

# 海上生輝映躍濠江

薛達衛 \*

**摘要** 海派繪畫以其獨特的魅力，由晚清而降至現代，在中國畫的江山獨佔一角，綻放異彩，影響了其時的中國畫風格乃至當現代的中國繪畫風格，是中國繪畫史上的一個新階段和里程碑。而海派繪畫特徵形成的基礎，完全是由於當時社會經濟環境和結構的變遷，外來文化的滲入以及都市中儒商農工及普通市民對繪畫文化需求改變而出現的。它從藝術繪畫的角度，展示了社會環境的改變，對文化人文的一種衝擊。它在保留中取精萃，加以發揮，並融入時代風貌。中國傳統繪畫的進步，和中華民族文化一樣，是在這樣的歷史長河中一步一個留痕，融入社會的廣大層面並得以發揚、更上層樓。了解海派繪畫藝術的初期形成和初期發展，以及對後來的影響，或許會對澳門在當下世界的轉型期中的角色和地位，也可帶來另一種思考和借鑒。

**關鍵詞** 海派繪畫；任熊；任頤；虛谷；趙子謙；蒲華；吳昌碩

上海是個魔都。

自1843年上海開埠以來，上海（也涵蓋了附近的江浙皖地區），就形成了自己獨特的海派文化，包括飲食、藝術等等，是中國傳統文化中不可小窺的一股組合。在2018年12月至2019年3月，由北京故宮博物院在澳門藝術博物館舉辦的《海上生輝——故宮博物院藏海派繪畫精品展》中，九十件院藏海派作品，展示的就是海派文化中的繪畫奇軍。從藝術繪畫的角度，展示了社會環境的改變，對文化人文的一種衝擊。或許，對澳門在當下世界的轉型期中的角色和地位，也可帶來另一種思考和借鑒。

海派繪畫以其獨特的魅力，由晚清而降至現代，在中國畫的江山獨佔一角，綻放異彩，影響了其時的中國畫風格乃至當現代的中國繪畫風格。而海派繪畫特徵形成的基礎，完全是由於當時社會環境的變遷，外來文化的滲入及都市中儒商農工及普通市民對繪畫文化需求改變而出現的。

十九世紀中葉以後，列強入侵，衰敗的晚清政府，已無昔日的氣盛。在繪畫藝術領域，舊時的宮廷繪畫形式也日漸式微，數百年的“正統”文人繪畫被稱為犯上了“贗古之病”而失去昔日的活力。而上海被開闢為對外商埠後，英、美、法諸列強劃地設租界，自1853年英人率先在上海設立麥加利銀行之後，外國的金融經濟、現代工業經濟如潮湧入，漁村荻港的上海，一躍而成取代了蘇州、揚州和廣州的商業經濟地位。在洋貨充斥之中，西方的

\* 薛達衛，自由撰稿人，澳門藝文評論交流協會會長，澳門書法篆刻協會理事，澳門文化藝術發展協會理事，資深藝術導賞員。



圖1·任熊：《任熊自畫像》，設色紙本，177.4×78.5cm，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第49頁。

文化和藝術品也挾帶而來，上海的商業化程度瞬間高漲的同時，儒商農工的欣賞興趣和能力，也隨之改變。使得以“硯田為生”的傳統文人或畫家們，

在傳統的文人趣味中被迫攪雜了香水和洋油味，難以以傳統的表現手法表達自己逍遙淡泊孤芳自賞的心境，而置身社會之外。江浙一帶和原居上海的畫家們，較之其他地區的畫家們，已在漸漸浸入商業化的都市生活中。同時也吸引了各地特別是江浙一帶以賣畫為生的職業畫家雲集而來。面對社會的巨大變化，這批畫家們，在秉承了堅實的中國畫傳統基礎上，使用了華麗和靈動的畫面、飽和與強烈的色彩，再加上西方繪畫技巧，用舶來的香水和洋油色澤，融開了傳統的中國畫色彩，適應了時代變革抑或是說迎合了當時市民和商人追求的趣味。由此而使這時期的畫家們，漸漸形成了有傳統基礎和西方元素的獨特的海派繪畫風格和特色，並因應市場的需求，出現了海量的商品化中國畫。海派繪畫的特點，除了上述特徵之外，還有一個重要的特徵就是詩書金石入畫，在新穎畫法之下，西法融會，傳統不變。

講海派繪畫的代表人物，任熊應算是較早期有影響力的衆人之一。任熊（1823-1857年，享35歲），字渭長，號湘浦、不捨，浙江蕭山人。受其父任椿影響，自幼喜畫，父卒後，隨私塾先生學畫人像，後又遊走各地沽畫為生。期間，在寧波文人姚燮家飽覽宋元明清名家佳品，畫技多樣而猶受惠於晚明陳洪綬（1599-1652年，字章侯，號老蓮，浙江紹興人），得其銀勾鐵畫線條精髓和文人精神。但任熊的作品風格清新活潑，沒有使用傳統的古拙蜿蜒線條，而取簡潔明確來表現所繪對象。他善人物精神狀態的描寫，工山水、花卉、翎毛、走獸、蟲魚，色彩鮮艷華麗，佈局構思奇巧，運筆轉折精微富色墨的變化。睹其逝世前一年（1856年）成畫的《自畫像》（圖1），就把那個時代文人的內心活動，鮮明地躍然紙上。往日文人自畫像，或正襟危坐或品茗奏琴，甚或“獨釣寒江雪”笠翁孤舟，乃至“小扣柴扉久不開”踏足山徑。而這幅故宮博物院收藏的紙本水墨設色立軸（177.4×78.5cm），任熊承陳老蓮高古人物畫的風格卻又納民間人物畫像的誇張變形手法。作品以赭色淡墨渲染膚色，衣紋線條剛勁鐵線勾勒，氣

## 文化傳承



圖2·任熊：《姚燮詩意圖》第十二開“若木流霞耀烏裙”，設色絹本，27.3×32.8cm，1851年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第156頁。

勢軒昂以寬袍袒露右肩，目光凝重瞪視雙唇密合，雙手交疊於腹又恰於褲紋之頂端似杖劍持棍。他本是“其人短小精悍，眉目間有英氣”（同時期的海派畫家周閒所言）的矮小身材，卻被他自畫成了氣勢非凡的江湖好漢。其實此時的任熊，正是用其手中之筆，曲折地描繪了時代變遷中知識人仕的茫然不安和矛盾憤懣，內心深處的前途何在之意瀉出畫外。畫面線條硬昂眼神凝重，似有所思卻又視而無物。畫中長題道出了所以然：“莽乾坤，眼前何物？翻笑側身長繫，覺甚事，紛紛攀倚？此則談何容易？試說豪華，金、張、許、史，到如今能幾？還可惜，鏡換青娥，塵掩白頭，一樣奔馳無計。更誤人，可憐青史，一字何曾經記！公子憑虛，先生希（稀）有，總難為知己。且放歌起舞，當途慢慢頹氣。算少年，原非是想，聊寫古來陳例，誰是愚蒙？誰為賢哲！我也全無意。但恍然一瞬，茫茫淼無涯矣！右調‘十二時’，渭長任熊倚聲。”畫面鈐印“任熊之印”（白文正方）、“湘浦詩畫”（朱文正方）。

在海派繪畫風格形成的初期，受追捧的色彩豐富內容趣味，令畫面雅俗共賞形式，也是任熊作品要表達的重點。只要有人受落，他的繪畫內容涉及

了山水人物，花鳥魚蟲，歷史傳說等等，甚至跳出了傳統的文人風格和筆法。《姚燮詩意圖》（圖2）冊頁（1851年），就是任熊根據姚燮的詩意，趣味創作而成，任熊自題“大梅山民詩中畫”。全套冊頁共十冊，每冊十二開。全套作品色彩極之濃麗華貴，生機盎然。在其中“若木流霞耀烏裙”一頁中，任熊寫山石，金線勾形青綠填色，卻又放棄了



圖3·任熊：《丹桂五枝芳圖》，設色紙本，181.5×95.1cm，1877年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第53頁。

傳統的山石皴法，以洋紅夾藤黃活脫脫讓半個太陽躍出界線而成的水面。放眼遠觀，直情如現代版的粉彩風景畫。同冊頁中的“披頭女李騎淫虹”中的彩虹作法也是如出一轍。

任熊與其胞弟任薰（字舜琴，又字阜長）及任頤（字伯年）任預（字立凡）時稱“清末四任”，又與張熊（字子祥）朱熊（字吉甫）合稱為“晚清三熊”。

四任之中，任頤最為活躍，成就也最為突出。

任頤（1840-1895年）字伯年。浙江紹興人，久居上海。任氏自幼在其父的影響下，擅長人物肖像畫。又隨任熊、任薰習畫賣畫，師法陳洪綬、蕭雲從、費曉樓等，更汲惲壽平沒骨，陳淳、徐渭、朱耷的寫意，還吸收了西畫的速寫、設色諸法，寫山水、花鳥用筆簡略肆意，設色明淨雅淡，寫人物傳神賦形，簡逸靈動。隨著上海都市社會的變革，其題材的選擇，多有時人喜聞樂見的畫面、色彩出現。但仍不失細工營造，精心佈色。在這次的展覽中，任頤（伯年）有三幅畫，被依序陳列在一起：《丹桂五枝芳圖》（圖3）、《干莫煉劍圖》（圖4）、《風塵三俠圖》（圖5）。在這三幅圖前我駐足數天，細讀其在傳統的技法之中如何發揮自己的個人風格。突然發現了一個有趣的現象。任氏一如既往的海派風格，內容吉祥好兆，敷色豐富多彩，三幅畫中人物的頭巾，俱敷了青藍一色。在鮮麗的畫面顏色之中，格外亮眼，且都是在畫面的中線部位。不知是策展人的故意還是巧合，三幅畫並排而掛青藍成一線，非在展場就難以找出如此奇趣效果了。成畫於1887年的一幅《高邕像》（圖6）（129.4×48 cm），堪稱任頤人物畫中的精品。畫面中高邕裸足芒鞋杖瘦竹一枝，臉部結構描寫細膩，雙眼凝視似有所思，衣紋線條肆意揮寫，豪放又不失轉折頓挫。精到之處在於身前一竹藍，紙硯筆墨書卷俱全，將高邕賣畫為生的生活狀態，嘻哈再現。此畫任頤無落款鈐印，祇有虛谷（朱懷仁）題款及鈐白文正方“虛谷”。根據虛谷落款“光緒十三年丁亥”，推定此畫作於1887年。從十九世紀六十年代開始，任頤已在當時的經濟繁榮城市寧波



圖4·任頤：《干莫煉劍圖》，設色紙本，150.5×40.7cm，1879年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第54頁。

## 文化傳承



圖5·任頤：《風塵三俠圖》，設色紙本，148.5×66 cm，1878年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第57頁。

賣畫，直至1868年去上海。由於吸食煙土的習慣，他經常出入煙館茶肆。這樣的生活方式，使他對三教九流人物和城市平民生活有充分的了解。如此而來，他的人物作品更貼近用白描手法寫像傳意。再加上與任薰（1835-1893年，字舜琴，又字阜長，任熊之弟）交往中受其影響，線條勾勒十分貼近被畫對象的真實生活，對人物的特徵和形象描繪時，往往工筆寫意兼具，自由愜暢而非僅僅是講究傳統人物畫的程式。因此而有脫離傳統之嫌，而被傳統文人畫家指不是。說他是“超脫有餘”，而“古拙樸厚不足”。但正是因他的人物“超脫”於傳統而更接近於市民眼中的真實感覺，沒有太多對傳統筆墨追求的一般民眾卻十分喜愛，而大受肯定，生意頗好。任頤大量的作品在傳統筆墨技法中，揉合了他後來特意學習的西洋畫素描技法，注重色彩塊面的明快亮麗，這在中國畫邁向現代化進程中起了很了不起的影響，帶動了當時上海商品畫壇趨勢。

任頤另一寫於1877年的作品《丹桂五枝芳圖》（181.5×95.1cm），就體現了海派商品畫的其中一個特徵。內容取意於後周竇燕山教子有方，五個兒子學而優則仕，俱登科。此畫用沒骨寫桂樹數枝，人物六人。其中一為長者而另五個應是他的五個兒子。任頤寫人物傳神的高超技法，在畫中發揮淋漓至極令人驚嘆：畫中六人的表情姿態，各有不同卻視點鮮明。最小幼兒，雙眼有神望着長者飄逸的鬚鬚，似要伸手抓揪，其餘二人，則觀望着大哥哥在教導懷中小弟，捉筆習畫。畫中人的衣紋釘頭鼠尾描繪，質感強烈。此畫當屬是人物畫中的典型了。這種寓意上進的歷史故事內容雅俗共賞，深受當時買畫人的喜愛。這就是海派商品畫的其中一大特色。

無可否認的是，任頤如此的藝術風格，卻在當時為傳統的“文人文化”所不屑，認為他和其它順應流行趣味的商品畫家離開了中國畫的傳統，失卻了“正宗”筆墨趣味。甚至由此而在一段時期內，視“海派畫家”為一貶義稱呼。然而，正是這樣一些順應時代變化而作的改變，一直影響到現代的中國繪畫，成為了近代中國畫的轉捩點。



任頤於1895年12月19日病逝上海。他的好友，海派畫家朱懷仁（字虛谷）所作輓聯，可以說是十分貼切的評價：“筆無常法，別出新機，君藝稱極也；天奪斯人，誰能繼起，吾道其衰乎。”

當時的海派畫家人數頗多，據稱達數百人。虛谷可謂是其中頗有自我性格的一人。我常拿他的行為、畫作與八大山人（朱耷）相比較。

虛谷（1823-1896年），俗姓朱，名懷仁，僧名虛白，字虛谷，又號紫陽山民、倦鶴，安徽新安（今歙縣）人。虛谷堪稱當時海上都市裡的一股清流，有“晚清畫苑第一家”之美譽。他上承宋元，習界畫，善寫花卉山水，禽鳥小獸，尤善金魚松鼠。又善詩、書。作畫常用乾筆偏鋒側逆而上，敷色清雅冷峭平中求奇。他和任伯年、吳昌碩，蒲華並稱“海上四傑”，卻又不失自己獨特的趣味風格。相對任、吳二人，其性情孤寂淡然，以書畫自娛。這似乎與他的人生經歷有關。他曾經是清軍的參將，又因不願與太平軍相打仗而出家為僧，雖為僧人，卻又不茹素，不禮佛。或者正是他在那段時間修禪悟道的經歷，讓他在當時商業化的上海都市，在世俗化的外部環境中，超然而決不濫觴，始終以文人氣質支撐着自己的藝術生命。他雖以字畫自娛，但也需沽畫為經濟來源。因而常用升官、長壽、富貴作為畫面內容，滿足商人和普羅大眾的需求。曾自謂“天生寒骨任周旋，滿紙梅花豈偶然。閒時寫出三千幅，行乞人間作飯錢。”此次北京故宮博物院拿來澳門的展品中有一設色紙本條屏《綠竹松鼠圖》（圖7）（1886年作，155×44cm），畫面匠心獨具，雙勾填淺綠寫出竹枝縱橫交錯頂天立地，竹葉繁茂。以乾筆淡墨勾出松鼠的形，破筆梳毛淡墨渲染，四隻鮮活靈動毛質松茸的松鼠，生趣盎然躍然紙上。在他的作品中，小動物雋雅鮮活地常常佔據了畫面的甚大部份，突出了他構圖的別具一格，匠心營造。在眾多的海派畫家中虛谷始

圖6·任頤：《高崑像》，設色紙本，129.4×48cm，1887年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第50頁。

## 文化傳承



圖7·虛谷：《花鳥屏——綠竹松鼠圖》，設色紙本，155×44cm，1886年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第158頁。

終以他的用墨孤清冷峭，敷色雅靜靈動的獨特風格，為後人之膜拜，堪稱巨匠而無愧。寫金魚，也是他的拿手傑作。作品《紫藤金魚》（圖8）（設色紙本立軸，135×66cm），鈐印：“虛谷”（朱文正方）。畫中金魚三條，魚身以方寫圓，短尾靈動拙巧取趣，又以側鋒寫葉中鋒勾脈，濕筆淡色點染盛放的花朵，紫藤垂勢而下筆斷氣連，意趣直衝畫外。整個畫面是他淡雅冷艷的一貫風格。在他存世不多的紫藤金魚畫作中均以“紫授金章”為題，取《漢書》“相國、丞相，皆秦官，金印紫授”一句，寓意吉祥討巧。他寫金魚點睛手法獨特，已成為現代專家鑒定其畫作真偽的關鍵一環。他寫菊花，其葉虛實濃淡墨色渲韻，堪稱水墨一絕。

海派畫家的傳統基礎和西方技法的揉合應用，似乎是在這一動蕩時期衍生了新的中國畫語言。

譬如海派後期的領軍人物吳昌碩，也是在歷史潮流的變革中，以中國筆墨為基石，應勢而動大膽創新。

吳昌碩（1844-1927年），原名俊，又名俊卿，字倉石，又改倉碩、蒼石，作品多署缶廬、老缶、缶道人、破荷、苦鐵、大聾等。浙江安吉人。出身詩書人家，自述“予少好一篆刻，自少至老，與印不一日離，稍知其源流正變”（吳昌碩：《西泠印社記》）。然少年時因逢戰亂而顛沛流離家破人亡。人到中年生活略安定，即以金石會友，以詩書印刻而遊歷於江浙一帶。與吳大澂、吳雲、潘祖蔭、鄭孝胥、沈增植等人的交往暢談詩書畫印，使他領略了文人氣息的高雅淵潔並為他日後繪畫中的傳統山水花鳥刻下烙印。而在此期間他的《篆雲軒印存》，受到晚清經學大家俞樾的高度評價，但此時的畫藝並不成熟。直至1883年，四十歲的他經高邕書薦推介，與任伯年相識，任頤見其金石篆書俱佳，囑其試以筆法作畫。任頤以其老到的書畫經驗，慧眼識珠，直言吳昌碩日後必成大器。受到任伯年的指點，吳昌碩開始以書法金石入畫，漸以成名。吳昌碩深悟書畫同源的涵義，以自己在書法金石上的經驗技巧，融合到繪畫中去：“我生平得力之處在於能以作書之法作畫”，“時以作篆之筆，



圖8·虛谷：《紫藤金魚》，設色紙本，135×66cm，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第93頁。

橫塗直抹，醜態畢露。人謂似孟皋、似白陽、似清湘僧，予姑應之曰：特健藥而已，奚畫為？”在此次展覽中，有一幅《紅梅圖》（圖9）（設色紙本立軸，1923年寫），就見其書法入畫的顯著特點：墨氣脫手推碑，蝌蚪老苔隸枝。他寫梅常有奇石作



圖9·吳昌碩：《紅梅》，設色紙本，197.3×33.8cm，1923年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第146頁。

## 文化傳承



圖10·吳昌碩：《牡丹》，設色紙本，153×82cm，1917年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第102頁。

伴，認為“石得梅而益奇，梅得石而愈清”。這幅《紅梅》（197.3×33.8cm），以淡墨淡色作石，以篆書枯筆作枝幹，蒼老遒勁恣意老辣，艷濃色彩點染花形，墨寫花蕊金石作托，疊現力透紙背的渾厚筆力。落款“花明晚霞烘，幹老生鐵鑄。歲寒（有）同心，空山赤松樹。癸亥春八十老人吳昌碩”，鈐“吳俊之印”（白文正方）、“吳昌石”（朱文豎長方）、“雄甲辰”（朱文正方）。

吳昌碩作畫，不拘於形而重物象之神勢，將金石之筆韻運刀章法，融入畫面之中，形成他自己的獨有畫風。猶創風氣之先善用西洋紅色，因而色澤更顯鮮豔，而這一創舉，對今日的中國畫用色方面，影響極為巨大。他十分注重詩書畫印的意趣位置。在另一幅寫於1917年的《牡丹》（圖10）（設色紙本立軸，153×82cm）中，由右上而左下斜對佈局，石虛花重結構穩定。以篆書作枝點染作花，洋紅、藤黃敷花色，奪人眼球。花青、赭石寫葉時，間以墨色，令畫面更具活潑感覺。這種在傳統的筆、墨、紙、色中的演變，極大的撼動了其後時代的中國畫壇，影響至今。畫面左上角題跋：“跋足一翁出無車，身閒乃畫富貴花。燕支用盡少錢買，呼婢乞向鄰家娃。丁巳十有一月吳昌碩，時年七十四。”內容有趣調侃。鈐“吳俊之印”（白文正方），“吳昌石”（朱文正方）。右下角則再補“雄甲辰”（朱文正方）。這是他的晚年之作，風格成熟。

海派繪畫的出現，因應了社會的變化、市場的需求。從文人雅士的精神往來，成為了大眾藝術，為中國畫作品開闢了一個巨大的商業市場。而西洋畫顏料的引入，由大師吳昌碩為先，更讓海派繪畫在視覺感官上飽滿一新。使生活在都市霓虹燈下的市民百姓，大為讚嘆欲得之而快。“舊時王謝堂前燕，飛入尋常百姓家。”

作為海派畫家的另一位前驅人物趙之謙，也是在金石書印上，很有建樹，並以金石書法而融於繪畫的。他的繪畫，影響了甚多的海派畫家乃至北方的齊白石、陳師曾等大家。

趙之謙（1829-1884年），字搗叔，益甫，號悲庵、冷君、憨寮。浙江會稽（今紹興）人。歷史上對他的評價，往往是從書法始，而及篆刻再及繪畫。其實，他的繪畫，是有非常豐富內涵也非常耐看的。中國繪畫到了十九世紀中葉的時候，正處於所謂“宮廷畫派”進行變革的時期。而趙之謙此時正是在京城“屢試皆黜”客居十年，轉而仕居江西，輾轉江西各處為知縣。他歷經清朝道光、咸豐、同治、光緒四個朝代，飽嘗命運之坎坷辛酸。

但他自幼便善書畫之技，年長即飽覽各家真跡。繪畫上得徐渭、陳淳、石濤及揚州畫人華岳、李蟬、羅聘等諸大家的精髓。因此，在自己繪畫時，融入治印、書法的體驗，草、隸、篆肆意淋漓入畫，揮寫而成。其作於1872年的一幅《墨松圖》（圖11）（水墨紙本，176.5×96.5cm）即是一例。畫中題款：“以篆隸書法畫松，古人多有之，茲更間以草法，意在郭熙、馬遠之間。同治十一年七月，梅



圖11·趙之謙：《墨松圖》，水墨紙本，176.5×96.5cm，1872年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第137頁。

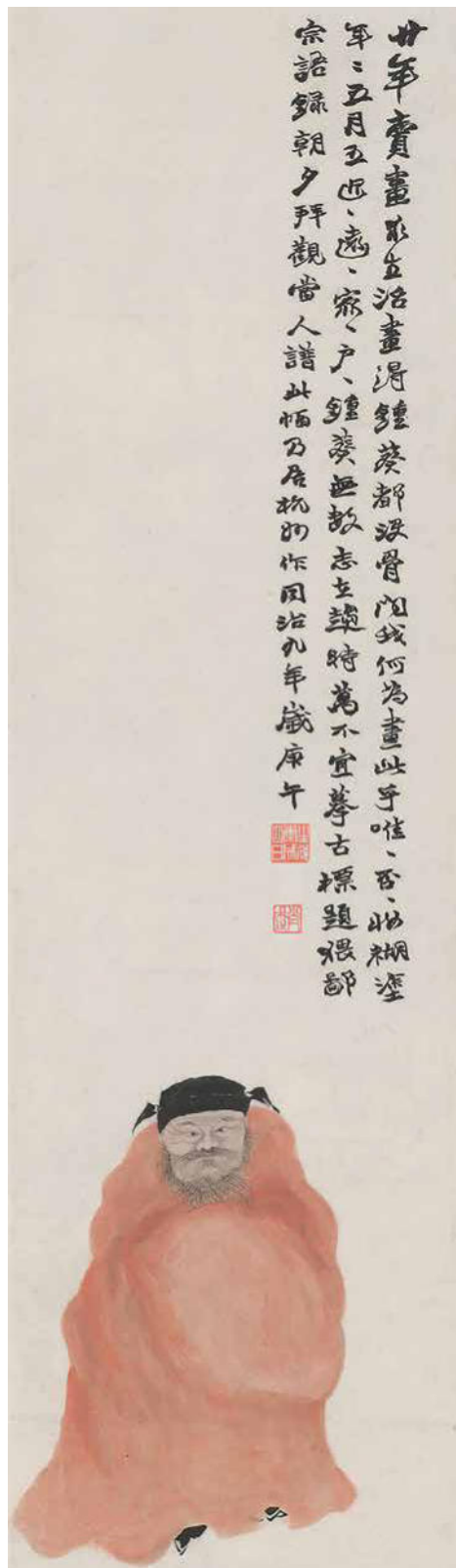


圖12·趙之謙：《鍾道圖》（局部），紙本設色，100.3×23cm，1870年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第44頁。

## 文化傳承

圃仁兄大人屬。趙之謙。”此畫水墨寫意，行書題款。金石法寫松幹渾圓潑辣通天地而立，將畫面直劈為三，眼球衝擊欲爆裂。用篆隸淡墨寫出樹幹鱗皮滋潤渾厚，用草書寫松針濃淡相交層次多變。雖然主幹巨大佔據畫面大部，但墨色的豐富多變，令畫面毫無臃腫堵塞之感。主幹右面一小枝，書寫筆墨清楚，有起首有收筆，活脫脫趙之謙法貼之一捺。鈐“趙之謙印”（朱文正方）。這幅墨松圖構圖氣勢宏大豪放，筆法肆意靈動雄健遒勁，他的“金石畫風”顯露無遺，堪稱趙之謙金石書法入畫的代表作了。百餘年之後再觀仍是睹之不忍捨去。

趙之謙閱大家名畫臨寫不少，畫風甚廣，但對惲壽平一路的沒骨畫法極是鍾情，又揉合楊州畫派的寫意畫法，留下了不少沒骨佳作。他對沒骨法有如此見解：“凡畫沒骨者，必事先勾勒，所為繩墨殼率也。近數十年，畫家務趨便宜，遂令貴耳賤目者，見勾勒本必指為俗工，甚異事也”。觀1870年，趙之謙作一《鍾馗圖》（圖12）（設色紙本立軸，100.3×23cm）。此畫可稱為書詩印畫的完美結合。作者以細筆細線勾勒鍾馗的皺紋、鬚眉，淡墨赭石敷臉色，衣衫用沒骨寫就，染色濃淡顯示人體結構，著寬袍又縮頸躬背，矮胖圓潤顯得誇張滑稽。狹長的畫面，作者在右上題跋，語帶雙關地道出作畫技法，也自嘲了自己賣畫討生活的無奈感觸：“廿年賣畫求生活，畫得鍾葵（馗）都沒骨，問我何為畫此乎，唯唯否否將糊塗。年年五月五，近近遠遠，家家戶戶，鍾葵（馗）無數。志在趨時，萬不宜摹古。標題猥鄙宗語錄，朝夕拜觀當人譜。此幅乃居杭州作。同治九年歲庚午。”鈐印：“生後康定四日”（白文正方）、“趙”（朱文正方）、“定光佛再世墮落娑婆世界凡夫”（朱文正方）。在趙之謙的畫而論，寫意花卉最為人稱道。他多以沒骨法處理枝葉，再以勁道書法作勾勒，而且他以金石佈局嵌入畫面，使構圖飽滿嚴謹，色彩也是豐富華麗。從1871年作設色紙本花卉條屏可見一斑，《紫藤》（圖13）（176.9×45.6cm），取法沒骨作藤，嫩枝下垂飄逸如行草書，勢衝畫外。粉色作花間以鮮艷萱花，



圖13·趙之謙：《花卉條屏——紫藤》，紙本設色，176.9×45.6cm，1871年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第138頁。



圖14·程璋：《月季雙禽圖》，紙本設色，140.9×80cm，1919年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第181頁。

而萱花與紫藤花大小疏密相間，設色對比強烈，書法篆籀寫葉脈，使向背曲折活顯活現。整個畫面十分豐滿，層次感強烈又酣暢淋漓，真正是繁而不亂滿而不塞，儒商工農雅俗共賞。鈐“趙之謙”（白文方印）。

趙之謙於海派畫家而言，說他是前期的奠基人毫不為過。他的賣畫生涯，兼以變革年代的背景，形成了他的風格。而這風格也正是中國繪畫向現代

轉突的歷史特徵。他是上海畫家群落中，最早大膽摻用西洋艷麗色彩的人之一。

在清末民初眾多的海派畫家中，程璋是一位另類風格的畫家。

程璋（1869-1938年），原名德璋，號瑤笙。安徽新安（歙縣）人，後寓居上海。13歲隨父在常州典當行作事，其性喜習畫，餘暇常拿所購之範本畫冊臨寫。東家惜其丹青天份，遂出資讓程璋拜當地畫家湯世澍為師習畫，畫藝大進。並用父親遺產千餘元，悉數購買日本畫冊，悉心研究。後在常州京滬諸地的學校執教鞭，吳湖帆、江小鶴、葉聖陶、顧頤剛、鄭逸梅等出自其門下。晚年寓居上海，賣畫自娛自給。他集傳統的揚州畫派為基石，強烈地揉合西洋畫風格和技法，把中國畫的傳承和對西方藝術的吸收，完美地運用在一起，大步跨越了晚清傳統文人的柵欄，為海派繪畫進入現代風格，作出很大的表率作用。程璋被後人稱為全能畫家，花卉翎毛、草蟲走獸、山水人物俱佳。曾被友人許超謂“其畫山水也，層巒疊嶂，氣象萬千；其畫仕女也，紙上真真，呼之欲出；其畫花卉也，生香活色，妙造自然；其畫動物也，無不畢肖其狀。技至此，可謂神矣。”他的作品更多地接近於當下的現代中國畫。從這次北京古宮博物院拿來澳門展出的作品中，我們可以細細享受程璋作品中的時代風尚氣息。作於1819年的《月季雙禽圖》（圖14）（設色紙本立軸，140.9×80cm），以沒骨法寫老幹二枝，赭石深淡作轉折紋理，青綠敷葉卻又以墨相染，花朵添以洋紅粉白。全幅構圖上下二截立體感強烈，而枝桠穿插靈活灑脫，用色十分艷麗鮮靈，用工筆細描白頭翁鳥，站於畫面中線右側，西洋風格濃郁。程璋對細部描寫十分重視，花托之嫩葉開合亦都細細勾寫令人精神。而他自己對此畫也十分滿意，題款道來：“朵朵精神葉葉柔，雨晴香拂醉人頭。石家錦障依然在，閒倚狂風夜不休。乙未暮春擬徐崇嗣法，新安瑤笙程璋寫於滬上寓齋。”鈐印：“新安程璋之印”（白文方印）、“瑤笙”（朱文方印）。再看1930年作《雙貓窺魚圖》（圖15）（設色紙本

## 文化傳承

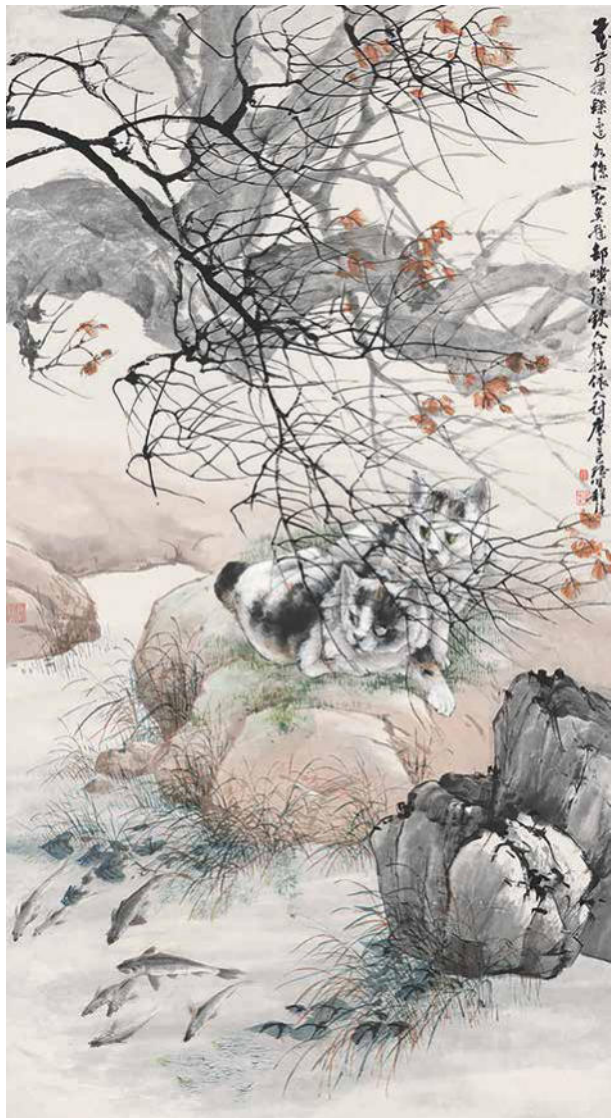


圖15·程璋：《雙貓窺魚圖》，紙本設色，148×80cm，1930年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第178頁。

立軸，148×80cm）。程璋寫畫，精到之處就在於在沒骨法的基礎上，揉合外洋畫派的寫生之技和透視法，用色與墨的深淺，將對象的向背陰陽立體感表現出來。圖中群魚用流暢細筆將魚鱗片片寫就，背腹的色澤漸進質感突現，而右下角用西畫“高光”手法表達遠近，濃墨拉出樹幹數枝，全畫面的立體感真欲讓人觸之摸之為快意。枯枝敗葉明白寫的是秋，卻讓人未感秋之蕭瑟，反而領略



圖16·程璋：《松猿圖》，紙本設色，110.2×50cm，1926年，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第182頁。

了秋之艷美。如斯如畫豈能不為人所歡喜？！而程璋的畫中詩句，也是歷來為人稱道的。此畫題曰：“花前撲蝶還，水際窺魚戲，卻嗟彈缺人，

獨拙依人計。庚午上巳瑤笙程璋。”鈐印“程璋之印”（白文長方印）、“瑤笙”（朱文方印）。而他另一幅《松猿圖》（圖16）（1926年，設色紙本立軸，110.2×50cm），工寫兼有且韻味十足，而且用色也是十分典雅貼切。畫中的兩隻猿猴，毛色層次分明，造型準確靈動，色澤的變化表現了猿猴手足肌肉的力量。猿猴雙眼炯炯有神地窺視著松幹上一小鳥。橫Y的松幹和猿猴佔據的位置，再有虛染的山石小草，令畫面充實飽和。獨獨留出右上角一席位置，讓自己填款留印：“得似故鄉風物否？松濤雲影山猿聲。丙寅冬成範先生雅屬即請正之。瑤笙程璋。”畫鈐“程璋之印”（白文長方）、“瑤笙長壽”（朱文正方）。

程璋的畫面，色彩繽紛亮麗，內容豐富多樣。傳統中吸取新的技法營養，使觀者心悅。而他所表現的對象，造型準確靈動，質感十分強烈，雅俗共賞受落者眾。正是海派畫家們所追求的目標。時至今日，我們踏足海上畫壇，此風興盛正茂，影響深遠。

其實，當年的海派畫家們，都是在摸索中前行，中西摻和，以西潤中。例如吳慶雲（1845-1916年）的一幅《秋山圖》，也可見其傳統功底渾厚，拿取米襄陽的山水空濛之技法，又摻入水彩畫的手法，色彩明快不失國畫韻味。

清末民初“四任”之一的任薰，也是海派早期的佼佼者，卻只是被他兄長任熊及後來名聲大噪的任伯年所掩，地位未見顯突，但他對“海派”及“海派”及之後的繪畫發展，起了很大的影響作用。

任薰（1835-1893年），字舜琴，又字阜長，浙江蕭山人。少年時隨兄任熊習畫，並在寧波賣畫討生活，後遊走於蘇州、上海，病逝於蘇州。因應賣畫對象眾廣，要求各不相同，任薰作畫山水人物、花卉翎毛、無所不盡其全力。他既有傳統諸如陳洪綬的筆法，又在畫中利用西方繪畫的技巧，使得畫面妙趣盎然。任預、任伯年也都受惠於他。任薰早年時用筆設色秀麗勁挺，細膩而又華麗，到晚年時行草行走，氣勢大漲，且佈局、用色別開生



圖17·任薰：《天女散花》（局部），絹本設色，161×40.7cm，《海上生輝：故宮博物院藏海派繪畫精品集》，澳門特別行政區政府文化局，2019年，第60頁。

## 文化傳承

面，別具匠心。創下海派之先河。這次故宮博物院拿來澳門展出的任薰作品不多，其中一幅《天女散花圖》（圖17）（161×40.7cm）十分之養眼。這幅設色絹本立軸，流暢用筆令髮線衣袂禦風飄逸，上下雲彩翻捲夾帶粉色花朵灑落，使畫面動感十足，裙與佩帶敷色以淡墨青綠霞紅相間，華麗中不失雅緻，毫無柔媚艷俗之氣。此畫落款“阜長”，鈐“任薰印”（白文正方）。這種取材於佛教題材（《維摩詰經》）的作品，十分受當時各階層人士的喜愛，可謂是“雅俗共賞”的上品了。

由此可見，海派繪畫呈現的是一個不同前朝歷代中國畫的新局面，或稱之為新畫風也未嘗不可。因為他們除了在前述讀畫中認知的用色、題材、畫

法中的傳承創新之外，還創造了許多新穎的構圖方式。是中國繪畫史上的一個新階段和里程碑。但也如同任何一種新生事物的出現初期不被人認同一樣，“海派畫家”這個詞語最早出現時，充滿輕蔑貶意，毫無認同之感。被傳統畫家斥為畫法不依規矩，色彩沒有依據等等。但金錢始終是一種無法抗拒的力量，傳統和市場的對決中，市場經濟決定了大趨勢的發展。

“海派畫家”並非是完全去“傳統化”，而是在保留中取精萃，加以發揮，並融入時代風貌。中國傳統繪畫的進步，和中華民族文化一樣，就是在這樣的歷史長河中一步一個留痕，融入社會的廣大層面並得以發揚、更上層樓。■