

王建章　《川至日升圖》　東京　靜嘉堂文庫美術館藏

臺灣大學圖書館

臺灣大學學術期刊資料庫

DOI: 10.6541/TJAH.202209_(53).0003

# 歷史記憶與遺失——重新追憶晚明福建王建章的繪畫世界

石守謙*

【摘要】活躍於晚明時期的福建畫家王建章，向來被中國畫史遺忘，其作品經由十七、十八世紀與二十世紀初的兩次文物移動留存日本。本文討論王建章之繪畫作品風格，藉由畫史建構的層面與晚明時期的文化脈絡兩個層面，談論王建章繪畫之歷史意義。晚明時期的繪畫，受到甲申之變影響，在遺民論述之框架下，如王建章之畫家便被篩選過濾，因而不傳於中國，而在未受此框架限制的日本，其作則得以流傳。王建章繪畫之特異之處，亦可由晚明繁華之物質生活中誕生的、非「文人畫」的「異色」理解。本文藉由《川至日升圖》與《仿古山水冊》之風格分析，探討王建章「自由仿古」的風格。在晚明的尚古、仿古的風氣下，王建章之仿古顯示一種與董其昌一派仿古的不同追求與爭勝心態。董其昌的仿古建立在江南地區的豐富的古畫收藏上，相對於此，王建章仿古的開放性顯示在文化邊陲地帶的福建在沒有收藏支持之下仿古的追求與成果，這樣的仿古徑路亦為同樣沒有收藏支持的日本南畫界所接受。此外，王建章「自由仿古」追求亦可在福建黃檗禪宗文化脈絡下理解。在歷史變動之中書寫的畫史，對王建章與整個明末福建新風的徹底歷史失憶，本文在王建章山水畫自由仿古的重新討論，或能有所救治。

關鍵詞：王建章、仿古、福建繪畫、渡日

## 前言：追憶十七世紀中國的兩種論述模式

十七世紀的文化史跨越了兩個截然不同的時代，前半段是明代末期的繁華多變，是張岱《陶庵夢憶》所追憶的時代；後半段則是歷經「天崩地解」的甲申之變後的滿清入主中原之新朝起始，帶動了大量知識人對「前朝」進行其歷史記憶重整的工作。甲申之變的改朝換代雖非歷史上的首例，卻被賦

* 中央研究院歷史語言研究所 通信研究員

臺灣大學學術期刊資料庫

予最多的關注，它的存在以某種不可抹滅的衝擊形式具體地作用到各種對十七世紀中國的歷史回憶性書寫之中。從官修的《明史》到私人的懷舊小品書寫，當然都有程度不同的紀實成分，但是記憶的重整則積極地介入到歷史的敘述之中。這意味著歷史書寫的操作者會依其自身所依循的價值順序，篩選安排對歷史的鋪陳。在這個篩選過程之中，十七世紀的歷史書寫中，有些面向被加以強化，有些則被淡化，或者甚至遺忘，而形成後人的歷史記憶。這個狀況一直持續到今日。

如果勉強予以歸類，關於十七世紀中國之歷史記憶書寫可大別為二類，一為環繞在「甲申之變」的「遺民論述」模式，一為聚焦在國變發生前存在，但於十七世紀後半已經消逝，只能「夢憶」的「懷舊論述」模式。不僅局限於政經、社會與思想層面的敘述，藝術層面的歷史書寫亦脫此藩籬。第一類的「遺民論述」模式的形貌可以有許多變化，但總結地說，不外乎歸結到歷史人物在時代遞變中所表現之氣節，道德倫理性極強。第二類的「懷舊論述」模式則相對轉向物品及其所鋪陳出來的物質生活之繁華，從萬曆時期所累積的財富與繁華成為追憶的內容，藝術上的各式令人驚艷的表演，皆聚焦至藝術性的多元化展示上，並藉之感嘆其「似夢」的結局。兩類之間或無優劣之分，惟視研究者如何于記憶的指向下，做出最為有意義的選擇。

「遺民論述」模式的工作經常受到時局之導向，而有興盛的波段。前明遺民于文化領域之引領風騷自然對其在清初之優勢，有絕大作用；而二十世紀初亦在國族危機中再一次地影響到十七世紀的歷史書寫。最有趣的例子可舉名畫家傅抱石（1904－1965）所編寫的《明末民族藝人傳》（1938）。傅氏此書搜集了46則藝人傳記來彰顯心目中值得記憶的明末畫史，這些人自程嘉燧起，至惲壽平為止，基本上可謂是此朝畫史大師之列傳，很像是正史的撰寫。不過，這些人物之事蹟大皆與明朝末葉的士林「清流」、忠節之士的抗清行動有關，具有相當明顯的國族意識，這可在此書的編輯上看得十分清楚。《明末民族藝人傳》全書實際上僅有46則藝術家傳記，全部來自1927年日本出版的紀成虎一、山本悌二郎合編《宋元明清書畫名賢詳傳》，該書共計16卷，各家傳記詳略不一，然資料蒐集則頗見用心，故為傅抱石取用，分別自卷五至卷十的明末清初的藝人中挑出，而將原本的日文中譯。在此過程中，傅氏的挑選最值注意，也深受原編著者的影響。例如《民族藝人傳》中

臺灣大學藝術期刊資料庫

居首的程嘉燧，其本人經歷其實並不顯赫，在科舉及仕宦上，如與同時的名人董其昌相比，皆缺少足被記錄的事蹟，即使在時代書畫成就上，也不像董其昌之堪稱領一代之風騷。然而，對程嘉燧的傳記，《書畫名賢詳傳》卻作了遠比《明史》〈文苑傳〉更為深入的報導，尤著意於對程氏在詩學上的成就進行了例如來自當時文壇領袖錢謙益的評論等記載，以呼應程氏生前被稱為「松園詩老」、「練川三老」的稱號。編者紀成虎一因此賦予此傳頗大之篇幅，共10頁（僅稍遜于董其昌傳之14頁）。如此並非適當的決定可能有兩個原因，一為《書畫名賢詳傳》之編寫實與其掛名編者山本悌二郎之書畫收藏有關，而程嘉燧即其中之藝人，《澄懷堂書畫目錄》（1932年）中便記其收藏中有《崖壑峭壁圖》等三件作品。① 另一原因可能與紀成虎一之漢詩修養有關，遂大力增補了《明史》所未錄入的史料。有趣的是：紀成虎一的程嘉燧傳記書寫其實完全不符傅抱石1938年編譯《明末民族藝人傳》的初衷。

程嘉燧與董其昌一樣，一生實未經歷甲申國變，故而不能稱為「遺民」。而程氏一生未宦，完全未涉明末的「奄豎」（即太監專權）、「黨禍」，連「清流」的歸類都不見得適當。可是，傅抱石又是基於什麼理由將程氏置於這本意欲表彰民族氣節傳記的卷首？唯一一個可能的解釋或是在：傅氏試圖利用傳記結尾所引用的一則清人評論，來嘲諷錢謙益本人的變節降清。② 這個對比方能「創造」出程嘉燧的「民族」氣節，即使它事實上並不存在。由此亦可理解當時傅抱石在抗戰時期受國難現實驅使所進行之歷史記憶的重新書寫。

第二類的懷舊論述模式則力圖避去前者的道德倫理格調，而強調構成明末繁華文化的藝術／物質內容，並將它在十七世紀後半的消逝歸咎於新朝的建立。不過，其中輕重比例雖可因人而異，論者還是以繁華的追憶為主，較

① 山本悌二郎，《澄懷堂書畫目錄》（東京：文求堂，1922），卷4，頁45-47。

② 此意見出自十九世紀張世洲（淵甫）為程嘉燧畫冊所寫的序文：「錢牧齋所以贊先生至以！然非知先生者。牧齋謂先生卒未一年，有甲申三月之事，銘旌大書明之處士某者，豈非幸即？……以先生之高致，苟親見甲申之變，必韜光匿跡，葆素邱園，不失其節，豈遂明之處士而已。惟如牧齋其人，其不早死，乃其不幸耳。」見傅抱石編譯，《明末民族藝人傳》（長沙：商務印書館，1939），頁1-90。

臺灣大學藝術史研究所圖書館

少願意對其消逝進行各種角度的解讀。這個懷舊取向的論述尤其在近年「解構」盛行的史學界中最為當道，特別重新敘述明末的各種多元現象，尤其在物質面向上的試圖回復被甲申之變所拘束之單線歷史前的多彩耀目。于藝術領域中，類似傅抱石《明末民族藝人傳》中那種聚焦「遺民」藝術的論述，便不再流行。代之而起的則是兩個時新的主題：一為全球化的物質交換，二為堪稱之為「個人／獨行」主義的再發現。前者特別以西方傳教士帶到中國之視覺新刺激為焦點的再思可謂為一大課題，後者則重理過去為遺民論述所犧牲之多元圖景，包括以物質性取勝之奢侈工藝品，及繪畫界受到「文人畫」壓制而不顯之各種「異色」表現。對於十七世紀中國畫史之研究者而言，後者尤值重視。本文以下就是試圖由福建畫家王建章的資料切入，重建一個既舊又新的十七世紀的畫史面相。

## 一、被中國遺忘的福建畫家王建章

《明末民族藝人傳》編寫於中日戰爭初起之際，傅抱石以其藝術家之熱情，投入畫史研究，企圖藉由歷史傳記書寫，燃起藝術界及一般群眾的民族精神。傅抱石的民族主義取向是他從紀成虎一《書畫名賢詳傳》中挑選傳主的主要依據，然而，這個挑選過程也連帶著一種傅氏所未明言的篩濾，特別是那些以怪異為尚、不合正統的藝術家，基本上都不是當時傅氏希望眾人追憶的明末圖景。傅抱石從《書畫名賢詳傳》中，選擇忘卻的藝人中有兩位福建畫人特別值得注意：一為莆田人吳彬，一為泉州人王建章。前者乃以造型古怪之風格行於明末金陵文化圈中，自美國學者James Cahill于1970年提醒學界注意以來，吳彬早已成為與董其昌為首之古典主義論相對立的代表人物，③在此不必贅言。王建章的狀況則遠為不同，基本上屬於在中國畫史中已被遺

③ Cahill是主要將吳彬與董其昌並舉的論者，見高居翰（J. Cahill），《氣勢撼人——十七世紀中國繪畫中的自然與風格》（臺北：石頭出版社，1994），頁101-145。關於吳彬繪畫的全面討論，見陳韻如，《狀奇怪非人間——吳彬的繪畫世界》（臺北：國立故宮博物院，2012），頁186-197。

臺灣大學學術期刊資料庫

忘者，值得由之再探吾人對明末中國繪畫世界可得之「新認識」。王建章的傳記十分不清楚，這在富於文獻傳統的中國，可謂十分罕見。記載明末畫人的史書極多，如《圖繪寶鑑續纂》、《明畫錄》等通用畫史書中卻沒有提供任何訊息，只有地方志書的《泉州府志》中有半行文字的交待。連一般論福建畫時最常依賴的徐燉（1570－1642）《閩畫記》中也未留下任何痕跡。④ 王建章在中國文獻中正式登場要等到俞劍華（1895－1979）的《中國美術家人名辭典》（1940年初版；1981年上海人民美術出版社再版），但這已至二十世紀中期，而且充分仰賴著日本文化界漢學研究成果。這是王建章相關研究中十分值得注意的一個現象。

紀成虎一在《宋元明清書畫名賢詳傳》中所提供的王建章條目，因此顯得意義非凡。這個超過兩頁的王建章傳記，除了提及《泉州府志》的簡單資料外，還有兩個重要部分，都來自當時在日本所存的王建章作品。第一個部分涉及王建章當年的主要贊助者宮偉鏐（1611－1680）和張瑞圖二人。宮偉鏐係江蘇泰州人，1643年進士，入清不仕，為明末名士，其居春雨草堂，富於收藏，有王建章畫作多幅，其中一組扇面作品，由其上款可知受畫者多當時名士，除宮偉鏐外，尚包括黃道周、張瑞圖、程嘉燧、惲向等人。宮氏收藏後于清末入於上海閘人廉泉小萬柳堂中，而于辛亥革命後為廉泉攜至日本求售，並有珂羅版畫冊行世。⑤ 紀成虎一所寫的王建章傳中第二部分提及日本筑後久留米地方收藏中一件藍瑛作品上有王建章紀于1649年的觀款：「余觀藍蜨叟，既及數十本，其中可為真者，尾州小栗氏所藏與此幅耳。」此題似作於日本，作者注意到其時當南明永曆三年，正是閩粵復明勢力向日本乞師求援之時，紀成虎一因而推測王建章可能隨此任務而至日本，寫下這個藍

④ 徐燉為明末福建的重要文人，與曹學佺同主閩中詩壇。《閩畫記》甚為罕見，連書目家謝巍皆未曾親見。不過，由後來黃錫蕃《閩中書畫錄》（1807年）所引《閩畫記》來推，其原未記王建章條目。依筆者推測，《閩畫記》成書約在1598年左右，而王建章活躍的時間約在十七世紀二〇年代之後，故未及為徐燉採入。這個推測，參考了陳慶元，〈徐燉年表〉，《福州大學學報・哲學社會科學版》，2010年3期，頁57-66。

⑤ 這個畫冊即《硯田莊扇冊》（1914），前有清末最重要的權貴收藏家端方在1911年所寫的《廉氏小萬柳堂藏畫記》，其中除述及廉氏此藏之源流外，還提到他本人在此前完全不知王建章其人其藝。

臺灣大學學術期刊資料庫

瑛作品的觀款。如果此事屬實，王建章便可算是十八世紀在長崎出現的「來舶」中國畫人的先驅。⑥ 可惜，由於當時缺乏其他資料的輔證，王建章親至日本之說無法得到進一步的討論，不過，可以合理地推測：王建章即使到過日本，他亦未能長居，像更為出名的朱舜水那樣。

除了《書畫名賢詳傳》之外，1932年出版的《澄懷堂書畫目錄》（東京文求堂），還提供了中國方面所不知道的資料，這也與澄懷堂主人山本悌二郎所收藏的王建章作品有所關聯。這件王建章作品為《臨松雪道人（趙孟頫）群驥橫軸》係《扇面冊》所未及的動物畫題材，因而讓山本悌二郎特別強調王氏可比擬沈周、文徵明的「功力深」，並言及日本早在江戶後期便得到《日本外史》作者賴山陽（1781－1832）的稱賞，⑦ 可見王建章在日本的聲名其來有自，並非全屬二十世紀的新現象。相對於此，王建章在中國之沒沒無聞，便顯得需要予以特別的說明。《澄懷堂書畫目錄》中提出兩點說明：一為王建章生於福建泉州，距離中國「文雅中心」之江浙（或曰江南一帶）頗遠，二為時值明末動亂，南北隔絕，「遂聲名不出鄉境」，「如生在蘇杭間，恐可與文沈唐董並駕」。⑧ 這兩點解釋甚有見地，或出於為《目錄》撰寫序文的歷史學家內藤湖南（1866－1934），亦未可知。

## 二、日本所藏王建章山水畫再探

二十世紀初廉泉所攜往日本的王建章作品以扇面或畫冊的小尺幅繪畫為主，與日本在十九世紀以前即受寶藏之物實有一段距離，不可一概而論。令人遺憾的是：如何在現今對「古渡」時期王建章作品全貌尚未能完全掌握的

⑥ 該條目在書中標為「王硯田」，見山本悌二郎、紀成虎一，《宋元明清書畫名賢詳傳》（復刻版，京都：思文閣，1973），第二卷，頁286-288。前及俞劍華，《中國美術家人名辭典》（上海：上海人民美術出版社，1981）王建章條中提及他曾赴日之事，其源應來自紀成虎一此書。

⑦ 賴山陽，《和訳山陽書後並題跋》（東京：自治館，1912），頁218-219。此題附在對明末畫家胡宗仁的題跋後，係針對一幅名作《風雨圖》的金箋立軸而作，此畫可能就是現存靜嘉堂文庫美術館的《米法山水圖》。

⑧ 原文見山本悌二郎，《澄懷堂書畫目錄》，卷4，頁92-93。

臺灣人文學術期刊資料庫

狀況下，進行對十七、十八世紀王建章繪畫在日本被接受的理解，並勾勒出其與二十世紀初由廉泉所建構形象間的區別，這個工作似乎在學界仍然進展不多。相較于二十世紀初渡日的那些王建章扇面及畫冊，較早時日本地方大名（貴族）所追逐的王建章風格究竟有何特殊之處？那又與吾人較熟悉的明末江南山水畫有何明顯之差別？這是一個值得再予細心觀察的議題。

日本學界對於王建章繪畫的再燃興趣可見於古原宏伸的〈王建章論——新出の「墨寶冊」を中心に——〉（1982）。⑨ 這是繼二十世紀初期于古美術專門期刊《國華》上發表的短篇王建章作品介紹後的一篇力作，其對象則以日本私人藏《墨寶冊》為中心，配合著存于世界各地其他王氏作品（原皆由日本收藏散出），為王氏一生畫歷作了完整的敘述。古原氏之成績不能忽略來自於美國學術之帶動，尤其是James Cahill、Harrie Vanderstappen兩人的著作。前者對於王建章、吳彬與相關畫家的展覽，早見於1967年規劃的 “Fantastics and Eccentrics in Chinese Painting” (The Asia Society, New York)，王建章作品與吳彬者同被歸為「奇想主義」。Vanderstappen亦承之，在其1969年的研討會論文 “The Style of Seventeenth-Century Chinese Painting” 中以其自藏之《採芝歸來》為據，論述王建章在山水畫中對古典母題的大膽而怪異的處理。⑩ 古原宏伸的研究則另由小型畫面作品資料補充了王建章師法古人過程中的各種取捨，以及這種似乎毫無規範、法則（相對於董其昌南北宗論的教條式主張）的師古實踐，這使得王建章顯得具有一種獨立不拘的位置。

另外，古原氏除了對王建章山水畫進行詳細的風格分析外，亦對相關文獻作了完整的梳理。前文所及《書畫名賢詳傳》中的王建章條目自然沒有逃

⑨ 古原宏伸，〈王建章論——新出の「墨寶冊」を中心に——〉，《國華》，第1057號（1982），頁9-26。

⑩ 此文係為1969年5月在Princeton University之 “Artists and Traditions” 研討會之部分，作為中國畫史中面對古典議題時一種「怪異」取徑的案例。此文後來結集在Christian F. Murck ed., *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture* (Princeton, NJ.: The Art Museum, Princeton University, 1976), pp. 149-168. 在Cahill和Vanderstappen之前，Osvald Sirén是西方漢學界最早介紹王建章藝術的學者，但他也充分依賴了在日本的資料。見其*Chinese Painting: Leading Masters and Principles* (New York: The Ronald Press Company, 1958), vol. V, pp. 49-51.

臺灣大學學術期刊資料庫

過古原氏之法眼，他還進一步自張瑞圖《白毫菴集》中尋得張瑞圖對王建章的評論，重要者如〈王生行書仲初見畫冊後〉，其中有云：

君所薈蕞非一家，擬議既成饒變化，
叔明皴法劇牛毛，荊關鐵筆雄且豪，
倪氏娟淨若處子，米家蒼潤湧雲濤，
出入毫端無定式，時復遊戲發新臆，
信手位置總成佳，意匠縱橫誰能測，……⑪

此評論可謂最貼近王建章藝術的時人意見，十分珍貴，亦極有助於理解王氏獨立不羈的師古取徑。

最能對應張瑞圖評語的王建章山水畫作當數《川至日升圖》（圖1，東京，靜嘉堂文庫美術館）立軸。本軸在二十世紀以前即傳入日本，據現存收藏箱書資料，可知在十九世紀末期由清國貿易船得自蘇州某收藏，而由大阪小西喜祥堂以巨金購入以供養其養父，並邀當時知名茶人山中信天翁（1822－1885）鑑定並書二記于1882年。本圖有畫家自書之標題「川至日升」，語出《詩經・小雅》，有祈求祖靈庇蔭子孫「天保九如」之意，作為小西喜祥堂養父追薦場合之用，確實合適不過，這大概是主人不惜巨資購藏的重要原因。

至於《川至日升》在畫面上的具體表現亦與詩經圖繪傳統有相當關係。它的構圖頗為特別，由中央至左方山體的實，對比於右方水面之虛，而水面上方紅日正與懸垂之仙山巖頂相望，此是充滿政治象徵意涵的「天保」圖式，如南宋馬和之《詩經・小雅・鹿鳴之什》（圖2，北京，故宮博物院）所示者。馬和之所提供的「天保」圖式範例也可隨人調整，例如藉由版刻而流行的《程氏墨苑》（圖3，1605年滋蘭堂刊本）便選取其中之巨樹、仙山、日月等形象，但大大地壓縮了水面的比例。王建章之作則刻意避開版刻中的

⑪ 引文僅為全詩之半。全詩見張瑞圖，《白毫菴集》（四庫禁燬書叢刊本，北京：北京出版社，2000），集部，142冊，襍篇，卷1，頁94。

臺灣大學藝術期刊資料庫

流行形象，而更近於馬和之的古典安排，⑫ 尤以其右方大面積、波濤洶湧的水面最為引人注目。這個大面積水域的表現就是古原宏伸推論王建章此作可能有意取法十六世紀中蘇州畫家周臣《北溟圖》（圖4，The Nelson-Atkins Museum of Art）的作法，並使其突出於當時一般師古畫家只知師仿元四家之潮流。⑬ 不過，《川至日升圖》的水域描寫亦有張瑞圖所謂「發新臆」之處。如果仔細觀察其波濤洶湧，周臣者固然技巧精能，然重點僅置於浪花的各種圖案式變化，其實只是傳統江河浪濤格套的炫技發展，而與標題「北溟」所指的廣闊海洋無關。⑭ 王建章的《川至日升》則不然。它的水域描繪將重點移到了海洋中起伏不已的波浪之上，令人不禁想像可能來自於這位泉州海岸城市畫人親身經歷的航海經驗（圖5）。《書畫名賢詳傳》中所述王氏曾東渡日本的傳說，或許無法得到文獻上的證實，然由《川至日升》的海波印象來看，可能也不能說全屬虛構。

《川至日升》的另個形象為畫面上半奇矯懸垂造型的巖頂，不僅結構怪奇，而且墨色濃重，確易引人發出如張瑞圖所云「荊關鐵筆雄且豪」的印象。張瑞圖此說應該不止是隨性的文學修辭而已，而能反映其面對王建章作品時（如《川至日升》）的真實感受，並適當地表達了他的認同。瑞圖本人時以能書知名，故被權閹魏忠賢邀書其家祠碑碣，而捲入當時明末清流士大夫與宦官間的鬥爭，於1629年致仕鄉居，但他本人亦能畫，可能即在家居（即福建晉江，王建章之家鄉）時常與王建章論畫而來。張氏自己作于1631年之《松山圖》（圖6，東京，靜嘉堂文庫美術館）即有類似之濃墨雄豪山體之描繪，充分展示了他本人與王建章山水畫的親近關係。作為畫家，張瑞圖的專業能力顯然不及王建章，然其之將此種雄豪風格與五代宋初北方山水畫之始祖荊浩、關仝相聯繫的看法，因此值得予以特別的重視。事實上，于1603年刊刻的《顧氏畫譜》中即有〈顧愷之山水〉（圖7）一畫亦使用懸垂奇

⑫ 板倉聖哲，〈川至日升圖・解說〉，靜嘉堂文庫美術館編，《靜嘉堂明清書畫清賞》（京都：便利堂，2005），頁122。

⑬ 古原宏伸，〈王建章論——新出の「墨寶冊」を中心に——〉，頁22。

⑭ 詳見石守謙，《山鳴谷應——中國山水畫和觀眾的歷史》（臺北：石頭出版股份有限公司，2017），頁217-219。

臺灣大學學術期刊資料庫

矯崖體來想像實際不存于世的遠古風格。這意謂著王、張二人的荊、關想像並非憑空而生，可能直接來自類似《顧氏畫譜》的圖像，只是不肯遵循復古派所設定的正宗學習程序而已。由此角度再來觀察《川至日升》，它畫面上的濃厚用墨，及其所產生之強烈濃淡對比視覺效果，因此也值得特別關注，那顯然是針對董其昌一派獨取淡墨枯筆一路清雅風格的反動。⑮

這種對古代大師風格的自由詮釋，確有所針對，此事尚有一個例證。在一件標為《仿古山水冊》的二十開畫冊，即以「仿夏珪」起頭。該頁山水中即以不同走向之山體為主，但既未使用夏珪出名的斧劈皴，亦未有其招牌母題，只是運用自創的各種不同走向之「直皴」來鋪陳畫面山水的動態肌理（圖8，美國，私人收藏）。有趣的是王建章在此開上寫下了董其昌對「直皴」運用的理論依據：「雲峰石迹，迴出天機，筆氣縱橫，參手造化」，不過，董其昌這個引自米芾的評語是用來引證他對南宗祖師王維給他的啟示，⑯ 而在王建章此冊中卻拿來指夏珪的風格，那反而正是董其昌最看不起的南宋院體作家。如此，王建章刻意逆反了董其昌畫史觀的詮釋，一方面突顯著他在藝術上的「反權威」，亦藉之展現了他在師古上的特立獨行。

王建章《仿古山水冊》中的〈仿夏珪〉，在構圖上也有出格之處，避開了一般全境山水（即前中後景兼備）的格套，而將重點置於山峯之上半部，並作了細節描寫，好似現代攝影之近距離特寫鏡頭一般。如此畫法在十六世紀末期以來的山水畫壇可說是一種新興流行形式，特別適合用來表現地方景觀、仿古等當時最受歡迎，而需要多幅畫面的主題。與一般立軸全景山水的縮小版不同，此時的畫冊山水有時也會使用「截取段落」的手法來營造畫冊內的構圖變化。但是，王建章此開仿夏珪山水則更進一步地，有意識地運用

⑮ 董其昌的淡墨枯筆風格可以其晚年代表作《江山秋霽》（The Cleveland Museum of Art）為例。其後一整個世代山水畫家即有以「渴筆勾勒」為主要表現方式。見傅申，〈明清之際的渴筆勾勒風尚與石濤的早期作品〉，《香港中文大學中國文化研究所學報》，8卷2期（1976），頁579-615。

⑯ 董其昌對王維山水畫風格的研究，詳見石守謙，〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，收入氏著，《從風格到畫意——反思中國美術史》（臺北：石頭出版股份有限公司，2010），頁269-288。

臺灣大學學術期刊資料庫

了這個手法，製造了他心目中的「夏珪風格特寫」，呈現他的峰頂犬牙的自然奇觀、以及斧劈皴之「直皴」詮釋這兩個要點，絲毫不在意一般對夏珪風格「半邊」構圖及「斧劈皴」筆墨的制式理解。這種理解不見得可以在美術史研究中得到支持，但可由之體會王建章的特立獨行。

對當時畫壇盛行的仿古風潮而言，王建章並未直接批判，但是，他的「仿古」卻以強調自己的「自出胸臆」為主，仿夏珪的一開絕非偶然，同種現象還可由其對荊浩風格的詮釋見之。〈仿荊浩〉的那開山水亦不作全境，全圖重點全在中景濃重山頭與四周無重量雲彩的對比之上（圖9，美國，私人收藏）。這實未曾見於過去任何對荊浩山水風格的追仿之中。王建章的個人詮釋本來不易理解（正如其他強調此途者一樣），但在此開上是由其自書題識提供了可貴的線索。這個題識作：「荊浩自號洪谷子，博雅好古。善寫雲中山頂，四面峻厚。」與畫面中的山水形象對應性很高，或甚至可以說，畫上的雲和山的形象為的是給那來自米芾《畫史》的文字作視覺的表示。米芾講荊浩的「雲中山頂，四面峻厚」，當年或有他自己的根據，但是，究竟如何，已經不得而知，畫史上多數人心中的荊浩形象，亦罕見由這個雲中山頂入手的。王建章之所以選擇米芾話語入手，極似董其昌追尋王維風格時的取徑，這正可見王氏向董氏的取法和背後的競勝心理，雖然在現實上二人的身分和聲望相去甚遠。

## 三、王建章「仿古」的歷史意義

王建章山水畫中一再展現的對古代大師風格的自由詮釋，反映出以董其昌為核心的明末仿古風潮的絕大勢力，連遠離江浙文化中心的福建畫人皆受帶動。只不過，王建章的仿古雖然心態上標榜仿古，在形式風格上則有相對程度的自由。由這個角度看董其昌一派的仿古，他們逐漸在傳承過程中一一歸位的大師典範作品系列，如王時敏《小中現大》（圖10，臺北，國立故宮博物院）及其他由王鑑、王翬所作同名畫冊，便有值得特別關注之處。這些皆屬精挑細選過的古代大師經典之作，經過傳授者親自示範、縮臨而成，向學習者保證著典範的真確性，以及師法歷程之嚴謹度。這個教學系統之得

臺灣大學學術期刊資料庫

以有效，係以江南地區豐富的收藏與董其昌傲視群雄之鑑賞權威的建立為前提。如此，這種類似「傳法」功能的《小中現大冊》雖只是一般畫人傳習過程所常見之「畫稿冊」之變格，但其宗派意識較強，也排除了向外傳播（尤其是利用版刻的「畫譜」形式）的可能性。⑰ 位處東南偏鄉福建之王建章，顯然不在這個《小中現大》的傳播系統範圍之內，這應該算是他之得以「自由地」「不受拘束地」詮釋古代大師風格的一個前提。

不過，王建章的仿古亦有積極意義。這呈現在他對董其昌取徑的針對性上，一方面表示他的反權威，另方面則試圖在董氏一派的規範之內，尋找突破之可能性，並證明此可能性之存在價值。董其昌的仿古觀是否容許存在這種「自由」的空間，實在不易確認，但由其與學生王時敏互動時所提出的《小中現大》來看，他的畫史典範風格的定位，其實有其不容模糊的嚴謹。他個人雖在師古的過程中，不斷地追求新創，且落實于作品上，如《婉孌草堂》之中，⑱ 然如要求他對王建章那種無拘無束之「自由仿古」予以積極的認可，恐怕是極為困難的。綜其絕大多數的作品來看，董氏對古代宗師的詮釋不僅皆有確切的作品依據，而且對特定風格的詮釋，尤其是元代宗師者，基本上皆前後一致。王建章的仿古則不然。即使對同一古代大師風格，多次詮釋之形式都不相同。即以仿米家山水而言，1627年作的《米法山水圖》（圖11，東京，靜嘉堂文庫美術館）所示便與年代相去不遠的《白雲青藹》（圖12，Prentice Peabody, Atherton, California）絕不相類，前者連所謂的橫向「米點」都未使用，反而著意於米家山水所未曾刻意表現過之「快雨驟至」，那顯然是福建地區夏日常見之景觀。《白雲青藹》則不見對此氣候之描繪（甚至可云：「無氣候」），連米點皆出之乾筆，倒是用墨更多，層次豐富，與留白的雲氣相映成趣。如此隨機變化的仿古行為，遂成為與董其昌一派極端相反的發展。

---

⑰ 現存臺北國立故宮博物院的《小中現大冊》，原標為董其昌作，實出于王時敏之手。這個作者問題，長期以來，研究者間爭論不休。究其根本，十七世紀初期江南此派畫人多有同名畫冊之製作，以符其在實際傳習上的功能。請參考王靜靈，〈建立典範——王時敏與《小中現大冊》〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第24期（2008），頁175-258。

⑱ 詳見石守謙，〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，頁269-288。

臺灣大學學術期刊資料庫

這種特別講究「多元」的「仿古」詮釋，確實極易招來宗派論者（如後來正統派之旗手王原祁）予以「野狐禪」的酷評。⑲ 不過，王建章在明末復古大潮中仍然具有一種不可忽視的代表性，而其之得以立足于畫壇，甚至得到如張瑞圖這種出身高層菁英文化者的支持，實在值得再予剖析，嘗試理解其之所以然。張瑞圖與王建章的交集，除了同屬福建泉州的鄉里因素外，兩人也都有居士身分；張自稱「白毫菴居士」，王則為「硯田莊居士」，而且可能都與福建福清的黃檗山禪寺有關。福建黃檗山的萬福寺創建于八世紀末，久為禪宗臨濟派一大道場，至明末由名僧密雲圓悟、費隱通容主之，隱元隆琦（第三十二代）繼之；隱元於1645年赴日傳法，在日本京都創立萬福寺，成為日本禪宗一大宗派。隱元赴日時便同攜同鄉張瑞圖、王建章作品，其中有些係出自張瑞圖家族所藏，其中張瑞圖之《山水書畫卷》（泉屋博物館藏）即仍存其家族成員張潛夫（張瑞圖之子或弟）印章，據說此人便與黃檗僧侶頗有來往。⑳ 從此來看，張瑞圖與王建章皆身處泉州地區黃檗禪宗之文化脈絡中，他們如何以居士角度進行對仿古之多元詮釋就提供了一個合情合理之途徑。

王建章雖然進行了多元的自由詮釋，對所針對之古代大師之經典價值卻無所質疑，似乎只是在展現經典的各種可能變貌而已。此意謂著一種主體（歷史）與化現（現在）間之的開放關係，揆諸禪學，實近于「月映萬川」那種說法，可有助於理解他的仿古行為。「月映萬川」實為儒門用語，在禪語上則可云「一月普現一切水，一切水月一月掇」（永嘉真覺大師《證道歌》），都在強調萬家源自一理，正如同眾多不同河川的月亮倒影，全數本自同一個月亮。黃檗僧侶對此水中幻影之說極常運用。京都萬福寺的第八代住持悅峰道章于1686年赴日時，就帶著福建畫家陳銓所贈送的《觀月圖》（圖13，美國，景元齋原藏）。畫中月亮在水中倒影，竟然出現五次之多，正是「一月普現一切水，一切水月一月掇」的圖解，可見這個主題在禪門社

⑲ 近年論者逐漸意識到王原祁與其師祖董其昌間的立場差異，參見萬新華，〈王原祁畫學思想綜論〉，收入故宮博物院編，《2018年四王暨清前期書畫研討會論文集》（北京：故宮博物院，2018），頁111-121。

⑳ 西上実，〈張瑞圖《山水書畫卷》解說〉，《泉屋博古——中國繪畫》（京都：泉屋博古館，1996），頁167-168。

臺灣大學學術期刊資料庫

群中流行的程度。類似的視覺幻相表現亦可見諸福建（莆田）畫人吳彬《巖壑奇姿》（圖14，現藏地不明）。這件奇特的長卷呈現了十方不可思議形象奇石的並列，實際上卻只有一方奇石的存在，觀看的角度則有十個。這個圖卷表面看似乎僅是當時流行的奇石圖繪描繪的一種，但又深刻呼應著禪門水月觀的認識。《巖壑奇姿》上的奇石十相，其實本意並不在批判其相之虛幻，反而是以繁謹描繪功夫肯定了該角度所現遠超現實的視覺／藝術享受。㉑ 吳彬與王建章都表現了過去大家所不及注意的居士創作觀，所不同者在於吳彬面對者為自然界中的實物（奇石亦是自然山川之濃縮版），而王建章所針對的則是古代大師從自然中「悟得」的「風格」；然而，他們的詮釋對象皆非「唯一的」真理。他們要表現的反而在於「一月普現一切水」的那種多變化的視覺詮釋。

由上舉王建章仿米芾山水諸例來看，他的自由仿古顯然即興性很強，讓觀者除了「不拘一法」的印象外，很難進行進一步的形式歸納。換句話說，他的仿古作品的對錯與否，根本是不可驗證的。反觀董其昌一派，《小中現大》之所以能成為傳習依據，除了典範作品確定之外，傳習過程也被聚焦在大師的「筆墨」形式的揣摩、掌握之上，其他的形象問題（如構圖、主題選擇等）都退居次要地位。類似《小中現大》的這種傳習過程，雖然立足于像董其昌這種鑑賞權威和其周圍所形成的雄厚收藏資源，自然易于形成一種「排他性」。這便是董氏正統論在後世遭到嚴厲批判的根本原因。如此來看王建章的自由仿古所指向之開放性，確實利於哪些缺乏文化資源者的入門。可惜，這種自由度卻在後世對福建畫人的遺忘中，不復再被記憶。而王氏山水畫藝術之跨海在江戶時代日本大受歡迎，可能亦與其所彰顯的開放師古有關。這對缺乏中國古畫收藏支撐的所謂日本「南畫」界而言，反而是既可與中國文人傳統連結，又不礙創作想像的一個方便法門。這個日本文化界的開放取向亦可施之對張瑞圖書法作品的高度歡迎。日本收藏界對其自闢蹊徑之

㉑ 《巖壑奇姿》的畫家吳彬和畫主米萬鍾兩人都是佛教居士，關于這個居士身分與此卷畫風間的關聯，請見陳韻如，〈奇幻如真：試論吳彬的居士身分與其畫風〉，《中正漢學研究》，第21期（2013），頁251-278。另見石守謙，《山鳴谷應——中國山水畫和觀眾的歷史》，頁240-241。

臺灣大學學術期刊資料庫

讚譽，便在紀成虎一的《書畫名賢詳傳》中壓制了中國文化界對張瑞圖投效閹黨的倫理性批判。㉒

王建章的低層文士身分自然不利於他與董其昌的對抗。原來，這個不利因素可由與王氏交往之高層士大夫的的贊持而得到彌補，其中，曾任明末政府內閣學士高位的張瑞圖就是扮演這個角色的最佳人選。張、王二人交情之親密程度究竟到何種程度，今日固然因文獻之限制，不得盡知其詳，然張氏之《白毫菴集》中仍保存了三首贈詩，其中〈題王仲初山人小影〉一首皆為贊美之辭，甚至可以猜測是為王建章賣畫的宣傳之作。㉓ 如說張瑞圖對王建章之支持已是不遺餘力，此亦不為過。可惜，張瑞圖的全力贊持並未在中國文化界中產生該有的作用。尤其在明亡之後，知識人全部熱衷於尋找國變中的「罪人」，而張瑞圖所被歸類的「閹黨」就是其中之一。或許，王建章與張瑞圖的友善關係，說不定還反過來傷害了畫人的聲望。相反地，日本方面對「閹黨」似乎未具成見，反而因為張瑞圖號為「二水」，家中掛其書畫軸被認能收到防火的效用。㉔

## 四、福建繪畫與明末被遺忘的繁華

王建章的自由仿古代表著董其昌一派所未能充分展現的明末繪畫世界之多元繁華。如果配合著十七世紀前半葉物質世界中的仿古現象，觀者可以立即體會這些自由度極高的「仿古」之作，是如何從視覺上增進了那個時代的繁華。如同一件標為《敬一主人圓鼎》（圖15，臺北，國立故宮博物院）的明末宗室潞王所製仿《宣和博古圖》的古鼎，就是以其自由想像的方式為商代的饕餮紋進行了新製。不論其是否有實質的儀式功能，數以千枚計的這些

㉒ 見山本悌二郎、紀成虎一，《宋元明清書畫名賢詳傳》，頁284-285。

㉓ 張瑞圖，《白毫菴集》，外篇，頁35。

㉔ 請見陳韻如，〈奇幻如真：試論吳彬的居士身分與其畫風〉，頁251-278。另見石守謙，《山鳴谷應——中國山水畫和觀眾的歷史》，頁240-241。張瑞圖為水星之傳說，原見秦祖永，《桐陰論畫》，二編（1882年序），收在《清人畫學論著》（臺北：世界書局，1978），卷上，頁2。

臺灣大學學術期刊資料庫

仿古銅器顯然可以為潞王累積他「好古」的文化聲望。另件銅鑄之《鳩車》（圖16，臺北，國立故宮博物院）則以各種商周銅器紋飾為基礎，加以自由聯想而合成此造型奇特之器。這是明末時期自由仿古可以達到的一種極致，其結果其實更適于稱之為創新。或許，王建章的自由仿古山水也應當如此看待。事實上，王建章之藉由仿古而臻新創的取徑，亦非孤例，稍晚的陳洪綬于其刻意求怪的人物和山水描繪，亦有相通之處。陳洪綬也常訴諸仿古，但是，他的創新風格與古代典範間的關係，其實正如同王建章者的無法捉摸。㉕

王建章現象因此必須放在甲申國變之前半個世紀的那個環境中來予體會。當1987年屈志仁先生在為*The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period*作開宗明義的時代描述時，即以文人藝術理念深入到生活之方方面面為一突出現象，並以文人書房的各種用器來展現這個視覺面向的繁華多元。這個展覽可謂是以藝術文物企圖切入明末繁華文化研究的開拓者，其選件之多元並陳，亦對文人生活風格之落實掌握深有啟發。例如利用戲曲版畫（如《琵琶記》，萬曆年刊本；圖17，上海博物館）來觀看明末文人書房內外之佈置，又如各種碑帖結集（甚至點評）出版亦提供了實物，再現那個文雅生活點滴中的「靈光」（如《鬱岡齋墨妙》，1611年，圖18，上海博物館）。這兩者皆與明末這五六十年間蓬勃之出版狀況有關。上文所及王建章與董其昌關係的討論亦涉及相關的核心精英（江南的董其昌）之觀念如何為邊緣低層士人（福建之王建章）所知的問題。

董其昌的論畫文字顯然為王建章所知，並及於其繪畫上的實際問題，只不過其詳情未有王建章此方自述文字的印證。由於出版文化之蓬勃，董氏論畫文字于其生前已有傳播，甚至還早於其文集《容台集》之正式出版（1630年已有陳繼儒的序刊本）。其中1628年揚州文士鄭元勳（1603－1644）所編之《媚幽閣文娛》（刊於1630年）就收入了董氏《閑窗論畫》共計十一則，中有第七則論畫樹木，用語中「望之模糊鬱蔥，有猿啼虎嘯之狀」，疑似即王建章在《仿古冊》中〈仿米芾〉（圖19，美國，私人收藏）一開自題文字

㉕ 參見Julia M. White ed., *Repentant Monk: Illusion and Disillusion in the Art of Chen Hongshou* (Oakland, California: UC Berkeley Art Museum, University of California Press, 2017).

臺灣大學學術期刊資料庫

後半段的直接出處。㉖《媚幽閣文娛》一書基本上為當時文人各類文字之選集，然由其「文娛」之命名，可見這些「小品文」之集結，「有法外法，味外味，韻外韻」，「麗典新聲，絡繹奔會，似亦隆萬已來，氣候秀擢之一會也。」㉗ 完全呼應了當時繁華多元，並且講究文化休閒的時潮。如與《文娛》內所收許多遊記、戲曲相關之小品文一起來看，董其昌的《閑窗論畫》的賞鑑情味便是訴求之重點，後人所一再強調的宗派意旨（跟「畫道」逐漸有更緊密之結合），就相對地淡化不少，尤其是缺少了十七世紀後期那種黨同伐異的宗派論爭的火藥味。那不得不說是清初康熙時期以後文化趨求一統化以後的現象。《媚幽閣文娛》在出版上算是相當成功，初集編了九卷，但是，不到十年，鄭元勳接著又編了二集（序于1639年），其中便收了董其昌《容台集》中陳繼儒所撰的序文。《容台集》之受當時出版市場歡迎，亦可由1635年福建建寧刊本之行世推見一班。如說王建章在泉州可以讀到《容台集》的內容，建寧刊本或許還扮演了一定程度的角色。

對於他福建同道的仿古，董其昌的態度如何？兩者雖皆以仿古為宗，但取徑卻完全相反，董其昌這位當時畫壇領袖人物會不會持著包容的立場？還是會如後來王原祁那樣堅持嚴厲批判的立場？很遺憾地，吾人亦無資料可據。董其昌與王建章間是否存有來往的資料？這雖有可能，但已無迹可循。倒是對於同出於福建的居士畫人吳彬，董氏曾展現了友善而包容的態度。吳彬善人物、山水畫，亦號稱「師古」，但實無作品根據，近于王建章的自由發揮，他的《楞嚴二十五圓通佛像冊》（圖20，臺北，國立故宮博物院）即為其人物畫風格之代表。值得注意的倒是，董其昌于1621年為吳彬的這個圖冊作了題跋，其中口氣友善而支持，似乎一點都未對其經不起考驗的「仿古」有絲毫的批評意見。㉘ 如此包容的態度似乎普遍地存于明末的社會基盤

㉖ 此開自題全文作：「米顛信手拈出，渾然天成，望之模糊蒼鬱，似入林，有猿啼虎嘯者。」

㉗ 陳繼儒，〈文娛序〉，見鄭元勳編，《媚幽閣文娛》（四庫禁燬書叢刊本，北京：北京出版社，2000），集部，172冊，頁2。

㉘ 董跋續于陳繼儒跋（1620年）之後。陳跋除以吳彬為畫此主題之第一人外，尚以「大尉遲」、「小尉遲」喻之，董跋則主要表示一個參禪的類似經驗呼應之，雖未直接議及吳彬繪畫，但就整個作品而言，其認可之程度似乎比陳跋更積極。

臺灣大學藝術史研究所

之中，並形成為其繁華之文化圖景的必要組成元素。類似李贄因思想、言論獲罪下獄而卒之悲劇（1602年）確曾發生，但基本上文化社會裡的自由開放則是史上首遭。此尤為後來號稱「盛世」的康熙朝所不及。㉙

然而，這一切的繁華，至甲申國變之後，遭到了嚴重的打擊。「繁華靡麗，過眼成空」這句張岱寫于《陶庵夢憶》序文中的感想，正是那一代文士對已逝繁華浪漫的普遍感懷。上文所及造成明末文化繁華的物質與文化條件俱已消失，營造著那種美感空間的藝術產物遂轉成懷舊情感的寄託，不再是社會中眾人追逐之物。各種仿古之藝術雖然繼續成為畫人風格之延續，卻已逐漸失去吸引力，不再是文雅社會中的追逐之物。作為南方大都會的金陵已經失去為各種「奇趣」（包括各式的自由仿古）提供展演的舞台，奇趣反而成為秩序的反義，成為明朝崩解的代罪羔羊，與秦淮區的浪漫風情同成追憶的對象。

王建章所處的福建泉州地區也難脫甲申之變後的困境。崇禎朝之後一息尚存的南明政權雖然力圖再建朱明，並得到許多遺民的精神支持，但至1661年鄭成功退守臺灣，1662年永曆帝于緬甸落入吳三桂之手，明室遺民的復國希望也完全破滅。福建沿海地區在此政局發展中便深深地捲入其中。1661年起清廷為了切斷鄭氏勢力之物質奧援，在福建（並包括了自河北至廣東之沿海地區）實施了嚴格的「遷界令」，令沿海居民向內地遷移五十里，並禁止出海。在實施遷界令的二十三年（1661－1684）中，福建漳泉地區的正式外貿活動幾乎完全停頓，明末時期如徐熥等文士所享受的「饑席無虛日」的文雅生活亦不復存在。文雅生活風格的沈寂直接地造成藝術論述機會的大幅降低，王建章山水畫的自由仿古聲名之受到傳播的可能性亦因之大受限制。這大約就是《澄懷堂書畫目錄》中說他聲名「不出鄉境」的最根本理由。當然，吾人亦不應過度誇大類似「遷界令」這種政策因素的文化作用。事實上，十七世紀五〇年代以後二、三十年間福建沿海的對外關係並未被完全封

㉙ 康熙年間畫壇的黨派之爭，可舉王原祁與石濤合作之《蘭竹圖》為一案例。見石守謙，〈石濤、王原祁合作蘭竹圖的問題〉，收在氏著，《風格與世變》（臺北：允晨文化，1996），頁341-359。

臺灣大學學術期刊資料庫

鎖，走私貿易仍然存在，㉚ 黃檗山僧侶的渡日行動可能皆附此而行（可能乘坐的就是鄭氏的貿易船隻，因此易於造成與「復明」政治活動的聯想）。㉛

換句話說，清初前四十年的動盪不安嚴重地影響了福建的文化藝術能量之累積與發散。王建章山水畫的歷史意義遂在此時期開始被遺忘。相較於此，以王原祁為代表之董其昌正宗畫派則在北京逐步得到統治者之支持，發展成為中國山水畫的主流。

## 餘緒

由傅抱石在《明末民族藝人傳》中刪除的吳彬、王建章等福建藝人，固然是因為民族主義氣氛高漲的時局導之，不能深責傅氏等人之「偏見」；然而，這也意謂著對整個明末福建新風的徹底歷史失憶。對於這個失憶，本文在王建章山水畫自由仿古的重新討論，或能有所救治。

二十世紀初葉，日本所編寫《宋元明清書畫名賢詳傳》中顯示的對中國福建畫人之重視在本文之追憶晚明脈絡中即有其特殊意義。今日吾人對十七世紀中葉以前福建畫人資料，尤其是其畫作部分，絕大多數皆來自日本收藏（歐美公私收藏者亦屬之）。這基本上反映了日本文化界品味的特殊性，特別是其能跳脫出中國文化界之某些情結（例如「明遺民」）之束縛，而直接呼應其文化脈絡中所偏向的新刺激（例如對「閹黨」的張瑞圖，或對「貳臣」之王鐸）。這些作品的日本移動基本上有兩波，第一波是在十七世紀中葉隨著福建福清黃檗山萬福寺僧侶隱元隆琦的傳法而至日本，它除了是宗教史上的大事外，㉜ 這些僧侶也帶去了一些藝術家及作品（主要為福建籍者），給江戶文化起了各種作用。第二波則是二十世紀初以廉泉為主，配合

㉚ 對海禁時期的各種違禁出海貿易的情形，可參見李金明，〈清初中日海上貿易〉，《南洋問題研究》，1993年1期，頁53-61。

㉛ 隱元隆琦門下多有復明志士，可能也扮演赴日乞師的聯絡工作。參見廖肇亨，〈獨往性幽與《蟄聲詩集》：兼探黃檗宗與復明運動之關涉〉，《中國文哲研究通訊》，17卷4期（2007），頁143-154。

㉜ 參見柳田聖山（楊曾文譯），〈隱元東渡和日本黃檗宗〉，收在楊曾文、源了圓主編，《中日文化交流史大系・4・宗教卷》（杭州：浙江人民出版社，1996），頁252-267。

臺灣大學藝術期刊資料庫

羅振玉等人將泰州宮偉鏐家族收藏帶至日本求售之舉。宮氏收藏，尤其是其中王建章的畫作，本不為收藏界其他成員所知，但在得到廉泉介紹後，方知日方之重視甚至超過清初四王。㉝ 這兩波文物移動起初時僅在中日之間進行，接著則跨越大西洋，成為全球化移動的部分。對於這些已在中國失憶之福建畫人資料的完整而充分之理解，除了作品本身之發掘外，這個文物移動脈絡能夠如何深刻吾人在「追憶」之時的體會，也值得留意。這些工作，此刻雖已有起步，然仍有待研究者從各個個案和角度予以拓展。

（責任編輯：黃俞瑄）

㉝ 此語出自鄭孝胥。事發生在1911年4月28日，時在廉泉家觀王建章畫。見中國國家博物館編，《鄭孝胥日記》（北京：中華書局，1993），第3冊，頁1319。關於王建章作品傳入日本的討論，另可參見板倉聖哲，〈近世、近代日本的中國畫鑑賞與畫家形象的變容：以明末清初畫家王建章為例〉，收入楊敦堯等編，《世變、形象、流風、中國近代繪畫1796-1949學術研討會論文集》（臺北：鴻禧藝術文教基金會，2008），頁137-152。

臺灣大學學術期刊資料庫

# 引用書目

## 傳統文獻

（明）陳繼儒
〈文娛序〉，見鄭元勳編，《媚幽閣文娛》，四庫禁燬書叢刊本，北京：北京出版社，2000，集部，172冊。
（明）顧炳
《顧氏畫譜》，北京大學圖書館藏萬曆三十一年（1603）杭州雙桂堂初刻本影印，北京：文物出版社，1983。
（明）程大約；中田勇次郎監修
《程氏墨苑》，京都：同朋舍，1980。
（明）張瑞圖
《白毫菴集》，外篇、禊篇，四庫禁燬書叢刊本，北京：北京出版社，2000，集部，142冊。
（清）秦祖永
《桐陰論畫》，二編（1882年序），收在《清人畫學論著》，臺北：世界書局，1978，卷上。
（清）鄭孝胥
《鄭孝胥日記》，中國國家博物館編，第3冊，北京：中華書局，1993。
（明）《琵琶記》，萬曆年刊本，上海：上海博物館。
（明）《鬱岡齋墨妙》，1611年，上海：上海博物館。

## 近人論著

王靜靈
2008 〈建立典範——王時敏與《小中現大冊》〉，《國立臺灣大學美術史研究集刊》，第24期，頁175-258。
Wang, Chingling
2008 “Establishing Paradigm: Wang Shi-Min and *Album to See the Large within the Small*,” *Taida Journal of Art History*, no. 24, pp. 175-258.
石守謙
1996 〈石濤、王原祁合作蘭竹圖的問題〉，收入氏著，《風格與世變》，臺北：允晨文化，頁341-359。
2010 〈董其昌《婉孌草堂圖》及其革新畫風〉，收入氏著，《從風格到畫意——反思中國美術史》，臺北：石頭出版股份有限公司，頁269-288。
2017 《山鳴谷應——中國山水畫和觀眾的歷史》，臺北：石頭出版股份有限公司。

臺灣大學學術期刊資料庫

Shih, Shouchien

1996 "Shi Tao, Wang Yuanqi hezuo lanzhutu de wenti (Issues on the Collaboration Between Shi Tao and Wang Yuanqi on the Painting of Orchids and Bamboo)," in Shih Shouchien, *Fengge yu shibian* (Style in Transformation), Taipei: Yunchen Culture Ltd., pp. 341-359.

2010 "Dong Qichang 'wanlüan caotang tu' ji qi gexin huafeng (Dong Qichang's "Wanluan Thatched Hall" and His Revolutionary Painting Style)," in Shih Shouchien, *Cong fengge dao huayi: fansi Zhongguo meishushi* (From Style to Huayi: Ruminating on Chinese Art History), Taipei: Rock Publishing International, pp. 269-288.

2017 *Shan ming gu ying: Zhongguo shanshuihua he guanzhong de lishi* (The History of Chinese Landscape Painting and Audience), Taipei: Rock Publishing International.

李金明

1993 〈清初中日海上貿易〉,《南洋問題研究》,1期,頁53-61。

Li, Jinming

1993 "Qing chu Zhong Ri haishang maoyi (Maritime Trade Between China and Japan in the Early Qing)," *Southeast Asian Affairs*, no. 1, pp. 53-61.

板倉聖哲

2008 〈近世、近代日本的中國畫鑑賞與畫家形象的變容:以明末清初畫家王建章為例〉,收入楊敦堯等編,《世變、形象、流風、中國近代繪畫1796-1949學術研討會論文集》,臺北:鴻禧藝術文教基金會,頁137-152。

Itakura, Masaaki

2008 "Jinshi,jindai Riben de Zhongguo hua jianshang yu huajia xingxiang de bianrong: yi Ming mo Qing chu huajia Wang Jianzhang wei li (Japanese Connoisseurship of Chinese Painting and the Changing Perception of Painters: The Case of the Late Ming - Early Qing Painter Wang Jianzhang)," in Yang Tunyao et al. eds., *Turmoil, Representation and Trends: Modern Chinese Painting, 1796-1949 International Conference Papers,* Taipei: Chang Foundation, pp. 137-152.

俞劍華

1981 《中國美術家人名辭典》,上海:上海人民美術出版社。

Yu, Jianhua

1981 *Zhongguo meishujia renming cidian* (A Biographic Dictionary of Chinese Artists), Shanghai: Shanghai People's Fine Arts Publishing House.

柳田聖山;楊曾文譯

1996 〈隱元東渡和日本黃檗宗〉,收入楊曾文、源了圓主編,《中日文化交流史大系・4・宗教卷》,杭州:浙江人民出版社,頁252-267。

Yanagida, Seizan; Yang, Zengwen trans.

1996 "Yinyuan dongdu he Riben huangbozong (The Eastward Sea Voyage of Monk Ingen and the Ōbaku-shū in Japan)," in Yang Zengwen and Ryōen Minamoto eds., *Zhongri wenhua*

臺灣大學學術期刊資料庫

*jiaoliu shi daxi, 4, zongjiao juan* (The Collection of Cultural Exchange History Between China and Japan 4: Volume of Religion), Hangzhou: Zhejiang People's Publishing House, pp. 252-267.

高居翰

1994 《氣勢撼人——十七世紀中國繪畫中的自然與風格》，臺北：石頭出版股份有限公司。

1997 《山外山：晚明繪畫（1570－1644）》，臺北：石頭出版股份有限公司。

Cahill, James

1994 *Qishi hanren: shiqi shiji Zhongguo huihua zhong de ziran yu fengge* (The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting), Taipei: Rock Publishing International.

1997 *Shan wai shan: wan Ming huihua (1570-1644)* (The Distant Mountains: Chinese Painting of the late Ming Dynasty, 1570-1644), Taipei: Rock Publishing International.

陳韻如

2012 《狀奇怪非人間——吳彬的繪畫世界》，臺北：國立故宮博物院。

2013 〈奇幻如真：試論吳彬的居士身分與其畫風〉，《中正漢學研究》，第21期，頁251-278。

Chen, Yunru

2012 *Fantastic and Extraordinary: The Realm of Wu Bin's Painting*, Taipei: National Palace Museum.

2013 "On the Relationship between Wu Bin as a Layman Painter and His Painting Style," *Chung Cheng Chinese Studies*, no. 21, pp. 251-278.

陳慶元

2010 〈徐燉年表〉，《福州大學學報・哲學社會科學版》，3期，頁57-66。

Chen, Qingyuan

2010 "Xu Bo nianbiao (The Chronology of Xu Bo)," *Journal of Fuzhou University* (Philosophy and Social Sciences), no. 3, pp. 57-66.

傅申

1976 〈明清之際的渴筆勾勒風尚與石濤的早期作品〉，《香港中文大學中國文化研究所學報》，8卷2期，頁579-615。

Fu, Shen

1976 "An Aspect of Mid-seventeenth Century Chinese Painting: The "Dry Linear" Style and the Early Work of Tao-Chi," *The Journal of the Institute of Chinese Studies of the Chinese University of Hong Kong*, vol. 8, no. 2, pp. 579-615.

傅抱石編譯

1939 《明末民族藝人傳》，長沙：商務印書館。

臺灣大學學術期刊資料庫

Fu, Baoshi ed. and trans.
1939 *Ming mo minzu yiren chuan* (Biographies of Painters and Calligraphers of the Late Ming), Changsha: The Commercial Press.

萬新華
2018〈王原祁畫學思想綜論〉，收入故宮博物院編，《2018年四王暨清前期書畫研討會論文集》，北京：故宮博物院，頁111-121。

Wan, Xinhua
2018 "Wang Yuanqi huaxue sixiang zonglun (A Comprehensive Survey on the Painting School of Wang Yuanqi)," in The Palace Museum ed., *2018 nian Si Wang ji Qing qianqi shuhua yantaohui lunwenji* (Conference Proceedings from the Calligraphy and Painting Symposium of the Four Wangs and the Early Qing Dynasty), Beijing: The Palace Museum, pp. 111-121.

廖肇亨
2007〈獨往性幽與《蟄聲詩集》：兼探黃檗宗與復明運動之關涉〉，《中國文哲研究通訊》，17卷4期，頁143-154。

Liao, Chaoheng
2007 "Duwang xingyou yu 'zhishengshiji' jian tan Huangbozong yu fu Ming yundong zhi guanshe (Duwang Xingyou and His "Zhesheng Shiji": On the Relationships between the Huang Po School and the Ming Restoration Movement)," *Newsletter of the Institute of Chinese Literature and Philosoph*y, vol. 17, no. 4, pp. 143-154.

山本悌二郎
1922《澄懷堂書畫目錄》，東京：文求堂，卷4。

Yamamoto, Teijirou
1922 *Chōkaidō shoga mokuroku* (Catalog of Calligraphy and Painting in the Chokaido Museum Collection), Tokyo: Bunkyūdō, vol. 4.

山本悌二郎、紀成虎一
1973《宋元明清書畫名賢詳傳》，復刻版，京都：思文閣，第二卷。

Yamamoto, Teijirou and Toraichi Kinari
1973 *Sō Gen Min Shin shoga meiken shōden* (Detailed Biography of Noted Calligraphers and Painters of the Song, Yuan, Ming, and Qing Dynasties), Kyoto: Shibunkaku, vol. 2.

古原宏伸
1982〈王建章論——新出の「墨寶冊」を中心に——〉，《國華》，第1057號，頁9-26。

Kohara, Hironobu
1982 "Ō Kenshō ron: shinshutsu no 'bokuhōsatsu' o chūshin ni (On Wang Chian-chang - With Special Reference to the Newly Recovered Album "Mo-pao-ts'e")," *Kokka*, no. 1057, pp. 9-26.

臺灣大學學術期刊資料庫

板倉聖哲
2005 〈川至日升圖・解說〉，收入靜嘉堂文庫美術館編，《靜嘉堂明清書畫清賞》，東京：靜嘉堂文庫美術館，頁122。
Itakura, Masaaki
2005 "'Senshi nisshō zu', kaisetsu (Catalogue Entry of "River Flowing into the Sea and Rising Sun")," in Seikado Bunko Art Museum ed., *Seikadō Min Shin shoga seishō* (The Elegant Appreciation of the Ming-Qing Calligraphy and Painting in the Seikado Collection), Tokyo: Seikado Bunko Art Museum, p. 122.
西上実
1996 〈張瑞圖《山水書畫卷》解說〉，《泉屋博古——中國繪畫》，京都：泉屋博古館，頁167-168。
Nishigami, Minoru
1996 "Chō Zuito 'Sansui shoga kan' kaisetsu (Catalogue Entry of Zhang Ruitu's "Landscape and Calligraphy Scroll")," *Sen'oku hakuko: Chūgoku kaiga* (Sen-oku Hakuko Kan Museum - Chinese Paintings), Kyoto: Sen-oku Hakukokan Museum, pp. 167-168.
賴山陽
1912 《和訳山陽書後並題跋》，東京：自治館。
Rai, Sanyō
1912 *Wayaku San'yō shogo narabini daibatsu* (The Annotated San'yō Shogo and The Inscriptions), Tokyo: Jichikan.
靜嘉堂編
1992 《靜嘉堂寶鑑》，東京：財團法人靜嘉堂。
Seikado ed.
1992 *Seikado Art Treasures*, Tokyo: The Seikado Foundation.
靜嘉堂文庫美術館編
2005 《靜嘉堂明清書畫清賞》，東京：靜嘉堂文庫美術館。
Seikado Bunko Art Museum ed.
2005 *Seikadō Min Shin shoga seishō* (The Elegant Appreciation of the Ming Qing Calligraphy and Painting in the Seikado Collection), Tokyo: Seikado Bunko Art Museum.
Li, Chu-Tsing, and James C. Y. Watt eds.
1987 *The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period: An Exhibition from the Shanghai Museum*, London and New York: Thames and Hudson and the Asia Society Galleries.
Murck, Christian F. ed.
1976 *Artists and Traditions: Uses of the Past in Chinese Culture*, Princeton, NJ.: The Art Museum, Princeton University.

臺灣大學學術期刊資料庫

Sirén, Osvald
1958 *Chinese Painting: Leading Masters and Principles*, New York: The Ronald Press Company, vol. V.
Sotheby's
1989 *Sotheby's Fine Chinese Paintings Catalogue*, New York, December 6.
White, Julia M. ed.
2017 *Repentant Monk: Illusion and Disillusion in the Art of Chen Hongshou*, Oakland, California: UC Berkeley Art Museum, University of California Press.

**網路論文與資料庫**

北京故宮博物院
https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228353.html（檢索日期：2022年10月6日）。
臺北故宮博物院OPEN DATA專區
https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04010062（檢索日期：2022年10月6日）。
臺北故宮博物院典藏資料檢索
https://digitalarchive.npm.gov.tw/Antique/Content?uid=1952&Dept=U（檢索日期：2022年10月6日）。
https://digitalarchive.npm.gov.tw/Antique/Content?uid=2027&Dept=U（檢索日期：2022年10月6日）。
https://digitalarchive.npm.gov.tw/Painting//Content?pid=11861&Dept=P（檢索日期：2022年10月6日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

## 圖版出處

圖1、5　王建章，《川至日升圖》，東京，靜嘉堂文庫美術館藏。靜嘉堂編，《靜嘉堂寶鑑》（東京：財團法人靜嘉堂，1992），圖88。

圖2　馬和之，《鹿鳴之什》，北京，故宮博物院藏。https://www.dpm.org.cn/collection/paint/228353.html（檢索日期：2022年10月6日）。

圖3　《程氏墨苑》，1605年滋蘭堂刊本。（明）程大約；中田勇次郎監修，《程氏墨苑》（京都：同朋舍，1980）。

圖4、5　周臣，《北溟圖》，The Nelson-Atkins Museum of Art藏。石守謙，《山鳴谷應——中國山水畫和觀眾的歷史》（臺北：石頭出版股份有限公司，2017），頁218。

圖6　張瑞圖，《松山圖》，東京，靜嘉堂文庫美術館藏。靜嘉堂編，《靜嘉堂寶鑑》，圖85。

圖7　〈顧愷之山水〉，《顧氏畫譜》，1603年。（明）顧炳，《顧氏畫譜》，北京大學圖書館藏萬曆三十一年（1603）杭州雙桂堂初刻本影印（北京：文物出版社，1983）。

圖8　王建章，〈仿夏珪〉，《仿古山水冊》，美國，私人收藏。

圖9　王建章，〈仿荊浩〉，《仿古山水冊》，美國，私人收藏。

圖10　王時敏，《小中現大》，臺北，國立故宮博物院藏。https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04010062（檢索日期：2022年10月6日）。

圖11　王建章，《米法山水圖》，東京，靜嘉堂文庫美術館藏。靜嘉堂文庫美術館編，《靜嘉堂明清書畫清賞》（東京：靜嘉堂文庫美術館，2005），圖21。

圖12　王建章，《白雲青蔼》，Prentice Peabody藏。高居翰，《山外山：晚明繪畫（1570－1644）》（臺北：石頭出版股份有限公司，1997），頁221。

圖13　陳銓，《觀月圖》，美國，景元齋藏。石守謙，《山鳴谷應——中國山水畫和觀眾的歷史》，頁239。

圖14　吳彬，《巖壑奇姿》，現藏地不明。Sotheby's, *Sotheby's Fine Chinese Paintings Catalogue* (New York, December 6, 1989), pl. 39.

圖15　敬一主人圓鼎，臺北，國立故宮博物院藏。https://digitalarchive.npm.gov.tw/Antique/Content?uid=1952&Dept=U（檢索日期：2022年10月6日）。

圖16　鳩車，臺北，國立故宮博物院藏。https://digitalarchive.npm.gov.tw/Antique/Content?uid=2027&Dept=U（檢索日期：2022年10月6日）。

圖17　《琵琶記》，萬曆年刊本，上海，上海博物館藏。Chu-Tsing Li and James C. Y. Watt eds., *The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period: An Exhibition from the Shanghai Museum* (London and New York: Thames and Hudson [and] the Asia Society Galleries, 1987), pl. 26.

圖18　《鬱岡齋墨妙》，1611年，上海，上海博物館藏。Chu-Tsing Li and James C. Y. Watt eds., The Chinese Scholar's Studio: Artistic Life in the Late Ming Period: An Exhibition from the Shanghai Museum, pl. 30.

臺灣大學學術期刊資料庫

圖19　王建章，〈仿米芾〉，《仿古山水冊》，美國，私人收藏。

圖20　吳彬，《楞嚴二十五圓通佛像冊》，臺北，國立故宮博物院藏。https://digitalarchive.npm.gov.tw/Painting//Content?pid=11861&Dept=P（檢索日期：2022年10月6日）。

臺灣大學學術期刊資料庫

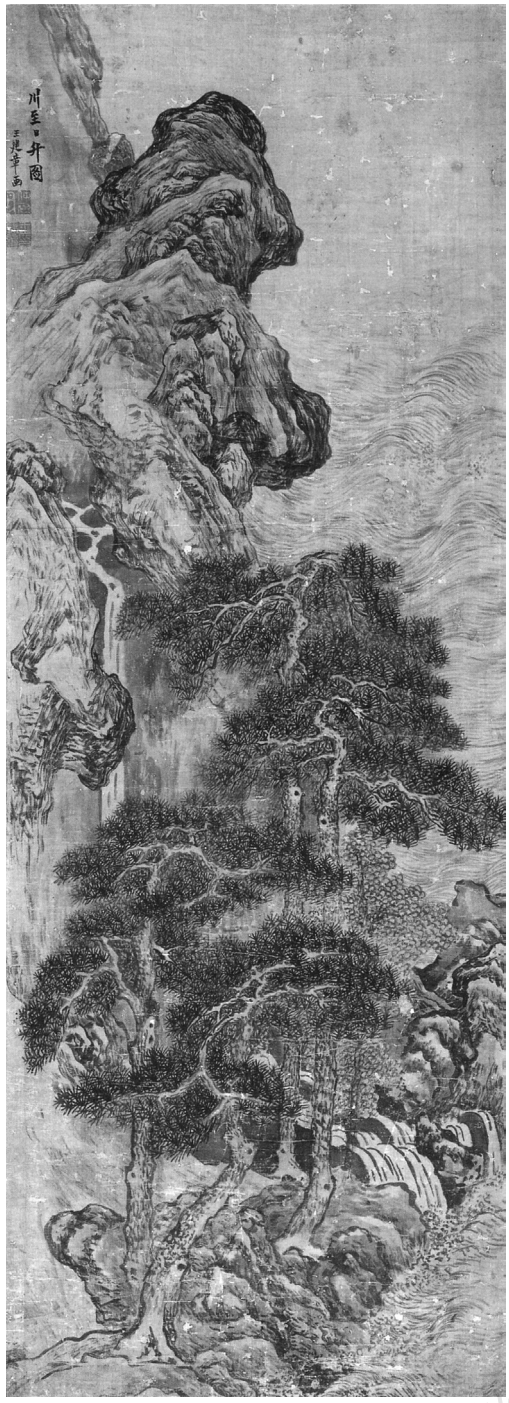


圖1　王建章　《川至日升圖》　東京　靜嘉堂文庫美術館藏

臺灣大學學術期刊資料庫






圖2 馬和之 《鹿鳴之什》 北京 故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資料庫




圖3　《程氏墨苑》　1605年滋蘭堂刊本



圖4　周臣　《北溟圖》　The Nelson-Atkins Museum of Art藏

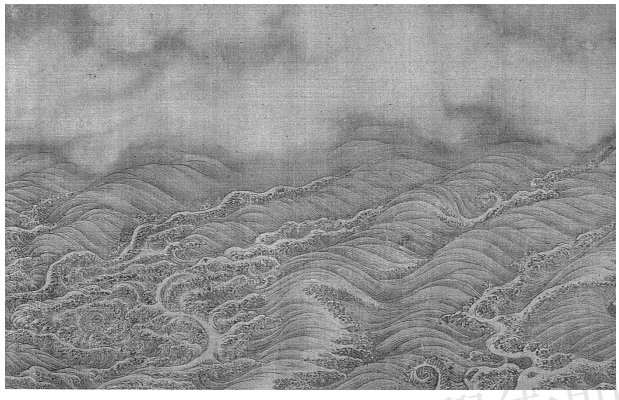




圖5　左：《北溟圖》　浪濤細部　右：《川至日升圖》　海浪細部

臺灣大學學術期刊資料



圖6 張瑞圖 《松山圖》 東京 靜嘉堂文庫美術館藏

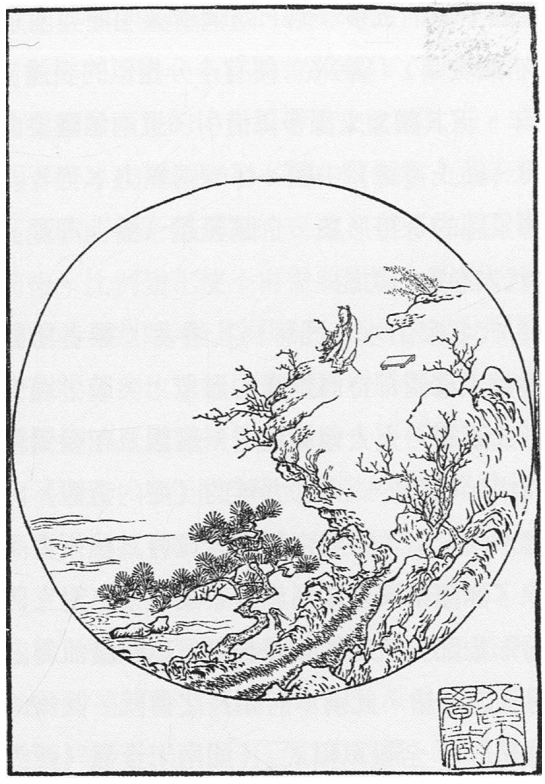


圖7 〈顧愷之山水〉 《顧氏畫譜》 1603年

臺灣大學學術期刊資料庫

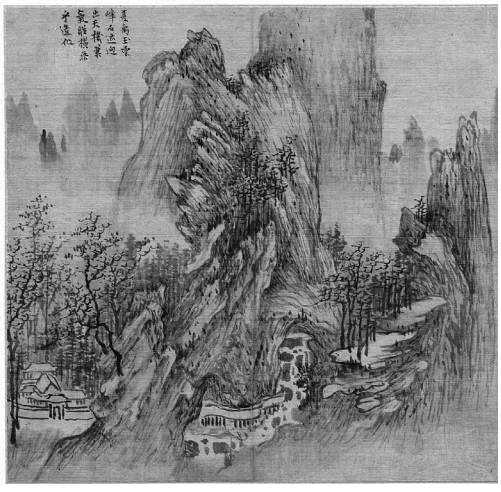


圖8 王建章 〈仿夏珪〉 《仿古山水冊》
美國 私人收藏

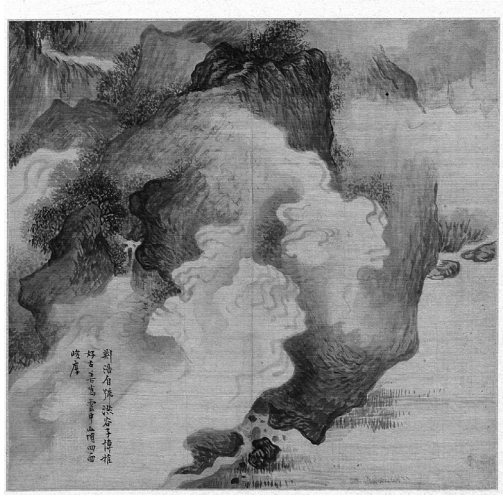


圖9 王建章 〈仿荊浩〉 《仿古山水冊》
美國 私人收藏




圖10 王時敏 《小中現大》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學藝術學

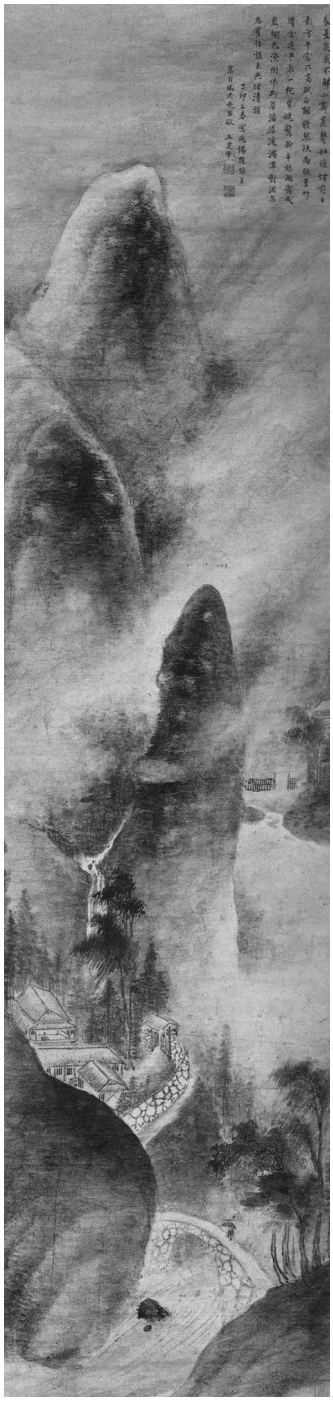


圖11 王建章 《米法山水圖》
東京 靜嘉堂文庫美術館藏

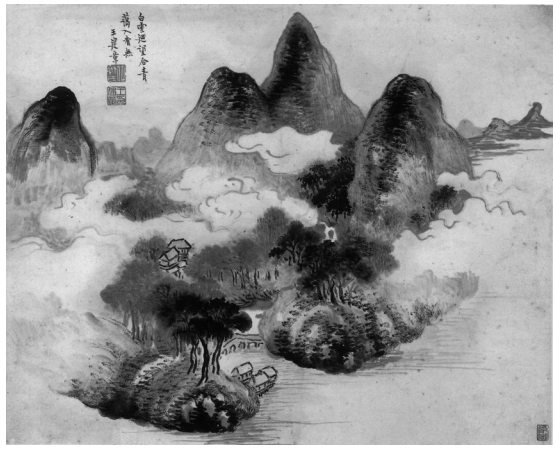


圖12 王建章 《白雲青藹》 Prentice Peabody, Atherton, California

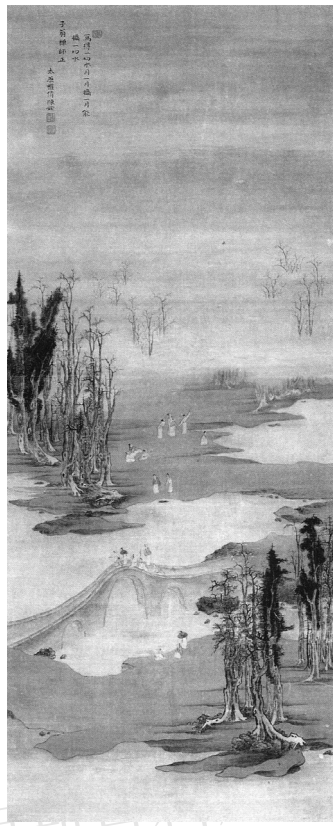


圖13 陳銓 《觀月圖》 美國 景元齋原藏

臺灣大學學術期刊

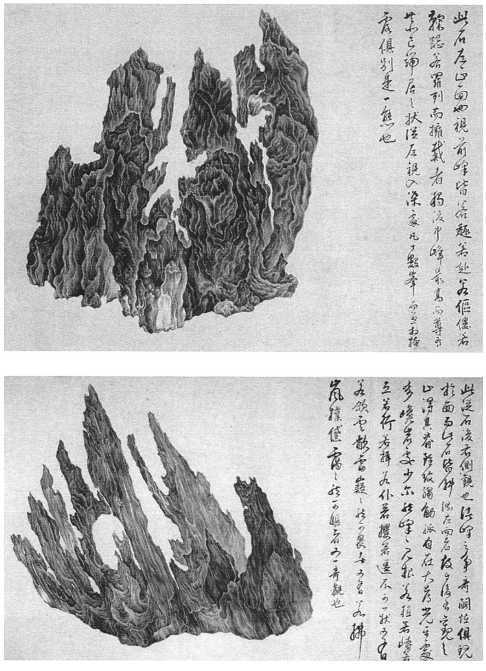


圖14 吳彬 《巖壑奇姿》 現藏地不明



圖15 敬一主人圓鼎 臺北 國立故宮博物院藏



圖16 鳩車 臺北 國立故宮博物院藏

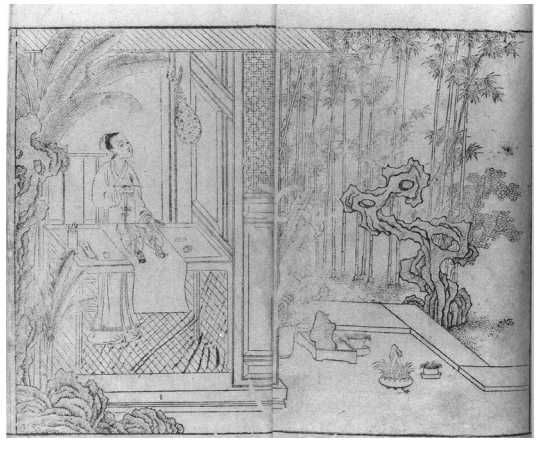


圖17 《琵琶記》 萬曆年刊本 上海 上海博物館藏

臺灣大學學術期刊資料庫

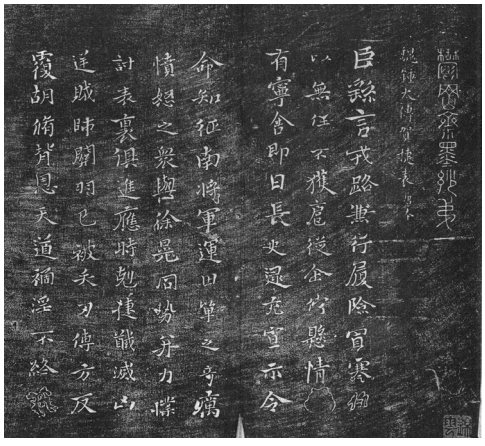


圖18 《鬱岡齋墨妙》 1611年 上海 上海博物館藏



圖19 王建章 〈仿米芾〉 《仿古山水冊》 美國 私人收藏

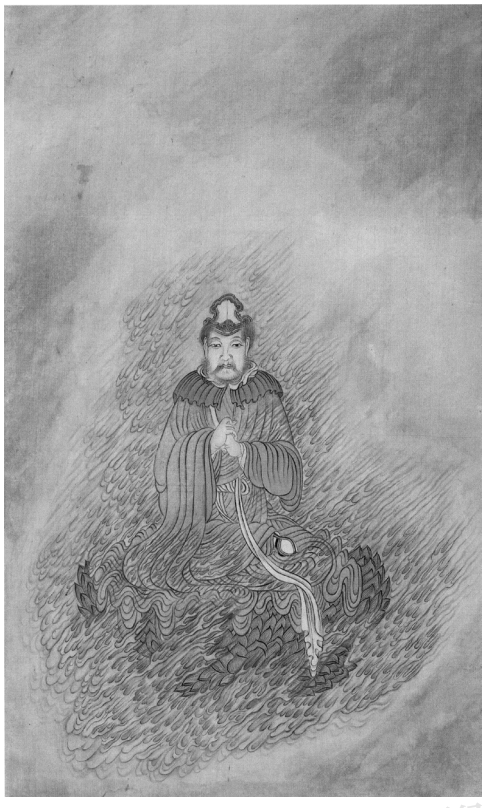


圖20 吳彬 《楞嚴二十五圓通佛像冊》 臺北 國立故宮博物院藏

臺灣大學學術期刊資

# Historic Memories and Lost History – Recollecting the Painting World of Wang Jianzhang in Fujian in the Late Ming Dynasty

**Shih, Shou-chien**
Institute of History and Philology
Academia Sinica

Wang Jianzhang, a renowned painter in Fujian in the late Ming Dynasty, is often forgotten in the history of Chinese painting. His works were preserved in Japan through two cultural relic movements in the 17th and 18th centuries and in the early 20th century. This paper discusses the style of Wang Jianzhang's paintings, and expounds on the historical significance of Wang Jianzhang's paintings from the aspects of the historical development of painting and the cultural context of the late Ming Dynasty. Paintings in the late Ming Dynasty were influenced by the Jiashen Incident. Under the framework of the remnants' discourse, painters such as Wang Jianzhang were censored. Their artwork was not circulated in China, but rather in Japan where artwork was not restricted by this framework. The uniqueness of Wang Jianzhang's paintings was the "different colors" from those of "literati painting". They were born out of the lavish materialistic lifestyle of the late Ming Dynasty. This paper discusses Wang Jianzhang's style of "free imitation of ancient masters based on the style analysis of "River Flowing into the Sea and Rising Sun" and "Landscapes after Ancient Masters Album". Under the trend of advocating and imitating ancient painting during the late Ming Dynasty, Wang Jianzhang's imitation demonstrated a different pursuit and competitive mentality from those of Dong Qichang's school of imitation painting. Dong Qichang's imitation painting was based on the rich collection of ancient paintings in the southern region of the Yangtze River. In contrast, Wang Jianzhang's openness in his imitation showed the pursuit and achievements in the cultural frontier, Fujian, where the collection was absent. Such an approach was accepted by the Nanga circle in Japan where collection was absent as well. In addition, Wang Jianzhang's pursuit of "free imitation of ancient painting" can also be understood in the context of Huangbo Chan/ Obaku Zen culture. The history of painting was written in the midst of historical changes. The new styles of Wang Jianzhang's artwork and paintings in Fujian in the late Ming Dynasty were missing. This paper may serve as a solution to address the lost history by revisiting the free imitation style in Wang Jianzhang's landscape paintings.

(Translated by Caroline Lin)

**Keywords: Wang Jianzhang, imitation of ancient painting *(fanggu)*, Fujian painting, Chinese Painting in Japan**

臺灣大學學術期刊資料庫