

臺灣林朝英文人畫題材與閩習風格

An Analysis on Lin Zhao-Yung's Literati Painting and Min Style.

謝忠恆

Hsieh Chung-Heng

長榮大學書畫藝術學系助理教授

摘要

清代臺灣書畫善花鳥者吉光片羽，較四君子稀少，其中藝術資源、師資造詣和本土畫家吸收程度等因素，均影響早期臺灣書畫之發展，尤其「臺灣書畫第一人」林朝英書、畫、印三絕，如何在學習環境的限制，以及「閩習」藝術風格影響臺灣藝壇的時代，展現其筆墨藝術思想與風格的承襲與轉化，尤其他身為地方仕紳，獲清廷褒揚「重道崇文」，社會高度在人生與藝術有其互映。本文試圖從林朝英文人畫題材的花鳥、四君子繪畫，探討作品文人畫世俗化表現，或大眾通俗美學觀融入其文人畫的進程歷程，藉水墨作品的文人畫題材，揭示林朝英畫中的時代精神和大眾美學，並分析他詮釋「閩習」的藝術性和時代氣息。

【關鍵詞】 林朝英、一峰亭、閩習、竹葉書、文人、世俗

林朝英（1739-1816）¹，清代乾隆至嘉慶年間臺灣首位書畫家，亦商亦儒、重道崇文。祖籍福建漳州府海澄縣坂尾錦里（今福建省廈門市海滄區轄錦里村），開基祖為元世祖忽必烈敕封招討使以抗擊海寇的林天福（1249-1285）²；十三世林登榜為林朝英祖父，字貴賢，號希庵，康熙三十二年（1693）攜眷渡海來臺，寓嶺後街（今臺南市建國路），以「元美號」經營布、糖貿易與船運事業，船運至天津、漢口等地，為錦里林氏渡臺開基祖；十四世林宗憲生長子林朝英逝後，林朝英主持家業有成，為光宗耀祖上請林登榜為「例贈中憲大夫」，封贈林宗憲「候選州同加五級中憲大夫」。其一生樂於義行，因取之於社會用之於社會，樂於慷慨賑災濟民、築城造路、興繕文廟，廟堂公署碑記常見林朝英勒名董理與捐輸記錄，官憲頒匾無數，深獲鄉民擁戴，亦於鳳山縣（今屏東一帶）開墾招佃設「東美館」。嘉慶十八年（1813）正月三十日，獲賜建「重道崇文」牌坊從六品光祿寺署正職銜，二十年（1815）三月石坊建成於龍王廟旁，後移至今臺南公園。

一、 林朝英藝術人生

林朝英本名耀華或夜華；字伯彥，號梅峰和梅園³，別署一峰，書齋「蓬臺書室」建亭後始稱「一峰亭」遂為號，又號鯨湖英、木罌子⁴，諡「尊謙」。其書畫落款多署「一峰亭」與「一峰亭林朝英」。自幼聰穎能文章，乾隆三十二年（丁

¹ 生於乾隆四年（1739）二月十八日亥時，卒於嘉慶二十一年（1816）十月十六日辰時。

² 林天福（1249-1285）官名汝作，字伯用，號東湖，升武略將軍，授漳州路總管，宋進士林瓊宗三子。

³ 林朝英「梅園」之號，見嘉慶五年（1800）立於今臺南彌陀寺〈大雄寶殿〉匾，上款為：「嘉慶五年□月中浣穀旦，梅園書。」下款屬：「董事弟子全敬立。」並鈐印：〈林朝英印〉（白文）、〈字伯彥〉（朱文）二印。此外，今嘉義朴子配天宮，有大正四年（1915）黃祖儀等董事全立〈莫不尊親〉匾，上款為：「嘉慶癸亥孟春立，梅園林朝英書。」

⁴ 相關論述鮮見林朝英之號「木罌子」，可見盧嘉興：〈臺南府城人物和古蹟〉，刊於《臺灣風物》（臺北縣板橋市，臺灣風物雜誌社，民國65年9月30日出版），第二十六卷第三期，頁191。

亥，1767）時年二十九受知於臺灣道張珽⁵入郡庠，赴閩秋闈四試未捷，五十四年（1789）擢歲貢生已年五十。嘉慶七年（1802）報捐「中書科中書」，潛心書畫，且精雕刻（篆刻）、琴棋，集文人多元智慧與涵養一身，傳世作品以六、七十歲之間居多，「竹葉體」書法富個人特色，書、畫具獨特風格與時代氣息。



圖 1：林朝英〈一峯亭〉拓本（鄭成功文物館藏）

梅、蘭、竹、菊四君子緊繫文人生活，同時是人品與藝術情境的映合，於賞玩、品味、居家等游藝於心的生活觀，四君子借物抒情與言志，不苟塵俗表心之所向；而社交雅集則以詩畫交誼，借此傳情達意、比擬抒情，從中引發心性人格與氣度，進而傳達思想所在；於筆墨更實踐書畫同源與筆墨藝術思想，為詩書畫三絕基礎，揚州八怪之一鄭板橋云：

蓋竹幹葉皆青翠，蘭花葉亦然，色相似也；蘭有幽芳，竹有勁節，德相似也；竹歷寒暑而不凋，蘭發四時而有蕊，壽相似也。清湘之意，深得花竹

⁵ 《臺灣歷史人物小傳明清時期》：「張珽，字鶴山，陝西涇陽人。乾隆三年（1738）舉人。入閩為漳州知府。三十一年十月擢分巡道臺灣道兼提督學政。居官潔清，以釐奸勤民自矢……。」參自《臺灣歷史人物小傳明清時期》（台北市，國家圖書館，90年6月出版），頁182。乾隆三十一年十月一日（1766.11.5）任福建分巡臺灣道，三十二年三月二十一日（1767.4.19）奉旨加兵備道銜，並鑄給關防福建分巡臺灣兵備道。參考整理自許雪姬總策畫：〈表8：清代分巡臺灣道〉，《臺灣歷史字典》（附錄）（台北市，行政院文化建設委員會，2004年5月18日出版），頁A084。

情理，余故髣髴其意。⁶

林朝英喜畫梅，與其字號有關，揭示文人居家之藝術情境和意識，例如臺南彌陀寺〈大雄寶殿〉、嘉義朴子配天宮〈莫不尊親〉二匾落款署名分別為「梅圃」與「梅園」，經筆者研探，其自號「一峰亭」之峰名為「梅峰」，為文人舒嘯心中丘壑有關，原址於北極殿附近的臺南測候所，為故城區地勢最高處之「鷺嶺」。⁷現藏林家後代的林朝英自刻匾〈一峯亭〉（圖 1）匾文明示心中之峰：

山之高峻者為峰，太岳三峰，武夷三十六峰，而余獨有一峰，無太岳之高，武夷之峻，還堵之外，熟視之若無見也。而予徒倚於亭，獨且暮遇之，巍然聳出，巋然特存，蓋自有此峰，而高山仰止不待求名勝之區矣。⁸

梅孤芳高節，氣壯不落凡塵，使得林朝英心中一峰之峰名為「梅峰」，四君子與峰的組合，為開拓胸次藉物養性之文人情境，象徵藝術與人生境界的出世思想與高度，而「梅圃」與「梅園」代表甘藏市井卻耕作心田，仍持玉壺冰心之絕壑清潔寫照。無論是沉潛山林遠離俗塵，或孤芳自賞入俗世以自勉，文人的出世思想和入世態度，自比為梅之峰或峰之梅，於田園均能高山仰止放諸懷抱。

嘉慶十年（1805），林朝英時六十五歲書杜甫〈秋興〉八首（圖 2、圖 3，第

⁶ 摘自〈論鄭板橋的蘭竹畫及其題畫詩〉，《美育月刊》（台北市，國立台灣藝術教育館，82 年 2 月出版）32 期，頁 8、9。

⁷ 北極殿有〈鷺嶺〉與〈鷺嶺古地〉匾。

⁸ 〈一峰亭〉原匾今尚存林氏後裔，一峯亭大字及石雕鑿刻於林朝英墓，而木匾之拓本圖錄刊印於：《府城文物特展圖錄》和《一峰亭林朝英行誼錄》等。《府城文物特展圖錄》，（臺北市，國立歷史博物館，民國 84 年 12 月出版），頁 124；《一峰亭林朝英行誼錄》，（高雄市，林氏祖譜編輯委員會，民國 69 年 12 月出版），頁 7。

五首圖缺)⁹，寫後繪象徵君子花卉之蘭、竹、菊、荷，集文人詩、書、畫、印、刻「四絕」之藝。水墨、題畫運筆風格同源，寫、畫合一，意在筆先，所繪四君子逸筆草草不追形似但求畫意，神在法外之境，¹⁰亦緣物寄懷感情移入，銘心深刻。(元)湯垕《畫論》(珊瑚網本)云：

畫梅謂之寫梅，畫竹謂之寫竹，畫蘭謂之寫蘭，何哉？蓋花卉之至清，畫者當以意寫之，不在形似耳。¹¹

書與畫的筆墨思想貫徹以一寫形而暢神的文人筆墨，同時反映林朝英書畫一體的筆墨詮釋，其中專屬於藝術家的性靈與心性不難在其中露現。杜甫〈秋興〉結構層理、思想深遠，感嘆國家興衰和追憶身世，對比今昔之美麗與哀愁，情景交融寄情抒志，思緒婉轉曲折且感情強烈，為詩人旅夔州時的心情。杜甫有感家園興衰寂寥，與林朝英「竹葉書」、「閩習」風格隱藏開墾移民孤寂，詩書共鳴詠情，均為對命運矛盾的內心情境，前者以文辭之華美壯麗以示憂傷；後者以書寫之蒼勁粗獷以表性情。

⁹ 圖錄刊印於王耀庭：《林朝英〈雙鵝入群展啼鳴〉》(臺南市，臺南市政府，民國 101 年 3 月出版)，頁 30-33。以及蔡長鍾先生提供部分圖像協助拍攝。

¹⁰ (明)魯得之《魯氏墨君題語》曰：「眉公嘗謂余曰：『寫梅取骨，寫蘭取姿，寫竹直以氣勝。』余復曰：『無骨不勁，無姿不秀，無氣不生，為寫竹兼之，能者自得，無一成法。』」收錄於俞崑：《中國畫論類編(上、下二冊)》(台北市，華正書局，民國 73 年 10 月出版)，頁 1082。

¹¹ (元)湯垕《畫論》(珊瑚網本)收錄於于安瀾：《畫論叢刊(上卷)》(北京，人民美術出版社，1989 年 3 月出版)，頁 61、62。

湖道長
古以爽
棋百年
世事不
勝悲王
羨第宅
皆新主
文武在
冠異昔時
直北崗山

金鼓振征
西車馬
將書遠血
龍奔雲
秋江冷故
國平
居有柳
思甚


雙唐映口
曲江頭萬
皇風惟極
孝秋氣
華美城
通御氣
芙蓉不
苑不遠愁
琳瑯滿
柱圍黃

鵲錦攬
牙樞起白
鷗四首
可憐歌
舞地
春中自
古帝之
州共


定明江水
漢時勿武
帝輕橫
夜照
織女機絲
客夜月石
鯨鱗甲
動秋風波
溪菰米沈
雲里露

冷蓮房
墜竹紅闌
鑿柱天憎
鳥道江
湖病世一
漁翁
甚

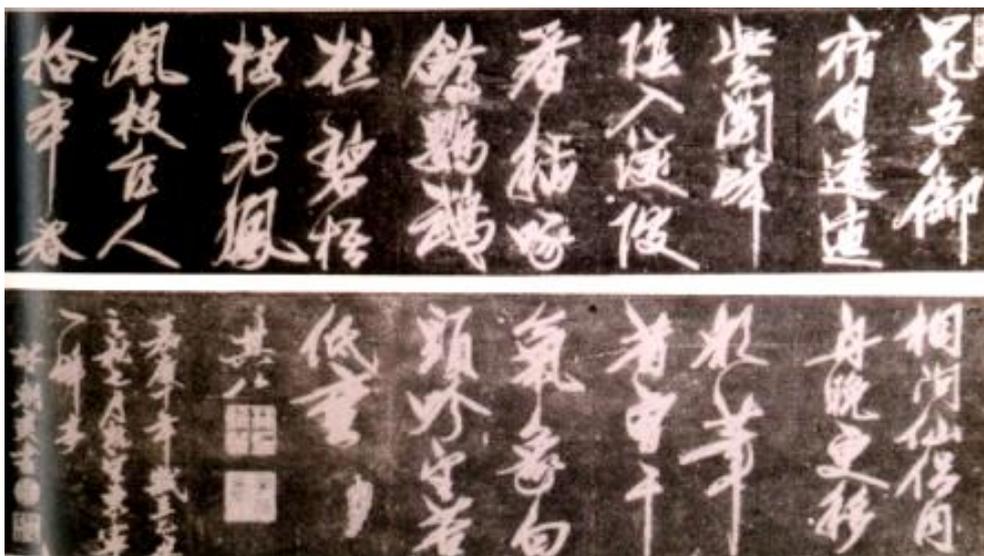



圖 2：林朝英書杜甫〈秋興〉（114×28.7×8，第五首圖缺）

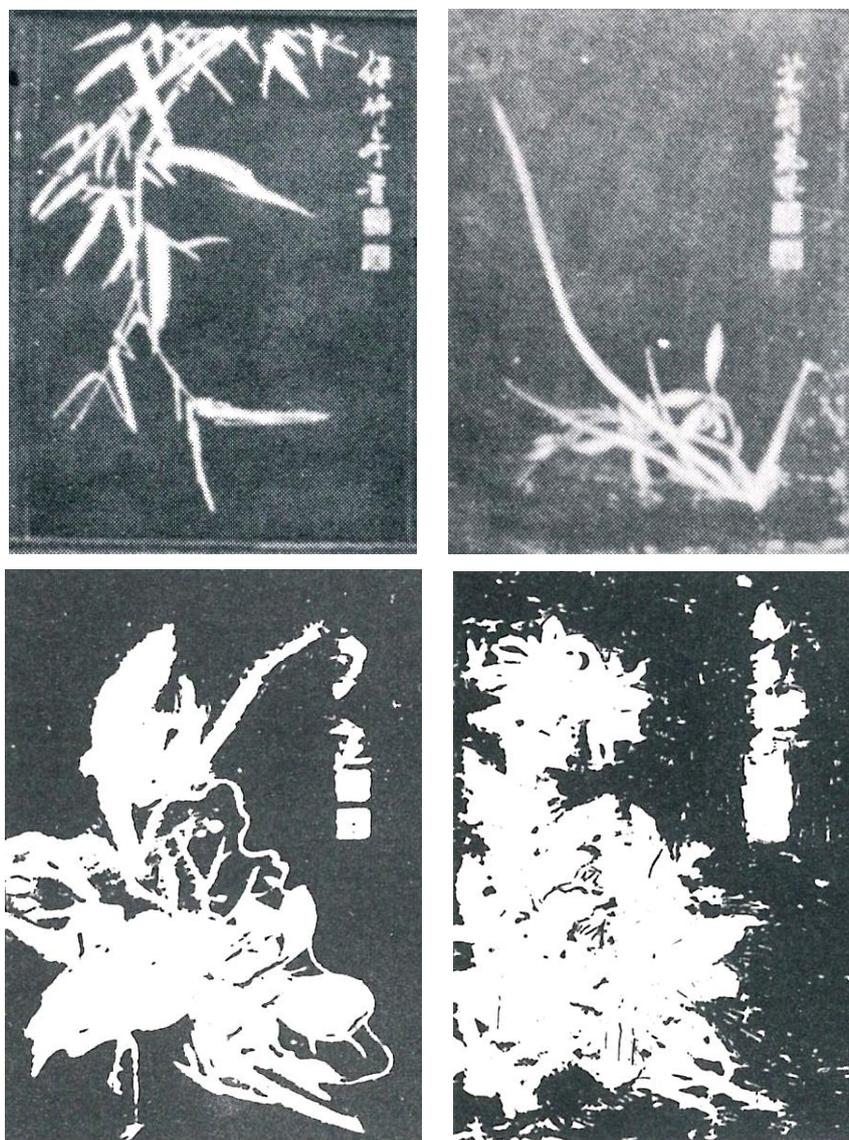


圖 3：林朝英書杜甫〈秋興〉局部之竹、蘭、荷、菊

二、 四君子閩習用筆

清代早期臺灣詩書畫藝術，於交通、地理環境和教育資源等條件限制無法便利與普及。受聘來臺或遊寓書畫家傳授條件之優劣，以及本地書畫家吸收、詮釋和發展能力，甚至畫冊稿本的品質，均影響早期臺灣書畫藝術發展的關鍵。早期臺灣的文藝與教育資源多依賴臨近的對岸福建，由於福建藝壇之藝術風格極富濃厚地方色彩與人民性格，作品豪放野逸有別於文人書畫，強調視覺張力與線條強度的筆墨風格，因此有「閩習」時代息氣與稱呼，(清)方薰《山靜居畫論》評福建與浙江畫風同為「筆霸墨悍」筆墨風格：

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。¹²

早期臺灣書畫發展主要在福建藝壇的影響下承襲，取直率且豪邁筆墨精神入畫，主要畫家為筆者所提出之「閩習三家」¹³：林朝英、莊敬夫、林覺三位藝術家，他們各盡己意傳達其強烈視覺性的觸覺感，例如「閩習」受到林朝英的闡釋、莊敬夫的實踐和林覺的進程，在世俗畫文人化或文人畫世俗化的清代臺灣書畫發展時期，其面目已非原然，使得「閩習臺風」。以下就林朝英四君子水墨作品進行探討。

¹² (清)方薰：《山靜居畫論》(杭州，西泠印社出版社，2009年12月出版)，頁132。

¹³ 「閩習三家」為筆者所提出，為出生或遊寓臺灣且書畫呈現「閩習」風格的林朝英、莊敬夫、林覺三位藝術家，其中林朝英列為三人之首於年代、作品量、本地出生等重要性為考量。

〈墨梅〉

畫梅可謂寫梅，(明)沈襄《畫法要錄》〈梅譜〉云前人畫梅：「塗梅如塗石，枝梢如荊棘。」¹⁴梅不僅代表文人精神，尤其恣肆塗抹筆墨的閩習風格，更能凸顯個人藝術情調，展現個體氣質和心理。〈墨梅〉(圖4)作於嘉慶八年(1803)，林朝英時年六十五，題(宋)林和靖(林逋)〈山園小梅〉詩：

眾芳搖落獨鮮妍，占斷風情向小園。疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏。一峰亭。¹⁵

〈山園小梅〉詩再吟：「霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合斷魂。幸有微吟可相狎，不須檀板共金樽。」此幅林朝英所繪墨梅署名「梅圃」之梅，可見田園詩情境，而(清)查禮《畫梅題跋》意境觀亦可見此詩淵源，曰：

前人云：「疏影暗香，為梅寫真；雪后水邊，



圖4：林朝英〈墨梅〉，
114×28.7，65歲作，
嘉慶八年(1803)

¹⁴ (明)沈襄〈梅譜〉所述古人語，摘自俞崑：《中國畫論類編》(台北市，華正書局，民國73年10月出版)，頁1069。

¹⁵ 鈐印：〈一峰亭〉(朱)、〈林朝英印〉(白)、〈伯彥〉(朱)，圖錄刊印於《明清時代台灣書畫作品》(台北市，行政院文化建設委員會，民國73年5月出版)，頁36。又，林和靖(林逋)〈山園小梅〉：「眾芳搖落獨暄妍，占盡風情向小園。疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏。霜禽欲下先偷眼，粉蝶如知合斷魂。幸有微吟可相狎，不須檀板共金尊。」

為梅傳神。二者俱難作意」。¹⁶

林朝英寫梅之寫真是畫意，非形象寫實，忘筆墨而氣質盛，得意搜妙創真、意造境生，視覺感性形象於虛實中，通過情景與心手，誘發筆墨感情化的空間。

此件〈墨梅〉以「V」型建構畫面，單一「V」倒三角不安定，但多則互相牽引支應，在動態中得以安穩。枝幹以雙勾法勾勒，運筆大多由下而上、由內往外依生長順勢具速度感推筆，濃淡墨澤因筆之抑揚呈現，主幹墨色以淡墨居多，以畫心右下分枝濃墨分散梅幹量感，其向上勁揚更顯支撐力，與二行題畫互有斜對角呼應且強化畫心張力與平衡，即（清）王槩〈畫梅枝幹訣〉論「淡墨行根焦墨梢」、「氣調直上沖天長」¹⁷筆墨觀點。此外雙鉤梅花佈置於枝側，線性安排外亦考量點施放，尤其枝幹花葉逸筆草草用筆精簡，點、線、面簡練活潑。

〈古梅〉

〈古梅〉（圖5）作於嘉慶十八年（1813），為林朝英七十五歲作，圖像雖不易識，但辨別畫心為曲折老梅與伏佇禽鳥，粗幹繁枝蟠踞縱橫，盤疊多姿虯勁，由左至右生長縱橫應是老幹野梅，構圖以倒三角形環繞動線，更顯張牙舞爪動勢，（清）王槩《畫梅淺說》〈畫梅宜忌訣〉道出畫梅五要：

寫梅五要，發幹在先。一要體古，屈曲多年。二要怪幹，麤細盤旋。三要枝清，最戒連綿。四要梢健，貴其迥堅。五要花奇，必須媚妍。¹⁸

¹⁶（清）查禮《畫梅題跋》摘錄於：周稱寅，《中國畫論輯要》（南京，江蘇美術出版社，1985年8月出版），頁181。

¹⁷（清）丁皋《寫真秘訣》收錄於俞崑：《中國畫論類編》（台北市，華正書局，民國73年10月出版），頁1136。

¹⁸（清）丁皋《寫真秘訣》收錄於俞崑：《中國畫論類編》（台北市，華正書局，民國73年10月

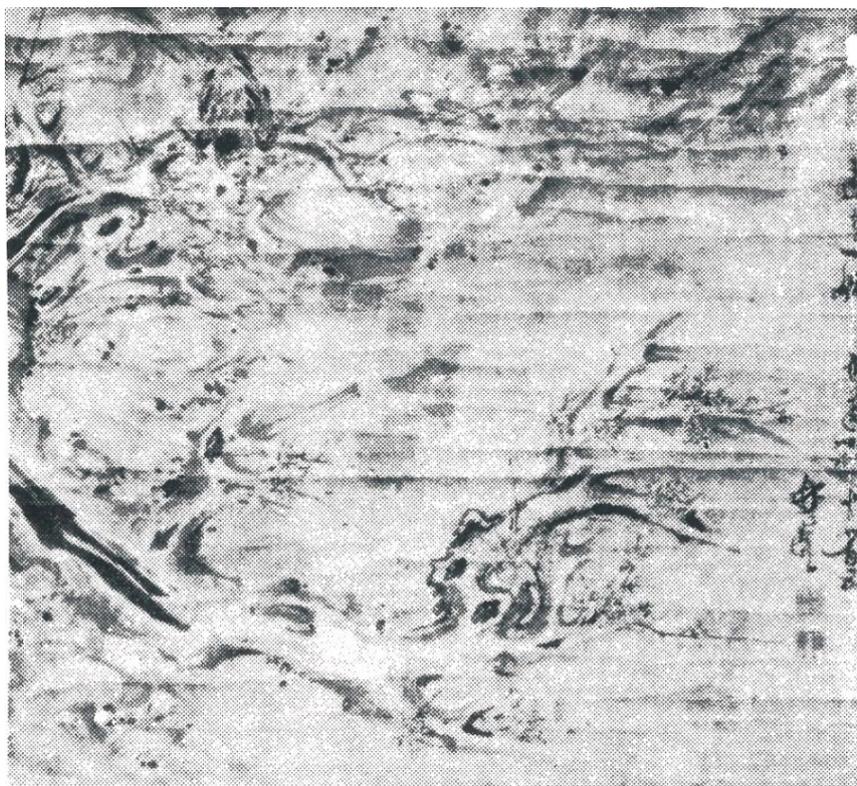


圖 5：林朝英〈古梅〉，75 歲作

又〈畫梅宜忌訣〉：「立幹須曲如龍，勁如鐵；發梢須長如箭，短如戟。」¹⁹〈古梅〉透過筆墨表現古、怪、清、健、曲、勁等以形寫梅之神態，更顯得閩習“筆霸墨悍”之質量。題畫雖未表明畫梅旨趣，就圖像而言，為“喜上眉梢”的世俗大眾化題材有關，若畫中構圖引導至樹梢遠處之圓，可能是“朝陽”？但繪畫重點仍在墨梅枝幹的粗獷用筆，所以（清）范璣《過雲廬畫論》提到：「金陵之派厚重，閩浙之派深刻。」²⁰即使現存〈古梅〉圖像不清，亦能感受到厚重深鑿的筆力，以及筆觸速度感的張力，在其他〈雙鶩圖〉（圖 6）和〈雙鳳圖〉（圖 7）

出版），頁 1136。

¹⁹（清）王槩《畫梅淺說》收錄於俞崑：《中國畫論類編》（台北市，華正書局，民國 73 年 10 月出版），頁 1136。

²⁰ 范璣《過雲廬畫論》，收錄於俞崑：《中國畫論類編》（台北市，華正書局，民國 73 年 10 月出版），頁 927。

之畫梅，強勢的筆鋒氣息充斥畫心全部，馬克斯·比爾於康丁斯基（Wassily Kandinsky）《藝術的精神性》之序，提到Henry Van de Velde言論：

一條線是一個力量，它像任何一個基本的力一樣產生作用。連結許多線，相互排斥的線正如相互對立的一些基本的力一樣。

被線條的法則和影響力所浸漬的人，就不會有不受拘束的感覺。²¹

畫心較大且內容多且滿的〈雙鷺圖〉〈雙鳳圖〉，更感受到筆端的力量與產生的作用力，對創作而言更顯得自由奔放。王耀庭教授〈李霞的生平與藝事—兼記「閩習」在灣畫史上的一頁〉認為閩習反映雅俗共賞的大眾藝術：

「閩習」的特徵發揮，曾被文人畫的觀點，認為「筆過傷韻」、「非雅構也」，然而，這正是民間藝術的特色。雅的反面是俗，然而俗有其廣博欣賞者的一面，其沛然不可禦的活力，正是推動所有藝術的力量，事實上，只要『俗而不鄙』，乃登大雅之堂。²²

「閩習」筆墨特色存著大眾藝術概念，早期臺灣書畫發展期間經過不同藝術造詣的觀看與詮釋，對文人畫之高雅而言，閩習小失則“俗重”濃韻，重則“濃濁”鄙失，但這確實是民間美學與活力所在。

²¹ 康丁斯基（Wassily Kandinsky）/吳瑪俐（譯）：《藝術的精神性》（台北市，藝術家出版社，2006年8月二版），頁8。

²² 王耀庭：〈李霞的生平與藝事—兼記「閩習」在台灣畫史上的一頁〉，《臺灣美術 13》（台中市，台灣省立美術館，民國80年7月1日出版），第四卷第一期，頁50。

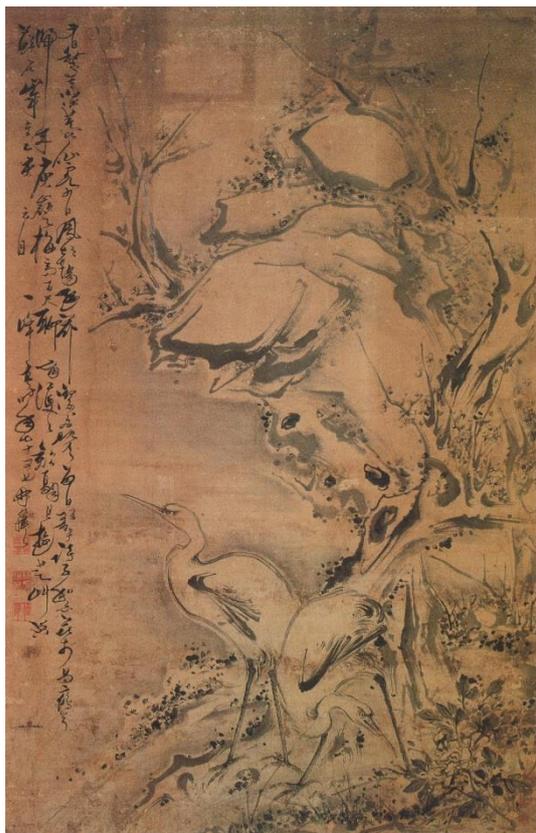


圖 6：林朝英〈雙鷺圖〉

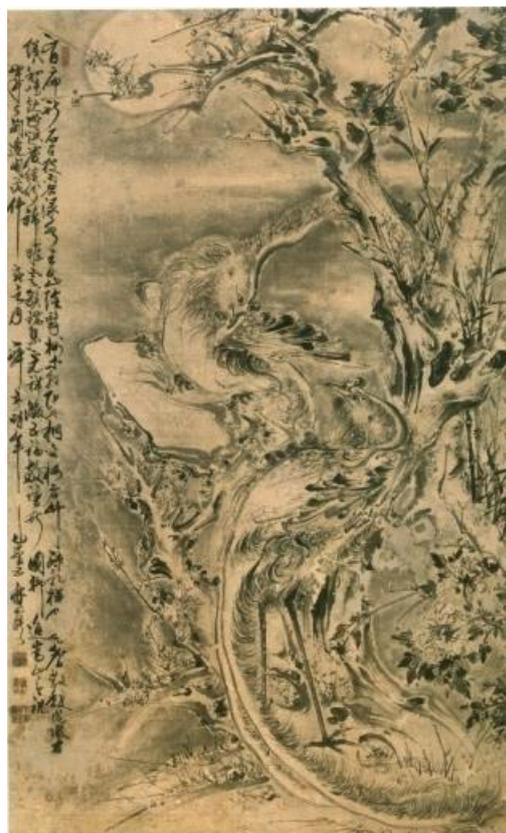


圖 7：林朝英〈雙鳳圖〉

〈墨竹圖〉

〈墨竹圖〉(圖 8) 作於嘉慶十七年 (1812)，林朝英時年七十四，為稀少的墨竹紙本，其鈐印多處，除書畫落款用印：〈林朝英印〉(白文)、〈伯彥〉(朱文)，另有數枚閒章：〈一峰亭〉(朱文)、〈興酣落筆〉(朱文)、〈一介書生〉(白文)、〈但見華開落〉(朱文) 等印，為其代表作之一。題畫屬文人詠竹寄情詩，吟詠云：

疏萱翠葉影離離，歲晚松梅締故知。棲鳳化麟翻有待，虛心直節表清奇。

於蓬臺書室。東寧南嶺一峰亭，年七十有四，林朝英。²³

²³ 〈墨竹圖〉圖錄刊印於《明清時代臺灣書畫作品》，(台北市，行政院文化建設委員會，民國 73 年 5 月出版)，頁 24。



圖 8：林朝英〈墨竹圖〉，59.4×106，74 歲作（1812）

此幅作品逸筆草草不專形似，大小長短老桿新枝竹數竿，更在畫中繪上竹花之生態，可見經過林朝英寫生而來。其畫竹幹由下向上推運，落筆重而提筆迅速，墨色與飛白鮮明，而竹節停頓過程之弧狀，證明腕力之活躍較肘臂多，因此側鋒居多使得鋒芒。(明)魯得之《魯氏墨君題語》云：「畫竹須腕中有風雨。蘇子云：『當其下筆風雨快。』」²⁴而竹葉筆法線質更甚，踢枝生葉快意筆法見其草書風格，使得蕭蕭風雨到毫端，(元)柯九思云：「寫竹幹用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法或魯公撇筆法，木石用折釵股、屋漏痕之遺意。」²⁵雖為書畫源藝術思想，林朝英似乎仍在實踐中琢磨，可見其活動時期的閩習氣息仍凌駕於文人書畫之上，但藝術家個人特質之畫意與精神已現，得以詮釋(明)李日華〈論畫蘭竹〉所形容畫蘭竹之情緒：

元僧覺隱曰：「吾嘗以喜氣寫蘭，怒氣寫竹。」蓋謂葉勢飄舉，花蕊吐舒，

²⁴ (明)魯得之《魯氏墨君題語》收錄於俞崑：《中國畫論類編》(台北市，華正書局，民國 73 年 10 月出版)，頁 1083。

²⁵ 錄自俞崑：《中國畫論類編》(台北市，華正書局，民國 73 年 10 月出版)。

得喜之神。竹之縱橫，如茅刃錯出，有飾怒之象耳。²⁶

速度感、張力強、運筆蒼勁的「竹葉書」行草風格，與其墨竹同曲同工，〈墨竹圖〉野趣不羈，快意瀟灑之線質引發觸覺感知，圖像術淵源與（明）徐渭筆墨揮灑的活力類似。線之質外，墨竹由內而外放射狀的倒三角形線性構圖，表現單點向外拓展延伸之力，加上筆調速度產生的張力，顯示強烈的個性，也是林朝英構圖常見的造形基礎。《論語·雍也》：「質勝文則野，文勝質則史。」雅之另一面為俗，既優美又通俗，即大眾美學雅俗共賞，強烈視覺反而親眾，為「閩習」之畫弊所樂見，但美醜不應作為是非對錯標準，其反映的時代氣息與審美觀卻是生機豐沛，若以用墨與人品高下品評作品，無法解讀「閩習」畫境氣韻和藝術觀。陳平評論《作為精神史的美術史》藝術在文化背景所解讀的精神：

理解藝術作品的前提需要了解一個時期的“精神氣候”（或稱“觀念”、“世界觀”），但並沒有捨棄經驗材料、具體作品的證據。在文獻與實物相互矛盾之處，他寧可相信實物。²⁷

〈墨竹圖〉題畫雖文人詩意但與其筆墨畫意相悖，但「閩習」之原意為社會或地區藝術、文化甚至心理的狀態與氣習，本意應不在貶，無論“質勝文”之深刻逞強和筆霸墨悍之徵態，無不揭示福建區域藝術性與時尚認同即當時代美學觀，所以林朝英畫面線性力量無不表示時代和藝術家個人精神，「閩習」畫面滿布豐富觸覺性線質，源源不絕的筆墨驅力，同時隱藏海島移民對藝術資源環境缺乏的矛盾，形成多次觀看擷選再重新詮釋的藝術因果，若不能滿足再現自然物，內在渴

²⁶（明）李日華《墨君題語》之〈論畫蘭竹〉收錄於俞崑：《中國畫論類編》（台北市，華正書局，民國73年10月出版），頁1084。

²⁷（奧）馬克斯·德沃夏克；陳平（譯）：《作為精神史的美術史》（The History of Art as The History of Ideas）（北京，北京大學出版社，2010年1月出版），頁9、10。

望的筆墨世界仍是充斥此般氣息，而模仿與詮釋的困境程度將試圖產生新意，為筆者認為是「閩習」轉換為「臺式閩習」的摸索與突破歷程。David Carrier《藝術史寫作原理》提到：

逼真模仿的困境在於“模仿之物將成為另一個存在，不再指向原來的被模仿物”。²⁸

三、 花鳥畫閩習用墨

對畫史而言，花鳥畫的筆墨藝術反應文化社會情境與時代精神氣息，即藝術形態內在的問題為實質生活的課題，早期臺灣書畫作品藏蘊的力量，散發先民移民拓墾、開基臺灣所散發的性情。藝術參與者無論高低階級或畫家造詣優劣，在生活中各展其藝，探討藝術就是發掘此力量之源，也是分析「閩習」在臺灣展開與進程歷程的意義，所以Wassily Kandinsky《論藝術裡的精神》說道：

每一件藝術品都是它那時代的孩子，同時，在大多數情況下也是我們的感情之母。每一個文化時期都要產生它自己的、決不可能重複的藝術。²⁹

前段提到諸家理論所評「閩習」非雅構，即“雅”的對立，為文人藝術對民間畫師或職業畫家之貶抑，尤其體現古意即實踐用筆書寫的四君子，筆墨在閩習的架構下顯得荒率凌厲，而本段所探討的花鳥畫則用墨居多，因此前人論者必以濃濁俗重形容之。(清)張庚《浦山論畫》點出筆墨的學習與觀看詮釋現象，說明畫

²⁸ (美)大衛·卡里爾(David Carrier)/吳嘯雷等(譯):《藝術史寫作原理》(北京,中國人民大學出版社,2004年3月出版),頁86。

²⁹ (俄)康丁斯基(Wassily Kandinsky)/呂澎(譯):《論藝術裡的精神》(台北市,丹青圖書有限公司),頁17。

派因有大家出，往往被追隨者強化其特色或擬其畫意，形成選擇性觀看的缺失，有云：

閩人失之濃濁，北地失之重拙。之數者奇出未常不各自名家而傳倣漸陵夷耳。此國初以來之大概也。其能不囿於習而追蹤古蹟，參席前賢，為後世法者，麓臺其庶乎？若石谷飛不極其能事，終不免作家習氣。³⁰

「閩習」視覺性強烈的狂逸水墨文質矛盾，有別於徐渭墨暢淋漓，在於瀟灑用筆雖野且文，而用墨雖狂但潤澤，因此筆者認為閩習文、質不分，所以墨悍來自於筆霸，可見其藝術淵源。以下就林朝英花鳥畫作品進行探討。

〈蕉石白鷺〉

〈蕉石白鷺〉作於嘉慶十五年（1810），林朝英時年七十二（56×79，圖9）³¹，雖無題畫，但落款詳記作者字號、齋居方位和臺灣舊稱，甚至透露開臺移民情懷，作品在不以人的意志為轉移的閩習風格架構裡展現，款曰：「歲庚午秋月。寫於蓬臺書室。東寧南嶺一峰亭林朝英。」（清）方薰《山靜居畫論》提到閩畫風格“筆霸墨悍”：

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

³⁰ 張庚《浦山論畫》，摘自俞崑：《中國畫論類編》（台北市，華正書局，民國73年10月出版），頁223。

³¹ 鈐印：〈一峰亭〉（朱）、〈林朝英印〉（白）、〈伯彥〉（朱），另有兩方無法辨識朱文印，一矩一圓。〈蕉石白鷺〉圖錄刊印於《明清時代臺灣書畫作品》（台北市，行政院文化建設委員會，民國73年5月出版），頁30。

派。大都江西、閩中好奇騁怪，筆霸墨悍，與浙派相似。³²

明清畫蕉（石）作品不勝枚舉，大家如徐渭、八大山人、李鱣、黃慎、閔貞等，作品顯示“文勝於質”，其實相對於用筆，即使狂筆羈墨，凡善用水，使得潤澤，（清）李鱣題畫有云：

八大山人長於筆，而墨不及；石濤用墨最佳，筆次之。筆與墨作合生動，妙在用水。余長於用水，而用墨用筆不及二公。³³



圖 9：林朝英〈蕉石白鷺〉，56×79，嘉慶十五年（1810），72 歲作

墨之清韻或淋漓皆由水，《黃賓虹畫語錄》又云：「古人墨法在於用水，水墨神化，仍在筆力，筆力有亏，墨無光彩。」³⁴用筆影響墨與水之韻度，「閩習」因筆霸

³²（清）方薰：《山靜居畫論》（杭州，西泠印社出版社，2009年12月出版），頁132。

³³摘錄於周稱寅：《中國畫論輯要》（南京，江蘇美術出版社，1985年8月出版），頁502。

³⁴《黃賓虹畫語錄》摘錄於周稱寅：《中國畫論輯要》（南京，江蘇美術出版社，1985年8月出版），頁502。

而墨悍之故，在於必須用速度來掌握水分之漬瀋暈染，所以用筆需快以降低控制畫面的不確定性，因此亦可判斷閩習地區性藝術對書畫媒材的掌握力與書畫發展的啟蒙階段。墨蕉因大筆寫意可理解運筆直率豪情，但石、鷺、蘆葦和水草苔點等配景因面積瑣碎使得墨與水不易控，因此閩習墨悍反而油然而生，尤其與八大山人、黃慎之瀟灑簡筆與爽率快意感相同，鄉土氣息的地方野趣，化繁為簡輕鬆自由，筆墨情調為閩習筆墨生命力所在。許慎《說文解字》：「俗，習也。」³⁵「習」為書畫家透過特定畫意表達，築構於普及生活的關係，與生活環境結合的約定俗成，大眾經過溝通、交流與選擇觀看，形塑社會互動的視覺文化，強烈的視覺張力和觸覺感知，似乎對這種感覺神經刺激的形質，自然產生藝術認同的覺知與共鳴，康丁斯基（Wassily Kandinsky）：「藝術是時代的孩子。」³⁵閩習的歷程在上述之依附和固著作用發展「臺式閩習」。至於林朝英〈蕉石白鷺〉水墨淋漓與暢逸筆法，深受徐渭、黃慎等豪邁灑脫用筆而顯墨的影響昭然若揭，以墨瀋寫意傳達性靈空間，以時間掌控墨的不安定，所以墨韻亦顯示速度感，文人戲墨傳達閩習視覺張力的底蘊。此幅作品主題相對於閩習而言，墨暢因為筆快肯定使得墨韻的筆調豐富，揮灑自如游刃澄懷，筆足墨瀋尚且不悍，墨中有筆，畫裡有書，大寫意沒骨散發和諧情韻，寫畫出書卷逸氣，境界不雅於青藤、白陽、八大山人、揚州八怪等畫家，但林朝英筆墨仍稍具“質勝文”世俗野趣，其內在生命情感是無可取代的心理運動，（清）原濟《大漱子題畫詩跋卷一·跋畫》，評論筆墨藝術的時代氣息有云：「筆墨當隨時代，獨詩文風氣所轉。」³⁶。林朝英〈蕉石白鷺〉體現文人書畫“逸而有境”和民間藝術“俗而有力”美學，以及當時審美習慣與選擇觀看的風格，為文人繪畫融入大眾美學的時代昭然若揭。

³⁵ 出自康丁斯基（Wassily Kandinsky）/吳瑪俐（譯）：《藝術的精神性》（台北市，藝術家出版社，2006年8月二版），頁20。

³⁶ 出自（清）原濟《大漱子題畫詩跋卷一·跋畫》，摘錄於周稱寅：《中國畫論輯要》（南京，江蘇美術出版社，1985年8月出版），頁495。

〈墨荷〉

〈墨荷〉作於嘉慶八年（1803），林朝英時年七十二（56×79，圖 10），題畫無吟詠，僅款曰：「歲在昭陽大淵獻，時維九月既望。寫於臺陽南嶺。一峰亭林朝英。」³⁷其中昭陽大淵獻即癸亥年即嘉慶八年。安恬靜逸的題材，動態又中宮安定，動靜之和氣致祥由點、線經營而來，形不見閩習騷動筆墨情緒，只見筆墨之率真寫意得神氣，尤其莖幹用筆與肯定流暢的中鋒運筆，飛白似乎刻意勒製筆鋒，起落行運和收筆之間停頓而潤澤，速度漸層急緩兼融，又以淡墨暈染烘托主題使得空間感，運筆謹慎且惜墨如金，文人氣質濃厚生動，風格與大眾民間題材的〈觀音菩薩夢授真經圖〉（圖 11）之局部畫荷判若雲泥。再從作品的表現方式，〈墨荷〉為攀花折枝再重新寫生，頗有插花或清供之抒情造境，寓物寄託情境的題材類似（宋）趙孟堅〈歲寒三友〉圖冊之佈排，散發文人的藝術情境與生活。



圖 10：林朝英〈墨荷〉67.2×132.7，嘉慶八年（1803），65 歲作

³⁷ 鈐印：〈林朝英印〉（白）、〈伯彥〉（朱）。〈墨荷〉圖錄刊印於《明清時代臺灣書畫作品》（台北市，行政院文化建設委員會，民國 73 年 5 月出版），頁 26。



圖 11：林朝英〈觀音菩薩夢授真經圖〉(局)，筆者攝於臺南民間

石守謙教授《從風格到畫意：反思中國美術史》提到作者與觀者的互動形成「畫意」：

對於中國繪畫而言，形象中的形式沒有單獨存在的道理，形式永遠要有意義的結合，才是形象的完整呈現。這種瞭解下的完整呈現，用中國傳統的語彙來說，就是各種不同的「畫意」。它既來自於作者，也取決於觀眾，是在他們互動之間成形的。對隱含著這種多元的可能性之『畫意』問題的整理與探討，因此可以視為重新思考所謂中國繪畫之「終極關懷」的必要前置作業。³⁸

此件林朝英〈墨荷〉有「閩習」世俗文人化的概念存在，為了避免流俗，試圖透過形式溝通和筆墨藝術以維持文人思維，(清)秦祖永《桐陰論畫三編》評論福建畫家評上官周時云：「閩畫多失之重俗，竹莊人物如能筆墨靜逸，便臻妙境。」

³⁸ 引自石守謙：《從風格到畫意：反思中國美術史》(台北市，石頭出版股份有限公司，2010年6月出版)，頁16-17。

³⁹因此閩畫若能排除重俗使得筆墨靜逸便能妙境，林朝英此件作品可證亦能“文勝於質”。

文人化的書畫品味細水長流，物我合一且婉轉地傳達作者情思，以詩、書、畫為載體，追求物我契合的理想境界，雅近俗、俗逼雅，林朝英欲深入大眾獲得心靈滿足，所以臺南名剎古寺牌匾楹聯多有其書跡，他融眾後又自持高境，書畫出世與入世的現象，即文人畫世俗化、世俗畫文人畫的進程歷程，閩習筆墨於其間的詮釋為林朝英畫意之所在。

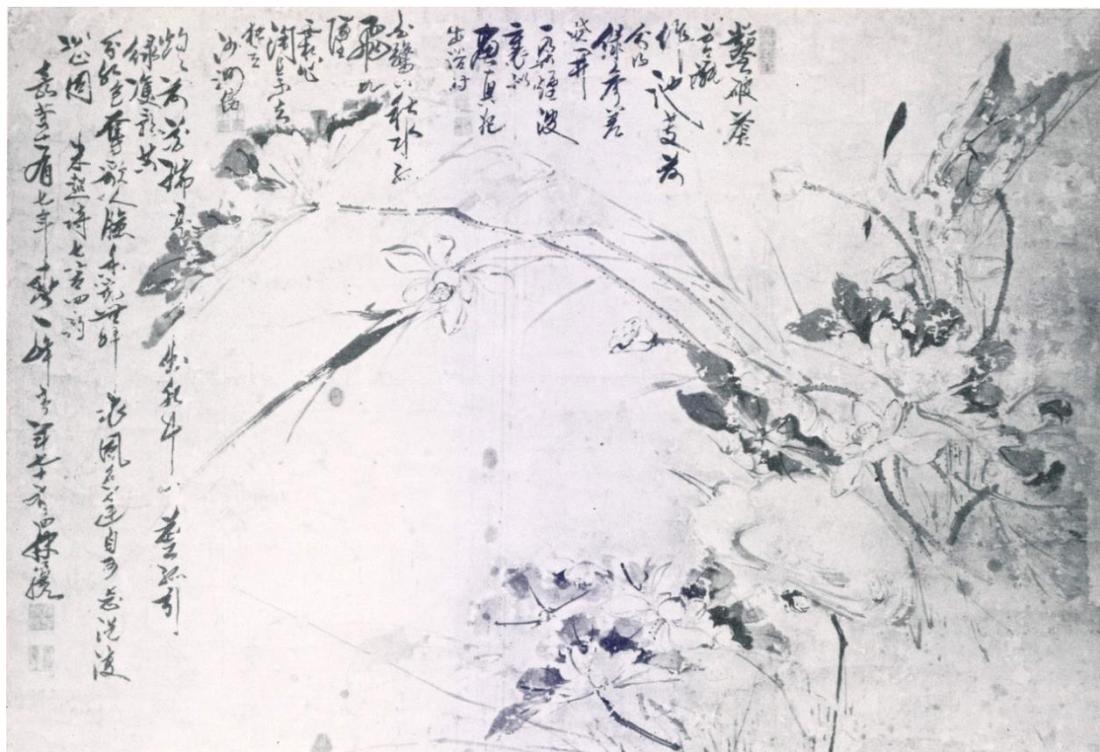


圖 12：林朝英〈荷塘秋鷺〉，74 歲（1812）

〈荷塘秋鷺〉

³⁹ 秦祖永《桐陰論畫三編》，收錄於：周駿富編，《清代傳記叢刊》第 81 冊（台北：明文書局，1985），頁 379。

〈荷塘秋鷺〉作於嘉慶十七年（1812），林朝英時年七十四（圖 12）⁴⁰。落款曰：「嘉慶十有七年春，一峰亭年七十有四，林朝英。」題畫雖無藝術心源，但以一首七言與二首五言詩詠懷，分別為（北宋）杜衍〈詠蓮〉、（唐）李白〈白鷺鷥〉和（隨）杜公瞻〈詠同心芙蓉〉，詩詠：

鑿破蒼苔漲作池，芰荷分得綠參差。曉開一朵煙波上，似畫真婦出浴時。

（杜衍〈詠蓮〉）

白鷺下秋水，孤飛如墜霜。心閒且未去，獨立沙洲旁。（李白〈白鷺鷥〉）

灼灼荷花瑞，亭亭出水中。一莖孤引綠，雙影共分紅。色奪歌人臉，香亂舞人風。名蓮自可念，況復兩心同。（杜公瞻〈詠同心芙蓉〉）

林朝英以詩書畫入畫境以傳詩境，由景入情循序漸進。藉杜衍〈詠蓮〉鋪陳荷花「出淤泥而不染；濯清廉而不妖」之性靈潔淨；藉李白〈白鷺鷥〉，描寫白鷺飛來且不急離開的悠閒自在，靜賞眼前荷花景，將鷺擬人或喻己，若有所思遠望提畫詩並徜徉其中；藉杜公瞻〈詠同心芙蓉〉描述荷花形色之美，引發至情、神之真，情景交融引入和諧安寧的真善美。言為心聲、書為心畫、畫為心詩，詩各盡詠物，轉詩境為畫境，流露天人物我生命觀和豐富情感，同時也流露豐富而深刻的文人意識與人生境界，尤其筆歌墨舞的藝術情調。

〈荷塘秋鷺〉可謂林朝英代表作之一，除了題畫豐富以外，詩、書、畫融入畫心以物我生懷，文人情境與思想構築畫面使得氣韻生動，凡書畫當觀韻，外象所見「閩習」之形、質，已被文人性靈與情思抹滅退去，筆墨雖活潑奔放，卻轉向為觸動情與景之媒介，可見林朝英晚年作品之成熟，（明）沈襄《小霞梅譜》

⁴⁰ 鈐印：〈興酣落筆〉（朱）、□（朱）、中書科印？（朱）、〈林朝英印〉（白）、〈伯彥〉（朱）。〈荷塘秋鷺〉圖錄刊印於《清代臺南府城書畫展覽專集》（台南，台南觀光年推行委員會，民國 65 年 3 月出版），頁 32。

提到：「古人寄情物外，意在筆先，興致飛躍，得心應手。」⁴¹應該就是這種藝術情境，或說其人生閱歷與心情藉筆調墨情和盤托出。

四、 臺式閩習與文人世俗

當我們觀看早期臺灣書畫，四君子與花鳥以文人畫表現之外，會看見一種表現形式與時代的共通性即「閩習」的藝術現象或特徵，形式與筆墨風格為早期臺灣書畫之畫意，不僅來自於作者表現與詮釋，亦接受觀者評價與收納，投臺灣先民所好，於文化、社會需求階段培養而成的審美觀與互動，庸雅參半或雅俗多元的當時代品味，作品與作者背後記錄歷史動機、文化內容和社會心理等審美現象。真實的畫家移民（移入）因人數、造詣和名氣，使從事書畫藝術的文人階層和大眾藝術之應用良莠不齊，但虛擬移民（傳聞的名家）即使與“地域”上的臺灣有真實互動，卻因媒介（畫稿、刻本）的直接遷移與推廣，造成跨越地區成為同一風格的地域，使得閩、臺共為「閩習」的影響範圍，其強度與效力反而比真正來臺的畫家高，林朝英則在這樣的早期臺灣藝術環境條件下，成為臺灣書畫第一人，並透過其學養、人品和境遇的道德與社會階段，藝術與人生成為其詮釋「閩習」筆墨風格的主因，但從林朝英觀看整個早期臺灣書畫似乎有其主觀意識，因此本文分析與探討接近大眾世俗繪畫的閩習風格，試圖從林朝英之手進程文人畫，因此我們從他的花鳥畫中可發現進程之歷程與元素，又從他文人畫題材的四君子與花鳥中，流露不以人的意志為轉移的規律，即「閩習」的時代氣息，因此文人畫世俗化與世俗畫文人化的歷程，林朝英的書畫有其發展的因子與未來性，但虛擬來臺的學習法於臺灣藝壇內在的詮釋同在變化，不斷地內化、長進與停頓的歷程必產生世變，使得形式在“地域”產生風格的異與同。民族世界觀、藝術地理均在轉換，其中有「閩習」到「臺式閩習」的演進過程，為早期臺灣書畫發展

⁴¹（明）沈襄《小霞梅譜》所云，摘錄於周稱寅：《中國畫論輯要》（南京，江蘇美術出版社，1985年8月出版），頁83。

的現象和因素之一。(奧)馬克斯·德沃夏克／陳平(譯)《The History of Art as The History of Ideas》(作為精神史的美術史)：

新的藝術觀念和藝術形式，並不是技術發明與進步帶來的偶然結果，而是人類的一種精神創造。

康丁斯基(Wassily Kandinsky)又云：「精神生活，是藝術所歸屬的；藝術也是它最為有力的代言人。」⁴²藉由臺灣書畫第一人林朝英作品，可嘗試觀看早期臺灣的美學思想與精神生活，無論閩習與文人書畫的“質勝於文”或“文勝於質”之間。「臺式閩習」也在筆墨概念的突出觀看下，被林朝英的文人、世俗筆墨詮釋與莊敬夫實踐質的逐漸明朗化但未竟功，對「臺式閩習」而言，林朝英似乎在臺灣書畫發展史，找出未來能另闢新局之文化基因，尤其被認定為臺灣書畫第一人，具備主導文化意象的角色與功能，Sergiusz Michalski,〈藝術史，其方法與國族藝術之問題〉：

文化菁英份子從事的固定視覺活動內容之傳播模式。由於菁英份子的角色，使我們得以檢視國族集體文化記憶的形成過程，以及視覺意象在此間所扮演極其重要的角色。⁴³

可惜林朝英晚年始繪事，其社會鄉望地位和藝術造詣能力已具登高一呼實力，時已現臺灣閩習蹤跡，距離臺灣畫派更是指日可期，但功未竟且後繼者乏力，實彌

⁴² 康丁斯基(Wassily Kandinsky)/吳瑪俐(譯)：《藝術的精神性》(台北市，藝術家出版社，2006年8月二版)，頁20。

⁴³ Sergiusz Michalski/黃景暉譯，花亦芬、蘇意茹、曾曬淑校訂：〈藝術史，其方法與國族藝術之問題〉(Art History, its Methods and the Problem of National Art)，《藝術與認同》(台北市，南天書局有限公司，2006年9月(民95)出版)。

足可惜。

參考資料

- 〈論鄭板橋的蘭竹畫及其題畫詩〉，《美育月刊》（台北市，國立台灣藝術教育館，82年2月出版）32期。
- 〈表8：清代分巡臺灣道〉，《臺灣歷史字典》（附錄）（台北市，行政院文化建設委員會，2004年5月18日出版）。
- 盧嘉興：〈臺南府城人物和古蹟〉，刊於《臺灣風物》（臺北縣板橋市，臺灣風物雜誌社，民國65年9月30日出版），第二十六卷第三期。
- 《一峰亭林朝英行誼錄》，（高雄市，林氏祖譜編輯委員會，民國69年12月出版）。
- 《府城文物特展圖錄》，（臺北市，國立歷史博物館，民國84年12月出版）。
- 《清代臺南府城書畫展覽專集》（台南，台南觀光年推行委員會，民國65年3月出版）。
- 《臺灣歷史人物小傳明清時期》（台北市，國家圖書館，90年6月出版）。
- 王耀庭：《林朝英〈雙鵝入群展啼鳴〉》（臺南市，臺南市政府，民國101年3月出版），。
- 大衛·卡里爾（David Carrier）/吳嘯雷等（譯）：《藝術史寫作原理》（北京，中國人民大學出版社，2004年3月出版）。
- 于安瀾：《畫論叢刊（上卷）》（北京，人民美術出版社，1989年3月出版）。
- 王耀庭：〈李霞的生平與藝事—兼記「閩習」在台灣畫史上的一頁〉，《臺灣美術13》（台中市，台灣省立美術館，民國80年7月1日出版），第四卷第一期。
- 方薰：《山靜居畫論》（杭州，西泠印社出版社，2009年12月出版）。
- 石守謙：《從風格到畫意：反思中國美術史》（台北市，石頭出版股份有限公司，2010年6月出版）。
- 周稱寅：《中國畫論輯要》（南京，江蘇美術出版社，1985年8月出版）。

- 周駿富：《清代傳記叢刊》第 81 冊（台北：明文書局，1985）。
- 俞崑：《中國畫論類編》（台北市，華正書局，民國 73 年 10 月出版）。
- 馬克斯·德沃夏克；陳平（譯）：《作為精神史的美術史》（The History of Art as The History of Ideas）（北京，北京大學出版社，2010 年 1 月出版）。
- 康丁斯基（Wassily Kandinsky）/吳瑪俐（譯）：《藝術的精神性》（台北市，藝術家出版社，2006 年 8 月二版）。
- 康丁斯基（Wassily Kandinsky）/呂澎（譯）：《論藝術裡的精神》（台北市，丹青圖書有限公司）。