

關於何狷

對一位晚清廣東南海畫家的幾種認識

(上)

莊申



圖一 明初廣東南海畫家顏宗作「湖山平遠圖」(局部)

一、廣東南海的繪畫簡史

我在舊作〈關於廣東繪畫的幾種考察〉一文中曾經指出，位於珠江三角洲上的南海，是廣東繪畫史上的重要地區之一（註一）。在明代，最早以繪畫著稱於廣東以外的兩位粵籍畫家；時代稍早的顏宗（生年不詳，約卒於明景帝景泰五年，1454），以及時代稍晚的林良（約1416—1480），在籍貫上，都是南海人。顏宗雖曾在福建邵武擔任知縣（今稱縣長），卻也曾在明代的中央政府裏擔任中書舍人（大約相當於某部之司長）。所作有「湖山平遠圖」卷（圖一），今藏廣東省博物館（註二）。至於林良，早年雖是某

位布政司（大約相當於省長）辦公室裏的衙役（今稱工友），後來卻因善畫水墨的翎毛花鳥而進入宮廷，成為一名官職是仁智殿值陝衣衛鎮撫的宮廷畫家（註三）。所謂錦衣衛，本是直屬明代天子的情報機構，與藝術是絲毫無關，不過在明代，宮廷畫家常以武官的官階支薪。由於錦衣衛的編制並無人數的限定，所以一般宮廷畫家經常都以錦衣衛官員的身份支薪。林良的官職是仁智殿值錦衣衛鎮撫，正可說明宮廷畫家的官職為什麼會是武職而不是文職的這回事。顏宗的作品雖然只有一卷「湖山平遠圖」仍存於世，可是林良的傳世作品，卻相當多。譬如海峽兩岸的故宮博物院、廣東省博物館、和天津藝術博物館都藏有他不少的作品。大致而

言，林良的作品具有以下三種特徵：甲、完全使用水墨、乙、只畫翎毛、丙、畫中的鳥，經常是偶數。「雙鷹圖」（圖二），與「蘆雁圖」（圖三），可視為他作品的代表。

以顏宗與林良為例，早在十五世紀的明代初年，兩位籍貫是南海的廣東畫家，都曾以其繪畫擅名於北京。到了清代，特別是從十七世紀下半期以後的清代初期以來，山水繪畫迅速發展為當時繪畫的主流。這個情勢，就在廣東，也不例外。所以在清代中期的乾隆時期（1736—1795），籍貫是順德的黎簡（1747—1799），雖然成為廣東繪畫的代表人物。他的專長是山水畫。欸題乾隆四十七年（壬寅，1782）的「春巖簇錦圖」（圖四）是他青綠山水畫的代表作品。時間稍晚，到



圖二 明初廣東南海畫家林良作「雙鷹圖」

了清代中期的嘉慶時代(1796—1819)，籍貫是南海的謝蘭生(1760—1831)，又成為粵畫之另一代的首腦。他的畫風，從「水樹藤花圖」(圖五)可以看出大概。此圖雖無年款，大體上，是謝蘭生中年的作品，完成的時代，可能在嘉慶初期(1800—1802)。

再接下來，到清代後期的道光時代(1821—1849)，另一位籍貫是南海的畫家招子庸(1793—1846)，因為善畫蘭竹、蘆蟹，成為在廣東民間雅俗共賞的藝術家。他的「蘆蟹圖」(圖六)，是一件代表作。接著，在清末的咸豐(1851—1861)、同治(1862—1874)、與光緒(1875—1908)等時期，籍貫是南海的何翀，又在人物與翎毛繪畫等兩方面，都有所貢獻。直到目前為止，何翀雖仍難稱為清末的粵畫領袖，但他與招子庸一樣，又成為一位在民間普受歡迎的大眾化畫家。招子



圖三 明初廣東南海畫家林良作「蘆雁圖」

庸所畫的蘭竹、蘆蟹，在他生前，儘管頗受歡迎，不過他的畫風，並無傳人。可是何翀的繪畫，在他生前，已有崔芹(1845—1914)與何深(生卒年代不詳)二人，專心摹倣，成為何翀的入室弟子。崔、何二人既為何翀的畫風作出後續延長的貢獻，所以在顏宗、林良、謝蘭生、招子庸、與何翀這五位籍貫都是南海的廣東畫家之中，何翀的時代雖然最晚，他的普及性卻似乎最大。以宏觀的角度觀察，在整個的廣東繪畫史上，南海籍的畫家經常有相當出色的表現。譬如近年在臺過世的著名畫家黃君璧(1899-1992)，也是南海人。不過由於他們的畫作，特別是何翀的作品，經常受到忽視，對這位藝術家作些初步性的討論，以增加吾人對於他的認識，是有必要的。



圖四 盛清廣東順德畫家黎簡作「春巖簇錦圖」

二、丹山—從古代的名號與繪畫看何翀的字

中國古代的書畫家，一方面受到吾國悠久文化傳統的影響，一方面又由於想要能夠在文字上表現文人的幽雅生活之意趣，經常採用富於詩意的雅名以為別號。同時，這些藝術家也經常採用富於詩意之雅名或一句成語而為其書齋或畫室命名。這種傳統方式也對南海籍的何翀，產生相同的影響。在過去，藝術家是常以某山為號的，譬如在相當於十四世紀中期的元代末年，有一位活躍於江南地區的朱姓著名銀器雕刻家朱華玉，他就曾以碧山為號（註四）。在十五世紀末期浙派畫家張路自號平山，時間稍晚的另一位浙派畫家王世昌自號歷山。在十六世紀中期，吳門畫派的主要人物文徵明（1470—1559）自號衡山。出於文氏門下的另一位吳門畫家陸治（1496—1576）自號包山。到十六世紀後期，四川籍的詩人兼畫家張問陶（1764—1814）、與十七世紀後期的清初學者王夫之（1619—1692）一樣，都自號船山。而活動時代介

圖五 中清廣東南海畫家謝蘭生作「水樹藤花圖」





圖六 晚清廣東南海畫家招子庸作「蘆蟹圖」

於王、張兩人之間的文人畫家董邦達(1699—1769)，又與十七世紀前期的清初文人畫家查繼佐(1601—1676)一樣；都自號東山。稍後，在廣東方面，籍貫是番禺的詩人畫家張維屏(1780—1850)，又自號南山(註五)。時代再晚一點，在廣東地區，籍貫是南海的何翀，又自號丹山。

在中國山水繪畫之中，「形勢峻拔」的山(也即具有銳角三角形的山)，叫做峰，而「形勢圓轉」的山(也即具有比較坦頂的山)，叫做巒(註六)。由於山上有樹木的生長，峯巒經常都是綠色的。至於所謂丹山，似乎是指由於被落日餘暉所籠罩的，山色由綠色轉為紅色的，夕陽裡的峯巒。所以如果口語裏的青山，是指山上長滿了樹木的峯巒，易言之，似乎是指處於一般狀況之下的峯巒。而丹山，應該是指處在特別的時間之中或者特別的狀況之下的峯巒。晚唐詩人李商隱(813—858)描寫落日餘暉的名句是：「夕陽無限好，只是近黃昏」(註七)。可見在詩人的心目中，當滿天晚霞把青山照耀得變成了紅色，那種絢麗的時段，才是一日之中最美好的時光。何翀既然自號丹山，大概他也曾認為晚霞裏的紅色山峯，不但是有詩意的，可能還是具有畫意的。

何翀是否果會畫過紅色的夕陽山水，現不可知。不過以見於圖四的「春巖錦簇圖」為例，就在何翀誕生之前四十四年，廣東的著名畫家黎簡還曾在他的山水作品裡，在一群色調比較陰暗的遠山之中，畫出一座尖頂的紅色山峯。此外，在

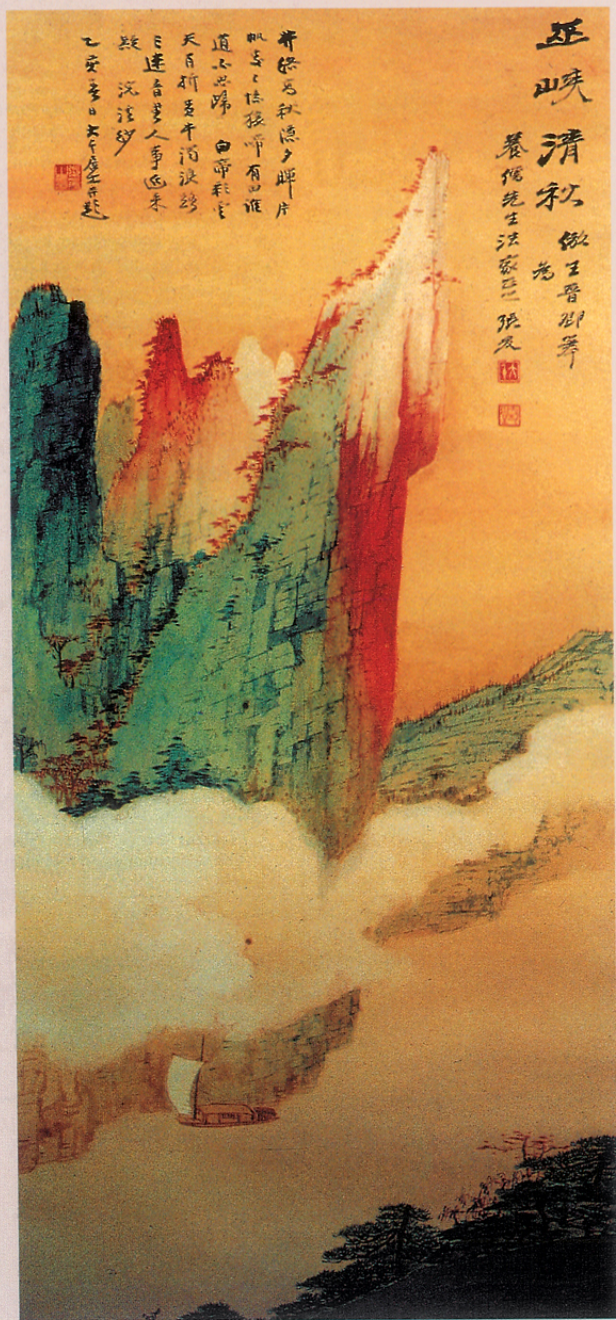
本世紀的上半期，常居上海的現代畫家吳湖帆(1894—1968)曾以摹倣北宋畫家王詵之畫風的方式畫過一幅「巫峽清秋圖」(圖七)。而另一位現代畫家張大千(1899—1983)也曾在民國二十五年(1935)再以摹倣北宋畫家王詵之畫風的方式，畫過一幅「黃海松雲圖」(圖八)，跟著，他又在三年之後(1938)，以摹倣南北朝時代之梁朝畫家張僧繇之畫風的方式，畫過另一幅「巫峽清秋圖」(圖九)。在這三幅畫風古典的青綠山水畫之中，那些出沒於白雲與青山之間紅色的峯巒，由於色彩鮮艷，在視覺上，是非常引人注目的。張僧繇與王詵的原作今已不存，在他們的青綠山水裡，是否果曾畫過紅色的峯巒，似乎還難以遽然判斷。

不過在現存的南北朝時代的藝術遺跡之中，位於甘肅省西北角敦煌縣的千佛洞第二八五窟裡，還保存了繪於西魏時代(535—556)的壁畫。在該窟南壁的上端，畫了一連串的「山林仙人圖」。這一串壁畫雖因時日之消磨而逐漸褪色，但目前幸好還可根據張大千在民國三十年(1941)，在敦煌石窟中所作的對壁臨摹本(圖十)，而可看出完成了「山林仙人圖」的北朝佛畫家，對於色彩使用的習慣。那些身上長了一對大翅，而在石窟中盤膝而坐的仙人的背景，都是一連串的峯巒。由於這些峯巒，是用礦物質的石膏與朱砂相間畫成，紅色的山峯或山巒，是屢見不鮮的(圖九)。梁朝的張僧繇，曾在梁武帝天監時代(502—519)，擔任吳興太守(註八)(所謂吳興，位在太湖之南岸，今



圖七 現代上海畫家吳湖帆摹北宋王詵「巫峽清秋圖」

圖八 現代四川畫家張大千摹北宋王詵「黃海松雲圖」



圖九 現代四川畫家張大千摹梁代張僧繇「巫峽清秋圖」



圖十 現代四川畫家
張大千摹西魏敦煌壁畫
「禪坐圖」



「禪坐圖」局部

屬浙江省。太守是在秦代開始設立的一種地方性的行政長官。到宋代，這個官職才被廢止。天監時代的最後一年(519)，與西魏的立國之年(535)，祇不過相差二十餘年而已。既然梁朝的張僧繇曾以青綠設色的方式描繪山水而畫過紅色的山峯，而北朝的佛畫家又曾以青綠設色的方式描繪紅色的山峯，可見在南北朝時代的中期（西元六世紀的前期至中期），長江與黃河流域的畫家，對於用紅色來畫山水的青綠畫風，都同樣的深感興趣。

本世紀初年，德國的考古學家勒柯克(Le Cog)曾在我國新疆省吐魯番巴札克里克(Bajaklik)的晚唐時代之墓葬裡，發現過一幅壁畫的殘存部份(圖十一)。畫面的近景是以白色線條勾出水波的藍色湖水，從湖水中半露其身的是一條雙角的龍。在湖水之彼岸的遠方，是許多並立的尖形山峯。根據英國考古學家斯坦因(Aurel Stein, 1862—1943)對他在一九一四年在吐魯番從事考古工作的記錄，當地既有鹽湖，也有被中國人稱為「火燄山」的，「崢嶸可畏」的紅色丘陵(註九)。如果這幅壁畫殘片所畫的藍湖，應該正是當地的鹽湖，而同一殘片所畫的紅色尖峯，也應該正是當地的火燄山。這一泓藍湖與那一堆紅峯雖然是吐魯番地方景觀的真實寫照，但是整個畫面既以龍為主，畫家想要表現的，卻可能是《易經》裡的潛龍出水。所以這幅壁畫殘片的文化意義，代表中國文化在九至十世紀時代向西域地區的擴張。再就藝術層面而言，紅峯不但



圖十一 晚唐吐魯番地區唐墓壁畫殘迹

顯示由四世紀(南北朝時代)開始的以紅色描畫遠山的畫法，在第九與第十世紀之後的時期，絲毫沒有衰退的跡象，而且更可由此一畫家把紅峯以外的天空也都染成橘紅色，而看出當時畫家對紅色的運用似乎是更加重視。這種古典的畫風，既因在中國的內陸地區的未能賡續而顯得生疏，這幅壁畫殘片的發現也就更加的彌足珍貴。根據以上列舉的考古發現與現存的古代畫蹟，至少在從南北朝時代的中期開始，直到清代的乾隆時代的後期(也即從六世紀初期到十八世紀的後期)的一千三百餘年之間，在中國的山水繪畫之中，以紅色畫出丹山的這種畫法，是長期存在的。根據這個認識而回到何翀的名號上去，這位粵籍畫家之以丹山為號，即使

三、何翀的別號與齋名的特徵

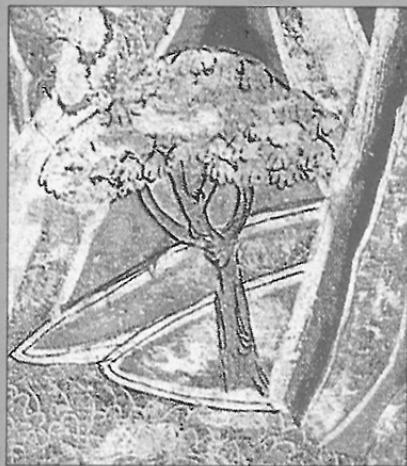
何翀除以丹山為號，他又有丹山老人的別號。從中國歷史上看，唐代雖然曾一度以五十八歲為老（註十），但大體上，是以六十歲為老的。到宋代立國，又再度規定六十歲為老（註十一）。從此以後，千餘年來，一般人到了六十歲，就可沿用唐與宋的舊有制度而自稱為「老」了。所以在清代的道光時代，廣東的著名收藏家吳榮光（1773—1843），在他六十九年那年，也即在編成《辛丑銷夏記》的那一年（1843），是自稱拜經老人的（註十二）。何翀的生卒年代，雖然迄今不詳，不過他的年壽大概不大於七十歲（詳後）。這麼說，丹山老人這個別號，應當與他以丹山為號有關。大概何翀在六十歲以前，自號丹山，等他年過六十，就不再使用丹山，而改用丹山老人的別號了。

除了丹山與丹山老人，何翀還有兩個別號，第一個別號是七十二峯老人。在清末，廣州不但是廣東省的省會，也是經濟富裕，文化發達的大城市。由於這個原因，何翀的原籍雖是南海，卻經常是住在廣州的。廣州市郊的西樵山，共有七十二峯，是當地著名的風景區（註十三）。何翀到西樵山去旅遊，應該不止一次。他以七十二峯老人為他在丹山老人以外的另一別號，應該與西樵山有關。如果把七十二峯轉換為西樵，七十二峯老人的別號，

是可以改稱為西樵山老人的。既然何翀的別號來源不是丹山就是西樵山，這正顯示出他是一個志在山林，不求名利的藝術家。

第二個別號是煙橋老人，這是他許多名號之中的最後一個。在明、清兩代，以橋為號的文人或藝術家，頗不乏人。譬如在十六世紀中期，籍貫是江蘇蘇州的顧璘（1476—1545），是自號東橋的。前面提到的吳門畫派重要人物文徵明不但與顧東橋同時，而且兩人也是好友（註十四）。到十八世紀中期的清代盛世，籍貫是江蘇興化的鄭燮（1693—1765），是所謂「揚州八怪」裏的重要人物，他不但是以板橋為號，連他的詩文集也稱為《板橋集》。時間稍晚，在十九世紀中期，籍貫是浙江鎮海的墨梅與人物畫家姚燮（1805—1864），自號野橋。在大約相同的時間，籍貫是四川新津的書法家童宗顏（嘉慶十四年，1809進士），與另一位籍貫是四川雙流的書法家宋錡，都自號西橋。何翀以煙橋老人自號，似乎一方面顯示他的別號的命名，能與廣東以外其他地區文人書畫家的，以橋為號的風氣遙相呼應，一方面也顯示他的為人，具有志在山林，不在名利的胸襟。

何翀的名號雖多，他的齋名，似乎也不少。譬如根據他在自己作品上的題款來做統計，何翀的齋名至少共有竹清石壽之齋、蘭言梅笑之齋、梅花山館、丹桂山房、與素行堂、碧梧軒、聽雨軒、和吉禪精舍等八種。不過使用得最普遍的，還是竹清石壽之齋。在北宋末期，



並非像李商隱的詩句所描寫的那麼富於詩情，至少或可說是對於古代的一種古典畫風之嚮往的表現。產生這種可能性的原因是可以推測的：如前述，何翀的畫蹟，祇限於人物與翎毛繪畫。對於山水繪畫，他幾乎是從不涉及的。也許正由於他略於從事山水繪畫感到遺憾，所以他對山水繪畫，特別是色彩艷麗的古典青綠山水繪畫，是嚮往的。他以丹山自號，也許正是對這種藝術性嚮往的另一種精神上的滿足吧。

有些文人畫家，開始把松、梅、蘭、菊等兩種木本與兩種草木植物，一齊表出於同一畫面（註十五）。此外，也有些人用竹取代蘭，而以松、竹、梅、菊等四種植物，做為一個集團性的主題（註十六）。到了明代，松、竹、梅的小集團，固然被合稱為「歲寒之友」（註十七），就是梅、蘭、竹、菊的大集團，也被合稱為「四君子」。

何翀齋名的前三種，雖然在植物的名稱上，包括了「四君子」的前三種，但是他齋名的第四種，在植物的名稱上，既然祇是與「四君子」毫不相干的桂花，似乎顯示何翀對於「四君子」裡的菊花，如果不是沒有好感，就是完全加以忽視的。

從地理上看，廣東雖因粵北地區的都龐、萌渚、越城、騎田，與大庾等五嶺之橫阻，而與中國的內陸多少有些隔絕，不過這個形勢並不會限制菊花，在所謂的「嶺南」地區的發展。試舉二例以證實這個看法。首先，前面提到的粵籍畫家黎簡，曾在乾隆五十二年（丁未，1787），當他住在廣州附近的佛山鎮的時候，寫過一首以「對菊」為題的七言律詩（註十八）。黎簡雖在十六歲到二十七歲的那十一年之間，亦即從乾隆二十七年到三十八年之間（1762—1773），客居廣西省，不過他自乾隆三十八年五月下旬，從廣西回到廣東之後，此後就沒再離開過廣東（註十九）。所以黎簡在乾隆五十二年所看到的菊花，當然是廣東省境內的，而不是從他處得來的菊花。其次，在位於廣州

與中山之間的小欖所培植的多種菊花，在最近二十年內，因為經常在香港與澳門地區舉行菊花特別展覽，建立了很好的聲名。在我國境內，十八與二十世紀的氣候，並沒有很大的變化。二十世紀的廣東既然可種菊花，十八世紀的廣東，當然也應該是有菊花的。根據黎簡的詠菊詩與小欖的多種菊花，應該可以說，在從十八世紀的八〇年代到二十世紀的九〇年代的這一百餘年之間，在廣東省境內，特別是在包括南海在內的珠江三角洲地區，一直是有菊花的。何翀的生活時代，既然處於一七八〇與一九〇〇年代之間，尤其他又是一位喜愛花卉的畫家，在他的一生之中，絕不會從沒見過菊花。然而當何翀為他自己的書齋或畫室取名，除了選用「四君子」裏的梅、蘭、竹，甚至寧願選用與「四君子」毫無關係的桂花和梧桐，也不選用梅花、蘭花、與綠竹以外的菊花，這樣的心態，的確相當令人費解。

何翀的齋名的另一個特徵，是把梅、蘭、竹等三君子加以擬人化。根據實況，梅花既不會笑，蘭花也不會言。但是何翀把他的第二個齋名稱為「蘭言梅笑之齋」，卻是把梅與蘭這兩種植物擬人化的。由於梅花和蘭花已經具有人的性格，所以梅花既會笑，蘭花也能言。至於何翀把他的另一個齋名稱為「竹清石壽之齋」，雖然竹、石也被擬人化，不過竹石被擬人化的類型與梅蘭被擬人化的類型，卻又有些分別。梅能笑與蘭能言，是把梅與蘭當做真實的人，所以梅才會笑，而蘭花也

才會言。這是擬人化的第一種類型。至於竹清、石壽，似乎並沒把竹與石當做真實的人，反之，卻是真實的人（亦即何翀本人），把他的感情轉移到竹石上去。所以所謂竹清，並不是竹子的本身原來就具有清高的個性，而是當何翀把他的美學觀念轉移到竹子上去，竹才成為人的象徵。必須經過這層轉移，竹子才能被擬人化，而竹子也才能跟著成為清高的象徵。再據同一邏輯，石頭並無生命。因此，任何地點的、任何形狀的、與任何質地的石頭，都無所謂壽或不壽。但當何翀把他的美學觀轉移到石頭上去，石頭才成為人的象徵，然後，石頭也才因為它的萬古長存而跟著成為長壽的象徵。因此，竹清與石壽是何翀所使用的擬人化的第二個類型。如果要把這兩個類型，再從美學的觀點上加以區別，在第一個類型裏的梅笑與蘭言，可以說是畫家的以情寓物，而在第二個類型裏的竹清與石壽，又可以說是畫家的以物寓情。

可是在另一方面，如果把從唐代到清代的這一千多年之間的畫家的齋名回顧一下，又可發現何翀的「梅笑蘭言之齋」與「竹清石壽之齋」等二齋名，與前代藝術家的齋名，具有顯著的差別。譬如先以何翀這兩個齋名所使用的梅、蘭、竹、石等四字為例來觀察，晚清以前的書畫家的齋名，對這四個字的使用，幾乎都是單獨使用的，譬如以梅字為齋名的，在明代中葉，吳派大家文徵明（1470—1559）曾以梅華屋為其齋名，（花華二字通用，所以梅華

屋就是梅花屋），在清初，安徽畫家蕭雲從（1596—1673）則以梅花堂為齋名，在清代中期，曾經屢次在經濟方面幫助過「揚州八怪」等好幾位成員的馬曰琯（1688—1755），又以梅寮為齋名。以蘭字為齋名的，在明代初期，書法家朱有燾曾以蘭雪軒為齋名，在清代中期，金石家王昶（1728—1807）曾以蘭泉書屋為齋名。以竹字為齋名的，在盛唐時代文人畫家王維（601—661）的別墅，曾以竹里館為名，在元代末期，王冕（？—1359）雖善畫梅，卻是以竹齋為齋名的。至於以石字為齋名的，在明末，畫家文震孟（1574—1636）的齋名是石經堂，在清代中期，書法家翁方綱（1733—1818）的書齋名是石鼓亭，在清代中後期，書畫家陳鴻壽（1768—1822）的齋名是石經樓。

根據以上所舉諸例，可以看出何翀的齋名與歷代書畫家的齋名，具有兩種差異。第一，歷代書畫家的齋名，如果要以梅、蘭、竹為名，往往祇選用「三君子」裏的一種，何翀的齋名，既以梅配蘭，竹配石，可以說明他是同時以兩種「君子」為其齋名，或以另一種「君子」與石頭的配搭而共同為其齋名的。第二，在以上所舉諸例之中，所有的「君子」，在性質上，都與石頭一樣，是當做一個名詞來使用的。梅、蘭、竹的本身，既然祇是一個名詞，所以既沒有動作，也沒有感情。可是對於何翀而言，梅與蘭雖然也是名詞，這兩個名詞都還能分別掌握兩個動詞，既有動詞，所以梅是會笑的，蘭是會說話的。梅既會笑，

蘭既能言，所以梅與蘭都有動作，也都有感情。這正是何翀在齋名的定取方式上的以情寓言。再對何翀而言，竹與石雖然也都是名詞，不過這兩個名詞卻沒有動詞而另有不同的形容詞，竹、石既然各有形容詞，所以竹是清的，石是壽的。竹的清與石的壽並不是竹石本身的特徵，反之，那祇是何翀的感情的轉移。這個轉移，也正是何翀的以物寓情。

經過以上的比較與分析，歷代書畫家對其齋名或畫室的定取，既不以情寓物，也不以物寓情。清末的何翀對他的齋名的定取卻還好相反；因為他既以情寓物，也以物寓情，他取齋名的方式是完全不同的。也祇有在發現並解釋了何翀的「梅笑蘭言」與「竹清石壽」等二齋名的定取方式的差異，大概可以看出來，住在梅笑蘭客之齋裏或者竹清石壽之齋裏的何翀，應該比住在竹里館的王維、和梅花館裏的文徵明，以及比住在石鼓亭與石經樓裏的翁方綱和陳鴻壽，更溫馨、更舒適、也更愜意。而在感情上，也更能顯得何翀的人生觀，既平易，又樂觀。這位南海籍的廣東藝術家，在他生前，雖無顯赫的事跡，甚至也沒有傲世的畫名，可是他的生活是歡愉的，也是充實的。

何翀的齋名的第三個特徵是追隨中國傳統文人的詩情。譬如他的另一個齋名，聽雨軒的定取，就顯示了這一點。當密密的兩點，連綿不斷的滴落下來，一般人都覺得十分無聊，但在文人的心目中，聽雨卻是別有情調的風雅之事。所以歷

代文人身有些吟詠聽雨的作品。時代最早的聽雨詩，可能是中唐詩人李商隱的「巴山夜雨」。他在這首詩裏說：「何當共剪西窗燭，卻話巴山夜雨時」。大意是說，如果我的朋友今晚能夠與我同在一齊，若干年後，當我們在一個晚上，又聚在一起，一邊坐在西窗之下聊天，一邊聽著雨滴落在屋頂上，一邊又得注意著蠟燭，每當蠟燭心燒黑了，光線暗了，就得趕緊走過去把燒黑的燭心剪掉，那將是多麼富有情趣的事。稍後，活動於晚唐與五代初期的韋莊又在一首詞牌是「菩薩蠻」的詞裏寫出：「春水碧於天，畫船聽雨眠」的名句。大意是在水色清澈得比天空的青天還要清澈的河面上，我正坐在一條很講究的小船裏。這時候，突然下起雨來了。我既然無事可做，於是就一邊聽著雨點滴落在船篷上的聲音，一邊漸漸的睡着了。同樣的，在明代中期，吳門畫派的重要畫家文徵明（1470-1559）在一首詩題是「夜雨」的詩裏也寫過類似的詩句：「中夜清如許，沉沉聽雨眠」。大意是在一個清涼的半夜，突然下起雨來了。我既然沒有朋友可以一齊聊天，於是我就一邊聽著雨聲，一邊慢慢的睡着了。由上引李、韋、文三家的詩詞，可以看出古代的文人，無論是在白天還是晚上，每逢聽到雨聲，往往會引起他們作詩的清興。

在元代末年，盧士恒大概是第一個以聽雨樓作為書齋之齋名的文人。元順帝至正二十五年（1365）的春天，文人畫家倪瓚（1301-1374）與王蒙（1308-1385）一同去拜訪盧士

恒，王蒙既為盧士恒畫了「聽雨樓圖」，倪瓚也為這幅畫題了聽雨的詩。這是與聽雨有關的最重要的作品。可惜此畫自清初……後，已經失傳了。儘管如此，聽雨樓這個齋名，卻在明清時代，突然流行起來，譬如明代中期的鄭佶，以及清代的吳照、馬昶、以及徐其志和汪鑑玉等五人的書齋，都叫聽雨樓。此外，與聽雨樓很相似的，還有聽雨軒。從歷史上看，聽雨軒的使用，比聽雨樓還要早一點。因為在宋代，林彖已把他的書齋稱為聽雨軒。跟着，在元、明兩代，俞希魯與王佐的書齋，也同樣以聽雨軒為名。最後到了晚清時代，何翀又把他的書齋或畫室，稱為聽雨軒。根據以上的回顧，聽雨軒雖是一個相當傳統性的齋名，卻也是一個相當富於詩情的齋名。他的畫風既受江南畫風的影響，所以他的齋名的定取，也可跟隨明清文人以聽雨為齋名的大傳統以表現他的清高。

四、何翀的年壽

關於何翀的年壽，由於文獻記載之不足，一向沒有明確的紀錄。不過根據一種編寫於一九三〇年代的廣東繪畫史料（註二十），何翀去世時的年齡約在七十歲以上。澳門的賈梅士博物館(Luis de Camoes Museum)收藏了何翀的作品三十四幅（註二十一）。其中一幅，是一件圓形的絹扇，所畫為山

水，款署「庚子秋」（註二十二）。據長曆，庚子為清德宗光緒二十六年(1900)。就在這年的七月十四日，英、俄、法、德、美、義、奧、日等八國的聯軍，在擊敗本來自稱刀槍不入的義和團之民兵以後，一齊攻入北京。一週之後，清廷的慈禧太后(1835—1908)，率領清德宗(1875—1908)，倉皇棄京，逃往山西省太原府。這件圓形絹扇上的年款雖然祇是「庚子秋」，而沒說明究竟是庚子年秋季的那一個月，不過如果秋字是指初秋而言，也許何翀完成這幅絹扇的時間，正與清代的太后與天子狼狽逃亡的時間約略同時。正因為廣東遠在清代領土的海角一隅，所以當北方的京畿地區已經陷入兵荒馬亂與戰火連天的混亂局面，住在廣州城內或其鄰近地區的南海畫家何翀，還能輕鬆的為人作畫，揮灑自如。

題了庚子年的絹扇上的年款，對於何翀的年壽的推算，是相當有用的。假如何翀的卒年就是庚子年，而卒年的年壽是七十五歲，由此年上推七十四年，他的生年應在清宣宗道光五年（乙酉，1825）。由於在一九三〇年代編成的廣東繪畫史料對於何翀的年壽只說約七十餘歲，而並不肯定他的卒年是否確為七十五歲，因而以上所定生於道光五年，卒於道光二十年(1825-1900)的推算，也祇能暫時當做一種假設來看待。總之，以賈梅士博物館所藏的何翀絹扇山水畫上的年款為準，這位廣東南海畫家晚年已經進入二十世紀的第一年（或第二年），也許應該是可以肯定的。

註釋

- 註一 舊作刊於香港博物美術館所編印之『廣告歷代名家繪畫』（一九七三年，香港市政局出版），頁217-225。
- 註二 顏宗「湖山平遠圖」卷的部份影本，見《藝苑掇英》，第十四期（一九八一年，上海，人民美術出版社出版），頁20-23。
- 註三 見正文頁一。
- 註四 關於朱碧山及其所作槌形銀器，見鄭珉中「朱碧山龍槌記」，載於《故宮博物院院刊》第二期（一九六〇年，北京，文物出版社出版），頁165-168及其所附圖。英國大衛得爵士(Sir Percival David)亦有一件，其所著《中國的鑑賞學》(Chinese connoisseurship)一書（一九七一年London之Praeger出版社出版），圖版19C藏。
- 註五 南山一名之使用，似與東晉著名詩人陶潛(365-427)之「飲酒」詩有關。該詩之第六首有名句云：「採菊東籬下，悠然見南山」。
- 註六 五代時山水畫家荆浩(活動於十世紀上半期)，嘗著「筆法記」，討論描繪山水之道。記文云：「尖曰峯、圓曰巒」。
- 註七 晚唐詩人李商隱(813-858)之「樂遊原」有名句云：「夕陽無限好，只是近黃昏」。此詩有英譯本，見Robert Kotewall Cead Norman L. Smith: "Peugun Book of chinese Verse" 1962, Middlese), P.9
- 註八 見張彥遠《歷代名畫記》(據一九六三年，上海，上海人民美術出版

- 社出版線裝排印標點本)，卷七，頁90-91。
- 註九 見斯坦因《西域考古記》(On Ancient Central-Asian Tracks)之向達譯本（一九三五年，上海中華書局出版），第十七章「吐魯番遺蹟的考察」，頁一八一。
- 註十 據《舊唐書》(一九七五年，北京，中華書局排印標點本)，卷四十八，〈食貨志〉上，頁2087，唐代本以六十歲為老，但到唐中宗神龍元年(705)，韋皇后卻改以五十八歲為老。但到韋皇后叛變失效，又恢復以六十歲為老的舊制。據《舊唐書》卷五十一，〈后妃傳〉內〈韋庶人傳〉，韋皇后在神龍四年(709)六月被亂兵所殺。所以唐代以六十歲為老的制度，只有在從神龍元年到四年(705-709)的這三年多的時間之內，以五十八歲為老，是一個例外。
- 註十一 宋代以六十為老，見《宋史》(一九七六年，北京，中華書局排印標點本)卷一七四，〈食貨志〉二，頁4203。
- 註十二 吳榮光在《辛丑銷夏記》的五條〈凡例〉之後，有「拜經老人記」的題記。
- 註十三 關於七十二峯的記載，見《大清一統志》。
- 註十四 澳門賈梅士博物院現藏何翀「騎牛童子」便面。據何翀的題款，該圖於「癸酉清和」，畫於竹清石壽之齋。癸酉為清穆宗同治十二年(1873)。詳見陳何智華編《澳門賈梅士博物院國畫目錄》(一九七七，香港大學出版)，頁24。又同館所藏何翀「玫瑰花鳥」與「柳枝八哥」二圖。據圖上何翀題款，二圖皆畫於梅花山館。同館又藏何翀「竹雀圖」，據何翀題款，該圖畫

- 於蘭谷竹笑之齋。
- 註十五 米芾把梅、蘭、菊同畫於一圖的記錄，僅見南宋鄧椿《畫繼》卷三〈軒冕才賢〉條之〈米芾傳〉。
- 註十六 北宋末帝宋徽宗(1101-1125在位)的御藏畫圖《宣和畫譜》卷十五在〈花鳥門〉的敘論裏，既曾有「松、竹、梅、菊，鷗、鷺、雁、鷺，必見之幽閉」之句，也許當時已有人把松、竹、梅、菊等四種植物，作為一個集體性的繪畫主題。可是《宣和畫譜》既未記錄這位畫家的姓名，現在已難考證這位畫家究竟是誰。
- 註十七 見明程敏政《歲寒三友賦》。
- 註十八 見黎簡《五百四峯堂詩鈔》(清同治十三年，甲戌，1874，南海陳氏重刊本)，卷十七，頁39-40。
- 註十九 見蘇文耀《蘇簡年譜》(一九七三年香港，香港中文大學出版)，頁3-12。
- 註二十 見汪兆鏞《嶺南徵略》(一九二七，上海，商務印書館出版)，卷十，頁7。
- 註二十一 見陳何智華《澳門賈梅士博物院國畫目錄》(一九七七年，澳門市政局出版)，頁23-27。
- 註二十二 見前揭《嶺南畫徵略》卷十，頁5-6。