

## 許筠書法初探

陳秀良

A Preliminary Study on Syu Yun's Calligraphy / Chen, Shiou-liang

### 摘要

許筠，清咸豐、同治、光緒年間流寓臺灣的書畫家。繼呂世宜、謝琯樵、葉化成之後，應林本源聘，為板橋林家西席，但是直至今日，我們對許筠（?-1908）的認識還是非常的模糊。在閱覽臺灣書畫圖錄時，重要之著作都收錄許筠作品，其畫作清新脫俗，略無習氣，且山水、人物、花鳥皆能，足可入「名家」之流，其書則隸、真、行、草四體，今日猶見之，篆書未見，雖不足以為各方師法的大家，列入名家當綽有餘裕。日治時期即深受藏家、畫家矚目，其書畫成就在當代應屬傑出，作品未能廣為流傳，誠屬遺憾。

從種種跡象顯示，研究臺灣書畫或收藏者，皆知許筠擅畫工書，然書名為畫名所掩，且書畫作品流傳少，書作更少，是知其能書者極罕，因此在臺灣書法史上，許筠受到的漠視，乃勢所必然。其書法，雖傳世作品不多，圖錄見載者不過8件，然包含隸、草、真、行四體，行、草為多，楷書對聯2件，隸書對聯1件，篆書未見，再加上繪畫題跋，約略可見其不凡之書法造詣，本文即就此可見之書法作品，試為分析、探討，以期能了解許筠的書法淵源、風格，並與同期的書家做一比較，確立其在臺灣書法史上的成就、地位與影響。

**關鍵字：**許筠、臺灣書法、林家三先生、板橋林家

國立台灣美術館  
National Taiwan Museum of Fine Arts

## 壹、前言

許筠，清咸豐、同治、光緒年間流寓臺灣的書畫家。但是直至今日，我們對許筠（?-1908）的認識還是非常的模糊。而在許多「臺灣文獻書畫」的展覽圖錄中，總不乏隻字片語的零星簡介及作品呈現，使吾人相信在臺灣書畫壇上，許氏應是值得重視的人物，其人的經歷、書畫特色與成就、寓臺時日、師友來往等情形，皆不明朗。就目前所見，有助於了解許筠生平的資料，最主要的是日治時期刊於《臺灣日日新報》的一份筆單，其次是《東寧墨蹟》、及光復以後《清朝臺灣繪畫之研究》所刊印的生平簡介，茲依序摘錄於後。

首先是《臺灣日日新報》「時名書畫」欄所刊載的筆單，讓我們對許筠的名號、籍貫、書畫專長、來臺時日、居所及目的有一概略的了解，其文曰：

許君名筠號綸亭，泉州風雅士也，性情豪放，善操書畫，舉凡真草篆隸，水墨蘭竹，丹青花卉，淺絳翎毛，以及山水人物，無不各臻妙境。嘗乘槎泛南洋，博覽各島名勝。作倪雲林放懷高致，效唐伯虎賣畫生涯。久已名噪一時，賞鑒家購求珍藏者，門常接踵，昨航海漫遊，偶來臺北，僑寓大稻埕六館街謙裕樓上，所有書畫絹素，多由該地附近鴨寮街寶藏興銀店收繳現，催書索畫，無非學士文友，真有如入山陰道上，應接不暇，喜斯道者，當必以先睹為快也！<sup>1</sup>

其次是《東寧墨蹟》的許筠簡介，讓我們了解其晚年的行止，其文曰：

許筠，福州人，號綸亭。嘗來臺灣，住稻江。以畫為業，後歸廈門。西太后崩御之時，仰毒殉死。<sup>2</sup>

而林柏亭《清朝臺灣繪畫之研究》所刊印的生平簡介，則提供了許筠的一些經歷，點出與板橋林家暨三先生的淵源，其文曰：

許筠字綸亭，清道咸際福建人。善畫知書，繼謝瑄樵（1811-1864）、呂世宜（1784-1855）後，與葉化成（道光十五年 1835 舉人）同應林本源聘至臺，未久卒。所遺作品甚少，獲者珍如拱璧。<sup>3</sup>

就這些資料，我們實在很難對許筠有一個清晰的概念，尤其生平事蹟與行止，諸如來臺時期、流寓地區、停駐時日、寓臺因緣等，更是模糊。然而根據這些資料，再參酌載籍一鱗半爪的訊息，及許筠的書畫題識，我們可以勾勒出一份

<sup>1</sup> 《臺灣日日新報》第千五十八號，明治三十四年（1901）十一月九日，四版。

<sup>2</sup> 林錫慶編，《東寧墨蹟》，臺北市，東寧墨蹟編纂會，1933年。

<sup>3</sup> 林柏亭，《清朝臺灣繪畫之研究》，私立中國文化學院藝術研究所碩士論文，1971年6月，頁71。據註3云引自民國六十年四月，在臺南社教館展出「地方文獻展覽會」之許筠說明文。

許筠的基本面貌。<sup>4</sup>即：

許筠（?-1908），字綸亭，號萬个亭主。<sup>5</sup>齋館曰萍寄齋、萍齋。<sup>6</sup>清咸同際福建泉州人，約出生於清道光（1821-1850）中期，活動於咸豐、同治、光緒年間的書畫家。善書法，真草篆隸皆能，擅繪畫，水墨、設色皆精，畫種則花卉、翎毛、山水、人物俱佳，尤長於四君子。以畫為業，泛遊南洋各地，嘗來臺灣，住臺北稻江，流寓竹塹、臺南等地，並繼謝瑄樵、呂世宜、葉化成後，應林本源聘，任板橋林家西席。寓臺時，曾指授臺北蔡大成。後居廈門。西太后崩，仰藥以殉。所遺作品甚少，獲者珍如拱璧。

就如此的生平資訊，我們很難說出許筠是一個甚麼樣的人物，所幸許筠尚留存一些書畫作品，吾人可就其所書所畫並取法對象，而稍稍了解其人之思想個性。至於許氏與臺灣的關係，及其來臺的年代，就可見的史料，包括一、少數落有年款的書畫作品，二、刊於《臺灣日日新報》的筆單，三、林家花園來青閣登樓懷鄉詩，<sup>7</sup>四、畫贈士林潘光楹的明信片等來推估，<sup>8</sup>其寓臺時日主要的當在清光緒年間。就此時間點觀察，其與咸豐五年謝世的呂世宜，及同治三年陣亡的謝瑄樵，應無交集，較有可能與葉化成後期同時出入林家，至於是否擔任西席，恐需更確切的資料方能證實。

許筠的書畫，「所遺作品甚少」，是載籍共同的說法，質之各類明清先賢書畫展圖錄，亦屬事實，而其書畫成就在當代應屬傑出，<sup>9</sup>作品未能廣為流傳，誠為遺憾。許筠生平事蹟不詳，史志未錄其傳略，作品流布有限，其人之書畫傳承不明，乃理所必然。其書法，雖傳世作品不多，圖錄見載者不過 8 件，然包含隸、草、真、行四體，行、草為多，楷書對聯兩件，隸書對聯一件，篆書未見，再加上繪畫題跋，約略可見其不凡之書法造詣，然而遺憾者，在可見的研究中，談及許氏書法成就者並不多見。從種種跡象顯示，研究臺灣書畫或收藏者，皆知許筠擅畫工書，然書名為畫名所掩，且書畫作品流傳少，書作更少，是知其能書者極罕，因此在臺灣書法史上，許筠受到的漠視，乃勢所必然，亦令人遺憾。茲就其

<sup>4</sup> 許筠事略，參見陳秀良，《許筠書畫研究》，明道大學國學研究所碩士論文，2011.6.頁 45-66。

<sup>5</sup> 許筠 1855 年畫《四君子》，款題署曰「萬个亭主」。

<sup>6</sup> 許筠書畫落款時有署曰「萍寄齋」、「萍齋」者。

<sup>7</sup> 王國璠編撰，《板橋林本源家傳》，臺北市，林本源祭祀公業，1984 年 7 月。此詩為：「崇樓曉日澹秋暉，萬井煙迷入望微。盡日登臨怨離別，幾人肯踐夕陽歸。」繫於「來青閣（二）」圖片之下，無編碼。

<sup>8</sup> 王行恭收藏許筠畫贈士林潘光楹的明信片 3 張。潘氏為日治時期臺灣總督府民政局學務部開設的「芝山巖學堂」（1895.6.17.開課），最初的六名學生之一。

<sup>9</sup> 許筠的作品在當時即選刊入圖錄而受到名人如魏清德等的收藏，並引起鄉原藤一郎（古統）的注意，且在報刊廣告出售，應是具有相當名氣的書畫家。

可見之書法作品試為分析如下：

## 貳、隸書、楷書

### 一、隸書

許筠的隸書，唯見一幅連江堂藏的對聯（圖 1）。內容為「無絃亦足生悟，有竹可以娛情。款字：萬章尊兄大雅正，綸亭許筠。」沒有年款，聯字為漢隸，當出於孔廟三碑，尤近於史晨並及西嶽華山廟碑，橫畫已不見漢隸特有的蠶頭雁尾，且橫畫的部分都成扁擔形，兩端低中間略高，字的形體作方扁形，結體極為穩重，起筆筆鋒直接落紙，形式上的逆入平出也已消失，通幅寫來自然古樸，頗有清季小學家如桂馥（圖 2）般的意趣，亦有金石家黃易（圖 3）等的厚實穩重，規矩而不呆板。顯見許氏於漢隸所下功夫極深，又能學習清季金石派的厚重，下筆不俗。

本幅作品的筆畫較為豐潤，筆畫粗細的對比不強烈，所謂骨肉亭勻，沒有花俏變形，與其前後的大家如金農、鄭燮、陳鴻壽、伊秉綬、徐三庚、虛谷等異路，未受其影響。從歷來寫隸的書家觀察，許筠的這幅對聯，似乎更接近明人的筆法，如明代文彭、沈度、王民、宋珏，尤其明代的宋珏（圖 4）。再後如清初的王時敏（圖 5）也有此種扁擔形，兩端低中間略高的形體，只是較為細長，與此幅的方扁略異。衡諸當時的臺灣書壇，所謂「呂西邨」者流的隸書，正大行其道，橫平豎直，粗細一致，甚而橫畫出鋒的造型，似乎也沒有影響到許筠。尤其可怪者，許筠繼呂、葉、謝之後，擔任林家西席，照說應見過不少呂世宜的書作，以呂氏聲名之盛，總該有一些擬仿之作，或評論才是，唯至今未見，怪哉！當然，從呂、許出入林家的時間點觀察，呂世宜咸豐三年（1853）離臺返抵廈門，咸豐五年（1855）卒。許筠光緒年間方至林家，二人實無交集，況且許氏遊臺以鬻書畫維生，其書法應有相當基礎，為樹立個人風格，刻意迴避流行的「西邨體」隸書，或許是可以理解的。再從後來的隸書去觀察，與許筠相近的風格，約略可見，鹿港的鄭鴻猷、王席聘，甚而更晚的吳東源，即有此類的書作，當然，他們不大可能受到許氏的影響，主要的是這一類的隸書當是時代風格，大家的路徑大致相同罷了。

從另一個角度來觀察，許筠此作是甚具意義的。吾人皆知，臺灣的隸書受到呂世宜的影響極大，光緒以前，篆隸作品難得一見，以《翰墨珠林：臺灣書法傳承展作品集》（臺北縣，淡江大學文緇藝術中心，2004年4月。）一書所收的書

法作品來看，截自光緒末年（1908）以前的書家，隸書只收錄呂世宜、陳綦、吳子光、楊浚、張藏英、鄭貽林、劉曉村、吳廷芳、王石鵬等十件，且多半受到呂世宜的影響，許筠身處這樣的環境卻能自出機杼而不隨時流，是難能可貴的。此一聯的款字，以行草為之，自然流暢，當是出於平原三稿，可見其深厚的書法功力。

## 二、楷書

楷書書作得見者兩件，皆為對聯。其一聯文曰：「御風而行誠善也，遺世獨立其仙乎。款字：金波尊兄大雅屬，綸亭弟許筠。」（圖 6）此聯現藏於國立臺灣省博物館。全幅飽滿而大方，其字明顯脫胎於顏平原，結合了〈顏氏家廟碑〉、〈東方朔畫贊碑〉、〈郭家廟碑〉、〈顏勤禮碑〉、〈麻姑仙壇記〉、〈干祿字書〉等碑字，（風：〈東方朔畫贊碑〉、誠：〈多寶塔碑〉、世：〈顏勤禮碑〉）結字較顏書更為緊實，顯得渾厚有勁，每一筆每一畫都寫得扎扎实實，所謂筆筆送到，絕無懈怠；轉折處不見圭角，與〈顏氏家廟碑〉的奇峭端嚴略異，顯得圓潤而無銳氣，一片廟堂之氣布於眼前。除了顏字，又有柳公權〈神策軍碑〉的筆法，如「而」、「行」、「誠」等字則出自柳公權。如從後代書家觀察，許筠當是從何紹基而來，所謂「顏底何面」，故此聯乍看是顏字，細觀卻具何子貞的韻味。

此聯看起來渾樸厚實，唯少了一股適逸之氣，筆力稍嫌弱了一些，整體而觀像何紹基，卻少了一些活潑靈動的意態。款字則出於〈多寶塔碑〉，寫得精整秀雅，較原書更為活潑，保留了〈多寶塔碑〉的撇纖捺粗、鈎法銳利的特色，但打破橫輕豎重的規律，使結字看來活潑而不呆板。通幅作品不因楷書的工整而顯出俗氣，反而有一股開朗而大方的廟堂氣，實為不可多得、宜於雅俗共賞的佳作。此可見其於唐楷所下之基礎極深，而於何字亦深有所得。

表 1 許筠楷書聯字對照表

許筠 書聯							
顏真卿 書							
柳公權 書							

何紹基書			而	行		善	也
許筠書聯	遺	世	獨	立	其	仙	乎
顏真卿書	遺 <small>東方朔園贊碑</small>	世	獨 <small>顏氏家廟碑</small>	立 <small>東方朔園贊碑</small>	其 <small>郭家廟碑</small>	仙 <small>東方朔園贊碑</small>	乎 <small>麻姑仙壇記</small>
柳公權書	遺	世	蜀		其		乎
何紹基書	遺 <small>石鼓詩四屏</small>	世	獨	立	其	仙	乎

資料來源：顏真卿字樣採自石橋鯉城編，周培彥譯，《顏真卿字典》，天津市，天津人民美術出版社，2004年6月，1版。柳公權字樣採自〈神策軍碑〉，浙江古籍出版社，2000年7月；及〈玄秘塔碑〉，日本二玄社，2008年4月30日，第12刷。何紹基字樣採自中島皓象編，陳曉梅譯，《何紹基字典》，天津市，天津人民美術出版社，2005年5月，1版；及巢偉明編，《何紹基墨蹟大觀》，上海市，上海人民美術出版社，1996年11月，1版。

另一幅曰：「素壁有琴藏太古，虛窗留月待吟詩。材淦尊兄大雅正，綸亭許筠。」(圖7)<sup>10</sup>通幅作品瘦勁有神，筆畫線條對比較前幅為強烈，出鋒的筆畫不少，如「壁」、「有」、「琴」、「太」、「虛」、「月」、「吟」等字，故而厚重不如「御風、遺世」聯，然而卻顯得活潑有精神，字體主要當來自柳公權的〈神策軍碑〉，尤其「素」、「有」、「琴」、「吟」等字，以及魯國公的〈顏氏家廟碑〉，並參合〈顏勤禮碑〉，(有：〈顏勤禮碑〉)，亦近於柳公權〈神策軍碑〉、藏：〈多寶塔碑〉、太：〈顏勤禮碑〉、月：〈顏氏家廟碑〉)全幅寫來靜穆安雅、不激不厲，行筆的速度應是和緩的，讓每一筆畫都穩穩的到位，從筆畫的粗細對比中，顯現出活潑的、變化的美感，細看這十四個字，線條的變化是非常豐富的，許筠打破一般的「橫粗豎細」或「橫細豎粗」的規則，而是每一字都自求變化，如「素」上粗下細；「壁」、「有」、「太」、「虛」、「月」左細右粗；「琴」上下細，中間兩筆粗；「窗」上細下粗；「藏」、「留」、「吟」則筆畫都一樣粗；「待」字四面都粗，唯一橫畫細；「詩」字筆畫皆細，唯右下一豎彎鉤粗，因為如此，所以這幅字寫得極具變化之美。款字則與前幅如出一轍，寫得四平八穩、端莊大方。

<sup>10</sup> 幅未見著錄，乃從網路拍賣圖錄下載圖版。(畫心：138x32.8cmX2)  
<http://goods.ruten.com.tw/item/show?11070802118638> (2007年5月7日瀏覽)

表 2 許筠楷書聯字對照表

許筠 書聯							
顏真 卿書							
柳公 權書							
何紹 基書							
許筠 書聯							
顏真 卿書							
柳公 權書							
何紹 基書							
資料來源：顏真卿字樣採自石橋鯉城編，周培彥譯，《顏真卿字典》，天津市，天津人民美術出版社，2004年6月，1版。柳公權字樣採自〈神策軍碑〉，浙江古籍出版社，2000年7月；及〈玄秘塔碑〉，日本二玄社，2008年4月30日，第12刷。何紹基字樣採自中島皓象編，陳曉梅譯，《何紹基字典》，天津市，天津人民美術出版社，2005年5月，1版；及巢偉明編，《何紹基墨蹟大觀》，上海市，上海人民美術出版社，1996年11月，1版。							

通幅細觀，則又是出於何紹基，何氏楷書作品較少見，然從其行書的行筆約略可見寫法，對照許筠作品，其書法淵源自現，尤其整幅的感覺更具有何紹基的韻味，因此，可以肯定許筠的楷書是以顏真卿、柳公權為基底，而以何紹基的面貌顯現出來的。

餘如圖 8 仿任伯年花鳥圖之款字，亦近於楷，且近於「顏底何面」，並參合蘇軾尺牘的风格，顯見其於顏字之外，對蘇字是下過相當功夫的。就現有資料可見者，許筠楷書作品略如上述。

總的來看，許氏的楷書寫的極具功力，對顏楷下的功夫極深，並具有何紹基

的面貌，寫來開朗大方而不俗，較為可惜的是線條的筆致似乎單調了些，且作品較少，未能顯現個人風格，相較於清代的寫顏大家，如劉墉、錢澧、翁同龢等人，他們的書作出入各代各家，集眾家之長、融歷代之精，而形成自我的面貌，成就一代大家，以許氏的功力自是難望其項背。唯衡諸當代，尤其臺灣書壇，楷法有此功力者，亦不多見，惜其作品傳世不多，流布不廣，知者尤罕，而歷來談臺灣書法者，皆略過其人而不言，誠屬遺憾。

### 叁、行書、草書

#### 一、行書

行書為許筠較常見之書體，再者，一般人的酬酢往來也都以行書較為方便，且表達書寫的情意，行書也是較為容易發揮的書體，尤其許筠是書畫家，畫作題識落款，也是行書較為便當，因此，在可見的書作中便以行書為大宗。主要的作品，為兩件行草四屏的大作。

其一〈唐詩五絕四首〉四屏（圖9）刊於《翰墨珠林：臺灣書法傳承展作品集》。全幅流暢自然，映帶順暢，毫無拖沓泥滯之處，全幅微聳右肩，自有飄逸灑脫之感，足可列入名家之流。結字大小參差錯落，筆畫粗細相間，四屏行氣聯貫，具有一氣呵成之勢。有顏之疏朗開張，又具東坡扁平的特色。細審之應出於〈爭座位帖〉，然而全幅又有宋人的蕭散自適的快意，字畫參雜宋四家，蘇米的韻味深厚，尤其米芾的筆勢，非常明顯，特別如「明月」之結字及豎鈎，「今」的撇畫，「群」的豎畫，如照應其楷書，是許筠的書法以顏真卿為根底，融合宋以來的各家精華而出之，同時再檢視後代書家，略有一些董其昌的筆勢，而深具何紹基的韻味，亦可見其研習名家之勤。此四屏在可見的書作中，當可作為許筠行書的代表。茲就其中兩首詩作之單字，與蘇、米及何紹基做對照，以明其行書之出處：

表3 許筠行書四屏單字對照表

詩句	今	日	花	前	飲	甘	心	醉	數	杯
萬章款										
蘇軾 米芾										

何紹基										
詩句	但	愁	花	有	語	不	為	老	人	開
萬章款										
蘇軾 米芾										
何紹基										
詩句	眾	鳥	高	飛	盡	孤	雲	獨	去	閒
萬章款										
蘇軾 米芾										
何紹基										
詩句	相	看	兩	不	厭	只	有	敬	亭	山
萬章款										
蘇軾 米芾										
何紹基										
資料來源：蘇軾、米芾字樣採自（日）東南光編，《宋四家書法字典》，北京，中國青年出版社，1999年1月，1版。何紹基字樣採自中島皓象編，陳曉梅譯，《何紹基字典》，天津市，天津人民美術出版社，2005年5月，1版。										

從上列對照表（表3）中可以看出，許筠的這幅作品應是出於蘇、米，尤其是米芾，並融合何紹基的筆勢在其中。

其二〈唐詩七絕三首〉四屏（圖10），釋文曰：屏一：「朝辭白帝彩雲間，

千里江陵一日還；羌笛何須怨楊柳，」，屏二：「春風不度玉門關。黃河遠上白雲間，萬里孤城一片山；兩」，屏三：「岸猿聲啼不住，輕舟已過萬重山。隱隱飛橋隔野煙，石磯」，屏四：「西畔問漁船；桃花盡日隨流水，洞在深溪何處邊？」所錄為唐詩三首，且為老少能頌之詩句，然全幅句子錯亂，結字、轉折皆不夠自然，且從第一幅到第四幅，一路寫來一幅比一幅逼仄，全無書家的氣度，殊不可解。且此四屏書作，雖為行草，但字字獨立，全無聯絲映帶之勢，不具行氣，不見錯落挪讓之姿，顯得生硬板滯，殊非成熟之作。細審此作，問題重重：

首先是錯字的問題，「白」、「帝」、「江」、「還」、「隱」、「輕」、「漁」、「在」、「邊」等字，可說是明顯的錯字，再者「楊」、「城」、「山」、「問」、「隔」等字寫得過於勉強。一位書家寫一幅字，出現一二錯字便覺可議，何況連篇錯字？

其次字畫的轉折、筆畫的銜接等，幾乎都顯勉強，不符書寫常理，如「辭」、「白」、「還」、「怨」、「笛」、「度」、「片」、「煙」、「石」、「流」、「處」等字，書寫都有問題，其他字的結體也差不多都有爭議，而「白帝」、「一片」、「兩岸」、「猿聲」、「啼不住」等豎畫都顯勉強，非書家所當為，可怪者許筠為「西席」，總是要教人認字、寫字，寫出如此作品，明顯違反「識字」法則，實為離譜。落款軟弱與他幅殊不類，實非名家之作。唯此行草四屏面世時日甚早，1980年蕭再火編《臺灣先賢書畫選集》時，即收錄此作，2003年國史館臺灣文獻館編《臺灣早期書畫專輯》時，亦收錄此作，流傳甚廣，幾乎成為許筠書法的代表作，若以此四屏作品水準而言，許筠的確難入臺灣書家之林。

除了這兩件四屏的大作，圖錄另可見行書對聯兩件，其一刊於《鄭再傳收藏——竹塹先賢書畫展》中，為七言聯（圖 11），文曰：「三徑菊松陶勁節，一船書畫米襄陽。萍齋許筠」此件作品尺幅不大，僅 92×17 公分×2。全幅線條筆飽墨濃，豐腴有致，圓潤溫文而無銳氣，字的結體較為修長，從字畫筆勢觀察，似乎較接近東坡居士的〈李太白仙詩卷〉，又有黃庭堅的開張，米芾的率意，當是淵源於宋四家，唯細看又有元代畫梅大家吳鎮（圖 12）以及清代鄭板橋的韻味，行筆、結體甚而與其年代較晚的李瑞清（1867-1920）的行楷書略有幾分相似，尤其〈集瘞鶴銘〉五言聯，<sup>11</sup>而欠其遒勁。此聯筆法似嫌軟弱，行筆生澀，與前幅四屏「萬章」上款的瘦硬有神大不相同，尤其豎畫多有可議，如「徑」、「陶」、「節」、「船」、「米」等字，款字的「萍」、「齋」、「許」的豎畫，收筆幾乎都相同，

<sup>11</sup> 巴東、徐天福主編《張大千的老師——曾熙、李瑞清書畫特展》，臺北市，史博館，2010年4月，頁72。

惟與 1855 年所畫的〈四君子〉款識（圖 13）相類，或許為同一時期的作品吧！簡言之，此作的水準似乎並不高，然而卻摻雜了宋四家的筆意，實令人費解。

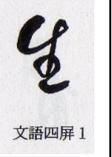
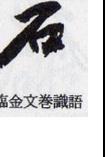
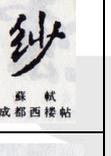
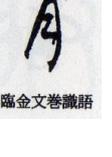
表 4 許筠行書對聯單字對照表

許筠 行書							
宋四 家							
鄭板 橋							
許筠 行書							
宋四 家							
鄭板 橋							

資料來源：宋四家字樣採自（日）東南光編，《宋四家書法字典》，北京，中國青年出版社，1999年1月，1版。鄭板橋字樣採自韓鳳林、宮玉果編，《鄭板橋書法字典》，北京，中國青年出版社，1999年1月，1版。

表 5 許筠行書對聯單字對照表

許筠 行書					
米芾 蘇軾					

何紹基書	 聯稿	 八言聯 8	 臨金文卷識語	 文語四屏 1	 臨金文卷識語
許筠行書					
米芾蘇軾			 米芾 苦淡詩卷		 蘇軾 成都西樓帖
何紹基書	 七言詩幅	 日記 4	 臨金文卷識語		 臨蘭亭叙
資料來源：蘇軾米芾字樣採自（日）東南光編，《宋四家書法字典》，北京，中國青年出版社，1999年1月，1版。何紹基字樣採自中島皓象編，陳曉梅譯，《何紹基字典》，天津市，天津人民美術出版社，2005年5月，1版。					

另一聯刊於《迎曦送晚三百年——竹塹先賢書畫展專集》中，為五言聯（圖14），文曰：「溪靜雲生石，窗虛月弄紗。天送世仁兄大人正，綸亭弟許筠」，此作有上款卻沒有用印，應該是現場揮毫的作品，該書撰稿人張德南云：「清咸豐、同治年間，流寓竹塹。」從作品的寫作情況來看，此情形應是肯定的，畢竟唯有雅集或臨時揮毫時，才会有不及用印的情況。此聯米芾的意味極濃，字體的粗細變化明顯，上聯「溪」、「雲」、「石」線條極粗，「靜」、「生」則細；下聯「窗」、「月」、「紗」粗，與「虛」、「弄」之細恰成對比。通幅看起來活潑生動，很有何紹基的韻味，可說是「米底何面」，由此也可知許筠對何紹基是下過大工夫的。本件尺幅頗大（130x36cm），單聯僅五字，原件應極具氣勢。款字則近於平原三稿，順暢自然。

除此之外，其畫作題識，雖少有長款，然亦不乏佳作，如「紀堂」款的〈花鳥圖〉與〈竹石圖〉的錄詩（圖15），通篇墨飽筆潤，牽絲聯絲，順暢從容，意態瀟灑，頗具宋人尺牘的韻味，尤其充滿米芾的筆意。

許筠題畫的款識，其來源甚為多元，不乏吳鎮、王鐸、鄭板橋等筆意的作品。主要則淵源於鄭板橋（見表6許筠、鄭燮單字對照表），個別字寫法或許不盡相

同，但整段的韻味卻十分接近，如圖 12、13、16 所列數則吳鎮、許筠、鄭板橋等的款題小字，約略可見其書法淵源。

表 6 許筠、鄭燮單字對照表

許筠									
鄭燮									
許筠									
鄭燮									

資料來源：鄭板橋字樣採自韓鳳林、宮玉果編，《鄭板橋書法字典》，北京，中國青年出版社，1999年1月，1版。

總的來看，許氏的行書作品，取法的對象與楷書不盡相同，較大來源當是蘇米，顯得跳脫活潑，結體上近於蘇軾的扁平，而落款小字，基本上都以「平原三稿」為依歸。如果從其畫作題識來看，則以鄭板橋為主，並參合吳鎮的筆意。

## 二、草書

許氏草書作品曾見書幅一件，刊於 1998 年 11 月涂勝本總編輯的《臺灣先賢文獻書畫展專輯》，聯曰：「百世莫忘祖宗德，聽世無聲南海潮。」（圖 17）此聯書於紅箋上，上下聯不成對，乃誤集聯文而成，聯文句意不屬，平仄不諧，對偶不稱，而書體則為民國以來于右任的標準草書，書體與許筠的年代不合，與時代風格相距甚遠，且許氏所有書作，含繪畫題跋均無是體，是此作當非出自許氏手筆。

許筠草書作品不多見，然畫中落款、題跋常見，如圖 13、圖 15 中之長款，即為相當精采之草書作品，深具二王功力。「紀堂」款的〈花鳥圖〉與〈竹石圖〉的錄詩〈春曉〉等（圖 15），脫胎於米芾，亦有元趙孟頫、鮮于樞的韻味，尤近於鮮于樞的唐詩卷。如是則許筠當從二王入手而擴及諸家。其餘各圖款識書法，

亦各具略異的風貌，可謂精采紛陳，列入書家，當是實至名歸。

## 肆、與其他重要書家比較

許筠的書法出於帖學，從款題小字觀察，應是由「二王」一系入手，大字則以「唐楷」為依歸，尤其顏真卿，行書則以「平原三稿」做基底，參雜蘇米而隨意書寫，於米芾所下工夫甚深，小草與行書界線不明，當是融合宋元明以來的名家而成，大草作品未見，也顯現其創作性格之保守。隸書一件具元人韻味，篆書作品未見，與時代書風應有關係，茲就其書法淵源與時代因素，試與其相關之書家做一比較。從許筠書作觀察，何紹基當是他主要學習的對象之一，故首先與何氏做一比較，以明其學書歷程；其次是林家三先生，許筠踵其後為西席，是以亦一一做一比較，以明其差異：

### 一、何紹基

何紹基（1799-1873），字子貞，號東洲居士，晚號蝮叟，湖南道州人，出生書香世家。紹基自幼慧靜，濡染家學，父親何凌漢乃學識淵博，書法精湛之朝廷要員，教子有方。其四子何紹基、何紹業、何紹祺、何紹京俱成才，特別是書法成就，被時人譽為「何氏四傑」。何氏家族幾代人，幾乎個個精擅書法，可謂書法世家，為晚清書壇所絕無僅有的。

何紹基書法並未承接父親何凌漢二王的帖學體系，早期書法多為楷書，主要得力於顏真卿書體、魏碑〈張玄墓志〉、歐陽通〈道因法師碑〉，其楷書作品結體橫平豎直，整齊凝練，力厚骨勁，氣蒼韻適，金石味極濃；中期以後行書多於楷書，行書多參篆意，於縱橫敲斜中見規矩，恣肆中透秀逸之氣。其行草取法顏真卿的〈爭座位帖〉、〈祭姪稿〉、〈裴將軍詩〉，和李邕的〈麓山寺碑〉。以顏書為基礎，融入篆書和魏碑的筆法，用筆飛動跳躍，起伏跌宕，造成點畫方圓交錯，線條粗細相間，尤注重整體的章法布白，講究字與字、行與行之間的關係，疏密錯縱有序，天然質樸，體現出藝術上的深邃造詣。後期則多為篆書和隸書，隸書於〈張遷碑〉、〈禮器碑〉用功最勤，尤其〈張遷碑〉，其所臨漢碑既能不失其精神而又能自成面目，充分體現了其在書法上的融會貫通本領，為清代碑派書家取法漢隸開闢了一種嶄新氣象。篆書出入周秦籀篆，古拙而有奇趣。晚年的書法風貌獨具，將草書、篆書、隸書、行書融為一體，渾厚雄重，獨創一格，頗具成就，

在晚清書壇上，光彩耀眼。<sup>12</sup>

許筠的書法取徑與何紹基大體相同，都從顏真卿植基，所以許筠可見的楷書對聯與行書四屏，寫來都有何紹基的韻味，如本文所探討的皆具「顏底何面」，因此，可以肯定許筠的楷書、行書是以顏真卿為基底，而以何紹基的面貌顯現出來的。

惟兩者還是有相當的差異，即許氏的楷書寫的雖頗具功力，對顏楷下的功夫極深，寫來開朗大方而不俗，較為可惜的是線條的筆致似乎單調了些，不若何紹基的靈動蒼勁，融合金石所特有的遒勁古樸的韻味。

書作品兩者基本上都以「平原三稿」為依歸，何紹基融入篆書和魏碑的筆法，用筆飛動跳躍，起伏跌宕，線條粗細相間，寫來質樸自然，而許氏的行書作品，較大來源當是蘇米，顯得跳脫活潑，結體上近於蘇軾的扁平，線條用筆則以米芾為依歸，且更為妍麗。如果從其畫作題識來看，則以鄭板橋為主，並參合吳鎮的筆意。所缺少的是碑版的挺拔、金石的剛強，書風趨向於柔婉妍媚。

至於隸書，雖都從漢碑入手，但所重未必相同，何維樸云：「咸豐戊午(1858)，先大父年六十，在濟南灤源書院，始專習八分書。東京諸碑，次第臨寫，自立課程。庚申(1860)歸湘，主講城南，隸課仍無間斷，而於《禮器》、《張遷》兩碑用功尤深，各臨百通。」<sup>13</sup>顯然其於隸書所下功夫極深，今日所見其隸書受〈張遷碑〉的影響最深，寫來有自家面貌，堪為一代宗師。而許筠雖僅一件隸書對聯，近於〈史晨〉及〈西嶽華山廟碑〉，又參酌明人的筆法，尤其明代的宋珏，取徑明顯不同，所下功夫也不一般，成就自不可同日而語。

總的來看，許筠書法是從傳統的二王體系入手，以顏真卿的楷行為基底，而落款小字，基本上都以「平原三稿」為依歸，並用心研習宋四家，或許此與其作為一個畫家，需要落款所做的選擇。而當代師法的對象當是何紹基，故其楷書行書都自然顯現何紹基的面貌。

## 二、呂世宜

呂世宜(1784-1855)，<sup>14</sup>又名大，字可合，號西邨，又號種華道人、頑皮漢

<sup>12</sup> 劉剛，〈論何紹基之書法藝術成就〉，《紀念何紹基二百周年誕辰海峽兩岸學術研討會論文集》，臺北市，中國書法學會，1998年12月20日，頁47-66。

<sup>13</sup> 同上註，頁54。

<sup>14</sup> 有關呂世宜的研究主要有兩本專書：吳鼎仁，《西村呂世宜》，金門縣金城鎮，鼎軒畫室，2004年7月，初版。及郭承權，《呂世宜書法研究——兼論與臺灣書壇發展之關係》，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2000年1月。

子、瓢道人、百花瓢主，晚號不翁、髯可。福建同安縣廈門人。其先金門西邨人，故以西邨為號。父仲誥，始移居廈門。性好古，通許慎（30-124，一說約 58-147）「說文」及金石之學，精書法，篆隸尤佳，與伊秉綬齊名。嘉慶十三年（1808）秀才。道光二年（1822）舉人。少師王輝山、周敬堂。後師事周凱，放棄科舉之學，轉向經學、小學。曾任漳州芝山書院講習、廈門玉屏書院山長。

呂世宜的書法，篆、隸、楷、行、草靡不精能，而以篆隸見長，尤精於隸書（圖 18、19、20）。崔詠雪說：「呂世宜書以凝斂之中鋒，融篆、隸於一爐，盡去前人作隸之誇張以焦墨乾筆施於雁尾，筆畫末端呈現蒼勁的飛白墨韻，其篆、隸之美，鄧、伊不能凌，其真、草，則劉、梁不能駕。」<sup>15</sup>可謂評價至極。而呂氏有「伯仲之間見伊呂」印一方，<sup>16</sup>不論其原意為何，<sup>17</sup>都指出其書法造詣之高，確可與伊秉綬相抗衡。

他的書法對其後的臺灣書壇影響甚大，日人山中樵曰：「臺民喜習漢隸，呂西邨所影響也，惜無西邨樸茂雄邁，駿爽寬宕功夫。」日人尾崎秀真曰：「臺灣隸書皆呂西邨流。」<sup>18</sup>從書蹟來看，後世書壇的隸書幾乎都受到一些影響，而形成一股時代風潮，影響較明顯的臺灣書家略有：福建南安舉人陳綦，光緒年間鹿港鄭鴻猷、鄭貽林、吳廷芳，竹塹鄭用錫之侄鄭神寶，日治時期臺中豐原街人蔡說劍、彰化洪以倫、臺中施壽柏、臺北吳如玉，鹿港周定山、陳百川、王席聘及其子王堯等人。

許筠所處的時代，臺灣書壇最重要的書家當是呂世宜，而呂世宜以篆隸見長，尤精於隸書。試就二者的隸書作一對比。如前所言，許筠漢隸，當出於孔廟三碑，尤近於〈史晨〉並及〈西嶽華山廟碑〉，橫畫已不見漢隸特有的蠶頭雁尾，且橫畫的部分都成扁擔形，兩端低中間略高，字的形體作方扁形，結體極為穩重，起筆筆鋒直接落紙，形式上的逆入平出也已消失，通幅寫來自然古樸，頗有清季小學家如桂馥般的意趣，亦有金石家黃易等的厚實穩重，規矩而不呆板。

而呂世宜通「說文」及金石之學，再從其〈四十九石山房刻石〉拓本來看，

<sup>15</sup> 崔詠雪，〈翰墨春秋—1945年以前的臺灣書法〉，《翰墨春秋——1945年以前的台灣書法》，台中市，國立台灣美術館，2004年11月30日，頁36。

<sup>16</sup> 林朗庵著、黃水沛譯，〈臺灣金石學導師——呂西邨〉，《文獻專刊》第4卷3、4期合卷，臺北市：臺灣省文獻委員會，1953年12月27日，頁12。

<sup>17</sup> 郭承權，〈呂世宜書法研究——兼論與臺灣書壇發展之關係〉，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2000年1月，頁184-185，以為其意有三：1. 羅文恪公之讚辭，2. 呂氏以伊秉綬自比，3. 感謝郭尚先的看重。

<sup>18</sup> 日人語二則俱見吳鼎仁著，《西村呂世宜》，金門縣金城鎮，鼎軒畫室，2004年7月，頁162，初版。

他的隸書取徑高古，顯然是從秦漢碑版而來，就其傳世書蹟來看，一為東漢的「典型隸書」，如〈郭公廟碑〉、〈西嶽華山廟碑〉等，這一類的隸書對臺灣的影響也最大；另一類為「古隸」，即西漢與東漢初期摩崖刻石、墓記題字及磚瓦銅器銘文等，此兩種書風形成他特有的隸書風格，以篆入隸，橫平豎直，吳鼎仁評〈臨郭公廟碑〉云：「字體結構橫平豎直，架構工整，左撇外拓飛白而出，右捺頓壓較不明顯，順勢拖筆飛白揚起。落筆處迴鋒而藏，轉折處直角掛落，鉤時頓後左出踢揚，字字虛實交布，筆墨線條疾澀，靈動趣味之美，充分表現在軟綿之宣紙上。」<sup>19</sup>可為呂世宜隸書風格代表。

從二者的作品觀察，他們應該都是從漢隸入手，之後取徑則大不相同，許筠取法的是明人及其後的隸法，呂世宜則云：「唐人工於楷書，篆隸非其所長。八分如史惟則、韓擇木、張廷珪輩，古今稱為名家，亦一時之雄，去漢人難以道里計也。」<sup>20</sup>顯然是上溯秦漢，務求高古，使其隸書能獨步臺灣書壇。

### 三、謝瑄樵

謝瑄樵（1811-1864），原名穎蘇，初字采山，二十以後改字管樵，三十以後，改署瑄樵，並以字行；號瑄城樵者、北溪漁隱、北溪釣隱、懶樵、懶雲山人、嬾雲山人、嬾甫、嬾雲、嬾翁等，福建詔安人。少負奇氣，善技擊劍術，喜談兵，解音律，工詩文，精書畫，善篆刻，其畫山水、花卉俱精，尤長於水墨蘭竹花鳥，書得顏平原、米海岳之神髓。年輕時曾用心舉業，參與科考，惜未中式，後棄功名，遍遊四方，以詔安、福州、廈門居多，於咸豐五年十一月抵臺，十年三月離臺，寓居近五年。

嘗受聘板橋林本源家，任林家西席，日夕與主人國華、國芳等臨擬法書、評鑑圖繪、摩挲金石、講解詩文，至為悠閒雅致。與呂世宜、葉化成並稱「林家三先生」，對北臺藝文影響極大。後偶遇霧峰林文察，相談甚歡，乃受聘為幕賓。同治三年（1864）四月，提督林文察奉命率臺勇內渡以平太平軍之亂。瑄樵感於知遇，堅意相隨。十二月，與林文察同殉難於漳州萬松關。

瑄樵詩書畫印俱精，於三臺藝苑，素著令譽。白適銘談到其書法時云：「（謝瑄樵）書法嘗致力於鐘鼎、篆、隸各體。楷書端莊嚴謹，類於顏柳，行草規模米芾，並參以顏魯公〈爭座位帖〉筆意，縱筆自如，書風道爽勁拔，胸次磊磊之氣

<sup>19</sup> 吳鼎仁，《西村呂世宜》，金門縣金城鎮，鼎軒畫室，2004年7月，頁93，初版。

<sup>20</sup> 郭承權，《呂世宜書法研究——兼論與臺灣書壇發展之關係》，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2000年1月，頁131。

溢於筆端。」<sup>21</sup>約略道出其書法之淵源與風格。謝琯樵書法作品見之圖錄者唯有行草書，就載籍所知有 24 件書作，<sup>22</sup>其中 4 件臨〈爭座位帖〉，3 件臨米元章，而篆、隸則闕如，大草作品不見，基本上屬於帖學的系統，此也可為時代書風作一佐證。

謝琯樵書法顏、米，蒼勁絕俗；行草得力於顏真卿的〈爭座位帖〉(圖 21)，謝氏臨寫極為熟練(圖 22)，然用筆不盡相同，並參酌米元章筆意，其臨〈弊居帖〉(圖 23)，與〈爭座位帖〉皆出以自身筆意，結體也較為瘦長，應是受米芾的影響，頗具個人風貌，已將顏、米融而為一，較原書似更為順暢，行筆的跳宕活潑、結體的大小對應、墨的濃淡、疏密的變化等更為明顯，似乎少了顏書的一些溫潤感覺；至於楷書以〈石芝圃先生八十壽屏〉<sup>23</sup>飲譽三臺。此八屏充分發揮顏楷功底，亦略有一些柳書的韻味，結體端莊，行氣流暢，極受矚目。至於其題畫小字(圖 24)，保留較多〈爭座位帖〉的韻味，結字較為圓融，部分亦有鄭板橋的筆意。

與許筠書法相較，二人取徑，如出一轍，殊無二致。惟許筠在形體上較為多變，書風似乎更為多元，其款題書體取徑更為寬廣，惟不若謝琯樵能形成自家面貌。從現存書蹟觀察，二者基本上都屬於帖學系統，在書法的創作上都較為保守，充分反映了時代書風。

#### 四、葉化成

葉化成字東谷，原籍福建省海澄縣，後移居廈門。清道光十五年(1835)舉人。葉化成於道光十二年七月〈跋四十九石山房刻石〉中云：「廿年前與西邨同學，以腕弱不能追，遂舍以避其鋒。」<sup>24</sup>是嘉慶十七年(1812)，葉化成與呂世宜為同學，顯見二人交游甚早。「呂世宜與郭尚先(1785-1832)交誼甚篤，郭曾贈以碑刻拓本，呂則以師、夫子相稱。」<sup>25</sup>而葉化成亦曾師事郭尚先，後與呂世宜俱師事周凱(1779-1837)，後因周凱推薦，任板橋林家西席，與呂世宜、謝琯

<sup>21</sup> 臺灣省立美術館編輯委員會，《臺灣地區前輩美術家作品特展(二)，書法專輯》，臺中市，臺灣省立美術館，1994年3月25日，頁19。

<sup>22</sup> 謝忠恆，《謝琯樵之藝術研究》，國立臺灣藝術大學造形藝術研究所碩士論文，2009年，頁244-277。

<sup>23</sup> 黃才郎執行編輯，《明清時代臺灣書畫》，臺北市，行政院文化建設委員會，1984年5月，頁156-157。

<sup>24</sup> 郭承權，《呂世宜書法研究——兼論與臺灣書壇發展之關係》，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2000年1月，頁24。

<sup>25</sup> 郭承權，《呂世宜書法研究——兼論與臺灣書壇發展之關係》，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2000年1月，頁25。

樵合稱「板橋三先生」，對於北臺灣詩文、書畫之發展助益良多。葉化成擅書畫，以山水畫見稱，筆法溫文秀潤，書法則以行草見長，然傳世作品罕見，其名遂不顯。

葉化成書法傳世書蹟僅見楷書與行書兩種，楷書〈高雨農先生榻古錄序〉(圖 25)以端楷寫成，應是以〈多寶塔碑〉為基底，融入一些褚遂良及柳公權的筆意，也是以唐楷為依歸，全幅看來典雅大方，較許筠的楷書更為細膩精整，顯見功力深厚。行書則以二王植基，《明清時代臺灣書畫》收有其書作兩件(圖 26)，《振玉鏘金：臺灣早期書畫展》(圖 27)、《丹青憶舊：臺灣早期先賢書畫展》(頁 41)、《汲古潤今：臺灣先賢書畫專輯》(頁 59)等都收有其書作，然韻味都相當接近，出於二王，且受明董其昌(1555-1636)的影響，尤接近於〈邠風圖詩卷〉。這一點與許筠略有出入，或許與其出身科舉，習於「館閣體」有關，而其師郭尚先更是館閣大家，故葉、許相較之下，許書便顯得活潑灑脫，而葉書是更為古典。

## 伍、結語

總的來看，許氏書法出於帖學，從款題小字觀察，應是由「二王」一系入手，大字則以「唐楷」為依歸，尤其顏真卿，行書則以「平原三稿」做基底，參雜蘇米而隨意書寫，於米芾所下工夫甚深，小草與行書界線不明，當是融合宋元明以來的名家而成，不見大草作品，也顯現其創作性格之保守。篆書作品未見，或許是因為許氏不諳文字學的關係，臺靜農嘗言：「我喜歡兩周大篆、秦之小篆，但我碰都不敢碰，因我不通六書，不能一面檢字書，一面臨摹。」<sup>26</sup>以臺氏國學素養之深，猶云「不通六書」，故不寫篆字，一般人寫來確是不易。吾人留意晚清以來寫篆的大家，多為文字學家，也就不難理解許筠作品不見篆書的因由了。這一點同時也說明，明清時代臺灣書壇篆書不盛的因緣所在了。

至於隸書，許氏的功力不弱，漢隸基礎深厚，作品流傳稀少，實為可惜。不過鬻畫為生，重心不在書，當是書畫家共同的現象。唯一可怪的是許筠似乎沒有受到碑刻的影響。許筠逆推當生於清道光之際，是碑刻最盛的時代，居然未受碑刻影響，寧不怪哉！此亦足以說明晚清碑學之興盛，是以學者為中心，尤其文字學家、考據學家，透過他們，向外擴散，閩南侷促一隅，接受訊息，自然較晚。此亦足可說明，何以遲至日治，並區建公出，臺灣碑刻書法，方漸興發的原因了。

從許筠的書作觀察，並對照臺灣書法發展，是符合時代風格的，即是道光、

<sup>26</sup> 盧廷清，《臺靜農的書法藝術》，臺北市，蕙風堂，1998年9月，頁76。

咸豐、同治、光緒之際，臺灣的書法仍然是以帖學為主，二王、歐、顏為主要學習的對象，三稿、蘇、米，甚至何紹基都是流行的書體，篆書罕見，隸書則籠罩在呂西邨筆法中。



國立台灣美術館  
*National Taiwan Museum of Fine Arts*