

# 關於何狃

莊申

---

——對一位晚清廣東  
南海畫家的幾種認識

---

## 五、廣東籍的何翀被認定為臺灣畫家

廣東的繪畫，雖然曾因林良的任職畫院，而早在十五世紀的下半期，初露鋒芒於北京，不過就整個廣東繪畫通史而言，這祇是一個罕見的個案。整體而言，大概要到清代，也即要到十七世紀的下半期至十九世紀之末期的這兩百五十年之間，廣東的繪畫才逐漸有比較重大的發展。黎簡與謝蘭生分別成為代表十八與十九世紀廣東繪畫之高潮的首腦人物，已如前述。儘管如此，就以十八與十九兩世紀為例而言，廣東繪畫的藝術成就，不但不能與江南地區的藝術發展相提並論，甚至於與鄰省福建的藝術發展互相比較，仍然略遜一籌。因此，在這兩百多年之內，由江南地區來粵的，並非當地一流的外地畫家，往往因為在廣東居留的時間較長，而被認同為廣東畫家。譬如在清代中期的乾隆時代，或者十八世紀的中後期，原籍是安徽省的山水畫家汪後來，因為久居廣東省的番禺，遂被列為廣東畫家。稍後，在嘉慶時代，或者十八世紀之末期至十九世紀之初期，原籍是江蘇省蘇州的人物畫家杜蘅，又因為久居番禺，而再度被列為廣東畫家（註二三）。時間再晚一點，到了道光時代，或者十九世紀的上半期，原籍分別為江蘇武進與江蘇蘇州的孟覲乙和宋光寶，也因為久居廣州，而三度被列為廣東畫家（註二四）。

類型幾乎相同的例子，又發生在臺灣。

百年之前（清光緒二十一年，乙未，1895）的四月，由於清廷的陸軍與海軍，先後戰敗於日本，而把臺灣割讓給日本。事實上，日本人至少是早在同治十三年（甲戌，1874）就已曾派兵到臺灣進行武裝侵略的。不過一向活動於廣州地區的何翀，卻早在道光三十年（庚戌，1850）前後，一度離粵赴臺。他在臺灣的居留時間究竟有幾年，由於文獻資料不足，目前還不能確定。不過根據一部由日本學者在孝明天皇慶應元年（相當於清穆宗同治四年，乙丑，1865）所編寫的有關於書畫收藏的著作，何翀有一幅在清文宗咸豐六年（丙辰 1856）所完成的作品，在當時，已經是一位日本貴族淺野梅堂（1864-1880）的藏品（註二五）。

在十八世紀的下半期以及十九世紀的上半期，籍貫是廣東順德的梁元柱（1764-1832）和梁琛，雖然是僑居越南的廣東華僑所歡迎的藝術家，而這兩位畫家的作品，也經常是越南粵籍華僑搜求的對象（註二六）。但在日本方面，何翀卻可能是被日本人收藏作品的唯一粵籍畫家。在過去，學術界對於清代的繪畫，尤其是對於清代的臺灣的藝術發展；一向未予以重視。但是根據何翀的畫作首先在臺灣受到歡迎，然後又被當作臺灣畫家的事實來看（註二七），儘管在十八與十九世紀，廣東繪畫的造詣，比當時的江南繪畫的成就，略遜一籌，但對鄰近中國本土的臺灣與日本而言，當時的廣東繪畫，似乎仍是受到稱許的。

## 六、何翀的繪畫

### 三種主題

在繪畫的題材上，何翀喜愛的主題，大致有兩種，第一種是具有簡單山水背景的人物繪畫，第二種是構圖簡潔而明快的花鳥繪畫。

關於第一種，他常以樹木為近景，青山為背景，來表現活動於溪畔或山路上的一二人物。完成於同治十二年（癸酉，1873）的「重陽話舊圖」（圖十二），可以視為何翀的第一主題裏的溪畔人物畫之代表作。如前述，崔芹是何翀的入室弟子之一。他的「春景人物圖」（圖十三），表現了在幾株高大的樹木之下漫步於山路的人文與其書童。從構圖的角度觀察，崔芹的「春景人物圖」與其師何翀的「重陽話舊圖」，在佈局的原則上，可說完全一樣。譬如，樹木都集中在畫面下方的一個角落裏，人物都表現在比較接近樹幹根部的地方。被樹葉掩蓋了山頂的小山，也都作為畫面的遠景。

如果需要在構圖上分別崔芹的「春景人物圖」與何翀的「重陽話舊圖」有什麼比較不一樣的佈局，似乎可以說，崔芹祇是把何翀的構圖，在空間上，左右互易其位而已。在崔、何兩家的畫面上，人物數目的差別，是無關緊要的。在「春景人物圖」裡，崔芹既以平坦的山路取代「重陽話舊圖」裏的潺潺流水，所以「春景人物圖」這幅畫，大體

圖十二  
晚清廣東  
南海畫家  
何翀作  
「重陽話舊圖」



圖十三  
晚清廣東  
番禺畫家  
崔芹作  
「春景人物圖」





「春景人物圖」局部

可以反映何翀的第一主題裡的山路人物圖，應該就是這麼畫的。

關於何翀的第二種主題，構圖的變化是比較多的，不過這些變化，大致不外下述三種方式：

甲式：先在畫面右側之中部或上方，畫出某種樹木的主幹，然後在主幹附近的空間，畫出嫩枝，裊然下垂，最後又在主枝或嫩枝附近的適當的空間裏，表現飛禽。完成於咸豐九年（己未，1859）的「芙蓉八哥圖」（圖十四），可稱甲式的佳作。

乙式：先從畫面的上端，畫出下垂的主枝，再從主枝上畫出若干分枝，最後再於主枝或分枝上，表現站立的鳥類一、兩隻。祇署名丹山而未署年款的「花鳥圖」（圖十五），可稱乙式的代表作。

在構圖上，如說乙式是從甲式演變而來，應該毋庸置疑。乙式不同於甲式的主要特徵，不過是把甲式裡的由樹幹的方向所顯示出來的上升的動力，改變成由樹枝的方向所顯示出來的下垂的動力而已。在「芙蓉八哥圖」裏，何翀表現了在空中啄鬪的雙鳥。這就使得全圖既有樹木生長的靜態的動力，又有同類飛鳥互鬪的動態的動力。整個畫面也就因此而顯得動力充溢。

不過從構圖的類型來看，何翀的「芙蓉八哥圖」與北宋徽宗（趙佶，1082-1135）的「鸛鵲圖」（圖十六）非常類似。尤其是在徽宗與



圖十四  
晚清廣東南海畫家何翀作  
「芙蓉八哥圖」



圖十五  
何辨作「花鳥圖」



圖十六 宋末徽宗皇帝作「鸚鵡圖」



何翀的畫作裡，都把互鬥的雙禽置於畫面的左側的空中，再把觀戰的另一隻同類的獨鳥，置於畫面左側的樹枝上，兩家的佈局更是如出一轍。宋徽宗的「鸛鶴圖」既然從未傳入廣東和臺灣，而何翀的一生，除了曾經短居臺灣，似乎足跡從未超出嶺南。在這個情況之下，宋徽宗的「鸛鶴圖」，何翀是從來不曾有機會加以欣賞與觀摹的。「芙蓉八哥圖」與「鸛鶴圖」在構圖上的類似，祇能算是巧合。其實鬪雀這個畫題，除了宋徽宗之外，很多畫家也都曾採用過相同的主題。以距何翀的時代相去不遠的揚州畫派而論，籍貫是福建上杭的華岳（字秋岳，號新羅山人，1682-1756），就畫過與「芙蓉八哥圖」非常類似的「秋樹鬪雀圖」（圖十七）。華岳的作品遠在一八四〇至一八五〇年代，已被廣東的收藏家所收藏（註二八）。因此，由何翀完成於一九五九年的「芙蓉八哥圖」與華岳的「秋樹鬪雀圖」之間具有主題與構圖上的類似，是有歷史與藝術之淵源的。

圖十七  
盛清  
福建上杭  
畫家華岳作  
「秋樹鬪雀圖」

至於何翀的花鳥繪畫的第三種表現方式，可以完成於同治十一年（壬申，1872）的「春江水暖圖」（圖十八）為代表作。此圖的右下角與左側的下方，是一些大小不等的石塊。在兩塊較大的石頭之間的空間裏，何翀畫了五隻雛鴨。清淺的江水是以雛鴨的飄浮而得以表現的。但畫家最着力的地方，卻不是江水與雛鴨，而是在左側的石塊上方所畫出的那一叢竹林，以及在竹林之前盛開的桃花。北宋中期的詩人蘇軾（1036-1101）在他「春江曉景圖」為題的七言絕句中，曾有下列的著名詩句（註二九）：

竹外桃花三兩枝，  
春江水暖鴨先知，  
蒹葭滿地蘆芽短，  
正是河豚欲上時。

可是事實上，蘇軾的這首詩，是他為惠崇的「春江曉景圖」所寫的題畫詩。根據比蘇軾的時代稍晚的郭若虛在宋神宗熙寧七年（1074）的記錄（註三〇），惠崇是一位畫僧，他常畫的主題是以鵝、雁、和鷺鷥為主的翎毛畫，不過畫幅的面積不大，屬於當時新興的「小景」。可是根據蘇軾的題畫詩，惠崇既然畫過春江上的水鴨，可見這項資料還可補充郭若虛所記載之不足。由蘇軾所吟詠的惠崇作「春江曉景圖」，雖然早已失傳，不過根據蘇軾的題畫詩，至少可以看出在惠崇的原作裏，在春江的江水上，既有若干鴨子，而江岸上更有桃花與綠竹，因此，該畫之畫面必是紅綠相映，春意盎然的。在蘇軾的詩句中，與「春晨之曉」的時段，並沒有任



圖十八  
晚清  
廣東南海  
畫家何翀作  
「春江水暖圖」



圖十九 南宋中期宮廷畫家馬遠作「梅石溪澗圖」

何關係。既然郭若虛已經清楚的說明惠崇工於小景，因此蘇軾題中所說的惠崇的「春江曉景」，似乎也有應該是「春江小景」之誤的可能。

這個以水鴨為主題而配搭了江桃與綠竹的「春江小景圖」，在北宋中期以後，是有一些後續發展的：首先，在南宋，曾在光宗與寧宗兩朝(1190-1224)擔任宮廷畫家的馬遠，曾經畫過一幅「梅石溪澗圖」

(圖十九)。圖中左側是一塊略呈三角形的溪邊大石。石下是半露的沙灘，上方是另一塊被水氣遮蓋了巖頂的山巖。巖下又有另一段半露的沙灘。由這兩條沙灘與大石和山巖所形成的馬蹄形，集中在畫面的左側。這樣的設計，使得畫面左側開濶的小溪，正好可與左側封閉的空間，形成一個相當強烈的對照。兩株梅樹，各自畫面的左側與上方伸向畫面的中央，而在梅稍以下的一群各有不同動作的野鴨，成為全圖的主題。所謂「澗」，就是野鴨。馬遠雖用梅樹取代了惠崇的紅桃與綠竹，可是畫面以鴨的活動為主的主題不變，而且馬遠這幅畫的形式是正方形。古人作畫，除了在正方形的冊頁上作畫之外，從不使用正方形。馬遠此圖既是正方形，應該原是一本冊頁裏的一頁。既是冊頁，面積當然不會很大。這樣看來，馬遠的「梅石溪澗圖」，或者正應該視為一幅「小景」。根據以上的討論，馬遠的「梅石溪澗圖」，雖然以梅樹取代竹桃，可是以鴨為主的主題不變，小景的形式也不變。所以馬遠這幅「梅石溪澗圖」，可以視為惠崇的「春江小景圖」後續發展的第一步。



元代末期的畫家王淵曾經畫過一幅「桃竹錦鷄圖」(圖二〇)。在此圖中，近景是一段沙灘，灘上有一棵盛開了花朵的桃樹，還有幾株野竹。桃竹之下，一隻站在灘上大石之頂的雄性錦鷄，低頭欲眠。雌鷄偏在大石之右，地位當然是次要的。雄性錦鷄的對面，淙淙而流的河水，形成全圖的中景。遠景是被省略的，所以遠景是一片空白。由畫家親筆所寫隸體短款是「至正己丑，王若水為惠民作山桃錦鷄圖」。所謂若水，是王淵的字。故據該款，此圖作於元順帝至正九年(乙丑，1349)。以王淵在此圖中所描繪的景物而言，那條與紅桃與綠竹的背景主題是惠崇在「春江小景」裏所描繪的景緻相同，可是畫面的主題卻由小型的鴨類轉變為大型的錦鷄。雖然整個畫面的形式已由冊頁轉變成掛軸，可是此圖既然省略了遠景，在構圖上，就祇能算是減景式的「小景」。總之，由馬遠的「梅石溪鳧圖」和王淵的「桃竹錦鷄圖」，可以看出由惠崇創始的「春江小景」的後續發展，在南宋與元代，是互有異同的。



圖二〇  
元末  
浙江錢塘  
畫家王淵作  
「桃竹錦鷄圖」

明代中期的吳派文人畫家陳淳(1483-1544)畫過一幅「秋江清興圖」(圖二一)。陳淳的字是道復，號是白陽山人。他在畫上的款，是用本名寫的。譬如在此圖中，畫家在他所題的那首七言絕句之後的名款，正是白陽山人、道復。

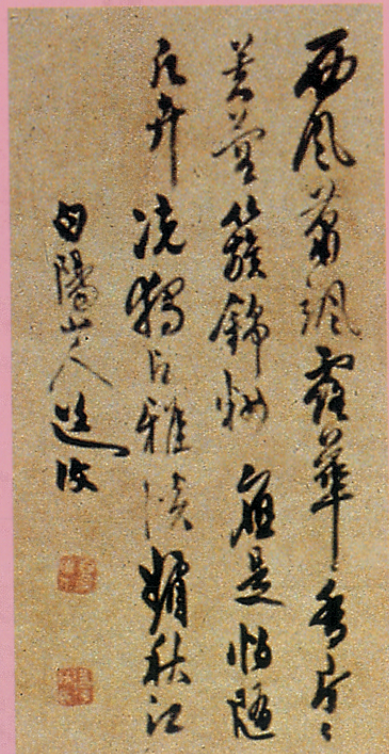
在畫面上，一隻野鴨正從已經變成赭色的殘荷下面慢慢的向前游去。殘荷上面既有幾枝芙蓉，也有幾枝蘆葦。在構圖上，陳淳這幅畫，與元代初期的陳琳所畫的「溪鳧圖」

(圖二二)，似乎很接近。因為在陳琳的作品之中，也是把野鴨畫在芙蓉之下。如把明代的陳淳與元代的陳琳這兩幅與野鴨有關的作品稍加比較，可以發現兩種主要的差異。首先，畫在陳琳的「溪鳧圖」裏的石岸，在陳淳的「秋江清興圖」裏，雖然已經取消了，可是陳淳既把兩塊石頭安放在野鴨之前，也就大致相當於陳琳筆下的石岸。用水裏的石塊取代石岸的用意，是要增加江水的空間，唯其如此，才能為野鴨留下更多自由遨遊的空間。其次，陳淳在野鴨的上方畫過芙蓉與蘆葦，是由於「秋江清興圖」的畫面既窄又長，不表現細長的葦莖，似乎不容易把這幅窄長的畫面填滿適當的景物。從構圖的原則上看，陳淳此圖雖有相當於近景的石塊，以及相當於中景的野鴨與芙蓉和蘆葦，遠景也是完全被省略的。易言之，陳淳的「秋江清興圖」，正如同陳琳的「溪鳧圖」，或者王淵的「桃竹錦鷄圖」，由於使用了減景的手法，儘管畫面的形式窄長，還是得視為「小景」。這就可以看出來，由北宋中期的惠崇首創的，以鴨為主



圖二一  
中明  
蘇州  
畫家陳淳作  
「秋江清興圖」

(局部)





題而具有桃竹背景的小景繪畫，到了元代，已有兩種不同的後續發展，第一種，以王淵的作品為例，祇保留桃竹，第二種，以陳琳的作品為例，祇保留鴨類。明代的作品，既然有鴨而無桃竹，當然又得視為陳琳畫風的延長。

這種分歧的情形，到了清代中期，似乎略有改善。關於這一小點，似乎可從揚州畫派的重要成員華嵒（1682-1756）在乾隆七年（壬戌，1742）所完成的「桃潭浴鴨圖」（圖二三），得見其端倪（註三一）。在此圖中，前景是幾塊石頭。然後在潭石後面的空間裏，有一隻野鴨，

自在的悠遊於清潔透明的春江之上。鴨掌雖然浸在江水裏，卻是隔著水波隱約可見的。但在陳淳的「秋江清興圖」中，鴨的下半身雖然也浸在江水裏，卻完全看不到水中的鴨掌。可見國畫家對於鴨的表現，到了清代，既能利用水的透明度來表現鴨的實質，當然比宋、元、明三代的畫法，又向前發展了一步。

除此之外，兩枝盛開的桃花，夾雜在兩枝垂柳的中間，與桃柳下方的游鴨，共同構成本圖的中景。如與由蘇軾詩句所記載的惠崇的「春江小景圖」相比，華嵒的「桃潭浴鴨圖」雖然有桃而無竹，但是

圖二二  
元初  
浙江杭州  
畫家陳琳作  
「溪澗圖」



圖二三  
盛清  
福建上杭  
畫家華岳作  
「桃潭浴鴨圖」

既然有桃又有鴨，所以對惠崇所表現過的景物而言，還是最齊全的。野鴨小景重新回顧一遍，馬遠、陳琳和陳淳都只畫野鴨而不畫桃竹，王淵雖然保留了桃竹，卻又以錦鷄取代了野鴨。可是華岳的「桃潭浴鴨圖」既然在桃下有鴨，如與惠崇的原作相比，最重要的構圖因子，是沒有遺漏的。再對馬遠、王淵、陳琳與陳淳的作品而言，他的構圖的組成份子，豈不是最齊全嗎？

討論到這裡，討論的焦點就不能不回到何翀的「春江水暖圖」上去（圖十八）。據畫面右上方的題款，何翀的這幅作品是借用華岳之「意」而完成的。所謂意，就一般情況而言，譬如不是筆意（也就是筆法），就應該是畫意（也就是構圖）。為了解決何翀所說的「華秋岳先生意」，究竟是華岳的筆意，還是畫意，把華岳的「桃潭浴鴨圖」與何翀的「春江水暖圖」加以比較，是必要的。先看筆法，華岳所畫的石塊，以線條勾出石頭的形體為主，皴法是次要的。可是何翀所畫的石頭，除有明確的輪廓線，也有相當繁多的皴線。畫法是不同的。還有，華岳所畫的桃花，完全使用碎點來表現，所以既無正、反、向、背的分別，花鬚更是全都省略的。但是在何翀筆下的桃花，都不但仔細的分出花朵的正、反、向、背，也細心的在紅瓣的上下，加畫花鬚與花蕊。這樣，華岳祇畫桃花而不畫桃葉，與何翀畫桃花與桃葉的畫法，形成明顯的差別。指出這些相異點，足以說明與何翀「春江水暖圖」的畫面相當接近的作品也沒有。不過如把何翀的「春江水暖圖」與華岳的「桃潭浴鴨圖」互相對照，

不難看出在何翀的畫作裏，祇有在桃枝以下的，包括五隻乳鴨在內的中景部份的空間，與在華岳的畫作裏的，桃枝以下的（又包括了一隻孤鴨在內的）中景空間是相等的。但桃枝以上的繁密的竹林，則與華岳的構圖毫不相干。易言之，假如「春江水暖圖」的桃枝以下的空間，相當於「桃潭浴鴨圖」的全部空間，「春江水暖圖」的竹林部份，就可能是何翀根據自己的意見而設計的。因此，在直覺的視覺上，「桃潭浴鴨圖」以疏朗取勝，「春江水暖圖」則以繁密取勝了。何翀把華岳疏朗的畫面改變成繁密的畫面，但是仍然含有疏朗畫面的原有結構，這正是何翀採用了華岳構圖之「畫意」的藝術表現。前面提過，在清代，江南與福建的繪畫，對當時的廣東繪畫，是有影響的。何翀在創作上，採用華岳的畫意，正是說明閩畫影響粵畫之一例。

在分析過何翀的「春江水暖圖」的構圖之後，最後應該值得注意的是這幅畫與惠崇的「春江小景圖」的關係。前面已經指出，以蘇軾的題畫詩所描寫的為準，惠崇的「春江小景」的組成份子，是桃、竹、與水鴨。從此之後，歷代的畫家在表現「春江（或秋江）小景」時，似乎就沒再把桃、竹、鴨等三種組成份子，佈置在同一個畫面裏；所以南宋的馬遠，元初的陳琳，以及明代的陳淳，雖表現了野鴨，卻都遺漏了桃、竹，另一位元代畫家王淵，雖然用他的「小景」同時表現桃、竹，卻又把畫面的主題由野鴨改變錦鷄。至於清代的華岳雖然同時表現了桃和鴨，而顯得在他的「小景」之作的組成份子，比馬遠、陳

琳、王淵、和陳淳等四人的，同一類型的畫作之中的組成份子都要齊全一點，不過他對綠竹未加表現，是明顯可見的。華岳既然在畫以外，又工於詩，所以他的詩集《離垢集》就收錄了他的長短篇五百首（註三二）。蘇軾在題詠惠崇的「春江小景圖」時所寫的「竹外桃花三兩枝」，自宋以來，早已成為詩中的名句。華岳既亦工詩，對於這樣的名句，是不會一無所知的。根據這個推論，華岳在「桃潭浴鴨圖」裏，上畫桃、柳，下畫浴鴨，絕不應視為他對綠竹的遺漏，反之，而是經過他刻意的安排，才用垂柳取代綠竹的。瞭解這一點，雖然應該承認，對於以野鴨為主的「春江小景圖」，華岳的作品似乎比南宋、元初、與中明的幾幅同一主題的作品，能在畫面的組成份子方面，更接近北宋的原作，可是如與何狷的「春江水暖圖」相比，還不能算是最齊全的畫法，何狷同時表現了桃、竹、鴨，才是最齊全的。

## 七、小語

經過這個相當複雜的比較與分析，本文的結論是，何狷是一位清末的廣東民間畫家，他可能是在二〇世紀的前一兩年內過世的。他的一生有三件最值得注意的事情。甲，由於他的齋名具有動詞和形容詞，所以可以寓情於物，也可寓物於情，這種取名的方式非常別緻，可以說是歷代書畫家從未使用過的

新方式。乙，他可能在十九世紀的八〇年代，一度僑居於臺灣。正因為這個原因，他的作品被在臺灣活動的日本收藏家所收集，而他也在日後被認同為一位臺灣畫家。丙，在繪畫方面，他繪畫的題材通俗，風格清淡。這種畫風的形成，似為十八世紀中期的福建畫家華岳的畫風有關。由北宋惠崇所開創的，以桃竹、和鴨為主題的「春江小景圖」，是歷代家都畫過的主題。可是祇有何狷的作品，在景物上，是最能接近北宋原作的。從這個角度來看，何狷既能透過清代的畫風而重建北宋的畫風，他的畫法，能在通俗的面目之中恢復古典的傳統。這一點，不能不說是他在創作上的新貢獻。

### 註釋

註三 同上，卷六頁 26。

註四 宋光寶赴粵事，見同上，卷十，頁 2。孟覲乙赴粵事，見同書同卷，頁 5，然該書未言孟氏之籍貫。據馮金伯《墨香居畫識》（約在乾隆末或嘉慶初期成書）卷十，頁 10，孟覲乙為陽湖縣人（今江蘇常州）。故孟氏入粵之時間，亦當在乾隆末或嘉慶初期。

註五 見壺井義正編附索引本《漱芳圖書畫記》（一九七三年，日本，關西大學出版），頁 143-144。

註六 見註一所揭莊申文，頁 14。

註七 何狷被視為臺灣畫家的事，見林柏亭「清朝臺灣畫人輯略」，載《中原文化為臺灣》（一九七一年，臺北市文獻委員會出版），頁 531-539。

註八 見莊申「清季粵中藏畫與清代畫派之關係」，載《東方文化》第十五卷，第二期（一九七七年，香港，香港大學出版），頁 206-231。

註九 見蘇軾《蘇東坡集》（一九三三年，上海，商務印書館出版（國學基本叢書本），卷十五，頁 46，〈惠崇春江曉景二首〉的第一首。

註十 見郭若虛《圖畫見聞志》（一九六五年，上海，上海人民美術出版社出版線裝排印標點本），卷四，頁 61。雖蘇詩所記之畫僧惠崇，郭書作慧崇，惠與慧的字形不一，然惠、慧二字同音，惠崇、慧崇，應當是同一人。

註十一 由單國霖所編的《華岳書畫集》（一九八七年，北京，文物出版社出版），共收華岳的大小畫作一一八件，到目前為止，是搜集華岳之畫作最詳盡的出版品。

註十二 《新羅山人集》（據古今圖書館校印本，有道光十五年（乙未，1835）顧師竹序），共五卷。卷一收一三七首、卷二收九十六首、卷三收一〇九首、卷四收一一六首、卷五收九十三首，五卷共收詩五五一首。

