

第二章 嶺南畫派淵源及早期發展

大凡任何思想理論之形成皆非發生於瞬間或偶然，皆受其相應的文化傳承或時代背景之影響，因此在深入分析嶺南派「新國畫觀」的相關理論之前，實有必要對其產生的區域文化背景、時代思潮背景等作初步的釐清。

嶺南派畫風真正在中國藝壇上開始出現，似以辛亥革命過後的 1912 年，高氏兄弟返國定居於上海，開設審美書館，出版《真相畫報》為始；1906 年以前，二高一陳受居廉一派畫風影響仍身；而 1907~1912 這數年間，二高一陳皆旅居學藝於日本，積極參與革命事務，缺乏穩定的政經環境及有力的政府支援為後盾，因此其「折衷思想」、「新國畫觀」等理念並未在國內產生長足的影響。然而這短短數年在日本的旅居、學藝，對嶺南派繪畫之風格表現、技法應用都有著決定性的影響，可說是嶺南畫派跳脫廣東花鳥畫地域風格，真正成爲一具有創新意義畫派的形塑過程。

而嶺南畫派真正發展成型，並以「新派」的形象正式在中國畫壇崛起，並躍居領導地位，則可以 20 年代的一些事件為索引，如學者韋岷就曾分析過：

1921 年高劍父主持廣東省第一次美術展覽會，1923 年創辦春睡畫院，1925 年任佛山市「美術院」院長，同時，高奇峰被聘為嶺南大學名譽教授和創辦「美學館」—特別是，1926 年高氏兄弟為舉國矚目的中山紀念堂繪製了一批作品，以及在這一年開始與廣州國畫研究會的公開論戰等一系列事件為標誌，二高一陳才真正在理論和實踐上以「新國畫運動」的倡導者的形象，在廣東畫壇奠定了自己的地位。¹

因此本章即以嶺南畫派在 20 年代以前的「形成期」為討論範圍，第一節的部份將針對嶺南地區的歷史背景、文化環境做簡述；第二節則探討嶺南畫派第一代創派者：高劍父、高奇峰、陳樹人早期習畫的師承：居廉、居巢之「隔山派」的廣東花鳥畫傳統；第三節則鎖定二高一陳留學日本的這個轉折點，整理其在日本所接觸的藝文環境及相關影響；第四節則著重於二高一陳參與革命相關活動情況之整理，革命事業雖看似對繪畫關聯不強，但對嶺南派這一早期「革命」色彩濃厚的畫派，此類入世且政治意味濃厚的相關活動，應也有對畫派發展方向的引導、或著協助拉抬聲勢之功。藉由區域文化影響及早期相關活動之分析，期能梳

¹ 韋岷，〈從折衷派到嶺南派〉，《朵雲》，26 期(1990)，頁 15。

理出影響嶺南畫派畫論思想的相關因素。

第一節 「嶺南」之地理、文化環境

「嶺南」字面意義即「山嶺之南」，主要意指五嶺(橫越贛、粵、湘、桂的越城、都龐、萌渚、騎田、大庾五座山嶺)以南之地，廣義來說可涵蓋今日的廣西、廣東大部分區域以及越南北部地區。嶺南地區周代屬楚國，秦、漢時稱南越，置南海郡；而「嶺南」這個相對區域性的名稱，約產生於唐代，西元 627 年唐朝貞觀元年，在全國設置「十道」存撫、巡察、按察等史進行管轄，其中「嶺南道」就是管轄五嶺以南地區的道名。到宋代，廣東地區劃歸為廣南東路，因得簡稱「廣東」，並於元代之後正式定名「廣東」。²

而以本文研究時代之清末民初而言，當時之「廣東省」所轄範圍約為今日之廣東省、海南省及廣西部分地區，但幾位重要嶺南派畫人活躍之文化中心、出生學習地等仍多集中於現今之廣東省，故本文中在提及「嶺南」一詞時，除非特別補注說明，多意指當今廣東省轄區。

適宜精緻文化發展的環境，勢必需要有一定的經濟力量作為基礎。廣東省位處肥沃的珠江三角洲平原，在農業生產方面提供了良好的地理條件；而嶺南文化的傳統，則是奠基於嶺南地區的本土文化—百越文化的基礎上，再逐步融入荆楚文化、中原文化而形成的。因為山脈阻隔的地理環境，廣東地區的文化發展雖與中原傳統文化血脈相連，但也自成一套較為保守且具地區風格的發展體系。而在近世海上貿易日漸發達的情況下，靠海的廣東省在具有通商貿易優勢的情況下，經濟情況更加繁榮，新興的富裕商家、中產階級等為文藝發展提供了良好的機會。更為嶺南地區文化提供了來自海外文化的影響，日漸形成近代嶺南文化的面貌。

因為仍屬近代才發展成型的新都會區，因此早期嶺南文化之奠基多仰賴於中原文化的輸入，如往來的文人、商人、或中央派駐的官員，通常會有隨行的文士或畫家，等對區域文化交流也有幫助。但因為地理環境仍較為偏遠，因此受影響的層面往往稍落後於中原發展的程度，但因為地處通商口岸，外來文化刺激較為

² 陳永正主編，《嶺南文學史》，廣東省：廣東高等教育出版社，1993，頁 1。另參考黃鴻儀，《嶺南畫派》，長春市：吉林美術出版社，2003，頁 17。

豐富且頻繁，因此雖然接受到的文化較為末節(有時也不是最精華或最中心的部份，而在廣東被吸收過又會被轉化成當地的形式)，在接受外來文化刺激後，亦容易有別開新意的突破與創新。

近代嶺南區域文化、思想之形成，多以鴉片戰爭為一時間分隔。1841 年的鴉片戰爭，代表的是中國社會成為半封建半殖民形式的一個轉捩點，也代表了人民、有識之士亟思改革創新，甚至起而革命追求民主的意識開端。近代嶺南地區之思想發展亦是這種特殊社會歷史時期的思想結晶。³ 倡導維新變法及新思想的康有為、梁啟超、中國留學生之父—容闈、多次革命以建立民國的孫中山皆是出身於廣東，並在近代中國思想史上極其活躍的人物，也反應出近代嶺南地區愛國主義蓬勃，人民亟思以各種可能方式救國的情形。嶺南派創派者高劍父、高奇峰、陳樹人，在參與國民革命、民國後新社會建設的期間，亦各有其轟轟烈烈的表現，這與嶺南地區的區域性格不可謂毫無關聯性。

至於「嶺南畫派」之名究竟從何而來？可說是眾說紛紜，即使是研究者或派中人士亦無一公定之說法，僅能確定早期以「折衷派」、「新派」的說法較為通行，至於「嶺南派」的定名，則有以下諸般說法：

時間點	定名者	關於嶺南派得名的說法或文獻來源
1920~1929	三傑合定 (陳樹人解釋)	香港有以前在廣州經常與三傑交游的老文人說——當嶺南三家的畫風越來越受全國歡迎時，三人再次商討，以嶺南人所創的畫派，簡稱為「嶺南派」，據聞最初高劍父不同意，認為此派不應局限嶺南，樹人則解釋「畫派是從嶺南創立，並無不得向外發展之意」，終於定名為「嶺南派」。 ⁴ 當年二高一陳回國後，各具面目，畫風大異於時，……於是便想找一個新的名稱，以示有別於當時的傳統畫。時曾提議用「折衷派」之名，以示創立該派的精神，是折衷中外，融匯今古之意。其間亦曾稱為新國畫，亦不滿意，因為當時的新，若干年後亦成為舊了。後來便提議用「嶺南派」一名，據說當時高劍父不同意，認為有局限於嶺南一地區之意，甚或會被人誤會為廣東一些地方性的繪畫團體，而失去了原來的意思，後經陳樹人解釋為該派是由嶺南人所創於嶺南，但並不等於不向外地發展之意，據說當時劍父也沒有別的意見，而漸漸這個名稱也沿用下來…… ⁵
	三傑合定 (高劍父解)	……當嶺南三家的畫風，越來越受全國歡迎，三人再次商討，以嶺南人所創之畫派，便簡稱「嶺南派」。據聞最初陳樹人不同意，認為

³ 李錦全、吳熙釗、馮達文編著，《嶺南思想史》，廣州市：廣東人民出版社，1993，頁 241。

⁴ 趙世光，〈嶺南畫派界說及其導向〉，《嶺南畫派研究》，廣州美術學院嶺南畫派研究室編，廣州市：嶺南美術出版社，1987，頁 42。

⁵ 徐煥光，《嶺南畫派研究》，香港珠海大學中國文學研究所博士論文，1990，頁 48-50。

	釋)	此派不應局限嶺南。劍父則解釋畫派是從嶺南創立，並無不得向外發展之意，終於定名「嶺南派」。 ⁶ (應為誤植)
1930~1939	劉海粟 (1934)	「折衷派陰陽變幻，顯然逼真，更注意於寫生。此派作家多產於廣東，又稱嶺南派。陳樹人、高奇峰、高劍父號稱三傑。」 ⁷
	丁衍庸 (1935)	「素聞嶺南派畫宗高劍父先生，是一位革命的畫家，又是調和中西藝術的折衷派的畫家。」 ⁸
	王祺(1936)	「嶺南派之興，居古泉實開其端，居先生以花鳥蟲魚勝，新清雋逸，擬以庾、鮑之詩律；劍父、奇峰、樹人皆出其門，其後又留學東洋美專，所染東洋畫風與西洋色彩者，頗多，嶺南派之特色在此，而其去中國法度精神之漸遠亦在此。」 ⁹
1949~	鄭振鐸	“嶺南派”這一帶有地方色彩的稱謂，是建國初期，由鄭振鐸依北方人的習慣，在中國近百年繪畫到海外展覽時，撰文介紹時冠上的，後來便加以沿用。而二高一陳則先後自稱為“新國畫派”、“新宋院派”和“新文人畫派”。…… ¹⁰
	北京媒體	解放後關山月黎雄才兩位大師到北京開畫展，當地報刊因其來自嶺南，故一致宣傳為“嶺南派”，並把其師稱為嶺南畫派的始創者。 ¹¹
	政府當局	我在 1924 年從高劍父學畫，至他 1951 年逝世，都沒聽他談過嶺南畫派的名稱。這大概是北方人見這種有與北方人所畫有些不同，北方慣稱廣東為嶺南，不約而同稱之為嶺南派罷了。……1956 年間，不知根據什麼理由，美協倡議討論嶺南派，認為高劍父、高奇峰、陳樹人三人為始祖。 ¹²

針對上表中方人定言：「我在 1924 年從高劍父學畫，至他 1951 年逝世，都沒聽他談過嶺南畫派的名稱。」這一點，其實就《高劍父詩文初編》中〈澳門藝術的溯源及最近的動態〉一文的發言「……新國畫這麼蓬勃，現在只有廣東較為發達的，是以各省都稱新國畫為廣東派、粵派、嶺南派，比之國父倡革命首先在廣東發難的。¹³」看來，高劍父應對此名詞有所知悉，但可能不愛使用。

⁶ 趙世光，〈嶺南畫派的技法〉，盧清遠著《嶺南派畫法(一)》，台北：藝術圖書公司，1988，頁 10。

⁷ 出自 1934 年劉海粟為在柏林舉辦的「中國現代繪畫展覽會」展覽目錄所撰的《中國畫之特點及各畫派之源流》一文，轉引自林木，〈現代中國畫史上的嶺南派及廣東畫壇〉，《朵雲》，59 期(2003)，頁 35-36。

⁸ 出自丁衍庸 1935 年 6 月 5 日發表於中央日報的《中西畫的調和者高劍父先生》一文，轉引自韋岷，〈從折衷派到嶺南派〉，《朵雲》，26 期(1990)，頁 21。

⁹ 出自王祺 1936 年 6 月〈從藝術批評到春睡畫展之評價〉一文，轉引自韋岷，〈從折衷派到嶺南派〉，《朵雲》，26 期(1990)，頁 21。

¹⁰ 鄭梅痴，〈試論“嶺南畫派”的創新實質與風格特徵一兼及中國畫發展前途〉，《嶺南畫派研究》，廣州美術學院嶺南畫派研究室編，廣州市：嶺南美術出版社，1987，頁 66。(1986.07.01)

¹¹ 趙世光，〈嶺南畫派界說及其導向〉，《嶺南畫派研究》，廣州美術學院嶺南畫派研究室編，廣州市：嶺南美術出版社，1987，頁 42；徐煥光，〈嶺南畫派研究〉，香港珠海大學中國文學研究所博士論文，1990，頁 50。

¹² 原出於方人定遺稿《嶺南派畫史》，轉引自林木，〈現代中國畫史上的嶺南派及廣東畫壇〉，《朵雲》，59 期(2003)，頁 33-34。

¹³ 廣州美術館藏高氏刪訂過錄本。李偉銘，《高劍父詩文初編》，廣州：廣東高等教育出版社，1999，頁 280。

學者黃志堅認為在 1948 年以前，還沒有「嶺南派」這個稱號，派外派內普遍稱為「折衷派」；¹⁴而就文獻資料來看，就 20、30 年代的《良友》畫報等期刊，或是與二高一陳交遊往來的詩文手札中可以發現，對「以高劍父、高奇峰、陳樹人爲首，提倡折衷風格之新畫風」有「新派」、「新派畫」、「新國畫」、「現代畫」、「現代國畫」、「折衷」、「折衷派」等指稱較爲常見，「嶺南派」一詞可說是存而不甚通行。一直到 40 年代初期，「折衷派」仍是較被高劍父等「嶺南派」一門認可的指稱。¹⁵然而 50 年代後「嶺南派」之名逐漸風行，除了以上表格中媒體撰文的相關影響外，可能亦與趙少昂所設「嶺南藝苑」影響廣大有所關聯。

第二節 嶺南畫派的啓蒙點—居氏花鳥隔山宗風

在繪畫方面，清代以前廣東地帶較具有全國名聲的只有明代宮廷花鳥畫家林良。根據晚清時代由寶鎮所編輯的《國朝書畫家筆錄》所記載，全書 1733 個畫家中僅有 10 名來自廣東，而歷代較著名畫家中，廣東區出身的僅有 2.2%。¹⁶而根據學者 Ralph Croizier 之研究，清代中期活躍於揚州，以奇趣風格文人畫著稱的揚州畫派對廣東地區繪畫亦有所影響，不過作品較受廣東地區收藏者歡迎的畫家並非當時名聲較著的金農、鄭燮，而是出身於福建地區的華嵒、黃慎之作品。至於爲何會有如此的取向，除了地緣關係上的連結，Croizier 亦認爲可能與他們作品較易理解、仿效有部份的關連性。¹⁷

從明末到咸豐、太平天國年間，廣東繪畫多以山水爲主，但到了同治及光緒年間，廣東繪畫在花鳥畫方面則有了新的發展。道光年間，江西李秉綬任官於廣西桂林，喜好繪事，特聘了兩位江南畫家—孟麗堂及宋光寶至桂林授畫，居住於李秉綬之環碧園。而在 1843 年左右，居巢(1811~1865)與居廉(1828~1904)兩位堂兄弟同由廣州赴桂林，於當時擔任廣西察使的廣東進士張敬修幕下任職，居氏兄弟於桂林住了八年，結識孟、宋二人，受其影響，之後再將新的花鳥畫風帶回廣東，對廣東花鳥畫的發展造成了新的影響。

1858 年，張敬修遭革職返粵，居巢、居廉亦隨之回到廣東，於張敬修故居

¹⁴ 黃志堅，〈論“嶺南派”的特徵〉，《嶺南畫派研究》，廣州美術學院嶺南畫派研究室編，廣州市：嶺南美術出版社，1987，頁 53。

¹⁵ 韋岷，〈從折衷派到嶺南派〉，《朵雲》，26 期(1990)，頁 12。

¹⁶ Ralph Croizier, *Art and Revolution in modern China: The Lingnan(Cantonese) School of Painting, 1906-1951*, Berkeley and Los Angeles. California: University of California Press, 1988. p.9.

¹⁷ 同前註，p.10.

新建的可園作畫。1865年居巢去世後，居廉便成爲此派代表人物。居巢原不收學生，但居廉後來廣收學生，影響頗大，較著名的有伍德彝、高劍父、陳樹人等，「隔山二居」亦因此被認爲是嶺南派的鼻祖。¹⁸而以居氏堂兄弟爲發展中心的「隔山派」，則以明麗秀潤、兼工帶寫的花鳥草蟲繪畫而聞名，更是廣東地區首個足堪列於美術史載、較具代表性與影響力的地方畫派。¹⁹

以下對嶺南派創派者「二高一陳」之早年經歷作一簡單的介紹，當可從中略見其與居廉一派的密切關係。

高劍父(1879~1951)，名崙，號爵廷，廣東番禺圓岡鄉人。高劍父早年因爲家貧，父母雙亡，於十四歲時進入居廉門下習藝。後來更在因緣際會下，拜同門師兄伍德彝(懿莊)爲師，除了得以接觸當時活躍的文人雅集、收藏家群外，更因而得覽伍德彝及廣東四大收藏家所收藏的中國歷代名畫，使他對於中原地區的美術風格發展有一定的了解與認知。

高奇峰(1889~1933)，名(山翁)，字奇峰。高家兄弟一共六人，奇峰排名第五。高家早年迭遭不幸，先是父母早逝，同父異母的大哥、二哥亦先後夭折，家庭經濟由三哥冠天、四哥劍父苦撐，年幼的高奇峰亦得外出作傭工，寄宿主人家。後來高劍父於十七歲時開始有了教職，高奇峰才得以隨著哥哥專心習畫。15歲時高奇峰加入基督教，不久後即跟著劍父至廣州河南吳碩卿牧師開設的永銘齋玻璃店繪製花玻璃燈罩，下班後則努力習練居廉一派畫稿，掌握其相關技法與特色。²⁰高奇峰則未曾正式拜師於居廉，而是主要由劍父傳授畫藝；但因劍父早年僅專研隔山派畫藝，因此奇峰畫藝亦以此風格爲始。

陳樹人(1884~1948)，名韶，廣東省番禺縣明經鄉人，1884年出生於廣州市。1900年，十七歲的陳樹人赴廣州河南隔山鄉十香園拜居廉爲師，爲居廉的關門小弟子。在居廉門下陳樹人結識不少師兄，尤與長他四歲的師兄高劍父相交莫逆，展開了兩人近半世紀的友誼。陳樹人於居廉門下習藝三年，因學習勤勉、悟性非凡、秉性純良，深獲居廉喜愛，因此便將孫女居若文許配予樹人，於1903

¹⁸ 李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史：晚清之部(一八四〇至一九一一)》，台北市：石頭出版社，1998，頁178。

¹⁹ 談錫永，〈「嶺南派」平議〉，《雄獅美術》，1980.12，頁26。「……目前老一輩的廣東畫人論畫，還喜歡用『出不出得海』來做評論的標準。所謂『出得海』，即是指畫作的水平已經可以傳出廣東一地，『出不得海』，則畫人的作品，僅能在地方上站得住腳。……『隔山派』爲廣東『出得了海』的畫派之始。」

²⁰ 黃鴻儀，〈畫壇英傑高奇峰〉，《現代中國畫名家研究論集》，蘇州市：古吳軒出版社，1997，頁177。

年成親，自此陳樹人與居家的關係更為密切。

嶺南派創派三傑中，高劍父、陳樹人皆為居廉親授之弟子，而高奇峰之早期畫藝多為劍父所授，因此二居的「隔山派」畫藝可說是對後來的「嶺南派」具有絕對性的奠基之功。以高劍父、陳樹人目前尚存的少數早期畫作來看，實與隔山派畫風十分雷同，但並不能因此而推論居廉授徒之法為照本宣科、要求學生與自己畫風一致，不妨視其為尚處於早年奠基期之作，尚未發展出個人特色。根據高劍父等人的說法，居廉的教學應是結合了臨摹畫作以鍛鍊畫技、實際觀察花卉草蟲寫生為入門，進而鼓勵學生由「以形寫神」出發，漸次發展出個人風格。

綜觀居廉之「隔山派」畫風對於嶺南派之影響，約可分為：重視寫生及具象寫實(正如居巢曾云：「一笑坡公務高論，不能形似那能神。」)、發展撞水撞粉技法、打破傳統題材等這三方面，對嶺南派後來之發展方向可謂影響深遠。

1. 重視寫生及具象寫實

隔山一派延續宋代院畫工筆寫實一脈體系，相當講求面對實物寫生的基本功，如高劍父就曾在〈居古泉先生畫法〉一文中敘述：

……師寫昆蟲時，每將昆蟲以針插腹部，或蓄諸玻璃箱，對之描寫。畫畢則以類似剝製方法，以針釘於另一玻璃箱內，一如今日的昆蟲標本，仍時時觀摩。復於荳棚瓜架、花間草上，細察昆蟲的狀態。

值得注意的是，中國花鳥畫中的「寫生」、「寫實」觀念在此時仍停留於「形象逼肖」的階段，跟此時期的人物肖像畫一樣，即是力求輪廓精準、用色近於物體原色，卻仍未將整體環境色調、光影變化等納入考慮，背景通常亦非「寫實」範圍所及，多是留白或概念化的處理。因此除了「寫生」這方面給嶺南派的啟蒙外，隔山派於傳統花鳥畫較缺少明暗對比、空氣體積感、光影氣氛處理等方面則尚未有明顯突破，這幾點則成為後來嶺南派三傑意欲改善的首要目標。

2. 發展撞水撞粉技法

「撞水」、「撞粉」的應用亦為隔山派影響嶺南派的重要技法之一，後來甚至被某些人提升為嶺南派的必備特色。所謂「撞水」、「撞粉」，乃高劍父、高奇峰

等嶺南派創始者襲自「隔山二居」居巢、居廉的技法，主要就是在畫作色彩部份水分尚未乾透時，適度加入水或粉以營造色澤變化的質感效果；雖亦有不同的意見，如趙世光就認為撞水撞粉的技法在宋徽宗趙佶時期的院畫中就已有成功運用的紀錄，²¹ 然而此派效果後來由嶺南一派發揚光大卻也是不爭的事實。高劍父後來更由原本「撞清水」、「撞白粉」的基礎上另行發展出「撞色水」、「撞色粉」等變化，也是一大突破。

嶺南派弟子談錫永在論及「撞粉」、「撞水」技法時，則是將其與廣東人的性格做了聯結，他在《嶺南派平議》一文中述及：

廣東人賦性靈活，善於變古，居巢的半工半寫沒骨花卉，因此也就能跳脫傳統技法的束縛，創出「撞粉」、「撞水」予以突破。……「撞粉」、「撞水」極可能是由偷懶偷出來的發明……這情形就跟廣東人寫宋院畫一樣，有很多取巧的辦法，非專學傳統宋院畫的人所能知。……由此可見，喜歡取巧以及走捷徑，是廣東人的特性。²²

此處雖有「偷懶」、「取巧」等看似較負面的用詞，但其實並無明顯之貶義，因為作者在文中亦認為如果可以較簡單的方式得到相同的效果，似也不必堅持傳統古法。惟從此處的分析應可以得知隔山畫派在延續傳統花鳥畫時別開心裁、不拘古法的一面，對嶺南派的思想發展應也有潛在性的影響。

3. 打破傳統題材

居廉畫藝對於嶺南派在「突破傳統題材」這方面的啟發，是一般討論中較隱而未顯的，但由高劍父描述先師畫藝之〈居古泉先生畫法〉中可略窺端倪：

……眼之所到，筆便能到，無物不寫，無寫不奇。前人不肯移入畫面的東西，師盡能之；甚至月餅、角黍、火腿、臘鴨等等一般常見而不經意的東西，他一施諸畫面，涉筆成趣，極其自然，天衣無縫，可算打破過去傳統思想的束縛了。²³

²¹ 趙世光，〈嶺南畫派界說及其導向〉，《嶺南畫派研究》，廣州美術學院嶺南畫派研究室編，廣州市：嶺南美術出版社，1987，頁45。

²² 談錫永，〈「嶺南派」平議〉，《雄獅美術》，1980.12，頁27。

²³ 高劍父，〈居古泉先生的畫法〉，原載《廣東文物》卷8，1941年，香港。李偉銘，〈高劍父及其新國畫理論〉，《高劍父詩文初編》，廣州：廣東高等教育出版社，1999，頁204。

雖高劍父此文乃作於晚年，行文間或有多加強調甚至誇大居廉貢獻之可能，(如居廉在一般定位中實非「無物不寫、無寫不奇」，深具突破傳統意識之畫家)，然而既由高劍父主動提到這點，或可認為居廉在取材、觀察環境方面亦有其獨到之處，展現出某些對嶺南派具有啟發性的敏銳與突破。

因為居廉之「隔山派」畫風對嶺南派二高一陳之早期畫風影響深遠，且有直接的師承關係，因而稍早之年代曾有「居巢、居廉為嶺南派鼻祖」之說，或甚至將「嶺南派」上推至宋、孟等人，當然高劍父嘗云「先師居古泉先生的畫法，早歲師乃兄梅生先生。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。」²⁴，乍看之下的確易使人有嶺南一派一脈相承之感，但不管是研究者或畫派中人，對此說法都漸感不甚贊同，因而嶺南畫派應自「二高一陳」三傑始，已是目前的定論，主要原因可分為如下幾點：

1. 宋孟、二居等畫風有其自屬之畫派

宋孟、二居雖對嶺南派繪畫有所早期影響，但其皆有自屬的畫派，分別對應於該畫派的成熟面貌；若將其歸入「早期嶺南派」，則實質上建立嶺南派面目的二高一陳反落居為延續發展者的地位，與實情不符。

2. 「新國畫」的中心思想乃由二高一陳始

嶺南派的遠祖如宋麗堂、孟光寶、居巢、居廉等，與二高一陳有直接的師承淵源，其結合實際寫生繪製的花鳥草蟲，類近於嶺南派「寫生」、「寫實」的理念，雖說可能以寫實為表現，寫生為過程的繪畫在宋代畫院亦已存在過，但直接師承的影響仍是不可忽視的。但在另一方面，宋孟、二居等人的作品，無論在觀念上或是技法上，都較偏向個人情趣發揮、筆墨功力展現的傳統國畫，其中並未有折衷中外畫理技法為一爐的信念，亦乏教化人心之社會理想，這是與後來真正成型，以「折衷中外，融匯古今」為口號，推動具有社會功能性「新國畫」的「嶺南派」之間較大的差異。

²⁴ 高劍父，〈居古泉先生的畫法〉，原載《廣東文物》卷8，1941年，香港。李偉銘，〈高劍父及其新國畫理論〉，《高劍父詩文初編》，廣州：廣東高等教育出版社，1999，頁204。

3. 切合時代、強調創新的作法乃自二高一陳始

宋、孟、二居等人在身份上皆屬仕紳階級，在創作方面亦屬正統的捍衛者，名家的摹擬者。二高一陳則深具社會理想及革命意識，不僅積極參加政治革命，亦提倡藝術革命，認為應引入西學以改良強化國畫，作品中表現時代精神，勇於突破傳統保守的限制。²⁵雖然後來嶺南派的革命意識並不似初期那麼鮮明強烈，但切合時代，強調表現社會的理念則一直具有相當的影響性，這與較屬怡情遣懷性質的傳統花鳥是相當的不同點。

第三節 二高一陳的留學路—嶺南派與日本近代美術之連結

清朝末年國勢衰弱，無論在政治界、文化界皆面臨閉關保守、無法突破的窘境，而在迭受外來勢力侵略的情況下，向來唯我獨尊的民族自尊心更是受到前所未有的嚴重考驗，因此不但國內產生了改革變法的聲浪，當局更體會到學習西方現代知識的重要性，因此在 1872 年起陸續派遣學生公費留學，力求引西學以改造中國。風潮所及，不僅是官費留學生，亦有不少胸懷時代使命的青年學子自費負笈前往海外。1887 年赴歐、美習藝的廣東籍畫家李鐵夫(1869-1952)，為美術類留學生的第一人；至於美術界留學日本學藝的先驅，則為 1906 年公費赴日，就讀於東京國立美術專門學校的李叔同(1880-1942)，其餘重要之美術留學生(1910 年以前)可參照下表：

姓名	出國時間	國家及學校	歸國時間
李鐵夫	1887	英國阿靈頓美術學校	不詳
周湘	1898	法國	1911
陳師曾	1903	日本弘文書院	1910
李毅士	1904	英國格拉斯哥美術學校	
李叔同	1905	日本上野美術專門學校	1910
曾孝谷	1905	日本上野美術專門學校	
馮鋼百	1906	墨西哥皇城國立美術學校	
高劍父	1906	日本東京帝國美術學校	1908
陳樹人	1907	日本京都市立美術工業學校	1916
高奇峰	1907	日本	1913
何香凝	1907	日本東京本鄉女子美術學校	不詳

²⁵ 趙世光，〈嶺南畫派界說及其導向〉，《嶺南畫派研究》，廣州美術學院嶺南畫派研究室編，廣州市：嶺南美術出版社，1987，頁 46。

黎葛民	1908	日本東京美術學校	不詳
蔡元培	1908	德國萊比錫大學	1911

(表格乃部分引自:王伯敏,《中國繪畫通史(下)》,台北市:東大,1997,頁1081。)

(高劍父之赴日年代於原書中植為1903,此處乃依相關資料修訂為1906)

早在1894-1895(中日甲午戰爭)之後,中國留學生赴日學習富強之道的數目即漸漸增加,如1895年赴日本留學生約有200人,1900年增至700人,1905年增至5000人,1908的高峰期則增至8000人,留日熱潮可謂勢不可擋。²⁶日後留學歐美、日本的藝術家均多有人在,在國內藝壇形成了歐美系、日系兩大勢力,均發揮了相當大的影響,一直延續迄今。

就廣東地區而言,在20世紀前五十年到日本學習美術的人數,在全中國各地區所有往國外學習美術的總人數中仍佔首位。僅是東京美術學校,從1905年至1947年,在此註冊入學的中國籍學生(包括台灣)有133人,其中廣東籍的學生有30人,占總數的22.5%。²⁷

清末民初時期,留學海外學習藝術的學生多為二十歲上下,在國內已接受了傳統教育、文化體系之薰陶,亦接觸到了部份外來的文化思想,因此多懷著一種創新改革的理想負笈求學。年輕、深具對國家的理想、在國內已有相當的文化接觸及思考,可說是這一輩美術留學生的共同特徵。²⁸

高劍父、高奇峰、陳樹人等人於1906~1915年間留學日本,除了陳樹人後來尚於立教大學攻讀文學,滯日時間較長外,二高在日本留學的時間都並不長,但此時期卻是奠定嶺南派創派風貌最關鍵的一段時期。

根據資料,高劍父十八歲時即在兩廣優級師範及兩廣高等工業學堂任教,期間亦得法國畫家麥拉指導,學習西畫。而當時另一位同事山本梅涯,則是向高劍父介紹日本的學術情況,希望他到日本深造。後來高劍父即在伍德彝資助下赴日留學,考入東京帝國美術學院。在日本數年,高劍父掌握了西洋畫法中遠近法、光影法等技巧,亦加入了日本西洋畫家所組織的白馬會與太平洋畫會等,在繪畫

²⁶ Ralph Croizier, *Art and Revolution in modern China: The Lingnan(Cantonese) School of Painting, 1906-1951*, Berkeley and Los Angeles. California: University of California Press, 1988. p.25.

²⁷ 李偉銘,〈現實關懷與語言變革:20世紀前半期廣東繪畫一斑〉,廣東省博物館等編輯,《現實關懷與語言變革:20世紀前半期一個普遍關注的美術課題》,瀋陽市:遼寧美術出版社,1997,頁9。

²⁸ 張少俠、李小山著,《中國現代繪畫史》,南京市:江蘇美術出版社,1986,頁28-29。

技巧及理論上受到不少的新啓示。²⁹

中日之間的美術交流往來並非始於清代，明代即有日本畫僧雪舟至中國遊歷，並接觸當時中國畫家、畫作及宋、元時期之一些名畫。明代末年，中國畫僧逸然(1601-1668)東渡日本，影響日本畫家河村若芝、渡邊秀石等，後來形成了日本十七世紀末葉時的逸然畫派。³⁰

而在清代中葉，亦有部份畫家東渡日本，然而其目的並非是學藝，更多的目的是輸出、傳播中國畫藝，如浙江吳興畫家伊海(伊孚九)於 1720 年抵達長崎，影響到日本南畫派畫家池大雅，影響了日本文人畫(南畫)一系的發展。浙江苕溪畫家費瀾(費漢源)，則將浙派畫風帶往長崎，並在日本出版有《山水畫式》一書。而在花鳥畫方面則以沈銓(沈南蘋)影響較大，他曾受日本國王之聘，於 1731 年偕弟子們東渡日本，停留三年，影響了日本江戶時代的長崎畫派。此外在日本繪畫中，土佐派、光琳派等，也都與中國繪畫有所關係。³¹

日本進入江戶時代以後，出現了圓山、四條派等「寫生畫派」，乃吸收了中國明清院體畫風格，和西洋畫風中的寫實主義所新形成的日式寫實主義風格作品。而圓山應舉亦是由沈銓等人的作品中，學到了中國院體風格的寫生技法。³²

1868 年，統治日本約三百年的德川幕府被推翻，同年七月，改江戶為東京，十月日皇睦仁正式收回政權，並舉行即位大典，改年號為「明治」，定都東京，史稱為明治天皇。因天皇政府多為改革派之武士，積極從事廢藩置縣、地稅改革、殖產興業、中央集權、師法歐美、文明開化等維新事宜，故亦稱明治維新時期。明治初期因為全力推廣西化運動，對傳統文化的保存發展產生了相當大的負面影響，後是在部分憂心傳統文化將邁向消亡之知識份子，以及美國學者費洛羅沙(Ernest Fenollosa, 1853~1908)、日本學者岡倉天心(1862~1913)之共同努力下，方始在此遍及之「西化」風潮下將維護傳統文化之思考化為具體的行動。³³

²⁹ 阮榮春，胡光華著，《中國近代美術史 1911-1949》，台北：商務印書館，1997，頁 43；蔡星儀，《高劍父》，台北：藝術圖書公司，2003，頁 22-23。

³⁰ 王伯敏，《中國繪畫通史(下)》，台北市：東大，1997，頁 706-707。

³¹ 參照阮榮春，胡光華著，《中國近代美術史 1911-1949》，台北：商務印書館，1997，頁 9；王伯敏，《中國繪畫通史(下)》，台北市：東大，1997，頁 710。

³² 此說見於莫邦富譯，町田甲一著，《日本美術史》。轉引自王伯敏，《中國繪畫通史(下)》，台北市：東大，1997，頁 908。

³³ 邢福泉，《日本藝術史》，台北市：東大，1999，頁 220-221。

費洛羅沙於明治十一(1878)年應聘來到日本，擔任東京帝國大學的客座教授，主授哲學、政治、經濟等課程。因為對日本美術感到興趣，並得其東京帝大門生岡倉天心之助，對日本美術做了深入的研究，並於明治十五(1882)年，應日本畫團體「龍池會」之邀，以「美術真說」為題演講，肯定傳統日本美術的價值，認為藝壇不應順隨當時一切西化的趨向，而應重新認識與復興傳統美術。但在肯定傳統日本畫的價值，並呼籲大眾予以關注發展之餘，費諾羅沙則是對當時受政府高官及地主們歡迎的文人畫加以排斥，理由是過分偏向於文學意味，而且缺乏做為造形藝術的純粹繪畫要素。³⁴此一理念亦影響了日後日本美術復興的發展方向，導致淵源於中國畫南宗的文人畫(南畫)日漸衰微，雖亦有少數大家如富岡鐵齋(1836-1924)續撐發展，但終未在近代日本藝壇上凝聚為一股具影響力的主流力量。

由費諾羅沙引導的這股復興傳統美術價值的思潮，在美術界匯集了相當程度的認同及力量，除了前述造成文人畫衰微的影響外，亦對當時正欲蓬勃發展的西洋美術體系造成了打擊。另一方面，當時保護古美術品的潮流興起、日本傳統工藝品於明治六(1873)年的維也納萬國博覽會得到外國肯定等等因素的結合，³⁵更使得復興傳統美術價值觀日漸匯集為一股不容忽視的潮流。

在傳統價值復興，國粹主義興盛的潮流之下，西洋畫不僅未能持續得到支持及發展，甚至亦有遭打壓衰敗之慮。最明顯的指標即為明治二十(1887)年文部省在東京上野公園內創設的東京美術學校，(今日東京藝術大學之前身)，後由岡倉天心出任首屆校長。學校內設日本畫科、木雕科、金工科、漆工科等類科，乃以日本傳統美術為發展重點，尤以日本畫科為核心，並無西洋畫相關之類科(亦無文人畫系之類科)，即明顯反映了此時期傳統美術復興、西洋美術受限發展的整體局勢。³⁶在師資方面，日本畫科的教授有狩野派出身的橋本雅邦、狩野芳崖、結城正明以及四條派的川端玉章。在多位名師指導下，後來在日本畫方面卓有成就的橫山大觀(1868~1958)、菱田春草(1874~1911)、下村觀山(1873~1930)等，都是此時期東京美術學校日本畫科培育出來的高材生。³⁷

此時在明治初年出國留學的一批美術留學生正好陸續歸國，迎接他們的卻非盛譽及立刻能充分學以致用、推展理想的時勢，而是西洋美術發展受限的寒冬。

³⁴ 施慧美，《日本近代藝術史》，台北市：三民，1997，頁 226。

³⁵ 王秀雄，《日本美術史(下)》，台北市：國立歷史博物館，1998，頁 28。

³⁶ 同註 53，頁 227-228。

³⁷ 同註 54，頁 30。

因此眾多西畫家在危機意識下團結起來，於明治二十二(1889)年十月創設「明治美術會」，並於當年十月舉辦第一屆畫展，此後亦藉由團結而穩定的相關活動，力保西洋繪畫的持續發展，而不致消亡於當時國粹派的社會思潮之中。而西洋繪畫在日本國內的地位，則要到明治二十九(1896)年東京美術學校正式加設西洋畫科，聘任由法國留學歸來的黑田清輝(1866~1924)與久米桂一郎(1866~1934)為教授之後，方才在畫風上及地位上有長足的突破及發展。³⁸

黑田清輝結合法國外光派及學院派的內容，對日本美術界陸續產生了重大的影響。其一為對原本明治美術會的發展走向造成的衝擊：當時不同作風的西洋畫家漸分為兩派，新派為黑田清輝、久米桂一郎為首的「紫派」，又叫作「外光派」、「官學派」，因為其畫作多在陰影處採較具色感的紫灰色而得名；舊派則為原本淺井忠、小山正太郎等所組成的「明治美術會」系統，陰影處使用採為較幽暗的瀝青色，故以「脂派」得稱。³⁹在理念相左之下，未幾新派即脫離明治美術會系統，而另創了「白馬會」，並進而掌握東京美術學校的主流地位，成為最具代表性的學院派風格。

其二則為對岡倉天心領導的日本畫畫家系統的衝擊。西洋畫的引入，使得日本畫科獨尊的情勢在東京美術學校中不復存在，岡倉天心更於明治三十一(1898)年在西畫擁護者的壓力下離職。於是大約三十位教授包括了橫山大觀、下村觀山及菱田春草等皆隨同辭職，與岡倉天心於同年十月另創立了日本美術院。⁴⁰

岡倉天心推動日本畫研究的理念為「以自由精神來研究日本古典繪畫，從西洋畫吸取長處，來打破江戶時代以降日本畫之傳統墨守主義；現代的日本畫，必須具有民族性，同時須表達出東洋的理念。」在這樣的理念之下，加以當時西畫「外光派」的觀念影響，造就了後來「朦朧派」(朦朧體)新日本畫的誕生，以橫山大觀、下村觀山及菱田春草這三位東京美術學校日本畫科第一屆畢業生為代表。所謂「朦朧派」日本畫，與傳統日本畫相較，主要就是在立體感及光影氣氛方面的加強處理，其雖受到「外光派」之相關影響，惟「外光派」乃發源於日照較明亮之歐陸，其畫作多為日光下景物色彩變幻之美；而日本位居水氣豐沛之海島，反採水氣朦朧氤氳之特色，多搭配月光下的孤寒景色，別有一番浪漫主義之風情。為了使日本畫亦能表現西畫特有的空間感和體積感，「朦朧派」畫家捨棄了傳統日本畫以線條為主的作畫方式，而以空刷筆做出色澤濃淡的效果。另一方

³⁸ 施慧美，《日本近代藝術史》，台北市：三民，1997，頁 231-232。

³⁹ 王秀雄，《日本美術史(下)》，台北市：國立歷史博物館，1998，頁 18。

⁴⁰ 邢福泉，《日本藝術史》，台北市：東大，1999，頁 222。

面爲了營造色調漸層、混色的效果，時以日本畫顏料混色，偶而亦有色彩混濁之反效果；⁴¹加以這種畫法使得所畫物體的邊線輪廓模糊，有如隔了一層紗霧，因得「朦朧」之稱。

除了東京地區的繪畫之外，對嶺南畫派影響更大的京都地區畫派更是不容忽視。京都的日本畫，在東京地區正處於傳統美術與西洋美術相互消長抗衡之時，仍然以江戶時代後期以來的圓山四條派爲主流，明治十三(1880)年創設的京都府畫學校，是日本最早的專科公立美術學校，比東京美術學校更早了七年。校內將課程及教學內容分爲東西南北四科，東宗爲大和繪、西宗爲西洋畫、南宗爲南畫、北宗爲圓山四條派。⁴²

京都的日本畫壇，在幸野楳嶺、竹內栖鳳等巨匠的領導下，在明治二〇年代後形成了足以與東京日本畫分庭抗禮的「京都新日本畫」勢力，其中幸野楳嶺在教育方面的貢獻是不容忽視的。幸野楳嶺爲四條派傳人，在此基礎上亦欲加入西洋繪畫中的光影、立體感等，而與東京「朦朧派」不同之處，則是其畫作仍然保留了線條、輪廓線的成分。竹內栖鳳雖爲幸野楳嶺之徒，但在創作方面更加多變，喜好突破，因此除了四條派作品外亦研究日本雪舟、大和繪、相阿彌、琳派、狩野派等的畫風，後更赴歐研究考察，對泰納(Turner)、柯洛(Corot)等之畫作更加心有所感，後融鑄爲自身特有的中西融合畫風，與東京之橫山大觀並列爲明治中期至大正時期的兩大師。而竹內栖鳳成功結合了四條派、寫實主義、浪漫主義的風格，亦加入一些西方的影響，這種中西融合、兼收其長的作風對嶺南派創派者們可說是相當地具有吸引力。

明治四十(1907)年，在黑田清輝認爲可借鑑法國官展權威性的構想下，促成了官辦美展「文部省美術展覽會」(簡稱文展)的誕生，得到相當熱烈的參與及迴響。在西洋畫方面，文展可說是更確立了外光派的學院地位；而在日本畫方面，東京的橫山大觀、菱田春草、下村觀山、寺崎廣業、川合玉堂等，京都的竹內栖鳳、山元春舉、菊池芳文等都在文展中有突出的表現，奠定了兩派鼎足之勢。

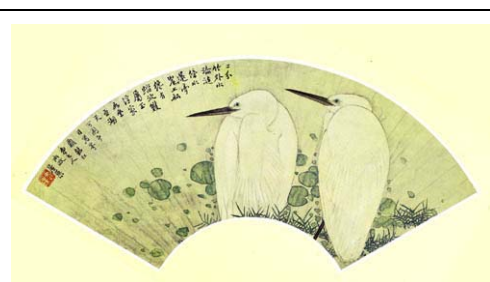
高劍父、高奇峰、陳樹人約於 1906~1907 年間來到日本，或許因爲其原本就是出自於國畫花鳥一派的背景，在本國期間已奠立了相當的基礎，而且在日本尙從事革命事業、攻讀其他領域學業(如陳樹人後來正式取得之學位爲文學)等，並

⁴¹ 王秀雄，《日本美術史(下)》，台北市：國立歷史博物館，1998，頁 50。

⁴² 同前註，頁 55。

無真正深入西畫訓練、創作之領域，因此他們在日本的學藝目標亦以直接取法西方、東洋種種學理觀念以改良中國畫的理想為主，這與他們後來創作、推廣的「新國畫」仍主要為水墨類創作，而非直接將西洋畫科引入國內的作法也是有關聯性的。後來的「折衷派」、「嶺南派」，雖然總是強調革新突破的一面，但其實從一開始就不打算完全地推翻傳統，這從他們取法、學習的對象便可窺知一二。然而實際親炙接觸西畫創作的機會應仍是有的，除了一般的畫冊、刊物等印刷品之外，全國性的官方大展—文展更是觀摩接觸各類名家最新力作的絕佳場合。其時分屬東京、京都兩派的新式日本畫，在技法、構圖、用色方面都已發展成熟，成為二高一陳最佳的取法對象。

日本近代繪畫對嶺南畫派的具體影響，以題材選擇、畫面處理等方面最為明顯，以題材來說，隔山派的花鳥畫多為較纖巧的花鳥草蟲題材，而二高一陳所作之大型獸鳥，如獅、鷹、雁等，則跳脫了隔山派花鳥的題材。另外如狐、猴等題材，雖在中國繪畫中較有前例可循，但在隔山派畫作中亦屬罕見，反而在同期之日本繪畫中較為常見，二高一陳此時期之繪畫更有類近者，此類題材應也是受到日本繪畫影響所致。而朴晟惠在其論文《居廉繪畫風格及其影響》中曾提出「白鷺」題材為居廉畫作中所未見，似為日本或西洋繪畫之影響，⁴³然而類似題材曾見於居巢之畫作，白鷺亦屬華南地區常見之禽鳥，其屬嶺南派自創之題材之可能性應較大。(圖例：白鷺的題材)



居巢「雙鷺圖」



高奇峰所繪白鷺



趙少昂所繪白鷺

⁴³ 朴晟惠，《居廉繪畫風格及其影響》，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1992，頁 233。

獅、虎的題材

辛亥革命前夕，丘逢甲曾以詩作推許嶺南二高，描述了二高留日後在題材、畫風方面的轉變，其中以「睡獅已醒」喻中國，更點出了二高在題材方面突破花鳥格局，加入帶有國族意識之猛獸題材：

嶺南今日論畫手，二高傑出高於時；
渡海歸來筆尤變，丹青著手生瑰奇。……
中國睡獅今已醒，一吼當為五洲主，……
安能偏寫可憐蟲，毛羽介鱗供觀弄。⁴⁴

獅的題材在嶺南派中較虎略少，而嶺南派返國初期的獅、虎畫，在光影、筆法方面的處理，亦可能受到日本當時此類題材畫作之影響，但嶺南派的獅畫在發展過程中漸與國族的意象相聯接，這是與日本獅畫題材較為不同的一點。在日本期間與高奇峰同樣師事於田中賴璋的何香凝(1878~1972)，即以其充滿愛國意識的獅畫著稱，而其畫風也與早期嶺南派相類近。虎是中國國畫中較常見的原生題材，與日本美術的影響較無關聯性，但在形體表現、質感處理或甚至是精神象徵方面，此兩類猛獸應仍是具有相關性的。二代畫家中亦不乏類似題材，但與國家、國族精神的聯繫則較弱。

在《高劍父詩文初編》中有高劍父以第三人稱自撰的〈畫虎筆記〉⁴⁵多則，以及李撫虹所撰之〈劍父先生畫虎講話〉⁴⁶二文，雖與日本方面的影響較不直接，然而可反應出高劍父畫虎時的注意事項及精神意涵，在此亦一併討論之。

〈畫虎筆記〉羅列高劍父畫各種虎的簡介與心得，如月夜虎、笑面虎、黑夜虎、飛虎、醉虎、一筆虎等等，其中有部份即提到年少時作猛虎畫作之心境，足可反應前述「結合國族思想」之論述：

……革命時代，即與滿清搏命時代，其時年少氣盛，畫虎最多，又至為凶猛，蓋恨不得身化為猛虎，把敵人吃個乾淨，有士氣如虹之慨。⁴⁷

⁴⁴ 丘逢甲，〈二高行贈劍父奇峰兄弟〉。轉引自李偉銘，〈現實關懷與語言變革：20世紀前半期廣東繪畫一斑〉，廣東省博物館等編輯，《現實關懷與語言變革：20世紀前半期一個普遍關注的美術課題》，瀋陽市：遼寧美術出版社，1997，頁10-11。

⁴⁵ 〈畫虎筆記〉，廣州美術館藏手稿。李偉銘，《高劍父詩文初編》，廣州：廣東高等教育出版社，1999，頁159-166。

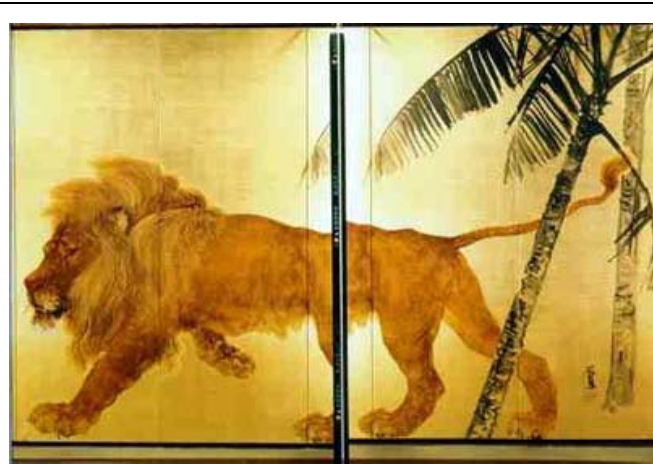
⁴⁶ 〈劍父先生畫虎講話〉，嶺南畫派研究室藏李撫虹手稿複印本。李偉銘，《高劍父詩文初編》，廣州：廣東高等教育出版社，1999，頁167-177。

⁴⁷ 同前註，頁165。

而在〈劍父先生畫虎講話〉中，李撫虹則整理了高劍父畫虎的歷程演變：

他在童年，執筆亂塗，已喜歡寫出似虎非虎的模樣來，……到了十六歲的時候，便開始繪寫。初由宋人入手，可是宋人的寫虎法，不甚著，不過只得其概而已。繼仿郎世寧。東渡後，更參之實物的虎，和研究動物學裡的虎，其法始變。其後，他游印度和熱帶各國，見虎尤多。……歸國後，畫法一變，且多有禪味，殆已換過一副面目，從前凶猛之氣，似乎已達到爐火純青了。⁴⁸

〈劍父先生畫虎講話〉中諸多立論乃由〈畫虎筆記〉擴充而來，因此其中應具有不少高劍父自云或授意的成分在；由兩文中皆曾提及「畫虎迄今已四十幾年」來看，成文時間應已於 1930~1940 年代，其時高劍父已在致力於擺脫「日本種」之譏，或可認為其於文中未提日本繪畫之參考影響，而是稱「東渡後，更參之實物的虎，和研究動物學裡的虎，其法始變。」之理由。但二高赴日期間，實亦花了不少精力於學習日本繪畫之長，若說其東渡後僅研究虎之實物及動物學，或許仍有置疑的餘地。Ralph Croizier 在研究此段歷史時，就仍是將日本猛獸畫的影響列入考慮，如竹內栖鳳此時期有一些著名的獅畫之外，另一位較不著名的畫家一望月金鳳的獅畫也曾出現在 1909 年的文展。⁴⁹但整體來說，來自日本繪畫的相關影響應是較偏向技法、外在描寫方面的。



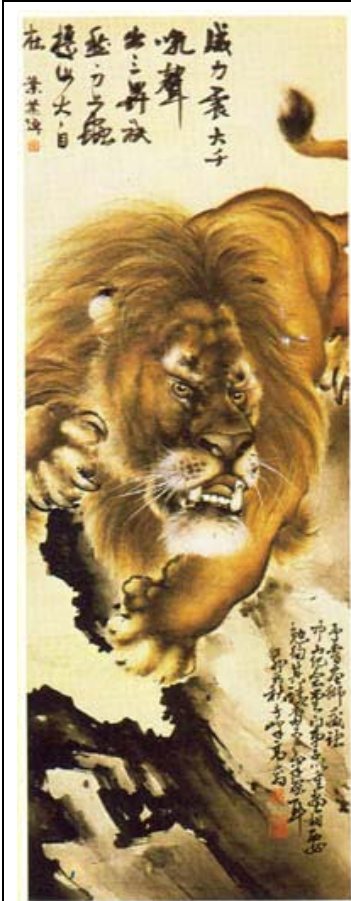
竹內栖鳳「獅子圖」1901



何香凝「獅」1914

⁴⁸ 〈劍父先生畫虎講話〉，嶺南畫派研究室藏李撫虹手稿複印本。李偉銘，《高劍父詩文初編》，廣州：廣東高等教育出版社，1999，頁 168-169。

⁴⁹ Ralph Croizier, *Art and Revolution in modern China: The Lingnan(Cantonese) School of Painting, 1906-1951*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1988. p.40.



高奇峰「怒獅」



高劍父「猛虎」1918



高奇峰「嘯虎圖」



高劍父「虎」



趙少昂「自有雄風藏草澤」
1969

狐、猿的題材

狐、猿屬廣東地區花鳥畫少見之題材，受日本影響尤深，除了題材方面的影響之外，畫面多為縱軸構圖之夜景，強調月色下清冷的景緻。動物主體的寫實細膩+月色朦朧的浪漫主義氣息，即為嶺南派習自日本浪漫寫實主義之作風。關於月夜圖景之描寫，在〈畫虎筆記〉亦有關於「月夜虎」之描述，可略窺其處理夜景之手法，以及對於整體氣氛之營造：

黃色中搭些赭墨色，畫成後再用淡墨藍色塗蓋虎之全部，由胸至尾之後半部，略為染深一些的，以表現月色空蒙之意。蓋月色籠罩下，其光與色和白晝是不同的。

此種以夜景為題材之內容在後來二高返回廣州發展後漸少，亦可反應他們意圖發展本國實景題材，擺脫日系影響的努力。



⁵⁰ Ralph Croizier, *Art and Revolution in modern China: The Lingnan(Cantonese) School of Painting, 1906-1951*, Berkeley and Los Angeles. California: University of California Press, 1988. p.40



高劍父「狐月」1912



高劍父「月夜孤猿」



高奇峰「猿月圖」

鷹、雁的題材

鷹、雁皆屬大型禽鳥，為嶺南派突破傳統花鳥之一大進展，除了受到日本畫家如竹內栖鳳的鷹畫影響之外，鷹所表現的孤傲、威猛精神亦與嶺南派樂於表現的國族精神相通，一直到嶺南派第二代，此類大型禽鳥仍是常可見到的表現主題。



竹內栖鳳「鷹」



高奇峰「雄姿」



高劍父「大鷹」1929



高劍父「秋鷹圖」



司徒奇「松鷹」1958



楊善深「橫空出世」1969



菱田春草「月下雁」1908



陳樹人「蘆雁」



高劍父「蘆雁圖」1933



楊善深「孤飛」

雖然高劍父的早期畫作受日本繪畫風格甚深，但關於高劍父留學日本的詳細情況，在某些學者的深入研究下其實常有所疑義。根據李偉銘在〈高劍父留學日本考〉一文中的研究即指出，從《廣東留日學生調查錄》一類的原始資料中，並無任何有關高劍父留日的資料。而日本美術史家鶴田武良的研究亦發現，在東京美術學校及其他相關團體的紀錄中，皆找不到高劍父的相關記錄資料，⁵¹這與不少中文資料中高劍父留日後考入東京美術學校，曾加入白馬會、太平洋畫會研究的情況可說是有所矛盾的。

而由時間方面的線索來看，高劍父於 1906 年首次留日，後在 1907 年返國攜高奇峰同赴日，並於 1908 年返國，後來在 1913 年因遭袁世凱通緝而再度赴日。另外可考的赴日時間尚有 1921 年、1926 年等。基本上這幾次在日本滯留的時間皆不長，因此雖高劍父自稱畢業於「東京美術院」，但既無可資證明的文獻資料，在時間方面，高劍父每次留日時間已甚短，又耗費大量心力從事同盟會、革命黨之活動，似乎也不容許他完成需費時數年的完整美術學校訓練課程。

根據李偉銘該篇研究的整理考查，目前可見最早的高劍父傳記資料，是 1927 年廣州《國民新聞》「國花」欄刊布的《高劍父君小傳》，其中即有關於日本留學經歷之記載：

高劍父名崙，童時學畫于居古泉廉之門，後專用功于宋元各家，一變師法，因悟古畫千餘年不變必有窮期，毅然以革命藝術自任，乃習西洋畫于法人麥拉之門，繼而東渡留學，習西洋畫及雕塑于東京白馬會，太平洋畫會，研究美學于東京美術院，此高君研究藝術之基礎也。二十年前，國內未聞有提倡藝術者，而以舊派畫家出洋研究，君為第一人。有人知高君為大藝術家矣，而尤有人知高君乃革命巨子也……

《國民新聞》為國民黨中宣部直轄報紙，於西元 1925 年創刊於廣州；而 1926~1927 年間正是廣東新舊畫派論爭最烈之時，此文的出現多少代表著高劍父或其門派欲為自身定位的企圖，藉由習畫經歷的突破傳統，政治方面的積極參與革命，確立某種「政治與藝術間不言自明的因果關係」（李偉銘語）。此段文章未標作者，而根據李偉銘研究調查高劍父現存手稿中更發現，其實許多宣傳高劍父生平事蹟的文稿，大多是由他自己以第三人稱起稿，再向傳播媒體提供，因此此

⁵¹ 李偉銘，〈高劍父留學日本考〉，《朵雲》，44 期(1995)，上海書畫出版社，頁 71。

文之內容後雖廣為研究者們所使用，但並不代表具有絕對之真實性。⁵² 因此高劍父是否真的曾入白馬會、太平洋畫會等組織，是否有進入東京美術學校等相關考證，Ralph Croizier 在提及高劍父留學日本的這一段時，即以「可能有參加過白馬會、太平洋畫會」的論述帶過。⁵³ 李偉銘則認為他在這段期間應是在太平洋畫會、白馬會等美術團體設立的「研究所」中先後學到雕塑、西洋畫、日本畫的知識，而在東京停留期間，可考的學習經歷則是他曾在「名和靖昆蟲研究所」大量臨摹昆蟲標本。⁵⁴ 唯此時期並無任何西畫類習作留存，亦無法明確得知高劍父在日本所受過的西學訓練究竟為何。

關於這些與學歷相關的考證，其實與高劍父個人的成就並無直接關係，亦無損於他其後對於中國藝壇之貢獻；但為何如此宣稱的背後心理或可理解為高劍父對於當時日本美術的服膺、接納程度。為了鞏固自身「留過學」、「於外國接受專業訓練」、「兼習西法」等權威性的形象，因此有「考入東京美術院」、「加入白馬會、太平洋畫會、水彩研究會」等說。但既然高劍父特別將這些學經歷標舉出來，這些自是當時他心目中最具份量的學校團體，更可能是他最感興趣的研究觀摩對象。在當時的日本除了畫冊雜誌等刊物外，每年一度的「文展」更是日本畫家、西畫家傾力以赴的公開展示場合，高劍父以這些學校、畫會出品之作為學習重點應是不乏機會的；其時同在日本的高奇峰、陳樹人所接觸到的也不脫當時畫壇上風雲起伏一輩的影響，尤以融合西法的日本畫系影響為最，即前述的橫山大觀、菱田春草、竹內栖鳳、山元春舉等。而當時日本藝壇亦為新舊勢力交相對抗、各類畫派並起齊驅、官辦展覽開始帶動風氣的時局，二高一陳在此間的所見所聞對他們返國後的作為如：倡導折衷改革、推動大型公開展覽會等應也有決定性的影響。

然而 20 年代以後，高劍父在對日抗戰，以及廣東畫壇新舊之爭中迭遭譏評為仿冒抄襲日本畫的局勢之下，不只在繪畫方面努力取法印度、埃及、波斯等其他古國的藝術，在畫論、自述上亦持續強調「日本畫即中國畫」、「我的日畫作風早已淘汰淨盡」、「現代國畫寧有洋氣，不可有日氣」等項，或可視為日本美術對早期嶺南派之影響，自此漸漸隱化或消失。本文於第四章討論嶺南派相關的爭議點時將再對此作詳細討論。

⁵² 李偉銘，〈高劍父留學日本考〉，《朵雲》，44 期(1995)，上海書畫出版社，頁 71。

⁵³ Ralph Croizier, *Art and Revolution in modern China: The Lingnan(Cantonese) School of Painting, 1906-1951*, Berkeley and Los Angeles. California: University of California Press, 1988.

⁵⁴ 李偉銘，〈高劍父及其新國畫理論〉，《高劍父詩文初編》，廣州：廣東高等教育出版社，1999，頁 2。

小結

本章針對可能影響嶺南派藝術思想的相關因素作整理敘述，從中可發現力圖創新的因素可說是當時的時代潮流，嶺南本就易於接觸外來文化刺激，晚清隔山派的繪畫除了為嶺南三傑奠定基礎外，在求新求變的觀念上亦有所啓迪；留學日本的期間對三傑畫藝皆為重要的塑成期，與之合一成長的即為後來嶺南派最具代表性的折衷理論：「折衷中外，融匯古今」；舉凡繪畫教學方式、官辦展覽模式、如何面對中西交融的問題等，在近世維新中先行一步的日本都為初萌的「新國畫」理論提供了相當有價值的參考前例。