

# 高劍父合理化建構其對日本畫仿作問題之回應探討

## The Exploration of Kao Chien-Fu's Response to the Imitational Japanese Painting

陳俊吉

Chen Chun-Chi

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士生

### 摘要

二十世紀前半葉，中國廣東畫壇的嶺南畫派在地方崛起，代表人物以「嶺南三傑」為主軸，其中又以高劍父為關鍵性的影響人物之一，號召傳統國畫的改革，希望帶來新局面，建構出「新國畫」為目標。

高劍父代表著新派改革繪畫的群體，卻招致畫壇保守派的嚴厲抵制，也引起廣州畫壇激烈的三場爭論，分別是：1925-1926、1930、1947-1948年。三次論爭相較之下前面兩次論爭規模較小，所影響的層面較有限，最後一場爭論其規模甚鉅，對高劍父的打擊也最深重。此外，三次的畫壇論爭中皆談論到高劍父抄襲日本畫之仿作問題，事實上高劍父本人日後有所覺悟，從1930年代中葉以後便不再直接抄襲日本畫，而走向我自己的創作的道路，但1947-1948年畫壇論爭中，保守派派仍然攻擊他過往抄襲日本畫的問題。

歷史凡走過必留下痕跡，面對1947-1948年激烈畫壇論爭，高劍父要如何回應他早年日本畫的仿作議題，尋求解套並且建構出一套合理化的模式，這是本文所要探討的。經過本文探討後發現，高劍父建構出：第一，找尋中國繪畫失落的傳統，將對日本畫進行摹擬，以恢復固有文化；第二，國畫將強調融合各國所長，學習日本畫是繪畫歷程中一種「反」的表現；第三，強調中國傳統畫論「六法」來自於印度「六肢」的概念，並闡述其中傳移模寫的新定義，來解釋仿作合理行為。期望來化解這場的畫壇危機。

**【關鍵詞】** 嶺南畫派、嶺南三傑、傳移模寫

## 一、前言

嶺南三傑中的高劍父（1879-1951 年）是三傑中最早前往日本遊學者，主要活動於東京都一帶，此時「日本畫」（或稱「東洋畫」）所流行的風格是強調自然寫生、朦朧渲染、西法調合…等，其中以竹內栖鳳（1864-1942 年）、橫山大觀（1869-1958 年）、木島櫻谷（1877-1938 年）…等為代表，當時在日本的中國留學生（或者遊學生），也接觸到日本畫的時代流行氛圍。<sup>1</sup>

清末中國的委靡不振，朝廷推展洋務運動期望力挽狂瀾拯救國運，使得西方科學、教育、軍事…等大量輸入，其中亦包含美術。繪畫西法的引入，對於清末民初的中國繪畫造成強烈衝擊，故產生了正面、反面的各種論調，主要可分為三類：一為中國繪畫輸入西法挽救其頹勢，此派有二十世紀初康有為（1858-1927 年）展開的「變法論」；二十世紀 10-20 年代陳獨秀（1879-1942 年）與呂澂（1896-1989 年）的「革命論」；二十世紀 20-40 年代更有百家齊鳴各家之說，徐悲鴻的「改良論」；高劍父、陳樹人（1884-1948 年）、高奇峰（1889-1933 年）的「折衷論」；林風眠（1900-1991）的「調合論」。皆談論如何引西法救國畫的主張，例如康有為在 1917 年的《萬草堂藏畫目》中提出「變法論」說到：「若仍守舊不變，則中國畫學，應遂滅絕，國人豈無英絕之士，應運而興，合中西而為畫學新紀元者，其在今乎，吾斯望之。」<sup>2</sup>言明放棄寫意風格，恢復唐宋寫實正風，反對清代四王系統文人畫的模擬，並期望中國可出現「合中西」的畫家，但康氏的「變法論」當時並未產生巨大影響，而後由其學生徐悲鴻（1895-1953 年）的「改良論」延續其精神並發揚光大。<sup>3</sup>

二十世紀初，另一派觀點強調保存中國畫的國粹，謹守古人法度，此派稱為「國粹論」，以林紓（1852-1924 年）、陳師曾（1876-1923）、金城（1878-1926 年）等人為代表，過度強調文人畫延續的保守派，在 30 年代以後逐漸沒落，不成氣候。

<sup>1</sup> 李偉銘，〈高劍父繪畫中的日本風格及相關問題〉，收於上海書畫出版社編，《嶺南畫派研究》（上海：上海書畫出版社，2003 年），頁 120。

<sup>2</sup> 康有為，《萬草堂藏中國畫目》（臺北：文史哲出版社，2011 年），頁 202。

<sup>3</sup> 陳傳席，《中國繪畫理論史》（臺北：三民書局，2005 年，增訂二版），頁 290。

二十世紀初至 50 年代，還有一派的觀點強調，由中國繪畫本生的精神傳統出發，在傳統中求新求變，並開創新格局，此派不乏名家輩出亦為可觀。此派別代表人物有：吳昌碩（1844-1927 年）、黃賓虹（1865-1955 年）、齊白石（1864-1957 年）、潘天壽（1898-1971 年）、傅抱石（1904-1965 年）…等人。眾等所提出國畫改革觀點，其切入點不同故有所差異，如吳昌碩強調「以金石入畫」、齊白石展現「似與不似」、潘天壽宏揚「民族精神」…等。

上述二十世紀初至 50 年代的中國畫壇有三種類型，前一項可視為中國國畫改革的「新派」，後兩項較偏於「舊派」。故「新派」與「舊派」之爭，當時已經逐漸是全國性的運動，各區域性的各方人士皆各自表述其主見，在當時廣州畫壇絕少能跳脫此架構之外。高劍父與高奇峰在繪畫上強調中、西融合的觀點，簡單的說就是開創中國國畫與日本畫的調合體。高劍父稱此種畫風為「新國畫」、「折衷派」等，頗有開啓中國二十世紀新畫派的企圖。在二十世紀 30 年代，當時中國藝文界將嶺南三傑所領導的畫派，稱為「嶺南畫派」（亦稱為「嶺南派」），從此「嶺南畫派」成為藝術史的普遍用語。<sup>4</sup>此外廣州畫壇也有「舊派」對抗「新派」的情況，當時廣州畫壇最著名的「舊派」社團，為 1923 年所成立的「癸亥合作畫社」，隔年擴大組織改為「廣東國畫研究會」，代表人物有趙浩公（1881-1947 年）、李鳳公（1884-1967 年）、黃般若（1901-1968 年）…等人。

雖然廣州畫壇歷經三次（分別為：1925-1926、1930、1947-1948 年）新舊畫派的論爭中，折衷派在議題上始終居於劣勢，但革命黨元老的高劍父，其黨政關

<sup>4</sup> 林木指出「嶺南畫派」早在 1929 年李寓（生卒年不詳）一篇〈教育部全國美術展覽參觀記（一）〉談到高劍父：「現設教於嶺南，嶺南學子望風景從，蔚然自成一派。」1934 年劉海粟（1896-1994 年）於 1933 年所撰〈中國畫之特點及各畫派之源流〉：「折衷派陰陽變幻，顯然逼真，更注重寫生。此派作家多產於廣東，又稱嶺南派。陳樹人、高奇峰、高劍父號稱三杰。」1935 年 6 月 5 日丁衍庸（1902-1978 年）於《中央日報》發表一篇〈中西畫調和者高劍父先生〉稱：「素稱嶺南派宗劍父先生，是一為革命的畫家，又是一調合中西藝術的折衷派畫家。」以及 1937 年簡又文（1896-1978 年）指出：「廣州陳樹人、高劍父吉故高奇峰三氏為之倡，即時人所稱為嶺南畫派者是。」可見在 1920 年代「嶺南畫派」語彙並未形成風氣，到了 1930 年代中期此語彙才較為流行，此外在 30 年代開始「嶺南畫派」強調中西融和的畫風，因此又稱為「折衷派」。李寓、劉海粟、丁衍庸、簡又文之說法，轉載自林木，〈現代中國畫史上的嶺南派及廣東畫壇〉，收於上海書畫出版社編，《嶺南畫派研究》，頁 34-36。

係良好為高層重視，且與中原畫家交友甚好，使得畫壇地位水漲船高備受名家推崇，如蔡元培（1868-1940年）、孫中山（1886-1925年）、徐悲鴻（1895-1953年）…等人。例如孫中山也讚譽高劍父的馬、獅、鷹等題材具有時代革命的精神。<sup>5</sup>1934年瀏海粟（1896-1994年）也曾說：「陳樹人、高奇峰、高劍父號稱三杰…（中略）…高劍父為高奇峰之胞兄，蒼茫健壯，允稱逸品。」<sup>6</sup>「逸品」為宋代以來文人對書畫的最高評價。<sup>7</sup>高劍父與其弟子在1936年6月於上海辦展覽時，蔡元培曾在1936年6月25日於上海發行的《藝術建設》中發表一篇〈高劍父正反合〉來讚美高劍父的繪畫歷經正反合三個時期，最後終自成一家，可謂一代宗師也。<sup>8</sup>於1937年中央政府在南京舉行「全國第二次美術展覽會」，亦邀請高劍父擔任「審查委員會」主席大位。<sup>9</sup>

## 二、模仿之作論爭

廣州畫壇在二十世紀20年代引發的新舊畫派論爭，在黃大德的〈民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭〉研究中指出，新舊畫派思想分歧在1921年已經產生，而後引發三次重大的論爭，分別為1925年底至1926年中葉，爭論持續約半年之久，1930年又引發48天的論戰，1947-1948年再度引爆論爭。<sup>10</sup>黃大德又指出新舊派論爭主要有：關於人文畫認識問題（中國畫萎靡不振的原因）、繪畫寫生的問題、抄襲與創作、傳統文化的繼承與革新、關於融會中西探討，以及關於

<sup>5</sup> 王惠姬，〈清末中國的留日美術學生（1895-1911）〉，《中正歷史學刊》第6期，2004年1月，頁51。

<sup>6</sup> 丁濤、周積寅，《海粟畫語》（江蘇：江蘇美術出版社，1986年），頁77。

<sup>7</sup> 唐代朱景玄撰《唐朝名畫錄》評論繪畫有四個等級：「神」、「妙」、「能」等級外，又有不拘常法的「逸」格。到了宋代黃休復所撰的《益州名畫錄》評論繪畫的四個等級改為：「逸」、「神」、「妙」、「能」。〔唐〕朱景玄，〈唐朝名畫錄序〉《唐朝名畫錄》，收錄於俞崑編著，《中國書畫類編 上》（臺北：華正書局，1984年），頁22-23。〔宋〕黃休復，《益州名畫錄》，收錄於盧輔聖主編，《中國書畫全書 一》（上海：上海書畫出版社，2009年，修訂二版），頁188-189。

<sup>8</sup> 蔡元培，〈高劍父的正反合〉，收入李偉銘輯錄整理，《高劍父詩文初編》（廣州：廣東高等教育出版社，1999年），頁321。

<sup>9</sup> 簡又文，〈革命畫家高劍父：概論及年表（下）〉，《傳記文學》第22卷、第3期，1973年3月，頁91。

<sup>10</sup> 黃大德，〈民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭〉，收於上海書畫出版社編，《嶺南畫派研究》，頁58-62。

日本畫的定位等六項議題，其中關於「抄襲與創作」的問題上，新派爲了顯示其改革所標榜的時代性，對於舊派臨摹古人大加撻伐，而自己卻抄襲日本畫，並將其美稱爲「創作」新國畫，並把此「創作」視爲招牌。<sup>11</sup>高劍父仿作日本畫的行爲被揭發後，他本人幾乎無力回擊也未親自披戰甲，與舊派互別苗頭爭鋒相對，幾乎只低調沉默不回應。

三次的畫壇新舊派論爭中，前兩次有其門生爲他辯護，1926 年爲方人定（1901-1975 年）、1930 年爲司徒奇（1904-1997 年），但到了 1947-1948 年卻沒有強而有力的門生爲高劍父執筆反駁。在第三次廣州畫壇激烈論戰中，高劍父鮮少在公開書報期刊等文件中，積極發表文章爲自己辯護，可能怕引起更多的紛爭，但卻在演講、教學、畫展等場合爲自己積極辯護，建立「春睡畫院」的師生尊嚴。<sup>12</sup>1947-1948 年間高劍父的辯論內容，許多收入於遺著和手稿之中，可從其中探究其如何爲自己辯護，以及晚年的繪畫思想。在 1948 年那一場論爭是三次論爭中，規模最大也最鉅，畫壇把全部矛頭指向高劍父，面對畫壇的質疑仿作繪畫，其如何因應，高劍父勢必須找尋一套自圓其說的方法，這是值得關心的議題。

在嶺南三傑中高劍父呼籲繪畫改革的聲音最爲宏亮，此外收的弟子也最多。而高奇峰雖然支持其兄高劍父的主張，但惜英年早逝（1933 年），影響力不及其兄。陳樹人支持高劍父國畫改革的主張，但不收弟子，不爭畫壇霸主。因此嶺南畫派爲首的高劍父，自然就成爲國畫保守派主要攻擊的對象。

### (一)1925-1926 年的仿作爭論

在 1920 年代開始，嶺南畫派與其他繪畫團體便產生藝術觀點的論爭，據任真漢（1907-2005 年）的回憶錄指出，二十年代的「方黃之爭」是一場文壇的笑話，因爲高劍父歸國後的展出作品，被行家認出是模仿日本畫匠的行貨，在日本東京銀座每幅的售價爲二日元的外銷畫。<sup>13</sup>高劍父模仿日本繪畫的作品，冠冕堂

<sup>11</sup> 黃大德，〈民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭〉，《嶺南畫派研究》，頁 62-69。

<sup>12</sup> 「春睡畫院」是 1923 年開始高劍父所主持的畫室，其門生皆爲高劍父門生，故亦稱爲「春睡畫院派」。

<sup>13</sup> 黃大德，〈民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭〉，《嶺南畫派研究》，頁 59。

皇稱爲「新國畫」、「折衷派」的論點，終於在 1926 年引開爭論，最具有代表性的是「方黃之爭」。黃般若爲國畫舊派的代表人物之一，他執筆攻擊高劍父「新國畫」、「折衷派」的模仿日本畫行爲，並在 1925 年底撰寫攻擊新派的繪畫文章〈剽竊新派與創作區別：新派亦有臨摹 舊派亦有創作〉：

近代學新派畫者，動以創作欺人，而詆國畫界視創作若寇仇，並曰：「我國藝術，向來注重傳統，因襲數千年墨守成法，遂至藝苑荒涼，暮氣沉沉，黯然而無色。又曰：「守舊者輒詆新法為魔道。」…（中略）…。就繪事而言，則非臨摹，非剽竊，能發揚個人之特性者，即為創作。若是，則創作固無限于新派與舊派也。…（中略）…況所謂新派畫不過剽竊東洋，非一二人之所創，而因人之創直與不創等，是則無意於申派、閩派之類，核其名實，不過日本畫中一派而已。<sup>14</sup>

從上文中可以看出 1925 年之前以高劍父爲首的新派，對於舊派者猛烈批評「魔道」的情況。但當時舊派有些人士已經曉得，二高一陳的許多繪畫是臨摹自日本畫，並對於此掩耳盜鈴的作風自稱爲「創作」甚不以爲然。對於 1925 年底舊派的砲轟，高劍父本人卻無法反駁，隔年初高劍父請學生方人定發表一篇〈新國畫與舊國畫〉加以反擊，而後 3 月時黃般若又撰寫一篇〈新派畫是中國的衣冠嗎？〉，因此，此場論爭終於在 1926 年初引發，並持續半年之久。

爲何會在 1926 年引發「方黃之爭」，必定事出有因，其因爲廣州新、舊兩派積怨甚久的心結，於是在此刻引發。二高一陳爲革命大老與政黨關係良好，受國民政府重視，給予相當多的社會資源。在 1921 年時，廣州舉辦「全省第一次美術展覽會」，高劍父受聘爲副會長，評審時產生新舊畫派的論爭，高劍父代表「新派」，趙浩公代表「舊派」，最後協調結果爲新舊派分開評審。<sup>15</sup>1923 年二高於廣州開辦春睡畫院招收門徒；此時廣州傳統陣營潘和（1873-1929 年）、黃般若…等人，成立「癸亥合作社」（而後在 1925 年改名爲「廣東國畫研究會」），形成廣州

<sup>14</sup> 黃般若，〈剽竊新派與創作區別〉，收錄於黃大德編，《黃般若美術全集》（北京：人民美術出版社，1997 年），頁 21-22。

<sup>15</sup> 黃大德，〈民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭〉，《嶺南畫派研究》，頁 61。

畫壇兩大對立陣營，彼此之間的矛盾與裂痕不斷的加劇。<sup>16</sup>加上此時高劍父對於舊派國畫給予嚴厲批評，已經引發舊派的不滿。到了 1925 年底黃般若撰寫〈剽竊新派與創作區別〉攻擊新派，高劍父不予回應，可能自己自知理虧確實有抄襲日本畫的問題。到了隔年 1926 年，農曆春節期間國畫研究會在廣州市政府前舉行大型的展覽，此時嶺南三傑等人在中央政府協助下於河南舉行「新派畫大展」，高劍父提供數百件作品展出，嶺南三傑的作品以競賣方式出售，被黨政軍要員大量購買，汪精衛當時為廣州國府主席，以國民政府名義購買數幅，每幅達千餘元高價。<sup>17</sup>可見二高一陳的畫作被國民政府軍大力推崇，有一代畫壇霸主之氣燄，廣州新舊兩派又同時舉行畫展（在不同區域），有互相較勁之意涵。在廣州傳統派眼中對於模仿日式繪畫風格的高劍父，顯然不是滋味，故引發新舊派的論爭。

1926 年之後，雖然方黃之爭已經結束，但高劍父的批評聲音並未結束，其他畫壇或個人仍時有攻擊之，例如秋山（生卒年不詳）在 1928 年就發表文章〈混血兒的畫〉：

但此混血兒的畫，生息未嘗不盛，子孫未嘗不庶…（中略）…於老祖宗祠堂內，上了創作的匾子，制了新字的街牌，並且欲奪了正統子孫所得一塊的肥肉，而一般門外漢，目不識丁，一唱百合，竟有為之宣揚作品，而抬高其聲價。<sup>18</sup>

猛烈攻擊此種不中不西的繪畫，竟受到大眾與黨政軍的喜好。關於嶺南三傑摹仿日本畫的議題，成為日後每次論戰攻防的嚴重致命傷，且也成為高劍父在畫史上具有爭議性的事蹟。面對這些攻擊，高劍父本人保持著一貫的態度，幾乎不爭鋒相對給予回應。

<sup>16</sup> 陳繼春，〈嶺南畫派與澳門〉，收於上海書畫出版社編，《嶺南畫派研究》，頁 97。

<sup>17</sup> 黃大德，〈民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭〉，《嶺南畫派研究》，頁 61-62。

<sup>18</sup> 原載於秋山，〈混血兒的畫〉，《國畫特刊》第 2 號，1928 年。轉載至李偉銘，《圖像與歷史：20 世紀中國美術稿論》（北京：中國人民大學出版社，2005 年），頁 4。



## (二)1930 年的仿作爭論

1930 年 11 月的仿作爭論，規模是嶺南派三場論爭中規模最小的一次，時間也最短只有 48 天。主要是代表新派的司徒奇與代表舊派的吳子復（名琬，1899-1979 年）進行論爭，此年 10 月於廣州舉行「春睡畫院歡迎全省教育大會美術展覽會」，受到丁衍庸（1902-1978 年）等人大力稱讚，不久吳子復即展開攻擊，認為高劍父所領導的國畫風格日本味過濃。<sup>19</sup>

此場論爭中吳子復與司徒奇的文章，發表於廣州《民國日報》、《廣州日報》中，吳子復的稿件至今仍有遺存，但司徒奇的文章因報紙不存，無法得知原貌。

<sup>20</sup>學者郭燕冰論述其兩人論爭經過：

一九三〇年十一月吳琬以「寒山」、「青煙」之名先後在《民國日報》發表〈春睡畫院展覽會給我的感想〉、〈新興你的『新興藝術』去吧！〉等文，表達對折衷派的不滿。司徒奇及署名「寰」者，先後在《廣州日報》發表〈思想落後者的藝術評論及社會所受影響〉、〈讀吳寒山大作「春睡畫院展覽會給我的感想」以後的感想〉等文與吳琬論戰。一九三一年一月林寶在《廣州日報》發表〈司徒奇對於藝術的盲目認識的總檢討〉，吳琬與司徒奇的論戰結束。<sup>21</sup>

這場論爭中反對者批評春睡畫院的畫展和畫風，其缺點便是太濃烈的日本色彩，有拜他人祖先的質疑。司徒奇本為局外人，但觀賞過畫展後認同高劍父的國畫改革主張，故而提筆投稿同情之，反被舊派圍攻，經 48 天論戰反對折衷派的聲浪終於落幕，司徒奇因此事功勞，而後經人引見拜高劍父為師，成為春睡畫院成員之一。<sup>22</sup>

<sup>19</sup> 廣州圖書館 2010 舉行「司徒奇的特展」，在廣州圖書館發刊的電子報《廣州畫卷》45 期〈司徒奇(1907-1997) 高境界的折衷也是一種再造〉記載此事。詳參網址 [http://www.gzlib.gov.cn/shequ\\_info/ndgz/NDGZDetail.do?id=326654](http://www.gzlib.gov.cn/shequ_info/ndgz/NDGZDetail.do?id=326654)

<sup>20</sup> 黃大德，〈民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭〉，《嶺南畫派研究》，頁 62、72。

<sup>21</sup> 郭燕冰，〈廣東國畫研究會關係考〉，《榮寶齋》總 67 期，2010 年 6 月，頁 69。

<sup>22</sup> 廣州圖書館發刊的電子報《廣州畫卷》45 期〈司徒奇(1907-1997) 高境界的折衷也是一種再造〉記載此事。詳參網址 [http://www.gzlib.gov.cn/shequ\\_info/ndgz/NDGZDetail.do?id=326654](http://www.gzlib.gov.cn/shequ_info/ndgz/NDGZDetail.do?id=326654)

此次的論爭當時高劍父本人並不在國內，1930年10月他代表中國前往印度參加「全亞細亞教育會議」，沿途寫生並學習外國繪畫，直到1932年春才返抵國門，所以高劍父極可能返國後才得知此場論爭。<sup>23</sup>但1930年的論爭前後，高劍父仍有摹仿日本畫作習慣，他曾在1930年前後繪製數幅幾乎相同的作品〈火燒阿房宮〉，畫面是參照木村武山（1876-1942年）在1907年的帝展得獎之作〈阿房劫火〉改造而成，目前發現高劍父的三幅彩色稿與一張黑白線描稿，畫面大多不書寫年款，香港佳士得曾在2001年秋季拍賣，展售一幅〈火燒阿房宮〉，其鏡心畫面題有「十九年春劍父」，此年即1930年。

高劍父何時停止對日本畫的仿作，據其門生方人定的回憶錄指出，到了二十世紀30年代末期，高劍父便不再抄襲日本畫作了，因他本人已經意識到要開始走自己的路。<sup>24</sup>此項轉變除了與畫壇某些人士對高劍父的模仿日本畫作嚴厲指責外，與其門生方人定轉向指責高劍父摹仿日本畫而作極可能有密切關係。方人定的妻子楊蔭芳（1902-1990年）指出，方人定遊學日本看到師高劍父有許多作品的確模仿日本畫，對於1926年曾替老師辯護而與黃般若展開筆戰深感抱歉，並曾經從日本帶回高劍父所抄襲日本畫的數幅圖片，親自給交給高劍父看，並說高先生你抄得那幾張畫，就燒了，不要再拿出來展出，高劍父支支吾吾得無法應對。<sup>25</sup>當高劍父受到愛徒之一的方人定反撲，必定產生重大的衝擊，故從1930年中葉以後高劍父已經有意識，幾乎不再模仿日本畫作，對於過往有關模仿日本畫的作品也儘量不再展出，因而開始擺脫日本畫的包袱走自己的道路。

日後高劍父對於摹仿他國的畫作，他已經會明確標明出處，與早期拿別人作品摹仿改造成自我作品，並且毫無交代來源，前後兩者的態度已經截然不同。例如高劍父在印度看到一件古埃及人的畫作，遂在1931年繪製了一幅〈埃及英雄〉（圖1），並於畫作上題款：「二十年九月，客加爾格答舊都，劍父。」說明此畫

<sup>23</sup> 關於高劍父印度半島考察，學習外國繪畫，因為地緣的關係，他開始臨摹印度半島的古壁畫，以及卡利格（Kalighat）等。詳參陳俊吉，〈高劍父的人物畫探究〉，《紀念辛亥100週年兩岸百家水墨大展：學術研討會論文集》（臺北：中華兩岸文化藝術基金會，2011年），頁49-57。

<sup>24</sup> 轉引自，林木，〈現代中國畫史上的嶺南派及廣東畫壇〉，《嶺南畫派研究》，頁49。

<sup>25</sup> 郎紹君、雲雪梅，《方人定》（石家莊：河北教育出版社，2003年），頁17-19。

作於印度加爾格答，但依據的造型來源為何？並沒有說明。到了 1942 年重新描繪一幅幾乎雷同的畫作〈埃及英雄〉（圖 2），在畫面題款為：「舊藏埃及古本為繪一過，卅二年寒食後二日，劍父。」得知此二幅畫面是依照所蒐藏的埃及古圖片所進行描繪，而埃及的圖片可能是繪製於莎草紙上。高劍父所參考的原作已經不可考，因為他在印度所蒐集的各國資料大多毀於白蟻噬咬。<sup>26</sup>但〈埃及英雄〉畫面人物手持長矛與盾牌，與埃及貴族墓經常出土的木雕武士手持物相吻合。<sup>27</sup>此外畫面人物頭像側身，身體卻正面呈現的手法是古埃及繪畫與浮雕常用的技法，故可確信高劍父的說法。



圖 1：高劍父〈埃及英雄〉，1931 年，紙本設色，98.5x48cm，私人藏。

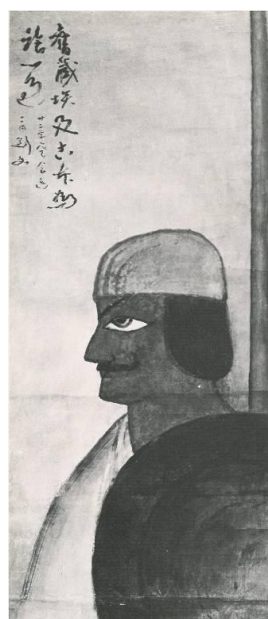


圖 2：高劍父〈埃及英雄〉，1942 年，紙本設色，98x42cm，私人藏。

### (三)1947-1948 年的仿作爭論

1937-1945 年的對日抗戰，使得國家文藝活動轉向抗日，藝文的活動全都轉向為「革命文藝」，也使得這段期間嶺南畫派爭論的相關論爭稍暫歇息，但隨著戰爭結束，廣州舊派畫壇對於嶺南畫派的批評，又逐漸浮出檯面，並在 1947 年發難，而後 1948 年又產生激烈論爭。這一場的論爭中，並無春睡畫院的門生出

<sup>26</sup> 王丹，《嶺南畫派：高劍父》（廣州：廣東人民出版社，2009 年），頁 94。

<sup>27</sup> 關於埃及出土木雕武士像詳參，萊昂內爾·卡森（Lionel Casson）著；鍾禮文譯，《古代埃及》（紐約：時代，1979 年），頁 96。

面執筆應戰解圍，使得高劍父陷於泥濘中。

黃大德在〈「嶺南畫派」名考〉一篇研究指出，高劍父於1947年3月25日，在學校的美術節中發表了一篇文章，指出國畫的古派畫與西畫皆無法代表中華民國現代藝術，唯有他提倡的「新國畫」，最能代表中華民國的現代繪畫，故引起藝壇的強烈反彈，並紛紛在各大報反擊與嘲諷，甚至重刊二十年前新舊派論爭的一些文章，如1928年秋山的〈混血兒的畫〉。<sup>28</sup>此年10月黃君璧（1898-1991年）至上海舉行個展，他屬於舊派廣州國畫研究畫的主將，此次畫展備受好評，11月3日上海《大公報》刊登俞劍華（1895-1979年）的一篇〈中國畫復興之路〉，讚譽黃君璧出於嶺南，可貴的是並無嶺南畫派的習氣，此篇文章在廣州引起廣大迴響，引發廣州藝壇強烈的新舊論戰。<sup>29</sup>例如高劍父的門生方人定，抱著「吾愛吾師更愛真理」的態度也跳出來批評嶺南畫派，他在1947年11、12月《南國藝訊》發表嶺南三傑的抄襲問題，其談論的內容由現代學者林木加以局部註解補充如下：

他們抄襲日本畫。高劍父的〈昆侖雨後〉上半節(截)是抄山元春舉的，下半是抄一位日本畫家的(忘作者名)(筆者按：下半截是照抄1903年前京都畫家中居曠毅的〈山水〉)。……陳樹人的〈松鷹〉抄松林桂月的；〈雄獅〉全抄一幅西洋畫(忘作者名)。奇峰的〈孤猿叫雪〉是抄山元春舉的，連一筆松針都照抄。……高奇峰的〈鷹〉是抄芳崖的；〈山高水長〉、〈小橋流水〉抄竹內栖鳳的；〈老虎〉通通是抄大橋翠石的。1929年，我到東京買得很多日本畫集，始知黃般若之言不錯，原來張張都是抄大正年間的作品。抄襲法：遞增原畫，反過來，或減少，如上文所說的〈秋江白馬〉是將原畫的三匹馬中抄一匹。……高奇峰的抄襲日本畫，事實上日本人已在暗笑。如認為我言之不實，可以寫信去日本請問河北倫明。<sup>30</sup>

<sup>28</sup> 黃大德，〈「嶺南畫派」名考〉，《朵雲》總第44期，1995年，頁49。

<sup>29</sup> 詳參，黃大德，〈「嶺南畫派」名考〉，《朵雲》總第44期，1995年，頁49-51。

<sup>30</sup> 原載於王益論〈關於畫評〉，刊載於1947年11、12月《南國藝訊》第24期。現代學者林木加以補充，見林木〈現代中國畫史上的嶺南派及廣東畫壇〉，收於上海書畫出版社編，《嶺南畫派研究》，頁51-52。

對於嶺南三傑的批評，宛如潮水般的湧進，例如廣州 11 月 22 日《中山日報》刊登一篇署名君叙的文章，〈廣東繪畫的氣韻問題：從俞劍華論黃君璧說到「嶺南派」〉：

指有糊塗而又低能的中國人，號稱東渡學藝，學成歸國的志士，把這「四不像」帶回中國來，模仿的固有，抄襲的也有，甚至將日本人所寫竊為己作的都有。這就是炫鄉耀里的所謂「新派」。<sup>31</sup>

1948 年以後又有胡根天（1892-1985 年）、李育中（1911 年-）、王益論（1914-1995 年）…等人加入論戰，除了反對嶺南派使用此「嶺南派」名稱外，對於舊派而言以新派代表廣東畫壇是一種恥辱，故強調新派應改使用「折衷派」的名稱。<sup>32</sup>另也對嶺南派號稱折衷中外，融會古今的作法無法接受，其對於嶺南派抄襲日本畫的議題深感不認同，雖然此場論爭中點明出高劍父抄襲日本畫的情況，但方人定所舉例出高劍父抄襲日本繪畫作品皆為 1930 年中葉以前之作品。1940 年代以後的高劍父已經沒有抄襲日本畫的情況，畫壇用此來評論高劍父抄襲日本畫的議題，儼然成為他過去的致命傷，因此他便要去思考面對外在批評，如何反駁並且有一套自圓其說之道。

### 三、高劍父自我解套模式建構

#### (一)找尋失落的傳統：日本畫的摹擬

1948 年 4 月高劍父與陳樹人等，在廣東省立民眾館舉行「嶺南國畫名家書畫展覽會」，這一場畫展也成為論爭的焦點，有些人士給予好評，稱讚其美術教育成果，另一方面批評者則攻擊「嶺南派」應稱為「日本畫」。<sup>33</sup>高劍父面對「日本畫」的攻擊，忿而對其門生談論此事，談論內容有手稿傳世〈日本畫及中國畫〉：

<sup>31</sup> 轉引自黃大德，〈「嶺南畫派」名考〉，《朵雲》總第 44 期，頁 50。

<sup>32</sup> 同上註，頁 50-51。

<sup>33</sup> 指 1948 年 4 月，高劍父、陳樹人（1884-1948 年）、趙少昂（1905-1998 年）、黎葛民（1892-1978 年）、關山月（1912-2000 年）與楊善深（1913-2004 年）等六人，於廣東省立民眾館，舉行「六人畫展」，其全名為「嶺南國畫名家書畫展覽會」。

昔釋迦牟尼成道夜，群魔要攻擊他，毀滅他…（中略）…莊子曰：「有譽則有毀，無譽則無悔。」…（中略）…大抵有此成就，總是招妒；所謂：『不招人忌是庸才』。但在我們的立場，決不管人家什麼打擊，我們只要堅苦卓絕，排除萬難來幹，物底於成。…（中略）…雖然反響者為嘗無因，或有些人未曾徹底研究過新國畫，以耳為食，不無誤解，遂爭相疾病，以致一犬吠影，百犬吠聲，卻也難怪。因為我與陳樹人先生少時曾到過日本留學，學過畫。以我個人來講…（中略）…至日本，先習洋畫，再學雕塑，後學日畫。…（中略）…光緒末葉回國，初回國時，當然有些日本的作風；到了現在，已經五十年，在此五十年間，已一變再變，三變，敢說擺脫一切，完全自我表現。<sup>34</sup>

對於反對者稱高劍父為「日本畫」的攻擊，他本人甚不以為然，他承認年少時遊學日本學過「日本畫」，他並不否認返國後早期有些作品確實仿製日本畫而來，或者畫面帶著日本畫的風格。外國學者 Ralph Croizier 也談論早期嶺南三傑摹仿日本畫的議題，並且舉例出數幅作品對應。<sup>35</sup>但高劍父認為他本人經過長時間的歷練至此已經擺脫日本畫的陰影，且不再抄襲模仿，已經融合貫通中外古今自成一家。且 1930 年代中葉以後，他便不再模仿日本畫，攻擊者的說法顯然不厚道。那為何攻擊者會如此批評，除了舊派對於「嶺南派」成為高劍父等人專用，頗不以為然外，筆者推論原因還有二：一者，二戰剛結束，普遍中國人對於日本的侵略記憶猶新，還抱持著仇日心態，對於嶺南三傑早年學習日本畫，而後又掩耳盜鈴的摹仿，必然加以抵毀。二者，高劍父身為民國起義的黨國大老，也是當時國民政府所扶持的重要畫家之一，靠著黨政軍關係良好，達到畫壇的特殊地位，於是引起反對者的譏笑、毀謗。

既然高劍父承認早年遊學日本歸國後，確實存在過日本畫仿作的問題，面對這一段歷史，他必須作一個合理化的解說，故闡述「日本畫即是中國畫」之主張。

<sup>34</sup> 高劍父，〈日本畫即中國畫〉，廣州美術館藏過錄本，收入李偉銘輯錄整理，《高劍父詩文初編》，頁 336-337。

<sup>35</sup> Croizier, Ralph C., *Art and revolution in modern China: the Lingnan (Cantonese) school of painting, 1906-1951*, Berkeley: University of California Press, 1988, p37-61.

在〈日本畫即是中國畫〉文中談到日本畫源於遣唐使，在明治維新以前與中國畫無異，而後兩國的繪畫都加入西法的元素，日本在明治維新時加入，中國在明代晚期傳教士把西法帶入中國，開啓具有西法成分的「金陵八家」，而後清代有西洋傳教士入清宮畫院中，中國畫加入西法風格，比日本早了三百年，所以說日本畫即中國畫果真不虛。<sup>36</sup>高劍父論這一段的目的與意義何在？其門生簡又文（1896-1978年）長年跟隨高劍父左右，爾後在撰寫高劍父傳記時曾經提到，1948年高劍父提出「日本畫即是中國畫」的目的性，簡又文說：

有幾方面之畫學，在吾國失傳，而在日本保留，是則從東洋畫學而復得之，正是恢復舊物，還我遺產，以光大發揚及增富吾國文化，何得鄙視為「泊來品」、「東洋貨」乎？<sup>37</sup>

說明高劍父早年仿製日本畫，是把中國斷絕的國畫傳統（加入西法的國畫）引回國內，學習斷絕已久的中國傳統，怎麼可以說是抄襲，應該加以讚揚其精神。高劍父可以說為早年仿作日本畫議題上，畫下一個圓滿的休止符，也強調其合理性。但事實上，高劍父的說法從實際面看來，會覺得過於牽強些，就好比唐代密教流傳日本，但在中國已經斷絕，清末民初有日本密教回傳運動，期望復興中土密教。<sup>38</sup>中土密教復興實質面是有所困難，因為日本的密教是唐密加上日本本土化的產物，回傳至今也無法建立純粹的唐密體系，其宗門也未俱全面性的影響力。故不同國家民族發展出在地的區域文化那是有所差異性、異質性，縱然兩者文化相似，但也有截然不同之處，就好像美國與英國的關係雖互有相關，但各有特色。

## (二)融合各國所長：學習日本畫是「反」的歷程表現

高劍父在1903-1906年赴日遊學，1930-1932年至印度一帶考察，並學習當地的繪畫語彙，而後提出融合各國藝術成爲一家之主張。這種集大成思想可以說來

<sup>36</sup> 高劍父，〈日本畫即中國畫〉，李偉銘輯錄整理，《高劍父詩文初編》，頁337-338。

<sup>37</sup> 簡又文，〈革命畫家高劍父：概論及年表〉，《傳記文學》第21卷、第6期，1972年12月，頁34。

<sup>38</sup> 關於清末民初日本密教回傳，以及本土密宗復興的問題，詳參呂建福，《中國密教史（三）：五代至近代密教的流傳》（臺北：空廷書苑，2011年），頁229-306。

自前後兩次出國遊歷學習的經驗體悟，當時日本與印度這兩個國家在繪畫上都面臨本土文化與外來文化的調合問題。

他到日本求學（1903-1906年），見到日本明治維新後產生西法與傳統繪畫調合而成的日本畫，便引發他調合折衷的繪畫思想，並把繪畫的調合主張引入國內，主張國畫古今中外必須折衷，進而建構出「新國畫」議題，被當時國畫界傳統人士罵得狗血淋頭，此外他有些畫作更是直接摹仿日本畫而來，引發畫壇的爭議。

當南亞遊歷時（1930-1932年），見到了印度在19世紀末20世紀初也產生「印度文藝復興」，探討著本土傳統繪畫與外來繪畫融合的「孟加拉畫派」。<sup>39</sup>到了1905年本土的勢力開始覺醒，引發「孟加拉文藝復興」，希望恢復印度阿旃陀壁畫與細密畫的傳統，並且融入中國畫及日本畫的技法，開啓印度現代繪畫的文藝復興道路。<sup>40</sup>可見孟加拉文藝復興，是結合本土、西洋、東洋、波斯…等綜合表現，以印度傳統精神出發並接收外來文化的養分，此種藝術的觀念與高劍父所推展的折衷派藝術，強調中西融合有相似之處。

高劍父至南亞、印度一帶返國後，多次宣稱他與當時世界著名的文學泰斗泰戈爾（Rabindranath Tagore，1861-1941年）曾在印度進行會面，在1931年的拍攝照片可佐證之（圖3）。高劍父宣稱泰戈爾稱讚：「先生的作品以貴國畫為基礎而吸收各國之特長。我之為藝，是本著歷史的遺傳與現代合一的研究。我治藝的主張，是與先生不謀而合。」<sup>41</sup>泰戈爾的說法對高劍父而言是強而有力的背書，面

---

<sup>39</sup> 當高劍父到了印度後，此時當地藝壇文人精英主流所流行的「印度現代藝術的風潮」，其中以「孟加拉畫派」最為重要。19世紀中期英人在印度開辦美術學校，官方主導甜美寫實油畫風靡一時，此世紀末期英國官方教育有所覺悟，於1896年哈偉爾（E. B. Havell，1861-1934年）開始推動藝術教育改革運動，取消西方的美術訓練，改由印度傳統的繪畫訓練，並受到學生阿班尼德羅納斯·泰戈爾（Abanindranath Tagore，1871-1951年）的支持，以重新尋找印度傳統「細密畫」的製作，並利用6年的時間在孟加拉描繪鄉村風情，建立「孟加拉畫派」。高木森，《亞洲藝術》（臺北：大東圖書公司，2000年），頁368-369。

<sup>40</sup> 關於印度現代文藝復興發展詳參，王鏞，《印度攬勝》（上海：上海文藝出版社，2007年），頁284-285。

<sup>41</sup> 對日抗戰的末期40年代，高劍父曾經作有手稿，〈澳門藝術的溯源及最近動態〉，收入李偉銘





圖 3：高劍父與泰戈爾相聚照，1931 年，攝於印度。

對國內保守派的嚴厲批評，給予折衷派的主張有了強力的後盾。

但是要達到「吸收各國之所長」要如何的實際運用，蔡元培在 1936 年的〈高劍父正反合〉的文章中稱讚高劍父，歷經正、反、合三階段：

二十歲以前，精習國畫，正也；其後，遊日本，研究西洋畫學，反也；其後，揭糞「折衷派」的「新國畫」，於國畫中吸收西洋畫之特色，而兼采埃及、印度即波斯之作風以佐之，融會貫通，自成一家。<sup>42</sup>

蔡元培運用哲學家黑格爾（Georg Wilhelm Friedrich Hegel，1770-1831 年）正、反、合的邏輯觀念來闡述高劍父的繪畫歷程，認為早年學習中國畫的傳統為「正」，遊日本學習「西洋畫」為「反」，最後融合各國所長為「合」。蔡元培對於高劍父學習日本畫的歷程，以及畫風融合日本畫的色彩的部分，卻支字未提其原因為何？令人困惑，筆者推論其原因有三：第一，當時日本侵華在迫，以民族主義立場故不提之。其二，蔡元培知道高劍父在 1926 年與 1930 年爆發仿作日本畫的爭議，但身為好友不便談論，故而不論之。其三，高劍父在此時已經放棄日本畫的仿作，所以沒有必要談論之。

1948 年高劍父談論到〈日本畫即是中國畫〉：「集世界古今畫學之大成，截長補短地一爐共治而消化之，使之成為自己的血肉。」<sup>43</sup>也是延續著上述的主張。此年的 2 月高劍父在廣州《前鋒日報》發表一篇〈國畫的辯証〉，強調一切事物都經過正、反、合三階段，繪畫也不例外，但民國時期的畫壇西洋畫盛行，而國

輯錄整理，《高劍父詩文初編》，頁 281。

<sup>42</sup> 蔡元培，〈高劍父的正反合〉，收入李偉銘輯錄整理，《高劍父詩文初編》，頁 321

<sup>43</sup> 高劍父，〈日本畫即中國畫〉，李偉銘輯錄整理，《高劍父詩文初編》，頁 339。



圖 4：高劍父〈人物像〉，約 1903-1906 年間，紙本白描，28x14cm，私人藏。



圖 5：高劍父〈武士〉，約 1903-1906 年間，紙本設色，78.1x40.6cm，私人藏。

畫衰落，故目前發展主要在「反」的階段，有志之士並力求發展「合」的工作。<sup>44</sup>〈國畫的辯證〉文中引用李樸元（1901-？）的《中國藝術史概論》（1935 年出版）、潘天壽的《中國繪畫史》（1936 年為上海商務印書館發行）、蔡元培的〈高劍父正反合〉（此篇文章為 1936 年刊登上海《藝術建設》）對他繪畫歷程評論，以及對他的稱讚，來強調自己正、反、合三階段的合理性，並且點明出在高劍父遊學日本時期正是「反」的經歷。<sup>45</sup>高劍父一直強調他在「反」的經歷，表面上雖說是學習西洋畫，但是明眼人都曉得他在日本也學習過不少的日本畫，例如在 1903-1906 年間所描繪的〈人物像〉（圖 4）、〈武士〉（圖 5），畫面流露出濃厚的日本風格，這些仿日的作品也是一種「反」的表現，極有可能暗指他早年許多模仿日本之作，正是「反」的行為，是集大成為「合」所必須歷經的過程。高劍父年輕遊學日本時受到了日本《景年花鳥畫譜》影響，使得他對《景年花鳥畫譜》進行臨摹，當他晚年覺得已經蕩盡日本畫的所有影響時，他還是慎重把過往所學

<sup>44</sup> 高劍父，〈國畫的辯證〉，《前鋒日報》（廣州，1948 年 2 月 26 日），收錄李偉銘輯錄整理，《高劍父詩文初編》，頁 319-320。

<sup>45</sup> 同上註，頁 320。

的日本《景年花鳥畫譜》推薦給學生作為教材。<sup>46</sup>高劍父晚年推薦門生學習《景年花鳥畫譜》，如果按照其正、反、合三階段的邏輯而言，無疑是訓練學生「反」的歷程。

高劍父在 1948 年所建構出正、反、合繪畫理論，有其自圓其說的意圖，看似完美主張，但仍受到某些藝文團體的嚴厲批評。如胡根天（1892-1985 年）在 1948 年 3 月 14 日的《中山日報》中發表〈新國畫的建立問題〉給予他們嚴厲的批評：「一輩子只曉得搬弄名詞…（中略）…今日喊折衷，明日又喊創作，後日又喊集大成…（中略）…喊得令人之茫然。」<sup>47</sup>直接闡明嶺南畫派的主要領袖高劍父，所提倡藝術改革方案的缺失，其中最大的致命傷便是改革的口號不明確與時常轉變，長期以來不斷建構新理論、邏輯、方案，也註定嶺南畫派「一而再，再而衰，三而竭」的命運。

### (三)六法的嶄新定義：傳移模寫的重要

1955 年香港原泉出版社出版了高劍父遺著《我的現代國畫觀》（以下簡稱《國畫觀》），1989 年臺灣華正書局把整本書在臺北灣發行，書內有 1955 年高勵節所寫的序言文中指出這本書，是高劍父生前在南京大學（1936-1937 年）教書的演講稿。<sup>48</sup>而後高勵節捐贈其父親高劍父的部分文件影本給廣州美術學院嶺南畫派研究室，其中發現一篇〈我的現代繪畫觀〉（以下簡稱〈繪畫觀〉）運用鉛筆書寫而成，于風將其判讀刊印於 1987 年《嶺南畫派研究》第一輯中。<sup>49</sup>而後〈繪畫觀〉又收入於 1980 年李偉銘所編的《高劍父詩文稿初編》，經李偉銘考證指出〈繪畫觀〉成文於 1940 年代初期，應為 1941 年 1 月 15 日的演講稿。<sup>50</sup>另一篇鉛印本影印稿，〈我的現代國畫觀〉（以下簡稱〈國畫觀〉）也收錄在《高劍父詩文稿初編》，李偉銘指出《國畫觀》與〈國畫觀〉內容大同小異差異不大，應該是使用相似或

<sup>46</sup> 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》，頁 120。

<sup>47</sup> 轉載自黃大德，〈民國時期廣東「新」「舊」畫派之論爭〉，《嶺南畫派研究》，頁 69。

<sup>48</sup> 高勵節的〈序〉，收錄於高劍父遺著，《我的現代國畫觀》（臺北：華正書局，1989 年），序頁 2。

<sup>49</sup> 高劍父，〈我的現代繪畫觀〉，收錄嶺南畫派研究室編，《嶺南畫派研究》第一輯（廣州：嶺南美術出版社，1987 年），頁 1-20。

<sup>50</sup> 高劍父，〈我的現代繪畫觀〉，收入李偉銘輯錄整理，《高劍父詩文稿初編》，頁 212。

相同版本，至於〈繪畫觀〉比《國畫觀》來的精煉，極可能〈繪畫觀〉擴寫而成《國畫觀》。<sup>51</sup>但賴國生指出憑內容的簡繁無法斷定其先後，〈繪畫觀〉也可能從《國畫觀》刪減而來。<sup>52</sup>此外范佳儀認為高劍父的《我的現代國畫觀》其著作年代，應為 1941-1942 年之作，但不排除依照 1936 年演講稿擴寫而成。<sup>53</sup>可知目前學界的觀點大體上都把〈繪畫觀〉、《國畫觀》與〈國畫觀〉完成時間斷定為 1940-1941 年間所作。

筆者認為應該是〈繪畫觀〉在前，而《國畫觀》在後，因為〈繪畫觀〉是鉛筆手稿的形式，而《國畫觀》卻是鉛印本，此外高勵節也說：「關於先父的《我的現代國畫觀》這小冊，是他生前在南京大學的演講稿，一直放在篋中。」<sup>54</sup>雖然高勵節把年代斷代弄錯了，應為 1940 以後的產物，並非 1936-1937 年的演講稿，但說明此《國畫觀》是裝訂的「小冊」，應為鉛印本的形式，故此小冊應該為成熟完稿之產物。但賴國生忽略此重要線索，故論《國畫觀》在前，而〈繪畫觀〉在後。

此外關於〈繪畫觀〉筆者同意李偉銘所說，應該是 1940-1941 年的演講稿，至於《國畫觀》筆者認為應該是 1941 以後逐漸擴寫而成，完稿時間應該在 1947-1948 年左右，因為文章最後有談到：「可是我提倡這派新國畫，已有 40 年歷史。」<sup>55</sup>至於〈繪畫觀〉中並沒有此段文字。高劍父 1907 年遊學日本歸國，積極參與革命活動，並且推動美術教育，如果照高劍父的說法已推動 40 年，那這份《國畫觀》應該完稿於 1947-1948 年才是，恰好這時間點也是廣州第三次畫壇新舊派論爭的時刻。

---

<sup>51</sup> 同上註，頁 235。

<sup>52</sup> 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（臺南：國立成功大學歷史學系，2009 年 12 月），頁 138-139。

<sup>53</sup> 范佳儀，《從高劍父之「新國畫觀」試析嶺南畫派之理論與實踐》（臺北：國立臺灣師範大學美術系碩士論文，2005 年），頁 36-39。

<sup>54</sup> 高勵節的〈序〉，收錄於高劍父遺著，《我的現代國畫觀》，序頁 2。

<sup>55</sup> 高劍父，〈我的現代國畫觀〉，收入李偉銘輯錄整理，《高劍父詩文初編》，頁 263。高劍父遺著，《我的現代國畫觀》，頁 40。

高劍父的《國畫觀》是晚年重要的藝術主張，其藝術思想與理論架構都在此展現，也是他晚年教學所推展的主張。在〈繪畫觀〉、《國畫觀》中都有談論到印度的「六肢」（形像體察的認識、尺度與結構的正確、表現情感、美的內容與典雅、形神的迫肖、筆法與賦彩）與中國的「六法」（氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫）的關係，論述中國「六法」源自於印度的看法，這說法由雅伯寧特納斯·泰格爾（Abanindranath Tagore，今譯「阿邦寧」，為泰戈爾姪子，1871-1951年）在1914年印度期刊《The Modern Review》第一次提出。<sup>56</sup>阿邦寧提出「六法」源自於印度的說法，爾後傳入中國引起中國人譁然，多數人對此頗不認同，例如劉海粟（1896-1994年）曾在1931年發表〈中國繪畫上的六法〉駁斥阿邦寧的說法，但很少人像高劍父如此欣然接受。<sup>57</sup>

高劍父為何會欣然接受「六法」源自於印度的說法，可能有二個原因：其一，他1930-1932年至印度一帶考察，與泰戈爾等藝壇重要人士見面，故而接受此思想。其二，他接受「六法」源自於印度的理念，是爲了自己過去模仿畫作有個合理化的解釋。高劍父在《國畫觀》指出中國的「六法」原則上與印度的「六肢」可以對映，但只有「傳移模寫」一項，在印度並無法相互對映。高劍父解釋六朝古人赴印度求畫，臨摹當地畫作因此有了「傳移模寫」的概念，這是「傳移模寫」最原始的概念，而後爲中國畫家所誤用。<sup>58</sup>因此主張「傳模移寫」的原意，是向外攝取他國名畫以供國人欣賞，如美國的博物館也仿製許多歐洲名畫。<sup>59</sup>更進一步投射說他早期仿製日本畫、臨摹印度古畫是有其根據性，並且在藝術性來說有一定的重要性，是爲了民眾的美術教育，爲自己作完美的解套。

顯然高劍父認爲「六法」的概念，源自於印度傳統繪畫的「六肢」思維，他

---

<sup>56</sup> 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，頁142-143。高劍父遺著，《我的現代國畫觀》，頁6-9。高劍父，〈我的現代繪畫觀〉，收入李偉銘輯錄整理，《高劍父詩文初編》，頁215。高劍父，〈我的現代國畫觀〉，收入李偉銘輯錄整理，《高劍父詩文初編》，頁238-239。

<sup>57</sup> 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，頁144。

<sup>58</sup> 高劍父，〈我的現代繪畫觀〉，收入李偉銘輯錄整理，《高劍父詩文初編》，頁238-241。高劍父遺著，《我的現代國畫觀》，頁6-9。

<sup>59</sup> 同上註。

把藝術文化視為移動與交流的產物，各國的藝術文化經過交通會互相的交融影響。並且認為「傳移模寫」的概念是六朝古人赴印度求畫而來，但事實六朝古人往西天求法者有，但鮮少人去印度學畫，當傳教僧侶、商人所帶回來的佛像，因為信仰的需求才會找尋中國本土畫家進行複製才合理。此外南齊謝赫（479-502 年）最早所提出「六法」講的是一套繪畫鑑賞的法則：「雖畫有六法，罕能盡該（賅）。而自古及今，各善一節。」<sup>60</sup>且謝赫提到六法兼備的藝術家只有陸探微（生卒年不詳）與衛協（生卒年不詳），但他們在古籍中也沒有記載往外國學習他國繪畫的經過。此外謝赫為什麼會加入「傳移模寫」一項，這在中國古代書畫藝術上是很常見得一件事，古代沒有影印機、照相技術，所以想要有一份他人的書畫的樣本，那只好進行「臨摹仿作」，其目的性就如此簡單而已。顯然高劍父對於「傳移模寫」有過度詮釋的疑慮，把「傳移模寫」指向畫家出國學畫，故必須模仿他國的畫作，其目的極可能是為了建構他過往仿作日本畫之合理性。

#### 四、小結

二十世紀廣州畫壇經歷三場的新派與舊派論爭，1925-1926 年與 1930 年的論爭中，舊派對高劍父的攻擊較小，且春睡畫院的門生也出現方人定、司徒奇為高劍父辯護。

但 1947-1948 年的論戰，對高劍父的批評甚鉅也且強烈，紛紛攻擊，高劍父模仿日本畫的行為。這些攻擊對高劍父而言是相當不厚道，因為 1930 中葉以後他已經沒有在抄襲日本畫的問題，而走向尋自己的創作道路。面對這些攻擊高劍父要如何回應早年模仿日畫的問題，他必須有個合理化的解說建構，因此他提出了三個重要理念：第一，日本畫即是中國畫的概念，早年模仿日本畫是為了找尋中國傳統繪畫中已經失落（遺失）的傳統。第二，繪畫必須融合各國所長，這過程中須歷經「正」、「反」、「合」三階階段，所以仿日本畫是「反」的表現。第三，中國傳統畫論中「六法」的概念源自於印度「六肢」的概念，並闡述「六法」中「傳移模寫」的重要性與新定義，解釋模仿他國之作是為了學習，以及美術教育推廣所用。

---

<sup>60</sup> [南朝齊]謝赫，《古畫品錄》，收錄俞崑編，《中國書畫類編 上》，頁 355。

高劍父晚年為早期仿作日本畫已經建構出一套合理化的解說，他本人並不敢積極在報章雜誌上，發表文章為自己辯護，除了 1948 年在《前鋒日報》發表一篇〈國畫的辯証〉強調繪畫的歷程必須經歷「正」、「反」、「合」三階階段，並引用李樸元、潘天壽、蔡元培對他的讚譽來為自己背書，以減少外在對他的攻擊。除了〈國畫的辯証〉此篇有公開發表外，其餘的「日本畫即是中國畫」、「六法源於六肢」的概念，並沒有公開發表，而是在演說場合、畫展會場、上課場合，對門生與大眾宣說其理念，這些內容收入於高劍父的遺作手稿中。

高劍父既然已經建構出一套圓融的自我解說體系，那為何不公開在報章雜誌中發表，極可能對於以前模仿日本畫的行為自知理虧，此外所建構的理論亦有強辯的疑慮，故而不於公開報章雜誌發表，怕引起更多的論爭。高劍父晚年對於仿作合理化的模式建構，雖然解決了畫壇舊派對它的質疑，也在春睡畫院中保持著老師的尊嚴。但也使得嶺南畫派產生出新的問題，那就是所解釋的理論，有往中國畫傳統回歸的趨勢，使得嶺南畫派越來越走向傳統，爾後隨著高劍父的逝世，其畫壇勢力也逐漸沒落。

## 參考書目

### 中文書籍

- 丁濤、周積寅，《海粟畫語》。江蘇：江蘇美術出版社，1986 年。
- 上海書畫出版社編，《嶺南畫派研究》。上海：上海書畫出版社，2003 年。
- 王丹，《嶺南畫派：高劍父》。廣州：廣東人民出版社，2009 年。
- 王鏞，《印度攬勝》。上海：上海文藝出版社，2007 年。
- 李偉銘，《圖像與歷史：20 世紀中國美術稿論》。北京：中國人民大學出版社，2005 年。
- 李偉銘輯錄整理，《高劍父詩文初編》。廣州：廣東高等教育出版社，1999 年。
- 高木森，《亞洲藝術》。臺北：大東圖書公司，2000 年。
- 范佳儀，《從高劍父之「新國畫觀」試析嶺南畫派之理論與實踐》。臺北：國立臺灣師範大學美術系碩士論文，2005 年。
- 高劍父遺著，《我的現代國畫觀》。臺北：華正書局，1989 年。

- 蔡友主編，《紀念辛亥 100 週年兩岸百家水墨大展：學術研討會論文集》（臺北：中華兩岸文化藝術基金會，2011 年），頁 49-57。
- 嶺南畫派研究室編，《嶺南畫派研究》第一輯（廣州：嶺南美術出版社，1987 年），頁 1-20。
- 俞崑編著，《中國書畫類編》。臺北：華正書局，1984 年。
- 郎紹君、雲雪梅，《方人定》。石家庄：河北教育出版社，2003 年。
- 黃大德編，《黃般若美術全集》。北京：人民美術出版社，1997 年。
- 康有為，《萬木草堂藏中國畫目》。臺北：文史哲出版社，2011 年。
- 陳傳席，《中國繪畫理論史》。臺北：三民書局，2005 年，增訂二版。
- 盧輔聖主編，《中國書畫全書》。上海：上海書畫出版社，2009 年，修訂二版。

## 外文書籍

- Croizier, Ralph C , *Art and revolution in modern China : the Lingnan (Cantonese) school of painting, 1906-1951*, Berkeley : University of California Press.

## 期刊資料

- 王惠姬，〈清末中國的留日美術學生（1895-1911）〉，《中正歷史學刊》第 6 期，2004 年 1 月。
- 黃大德，〈「嶺南畫派」名考〉，《朵雲》總第 44 期，1995 年 4 月。
- 郭燕冰，〈廣東國畫研究會關係考〉，《榮寶齋》總 67 期，2010 年 6 月。
- 簡又文，〈革命畫家高劍父：概論及年表（下）〉，《傳記文學》第 22 卷，第 3 期。臺北：傳記文學雜誌社，1973 年 3 月。
- 簡又文，〈革命畫家高劍父：概論及年表〉，《傳記文學》第 21 卷，第 6 期，1972 年 12 月。
- 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，2009 年 12 月。