



圖一 民國 高劍父 山水圖 國立故宮博物院藏 林宗毅先生捐贈

# 院藏高劍父山水圖賞析

賴國生

院藏高劍父〈山水圖〉上有作者題字：「去年見李思訓棧道圖，彷彿此境遊印與行旅中。」這段話暗示了作者對李思訓〈棧道圖〉難以忘懷，因此依照對這張圖的印象也畫了一張描繪行旅游移於山中棧道的〈山水圖〉。在中國繪畫傳統中，不但允許臨摹或是仿造前人畫作，而且這也是習畫甚至創作的重要途徑。然而，二十世紀初反對臨仿並且主張中西融合的高劍父，為何要在畫中提到唐代畫家李思訓？在這張提到李思訓的畫作中，有多少李思訓的痕跡？值得深入探究。

## 中國繪畫中的藝術史

中國繪畫發展到元代時，畫家把興趣從描繪自然轉向表達自我，而「元四大家」所建立的風格與技法成為明清文人畫家所效法的對象，

繪畫的內容展現對於前人技法的熟稔，並表達內心想要呈現的意境。明末董其昌（一五五五～一六三六）把這種以師法前人為主的繪畫理論發展到極致，推廣「南北宗論」，貴

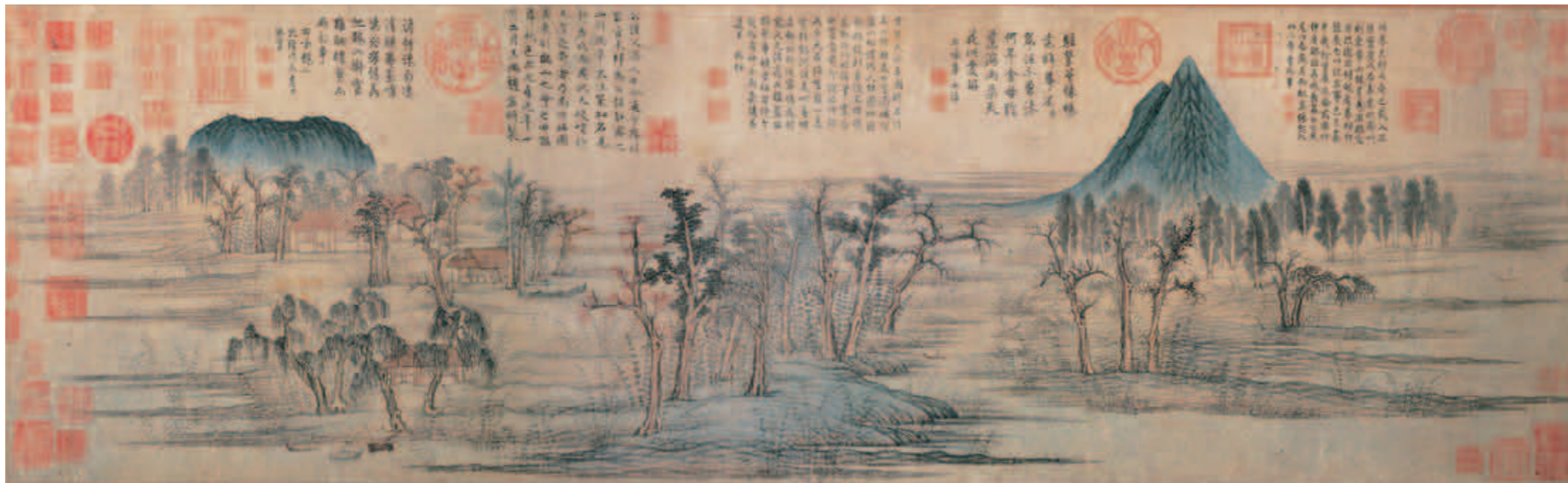
文人畫而賤宮廷職業畫家。清初的四王（王時敏，一五九二～一六八〇、王鑒，一五九八～一六七七、王翬，一六三二～一七一七與王原祁，一六四二～一七一五）延續這樣的理

論，形成所謂的「正統派」，使得清代的畫壇籠罩在這種模仿前人的氛圍中。儘管清代文人畫家出現八大山人（約一六二六～一七〇五）與石濤（一六四二～一七〇七），開創了所謂「個性派」的另一條道路，在用筆上採取更自由開放的態度，追求一種較為寫意的風格，但「個性派」的大師也成為後人模仿的對象。如此一來，明清時期中國繪畫可說是一種藝術

史的堆砌。羅樾（Max Loehr）把明清繪畫稱為「藝術史的藝術（art historical art）」，認為從明代起，中國繪畫作品本身就是藝術史，藝術融入了學問，成為「關於繪畫的繪畫」。（註一）羅樾並認為清初喜愛摹古的畫家具有歷史意識，他們不只是畫家，而是藝術的學者，雖然他們使用的語言是圖畫而非文字，他們把畫作與過去

重要的藝術事件相聯結，並且，他們的作品不只是藝術作品，而是學術作品。（註二）中國畫家在創作時就已經把藝術史融入畫中。因此，想要欣賞中國繪畫，中國藝術史的知識似乎也是不可或缺的。中國古代很早就已經開始有品評繪畫的著作，南齊謝赫（生卒年不詳）所著《古畫品錄》裡面繪畫的「六法」影響深遠，其中「氣韻生





圖二 元 趙孟頫 鵲華秋色圖 國立故宮博物院藏

動」成爲後世評論繪畫的最高標準。到了唐代，張彥遠的《歷代名畫記》不但記錄、品評歷代畫家，闡述繪畫理論，討論書畫收藏、裝裱，而且也有藝術史的論述。可見藝術史早已是中國繪畫鑑賞重要的一環。

明清文人畫家喜愛模仿前人風格，並且在畫上題字說明仿自某某人，似乎在炫耀自己具有文化涵養與

畫史的知識，並且熟練前人的技法。而觀畫者如果沒有具備一些藝術史的知識，難以理解其中的奧妙，就如同欣賞這張高劍父《山水圖》（圖一）也是如此。但其實高劍父（一八七九～一九五一）主張繪畫改革，反對因循前人缺乏創新，他在《我的現代國畫觀》說：

題款自元時始盛。以趙松雪（子昂）之書法，雲林（倪瓚）之詩字，皆能自成一派，乃將其自寫懷抱，寄情畫上。遂漸成風氣，爭相仿效。直到現在，題款也是大書特書「仿某某人本」，「臨某某人本」，「師某某人法」，「學某某人用色」，「某某某用筆」，「效某某用墨」，「某某曾有此本」，或「曾見某某本」，或「某某有此寫法」，或「某某本」，做夢也離不開古人的。……古人未曾講過不敢講，未曾畫過不敢畫。更有並非仿古人，也並非臨古人，古人根本未有過這「本」，他硬要這麼提；實在冤枉古人，冤枉自己，可謂自

欺欺人的了。（註三）

然而高劍父在《山水圖》上卻題「去年見李思訓《棧道圖》」，表明自己的作品是依據李思訓的畫作，這種作法，與他在《我的現代國畫觀》中所言是矛盾對立的。這樣言行不一的表現也許令人感到困惑，但是藝術家之所言時常只是心中的理想，未必與現實相符。再者，高劍父在鼓吹中西融合的新國畫時，也仍然持續畫有傳統的文人寫意花鳥畫。（註四）

### 繪畫的復古

儘管高劍父在圖中提到李思訓（六五二～七一六）似乎違背了他自己的言論，但其實此舉與明清文人畫家不盡相同，甚至在本意上大相逕庭。關於這一點，可以從兩方面談起，首先是復古，其次是「南北宗論」。

明清文人畫家雖然都師法前代的大師，但他們所學習的對象主要是元代的文人畫家，元四大家可說爲後代文人畫家奠定了風格的典範。高劍父畫中所提的李思訓爲唐代畫家，比

元代的畫家早了好幾百年，這可以解釋爲一種對復古的尋求。「復古」的思想早在孔子（西元前五五一～四七九）的時代就已經有了，而歷代中國文人也普遍存有「貴古賤今」的想法。

被奉爲儒家始祖的孔子，其實對於所處的時代不甚滿意，總是憧憬於夏商周三代。例如《禮記》記載孔子說：「大道之行也，與三代之英，丘未之逮也，而有志焉。」後代之人如果對時局不滿而想要改革，也時常以復古作爲號召。例如王莽（西元前四五～二三）的改制。在藝術上，宋徽宗（一〇八二～一一三五）欽羨古代文化與藝術，對於古代金石器物做系統性的整理，出版《宣和博古圖》，他在繪畫上還傳有複製唐代畫家張萱（生卒年不詳）的《搗練圖》。除此之外，元初的錢選（一二三九～一三〇一）與趙孟頫（一二五四～一三三二）一反南宋的繪畫風格，以唐代青綠山水爲靈感進行創作，趙孟頫《鵲華秋色圖》（圖

二）就是一件試圖表現古拙之意的作品。

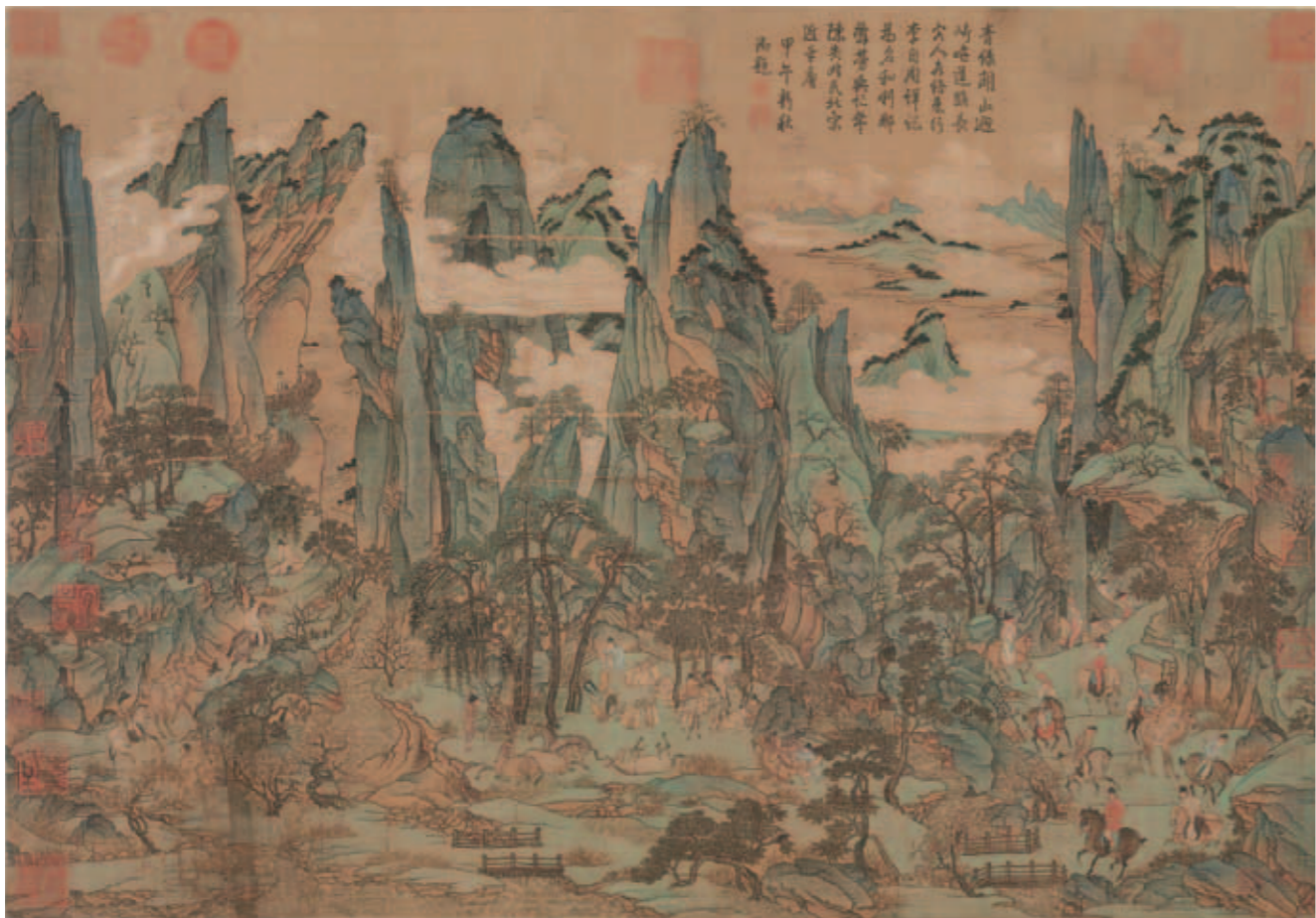
如同前人的改革需要「托古改制」，清末康有爲（一八五八～一九二七）爲了他的維新變法，著有《孔子改制考》，認爲「六經皆孔子所作」，把孔子奉爲「托古改制」的始祖。康有爲的這種理論可說「托古」僅僅是改制的一種說詞或是手段，古法可能是自己杜撰出來的，重要的是可以成就偉大的改革。高劍父在繪畫上提倡融合中西的改革，似乎與復古沒有什麼關聯，但是他在這張《山水圖》中卻提到唐代畫家李思訓，除了發觀畫之感以外，也似乎在藉由復古尋求認同。

### 南北宗論

高劍父在畫中提到李思訓，除了復古的意涵外，還有一層意義是李思訓在「南北宗論」裡面的定位。董其昌在《畫禪室隨筆》〈卷二〉說：

禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非





圖三 傳李思訓 明皇幸蜀圖 國立故宮博物院藏

李思訓的成分在內，是個值得探究的問題，可惜李思訓的〈棧道圖〉至今未現，高劍父並未說明在何處見到這幅畫作，難以得知為哪一張圖。李思訓的作品現今並無真跡流傳，要了解李思訓的風格大概也只能從傳為李思訓作品的〈明皇幸蜀圖〉（圖三）窺見，內容描繪唐代安祿山之變時，唐玄宗（六八五～七六二）遷移蜀地避難於山中行旅之場景。

〈明皇幸蜀圖〉所畫的內容符合高劍父所提到的「李思訓〈棧道圖〉」，圖中唐明皇行走蜀道，而蜀道就是以驚險的棧道著稱。〈明皇幸蜀圖〉與高劍父〈山水圖〉比較，其實並沒有很明顯的相似之處，就風格上來說，〈明皇幸蜀圖〉可能是宋人模仿唐代青綠山水的風格，山石在描繪輪廓後加以渲染著色，人物的比例與背景相比大了許多，山水仍未完全擺脫陪襯的角色，整張圖從右到左分段敘事，保有相當程度的「古拙」之意。如果要在這兩張畫找出相似之處，充其量僅僅在題材上與部分的構圖稍有類似。

南北耳。北宋則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯驥，至馬、夏輩。南宋則王摩詰始用渲淡，一變鈎斫之法，其傳乃張璪、荆、關、郭忠恕、董、巨、米家父子，以至元之四大家。亦如六祖之後有馬駒、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宋微矣。

董其昌在這段文字中依禪宗自唐代分為南宗與北宗，也把中國繪畫從唐代分為南北二宗。禪的南宗主張頓悟，與文人畫的逸筆草草相比擬，因此繪畫的南宗為文人畫，始自王維（七〇一～七六一）；北宗為宮廷職業畫家，常以較為精細的工筆作畫，與主張漸悟的北宗禪相類比，始自李思訓。雖然這種南北分宗的論點帶有偏見且有其自相矛盾之處，但這個理論卻影響了整個清代的中國畫壇，並且流傳到日本，在日本直接使用「南畫」這個詞來指稱文人畫。南北分宗的理論影響深遠，高劍父也把中國繪畫分為南北宗當作事實，在《我的現代國畫觀》這本書裡面闡述。

文人畫在「南北宗論」的推波助瀾下，已是清代繪畫的主流，而演變到清末時，有逐漸公式化的僵化現象，在與西方寫實的繪畫相較之下，當時部分的知識分子認為文人畫顯得落後，因此開始有人主張改革。從鴉片戰爭以來，中國受西方列強侵犯，十九世紀末的中國仕紳已經開始向西方學習的自強運動，由於成效不彰，二十世紀初中國文化受到新知識分子的強烈檢討，發展成五四新文化運動，而文人畫也在檢討之列。陳獨秀（一八七九～一九四二）提出所謂的「美術革命」：「想把中國畫改良，首先要革王畫的命。」（註五）康有為則期待在朗世寧（Giuseppe Castiglione, 1688-1766）之後，能夠出現另一位融合中西的大家。（註六）高劍父儼然是這種融合中西繪畫風格理論的實踐者。

在知識分子努力向西方學習以救亡圖存時，西方寫實的繪畫逐漸受到青睞，文人畫的不求形似則受到非難。而康有為在主張西化或中西融合

的改革時，又同時提出了復古。他在《萬木草堂藏畫目》中，認為中國繪畫應該要學習西方的寫實，而在中國繪畫史中，被歸為北宗的宋代畫家最追求寫實，因此，康有為呼籲恢復宋畫的傳統。在董其昌的理論中，李思訓為北宗之始祖，所以高劍父在畫中提到李思訓除了單純的復古之外，或許也有尊崇北宗之意。高劍父在《我的現代國畫觀》裡面特別推崇宋代畫院的畫風：

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。（註七）

### 李思訓的風格

高劍父如此推崇宋代院畫，並且在題款中提到被認為是北宗始祖的李思訓，但這張〈山水圖〉究竟有多少



許多學者認為高劍父的風格來自竹內栖鳳，或甚至說高劍父師承竹內栖鳳，但筆者認為高劍父並非只仿效一位畫家的風格。他有許多作品是直接仿自不同日本畫家的作品。

許多學者認為高劍父的風格來自竹內栖鳳，或甚至說高劍父師承竹內栖鳳，但筆者認為高劍父並非只仿效一位畫家的風格。他有許多作品是直接仿自不同日本畫家的作品。

指出這張〈山水圖〉為唐寅（一四七〇～一五二四）〈函關雪霽圖〉（圖四）的仿作。（註八）的確，檢視這張圖可發現，高劍父〈山水圖〉的近景仿自唐寅〈函關雪霽圖〉；遠景的佈局雖然也稍有相似，但是在風格上有很大的差異。

高劍父的繪畫風格為何？就他自己的主張，是要融合中西，也就是要把西方繪畫較為寫實的風格融入中國繪畫當中。二十世紀初高劍父遊學日本的期間，剛好是岡倉天心（一八六三～一九一三）的弟子橫山大觀（一八六八～一九五八）、下村觀山（一八七三～一九三〇）、菱田春草（一八七四～一九一一），與京都的竹內栖鳳（一八六四～一九四二）所發展融合傳統與西方風格的「日本畫」正興盛的時期。

許多學者認為高劍父的風格來自竹內栖鳳，或甚至說高劍父師承竹內栖鳳，但筆者認為高劍父並非只仿效一位畫家的風格。他有許多作品是直接仿自不同日本畫家的作品。

在這張〈山水圖〉中模糊的朦朧感可能與「日本畫」有些關聯。當然，朦朧的雲霧在中國畫早已存在，例如北宋郭熙（十一世紀）的〈早春圖〉（圖五），描繪了初春時期雲霧繚繞的山水景緻，這種宋代的傳統到明代浙派的山水畫中仍然可見。但清代畫壇由文人畫主宰，浙派傳統已非主流，反而由日本繼續傳承，但是近代西洋繪畫風格更加強了「日本畫」的朦朧之美。

日本傳統水墨畫從中國傳入，與中國水墨畫一樣都是由各種筆墨線條構成的繪畫。而西洋繪畫如同沃夫林（Heinrich Wölfflin）所述從文藝復興時期的「線性」到巴洛克時期的「繪畫性」（註九），西洋繪畫到了巴洛克時期就趨向於隱藏輪廓線而以較為模糊的方式呈現。到了十九世紀末時，印象派繪畫走向更模糊的境地，也成為日本畫家效法的對象，因剛開始被嘲笑為「朦朧體」，後來這個詞也就用來形容融合西洋風格的「日本畫」。當高劍父效法「日本畫」來達

不了蜀地的棧道，近景的用色似乎想要呈現唐代的青綠山水。

高劍父的〈山水圖〉與〈明皇幸蜀圖〉或許有些微關聯，而王耀庭則

除了敘事的人物在近景從右至左大致可分為三段，背景也可以分為幾張直式的北宋風格山水畫，可說是山水畫盛行之前的一種過渡。如果把〈明皇幸蜀圖〉分為右、中、左三張山水



圖四 明 唐寅 函關雪霽圖 國立故宮博物院藏

成中西融合的繪畫改革時，也融入了「朦朧體」的風格。

「日本畫」融合了傳統與西洋，而在日本傳統繪畫中，「狩野派」佔有重要的地位，尤其是美國教授芬諾羅薩（Ernst Fenollosa, 1853-1908）於一八七八年到日本東京大學講授政治學與經濟學等學科，見當時日本人捨棄自身文化盲目擁抱西方文化，他極力鼓吹保存日本文化，並特別推崇狩野派的繪畫，當他與弟子岡倉天心逐漸取得美術界的影響力時，狩野派也獲得了延續，「日本畫」的誕生融入了狩野派的餘韻。

狩野派的畫風傳承自日本吸收中國自南宋至明代浙派的馬夏院體風格。自鎌倉時代，隨著禪僧與中國的交流，也從中國帶入大量的「宋元畫」，從此南宋風格的水墨畫逐漸在日本流行，室町時代親自赴中國學畫的雪舟（一四二〇～一五〇六），繼續帶回延續南宋風格的浙派畫風，依附於室町與江戶幕府的狩野派也承襲這樣的傳統，並流行到江戶末年。（註





圖六 橋本雅邦 櫻花紅葉山水圖 約1893年 東京富士美術館藏

士)而在中國，南宋馬夏院體風格在明末浙派沒落時也隨之衰落，在高劍父所處的時代早已不在中國流行。  
芬諾羅薩在鼓吹日本人延續傳統繪畫時，僅提倡狩野派而反對江

戶時代也頗為流行的南畫。當時的狩野派傳人狩野芳崖(一八二八~一八八八)在芬諾羅薩的鼓勵之下，把西洋繪畫的空間感與顏色的使用融入傳統繪畫，讓狩野派注入新的生

命，成為近代「日本畫」的前身。岡倉天心所倚重的橋本雅邦延續這種改革，從他所繪的〈櫻花紅葉山水圖〉(圖六)仍可看出馬夏風格構圖的餘韻，也就是邊角的構圖，但是又加入了西洋繪畫的空間感以及較為鮮豔的顏色，已經與傳統水墨畫有所不同。二十世紀初的「日本畫」畫家更勇於突破傳統，繼續加入西洋元素，並創造出「朦朧體」的風格，例如橫山大觀的〈瀟湘八景〉。(圖七)「瀟湘八景」為湖南湘江之八大景色，其典故可追溯至北宋沈括的《夢溪筆談》，自宋代以來是畫家喜愛的繪畫主題，流傳到韓國與日本，也是狩野派畫家時常畫的題目之一，橫山大觀〈瀟湘八景〉的〈烟寺晚鐘〉除了構圖仍有傳統的痕跡，傳統水墨畫應有的筆墨已經顯得模糊。  
高劍父〈山水圖〉背景的雲霧雖可見於北宋郭熙〈早春圖〉，但是就高劍父的作品而言，似乎來自日本的影響較大。當高劍父在日本看到大量以南宋馬夏與明代浙派風格為主要的水墨畫時，可能讓他遙想清代已不流



圖五 宋 郭熙 早春圖 國立故宮博物院藏



# 武丁與婦好

## 殷商盛世文化藝術特展

KING WU DING AND LADY HAO  
Art and Culture of the Late Shang Dynasty



2012 10月19日 - 2013 02月19日

國立故宮博物院文獻大樓一樓

開館時間：上午09:00-下午05:00 (週一不休館)

- 指導單位：中央研究院、中央研究院歷史語言研究所、中央研究院民族學研究所
- 主辦單位：國立故宮博物院、中國文哲史研究中心、中國社會科學院考古研究所
- 協辦單位：國立故宮博物院、中國社會科學院考古研究所、中國社會科學院考古研究所
- 共同主辦單位：國立故宮博物院、中國社會科學院考古研究所、中國社會科學院考古研究所
- 贊助單位：財團法人中華文化發展基金會、財團法人中華文化發展基金會、財團法人中華文化發展基金會
- 洽詢專線：02-2867-8629 展覽官網：http://wuding.chinese-kingipedia.org/



圖七 橫山大觀 瀟湘八景之烟寺晚鐘 1912年 東京國立博物館藏

行的宋畫傳統，對唐寅的仿效也與此有關。明代唐寅雖為一位飽讀詩書的風流才子，但他的風格有一大半屬於院體浙派風格而非文人畫風，可說是契合高劍父想要擺脫文人畫的想法。高劍父在畫中背景的山石仍保有此許筆墨線條，但朦朧的程度已經逐漸向「日本畫」趨近。雖然高劍父反對清代文人畫的因循模仿，但從這張圖看來，他也非全然創新，而是在畫中融入許多不同的傳統。高劍父一方面在題款上尋求復古，近景仿自唐寅，整體又綜合了「日本畫」的風格，使得這張圖具有多面的樣貌。

### 小結

中國繪畫的鑑賞需要藝術史的知識，自唐代張彥遠著《歷代名畫記》就已經確立。到了二十世紀時，羅穉把明清繪畫定位為「藝術史的藝術」。而今日當我們欣賞高劍父《山水圖》時，從畫上的題字就開始引導觀者進入藝術史的世界，從二十世紀跳回李思訓所處的唐代。試圖分析這張圖的風格時，又好像經歷了一場中外藝術史的漫遊，這正是中國繪畫的趣味之處。

作者任職於本院南院處

- 註釋
1. Max Loehr, "Issues in the History of Chinese Painting" The Journal of Asian Studies, Vol. 23, No. 2. (February 1964), 193.
  2. Max Loehr, "Phases and Content in Chinese Painting" in Proceedings of the International Symposium on Chinese Painting, (Taipei: National Palace Museum, 1972), 293-294.
  3. 高劍父，《我的現代國畫觀》，臺北：華正書局，一九八九，頁三三—三三三。
  4. 見賴國生，〈高劍父的傳統花鳥畫：從沒骨花卉走向寫意「金石風」〉，《成大歷史學報》第四十號，二〇一一年六月，頁三五—七八。
  5. 陳獨秀、呂澂，《美術革命》，《新青年》第八卷第一期，一九一九年一月，頁八六。
  6. 康有為，《萬木草堂藏書目》，上海：長興書局，一九一八，無頁碼。
  7. 高劍父，《我的現代國畫觀》，臺北：華正書局，一九八九，頁一一。
  8. 王耀庭，〈故宮名畫閣雙胞：再說傅移模寫〉，《故宮文物月刊》第二七六期，二〇〇六年三月，頁五—五三。
  9. 見沃夫林著，曾雅雲譯，《藝術史的原則》，臺北：雄獅圖書公司，一九八九年。
  10. 有關南宋繪畫風格在日本的流傳，見陳階晉，〈略談浙派在日本的迴響〉，《追索浙派》，臺北：國立故宮博物院，二〇〇八，頁三四—四三。