



圖十 高奇峰 孔雀 廣州藝術博物院藏

折衷中西 融會古今

劉芳如

嶺南畫派展品選介

民國初年，當「嶺南三傑」在畫壇嶄露頭角之際，即大力標舉「新國畫」口號，提出「折衷中西，融會古今」的創作理念，成為近現代藝術革故鼎新潮流中的重要表徵。本院籌劃「溯源與拓展——嶺南畫派特展」，將展出作品分四個單元陳列——「人物」、「花鳥魚蟲」、「畜獸猛禽」與「山水」，據以勾勒嶺南諸家在不同時期的發展中，於同類作品裡所蘊含的折衷觀。本文亦援此序列，遴選「嶺南二居」、「嶺南三傑」與「二代嶺南派」等九位畫家的展出作品，析論其畫藝傳承與理論實踐。

人物

嶺南諸家的畫藝，在人物題材的表現上，著墨雖不算最多，但筆走楮素間，充分流露出獨到的個人風致。譬如居巢（一八一—一八六五）的〈盲人提燈籠〉（圖見頁五），藉減

筆寫戲劇人物，鉤畫於簡潔中孕含力道，形象亦饒富諧趣。另幅〈高樓望月〉，（圖一）畫仕女與竹樹的線條，秀雅清逸，與惲壽平（一六三三—一六九〇）、華岳（一六八二—一七五六）等人的筆調甚近，應有其

一脈相承的淵源。而兩畫均附有題詞，遣辭用字典雅，反映了居巢深厚的文學根柢。居廉（一八二八—一九〇四）的〈採菱〉（一八七六年）（圖見頁七）扇面，畫少女乘坐水盆中採菱之



圖五 關山月 縫衣 廣州藝術博物院藏

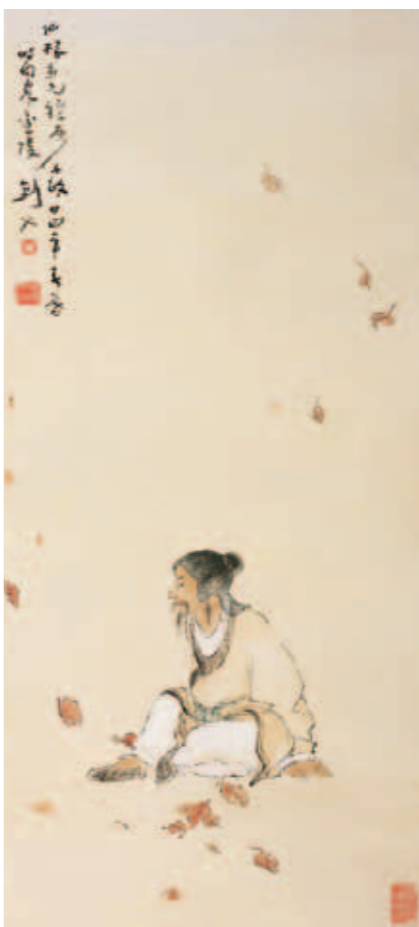


圖四 高奇峰 木魚伽僧 挹翠山堂藏



圖一 居巢 高樓望月 廣州藝術博物院藏

景，構圖簡潔，筆致細勁而賦色秀雅。從畫上題句，得知是從「越女採蓮」的古典詞句中，衍生而出的江南風情畫。〈壽星〉（一八八三年）（圖二）立軸的人物線描則較前作瀟灑流暢，充滿了提頓的變化。壽翁的表情，尤其生動，令人觀之不覺莞爾。院藏亦有華岳同名之作，筆法輕靈鬆秀，形象詼諧風趣，倘與居廉



圖三 高劍父 悲秋 廣州藝術博物院藏



圖二 居廉 壽星 廣州藝術博物院藏

〈壽星〉並列比較，同樣不乏似近處。

民國初年，「嶺南二高」的人物畫，背景側重渲染，縱使人物取材於古代，畫法則融會東洋技法，蘊含了嶺南派折衷中西、跳脫格套的現代新國畫意識。

以高劍父（一八七九～一九五一）〈悲秋〉（一九三五年）（圖

三）為例，此作藉細勁之筆，描寫一文士適坐於地，神情肅穆，諦視著由空中緩緩飄散的紅葉。雖然畫中的人物並非著時事裝，但由整體氣氛的營造，依舊讓人強烈地感受到畫家憂國傷時的內心投射。

高奇峰（一八八九～一九三三）的〈木魚伽僧〉（一九二四年）（圖四），畫禪師身披袈裟，袒胸凸肚的形象，與院藏梁楷〈潑墨仙人〉相比，饒有異曲同工之妙。惟以淺色均勻刷染背景的方式，則又近似日本畫的「朦朧體」。地表散落的落葉，猶可看出以色墨交互混融流漾的自然趣味。幅右方的圓形立柱，柱上吊掛的木魚，與懸垂的龍形石磬，用筆相對工緻，也隱約透現了立體光影的描繪效果。本幅能融會工筆、寫意於一爐，是高奇峰少數的人物畫傑作。

二代嶺南派的人物畫，命題每能古今並陳，行筆剛柔互見，也自成其個人面目。如關山月（一九一二～二〇〇〇）〈縫衣〉一作（圖五），從幅左方畫家八十五歲（一九九六）所添附的題記，得知是他五十年代教



圖九 高劍父 豈棚雙雞 廣州藝術博物院藏



圖八 居廉 采花歸 廣州藝術博物院藏

水」，是趁熟紙或熟絹上的墨彩未乾涸之際，以筆蘸清水，由向陽面注入其中，讓墨彩與水分交互滲透混融，孳生自然流漾的效果。待水分乾後，亮面彷彿受到光線照射，而色塊邊緣所堆積的漬痕，也形同輪廓邊際，整體形象的感覺，既偶然又生動，是介乎寫實與寫意之間的藝術匠心。另有一種「撞粉」法，程序與「撞水」大致相同，惟以色粉來取代清水，益增畫幅的繽紛斑斕。高劍父對於撞粉法，便有如下的描述：「以粉撞入色中，使粉浮於色面，於是潤澤鬆化而有粉光。」



圖七 居廉 荔熟蟬鳴 廣州藝術博物院藏

學示範之作。婦人低首縫衣，神情專注，面容及髮髻部分，均有細膩的染暈，寫實生動。衣紋和竹籃的描繪，行筆不疾不徐，並融入提頓的變化，雖是課中的即席之作，依舊饒具溫婉的視覺美感。

楊善深（一九一三—二〇〇四）晚年所作的〈人面桃花相映紅〉（圖六），畫題源自唐代詩人崔護的〈題都城南莊〉七言絕句。畫中，一株碩大的桃樹拔地直上天際，貫穿全局，落筆極見沉著穩健，逼人眉睫。瓦舍底下倚門送客的女子，以及欲去還留、回首顧盼的詩人，反倒僅利用左方有限的餘白，來巧妙佈排。這種將主角人物與配景前後互調的布局方式，堪稱是畫家獨特的構圖章法。



圖六 楊善深 人面桃花相映紅 國立故宮博物院藏 楊善深先生遺贈

花鳥魚蟲

花鳥魚蟲題材，在嶺南派諸家的作品中，為數最多。本次特展，此類展品亦居四項單元之冠。

嶺南派先驅居巢、居廉昆仲的花鳥畫，得力於俚壽平最多，喜以沒骨法畫花鳥，又另開創「撞水」、「撞粉」新法，令水與色自然交融，締造出異想不到的視覺美感。內容則廣泛描繪嶺南當地風物，一掃當時文人畫末流因襲前人格套、單調乏趣的陳窠。

例如居巢的〈荔熟蟬鳴〉（一八四七年）（圖七），外廓作八邊形，畫中一串荔枝已熟透垂懸，上方並棲息了一隻夏蟬。花青色的葉面，倍感潤澤淋漓，彷彿猶未乾透，此即為居氏慣用的「撞水」畫法。所謂「撞

居廉平素喜愛觀物之生，不僅將

居所、畫室命名為「十香園」、「紫梨花館」，更親自疊石築園，蒔花種草，餵養禽鳥蟲魚，以做為寫生的對象。居廉的鈐畫印中，亦有「替花寫照」、「惜花主人」、「花花草草」等語，即充分反映了畫家對花卉的鍾愛之深。高劍父於〈居古泉畫法〉一文中，曾談到乃師居廉能「消化古法與自然，使成為自己的血肉，故能自成一家。」試觀居廉的〈采花歸〉（一八九七年）（圖八）團扇面，此作無論命題或布局，俱倍見巧思。圓形的畫幅裡，只見剛採摘下來的各色鮮花，被一張荷葉和草繩捲裹繫縛著，地上，猶有散落出來的花朵。部分花與葉雖先以淡墨勾勒框廓，但點染之際，由於水粉與各種顏色交互混融，以致乾後餘留的漬痕，反倒強過了底層的輪廓線。通幅感覺五彩繽紛，堪稱居派系列作品中，特色最為鮮明的代表。

「二高一陳」的畫藝，除了直接傳承自「二居」，復因負笈東瀛，接受了近代日本傳統繪畫和洋派畫風的

高奇峰〈孔雀〉（圖十）一作，未繫年。畫中以單足佇立於松幹的孔雀，形象極富真實感，尤其是描寫頸項轉折的立體光影變化，毋寧說更近乎西畫的寫生手法。惟畫樹幹的線條，則又充滿了中國寫意畫的奔放與簡括。高奇峰在〈畫學不是一件死物〉文中，即曾直指：「不集眾長無以充實其進展之力；所以我再研究西洋畫之寫生法，及幾何光陰遠近比較各法，以一己之經驗，得將古代畫的筆法、氣韻、水墨、賦色、比興、抒情、哲理、詩意那幾種藝術上最高的

機件通通都保留者。至於世界畫學諸理法，亦虛心去接受。擷中西畫學之所長，互作微妙的結合，并參以天然之美，萬物之性，既一己之精神，而復為我現時之作品。」

〈孔雀〉固是高奇峰折衷中西畫法的實例，另外如〈月色〉（圖十一）中，經由櫻花樹、貓頭鷹與明月所共構的畫面，無論題材或畫法，俱都蘊含了受日本繪畫影響的軌跡。再如〈蘆花雁〉（一九一六年）（圖見頁十）中，那對低首覓食的大雁，透過濕墨點染，極為傳神地畫出雙



圖十三 趙少昂 群魚逐落花 廣州藝術博物院藏



圖十二 陳樹人 雨後 廣州藝術博物院藏



圖十一 高奇峰 月色 廣州藝術博物院藏

雙重衝擊，是以筆底特具革新意識。

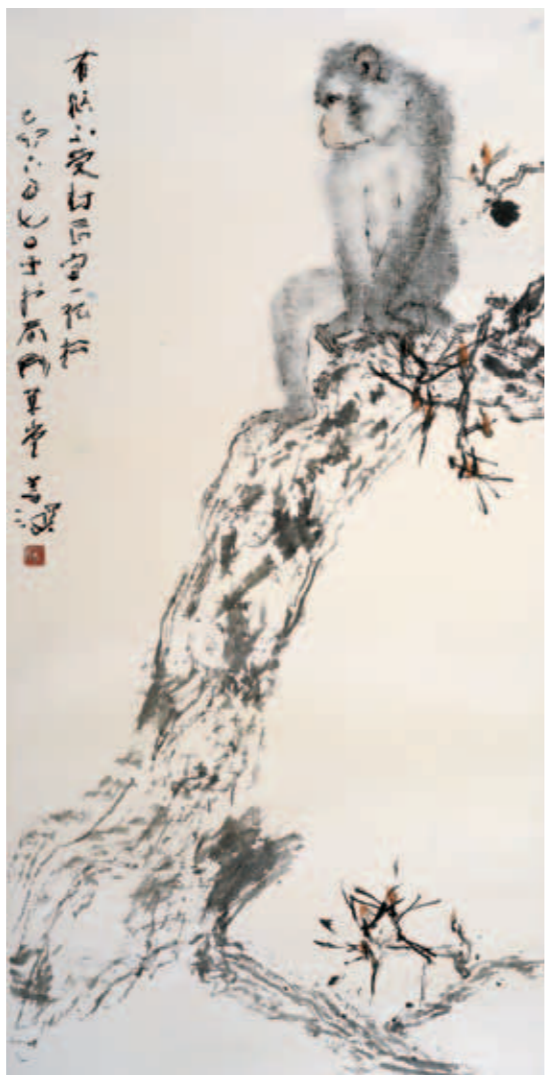
比如高劍父的〈荳棚雙雞〉（一九一六年）（圖九），此作背景天空俱用淡墨烘染，展現夜色迷離的氛圍，明顯受到日本繪畫的染暈法所影響。菜圃中懸垂的豆莢和屈曲折轉的藤蔓，相對於傳統國畫而言，形象罕見而大膽。莢果、花葉與白羽雙雞，則兼採居派的「撞水」與「撞粉」技法，點染生動真實。黎慶恩（一八七九—一九五九）曾有〈送高劍父之歐洲〉詩云：「高生謂畫無中西，欲以國畫相溝通。稍參西法變古法，自開一派稱折衷。」〈荳棚雙雞〉正足以代表高氏結合中西、日畫法之後，所演繹生成的「折衷新國畫」。

雁的體積與量感，可謂結合傳統寫意畫與現代寫生法於一爐，而地面與背景的暈染，也在在透露出與「朦朧體」的密切鏈結。論者有謂，高奇峰能「以中國繪畫的筆墨體系為主體，發揮中國畫氣韻生動、骨法用筆的長處，又擷取西洋畫造型準確與色彩豐富多變的特點，以及藝術表現的科學方法，在藝術創作實踐中，有機折衷、融合，創造出具有鮮明個人風格的新國畫。」不失為中肯的詮釋。

陳樹人（一八八四—一九四八）的花鳥畫，布局清新，筆法簡潔爽利，又與二高互為對比。試觀〈雨後〉（一九四七年）（圖十二）一作，柳幹與枝條交錯，幾成十字造型，白鷺鷥或止、或翔，俱以白粉點染，筆調雖然簡約寫意，卻能充分捕捉雨後空氣清新、潤澤的氛圍。陳樹人留日的第一年，曾經研習圖案學，日後在文章裡也談到：「均衡、調和、反補三要件，圖案之要義也，繪畫構圖不可無此要義。」據此不難理解，他將幾何概念融入繪畫，尋求建立個人風格的思維，應當有其遠源。



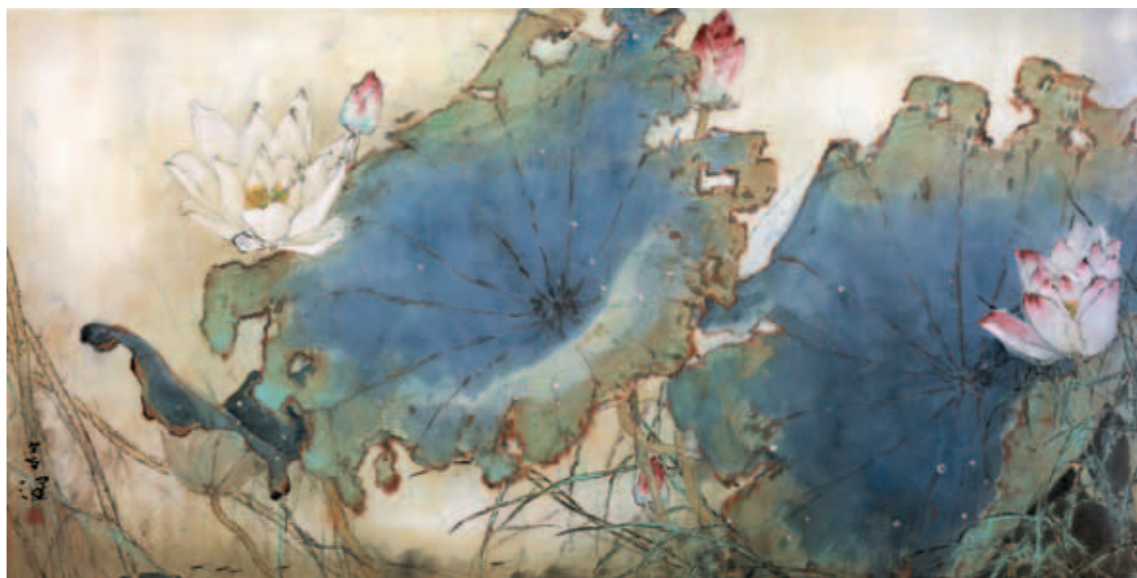
圖十六 高劍父 仿宋人秋江泛棹 廣州藝術博物院藏



圖十五 楊善深 孤猴 廣州藝術博物院藏

虎的形象，來隱喻內心感時傷世的革命家情懷。〈雙虎〉的上方有詩云：「一聲長嘯谷生風，木葉驚飛百獸空；城社儻教狐鼠少，不須草澤起英雄。」即可窺見其畫外深意。

高奇峰〈寒猿戲雪〉（一九一六年）（圖見頁四五）大軸，畫一猿攀附於被皚皚白雪壓低的松枝上，迎風擺盪為戲，動感十足。背景另寫泉瀑奔流，一派冷冽寒意，沁人心



圖十四 楊善深 荷花 廣州藝術博物院藏

畜獸猛禽 廣義的花鳥畫，雖然可以涵蓋畜獸、猛禽等題材，但因嶺南諸家

嶺南派第二代傳人的花鳥畫，著色鮮潤，於承接撞水、撞粉畫技之餘，亦注入了西方元素，饒富時代新意。趙少昂（一九〇五—一九九八）〈群魚逐落花〉（一九六九年）（圖十三）中，水塘裡優游的九條魚兒，正以爭逐落花為戲。通幅並未鉤描水紋，而是藉著積墨淡染，烘托出澄明如鏡的水塘。魚的畫法，於輕鉤外廓之後，旋即以色墨調和白粉趁濕點染，又刻意地略去尾鰭，極其傳神地凝結了魚兒由池底向上竄升的瞬間動作。楊善深〈荷花〉（圖十四）橫幅，線描刻意表現出斷續抖動的趣味，是畫家慣用的筆法。花與葉的敷染濃麗，石青、石綠、赭黃與水粉交相交融，層次極為豐富。此作並未紀年，由於楊氏在八十年代不乏類似風格的作品，可據以推斷本幅的完成時間應相去不遠，屬於畫家七十歲以後的製作。

山水 「嶺南三傑」早期的山水畫，頗多取資於前代名家。本次展出的高劍父〈仿宋人秋江泛棹〉（一九二四年）（圖十六），即為一例。此作自題背極南宋內府本，實則鉤寫梅枝的

之際，各自傳達出不同的興味。至於院藏高氏〈畫猿〉（圖見頁四五），則另以一種工寫相參的方式來呈現。猿身上茸毛的鉤染，一絲不苟，面部及趾爪，尤富立體質感。畫松樹枝葉，又皴擦兼施，筆力蒼莽雄渾。比之〈寒猿戲雪〉，兩畫在動靜之際，各自傳達出不同的興味。

嶺南第二代傳人楊善深的〈孤猴〉（圖十五），亦能以形傳神，生氣勃勃，凸顯出畫家兼顧寫實與造境之深刻用心。此作畫松樹枝幹，以側鋒鉤皴而成，乾濕交錯，筆蹤過處，充滿著飛白的墨趣，而踞坐在樹幹上的猴子，則用渴筆擦染，雖染暈無多，仍傳達出絨毛蓬鬆的真實質感。論者嘗謂，楊善深晚期獨創的筆法，可名為「枯皴乾擦」，雖然有時近乎炭筆素描，但又多了對筆墨的講究，極富蒼莽跌宕的趣味。

此類作品中，表現極為突出，成就亦高，因此本展中特別將其獨立為一單元來陳列。

「嶺南二高」描繪畜獸、猛禽的代表作，筆力尤為勁健，加以暈染生動，令觀者如對真境，不寒而慄。高劍父〈楓鷹〉一作（圖見頁四七），堪為代表。此畫並未繫年，因左下角鈐有「亂畫衰亂世也」印，推斷約作於二〇至三〇年代戰爭期間。畫中背而立立的雄鷹，純用濃淡墨色鉤染，雙翼向外略張，目光炯炯，彷彿要待展翅高飛，神態栩栩欲活。下方的楓葉，採取勾勒填彩法，賦色紅艷，與墨鷹形成極強的對比。楓樹老幹，又改以淡墨側鋒橫掃，落筆多方折，形成宛如刀削斧鉞般的塊面，與傳統國畫習見的樹法迥異。

又如高奇峰〈雙虎〉（一九三二年）（圖見頁四四）一作，畫中一踞一伏兩隻猛虎，筆法與本次同時展出的高劍父〈虎嘯〉頗稱相近，惟〈雙虎〉鉤皴坡石、細草的筆墨更見潤澤。高氏昆仲均衷愛畫虎，兩位主張藝術救國的畫家，顯然是想透過老



圖十八 高劍父 江船 中央研究院嶺南美術館藏

離，水氣蒸騰欲滴。高劍父嘗言：「畫面上，總要帶些空氣，尤其是遠景。蓋景物由近而遠，都在空氣籠罩之下。寫出空氣，不止合理，而且於畫面調整一些。」這種強調空氣感的訴求，又明顯與日本大正時期畫界所流行的「朦朧體」交互輝映。

另幅〈江船〉（一九四三）（圖



圖十九 陳樹人 影波樓 廣州藝術博物院藏

嶺南三傑」中，陳樹人的山水畫，常於平淡處力求破格，以新穎的造型和構圖觀念，布局簡潔而色彩明麗，於嶺南諸家中，特具清新氣

其來有自。另幅〈影波樓〉（一九三二年）（圖十九），則是以桂林的月牙山為母題，畫法改為鈎廓輕染。而單點仰

十八），則是藉明麗的色彩，憶寫江南風物。畫近景坡岸及船舶，意筆草草，並略施米家橫點。構圖布局，依循近大遠小的定點透視法則，若非摻雜墨線點畫，庶幾可以西方的水彩畫等同視之。高劍父主張，新國畫應補充現代的科學方法，如「投影」、「透視」、「遠近法」、「空氣層」，使在視覺上成爲一種健全合理的新國畫，〈江船〉正是這種理念的具體實踐。

息。試舉其〈山水〉（一九三一年）一作（圖見頁十三）爲例，此畫採一河兩岸式的布局，前景雙松挺立，隔岸則見屋宇錯落、青山數疊。遠近之間，相當貼近西畫的定點透視法則。上方的天空，則以赭紅色渲出朝霞，地表亦摻雜赭色點染，援以呼應題記中的「朝曦籠處萬峰金」。這種藉助烘染來營造畫面氛圍的手法，在近代日本畫家如山元春舉（一八七一—一九三三）的作品中亦可見及，想必

方式，純然是馬遠（活動於一一九〇—一二二四）一派的拖枝筆法；而岸邊坡石與遠山的大斧劈，也近乎南宋習見的一角、半邊式山水。

固然高劍父並未全盤否定傳統國畫，但在〈我的現代國畫觀〉一文裡，他還是針對國畫創新，高聲疾呼：「所謂現代畫，：首先要要有生活的真實。：新畫標舉寫實主義，是取

材於自然，和社會眼前實相。：尤其在抗戰的大時代中，抗戰實爲當前最重要的主題。」

三〇年代高劍父作的〈東戰場的烈焰〉（圖十七），便極能彰顯強烈的時代感。畫中運用了大量的紅褐色，渲染出烈焰沖天的戰爭氛圍。在轟炸中僅勝下斷垣殘壁的上海市建築物，則採取黝黑的墨線來鈎繪，用筆

至爲勁健、老辣。全畫中空無一人，也越發突顯了場景的蒼涼與孤寂。即使沒有長篇題識，觀者一望便知畫家意欲透過此作，向日本侵華的罪行，提出最嚴厲的控訴。

〈林蔭橋影〉（一九二二）（圖見頁八）條幅，則是以狹長的格局，描繪石橋前，杉樹林高聳入雲，背景以大量的青墨淡染，通幅宛若雲霧迷



圖十七 高劍父 東戰場的烈焰 廣州藝術博物院藏

面空間，僅右上方餘白處，隱隱透現出遠山與煙嵐。致令景境無比蒼鬱蒼翠，置身畫前，宛若親炙空山幽境一般。而那隻凌空飛過的杜鵑鳥，則又巧妙地劃破這份寧靜，為畫面平添了另一重影音效果。黎氏此作，於筆繪真景之外，布局堪稱奇幟獨樹，突顯出相當個人式的寫生手法，與早年的風格大異，也由於他筆下的山水特色

鮮明，致有「黎家山水」的美名。
 〈鳴禽飛瀑〉（圖見頁十六）與〈微丹點破一林綠〉二作，同屬於關山月的〈鼎湖組畫〉，成作時間約均在六十九歲（一九八〇）。前者畫一鳥棲枝，對空而鳴，四周則見湍泉飛瀑，景境一派空靈。畫本無聲詩，但本幅以蒼勁之筆，描繪真實，令觀者彷彿如臨其境，聞聽得見水流淙淙，鳥音婉轉。



圖二二 關山月 微丹點破一林綠 廣州藝術博物院藏

涼，鳥音婉轉。〈微丹點破一林綠〉（圖二二），語出陸游（一一二五）（一一〇）的〈閑遊〉：「微丹點破一林綠，淡墨寫成千嶂秋。」畫中峰巒疊障，綠蔭參差，林間並有曲澗湍泉，奔流其中。前景的賦彩，明豔奪目，紅、黃、青、綠等色，與深淺有致的筆墨交織，合譜成一章綺麗的山川協奏。^①

作者任職於本院畫畫處



圖二一 黎雄才 杜鵑聲裡雨如煙 廣州藝術博物院藏

嶺南二代傳人的山水畫，頗多藉助蒼鬱墨色，圖寫山川風物，氣勢恢弘而筆力撼人，展現出嶺南派諸家於師法前賢之外，亦力謀變化的創作堅持。例如趙少昂的〈桂林暮色〉（一九六九年）（圖二十），通幅用濕墨鉤皴山石，筆力明快而活潑。江面、煙嵐和天空，則以大量的花青、黃赭色暈染，致令全畫溢滿了淋漓潤澤的趣味，水中倒影的描繪，更是與傳統山水畫相逕庭。



圖二十 趙少昂 桂林暮色 廣州藝術博物院藏

視的取景，彷彿作畫的人正駐足於岩壁的棧道之上，對景寫真。類此的構圖，在傳統山水畫中，殊屬罕見。加以陳樹人詩文造詣深厚，素喜於畫中附加題詠，頗有「詩言志」的深意，也讓作品平添更深層的解讀。而題句的位置佈排，又往往出人意表，甚至可能出現在畫幅的中心，具有畫龍點睛的效果。論者嘗喻其為「現代中國畫中的新文人畫」，良非虛語。