

光緒書畫家許筠繪畫風格試論

陳秀良

A Study on the Painting Style of Syu Yun, a Guangsyu Period Ink-painter and Calligrapher /
Chen, Shiou-liang

摘要

許筠，清咸豐、同治、光緒年間流寓臺灣的書畫家。在閱覽臺灣書畫圖錄時，重要之著作都收錄其作品。日治時期即深受藏家、畫家矚目，其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。其書畫成就在當代應屬傑出，作品未能廣為流傳，誠屬遺憾。

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。時至今日，許筠得見的作品數量並不多，筆者所能收集到的圖版不過書法 8 件，畫作 38 件，多為花鳥，其中「四君子」的竹畫即有 20 件，因此進行繪畫風格的分析時，較可能造成主觀的判斷，尤其繪畫的人物、山水僅各 1 件，必然形成「孤證」的情況，將造成研究上的限制。許筠的作品，傳世的數量雖然不多，然而山水、人物、花鳥俱備，實為一多能的專業畫家，而作品是探究書畫風格最直接的證據，因此本文即就此可見之繪畫作品，試為分析、探討，以期能了解許筠的繪畫淵源、風格，並與同期的畫家做一比較，確立其在臺灣美術史上的成就、地位與影響。

關鍵字：許筠、文獻書畫、閩習、謝琯樵、李霞

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

壹、前言

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，而其作品在日治時期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，其書畫成就在當代應屬傑出。許筠生平事蹟不詳，¹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。今欲明其師承、風格，唯有透過其作品，以為理解。在許筠的作品中，偶有提及仿擬某家某派者，或許未必盡如所言，然而總是指出一條線索，以為其書畫的淵源、出處。而有更多的作品是未明言師法對象的，吾人只能試就前人作品中，畫法相近，構圖類似者，加以比對、分析，以期了解其師法、風格。²

許筠的作品，雖提到摹擬的對象不多，但可確實看出筆法來源者不少，如許筠書畫現有圖錄中，沒有直接寫仿擬「板橋道人」的作品，然偶見擬「青藤」的花鳥，而鄭板橋最為服膺的畫家首推徐渭，有「青藤門下牛馬走」一印，顯然其師法之對象是一致的。再觀察許筠的「墨竹」，其畫法與鄭板橋相類者所見多有，尤有甚者，其畫竹作品之款題，字體大多仿板橋，顯然鄭氏為其師法之對象，而許氏卻未明言師法「板橋道人」，其中意涵耐人尋味。如果細觀許筠的作品，我們可以發現其作品相較於鄭燮等人的創新、怪誕，是顯得傳統而保守，不見筆墨率性、線條粗野、大開大闔，所謂「閩習」的特色。或許許氏以海上派為依歸，以傳統文人的溫文儒雅自許，以求避開「八怪」之「邪學狂態」之目，有以致之。

許筠在其筆單中云：「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。」³顯然是書畫兼能，而畫種多樣，無不精妙。惟其「所遺作品甚少」，從現有之圖錄來看，其畫作多為花鳥，尤以四君子為多，洵為事實。許筠的竹子以取徑王紱為主，枝幹多為文同的濃墨環節法，竹葉也有文同的造型，葉的組織多為「結組重疊法」，有文同的隨枝重疊，石頭多學王紱，小部分則出自華嵒。花鳥畫以師法華新羅、任伯年為主。人物畫一幅則脫胎於錢慧安，並具任伯年的韻味。山水畫一幅較接近元四家，尤其黃公望，顯見其畫法取徑多元。王耀庭言：

¹ 許筠的生平事蹟見陳秀良，〈光緒書畫家許筠及其來臺行止試探〉，《臺北文獻》季刊直字第182期，2012年12月25日，臺北市，頁227-269。

² 有關許筠書畫之圖版賞析，多承鹿港黃政彥先生（1942-）講解說明。先生藝專首屆畢業生，書畫印兼工，任高、國中美術教師有年，以迄退休，現任地區社區大學書法、繪畫等課程教師。

³ 《臺灣日日新報》第千五十八號，明治34（1901）年11月9日，4版。

「許筠來自福建，畫以水墨梅竹，設色花鳥居多，許氏畫竹，路數與謝琯樵類似，筆致疏放，也是典型的文人畫，設色花鳥，已近任伯年、張熊，用色甜潤溫文。許氏曾客板橋林本源，亦是文士西席的身分。」⁴約略說出許氏繪畫的風格，為求明晰，茲就其畫作，略分四君子畫、花鳥畫、人物畫、山水畫⁵試作分析，以期進一步了解其繪畫的淵源、風格。

貳、四君子畫

許筠可見的作品中，「四君子」畫的數量最多，茲就可見的畫作，依其內容分類（有重複）列舉如下：

梅畫有《梅花雙鶴》等6件。

蘭畫有《博古墨蘭》等4件。

菊畫有《秋菊八哥》等6件。

竹畫有《墨竹四屏》等20件。茲就此分類加以敘述，以明其淵源、風格。

一、梅

許筠畫梅的作品共有6件，畫法基本上學自趙之謙，如林和靖詩意的《墨梅圖》（圖1）、《四君子、梅》⁶都以沒骨法畫枝幹，勾勒法畫花，與趙之謙的畫法如出一轍；⁷而《博古蘭梅》（圖2）、《瓶梅圖》其博古的筆法亦相同，以淡墨鉤型，濃墨植梅（圖3）、種蘭⁸，顯然許筠的清供梅畫當淵源於趙之謙。以其時代相近，而趙氏畫名滿天下，後之畫者受其影響之可能性是極高的。

趙之謙（1829-1884），字益甫、搗叔，別號冷君，他的號很多，以悲盦、無悶最為有名，浙江會稽（今紹興）人。為晚清傑出的藝術家。他在碑刻考證、詩文、繪畫、書法、篆刻等方面都有很高的成就，而以書法、篆刻名於世。其繪畫兼攝徐渭、石濤、惲壽平等寫意筆法，又自出新意，並佐以印章之布局，書法之用筆，有筆墨酣暢、設色雅麗、寬厚博大之韻致，在清末的花鳥畫壇獨樹一幟，

⁴ 王耀庭，〈日據時代臺灣的傳統書畫〉，《臺灣地區現代美術的發展》，臺北市，臺北市立美術館，1990年6月，頁50。

⁵ 畫作圖版見陳秀良，《許筠書畫研究》，明道大學，國學研究所碩士論文，2011年6月，頁144-169。

⁶ 圖版見鄭再傳，《臺灣文獻書畫——鄭再傳收藏展》，鄭再傳自印，1997年5月，頁73。

⁷ 圖版見王靖憲，《中國巨匠美術周刊 趙之謙》，臺北新店，錦繡出版，1995年9月2日，頁16。

⁸ 圖版見張繼馨編，《古今名畫集粹 清供》，江蘇蘇州，古吳軒出版，1998年9月，頁13。

卓爾不群。因為他高超的藝術表現力和藝術成就，以上海為中心的畫家們，特別是吳昌碩等新一代畫家受趙之謙影響，逐漸壯大了新的繪畫流派——「海上畫派」。

許筠在其畫作款題中，未曾言及趙之謙，然而今就其畫作來看，出於趙之成分極大，或許是趙之謙當年以書、印飲譽藝壇，畫名為書名所掩，而許筠以鬻畫為主，非以書家自許，有以致之耶！

「博古」寓意吉祥，尤其「博古蘭梅」乃通俗之清供圖，文人雅士多喜此題材，而海上畫派繪之尤多，虛谷、趙之謙、任伯年、吳昌碩、王一亭、齊白石等都有許多作品傳世。許筠此兩幅博古梅花，花瓶及盆之用筆顯然來自趙之謙。線條看似隨意，然濃淡自然，位置精準，筆墨流暢簡約，結構平穩，一筆寫出，一氣呵成，許筠另有《博古墨蘭》⁹，其花瓶及盆之畫法亦然，皆趙之謙法。至於梅花的畫法亦與趙之謙相近，其枝幹出之以書法的線條，甚至多有側鋒取妍的筆法如《柳樹八哥》¹⁰、《梅石八哥》¹¹，頗具怒張之勢，顯得勁健有力，頗有海上金石派的韻味。相較於謝琯樵傳世的166件書畫作品中的4件梅畫，¹²許筠梅畫作品相對較多，從筆觸來看，許筠的梅畫，枝幹不論俯勢、仰態、沒骨、鈎勒，花不論施點、勾瓣，都顯得靈動、精神，當不亞於謝作，也顯現許筠作畫的功力。

博古圖的題材從流傳畫作觀察，臺灣咸豐同治年間並不多見，謝琯樵、許筠實開其端，日治以後漸多，尤其鹿港極為盛行，施少雨、王席聘稱有名，王席聘更是博古大家，其傳世之作多為「博古圖」，且不少都是紅箋按金之作，在鹿港富貴人家廳堂多有懸掛，再晚則是其子王漢英享有盛名，而一般書法家在習字之餘，亦多有寫博古清供圖者，如黃天素、丁玉熙等，惟其淵源當來自趙之謙、任伯年，甚而民國後的吳昌碩、齊白石，當非受到許筠的影響。

二、蘭

許筠畫蘭的作品共有4件，較為重要的當屬《四君子、蘭》（圖4），其款識曰：「暖風晴日值良辰，筆下幽蘭又見新，不學古人惜墨法，醉扶彤管寫成真。」

⁹ 見雄獅台灣美術年鑑編輯委員會編著，《1990 臺灣美術年鑑》，臺北市，雄獅圖書公司，1989年12月，頁440。

¹⁰ 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211。

¹¹ 洪惠冠總編輯，《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年6月，頁140。

¹² 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。

曾(見)馬湘蘭蘭譜擬之大略。萬个亭主許筠。」這件作品畫於咸豐乙卯年(1855)，屬許氏早年之作，許氏自言擬馬湘蘭法，馬湘蘭即馬守真(1548-1604)，名守真，一作守貞，小字玄兒，又字月嬌，號湘蘭，生於南京，善畫蘭花。傳世蘭畫多為雙鉤法，並以精細見長，曾撰有《湘蘭子集》詩二卷和《三生傳》劇本，未聞有《蘭譜》傳世。許氏所見當為《芥子園畫譜——蘭譜》中的第一開〈仿馬湘蘭法〉¹³的蘭畫，此當為憶寫所見，故曰「曾(見)馬湘蘭蘭譜擬之大略」。然《芥子園畫譜——蘭譜》之撇葉較為光節，此作則較具頓挫，較接近於趙之謙，對照其《博古蘭梅》(圖2)、《博古墨蘭》¹⁴，多淵源於趙之謙，顯然「擬馬湘蘭法」除了取法馬氏之意外，更道出其畫是有所本的。除此許氏另有1件《蘭花圖》¹⁵則是法石濤的筆意，蘭葉多重轉折，線條遒勁富彈性，姿態隨意，水墨潤澤，極具自然之姿，亦可見其畫法是轉益多師。

總之，從許筠梅、蘭、博古等畫作觀察，當以趙之謙為主要的師法對象。

三、菊

許筠畫菊的作品共有6件，其中3件構圖相同，一叢菊花開在竹籬邊，屬於「東籬佳色」的寓意，都表達了陶淵明〈飲酒詩〉的高逸情懷。

許筠《墨菊圖》款題：「頻從陶令題詩去，卻有王宏載酒來，曾見少谷先生意，萍齋許筠。」(圖5)其「勾花點葉」的畫法與周之冕¹⁶是若合符節(圖6)，淵源自少谷先生倒是所言不虛。另一幅「仿新羅山人本」的《墨菊圖》¹⁷與此相類似，此兩圖構圖、款識幾乎完全相同，當來自同一粉本，其畫法亦是「勾花點葉」，就許筠這兩件作品來看，花的鉤法、葉的點法、出枝的方式、枝上的點，與周之冕的畫法是完全一致的，當是出於周之冕筆意為是，惟後之華新羅以「花鳥畫」名世，亦吸取周之冕之畫法，畫風有相近之處，並不足奇。是從周之冕到

¹³ 圖版見吳蓬、楊為國編，《芥子園畫譜吳蓬臨本》第2冊，桂林，廣西師大，2002年7月，頁52。

¹⁴ 出自《1990臺灣美術年鑑》，臺北市，雄獅圖書公司，1989年12月，頁440。

¹⁵ 作品見陳秀良，《許筠書畫研究》，明道大學，國學研究所碩士論文，2011年6月，頁150。圖版採自網路，小冠的「文獻書畫收藏」。<http://goods.ruten.com.tw/item/show?11080702347127> (瀏覽日期：2010年8月27日)

¹⁶ 周之冕(1542-1606)，活動於明嘉靖、萬曆年間，為神宗萬曆(1573-1620)年間花鳥畫之高手。字服卿，一字汝南，號少谷，長洲(今江蘇蘇州)人。

¹⁷ 華岳(1682-1756)，原名德嵩，字秋岳，出生於福建上杭縣。號布衣生，又號「新羅山人」，別號另有「白沙道人」、「東園生」、「離垢居士」等，畫室曰「解弢館」。精工山水、人物和花鳥，筆墨縱逸駘蕩，構思奇巧，一掃泥古之習，為清中期揚州畫派主要畫家之一。圖版見鐘金水總編輯，《臺灣先賢文獻書畫集》，臺中縣，大員文史工作室，2004年10月1日，頁124。

華新羅，再到許筠，畫法是一脈相承的，且華岳亦有不少「勾花點葉」的作品傳世，是許筠擬少谷、仿新羅，於理是說得通的。

除此，還有 1 件構圖類似，題曰「東籬佳色」¹⁸，亦「仿新羅山人」。惟「東籬佳色」的題材非常通俗，畫者不少，與許筠約略同時的清江蘇興化人蓮溪（1816-1884），即有題材、題詩相同的畫作，即可見一斑矣。當然，從華岳所擅長的畫科，山水、人物、花鳥、翎毛，及其所師法的陳淳、周之冕，及清代惲壽平諸家之長，形成兼工帶寫的小寫意手法。畫法上既有細節描寫的精微細緻，又不失筆墨的簡逸生動，濃墨點苔宛如雨露，具有清新俊秀、率意疏朗的風格，對後世產生了深遠的影響。對照許筠的畫作，是若合符節的，而後之任頤又師法華岳，是可以推知許筠之作，為何多淵源於華岳、任頤矣。

除了以上 4 件來自周之冕、華岳的筆意外，其《四君子、菊》（圖 7）的畫法則較近於陳淳¹⁹，甚而沈周²⁰的韻味，鉤出來的花瓣較周之冕的稍長而瓣端略呈弧形。當然明以來菊畫的畫家，其形態是大同小異，後來者大多轉益多師，常能融會各家筆法而出之，故而乍看多類似，許筠傳世畫作不多，僅能就其單一畫作，作較為主觀的分析。

最後 1 件則是紀堂款的《秋菊八哥》（圖 8），其筆法來自青藤道人，如其《水墨花卉圖卷》、《雜花圖卷》都有類似的畫法，而《菊竹圖》²¹似更為接近，惟許筠之作較為規矩，而少水墨淋漓之態。另外稍值一提的是許筠這種中間畫圖，兩邊題字的形式，謝琯樵即有，林熊光編輯發行的《呂世宜、謝琯樵、葉化成三先生遺墨》即收有其《竹菊圖卷》，國立歷史博物館出版的《魏清德舊藏書畫》亦有名《竹菊圖卷》者，實為鸚鵡竹菊的花鳥圖，惟此二圖皆單邊留白未錄詩，另《東寧墨蹟》收其一幅《墨竹》，²²中繪墨竹，右幅題識，左幅錄詩，形成書、畫、書的形式，國立歷史博物館出版、高玉珍等編的《臺灣早期書畫展圖錄》收有其《谿山晴霽圖卷》，前有謝琯樵錄跋文一則，後有林國芳跋一則，而形成書、畫、書的形式，許筠是否仿其形式則不得而知，可知的是謝氏之竹乃鄭板橋法，菊為陳淳法，師法對象並不盡然相同。

¹⁸ 南投縣立文化中心編，《汲古常新——臺灣先賢國畫作品集》，1991 年，頁 89。

¹⁹ 圖版見張華芝，《中國巨匠美術周刊 陳淳》，臺北新店，錦繡出版，1995 年 9 月 2 日，頁 12。

²⁰ 圖版見張華芝，《中國巨匠美術周刊 陳淳》，臺北新店，錦繡出版，1995 年 9 月 2 日，頁 22。

²¹ 圖版見陳高潮、陳朝華編輯，《徐渭書畫集（下卷）》，北京，北京工藝美術出版社，2005 年 1 月，頁 223。

²² 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 272。

總之，在菊畫的取法上，許筠是廣收眾家之長，而呈現出不同的面貌。

四、竹

許筠四君子的畫作，數量最多的是「竹」，計有 20 件。佔所有可見畫作的一半，而其自言師法對象以文同為主。如就其作品實際來觀察，他的竹畫取法的對象甚多，主要的包括宋代的蘇軾、文同，元代的吳鎮，明朝的王紱等人。茲就此 20 件作品加以分類略做分析：

許筠的竹畫中，「墨竹四屏」的作品有四組，其一《狂寫瀟湘竹》（圖 9）、其二《擬文湖州本》（圖 10）、其三《師文湖州筆意》（圖 11）、其四《文與可法》（圖 12），這四組就實際情形看，最接近王紱，部分師法文湖州。文湖州即文同（1018-1079），字與可，號笑笑先生，錦江道人，世稱石室先生，梓州梓潼永泰（今四川鹽亭縣東北）人。元豐元年（1078）出任湖州（今浙江吳興）太守，次年卒，世稱「文湖州」。善詩文，工書，篆、隸、行、草、飛白無不工。擅畫，山水、樹石、人物、花卉、翎毛兼善，尤長於墨竹。知洋州時，曾於箕筥谷構築亭子，朝夕於亭中對竹賞玩，並將居所取名為「墨君堂」，其寫竹之前，必深思熟慮，「成竹在胸」，然後下筆。今所見以臺北故宮所藏《墨竹》²³最為著名，故宮另藏有其冊頁等。²⁴此幅《墨竹》畫折枝竹一竿，先俯後仰，呈反「S」形構圖，竿上密葉叢生，以濃淡分向背，隨枝而生，謂之「濃淡疊葉、隨枝叢生」法；幹由上而下逐節完成，節間留白環扣，名為「環節法」（表 1）。

王紱（1362-1416）字孟端，號友石，無錫（今江蘇無錫）人。以墨竹名滿天下，得文同、吳鎮遺法，夏昶傳其衣鉢，清石濤、鄭板橋皆受其影響。其《偃竹圖》²⁵構圖略近於文同《墨竹》，然竹幹已改為細長枝，並以濃墨點節，竹葉改為結組相疊，已有了自己的面貌。

仔細觀察許筠的這 4 組《墨竹》，竿的畫法有文同的「環節法」（圖 9），有王紱的「濃墨點節法」（圖 10）、（圖 11）、（圖 12）；葉有文同的「濃淡疊葉」法、但少隨枝（圖 11），有王紱的「結組相疊」法（圖 9、12），更有融合兩家的情形（圖 10）。事實上，細膩的檢視，有的竿是採方厓（元代畫家）的點節「乙字上抱法」（圖 11），顯見許筠畫竹是多方取法不主一家。

²³ 圖版見《故宮文物月刊》41 期，1986 年 8 月，臺北市，頁 19。

²⁴ 圖版見《故宮文物月刊》41 期，1986 年 8 月，臺北市，頁 24。

²⁵ 圖版見張華芝，《中國巨匠美術周刊 陳淳》，臺北新店，錦繡出版，1995 年 9 月 2 日，頁 12。

除了這 4 組之外，在《高雄市美術館典藏目錄 2000-2001》所收的 1 件墨竹，其款識云：「予於甲申（1884）年過友人齋，所觀文湖州老道人真蹟，不禁心胸豁然，恨我生也晚，不獲見其人，信以畫帙師之，莫能悟其落筆，真為憾。萍齋

許筠。」甲申為光緒 10 年，其時作者流寓臺灣之可能性極高，則其「友人」亦當在臺所見。至於許筠此幅墨竹，全然王紱（1362-1416）「濃淡疊葉法」，同時，在許筠諸多墨竹圖中，師法王紱的例子不少，顯然其學習的實際對象，王紱當為其一。從師法來看，王紱師文同，許筠學王紱，其自言「擬文湖州本」，亦非毫無所據，惟下筆作畫，往往根據臆想，加以習慣使然，故畫作多了王紱的影子，少見文同的筆法，亦屬合理。且相對來看，不論真蹟或影本，許筠見王紱畫作的機會，必大於見文同的畫作。

其他師法文同的作品包括《竹石圖》（圖 13）及另 2 件同名《竹石圖》²⁶等 3 幅。而師法王紱的作品則有 4 件同名《竹石圖》²⁷等 4 幅。胡懿勳評家慶款墨竹（圖 13）時說：「許筠藉由濃墨與淡墨的對比，製造竹林的層次關係，並將背景淡墨與前景濃墨的對比加大，讓畫面產生強烈的視覺意象。以竹林為表現主題，明清文人畫較少，多數以簡單三兩竿修竹或局部竹枝表現書法性的線條。這件作品以完整的竹子意象表現，頗為突出。」²⁸事實上，這件作品略有鄭板橋的韻味，然而筆法卻是文同「不隨枝」的「濃淡疊葉法」，竿卻以「環節法」為主，石塊則是王紱的「勾勒斧劈法」，的確，許筠要表現的主要是宋元的竹畫，而非清代的。

除了文同、王紱之外，許筠尚有仿東坡的竹畫兩幅，其中《竹石圖》（圖 14）款識曰：「擬東坡先生懸崖垂篠，綸亭許筠。」細觀此畫，葉的畫法與蘇軾相近（圖 15），為分散的「个」字法，竿則為文同的「環節法」。另有連江堂藏《墨竹圖》²⁹的款識曰：「擬東坡本，大珍仁兄大人雅正。弟許筠。」細觀之，實為王紱畫法，竿為濃墨點節法，葉為結組疊葉法，連石頭都採王紱的勾勒斧劈點法。

²⁶ 此 2 件作品請分別參見：《臺灣美術三百年作品展》，雄獅圖書公司，1990 年，頁 32。及網路的圖版兩幅。採自 parn0128 網站，<http://goods.ruten.com.tw/item/show?11080702347127>（瀏覽日期：2010 年 4 月 12 日）

²⁷ 此 4 件作品請分別參見：《1990 臺灣美術年鑑》，臺北市，雄獅圖書公司，1989 年 12 月，頁 422。洪惠冠總編輯，《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 年 6 月，頁 138。parn0128 網站，<http://goods.ruten.com.tw/item/show?11080702347127>（瀏覽日期：2010 年 5 月 4 日）。《臺灣先賢書畫選》，台北市，國立歷史博物館，2001 年，頁 56。

²⁸ 國立歷史博物館編輯，戈思明主編，《丹青憶舊：臺灣早期先賢書畫展》，台北市，國立歷史博物館，2003 年 12 月。頁 47。

²⁹ 彰化縣私人收藏。圖版見陳秀良，《許筠書畫研究》，明道大學，國學研究所碩士論文，2011 年 6 月，頁 166。

蘇軾竹畫今得見之圖錄者，不過《枯木竹石圖》等一二件，藏所亦不明，故宮有其冊頁 1 幀，另外，《石渠寶笈》二、三編，著錄有蘇軾墨竹軸、卷 3 幅。以許筠當年之條件，一非世族巨室，二非宗師大家，得見真跡之機會不大。蘇氏所畫之竹，究為何模樣，難以確知，即今所見，僅能從《枯木竹石圖》、《竹石圖》³⁰及石刻拓本，³¹甚而項元汴的仿蘇軾壽星圖³²中推知一二了。

李霖燦另有一文談蘇軾寫竹的文章，以為乃後世好事者所為，非為真跡。³³由此，吾人更可推知許筠擬東坡本的竹子，當是私淑其意而為之了。由是以觀，許筠擬「東坡居士本」，想當然的成分居多。孫承澤《庚子銷夏記·卷二》中說：「東坡懸崖竹一枝，倒垂。筆酣墨飽，飛舞跌宕如其書，如其文，雖派出湖州，而神韻魄力過之矣！」³⁴顯然東坡竹神韻過人，然孫承澤所記的這件作品，是否流傳不得而知？倒是許筠這兩幅擬東坡本的竹子，都是從懸崖往左下斜長的竹子，與孫承澤的「東坡懸崖竹一枝倒垂」，所言正合，且福開森編的《歷代著錄畫目》也收有《庚子銷夏記》一書，只是此二書雖有著錄，然而無圖版，許筠是否見過真跡，令人起疑？抑或畫者根據著錄自我構圖，不得而知？惟「懸崖垂篠」的構圖，畫者頗多，謝琯樵即有多幅此形式的竹畫，³⁵惟取法的對象未必相同。

以上三家之外，許筠有不少學吳鎮（1280-1354）³⁶的竹畫，作品包括《竹石八哥圖》³⁷、《竹石圖》³⁸、《四君子·竹》³⁹、《竹石圖》（圖 16）、《竹石圖》⁴⁰等 5 件。所佔的比重甚重，然而許筠卻未明言仿擬吳鎮法。細觀這 5 件作品，首先是葉的稀疏，且作長眉形，葉梢較圓潤，撇葉多呈「人」字、「个」字，其次是

³⁰ 《枯木竹石圖》、《竹石圖》圖版俱見張榮國，〈王詵與蘇軾之交游〉，《榮寶齋》傳統藝術版總 66 期，2010 年 9 月，頁 281。

³¹ 有關蘇軾「墨竹」石刻的相關研究有：李霖燦，〈風竹拓片和吳鎮墨竹譜〉，《故宮文物月刊》4 期，1983 年 7 月，台北市，頁 92-97。及饒宗頤，〈石刻中墨竹之源流〉，《畫寧頁——國畫史論集》，台北市，時報文化出版公司，1993 年 6 月 20 日，頁 54。記載有吳縣、沛縣、湖州 3 件「東坡墨竹」石刻。另外杉村邦彥主編，《書論研究》第 5 期，1974 年 11 月 25 日，封面選刊東坡居士款的墨竹拓本 1 幅。

³² 陳階晉，〈明代項元汴祖孫三代書畫作品選介〉，《故宮文物月刊》317 期，2009 年 8 月，台北市，頁 102。

³³ 李霖燦，〈風竹拓片和吳鎮墨竹譜〉，《故宮文物月刊》4 期，1983 年 7 月，台北市，頁 92-97。

³⁴ 見李福順編著，《蘇軾與書畫文獻集》，北京市，榮寶齋出版社，2006 年 6 月，頁 448-449。

³⁵ 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 302、352、358、412、424、444。

³⁶ 吳鎮字仲圭，號梅花道人，其畫受後人推崇，與黃公望、王蒙、倪瓚並列為元四大家。

³⁷ 出自林錫慶編，《東寧墨蹟》，臺北市，東寧墨蹟編纂會，1933 年。

³⁸ 涂勝本總編輯，《臺灣先賢文獻書畫展專輯》，南投縣，民俗文物學會，1998 年 11 月，頁 39。

³⁹ 鄭再傳，《臺灣文獻書畫——鄭再傳收藏展》，新竹市，鄭再傳自印，1997 年 5 月，頁 73。

⁴⁰ 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 225。

竿，不論細筆、粗筆都以淡墨寫出，而節多呈「乙字上抱法」，或話筒形的「宀」字法，這些畫法都是吳鎮竹畫⁴¹（圖 17）所有的特點，據此吾人可以很確定「許筠法吳鎮」。

以「竹」的象徵性而言，歷代文人都將之比擬為君子，蓋竹虛心、有節、耐寒、不畏霜雪，成為士人品德操守的重要象徵，因此畫上款題往往表達作者的思想情意，即以法吳鎮的這幾幅竹畫款題來看，「不論山巔與水湄，風霜老幹總支持，年來生意看漸長，又有新篁發幾枝。」⁴²、「晨起江邊看竹枝，一團青翠影離離，牡丹芍藥誇顏色，我亦清和得意時。」⁴³、「不是毫端餘怒氣，要留清節與人看。」⁴⁴、「介于石，堅多節。」⁴⁵，顯然是將「竹」人格化了，而這樣的題識，多少也顯現作者的精神意涵，如此，許筠雖以鬻畫維生，然以文人自居、志切聖賢的心亦當可窺知一二了。

許筠的四君子畫，主要的師法對象，「梅」、「蘭」以趙之謙為主，「菊」則以周之冕為依歸而融入華岳的風格，至於「竹」主要的包括宋代的蘇軾、文同，元代的吳鎮，明朝的王紱等人。從取法的對象來看，似乎以古人為尚，而少及當代的畫家，或許與許筠在筆單中所標舉的清高是有關的。總的來看，許筠的畫作是較為清雅的，筆墨非常細膩，在他的作品裏，幾乎看不到濃濁的筆觸，而大開大闔的「閩習」風格更是不可見，格調非常的高雅，足可入名家之流。

叁、花鳥畫

許筠的花鳥畫就圖錄可見者有：1.《花鳥圖》⁴⁶、2.《桃石小鳥圖》⁴⁷、3.《松鶴圖》⁴⁸、4.《柳樹八哥》⁴⁹、5.《秋菊八哥》⁵⁰、6.《梅花雙鶴》⁵¹、7.《梅石八

⁴¹ 吳鎮《竹石圖》及《墨竹譜》冊見何傳馨主編，《故宮藏畫大系 趙氏一門 元四大家》，廣西桂林，廣西師大出版，2013年1月，頁58-81。

⁴² 涂勝本總編輯，《臺灣先賢文獻書畫展專輯》，南投縣，民俗文物學會，1998年11月，頁39。

⁴³ 鄭再傳，《臺灣文獻書畫——鄭再傳收藏展》，新竹市，鄭再傳自印，1997年5月，頁73。

⁴⁴ 陳宏勉等編，《臺灣書法三百年》，高雄市，高雄市美術館，1998年6月，頁64。

⁴⁵ 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225。

⁴⁶ 出自臺北市文獻委員會編，《中原文化與臺灣》，臺北市，臺北市文獻委員會，1971年10月10日，頁25。

⁴⁷ 出自林柏亭編著，《中國書畫4 翎毛畫》，臺北市，光復書局，1981年10月，頁107。

⁴⁸ 崔詠雪撰稿，《在水一方——1945年以前臺灣水墨畫》，臺中市，國立臺灣美術館，2004年7月，頁100。

⁴⁹ 出自黃才郎執行編輯，《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221。

⁵⁰ 出自黃才郎執行編輯，《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227。

⁵¹ 出自黃才郎執行編輯，《明清時代臺灣書畫》，臺北市，行政院文化建設委員會，1984年5

哥》⁵²等 7 件。茲就此 7 件作品略加分析，以明其淵源、風格。

一、子春款團扇《花鳥圖》

《花鳥圖》⁵³款識云：「丙申壯月，法任伯年作意，以為子春四兄大人雅正，綸亭弟許筠」。試與任伯年《花鳥圖》⁵⁴相對照，其沒骨畫法確極其相似，鳥的羽毛的筆觸也極其類似，其「法任伯年作意」當是有所本，且二人時代相近，而任氏畫名滿天下，許筠以鬻畫為生，受其影響，甚而學其畫法之可能性是極高的。

任伯年即任頤（1840-1895），初名潤，後更名頤，字伯年，號次遠。因崇拜湖州籍畫家費曉樓而改號為小樓，別號山陰道人、山陰道上行者等，任伯年是個繪畫全才，花鳥、人物、山水、肖像無所不能。在藝術上，他勇於創新，他從徐渭、陳洪綬、朱耷、石濤等具有創新精神的前輩畫家那裏領悟到用筆運墨之法，還十分注意觀察生活中的各種人物。從民間藝術、古典繪畫和元明以來的文人畫，以及西洋繪畫中廣泛的吸收融會，旁搜遠紹，破格創新，真正達到了雅俗共賞的境界。

許筠的花鳥畫主要淵源於任伯年與華嵒，林柏亭評許氏的團扇花鳥圖時說：「畫中躍動之筆法，明快之設色及鳥之造型，確有任氏之影響。」⁵⁵許筠此幅畫作白粉的用法，與一般花青、藤黃的敷色略有差別，畫幅黑白對比配以紅爪等特色，在任頤的作品中常見，顯見其師法任頤並非虛語。

二、擬青藤道人款《桃石小鳥圖》

《桃石小鳥圖》（圖 18），款識云：「擬青藤道人本於萍寄齋，綸亭許筠。」林柏亭評《桃石小鳥》時說：「雖曰『擬青藤道人本』其小鳥之繪法似有任伯年筆意，按青藤道人筆法較為穩重，不若任氏極富流動，可能許氏受任伯年之影響較深。」⁵⁶同畫又評曰：「寫桃枝，畫鳥作石，頗有水墨淋漓之意，所以自題『擬青藤道人本』。按，青藤道人即徐渭，善水墨淋漓之花鳥。世人得水墨之逸趣，

月，頁 219。

⁵² 出自洪惠冠總編輯，《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 年 6 月，頁 140。

⁵³ 許筠團扇《花鳥圖》著錄於臺北市文獻委員會編，《中原文化與臺灣》，臺北市，臺北市文獻委員會，1971 年 10 月 10 日，頁 25。由陳天賜先生珍藏，今則為浙江省私人收藏。

⁵⁴ 任伯年團扇《花鳥圖》圖版見劉冠良主編，《中國十大名畫家畫集任伯年》，北京工藝美術出版社發行，頁 59。

⁵⁵ 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 72。

⁵⁶ 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 72。

多認為獲徐氏之神似，其實未必真仿徐氏筆法或稿本。」⁵⁷所言誠是。《桃石小鳥》畫桃枝、畫蝶，這樣的題材，徐渭的作品中，難得一見，而山石與徐渭的墨瀋淋漓又大不相同，顯然「擬青藤道人本」乃山人自道。青藤道人即徐渭（1521-1593），字文長（初字文清），號田水月、天池道士，浙江山陰人（今浙江紹興）。嘗於故鄉山陰築「青藤書屋」，因號青藤道人，鑿池即名曰「天池」。文長一生潦倒，生活坎坷、身世淒涼、貧病交迫，文人畫家中實所罕見。徐氏對自己半生落魄，遭時不遇亦深致慨歎，題《葡萄圖》曰：「半生落魄已成翁，獨立書齋嘯晚風。筆底明珠無處賣，閒拋閒擲野藤中。」其感慨可見一斑。

徐渭繪畫藝術的重要特色，就是形式上的水墨寫意畫法。他以傾倒墨汁的淋漓水墨，渾然天成的傳達出物像的神韻，將寫意法變為大寫意法，真正達到了「逸品」文人畫所標榜的「逸筆草草，不求形式」的境界。他的水墨大寫意花卉畫風，開闢了文人畫一片新天地，數百年來流緒連綿，傳人不絕。效法學習者眾，許筠所處的時代，正是「浙派」、「揚州八怪」、「海上畫派」等盛行的年代，其受到影響自不待言，故其題畫自言「法青藤」，實不足為怪。然而實際觀察許筠的花鳥畫，更多的是華新羅的韻味，因此其作品多的是文人畫的清新脫俗，而少率意揮灑、狂放恣肆的「閩習」風格，或許亦與華岳的清新有關吧！更重要的當是許筠的美學思想所樹立的繪畫風格。

胡懿勳云：「許筠擬徐青藤筆意而作的花鳥，臺灣早期花鳥畫家多景仰明代大寫意名家徐渭，經常以其筆意入畫，而實際上，仍以揚州畫派諸家及閩派風格為重。此幅徐渭筆意並不重，而是揚州意味較強。」⁵⁸的確，此作揚州畫派的意味較強，從許氏作品觀察，沒骨桃枝的畫法、山石的皴染、山雀的構形，當出於華岳，尤其畫眼時的「留白濃墨點睛」與華岳的手法更是一致，雖然在華氏的作品中，相同構圖的作品不得見，但其筆墨淵源於華岳，當無疑議，且華岳畫桃花的作品不少見，取材是一致的，當然此圖也有一些任伯年的影子，山雀的墨法尤其近似，且任伯年也有類似題材的《桃花鸚鵡圖》（南京博物院藏），⁵⁹畫鸚鵡6隻，立於山石之上，前景為桃樹數株，與《桃石小鳥》作意相同，由是知其確實受到華新羅、任伯年之影響。

⁵⁷ 林柏亭編著，《中國書畫4 翎毛畫》，臺北市，光復書局，1981年10月，頁122-123。

⁵⁸ 國立歷史博物館編輯，戈思明主編，《丹青憶舊：臺灣早期先賢書畫展》，台北市，國立歷史博物館，2003年12月，頁90。

⁵⁹ 劉冠良主編，《中國十大名畫家畫集/任伯年》，北京，工藝美術出版社發行，頁84。

三、琴南款《柳樹八哥》

再看《柳樹八哥》⁶⁰之用色，與任氏的《紫藤燕子圖》⁶¹及一般花鳥圖的設色，如出一轍，而樹幹、枝、葉的沒骨筆法，更是脫胎於任氏⁶²，雖華氏亦多有柳樹鸚鵡或山雀之題材，然柳葉多勾勒工緻，較許筠細膩許多，可見許筠於任頤之畫法，用力甚勤，而少華岳之工筆勾勒。然而此圖的鸚鵡，鳥的眼睛卻顯然來自華岳，則許筠融合華岳、任頤於筆下，應是合理的說法。

許筠另有一幅《梅石八哥》⁶³，梅花法趙之謙，而八哥與石則是華岳的筆意。上海博物館藏華岳的《六鸚鵡圖》、天津藝術博物館藏華岳的《柳禽圖》，其中八哥的畫法大體一致，可知許筠從華岳得筆法。

華岳精工山水、人物和花鳥，筆墨縱逸駘蕩，構思奇巧，一掃泥古之習，為清中期揚州畫派主要畫家之一。後世論其畫，以為成就最突出、影響最深遠者當推「花鳥畫」。

從華岳所擅長的畫科山水、人物、花鳥、翎毛，及其所師法的陳淳、周之冕，對照許筠的畫作，是若合符節的，而後之任頤又師法華岳，是可以推知許筠之作，當淵源於華岳、任頤的。

四、國美館藏《松鶴圖》

許氏翎毛畫的《松鶴圖》（圖 19），畫松下雙鶴，顧盼之間，神情生動，遠景布以山澗流水，設色清雅，用筆簡約，甚具文人畫意，而松鶴延年的民俗意涵亦明確顯現。本幅頗具華岳的風格，山澗、水流、坡石全然華岳面貌。

細審華岳的畫集，寫鶴的作品甚夥，任氏亦有同治庚午的《松鶴延年》，這些鶴圖都頗有相近之處，唯有寫一鶴一松者、有雙鶴者、有群鶴者，而華岳、任頤的筆下較之許筠更為工細罷了。另幅《梅花雙鶴》⁶⁴，植草、畫枝、用色，甚而筆法與《松鶴圖》皆相近，似乎更接近於任頤的寫意，由此可知，許筠的花鳥畫，主要是脫胎於華岳、任伯年，而更接近於任伯年。

⁶⁰ 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221。

⁶¹ 劉冠良主編，《中國十大名畫家畫集/任伯年》，北京工藝美術出版社發行，頁77。

⁶² 參見任伯年《蠟梅山茶》，何恭上主編，《海上畫派》，臺北市，藝術圖書公司，1995年9月，頁34，再版。

⁶³ 洪惠冠總編輯，《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年6月，頁140。

⁶⁴ 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219。

五、小結

許筠在可見的花鳥畫作中，鳥以八哥、山雀、鶴為主，此題材與華岳較為近似，華岳的鳥種類繁多，鸚鵡、燕子、山鵲、錦雞、鷹、鶴、白頭翁、黃鸝、綬帶、鷺鷥、畫眉、翠鳥、鴛鴦等，可說應有盡有，有關八哥畫題的就有《八哥圖》、《六鵲圖》、《柳燕鵲圖》、《鵲雙棲圖》、《柳禽圖》、《八百遐齡圖》等等，許筠的八哥畫作數量也不少，且兩者的眼睛如出一轍，顯然其花鳥參酌華岳筆意，尤其鳥的畫法。反之，任伯年的飛禽多配燕子。

許筠在可見的畫作中，雖只有 1 件「法任伯年作意」的作品，然而細觀其畫作，人物、翎毛、花鳥淵源於任氏者不少，甚至可以說任伯年是其師法的主要對象，畢竟他們二人的學習對象是一致的，皆學吳鎮、沈周、徐渭、陳淳、華岳等等前輩畫家，所以筆下的線條、敷色，是極為相似的。至於說「擬青藤道人本」，或有託古之意，當然，書畫本傳承，徐渭為花鳥大家，許氏師法徐渭，乃理所當然，唯今日就其畫作以觀，則顯然許筠學任伯年的情況是合乎實情的。晚清承八怪售畫揚州，而開海上畫派，當時畫人受其影響，自然不免，而許筠學任伯年亦屬常理。施翠峰《臺北美術發展探源》亦云：「其畫風顯然帶有任伯年之筆意，用筆輕妙，靈活而生動。」⁶⁵當是有所據而發。

肆、人物畫、山水畫

一、人物畫

許筠人物畫目前可見者唯有國立臺灣博物館所藏的《仕女圖》（圖20）中堂 1 幅。此件畫作為 4 尺 2 尺全紙的作品，畫幅頗大，畫面頗為簡單，畫一女子手持酒樽作進獻貌，旁一童子捧著一籃鮮花侍立，人物都面帶微笑，很明顯的是一件祝壽的畫作，近於「麻姑獻壽」的題材。此作畫風與許筠存世之四君子花鳥畫的風格，差距頗大，然其為臺灣省立博物館早期的藏品，且其款字自然順暢，印章與其他開門之作相同，而其工細之線條在其《桃石小鳥》、《柳樹八哥》、《梅鶴圖》、《桃石八哥》等畫作中亦多有相近之處，故雖為孤例，其為真跡之可信度極高。

這幅作品的題材非常通俗，極受民間喜愛，從畫風看，當是來自錢慧安⁶⁶、

⁶⁵ 施翠峰，〈臺北美術發展源流〉，《臺北文獻》直字 87 期，臺北市文獻會，1989 年 3 月 25 日，頁 3。

⁶⁶ 錢慧安（1833-1911），初名貴昌，字吉生，號清谿樵子，寶山（今屬上海）人。擅長仕女人物，師法費丹旭、改琦等人。

任伯年一路，而更接近於錢慧安。任伯年人物畫師法陳老蓮、費丹旭、任熊等人，筆意簡逸，構思奇巧。其線條清健適勁，圓潤活潑極富彈性，如圖中國美術館藏《麻姑獻壽圖》（圖 21），便有陳洪綬「軀幹偉岸」、「超拔磊落」的畫風，且具變形人物的特徵，線條的勁挺、弧線的圓熟、折線的剛強，可說是運轉自如。而錢慧安（1833-1911）的人物畫（圖 22）淵源於改七薌（1773-1828）、費丹旭（1801-1850），線條上較為柔和，不若陳洪綬的勁拔適逸。就許筠的《仕女圖》觀察，其人物線條較為厚實，接近於錢慧安；墨色較濕潤，則近於任伯年，折筆的形態與衣紋的處理，也都接近於任氏，而開臉、頭髮、髮飾、服裝等則出於錢慧安，因此整幅畫作看起來主要當脫胎於錢慧安。

二、山水畫

山水畫在臺灣的繪畫中，是發展較不興盛的畫科。當然，花鳥畫的易學、實用，是盛行的主要原因。其次流寓之士擅長及留臺作品，以花鳥為多，謝琯樵、許筠等人皆然，是第二個原因。而臺灣移民來臺開墾，披荊斬棘、筮路藍縷，多具草莽性格，對於文人臥遊，以表現煙雲供養的山水畫自然興趣缺缺，也應為原因之一。今從傳世作品的數量考察，即可約略窺知一二。

許筠山水畫目前可見者唯網拍的一件濟明款的《風雪尋詩圖》⁶⁷。題識曰：「詩思在灞橋風雪中，驢子背上。濟明仁兄大雅政，綸亭弟許筠。」此圖的風格，不論構圖、筆法都接近於元四家，尤其黃公望⁶⁸。構圖是常見的一河兩岸式，而兩岸的布局都有馬遠、夏圭的「馬一角」、「夏半邊」的特色。吳鎮的《洞庭漁隱》⁶⁹、王蒙的《西郊草堂圖》⁷⁰、倪瓚的《虞山林壑》⁷¹都有類似的構圖。筆法的皴擦點染以及鉤線也都近於元四家。從畫作的對照很容易可以看出許筠此作的來源：

1. 一河兩岸式的構圖，且都偏於一角。

⁶⁷ 此作圖版見陳秀良，《許筠書畫研究》，明道大學，國學研究所碩士論文，2011年6月，頁169。圖片來源乃網路sun_day936的賣場（<http://goods.ruten.com.tw/item/show?11070215225589>，瀏覽日期：2010年8月27日）。就其款識觀察，當屬真跡無疑。

⁶⁸ 圖版見薄松年，《中國巨匠美術周刊 黃公望》，臺北新店，錦繡出版，1995年11月25日，頁5

⁶⁹ 圖版見陳擎光，《中國巨匠美術周刊 吳鎮》，臺北新店，錦繡出版，1995年7月22日，頁13。

⁷⁰ 圖版見馬季戈，《中國巨匠美術周刊 王蒙》，臺北新店，錦繡出版，1995年9月16日，頁20

⁷¹ 圖版見白適銘，《中國巨匠美術周刊 倪瓚》，臺北新店，錦繡出版，1996年6月29日，頁25。

2. 山頂及山邊都有「礮頭」的小石塊。
3. 山都採淡墨皴染濃墨點苔。
4. 近景的土坡石塊都為勾勒斧劈法。
5. 草屋及橋的線條疏朗、潤澤是相同的。
6. 許筠的《風雪尋詩圖》與吳鎮的《草亭詩意圖》⁷²都表達了「少無世俗韻，性本愛山丘」的隱逸之士對山野生活的熱愛之情及其自由、恬靜的心境。

由以上的比對，可以很清楚的看出許筠山水畫的淵源，如果從這樣的孤品做觀察，很顯然他是以元四家為學習的對象，除了「取法乎高」之外，或許也表達了作者的思想意態與審美標準。即畫品與人品的相結合，而文人畫與隱逸之士間的高遠情操，當是許筠所追求的了，如其於《臺灣日日新報》的筆單所言「作倪雲林放懷高致」，如此，我們便不難了解，許筠所取法的對象總在宋、元之間，而少及於近代的原因了。

伍、與其他重要畫家比較

從許筠留存的畫作中，實際的觀察辨析，即能了解許筠的「文人」觀，畫竹主要的師法對象包括宋代的文同、蘇軾，元代的吳鎮，明朝的王絨等人；人物畫主要脫胎於錢慧安；山水畫一幅較接近元四家，尤其黃公望。在其諸多的作品中，學徐渭、學華嵒，但他似乎都避過筆墨大開大闔的率意之作，而採取了較為工緻的水墨創作。他的畫作是較為清雅的，筆墨非常細膩，在他的作品裏，幾乎看不到濃濁的筆觸，而大開大闔的「閩習」風格更是不可見，格調非常的高雅。從畫品與人品的相結合來觀察，文人畫與隱逸之士間的高遠情操，當是許筠所追求的了。而與其前後的臺灣畫家在取徑上似乎略有不同，茲列舉約略同期的謝琯樵、李霞、蔡大成數人以為比較，以別差異。

一、謝琯樵

在臺灣的畫史中，公認最具影響力的畫家當推謝琯樵，談明清臺灣書畫與早期文獻者，亦必然言及謝琯樵。琯樵詩書畫印俱精，於三臺藝苑，素著令譽。書

⁷² 圖版見陳擎光，《中國巨匠美術周刊 吳鎮》，臺北新店，錦繡出版，1995年7月22日，頁14。

法顏、米，蒼勁絕俗；行草得力於顏真卿的〈爭座位帖〉，參酌米元章筆意，楷書以《石芝圃先生八十壽屏》飲譽三臺。畫師白陽、華岳，筆致高昂、氣韻深厚，畫竹則深受鄭板橋影響。篆刻白文以漢印為主，朱文則受清代浙派影響，有《瑄樵真篆》傳世。⁷³謝瑄樵在臺期間雖僅幾年，惟遺作留存頗豐，對清代後半期臺灣書畫與文教影響甚鉅。⁷⁴在臺期間有吳尚霽、林國芳等以其為師，後代書畫家如臺北李學樵、新竹李逸樵、鹿港陳亦樵、王席聘等均追隨之。

謝瑄樵的畫以花鳥為主，尤多蘭竹，山水相對較少見。見之載籍的書畫作品有 166 件，其中書法有 24 組件，在 142 件繪畫作品中，竹畫有 68 件，畫蘭 25 件，山水 13 件。蘭竹 93 件，其數量之多自不待言。謝氏竹畫取徑多元，其款識中仿擬的書畫家即有文同、蘇東坡、吳鎮、柯九思、王蒙、夏仲昭、沈周、陳淳、徐渭、板橋道人、鐵舟和尚等人，⁷⁵而其畫論中更常提到板橋道人（鄭燮，1693-1765）、鐵舟和尚（可韻，俗姓黃，又號木石山人，湖北武昌人，?-1818），而鐵舟和尚師法徐渭。因此，謝瑄樵的竹畫，從徐渭⁷⁶、板橋⁷⁷、鐵舟⁷⁸到瑄樵⁷⁹，其脈絡是一貫相承的，這一點顯然與許筠的取法對象以文同、王紱為主是有所出入的，且其仿「文同」的竹子，節的畫法並非「環節法」，而是後世的「濃墨點節法」，葉雖是「濃淡疊葉」，但並不隨枝，且葉都作長帚狀，與文同是甚有區別的，應是更接近鄭板橋。而其仿「東坡」的竹子（圖 23），墨瀟淋漓，「濃淡疊葉」，與蘇軾的清逸「个」字點（見圖 15），也是大不相同，顯然擬與可、東坡當為山人自道，而非真擬其意。

總的來看，謝瑄樵畫竹，竿多勁挺剛強，節多為「濃墨點節法」，葉多呈長條狀，全幅看起來顯得怒張挺拔，極具精神，當是以鄭板橋為主要的師法對象。相對的許筠的竹畫，在用筆上，較為含蓄，溫文典雅，取徑較為高古。

⁷³ 參見周明聰，〈剛直不屈一支筆：謝瑄樵的藝術與人生之研究〉，《史物論壇》第 5 期，臺北市，歷史博物館，2007 年 2 月 27 日，頁 72。

⁷⁴ 參見周明聰，〈剛直不屈一支筆：謝瑄樵的藝術與人生之研究〉，《史物論壇》第 5 期，臺北市，歷史博物館，2007 年 2 月 27 日，頁 87。另參見伊能嘉矩，《臺灣文化志（中卷）》，臺中市，臺灣省文獻委員會，1991 年 6 月，頁 58。謝忠恆，《謝瑄樵之藝術研究》，國立臺灣藝術大學，造形藝術研究所碩士論文，2009 年。

⁷⁵ 據謝忠恆，《謝瑄樵之藝術研究》作品資料統計。

⁷⁶ 徐渭《竹石圖》圖版見劉冠良主編，《中國十大名畫家畫集徐渭》，北京，工藝美術出版社發行，頁 24。

⁷⁷ 鄭燮《墨竹圖》圖版見劉冠良主編，《中國十大名畫家畫集鄭板橋》，北京，工藝美術出版社，頁 90。

⁷⁸ 可韻《竹石圖》圖版見上海馳翰拍賣，《中國書畫（一）》168 期，2011 年 4 月 27 日。

⁷⁹ 謝瑄樵《竹石圖》圖版見謝忠恆，《謝瑄樵之藝術研究》，國立臺灣藝術大學，造形藝術研究所碩士論文，2009 年，頁 301。

至於「墨蘭」，有擬鄭思肖、鄭板橋、陳淳者，⁸⁰顯然還是以鄭板橋為主，相對的許筠「蘭花」作品不過 4 件，較特殊的是具「石濤」筆意者 1 件，取徑與謝琯樵大不相同。除此之外，有關謝琯樵

花鳥作品，一般評論是水墨花卉近似陳淳、徐渭，翎毛師法華品，⁸¹倒是與許筠相近。惟謝琯樵有不少畫鷹之作則顯然出自明代浙派的林良（約 1428-1488 後）、呂紀（約 1439-1505），林良的《秋鷹圖》（圖 24），雖以沒骨法畫鷹，但卻利用墨的濃淡來勾出鷹的身形，枯枝也以斧劈似的側鋒筆法寫出，呂紀的《鷹鵠圖》（圖 25）與之相同，只是用筆上更為細膩，樹枝也不見勾勒，山石以大斧劈連皴帶染，顯得粗獷有力，謝琯樵的《古木蒼鷹圖》（圖 26）與呂紀的《鷹鵠圖》，不論筆法、墨色幾乎如出一轍，謝琯樵另有《松鷹圖》及《花鳥四屏》的鷹⁸²，其畫法皆相同。可知謝氏畫鷹是深受浙派影響的。而許筠的畫作中則不見浙派的影子，此是二者相異之處。

花鳥之外，謝琯樵尚有 13 件山水畫作傳世，《明清時代臺灣書畫》即收有《秋景山水圖》、《夏山煙雨圖》2 件，《丹青憶舊：臺灣早期先賢書畫展》收錄其《小景山水》1 件，就此 3 件作品觀察，謝琯樵的山水受到明人的影響頗大，尤其唐寅。以《夏山煙雨圖》來看，雖說是「仿高房山」，然而高克恭（1248-1310）的筆墨蒼潤，氣韻閑逸，林巒煙雨迷濛之態與此圖大不相同。試與唐寅的《毅菴圖》比對，其山石、樹木、草屋畫法都相同（表 2），皴擦點染的方法也相同，顯然謝琯樵的山水是以唐寅為主要的學習對象。此與許筠取徑於元四家是不大相同的。

從表中可以很明顯的看出兩者畫法的相似性，尤其山石鉤勒的細勁線條，施以斧劈皴來表達石頭的塊面，手法是一致的。從其《夏山煙雨圖》、《秋景山水圖》⁸³可以看出其法唐六如的《溪山漁隱圖》、《春遊女兒山圖》⁸⁴的情形，至於其師汪志周的畫法⁸⁵較近於元四家的筆墨，與謝琯樵是不同的。

從謝琯樵現存的山水畫作觀察，當淵源於浙派，受明人的影響頗大，尤其唐

⁸⁰ 據謝忠恆，《謝琯樵之藝術研究》作品資料統計。

⁸¹ 林柏亭，〈三位傑出的畫家〉，《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 439。

⁸² 分見黃才郎執行編輯，《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 152、164。

⁸³ 圖版分見黃才郎執行編輯，《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 170、143。

⁸⁴ 圖版分見楊新，《中國巨匠美術周刊，唐寅》，臺北新店，錦繡出版，1995 年 11 月 4 日，頁 5、7。

⁸⁵ 汪志周字瘦石，福建詔安人。清道光年間詔安著名畫家，謝琯樵嘗師之。汪志周〈仿大癡山水〉圖版參見上海馳翰拍賣，《中國書畫（一）》160 期，2011 年 4 月 27 日。

寅。畫風上承襲馬夏以迄於戴進等人的勁利線條，以斧劈皴、折帶皴來處理山石的塊面，以勾勒法畫樹木，較少出現濃墨點苔的情形，在畫面的處理上沒有「閩習」大開大闔的筆墨，顯得雅潔，非常的清新。

二、李霞

李霞（1871-1939），字雲仙，號髓石子、抱琴游子。福建仙遊人。為李燦的從孫，李芳林的侄子，為人風雅，嗜音律。幼時跟隨伯父李芳林學畫，自光緒14年（1888）17歲起便受聘於各地寺廟描繪人物壁畫，遊藝四方。同樣出身福建的畫家上官周、黃慎兩人對他的影響最大。其畫作筆力雄健，善於仙佛道釋、歷史人物和民間故事，用雄健粗獷的筆觸勾寫人物衣紋，面部則以細膩的工筆描繪，毛髮纖細如真，畫面高古深雅。昭和3年（1928）8月東渡，寓臺兩年，擔任「新竹書畫益精會」舉辦全臺書畫展覽會審查委員，並於1929年8月11至13日在臺中新富町中華會館舉辦畫展。他在臺灣兩年留下的足跡與影響，帶來閩派人物繪畫獨特的表現與精神，透過與臺灣當地書畫家的來往，得以發揮此派風格的影響力。受李霞影響的臺灣畫家有陳心授（1862-1932）、陳湖古（1888-1952）、張金柱（1893-1961）、鄭玉田（1897-1965）、及范耀庚（1877-1950）父女等多人。

從留存畫作觀察，李霞最重要的師承當是黃慎。然而兩者之間還是有所區別，黃慎早期的線條頗有仇英⁸⁶、陳洪綬⁸⁷，甚而宋人的韻味，筆勢剛勁峭利，細勁不失柔和，適逸而具彈性⁸⁸，後期以草書入畫，線條渾厚圓潤，折筆也不顯銳利，顯得自然順暢⁸⁹；李霞的用筆則多顯頓挫，幾乎不見長線條（圖27），他們二人人物畫題材的選擇趨向世俗化，喜歡以一般民間易懂喜好的題材入畫，一如海上派擅長表現鍾馗、風塵三俠等故事人物。王耀庭以為李霞早期曾受錢慧安的影響，⁹⁰相對於許筠的孤品《仕女圖》（圖20）明顯受到錢慧安的影響，卻沒有受到同是福建籍的黃慎影響，是頗值得探討的。

黃慎本人並未來臺，但他對臺灣早期畫家的影響，除了透過畫跡的散佈流傳

⁸⁶ 見仇英《桐蔭清話》，圖版見單國霖，《中國巨匠美術周刊 仇英》，臺北新店，錦繡出版，1995年9月9日，頁20。

⁸⁷ 見陳洪綬《歸去來圖》，圖版見單國強，《中國巨匠美術周刊 陳洪綬》，臺北新店，錦繡出版，1994年10月29日，頁18。

⁸⁸ 見黃慎《整冠圖》，圖版見蘇啟明主編，《揚州八怪書畫珍品展》，臺北市，國立歷史博物館，1999年7月，頁117。

⁸⁹ 見黃慎《蘇武牧羊圖》，圖版見蘇啟明主編，《揚州八怪書畫珍品展》，頁128。

⁹⁰ 王耀庭，〈李霞的生平與藝事——兼記“閩習”在臺灣畫史上的一頁〉，《臺灣美術》4卷1期（第13期），1991年7月，頁48。

外，也常透過他的追隨者，對臺灣發生極大之影響力。黃慎畫風大部分是隨著內地沿海畫家傳入臺灣的。從畫作上可看出受其影響的畫家包括：道光年間遊臺的陳邦選、光緒年間，陸續來臺的閩、粵籍畫家如廖慶三（福建汀州）、張菱波（福建閩侯）及吳鳳生（廣東潮州）、日治時期曾經寓臺的李霞（福建仙游）、詹培勳（廣東潮州）等。而臺籍畫家則有林覺、呂璧松、林天爵、謝彬、郭振聲等，其中林覺尤其著名。

三、蔡大成

蔡大成（1876-1938 以後）⁹¹，臺北人，清光緒 2 年（1876）生。其人生平事蹟諱莫如深，惟知其於大正 15（1926）年 3 月 30 日至 4 月 3 日嘗與陳寶田、蔡九五、吳廷芳，配合臺中共進會展，聯展於臺中基督教福音堂。⁹²林柏亭云：「許筠，字綸亭，福建人。知書善畫，長於花鳥，善寫四君子。繼謝琯樵、葉化成之後，應林本源之聘，至板橋林家。寓臺時，曾指授臺北蔡大成。」⁹³，蕭再火云：「蔡大成，字石崖，臺北人，清光緒二年（1876）生。少時曾受許綸亭指授畫法，市隱壺天，以筆自娛。尤擅墨竹。」⁹⁴由這兩條資料道出了許筠與蔡大成的師徒關係，然而他們二人的書畫風格卻是大不相同。以許筠傳世最多的竹畫來看，多取法宋元，而蔡大成的竹畫⁹⁵（圖 28）顯然來自鄭板橋，其最有可能的學習對象當是謝琯樵，而非許筠。許筠的書法在碑學興盛的時代，似乎未受碑學影響，純以帖學面世，反觀其弟子蔡大成書法，碑味十足⁹⁶及（圖 29），頗堪玩味。由此亦可知「寓臺時，曾指授臺北蔡大成。」或許因同居大稻埕而得地利之便，適有短期的研討請益之機會，應非長期師事受教為是。

陸、結語

許筠，長於花鳥，更善寫四君子。從現有之圖錄來看，其畫作多為花鳥，師法的對象則以華嵒（華新羅）、任頤（任伯年）為主。許筠雖然只有 1 件「法任

⁹¹ 蔡氏有一《梅石圖》，款識曰：「冰壺掩映，戊寅（1938）初夏，錫欽先生指謬，石崖蔡大成畫。」

⁹² 顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》，臺北市，雄獅圖書出版，1998 年 10 月，頁 81。

⁹³ 林柏亭，〈清朝臺灣畫人輯略〉，《中原文化與臺灣》，臺北市，臺北市文獻委員會，1971 年 10 月 10 日。

⁹⁴ 蕭再火編撰，王國璠校定，《臺灣先賢書畫選集》，南投鎮，賢思莊養廉齋，1980 年 12 月 6 日，頁 203。

⁹⁵ 蔡大成另有《墨竹四屏》圖版見蕭再火編撰，王國璠校定，《臺灣先賢書畫選集》，南投鎮，賢思莊養廉齋，1980 年 12 月 6 日，頁 142。

⁹⁶ 圖版見林右正等撰文，《典藏目錄（10）》，臺中市，國立臺灣美術館，1998 年 12 月，頁 110。

伯年作意」的作品，然而細觀其畫作，人物、翎毛、花鳥淵源於任氏者不少，甚至可以說任伯年是其師法的主要對象，畢竟他們二人的學習對象是一致的，皆學吳鎮、沈周、徐渭、陳淳、華岳等等前輩畫家，所以筆下的線條、敷色，是極為相似的。至於說「擬青藤道人本」，或有託古之意，當然，書畫本傳承，徐渭為花鳥大家，許氏師法徐渭，乃理所當然，唯今日就其畫作以觀，則顯然許筠學任伯年的情況是合乎實情的。晚清承八怪售畫揚州，而開海上畫派，當時畫人受其影響，自然不免，是許筠學任伯年亦屬常理。

至於「四君子」畫主要的師法對象，「梅」、「蘭」以趙之謙為主，「菊」則以周之冕為依歸而融入華岳的風格。畫竹主要的師法對象包括宋代的文同、蘇軾，元代的吳鎮，明朝的王紱等人，以取徑王紱為主。枝幹多為文同的濃墨環節法，竹葉也有文同的造型，葉的組織多是「結組重疊法」，有文同的隨枝重疊，配景山石多學王紱，小部分則出自華岳。人物畫一幅則脫胎於錢慧安，並具任伯年的韻味。山水畫一幅較接近元四家，尤其黃公望。

從許筠臨仿的對象，吾人可以明瞭許筠是以文人自居的，其所服膺者乃「文人畫」的傳統，如其畫竹，必曰「與可」、「東坡」，蓋文、蘇乃竹畫之祖，更是「文人畫」之先輩，而觀其傳世墨蹟，梅、蘭、竹、菊、松、石為大宗，題材尤為文人所喜。許筠山水畫的淵源，如果從其孤品觀察，很顯然他是以元四家為學習的對象，除了「取法乎高」之外，或許也表達了作者的思想意態與審美標準。即畫品與人品的相結合，而文人畫與隱逸之士間的高遠情操，當是許筠所追求的了，如其於《臺灣日日新報》的筆單所言「作倪雲林放懷高致」，如此，我們便不難了解，許筠所取法的對象總在宋、元之間，而少及於近代的原因了。

吾人可以從許筠留存的畫作中，實際的觀察辨析，很容易便能了解許筠的「文人」觀，在其諸多的作品中，學徐渭、學華岳，但他似乎都避過筆墨大開大闔的率意之作，而採取了較為工緻的水墨創作。書法亦然，隸書楷書不論，他的行書都寫得中規中矩，草書亦然，極少寫得叫人難以辨認，而大草的作品闕如，顯然是有意為之，此或許可視為許筠的書畫觀。總的來看，許筠的畫作是較為清雅的，筆墨非常細膩，在他的作品裏，幾乎看不到濃濁的筆觸，而大開大闔的「閩習」風格更是不可見，格調非常的高雅，足可入名家之流。

附記

筆者為文之際，查閱不少所謂「文獻書畫」的資料，多有殘損的情形，保存

情況並不理想，當然臺灣地區因氣候濕熱，受潮蟲蛀，字畫之保存先天即不容易，加上現實面之市場報酬率不高，因此未能得到良好之保護，實為殘損之主因。試想，台南少了赤崁樓、孔廟；鹿港不見了龍山寺、天后宮，一府二鹿復有記憶耶！是今日存世之作，實為台灣美術史之記憶，損壞多有，能不令人憂乎？此前輩亦言之諄諄，⁹⁷足為謀事者戒，某不才，願為搖旗耳。

參考文獻

- 《榮寶齋》編輯部，《榮寶齋》傳統藝術版總 66 期，北京市，2010 年 9 月。
- 《臺灣日日新報》第千五十八號，明治 34 年（1901）11 月 9 日，4 版。
- 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。
- 王靖憲，《中國巨匠美術周刊 趙之謙》，臺北新店，錦繡出版，1995 年 9 月 2 日。
- 王耀庭，《日據時代臺灣的傳統書畫》，《臺灣地區現代美術的發展》，臺北市，臺北市立美術館，1990 年 6 月。
- 王耀庭，〈李霞的生平與藝事——兼記“閩習”在臺灣畫史上的一頁〉，《臺灣美術》4 卷 1 期（第 13 期），1991 年 7 月。
- 台灣美術年鑑編輯委員會編著，《1990 臺灣美術年鑑》，臺北市，雄獅圖書公司，1989 年 12 月。
- 石叔明，〈墨竹篇〉，《故宮文物月刊》41 期，1986 年 8 月，台北市。
- 何勛堯編，《館藏書畫選輯》，臺北市，臺灣省立博物館，1986 年 4 月。
- 李福順編著，《蘇軾與書畫文獻集》，北京市，榮寶齋出版社，2006 年 6 月。
- 李霖燦，〈風竹拓片和吳鎮墨竹譜〉，《故宮文物月刊》4 期，1983 年 7 月，台北市。
- 周明聰，〈剛直不屈一支筆：謝琯樵的藝術與人生之研究〉，《史物論壇》第 5 期，臺北市。
- 林文龍作，《台灣文獻先賢：林熊祥父子與板橋林家史料特展圖錄》，南投市，臺灣文獻館，2008 年 10 月 1 日。
- 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。

⁹⁷ 胡懿勳，〈臺灣早期書畫的價值與意義——兼談作品保存現況〉，《臺灣早期書畫展圖錄》，臺北市，國立歷史博物館，1995 年 11 月。

- 林柏亭編著，《中國書畫 4 翎毛畫》，臺北市，光復書局，1981 年 10 月。
- 林錫慶編，《東寧墨蹟》，臺北市，東寧墨蹟編纂會，1933 年。
- 施翠峰，〈臺北美術發展源流〉，《臺北文獻》直字 87 期，1989 年 3 月 25 日。
- 洪惠冠總編輯，《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 年 6 月。
- 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 年 10 月。
- 涂勝本總編輯，《臺灣先賢文獻書畫展專輯》，南投縣，民俗文物學會，1998 年 11 月。
- 國史館臺灣文獻館編，《臺灣早期書畫專輯》，南投市，臺灣文獻館，2003 年 12 月。
- 國立歷史博物館編輯，戈思明主編，《丹青憶舊：臺灣早期先賢書畫展》，台北市，國立歷史博物館，2003 年 12 月。
- 崔詠雪撰稿，《在水一方——1945 年以前臺灣水墨畫》，臺中市，國立臺灣美術館，2004 年 7 月。
- 張光賓編著，《中國書畫 3 花竹畫》，臺北市，光復書局，1981 年 10 月。
- 張華芝，《中國巨匠美術周刊 陳淳》，臺北新店，錦繡出版，1995 年 9 月 2 日。
- 張繼馨編，《古今名畫集粹 清供》，江蘇蘇州，古吳軒出版，1998 年 9 月。
- 陳宏勉等編，《臺灣書法三百年》，高雄市，高雄市美術館，1998 年 6 月。
- 陳秀良，〈光緒書畫家許筠及其來臺行止試探〉，《臺北文獻季刊》直字第 182 期，2012 年 12 月 25 日，臺北市。
- 陳秀良，《許筠書畫研究》，明道大學，國學研究所碩士論文，2011 年 6 月。
- 陳高潮、陳朝華編輯，《徐渭書畫集（下卷）》，北京，北京工藝美術出版社，2005 年 1 月。
- 陳擎光，《中國巨匠美術周刊 吳鎮》，臺北新店，錦繡出版，1995 年 7 月 22 日。
- 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。
- 臺北市文獻委員會編，《中原文化與臺灣》，臺北市，臺北市文獻委員會，1971 年 10 月 10 日。

臺灣省立彰化社教館編校，《館藏古今書畫專集》，彰化市，臺灣省立彰化社教館，1985年

劉冠良主編，《中國十大名畫家畫集／任伯年》，北京工藝美術出版社發行。

蔡長鐘編著，《東寧風雅——臺灣文獻書畫扇面專輯》，臺南縣西港鄉，財團法人大牛兒童城文化推廣基金會，2007年12月，修訂版。

鄭再傳，《臺灣文獻書畫——鄭再傳收藏展》，新竹市，鄭再傳自印，1997年5月。

蕭再火編撰，王國璠校定，《臺灣先賢書畫選集》，南投鎮，賢思莊養廉齋，1980年12月6日。

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。

顏娟英編著，《臺灣近代美術大事年表》，臺北市，雄獅圖書出版，1998年10月。

鐘金水總編輯，《臺灣先賢文獻書畫集》，臺中縣，大員文史工作室，2004年10月1日。

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