

博采眾長 化古爲己—張大千之書篆創作

Calligraphy and Painting of Chang Dai-Chien, Combine with Tradition and New Culture together

張進勇

Chang Chin-Yung

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系講師

摘要

張大千（1899~1983）一生致力於書畫藝術，凡有益於藝術內涵之提昇者，無不勤奮學習古人法跡，用心觀摩深入探究，汲其長處融爲己用，故對古人之跡甚爲熟稔且能洞悉其行運之筆，使之得之於手，應之於心，故使其藝術境界躋攀於高峰。

大千初入藝壇時，以學書爲學畫的基礎，在曾、李二師門下習書，遍臨「三代兩漢金石文字、六朝三唐碑刻」與歷代佳拓名帖以及名家書跡，爲其在主要書學淵源。在其書學歷程及風格演變上，不難看出其書體風格多變，功力深邃，與繪畫相媲美且絲毫不遜色。二師均爲前清遺老，飽學之士，學識淵博，對書畫也頗具鑒賞，且富收藏，均爲當代碑學名家，號稱「南曾北李」，在二師授業下大千對歷代書法之淵源、流派，方圓筆性得有系統的了解。

大千初習書時，其書法作品大都是以臨摹學習各家拓碑版爲主體。李師命其由三代金文入手，學習鼎彝銘文以去俗氣。二師認爲魏碑風格質樸而書體多樣，水平很高，開隋唐楷法之先河。因此大千對碑學所下功夫，乃爲其紮立日後書學之基石。

大千早期的篆刻作品，取材眾多，風格獨具，尤能顯見其書法造詣之深，取法之博，有如「印中有書」，呈現出筆之意趣。大千早年的自刻印中，亦有擷取

《流沙墜簡》等出土文字原跡入印之作品，體現了清人「印外求印」的篆刻研創門徑。

【關鍵詞】張大千、石門頌、流沙墜簡、黃山谷

一、前言

綜觀張大千（1899~1983）之治藝，係藉由書學理念爲根基，在曾、李二師門下習書，遍臨「三代兩漢金石文、六朝三唐碑刻」文字，爲張大千在書學淵源上之主要歷程，其理解之深，對歷代書跡方圓筆性，均能窮探其淵源流派。大千一生致力於書畫藝術，凡有益於藝術內涵之提昇者，無不勤奮學習古人法跡，用心觀摩，深入探究，汲其長處融爲己用，對古人之筆墨形質甚爲熟稔，且能洞悉明瞭其行運之筆，使之得之於手，應之於心，加以淵博的藝術修養，故使其藝術境界躋攀於高峰。

張大千的書法風格亦如其繪畫般多變，實乃得力於早年遍臨各佳拓碑版，經反復臨寫並加以背臨，同時兼學歷代各名家書跡之所長，融爲己有，且能汲古出新，將篆、隸、行、楷、草各體部首或體勢加以整合，得碑學渾厚樸質之氣，並參入篆隸戰顛之行筆，再加以貫通山谷筆意，終而形成獨特風格之「大千書體」。

從早年書跡與治印中可以發現，其書學之歷程中，亦與《流沙墜簡》具有淵源關係。此批簡爲漢簡中較早發現之簡牘文字，在當時中國學術界、藝術界中，也曾掀起一股熱潮。張大千正致力於古文字學習之際，必也對此簡產生極大興趣，從中汲取簡牘文字中之特殊風格。

二、曾、李二師引導

張大千在從藝數年間能迅速崛起於藝壇，除仲兄善子的教導外，影響其一生者，應首推曾、李二師了，大千在〈記曾李二師〉一文中曾自述道：「以言師道，那裏敢說是影響，簡直是受益良多啊！」¹。因此可知，曾、李二師對大千藝事的發展有著決定性的影響。

¹ 張大千：〈記曾李二師〉，《大成雜誌》，27期，5-7頁，1976。

大千在《四十年回顧展·序》中自述其早期學書之過程曰：

「二十歲歸國，居上海，受業於衡陽曾夫子農髯、臨川李夫子梅庵，學三代兩漢金石文字、六朝三唐碑刻。」²

是時為大千拜師習藝之始，當時在二師門下主要是學書，而不是學畫³。其書法根基致力於鼎彝銘文、歷代佳拓碑文之基礎上，開啓了大千走入藝壇之里程碑。

大千甚早即體悟到習書是學畫的基礎，想立足於中國畫壇，成為具有高成就的國畫大師，須深入中國傳統書畫藝術作全面性的學習。早年留學日本雖是學習染織，但課餘期間仍常鑽研於金石文字篆刻藝術中，亦接觸新思潮、新觀念以及新的繪畫表現形式。然而大千自日本歸國後，並未立即致力於傳統繪畫觀念與創新的改革，而是投入曾、李二師門下習書與學習詩文，有感在其繪畫藝術發展中，應先建立具備書法家與詩人的涵養。

張大千的藝術研創生涯中，首先是選擇書學為其治藝之根基，民國八年（1919）赴上海拜師於著名書法名家曾熙（1861~1930），隔年約五月拜名師李瑞清（1867~1920）門下，二師同為清末民初之飽學名士，均為當時的碑學書法名家，曾熙書學「石鼓文、夏承、華山、史晨、大傳、右軍、大令，尤好鶴銘、般若，自號南宗。」李瑞清則書學「鼎彝、漢中、石門諸刻、劉平國、裴岑、張遷、禮器、鄭道昭、爨龍顏之屬，自號北宗。」⁴二師皆以善治碑學而聞名。在大千的學書歷程中，曾李二師所啓發之影響佔有重要之因素，可謂集南北宗之長。值

² 熊念祖編：《張大千談畫》，11-12 頁，1975 年 6 月，中國藝廊出版社。

³ 謝家孝：《張大千傳》，68 頁，1993 年 3 月，希代出版社。

⁴ 馬宗霍輯：《書林藻鑑》，卷第十二，446 頁，1982 年 5 月，臺灣商務印書館。

得一提的是，大千在李師門下習書，僅有近半年時間⁵，卻能達到李師的「書無不學，學無不肖」的摹古本領，其所以能深入學習古人之書跡，緣於大千神乎其技的摹寫工夫，二師亦富收藏，更將佳拓碑版及歷代名家書跡提供大千臨習。張大千在此環境背景中，以其聰穎之悟性，加上勤於學習的治學態度，終能熟稔各家各派的方、圓筆性及淵源脈絡，集各家之所長，猶如磁石般的吸收，迅速崛起於上海藝壇，成為詩、書、畫三絕之新秀。

大千早期書跡受李瑞清的影響甚深，從下列二人款文剪集書跡（圖1）筆勢上可以看出與李師之風格極其相似，完全熟稔，且能洞悉明瞭其行運之筆，達到李師的「學無不肖」的摹寫本領。據傳連當時李師在世因病無法交件時，都由大千代寫。⁶由此得知在曾李二師之弟子中，能摹其書而兼擅曾李一波三折之法，得之神似，惟大千一人也。



⁵ 參見李永翹，《張大千年譜》，29頁，大千於（1920）年五月拜李師門下，同年十月二十日李瑞清因中風去逝，卒年五十四歲，因此在李師門下習書僅近半年矣。李師逝世由曾師與大千出面料理後事，因李師逝世家庭蕭條，曾師以李師舊藏墨寶多件交大千，囑折價千元以作喪用，大千對李師十分感激，不願領李師折價遺藏，淨送奠儀三百銀元。1987年12月，四川省社會科學院出版。

⁶ 林熙：〈張大千的兩位老師〉，《大成雜誌》，220期，20頁。

(一)、摹古學理基礎

大千受業之初，致力於歷代佳拓碑碣之臨摹，以學習古人為基礎，增廣見識，瞭解歷代書法之源流與發展過程，並觀察分析各家各派之風格，以掌握字體的結構及書寫之規律。二師也將其所收藏之佳拓碑版示以大千臨習，且命以集字為聯，用雙鉤榻法習之，使其熟稔書法結構變化，得以掌握各碑帖用筆、布白、章法之特色，奠定紮實之書學基礎。

李師認為摹古的基礎，是為擴長見識，提昇水平以期自我風格之建立。如遇佳拓碑板，則授大千以雙鉤法摹寫，師曰：

「若不由此；無以知轉折微妙處也。」

在筆者收集資中，很難找到有關大千以雙鉤法摹寫的字跡，在此就以大千在敦煌臨摹時期的資料（圖 2），以窺究其雙鉤書跡之一般。

李師繼而命其集字為楹聯，曰：

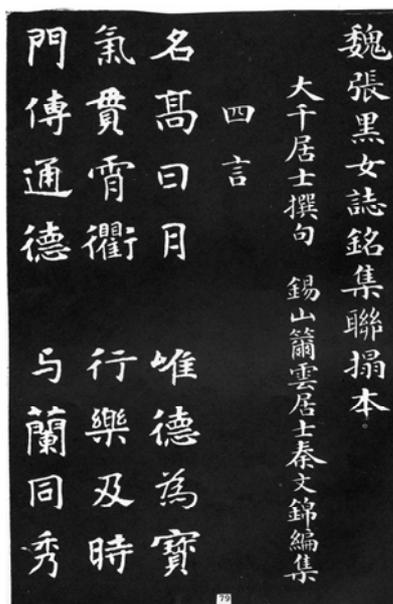
「不若是；無以知結構深奧處也。」⁷

即以〈石門銘〉、〈石門頌〉、〈爨寶子〉、〈爨龍顏碑〉、〈張黑女碑〉（圖 3）等之集聯，以供臨池之需。大千在這樣的學習環境上，對字的結構變化，章法布白，自能深入體悟，熟稔其筆性之方圓，在自我風格形成之基礎上，為重要的影響因素之一。

⁷ 巢章甫：〈記大千居士〉，《大成雜誌》，114 期，30-31 頁，1983 年。



(圖 2) 臨敦煌壁畫所用雙鉤法



(圖 3) 大千撰句的〈張黑女碑〉，秦文錦編印

大千對後學也曾提倡以勾勒來練習，凡遇古人名跡應從雙鉤摹寫入手，進而了解線條中之規矩法度。大千在大風堂同門會成立會之講話中，曾述及學習書畫以勾勒求之，云：

「因古人用筆常于微細處見精神，學者每不易驟得，唐人學書，採用雙鉤法，使學者于點畫游絲微細處俱不得放過。」⁸

又云：

「譏人臨摹古畫為依傍門戶者，徒見其淺陋。臨畫如讀書、如習碑帖。幾曾見不讀書而能文？不習碑帖而善書者乎？」⁹

因此可見，大千對於臨與摹的功夫均打下深厚的基礎，強調臨摹功夫要深入，要眼觀手臨，還得心領神會，更能詳細瞭解凡古之佳畫名碑，經臨摹鈎勒後

⁸ 李永翹編選：《張大千藝術隨筆》，4-6 頁，2001 年 1 月，上海文藝出版社。

⁹ 熊念祖編，《張大千談畫》，85 頁，1975 年 6 月，中國藝廊出版社。

始悟其精妙，而且要能化古人為我有，創造自我獨立之風格。

(二)、臨摹金石碑版作品賞析

清道人力主「求篆於金，求隸於石。」主張學篆必神遊三代，目無二李，為篆須考覽鼎彝，上溯其源，作篆始得金石氣。學習隸法，擷取兩漢碑碣，旁通磚瓦文字，乃得碑刻中之精髓。在三十年代以前，張大千的書法作品大都是以臨摹學習各佳拓碑版為主體。本文將探源其臨撫各碑帖所紮立的基礎上，以書法作品為主，款文為輔，有系統的了解其擷取碑帖獨特之筆畫之融合，探析其所形成的藝術特質，而其研創歷程真可謂如其繪畫般之汲古開新，自成風貌。

1、篆書取徑於金文

清道人一生求篆於金，初授大千以大篆入手，以散盤法求之，各鼎彝銘文為其初學對象，學習篆文得以去俗，才能寫出渾厚高尚之氣質。例舉李瑞清〈邊城田舍金文五言聯〉(圖4)「邊城却師旅，田舍自豐登。」、曾熙〈唯師有俎金文六言聯〉(圖5)「唯師旅強邊邑，有俎豆實大廷。」〈集散氏盤〉作品，並以《金文集聯》的原迹並列相互比對，可以清楚的看到，其用筆渾厚，呈現質樸古拙之氣。



(圖4) 李瑞清〈集散氏盤〉作品



(圖5) 曾熙〈集散氏盤〉作品

大千對於篆書的研習尤爲重視，在觀石濤〈翠蛟峰觀泉圖〉上題跋：

「今人但知清湘恣肆，而不知其謹嚴，但知清湘簡遠，而不知其繁密。學不通經，謂之俗學，書不通篆，謂之俗書，畫不撫古，謂之俗畫。」¹⁰

金文爲大千研習書法之基礎。其作篆書不僅掌握了方圓筆性，且兼學各種風格，在筆者收集其書跡中，金文作品很少，以下例舉其早年篆書作品。

〈毛公鼎〉現藏臺北故宮博物院，爲西周宣王時之重器，其字亦爲金文之上選，筆畫圓潤，筆法蒼勁莊嚴，其結字極富變化，有正有斜，錯落有致，整體氣勢磅礴。此鼎亦清道人所喜，也給予極高度的評價與重視，曾題跋此鼎時說：

「毛公鼎爲周廟堂文字，其文則尚書也，學書不學毛公鼎，猶儒生不讀尚書也。」¹¹

由於二師如遇佳拓碑版常命大千集字爲聯，因此早期書跡常見集聯爲主，所作〈我有人懷篆書五言聯〉（圖6）「我有金尊酒，人懷寶鼎文。」現爲高雄市立美術館藏品，爲大千早期作品，將此作與《金文集聯》（圖7）相互比證，可知其研習成果表現，再將李師所書〈金車玉鈿篆書五言聯〉（圖8）「金車邵公史，玉鈿有卿寮。」作品與大千書跡比對，亦可瞭解當時李師授予金文爲入手之根基。另從款跋字跡與清道人所書〈集毛公鼎文〉來比較，也有著濃厚李師的影子，可以顯見當時受清道人之影響甚深。

大千此幅作品用筆頓挫疾澀，方圓並施，起筆以藏鋒得圓，收筆平出，線質

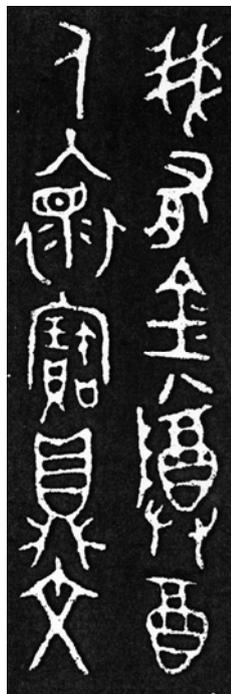
¹⁰ 《張大千先生詩文集》，卷七題跋部，13頁，1993年6月，國立故宮博物院。

¹¹ 《中國美術全集》，頁17-18，1994年4月，錦繡出版社。

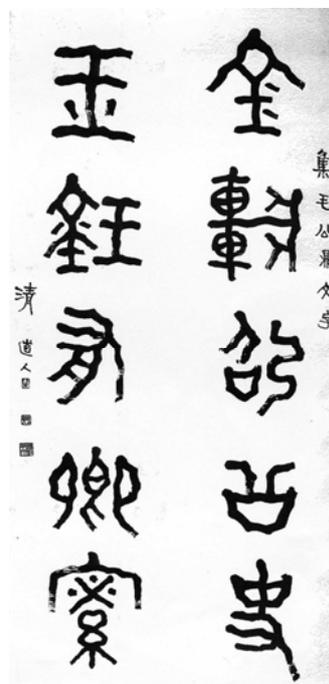
中含渾勁，行筆頓挫可見其雄健，剛柔並濟，呈現著象形動態美。整幅對聯，其章法布白與字形開闔大小，極富節奏感，已具戰筆之運勢，有著鼎彝金文醇古之氣息。



(圖6) 大千集毛公鼎文作品



(圖7) 《金文集聯》



(圖8) 李瑞清集毛公鼎文

秦文錦編印



(圖9) 大千臨鑄公簋



鑄公簋

另一作品〈篆書條幅臨鑄公簠〉，爲大千臨寫東周吉金〈鑄公簠〉¹²（圖 9），此書未紀年，但依款署推斷屬於早年作品，從款文書法中可看出仍受清道人的影響，款記：「作篆不但不可有鄧、楊，且不（爲，衍字）可爲二李所縛也，大千。」其所言，前者或即鄧石如與楊沂孫，後者爲李斯與李陽冰，其意在於不可墨守世傳成法，應多著力於商周篆文書跡，摹習古法實相。

民國二十二年（1933 年）所書〈孝成王氏篆書五言聯〉（圖 10）¹³：「孝成初易（賜）命，王氏其爲侯」。此聯筆畫線條粗細均勻一致，起筆藏鋒圓潤形如點狀，其運筆於渴澀中顯出直挺勻勁，而轉折孤線圓順，整體上顯得自然婉麗。其款中云：

「集〈齊子中姜罇〉字，以道州筆法撫之。」

可知，聯句內容是自春秋時期〈齊子中姜罇〉（素命罇）（如圖 11）銘文中擇取集成的，該器現藏北京中國歷史博物館；而大千書寫時，係以清人何紹基（道州）（如圖 12）的用筆方法，臨寫這件銘文集字五言對聯，由其起筆上確可見資用之處，惟行筆線質則自有風神。

2、正書以〈石門銘〉爲基礎

大千致力最深的是〈石門銘〉，爲北魏著名的摩崖石刻之一，此銘之特色是「以草作魏」，繼承了〈石門頌〉之「以草作隸」，把其書法引到飄逸飛動之新境界。康有爲評此銘：「〈石門銘〉飛逸奇渾，分行疎宕，翩翩欲仙。」又「若瑤島

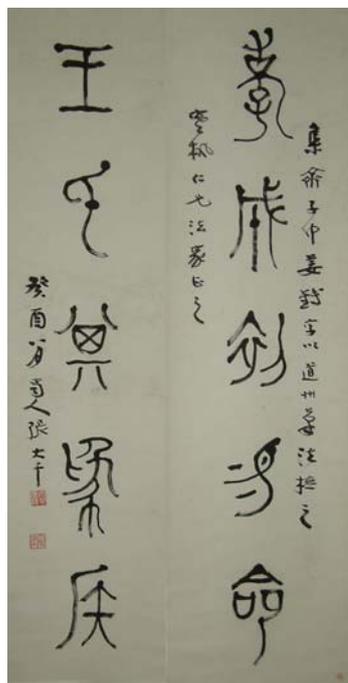
¹² 〈鑄公簠〉現藏上海博物館，係春秋早期「鑄」國（即「祝」國）之器，文云：「鑄公乍孟妊車母朕簠，其萬年眉壽，子子孫孫永寶用。」其中鑄公之女曰「孟妊」，說明鑄是妊姓，即任姓，爲受封的黃帝之後人。

¹³ 此圖爲吳金洋先生所提供。

散仙，驂鸞跨鶴」。¹⁴曾李二師亦非常重視此銘，尤以清道人的書法乃得自此銘，大千亦得自李師之三昧，融匯貫通，獨具風格。近代名書法家于右任亦蘊育於碑學，對此銘亦研習不綴。其有詩云：「朝臨石門銘，暮寫二十品，辛苦集為聯，夜夜淚濕枕。」¹⁵可見此銘廣受近代書家的重視與青睞。



金文集聯



(圖 10) 大千篆書五言聯



(圖 11) 齊子中姜鏹



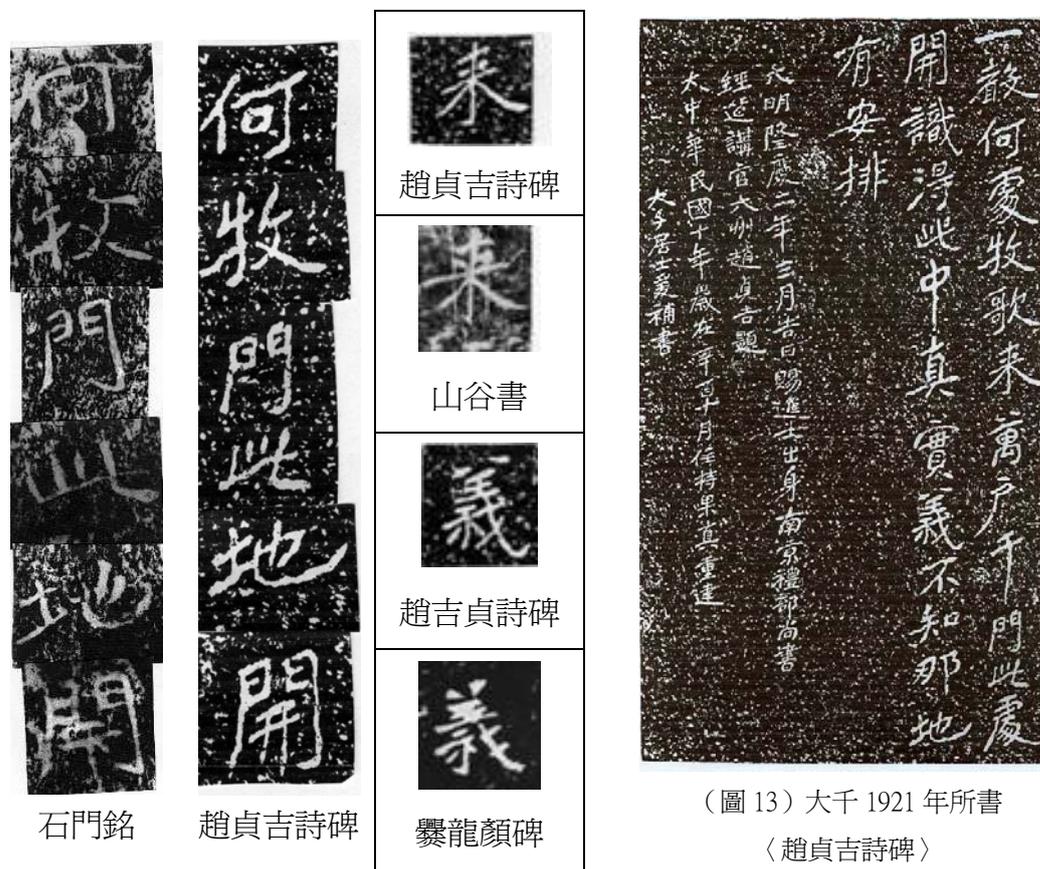
(圖 12) 何紹基篆書五言對聯

¹⁴ 楊家駱主編，《藝術叢編》，〈近人書學論著上〉，第五冊，參見〈廣藝舟雙楫〉，1988年5月，世界書局。

¹⁵ 《于右任先生詩文集》，40頁，1985年8月再版，國史館。

大千早年即喜臨此銘，從早年書跡上可看出已結合此銘之筆勢，其筆法開濶，縱橫取勢，其長撇長捺更顯其精神，獨具特色。大千於民國十年（1921）十月，二十三歲時於四川省內江翔龍山資聖寺，應該寺果真長老之請，為寺中重新題補書〈趙貞吉詩碑〉¹⁶（如圖 13），現為大千最早書法作品之一。

此詩碑之書跡，在結字上即取法於〈石門銘〉，如「何」、「牧」、「門」、「此」、「開」、「地」等，多與此銘相符（如圖）。亦參合山谷體勢如「來」，及〈二爨〉如「義」。筆法多以長取勢，結合篆隸，方圓兼備，其行筆顯見清道人之戰筆，頗得李師與此銘之奧秘，紮立其碑學的基礎。



（圖 13）大千 1921 年所書
〈趙貞吉詩碑〉

另一作品亦為大千於同年（1921 年）同時為內江資聖寺外石坊所書之對聯，聯曰：「與奇石作兄弟好鳥作朋友，以白雲為藩籬碧山為屏風。」其署款為「歲

¹⁶ 節錄李永翹，《張大千年譜》，趙貞吉（?-1582）年，字孟靜，號大洲，四川內江縣人，為明代著名理學家與文學家，趙詩原刻于內江資聖寺岩壁，後因風雨字跡模糊，遂請大千補書，33 頁，1987 年 12 月，四川省社會科學院出版。

辛酉十月羅仲武撰大千居士書之。」¹⁷李永翹在年譜中提及此聯已不存，經筆者實地作采風訪查，資聖寺已成遺址¹⁸，且上聯已無，只發現下聯在一門柱上，字跡模糊不清，且下聯並無「以」字，經內江市文物保護所提供此一拓本以供研究之用，此為下聯石柱中之拓本也（圖 14）。此聯從書跡上來看，大千書來自然豪放、雄渾而勁健，乃參合了〈石門銘〉、〈鄭文公碑〉、〈瘞鶴銘〉等筆法所致，在早期書法中頗具風格特色。



（圖 14）1921 年於內江資聖寺
所書羅仲武聯楹（下聯）



（石門銘剪字）



（圖 15 大千所書之對聯）

大千於次年癸戌（1922）夏五月二十四歲時，所書〈路曲山深正書五言聯〉（圖 15）「路曲若之字，山深無駟塵。」¹⁹亦取法於〈石門銘〉，大千在題款中云：

¹⁷ 李永翹，《張大千年譜》，據書中所述：「該聯為內江名塾師羅仲武所撰，后由大千書勒石刻字，可惜現已不存。」33 頁，1987 年 12 月，四川省社會科學院出版。筆者亦實地訪查此寺，發現下聯在一門柱下。

¹⁸ 筆者於 2004 年 2 月與林錦濤老師偕同作實地訪查，從四川內江地圖上及內江資訊上無法找尋該寺，後經（張大千紀念館）館長羅宗良先生及內江文物保護院院長等多人協助，始得知資聖寺已不存，從外觀上已看不出為一座寺院，已荒蕪多年，且寺內無人管理多處佛像刻石已遭破壞，甚為可惜，現已受當地文物保護所管理，大千所書詩碑始得保存。尤感於羅館長之協助與文物所長提供大千詩碑及書聯此二拓本，以供研究對大千早期書風亦顯其重要。

¹⁹ 參見李永翹，《張大千年譜》中，此聯大千作於該年五月，為內江同學書寫對聯一幅，表達了對人生、藝術的見解，34 頁，1987 年 12 月，四川省科學院出版。

「王典籤書²⁰（指石門銘）蓋化石門頌以入今隸耳，舒拳如雲，唯陳希夷先生（宋代陳搏）獨得其秘，予則略參用鶴銘筆作此。」整幅對聯乃深得此銘之筆意，行筆中蘊含著鶴銘渾厚樸質之圓潤，其「路」、「之」字，於捺筆用力頓挫拉長取勢，收筆不出捺角，有著上束下放之勢，「深」字，三點水力向上，其木字放寬，點畫在嚴謹中求疏朗，益顯其穩重，勁健圓挺。

3、正書參合〈瘞鶴銘〉

此銘系圓筆大字，爲南碑正書大字之典範，歷來學者對此銘評價極高，宋歐陽修、黃庭堅亦得力於此銘。黃山谷對此銘倍加推崇，曾詩曰：「大字無過瘞鶴銘」²¹。其字體凝重高古，用筆奇峭飛逸，筆畫自由伸展，有著篆隸遺韻。此銘對後世書法影響很大。

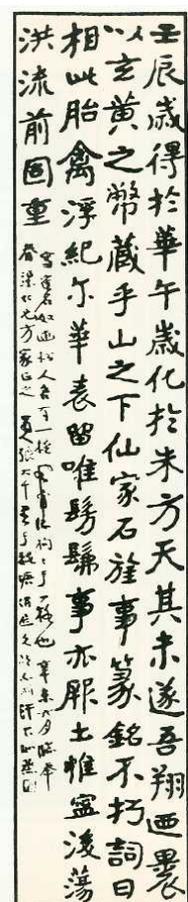
大千臨習此銘，溯其源乃得曾師之影響，曾熙最喜此銘，常命大千集聯以供臨池。另一淵源則爲大千當時亦喜效黃庭堅之體勢，山谷書乃脫胎於此銘。因此，大千更致力此銘之臨寫，直至晚年仍以此銘爲基石。

民國二十年（1931）三十三歲時所臨〈瘞鶴銘〉，（圖 16），其款識中云：「寫鶴銘如畫松，人各有一種風骨，不侷侷於一格也。辛未六月臨奉春渠仁兄方家正之。蜀人張大千書於錢塘借居，久晴不雨，汗下如蒸。」大千獨愛其寬博舒展，結構大方，此銘乃爲瘞鶴之作，由於大千有著濃厚的佛道思想，視此鶴銘爲靈物之氣，有如仙鶴之姿，飄飄起舞之勢，僅能以畫松之風格，匹之相稱，而人各有其體，各人所臨亦自具面目，因此述其不足用一種風格、一句言詞來詮譯此銘之書法特質也。

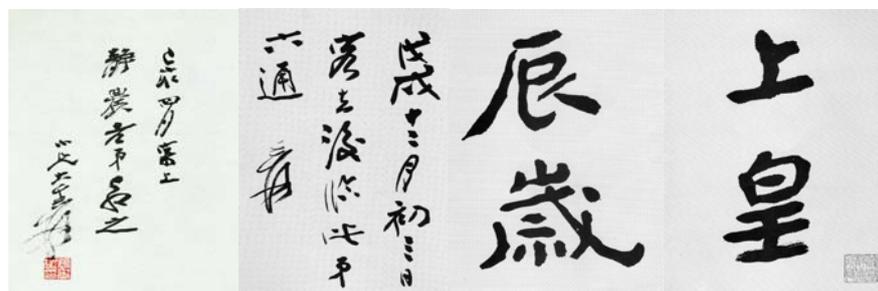
²⁰ 王遠，生卒年不詳。北朝北魏人。宣武帝永平二年（509）曾任太原典籤，故稱王典籤書。

²¹ 黃庭堅〈題樂毅論後〉中句，宋黃庭堅《豫章黃先生文集》卷二十八。

在大千一生中，常見其喜臨〈瘞鶴銘〉分贈好友，以下兩件作品為同一時期贈予好友之作，分別以臨寫或背臨數遍等方式所書，介述如下：



(圖 16) 1931 年
臨瘞鶴銘



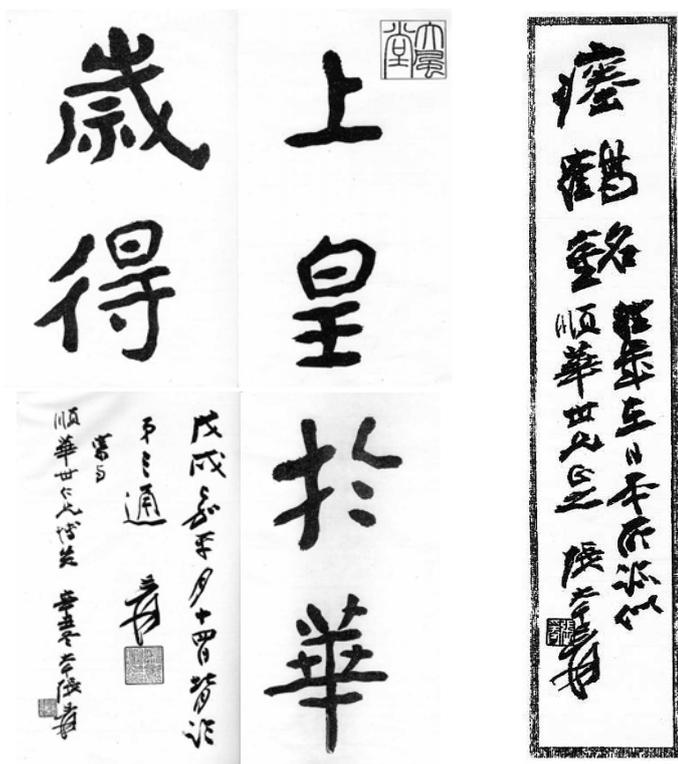
(圖 17) 大千 1958 年臨〈瘞鶴銘〉贈老友臺靜農先生

此作為民國四十七年（1958）所臨鶴銘，次年贈予老友臺靜農先生（圖 17），其題識中曰：「戊戌十二月初三日，客去後臨此第六通，爰。」又題上：「已亥四月寄上，靜農老弟教之，小兄大千爰。」

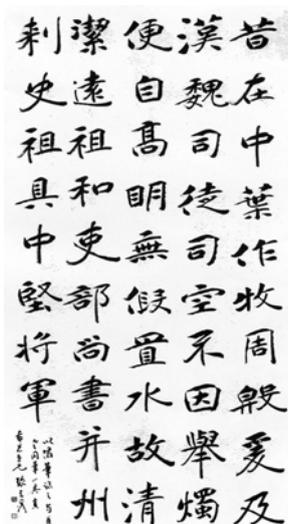
又見與前述之作同年同月所臨書〈瘞鶴銘〉冊頁（圖 18），其題識曰：「戊戌嘉平月十四日，背臨第三通，爰。」又書：「寄與順華世仁兄博笑，辛丑冬大千張爰。」即，於三年後贈予李順華先生。由此得知，大千經常一臨此銘則數遍或背臨數遍，可知他對此銘之重視與用心了。

〈張黑女墓誌銘〉為魏書名品，其師農髯尤喜此銘，符鑄曾云：「曾熙所作黑女，刻厲雋峭，運筆所至，無不愜心。」²²。大千受二師所提供之佳拓碑版，無不從中學習，對此銘亦相當熟稔，大千曾以此銘集聯作書多件。大千所作〈張黑女碑〉（圖 19），由題款書跡上，應屬二十年代左右之作品，其款文：「以渴筆臨之，與貞老用筆小異，□希□吾兄，張大千爰。」，此之相較，另一曾熙背臨作品〈張黑女碑〉（圖 20），與大千作品甚為相似。其作品錯將「漢魏」書以「魏晉」是否因背臨之故，令人甚疑。

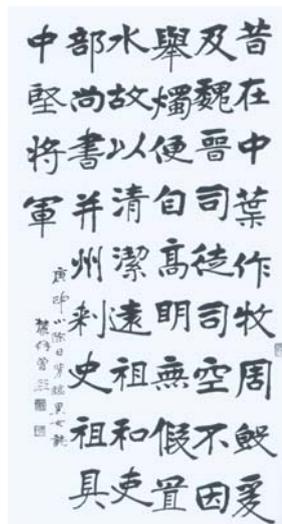
²² 馬宗霍輯：《書林藻鑑》，卷第十二，447 頁，1982 年 5 月第二版，臺灣商務印書館。



(圖 18) 大千 1958 年背臨〈瘞鶴銘〉



(圖 19) 大千臨

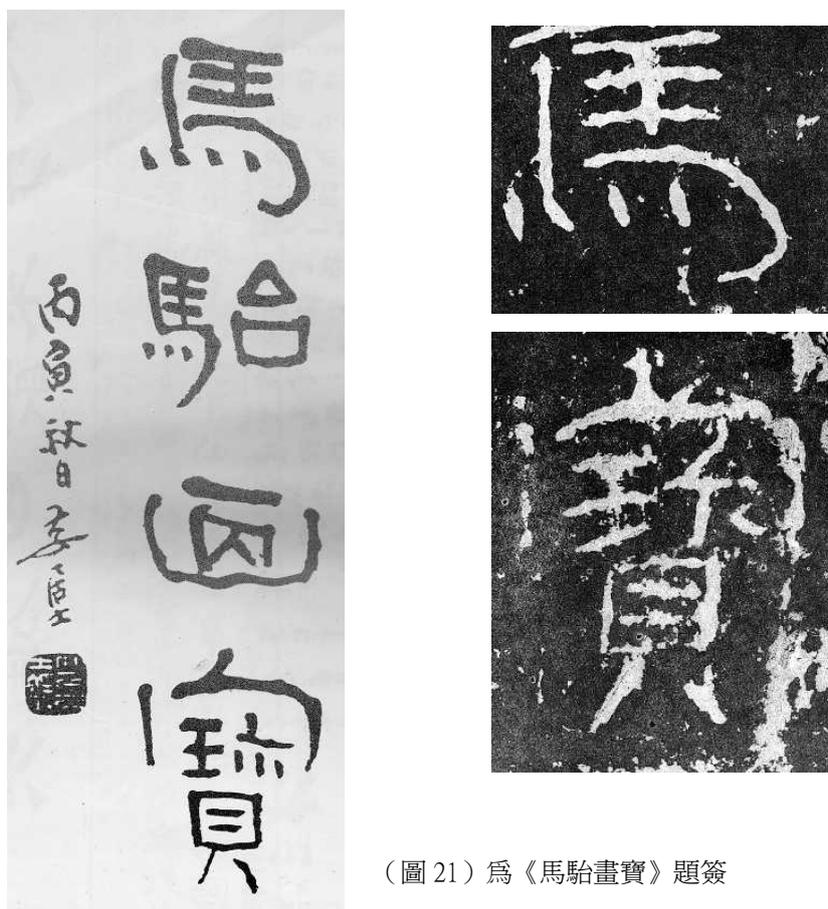


(圖 20) 曾熙臨

4、隸書取法秦漢碑銘

大千在隸書的取法基礎上，以〈石門頌〉為主，在漢隸刻石中屬摩崖石刻，風格特異，具有很高的審美價值，其線質形態係以篆籀筆法書之，為漢隸中圓筆的代表。其起筆、收筆無明顯頓挫與稜角，亦無典型隸書筆畫中的蠶頭雁尾，以藏鋒圓筆或曲筆代之。大千對此開闊灑脫的氣勢、奇逸自然的空靈架構，且尤喜

其筆畫結體之隨意張開筆勢，其省略之筆畫，有助於豐富點、線與空間的節奏感，為他參合入書的主要因素之一。從大千早期隸書作品來分析，並未獨愛娟秀嫵媚風味之隸書，而尤喜致力於富有渾厚樸質之碑碣。因此其隸書極少以雁尾之筆勢出之，多帶有如〈石門頌〉的篆籀之氣。

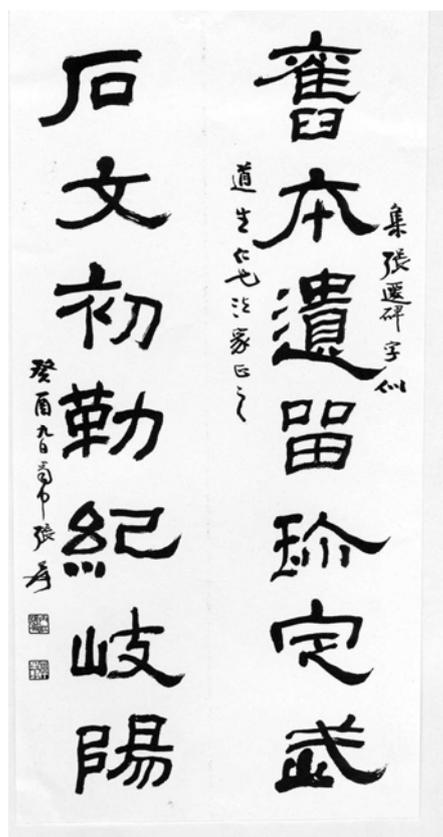


(圖 21) 為《馬駘畫寶》題簽

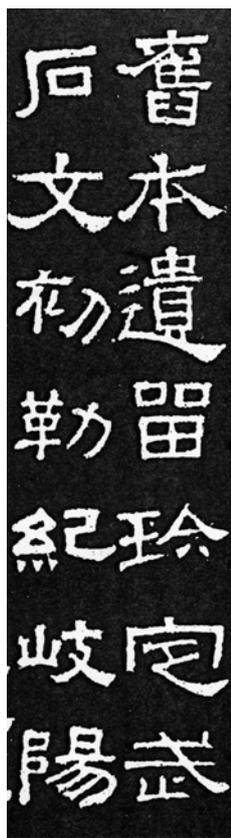
民國十五年（1926 年）大千為《馬駘畫寶》²³題簽（圖 21）。其字形體勢乃參合〈石門頌〉而來，從「馬」字的右下轉折成一大弧度，又四點向上靠，有上束下放之勢，亦顯寬闊。「寶」字鬆而不散，灑脫大方，整體看來顯得豪放宕逸。這些，均可見當時所習〈石門頌〉之淵源。

²³ 《馬駘畫寶》，於民國十七年（1928）戊辰五月出版，黃賓虹序，上海世界書局石拓本。馬駘，光緒十一年生（1885），卒於民國二十五年（1936），字企周，號「邛池漁父」、「環中子」。曾任上海美專教授。另參見《張大千詩文集》，〈年譜〉，12 頁，民國十七年三月（1928）在上海馬氏與善孖、大千、俞劍華、黃賓虹、熊賡昌等人發起組織「爛漫社」。1993 年 6 月，國立故宮博物院出版。

大千書〈舊本石文隸書七言聯〉(22 圖)，聯曰：「舊本遺留珍定武，石文初勒紀岐陽。」為民國二十一年（1933 年）所作，款文：「集張遷碑字，似道生仁兄法家正之，癸酉九月蜀中張爰。」上聯文字的形態呈現出有長、有方亦有扁平之體勢，別具變化，下聯則大致上顯得較為平整，較無上聯亦正、亦斜錯落有致之體態，呈現出樸拙風貌。



(圖 22) 大千書七言對聯



漢碑集聯

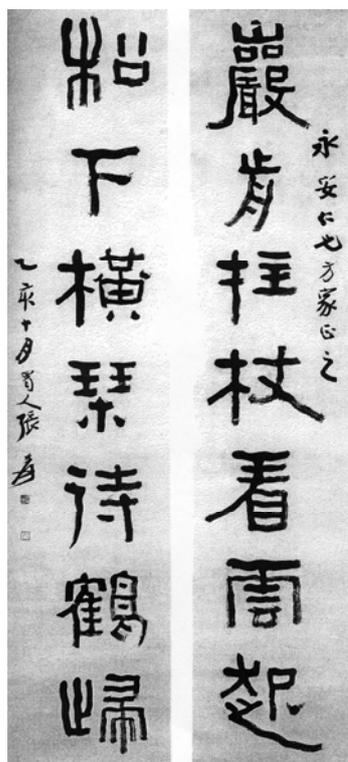


(圖 23) 題〈雲海歸來〉
墨錠

其次，「雲海歸來，大千居士題」之作(23 圖)，此為墨錠題署。大千於民國二十年（1931）秋，遊黃山歸來途經歙縣（徽州），在胡開文筆墨店特製遊黃山紀念徽墨數百枚，並親自題署「雲海歸來」²⁴以記此遊。其所題隸書「雲」字，雨下從二云，又其「歸」字的寫法，其止部改為走字部，此等寫法，可見大千善於參和各體部首及碑版中之冷僻字而加以活用演化。

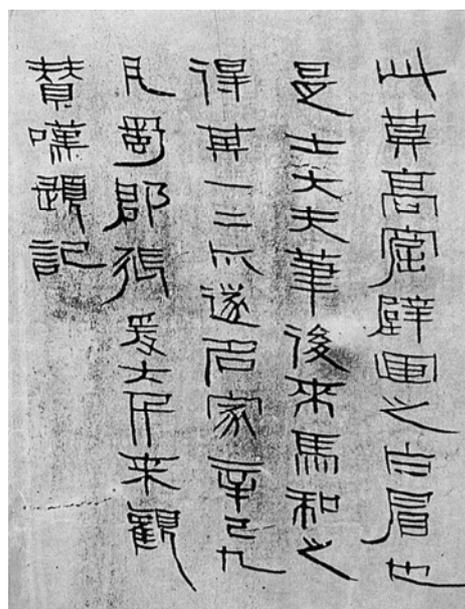
²⁴ 參閱李永翹：《張大千年譜》，此墨錠正面印隸書「雲海歸來款為大千居士題，鈐印，阿爰」。背面為張善子所書：「蜀人張善子與弟大千，姪旭明，吳生子京，慕生泉淙同遊黃山，時辛未秋九月也，款印為，虎公。」當年大千將此墨錠分贈親朋好友與及門人弟子，現慕凌飛先生處還珍藏此一墨錠。63 頁，1987 年 12 月，四川省社會科學院出版。

又於民國二十四年（1935）三十三歲時所作

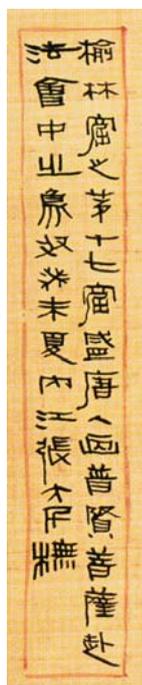


（圖 24）1935 年所書七言對聯

〈巖前松下隸書七言聯〉（圖 24），聯曰：「巖前拄杖看雲起，松下橫琴待鶴歸。」其「雲」字之寫法由《隸辨》可見之，而「琴」字，寫成「槩」字，應從帖學上或金農書跡所擷取。另「歸」字與「前字」，乃取篆籀之文字，因此可見，大千在隸書上已結合了篆文之架構，其字體方正亦有石門頌之韻，字跡中蘊含著金石之氣味。筆畫以圓起，而收筆轉折為方，其行筆以渴筆呈現枯澀渾厚，質樸而醇和。此作上下聯字體大小參差，靈活多變，尤以上聯「杖」之波磔刻意拉長，下聯「琴」之木的縮小安排，相互襯托，主導著上下左右一收一放氣貫整體，其鬆緊的布局，使欣賞者有起伏的內心節奏感受。



（圖 25）題莫高窟



（圖 26）



（圖 27）〈西康遊展〉

大千於敦煌時期之隸書，如其題莫高窟〈持杖仕女圖〉（圖 25）亦有其明顯不同，結體乃擷取漢金文及李師之書風，書體介於篆隸之間，其體勢扁平採左高右低之勢，筆畫粗細一致，波磔無明顯燕尾，點畫瀟灑自然，書風舒展遒勁有醇古之風。與此類近風格之作，常見大千於此一時期所臨撫之敦煌佛教人物上（圖 26）及民國三十六年（1947）大千所繪〈西康遊履〉（圖 27）圖冊中，所題款之隸書風格亦有著挺勁飛逸之姿，頗具特色。

三、參合碑帖發展成獨特書風

大千受曾、李二師之影響，對各碑拓均以取向峻勁古厚、雄強茂密爲主，在各體中，掌握了方圓、剛柔之筆法，都含有雄渾篆隸之古風。對於飛逸奇渾之〈石門銘〉、蒼渾高古之〈石門頌〉、雄渾深厚之〈鄭文公碑〉、勢若飛動之〈瘞鶴銘〉、古拙樸實之〈爨寶子碑〉〈爨龍顏碑〉、體勢雄渾豐厚帶有濃厚篆隸筆意之〈泰山經石峪金剛經〉等，汲取各體之長，採六朝冷僻字，再將篆、隸、行、楷、草融合於一體，形成其自我的書法風格。

從大千墨跡中經排比對証，其早期作品書風均趨向碑學之臨摹或借取參合各體，亦有僅取其神，不取其似者，也因此，在參合演化中融入各體筆勢，掌握了筆意之奧妙，形成其自我風格之特色。

另從書跡中瞭解，早期大千在行草上較未成熟，因此在題識款文中較能看出其從二師及所摹古之各名家書跡中擷取之養份，因此在風格上尚未有大千書體之形成。大部份研究張大千的學者，也均以此來分期，說解大千書風形成之過程。

大千在三十年代左右已精於篆、隸、行、楷各體，且作品所見已極少對臨各碑拓，僅以集字或寫其意，或參各碑之體勢書之。其篆隸則多見於題畫作品上，

已脫胎於各碑與各名家書跡而進行融合，多以行書聯為主，其「勢若飄逸、有如風幡」般的飛動體勢已漸形成。其所慣用的筆畫、體勢，及特殊部首的擷取，以及行筆轉折與波磔之頓挫的特殊筆法風貌，已頗具特色。

早期時大千已參合了黃山谷筆勢，在〈跋黃山谷書張大同卷〉中，寫道：「予時喜效涪翁體」，時應為民國十七年（1928）左右，大千時年三十歲。當時大千對宋、元、明、清各名家書跡亦有涉獵，並擷取所長加以融合，是時大千在行草上已能靈活參用自成體勢，筆筆見其功力挺勁而雄奇。

大千在三十歲左右，因浸淫在黃山谷書風之研習，却有感於尚未得山谷筆意，因此在民國十八年（1929）三十一歲題〈仿沈周蜀葵圖〉時，在其款文中感慨道：

「歲己巳客大連灣上，寒夜不寐臨此遺悶，并書原題，惜未能退筆效山谷書耳。十二月二十一日燈下並記。蜀人張大千。」²⁵

由此款文可看出大千早期對於學習山谷體勢之用心，同時對山谷筆勢未能完全掌握於書跡上頗有憾意。

將大千書法作品按年代排列下來，得知大千在二十年代的書風受二師及碑學的影響，表現於對聯上較為成熟，但款文行書尚未形成風格。然而在三十年代左右之書畫題款書跡，已可看出對山谷筆勢之參悟顯然已漸趨成熟，頗見自己風格。

黃苗子在〈張大千的藝術修養〉一文中，述說其書法參合發展之過程，如下：

²⁵ 《張大千先生詩文集下》卷七，題跋 7 頁，1993 年 6 月，國立故宮博物院出版。亦可參閱朱惠良：〈張大千書法風格之發展〉，《張大千、溥心畬詩書畫討論會論文集》，108 頁，1994 年 5 月，國立故宮博物院出版。此圖現藏國立故宮博物院。

「張大千能夠逼真地學他老師曾農髯、李梅庵的書體，但是他向來不專寫一家，所以後來逐漸具有自己面目，清雋奇肆，自成風格。在曾、李的基礎上，一改他們的沉滯板結，更參以黃山谷的結體，益發跳動靈活。」²⁶

所言是頗有見地的。大千於民國三十五年（1946）為陸丹林賀壽所書〈無憂有道行草五言聯〉（如圖 28），「無憂惟作述，有道即功勳。」其款識云：「集屈翁山陳元孝句，壽丹林老長兄五十初度，丙戌冬孟，大千弟爰。」此聯已頗能見得大千綜參活用自運的風采，無論在墨量、線質、開闔上均極寓變化趣韻，可謂極佳之作，其渾厚之墨量豐潤有力，與枯澀飛白之躍動，虛實互動，黑白相間，充滿生命之活力，其點畫的律動，形質神采交融，蘊含著超凡脫俗的妙境。

民國三十六年（1947）張大千的書法作品相當多，均以行書為主，其體勢結字欹測多變，多以橫線向右上斜傾，行筆雄健而氣勢開張，在點畫跳躍中流露出韻律感，縱橫揮灑收放自如，為其書風黃金時期，大千此一時期的書法多以瀟灑流暢、情性飛揚之行書兼草作品為多。



（圖 28）1946 年所書五言對聯

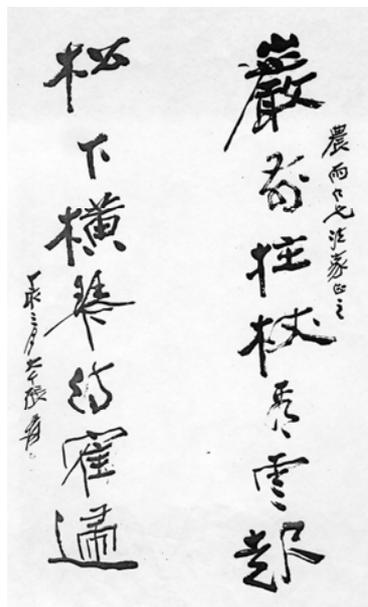


（圖 29）1947 行草七言對聯

²⁶ 黃苗子：〈張大千的藝術修養〉，《大成雜誌》，第一二五期，11 頁。

〈天垂身在行草七言聯〉(圖 29),「天垂萬丈清光外,身在千重雲水中。」此作無拘無束,老練精到,筆勢上緊下放隨意開張長撇、長捺有著強力的舒暢感,字間有靜亦有動,有快有慢,瀟灑飛動,行筆戰動而挺勁,奈人尋味。

〈巖前松下行草七言聯〉(圖 30),「巖前拄杖看雲起,松下橫琴待鶴歸。」此行書聯的線條粗細多變,行筆疾澀及結字大小開闔均頗有韻味。在上聯,「巖」字碩大而豐腴,下以枯筆書草體「前」字則蒼老有力,其「杖」字撇捺開張,又接以「看」字縮小,更強化了起伏之變化;下聯,「琴」字出以細長之撇捺生動活潑之隸韻,引導整幅對聯之氣韻,最後「鶴歸」以隸意表達平穩收尾。大千此聯章法布局頗具巧思,參合草、隸,有濕有乾,有放有收,有急有緩,似乎在靜中動了起來。在蒐集所見資料中有另一作品(圖 31)與此作相同,但無大千碑學質樸之氣,且行筆疆硬毫無生氣,而其年款「丁亥」並非大千習慣寫法,其「爰」字亦顯不符,甚為可疑。



(圖 30) 1947 年行書七言聯



(圖 31) 同年行書七言聯(疑)



(圖 32) 大千行草七言對聯

〈樵客漁舟行草七言聯〉(圖 32),「樵客出來山帶雨,漁舟過去水生風。」此聯在章法布白上亦見巧思,上聯「出」字以放扁體勢,接以「來」字之輕細渴

筆顯出飛白挺勁的長撇捺筆勢，「帶」字書以草體線質飛動舒暢，兩字皆以線條表現，中間夾以重墨點出「山」小而厚的重量；下聯「舟」中間以點取長勢，「過」字則以寬大方正體勢以呼應右邊及上下之穩定感，「去」以小來強調布白空間，「水」又開張長戟欲飛動之勢，下「生」字又小，以「風」字之飄動承接整體之動態，綜觀此聯將各種美組合在一起，其一收一放、一粗一細、一輕一重、一虛一實，一欹一正相互協調，給人一種清新舒暢的感覺，在行書中夾以草書卻無拚湊之感，此乃一件佳作也。

（一）、書體風格特質

由前述逐次按各年代書跡之排比，得知張大千的書法風格亦如其繪畫般多變，實乃得力於早年遍臨各佳拓碑版。曾、李二師皆為碑學名家，認為魏碑風格質樸而書體多樣，水平很高，開隋唐楷法之先河。因此大千對碑學所下功夫，乃為其紮立日後書學之基石。早期書法作品中，主要臨寫的書跡，正書以〈石門銘〉、〈瘞鶴銘〉、〈鄭文公碑〉等，隸書則以〈石門頌〉等體勢為主，經反復臨寫並加以背臨，同時兼學歷代各名家書跡之所長，融為己有，且能汲古出新，將篆、隸、行、楷、草各體部首或體勢加以整合，得碑學渾厚樸質之氣，並參入篆隸戰顛之行筆，再加以融會貫通山谷筆意，終而形成獨特風格之「大千書體」。

1、上下相連少見

大千的行書風格，無論在用墨濃淡、字體結構、章法布白、參差呼應均極具特色，其字形參合篆、隸、行、楷、草，書體亦略顯章草風味，其左右行距則較寬，上下字間較為緊密且多不相連寫，（所作對聯未見相連）僅見行款詩文上偶有兩字相連，早年常見如「大千」、「居士」、「大風」、「仁兄」、「先生」、「蜀人」、「奈何」、「甲子」、「丁亥」、「己卯」、「壬申」、「秋日」、「冬日」（圖 33）等，簽署月份上則亦常相連。

			
大千	大風	先生	蜀人

遇「何」字也常相連，如下：

				
如何	奈何	企何	將何	在何

					
甲子	己巳	壬申	己卯	丁亥	己丑

常見的亦有：

				
秋日	冬日	仁兄	居士	九月

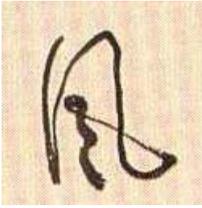
年款亦常見相連：

(圖 33)

2、字體參合資用

大千在書體上，喜參合各體等字，並結合篆、隸、草各體之偏旁部首加以組合，又多取點之特性，加長撇捺取其勢，且均取左低右高之體勢，大千作書亦有

其習慣字之特殊寫法，耐人尋味。例舉如下圖（圖 34）：如「風」字演化也有早期與中期的時期性，另如「心」字，「今」字，「斤」字，「糸」部，「言」部，「午」部，「也」字，「女」字，「飛」字，「作」字，「欠」部，「過」字，等等，在不同時期均有其寫法特色。

			
20 年代風字	30 年代風字	40 年代風字	
			
心	臆	息	急
			
誰	記	詩	
			
飛	過	作	舟
			
歸	鳥	也	社

(圖 34)

(二)、款文寓富變化

大千在繪畫題款書跡上，亦有明顯的多樣性變化，如題山水上，較為娟秀勻稱，工筆多為清雅而飄逸，仕女、高士等人物時有秀逸端莊亦有瀟灑而體勢多變，寫意花卉則更為奔放而質樸。

大千在繪畫中的詩文款識與對聯作品上，其書風均極具特色，常見其題款時開頭第一個字大都以大、重、濃或濕起字，亦可見其用墨如繪畫般「墨分五色」，濃淡乾濕，使作品亦濃亦淡、亦濕亦乾等變化有韻。

大千在用墨上多具變化，墨量上濃淡乾濕，並與字體結構大小伸縮相互搭配，表現出輕與重、勁與柔、粗與細、疏與密之對比，使人感覺有如浪潮般起伏的節奏感。其墨量時有濃而後淡，行筆上時有濕而後乾，字體伸縮大小相互交替使用，極富節奏之律動。列舉幾件作品加以說明。

1、墨量多具變化

民國三十五年（1946）丙戌所繪〈妝罷休閒〉的題寫詩文（35 圖），用墨更獨具風格，濃淡分明，黑的字體如跳躍的音符，淡的部份有著潔淨嬌柔之舒暢感。又如繁星點點若隱若現，如宇宙般廣闊無垠，啓人遐思。

另民國三十七年（1948）（圖 36）所書條幅書法，亦顯見其墨量、開闔、大小、粗細、乾濕均極富變化。

民國二十六年（1937）所繪〈散花圖〉之款文（圖 37），亦可見其濃淡佈白之變化，體現大小疏密，使有虛中生實之妙。

此款為大千於民國三十二年（1943）所繪〈高士觀瀑圖〉題寫之詩文（圖

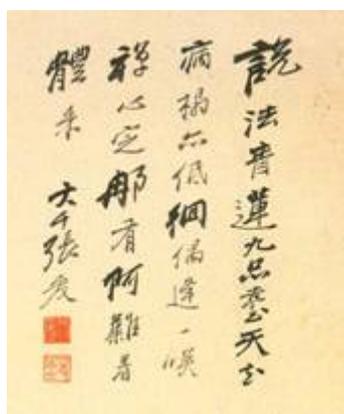
38)，其章法布白極富變化，忽小忽大交錯使用，輕重對比，欲正欲斜之體態，打破板滯和平庸體制，自行掌握開闔之節奏。



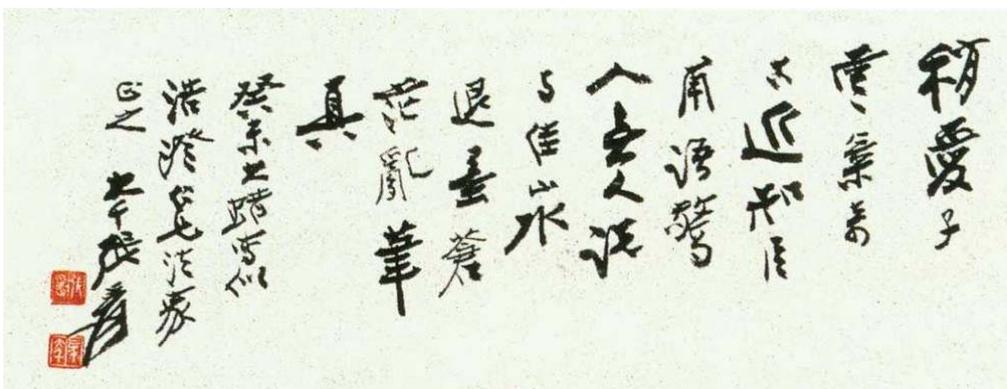
(圖 36) 行書軸



(圖 35) 1946 年〈妝罷休閒圖〉之款文書法



(圖 37) 〈散花圖〉之款文



(圖 38) 1943 所繪〈高士觀瀑圖〉之款文書法

2、點畫變化

大千書法的字形結體筆勢乃得自山谷，又比山谷更具精簡而活潑。

由下列幾件作品來探究大千「化線為點」之藝術特質，他的書法筆畫靈活多變，不僅將點化線，亦將線化點，使結體精簡而活躍，明淨而舒暢，巧妙組合使章法

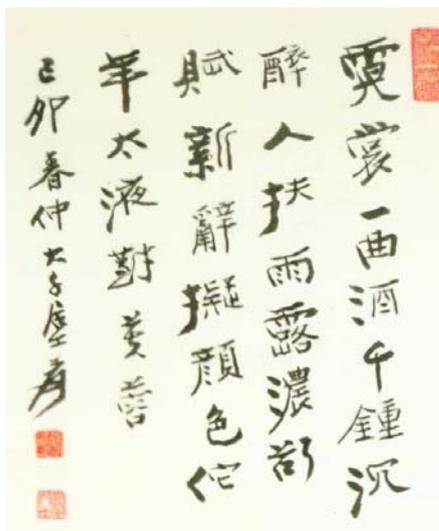
自然而生動。民國三十四年（1945）所作〈題黃賓虹山水冊〉中之書跡（圖 39），也大量以點來表現，結合線質變化，而以各樣的點畫領軍，主構韻律節奏，渙然光彩而輕重有度。



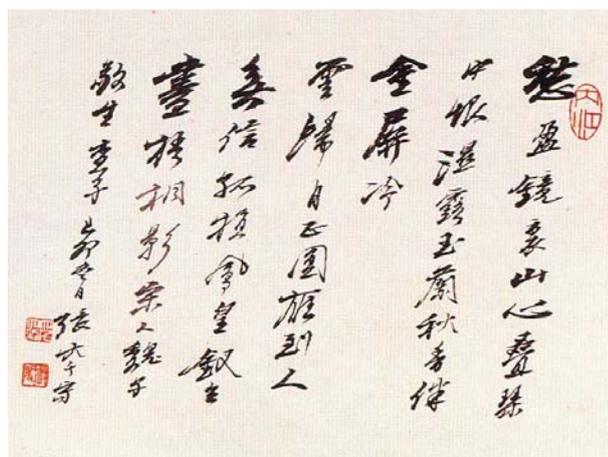
（圖 39）1945 年題〈黃賓虹山水冊〉之書法

3、左重取向

民國二十八年（1939）於〈貴妃扶醉圖〉所題款文書法（圖 40），大千之題款書跡，常把重心放置左邊，無論在墨量或筆畫也刻意加強左傾體勢，尤其是提手旁常強調筆勢之份量，有如畫中貴妃醉酒欲扶其正之感。



（圖 40）〈貴妃扶醉圖〉之款文



（圖 41）〈仕女圖〉之款文

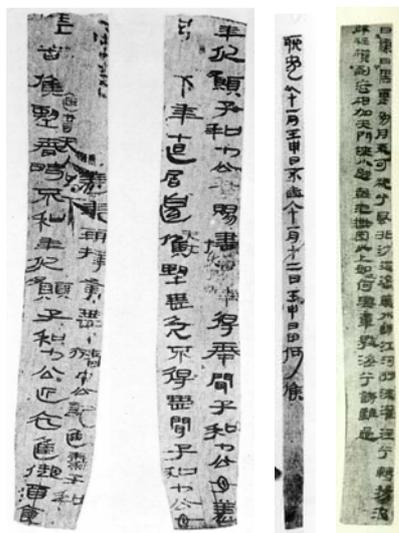
4、上重下輕

民國二十八年（1939）所繪仕女圖之題款風格又是另一種風貌（圖 41），其把重心墨量放在款文的上一排，以下皆用娟秀細筆，有如珠簾受風吹向左邊，有飄動輕拂之感。

四、取資流沙墜簡與治印之應用

從早年書跡與治印中可以發現，其書學之歷程中，亦與《流沙墜簡》具有淵源關係。此批簡為漢簡中較早發現之簡牘文字，在當時中國學術界、藝術界中，也曾掀起一股熱潮。

《流沙墜簡》（圖 42）為較早出土之漢簡文字，書法字體豐富多變，隸書常在簡末尾字最後一筆有意加重拉長，表現出穩重之內涵。章草則無拘無束，率意灑脫自然流暢，無論在章法、結構、用筆上均極富變化。張大千正致力於古文字學習之際，必也對此簡產生極大興趣，從中汲取簡牘文字中之特殊風格。



（圖 42）《流沙墜簡》

（一）、參合流沙墜簡

在張大千的學書淵源上，由於研究學者從未論及張大千對《流沙墜簡》的學習參合歷程；在印學探研上，也未見有關大千借由此簡文字「以書入印」之論述

資料，因而在此研究當中，無法考證其接觸之時期。於此本人推斷有二：

1、留日期間---大千於民國六年（1917）留學日本學習染織，當時大千在課餘時，對金石篆刻亦喜於研習，所需金石書畫材料及參考資料，二哥善子莫不搜求以供參閱，且《流沙墜簡》當時已於 1914 年在日本出版問世時，極受矚目。因此，有可能大千於日本留學期間已獲得此資料，在日本時期，其書法篆刻亦有相當之成就，也創作出不少優秀作品。

2、民國九年（1920）拜師李瑞清門下習書時，當時遍臨兩漢三代金石文字，李師曾提供許多佳拓名帖供大千臨池，其中亦有可能提供此簡。馬宗霍評論清道人書法時，論及曰：「清道人自負在大篆，而得名則在北碑，……其行書尤得力山谷，晚歲參以西陲木簡，益臻古茂。」²⁷由此可以瞭解，李師晚年的行書參合了「西陲木簡」（即《流沙墜簡》）之筆法，故其體勢呈現出率意、質樸之風格。

另從清道人於民國七年（1918）戊午一月所作〈奇雲古月書法五言聯〉（圖 43）²⁸，「奇雲扶墜石，古月冷邊關。」其款文亦提及此簡，款文曰：「近見流沙墜簡大悟古章實草隸耳，余年來頗雜篆、分為之章，其或中興乎。宋仲溫²⁹但于叢帖中求之，何異向木佛求舍利子耶！戊午一月清道人。」從此件李師作品中「邊」等字參合《流沙墜簡》體勢，可知乃由此簡文所汲取。因此，大千在李師門下習書時，由李師提供資料的可能性也相當高。

李師為大千景仰的對象，所受影響亦較深。從大千早年書跡上便可看出他熟稔其師筆性，相信他必也臨撫過此漢簡率意、質樸、粗獷、雄健之風格，也必曾

²⁷ 馬宗霍輯，《書林藻鑑》，卷第十二，449 頁，1982 年 5 月，臺灣商務印書館。

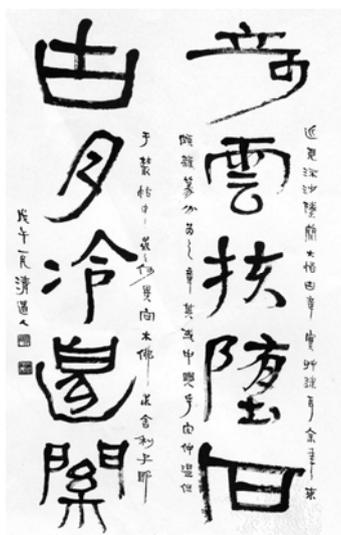
²⁸ 見朵雲軒（2002）年春季拍賣作品圖錄中，圖 327。

²⁹ 見《畫史會要》，宋克（1327~1387）江蘇長洲人，字仲溫，號南宮生。其書法出入鍾、王更善寫章草體字，負有盛名。

從中汲取草、隸之體勢。由其民國二十三年（1934）甲戌九月的隸書作品（圖 44）「書不誦秦漢以下，人本位天地之中。」款文中也曾云「集石門頌字，略參用漢人匄器及流沙墜簡筆法為之。甲戌九月蜀人張大千。」亦可瞭解他從《流沙墜簡》中研習用筆的書學淵源。



《流沙墜簡》剪集



（圖 43）李瑞清書法作品



（圖 44）大千書法作品



（圖 45）



另其民國三十四年（1945）乙酉五月所作扇面作品中（圖 45），其中臨寫一段《流沙墜簡》中的〈急就篇〉簡文：「急就奇觚與眾異，羅列諸物名姓字。」大千在款文中亦論及此簡曰：「漢人草書傳世者惟流沙墜簡」，此件作品大千書寫自然流暢，已參合自己體勢筆法書之，由此可見大千早年研習學書與此漢簡書法有著相當密切的關係。

(二)、治印之應用

大千自年少即擅長治印，因此早期所使用的印章，均為自己所刻，後專致於繪畫，故很少奏刀。早年於民國六年（1917）時年十九歲，隨二哥善子赴日留學，課業之餘即喜學詩、書、畫、印等，所需金石書畫及參考資料，其二哥莫不搜求以供，並經常授其書畫，亦致力於金石上的學習。大千早年即顯現其金石篆刻上之才華，從留日時期，大千二十歲民國七年（1918）的治印作品中（圖 46），為一枚兩面印章，印文一面是白文〈張澤印信〉，取法漢印逼邊滿白，使之筆畫粗壯，亦有浙派古樸風味兼取徐三庚神韻，布白顯得渾厚雄偉。另一面為朱文〈善孖〉，刀法自然、結體疏朗安穩，有如其書法之灑脫，樸拙而醇厚。邊款為「善孖二哥清玩，戊午冬弟柄。」



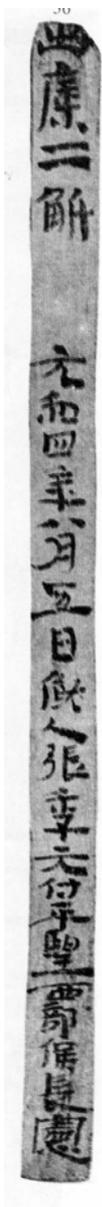
(圖 46) 張澤印信、善孖

大千在曾、李二師嚴格指導下，紮下了深厚的篆籀文字基礎，有助於金石篆刻之深入探研，尤其在學識涵養精深的二師培育下，更加豐富了他的藝術修養。著名的「西泠印社」，大千亦為早期印社會員之一。其早年於民國十九年（1930）三十二歲時，曾將自刻印作輯成《大千印留》二冊，這是現存所知唯一的篆刻作品專輯印譜。

篆刻家方去疾於景印刊行《大千印留》的序言中，述其印學淵源云：

「大千去敦煌之前，還精乎於篆刻，初學趙次閑（之琛）流派，後參漢器文字入印，時出新境，境界極高，以後勤於繪畫，竟無暇奏刀，故他的作品流傳極

少。」³⁰

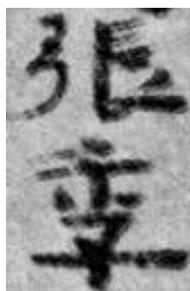


大千早年治印確有趙之琛、陳鴻壽等浙派的風味，但無明顯習氣，印式風神寓富變化。我們從《大千印留》的早期印章中，亦可窺見大千治印之風格。

大千早年刻印以注重刀法的趣味為主，多具書意之撲拙、敦厚趣韻，自然而奔放，以漢印風格為主軸，表現雄渾、蒼勁之古風，其印式風格繁多，功力紮實，以取周秦古璽、兩漢官印、元押等諸印式為法，亦時有以漢簡、隸書入印者，熔古鑄今，博取眾長，又不拘泥於某家某派，刀法大膽無所拘束，顯出豪放、爽利之風，頗能將刀筆結合，表現出作品中有筆意、又有刀意，使整體感覺渾樸而自然，頗富創意。

大千早期的篆刻作品，取材眾多，風格獨具，尤能顯見其書法造詣之深，取法之博，有如「印中有書」，表達了筆之意趣。大千早年的自刻印中，亦有擷取《流沙墜簡》等出土文字原跡入印之作品，這是以往研究學者未曾注意之處。由以下幾件篆刻作品及簡文相互對照可知：

(圖 47)



(圖 47)



(圖 48)



(圖 49)

³⁰ 方去疾編：《大千印留》，1987年9月，上海書畫出版社。

作品〈張季〉(圖 47)，為大千姓名印之一。其兄弟九人，上有兄長七人，大哥及五、六、七哥皆早逝，因此按伯、仲、叔、季排行居四，故以「季」稱。此印為一長方形朱文印，其印式近乎元押，印面表現出特殊巧妙之空間布白，許多研究學者針對此印，在論述中均歸類於元押印式，實非；其印文筆法實乃完全取法流沙墜簡，(後收入敦煌漢簡)中「張季」二字，此簡係東漢章帝時的〈元和四年(西元 87 年)八月五日簡〉之書跡，其簡文：「出糜二斛 元和四年八月五日僦人張季元付平望西部候長憲。」³¹(圖 48)，早先即曾刊於《流沙墜簡》書中。此印取資漢簡墨跡文字尤有濃郁的書法意境，體現了清人「印外求印」的篆刻研創門徑。此印在大千早年書畫作品中常見喜於鈐用，從 1923 年起其作品中，已有此用例，直至 40 年代仍然沿用，可見大千對於此印頗為得意。

另從作品〈季〉白文、〈元〉朱文(圖 49)二方之印文，亦同源出於上述《流沙墜簡》同一枚簡文中的「季元」二字，印文結體亦完全採擷簡文，分別刻成二方。併同賞讀可更加明確地瞭解大千以出土文字書法入印之表現。可知，當時大千研習臨寫此簡時，恰巧發現此簡文字有與自己姓名一樣，因「元」與「爰」同音，乃取其意，採其「元」字實乃巧合。此二方印的鈐用例在大千作品中較不多見，僅見於 20 年代早期扇面與冊頁作品較多。鈐用例如：無紀年書法作品〈湖上草堂〉(扇面)師法伊秉綬筆法之二聯³²，與民國十七年(1928)所作〈黃山寫生〉冊頁十二幅(絹本)，於第十一幅「神山縹渺」署款下鈐用此二印³³。而此「元」字亦僅用於印文，未見署款中題寫此「元」字，應是僅借用此簡入印，並非大千另出的別號，似無特殊之涵意。

下列另舉大千取古文字入印之作品：

³¹ 見 1914 年在日本所刊《流沙墜簡》，第 40 頁，虞給 16 (斯坦因原編號為：T.XIV.a.i.1.)。現收錄於《敦煌漢簡》簡號 1960，圖版壹伍玖，北京中華書局 1991 年 6 月刊行。

³² 見於 2003 年朵雲軒秋季拍賣圖錄(578)。

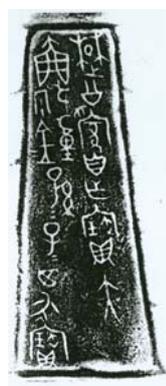
³³ 見於 1994 年中國嘉德秋季拍賣圖錄(208)。

早年《大千印留》作品中〈鐘〉朱文印（圖 50），乃取法現藏日本泉屋博物館的西周晚期金文〈楚公鐘〉（圖 51），印外求印，完全取楚系鐘銘之字入印，僅將「重」字下方的短橫強化成圓點處理保，保有鐘鼎彝器之氣。

作品〈千秋萬歲〉（圖 52）朱文：其印文亦完全取法漢文字瓦當（圖 53），此印以田字格中間為兩圓形，分四字作回文印，所作具書意樸拙之趣，自然而奔放，頗具巧思。



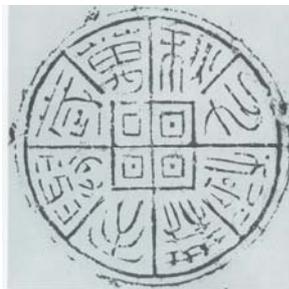
（圖 50）



（圖 51）



（圖 52）



（圖 53）

由以上作品可知大千在古文字的研習上，對書學涉獵之廣，歷代各體之書跡，無不索求參閱，汲取精華，博采廣用，奠定其藝術發展之空間。

五、小結

張大千揚名於藝壇，自然是他在繪畫上的成就，書、詩、印雖為餘事，大多為結合其繪畫上之需要。然觀其青年時，詩、書、畫、印即能嶄露頭角，成為藝壇上之新秀。大千治藝，以學書為學畫的基礎，由三代金文入手，學習鼎彝銘文

以去俗氣，正書以〈石門銘〉、〈瘞鶴銘〉、〈鄭文公碑〉等，隸書則以〈石門頌〉等體勢為主，經反復臨寫並加以背臨，同時兼學歷代各名家書跡之所長，融為己有，且能汲古出新，將篆、隸、行、楷、草各體部首或體勢加以整合，得碑學渾厚樸質之氣，並參入篆隸戰顫之行筆，再加以融會貫通山谷筆意，終而形成獨特風格之「大千書體」。張大千之藝術，正如大千書法作品中款文所云：「所謂上昆侖，尋河源也。」應深入溯其源，了解其治藝的發展過程與淵源脈絡。

從早年治印中已展露其才華，不僅自治也為他人刻印，書法上也傳能為其師代筆，尤能顯見其書法、治印造詣之精湛。《流沙墜簡》為本世紀初出土之漢簡文字，大千雖由碑學入手，然凡有助於藝事之跡者，無不視為珍寶，博取眾長，參合已用，使其風格獨具，治印實乃得力於紮實的學書基礎。又每以「書畫相通」之論，「以書入印」理念，體現其自我風貌。

專門研究張大千的學者傅申教授指出，對於大千早期作品，不僅是要看他的字形，主要在筆意和精神。因為張大千的本領是在：

「當他寫自己的字的時候是一種用筆結字法，而當他仿石濤時又是另一種結字法，兩種習慣各不相混。有時你明明看出偽石濤的字跡是大千的筆意，但是當你將大千署自己款字的作品放在一起比的時候，又並不是像你想像中的那麼像，很難得有機會找到一個兩個字是與大千的親筆形神俱似的！而他不但能寫石濤，又能寫金農、寫八大、寫唐寅、寫石谿等等，這種本領，也真不愧是五百年來一大千了。³⁴」

因此綜觀大千一生的作品，從中了解大千不斷深入傳統中汲取養份，奠定基

³⁴ 節錄傅申：〈大千與石濤一文〉，對大千早期所仿的作品書跡中，作深入的辨識所體會的心得。一四七期，62頁，1983年5月，《雄獅美術》。

礎，博取眾長，以借古開今，在歷史文化中，有著承先啓後，閃爍古今，輝煌燦爛的一頁。其成就享譽國際堪稱一代宗師也。

