從政治思想角度界義中國現代畫--以高劍父為例

From the Political Thought to Define Modern Chinese Painting--with Gao Jian-Fu as an Example

余佳燕

Shoi Chia-En

玄奘大學通識教育中心兼任助理教授

摘要

何謂「中國現代畫」?如何界義中國現代畫?本文於前言之後,第二節梳理目前學界界義中國現代畫的角度,繼而提出由國家民族的定義與現代有關,而繪畫和國家民族又密切關聯,於此將繪畫與現代一詞作連結,並嘗試由「政治思想」角度對中國現代畫進行界義。第三節以高劍父為政治思想的角度界義中國現代畫之例,分別說明高劍父為政治革命而藝術的活動歷程,及其現代國畫觀主張之要點。

【關鍵字】政治思想、中國現代畫、高劍父

一、 前言

「現代」一詞是一個眾說紛紜的概念。¹繪畫史和一般歷史上的「現代」時間未必一致,中西方的「現代」時間也不一;不僅如此,不同年代的代學者對於「現代畫」的看法也很難取得一致。1920至1980年期間中國學者普遍認為新、反傳統、油畫、西化、寫實、有社會目的之畫,才是「現代畫」,此說顯然繼承顏文樑(1893-1988)與徐悲鴻(1895-1953)的主張;不過,1980年後,此觀念開始出現鬆動,出現繪畫只關乎繪畫,無關乎政治之說,如萬青力主張從傳統中尋找現代,從20世紀的海派及18、19世紀的金石學派,趙之謙的拓印、任伯年的人物書等,均可找到構成現代繪畫的前驅要素。

何謂「中國現代畫」?如何界義中國現代畫?本文以「中國現代畫」為題,將「中國」一詞置於前,「現代」置於後,意即「中國現代畫」其實應該可以從中國自己的時間進程予以界義。1980年代以前標準大致較為單一,或從該畫家的活動時間,或從國籍,或從該幅畫的風格。

可是,一名畫家的創作活動可能跨越時間與空間的維度。如張大千生 (1899-1983)於中國,留學日本京都,旅居過香港、印度、阿根廷、巴西,美 國舊金山,晚年定居臺灣。若局限於時間或國籍等單一標準判斷之,均恐欠周延; 再者,若單從風格來看,如只認定寫實主義風格為中國現代畫,便不免排除辛亥

¹ 須要說明的是,本文並非旨在辨析「現代」一詞的概念,而是擬從政治思想的角度提出一個屬 於中國現代畫自身的界義。若不得不為「現代」下一個簡要的定義,本文以為「現代」至今雖 然是一個界定不一的歷史時期,然而在界義「現代」時期之前,應該是在「工具理性」、「個人 權利」、「個人的民族認同」的現代性基本要素底下,保留不同世界地區與不同學科領域對於「現 代」一詞之界義方式。關於這三項現代性要素認定請參閱金觀濤,《歷史的巨鏡:探索現代社 會的起源》(台北:風雲時代,2009年),頁 18-35。例如,假使我們從中國文化思想變遷的內 在理路來闡明一系列現代觀念的起源可以發現,1895年到1924年間,中國湧現的絕大多數和 西方啟蒙思潮類似的新價值,差不多都是中國傳統在價值逆反和第二次理性化作用下的產物。 參見金觀濤、劉青峰,《中國現代思想的起源——超穩定結構與中國政治文化的演變(第一卷)》 (香港,中文大學出版社,2000 年),頁 276-277。世界上不同地區進入「現代」社會的時間 點尚且不同,即使我們從文學領域討論何謂「現代文學」,也會出現或以1917年1月《新青年》 第二卷第五期發表胡適〈文學改良雛議〉為開端之說;或以 1919 年發生的「五四」運動作為 中國現代文學興起的標誌;又或是將中國文學現代化的時間起點往前推至 19 世紀末之說。以 上說法,請分別參閱錢理群、溫儒敏、吳福輝,《中國現代文學三十年‧前言》(台北:五南出 版社,2001年),頁1。樂梅健、張堂錡編著,《中國現代文學概論》(台北:五南出版社,2003 年),頁3。朱棟霖、丁帆、朱曉進主編,《二十世紀文學史》上冊(台北:文史哲出版社,2000 年),頁1。

革命至 1949 年間,除寫實主義畫風外,同時出現的「中國現代畫」,包括以油畫創作為主的西畫堅守者,如顏文樑、陳抱一(1893-1945)、倪貽德(1901-1970)、潘玉良(1895-1977);積極從傳統開拓現代的復興國畫者,如南黃北齊(黃賓虹1865-1955,齊白石 1864-1957)、南張北溥(張大千,溥心畬 1896-1963)、嶺南傳人;設法調和中西的中國現代水彩畫,如林風眠(1900-1991)的現代主義畫風。

時至今日「中國現代畫」此一問題或可持不同角度探討。前行學者除從畫中尋找商業都市化帶來的觀念變革外,亦從西方現代主義藝術觀念定義,每一種角度所見到皆為界義中國現代畫的一個側面。本文嘗試從政治思想的角度界義中國現代畫,兼以嶺南派高劍父的畫論及畫作為例,說明高劍父(1879-1951)的「現代國畫」觀與政治思想之密切關係。

二、 如何界義中國現代畫?

目前學界界義中國現代畫有不同角度,如前所述,每一種角度見到的都是界義中國現代畫的一個側面。加拿大維多利亞大學(University of Victoria)歷史系教授 Ralph Croizier(拉爾夫克魯瓦齊耶)提出從「現代主義藝術」界義,以西方歐洲現代主義概念去定義何謂中國現代畫,認為沒有自覺追求西方現代主義概念的畫不能算是中國現代畫。2然而,如此強調以中西二元對立觀點斷然進行區隔,於今多元文化角度看來,其以現代主義藝術為標誌的看法不免顯得狹窄。

相較於此,目前任教於香港浸會大學藝術教授萬青力對於「現代」意涵則提出兩點不同的詮釋:一是從「觀念變革中的繪畫」談傳統變革中,也能開出「現代」藝術所強調的藝術為純粹自我表現之立意,並舉金石派畫家為例;二是從「市場主導中的繪畫」談海上畫派的畫家是以上海商業經濟為命脈,以書畫市場需求為導向,附著於新興市民文化的畫派。3萬青力打破以西方為中心的歷史觀,將看待中國繪畫史的角度改由中國自身的現代性追索,誠然是很重要的觀點。不

² Ralph Croizier, "When Was Morden Chinese Art? AShort History of Chinese Modernism," Writing Modern Chinese Art: Historiographic Explorations, edited by Josh Yiu, Seattle Art Museum, 2009, pp.24-34

³ 萬青力,《並非衰弱的百年》(台北:雄獅美術,2005年),頁 10-255。

過,此處或有一些問題在於,「現代」是否能夠等同於創新?歷代中國畫經歷無數的革新,但如何能說那些革新必然與現代劃上等號?若從純粹自我表現的態度來定義藝術,則自宋代文人畫意識萌芽,元代大盛的文人畫是否能憑抒發胸中逸氣的主張,很早以前便稱得上是「現代畫」?換言之,每個時代都有繪畫革新的一面,文人畫或藝術本質也都蘊含自我抒情意味在內,若僅從傳統出新意或從純粹自我表現,這類「觀念變革中的繪畫」來界義中國現代畫,當然有其討論意義及貢獻,但或許仍有值得探討之處。

如何界義一幅畫為中國現代畫?關鍵應在於分析當中變革因素是否與現代性意識有關,以此為界定要素,則我們會發現都市化帶給繪畫的影響裡便帶有與現代性意識相關的變革因素。像是出身於民間畫師的海派畫家任伯年(1840-1896),並非傳統意義下的文人,其作畫態度已不同於傳統中國文人,其作畫目的已朝向大眾化、商業化的方向,此意識符合現代藝術的追求;比方吳昌碩(1844-1927)曾經到過當時正在積極追求現代化的日本,有自覺地要畫出中國的現代畫,有意識地要與西方繪畫做出區隔,這在某種程度意義上,也已非單純的文人,至少與揚州八怪雖有商業行為但仍自詡為文人的意識已有所不同。

於此看來,萬青力提出從「市場主導中的繪畫」界義中國現代畫之標準較純粹創新更能成立。比較萬青力與 Croizier 對於何謂中國現代畫定義的共同點在於,二人均認為藝術是純表現,不同的是 Croizier 採取以西方現代主義藝術標準為普世觀點去衡量異文化的繪畫藝術,萬青力則不強調傳統與現代的斷裂,不過度區隔傳統與現代,而是強調從傳統開新,更多是從繪畫構圖風格本身立說。

假使不從 Croizier 的西方現代主義藝術觀點,或從萬青力的由傳統變革裡「市場主導中的繪畫」談起,我們還能如何判定一幅中國畫屬於現代?為了回答此一問題,本文嘗試從繪畫成為國家民族文化論述的「政治思想」角度,作為中國現代畫另一種界義方式。⁴所謂從「政治思想」的角度界義中國現代畫,與藝術目的改變息息相關,此一邏輯是建立在使藝術教育成為現代社會生活的一部份,若

⁴ 本文並非全盤否定金石派畫家的現代意識,有些金石畫派畫家的作畫目的,若關涉到國家民族 的追求,或其它與現代性相關的意識時,便可據此談其畫作裡的現代性。

能達到藝術普遍化,與教育民眾為宗旨的現代性產生關聯。民國以前並無「中國畫」的概念,古代看待繪畫的角度,是以畫史的概念記載畫家,討論畫類、著畫論,形成畫學,然而論述對象皆為士大夫,並非針對一般平民百姓,此與講求物質商品流通,及藉由藝術教育民眾的現代藝術目的,顯然不同。

或許我們早已厭倦過去總是從政治朝代變革談論文學藝術上的轉變,我們固然不需要非得根據政權的更迭,界義現代繪畫之源起,然而亦無須刻意排除此一參考依據,畢竟政治的確反映出社會之部分現象。根據文獻辛亥革命前繪畫只被視為現代化的工具⁵,繪畫藝術本身尚未構成國家民族文化的一部份;那麼,繪畫藝術究竟何時成為國家民族文化的一部份?官方何時開始將藝術教育目的與政治連結起來?最鮮明的標誌或可從辛亥革命後結束帝制,成立民主共和體制開始。

雖然晚清時期已有若干思想家提出近代意義的「國家」觀念⁶,於思想啟蒙方面自有卓越貢獻;然而,將文化與國族認同綰結在一起,還有待中華民國國家成立後,透過現代美術教育的普及化,繪畫藝術與個人的民族認同開始產生關聯,發揮國族認同的作用。此即所謂「只有兩個人分享同一文化時,這兩個人才屬於同一國族。而這文化,指的是一套思想、表達、社交,以及行為與溝通方式的體系。」「國族塑造個人;國族便是出於個人的信念、忠誠以及團隊心的產物。只有在彼此認定成員相互之間必須遵守特定的權利義務關係時,一群人才可能構

⁵ 若由藝術教育目的來看,于寅學制首度將圖畫課程列入學校普通課程,而 1903 年由張百熙、張之洞、榮慶則在于寅學制的基礎上共擬奏定葵卯學制,亦稱《奏定學堂章程》,在當時「中體西用」之大前提下,如何將「圖」畫得很正確和精密是當時圖畫教育的唯一目標,因此,他們的目標著重於幾何圖形與機械製圖的「手」與「眼」的精密訓練,而使美術教育完全附屬於功利、實用主義的價值觀。詳見黃冬富,《中國美術教育史》(台北:師大書苑,2003 年),頁251。1907 年的〈女子師範學堂章程〉與〈女子小學堂章程〉則趕上了 1900 年的日本〈小學校令實施規則〉。在短短六、七年的時間裡,中國至少在法規文字上,壓縮了日本三十餘年的圖畫教育經驗,圖畫教育的目的由科學的、實業的走到近世藝術教育概念的美感教育。詳見吳方正,〈圖畫與手工——中國近代藝術教育的誕生〉,收錄於顏英娟主編之《上海美術風雲:1872-1949 申報藝術資料條目索引》(台北:中央研究院,2006 年),頁44。中國近代美術教育的目的已開始將繪畫視為技術,張之洞著重繪畫教育的實用性與技法學習,欲與其他學科一樣普及化,這顯示清末時逐漸將繪畫視為工具,此即具有現代性特徵。換言之,中國美術教育的現代性,未必要等到民國成立或五四時期。

⁶ 如 1902 年梁啟超已論及國家思想「國家思想者何?一曰對於一身而知而有國家,二曰對於朝廷而知有國家,三曰對於外族而知有國家,四曰對於世界而知有國家。」詳閱梁啟超,〈新民說〉,《飲冰室合集》卷一(北京:中華書局,1989年),頁 15。據上海中華書局 1936 年版影印。

成國族。」⁷成員間分享同一文化,透過彼此主觀認定,構成國族概念。民國時將繪畫與政治目的相互結合並體現得最為強烈的畫家,莫過於嶺南畫派的高劍父。底下透過高劍父的畫論,我們更能理解如何從政治思想的角度界義中國現代畫。⁸

三、 從政治思想的角度界義中國現代畫之畫家,高劍父

嶺南畫派在民國初年與北京畫壇、海上畫派鼎立而足。它的領袖人物為高劍 父,與高奇峰(1889-1933)、陳樹人(1884-1948)並稱「嶺南三傑」,尤其「二 高一傑」在中日融合的畫風上所做的努力,在色彩渲染變化上極富層次感,雖偶 爾不免過於注重渲染的技法,忽略了中國傳統筆墨,然於今觀之仍可感受到他們 革新的勇氣與時代貢獻。

歷來對高劍父的研究焦點多置於其繪畫藝術成就上⁹;不過,除畫家身分外,身兼政治革命家色彩的嶺南畫家高劍父,亦讓研究者留意到嶺南派的創作「帶有強烈的使命感與憂時感世特色。」¹⁰「二高一陳」的成功,不僅延續了居氏香火,「他們的成功,還在於與時俱進地在中國畫領域發起了一場革命,這場革命與康梁的維新變法、陳獨秀等人的五四新文化運動等重大社會變革應說是相通的。」
¹¹的確,如果說康有為(1858-1927)與陳獨秀(1879-1942)等人是從政治視野

⁷【英】艾尼斯特·葛爾納(Ernest Gellner)著,李金梅、黃俊龍譯,《國族與國族主義》(台北:聯經出版社,2001年),頁 8-9。另外,其他與國族相關的重要論述還可見:「遵循著人類學的精神,我主張對民族作如下的界定:它是一種想像的政治共同體——並且,它是被想向為本質上有限的(limited),同時也享有主權的共同體。」參閱【美】本尼迪克特·安德森(Benedict Richard O'Gorman Anderson)著,吳叡人譯,《想像的共同體:民族主義的起源與散布》(上海:上海人民出版社,2005年),頁 6。

⁸ 民國時期眾多畫家畫派紛呈,有學者從繪畫美學論爭進行區分,如陳傳席分為:「變法」、「革命」、「改良」、「國粹」、「調合和結合論」、「似與不似之間」、「拿來」、「毛澤東」等八種繪畫美學。見氏著,《中國繪畫美學史》下冊(北京:人民美術出版社,1998年),頁561-635。亦有學者按地域作為劃分之依據,如李鑄晉與萬青力分為「地域畫風」與「新變局的衝擊」,在「地域畫風」部分以民初的上海、北京、廣州、台灣地區畫風論述為主。見氏著,《中國現代繪畫史・民國之部》(上海:文匯出版社,2003年),頁1-216。以上學者所言均言之成理,本文則嘗試提出一個有別於前行學者的論述觀點——從政治思想的角度界義中國現代畫畫家,於此角度下,特別標舉出堪稱跨政治與繪畫的代表人物——同盟會成員兼嶺南畫派創立者高劍父。

⁹ 這方面的研究像是黃兆漢,《高劍父畫論述評》(香港:香港大學亞洲研究中心,1972 年);陳香普,《高劍父的繪畫藝術》(台北:國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文,1989 年)。

¹⁰ 楊新、班宗華等著,《中國繪畫三千年》(台北:聯經出版社,1999年),頁 305。

¹¹ 朱萬章,〈嶺南畫派之百年歷程〉,收入盧輔聖主編,《嶺南畫派研究》(上海:上海書畫書版社,2003年),頁11。論者於註解裡云:「這種相似的論點,在李偉銘的〈從折衷派到嶺南畫

出發,呼籲改革傳統中國畫;那麼,高劍父則是從繪畫領域提出畫作應與現代社會、抗戰建設需要產生緊密關聯。

除了從生平活動追溯外,最能體現畫家從政治思想界義中國現代畫的主張, 莫過於高劍父於 1921 年發表的〈我的現代國畫觀〉。故底下以高劍父生平活動與 畫論為說明核心,彰顯身為畫家的高劍父,嘗試從政治思想的角度界義中國現代 畫。

(一)以嶺南畫派高劍父為典型代表:為政治而藝術

高劍父,名倫,字劍父,廣東番禺人。14歲時曾師從廣東名畫家居廉(1828-1904)學花鳥畫,17歲赴澳門格致書院(前嶺南大學)從法國傳教士習炭畫。1906年28歲的高劍父在日本學畫時,經廖仲愷介紹,高劍父認識了孫中山並加入同盟會,開始了畫家高劍父參與民主革命運動的生涯。隔年獲派回國擔任廣東同盟會會長,在南方秘密展開革命行動。高劍父足智多謀,策劃周延,黨人俱以「小諸葛」稱呼之。

期間,高劍父參加一些同盟會員在香港、澳門組織的「支那暗殺團」,也介紹陳炯明、林冠慈、劉群興等人加入同盟會。高劍父還與一些革命黨人在廣州和附近的城鎮、村落,利用寺院、道觀、學校、福音堂設立聯絡點,又在廣州河南保安社附近的保光里開辦了一個「美術磁窯」,表面上是燒製工藝品的美術陶瓷,實際上是作為製造炸彈的土場。另外又在磁窯附近掛上一個「博物商會」的招牌,偽稱是日本商人的事務所,實際上是收藏炸彈的秘密倉庫。於1910年參與策動新軍廣州起義;1911年4月參與黃花崗起義,失敗後,護送黃興逃亡香港;10月策劃暗殺清廷廣東提督鳳山成功。不久,又在新安組織「東新軍」兼統領各路民軍,攻克東江、虎門、威脅廣州,後與胡漢民等計議,派密使遊說原清水師提督李準。11月9日廣州革命軍宣布獨立,高劍父聯絡海陸軍,組成臨時最高統帥機構「海陸軍團協會」,高劍父被推選為副會長,又被推舉為「廣東都督」但

派〉(《嶺南畫派研究》第二輯,廣州嶺南美術出版社,1990年 10 月第一版)等文章也時常提及。」,頁 21。此外,Ralph Crozier 亦曾研究過嶺南畫派藝術與革命的問題。詳閱 Ralph Crozier, Art and Revolution in Modern China:The Lingnan School of Painting, University of California Press, 1988.

他力辭不願就任。後由胡漢民出任都督,陳炯明為副都督。1912 年 34 歲的高劍 父得廣東省政府資助,在上海創辦「審美書館」及發行《真相畫報》。¹²

民國初期畫報業的突起,為美術家提供了大展長才的新舞台。民國早期畫報中,以1911年創刊的《時事新報》、《星期畫報》和《民主畫報》與1912年高奇峰主編的《真相畫報》最早,並以《真相畫報》的影響為最。主編高奇峰,是老同盟會會員、辛亥革命的有功之臣、畫壇的「嶺南三傑」之一。《真相畫報》是民國早期帶有鮮明政治色彩的藝術刊物。

雖然在此近十年後高劍父逐漸淡出政治界,重返畫壇積極推動「新國畫運動」,但從後來高劍父的〈我的現代國畫觀〉便明顯可察覺時局的變化,使得高劍父不僅主張繪畫應與現代社會生活密切相關,尤其到了抗日戰爭的爆發,畫論中更流露保家衛國的革命意識。

(二) 高劍父的現代國書觀與政治關係密切

高劍父〈我的現代國畫觀〉一文,基於「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」¹³之不滿,認為現代的繪畫,與古畫間主要的分別,不應該只是形式上的,而應該是思想上的。就是寫作的動機:

所謂現代畫,就是由此出發,它是首先要有生活的真實,足以供一般觀眾心領神會。換句話說,就是叫做「大眾化」。同時它必是充分教育性的。為著展覽,你不能完全沒有一個高度進步的目標。你不能專為著像陳列商品待沽一樣,只以得錢為滿足。

¹² 關於高劍父生平資料,參見臧冠華,《革命二畫家--高劍父、潘微達合傳》(台北:近代中國雜誌社,1985年);王伯敏,《中國繪畫通史》下冊(北京:生活·讀書·新知三聯書店,2008年),頁406;蔡星儀編著,《高劍父》(台北:藝術家出版社,2003年),頁24-25、218-229。 13 高劍父,〈我的現代國畫觀〉,收錄於何懷碩主編,《近代中國美術論集》5(台北:藝術家出

¹³ 高劍父,〈我的現代國畫觀〉,收錄於何懷碩主編,《近代中國美術論集》5(台北:藝術家出版社,1991年),頁76。根據年表可知,〈我的現代國畫觀〉最早發表於1921年,然而,綜觀全文內容,不難發現前半段強調到了革命的新中華民國,應有新畫風之外,後半段的文字則強調抗戰實為當前最重要的主題。且此文於民國四十四年十月由香港原泉出版社以同名出版成書,可惜原文今已難見,但據內容推敲高劍父應於原文基礎上依據時代需要增補了若干文字。

現代中國畫是離不開現代中國的革命需要的;藝術家要從高處大處著眼,為著革命的未來的發展,配合著目前各種需要,而努力增進自己的修養。 我們的所謂的革命,係從藝術與人生的觀點上做起,並不是要從描繪方法 上做起。所以我並不是要打倒古人,推翻古人,消滅古人。¹⁴

上述引文顯示出高劍父看待現代中國畫的定義與目的。高劍父認為現代國畫除了重視形式外,思想內容更為重要,亦即創作一幅畫首要關心的是,畫中承載的思想內涵,包括作畫動機與目的,以及影響什麼人或予人什麼影響的問題,此乃站在現代社會的展覽會制度以大眾化和教育性為訴求。基於此,高劍父呼籲現代中國畫離不開現代中國的革命需要:

尤其是在抗建的大時代當中,抗戰實為當前最重要的主題,應該要由這裡著眼,多畫一點。最好多以我們作戰於硝煙彈雨下,以血肉作長城的護國勇士為對象,及飛機、大砲、戰車,一切的新武器,堡壘,防禦工事等做題材。……他如民間疾苦,難童、勞工、農作、人民生活,以至那啼飢號寒,求死不得的,或終歲勞苦,不得一飽的狀況,正是我們應該著眼的題材,用形像來控訴,比任何文字有力。……風景畫又不一定要寫荒江老屋,瓜架豆欄,賸水殘山,空林雲棧崎嶇的古道。我們未嘗不可以畫康莊大道,馬路,公路,鐵路。15

高劍父主張新國畫應擴大繪畫題材,不應局限於古畫常見題材,尤其在當前救國 危難之際,最好能多畫一點與抗戰相關的題材,從護國勇士到一切的新武器,其 它諸如民間各階層百姓的苦難,亦應藉由畫筆予以控訴。至於風景畫也該描繪出 眼前景觀,不必重複古人想像荒野山林的逸趣,當以眼見的實際景物為題材。

高劍父的現代國畫觀與政治密不可分。首先,身為一名畫家但高劍父卻有獨特的經歷,親身參與過推翻滿清的革命事業;其次,高劍父比蔡元培更早認識到藝術與政治的關係,舉辦過不少展覽,從日本的求學經驗獲取一些構想與方法。

¹⁴ 高劍父,〈我的現代國畫觀〉,收錄於何懷碩主編,《近代中國美術論集》5,頁80-81。

¹⁵ 高劍父,〈我的現代國畫觀〉,收錄於何懷碩主編:《近代中國美術論集》5,頁90。

最終,於革命行動後重返畫壇,於 1921 年發表〈我的現代國畫觀〉,推動「現代中國畫」之觀念。高劍父說:「兄弟追隨總理作政治革命以後,就感覺到我國國畫,實有革命之必要。」¹⁶說明從事政治活動,使高劍父由衷體認到現代中國畫如同政治革命,亦須有重整革新之必要,此乃從政治革命角度界義中國現代畫典型之例。



圖 1 高劍父 〈林蔭橋影〉1922 年 135x46.5cm 水墨



圖 2 高劍父 〈雨中飛行〉1932 年

在實際繪畫創作上,高劍父早期的畫仍多具傳統風格,東渡後畫風變得較具現代感。材料上雖仍採用中國傳統水墨方式作畫,但在題材與技法方面均有所突破,開始出現汽車、飛機等現代產物,連結起繪畫與現代生活的關係。例如 1922 年的〈林蔭橋影〉(圖1)以卡車入畫,1932 年以飛機入畫的〈兩中飛行〉(圖2)、

126

¹⁶ 高劍父,〈我的現代國畫觀〉,收錄於何懷碩主編:《近代中國美術論集》5,頁82。

〈東戰場的烈焰〉(圖3)及1938年抗日期間所作的〈白骨猶深國難悲〉(圖4)題材上不僅前所未見,亦呼應其畫論主張。



圖 3 高劍父 〈東戰場的烈焰〉 1932 年 166x92cm 水墨



圖 4 高劍父 〈白骨猶深國難悲〉1938 年 48x35cm 水墨



圖 5 高劍父 〈南印度古剎〉123x50.5cm



圖 6 高劍父 〈緬甸佛塔〉1934 年 162x84cm

值得注意的是,高劍父雖主張新國畫應與現代社會及革命需要相關,但高劍 父的畫論卻不自我設限,獨獨關心中國境內之事物。綜觀其繪畫題材十分多元, 無論是〈南印度古剎〉(圖5)還是〈緬甸佛塔〉(圖6),乃至描寫第二次大戰的 〈文明的毀滅〉(圖7),實暗暗呼應了《真相畫報》發刊詞「調查民生狀態」、「獎 進社會主義」、「輸入世界知識」此放眼四海的遠大目光。此亦為高劍父雖從政治 革命角度談論中國現代畫,但作畫心態卻不局限於自身狹隘的國族論述。



圖 7 高劍父 〈文明的毀滅〉176x95cm

高劍父的畫雖偏向傳統,但與中國傳統畫不同之處在於陰暗技法與空氣感, 畫中常以光線顯示畫中的時間。京都狩野畫派從中國學習到的是南宋時期的水墨 畫,高劍父後來的畫風即屬此類,直接將陰暗技法挪用至中國畫,可能由於早年 曾在廣東與二居學畫,對於日本技法的學習接受度頗高。總之,高劍父於技法上 體現了新國畫於形式上須與古畫隔開理念,亦注重現代畫於思想內涵上的革新。

四、結語

本文於前言之後,第二節梳理目前學界界義中國現代畫的角度,主要由「現代主義藝術」與「都市化帶來的觀念變革」說明中國現代畫之界義,繼而提出由國家民族的定義與現代有關,而繪畫和國家民族又密切關聯,於此將繪畫與現代一詞作連結,並嘗試由「政治思想」的角度,對中國現代畫進行界義。第三節以高劍父為政治思想的角度界義中國現代畫之例,分別說明高劍父為政治革命而藝術的活動歷程,及其現代國畫觀與政治關係密切。

總之,高劍父在中國現代繪畫史上最重要意義莫過於,以其獨特的革命家經歷,結合廣東二居的傳統技法與留日的畫學經驗,極力倡導從政治社會思想的角度革新中國畫,不盲目崇古,不泥古延續古人畫題,直接將現實生活中的時事戰爭納入題材,反映政治社會脈動,建立獨樹一幟的嶺南畫派,呈現出由政治思想角度界義中國現代書的最佳範例。

五、參考文獻(按作者姓名筆畫排列)

(一) 中文

1. 專書

王伯敏:《中國繪畫通史》下冊(北京:生活·讀書·新知三聯書店,2008年)。

朱棟霖、丁帆、朱曉進主編:《二十世紀文學史》上冊(台北:文史哲出版 社,2000年)。

李鑄晉、萬青力:《中國現代繪畫史·民國之部》(上海:文匯出版社,2003年)。

林風眠著,朱樸編選:《林風眠藝術隨筆》(上海:上海文藝出版社,1999年)。

金觀濤、劉青峰:《中國現代思想的起源——超穩定結構與中國政治文化的演變(第一卷)》(香港,中文大學出版社,2000年)。

金觀濤:《歷史的巨鏡:探索現代社會的起源》(台北:風雲時代,2009年)。 孫常煒編:《蔡元培全集》(台北:台灣商務印書館,1968年)。

陳傳席:《中國繪畫美學史》下冊(北京:人民美術出版社,1998年)。

康有為:《萬木草堂藏書目》(台北:文史哲出版社,1977年)。

黃兆漢:《高劍父畫論述評》(香港:香港大學亞洲研究中心,1972年)。

黄冬富:《中國美術教育史》(台北:師大書苑,2003年)。

梁啟超:《飲冰室合集》卷一(北京:中華書局,1989年,據上海中華書局 1936年版影印)。

萬青力:《並非衰弱的百年》(台北:雄獅美術,2005年)。

楊新、班宗華等著:《中國繪畫三千年》(台北:聯經出版社,1999年)。

臧冠華:《革命二畫家--高劍父、潘微達合傳》(台北:近代中國雜誌社, 1985年)。

蔡星儀編著:《高劍父》(台北:藝術家出版社,2003年)。

錢理群、溫儒敏、吳福輝:《中國現代文學三十年·前言》(台北:五南出版社,2001年)。

欒梅健、張堂錡編著:《中國現代文學概論》(台北:五南出版社,2003年)。

【美】本尼迪克特·安德森(Anderson, B.) 著, 吳叡人譯:《想像的共同體: 民族主義的起源與散布》(上海:上海人民出版社,2005年)。

【法】Ernest Gellner(艾尼斯特·葛爾納)著,李金梅、黃俊龍譯:《國族與國族主義》(台北:聯經出版社,2001年)。

2. 期刊

朱萬章:〈嶺南畫派之百年歷程〉,收入盧輔聖主編:《嶺南畫派研究》(上海: 上海書畫書版社,2003年)。

吳方正:〈圖畫與手工一一中國近代藝術教育的誕生〉,收錄於顏英娟主編之 《上海美術風雲:1872-1949 申報藝術資料條目索引》(台北:中央研究院, 2006年)。

高劍父:〈我的現代國畫觀〉,收錄於何懷碩主編:《近代中國美術論集》5 (台北:藝術家出版社,1991年)。

3. 學位論文

陳香普:《高劍父的繪畫藝術》(台北:國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文,1989年)。

(二)西文

Ralph Crozier, Art and Revolution in Modern China: The Lingnan School of Painting, University of California Press, 1988.

Ralph Croizier, "When Was Morden Chinese Art? AShort History of Chinese Modernism," Writing Modern Chinese Art: Historiographic Explorations, edited by Josh Yiu, Seattle Art Museum, 2009.