

任熊〈十萬圖冊〉的繪畫風格析探

An Analysis of the Style of Ren-Syong 's “Sh-Uan Tu-Ce” Painting

陳玟婷

Chen Wen-Ting

台灣藝術大學造形藝術研究所碩士研究生

摘要

任熊是極具代表性的「海派」畫家之一，「海上四任」、「滬上三熊」等稱號皆有任熊，世稱其「工畫人物，衣褶如銀勾鐵畫，直入陳章侯¹之室，而獨開生面者也。」²而他在短短的三十餘年短暫的生命中，將明清以來寫意水墨技法和強烈的色彩作結合，以雅俗共賞的新風貌，形成中國近代繪畫突破性的新風貌與變革，也為當時「海上畫派」的發展引導出一個新的發展方向。本文將透過任熊〈十萬圖冊〉作品為主軸，結合相關圖錄和文獻資料的收集彙整，分析探討任熊如何進行創新的藝術表現手法和其繪畫作品特色與精神。

【關鍵字】 十萬圖、海上畫派、青綠山水、工筆重彩

¹ 陳洪綬〔Chen Hong Shou〕（1598~1652）。字章侯，號老蓮，諸暨（今屬浙江）人，明末畫家。參見附圖陳洪綬 1633 山水人物圖局部。

² 清張鳴珂著《寒松閣談藝瑣錄》，六卷，1923年，中華書局刊行。

前言

任熊（1823—1857）是極具代表性的「海派」畫家之一，「海上四任」、「瀟上三熊」等稱號皆有任熊，世稱其「工畫人物，衣褶如銀勾鐵畫，直入陳章侯³之室，而獨開生面者也。」⁴而他在短短的三十餘年短暫的生命中，將明清以來寫意水墨技法和強烈的色彩作結合，以雅俗共賞的新風貌，形成中國近代繪畫突破性的新風貌與變革，也為當時「海上畫派」的發展引導出一個新的發展方向。以繪畫的表現來說，任熊從選擇題材、創作形式到藝術效果都較傳統中國繪畫更有開創性的思維與表現，跳脫傳統文人繪畫僅是以詩、書、畫抒發個人情感的媒介，而是以另一種更廣泛、更多元的藝術手法來呈現與來投入市場。由此而知，任熊對近代中國繪畫之影響，是具有其時代背景意義的。然而，有關任熊的生平事跡史料記載不多，尤其任熊常旅居各地，多屬傳聞，其真實性如何，有待更深入的探究與了解。本文將透過任熊〈十萬圖冊〉作品為主軸，結合相關圖錄和文獻資料的收集彙整，分析探討任熊如何進行創新的藝術表現手法和其繪畫作品特色與精神。

從中國傳統歷史發展角度來看，晚清無論在政治、社會或文化上均面臨千百年來未有的極大轉變，其中最明顯的是西方文明之影響日益增強，對中國傳統以儒家為本的文化層面所造成的衝擊最大，在相對影響之下，中國近代畫壇也隨之發生急劇的變化，傳統怡情養性的士大夫文人畫家日益衰微，而以畫謀生的新興市民畫家則不斷湧現，紛紛匯聚於通商口岸的上海、廣州，為適應新興市場的需求及喜好，畫家在創作題材內容的選擇以及繪畫風格技巧的運用等方面也都產生了新的轉變，也因此造就了一些新興的中國藝術流派，其中著名的“海上畫派”⁵，就是當時極具代表性的畫派之一，而任熊所處的時代背景，也正是在這東西文明相互衝擊，火花綻放的時期，楊逸先生在其《海上墨林》⁶中記載，於上海活動的畫家計有七百多人，而屬清末時期者有五百餘人，足見當時上海畫壇之興盛，呈現出百花齊放、豐富多彩的景象。

³ 陳洪綬〔Chen Hong Shou〕（1598～1652）。字章侯，號老蓮，諸暨（今屬浙江）人，明末畫家。參見附圖陳洪綬 1633 山水人物圖局部。

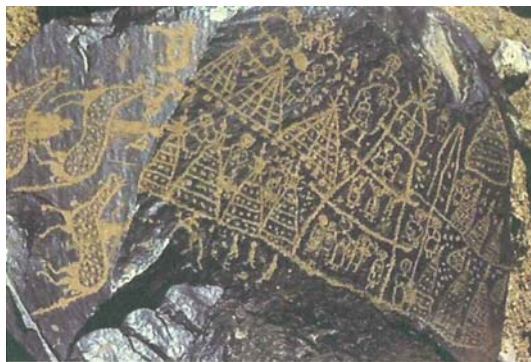
⁴ 清張鳴珂著《寒松閣談藝瑣錄》，六卷，1923年，中華書局刊行。

⁵ 「海上畫派」這個名詞，一般是指鴉片戰爭後、上海開埠以來，由各地匯集至上海活動的畫家總稱。

⁶ 《海上墨林》，是上海人楊逸所編的一本紀錄上海書畫盛況的書籍，出版於1920年。

若從繪畫藝術的發展角度來看，因物質文明的進化，更促使藝術形式不斷革新，又因每位藝術家的思維開展創造出新的表現，週而復始、相互促進。就中國繪畫的用色形式來說，色彩強烈的岩畫，是至今能夠看到最原始壁畫，濃厚的色彩運用遠史前新石器時代的摩崖壁畫中就已經出現，如內蒙古的陰山⁷(圖 1)、雲南的滄源(圖 2)等地。其畫面多採用單一赤鐵礦的辰沙色為主色，搭配黑、白、黃三種顏色，黑色用木炭、白色用堊土、黃色用黃泥，就地取材的畫在自己生活工具或壁上，表達出對於他們的生活美的情緒，純樸而單純。此外，像是戰國秦漢時期色彩的創作應用表現，主要呈現在帛畫、漆畫與宮室壁畫、墓室壁畫上，例如長沙出土的漢初馬王堆漢墓的彩繪帛畫中(圖 3)，均用平塗渲染與單線勾勒的技法，主要採用硃砂、紅土礦物、青黛、藤黃色、銀粉等等⁸，可知人類從原始時期，就使用經久鮮明的天然礦物色和豪邁的線條來製作各種形式的壁畫。另

外像是公元三世紀開鑿的敦煌莫高窟〈北魏敦煌壁畫〉(圖 4、5)和高句麗古墓壁畫(圖 6)、新疆克孜爾石窟中的〈度樂神喜愛犍闍婆王〉(圖 7)等等的壁畫中，也可見重著色彩的表現，且都展顯了早期運用色彩的能力，在這些相關背景文獻基礎上，色彩的魅力顯而易見。但隨著歷史的演變，晉唐以後，色彩的運用逐漸轉變，北宋蘇軾、文同提出「文以達吾心，畫以適吾意」觀點，文人畫逐漸興起，重著色彩的繪畫形式漸趨式微，取而代之的是水墨淡彩的興盛，到了明朝董其昌出，提出南北分宗說，更趨使文人繪畫時的用色喜好，傾向敷色淡雅的淺



內蒙古的陰山〈圖 1〉



雲南的滄源圖〈2〉



馬王堆漢墓彩繪帛畫〈圖 3〉

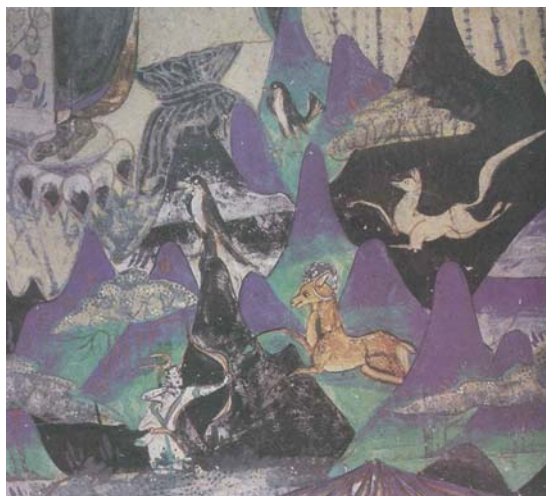
⁷ 葉康寧《壁畫藝術：宮室華彩》西南師範大學出版社，2009年6月，第九頁。

⁸ 張小鷺著《現代重彩畫技法》〈古典重彩畫的歷史回顧〉，北京工藝美術出版社出版，2003年7月，第9頁

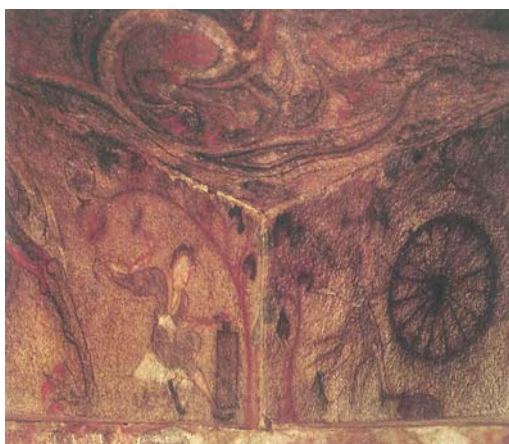
絳繪畫方式，直到清末西潮的衝擊，使其繪畫再度產生新的契機。



莫高窟北朝佛教壁畫 伎樂天 西魏〈圖4〉



五百強盜成佛 狩獵 西魏〈圖5〉



高句麗古墓壁畫〈圖6〉



新疆克孜爾石窟《度樂神喜愛鍵閑婆王》〈圖7〉

今從上述中國繪畫的色彩表現脈絡進入，對於色彩運用本質進行對照了解，於任熊重彩畫作品〈十萬圖冊〉的繪畫色彩的理解揭示，甚有裨益。任熊的〈十萬圖〉冊頁，每圖各有不同，風景季節在其幻境的創作想像中各以綺麗取勝，構

圖設色都充分發揮了金碧輝煌⁹的效果。而任熊以其民間職業畫家身分和傳統文以載道的正統文人畫審美學理自有分別，在其順應融會中西藝術潮流環境的時代下，賦色燦爛、古而華美的〈十萬圖冊〉之作，可謂渾然天成。

一、任熊〈十萬圖冊〉及其源流考察

最先繪製〈十萬圖冊〉作品的是元朝的倪雲林，在清初侯方域的《壯悔堂文集》中第六卷有〈倪雲林十萬圖記〉¹⁰一文，文中開頭即謂：「壬辰過陽羨（江蘇宜興）之毫村，定道人出所藏雲林十萬圖相示，皆有雲林自跋。」此〈十萬圖冊〉的名稱之由來，乃因題目均以“萬”字起首而得名，不過倪雲林之作已亡佚，今已無緣得見其曠世傑作，清人黃鞠¹¹就曾提到：「迂翁十萬圖冊已入長安，無從賞其筆墨。」¹²，費丹旭於臨摹王石谷所作〈十萬圖〉時，亦仿其題跋，其跋中亦提到：

昔倪高士嘗為陶南村作畫冊十種，……今此冊已入長安，無從賞其筆墨。山窗晦日，戲用其題漫為是本，未能似否也。己巳清和下澣，石谷王翬。¹³

到了明朝，文徵明也畫過其中幾個項目如「萬卷書屋」、「萬峯雲起」、「萬卉爭妍」等。到了清朝，唐岱曾畫〈十萬圖〉冊頁，吳應枚、費丹旭也畫。其他畫家如王石谷、惲南田，也都畫過大幅的「十萬圖」，但也都沒有作品流傳。清初的王石谷（王翬）曾畫過幾本〈十萬圖〉，是依倪雲林〈十萬圖〉的題跋架構下自行揣摩創作的，黃鞠在其任熊「十萬圖冊」提跋（圖9）中即有云：

⁹ 萬青力《並非衰落的百年—十九世紀中國繪畫史》雄獅圖書股份有限公司，2005年1月，第145頁。

¹⁰ 清侯方域《壯悔堂文集》卷六《倪雲林十萬圖記》，是侯方域為陳貞慧所藏名畫而作。《記》中表彰由元入明的畫家倪雲林“其款署至正癸丑”，“明太祖定鼎金陵，建元于戊申，至癸丑，莢已六易矣。雲林為吳人，尚仍至正甲子，其不忘所自如此”。

¹¹ 黃鞠（1796-1860），字秋士，號菊癡，松江人，寓吳門，善山水花卉，得力惲壽平，王翬。亦工人物仕女，花卉巨幅尤有神趣。陶澍撫吳，修滄浪亭，倩氏構圖佈局，當意而延至幕中，兼長篆刻，詩書亦工。為近代海上畫派先驅畫家之一。

¹² 任熊《十萬圖》冊，黃鞠秋士題跋。

¹³ 王翬（1632年—1717年），字石谷，清初畫家。號耕煙散人，又號烏目山人、清暉老人，江蘇常熟人。

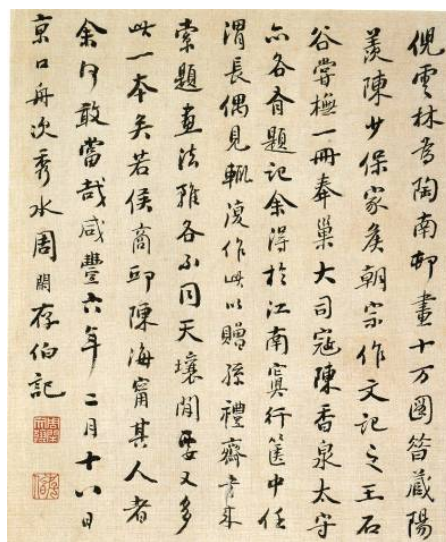
耕煙散人（王翬）偶憶雲林此本，用其題為圖，而用筆不拘一法，題亦稍加酌定向……¹⁴

至道光年間，山陰任熊（渭長）出，畫〈十萬圖冊〉金箋冊頁（現藏北京故宮），其構思精微，意境深邃，併富有裝飾趣味，於寫實中充滿了浪漫情調，是相當難得一見的精品佳作。任熊所作〈十萬圖冊〉，是依王石谷所作〈十萬圖〉而來，在周閑（存伯）為任熊〈十萬圖冊〉題記（圖8）中即可見端倪：

倪雲林為陶南村畫十萬圖，昔藏陽羨陳少保家，侯朝宗作文記之。王石谷（王翬）嘗模一冊，奉巢大司寇、陳香泉太守亦各有題記。余得於江南，置行篋中，任渭長偶見，輒復作此以贈孫禮齋，書來索題，畫法雖各不同，天壤間要又多此一本矣。……。¹⁵



任熊十萬圖冊周閑題跋（金箋本設色。每開各26.3x20.5cm），1856北京故宮博物院藏。周閑題：「參倪兩王」



任熊十萬圖冊周閑題跋（金箋本設色。每開各26.3x20.5cm），1856北京故宮博物院藏。

〈圖8〉

任熊此本〈十萬圖冊〉，畫法與王翬所作有天壤之別，由竹隱居士的題跋（圖10）中「王石谷不過用其題而圖之」這一段話中可知，王翬只是借用圖名，而任熊〈十萬圖冊〉中周閑的題跋謂之「書來索題，畫法雖各不同」也得知其畫面構

¹⁴ 任熊《十萬圖》冊，黃鞠題跋。

¹⁵ 任熊《十萬圖》冊，周閑題跋。

思內容，雖依王石谷所做為本，但卻是自出新意，多是任熊自己的獨特感受與藝術創造，其畫作一洗百年來的陳腔。任熊以勁健挺拔的線條，富麗堂皇的色彩，變化多樣的構圖，精工細致的筆法，在尺幅之中，發揮千里之勢，完成了這本圖冊，其畫面景色優美，意境深邃，重彩厚色，令人怡悅，可說是十九世紀相當重要的山水繪畫，並開“海上畫派”之巔峰。〈十萬圖冊〉為任熊晚年山水畫代表作之一，金箋本、重設色，每幅圖均有任熊的篆書圖名題字，下鈐：「任熊印信」白文印，此冊現藏於北京故宮博物院。各開別名為「萬橫香雪」、「萬壑爭流」、「萬點青蓮」、「萬竿煙雨」、「萬卷詩樓」、「萬支空流」、「萬松疊翠」、「萬笏朝天」、「萬林秋色」、「萬峰飛雪」，共十開，(每開各 26.3×20.5cm)。由周閑的題跋所署「咸豐六年二月十八日，京口舟次，秀水，周閑存伯記」中推測，其繪製時間應是在咸豐六年二月十八日之前，而又從題跋內文了解，可知此冊是贈孫貽謀從弟孫禮齋的。¹⁶



任熊十萬圖冊黃鞠題跋（金箋本設色。每開各 26.3×20.5cm），1856北京故宮博物院藏。

〈圖9〉



任熊十萬圖冊竹隱居士題跋（金箋本設色。每開各 26.3×20.5cm），1856北京故宮博物院藏。

〈圖10〉

（一）〈十萬圖〉相關作品比較

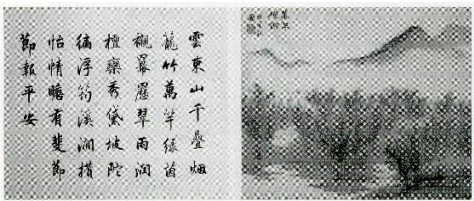

因篇幅有限，僅例舉任熊〈十萬圖冊〉中，〈萬竿煙雨〉、〈萬卷詩樓〉、〈萬支空流〉作品，與文徵明〈十萬圖冊〉、惲壽平仿倪瓚〈十萬圖冊〉、王翬山水〈十

¹⁶ 楊丹霞〈任熊及十萬圖冊〉，第40頁。

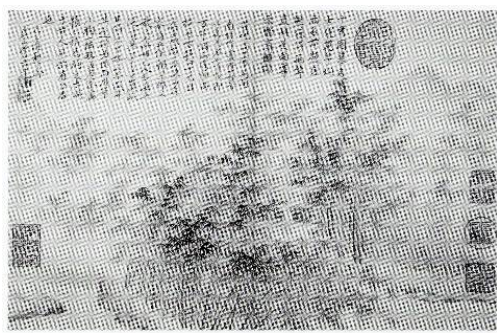
萬圖冊〉之一、王翬山水〈十萬圖冊〉之二、費丹旭臨王翬山水冊〈十萬圖冊〉作一比較，概述如下：

1.萬竿煙雨。

皆以翠竹為題材，文徵明所作〈十萬圖冊〉中第六開（圖 A-1），以遠山近竹手法呈現，王、恽、費氏此圖，則不以遠景為要，只取至中景，畫面呈現雲雨裊繞，有其煙雨之感，處理手法亦較為細膩，較之任熊意境為好，但圖中以竹叢三、兩堆而不以整片竹林的手法表現，相對而言，卻使其畫面氣勢略顯薄弱，甚為可惜。王翬萬竿煙雨有〈十萬圖冊〉之一中第一開（圖 A-3）與〈十萬圖冊〉之二中第一開（圖 A-4）兩種，兩幅皆為紙本水墨畫，恽壽平萬竿煙雨（圖 A-2），則為絹本水墨畫，兩家相較，恽壽平所作任筆重墨濃，王翬所作淡墨筆輕，一為華麗厚重，一為清新雅趣。費丹旭所作萬竿煙雨（圖 A-6），臨王翬（圖 A-4），任熊第四開中的萬竿煙雨（圖 A-5），此作構圖取遠景，不似前三圖皆以近景手法呈現，與文徵明所做立意較近，在於呈現竹林萬頃，連綿不絕，並於畫中加以巨岩聳立，更彰顯其畫面之壯麗。

<p style="text-align: center;">文徵明〈十萬圖冊〉</p> 	<p style="text-align: center;">恽壽平仿倪瓚〈十萬圖冊〉</p> 
<p style="text-align: center;">（圖 A-1）第六開 萬竿煙雨 仿管魏國。鈐印二：文徵明印、衡山。</p>	<p style="text-align: center;">（圖 A-2）第一開 萬竿煙雨 水墨畫。自題：昔倪高士嘗為陶南村作畫冊十種，皆以萬為名。如首幀即萬竿煙雨，後幅萬橫香雪，題曰十萬圖。藏陽羨陳少保家，商邱侯朝宗作文記之，今此冊已入長安，無從賞其筆墨。山牕暇日，偶憶雲林此本，戲用其題擬為圖，而用筆不拘一法，略兼各家，畫題亦稍為酌定，未識于古人氣韻有合否也。己巳（西元一六八九年）清和、下澣，白雲外史壽平。鈐印二：恽、正叔。</p>

王翬山水〈十萬圖冊〉之一



(圖 A-3) 第一開 萬竿煙雨

水墨畫。無標題。自題：昔倪高士常為陶南村作畫冊十種，皆以萬為名。如首幀即萬竿煙雨，後幅萬橫香雪，題曰十萬圖，舊藏陽羨陳少保家，商丘侯朝宗作文記之，今此冊已入長安，無從賞其筆墨。山牕暇日偶憶雲林此本，戲用其題擬為圖，而用筆不拘一法，略兼各家，畫題亦稍為酌定，未識于古人氣韻有合否也。己巳（西元一六八九年）清和下澣，虞山石谷王翬。鈐印二：王翬、石谷。

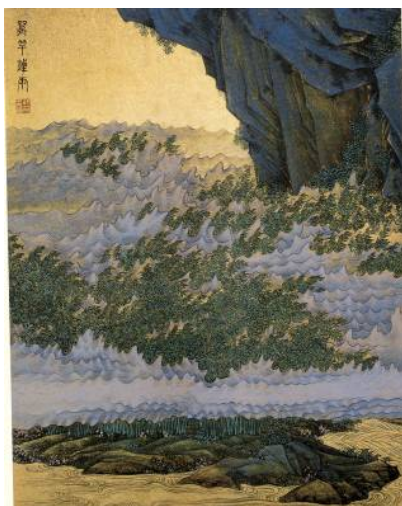
王翬山水〈十萬圖冊〉之二



(圖 A-4) 第一開 萬竿煙雨

自題。昔倪高士常為陶南村作畫冊十種，皆以萬為名，如首幀即萬竿煙雨，後幅萬橫香雪，題曰十萬圖，舊藏陽羨陳少保家，商丘侯朝宗作文記之，今此冊已入長安，無從賞其筆墨。山牕暇日偶憶雲林此本，戲用其題擬為圖，而用筆不拘一法，畧兼各家，畫題亦稍為酌定，未識于古人氣韻有合否也。己巳（西元一六八九年）清和下澣，虞山石谷王翬。每幅分鈐印：王翬、石谷。

任熊〈十萬圖冊〉



(圖 A-5) 第四開 萬竿煙雨

自題：萬竿煙雨。鈐印：任熊印信（白文）。

費丹旭臨王翬山水冊〈十萬圖冊〉



(圖 A-6) 第一開 萬竿煙雨

錄王翬原題。鈐印：子茗（朱文印）、曉樓（白文印）、小書畫舫審定（朱文長方印）。

2. 萬卷詩樓。

文徵明所作為第五開，名萬卷書屋（圖B-1），王翬所作兩幅皆為第四開萬

卷書樓（圖B-3）、（圖B-4），任熊第五開與費丹旭第六開，一名為萬卷詩樓（圖B-5），一為萬卷書樓（圖B-6），雖名稱略異，內容以梧桐、高閣為題材進行創作，卻無二致，文徵明所作聽其名萬卷書屋，僅以“屋”為名，氣勢已不如其他三家以“樓”為名，畫面書屋左置，其他三家則樓右置，文徵明所作格局不以大氣勢為主，僅小屋搭門前樹木三兩棵，而任熊所作，則但主題立意明確，表現梧桐風聲、高閣書聲，不假其他多餘景物，構圖簡潔有力。而王、恽、費氏此圖，所呈現仍是堆疊古人陳法，畫面構成與前幾幅大同小異，畫面依循慣例，近、中、遠景一字入列，無出其右，萬卷書樓僅為附庸，樹木姿態亦緊守一法。

<p>文徵明〈十萬圖冊〉</p>  <p>（圖 B-1）第五開 萬卷書屋 仿燕龍圖。鈐印二：文徵明印、衡山。</p>	<p>恽壽平仿倪瓚〈十萬圖冊〉</p>  <p>（圖 B-2）第七開 萬卷書樓 設色畫。自題：萬卷書樓，此圖即雲林清秘閣也，香光居士題云，倪迂畫若散緩，而神趣油然，見之不覺遶屋狂叫。鈐印二：恽、正叔。</p>
<p>王翬山水〈十萬圖冊〉之一</p>  <p>（圖 B-3）第四開 萬卷書樓 淺設色畫。萬卷書樓，有恽壽平題，此圖即雲林清秘閣也，香光居士題云，倪迂畫若散緩，而神趣油然，見之不覺繞屋狂叫。觀石谷所樵，幼霞標致可想也。鈐印二：正叔、壽平。鈐印二：王翬、石谷。</p>	<p>王翬山水〈十萬圖冊〉之二</p>  <p>（圖 B-4）第四開 萬卷書樓 萬卷書樓，恽壽平題，此圖即雲林清秘閣也。香光居士題云，倪迂畫若散緩，而神趣油然，見之不覺繞屋狂叫。觀石谷所樵，幼霞標致可想也。鈐印一：園客。每幅分鈐印：王翬、石谷。</p>

任熊〈十萬圖冊〉



(圖 B-5) 第五開 萬卷詩樓

自題：萬卷詩樓。鈐印：任熊印信（白文）。

費丹旭臨王翬山水冊〈十萬圖冊〉



(圖 B-6) 第六開 萬卷書樓

萬卷書樓。鈐印：曉樓（白文印）。并錄自題句，此圖即雲林清秘閣也，香光居士題云，倪迂畫若散緩，而神趣油然，見之不覺繞屋狂叫。官石谷所撫，幼霞標致可想也。

3. 萬支空流。

王翬山水〈十萬圖冊〉之二第七開（圖C-4）、惲壽平第四開、費丹旭第五開名為萬頃滄波（圖C-6）與任熊第六開為萬支空流（圖C-5），雖名稱不同，但所繪皆以表現江水浩瀚之感，王、惲及費氏所作相同，王氏所作筆輕意雅，運受評筆重意古，費氏則臨王翬而作，三家所作，江面平靜無奇，僅有老樹欹襯托景致，用色單薄，雖有其意境，但畫面略顯空洞，畫面力度未能完整呈現。任熊所作萬支空流，畫面由遠而近，碧波嶙峋，加上以藍綠著色奇岩奇石，矗立江中，似有暗潮洶湧，且用色大膽，畫面協調有緻，可見其寫實功力技巧更是精熟。另王翬與所作另一套〈十萬圖冊〉中，第八開不叫萬頃滄波而稱萬里清光，手法呈現另有新意，以遠山襯托寬廣江面，僅右下角岩石一角點景，畫面鋪陳盡量不以瑣碎枝啞干擾，僅為呈現江海遼闊沉謐之逸境，別有其高雅之處。文徵明〈十萬圖冊〉則無此相同題材之作，僅第一開名萬岩積翠（圖C-1），題意與其它圖不同，不適比較，僅列圖參酌。

文徵明〈十萬圖冊〉



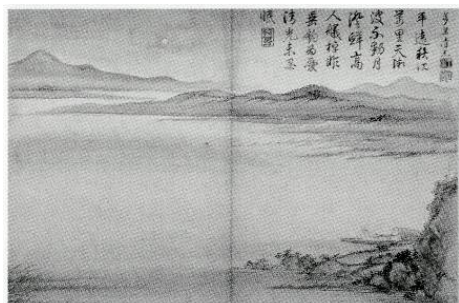
(圖 C-1) 第一開 萬岩積翠
仿馬扶風。鈐印二：文徵明印、衡山。
(題意與其它圖不同)

惲壽平仿倪瓚〈十萬圖冊〉



(圖 C-2) 第四開 萬頃滄波
設色畫。自題：萬頃蒼波，南田壽平。鈐印二：
惲、正叔。

王翬山水〈十萬圖冊〉之一



(圖 C-3) 第八開 萬里清光
設色畫，萬里清光。鈐印二：王翬、石谷。

王翬山水〈十萬圖冊〉之二



(圖 C-4) 第七開 萬頃滄波
萬頃滄波。惲壽平題，打槳入空明，橫橋出秋
嶼，人在釣魚汀，如聞隔煙語，雲溪。鈐印二：
惲正叔、壽平。每幅分鈐印：王翬、石谷。

任熊〈十萬圖冊〉



(圖 C-5) 第六開 萬支空流
自題：萬支空流。鈐印：任熊印信(白文)。

費丹旭臨王翬山水冊〈十萬圖冊〉

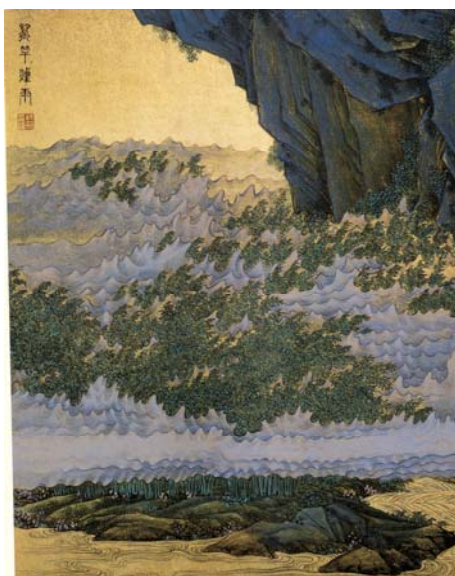


(圖 C-6) 第五開 萬頃滄波
萬頃滄波。鈐印：曉樓(白文印)、并錄惲壽平
詩一首。

二、〈十萬圖冊〉所體現的青綠山水繼承與啓示

隨著上海經濟的發展、西方文化的傳入，出現了聲名顯赫的“海上畫派”，清末海派的風格形成，可以說是上海社會消費性文化的標準產物，其富麗的色彩與細膩的畫面構成，也為元、明、清以來以傳統文人水墨畫為主導的畫壇帶來了新的氣息。海上四任(熊、薰、頤、預)中的任熊，在“文人畫”寫意山水成為畫壇主流的勢態下，別具一格，別開生面的創作其精細巧麗、重彩設色的〈十萬圖冊〉，在技法上，不以文人畫中以筆墨設色的渲淡染出，而採取清朗、瑰麗的色彩及細密又富裝飾性線條的描繪，傳承晉唐青綠山水畫法的遺緒，並融合中西開創新局，更顯得引人注目。

任熊〈十萬圖冊〉共十開，每一幅均以「萬」字為題名，表現了江南風景生動多姿、生機勃勃、萬壑爭流之景象，著色濃麗有強烈的視覺感染力，其中以〈萬竿煙雨〉(圖 11)、〈萬松疊翠〉(圖 12)、〈萬笏朝天〉(圖 13)等青綠設色表現猶見明顯，和北宋王希孟的〈千里江山圖〉(圖 14)相較下，絢麗的色彩、精細的筆法，某些程度上也體現了富麗堂皇的理想追求。中國傳統繪畫色彩的盛行於唐宋以前，主要體現在壁畫、青綠山水、工筆人物和花鳥畫中，青綠山水在唐宋時一度是主導的趨向，而在宋、元以後淺絳或以黑白灰調為主的山水畫，逐漸壯大成為主流。五代的荆浩謂「筆墨積微，真思卓然，不貴五彩」¹⁷，又王維的「夫畫道之中，水墨最為上」¹⁸都再再給了中國畫的基調，對水墨畫的發展造成相當影響。〈萬竿煙雨〉，以翠竹為題材，以近景手法呈現，在於呈現竹林萬頃，連綿不絕，並於畫中加以巨岩聳立，更彰顯其畫面之壯麗，題意所言煙雨之境，反被其大氣



任熊十萬圖 萬竿煙雨 〈圖11〉

¹⁷ 荆浩《筆法記》，湖南美術社 1997 年，第 253 頁

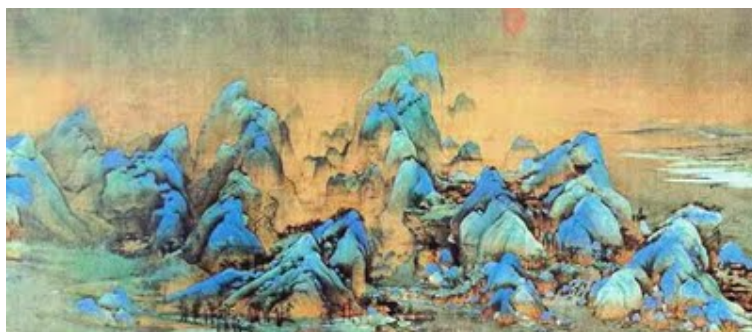
¹⁸ 王維《山水訣》，《唐五代畫論》，湖南出版社，1997 年，第 117 頁



任熊十萬圖 萬松疊翠〈圖12〉



任熊十萬圖 萬笏朝天 〈圖13〉



北宋王希孟的《千里江山圖》〈圖 14〉局部

魄淹蓋，呈現效果不如預期；任熊所繪〈萬松疊翠〉，老松由近至遠，層層疊疊，極為切題，所謂萬松疊翠，實為名至所歸，設色亦極為漂亮，色相分明，非一般畫匠所能爾；任熊第八開〈萬笏朝天〉，表現山峰之壯麗險峻，山峰線條呈現以方直為要，直線的力度本較曲線為強，加之任熊以青綠重彩設色，厚實的色調，使其畫面更為沉穩，更顯其山勢之雄強，表現出矗立高聳之山峰景致。明代文徵明有言：

上古之畫，全尚設色，墨次之，故多青綠，中古始變為淺淡，水墨染出。故上古之畫屬於神，中古之畫入於逸，均之各有至理，未可優劣論也。¹⁹

然而，青綠山水自誕生以來，便以富有詩意的造境、絢爛奪目的用色以及具象、寫實、裝飾韻味的表現方法奠定基礎，青綠山水的製作是精工細作的，代表作都是巨大的，其材料是稀奇昂貴的，因其中勾線的金，要使用真金才能使其輝煌，故一件青綠山水作品的完成，是傷神且勞心的，所以在明清以前優秀作品只有王公貴族才能擁有及收藏，而一般的民間青綠山水畫工，其涵養有限。“西學中源”說和“中體西用”之論，萌生於明清之際，由清聖祖玄燁 康熙〈1662-1722〉提倡“西學中源”²⁰，康熙54年〈1715年〉義大利米蘭人郎世寧²¹來到中國之後，由傳教士馬國賢〈Matteo Ripa, 1682-1715〉引見，更將西方繪畫的技法和設色帶入中國宮廷，漸漸達到普遍，光影效果立體感強，形態逼真透視幾何法，注重物象解剖結構，受到宮廷的賞識，雍正時期曾奉命教導宮廷畫家油畫和透視法，從此油畫便在中國繪畫裡應運傳播。²²在“西學東漸”的背景之下，中國傳統知識份子懷抱憂患意識，從而包括繪畫在內的各種領域在西方文明入侵的壓力下，產生了急於求變的心態。清代文化交流逐步開發，與國外通商、通航較為頻繁，因此隨著海上畫派的興起，強烈鮮明的時代感，而色彩最容易振奮精神、表達情感，這個時候的淡泊、蕭疏、避世的心態已不能夠因應，讓人耳目一新大量湧進的西畫所帶來的刺激，西畫的視覺效果特別受到喜歡與欣賞。海上畫派主要表現在作品精神面貌的改變，海上畫家們在資本主義、資訊快速傳遞的時空背景下，依賴以畫謀生的畫家，不斷處於競爭的狀態，適應生活變化，迫使他們的不斷的革新與創造。

藝術源自於生活，不斷創新是藝術發展的規律，隨著時代的發展是藝術創新

¹⁹ 王克文著《宋元青綠山水與米氏雲山》，濟南山東美術出版社2004年7月，第10頁

²⁰ 王揚宗〈西學中源說和“中體西用”論在晚清的盛衰〉北京故宮博物院刊2001年，第五期總第97期

²¹ 郎世寧（Giuseppe Castiglione, 1688年7月19日-1766年7月16日）義大利人，天主教耶穌會傳教士、中國宮廷畫家，以西洋寫實畫風紀錄了清朝初期的中國宮廷人物與景色。

²² 馮明珠《清雍正文化大展》〈雍正朝的文化與藝術—西方傳教士畫家及其影響〉聯合報股份有限公司，2009年10月，第117頁

的規律。藝術創新是創時代之新，主要源自新生活中所見、所知、所思的全部古今情事知能，是真實感受的反應表現²³。海上畫派的畫家們注重用色也重視對用墨的運用。潘天壽先生說：「色易艷麗，不易古雅，墨易古雅不易流俗，以墨配色足以濟用色之難。」²⁴任熊〈十萬圖冊〉畫工精緻，敷色豔麗，〈萬松疊翠〉、〈萬笏朝天〉、〈萬笏朝天〉有豐富的裝飾性，作品用金箋紙創作更具有尊貴的視覺效果，咫尺千里的境界渲染極為感人。絢麗的青綠山形刻畫具體，實為傑作，因其境遇知感而呈現出豐采的筆墨形質與性情理念。他的山水既有陳洪綬的古樸神韻，又貼近現代的審美趣味，是師於古人又有創作天份的天才畫家，無怪當時在海上畫壇德高望重的領袖人物胡公壽，稱這位只活了 35 歲的年輕藝術家為「藝林中的巨擘」²⁵。

三、〈十萬圖冊〉山水技法與富麗重彩的展現

任熊嶄新的創作風格在〈十萬圖冊〉格式上，惟宋元青綠山水的影響流變大致如此，雖略顯規矩，但在藝術的表現手法上也有與青綠山水傳統意境做出結合。而〈萬峰飛雪〉(圖16)的蒼茫炫目感，頗有元人的高逸格調，用淡白粉勾勒渲染山峰、積雪，石山底部採用的金色顯得若隱若現，水面與天空保留金箋之底色，讓整幅作品襯托的古雅秀麗，更有如宋人趙伯駒〈江山秋色圖〉(圖17)的恢弘氣勢。宋黃修復云：

畫之逸格，最難其儔，拙規矩於方圓，鄙精研於彩繪，筆簡形具，得之自然，莫可楷模，由於意表，故目之曰逸格爾。²⁶

是說，「逸格」是無法而法的，乃文人士大夫的審美情調，是對筆墨逸格情操的推崇，而後元明清「逸品」成為最高藝術品評，董其昌更是將傳統水墨視作正宗。青綠山水在元、明、清對水墨山水的發揚下，藝術史上曾輝煌一時的青綠(金碧)山水到清代以後就日暮西山了，即使有工筆重彩青綠山水畫家，也略在少

²³ 林進忠《書畫藝術學刊》第五期，台灣藝術大學美術學院書畫藝術學系，2008年12月，〈水墨 繪畫傳承的人文情境本質〉，第66頁

²⁴ 李萬才著《中國畫派研究叢書—海上畫派》，吉林美術出版社2003年1月，第173頁

²⁵ 李萬才著《中國畫派研究叢書—海上畫派》，吉林美術出版社2003年1月，第122頁

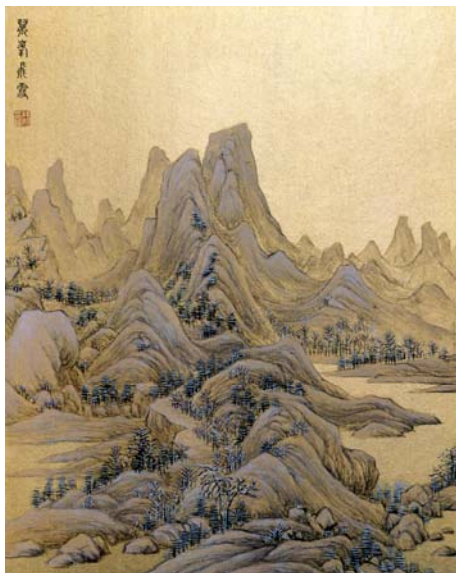
²⁶ 北宋黃休復《益州名畫記》則分逸、神、妙、能四格。

數了。在文人畫壇上色彩掩沒於水墨之中，但是在壁畫及民間藝術中還能得以有所保留。傳統繪畫致於不重視用色，既使用也較為淡雅，而海上畫派的畫家，不僅吸收民間的鮮豔色彩，還注意西畫的色彩運用，色墨相互滲透的實踐，使得畫面更生動有趣。南齊謝赫“六法論”，能將藝術的元素結構用二十四個字透徹精闢地詮釋，令人感動且佩服中華文化藝術的理論體系，而後人總在“隨類賦彩”上反覆思索，有客觀本身形象的色彩規律形式與主觀藝術家情感所感受的色彩歸類畫面創造關係之構成的不同美學精神。從時代的色彩論述中出發，宋代以後文人畫的色彩元素又是常以“墨分五色”一以貫之，唐宋繪畫運色絢麗紛呈，明末清初三任、趙之謙、吳昌碩、齊白石均在濃淡艷麗間揮墨韻色，宋郭若虛早在《圖畫見聞志》中寫到“六法精論，萬古不移”。而清初宮廷畫家鄒一桂，在《小山畫譜·西洋畫》中提到：“西洋人善勾股法，故其繪畫于陰陽、遠近不差錙黍，所畫人物、屋樹皆有日影，其所用顏色與筆與中華絕異，布影由闊而狹，以三角量之，畫宮室于牆壁，令人幾欲走進。²⁷此說明在繪畫過程中，敏銳地察覺到了中西方繪畫的不同，即中國繪畫重神韻而西方繪畫重技術。清代王昱1973年《東庄畫論》云：「青綠法與淺色有別，而意實同，要秀潤而兼逸氣」²⁸頗耐人尋味。海上畫派的作品，神采飛揚、萬紫千紅，中西繪畫交流的時空背景影響下，在色彩上與歷史上的文人畫，形成顯著的差別。海派畫家所崇尚的一種現實精神，與文人們所樂道的淡泊高逸已越漸疏遠，海派藝術的商品化，使畫家那種孤芳自賞、自我標榜的行徑已難被觀眾接受，在當時上海的工商社會侵染下，大量創作描繪現實世態的作品，也由傳統的基礎上走出新變化的繪畫風貌，筆法由溫雅為勁爽、色彩由清淡變濃麗、畫面構圖由簡約為繁複。因此，在海派的繪畫中，我們可以感受到，中國繪畫由古典向近代轉型的一些訊息，題材表現便從文人們所喜好的水墨山水中走出，而在人物、肖像、花鳥、樹石等顯其才能，從超逸轉現實，內斂轉向外拓，創作旨趣上從“「文人的」轉向「藝術家的」”²⁹。

²⁷ 清鄒一桂《小山畫譜》全書共分上下兩卷，主要是論述花卉畫法。上卷首列“八法”、“四知”。“八法四知”之後是講各種花的畫法，共一百一十五種，花葉形色俱道。接下為取用顏色，共十一條，各詳敘其煉制之法。下卷首摘古人畫說，間或參以己意，共四十三條。後附膠礬、紙絹、畫碟、畫筆、用水諸法。最後是洋菊譜。原來，鄒一桂曾于乾隆二十一年(1756)閏九月承詔畫內廷洋菊三十六種，並蒙皇上賜題，于是恭記花之名品、形狀，撰為此譜，以志其榮遇。當時此畫譜已刊成，便附于此書之末。為清初宮廷著名花卉畫家。著有《小山畫譜》、《小山詩集》。

²⁸ 王克文著《宋元青綠山水與米氏雲山》，濟南山東美術出版社 2004 年 7 月，第 54 頁

²⁹ 牛克誠編《色彩的中國繪畫》，湖南美術出版社 2002 年 5 月第一版，第 415 頁。



任熊十萬圖 萬峰飛雪〈圖16〉



宋人趙伯駒〈江山秋色圖〉局部〈圖17〉

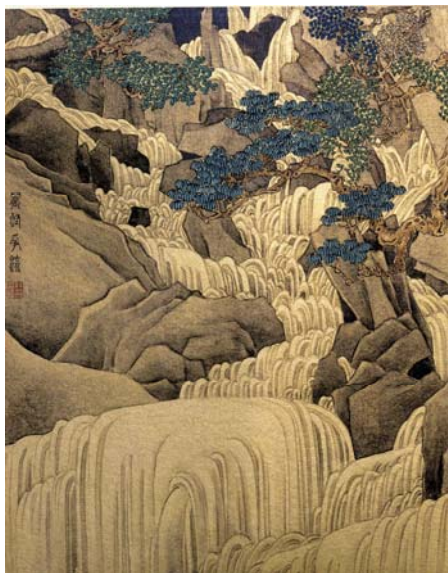


宋人趙伯駒〈江山秋色圖〉卷 絹本設色 56.6x323.2 cm 北京故宮藏〈圖17〉

任氏所作〈十萬圖冊〉第二開為〈萬壑爭流〉(圖18)，取材以山岩、溪流為主題，構圖取景，僅採近景為先，畫面怪石嶙峋，急流湍急，氣勢滂沱，搭以重彩老松，更顯激流險峻；任熊第三開為〈萬點青蓮〉(圖19)，以荷花為題材，作品中大量呈現荷花姿態，綿延數里，以重彩層層上色，使其荷葉翠綠了然於目，搭上萬朵鮮荷，呈現出荷田豐富自然之景緻，整體畫面僅以奇岩佐姿，不吝萬點青蓮專美於前；任熊第六開為〈萬支空流〉(圖20)，所繪表現浩瀚江水之感，畫面由遠而近，碧波嶙峋，江浪不平，一波接著一波，加上奇岩矗立江中，似有暗潮洶湧，且用色大膽，以藍綠著色奇石，卻不見突兀，反於畫面協調有緻，可見其寫實功力甚深，技巧更是精熟。

任熊的〈十萬圖冊〉在色彩的表現上，吸收了民間藝術的裝飾趣味也融入層

次豐富的敷色，使得色彩的樣式更具多樣變化。〈萬橫香雪〉(圖21)的迷濛柔美感，以梅花為題材由畫面來看，任熊所作萬點梅花，鋪陳整個畫面，取景以大畫面呈現，任氏用色點彩為之巧妙，山色碧綠濃彩，襯托出梅花潔白，使主題呈現越加明顯。其〈萬卷詩樓〉(圖22)的雅麗清新，內容以梧桐、高閣為題材進行創作，任熊所作，雖亦不以大氣魄風貌呈現，則但主題立意相當明確，表現梧桐風聲、高閣書聲而已，不假其他多餘景物，以單純取代繁複，畫面淨潔有力，或可解釋文人高仕萬卷詩書藏在心，不以堆疊書架佈滿塵之意。其〈萬林秋色〉(圖23)的樹樹秋聲，山山寒色勾畫出金風送爽的簡淡，以秋天林間景緻為主軸創作，



任熊十萬圖 萬壑爭流〈圖18〉



任熊十萬圖 萬點青蓮〈圖19〉



任熊十萬圖 萬支空流〈圖20〉



任熊十萬圖 萬橫香雪〈圖21〉



任熊十萬圖 萬卷詩樓 〈圖22〉



任熊十萬圖 萬林秋色 〈圖23〉

將豐富的色彩點染秋瑟山林，讓生機充滿。任熊在這件冊頁作品裡，巧妙的運用金箋紙底色，這樣的雄偉奪目下，為華麗厚重，為清新雅趣，更多了份生動自然。任熊的青綠山水有別於傳統的以石青、石綠等純色入畫，有著較強烈的色彩象徵意味，而是引用了色相更加豐富的敷色更加真實柔和。

四、小結

清末鴉片戰爭以後的海上畫壇，因門戶開放而發展蓬勃的商業經濟，呈現出盛況空前的繁榮景況，來自各地僑居上海賣畫為生的畫家數量相當之多，但師承各異，風格也多有不同面貌，因而使海上畫壇呈現出百花綻放、豐富且多彩的盛況景象。而其中最具時代風采和代表性意義的，自是別開生面的“海上畫派”，而它也是我國近代繪畫史上相當重要和最具影響力的藝術流派之一。而任熊即是“海上畫派”創始人之一，他一方面繼承了傳統中國繪畫的精神，一方面又努力探求新的藝術創作形式，力求革新，開創了瀟灑放縱、雄厚古樸、雅俗共賞的海派新畫風。在其短暫的一生中，創作出眾多瑰麗多姿的花鳥景象與靈活灑脫的人物形象，而其山水畫作，更是獨創一格，寓古維新，所作〈十萬圖冊〉就可見其立意精隨，其十幅作品各有其特色，每幅皆有新意呈現，作畫不循陳規古法，其大膽開創新局的精神，相同的地方就是傳承，不同的地方就是屬於時代的創新，就如石濤所言：「古人未立法之先，不知古人法何法，古人立法之後，便不容今

人出古法，千百年遂使今人不能出頭地之冤哉。」³⁰任熊畫作，並無受到傳統世人俗法約束，因而能得其自然天趣，自成一家風範。

參考書目

專書

- 賀寶銀 責任編輯《海上四任精品-故宮博物院藏任熊、任薰、任頤、任預繪畫選集》河北美術出版社、亞洲藝術出版社出版，香港，1992年8月1版。
- 李鑄晉、萬青力著《中國現代繪畫史—晚清之部 1804~1911》石頭出版社，台北市，1997年。
- 萬青力 著《並非衰落的百年—19世紀中國繪畫史》廣西師範大學出版社，桂林，2008年。
- 天津人民美術出版社編輯《中國近代畫派畫集—海上畫派》天津人民美術出版社，天津，2002年第一版。
- 江梅 著《海上畫派》遼寧美術出版社，遼寧，2002年5月第一版。
- 潘深亮 主編《海上名家繪畫 15》商務印書館出版，香港，1997年10月1版。
- 何恭上 主編《海上畫派》藝術圖書公司刊行，台北，1995年9月再版。
- 何 鴻 編著《海派繪畫識真》，江西美術出版社，江西，2005年6月1版。
- 上海博物館 編《上海博物館藏海上名畫家精品集》，大業公司出版，香港，1991年7月初版。
- 上海書畫出版社 編《海派繪畫研究文集》，上海書畫出版社出版，上海，2001年12月1版。
- 梁 超 著《時代與藝術：關於清末與民國“海派”藝術的社會學詮釋》，中國美術學院出版社，杭州，2008年3月1版。
- 趙寒成 著《海上墨林-中國山水畫通鑒 31》，上海書畫出版社出版，上海，2006年5月1版。
- 王鵬 黎加多編著《中國繪畫流派識別圖鑑》，中國輕工業出版社，北京，2008年8月1版。
- 王之海責任編輯《海上畫派—中國近代畫派畫集》，天津人民美術出版社，天

³⁰ 石濤上人五十二歲時畫上題跋語。

津，2002年12月。

- 葉康寧著《壁畫藝術》西南師範大學出版社，2009年6月第一版。

期刊論文

- 黃光男〈海上畫派畫風與影響〉，《晚清民初水墨畫集》，國立歷史博物館出版，台北，1997年，P18-P22。
- 胡懿勳〈海派與金石派的差異〉，《晚清民初水墨畫集》，國立歷史博物館出版，台北，1997年，P23-P27。
- 丁羲元〈任熊自畫像作年考〉，《海派繪畫研究文集》，2001年，P1-8。
- 林似竹〈題材與風格的創新一析任熊《姚燮詩意圖》〉，《海派繪畫研究文集》，2001年，P868-899。
- 林錦濤《任伯年的繪畫研究》，2003年，國立台灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文。