



高劍父 國內植物寫生 廣州藝術博物院藏



高劍父 日本鳥類寫生 廣州藝術博物院藏



高劍父 日本上野公園寫生 黎明、黃詠賢藏



高劍父 香港植物寫生 黎明、黃詠賢藏

# 高劍父寫生稿的題材與風格

翁澤文

作為新國畫運動的倡導者和嶺南畫派的創始人，高劍父的藝術實踐是建立在其堅實的中國畫和西洋畫的雙重根基之上的。他在中、西兩個繪畫領域雙管齊下，融會貫通，成為中國美術由古典向現代轉型進程中的重要人物。從早年的學習生活到後來的遊歷生涯，高劍父畫了大量寫生稿留存於世。本文僅對高劍父寫生稿的題材與風格試作論述。

高劍父寫生稿按題材大致可分為兩類：一是動植物，二是風景。這兩類的數量大致相當。此外還有極少量的人物。若按技法也大致可分為兩類：一為鉛筆速寫，二為鉛筆淡彩畫。其中以鉛筆速寫所占數量為多。此外還有極少量的單色水彩畫和類似鉛筆素描的樣式。

高劍父於一八九三年進入廣東著名畫家居廉門下學習居派花鳥畫技藝，一九〇〇年在澳門師從法國畫家麥拉學習西洋素描，又於一九〇三至

一九〇八年間多次赴日本遊學，接受日本畫和西洋畫教育，成為中國早期赴外國學習美術的先驅者之一。由於師從麥拉的時間甚短，他對西洋畫的領會和掌握主要還是在旅日期間。

儘管寫生不等於寫實，但通過高氏為數可觀的寫生稿，畢竟確立了其絕大部分作品儘管畫風有所不同卻始終以寫實性為指歸的基調。正是高氏這一源自居廉「專向大自然裏尋找畫材」的注重寫生和寫實的思想，使他在日本期間同樣能夠接受西洋畫和新

日本畫的寫實風格，並使自己在居廉門下錘煉出來的寫實技巧，在接觸了東、西洋繪畫之後，得到更進一步的提高。從居廉門下的毛筆獨尊到旅日之後的雙管齊下，高氏的美學思想也出現了質的飛躍，完成了他在藝術道路上最重要的創造性轉化的過程。

在近代「西風東漸」的時代氛圍中，作為中國古代認識論命題的「格物致知」被賦予了新的內涵，以繪畫作品承載科學新知成為包括高劍父在內的接受過西方文明洗禮的新派中國



圖一 高劍父 日本昆蟲寫生 廣州藝術博物院藏



圖三 高劍父 日本植物寫生 廣州藝術博物院藏



圖二 高劍父 日本昆蟲寫生 作者提供

遊歷生涯中。在那裡，他不放過任何描繪昆蟲，尤其是前所未睹的奇異昆蟲的機會。他在東南亞和南亞期間完

成的寫生稿中，同樣有不少的昆蟲寫生，但與他在日本昆蟲寫生稿上一絲不苟標明對象名稱的做法不同，東南

亞和南亞昆蟲寫生稿上並沒有出現對象名稱，只是用簡單的文字記錄其產地、外形和顏色等。（圖四）我們發

現畫家的新嘗試。在目前所見的高氏旅日寫生稿中，題材以動植物為主，其中部分為動物標本的寫生，尤以昆蟲居多。從中不難發現，高氏鏗而不捨的親近自然，通過吸取西方科學知識以接近真實的極致，並非僅僅為了滿足審美需求，還希冀作品具備認識功能——即所謂「致知」。因此，高氏的旅日寫生稿也就不可避免地帶有了當時新興的一種繪畫類型——「博物圖畫」的性質特點。比如在某些昆蟲寫生稿中，用鉛筆一絲不苟勾勒或用水彩顏料細心描摹，畫面上的昆蟲呈正面形象，雙翅展開，左右對稱，還用漢字標明其所屬科目如「小灰蝶科」、「毒蛾科」（圖一）、「木蠹蟲蛾科」等。最具代表性的是，以圖解的方式對桑樹的寄生蠅和寄生蜂，從卵到幼蟲、化為蛹、一直到成蟲的整個生命過程，作了具體而真實的記錄，近乎昆蟲學圖譜。（圖二）旅日寫生稿中還有為數不少的風景寫生，它們大多屬於鉛筆淡彩畫，只有少數為純鉛筆速寫。高氏用鉛筆勾勒出對象準確的外形輪廓，用排線略微區分出明暗

面，施以淡薄而有色彩變化的水彩畫顏料。旅日寫生稿雖然描繪的是異國風物，但高氏在居廉門下接受的傳統教養，使畫面上的傳統審美特質依然存在。例如，部分鉛筆淡彩畫以極淡的鉛筆線條進行勾勒，敷上色彩之後線條幾乎被顏料所覆蓋而難以顯現，看起來猶如中國畫的沒骨畫法。（圖三）並且，雖因作畫工具的不同而改變了居派中國畫的程式化用筆，但在運用類似於「撞水撞粉法」而產生清新明快的效果上，則依然與居派一脈相承。這也不妨視為高氏對自己所熟習的傳統繪畫語言的表現力的另一種意義上的驗證。

高氏旅日期間年齡約在二十四歲至二十九歲之間，年紀尚輕，但從這一時期大部分的鉛筆速寫和鉛筆淡彩畫來看，技法已頗為成熟，並不像某些論者所說的「技巧幼稚」（林繡《訪畫師高劍父記後》）。不錯，在高氏的旅日寫生稿甚至後來的國內寫生稿中，都存在不少有失水準之作，特別是某些以毛筆所作的速寫，這並不足為奇。須知任何一位大師的精心之作

尚且會有失敗的時候，何況是速寫這種隨意性、偶然性極強的繪畫形式。尤其值得注意的是，在清末舉國上下尚無幾人知曉鉛筆為何物的偌大的中國，能夠熟練駕馭手中的鉛筆畫出西洋速寫的中國人畢竟只是鳳毛麟角。也就是從那時開始，高氏以一種更為廣泛和豐富的繪畫語言，進一步與自然界進行密切溝通，從而達到對過去熟習的傳統圖式的修正，最終實現從一位純粹的傳統中國畫家向具有西方科學觀念、接受了解剖學、透視學和色彩學等西方美術知識的新派中國畫家的角色轉換。

二十世紀三〇年代是高劍父個人藝術事業的高峰期。毫無疑問，這一高峰期的形成與他一九三〇年至一九三二年的東南亞和南亞數國之行，並在印度會晤著名詩人泰戈爾密切相關。而此行的巨大收穫之一，就是在那裡完成的大量的動植物、風景和有關民俗的寫生稿。

高劍父在居廉門下培養起來，在日本期間得到加強的對昆蟲寫生的興趣，同樣延續到東南亞和南亞期間的



圖六 高劍父 喜馬拉雅山寫生 黎明、黃詠賢藏

多。與日本寫生不同的是，東南亞和南亞寫生幾乎沒有一張完整的鉛筆淡彩畫，除了一些在對象上局部地施以水彩顏料之外，絕大多數都是鉛筆速寫。如果說在高氏的旅日鉛筆寫生稿上還帶有某些生澀的跡象的話，那麼不難發現，經過一段時間的磨練之後，高氏對手中鉛筆的運用更加得心應手，筆下的線條靈活流暢，輕重得宜，更加注意到體積、結構和空間的再現。

應該說，高氏的鉛筆速寫在東南亞和南亞期間即已達到全面成熟，其後在國內的寫生中，他繼續保持著這種狀態。無論是東南亞、南亞還是國內的風景寫生，山巒都是出現率頗高的對象。不難發現，高氏對山巒固有的體積結構和透視關係有深刻的理解，以明顯比日本寫生更為嫺熟流暢的線條，一次定型地勾勒出透迤連綿的山脈和陡峭險峻的峰巒，準確地表現出土質山巒圓渾和石質山峰峻峭的不同造型變化。對於喜馬拉雅山，他除了按照可變的塊面明暗變化以排線和留白區分出受光面和背光面、表

現，儘管高氏所面對的是異國風物，但當年他在居門所見的居廉之作卻不

時在腦海中浮現。比如，高氏在尼泊

爾發現了一種長有觸鬚而形似蜻蜓的昆蟲，即為之寫照（圖五），並在落款中如是說：

形與粵產之紅蜻蜓相似。

喜馬拉雅山之尼泊爾產，予於道中捕得之。

居師居東官張園時，有鄉人攜一尋常綠蜻蜓來，首部有蜀（觸）角，師異而繪之，但其形樣與此不同。

「東官」即東莞，「張園」即可園。居廉早年曾一度寓居東莞可園寫生作畫。高氏由此而聯想起居廉寓居可園

時所畫的與此類似的昆蟲的寫生稿——雖然表面看似兩種昆蟲之間的比較，實則意味著他對東、西方繪畫技法和風格的思考可能將由此而更加深入。由此，我們既佩服他觀察的細緻和記憶力的超人，更讚許他這種「互參」的做法。

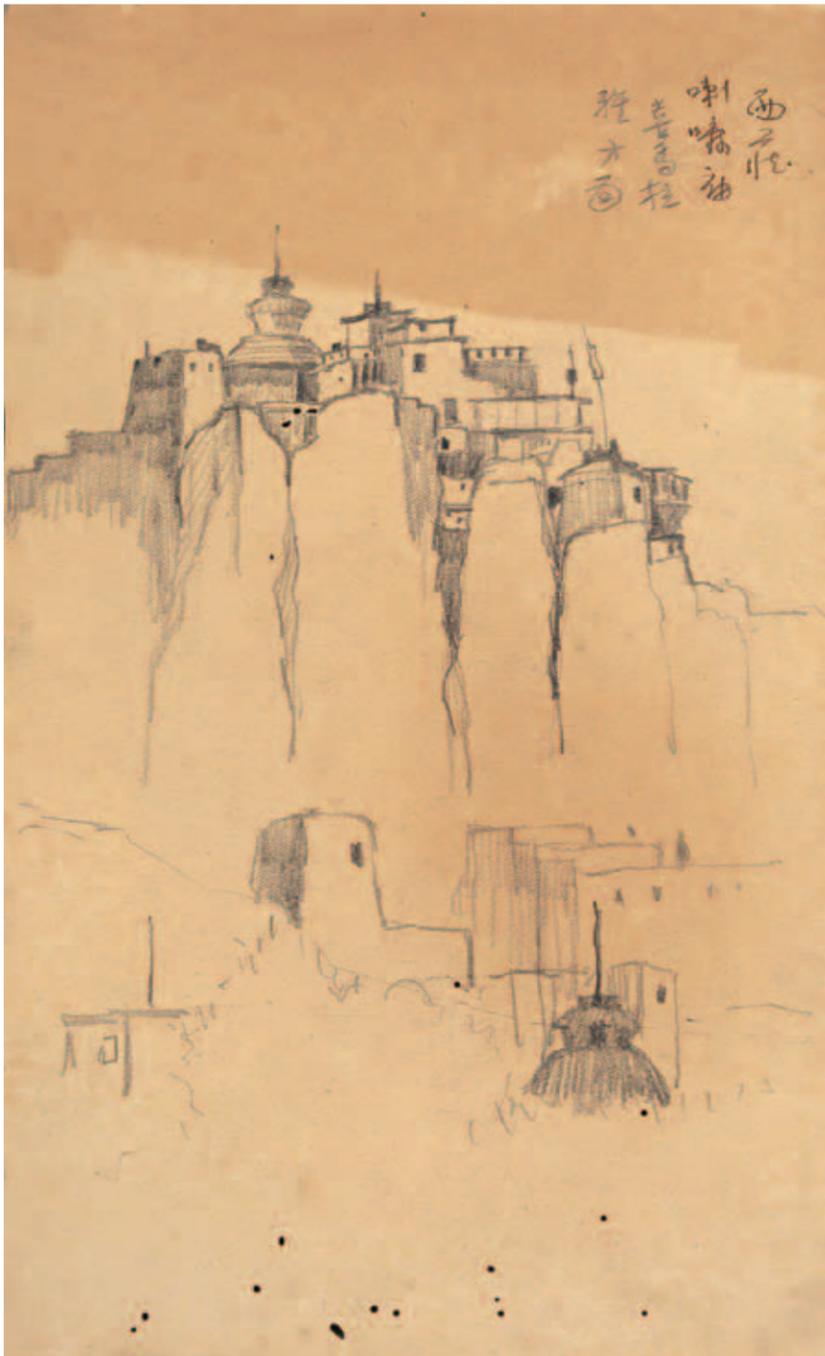
此外，高氏在東南亞和南亞期間還作了一些其他動物的寫生。不過，相對而言，這些動物寫生畢竟只是少數，更多的是植物寫生和風景寫生，尤以喜馬拉雅山地區的寫生為



圖四 高劍父 斯里蘭卡昆蟲寫生 黎明、黃詠賢藏



圖五 高劍父 尼泊爾昆蟲寫生 作者提供



圖八 高劍父 西藏喇嘛廟寫生 黎明、黃詠賢藏

歷，所到之處，筆不離手，除了饒有興味地再現定居地廣州的熟悉景象之外，還不遺餘力地將大江南北的自然景觀和人文景觀也一一收錄於畫中。

高劍父寫生稿表明，從高氏開

始，注重寫生就成為嶺南畫派最重要的藝術主張之一。眾所周知，寫生之法在中國古已有之，中國畫論一向提倡「師法造化」和「博物」精神。但到了清末，佔據畫壇主流的文人畫不

重「形似」的思想導致了當時畫壇上輕視寫生的風氣泛濫。居廉雖然繼承了唐宋院體畫注重寫生的傳統而在當時的畫壇上獨樹一幟，不過，包括居廉在內的傳統中國畫家與西方畫家在

現出皚皚白雪在陽光照射下呈現出來的強烈明暗對比關係以外，還注意到峰巒不變的體積結構和空間距離所產生的不同層次，表現出遠山轉折起伏的氣勢以及近山的陰陽向背和質感。（圖六）而對於華南地區草木蔥蘢的峰巒，則注意到各種樹木不同的形態特徵和生長規律，用筆粗中有細，筆

觸的疏密虛實按對象的形態特徵來處理，在整體中表現葉叢的團塊結構，通過大片葉叢的邊緣區分出不同的樹種，使畫面形象更加具體可感，有較強的直觀效果。（圖七）此外，建築物也是高氏寫生稿中的重要元素。他善於抓住不同遠近、不同大小的建築物的基本結構和透視變化以及堅硬厚



圖七 高劍父 羅浮山沖虛觀寫生 廣州藝術博物院藏

實的質感，注意主次和虛實，視覺感受穩定而合理，用筆堅挺爽朗。（圖八）總的來說，高氏鉛筆速寫的線條，包括題款字跡與其中國畫作品中的毛筆線條，同樣蘊含著一種張揚的力度，由此而形成一種雄強豪放的線條風格。

值得注意的是，在高氏的東南亞和南亞及國內鉛筆寫生稿中，多處出現以「工」、「王」、「南」等字樣標注於對象上的做法。（圖九）經考證，這些字樣是表示色彩的名稱，注明花卉、昆蟲、鳥雀等各部位的顏色。至於這種做法的動機，也許是高氏為了書寫方便，以筆劃簡單的粵語同音、近音別字替代筆劃繁複的字，或以偏旁替代整體。這些簡化字形與正確字形的對應關係如下：工即紅，王即黃，南即藍，六（或象）即綠，子即紫，者即緒，乞即黑。

在目前所見的高氏寫生稿中，數量最多的還是在國內（包括香港和澳門）所作。高氏秉承居廉注重寫生的思想，寫生活動始終貫穿於他的整個藝術生涯當中。而他平生又喜好遊



圖十 高劍父 澳門植物寫生 黎明、黃詠賢藏

然無愧於一位能夠在中、西兩個繪畫領域雙管齊下的融貫中西而卓有成就的中國藝術家的稱號。西方美術觀念認為，線條不是物體結構以外的附著

物，而是物體內在結構的體現。西洋畫同樣注重用筆，所謂「骨法用筆」絕非中國畫的專利，尤其是速寫和素描對線條品質的要求與中國畫相比

觀察對象的方法和表現對象的觀念上依然存在著差別，就「形似」的準確程度而言，以速寫為代表的西洋寫生

虛擬的三維空間還原為二維空間，將



圖九 高劍父 印度鳥類寫生 作者提供

法比中國傳統的寫生法具有更為充分的說服力。因此，作為一位對西方科學精神充滿敬意的新派中國畫家，高劍父在寫生活動中將手中的毛筆換成鉛筆，就不僅僅是作畫工具的改變，更重要的是鉛筆所帶來的藝術觀念的嬗變——以西方美術的目光觀照客觀世界，熟練掌握西洋畫中的速寫技法並以此詮釋特定的時空概念，將畫面的二維空間轉化為虛擬的三維空間。不難發現，高氏寫生稿中的鉛筆線條已經成爲一種明確且富於表現力的造型手段，既能夠直接、生動、有力、概括地表現出對象的形體結構和特徵，同時還能夠充分表達感受和抒發情感。顯而易見，鉛筆已經成爲高氏手中除毛筆之外的另一種得心應手的重

要工具。但令人不解的是，高氏在一九三八至一九四五年第二次寓居澳門期間，藝術觀念卻發生了一次逆轉。從當時的部分寫生稿中，我們驚喜地發現，他拋棄了原有基於西方美術知識對客觀世界作整體觀照的觀念，而將虛擬的三維空間還原為二維空間，將原先那種駕輕就熟的屬於西洋畫範疇的線條樣式，置換成一種類似於白描而又缺乏虛實變化的線條樣式。比如畫一株植物，將包括每一葉片在內的所有細節，都以這樣的線條進行一絲不苟甚至拘謹局促地描摹，從而陷入了局部之中，失去了整體。（圖十）並且由於線條尖細而篇幅卻較此前的寫生稿爲大，因此畫面不無輕淡之感。即使另一部分寫生稿的線條著意模仿白描線條提按頓挫的特徵，也終究難以達到毛筆式的線條效果。我們推測，高氏藝術觀念發生逆轉也許跟他在二十世紀二〇年代之後因來自廣東國畫研究會的攻擊而萌生的「重溫傳統」心態有關。但無論如何，這種做法及其產生的效果，與他過去某些利用毛筆模仿鉛筆的速寫都同樣給人以幼稚之感。這兩種結果都是對鉛筆和毛筆性能「揚短避長」所造成的——鉛筆不適宜表現毛筆那種提按頓挫的線條效果，而毛筆同樣難以體現鉛筆那種挺括銳利的線條特徵。

不過，這只是高氏整個藝術歷程中的小小波折。總的來說，高氏依

更是有過之而無不及。在那個流傳廣泛的達·芬奇畫蛋的故事中，久經磨練的主人公最終能夠僅憑一根線條就勾畫出具有體積感的雞蛋，這絕非神話：在畢加索的鋼筆畫中同樣可以發現，作者僅通過幾條看似簡單的鋼筆線條的組合，就已經能夠交代出人體或物體的體積感——能夠表現出對象結構的線條才是成功的線條，這就是西洋畫對線條的要求。撇開澳門時期那種「鉛筆白描」的樣式不論，高氏的鉛筆線條同樣具備這種效果，而且，無論是西方式還是中國式的線條，在他筆下均已達到了隨心所欲的境界。

高劍父寫生稿涉及的地域廣泛，囊括的物種繁多，既體現了他對客觀事物的感受與理解，又展示了他的個性風格，是觀眾打開高氏藝術之門的一把鑰匙。通過國內外各地的寫生活動，高氏對東、西方藝術問題的思考不斷得到深入，進而在他所致力倡導的「折衷中西，融會古今」的繪畫實踐中，找到了真正屬於自己的立足點。