

## 高劍父的傳統花鳥畫： 從沒骨花卉走向寫意「金石風」

賴國生\*

### 摘要

高劍父為二十世紀「嶺南派」繪畫的創始者，他對於不講求寫實的傳統文人畫感到不滿，因而提倡以「中西融合」為訴求的繪畫改革，創造所謂的「新國畫」。高劍父的改革受到日本畫家不小的影響，在改革之初除了作品風格近似當時的「日本畫」之外，有些畫作中出現與日本畫家雷同之處，因而在當時引發相當大的爭議，之後的論者大多也把討論高劍父的焦點放在他的繪畫改革，而忽略了他較為接近傳統的作品。

高劍父畫有很多傳統花鳥畫。在初學繪畫時，跟隨居廉學「沒骨花卉」。留學日本之後，他的作品並非全都是所謂「中西融合」的風格，而是同時畫有大量的文人寫意花鳥。高劍父的寫意花鳥具有濃厚的「金石風」，二十世紀初以吳昌碩為首的金石派繪畫在中國與日本大為風行，金石風繪畫蔚為風尚，但是高劍父的金石風作品裡面並不見刻意模仿吳昌碩，而是運用自己的碑派書法筆觸於他的作品中，形成他個人的金石風格。

**關鍵詞：**高劍父、居廉、沒骨花卉、寫意花鳥、金石風

---

\* 國立故宮博物院南院處助理研究員

## 高劍父的傳統花鳥畫：從沒骨花卉走向寫意「金石風」

賴國生

- 一、前言
- 二、從居廉學習沒骨花卉
- 三、留學日本之後的轉折
- 四、二十世紀初的金石風格
- 五、高劍父花鳥畫中的「金石風」
- 六、結論

---

### 一、前言

高劍父(1879-1951)是二十世紀上半葉中國最重要的畫家之一，與其弟高奇峰以及陳樹人合稱為「嶺南三傑」。在繪畫上他主張「中西融合」或「中西折衷」的繪畫改革，他所創始的「嶺南派」至今在香港、台灣以及世界各地都有傳人。高劍父曾於一九零三年至一九零六年間兩次赴日本學畫，<sup>1</sup>當時在日本新興的「日本畫」啟發了他「中西融合」的「新國畫」。<sup>2</sup>目前對於高劍父的研究大多是討論他的國畫改革以及日本對他「新國畫」的影響，較少論及高劍父比較接近傳統的作品。<sup>3</sup>

在高劍父較於接近中國傳統風格與技法的作品中，有些是早期學畫時的畫作，風格是向居廉(1828-1904)所學的「沒骨花卉」。<sup>4</sup>另外在留學日本之後，高

---

<sup>1</sup> 關於高劍父兩次赴日時間的討論，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（Tokyo：Yoshikawa Kobunkan，1997.3），頁31。

<sup>2</sup> 「日本畫」並非泛指日本繪畫，而是在十九世紀末、二十世紀初時所發展出一種融合日本傳統與西方技法的新風格。關於「日本畫」的討論，參見北澤憲昭，〈「日本畫」の転位〉（東京：星雲社，2003）；兒島孝，〈近代日本畫、産声のとき〉（京都：思文閣，2004）。

<sup>3</sup> 這方面的研究的著作例如Ralph Croizier, *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906-1951* (Berkeley: University of California Press, 1988)；李偉銘，〈高劍父繪畫中的日本風格及相關問題〉，《嶺南畫派研究》（上海：上海書畫出版社，2003），頁117-133。

<sup>4</sup> 關於居廉的「沒骨花卉」將於第二章討論。

劍父除了努力推展「中西融合」的畫風之外，也畫了很多屬於文人寫意風格的花鳥畫，也就是相對於工筆的細膩，而用大筆直接畫出花鳥的形體。這種文人寫意花鳥並不特別注重形似，而是藉由寥寥幾筆來抒發文人的情感，但矛盾的是，儘管高劍父的確畫了不少這類作品，這種不求形似的寫意文人畫卻是他所力主「融合中西」改革的對象。高劍父在《我的現代國畫觀》中就表達了他對於文人畫的不滿：

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。只可意會，難以言傳的。<sup>5</sup>

在此，高劍父認為講求氣韻與意境的文人畫不科學，並且難以理解，似乎不符合時代的要求，所以需要引進西法來改革。此外，他也對存在於文人畫以及整個中國文化中的「寫意」加以批評：

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。<sup>6</sup>

十九世紀中國受到西方列強的侵略，讓中國知識份子逐漸了解到西方科學的優勢，二十世紀初的中國知識份子把科學當作救國途徑，凡事講求精確。<sup>7</sup>在此，高劍父認為「寫意」就是馬馬虎虎、草草了事，也就是不科學。高劍父對於「寫意」的文人畫如此不滿，但是他又留下了不少文人寫意花鳥作品，這樣的現象似乎頗值得探究。<sup>8</sup>

<sup>5</sup> 高劍父，《我的現代國畫觀》（台北：華正書局，1989），頁 14-15。

<sup>6</sup> 同前註，頁 16。

<sup>7</sup> 二十世紀初中國知識分子常有一種極端崇拜科學的心態，稱為唯科學主義，關於唯科學主義的討論，參見郭穎頤著，雷頤譯，《中國現代思想中的唯科學主義(1900-1950)》（南京：江蘇人民出版社，1989）。

<sup>8</sup> 從高劍父所著《我的現代國畫觀》可看出高劍父對於中國繪畫傳統時而批評，時而欽羨。有關高劍父對於中國繪畫傳統的認識與批判，見賴國生，〈高劍父所認識的中國繪畫傳統〉，《成大歷史學報》第 37 號（台南：國立成功大學歷史系，2009.12），頁 133-159。

然而，高劍父的寫意花鳥並非只是「寫意」而已，筆者發現在他的這類作品中有濃厚的「金石風」，也就是以碑派書法的筆法運用於繪畫中所產生的風格。<sup>9</sup>趙之謙（1829-1884）與吳昌碩（1844-1927）都是這種風格的名家，並且被稱為「金石派」。「金石風」可以說是十九世紀末中國繪畫一種內部的改革，運用碑派書法強而有力的筆法，成為具有力量的美感。雖然這不同於高劍父「融合中西」的主張，但仍然可以稱得上是一種改革，也許這就是高劍父願意嘗試「金石風」寫意花鳥的原因之一。除此之外，曾經短暫留學日本的高劍父可能注意到金石派大師吳昌碩的名聲不論是在中國或是日本都如日中天，當時金石派的流行可能或多或少啟發了高劍父朝這個方向作畫。本文即探討高劍父從沒骨花卉走向「金石風」文人寫意花鳥畫的過程。

## 二、從居廉學習沒骨花卉

在高劍父尚未留學日本的繪畫初學階段，跟隨畫家居廉習畫，所以居廉對於高劍父學畫初期的風格有很大的影響。居廉以繪畫為業，在他的作品中，大部分是花鳥畫，<sup>10</sup>這也可以看出十九世紀廣東一帶繪畫市場中對繪畫種類的偏好。花鳥畫的流行，與明清時期江南地區商人市民階層的興起有關。新興的商人市民階層對於淺顯易懂的花鳥畫有所偏好，他們對於藝術的贊助也造就了揚州畫派、上海畫派等江南地區畫派的興盛。<sup>11</sup>《揚州畫苑錄》就記載了揚州舊有畫謠：「金臉銀花卉，要討飯，畫山水。」<sup>12</sup>也就是說想賺錢就要畫肖像或花卉，而想要當乞丐就去畫山水。肖像畫屬於記錄的實用性質，而花卉畫才是為了裝飾的美感而畫的，

<sup>9</sup> 碑派書法於清代逐漸發展成熟，形成的原因有對於皇帝喜愛工整書體，造成書風呆滯的反感、對於多代傳抄的法帖產生不信任感、金石考據的興盛等。關於碑派書法的討論，參閱廖新田，《清代碑學書法研究》（台北：台北市立美術館，1993）。

<sup>10</sup> 根據中國學者朱萬章的統計，中國大陸與香港澳門公家收藏的居廉書畫作品中，約百分之九十是以花鳥草蟲為主題。見朱萬章，〈居廉及其繪畫風格〉《收藏家》2004年第4期，頁29。

<sup>11</sup> 關於十八世紀揚州繪畫與贊助者關連的討論，參見 Ginger Cheng-Chi Hsü, *A Bushel of Pearls: Painting for Sale in Eighteenth-Century Yangchow* (Stanford: Stanford University Press, 2001)。關於十九世紀海上畫派的形成與贊助者關連的討論，參見 Kuiyi Shen, "Patronage and the Beginning of a Modern Art World in Late Qing Shanghai" in *Visual Culture in Shanghai 1850s-1930s* (Washington, DC: New Academia Publishing, 2007), 13-27。

<sup>12</sup> 汪鋈（清），《揚州畫苑錄》，收錄於《續修四庫全書》1087子部，藝術類（上海：上海古籍出版社，2002），卷2，頁657。

隨著經濟的富裕，對於適合妝點門面與居家陳設的花鳥畫也有越來越高的需求。廣東沿海一帶十九世紀對外貿易興起，商業日益繁盛，隨之也助長了當地花卉畫或花鳥畫的發展。

居廉早年曾向堂兄居巢（1811-1865）學畫。居巢到廣西擔任按察使張敬修（1824-1864）的幕僚時，居廉也隨行前往。<sup>13</sup>相傳居巢、居廉兄弟在廣西期間曾學畫於寓居當地的畫家宋光寶與孟覲乙。《嶺南畫徵略》從《緣永園讀畫記》擷取有關居廉之片段記載：

道光間臨川李芸甫聘孟麗堂宋藕塘來粵教授作花卉，麗堂以筆意揮灑上追白陽，藕塘設色寫生明麗妍秀，粵畫遂開二派：杜洛川鄧蔭泉麗堂派也，張鼎銘宋子熙藕塘派也，梅生古泉兄弟初猶學藕塘，後乃自成一家居氏花卉，又開一生面矣。<sup>14</sup>

文中提及之孟麗堂即孟覲乙；宋藕塘即宋光寶，均為十九世紀畫家；白陽則是明代畫家陳淳（1482-1544），擅長寫意花鳥畫，與徐渭（1521-1593）並稱為青藤白陽。這段記載是說孟覲乙與宋光寶赴粵教畫之後，開創了粵畫的這兩個派別：孟覲乙的風格屬寫意花卉，功力可以上追明代的陳淳；而宋光寶走的是設色寫生的路線，也就是較為細膩寫實；文中「梅生」即居巢；「古泉」即居廉，他們兩兄弟剛開始是向宋光寶學畫，也就是寫生的路線，而後來自成一家。

張敬修在家鄉廣東東莞修建「可園」，為其張氏家族所留下之四大名園之一。前引言所提之畫家張鼎銘（1830-1887），名嘉謨，為張敬修之姪子，跟隨張敬修治理廣西，也曾建立著名之庭園「道生園」。張敬修回鄉之後，居巢與居廉也受邀至可園居住，與張氏家族交遊，張氏家族多喜愛書畫，留有許多畫作傳世。二〇〇六年文物出版社集合廣東省博物館、東莞市博物館、東莞市可園博物館與私人收藏共 144 幅，出版了《東莞可園張氏家族書畫選》。該圖錄所收集作品的作者包含了張敬修、張鼎銘、張其光（1858-1920，張鼎銘長子）、張崇光（1860-1918，張鼎銘次子）、張蝶聖（1862-1900，張鼎銘三子）、張度（1881-1911，張鼎銘四弟張達才次子）、張承祖（張鼎銘五弟張嘉言長子，生卒年不詳）、張啟正（張鼎

<sup>13</sup> 有關居巢與居廉投靠張敬修並且在其居所學畫作畫的歷史，見朱萬章，〈居廉及其繪畫風格〉，頁 27。

<sup>14</sup> 汪兆鏞，《嶺南畫徵略》（台北：明文書局，1985），卷 10，頁 285-286。

銘孫，1902-1998)。<sup>15</sup>綜觀圖錄中之作品，大多是以鄭燮等揚州畫派之風格所作的寫意四君子圖，張鼎銘與其子張崇光的部份作品較接近前引言之所謂「設色寫生」風格，或「沒骨花卉」之風格，也就是一般所認為二居所擅長之風格。一八六四年張敬修去逝之後，居巢與居廉回到家鄉廣東隔山鄉。一八六五年居巢去世，居廉一直留在隔山鄉十香園作畫，晚年並開班授課，高劍父就是他重要的弟子。

論者通常認為居巢與居廉的畫風受清初六家之一惲壽平（1633-1690）的影響。例如高劍父說：

先師居古泉先生（廉）的畫法，早歲師乃兄梅生先生（巢）。梅生作風遠宗崇嗣，近仿南田，而造成其獨特的風格。吾師畫學肇基於此，可見淵源有自了。

16

而近日中國學者陳澧則提到：

居巢和居廉的花卉畫本源自傳統，他們對宋代的院畫、元代以來的文人畫、清代惲南田的「沒骨畫」等等，均作過模仿學習。在學習傳統的過程中，他們對惲南田尤為傾慕，居巢還仿照惲南田的畫室名「甌香館」，把自己的畫室也稱為「甌香館」。……居廉一直跟從居巢作畫，他沿著居巢指引的道路，臨習過宋光寶、華岳、金農、惲南田、八大山人、徐渭、陸治等人的畫作，其中以學習惲南田的「沒骨」花卉最為出色。<sup>17</sup>

所謂「沒骨花卉」就是不勾輪廓，而直接把花卉的形體畫出來的一種技法。這種技法通常被認為源自北宋畫家徐崇嗣。元代夏文彥《圖繪寶鑑》記載：

徐崇嗣，熙之孫。畫花鳥綽有祖風，又出新意。不用描寫，止以丹粉點染而成，號沒骨圖。以其無筆墨骨氣而名之，始于崇嗣也。<sup>18</sup>

徐崇嗣的沒骨花卉不勾輪廓，雖沒有當時其他宮庭畫師的工筆花鳥細微，但是仍然展現出宮庭繪畫所講究的形態上的美感，與後來的文人寫意花鳥不同。徐崇嗣的真跡今日幾乎已經沒有流傳，高劍父說明居巢畫風來源時提到徐崇嗣，只因為徐崇嗣被認為是沒骨花卉的始祖，這是中國人追本溯源的習慣。事實上，清代所流傳的「沒骨花卉」風格大多仿自惲壽平。

<sup>15</sup> 見東莞市政協等編，《東莞可園張氏家族書畫選》（北京：文物出版社，2006）。

<sup>16</sup> 高劍父，〈居古泉先生的畫法〉，《中國美術》第3期（台北市：中國美術雜誌月刊社，1987），頁55。

<sup>17</sup> 陳澧，《嶺南花鳥畫流變（1368-1949）》（上海：上海古籍出版社，2004），頁315-316。

<sup>18</sup> 夏文彥（元），《圖繪寶鑑》，收錄於《文淵閣四庫全書》電子版（香港：迪志文化出版公司），卷3。

徐崇嗣的沒骨花卉在宋代結束之後沉寂多時，直到惲壽平再度復興這種具宮廷風味的花卉風格。惲壽平號南田，與四王（王時敏、王鑑、王翬、王原祁）以及吳歷合稱為清初六家，被認為是清代「正統派」文人畫的正宗，與之相對的，是被稱為「個性派」或「在野派」文人畫家的四僧（弘仁、髡殘、八大山人、石濤）以及十八世紀的揚州八怪或稱揚州畫派。如同四王與吳歷，惲壽平也畫有大量的山水畫，但比較不同的是，惲壽平尤以「沒骨花卉」聞名於世。

元明以降，中國畫壇逐漸由文人畫所主導，文人所畫的花鳥畫趨向較為自由並不受拘束的寫意風格，而非宋代宮廷繪畫的精緻工筆。清初，惲壽平身為文人畫家卻選擇當時非主流的沒骨花卉，不但反其道而行，而且成功創造風潮，對清代以來的花卉畫有著深遠的影響。單就技法而言，寫意花鳥畫亦大多不用細筆勾勒輪廓，算來也是「沒骨花卉」的一種。然而，論者在提及清代「沒骨花卉」時，卻只以惲壽平為宗，而把寫意花鳥當作不同類別的繪畫。這是因為「沒骨花卉」一詞幾乎是從徐崇嗣開始，專門用來稱呼他的花卉畫風格，而且「沒骨花卉」儘管已經沒有原來的宮廷花卉那樣精細，仍然比文人寫意花鳥細緻典雅。徐崇嗣生於北宋，祖父徐熙，為江南名族，沒進過宮廷，他自稱「落筆之際，未嘗以敷色暈淡細碎為功」，<sup>19</sup>突破唐代以來細筆填色的表現方式；追求天趣與清秀，講究生意勃然，筆法瀟灑野逸。<sup>20</sup>特別的是，徐熙落墨不拘束，《圖畫見聞誌》評其為「落墨為格，雜彩副之，蹟與色不相隱映也」；<sup>21</sup>他的畫作又有供南唐李後主宮中掛設之具，「畫叢豔疊石，傍出藥苗，雜以禽鳥蜂蟬之妙……謂之鋪殿花」。<sup>22</sup>徐崇嗣兄弟承襲祖父畫風，「畫草蟲、時果、花卉、蠶繭之類，備得形似，無有及者。創造新意，不華不墨，直以疊色漬染，號沒骨花」。<sup>23</sup>，《圖畫見聞誌》論「沒骨圖」載云：

李少保端愿有圖，一面畫芍藥五本，云是聖善齊國獻穆大長公主房臥中物，或云太宗賜文和，其畫皆無筆墨，惟用五彩布成。旁題云：翰林待詔臣黃居寀等定到上品徐崇嗣畫沒骨圖。以其無筆墨骨氣而名之，但取其濃麗生態以

<sup>19</sup> 郭若虛（宋），《圖畫見聞誌》，收錄於《宋人畫學論著》（台北：世界書局，1992），卷4，頁160。

<sup>20</sup> 徐珏、張朝暉，《中國繪畫史》（台北：文津出版社，1996），頁138。

<sup>21</sup> 《圖畫見聞誌》，卷4，〈花鳥門〉，頁160。

<sup>22</sup> 《圖畫見聞誌》，卷6，〈鋪殿花〉，頁256。

<sup>23</sup> 俞劍華，《中國繪畫史(上)》（台北：台灣商務印書館，1937），頁188。

定品。<sup>24</sup>

這裡，不但以徐崇嗣畫沒骨花卉圖，獲宮廷畫家黃居寀高度評價，並提及公主房中之物或太宗御賜，似乎意味著其「濃麗生態」之風頗符合宮廷品味。而前引《圖繪寶鑑》也將沒骨花卉歸於「始于崇嗣也」，於是沒骨花卉幾乎可說是專指徐崇嗣帶有宮廷畫風的寫生花卉作品。而文人的寫意花鳥儘管也是不使用細筆勾出輪廓，但風格較為自由率性、不重敷彩與寫生，與徐崇嗣具有宮庭精緻艷麗美感的特色極為不同，因此文人寫意花鳥畫也就不以「沒骨花卉」來稱呼之。

清初，惲壽平「以徐崇嗣為宗，而創純沒骨體，清秀妍雅，工整艷麗，於姿態生動之中，尤富氣韻書卷之趣，遂成花鳥畫正宗」。<sup>25</sup>清代鄒一桂所著《小山畫譜》中〈明人畫〉的一段文字：

有明一代之畫，若沈周、王問、王穀祥、陸治、孫克、魯治、陳淳、周之冕等，皆能花卉。沈王陸又以山水名，孫則兼人物，要皆落墨淡色寫意而不能工。至國初惲壽平全用沒骨法而運以生機，曲盡造物之妙，所題詩句極清豔，書法得河南三昧，洵空前而絕後矣。<sup>26</sup>

惲壽平以一文人畫家的身分，卻復興了長久以來不受文人青睞的寫生「沒骨花卉」，使得這種講求生態的「沒骨花卉」在清代重新受到重視，成為清代花卉畫中重要的派別。清代學習惲派花卉的畫家眾多，撰寫《小山畫譜》的宮廷畫家鄒一桂也是其重要傳人，乃至十九世紀，居於廣東的居巢與居廉仍然受到惲壽平風格的影響。

從惲壽平到居巢與居廉的「二居」年代約有兩百年之久，究竟二居是如何學習惲派沒骨花卉的問題，頗值得探究。然而，二居的師承至今並沒有非常明確的史料，依照前引之《緣永園讀書記》的記載，二居曾向宋光寶學畫，而有些論者則認為，宋光寶與孟觀乙對二居均有影響。一九八三年香港藝術館曾舉辦名為「嶺南派早期名家作品」的展覽，除了居廉、居巢的作品之外，也展出了宋光寶與孟觀乙的作品。當時的館長譚志成在展覽圖錄序言中說：

高劍父、陳樹人同為居廉弟子。陳氏更是居廉姪女婿。居廉是居巢堂弟。居

<sup>24</sup> 《圖畫見聞誌》卷6〈沒骨圖〉，頁244-245。

<sup>25</sup> 俞劍華，《中國繪畫史(下)》(台北：台灣商務印書館，1937)，頁219。

<sup>26</sup> 鄒一桂(清)，《小山畫譜》卷下，收錄於《文淵閣四庫全書》電子版。



巢致力學習宋光寶之畫藝，而居廉則嘗試揉合宋光寶、孟覲乙二位畫家的風格。若說高劍父、高奇峰及陳樹人是嶺南派的創立者，則居巢、居廉及宋、孟二人可說是這畫派的先驅了。<sup>27</sup>

從宋光寶的〔花卉草蟲冊〕(圖1、圖2)來看，他的花卉走的是惲壽平沒骨一派的路線，直接用顏色塗畫出花卉的形體，搖曳生姿，典雅秀麗卻沒有工筆精細的勾線。孟覲乙的〔花卉圖冊〕中〔芍藥〕一幅(圖3)，則可看出他較為寫意的風格，甚至更似八大山人與揚州八怪較為粗放的傳統，而寫意再加上大膽的用色也是當時海上畫派常見的風格。畫末款「擬石田老人法」，即指模仿明代吳門畫家沈周(1427-1509)的畫法，不過與沈周的作品相較，並不如其含蓄文雅。這裡孟覲乙提及沈周畫法的用意，似乎只是標榜此畫乃其文人寫意之風的花卉畫作。從這幾幅畫作看來，前引之《緣永園讀畫記》所描述孟覲乙「以筆意揮灑上追白陽」；<sup>28</sup>宋光寶「設色寫生明麗妍秀」的說法頗為貼切。

二〇〇八年廣州藝術博物院與香港藝術館舉辦了「故園拾香——居巢居廉繪畫」展覽，除了這兩個館的收藏之外，還匯集了廣東省博物館、香港中文大學文物館、東莞市博物館、東莞市可園博物館、嶺南畫派紀念館的收藏共249件，對於居巢與居廉的畫作極具代表性。綜觀這次展出的二居作品，可看出居巢與居廉均具有深厚沒骨花卉的底子，而他們的作品中又呈現出不同程度的寫意風格。<sup>29</sup>

從居巢所畫〔荔枝〕(圖4)扇面來看，確有沒骨法的韻味，但是在用筆方面較為寬鬆，墨色較為濕潤，似乎也受到一點寫意風格的影響。居廉跟隨居巢學畫，從他所畫的〔四代同堂〕(圖5)看來，也同樣具有沒骨花卉的特色。

高劍父早年向居廉學畫，在他留學日本之前的作品中，大多是承襲居廉「沒骨花卉」風格的花鳥草蟲之作，例如他一九〇一年所畫的〔蚱蜢凌霄〕(圖6)就具有前述「沒骨花卉」的風格。畫中的蚱蜢畫得非常精細，栩栩如生，這樣對於昆蟲形體的掌握可說直接來自居廉。高劍父在〈居古泉先生的畫法〉一文中第一節就講述居廉對於昆蟲的畫法，並且稱許其師「喜畫昆蟲，其精到之處，前無古

<sup>27</sup> 譚志成，〈嶺南派早期名家作品序〉，《嶺南派早期名家作品》(香港：香港藝術館，1983)，頁6。

<sup>28</sup> 白陽即指明代文人畫家陳淳(1482-1544)，陳淳號白陽山人，清代文人寫意花鳥畫的風格通常可追溯至明代的徐渭與陳淳，兩者並稱為「青藤白陽」。

<sup>29</sup> 展覽作品見嶺南美術出版社編，《故園拾香——居巢居廉繪畫》(廣州市：嶺南美術出版社，2008)。

人……師畫昆蟲的妙處，當然是獨有千古的。」<sup>30</sup>至於居廉畫昆蟲精湛的技法，得自於直接對昆蟲的觀察與寫生。高劍父說：「師寫昆蟲時，每將昆蟲以針插腹部，或蓄諸玻璃箱，對之描寫……復於豆棚瓜架，花間草上，細察昆蟲的狀態。」<sup>31</sup>高劍父承襲了居廉這樣觀察與寫生的能力，所以在他作品上的昆蟲也能夠如此寫實逼真，並且傳承了居廉這種稍微帶有寫意風格的沒骨花卉畫法。

### 三、留學日本之後的轉折

留學日本之後，高劍父的畫風有很大的轉變，很多畫作裡都可以看得出來自「日本畫」的風格。「日本畫」是指十九世紀末、二十世紀初，一種融合西方寫實技法與日本傳統繪畫的新風格，它啟發了高劍父創立融合中西的「新國畫」。「日本畫」其中一個常見的特色就是所謂的「朦朧體」，也就是在畫面上呈現出如同迷霧般朦朧的感覺。高劍父的〔雨後芙蓉〕（圖7）就有這樣的朦朧之美。這種融合西方技法的新畫法，時常是如西畫般把整個畫面用顏色填滿，不像傳統的中國或日本水墨畫多留有空白。

高劍父一生致力國畫改革，推動中西融合的「新國畫」，他在《我的現代國畫觀》中說：

促進現代國畫的成立，（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。蓋此派是中西合璧的；有兩方的造詣，就事半功倍，易收良果了。<sup>32</sup>

高劍父本身是參與孫中山先生革命運動的重要人物之一，有時他把「新國畫」的改革也視為一種革命。他說：「兄弟追隨總理作政治革命以後，就感覺到我國國畫，實有革命必要。」<sup>33</sup>在清末試圖救亡圖存的知識分子中，相對於革命派的維新派領袖康有為也認為中國畫應該與西洋畫融合。他在《萬木草堂藏畫目》中說：

墨井寡傳，郎世寧乃出西法，它日當有合中西而成大家者。日本已力講之，

<sup>30</sup> 高劍父，〈居古泉先生的畫法〉，頁55。

<sup>31</sup> 高劍父，〈居古泉先生的畫法〉，頁55。

<sup>32</sup> 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁24。

<sup>33</sup> 高劍父，《我的現代國畫觀》，頁23。

當以郎世寧為太祖矣。如仍守舊不變，則中國畫學應遂滅絕。<sup>34</sup>

高劍父與康有為對於繪畫應該中西融合的理想似乎非常相近，其實高劍父與康有為不僅僅在繪畫上理念相近，康有為在書法上的碑學派理論與風格也影響了高劍父。<sup>35</sup>

但是，由於「新國畫」的風格與日本有關，使得他的新風格在當時遭受其他中國畫家嚴厲的批判。<sup>36</sup>學者們在討論高劍父時也常圍繞在他改革國畫的議題上，不過，儘管高劍父留學日本之後，主張國畫改革且繪畫風格歷經很大的轉變，但事實上，他還是有很多作品更接近於中國繪畫的傳統。

論及高劍父一生的繪畫風格，陳薌普在《高劍父的繪畫藝術》一書中把高劍父的繪畫藝術分為三個時期：第一期為一九〇三年留學日本之前；第二期為一九〇三年留學日本至一九三八年對日抗戰；第三期為一九三八年對日抗戰之後。<sup>37</sup>第一個時期主要是受傳統繪畫的訓練，跟居廉（1828-1904）學畫，後來進入伍懿莊家，<sup>38</sup>得以閱覽其古畫收藏，並進而認識更多收藏家，遍覽名作。這段期間高劍父曾到澳門念書，並學習西畫。第二個時期高劍父留學日本，受到融合傳統與西洋風格的「日本畫」影響，開始從事國畫改革，創立融合中西的「新國畫」，並積極鼓吹這種新風格。第三個時期高劍父的繪畫「回歸傳統文人畫—寫意—的繪畫理念。」<sup>39</sup>陳薌普說：

以前強調實景實物寫生的高氏，在這個時期部份作品似乎回歸到中國傳統文人畫藉物喻意抒情的老路，松、竹、蘭、菊、梅這些在中國文人心目中具有特殊圖像意義的植物不時呈現在畫面上。<sup>40</sup>

香港學者高美慶則把高劍父的藝術發展分為五期：第一期：裝飾性寫生畫風

<sup>34</sup> 康有為，《萬木草堂藏畫目》（上海：長興書局，1918），無頁碼。

<sup>35</sup> 關於康有為對高劍父在書法上的影響，於本文第五章討論。

<sup>36</sup> 有關高劍父當年日本風格所引起的爭議，見黃大德，〈民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭〉，《嶺南畫派研究》（上海：上海書畫出版社編，2003），頁 58-74。

<sup>37</sup> 陳薌普，《高劍父的繪畫藝術》（台北：台北市立美術館，1991），頁 59。

<sup>38</sup> 簡又文在高劍父年表中說：「居師及門中有伍德彝（懿莊）者，為嶺南望族伍紫垣（崇曜）之後，富於財，家藏名貴古畫甚豐，年長於先生廿餘歲（或云十餘）。先生以家貧無能購古畫，乃以同門之誼，由容祖椿之介，求伍氏借閱。伍允焉，但以先行正式拜其為師為條件……。」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（台北市：傳記文學雜誌社，1973.2），頁 84。

<sup>39</sup> 陳薌普，《高劍父的繪畫藝術》，頁 114。

<sup>40</sup> 陳薌普，《高劍父的繪畫藝術》，頁 112。

時期(1892-1906)；第二期：轉變時期(1906-1911)；第三期：試煉時期(1912-1920)；第四期：創獲時期(1921-1938)；第五期：回歸時期(1938-1951)。<sup>41</sup>對於第五期，高美慶說：

此時期最具特色的發展，卻是花鳥魚蟲樹木等小品，高氏稱之為『新宋院畫』及『新文人畫』的創作，顯現了重視傳統筆墨及早年居氏的設色明麗的畫風，所描寫的也是常見的自然小景、親切平易。<sup>42</sup>

高美慶與陳薌普都認為一九三八年以後高劍父晚年的作品出現較多的文人寫意花卉或其他運用傳統技法的畫作。然而，據筆者的觀察，高劍父的傳統文人寫意花卉並非只有在一九三八年後才開始出現。高劍父長久以來一直都有文人寫意花卉的作品，並非侷限在晚年的時期。除了早期學畫時以沒骨花卉為主的風格之外，高劍父從一九二〇年代起一直都畫有大量的寫意花鳥作品，也就是在他鼓吹「新國畫」的同時，從未放棄寫意花鳥。

他於一九一三年畫的〔芍藥〕(圖8)就是一個較早的寫意花鳥的例子，這種寫意花鳥與有「日本畫」風格的〔雨後芙蓉〕相比，可謂大相逕庭。這幅畫的色彩特別豐富，而這樣具有豐富色彩的寫意花鳥是十九世紀末、二十世紀初活躍於上海地區的「海上畫派」常見的特色。高劍父在這幅〔芍藥〕的題款上寫道：「時民國二年春，劍父作于海上之黃葉樓」，<sup>43</sup>雖然這個題款的主要目的是為了說明作畫的時間與地點，但是「海上」一詞恰巧又與這張畫的風格相關，值得玩味。這張〔芍藥〕圖中粉紅色的花朵並不是工筆畫法描成，也非三兩減筆草草帶過，而是疊色染漬層次豐富，可以看出他早年習得「沒骨花卉」的底子；枝葉則是單純用墨掃成，他快速而強勁的筆觸，使得枝幹與葉子呈現出斷斷續續的效果，看起來如同乾枯的感覺。這些勁力而快速的筆觸就如同寫書法一般，讓高劍父的寫意花鳥作品中融入了一種「金石味」。

<sup>41</sup> 高美慶，〈從文物館藏品論高劍父的藝術發展〉，《近代中國》第84期（台北市：近代中國雜誌社，1991.8），頁213-216。

<sup>42</sup> 同前註，頁216。

<sup>43</sup> 題款釋文引自《高劍父畫集》（廣州：廣東旅遊出版社，1999），頁68。

## 四、二十世紀初的金石風格

所謂「金石味」或「金石風」就是在繪畫中融入了碑學派書法較為有力的筆觸，使得畫中的線條展現出碑派書法的力道。論者時常把具有金石風格的畫家稱為金石派，代表人物有「海上畫派」的趙之謙與吳昌碩。「海上畫派」為十九世紀於上海一帶活動的畫家的總稱，他們繼承了十八世紀「揚州畫派」的傳統，多數畫的是寫意花鳥，但是用色越來越鮮明大膽。十八世紀「揚州畫派」的文人畫家已經逐漸打破文人的禁忌而開始公然賣畫，使得繪畫越來越趨向商品化，這個現象到了十九世紀則更有過之而無不及，而買畫者的品味或多或少也影響著畫家的風格。在眾多「海上畫派」畫家中，趙之謙與吳昌碩因為他們的「金石風」而顯得特殊，而這種風格發展到二十世紀初時已經蔚為風潮，在藝術市場上有廣大的需求，有不少畫家都受到影響或投入這樣的畫風，只可惜其中多數的畫家只是模仿吳昌碩的風格，缺乏新意。

清末金石派先驅趙之謙在他所畫的〔松墨圖軸〕(圖 9)上自題：「以篆隸書法畫松，古人多有之，茲更間以草法，意在郭熙、馬遠之間。」可見趙之謙很有意識地使用篆、隸、草書等書法的筆法在他的畫上。這幅〔松墨圖軸〕中，趙之謙的筆觸雄渾有力，是來自他北碑書法的氣勢。<sup>44</sup>〔楷書五言聯〕(圖 10)則是趙之謙典型的北碑書法作品；起筆以及撇、捺、勾等筆劃都寫得十分誇大，再加上整體粗壯的線條，使得全幅作品顯現出壯碩有力和渾雄老勁之感。而〔松墨圖軸〕的筆觸就是這樣而來，也就是所謂金石碑法入畫的「金石風」。

吳昌碩是繼趙之謙之後而起，他的書法以臨摹石鼓文著稱。石鼓文是東周至秦之間的書法石刻，字體介於大篆與小篆之間。<sup>45</sup>由於石鼓文石刻的年代久遠，筆劃顯得有些模糊，因此臨摹石鼓文的作品其筆劃也不會如臨帖的楷書般那樣平順。再者，吳昌碩在寫石鼓文的時候，還加入了行草的筆法，這讓他所寫的石鼓文看起來充滿活力。從一幅吳昌碩的〔石鼓文軸〕(圖 11)中就可以看出這些特色；筆劃的起筆與結尾大多不加修飾，很率意地呈現不規則狀，筆劃之中也時常

<sup>44</sup> 碑派書家常以南北朝時期北朝的石刻作為模仿的對象，而北朝的碑刻簡稱為北碑。

<sup>45</sup> 張光賓《中國書法史》提到石鼓文之處說：「最初以為周宣王時所刻。宋鄭樵以其字與秦器相合，疑為秦刻，近代學者多宗此說，更進一步深入的考證。確切年份雖尚難肯定，而應為秦哀公至靈公時，秦地刻石，是可以概定的。」見張光賓，《中國書法史》(台北：台灣商務印書館，1981)，頁 44。

有乾筆或禿筆所造成的沒有墨跡的現象，就如同年久風化受損斑駁的石刻一般。吳昌碩這種率意不規矩的寫法，使他的石鼓文洋溢著鮮活和個性。

吳昌碩的花鳥畫也和他的書法一樣率性。在〔珠光〕(圖 12) 這幅畫中，飛舞的藤蔓，結合了篆書與草書的筆法；石頭是疾筆快速掃過，產生不平滑的紋路；樹葉的葉脈則用濃墨勾出，並非寫實的描繪，也相當具有書法的特性。吳昌碩與趙之謙的繪畫風格不盡相同，但是他們的繪畫作品都融入了碑派書法的筆法，這就是他們被歸類為「金石派」畫家的原因。

吳昌碩這種金石風的作品在二十世紀初受到極大的歡迎，有許多學生向他學畫，還有更多畫家模仿他的風格。在他的學生中，較為出名的有王震(1867-1938)、陳師曾(1876-1923)、陳半丁(1877-1970)、王個移(1879-1988)、潘天壽(1897-1971)等，而齊白石(1864-1957)的風格也受到吳昌碩的影響。

日本畫家平福百穗在一九二二年《東洋》十月特大號「近代美術之研究」專輯中，寫了一篇有關陳師曾的文章，其中也提到吳昌碩在當時風靡的程度，他說：

在我先前提及的兩次展覽會場，以及從個人的經驗，見到最多的就是吳昌碩的畫作。……到今天為止所看到的支那畫家中，吳昌碩是代表性的畫家。然而，聽說現在他的作品大多由弟子代筆，弟子應該也是相當有能力的畫家。在我看來陳衡恪也是很優秀且很有技巧的。他們可以成為代表性的人物，其餘的人說起來有些不好意思，但都只是大同小異。從我們眼中看起來，都是一樣的，這真是令人感到遺憾。

私が前に云つた二回の展覧会場、及び個人的にも、最も多く見たのは吳昌碩の絵である。……今までに瞥見した支那画家の中では、吳昌碩が代表的な作家である。今では、息子が大抵代作してゐるとかいふ話であるから、息子も相當な腕を持つてゐる画家であらう。陳衡恪も、矢張、私等の拝見する處では、傑れた腕を持つてゐるやうである。この人達は代表になるひとで、餘の人々は大同小異と云つては悪いが、吾々の眼から見ると、皆一樣に見えるのを甚だ遺憾とするものである。<sup>46</sup>

在平福百穗的眼中，吳昌碩是當時最具代表性的中國畫家，這不僅僅是他個

<sup>46</sup> 文中所提吳昌碩的學生陳衡恪即陳師曾。翻譯為筆者自翻，原文出自平福百穗，〈陳衡恪その他〉，《東洋》(1922.10)，頁 100。

人的看法，在日本人眼中的確如此，因為吳昌碩在日本也很受歡迎，至今仍有相當多吳昌碩的作品收藏於日本。<sup>47</sup>平福百穗認為除了陳師曾外，其餘學習吳昌碩的畫家都大同小異，也就是說在他的印象中有很多畫家只是抄襲模仿吳昌碩，並且了無新意。當吳昌碩在中國與日本都有極高的知名度且眾多畫家爭相學習模仿的情況下，曾經留學日本的高劍父不可能沒有注意到。雖然高劍父沒有留下任何提及吳昌碩或是「金石派」的文字，但是筆者認為高劍父有許多花鳥畫確實具有「金石派」的風格。關於這個論點，陳雅慧在其碩士論文也提到高劍父的作品傳達了「金石氣」的體現。<sup>48</sup>

## 五、高劍父花鳥畫中的「金石風」

雖然高劍父並沒有被稱為「金石派」畫家，但是他的花鳥作品中卻有很多帶有濃厚的「金石風」。與二十世紀初許多學習吳昌碩的畫家不同的是，高劍父並沒有刻意模仿吳昌碩的風格，他以他自己的方式將他的碑派書法帶入繪畫作品中，構成所謂的金石風格。

碑派書法可說是形成「金石風」繪畫的必要條件。檢視高劍父的書法時，的確可以看出具有碑學派的特徵。在他所寫的〔過印度洋五言詩書法〕(圖 13)中，明顯用顫抖的筆劃寫字，並且刻意地製造快筆掃過所成的「飛白」，讓字跡有如古代所留下的斑駁石刻。李偉銘認為，高劍父之所以寫碑派書法是受到康有為(1858-1927)的影響：

高氏因為服膺康氏尊碑抑帖之說，平生又樂於好奇履險之舉，因之，在很長的一段時間內，曾深受康氏書風的影響。其雄奇、剛健的書法線條風格，特別是好作詭異、奇險的書法結體，固然能夠在帖學衰微、金石學昌明的文化氛圍中得到解釋，但那種厭棄纖柔、質弱而直取雄奇、勁健的英雄主義氣質，與龔自珍的時代以來士人憂國憂民的憂患意識和挺身入世的精神，關係尤為密切。<sup>49</sup>

<sup>47</sup> 近日中國的出版社收集藏於日本的吳昌碩作品並編成圖錄《日本藏吳昌碩金石書畫精選》。見陳振濂編，《日本藏吳昌碩金石書畫精選》(杭州：西泠印社，2004)。

<sup>48</sup> 陳雅慧，〈嶺南三家之繪畫研究〉(中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，2008)，頁 138-142。

<sup>49</sup> 李偉銘，〈高劍父繪畫中的日本風格及相關問題〉，頁 126。

康有為除了與梁啟超（1873-1929）共同推動清末的維新變法運動之外，也是清代三位重要碑學書法理論家的最後一位。清代第一位重要書法理論家為阮元（1764-1849），著有《南北書派論》與《北碑南帖論》，第二位為包世臣（1775-1855），著有《藝舟雙楫》，康有為則著有《廣藝舟雙楫》。明末如傅山等以醜怪或是狂放著稱的書法家可謂開啟清代碑派書法的先河，清代碑派書法家捨棄尊崇王羲之、王獻之的帖學傳統，轉向取法先秦篆書、漢隸、魏碑，發展出剛健蒼勁的筆法風格以及尊碑的理論基礎。碑派書法經歷明末的醞釀、清代的發展，到了清末康有為寫成《廣藝舟雙楫》後，更確立了碑派書法的地位。

高劍父受到康有為的影響並非只因康有為在書法上的名聲，高劍父與康有為有實際的交往。根據簡又文所作的年表，高劍父於一九一三年待在上海時，「常與南北書畫家、鑑藏家，如康有為、黃賓虹、鄧實（秋枚）等遊，組『藝術觀賞會』，假『哈同花園』舉行雅集，每月一次，各以歷代名蹟參加，因得大收觀摩之益。」<sup>50</sup>

二〇〇七年中國嘉德四季第 11 期拍賣會所出現的一張康有為高劍父〔書法菊花合璧立軸〕（圖 14）也暗示了高劍父與康有為在藝術上的交往。<sup>51</sup>這張立軸是由高劍父所畫的菊花圖上面加上康有為的書法題字共同裝裱而成。高劍父的落款「劍父」二字十分剛健且銳利，很有意識地展現他碑派書法的風格，菊花的樹枝也是用有力的草書與篆書筆法畫成，具有濃厚的金石味。立軸上部康有為的書法是他典型的風格，起筆與收筆均時常率意不加修飾，稍長的筆畫常以顫筆寫成，撇、捺、勾均加以誇張。他所寫的一對〔行書五言聯〕（圖 15）也同樣展現他的個人風格。在這一對聯上除了上述康有為的風格之外，上聯的「好」字各筆劃起筆與收筆均十分方正，這可說是碑派書法模仿石刻的一種風格。高劍父〔過印度洋五言詩書法〕（圖 13）出現誇張的顫筆以及飛白，好像想要比康有為更加表現碑派書法的風格。

不過，前述高劍父的碑派書法，似乎並不是他一開始就有的風格。儘管清末民初時期，碑派書法已逐漸形成風潮，高劍父早期的書法風格或許多少受有這股風潮的影響，但是至少並沒有刻意走碑派的路線。一九〇一年所畫〔蚱蜢凌霄〕

<sup>50</sup> 簡又文，〈革命畫家高劍父一概论及年表〉，頁 88。

<sup>51</sup> 有關本圖資料，見中國嘉德國際拍賣有限公司網站

<http://www.cguardian.com/pic.php?sessioncode=PMH001318&specialcode=PZ0003502&picid=art487301>



(圖 6) 上的題款是高劍父早期的書法，字體尚稱工整，不見刻意的碑派風格。高劍父留學日本後的作品才開始顯露碑派書法的風格。他於一九〇八年所畫的〔蜻蜓蘆葦〕(圖 16) 上的題字可看出這個轉折。這幅圖中，左側是高劍父一九〇八年原本的題款，右側是一九三八年簡又文拜訪他時重題的書跡。一九〇八年的題款已經可看出高劍父刻意加入隸書的筆法，誇大勾、撇、捺的筆劃，此時高劍父正嘗試碑派書法的風格，而與右側一九三八年題字顯然不同。一九三八年的題字可以說是，高劍父碑派書法發展成熟之後持續穩定的風格，與〔過印度洋五言詩書法〕(圖 13) 相近。

前面提到具有「日本畫」風格的作品〔雨後芙蓉〕繪於一九一〇年，該幅的題款仍是高劍父在實驗他的碑派書風(圖 17)，以融合隸書的筆法寫成。到了一九一三年畫〔芍藥〕(圖 8)時，他對碑派書法的摸索實驗似乎已經完成，圖上的題字展現出他個人成熟的碑派書風。正如前文所述，該幅中的枝葉表現不亦正呼應了高劍父此時用筆的金石風。於是可知，高劍父在留學日本回國之後，除了推廣融合中西的「新國畫」，也畫有富含「金石味」的寫意花鳥畫。

高劍父一九一八年所繪的〔翠羽寒禽〕(圖 18) 可以說是把「金石風」發揮得淋漓盡致。他用乾禿的筆，以飛快的運筆譜出樹幹的輪廓，就如同草書般的橫塗狂抹，小鳥所棲息的樹枝也是用禿筆，有力地幾乎像寫字般的筆劃寫成，小鳥則簡單數筆勾畫出大致輪廓，此全幅的整體感覺可以說：如同常用來形容吳昌碩般的「蒼勁有力」。

一九二一年高劍父畫了另一幅〔芍藥〕(圖 19)，與一九一三年的〔芍藥〕(圖 8) 相比，前者要簡單許多。花朵本身幾乎不復見「沒骨花卉」的豐富細緻，反倒是逸筆草草的寫意畫法，枝葉也更為隨興，濃淡墨色交織，隨處的「飛白」，幾乎可以用「墨戲」來形容。左側題款也是高劍父成熟的碑派書法，筆劃顫抖扭曲變形，非常隨性，也非常具有個性。


高劍父花鳥畫中的書法性也在一九二三年〔秋菊〕(圖 20) 一幅中展露無遺。葉脈用焦黑的墨快速地、隨意地撇畫，導致許多葉脈突出樹葉本身；樹枝用非常枯竭的筆畫而成，與之相呼應的是位於左上側的題款用筆；而菊花則以剛勁有力的線條勾畫出，整幅作品彷彿一場書法展演。至於〔老松〕(圖 21) 與〔墨蘭〕(圖 22) 也同樣地展現了強烈的書法性。從這些作品來看，高劍父的花鳥畫中，其濃

厚的「金石風」程度並不亞於常被稱為「金石派」的趙之謙與吳昌碩等大師，並且，高劍父的「金石風」來自他自己的碑派書法用筆，而非如其它當時的畫家刻意模仿吳昌碩的風格。

## 六、結論

高劍父以他「中西融合」的繪畫改革著稱，大部份的論者都把對於高劍父的焦點放在他具有西方繪畫風格的「新國畫」，而忽略了他較為接近傳統的作品。事實上高劍父有很多花鳥作品是比較傳統，而非運用西方技法的。在他早期學畫時，從他的老師居廉學習「沒骨花卉」的技法與風格，「沒骨花卉」在清初由惲壽平帶起流行的風潮，影響了整個清代的花卉畫，然而，在十八世紀揚州畫派與十九世紀海上畫派興起之後，所謂的文人寫意花鳥成為繪畫市場的主流。

欽羨西方寫實技法的高劍父對於文人畫不求形似的「寫意」觀念十分排斥，但有趣的是，他自己也畫有不少寫意的花鳥作品。不過高劍父的寫意花鳥並非單純的寫意花鳥，而是帶有濃厚的「金石風」。「金石風」繪畫的產生主要是使用碑派書法的筆觸，吳昌碩是當時所謂「金石派」的大師，名聲不僅限於中國而傳到日本，很多畫家爭相學習模仿吳昌碩的風格。

二十世紀初「金石派」風靡中國與日本的畫壇，高劍父也嘗試了「金石風」花鳥畫，與一般畫家不同的是他並沒有刻意模仿吳昌碩，而是把他自己的碑派書法的筆觸運用在畫上。高劍父可說是少數能夠不抄襲模仿吳昌碩的「金石風」畫家。高劍父的「新國畫」因為學自日本而得到褒貶不一的評價，如今重新全面檢視他的作品，可以發現其實他仍然有很多屬於傳統的作品，如此將有助於更完整認識高劍父的繪畫。

圖版

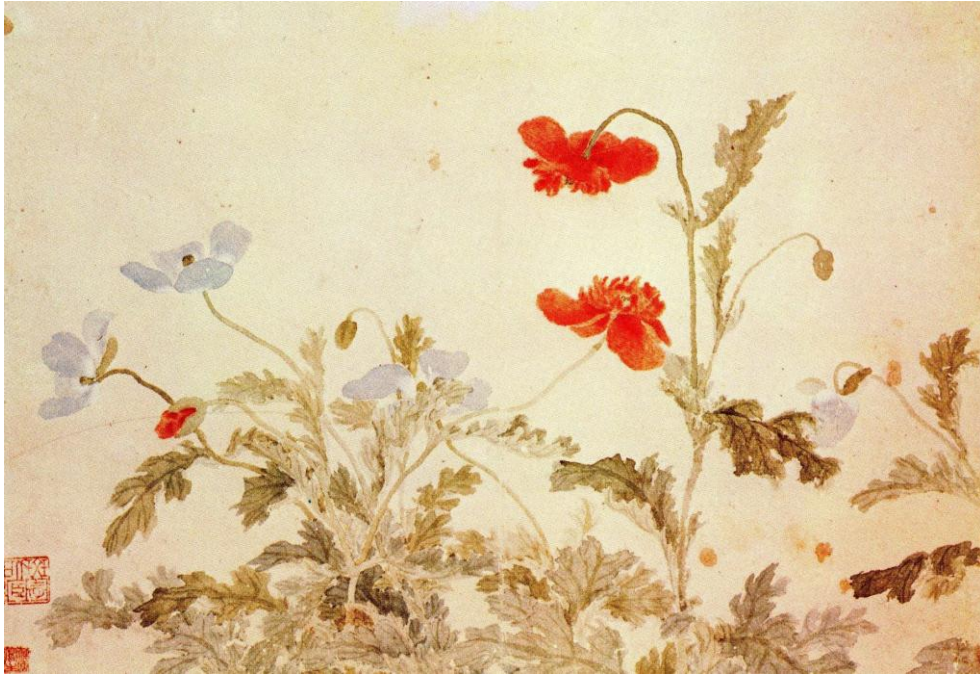


圖 1：宋光寶，〔花卉草蟲冊〕第六頁。圖版出處：《嶺南派早期名家作品》（香港：香港藝術館，1983），頁 33。



圖 2：宋光寶，〔花卉草蟲冊〕第七頁。圖版出處：《嶺南派早期名家作品》，頁 33。





圖 3：孟觀乙，〔花卉圖冊〕第十一頁「芍藥」。圖版出處：《嶺南派早期名家作品》，頁 49。



圖 4：居巢，〔荔枝〕。圖版出處：《廣州美術館藏中國畫精品集》（廣州：新世紀出版社，1997），圖版 120。



圖 5：居廉，〔四代同堂〕。圖版出處：《嶺南派早期名家作品》，頁 146。



圖 6：高劍父，[蚱蜢凌霄]，1901，香港中文大學文物館藏。圖版出處：《高劍父畫集》（廣州：廣東旅遊出版社，1999），頁 53。





圖 7：高劍父，〔雨後芙蓉〕，1910，香港藝術館藏。圖版出處：《高劍父畫集》，頁 67。





圖 8：高劍父，〔芍藥〕，1913，楊善深藏。圖版出處：《高劍父畫集》，頁 69。



圖9：趙之謙，〔松墨圖軸〕，1872，北京故宮博物院藏。圖版出處：《海上名家繪畫》（香港：香港商務印書館，1997），頁111。





圖 10：趙之謙，〔楷書五言聯〕，1870，北京故宮博物院藏。圖版出處：《清代書法》（香港：香港商務印書館，2001），頁 255。

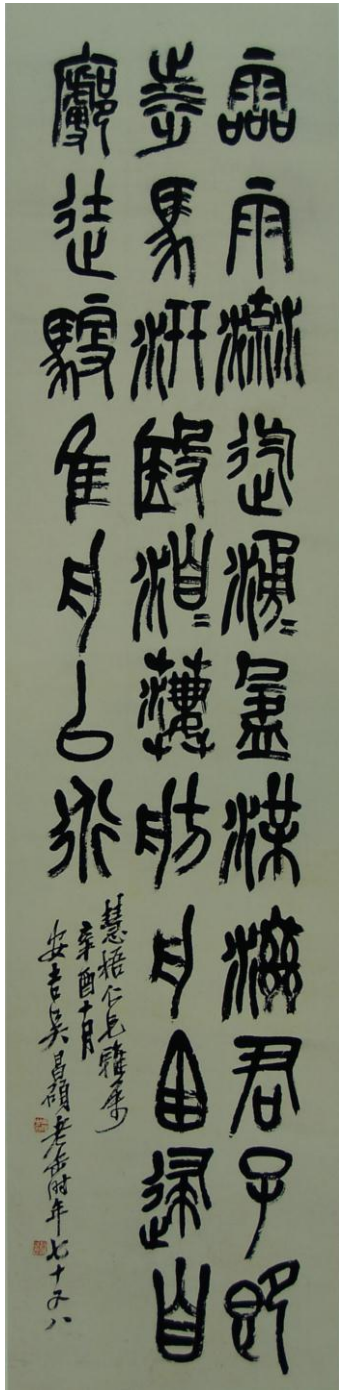


圖 11：吳昌碩，〔石鼓文軸〕，1921。圖版出處：《昌筆碩藝》（台北：傳統與現代文教基金會，2004），頁 99。



圖 12：吳昌碩，〔珠光〕，1927，浙江省博物館藏。圖版出處：《昌筆碩藝》，頁 73。



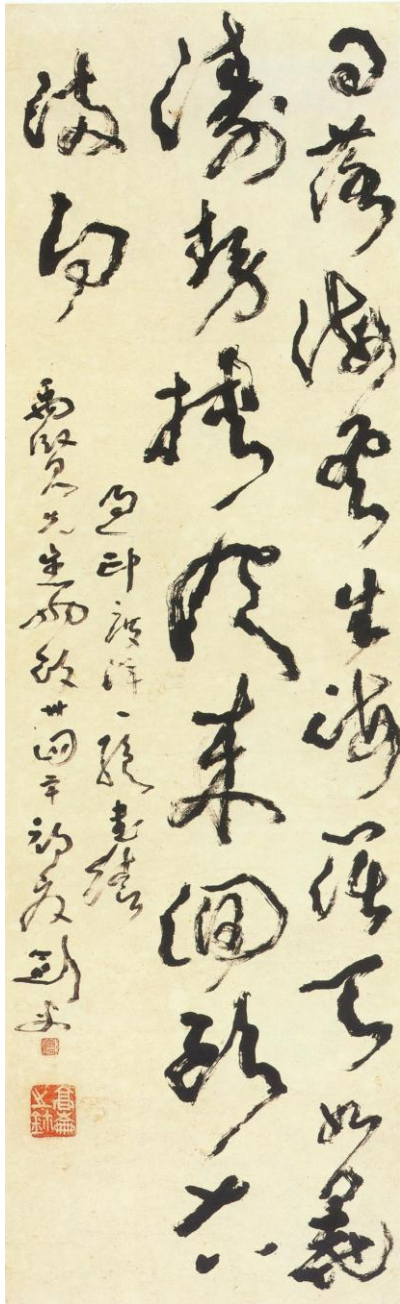


圖 13：高劍父，[ 過印度洋五言詩書法 ]，1945，中央研究院嶺南美術館藏。圖版出處：《嶺南畫派三傑：高劍父高奇峰陳樹人作品集》（台北：歐豪年文化基金會，2007），頁 69。

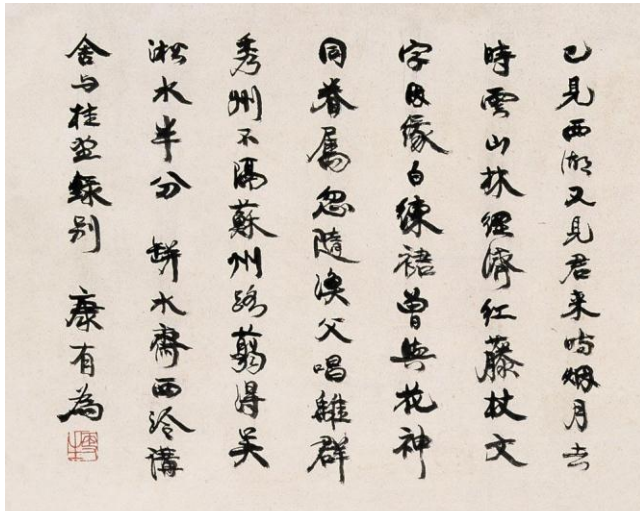


圖 14：康有為、高劍父，〔書法菊花合璧立軸〕。圖版出處：

<http://auction.artxun.com/paimai-477-2380599.shtml>

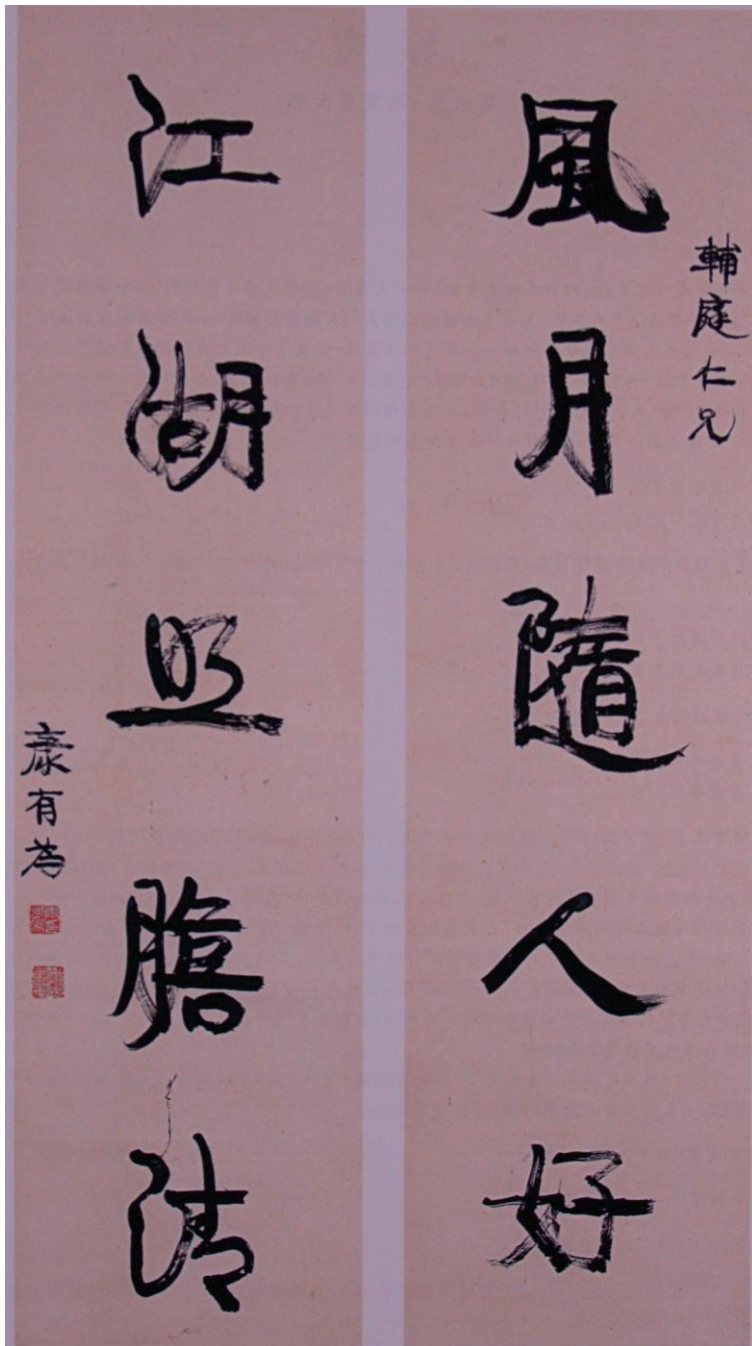


圖 15：康有為，〔行書五言聯〕。圖版出處：香港中文大學文物館編，《合璧聯珠——樂常在軒藏清代楹聯》（香港：香港中文大學文物館，2003），頁 150。



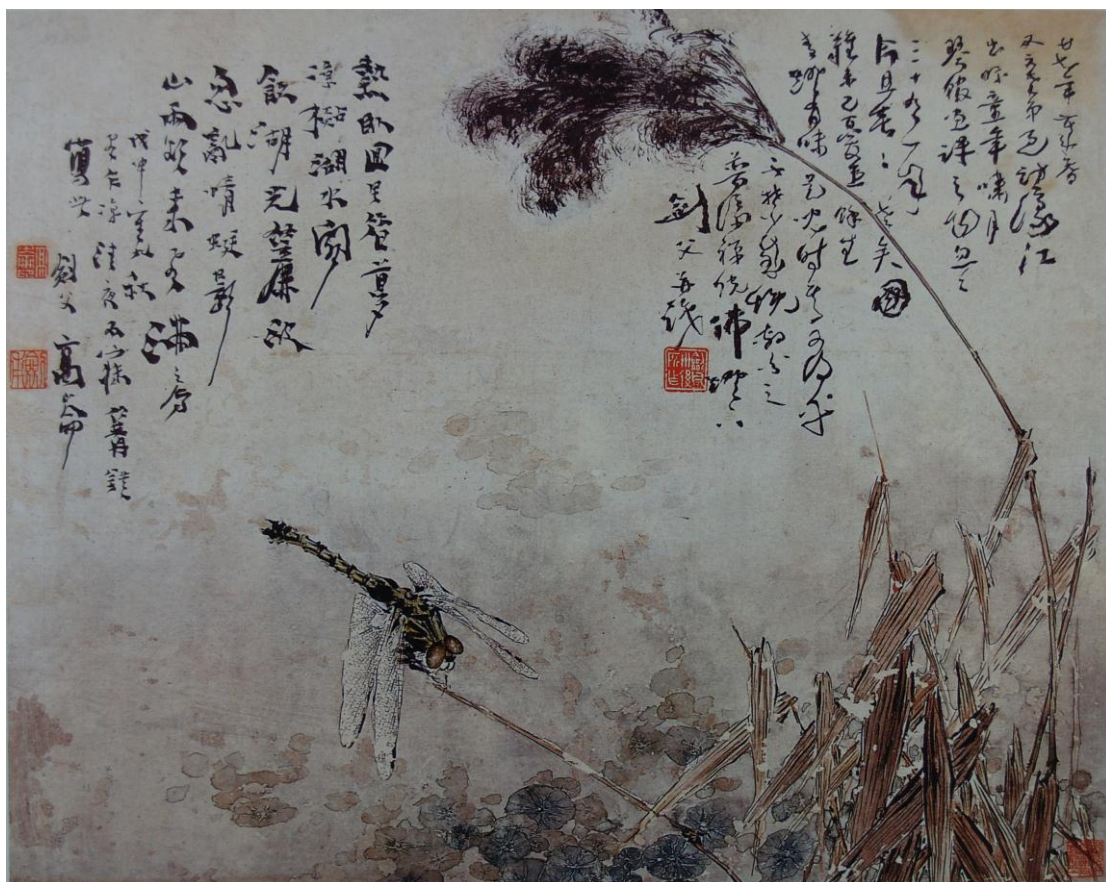


圖 16：高劍父，〔蜻蜓蘆葦〕，1908，香港中文大學文物館藏。圖版出處：《高劍父畫集》，頁 65。

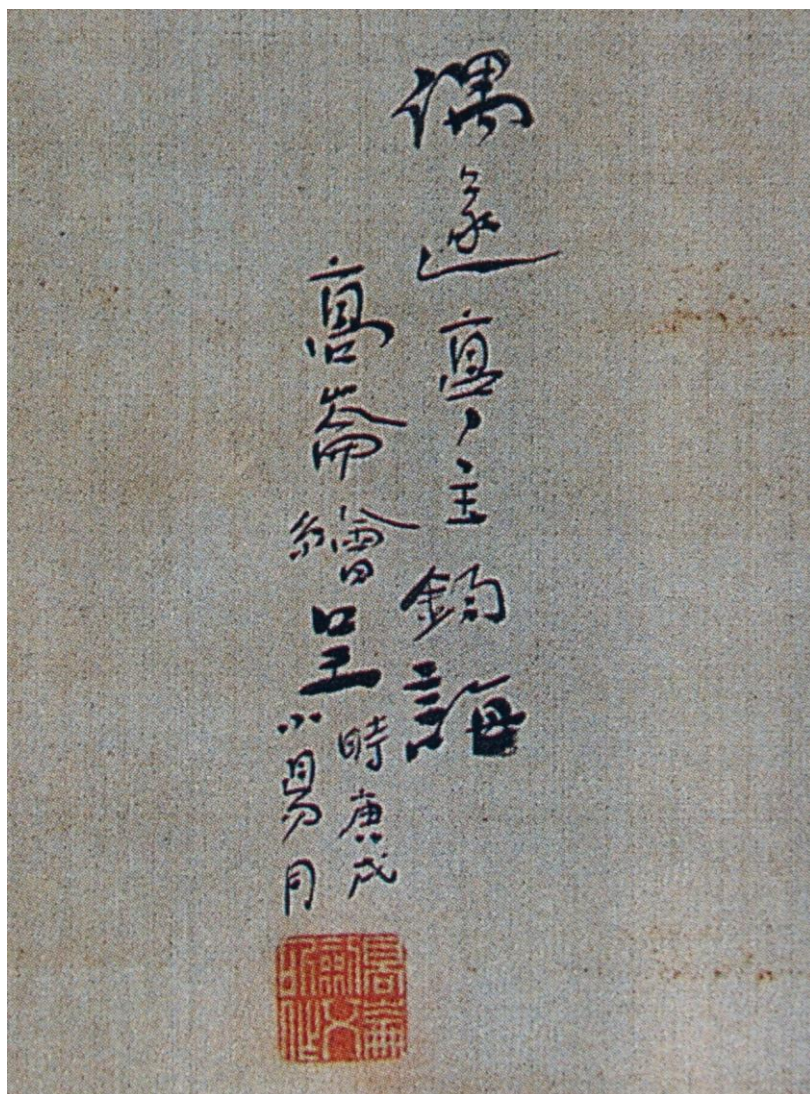


圖 17：高劍父，〔雨後芙蓉〕局部（題款），1910，香港藝術館藏。圖版出處：《高劍父畫集》，頁 67。





圖 18：高劍父〔翠羽寒禽〕，1918，廣州藝術博物院藏。圖版出處：《高劍父畫集》，頁 105。



圖 19：高劍父，〔芍藥〕，1921，廣州藝術博物院藏。圖版出處：《高劍父畫集》，頁 115。



圖 20：高劍父，〔秋菊〕，1923，香港中文大學文物館藏。圖版出處：《高劍父畫集》，頁 125。





圖 21：高劍父，〔老松〕，1930，香港中文大學文物館藏。圖版出處：《高劍父畫集》，頁 183。

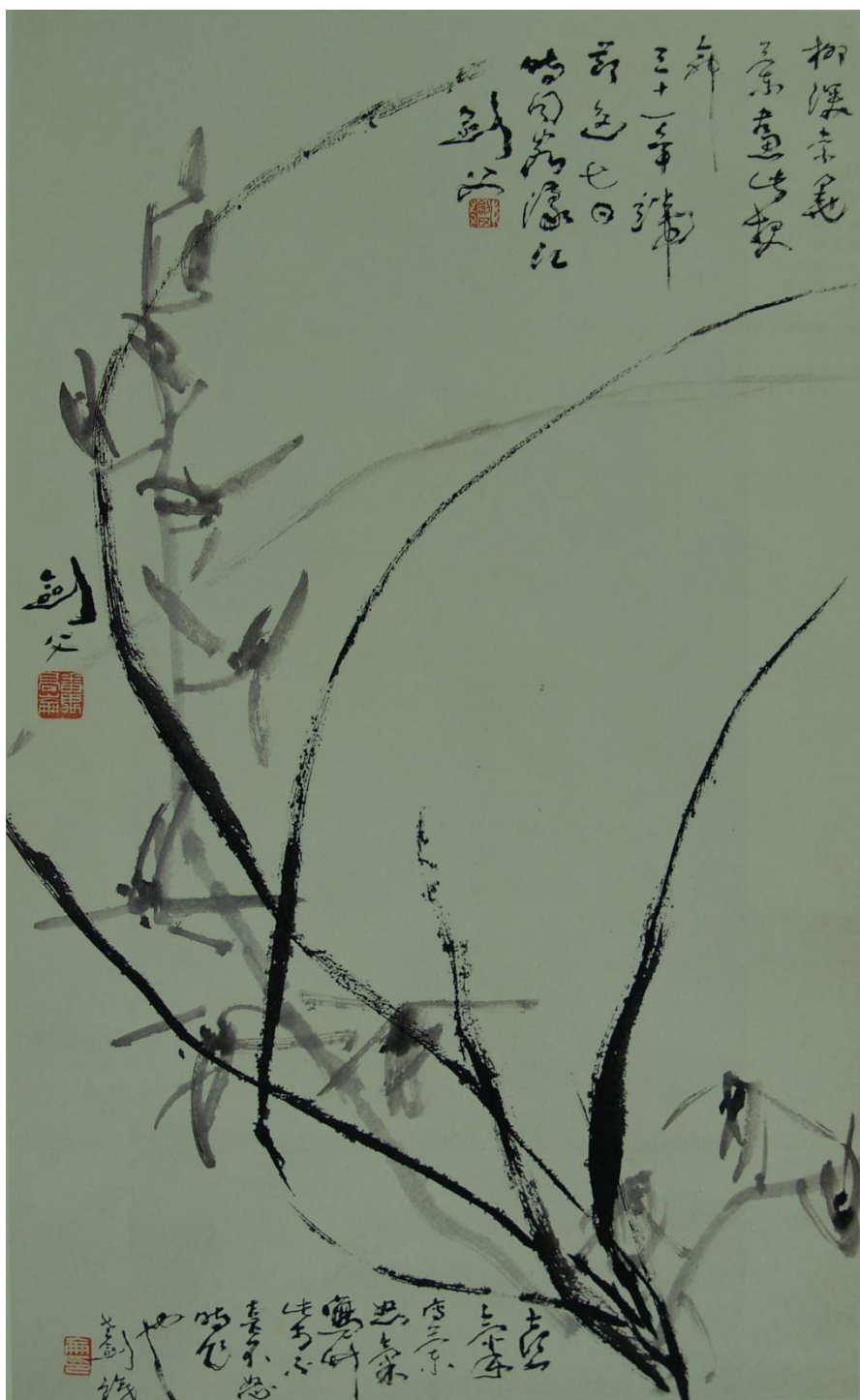


圖 22：高劍父，〔墨蘭〕，1942，楊善深藏。圖版出處：《高劍父畫集》，頁 309。

## 參考書目

### 史料

汪兆鏞，《嶺南畫徵略》，台北：明文書局，1985。

汪鋆（清），《揚州畫苑錄》卷二，收錄於《續修四庫全書》1087子部，藝術類，上海：上海古籍出版社，2002。

夏文彥（元），《圖繪寶鑑》卷三，收錄於《文淵閣四庫全書》，香港：迪志文化出版公司。

郭若虛（宋），《圖畫見聞誌》卷四，收錄於《宋人畫學論著》，台北：世界書局，1992。

鄒一桂（清），《小山畫譜》卷下，收錄於《文淵閣四庫全書》，香港：迪志文化出版公司。

### 專書

#### 中文

朱萬章，〈居廉及其繪畫風格〉，《收藏家》，第4期，2004，頁27-31。

李偉銘，〈高劍父繪畫中的日本風格及相關問題〉，《嶺南畫派研究》，上海：上海書畫出版社，2003，頁117-133。

李婉慧編，《嶺南畫派三傑：高劍父高奇峰陳樹人作品集》，台北：歐豪年文化基金會，2007。

東莞市政協等編，《東莞可園張氏家族書畫選》，北京：文物出版社，2006。

俞劍華，《中國繪畫史(下)》，台北：台灣商務印書館，1937。

俞劍華，《中國繪畫史(上)》，台北：台灣商務印書館，1937。

香港中文大學文物館編，《合璧聯珠—樂常在軒藏清代楹聯》，香港：香港中文大學文物館，2003。

香港藝術館編，《嶺南派早期名家作品》，香港：香港藝術館，1983。

徐珏、張朝暉，《中國繪畫史》，台北：文津出版社，1996。

高美慶，〈從文物館藏品論高劍父的藝術發展〉，《近代中國》，第84期，台北市：近代中國雜誌社，1991.8，頁213-216。



- 高劍父，〈居古泉先生的畫法〉，《中國美術》，第三期，台北市：中國美術雜誌月刊社，1987，頁 55-59。
- 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。
- 張光賓，《中國書法史》，台北：台灣商務印書館，1981。
- 張炳煌編，《昌筆碩藝》，台北：傳統與現代文教基金會，2004。
- 郭穎頤著，雷頤譯，《中國現代思想中的唯科學主義(1900-1950)》，南京：江蘇人民出版社，1989。
- 陳振濂編，《日本藏吳昌碩金石書畫精選》，杭州市：西泠印社，2004。
- 陳雅惠，〈嶺南三家之繪畫研究〉，中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，2008。
- 陳薌普，《高劍父的繪畫藝術》，台北：台北市立美術館，1991。
- 陳滢，《嶺南花鳥畫流變（1368-1949）》，上海：上海古籍出版社，2004。
- 單國強編，《清代書法》，香港：香港商務印書館，2001。
- 廖新田，《清代碑學書法研究》，台北：台北市立美術館，1993。
- 廣州美術館編，《高劍父畫集》，廣州：廣東旅遊出版社，1999。
- 潘深亮編，《海上名家繪畫》，香港：香港商務印書館，1997。
- 嶺南美術出版社編，《故園拾香——居巢居廉繪畫》，廣州：嶺南美術出版社，2008。
- 蘇小華編，《廣州美術館藏中國畫精品集》，廣州：新世紀出版社，1997。

## 日文

- 河野元昭編，《日本の美術：水墨画》，東京：美術年鑑社，2002。
- 兒島孝，《近代日本画、産声のとき》，京都：思文閣，2004。
- 北澤憲昭，《「日本画」の転位》，東京：星雲社，2003。

## 英文

- Croizier, Ralph. *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting, 1906-1951*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Hsü, Ginger Cheng-Chi. *A Bushel of Pearls: Painting for Sale in Eighteenth-Century*

*Yangchow*. Stanford: Stanford University Press, 2001.

### 期刊論文

黃大德，〈民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭〉，《嶺南畫派研究》，上海：上海書畫出版社編，2003，頁 58-74。

賴國生，〈高劍父所認識的中國繪畫傳統〉，《成大歷史學報》，第 37 號，台南：國立成功大學歷史系，2009.12，頁 133-159。

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，台北市：傳記文學雜誌社，1973.2，頁 83-94。

譚志成，〈嶺南派早期名家作品序〉，《嶺南派早期名家作品》，香港：香港藝術館，1983，頁 6。

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，Tokyo：Yoshikawa Kobunkan，1997.3，頁 29-41。

平福百穂，〈陳衡恪その他〉，《東洋》，1922.10，頁 100。

Shen, Kuiyi. "Patronage and the Beginning of a Modern Art World in Late Qing Shanghai" in *Visual Culture in Shanghai 1850s-1930s*. Washington, DC: New Academia Publishing, 2007, pp. 13-27.

### 網站

中國嘉德國際拍賣有限公司

(<http://www.cguardian.com/pic.php?sessioncode=PMH001318&specialcode=PZ0003502&picid=art48730149>)

博寶拍賣網 (<http://auction.artxun.com/paimai-477-2380599.shtml>)

# Gao Jianfu's Traditional Bird-and-Flower Painting: from *Mogu* Flower Painting Toward *Xieyi Jinshi* Style

Lai, Kuo-Sheng\*

## Abstract

Gao Jianfu was the founder of the Lingnan School in the twentieth century. He was not satisfied with the traditional literati painting that did not pursue realism. Therefore, he promoted the painting reform that aimed at "synthesizing Chinese and the West" and created the so-called New National Painting. Gao Jianfu's reform was much indebted to Japanese painters. In the beginning of his reform, not only were his paintings similar to Nihonga in style, some of his works resembled those of Nihonga painters. This arose serious controversy at that time. Later critics therefore usually focus on his painting reform when discussing Gao, and overlook his works that are closer to the Chinese traditions.

Gao Jianfu painted many traditional bird-and-flower paintings. When he started learning painting in his youth, he learned "*mogu* flower painting" from Ju Lian. After studying in Japan, he did not paint all his paintings in the style of the so-called Chinese-and-Western-hybrid. He also painted many *xieyi* bird-and-flower literati paintings at the same time. Gao's *xieyi* bird-and-flower paintings were imbued with profound "*jinshi* flavor." In early twentieth century, *Jinshi* School painting which was led by Wu Changshuo was very popular in China and Japan. *Jinshi* flavor painting became in vogue. However, in Gao's *jinshi* style works, there

---

\* Assistant Curator, National Palace Museum Department of Southern Branch

is no deliberate imitation of Wu. Instead, he applied his own stele-school-calligraphy brushstrokes in his works to create his own *jinshi* style.

**Keywords:** Gao Jianfu, Ju Lian, *mogu* flower painting, xieyi bird-and-flower painting, *jinshi* style