

聚筆生花：抗戰時期嶺南畫人在港澳的創作與交遊

李欣蕾*

摘 要：1941—1943 年，二十八位各有藝術主張的嶺南畫人先後於澳門、香港、桂林及曲江等地合作完成《花卉圖卷》。他們在畫中所留鈐印、不同時間落款以及各人戰時交遊網絡，皆印證了該圖卷在戰亂時期跨地域生成與流轉的經歷。在此背景下，嶺南派與國畫研究會等藝術團體成員超越門戶之見，依託傑社、清遊會等在港澳社團，以雅集與展覽組織創作交流活動。得益於港澳戰時特殊政治環境帶來的便利，嶺南畫人群體通過鬻畫、授課維繫生計，同時以藝術實踐投身救亡賑濟事業。澳門豐富的花卉資源與港澳藏家的審美偏好，共同促成了嶺南畫人以花卉為題材的國畫創作，使圖卷亦兼具市場與教學示範價值。此外，嶺南畫人群體在流寓港澳期間對民族文化精

* 李欣蕾，中山大學歷史學博士，廣州藝術博物院（廣州美術館）陳列研究部館員。
本文對部分關鍵材料的解讀得到陳繼春老師、陳志雲老師的提示，另兩位匿名評審人為拙文提供了寶貴的意見，謹此致謝！

神的理解與堅守，為港澳藝術的發展帶來了深遠的影響。

關鍵詞：抗戰 港澳地區 嶺南畫人 花卉畫 藝術革新

2025 年 1 月，在廣州藝術博物院（廣州美術館）舉辦的「春來花自俏——廣州藝術博物院藏花卉作品展」中，長達六米多的館藏作品《花卉圖卷》格外引人注目。該圖卷由二十八位近現代嶺南地區知名畫人（下文簡稱「嶺南畫人」）合作繪製而成。合作繪畫素為文人畫家雅集之傳統，旨在通過即興切磋技藝，抒發情誼、彰顯藝術品格。然而，參與《花卉圖卷》創作的畫人分屬嶺南地區不同的藝術團體，彼此間本就存在着錯綜淵源，此次合作之舉，尤為難得。該圖卷未附題跋以闡明創作動機，且現存史料文獻中均無《花卉圖卷》的記載，故難以直接探得該圖卷的具體信息。正因如此，該圖卷的創作背景與流轉過程尤具研究價值。關於近現代嶺南畫人群體在港澳的藝術活動與交遊網絡，學界集中探討大致始於 20 世紀末至 21 世紀初。早期成果多取徑傳記，以梳理嶺南畫派的個案生平或群體發展為主，陳繼春對嶺南書畫家在港澳的研究尤為突出。^① 進入 21 世紀以後，隨着學界研究視野日趨宏闊，學者從地方社會文化角度切入，對近現代文人畫家及

① 早期對曾流寓港澳的嶺南畫人及嶺南畫派的研究，可追溯至以下文獻：鄭春霖：《嶺南近代畫人傳略》，香港：香港廣雅社，1987 年；周錫靚、胡區區：《嶺南畫派·它的過去、現在與將來》，廣州：廣州文化出版社，1987 年。傳記形式的成果見：吳學斌、蒙啓菲主編：《黃獨峰藝術生涯》，南寧：廣西民族出版社，1992 年；關振東：《情滿關山：關山月傳》，北京：中國文聯出版公司，1997 年；梁鳳蓮：《墨彩人生·趙少昂傳》，福州：海風出版社，2005 年；郎紹君、雲雪梅：《方人定》，石家莊：河北教育出版社，2003 年；張素娥：《楊善深傳》，廣州：嶺南美術出版社，2007 年；陳青楓：《楊善深的藝術世界》，香港：商務印書館，2012 年。陳繼春著述包括：《鄧芬的生平與藝術》，江連浩總監：《鄧芬百年藝術回顧展》，澳門：澳門市政廳，1997 年；《濠江畫人掇錄》，澳門：澳門基金會，1998 年；《澳門與嶺南畫派》，香港：三聯書店（香港）有限公司、澳門：澳門基金會，2013 年；《鄭錦藝術研究》，北京：人民美術出版社，2018 年；等。

其藝術生態與港澳之關係展開更為深入的探討。然而，流寓港澳的嶺南畫人合作繪畫這一議題，迄今仍缺乏系統性研究。^①

本文依託現存各方史料文獻及前人研究成果，以《花卉圖卷》為線索，深入探究抗戰時期流寓港澳之嶺南畫人的創作歷程與社會交遊，一窺畫人戰時境遇對其革新藝術主張的深刻形塑，進而揭示嶺南畫人群體與港澳兩地藝術發展的深層關聯。

一、聚筆生花，紙上留謎

《花卉圖卷》縱僅25.8厘米，橫達635.5厘米，紙本設色。其精彩之處，首先在於參與合作該圖卷的二十八位畫人所繪花種與賦色不盡相同，一人一花，頗有百花齊放之勢。不僅如此，各人在風格與技法上，盡顯不同門派的獨特韻味：國畫研究會所主張的傳統沒骨與寫意水墨、隔山派所擅長的撞水撞粉，與嶺南派所強調的中外融合之寫實，將諸如唐菖蒲、牽牛花、紫藤花、菊花、珙桐花、百合花、木棉花、金棣棠、山茶花、秋英、水仙花、桃花、梅花、鸞尾花、牡丹、

① 聚焦港澳藝術與文化的成果見：鄭工：《邊緣上的行走：澳門美術》，北京：文化藝術出版社，2004年；盛恩養：《抗日戰爭時期的澳門美術》，《南京藝術學院學報（美術與設計版）》2009年第3期；莫小也：《澳門美術史》，杭州：中國美術學院出版社，2013年；楊慶榮：《英治時期的香港中國水墨畫史》，南寧：廣西美術出版社，2010年；趙雨樂：《近代南來文人的香港印象與國族意識》，香港：三聯書店有限公司，2016年；陳雅飛：《民國時期的香港書畫文學社》，《書法賞評》2009年3期；陳雅飛：《20世紀上半葉的香港書畫鑒藏》，《書與畫》2022年第7期。相關研究文集主要有：梁江編：《方人定紀念文集》，北京：人民美術出版社，2011年；黃大德：《黃大德集》，廣州：花城出版社，2014年；嶺南畫派紀念館編：《國畫復活運動與廣東中國畫國際學術研討會論文集》，廣州：嶺南美術出版社，2017年；「廣東美術百年」書系編委會編：《其命惟新：廣東美術百年研究文選》，廣州：嶺南美術出版社，2017年。鄧芬藝術基金會主編：《南海鄧芬藝文集》，澳門：澳門基金會，2022年。

萱花、木蘭以及建蘭等不同種類的花卉，在紙上交錯佈局而相得益彰，不僅消解了同一風格與技法帶來的單調之感，更賦予該圖卷富有生機的律動之美。創作「百花圖」實乃傳統畫人的尋常之舉，孫克弘、鄒一桂、惲壽平、居廉等皆有相關作品存世，這類畫作更多是彰顯畫人的個人風格與技法，雅集合作花卉古亦有之，但如《花卉圖卷》這般集合新舊畫派不同藝術特色的作品，異常少見。

依照該圖卷現存面貌，從右及左呈現的花卉圖案及落款序列，參與創作的嶺南畫人依次為：鄧芬（誦先）、余匡父、司徒奇、黃霞川、沈仲強、余達生、方人定、黃蘊玉、羅竹坪、張純初、楊善深、黃鼎莘、何漆園、黃少強、葉少秉、傅壽宜（菩禪）、張韶石、何磊、容祖椿（仲生）、高劍父、趙少昂、鄭錦、葉大章、梁絜纓、馬萬里（曼公）、周一峰、黃獨峰、黎雄才。需說明，李天馬在其中僅為馬萬里題「曼公寫松」以及鈐印個人姓名章，未參與該圖卷的繪畫創作。

《花卉圖卷》之精彩，更在於上述參與者們並非出自同一畫派或師門，甚至各持藝術立場，既互有交情又存在矛盾。這一時期不乏有畫人合作花卉之精品，但如清遊會的《嶺海春光》、高奇峰及其弟子合作的《十分春色圖》等，多為同門或同社團之作。而鄧芬、沈仲強、張純初、傅壽宜與容祖椿同為國畫研究會重要成員，司徒奇、黃霞川、方人定、羅竹坪、何磊、黃獨峰、黎雄才和黃鼎莘均受教於高劍父的春睡畫院，屬嶺南派；何漆園、黃少強、葉少秉、趙少昂與周一峰曾受業於高奇峰，以「天風七子」聞名；張韶石是張純初姪子，自幼得張氏栽培，也曾師從鄧芬研習國畫，但他始終自稱屬居廉的隔山派；張純初、容祖椿、高劍父皆是居廉門生，亦算隔山派；沈仲強雖是國畫研究會主要成員，但少時從容祖椿學畫，亦曾被視為居門的再傳弟

子；其餘人等雖不屬上述門派，但相互交好。需注意，在20世紀上半葉，中國畫壇曾經歷了一場長達二十多年的激烈論爭，涉及嶺南派與國畫研究會。這場論爭從1926年開始，持續至1948年，主要圍繞中國畫是否需要革新以及如何革新展開。論爭分為三個階段，方人定便是參與了第一階段（1926年）「方黃之爭」的筆戰以及第三階段（1948年）的當事者之一。《花卉圖卷》誕生之時，論爭經歷了前兩個階段，司徒奇則是第二階段（1930年）與吳子復論爭的當事者。^①方人定在論爭第三階段對高劍父的「反戈」此時尚未發生，但預兆已顯。他曾言，其於1941年組織成立再造社，目的是要衝破高劍父主導的師徒等級體系。^②此外，黃少強、葉少秉與何漆園在香港共同創立歲寒社，旨在突顯其同為高奇峰門生的身份，而非被模糊地歸入高劍父主導的嶺南派。既然如此，為何眾人願意齊聚一堂，合作畫下《花卉圖卷》？以合作的方式競技，是否為一眾嶺南畫人創作該圖卷的動機，值得探討。

參與繪卷者眾多，均只在畫中多處鈐蓋姓名印，為畫作攔邊聚氣，既不附上款，亦不留題跋，無意解釋上述疑問，僅其中三位畫人落有單款，提供關鍵信息：高劍父題「三十年秋」、梁榮纓題「壬午初夏，榮纓同客桂林」、黎雄才題「癸未秋雄才同客曲江」，以此可確證三人參與《花卉圖卷》創作的時間分別為1941年7—9月、1942年4月及1943年7—9月。

綜合諸位嶺南畫人戰時的活動軌跡進行考辨，《花卉圖卷》的創作時間不早於1941年，上述三位的落款信息可視為該圖卷生成與流轉的

① 黃大德：《民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭》，《美術觀察》1999年第10期。

② 方人定：《關於再造社》，黃小庚、吳瑾編：《廣東現代畫壇實錄》，廣州：嶺南美術出版社，1990年，1970年加註，第214頁。

三個關鍵階段。該圖卷最初由鄧芬與沈仲強聯合其他居澳門的嶺南畫人一同創作，是他們在當地雅集結社、切磋畫藝之產物。此後，該圖卷分期繪就於香港、桂林與曲江三地。基於此，《花卉圖卷》的創作者應分為四組。

二、從濠江到香江：《花卉圖卷》的生成

第一組完成《花卉圖卷》創作的嶺南畫人分別是鄧芬、余匡父、司徒奇、黃霞川、沈仲強、余達生、方人定、黃蘊玉、羅竹坪、張純初，作畫的時間與地點為 1941 年的澳門。

1937 年 9 月 28 日，鄧芬^①攜其四弟及友人乘「西安號」輪船自廣州啟程，途經番禺蓮花山獅子洋海域，越虎門後抵港。抵港後，鄧氏即與家人團聚，原擬與蔡十一商定舉家借住蔡宅，因避亂抵港者衆多，遂改寓居位於山邊台的周之貞宅邸。一切安頓後，鄧氏在香港開始了他的「避兵」生活。^②鄧氏向來與港澳商界往來密切，居港期間亦頻繁來往廣州與澳門兩地。為維持生計，鄧氏曾與簡琴齋合辦書畫速成班授藝。^③1939 年，鄧氏移居澳門，借寓沈仲強位於荷蘭園的「霜傑

① 鄧芬（1894—1964），字誦先，號曇殊，又號從心先生、二居士、老寒、寒翁和冰人。南海西樵人，著名文人鄧次直長子，曾居廣州、香港與澳門，為癸亥合作社以及「國畫研究會香港分會」主要成員，曾任教於廣東高等師範學校附中、時敏中學、八桂中學、八邑學堂以及廣州市立美專，也曾在廣東財政廳擔任祕書一職。鄧芬自小學習傳統國畫，不拘一家，山水、仕女、花卉可隨手即成，並以「三步雀」聞名，其青年時期學習過西畫，善於中西融合。繪畫之餘，鄧芬更愛唱作粵曲，其作粵曲《夢覺紅樓》名動一時。此外，他還擅長竹刻、櫟核刻，是廣東近現代不可多得的藝壇全才。

② 鄧芬：《避兵香灝日記（摘錄）》，鄧芬藝術基金會主編：《南海鄧芬藝文集》，第 139-144 頁。

③ 《鄧芬簡琴齋合作書畫社 書畫皆可速成》，《大公報》（香港）1939 年 10 月 22 日，第 6 版。

樓畫室」。與澳門紳商及流寓港澳的嶺南畫人雅集，是鄧氏在這一時期的主要活動。^①最遲在 1941 年初，鄧氏應商賈李海昭、黃蘇等人的邀約，遷居清平直街「寄閒俱樂部」，並自辟畫室，取名「藕絲孔居」。鄧芬早負盛名，為人豁達好客，因此畫室訪客絡繹不絕。經常到訪「藕絲孔居」的人包括沈仲強、司徒奇、黃霞川、羅竹坪、方人定、余達生、馮康侯、陸煞塵、鄭春霆等。當時，沈仲強在「霜傑樓畫室」倡立傑社，《花卉圖卷》的創作者鄧芬、余匡父、司徒奇、余達生、方人定、羅竹坪、黃蘊玉與何磊等皆為社員。鄧氏常攜弟子余匡父赴傑社雅集，同期避居澳門之高劍父、張純初亦積極參與，衆人屢聚茶樓舉辦文酒會，即興賦詩論畫，交流氛圍殊為熱烈。^②值得一提的是，司徒奇曾任鄧芬哲嗣鄧子玉畫業師，其緊隨鄧芬與余匡父後成為《花卉圖卷》的第三位落筆者，實已說明了司徒奇與鄧芬的交情並未受國畫研究會與嶺南派之間的筆戰矛盾所影響。

儘管《花卉圖卷》所繪的傳統花卉題材在當時被嶺南派公開批判為「守舊題材」，但提倡抗戰人物畫的方人定、高劍父、黃少強等人，仍紛紛在畫卷上揮毫潑墨，這一現象值得關注。而方人定早於高、黃二位落筆，顯然與傑社雅集有關。

① 1940 年，鄧芬曾為鄭春霆繪作《燕子》圖並題識。見鄧芬：《燕子》，紙本設色，1940 年農曆十月作，藏品編號 2001.0297，香港中文大學文物館藏。

② 鄧海超：《曇殊居士香江緣 鄧芬與香港》，鄧芬藝術基金會主編：《南海鄧芬藝文集》，第 361 頁，原載於《香港藝術年鑒·2015》；陳繼春：《鄧芬的生平與藝術》，江連浩總監：《鄧芬百年藝術回顧展》，第 28-29 頁；黃蘊玉撰寫的報道《畫壇怪傑鄧芬》，原載於《華僑報》1941 年 2 月 24 日；張韶石輯述：《張純初小傳》，《華僑日報》（香港）1986 年 1 月 21 日，第 6 張第 3 頁；捲簾樓主（鄭春霆）：《由澳新聞界中兩藝人說到黃蘊玉習畫經過》，《華僑日報》（香港）1954 年 3 月 2 日，第 4 張第 2 頁。

鄧芬與方人定相識於 1938 年之後。^① 1939 年初，方人定便赴美國舉辦展覽，至 1941 年初歸國抵港。^② 方人定抵港後，首謁高劍父，繼而與鄧芬等嶺南畫壇同仁聚於澳門，加入傑社。受香港的藝術商業環境與澳門藝術文化氛圍之浸染，兼得春睡畫院同門支持，方人定聯合伍佩榮、李撫虹、黃獨峰、黃霞川、趙崇正、司徒奇、黎葛民、羅竹坪、蘇臥農、容大塊、陳文希、黎雄才、關山月等十四位青年畫人，^③ 創立再造社，旨在革新中國藝術傳統，探索新路徑以推動藝術革新運動。^④ 方人定倡導「藝術革新」，核心訴求在於重樹人物畫於中國繪畫體系中的主體地位。^⑤ 這並未妨礙他與澳門傑社的交往，在後者舉辦的文酒會中，方人定應花卉命題而在《花卉圖卷》上即席揮毫。這一歷史情境導致後世學者誤將再造社的創社地點判斷為澳門。

概而言之，《花卉圖卷》首段由以傑社為主的十位嶺南畫人在戰時澳門創作，它見證了廣州淪陷後嶺南畫人首次匯聚澳門、頻繁雅集的歷史場景，也見證了傑社、再造社等藝術社團的籌備與成立，廣州燃起的藝術革新之火，在港澳兩地延續。

① 鄧芬：《書畫師友錄：平生交遊藝林中人（60 年代手稿）》，鄧芬藝術基金會主編：《南海鄧芬藝文集》，第 173 頁。

② 黃少強：《日記摘抄（1939—1941）》，廣東美術館編：《黃少強詩文資料選編》，澳門：澳門出版有限公司，2006 年，第 239 頁；郎紹君、雲雪梅：《方人定》，第 33 頁。

③ 關於再造社成員的人數，黃少強曾在日記中有所提及，詳見黃少強：《日記摘抄（1939—1941）》，廣東美術館編：《黃少強詩文資料選編》，第 298 頁。關於再造社成員的具體名單及其考證，參見黃大德：《再造社初探——關山月與再造社》，黃大德：《黃大德集》，第 231-232 頁。

④ 《再造社舉行畫展》，《大公報（香港）》1941 年 2 月 20 日，第 6 版。

⑤ 方人定：《我的寫畫經過及其轉變》，再造社：《再造社第一次畫展特輯》，香港：再造畫社，1941 年，第 3-5 頁。

第二組完成《花卉圖卷》的嶺南畫人則分別是楊善深、黃鼎莘^①、何漆園、黃少強、葉少秉、傅壽宜、張韶石、何磊、容祖椿、高劍父、趙少昂、鄭錦與葉大章，作畫的時間與地點是 1941 年香港。

隨着內地不同階層人士因戰亂湧入香港或澳門，港澳藝壇因文人畫家的踴躍參與而空前繁榮。衆多嶺南畫人相繼在港澳兩地舉辦個人畫展或聯展，黃蘊玉等本地報人則積極撰文推介，在報刊媒體上宣稱，嶺南畫人在港澳兩地舉辦的畫展均反響熱烈。^② 倡導藝術革新的嶺南畫人由此意識到，畫展與媒體作為傳播中國畫的宣傳手段效果顯著，並窺見了中國畫變革的曙光，進一步激發了他們舉辦畫展的積極性。高劍父嘗試整合港澳兩地畫展資源，營造藝術家同心推進藝術革命的氛圍，將再造社於 1941 年初在香港舉辦的展覽，命名為「春睡畫院聯展系列」之第二回。^③ 除再造社外，在 1939 至 1941 年這段時間裏，避居香港的嶺南畫人，諸如趙少昂、黃少強、鮑少游、鄭錦等，均多次舉辦個人畫展或社團聯展，而高劍父與鄧芬等人則是這些展覽的主要推動者。因此，在港澳地區舉辦的展覽活動，逐漸演變成嶺南畫人匯聚交流、共同推動中國書畫藝術傳播的重要平台。

可見，20 世紀 40 年代初是嶺南畫人在港澳地區高度聚集且互動

-
- ① 廣州淪陷時，黃鼎莘先避難至韶關，後前往香港，並在香港淪陷前舉辦了畫展。香港淪陷後，黃鼎莘才與高劍父等人匯合，被高劍父稱為自己的「再傳弟子」。事實是，黃氏從小隨父兄學國畫，師從區繼芬學西畫。詳見《嶺南國畫家黃侃在穗逝世》，《華僑日報》（香港）1977 年 1 月 4 日，第 2 張第 3 頁；高劍父：《澳門藝術的溯源及最近的動態》手稿，20 世紀 40 年代，藏品編號 G5:0037，廣州藝術博物院（廣州美術館）藏，第 20 頁。
- ② 高劍父：《澳門藝術的溯源及最近的動態》手稿，第 18-26 頁；鄭春霆：《黃蘊玉小傳》，《華僑日報》（香港）1951 年 12 月 29 日，第 2 張第 3 頁；青口：《談黃蘊玉招名山之畫與何曼公之象牙細刻》，《華僑日報》（香港）1954 年 3 月 1 日，第 3 張第 2 頁。
- ③ 高劍父：《聯展講話》（手稿，年份未詳），藏品編號 G5:0037，廣州藝術博物院（廣州美術館）藏。

最為頻繁的時期。憑藉港澳地區交通便利的區位優勢，諸多嶺南畫人不斷往返於兩地之間，他們或舉辦展覽，或出席同儕畫展，或參與各類社團組織的雅集活動，藉此結識各界潛在的藏家與授課生源。活躍於香港的藝術社團延續了在廣州時期的傳統，通常在固定周日及固定場所^①進行雅集論畫或舉辦展覽。此類雅集活動在性質上與畫展並無二致，參與者皆會懸掛個人作品或所藏古書畫，供同道品鑒。展覽或雅集期間，畫人常應現場氛圍即席揮毫，此類即興創作總被現場賓客訂購一空。^②

這群嶺南畫人看似作品銷路頗佳，實則因為他們普遍具有多重社會身份，活躍在相互交織的社團網絡之中。例如，鄧芬不僅是國畫研究會香港分會的核心成員，還擔任香港書畫文學社的重要職務；傅壽宜、張純初和容祖椿三人，除了共同參與國畫研究會，還是清遊會的活躍成員，經常參加各項藝術雅集活動。在黃少強的主持下，清遊會於香港成功復會。黃氏不僅負責組織香港清遊會活動，同時還擔任香港書畫文學社、歲寒社及民間畫會等多個藝術團體的核心職務，在香港藝術界有一定影響力。從黃少強的日記中不難發現，嶺南畫人在港澳鬻畫時多相互幫襯，若畫人在兩地的社交網絡越廣或藝術地位越高，求畫者自然越衆。

高劍父自廣州淪陷後長期寓居澳門，其間何磊常伴左右，但根據圖卷創作的時序，二人參與雅集活動發生於香港，而非澳門。黃少強

① 嶺南畫人雅集、展覽場所基本集中在陶園酒樓、金陵酒家、添男、菜根香、東海、大同與太平館等酒樓。

② 《旅港廣州清遊會友昨舉行第五次雅集》，《華僑日報》（香港）1969年6月4日，第4張第4頁；《旅港廣州清遊會友昨舉行第六次雅集》，《華僑日報》（香港）1969年7月9日，第3張第3頁。

曾在其日記載：「（1941年9月14日）劍父師偕葛民、撫虹、臥農、善深過訪，同出往大同觀仲生口畫，予同劍師等往廣州午茗為東道。」^①這不僅足證高劍父及其春睡畫院弟子活動範圍不囿於澳門，也常往來於香港與廣州兩地，或訪友交遊，或參與雅集展覽，結合高氏的落款「三十年秋」，也印證容祖椿與高劍父參與《花卉圖卷》作畫的具體時段當在此際。

通過《花卉圖卷》中容、高二人相鄰的創作位序，可進一步印證諸畫人依循港澳社團的組織邏輯來排佈《花卉圖卷》的創作序列：卷首由傑社成員開筆，次由歲寒社成員何漆園、黃少強、葉少秉承接，國畫研究會成員傅壽宜與容祖椿續作其後。或出於對傅壽宜社團身份的考量，高劍父暫輟筆墨，轉由張韶石、何磊、容祖椿先行作畫。張韶石為國畫研究會成員張純初姪子，又曾接受鄧芬繪畫教導，加之其自屬隔山派，在該圖卷上承接傅壽宜而畫，有其合理性。容氏與高氏同出隔山派門牆，接續作畫，亦符合師門禮儀。據此推斷，高氏顯然有意規避與國畫研究會藝術主張與社團立場的牴牾。

鄭錦與趙少昂交誼深厚。中山淪陷後，鄭錦起初寄居在鮑少游位於中山白石鄉的故宅，後徙居至澳門青州。^②1941年10月，鄭氏應香港書畫界邀約，在港舉辦首次個展，頗獲藝壇推重。鄭氏在港期間，曾

① 黃少強：《日記摘抄（1939—1941）》，廣東美術館編：《黃少強詩文資料選編》，第317頁。黃少強此處所指「大同」，應為位於香港德輔道中的大同酒家，由香山人馮儉生創辦。1942年，馮儉生將中澤親禮的廣州園酒家收購，易名「大同酒家」，廣州的大同酒家才因此誕生。

② 鮑少游：《畫意詩情憶故人（五）——寫於鄭襲裳先生遺作畫展前》，《華僑日報》（香港）1959年6月10日，第6張第4頁。

往趙少昂工作室探訪。^①鄧芬既為鄭錦展覽襄助者，又熱衷籌辦雅集活動，輯錄藝壇名宿手澤或題籤，^②不難想像，他必會抓住嶺南畫人云集香港的機會，在同類展覽或雅集的場合上，使《花卉圖卷》續得趙少昂、鄭錦的即席補筆。

概言之，參與《花卉圖卷》第二部分創作的嶺南畫人計有十三位，為全卷合作繪畫人數最多之部分。該圖卷不僅印證高劍父寓居澳門期間，常攜何磊赴港觀展或出席雅集活動，亦見證了持不同藝術主張的畫派社團戰時旅港齊聚鬥藝的盛況。除此番和諧氣象外，藝術家間的身份顧慮在圖卷中亦有所體現。

三、從香江到曲江：《花卉圖卷》的流轉

在香港淪陷之際，《花卉圖卷》已被流轉至楊善深、趙少昂手中。鄧芬居港期間，與楊善深、趙少昂同寓居於軒尼詩道一帶，居所相互鄰近，三人交往甚密。鄧芬對這兩位後輩頗為賞識，因喜愛楊、趙二人的合繪之作，時常以自己的作品與之交換，以致外界誤以為楊、趙二人是鄧芬的弟子，還指出楊善深的繪畫風格深受鄧芬影響。^③1941年12月，香港淪陷，社會動盪不安。鄧芬寓所遭盜匪洗劫，人身安全堪

① 趙少昂和鄭錦曾有一張合照，照片左上角留有「一九四一、五月廿七日、訪趙少昂同攝」等字跡。照片載自陳繼春：《鄭錦藝術研究》，北京：人民美術出版社，2018年，第302頁。

② 鄧芬：《書畫師友錄：平生交遊藝林中人》（60年代手稿），鄧芬藝術基金會主編：《南海鄧芬藝文集》，第170頁。

③ 韓穗軒：《趙少昂、楊善深赴台城畫展》，《華僑日報》（香港）1949年2月15日，第2張第4頁；梁鳳蓮：《墨彩人生·趙少昂傳》，第56頁；香山居士：《香山堂隨筆：趙少昂命名由來》，《華僑日報》（香港）1984年4月2日，第7張第2頁；呂壽琨：《當代畫師楊善深》，《華僑日報》（香港）1955年8月29日，第3張第2頁。

虞，遂決定再次遷離香港，返居廣州。鄧芬臨行前，與楊善深、趙少昂道別，並將《花卉圖卷》轉交二人。究其原因，鄧芬素不擅理財，手頭稍裕，輒花費無度，鮮有積蓄。生活難以為繼，鄧芬便致函正在南洋辦展並組織募捐的楊善深，懇請他代為引介有意學習繪畫的學生。^①趙少昂在辦展售畫方面似乎頗有門路，他在致楊善深的信中，曾多次提及商借畫作的事，借出的畫作主要用於辦展或展覽現場銷售。為保障展覽順利進行和畫作銷售，趙少昂向楊善深建議，可在現場即席揮毫以填補展品空缺，必要時甚至可借用他人藏品來替代。在趙少昂看來，嶺南畫人合繪之作乃畫展不可或缺之重要展品。^②可見，《花卉圖卷》此時流轉至楊趙二人手中，目的在於讓圖卷能儘快進入市場流通，為鄧芬籌集生活經費。

然而，戰亂的環境讓嶺南畫人不再擁有穩定的生源與鬻畫市場，售出畫作談何容易。居港畫人因香港淪陷而四散，或移居澳門，或返歸廣州乃至一路北上。《花卉圖卷》隨趙少昂奔赴廣州灣（今湛江）參展或售賣，葉大章與黃獨峰等嶺南畫人亦曾在廣州灣暫居避戰。需要注意，鄧芬未曾在其《書畫師友錄》中記載過葉大章，二人非熟識之友。

葉大章，本名葉章，師從程竹韻，與馮湘碧、羅叔重同為門下。抗戰前，他曾在廣州擔任廣東民衆教育文化館圖畫部主任一職，廣州淪陷後，他避居香港。1940年，廣州大學遷至香港繼續辦學，校長陳炳權特此聘請葉大章主持該校美術專修班。彼時，廣州大學在澳門白

① 陳繼春：《鄧芬的生平與藝術》，江連浩總監：《鄧芬百年藝術回顧展》，第30頁。

② 趙少昂：《趙少昂至楊善深書信（9月5日）》，廣州市荔灣區藝術檔案館，楊善深藝術研究會編：《楊善深珍藏師友書信集》，廣州：嶺南美術出版社，2009年，第176-177、182頁。

馬行街亦設有辦學點，葉大章因此常往返於港澳兩地。^① 葉大章未曾參與任何社團，卻獲楊善深與趙少昂賞識，與張韶石一同受邀，合作舉辦四人聯展。^② 誠然，葉大章與楊、趙、張三位畫人的交情，促使他也參與了《花卉圖卷》的創作。香港淪陷後，葉大章先避往澳門，仗畫以維升斗，並舉辦個人的三科畫展，^③ 旋即攜畫前往廣州灣與趙少昂匯合，舉辦畫展。畫展反響甚好，葉大章的售畫成績甚佳。^④

除文人畫家外，衆多香港難民亦湧入廣州灣，廣州灣因此得「小香港」之稱。趙少昂在廣州灣忙於舉辦畫展、開設畫班時，收到國立中央大學與國立藝專寄來的聘書，遂計劃取道陸路，經桂林、韶關，再入四川赴校履職。

1942 年，趙少昂抵達桂林後，^⑤ 未立即啟程前往韶關曲江，而是採納周千秋的建議，暫留該地。在桂林期間，趙氏繼續舉辦個人畫展，並協助周千秋開辦嶺南藝苑桂林分苑。嶺南藝苑初由趙少昂與黃少強、葉少秉於 1930 年在廣州共同創立，後漸由趙少昂獨立經營。戰事日亟，嶺南藝苑難以為繼，直至抗戰勝利後，趙少昂才重開藝苑，繼續培育美術人才。^⑥ 周千秋曾於 1932 年在嶺南藝苑隨趙少昂習畫，廣州淪陷後投筆從戎，1940 年供職於桂林行營政治部，同時不忘在桂林舉辦畫展、設苑授課，宣揚嶺南派藝術。

① 編者：《葉大章之書畫金石》，《書法研究》1940 年第 6 期；鄭春霆：《嶺南近代畫人傳略》，第 204 頁；高劍父：《澳門藝術的溯源及最近的動態》，高劍父手稿補充紙條。

② 孟全：《楊善深先生與其畫》，《華僑日報》（香港）1972 年 1 月 26 日，第 5 張第 3 頁。

③ 高劍父：《澳門藝術的溯源及最近的動態》，高劍父手稿補充紙條。

④ 鄭春霆：《嶺南近代畫人傳略》，第 204 頁。

⑤ 也有說法是趙少昂抵達桂林的時間是 1941 年。《趙少昂》，桂林美術館等主編、楊益群編著：《桂林文史資料第 30 輯：抗戰時期桂林美術運動》，桂林：灕江出版社，1995 年，第 272-273 頁。

⑥ 梁鳳蓮：《墨彩人生·趙少昂傳》，第 61-65 頁。

1941年8月，周氏與在桂文人畫家共同籌建桂林美術專科學校（時稱「桂林美專」），11月出任該校校董。其時梁粲纓就讀於該校，馬萬里任國畫系主任。^①1942年1月，桂林美專更名為桂林榕門美術專科學校（仍稱「桂林美專」），馬萬里出任該校董事。^②趙少昂曾於該校授課，梁粲纓因此曾受教於趙少昂，故亦被視為趙氏門生。^③同年4月，馬萬里在東門梅舉辦個人畫展，或因趙馬二人交情及梁氏與二人的師生情分，趙少昂以畫展為契機，邀請馬梁二人為《花卉圖卷》續筆，梁氏亦於《花卉圖卷》上展現其花卉繪畫專長，並題「壬午初夏，粲纓同客桂林」^④。

據載，周千秋與梁粲纓結情緣於1942年11月梁氏個人畫展上，^⑤相較於梁氏落筆《花卉圖卷》晚了至少半年，由此亦佐證了這對永遠攜手並肩的伉儷，為何獨在《花卉圖卷》上不見其比翼雙飛的身影。事實上，此時的周千秋正忙於參與舉辦廣西各界救濟歸國僑胞美術展覽，以及籌備設立中華全國美術會桂林分會，自顧不暇。因此，《花卉圖卷》的第三組畫人僅有梁粲纓與馬萬里二人，李天馬則僅為馬萬里畫作題字，不算創作畫者，三人落筆於1942年的桂林。值得一提的是，李天馬乃馬萬里畢生摯友，精於書法之道，二人常攜手合作書畫，馬

① 一說梁粲纓畢業於廣西省立藝術師資訓練班。詳見楊益群：《桂林！桂林！——中國文藝抗戰》上冊，長沙：湖南美術出版社2024年，第247頁。

② 《廣西桂林榕門美術專科學校的創辦》，胡光華：《抗日戰爭時期的中國美術教育》，南京：東南大學出版社，2024年，第74頁；《廣西省立藝術專科學校的建立》，胡光華：《抗日戰爭時期的中國美術教育》，第105頁；馬騰蛟、馬源：《馬萬里年譜》，《藝術探索》2014年第4期。

③ 馬慧先：《父親馬萬里與廣西》，韋生理主編：《晚晴文存——廣西文史研究館館員文選》，南寧：廣西人民出版社，2002年，第1023頁。

④ 初夏即為四月。

⑤ 《烽烟比翼》，楊益群：《桂林！桂林！——中國文藝抗戰》上冊，第240頁。

萬里專攻繪畫，李天馬則專精書寫，各展所長。《花卉圖卷》正是彰顯了二人無間的默契——馬萬里寫松，李天馬為其題字。有關李天馬抗戰時期的行跡，現存文獻記載甚少，《花卉圖卷》為其與馬萬里於 1942 年前後共處桂林提供了實物記錄。

另一方面，趙少昂在桂林期間因抗戰募捐工作成效顯著，被任命為廣東省政府參議及文化運動委員會委員。時任廣西省教育廳廳長蘇希洵特邀趙氏在桂林舉辦畫展，展覽反響熱烈，廣東省教育廳獲悉後，亦邀請趙少昂赴韶關曲江舉辦畫展。^① 由此可見，1942 至 1943 年上半年間，趙少昂的藝術活動主要集中於桂林與曲江兩地。同期活躍於兩地的嶺南畫人還包括周一峰、黃獨峰與黎雄才，^② 此三人正是最後一組參與《花卉圖卷》創作的嶺南畫人。

周一峰作為「天風七子」成員，早在 20 世紀 20 年代便與黃少強、葉少秉、何漆園及趙少昂等人組建「美學社」，致力於傳承其師高奇峰融合傳統與創新的繪畫技法。周一峰在廣州淪陷後就投筆從戎，北上韶關，供職於余漢謀管轄下的第十二集團軍總部及第七戰區兵站總監部。^③ 同一時間，黃獨峰曾跟隨高劍父、司徒奇、關山月、何磊等師門同仁到四會寫生，之後輾轉至香港，滯留了數月。1940 年，黃氏返回內地，前往東江進行實地寫生創作。不久後，潮汕淪陷，黃氏於是

① 劉元：《趙少昂及其畫展》，桂林市美術館、桂林市政協文史資料委員會主編：《抗戰時期桂林美術運動》下冊，桂林：灕江出版社，1995 年，第 591 頁，文章原載於《掃蕩報》1943 年 6 月 8 日；楊益群：《抗戰時期桂林畫展一覽表》，桂林市美術館、桂林市政協文史資料委員會主編：《抗戰時期桂林美術運動》上冊，桂林：灕江出版社，1995 年，第 278 頁。

② 楊益群：《抗戰時期桂林畫展一覽表》，桂林市美術館、桂林市政協文史資料委員會主編：《抗戰時期桂林美術運動》上冊，第 280 頁。

③ 鄭春霆：《嶺南近代畫人傳略》，第 89 頁。

再度避居香港，香港隨即陷入戰火。歷經波折後，他經澳門抵達廣州灣，而後輾轉桂林、柳州、貴陽、重慶等地，沿途用畫筆記錄戰時景象，並籌備畫展。之後，黃氏攜家眷離開四川南歸，因病滯留曲江，最終決定定居此地。1943年春，黃氏在當地創辦了頌風畫苑，並舉辦了個人畫展，同時兼任廣東省美術展覽會審查委員。^①

1941年，黎雄才經韶關取道桂林入川，在重慶、成都、嘉定、五通橋等地考察與創作。1943年，他被聘為重慶國立藝專副教授，次年前往西北寫生。^②黎氏曾在1943年6月，於曲江風度路青年會舉辦個人畫展，同年11月在桂林舉辦了三人聯展。^③黎氏在《花卉圖卷》題款「癸未秋雄才同客曲江」，證實了其1943年秋季在粵北的行跡，即先到曲江舉辦展覽，再轉赴桂林辦展。

四位畫人在曲江舉辦展覽之餘，仍不忘雅集合作。因此，《花卉圖卷》成為嶺南派在抗戰後期聚首粵北的重要物證。此時黃獨峰已在本地定居，所以黎氏題款「同客」中的「同」，當指趙少昂與周一峰二人。趙少昂先前已在圖卷上留墨，黃獨峰與黎雄才則繼諸家之後分別補綴，共同為《花卉圖卷》增添了獨特的審美意蘊和藝術價值。

-
- ① 李健兒撰：《黃獨峰傳》，吳學斌、蒙啓菲主編：《黃獨峰藝術生涯》，南寧：廣西民族出版社，1992年，第3-4頁；鄭春霆：《黃獨峰》，吳學斌、蒙啓菲主編：《黃獨峰藝術生涯》，第5-6頁；陳宗舜：《黃獨峰》，吳學斌、蒙啓菲主編：《黃獨峰藝術生涯》，第19頁；沙裏洪：《畫風獨創一格的黃獨峰》，吳學斌、蒙啓菲主編：《黃獨峰藝術生涯》，第39頁；龐發聲：《送黃師獨峰南遊序》，吳學斌、蒙啓菲主編：《黃獨峰藝術生涯》，第100頁；方菁：《為黃獨峰南遊而寫》，吳學斌、蒙啓菲主編：《黃獨峰藝術生涯》，第113頁；陳榮威：《黃獨峰教授的藝術》，吳學斌、蒙啓菲主編：《黃獨峰藝術生涯》，第172頁。
- ② 政協辦收集整理：《黎雄才傳略》，政協高要市委員會編：《藝壇大師黎雄才教授（高要文史專輯）》，非營業性出版物，2000年，第13頁。
- ③ 廣東省立中山圖書館編纂：《民國廣東大事記》，廣州：羊城晚報出版社，2002年，第718頁；楊益群：《抗戰時期桂林畫展一覽表》，桂林市美術館、桂林市政協文史資料委員會主編：《抗戰時期桂林美術運動》上冊，第280頁。

從畫卷的長度來看，黎雄才並非《花卉圖卷》的最後一位畫者。當時若無戰亂或動盪，或許會有更多不同派別的嶺南畫人參與該圖卷的即興創作。1943 年以後，流寓港澳的嶺南畫人因各地淪陷而四散，重聚雅集已成可望而不可即之事。以目前有限的資料，無法得知畫卷自 1943 年後的流轉經歷。50 年代以後，《花卉圖卷》成為廣州美術館館藏藏品之一。1957 年 2 月，在當時的廣州市市長朱光牽頭積極籌備下，廣州美術館正式成立。為解決館藏藏品短缺問題，朱光不僅帶隊前往北京、上海及江浙一帶蒐集購買古書畫，還不斷動員當時的書畫大家為廣州美術館捐贈作品，或向他們購買作品。^①早在 1953 年，方人定應黃新波之邀，主持廣州國畫座談會，承擔起團結老一代國畫家的工作。其時國內藝術市場並不景氣，不少靠鬻畫維生的書畫家都一度陷入困境。得益於朱光市長支持嶺南藝術的舉措，方人定團結國畫家的工作獲得了更有力的支持。^②廣州藝術博物院館藏檔案顯示，20 世紀 60 年代前入藏的鄧芬作品普遍存在上款，明確標註創作意圖及作品歸屬。或許正因如此，方人定在給鄧芬的信中提到，鄧芬讓其轉交給朱光的作品已送達，朱光希望能再收到鄧芬的一幅彩色畫作，「不題上款更妙」。^③一直未附上款的《花卉圖卷》，是館藏的合適之選。這一時期，留在廣州的書畫家已陸續被聘為廣州市文史研究室館員，正在為新中國創作新的圖卷。曾見證着嶺南畫人在抗戰時期流寓港澳的《花卉圖卷》，則變成了後世研究嶺南美術史不可或缺的珍貴畫卷。

① 《何為先生訪談錄》，政協廣東省東莞市委員會編：《何為書畫作品集》，廣州：嶺南美術出版社，2014 年，第 142-143 頁。

② 郎紹君、雲雪梅：《方人定》，第 51-53 頁。

③ 《方人定致鄧芬書札》（手稿），鄧芬藝術基金會主編：《南海鄧芬藝文集》，第 338 頁。

四、生花之筆：花卉創作的多重動因

1939 年，高劍父在澳門商會的支持下，聯合嶺南派同仁及春睡畫院弟子舉辦了「春睡畫院留澳同人畫展」，既宣揚新藝術運動，亦為賑災募款。^① 據簡又文稱，展覽觀眾逾萬人次，除學校組織學生集體觀摩外，更有專程自香港赴澳門的中西藝術愛好者，堪稱「濠江空前之文化盛會，南國藝壇之盛事」。^② 此展被視為高劍父及嶺南派在港澳地區擎起抗戰美術旗幟之肇端。此後，踐行新畫風的嶺南畫人多轉向寫實人物畫創作，着力表現社會現實與民生疾苦。無論是高劍父，還是方人定、黃少強，均認為傳統文人山水花鳥題材已顯守舊，不合時宜。然則，一眾嶺南畫人流寓港澳之際，為何率先在澳門合作《花卉圖卷》，又何以在畫卷上接力揮毫這一「守舊題材」？

原因之一，澳門獨特的地理環境與自然資源為嶺南畫人提供了豐富的創作素材。澳門位於珠江與西江三角洲的南端，作為沿海島嶼，屬季風氣候，植被茂盛，其中熱帶特徵鮮明、色彩豔麗的花卉種類繁多，攀援植物與寄生植物亦極為常見。^③ 澳門豐富的植物資源促使駐澳門的葡萄牙人及當地富商顯貴均熱衷於營建私家花園，諸如澳門三大名園（盧廉若的盧九花園、唐家花園、張仲球的張園），^④ 此外還有葡人馬葵士的白鴿巢公園（又稱「賈梅士花園」）、港人何東的何東花園（曾

① 高劍父：《澳門藝術的溯源及最近的動態》（手稿），第 20 頁。

② 簡又文：《濠江讀畫記》，黃小庚，吳瑾編：《廣東現代畫壇實錄》，第 192 頁。原摘自《大風》（香港），1939 年第四十一、四十三期。

③ 彭琪瑞、薛鳳旋、蘇澤霖編著：《香港、澳門地區地理》，北京：商務印書館，1991 年，第 223 頁；何大章、繆鴻基：《澳門地理》，廣州：廣東省立文理學院出版組，1946 年，第 34-35 頁。

④ 黃衫客（黃蘊玉）：《澳門畫壇一度蓬勃》，《華僑報》（澳門）1985 年 5 月 27 日。

稱「兵頭花園」，現為二龍喉公園）、南灣花園、華士古達嘉馬花園及得勝花園等。據載，鄧芬與沈仲強等嶺南畫人曾活動的荷蘭園，亦曾是富有南國特色的花園，高劍父亦曾譽澳門為「花園城」。^①

在此種氛圍之下，賞花、繪花成為文人墨客在當地的日常雅趣。盧九花園的「娛園」曾是嶺南畫人時常雅集合作之地，司徒奇的門生招名山為此於其附近經營「麗芳園」，培植多種花卉，試圖吸引流連於「娛園」的畫人前往寫生作畫。張大千寓居澳門期間，常邀集鄧芬等嶺南畫人在盧九花園或其他花園即興創作，他亦曾攜帶十餘種澳門植物的種子回成都栽種。^②高劍父、關山月及司徒奇流寓澳門之時，以當地動植物為題材的寫生畫稿數量，遠超以往。誠如高劍父所言，澳門風物清雅秀美，宛如一幅自然繪就的畫卷，「為天地靈氣所鍾，不啻為畫人天然的模特兒」。^③由此可見，澳門豐富的自然資源對於強調寫生實踐的嶺南派而言，具有極大的吸引力與創作價值。故而，寓居澳門的嶺南畫人，得以嫻熟描繪各類花卉之形態，令其在畫紙上亦能競相爭豔。

原因之二，嶺南畫人流寓港澳期間的創作實踐，需迎合當地的文化審美趣味。因戰亂而遷徙至港澳的嶺南畫人，多以鬻畫或開班授徒作為主要生計來源。彼時，營建私家園林的商紳群體，往往兼具中國書畫藏家這一重要身份，嶺南畫人因而多與兩地富商或官紳階層往來密切。畫人常寄寓於富商宅邸，為其創作書畫作品。例如，鄧芬曾於1940年客居盧九花園，張大千1949年初赴澳門時亦曾栖身蔡克庭宅

① 高劍父：《澳門藝術的溯源及最近的動態》（手稿），第1頁。

② 陳繼春：《濠江畫人掇錄》，第211-212頁。

③ 高劍父：《澳門藝術的溯源及最近的動態》（手稿），第2頁。

邸。^① 畫人若未直接寄居於商紳府邸，則選擇鄰近區域居住以便交遊。^② 另一方面，高劍父及其春睡畫院在澳門舉辦的畫展，多獲澳門商會（後為中華商會）支持。港澳藏家群體的審美偏好，傾向於傳統國畫題材而非抗戰主題畫或人物受難圖式。蘊含吉祥富貴寓意的花卉題材備受青睞，每逢新春時節尤為藏家及畫商所追捧。鑒於此，以鬻畫維生的嶺南畫人不得不進行策略性調適，既需秉持抗戰寫實繪畫的創作理念，亦需兼顧傳統國畫的創作與教學以因應市場需求。抗戰寫實繪畫的實踐，亦時常需要回歸到傳統題材創作或教學體系中。

需特別指出，荷蘭園一帶曾設有由陳子褒、陳子韶昆仲創辦之學塾改制而成的灌根學校與沃華學校。高劍父、沈仲強及鄧芬等嶺南畫人偏好於荷蘭園雅集，不僅因為該區域與富商家宅距離相近，且具有深厚的人文氛圍積澱，還因為其匯聚了大量潛在生源。然畫人招生授課亦需採取一定的策略：穩定生源多來自顯貴家庭，尤以閨秀群體為主。^③ 除藏家引薦外，刊登廣告是畫人主要的招生方式。鄧芬於此道甚為精擅。為方便學員按需擇課，其招生啟事常將繪畫題材按修業時長分級展示，比如花卉畫科的學習周期最短，僅需三個月即可畢業。^④ 鄧氏在港授課時，尤重傳授閨秀技法。該群體兼具充裕時間與物質保障，構成學畫主力。她們對花卉題材抱有天然的偏好，亦將創作花卉

① 《鄧芬先生親筆所寫信札》，20 世紀 40 年代，香港藝術館藏。鄧芬藝術基金會主編：《南海鄧芬藝文集》，第 482 頁。

② 傑社頻繁活動的荷蘭園，就與盧九花園距離相近。詳見《澳門市街圖》，何大章、繆鴻基：《澳門地理》，圖 3。

③ 閨秀作為繪畫教學的主要群體並非異事，早在 1926 年 10 月，佛山就已成立閨秀畫會，黃少強曾在該畫會任教。

④ 《鄧芬簡琴齋合作書畫社 書畫皆可速成》，《香港華字日報》1939 年 10 月 22 日，第 2 張第 3 頁。

畫視作閨閣雅集的重要環節。此類雅集常邀知名畫人現場揮毫，創作示範。^①值得注意的是，鄧芬曾在其課程推介中強調，其風格異於高氏昆仲及其他嶺南派成員，^②他卻在 20 世紀 40 年代初與高奇峰門生及高劍父共繪《花卉圖卷》，某種程度而言，該圖卷集衆家之長，或曾充任花卉畫教學範本。

遴選門生後，鄧芬嚴格要求行拜師之禮。無論戰時抑或戰後，居廣州或寓香港，鄧芬所收門生皆須舉辦隆重的傳統拜師儀式，並邀文化界、藝術界同仁及媒體共同見證。^③儀式盛況常刊載於報端，繼而顯著提升其招生規模。^④其餘寓居港澳的嶺南畫人雖不執着拜師儀軌，亦常刊廣告招生，奈何戰時招生成效遠遜和平時代，鬻畫授徒實難保障流寓畫家生計安定，常為官紳富商作畫，反而能獲取短暫穩定的生活來源。

原因之三，侵華戰爭與民族屈辱促使嶺南畫人深刻省思中國書畫與民族精神的關聯。在《花卉圖卷》中，鄧芬所繪唐菖蒲的右側鈐有一方印文「輕死生而重於畫」。該印在圖卷中似為右上的畫面補白，該印之篆刻風格，與鄧芬所鈐「誦先」印頗為相似，加之鄧芬乃嶺南藝壇中最擅援引古詩文進行二次創作以抒懷之畫人，此印或是鄧氏自用閒章。「輕死生而重於畫」典出蘇軾《寶繪堂記》，原指蘇軾自省過度癡迷書畫而輕忽生命本質的異化情狀，但在戰時流寓港澳的嶺南畫人語境中，該句詩文被賦予全新內涵。

① 《香閨雅集美不勝收》，《華僑日報》（香港）1959 年 11 月 16 日，第 6 張第 1 頁。

② 《鄧芬之畫課》，《工商晚報》（香港）1934 年 1 月 28 日，第 2 版。

③ 《畫人鄧芬授徒禮》，《工商晚報》（香港）1935 年 9 月 26 日，第 2 版；《文化界老師雲集，鄧芬傳授業仇女士典禮盛況》，《華僑日報》（香港）1958 年 6 月 19 日，第 3 張第 2 頁。

④ 《鄧芬授徒作畫，分班分日講業》，《華僑日報》（香港）1958 年 7 月 17 日，第 4 張第 3 頁。

鴉片戰爭以後，晚清政權不斷割地賠款，港澳淪為外治殖民地，「華人社會」之稱意味着國人在喪失主權的本土艱難生存。抗戰時期活躍於港澳的嶺南畫人雖身處相對安定的社會環境，卻難逃戰爭陰雲，內地難民的湧入、日本軍機轟鳴之聲、戰事信息的持續衝擊，無不加深畫人們的創傷體驗。故園淪陷後遭敵機狂轟濫炸的瘡痕景象，黎庶命若螻蟻的慘狀，畫界同仁投筆從戎而音訊遲滯，眼前親朋或貧病纏身或殉國捐軀……正如後人所言，「死亡」的主題離他們如此接近，^①諸般遭際難免交織成複雜心緒。其時高劍父、黃少強、楊善深等知名畫人，皆曾遭日方脅迫合作，他們堅守氣節，與之周旋，規避威逼利誘。經此種種，嶺南畫人對戰爭與生命、家國與革命乃至情誼與志節，皆獲深切體悟。國難之際，救亡圖存成為藝術實踐的核心命題。畫筆既作為武器，畫人便無畏個體存亡，而應高擎藝術革命之旗幟，以己之長來抵禦外侮，同時打破門戶之隔，與其他畫人結成戰時藝術同盟，兼容各派以整合資源賑濟同胞。

文藝界在港澳地區及海外華人社會中積極組織賑災募捐，凝聚抗戰力量。20 世紀 30 至 40 年代，港澳地區的中國畫展多具義賣賑災性質。七七事變後，澳門雖興起組建救亡團體熱潮，其時葡澳政府卻以「中立」之名阻撓抗日組織，壓制公開的抗戰活動。^②隨着輿論環境惡化，「抗戰」「救亡」等話語漸轉為賑災勸募行動，^③隱晦表達的藝術畫展遂成為重要載體，既延續了被禁絕的救亡宣傳與愛國教育，又為前線籌措了資糧。為提升作品流通性，畫人多選取符合本土市場趣味的

① 童宇：《1940 年廣東文物展覽會籌備人物考證及其相關問題》，《美術學報》2012 年第 3 期。

② 趙佳佳：《抗戰時期的澳門救亡團體》，《黨的文獻》2018 年第 4 期。

③ 陳敏、夏泉：《抗戰時期澳門華人的家國情懷表達研究》，《廣東社會科學》2024 年第 6 期。

題材。如《花卉圖卷》中，以「司徒牽牛」聞名的司徒奇專繪牽牛花；沈仲強以「菊花王」之譽而寫菊；「牡丹張」張韶石作牡丹，黃少強所擅墨梅乃黃慈博等嶺南文士摯愛題材。圖卷留白上款，待藏家定製題跋。^①如此的創作範式影響後續參與者，梁榮纓以萱花彰顯其花卉畫造詣，馬萬里取其松枝經典題材。更值得注意的是，黎雄才所繪建蘭，看似與其他作者所繪花卉統一風格，其實有意借鑒鄭所南（思肖）的「畫蘭不畫土」，實踐高奇峰所言之以圖畫賦比興，抒發家國河山陷於亂戰之痛。^②而在技法層面，畫人們既呈現傳統沒骨線條勾勒與染色，或施之撞粉、撞水之法，又展現早期中外融合的探索與實踐成果，強調花卉形態之精準與肌理之表現，增強立體感之際，不失寫意之韻味，使畫面更顯靈動與感染力。此舉與當時港澳地區的審美風尚相契合，亦提升了畫作的傳播效果。

流寓港澳期間，嶺南畫人深切體認傳統國畫方為民族精神載體。隨着外國人定居港澳及洋貨湧入沿海地區，時人對傳統文化產生複雜心態。儘管港澳本土商賈士紳仍持守傳統藝術趣味，且嶺南派倡導的寫實人物畫亦具有喚醒民族意識之功，但多數嶺南畫人洞察，植根傳統文化的藝術更易喚起「華人社會」尤其精英階層的文化認同。質言之，中西融合的創新形式未必充分彰顯民族精神，表現民間疾苦的抗戰寫實畫亦難獲得藏家青睞，^③而傳統國畫恰能合理承載中國民族文化

① 《方人定致鄧芬書札》（手稿），鄧芬藝術基金會主編：《南海鄧芬藝文集》，第338頁。

② 高奇峰：《美感與教化（高奇峰講於嶺南大學）》，奇峰圖書館編印：《高奇峰先生榮哀錄（第一輯）》，南京：奇峰圖書館，1934年，第4頁。

③ 高劍父在港澳地區推行他的「新藝術運動」時，遭受不少指責與謾罵，稱他在國難當前，生死存亡的關頭竭力提倡不切實際的藝術等同「趕人家去投胎」。詳見高劍父：《澳門藝術的溯源及最近的動態》手稿，第12頁。

精神，贏得更廣泛華人群體的支持。此非指傳統派畫人拒斥變革，國畫研究會成員同樣思考中國畫發展路徑，但主張變革須建立在對國畫精髓的深刻把握而非表面改良。^①50 年代以後，寓居港澳的嶺南畫人對此有更深刻的體悟，其稱若不知國畫之根本，則不能有獨立的國家民族文化與藝術風格。^②他們普遍認同謝赫的「六法」是國畫不可移易之根基，尤其重視「氣韻生動」與「古法用筆」的審美準則，以此作為品評在港澳地區舉辦的國畫展覽的核心標準，亦視作衡量民族精神表達的重要標尺。雖有研究指出，高劍父晚年轉向非寫實創作，是因其澳門社交活動頻繁及年邁體衰所致，^③然學界較少關注，港澳島嶼文化的歷史特情及其中華文脈傳承的薄弱性，深刻制約着流寓兩地的嶺南畫人對傳統國畫的認知維度與變革路徑。

五、應時地之變：港澳與嶺南畫人的雙向影響

既往學界多援引高劍父之言，將抗日戰爭時期的澳門視為嶺南派從事抗戰美術創作之基地及中國畫革新之大本營，藉此突顯該流派對戰時澳門乃至香港藝術發展之影響。此視角並不能充分關注港澳兩地對於嶺南畫人群體（其範圍實不囿於嶺南派一支）所產生的深刻影響。

首先，港澳兩地能在戰時為流寓畫人提供良好的藝術氛圍，源於

① 《一九三四年十一月五日甲戌九月廿九日報章報道·書畫文學社大會紀》，鄧芬藝術基金會主編：《南海鄧芬藝文集》，第 457 頁。

② 呂智惟：《張韶石之花卉》，《華僑日報》（香港）1954 年 1 月 11 日，第 4 張第 4 頁。

③ 莫小也：《澳門美術史》，第 103 頁。

前人的實踐積澱。清末民初之際，一批兼具政界與學界聲望的粵籍「遺老」移居香港，或設壇講學，或鬻書賣畫以維繫生計。在他們帶領下，雅集、展覽、出版及慈善活動勃興，各類藝術社團林立，彼此交流頻繁，遂使當地鑒藏之風日盛，文人學者書畫創作與公眾、藝術市場之聯繫日趨緊密。^①彼時，香港的富裕士紳紛紛前往澳門經商置業、修築園林，客觀上推動了香港的文化風尚與藝術實踐向澳門的傳播。此現象為港澳社會奠定了認知傳統書畫藝術的基礎，進而為抗日戰爭時期嶺南畫人在當地傳播國畫、革新藝術、開拓藝術市場鋪平了道路。

其次，戰時港澳特殊的政治環境，為嶺南畫人提供了相對自由的創作空間，而本土藏家群體的審美趣味及其與畫人的互動，則進一步繁榮了兩地的藝術市場。抗戰期間，中國內陸的抗戰美術與革命美術因日軍侵華暴行及民衆抗日情緒高漲而廣泛傳播，傳統國畫的主流地位由此被取代，以此謀生的文人畫家不僅創作方式與藝術理念受到衝擊，生活也陷入困頓。其時香港與澳門暫時遠離戰火，同時成為各方重要的物資與情報中轉樞紐，這為往來兩地的嶺南畫人提供便利。當地官紳富商的購藏偏好影響了港澳藝術市場的題材選擇，促使港澳未形成獨推崇抗戰畫或寫實人物畫的藝術氛圍，吸引了大批擅長傳統國畫的嶺南畫人遷居，繼而豐富了兩地藝術市場。這本使嶺南畫人重燃復興國畫的希望，卻因香港於 1941 年冬淪陷而中斷。大批難民與畫人再次出走避亂，戰亂導致的經濟封鎖與物資短缺，致使部分滯留港澳兩地的嶺南畫人生計無着，部分畫人未能等到抗戰勝利便溘然

① 陳雅飛：《20 世紀上半葉的香港書畫鑒藏》，《書與畫》2022 年第 7 期。

長逝。^①

再者，港澳兩地為嶺南畫人革新國畫帶來啟示。如前所述，嶺南畫人並非固守傳統國畫陳規，嶺南派早期中外融合的探索因模仿痕跡明顯，未獲推崇傳統書畫的文人畫家認可，遂引發嶺南派與國畫研究會的論爭與對立。實則，港澳的特殊性讓秉持不同主張的嶺南畫人皆窺見了革新國畫的可能路徑：即在恪守傳統國畫本質的基礎上，融合外來藝術與風格，實現創新。如此，既契合了不同階層的審美趣味，亦延續了中國書畫藝術與文化的傳播。何漆園稱之為「順應時代與地域之變」，主張藝術如同政治，與時代、地域密不可分，應因時因地而變。此非刻意標新立異，亦非全然摒棄傳統精髓，而是順應時代與地域的審美變遷，融合藝術家個人特質，做到「擇善而變之」。^②

儘管此番論述見於抗戰勝利十五年後，卻是寓居港澳多年的嶺南畫人經驗積澱的結晶。衆畫人在戰時港澳的探索與實踐，顯著體現於高劍父的手稿《澳門藝術的溯源及最近動態》。高氏在早年已強調折衷風格與傳統宋畫的關聯，又竭力將戰時港澳的藝術展覽活動納入其所倡導的「新藝術運動」體系之中，值得注意的是，高氏所列舉嶺南畫人在港澳舉辦的畫展，皆依中國傳統國畫分類法，即所謂「宋院畫

① 《花卉圖卷》畫者中，於1942—1943年在港澳去世的畫人分別有張純初、容祖椿、傅壽宜，後二者因生活困頓而病死、餓死。黃少強在香港淪陷時返回佛山，因病於1942年逝世；葉大章在廣州灣舉辦展覽後便返回澳門，但澳門因香港淪陷、大批難民涌至而米珍薪貴，最終返回廣州定居，因肺病卒於1945年。

② 何漆園：《介紹張韶石之畫》，《華僑日報》（香港）1960年1月10日，第4張第2頁。

十三科」為標準劃分展覽題材。^①他尤為讚譽黎葛民在「佛有緣素菜館」舉辦的畫展，其題材之豐富，竟「獨佔十三科之六」，堪稱當時嶺南畫人對外展覽中題材門類之最廣者。與之相較，方人定、張純初、關山月、司徒奇、葉大章等人所舉辦的畫展，題材多囿於三至四科，尤以花卉科最為常見。^②彼時，為宣傳展覽而刊於報章媒體的畫作，構圖與風格多承襲傳統國畫之意蘊，技法與透視處理則借鑒西畫之長。換言之，高劍父並未刻意將嶺南畫人區隔為不同流派，而是將其統歸於國畫家之列。此舉折射出寓居港澳的嶺南畫人在國畫革新方面達成了某種共識：以傳統國畫為根基，借鑒西畫的視角與形式，再以傳統筆墨技法加以表現，既突破了國畫過往平面化的侷限，又保留了國畫獨有的意境。此多年實踐與何漆園後來所述不謀而合。

嶺南畫人對港澳藝術發展的深遠影響，主要體現在三個維度。其一，嶺南畫人於戰時避居港澳，有力地促進了中國書畫與文物在該區域的廣泛傳播，推動了戰時港澳文化藝術的蓬勃繁榮。廣州淪陷之際，大量文物書畫隨南遷的文人商紳輾轉至港澳，以中國文化協進會為核心的文人群體，在香港通過展覽、出版及講座等形式，將書畫鑒藏從私人雅集昇華為公共文化活動，推動香港戰時書畫創作邁向高峰。^③同期，藉助港澳兩地間便捷的交通條件，嶺南畫人紛紛匯聚澳門，或為富商創作，或舉辦賑災義展，推動中國書畫突破精英圈層，

① 事實上，「十三科」的劃分最早見於明代陶宗儀所記的宋元畫的分類，宋代院體畫的分類似乎最多只有《宣和畫譜》所記載的「十門」。一個比較恰當的表述是「從五代到宋朝，國畫中各個畫種已基本形成，『十三科』也各具眉目。」見陳綬祥：《寫死·寫真·寫生》，陳綬祥：《遮蔽的文明》，北京：北京時代華文書局，2017年，第233頁。

② 高劍父：《澳門藝術的溯源及最近的動態》手稿，第20頁。

③ 陳雅飛：《20世紀上半葉的香港書畫鑒藏》，《書與畫》2022年第7期。簡又文：《廣東書畫鑒藏記》，簡又文：《簡又文談藝錄》，香港：新銳文創，2020年，第12頁。

走向大眾視野，同時也為澳門本土藝術注入了新的活力。^① 他們與商會聯合開展抗戰宣傳與募捐活動，使港澳地區成為支援內地抗戰的重要後方。需指出，這種藝術繁榮具有特殊歷史背景下的短暫性，隨着難民激增與資源短缺導致的物價飛漲及饑荒問題，流寓港澳的嶺南畫人亦深受影響。

其二，嶺南畫人的藝術實踐有效喚醒了港澳民衆的愛國意識。抗戰時期民衆的家國情懷受制於其生存境遇與經濟條件。以晚清時期的澳門水上人為例，他們曾因擔任外籍船舶引水員謀生，而被官方文獻稱為「奸民」。^② 這些未接受過愛國教育的群體，難以因抽象的情懷而驟然放棄生計。澳門發展農工業受限，博彩等灰色產業遂成為當地的經濟支柱。高劍父初到澳門時，便觀察到民衆沉溺於賭場等低俗娛樂，家國意識淡薄。^③ 因此，當國人在港澳開展救亡運動時，「救國」與「救己」的認知矛盾致使當地出現「救國有罪」之言論。加之前述葡澳當局對「抗敵」宣傳的壓制，華人在澳門推行愛國教育受阻。^④ 在此背景下，嶺南畫人的抗戰宣傳尤顯重要。他們通過兩種路徑展開愛國抗戰宣傳：一是創作民衆喜愛的傳統題材作品，藉助義賣活動增強民衆的參與感；二是以高劍父及春睡畫院為代表的嶺南派創作抗戰主題繪畫，通過展覽擴大其影響力。鑒於當時民衆的文化水平，圖像相較於文字而言，更具傳播效力。1940年2月，香港大學馮平山圖書館舉辦了廣東文物展覽會，系統展示了嶺南的文物史料與書畫，其目的在於以鄉

① 盛恩養：《抗日戰爭時期的澳門美術》，《南京藝術學院學報》（美術與設計版）2009年第3期。

② 程美寶：《把世界帶進中國：從澳門出發的中國近代史》，北京：社會科學文獻出版社，2013年，第20-21頁。

③ 高劍父：《澳門藝術的溯源及最近的動態》手稿，第3頁。

④ 陳敏、夏泉：《抗戰時期澳門華人的家國情懷錶達研究》，《廣東社會科學》2024年第6期。

土文化喚醒當地各階層的民族意識。^① 這些活動獲得的熱烈反響，印證了藝術與展覽在宣傳愛國抗戰方面的有效性。

第三，嶺南畫人在戰時港澳地區開展的美育傳播活動，為兩地後續的藝術發展奠定了堅實基礎。一眾書畫家在港澳兩地開館授徒，培養了大量藝術人才，推動中國書畫持續創新。高劍父遷居澳門，這一舉動被視為該地現代美術發展的轉折點。春睡畫院在學員隨遷後形成較為完整的教學體系，高氏在澳門招收王婉卿、黎明、竺摩等弟子。在此期間，學員們大多投身於教育行業：關山月任教於潔芳中學；羅竹坪任職於孫中山紀念中學；司徒奇在培正中學西關分校授課，並收崔德祺等人為門生；何磊、伊廷廩分別任教於濠江中學及其他院校；伍佩榮則開設畫室授徒。他們通過結社、展覽、寫生等活動廣泛傳播嶺南藝術。^② 1949 年之後，鄧芬等定居港澳的畫人延續了戰時發展書畫社團的態勢，他們組建了「頤園雅集」（後更名為澳門頤園書畫會），以此凝聚嶺南畫人在港澳地區的藝術力量。至 90 年代，澳門文化體、現代畫會等十餘個書畫團體相繼成立，澳門美術協會更成為影響深遠的專業組織。^③

在香港方面，鄧芬招收了余匡父、仇啟雲、張君華等弟子；與此同時，黃少強與何漆園、葉少秉共同創立了香港美學院，並維持着民間畫會的運作。廣州淪陷之後，民間畫會的會員們紛紛匯集到香港，到了 40 年代初，人數已達二三十人。部分會員前往越南等地舉辦抗戰展覽，而黃少強則遠程給予支持，並寄送了自己的作品。其知名弟

① 廣東文物展覽會編印：《廣東文物》上冊，香港：中國文化協進會印行，1941 年，第 5-6 頁。

② 莫小也：《澳門美術史》，第 104-110 頁。

③ 莫小也：《澳門美術史》，第 113、134-135 頁。

子包括陳凝丹、黃志堅、溫水源、黃千問以及陳定威等二十餘人。^① 葉少秉不僅在香港美學院授課，同時還任教於慶保中學。在香港淪陷之後，他曾返回廣州避戰，1947年又返回香港，設立了「萬年青室」畫室，並繼續擔任教職。1950年，他創辦了麗春畫院。值得一提的是，他1947年出版的《七彩蠟筆學生畫範》被港澳多所學校採用。^② 何漆園在1936年定居香港之後，曾歷任多所師範院校的教職。^③ 趙少昂在1948年於香港重啟了嶺南藝苑，培養出了趙世光、歐豪年等弟子，使得嶺南派在香港得以繼續傳承與發展。^④ 周千秋、梁榮纓夫婦在1949年遷居香港之後，順應了當時的「中國熱」，開始教授外籍人士國畫。他們在1952年成立國際中國美術院，十餘年間學員由數人增至二千餘人，國籍涵蓋三十七國。1969年，周梁夫婦移居美國，創立國際中國美術學院，學員擴展至四十三國。^⑤

仍需指出，嶺南畫人戰時流寓港澳，雖具偶然性與短暫性，然其影響深遠而持久。尤其後起的本土畫人，受前人薰陶，紛紛投身國畫創作，持續推動中國書畫在港澳兩地的傳播。20世紀50至60年代，定居港澳的嶺南畫人持續進行中西融合的國畫探索，在「華人社會」的語境下，催生了融合港澳本土特色的中國書畫新風貌。^⑥ 他們同時活

① 黃少強：《日記摘抄（1939—1941）》，廣東美術館編：《黃少強詩文資料選編》，第234-329頁。

② 陳繼春：《關於葉少秉》，「廣東美術百年」書系編委會編：《其命惟新：廣東美術百年研究文選》，廣州：嶺南美術出版社，2017年，第1449頁。原為葉氏家屬葉於薇女士口述，口述時間2010年2月15日。

③ 王嘉：《不師古法不師今——何漆園的詩與畫》，「廣東美術百年」書系編委會編：《其命惟新：廣東美術百年研究文選》，第1462頁。

④ 張雪洲：《趙少昂：嶺南派薪火傳》，《大公報》（香港）2011年5月22日，第A10版。

⑤ 張弛整理：《周千秋、梁榮纓伉儷傳略》，中國人民政治協商會議番禺縣委員會文史資料研究委員會編：《番禺文史資料》第3輯，1985年，第46-47頁。

⑥ 張雪洲：《趙少昂：嶺南畫派薪火傳》，《大公報》（香港），第A10版。

躍於海內外各類藝術活動中，有力地推動了中國書畫的國際傳播。港澳對中國書畫的鑒藏傳統延續至今，近現代嶺南畫派藝術家的作品在當下的國內外藝術市場中持續保持着重要的影響力。

餘論

1963 年春，張韶石依循每年慣例，在香港舉辦個人的百花畫展。展覽中的一幅作品，其形式與《花卉圖卷》極為相似：「拔其尤者二十餘人畫卷，公開展覽。其中或為教師，或為學子，或為商人，或為女士，職業雖殊，而究心繪事則一也。綵筆凌雲，繽紛絢爛，寧不足為藝林生色邪？」^①與之相應，葉少秉亦於 1961 年完成長達十餘米的巨作《百花圖》，翌年元旦應邀參加番禺市橋舉行的書商展覽，廣獲佳評。誠然，花卉畫重歸中國傳統文化語境，承載富貴吉祥、百花齊放、萬物欣榮之寓意。至此，花卉題材的國畫內涵已歷經三重轉變：由私家審美上升為民族審美，進而發展為群體審美。群體審美體現的是「華人社會」特定語境下的民族認同，是前兩階段的結合與昇華，而非精英圈層的自我身份彰顯。何漆園恰在此前提出中國畫當「應時地之變」，足見 20 世紀 60 年代實為中國書畫革新歷程之又一關鍵節點。嶺南畫人戰時流寓港澳期間不間斷的藝術探索與實踐，於此時期交出階段性答卷：既確立自身藝術姿態，更於戰後承續發揚；其以融匯中西、面向世界為目標的創新路徑，仍是當代中國畫變革的重要方向。

① 何直孟：《張韶石門人畫展序》，《華僑日報》（香港）1963 年 3 月 7 日，第 6 張第 2 頁。

抗戰時期，港澳場域促使嶺南畫人突破門戶壁壘，深化群體情誼，這一維度向來被學界所忽視。事實上，嶺南畫人在廣州淪陷前就已參與跨門派雅集活動，清遊會在其中發揮着重要的調和作用。^①換言之，嶺南畫人的社會交往並非無條件開展，常需依託組織名義將跨門派的互動合理化。然而，普遍戰亂與和平交織的時空背景，疊加「華人社會」的認同張力與故土情懷，最終促使他們超越派別立場與藝術主張的藩籬，珍視團結互助的意義。1956 年留港之嶺南畫人創立「丙申社」，成員涵蓋國畫研究會、嶺南派及隔山派等不同團體，較戰前或戰時社團構成顯有突破。^②更值得關注的是，20 世紀 50 年代，當畫人們陸續離世時，異派成員也多有出席追悼儀式。此類「友好相待」的現象，實則折射出畫人流寓港澳時期心境的嬗變，及其藝術情誼在戰後的延續。

《花卉圖卷》仍存諸多待考細節，但不可否認其具有重要的藝術與歷史價值：該圖卷銘刻了嶺南畫人戰時流寓港澳乃至內陸的創作經歷，映射其交遊網絡與生存境遇。本文未刻意強調畫人各自所屬門派，而統稱「嶺南畫人」^③，旨在揭示歷史的複雜面相：無論主張改良國畫抑或堅守傳統，各派在藝術論爭的表像下，實則存在不可避免的交往互動與相互影響，其互動皆以倡導藝術革新、構建現代國畫體系為深層宗

① 《張逸》，黎細玲編著：《香山人物傳略》四，北京：中國文史出版社，2014 年，第 245 頁；曾陽漾：《清遊會 畫壇一笑泯恩怨：嶺南畫派和傳統國畫研究所的恩怨解析》下篇，《嶺南文史》2012 第 4 期。

② 《昨日起舉行畫展 丙申社諸子略曆》，《華僑日報》（香港）1956 年 2 月 14 日，第 3 張第 2 頁。

③ 事實上，時人更喜愛以「畫人」自稱，與「文人」或「士人」對應，是對其專擅畫藝的身份強調。李健兒曾有相關論述。李健兒：《廣東兩畫人——黎簡與居廉》，廣東文物展覽會編印：《廣東文物》下冊，香港：中國文化協進會印行，1941 年，第 703 頁。

旨，共同推動了現代嶺南中國畫事業之振興。^①

Brushes Gathered, Blossoms Born: Artistic Endeavours and Social Circles of Lingnan Region's Artists in Hong Kong and Macau During the Resistance War

Li Xinlei

Abstract: From 1941 to 1943, twenty-eight artists the Lingnan region, each with distinct artistic philosophies, collaborated to complete The Floral Scroll through painting sessions held successively in Macau, Hong Kong, Guilin, and Qujiang. The seals they affixed to the scroll, the varying dates of their signatures, and their respective social networks during the War of Resistance all attest to its transregional creation and circulation amid wartime turmoil. Against this backdrop, members of diverse artistic groups—including the Lingnan School and the Guangdong Chinese Painting Research Association—transcended sectarian divisions. They leveraged societies based in Hong Kong and Macau, such as Jieshe and Qingyouhui, to organize creative gatherings and exhibitions. Benefiting from the unique political environment of wartime Hong Kong and Macau, these Lingnan professional painters sustained their livelihoods by selling paintings and teaching, while also engaging in artistic practices to support relief and rescue efforts. Macao's abundant floral

① 劉曦林：《嶺南訪畫隨筆》，廣州美術學院嶺南畫派研究室編：《嶺南畫派研究》第二輯，廣州：嶺南美術出版社，1990年，第83-84頁；曾陽漾：《清遊會 畫壇一笑泯恩怨：嶺南畫派和傳統國畫研究所的恩怨解析》下篇，《嶺南文史》2012年第4期。

resources and the aesthetic preferences of collectors in Hong Kong and Macao collectively spurred these painters to create Chinese paintings centered on floral subjects. These scrolls thus served dual purposes: market value and educational demonstration. Furthermore, the Lingnan artists' understanding of and steadfast commitment to the national cultural spirit during their exile in Hong Kong and Macao profoundly influenced the development of art in these regions.

Keywords: War of Resistance; Hong Kong and Macao regions; Lingnan artists; floral painting; artistic innovation

（責任編輯：芮駿宇）