伏流潛借：1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分**

賴毓芝*

【摘要】生於鴉片戰爭爆發的 1840 年，卒於中日甲午戰爭結束簽訂馬關條約的 1895 年，任伯年這位幾乎是二十世紀以來最受歡迎的上海畫家，其一生橫跨了晚清中國面對外來世界挑戰最關鍵的半個世紀。在中國不斷摸索其國際定位的此時，泛指西方各國的西洋與特指日本的東洋，事實上已成一組相對的概念於討論中國的現代化議題。然而，就十九世紀中國藝術史的討論，或是，更特定的個案，例如，任伯年的研究，學者們往往偏重任伯年與西方因子的互動，咸少注意此時頻頻與上海畫家交往的日本訪客與古董商，更遑論中日開放直接貿易後在上海遍地可及的日本商品與娛樂。因此，本文一方面試圖重建一個近乎日常層次地消費、流通日本物品，結交、應對日本商賈與文化人的 1870 年代之上海；另一方面，也試圖了解任伯年這位出身卑微的市井畫家，其於上海的立足如何受惠於與日人交往密切的舊文人傳統畫家的扶持，然而其真正的創新其實與日本通俗文化息息相關。

關鍵詞：任伯年，一八七〇年代，中日交流，上海，日本網絡，海派

一、前言：文化拼圖

生於鴉片戰爭爆發的 1840 年，卒於中日甲午戰爭結束簽訂馬關條約的

---

* 台北國立故宮博物院書畫處 研究人員。

**本文是根據作者於 2001 年十二月上海書畫出版社舉辦之海派繪畫國際學術研討會中宣讀之論文改寫擴充而成，因此，首先要感謝沈揆一教授的邀請，及 Julia Andrews 教授擔任講評時所給予的寶貴意見，更感謝 Rudolph Wagner 教授在與會期間與我討論《點石齋叢畫》與美查方面的問題。在資料收集方面，我特別要感謝京都國立博物館的西上實先生、松濤美術館的味岡義人先生、長崎縣立美術博物館的伊藤晴子小姐及東京大學的板倉聖哲教授在日本期間的熱心協助，尤其板倉教授，更在日本茶會及日本圖像的辨認上，給我很多難得的指點。最後，我要特別要感謝王正華教授與嚴守智學友費心讀我的原稿並提供給一個作者所能期待的最坦率的意見。文中若有任何錯誤，當由本人負責。

臺灣大學學術期刊資料庫

1895，任伯年這位幾乎是二十世紀以來最受歡迎的上海畫家，其一生橫跨了晚清中國面對外來世界挑戰最關鍵的半個世紀。在這約五十年中，中國歷經包括五口通商、租界的設立、太平天國之亂、同治中興等對外與對內的衝突、妥協與調整。尤其任伯年來滬發展的六〇年代底七〇年代初，不但是中國積極與西方國家合作進行改革，試圖延續傳統儒家體系的同治中興時期(1862-1874)，更是日人與清廷簽訂友好條約(1871)、並互設使館之時。正如 Mary Wright 所言，這是晚清中國對外關係最開放、平等、與積極的時期。[1]在中國不斷摸索自身國際社會定位的此時，更值得注意的是，日本於六〇年代末所採取的一連串激烈西化政策的明治維新，在中國引起廣大而密切的注意。至少就申報而言，不但鉅細靡遺地報導日方改革的細節，在七〇年代初，泛指西方各國的西洋與特指日本的東洋，更儼然變成一組相對立的概念廣泛運用於討論中國的現代化議題。然而，就十九世紀中國藝術史的討論，或是，更特定的個案，例如，任伯年的研究，學者們往往偏重任伯年與西方因子的互動，咸少注意此時頻頻與上海畫家交往的日本訪客與古董商，更遑論中日開放直接貿易後在上海遍地可及的日本商品與娛樂。

因此，本文一方面試圖重建一個近乎日常層次地消費、流通日本物品，結交、應對日本商賈與文化人的 1870 年代的上海；另一方面，也試圖了解任伯年這位出身卑微的市井畫家，其於上海的立足如何受惠於與日人交往密切的舊文人傳統畫家的扶持，然而其真正的創新卻又如何與上海的日本通俗文化息息相關。在此，必須特別強調的是，這兩部分並非是一個單純背景與主題研究的關係，而是一個畫家持續地與其所處的文化歷史脈絡交涉(negotiation)的過程。例如，我們可以看到任伯年如何因為下述的物質與文化管道接觸到各式各樣日本因子，其理解與轉譯日本圖像的模式又如何與上海主流書畫界理解日本茶會為中國雅集、或每天發生在上海的各式各樣文化對譯並無二致，然而，其對日本浮世繪與蒔繪設計的採用與吸收又如何超乎此時中國中心的主流書畫界的想像。換句話說，本文試圖呈現任伯年如何一方面作為 1870 年代中日交流典型的產物，但另一方面，卻又如何橫跨限制與俗例開創最具創造力的上海藝術。

對於這樣一個關心任伯年藝術與日本通俗文化關係的研究而言，面對的第一個挑戰與困難就是文字記載的有限。考慮任伯年出身卑微，不但本身沒有文

[1]見 Mary Clabaugh Wright, *The Last Stand of Chinese Conservation – The T'ung-Chih Restoration, 1862-1874* (Stanford: Stanford University Press, 1957).

臺灣大學學術期刊資料庫

字著作，其畫上的題跋與同行間的詩詞唱和也極為有限，再加上中國中心的文化心態在此時仍然主導中國方面對中日交流的理解，因此在文化論述層面，更幾乎不可能有任何書畫或文化人提到任伯年作品與日本的關係，更何況是與日本通俗文化的關係。然而，沒有文字的歷史並非不存在的歷史，在此，相對很多後殖民理論學者悲觀地斷言沒有文字記載的底層是永無發聲的可能，[2]本文較傾向接受人類學者的假設，相信透過對看似無關緊要且瑣碎的日常生活細節的「濃密描述(thick description)，[3]或對看似例行公式的訪友、對話、交易、消費、使用物品等日常生活操作(practice)的分析，[4]我們是有可能可以了解一個沒有被意識到或被刻意忽略的底層文化模式與意義。就更簡單的常識層面來說，這像一個文化拼圖，也許單純的任伯年作品與日本圖像的視覺分析無法建

---

[2] 最著名的應算是 Spivak 針對沒有文字記載的殖民地女人所發的經典性問題：「底層真的可能有聲音嗎？」見 Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?," in Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin eds, *The Post-colonial Studies Reader* (London: Routledge, 1995), pp. 24-28.

[3] 對 Clifford Geertz 而言，所有民族誌學(ethnography)的記錄，不管人類學家如何力求客觀，事實上無可避免的都是一種詮釋，因此人類學的研究基本上是建立於詮釋上的詮釋，換句話說，所有文化研究本質上必然是不完全的。因此相對於之前的民族誌學的記錄強調簡單看似客觀且避免進行解釋的記載風格，Geertz 認為民族誌的觀察記錄不但應該正視這種文化研究不可避免的不完全面向，而且應該更進一步追求一種詮釋性的「濃密描述(thick description)」，也就是盡量觀察及收集大量的細節，並且透過描述、記載、分析、解釋這些看似不相關的細節，試圖找出其中相互關連的象徵系統(systems of symbols)，並揭示其顯示的文化意義。見 Clifford Geertz, "Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture," in Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures* (New York: Basic Books, 1973), pp. 3-30.

[4] 這裡主要是指以 Pierre Bourdieu's 為中心於七〇末八〇年代初發展出來的「操作理論(Practice Theory)」。相對於分析人們想什麼(what people think?)，操作理論學者相信文化的意義駐紮於人類的行動(action)，或是說人們作什麼(What people do?)，所以一些看似平常的日常生活活動事實上隱藏了了解這個文化最重要的線索。見 Pierre Bourdieu (tr. Richard Nice), *Outline of a Theory of Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1977), 及 Sherry B. Ortner, "Theory in Anthropology since the Sixties," *Comparative Studies in Society and History*, no. 26 (1984), pp. 126-66.

臺灣大學學術期刊資料庫

立其中的連結，但是如果這一小片拼圖殘片可以與其他很多不同來源的細節拼合一致，形成一個邏輯上具有意義與形象的文化圖像，則我們沒有理由否認其存在的可能與意義。在這個脈絡下，本文分為三個部份，第一個部份討論上海對日本商品與娛樂的消費與使用，第二個部份著重建立以胡公壽、張熊為中心的上海中日書畫交流圈，第三部分，分析任伯年作品中的日本養分。第一與第二部分在表面上作為第三部分的脈絡與前導之下，事實上，與第三部分互為背景，相互對照，三者各為平行存在的不同文化片面。本文的重點在於一方面藉由三者拼組一個較為完整的中日交流圖像，另一方面也希望可以接合三者為一個立體的三稜鏡，試圖交互折射出此刻中日交流的複雜面向與底層的五彩光束。

二、物品與消費

無法抵擋的力量—十九世紀世界中的中日關係

The intercourse between the different nations of the earth is increasing with great rapidity. An irresistible power is drawing them together. Through the invention of steamships distances have become shorter. A nation preferring to remain in isolation at this time of increasing relationships could not avoid hostility with many others.—from the letter of the King of Holland to the Tokugawa Shogun in 1844. ⑤

中國與僅有一水之隔的日本自古關係密切，遣唐使時代的日唐互動，為兩國文化交流的第一高峰，期間雖經過日明的「朝貢貿易」或日方所謂的「勘合貿易」，清初的禁海令(1661)，及德川幕府的鎖國令(發佈 1633-1639)，兩國間的文化經濟往來從未中斷。即使在日本鎖國期間，中國與荷蘭作為兩個唯一合法在長崎繼續進行貿易的國家，幾乎成為日本對外資訊與舶來品的最重要進口國。⑥根據日本學者的統計，在日本鎖國令將完成的 1639 年，一年內到日本的中國船隻就有 93 艘之多，之後連續兩年，中國船隻仍然絡繹不絕，1641 年，

⑤ 見 D. C. Greene, “Correspondence between William II of Holland and the Shogun of Japan,. A.D. 1844,” *Transactions of the Asiatic Society of Japan* 34, no. part 4 (1907), p. 112.

⑥ 日方關於長崎貿易的研究不勝枚舉，重要的見，山[illegible]悌二郎，《長崎の唐人貿易》(東京：吉川弘文館，1964)；太田勝也，《鎖國時代長崎貿易史の研究》(京都：思文閣出版，1992)。

臺灣大學學術期刊資料庫

赴日中國船隻更達一年 97 艘船的新高峰。平均而言，從日本發佈第一道鎖國令到明亡的 1644 間，每年大約有 57 艘中國船隻赴日進行貿易。⑦

明末的動亂及清初朝廷為消弭殘餘明朝勢力而施行的海禁，雖一時冷卻了中日貿易的往來，但是在 1683 年清廷降伏鄭克塽後，解除了禁止臨海五省民入海的「遷界令」(1684)，⑧兩國間貿易的往來不但迅速地恢復，甚至更為頻繁興盛。以 1688 年為例，中國到進港長崎的船隻就有 192 艘之多，⑨比起 1684 年解除遷界令的第一年時的 24 艘，成長了八倍之多。十八世紀初，由於日本對中國的主要輸出品銅的出口減少，再加上日本對中國舶來品的渴求使其價錢高漲，走私盛行，造成日方貿易的逆差。1715 年日本因此發佈「正德新令」，實施信牌制度，限制每年入港的中國船隻在三十艘之內。⑩

十九世紀下半，西方勢力進入亞洲，這個時代中國與日本所面對的國際情勢，正如荷蘭國王威廉二世於 1844 年寫給德川幕府信中所言，「地球上國與國間的互動正以一極快的速度增加。一種不可抵擋的力量正把他們拉在一起。透過蒸汽船的發明，距離已經縮短。任何一個國家想要在這逐漸密切的關係中保持隔絕，都可能無法避免其他國家的敵意…」。荷蘭國王在信中以英清鴉片戰爭中國的慘敗為例，對德川幕府提出警告。果然，日本於 1853 年，在美國培利準將(Commodore Matthew Perry)所率領艦隊的武力威脅下，結束了長達近兩百年的鎖國政策。

就中日關係而言，日本的開國，在貿易上一改以往被動的「居貿易」形態成為主動的「出貿易」。換句話說，以往日人只能於長崎等待中國商人前往交易，現在他們也可以旅行海外開拓市場。⑪就文化而言，中日兩國更因同時面對西方勢力及其所帶來的工業化文化價值的衝擊，中日官員，商人，及文化人等在

---

⑦ 見岩生成一，〈近世日支貿易に関する数量的考察〉，《史學雜誌》，第 62 編第 11 號 (1953)，頁 10。

⑧ 關於清初的「遷界令」，見田中克己，〈清初の支那沿海－遷界を中心として見たる〉(一)及(二)，《歷史學研究》，第 6 卷 1 期(1936 年 1 月)及第 6 卷 3 期(1936 年 3 月)。

⑨ 見岩生成一，〈近世日支貿易に関する数量的考察〉，頁 12-13。

⑩ 關於「正德新令」實施的原因及內容，見太田勝也，《長崎貿易》(東京：同成社，2000)，頁 208-254。

⑪ 本庄栄治郎，〈幕末の上海貿易〉，《經濟論叢》，第 46 卷第 5 號(1938)，頁 130-139。

臺灣大學學術期刊資料庫

此間積極互訪，⑫交換及分享彼此對這個不確定時代的焦慮及抱負。例如，記載王韜 1879 年日本之行的《扶桑游記》中，就充斥著王韜與日本新聞及文化人間，對未來亞洲情勢的討論。⑬王韜離日前夕，日本友人為其在當時東京有名的中村樓舉辦近百人的餞行會。⑭會中，中日文人，酒酣作歌，紛紛提筆贈詩，盛況空前。其中，木下真宏所作〈奉餞紫詮先生南歸〉中「經世原因唇齒勢，論心寧問舊新知」兩句，⑮可說精確地反映了當時很多致力改革的中日文化人的心態。面對西方進入亞洲世界所造成的新局勢，素有歷史淵源的中日交流，不但因為兩國「唇齒相依」的共同危機感，⑯更因開國後作為彼此重新認識的

⑫ 關於這個時期中日文人的交往，參見布施知足，《遊記に現はれたる明治時代の日支往來》（東京：東亞研究會，1938）；實藤惠秀，《明治日支文化交涉もくろく》（東京：光風館，1943）；實藤惠秀，〈明治日中文人の交遊〉，《近代日中交涉史話》（東京：春秋社，1973），頁 115-142；Joshua A. Fogel, *The Literature of Travel in the Japanese Rediscovery of China, 1862-1945* (Stanford: Stanford University Press, 1996).

⑬ 王韜交往的日本新聞文化人，如成島柳北（朝野新聞），栗本鋤雲（郵便報知新聞），岸田吟香（東京日日新聞創始人）等。關於王韜的研究見 Paul A. Cohen, *Between Tradition and Modernity: Wang T'ao and Reform in Late Ch'ing China* (Cambridge: Harvard University Press, 1974)；王韜與日本新聞人的交往見，王韜，《扶桑游記》，收於，陳尚凡，任光亮校點，王韜，《漫遊隨錄．扶桑游記》（長沙：湖南人民出版社，1982）。又實藤惠秀，〈王韜の來遊と日本文化人〉中詳細列出王韜的日本友人及其身分，對此時了解中日文人的交往圈很有幫助。見實藤惠秀，〈王韜の來遊と日本文化人〉，《近代日支文化論》（東京：大東出版社，1941），頁 52-100。其他還可見，布施知足，〈王紫詮の扶桑遊記〉，《遊記に現はれたる明治時代の日支往來》，頁 22-33。

⑭ 中村樓位於兩國橋東畔，為明治初年文人雅集及招開書畫會最常聚會之所。文化人在此通常於藝妓及音樂助興下，飲酒作詩。荻原乙彥的《東京開化繁昌誌》（1874）及高見沢茂的《東京開化繁昌誌》（1874）中都有關於中村樓的記載。荻原乙彥評其「外飾風流內實野鄙」；高見沢茂則評曰「嗚呼風流場中此殺風景アリ」。

⑮ 原詩為「驪歌高唱遽相離，難系嘉賓萬里思；經世原因唇齒勢，論心寧問舊新知；吳山越水還家夢，春雨秋風過客詩；臨別殷勤何所語，天涯早計再逢時。」見，王韜，《漫遊隨錄．扶桑游記》，頁 304。

⑯ 類似這種中日「唇齒相依」，應該協力共同面對其相同命運的心情，在 1894-95 年日清戰爭之前，於中日詩詞唱和中，屢見不鮮，是很典型當時中國知識人的對中日關係的理解及期待。例如，黃遵憲，《日本雜事詩》中〈陸軍官學校開校禮成賦呈有栖川熾仁親王〉中

臺灣大學學術期刊資料庫

「舊新知」，混雜著熟悉與久違的興奮，進入了遣唐使時代以後的另一個高峰。

物質角度的中日美術交流

正如上示，貿易的需要及考慮，在中日交流中扮演一個非常重要的角色。而在此種交流模式上，雖然生絲，砂糖，銅，海產品等農工業原料為其交易大宗，⑰而書籍、繪畫、陶瓷、漆器等文化產物或物質奢侈品的交換，在數量上遠遠無法與上述生產原料相媲美，然而，其所承載的文化訊息與影響力，已經引起很多學者的注意。例如，日本學者對進口漢籍的流布對江戶時代政治文化的影響就是其中佼佼之例。⑱就美術史的研究而言，關於中國輸入繪畫對日本的影響，從通論性的日本繪畫中的中國繪畫傳統的受容到特定的斷代或個案的研究不勝枚舉。但是如果我們回到中國的立場，試圖回顧，在此悠長的中日互動歷史上，日本文化－讓我們不設限於僅僅精緻藝術－與中國繪畫生產的關係，能夠列舉的研究，恐怕寥寥無幾；湊信幸認為明代寧波地方畫風受到日本品味的影響，⑲及 Richard Barnhart 認為陳洪綬中受到日本影響是非常少數但值得注意的研究個例。 ⑳

當然，對於中日甲午戰爭以後繪畫的研究，情形是不同的。中國的戰敗，

即有：「…同在亞細亞，自昔鄰封輯，譬若輔車依，譬若持角立，所恃各富強，乃能相輔弼同類爭奮興，外侮自潛匿。」見黃遵憲著，鍾叔河輯校，《日本雜事詩廣注》（長沙：湖南人民出版社，1981），頁 99。

⑰ 就貿易的內容而言，從《華夷變態》，及《唐通事會所日錄》等日本方面的史料顯示，十七世紀到十八世紀初中國對日本的輸出品主要是生絲、砂糖，而輸入品則以銅及海產品等為主。見太田勝也，《長崎貿易》（東京：同成社，2000），頁 255-279；岩生成一，〈近世日支貿易に関する数量的考察〉，頁 1-40。

⑱ 見大庭脩，《江戶時代における唐船持ち渡しの研究》（吹田：關西大學東西學術研究所，1981）；大庭脩，《江戶時代における中國文化受容の研究》（京都：同朋社，1984）。

⑲ 湊信幸，〈明時代の寧波畫について〉，《東洋美術史における西と東—對立と交流》（神戶：國際交流美術研究會，1992），頁 25-30。

⑳ 見 Richard Barnhart, “Some Possible Japanese Elements in the Transformation of Late Ming Landscape Painting,” presented at AAS (1999), unpublished.

臺灣大學學術期刊資料庫

引發了歷史上第一次反向的留學潮，[21]大量的中國學生基於時效性選擇到日本學習西方經驗，張之洞所謂「西書甚繁，凡西學不切要者，東人(指日本)已刪節而酌收之」,「取徑於東洋，力省效速」的說法，[22]為此現象提供了代表性的解釋。在此中日文化勢力的逆轉及很多畫家具有留學日本經驗的背景下，使得二十世紀以後中國美術史所披載的日本色彩，即使在研究的數量及深度上，並未受到與其重要性相符的待遇，但已經獲得多數學者的認可，例如傅申對張大千及傅抱石繪畫中所涵受的日本養分的分析,[23]及 Ralph Croizier 對嶺南畫派及其日本母型的比較研究等，[24]都是很好的例子。

相較於此，中日戰爭之前，鴉片戰爭之後，作為中日交流的第二高峰，頻繁的文化及物質往來，究竟對中國美術史有何貢獻，卻很少引起學者的注意。尤其這個時期，不只是東西彼此發現，對抗，交流最戲劇化而激烈的時期，同時也是中日全面且第一手地彼此重新認識，分享卻也競爭對此新時代的適應和策略的新階段。然而，此複雜的西方、中國、日本的三角關係與文化經驗，與我們所理解的以海派為中心的十九世紀中國美術史似乎顯得非常遙遠而毫無關係。就少數回應此十九世紀最重要的文化議題「異文化的衝擊與互動」之研究而言，學者也多只注意到西方的影響，例如李鑄晉與萬青力的《中國現代繪畫史》,[25]在討論上海畫壇時，就風格的來源，把上海畫家區分為傳統文人畫派，金石派，與受西洋影響的畫家。而方聞於 2001 年出版的關於十九世紀下半與二十世紀中國繪畫史通論的書，*Between Two Cultures—Late- Nineteenth and Twentieth-Century Chinese Paintings*，[26]由其書名就可清楚地了解其對中國現代

---

[21] 就美術方面見，鶴田武良，〈留日美術學生－近百年中國繪畫史研究五〉,《美術研究》，第 367 期(1997)，頁 127-139。

[22] 見張之洞，《勸學篇》，外篇，六上，收於沈雲龍編，《近代中國史料叢刊》(台北：文海出版社，1967)，冊 84-85，頁 91。

[23] 傅申，〈略論日本對國畫家的影響〉,《中國、現代、美術－兼論日韓現代美術國際學術研討會論文集》(台北：台北市立美術館，1990)，頁 31-55。

[24] Ralph Croizer, *Art and Revolution in Modern China: The Lingnan (Cantonese) School of Painting 1906-195*1 (Berkeley: University of California Press, 1988).

[25] 李鑄晉與萬青力，《中國現代繪畫史－晚清之部－一八四〇－一九一一》(台北：石頭出版股份有限公司，1997)。

[26] Wen Fong, *Between Two Cultures: Late-Nineteenth and Twentieth-Century Chinese Paintings*

臺灣大學學術期刊資料庫

美術史的了解基本上也是一個中西互動的歷史。在此，我並非意圖建議對西洋文化的回應在海派及其以後的現代美術史上不是一個重要的現象，而是這個現象必須放在一個比較複雜的文化脈絡來理解，否則有失之片面與單一之虞。如果我們瀏覽《申報》或當時筆記小說，可以發現，指涉日本的「東洋」，與泛指所有西方國家的「西洋」，早在 1870 年代，就已經成為一組並置的概念。而申報上的社論在鼓吹西化之時，也不時以日本作為參照組，且對日本明治維新賦予極度的關心與報導。因此，日本，至少在上海這樣一個多元文化衝擊的藝術環境中，其所扮演的角色的確值得我們更進一步注意。

在這個討論脈絡下，鶴田武良所作的一系列十八世紀到十九世紀末中國渡日畫家的個案研究，[27]對於修正我們這種過分簡化的十九世紀美術史的理解是個難能可貴的起點。我們會發現這批渡日的畫家中，例如王寅，胡鐵梅等，很多是以上海為基地，且與我們耳熟能詳的上海主流畫家及名流交往密切，例如胡公壽，王韜等；Stella Lee 的研究也指出日本買家在上海的活動。[28]可惜的是上述的研究對日人在上海所形成的贊助與交遊之文化圈與十九世紀上海畫家風格的創新與作品流通有何關係，依然沒有提出任何可能的答案。另外，值得注意的是，正如上述所言，中日的文化交流一直是伴隨著貿易關係而發展的，但是學者對兩者藝術的交流，特別是十九世紀繪畫的研究，僅有的少數研究卻也往往只注意到文人畫傳統間的關係，例如 James Han-hsi Soong 在其任伯年的博士論文中，已指出任伯年和胡公壽的山水與日本南畫在風格上的類似，雖然其

---

from the Robert H. Ellsworth Collection in the Metropolitan Museum of Art (New York: Metropolitan Museum of Art, 2001).

[27] 例如，鶴田武良，〈王寅について—來舶畫人研究〉，《美術研究》(1982 年 3 月)，第 319 期，頁 1-11；鶴田武良，〈陳逸舟と陳子逸〉，《國華》(1981)，第 1044 號，頁 34-41；鶴田武良，〈來舶畫人研究—蔡簡· 謝時中· 王古山〉，《美術研究》(1980 年 2 月)，頁 1-11；鶴田武良，〈金邠について—來舶畫人研究〉，《美術研究》(1980 年 9 月)，第 314 期，頁 26-37；鶴田武良，〈來舶畫人作品から見た清代花鳥畫の一面〉，《美術研究》(1988 年 3 月)，第 342 期，頁 1-6。

[28] Stella Yu Lee, " The Art Patronage of Shanghai in the Nineteenth Century," in Chu-tsing Li ed., *Artists and Patrons—Some Social and Economic Aspects of Chinese Painting* (Washington: University of Washington Press, 1989), pp. 223-231.

臺灣大學學術期刊資料庫

斷然否認其中任何日本因子的可能；[29] 鶴田武良所研究的渡日中國畫家，也多是以董其昌以降文人畫傳統為主。

然而，水墨畫與詩詞唱和雖然是中日文化人間最常見的交流模式，但是就中國的角度而言，最吸引人的日本文化產物事實上並不是文人傳統的水墨畫或詩作，而是摺扇、日本刀、漆器等物質奢侈品。例如 1862 年搭乘日本鎖國後第一艘到中國調查商務之官船千歲丸號的名倉予何人，在記錄其上海之行的《支那見聞錄》中就清楚地談到：

> 本朝物產中，支那人得之而喜之物，大概如下：刀槍、陶器、人蔘、赤銅、紙類、□、椎茸、葛粉、熊膽、晴雨傘、漆器（夷場內特別受到歡迎）、金、雞、雜藥；唐國物產中向本邦人出售的東西如下：藥種、唐紙、紫檀、陶器、書籍、筆墨、砂糖。 [30]

去除農漁產品，基本上可以歸結出，中國人喜好的日本產品為刀槍、陶器、紙類、漆器；而日人喜歡的中國產物則為唐紙、陶器、書籍、筆墨。[31] 事實上，上海道臺吳煦在接見此千歲丸一行日本人時，也特別對日本工藝品之精細頻頻表示讚嘆。 [32]

名倉予何人所觀察到的結論，事實上，並不是一個十九世紀特有的現象。中國上層階層賞玩日本摺扇、[33] 蒔繪或螺鈿漆器、[34] 貼金屏風、[35] 及日本刀具，

---

[29] James Han-hsi Soong, “A Visual Experience in Nineteenth-Century China: Jen Po-nien (1840-1895) and the Shanghai School of Painting” (Ph.D. diss., Stanford University, 1978). p. 104.

[30] 見名倉予何人，《支那見聞錄》，收於小島晉治編，《幕末明治中國見聞錄集成》（東京：ゆまに書房，1997），冊 11，頁 209-210。

[31] 關於日本貿易品的內容，還可見，岩生成一，〈鎖國時代に於ける日本貿易品の販路〉，《日本歷史》，第 2,5 期；岩生成一，〈幕末の上海貿易〉，《經濟論叢》，第 46 卷 5 期（1938），頁 130-139；山口和雄，〈幕末貿易の輸出入品に就て〉，《歷史學研究》，第 6 卷第 3 號（1936 年 3 月），頁 57-82。

[32] 見中牟田倉之助，〈中牟田日記〉，轉引自沖田一，《日本と上海》（上海：大陸新報社，1943），頁 127。

[33] 例如，北宋江少虞在《皇朝類苑》中就提到：「熙寧末，余游相國寺，見賣日本國扇者。琴漆柄，以鴉青紙厚如餅，摺為旋風扇。淡粉畫平遠山水，薄傅以五彩；近岸為寒蘆衰蓼，

臺灣大學學術期刊資料庫

鷗鷺佇立，景物如八、九月間；艤小舟，漁人披蓑釣其上；天末隱隱有微雲飛鳥之狀。一意思深遠，筆勢精妙，中國之善畫者，或不能也。索價絕高，余時苦貧，無以置之，每以為恨。其后再訪都市，不復有矣－」。南宋鄧椿《畫繼》中也提到「倭扇，以松板兩指許砌疊，亦如摺疊扇者。其柄以銅鑿錢子黃絲條甚精妙。板上畫山川人物松竹花草亦可喜。竹山尉王公軒惠恭后家嘗作明州舶官，得兩柄。」。郭若虛《圖畫見聞志》中〈高麗國〉中也提到：「彼使人每至中國，或用摺疊扇為私睹物。其扇用鴉青紙為之，上畫本國豪貴，雜以婦人、鞍馬，或臨水為金砂灘，暨蓮荷、花木、水禽之類，點綴精巧又以銀泥為雲氣、月色之狀，極為可愛。謂之倭扇，本出於倭國也。近歲尤祕惜，典客者蓋希得之。」由江少虞「無以置之，每以為恨」，及鄧椿提到因為「竹山尉王公軒惠恭后家嘗作明州舶官」才得到兩把倭扇，及郭若虛的「近歲尤祕惜，典客者蓋希得之」的敘述看來，倭扇作為奢侈的日本舶來品，在宋文人間極受歡迎。見江少虞，〈日本扇〉，《事實類苑》(四庫全書本)，卷 62（風俗雜誌），頁 17；鄧椿，〈倭扇〉，《畫繼》，收於盧輔聖編，《中國書畫全書》(上海：上海書畫出版社，1993)，冊 2，頁 724；郭若虛，〈高麗國〉，《圖畫見聞志》，收於盧輔聖編，冊 1，頁 495。另外，關於日本扇繪在中國的流行見王勇，〈日本扇繪の宋元明への流入〉，辻惟雄先生還曆記念會編，《日本美術史の水脈》(東京：ぺりかん社，1993)，頁 743-756。

㉞ 例如，北宋方勺在其《泊宅編》中就提到：「螺填器本出倭國，物象百態，頗極工巧，非若市人所售者。」螺填器的技法本是唐代由中國傳到日本，但是或許因為日本漆器或螺鈿器在北宋已很有名，方勺甚至以為其為日本發明。在此時，以日本漆器為其特產，並不僅僅是中國單方面的看法，日本方面也以其作為最具代表性的國禮或貢物。例如，於 983 年訪華，受到宋太宗禮遇的日本僧[illegible]然，其於 985 年返日，於 988 年，遣弟子給宋太宗進呈回禮。雖然[illegible]然並非正式的使節，但其中國之行，受到當時皇后藤原遵子及攝政大臣藤原賴忠的贊助，其所呈現的禮物應具有國對國的等級。其禮物的內容中螺鈿及蒔繪漆器，繪扇，倭畫屏風佔了很具代表性的位置，以下為《宋史》中的記載「…又別啟貢佛經，納青木函，琥珀，青白紅水晶紅黑木槵子念珠各一連，並納螺鈿花形平函。毛籠一，納螺杯二口。葛籠一，納法螺二口，染皮二十枚。金銀蒔繪筥，納髮鬘二頭。又一合，納參議正四位上藤佐理手書二卷及進奉物數一卷，表狀一卷。又金銀蒔繪硯一筥一合，納金硯一，鹿毛筆，松煙墨，金銅水瓶，鐵刀。又金銀蒔繪筥一合，納繪扇二十枚，蝙蝠扇二枚，螺鈿梳函一對，其一，納赤木梳二百七十，其一，納龍骨十櫛。螺鈿書案一。螺鈿書几一。金銀蒔繪平筥一合，納白細布五匹。鹿皮籠一，納狨裘一領。螺鈿鞍轡一副，銅鐵鐙，紅絲鞦，泥障。倭畫屏風一雙，石流黃七百斤。」見，方勺，《泊宅編》，收於周光培編，《歷代筆記小說集成》(石家莊：湖北教育出版社，1995)，冊 7，頁 85-86；〈日本國傳〉，《宋

臺灣大學學術期刊資料庫

㊱或是說以日本摺扇、蒔繪或螺鈿漆器、貼金屏風、及日本刀具作為日本特產的意識，在北宋就出現記載，最遲在南宋就已經初具模型。尤其到了明代，由於官方的勘合貿易與民間走私的倭寇貿易之盛行，日本舶來品對於中國市場而言並不陌生，其中漆器、金工、摺扇、屏風等工藝品在晚明文人以賞玩為主題的著作中更是屢見不鮮。㊲例如，在高濂《遵生八箋》，以談品味生活為主的〈燕閒清賞箋〉中，就特闢兩條—〈論宣銅倭銅爐瓶器皿〉及〈論剔紅倭漆雕刻嵌器皿〉—以極長的篇幅仔細討論日本金工藝品及漆器。㊳其中高濂不但熱

史》，卷 700，外國 7，同時可見於，日本史料集成編纂會，《中國・朝鮮の史籍における日本史料集成正史之部》(東京：國書刊行會，1975)，冊 1，頁 46-52。

㉟ 例如，上注中所提[illegible]然宋給宋太宗的禮物中，就有倭畫屏風一雙。《宣和畫譜》中也記載此事，並提到內府中藏有倭畫屏風三：「日本國，古倭奴國也。自以近日所出，故改之。有畫不知姓名，傳寫其國風物、山水、小景。設色甚重，多用金碧。考其真，未必有此。第欲彩繪粲然，以取觀美也然因以見殊方異域人物風俗。又蠻陬夷貊非禮儀之地而能留意繪事亦可尚也。抑又見華夏之文明有以漸被豈復較其工拙耶。舊有日本國官告傳至于中州比之海外他國已自不同宜其有此。太平興國中日本僧與其徒五六人附商舶而至不通華語，問其風土則以書以對，書以隸法，其言大率以中州為楷式。其後再遣弟子奉表稱賀。進金塵硯、鹿毛筆、倭畫屏風。今御府所藏三，海山風景圖一，風俗圖二。」見《宣和畫譜》，收於盧輔聖編，《中國書畫全書》(上海：上海書畫出版社，1993)，冊 2，頁 99-100。

㊱ 例如，北宋歐陽修(1007-1072)即有著名的七言古詩《日本刀歌》，見《歐陽文忠公全集》，卷五十四，七下－八上。

㊲ 張應文的《清祕藏》，屠龍的《考槃餘事》、高濂的《遵生八箋》、及文震亨的《長物志》等都提到日本工藝品的鑑賞及使用。例如，張應文，〈論琴劍〉，〈論雕刻〉，《清祕藏》，收於楊家駱編，《觀賞彙錄 下》，《藝術叢編》，1 集第 8 輯，頁 209，219；屠龍，〈壓尺〉，〈秘閣〉，〈剪刀〉，《考槃餘事》，收於楊家駱編，《觀賞彙錄 下》，《藝術叢編》，頁 80-81，81，81-82；高濂，〈論宣銅倭銅爐瓶器皿〉，〈論剔紅倭漆雕刻鑲嵌器皿〉，《燕閒清賞箋》，收於楊家駱編，《觀賞彙錄 下》，《藝術叢編》，3 集第 10 輯，頁 141-143, 175-180；文震亨，〈天然几〉，〈台几〉，〈櫥〉，〈佛廚佛桌〉，〈箱〉，〈香合〉，袖罏〉，〈秘閣〉，〈剪刀〉，〈扇 扇墜〉，〈文具〉，〈佛室〉，收於陳植、楊超伯校訂，《長物志》(江蘇：江蘇科學技術出版社，1984)，頁 231, 234, 238, 240-241, 242-243, 249-250, 253-254, 268, 270, 291, 312-313, 357。

㊳ 見高濂，上引書，頁 141-143, 175-180。

臺灣大學學術期刊資料庫

切且近乎科學式地描繪器形、尺寸、用法，並且強調其描述的「種種器具」，「具所見者、言不能悉數」。[39]尤其漆器，「惟倭惟最」，[40]已蔚成口碑，以致仿冒盛行，高濂還特別提到「近之仿效倭器若吾中蔣回回者…比倭似遠」。[41]文震亨於其《長物志》中，以權威的口吻評斷物品的雅俗，文中充滿「不可」、「忌」、「不用」、「俗品」等專斷的指導性字眼，但是對於各式各樣的日本傢俱及工藝品，卻十分一致地稱讚以「古雅精麗」、「奇品」、「為上」、「最雅」、「最妙」，[42]鼓勵讀者置之，以供玩賞，以養雅興。另外一個更清楚地顯示日本舶來工藝品如何作為明代不只是文人欲求的「雅物」，更是財富及地位象徵的「異物」，可見於《天水冰山錄》的記載。《天山冰水錄》為明世宗時代權臣嚴嵩被抄家產的清冊，除了土地家產、金銀等貴重金屬外，單是書畫古董類，就有「古今名琴」54 張，「古銅器」1127 件，「石刻法帖墨跡」358 軸冊，「古今名畫手卷冊頁」3201 軸卷冊等。其中所載 108 座屏風及圍屏的細目中，就有 14 座金屏風帶有指涉日本進口的「倭」字。[43]由上可見，對於上至嚴嵩般的大收藏家小至閱讀《長物志》的晚明讀者而言，日本漆器及工藝品作為物質奢侈品在明代賞玩文化中佔有不容忽視的位置。[44]

綜上所述，名倉予何人於 1862 年所發現的市場，大致上來說是承續這個晚明以來消費日本奢侈品的傳統。更重要的是，十九世紀下半的上海，隨著日本的開國，不只中日之間的貿易往來，達到了前所未有的盛況，日本在上海的移民也從 1865 年的僅僅一人到 1885 年的一千人左右，此後更是直線增加，到了 1903 年增加到 3,631 人，與在滬的英人的 3,713 人幾乎不相上下，到了 1910

---

[39] 同上注，頁 178-179。

[40] 同上注，頁 177。

[41] 同上注，頁 180。

[42] 見注 37 所列《長物志》中提及的日本物品。

[43] 《天水冰山錄》，收於《知不足齋叢書》，見《叢書集成初編》(北京：中華書局，1985)，冊 1502-1504。

[44] 中國對日本進口品主要以精緻的工藝奢侈品為主的觀感，還可以以李言恭與郝杰編纂的《日本考》中所載相對照。其中特別提到：「其日本所貢倭扇、描金盒子類，皆異物也，其所悅於中國者，皆用物也。是彼有資於我，而我無資於彼。忠順則禮之，悖逆則拒之，不易之道也－」見李言恭，郝杰編，汪向榮，嚴大中校注，《日本考》(據萬曆刊本)(北京：中華書局，1983)，頁 32。

臺灣大學學術期刊資料庫

年增為 5,714 人，已超越英國住民數，一躍成為上海最多的外國人口。[45]東洋茶館、東洋戲法在 1870 及 1880 年代的上海一時蔚為風尚。這大概是第一次在中國有一個如此大量而日常層次的日本物質文化之流通。

中日的重新發現與消費

一八六二年五月六日午前(西曆六月二日)，晴，日本的千歲丸號，[46]在英國水手的駕駛下，揚著日本旗幟進入上海港，開啟了中日交流的第二高峰。[47]剛驚魂甫定於前幾天海上風暴的一行日本人，隨著千歲丸號徐徐進入黃埔江，只見「歐羅波諸邦商船軍艦數千艘碇泊，檣花林森，欲埋津口，陸上則諸邦商館紛壁千尺，殆如城閣，其廣大嚴烈，不可以筆墨盡也」。[48]這次上海之行，是

---

[45] 在此日本人口的統計是沖田一根據當時的報紙、遊記、及日人的上海回憶錄對工部局所作人口普查的修正，見沖田一，《日本と上海》(上海：大陸新報社，1943)，頁 330。關於其他外國在滬人口數，見鄒依仁，《舊上海人口變遷的研究》(上海：上海人民出版社，1980)，表 56，頁 145。

[46] 千歲丸的前身為 1855 年英國建造的三牆帆船 Armistice 號(358 噸)，此船 1860 年 10 月 4 日初抵上海，其船主為 Harkort and Co.,初航日本 1860 年 12 月 11 日，此時的船主已易為當時經營船舶保險的 Tilby,此船先後往返上海長崎七八回，獲利頗豐。資料見 *North China Herald*，引自沖田一，《日本と上海》，頁 88-89。

[47] 關於千歲丸的一手資料見新村出，〈元治元年に於る幕吏の上海視察記〉，《遠西叢考》(東京：樂浪書院，1935)，頁 335-392；沖田一，〈幕府第一次上海派遣官船千歲丸の史料〉(上)(下)，《東洋史研究》，第 10 卷 1 號(1948)，第 10 卷 3 號(1948)，頁 48-59, 58-72；川島元次郎，〈最初に試みた上海貿易〉，《南國史話》(東京：平凡社，1926)；本庄栄治郎，〈長崎千歲丸上海へ發航一件〉，《幕末貿易史料》(大阪：經濟史研究會，1970)，等等。除了上述文章中零星節錄部份千歲丸隨行人員的日記外，近年來較完整的出版於小島晉治編，《幕末明治中國見聞錄集成》，第 1 冊。其他關於千歲丸的研究還包括春名徹，〈一八六二年幕府千歲丸の上海派遣〉，收於田中健夫，《日本前近代の國家と對外關係》(東京：吉川弘文館，1987)，頁 556-601。佐藤三郎，〈文久二年における幕府貿易船千歲丸の上海派遣について〉，《近代日中交涉史の研究》(東京：吉川弘文館，1984)，頁 67-96。

[48] 高杉晉作，《游清五錄》，收於高杉晉作，《高杉晉作全集》(東京：新人物往來社，1974)，下卷，頁 144。

臺灣大學學術期刊資料庫

日本鎖國後近 230 年，第一次官方主動出航的國際貿易；由長崎會所受命於幕府以準備開國及調查中日貿易的可行性為目的而籌劃。[49]船上成員，有日本人五十一名，荷蘭商人及原船英籍船員等外國人十六名，總計六十七人。日人除了長崎會所的官員，長崎商人外，還包括了各藩主的代表，其中佐賀藩的中牟田倉之助，長州藩的高杉晉作，薩州藩的五代才助等在日後的明治新政中都扮演著舉足輕重的角色。[50]

不幸的是，日人一行到上海之時，正值太平天國第二次攻打上海前夕，上海城內外及租界，擠滿逃難於此的難民，「市坊通路污穢，塵糞淹足，荒草路上棺槨縱橫」。[51]不僅於此，只見「支那人盡為外國人之便，英法之人步行街市，清人皆避傍讓道，實上海之地雖屬支那，為英佛屬地，有可也」，[52]中牟田倉之助因此發「當今清國之文弱，導至必須依賴蠻夷之力，為萬邦之殷鑑」之慨。[53]此次商業活動，由於太平天國之故，並沒有預期的成功，[54]但一行日本人積極地藉由筆談了解上海市政及中國與西人互動的情形，從各國船隻入港的手續如何，[55]到有無進出口的違禁品等，[56]的確為之後的中日貿易往來開啟了先河。

有了千歲丸的經驗，之後又有 1863 年同樣是官派，但為日人第一次自己航駛的健順號，搭載包括船員在內的日人共五十人，[57]及 1867 年以考察火術為

---

[49] 《幕末外交談》，引自沖田一，《日本と上海》，頁 85。

[50] 五代才助化名為才藏的水手。見高杉晉作，《游清五錄》，頁 143。

[51] 見納富介次郎的描述，納富介次郎，《上海雜記》，收於小島晉治編，《幕末明治中國見聞錄集成》，冊 1，頁 15。

[52] 見高杉晉作，《上海掩留日記》，收於《高杉晉作全集》，下卷，頁 146-147。

[53] 見沖田一，《日本と上海》，頁 122。

[54] 關於千歲丸商品的買賣情形，請見此行日人與上海道臺吳煦的對話，中牟田倉之助，《中牟田日記》，引自沖田一，《日本と上海》，頁 126-127。

[55] 由於日本此時與中國並無和約，所有進港報關事宜，均委託荷蘭承辦，包括臨走離滬前，日人也把帶來的貨物交由荷蘭使館全權處理。見長崎商人松田屋半吉對此行所作的記錄：「蘭人支配なれば構無之と申事」。松田屋半吉，《唐國渡海日記》，收於小島晉治編，《幕末明治中國見聞錄集成》，第 11 卷，頁 132。

[56] 見日本幕吏拜訪上海道臺吳煦的談話記錄，中牟田倉之助，《中牟田日記》，引自沖田一，《日本と上海》，頁 128-129。

[57] 沖田一，《日本と上海》，頁 173-176。

臺灣大學學術期刊資料庫

名義的ガンジス號，搭載包括在番書調查所研究洋畫的高橋由一等共九人，[58]同年另有日本蒸汽船コスモポライト(cosmopolite)號，以進行貿易為主，搭載一百零八名日本人…等等。[59]鑑於兩國貿易及考察活動的頻繁往來，清廷終於於 1871 年與日本建立日清修好條規，1872 年首先設使館於香港、福州、上海，1873 年上海進一步升格為總領事館。[60]而上海作為當時對日貿易的重要出口港，及亞洲的經濟中心，名符其實地成為中日交流的中心。

雖然千歲丸的商業活動，嚴重受到上海時局不穩的影響，但是值得注意的是日方此次所準備的貨物基本上是根據過去中國商人在長崎的採購習慣與喜好來決定的，因此其貨物一覽表很可代表十九世紀下半流通於中國沿海，尤其是上海的日本物質文化。由本庄栄治郎所整理的此次航滬日方所準備的貨物看來[61]，除海產農產品外，最多的是蒔繪的漆盒及陶磁器。

其他的資料也顯示，日本漆器及陶磁器的確在當時上海頗受歡迎。以陶瓷來說，例如此次千歲丸成員日比野輝寬就記載了他在上海的磁器坊中也見到不少日產的杯子，上多畫有「三平二滿」、[62]「富士山」，或「美人」等。[63]另外，值得注意的是現藏於上海圖書館無名氏所著之《絳芸館省身日記》。作者自稱為任伯年、胡公壽畫友，日記中記載了從 1871 到 1882 左右間作者在上海的日常生活及交遊活動，其中提及包括胡公壽、任伯年、高邕、吳秋農、吳淦、蔣節、高邕，閔子釗、[64]等上海知名書畫家。更具意義的是日記中所透露的交遊圈與任伯年七〇年代畫作中所呈現的人際網絡疊合之處之高是頗令人驚訝的，例如，日記主人的同鄉與生意夥伴汪榴生與好友姜石農即為任伯年早期重要的顧客。[65]因此此抄本雖然作者不明，[66]但是對於了解上海畫家，尤其是初到上海的任

---

[58] 沖田一，《日本と上海》，頁 185-189。

[59] 沖田一，《日本と上海》，頁 228。

[60] 見上海居留民團編，《上海居留民團三十五周年記念誌》（上海：上海居留民團，1942），頁 40-41。

[61] 本庄栄治郎，〈幕末の上海貿易〉，《經濟論叢》，第 46 卷第 5 號(1938)，頁 134-137。

[62] 指額高、頰肥、鼻樑低、不漂亮但心地善良有福氣之女子面具，見《廣辭苑》，電子版。

[63] 見日比野輝寬，《贅肬錄》，收於小島晉治編，《幕末明治中國見聞錄集成》，第 1 冊，頁 62。

[64] 閔子釗字小農，錢塘人，「善畫花卉、承家學、精鑒古」，其子澐，字魯孫，「工花卉，精篆刻」，也常出現於日記中。見楊逸，《海上墨林》，卷三，十五下。

[65] 例如，1867 年於蘇州為姜石農孫畫《神嬰圖》（蘇州博物館）；1868 年為汪榴生作《榴生

臺灣大學學術期刊資料庫

伯年之生活及其生計，是很難得的資料，可惜至今未有學者善加利用。書中也提及不少消費日本陶瓷的記錄，例如，1878 年農曆十二月三十日條「…訪濟舟不值，旋往寄園，無一晤者。踽踽即至愛吾廬品茶，茶罷往石路閒步，遇秋甫購得東洋窯茶杯兩只，偕往復新園…」。[67] 1881 年農曆七月二十六日又：「…轉訪掄先，次榴生，再次秋甫，均晤即至秋甫處午飯，飯後往北購小洋燈一對，皮毯兩個，小洋笙八只，彈皂四個，東洋瓷茶杯一對，小茶壺式蓋碗一只，套褲帶一副，腿帶一付，統計洋兩元…」。[68] 上述兩則記載中，由作者兩次都僅僅購買東洋瓷茶杯一對看來，其所購買的日本陶瓷可能不是便宜的日常用瓷，反而可能較接近作為禮物的奢侈品。如果我們回到日記的脈絡中，會發現七月二十六日條所記載的正是作者要回鄉前的採購，因此，在此處的東洋瓷作為稀有的舶來品而流通於上海應該是很可以想像的。

事實上，最早的日本人在上海經營的商店「田代屋」(1868)，也是以進口日本漆器及陶磁，特別是肥前有田燒，為主。「田代屋」的主人田代源平，本名友永源平，肥前有田人，精於漢學，後入田代家，改名田代源平。受到族人田代慶右衛門鼓吹海外發展論的影響，於 1865-1866 間，到上海視察商情，見到日本陶器在海外的受到歡迎，[69] 因此於 1868 年渡滬，同年八月開張「田代屋」。

像》(南京博物院)；1868 年為姜石農夫人作《佩秋夫人三十八歲小像》（蘇州博物館)；1868 年為姜石農本人畫《飯石山農四十一歲小像》(上海博物館)；1877 年姜石農五十歲大壽，任伯年又為其做了至少三張肖像，分別為《飯石先生五十小像》（藏處不明，出自中國美術館編，《任伯年精品集》(北京：人民美術出版社，1993)，圖版 22)，《石農先生小像》(蘇州博物館)，及《石農良友五十壽》(蘇州博物館)，等等。

[66] 日記中提供非常多作者詳細的人際網絡，例如，作者稱高邕姻兄，汪榴生譜兄，閔子釗世伯等等。也許可以從這些線索，追索作者的身分。

[67] 見《絳芸館省身日記》，光緒戊寅(1878)農曆十二月三十日條，上海圖書館藏。

[68] 《絳芸館省身日記》，光緒辛巳(1881)農曆七月二十六日條。

[69] 早在日本人可以出國來滬直接貿易之前，日本陶瓷與漆器就透過中國貿易商的進口流通於上海，例如，1862 年來滬的千歲丸成員日比野輝寬在其《贅肬錄》中就記載千歲丸一行下榻的宏記館樓下的商店就以販賣包括陶瓷、扇子、漆器等日本舶來品為主：「樓ヲ下リ店中ヲ熟視スル二、我國産ノ江戶團扇、鳴海絞、色系、淺草海苔、雛人形、漆器ノ類アリ」，見日比野輝寬，上引書，頁 73。

臺灣大學學術期刊資料庫

[70]此田代慶右衛門事實上就是 1860 年藉由與英國貿易之名壟斷有田瓷器輸出而出名的田代紋左衛門之弟。[71]謝明良對台北故宮所藏的伊萬里瓷器的調查中，發現一件上有田代家銘款「肥碟山信甫造」的彩繪圓盒，以上海作為當時日本貨物出口歐美及進口中國的集散地來判斷，[72]故宮藏的田代家磁器很可能是由上海上貢或採買的。[73]雖然，1862 年日比野輝寬隨千歲丸號來滬時，「田代屋」尚未開張，但是由田代屋的開設是經過觀察原有上海市場而決定的，再加上肥前陶瓷為日本貿易瓷的主要產地，因此，1862 年日比野輝寬在上海所見到描繪富士山或美人的陶磁器，應該很有可能是江戶時期以有田為主要窯址的肥前古伊萬里燒或是鍋島燒。[74]

這些日本陶瓷器店似乎多開在上海人所謂「北市」的租界，除了《絳芸館省身日記》主人翁提到「飯後往北」購日本瓷茶杯外，據 1872 年訪滬的長崎儒醫岡田篁所日記所述，岡田篁所投宿於位在英租界內最熱鬧的大馬路上之日本商家兼旅館「崎陽號」，[75]店中也正是以「鬻日本瓷器。」為主[76]。正像「崎陽號」般，七〇年代在上海的日本商家，除做買賣外，多兼營旅館，同樣性質的商家，除上述「田代屋」及「崎陽號」外，還有一頗有名氣的是「木棉屋」。[77]

---

[70] 田代屋當時開在位在蘇州路與圓明園路角，因早期日本的旅館很少，所以也兼營旅館生意。有關「田代屋」的記載見米沢秀夫，《上海史話》(東京：畝傍書店，1941)，頁 92；沖田一，上引書，頁 260-261。

[71] 見有田町史編纂委員會編，〈有田磁器の流通機構〉，《有田町史—商業編》(有田：有田町，1988)，頁 122-123。

[72] 山口和雄，〈幕末貿易の輸出入品に就て〉，《歷史學研究》，第 6 卷第 3 號(1936)，頁 57-82。

[73] 謝明良，〈記故宮博物院所藏的伊萬里瓷器〉，《故宮學術季刊》，第 14 卷第 3 期，頁 99。

[74] 關於肥前地區出口陶瓷，見永竹威，《肥前陶磁の系譜》〈東京：名著出版，1974〉，頁 328。

[75] 崎陽號，1872 年一月開店，受到長崎縣的保護，主要以小間物等買賣為主。見沖田一，上引書，頁 272。

[76] 原文為：「取漢口路，抵大馬路投崎陽號客舍，即長崎上野彌平所居也，店鬻日本瓷器。」見岡田篁所，《滬吳日記》，明治五年二月十五日條，日本國會圖書館藏。

[77] 木棉屋開店於 1871 年，一方面為陶器、小間物的雜貨商，一方面兼營旅館，同時也是太平海郵便飛腳船問屋，見沖田一，《日本と上海》，頁 281。

臺灣大學學術期刊資料庫

「崎陽號」與「木棉屋」兩家店在七〇年代初期常在《申報》上刊登廣告。由其廣告內容得知，此兩家店不僅僅銷售日本陶瓷器，漆器也是另一個重點，例如同治十一年三月二十七日(西曆 1872 年 5 月 4 日)的《申報》上就刊登:「本行自運東洋各色巧樣水晶器，及漆器，細料磁器，並各種異玩等出售，其價格外便宜，諸光顧者請至二馬路第九十一號房屋便是，三月二十七日，日本商人，木棉屋啟」，及「今有日本國商人新開崎陽字號在上海大馬路河南路角口，專辦東洋名窯磁器，一切稀奇細巧，盆碗茶盞，大小花瓶，漆器，金花盤盒箱匣，一應玩器雜物，無不全備，零躉發售，倘蒙仕商賜顧，格外公道，請至小號面議可也。三月二十五日，崎陽號告白」。[78] 強調「稀奇細巧」的繪金漆器與磁器在此時幾乎成為日本產品的代名詞，這似乎與文震亨對日本漆器的描繪如出一轍，不同的是在晚明時日本瓷器似乎不特別受到文人青睞，但此時似乎有和日本漆器平起平坐之勢。[79]

除了漆器與磁器外，另外一個揚名上海消費市場的日本舶來品為日本妓女，不但 1884 年出版的吳友如《申江勝景圖》中，「東洋茶樓」(圖 1)已成為著名的「申江一景」，[80] 黃式權的《淞南夢影錄》也提到：「東洋茶社者，彼中之行樂也，初惟三盛樓一家，遠在白大橋北，裙屐少年之喜評花事者，祇偶一至焉，繼英法二租界，幾於無地不有…」。[81] 黃並詳細地敘述日本妓女的髮式、皮膚、衣服，並提及當時很有名的東瀛校書三三。[82] 另外，最能展現上海如萬花筒般生活面向的《點石齋畫報》也不時出現報導日妓的活動或以東洋妓院為事件背景的描寫，例如，〈日妓歌舞〉(圖 2)[83] 及〈和尚尋歡〉(圖 3)[84] 等。當時東洋妓女在上海中國人的圈子中的確風靡一時，一開始妓館僅僅集中在黃式

平海郵便飛腳船問屋，見沖田一，《日本と上海》，頁 281。

[78] 見《申報》，同治十一(1872)年三月二十七日。

[79] 關於有田燒進口中國的歷史，可參考謝明良，〈記故宮博物院所藏的伊萬里瓷器〉，《故宮學術季刊》，第 14 卷第 3 期，頁 83-128。

[80] 吳友如，《申江勝景圖》(上海：申報館申昌書畫室，1884)，卷下，二十四。

[81] 黃式權，《淞南夢影錄》，重印(上海：上海古籍出版社，1989)，頁 100。

[82] 黃式權，上引書，頁 128, 146。

[83] 見《點石齋畫報》，第一集，壬一，一下－二上。

[84] 見《點石齋畫報》，第一集，丁六，四十五下－四十六上。

臺灣大學學術期刊資料庫

權所提的虹口白渡橋附近，但是漸漸地不但移到法租界內中國青樓與戲院等聲色集中地的四馬路，至八〇年代上半為止，連舊城的南市也開了「開東樓」、「美滿壽」、「玉川樓」、「豔麗閣」、「步雲閣」等二十多家以上的東洋妓館。[85]日本妓女之普遍，使得在滬日人逐漸感到國家顏面受到威脅，紛紛要求取締本國在滬的賣淫婦。日本使館在此種氣氛及壓力下，終於於 1883 年通過《清國上海居留日本人取締規則》，以管制在滬日人的風紀，維護日本人的國際形象。[86]光緒十二(1886)年十月三十一日的《上海新報》中更載日人經營的東和洋行為了維持日本人的體面，主動的拒絕了日本妓女的投宿，而大獲在地日本人的喝采。從官方與民間日本人如此強烈的反應足見東洋妓女在上海的普遍與代表性。

自從千歲丸號訪滬以後，中日之間的往來的頻繁度，夾著西洋科技輸入之助，正以一種之前不可想像的速度成長。例如在十七世紀，上海到長崎需要至少六日至二十日，[87]但是在 1870 年代，新式的汽船，可能只需二到四天。[88]此時，上海到長崎等日本沿海港口是相當方便的，據悉每星期至少就有一班定期汽船到長崎、神戶、及橫濱。船票到長崎大概要六元，也許並不算便宜，但比起到一些中國城市，例如福州的八元或廣東的十元，甚至還要便宜。[89]而 1870 作為任伯年在上海事業發展的關鍵期，除了眾所周知的西洋文化外，其所面對的正是這樣一個蓬勃地消費及重新發現日本商品及文化的上海。

三、人物縱橫網絡

任伯年的上海崛起與日本聯繫

---

[85] 見梁溪瀟湘館侍者編，《春江燈市錄》(二石軒藏板，1884)，二十九下－三十三上，收於《海上花天酒地傳》，上海圖書館藏。

[86] 見上海居留民團編，《上海居留民團三十五週年紀念誌》(1942)，頁 56-59。

[87] 大庭脩，《江戶時代の日中秘話》(東京：東方書店，1980)，頁 32-33。

[88] 早在千歲丸號之前，長崎上海間已有定期船班，最早為英國汽船アゾフ號，1859 年 8 月 31 日對長崎初航，單程耗時四日，共往返了十回左右。後來取而代之的為另一艘英國汽船アデン號，航程縮短為三天，後來陸續有不少船隻航行此航線，包括後改名為千歲丸號的 Armistice 也是其中之一。見沖田一，〈上海史話〉，《上海研究》，轉載自沖田一，上引書，頁 82。

[89] 見葛元煦，《滬游雜記》(1876)，重印(上海：上海古籍出版社，1989)，頁 74。

臺灣大學學術期刊資料庫

1868 年不只上海開幕了第一家日本商店「田代屋」，[90]任伯年也在這年的冬天十一月離開蘇州來到上海發展。關於任伯年在上海的傳奇性崛起，二十世紀初流傳各式各樣版本，例如，徐悲鴻的〈任伯年評傳〉即轉述上海名人王一亭所言，提到任伯年初至上海以在路邊出售任熊假畫維生，巧遇任熊本人，任熊不但不加斥責，並推薦任伯年前往蘇州與其弟任薰學畫，[91]有此因緣，任伯年因而得以進入上海書畫界。對於此傳說的可信與否，學者多持懷疑態度，原因在於任熊早於 1857 年即去世，而就任伯年的畫作判斷，其有上海題款者，多出現於 1868 年之後，此時任熊早已不在人世。當然，任伯年也極有可能曾於 1857 年前來過上海，巧遇任熊後，才轉往蘇州與任薰學畫。但是不管如何，1868 年以後任伯年才定居上海應該是毋庸置疑的。

學者們判斷任伯年來滬的確實時間，多是根據任此年為據說是上海畫家陳允升所作的肖像來推斷，[92]其上有題：「同治戊辰冬仲任伯年寫於海上寓齋」，這大概是任伯年作品中最早出現「海上寓齋」之題者。陳允升字紉齋，鎮海人，「工草隸，畫山水生峭幽異」，著有《紉齋畫賸》。[93]《紉齋畫賸》，於 1876 年由陳允升自費開雕，並花了一年左右時間收集當時書畫界名流為其作序，其中

---

[90] 關於上海的日本商店，見《上海居留民團三十五週年紀念誌》的記載：「明治元年八月「田代屋」の稱號にて開業、陶漆器及び小間物を取□つた商店、明治六年八月開業の「開通號」、明治八年二月開業せる「三菱會社」は專ら日本と上海間の航海運漕に当り、後明治十八年十月郵船會社と合併のため廢業せるもの、又明治十年十二月石炭棉花及金屬其他諸品の貿易業どして開業したる「三井物產會社」、明治十三年四月には「樂善堂」の稱號を以て開業した賣藥及書籍販賣店舖は岸田吟香氏の經營に係るものなり。」上海居留民團編，《上海居留民團三十五週年紀念誌》(1942)頁 42-43。

[91] 見徐悲鴻，〈任伯年評傳〉，收於，龔產興編著，《任伯年研究》(天津：天津人民美術出版社，1982)，頁 1-3。

[92] 學者多根據丁義元的說法。此畫藏於浙江省博物館，丁義元引黃湧泉的說法指此圖原有紙籤，上書「陳允升像」云云。但 2001 年國際海派會議中，丁義元向筆者推翻其原來說法。因此，此圖是否為陳允升事實上成謎。但是重點是，此畫仍是任伯年畫作中提及作於上海最早的例子，且任伯年也的確為陳允升作過肖像，並刊於陳允升的《紉齋畫賸》中，畫中紀年為 1877。見丁義元，《任伯年年譜－年譜、論文、珍存、作品》(上海：上海書畫出版社，1989)，頁 24。

[93] 楊逸，《海上墨林》，卷三，十八下。

臺灣大學學術期刊資料庫

不但包括胡公壽、沈景修、吳滔等畫壇活躍份子，還由任伯年為其作一肖像附於書中(圖 4)。1878 年《申報》開始出現此書的廣告，並由胡公壽及楊伯潤現身說法，為其背書。[94]

更令人玩味的是，這本集結當時上海書畫名流支持的畫譜，於 1882 年由日本冒險家、新聞人、也是新式實業家的岸田吟香所經營之東京樂善堂為其在日出版《小本紉齋畫賸》。[95]岸田吟香，日本岡山縣人，少壯時入昌平精溪和藤森天山之門學習漢學，且結交藤田東湖及大橋訥庵等憂心國事的幕末志士，後來認識美國傳教士及眼科醫生 James Curtis Hepburn 為其一生的轉捩點。從 Hepburn 醫生處，吟香不但進一步了解西歐文明在日本轉型過程中可能扮演的角色，Hepburn 醫生所贈與的眼藥配方，更幫助吟香創辦以販賣眼藥水起家的樂善堂而成功致富。吟香不只是一位新式的實業家，致力於開發各式各樣產業，包括販賣西藥配方的水溶性眼藥、開拓定期航路、開採石油、創辦製冰業，他還是日本最早發行的新聞報紙之一《東京日日新聞》之創辦者、日本最早的戰地記者、及廣告業的先驅等等。[96]

我們並不知道，陳允升何時認識岸田吟香或是岸田吟香如何攀結上陳允升書中所展現之上海書畫的主流圈，但是可以知道的是岸田吟香為協助美國傳教士及眼科醫生 James Curtis Hepburn 印刷《和英語林集成》，早在 1866 就隨同 Hepburn 夫婦來到上海，從 1866 年九月抵滬到 1867 年五月離滬，在上海居住了近八個月。期間岸田吟香對上海畫壇非常有興趣，並結識了張子祥、胡公壽等許多知名上海畫家。[97]在其給日本畫家川上冬崖的信中，有一段非常有趣關

---

[94] 關於陳允升如何利用新興媒體《申報》推銷其著作，見 Roberta May-Hwa Wue, “Making the Artist: Ren Bonian (1840-1895) and Portraits of the Shanghai Art World” (Ph.D. dissertation: New York University, 2001), pp. 169-175.

[95] 其廣告見《朝野新聞》，明治十五(1882)年四月四日。

[96] 關於岸田吟香的生平見，葛生能久，〈岸田吟香と樂善堂〉，《東亞先覺志士記傳》，頁 336-342；久保田辰彥，〈岸田吟香〉，《二十一大先覺記者傳》(大阪：大阪每日新聞社，1930)，頁 21-44；東亞同文會編，〈岸田吟香君〉，《對支回顧錄》(東京：原書房，1968)，下卷列傳，頁 1-12；杉浦正，《岸田吟香—資料から見たその一生》(東京：汲古書院，1996)。

[97] 岸田吟香從 1866 年第一次渡清到 1888 年定居上海，其間往返中日間至少八次。關於其在上海的活動，見〈滬遊雜報〉，連載於《東京日日新聞》，明治十三年二月二十三日－二十四日；〈吳中紀行〉，連載於《朝野新聞》，明治十七年二月二日－四月二十六日，其中三

臺灣大學學術期刊資料庫

於他和上海畫家的交往及他對上海畫壇的觀察之記載。他說：

> 書法的宋小坡，孫仁圃，繪畫的胡公壽、余倩雲、凌子與、陳嘖梅據說是現在的名人。雖然想要在回去前，即使可以拿到他們的畫一張帶回去也好，可是我的情況還是沒變，一直與金錢無緣，實在很困擾。有一個叫凌蘇生的畫家，專門只畫蘆雁圖，很了解我的心情。我把各式各樣的日本書畫拿給他看，他只稱讚您的作品。他說「冬崖花卉最妙」，記載此次筆談的廢紙還在，我打算帶回去給您看，作為我不是隨便說說的證據…於此際，可否於收到信後儘快寄一兩幅您的作品給我？這樣說的原因是，我打算把您的畫送給胡公壽和余倩雲，以便可以拿到他們的畫…如果可以請您在畫上題上「公壽尊兄先生清鑑」或「蘇生」或「嘖梅」等並寄來給我就太好了。 ㊽

此時的岸田吟香，顯然還不是後來因為精錡眼藥水而大發利市的成功實業家，因而可能負擔不起胡公壽等流之書畫。他寫信給川上冬崖希望他能寄幾幅畫來給他，並要求上題有「公壽尊兄先生清鑑」，想必藉由送上川上冬崖的畫希望能與胡公壽等上海畫家建立關係，並冀期得以獲贈書畫。不知道胡公壽是否真的收到過川上冬崖的畫，但是岸田吟香，似乎真的成功地打進了上海的文藝圈，其離滬前夕，後來成為何如璋副使的張斯桂還在豫園的湖心亭酒樓設宴為其餞行，㊾席中岸田吟香如願以償地得到當時最有名的畫家之一張子祥畫贈

月十二日、十三日兩天改為〈蘇州紀行〉；還有一些書信刊載於《朝野新聞》，例如〈岸田吟香翁上海ヨリ甕江先生ニ贈ル書簡ノ抄錄〉，明治十三年三月九日；〈岸田吟香翁上海ヨリ柳北ヘ贈リシ書簡〉，明治十三年四月十三日；〈淡々社諸君ニ寄セシ書牘〉，明治十三年五月十九日；〈吟香翁書牘ノ続〉，明治十三年五月二十日。

㊽ 見慶應三年正月十五日岸田吟香給川上冬崖的信，節譯自沖田一，《日本と上海》，頁 207。

㊾ 岸田吟香認識張斯桂於其第一次為印《和英語林集成》來滬期間(1866 年 9 月至 1867 年 4 月)。兩者似乎交往頻繁，且彼此欣賞。例如，記載岸田吟香此次旅滬見聞的《吳淞日記》中留有兩人最早的筆談記錄(1866 年 12 月 4 日)。其中，張斯桂即頻頻稱讚吟香的古文有歐蘇之風，而吟香也對張斯桂所著的《萬國公法》表示欽佩。之後，日記中記載了近二十回的筆談記錄。見杉浦正，《岸田吟香—資料から見たその一生》(東京：汲古書院，1996)，頁 265。

臺灣大學學術期刊資料庫

《淞江送別圖》以資留念。⑩

除了陳允升像外，任伯年旅滬初期的 1860 年代末及 1870 年代間，還為很多上海書畫名流作了肖像，例如周閑(1867)、⑪胡公壽(1868)、⑫張熊(1872)、⑬葛惟英(1873)、⑭姜石農(1877)、馮畊山(1877)、⑮高邕(1877)、⑯吳鞠潭(1878)、⑰陳曼壽(1879)等。⑱缺乏古典訓練的任伯年，可能無法藉由詩文唱和打入上海的文藝圈，但其家傳的寫真術的確幫他開拓了不少上海的人際網絡。值得注意的是這些書畫名流，正如陳允升般，不是曾經旅日販藝過，就是有不少日本的網絡。例如，馮畊山，根據岡千仞的《滬吳日記》，「每歲東航，販筆墨」；而吳鞠潭，早在 1871 年無名氏所著之《絳芸館省身日記》中就記載有東洋人登門求字；⑲而陳曼壽則一直想渡日賣文，但苦無機會，一直到 1879 年才得以成行，並由岸田吟香為其寫介紹信給日本新聞人及詩人成島柳北。⑳另外，周閑似乎在千歲丸訪滬之前就有一些日人網絡，名倉予何人在記錄其 1862 年歷史性上海之行的《海外日錄》中即載「(六月)二十六日 好天氣已牌新北門二至リ、劉文匯卜會晤ス。知府周存伯、其舊二ヨツテ書及畫ヲ余二送ル。午牌寓所二歸ル。」。㉑可見周閑與名倉予何人乃為舊識，名倉予何人至上海，周閑還特別托劉文匯送其書畫給名倉予何人。

在這些任伯年來滬初期的贊助人中最重要的無疑為胡公壽與張熊兩人，兩

---

⑩ 1877 年張斯桂到任日本之時，岸田吟香就在其創辦的《東京日日新聞》中提到此段往事，見《東京日日新聞》，明治十年十二月二十六日。

⑪《范湖居士四十八歲小象》，浙江省博物館藏。

⑫《橫雲山民行乞圖》，中央美術學院藏。

⑬《蕉林逭暑(子祥先生七十歲小象)》，收藏地不詳，見丁義元，《任伯年年譜－年譜、論文、珍存、作品》，作品部份。

⑭《仲華二十七歲小像》，北京故宮藏。

⑮ 上海博物館藏有兩張同紀年馮畊山像，一為《畊山馮君流水聲中讀古詩小象》，一無題款。

⑯《高邕之二十八歲小像》，上海博物館藏。

⑰《鞠潭先生五十二歲小景》，北京故宮藏。

⑱《授詩圖》，天津人民美術出版社藏。

⑲ 無名氏，《絳芸館省身日記》，冊一，同治十年(1871)年二月十八日，上海圖書館藏。

⑳〈上海ノ岸田吟香翁ヨリ柳北へ贈りシ書簡〉，《朝野新聞》，明治 13 年 4 月 13 日。

㉑ 見名倉予何人，《海外日錄》，收於小島晉治，上引書，第 11 卷，頁 148。

臺灣大學學術期刊資料庫

人此時儼然已是上海中日書畫圈的龍頭，不只是前述的岸田吟香極力相交，幾乎所有訪滬的日人都以能一訪其人為榮，不時有日本古董商人與文化人登門拜訪。例如，岸田吟香在滬的期間，日本洋畫家高橋由一也在 1876 年隨日本火術考察團來滬，[10]在滬期間，不但與吟香來往密切，[11]並且還結伴去拜訪了張子祥。[12]關於任伯年與胡公壽的關係，學者們最常引用的是方若《海上畫語》所載：「胡為錢業公會所禮聘，揚譽自易為力，且代覓古香室箋扇店，安設筆硯，不數年，畫名大噪」。[13]胡公壽利用自身的關係安頓初至上海的任伯年，據說任成名後，為飲水思源，因而每年十二月仍回到古香室作畫。學者們也注意到，由於胡公壽在任伯年旅滬初期的照顧，這個時期任伯年特意取其齋名為「倚鶴軒」，以呼應胡公壽的齋名「寄鶴軒」，其仰仗胡公壽提攜之意再明顯也不過。

[14]而就任伯年 1870 年代初期的作品而言，也可看到任的肖像畫中的山水補景及題字通常為胡公壽所為，活躍於二十世紀上半的上海老畫家張聿光(1885-1966) [15]更證實言：「當初任伯年不善山水畫，得胡公壽之助。任作《榴

---

[10] 此行一共九人搭乘英船 Ganges 號，本欲赴香港考察火術，但不知為何轉來上海。此行中包括 1862 年隨千歲丸號來滬的名倉予何人。關於此行的研究及一行人在滬活動見沖田一，頁 185-190, 209-222。

[11] 岸田應該在上海才認識高橋由一，其正月二十三日給冬崖的信中，還提到他對高橋的事還不十分清楚，原文為：「一昨日高橋怡之介に會ひまして、またあなたの事をくはしくきました」。雖然如此，兩人似乎於此間，來往頻繁，見高橋由一日記記載，例如，慶應三年(1867)年正月二十日條：「近街散步、入夜岸田銀治來ル」；二月五日條：「…午後禎泰來ル、又八戶、岸田、宇和島、曾根恆之助來ル…」，等等。岸田至冬崖的信轉引自沖田一，頁 192。關於高橋由一的《上海日記》原藏於東京藝術大學，部份資料公佈於青木茂編，〈高橋由一油畫史料〉，收於《明治洋畫史料—記錄篇》(東京：中央公論社，1986)，頁 7-22。以上日記節錄見，青木茂，上引書，頁 14,16。

[12] 關於高橋由一拜訪張子祥，原文為：「同二十四日　晴。八幕自分今朝紙店より升和夫より張子祥へ行。馬路散步。途中吟香に出會張公之相越。夕刻歸館。」。以上據沖田一，青木茂所錄略有不同處為「張公江相越」，就語意而言，似乎「張公之相越」較為合理。見青木茂, 上引書，頁 21；沖田一，《日本と上海》，頁 221。

[13] 見方若，《海上畫語》，轉引自丁羲元，《任伯年年譜—年譜、論文、珍存、作品》，頁 25。

[14] 見丁羲元，《任伯年年譜—年譜、論文、珍存、作品》，頁 27。

[15] 張聿光(1885-1966)，浙江紹興人，早期自學以畫舞台佈景出身，1912 年與劉海粟等創辦

臺灣大學學術期刊資料庫

生小像》、《淞雲先生像》軸，都由胡公壽補景。任初賣畫時，客有訂購山水，任晚即去胡家，胡指點助其成幅。任伯年深感知遇，曾作《胡公壽夫人像》報答」。⑰張熊對任伯年的提攜也不亞於胡公壽，根據徐悲鴻的〈任伯年評傳〉，任伯年離開蘇州，「仍之滬，名初不著，有人勸其納貲拜，當時負聲望之老畫家張子祥，張故寫花鳥，以人品高潔，為人所重，見伯年畫大奇之，乃廣為延譽，不久，伯年名大噪」，⑱任的缺乏古典訓練，顯然使得他無法馬上為上海市場所接受，然而藉由攀結出身文人畫傳統的老師張熊，任伯年得以挾其畫技進入仍尚文人背景的上海畫壇，從此名聲大噪。更重要的是，擁有各式各樣豐富人脈關係的胡公壽及張熊，不只幫助任伯年建立其初期的上海網絡，同時也應該引介了任伯年不止他們的日本關係，例如《滬吳日記》中即載旅滬的日本南畫家安田老山，「寓滬已有三五年，稍解唐話，常與胡公壽任柏年締交」。⑲

訪滬日人與上海畫壇的互動

這個以胡公壽、張子祥為中心的中日書畫圈的形成與 1866 日本幕府開放日人海外旅遊的禁令後，日人絡繹不絕地在過去旅居長崎賣藝的江浙地區畫家的引介下拜訪上海有很大的關係。這些開國後的日本文化訪客與甚至開國之前就冒鯨濤之險來滬的日本冒險家岸田吟香和長崎南畫家安田老山，在七〇年代的上海畫壇的確引起不少注意，其中最早來滬並與胡公壽等上海畫家熟稔的長崎南畫家安田老山扮演了很多穿針引線的工作。安田老山，美濃人，出生於日本文政天保年間，單名養，其家世代為高須藩侍醫，但他卻一心於畫道，因其生於養老瀑下，故以老山為號，並以此號行世。老山早年赴長崎追隨春德寺住持鐵翁禪師學畫，但在日本開國之前就已經私航至上海定居。關於他究竟是什麼時候來到上海，眾說紛紜。沖田一根據高津才次郎著《畫人雲坪》，提到 1867

上海美術院（上海美術專科學校前身），任校長，中年後側重中國傳統水墨畫的創作，師法任伯年。其生平見李盛平編，《中國近現代人名大辭典》（北京：中國國際廣播出版社，1989），頁 359。

⑰ 轉引自丁義元，《任伯年年譜—年譜、論文、珍存、作品》，頁 27。

⑱ 徐悲鴻，〈任伯年評傳〉，收於龔產興，《任伯年研究》（天津：天津人民美術出版社，1982），頁 1。

⑲ 見岡田簞所，《滬吳日記》，明治五年二月十七日條。

臺灣大學學術期刊資料庫

年越中的澗川、美濃的老山與長井雲坪，跟隨荷蘭傳教士 G. T. Verbeck 共赴上海，但是米澤秀夫則以為安田老山早在 1864 年就私航上海，而與 Verbeck 赴滬者，僅僅是澗川與長井雲坪，⑪米澤秀夫根據的很可能是《對支回顧錄》中所載「元治元年(1864)支那に航し」。⑫另外，據 1872 年隨蘇州人湯韻梅及長崎古董商松浦永壽一同從長崎航上海的長崎儒醫岡田篁所所言，「老山美濃人，往年夫妻皆來崎，學畫於鐵翁禪師，歲之戊辰(1868)，航海游唐山，別後杳無消息，今日余訪之」。⑬雖說由岡田篁所與安田老山親交看來，其說法應較為可靠，然而，1852 年《墨林今話》及其《續編》初版時，就見安田老山的記載，按其「攜妻航海入中華」所載，安田老山實事上早在 1852 年可能就已旅居中國。⑭不管如何，安田老山都算是最早旅居上海的日本人之一，日人來滬，正如岡田篁所般，往往要去拜訪他。因此，1878 年葛元煦著名的上海旅遊手冊《滬游雜記》以《上海繁昌記》為名在日本出版時，還特別邀請安田老山為其作兩幅上海寫生(一為蘇州河附近，二為黃埔江外灘)加附於書中(圖 5，圖 6)，似乎以此試圖賦予此書一點日本人的視角，以增加其在日本市場的說服力與權威感。⑮

安田老山作為老上海，在岡田篁所旅滬期間，也為其介紹胡公壽等上海文化人，例如，《滬吳日記》二月二十九日條即記載：「…獨訪安田老山。適永島淇東來會，共伴老山，訪文墨諸人，其妻紅楓亦隨。先訪畫家陸靜濤不遇次訪胡公壽…」，⑯另外，岡田篁所與同行的長崎古董商松浦永壽也去拜訪了張子祥。⑰岡田篁所此次歷時約二個月的上海蘇州之行，其所拜訪與交際的人，基本上可說是其長崎網絡的延伸。正如古賀十二郎及鶴田武良的一系列研究所顯

---

⑪ 見沖田一，《日本と上海》，頁 254；米澤秀夫，《上海史話》，頁 90。

⑫ 見東亞同文會編，《對支回顧錄》，下卷列傳，頁 12-13。

⑬ 見岡田篁所，《滬吳日記》，明治五年二月十七日條，日本國會圖書館藏。

⑭ 見蔣芷生，《墨林今話續編》(1852)，20 上-下。

⑮ 葛元煦，《上海繁昌記》(1878)，卷首，2-3。

⑯ 見岡田篁所，《滬吳日記》，明治五年二月二十九日條。

⑰ 「二十五日晴　朝同永壽訪永島淇東於田代屋亭，煮鵝喫飯，遂訪張子祥。(居在石路茶葉會館)」，見岡田篁所，《滬吳日記》，明治五年二月二十五日條。

臺灣大學學術期刊資料庫

示，[119]長崎作為日本鎖國期間唯一開放給荷蘭與中國至日進行貿易的港口，與中國江浙區域往來密切，早自晚明以來即吸引不少中國書畫家文人前往賣藝，而長崎的南畫發展，與黃檗宗的旅日中國僧人及這些旅日中國書畫家關係密切。[120] 以岡田篁所為例，其航滬，不但是由上海畫家湯韻梅作陪，來滬期間，還特別拜訪了在長崎結識的上海畫家陳子逸及蘇州文人蔣子賓，[121] 並以在長崎就認識的蘇州畫家金邠為題與同是蘇州吳江出身的上海書家翁東谿攀談。[122] 由於此長崎延伸的網絡之助，岡田篁所此行得以拜訪很多上海及蘇州當地的收藏家及文人。值得注意的是上述岡田篁所所提到安田老山之師鐵翁禪師(1791-1871)，[123] 其為長崎春德寺的住持，與木下逸雲(1802-1866)、三浦梧門並列幕末長崎三大畫人，[124]幼時曾經跟作為長崎唐繪目利的石崎融思學習漢畫，[125]後來又請教於旅日的中國商人畫家例如江稼圃及陳逸舟等。[126] 鐵翁不只在長崎的南畫界

---

[118] 見古賀十二郎，《長崎畫史彙傳》(長崎：大正堂，1983)；鶴田武良的研究則見注 27。

[119] 關於旅日中國畫人研究，見涉谷區立松濤美術館，《特別展　橋本コレクション　中國の繪畫－來舶畫人》(東京：涉谷區立松濤美術館，1986)。

[120] 關於陳子逸，見岡田篁所，《滬吳日記》，明治五年三月二日條；關於蔣子賓，見岡田篁所，《滬吳日記》，明治五年三月十二日條。又關於陳子逸研究，見鶴田武良，〈陳逸舟と陳子逸—來舶畫人研究四〉，《國華》，第 1044 期(1981)，頁 34-41。

[121] 見岡田篁所，上引書明治五年二月十九日條。關於金邠研究，見鶴田武良，〈金邠について－來舶畫人研究〉，《美術研究》，第 314 期(1980)，頁 26-37。

[122] 其畫作與週邊可見收於，京都國立近代美術館編，《文人畫の近代－鐵齋とその師友たち》(京都：京都國立近代美術館，1997)。

[123] 關於鐵翁，見大庭耀，〈畫僧鐵翁の逸話〉，《長崎隨筆》(東京：鄉土研究社，1928)，頁 232-238；林源吉，〈鐵翁と逸雲〉，《長崎叢談》，第 27 號，頁 18-27；鶴田武良，〈鐵翁・逸雲・湘帆について〉，《國華》，第 1098 號。鐵翁留下不少書信，可略窺其交遊，見增田廉吉，〈畫人鐵翁を繞る人々(一)(二)(三)(四)〉，《長崎叢談》，第 23, 26, 27, 28 號，分別為頁 59-70, 80-85, 64-68, 69-72；鶴田武良，〈校勘「鐵翁書簡・附鐵翁宛書簡」〉，《美術研究》，第 341 期(1988)，頁 23-35。

[124] 江戶時代，長崎為唯一對中國與荷蘭開放的貿易港。幕府為嚴格地控制貿易的內容，設有世襲的所謂目利的職位，以判斷貿易品的價值及取締違法物資的輸入。所謂的唐繪目利則是負責繪畫相關品的審查。唐繪目利通常是以有繪畫能力的人擔任，同時也兼作御用繪師，描繪記錄輸入長崎的珍禽鳥獸。關於唐繪目利的研究，見長崎縣立美術博物館編，《唐

臺灣大學學術期刊資料庫

頗受尊敬，連蔣芑生的《墨林今話續編》中都記載有其畫作及事蹟。⑬

蔣芑生為蔣寶齡子，蔣寶齡去世於 1840 年，《墨林今話》的出版是其死後，由其子蔣芑生於 1852 年自費出版，並補上《續編》一卷。包括鐵翁上人，岡田篁所，及隨岡田篁所訪滬的松浦永壽，與其他五位日人都是加錄於此續編末。其中岡田篁所置於最末，敘述如下：

> 岡田篁所，名穆，精醫理，兼工詩字，今年春仝舊友湯韻梅來游吳門訪余草堂，袖中出近作相示，皆清妙可誦，吾鄉士大夫喜與之交，其歸也，多賦詩以送之。韻梅曾流寓長崎七年，能鑒別古書，崎友多重其人。
>
> 吳門蔣子賓識⑭

由此八位日人的記載在編排上與之前的閨秀部份另隔段落，再加上此段末附吳門蔣子賓的署款，因此，這部份很可能是曾旅長崎且與岡田篁所熟識的蔣子賓在岡田篁所來訪後才作的，而非蔣芑生原作。這個推斷還可藉由排比《墨林今話》之不同版本得以證明。

檢視《墨林今話》最早的三個版本：1852 年虞山蔣氏刊本，1872 年映雪草廬刊本，及 1883 年的席氏輯《掃葉山房叢鈔本》。⑮筆者發現在 1852 年蔣芑生刊本中，於《續編》末緊接閨秀之後的是因旅滬而與蔣芑生相識的安田老山夫婦之記載，但是 1872 年秋，映雪草廬再版《墨林今話》時卻去除此段，⑯另加前述包括岡田篁所、鐵翁上人等五位日人的記載，1883 年的掃葉山房本基本

繪目利と同門》(長崎：長崎縣教育委員會，1998)。

⑬ 陳逸舟為前述陳子逸之父，見鶴田武良，〈陳逸舟と陳子逸－來舶畫人研究四〉，《國華》，第 1044 期(1981)，頁 34-41。

⑭ 蔣寶齡(1781-1840) 去世於 1840 年，時《墨林今話》尚未出版，後由其子蔣芑生(仲蘿)為其增寫續編，並梓行全書。最早的版本為 1852 年蔣芑生自費出版的虞山蔣氏刊本。

⑮ 蔣芑生，《墨林今話續編》，卷一，十四下。

⑯ 根據謝巍的《中國畫學著作考錄》，《墨林今話》，十八卷續編一卷，至少有六個版本，最早的三個為：1852 年虞山蔣氏刊本，1871 年映雪草廬刊本，及 1883 年的席氏輯掃葉山房叢鈔本。但據筆者所見，映雪草廬刊本應為 1872 年為是。見謝巍，《中國畫學著作考錄》(上海：上海書畫出版社，1998)，頁 600。

⑰ 映雪草廬刊本重印於，《墨林今話》(台北：學海出版社，1975)。

臺灣大學學術期刊資料庫

上是沿用 1972 年映雪草廬本對原蔣氏刊本的增修。

岡田篁所於明治五年(1872)二月十三日由蘇州人湯韻梅及長崎古董商松浦永壽陪同由長崎出發來滬，至四月十一日離滬，其中遊歷上海及蘇杭等地近兩個月。因此，映雪草廬再版之時的同治壬申年(1872)春，也正是岡田篁所來航廣交廣交滬吳書畫聞人之時。令人玩味的的是，在映雪草廬版中，1852 年虞山蔣氏刊本中原有錢塘戴熙序，不但署款增添日期為「同治十年(1871)年辛未九月下旬錢唐戴熙書」，原來的正楷鉛字體，也被改為手寫行書體。更有趣的是，不只此書法風格與戴熙相去甚遠，關鍵的是，戴熙早在咸豐十年(1860)就已經去世了，更不可能為此次再版重新寫序。[1]這一切的改動顯然是出版商為強調再版的時效感以廣市場號召力所為，應和與戴熙相識的蔣茝生無甚關係。書商在此所顯示的積極市場運作策略及出版時間與岡田篁所訪滬時間的巧合，讓我們極有理由懷疑日人記載部份之異動很可能也是源於同樣理由：那也就是書商於岡田篁所訪滬之際，為搭上岡田篁所之旋風，刪去也許略顯過時的安田老山部份，並邀請曾經旅日且與岡田篁所為舊識的蔣子賓，加寫甚具時事性的岡田篁所之介紹及其他更具一手見聞的最新日本畫壇概況，以廣招讀者。因此，我們可以說《墨林今話》再版中內容的異動，基本上，反映了七〇年代日本開國後中日書畫界交往逐漸密切的新潮流及中國讀者對日本畫壇的新興趣。

1870 年代中日文化人的互訪，由於使館的互設，進入了另一個全新的階段。其中留下遊記等記錄而比較著名的包括 1872 年長崎儒醫岡田篁所之訪滬吳；[2]1874 年嘉興葉松石受日本大學之聘設帳東京兩年半；[3]1877 年訪日，遊長崎大阪的上海畫家王冶梅；[4]1875 年熊本儒官竹添進一郎來滬，並遊京城，陝西，四川等；[5]1876 年張斯桂為何如璋副使到日赴任；[6]1878 年日本

---

[1] 關於此點，早在丁福保的《四部總錄藝術編》中就引《勵堂讀書記》所言，提出映雪草堂本中戴熙序之日期為坊賈之誤，見丁福保、周雲青編，《四部總錄藝術編》(北京：文物出版社，1984)，頁 802。感謝香港中文大學文物館李志綱先生提供這部份資料。

[2] 見岡田篁所，《滬吳日記》(1891)，日本國會圖書館藏。

[3] 見葉煒，《扶桑驪唱集》(1891)，上海圖書館藏。

[4] 關於王寅在日的活動，見鶴田武良，〈王寅について〉，《美術研究》，第 319 期(1982 年 3 月)，頁 1-11。

[5] 竹添進一郎為此行留下的記錄為《棧雲峽雨日記》(1878)，這本日記在當時非常有名，前面依序為伊藤博文題、李鴻章、俞樾、及上海敬業書院的鍾文承序，並有高邕、楊峴、吳

臺灣大學學術期刊資料庫

南畫家長尾無墨訪滬；[13]1879 年王韜遊日等。[14]以書畫圈而言，1870 年代所發展出來的中日互動，和過去有很大的不同。就十九世紀上半而言，以日本南畫家鐵翁祖師、木下逸雲、三浦梧門等爭相交往的陳逸舟為例，事實上，其僅為一船主商人，並與中國畫壇的主流，距離非常遙遠。[15]但是到了 1870 年，日本訪客第一次進入中國主流文人畫家的圈子，並逐漸發展出一種品評的自信，而這與日人在中國古董書畫市場的購買力有絕大的關係。

古董交易與日本品味

以岡田篁所 1872 年的訪滬為例，與之隨行的就是古董商人松浦永壽，在《墨林今話續編》中並記載「松浦精鑒」。[16]岡田篁所在滬期間，就像之前的千歲丸成員、岸田吟香、或高橋由一，逛古董店購買書畫為其遊滬重點。明治五年(1872)二月十七日，一到上海後的第四天，岡田就去拜訪失聯很久，且已移居上海近三五年的長崎畫家安田老山，二人相約於書畫鋪雲集的新北門外之同茂棧；二十日偕同在船上認識的上海畫家湯韻梅與永壽，再次抵新北門，遍探古玩書畫鋪；二十五日與永壽與田代屋的永島淇東拜訪畫家張子祥；二十九日在安田老山的引介下訪胡公壽等；三月三日與永壽訪古董客徐耕園，永壽並買書畫古玩端硯等數件等，到了三月八日離滬抵吳後，每天的行程更幾乎都與拜訪

大廷、薛福成、曾紀澤等的跋。上海圖書館也藏有此書。重印於小島晉治編，《幕末明治中國見聞錄集成》，第 19 卷。

[15] 1866 年不是很優渥的岸田吟香能打入上海畫家的圈子，可能與張斯桂有很大的關係，這也是為什麼吟香離開上海前夕的餞行宴是由張斯桂出面邀約。而張斯桂，除了因其《萬國公法》的著作而以嫻熟國際事務聞名外，也許也因為他與日本人的交往，得以選任為赴日副使。

[16] 此行記錄見長尾無墨，《滬遊雜詩》(1881)，日本國會圖書館藏。

[17] 其在日的活動及詩文唱和見王韜，《扶桑遊記》(東京：報知社支店，1879)；及王韜，《蔚華館詩錄》，1880 年仲夏刊於上海天南遯窟，1881 年一月馬上為石川鴻齋在東京出版，可見 1880 年上海與日本出版互動之密切。

[18] 關於陳逸舟的在日活動，見鶴田武良，〈陳逸舟と陳子逸－來舶畫人研究四〉，《國華》，第 1044 號(1981)，頁 34-41。

[19] 蔣芷生，《墨林今話續編》，卷一，十四上-下。

臺灣大學學術期刊資料庫

各式收藏與書畫鋪有關。⑭

岸田吟香在 1880 年給一圓吟社社員的信中就清楚地提到日人對中國書畫古董的購買力及其所有附有的經濟利益。他說：

> 當時在上海的日本人大概有三百人左右，商人事實上很少，其中兩百人左右是外妾或妓女，其餘為官員、旅遊者、僧人、書畫家等。商人與外妾以長崎人為多，三井及廣業商會的經紀人也都是長崎人。每年從日本來上海的古董商人真的很多，其中最有名的為長崎的佐野瑞巖、野口三次郎，還有其他兩三人。聽說一年到支那支付的古董錢令人驚訝地多達十八萬圓左右。一般來說，一個人帶來的錢多則二、三萬，少則三、四千圓。聽說近來支那人以向日人賣古董為生計的人也很多，且多在日人手下做事，他們旅遊到揚州、蘇州以外等的內地到處遊走，甚至與前述日人同道並身著一樣的日本服飾，頻頻來回探問古器玩。⑮

十八萬日圓聽起來的確是一個很大的數字，但是，究竟是多少呢？讓我們做一個簡單的算術。以 1862 年肩負日本開國前夕第一次官方市場調查的千歲丸號為例，當初向英國商人購進的價錢，根據隨行的長崎商人松田屋半吉之《唐國渡海日記》記載，為銀洋銀三萬四千枚。⑯同書松田屋半吉記載當時在上海的兌換率為「ドル一枚一貫二百文日本錢」，⑰也就是一洋銀為 1200 文錢（一貫=千文錢）。所以三萬四千洋銀，也就是等於 40,800,000 文錢，也就是 408,000 圓（一圓=一百文錢），約為十八萬圓的 2.2 倍。也就是說單單一年古董的交易額幾乎可以買半艘像千歲丸號般 358 噸的汽船。怪不得此時的日本報紙中不時批評最近大阪、長崎的道具屋（古董藝品店）到上海進行古董交易者日多，淨輸入無益的玩物、輸出有益的金銀貨幣，有背富國強兵之道。⑱

這種中日古董交易利潤之高，讓很多中國人甚至願意換上日本服裝，在日本人手下做事。上海書畫家與日人的交往，乃至赴日賣藝，也與此驚人的經濟利益有非常皆接的關係，例如，王韜 1879 年遊日時，在神戶遇到上海書家衛鑄

---

⑭ 見岡田篁所，上引書。

⑮ 節譯自吟香寫給一圓吟社的書簡，見《朝野新聞》，明治十三年二月二十日－二十二日。

⑯ 松田屋伴吉，《唐國渡海日記》，收於小島晉治編，上引書，冊 11，頁 119。

⑰ 同上注，頁 131。

⑱ 見《朝野新聞》，明治九年九月一日。

臺灣大學學術期刊資料庫

生，就提到其「賣字一月，而獲千金」；[14]古賀十三郎在其《長崎畫史彙傳》所引的 1892 年〈治梅先生小傳〉中也提到王冶梅留日期間，所得的潤筆料有三、四千金之多。[15]而事實上，張熊、胡公壽也與日本古董商過從甚密，其中包括岸田吟香所提到的佐野瑞巖。

明治七年(1874)十二月年大阪的古董店春篁堂主人山中春篁(別號角山，1846-1917)設茶醼於青灣之上，陳觀書畫古玩，日本的古董店，或所謂的道具屋，競相攜其所有赴會。山中春篁出生於大阪的古董世家，店家就座落於大阪高麗橋的西側，他就是致力於開拓紐約、倫敦等海外市場，因而在國際亞洲古董交易市場極為活躍的山中商會的社長。他不只與中國古董界往來密切，其後期重要的顧客還包括岡倉天心與 Charles Freer 等活躍於美國收藏界的聞人。[16]就像當時很多的茗醼會，這個茶會，事後還出版了一本茶會記《青灣茗醼圖誌》，[17]詳細地記錄每一席的席主、參與人、觀賞的書畫及使用的茶具等。對於本文更有意義的部份還在於，此《青灣茗醼圖誌》中還包括了胡公壽、張熊及王道三位上海書畫界重量級聞人為其所作之序。其中胡公壽的序言如下：

余與方外瑞岩為友，因知日本春篁堂主人友玉川子之雅操，蓋高尚也。

---

[14] 見王韜，《扶桑遊記》，卷中，二十下。

[15] 古賀十二郎，《長崎畫史彙傳》，長崎縣立圖書館藏。

[16] 關於山中春篁的生平見《角山春篁翁薦事圖錄》中所載山田得多識〈山中春篁翁小傳〉。關於山中商會，東北大學教授富田昇發表了一系列文章，見富田昇，〈山中商會展觀目錄研究．日本篇－中國近代における文物流出と日本〉，《陶說》，第 538, 539, 540, 541, 542, 543 號 (1998)，頁 75-84, 73-83, 81-88, 70-75, 66-76, 52-60.

[17] 上海圖書館藏有此《青灣茗醼圖誌》，不知道是否當時因為胡公壽、張熊及王道等上海書畫家為其寫序的關係就流傳在上海。關於張熊與胡公壽與日本方面的交往，已於前討論過。兩人皆未曾訪日。王道則曾遊日本。據《海上墨林》記載：「王道，字海鷗，號鋤園，嗜書好古，篤學力行，於董香光書深得三昧，晚年學益純精、精力彌滿，骨老氣蒼，曾遊日本，名噪彼都。」。米澤秀夫的《上海史話》中也載，日本開國前即來滬，並偕其妻定居上海的安田老山，其妻紅楓女史於上海的墓字即出於王道之手。但現存墓碑照片上，「日本紅楓女史之墓」則為「華亭胡公壽題」。見米澤秀夫，《上海史話》，頁 90-91；關於紅楓女史碑照片則見，高綱博文，陳祖恩主編，《日本僑民在上海(1870-1945)》(上海：上海辭書出版社，2000)，頁 6。

臺灣大學學術期刊資料庫

甲戌(1874)冬十有二月瑞岩由上海歸國，爰書白樂天詩二十字贈之，以誌欣羡云。華亭胡公壽。 ⑮

由內容「瑞岩由上海歸國」得知，瑞岩為了青灣茶會特地從上海趕回日本赴會。關於瑞岩和尚為何人，事實上，有兩種可能，一為南畫家長井雲坪(1833-1899)，號瑞岩，據說曾於 1867 年與安田老山一同赴日，另一則為岸田吟香提到過的古董商人佐野瑞巖。這兩者可能連 1872 年訪滬的岡田篁所都為之混淆。例如，當篁所到蘇州訪收藏家顧駿叔時，顧一見面就問：「前年貴國赤城米蘇承顧舍，在琴館作畫，舊歲瑞巖和尚亦顧琴館，往返數次，今兩位先生高名降舍，有無見教。」篁所馬上回答：「瑞巖、赤誠，弟皆知，瑞巖是畫禪鐵翁之法弟，鐵翁去年遷化。」⑯篁所對「瑞巖和尚」的立即反應是號為瑞岩，拜在鐵翁門下的長井雲坪。⑰以研究上海與日本關係而著名的日本學者沖田一，也因為岡田篁所的回答，而誤以為出現在當時遊記等的瑞岩和尚為長井雲坪。但如果我們回到《青灣茗醾圖誌》，其中並沒有長井雲坪，反倒是由白山氏小室負責的第七席中(圖 7)，⑱茗主為小川小癡、池島村泉，而補助就是佐野瑞巖與兒島茶山，所以毋庸置疑地，胡公壽所指的瑞岩上人應為佐野瑞巖，⑲而在收藏家中，「往返數次」應該也是此古董商人較為合理。

這些日本古董商往返日本上海間之頻繁是很令人驚訝的，例如，此佐野瑞甲戌(1874)十二月為了「青灣茗醾會」，特地由上海趕回大阪赴會，但是停留一個月不到，於次年一月又已回到上海。王道的序中提到：

澱江雅集圖序

甲戌之冬，日本大坂春篁堂主人追薦先考，以資冥福，爰集文人、高士大會于澱江之青灣。是日風和晴朗，群賢畢至，淪茗清談，各攜所藏古

⑮ 見《青灣茗醾圖誌》，第一冊，〈茗醾圖誌序〉，五下－六上。

⑯ 此對話見岡田篁所，《滬吳日記》，明治五年(1872)年三月十二日條。

⑰ 見沖田一，《日本と上海》，頁 254。

⑱ 見《青灣茗醾圖誌》，第二冊，二十四下。其中胡公壽、張熊的序為會前應瑞岩和尚寫的，所以作於 1874 年，其餘的序為 1875 年。因此此書可能成於 1875 年。

⑲ 胡公壽於其序中稱「瑞岩」，而《青灣茗醾圖誌》中則用「瑞巖」兩字，在此「岩」應與「巖」通。

臺灣大學學術期刊資料庫

今名畫法書吉金樂石，縱觀評賞，揮毫題詠。少焉，張筵奏樂、舉酒行觴、絲管互陳、觥籌交錯、賓主盡歡。竟日無倦，雖時值冬，令名花退藏，而蒼松翠竹清氣襲人，殊勝花光妍媚也。夫雅會不常，盛筵難再，若山陰之蘭亭，洛陽之西園，皆有圖詠，至今稱之。主人會繪圖以誌其勝。瑞巖上人，亦與於斯會者，今來上海晤余，述及斯會之盛。屬書其梗概於簡端。大清光緒建元(1875)正元月穀旦

海上閒鷗王道

由上可見，佐野瑞巖甲戌(1874)年底十二月出發前，先邀胡公壽作序，一個月後回到上海，再邀王道根據其所述作記。有趣的是王道以中國以蘭亭雅集及西園雅集等為代表的雅集圖製作傳統來理解春篁堂主人的《青灣茗醾圖誌》，似乎與日本的脈絡有些出入。

《青灣茗醾圖誌》，就廣義而言，其仔細的登錄主事的「會主」，及參與的「補助」諸人外，更重要的是仔細描述席中展觀之書畫與使用之器物的尺寸、大小、歷史、及在席中之擺設及使用方式，基本上是承繼日本自十六世紀漸漸成立的茶會記之傳統。[16]所謂茶會記，簡單的來說，就是茶會的記錄，其記載的內容，主要是日時、場所、席主名、客名、茶道具、料理、及其他細節，這種茶會記或作為本人的備忘錄、或茶道具鑑賞家的記錄、或十七世紀以降逐漸出現的職業茶匠的表演內容說明，可說是一種茶會演出的腳本。總而言之，日本品茗的歷史從十四世紀初以判別茶葉產地為中心的鬥茶，到十五世紀漸漸轉移到以茶道具的鑑賞為重點，茶會記中詳細的物品記錄及插圖說明，為一極為典型的做法。然而，就更嚴格的形式考慮，其於有界格的紙張上，一條條記載此茶會中鑑賞書畫的名稱、數量及收藏家，應該更接近日本近世後期發展出來的書畫展觀目錄之形式。[17]茗醾圖誌與這種近乎現代博物館展覽圖錄的展觀目錄最大不同處為，其通常於進入每一茶席的記錄前，會加附描繪此茶席擺設、空間、甚至環境的茶席圖，日本學者因此認為，相對於展觀目錄，茗醾圖誌主

[16] 日本現存最早的茶會記為紀年天文二年(1533)的《松屋會記》，關於日本茶會記的研究見，谷晃，《茶會記の研究》(京都：淡交社，2001)。

[17] 關於茗醾圖誌在明治時期的流行及其形式的根源，見宮崎修多，〈茗醾圖誌的時代〉，《文學》(岩波書店)，第 7 卷第 3 號(1996)，頁 33-45。

臺灣大學學術期刊資料庫

要以傳達茶會的氣氛與情調為主。⑭然而，如果粗略地與中國雅集圖所呈現的文人雅集作比較，相對於雅集圖通常以文人的活動或「人」作為描述的重點，此種「茗醾圖誌」可以說還是以「物品」為中心。或者我們可以說，中國雅集圖與茗醾圖誌，作為集會的記錄而言，呈現了相當不同的記憶機制，雅集圖通常是直接回憶集會中具有情節性的活動，而茗醾圖誌－通常不圖繪任何人物與活動－則是藉由回憶使用的物品或空間招換集會的記憶。對於兩者不同的表現，除了以不同的記憶機制作為解釋外，值得注意的是，以《青灣茗醾圖誌》為例，大部分提供古物的席主，都是冠以「玩古堂」、「暢春堂」、「成古堂」等古董商店的堂號，因此除了類似雅集般，有實際上建立網絡及交遊賞玩的功能外，其中更多的可能是背面物品的流轉及交易，此顯然與傳統中國文人以建立人的連結為主之雅集有所出入。

但是不管如何，相較於十六世紀中國士大夫封閉而對日人懷有惡意的態度，使得當時日本鑑賞家能接觸到的作品往往是較為邊緣的浙派之流及大量的贋品，⑮此時的日人，挾其一擲千金的購買力及十九世紀下半上海特別的文化氛圍，其所接受到的待遇是非常不同的。不但一般受過教育的上海人爭相與訪滬的日人相交，甚至求其筆墨者絡繹不絕，⑯這也可以解釋為何南畫家安田老山可以在上海「以書畫供旅資」。⑰大量的日本書畫古董商來滬已經成為當時特別的上海一景，1884 年出版的《申江名勝圖說》中，上海一大勝景就是〈東

---

⑭ 見上註。

⑮ 見石守謙對十六世紀策彥周良的討論，石守謙，〈十六至十七世紀中國渡日繪畫之研究〉，未刊稿。

⑯ 以岡田篁所與古董商松浦永壽 1872 年訪滬吳為例，旅途中不停遇到當地人要求其筆墨，例如，二月十五日條，記載「…陳桂堂曰，敝寓在小東門外，增茂糖棧，弟久慕貴邦筆墨，明日候尊寓請教…」；二月二十六日條「…午後王魯存來，永壽以職扇作畫，余題詩贈之…」；三月十八日條「…紈扇一柄，係弟所置，乞書一面，又元署慕友王鑑翁家嚴，及家兄各一柄，並求賜一揮－左泉又書」；三月十九日條「左泉來曰，日本便扇甚妙，所畫墨竹，及菊又妙，未詳所剩尚有否…」；三月二十日「敝姓顧，名草，字淵如，托業芸窗，懇求榻扇一面…」；三月二十日條「同人見先生妙墨，均有扇面，奉求。未知先生厭煩否，共計有十七面多…」；三月二十二日條「朝避人書各位所囑便面，都計二十五握…」以上見，岡田篁所，《滬吳日記》。

⑰ 見岡田篁所，《滬吳日記》，明治五年(1872)二月十七日條。

臺灣大學學術期刊資料庫

賈搜奇留心辨古〉(圖 8)，其中附文更提到前述的安田老山及岸田吟香等輩皆「博雅好古，考核精詳」。⑯古董世界的阿諛我詐也許不稍減低於前，但是比較起以往中國古董書畫商輕易以贋品欺蒙資訊不足的日人，上海人也許驚駭於日人的消費力，至少在言說層次對日本買家的鑑賞力有非常正面的描述，《申江名勝圖說》的文字說明即說：「日本…其國中大抵好書畫嗜金石，士大夫家收藏既富，能別其真偽品，其高低苟當其意，雖片石寸縑，千百金亦所弗吝，必購歸之…」。⑰這此，「苟弗其意」與「雖千金亦所弗吝」點出日人作為顧客在這種商業交易性質為主的書畫世界中主動掌控的位置。

的確，此時的日人，對中國書畫似乎發展出一種獨立品評的自信。例如，岡田篁所談到胡公壽即直言不諱地說：「人皆曰公壽書畫為上海巨臂，余則謂，公壽是尋常畫工耳。」，⑱日本詩人湖山(小野長愿)也批評王冶梅的詩畫，說：「冶梅畫稍可觀，詩則甚拙。」，⑲連在 1866 年第一次來滬時想送上川上冬崖的畫竭力與胡公壽相交的岸田吟香，在 1880 年寫給日本淡淡社諸君時也表示：

> 在日本品評下，胡公壽乃支那最有名的畫家，事實上他僅僅為一普通畫家，這是因為日本人沒有真正用眼睛只用耳朵之故。不知道哪一兩個人把胡公壽的畫帶回去並大力吹捧，胡遂為名列第一的位置，事實上，他還在張子祥之下數等，第二為楊伯潤，第三為胡公壽，其餘以胡鐵梅為首朱夢廬等輩皆在伯仲之間，王冶梅為下等，其右是對支那風山水畫的品評，至於油畫等支那全國至今得其法者，尚無一人，近來也有廣東人用油彩作畫，但真正得其法者無也…　⑳

吟香批評日人對胡公壽的盲目推崇是源自日人沒有真正用自身的眼睛來判斷只憑口耳相傳，透露的是對以日人自身的眼睛為最後依歸之鼓吹與自信，下面一段尤其清楚的點出，即使張子祥胡公壽等人，也只不過是支那風山水畫的巨頭，就油畫而言，中國至今尚無一人。如果我們以此比較楊逸的《海上墨林》

---

⑯ 香國頭陀序，《申江名勝圖說》(1884)，卷上，六十三下－六十四下。

⑰ 同上，六十四上。

⑱ 見岡田篁所，《滬吳日記》，明治五年(1872)二月二十九日條。

⑲ 見岡本黃石，《黃石齋詩集》，第五集(1885)，卷一，十四上，日本國會圖書館藏。

⑳ 岸田吟香，〈淡々社諸君ニ寄セシ書牘〉，《朝野新聞》，明治十三年(1880)年五月十九日。

臺灣大學學術期刊資料庫

(序 1919)中所提書旨在於「誌海上之書畫家也」，⑯就內容判斷，在此「畫」想當然耳意指中國文人水墨畫。即使陳文述的《畫林新詠》(序 1827，刊於 1880)中試圖包括了日本國畫、西洋畫等，但是其「旁及邊塞外域木石之文刻繡之功，莫不畢具」⑰的目的，主要是「以盡其變」，⑱或說以盡書畫之變，在此，「畫」作為傳統水墨畫來理解依然沒有受到挑戰。相較於此，在吟香的信件中，支那風的山水畫與油畫似乎已經變成一個平行的畫科關係，而重點更在於吟香甚至以這樣的概念來理解中國畫壇，而批評中國至今沒有擅油畫者，這似乎代表日本明治維新以降，日本發展油畫後，非常日本本位的繪畫觀。⑲

即使中國水墨畫在明治時期的日本只是作為日本畫、油畫、漢畫等眾多不同畫科中的一種來理解，即使在這個水墨畫的範疇內，胡公壽是否真的名列上海畫家第一在日人間還頗有爭議，但毋庸置疑地，在上海逐漸形成的中日書畫交遊圈中，胡公壽與張熊隱隱已成為日人心目中的兩大老。王韜在其《瀛儒雜志》，就說「橫雲山民擅三絕，一縑倭國價連城」。⑳幾乎所有到滬的日人，都會想辦法朝聖胡公壽與張子祥，並以擁有一兩張胡張的畫為豪。其受日人歡迎的程度促使了 1880 年《清人張子祥畫譜》與 1881 年《張子祥胡公壽兩先生畫譜》在日本的出版。㉑其中後者與日本南畫家長尾無墨 1878 年的訪滬有很大的關係。

---

⑯ 楊逸，〈自記〉，《海上墨林》(1919)，自記。

⑰ 見陳文述，〈自序〉，《畫林新詠》(1880)，八下。

⑱ 同上註。

⑲ 關於日本對所謂「美術」包含內容的改變，可以由其國內勸業博覽會美術分類中一窺其變。例如在明治十年(1877)年於東京上野舉辦的第一回勸業博覽會中，包含在「美術」科目下的有書畫、雕刻、嵌裝等等，但在書畫下並沒有分科。到了明治十四年(1881)第二回勸業博覽會在美術類的書畫科中開始分為第一類各種書畫及第二類油繪。在此，傳統書畫與油繪為兩個並行的畫科。明治二十三年(1897)年東京上野所舉辦的第三回中，則更進一步放棄傳統「書畫」一詞，改為「繪畫」，其下分為兩類，第一類為土佐派、南派、北派、四條派、雜派等傳統繪畫，第二類則為油畫。關於對於「畫」的概念的改變，見佐藤道信，〈繪畫と語言(一)－「畫」と漢字〉，《美術研究》，第 353 期(1992)，頁 17-33。

⑳ 王韜，《瀛儒雜志》，重印(上海：上海古籍出版社，1989)，頁 93。

㉑ 前者為茨城縣士族太田德次郎編輯及出版；後者為長野縣士族長尾無墨摹，高木和助出版。兩者皆藏於日本國會圖書館。

臺灣大學學術期刊資料庫

無墨 1878 年四月二十六日從長崎赴滬，剛好與因病回國的上海畫家王冶梅同船。而根據其〈崎陽客舍夢故鄉〉一詩中提到：「海外閒遊三歲強」推算，其離滬可能於 1881 年。湊巧的是此行回去時，又剛好與另外一位上海書畫家錢子琴同行，因而成為一段佳話。無墨還因此特別畫了《船中唱和圖》(圖 9)，刊於下卷之序部份，並請王冶梅與錢子琴分別題說源由。[i]

無墨在上海期間至少兩度拜訪胡公壽，[ii] 並題張熊的畫。此時的上海已設有日本領事館，任職領事館的官員很自然地成為訪滬日人與當地的橋樑。例如，無墨到滬，日本領事官大倉雨村不但來話，且設宴於四馬路聚鳳樓，[iii] 與會者包括旅日而航滬同舟的王冶梅、以製筆家知名於日本的馮旧井三，[iv]總領事品川忠道，[v]及鍾芝琴、董鶴田等人。另外無墨在上海還認識了胡鐵梅與吳淦。胡鐵梅第一次赴日時間為 1879 年八月左右，並於 1886 年歸國，顯然胡鐵梅在離滬前夕認識了長尾無墨，而吳淦也因為其書法頗受日人歡迎，和日人頗有往來，例如，無名氏所著現藏於上海圖書館的手抄稿《絳芸館省身日記》中即記載「轉訪吳鞠潭廣文處，有兩東洋人在彼求字，一姓熊號渭僊，一姓齊藤號佳村」。[vi]

---

[i] 關於〈崎陽客舍夢故鄉〉一詩，見長尾無墨，《滬遊雜詩》(1881)，卷下，十五下，日本國會圖書館藏。

[ii] 第一次訪胡時，可能因為胡前夜吸食鴉片，尚未起床，因而作詩〈訪胡公壽－先生嗜鴉片煙故及〉：「此老風流最嗜煙，三竿日上尚高眠，奇思多出尋常外，潑墨揮毫蠟炬前」。之後又作〈再訪胡公壽〉：「到門迎我意欣然，一語頭知老畫仙，昨夜喫煙煙滿腹，今朝紙上盡雲煙」。見長尾無墨，《滬遊雜詩》，卷下，六上－六下。

[iii] 見長尾無墨，《滬游雜詩》，卷下，七下。

[iv] 關於馮旧井三，岡千仞的《航滬日記》中很清楚地提到：「旧井三傳高木氏製筆法，每歲東航，販筆墨」，而其《滬上日記》更提到馮旧井三甚至遠渡朝鮮，其上言：「馮旧井三來訪曰，神戶別後，航渡朝鮮，五日前西還…」見岡千仞，《觀光紀游》(1892)，卷一，一下，重印於小島晉治編，《幕末明治中國見聞錄集成》，第 20 卷，頁 24，117；另外日本詩人湖山評長尾無墨的〈見馮旧井三見訪喜而賦〉，也說：「余亦曾識旧井三，然視為製筆家耳，不及知其韻致可憾。」見長尾無墨，上引書，卷下，十一上。

[v] 品川忠道在 1876 年授總領事，見中國第一歷史檔案館與福建師範大學歷史系合編，《清季中外使節年表》(北京：中華書局，1985)，頁 198。

[vi] 無名氏，《絳芸館省身日記》，冊一，同治十年(1871)年二月十八日，上海圖書館藏。

臺灣大學學術期刊資料庫

1881 年長尾無墨回到日本後，立即出版其所摹之《張子祥胡公壽兩先生畫譜》，書中長尾無墨還特別畫了一幅《張胡二先生清鑒圖》（圖 10）。圖中前景置矮几盆栽，古梅瓶花，左一小童則正在司茗煮茶，胡張兩人，面對牆上一幅畫有墨蘭圖一類作品之掛軸，斜對而作，其中一人手展另一幅手卷，似乎正開口比較品評兩幅作品的優劣異同。前景的古梅瓶花，由其特別的三節式上下開展中縮的圓錐造型，應為古銅尊一類的器型，更有趣的是，由右邊高於張胡兩人頭頂的架子及兩人水平橫伸的雙腿來判斷，張熊與胡公壽顯然是斜支在地板上觀畫，這樣的空間安排，非常不同於中國傳統中坐在椅上觀畫的文人雅士，例如，明謝環藏於大都會博物館的《杏園雅集圖》（圖 11），反而較為接近茶會記中所描繪的茶會場景，例如，《青灣茗醼圖誌》中第一席春篁堂的擺設（圖 12）。[13]尤其，前景插栽於古銅器與陶器中的瓶花與盆栽，也非常符合此種日本茶會中強調古物今用，以不同來源及時空的物品在一個場合中「參立錯綜」地搭配使用「以為閑雅」的趣味，[14]例如，《青灣茗醼圖誌》中，緊接各茶席的描述之後，就是〈四時逸真看花木〉一節，圖繪出當天由不同瓶花主與盆栽主提供的瓶花及盆栽，其中就瓶花而言，以代表「過去」的古銅器－作為花器搭配代表「當下」的當季花卉（圖 13），[15]與《張胡二先生清鑒圖》的前景安排極為類似，應為當時茶會中的時尚。因此，由上述種種細節判斷，此圖中，胡公壽與張子祥顯然被置身於某一個日本茗醼會，一個兩者也許從來沒有真正親身經歷的虛構場景。如果我們考慮中國書畫在日本的使用及胡公壽與張子祥作為最受日本人歡迎的上海當代畫家，兩人親身蒞臨茗醼會，與眾品評中國書畫，煮茶品茗，在當時的日本賞玩中國書畫的圈子中大概具有一種權威性的象徵意義。然而在這表面上崇尚中國中心品味的同時，弔詭的是以日本的茶會背景來框圍胡公壽與張子祥，卻又是非常日本本位地對原有中國書畫的使用及消費脈絡的轉化。

正如前面的《青灣茗醼圖誌》所示，在日本中國書畫的鑑賞與茶會的場景密不可分。[16]值得注意的是，傳統的日本抹茶會，以宋代傳入的粉末綠茶為主，

---

[13] 見《青灣茗醼圖誌》，第一冊，一下－二上。

[14] 見明治八年易堂主人為《青灣茗醼圖誌》所作序。

[15] 見《青灣茗醼圖誌》，第三冊，三十三下－三十四上。

[16] 關於茶與書畫的鑑賞，見東京國立博物館，《特別展－茶の美術》（東京：東京國立博物館，1980）；根津美術館及德川美術館合編，《東山御物》（東京：根津美術館及德川美術館，

臺灣大學學術期刊資料庫

配合日本十六世紀達到成熟的整套儀式性之操作與鑑賞程序，其賞玩的書畫通常是以宋元繪畫為主，並且以十六世紀足利將軍家收藏之「東山御物」所代表的品味為其品評的最高標準。[107]江戶末明治以降，原來貴族的逐漸失勢，隨著新興階級而起的是以品茗葉茶為主的「煎茶會」與「茗醼」活動的盛行，而茗醼通常指為明清中國文物的鑑賞與煎茶席結合的場合。[108]雖然煎茶開始之時是伴隨著中國黃檗宗進入日本，但是之後所發展出來的煎茶會與茗醼形式，基本上源導於日本傳統的抹茶會形式。如果我們再回到長尾無墨的《張胡二先生清鑒圖》，圖中可見，無墨不但把胡公壽與張熊置於日本茗醼的場景，且用兩者的身體所成的 U 形框架圈圍出牆上的中國書畫，在此即使長尾無墨以為「清人以畫為巨擘者張子祥胡公壽之二公也」，[109]但是事實上無墨似乎很有意識地以日本角度之煎茶會品味所選擇的張胡兩人來框圍當時的中國書畫。這也可以解釋，為何 1880 年左右，任伯年幾乎已經是上海最受歡迎的畫家之一，雖然蒙張胡兩人庇蔭，他得以接觸到此上海的中日書畫交遊圈，但是其非文人的出身與有異傳統文人傳統的創新畫風，顯然使得當時來滬日人對其興趣不高。這也可以解釋為何日方的日記與遊記中鮮少提及任伯年的名字，[110]更遑論任伯年作品在日本的收藏了。

1976)。

[107] 見玉蟲敏子，〈道具と美術のあいだ一茶世界における造型作品の鑑賞について〉，《美術の思想》專刊，《日本思想史》，第 23 號(1984 年 7 月)，頁 66-86。

[108] 關於煎茶會與明清文物鑑賞，見玉蟲敏子，〈明清文物賞玩の譜系と靜嘉堂コレクション〉，收於靜嘉堂文庫美術館編，《靜嘉堂藏煎茶具名品展》(東京：靜嘉堂文庫美術館，1998)；宮崎修多，〈茗醼圖錄の時代〉，《文學》，第 7 卷第 3 號(1996)。關於煎茶的發展，則可見 Patricia J. Graham, *Tea of the Sages: The Art of Sencha* (Hawai'i: University of Hawai'i Press, 1998).

[109] 見長尾無墨摹《張子祥胡公壽兩先生畫譜》的序部份。

[110] 事實上，岸田吟香在明治十三年三月十三日寫給成島柳北信中品評上海畫家，曾提到任伯年，但他把他放在和楊伯潤、朱夢廬同等級的畫家：「…當地第一是張子祥，第二是胡公壽，其他任伯年、楊伯潤、朱夢廬皆在伯仲之間…。」同樣的論述在其稍後給淡淡社諸君的信中又重複了一遍，但是此次甚至遺漏任伯年的名字。可見他並不很重視任伯年。給成島柳北的信，見《朝野新聞》，明治十三年四月十三日；給淡淡社信則見《朝野新聞》，明治十三年五月十九日。

臺灣大學學術期刊資料庫

四、任伯年作品中的日本潛借

以花鳥畫家聞名的任伯年

雖然日方並不重視任伯年的作品，但是任伯年與這個以胡公壽、張熊為主，且與日本文化人與古董商往來密切的上海書畫圈關係密切應是毋庸置疑的。然而，令人好奇的是，這些中日文化人，包括詩人與書畫家的頻繁互訪，及任伯年與這些擁有豐富日本人脈的上海書畫家的親密交往，究竟與其作品有何關係？透過觀察在這個中日書畫圈中交流的是什麼樣的作品，相信會對我們回答這個問題有所幫助。既然在中國沒有保留任何日本方面的作品，在日本出版的長尾無墨所臨胡公壽與張熊畫集(圖 14)，作為日本畫家詮釋當時在日本最受歡迎的中國畫家，應該很可以代表流行在這一個中日書畫圈中大致的品味。比較現藏於京都國立博物館，紀年 1880 年，胡公壽畫贈名叫語雲的日本醫生之冊頁(圖 15)，長尾無墨所轉譯的胡公壽一般說來筆法較為直接而變化劇烈，然造型上則較為簡化，但是兩者基本上都是主要以濕筆的寫意水墨花卉與山水為主，包括從陳淳、徐渭、鄭板橋到石濤、八大等風格。

然而，檢視任伯年六〇年代末與七〇年代的作品，山水畫所佔的比例事實上很低。現藏於天津美術館的《山雨欲來》(圖 16)，上有蔣節 1872 年的跋，故應作於 1872 年之前，大概是很少數早期的例子。在此，任伯年用水分很多而淡墨筆法勾勒出鬆鬆落落如雲朵般的山塊，其山石結構鬆散，皴法缺乏章法，顯然頗為生嫩。然而，特別的是這樣「不成法」的表現手法似乎又描繪出整片山塊於溼氣瀰漫的山雨欲來之際，似乎即將溶解於水氣中的特別效果，而這種特別的鬆落溼筆淡墨，應該是來自胡公壽描繪山石之法，例如，1871 年花卉軸中對石塊的描寫(圖 17)。更直接的例子也許是胡公壽於 1869 年為任伯年所繪其父親肖像《任淞雲先生遺像》(圖 18)所補樹石與任伯年紀年 1876 年《秋山策杖》(圖 19)的並置，其中以快速的筆法皴擦山石勾勒枯樹，及枯樹側墨色濃重的焦墨墨點與具透明感的石塊之對比，可見兩者的關連。然而，任伯年跳躍而充滿能量感的筆法，似乎已經發展出遠比胡公壽更具動感而戲劇性的山石表現。

雖然任的山水受到胡公壽的影響，初到上海之時的任伯年，用以凸顯自己的獨家絕活，顯然不是山水。例如岡田篁所於 1872 訪滬，在日本公使館，領事品川忠道與三等書記神代延長所示之上海書畫家作品，岡田篁所記其曰：「王冶梅(花卉)，陳榮(山水)，朱夢廬(花卉)，吳子書(花卉)，任柏年(花卉)，⓵胡

臺灣大學學術期刊資料庫

公壽(山水)，張子祥(花卉)，謝烈聲(山水)，馬復鑠(書法)，吳鞠潭(書法)，陳元升(山水)，雨香(人物)，項謹庄(書法)，潘韻卿(書法)，以上數名，現在上洋，以書畫名者。」其中，任伯年的代表作品，不是人物或山水，而是花卉。而《海上墨林》更進一步記載任伯年：「畫人物花卉訪北宋人法，純以焦墨鉤骨賦色濃厚，頗近老蓮」。[9]所以雖然任伯年的花卉中也有周閑、張熊、甚至胡公壽風格，這種宣稱北宋風格的「焦墨鉤骨賦色濃厚」顯然才是當時任伯年的註冊商標，而一般學者都認為任的這種雙鉤風格與任薰和任淇所延續的陳洪綬風格有很大的關係。 [10]

的確，任伯年有一類早期的雙鉤花鳥畫，例如，目前藏在南京博物院的《香遠益清圖》(圖 20)，設色濃重，強調確定而裝飾的輪廓線條，與任薰(圖 21)或任淇的作品(圖 22)極為接近，這與陳洪綬的關係，自是不言而明的。其中，任淇的作品更是直接臨自陳洪綬的本子。任伯年早期以這種陳洪綬風格行世，還可以由 1872 年他為張熊作的肖像加以說明(圖 23)，圖中張熊袒著上身，翹著腳，坐於芭蕉樹下的一把竹椅上，任伯年以一種近似寫生的方式描寫張熊不拘小節的文人風範，值得注意的是畫中的焦點除了張熊外，還在於張熊手中所拿故意翻向觀者的大團扇。團扇上所畫的正是一隻棲立於枝梢以正側面面對觀者的陳洪綬風格小鳥，非常接近前述任淇仿陳洪綬風格的花鳥(圖 22)。當然，以扇子來呈現畫中畫的做法在陳洪綬的畫中屢見不鮮，但是考慮此扇異常巨大的尺寸及張熊作為任伯年剛到上海的保護人及引介人，這種做法也不排除宣傳任伯年畫業專長之可能：那就是肖像與陳洪綬風格的花鳥。

任伯年與日本工藝設計

雖說任伯年早期是以陳洪綬花鳥在上海尋求一立足之地，但與其師任薰的市場太為接近，因此任伯年顯然很想發展出自己特有的風格。例如，任伯年紀年 1870 年的《給稼孫花鳥軸》(圖 24)，畫中的每一個母題及構圖都可在陳洪綬、任薰、或任淇中找到先例。扭曲而僵硬變形的樹幹，凝止於空中的枯葉，

---

[9] 任伯年的「伯」於其初到上海之時似乎常寫成「柏」。

[10] 見楊逸，《海上墨林》(1919)，卷三，十八上。

[11] 見 Stella Yu Lee, “The Figure Painting of Jen Po-nien: The Emergence of a Popular Style in Late Chinese Painting”(University of California, Berkeley: Ph.D. dissertation, 1981), pp. 109-110.

臺灣大學學術期刊資料庫

是非常典型的陳洪綬母題，而水上如刷毛狀的蘆草，顯然來自像任淇的《荷花雙鳧》(圖 25)一類的作品，但以前景水禽，配合著由右下到左上的植物貫穿整幅，則又與任薰的 1874 年的花鳥四條屏一類作品非常類似(圖 26)。重點是，任伯年藉由改變任薰平行於觀者、注重筆法粗細變化的白鵝為斜出畫面、具前縮法、且注意陰影及體積感的表現，其花鳥軸呈現一個全然不同的效果。在此顏色的使用比起其原型的陳洪綬、任薰、任淇，都要來的濃厚而不透明，再加上白鵝深具三度空間體積感的描寫，使得具有立體量感的主題描繪與空白的抽象背景，形成一個強烈的對比。這不再僅僅是虛實之間的照應，而是造成一種類似淺浮雕的幻覺，整個被描寫的部份，似乎浮現在紙表面之上。其中平面賦彩而充滿裝飾趣味的蘆草，樹幹或花葉，與白鵝因為擺設的位置與陰影的描寫而具有的深度描寫之不一致與矛盾，使得整幅畫充滿平面裝飾與深度空間之間的張力。學者也許會認為這樣的平面與深度描寫的張力，是源導於任來滬後與劉德齋教士學了西洋素描之故。⑩的確，就白鵝身體量感的描寫技巧而言，任伯年受到西洋影響應是毋庸置疑的，然而就巧妙地安排斜進構圖製造深度，但又並置以平面而裝飾性描寫，強調出特有的立體量感與平面裝飾的對比，與某些日本蒔繪漆器利用不同材質的拼接，描寫具透視感的淺浮雕似的物象抽象地浮現於裝飾性平面的作品，卻更有異曲同工之處(圖 27)。

這種深進空間與平面裝飾的並置所造成的張力，更清楚的也許可見任伯年分別作於 1879 及 1873 各名為《瓜瓞綿綿》與《牽牛菖蒲》的兩件團扇(圖 28、29)與任薰一件非常類似作品的對比。在 1873 年的團扇中，任伯年以一個非常近景的方式描寫白紫相交的牽牛花及其藤蔓攀爬於竹架上、並交纏於右邊的蘭花，其雙鉤的手法，及構圖上以右邊為蘭花向垂直方向發展搭配以左邊向水平發展的母題，是非常接近其師任薰的另一個團扇(圖 30)。但是在此任伯年的蘭花花葉不斷變換方向地翻轉及重複的曲線輪廓，顯然比起任薰更為細巧及複雜。除此以外，比較起任薰，任伯年最大的不同還在左邊構圖：任伯年利用攀爬以牽牛花的竹竿由右邊向左斜進畫面，造成一種前縮的深度錯覺，與平面的裝飾形成一種靜態與動態間的微妙平衡。1879 年的團扇更為明顯，從團扇底邊被邊框切斷的巨大瓜實沿著瓜莖與其支撐的竹竿向右，造成一種斜向的深度或動勢，但是由於其一絲不苟的雙鉤與平塗的賦色，整體又顯得非常靜態而平面。這樣的效果、設計、及母題也可以在一些日本蒔繪漆器的設計中找到一些蹤跡，

⑩ 見沈之瑜，〈關於任伯年的新史料〉，《文匯報》，1961 年 9 月 7 日。

臺灣大學學術期刊資料庫

例如此件藏在日內瓦，上有京都蒔繪家五十嵐道甫(?-1678)簽款的蒔繪硯箱(圖31)。⑩

任伯年的雙鉤作品中可能得自蒔繪設計啟發者並不只有上述作品。另外一件同樣是團扇作品的《鴛鴦蓮花水禽》(圖 32)，前景左邊呈特寫描繪的雌鴛鴦，其身體被邊框似乎不經意的切斷；配合望向右邊被斜向構圖的荷花重重遮疊住的雄鴛鴦，整體呈顯出一種窺視與不經意構圖之趣味。這樣的構圖在一些蒔繪設計上也不難找到，例如上有 1759 年序的日本《蒔繪大全》中，⑪就有一圖式與此極為類似(圖 33)。事實上，從日本蒔繪漆器中汲取靈感，任伯年可能不是第一個人。任伯年所私淑的老師任熊，其《十萬冊》中也可見到很多日本設計的審美趣味，例如，其中一冊《萬橫雪霞》(圖 34)描繪盛開如扇狀的梅樹由前景重複地向遠景展開，其半圓弧的輪廓線由大而小依序由前而後排列，此種規律的裝飾趣味配合絢爛的金底，和這件藏在日內瓦(圖 35)，⑫上有京都蒔繪家鹽見政誠(1647-1722)簽款的日本蒔繪硯盒有驚人的異曲同工之處。

另外，現藏於南京博物院，紀年 1873 年的《三思圖》立軸(圖 36)，其於灑金的質地上描繪一母獅子轉身注視正在嬉鬧的兩隻小獅子，雖然不見得與日本與蒔繪設計有關，但是其中略帶墨線的母獅子及各淡染棕紅與白色的小獅子們與泛黃金色背景的搭配，強調一種有變化但又非戲劇性對比的和諧感，的確在中國畫中頗為少見。這種微妙的墨線、棕紅、白與金底的組合，事實上，常見於一些與日本大和繪傳統有關的畫作中，例如長谷川等伯藏於智積院的《楓樹圖襖》及尾形光琳著名的藏於 M.O.A.美術館的《紅白梅屏風》等等，不勝枚舉。就構圖與母題而言，威武的獅子於華麗的金障上，是非常接近典型的十六世紀日本狩野派的做法(圖 37)，然而，在此母獅子由左上而下，橫跨整個畫面，任伯年藉由俯視觀點描繪母獅由後轉前的龐大體積，加上似乎隨興地以右邊畫幅

---

⑩ 五十嵐道甫家是室町時期的足利義政家的御用蒔繪師，這個傳統一直保持在加賀，成為有名的加賀蒔繪傳統。見德島市立德島城博物館編，《近世御用蒔繪師の譜系》(德島市：德島市立德島城博物館，1996)，頁 72。此圖版出自 Pierre-F. Schneeberger, *The Baur Collection, Geneva, Japanese Lacquer* (Geneva: Collections Baur-Geneve, 1984), F 13.

⑪ 春川甫政編，《蒔繪大全》(序 1759)，收於樋口秀雄解說，《蒔繪為井草・蒔繪大全》，《江戶科學古典叢書》(東京：恆和出版，1982)，冊 40，頁 184。

⑫ 見 Pierre-F. Schneeberger, *The Baur Collection, Geneva, Japanese Lacquer* (Geneva: Collections Baur-Geneve, 1984), F 10.

臺灣大學學術期刊資料庫

截去母獅轉身的右肩，成功地製造出一種兼具動勢與空間深度的效果，像這樣以一種特別的視點描繪深度和對獅子身體結構量感的興趣，可能更接近十八世紀以後圓山應舉所創立之四條派對狩野派的改革。最適切的例子可見圓山應舉為兵庫縣大乘寺所作的《孔雀圖襖》(圖 38)，圖中孔雀由右上自左下轉身面對觀者，其背部所顯示的前縮法與胸前光影的描寫，說明圓山應舉如何於原來華麗而富裝飾的狩野障屏畫傳統中加入寫生及透視法，創造出一種既具實體量感又富麗堂皇的氣氛，而這種近乎英雄式的臨場感染力也正是任伯年的《三思圖》中最令人印象深刻的特質。如果我們還記得岸田吟香，在 1866 年第一次來滬時，曾經寫信給他的朋友川上冬崖，要他寄上他的畫作來上海，以作為吟香送給胡公壽的禮物。此川上冬崖雖然後來以西畫聞名，但是其年輕的時候，主要是以學四條派入門的。[200]吟香送給胡公壽的冬崖畫究竟是哪一類，現在也許不得而知，但是由任伯年的《三思圖》與四條派作品神似的效果看來，任伯年是否由胡公壽或其他來源，看到過四條派之流的作品是很值得考慮的。

日本畫中大量使用金色或日本蒔繪漆器黑底金繪的美感，在十九世紀下半日本工藝品在中國沿海口岸流通日漸普遍下，的確在中國引起不少注意。例如出版於 1880 年的陳文述《畫林新詠》(自序 1827)中，在書末就特別列有「噴金畫」一條，其中提到：「噴金畫，東洋日本國所製髹器，皆用泥金描繪花卉蟲蝶，極工。空處碎金若魚子，曰噴金畫，今內地亦有仿製者」。[201]日本以泥金描繪或灑金為地的漆畫做法在中國廣受歡迎，連中國內地的工匠也開始仿製。而這種大量使用金色的裝飾趣味也並不僅僅停留在工藝的範圍而已，日本江戶後期的畫家谷文晁在其出版於 1811 年的《文晁談畫》即提到：「…我邦的畫家，畫梅花用金泥，畫櫻花用銀泥，最近華人于山孫億等人，花及葉的莖等全用金泥，一看到，就像油蒔繪，是無法承受深度的鑑賞的…」。[202]關於孫億的記載雖然有限，但根據《耕硯田齋筆記》中所記，其字維鏞，號於山，工花鳥、草蟲，兼善山水、人物，[203]因此谷文晁所指的華人于山孫億應該是於山孫億之誤，

---

200 見土方定一，〈川上冬崖と幕末、明治初期の洋畫〉，《近代日本洋畫史》(東京：昭森社，1941)，頁 3-34。

201 見陳文述，《畫林新詠》(1880)，卷三，十下－十一上。

202 谷文晁，《文晁談畫》，收於坂崎坦編，《日本繪畫論大系》(東京：名著普及會，1979)，第 5 冊，頁 251。

203 引自俞劍華，《中國美術家人名辭典》(台北：文史哲出版社，1987)，頁 692。

臺灣大學學術期刊資料庫

他很可能是清代很多遠渡日本尋求出路的江浙畫家中的一員。值得注意的是，在此谷文晁抱怨這些中國畫家，不了解日本畫中運用金銀的細緻分別與講究，只知道一味敷金，就像蒔繪的效果，經不起進一步的欣賞，這一方面說明，雖然在使用金箋或金泥作畫，雖說中國自古有之，但其於清後期的流行很可能與日本繪畫與蒔繪的刺激不無關係，另一方面，也再一次提醒我們一味地以中國畫家對日本南畫家的影響為單一主線所理解的近世中日美術交流史的片段與不足。

正如孫億畫中金色的使用與日本方面的關係一樣，任伯年作品與日本蒔繪工藝品或是以下將談及的版畫關係，都不是中國方面從日本進口一個中國原來沒有的新表現、新技術、新風格或新母題，而比較是這些對中國畫家而言新鮮的日本表現啟動了某種中國原來舊有的語彙，並且在銜接上舊有中國脈絡的同時，又同時拓展且革新了這些看似有傳統根源的表現手法。換句話說，本文所討論的問題比較不是一個我們熟悉的藝術史風格承傳的問題，上述的作品也並不在建立任伯年作品與特定某一件日本作品的關係，而比較是在彰顯任伯年作品與當時流通於上海的消費日本物品之文化的關係，並且更進一步呈現當時某一面向的集體時尚與文化氣氛。的確，除了技法與風格外，在主題上我們也看到任伯年作品及當時上海流行的一些花鳥題材似乎與日本蒔繪的常見母題有不少共通之處。例如，瓜花與牽牛花攀爬於竹架上的母題，除了上述任伯年《瓜瓞綿綿》與《牽牛菖蒲》外，還可以見到據說為任伯年弟子的徐祥刊於 1885 年《海上名人畫稿》上的作品。[20]此畫稿上由當時著名書法家徐三庚與吳淦分題內外封面，內容依序為張子祥、胡公壽、楊伯潤等人作品，從其編排的順序與當時筆記及各種記錄中對上海書畫家的評比相對照，顯示此畫集相當忠實地反映當時上海畫壇排名與品味。令人好奇的是緊接任薰之後的居然不是任伯年，反而是任伯年之弟子徐祥，但是不管如何，其中選入的徐祥作品中，就有兩幅同樣是描繪攀爬於竹架上的瓜花與牽牛花(圖 39、40)，這種安排在當時顯然是極為流行。

瓜花與牽牛花的描繪在中國花鳥畫的傳統中並非新題材，例如，草蟲瓜實就是宋畫中常見的主題(圖 41)，而牽牛花更是惲壽平風格花鳥畫中常描繪的對象(圖 42)。然而，此時流行的瓜花與牽牛花之題材，比較起宋畫特意強調果實

[20] 這畫稿似乎非常授歡迎，有好幾個版本，此版本為同文書局石印，此兩幅插圖出自《海上名人畫稿》(上海：上海同文書局石印，1885)，三十七上，四十四下。

臺灣大學學術期刊資料庫

的部份或惲壽平攤展於畫面的截枝牽牛花，似乎更偏愛描繪兩者攀爬於竹架之上，強調曼妙優雅的曲線及纏綿依偎之感。這種表現除了在風格趣味上與自桃山時代末江戶初期以降流行的以蔓類植物為文樣、並強調藤蔓曲線自由且優雅地伸展的蒔繪設計非常類似外(圖 43)，[19]在主題構成上，竹架與牽牛花或瓜花的搭配更是與日本蒔繪或工藝品設計上常出現的「夕顏」或「朝顏」之題材不謀而合，例如京都北村美術館藏的十五世紀的《夕顏蒔繪硯箱》(圖 44)。[20]在日本的脈絡下，「夕顏」或「朝顏」，一為晚上開花、白天就枯萎的葫蘆花，一為隨著日出展顏日沒而謝的牽牛花，同時也是平安時期經典宮廷小說《源氏物語》主人公光源氏分別名為「夕顏」與「朝顏」的兩位戀人，尤其源氏最初注意到夕顏就是為夕顏住所外攀爬於籬圍上的白色夕顏花吸引而忍不住好奇探望屋中人而起的。因此，柔弱夕顏花與竹架的搭配，常用以指涉這位最後被善妒的惡靈奪走生命令源氏哀痛不已的戀人。「夕顏」與「朝顏」作為最平常也是最受歡迎的古典蒔繪題材之一，在當時出售日本蒔繪漆器的上海商店中應頗為普遍，任伯年與其他上海畫家熟悉這種漆器設計也是不足為奇之事。有趣的是，任伯年或徐祥的作品如果與這類日本蒔繪設計有關，以其標題判斷，原來日本蒔繪設計中的文學意涵，似乎早已轉換到一個以《瓜瓞綿綿》祝福多子多孫或以《牽牛菖蒲》順應節令的中國吉祥應景之脈絡。[21]在此，我們可以見到即使在形式或母題上日本繪畫與蒔繪拓展了畫家例如任伯年的表現手法，但是在不管是《給稼孫花鳥軸》、《三思圖》、或《瓜瓞綿綿》與《牽牛菖蒲》兩團扇，這些新移植的日本元素如此天衣無縫地銜合架接回中國傳統的技法與意義脈絡，使得其這些作品中的日本根源常常成為一個匿名的存在，而其中的關係也益發撲朔迷離而難以掌握。

任伯年與日本版畫

除了日本工藝設計與富麗堂皇的四條派外，任伯年在 1870 年代末，還出現

---

[19] 見荒川浩和，〈多彩な様相〉，收於岡田讓編，《日本の漆藝　蒔繪》(東京：中央公論社，1978)，第 4 冊，頁 87-100。

[20] 見京都博物館編，《蒔繪－漆黑と黃金の日本美》(京都：淡交社，1997)，圖版 68。

[21] 關於中國花鳥畫的吉祥意含及脈絡，參見宮崎法子，〈中國花鳥畫の意味(上)(下)〉，《美術研究》，第 363, 364 號，頁 1-17, 14-35。

臺灣大學學術期刊資料庫

一些與日本浮世繪相關的作品。例如紀年 1873 年的《魁星圖》(圖 45)，圖中，魁星縮頸前傾、右手抬舉握筆、左肩向前、左手翻轉扭曲，再加上右腳前跨，左腳提起，整個身體呈現一種緊張而向觀者方向跳出的瞬間動勢感。這種利用軀幹及手部的扭曲到一種近乎違反自然的程度所製造出的畫面緊張感，或藉由身體及構圖不經意地被邊框切斷製造出的視覺上之瞬間錯覺，為浮世繪的作品中隨處可見的手法，例如此件春梅齋北英作於 1835 年的作品(圖 46)，其縮頸、抬腳、回頭、甚至手部張牙舞爪狀的撐張翻轉，與任伯年的《魁星圖》幾乎如出一轍；而喜多川歌麿門人的這件《雪中美人》(圖 47)，美人回身、右腳邁前，而衣擺尾端被畫框隨意地截去，造成彷彿美人剛走進畫框的錯覺，也正是任伯年用以賦予《魁星圖》一種充滿即興臨場感的祕訣所在。

在這些與日本版畫浮世繪有關的任伯年作品中，最精彩也最能說明任伯年使用浮世繪版畫語彙於上海脈絡的作品應該是紀年 1878 年的《鍾進士斬狐圖》(圖 48)。在這幅作品中，任伯年以快速的朱筆描繪鍾馗腳踩露出狐狸尾巴的美麗女子振袖而起，正要拔劍斬除伏地哀求的女狐，這樣鍾馗與女狐的組合，在中國鍾馗畫的傳統中可說是前所未有的表現，因此，我們很自然地會問：這完全是任伯年個人的創新或是有其他來源的可能？就技法來說，用朱筆或浙派式快速粗暴的線條描繪鍾馗在中國並非少見，但就整體視覺效果而言，鍾馗龐大威武的身軀、飛張如亂草的怒鬚，配合粗壯且變化劇烈的線條及兩邊衣袖戲劇性的揚起，是極為神似歌川國芳紀年 1850 年《鍾魁》中所展示的異乎尋常之男性英雄氣質(圖 49)。另外就圖像而言，英雄雙袖揚起、腳踩苦苦哀求的妖魔，最早應該可以追溯到唐代天王像的傳統(圖 50)，然而，任伯年的鍾馗身軀前傾所顯示的急切與其殺氣騰騰之雙眼和完全為其所制服之女狐間征服者與獵物間的對望，這些強調斬妖瞬間殘酷與暴力的細節，可能更接近日本浮世繪傳統中對唐代天王圖像的新詮釋，例如這兩幅歌川國芳的作品(圖 51、52)，圖中主角雖然打擊不同妖魔，但是其一致地一腳踩踏妖魔、一手高揚劍矛、怒目回視腳下痛苦掙扎的獵物，畫中所強調的制伏之瞬間與打鬥之激切和任伯年的鍾馗幾乎是如出一轍。有趣的是，這幅圖上面還有任伯年好友吳昌碩之題跋，其中提到「狐能幻形為好女子，逮之老葵而遯形技左矣，呵呵。」，在此，鍾馗在傳統降鬼外，顯然多了制伏幻化作美麗女子魅惑男性之女狐的任務，這除了顯示鍾馗圖像在此時的延變外，也同時指出如鍾馗腳下般柔媚婉轉的美麗女人如何成為上海都會生活的新焦慮。諷刺的是這幅表面上在勸誡男性耽溺女人或感官世界的危險，然而其快速的筆墨線條、暴力的構圖、甚至充滿陽剛氣質的鍾馗與

臺灣大學學術期刊資料庫

嬌弱地瞋嗲討饒之美麗女狐的對比，其招喚更多的恐怕是視覺的愉悅與感官的刺激吧。

的確，就內容而言，畫家以強而有力的線條特意強調鍾魁陽剛甚至幾近暴力的男子氣概，並精心描繪屈服於鍾馗腳下之女狐口塗胭脂、小口微張、及其完美的古典橢圓臉蛋所彰顯的毫不見妥協的女性美，似乎在表面的訓誡意涵之外，更引起觀者注意的可能是其遊走於暴力與受虐間的性張力。令人興味的是，這種在中國傳統鍾馗圖像傳統中頗為陌生的暴力與性之露骨描繪，在同時代的日本版畫與插繪書籍中卻是十分流行，尤其以上述天王圖式描繪男子暴力地制伏女人於下，舉刀行兇，更幾乎是日本新聞錦繪在報導層出不窮的性與謀殺事件中一再出現的主題與構圖。例如，在此所舉的三件《東京日日新聞》中所附新聞錦繪，分別為明治五年二月二十一日的〈雲遊惡僧謀殺貞婦〉(圖 53)，明治七年十月二十四日〈巡查謀殺楊弓屋三女〉(圖 54)及明治八年八月十五日〈痴情漢重傷遊女後自殺〉(圖 55)，三者雖然故事緣由不一，但一致描繪因淫情而導致的謀殺事件。這三幅圖中，浮世繪師一蕙齋芳幾，作為一勇齋國芳的弟子，採用上述歌川派轉換唐代天王像傳統除魔圖的模式，描述男子制伏女子於下，手舉兇器揚手行兇，畫中鮮血四濺，極盡血腥之能事。其中〈痴情漢重傷遊女後自殺〉一作中，更清楚以微開的黃花寢褥為背景，清楚地點出逝去之溫情與當下之暴力的戲劇性對比。這些描繪「性與謀殺」的日本新聞錦繪不只在構圖與內容上與任伯年《鍾進士斬狐圖》顯示驚人的雷同，其配文修辭，也與吳昌碩的題跋同樣以勸戒女性性吸引力之危險為其主要論點。例如，明治八年八月十五日〈痴情漢重傷遊女後自殺〉中，最後作者即以此悲劇敬勸「唯世の好男子の為に、誌て後世の戒に備う」，希望天下的好男子能以此悲劇為戒。值得注意的是，《東京日日新聞》為前述與上海書畫界及申報館為中心的上海新式報人交往密切的岸田吟香於 1869 年在東京所創，加上上海日本人社群於此時逐漸地形成，因此此報紙在上海的流通應該是很可以想像之事。由上述任伯年《鍾進士斬狐圖》的分析顯示，任伯年很可能對這類型的日本浮世繪或新聞錦繪並不陌生。

任伯年雖然吸收很多日本版畫的母題與設計，但就更廣義的層次而言，日本浮世繪對任伯年畫作的貢獻，更多的還在於一種對非常感官而身體效果的描寫。例如，任伯年記年 1891 的《鍾馗》(圖 56)，其藉由咬舌、扭曲身體於一種非常不自然而近乎痛苦的地步，傳達出具有高度力感的高潮，這些都是浮世繪版畫中是極為常見的身體語言。其中咬舌的動作，在中國鍾馗傳統語彙中更

臺灣大學學術期刊資料庫

是獨樹一幟，反而非常接近此幅春好齋北洲的作品(圖 57)。這種對身體感官刺激甚至暴力強烈而露骨的描寫，除了浮世繪形式上的激發外，其與上海逐漸風行的日本情色文化的關係也是很值得考慮的。

日本的情色文化的確對上海的感官世界有很大的衝擊，就前述《淞南夢影錄》所言，我們知道上海如何從一開始只有三盛樓一家東洋茶館到「英法租界幾於無地不有」的盛況。然而，為什麼東洋茶館會如此受到上海人歡迎呢？黃式權接著說到：「(東洋妓)六寸膚圓，不加束縛，而鍊衣霞舉，仙袂風翻，亦覺別饒韻致。費洋蚨一二角，使瀹苦茗，調哀絃，誂口鞋，無所不可，不吝佛面。錢二尊，則廣中大庭，不難銷魂。真箇正不必屈戍牢鈎防露眼，秘辛私授，試風懷也」。相對於中國妓院的繁文縟節及才子佳人的古典矯飾，日本妓女以其對身體之大膽開放態度及直接不矜持的作風，令上海人趨之若鶩。其受歡迎的程度，使得 1870 年代到 1880 年代初，在滬日人的男女比例幾乎是一比二，而其中大部分是來上海賣春的遊女。[20]在這樣大膽而以「銷魂」為目的之東洋茶館中，為助其興，浮世繪春畫的流通，應該也是不難想像。事實上，1872 年的申報上即記載英租界中查獲春畫的新聞：「…昨巡捕送一寧波人，係販賣外國淫畫等物者，為巡捕查獲，獲連窯器燒成之春宮及春宮畫片，一併解究…」。[21]此外國春畫，究竟是否為北齋秘畫之類的日本浮世繪春畫，現已無從考起，但是東洋茶館所代表的上海最受歡迎之日本文化，毋庸置疑地對更往感官情慾發展的上海文化有一定的貢獻。這也可以解釋，相對於任伯年去脈絡地轉譯與源氏物語有關的母題與設計，為何《鍾進士斬狐圖》與日本新聞錦繪不只分享形式上的類似，也分享了同樣的意義脈絡，因為兩者甚至分享了具有同樣情慾面向的都會生活。

日本圖像在上海的流通

關於日本蒔繪在中國的流通，台北故宮日前也舉辦一個院藏日本漆器特展，

[20] 池田桃川提到：「明治元年到十四年間在上海的邦人數，有十二個人到一百多人。一年平均增加五六名，在這期間，大凡比例為三分中的一分是男人，三分中的二分是女人…」，見《上海百話》，轉引自沖田一，《日本と上海》，頁 309-310。

[21] 見《申報》，同治十一年(1872)年六月二十四日。

臺灣大學學術期刊資料庫

⑥雖然規模不大，但是這個議題顯然漸漸引起學者的注意。就上海而言，雖說目前尚未有一個確實的當地收藏可為直接例證，但是中日之間貿易的數字和內容及對任伯年人際網絡的掌握等條件，我們確時有把握任伯年接觸到日本蒔繪的可能。然而，相對作為貿易品的蒔繪漆器，對於不是主要商品的浮世繪，任伯年是否也同樣有機會接觸到呢？1827 年完書的陳文述《畫林新詠》曾言：「日本國畫多印本，所謂東洋畫也，筆畫多用重色，渲染深淺其法，類於西洋，余舅查公樂園，自長崎島歸，曾以一幀見貽。」⑦其中，由其「多用重色」看來，「印本」所指涉的版畫很可能就是色彩鮮豔的浮世繪版畫。值得注意的是陳文述以「日本國畫」稱之浮世繪版畫，其舅從長崎回來，還帶了一幅以為禮物，由此似乎可以推想，在十九世紀，浮世繪很可能是被視為最具日本風味的作品，因而常作為旅遊歸來的贈品。⑧

事實上，搭乘第一次訪華的官船千歲丸號來滬的日比野輝寬，在其日記中也記載：「（六月）十九日，晴，華翼綸、周士錦囑吋ノ書畫印材ヲ帶シ來ル。皆妙ナリ。互ニ茶菓ヲ吃シ筆語ス。余光氏遊宴ノ錦畫ヲ與フ…」⑨日比野輝寬在收到其指定的書畫印材後，與中國畫商朋友一邊吃著茶點一邊筆談，最後還回送以《光氏遊宴》錦畫作為答謝。在此，「錦畫」有可能是「錦繪」的異稱，而「錦繪」據《廣辭苑》的解釋，為 1765 年鈴木春信所創華麗的多色刷浮世繪版畫，以後，漸漸變成浮世繪的代名詞。⑩其中「光氏遊宴圖」應該是指描寫

---

⑥ 陳彗霞編，《清宮蒔繪－院藏日本漆器特展》（台北：國立故宮博物院，2002）。

⑦ 陳文述，《畫林新詠》（1827），卷二，二十三上。

⑧ 這和十八世紀上半的浮世繪師西川祐信於《畫法彩色法》把浮世繪視為接承土佐派的「大和繪」正統之一的立論似乎不謀而和。見西川祐信，《畫法彩色法》，收於坂崎坦，《日本繪畫論大系》（東京：名著普集會，1979），冊 1，頁 70-71。

⑨ 見日比野輝寬，《贅肬錄》，收於小島晉治編，《幕末明治中國見聞錄集成》，冊 1，頁 113。

⑩ 考慮千歲丸作為日本開國前最重要一次海外調查團，其成員所準備的禮物也不無是比一般浮世繪更為精緻高級的「摺物（すりもの）」的可能。「摺物」為私人印刷的精緻版畫，內容通常與平安時期所代表的宮廷趣味及文學有關，強調非常親密而高品質的製作，相對於浮世繪而言，這種摺物通常流通於朋友或較小的圈子中。見 Joan B. Mirviss and John T. Carpenter eds, *Jewels of Japanese Printmaking: Surimono of the Bunka-Bunsei Era, 1804-1830* (Tokyo：Ôta Memorial Museum of Art, 2000).

臺灣大學學術期刊資料庫

以光源氏之浪漫史為中心的《源氏物語》故事。令人玩味的是，日記中華翼綸好奇地頻頻詢問撰寫光氏遊宴故事之作者及其動機，日比野輝寬卻以非常儒家道學的口吻回答作者的意圖在於以恥溺酒色的源氏故事告誡後人：「往昔酒色二恥リソノ身ヲホロボス者アリ、後人ソノ事ヲ寫シ以テ戒トス」，[17]不知道日比野寬輝是否特意以儒家的修辭來博得在座中國人的尊敬，結果華翼綸果然唅唅稱是。[18]不管如何，由日比野寬輝以浮世繪版畫作為與中國書畫商文化交流的禮物判斷，任伯年不無從安田老山或是胡公壽、張熊等的日本朋友中見到或甚至收到浮世繪版畫的可能。

十九世紀下半浮世繪版畫在上海的流通，還可以由 1885 年出版的《點石齋叢畫》中得到證明。《點石齋叢畫》為申報館主人美查(Ernest Major)於 1885 年石印出版，其序言：

> 曩年本齋叢畫之刻圖不下六百餘，皆零金碎玉，所集成海內名流頗不鄙薄。今又集若干圖，時初印者適售罄，因一一攙補之，而舉初印中，不愜意者，節去二、三成，蓋求其盡美於善也。世有同好，當不河漢斯言。是為序。光緒十一年歲次乙酉仲冬 尊聞閣主人並書。美查(印)

由上可知，此集內所收集的畫，主要是集「海內名流」之作，而編排的方式，正如符節跋中所述，「為卷凡十，為類凡八，而以雜畫殿焉」，囊括包括任薰、任伯年等上海名家之作。但是令人驚訝的是在這表面「集海內名流」之作下，筆者卻發現其中很多圖版事實上來自包括葛飾北齋(1760-1849)的《唐詩選畫本》(圖 58)、[19]谷文晁(1763-1840)的《日本名山圖會》(圖 59)，[20]大原東野編的《名數畫譜》(圖 60)，[21]及小田海僊《海僊十八描法》(圖 61)，[22]等

---

[17] 同注 215。

[18] 同注 215。

[19] 小林高英，高井蘭山選注，北尾重政，葛飾北齋等畫，《唐詩選畫本》(1833)，本文所採用的為永田生慈解說，《北齋の繪本插繪》(東京：平文社，1987)，第 2 冊，頁 126-127。

[20] 谷文晁畫，川元善編，《日本名山圖會》(1804 年谷文晁自序)，收於《大日本名所圖會》(東京：大日本名所圖會刊行所，1920)，第 2 輯第 2 編。

[21] 《名數畫譜》為大原東野編，出版於 1810 年，三卷附錄一卷。上海圖書館也藏有此書。關於此書的介紹見町田市立國際版畫美術館編，《近世日本繪畫と畫譜‧會首本展》(東京：町田市立國際版畫美術館，1990)，第二冊，頁 172-173。在此所引的《漢三傑》一圖，上

臺灣大學學術期刊資料庫

日本插繪書及畫譜。令人興味的是對於這些日本圖像的採用，編者不但隻字不提，事實上，還運用很多手法修改原圖使其更符合中國品味及脈絡，可說是與前述任伯年對日本來源因子的吸收與改寫如出一轍。

一般來說，其做法有，去除高度日本風味的裝飾背景，以印章形式提點符合中國的主題。例如(圖 62、63)中，原北齋構圖雁鳥一圖中圖案般的松針與點狀裝飾及雀鳥一圖中繁複花朵與柳枝，都被《點石齋叢畫》編輯完全刪除，其於新增空白之處，則各加印「遠人」與「飛鳥」兩枚篆書章。或是添加中國畫家的偽款。例如，(圖 64)中，中國編輯把原來北齋於單頁中描繪巍峨轉身迫近邊框的大虎，改成全開頁，於左半頁增畫山石背景，舒張北齋原來令人屏息深具壓迫氣勢的構圖，並屬款「黃震」及加一印「黃」。[27]或是題加詩詞題跋。例如，(圖 65)中，《點石齋叢畫》編輯把北齋描繪舟夫頂笠划舟於滂滂大雨中一圖，題上「白雨跳珠，亂入船」兩句，並加印「雨舟」一印。甚至只是簡單的把原來北齋插畫中之題，改為印章形式。例如，(圖 66)中本來「仁魚」的大標題，在《點石齋叢畫》改為右下角的篆書小印「仁魚」，等等。其中少數還有中國收藏家的印章，例如此幅上有「紅梨華館」之印(圖 67)，此為上海花卉畫家劉德六的印章，而另外一幅上面有「孫爾準平生真賞」之印(圖 68)，孫爾準(1770-1832)，江蘇無錫人，為 1805 年進士，官至浙閩總督，以書法聞名。

關於本書的圖像根源，及對其日本圖像的選擇與改寫策略及方法，是很值得進一步深入討論。但大致來說，編輯的興趣似乎還在揀選日本圖像中原本就

有「月甫」一印，見大原東野編，出自《名數畫譜》(1810)，卷天，十四。月甫為松岡伯高之號，松岡伯高字彥幹，南都人，見《名數畫譜》，附錄，九上。

[27] 小田海僊，《海僊十八描法》(序 1859)，美國 University of Washington 藏。小田海僊(1785-1862)為十九世紀上半活躍於京都畫壇的南畫家，其出身於染業家庭，但生性喜好繪畫，二十二歲時來到京都入吳春(1752-1811)之門，並與賴山陽、浦上春琴、田能村竹田等親交。其熱心學習以元明畫人為中心的中國繪畫，並擅長以中國歷史故事為背景的人物畫。關於小田海僊的資料及研究見，下關市立美術館編，《小田海僊展》(下關市：下關市立美術館，1995)。

[28] 此黃震很可能指曾為畢沅制軍(1730-1797)招之入關，恣覽形勝，作太華山圖者。黃震，字振宇，號竹廬，江蘇太倉布衣，工人物寫真及山水。其事蹟記載於《墨香居畫識》、《墨林今話》、《清畫家詩史》，見俞劍華，《中國美術家人名辭典》(上海：新華書局，1981)，頁 1163-4。

臺灣大學學術期刊資料庫

源於中國者或是日本圖像中較容易放在中國脈絡中理解的作品為主，並有意地與中國畫家類似的作品並置。例如，(圖 69)原來自北齋插畫《唐詩選畫本》，但編者把複雜的背景去掉，以符合中國人物畫中通常把人物放於抽象空白背景的習慣，而此畫的右頁，放的正是任伯年仿任薰風格的《人馬圖》。類似的例子可見前述的《人魚圖》，其左頁並置的正是任薰的《藻魚圖》。但是不管經編者如何改寫，這些日本圖像還是與中國本地作品風味明顯不同，因此對上海觀眾來說，視覺上必定顯得十分新奇有趣。

值得注意的是，至少在十九世紀下半的八〇年代以前，日本書的進口，在上海及寧波等大城市，已經蔚為風氣，甚至被視為是一個獲利頗豐的商機。岸田吟香在 1880 年就曾指出：「近來上海、寧波、蘇州邊的書市，從日本買來的書籍很多。可以在日本用金札(一圓以下的小紙幣)買書，到上海賣書收洋銀的話，日圓一圓的東西可以賣一弗(洋銀)，利潤因此很多…」[72]日本學者長久以來非常注意中國版畫的輸入對日本尤其是南畫的影響，[73]《點石齋叢畫》中所呈現的複雜的日本插繪本及畫譜的採用，及當時生意興隆的日本書進口現象，也許提醒我們應該開始注意日本版畫的回流及對中國繪畫的意義。[74]

更直接的就任伯年的例子而言，以其 1887 年所作虛谷像而言(圖 70)，任伯年以渴筆簡單地描繪頭披及肩頭巾面對觀者手倚箱書盤坐於蒲團上的虛谷，其簡筆風格也許可以遠推到梁楷的禪畫傳統，然而特別強調白色衣袍與黑色頭巾塊面性的抽象黑白對比，不只在任伯年的作品中極為罕見，就中國畫而言，也是極不尋常的表現，很可能與日本帶禪風的南畫有關。[75]而事實上，我們發現此圖與出版於 1804-05 年的日本《松花堂畫譜》中描繪之天神像極為接近(圖 71)。[76]松花堂昭乘(1584-1639)為十七世紀上半活躍於京都文化界有名的書法

---

[72] 原文為：「近來上海、寧波、蘇州邊ノ書林ニは、日本ヨリ買返シ來リタル書籍至テ多ク、日本ニテ金札ニテ買求メ上海ニテ洋銀ニテ賣リ候得バ、一圓ノ物ヲ一弗ニ賣リテモ、利潤多キ由ナリ」。見《朝野新聞》，明治十三年五月二十一日。

[73] 例如，武田光一，〈池大雅における畫譜による制作〉，《美術研究》，第 348 號(1990)，頁 1-64。

[74] 實藤惠秀曾寫過中國翻譯日本書的問題，但文中所提到的多是關於經世致用之學的書，多數集中在中日甲午戰爭之後。實藤惠秀，〈邦書の漢譯〉，《近代日支文化論》，頁 115-130。

[75] 其來源當然也有可能與十九世紀上半廣東畫家蘇六朋有關，但是蘇六朋特立獨行的風格本身，似乎也不應排除其與日本關係的考慮。

[76] 天神為北野天神的簡稱，平安時期的貴族及學者菅原道真(845-903)，因被錯貶，鬱鬱而

臺灣大學學術期刊資料庫

家、茶人及畫家，慶長五年(1600)進入石清水八幡宮成為社僧、後擔任瀧本坊的住持。他與本阿彌光悅(1558-1637)及近衛信尹(十六世紀末十七世紀初)同稱為當時三大書法家。他的繪畫，正如此北野天神像所示，強調一種簡單、荒疏、即興、且帶有一種幽默機智的筆法，常常與所謂茶道風格的繪畫連在一起。十九世紀上半日本出版了許多推崇過去日本大師的畫譜，包括狩野探幽、松花堂、光琳、池大雅等，這些畫譜很可能透過上述的日本書籍進口的管道，流通於江南地區。由任伯年的虛谷像與松花堂畫譜的相似看來，任伯年是很可能不是直接接觸過這些日本畫譜，就是接觸過採用這些日本畫譜的中國出版品。

五、結論：伏流潛借中所顯現的跨國通俗文化面向

一八七〇年代對於剛來上海的任伯年而言是其畫業及風格發展的關鍵期。藉由胡公壽與張熊的引介，他不但進入了這個以張胡兩公為首並與日人互動密切的上海主流書畫圈，並積極尋求新的刺激以發展出具有個人特色的風格。置身於十九世紀末上海喜歡異國情調的城市氣氛，根據本文的研究，任伯年顯然除了學者屢屢提及的西方刺激外，還汲取了很多日本養分。有趣的是，就十九世紀下的文化氣氛而言，即使在最開放的國際都市上海，中日間有意識的文化交流事實上還是以詩詞唱和與董其昌以降的文人傳統書畫為主，日本蒔繪漆器雖然作為物質奢侈品，自晚明以來就廣受中國文化精英歡迎，然而，在書畫論述層面上，由上述《點石齋叢畫》編輯如何改寫葛飾北齋的浮世繪版畫以充中國畫的例子證明中國中心的文化心態還是上海中日文化交流的主流。即便如此，有趣的是，就我們對任伯年最具個人特色作品的分析看來，提供任伯年藝術最精彩啟發的養分，居然不是當時代表當時中日交流主流的水墨文人傳統，反而是在書畫論述層面完全消音的日本蒔繪與浮世繪版畫等日本通俗文化。此匿名潛借得以成立是有其特別的文化脈絡。

一八七〇年代不只是對任伯年個人的畫業意義重大，對上海與日本的關係而言，1871 年清廷與日本建立日清修好條規，1872 年日本首先設使館於香港、福州、上海，1873 年，上海進一步升格為總領事館。中日之間不但文化人、古董客、商人等往來密切頻繁，而且上海開始出現各式各樣日本商店與日本娛樂

終，死後因而幻化為學問的保護神北野天神。此圖出自 Jack Hillier and Lawrence Smith eds., *Japanese Prints－300 years of albums and books* (London: British Museum, 1980), fig. 91.

臺灣大學學術期刊資料庫

場所，這大概是第一次在中國的領土上有如此大量而日常層次的日本物質文化之流通，可說是繼唐代以來中日交流的文藝復興期。另外，就上海文化生態而言，1872 年《申報》發行，接著為中文出版社之申報館及擁有第一個全國性的印刷品發送網絡之申昌書局的成立，意義更重大的是 1878 年，申報館主人美查購買了手動石版印刷機，成立「點石齋印書館」。石版印刷運用化學方法將圖像轉移到圖版，這種複製的方法不只非常忠實於原作且成本低廉，上海畫家，包括本文主角的任伯年，與申報館的密切關係，最近已經引起學者們的注意。[10]

這樣的印刷革命的確改變了圖像及藝術品的複製、流傳、及消費、生產。Henningsmeier 對《點石齋畫報》中對西方圖像的改編及引用的研究，已經顯示《點石齋畫報》中幾乎是定期使用來自包括《插圖倫敦新聞(The Illustrated London News)》及《圖畫(The Graphic)》等西方畫報，[11]德國學者 Wagner 更進一步統計，《點石齋畫報》中前二十集中大概有多達 7%是得之於西方畫報之圖像的摹本，因此認為中國在圖像層面上已整合入一個全球性的交流體系。[12]這場印刷革命當然不只影響《點石齋畫報》一類的時事類的出版品，也對中國傳統畫壇有深刻的影響。最明顯的例子就是影像複製的革命使得畫譜類書籍的出版變成不可想像地容易，筆者雖未作正式的統計，但由《申報》的廣告大致判斷，畫譜類書籍的出版及消費的確蓬勃興盛，然而這樣印刷工業快速發展的第一個可能遇到的問題就是原有中國本地的圖像來源再也無法滿足其出版的速度，因而出版品例如《點石齋叢畫》等為何採用描繪中國題材或與中國風格有關的日本圖像並加以改裝為中國畫也就十分可以理解。

在這樣的情形下，日本的版畫可以輕易地被改裝成中國畫，加上中國畫家的名字，與傳統畫家，例如任伯年或任薰的作品並置，並以平等地地位被欣賞與消費。而同樣的，上海畫家，例如，任伯年，也常輕易地擷取不同來源的圖

---

[10] 關於申報館的研究，及上海畫家與點石齋的互動，見 魯道夫· G.瓦格納，〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》，第 8 輯(2002)，頁 3-96。

[11] J. Henningsmeier,〈關於蘇格蘭短裙、公主、無政府主義者和大象：英國與美國的繪畫如何進入點石齋畫報〉(海德堡大學未刊碩士論文，1993)，轉引自魯道夫· G.瓦格納，〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》，第 8 輯(2002)，頁 61。

[12] 見魯道夫· G.瓦格納，〈進入全球想像圖景：上海的《點石齋畫報》〉，《中國學術》，第 8 輯(2002)，頁 3-96。

臺灣大學學術期刊資料庫

像，例如日本版畫或蒔繪設計，經過改寫，然後可能又被複製回到印刷品中。在此，不只可以看到一個精緻藝術與通俗媒材界限的逐漸模糊，更重要的是一個匿名的日本圖像在中國流通的可能及一個跨國之通俗文化之形成。在這個跨國通俗文化圈中，學者經常談論的海派藝術之「通俗化」與「商品化」，也許也應該從這個生產模式之改變來理解會比從模糊的新興階級之興起及「贊助人」的角度更為恰當，如此才能凸顯海派此時所面對的文化環境是與，例如，揚州畫派，有本質上的不同的。然而，不同於 Wagner 樂觀地對此時中國圖像全球化的看法，我們在這傳統畫譜的複製上所發現的跨國通俗文化面向，事實上，並非奠基於一個開放性的全球性觀點，而是一個加強中國品味的地方中心角度。諷刺的是，在這中國中心品味下被消音的日本圖像，其匿名與被改寫的存在，雖然一方面展示中國品味的掌控地位，然而另一方面，卻又意外地滲透上海畫家的作品於無形。

不管如何，這樣複雜的圖像複製與流通，的確改變了我們對藝術品的討論方式。㉙關於此點，正如我們前面提到的，藉由上述任伯年作品與日本蒔繪與日本版畫的比較，筆者無意建立一個確定的、一對一的，例如，畫家與其師承根源的關係，而比較是一個畫家與其周圍某一部份集體視覺文化的連結（在此為日本物質文化）。更具體的說，這樣比較分析，配合上半段文章所建立之歷史背景，目的是在鎖定一個可能的情境且建構當時的流行風尚，使得任伯年在此時所發展出來的創新風格得以獲得想像與理解。有趣的是，非常不同於近來藝術史學者對藝術載負之政治面向的強調，本文所顯示的風尚與流行，似乎主宰於純粹視覺性的考慮。簡單的說，從中國角度而言，十九世紀七〇年代最重要的顯性中日交流還是以中國為中心所代表的中國傳統文人品味為主。然而 1870 年代初到上海的任伯年雖然與胡公壽張子祥等為首的中日書畫界往來密切，但是除了非常少數的胡公壽風格的山水畫外，其最受歡迎的人物與花卉作品可說與此交遊圈的主流文人品味沒有太大關係。因此，就文化政治的考慮來說，任

㉙ 關於石印技術如何改變了我們討論及欣賞藝術品的角度，早在上個世紀上半 Walter Benjamin 及法蘭克福學派的學者們（the Frankfurt School of Critical Theory）就已經注意到這個新現象，見 Walter Benjamin, “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction,” *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1968); Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, “The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception,” *Dialectic of Enlightenment* (Stanford: Stanford University Press, 2002), pp. 94-136.

臺灣大學學術期刊資料庫

伯年對日本通俗文化的吸收可說是一個非主流與逆向，也就是說其對日本因子的採用事實上並沒有逆轉以中國為文化母國的中國中心心態。然而，令人興味的是，就形塑最具特色的上海藝術風貌而言，中國中心的顯性交流部份顯然對上海繪畫的新發展貢獻有限，反而是任伯年這位最具創造力的上海畫家擷取了在理性的書畫論述上不被主流文人認可之日本浮世繪版畫或工藝設計形塑了最具特色的上海藝術。

總而言之，日本物質與通俗文化對上海藝術的貢獻雖說是一個從未被認可、沒有文字記載的匿名伏流，然而，去名與非顯性的存在並不代表意義與效力上的無關緊要，日本圖像與中國根源的接近，及中國至少自晚明以來對日本奢侈品的鑑賞，使得這些日本視覺經驗，對上海畫家而言，既不完全陌生又顯得新奇特別，因此上海畫家例如任伯年得以恣意而有效地使用這些日本因素描繪上海接續傳統卻又跨越國界的獨特文化氣氛。七〇年代的上海，旅滬的日人，從 1870 年的 12 人，到 1880 年最多也不過 286 人，[1]但是由於其與中國自古「滄海難隔」的文化血緣，再加上開國後，日本美術工藝品的大量進口與中日書畫文化人的交往，日本視覺文化與上海畫壇的關係事實上遠比我們想像的要來的密切很多，而其中的借用與轉換也提醒我們這些匿名潛借如何事實上供給上海藝術最活潑的養分與創新。

（責任編輯：邱琳婷）

[1] 見沖田一，《日本と上海》，頁 330。

臺灣大學學術期刊資料庫

圖版來源：

圖 1　吳友如繪，〈東洋茶樓〉，《申江勝景圖》（上海：申報館申昌書畫室，1884），卷下，二十四

圖 2　〈日妓歌舞〉，《點石齋畫報》，第一集，壬一，一下-二上

圖 3　〈和尚尋歡〉，《點石齋畫報》，第一集，丁六，四十五下-四十六上

圖 4　〈紉齋先生五十六歲小象(1877)〉，收於陳允升，《紉齋畫賸》（得古歡室版，1878）

圖 5　安田老山，收於葛元煦，《上海繁昌記》(1878)，卷首，二

圖 6　安田老山，收於葛元煦，《上海繁昌記》(1878)，卷首，三

圖 7　《青灣茗醾圖誌》，第二冊，二十四下，上海圖書館藏

圖 8　《東賈搜奇留心辨古》，收於香國頭陀序，《申江名勝圖說》(海上揅雲館，1884)，六十三下—六十四上，上海圖書館藏

圖 9　長尾無墨，《船中唱和圖》，《滬遊雜詩》(1881)，卷下，序，二下－三上，日本國會圖書館藏

圖 10　長尾無墨《張胡二先生清鑒圖》，《張子祥胡公壽兩先生畫譜》(1881)，卷首，日本國會圖書館藏

圖 11　明謝環，《杏園雅集圖》，1437，紐約大都會博物館藏

圖 12　《青灣茗醾圖誌》，(1875)，第一冊，一下—二上

圖 13　《青灣茗醾圖誌》，第三冊，三十三下—三十四上

圖 14　長尾無墨摹，《張子祥胡公壽兩先生畫譜》，日本國會圖書館藏

圖 15　胡公壽，《花卉冊頁》，1880，京都國立博物館藏

圖 16　任伯年，《山雨欲來》，天津藝術博物館藏

圖 17　胡公壽，《花卉四屏》，1871，私人藏，收於《海上繪畫全集》（上海：上海書畫出版社，2001），第一冊，頁 65

圖 18　任伯年，《任淞雲先生遺像》，1869，北京故宮博物院藏

圖 19　任伯年，《秋山策杖》，1876，天津藝術博物館藏

圖 20　任伯年，《香遠益清圖》，南京博物院藏

圖 21　任薰，《蓮崖湖石》，《仿古冊頁八頁》中的一頁，南京博物院藏

圖 22　任淇，《花鳥》，朵雲軒藏，《海上繪畫全集》，第一冊，頁 38

圖 23　任伯年，《蕉林逭暑（子祥先生七十歲小象）》，1872，收藏地不詳，見丁義元，《任伯年－年譜．論文．珍存．作品》（上海：上海書畫出版社，1989），作品部份

圖 24　任伯年，《給稼孫花鳥軸》，1870，南京博物院藏

圖 25　任淇，《荷花雙鳧》，1858，北京故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫

圖 26　任薰，《花鳥四屏》中的一屏，1878，北京故宮博物院藏

圖 27　脅息蒔繪十二律箱，17 世紀，五十嵐家系統，日本石川縣立美術館，《近世御用蒔繪師の系譜》（德島市：德島市德島城博物館，1996），圖 II-4

圖 28　任伯年，《瓜瓞綿綿》，1879，中國美術館藏

圖 29　任伯年，《牽牛蒼蒲》，1873，中國美術館藏

圖 30　任薰，《花鳥》成扇，中央美術學院附屬中學藏，《意趣與機杼—明清繪畫透析國際學術討論會特展圖錄》（上海：上海書畫出版社，1994），圖版 65

圖 31　五十嵐道甫，蒔繪硯箱，17 世紀，The Baur Collection，見 *The Baur Collection, Geneva, Japanese Lacquer* (Geneva: Collections Baur-Geneve, 1984), F. 13

圖 32　任伯年，《鴛鴦蓮花水禽》，1879，北京故宮博物院藏

圖 33　出自春川甫政編，《蒔繪大全》（序 1759），收於㟢口秀雄解說，《蒔繪為井草・蒔繪大全》，《江戶科學古典叢書》（東京：恆和出版，1982），冊 40，頁 184

圖 34　任熊，《十萬冊》，北京故宮博物院藏

圖 35　鹽見政誠，蒔繪硯盒，17－18 世紀，The Baur Collection，出自 Pierre-F. Schneeberger, *The Baur Collection, Geneva, Japanese Lacquer* (Geneva: Collections Baur-Geneve, 1984), F. 10

圖 36　任伯年，《三思圖》，1873，南京博物院藏

圖 37　狩野永德，《唐獅子》，16 世紀下半，日本宮內廳藏

圖 38　円山應舉，《孔雀圖襖》，1795，日本兵庫縣大乘寺藏

圖 39　《海上名人畫稿》（上海：上海同文書局石印，1885），三十七上

圖 40　《海上名人畫稿》，四十四下

圖 41　宋人，《秋瓜圖軸》，國立故宮博物院藏

圖 42　惲壽平，《花卉八開》，上海博物館藏

圖 43　葡萄棚蒔繪料紙箱，17-18 世紀，東京國立博物館，岡田讓編，《日本の漆藝 蒔繪》（東京：中央公論社，1978），第四冊，圖版 65

圖 44　《夕顏蒔繪硯箱》，15 世紀，京都北村美術館藏，京都博物館編，《蒔繪—漆黑と黃金の日本美》（京都：淡交社，1997），圖版 68

圖 45　任伯年，《魁星圖》，1877，中央美術學院藏

圖 46　春梅齋北英　《二代目中村芝翫的忠信》，大判錦繪，1835，出自楢崎宗重監修，《祕藏浮世繪大觀》（東京：講談社，1989），第五卷，圖版 165

圖 47　喜多川歌麿（二代），《雪中美人》，1806-18，大判錦繪，Jenova 東洋美術館，出自楢崎宗重監修，《祕藏浮世繪大觀》，第十卷，圖版 156

臺灣大學學術期刊資料庫

圖 48　任伯年，《鍾進士斬狐圖》，1878，天津藝術博物館藏

圖 49　歌川豐國，《鍾馗》，c. 1850，Museum of Fine Arts (Raymond A. Bidwell collection), Springfield, MA, USA, 出自 Robert Schaap, *Heroes & Ghosts—Japanese Prints by Kuniyoshi, 1797-1861*(Leiden: Hotei Publishing, 1998), F. 85

圖 50　《天王像》，唐代，新疆維吾爾自治區吐魯番阿斯塔墓 206 出土，現藏新疆省博物館

圖 51　歌川豐國，《長谷部長於京都高倉宮一役，1180》，1834-35，Helmut Wilmes, Germany，出自 Robert Schaap, *Heroes & Ghosts—Japanese Prints by Kuniyoshi, 1797-1861* (Leiden: Hotei Publishing, 1998), F. 15

圖 52　歌川豐國，《本朝水滸傳剛勇八百人之一－宮本無三四》，c. 1834-35，Merlin C. Dailey, USA，出自 Robert Schaap, *Heroes & Ghosts—Japanese Prints by Kuniyoshi, 1797-1861* (Leiden: Hotei Publishing, 1998), F. 17

圖 53　一蕙齋芳幾，《雲遊惡僧謀殺貞婦》，《東京日日新聞》錦繪，明治五年(1872)二月二十一日，出自小野秀雄編，《新聞錦繪》(東京：每日新聞社，1972)，F. 2

圖 54　一蕙齋芳幾，《巡查謀殺楊弓屋三女》，《東京日日新聞》錦繪，明治七年(1874)十月二十四日，出自小野秀雄編，《新聞錦繪》，F. 27

圖 55　一蕙齋芳幾，《痴情漢重傷遊女後自殺》，《東京日日新聞》錦繪，明治八(1875)年八月十五日，出自小野秀雄編，《新聞錦繪》，F. 53

圖 56　任伯年，《鍾馗》，1891，中國美術館藏

圖 57　春好齋北洲《一世一代當狂言　京極內匠　三代目中村歌右衛門》，大判錦繪，1825，The Victoria and Albert Museum 藏，出自楢崎宗重監修，《祕藏浮世繪大觀》，第五卷，F. 149

圖 58-a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》，收於永田生慈解說，《北齋の繪本插繪》(東京：平文社，1987)，第二冊，頁 126-127

圖 58-b　《點石齋叢畫》(上海：點石齋，1885)，卷三，五十七下-五十八上

圖 59-a　谷文晁，《日本名山圖會》(1804 年谷文晁自序)，收於《大日本名所圖會》(東京：大日本名所圖會刊行所，1920)，第二輯第二編，頁 14-15

圖 59-b　《點石齋叢畫》，卷一，十二下-十三上

圖 60-a　大原東野編，《名數畫譜》，1810，卷天，十四

圖 60-b　《點石齋叢畫》，卷三，七十下

圖 61-a　小田海僊，《海僊十八描法》，序 1859，美國 University of Washington Library 藏

圖 61-b　《點石齋叢畫》，卷三，八十四上

圖 62-a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》，出自永田生慈解說，《北齋の繪本插繪》，第二冊，頁 128-129

臺灣大學學術期刊資料庫

圖 62-b　《點石齋叢畫》，卷七，三十七下-三十八上

圖 63-a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》，出自永田生慈解說，《北齋の繪本插繪》，第二冊，頁 134-135

圖 63-b　《點石齋叢畫》，卷七，三十五下-三十六上

圖 64-a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》，出自永田生慈解說，《北齋の繪本插繪》，第二冊，頁 27

圖 64-b　《點石齋叢畫》，卷六，二十七下-二十八上

圖 65-a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》，出自永田生慈解說，《北齋の繪本插繪》，第二冊，頁 67

圖 65-b　《點石齋叢畫》，卷一，六十四下

圖 66-a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》，出自永田生慈解說，《北齋の繪本插繪》，第二冊，頁 174

圖 66-b　《點石齋叢畫》，卷八，十八下

圖 67-a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》，出自永田生慈解說，《北齋の繪本插繪》，第二冊，頁 71

圖 67-b　《點石齋叢畫》，卷六，十上

圖 68-a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》，出自永田生慈解說，《北齋の繪本插繪》，第二冊，頁 148

圖 68-b　《點石齋叢畫》，卷六，十九下

圖 69-a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》，出自永田生慈解說，《北齋の繪本插繪》，第二冊，頁 51

圖 69-b　《點石齋叢畫》，卷六，四下-五上

圖 70　任伯年，《虛谷像》，1888，Sotheby's 香港拍賣，1984 年二月，#55

圖 71　松花堂昭乘，《松花堂畫譜》，1804-05 出版，出自 Jack Hillier and Lawrence Smith eds., *Japanese Prints—300 years of albums and books* (London: British Museum, 1980), F. 91

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 1　吳友如繪，〈東洋茶樓〉，《申江勝景圖》，1884



圖 2　〈日妓歌舞〉，《點石齋畫報》

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 3　〈和尚尋歡〉,《點石齋畫報》



圖 4　〈紉齋先生五十六歲小象〉,《紉齋畫賸》, 1878

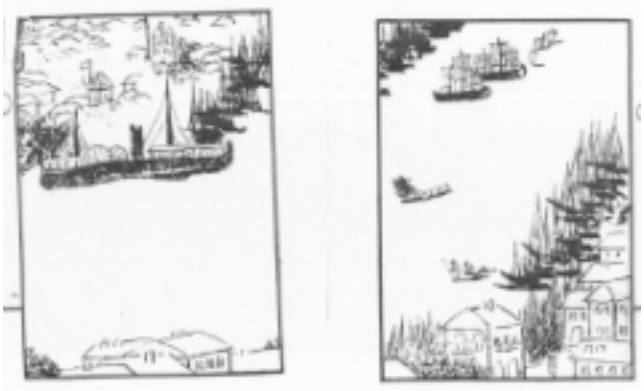


圖 5　安田老山，收於葛元煦,《上海繁昌記》, 1878

臺灣大學學術期刊資料庫

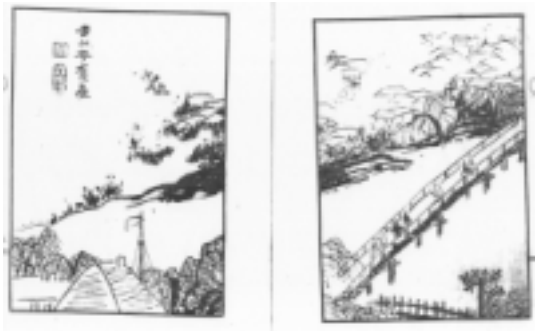


圖 6　安田老山，收於葛元煦，《上海繁昌記》，1878

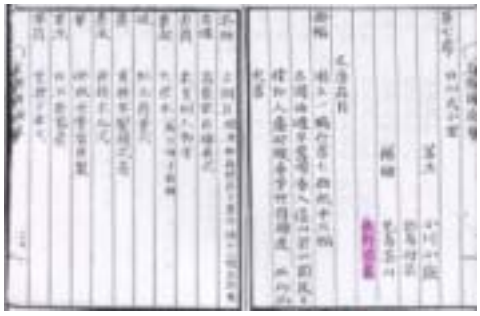


圖 7　《青灣茗醾圖誌》，序 1875



圖 8　〈東賈搜奇留心辨古〉，收於香國頭陀序，《申江名勝圖說》，1884



圖 9　長尾無墨，〈船中唱和圖〉，《張子祥胡公壽兩先生畫譜》，1881



圖 10　長尾無墨，〈張胡二先生清鑒圖〉，《張子祥胡公壽兩先生畫譜》，1881



圖 11　明謝環，《杏園雅集圖》，1437，紐約大都會博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 12 《青灣茗醾圖誌》，序 1875

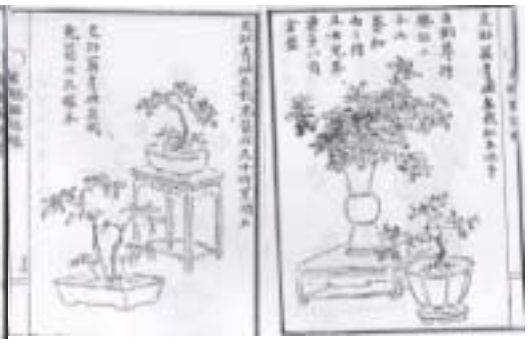


圖 13 《青灣茗醾圖誌》，序 1875



圖 14　長尾無墨摹，《張子祥胡公壽兩先生畫譜》，1881

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 15　胡公壽，《花卉冊頁》，1880，京都國立博物館藏



圖 16　任伯年，《山雨欲來》，天津藝術博物館藏



圖 17　胡公壽，《花卉四屏》，1871，私人藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 18　任伯年，《任淞雲先生遺像》，1869，北京故宮博物院藏



圖 19　任伯年，《秋山策杖》，1876，天津藝術博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 20　任伯年，《香遠益清圖》，
南京博物院藏



圖 21　任薰，《蓮雀湖石》，《仿古冊頁八頁》，
南京博物院藏

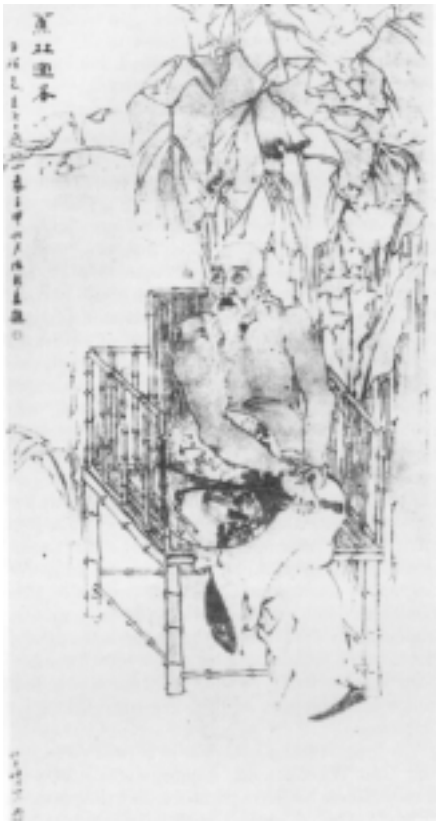


圖 23　任伯年，
《蕉林逭暑(子祥先生七十歲小象)》，
1872，收藏地不詳





圖 22　任淇，《花鳥》，朵雲軒藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 24　任伯年，《給稼孫花鳥軸》，1870，南京博物院藏



圖 25　任淇，《荷花雙鳧》，1858，北京故宮博物院藏



圖 26　任薰，《花鳥四屏》中的一屏，1878，北京故宮博物院藏



圖 27　脅息蒔繪十二律箱，17 世紀，日本石川縣立美術館

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 28　任伯年，《瓜瓞綿綿》，1879，
中國美術館藏



圖 29　任伯年，《牽牛菖蒲》，1873，
中國美術館藏



圖 30　任薰，《花鳥》成扇，
中央美術學院附屬中學藏



圖 31　五十嵐道甫，蒔繪硯箱，17 世紀，
The Baur Collection

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 32　任伯年，《鴛鴦蓮花水禽》，1879，
北京故宮博物院藏



圖 33　出自春川甫政編，《蒔繪大全》，序 1759



圖 34　任熊，《十萬冊》，北京故宮博物院藏



圖 35　鹽見政誠，蒔繪硯盒，17-18 世紀，
The Baur Collection

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 37　狩野永德，《唐獅子》，16 世紀下半，日本宮內廳藏



圖 36　任伯年，《三思圖》，1873，
南京博物院藏



圖 38　円山應舉，《孔雀圖襖》，1795，
日本兵庫縣大乘寺藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 39　《海上名人畫稿》，1885



圖 40　《海上名人畫稿》，1885



圖 41　宋人，《秋瓜圖軸》，國立故宮博物院藏



圖 42　惲壽平，《花卉八開》，上海博物館藏



圖 43　葡萄棚蒔繪料紙箱，17－18 世紀，
東京國立博物館



圖 44　《夕顏蒔繪硯箱》，15 世紀，
京都北村美術館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 45　任伯年，《魁星圖》，1877，
中央美術學院藏



圖 46　春梅齋北英《二代目中村芝翫的忠信》，
大判錦繪，1835，
The Victoria and Albert Museum 藏



圖 47　喜多川歌麿(二代)，
《雪中美人》，1806-18，
大判錦繪，
Jenova 東洋美術館



圖 49　歌川國芳，《鍾馗》，c. 1850，
Museum of Fine Arts
(Raymond A. Bidwell collection),
Springfield, MA, USA

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 48　任伯年，《鍾進士斬狐圖》，1878，天津藝術博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 50　《加彩踏鬼天王木俑》，唐代，
新疆維吾爾自治區吐魯番
阿斯塔墓 206 出土，
現藏新疆省維吾爾自治區博物館



圖 51　歌川國芳，
《長谷部長於京都高倉宮一役，1180》，
1834-35，Helmut Wilmes, Germany



圖 52　歌川國芳，
《本朝水滸傳剛勇八百人之一－宮本無三四》，
c. 1834-35，Merlin C. Dailey, USA

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 53　一蕙齋芳幾，
《雲遊惡僧謀殺貞婦》，
《東京日日新聞》錦繪，明
治五年(1872)
二月二十一日



圖 54　一蕙齋芳幾，
《巡查謀殺楊弓屋三女》，
《東京日日新聞》錦繪，
明治七年(1874)
十月二十四日



圖 55　一蕙齋芳幾，
《痴情漢重傷遊女後自殺》，
《東京日日新聞》錦繪，
明治八(1875)年
八月十五日



圖 56　任伯年，《鍾馗》，1891，中國美術館藏





圖 57　春好齋北洲
《一世一代當狂言 京極內匠
三代目中村歌右衛門》，
大判錦繪，1825，
The Victoria and Albert Museum 藏

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 58－a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》



圖 58－b　《點石齋叢畫》
（上海：點石齋，1885），
卷三，五十七下－五十八上



圖 59－a　谷文晁，《日本名山圖會》，序 1804



圖 59－b　《點石齋叢畫》，卷一，
十二下－十三上



圖 60－a　大原東野編，
《名數畫譜》，1810，
卷天，十四



圖 60－b《點石齋叢畫》，卷三，七十下

臺灣大學學術
期刊資料庫



圖 61－a　小田海僊，《海僊十八描法》，
序 1859，
美國 University of Washington Library 藏



圖 61－b　《點石齋叢畫》，卷三，八十四上



圖 62－a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》



圖 62－b 《點石齋叢畫》，卷七，三十七下－三十八上



圖 63－a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》



圖 63－b　《點石齋叢畫》，卷七，三十五下－三十六上

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 64－a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》



圖 64－b　《點石齋叢畫》，卷六，二十七下－二十八上



圖 65－a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》

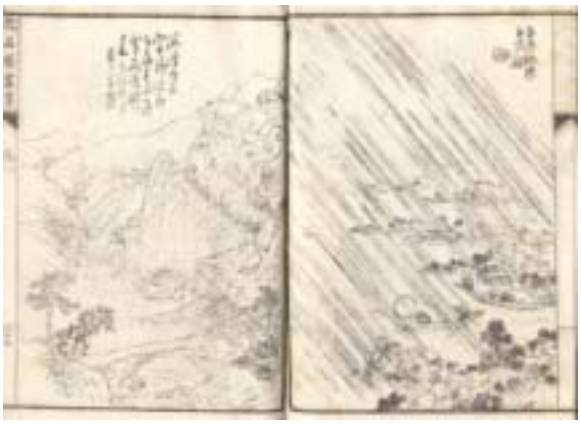


圖 65－b　《點石齋叢畫》，卷一，六十四下



圖 66－a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》



圖 66－b　《點石齋叢畫》，卷八，十八下

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 67－a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》



圖 67－b　《點石齋叢畫》，卷六，十上



圖 68－a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》



圖 68－b　《點石齋叢畫》，卷六，十九下

臺灣大學學術期刊資料庫



圖 69－a　葛飾北齋，《唐詩選畫本》



圖 69－b　《點石齋叢畫》，卷六，四下－五上



圖 70　任伯年，《虛谷像》，1888，
Sotheby's 香港拍賣，
1984 年二月，#55



圖 71　松花堂昭乘，《松花堂畫譜》，1804-05

臺灣大學學術期刊資料庫