

## 《吳大澂篆書論語》與相關法書研究

李淑卿

南華大學文學系碩士班二年級

### 摘要

吳大澂是晚清著名的金石學家、收藏家、書畫家，平生致力於古器物研究，在其藝術實踐領域中，以書法的成就最高，其中又以《吳大澂篆書論語》為生平最得意之作。吳大澂除了受家學的薰染，從小篤嗜古文，並學秦代小篆刻石，書法酷似李陽冰。後受楊沂孫的啟示，將小篆與金文相結合，這使得他的篆書用筆蒼辣，自成新意，大氣淋漓，沉著雄厚，給篆書帶來鬱郁生機。本文將針對《吳大澂篆書論語》繼承書風之脈絡，逐一進行探討，藉以梳理吳大澂求古求變、成功轉型的歷程，提供愛好書法藝術者創新書風、進入書法藝術精隨之門徑。

關鍵詞：吳大澂、小篆、金文、吳大澂篆書論語



## 一、前言

吳大澂（1835年—1902年）生於蘇州府城雙林巷老宅，原名大淳，後避穆宗諱，改名大澂，字止敬，清卿，號恆軒、憲齋，是晚清著名的金石學家、收藏家、書畫家。平生致力於古器物及古文字學之研究，著有《憲齋詩文集》、《憲齋集古錄》、《說文古籀補》、《恆軒集金錄》、《權衡度量考》等，在清代金石學與印石學上堪稱廣博的扛鼎之作<sup>1</sup>。而在其藝術實踐領域中，又以書法的成就最高。

漢字書法從早期的甲骨文，歷經金文、篆、隸、草、行、楷各書體的演進，到了魏晉時期可謂大致完備，尤其是唐楷的出現，所有書體大致都已成熟而定型，未有重大的變動。及至清朝初年，統治者為了達到鞏固王權的目的，故意從知識份子的著作中摘取字句而羅織成罪，藉以拊制人民的思想，使得文人們不敢對社會現實進行評論，此即使文人招致無妄之災的「文字獄」。乾嘉年間，為了避免遭受文字獄的迫害，學術界興起了考據學風，學者四處「訪碑」，搜集古代的刻石文字加以著錄考證，書史上記載的擅篆書家幾乎都具備了金石學的修養，形成了「操斛之子莫不人人言金文<sup>2</sup>」的特殊景象<sup>3</sup>。吳大澂恰好生活在收藏和研究商周青銅器最為活躍的時期，因此能見到大量的青銅器銘文和各種出土文字的拓片，更藉由對金石文字的喜好，將小篆和金文結合，形成很有特色的篆書風格，平時與友人之間的尺牘往返也常用工整精絕的篆字來書寫，風格規矩整齊，別有情致。

《吳大澂篆書論語》一書，是吳大澂生平最得意之作品。此篇篆書筆法穩健，字體剛毅平實、格調古典，是名家篆書中的典範之作。吳大澂初學秦代小篆刻石，書法酷似李陽冰。後受楊沂孫的啟示，將小篆與金文相結合，使得他的篆書用筆蒼辣、自成新意，字裡行間散發著沉著敦厚、大氣淋漓的氣質，給篆書帶來鬱郁生機。更由於他對金石文字有精深的研究，因此開拓了對先秦文字的廣闊視野，也使他的篆書從中汲取了不少的營養。吳大澂的篆書大小參差，淵雅朴茂，在當時可謂是一種創新<sup>4</sup>，因此本文的重點有三：一是梳理吳大澂之時代及書學背景，二是探討《吳大澂篆書論語》與相關法書之繼承，三是針對《吳大澂篆書論語》對書法創作之啟發進行統整歸納。藉由吳大澂篆書求古求變、成功轉型的歷程，提供愛好書法藝術者創新書風、進入書法藝術精髓之門徑。

<sup>1</sup> 趙爾巽，《清史稿》卷 450，北京，中華書局，1976 年。列傳二百三十七記載李鶴年、文彬、任道鎔、許振禕、吳大澂等人事蹟，其中有傳吳大澂善篆籀，著有古籀補、古玉圖考、權衡度量考、恆軒古金錄、憲齋詩文集。

<sup>2</sup> 李瑞清，《清道人遺集佚稿》，近代中國史料叢刊第 42 輯，臺北，文海出版社，1931 年，頁 282。

<sup>3</sup> 當時金石學之盛況可由大量著作反映出來，參見王昶，《金石萃編》，台北，國風，民 53 年；黃易，《小蓬萊閣金石文字》，臺北，新文豐，民 75 年；孫星衍、邢澍，《寰宇訪碑錄》，歷代碑誌叢書，上海，江蘇古籍出版社，1998 年。

<sup>4</sup> 吳大澂，《吳大澂篆書論語》，上海，上海辭書出版社，2008 年，頁 3。



## 二、吳大澂之時代及書學背景

吳大澂生長於蘇州的書香世家，其金石研究之路，得助於家學的薰染，在《說文古籀補》序中，他自述：「篤嗜古文，童而習之<sup>5</sup>。」可見，他治金文始自童年。吳大澂六歲入塾，啟蒙師為馮受祉(?-1845)。十一歲時，因受祉去逝，改受業於清代著名經、史、文兼備的儒學大師王崧(1752-1838)門下。十二歲讀畢《五經》，十三歲始學作文，又學作畫，十六歲學作賦，十七歲入泮，以第十三名進入吳縣學為縣學生。吳大澂的祖父吳經堃(?-1838)，字厚庵，號慎庵，本是一介儒生，素來樂善好施，後來雖然棄儒從商，但仍喜歡追求古人的志氣與節操，尤其偏好收藏名人之作，常不計貴賤而購之，因此書畫藏品特別豐富。吳大澂在《亡考府君事略》稿中憶其祖父集古雅趣時寫道：

棄儒業賈，不廢書卷，好訪求古人氣節事，手錄成帙，見名人尺牘，必寶而弃之，所購書畫，不與較貴賤。尤好米襄陽墨跡，得董文敏書『米菴』二字，樵以顏其室<sup>6</sup>。

雖然吳經堃於道光十八年(1838年)，在吳大澂四歲時即已作古，然其雅好文藝、賞鑒古物的家風，深刻影響了吳大澂。另外，外祖父韓崇(1783—1860)，亦是啟蒙吳大澂研究金石學之路的重要人物。韓崇，字履卿，是晚清江南著名的小學家、金石收藏家，出身蘇州世家，曾任山東雒口批驗所大使。韓崇喜收藏，有齋名為「寶鐵齋」、「寒碧齋」，一時收藏珍貴書畫、碑版、金石不下千種，著有《寶鐵齋金石文跋尾》<sup>7</sup>、《江左石刻文編》，在當時的收藏界和金石學研究圈甚是活躍。吳大澂自幼即在外祖父的書齋出入，遍覽豐富之珍貴藏品，亦時常臨摹古人名跡。曾臨徐渭<sup>8</sup>(1521-1593)畫冊而獲蘇州名紳潘曾沂<sup>9</sup>(1792-1852)之讚許：

十二三歲時，嬉戲韓氏寒碧齋中，外祖以此冊(係徐青藤畫冊)出示，見而愛之戲拈退筆，臨得毫耄圖及米顛拜石數幅，外祖題詩其上，以貽小浮山人，山人亦為題句，極承期許<sup>10</sup>。

<sup>5</sup> 吳大澂，《說文古籀補》，蘇州，振新書社，1919年，序文頁3。

<sup>6</sup> 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁1。

<sup>7</sup> 韓崇，字履卿，《寶鐵齋金石文跋尾》曾被潘祖蔭刻入滂喜齋叢書中，現收於《叢書集成初編》，臺北，臺灣商務印書館，冊246。

<sup>8</sup> 徐渭，號青藤道士，是明朝萬曆間詩人、畫家、書家。以浪遊、以沉醉發洩胸中「勃然不可磨滅之氣」，晚年漸成瘋狂。見熊秉明，《中國書法理論體系》，臺北，雄獅圖書公司，1999年，頁102。

<sup>9</sup> 潘曾沂，原名遵祈，改名曾沂，字功甫。因夢前身為浮渡山僧，自號小浮山人。江蘇吳縣人，武英殿大學士潘世恩長子(潘祖蔭之伯父)。見顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，臺北，文海出版社，1965年，頁164。

<sup>10</sup> 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁4。



根據《吳憲齋先生年譜》中記載，吳大澂在十三歲時，外祖父出示《徐青藤畫冊》，大澂因喜愛而開始學作畫，沒想到卻受到了肯定及期許，無形中也加強他對藝術的喜愛，但是吳大澂卻也曾因好集金石拓本而遭到父親嚴厲的訓斥：

時余在韓氏寶鐵齋好集金石拓本，家大人戒之曰：『好古之士，恐以玩物喪志，與身心無益也。』<sup>11</sup>

雖被父親責備，但卻未減少吳大澂對收藏金石的喜愛。而父親雖然認為好古之士，會玩物喪志，無益身心，自身卻以學習傳統儒學道統為志業。吳門謹以書香傳家，律己甚嚴，《吳憲齋先生年譜》中有云：

家大人喜讀薛文清讀書錄、呂子呻吟語及先儒格言，每日手錄數則，勉以身體力行，立志向學，當自不妄語始<sup>12</sup>。

如此的家學淵源，使吳大澂幼秉庭訓，終身信奉宋儒理學，以忠恕止敬、中和之道為修養功夫，治學更是實事求是，絲毫不容馬虎、敷衍。嚴謹的治學性格，可見於同治五年(1866年)，三十二歲的吳大澂以讀書所得，著《讀書偶見錄》，文中以為學問之事，貴在實事求是：

書不熟讀，則疑不出；事不深思，則疑不生。大抵無疑可問者，只是淺嘗浮慕，未嘗著實用功耳，非真無疑也。學問之功，須於無疑中看出有疑，更於有疑中辦到無疑，方是真得力<sup>13</sup>。

宋儒理學不僅主張人生在世必須在各自的崗位上盡心做事，更要求自我要「以天下為己任」，為社會大眾謀福祉。吳大澂幼讀儒家重要經典著作《五經》，奉行仁、義、禮、智、信的倫常之道，使與儒家崇聖尊經的文化傳統密不可分，如同劉勰(465-520年)在《文心雕龍》·原道中所言：

故知道沿聖以垂文，聖因文以名道，旁通而無滯，日用而不匱<sup>14</sup>。

<sup>11</sup> 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，臺北，文海出版社，1965年，頁6。

<sup>12</sup> 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁6。

<sup>13</sup> 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁23。

<sup>14</sup> 劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北，里仁書局，1984年，頁2。



吳大澂的嚴謹治學正好呼應了儒家之精神，亦正因有如此的自我期許，所以在咸豐十年，太平天國攻破金陵時，吳大澂主動倡議捐米撫卹，《吳憲齋先生年譜》中記載著：

時金陵大營潰散，省城紳富紛紛遷徙，機戶停業，貧民生計益艱，人心惶惶。大澂遂倡議捐米撫卹，並自任賑務，查明極貧戶口，五日一發，又勸紳富仿照辦理，推廣至十餘圖，民心稍定。<sup>15</sup>

吳大澂雖然是讀書人，但生長在國家多難之秋，仍奮勇上戰場，且為保家衛國竭盡一己之力，如此「人飢己飢、人溺己溺」的情操，應來自於學問養成之背景環境。儒家崇聖尊經的信仰深植在吳大澂的意識裡，更是其生活上奉行的圭臬，如同劉勰在《文心雕龍》〈原道〉中所言：「故知道沿聖以垂文，聖因文以名道，旁通而無滯，日用而不匱<sup>16</sup>。」關於這樣的論點，明末的書論家項穆在《書法雅言》中亦有相關論述：

河馬負圖，洛龜呈書，此天地開文字也。義畫八卦，文列六爻，此聖王啟文字也。若乃龍鳳龜麟之名，穗雲科鬥之號，篆籀嗣作，古隸爰興，時易代新，不可殫述。信後傳今，篆隸焉爾。曆周及秦，自漢逮晉，真行迭起，章草浸孳，文字菁華，敷宣。盡矣。然書之作也，帝王之經綸，聖賢之學術，至於玄文內典，百氏九流，詩歌之勸懲，碑銘之訓戒，不由斯字，何以紀辭？故書之為功，同流天地，翼衛教經者也。<sup>17</sup>

項穆把書法的理論放入儒家形而上學的思想體系裡，認為書法的功效，與天地一起流行，是守護政教經典的，而吳大澂的博施濟眾正好呼應了儒家之精神。此外清朝前期由於大興文字獄，文人學者只要對國事稍有微詞就可能招來牢獄之災，甚至是殺身之禍，所以形成了「群儒結舌」的現象，因此很多學者轉而致力於金石考據學，卻也開闢了書法創作的另一個新局面。吳大澂處於清朝碑派書家之列，自然受到影響，熊秉明（1922—2002年）在《中國書法理論體系》中提到：

清朝碑派書家也可代表儒家發毅剛強這一積極精神。已達一百年的清朝恐怖統治，迫使文人走入考據訓詁之舉，但反抗之心並未因此熄滅，在鑽到古代金石訓詁的牛角尖的同時，他們發現了古樸、道健的藝術形象。這些祖先留下的痕跡含藏著茁壯悍強的生命，成為被壓制的民族自尊心最好的支持者<sup>18</sup>。

<sup>15</sup> 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁8。

<sup>16</sup> 劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北，里仁書局，1984年，頁2。

<sup>17</sup> 項穆，《書法雅言》收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁476。

<sup>18</sup> 熊秉明，《中國書法理論體系》，臺北，雄獅圖書公司，1999年，頁126。



金石訓詁之學的興起，不但庇護了清朝碑派書家，也使其長期被壓抑的民族自尊心得以昇華，使文人們能以入世的精神看待人生百態，保留了更茁壯、更強悍的生命力。熊秉明在《中國書法理論體系》中亦有闡述：

儒家既然講修齊致平、博施濟眾的道理，它便是入世的。論語中所謂「知其不可而為之」，在遇到現實阻力時，必須發揮其「發強剛毅足以有執也」的一面，表現積極實現的精神，以悲歌慷慨的意氣寫可歌可泣的歷史<sup>19</sup>。

吳大澂因家學的薰染、嚴謹的治學性格及博施濟眾的儒家精神，使其得以結交許多在金石學領域中志同道合之好友，彼此互為切磋、精進，而這也是成就吳大澂在書法領域中自成一家的原因。

### 三、《吳大澂篆書論語》與相關法書之繼承

光緒十一年三月十四日，因吉林中、俄界務舛錯，詔命吳大澂與琿春副都統依克唐阿會勘吉林東界<sup>20</sup>。七月，吳大澂開始書寫《篆文論語》，每日十餘行。光緒十二年正月十七日，將已書寫完成之《篆文論語》<sup>21</sup>上半部交上海同文書局石印。二月一日，旅次中書寫完成《篆文論語》下半部暨〈附錄說文所引論語各條〉<sup>22</sup>。《吳大澂篆書論語》一書，筆法穩健，字型剛毅平實，頗有高古之格調、具樸拙之韻味，且書法型態優美，是名家篆書中的典範之作，也是吳大澂生平最得意之作。縱觀《吳大澂篆書論語》繼承書風之脈絡，除了源於家學之外，開始學作篆書則於咸豐二年(1852年)，十八歲的吳大澂赴金陵鄉試未第時，得陳奐<sup>23</sup>之啟蒙，繼學秦代刻石，再學李陽冰，後來受到楊沂孫的啟示，將小篆與金文相結合，形成非常具有特色的篆書風格。由於吳大澂對金石文字有精深的研究，無形中從先秦文字的研究中汲取了豐富的營養，形成了自成新意的篆書特色，堪稱書法家創新風格的成功典範。這樣的成功典範正是研究書法所必須學習的楷模，而如此的創新風格自然與吳大澂的學書過程息息相關。

<sup>19</sup> 熊秉明，《中國書法理論體系》，臺北，雄獅圖書公司，1999年，頁125。

<sup>20</sup> 沈渭濱，《中國歷史大事年表·近代卷》，上海，上海辭書出版社，1999年，頁450。

<sup>21</sup> 「篆文論語」一詞乃根據顧廷龍先生所編《吳憲齋先生年譜》中之用詞；而筆者論文所採用之題目則是由吳大澂所書，上海辭書出版社所出版《吳大澂篆書論語》之書名。

<sup>22</sup> 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁123-126。

<sup>23</sup> 陳奐，字碩甫，號南園，長洲人。《春在堂隨筆》：「碩甫先生能為篆書，其書甚佳；非如老輩人作篆翦筆頭為之者；亦非時下人專摹鄧完白一派者可比。」見馬宗霍《書林藻鑑》，臺北，臺灣商務印書館1965年，頁429。



(一)陳奐教以段注《說文》，奠定金石基礎

吳大澂是當代金石學的重要研究者，也是清代少數能收藏、能鑑賞的古器物收藏家，在晚清的金石文化圈中佔有一席之地，連當時著名的金石學家陳介祺(1813—1884)、潘祖蔭(1830—1890)等人，都常請他代為鑑定器物或考釋文字。潘祖蔭後人潘承弼(1907—2004)云：

昔憲齋先生與先從祖文勤公過從最密，文勤公官農曹時，搜羅金吉至夥，偶得一器，必邀先生為之攷訂。一[希瓦]往返，晨夕無間。文勤公嘗謂先生解字，語許君所未盡語，通經典所不易通。其於金石文字之好，又在呂翟趙薛之上；其推許先生有如此者<sup>24</sup>。

吳大澂與潘祖蔭不僅往來甚密，其專業鑑賞能力亦受到潘祖蔭的肯定，這可從潘祖蔭偶然尋獲金石寶物時，必請吳大澂加以鑑賞、考訂可見一斑。《吳大澂篆書論語》除了呈現金石文字的樸拙風格之外，亦參以小篆圓勁均勻的特性，而吳大澂學習小篆，始於十八歲時赴金陵參加鄉試落榜後，在督學署遇到陳奐而開始。顧廷龍在《吳憲齋先生年譜》中有記：

赴金陵鄉試，薦而不售，遇陳碩甫先生奐于督學署，始學作篆，先生贈以江艮庭先生《篆文尚書》<sup>25</sup>。

《尚書》，古時稱為《書》，亦稱《書經》，至孔子時作了整理，成為儒家思想的經典之一。《書經》的內容為古代帝王的文告和君臣談話內容的記錄。雖然子夏曾讚嘆其內容是：「昭昭若日月之明，離離如星辰之行，言昭灼也<sup>26</sup>」，但其用語卻「詰屈聱牙」，頗為難讀，所以劉勰在《文心雕龍》中明白的指出：「書實記言，而訓詁茫昧<sup>27</sup>」，正因如此而有了江聲(1721~1799)等經學家對《尚書》文本以及傳注的研究。江聲，本字濤，後改叔澐，晚年自號艮庭。江聲少時讀《尚書》，因古文本與今文本不合，於是懷疑古文本有問題，於是蒐集漢儒說法、旁考他書、精研古訓，著成《尚書集注音疏》。江聲的《尚書集注音疏》可謂是清代《尚書》新疏之先導，有筆路藍縷之功。吳大澂十八歲時受業於陳奐，陳奐是經學與訓詁學大家，以文字學的經典之作《說文解字注》來傳授文字學

<sup>24</sup> 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，序頁1。

<sup>25</sup> 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁5。

<sup>26</sup> 劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北，里仁書局，1984年，頁31。

<sup>27</sup> 劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北，里仁書局，1984年，頁31。



之要義，對吳大澂的金石考據奠定了非常重要的基礎。《說文解字》是中國第一本以部首統攝文字、並兼釋形音義的字書，為東漢許慎《說文解字》所著。清代學者對於小學的研究非常重視，因此注解《說文解字》的著作眾多，段玉裁《說文解字注》是其中之一。段氏的注解，不僅引經據典，並且參入己意，有許多可取之處，甚為便利初學者，而段玉裁正是陳奐的老師。《清史稿》中有記載：

陳奐，字碩甫，長洲人。諸生。咸豐元年舉孝廉方正。奐始從吳江沅治古學，金壇段玉裁寓吳，與沅祖聲善。嘗曰：『我作六書音韻表，唯江氏祖孫知之，餘匙有知者。』奐盡一晝夜探其梗概。沅嘗假玉裁經韻樓集，奐竊視之加朱墨。後玉裁見之，稱其學識出孔、賈上，由是奐受學玉裁<sup>28</sup>。

陳奐二十五歲，既從江沅（1767—1838）治校讎之學（即「校勘」之學），且學有所成，深得江氏肯定。江沅之於陳奐，除了在學問上給予指導外，也開啟陳奐的學術之路，若沒有江沅，陳奐無以識得段玉裁。陳奐對學問的追求，可謂嚴謹而熱情。「熱情」一說可由「奐盡一晝夜探其梗概」而得知陳奐對學問的精進可謂已達廢寢忘食之境界；而「嚴謹」一說則可由「後玉裁見之，稱其學識出孔、賈上」而窺知。正因實事求是、精進向上的治學態度，使段玉裁見陳奐讀書時之加註眉批，即對他稱讚有加，而收歸門下。段玉裁（1735—1815），字若膺，號茂堂，江蘇金壇人，是著名的考據學大師，在音韻學、文字學、訓詁學及校勘學方面造詣精深，特別是他窮三十年之精力所寫之《說文解字注》，至今影響深遠<sup>29</sup>。

## （二）學步二李，具玉箸篆之風

戰國時期各地混戰不休，各個諸侯稱霸一方，因而形成「文字異形、語言異聲」的局面。秦始皇統一六國後，意識到這種局面不利於自己的統治，為了加強中央集權，則和大臣制訂「車同軌」、「行同輪」、「書同文」的三同政策。所謂「書同文」就是統一全國的文字字體。於是命李斯將秦國原來通行的籀文，如石鼓文、詛楚文等加以簡化或保留而制定新文字，稱為小篆。徐鉉在《宣和書譜·篆書敘論》中提到：

小篆則又出於大篆之法，改省其筆畫而為之。其為小篆之祖，實為李斯始。然以秦穆公時，詛楚文考之則字形真，是小篆，疑小篆已見於往古而人未之宗師，而

<sup>28</sup> 趙爾巽，《楊校標點本清史稿》，臺北，鼎文出版社，1981年，頁13168。

<sup>29</sup> 傅東光，《清代篆書》，北京：光明日報出版社 1993年12月，頁122。



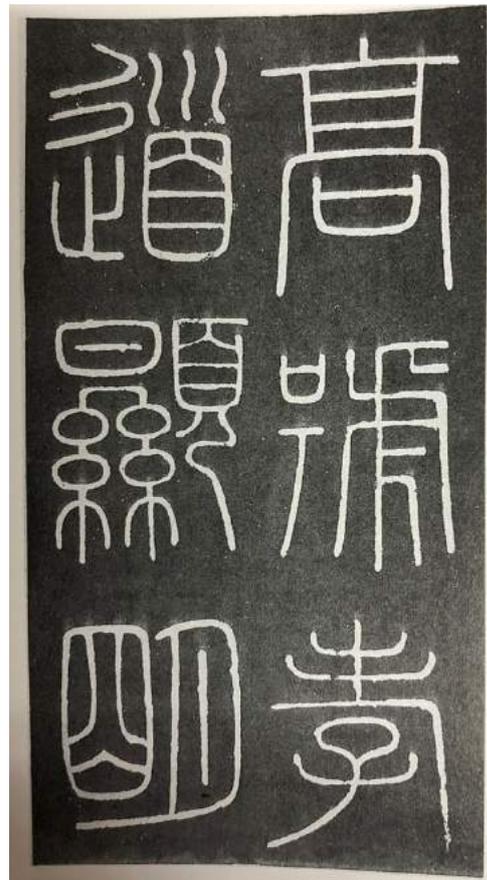
獨李斯擅有其名<sup>30</sup>。

秦始皇統一中國後，巡視國內藉以展現威權，也為了頌記自己統一六國的豐功偉業，在嶧山、泰山、琅琊山、之罘、謁石、會稽六處立頌德碑，命李斯書文刻石。這些立石有政治意義、有規範文字的作用，也有極高的文字價值。這是書法史上的第一頁，也是把書法明確表現在石頭上的最早碑文<sup>31</sup>。從書法發展史而言，這是書法第一次離開竹帛，離開了青銅器，成為巍然獨立之巨製，因此深具歷史紀念價值。



【圖 1】秦〈泰山刻石〉

(取自馮振凱，《中國書法欣賞》，頁 14)



【圖 2】秦〈嶧山刻石〉

(取自杜忠誥，《書道技法 123》，頁 58)

〈泰山刻石〉是秦始皇二十八年(公元前 219 年)巡狩泰山時所立，為典型的秦小篆。在書法史上，是上接〈石鼓文〉之遺緒，下開漢篆之先河的作品。其書法的特色為用筆似以錐畫沙、勁如屈鐵，結構上密下疏且狹長、平穩嚴肅，確實表現了帝王的嚴厲與威權。唐張懷瓘在《書斷》中云：

<sup>30</sup> 徐鉉，《宣和書譜》收入(《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997 年)，頁 810。

<sup>31</sup> 馮振凱，《中國書法欣賞》，臺北，藝術圖書公司，1992 年，頁 14。



畫如鐵石，字若飛動，作楷隸之祖，為不易之法<sup>32</sup>。

李斯奠定秦篆的章法，凡不合秦文者，一律廢除，於是天下遂成為「書同文」之局面，因此李斯可稱得上是小篆的鼻祖。〈嶧山刻石〉是秦始皇統一中國後，於西元前二一九年登上嶧山時（今山東鄒縣東南），命丞相李斯用小篆將詔文刻石，這是秦始皇首次東巡齊魯所留下的第一塊刻石。〈嶧山刻石〉是秦小篆的代表之作。字的筆畫均為線條，粗細一致，圓起圓收。字體端莊嚴謹，有從容平和、勁健有力之態。字的結構為上緊下鬆，兩邊垂腳拉長，有居高臨下的儼然姿態；在章法上則是行列整齊、規矩和諧為其特點。秦刻石是紀念碑的文字，標誌秦帝國的統一全國和統治天下的絕對權威。司馬遷《史記·秦始皇本紀》中記載：

二十八年，始皇東行郡縣，上鄒嶧山。立石，與魯諸儒生議，刻石頌秦德，議封禪，望祭山川之事<sup>33</sup>。

秦篆字體方正嚴謹，正反映出秦代法家精神的品味。秦孝公時期，秦是列國中極弱極窮的小國，周圍的強國根本不把秦國放在眼裡。秦孝公為救秦國發出招賢令，將商鞅招攬到秦國實施變法，因此秦得以脫離窮弱小國之列。秦孝公之子嬴駟繼位為王後，利用秦的富國強兵，統一了六國。秦的統一是中國歷史上的一件大事，它不僅結束了封建制度的時代，也促使了不同區域、不同文明的融合，實是中國文化史上的重要轉折點。

李陽冰是唐代的文字學家，也是知名的篆書家，尤其精工小篆。李陽冰的小篆圓淳瘦勁，為秦篆一大變革，被譽為李斯後小篆第一人，對後世頗有影響。李陽冰在《上採訪李大夫書》中自述：

於天地山川，得方圓流峙之常；於日月星辰，得經緯昭回之度；於雲霞草木，得霏布滋蔓之容；於衣冠文物，得揖讓周旋之禮；於鬢眉口鼻，得喜怒，慘舒之分；於蟲魚禽獸，得屈伸飛動之理；於骨角齒牙，得擺拉咀嚼之勢。隨手萬變，任心所成，可謂通三才之氣象，備萬物之情狀者矣。隨手萬變，任心所成，可謂通三才之品匯，備萬物之情狀者矣<sup>34</sup>。

李陽冰從自然界所理會的哲理，不僅是事物的外形，而且還通過形象，掌握到主宰控制萬物變化的規律，即他所謂的「常」、「度」、「體」、「理」。李陽冰把這些規律運用到書法上，其中「方圓流峙之常」、「經緯昭回之度」，已超過寫實的層次，而達到純造型的層次。李陽冰以研習篆書為己任，始學李斯《嶧山碑》，尤其暮年所篆，筆法愈見淳勁，

<sup>32</sup> 張懷瓘，《書斷》（收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年），頁145。

<sup>33</sup> 侯吉諒，《侯吉諒書法講堂二》，臺北，聯經出版社，2012年，頁200。

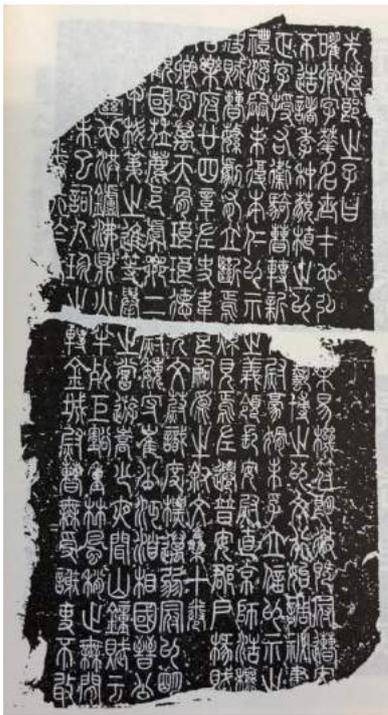
<sup>34</sup> 熊秉明，《中國書法理論體系》，臺北，雄獅圖書公司，1999年，頁32。



自稱：「斯翁（李斯）之後，直至小生。曹喜、蔡邕不足道也<sup>35</sup>」。傳世刻帖有《三墳記》、《城隍廟碑》、《謙卦銘》、《怡亭銘》、《般若台題名》等。徐鉉對李陽冰評價甚高，他在《宣和書譜·篆書敘論》中提到：

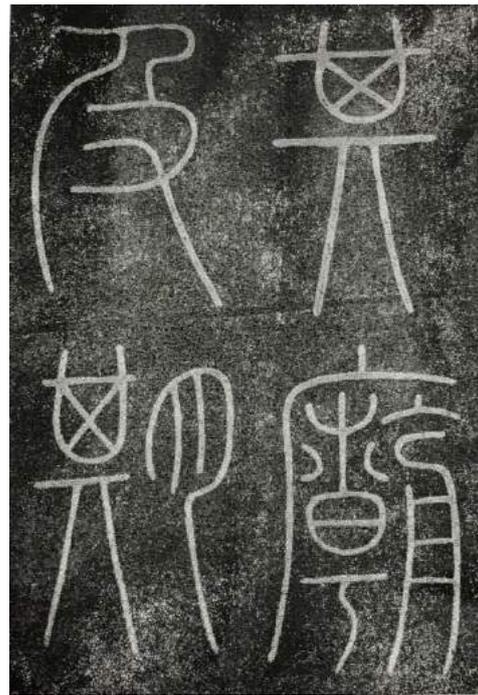
有唐三百年以篆稱者，惟陽冰獨步。舒元興作玉筋篆誌，亦曰陽冰之書其格峻，其力猛，其功備，光大於秦斯倍矣。此直見上天以字寶瑞，吾唐其知言哉。自斯而漢，至漢得一許慎，魏得一韋誕，而風流文物猶足以追法古而名一世，信斯文出特非小補。至漢魏以及唐室千載間，寥寥相望而終，唐室三三百年間，又得一李陽冰，篆跡殊絕，自謂倉頡後身，觀其字，真不愧古作者<sup>36</sup>。

李陽冰的〈三墳記碑〉承襲李斯《嶧山碑》的玉筋篆，筆法瘦勁，結體修長，線條遒勁平整，筆畫從頭至尾粗細一致，婉曲翩然。而〈城隍廟碑〉為李陽冰篆書中最早的碑刻書法，鐫刻於唐乾元二年（公元 759 年），其文字內容是有關李陽冰住縉雲縣時，久旱無雨，祈求當地城隍降雨以消除旱情。



【圖 3】李陽冰〈三墳記〉

(取自張光賓《中華書法史》，頁 422)



【圖 4】李陽冰〈城隍廟碑〉

(取自《現代書法論文選》，圖版 62)

目前可見吳大澂最早的篆書作品是同治元年(1862 年)寫給周閑，上款題「存伯公祖世叔

<sup>35</sup> 李肇，《唐國史補》，上海，上海古籍出版社，1979 年，頁 30。

<sup>36</sup> 徐鉉，《宣和書譜》收入(《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997 年)，頁 810。



大人教正」，落款為「清卿吳大澂篆」<sup>37</sup>的「淺碧細樹家釀酒，小紅初試手栽華」。「存伯」，即是周閑。此對聯起筆以逆筆藏鋒、行筆以中鋒用筆，粗細相同，且點畫皆圓、結構嚴整方正、中宮緊縮略帶垂腳、風格平整規矩，可看出結體是以《說文》小篆為基礎，筆法學習李斯、李陽冰的「玉箸篆」，因此清人向燾曾評論：

憲齋工小篆，酷似李陽冰<sup>38</sup>。



【圖 5】吳大澂

〈淺碧細樹家釀酒小紅初試手栽華〉

（取自顧廷龍《吳憲齋先生年譜》圖 12）



【圖 6】李陽冰〈千字文〉

（取自孫寶文《歷代千字文墨寶》頁 41）

此對聯雖然酷似李陽冰，但筆力和緩，較無李陽冰篆書的遒勁之感，整體章法屬平整規矩，較無變化。吳大澂比較成熟的玉筋篆見於他在 1866 年為吳雲<sup>39</sup>所著《號季子白盤銘考》封面上的提字。

<sup>37</sup> 咸豐十一年(1861年)十月，皇太子戴淳即位，因避帝諱，改名大澂。

<sup>38</sup> 馬宗霍，《書林藻鑑》，北京，文物出版社，1984年，頁 144。

<sup>39</sup> 吳雲，字少甫，號平齋，晚號退樓、愉庭，這江歸安人。一生講求經世之學，致仕後居吳下，究心金石書畫。見於支偉成，《清代樸學家列傳》，長沙，岳麓書社，1998年，頁 517-518。





【圖 7】吳大澂〈號季子白盤銘考〉  
(取自《歷代千字文墨寶》頁 41)

這件作品寫得十分傳神，當筆劃轉向時，線條仍保持粗細一致，且收筆處沒有加重後出鋒，結字和用筆都非常均勻流暢。玉箸篆的結構縱勢明顯，布白對稱勻稱，用筆中鋒圓轉，具有遒勁、圓潤的美。

### (三)師法鄧石如，行筆舒展豪邁

鄧石如是清代著名的書法家、篆刻家（1743～1805），初名琰，字石如，又字頑伯，別字完白山人、笈游道人，安徽懷寧人，工於書法、篆刻。鄧石如的書法不僅對清朝碑學運動的發展有舉足輕重之作用，也對清中期、後期以來書家的創作有著很大的影響，尤其在各體書上的造詣，使他成為清代碑學運動中的領航人物。舉凡鄧石如之後的篆書書家，儘管書寫篆書的體勢或修長或方扁，點畫或圓正或側媚，但有一點卻是與鄧石如一脈相承，那就是追求線條的節奏感和流動性。鄧石如精四體書，其篆、隸最精，兼融眾家之長，而成獨特書風：

余初以少溫為歸，久而審其利病，於是以〈國山石刻〉、〈天發神讖文〉、〈三公山碑〉作其氣，〈開母石闕〉致其樸，〈之罘二十八字〉端其神，〈石鼓文〉以鬯其致，彝器款識以盡其變，漢人碑額以博其體，舉秦漢之際零碑斷碣，靡不悉究<sup>40</sup>。

鄧石如多方取法並融會貫通，其「上束下放」的結體與「計白當黑」所開創的具有三度空間意象的新體小篆，即是渾厚而立體，均衡而律動的鄧派小篆。康有為在《廣藝舟雙楫》中評說：

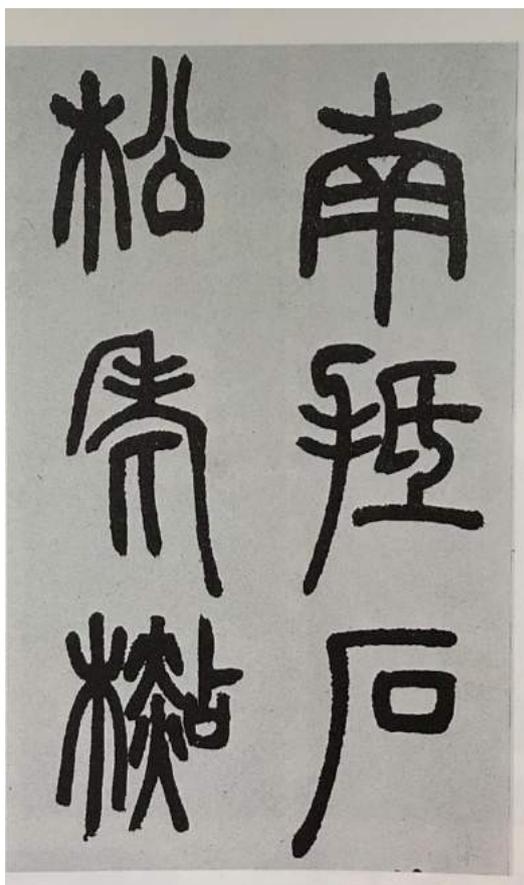
完白山人出，盡收古今之長，而結胎成形，於漢隸為多，遂能上掩千古，下開百

<sup>40</sup> 吳育，《完白山人篆書雙鉤記》，臺北：明文書局 1990 年，頁254-255。



祀，後有作者，莫之與京矣<sup>41</sup>。

渾厚而立體、均衡而律動是鄧石如小篆的書寫特色，最強調的是線條與空白之間的關係，及中鋒運筆過程中提按動作所造成的線條粗細變化，再加上起筆時的逆筆回鋒所造成的以隸入篆的凝重感，使篆書線條有了靈動的生命，為後人開啟了作篆的另一書風。〈白氏草堂記〉書於清嘉靖九年，此屏高一百八十五厘米，橫四十六厘米，是鄧石如六十二歲時所作。



【圖 8】鄧石如〈白氏草堂記〉  
(取自杜忠誥《書道技法 1·2·3》頁 58)



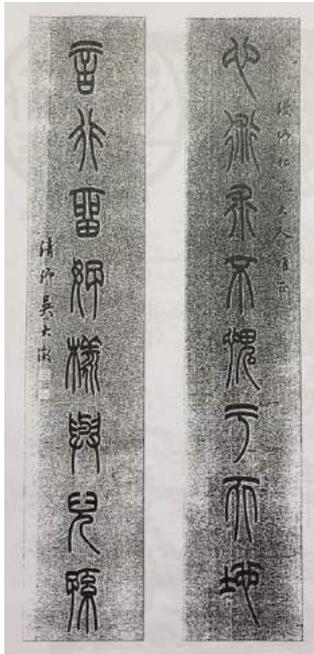
【圖 9】吳大澂〈節錄徐鼎臣說文解字敘一則〉  
(取自許禮平，《清末明初名家收藏展專集》，頁 60)

這件作品的用筆圓潤流轉，線條均衡，體勢端整，具有沉雄朴厚的神采。1867年吳大澂《節錄徐鼎臣說文解字敘一則》篆書條屏，是吳大澂六十二歲(1867年)時所寫，內容為節錄徐鼎臣〈上校定說文表〉，就帶有清代中期的篆書大家鄧石如的書風，只是顯得有些生硬，缺乏灑脫、流暢之感。吳大澂另有一件作品「心術求不愧於天地，言行留好樣

<sup>41</sup> 康有為，《廣藝舟雙輯》(收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年)，頁 736。



與兒孫」，其用筆及體勢上亦皆有鄧石如之書風。



【圖 10】吳大澂〈心術求不愧於天地，言行留好樣與兒孫〉  
(取自明清名家書法大成編纂委員會《明清名家書法大成》圖版 33)

此聯作品結字精到且有特色，如「孫」字兩旁刻意不使之對稱以求變化，整體作品又能兼具流暢感，力求行氣勻稱。起筆的分量加重，轉折處不再像玉筋篆那樣均勻地行筆，而出現了方折的轉向，並有了粗細的變化。這種運筆方法正是鄧石如小篆書法的特有風格。

#### (四)大篆取法楊沂孫

吳大澂的小篆雖「學步二李、取法鄧石如」，然縱觀其小篆書風，卻未能自成一家，對此，沙孟海曾加以品評：

憲齋篆書，用筆也是鄧法，比較直率些，結構最規矩，七平八穩的，嚴格說來，他的篆書功力有餘，而逸氣實在不足<sup>42</sup>。

吳大澂憑藉著對書法的熱愛，勤於臨寫、觀摹書家之作品，可謂下足功夫。但其作品終究是中規中矩，偏重平實，缺乏超群脫俗之貌；又為了要傳達古文字之真，再三臨摹鼎彝古文而使風格定型、無大膽展現之變化，而顯得逸氣不足，對此，治學嚴謹的吳大澂也有所感，也想要尋求突破。這樣的心情曾經反映在與好友莫友芝的尺牘往來中(1876年)：

<sup>42</sup> 沙孟海，《沙孟海論書文集》，上海，上海書畫出版社，1997年，頁367。



近來於古文字大有體會。竊謂李陽冰坐臥於『碧落泉』下殊為可笑，完白山人亦僅得力於漢碑額而未窺籀、斯之藩，大約商、周盛時，文字多雄渾而能斂能散、不拘一格，世風漸薄而趨於柔媚<sup>43</sup>。

當時的吳大澂正活躍於金石文化圈，對古文字的涉獵非常廣泛及深入，也從其中得到許多心得，認為商、周時之文字雄渾古樸，筆法、結構不拘泥於一形，不同於漸形柔媚之書家之風。吳大澂因有如此之領悟，而逐漸對李陽冰、鄧石如等書家之風格產生質疑，於是在光緒三年(1877年)，四十三歲的吳大澂至江蘇常熟的虞山拜訪楊沂孫，縱談古籀文之學，楊沂孫指點吳大澂應專學大篆，提振篆學委靡之陋習。《吳憲齋先生年譜》中有記載：

1877年至虞山訪楊沂孫，縱談古籀文之學，先生勸以「專學大篆，可一振漢唐以後篆學委靡之習<sup>44</sup>。

楊沂孫(1813—1881)，清代著名書法家。字子興，號詠春，晚號濠叟，江蘇常熟人。清道光二十三年舉人，官至安徽鳳陽知府。年輕時問學於擅長訓詁考據的著名學者李兆洛，治先秦諸子之學，書法善篆、隸二體，尤以篆書為世人所珍重<sup>45</sup>。雖然吳大澂以後學之姿向楊沂孫請益，但四十三歲的吳大澂事實上已累積許多金石文字的豐富學識，遠遠超過楊沂孫。楊沂孫也看出吳大澂對古文字的深厚功力，所以勸他專攻大篆，以大篆立其基業，楊沂孫還出示自己所寫的《在昔篇》，並指點書寫之技巧。



【圖 11】楊沂孫〈在昔篇〉

(取自《書跡名品叢刊·第 27 卷》，頁 42)

<sup>43</sup> 謝國禎，《吳憲齋尺牘》，臺北，文海出版社，1971年，頁 111。

<sup>44</sup> 「光緒二年十月，新任陝甘學政陳翼到陝，乃具摺請假三月，回籍省親。…四年四月，入都覆命。」其間，三月往虞山訪楊沂孫，縱談古籀文之學。見顧廷龍《吳憲齋先生年譜》，臺北，文海出版社，1965年，頁62-64。

<sup>45</sup> 吳鴻鵬，《楊沂孫篆書入門》，臺北，蕙風堂，2012年，頁 4。



楊沂孫初學鄧石如，後廣泛吸收鐘鼎款識、《石鼓文》及秦篆筆意，開創出典雅簡練、工穩樸茂，融篆籀吉金文字於一爐的全新篆書書風，影響後世深遠<sup>46</sup>。徐珂《清稗類鈔》云：「濠叟工篆書，於大小二篆，融會貫通，自成一家<sup>47</sup>。」楊沂孫在《在昔篇》中提出：「不從其朔，焉喻厥旨。唯此吉金，亘古弗敝。得而玩之，商周如對。以證許書，悉其原委<sup>48</sup>。」充分表明了他對篆書的藝術觀念。楊沂孫有意拉開與碑學大師們在篆隸筆法實踐上的距離，而欲取法大篆，將大篆筆法融入小篆中，慶旭在《書法經典一〇〇帖—從溯源到賞析，從臨摹到創作》中關於楊沂孫用筆的特點有詳細的敘述：

楊沂孫篆書，用筆基調凝淨厚重，胸有成竹。具體點畫上，橫多逆鋒起筆，回鋒收筆，線條凝重；豎畫、撇畫、捺畫等，多以出鋒收筆，成微尖狀<sup>49</sup>。

這樣的特點在《在昔篇》中可明顯的觀察到。而楊沂孫與當代篆書書家的不同點，除了用筆之外，結構的布局也有其不同於鄧派之處：

與鄧派明顯不同的是，楊沂孫小篆多呈正方形。布局嚴密周到<sup>50</sup>。

楊沂孫以金文入篆，從金石彝器、碑額和刻石中尋找變化之元素，將流美婉轉的小篆加入個人之創見，並將鄧派細長線條的長方形結構之表現，改以偏方整之結構，確實走出了不同於鄧派之書風。在楊沂孫和吳大澂之前的古文字書法家書寫的書體主要是小篆，而這小篆也就是《說文解字》中的九千三百五十三個字。這九千多個小篆字形實際上是無法滿足書法家的書寫需求，因此楊沂孫認為，要超越前人的成就，必須在小篆的基礎上參考青銅器銘文，折中大小二篆，因此他在《在昔篇》中指出：

唯此吉金，亘古弗敝。得而玩之，商周如對。以證許書，悉其原委。漆墨易昏，竹帛速壞。石刻雖深，久亦茫昧。若假獵碣，模糊難視。惟有盤匱，銘辭猶在。藏山埋土，時出為瑞。閱世常新，歷世無改<sup>51</sup>。

吳大澂在拜訪楊沂孫之前，認為「大小篆參寫」乃因《說文解字》中的小篆字形不足，是不得已而為之。但訪楊沂孫之後，深深感佩楊沂孫對「參用大小篆」的見解，而萌生將金文融入小篆中的靈感。

<sup>46</sup> 吳鴻鵬，《楊沂孫篆書入門》，臺北，蕙風堂，2012年，頁4。

<sup>47</sup> 吳鴻鵬，《楊沂孫篆書入門》，臺北，蕙風堂，2012年，頁4。

<sup>48</sup> 慶旭，《書法經典一〇〇帖—從溯源到賞析，從臨摹到創作》，新北，野人文化出版社，2012年，頁78。

<sup>49</sup> 慶旭，《書法經典一〇〇帖—從溯源到賞析，從臨摹到創作》，新北，野人文化出版社，2012年，頁78。

<sup>50</sup> 慶旭，《書法經典一〇〇帖—從溯源到賞析，從臨摹到創作》，新北，野人文化出版社，2012年，頁79。

<sup>51</sup> 神田喜一郎、西川寧，《書跡名品叢刊·清楊沂孫 龐公傳/在昔篇》，東京，二玄社，1970年，頁25。





【圖 12】吳大澂〈知過論軸〉

(取自《清代書法·故宮博物院文物珍品全集》，頁 232)

〈知過論軸〉為大小篆參寫的作品，以小篆為主，參以大篆，結體方正均勻，收筆略尖，屬楊沂孫筆意，明顯模仿楊沂孫篆書之型態，如整篇作品以小篆為主，再將部分內容改以大篆字體，如「己」「于」「善」「何」改小篆「𠄎」「𠄎」「善」「何」為大篆「己」「于」「善」「何」。

#### 四、《吳大澂篆書論語》對書法創作之啟發

楊沂孫篆書的特點為「作品中大、小篆參用」，結構則改長形為方形，將小篆以方圓並施的方式寫出，改變了小篆筆法瘦勁、結體修長、線條遒勁平整的特性，使得其篆書的聲譽極高。楊沂孫嘗自負曰：

吾書篆、籀，頡頏鄧氏，得意處或過之，分、隸則所不能及也<sup>52</sup>。

楊沂孫自認他以大、小篆參用的書法特色，提昇了書法藝術的境界，甚至超越了鄧石如，但沙孟海卻另有見解，他在《近三百年書學》中指出：

楊沂孫的篆書是不能學的，學到後來，更其靡弱了<sup>53</sup>。

<sup>52</sup> 吳鴻鵬，《楊沂孫篆書入門》，臺北，蕙風堂，2012年，頁5。

<sup>53</sup> 沙孟海，《近三百年的書學》(收入《沙孟海論書文集》，上海，上海書畫出版社，1997年)，頁393。



如此負面的評價，完全抹煞了楊沂孫的成就，此種論點也許有待商榷，而馬宗霍在《嶽樓筆談》的見解倒是中肯了些：

濠叟篆書，功力甚勤，規矩亦備，所乏者韻耳。韻蓋非學所能至也<sup>54</sup>。

楊沂孫雖然以「參用大小篆」的特色呈現篆書作品，但畢竟在金石古文學之研究尚無法如吳大澂般深入且廣泛，因此在大小篆參用的使用上亦受到限制。眼界高古的吳大澂對此也許有所感悟，他認為近人小篆多為俗書，甚至上推至秦篆以後，古人造字之意已失：

篆書之妙，至秦而失；篆書之真，至漢而亡。蓋李斯廢籀而行小篆，則古人造字之意盡失；至漢而隸書八分與篆相雜，則篆之真面盡亡。余常言，秦廢古文，其罪勝於焚書十倍矣<sup>55</sup>。

吳大澂不再專一學書今人，他將走出臨摹楊沂孫的篆法，篆書的風格也越來越喜歡以典雅端莊、沉著雄厚的形式來表現。光緒十二年所書的〈夏小正〉即改以小篆為基礎，並參以大篆部件，筆法中鋒圓潤，結體典雅方正，不再收尾露鋒尖銳，而有莊重典雅之氣。光緒十三年所寫的〈說文部首〉，改以小篆筆法，書寫大篆的結構，則完全脫離了楊沂孫的影子，表現了自我的特有筆意。



【圖 13】吳大澂篆書〈夏小正〉  
(取自《歷代書法欣賞》，頁 192)



【圖 14】吳大澂篆書〈說文部首〉  
(取自《楊沂孫篆書入門》，頁 4)

吳大澂潛心鑽研金石古文字，亦將古文字的特性運用在書篆的實踐上，以小篆的筆法來

<sup>54</sup> 吳鴻鵬，《楊沂孫篆書入門》，臺北，蕙風堂，2012年，頁4-5。

<sup>55</sup> 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁166。



寫大篆，或改變一字之部件，或以大小不拘、參差散落的大篆布局來呈現具有金石之氣的篆書風格，吳大澂於光緒十二年(1886年)所書之《吳大澂篆書論語》即是代表作品。



【圖 15】吳大澂篆書〈論語〉  
(取自《吳大澂篆書論語》頁 5)

《吳大澂篆書論語》是吳大澂生平最得意的作品，有行無列的格局給人清晰空曠之感，橫列的單字大小參差，長短錯落，直行的單字如解放約束，小篆的筆法融入大篆的結構與布局中，形成一種接近古樸典雅、沉著雄厚的空間張力，極富學習範本之價值。吳大澂嚴謹的治學態度，勤於吸收百家書風之優點，對於學書者亦是一大啟發，正如康有為在《廣藝舟雙輯》中所論述：

能作《龍門造像》矣，然後學《李仲璇》，以活其氣，旁及《始興王碑》《溫泉頌》以成其形，進為《皇甫縱》《李超》《司馬元興》《張黑女》以博其趣，《六十一人造像》《楊翬》以雋其體，書駸駸乎有所入矣<sup>56</sup>。

真正偉大的藝術家能於過去的基礎上創造出更多新的價值，擴大我們的眼界，豐富我們的內心，使想像力更自由，進而影響到創作力。當代古典文獻學家啟功(1912-2005年)對於創造新的書風也有精闢的論述：

某一個藝術品種的風格，被另一個藝術品種所汲取後，常使後者更加豐富而有新意。舉例來說：商周銅器上的字，本是鑄成的，後人把它用刀刻法摹入印章，於是在漢印繆篆之外又出了新風格。又如一幅用筆畫在紙上的圖畫，經過刺繡工人把它繡在綾緞上，於是又成了一種新的藝術品。如果書家真能把古代碑刻中的字

<sup>56</sup> 康有為，《廣藝舟雙輯》收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁791。



跡效果，通過毛筆書寫，提鍊到紙上來，未嘗不是一個新的書風<sup>57</sup>。

吳大澂正是掌握了「吸收百家書風之優點」及「創新」之要領，使篆書書藝能達到活其氣、成其形、博其趣、雋其體的境界，而擁有個人用筆蒼辣、自成新意，沉著敦厚、大氣淋漓之獨特創新書風，為篆書帶來鬱郁生機。

## 五、結語

徐珂（1869年—1928年）在《清稗類鈔》中記載潘祖蔭曾對吳大澂讚許：「老弟古文大篆，精妙無比，俛首下拜，必傳，必傳，兄不能也<sup>58</sup>。」《吳大澂篆書論語》乃是吳大澂生平最得意的代表作，稀世罕見，是名家篆書中的典範之作。本文首先梳理吳大澂之時代及書學背景，得知吳大澂因家學的薰染、嚴謹的治學性格及博施濟眾的儒家精神，使其得以結交許多在金石學領域中志同道合之好友互為切磋、彼此精進，因而成就吳大澂在書法領域自成一家的地位。接著探討《吳大澂篆書論語》與相關法書之繼承，其中陳奐教以段注《說文》，奠定吳大澂的金石基礎；學習二李之書法風格，使其篆書具玉箸篆之風；師法鄧石如，而具舒展豪邁之行筆特色；大篆取法楊沂孫，使吳大澂的用筆蒼辣、自成新意。最後針對《吳大澂篆書論語》對書法創作之啟發進行統整歸納，企盼能藉以提昇書法創作的技巧。吳大澂以一貫嚴謹、好學的精神學習前賢的書法特色，又能在學習的過程中不斷的審視、創新、精益求精，吸收百家之優點，終於突破了當代篆書書家書寫的風格，而為自己開拓了一個屬於個人獨特的書風，因而在篆書的書藝傳衍中，留下了歷史的定位。從吳大澂之時代及書學背景、相關法書之繼承脈絡，直至《吳大澂篆書論語》的問世，筆者歸納出其篆書之創新特色有三：其一為參照楊沂孫「大小篆參用」之風格，將金文融入小篆中，將平穩嚴肅的小篆，參入古樸之風；其二為以小篆為基礎，參以大篆部件，使作品兼具線條優美及格調古典之特色；其三為以小篆筆法，書寫大篆的結構，使其篆書大小參差、淵雅朴茂。

書法是一項需要持續學習、不斷創新的藝術，因此本文以《吳大澂篆書論語》與相關法書研究，逐一進行探討，藉以梳理吳大澂求古求變、成功轉型的歷程，提供愛好書法藝術者創新書風、進入書法藝術精髓之門徑。

<sup>57</sup> 啟功，《從河南碑刻談古代石刻書法藝術》收入《啟功叢稿》，北京，中華書局，1999年，頁144-145。

<sup>58</sup> 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁65。



## 六、參考書目

專書：

- 《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年。
- 杜忠誥，《書道技法1·2·3》，臺北，雄獅圖書公司，1986年。
- 李瑞清，《清道人遺集佚稿》，近代中國史料叢刊第42輯，臺北，文海出版社，1931年。
- 李肇，《唐國史補》，上海，上海古籍出版社，1979年。
- 沈渭濱，《中國歷史大事年表·近代卷》，上海，上海辭書出版社，1999年。
- 沙孟海，《沙孟海論書文集》，上海，上海書畫出版社，1997年。
- 吳大澂，《說文古籀補》，蘇州，振新書社，1919年。
- 吳大澂，《吳大澂篆書論語》，上海，上海辭書出版社，2008年。
- 吳育，《完白山人篆書雙鉤記》，臺北，明文書局，1990年。
- 吳鴻鵬，《楊沂孫篆書入門》，臺北，蕙風堂，2012年。
- 侯吉諒，《侯吉諒書法講堂二》，臺北，聯經出版社，2012年。
- 馬宗霍，《書林藻鑑》，北京，文物出版社，1984年。
- 張光賓，《中華書法史》，臺北，臺灣商務印書館，1981年。
- 陳振濂，《歷代書法欣賞》，陝西，人民美術出版社，1993年。
- 啟功，《啟功叢稿》，北京，中華書局，1999年。
- 傅東光，《清代篆書》，北京，光明日報出版社，1993年。
- 馮振凱，《中國書法欣賞》，臺北，藝術圖書公司，1992年。
- 熊秉明，《中國書法理論體系》，臺北，雄獅圖書公司，1999年。
- 趙爾巽，《楊校標點本清史稿》，臺北，鼎文出版社，1981年。
- 劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北，里仁書局，1984年。
- 慶旭，《書法經典一〇〇帖--從溯源到賞析，從臨摹到創作》，新北市，野人文化出版社，2012年。
- 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年。
- 顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，臺北，文海出版社，1965年。

