

高劍父所認識的中國繪畫傳統

賴國生*

摘要

高劍父以鼓吹「中西融合」的繪畫改革而聞名，目前對高劍父的研究大多也著重於此。然而，在從事改革的同時，高劍父對於中國繪畫傳統的認識與看法為何，卻少有人研究。本文試圖透過高劍父所著的《我的現代國畫觀》來了解高劍父對傳統的認識。

高劍父雖然主張改革，但是他對於傳統中國畫並非全盤否定，認為中國繪畫曾有輝煌的一頁。為了論述在中國畫中融入西法的正當性，他主張中國畫從漢代就已經受到西方影響，他這種中國畫受外來影響之理論甚至還包含了謝赫六法，認為謝赫六法來自印度。中國畫中，文人畫重氣韻不求形似正是高劍父想要改革的，但是談到古代中國畫的優點時，高劍父又對氣韻表示稱羨，這可說是在尋求改革時對於傳統的一種矛盾心情。

關鍵詞：高劍父、嶺南派、中國畫、傳統、改革

* 國立故宮博物院南院處助理研究員

高劍父所認識的中國繪畫傳統

賴國生

- 一、前言
- 二、《我的現代國畫觀》一書之源由
- 三、高劍父中國繪畫受外來影響之理論
- 四、高劍父對於中國傳統繪畫演變的論述
- 五、高劍父認為傳統繪畫中的優劣
- 六、結論

一、前言

高劍父（1879-1951）是二十世紀初期嶺南畫派的創始人，與其弟高奇峰（1889-1933）以及對中國繪畫改革具有共同理想的陳樹人（1884-1948）並稱為「嶺南三傑」。

高劍父生於十九世紀末動盪不安的中國。十九世紀中國經歷了鴉片戰爭（1840-1842）、英法聯軍（1856-1860）等來自西方列強的屈辱，甚至在十九世紀結束前的甲午戰爭（1894-1895）敗給了長久以來被中國人視為「東夷」和「倭寇」的日本。二十世紀初中國的知識分子意識到如果再不有所作為，中國可能面臨滅亡的危機，因此紛紛鼓吹學習西法以救亡圖存。甲午戰敗以及維新運動夭折之後，這些中國知識分子知道不能只學西方的軍事與科技，而應該更全面地吸收西方文化，於此同時的日本卻已經在明治維新後高度西化，藉著地利之便與文化相近的優點，中國知識分子便把日本當作學習西法的捷徑。當時留學日本的中國學生所學的科目十分廣泛，其中也就包含了美術一門。為人知曉的弘一法師李叔同（1880-1942）與高劍父都是此時留學日本的先鋒。

李叔同於1905年啓程至日本，1906年進入東京美術學校西洋畫科就讀，1911

年畢業。¹高劍父則大約於 1903 至 1906 年間兩次赴日。²與李叔同相異的是，高劍父僅僅在日本兩次短暫停留，並沒有正式進入學校就讀，當然也就沒有取得任何學位。依照高劍父學生簡又文的整理：高劍父在日本停留時參加過「白馬會」、「太平洋畫會」與「水彩研究會」，並且還考入「東京美術院」。³但是，關於中國美術家留學日本的經歷，時常有以訛傳訛、誇大不實的狀況。日本學者鶴田武良就曾提出，中國留日美術學生在日本實際狀況模糊不清且確認困難的問題；而高劍父是否真的參與過這些日本的美術會，他在〈留日美術學生〉一文中認為無法證實。⁴至於「東京美術院」，當時只有名為「日本美術院」及「東京美術學校」，而無所謂的「東京美術院」，簡又文可能把這兩個學校的名稱搞混了。不過，從高劍父短暫停留日本的時間來看，兩次均約從幾個月至一年多、未滿兩年，似乎也間接地佐證他無法取得任何學位。

簡又文是高劍父的學生，他所整理的年表應該大多是第一手資料。不論高劍父在日本留學期間是否真的參與過這些美術社團，由於這些畫會都是西洋畫的社團，簡又文提出高劍父曾在這些畫會學習，表示高劍父與李叔同或是後來到日本留學美術的大多數學生一樣想學的是西洋畫。

高劍父在日本除了學習繪畫之外，還加入了孫中山先生所領導的中國同盟會，為推翻滿清的革命運動而奮鬥。高劍父雖身為一位藝術家，但在革命運動中並非虛應故事，而是實際熱心參與，不但在日本加入了中國同盟會，更曾負

¹ 根據日本學者吉田千鶴子的整理，在李叔同之前還有一位中國留學生黃輔周，他於 1905 年進入東京美術學校西洋畫科就讀，但是卻沒有畢業的紀錄；另外，與李叔同同年的還有一位中國留學生曾延年，也進入了東京美術學校西洋畫科，與李叔同都有畢業自畫像留存。參見吉田千鶴子，〈東京美術学校の外国人生徒〉，《東京芸術大学美術学部紀要》33 号(1998 年 3 月)，頁 41-42。

² 學界對高劍父留日時間的認定並不一致。根據高劍父的學生簡又文所整理的年表，高劍父於 1906 年冬第一次去日本，1907 年暑假短暫回廣東帶弟弟高奇峰再度赴日，1908 年回到廣東。香港學者高美慶推斷，高劍父於 1905 年底 1906 年初赴日，1907 年返回廣州攜弟赴日，1908 年回國。陳薌普則採用何錦燦的研究，認為高劍父於 1903 年底第一次赴日，1905 年底第二次赴日。日本學者鶴田武良根據多種資料推論，高劍父第一次留學日本為 1903 年 1 月 28 日至 1904 年春；第二次為 1905 年 10、11 月間至 1906 年冬，與何錦燦的研究接近。參見簡又文，〈革命畫家高劍父—概論及年表（中）〉，《傳記文學》第 22 卷第 2 期(1973 年 2 月)，頁 85-86。參見高美慶，〈從文物館藏品論高劍父的藝術發展〉，《近代中國》84 期(1991 年 8 月)，頁 214。參見陳薌普，〈高劍父的繪畫藝術〉(台北：台北市立美術館，1991 年)，頁 51。參見鶴田武良，〈留日美術學生—近百年來中國繪畫史研究（五）〉，《美術研究》367 號(1997 年 3 月)，頁 31。

³ 簡又文，〈革命畫家高劍父—概論及年表（中）〉，《傳記文學》第 22 卷第 2 期（1973 年 2 月），頁 86。

⁴ 鶴田武良，〈留日美術學生—近百年來中國繪畫史研究（五）〉，頁 29。

責主持廣東的革命事業，⁵因此他也獲得「革命畫家」的稱號，簡又文在為高劍父所寫的概論及年表中，就以「革命畫家」為文章標題稱呼高劍父。⁶就像革命運動的領導者孫中山先生鑽研中外政治制度，創立三民主義與五權憲法，「採取西方的長處以補中國的不足」似乎成為當時中國知識分子的理想。高劍父不僅追隨孫中山先生的政治革命，在自己所擅長的藝術方面也試圖尋求大刀闊斧的改革，引進西方繪畫的技法，期望讓中國畫能夠跟上時代的潮流。高劍父在政治與藝術雙方面改革的理想，使得高劍父「革命畫家」之稱謂更增添了一層意涵。

高劍父留學日本回到中國之後，就著手推廣一種中西融合的繪畫，並把他改革中國傳統繪畫的新風格稱為「新國畫」。⁷這種「中西融合」的理想非常崇高，但是以高劍父僅在短短的三年內先後兩次前往日本學習西畫，而沒有正式進入學校學習，想要完全掌握西畫技法並融合中西則是非常困難的。事實上，高劍父「新國畫」的構想是來自當時在日本新興的「日本畫」。⁸

在日本近代美術史上，「日本畫」一詞並非泛指日本的繪畫，而是專稱十九世紀末、二十世紀初，由岡倉天心（1863-1913）推廣，橫山大觀（1868-1958）、菱田春草（1874-1911）、下村觀山（1873-1930）等畫家共同實踐的一種融合日本傳統繪畫與西方寫實技法的新繪畫。⁹儘管「日本畫」的鼓吹在當時的目的是為了提振傳統繪畫並反對盲目的西化，但畢竟融合了西方技法，對高劍父來說，長久受中國影響與中國傳統繪畫有著許多相似之處的日本傳統繪畫也能夠結合西方繪畫，當他看到這樣的「日本畫」時，大概也認為這就是中國畫應該要走的路，因此回國後大力倡導「中西融合」的繪畫理想。然而，高劍父所謂的「中

⁵ 簡又文在高劍父年表的 1908 年說：「時，先生已加入『中國同盟會』。未幾，奉派回粵任『中國同盟會支會』會長……年期未能確定，誌此待考。」見簡又文，〈革命畫家高劍父—概論及年表（中）〉，頁 86。

⁶ 「革命畫家」之封號來自陳樹人。參見簡又文，〈革命畫家高劍父—概論及年表（上）〉，《傳記文學》第 21 卷第 6 期（1972 年 12 月），頁 25。

⁷ 高劍父在《國畫觀》第七章〈現代畫的必然傾向〉中說：「促進現代畫的成立，（以下稱新國畫，）最好是中畫西畫兩派中有相當造詣的人，起而從事溝通。」而第十章的標題就為〈新國畫之表現〉，這章的第一句說：「新國畫既保留舊國畫的『形樣』『技法』，而參以現代的精神。」見高劍父，《我的現代國畫觀》（台北：華正書局，1989），頁 24，29。

⁸ 關於高劍父繪畫風格與日本的關連，參見李偉銘，〈高劍父繪畫中的日本風格及其相關問題〉，《圖像與歷史：20 世紀中國美術論稿》（北京：中國人民大學出版社，2005），頁 166-185。

⁹ 關於「日本畫」的討論，參見北澤憲昭，《「日本畫」の転位》（東京：ブリュッケ，2003）。

西融合」或「折衷中西」的「新國畫」既然源自「日本畫」，在風格上也就時常與「日本畫」十分相似，這在當時曾遭受極大的批評，甚至他的某些作品被認為是剽竊日本畫家之作。¹⁰

高劍父力主繪畫改革，表示他認為當時的中國畫有不合時宜之處，但是中國的繪畫傳統對他來說也並非可以完全丟棄的，畢竟，高劍父所主張的改革是「中西融合」，並非全面採用西洋油畫技法與風格的「全盤西化」，所以在他的繪畫裏面，中國的繪畫傳統仍然佔有重要的角色，甚至是他進行改革的基礎。高劍父說：「現代國畫，即由古代中國畫遞嬗演進而來，猶之乎現代文學，是由古代文學演變而來一樣。」¹¹像高劍父這樣一位主張改革的畫家，他是如何看待傳統不禁令人好奇，他對中國繪畫傳統的認識為何也非常值得探究，但是目前對高劍父這方面的研究較少，因此本文重點在討論高劍父對於中國繪畫傳統的認識，希望能夠以新的角度來研究高劍父。

二、《我的現代國畫觀》一書之源由

高劍父一生鼓吹「新國畫」運動，但他生平中並未出版有系統的繪畫理論。目前最能代表高劍父藝術理論的著作《我的現代國畫觀》是後人根據高劍父相關論述的手稿編輯出版的，不論是要了解他的國畫改革理論或是他對中國繪畫傳統的認識，都必須從這本著作著手。由於這本書高度的重要性，因此有必要先說明此書出版的來龍去脈。高劍父之子高勵節（1936-）於民國 44 年（1955）為此書出版寫序說：

關於先父《我的現代國畫觀》這小冊，是他生前在南京中央大學的講稿；一直放在篋中。大約是今年暮春時節，雲山師姊和檳城菩提中學校長王弄書女士游澳過訪，談到先父的畫及其風格，於是引起印行這小冊的打算。弄書校長答應回檳城告知師兄竺摩法師，雲山師姊也表示幫忙。因此我才有機會在此說幾句話。她們印行這書，原作為本年先父冥誕的紀念。恰值我初次遠離慈母投向祖國之前夕，懷著思親報國的心，先父屬望小園丁的話不時在腦中

¹⁰ 關於當時的論爭，見黃大得，〈民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭〉，《嶺南畫派研究》（上海：上海書畫出版社，2003），頁 58-74。

¹¹ 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 17。

重現，當更能激起我之奮發。¹²

文中，雲山師姐即華梵大學的創辦人曉雲法師（1913-2004），¹³依據《曉雲法師：教育情懷與志業》書中的年表，曉雲法師於1955年創辦原泉出版社，並於同年出版高劍父《我的現代國畫觀》。¹⁴而根據李偉銘的說法，由於中國長期與外界隔絕，這本小冊並未在中國大陸流傳，直到1980年代，在高勵節捐贈給廣州美術學院嶺南畫派研究室部分高劍父手稿影印本裡，有一篇名為〈我的現代繪畫觀〉，並刊於1987年《嶺南畫派研究》第一輯，使得中國學者開始接觸到高劍父的繪畫理論。¹⁵1955年所出版的《我的現代國畫觀》以及1980年代所發現的〈我的現代繪畫觀〉都收錄於李偉銘所編的《高劍父詩文初編》。

〈我的現代繪畫觀〉（以下簡稱〈繪畫觀〉）一文，顯然地是《我的現代國畫觀》（以下簡稱《國畫觀》）的另一版本。李偉銘考證〈繪畫觀〉指出，文中所提「去年開第一次中蘇美展」的「中蘇美展」是在1940年舉辦的，所以該文成於1941年，並且可能是1941年高劍父在香港中國文化協會「文化講座」上發表演講的講稿。¹⁶然而，〈繪畫觀〉比《國畫觀》來得精簡，並且有少許不同之處，李偉銘則認為《國畫觀》是由〈繪畫觀〉擴充而成。¹⁷但是，筆者認為單憑內容的繁簡並無法證明兩者寫成的時間先後，〈繪畫觀〉也有可能是從《國畫觀》刪減而成。

除了李偉銘以中蘇美展舉辦的時間推斷〈繪畫觀〉寫成的年代之外，筆者發現另有一個可以同時推測這兩篇著作寫成年代的線索。在《國畫觀》與〈繪畫觀〉中都有一段相同的文字提到美國萬國博覽會：

教育部前年，在參加美國萬國博覽會籌委會徵品宣言中，有：「（一），要表現我國近代教育上，藝術上之進步，尤須有時代性，創作性，與博覽會宗旨相符；（二），表示建設中之新中國，能與美國萬國博覽會，建立明日之新世

¹² 高勵節，〈《我的現代國畫觀》序〉，《我的現代國畫觀》，頁2。

¹³ 曉雲法師俗名游韻姍，後自稱游雲山，見陳秀慧，《曉雲法師：教育情懷與志業》（台北：萬卷樓圖書公司，2006），頁10。

¹⁴ 同前註，頁144。

¹⁵ 李偉銘，〈高劍父及其新國畫理論〉，《高劍父詩文初編》（廣州：廣東高等教育出版社，1999），頁7。

¹⁶ 同前註，頁10。

¹⁷ 同前註，頁12。

界之目標相符；(三)，發揚我國之文化與藝術之精神及特點，以溝通中西學術，並促進中美兩國間之文化合作。」¹⁸

1939 年至 1940 年在美國紐約所舉辦的萬國博覽會主旨為「The World of Tomorrow」，¹⁹或可翻譯為「明日之世界」，這與上引文中教育部徵品宣言第二點所提「建立明日之新世界」相近，並且有關這次紐約萬國博覽會的文獻資料也常見「Building the World of Tomorrow」一詞，²⁰所以可看出引文所指的應該就是此次紐約萬國博覽會。那麼此文完成於博覽會後的 1940 或 1941 年理當無疑，這與李偉銘依據「中蘇美展」所得的推論接近。特別的是，這段關於萬國博覽會的文字在《國畫觀》與〈繪畫觀〉都有，且明確指出「前年」這一時間點，可以推知這兩個版本應該寫於同一年，但是何者為先、何者為後則沒有足夠的證據可以判斷。至於只寫在〈繪畫觀〉中，卻沒有在《國畫觀》裡關於「中蘇美展」的那一段文字，更是無法斷言由何者增添、或由何者刪減而成。

《國畫觀》出版於 1955 年，學者在討論高劍父的繪畫時，時常引用這本書。香港學者黃兆漢曾對《國畫觀》一書進行研究並寫成《高劍父畫論述評》一書出版。黃兆漢把高劍父的畫論分為「高劍父的傳統國畫論」與「高劍父的現代國畫論」兩大部分討論，主要是對高劍父《國畫觀》的內容進行闡釋與評論。²¹而本文則試圖藉由《國畫觀》的內容了解高劍父對中國繪畫傳統的認知，以及他在推行國畫改革時，如何看待傳統繪畫。

《國畫觀》這本小冊子共分為十三章，依序為一、繪畫的貢獻；二、歷史上的傳說；三、中國的六法與印度的六法；四、傳統的演變；五、值得反省的事；六、藝術革命的意義；七、現代畫的必然傾向；八、中國畫與西畫的交流；九、古代與現代的分野；十、新國畫之表現；十一、題款；十二、題材；十三、結論。全書七十二頁，本文佔了四十頁，圖版共三十二張，佔三十二頁。

¹⁸ 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 23-24。又見高劍父，〈我的現代繪畫觀〉，收入李偉銘編，《高劍父詩文初編》，頁 222。

¹⁹ 1939 年紐約萬國博覽會出版的官方導覽手冊封面就印有「The World of Tomorrow」字樣，此封面可見 Andrew F. Wood, *New York's 1939-1940 World's Fair* (Charleston: Arcadia Publishing, 2004), p.14。

²⁰ 例如 Andrew F. Wood 在 *New York's 1939-1940 World's Fair* 中的「Introduction」中提到：「Building the World of Tomorrow with the Tools of Today: this was the promise of the 1939-1940 World's Fair, held in Flushing Meadows, New York.」見 Andrew F. Wood, *New York's 1939-1940 World's Fair*, p.7。

²¹ 見黃兆漢，《高劍父畫論述評》（香港：香港大學，1972）。

三、高劍父中國繪畫受外來影響之理論

高劍父雖然主張改革中國畫，但是他對於傳統的中國畫並非全盤否定。他認為現代的中國繪畫是傳承古代繪畫並加以改造、演變而來：

中國美術的成就，在一千年前，遠在歐洲所謂文藝復興期（十五世紀）之前，便已達極盛時代。有些人以為中國繪畫，千篇一律，一成不變。其實這現象只是近兩百年來的畫家不長進之過，中國畫是不應任咎的。兩百年來的氣運低沉，在整個藝術史上也只是小小的一部分，它並沒有阻塞現代的中國畫之進路。即現代的中國繪畫，也是承著古代繪畫遺留下來的遺產，加以發揚光大，不斷改造，演變而成為現代的繪畫。²²

由於高劍父繪畫的改革主張主要是引入西法，因此在《國畫觀》中，對於中國繪畫史的介紹特別強調中國古代繪畫曾受外來的影響，以作為他「中西融合」主張的合理性或正當性。例如，在第三章〈中國的六法與印度的六法〉的開頭就說：

中國畫並不是如一般國粹論者所說的那樣獨立發展的，而是與外界時時有接觸，互相影響的。如秦始皇時代，有騫霄國畫人來朝的傳說；及漢唐開西域交通的史乘，都可作證。²³

對於中國美術作有系統的研究開始於十九世紀末、二十世紀初，而日本學者比中國學者早開始這方面的研究，因此二十世紀初期當中國的美術家在撰寫中國美術史時，常常直接使用日本學者所寫的書籍。高劍父對中國美術史的認識應該也是從這些中國作者參考日本書籍寫成的中國美術史，或者直接閱讀日本人所寫的中國美術史而來。上引文中秦朝騫霄國畫家到中國的傳說出自於東晉王嘉《拾遺記》，現代的中國美術史著作中有此記載的最早可追溯至日本中村不折（1866-1943）與小鹿青雲於 1913 年出版的《支那繪畫史》，²⁴而二十世紀初所出版的美術史書籍如陳師曾（1876-1923）著的《中國繪畫史》中也有提到。

²² 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 2-3。

²³ 同前註，頁 6。

²⁴ 見中村不折與小鹿青雲，《支那繪畫史》（東京：玄黃社，1913），頁 11。

²⁵但或因這屬於傳說，已不見於今日的美術史著作當中。

接下來，高劍父盡可能的把所有中國美術史上受到外來影響的說法都列舉出來。他認為，中國繪畫從漢代到唐代一直受到印度的影響：

三國時，由中印度輸入北魏的石佛像，銅佛像，畫佛像頗多。至兩晉時所受犍陀羅迦爾羅佛教藝術的影響不少。至唐代國威發展，其領土遙至西藏，接連波斯，赴印度較易，僧侶往還益密，而所受藝術影響益多。其時已為中印藝術溝通之始，至六朝而唐之釋道畫，多為天竺作風。我們古代之人物畫，實受印度畫的影響。英德學者嘗謂犍陀羅藝術是中國及日本佛教藝術之母。犍陀羅是亞洲的古國，加膩色伽王時，犍陀羅王國後屬印度，北接蔥嶺，為印希交通要地。日本小野玄妙著犍陀羅一書，言之甚詳。蓋犍陀羅藝術，即受希臘藝術影響，是為印度希臘式。蓋兩千年前，亞歷山大王先後征服小亞細亞，腓尼基，印，埃，波，建立了一個跨亞歐菲三洲之大國，此時東西文化經已貫通，經已折衷。漢時已直接受了印度作風，及後又間接感受希臘，波斯，埃及的影響。而印度古畫，阿真打，巴哈，乾打離，各石窟（我國雲崗石窟，龍門石窟皆仿此）的古剎的壁畫，其骨法，賦彩，一如唐畫者。²⁶

這裡，高劍父參照了歐洲、日本學者的說法，認為中國藝術受犍陀羅的影響，而犍陀羅藝術又受希臘、波斯，與埃及的影響，亦即表示中國藝術也曾受西方的希臘、波斯，與埃及的影響。但在這段敘述中國藝術受印度與西方影響的文字中，高劍父錯把南北朝時期的北魏說成三國時期。佛教自漢代就已傳入中國，但是佛像的大量建造應該從南北朝才開始的。從這明顯的錯誤或許可推測高劍父並沒有獲得正確的中國藝術史知識，反倒像是道聽塗說而來。文中他提及「英德學者嘗謂…」、「日本的小野玄妙著犍陀羅一書」等等，也可以證明他的確曾參考或閱讀過他國學者的著作來吸收中國藝術史的知識。然而，高劍父把中國藝術受佛教傳入的影響、中國藝術間接受到希臘、波斯與埃及影響的關係說得太過簡化，也太過誇張，甚至還得出兩千年前「東西文化經已貫通，經已折衷」的說法。舉例而言，他說印度古畫如同唐代繪畫，事實上，中國繪畫有其自己發展的歷史，唐代的確流行西域傳來的凹凸法，在人物或禽獸上加入陰影，增

²⁵ 見陳師曾，《中國繪畫史》（濟南：翰墨緣美術院，1925），頁2。

²⁶ 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁6-7。

加立體感，但是印度繪畫也並非像高劍父所說「一如唐畫者」。整體來說，漢朝至唐朝的藝術受印度影響的程度並沒有像高劍父描述的那樣誇張，古代中國藝術受歐洲影響也十分有限。高劍父爲了說服國人在繪畫上融合中西，不無疑惑地去接受所有西方藝術在古代曾影響中國的說法。不過，這些都只是高劍父這一章的前言，就如此章的標題〈中國的六法與印度的六法〉所示，這一章最主要要討論的是中國繪畫理論中的謝赫六法與印度繪畫的六法，高劍父認爲中國的六法也是從印度傳來的。

南齊謝赫在其所著的《古畫品錄》中，歸納了中國繪畫的六項法則，即「氣韻生動」、「骨法用筆」、「應物象形」、「隨類賦彩」、「經營位置」、「傳移模寫」，稱爲「六法」，之後歷代論畫都以六法爲品評標準，影響中國繪畫甚鉅。巧合地，印度繪畫中，也流傳六個原則。高劍父引用印度畫家的著作說：

且印度畫法中，亦有六法，他們稱爲「六肢」。印度新派畫宗，亞伯寧特納斯·太戈爾的印度藝術一書謂印度繪畫法則，稱爲「六肢」，蓋爲古代印度藝人，所奉爲圭臬的六大規律者。

- (一) 形象體察的認識。
- (二) 尺度與結構的正確。
- (三) 表現情感。
- (四) 美的內容與典雅。
- (五) 形神的迫肖。
- (六) 筆法與賦彩。

阿真打與巴哈二處，爲印度著名石窟的壁畫，對於上述的規律，無不嚴格遵守。紀元後六世紀，中國的藝人，亦嘗遵守類此的規律，或亦由印度輸入者也。²⁷

高劍父所引用的亞伯寧特納斯·太戈爾（Abanindranath Tagore，1871-1951）今日翻譯爲「阿邦寧」，是印度詩聖泰哥爾（Rabindranath Tagore，1861-1941）的姪子，並有印度現代藝術之父的稱號。阿邦寧爲第一位介紹印度繪畫「六肢」，

²⁷ 同前註，頁7。

並提出「六肢」與謝赫六法之關聯性的現代學者，²⁸他於 1914 年在印度期刊 *The Modern Review* 第一次提出有關「六肢」的論述。²⁹在引用阿邦寧的話之後，高劍父隨後列舉了謝赫的六法，並認為中國的六法與印度的「六肢」兩者「大同小異」，他說：

這分明有著互相的影響。根據當時的佛教畫蹟來看，便知道。要知我們現在所見的所謂漢畫，已不能說是純粹的漢畫明矣。³⁰

高劍父所指在謝赫時代的佛教畫蹟應該是敦煌壁畫。以凹凸畫著稱的敦煌壁畫確實有來自中亞的影響，但是如果以此直接說明中國六法也受印度「六肢」的影響似乎太過武斷。高劍父又說：「我們現在所見的所謂漢畫，已不能說是純粹的漢畫。」這句話，語意含糊不清。一般在畫史上，所謂的「漢畫」指的就是漢代的繪畫，可見於留存至今的畫像石與畫像磚；在這裡，第二個「漢畫」意思應為「漢人的繪畫」，如此一來，高劍父的意思是「漢代的繪畫已經不能說是純粹漢人的繪畫」。然而，漢代要比謝赫所處的朝代南齊要早幾百年，高劍父為何在談論謝赫六法時突然跳到漢代，令人不解。也許是因為他認為從漢代開始中國繪畫就受到印度的影響。

雖然高劍父想要以中國的謝赫六法與印度「六肢」的相似來證明中國繪畫曾受印度影響，但是接下來他對於謝赫六法的說明卻似乎與這樣的論點相反：

謝赫之六法，我國畫界奉為金科玉律者，其實在謝赫年代以前的顧愷之，宗炳王微之畫論，已有此。不過一麟一爪未成整個體系耳。即周秦以來，學者著述中也有這意義，即各國古代之畫及畫論，也有此意。大概所見略同，不謀而合的。謝赫把他有系統地理成一整個的體系與方法，而次序和內容遂有與印度不同的地方。³¹

這段話，意思是指謝赫六法的概念其實早已存在之前的時代，而其他國家古代也有類似的畫論，是自然而然產生類似的見解。依照這樣的論述，表示謝赫六

²⁸ Victor H. Mair, "Xie He's 'Six Laws' of Painting and Their Indian Parallels" in *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties* (Honolulu: University of Hawaii Press, 2004), p.96.

²⁹ 同前註，頁 117。

³⁰ 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 8。

³¹ 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 8。

法未必傳自印度才是。事實上，在阿邦寧提出印度繪畫的「六肢」影響中國的看法之後，引起了廣泛的討論。當時中國人基於民族自尊，大多對這種說法嗤之以鼻，很少人如高劍父這樣欣然接受的。例如劉海粟在 1931 年所寫的《中國繪畫上的六法論》就嚴正駁斥六法傳自印度之說。劉海粟說：

有些外國人如百朗恩 (P. Brown) 安特孫 (Anderson) (參看 Brown's Indian Painting, 及 Bushell's Chinese Art) 之流，以為六法傳自印度，他們以為佛畫中有叫「沙達伽」(Sadanga) 的，亦有六條，其內容如下：

1. 現象的認識。
2. 正確感覺，尺度與結構。
3. 形體上情感的躍動。
4. 典雅的浸入，藝術的表出。
5. 象形。
6. 筆與色之藝術的使用。

雖然和六法中有些相近，可是各國的藝術論相同的地方很多，這本來是人類文化在同一平準上常有的現象。但六法和沙達伽排列不同，每一條涵義又不同；絕非傳自印度，本身以甚明白。況在謝赫以前各家畫論中已隱約有六法的暗示……「古畫品錄」序言說：「圖繪者，莫不明勸戒；」及「其源出自神仙，」正是一儒家一道家的思想錯綜其間……南北朝時代，是文學藝術上的自覺時代，不但繪畫方面，出現謝赫那麼有系統的畫論，還有文學方面，出現劉鍾輩的有系統的文學論。我們一看當時的時代，這六法論的發生，背景具在；所謂傳自印度的假說，可以不攻自破了。³²

如前所述，目前學者認為阿邦寧是最先提出謝赫六法受印度影響的人，而劉海粟所提到的百朗恩(Percy Brown, 1872-1955)則為二十世紀初期重要的印度藝術史學者。1889 至 1912 年百朗恩曾任位於今日巴基斯坦的拉合爾博物館 (Lahore Museum) 館長，他的《印度繪畫》(*Indian Painting*) 約出版於 1918 年，其中印度繪畫「六肢」的英文翻譯即引用自阿邦寧。書中百朗恩認為，印度繪畫的「六肢」出現於西元三世紀的《愛經》，但也可能追溯更早的書籍，而

³² 劉海粟，《中國繪畫上的六法論》(台北：齊雲出版有限公司，1976)，頁 53-57。

中國謝赫的六法則於西元六世紀才首次提出，可見中國的六法源自於較古老的印度「六肢」。³³至於安特孫，劉海粟並沒有說明他是誰，但很可能就是曾經捐贈日本藝術品給大英博物館的 William Anderson (1842-1900)。安特孫是蘇格蘭人，職業為外科醫生，但曾經唸過美術學校，也曾隨英國使節派駐於日本，因此有機會大量收集日本藝術品。劉海粟寫到安特孫，並指明參見葛士立(Bushell)所著的《中國藝術》(*Chinese Art*)。葛士立也是一位醫生，全名為 Stephen Wooton Bushell (1844-1908)，曾長期隨英國使節派駐北京，他對中國瓷器很有研究，在駐北京期間，曾協助英國維多利亞阿伯特博物館 (Victoria and Albert Museum) 購買中國瓷器。事實上，在葛士立所著的《中國藝術》中提到安特孫的部分是轉用任職於大英博物館的賓揚 Laurence Binyon (1896-1943) 所言，不過賓揚認為中國繪畫理論自成體系，反對安特孫中國繪畫源自印度的說法。³⁴而由於《中國藝術》第一版出版於 1904 年，第二版出版於 1909 年，這時阿邦寧有關印度「六肢」與謝赫六法的文章尚未出版，因此葛士立並未提到印度繪畫的「六肢」。此處，劉海粟的引用可能有誤。

劉海粟與高劍父都認為謝赫六法在謝赫之前就已經存在於中國的畫論之中，只是劉海粟更指出謝赫六法其實含有中國儒道思想，是中國自己發展出的理論，不可能傳自印度。高劍父在寫了一小段與他主張六法傳自印度相矛盾的字句之後，開始對六法與「六肢」做一比較。

高劍父認為「六肢」與六法有相對應的關係：「氣韻生動」可對應於「六肢」的「三、表現情感」、「五、形神的迫肖」、「四、美的內容與典雅」；「骨法用筆」可對應於「六、筆法與賦彩」；「應物象形」可對應於「五、形神的迫肖」、「一、形象體察的認識」；「隨類賦彩」可對應於「六、筆法與賦彩」；「經營位置」可對應於「二、尺度與結構的正確」。在做了這些對應之後，高劍父認為：

謝赫六法為了字句的工整，意義反而晦澀……中國六法的第一條，古人費盡千言萬語來註釋，依然聚訟紛紛的，卻在印度六法中分成三條，洽已詳備，省了註訟之煩。³⁵

³³ Percy Brown, *Indian Painting* (Calcutta: The Association Press, n.d.), pp. 20-21.

³⁴ 見 Stephen Bushell, *Chinese Art* (London: Victoria and Albert Museum, 1914), p.125。

³⁵ 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 8-9。

高劍父所看到的「六肢」應該是阿邦寧從梵文翻譯成英文，之後再翻譯成白話中文，所以當然要比文言的六法看似簡單易懂。「六肢」的梵文原文未必如高劍父想像的簡單。對於六法與「六肢」的相異之處，除了認為六法的字句較為晦澀之外，高劍父還發現六法中的「傳移模寫」是印度「六肢」所沒有的。對此他感到非常納悶而說：

不知道謝赫編六法時，如何產生這一個中國特有的「法」來？難怪一般保存國粹的舊畫家們，可以什麼法都不管，專抱著「傳模移寫」當寶貝哩。依我的解法，大概是有如上面說過的漢晉高僧們赴印度求法者，都親自臨摹了一些畫回來。所以才傳為畫法之一。這本來是對外國藝術用得著的一法，能夠把外國名畫，以低廉的代價獲得副本回來給國人參考。後來中國畫家，不知怎樣一懶下來，把「傳模移寫」用於臨摹自家的畫來了，這完全失了謝赫當時的用意。我不是反對「傳模移寫」，而是主張恢復「傳模移寫」的原意，向外方攝取名畫。³⁶

「傳移模寫」通常解釋為學習前人畫作之方法，藉由臨摹前人的作品，繪畫的傳統才得以延續。高劍父把它解釋為學習印度繪畫的方法，還說後來的人由於懶惰才變成臨摹中國畫家的畫，這樣的解釋可說是完全誤解了謝赫六法中「傳移模寫」的真正意涵；甚至，高劍父還主張恢復「傳模移寫」的原意，是向外方攝取名畫，簡直是錯植了這項中國繪畫傳統的真正價值。

劉海粟似乎以為外國學者都認為謝赫六法源自印度，但事實上在西方學者中，正反兩面的意見都有，而且似乎持反對意見的較佔上風。誠如埃克（William Acker）在 *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* 一書所言：

多年來六法與沙達伽或稱為印度繪畫的六肢有關係的可能性的問題一直受到討論，而大多數的學者都反對其中有任何關聯……它們有些類似的地方，但並不足以建立六肢與六法之間直接的關係……我不想對兩者的歷史關聯持任何確定的立場。這個問題如果要有個確切的答案，也必須要等待未來研究的結果。

For many years the question of a possible relationship between the “Six Canons”

³⁶ 「傳模移寫」為「傳移模寫」之誤。同前註，頁9。

and the sadanga or “six limbs” of Indian painting has been discussed, and most scholars have decided against there being any connection...There are some resemblances, but they are not sufficient to establish any direct relation between these “Six Limbs” and the Six Elements....I do not take any definite position in the matter of a historical connection, and a solution of the problem, if possible at all, must await the results of future research.³⁷

埃克是研究中國畫論的專家，他的 *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* 一書出版於 1954 年，但此書大部分的內容於 1941 年就已經完成，由於戰爭才導致延誤出版。埃克寫這本書時大概與高劍父寫《國畫觀》的時間相差不遠，高劍父可能並沒有注意到其實西方學者也不怎麼贊同六法是由印度「六肢」而來。埃克認為想解開六法與六肢是否有關聯的謎題必須仰賴後人的研究，但是由於缺乏明顯的證據，這個問題也就一直懸而未決，而且越來越少人談論它。直到美國的中文學者梅維恒(Victor Mair)於 2004 年出版了一篇文章“Xie He's 'Six Laws' of Painting and Their Indian Parallels”，重新討論了這個問題。梅維恒認為前人沒有好好地看待六法與「六肢」的關聯，於是他忿忿不平地說：

謝赫六法與印度藝術理論的六肢中令人驚歎的相似性，在上個世紀已經常被提起，但是幾乎每次都被駁斥為純粹的巧合，而沒有受到認真的檢視。的確，大多數學者提出六法受到印度影響的可能性時，都只是為了要否定這個假設。在反覆不停地論述印度影響六法的可能性，然後又隨即否定任何來自六肢的影響之後，可以好好來檢驗這個提案的時間早已過去。

The striking similarity between Xie He's Six Laws of painting and the Six Limbs of Indian art theory have frequently been noted during the past century, but nearly always rejected as pure coincidence, and never rigorously examined. Indeed, most scholars who raise the possibility of Indian influence on the Six Laws do so only to dismiss it. Given the constant reiteration of the possibility of Indian influence upon the Six Laws, coupled with the automatic denial of any

³⁷ 翻譯為筆者自翻，原文見 William Acker, *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting* (Leiden: E.J. Brill, 1954), pp. XLIII-XLV.

meaningful impact from the Six Limbs, the time is long overdue for the proposition to be thoroughly tested.³⁸

梅維恒對「六肢」與六法逐字進行深入的分析，他認為現在人們對於六法的解釋並非謝赫的原意，在他揣摩謝赫六法的原意之後，他認為六法與六肢每一條都有一對一的對應關係。在結論中，梅維恒說：「六肢與六法在形式與內容都有這麼多精確的對應關係，要說它們沒關聯事實上是不可能的。」³⁹梅維恒是中國語文的專家，他的結論全建立在他對六法的新詮釋，雖然他的論述十分具有說服力，但是筆者仍認為無法斬釘截鐵地證明六法受到印度「六肢」的影響。

高劍父在半個多世紀前也試圖藉由找出六法與「六肢」的對應關係來支持六法傳自印度之說，雖然他並未梳理出一對一的對應關係，但指出兩者相似的部分已經令人激賞。可惜的是，高劍父並非藝術史家或藝術理論家，其《國畫觀》一書的目的是為了推廣「新國畫」而非藝術史論的研究，所以他對六法與「六肢」的比較似乎未受到後人重視。在論述完中國繪畫曾受外來影響之後，高劍父開始論述中國繪畫的演變。

四、高劍父對於中國傳統繪畫演變的論述

前面討論的《國畫觀》兩章，是高劍父想要論述中國畫曾經受到外國的影響，而接下來高劍父則提出當時的中國繪畫過於守舊、缺乏變化，應該要有所革新。為了說服時人他在繪畫上革新的理想，在之後名為〈傳統的演變〉的一章中，他指出中國繪畫以前曾是一直有所變革的。他認為唐代的繪畫歷經很大的轉變；唐代以前的繪畫大多是具有宗教意義的人物畫，山水僅為人物之背景，而到了唐代山水畫才獨立出來。高劍父說：

至唐作風為之一轉，蓋唐以前皆釋道人物，花卉則僅見張僧繇與尉遲乙僧之凹凸花者，惟未有山水一科，有之則為人物的背景罷了。自宗炳好遊，嘗圖其遊展所經於室壁。王微嘗作敘畫一篇，亦以山水著眼。二氏皆六朝時人，可謂開山水畫獨立的先河了。

³⁸ 翻譯為筆者自翻，原文見 Victor H. Mair, 96.

³⁹ 同前註，頁 110。

逮至李思訓（即大李將軍），創北宗法，及金碧青綠山水，傳其子超道（按：昭道之誤），及宋之趙幹，趙伯駒，伯繡（按：伯驩之誤），以至馬遠，夏圭。王摩詰（維）善山水，為南宗之祖，開文人畫的作風；始用渲染，一變鈎斫之法。其傳為張璪，董源，李成，范寬，荆浩，關同，郭忠恕，李龍眠，王晉卿。而米南宮父子則從北苑得來。至元四大家，黃子久，王叔明，倪元鎮，吳仲圭，皆其正傳。至明四家，文徵明，沈石田，則遙接南宗衣鉢。唐伯虎，仇十洲，則守北宗規範。⁴⁰

如前所述，高劍父對中國美術史的認識大多參考當時出版的書籍，而當時中國繪畫史的著作更多半引述日本人中村不折、小鹿青雲合著的《支那繪畫史》。高劍父的這些論點也都可見於此書，例如提到尉遲乙僧與張僧繇，《支那繪畫史》中說：

當時，于闐國王認為尉遲乙僧能於丹青，因此向太宗推薦他……曾畫過慈恩寺塔前的千手千眼觀音圖，凹凸花面中間有千手眼大悲菩薩，其精妙的樣子讓他擁有盛名。書鑒曰：「尉遲乙僧作佛像甚佳，用色沉著，堆起絹素，而不隱指。」其畫法與張僧繇畫於一乘寺的凹凸畫相似。這也令人想起我國法隆寺金堂的壁畫。所謂「而不隱指」大概就是使用陰影吧。⁴¹

同樣的，高劍父對於山水畫興起於唐代的論述也大致可見於《支那繪畫史》，其文：

山水樹石這一科，雖然魏晉以來出現於越來越多名家之筆，並且有宗炳、王微的山水畫論與梁玄帝的山水松石格之類的論畫，到了唐代才始見其完全的成立。世界上的國家何其多，但是山水畫都在人物畫之後才發展。畢竟，山水畫本來是人物畫的背景，後來才逐漸獨立成為完整的山水畫。⁴²

再者，《支那繪畫史》也提到唐代開始有各以李思訓與王維為首的山水畫南北分宗：

自唐代以降，歷代山水畫區分為南北兩大系統。李思訓被稱為北宗之祖，王

⁴⁰ 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 10。

⁴¹ 中村不折與小鹿青雲，《支那繪畫史》，頁 59。

⁴² 同前註，頁 65。

維被尊為南宗的始祖。姑不論南北宗的區別是否真是如此，後世山水畫的淵源均可追溯至唐代。山水畫的格式到唐代可說已經集大成了。⁴³

與《支那繪畫史》所不同的是，高劍父在提到北宗之祖李思訓與南宗之祖王維之後，舉出南北分宗說法的來源，而《支那繪畫史》中則未說明。高劍父說：「按山水畫，分南北二宗，最早見明人莫是龍之畫說。」⁴⁴然後，他引用《畫說》原文並評論說：「與莫氏同時的董其昌，陳繼儒，各有論列，與莫氏說無多大差別。」⁴⁵在高劍父寫《國畫觀》之前所出版的中國繪畫史著作也時常在提到唐代山水畫時，引用莫是龍或董其昌的南北分宗說原文，例如潘天壽（1897-1971）於1925年所著的《中國繪畫史》中說：「於是山水畫遂分南北二大宗，以李思訓為北宗之始祖，王維為南宗之始祖。是說為明代莫雲卿是龍所倡導，董其昌繼而和之。」⁴⁶陳師曾則是在他的《中國繪畫史》中提到王維時引用南北分宗的原文，不過陳師曾把它歸為董其昌，而不提莫是龍。⁴⁷

在對於南北分宗說稍作論述之後，高劍父又舉出唐代至宋代的幾位名家以及他們所擅長的主題：

若閻立本，吳道玄之人物，韓幹，曹霸之馬，戴嵩之牛，陳容之龍，徐熙，黃全之花卉，邊鸞之鳥，薛稷之鶴，徽宗之鷹，皆精妙絕倫，一時無兩。⁴⁸

然後，高劍父突然將話題轉到清代，並說：

清初的四王，吳輝，八大，二石，（王石敏，王圓照，王原祁，王石谷，吳墨井，惲南田壽平，八大山人，石溪，石濤）皆自元明各大家一脈相承，此我國畫的傳統源流的大概情形也。⁴⁹

《國畫觀》「傳統的演變」這一章中，高劍父把中國繪畫從唐代到清代做了一個很簡略的描述，而如這章的標題，高劍父想要強調的是中國繪畫在歷史上的變異，所以他接著說：「根據上面所說，我們已知道中國畫的歷史源流久遠，

⁴³ 同前註，頁 66。

⁴⁴ 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 11。

⁴⁵ 同前註。

⁴⁶ 潘天壽，《中國繪畫史》（北京：團結出版社，2006），頁 76。

⁴⁷ 見陳師曾，《中國繪畫史》，頁 13。

⁴⁸ 文中「戴嵩」為「戴嵩」之誤，「黃全」為「黃荃」之誤。引文見高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 11。

⁴⁹ 文中「吳輝」為「吳惲」之誤，吳歷與惲壽平之合稱。引文同前註。

並非一成不變。」⁵⁰然而，儘管高劍父想證明古代中國畫一直都有變異，但其實高劍父僅舉出唐代山水畫的興起這一轉變，而唐代以後的畫家高劍父都認為是傳承自南宗或北宗，所以高劍父在這一章的目的似乎沒有達到。

在這一章的最後一段，高劍父承接了前面清代繪畫傳承自元明各大家的說法，認為從元代至民國，文人畫一直支配中國畫壇，並且少有變化。他說：

自元四大家出，一變宋院作風，而大倡其文人畫。其畫風自元初至明清兩代，逮至中華民國，六百年來，都是這種作風支配著藝壇。其間雖不無少變，但六百年中，全國合計總有百數十萬畫人。能變者幾何？或能傳其變，或更能一變再變者，又幾何？殆如鳳毛麟角的了。⁵¹

高劍父經歷了推翻滿清的革命運動，雖然封建王朝已成爲歷史，但是在高劍父的眼中，中國傳統繪畫卻沒有跟著時代而改變。而在這一章中說明了中國畫在古代曾經有過變革之後，他主張中國畫在經歷元代至民國的停滯，總該有所改變了，並且在改變之後成爲他提倡的「新國畫」。高劍父說：

可惜到了現代，到了革命的新中華民國，全國的畫風，除西畫外，都是守住千百年來的舊作風。即使千百年以來，古人最新最好的東西，難道到現在，都不應該改變一下嗎？這些變，雖不敢謂將兩千年來的國畫改觀，也想大膽地把五百年來的畫史轉一下；最低限度，也要成一種新中華民國的國畫了。

⁵²

爲了鋪陳繪畫改革的理念，高劍父在此已經闡述了中國繪畫受外來影響以及中國繪畫曾有變異之說。由於高劍父的改革並非全盤西化，他除了指出對於傳統中國畫不滿之處，也對於他所認爲的優點有所稱讚。

五、高劍父認為傳統繪畫中的優劣

在〈傳統的演變〉這一章中，除了論述中國古代繪畫的演變並且鼓吹改革之外，高劍父特別提到宋代繪畫，並且加以推崇，他認為宋代繪畫不論在古今

⁵⁰ 同前註，頁 12。

⁵¹ 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 12-13。

⁵² 同前註，頁 13。

中外都難以望其項背。宋代的繪畫風格曾經在明代由以戴進為首的浙派畫家復興，但是明代中晚期文人畫興起，而文人對於浙派大加譏伐，浙派的舞台也就逐漸消逝。二十世紀初，有少數論者因對於西方非常逼真寫實的油畫十分稱羨，於是開始對宋畫重新肯定，認為當時中國具主流地位的文人畫因循前人技法，脫離寫實太遠，所以中國畫必須朝向寫實的道路改革。而在中國畫史中，最講究寫實的就是宋代的繪畫，所以宋畫在他們心中的地位也就非常崇高。

除了高劍父之外，康有為對宋畫也極力推崇。康有為在《萬木草堂藏畫目》中說：「非取神即可棄形，更非寫意即可忘形也。」⁵³這是批評當時的文人畫只有寫意而不重寫實。又說：「遍覽百國作畫皆同，故今歐美之畫與六朝唐宋之法同。」⁵⁴康有為認為，不論是在中國的宋代以前或是放諸歐美的繪畫，都是以注重描繪形體為準則；由於從王維、蘇軾、米芾以來，文人講求氣韻捨棄形似，並貶低職業畫家，導致了近世中國畫的衰敗。他說：

惟中國近世以禪入畫，自王維作雪裏芭蕉始，後人誤尊之。蘇米撥棄形似，倡為士氣。元、明大攻界畫為匠筆而擯斥之。夫士大夫作畫安能專精體物，勢必自寫逸氣以鳴高，故只寫山川，或間寫花竹，率皆簡率荒略，而以氣韻自矜。此為別派則可，若專精體物，非匠人畢生專指為之，必不能精。中國既擯畫匠，此中國近世畫所以衰敗也。……今特矯正之，以形神為主而不取寫意，以著色界畫為正，而以墨筆粗簡者為別派；士氣固可貴，而以院體為畫正法，庶救五百年來偏謬之畫論，而中國之畫乃可醫而有進取也。⁵⁵

為了挽救他所認為的文人畫造成當時中國畫的頹勢，康有為在文中提出應該以院體畫作為中國畫的正法。而所謂的院體畫就是在宮廷中所流行的繪畫風格，與文人畫相較，院體畫通常較為細緻工麗，講究物體細微的部分而達到逼真的效果。宋代奠定了後世院體繪畫的傳統，可說是後代院體畫的模範。因此，仰慕西洋寫實油畫的中國畫家或評論家就拿宋畫與之相比，並認為宋畫在時代上更早於西方，中國畫如果要走出當時衰敗之勢，必須復興宋畫的光輝。康有為在評論宋畫的時候就說：

⁵³ 康有為，《萬木草堂藏畫目》（上海：長興書局，1918），無頁碼。

⁵⁴ 同前註。

⁵⁵ 同前註。

畫至於五代，有唐之朴厚而新開精深華妙之體，至宋人出而集其成，無體不備，無美不臻，且其時院體爭奇競新，甚且以之試士，此則今歐美之重物質尚未之及。吾遍遊歐美各國，頻觀于其畫院，考其十五紀前之畫，皆為神畫，無少變化。若印度、突厥、波斯之畫，尤板滯無味，自鄧以下矣。故論大地萬國之畫，當西十五紀前無有我中國。⁵⁶

高劍父對宋代院體畫有著與康有為類似的看法。高劍父說：

宋院的畫風，諸法具備，精深善妙，可謂國畫之黃金時代。至趙松雪父子（子昂與其子雍字仲穆），可謂結束宋院畫矣。蓋宋院形樣與色彩之精巧，不但在同一時期世界所無，所謂歐洲文藝復興期，雖略足比擬，已經遲後了幾個世紀。徽宗設畫院以開科取士的制度，則竟是世界沒有第二。法國魯意十三世，在一六四八年始設「王立美術院」，去今不過三百年耳。⁵⁷

也就是說，雖然高劍父認為當時西方的繪畫優於中國繪畫，中國畫家必須向西方學習，但是基於民族自尊心，高劍父也從中國畫史中找出可以與西方繪畫一較高下的宋代繪畫，並且還舉出宋徽宗領先西方數百年的畫院制度。

然而，高劍父對當時的中國繪畫十分不滿，並且在下一章「值得反省的事」繼續批判當時中國人抱守殘缺，缺乏進步。對於注重寫意的文人畫，高劍父也認為一般人難以體會而不合時宜。他說：

至於文人畫，除技法外，其妙處側重氣韻與高逸的書卷氣，有詩的，哲的，所以有時寫到極其奧妙，玄之又玄……不止未曾受過此種訓練的人，簡直看不懂，不知畫裏畫的是什麼東西？有時即其本人也不能自圓其說曰：「只寫胸中逸氣而已」。到底畫面上那一點那一筆那一部分是氣韻？氣韻實在何處？如何為高呢？三品中的神品又怎樣呢？逸品又怎樣呢？妙品又怎樣呢？很難逐樣指出來；又不能一件一件的解剖出來。即使用科學方法，也不能澈底分析的。所以中國好多東西，都是知其然，不知其所以然。⁵⁸

高劍父還用了一些中國的傳統事物來比喻文人畫的寫意以及難解，例如他用中國古琴彈奏者的孤芳自賞來比喻文人畫家；另外，用中國傳統戲劇象徵性的佈

⁵⁶ 同前註。

⁵⁷ 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 11-12。

⁵⁸ 同前註，頁 14-15。

景與動作來比喻文人畫過於簡略；甚至，還批評傳統中醫也講求寫意。他認為寫意就是中國傳統文化的缺點，造成中國人做事不求精確，他說：「總之中國人作事，什麼都『寫意』，即作人亦是『寫意』，渾渾噩噩地，就草草結束他們的一生了。」⁵⁹高劍父認為這樣空泛的藝術和文化傳統必須加以改造。

上述《國畫觀》的前幾章中，高劍父指出了中國繪畫曾經受到外來的影響，也論及了古代的中國繪畫曾經有所變革，並且表達了他對於幾百年來中國文人畫缺乏創新與不合時宜的不滿，這幾章可說是為了後面繪畫改革的論述鋪路。

《國畫觀》的第六章至第十二章，高劍父說明他藝術改革的內容，其依序為〈藝術革命的意義〉、〈現代畫的必然傾向〉、〈中國畫與西畫的交流〉、〈古代與現代的分野〉、〈新國畫之表現〉、〈題款〉、〈題材〉，其中也夾雜了他對傳統繪畫的評論。

在〈古代與現代的分野〉一章中，高劍父把當代以及之前的中國畫分為「新國畫」與「舊國畫」。他認為「舊國畫」也有其優點。他說：

我以為舊國畫的好處，係筆墨與氣韻。所謂「骨法用筆」，「氣韻生動」。筆法如何雄壯、豪邁、秀健、蒼潤、渾厚、高超、野逸，氣韻靈活、古拙，力透紙背，如印印泥，如錐劃沙，這是用筆的要旨，也是筆法的最高峯的了。

60

「氣韻生動」與「骨法用筆」是「謝赫六法」中的前兩項，也就是歷代品評繪畫最重要的兩個標準。高劍父把這前兩法的順序對調，似乎表示他對於「骨法用筆」較為重視，在下一段高劍父就說：「總括起來，實以用筆為重，用墨，用色次之。氣韻也是主要的成份，但可附入用筆之內。」⁶¹然而，這些只是品評繪畫的標準，至於高劍父口中的「舊國畫」是否都達到這些標準則是另一回事，因此「氣韻生動」與「骨法用筆」能不能算是「舊國畫」的好處也是一大問題。

雖然高劍父重視「筆墨」甚於「氣韻」，他又認為「氣韻」是單憑筆墨技巧所達不到的，他認為「氣韻」取決於畫家本身所散發出來的氣質，無法強求。他說：

⁵⁹ 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 16。

⁶⁰ 同前註，頁 27。

⁶¹ 同前註，頁 28。

氣韻是寫出來的，是從筆端出來的；但他都是作者心靈特異之表現，不可強而致之。不是隨便要染出一點氣韻，或要加上一點氣韻，補一些氣韻的。氣韻必在天分上、人格上、學養上得到。世間僅有筆精墨妙，而又令人一見便覺索然沒有氣韻的畫。如周東邨是唐伯虎的老師，筆墨著實比唐伯虎的還精妙一著。可是兩人的畫比較起來，唐寅畫就有氣韻，而周畫卻沒有氣韻。這是因為唐寅的天分更高，人更超脫，學養更好之故。古來將書卷氣和氣韻曾混為一談，才有所謂文人畫出現。也可知道學養對於氣韻是頗重要的。⁶²

文中所提的周東邨即為明代職業畫家周臣。高劍父認為儘管周臣在筆墨上勝於唐寅（1470-1524），但是唐寅的氣韻使得他的畫比周臣更高一等，這似乎與前一段較為重視筆墨的說法前後不一。此外，先前提到高劍父對於文人畫中「氣韻」的難以理解大加譏伐，在此又高度推崇氣韻，並且把「氣韻」歸於畫家的天分、人格與學養。高劍父對「氣韻」的看法前後極為矛盾。

高劍父想要改革中國畫表示他對於傳統中國畫有不滿之處。文人畫幾百年來長久主導中國畫壇，高劍父不但批評文人畫少有變革，也批評文人畫的「氣韻」艱澀難懂。然而，高劍父的改革並非完全反對傳統，當他想要從傳統中汲取養分之時，又對於「氣韻」的崇高感到稱羨，這樣矛盾的心理其實是可以理解的。

六、結論

在中國積弱不振、列強環伺的十九世紀末、二十世紀初之時，有很多中國知識分子主張引進西法救亡圖存，並且以日本西化的成功為榜樣而赴日留學。在繪畫上，主張採用西方技法改革中國繪畫者在二十世紀初日漸增多。高劍父留學日本學習西畫，發現融合西法的「日本畫」值得借鏡，回國後模仿「日本畫」而創立「中西融合」的「新國畫」。

由於高劍父畢生致力改革國畫，學界對於高劍父的論述大多集中在他的「中西融合」主張，或是他的作品與日本繪畫的關聯，而忽略到他的繪畫與傳統的關係以及他對傳統的看法。事實上，即使在他為了推廣「新國畫」而寫的《我

⁶² 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁 28。

的現代國畫觀》，裏面也蘊含諸多他對中國傳統繪畫的認識與主張。

爲了說服當時的中國人接受融合西法的中國畫改革，高劍父試圖舉出各種例子來證明古代中國畫也曾受外國影響，甚至也認爲謝赫六法是從印度傳來，只可惜這個說法至今仍是眾說紛紜，莫衷一是。

由於高劍父所主張的是一種革新，所以他也要論述古代中國畫曾經有所變革。可惜的是，在他的論述之中所提到真正的變革只有唐代山水畫的興起。他全盤接受南北分宗說，認爲唐代以後的繪畫都可追溯至北宗的李思訓以及南宗的王維。高劍父這樣對於中國繪畫史的認識，很可能只是從當時中國繪畫史的書籍拼湊而來。

二十世紀初對於西方繪畫的稱羨大多在於西方繪畫的寫實。高劍父想要在中國畫引用西法的部分也是著重於寫實的表現。由於在中國畫史上最注重寫實的就是宋代，所以高劍父對宋代繪畫特別推崇，認爲宋畫的高度成就是西方無可比擬的。但是一提到與他同時的繪畫，他就認爲當時畫家抱守殘缺少有創新，所以需要有所改革。

從事改革並不代表要拋棄傳統，高劍父想要融合中國傳統繪畫與西方繪畫技法，這樣的企圖本身充滿了挑戰，而爲了在理論上能夠爲這個理想自圓其說，他對於畫史的論述含有一些誤謬與前後不一的地方。傳統與改革的平衡可說極爲困難，從高劍父對於中國傳統繪畫的批判與欽羨之中可以看出他對傳統有著錯綜複雜的心情。儘管高劍父繪畫改革的意志十分堅定，但是從本文的研究可看出他言論之中也同時隱藏了許多矛盾之處。

參考文獻

中文專書

- 李偉銘，《高劍父詩文初編》，廣州：廣東高等教育出版社，1999。
- 高劍父，《我的現代國畫觀》，台北：華正書局，1989。
- 康有為，《萬木草堂藏畫目》，上海：長興書局，1918。
- 陳秀慧，《曉雲法師：教育情懷與志業》，台北：萬卷樓圖書公司，2006。
- 陳師曾，《中國繪畫史》，濟南：翰墨緣美術院，1925。
- 陳薌普，《高劍父的繪畫藝術》，台北：台北市立美術館，1991。
- 黃兆漢，《高劍父畫論述評》，香港：香港大學，1972。
- 劉海粟，《中國繪畫上的六法論》，台北：齊雲出版有限公司，1976。
- 潘天壽，《中國繪畫史》，北京：團結出版社，2006。

日文專書

- 中村不折與小鹿青雲，《支那繪畫史》，東京：玄黃社，1913。
- 北澤憲昭，《「日本画」の転位》，東京：ブリュッケ，2003。

英文專書

- Acker, William. *Some T'ang and Pre-T'ang Texts on Chinese Painting*. Leiden: E.J. Brill, 1954.
- Brown, Percy. *Indian Painting*. Calcutta: The Association Press, n.d.
- Bushell, Stephen. *Chinese Art*. London: Victoria and Albert Museum, 1914.
- Wood, Andrew F. *New York's 1939-1940 World's Fair*. Charleston: Arcadia Publishing, 2004.

中文期刊論文

- 李偉銘，〈高劍父及其新國畫理論〉，《高劍父詩文初編》（廣州：廣東高等教育出版社，1999），頁 1-18。

- 李偉銘，〈高劍父繪畫中的日本風格及其相關問題〉，《圖像與歷史：20世紀中國美術論稿》（北京：中國人民大學出版社，2005），頁 166-185。
- 高美慶，〈從文物館藏品論高劍父的藝術發展〉，《近代中國》84期（1991年8月），頁 213-216。
- 高勵節，〈《我的現代國畫觀》序〉，《我的現代國畫觀》（台北：華正書局，1989），頁 1-2。
- 黃大得，〈民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭〉，《嶺南畫派研究》（上海：上海書畫出版社，2003），頁 58-74。
- 簡又文，〈革命畫家高劍父—概論及年表（上）〉，《傳記文學》第 21 卷第 6 期（1972 年 12 月），頁 25-36。
- 簡又文，〈革命畫家高劍父—概論及年表（中）〉，《傳記文學》第 22 卷第 2 期（1973 年 2 月），頁 83-94。
- 鶴田武良，〈留日美術學生—近百年来中国絵画史研究（五）〉，《美術研究》367 號（1997 年 3 月），頁 31。

日文期刊論文

- 吉田千鶴子，〈東京美術学校の外国人生徒〉，《東京芸術大学美術学部紀要》33 号（1998 年 3 月），頁 5-74。

英文期刊論文

- Mair, Victor H. "Xie He's 'Six Laws' of Painting and Their Indian Parallels" in *Chinese Aesthetics: The Ordering of Literature, the Arts, and the Universe in the Six Dynasties*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2004, pp.81-122.

Gao Jianfu's Knowledge of Chinese Painting Traditions

Lai, Kuo-Sheng*

Abstract

Gao Jianfu was famous for promoting the painting reform creating "Chinese-Western hybrid painting." Current studies on Gao are often focused on this aspect. Few people studied Gao's knowledge and view on Chinese painting traditions at the time he advocated the reform. This paper analyzes Gao's knowledge of traditions through his book *My Views on Modern National Painting*.

Although acclaiming reforms, Gao Jianfu did not totally negate traditional Chinese painting. Instead, he thought that there was a glorious page in the history of Chinese painting. To legitimate the application of Western methods to Chinese painting, he claimed that Chinese painting has received Western influence as early as the Han Dynasty. His theory of Western influence on Chinese painting even includes Xie He's Six Laws. He thought that the Six Laws came from India. In Chinese literati painting, the trait of pursuing "spirit resonance" instead of physical likeness is what Gao Jianfu wanted to reform. When talking about the advantages in ancient Chinese painting, however, Gao expressed his admiration for "spirit resonance." This is an ambivalence feeling toward traditions when seeking reforms.

Keywords:

Gao Jianfu; Lingnan School; Chinese painting; tradition; reform

* Assistant Curator, National Palace Museum Department of Southern Branch