

臺南市美術館

**109** 年度「臺灣藝文志-以美術為中心」

物質、觀覽與文化書寫：

從清季流寓畫家謝琯樵看水墨畫在臺灣、中國  
與東亞世界的流動與意義

期末報告修正版

委託單位：台南市美術館

執行單位：國立臺南藝術大學 臺灣藝術檔案中心

計畫主持人：林素幸 副教授

兼任研究助理：鄭婷、葉仲霖

中華民國 **110** 年 **5** 月 **31** 日

## 目錄

<b>第壹章 緒論</b> .....	1
第一節. 計畫緣起.....	1
第二節. 研究方法.....	1
第三節. 文獻回顧.....	57
<b>第貳章 謝琯樵的生平事略與藝術特色</b> .....	65
第一節. 臺灣番社與采風圖.....	65
第二節. 十八世紀末十九世紀書院的設立與旅行書畫家.....	68
第三節. 戎馬書生：來臺仕宦謝琯樵生平略事及其師友圈.....	72
2.3.1 謝琯樵生平略事.....	72
2.3.2 謝琯樵的師友圈.....	77
2.3.2-1 周凱.....	78
2.3.2-2 呂世宜.....	81
2.3.2-3 林本源家.....	86
2.3.2-4 台南吳家(吳尚霑)與石時榮.....	89
第四節. 風格源流與影響.....	98
2.4.1 謝琯樵的水墨蘭竹與花鳥作品.....	98
2.4.1-1 揚州畫派影響.....	98
2.4.1-2 明代院體遺韻.....	102
2.4.1-3 臺灣文人畫導師.....	104
2.4.1-4 南北宗畫論.....	112
2.4.2 謝琯樵的山水畫.....	113

第參章 清代水墨畫在臺灣、中國與日本的流動與意義.....	119
第一節 蒐藏的跨文化性.....	119
第二節 清代水墨畫在臺灣、中國與日本的流動.....	121
第肆章 結論.....	131
第伍章 參考資料.....	132
附件：建議展覽清單.....	139

## 第壹章 緒論

### 第一節 計畫緣起

台南自 17 世紀初大航海時代荷蘭東印度公司在今天赤崁樓建造普羅民遮城 (Provintia，意味省城)、鄭成功(1624-1662)於 1661 年自鹿耳門登陸，到 1684 年，清朝康熙皇帝(1654-1722)派遣施琅(1621-1696)攻取臺灣，明鄭滅亡，改明鄭的「承天府」為「臺灣府」，在首任臺灣巡撫劉銘傳(1836-1896)將省遷往臺灣省城(今台中市)之前，台南一直是全臺首府。台南因為是臺灣最早開發的城市，歷史悠久、人文薈萃，文化藝術在許多歷史建築或無形資產中俯拾可見，也因此臺灣的六都中，台南一直具有獨特的文化色彩。

2018 年 10 月 17 日，台南市美術館在眾目睽睽與萬眾期待下開始營運。台南市美術館除了要和國際接軌外，與臺灣在地連結更是館務發展的重點之一，也因此設定了《臺灣藝文志-以美術為核心》的展覽計畫，其中第一階段就是啟動清代臺灣美術的研究計畫。在此計畫背景下，林朝英(1739-1816)、林覺(c.1786-c.1858)和謝琯樵(1811-1864)等清代書畫家的相關作品，就成了第一批調查研究的對象。台南市美術館透過和學者的合作，期待能在相同的素材，或挖掘更多「新出土」的材料下。本研究是以謝琯樵為主要研究對象，希望透過不一樣的研究方法與思維，激發出不同的展覽藍圖或火花。

### 第二節 研究方法

本研究將運用田野調查、文獻分析研究、社會歷史分析(socio-historical analysis)、藝術社會學和風格分析法等方法學，來梳理、分析與詮釋謝琯樵的藝術特色與其在臺灣與東亞文化史與藝術史的重要性。

在田野調查方面，根據台南市美術館 109 年度「物質、觀物與文化書寫」研究計劃案契約，筆者原本計畫赴台北國立故宮博物院、國立歷史博物館、何創時書法藝術基金會、寄暢園、板橋林家，台中國立臺灣美術館、郭雙富先生、霧峰林家，

台南楊文富先生，高雄市立美術館等公私立單位，及赴福建省廈門市博物館、漳州市等拜訪漳州閩台畫院院長何志行先生及私人收藏家，及日本東京松濤美術館等。因為 Covid-19 (俗稱武漢肺炎) 在 2019 年 12 月底爆發，2020 年全世界都籠罩在此嚴重的疫情中，原本計畫到福建省廈門市和漳州市的田野調查也在期中報告時決定取消，至於赴日的行程除了疫情的原因外，一開始就因為經費不足取消。

在國內方面，國立歷史博物館因為目前仍然在整修中，所以無法前往調閱相關作品。魏清德(1887-1964)的許多書畫舊藏有很多與謝琯樵相關，很可惜無緣借調，其它已完成的行程則羅列如下。另外，由於拜訪藏家時，他們除了謝琯樵的作畫外，大部分都會同時拿出其他畫家的作品。筆者在此僅就和謝琯樵較為相關的作品作出報告。

**1) 2020 年 3 月 6 日**，赴台北何創時書法藝術基金會，在吳國豪主任親自接待下，調閱審視謝琯樵及呂世宜(1784-1855)的作品，包括有呂世宜《條幅隸書》、《對聯隸書》、謝琯樵《條幅竹石》、葉化成(生卒年不詳，道光 15 年[1835]舉人)《冊頁楷書》等。

**2) 2020 年 7 月 16 日**，赴霧峰訪郭雙富先生，承郭先生熱烈招待，也看了非常多其所收藏的文獻與書畫作品，如清光緒朝進士許南英(1885-1917)的信件、泉州籍水墨畫家呂璧松(1873-1931)的《孔雀》等，但和此次展覽較有相關者只有查元鼎(1804-1886?)的《仿王原祁山水》一作。

**3) 2020 年 12 月 21 日**，赴台北訪寄暢園，感謝張順易董事長及張郭玉兩副董事長兩人當天親自撥冗接待，此行調閱了謝琯樵的《擬董香光溪山晴霽圖》、《幽蘭奇石圖》、《行書徐渭跋米南宮墨跡》、《墨竹》(冊頁)(共五開)、《雨竹》、呂世宜的《隸書千秋父乙五言聯》、《行書戒壇院文與可畫墨竹贊》、周凱(1779-1837)及凱音布(生卒年不詳)《東湖草堂圖合璧》等。此外，由於文化部這 4 年多來一直在推動「重建臺灣藝術史」相關計畫，國立臺灣美術館在多前就已開始積極和寄暢園洽談，希望能購藏其豐富的臺灣書畫。筆者有幸在此批「臺灣文獻」(張允中語)轉入國立臺灣美術館庫房前，能在寄暢園看到此批畫作。

- 4) 2020 年 11 月 13 日，第一次赴西港訪蔡長鍾先生時，在蔡先生家看到其甘國寶(1709-1776)《指畫猛虎》、林覺《玉蘭喜鵲》、呂世宜《隸書四屏》和林朝英的《觀音菩薩夢授真經圖》等作品。因為當時沒有見到謝琯樵的《秋林暮靄》及周凱的《山水》，2021 年 3 月 14 日，二度造訪，才知道這兩件作品在大約三年前，蔡先生已經轉讓給中國大陸的私人收藏家了。
- 5) 2021 年 1 月 18 日，與台南市美術館關秀惠、沈明芬兩位同仁及謝忠恆教授一同前往鹿港調閱溫文卿先生的收藏。除了看到荷治時代沈光文(1612-1688)《錄鄭成功與日本幕府乞師書》這件臺灣目前可見最早的書法作品外，還看到許筠(?-1908)的《墨竹》、吳芾(生卒年不詳)的《富貴長春》、龔植(1869-1943)《花鳥冊頁》等，可惜沒有見到其所收藏的謝琯樵與吳尚霽(1828-?，咸豐 9 年舉人)師生合作的《蘭竹小品連軸》。
- 6) 2021 年 1 月 27 日，入國立臺灣美術館調畫，見周凱《東皋叱犢圖》一作。原本還計畫調閱謝琯樵的《墨梅》一作，但可能在和館方承辦人員溝通上有些疏漏，可惜也沒有看到。
- 7) 2021 年 1 月 29 日，訪何銓賢先生，其收非常多謝琯樵的作品，包括《四聯屏竹石》、謝琯樵《竹菊》、扇面《竹》、《書法》，此外還有許筠的《雪裡吟香》、《竹石圖》、《博古圖》、《對聯書法》，及吳尚霽的《蘭花》等，對這次的研究有相當大的幫助。
- 8) 2021 年 2 月 18 日赴高雄市立美術館，調閱《石芝圃八十壽屏》一作。
- 9) 2021 年 2 月 19 日赴台南鄭成功文物館，見《石時榮八十大壽畫像》、謝琯樵《行書扇面》、《墨竹扇面》等作品。
- 10) 2021 年 2 月 20 日赴金門文化局，見謝琯樵《石鼓文對聯》、《書法長條》、《墨蘭》二幅、呂世宜《隸書中堂》及楊舟的《雙鹿圖》。2 月 21 日見私人藏家陳國興先生所收謝琯樵《墨竹》、《墨菊》、呂世宜《書法中堂》等作品。2 月 22 日見私人藏家陳添財先生所收呂世宜《隸書長條》、謝琯樵《花鳥》及林天爵的《秋菊延年》等作品。很多作品在臺灣都沒有展出過，是相當有收穫的一次調查，

除了進行田野調查廣為搜集資料外，歷史研究法、藝術社會學和風格分析法也是本研究重要的方法。無史料即無史學，故研究必須首先建構在充分的史料上。文獻研究法乃是針對某一特定的研究目的或課題，自過去相關研究中蒐集文獻，經由客觀而系統的歸納統整，再分析事件淵源、背景、影響及其意義等。文獻研究法中主要的研究範圍為過往的史料，目的是在錯綜複雜的歷史事件中，抽絲剝繭地釐清事實的真相，以發現某一事件或某件作品的因果關係及其發展規律。「社會歷史分析」是當今文化研究領域的基本方法之一。一種文藝形式或文化現象的產生或出現，大都是特定歷史時代背景下的產物。並且它們會隨著社會歷史的變遷而不斷演變，在承載自身歷史文化內涵的同時，也承擔不同社會歷史時期的文化需求。德國的藝術研究者彼得·伯格 (Peter Bürger) 在其 *Theory of the Avant-Garde* 一書中，就曾用「藝術的制度化(institution of art)」來形容藝術作品形成和產生的社會歷史因素。

再者，藝術與社會之間存在著密切的互動關係。時代的社會環境會影響藝術作品的表現形式、風格，透過藝術品可以反映出時代的社會機制，及社會環境的發展特徵。在此，風格分析法處理的是「what」，而藝術社會學要理解的是「why」。風格之所以會改變，通常有其內部的邏輯。藝術社會學提供我們理解作品中所具備之歷史性、時代性與多元性的機能。雖然藝術社會學無法解釋藝術性 (artistic quality) 與流行性 (popularity) 的關係，但匈牙利藝術史家暨藝術社會學者阿諾爾德·豪瑟 (Arnold Hauser, 1892-1978) 其認為精神或意識形態 (ideology) 也是影響藝術外在表現很重要的因素。探討藝術的發展與表現，必須先對當時文化趨勢所代表的意識形態做背景式的瞭解。因此，本研究中也將運用「藝術社會學」方法，對清末中國與臺灣因為不同政治情勢下產生的意識思潮做一瞭解，從而分析謝琯樵在臺灣美術史甚至東亞文化圈所扮演的角色。

## 2-1 拜訪收藏家或美術館

### (1) 2020 年 3 月 6 日訪何創時書法基金會



(左) 謝琯樵，條幅行書

- 《行書徐渭跋米南宮墨跡》

觀米海嶽書多矣。蕭散雄邁，精神秀絕。無過是卷。譬如朔漠萬馬，驍騮獨先，殊為可寶。

舊藏思翁畫禪室。

款識：琯樵。

鈐印：書畫禪。琯樵父。醉墨書屋。

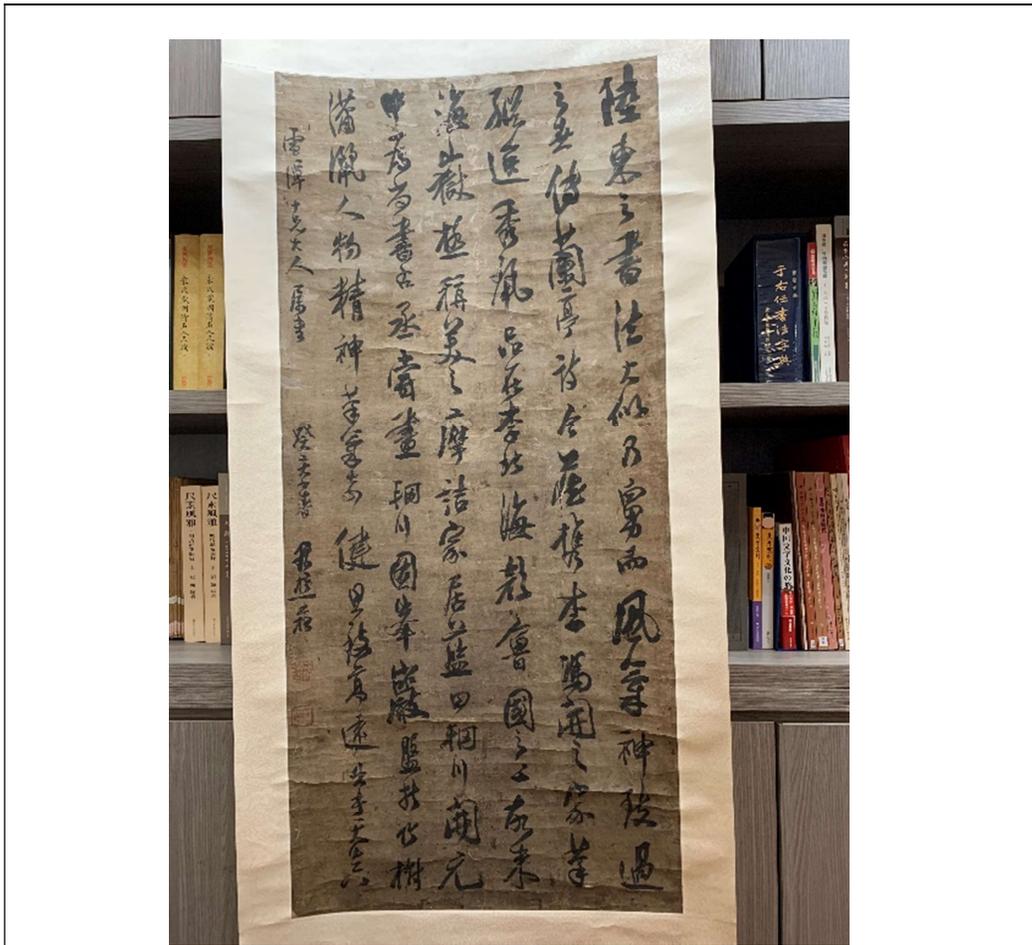
(右) 謝琯樵，《墨竹》

141x45 公分

柯敬仲畫竹，晴雨風雪，榮枯老穉，各極其妙，自云，凡踢枝生葉，當用草書法，此語最難解，非積學子不能悟也。

款識：琯樵。

鈐印：琯樵父。(朱文)



謝琯樵，《書論》（行書中堂）

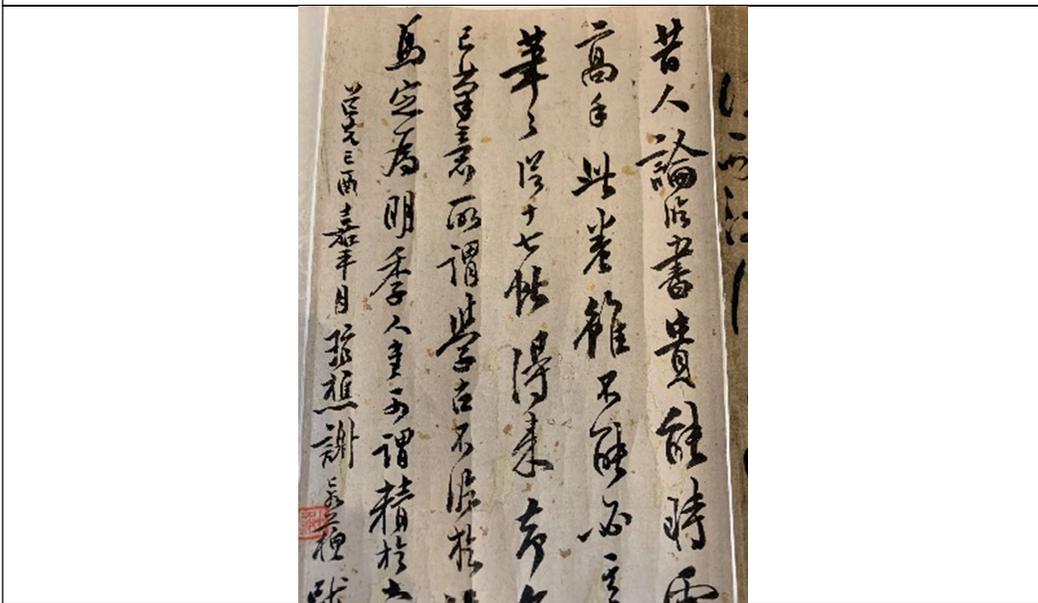
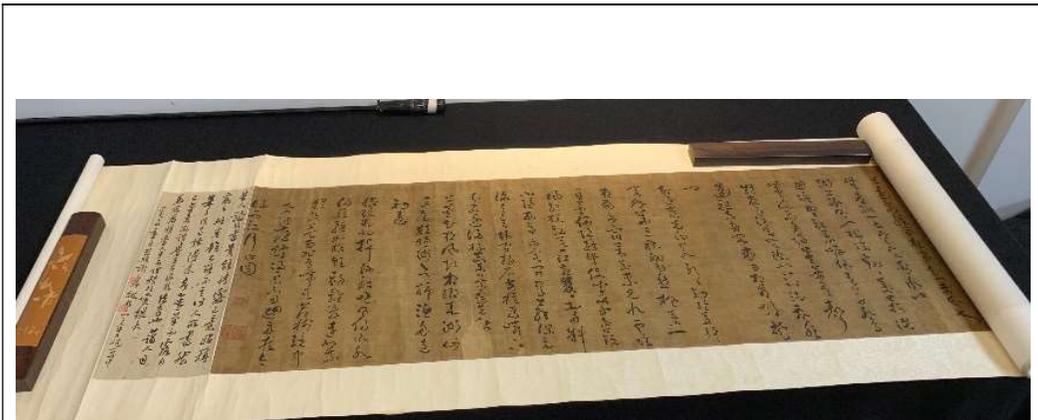
1863

129 x 58.5 公分

陸柬之書法大似乃舅，而風氣神致過之，世傳蘭亭詩今在藏樵李馮開之家，筆法縱逸秀媚，品在李北海顏魯國之上，故米海嶽極稱美之。摩詰家居藍田輞川，開元中為尚書右丞，嘗畫網川圖，峰巖盤折，竹樹瀟灑，人物精神，筆氣奇健，思致高遠，出乎天真。

款文：雲潭十兄大人屬書，癸亥小春琯樵蘇

鈐印：謝穎蘇印(白文)。琯樵父(朱文)。



謝琯樵，《跋明人王驥德行草長卷》

昔人論臨書，貴能時露己意，史稱高手。此卷雖不能必言何人所書，然筆筆從十七帖得來，卻無一筆不露自己筆意，所謂學古不泥於法者也，藹人司馬定為明季人書，可謂精於賞鑑矣。





呂世宜，〈隸書對聯〉

144 x 33 公分

善門福喜曾累盛熾。日就有得宜其家國。

款識：西村呂世宜。

鈐印：呂世宜。加木里人。學樵珍貴。

(2) 2020 年 7 月 16 日訪郭雙富先生



呂璧松，《孔雀》



許南英，信件



與郭雙富先生、謝忠恆教授  
及邱正略教授合影



查元鼎，《仿王原祁山水》

(3) 2020 年 12 月 21 日訪寄暢園



謝琯樵，《墨竹》(冊頁)(共五開)，27x31 公分

水墨畫竹。款：昔人論畫。每謂為物寫真。  
余謂當於筆墨外。傳其神耳。何為形似。琯樵。  
鈐印一：蘇畫印。

旅兼久雨。簷溜空階。攪人愁緒。挑燈寫竹。以消積悶。覺墨瀟淋漓。無非  
離披風雨之態。六月十八夜。謝琯樵。

跋：積雨初晴。巖竹垂綠。居時每遊其中。懶甫。

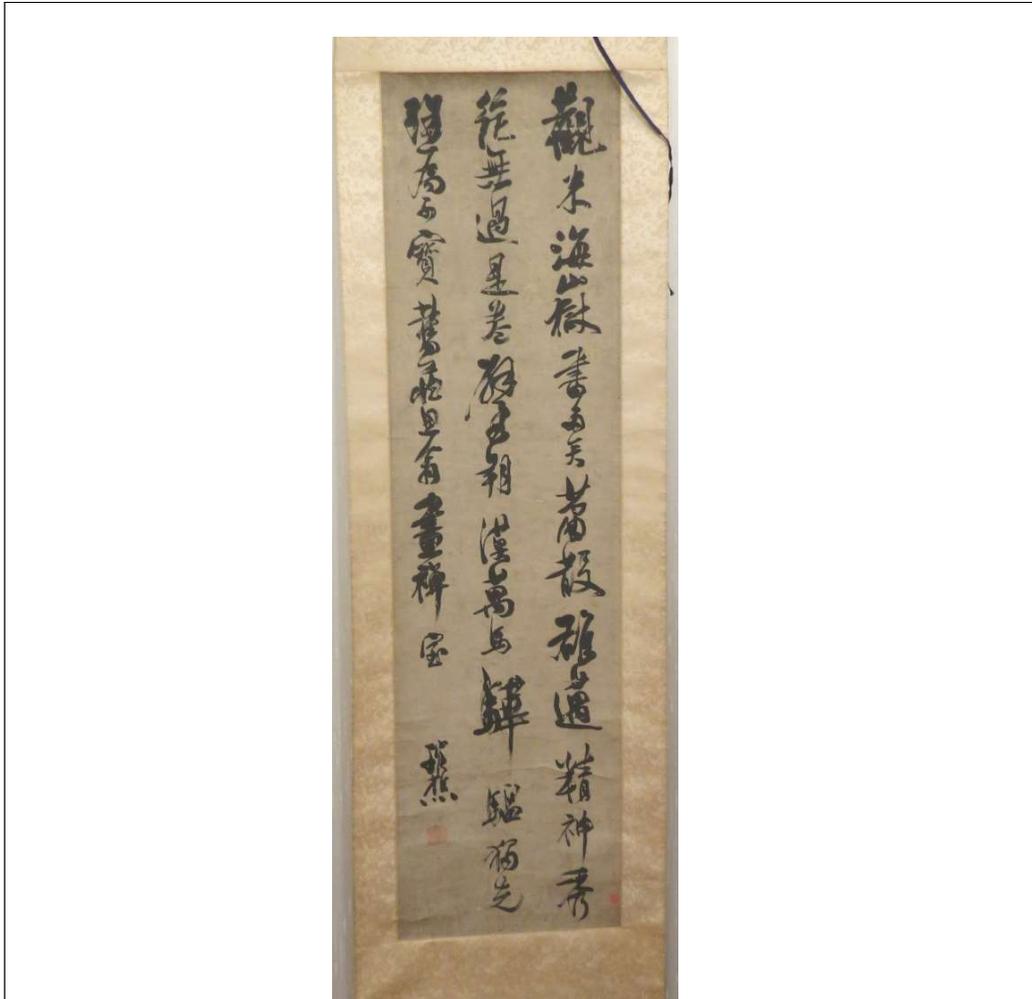


凱音布及周凱，《東湖草堂圖合璧》，1830 年  
31.5x51.5 公分(畫心)



謝琯樵，《幽蘭奇石圖》  
1863，93.5x 32 公分

瞥見幽姿數朵開。古盆奇石好安排。靈均去後無知己。寫取芳魂入畫來。  
夜坐無聊挑燈寫此遣懷，琯樵穎蘇。  
鈐印：「琯樵書畫」朱文方印。



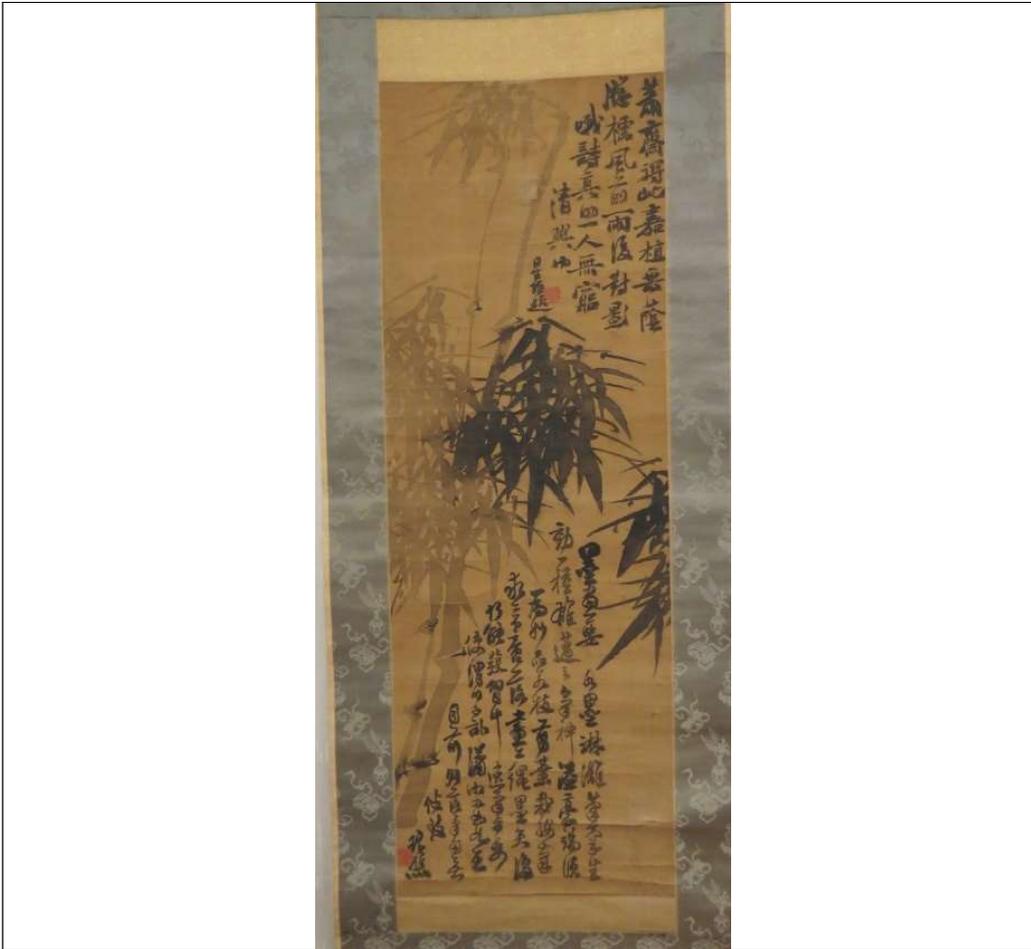
謝琯樵，《行書徐涓跋米南宮墨跡》

140.5x37.5 公分

觀米海嶽書多矣，蕭散雄邁，精神秀絕，無過是卷，譬如朔漠萬馬，驪騮獨先，殊為可寶。舊藏思翁畫禪室。琯樵。

鈐印：「書畫禪」白文方印

收藏印記：「耐庵珍藏」白文方印



謝瑄樵，《雨竹》

1864 年

水墨絹本，101 x 34.5 公分

款識：墨畫要水墨淋漓。筆氣生動，一種雄邁之氣。神溢豪端。須為妙品。若枝剪葉裁。按筆求之。不啻落化工繩墨矣。復何能發胸中逸氣乎。要使渭川千畝。瀟湘九曲。如在目前。則落筆自無俗致。瑄樵。

題跋：蕭齋得此嘉植。垂蔭窗櫺。風前雨後。對影哦詩。真助人無窮清興也。

星垣題。(仿瑄樵詩句)

鈐印：謝穎蘇印(白文) 漢章(朱文)

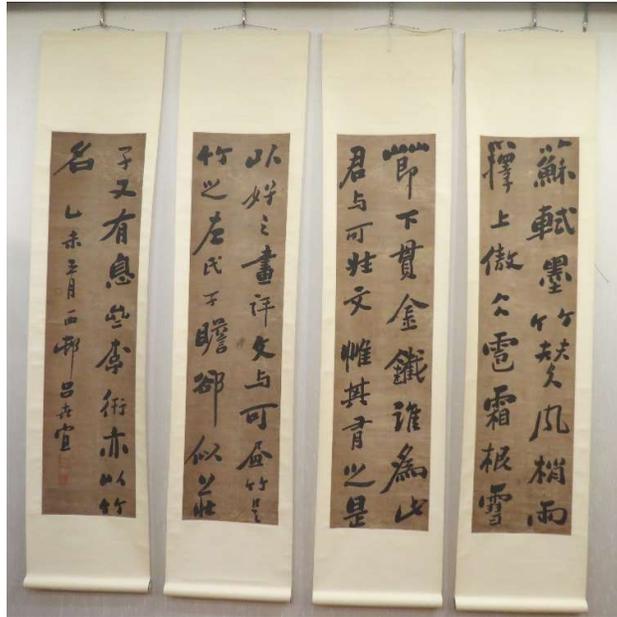


呂世宜，《隸書千秋父乙五言聯》  
書法紙本，136.5x 31 公分

釋文：千秋萬歲瓦。父乙子丁觚。

題款：恬甫三兄正。西村，呂世宜。

鈐印：呂世宜(朱文)。愛吾廬(朱文)。呂氏八分(朱文)。



呂世宜，《行書戒壇院文與可畫墨竹贊》

書法紙本，1835

142 x 36 公分

釋文：

蘇軾墨竹贊。風梢雨籜，上傲久霑。霜根雪節，下貫金鐵。誰為此君？與可姓文。惟其有之，是以好之。畫評文與可畫竹，是竹之左氏。子瞻卻似莊子，又有息齋李□，亦以竹名。

款文：乙未五月 西村呂世宜

鈐印：呂(白朱文)。世宜(朱文)。嘉禾里人(朱文)。



謝琯樵，《擬董香光溪山晴霽圖》

水墨設色、書法、綾本

40.5 x 174 公分(框)，1855

釋文：

吾之畫山水者，動曰模倣大癡，而於筆法氣韻全不相入，畫家拘手繩墨，銖銜悉稱未免失於板，文人格外好奇，脫去蹊徑，筆法未免失之於效，蓋緣稀見真本，謬習相傳，是以學者愈多，去之益遠，余家藏真本數幅，閑中臨摹頗有心得，恨筆與心違，莫能得其萬一，信乎古今人不相及也。書董跋一則，琯樵穎蘇。

擬董香光溪山晴霽圖，奉輔翁司馬大人法鑒。

乙卯十一月，寫於臺北蘭山署中之忠愛堂

琯樵謝穎蘇。

與可畫竹，魯直不畫竹，然觀其書法，罔非竹也。瘦而腴，秀而拔，欹側而有準繩，折轉而有斷續，吾師乎！吾師乎！其吾竹之清癯雅脫乎，書法有行款，竹更要行款，書法有濃淡，竹更要濃淡，書法有疏密，竹更要疏密。此幅奉贈常君西北，西北善畫，不畫而以畫之關紐透入于書，變又以書之關紐透入于畫，吾兩人當相視而笑也。與可、山谷亦當首肯。輔山仁兄親家大人屬書。小潭弟林國芳。

鈐印：「國芳私印」（白文）「小潭甫」（朱文）



與張順益董事長及張郭玉兩副董事長合影

(4) 2020 年 11 月 13 日+2021 年 3 月 14 日訪蔡長鍾先生



林朝英，《行書中堂》  
書法紙本

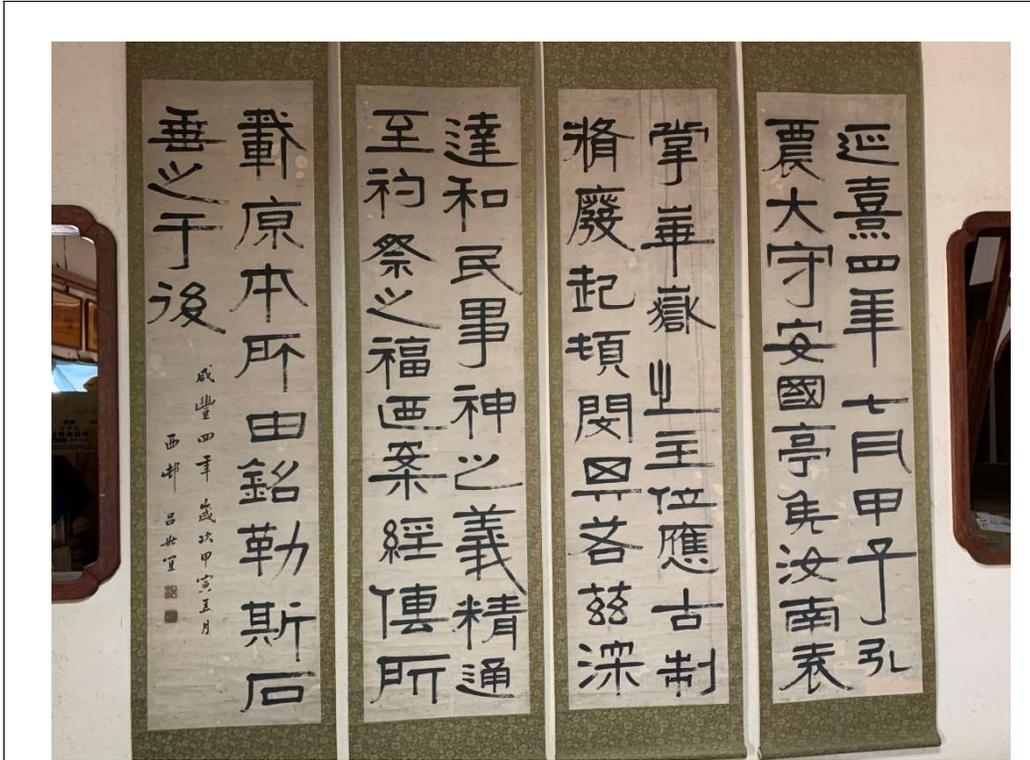
122.5x59cm

釋文：

昆吾御宿自逶迤，  
紫閣峰陰入漢陂。  
香稻啄餘鸚鵡粒，  
碧梧棲老鳳凰枝。  
佳人拾翠春風間，  
仙侶同舟晚更移。

款文：一峰亭

鈐印：林朝英印(白文)。  
伯彥(朱文)。



呂世宜，《隸書四屏》

- 1(右) 延熹四年七月甲子，弘農大守安國亭侯汝南袁
  - 2 掌華嶽之主位，應古制脩廢起頓閔其若茲深
  - 3 達和民事神之義，精通至禘祭之福，迺案經傳所
  - 4 載，原本所由，銘勒斯石，垂之于後。
- 咸豐四年歲次甲寅五月，西村呂世宜。
- 鈐印：「呂世宜」（白文）「□□」辨識不清(朱文)



攝於蔡長鐘先生家



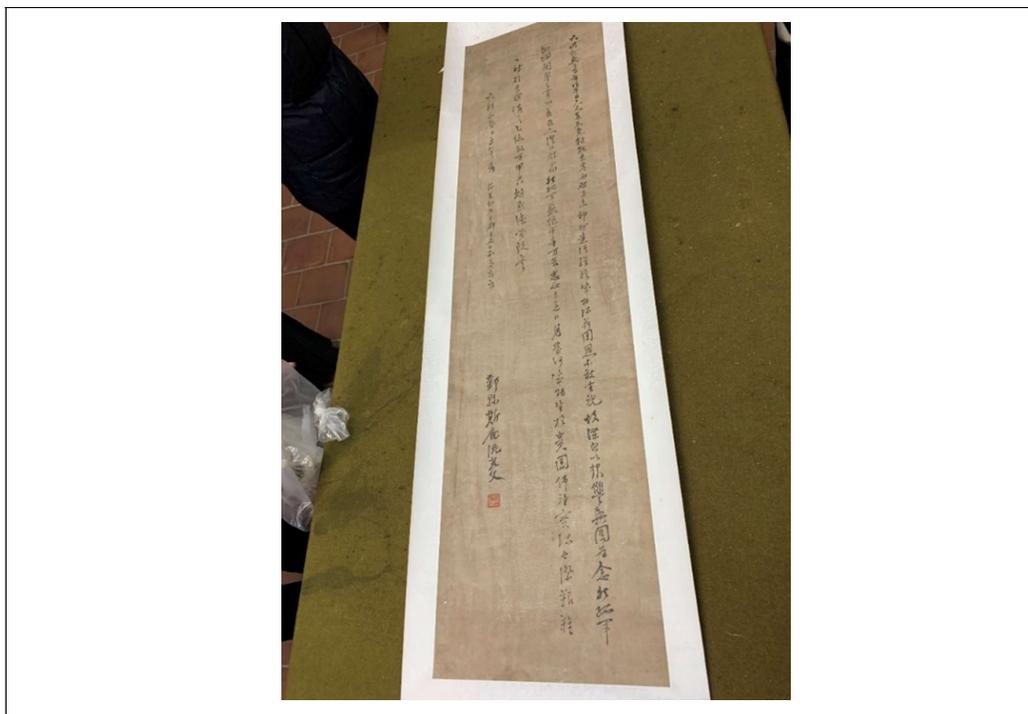
林朝英，《觀音菩薩夢授真經圖》，1803

釋文：觀音菩薩夢授真經，南無觀世音菩薩，南無佛，南無法，南無僧，與佛有因，與佛有緣，佛法相因，常樂我淨。朝念觀世音，暮念觀世音，念從心起，念佛不離心，天羅神，地羅神，人離難，難離身，一切災殃化為塵，南無摩訶般若波羅蜜。

款文：歲在昭陽大淵獻。時維九月既望。寫於台陽南嶺。□□□一峰亭。林朝英敬寫。

鈐印：林朝英印(白文)、字伯彥(朱文)

(5) 2021 年 1 月 18 日訪鹿港溫文卿先生



沈光文書蹟：開台第一筆，鄭成功與日本幕府乞師書





與溫文卿先生等攝於鹿港

(6) 2021 年 1 月 27 日入國立臺灣美術館調畫

(7) 2021 年 1 月 29 日訪何銓賢先生



謝琯樵，《竹菊》，1847  
水墨絹本，40x 197 公分

身世渾猶如泊海舟，且依陶徑暫遲留，西風冷澹疏離下，閒寫幽花過一秋，  
羈旅天涯又一年。西風重九鞠華天，客中不覺秋光老，畫到霜枝意惘然，半  
生落拓寄人籬，剩得秋心只自知，莫道琯城花事淡，筆尖尚有傲霜枝。久雨  
乍晴，客窗頗有佳興，喜實硯齋舊硯，摩古隴麩，試狼毫湖穎，思昔人往收  
垂縮之法，頗多心得。

小泉父臺大人屬，琯樵穎蘇。

時丁未仲夏，在榕城旅次之鴻泥山房。

鈐印：穎蘇。琯樵父。戎馬書生。



謝琯樵：《扇面墨竹》

1864

管仲姬墨竹

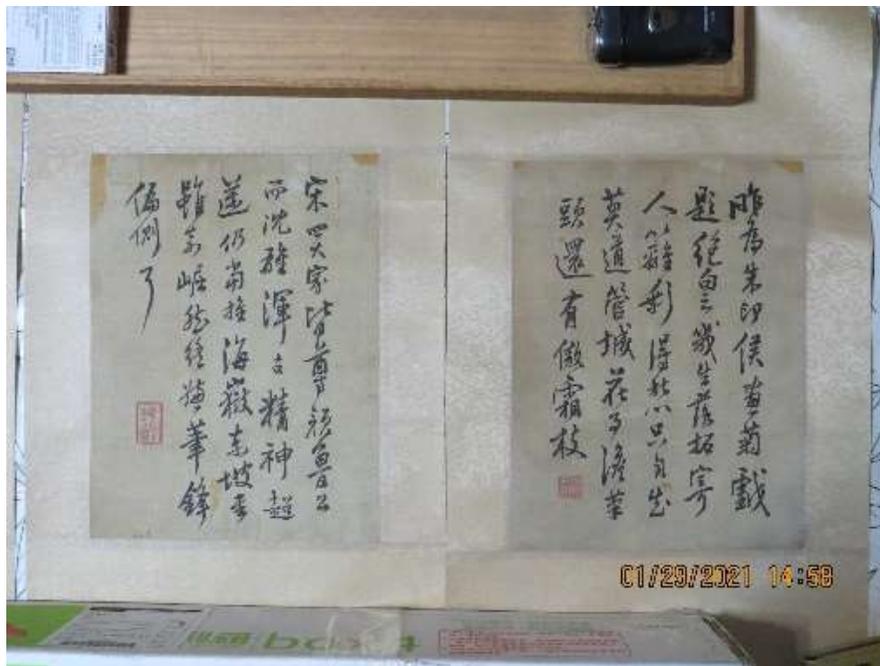
真跡筆意娟秀，神溢□外，自題云宴罷

歸來已夕易，綉衣猶帶內家香。

侍兒不用頻揮扇，庭竹蕭蕭生嫩涼。甲子夏日

琯樵蘇

鈐印：「琯樵子」



謝琯樵，書法 4-1(右)，4-2(左)

昨為朱印侯畫菊，戲題絕句云：幾生落拓寄人籬，剩得秋心只自知。

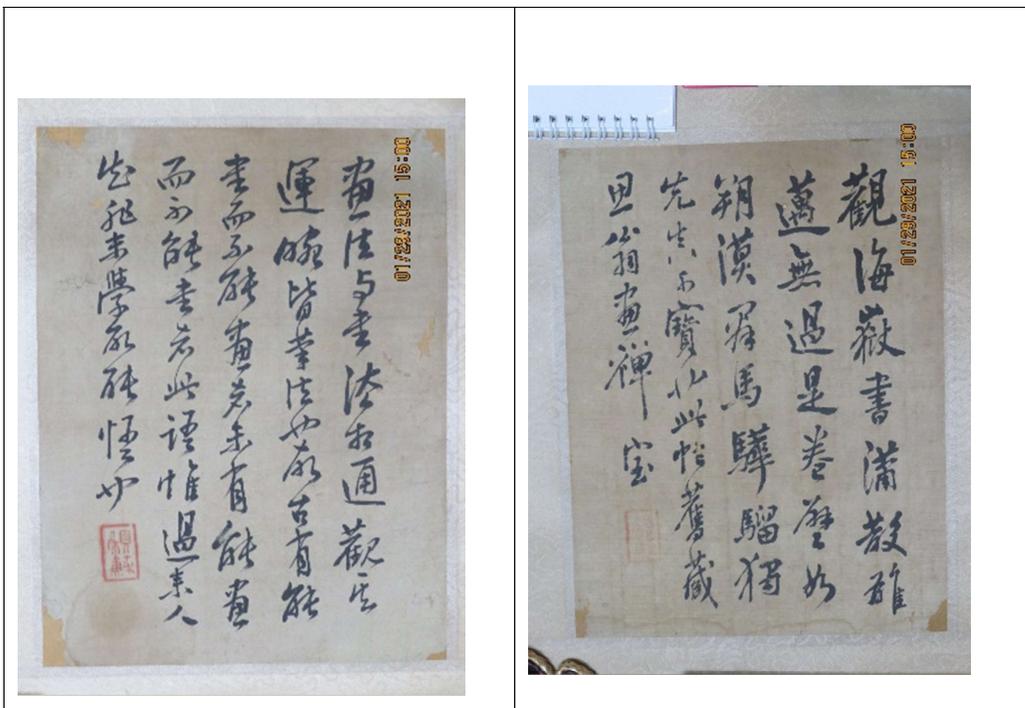
莫道管城花事澹，筆頭還有傲霜枝。

鈐印：「琯樵」

宋四大家皆尊顏魯公，而沈雄渾古，精神超邁，仍當推海嶽。

東坡書雖奇崛，然終嫌筆鋒偏側耳。

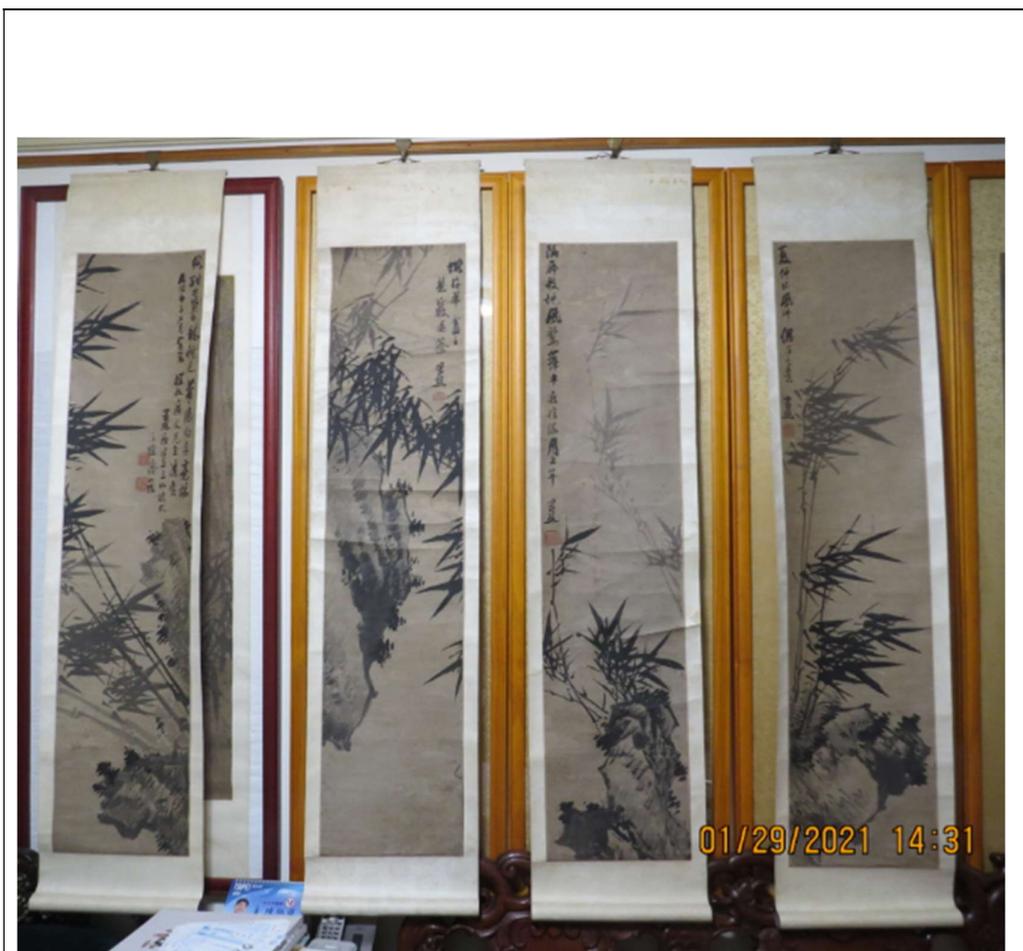
鈐印：「穎蘇」(印反了)



謝琯樵，書法 4-3(右)，4-4(左)

觀海嶽書瀟散雄邁，無過是卷。譬如朔漠羣馬，驕驕獨先，真可寶也。  
此帖舊藏思翁畫禪室。鈐印：「□□」

畫法與書法相通，觀其運腕皆筆法也。  
故古有能書而不能畫者，未有能畫而不能書者。  
此語惟過來人知，非未學所能悟也。鈐印：「穎蘇」



謝琯樵：《四聯屏竹石》

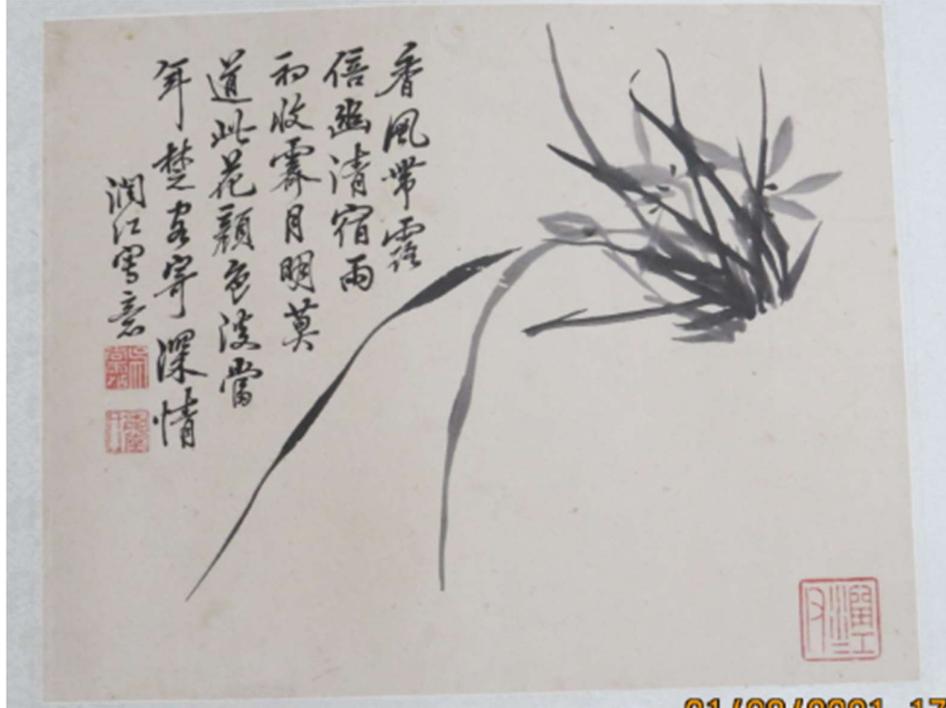
1864

左（一）興酣落筆龍蛇走，蕭蕭風雨來毫端。同治甲子三月，寫為搗叔廣文先生清賞。琯樵蘇時在三山旅次之聽濤山館。

（二）隔屏欹展風驚攆，半夜推窗月上竿，琯樵。

（三）擬梅華龔主，懸巖垂篠，琯樵。

（四）夏仲昭風竹，偶仿其意，琯樵。

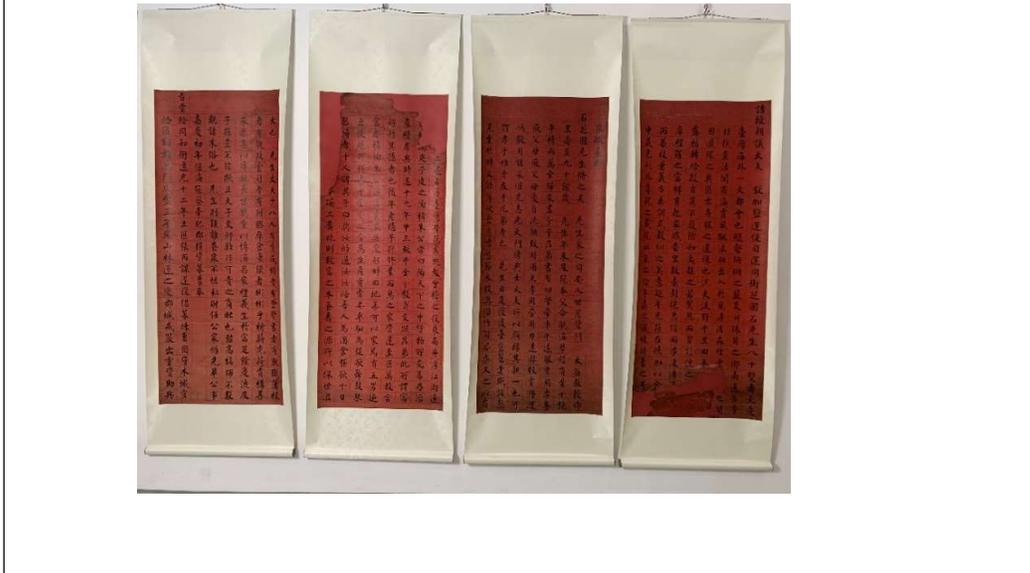
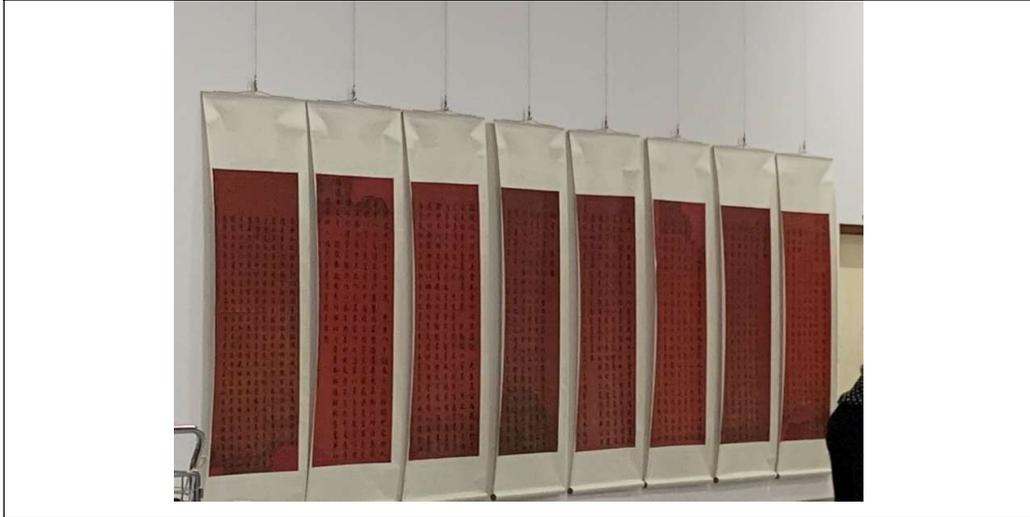


吳尚霑：《蘭花》

香風帶露倍幽清，宿雨初收霽月明。莫道此花顏色淡，當年楚客寄深情。  
潤江寫意

鈐印：「吳尚霑」「郁堂氏」「潤江父」

(7) 2021 年 2 月 18 日入高美館庫房



謝琯樵：《楷書八聯屏》

159.5x65.5cm

釋文：誥授朝議大夫欽加鹽運使司運同銜芝圃石先生八十雙壽大慶壽屏

（八屏楷書略）

款識：誥授朝議大夫（第一聯） 咸豐八年歲次戊午陽月 穀旦（第八聯） 欽加六品銜廣東即補知縣晚生謝穎蘇頓首拜書

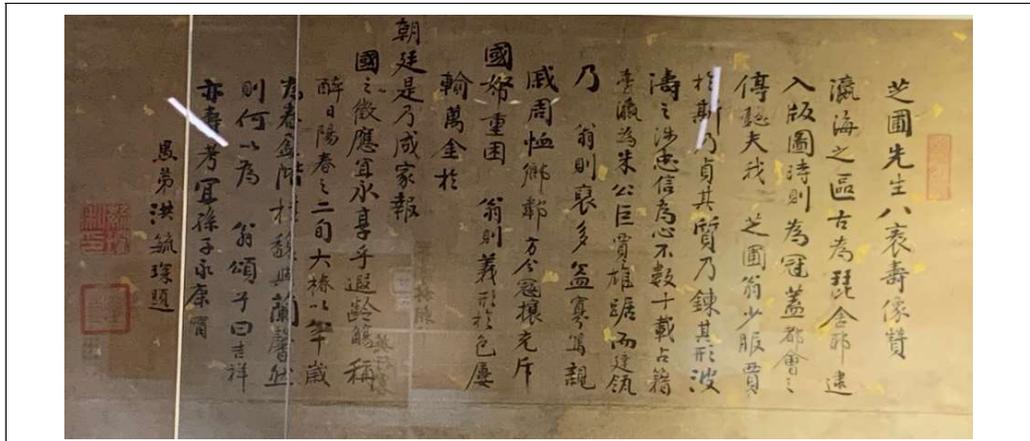
(8) 2021 年 2 月 19 日訪鄭成功文物館



《石時榮八十壽畫像》

230x109cm

鄭成功文物館



台灣知府洪毓琛親題畫贊

芝圃先生八表壽像贊。

瀛海之區，古為毘舍耶，逮入版圖時，則為冠蓋都會之停懿，夫我芝圃翁，少服賈於斯，乃貞其質，乃鍊其形，波濤之涉，忠信為心，不數十載，占籍臺瀛，為朱公巨賈，雄踞而建瓚，乃翁則哀多益寡，篤親戚周恤鄉鄰。方今寇攘充斥，國帑重困，翁則義形於色，屢輸萬金於朝廷，是乃成家報國之徵應，宜永享乎遐齡，觴稱醉日，陽春之二句，大椿以八千歲為春，盈階桂馥與蘭馨，然則何以為翁頌兮，曰吉祥，亦壽考，宜孫子，永康甯。愚弟洪毓琛題。

鈐印：引首朱文「如心為恕」。白文「毓琛私印」。朱文「潤堂」。



謝琯樵，《行書扇面》

書法紙本，33x62.5 公分

釋文：

一亭波上流，紅欄柳深映。移船□翠陰，倒影波中漾。

翡翠飛挂在，罌罌上亭臥。松巔閣雲來，僧(永)曉月驚，鶴夢時鳴檻外枝。

款文：□蘇。

鈐印：琯樵(白文)。



謝琯樵，《墨竹扇面》

書法紙本，33x62.5 公分

釋文：

凌雲直上。為奇明世兄作，甲子立秋日，竹牕晚涼，寫此淺興。

款文：琯樵蘇。

鈐印：琯樵(白文)。

(9) 2021 年 2 月 22-24 日訪金門田調

2021 年 2 月 22 日下午金門文化局 01



謝琯樵，《石鼓文對聯》

140x 33 公分 x 2，1860 (咸豐 10 年)

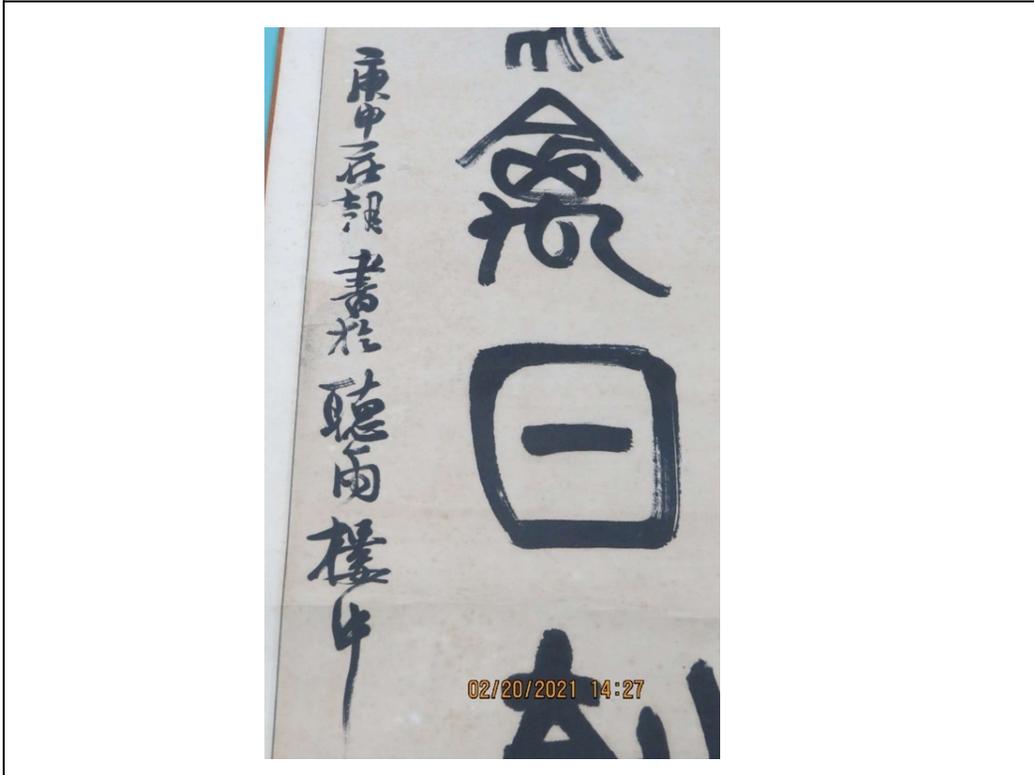
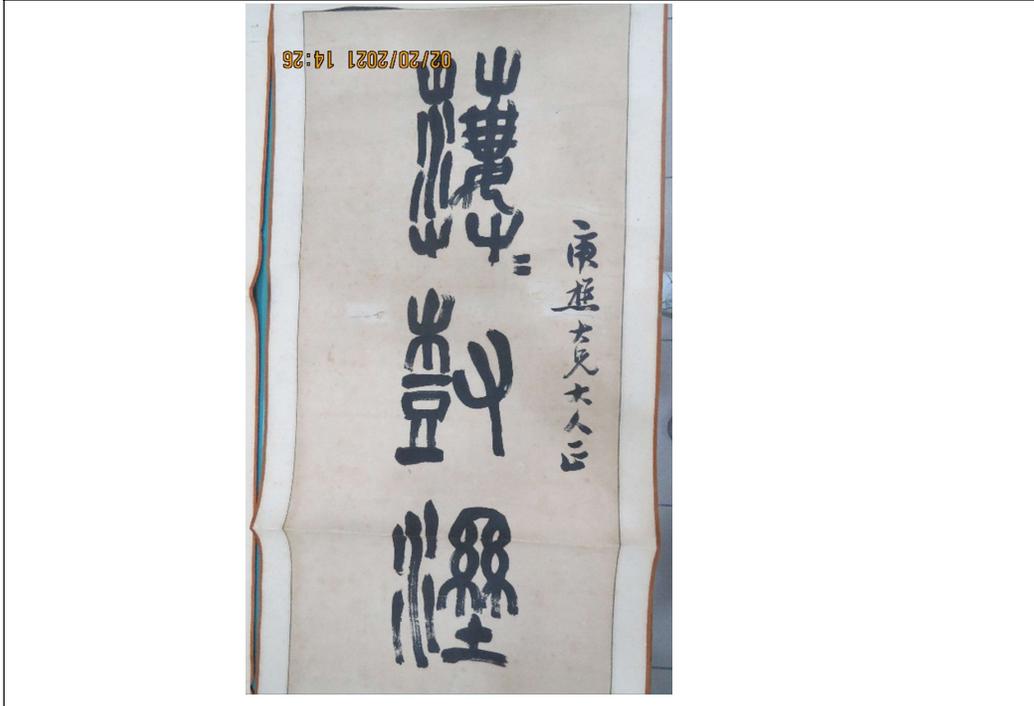
淒淒樹溼天微雨。處處鳴禽日朝陽。

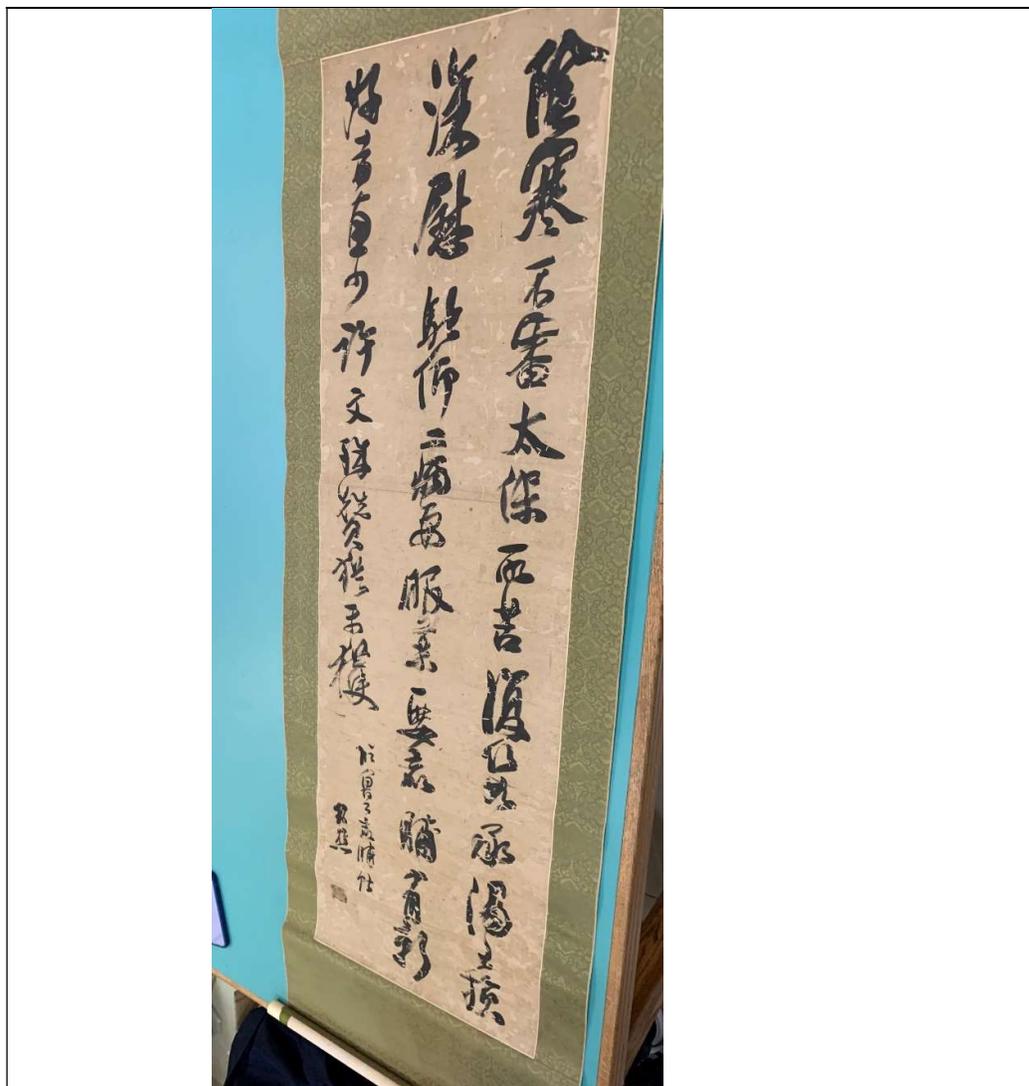
庚樵大兄大人正。

庚申花朝書於聽雨樓中。琯樵。

鈐印：「穎蘇」(朱文)





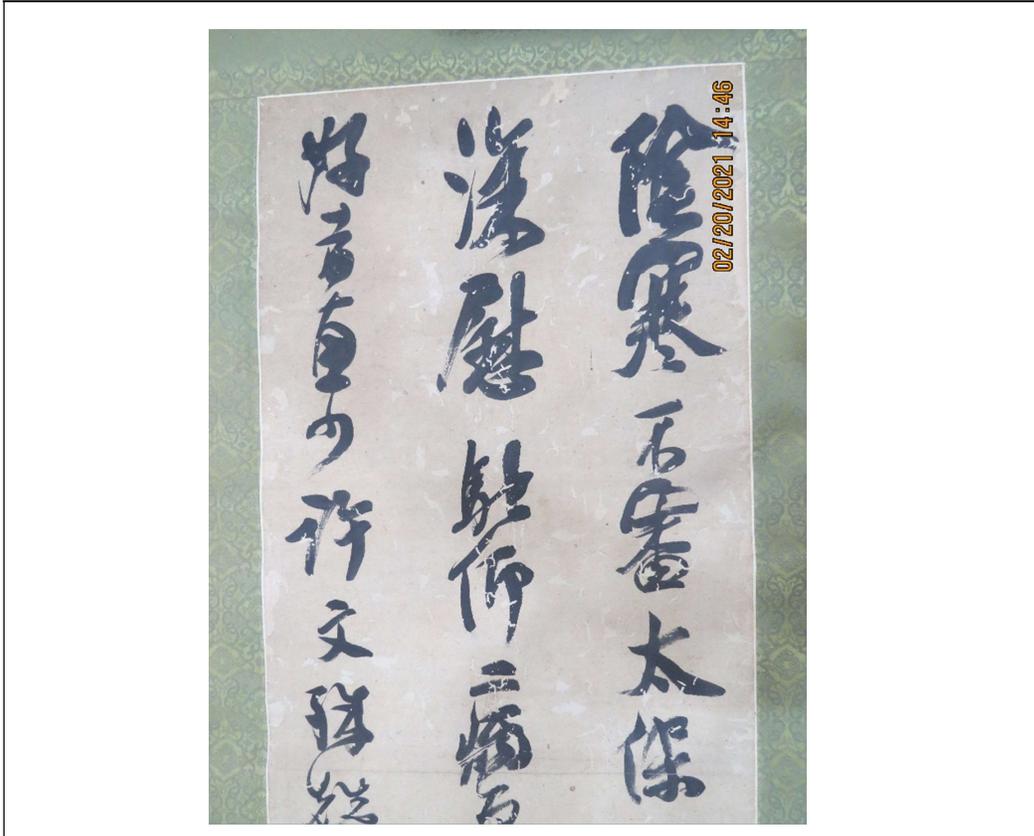


謝瑄樵

陰寒不審，太保所苦復何如，承謁已損深慰，馳仰病服藥要鹿脯，有新好者惠少許，文殊贊猶未獲。

臨魯公鹿脯帖。瑄樵。

鈐印：「書畫禪」（白文）

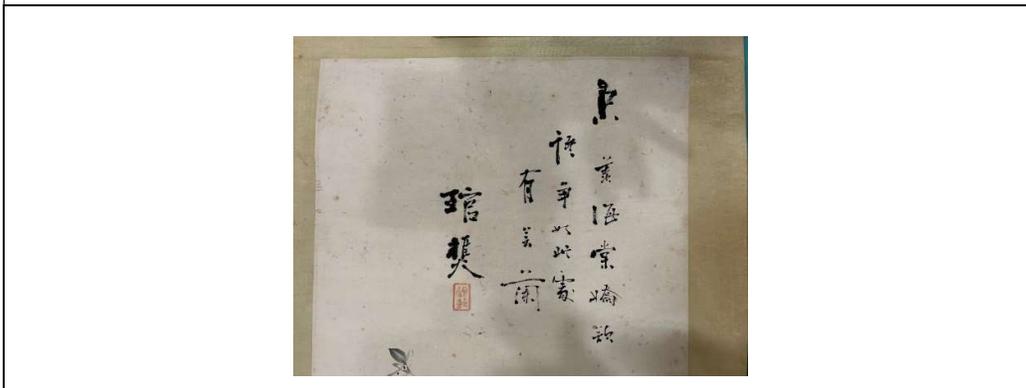


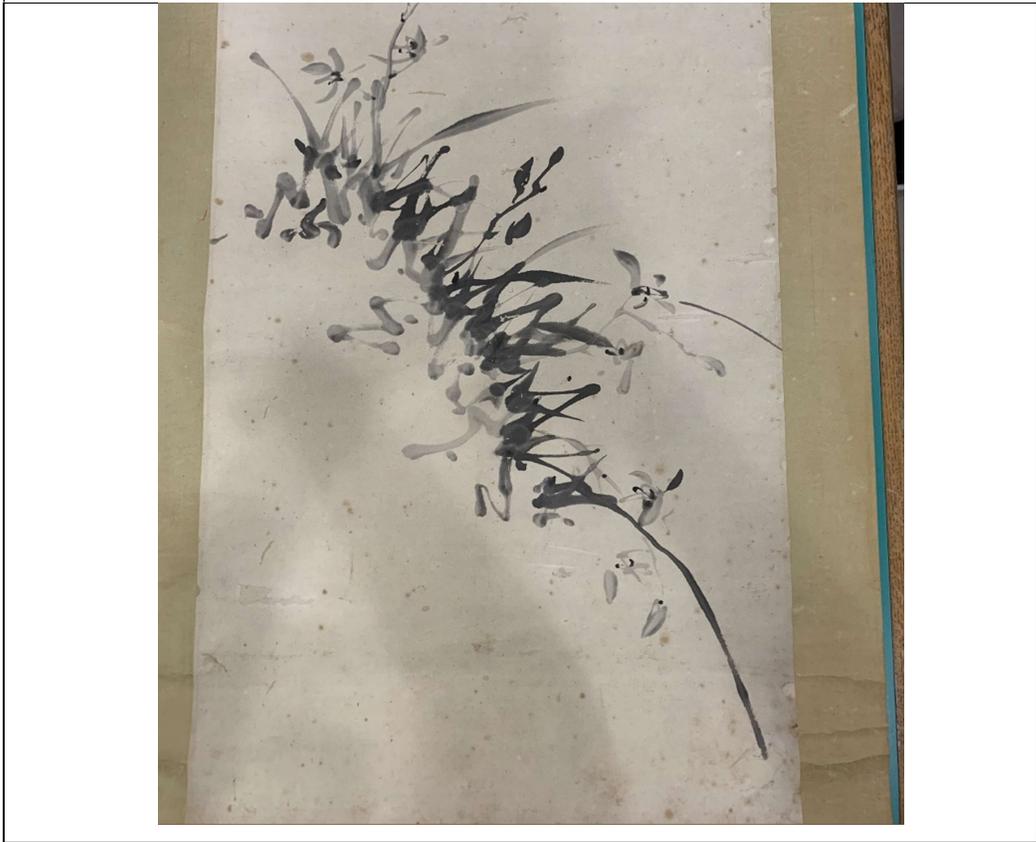
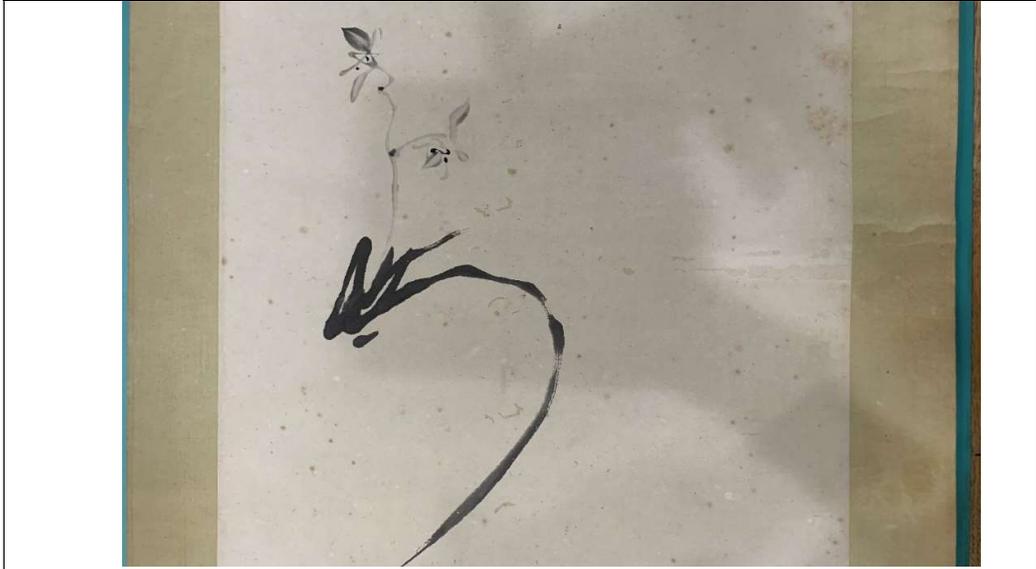


謝琯樵，《墨蘭》

空羨海棠嬌欲語，爭如此處有美蘭。琯樵。

鈐印：「穎蘇」(朱文)



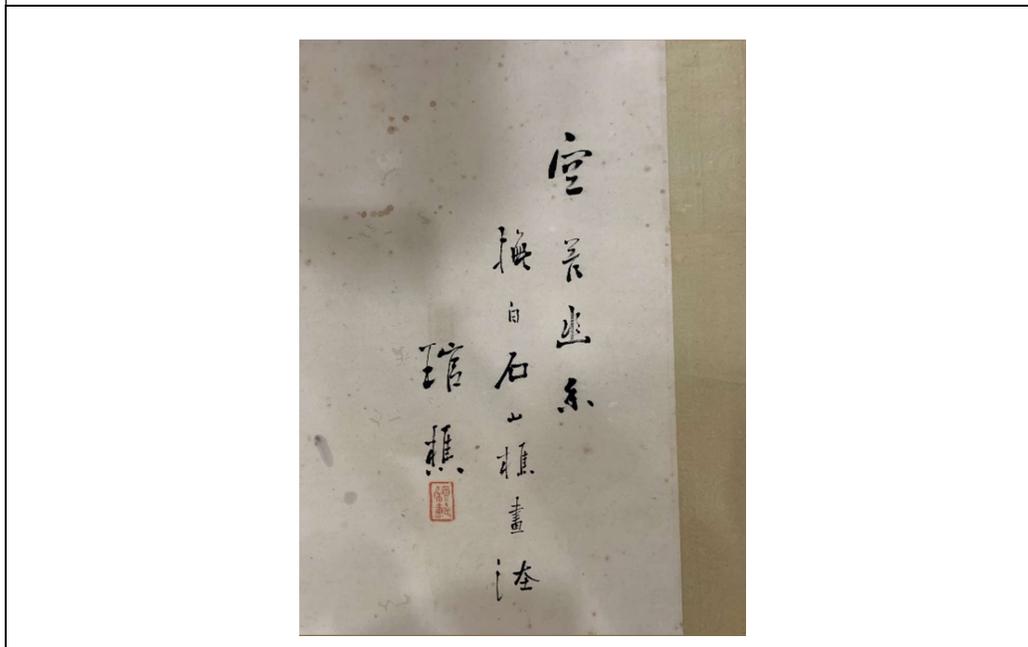




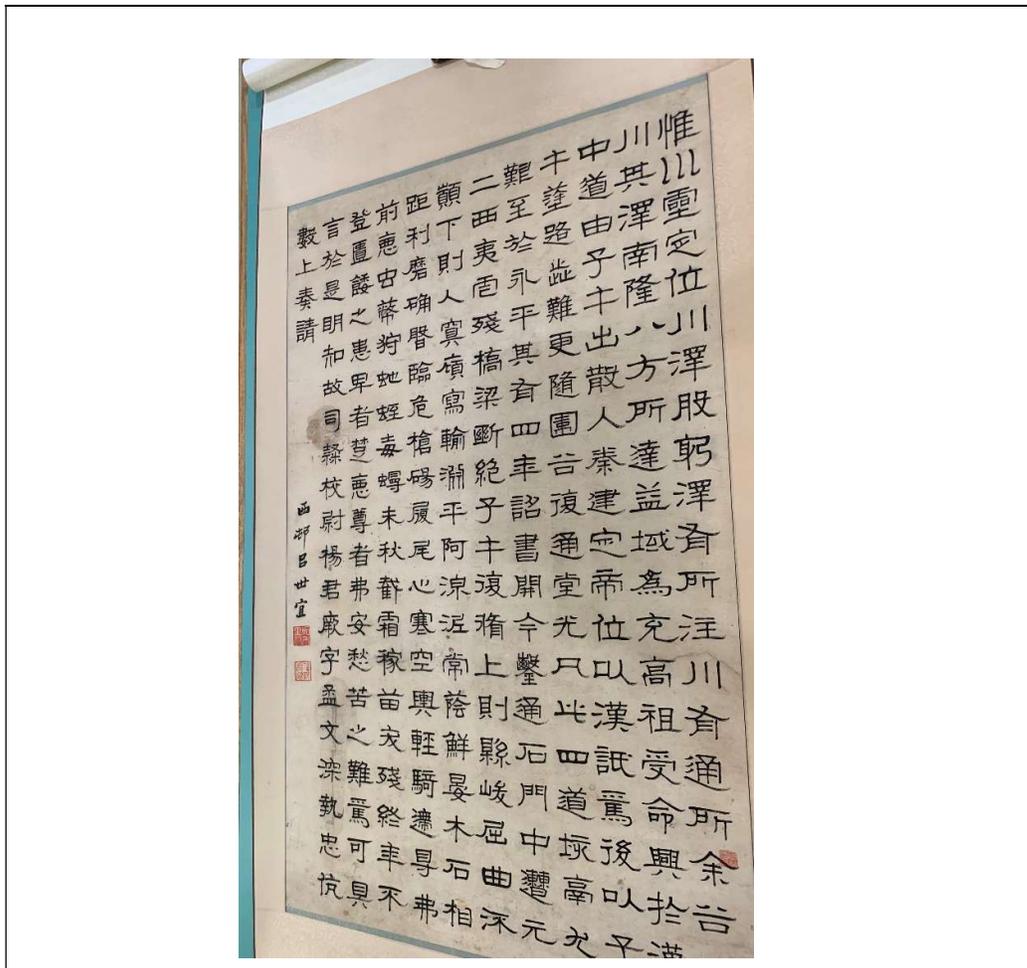
謝琯樵，《墨蘭》

空谷幽香。撫白石山樵畫法。琯樵。

鈐印：「穎蘇」(朱文)







呂世宜，《隸書中堂- 臨楊孟文碑》

190x54 公分

惟川靈定位，川澤股躬，澤有所注，川有通所。余谷之川，其澤南隆。八方所達，益域為充。高祖受命，興於漢中。道由子午，出散人秦。建定帝位，以漢詆焉。後以子午，塗路崑難，更隨圍谷，復通堂光。凡此四道，垓隔尤艱，至於永平，其有四年，詔書開今，鑿通石門，中遭元二，西夷虐殘，橋樑斷絕，子午復脩。上則縣峻，屈曲流顛，下則人冥，傾寫輪淵。平阿泉

泥，常蔭鮮晏。木石相距，利磨確盤，臨危槍礪，履尾心寒。空輿輕騎，滯礙弗前。惡蟲蔽狩，蛇蛭毒蟄，末秋截霜，稼苗禾殘，終年不登，匱餒之患。卑者楚惡，尊者弗安，愁苦之難，焉可具言。於是明知，故司隸校尉楊君厥字孟文，深執忠伉，數上奏請。西村呂世宜。

白文「加禾里人」。

鈐印：「福祚長隆」(朱文)「學道愛人民」(白文)。



楊舟，《雙鹿圖》

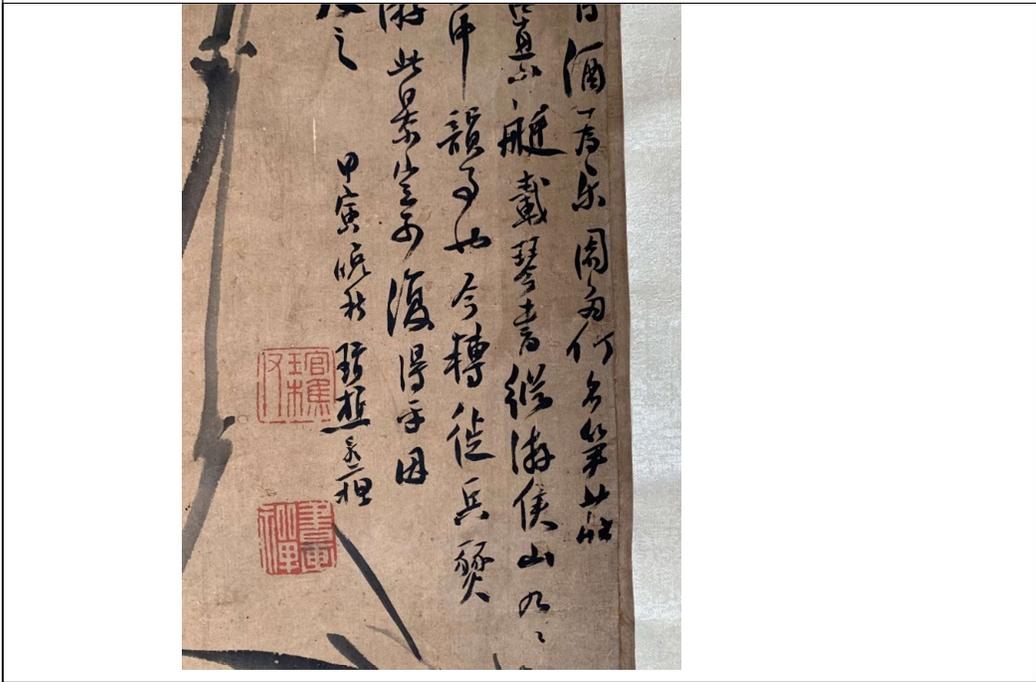
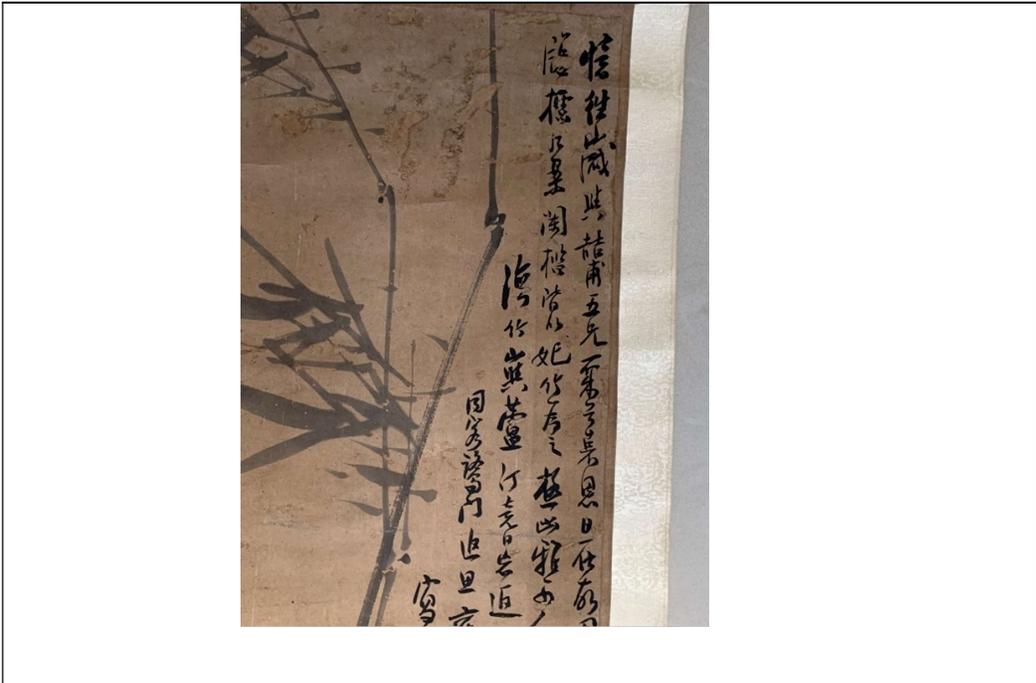


謝琯樵，《墨竹》

1854

憶往歲與喆甫五兄□首□恩旦仕故園，詩酒為樂，園多竹，名笋菇，牕櫺几案、闌檻皆以妃竹為之，極幽雅可人，時置小艇載琴書，縱游侯山、九九灣、竹山與蘆汀，竟日忘返，亦客中韻事也。今轉徙兵燹同客鷺門，返思舊游，此景豈可復得乎，因寫竹及之。甲寅晚秋琯樵穎蘇。

鈐印：「琯樵父」(朱文)「書畫禪」(白文)。

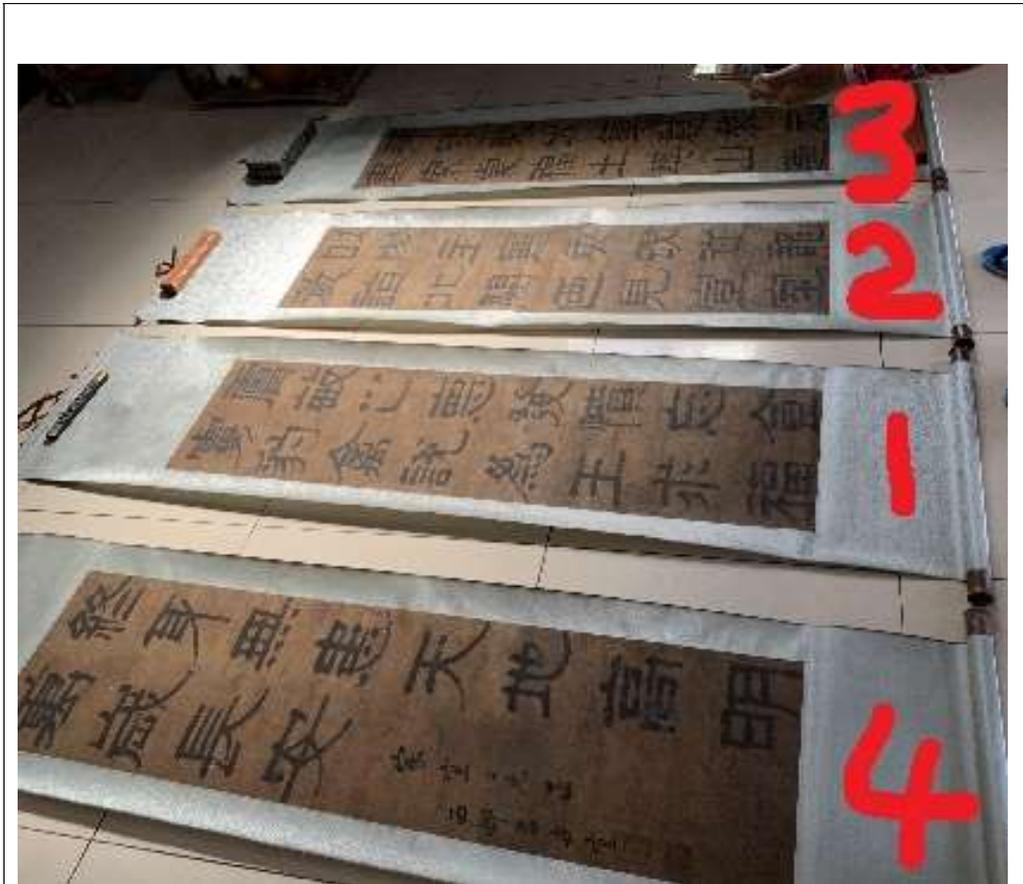




謝琯樵，《墨菊》

莫嫌老圃秋容淡，惟有黃花晚節香。撫金陵艾宣畫本。琯樵。

鈐印：(模糊無法辨識)(白文印)



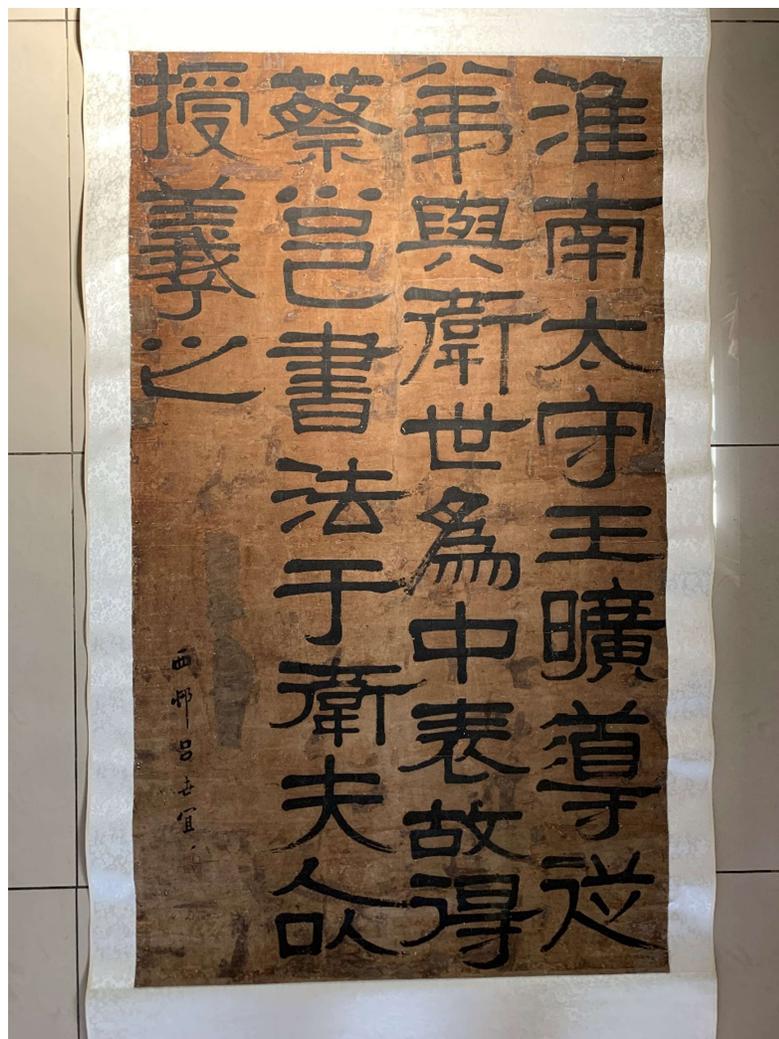
3 拜守東城，鎮慰黎元，舉家蒙福，土與山連。

2 以成主德，乘蜺從龍，徵詣北闕，迺見宣室。

1 膚敏之德，發憤忘食，虜豹禽說，為王求福。

4 終身無患，天地高明，萬歲長安。家宜二兄正。西村呂世宜。

鈐印：「呂世宜？」(白朱文)「□」(白文)兩方印章太小無法辨識



呂世宜

2021 年 2 月 24 日上午訪陳添財 01



呂世宜，《隸書長條- 臨元康鑣斗銘》

177 x 46 公分，1835(道光 15 年)

元康元年李圭賢友繕作府蓋夫建護萬年股長當時令主長平丞義省。

右元康鑣升銘。芝山書院對雨臨此，時乙未六月二十八日。

鈐印：「呂世宜」(朱白文)。

鈐印：「加禾里人」(白文)。



謝琯樵，〈花鳥〉

仿南泉老人意。琯樵穎蘇。

鈐印：白文「琯樵畫印」朱文模糊

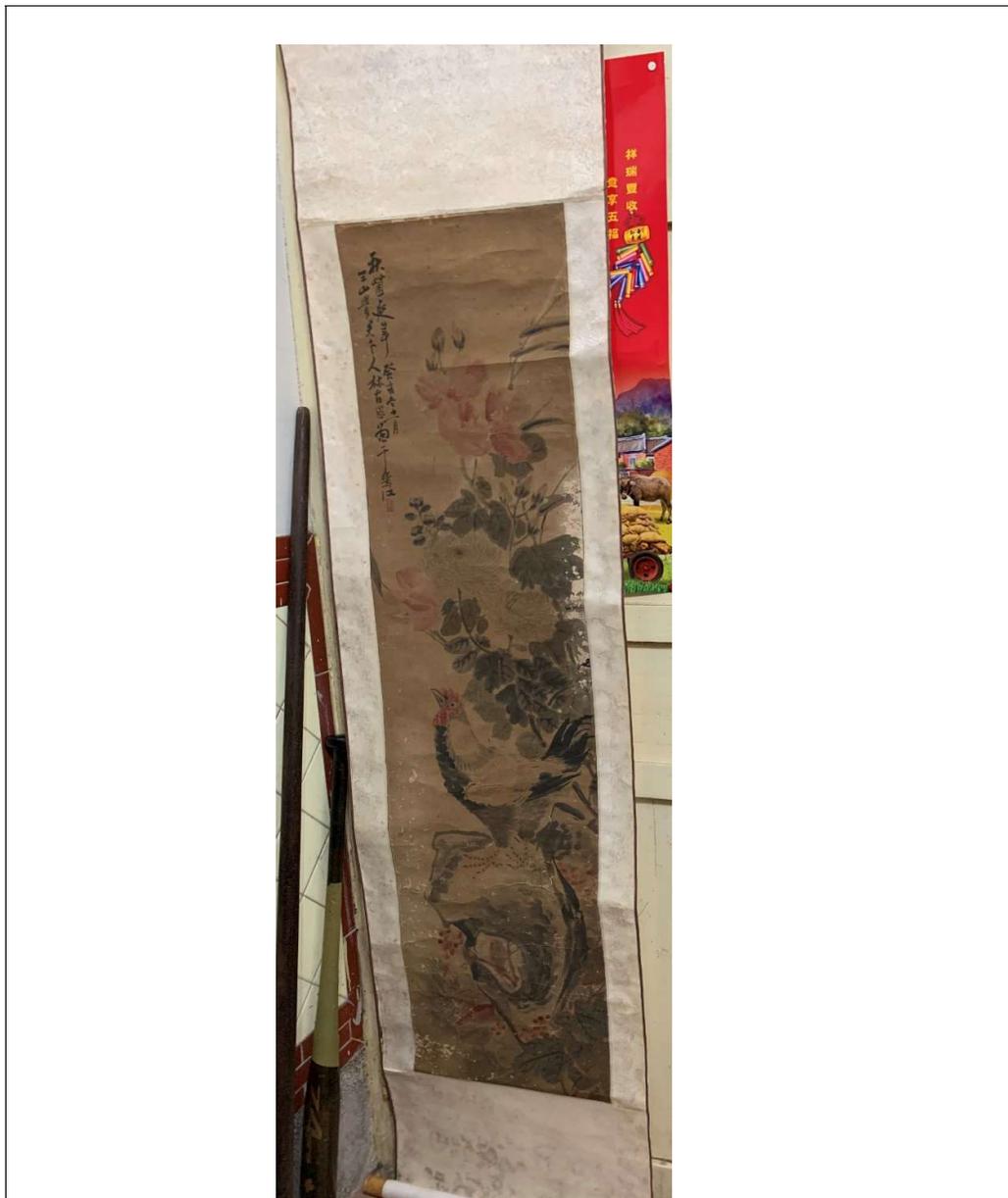


無名氏，《鹿圖》



林天爵，《古愚寫生》

2021 年 2 月 24 日上午訪陳添財 05



林天爵，《秋菊延年》

秋菊延年。癸亥冬十一月，三山覺未老人林古愚畫于鷺江。

鈐印：「古餘書畫」（朱文）

### 第三節 文獻回顧

在文獻回顧方面，本研究將就清代臺灣書畫、展覽與謝琯樵三個部分進行探討。有關「清代臺灣書畫」的研究在近 20 年的臺灣藝術史研究領域裡，可以說是逐漸受到重視，但是，早在 1971 年（民國 60 年）國立故宮博物院前副院長林柏亭先生還在中國文化學院（今私立文化大學）藝術研究所就讀期間，其碩士論文就以《清朝臺灣繪畫之研究》為題。<sup>1</sup>該論文一共分為五章，分別是（一）漢人文化在臺灣的成長、（二）早期的畫家、（三）臺灣繪畫的主流、（四）畫工之繪畫與（五）結論。其中，在第三章「臺灣繪畫的主流」第一節首先探討文人畫與臺灣繪畫的關係，繼之，第二節『嘉南地區的繪畫』，林柏亭先生除了將林朝英(1739-1816)與吳尚霑列為台南地區外，周凱、許南英等人也都是列為台南地區的畫家。在第四節『淡北地區的繪畫』，林教授又細分為新竹、台北、宜蘭與基隆，其中謝穎蘇(字琯樵[1811-1864])、葉化成、許筠、龔植等都是屬台北地區。在第四章「畫工之繪畫」，林教授第一節『壁畫工之繪畫』主要是討論莊敬夫(生卒年不詳)、林覺(1796-1850)與謝斌(生卒年不詳)等人的作品，第二節則是討論『采風圖畫工之繪畫』。林柏亭先生此論文在藝術家的相關文獻資料上做了相當仔細的爬梳，奠定了日後研究臺灣清代繪畫的基石。

相較於中國宋、元繪畫或國立故宮博物院的清宮收藏，臺灣書畫的相關研究在 1960-70 年代一直是被忽略的一塊。一直到 1984 年（民國 73 年），行政院文化建設委員會（今文化部前身）策劃展出並編輯了《明清時代臺灣書畫作品》，<sup>2</sup>這本書可以說是目前有關臺灣早期書畫最完整也最經典的一本圖錄，裡面幾乎收羅了臺灣大部分的私人書畫收藏，並且將作品的釋文和鈐印都用彩圖清楚印出。此外，該書還收錄了陳奇祿先生〈明清時代的臺灣〉、林柏亭先生〈中原繪畫與臺灣的關係〉和莊伯和先生〈明清臺灣書畫談〉三篇論文。陳奇祿的〈明清時代的臺灣〉主要是就政治社會方面等事件，論述臺灣當時的發展。林柏亭先生的文章則是提及清代臺灣繪畫主

---

<sup>1</sup> 林柏亭，《清朝台灣繪畫之研究》（台北：私立中國文化學院藝術研究所碩士論文，民國 60 年）。

<sup>2</sup> 行政院文化建設委員會，《明清時代臺灣書畫作品》（台北：行政院文化建設委員會，1984）。

要是以水墨花卉及四君子為多，翎毛較少，山水畫在臺灣則是幾乎沒有什麼發展。但值得注意的是，山水畫在中原大陸是最為士大夫推崇的繪畫藝術，其在臺灣沒有什麼發展主要是當時整體的文教環境仍不易接受與學習。<sup>3</sup>莊伯和先生的〈明清臺灣書畫談〉，特別談到林朝英、林覺、呂世宜及謝琯樵四位畫家。此外，文中『閩派與臺灣書畫』一節還特別就「浙派」的粗放奇縱畫法與臺灣清代水墨畫壇之關係作了探討。<sup>4</sup>

1992年，國立故宮博物院前書畫處處長王耀庭先生於「東方美學與現代美術研討會」發表〈從閩習到寫生-臺灣水墨繪畫發展的一段審美認知〉，<sup>5</sup>該論文探討議題包括(一)臺灣味的美感、(二)臨摹風的問題和(三)寫生的美感，內容主要是探討臺灣水墨從清代的文人寫意畫到日治時代(1895-1945)因為新式教育寫生的傳入，及戰後渡海畫家所帶來「正統國畫」等一連串的美學改變。文中王耀庭先生提到「閩習」一詞意指「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，一點也不含蓄」<sup>6</sup>。另外，他還以福建詔安畫家謝琯樵為例，認為其存世作品雖無閩習的筆墨飛揚，卻偶然可見浙派的疏野。<sup>7</sup>

1996年，莊素娥教授在《藝術學》發表了〈清代畫史的作品風格研究〉<sup>8</sup>一文，該文主要是以方法學出發，探討過去中國藝術史的研究方法深受西方藝術史的影響。清代繪畫史研究在1990年代為新興之研究，其藝術本質除了與西方不同外，也與宋、元繪畫不一樣，故應該要採用與宋、元不同的研究方法。莊素娥在文中還特別提到，在新興方法學(如女性主義、文化研究)興起之際，傳統的風格分析法和筆墨分析仍是研究清代繪畫重要的方法。

2007年，賴國生博士在〈十八世紀至十九世紀中葉臺灣「閩習」水墨畫風格之源

---

<sup>3</sup> 林柏亭，〈中原繪畫與臺灣的關係〉，《明清時代臺灣書畫作品》，頁428-430。

<sup>4</sup> 莊伯和，〈明清臺灣書畫談〉，《明清時代臺灣書畫作品》，頁432-435。

<sup>5</sup> 王耀庭，〈從閩習到寫生-臺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123-153。

<sup>6</sup> 王耀庭，〈從閩習到寫生-臺灣水墨繪畫發展的一段審美認知〉，頁124。

<sup>7</sup> 王耀庭，〈從閩習到寫生-臺灣水墨繪畫發展的一段審美認知〉，頁126。

<sup>8</sup> 莊素娥，〈清代畫史的作品風格研究〉，《藝術學》，18(1997.08)，頁43-74。

流》<sup>9</sup>一文中，就「閩習」一詞是從何而來特別討論。他在文中提出一般認為「閩習」是指受黃慎(1687-1772)影響的粗放風格，但他認為應該推向更早明代的浙派。2008年，國立臺灣美術館出版了《閩習臺風：明清時期臺灣美術之研究》，<sup>10</sup>該書一共收錄了11篇論文，包括有書法(〈臺灣地區三百年來書法風格之遞嬗〉)、廟宇彩繪(〈藻繪呈瑞-臺灣傳統彩繪裝飾〉)等。其中，學者陳瓊花的〈臺灣光復以前之傳統繪畫〉一文除了簡短介紹了明鄭時代中原傳統文化如何傳到臺灣，及在清代時期如何滋長外，文中並提及當時在臺灣從事書畫藝術活動的成員，有遊宦幕士或是流寓之士。從道光到光緒20年期間，包括有葉文舟(生卒年不詳)、周凱、謝琯樵、許筠等名士來過臺灣，其中又以謝琯樵的影響最大。<sup>11</sup>2008年和2009年，莊素娥相繼在《藝術學》發表了〈揚州八怪對臺灣早期水墨畫的影響〉<sup>12</sup>與〈海上畫派與臺灣早期水墨畫〉<sup>13</sup>兩篇論文，這兩篇文章嘗試從當時上海和臺灣兩地的交通互動情形、物質與文化交流狀況，追溯揚州畫派和海上畫派傳入的多元的管道。莊素娥透過具體的畫作風格分析，讓讀者了解當時臺灣畫家，由於各自取得作品的途徑不同，以及學習對象不同，在承襲閩系畫風後，也形成了另一種自我的風格。

在展覽方面，繼行政院文化建設委員會於1984年所舉辦的「明清時代臺灣書畫作品」後，較具規模者應該就屬1998年高雄市立美術館所展出的「臺灣書法三百年」，該展覽的圖錄<sup>14</sup>收錄了自明鄭到民國時期臺灣三百年來的書法作品，並附有書家簡介。值得一提的是，該書另收有數件謝琯樵的畫作，可見謝琯樵的書法作品雖然不多卻精良，且其題畫之畫詩款文書藝極佳。

---

<sup>9</sup> 賴國生，〈十八世紀至十九世紀中葉臺灣「閩習」水墨畫風格之源流〉，《成大歷史學報》32(2007.06)，頁81-138。

<sup>10</sup> 林明賢主編，《閩習臺風：明清時期臺灣美術之研究》(台中市：臺灣美術館，2008)。

<sup>11</sup> 陳瓊花，〈臺灣光復以前之傳統繪畫(一)〉，收錄於林明賢主編，《閩習台風：明清時期臺灣美術之研究》，頁32-39。

<sup>12</sup> 莊素娥，〈揚州八怪對臺灣早期水墨畫的影響〉，《藝術學》24(2008.01)，頁77-103。

<sup>13</sup> 莊素娥，〈海上畫派與臺灣早期水墨畫〉，《藝術學》25(2009.05)，頁77-119。

<sup>14</sup> 陳偉執行編輯，《臺灣書法三百年》(高雄市：高雄市立美術館，1998)。

2004年，位於台中的國立臺灣美術館舉辦了「在水一方－1945年以前臺灣水墨畫」展覽，不同於1984和1998年所舉辦的兩次展覽，作品幾乎都是借自私人藏家，「在水一方」所展出的作品幾乎都是國立臺灣美術館的館藏，這也可以看出臺灣公部門在這20年裡對收藏臺灣書畫政策的努力和改變。該展覽的同名圖錄《在水一方－1945年以前臺灣水墨畫》，以年代劃分清代畫風和日治時期畫風，其下又細分為文人畫、花鳥花、山水畫和人物畫，其中所收錄謝琯樵的作品就高達7件。<sup>15</sup>

2002年，國立故宮博物院出版了板橋林家後代所捐贈的書畫圖錄《林宗毅林誠道先生父子捐贈書畫圖錄》，<sup>16</sup>該書還收錄了王耀庭先生為此批捐贈收藏所寫的概述，內文提到謝琯樵的師事、來臺說法、藝術風格等，另外也提到了與板橋林家有深厚關係的書畫家。接著，2005年，國立歷史博物館為慶祝建館50周年，推出了「振玉鏘金：臺灣早期書畫展」<sup>17</sup>該展覽主要是與臺灣一位已故的重要收藏家張允中(1926-2014)先生的寄暢園所合辦，共展出臺灣早期書畫137件，近90位書畫家的作品，包括有台南的郭彝(清咸豐8年生於台南安平)、台北蘆洲的蔡九五(1887-?)、台北大稻埕的朱少敬(1852-1928)，及來臺任教或短期講學的謝琯樵、呂世宜、葉化成和許筠等。該圖錄前面第二、三、四張就是謝琯樵的作品，可見謝氏在臺灣早期書畫的重要性。

兩年後(2007)，國立歷史博物館將魏清德其家屬捐贈給該館的魏清德舊藏書畫展出。<sup>18</sup>魏清德是日治時期《臺灣日日新報》記者，後升漢文部編輯主任，是當時非常重要的書畫收藏家，這些書畫與相關資料的公開展示，對於研究臺灣早期臺灣書畫有一定推波助瀾的效益。

也是2007年，財團法人大牛兒童文化推廣基金會在當時的台南縣麻豆鎮文化館展出「東寧風雅-臺灣文獻書畫扇面展」並出版圖錄，<sup>19</sup>該展覽是以蔡長鍾先生當時所

---

<sup>15</sup> 崔詠雪策劃編輯，《在水一方-1945年以前臺灣水墨畫》(台中市：國立臺灣美術館，2004)。

<sup>16</sup> 國立故宮博物院，《林宗毅林誠道先生父子捐贈書畫圖錄》(台北市：國立故宮博物院，2002)。

<sup>17</sup> 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《振玉鏘金：臺灣早期書畫展》(台北市：史博館，2005)。

<sup>18</sup> 國立歷史博物館編輯委員會編，《魏清德舊藏書畫》(台北市：史博館，2007)。

<sup>19</sup> 蔡長鍾主編，《東寧風雅-臺灣文獻書畫扇面專輯》(台南縣西港鄉：財團法人大牛兒童城文化推廣基

收藏的清代與日治時期的扇面作品為主，包括有沈葆楨(1820-1879)、林紓(1852-1924)、呂世宜、謝琯樵、葉化成、許南英、楊草仙(1838-1944)等重要書畫家的作品。同年，黃琪惠發表在《史物論壇》的〈台灣書畫收藏展與傳統文化再詮釋〉<sup>20</sup>一文，是透過收藏、近代展覽和文化論述，來探討呂世宜和謝琯樵在臺灣書畫界的地位是在日治時期被如何「製造」出來的。

臺灣清代書畫過去由於一直不被官方所重視，所以民間藏家的收藏一直是很重要的保存管道。除了上述桃園寄暢園張允中先生、台南西港蔡長鍾先生外，霧峰的郭雙富先生、新竹的何銓賢先生和金門的陳國興先生、陳添財先生和吳鼎仁先生等，都收有非常多質與量都很高的書畫作品。2008年，國史館臺灣文獻館所舉辦的「翰墨因緣：臺灣早期書畫」展覽，其展件是來自賴志賢、張壽峰、張良吉、魏斌雄、朱靜代、張英宏、蔡義耀及基隆大竿林仙公廟代天宮等私人收藏，可見臺灣民間書畫收藏的力量非常巨大，一旦公開展示，後續相關的研究潛力也是指日可待。

2008年，寄暢園張允中先生80歲生日時，張先生要家人省下慶生做壽的花費，轉而與國父紀念館合辦「畫舫千秋蓬萊心-臺灣美術源流展(1736-1945)」<sup>21</sup>。這次展覽精選了寄暢園所收藏230件臺灣美術作品，從清乾隆年間(1736-1795)到日治時期(1895-1945)，橫跨兩百年歷史。不同於之前和國立歷史博物館所合作的「振玉鏘金：臺灣早期書畫展」，此次展覽臺灣書畫的部分除了包括從中國內陸來臺者(如林家三先生)、臺灣本地畫家(林朝英等)，有些作品是張社長得自於日本的骨董市場，如朱山(生卒年不詳)《墨牡丹》、朱承(1833-?)《山居聽泉圖》、吳芾(活動於20世紀30-40年代)《美意延年》、方洺(1832-?)《群羊圖》等作品，這些新「出土」作品的展出，對於臺灣美術史的研究有著極大的貢獻。

2012年，寄暢園文化藝術基金會將張允中一生數十年所藏之豐富藏品，再度整理展出並出版成一本精美的《游目騁懷-寄暢園所藏臺灣早期書畫》<sup>22</sup>。張社長在其

---

金會，2007)。

<sup>20</sup> 黃琪惠，〈台灣書畫收藏展與傳統文化再詮釋〉，《史物論壇》5(2007.12)，頁111-139。

<sup>21</sup> 周明聰主編，《畫舫千秋蓬萊心：臺灣美術源流展(1736-1945)》(台北市：國父紀念館，2008)；蕭容慧撰，《人間賞趣：鑑藏家張允中的私房故事》(台北市：寄暢園，2012)，頁247。

<sup>22</sup> 勝山洋光主編，《游目騁懷：寄暢園所藏臺灣早期書畫》(台中市：文化部文化資產局，2012)。

眾多收藏中，對於代表臺灣歷史與人文的臺灣美術相關「臺灣文獻」特別重視，因為他認為「這是屬於臺灣人的歷史記憶！」。<sup>23</sup>

另外，2016年，台南市文化局在鄭成功文物館舉辦了「墨潮：瀛臺先賢書畫展」<sup>24</sup>。該次展覽內容主要包括有八大區塊，其為一「明鄭遺墨」、二「閩習三家」、三「林家三先生」、四「左腕書家」、五「指點指點-指頭畫」、六「渡臺官宦及佐幕書畫家」、七「旅台及本土書畫家」和八「南社詩人及書畫」。展件除了少數是鄭成功文物館和台南市美術館當時籌備處的收藏外，大多是借自寄暢園文化藝術基金會、蔡長鍾先生大牛兒童城文化推廣基金會和何創時書法藝術基金會等私人收藏。相較於前面幾個臺灣書畫的展覽，多以年代或地區來劃分，「墨潮」一展更具有明顯的主題性。

臺灣自1980年代末開始興起本土美術的研究，1990年代時達到顛峰。從上述有關清代書畫展覽的相關研究，我們可以看出多次的展覽漸漸累積出後人深入研究探討臺灣前輩書畫家的藝事和相關研究能量，其中謝琯樵的研究就是一例。

有關謝琯樵的相關展覽或研究，目前最早應該是大正15年(1926)林熊光(朗庵，1897-1974)、尾崎秀真(1874-1949)和魏清德於台北合作展出的「呂世宜謝琯樵葉化成三先生遺墨」，該展結束後，林熊光先生還赴日，自行出資以當時最先進的珂羅版印刷《呂世宜謝琯樵葉化成三先生遺墨》並分贈親友<sup>25</sup>。

1955年，曹介逸及陳乃蘊在《台北文物》各自發表了〈謝琯樵雜考〉<sup>26</sup>及〈呂世宜〉<sup>27</sup>，內文根據尾崎秀真(1874-1952)在《臺灣日日新報》發表的「談古莊清談」和上述《呂世宜謝琯樵葉化成三先生遺墨》一書爬梳謝琯樵的履歷。文中並根據文獻資料對謝琯樵的書畫作品做相關點評。1966年，盧嘉興在《古今談》發表〈清代流寓臺灣的藝術家謝琯樵〉，該文對於謝琯樵的生平事蹟有相當詳細的探查，並對謝琯樵的作品(包括石時榮八十祝壽文與墨竹)風格有所著墨。

---

<sup>23</sup> 蕭容慧撰稿，《人間賞趣：鑑藏家張允中的私房故事》，頁247。

<sup>24</sup> 葉澤山總編輯，《墨潮：瀛臺先賢書畫展》(台南市：台南市文化局，2016)。

<sup>25</sup> 林熊光，《呂世宜謝琯樵葉化成三先生遺墨》(東京市：林熊光，1926)。

<sup>26</sup> 曹介逸，〈謝琯樵雜考〉，《台北文物》第四卷第一期(1955)，頁54-59。

<sup>27</sup> 陳乃蘊，〈呂世宜〉，《台北文物》第四卷第一期(1955)，頁59-62。

2009年，國立臺灣藝術大學美術學院造型研究所謝忠恆所撰寫的《謝琯樵之藝術研究》，是第一本以謝琯樵為研究的碩士論文，在臺灣早期書畫研究上有其一定的代表性。該論文一共分為五章，分別是(一)緒論、(二)謝琯樵生平、(三)謝琯樵來臺剖析、(四)謝琯樵之藝術表現與創作思想、(五)謝琯樵個人特質與貢獻、影響。謝忠恆此論文對於謝琯樵在每個時期的足跡、用印等做了相等深入仔細的爬梳，在第四章「謝琯樵之藝術表現與創作思想」除了分析其藝術淵源及後來對臺書畫界的影響外，也提出謝琯樵作品在臺衰落的原因。

2013年，謝忠恆將從其碩士論文出發修改部分章節，發表了〈從謝琯樵影響的清代台灣水墨畫家論起〉<sup>28</sup>，該論文主要聚焦在謝琯樵書畫藝術對臺灣畫壇的影響，文中舉出南部的吳尚霑、張李德和(1892-1972)，北部的許筠、林紓(1852-1924)、范耀庚(1877年生)，及活動於中部的陳亦樵(1845-1891)、施少雨(1864-1949)等畫家。

也是2013年，周明聰先生將其在北京中央美術學院的博士論文出版成《臺灣書畫史上的板橋林家“三先生”——呂世宜、葉化成、謝琯樵之研究》<sup>29</sup>，該書除了附錄以外，一共包括六個章節，分別是(一)緒論、(二)板橋林家“三先生”與臺灣早期書畫史、(三)呂世宜的生平交游、藝術特點、(四)葉化成的生平交游、書畫雙華藝術特色與成就、(五)謝琯樵的生平交游、詩書畫印四絕藝術特色與成就及(六)呂世宜、葉化成、謝琯樵“三先生”對後世的影響與歷史地位。書中透過許多私人藏家的作品調查，對於謝琯樵的書法、繪畫、篆刻藝術和書畫理論有很清楚的著墨，但可惜的是，該書所附相關作品圖版較少，且很多沒有註明收藏處為何，很難讓讀者了解謝琯樵的藝術成就及做後續研究。

2016年，學者楊雅惠發表了〈意境與場域：清季流寓臺灣的謝琯樵及其文人畫〉<sup>30</sup>一文，該文不同於一般藝術史學者的研究角度，從文化研究的角度切入，探

---

<sup>28</sup> 謝忠恆，〈從謝琯樵影響的清代台灣水墨畫家論起〉，《書畫藝術學刊》，14（2013.07），頁179-211。

<sup>29</sup> 周明聰，《臺灣書畫史上的板橋林家“三先生”——呂世宜、葉化成、謝琯樵之研究》（廣州：世界圖書出版廣東有限公司，2013）。

<sup>30</sup> 楊雅惠，〈意境與場域：清季流寓臺灣的謝琯樵及其文人畫〉，收錄於楊雅惠主編，《以物觀物：臺灣、東亞與世界的互文脈絡》（高雄市：國立中山大學人文研究中心，2016），頁333-415。

討清季中葉以後流寓來臺的謝琯樵，如何將文人畫意境由中原大陸移植到邊陲臺灣。而謝琯樵作為文人畫渡臺的中介者，在意境的守恆與場域流變之間，又如何書寫自我的生命。

## 第貳章 謝琯樵的生平事略與藝術特色

### 第一節 十八世紀臺灣人民生活圖像

回顧臺灣的歷史，早在隋、唐、宋、元年間，就持續有來自中國避難、墾荒和經商的漢人來臺。明末鄭成功於 1661-1663 年間率兩萬五千人登陸，受到漢人歡迎，並包圍普羅遮城，進而攻佔大員(原指台南市安平區「臺江內海」，即今之安平區)。鄭軍登陸後即圍困荷蘭人，經過數次攻防戰及書信往來，至 1662 年 1 月底荷人決議和談投降，2 月 1 日雙方簽訂合約，2 月 9 日荷蘭末代總督揆一(Frederick Coyett, 1615-1687)交出城鑰，率領 2 千人的船隊返航巴達維亞(Batavia，即雅加達)，結束荷蘭臺灣 38 年的殖民統治，臺灣歷史上第一個漢人政權正式建立。

康熙 22 年(1683 年)康熙皇帝(1662-1722 年在位)派兵攻下臺灣，次年(1684)設臺灣一府，隸屬福建省，是臺灣納入中國版圖之始。但康熙 23 年(1684)清政府頒佈渡臺禁令，限制人民東渡來臺，雖然如此，偷渡來臺之風始終不斷。首任漢籍巡臺御史黃叔嘏(生卒年不詳)於康熙 61 年 (1722) 作《臺灣番社圖》一卷，淡彩絹本，今存國立臺灣博物館，全圖係以地圖方式繪成，人物風俗僅為穿插，就有描繪番俗情狀。<sup>31</sup>

「風俗」在中國畫史作為一種繪畫的題材，最晚在唐代(618-907)張彥遠(815-907)的《歷代名畫記》和朱景玄(9 世紀人)的《唐朝名畫錄》就已見到。就其內容來看，「風俗」似乎與農家題材格外有關。到了北宋(960-1127)，郭若虛(生卒年不詳)的《圖畫見聞誌》除了記錄不少田家、豐收等傳統「風俗」畫題外，還包括了表現農桑社會的太平盛世，及城市景象等作品。另外，在(北宋)《宣和畫譜》中也曾指出，胡瓌(10 世紀五代後唐人)或李贊華(即耶律倍，899-937)等人的作品呈現出不同於中華「風聲氣俗」之異族面貌的說法，此乃進一步地確認了「風俗圖」的範疇，包含了對中土、異外地區人物風土的描寫。<sup>32</sup> 清乾隆 9 年(1744)3 月，滿人六十七(生卒

<sup>31</sup> 蕭瓊瑞，《島民·風俗·畫—十八世紀臺灣原住民生活圖像》(台北市：東大，1999)，頁 3。

<sup>32</sup> 張彥遠，《歷代名畫記》，收入于安瀾編，《畫史叢書》，第 1 冊(台北市：文史哲，1974)，頁 69。

年不詳)以巡臺御史身分自北京到臺灣任事，年間遍走臺灣南北二路，命畫工依其所見聞，繪成《番社采風圖》數卷(圖 1)，成為描繪 18 世紀中葉臺民生活最原始且最具系統的圖像史料。



圖 1：清《六十七兩采風圖》

國立臺灣圖書館藏

2012 年 11 月 13 日 筆者拍於國立臺灣圖書館

《番社采風圖》該畫冊的特色是「一圖一主題，且配以圖說，並撰就圖考之手法」，有史料及藝術價值。這些版本都是以毛筆淡彩描繪而成，圖幅數量或有出入，但是畫面構圖大同小異，係出自同一版本輾轉傳抄摹寫。<sup>33</sup>雖然初期的臺灣對大清帝國來說是一個意義混沌的新疆域，這些風俗圖其背後概念，乃不出政治、教化等意涵的實踐及象徵權力的文化符號，但題跋與畫面中所呈現的許多訊息，如「灣豆，種出荷蘭國，臺人竊種而植。實於春、夏，亦實於冬，味甘。俗稱荷蘭豆。」(圖 2)、「獠採：諸邑麻豆、霄墘、目加溜灣等社熟番，至七，八月獠採，名曰「採摘」。」(圖 3)等，在臺灣美術史、物質文化與世界文化交流史上都占有著不可輕忽的角色。

<sup>33</sup> 蕭瓊瑞，《島民·風俗·畫—十八世紀臺灣原住民生活圖像》，頁 3。

該圖流傳至今，可見的相關版本至少有五種以上，分別如下：

作品名稱	收藏地
台番圖說	中央研究院歷史語言研究所藏
六十七兩采風圖	國立臺灣圖書館藏
東寧陳氏番俗圖	北京中國歷史博物館
臺灣風俗圖	北京中國歷史博物館
臺灣風俗圖 或稱臺灣內山番地風俗圖	北京故宮博物院

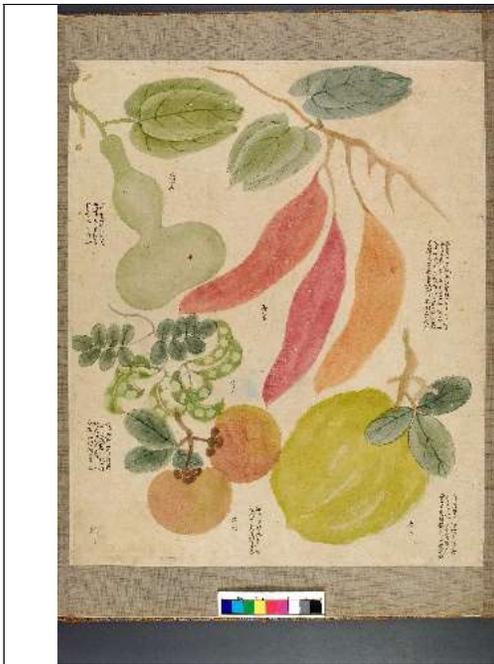


圖 2：清《六十七兩采風圖》  
-荷蘭豆  
國立臺灣圖書館藏

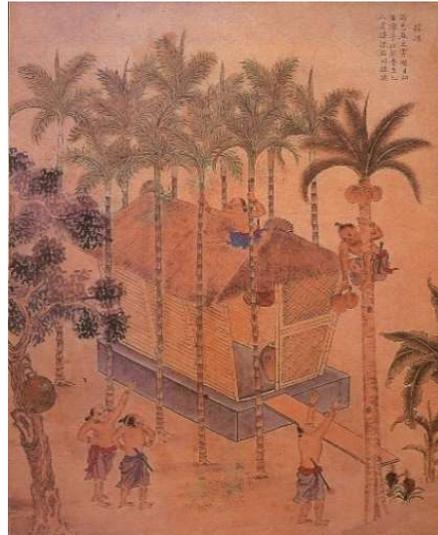


圖 3：清《番社采風圖》-採摘  
水墨設色紙本，40.5x29.5 公分  
中央研究院歷史文物陳列館藏  
出處：蕭瓊瑞，《島民·風俗·畫—十八世紀  
臺灣原住民生活圖像》，彩圖 15。

## 第二節 十八世紀末十九世紀書院的設立與旅行書畫家

乾隆(1735-1795 年在位)年間，臺灣開始有了書院的設立，在臺灣由士人結社的詩文組織日趨增多，也助長了地方文風與藝事。舉例來說，嘉慶 15 年(1810)臺灣縣人優貢陳震曜(生卒年不詳)、拔貢章青峰(生卒年不詳)與增生陳廷瑜(生卒年不詳)等人興建「引心文社」。道光 6 年(1826)，彰化縣大崙腳林高泉(生卒年不詳)等人成立「鍾毓詩社」。道、咸年間臺灣第一位進士鄭用錫(1788-1858)創「竹城吟社」，林占梅(1821-1868)於道光 29 年(1849)修築「潛園」，咸豐 5 年 (1855) 落成，文會雅集，詩酒唱和，盛極一時。許多豪門更為子弟功名，延聘大陸文士來臺擔任西席，臺灣社會領導階層已然由開拓英雄轉為豪門仕紳。<sup>34</sup>

清康熙 22 年 (1683) 清朝將臺灣收為版圖，但一直到道光 3 年 (1822) 臺灣才有第一位開臺進士鄭用錫，可見一個文化人才的培育需要時間的醞釀與累積。清領時期，臺灣的文化很多是來自中國大陸移植，當時在臺文人和中國遊宦文士開始出現了多方面的交流。在繪畫方面的移植雖然不如詩、文之快速，但也隱然成形。

清代臺灣的畫家大致上可以分為「在地」、「流寓」與「仕宦」三種；「仕宦」是來臺任官，「流寓」則是應大戶人家之邀，來臺客寓。「流寓」畫家包括有謝琯樵、呂世宜(筆者將在「謝琯樵的師友圈」2.3.2-2 做詳細介紹)、葉化成等。其中，謝琯樵也是「仕宦」畫家之一。「在地」臺籍畫家則是以林朝英、莊敬夫(生卒年不詳)等為代表。臺籍畫家中除了莊敬夫多作松鹿圖之外，多屬善繪文人畫；而文人畫中，又以四君子的題材居多，山水畫則較少見。當時一般人士「以為文人畫不考究繪技，不講究形體，而可廢畫家規矩，可以任意塗寫。」<sup>35</sup>在風格上，多屬前文所提到「筆墨飛舞，肆無忌憚」的「閩習」，其代表畫家包括上述的林朝英、莊敬夫和林覺

---

<sup>34</sup> 「引心文社」後改為引心書院，是今天位於台南市中西區赤崁樓西側蓬壺書院的前身。楊雅惠，〈意境與場域：清季流寓臺灣的謝琯樵及其文人畫〉，楊雅惠主編，《以物觀物：臺灣東亞與世界的互文脈絡》(高雄：國立中山大學人文研究中心，2016)，頁 336-339。

<sup>35</sup> 林柏亭，《清朝台灣繪畫之研究》(台北：私立中國文化學院藝術研究所碩士論文，1971 年)，頁 95。

等。<sup>36</sup>其中林覺畫作的風格，一望即知是受福建畫家黃慎的影響。此時的臺灣，不僅是文人或名門望族兼習繪事(如林朝英)，一般民間百姓也對藝術有所需求，如祖容畫或道釋人物畫等，此需求使民間畫師應運而生。<sup>37</sup>

林朝英本名耀華或夜華，字伯彥，號梅峰和梅園，別署一峰，乾隆 4 年(1739) 出生，臺南人。祖籍福建漳州府海澄縣，開基祖為元世祖忽必烈(1215-1294)敕封招討使以抗擊海寇的林天福(1249-1285)。13 世林登榜(生卒年不詳)為林朝英祖父，字貴賢，號希庵，康熙 32 年(1693)攜眷渡海來臺，寓台南嶺後街(今台南市建國路)，以「元美號」經營布、糖貿易與船運事業，來往臺灣與中國。<sup>38</sup>

林朝英自幼聰穎能文章，乾隆 32 年(1767 年) 29 歲時受知於臺灣道張珽(乾隆 3 年[1738]舉人)<sup>39</sup>，曾 4 次赴福建科考失敗。乾隆 43 年(1778)，建一峰亭、蓬臺書室，對台南府城的地方貢獻很大。嘉慶 7 年(1802)報捐「中書科中書」，潛心書畫，且精琴棋、雕刻與篆刻，集文人多項智慧與涵養於一身。晚年[嘉慶初年(統治期間 1796-1820)]熱心於地方義舉，倡議修建縣學文廟，並自費萬金親自監督。廟成之後，地方官府奏請朝廷下旨表揚，建祠坊，賜「重道崇文」之匾表揚他。<sup>40</sup>

林朝英存世作品很多，包括有《自畫像》(1802)、《墨荷圖》(1803)、《觀音菩薩夢授真經》(1803)、《蕉石白鷺》(1810)等，其 65 歲(1803/嘉慶 8 年/癸亥)時所畫的《墨荷圖》(圖 4)以乾筆飛白淡墨寫荷葉，由神氣推測，其應擬仿明末徐渭(1521-1593)及清代中期的鄭燮(1693-1765)和李鱣(1686-1756)的風格。他晚年所繪的《雙鷺圖》(1815)(圖 5)，用筆快速粗獷，則是嶄露出典型的浙派遺韻。在書風方面，從

---

<sup>36</sup> 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；賴國生，〈十八世紀至十九世紀中葉臺灣「閩習」水墨畫風格之源流〉，《成大歷史學報》第 32 期(2007.06)，頁 82-83。

<sup>37</sup> 林柏亭，《清朝台灣繪畫之研究》，頁 20-46；林柏亭，〈三位傑出的畫家〉，收錄於行政院文化建設委員會，《明清時代台灣書畫》(台北：行政院文化建設委員會，1984)，頁 436-440；梁中秀，陳瓊花，〈談台灣光復前之傳統繪畫〉，《師大學報》第 35 期(1990)，頁 334。

<sup>38</sup> 謝忠恆，〈台灣林朝英文人畫題材的閩席風格〉，《書畫藝術學刊》，22(2017.06)，頁 92。

<sup>39</sup> 謝忠恆，〈台灣林朝英文人畫題材的閩席風格〉，頁 93；《臺灣歷史人物小傳明清時期》(台北市：國家圖書館，2001)，頁 182。

<sup>40</sup> 顏娟英，黃琪惠，廖新田編撰，《臺灣的美術》(台北縣：群策會李登輝學校，2006)，頁 16。

《雙鵝入群展蹄鳴》(1810)一作可以看出林氏善用側鋒，筆法奇逸、筆力雄健，其「竹葉體」書法尤富個人特色。

	
<p>圖 4：林朝英，《墨荷圖》 1803，71x 104.3 公分 水墨紙本 出處：《在水一方》，頁 102；《明清時代臺灣書畫》，頁 26</p>	<p>圖 5：林朝英，《雙鵝圖》 1815，172 x 13 公分 水墨絹本立軸 出處：《在水一方》，頁 98； 《明清時代臺灣書畫》，頁 34-35</p>

此外，《自畫像》(圖 6) 一畫作應該是林朝英存世作品中最有名者，經林氏後人捐贈，目前藏於台南市國立臺灣歷史博物館。繪事該年(1802)正值林朝英捐「中書科中書」，並榜書「中書第」匾，顯示此《自畫像》有意紀念其授爵之光，以向世人宣揚人生事蹟。尤其作品繪於其生辰(二月十八日)前後，有自我祝壽性質，頗有紀念人生里程的意義。畫中人物堂堂巨軀，身披貉裘直立如高峰，清癯的臉上，一隻眼微閉卻有力的直視著觀眾。身後的小童則抱著長琴，隨侍在旁。題畫云：

□□□意，旦暮竊溫文，何不抱奕器？可以會良友，可以樂賢群，又何不握書帖，□□□□寒暑，快□風雲，攜此□□無。謂曰，其尚有云

三者具備，皆見所已見。五絃手揮，欲聞所未聞。歲元默(壬)閏茂(戌)暮春二月寫，梅峰戲題。

	
<p>圖 6 舊傳《自畫像》 (無名氏,《林朝英畫像》) 1802, 水墨紙本, 150.3 x 37.7 公分 林氏後人捐於國立臺灣歷史博物館 出處:《明清時代臺灣書畫》, 頁 42</p>	<p>圖 7 《觀音菩薩夢授真經》 林朝英 1803 水, 墨淡彩設色紙本, 230 x 137 公分 財團法人 大牛兒童城文化推廣基金會收藏</p>

謝忠恆教授認為題畫內容與崇拜三國時期著名思想家嵇康(223-263)事蹟和相關典故有關。此自畫像筆暢墨舞自由奔放而寫意，為典型閩習風格。獨臉部五官鬚眉以細膩工筆骨法為之，甚至將左眼疾患鉅細靡遺地寫實描繪，可能是在傳達人情事物睜一隻眼閉一隻眼之體悟，<sup>41</sup>是一件工寫兼備的作品。

值得一提的是，過去一直列為林朝英作品的《自畫像》，國立故宮博物院前副院長於 2020 年 10 月 24 日在台南市美術館舉辦的「微地誌—2020 明末清初臺灣美

<sup>41</sup> 葉澤山總編輯，《墨潮：瀛臺先賢書畫展》(台南市：台南文化局，2016)，頁 19-20。

術學術論壇」中，根據《觀音菩薩夢授真經》(圖 7)等作品的風格、筆墨分析、比較，提出《自畫像》一作應該非出自林朝英之手，而認為應該是林朝英赴福建科考時請當地畫師所繪，重新歸於無名氏之下，並將其風格歸為「閩風」或「閩派」，而非帶有貶意涵意的「閩習」。因此，此林朝英畫像的歸屬，未來還有待更進一步的釐清。

林朝英因為家族為商，有文人學養兼商人雙重身分，其藝術風格的確是特異絕妙，文質兼備。清朝國勢在嘉慶(1796-1820 在位)、道光(1820-1850 在位)之後漸衰，但嘉慶(1796)以後，臺灣漢人移墾社會逐漸蛻變為新的臺灣文化並轉型為定居社會。<sup>42</sup>因為臺灣人口增加，商業經濟繁榮促成文藝發展蓬勃，進而從中原地區聘請西席教育子弟，如板橋林家「三先生」。「三先生」包括呂世宜、葉化成與謝琯樵，他們分別在道光(1820-1850 統治)、咸豐(1850-1861 在位)年間應聘至板橋林本源家，其中又以謝琯樵為最知名，被稱為「臺灣文人畫導師」。<sup>43</sup>

### 第三節 戎馬書生：來臺仕宦謝琯樵生平略事及其師友圈

#### 2.3.1 謝琯樵生平略事

謝琯樵，初名采山，又名穎蘇，字琯樵，號北溪漁隱，又號懶雲，別署書畫禪，嘉慶 16 年(1811)出生於福建詔安，工詩文，善書畫，尤其長於水墨蘭竹花鳥，是「詔安畫派」的代表畫家之一。明代末年，詔安書畫風氣鼎盛。詔安(圖 8)位於福建南端而與粵東接壤，畫風融合閩習之狂野特質與海上畫派之輕快俐落。清代之際，隨著海運業的發展與文化的刺激，詔安許多書畫家趁商旅之便，南下北上滬、京等地，畫壇書苑一時名家輩出。道光至咸豐(1851-1861 統治)年間更營造出所謂「詔安畫派」之盛況，代表畫家有沈瑤池(約 1810-1888)、謝琯樵等人。<sup>44</sup>

<sup>42</sup> 崔詠雪，《在水一方-1945 年以前臺灣水墨畫》，頁 24。

<sup>43</sup> 謝忠恆，《謝琯樵〈石芝圃八十壽屏〉》(台南市：台南市政府，2014)，頁 8。

<sup>44</sup> 廖新田等撰；賴貞儀，陳曼華主編，《臺灣美術史辭典 1.0》(台北市：藝術家出版社，國立歷史博物館，2020.11)，頁 193-194。

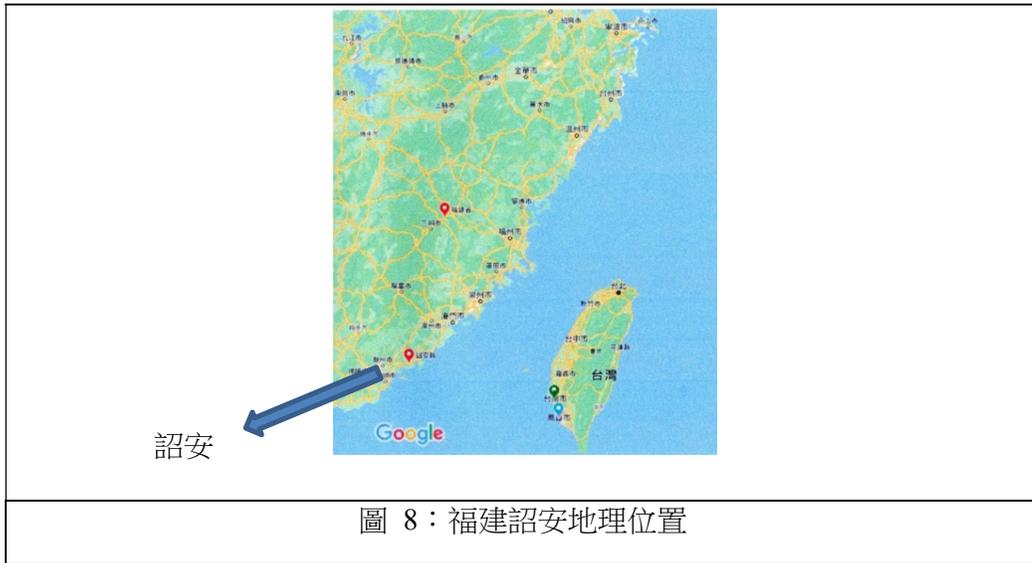


圖 8：福建詔安地理位置

謝穎蘇出生書香世家，先祖為武舉出身，其天資異稟，父親謝鶴聲(生卒年不詳)曾任福建仙遊、清流等縣訓導，謝琯樵及其兄長姊弟均擅長詩詞文賦，尤其姐謝芸史(1801-1871)為福建知名女詩人，作品時收入謝琯樵的題畫詩。謝琯樵幼承家學，生負靈異，9歲善畫，10歲能詩書，篆刻無不精妙。不但擅長詩書畫文人藝術，解音律外，且工技擊兵法與養馬，文武兼備博學全才，主要著作有《談畫偶錄》(又名《北溪剩稿》)、《筆記》、《琯樵真篆》等。<sup>45</sup>

謝氏曾佐幕來臺兩次以上，遍交閩、廈、臺之聞人，遊走於巨室名紳間。道光21年(1841)，謝琯樵出任閩浙總督顏伯燾(1792-1855)的幕僚。道光22年(1842)，當時中國外患頻傳，沿海動盪不安，謝琯樵毅然參與軍事戎幕。<sup>46</sup>其少有大志，嘗謂：「丈夫生逢亂世，當立功疆場，何侷促於書生，博領青山哉？」<sup>47</sup>咸豐元年(1851)，其首次來臺期間應該與呂世宜有所交誼。咸豐5年(1855)11月初，因公再度來臺葛瑪蘭(今宜蘭)。咸豐7年(1857)4月，已在台南吳尚霽的「宜秋山館」，主人吳尚霽

<sup>45</sup> 曹介逸，〈謝琯樵雜考〉，頁55。

<sup>46</sup> 周明聰，〈臺灣書畫史上的板橋林家“三先生”——呂世宜、葉化成、謝琯樵之研究〉，頁71。

<sup>47</sup> 曹介逸，〈謝琯樵雜考〉，頁55；周明聰，〈臺灣書畫史上的板橋林家“三先生”——呂世宜、葉化成、謝琯樵之研究〉，頁69。

隨其學習四君子。咸豐 8 年(1858)，在台南海東書院擔任講習，此時期的作品多署有「脩竹山館」，同時間的「墨香山館」應該是謝氏擔任幕僚的官署。<sup>48</sup>其作品《竹菊》(1847) (圖 9-1)的款題如下(圖 9-2)：

身世渾猶如泊海舟，且依陶徑暫遲留，西風冷澹疏離下，閒寫幽花過一秋，羈旅天涯又一年。西風重九鞠華天，客中不覺秋光老，畫到霜枝意惘然，半生落拓寄人籬，剩得秋心只自知，莫道瑄城花事淡，筆尖尚有傲霜枝。久雨乍晴，客窗頗有佳興，喜實硯齋舊硯，摩古隄廡，試狼毫湖穎，思昔人往收垂縮之法，頗多心得。小泉父臺大人屬，瑄樵穎蘇。時丁未仲夏，在榕城旅次之鴻泥山房。

鈐印：穎蘇。瑄樵父。戎馬書生。

該作壓角章「戎馬書生」(圖 9-3)及《軍中題畫竹》(未年紀)(圖 10)款中所題：

十載從軍百嶮經，浮雲事態事難平，憑降滿腹牢騷氣，盡付毫端作雨聲。槩戟如林甲帳開，妖氣未靖豈甘回。枕邊靜聽蕭蕭竹，猶是衝鋒破敵來。何須抑鬱自摧殘，勝負兵家亦等閒。喜氣寫蘭怒寫竹，且留書畫在人間。

就道盡了其艱辛的軍旅生活。



圖 9-1：謝瑄樵，《竹菊》

1847，水墨絹本，40 x 197 公分

出處：《謝瑄樵石芝圃八十壽屏》，頁 34-35；《臺灣書法三百年》，頁 40

何銓賢先生收藏

<sup>48</sup> 謝忠恆，〈從謝瑄樵影響的清代台灣水墨畫家論起〉，頁 180。

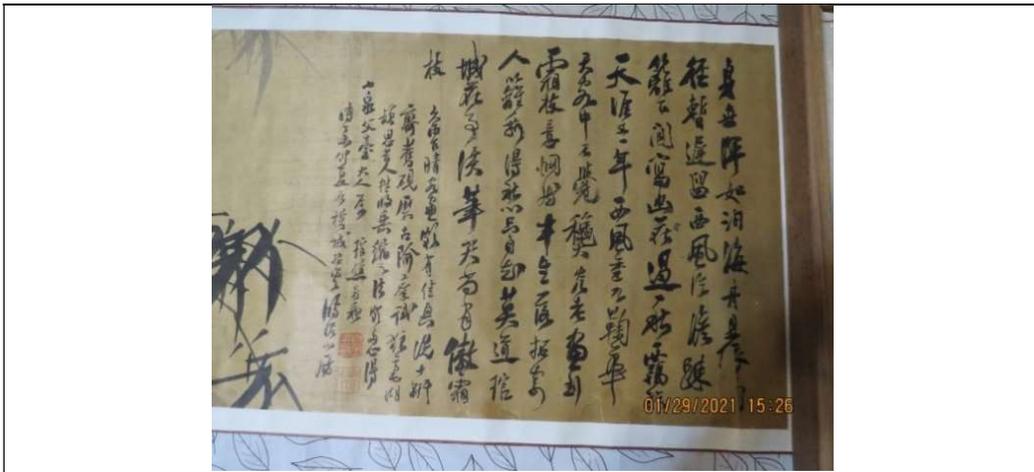


圖 9-2：謝瑄樵，《竹菊》(局)，1847

1847，水墨絹本，40 x 197 公分

出處：何銓賢先生收藏 [2021/1/29 訪]



圖 9-3：謝瑄樵，《竹菊》- 鈐印「戎馬書生」

1847，水墨絹本，40 x 197 公分

出處：何銓賢先生收藏 [2021/1/29 訪]



圖 10：謝瑄樵，行書七言詩〈軍中題畫竹〉

水墨絹本; 40 x 197 cm

出處：《謝瑄樵石芝圃八十壽屏》，頁 31；

原為大牛城兒童文教基金會蔡長鐘先生收藏，現已為中國私人藏

謝氏來臺任官，除了曾因公務至葛瑪蘭會見通判楊承澤(生卒年不詳)，及與與林本源家、臺南吳尚霑家和霧峰林家等仕紳交往密切外，期間還認識了來自浙江海寧的篆刻家查仁壽(生卒年不詳)，可謂詩書畫印俱全。其在林本源家族在大嵙崁(今大溪)時與呂世宜、葉化成並稱「板橋三先生」，為臺灣早期書界畫壇帶來了鉅大的影響。

謝氏因為詩、書、畫俱全且能談兵，深得福建按察使銜分巡臺灣兵備道徐宗幹(1796-1866)(道光 28 年[1848]擔任)和霧峰林文察(1828-1864)的賞識。同治 3 年(1864) 1 月，林文察因平定戴潮春之亂之功升任福建陸路提督，不久又奉命帶臺勇渡海到漳州以平太平天之亂。同年 12 月，時任福建陸路提督的林文察奉命進剿太平軍，移駐福建萬松關，後因援兵不至，林文察在漳州萬松關之役一戰被擒。當時人已回福建的謝瑄樵聽聞噩耗，因為感恩林文察在他最失意的時候雪中送炭與知遇之恩，堅決與林氏同赴戰場，生死與共，立刻衝向敵陣前往營救林文察，但亦陷圍擄陣亡。<sup>49</sup>後經徐宗幹與左宗棠(1812-1885)疏言事蹟，蒙欽「賞騎督蔚」，兼一雲騎蔚，以恩騎蔚世錫罔替。

<sup>49</sup> 林衡道口述，洪錦福整理，《臺灣一百名人傳》，頁 238-239;張子文，郭啟傳，林偉洲撰文，國家圖書館特藏組編輯，《臺灣歷史人物小傳·明清暨日據時期》，頁 772-773。

<sup>50</sup>其為太平天國之亂殉難的三大藝術家之一(謝琯樵、戴熙[1801-1860]、湯貽汾[1778-1853])，享年 54 歲。

謝琯樵在臺期間雖僅幾年，不過其所遺留的作品頗豐著，且從南到北及臺灣中部都有其蹤跡，對清代後半期臺灣書畫發展與文教影響，可以說是具指標性且極為重要的人物。

### 2.3.2 謝琯樵的師友圈

謝琯樵遊歷大江南北，結識交遊的對象頗廣，上至名公巨卿，下至市井小民。其能和達官貴人相處，也能和從軍的弟兄打成一片。從文史資料及其字畫作品款識，我們可以爬梳出部分人士，其中名公巨卿包括有林則徐(1785-1850)、顏伯燾、徐宗幹、楊承澤、紹連科、周凱、林文察等，文人仕紳有林樹梅、楊慶琛(1783-1867)、呂世宜、吳尚霽、黃應清、洪範、林國華、林國芳等人。

林則徐字元撫，又字少穆等，晚清重要的政治家與思想家，其 1811 年(26 歲)中進士，官至一品，曾經擔任湖廣總督、陝甘總督和雲貴總督，兩次受命欽差大臣；因為主張嚴禁鴉片及抵抗西方列強的侵略，在中國有「民族英雄」之稱譽。道光 9 年(1829)，當時 19 歲的謝琯樵在福州期間曾見到林則徐，《談偶畫錄》曾記其事：

小西湖蓄洪橋之水，以灌林田，中丞少穆居里時，鳩工浚之，重修湖上開化寺、宛在堂，為遊宴之所。寺中多荔子樹，每歲夏，少穆訪姑蘇畫舫以迎客，時余與□□常做汗漫之遊，少穆出壽山巨觥試飲，余層盡十二觥，儼然負大戶名。距今□載，同遊諸君皆化異物，聚散之感，不堪回首矣。<sup>51</sup>

楊慶琛，原名際春，侯官縣人(今福州市)，自幼聰明好學，與林則徐等人同學。1820 年中進士，歷任刑部河南司主事、山東司郎中、湖南按察使等，1843 年召入京，改光祿寺卿；隔年辭歸。楊慶琛在道光 12 年(1832) 春，為周凱觀察延聘至鷺門玉屏書院

<sup>50</sup> 盧嘉興，〈前清流寓台南的藝術家謝琯樵〉，《臺灣研究彙集》14 期(1974.06)，頁 1-11。

<sup>51</sup> 轉引自周明聰，《臺灣書畫史上的板橋林家“三先生”——呂世宜、葉化成、謝琯樵之研究》，頁 69。

主講，呂世宜與葉化成曾受教於他。道光 29 年(1849)，當時在福州的謝瑄樵與楊慶琛交遊，謝瑄樵曾寫《籬菊圖》及《臥漁圖》，並題詩贈楊慶琛。<sup>52</sup>

### 2.3.2-1 周凱

根據學者王國璠的研究：

周凱卒於道光 17 年[1837]，世宜以有硯無龕，致銘文未曾發刻。  
“瑄樵既至大嶺坎”，乃令艤舸精工洪丹九剋日造龕，自書“愛吾盧金石考較硯”[實為“愛吾盧考較金石硯”]八字外，銘文則屬瑄樵執筆。時人以是硯由周凱治銘，呂世宜篆額，謝瑄樵書文，洪丹九奏刀，就藝言藝，誠乃四美並具。<sup>53</sup>

周凱，字仲禮，一字芸皋，浙江富陽人，善屬文，亦工書畫，監思閩中以廉德興革、禮士愛才著稱。<sup>54</sup>為嘉慶 16 年(1811)進士，道光庚寅 10 年(1830)奉旨授福建興泉永道，11 月抵廈門，工書畫，能詩文。其山水畫風格承襲清初四王山水傳統，筆法細膩，國立故宮博物院所藏《青鐙課讀圖》(圖 11)及國立臺灣美術館所藏的《東臬叱犢圖》(圖 12)二圖，就可以看出其典型的山水畫風格。

《東臬叱犢圖》該畫作是描寫冬日田野蕭疏之景，此種題材自五代(907-979)、北宋(960-1127)以來就是文人畫家喜愛的題材，畫中一河兩岸的構圖也是元代山水畫常見之景。該畫以淡墨皴擦、濃墨點苔，筆法簡約勁秀。從上述王國璠的研究，謝瑄樵來臺時應該是知道周凱的。

周凱任福建興泉永道於廈門期間，提振文風，獎掖後進，當地文人諸生從學、從游者眾。為周凱延主玉屏書院講席之名士，如高澍然(生卒年不詳)等，皆先後至

<sup>52</sup> 周明聰，《臺灣書畫史上的板橋林家“三先生”——呂世宜、葉化成、謝瑄樵之研究》，頁 70。

<sup>53</sup> 王國璠，〈台灣開拓過程中的書畫藝術〉，收錄於國學文獻館主編，《台灣研究叢刊，台灣地區開闢史料學術論文集》(台北市：聯經，1996)，頁 335；郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》(台北市：國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2000 年 1 月)，頁 53；謝忠恆，《謝瑄樵之藝術研究》(台北縣：國立臺灣藝術大學，2009)，頁 64-67。

<sup>54</sup> 吳德旋，〈皇清誥授通議大夫加按察史銜福建臺灣道周公墓誌銘〉，《廈門志》(下冊)(台北市：大通，1984)，頁 685-688；郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，頁 30。

廈門造訪，當時游於周凱門下的呂世宜因此交遊日廣，親炙諸先生教。<sup>55</sup>

周凱在道光 10 年倡修《廈門志》，歷時兩年。初稿於道光 12 年(1832)完成。該年冬周凱一度被調任臺灣道靖亂，付梓計劃因而停頓，周凱因而將副本交付呂世宜，直至其歿後此志終為刊行。此初稿經由呂世宜所謄錄，道光 19 年 7 月才開雕刊行。<sup>56</sup>

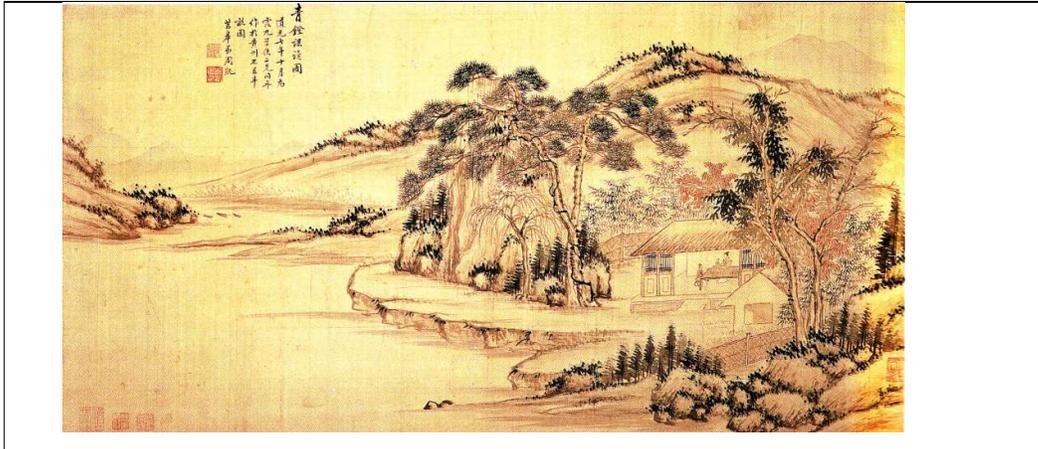


圖 11：周凱，《青燈課讀圖》

1827 (道光 7 年)，水墨紙本立軸，45x89.1 公分

國立故宮博物院藏

款識：青燈課讀圖

道光七年十月為霞九學使二兄同年作於黃州不足半畝園

芸皋弟周凱

鈐印：芸皋畫印。富春周凱。

收藏印：汲古書屋。林宗毅印。定靜堂。竹平安館。

此外，道光 12 年澎湖風災大飢，周凱奉檄查賑，冒風濤之險巡視各島，親自散賑不假役吏。道光 16 年(1836)，周凱奉敕卸福建興泉永道，遷臺灣道。周凱於 9

<sup>55</sup> 郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，頁 38。

<sup>56</sup> 《廈門志》「凡二十四月而成，時道光壬辰也。將謀付梓，適觀察調任臺灣，遂以副本留呂孝廉西村處。」，「初作志時，西村不與其事；書成，藏諸其家。」見孫雲鴻，〈廈門志序〉，《廈門志(上冊)》(台北市：大通，1984)，頁 11-12；郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，頁 44。

月初抵臺，職臺、鳳、嘉三邑。<sup>57</sup>道光丁酉 17 年(1837)3 月，呂世宜有赴都門之計，當時周凱在臺灣得知，還曾示書以告，希望呂世宜轉意赴臺隨侍其左右。未料不久後，周凱於該年 7 月 30 日疾卒於臺灣，得年 59 歲。<sup>58</sup>



圖 12：周凱，《東皋叱犢圖》

1836，87.5 x 38 cm，水墨紙本立軸

國立臺灣美術館藏 (2021/1/27 入國美館庫房)

出處：《在水一方》，頁 107

款：春入遙山春漠淡，東風吹破燒痕綠。

曉□叱犢向東皋，夜雨一犁新水足。

撫王孟端東皋叱犢圖，為辛階九元館丈清鑒。

道光丙申二月芸皋周凱

鈐印：「芸皋書畫」(朱文)、「撈蝦翁」

<sup>57</sup> 周凱，〈芸皋先生自纂年譜〉，《內自訟齋文選》，《臺灣文獻叢刊》，頁 15；轉引自郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，頁 40。

<sup>58</sup> 郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，頁 40；據張子文，郭啟傳，林偉洲撰文，國家圖書館特藏組編輯，《臺灣歷史人物小傳·明清暨日據時期》(頁 202-203)是寫道光 18 年。

呂世宜在周凱卒後，曾渡臺來祭悼其恩師，其時間大約是道光 17 年秋天，但並未久留於臺灣。<sup>59</sup>

### 2.3.2-2 呂世宜

呂世宜，字西村，諱合義，號可老、種花道人、一瓢道人等，晚號不翁，其先祖金門西村人，金門新塘現存有其故居古厝，父親呂仲誥(生卒年不詳)始移居廈門，與臺灣進士蔡廷蘭(1801-1859)同為周凱的學生。

如上所述，呂世宜和周凱是在廈門相識。呂氏是嘉慶戊辰(1808 年)(25 歲)秀才，道光壬午(1822 年)(39 歲)鄉試中舉成舉人，隔年，呂世宜執教於廈門，其通許氏說文，及金石之學，最工篆隸，嘗摹擬漢書四十九石，初主漳州芝山書院講席，後移玉屏書院山長。周凱在該年倡修《廈門志》，歷時兩年。初稿於是年完成，作志之初，呂世宜並沒有參與其事，初稿成後方任總校一職。<sup>60</sup>周凱長呂世宜 5 歲，呂世宜以夫子師事左右，從習古文義法，師事周凱的 7 年間(道光 10 年 11 月周凱抵廈門，道光 18 年 8 月卸事)，可以說是呂世宜藝術生涯重要的轉捩點。<sup>61</sup>

周凱和林本源家族始祖林平侯(1766-1844)於官場結識並往來，應屬合理之事。林平侯，字向邦，祖籍福建漳州，為臺灣清代知名商人。林平侯先受僱於米商鄭谷家，後自經紀米鹽生意。1787 年，林爽文(1756-1788)事件引發通貨膨脹，導致米鹽漲價，獲得銀錢巨算，成為商業鉅子。後父林應寅(生卒年不詳)回漳州終老，而林平侯繼續留臺。當時林平侯子林國華(1802-1857)與林國芳(1820-1862)正值壯年，銳意文事。呂世宜精書法，篆隸尤佳，之前因其師周凱的引介，認識林本源家族，後在道光 21、22 年(1841-1842)間游臺主林家汲古書屋，「汲古書屋」是林家藏書的齋室。<sup>62</sup>呂氏擔任林家西席期間，揮毫楹聯楣額，並協助蒐集金石骨董，購得數萬卷書

<sup>59</sup> 郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，頁 42。

<sup>60</sup> 《廈門志》「凡二十四月而成，時道光壬辰也。將謀付梓，適觀察調任臺灣，遂以副本留呂孝廉西村處。」，「初作志時，西村不與其事；書成，藏諸其家。」見孫雲鴻，〈廈門志序〉，《廈門志(上冊)》，頁 11-12。

<sup>61</sup> 郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，頁 10。

<sup>62</sup> 吳鼎仁，《金門古書畫藝術》(金門縣金城鎮：金門縣文化局，2005)，頁 10；郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，頁 53。

籍及千餘種金石拓本，立下臺灣金石學基礎，也是其與呂世宜在大嵵崁時期的互動證據。<sup>63</sup>

呂世宜與林本源家族往來之淵源，最早可以追溯自道光 12 年(1832)呂世宜尚未到臺灣之前。而呂氏授業於林家之門生，可靠史料中可稽者，為國華子林維讓(1818-1878)、林維源(1840-1905)二兄弟。據郭承權先生的研究，呂氏為林家所延聘的時間，下限當至道光 10 年之後，跨度可長至其咸豐年初返鄉歿後之 20 餘年之久。<sup>64</sup>

《金門誌》曾記載：「…呂氏常自為墓誌，刻于硯背，令家人即以硯殉，其標格崖岸如此…。」<sup>65</sup> 此硯陪葬呂氏，在文化大革命期間出土於廈門，1989 年金門退休校長許丕府自廈門某收藏家手中重金購回這方〈呂西村自作墓記〉的紫端石硯(圖 13)，硯長 29.8 公分、寬 19.4 公分、厚 3.8 公分，內文用清代流行的六分半書(板橋體)所書刻，該硯目前為金門書家吳鼎仁先生所藏。<sup>66</sup>其文節錄如下：

西村名世宜，號不翁，廈門呂孝子謙六公之元子。嘉慶戊辰(1808)秀才，道光壬武(1822)舉人。其加京官翰林院典簿銜，乃友人林君樞北為之請，非其至也。性憨直，又不苟同於人，尤不顧人之是非。人曰然翁，或以為不然，人曰可翁，歎以為不可，故號曰『不翁』也。孝子公之歿也，翁益貧以舌耕，而嗜古如飢渴之于飲食，遇古圖書、古彝器、金石刻、奇書妙畫、名研名印，必拮据治之。積四十載，凡得書若干、藏器若干。樞北君弟小山愛之，贈以二千金，人為翁喜。翁曰：予謂我幸而得之，我蓋不幸而失之，我半生有用精神，盡消磨于此也。又人以為翁愚，翁年四十以隸名于時，其始人亦非笑之。…<sup>67</sup>

<sup>63</sup> 謝忠恆，《謝瑄樵〈石芝圃八十壽屏〉》(台南市：台南市政府，2014)，頁 33, 64, 67。

<sup>64</sup> 郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，頁 34。

<sup>65</sup> 楊樹清著，《台灣美術地方發展史全集-金門地區》(台北市：日創社文化事業有限公司，2004)，頁 32。

<sup>66</sup> 吳鼎仁，《金門古書畫藝術》，頁 22-23；楊樹清著，《台灣美術地方發展史全集-金門地區》，頁 32。

<sup>67</sup> 吳鼎仁，《金門古書畫藝術》，頁 22。



圖 13：呂世宜，《呂西村自作墓記》

1854 (咸豐4年)，30x20x4 公分;吳鼎仁藏

出處：《金門古書畫藝術》，頁 23

文中所提林樞北就是前文所提林平侯子林國華。呂世宜在林本源擔任西席時，林家主人林國華(1802-1857)與林國芳(1820-1862)都非常器重他，日夕與主人林國華等臨擬法書、評鑑圖繪、摩挲金石，講解詩文，至為悠閒雅致。林國芳其書法學呂世宜(圖 14)，呂氏留傳於世的作品中常可見「小潭五兄屬」的落款(圖 15)，可見其師生的情誼。不僅對林本源家的文風有所影響，更將當時中原流行的金石書風帶到臺灣，影響至深。

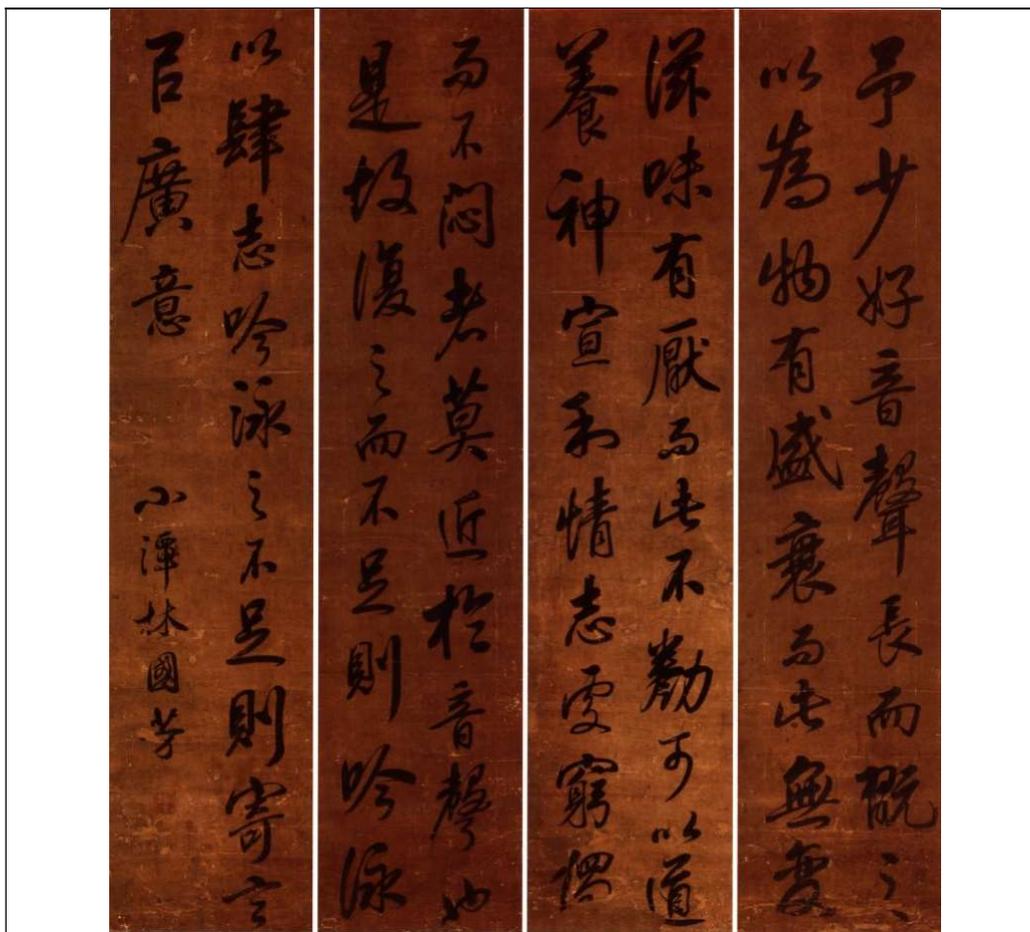


圖 14：林國芳，《行書四屏》，120 x 28 公分x 4

出處：《翰墨大觀》，頁 72

余少好音聲，長而翫之。以為物有盛衰，而此無變；滋味有厭，而此不倦。可以道養神，宣和情志；處窮獨而不悶者，莫近於音聲也。是故復之而不足，則吟詠以肆志；吟詠之不足，則寄言以廣義。

鈐印：小潭行五(朱文)

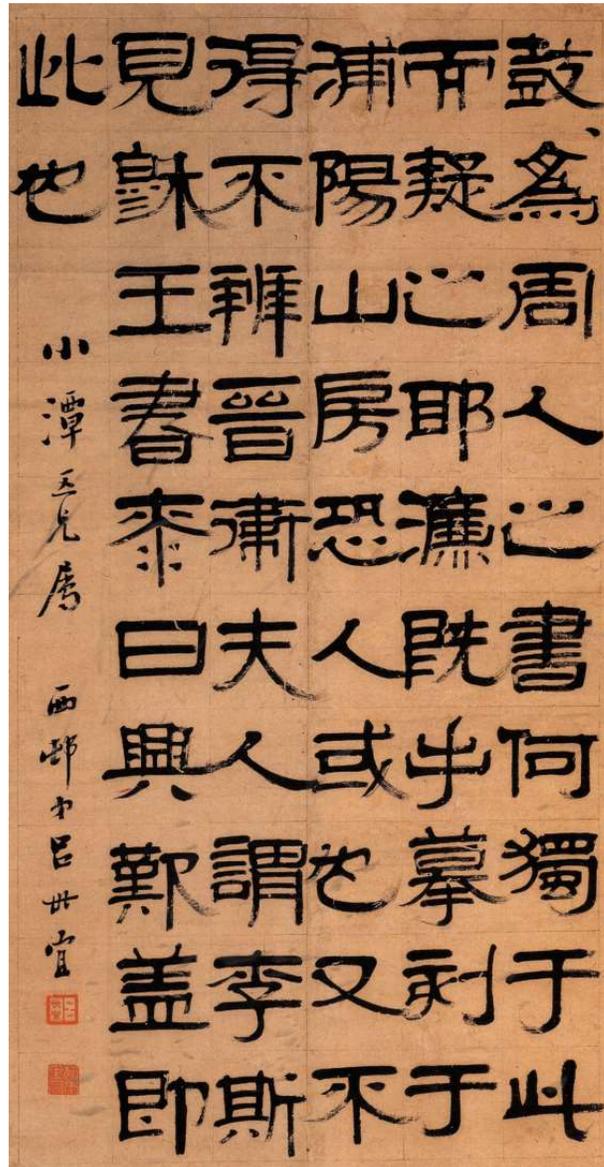


圖 15：呂世宜，《條幅隸書》

141x72 公分

出處：《臺灣書法三百年》，頁 27

款識：小潭五兄屬。西村弟呂世宜。

鈐印：呂世宜。加木里人。

### 2.3.2-3 林本源家

除了呂世宜外，謝琯樵、葉化成與呂氏並稱「板橋林家三先生」。根據咸豐元年(1851年)謝琯樵贈呂世宜的作品《沒骨牡丹》，其款云：「大富貴亦壽考，西屯先生清賞，辛亥冬至後畫於汲古書屋。琯樵穎蘇。」<sup>68</sup>「汲古書屋」應該是林家在大嵙崁時期既有的齋室名，或者在林家漳州龍溪之故里。但因「呂世宜晚年活動於臺灣與諸署有汲古書屋款識作品之關係，此汲古書屋應當位於大嵙崁。」是故，咸豐元年秋天，是謝琯樵目前確定最早在臺灣的時間，時年四十有七。<sup>69</sup>有關《沒骨牡丹》(圖16)一畫作，其圖版曾出現郭承權的論文中，可惜的是，筆者曾親自詢問郭承權先生及林柏亭及王耀庭兩位教授，目前都不知道這畫收在何方。根據學者周明聰的研究，其認為謝琯樵初次前往臺灣應該是咸豐5年(1855年)，而非咸豐元年，其證據就是其於該年所的《擬董香光溪山晴霽圖》<sup>70</sup>(圖17-1)。

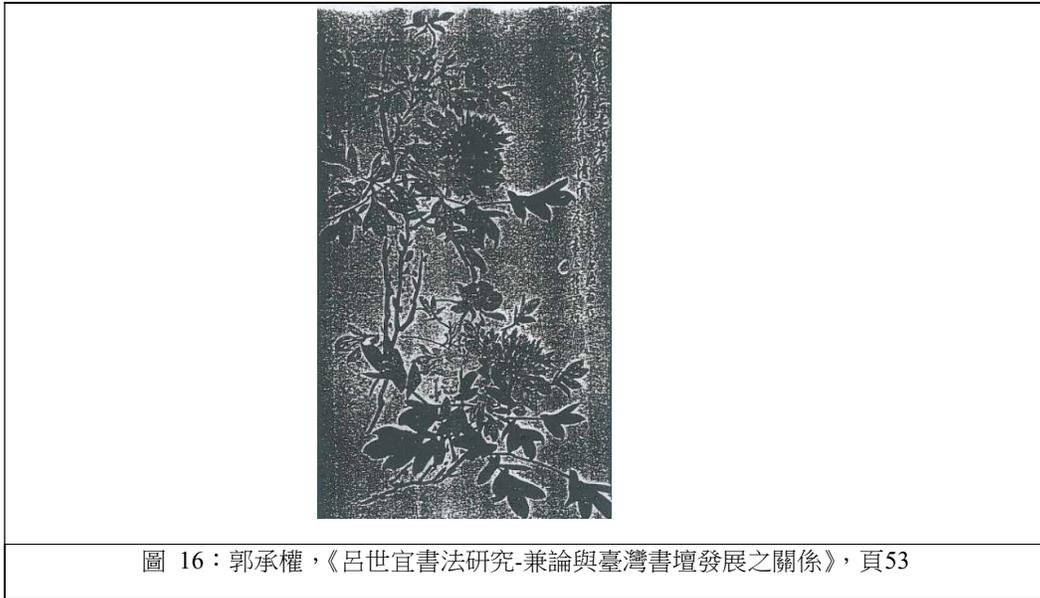


圖 16：郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，頁53

<sup>68</sup> 郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，頁 53(註 157);謝忠恆，《謝琯樵之藝術研究》，頁 64，67。

<sup>69</sup> 郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，頁 53;謝忠恆，《謝琯樵之藝術研究》，頁 65。

<sup>70</sup> 周明聰，《臺灣書畫史上的板橋林家“三先生”——呂世宜、葉化成、謝琯樵之研究》，頁 80。



圖 17-1：謝琯樵，〈擬董香光溪山晴霽圖〉

紙本水墨，41x173 cm，1855

原為寄暢園收藏，2021 年後為國美館購藏

出處：《振玉鏘金：臺灣早期書畫展》，頁 69。

謝琯樵於 1855 年來臺北蘭山署，其奉葛瑪蘭通判楊承澤之屬繪製了《擬董香光溪山晴霽圖》。此作品前題為謝琯樵寫董其昌(1555-1636)跋文(圖 17-2)，後題為林國芳書鄭板橋(1693-1765)題畫詩(圖 17-3)，司馬大人為林國芳親家即葛瑪蘭通判楊承澤，由此作品可以看出當時謝琯樵與當時臺灣政經界友好的關係。

但是，謝琯樵後來因事激怒了林國芳，國芳將對其不利，此舉讓謝琯樵逃到泉州人聚居的艋舺青山宮避難。在艋舺替人寫字畫畫謀生之際，謝氏偶然遇到了來自阿罩霧(今霧峰)的林家主人林文察。林文察對謝氏非常欣賞，當場聘他為幕賓，以客賓之理對待他。<sup>71</sup>

<sup>71</sup> 林衡道口述，洪錦福整理，《臺灣一百名人傳》(臺北：正中，1984)，頁 237-238;張子文，郭啟傳，林偉洲撰文，國家圖書館特藏組編輯，《臺灣歷史人物小傳·明清暨日據時期》(臺北市：國家圖書館，2003)，頁 772-773。

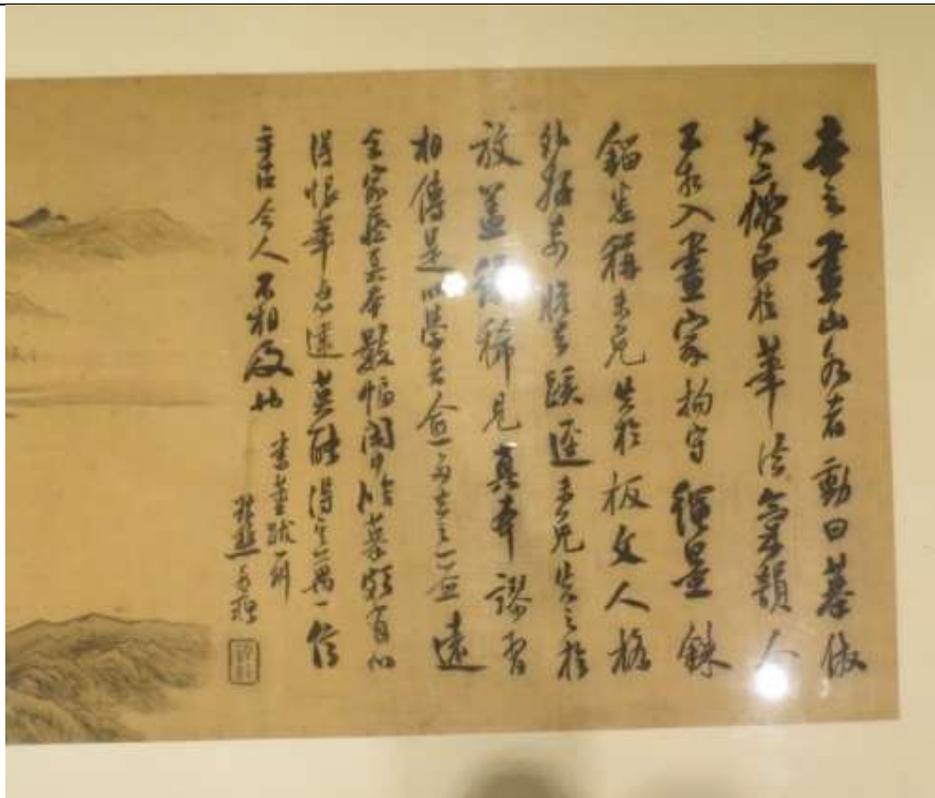


圖 17-2：謝琯樵，《擬董香光溪山晴霽圖》

謝琯樵寫董其昌跋文

吾（世）之畫山水者，動曰模倣大癡，而於筆法氣韻全不相入，畫家拘手繩墨，銖銜悉稱未免失於板，文人格外好奇，脫去蹊徑，筆法未免失之於效，蓋緣稀見真本，謬習相傳，是以學者愈多，去之益遠，余家藏真本數幅，閑中臨摹頗有心得，恨筆與心違，莫能得其萬一，信乎古今人不相及也。書董跋一則，琯樵穎蘇。擬董香光溪山晴霽圖，奉輔翁司馬大人法鑒。乙卯十一月，寫於臺北蘭山署中之忠愛堂，琯樵謝穎蘇。

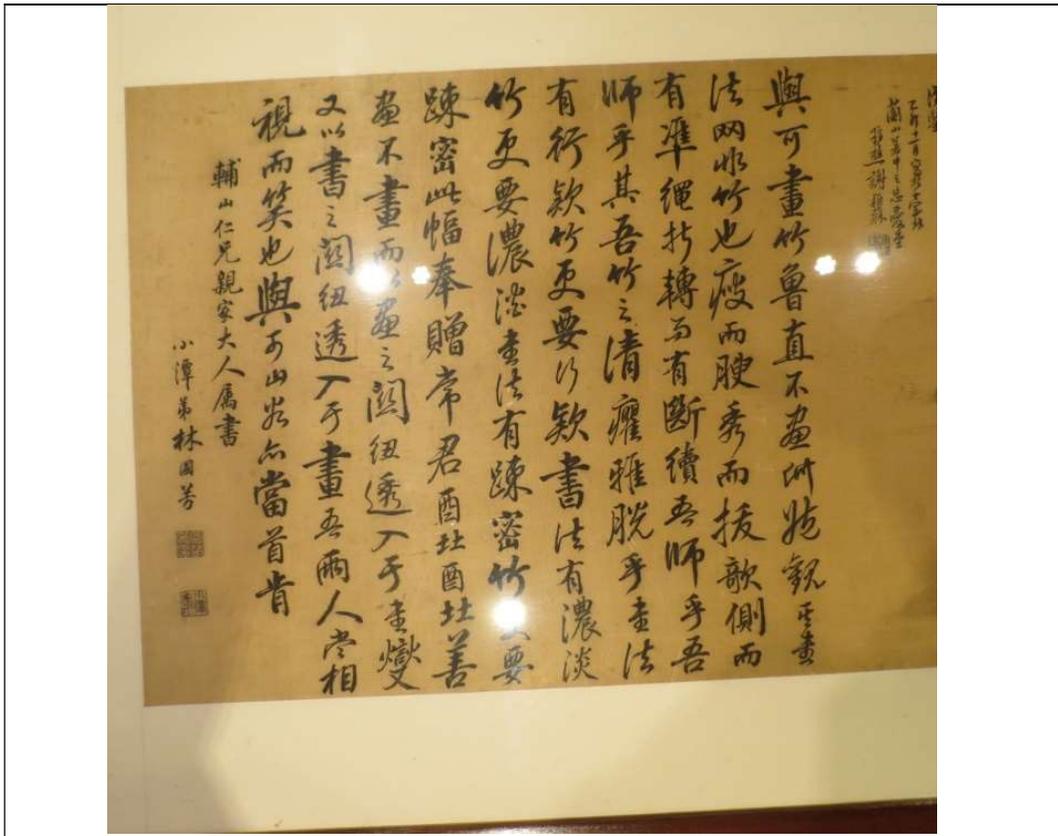


圖 17-3：謝琯樵，《擬董香光溪山晴霽圖》

林國芳書鄭板橋(1693-1765)題畫詩

與可畫竹，魯直不畫竹，然觀其書法，網非竹也。瘦而腴，秀而拔，斂側而有準繩，折轉而有斷續，吾師乎！吾師乎！其吾竹之清癯雅脫乎，書法有行款，竹更要行款，書法有濃淡，竹更要濃淡，書法有疏密，竹更要疏密。此幅奉贈常君西北，西北善畫，不畫而以畫之關紐透入于書，燮又以書之關紐透入于畫，吾兩人當相視而笑也。與可、山谷亦當首肯。輔山仁兄親家大人屬書。小潭弟林國芳。

#### 2.3.2-4 台南吳家(吳尚霽)與石時榮

除了北臺灣外，謝琯樵的蹤跡還遍布臺灣南部與中部。1857年(咸豐7年)謝氏遊臺南時，曾在磚仔橋吳家的「宜秋山館」作客並教授書畫。「宜秋山館」為吳尚霽仿其堂兄吳尚新(生卒年不詳)「吳園」所建，為文人雅集之所。吳尚霽是謝琯樵在臺唯

一弟子，為1858年(咸豐8年)舉人，善書畫篆刻。《蘭竹小品連軸》(圖 18)為師生作品合裱，固有其相當的重要性，可惜在這次的拜訪溫文卿先生時無緣見到此作。幸而筆者在 1 月上台北拜訪何銓賢先生時，見到他所收吳尚霑的一件蘭花佳作。(圖 19)



圖 18: 吳尚霑、謝琯樵，《蘭竹小品連軸》，1857

款文之一：會聞空谷吐幽香，九畹根植玉堂。道此方之王者貴，高辭眾草獨芬芳。一樵山人。

鈐印：朱文 霑私印，白文 郁堂書畫。壓角章白文 六有齋。

款文之二：宵來一陣瀟瀟雨，牕外新添竹數枝。丁巳春日琯樵。

款文之三：碧藻連莖巧樣撚，國香一點動新懷。姍姍玉珮參差影，風到簾櫳月滿階。雨谷子。

鈐印：朱文 雨谷子，白朱文 吳尚霑。壓角章白文 樂在箕虐。

出處：《翰墨大觀：臺灣早期書畫專輯(三)》，頁 74-75。



圖 19 吳尚霑，《蘭花》

香風帶露倍幽清，宿雨初收霽月明。莫道此花顏色淡，當年楚客寄深情。  
潤江寫意「吳尚霑」「郁堂氏」「潤江父」

咸豐 8 年(1858) 10 月，謝琯樵還在台南時，正值台南富商石時榮八十大壽。石時榮，字希盛，號芝圃，籍泉州同安(今廈門)。嘉慶 2 年(19 歲)時來臺，任職於林朝英「元美號」。後林朝英赴京就職光祿寺，由石芝圃接承並改商號為「鼎美」，有鼎承元美之意。早期台南望族有「三吳三黃不值一石」一說，顯示石芝圃接承林朝英家族事業經營有道。石芝圃為人樂善好施，對於社會經濟發展與民間事務不遺餘力，例如嘉慶初年海盜蔡牽(1761-1809)、道光年間張丙(?-1833)反清事件、咸豐 3 年(1853) 4 月鳳山林恭(?-1853)等賊亂，石芝圃當時都倡組民勇、捐餉守城，並屢受清廷封贈。此外，石芝圃還熱心于修河港道、鋪路造橋、建廟、施放藥材等社會公益事業。其 76 歲時，更

是力倡建育嬰堂，力促紳商捐田產、土地與房屋，專收棄嬰，救命無數，義舉流露出上流階層回饋社會的時代責任。<sup>72</sup>

咸豐 8 年(1858) 10 月 2 日為石時榮的八十大壽，因為其在臺灣的各種義舉，當時全臺名紳聯名祝壽之賀文，由道光 16 年[1836]恩科進士黃紹芳(生卒年不詳)，為主筆，其全職銜為「誥授奉政大夫刑部四川司員外郎總辦秋審處軍功隨帶加二級」，再由「欽加六品銜廣東即補知縣」的謝瑄樵執筆，可見謝氏當時在臺灣名紳間的地位非常崇高。《石芝圃八十壽屏》共計 8 屏(圖 20-1)，首屏為引言，讚頌臺灣的地理、交通與沃土環境，民風物饒、人文薈萃。第二屏開始敘述石芝圃的生平及事蹟。石芝圃以名紳之姿所具備的道德仁義和使命，在清朝政府當時面對西方列強接二連三侵略，無暇顧及臺灣之際，他所集合和提倡當時產官學共擬的社會責任與義行，對清廷內部安定有著極大的重要性。<sup>73</sup>最後一屏(圖 20-2)則是詳列聯名祝壽的仕紳芳名，除了黃紹芳和謝瑄樵外，共計 86 名，其依據全國性的名紳、舉人、生員、產業界等，以文士居多。排名首位的是開澎進士蔡廷蘭(道光 25 年[1845])，其祖原為金門瓊林，明末時遷至澎湖，曾受知於周凱，並主講引心書院。其次為紳商王朝綸(王得祿[1770-1842]子)、林國華、鄭用鑑(開台進士鄭用錫的從弟)等人，繼全國仕紳後，聯名者分別為舉人、拔貢、廩生等。<sup>74</sup>

有關謝瑄樵的書法，其大體學唐代顏魯公(顏真卿，709-785)和宋代米海嶽(米芾，1386-1644)，其詩造詣亦深。故詔安人有謂：「學得到瑄樵的畫，學不到瑄樵的字。學得到瑄樵的字，學不到瑄樵的詩。」<sup>75</sup>謝瑄樵因為擔任幕賓工作，首要之務就是必須寫得一手好字。《石芝圃八十壽屏》全文楷書字體端正，行氣流暢，在行距、佈局上可以說是嚴謹中見疏朗，整體閱讀的視覺極具大家嚴謹之氣息。字裡行間的筆畫和用墨，可以看出其崇尚法度，筆法渾厚紮實。除了顏魯公的影響外，謝瑄樵應該還參考唐楷其他諸家，因為顏體較為穩重厚實、方正霸氣，但此作品則是流露出更多的溫文儒雅

---

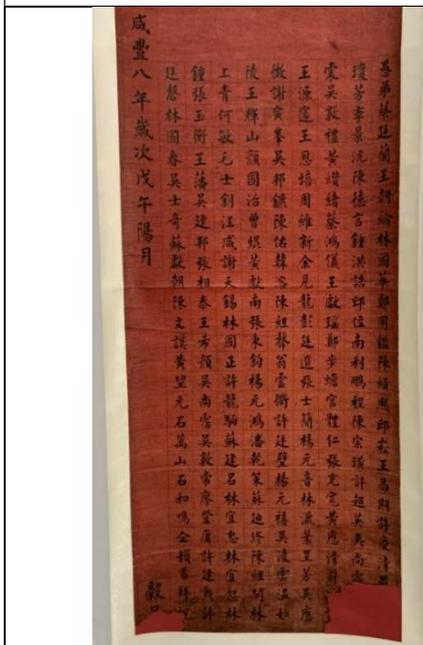
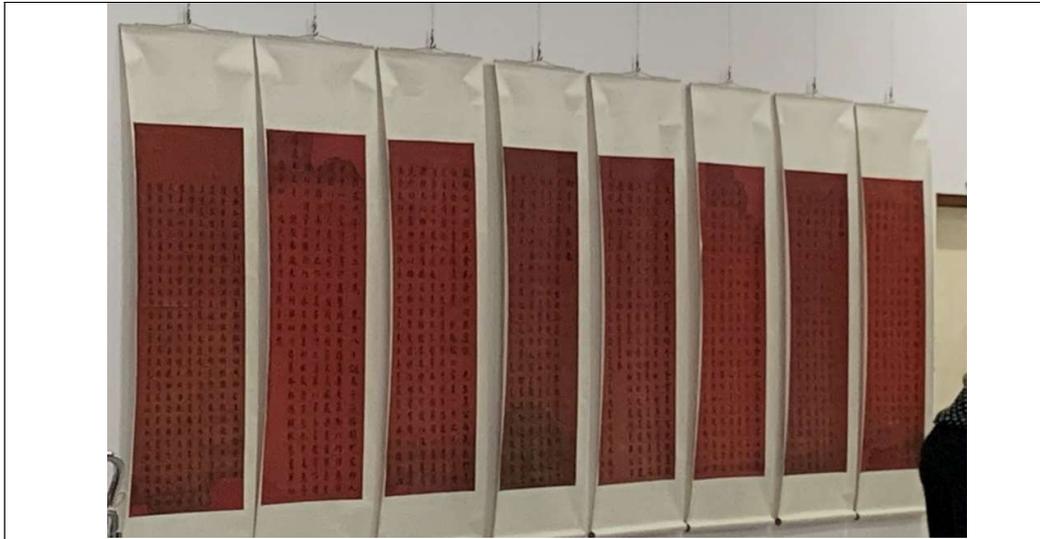
<sup>72</sup> 謝忠恆，《謝瑄樵〈石芝圃八十壽屏〉》，頁 9-10。

<sup>73</sup> 謝忠恆，《謝瑄樵〈石芝圃八十壽屏〉》，頁 9-10；周明聰，《臺灣書畫史上的板橋林家“三先生”——呂世宜、葉化成、謝瑄樵之研究》，頁 75-76。

<sup>74</sup> 謝忠恆，《謝瑄樵〈石芝圃八十壽屏〉》，頁 10。

<sup>75</sup> 曹介逸，《謝瑄樵雜考》，頁 55-56。

之風。《石芝圃八十壽屏》是一件書法與文辭兼具的雙璧藝術，富有歷史與文化和藝術價值。



上圖 20-1

左圖 20-2:

《石芝圃八十壽屏》第8屏

謝琯樵因其為石時榮壽屏執筆及在台南海東書院講學的機會，聲名更加大噪，也因此再度受到林本源家族之邀，北上擔任板橋園邸西席。

## ■ 《石芝圃八十大壽畫像》與傅林朝英的《自畫像》

另外，有關前文所提舊傳林朝英的《自畫像》(1802，嘉慶 7 年)(圖 21) 與《石芝圃八十大壽畫像》(1858)也是值得討論比較的兩件作品。中國古代畫家畫自畫像者極少，尤其是文人畫家的自畫像更罕見，此種現象發展到了清代中葉的揚州畫派，有了戲劇性的發展。揚州畫家高鳳翰(1683-1749)、羅聘(1733-1799)和金農(1687-1763)等，就有不少自畫像，且很多自畫像與其真實身分並不相同，很多是用一種嘲弄或作為一種補償行為的反應。<sup>76</sup>、

以金農為例，他的人生歷經康熙、雍正、乾隆三個朝代，書法兼楷隸體勢，時稱「漆書」。金農於乾隆 24 年 (1759) 夏天曾做了一張《自畫像》(圖 22)，圖中金農手持藤杖，神態安閒自得，正表現出他不改「山林氣象」的人生理想和高士形象。整體風格風趣雅致，將一個天真的老頑童形象置於觀眾面前，雖然寥寥筆墨，比例也不講究，但隨手畫出來的人物，卻有著超凡脫俗的氣質，此作可以說代表了此時代文人的情趣與審美愛好，在八怪中獨樹一幟。<sup>77</sup>

就林朝英畫像而言，顏娟英認為按照題款，此畫作於 3 月，台南晴暖的初春，應不需要穿貉裘帶帽巾。因此畫家可能是想描繪旅行大陸北方的經驗，或是刻意模仿理想中耐風霜的高士。部分殘缺的題款，提到他以詩文、音樂、書帖與雅俗共樂的志趣，反映出林朝英自我期許的理想形象。<sup>78</sup>若以前文林柏亭新近提出的觀點，此作的畫家可能是來自中原大陸的畫工，那麼受林朝英委託畫製此畫的時間應該早於 3 月，大約落於 1801 年歲末寒冬之際，如此推算，畫中主人穿貉裘帶帽巾，也就不會顯得格格不入了。

---

<sup>76</sup> 文以誠(Richard Vinograd) 著，郭偉其譯，《自我的界線：1600-1900 年的中國肖像畫》(北京：北京大學出版社，2017)，頁 137-195。

<sup>77</sup> 楊新，班宗華等著，《中國繪畫三千年》(台北市：聯經出版社，1999)，頁 275。

<sup>78</sup> 顏娟英，黃琪惠，廖新田編撰，《台灣的美術》，頁 18。

	
<p>圖 21：舊傳林朝英，《自畫像》          水墨紙本，150.3 x 37.7 cm          林氏後人捐於國立臺灣歷史博物館          出處：《明清時代臺灣書畫》，頁 42</p>	<p>圖 22：金農，《自畫像》          紙本墨筆立軸          131.4x59cm          北京故宮藏          出處：《中國繪畫三千年》，頁 275</p>

寫實肖像畫和人物畫在中國發展到了隋(581-618)、唐時已經成為畫壇的主流，成就最輝煌。五代的人物畫延續唐代世俗化的傾向，注重反映現實生活，技法上也是建立在唐代精緻秀麗的基礎上發展。德籍學者 Dietrich Seckel(1910-2007)在 *The Rise of Portraiture in Chinese Art* (肖像畫在中國的興起)一文中，分析了商代(約 1600-1046 BCE)到唐代中國肖像藝術的演變脈絡，文中提到刻意遵照他人的面貌特徵，寫真(real)肖像即完成，這項任務體現於秦(221-207 BCE)，但在唐代時達到完備發展的階段。其中，最早使用寫實肖像雕刻的是西元 6 世紀末的僧侶，以便保持精神的存在和身分的

保證。<sup>79</sup>有關宋、元、明時代的肖像畫，學者方聞（Wen C. Fong, 1930-2018）在 *Imperial Portraiture in the Song, Yung, and Ming Periods*（宋元明時期的宮廷肖像畫）一文指出：宮廷帝王畫像的創作從宋代自然平實的姿態，到了明朝轉為平面化的正面像，這種新的、模組化（model）的肖像畫法，不僅成為清代宮廷肖像畫的模式，也影響明清之後民間祖先肖像的製作風格。<sup>80</sup>之後，由於元代趙孟頫（1254-1322）等人提倡文人畫，強調繪畫中的筆墨意趣，並使得帶有復古意識的山水畫成為畫壇主流，精於寫實的繪畫技法的人物肖像畫，也因此在中國畫壇多淪為匠流之輩之工作。

康熙年間宮廷中的義大利傳教士兼畫家郎世寧（Ciuseppe Castiglione, 1688-1766）使用中國畫的傳統工具和筆墨，創造出具有明暗立體感的作品，同時期的年希堯（1678-1738）將郎世寧的老師 Andrea Pozzo（1642-1709）一本介紹西方透視學與明暗法的著作 *Perspectivapictorum et architectorum* 編譯成中文，以《視學》之名於 1729 年出版。<sup>81</sup>稍晚，自 1750 年以後，中國南方通商口岸也出現模仿西方技法風格的外銷瓷、外銷畫，到了 1825 年左右，擅長肖像畫的錢納利（George Chinnery, 1774-1852）抵達澳門，一批有才華的中國畫家，像是關喬昌（又稱：琳呱 Lam Qua, 1801-1860）等人模仿他的畫風開設畫室，為人畫像。<sup>82</sup>當時也有畫家開始臨摹照片，依照片繪製出放大的精確「攝影肖像畫」，<sup>83</sup>這些肖像畫甚至形成洋商之間藉著畫肖像傳達友誼的紀念品，供客戶收藏、追念。<sup>84</sup>

針對明清二代人物「寫真」肖像繪製風格和技法，依張庚（1685-1760）在《國朝畫徵錄》記載，遵循墨繪與寫生相結合的傳統方法，<sup>85</sup>一是注重線條鉤勒，受文人喜愛

---

<sup>79</sup> Dietrich Seckel, "The Rise of Portraiture in Chinese Art," *Artibus Asiae*, Vol. 53, No. 1/2 (1993): 25.

<sup>80</sup> Wen C. Fong, "Imperial Portraiture in the Song, Yung, and Ming Periods," *Ars Orientalis*, Vol. 25, Chinese Painting (1995): 58.

<sup>81</sup> 原文根據清雍正刻本影印，詳細見：續修四庫全書編纂委員會編，《續修四庫全書·子部·藝術類》（上海：上海古籍，2002），頁 27-99。但是顧衛民認為，該書僅二成出自 Andrea Pozzo 的文本，其餘來源不明。見：顧衛民，《基督宗教藝術在華發展史》（上海：上海書局，2005），頁 1-13。

<sup>82</sup> 蘇立文（Michael Sullivan）、陳瑞林譯，《東西方美術的交流》（南京：江蘇美術出版社，1998），頁 80-84。

<sup>83</sup> 黃時鑒、[美]沙進（William Sargent）編著，《十九世紀中國市井風情—三百六十行》（上海：上海古籍出版社，1999），頁 5。

<sup>84</sup> 莊素娥，〈十九世紀廣東外銷畫的贊助者—廣東十三行行商〉，《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》（臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001），頁 562。

<sup>85</sup> 原文：「寫真有兩派，一重墨骨，墨骨既成，然後傳彩，以取氣色之老少，其精神早傳於墨骨中

的「墨線淡彩派」，以曾鯨（1568-1650）的作品《顧夢遊像》、禹之鼎（1647-1709）《王原祁藝菊圖卷》和《喬元之三好圖》為例；另一種是流行江南畫法的「重色派」，以《明人肖像冊》這部像冊為典型。<sup>86</sup>日後關於人物肖像寫真技法的古籍論著，清晚期縱使有些零星之言論，但也只是一鱗半爪，且多以用於面相學或帝王圖像、祖宗之禮的研究<sup>87</sup>。

不論是舊傳林朝英的《自畫像》(1802)或《石芝圃八十大壽畫像》(1858)，這兩件作品背後都有一個共同的特色：就是畫像主人都是臺灣清朝時成功的商人，但不同於石芝圃的畫像為較正式的肖像，傳林朝英的《自畫像》則明顯強調繪畫中的筆墨意趣。有關近代肖像畫發展，美國學者文以誠（Richard Ellis Vinogard）在其 *Boundaries of the self: Chinese portraits, 1600-1900* (自我的界限：1600-1900 年的中國肖像畫) 書中提到：17 世紀晚明到 18 世紀康熙朝（1661-1772）肖像畫技術上雖然沒有太大差異，但是，肖像畫作在此時已經從早期「紀念品功能」變成「表現文化身分的商品」，這個現象表示人們「自我意識的提升」以及「文化個人主義上升」，其中自我意識包含身體書寫的肖像畫裡涉及的歷史、理論議題和刻本。<sup>88</sup>林朝英此《自畫像》不論作者是否為林朝英本人，該作就藝術社會學的觀點看，具備了十八世紀清代中期揚州畫派當時所具備的時代性與多元性。如前文所提，其除了有意紀念授爵之光與自我祝壽外，更可以看作是一件「表現文化身分的商品」及對身分確認及心理補償的一種反應。畫中所瀟灑著閑散的氣度和逸筆草草的情境，除了反映主人翁(指林朝英)本人的自我意識外，其形式上和表現上的廣度與複雜度，及對清代臺灣畫壇的影響，更是我們應該所進一步關切的。

---

矣，此閩中曾波臣之學也；一略用淡墨，鈎出五官部位之大意，全用色彩渲染，此江南畫家之傳法，而曾氏善矣。」詳見：張庚，《國朝畫徵錄》卷下，（掃葉山房刻本）。收錄於于安瀾編，《畫史叢書》（三）（上海：上海人民出版社，1961），頁 101。

<sup>86</sup> 單國強，〈肖像畫歷史概述〉，《故宮博物院院刊》，第 2 期（1997），頁 59-72。

<sup>87</sup> 清代《讀畫輯略》提及周道（生卒年不詳）有作《寫真歌訣》，目前未見於世。詳見：王世襄，《中國畫論研究》（桂林：廣西師範大學出版，2010），頁 911。

<sup>88</sup> 文以誠專注在十七至十九世紀中國肖像畫發展與實踐的情況，見：Richard Vinogard, "Portrait and Position in Nineteenth Century Shanghai," *Boundaries of the self: Chinese portraits, 1600-1900* (New York: Cambridge University Press, 1992), pp. 68-155.

相較於林朝英《自畫像》不論在筆墨或形象上都表現出理想中的文人情境，鄭成功文物館所藏的《石時榮八十壽像》在風格上屬工筆設色，構圖採明朝以來平面化的正面像，人物姿態顯得保守許多，紀念品功能的性質較強。雖然和林朝英都是商人出身並都努力於社會公益事業，但林朝英曾數度想考取功名，其所期待的形象自然與石芝圃有所差異。

#### 第四節 風格源流與影響

謝琯樵的藝術風格來源非常多元，生平所作的書畫以竹為最多，蘭為其次，花卉尤其次，山水則很少。除了水墨蘭竹與花鳥深受元代以來文人畫與清代中期揚州畫派之影響外，山水畫則是承襲南宋院體、明代浙派及董其昌以來文人畫一脈影響，書法風格則是源自顏真卿與米芾等大家，風格多元，為早期臺灣書畫環境注入不少養分。

##### 2.4.1 謝琯樵的水墨蘭竹與花鳥作品

###### 2.4.1-1 揚州畫派影響

謝氏幼學畫於許鈞龍(生卒年不詳，擅花卉羽毛)，因為日與蘭竹相對，修篁弄影，幽蘭飄香，薰陶所及，盡得其氣韻。據學者莊素娥的研究，揚州畫派中影響臺灣早期水墨畫最多的應屬華岳(1682-1756)和鄭板橋(1693-1765)。<sup>89</sup> 謝琯樵的《談畫偶錄》亦曾記：

余少喜繪事，以□□大家為師，務脫近時諸畫加習氣。壯年縱遊四方，所見既廣，各體兼備…曩於三山市鎮，見新羅山人所畫山雀小幀，雖用墨無多，極有山籬野徑之趣，小鳥噪起，披圖如聞其聲。是日頗有畫興，檢出掛屏間，奈筆與心違，莫能得簡淡之致為自嘆耳。

<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> 莊素娥，〈揚州八怪對台灣早期水墨畫的影響〉，《藝術學》24 (2008.01)，頁 82。

<sup>90</sup> 丘斌存，〈謝藝史琯樵父兄姊弟五詩書畫家〉，《台北文物》(1960.2)，頁 58。

從上可知，謝琯樵非常欣賞華岳的畫，且曾刻意的去學習。以目前收藏於台北國立故宮博物院的《水墨牡丹》(圖 23)為例，畫上題云：

昔人畫花卉皆設色，未有以墨者，宋人尹白始以水墨寫牡丹，其韻趣生動，較之雙鉤墨骨丹鉛刻劃者，尤有神致，蓋天香國色，畫者當於色香外求之，豈脂粉所能摹擬乎。旅窗晨起，滌硯摹墨，寫此遣興。拜題一絕云：曉試隄廡汲井華，濃香蘸墨畫了叉，燕之筆肉冰壺滌，本色天然富貴花。

以奉履廷三兄大人清賞，時咸豐戊午小春。

琯樵穎蘇寫於臺陽旅次。

學者莊素娥認為此畫形態、韻致皆近華岳(圖 24)，<sup>91</sup>但謝忠恆博士則認為此畫「寫意卻精緻，姿態秀妍，風格接近惲南田之兼工帶寫。但謝琯樵的用筆氣韻於墨韻表現來自不被畫史廣傳的「鐵舟和尚」。<sup>92</sup>華岳的畫風早年受惲壽平(號南田，1633-1690)影響，兩者觀點並不相悖，但謝琯樵與華岳皆來自福建，且華岳與謝氏的時代較為接近，風格源自華岳應該較為妥當。無論如何，畫作中的牡丹水墨天成，神態自然，則是無庸置疑的事實。

---

<sup>91</sup> 莊素娥，〈揚州八怪對台灣早期水墨畫的影響〉，頁 85。

<sup>92</sup> 謝忠恆，〈謝琯樵〈石芝圃八十壽屏〉〉(台南市：台南市政府，2014)，頁 44。



圖 23：謝琯樵，《水墨牡丹》

1858，水墨絹本，146x68 公分，立軸

國立故宮博物院藏

出處：《謝琯樵〈石芝圃八十壽屏〉》，頁 45

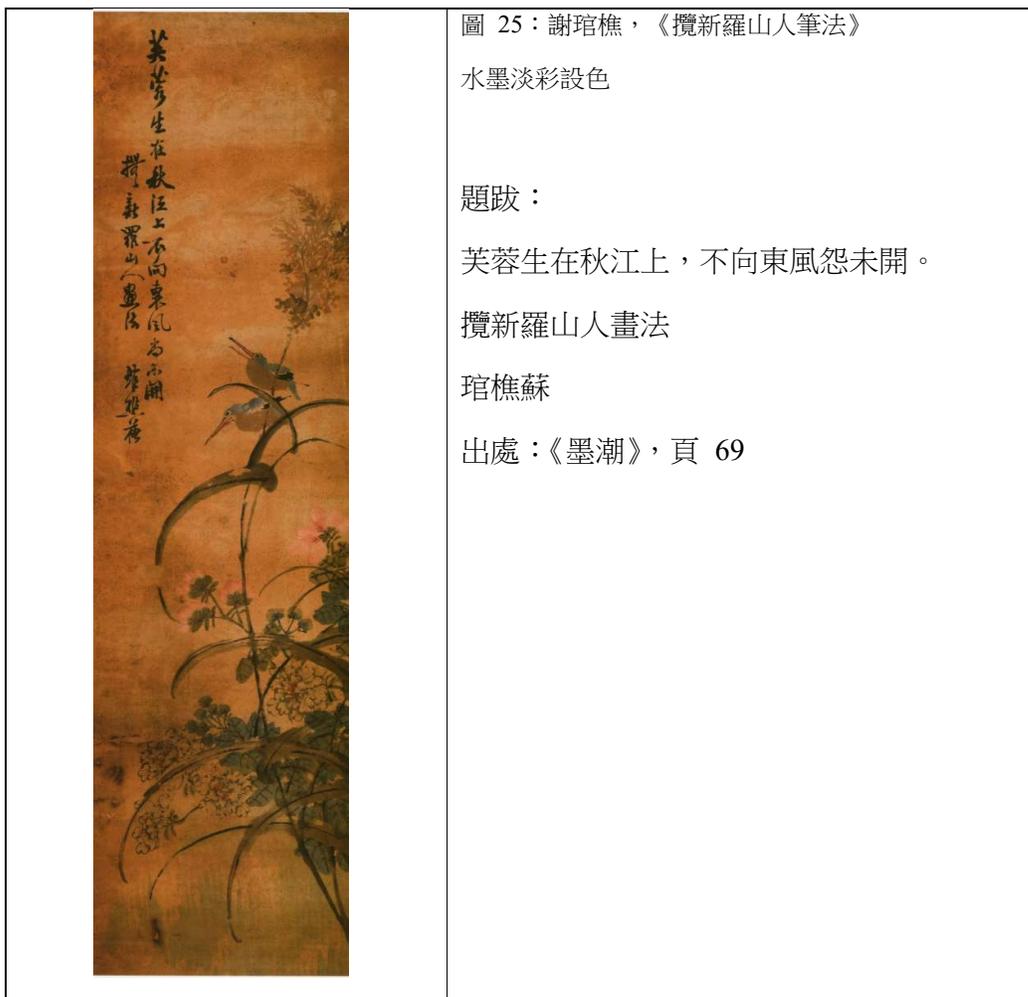


圖 24：華岳，《翠羽和鳴圖》

1749，絹本設色，177.2x 97.4公分，立軸

上海博物館藏

出處：《中國美術全集繪畫編 11 清代繪畫  
(下)》，圖 6



有關謝琯樵受華岳之影響，還可見於寄暢園所藏的《攬新羅山人筆法》軸(圖 25)。華岳的花鳥畫最負盛名，其善於捕捉自然生物中天趣，和人們真切細膩的體驗，將花鳥的動人姿態和感受中豐富而健康的情趣融為一體，創造出生動多姿的形象。在畫法上，他既有細節描寫的精微性，又不失筆墨上的簡逸生動，禽鳥毛羽細緻蓬鬆的毫毛畢現。這種清新俊秀，率意疏容的花鳥畫風格，對後世產生了積極影響。謝琯樵畫中清新俊秀、率意疏容的花鳥，不僅個性鮮明，且富有精神與意境。

#### 2.4.1-2 明代院體遺韻

除了華蟲外，謝琯樵也有不少存世作品可以看見明代院體的遺韻。以 1860 年所繪《松鷹》(圖 26)為例，謝琯樵以乾筆畫蒼松一枝，斜互畫面，葉點勾勒輕快隨側，削弱或者平衡了古木強勁的力道。不同於前作，1858 年所繪的《古木蒼鷹》(圖 27)，謝氏用大筆塗抹枝幹，筆墨暢快淋漓。鷹帶啼聲。俯臨而立。根據畫作款識「落日一呼深巖黑，草間孤兔已遁跡，擬呂廷振意。咸豐戊午嘉平月，在臺陽旅次之脩竹山館，琯樵穎蘇。」，此作畫風有受明代中葉花鳥畫家呂紀(字廷振，1477-?)影響。

呂紀，四明人(今浙江寧波)，初學邊景昭[生卒年不詳，永樂時期 (1403-1424)的宮廷畫家]花鳥，後以荐入供奉仁智殿，至錦衣指揮。呂紀入宮供奉的時間應該是在成化年間 (1465-1487)，而極盛於弘治年間 (1488-1505)。呂紀入宮之初的成化年間，林良(約 1424-1500)的繪畫正風靡宮廷，所以呂紀入宮後早期的作品風格極近林良。林良開始時也是摹仿邊文進(約 1356-1428)的風格，但後來他的花鳥畫一反宮廷院體的常態，以水墨寫意畫法，隨意揮灑，如作草書，粗曠而豪爽。林良大部份的畫作以及最好的作品，都是具有特色的粗筆水墨畫。<sup>93</sup>

林良當時不畫一些為其它畫家所喜愛的具有裝飾意味的啁啾小鳥，或那些長久以來已經變成象徵的禽鳥 (如代表長壽的鶴)，反之，他畫的多是巨大強壯甚或兇猛的禽鳥，強力表現出他們獨特的個性，完全不借助於精緻迷人或文學性的象徵。謝琯樵這裡雖說是擬呂紀畫鷹，但筆者認為謝氏筆下的蒼鷹不論是筆墨或氣勢，都更接近林良的水墨寫意畫。

---

<sup>93</sup>高居翰(James Cahill)著，夏春梅等譯，《江岸送別：明代初期與中期繪畫(1368-1580)》(台北市：石頭出版社，1999)，頁 57；楊新、班宗華等著，《中國繪畫三千年》，頁 205；劉正，《林良呂紀畫集》(天津市：天津人民美術出版社，1997)，圖 73。



圖 26：謝瑄樵，《松鷹》

1860，水墨紙本，64.6x 129.5 公分

出處：《謝瑄樵〈石芝圃八十壽屏〉》，頁 49

款題：

老樹無聲萬山靜。落日一呼煙草深。庚申上元畫於澹北之靜遠山莊。瑄樵。  
鈐印二：瑄樵父。書畫禪。



圖 27：謝瑄樵，《古木蒼鷹》

1858，水墨紙本，127.7x 59 公分

出處：《謝瑄樵〈石芝圃八十壽屏〉》，頁 48

### 2.4.1-3 臺灣文人畫導師

梅、蘭與竹也是謝琯樵經常描寫的主題。梅、蘭、竹、菊四君子向來是中國文人所喜愛的題材，宋代楊無咎(1097-1169)筆下的墨梅格調冷俊清逸，其審美意識除了與當時的院體畫完全迥異外，他借物言志、寓意於物的構思手法，更是影響後世深遠。



圖 28 謝琯樵，《墨梅》

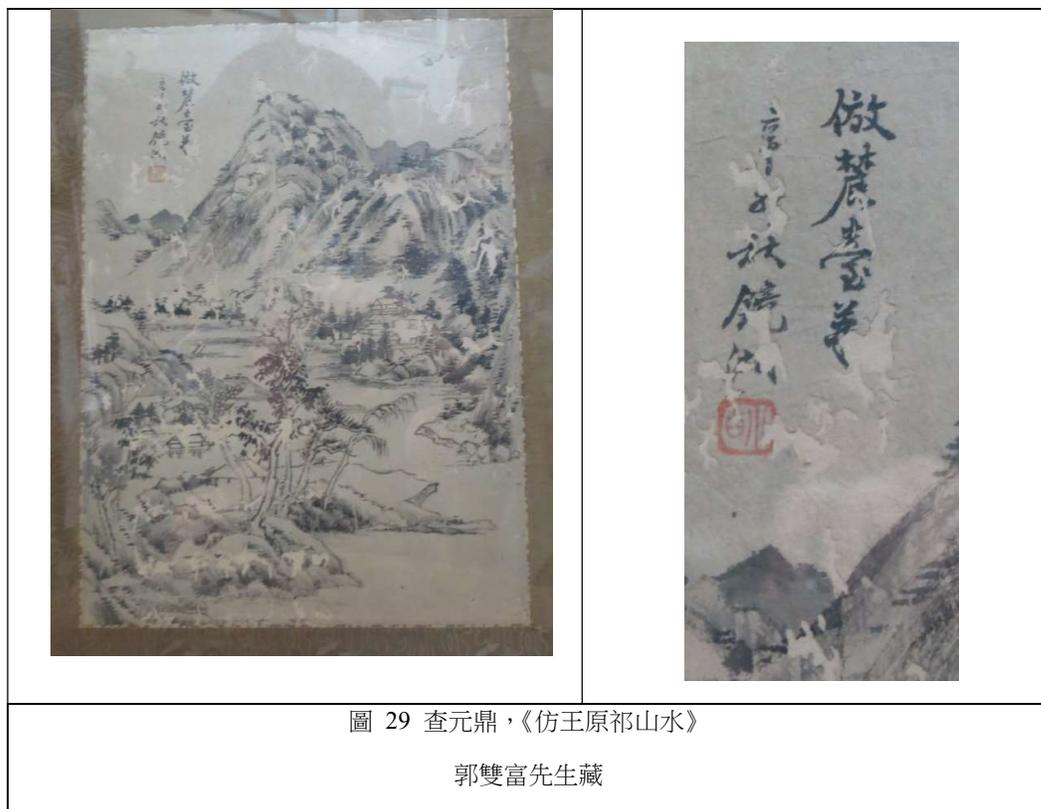
1858，22.3x50 公分，水墨紙本扇面

出處：《謝琯樵〈石芝圃八十壽屏〉》，頁 42

目前藏於國立臺灣美術館的一件扇面《墨梅》(圖 28)，是謝琯樵的墨梅佳作之一，該畫款識曰：「書生自寫清瘦骨，認作梅花恐未真，戊午五月臺陽旅次雨窗，寫為靜軒世講清正，琯樵蘇。昔人謂畫梅當以篆隸之法為之，靜軒精於鐵筆，必能悟此意也。」這件作品是咸豐 8 年(1858)謝琯樵在台南海東書院時期與查仁壽(字靜軒，生卒年不詳)的交誼作品，梅枝是以篆隸之法為之，扇面流露出篆刻美學的章法和文人筆墨。<sup>94</sup>查仁壽是來自浙江海寧文人世家，其隨父親查元鼎(1804-約 1886，字

<sup>94</sup> 謝忠恆，《謝琯樵〈石芝圃八十壽屏〉》，頁 42。

少白) 佐幕熊一本(生卒年不詳)來臺，父子二人兼擅篆刻。<sup>95</sup>筆者於田調期間，在郭雙富先生家見到應為查元鼎的《仿王原祁山水》(圖 29)，殊為可貴。



除了梅花外，謝琯樵在其《軍中題畫竹》(前圖 10)中曾題「喜氣寫蘭怒寫竹」。1863年，謝琯樵回憶之前造訪北臺灣由三貂入蘭山時，路途野生蘭蕙風姿優雅之景，「蘭蕙叢生巖石間，繆轆水石，落花繽紛，香聞數里，到此塵心盡滌，俗慮俱空，真海外仙山，紅塵不到處也，偶寫此圖，不禁神往。」(圖 30)，可見其對蘭花的喜愛。此畫作雖然不大但採斜角構圖，在空間上有往後延伸的妙趣。蘭葉墨色前濃後淡，也同時帶出巧妙的空間設計感，是謝琯樵的蘭花精品之一。

<sup>95</sup> 《臺灣歷史人物小傳》，頁 331-332。

	
<p>圖 30：謝琯樵，《墨蘭》 1863，紙本水墨，76.5 x 31.5 公分 出處：《魏清德舊藏書畫》，頁61</p>	<p>圖 31：謝琯樵，《蘭石》 絹本水墨，93.5 x 32 公分 出處：《遊牧騁懷》，頁 104</p>

雖然謝氏於 1863 年所作的《墨蘭》，因為國立歷史博物館目前仍在整修中無法調閱，但是，寄暢園所藏的《蘭石》(圖 31)，其蘭花優雅的姿態與石頭粗獷的造型相對照，蘭草弧線向下的線條又與向上的墨石剛好呼應，整體構圖與筆觸表現，可以說是匠心獨具。此外，筆者在金門的田野訪查中，也驚見到金門文化局所藏其所作的墨蘭精品。謝琯樵筆下這兩件墨蘭作品(圖 32、圖 33)，前後整體佈局疏朗，蘭葉與花瓣運筆錯落有致、濃淡相間，營造出別有洞天的空間。其透過飄逸的線條和昂揚堅挺的花朵，以物寓人，藉書畫陳述絕俗清潔之意。

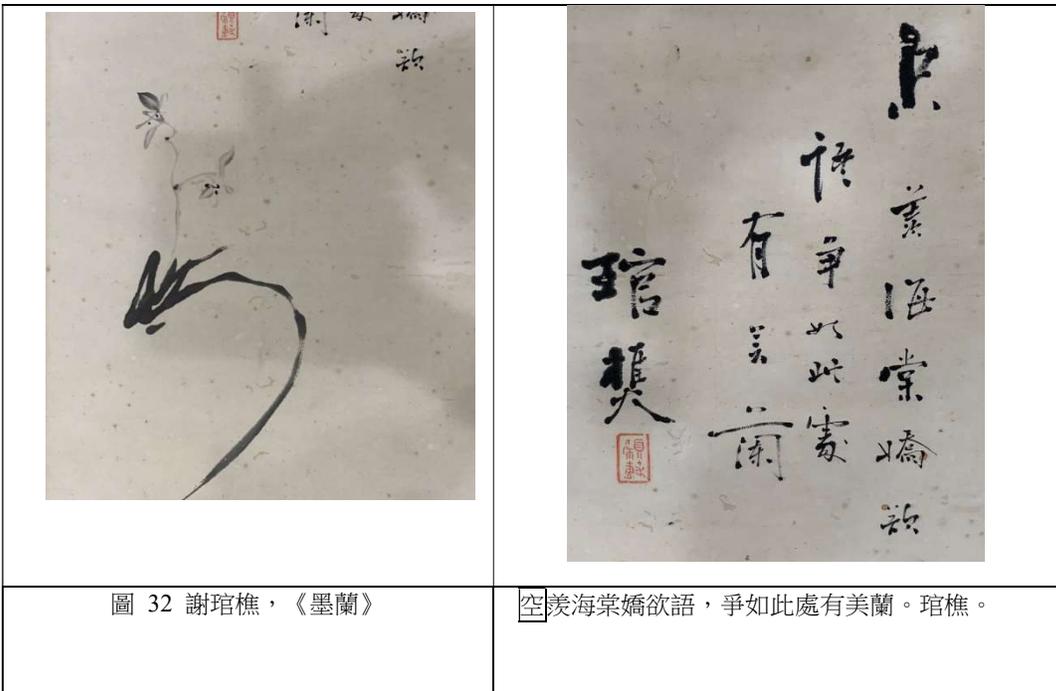
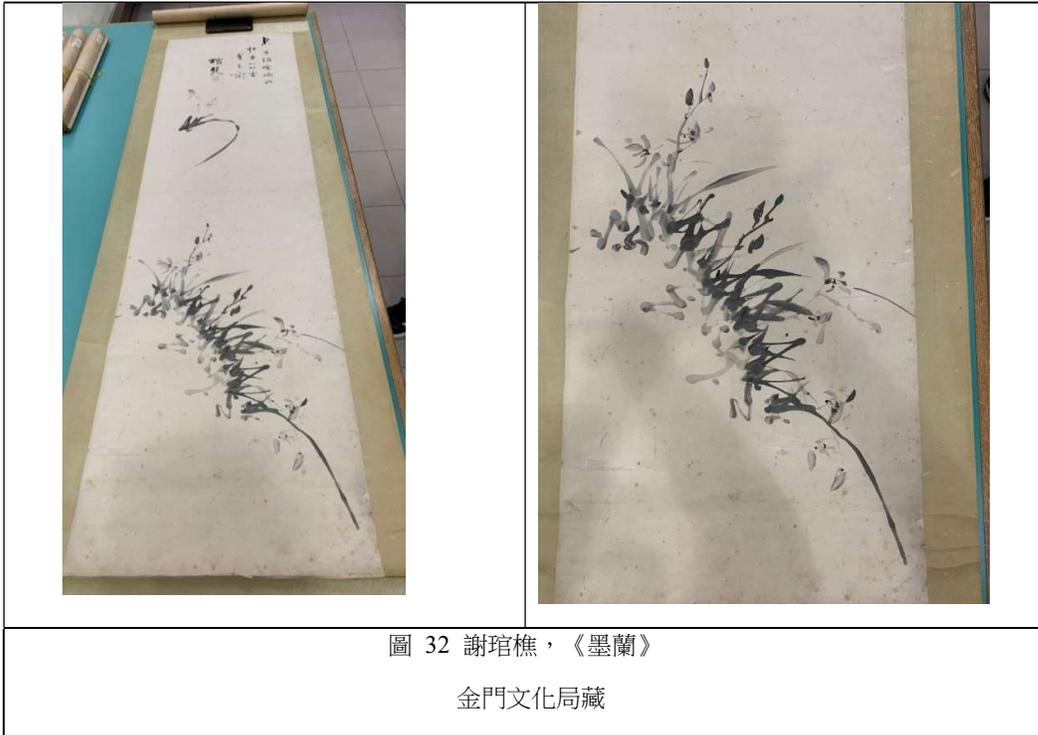




圖 33：謝琯樵，《墨蘭》

金門文化局藏

空谷幽香。撫白石山樵畫法。琯樵。



空谷幽香。撫白石山樵畫法。琯樵。

瑄樵愛蘭不僅表現在他的畫作上，也影響了他在臺灣的學生吳尚霽，前文所提謝瑄樵與吳尚霽合作的《蘭竹小品連軸》(圖18)與何銓賢先生所藏《蘭花》(圖 19) 就是最好的例子，謝氏其被譽為「臺灣文人畫導師」可謂之當之無愧。

竹子也是謝瑄樵擅長的題材之一。梅、竹在宋代成為繪畫的一種獨立畫科，標誌著此時的繪畫，不僅內容愈來愈加豐富，題材也愈加專門化。蘇軾(1037-1101)曾說過：「山石、竹木、水波，煙雲，雖無常形，而有常理，非高人逸士不能辨。」他認為畫家要畫的是精神，而不是外在，以其獨具特色及功力的書法，在枯木竹石上表現、獨創一派，更開創了中國「文人畫」的先河。北宋詩人文同(字與可，1018-1079)以善畫竹著稱。竹子在元代更是發展成重要的題材。元朝女文人畫家管道昇(字仲姬，1262-1319)就是以善畫墨竹聞名，明末吳門畫家文震亨(1585-1645)在其所彙編的《長物志》〈書畫價〉一文也曾提到：「竹石」題材與「山水」、「古名賢像」列為可與書法「正書」相比擬的最高等級畫題。謝瑄樵的水墨蘭竹，便是反映明清以來文士圈主流品味的作品。

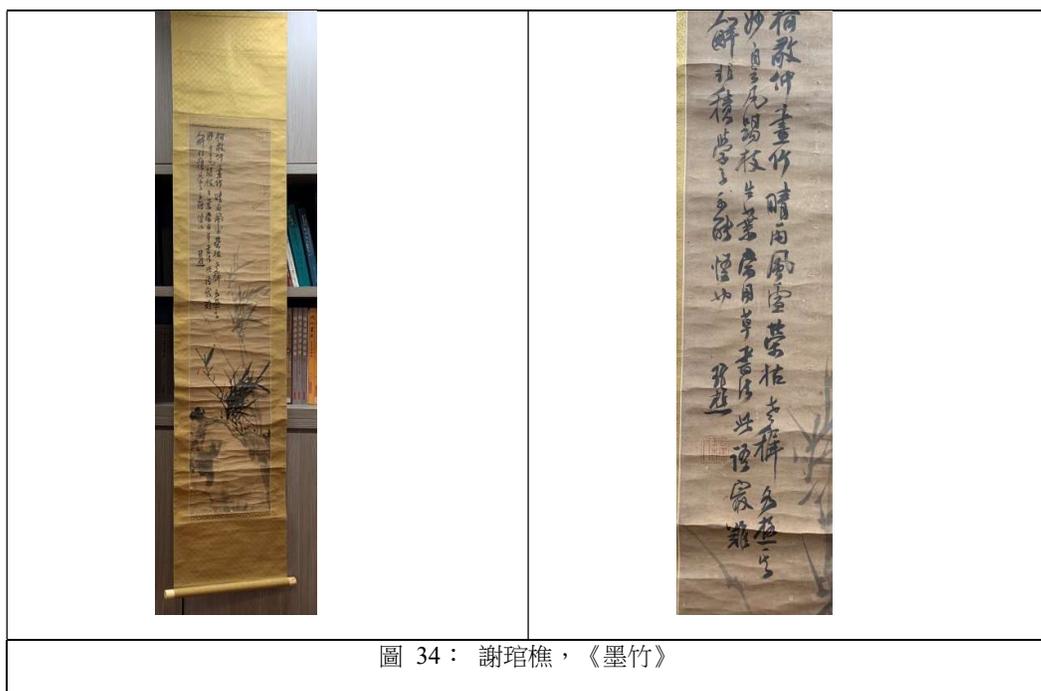


圖 34：謝瑄樵，《墨竹》



圖 35：謝琯樵，《扇面墨竹》，1864

管仲姬墨竹真跡筆意娟秀，神溢□外，自題云宴罷  
歸來已夕易，綉衣猶帶內家香。  
侍兒不用頻揮扇，庭竹蕭蕭生嫩涼。甲子夏日  
琯橋蘇「琯樵子」

謝琯樵目前傳世畫竹的作品非常多，畫作上也多有其有關畫論的款識，可以讓後世一窺其藝術思想。以何創時書法藝術基金會所收的《墨竹》(圖 34)為例，其款識曰「柯敬仲畫竹，晴雨風雪，榮枯老穉，各極其妙，自云：凡踢枝生葉，當用草書法，此語最難解，非積學子不能悟也，琯樵。」元代趙孟頫(字子昂，1254-1322)畫蘭竹秀石，首創以書法用筆入畫，為書畫結合創造了範例，對後世產生了重大的影響。北京故宮所藏《秀石疏林圖》就是趙氏所作，其在該畫作的尾紙題詩曰：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通。若也有人能會此，須知書畫本來同。子昂重題。」，此畫因此「書畫同源」一詩而著稱於世，強調以書法入畫，完全放棄南宋畫院的畫風，是趙孟頫的代表作。從謝琯樵《墨竹》的款識，我們可以看到其將書法用筆心得運用於繪畫。元代畫竹名家甚眾，夏文彥(生卒年不詳)《圖繪寶鑑》(1365年序)書中所收的175位元代畫家中，擅畫竹者就達76人之多。趙孟頫的妻子管道

昇也精於畫竹，其畫作構圖多繁而不亂、氣氛恬靜，展現女性特質。在何銓賢先生家也適巧看到一幅謝琯樵 1864 年所作的扇面墨竹(圖 35)，其款就提到管仲姬。

筆者這次赴金門田調，在陳國興先生家看到一件謝氏於 1854 年所作的墨竹(圖 36)，其在構圖動勢與竹葉的畫法，可以看出其將書法入畫法的純熟度，整體構圖展現出了一種輕快的律動感。此外，同是謝琯樵於 1864 年所作的《竹石四連屏》(圖 37)(何銓賢先生藏)，也是表達出風中之竹不同的氣象，四張竹石各個胸有成竹、意境絕妙，豪端瀟灑動人。除了展示出畫家的藝術造詣外，款識中所提的吳鎮[(1280-1354)，字仲圭，號梅花道人]、夏昶[(1388-1470)，字仲昭]，都是元、明善畫竹的名家，可見其對此文人畫傳統的熟悉。





圖 37：謝瑄樵：《四聯屏竹石》1864

#### 2.4.1-4 南北宗畫論

有關文人畫傳統，前圖 33《墨蘭》畫作上有款題「撫白石山樵畫法」，白石山樵是指明代文學家暨書畫家陳繼儒(1558-1639)，其字仲醇，號眉公，又號白石山樵。陳繼儒自幼聰穎，博學多聞，善寫水墨梅花。陳繼儒、莫是龍(1537-1587)和董其昌同是華亭人，三人愛好一致，在晚明以「華亭三名士」聞世；三人經常在一起討論，相互啟迪，其最有名繪畫思想體系莫過於董其昌的「南北宗畫論」。

董其昌，字玄宰，號思白，為名門之後，其曾祖母是宋元之交的畫家高克恭(1248-1310)的玄孫女。董其昌是繼文徵明(1470-1559)之後，繼續高舉文人畫旗幟最有勢力的文人畫家。由於他出生在華亭(今上海松江)，所以把他和他周圍的畫家稱作華亭派或松江派。他的理論集中在後人為他收集編纂的《畫旨》一書，其中重要思想包括：

畫家六法，一曰“氣韻生動”。“氣韻”不可學，此生而知之，自然天授。然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然丘壑內營，成立郭郭，隨手寫去，皆為山水傳神。…昔人評趙大年畫，謂得胸中著千卷書更佳。又大年以宋宗室不得遠游，每得一新境，輒目之曰“又是上陵回也”。不行萬里路，不讀萬卷書，看不得杜詩。畫道亦爾。馬遠、夏圭輩不及元季四大家，觀王叔明、倪元林《姑蘇懷古》詩可知矣。

董其昌在其《畫旨》中又說：

文人之畫自王右丞始，其後董源、巨然、李成、范寬為嫡子，李龍眠、王晉卿、米南宮及虎兒皆從董、巨得來，直至元四大家黃子久、王叔明、倪元鎮、吳仲圭皆其正傳。吾朝文、沈則又遠接衣鉢。若馬、夏及李唐、劉松年，又是大李將軍之派，非吾曹所學也。

這裡很明顯地是倡導宋元以來的文人畫，從歷史上找根據，大力提倡「南北宗論」。董其昌主張作畫必須要有「士氣」（文人的情趣），而不可有「作家氣」（工匠的情趣），其乃雅與俗的差別。董其昌在此將文人畫的發展和禪宗南宗混為一談，旨在將繪畫的形式（水墨畫與青綠山水畫）、創作的的方法（即漸悟與頓悟 - 嚴格的訓練 v.s. 無師自通的筆墨遊戲）和文人的出身統一起來。「南北宗論」涉及到中國繪畫流派發展的準則，也涉及到文人畫的估價，在繪畫史上有其重要的地位。此論深刻影響了中國畫論及山水畫創作方向將近三個世紀，造成「人人一峰，家家山樵」的現象。

#### 2.4.2 謝琯樵的山水畫作品

前文筆者曾提及：清代臺灣繪畫主要是以水墨花卉及四君子為多，翎毛較少，山水畫在臺灣則是幾乎沒有什麼發展。但山水畫在中原大陸是最為士大夫推崇的繪畫藝術，其在臺灣沒有什麼發展主要是當時整體的文教環境仍不易接受與學習。明清以來臺灣的傳統繪畫，與閩、浙等地有相當承接，在仕宦或流寓臺灣的眾多畫家中，謝琯樵是少數精於山水畫者。

山水畫在中國畫壇上的地位非常高，宋代(960-1279年)郭熙(約1000-1090年)在《林泉高致》中就曾寫到：

君子之所以愛夫山水者，其旨安在？…坐窮泉壑，猿聲鳥啼依約在耳，山光水色滉漾奪目，此豈不快人意，實獲我心哉，此世之所以貴夫畫山之本意也。

自古以來，高尚之士言畫必重山水，如宋鄧椿(北宋末到南宋)論界畫法度繩尺所載：「近世湯賚臣言世俗繪畫，有十三科，山水打頭，界畫打底」。中國繪畫，尤其山水畫，自五代以來自身成為一個複雜系統，擁有特殊的圖像語彙和製作格套，其中「傳移摹寫」在中國藝術史裡一直扮演著一個不可輕忽的角色。所謂「臨」，是指將絹或紙置於原作旁邊，依樣學其大小、濃淡、形勢；「摹」的方式是將紙、絹覆在原作上面，隨著原畫的曲折，婉轉用筆。「仿」是接近風格的摹仿，「造」則是有意作偽。明末董其昌對「仿」的概念，與實踐及其「借助自然包含歷史遺跡的人文景觀」之美學，在晚明和清代「四王」文化中影響最為深遠。

學者高居翰(James Cahill, 1926-2014)也曾寫道：

藝術基於藝術再基於藝術：當風格的每一個層次都具備了背後的參考資料以後，作品就愈遠離了原來的創作衝動，以及與自然直接接觸的經驗，並且對藝術家和觀眾兩者，都開始要求一種比較複雜深奧的美學知識，一種對風格演變史的認識和關心。文人畫家的復古主義並不一廂情願地崇拜早期繪畫；它只是在風格上借用典故；他把模仿早期繪畫當作一種風格的借喻，利用它與古畫的關聯來挑起思古幽情。<sup>96</sup>

謝氏許多作品都反映出明末董其昌以來這種「人文景觀式山水」或「藝術史式作品」的審美意識。以《夏山煙雨圖》(圖 38)為例，該畫作款識云：「仿高房山夏山煙雨圖。子良四兄大人法鑑。同治甲子花朝畫於三山旅次之聽濤山館。瑄樵蘇。」高房山就是高克恭(字敬彥，號房山)，先祖來自東土耳其斯坦(現在的新疆)，元初時隨蒙古人遷入中國。高房山出生於北方山西省大同，幼時便接受中國古典經籍的教育，後來入朝為官，一生仕途平坦。其與趙孟頫為同輩(長趙6歲)，是真正的業餘畫

<sup>96</sup> 高居翰 (James Cahill)著，李渝譯，《中國繪畫史》(台北市：雄獅圖書，1993)，頁 90。

家之一。他在繪畫上兼長於墨竹和山水，是元初重要畫家之一，也是元末最推崇的元初前輩。高房山的山水畫風格融合了南宋米氏父子以各種濃淡變化的墨點刻劃雲山縹緲、簡淡天真的畫風，以及董源(?-約 962 年)、巨然(生卒年不詳)一派，用舒緩綿長的線條描繪江南風光的筆法。

雖然謝琯樵題《夏山煙雨圖》是仿元代的高房山，但山石的畫法和構圖等風格分析來看，此張畫作更接近明代浙派的風格。相對於原來南宋優雅寧靜的貴族風格，明代的浙派中加入很多民間的成分，特別喜歡以快速粗曠的線條表現畫面的動感與氣勢，頗具戲劇性的熱鬧氣氛。浙派畫家並不侷限浙江一地，也有來自福建、廣東或其他各省的畫家。隨著明代的建立，宮殿廟宇需要大量的畫作裝飾，這批畫家因此在地方與中央間頻繁流動。而這部分的互動對於浙派日後的發展，包括對臺灣畫壇的影響，具有相當關鍵性的作用。

藝術史學者方聞曾經寫道：

在中國古代，真心的臨摹（即沒有任何欺騙之藝的臨摹）…不僅僅是體面的，而且也是藝術的一種極其必要的形式。它是複製書畫珍品的唯一途徑，並靠複製來使之流傳，使之永存。在中國，摹仿的歷史重要性通過各種形式而顯示出來，如描摹原作(摹)，近似原作的臨摹(臨)，接近畫家風格的摹倣(仿)和有意作偽(造)。與現代複製手法不同，中國的臨摹品常常作一些曲解，而與原作及其時代不一致。<sup>97</sup>

對此，方聞又寫道：

這些變化不是「失手」或「誤解」，相反地，它們是臨摹者主動刻意標明的個人風格。即便是比較機械的臨本，…也不可避免地顯露出某些它自己時代的東西。<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> 轉引自[美]謝伯軻 (Jerome Silbergeld)著，張欣瑋，洪再新，龔繼遂譯，〈西方中國繪畫史研究專論 (Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article)〉，《中國繪畫研究論文集》(下)(上海市：上海書畫，1992)，頁 713。

<sup>98</sup> 同上。

雖然謝琯樵的《夏山煙雨圖》在款題上想彰顯其所追求的是董其昌以來所提倡文人畫的脈絡，但其筆下的風格卻藏不住福建一代浙派的影響。



圖 38：謝琯樵，《夏山煙雨圖》

1864，絹本，170x68 公分

板橋林家林柏壽收藏

出處：《明清時代台灣書畫作品》，頁 170；  
《在水一方：1945 年以前臺灣水墨畫》，圖 35。

前文曾提到，謝琯樵因呂世宜等的關係應該知道周凱。周凱是嘉慶 16 年的進士，其傳世許多山水畫筆觸細膩，深受董其昌以來重視筆墨氣韻美學的影響。以寄暢園所藏，其與凱音布(生卒年不詳)合作的《東湖草堂圖》(圖 39)為例，環顧整幅作品氣氛悠閒恬適，構圖前後層次處理得體，畫中採用水面及煙靄等留白的手法，給

人清新透氣的感覺，筆者認為周凱此作應該有受清初正統派畫家王翬(1632-1717)之影響。



另外，謝氏於 1855 年所作的《擬董香光溪山晴霽圖》更是展現出其繼承南宗文人畫的企圖心，其款識曰：

吾之畫山水者，動曰模倣大癡，而於筆法氣韻全不相入，畫家拘手繩墨，銖銜悉稱未免失於板，文人格外好奇，脫去蹊徑，筆法未免失之於效，蓋緣稀見真本，謬習相傳，是以學者愈多，去之益遠，余家藏真本數幅，閑中臨摹頗有心得，恨筆與心違，莫能得其萬一，信乎古今人不相及也。書董跋一則，瑄樵穎蘇。

擬董香光溪山晴霽圖，奉輔翁司馬大人法鑒。

乙卯十一月，寫於臺北蘭山署中之忠愛堂。瑄樵謝穎蘇。

此外，從林國芳在此畫作上所題：

與可畫竹，魯直不畫竹，然觀其書法，罔非竹也。瘦而腴，秀而拔，欹側而有準繩，折轉而有斷續，吾師乎！吾師乎！其吾竹之清癯雅脫乎，書法有行款，竹更要行款，書法有濃淡，竹更要濃淡，書法有疏密，竹更要疏密。此幅奉贈常君西北，西北善畫，不畫而以畫之關紐透入于書，變又以書之關紐透入于畫，吾兩人當相視而笑也。與可、山谷亦當首肯。輔山仁兄親家大人屬書。小潭弟林國芳。

白文「國芳私印」朱文「小潭甫」

可以看出謝穎蘇在臺流寓期間，不但留下許多書畫作品，其對臺灣畫壇與文人畫美學的傳播及影響更是深遠。

## 第參章 清代水墨畫在臺灣、中國與日本的流動與意義

### 第一節 蒐藏的跨文化性

「跨文化性」(transculturality)是 19 世紀中葉中國繪畫與蒐藏發展中一個重要的標誌之一。辛亥革命(1911)之後，日本和西方的藝術市場以前所未有的熱情關注中國藝術，吳昌碩(1844-1927)和齊白石(1864-1957)等藝術家可以說是因為日本收藏家的喜好，而稱霸當時中國畫壇。舉例來說，1922 年，陳師曾(1876-1923)帶著齊白石與其他畫家的作品到東京參加中日聯展，齊的畫在東京賣得很好，尤其山水畫。值得注意的是，從民初國粹派書畫家姚華(1876-1930)<sup>99</sup>和日本近代外交官暨收藏家須磨彌吉郎(1892-1970)<sup>100</sup>等人的書信與回憶錄可以得知：雖然在日本或西方收藏界深受歡迎，但是齊白石極富個性化與創新的山水畫，在 1920 年到 40 年代的中國主流畫壇是不受青睞的。1945 年，須磨彌吉郎當時派駐在西班牙馬德里時，在其筆記中寫下 1928 年當時在燕京日本人俱樂部所舉辦的齊白石畫展上買下《松堂朝日圖》(圖 40)這張畫作的原委：

看展的觀眾沒有人正眼瞧它(指《松堂朝日圖》)也是事實。對比翁擅長的花卉畫炙手可熱的程度，這幅畫卻像是被打入冷宮一般乏人問津。……

這是在同畫展所購得的，才初到北京四個月，當初還不甚了解，如今回想起來，這幅作品實在是白石翁最高的傑作。我不知道它是不是畫展中標價最高的一幅，不過看展的觀眾沒有人正眼瞧它也是事實。對比翁擅長的花卉畫炙手可熱的程度，這幅畫卻像是被打入冷宮一般乏人問津。它雖是一幅比半張宣紙略小的小品，但山人完全被震懾住了，以可說是鮮紅程度的濃厚顏料描繪旭日照拂皓壁、農家松籟之間。構圖上朝陽、房舍、松樹，一個一個分開看像是小兒畫似的，甚至有種無法與出自職業畫家之手做聯想的幼稚。然而整體的氛圍卻是活跳跳地近逼而來。(略)<sup>101</sup>

<sup>99</sup> 姚華是清代末科進士，善篆書與隸書，曾任北京女子師範學校校長等，在民初北京畫壇非常活躍，屬國粹派。

<sup>100</sup> 須磨彌吉郎是日本外交官，先後被派駐英國、德國、中國、美國和西班牙等地，在中國任職期間，收藏了大量當代的中國繪畫，包括水墨與油畫，其中尤以齊白石的畫作最為世人矚目。

<sup>101</sup> 西上實，〈須磨コレクションの形成と紀錄性〉，《中國近代繪畫研究者國際交流集會論文集》(日本京都：京都國立博物館，2009)，頁 162。

須磨氏曾如此形容齊白石：「他的山水畫，在運用接近原色色彩的這一點上，具有印象派的作風，但骨子裡卻未捨棄宋元畫風，是如假包換的中國作品，被外國人讚譽為東方塞尚」。<sup>102</sup>以上種種，說明了齊白石獨特且具有個性的山水畫風格，在日本及歐美畫家或收藏家的眼中是充滿現代性與創新的，但在 1920 年代的北京畫壇中卻被認為是「惡作」，少人問津。<sup>103</sup>

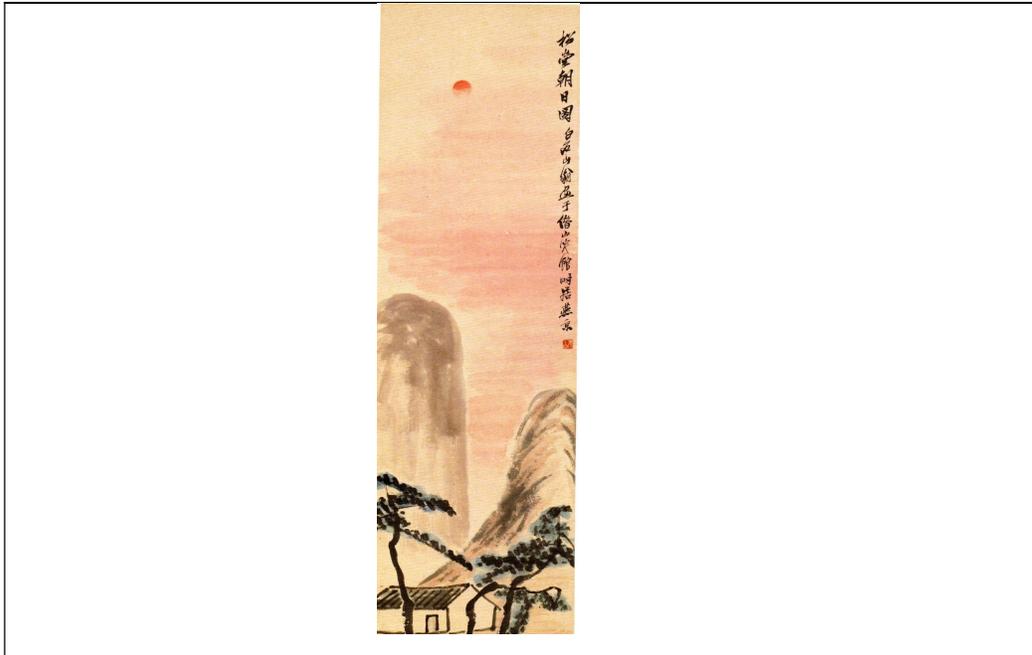


圖 40: 齊白石，《松堂朝日圖》

約 1920 年

款識曰：「松堂朝日圖、白石山翁畫於借山吟館、時居燕京。」

在《中國美術年鑑·1947》中有一段對齊白石的介紹：

<sup>102</sup> 吳孟晉著，蘇玲怡譯，〈他，澎湃的中西外交藝動：一位外交官眼中的中國近代繪畫—須磨彌吉郎論東西方藝術〉，關西中國書畫收藏研究會編著，《中國書畫·日本收藏—關西百年收藏記事》，頁 41。

<sup>103</sup> 顧雪濤，〈齊白石與姚華關係考〉，《貴州民族大學學報(哲學社會科學版)》2013 年第 4 期(總第 140 期)(2013.08)，頁 138。

氏之藝事在近代中國畫史上，已有其獨特之地位，遊藝數十年，所作花卉草蟲，以及詩書金石，俱有『膽量』而不『拘束』，既不泯古，又不趨時，濃硃黑墨，別具創作精神。<sup>104</sup>

其內容只提到花卉草蟲，也完全沒有提及齊白石在山水畫的創作成就，可見當時日本和中國在收藏的品味上截然不同。<sup>105</sup>和齊白石相似，在清代眾多的書畫家中，日治時期來臺擔任《臺灣日日新報》漢文版主筆的尾崎秀真(1874-1952)在其著作等，也曾多次提到謝瑄樵。

## 第二節 清代水墨畫在臺灣、中國與日本的流動

尾崎秀真，幼名秀太郎，字古村，號白水，明治 7 年 (1874) 出生於日本岐阜縣。尾崎的父親尾崎松太郎(1851-1926)明治維新後，積極響應當時「廢佛棄釋」的運動，盡毀村中佛寺佛像。1891 年，尾崎秀真小學校高等科畢業，因為父親投資經營不善，累世家產已傾，無法支付其就讀中學校的學費，尾崎秀真只好在親戚塚原敬一(生卒年不詳)家中自學。1895 年 4 月，甲午戰爭結束，秀真回到東京，因為醫師資格檢定考試沒有通過，遂決定棄醫從文，在漢學家依田學海(1834-1909)門下學習漢詩文，同時亦從渡邊重石丸(1837-1915)研國學，從高崎正風(1836-1912)學和歌。<sup>106</sup>

1901 年 5 月，尾崎秀真因為得到臺灣民政長官後藤新平(1857-1929)提攜，隻身來臺灣在《臺灣日日新報》工作。原本尾崎秀真應該赴《臺灣日日新報》的台中分社《臺中每日新聞》就任，但秀真來臺後感受到台北是臺灣的政治經濟與文化中心，遂對後藤新平表達自己想要留在台北的意願，且真的如其所願。<sup>107</sup>同年 5 月，秀真進入台北《臺灣日日新報》後，起初是擔任和文部(日文)的記者，1902 年底，

---

<sup>104</sup> 王辰昌等編，《中國美術年鑑·1947》(上海：上海社會科學院出版社，2008)，頁 158。

<sup>105</sup> 林素幸，〈從齊白石山水畫看中國繪畫的現代性—兼論中外收藏品味之異同〉，北京畫院編，《齊白石研究第六輯》，南寧市：廣西美術出版社(2018.09)，頁 162-173。

<sup>106</sup> 葉碧苓，《全方位的文化人：尾崎秀真(1874-1949)研究》(台北市：蕙風堂，2019.04)，頁 9-10。

<sup>107</sup> 葉碧苓，《全方位的文化人：尾崎秀真(1874-1949)研究》，頁 11。

改調漢文部。1905年，漢文部《臺灣日日新報》獨立出刊，該部主任之重任也由尾崎秀真擔任。此後，秀真大部分時間待在漢文部發揮其漢詩文的長才。<sup>108</sup>

1901年5月，尾崎秀真來臺時，喜愛書畫活動的他，不久即加入「臺灣書畫會」，並擔任幹事一職，此後該會活動消息遂經常刊載於《臺灣日日新報》。「臺灣書畫會」的成員以來臺日人為主，少數臺灣書畫家如洪以南(1875-1950)、李秉鈞(1844-1904)、魏清德等人偶爾參與，初期的聚會場所固定在淡水館，除了新、古書畫展，也舉辦席上現場揮毫會供參觀者抽籤選購，每次舉辦活動都盛況熱烈。<sup>109</sup>「臺灣書畫會」是日治初期臺灣規模最大且最重要的書畫會，尾崎秀真不但擔任幹事，且參與出品、揮毫。每次展覽前後也在《臺灣日日新報》發布消息、報導實況，進而撰寫短評，以提升一般大眾藝文欣賞的水平及文化「趣味」活動。除此以外，秀真還把「紙上藝廊」的「趣味」引進報紙，當時一些中南部的報紙與雜誌也開始跟進，使臺灣讀者在閱讀時事新聞外，也能陶冶文藝之趣味。<sup>110</sup>

尾崎秀真不但是個記者，還是個學養豐富的收藏家，他不但《臺灣日日新報》上介紹了上百位的日本書畫家，還收藏有許多謝琯樵和呂世宜的作品。1917年，日本青年南畫家村雲樸堂(1893-1957)在前往南清途中順道來臺，寓居尾崎秀真的讀古村莊。或許是因為同鄉，秀真特別關照這位青年畫家並拿出家藏的謝琯樵、周凱和呂世宜等文人遺墨，供其臨摹與研習。<sup>111</sup>秀真把謝琯樵的書畫列為臺灣歷史文化的一大瑰寶，並曾說：「臺灣流寓名士，於文余推周凱，詩推楊雪滄，書推呂西村，畫推謝琯樵。」在〈讀古莊清談〉中，尾崎秀真曾經寫道：

余來臺灣，已經十餘年，每觀賞謝琯樵的書畫，輒追想他的人物及他的風格，但很遺憾地不能得他的詳傳，僅僅就古老聽聞他在流寓本省時的逸話。總是至於他的家傳是一無所知的。昨年遊歷華南，到處採集他的墨蹟遺篇，更明瞭他的風格越加超逸非凡。是得了「雪豁詩鈔」九卷，這一步詩鈔，是謝琯樵的父親梅賓先生的遺稿，編輯人是同鄉人沈聚堂，序文是沈景唐所寫的，其中有一節言：「吾邑

---

<sup>108</sup> 葉碧苓，《全方位的文化人：尾崎秀真(1874-1949)研究》，頁11-13。

<sup>109</sup> 葉碧苓，《全方位的文化人：尾崎秀真(1874-1949)研究》，頁173。

<sup>110</sup> 葉碧苓，《全方位的文化人：尾崎秀真(1874-1949)研究》，頁177，190。

<sup>111</sup> 〈來遊中之二畫家〉，《臺灣日日新報》，1917年7月20日，版6；轉引葉碧苓，《全方位的文化人：尾崎秀真(1874-1949)研究》，頁181。

謝君瑄樵，名士也。少承家學，工詩、詞、古文，而善畫，隨物賦形，蕭遠之致，迥向塵表，好事者持縑素踵門、每成一幅，爭先睹為快。又精篆刻，秦漢以來，古今之字及文人學士所寶貴之物，旁門雜藝，無不通曉。書法亦冠越時流，然不屑屑於意。素負才，有棄儒請纓之志，博遊公卿之間，大見識拔，交章論薦，將入京。同治甲子之歲，髮賊陷彰郡，大帥辟為參謀，履立軍功，戎馬倉猝，糜身報國，死綏甚烈，女兄藝始欲表彰之，以家傳屬余，未有以應。」<sup>112</sup>

另外，尾崎還云：

謝瑄樵不但善書畫，甚精於詩，有巧於篆刻嘗流寓於本省，因每散見其作品，由余所觀感，為清朝中葉以後南清第一鉅腕，然甚可怪者，清人所著之詩話畫傳之類，無一載其名，惟其在流寓本省時，書畫文章類頗入圓熟之境，是以在本省之作品，殊多逸物，題畫詩文，不少奇想天外之作。余十數年來，對於本省各地所收藏之墨蹟，至於蘭竹之畫，最脫凡手，詩之敘情，遒勁殊足動人，蓋彼確有一種天才，其魄力氣概之超越，直躍如逾期詩文書畫之上。...天不幸此才人，遂戰歿於萬松關下，甚可惜哉！<sup>113</sup>

從上面這兩段話，我們可以看出尾崎秀真認為謝瑄樵的書畫作品「殊多逸物，題畫詩文，不少奇想天外之作。」，還認為謝氏「為清朝中葉以後南清第一鉅腕」，但從他說：「然甚可怪者，清人所著之詩話畫傳之類，無一載其名」，可以了解謝瑄樵的畫作在當時中國畫壇並沒有受到重視。

同樣為《臺灣日日新報》的漢文記者魏清德也曾寫道：

臺北收藏家，恆藏有謝瑄樵書畫，其墨跡，不獨為吾臺人士之所貴重，日人極讚賞之，不惜懸重金蒐集，聞在廈門一帶，可就質庫取銀。瑄樵，詔安人也，與泉之同安孝廉呂世宜，應枋橋林本源家，國華國芳兄弟之聘，而主於其家。世宜善篆隸，瑄樵兼以畫者，有署款瑄樵者，為若年火候，未臻純熟之作。性傲岸，喜談兵，亦嘗主於臺南枋橋吳家，未幾及舍去，故其墨跡，較北臺為少。嘗僦居艋舺歡慈市青山宮近鄰，翱翔與市內，大隆同士大夫遊，書法平原海岳，畫則

<sup>112</sup> 曹介逸，〈謝瑄樵雜考〉，頁 54。

<sup>113</sup> 曹介逸，〈謝瑄樵雜考〉，《台北文物》第 4 卷第 1 期（1955），頁 59。

蘭竹、花鳥山水，靡不超妙，畫石著筆無多，轉覺玲瓏窈窕，求畫者門限為穿，非其人不肯之應，求書，則往往興之所至，並畫與之。<sup>114</sup>

乙未割臺後，日本開始引進大眾傳播媒體到臺灣，各種大報和小報在 20 世紀初的臺灣文壇如雨後春筍般出現。作為政府官媒的《臺灣日日新報》是臺灣當時重要的大報之一，其報導的內容經常必須與政府的政策相繫，擔任有覺醒國民的重要任務。當時能擔任《臺灣日日新報》的記者，都是具有漢學素養的傳統文人，而且這些記者常常以「文明先驅者自居」。<sup>115</sup>

魏清德，號潤庵，1910 年 1 月加入臺灣日日新報社起，歷任記者、編輯員，後更被拔擢為漢文部主任，長期主持報社漢文、漢詩的編審工作。魏氏除了報社的職務外，他也曾經參與臺灣文化協會，另也擔任若干公職。魏氏的漢學素養，不僅表現在他的漢詩創作而已，其於金石書畫，亦有涉略。<sup>116</sup>事實上，最能凸顯魏清德金石書畫等藝術審美能力的，莫過於他在大正 11 年(1922)4 月到 6 月間，於《臺灣日日新報》所發表一系列的〈潤菴漫筆〉(圖 41)，其中曾論及書聖王羲之(303-361)《蘭亭序》的各種版本問題，又言及戴熙、湯貽汾、謝瑄樵和呂世宜等人的書畫風格，特別是謝、呂二人因為曾經入主板橋林家，與臺灣關係密切，故所述甚詳。筆者節錄於下：

瑄樵之書，大體學顏魯公及米海嶽二種，然而學米者似勝。瑄樵之書逾於畫，求知者若徒以畫，則以為不知我，不樂之應，而對於求書之人，往往興會所到，並蘭竹亦揮灑而與之，間為山水花卉蟲鳥，皆飄逸有致。余所見其所畫之山水，不過十數幀，其皴法頗多折帶法及斧皴，間以疏林廬社，其所以不及於四王吳惲者，為欠生動耳，為變化少耳。花卉蘭竹，則皆名貴，然不見其圖寫人物，豈長於此而短於彼歟。

---

<sup>114</sup> 魏清德，〈謝瑄樵其姊謝芸史附-流寓臺北之書畫家〉，《台北文物》第 3 卷第 1 期 (1954.05)，頁 96。

<sup>115</sup> 黃美娥，《重層現代性鏡像：日治時代臺灣傳統文人的文化視域與文學想像》(台北：麥田出版，2004)，頁 183-185。

<sup>116</sup> 黃美娥，〈奮飛二十世紀的新世界：魏清德的現代性文化想像與文學實踐〉，收錄於國立歷史博物館編輯委員會編，《魏清德舊藏書畫》(台北市：國立歷史博物館，2007)，頁 6。



圖 41: 魏清德,〈潤菴漫筆-紀瑄樵〉,1922年4月11日(漢文第5版)

<p>入鳥巢中見身首。尚有數。竊盜。最近出獄。全無改。去二十一日乘天未曉之時。竊入同庄麻園葉溪。水之粟倉內。偷取早穀一石。正欲運歸。被溪水之弟葉木發覺。即捕送豆子埔派出所。同日上午九時。由劉巡查將人犯轉送於郡警察課云。</p>	<p>書畫出品 來九月五日,由尾崎秀真林熊光兩氏外一名主唱在臺北博物館。開謝瑄樵呂世村兩氏之遺墨書畫展覽會。新竹書畫家李逸樵氏。經由尾崎氏致東勸誘出品。現李氏擬將自己珍藏之謝瑄樵呂世村兩氏遺墨書畫六七點。携至該館陳列云。</p>	<p>與竹 良。對於經驗者。種牡豚數。交配之用。招搖來往市上。夜則出入種牡豚章。當今女界教育。對於豚種。正待振興。與質素自重。得奏效。故于去</p>	<p>是々非々 稻江某女教師。恒以詭粧招搖來往市上。夜則出入種牡豚章。當今女界教育。對於豚種。正待振興。與質素自重。得奏效。故于去</p>
---	--	--	---

圖 42: 臺北博物館

《臺灣日日新報》1926年8月28日(漢文版頁4)

1926年(大正15年)8月報導,魏清德、尾崎秀真和林熊光合作,預定9月5日在臺北博物館(按:應該是當時的總督府博物館)舉辦呂世宜與謝瑄樵遺墨展,希望收藏家們能提供作品共襄盛舉。當時新竹的大收藏家李逸樵(1883-1945)和張純甫(1888-1941)也都拿出個人珍藏之謝、呂書畫參展。謝瑄樵的作品除了被林熊光(朗

庵，1897-1971)所收藏外，有許多佳作當時也都已被日人收藏<sup>117</sup>(圖 43)，可見當時日本收藏界對謝琯樵的喜愛和肯定。展覽之後，林熊光出資刊行《呂世宜謝琯樵葉化成三先生遺墨》(圖 44)，雖然該展覽會所展出的作品仍有高達 72 件未被攝影刊登在此圖錄上。<sup>118</sup>

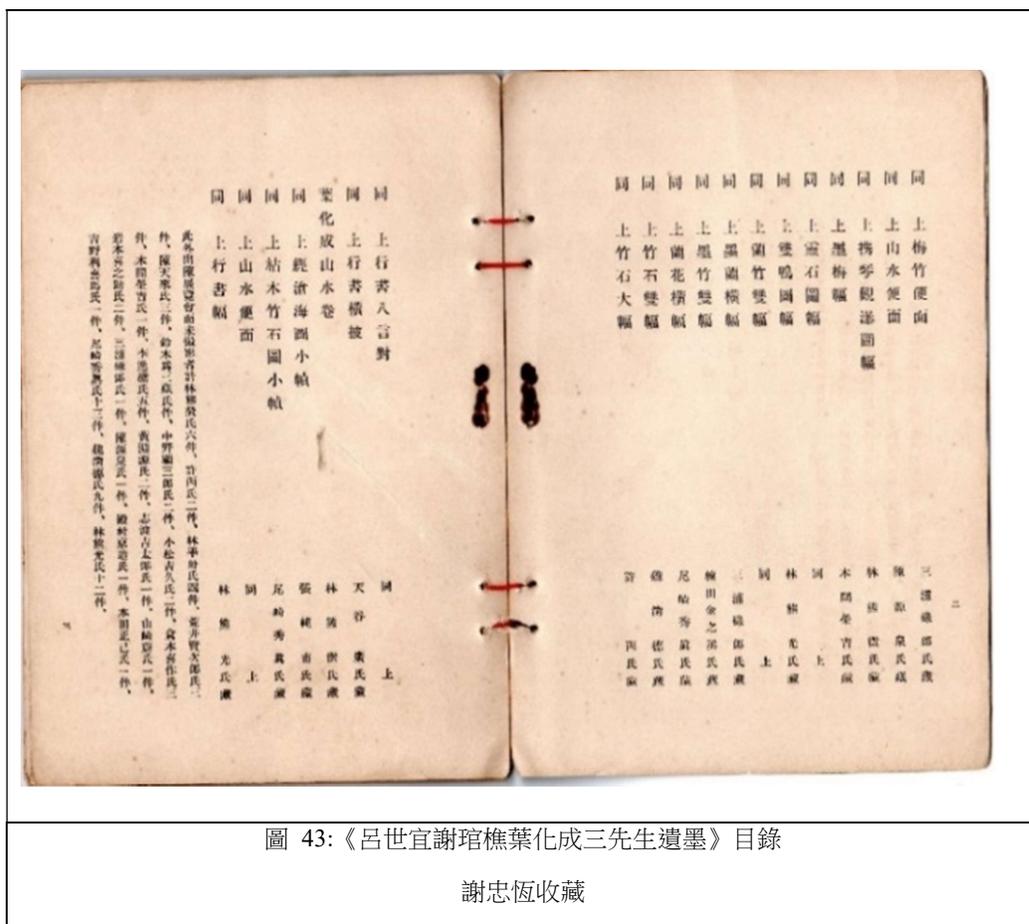
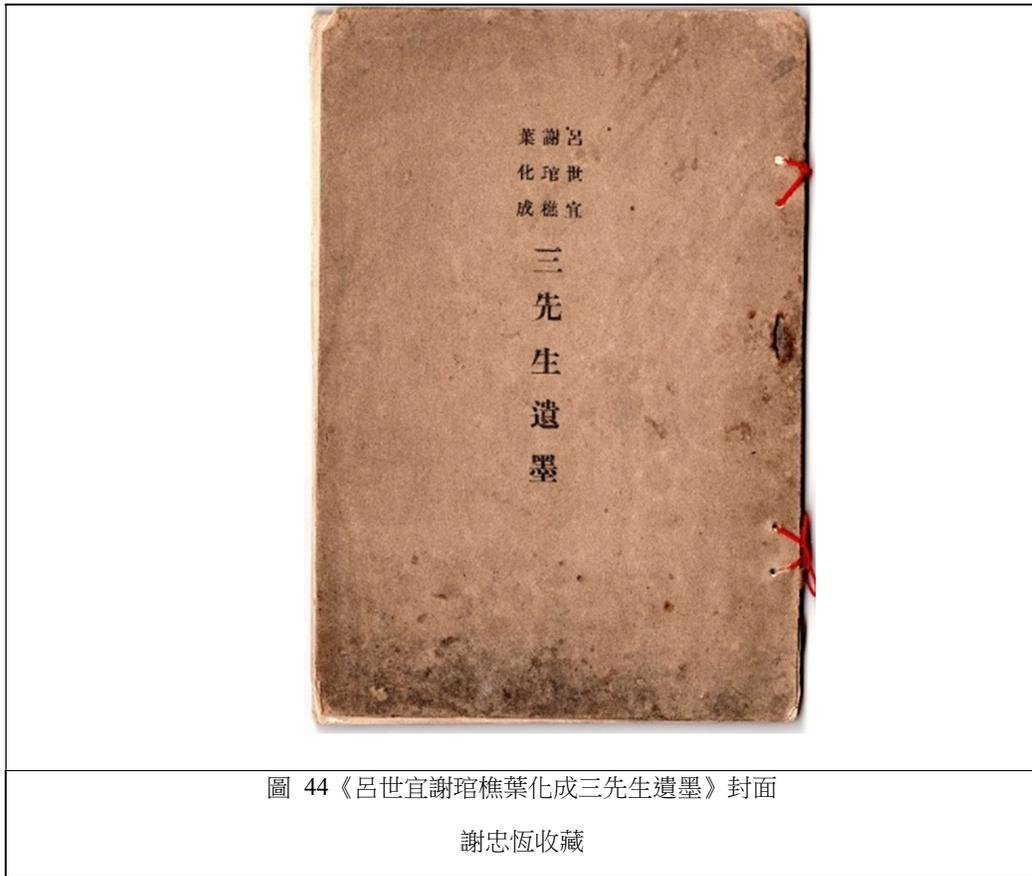


圖 43:《呂世宜謝琯樵葉化成三先生遺墨》目錄

謝忠恆收藏

<sup>117</sup> 林熊光編輯兼發行，《呂世宜謝琯樵葉化成三先生遺墨》(東京：林熊光印，1926);曹介逸，〈謝琯樵雜考〉，《台北文物》4：1(1955)，頁 56-57。

<sup>118</sup> 「此外出陳展覽會而未攝影者計林熊徵氏六件、許丙氏二件、林學舟氏四件、荒井賢次郎氏三件、陳天來氏三件、鈴木為三藏氏件、中野顧三郎氏二件、小松吉久氏二件、倉本喜作氏三件、本間榮吉氏一件、李逸樵氏五件、黃淵源氏二件、志波吉太郎氏一件、山崎蔚氏一件、岩本喜之助氏二件、三浦碌郎氏一件、陳源泉氏一件、殿村京造氏一件、本田正己氏一件、吉野利喜馬氏一件、尾崎秀真氏十三件、魏清德九件、林熊光氏十二件。」見林熊光編輯兼發行，《呂世宜謝琯樵葉化成三先生遺墨》，頁 3。



板橋林本源後裔林熊光，出生於廈門鼓浪嶼，從小即被送往日本就讀，1923年畢業於東京帝國大學經濟部商業科，隨即返臺投入實業界，後以其所分得之家產，創立朝日興業株式會社，並任社長。林熊光雖為實業家，不但雅好書畫骨董，且有極高之鑑賞蒐藏能力。作為林本源家後代，林熊光想透過這些收藏與展示來彰顯其家族在臺灣文化歷史的重要地位，這點完全合乎情理。

有關該展覽，1926年8月28日《臺灣日日新報》就做出了「書畫出品」(圖45)的預先報導，9月4日，《臺灣日日新報》又對呂世宜和謝瑄樵的展覽和生平做了相當大篇幅的報導(圖46)。9月6日星期一原為博物館休館之日，但當天新上任的第11任總督上山滿之進(1869-1938)，特別到場觀賞，並巡視博物館的狀況。上山總督對於各陳列品皆一一詳視，特別還對謝瑄樵題畫之詩，無不自首至終讀過，

觀覽中屢屢露出嘆賞之聲。9月7日漢文版第1頁,《臺灣日日新報》還報導總督前來參觀呂世宜和謝培樵的遺作展(圖47)。<sup>119</sup>

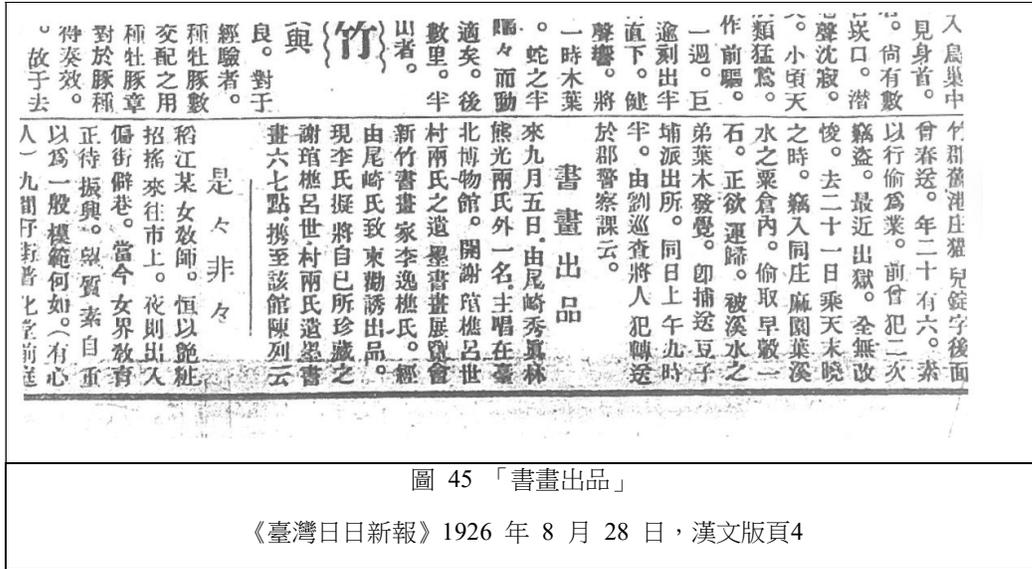


圖 45 「書畫出品」

《臺灣日日新報》1926年8月28日,漢文版頁4



圖 46 「世宜培樵展覽會」

《臺灣日日新報》1926年9月4日,漢文版頁6

<sup>119</sup> 〈總督參觀謝呂兩氏遺作展〉,《臺灣日日新報》,1917年7月20日,版6;葉碧苓,《全方位的文化人:尾崎秀真(1874-1949)研究》,頁211。

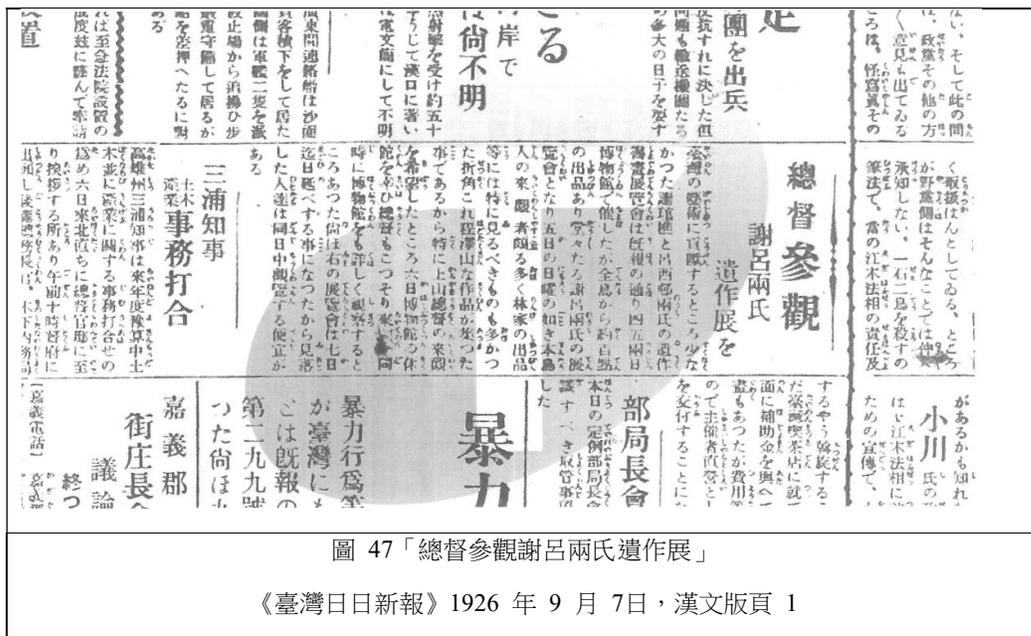


圖 47 「總督參觀謝呂兩氏遺作展」

《臺灣日日新報》1926 年 9 月 7 日，漢文版頁 1

筆者在文獻回顧的部分曾經提及，黃琪惠博士在他的論文〈臺灣書畫收藏展與傳統文化再詮釋〉中提出，呂世宜和謝琯樵在臺灣書畫界的地位是在透過展覽與媒體等論述「被製造」出來的。筆者覺得有疑問的是，謝琯樵如此傳統的書畫家在講究「文明開化」與「現代性」的 20 世紀，為何(WHY)要被日本殖民政府的官報如此宣揚其成就？

不同於林熊光的身分，尾崎秀真和魏清德同為記者出身，非常清楚媒體的力量與影響力。魏清德於明治 36 年(1903)3 月，自新竹公學校畢業，之後進入臺灣總督府國語學校師範部就讀，接受新式教育。1911 年，魏清德曾到中國旅行，旅途中看到中國的落後，因而更加肯定日本殖民政府帶給臺灣的進步。面對日本帶來的現代化和經濟上的力量，魏清德有別於過去臺灣傳統儒生，非常強調健康體魄的重要性。他也提出在世界思潮的衝擊下，有些傳統觀念，如「得過且過，忍為上策」，已經不合時宜，但有些「國民性」，如「教忠教孝」，仍有其時代意義，應該保留。

<sup>120</sup>1914年9月，魏清德曾於《臺灣日日新報》發表〈宋太安人六十晉一壽序〉一文。該文提到過去臺灣社會裡，女性努力獻身家庭，但缺乏民族主義以及公共精神的國民性。文中作者所讚頌新竹的兩位女性，就是在傳統婦德外，還兼有歐美女子投身國家社會與男子分責的器識，行誼足以成為臺人典範。魏氏這類文章還可見於他所撰寫的多篇墓誌銘等，透過與書寫與媒體的傳播，魏清德清楚指出，唯有有戮力奉公的事蹟，才能使人生不朽。<sup>121</sup>

前面也提到，魏清德在〈潤菴漫筆〉中曾提及太平天國之亂殉難的三大藝術家之一(謝琯樵、戴熙、湯貽汾)，在如此社會的時空背景下，我們就不難理解愛好傳統書畫的尾崎秀真和魏清德為什麼要如此讚頌謝琯樵。謝氏願意從小我跨入大我，且具有高度為國家服務奉獻意識的精神氣質，是當時殖民政府所非常需要的。

---

<sup>120</sup> 黃美娥，〈奮飛二十世紀的新世界：魏清德的現代性文化想像與文學實踐〉，頁9；黃美娥，〈重層的現代性〉，頁194-196。

<sup>121</sup> 黃美娥，〈奮飛二十世紀的新世界：魏清德的現代性文化想像與文學實踐〉，頁9-10；黃美娥，〈重層的現代性〉，頁196-200。

## 第肆章 結論

本研究透過謝琯樵的書畫作品，見微知著，了解清代晚期當時社會政治經濟的大時代背景，及他與臺灣當時仕紳文人們的交往，加以探索「南宗」文人畫系統思維在臺灣仕紳圈的流動，及其對臺灣日後文壇的影響。透過田野調查，筆者除了可以仔細檢視作品的筆觸和狀況外，更看到了許多過去不曾展出的佳作，對謝琯樵有更進一步的了解。

再者，筆者從日治時期收藏家的身分及其發表在媒體等的文字，透過當時的時空背景，尋找作品藝術價值之外的立體性結構與脈絡，從而以物質文化、收藏史等不同角度出發，建構與書寫水墨畫在臺灣、中國與日本東亞世界的流動與意義。

綜上所述，謝琯樵不但在清代臺灣書畫史扮演著文化傳播者的重要地位，其為林文察赴戰場犧牲的壯烈精神，也成了日治時期「國民性」的重要象徵，其重要性也因而數度透過展覽「被製造」出來。謝琯樵的書畫作品在歷史與時空中的移動，除了讓我們見證「什麼是藝術」的判斷與價值是隨著文化氛圍的改變而變動外，同時也證明了歷史陳述不可避免的主觀性。

## 第五章 參考資料

- 于安瀾編，《畫史叢書》，台北市：文史哲，1974。
- 文以誠(Richard Vinograd) 著，郭偉其譯，《自我的界線：1600-1900 年的中國肖像畫》，北京：北京大學出版社，2017。
- 王辰昌等編，《中華民國·1947》，上海：上海社會科學院出版社，2008。
- 王世襄，《中國畫論研究》，桂林：廣西師範大學出版，2010。
- 王耀庭等撰稿，蔡明玲執行編輯，《閩習臺風：明清時期臺灣美術之研究》，台中市：國立臺灣美術館，2008。
- 王耀庭，〈從閩習到寫生-臺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 123-153。
- 王國璠編撰，《板橋林本源家傳》，台北市：林本源祭祀公業，1984。
- 丘斌存，〈謝藝史瑄樵父兄姊弟五詩書畫家〉，《台北文物》(1960.2)，頁 58。
- 行政院文化建設委員會策劃編輯，《明清時代臺灣書畫作品》，台北市：行政院文化建設委員會，1984。
- 余美玲，〈日治時期傳統文人魏清德的書畫活動與南宗風尚之探析〉，《臺灣古典文學研究及勘》4 (2010.12)，頁 291-293+295-359。
- 周明聰著，《臺灣書畫史上的板橋林家“三先生”——呂世宜、葉化成、謝瑄樵之研究》，廣州：世界圖書出版廣東有限公司，2013。
- 周明聰主編，《畫舫千秋蓬萊心：臺灣美術源流展(1736-1945)》，台北市：國父紀念館，2008。
- 周凱編纂，《廈門志》(上下冊)，台北市：大通，1984。
- 林柏亭，《清朝台灣繪畫之研究》，台北：私立中國文化學院藝術研究所碩士論文，1971(民國 60 年)。
- 林柏亭，〈三位傑出的畫家〉，收錄於行政院文化建設委員會，《明清時代臺灣書畫》，頁 436-440。

- 林衡道口述，洪錦福整理《臺灣一百名人傳》之四八〈謝琯樵〉(台北：正中，民73.01)，頁237。
- 林熊光，《呂世宜謝琯樵葉化成三先生遺墨》，東京市：林熊光，1926。
- 林斌，〈記謝琯樵與呂世宜〉，《台南文化》第4卷第1號(1954.09)，頁59-60。
- 林素幸，〈從齊白石山水畫看中國繪畫的現代性—兼論中外收藏品味之異同〉，北京畫院編，《齊白石研究第六輯》，南寧市：廣西美術出版社(2018.09)，頁162-173。
- 京都國立博物館，《中國近代繪畫研究者國際交流集會論文集》，日本京都：京都國立博物館，2009。
- 吳鼎仁著，《金門古書畫藝術》，金門縣金城鎮：金門縣文化局，2005(民94)。
- 吳守禮、林宗毅編著，《呂世宜西村先生研究資料台灣林本源家文物及資料合編(乾坤兩冊)》，台北縣：靜定堂，1976。
- 杭州市人民政府地方志辦公室，杭州市地方志學會編，《臺灣通史與連氏家族：臺灣通史研討會論文選集》，北京市：社會科學文獻出版社，2014。
- 洪惠冠總編輯，《鄭再傳收藏：竹塹先賢書畫展》，新竹市：新竹市立文化中心，1995。
- 高居翰(James Cahill)著，李渝譯，《中國繪畫史》，台北市：雄獅圖書，1993。
- 高居翰著，夏春梅等譯，《江岸送別：明代初期與中期繪畫(1368-1580)》，台北市：石頭出版社，1999。
- 徐德明，吳平主編，《清代學術筆記叢書》，北京：學苑出版社，2005。
- 葉澤山總編輯，《墨潮：瀛臺先賢書畫展》，台南市：台南市文化局，2016。
- 郭承權，《呂世宜書法研究-兼論與臺灣書壇發展之關係》，台北市：國立臺灣師範大學美術研究所碩士論文，2000。
- 國立臺灣大學藝術史研究所，《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》，臺北：國立臺灣大學藝術史研究所，2001。

- 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《振玉鏘金：臺灣早期書畫展》，台北市：國立歷史博物館，2005。
- 國立歷史博物館編輯委員會編，《魏清德舊藏書畫》，台北市：國立歷史博物館，2007。
- 國立故宮博物院，《林宗毅林誠道先生父子捐贈書畫圖錄》，台北市：國立故宮博物院，2002。
- 國學文獻館主編，《臺灣研究叢刊，臺灣地區開闢史料學術論文集》，台北市：聯經，1996。
- 崔詠雪，賴俊雄撰稿，《翰墨因緣：臺灣早期書畫專輯(二)》，南投市：臺灣文獻館，2008。
- 崔詠雪撰稿，《在水一方：1945年以前臺灣水墨畫》，臺中：臺灣美術館，2004。
- 連橫，《臺灣通史》，台北市：五南，2017。
- 曹介逸，〈謝瑄樵雜考〉，《台北文物》第四卷第一期(1955)，頁 54-59。
- 莊素娥，〈清代畫史的作品風格研究〉，《藝術學》，18 (1997.08)，頁 43-74。
- 莊素娥，〈揚州八怪對台灣早期水墨畫的影響〉，《藝術學》24 (2008.01)，頁 77-103。
- 莊素娥，〈海上畫派與台灣早期水墨畫〉，《藝術學》25 (2009.05)，頁 77-119。
- 陳偉執行編輯，《臺灣書法三百年》，高雄市：高雄市立美術館，1998。
- 陳乃蘖，〈呂世宜〉，《台北文物》第四卷第一期(1955)，頁 59-62。
- 張子文，郭啟傳，林偉洲撰文，國家圖書館特藏組編輯，《臺灣歷史人物小傳·明清暨日據時期》，臺北市：國家圖書館，2003 (民 92)。
- 勝山洋光，《遊目聘懷：寄暢園所藏臺灣早期書畫》，臺中：臺中市文化部資產局，2012。
- 葉碧苓，《全方位的文化人：尾崎秀真(1874-1949)研究》，台北市：蕙風堂，2020.06再版。

- 黃琪惠，〈傳統再定義：日治時期台灣書畫收藏展與文化詮釋〉，收錄於《視覺·記憶·收藏——藝術史跨領域學術研討會大會論文集》(台中：國立教育大學，2006)，頁 181-194。
- 黃琪惠，〈台灣書畫收藏展與傳統文化再詮釋〉，《史物論壇》5 (2007.12)，頁 111-139。
- 黃美娥，《重層現代性鏡像：日治時代臺灣傳統文人的文化視域與文學想像》，台北：麥田出版，2004。
- 黃時鑒、[美]沙進 (William Sargent) 編著，《十九世紀中國市井風情——三百六十行》，上海：上海古籍出版社，1999。
- 新竹市立文化中心編，《迎曦送晚三百年：竹塹先賢書畫展專集》，新竹市：新竹市立文化中心，1993。
- 楊雅惠主編，《以物觀物：臺灣、東亞與世界的互文脈絡》，高雄市：國立中山大學人文研究中心，2016。
- 楊樹清著，《臺灣美術地方發展史全集·金門地區》，台北市：日創社文化事業有限公司，2004。
- 楊雅惠，〈清領時期流寓臺灣的謝琯樵及其文人畫〉，收錄於《第七屆清代學術研討會論文集(下集)》(高雄市：國立中山大學清代學術研究中心，2002)，頁 579-642。
- 楊雅惠，〈意境與場域：清季流寓臺灣的謝琯樵及其文人畫〉，收錄於楊雅惠主編，《以物觀物：臺灣、東亞與世界的互文脈絡》，高雄市：國立中山大學人文研究中心，2016，頁 333-415。
- 楊新、班宗華等著，《中國繪畫三千年》，台北市：聯經出版社，1999。
- 楊涵主編，《中國美術全集繪畫編 11 清代繪畫(下)》，台北市：錦繡出版社，1993。
- 鄭水萍，〈從揚州八怪、謝琯樵到臺灣畫壇〉，《炎黃藝術》60 (民 83.08)，頁 87-88。

蔡長鍾主編，《東寧風雅-臺灣文獻書畫扇面專輯》，台南縣西港鄉：財團法人大牛兒童城文化推廣基金會，2007。

廖瑾瑗，《背離的視線—臺灣美術史的展望》，台北市：雄獅美術，2005。

廖新田等撰；賴貞儀，陳曼華主編，《臺灣美術史辭典 1.0》，台北市：藝術家出版社，國立歷史博物館，2020。

劉正，《林良呂紀畫集》，天津市：天津人民美術出版社，1997。

賴萬鎮總編輯，《臺灣先賢書畫展專輯》，嘉義市：嘉義市立文化中心，1997。

賴俊雄撰稿，《翰墨大觀：臺灣早期書畫專輯(三)》，南投市：臺灣文獻館，2011。

賴國生，〈十八世紀至十九世紀中葉臺灣「閩習」水墨畫風格之源流〉，《成大歷史學報》32 (2007.06)，頁 81-138。

盧嘉興，〈前清流寓臺南的藝術家謝琯樵〉，《臺灣研究彙集》14 期(1974.06)，頁 1-11。

關律茵，〈記謝琯樵及其畫〉，《臺南文化》1 (民 65.06)，頁 106-108。

蕭瓊瑞，《島民·風俗·畫—十八世紀臺灣原住民生活圖像》，台北市：東大，1999。

蕭容慧撰稿，《人間賞趣：鑑藏家張允中的私房故事》，台北市：寄暢園，2012。

謝忠恆，《謝琯樵之藝術研究》，台北縣：國立臺灣藝術大學造型藝術研究所碩士論文，2009。

謝忠恆，〈從謝琯樵影響的清代臺灣水墨畫家論起〉，《書畫藝術學刊》第 14 期 (2013.07)，頁 179-212。

謝忠恆，〈台灣林朝英文人畫題材與閩習風格〉，《書畫藝術學刊》，22 (2017.06)，頁 91-118。

謝忠恆，《謝琯樵〈石芝圃八十壽屏〉》，臺南市：臺南市政府，2014。

謝忠恆，〈謝琯樵的繪畫創作思想〉，《造型藝術學刊》，2004.12，頁 169-188。

- 謝忠恆，〈黃紹芳、謝琯樵〈石芝圃八十壽屏〉之探 I: 文中二位黃紹芳之其一為 海東書院院長〉《書畫藝術學刊》17 (2014.12)，頁 247-266。
- 謝忠恆，〈臺灣林朝英文人畫題材與閩習風格〉，《書畫藝術學刊》，22 (2017.06)，頁 91-118。
- 謝世英，〈由魏清德《臺灣日日新報》〈忙中賞心錄〉談中日台書畫交流〉，《國立歷史博物館學報》第 39 期 (2009.05)，頁 41-54。
- 謝世英，〈魏清德舊藏書畫·歷史鉤沉〉，《典藏古美術》第 183 期 (2007.12)，頁 88-96。
- 謝世英，〈魏清德的雙料生涯—專業記者與書畫喜好〉，《國立歷史博物館館刊:歷史文物》17: 12 (2007.12)，頁 6-17。
- [美]謝伯軻(Jerome Silbergeld)著，〈西方中國繪畫史研究專論(Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article)〉，收錄於張欣瑋，洪再新，龔繼遂譯，〈西方中國繪畫史研究專論(Chinese Painting Studies in the West: A State-of-the-Field Article)〉，《中國繪畫研究論文集》(下)(上海市：上海書畫，1992)，頁 708-766。
- 魏清德，〈潤菴漫筆：紀琯樵〉，《臺灣日日新報》漢文版，1922 年 4 月 11 日。
- 魏清德，〈潤菴漫筆：紀西村〉，《臺灣日日新報》漢文版，1922 年 4 月 14 日。
- 魏清德，〈潤菴漫筆：紀西村〉，《臺灣日日新報》漢文版，1922 年 4 月 29 日。
- 魏清德，〈謝琯樵其姊謝芸史附：流域台北之書畫家〉，《台北文物》第 3 卷第 1 期 (1954.05)，頁 96-97。
- 顏娟英，《臺灣近代美術大事年表》，台北市：雄獅美術，1998。
- 顏娟英，黃琪惠，廖新田編撰，《臺灣的美術》，台北縣：群策會李登輝學校，2006。
- 顧衛民，《基督宗教藝術在華發展史》，上海：上海書局，2005。
- 顧雪濤，〈齊白石與姚華關係考〉，《貴州民族大學學報(哲學社會科學版)》2013(4):

134-138。

蘇立文 (Michael Sullivan) 著，陳瑞林譯，《東西方美術的交流》，南京：江蘇美術出版社，1998。

Fong, Wen C. "Imperial Portraiture in the Song, Yung, and Ming Periods," *Ars Orientalis*, Vol. 25, Chinese Painting (1995): 58.

Seckel, Dietrich. "The Rise of Portraiture in Chinese Art," *Artibus Asiae*, Vol. 53, No. 1/2 (1993): 25.

Vinograd, Richard. *Boundaries of the self : Chinese portraits, 1600-1900*. New York: Cambridge University Press, 1992.

報紙

《臺灣日日新報》漢文版

附錄：建議展出清單

項次	畫家	作品名稱	年代	尺寸	藏地
1	周凱	青鐙課讀圖	1827	45x89.1cm	國立故宮博物院
2	周凱	東皋叱犢圖	1836	87.5x38cm	國立臺灣美術館
3	查元鼎	倣王原祁山水	約 19 世紀中 期	未詳	郭雙富先生藏
	謝琯樵	竹菊 (戎馬書生)	1847	40x197 cm	何銓賢先生藏
4	謝琯樵	墨竹	1854	未詳	金門陳國興先生 藏
5	謝琯樵	墨蘭			金門縣文化局
6	謝琯樵	石鼓文對聯			金門縣文化局
7	謝琯樵	擬董香光溪山 晴霽圖	1855	41x173 cm (框)	寄暢園舊藏 今應為國美館藏
	謝琯樵	楷書八連屏 〈石芝圃八十 壽屏〉	1858	159.5 x 65.5cm x8	高雄市立美術館
	謝琯樵	書論	1863	129x58.5cm	何創時書法藝術 基金會
8	謝琯樵	兩竹	1864	101x34.5 cm	寄暢園舊藏 今應為國美館藏
9	謝琯樵	墨梅	1858	22.3x50cm	國立臺灣美術館
10	謝琯樵	行書徐渭跋米 南宮墨跡		140.5x37.5cm	何創時書法藝術 基金會
11	吳尚霑	墨蘭			何銓賢先生藏
12	洪毓琛 題字	石時榮八十大 壽畫像	1858	230 x 109 cm	鄭成功文物館

13	呂世宜	條幅隸書 (有款識小 潭五兄屬)	未詳	144x72cm	何創時書法藝術 基金會
14	呂世宜	隸書對聯		144x33 cm	何創時書法藝術 基金會
15	呂世宜	陪葬硯			金門吳鼎仁先生 藏