



# 典藏新紀元

## 清末民初的上海畫壇特展

■ 劉宇珍、陳韻如、林宛儒

上海於 1843 年開埠，逐漸躍昇為中國對外貿易的第一大港。經濟的發展造就了新富階級，其對文化商品的需求，復帶動書畫市場的蓬勃。大江南北的書畫家薈萃於此，以書畫買賣為營生。他們的畫作有何特色？交易模式與過去有何不同？客源有多廣？在強烈的商業化傾向裡，繪畫藝術本身又有什麼發展？本年度「典藏新紀元」系列特展，將以「清末民初的上海畫壇」為題，展陳五十八件作於 1850 至 1930 年代之間的作品，以四個單元探討上海畫壇多元風格的生成、金石畫派的興起、山水畫風的發展、以及書畫贊助形式的轉變。



圖1 清 胡璋、倪田、虛谷 歲寒三春圖 橫披 國立故宮博物院藏

## 八方雲聚

上海是鴉片戰爭後開放國際通商的五個貿易港口之一，其書畫市場亦因當地經濟的繁榮而熱絡。清季太平天國動亂（1851-1861）時，復因租界區相對安定的環境，吸引附近各省分的書畫家前來。楊逸所著的《海上墨林》（1920年初版），將上海的書畫家區分為「邑人」（本地人）與「寓賢」（寓居的外地人）兩類；後者不僅數量更勝前者，今日耳熟能詳的海上畫壇代表人物，幾乎多為流寓之士。

書畫家們來上海的時機與動機各不相同，有的甚至只是定期來上海賣畫。如虛谷（1824-1896，號紫陽山民），善畫山水、花卉、蔬果、禽魚，作品帶有冷峭脫俗的氣息。他在太平天國之亂後出家為僧，原籍安徽歙縣，而往來於揚州、蘇州與上海等地。每到上海，求畫者雲集，他一年卻只接五百元生意，往往停留數月，畫倦了便離開。此次展出一幅他與胡璋（1848-1899，字鐵梅，安徽桐城人）、倪田（1855-1919，初名寶田，字墨畊，江蘇江都人）的合作畫〈歲寒三春圖〉（圖1，林柏亭先生捐贈），虛谷是最後落筆的，或許是爲了遷就他來滬的時程吧。

胡遠（1823-1886，字公壽，又號橫雲山民）則是僑寓滬上較早的畫家。他本是江蘇華亭人（清末時不算在上海境內，故爲《海上墨林》歸類爲僑居人士），在仕途失意後投身書畫，1850年代時已在上海活動。起先寄居人下，後



圖2 清 胡遠 山水花卉冊 冊頁 升高望遠 國立故宮博物院藏

以「詩、書、畫」三絕名震江浙。最後不僅買房自立，更成爲畫壇的領袖級人物，畫名遠播海外。本次展出胡遠《山水花卉冊》（圖2，林誠道先生捐贈），便是受日人晴香大山屬託而畫，筆墨在潔白明耀的綾片上益顯瑩然；晴香大山甚至將胡遠的來信與冊頁一起收存，可見其對胡遠手跡的珍重。

另一位大老級人物張熊（1803-1886，字子祥，號鴛湖外史），則爲躲避太平天國之亂，



圖3 清 張熊 山水 卷 國立故宮博物院藏



圖4 清 張熊 籬落秋芳 冊頁 國立故宮博物院藏



圖5 清 朱僞 花鳥冊 冊頁 蒲草燕子 國立故宮博物院藏

約在 1862 年左右從原居所嘉興搬到上海。他本為士紳階層，能作詩，善崑曲，更富於收藏。於山水力追四王吳惲，與當時文人階層的好尚相仿。到上海後則以花卉得名當時，為「滬上寓公之冠」。本次展出張熊到上海之前與之後的作品。前者為一紀年山水畫（圖 3），可窺其較保守的畫風趨向；後者則是晚年的花鳥小品（圖 4），八哥的黑與雁來紅的紅形成強烈對比，用色濃艷，或許可視為其適應滬上市場好尚的

新嘗試。此外，展出的朱僞（1826-1900，字夢廬，號覺未）《花鳥冊》（圖 5），亦很能代表海派花鳥畫樣貌。他與張熊同來自嘉興，用筆活潑，設色鮮麗，多採對角式構圖以增畫面動態，所取角度亦往往出人意表，十分討喜。

在今日所流傳的故事裡，張熊與胡遠皆對日後最負盛名的海派畫家任頤（1840-1895，字伯年）有提攜之恩。任頤原為浙江山陰人，幼時即隨父親遷居蕭山。其父原為肖像畫師，後在

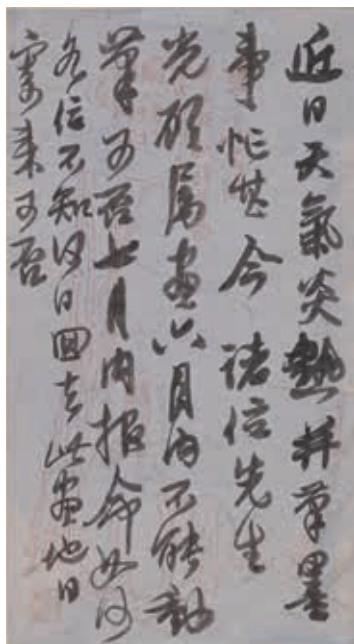
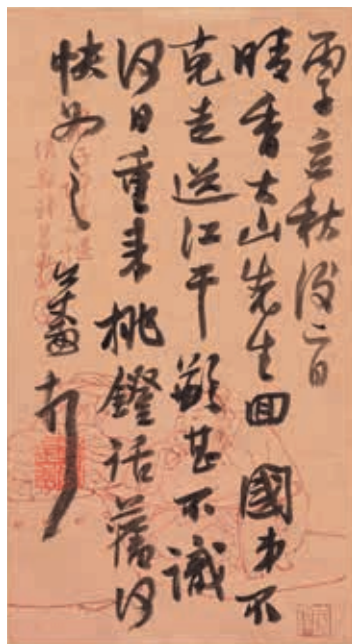


圖6 清 胡遠 山水花卉冊 夾頁 國立故宮博物院藏

蕭山開米行，可見其出身並不高。任頤在太平天國之亂後流徙上海、寧波、鎮海、蘇州等地，而於 1868 年左右定居上海。據說他早年曾在上海某夜市擺攤賣摺扇，畫作往往偽托當時最有名的畫家任熊（1823-1857，字渭長，浙江蕭山人），竟讓任熊給發現了；但任熊非但不惱怒，反而將他介紹到弟弟任薰（1835-1893，字阜長）那裏學畫。然任熊逝世時，任頤才十九歲，其事或不可據；但任頤在赴上海前確實曾在蘇州任薰處學習，故畫風有相似處。任頤初到上海時籍籍無名，後得胡遠介紹至古香室扇箋莊，由古香室提供食宿畫具，並代訂潤格，畫名漸開，甚至與胡遠並駕齊驅，張鳴珂《寒松閣談藝瑣錄》即云：「公壽伯年最為傑出」。另有一說則稱他找當時德高望重的張熊為之揄揚，聲名始噪。由是可知欲在上海畫壇立足，若得名人推薦、或扇箋莊推布，較能取得成功。

這時期的扇箋莊，不只是專賣箋紙、扇子與文房四寶的店家，更具有中介書畫交易的功能。扇箋莊或將作品張掛於店內買賣，或將書

畫家的潤例（或稱潤格，即收費標準）製成「仿帖」（形如帳冊，依姓名標註書畫家各題材、各尺寸的收費標準，相當於今日的型錄），供顧客選擇。有時亦扮演培養書畫家的角色，如任頤與古香室的關係。胡遠寫給晴香大山的信紙，即來自古香室，箋紙上的圖稿則由當時上海著名的人物畫家錢慧安（1833-1911，字吉生，號清溪樵子）提供。（圖 6）箋扇店為書畫家中介買家，書畫家則參與箋扇店的箋紙製作，繼而成為箋紙的使用者，在魚雁往返間為彼此宣傳，可見其共生關係。

今人多以「海派」一詞，概稱十九世紀中葉至二十世紀初期上海地區書畫家的創作成果與表現傾向，然因上海畫壇的組成份子來自四面八方，呈現的繪畫風格亦紛然多元。他們或寓居上海，或往來賣畫，以俐落勁爽的用筆、鮮活跳躍的墨彩與通俗易懂的題材，鏗鏘雅俗共賞的藝術。在此人際網絡緊密、書畫市場熱絡的上海，以吳昌碩為祭酒的金石畫派，則於此際大放異彩。

## 金石花鳥

自清代中期以來，金石考據風氣勃興，帶來藝術表現轉變的契機，最初顯著發展的是書法中碑派之學、篆刻的興起。在篆、隸、碑體的書寫上，追求古拙剛健的金石之風；原為匠人技藝之刻印一事，至清代晚期則有好金石、學識豐富的文人參與，治印進而與詩、書、畫「三絕」並列，成為詩、書、畫、印的「四全」。金石之風首先影響到書法、篆刻，至於以金石入畫則由趙之謙（1829-1884，原名鐵三，後改名之謙，浙江紹興人）與吳熙載（1799-1870，號讓之，江蘇人）為先驅，作品多為花鳥題材，試圖一變惲壽平（1633-1690）以來形塑的柔美之風，構圖大膽，講究以作詩題款、鈐印與畫題取得畫面佈白之平衡。院藏吳熙載《花卉冊》（圖7）共八開，採寫意之法繪製，各開以水墨或淡彩為之，布排清雅，面貌多樣，畫上自題效仿沈周之外，亦見與江南沒骨花卉傳統的關聯。畫面講究筆墨濕潤未乾時補筆所引發的自然效果，充分展現畫家技巧與掌控自若的功力。

然而金石入書畫成就的高峰，由吳昌碩

（1844-1927，浙江安吉人，又名俊卿，別號缶廬、苦鐵）執其牛耳。吳氏善詩書畫篆刻，書法特別以篆書、石鼓文突出，青年時期便以書法、篆刻富有盛名，據自述至五十歲左右始學畫，初由趙之謙（1829-1884）上溯揚州八怪，復師石濤（1642-1707）、八大（1626-1705）、陳淳（1483-1544）、徐渭（1521-1593）等。雖中年學畫，但以金石書法入畫，另闢蹊徑。早年常以梅花為摹寫題材，自稱「梅知己」。展出之〈梅花〉（圖8）為吳昌碩四十四歲所作，構圖奇崛，梅枝交錯，墨色在濃淡乾枯間轉換自如，顯示畫家深厚的筆墨能力與布局巧思。

受惠於商業發展帶來的消費力，促成上海熱絡的藝術市場，不僅有新興的商賈市民參與其中，名家雲聚的磁吸效應更吸引同道、同好匯聚一堂，促成藝術團體的蓬勃與活躍。如海上題襟館金石書畫會翔集了上海的金石書畫家在此進行藝術交流，同時也兼具文物買賣流通的功能，是清末民初重要的金石書畫團體。活躍其中的人物，如吳昌碩，更同時為數個性質類似團體的成員。本次展出〈篆書〉（圖9），



圖7 清 吳熙載 花卉冊 冊頁 凌霄、枇杷 國立故宮博物院藏



圖8 民國 吳昌碩 梅花 軸  
國立故宮博物院藏

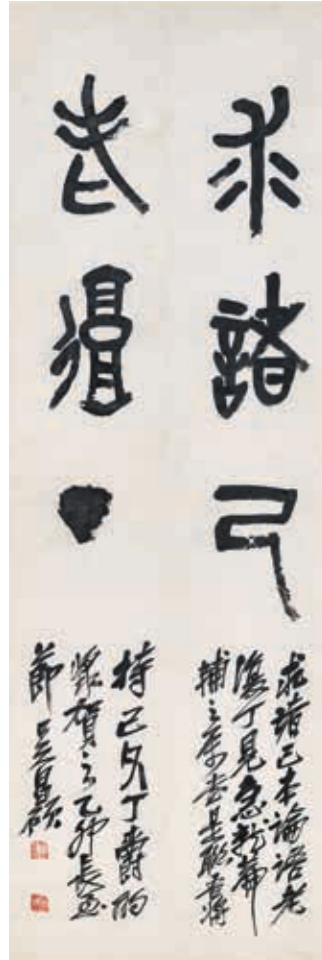


圖9 民國 吳昌碩 篆書 軸  
國立故宮博物院藏



圖10 民國 吳昌碩 雪庵袁安 軸 國立故宮博物院藏

為吳昌碩受丁輔之（1879-1949）所托，作於1915年冬至的三言聯：「求諸己，老復丁。」書此聯時吳昌碩已七十二歲，線條凝練，蒼厚雄強，為篆書別開生面。丁氏雅好金石，擅篆刻、書畫，與友人共創西泠印社，並邀請吳昌碩擔任首屆社長，雙方交往密切可見一斑。吳昌碩自題以己父丁爵酌酒慶賀，略窺喜好金石者的生活雅趣。

年輕的吳昌碩，懷有傳統文人致仕的抱負，加入吳大澂麾下，但隨著吳大澂政治上的失敗而結束短暫的幕府門客生涯。約莫四十四歲時，

吳昌碩自蘇州移居上海，活動的文藝場域從私人關係性質較強的雅集，進入商業性質的上海藝術市場，而他也積極參與其中。展出〈雪庵袁安〉（圖10）為1892年，吳昌碩四十九歲之作，畫東漢袁安臥雪的故事，描述在大雪之日，眾人為果腹到處奔走乞食，唯獨袁安僵臥家中，以堅忍節操被舉為孝廉。畫上著紅衣者即袁安，草庵、樹石雖以禿筆率意寫成，仍保有積雪光亮的效果，是其作品中較為少見而特殊的表現。自題「我似窮猿（猿）悲失木，狂吟踏雪不辭僵」，以高臥的袁安反襯，自嘲必須汲汲營營、

鬻畫維生，兩者形成強烈對照，不失畫家的幽默感。

在高度西化、商業化的上海，吳昌碩金石入畫這樣濃厚中國味的風格卻相當具有市場性，他的顧客不僅有文人士子，亦有商賈市民。較之趙之謙、吳熙載等前輩，吳昌碩的金石風花鳥畫既能兼顧文人雅興，題材設色上又能靈活地面對多樣的觀眾。如〈鼎盛圖〉（浙江省博物館藏）融合金石拓片與花卉畫的博古圖題材，便相當吸引雅好金石者。院藏〈瓶花〉（圖11）以端午節慶為題，畫作設色搶眼，點染豐富，畫幅狹窄瘦長，構圖大膽，葉脈、簾筐上用筆老辣的線條，將金石氣自然地帶入繪畫中。這類配合節慶題材的作品以風格剛強、設色鮮豔的花卉題材，深受當時上海藝術消費者的喜好。吳昌碩將古代刻石上的質樸渾厚氣質融入書法、篆刻，也成功地將這種蒼渾的線條表現帶入畫作中，在八十一歲繪製〈藤花〉（圖12）可見畫家大筆落落，藤枝纏繞交疊，布局充滿巧思。

吳昌碩無疑是近代上海畫壇的領袖人物，追隨者眾，其中王震（1867-1938，又名一亭，號白龍山人，浙江吳興人）兼具門徒與藝術推手而值得注意。王震出身實業家，同時具有畫家、藝術贊助人、慈善家與宗教界名士等多重身份。早年學畫於徐小倉（生卒年未詳），後師任伯年（1840-1896）、吳昌碩，山水、花鳥、佛畫皆擅，自成一派。〈花卉中堂〉（圖13）為王震1921年所作，以寫意之法繪製荷花，構圖與細節安排別出心裁，墨色之濃淡乾濕掌握熟練，層次豐富。畫中大筆揮灑自若處承繼吳氏渾厚凝重的特色，然而粗獷中見輕快爽利的筆調，為個人的畫風開闢出一番新格局。王震在經商時所累積的豐厚人脈與資本，也用於支持上海的畫壇，特別是將吳昌碩的藝術引介到

日本，深受日人喜愛。海派作品能打入當時的國際市場，王震功不可沒。

吳昌碩成功地為金石入畫開闢雅俗共賞之路，風靡全國，超越地域限制，本次選展以北京為主要活動地點之齊白石（1846-1957，湖南湘潭人，原名純芝，後更名璜，字萍生，號白石。



圖12 民國 吳昌碩 藤花 軸 國立故宮博物院藏



圖11 民國 吳昌碩 瓶花 軸  
國立故宮博物院藏



圖13 民國 王震 花卉中堂 軸 國立故宮博物院藏



又號寄萍、借山翁等）、陳年（1876-1970，字靜山，號半丁，浙江紹興人）作品，構圖與枝蔓錯落交疊的趣味中得見啓發之處。

## 山水士氣

在晚清民初的上海畫壇中，山水畫風乍看不若花卉、人物題材的面貌變化劇烈，常被視為保守傳統畫風的一種延續。近來學界細究此期的繪畫成就，除由中國面對外來畫風樣式之吸納融彙進行說明外，更將考察取徑置於畫家與觀眾群體間的互動關係予以重新檢視；針對山水畫風看似「保守」的表現，進一步開啓不

同的理解脈絡。

活躍於十九世紀末的上海畫壇中，從事山水畫創作的畫家並非少數，其身分背景與畫風特色雖常被含括於「海派」一詞，究其實態，已見有因應上海都會市場的多種藝術模式。上海的大都會市場吸納多方畫家寓居營生，太平天國動亂期間江南各地畫家遷移頻繁，上海租界一時更成為各方避難之所。此際，畫家的出身籍貫與畫風表現已無必然關連。不過寓居上海的畫家們一方面因本籍地緣、師承門派而相互照應，另一方面也透過扇箋莊或書畫會構築出全新的都會藝術網絡，將傳統的人際網絡與



圖14-1 清 楊伯潤 山水冊 冊頁 青谿圖 國立故宮博物院藏

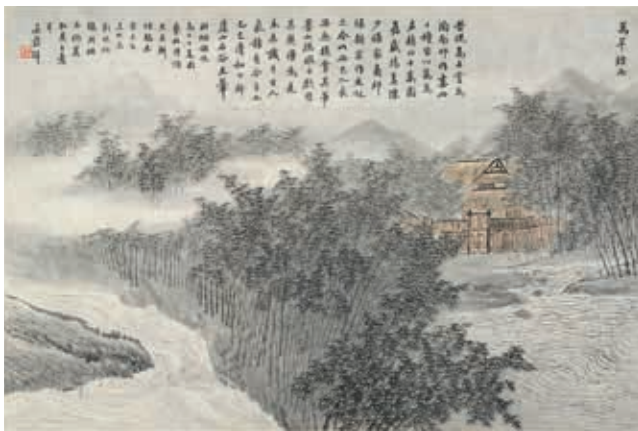


圖15-1 清 吳穀祥 臨耕煙山水冊 冊頁 萬竿煙雨 國立故宮博物院藏



圖14-2 清 楊伯潤 山水冊 冊頁 樸華艸堂 國立故宮博物院藏



圖15-2 清 吳穀祥 臨耕煙山水冊 冊頁 萬壑爭流 國立故宮博物院藏

新興的開放市場機制加以疊合，蘊生出新時代的藝術成就。

這些山水畫作於上海市場中，雖非當時畫題主流卻仍擁有相當支持者，也正說明「山水」題材依舊具有獨特魅力。相較於前述海派先驅張熊於上海多畫花卉的情況，同為嘉興人的楊伯潤（1837-1911）約於同時至上海發展，但以山水畫營生。楊伯潤宗法董其昌畫風流派，本次展出其《山水冊》（圖 14-1），畫家自題多涉董元、巨然、吳鎮、黃公望等宋元名家山水風貌，也提到王翬山水正屬融合董其昌南北宗山水樣式之例。其中一開〈樸華艸堂〉（圖 14-2）指出是描繪友人金吉石（金爾珍，1840-1919）讀書處，此套山水冊頁可能就是為書畫同行金爾珍所作。金爾珍為秀水（嘉興）回族，早居上海，畫風傳承與楊伯潤相似，同為董其昌、四王傳統之延續。無論楊伯潤是否題稱延續宋元名家，其畫風已是晚清可見的四王畫風延伸，其中又以王翬（1632-1717）畫風的影響最廣。

此次展出另一位嘉興人吳穀祥（1848-1903）的《臨耕煙山水冊》（圖 15-1、15-2），正是延續了王翬《十萬圖冊》圖樣之作。吳穀祥自稱並未得見王翬真跡，他所依據的是另一位畫家劉旭初的摹本，而這正是晚清多數研習四王山水的可能實況，透過臨倣者追索正統之跡。然而，正是於此際，山水畫家得以涵攝多元來因應典範的鬆動。吳穀祥並未只循四王一途，〈溪南訪隱〉（圖 16）就是他以青綠山水整合明代吳門與清代四王之作風，畫上題詩甚至抄錄沈周詩句，蘇州文人風情成為上海市場另一新歡。在上海市場中，這批乍看為傳統士氣風向中的山水畫家們，實需極力立新求異、別出心裁。出身嘉興附近秀水的蒲華（1832-1911）畫墨竹

最為得名，〈奇石四屏〉（圖 17）於戊戌（1898）年為「德甫」先生所作。利用四幅立軸來組成一套的繪畫作品形式，在當時上海市場十分受到歡迎，蒲華常作花鳥墨竹四屏。這樣的奇石題材少見，可見蒲華用心講究。整體看來，因為蒲華講究筆墨的速度與水墨暈染的技巧，這



圖16 清 吳穀祥 溪南訪隱 軸 國立故宮博物院藏

些石頭不僅在造型上講究奇趣，更能從其水墨中顯示出一種具有內在光亮般的透明溫潤效果，早已脫去傳統畫石之格套。蒲華出身貧困，雖曾考取秀才並任地方幕僚，後仍放棄仕途改以畫業維生。依據蒲華好友吳昌碩描述，蒲華行事瀟灑不拘小節，詩文與畫風均以性情縱之。

吳昌碩（1844-1927）以金石花鳥聞名，其山水畫風亦有可觀，標誌出有別於晚清正統畫風之筆墨新貌。此次展出〈蘇州天平山景〉（圖18）描繪山巒交錯層疊，畫上有自題長篇的

言古詩一首，寫其往蘇州天平山游賞景況。其山水畫以寫意自由筆墨為特色，經常在山塊層疊部分用深墨濃染，營造出率性樸拙的山水面貌。畫幅下方有一人荷擔行走於山徑之上，正似徜徉於此特意獨造的山水新境。吳昌碩與蘇州淵源頗深，甚至還捐得一低階官職，與當地士紳吳雲、吳大澂等結識。他於1895年並參與顧鶴逸的怡園畫集，吳穀祥、陸恢、顧澐等蘇州書畫家都是其中參與者，吳昌碩的交遊網絡可想一二。這類江南私家園林的文藝活動風行，

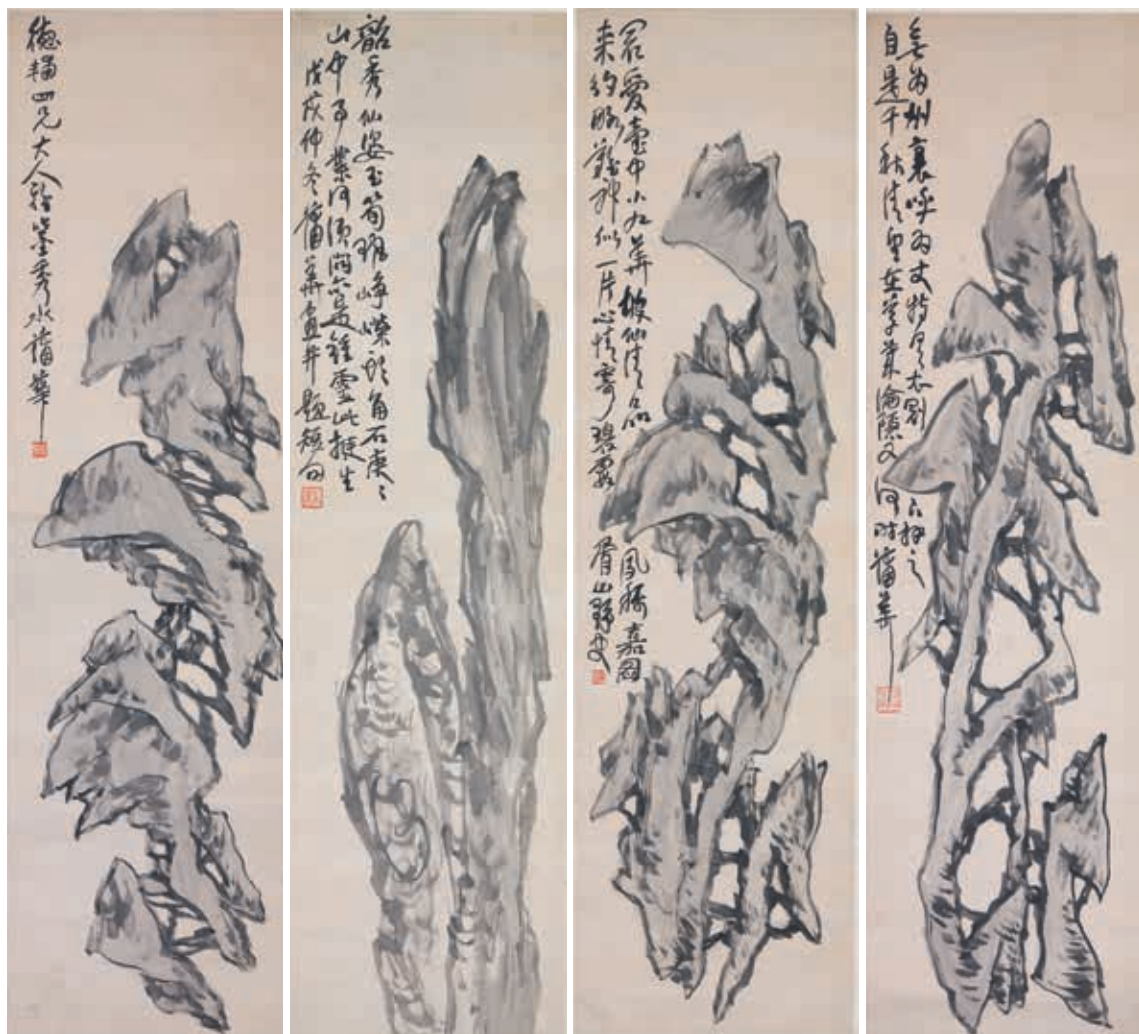


圖17 清 蒲華 奇石四屏 軸 國立故宮博物院藏



圖18 民國 吳昌碩 蘇州天平山景 軸  
國立故宮博物院藏



圖19-1 清 顧澐 山水冊 冊頁 小靈鷲山館 國立故宮博物院藏



圖19-2 清 顧澐 山水冊 冊頁 竹鶴圖 國立故宮博物院藏

顧澐（1835-1896）曾於蘇州顧文彬過雲樓中觀摹古畫，而此次展出《山水冊》（圖 19-1、19-2）則是為小靈鷲山館主人孫家楨繪作。相對於後來於上海發展的扇箋莊或書畫會，這些園林畫集仍具傳統雅集內涵，不過其公開性已有增強趨向。陸恢（1851-1920）久居蘇州，因任吳大澂幕僚而得覽其舊藏，〈山水〉（圖 20）

構圖出人意表，利用絕壁奇松、舟中觀者呼應唐人杜甫詩意。陸恢筆下山水設色淡雅，充分寫出新式山水情韻。

山水畫家之中也有人積極尋求新觀眾，渡海往日本尋求機會。顧澐、吳石僊（1854-1916）均曾赴日，後者更因此而一變畫風。吳石僊〈江城雨意〉（圖 21）描繪煙雨景觀，以淋漓墨色

表現光影明暗，充分寫出大氣中景物的遠近效果。吳石僊以此類引用西方技法之新畫風，得到市場迴響。雖然海派作品以花卉為多，但透過賣畫價格的「潤例」，可知當時山水畫價格略高於花鳥，在吳昌碩為王震（1867-1938）所訂畫價標準就提到「人物山水加倍」。此次展出



圖20 民國 陸恢 山水 軸 國立故宮博物院藏

王震〈泉蝠圖〉（圖22）、〈松徑觀雲〉等作，均屬構圖新穎、題材雅俗共賞的佳作。在山水中的傳統士氣，至此已經轉化為二十世紀初期都會城居人共通相契的新視覺經驗。

## 書畫營生

百家爭鳴的畫壇，反映書畫市場的蓬勃；作為國際都會的上海，對於當代書畫的渴求亦倍於尋常。隨著人口的集中，私人居所與公共空間相對增加，其在室內者，無一不需書畫妝點牆面；其間的陳設如燈具、如屏風等，亦以名人書畫為飾相尚。本次展出錢慧安〈人物十二屏風〉（圖23），應是此脈絡下的產物。屏風分左右兩座，各六扇，繪吉祥故事，巧妙地嵌入十二生肖動物。錢慧安的人物樣式，在當時極受歡迎；此屏風集合嬰戲、仕女、道釋、畜獸等母題，熱鬧非凡。

除了室內的裝飾與陳設，時人出入社交場合時，亦必持扇隨身。扇上多作書畫，若出自名家之手，出入懷袖間更可自矜自炫，故也是書畫需求增加的原因之一。本次展出二面成扇，一為任薰〈畫赤壁泛舟〉（圖24-1）配費廷桂〈楷書前赤壁賦〉（圖24-2）、一為任頤〈拜石圖〉配寶拙齋〈甲申滬上感事詩〉。同一扇上的書與畫，即使製作時間不同，上款皆為同一人，可見使用者如何刻意打點自己的行頭。扇子具展示性，其上書畫隨著使用者深入各個社交場合，為書畫家塑造名聲，亦促進書畫風格的流通。

對書畫的需求大增，亦造成書畫商品化的現象。過去書畫交易多透過人際網絡進行，或直接當面請託畫家、或間接透過關係委託作畫；因以人情酬酢為核心，故其報酬不見得有一定的標準，亦不必以貨幣為單位，而可以禮物或

恩惠交換。如展出的吳滔《雪鴻爪景冊》，製作期自 1887 至 1892 年間，極可能仍屬於舊式的贊助關係。此冊乃受湖州文士沈蘆汀之託，記錄其遊蹤。吳滔稱沈氏為「蘆汀六兄」，表述某種相對的社會關係。其中〈吳淞觀海〉（圖 25-1）與〈幽篁獨坐〉（圖 25-2）二開，分別由沙馥、錢慧安先繪肖像，吳滔再補景，是由委託人發動畫家合作的例子。在這個情況下，委託人對畫作有較高的掌控權；如「幽篁獨坐」

裡將像主與白貓同框，是中國畫裡少見的組合，應為沈蘆汀的意思，而非畫家的心裁。

然當書畫漸次商品化，買家就算與書畫家沒有任何關係，亦可透過賣畫的中介者取得所需。清末上海雖仍存在著傳統透過人情請託作畫的贊助型態，亦興起以箋扇莊為中介的交易方式。箋扇莊裡備有書畫家的「潤例」，標明題材類型（花鳥、人物或山水）以及各形制尺寸的收費標準，買家可依此訂製需要的作品。



圖21 清 吳石僊 江城雨意 軸 國立故宮博物院藏



圖22 民國 王震 泉蝠圖 軸 國立故宮博物院藏



圖23 清 錢慧安 人物十二屏風 屏風 國立故宮博物院藏



圖24-1 清 任薰 畫赤壁泛舟 成扇 國立故宮博物院藏



圖24-2 清 費廷柱 楷書前赤壁賦 成扇 國立故宮博物院藏



圖25-1 清 吳浴 雪鴻爪景 冊 吳淞觀海 國立故宮博物院藏



圖25-2 清 吳浴 雪鴻爪景 冊 幽室獨坐 國立故宮博物院藏

然雖是訂製，潤例上僅有類型、尺寸、和用色與否等選擇；如需「點品」（指定題材）、落雙款（上、下款），收費將更高。買家的主導性與其經濟能力雖成正比，畫家卻不一定要買帳。如虛谷來滬賣畫，都是請畫店收單，缺錢時才照著單子畫，畫後才取潤資，畫與不畫，聽由畫家決定。展出的任頤〈陳平分肉圖〉（圖26），落款只署畫家姓名，沒有上款，無法想像受畫者與畫家的關係，很有可能在這類經過中介的交易脈絡下繪製。

除了箋扇莊之外，亦可透書畫社團來購買書畫。清末上海書畫家結社之風盛行，早期的萍花社書畫會（1862-1874）以社交切磋為目的，

雅集時往往合作，以為交誼見證。後來，這類同人書畫會也開始幫會員代為處理銷售事宜，並自收入提撥一部份作為會務公款。如1909年成立的豫園書畫善會，是第一個以慈善為目的成立的書畫社團，「所有公定潤例、暨章程附後應納之潤，半儲會中，存莊生息，遇有善舉，公議酌撥，聊盡善與人同之意」。值得注意的是，其章程所制定的潤例皆以合作之件論：特別標舉出「合作（書畫）」一事，不無相互拉抬之意。即使偶而有獨作之件，「亦必另手題款」；可知合作畫中，「題款」在當時亦算是「合作」的一部分。展出的〈蟠桃赴會〉（圖27），共由十一人聯名繪製，為院藏之最。分



別由高峻（1900-1960，字尚之）畫李鐵拐、孔小瑜（1899-1984）繪藍采禾、熊松泉（1884-1961）作何仙姑、魯少坡寫曹國舅、汪聲遠（1889-1969）繪張果老、半癡畫漢鍾離、孫守伯作呂洞賓、張生鏞（1875-1949，字恢）寫韓湘子。另由李潤（1884-1947，字芳園）添蝙蝠與白鶴，表福壽雙全；汪琨（1877-1946，字仲山）補景；王震（1867-1938）題「蟠桃赴會」。他們各自保留原有畫風，不求「出於一手」的效果，畫家的自我獨立性顯然較宮廷合作畫裡的畫家高。此畫雖意在賀壽，卻無上款，畫家

或與買家並不相識。

除了透過箋扇莊或社團中介，此時期的書畫家亦時興在新聞媒體上自行刊登廣告、發布潤例，吸引買家前來；如能請名人代訂潤格，等於是找了有力人士背書，行情更佳。

多元的交易渠道、可負擔的金額，使得買家不再侷限於書畫家本人的交遊圈，而來自更廣大的社會階層。除了依華洋貿易之利而致富的商人階級外，就連屠沽俗子亦以取得名人書畫的片紙為榮。然而，據晚清知識分子王韜的觀察，赴上海經商之人「大抵皆無目者流耳。



圖26 民國 任頤 陳平分肉圖 軸 國立故宮博物院藏



圖27 民國 王震等人 蟠桃赴會圖 軸 國立故宮博物院藏



圖28 民國 吳昌碩 紅白菊圖 軸 國立故宮博物院藏

即欲攀附風雅，不惜重價購求書畫，亦徒震於其名，非有真賞也」。曾任申報館編輯的黃協塤亦以為書畫市場不過是「一任讚揚，眾口阿附，滄俗無風雅氣，即此可見一斑矣」。然而，上海畫壇的市場並不侷限於本國，其觸角遠布法國、英國、與日本。如吳昌碩以詩、書、畫、印名震東瀛，日人視之為「嘉道後一人」。展出的吳昌碩〈紅白菊〉（圖 28），上款為橋本先生，應是為日人所製。海內外觀眾的社會階層是否有落差，則值得進一步探究。

畫壇「共同體」的意識，在書畫家、中介者與買家三者的往來互動間形塑；其間活動的個人，彼此不論出身，相識相賞，統合於以書畫為營生的職業裡。此際可以見到文人經世之餘賴以寄情遣興的書畫藝術，逐漸面對市場、走向職業。今日習見以畫廊為中介的交易形式，亦可在當年的箋扇莊找到雛形。清末民初的上海畫壇，除了其於繪畫典範上的突破與創新，亦在社會組織與商業模式等層面鮮活地體現了「今日」之所以為「今日」的開端。

## 邁向典藏的新紀元

國立故宮博物院在前清舊藏的基礎上，多年來透過收購、捐贈與委託寄存等方式，持續不斷地擴充典藏。這批新入藏或寄存的書畫文物，彌補了本院既有收藏所未及之處，使本院的展覽主題與內容更加豐富多元。期能與臺灣民間攜手，共同深耕文化，一同邁向典藏的新紀元。

本次以清末民初的上海畫壇為題，梳理花鳥、山水與人物等傳統題材在近代繪畫市場勃興之際的演變與發展。展場內備有大字版作品說明，以服務視力欠佳的觀眾，並設有定向語音導覽，解說錢慧安〈人物十二屏風〉上的故

事，以及 4K 高畫質介紹影片。展場內並提供 12 個 QRcode 深度導覽點，觀眾遊走展場時，可及時掃瞄、連結網站以取得導覽服務。冀能藉著這些輔助解說，引領觀眾進入二十世紀之交上海繁華多彩的繪畫世界。

作者均任職於本院書畫處

## 參考書目

1. 丁義元，〈論海派（下）〉，《收藏家》，2001 年 10 期，頁 38-42。
2. 王中秀，《王一亭年譜長編》，上海：上海書畫出版社，2010。
3. 王中秀等編，《近現代金石書畫家潤例》，上海：上海畫報出版社，2004。
4. 王韜，《瀛壖雜誌》，臺北：廣文出版社，1969。
5. 石守謙，〈繪畫、觀眾與國難——二十世紀前期中國畫家的雅俗抉擇〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，21 期，2006 年 9 月，頁 151-173。
6. 李思潔，〈清人若波·清末山水第一人——顧澐重要經歷與作品賞析〉，《大觀》，2017 年 94 期，頁 6-17。
7. 李鑄晉、萬青力，《中國現代繪畫史（晚清之部 1840-1911）》，臺北：石頭出版股份有限公司，1998。
8. 沈揆一，〈晚清上海的藝術贊助和現代藝術的發端〉，《歷史文物》，108 期，2002 年 7 月，頁 28-35。
9. 沈揆一，〈復興文人畫傳統的最後一擊——吳昌碩和海上金石畫派〉，《美術史研究》，2002 年 3 期，頁 45-48。
10. 周靜，〈近代上海箋扇莊研究〉，上海：上海師範大學人文與傳播學院中國近代史專業碩士論文，2012。
11. 徐悲鴻，〈任伯年評傳〉，收入龔產興編，《任伯年研究》，天津：天津人民美術出版社，1982，頁 1-3。
12. 高雄市立美術館，《世變·形象·流風——中國近現代繪畫 1796-1949》，高雄：高雄市立美術館，2007。
13. 黃協塤，《淞南夢影錄》，收入《叢書集成三編》，臺北：新文豐出版社，1997。
14. 楊逸，《海上墨林》，臺北：文史哲出版社，1988。
15. 萬青力，〈近代中國畫學之變：一七九六～一九四八〉，收入《世變·形象·流風——中國近代繪畫 1796-1948 學術研討會論文集》，臺北：財團法人鴻禧藝術文教基金會，2008，頁 13-21。
16. 寶鎮，《國朝書畫家筆錄》，1911，早稻田大學圖書館藏。
17. Chou, Ju-hsi., and Claudia Brown. *Transcending Turmoil: Painting at the Close of China's Empire, 1796-1911*. Phoenix: Phoenix Art Museum, 1992.
18. Roberta Wue. "The Profits of Philanthropy: Relief Aid, Shenbao, and the Art World in Later Nineteenth-Century Shanghai." *Late Imperial China* 25, no.1 (2004): 187-211.