

十八世紀至十九世紀中葉台灣 「閩習」水墨畫風格之源流

賴國生*

摘要

台灣清代水墨畫從中國大陸傳來。學者在研究此一時期的台灣繪畫時，歸納出一種風格的特色，稱之為「閩習」。學者大致認為這樣的風格來自清代福建籍畫家黃慎的影響。然而，「閩習」一詞由何而來，台灣「閩習」畫風是否可以追溯到更早的畫家，在台灣流傳的情況為何，是本文所要探討的問題。

黃慎以及他早年學畫的老師上官周都被批評為「未脫閩習」。因此本文主張「閩習」原來所指的風格應該是黃慎與上官周以前的福建繪畫風格，而非今日學者所通稱受到黃慎影響的粗放風格。而本文主張黃慎與上官周以前的福建繪畫風格應該是浙派的繪畫傳統，也就是南宋時期所流行較為工麗的院體風格。然而，黃慎粗曠的風格也並非與浙派完全無關。明代被歸類為浙派的畫家之中，已經有一些具有潦草的畫風，明末有些書法家也有怪異潦草的傾向，這些都可視為黃慎風格的來源。黃慎這種粗放潦草的繪畫風格流行於福建，後來也隨著台灣的開墾而傳到台灣。

關鍵詞：

台灣繪畫；閩習；福建繪畫；浙派；水墨畫

* 國立成功大學歷史學系博士後研究員

十八世紀至十九世紀中葉台灣「閩習」水墨畫風格之源流¹／賴國生*

- 一、前言
 - 二、台灣清代水墨畫研究的回顧
 - 三、「閩習」淵源的探討
 - 四、福建繪畫與浙派的關係
 - 五、「閩習」繪畫風格在台灣的流傳
 - 六、結論
-

一、前言

自從十七世紀明鄭時期開始，台灣便有大量漢人從中國東南沿海，尤其是閩南一帶移入，因而漢人的文化也隨著移植到台灣。明清時期來到台灣的漢人胼手胝足開墾荒地，構築家園，較少有閒暇能夠顧及到藝術方面的發展。雖然在這樣艱困的環境，台灣漢人的先民們仍然沒有讓藝術的發展完全空白，並寫下台灣藝術史重要的一頁。

水墨畫是漢人從中國帶到台灣的文化藝術之一。目前所流傳下來的台灣水墨畫最早作於十八世紀的清代。清代台灣水墨畫作品中，大部分是屬於寫意風格的花鳥畫，也就是大量使用濕筆暈染，而非用細筆描繪的風格。與中原地區主流的文人寫意花鳥最大的不同就是清代台灣寫意花鳥畫有所謂的「閩習」風格。王耀庭先生對於「閩習」的定義為「筆墨飛舞，肆無忌憚，狂塗橫抹，頃刻之間，完成大體形像，意趣傾瀉無遺，氣氛卻很濃濁，十足霸氣，一點也不

¹ 感謝兩位匿名審查人所給予的指正與意見，並提供非常寶貴的研究書目，使本文論述能夠更為完整。感謝福建博物院積翠園藝術館樊萬春先生協助筆者閱覽該館館藏，並不吝給予指導。

* 國立成功大學歷史學系博士後研究員

含蓄。」²簡而言之，就是狂放不羈。林朝英（1739-1816）的〔蕉石白鷺〕（圖1）呈現了揮灑自如，任意塗抹的氣勢，是一張典型具有「閩習」特色的寫意花鳥畫。

如同林朝英這樣「筆墨飛舞」的台灣「閩習」繪畫風格，多數學者認為受到福建畫家黃慎（1687-1772）的影響。³黃慎是揚州八怪之一，而由於他以揚州八怪之一聞名，較少人知道他是一位福建籍的畫家。他的〔蘆雁圖〕（圖2）展現了如同林朝英「筆墨飛舞」的風格，如此似乎可以看出一些台灣「閩習」風格與黃慎的關聯。清代台灣漢人大多數來自福建，台灣水墨風格受福建籍的黃慎影響也不足為奇。然而，「閩習」一詞到底原意為何，與今日用來通稱台灣清代水墨畫風格的特色是否相同，而台灣「閩習」水墨畫又是如何發展的，本文將討論之。

二、台灣清代水墨畫研究的回顧

中國繪畫的研究目前在台灣、中國大陸、日本、韓國、歐美都有學者研究，並且有大量的論文、圖錄與專書出版。然而，明清時期從中國傳入台灣的水墨畫卻長久受到冷落，鮮少有相關的論文或出版物。然而，在這樣普遍被忽視的狀況下，仍然有台灣的學者為清代台灣水墨畫留下一些著述。林柏亭先生於一九七一年完成的碩士論文〈清朝台灣繪畫之研究〉開創了清代台灣繪畫研究的先河。林柏亭的論文對清代台灣的畫家作了如同百科全書的地毯式研究，收集了所有能收集到的清代台灣畫家資料，為這些鮮少在歷史上被提到的畫家們作簡介。

圖版資料對繪畫研究來說極為重要。一九八四年行政院文建會所出版的《明清時代台灣書畫作品》對於清代台灣繪畫圖版資料的收集幫助甚大。這一本圖

² 王耀庭，〈從閩習到寫生—台灣水墨繪畫發展的一段審美認知〉，《東方美學與現代美術研討會論文集》（台北：台北市立美術館，1992），頁 124。

³ 例如林柏亭，〈中原繪畫與台灣的關係〉，《明清時代台灣書畫作品》（台北：行政院文化建設委員會，1984），頁 429；莊伯和，〈明清台灣書畫談〉，《明清時代台灣書畫作品》（台北：行政院文化建設委員會，1984），頁 434；王耀庭，前揭書，頁 125；莊素娥，〈揚州八怪對台灣早期水墨畫的影響〉，《東南大學學報》第 5 卷第 1 期（2003 年 1 月），頁 75。

錄包含了大量散落於台灣各收藏家所收藏的明清時代台灣書畫，印刷精美，圖版的完整性至今無其他出版物可以與之比擬。再者，該圖錄還收錄了五篇相關的論文，包含陳奇祿的〈明清時代的台灣〉，林柏亭的〈中原繪畫與台灣的關係〉與〈三位傑出的畫家〉，莊伯和的〈明清台灣書畫談〉與〈台灣金石學導師——呂世宜〉。除此之外，還附有書畫家小傳與台灣書畫的年表。這本圖錄至今仍然是研究明清台灣書畫學者最重要的參考書籍。

王耀庭先生在一九九二年發表了〈從閩習到寫生——台灣水墨繪畫發展的一段審美認知〉，討論台灣繪畫觀念從清代，日治，到戰後的轉變。王耀庭先生認為所謂的「閩習」是清代台灣繪畫的特色，並且是一種「台灣味的美感」，⁴而日本人統治台灣時帶來了西洋繪畫寫生的觀念，改變了台灣繪畫的走向，國民政府遷台後又重新提倡傳統以臨摹為主的水墨畫，造成了另一波的轉變。雖然「閩習」的討論只是王耀庭這篇文章的一部分，但是他對「閩習」所下的定義，更加確立了「閩習」一詞使用於形容台灣清代繪畫的特色。

莊素娥教授在二〇〇三年發表了〈揚州八怪對台灣早期水墨畫的影響〉，從文獻資料中找出揚州八怪與清代台灣水墨畫的關聯，並且認為清代台灣水墨畫不僅受到黃慎的影響，也受到揚州八怪中其他幾位畫家的影響。⁵

同年徐小虎教授在〈什麼是台灣藝術史〉一文中主張台灣藝術史的研究範圍是台灣漢人的藝術。在談到清代台灣繪畫時，提出這個時期台灣與日本的繪畫同時都受到福建的影響。⁶

蕭瓊瑞教授在二〇〇六年十二月中正大學所舉辦的「台灣人、時、地綜合研究學術研討會」上發表了〈「閩習」與「台風」一對台灣明清書畫美學的再思考〉，呼應了王耀庭先生提出的「閩習」是一種台灣味的看法，認為「閩習」風格在台灣之所以特別突出，是台灣社會與民風所造成美學上偏好狂野的體現。⁷

⁴ 王耀庭，前揭書，頁 124。

⁵ 莊素娥，前揭書，頁 78。

⁶ 徐小虎，〈什麼是台灣藝術史〉，《台灣美術》第 51 期（2003 年 1 月），頁 46-55。

⁷ 蕭瓊瑞，〈「閩習」與「台風」一對台灣明清書畫美學的再思考〉，發表於國立中正大學台灣人文研究中心「台灣人、時、地綜合研究學術研討會」，2006 年 12 月 1 日。

三、「閩習」淵源的探討

在藝術的表現上，如果「閩習」代表的是狂野，那就與中國文人所崇尚的雅致相對立，在中國文人的雅俗美學觀裡面，「閩習」的狂野就會被歸於「俗」，並且遭到鄙視，所以「閩習」一詞原本應該是具有貶意的。在清代秦祖永（1825-1884）所著的《桐陰論畫三編》批評黃慎為「未脫閩習，非雅構也。」⁸這可說明「閩習」為「雅」的對立。除此之外，用「閩習」一詞作為批評，還含有中原人士對閩人歧視的意味。如果「閩」字只是單純代表福建一地，那「閩習」，也就是福建的習性或習俗，則令人完全看不出有任何的貶意。在「未脫閩習，非雅構也。」一句中拿「閩習」用來代表與「雅」相對，具有貶意的「俗」，表示中原人士對於「閩」本身就有歧視。「閩習」一詞在「未脫閩習，非雅構也。」這句話中代表某種無法稱之為「雅」的特色，但是與用於形容清代台灣水墨畫的「閩習」意涵可能並不相同。

王耀庭先生對於「閩習」的定義是來自對於清代台灣水墨畫風格的歸納，純粹只是方便於形容台灣繪畫風格的一個詞彙。「閩習」一詞字面上的意義應該指的是福建的習慣或習性，在繪畫上應該指的是福建繪畫風格。如果批評黃慎為「未脫閩習」，那麼「閩習」應該代表的是在黃慎之前流行於福建的繪畫傳統。因此，筆者認為，「閩習」一詞原先並不是用來形容黃慎那樣狂放的風格。

鄭工在〈「閩習」與「閩派」之辨〉中，認為「閩習」有兩個涵義：第一個涵義是「習氣」，也就是文人對於職業畫家含有貶抑的用語，與用來形容文人畫的「士氣」相對；第二個涵義指的是福建畫家，與「閩派」的涵義相同。然而，鄭工認為：「黃慎之前，閩習所指的是福建繪畫的泛傳統。雍正年間（1723-1735）黃慎在揚州求詩、書、畫的統一發展，為文而脫俗，批評界仍有人說他『未脫閩習』。若干年之後，黃慎成了一位大師，後者相繼仿之。閩中畫壇的風氣也有了改變，『閩習』便不見有人再用，而用『閩派。』」⁹鄭工這

⁸ 秦祖永（清），《桐陰論畫三編》，收入周駿富編，《清代傳記叢刊》第81冊（台北：明文書局，1985），頁371。

⁹ 鄭工，〈「閩習」與「閩派」之辨〉，《美術史研究》總第98期（2000年第2期），頁32。

一段話也間接說明了「閩習」一詞應該是形容黃慎之前的福建繪畫。

並且，秦祖永在《桐陰論畫三編》中除了批評黃慎「未脫閩習」之外，也對另外一位福建畫家上官周（1665年生）批評為「未脫閩習」。¹⁰上官周所生的年代比黃慎稍早，相傳黃慎早年曾學畫於上官周，所以「閩習」一詞的確是用來形容黃慎之前的福建繪畫。

相較於中原地區，福建地處邊陲，歷史上少有人論及福建繪畫，偶有論述之時也是批評為多。秦祖永在《桐陰論畫三編》的上官周條目上加上眉批說：「閩畫多失之重俗。」¹¹清代張庚所著的《浦山論畫》在論及福建繪畫時也有相似的看法。他說：

畫分南北始於唐世，然未有以地別為派者，至明季方有浙派之目。是派也始於戴進，成於藍瑛。其失蓋有四焉：曰硬，曰板，曰禿，曰拙。松江派國朝始有，蓋沿董文敏趙文度暈濕之習漸即于纖軟甜賴矣……閩人失之濃濁，北地失之重拙。之數者其初未嘗不各自名家而傳倣漸陵夷耳。此國初以來之大槩也。¹²

張庚這一段話一開頭就提到南北分宗，並且貶低浙派，可見張庚的論述是延續明末董其昌的南北分宗論，欲提升南宗文人畫的地位並且貶低浙派所代表的宮廷職業畫家。接著張庚舉出浙派以外其他派別的缺失，主要是說各派剛開始都有名家，但是經過長時間的流傳模仿之後就逐漸失去原本名家的態勢，缺點逐一浮現。其中題到福建繪畫時說「閩人失之濃濁」。張庚這一段話是對於清初至清代中葉中國各個畫派的論述。依照他的說法，福建本來應該也有名家，但是到了清代中葉卻有「濃濁」的缺失。可惜的是張庚並沒有對於「濃濁」所指為何多加描述，令人難以理解。

明代李日華（1565-1635）所著《六研齋筆記》在提到南宋畫家牧谿時說：「用筆稍欠鬆逸而人遂以濃濁詆之。」¹³牧谿與梁楷是南宋禪畫的創始者，牧谿的畫風與南宋院體畫的細緻工麗相比較為渾圜不清。這樣的風格似乎也可以用

¹⁰ 秦祖永，前揭書，頁 379。

¹¹ 同前註。

¹² 張庚（清），〈圖畫精意識畫論〉，《清人畫學論著（上）》（台北：世界書局，1993），頁 429。

¹³ 李日華（明），〈六研齋筆記〉，《四庫全書》子部，雜家類，雜說之屬，〈六研齋筆記〉三筆卷三，收入《文淵閣四庫全書電子版》（香港：迪志文化，2005）。

來形容黃慎。而且，在王耀庭對於黃慎所影響的台灣「閩習」水墨畫的定義中也使用了「濃濁」一詞，可見黃慎的作品的確可形容為「濃濁」。但如果「閩習」原本指的是黃慎以前的福建繪畫風格，那麼這個風格是否以「濃濁」為特色？如果不是，那又是什麼樣的風格？而又如何轉變為「濃濁」？以下將討論之。

四、福建繪畫與浙派的關係

與中原地區相較，福建一帶的繪畫興起較晚。明代開始福建地區出現了不少有名的畫家，他們大多屬於浙派。浙派為明代以戴進（1388-1462）為首的宮廷畫派。宋后楣教授指出，「浙派畫風，實淵源於元末閩浙一帶之地域畫風。」¹⁴明初首都在南京，浙派在此時興起可以說是占了地利之便。雖然在論及浙派時通常以戴進為首，但是宋后楣教授認為在戴進之前進入宮廷的福建與浙江畫家就已經為後來浙派的興起埋下伏筆，而由於元末閩浙屬於同一行省，福建與浙江的畫風有很大的關聯。¹⁵浙派傳承南宋宮廷的馬遠、夏珪風格。南宋偏都臨安，也就是杭州。當時宮廷所流行的馬夏風格在南宋滅亡之後仍在地方流傳，閩浙一地的畫風也繼承了南宋的傳統。明代浙派宮廷畫家中來自浙江的占多數，但是來自福建的畫家也占了不小的比例。在這些來自福建的畫家中，邊景昭、李在、周文靖是明代宮廷畫歷史上重要的畫家。雖然明代中後期文人畫興起，屬於宮廷與職業畫家的浙派受到貶抑，但浙派的影響力也並沒有完全消失。甚至有時浙派院體畫風與文人畫並不是那麼壁壘分明，例如明代的風流才子唐寅就兼善兩種不同的風格。

以明代福建繪畫的態勢來看，可以說浙派是明代福建繪畫的最大宗。如果用「閩習」一辭來概括明代福建的繪畫，那麼「閩習」與浙派可能有很大的關聯。福建籍畫家邊景昭所畫的〔杏竹春禽圖軸〕（圖3）是浙派宮廷繪畫的典型例子。這張畫裡面的禽鳥與花都極為工麗，由此可看出浙派宮廷華麗精細的畫

¹⁴ 宋后楣，〈元末閩浙畫風與明初浙派之形成（一）〉，《故宮學術季刊》第6卷第4期（1989年5月），頁101。

¹⁵ 同前註，頁102。

風。筆者認為，邊景昭、李在等曾任職於明代宮庭的畫家所建立的畫風可能就是明代至清初福建的繪畫傳統，也就是「閩習」最初所指的畫風。黃慎早期學習的工筆線描人物畫，據說是從上官周學畫，如果批評黃慎與上官周為「未脫閩習」，那麼這個「閩習」應該就是較接近於浙派的風格。而文人畫家普遍貶低浙派，所以黃慎被評為「未脫閩習，非雅構也。」也就不難理解了。

浙派早期的畫風與今日台灣學者用來定義清代台灣粗曠畫風的「閩習」並不相同。但是莊伯和先生認為台灣的「閩習」來自於浙派。他說：「浙派畫風的普遍化，就中福建的粗放墨法，後來被稱為『閩習』……浙派原大多屬於山水畫，後來則擴及人物畫，也有狂逸的水墨表現方式。」¹⁶筆者認為，清代台灣畫家較為潦草粗曠的風格如果要說是受到浙派的影響，這中間可能已經經過多重的轉化。

台灣「閩習」潦草粗曠的畫風實在無法與浙派的宮廷風格相提並論，但是事實上浙派的風格並非在整個明代都嚴格維持宮廷風格。在以沈周（1427-1509）、文徵明（1470-1559）為首的吳門文人畫派興起之後，部分浙派畫家也開始學習文人的寫意風格，並且使用較為潦草的筆觸。浙派的大師戴進與吳偉都有留下用筆較為鬆散的作品，明代浙派發展到後期時有一些畫家風格過於鬆散而遭受嚴厲的批評。

明代的文人們把這些浙派後期筆法較為粗略的畫家稱為「狂態邪學」，並且嚴加批評。明代何良俊在《四友齋叢說》中在開始談到明代繪畫時稱許戴進與沈周：「我朝善畫者甚多。若行家當以戴文進為第一。……利家則以沈石田為第一。」¹⁷但是後面仍然不免以文人的姿態批評宮庭職業畫家出身的戴進：「戴文進則單是行耳，終不能兼利，此則限於人品也。」¹⁸在談到後期浙派畫家時更是言詞犀利地批評說：「若近年浙江人如沈清門（仕）陳海樵（鶴）姚江門（一貫）則初無所師承，任意塗抹，然亦作大幅贈人，可笑可笑。」¹⁹

明代高濂在他所著《燕閒清賞箋》中的〈畫家鑑賞真偽雜說〉中，對於浙

¹⁶ 莊伯和，前揭書，頁 434。

¹⁷ 行家指的是職業畫家；利家指的是文人畫家。何良俊（明），《四友齋叢說》（北京：中華書局，1959），頁 267。

¹⁸ 同前註。

¹⁹ 同前註，269。

派之首戴進雖然評價沒有文人畫家那麼高，但仍略有稱讚：「如戴文進工山水人物神像雅得宋人三昧，其臨摹倣效宋人名畫種種逼真，其生紙著色開染草草，效黃子久王叔明等畫較勝二家。」²⁰當他提到浙派後期畫家時則批評說：「若鄭顛仙、張復陽、鍾欽禮、蔣三松、張平山、汪海雲皆畫家邪學、徒逞狂態者也，俱無足取。」²¹

何良俊與高濂對於明代後期浙派職業畫家的批評反應了當時這些職業畫家學習文人寫意風格的趨勢。高濂所學的狂態邪學畫家中，鄭顛仙是福建畫家。他所畫的〔群仙圖〕（圖4）的確比邊景昭的粗率許多。但是鄭顛仙的風格與黃慎的風格仍然有很大的差距。筆者認為，或許明代這些「狂態邪學」的畫家與黃慎一派的形成有些關聯，但黃慎粗放的花鳥風格如果與浙派有關，這個關聯應該主要來自以結合院體與寫意兩種風格著稱的廣東畫家林良（1416-1480）。

林良是明代浙派宮廷畫家之一，擅長花鳥畫。他不但繼承了浙派以南宋院體為主的工筆花鳥，也加入了粗筆的寫意畫風，與當時另一位花鳥畫家呂紀（1477年生）齊名。從林良的〔竹禽圖軸〕（圖5）可看出他畫的鳥與邊景昭相比已經非常簡略，浙派畫家最常用來畫山石紋理的「大斧劈皴」被林良畫得似乎過於簡單而顯得有些誇張。明代浙派繪畫在福建占有一席之地。林良的繪畫風格在福建可能也有一定的影響，也間接影響了台灣「閩習」繪畫風格。

除了林良的寫意花鳥以外，明末某些風格較為放逸的書法家可能也對台灣「閩習」畫風有間接的影響。中國書法與繪畫用的是同樣的工具，時常有相通的技法。元代趙孟頫在〔秀石疏林圖〕上題詩：「石如飛白木如籀，寫竹還於八法通，若也有人能會此，方知書畫本來同。」²²被認為影響台灣「閩習」最多的黃慎，他草率的繪畫風格就與他筆墨橫飛的書法有關。例如廣州市美術館藏的一幅黃慎的行書就展現了黃慎潦草狂放的書風（圖6）。而這樣肆無忌憚狂塗橫抹的書法可能受到明末張瑞圖（1570-1644）、黃道周（1585-1646）、倪元璐（1593-1644）等風格放逸的書家影響。從張瑞圖的〔行書七絕詩軸〕（圖7）可看出這樣充滿個性，揮灑自如的風格。這幾位書家中，張瑞圖與黃道周都是福

²⁰ 高濂（明），〈燕閒清賞箋〉，《美術叢書》第15冊（台北：藝文印書館，1975），頁191-92。

²¹ 同前註，192。

²² 余輝編，《元代繪畫》（香港：香港商務印書館，2005），頁44。

建人，他們的風格可能在福建更為盛行，也間接影響了繪畫風格。

儘管明代就已經出現了如林良這樣風格粗放的畫家，書法上也有風格粗率的書家，真正把這種潦草粗率的書畫風格發揚光大並且對清代福建與台灣畫壇造成重大影響的應該是黃慎。黃慎為福建寧化人，為揚州八怪之一，以人物畫著名，但是也有很多花鳥作品。黃慎幼時家貧，由於對繪畫頗有天份，便以製作肖像為生，這類的畫通常是以當時流行的工筆手法製作，也就是近似於浙派宮廷職業畫家所留下的傳統。能夠讓他成為揚州八怪之一，並且在畫史上留下英名的應該是他後來以粗筆所畫的寫意畫。秦祖永除了批評黃慎「未脫閩習」之外，還形容黃慎的畫「筆意縱橫排奐，氣象雄偉，深入古法所嫌，體貌粗豪，無秀雅神逸之趣。」²³這樣的形容與王耀庭先生對於台灣「閩習」繪畫風格的定義似乎有異曲同工之妙。黃慎的畫風成為後來福建畫家效法的對象，變成福建繪畫的特色。

清代方薰所著的〈山靜居畫論〉提到了福建繪畫與浙派的關聯。方薰說：「人知浙吳兩派，不知尚有江西派、閩派、雲間派（雲間屬吳然另有其派）。大都江西閩中好奇騁怪，筆霸墨悍與浙派相似……。」²⁴方薰對於閩中也就是福建繪畫「好奇騁怪，筆霸墨悍」的描述並不像是對明代邊景昭所流傳下來的福建繪畫傳統，而是清代受黃慎所影響的風格。雖然這樣的風格與邊景昭的浙派傳統不同，方薰仍說與浙派相似，可見方薰所指的浙派應該是林良與浙派後期的「狂態邪學」一派。方薰所說的「好奇騁怪，筆霸墨悍」應該可用於形容黃慎的風格以及台灣「閩習」繪畫風格，間接證實了台灣繪畫與福建繪畫的關係。方薰認為福建繪畫與浙派相似的說法也支持了莊伯和先生提出浙派影響了台灣「閩習」風格的主張。

五、「閩習」繪畫風格在台灣流傳

清代台灣的畫家大致可分為流寓與台籍兩類。流寓畫家是到台灣任職的官員或是受台灣名門望族邀請而來的文士；台籍畫家則是台灣土生土長的畫家。

²³ 秦祖永，前揭書，頁 371。

²⁴ 方薰（清），〈山靜居畫論〉，《清人畫學論著》（台北：世界書局，1993），頁 613。

早期台灣重要的畫家有台籍的林朝英、莊敬夫與林覺。對台灣畫壇具有舉足輕重地位的流寓畫家則有十九世紀中期的福建畫家謝琯樵。由於謝琯樵在台灣畫史上是最有名氣的一位畫家，時常有人誤以為台灣的繪畫都受到他的影響。事實上謝琯樵寓台約在1857至1860年，在這之前台灣早就有其他台籍與流寓畫家。

鄭成功於1662年驅逐荷蘭人並將台灣發展為抗清基地。明鄭時期的台灣並沒有留下漢人的繪畫作品傳世，這可能是因為當時鄭成功號召來台的漢人都專注於墾荒與軍事的構築，少有餘暇能夠顧及繪畫等休閒的活動，此時的繪畫作品也許因為戰亂，或因為水準不高所以並沒有被後人保存下來。

目前流傳下來的清代台灣水墨畫大多是寫意花鳥畫。清代中國的花鳥畫大致可分為工筆與寫意兩種主要的風格，前者以細筆雕琢，注重寫生，並且時常填以色彩；後者逸筆草草，講求神韻而不求形似，並且在十九世紀之前鮮少使用重彩。文人所繪的花鳥畫大多走寫意的路線，而這類文人寫意花鳥畫的風格通常可以追溯至明代的徐渭。清代所謂的在野文人畫家傳承了徐渭以來的寫意花鳥畫。清代以四王（王時敏、王鑑、王翬、王原祁）為文人畫的正宗，他們繼承明末摹古的風潮，模仿宋元時期的山水畫。清初忠於明室的遺民畫家四僧（弘仁、髡殘、八大山人、石濤）則不與為伍，自創風格，而成為與四王相抗衡的所謂「個性派」畫家，也被稱為是遺民畫家或在野文人畫家。其中八大山人與石濤都留下相當多的寫意花鳥畫。

大約在十八世紀之時，揚州一帶發展成為一個十分富庶的地區，大量的商人聚集在此，不管是富商巨賈或是市井小民多少都會嚮往文人的文化，想要附庸風雅一番。家中擺放一幅文人畫似乎是提升自己文化層次的一個簡單的方法，因而在揚州一帶產生了對文人畫的大量需求，也吸引了不少職業畫家或半職業的文人畫家到此謀生，所謂的揚州八怪或是揚州畫派也就在此興起。對於新興的商人或市民階層來說，能夠代表文人精神的梅蘭竹菊四君子或是松竹梅歲寒三友最容易理解，因此這類主題的花鳥畫也就特別多。這種文人寫意花鳥畫的風潮並不只侷限在揚州，江南其他地方也跟著流行起來，揚州畫派的風格也就傳到各地。

十八世紀的福建也流行文人寫意花鳥畫，而在揚州畫派中，福建籍的黃慎與華嵒（1682-1756）的風格在福建更為風行，也傳到台灣。也許是因為清初的

海禁政策並且早期到台灣的漢人都忙於墾荒，藝術較不受重視，也少有名家。因而目前沒有發現十八世紀以前的台灣水墨畫流傳下來。

十八世紀的台灣仍然只有少數畫家的作品傳世，例如林朝英與莊敬夫。這兩位畫家都是是台南人。台南從荷據、明鄭至清朝都是掌控台灣樞紐的政治中心，開發得最早，文教較其他地方早為興盛，所以早期台灣的書畫家以台南人為多。清代大陸來台的流寓畫家也常先寓居台南之後才轉往其他地區發展。

林朝英生於乾隆四年（1739），是一位典型的文人。中國自從隋朝建立科舉取士的制度之後，參加科舉求取功名就成為所有讀書人最大的目標。而清朝統治台灣之後，台灣的讀書人也有參加科舉邁向仕途的機會，林朝英就是一例。林朝英的仕途並不順遂。他於乾隆三十二年進入郡庠，²⁵乾隆五十四年才考上貢生，嘉慶七年（1802）授中書科中書。²⁶

書畫是中國傳統文人閒暇喜愛的娛樂之一。有些文人愛好繪畫，成為文人畫家，林朝英便是一位能書又善畫的文人。目前所流傳林朝英的畫大多為花鳥畫，例如〔墨荷圖〕（圖8）。在這張圖中，林朝英以粗筆勾勒出植物的形態，並且以濕筆暈染出不同墨色的葉子。林朝英的師承仍有待考證，不過他與後來的流寓畫家謝琯樵的畫都被認為具有台灣水墨畫所謂的「閩習」特色。

如前所述，「閩習」的特色主要受到黃慎的影響。黃慎與其他畫家相比，特別的地方是他大量使用草書的筆法，使得線條出現很多破碎的地方，讓人有一種粗糙的感覺，這樣怪異的筆法可能是使他成為八怪之一的原因。黃慎所畫的〔雜畫〕冊頁中就可見到這種粗糙破碎的筆法（圖9）。〔雜畫〕第十頁畫的是梅花，樹枝的部分黃慎用乾筆快速掃過，造成多處如草書中飛白的效果，並有多處轉折，使得這些樹枝有破碎不連貫的效果。花的部分也是由不連貫的幾筆草草帶過。這整張畫中幾乎沒有完整的線條。

林朝英的作品可以說把這種破碎的筆法發揮到極致，並且跟黃慎相比是有過之而無不及。在〔墨荷圖〕中，林朝英使用很多破碎的筆觸來描繪盛開的荷花。他的〔墨梅〕（圖10）與黃慎〔雜畫〕冊頁中的梅花都使用粗筆快速畫出

²⁵ 郡庠就是府學，科舉時代朝廷於各府設立的學校。

²⁶ 林柏亭，〈三位傑出的畫家〉，《明清時代台灣書畫作品》（台北：行政院文化建設委員會，1984），頁 436。

數枝或樹幹，並且有許多突如其來的轉折。這些特色就是造成所謂「閩習」風格的主要來源，而這種風格的技法與草書有很大的關係。黃慎就是在繪畫中使用了他的草書筆法，同樣的，林朝英用草書的筆法來畫梅花或是荷花的枝梗，呈現了草書中飛白的效果。林朝英的書法起筆不藏鋒，鋒芒畢露；結尾通常不加修飾，造成禿筆的現象；運筆極快，在行書中也時常有草書的飛白出現。在圖11林朝英的行書中就展現了上述的特色。並且，在這張行書中可看到他的橫筆時常由左上往右下傾斜，他的點也點得特別大。這些種種的特色，使得他的一筆一畫有如在畫墨竹的葉子，因此林朝英的書法有「竹葉體」的封號。他在書法上快速運筆所形成的龍飛鳳舞運用到繪畫上就是許多帶有破碎感的筆觸，與黃慎的風格有相似之處。

事實上，雖然這樣破碎筆法的風格是黃慎的特色，但是其實徐渭早已在花卉上運用這樣的筆法。例如在徐渭的〔花果魚蟹圖卷〕中的蘭花就有很多這樣的筆法（圖12），只是這種筆法在徐渭的畫中並沒有非常大量的使用。雖然林朝英的師承目前並不明確，但是就他繪畫中「閩習」的特色而言，應該受當時黃慎一派的福建畫家非常大的影響。同時，林柏亭也提到，林朝英曾經四次到福建參加科舉考試，家裏也有商船與福建往來，²⁷所以林朝英應該有機會接觸到當時流行於福建的畫風。

與林朝英年代相近的台灣畫家還有莊敬夫。莊敬夫為台灣西定坊（位於今日的台南）人。與林朝英不同的是，莊敬夫並非文人出身，而是乾隆年間武舉人，更是位民間廟宇畫師。現今留存的繪畫作品中大多數為帶有恭賀與祝壽意味的福祿壽圖。例如他所畫的〔福祿朝陽〕中（圖13），蝙蝠的蝠與福同音，鹿與祿同音，而松樹與朝陽都代表長壽。莊敬夫畫了很多類似的畫，例如〔松鹿圖〕也有兩隻鹿，松樹與朝陽（圖14），其中破損的部分也許原先畫有蝙蝠。這兩幅圖極為相似，只有兩隻鹿的姿勢稍有不同，朝陽的位置一個在左一個在右，松樹與石頭的位置互換，其他部分幾乎沒什麼不同。

莊敬夫這樣重複的構圖，莊伯和先生以為「根據同一粉本，一畫再畫，正是民間畫師的特色。」²⁸梁桂元先生也認為莊敬夫構圖的重覆，是民間畫師常見

²⁷ 同前註，頁 437。

²⁸ 莊伯和，前揭書，頁 432。

的一稿多用之故。²⁹筆者也同意這樣的看法。莊敬夫在圖中所畫的兩隻鹿應該要有所互動，但是動作卻很生硬，看不出這兩隻鹿的關係，並且，這些鹿的形態並不自然，不像是直接觀察所描繪下來的，應該是依據範本而畫。

在張金鑿所著《閩台歷代國畫鑑賞》中有一幅楊舟所畫的〔月下雄鹿圖〕（圖15）。³⁰楊舟是一位民間職業畫家，大約活躍於康熙，雍正時期，傳原籍蘇北，但後來隱居於福建莆田。³¹在楊舟這張〔月下雄鹿圖〕中，鹿的形體姿態都與莊敬夫所畫的〔福祿朝陽〕中的雄鹿非常接近，身體都是從右上往左下趴在地上，右前腳往內盤，左前腳向前伸。比較明顯不同的是楊舟的鹿全身都有斑點而莊敬夫的鹿只有在脊椎兩側有明顯的斑點。梁桂元的《閩畫史稿》中也有出版一幅楊舟的鹿（圖16），³²這幅畫中的鹿是站著而非趴著，身體從左下往右上，而非由右上往左下。這隻鹿畫得非常細緻，展現楊舟的工筆畫風。楊舟除了畫鹿之外也有畫其他動物，《閩畫史稿》也有收錄一幅楊舟畫的虎。雖然無法得知莊敬夫是否模仿楊舟所畫的鹿，但是至少可以證實莊敬夫所畫鹿的形態來自福建。

莊敬夫畫中的松石與花草用的是浙派筆法加上可稱為「閩習」的破碎筆法。怪石上面的大斧劈皴是浙派的特色，以破碎的筆觸畫出的草可算是黃慎以來「閩習」一派的表現。

台灣大約在乾隆之後的十九世紀，「逐漸由豪強的移墾社會，轉型為文治的士紳社會。」³³因此，不論是文人或是職業畫家，數量都逐漸增加，知名的畫家比前一個世紀要多很多倍。

林覺是一位生活在嘉慶、道光年間的職業畫家，³⁴曾為廟宇、公署，與私人庭園繪製壁畫。他的籍貫傳為台南或嘉義，但活動範圍不限南部，曾遊歷至竹塹地區。林覺的畫風如同前面所介紹的林朝英與莊敬夫，都受黃慎的影響。不過，與林朝英和莊敬夫不同的是，林覺畫了很多黃慎最為擅長的人物畫，且風

²⁹ 梁桂元，《閩畫史稿》（天津：天津人民美術，2001），頁 214。

³⁰ 圖版見張金鑿，《閩台歷代國畫鑑賞》（福州：海潮攝影藝術，1998），無頁碼。

³¹ 梁桂元，前揭書，頁 168-69。

³² 圖版見梁桂元，前揭書，頁 727。

³³ 高明士主編，《台灣史》（台北：五南，2005），頁 118。

³⁴ 林柏亭，〈三位傑出的畫家〉，頁 438。

格受黃慎影響很深，因此林覺受黃慎的影響可以說比林朝英和莊敬夫還要多。

林覺的〔歸漁圖〕是以草書的筆法畫成（圖17），其中有很多非常快速的筆觸，有弧形的線條，也有很多突如其來的轉折。林覺快速而潦草畫成的漁夫正好與題字的草書相互輝映，正如前所述，草書入畫亦是黃慎畫風的特色。黃慎有一張〔漁夫圖〕（圖18）與林覺的〔歸漁圖〕有些類似。這張〔漁夫圖〕上也有草書的題字，漁夫衣服的線條有非常多草書筆法的轉折。不過整體來說，黃慎這張〔漁夫圖〕並沒有林覺〔歸漁圖〕那麼狂放；相比之下黃慎的漁夫似乎拘謹了些。

黃慎早年學的是職業畫家的工筆畫，雖然他的風格後來演變得較為豪放，但是在這張〔漁夫圖〕中工筆人物的風格似乎也並沒有完全退去，也就是所謂的「未脫閩習」。反倒是林覺與前面提到的林朝英的畫風都比黃慎還要龍飛鳳舞。林覺的畫風除了來自黃慎之外，似乎也與南宋所興起的禪畫有關。南宋牧谿與梁楷奠定了後世禪畫風格的基礎。他們所畫作為人物背景的山水採用的是當時盛行的南宋畫院風格，而人物與靜物所用的是一種稱為「減筆」的簡約畫風，例如梁楷的〔六祖截竹圖〕（圖19）、〔李白吟行圖〕（圖20）與牧谿的〔六柿圖〕。元代以後文人畫興起，因為文人並不把屬於宗教畫的禪畫當作是高尚的藝術，因此禪宗畫在中國就逐漸失去了光環，反而流傳到日本在日本備受推崇，影響日本畫界非常深遠。不過禪宗畫在中國也未完全消失，仍然有民間畫師繼承這樣的傳統。林覺的畫風就是狂放的草書風格加上減筆的筆法而成。

林覺的〔墨畫蟾蜍〕更像是一幅禪宗畫（圖21）。禪宗畫的內容除了與禪宗有關的人物以外，也時常出現一些本來看似不起眼的小東西，讓觀者體會萬物之中的禪意。例如前面提到的〔六柿圖〕。〔墨畫蟾蜍〕中的蟾蜍既有濕筆渲染，也有乾筆的線條，墨色有濃有淡，層次變化萬千。整體而言，十分簡潔。蟾蜍仰頭吐舌，舌頭在空中繞了兩圈，與現實不符，但卻增加了許多的趣味，也許這就是一種禪趣。林覺這樣極簡的畫風最早雖可追溯至南宋的禪宗畫，但傳承自清代畫家可能較為合理。十八世紀初福建詔安畫家康瑞可能是與林覺較為相近的風格來源。康瑞所畫的〔達摩圖〕（圖22）與〔鐵拐李〕（圖23）都是十分簡約的禪宗畫風，加上類似黃慎草率的筆法。〔鐵拐李〕圖中鐵拐李將寶物上拋至空中盤旋的樣子與林覺〔墨畫蟾蜍〕中往天空吐的舌頭有異曲同工

之妙。

十九世紀的台灣在先民努力開墾之後漸趨安定，人口增加，行政區的劃分也因而比前一兩個世紀多，從福建派來的清朝官吏也增加許多，其中不乏善書畫者。葉文舟就是其中一位在台流寓的畫家。葉文舟為福建海澄人，乾隆五十一年（1786）舉人，曾任連江、晉江與嘉義教諭，晚年留滯台灣定居，1827年去逝。葉文舟何時寓居台灣目前並不是很明確，但是他於嘉慶二十年（1815）在嘉義文廟即孔廟留下他所書的〈重修文廟碑記〉，其中記載於壬申秋，也就是嘉慶十七年，邑宰宋廷枋，司鐸葉文舟與邱蔭深共商重建孔廟大計，由此得知葉文舟最晚在嘉慶十七年就已經到台灣任官。

現今流傳葉文舟的畫都是用指頭沾墨所畫成，也就是所謂的「指畫」或「指頭畫」。指畫的起源目前沒有定論，相傳是從唐代的張璪開始，但是這種用指頭代筆來作畫的方式一直到清代畫家高其佩大量使用之後才開始流行。福建也出現了一些以指畫著稱的畫家，葉文舟就是其中一位。目前可見葉文舟的指畫作品都是畫松或松石。國立台灣美術館所藏的〔松石圖〕是葉文舟指畫松石典型的例子（圖24）。就技法而言，由於是使用手指沾墨去畫，所以並沒有毛筆的筆觸，而是留下手指的痕跡。石頭與樹幹大多是用指頭點成，畫松葉時才有移動指頭。墨色濃淡分明，看起來是用指頭沾墨染成，而沒有快速「運指」所留下的痕跡。與清代指畫發起人高其佩相比，葉文舟「用指」的技法就顯得相當平淡。從藏於上海博物館的高其佩〔指畫松鷹圖軸〕可看出（圖25），高其佩運用手指就如同運筆一般，可創造出各種不同的「筆觸」。他的快速「運指」造成了如同草書的飛白，讓松樹顯得十分堅挺有力。

葉文舟並未學習高其佩指畫變化多端的「指法」，筆者認為可能他晚年才開始從事指畫，僅當作是閒暇自娛的緣故。松竹梅歲寒三友是清代花鳥畫非常盛行的主題，而他獨鍾松樹可能是因為自己年事已長而松樹象徵長壽。葉文舟較為平淡而非變化多端的技法反而更適合表現松樹所象徵的長壽。張允中先生所藏葉文舟的〈松〉有以下的題款（圖26）：

東岡天矯兩蒼龍，千尺盤空黛色濃。八十餘年松若此，誰知我更老於松。
乙酉花月為□□□臺雅鑒。藉香葉文舟指畫。時年八十有五。³⁵

³⁵ 國立歷史博物館編，《振玉鏘金：台灣早期書畫展》（台北：國立歷史博物館，2005年），頁

由這段題款可知葉文舟喜歡自己與松樹比較年齡，另外，也可知道葉文舟畫這張畫的時候是道光五年（1825），當時八十五歲。據此可推測葉文舟大約生於乾隆六年（1741）前後。國立台灣美術館藏的〈松石圖〉畫於嘉慶二十四年（1819），也是葉文舟年老之時畫的。畫中題款形容松樹為「高標人共仰，壽色自年年。」³⁶可見葉文舟非常在意松樹所代表的長壽之意。

葉文舟指畫的技法可追溯到高其佩，而他最愛畫的松石的風格來源大概是揚州畫派的李方膺（1695-1754）。李方膺的〈蒼松怪石圖〉畫的就是松樹與奇石（圖27），加上位於右邊的題款。李方膺用的是濕潤的粗筆畫出松樹與石頭的輪廓，松葉的筆觸較樹幹與石頭為細，用的同樣也是濕筆，石頭上有許多圓點所構成的青苔。這些特色與葉文舟的指畫松石很接近。

葉文舟所畫的主題與使用的技法都較為單純，比葉文舟晚一些的福建寓台畫家謝琯樵（1811-1864）在繪畫風格上就十分多樣。到台灣的流寓畫家中，最負盛名者非謝琯樵莫屬了。謝琯樵為福建詔安派畫家，於咸豐七年至十年（1857-1860）寓居台灣四年，但由於他到台灣之前就已經在福建是一位名聲響亮的大畫家，所以雖然寓台僅僅四年，卻對台灣的藝術激起很大的漣漪。雖然謝琯樵在台灣繪畫史上是位非常重要的人物，但他對於台灣繪畫的影響卻時常被過於誇大，以為台灣畫家的繪畫風格都是從他而來。事實上，謝琯樵流寓台灣的時間非常晚，而前面所介紹的幾位畫家都在謝琯樵之前。

謝琯樵本名為穎蘇，生於福建詔安的傳統文人家庭。雖然他並沒有順利藉由科舉取得功名，但是由於他的才智，於道光二十一年（1841）受閩浙總督顏伯壽之邀，擔任幕僚，因而得以遊走各地名勝，飽覽名家書畫，增添他在文藝方面的素養。³⁷在此時，台灣已經形成一些具有名望的大家族，他們會從中國大陸延請飽學之士來台任教，提升家族涵養。謝琯樵於咸豐七年（1857）到台南，寓台期間曾居於磚仔橋吳家的宜秋山館，海東書院，板橋林家，之後居於艋舺，並遊歷竹塹，至咸豐十年離台返回福建。³⁸

前面所介紹的台閩畫家們的風格大多與黃慎有關，尤其林朝英，莊敬夫與

55。

³⁶ 見崔詠雪，《在水一方：1945年以前台灣水墨畫》（台中：國立台灣美術館，2004年），頁184。

³⁷ 梁桂元，前揭書，頁195-196。

³⁸ 林柏亭，〈三位傑出的畫家〉，頁438-39。

林覺的繪畫都具有所謂「閩習」的特色。謝琯樵的畫從「閩習」的狂放不羈轉趨為清秀雅致，但有些仍有少許黃慎餘韻。他的繪畫風格並不侷限於某家某派，呈現十分多樣。他時常模仿前人筆意，有時會在題款上提到他所模仿的畫家。此外，謝琯樵還喜歡在題款上抒發他對於繪畫的見解。

黃慎對於謝琯樵的影響並不特別明顯，但大概仍可以從他的書法與花鳥畫中看出。圖28謝琯樵的行書與圖6黃慎的行書相比，兩者都十分潦草，有些筆劃特別粗大，與其他較細的筆畫形成強烈的對比，這兩張行書在風格上有相近之處。

謝琯樵花鳥畫中的禽鳥風格大概介於黃慎與另一位也屬於揚州畫派的福建畫家華岳之間。他在〔古木蒼鷹〕（圖29）裏所畫的鷹與華岳在〔松鷹圖〕（圖30）中的鷹在風格上有些相似之處。就兩隻鷹的動作而言都是頭朝下，尾朝右上，雙翅收在背上背對觀者，謝琯樵的鷹頭部向右轉而華岳的鷹眼睛直視下方。儘管這兩隻鷹很相似，還是可以看出謝琯樵的鷹比華岳的鷹簡略一些，接近黃慎的用筆。謝琯樵用比較粗曠的筆法畫樹幹也是與黃慎較為接近。在〔花鳥四屏〕中的第三屏謝琯樵畫有荷花與水鴨（圖31）。雖然在題款上他說仿明代畫家沈周之意，但是整體而言沈周的風格應該要比較細緻些，而圖中的水鴨與黃慎畫的水鴨較為近似，例如黃慎的〔盧鴨圖〕（圖32）。

花鳥畫佔了謝琯樵作品中的大部分，而其中有很多畫的是蘭或是竹。謝琯樵畫蘭竹的風格近似揚州八怪中的畫家鄭燮（1693-1765）。鄭燮的〔芝蘭圖軸〕中就有蘭竹（圖33），可與謝琯樵的〔蘭竹四屏〕作一比較（圖34）。鄭燮與謝琯樵的竹子都下筆十分簡潔有力，一氣呵成；竹葉有大有小，墨色有濃有淡。他們所畫的蘭花都非常細緻，葉子有長有短，並且長的葉子會優雅地下垂。在這些下垂的葉子中，還要描繪出因為下垂造成的正反面的轉折。要無暇地表現出這些轉折是很困難的，並且這些葉子還錯綜複雜地交叉著。鄭燮的蘭竹可以說是後人的典範，而謝琯樵對於鄭燮畫蘭竹的技法與風格則是熟練到爐火純青的地步。

謝琯樵不只有畫花鳥畫，他的繪畫類別也擴及到山水畫。就風格而言，謝琯樵的山水取法於浙派，例如他所繪的〔秋景山水圖〕（圖35），就是一個典型的浙派山水。如前所述，浙派承襲南宋馬夏風格，而更可上溯北宋李唐的風


格與技法，畫面上半部由有稜有角的巨石所占據，這種巨石到了南宋之後通常被移到一邊或是角落，而這些石頭上通常畫家會用斧劈皴來描繪紋路，畫面的下半部通常會有大樹與石頭相互輝映。謝琯樵這張〔秋景山水圖〕就具有這些浙派山水的特色。

謝琯樵的繪畫風格豐富而多樣。福建畫壇在十九世紀後半期呈現的就是多家爭鳴的情況，當然所有的畫家加起來，繪畫風格的變化就要比謝琯樵一人來得更多了。謝琯樵把他所喜愛的各家繪畫風格帶到台灣，而台灣的水墨畫的風格在謝琯樵之後也變得更多采多姿，逐漸走出以「閩習」畫風為主的狀態。

六、結論

本文討論了「閩習」一詞的起源與其意涵的變化，並且討論了十八世紀至十九世紀中葉台灣水墨畫的發展。「閩習」一詞原本所指的應該是由明代福建籍的浙派畫家如邊景昭、李在、周文靖等人所建立的福建繪畫傳統，技法上採取線描較多。今日台灣學者所稱的台灣清代「閩習」畫風則是受到十八世紀黃慎所影響，風格粗放的水墨畫。

黃慎的繪畫風格並非與先前福建所流行的浙派一刀兩斷。明代浙派的畫家中，已經有部分畫家走向較為粗放的風格，有些還被譏為「狂態邪學」。林良的花鳥畫也展現了大筆掠過的粗放風格，這些都可視為黃慎風格的前身。再加上明末某些書家潦草怪誕的書風，都影響了黃慎如同草書般畫風的形成。黃慎風格在福建的流行也隨著移民而傳到台灣。

台灣的水墨畫風格從十八世紀到十九世紀中葉都有顯而易見的「閩習」風格。福建詔安畫派的知名畫家謝琯樵於一八五七至一八六〇年流寓台灣，對台灣水墨畫壇啓了承先啓後的效果。謝琯樵的繪畫風格來源眾多，主要有清代中期揚州畫派的黃慎、華岳，鄭燮的花鳥畫，以及明代浙派的山水畫。謝琯樵多元的繪畫風格可以說是為台灣早期水墨畫以「閩習」為主的階段作一個總結，並開啓台灣畫壇風格多樣的時代。

圖版



圖 1

林朝英，〔蕉石白鷺〕，紙本，56x79 公分，徐瀛洲先生藏。圖版出處：《明清時代台灣書畫作品》，頁 30。



圖 2

黃慎，〔蘆雁圖〕，紙本，197x104 公分，揚州博物館藏。圖版出處：《黃慎書畫集》，頁 324。



圖 3

邊景昭，〔杏竹春禽圖軸〕，絹本，153.1×88.2 公分，上海博物館藏。圖版出處：
《上海博物館藏歷代花鳥精品集》，圖版 23。



圖 4

鄭顛仙，〔群仙圖〕，絹本，249×105.9 公分，廣州藝術博物院藏。圖版出處：《廣州美術館藏中國畫精品集》，圖版 38。



圖 5

林良，〔竹禽圖軸〕（局部），上海博物館藏。賴國生攝。

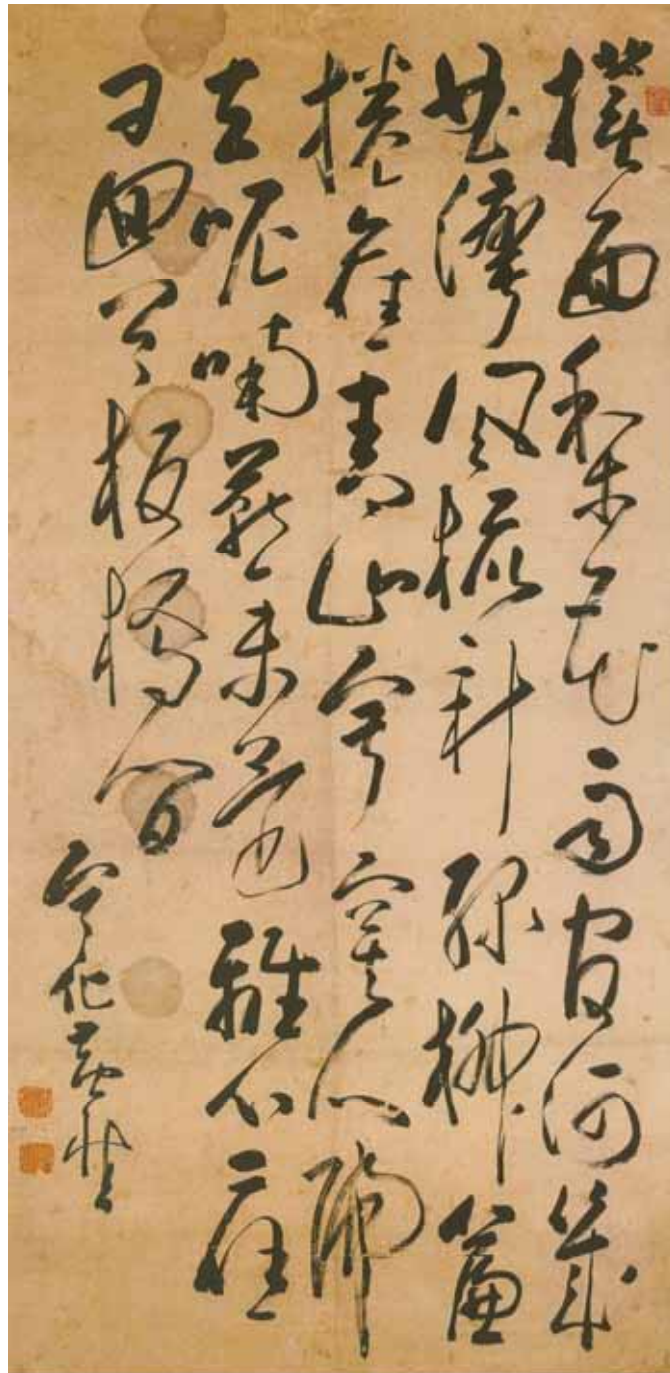


圖 6

黃慎，行書，綾本，廣州市美術館藏。圖版出處：《黃慎書畫集》，頁 423。

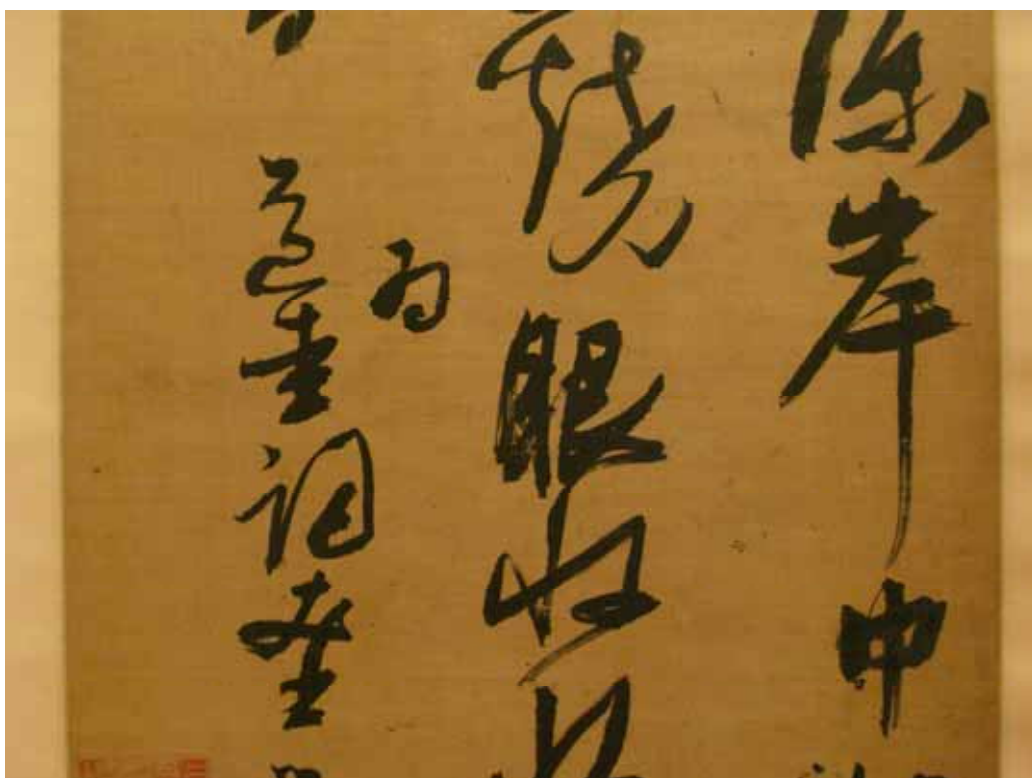


圖 7

張瑞圖，〔行書七絕詩軸〕（局部），上海博物館藏。賴國生攝。



圖 8

林朝英，〔墨荷圖〕，紙本，71×104.3 公分，楊文富先生收藏。圖版出處：《台灣明清時代書畫作品》，頁 26。



圖 9

黃慎，〔雜畫〕之十，23.7×34.7 公分，上海博物館藏。圖版出處：《黃慎書畫集》，頁 253。



圖 10

林朝英，〔墨梅〕，紙本，114×28.7 公分，沈坤山先生收藏。圖版出處：《台灣明清時代書畫作品》，頁 36。

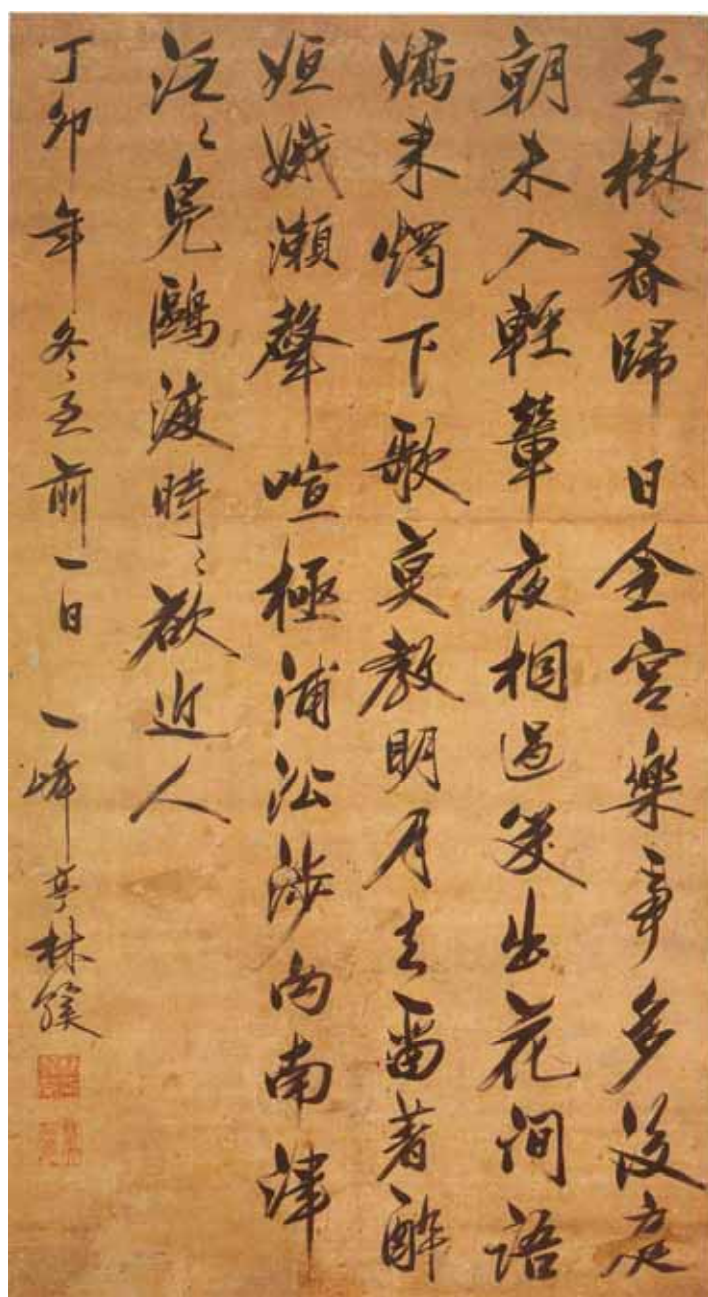


圖 11

林朝英，行書，紙本，168x90 公分，黃天橫先生收藏。圖版出處：《台灣明清時代書畫作品》，頁 28。



圖 12

徐渭，〔花果魚蟹圖卷〕（部分），1580，上海博物館藏。賴國生攝。



圖 13

莊敬夫，〔福祿朝陽〕，紙本，75×113 公分，張振翔先生收藏。圖版出處：《台灣明清時代書畫作品》，頁 46。



圖 14

莊敬夫，〔松鹿圖〕，紙本，109×124 公分，楊文富先生收藏。圖版出處：《台灣明清時代書畫作品》，頁 44。



圖 15

楊舟，〔月下雄鹿圖〕。圖版出處：張金鑾，《閩台歷代國畫鑑賞》，無頁碼。



圖 16

楊舟，〔鹿〕。圖版出處：梁桂元，《閩畫史稿》，頁 727。



圖 17

林覺，〔歸漁圖〕，紙本，27×20 公分，楊文富先生收藏。圖版出處：《台灣明清時代書畫作品》，頁 114。

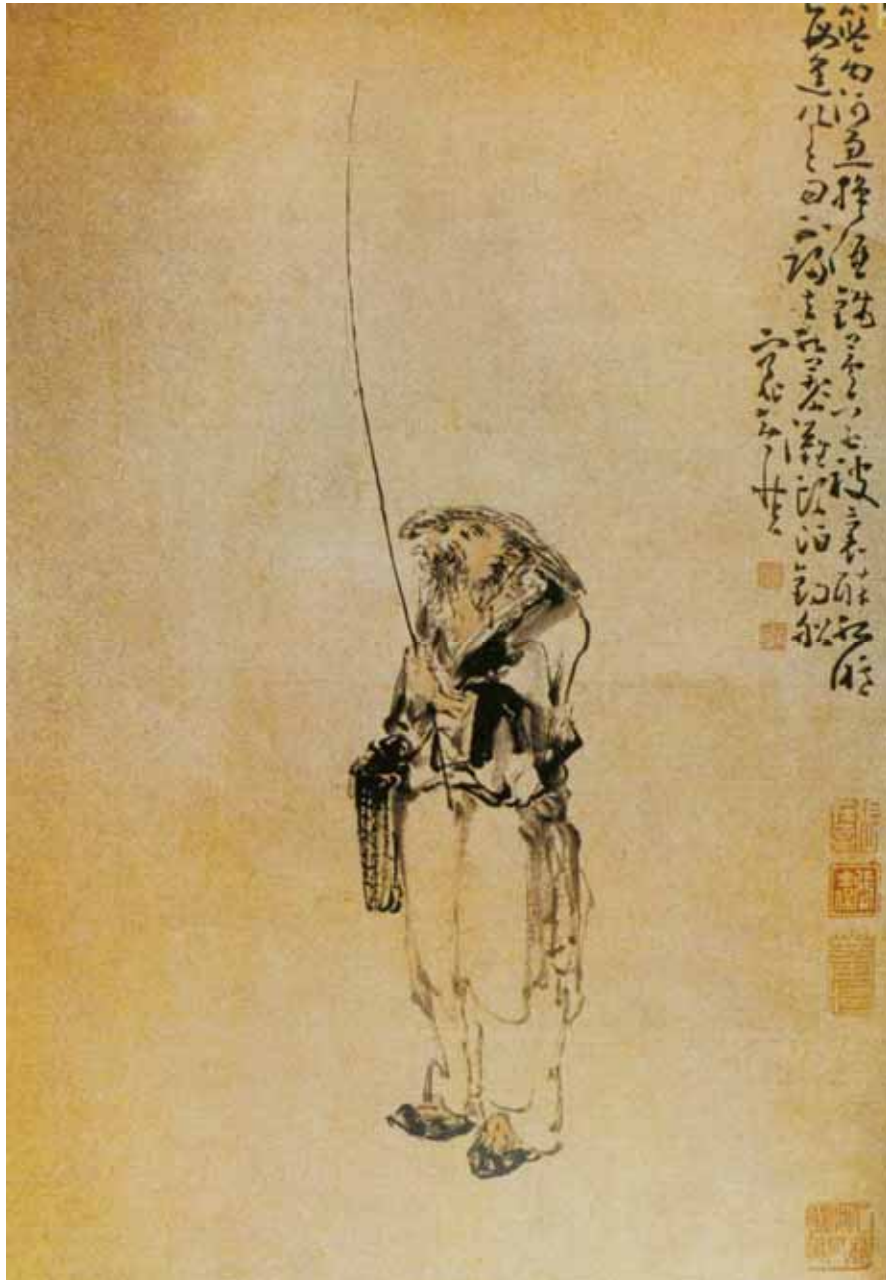


圖 18

黃慎，〔漁父圖〕，43.2×30.5 公分，浙江省博物館藏。圖版出處：李萬才，《東海布衣黃慎傳》，無頁碼。



圖 19

梁楷，〔六祖截竹圖〕，13 世紀，紙本，72.7x31.5 公分，東京國立博物館藏。圖版出處：《東洋美術 150 選》，圖版 117。



圖 20

梁楷，〔李白吟行圖〕，13 世紀，紙本，81.1x30.5 公分，東京國立博物館藏。圖版出處：《東洋美術 150 選》，圖版 116。



圖 21

林覺，〔墨畫蟾蜍〕，1838，紙本，29×25 公分，潘元石先生收藏。圖版出處：《台灣明清時代書畫作品》，頁 127。



圖 22

康瑞，〔達摩圖〕，福州市博物館藏。圖版出處：《閩畫史稿》，頁 730。



圖 23

康瑞，〔鐵拐李〕，福州市博物館藏。圖版出處：《閩畫史稿》，頁 730。



圖 24

葉文舟，〔松石圖〕，1819，150x40 公分，
國立台灣美術館藏。圖版出處：《在水一
方：1945 年以前台灣水墨畫》，頁 98。



圖 25

高其佩，〔指畫松鷹圖軸〕（局部），上海博物館藏。賴國生攝。



圖 26

葉文舟，〔松〕，1825，137.5x43 公分，
張允中先生藏。圖版出處：《振玉鏘
金：台灣早期書畫展》，頁 55。



圖 27

李方膺，〔蒼松怪石圖〕，1753，紙本，160×74 公分，廣州藝術博物院藏。圖版出處：《廣州美術館藏中國畫精品集》，圖版 93。

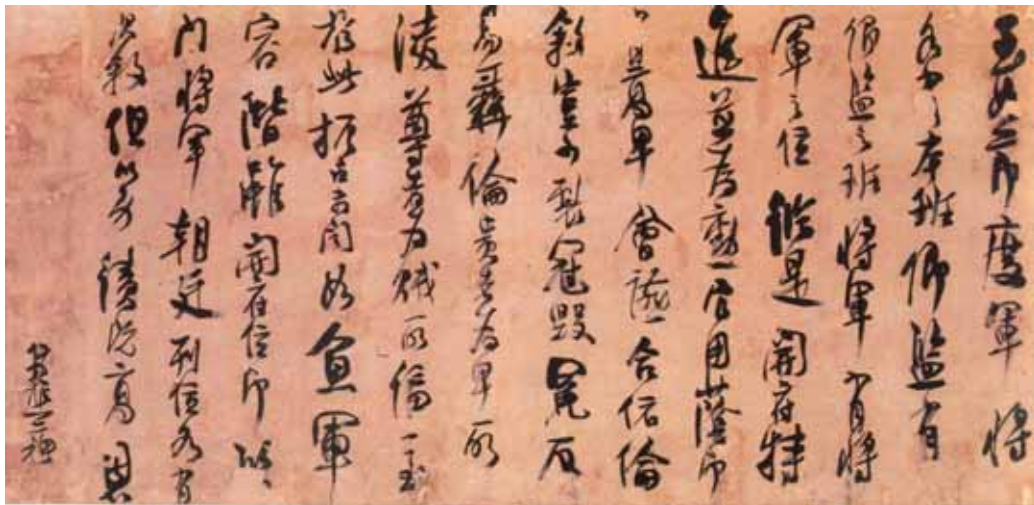


圖 28

謝瑄樵，行書，紙本，62x126 公分，蕭再火先生收藏。圖版出處：《台灣明清時代書畫作品》，頁 158。



圖 29

謝瑄樵，〔古木蒼鷹〕，紙本，127.7x59，許文龍先生收藏。圖版出處：《台灣明清時代書畫作品》，頁 150。



圖 30

華喆，〔松鷹圖〕，紙本，55.8x54.3 公分，上海文物商店藏。圖版出處：《華喆花鳥畫精選》，頁 21。



圖 31
謝瑄樵，〔花鳥四屏〕，紙本，171×35.3 公分，
楊惠龍先生收藏。圖版出處：《台灣明清時代書
畫作品》，頁 164。



圖 32

黃慎，〔盧鴨圖〕，紙本，123.3x55.2 公分，遼寧省博物館藏。圖版出處：《黃慎書畫集》，頁 282。



圖 33

鄭燮，〔芝蘭圖軸〕，1761，紙本，172.7×91.5 公分，上海博物館藏。圖版出處：
《上海博物館藏歷代花鳥畫精品集》，圖版 83。

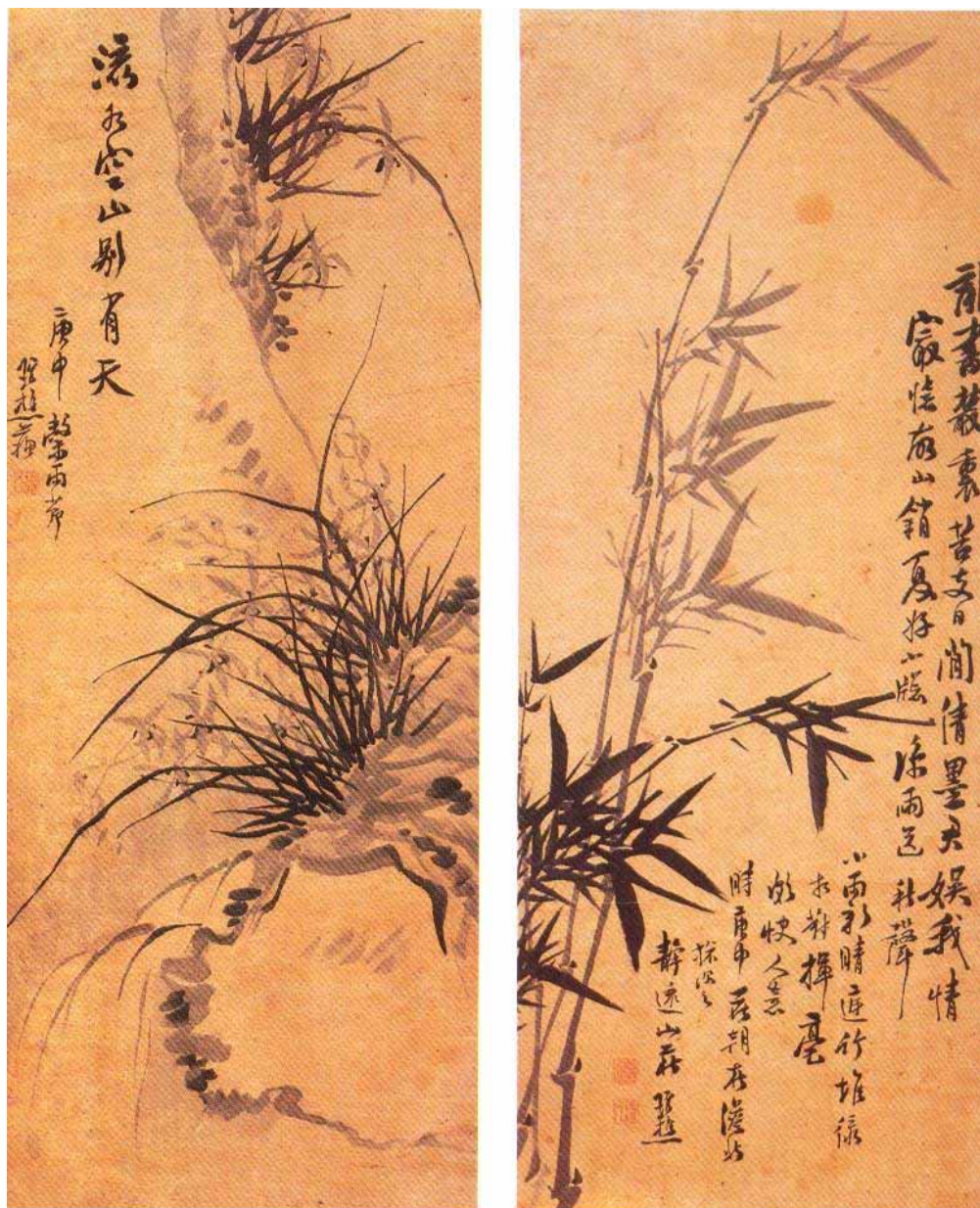


圖 34

謝瑄樵，〔蘭竹四屏〕（第 2，3 屏），紙本，95.2x38.5 公分，王國璠先生收藏。
圖版出處：《台灣明清時代書畫作品》，頁 162。



圖 35

謝琯樵，〔秋景山水圖〕，絹本，65.5x33.5 公分。楊文富先生藏。圖版出處：《台灣明清時代書畫作品》，頁 142。

參考書目：

史料

- 方薰(清)，〈山靜居畫論〉，《清人畫學論著(中)》，台北：世界書局，1993，頁 575-619。
- 何良俊(明)，《四友齋叢說》，北京：中華書局，1959。
- 李日華(明)，〈六研齋筆記〉，《四庫全書》子部，雜家類，雜說之屬，〈六研齋筆記〉三筆卷三，收入《文淵閣四庫全書電子版》，香港：迪志文化，2005。
- 秦祖永(清)，《桐陰論畫三編》，收入周駿富編，《清代傳記叢刊》第 81 冊，台北：明文書局，1985，頁 365-414。
- 高濂(明)，〈燕閒清賞箋〉，《美術叢書》第 15 冊，台北：藝文印書館，1975。
- 張庚(清)，〈圖畫精意識畫論〉，《清人畫學論著(上)》，台北：世界書局，1993，頁 429-438。

專書

- 上海博物館編，《上海博物館藏歷代花鳥精品集》，上海：上海書畫出版社，1998。
- 中國民族攝影藝術出版社編，《黃慎書畫集》，北京：中國民族攝影藝術出版社，2003。
- 天津人民美術出版社編，《華岳花鳥畫精選》，天津：天津人民美術出版社，2003。
- 行政院文化建設委員會編，《明清時代台灣書畫作品》，台北：行政院文化建設委員會，1984。
- 余輝編，《元代繪畫》，香港：香港商務印書館，2005。
- 李萬才，《東海布衣黃慎傳》，上海：上海人民出版社，2001。
- 東京国立博物館編，《東洋美術 150 選》，東京：東京国立博物館，1998。
- 高明士主編，《台灣史》，台北：五南，2005。
- 國立歷史博物館編，《振玉鏘金：台灣早期書畫展》，台北：國立歷史博物館，2005。
- 國立歷史博物館編輯委員會編，《振玉鏘金：台灣早期書畫展》，台北：國立歷史博物館，2005。

崔詠雪，《在水一方：1945年以前台灣水墨畫》，台中：國立台灣美術館，2004年。

張金鑿，《閩台歷代國畫鑑賞》，福州：海潮攝影藝術，1998。

梁桂元，《閩畫史稿》，天津：天津人民美術，2001。

蘇小華編，《廣州美術館藏中國畫精品集》，廣州：新世紀出版社，1997。

論文

王耀庭，〈從閩習到寫生—台灣水墨發展的一段審美認知〉，《東方美學與現代美術研討會論文集》，台北：台北市立美術館，1992，頁122-153。

宋后楣，〈元末閩浙畫風與明初浙派之形成（一）〉，《故宮學術季刊》第6卷第4期（1989年5月）：頁101-103。

林柏亭，〈三位傑出的畫家〉，《明清時代台灣書畫作品》，台北：行政院文化建設委員會，1984，頁436-440。

林柏亭，〈中原繪畫與台灣的关系〉，《明清時代台灣書畫作品》，台北：行政院文化建設委員會，1984，頁428-431。

徐小虎，〈什麼是台灣藝術史〉，《台灣美術》第51期（2003年1月）：頁44-63。

莊伯和，〈明清台灣書畫談〉，《明清時代台灣書畫作品》，台北：行政院文化建設委員會，1984，頁432-435。

莊素娥，〈揚州八怪對台灣早期水墨畫的影響〉，《東南大學學報》第5卷第1期（2003年1月）：頁74-79。

鄭工，〈「閩習」與「閩派」之辨〉，《美術史研究》總第98期（2000年第2期）：頁31-39。

蕭瓊瑞，〈「閩習」與「台風」—對台灣明清書畫美學的再思考〉，發表於國立中正大學台灣人文研究中心「台灣人、時、地綜合研究學術研討會」，2006年12月1日。

The Development of Taiwan's "Min-Practice" Ink Painting Style, 18th-Mid 19th Century

Lai, Kuo-Sheng*

Abstract

Taiwan's painting in the Qing period originated from the Chinese mainland. When studying Taiwan's painting in this period, scholars found a specific style, which they call the "Min-practice." Scholars generally think that this style came from the influence of Qing Dynasty Fujian painter Huang Shen. However, where does the word "Min-practice" come from? Can Taiwan's "Min-practice" style be traced back to even earlier painters? How did "Min-practice" style develop in Taiwan? These are the questions that this paper discusses.

Huang Shen and his teacher Shangguan Zhou, who he learned painting from in his early age, were criticized as "not losing Min-practice." Therefore this paper asserts that originally the "Min-practice" indicated the painting style popular in Fujian before Huang Shen and Shangguan Zhou. The term did not mean Huang Sheng's loose and free style as today's scholars think. This paper states that the style popular in Fujian before Huang Shen and Shangguan Zhou's time was the Zhe School's painting tradition, which was the more delicate court style popular during the Southern Song Dynasty. However, Huang Shen's husky style is not totally unrelated to the Zhe School. Scratchy painting style has emerged in the works by some of the Zhe School painters during the Ming Dynasty. Some calligraphers of the late Ming period also tended to write in a weird and scratchy style. These can be seen

* Post-Doctoral Research Fellow, Department of History, National Cheng Kung University

as sources of Huang Shen's style. Huang Shen's loose and scratchy style was popular in Fujian, and later spread to Taiwan.

Keywords:

Taiwan painting、Min-practice、Fujian painting、Zhe School、ink painting