

近代中日繪畫藝術的交流與變革— 從清代沈銓到日本長崎之後談起

Modern Times's Art Paintings Communication and Change between
China and Japan: Since Shen-Cyuan Go to Nagasaki in Ching Dynasty

易映光

Yee Ying kuang

東南大學藝術學院博士生

大葉大學視覺傳達設計學系助理教授

摘要

歐洲的「現代主義」出現於 18 世紀啓蒙運動時期，是影響西方思維的主流。十九世紀清廷鴉片戰爭失利後轉而圖強現代化。鄰近的日本，自古代起則不斷的從中國藝術思想中汲取營養，同時亦在近現代時期對中國藝術的現代化，興起了交流與變革的深遠影響力。本文藉由清代畫家沈銓由長崎登陸日本後所形成之繪畫風格，對江戶時代畫壇和明治、大正時期畫家影響的餘韻，探討新興日本畫派崛起之經緯。其畫風在東瀛畫史被喻為長崎派寫生畫系，以花鳥樣式的寫生畫為主，形成「南蘋畫派」的寫生畫風後，曾風靡江戶幕府，甚至影響京都畫壇的円山派。清末因洋務開埠時，高劍父等人留日習藝歸國後創“嶺南”畫派，其畫風亦可追溯至南蘋畫派之特點。同樣追求畫品的寫實手法，以工筆賦彩或兼工代寫方式描繪主體花鳥，點景樹石則以水墨寫意筆法完成，背景再淡掃墨、色或大片的渲染，營造自然空間的獨特技法。中日同屬東方文化背景，但在此時，雙方在藝術觀念和繪畫技巧上，早已脫離原軌道而發生了變遷，借助沈銓花鳥繪畫的形式演繹，提供了相似媒材在表現形式的思考依據與邏輯轉換。

【關鍵字】 沈銓、寫生畫、南蘋畫派、嶺南畫派

歐洲的「現代主義」出現於 18 世紀啓蒙時期，是一個「主流」的思潮且一直影響著西方的思維方式。相對於東方的中國，其歷史的演繹中並不存在一個對等的異質文化作為抗衡的對象；一直到十九世紀，以清朝敗於鴉片戰爭，轉而形成為歷史的轉捩點。強勢的西方異質文化透過許多商品與武器，成功殖民世界大多數地區，以傾銷的方式破壞許多古文明國度，逼使社會與經濟體制走向現代化。1912 年，中華民國政府結束了三千年的皇權帝制，傳統的基層文明秩序面臨著崩散的危機，同時也是促使中國邁向「現代化」的契機。相鄰日本的自江戶創建幕府的 1603 年的德川家康，通過禪宗的媒介長期接受了漢學、儒教的影響，中國文化一度在日本社會興盛，幕府末年雖因幕藩體制的腐敗，但承繼宋明學派的講學等教化活動亦奠基了明治時期維新的社會基礎，至 1867 年慶喜將軍辭職後開始走向全盤西化的現代。

觀察波濤洶湧的近代歷史潮流的發展，雖錯綜複雜好似無情的碰撞，是一股不可抵抗的洪流也是永遠不能逆轉的淘汰，但卻也有著相互影響、互為因果關係的交流過程。本文所指的近代是從明末清初的 1600 年到 1945 年二次世界大戰結束，在這段時間裡，中日藝術界對西方傳教士所攜進的宗教與圖像繪畫等，皆產生過抵制，其西畫東漸而導致歷史上文化思潮的變革比以往任何時期都要艱鉅；從傳統的社會原型到接受西方現代化的過程裡，如何迎接或對抗文化的入侵問題，也是關係著未來將形成何種國家文化的問題。接觸外來文化的同時，必會產生對自身文化的覺醒與對傳統文化的解構。雙方此階段的政治實體的局勢是混亂的，呈現在藝術形式上卻是風起雲湧最多元的時期，本文著重撰寫這段歷史階段中的中國與日本在繪畫實踐的相互交流、相互催生狀態，試從：

1. 日本江戶時期前後的花鳥畫樣式(1603~1868)

以傳統東洋畫的內容觀看近代日本歷史中的畫作多以山水畫及花鳥畫為主，但和現在眾所理解的字意去認知是有差距的。但透過歷史進程的衍申可以知道，山水畫和西洋繪畫裡的風景畫同義，有關描寫風俗、美人畫等即可以人物、肖像畫稱之，當然花鳥畫也就涵蓋了靜物及風景畫的範疇。

原本花鳥画是以花和鳥為主題的一種繪畫表現。但從前述解釋得知，凡鳥以外的蟬、蝶等昆蟲類，犬貓兔鹿等的動物及魚藻類，皆可以屬於花鳥画的取材對象；相同的，取代花描寫為樹、草、野菜等等的組合，亦屬花鳥画。日本的花鳥画是隨著中國繪畫中的花鳥成為獨立的畫科後隨之傳入的，在第十三世紀曾盛行禪僧們的水墨花鳥画¹及模寫宋元院體畫的花鳥形式。至江戶幕府前期時代的花鳥画多延續前朝桃山時代(1573~1615)，充滿金碧輝煌的障屏画又加上豪華絢爛的大畫面，極受宮廷、武家的喜歡而形成裝飾性效果佳的金碧障屏画風格；同時，也存在著和統治階級相異的，由市民和茶人所形成的審美意識，標榜中國文人教養與生活情趣²的花鳥画。

江戶時代之前的花鳥画，其代表樣式是以幕府禦用绘師「狩野派」為首，從累積派別畫風之大成的狩野元信(1476~1559)起，他以漢画³的水墨畫法為基礎，又擷取大和绘⁴系的土佐派⁵樣式，配合書院等建築體要求的裝飾性的障壁画樣式於是被創建出來。因為當時社會上的绘師們多绘製成牧谿、夏圭樣式，但他們在日本的傳世作品多是小幅或較小的畫軸，並不適合障壁画或著如屏風一般的大畫面的要求，因應現實客戶多樣化的需求，於是元信就整理、統合出新的製作畫風以應對不同的請託，而創出「真行草」的画體。即以水墨的筆法為主體，裝飾在金碧為底的大畫面上，其真體是以馬遠、夏圭的“寫”為主、行體是牧谿的“绘”、草體是玉潤⁶的“潑”，在室町時代末期算是為狩野派的製作體系達到完備階段(圖 1)。直至江戶時期的前段，

¹ 凡本文中的「画」、「绘」區分為以日本地區盛行的藝術形式如日本画、大和绘等，以中國地區盛行的樣式則以繁體字的「畫」作為不同地域與時空下的名稱劃分。此種繪畫技法，均是以動物膠與礦物顏料混合後所繪製的藝術表現為主。

² 日本煎茶人的中國趣味，如何鑑賞書畫及文人理想等，參考富田升，《近代日本的中國藝術品流轉與鑑賞》，趙秀敏譯，上海古籍出版社，頁 7，上海，2005 年。

³ 通指和大和绘相對應的中國樣式、風格的畫作。

⁴ 奈良時代的画工司解體後画工被宮廷、寺院等吸收。喜以唐朝風格的山水畫、風俗畫裝飾建築體，稱之為唐绘；後改為以日本的山水、風俗為題材時，稱之為大和绘。

⁵ 土佐派是大和绘的主流画派，不但學習狩野派也學習中國宋元画，將溫文儒雅的大和绘帶入寫實作風，特別是南宋院體畫家李安忠的「鶉圖」，成為後學弟子模寫的粉本。江戶時期更在傳統描法上加入金色背景，述說古代宮廷裡的凄美故事，以鮮豔的色彩托襯出情節而形成具時代特性的風俗屏風。

⁶ 參考潘公凱，《中國繪畫史》，李超、惠藍、陳永怡著，上海古籍出版社，頁 217，上海，2001 年。牧谿、玉潤是為南宋禪僧畫的代表性人物。前者作畫作受梁楷影響，畫如其人粗豪爽勁，用筆迅疾，有時用蔗渣潑墨作畫，有股清幽縱逸之氣。玉潤的畫為極簡的水墨山水，用墨較乾，筆如隨意掃抹。室町時期，二人畫作隨中日僧人往返而進入日本，對日後代的水墨画發展有深遠影響。

狩野派依然擁有御用繪師的地位而屹立不搖，此時期的代表繪師以狩野探幽(1602~1674)繼承，他在畫面上使用粗細有致的墨線(圖 2)，背景構圖呈現瀟灑淡泊的大片留白，襯出高雅富詩情的畫風，即使像掛軸一般的小作品亦可呈現出描寫的抒情景深與空間感。



圖 1 狩野永徳《花鳥図襖》，聚光院



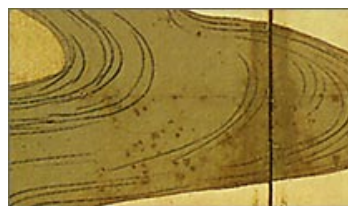
圖 2 狩野探幽《桐鳳凰図屏風》，六曲一双，17 世紀中期，東京 SUNTORY 美術館，各 158.2x377.6cm，紙本金地著色，



清妙飛舞於宇宙中的鳳凰姿態



傳統水墨筆法表現的岩石質感
(局部畫面)



呈現的水流質感的線條

此種“留白不畫”的空間畫風給後代狩野派的繪師們很大的影響力；但是探幽特意留白的效果所彰顯的審美意識(圖 3、圖 4)，在後世繪師們反覆模寫下失去原味，什麼也不畫的留白效果，反成為徒具形式並無意義的空間⁷，也成為喪失狩野派魅力的主要因素之一⁸。

⁷ 主要參考日本安村敏信著，《もっと知りたい狩野派 探幽と江戸狩野派》，東京美術，東京，2006 年；《新朝日本美術文庫 7 狩野探幽》，新潮社，東京，1998 年；展覽會圖錄，《生誕 400 年紀念狩野探幽展》，東京都美術館，東京，2002 年。

⁸ 主要參考日本安村敏信著，《もっと知りたい狩野派 探幽と江戸狩野派》，東京美術，東京，2006 年；《新朝日本美術文庫 7 狩野探幽》，新潮社，東京，1998 年；展覽會圖錄，《生誕 400 年紀念狩野探幽展》，東京都美術館，東京，2002 年。



圖 3 狩野探幽 《四季松図屏風》，六曲一双，京都大德寺，約 1641~1646 年製作，各 156.5x367cm，紙本金地著色，

相對於宮廷的繪師，開市民藝術先河的宗達光琳派，同樣活躍於十七世紀江戶時代前期與中期的京都。宗達(?~1643)以京都富裕的市民階級為基礎，接受牧谿的水墨畫風格，使用金銀泥破水墨的新技法，或著在金泥塗製的背景空間裡，大膽的描繪景物、製作出具有生命力的裝飾性造型(圖 5、圖 6)；江戶中期，出身於京都商家的尾形光琳(1658~1716)，首先學習狩野派，繼之發揚宗達的畫風且樣式較前者感覺纖細。對自然觀察後的抒情感散發在精緻的作品中，對畫面取捨於裝飾性和繪畫性的效果上，拿捏的恰到好处，形成新興的花鳥畫風格(圖 7)。



圖 4 狩野探幽《春景圖》1672 年
Free Gallery of Art, Washington, D.C.
水墨絹本

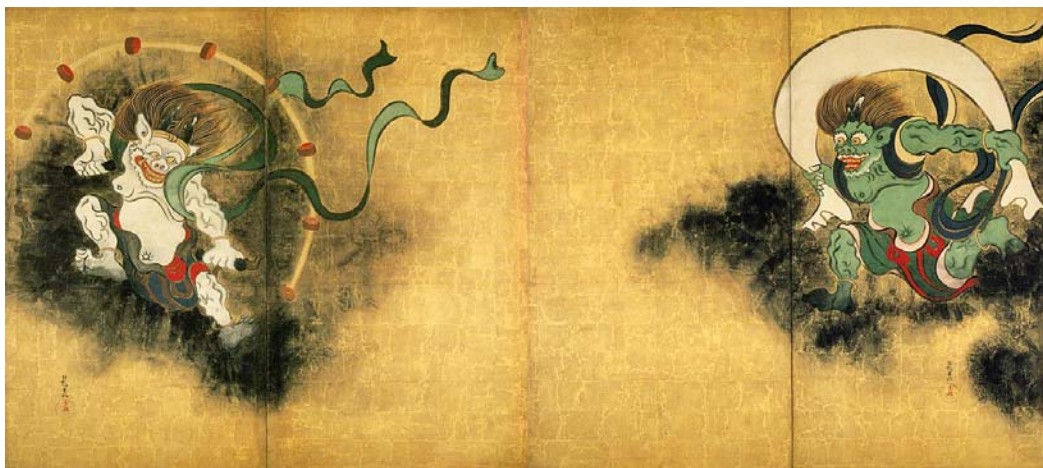


圖 5 俵屋宗達《風神雷神茶屏風》，17 世紀，二曲一双屏風，東京國立博物館收藏左右各 164.5x181.8CM，水墨設色紙本

至江戶時代的中晚期，因南蠻画⁹風格影響而盛行寫實的要求，亦波及到花鳥画的世界。1731 年被邀請前來的中國畫家沈詮，挾著宋元花鳥寫實風格的構圖，水墨渲染、設色華麗，將花鳥画作的寫實境界提升至最高點。伴隨著西洋寫實風氣的影響下，對江戶時代後期畫壇掀起很大波瀾，在繼起畫家們的努力下創造出嶄新的日本画派生。



圖 6 俵屋宗達《松島図屏風》，17 世紀，二曲一双屏風，Free Gallery of Art, Washington, D.C. 水墨金銀泥紙本，166x369.9cm



圖 7 尾形光琳《紅白梅圖》，約 1711(日本正徳元年)，二曲一双屏風，MOA 美術館收藏 左右各 156x172.2CM，設色金泥紙本

2. 日本江戶寫生画風の沈南蘋派 (1731~1733)

室町時代曾伴隨著中日禪僧們的往來而引進的南宋繪畫樣式，更透過雪舟的南宋画及明浙派的筆觸基礎，使原本已經日本化的水墨山水画更臻高峰，加上江戶時期幕府的擁儒學說，使中國明清時期的繪畫樣式開了影響日本的「文人画」的先河，產生了江戶時期具代表性的文人画家池大雅與与謝蕪村，當時的画壇均以學習中國“漢學”¹⁰、詩、書、画並富有雅趣的水墨

⁹ 桃山時代(1573~1615)年間，乘葡萄牙船前來的基督教傳教士，所攜來的描繪西洋題材、異國人物、風俗及聖經題材之聖像畫等西洋画，稱之為南蠻画。

¹⁰ 江戶時代(1603-1867)的“漢學”是以朱子學說為主，甚至視為維安邦定國的指導思想，

表現形式為時尚。從江戶中期直至明治時代皆被日本美術史視為南画派的鼎盛時期，富岡鉄齋為明治時期的代表並有最後的文人画家之稱。

清人沈銓就是在此種氛圍下應日本國禮聘，延攬入長崎教授花鳥畫技法。沈銓東渡最早的文獻記載於李浚之《清画家詩史》中的《贈沈南蘋序》，是和沈一同赴日的畫家黃行健所寫詩文記載：「予友南先生，精繪事，偶作《百馬圖》，賈客攜至日本，時日王喜寫生，設館招致畫士，有慶山者稱鑒別巨擘。客以《百馬》進，王大悅，使以厚幣聘，先生遂航海往，時雍正己酉也。及至授餐供帳，備及優渥。先生每一揮灑，館中人相顧以為弗如。留三載歸。王及士大夫饋贐值巨萬。適友人負官帑，憔悴幾死，先生傾囊以贈，吳門李處士果作海外遊記。」如文所知，沈銓是在清雍正七年(1729)赴日。但在日本的文獻¹¹記載中，沈氏名詮，自衡之或衡齋、號南蘋，中國浙江湖州市德清縣人。因八代將軍德川吉宗的政策，被幕府招聘于享保 16 年(1731)從長崎港進入，1733 年歸國。在日本画派中的分野為長崎派之寫生画系，画風以花鳥圖的寫生画為主，此畫風風靡江戶時代的末期，影響円山・四条派及往後的日本畫壇。又沈銓跟隨胡眉學畫，彩色花鳥及人物是為表現重點，其精緻的構圖與設色技巧，使跟隨者眾在日形成「南蘋画派」的寫生畫，對江戶中期的藝壇造成深遠的影響。

另從日本岩崎彌之助在明治中期所創設的靜嘉堂所收藏明清時期書畫作品中，有屬於日本重要文化財李士達「秋景山水圖」、謝時臣「四傑四景圖」等代表作品；尚有池大雅題跋、張瑞圖「秋景山水圖」、谷文晁所臨模藍瑛的「秋景山水圖」、甚至也有藏有“舶來畫家第一人”讚譽的清沈銓「老圃秋容圖」(圖 8)的作品紀錄。

本文是指在鎌倉時代末期傳入日本的儒學思想。與日本廣義對中國宋代的“漢學”推崇為“宋學”時，在追溯的時間上有所不同；早在隋唐之前就有漢文典籍的傳入。依據日本學術界的視點，漢學往往定位為“儒學”或“中國學術”的總稱。

¹¹ 摘自日本美術シソーラス絵画編，是由筑波大学日本美術シソーラスデータベース作成委員會編輯。其 Database 是關於日本画相關之圖書、雜誌、展覽會目錄等，凡有關事項、作家、流派、收藏者、典籍書誌等的系統化調查。于平成 3-6 年(1991-1994)，由 Database of Japan Arts Thesaurus : Paintings 補助製作。



李士達(1550-1620)《秋景山水圖》，明代，日靜嘉堂文庫收藏，紙本水墨淡彩設色，168.8x89.8cm



沈詮(1682-1760)《老圃秋圖》清代，日靜嘉堂文庫收藏，絹本工筆設色，展於渋谷區立松濤美術館

圖 8

再則，從円山应举(1733-1795)享保 18-寛政 7 年，即江戸時代中期時的畫家，円山派的創始者。從他的歷史背景¹²中都可以閱讀到相似的資料，如「十五歳の頃京都へ出て狩野派門閥であつた鶴沢探鯨門下の石田幽汀(1721~1786)に画技を学ぶ。……生活のため眼鏡絵の制作に従事し、中国版眼鏡絵を模写……1767(明和4)、三十五歳の年には円満院門主祐常の知遇を得て、本格的な画家としての生涯を歩み始める。……新しい絵画芸術を目指して試行を繰り返すことになる(円満院時代)，応挙の新しい写生に対する考え方もこの頃にほぼ確立すると考えてよい。……写生の重要性を認識するようになった。……直接的契機として、当時の画壇を席卷していた沈詮(南蘋)(註3)¹³様式、その写生図を模写するほど傾倒した渡

¹² 草薙奈津子(1987)，山水、風俗、美人、花鳥日本画傳統近代新展開，東京：山種美術館，p128。及 <http://ja.wikipedia.org/wiki>，フリー百科事典『ウィキペディア』；佐佐木丞平等(1996)，円山应举研究-研究篇，東京：中央公論美術出版。

¹³ 中国清時代の画家。字は南蘋、色彩鮮やかな写実的花鳥画に巧みで 1731 年(享保 16)長崎に渡来して在住 2 年、熊斐らが師事し、我国の花鳥画に大きな影響を与えた。生没年不詳。

辺始興、名号をならった錢選(舜举)などが推定される。応挙は1768年の「平安人物誌」や「孔雀楼筆記」に登場しておりすでに新画風が社会的評価を得ていたことがわかる。」更可以證實沈銓確實來到江戶時期的日本，並由弟子傳承形成寫生風格的南蘋畫派。

沈銓出生於浙江德清縣，其在書畫題跋上常見“家住苕南餘不溪”的白文印章，“餘不溪”是德清縣舊城里清溪的舊稱，師從浙江平湖人胡湄(西元17-18世紀)¹⁴，胡擅長工筆花鳥。此時的清朝盛行婉約小寫意的花鳥畫風，尤以追求文人畫逸格的惲格¹⁵為代表，除繼承前世文人畫的花鳥畫風外，又創“清如水碧，潔如霜露”的沒骨畫法，畫中用墨設色典雅、章法細膩，在氣派中呈顯清新的氣息，在當時頗為人所稱讚，獲得“寫生正派”的美譽。以此理觀沈銓的作品(圖9)，是直接以色彩勾勒形體並不施以墨線描繪輪廓，對鳥獸的寫生力求形似；畫面設色雖華麗，但能達精緻效果卻不失為澹雅，深具形神兼備與清新。見畫中溪畔蒼松下二隻丹頂鶴，一鶴昂首唳天，一鶴轉首回應，羽毛敷色極盡勾染之巧；鶴腳下的石狀似雲，用筆皴、擦，剛硬中帶著精練，以破墨層層渲染出陰陽層次而顯出山石的體感厚實；背景再薄施淡墨以襯出空間。淡雅有如惲格所強調的“筆墨本無情，不可使運筆墨者無情。”使觀畫者亦能觸景生情。沈銓的題材多取材具有吉祥意味的鶴、猿、鹿、鳳凰等，帶有祝福寓意的圖像。如圖(10)，圖右上角有一猴攀岩掛樹的在捅一個蜂窩，下方的猴群們大小各式姿態在樹下觀望。其圖畫中的蜜蜂與猴是取諧音的“封侯”之寓意，但沈氏所構的畫面不僅有恭賀吉祥之兆，其營造的情節不但緊張又詼諧有趣味；在猴仔的畫法上用筆工細縝密，形態生動自然，所配樹石之筆法均以寫意水墨做成，石上苔點先以濃墨點再上石綠色，樹葉繪製多以雙勾夾葉法再塗以淺綠色彩，整幅氣勢具有逸氣但不拘謹。沈銓在此幅構圖的背景上，已經略施淡墨以渲染出空間的深度與氣氛，有別於潮流習以計白當黑為背景的式樣而別具特色。已凸顯出沈氏

¹⁴ 胡湄(公元17-18世紀初)清代畫家。字飛濤，號晚山，又號秋雪，浙江平湖人善花鳥、蟲魚，宗宋人筆法，工筆重色，細致艷麗，造型準確，形態生動，時稱“仙筆”沈銓為麒入室弟子。

¹⁵ 惲格(1633-1690)字壽平號南田。幼承家學，山水出於宋元之風，在擬古風盛行的明末清初之際，惲格卻能在擬古潮流中體現“本家筆意”，與亦步亦趨的師古之流大相逕庭。



圖 9 沈銓(1682-1760)《松鶴圖》清乾隆，絹本水墨重彩設色，226.5x114cm，上海博物館藏

筆法，在山石的部分具備水墨寫意樣式、花鳥動物又兼有工筆精緻的審美效果。

沈銓的畫作是一種兼工帶寫的寫實風格，構圖簡潔不繁複，描寫動物不厭其精，其姿勢、神態生動有勁，配景借用山水畫的寫意筆法又加上背景佈局的渲染手法，雖具有獨自特色卻不受當時清朝寫意畫派的重視。但此種寫實畫風在日本江戶享保年間開始，其在畫壇的受歡迎程度卻是如商盤(1701-1767)在

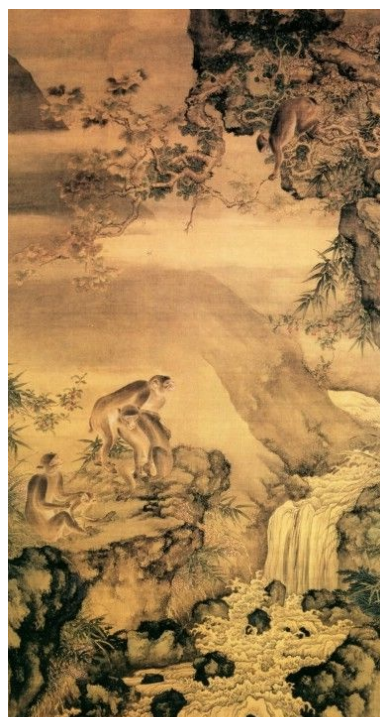


圖 10 沈銓《蜂猴圖》清，絹本設色，183.5x96.2cm，北京故宮博物院

《質圓詩集沈南畫花鳥歌並序》寫道：「掛壁將軍不厭看，展屏國主常稱好。」說明江戶時期在德川幕府行鎖國政策、但獎勵工商實業效益下，給民間美術有了伸長的空間。

此時京都琳派重視的是崛起的富裕商人的喜好；御用畫師的狩野派也必須滿足宮廷貴族的趣味；普世的市井町人，因接受儒學的啓發轉而接受明清的水墨文人畫以抵制敗壞風俗的浮世繪。所以沈銓清新的寫實風格與文人逸趣的筆墨構圖，對已停滯畫不出新意的日本畫而言，正是崛起造成風潮的因素，加上西方荷蘭船隻引進的西洋寫生與透視法，更奠定了沈銓南蘋畫派的寫生地位。不但受到京都寫實派與傾心文人畫思想的南宗畫派的推崇，也蔚成江戶時期的重要畫派，取代了官方代表的狩野派與工商團體鍾情的琳派，進而能和代表庶民情調的浮世繪分庭抗禮形成潮流。如圖(11-1,2,3,4)所示¹⁶，可以理解沈銓在日雖短暫三年，但逸趣的筆法、明淨的設色與清新的格調，加上兼融逸筆的寫生，最獨特的是背景敷色與暈墨技法，填補了狩野



圖 11-2 沈銓《麒麟之圖》，清乾隆 13 年(1749)，絹本設色

圖 11-1 沈銓《雪梅群兔圖》，清康熙 55 年（1716），絹本設色

¹⁶ 參考近藤秀実(1990)，沈南蘋の足跡，季刊古美術第 93 号，東京：三彩社。
圖像參考取自 <http://www.yingbishufa.com>；<http://www.gg-art.com>。

派已流於無意義的留白效果；其淡染勾勒出的花鳥構圖，除濃淡合宜外又吸引了文人畫抒情寫意的精神，藉走獸以寓意祥合吉慶的題材，既重形似又重神采，工筆、寫意相互結合雅俗共賞，並能獲得當時幕府時代將軍家與貴族的喜愛。



圖 11-3 沈誼《丹鳳朝陽》清雍正 13 年(1735)絹本設色



圖 11-4 沈誼《柏鹿圖》清乾隆，47.2x40cm，絹本設色

以現在視點觀之，沈誼以個人對物體的觀察，表達且繪出自然界的天趣，構勒出一種世俗想要追求的境界，符合眾人所期待的現實生活。其具體的技法呈現在以鳥獸為主體的花鳥畫時，鳥獸是以工筆賦彩的傳統“擬古”筆法，配景的山石則以水墨寫意技法渲染，樹、水的線條不離馬遠等宋代院體畫家筆法，最終尚有淡墨渲染背景，以求得人世間的空間感而創造了繪畫的新意。

3. 南蘋派交流的過渡與啓發

沈詮滯留日本長崎雖然僅僅三年時間，但其帶來清朝中國民間花鳥畫，注重寫生風格的兼工筆帶寫的技法，更有沈氏獨特的背景渲染法，卻賦予早已存在的唐繪另一番新的氣象，不僅皇室貴族們爭相邀約訂製畫作，甚至向沈詮習畫的翻譯官的作品都一畫難求，可見沈氏受當時社會重視的程度。從唐通事熊代熊斐直接拜師沈詮之後，透過熊斐的教學與傳播，漸漸在江戶中、晚期，形成畫壇一支不可忽視的影響力量；後世將日本畫史中此一時期的代表風格與流派，分類稱之為長崎寫生畫風沈南蘋派，亦有南蘋派的稱法。

南蘋派是從翻譯官熊代熊斐直接受教於沈詮之技法，再傳門生有熊斐文、熊斐明、森蘭齋、大有月湖、巖井江雲、江越繡浦、鶴亭、黃檗僧、黑川龜玉、真村廬江、荒木君瞻、宋紫石、宋紫山、宋紫岡、諸葛監、劉安生、建部綾岱、楫取魚彥等，漸發展擴及形成了南蘋畫派。沈南蘋畫派中最具代表性及有影響力的弟子有熊代熊斐及宋紫石二人，其再傳弟子門人中有許多是知名、有地位的官家弟子，在直接傳遞繪畫技法時會有一定的影響和信任。能在畫史中被人重視摘錄的南蘋派畫家有建部綾岱、蠣崎波響、司馬漢江等；亦有透過畫家個人的交友情誼，間接影響的有後來成為京都畫壇主流的円山应举、伊藤若冲等人。在明治大正時期西洋風興起，幾經劇烈思潮的變革與異動下，繪畫藝術逐漸發展為重視寫生、講究光影、設色渲染、題材新穎的新日本畫至今。

1.熊代熊斐(1712-1772)，屬江戶時代中期在長崎活躍的畫家。原本姓神代(くましろ)，字淇瞻，通稱為神代甚左衛門，喜歡唐風文化後將名改為熊斐，又因くましろ的姓氏在日文訓讀發音與熊代相同，也就順勢成為熊代熊斐。他起初先向長崎的唐繪目利¹⁷渡邊秀石學畫，在1731年沈詮到長崎時，擔任唐通事的翻譯官職為沈服務。藉著上司大通事官的梅三十郎引見介紹後，便直接向沈南蘋學習中國的花鳥畫風。學習的過程中，也有短暫時間是向沈氏在中國的弟子高乾習畫，但熊代熊斐是南蘋唯一在日本收的嫡傳

¹⁷ 唐繪目利(からえめきき)，江戶時代中期在長崎設的政府機關裡所配置的一種官稱。當清朝船隻在長崎港下貨，凡有關從中國載來的書畫或器物等，就由唐繪目利負責貨物的鑑定及價值判別的工作。若有關輸入輸出的交易品或鳥獸圖像的製作，也皆由此職務擔當。有時亦須兼任官府的御用畫師一職。

弟子。也是將南蘋畫派中的技法特點和構圖的審美概念傳授開來，除技法外並培養眾多喜歡此種風格的徒生與雅士們，再由門人的散播而形成江戶時期的南蘋派畫風。當時南蘋的畫作一幅難求，熊斐繼承的技法(圖 12-1-2)已在社會上有高度的評價，德川御三家(水戶、紀伊、尾張)的尾張藩第八代藩主德川宗勝特地從中國輸入絹匹，請熊斐作畫，可見當時風靡的效益非常廣遠，亦代表著官方的喜好與支持程度。



圖 12-2 熊代熊斐《鸕鷀捉魚図》，江戶德川幕府宝曆 5 年(1755)，德川美術館

圖 12-1 熊代熊斐《仙鶴遐齡図》，江戶時代中期，神戸市立博物館，絹本著色

從德川家的收藏品《花鳥屏風圖》(圖 13)知道，這是由尾張德川家宗勝大納言所預約定製的作品。是六曲一雙共十二件花鳥作品中的一部分，和其門生的畫作並列顯示，可得南蘋畫派的特點在於畫品上講求寫實中帶野趣，用筆用色簡潔清麗外，主體花鳥以工筆賦彩或兼工代寫不以勾勒填塞為之，點景樹石多以水墨寫意完成，背景處再淡掃墨、色或大片渲染，營造自然的空間而別於當時畫壇的表現手法。



圖 13 熊代熊斐《花鳥圖屏風》六曲一雙局部，江戶時代德川明和 2 年(1765)，德川黎明會藏，絹本著色

2. 宋紫石(1715-1786)，原本性名是楠本幸八郎，字君赫或霞亭，號雪溪、雪湖、宋岳等。是將南蘋畫派的風格走向，在江戶畫壇上推廣並具有影響力的一位畫師。他在長崎遊學的時候首先向熊斐學習花鳥畫(圖 14)，當清朝畫師宋紫岩來日時，也曾拜師門下，因為崇尚中國唐風暨表示尊敬其師，後期將名改稱宋紫石。他不但學習中國畫也關心西洋畫，和平賀源內¹⁸交友，並於 1736 年協同製作博物書類《物類品隲》的插畫製作，1771 的《雨中雞図》為其代表作，現藏於東京國立博物館。著書有《古今画藪》，並教導酒井抱一與司馬漢江等人，其子、孫宋紫山與宋紫岡則繼承畫業。



圖 14 宋紫石《聯珠爭光図》，江戶德川明和 2 年(1765)，神戸市立博物館，絹本著色



圖 15 蠣崎波響《春雨櫻雉図》，江戶時代，花光春之助收藏品，寄贈市立函館博物館典藏，絹本著色

宋紫石對寫生南蘋派的影響在於他的弟子中多為大老、家臣等有名之士，如旗本的董九如、鳥取藩家老土方稻嶺、庄內藩土藤田錦江等，尤其是松前藩家老蠣崎波響(圖 15)等，透過文人雅士群體傳播，開創了無遠弗屆的勢力擴及整個江戶的畫壇。

¹⁸ 平賀源內(1728-1780)，江戶時代日本的本草學者、蘭學者、醫者、作家、發明家、西洋畫家。1736 年發行《物類品隲》，關心荷蘭博物學而努力專致於洋書的學習。

3. 蠣崎波響(1764-1826)，名広年字世祐，初期號東岱或著杏雨、京雨，最後啓用波響，是北海道松前藩的家老，七歲的時候，叔父憐其才送往江戶學習。1773 年從南蘋畫派的建部凌岱學畫，三年後師亡故，遵照凌岱師的遺言再從宋紫石(圖 16) 學習。1783 年滿 20 歲時才回到松前，改稱波響爲號。



圖 16 宋紫石(左)與司馬漢江(右)，軸裝對幅花鳥作品局部，江戶時代末期，絹本著色，平野証吉美術館藏色

習畫十三年的蠣崎，在寬正元年(1789)的蝦夷內亂(北海道東部愛奴族與日人的衝突事件蜂起)，戰爭期間所畫《夷酋列像》於 1790 完成，翌年寬政三年攜畫像進京，在京都上從天皇下到宮廷、雅士、富商等階級，大家爭相觀摩形成一股潮流，也成爲他的代表作品，進階成爲洛中畫壇有名的繪師。眾所周知的京都円山派大師円山应举，適時觀摩學習後也形成個人風格的轉型，此一變革也是史上有記載的佳話。

波響結交的朋友多是社會賢達與雅士，畫家的朋友有，円山四条派的円山应举、岸駒、松村吳春、皆川淇園；屬文人層面的有漢詩人菅茶山、六如、橘南谿、伴蒿蹊，成爲一生的至交；尙有透過木村兼葭堂和大名家的増山正賢等交友往來頻繁。著名作家森鷗外¹⁹甚至作《伊澤蘭軒》介紹波響；北海道也因地緣之利，在函館市立圖書館藏有兩張夷酋像，1980 年代另有十一張夷酋像作品在法國的 Besançon 美術館典藏，因而重新舉辦展覽會介紹這位松前藩家老畫家。夷酋列像是波響所畫，紀念相助松前藩作戰對抗的十二

¹⁹ 森鷗外(1862-1922)，森林太郎爲本名。明治大正時期的小說家、評論家、翻譯家、戲曲家等。東京帝國大學醫學部畢業，第一次世界大戰後和夏目漱石並列爲文豪家。

位愛奴族酋長，畫作中每一位的姿態各異，生動中帶有威儀感，人物臉部及服飾的描寫細膩傳神，這些作品已成為重要的文化資產。²⁰



圖 17 蠣崎波響《夷酋列像》局部，1790，函館市中央圖書館收藏，左方描繪アッケシ長老イコトイ，穿著大陸前來的滿州官服與俄國特色的紅衣。右方描寫親松前藩的各蝦夷族酋長相。

依磯崎康彦，1986《松前藩の画人と近世絵画史 蠣崎波響と熊坂適山・蘭斎兄弟》書記載，弟子當中尚有直接從熊斐學畫的森蘭齋(1731-1801)、大有月湖、以鶴亭名號被熟知的海眼淨光(1722-1786)等人，繼續在時代潮流裏傳播著南蘋派的繪畫風格(圖 18-1.2.3)。從前述三人的畫作中，可識得南蘋派繪畫技法有一定的模式傳承，如表現花鳥時很明確呈兼工帶筆的小寫意畫法，點景山、石或水則是以筆“寫之”，以墨“渲之”，近處遠景都有清楚

²⁰ 以上本節所列舉南蘋派人物參考資料，摘自阿野露団，1995，《長崎の肖像 長崎派の美術家列傳》，東京：形文社。成澤勝嗣，《日本の南蘋系ノート》1990 季刊古美術(93)號，東京：三彩社。及 <http://ja.wikipedia.org/>

筆墨勾勒的痕跡，勾勒與暈染的層次非常清晰。所以，一種風格的出現不僅是個人因素，最大力量是來自於社會的風尚及喜好，才能決定風格的傾向。



(圖從左至右，作品為絹本著色，由神戶市立博物館收藏)

圖 18-1 鶴亭《牡丹綬帶鳥圖》1769 明和六年。

圖 18-2 大有月湖《雙鶴圖》江戶中期，有沈月湖落款表崇尚沈詮與派別源頭。

圖 18-3 森蘭齋《花鳥圖》江戶中期，神戶市立博物館收藏，絹本著色。

4. 折衷與融合的嶺南藝術思想(1900~1945)

日本的藝術發展從古代至近代是不斷從中國藝術思想中吸取營養的，同時又在近現代時期對中國藝術的現代化，興起了交流與變革的深遠影響力。中國近現代藝術的開拓者陳師曾、李叔同、陳樹人、高劍父、高奇峰、豐子愷、傅抱石、劉海粟、徐悲鴻、潘天壽、張大千等，都曾在日本留學或考察，間接從日本輸入了西方現代化的科技實業、藝術繪畫等的觀念。

1912 年中國結束了皇權帝制，自從晚清末年的洋務開埠、五四運動，中國古老文明已不自覺地走向新的思潮、建立新的觀點，開啓了中國「現代化」的契機，年輕人藉出國留學尋找一個形式上的出口。據記載統計，從

1896 年派遣留日學生起，1912 至 1937 年是赴海外留學、考察最為集中的時期，1905 年已高達 1300 人次。大家試圖以西洋畫的學術理論與技法，導入中國畫既有的構圖與筆墨之中，企圖以西方的寫實觀點，努力的為傳統技法的實踐進行探索與嘗試。

這時期，反映藝術思想的流變對照在藝術的表現上，無論在新舊技法、創作題材、革新元素的過程中，不斷的進行傳統國畫的變革；尤其是經由日本學習交流回國後，所形成特殊風格和具有影響力的群體，首推習以稱呼為“嶺南”的畫派。其代表人物有陳樹人(1883-1948)、高劍父(1879-1951)與高奇峰(1889-1933)等。嶺南派可稱之為近現代中國繪畫史中的革命派，三人都是先後參加革命同盟活動後開始產生思想上的革新；懷抱時代的個性拒向當時主流國畫同流；學習西方，在兼容與創新的動力下，追求「折衷中外，融合古今」希望創造能符合時代精神的作品。

陳、高等三人都是廣東番禺人，年輕時代都曾向居廉學畫，1905 年又先後前往日本京都市立美術工藝學校²¹，師承有竹內栖鳳²²、橋本觀雪、田中賴璋等。所以他們在畫作上的變革可分從二個階段的共通性說明：

一、直接受教於中國傳統的影響：

陳樹人十七歲時拜師居廉，深得賞識並成為女婿。高劍父從居廉學畫始於十四歲至兩年後因父喪而輟，弟奇峰則跟從其兄劍父習得中國畫。廣東番禺籍的居廉²³，生於道光八年，字士剛號古泉（1828-1904），別署隔山樵子、隔山老人、隔山老叟等多種名號。居曾有印文“宋孟之間”，追溯其源是「道光年間，臨川李芸甫聘孟麗堂（覲乙）、宋藕塘（光寶）至粵教受花卉，麗堂意筆揮灑，上追陳道復，藕塘設色寫生，明麗妍秀……」再往上溯陳道復（1483-1544）明朝畫家，「江蘇長洲人，初名淳，字道復，號白陽山人。曾

²¹1880 年創立京都府畫學校，第四度於 1901 年改制為京都市立美術工藝學校。

²²1864-1942，日本畫家。畫風以四條派為基礎也接受其他寫生派別與西洋畫寫生觀念，是近代日本畫的先驅者，1883 年始出任京都府畫學校教師。

²³參考自 www.guangzhou.gov.cn 2006 年 1 月 9 日 10:30:44，來源：廣州市地方誌辦公室人物春秋，居廉傳人考略。

從文徵明學書畫，擅畫花卉，筆致放逸，自成面目。陳的大寫意花卉的淵源，源於“吳門畫派”的沈周。陳道復則在此基礎上將草書筆意融入寫意花卉畫中，開創了大寫意花卉畫的新風貌。後世稱其與徐渭分為“青藤與白陽”。」

²⁴以此脈絡可以知道嶺南繼承成了沒骨畫法，並開創撞水、撞粉之技法。

二、間接吸收西方的現代化影響：

此時期對現代畫的倡導而言，主要因素是受到政治革命思潮的影響與激化後發展出來的省思。高劍父在《我的現代化觀》說到：「……兄弟追隨總理作政治革命以後，就感覺到我國藝術有革新之必要。……大聲呼急要藝術革命，欲創一種中華民國之現代繪畫。」。他在民主與革命思潮中體認了現代畫的革新，又說：「世界各國提倡心藝術運動不遺餘力，如火如荼。這 50 年間，歐洲畫壇的動盪已起了不少大變化，新知又新，變之又變。……難道我們的國畫就神經到千年、萬年都不要變、都不能變嗎？」。²⁵陳樹人在藝術表現活動上，也是強調中國畫發展已到不可不革命的階段，《陳樹人小傳》：「藝術關係國魂，推陳出新，是政治革命為尤急，與將以此為終身責任矣。」致死都以振興中國畫為己念而隨時懸掛在心。也因為他們幾人對民主革命思想的嚮往，在藝術上的追求就能推陳出新而有所講究與堅持了。

三人在發揚嶺南派技法上，各有所強調的重點與主張。陳樹人在繪畫上講究構圖，強調畫面的審美效果需和形式美感相互為襯，提出均衡、律動、與調和的表現手法來突顯主題。陳在構圖上雖以新的方法論要求，但和高劍父、高奇峰的筆墨技法的見解確是一致的，都擅長在主題上以筆講究工或寫，使技法配合主體的需要交互使用，又在設色與墨的渲染下，能烘托襯出整個畫面所要表達的空氣感。這就和南蘋派所傳習的特點是相通的。

嶺南派堅持保留中國傳統的筆法如水墨、賦色、氣韻等，還概括詩意、曉禪等哲理，藉天然之美傳萬物之性，冀交融滲透而完成創作的新意。這種對

²⁴ 參考自 <http://baike.baidu.com/view/215159.htm?fr=ala0>，

沈周的花鳥畫在明初極具新意，他創始運用“寫意”；以寫其大意的的方法作花鳥寫生，相對宋、元的寫實，顯得質樸無華，卻又耐人尋味。

²⁵ 廣州美術學院嶺南畫派研究室編輯《嶺南畫派研究》，第一輯，p9-10

傳統的不放棄，嶺南派先稱自己為“折衷派”，是表達自己作品風貌中有傳統的因素，但也涵蓋西方繪畫的新觀念與新技法。但此稱謂不被社會中堅和畫界賢達接受，因為三人籍貫皆是廣東，所以就以嶺南派的稱號被流傳下來。在不能得到普遍社會的認同下，其畫風在情勢上也只能侷限一隅而未能擴展。

結語

透過沈銓至日長崎後的發展與演繹，無論南蘋派、円山四条派及京都寫生派的竹內栖鳳等，經過後繼者的宣揚與改進，雖呈現出大不相同的結果。但以鳥獸為主題的花鳥樣式，其形式特點脫離不了主體的工筆設色表現，點綴的山、石景色習以水墨寫意技法完成，描寫空氣感的背景多大片渲染效果。故清初沈銓應日本邀請開始，傳授的水墨技法影響了日本畫壇的思變而發展出新的氣象。到了近代，陳、高三人前往日本，學習日本畫壇已趨成熟的技法後回國繼續發揚成為嶺南風格。在這二百多年中，經歷畫家們不斷的交流與碰撞下，是否也可算是中國傳統繪畫藝術的一種回歸。

從歷史中遺留下的史籍與圖像，知道中日兩國文化交流頻繁，清代之前日本多派出“遣唐使”，受惠于中國文化；近現代留日學生激增，增進了兩國文化的交流。當面臨世界文化朝一體性發展的時候，同屬東方文化背景的兩國，在藝術觀念和繪畫藝術方面早已脫離原軌道而發生了變遷，同時也汲汲的進行思考自己的未來。本文所藉清朝沈銓花鳥繪畫的形式演繹相較今日相似媒材表現的繪畫樣式，提供思考的依據與邏輯，期待對未來東方藝術的走向提供借鑒的意義。

