

南華大學人文學院文學系

碩士論文

Department of Literature

College of Humanities

Nanhua University

Master Thesis

《吳大澂篆書論語》研究

The Study of “Wudacheng Zhuanshu Lunyu”



李淑卿

Shu-Ching Lee

指導教授：陳章錫 博士

Advisor: Chang-Hsi Chen, Ph.D.

中華民國 110 年 6 月

June 2021

南華大學

文學系

碩士學位論文

《吳大澂篆書論語》研究

The study of "Wudacheng Zhuanshu Lunyu"

研究生：李淑卿

經考試合格特此證明

口試委員：陳章錫
陳芥仁
王祥穎

指導教授：陳章錫

系主任(所長)：陳章錫

口試日期：中華民國 108 年 6 月 14 日

摘要

吳大澂是清朝晚期著名的金石學家、收藏家、書畫家，也是畢生致力於古器物研究的學者，而在其豐富的藝術浸潤領域中，書法的成就頗值得關注，其中又以《吳大澂篆書論語》為其生平最得意的作品。吳大澂受到家學的薰染，從小就非常喜愛古文，少年時開始學習秦代小篆刻石，其書法風格就和唐朝的篆書大家李陽冰極為相似。後來受到楊沂孫的啟示，將小篆和金文結而為一，創造出用筆蒼辣、自成新意的筆風，結體部分則具備大小參差、淵雅樸茂的特色，而呈現出大氣淋漓，沉著雄厚的創新風格，為書法藝術帶來了蓬勃生機。

吳大澂屢任邊疆重臣，除了捍衛國家權益和民族尊嚴之外，也為他的人生和清朝歷史留下了極為珍貴的一頁，自請參戰的舉動則充分顯示出「捨我其誰」的性格。畢生以經世致用為要務，雖然對於甲午戰爭的失敗終究難辭其咎，但其累積三十年的時間，不斷的精研三代彝器之所得，編輯了《說文古籀補》，得以補闕自秦以來不獲見古籀真跡之憾，更進而援引了《說文古籀補》中三千五百餘字的古文來書寫《論語》，藉以恢復儒家經典的舊觀，更是書壇之創舉。

本論文旨在透過研究動機與目的、相關文獻之探討、研究方法之陳述與章節之安排，從吳大澂的家學淵源及書學背景進行梳理，藉此剖析時代背景對吳大澂書藝成就的影響，探究吳大澂對儒家藝術觀的繼承與開闊先秦文字的廣闊視野。亦透過經典著作的內容，剖析篆字的筆法、結構及章法，以多元的面向來進行分析，歸納《吳大澂篆書論語》書藝之繼承與書法藝術之特色，做為學習書法之參考，並從中獲得生命之陶融，提供愛好書法藝術者進入書法藝術精髓之門徑，並歸納出實踐生命的人生哲理。

關鍵詞：吳大澂、小篆、金文、吳大澂篆書論語

Abstract

Wu Da Zheng is a famous epigraphist, collector, calligrapher. He spent his whole life studying antique. His research on calligraphy is the greatest of his works. Wu Da Zheng Seal Script Analects is his famous work. Wu Da Zheng was influenced by JiaShiau. Besides studying Classical Chinese, he learned Seal script as well. His calligraphy style is similar to Lee Young Big. He was inspired by Young Yi Sun, then he combined seal script with Chinese bronze inscriptions. Therefore, his writing became more powerful which turned into his own style. It brought new direction for calligraphy art. His rustic style in seal script presents strong and overwhelmed characteristic.

Wu Da Zheng served as an important role in border areas. He defended his country and people's dignity. There were glory days for him and Qing Dynasty history because of what he had done. Since he volunteered to join the war, it showed an idea "Who else but me" from classic Confucian concepts. Although he was responsible for the failure of Sino-Japanese War, he spent almost thirty years to contribute for the research on Yi Qi. He edited Shuo Wen Gu Zhou Bu which revealed the authentic Gu Zhou since Qi Dynasty. Furthermore, he brought three thousand and five hundred ancient Chinese script characters from Shuo Wen Gu Zhou Bu to write Confucian Analects. His contribution restored the concept of the classic Confucianism, and it was identified as one of the greatest pioneering work.

The purpose of this article is to analyze the background and the factors influencing Wu Da Zheng's calligraphy. This article will be focused on motivation and purpose research, literature review, and research methods to analyze Wu Da Zheng's background. By studying Wu Da Zheng's vision on Confucian arts and ancient scripts from Qing Dynasty, we could learn Seal script's writing technique, structure, and constitution. In addition, summarizing concepts from Wu Da Zheng Seal Script can be a reference to learn calligraphy arts for artists, as well as the meaning of life.

- Keywords: Wu Da Zheng, Small seal script, Bronze inscriptions, Wu Da Zheng Seal Script Analects

《吳大澂篆書論語》研究

目錄

摘要	I
Abstract	II
目錄	III
圖目錄	V
第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的	1
一、研究動機	1
二、研究目的	2
第二節 文獻探討	3
一、專書	3
二、期刊論文	5
三、學位論文	6
第三節 研究方法與章節安排	6
一、研究方法	6
二、章節安排	7
第二章 吳大澂之家學淵源與書學背景	8
第一節 吳大澂之家學淵源	8
第二節 書學背景	13
一、異族入關 衝擊傳統思想	14
二、太平天國起義 蘇州陷入浩劫	16
三、文字獄遺禍 金石學興起	19
四、著書立論 活絡學術環境	23
第三章 吳大澂書學之藝術觀	31
第一節 儒家藝術觀的繼承	31

一、修己以「依於仁」為要	32
二、生命目標以「兼善天下」為宗旨	36
第二節 開闊對先秦文字的廣闊視野	45
一、甲骨文為漢字之源，吳大澂未窺甲骨卜辭之藩	48
二、金文為甲骨文的繼承者，吳大澂喜吉金文字	53
三、石鼓文承啟金文和小篆，為吳大澂鍾愛的上古名品	63
第四章 《吳大澂篆書論語》書法藝術之特色	69
第一節 《吳大澂篆書論語》與相關法書之繼承	69
一、陳奐教以段玉裁的《說文解字注》，奠定金石基礎	70
二、學步二李，具玉箸篆之風	72
三、師法鄧石如，行筆舒展豪邁	78
四、大篆取法楊沂孫	81
第二節 《吳大澂篆書論語》書法藝術之特色	87
一、用筆之美—筆畫蒼勁、自成新意	88
二、結構之美—融大小篆為一體	96
三、章法之美—大小參差 淵雅樸茂	99
四、意境之美—古樸典雅 沉著雄厚	104
第五章 結論	107
參考書目	108

《吳大澂篆書論語》研究

圖目錄

- 【圖二-1】《寒食帖》，《中國書法全集》，頁 239。……20
- 【圖三-1】吳大澂別字「鄭龕」，《顧廷龍·吳憲齋先生年譜》，頁 175。……38
- 【圖三-2】刻辭卜骨/商，河南省安陽市殷墟出土，現收藏於中國國家博物館，《中國書法全集》，頁 3。……49
- 【圖三-3】刻辭卜甲/商，河南省安陽市殷墟出土，現收藏於臺北故宮博物院，《中國書法全集》，頁 3。……49
- 【圖三-4】刻辭卜骨/商，河南省安陽市殷墟出土，現收藏於英國倫敦大英博物館，《中國書法全集》，頁 3。……49
- 【圖三-5】第一期甲骨文，《書道教育概說》，頁 134。……52
- 【圖三-6】第二期甲骨文，《書道教育概說》，頁 134。……52
- 【圖三-7】第三期甲骨文，《書道教育概說》，頁 135。……52
- 【圖三-8】第四期甲骨文，《書道教育概說》，頁 135。……52
- 【圖三-9】第五期甲骨文，《書道教育概說》，頁 136。……52
- 【圖三-10】司母辛方鼎銘文/商，《中國書法全集》，頁 4。……54
- 【圖三-11】孤竹徽記方壘銘文/商，《中國書法全集》，頁 4。……54
- 【圖三-12】宰甫卣銘文 /商，《中國書法全集》，頁 5。……54
- 【圖三-13】天亡簋銘文/西周前期，《中國書法全集》，頁 6。……55
- 【圖三-14】大盂鼎銘文/西周前期，《中國書法全集》，頁 6。……55
- 【圖三-15】靜簋銘文/西周中期，《書道全集》，頁 64。……55
- 【圖三-16】虢季子白盤銘文/西周後期，《書道全集》，頁 73。……56
- 【圖三-17】散氏盤銘文/西周後期，《書道全集》，頁 80。……57
- 【圖三-18】毛公鼎銘文/西周後期，《書道全集》，頁 83。……57
- 【圖三-19】國差缶詹銘文/春秋時期，《書道全集》，頁 89。……58

- 【圖三-20】秦公簋銘文/春秋時期，《書道全集》，頁 91。……58
- 【圖三-21】中山王鼎銘文/戰國時期，《中國書法史新論》，頁 17。…58
- 【圖三-22】齊陳曼簋銘文/戰國時期，《中國書法史新論》，頁 17。…58
- 【圖三-23】吳大澂致尹元鼎信札，《吳大澂和他的拓工》，頁 65。…60
- 【圖三-24】吳大澂《臨大孟鼎》，《清代篆書名家經典》，頁 43。…61
- 【圖三-25】吳大澂《臨大保簋》，《清代篆書名家經典》，頁 46。…61
- 【圖三-26】吳大澂《臨散氏盤》，《小莽蒼蒼齋藏清代學者法書選集》，頁 117。……61
- 【圖三-27】吳大澂《臨散氏盤》，《國寶春秋·青銅卷》，頁 60。…61
- 【圖三-28】吳大澂致萊山老前輩《臨散氏盤》，《嶺東書藝》，頁 1。…62
- 【圖三-29】吳大澂《臨散氏盤》，《中國真跡大觀》，頁 117。……62
- 【圖三-30】吳大澂《臨散氏盤》，《清代篆書名家經典》，頁 49。…62
- 【圖三-31】石鼓文/戰國時期，《中國書道全集》，頁 8。……63
- 【圖三-32】吳大澂臨石鼓文，《吳大澂臨石鼓文：外一種》，頁 2。…67
- 【圖三-33】臨阮元摹天-閣本石鼓文(取自《吳大澂古文字學與篆書書法研究》，圖頁 125。)……67
- 【圖四-1】秦〈泰山刻石〉，馮振凱，《中國書法欣賞》，頁 14。…73
- 【圖四-2】秦〈嶧山刻石〉，杜忠誥，《書道技法 123》，頁 58。…73
- 【圖四-3】李陽冰〈三墳記〉，張光賓《中華書法史》，頁 422。…76
- 【圖四-4】李陽冰〈城隍廟碑〉，張光賓《中華書法史》，頁 423。…76
- 【圖四-5】李陽冰〈千字文〉，孫寶文《歷代千字文墨寶》，頁 41。…77
- 【圖四-6】吳大澂〈淺碧細斟家釀酒小紅初試手栽華〉，顧廷龍《吳憲齋先生年譜》，圖 12。……78
- 【圖四-7】吳大澂〈號季子白盤銘考〉，《歷代千字文墨寶》頁 41。…78
- 【圖四-8】鄧石如〈白氏草堂記〉，杜忠誥《書道技法 1·2·3》頁 58。…80
- 【圖四-9】吳大澂〈節錄徐鼎臣說文解字敘一則〉，許禮平，《清末明初名家收藏展專集》，頁 60-61。……80

- 【圖四-10】吳大澂〈心術求不愧于天地，言行留好樣與兒孫〉，明清名家書法大成編纂委員會《明清名家書法大成》，圖版 33。……80
- 【圖四-11】楊沂孫〈在昔篇〉，《書跡名品叢刊·第 27 卷》，頁 42。…83
- 【圖四-12】孫亮球，《吳大澂古文字學與篆書書法研究》，圖頁 14。…84
- 【圖四-13】孫亮球，《吳大澂古文字學與篆書書法研究》，圖頁 14。…84
- 【圖四-14】孫亮球，《吳大澂古文字學與篆書書法研究》，圖頁 14。…84
- 【圖四-15】孫亮球，《吳大澂古文字學與篆書書法研究》，圖頁 14。…84
- 【圖四-16】孫亮球，《吳大澂古文字學與篆書書法研究》，圖頁 14。…84
- 【圖四-17】孫亮球，《吳大澂古文字學與篆書書法研究》，圖頁 14。…84
- 【圖四-18】吳大澂〈知過論軸〉，《清代書法·故宮博物院文物珍品全集》，頁 232。……85
- 【圖四-19】吳大澂〈臨楊沂孫說文建首〉，《吳中丞說文部首篆書墨跡》，頁 233。……85
- 【圖四-20】吳大澂篆書〈夏小正〉，《歷代書法欣賞》，頁 192。…87
- 【圖四-21】吳大澂篆書〈說文部首〉，《楊沂孫篆書入門》，頁 4。…87
- 【圖四-22】吳大澂篆書〈論語〉，《吳大澂篆書論語》頁 5。……87
- 【圖四-23】三，《吳大澂篆書論語》頁 8。……91
- 【圖四-24】于，《吳大澂篆書論語》頁 14。……91
- 【圖四-25】止，《吳大澂篆書論語》頁 13。……91
- 【圖四-26】在，《吳大澂篆書論語》頁 37。……92
- 【圖四-27】刑，《吳大澂篆書論語》頁 32。……92
- 【圖四-28】聞，《吳大澂篆書論語》頁 37。……92
- 【圖四-29】用，《吳大澂篆書論語》頁 32。……93
- 【圖四-30】曰，《吳大澂篆書論語》頁 32。……93
- 【圖四-31】曾，《吳大澂篆書論語》頁 375。……93
- 【圖四-32】也，《吳大澂篆書論語》頁 40。……93

【圖四-33】而，《吳大澂篆書論語》頁 39。	93
【圖四-34】弓，《吳大澂篆書論語》頁 50。	93
【圖四-35】中，《吳大澂篆書論語》頁 52。	93
【圖四-36】謂，《吳大澂篆書論語》頁 52。	93
【圖四-37】後，《吳大澂篆書論語》頁 57。	93
【圖四-38】伯，《吳大澂篆書論語》頁 50。	96
【圖四-39】富，《吳大澂篆書論語》頁 52。	96
【圖四-40】思，《吳大澂篆書論語》頁 52。	96
【圖四-41】甲骨文，《中國書法欣賞》，頁 7。	97
【圖四-42】金文，《中國書法欣賞》，頁 11。	97
【圖四-43】石鼓文，《中國書法欣賞》，頁 13。	97
【圖四-44】嶧山刻石，《書法經典 100 帖》，頁 40。	98
【圖四-45】李陽冰城隍廟記，《書法經典 100 帖》，頁 61。	98
【圖四-46】絢，《吳大澂篆書論語》頁 22。	98
【圖四-47】繼，《吳大澂篆書論語》頁 19。	98
【圖四-48】忍，《吳大澂篆書論語》頁 20。	98
【圖四-49】如，《吳大澂篆書論語》頁 21。	99
【圖四-50】與，《吳大澂篆書論語》頁 21。	99
【圖四-51】樂，《吳大澂篆書論語》頁 20。	99
【圖四-52】歐陽詢九成宮醴泉銘局部，《中國法書選·歐陽詢九成宮醴泉銘》，頁 15。	100
【圖四-53】史晨碑局部，《中國法書選·史晨前碑/史晨後碑》，頁 46。	100
【圖四-54】中秋詩帖，《中國法書選·米芾集》，頁 36。	100
【圖四-55】散氏盤，《書法經典 100 名帖》，頁 20。	101
【圖四-56】白氏草堂記，《中國法書選·鄧石如集》，頁 2。	101
【圖四-57】吳大澂篆書論語局部，《吳大澂篆書論語》，頁 4。	102

- 【圖四-58】吳大澂篆書論語局部，《吳大澂篆書論語》，頁 69。…102
- 【圖四-59】吳大澂篆書論語局部，《吳大澂篆書論語》，頁 191。…103
- 【圖四-60】吳大澂篆書論語局部，《吳大澂篆書論語》，頁 129。…103
- 【圖四-61】吳大澂篆書論語局部，《吳大澂篆書論語》，頁 186。…103
- 【圖四-62】齊白石拜石圖，《中國美學論集》，頁 65。……………104



第一章 緒論

《吳大澂篆書論語》一書，筆法內斂含蓄，結構凝練穩健，格調古樸雅致，是書法名家篆書著作中的典範之作，也是吳大澂生平最得意的作品。篆書的基本筆畫簡單，用筆以中鋒為主，非常適合作為學習書法的入門字帖。因此本論文以《吳大澂篆書論語》作為研究對象，除了深入探討吳大澂將書學養成的內涵注入經典名著--《論語》的過程之外，並進一步分析其有關筆法、結構遞進軌跡的相關線索，希望藉此提供書法愛好者欣賞吳大澂大氣淋漓、沉著雄厚書風的最佳參考資料，作為創新書風的指引門徑。

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

書法以漢字為載體，因此學習書法應先對漢字的特色及其發展源流有深入之理解，而篆書是漢字發展的源頭，影響著五千年來中國文化的遞變。篆書在發展及演變的過程中，融入了古人創造文字的智慧，亦提供吾輩端倪六書的法則，對於學習書法而言，可稱是修練基本功夫的優良教材。

篆書是前人通過「仰觀俯察」而得到的智慧結晶，堪稱是文字之源、書法之祖。每個篆字的對稱、等距、平衡、重心等元素，無不符合人們的審美心態，體現出篆書對大自然美學的實踐。從漢字的發展過程中可得知，篆、隸、楷、行、草各種書體，皆由篆字孳乳演化而來，篆書可說是隸、楷、行、草各種書體的基礎課程。若能夠先學寫篆書，再學習其它字體，應該更容易領悟筆法的技巧及線條運筆的掌握。以圖象式濃厚的篆書作為書法的入門教材，當更能提升學習書法之效益與樂趣。

吳大澂六歲時，受業於馮受祉門下。十一歲時，馮受祉去世，大澂與堂弟大彬則轉受業於王遜甫之門，開始學作詩，十二歲時讀畢五經，二十一歲開始學習宋儒理學，讀近思錄。吳大澂從宋儒理學中，發憤學習「主一」功夫，達到無雜念的境界，作為治學之首要課題。二十一歲以後續讀儒家重要經典著作—《五經》，奉行仁、義、禮、智、信的倫理之道，作為和諧處理人際關係的圭臬，組建祥和社會的方針，使得吳大澂與儒家崇聖尊經的文化傳統產生了密不可分的情懷。吳大澂在其所撰寫的《憲齋詩存》中有一則〈書彭氏孝友堂家訓後〉，所寫的內容即充分顯現出吳大澂誠意、正心、格物、致知、修身、齊家、治國、平天下的儒家學養：

人生嬉戲年，未解庭闈樂。晨昏侍父旁，拱手如束縛。有過則譴訶，有問

徒唯諾。稍長知愛親，一室相諮度。……修途共黽勉，疑義頻探索。先儒誠子篇，字字堪咀嚼。一語可終身，家範簡而約。父言不復聞，即此是良藥。因思父在時，奉命惟恭恪。矧茲對古人，名論同騫謬。君家有遺徽，法語儒門錄。祖德遺後人，夢裡詩曾勗。大孝終立身，毋貽父母辱。讀書苟有裨，與世豈枘鑿。相期學古訓，得髓遺糟粕。反身懋乃修，在精不在博¹。

《論語》是儒家的經典書籍之一，在儒家經典中占有極重要的地位。《論語》不僅是學習為人處世的經典，更是為政者必讀之名著，因此有著「半部論語治天下」的美譽。光緒 11 年(1885)，當時社會因西潮的衝擊，導致傳統禮教加速崩壞，使得建基於家庭倫常的社會秩序觀亦加速式微。《論語》以生命主題為最優先的關懷，正是當今社會最佳的人生指導方針。五十一歲的吳大澂開始編寫《篆書論語》，他將孔子一生智慧結晶的《論語》，以文字之源、書法之祖的「篆書」來呈現，冀盡一己之力，以達經世致用之效。使學書者在學習篆書的同時，亦能慢慢的咀嚼《論語》中的核心思想。

吳大澂歷經太平天國之亂、中法戰爭、中俄國界勘定、朝鮮東學黨事件、甲午戰爭等重大歷史事件，如何在烽煙瀰漫的時代中，奉行「達則奉時以聘績」²的人生使命？吳大澂如何運用古文字研究的學術背景，突破書法表現的困境，開創獨樹一格「以吉金古文字融入篆書創作」的新書風？吳大澂的一生堪稱經歷豐富且褒貶起伏不斷，其精神性格及其對生命主體的真誠意向，如何讓他終身奉行宋儒理學？筆者祈望能透過《吳大澂篆書論語》來進行相關議題的分析探討，以期呈現文字演變的藝術價值及吳大澂創新書風帶給後輩書家的啟發。

二、研究目的

書法是中華文化藝術中極為精粹的一部份，予人「悅目」及「賞心」之感，深具「外在形象」及「內在風神」之美學意蘊。清代文論家葉燮（1627—1703）對美學有如下的論斷：

凡物之生而美者，美本乎天者也，本乎天自有之美也³。

物之美者，充滿在天地之間，如同書法的「博采眾美」，屬於「空間藝術」卻採入了時間的淬煉；屬於「靜態藝術」卻有著澎湃狂肆的美學意象；是「視覺藝術」

¹吳大澂，《愔齋詩存》，上海，華東師範大學出版社，2009年，頁43。

²劉勰著；周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北，里仁出版社，1994年，頁902。

³金學智，《書法美學談》，上海，上海書畫出版社，1984年，頁28。

的形象，卻讓人聽到了作品中的美妙旋律。而書法中極為簡單的黑與白，卻透過巧妙的互動，形成了書法藝術的獨特性，進而展現了書法的藝術價值。大陸學者姜澄清曾說：

書法不借重姊妹藝術上的聲光色諸種複雜條件，而能表現出中國人的哲學觀念與審美藝術，諸如比例、尺度、韻律、節奏、方位、構成、簡約、內涵諸種東方美學上的獨特觀念。⁴

書法不僅是綜合各種美感元素所表現的一種藝術，更是巧妙的融入了文人的思想、才情與人格精神，它的面貌更隨著時代的演變而不斷的遞變。《吳大澂篆書論語》正是一本呈現吳大澂文人風範的思想、才情與人格精神的代表作，其內容不僅提供吳大澂畢生所鑽研的大篆書風，更可從其成書背景進一步了解吳大澂如何在時代的變遷、社會的動盪中堅持「主一」的功夫。筆者希望透過《吳大澂篆書論語》的研究，首先了解吳大澂之家學淵源與書學背景，其次剖析吳大澂書學之藝術觀。接著相關法書之繼承來分析《吳大澂篆書論語》書法藝術之特色。也冀望透過本論文的研究，能達到以下的研究目的：一提供書學者法書繼承之參考，二提供書學者實踐書學藝術之依據，三提供愛好書法藝術者創新書風、進入書法藝術精隨之門徑。

第二節 文獻探討

吳大澂從一代封疆大吏，在外交上捍衛了國家權益和民族尊嚴、又在甲午之戰請纓參戰、因戰敗而迫使清朝簽下「馬關條約」、被上諭革職：「永不得敘用」，暫且不論吳大澂一生的事蹟，對晚清的政治影響是「功」還是「過」，縱觀吳大澂一生訪碑無數，從訪碑、拓碑中累積了深厚的金石底蘊，進而開創了「以吉金古文字入篆書創作」的書法理念與技巧，對晚清書壇的貢獻卻是不可被否定的，亦值得吾輩深入探究。目前研究吳大澂的文獻資料不多，以下分為專書、期刊論文及學位論文三類，分別敘述之：

一、專書：

目前專論吳大澂的書籍有顧廷龍《吳憲齋先生年譜》⁵、鄧淑蘋《古玉圖考導讀》⁶、白慎謙《吳大澂和他的拓工》⁷、李軍《訪古與傳古—吳大澂的金石生

⁴姜澄清，《中國書法思想史》，鄭州，河南美術出版社，1994年，前言頁。

⁵顧廷龍《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年。

⁶鄧淑蘋，《古玉圖考導讀》，臺北，藝術圖書公司，1992年。

活考論》⁸、林葉連《說文古籀補研究》⁹、古籍出版社所編的《吳大澂說文解字建首最美的字》¹⁰以及陳郁《吳大澂瑣論》¹¹，以下分別加以敘述：

(一) 顧廷龍《吳憲齋先生年譜》，以紀年的方式，將吳大澂從道光十五年出生至光緒二十八年薨逝共六十八年的重要事件詳細的記錄下來。透過這長達255頁的珍貴資料，讓讀者得以窺見吳大澂一生的功過事績。

(二) 鄧淑蘋《古玉圖考導讀》，主要針對吳大澂編著的《古玉圖考》加以評論。《古玉圖考》成書於光緒十五年(1889)，吳大澂以圖文並茂的編寫方式，為將近200件的古玉進行了考據及介紹。鄧淑蘋的《古玉圖考導讀》側重在評論《古玉圖考》的優點及古玉研究經過一百年的發展後，而被逐漸被發現的缺點，提供讀者不同面向的思維。

(三) 白慎謙《吳大澂和他的拓工》以吳大澂為研究對象，記載著同治至光緒時期，金石學家和拓工們互動的情形。

(四) 李軍《訪古與傳古—吳大澂的金石生活考論》，主要論述吳大澂西北之行的訪古活動、針對黃易《訪碑圖》對吳大澂的影響進行討論、探討吳大澂對舊時傳統拓碑的繼承與突破以及他在利用石印技術、照相技術的同時，對逐漸東傳的西方技術所抱持的態度，讓讀者有機會深入了解這一位勤奮好古、積極進取的政治家。

(五) 林葉連《說文古籀補研究》專論古籀補之編纂體例，並考評憲齋有關文字結構之解析及探討《說文古籀補》之缺失。

(六) 《吳大澂說文解字建首最美的字》是古籍出版社推出《大家墨寶》叢書中之一冊，擷取了最能體現吳大澂性格與風采的字，讓讀者得以領略吳大澂墨寶的神韻，進而得到書法藝術的啟迪。

⁷白慎謙，《吳大澂和他的拓工》，臺北，龍視界，2015年。

⁸李軍，《訪古與傳古—吳大澂的金石生活考論》，濟南，山東畫報出版社，2014年。

⁹林葉連，《說文古籀補研究》，臺北，花木蘭出版社，2007年。

¹⁰浙江古籍出版社合編，《吳大澂說文解字建首最美的字》，杭州，浙江古籍出版社，2015年。

¹¹陳郁，《吳大澂瑣論》，上海，上海人民出版社，2019年。

(七) 陳郁《吳大澂瑣論》，力圖將吳大澂的作品與相關的文獻相結合，讓讀者透過對版本及文史的關注，以超越視覺藝術審美的模式，來關注吳大澂一生對收藏金石拓片的側重點及其實踐。

二、期刊論文：

期刊論文有安龍禎〈試談長白山文化的淵源與發展〉¹²、沈昶暄〈影響奚南薰篆書藝術之探析〉¹³、滿江紅·李永〈葉昌熾金石交遊與金石學成就〉¹⁴、高豔〈愛國愛民的一代名臣〉¹⁵、涂玉嫵〈說文古籀補·附錄〉¹⁶、侯傳勛〈清吳大澂篆書之研究〉¹⁷，略述如下：

(一) 安龍禎〈試談長白山文化的淵源與發展〉，記載著長白山文化的開拓者和傳播者，如何將這文化的豐厚底蘊和軍政合一的文化特點加以內化，其中亦對吳大澂有相關的論述。

(二) 沈昶暄〈影響奚南薰篆書藝術之探析〉，以奚南薰所著〈駑馬十駕〉所提及影響著奚南薰的四位清代書家(鄧石如、吳讓之、楊沂孫、吳大澂)之書法作品的線條、結構、風格等與奚南薰的篆書作品作比較分析。

(三) 滿江紅·李永〈葉昌熾金石交遊與金石學成就〉論述清末明初著名的金石學家葉昌熾金石學學科的概論性著作《語石》，其中介紹了葉昌熾的金石交遊圈中，對他幫助最大的潘祖蔭、繆荃孫及吳大澂。

(四) 高豔《愛國愛民的一代名臣》記載著吳大澂生平治學、交遊、為官的事蹟以及對吳大澂一生功與過的評價，提供讀者以多元的視角來審視這一位晚清時期的儒學崇拜者，如何身體力行的實踐愛國愛民的情操。

(五) 涂玉嫵〈說文古籀補·附錄〉論述吳大澂研究古文字學的經過，從「文五百三十六，重一百一十九」的〈說文古籀補·附錄〉中，探究古文字學的特色，以及吳大澂精研考究上古造字疑義之貢獻。

¹²安龍禎，〈試談長白山文化的淵源與發展〉，收錄於《東疆學刊》，2006年。

¹³沈昶暄，〈影響奚南薰篆書藝術之探析〉，收錄於《書畫藝術學刊》，2014年。

¹⁴滿江紅·李永，〈葉昌熾金石交遊與金石學成就〉，《文山學院學報》21卷3期，2008年。

¹⁵高豔，《愛國愛民的一代名臣》，收錄於《黑龍江史志》，2005年。

¹⁶涂玉嫵〈說文古籀補·附錄〉，收錄於逢甲大學中國文學系編《第七屆中區文字學學術研討會》，臺北，聖環圖書出版社，2004年，頁115-127。

¹⁷侯傳勛，〈清吳大澂篆書之研究〉，收錄於《中原文獻》，臺北，中原文獻雜誌社，1991年，頁33-38。

(六) 侯傳勛〈清吳大澂篆書之研究〉探討吳大澂在篆書書藝上由小篆、金文，到「大小二篆，同條共貫」的創意書法風格與發展，提供讀者學習書法的參考以及有意從事創作的指引。

三、學位論文：

目前專論研究吳大澂篆書的學位論文不多，大約有李彥樺〈吳大澂憲齋尺牘及其書風研究〉¹⁸、孫亮球〈吳大澂古文字學與篆書書法研究〉¹⁹及王斐貞〈吳大澂篆書書藝之研究〉²⁰等三篇。

(一) 李彥樺〈吳大澂憲齋尺牘及其書風研究〉研究重點在於吳大澂尺牘在形式、內容及其意涵上的特色，亦勾勒出其與朋友平時魚雁往返的尺牘與收藏活動的關聯性，並進而分析吳大澂在金石學領域的學養，讓讀者得以透過晚清金石學家的生活日常，更加能洞悉吳大澂畢生所積極追求之人生目標。

(二) 孫亮球〈吳大澂古文字學與篆書書法研究〉述論吳大澂之生平、金石文字著作之研究、篆書風格、研析大澂篆書書作訛誤字之諸般情況及古文字考釋。

(三) 王斐貞〈吳大澂篆書書藝之研究〉，主要分析吳大澂從早年學習篆書，歷經了原來「以今人為師」到中晚年「以古器文為師」，使得篆書益發高古醇雅的轉變過程。其中也梳理了吳大澂「大小篆參寫」之獨特的用篆特色，並透過篆書書風學習的不同階段，詳細探討吳大澂篆書書藝的特色及「以古金文字來傳達古人文字之真」的重要理念。

第三節 研究方法與章節安排

一、研究方法

本論文的研究方法採用文獻分析法、作品分析法、比較觀察法以及歸納分析法等四種研究方法，以下分別說明之：

(一) 文獻分析法：

蒐集與本論文相關之歷代書學傳統文獻進行分析，上探吳大澂書學之淵源，下探其書法表現形式、美學思想與經世致用之實現，提供書學者應用於創作上之參考。

¹⁸李彥樺〈吳大澂憲齋尺牘及其書風研究〉，臺北，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2004年。

¹⁹孫亮球〈吳大澂古文字學與篆書書法研究〉，臺北，東吳大學中國文學系博士論文，2006年。

²⁰王斐貞，〈吳大澂篆書書藝之研究〉，臺北，臺北市立教育大學中國語文學系碩士論文，2009年。

(二) 作品分析法

蒐集、呈現自三代以來的歷代書法作品，對其不同時期的書法作品進行探討，析論吳大澂篆書書風的特色與相關法書作品之繼承軌跡。

(三) 比較觀察法

透過所購買的書籍整理相關書論，並運用圖書館、電腦網路等學術資源，蒐集有關篆書專論著作、書法史論等著作，加以融會貫通，參酌引用並加以比較，作為本論文研究的參考依據。

(四) 歸納分析法

從歷代與現代書法理論中，探尋諸多零散之立論，進而歸納出《吳大澂篆論語》中緊密而完整的書學體系。

二、章節安排

本論文以「吳大澂篆書論語之研究」為專題，論述吳大澂之時代、書學背景、與相關法書之繼承、《吳大澂篆書論語》之美學觀及書法的表現形式。全文共有五章，各章重點如下：

第一章 緒論，旨在闡述本論文的研究動機與目的、相關文獻之探討、研究方法之陳述與章節之安排，得以一窺《吳大澂篆書論語》所表現之理念與書藝之美感，進而印證其成就與價值。

第二章〈吳大澂之家學淵源與書學背景〉，從吳大澂的家學淵源及書學背景進行探討，藉此剖析時代背景對吳大澂書藝成就的影響。

第三章〈吳大澂書學之藝術觀〉，首先闡述吳大澂「修己以生命為要」、「生命目標以兼善天下為宗旨」的儒家藝術觀，接著探究吳大澂對開闢先秦文字廣闊視野的脈絡，作為探討吳大澂書學藝術觀的縱橫雙向的研究座標。

第四章〈《吳大澂篆書論語》書法藝術之特色〉，透過經典著作的內容，了解《吳大澂篆書論語》與相關法書之繼承脈絡，剖析篆字的筆法、結構及章法，做為學習書法之參考，並從中獲得生命之陶融。

第五章〈結論〉，歸納全篇重點，藉由對《吳大澂篆書論語》之研究，以多元的學習面向來進行分析，提供愛好書法藝術者進入書法藝術精髓之門徑，並歸納出實踐生命的人生哲理。

第二章 吳大澂之家學淵源與書學背景

吳大澂（1835—1902），祖籍江蘇吳縣（今蘇州），道光十五年五月十一日出生於蘇州府城雙林巷的老宅中。吳大澂原名為大淳，字止敬，又字清卿，號恆軒，別號憲齋、鄭龕、白雲山樵、白雲病叟等，別署梅林雙清館主、二田居士，後來因與清穆宗（同治皇帝·戴淳）同名，諱改名為大澂。吳大澂擅長畫山水、花卉，書法方面則專精於篆書，是著名的金石學家、收藏家、書畫家，也是曾經收藏黃公望《剩山圖》的近代國畫大師吳湖帆的祖父。

吳大澂三十四歲（同治七年，1868年）時高中進士，被皇帝欽點為翰林院庶吉士，專門負責文獻修撰的工作，後來在朝為官，先後擔任了陝甘學政、河南河北道、太僕寺卿、廣東巡撫、湖南巡撫等職，依現今社會的職業分類，吳大澂就是一位經過國家考試及格，在政府部門任職的公務員，而且擔任的是地方首長的官職。吳大澂的仕途稱得上是平步青雲，然而這足以光宗顯祖的榮耀卻在甲午戰爭中化為烏有，晚年的吳大澂雖然仍念念不忘要重返朝廷發揮經世致用的理想，但卻一直得不到帝王的重新任用，這樣的遺憾隨著吳大澂的薨逝而深埋九泉，當時是光緒二十八年（1902）的正月二十七日，吳大澂因病重卒於家中，享年六十八歲。吳大澂是篆刻、書畫的愛好者，因此在二十七歲（咸豐十一年，1861年）時加入了「萍花書畫社」，常與江浙頗富盛名的畫家周閑、秦炳文、陶淇、倪耘、王鶴丹等人互相切磋繪畫的技巧，是中國美術社團與海上畫派的先驅者¹。為官之後，平時除了上班處理公務之外，公餘之時也喜歡寫字、畫圖、刻印章、研究金石文字，因此有不少的傳世作品，其中包括《吳大澂篆書論語》、《篆書孝經》、《說文古籀補》、《憲齋集古錄》、《古字說》、《憲齋詩存》、《古玉圖考》、《衡權度量考》、《恆軒所見所藏吉金錄》等等，皆是一時之作。因此本章論文擬從吳大澂之家學淵源及書學背景進行探討，藉此剖析時代背景對吳大澂書藝成就的影響。

第一節 吳大澂之家學淵源

吳大澂從小生長在蘇州的書香世家，淵源的家學是影響其日後發展的重要因素。蘇州東臨黃海，西傍太湖，南接浙江，北有長江，是長江流域下游三角洲地帶的稻米盛產地。蘇州的稻米產量豐富，除了提供了眾多人口日常所需之外，也帶動了蘇州的經濟發展。因此早在明朝時期，蘇州便是個商業興盛、店鋪林立、發展條件豐厚的經濟重鎮。曾編注《欽定四庫全書·李太白集注》的清朝學者

¹孫亮球，〈吳大澂古文字學與篆書書法研究〉，臺北，東吳大學中國文學系博士論文，2006年，頁363。

王琦(1433-1500)在《寓圃雜記·吳中近年之盛》一書中提到：

吳中素號繁華，自張氏之據，天兵所臨，雖不被屠戮，人民遷徙實三都、成遠方者為繼，至營籍亦隸教坊。邑理瀟然，生計鮮薄，過者增感。正統、天順間，於嘗入城，咸謂稍復其舊，然猶未盛也。迨成化間，余恒三、四年一入，則見其迥若異境，以至於今，愈益繁盛，間簷輻輳，萬瓦甃鱗，城隅濠股，亭館布列，略無隙地。輿馬從蓋，交馳於通衢。水巷中，光彩耀目，遊山之舫，載妓之舟，魚貫於綠波朱閣之間，絲竹謳歌與市聲相雜……人性益巧而物產益多。至於人才輩出，尤為冠絕。²

蘇州古稱吳中，位於長江三角洲與太湖平原的中心地帶，由於物產豐富，因而百姓生活富庶、經濟蓬勃發展，是著名的魚米之鄉，自古即有「上有天堂、下有蘇杭」的諺語流傳著。王琦在文中敘述自古以來蘇州便是繁華的所在，只是在元朝末年張士誠作亂之後，使得經濟逐漸蕭條，民生物資嚴重貧乏，迫使人民遷徙他鄉以求溫飽。明英宗正統(1436-1450)、天順(1457-1464)年間，雖然景氣稍微恢復、但仍然還未見到興盛之狀，一直到明憲宗成化(1465-1487)年間，不但物產豐富，經濟復甦也不斷加速，成就了許多商業人才，形成了「輿馬從蓋，交馳於通衢。水巷中，光彩耀目，遊山之舫，載妓之舟，魚貫於綠波朱閣之間，絲竹謳歌與市聲相雜。」的盛況。

蘇州除了稻米的產量豐富之外，蘇州的養蠶繅絲也很著名，是中國絲綢生產的重要工業，蘇州的經濟發達可謂主要得力於絲織品的製造，著名的「蘇繡」即是對蘇州絲綢工業的美譽。自宋、元以來，因絲綢生產工具的開發，促進了蘇州絲綢生產技術的蓬勃發展。明清時期，在農業資源的過度開發以及人力需求以臻飽和的情況下，刺激著經濟的發展方向不得不轉往手工藝商品，加上對外貿易的市場逐漸開放，於是蘇州便成為最重要的絲綢產地及絲綢貿易的專業市鎮。〈明清時代江南地區的專業市鎮〉一文中指出：『蘇州的絲綢產品色澤明艷清麗，織工精細，不僅風靡全國，而且外銷至海外，為蘇州贏得了「絲綢之鄉」的美稱。』

³明朝政治家張瀚(1510-1593)在《松窗夢語》中也記載著他的親身經歷：

余嘗總覽市利，大都東南之利莫大於羅綺絹紵，而三吳為最；即余先世亦

²王琦，《寓圃雜記·吳中近年之盛》，上海，上海古籍出版社，2002年，頁524。

³劉石吉，〈明清時代江南地區的專業市鎮〉，收入《明清時代江南市鎮研究》，北京，中國社會科學出版社，1987年，頁23。

以機杼起，而今三吳之以機杼致富者尤眾。⁴

張瀚認為東南地區最大宗的經濟來源是羅綺絹紵，而其中又以江蘇的三吳最為發達，三吳地區有很多商人以紡織致富，而張瀚的家族亦是以紡織起家。吳大澂家居蘇州，也沾染了蘇州得天獨厚的優勢。根據吳大澂的家譜記載：「吳之得姓，實原於周泰伯；其先有諱良者，為安徽歙縣令，家於歙，傳之少微，仕唐為御史，又傳而至彥行諱敏學者，登明成化己未進士，為宜興教諭，遷蘇州府教授，因卜居金閶伯通里。是泰伯九十二世孫，為遷吳第一世祖。」⁵從吳大澂的家譜中可得知：吳氏家族，原出於西周泰伯，而吳大澂的先祖曾為安徽歙縣縣令、朝中御史。明成化年間，先祖吳敏學高中進士擔任宜興教諭，後來遷調至蘇州府執教，選擇居住在蘇州的伯通里，而吳敏學正是泰伯的第九十二世孫，也是吳家遷至蘇州的第一人。吳大澂的祖父吳經堃本來是一名儒生，後來棄儒從商成為江南的富商。吳經堃(1794-1838)，字厚庵，號慎庵，雖然選擇從商，但他是個愛好文學藝術的人，喜歡追求古人的志氣與節操，也喜歡收藏名人的作品，凡是具有收藏價值的書、畫、金石……等等藝術品，不論價錢高昂總是慷慨的購入，因此吳大澂家中的書畫收藏品特別的豐富。吳大澂在《王考府君事略》稿中回憶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，撫以顏其室。⁶

吳經堃雖然放棄當一名求取功名的儒生而選擇從商，但他仍然勤奮讀書，尤其喜好蒐集與古人志氣、節操相關的書卷，見到文人、名士魚雁往返的尺牘，每每視為珍品至寶，尤其偏好北宋書畫大家米芾(1051-1107)的書法作品，因此當他獲得明朝書法家董其昌(1555-1636)所臨寫的「米菴」二字時，如獲至寶得跟著摹寫，並且將作品擺放在書房的前端，可見其珍愛的程度。吳經堃喜歡收集古人的字畫，但「所購書畫，不與較貴賤」，卻是極大的開銷，恰巧蘇州提供了吳經堃發展經濟的平台。吳經堃於道光十八年(1838)作古，雖然當時吳大澂年僅四歲，然其祖父雅好文藝、賞見古物的遺風，深刻的影響了吳大澂。家族雄厚的經濟能力也為吳大澂日後的訪碑、拓碑、金石學研究奠定了極佳的經濟基礎。除了祖父之外，

⁴張瀚，〈松窗夢語〉，收入《叢書集成續編》，臺北，新文豐，1989年，頁55。

⁵顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁1。

⁶顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁1。

另有一人也深深的影響著吳大澂，那就是吳大澂的外祖父韓崇。

韓崇字元之、符芝，另有一字為履卿，別稱南陽學子，是蘇州元和縣人，也是晚清江南著名的小學家、金石收藏家。韓崇曾官拜至山東雒口批驗所大使，屬於清朝正八品官員。韓崇擔任的批驗所大使是清朝管轄下的官署職稱，主要任務是改良鹽務並輔佐運鹽事務。韓崇為官之餘，也嗜好收藏金石、吟詩詠詞，將書齋命名為「寶鐵齋」、「寒碧齋」，所收藏的珍貴書畫、碑版、金石不下千種，著有《錄德錄》、《江左石刻文編》、《江右石刻文編》、《書畫提跋》、《寶鐵齋書錄》、《寶鐵齋金石文跋尾》、《義門先生集》、《三節合編》等，是晚清江南著名的小學家、金石收藏家，⁷在當時的書畫收藏界和金石學研究圈都非常的活躍。

祖父吳經堃、外祖父韓崇為吳大澂提供了優越的學習環境，自然成為吳大澂最堅實的後盾，換言之吳大澂的金石研究之路，實是得助於家學的薰染，在《說文古籀補》一書序中，吳大澂曾自述：「篤嗜古文，童而習之。」⁸可見，他從小就在家學的耳濡目染中學習古文。吳大澂也在《自訂年譜》中記載著：「六歲，入塾，業師馮雲槎先生名受祉。」⁹又記：「十一歲馮先生去世，余與堂弟大彬受業於王遜甫先生崧之門，距家不及半里，辰出西歸。」¹⁰吳大澂的啟蒙教育開始於六歲時入塾讀書，當時授業於馮雲槎(受祉)先生 (?-1845)。十一歲時因馮受祉去世，改受業於王崧(遜甫)門下。王崧(1752-1837)原名王藩，字伯高，一字樂山，號酋山，雲南浪穹(今大理洱源縣)人。王崧家中藏書非常的豐富，而且從小就接受良好的家庭教育，乾隆三十年(1765)時名列鄉試第二名、嘉慶四年時(1799)考中進士，是清代著名的學者、經學家、史學家、文學家及儒學大師。吳大澂在名儒王崧的門下學習，十二歲時便讀完五經，十三歲開始學習作文，並學作畫，十六歲學作詩賦，十七歲時以第十七名進入吳地的縣學成為縣學生，從此入泮成為生員。

吳大澂從小就常在外祖父的書齋中出入，看遍許多豐富的珍貴藏品，也時常臨摹古人名跡。吳大澂曾回憶著有一次在外祖父的寒碧齋中見到明代書畫家徐渭¹¹(1521-1593)的畫冊，忍不住一時的興起，就隨手拿起一枝禿筆，一筆一畫的開始臨摹著徐渭的畫冊，沒想到後來這幅隨手嬉畫的作品竟然意外的獲得蘇州名紳

⁷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，商務印書館，1935年，冊246。

⁸吳大澂，《說文古籀補》，蘇州，振新書社，1919年，序文頁3。

⁹顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁3。

¹⁰顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁4。

¹¹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。

潘曾沂¹² (1792-1852) 的讚許。從吳大澂《吳憲齋先生年譜》中記載的字裡行間即可感受到這則雅趣對吳大澂而言是極大的激勵：

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，臨得毫臺圖及米顛拜石數幅，外祖題詩其上，以貽小浮山人，山人亦為題句，極承期許。¹³

吳大澂因喜愛《徐青藤畫冊》而隨手拿起筆來作畫，卻意外受到了肯定及期許，無形中更加強了他對藝術的喜愛，但儘管吳大澂對臨摹作畫具有極佳的天賦異秉、對藝術也有極大的興趣，但是他卻曾因喜好蒐集金石拓本而遭到父親嚴厲的訓斥。關於這段過程，吳大澂在日記中也有記載：

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。」¹⁴

吳父本身常以學習傳統儒學道統為志業，他認為喜愛古代事物的人，終究會玩物喪志，無益於身心的精進，於是訓誡吳大澂要革除不良的嗜好，但吳大澂即使受到父親的責備，卻也未曾減少他對金石收藏的喜愛，因為吳大澂很清楚，父親只是擔心他過於沉迷金石玩物而耽誤了學習日課。吳大澂在《吳憲齋先生年譜》中有一段關於父親的描述：

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。¹⁵

家大人指的是吳大澂的父親—吳立綱。吳立綱(1814-1857)字康甫，號補唐，江蘇吳縣人，平時謹言慎行、律己甚嚴，喜愛閱讀儒家經典中有關修身、治學的著作。

¹²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)。長齋禮佛，究心佛典，亦以濟世利民為務，佐其父經營義莊。其詩沖淡蘊藉，時多妙語。生平事蹟見《清史列傳》卷四〈附潘世恩傳後〉。吳大澂在光緒十三年(1887)嫁三女予其子潘陸先，見顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，臺北，文海出版社，1965年，頁164。

¹³顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁4。

¹⁴顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁6。

¹⁵顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁6。

《吳憲齋先生年譜》中所提到的薛文清是明朝禮部右侍郎兼翰林院的學士薛瑄(1389-1464)。薛瑄是明初來自北方的理學家，他所著作的《讀書錄》，便是將平時所研讀的學問應用在日常實踐中，並將實踐後的心得記錄下來，以便隨時省思。薛瑄主張育才和選才的制度，應該要和理學家的教育理想結合起來，以免步入「道之不明，科舉之學害之也」¹⁶的處境，這也就是《讀書錄》中的為政格言。呂子則是明朝刑部左侍郎呂坤(1536-1618)，呂坤著有《呻吟語》，裡面有數百則寓意深刻、富有哲理的語錄筆記。呂坤本身非常厭惡理學家的迂腐、虛偽和淺薄，所以極希望越過理學、佛學、道家、法家而直接回歸先秦的儒學。¹⁷從吳大澂的這段敘述可知，吳大澂從小就秉承著父親的教誨，以信奉宋儒理學為終生的理念，以忠恕止敬、中和之道為修養功夫。在治學方面更是講究實事求是，不允許自己有絲毫馬虎、敷衍的心態。吳大澂嚴謹的治學性格，可於同治五年(1866)，三十二歲的吳大澂將平時讀書所得見解，記錄下來集結成《讀書偶見錄》中窺知。在《讀書偶見錄》中，吳大澂認為作學問最重要的是要有實事求是的態度：

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。¹⁸

做學問時如果知道有可疑的地方而認真思考如何解開疑問，便是累積知識的開始，懂得從懷疑中去思考，便有領悟的機會。吳大澂認為讀書沒有疑問，並不是真的沒有疑問，而是尚未讀通、讀透，作學問必須真實的下功夫，只有達到「無疑中看出有疑，更於有疑中辦到無疑」的境界才算是真正的讀書。

從吳大澂的庭訓中可知，其父常以《讀書錄》和《呻吟語》等先儒格言及理學家治學之道來勉勵吳大澂要身體力行、立志向學。吳大澂也自我期許，必須在自己的崗位上盡忠職守，且勤勞勤學、愛惜光陰，盡本分的把事做好，要有社會使命感，為社會大眾謀福祉，更要以天下興亡為己任。

第二節 書學背景

吳大澂出生於道光十五年(1835)，卒於光緒二十八年(1902)，歷經了道光(1821-1850)、咸豐(1850-1861)、同治(1861-1875)與光緒(1875-1908)四位皇帝的時

¹⁶薛瑄，《讀書錄》，收入《薛瑄全集》，太原，山西人民出版社，1990年，頁1222。

¹⁷王煜，《明清思想史散論》，台北，聯經出版事業公司，1981年，頁61-62。

¹⁸顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁23。

代，此時正是西方工業革命發展的時期(1760-1840)。此時，西方國家在生產與製造的工具逐漸轉為機械化，也就是以機器取代人力和獸力，而以大規模的工廠生產取代手工生產。商人為了尋找更多原料和市場，各國因而產生貿易競爭。當時的中國擁有眾多的人口，因此成為西方各國拓展貿易所覬覦的對象，道光二十年(1840)爆發的鴉片戰爭即是英國為扭轉對中國的貿易逆差而發生的戰事。吳大澂所處的年代正是國家被各國覬覦、瓜分的年代，晚清為政者的無能與腐敗不斷的讓百姓陷於水深火熱之中。然而這樣的社會環境並非一揮而就，而是有其歷史脈絡的發展軌跡。因此本節試從四個部分的歷史軌跡來深入剖析吳大澂的書學背景，其一：異族入關，衝擊傳統思想，其二：太平天國起義，蘇州陷入浩劫，其三：文字獄遺禍，金石學興起，其四：著書立論，活絡學術環境，並希望藉由《吳大澂篆書論語》的成書背景來連結起社會環境的發展與個人生命價值的關係，提供書學者不同視角的省思。

一、異族入關 衝擊傳統思想

明朝末年，宦官當道，政治制度腐敗，苛捐雜稅嚴重，加上連年戰爭，青壯年皆被強行徵兵從軍，又偏逢天災不斷而導致民不聊生，縱使崇禎皇帝朱由檢發憤圖強要懲治貪腐，卻還是無法挽救民心，農民為了生存而揭竿起義，終究使得明王朝的氣數盡涸。農民起義領袖李自成（1606—1645）在崇禎十七年(1644)時攻下北京時，崇禎皇帝在煤山上吊前於藍色的袍服上大書其遺書，從字裡行間可見崇禎皇帝的無奈：

朕自登基十七年，上邀天罪，致虜陷地三次，逆賊直逼京師，皆諸臣誤朕也。朕死無顏見先帝，將髮覆面。任賊分裂朕屍，可將文武盡皆殺死，勿壞陵寢，勿傷我百姓一人。¹⁹

《論語·泰伯第八》中有云：「鳥之將死，其鳴也哀；人之將死，其言也善」²⁰，崇禎皇帝自縊前雖為自己治國無方導致亡國悲劇而自責，可惜為時晚矣！就在崇禎皇帝亡國的當年(1644)，駐紮在山海關的明朝總兵吳三桂向皇太極(1592-1643)投降，並且將清軍引入山海關。清軍入關後擊敗李自成，十月初，就把順治皇帝福臨(1638—1661)迎接到北京，透過告廟祭天的儀式，表明了入主中國的野心，並開始了統一全國的爭戰。²¹清人幾乎不費一兵一卒就入主北京，隨後便消滅了

¹⁹《圖說歷史》編委會，《一讀就懂的中國史·清朝》，北京，中國鐵道出版社，2019年，頁26。

²⁰臺灣興儒文教學會，《論語》，嘉義，玉珍書局，2001年，頁59。

²¹《圖說歷史》編委會，《一讀就懂的中國史·清朝》，北京，中國鐵道出版社，2019年，序1。

農民起義軍和各地的明朝殘餘勢力，進而統一全國，接承中國傳統的皇位。順治皇帝以異族身分統治著諾大的中國版圖實屬不易，因此他開始想方設法的把持著中國社會的基層動態、積極的認識漢人的民族性、深諳兩重政策，而逐漸鞏固了政權。清人初到中國時，就曾以弔民伐罪之師，冠冕堂皇的遷都北京，可說是用心良苦、用計頗深。這般的野心在聲討敵人、宣示罪狀、徵召的檄文上就明明白白的顯現著：

明朝嫡胤無存，勢難孤立，用移大清，宅茲北土。秣馬厲兵，必殲醜類，以靖萬邦，非以富有天下之心，實以拯救中國為計。……其不忘明室，輔立賢藩，戮力同心，共保江左，理亦宜然，予不汝禁，但當通和講好，無負本朝，彼懷繼絕之思，此敦睦鄰之誼。²²

清朝宣稱「非以富有天下之心，實以拯救中國為計」，如此冠冕堂皇的話語，足以讓人摒除戒心，無抗衡之念想。檄文內又寫著「其不忘明室，輔立賢藩，戮力同心，共保江左」，可見為了實現全國統一的目標，建立完整的統治版圖，清朝十足的展現了協助明朝恢復宗室的誠意，但是這樣的說詞無疑只是緩兵之計罷了，因為「揚州十日」與「嘉定三屠」便是清朝為了鞏固政權而泯滅人性的屠殺暴行。「揚州十日」記載的是揚州城的守將史可法(1601-1645)孤立無援困守危城的史事，雖然在生死交關之際，史可法仍拒絕清軍勸降而選擇就義，他在英勇就義前曾說：

頭可斷、血可流，志不能屈！城在人在，城亡我亡！²³

短短的十八個字，卻充滿著血淚，流露著悲壯、無畏的情懷！史可法就義後，清軍下令在揚州城內「十日不封刀」，這種敢盡殺絕，極盡殘酷的暴行，最終導致揚州城血流成河、滿目瘡痍。除了「揚州十日」的暴行之外，清朝的另一暴行即是「嘉定三屠」。「嘉定三屠」的導火線起因於「薙髮易服」。「薙髮易服」是清朝統治者為了方便區別服從者和反抗者，為了統治而推行的重要政策，然而「薙髮易服」涉及到所謂「愛惜身體髮膚乃是孝道的最基本作法」的民族文化認同。《孝經》上開宗明義即曰：「身體髮膚，受之父母，不敢毀傷，孝之始也。」²⁴也就是說漢人成年之後，頭髮除了必要的修剪之外，是不可隨意剃髮的。順治二年(1645)，

²²蕭一山，《清史》，臺北市，中國文化大學出版部，民77年，頁23-24。

²³《圖說歷史》編委會，《一讀就懂的中國史·清朝》，北京，中國鐵道出版社，2019年，頁42。

²⁴唐玄宗注；宋邢昺疏，《孝經注疏》，臺北，臺北藝文印書館，2011年，頁11。

清朝頒下薙髮令，重申十日之內，漢人一律要薙髮，否則格殺無論。清朝強硬的手段，可以從多次發布的文告中感受到肅殺之氣：

一人不薙髮全家斬，一家不薙全村斬。²⁵

清軍在平定江南之前，對於百姓裝束的規定是「照舊束髮」，等平定江南後，變成了「留頭不留髮，留髮不留頭。」²⁶在朝令夕改的政策下，願意配合政令者就是順民，不願配合或遲疑猶豫者就視同盜匪賊寇，施予嚴刑重罰，這樣殘酷的法令嚴重牴觸了中國傳統的思想，因為薙髮不只是單純的削減去頂上毛髮的意思，它是一種夷狄衣冠的象徵，是未開化民族的裝束，是沒有文明的現象，更深一層的含意則是淪為蠻夷之邦，因此嘉定的百姓對薙髮制度極為不滿，不斷的群起對抗前來鎮壓的清軍，然而清軍卻發動猛烈的攻勢，甚至憤而屠城，以致死傷人數高達兩萬餘人。三、四天後，逃過大屠殺的群眾繼續反抗，卻仍再次遭到清軍殺戮。數月之後，明將吳之藩也起兵反攻嘉定，但亦以失敗告終慘遭屠殺，歷史上稱之為「嘉定三屠」。

二、太平天國起義 蘇州陷入浩劫

吳大澂所處的年代是道光(1782-1850)、咸豐(1831-1861)、同治(1856-1875)、光緒(1871-1908)四位皇帝在位的時期，也是清朝最後五位皇帝中的四位，一向自詡是「天朝上國」的大清帝國當時已遠遠落後迅速發展的西方國家，尤其是十九世紀的英國，夾帶著工業革命的優勢，除了迅速的發展國內經濟之外，也不斷的使用武力奪取海外的殖民地，而中國有著地大物博、物產豐富的優點，自然成為西方強國最佳的爭奪對象。黃仁宇在《中國大歷史》中曾指出：

十七世紀以後，西方列強的勢力正逐漸侵入亞洲，中國更成為列強競逐的場所。²⁷

在英國極欲打開在中英的通商門戶時，大清帝國卻興趣缺缺，兩國在貿易出入超呈現嚴重的懸殊之下，英國政府決定以鴉片來敲開中國的市場通路。鴉片是一種天然的麻醉劑，可作為醫學上鎮痛的藥劑使用，但如果濫用，就屬於毒品了。鴉片若作為毒品吸食，初期會有極為舒適的快感，慢慢的會導致精神無法集中、產生幻覺的現象，嚴重則會抑止呼吸，引發死亡。毒癮發作時會讓人產生神魂顛倒、

²⁵《圖說歷史》編委會，《一讀就懂的中國史·清朝》，北京，中國鐵道出版社，2019年，頁42。

²⁶蕭一山，《清史》，臺北，中國文化大學出版部，1988年，頁24。

²⁷黃仁宇，《中國大歷史》，臺北，聯經出版社，1993年，頁279。

心神不定、坐立難安的痛苦症狀。鴉片帶來的危害引起了清朝政府的重視，除了頒發禁令之外，也派遣當時的欽差大臣林則徐銷毀鴉片。頒發禁令和銷毀鴉片雖然展現了清朝政府捍衛國力的態度，但卻也因此爆發了西方國家對中國發動大規模的戰爭，這也是西方國家侵略中國的第一次戰爭，史稱「鴉片戰爭」(1840-1842)。從鴉片戰爭開始，西方國家便將中國作為最佳的侵略對象，而各國為了獲得中國的原物料及經濟市場，不斷的憑藉著船堅砲利的優勢，強行打開中國的大門，使得清朝的國勢如江河日下般一蹶不起，主張嚴禁鴉片的林則徐被道光皇帝下旨發配到伊犁充軍前寫下的〈赴戍登程口占示家人〉，充分表達了悲憤的心情。

力微任重久神疲，再竭衰庸定不支。苟利國家生死以，豈因禍福避趨之？
謫居正是君恩厚，養拙剛於戍卒宜。戲與山妻談故事，試吟斷送老頭皮。

28

在這首詩中，林則徐首先說明自己能力淺薄，在長久擔任重任之下已身心疲憊，如果再繼續操勞政事，身體一定吃不消，雖然林則徐以自我安慰的方式來淡化心中的憤慨，但是他忠君愛國的情懷仍然不因被發配充軍而消滅，只是清朝的國力卻是慢慢的遭受各國的蠶食再無振興之日。清朝在鴉片戰爭後與英國簽訂的「中英南京條約」(1842)除了開放通商口岸之外，更有割地、賠償的條約，可說是喪權辱國的開端，而後又陸續與西方列強簽訂「中美望廈條約(1844)」、「中法黃埔條約」(1844)……等等的不平等條約，致使國力逐漸衰微，百姓生活更加疾苦，各地人民揭竿起義的抗爭也不斷的充斥著。

清人入主將近二百年，在嘉慶、道光二位皇帝在朝時，不僅失去統治的能力，在社會上也逐漸出現衰靡的現象。此時西方帝國主義的侵略狂瀾從四面八方包圍過來，蠻橫的闖進了中國，帶來了滔滔大禍，持續而來的戰事好像沒有終止的時候，使人民深感「患無已時」。清朝在嘉慶皇帝以後，五省的白蓮教之亂、西北的回教之亂、西南的苗徭之亂，以及東南沿海的海盜擾攘，幾乎無一日安寧，而除了擾民的內亂以外，道光二十一年時，由於朝廷的無能治國，田地更是集中在少數豪強的手裡，這些強豪壟斷糧價市場，以低買高賣的手段操控糧價賺取暴利，過著奢靡無度的生活，而百姓的生活卻是雖樂歲仍是飢寒交迫，凶歲則慘遭填溝壑的日子，以致於民不聊生，道光三十年十二月初十日洪秀全就在廣西的金田村高舉著「太平天國」革命的義旗，試圖翻轉窮苦的命運。²⁹蕭一山的《清史》中對太平天國的起義做了詳細的敘述：

咸豐元年(即太平天國辛開元年)閏八月初一日，太平軍攻破永安(今蒙山

²⁸《圖說歷史》編委會，《一讀就懂的中國史·清朝》，北京，中國鐵道出版社，2019年，頁140。

²⁹蕭一山，《清史》，臺北，中國文化大學出版部，1988年，頁108。

縣)，秀全自稱天王，封楊秀清為東王、蕭朝貴為西王、馮雲山為南王、韋昌輝為北王、石達開為翼王。……咸豐三年正月，一直向長江下游進攻，沿途攻破九江、安慶、蕪湖。二月九日，打破南京，就定都於此，名為「天京」，他們從金田起事至此，為時不過二年兩個月，便以疾風迅雷之勢，席捲了東南。起初不過一萬多人，到南京已有幾百萬人。³⁰

太平天國以農民起義為號召，不久便已集結了數百萬人，但其所到之處卻亦是烽煙瀰漫，民不聊生。咸豐十年(1860年)閏三月中旬，吳大澂二十六歲時，太平天國李秀成、陳玉成攻打蘇州，攻下了清軍駐守的金陵大營，省城裡的富紳紛紛遷徙，無力逃走的人民生活日益艱難，當時的吳大澂則提議捐米糧來撫卹百姓，查明貧戶口數，五日發一次米糧，又勸紳富仿照辦理推廣，終於使得人心稍定，吳大澂曾說：「此生平創辦善舉之始」³¹。但雖然有紳富捐米撫卹，暫緩了慌亂的人心，但殘酷的戰爭終究還是導致民不聊生，使得清朝的國勢更加衰敗了。馬克思在他的《中國紀事》一文中曾指出：

太平天國除了改朝換代以外，他們沒有給自己提出任何任務。他們沒有任何口號，他們給予民眾的驚惶比給予舊統治者們的驚惶還要厲害。他們的全部使命，好像僅僅是用醜惡萬狀的破壞來與停滯腐朽對立，這種破壞沒有一點建設工作的苗頭……太平軍就是中國人的幻想所描繪的那個魔鬼的化身。但是，只有在中國才有這類魔鬼。這類魔鬼是停滯的社會生活的產物！³²

太平天國雖然起義成功，但卻未給百姓帶來安定的生活，百姓的驚惶與無助比起改朝換代前更加劇烈。咸豐十年(1860年)四月上旬，太平天國的重要將領李秀成擊破了清軍的江南大營後，繼續攻下了江蘇南部的常州。當時，浙江巡撫何桂清眼看常州快要保不住了，於是即刻放棄常州而逃亡他處，距離常州不過百公里的蘇州很快的便陷入岌岌可危的處境，於是江蘇巡撫徐有壬和總兵馬德昭一連頒布三道命令：「首令民裝裹，次令遷徙，三令縱火」。當時為了要鞏固城墉的防備，不得已燒毀了城外的所有商業區，於是曾經繁華一時的蘇州城，轉眼之間全都化成灰燼，數十萬蘇州人民倉促逃往上海避難，其中也包括吳大澂。戰爭導致吳大澂舉家由出生地的蘇州雙林巷老宅避走周莊鎮(今江蘇省昆山市)，之後再轉往上

³⁰蕭一山，《清史》，臺北，中國文化大學出版部，1988年，頁108。

³¹顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁8。

³²佚名，〈南京歷史上發生過多少次大屠殺〉，《青海日報》，2013年4月26日第7版。

海，這是吳大澂第一次離開從小生長的蘇州。³³此時的清朝面臨內有太平天國作亂，外有列強侵略的威脅，使得原來已搖搖欲墜的國力更加雪上加霜。錢穆在《國史大綱》中曾對太平天國作了如下的評論：

洪楊起事，尊耶穌為天兄，洪秀全自居為天弟，創建政府稱為太平天國，又所至焚毀孔子廟，此斷與民族革命不同。³⁴

太平天國運動號召數百萬農民群起反抗，堪稱是中國近代歷史上規模最大的反帝制農民起義，但因其領導者缺乏遠大的戰略眼光，最後以醜惡萬狀的破壞來與清朝停滯腐朽互相對立，因此終究導致以失敗收場的局面。

三、文字獄遺禍 金石學興起

清朝以外來民族的身分統治中國，除了在民族意識認知上，很難得到人民的認同之外，讀書人也總是在著述中流露出對民族的緬懷之思。此時統治者一方面要鞏固統治地位，一方面要消滅反抗力量，於是就故意從讀書人的著作中摘取字句，強加羅織罪名來迫害知識份子，使其不敢在著作中有任何留戀前朝的思想，殘暴的行徑可由「一人犯順，株連九族；隻字不敬，殃及枯骨」³⁵得知，這便是令人聞之色變的文字獄，中國近現代史學先驅柳詒徵認為歷史上文人受文字獄迫害最嚴重的朝代莫過於清代：

前代文人受禍之烈，殆未有若清代者。故雍乾以來，志節之士，蕩然無存。……稍一不慎，禍且不測。³⁶

文字獄並不是明、清兩朝才有的產物，早在宋神宗時期，大文學家蘇軾被貶至天高地遠的黃州任職團練副使，當時的「烏臺詩案」就是文字獄的典型案例。蘇軾因為被指「譏諷朝政，包藏禍心」而遭入獄關押一百三十天。後來雖然僥倖免死，卻也在黃州受盡懷才無用及孤獨惆悵的煎熬，一下子從名滿天下的文豪變成為五斗米奔波的農夫，蘇軾著名的書法作品《寒食帖》³⁷即是當時蒼涼心情的寫照。

³³李軍，《仿古與傳古：吳大澂的金石生活考論》，山東畫報出版社，2014年，頁2。

³⁴錢穆，《國史大綱》下冊，臺北，商務印書館，1996年，頁874。

³⁵《圖說歷史》編委會，《一讀就懂的中國史·清朝》，北京，中國鐵道出版社，2019年，頁125。

³⁶柳詒徵，《中國文化史》，北京，中國大百科全書出版社版，1923年，頁731。

³⁷楊飛，《中國書法全集》，北京，中國華僑出版社，2016年，頁239。



【圖二-1】《寒食帖》，取自《中國書法全集》，頁 239。

釋文：自我來黃州，已過三寒食。年年欲惜春，春去不容惜。今年又苦雨，兩月秋蕭瑟。臥聞海棠花，泥污燕支雪。閨中偷負去，夜半真有力。何殊病少年，病起鬚已白。春江欲入戶，雨勢來不已。小屋如漁舟，濛濛水雲裏。空庖煮寒菜，破竈燒濕葦。那知是寒食，但見烏銜帀。君門深九重，墳墓在萬里。也擬哭途窮，死灰吹不起。

《寒食帖》中的「年年欲惜春，春去不容惜。」表面上是描寫對春天的感慨，實際上是蘇東坡以賦比興的手法流露著自己對懷才不遇的無奈與感慨，詩中也敘述著自己在黃州的生活猶如「病少年」一般了無生趣。詩末的「君門深九重，墳墓在萬里。也擬哭途窮，死灰吹不起。」更將自己目前在人生的十字路口徘徊，卻遲遲無法獲得朝廷重用的惆悵表達得淋漓盡致。康熙年間發生的文字獄總共有二十餘起，其中有兩次大獄，首當其衝的便是當時震動天下的「明史案」：

清朝時湖州富戶盲人莊廷鑑，想效法前人左丘明眼盲著史，但又愧於自己無真才實學，於是花重金購買明朝大學士朱國禎的《明史》遺稿，延攬江南一帶有志於纂修明史的才子加以編輯。書中仍奉尊明朝年號，不承認清朝的正統，還提到了明末建州女真的事，直呼清開國皇帝努爾哈赤為「奴酋」，稱清兵為「建夷」，並增補明末崇禎一朝事。順治十二年，莊廷鑑因病去世，其父莊允城請在南明做過官的李令哲作序，另邀江南十八位名士為之參訂，該書定名為《明史輯略》，在順治十七年，由莊廷鑑的岳父朱佑明以莊廷鑑的名義刊行於世。不料有小人吳之榮敲詐不成，反去告發，莊允城和朱佑明被迅速抓捕下獄，莊廷鑑被掘墓戮屍，家屬全部被殺，作序者校刻者、售書買書者皆遭殺害，共處死七十多人，株連者二百餘人。

38

³⁸《圖說歷史》編委會，《一讀就懂的中國史·清朝》，北京，中國鐵道出版社，2019年，頁125。

這樁文字獄中被誅殺的受害者，有莊廷鑑的兄長及其弟弟。其兄長在絕命前寫下的詩中說道：「一氣潮迴江上月，全家淚灑武林春」³⁹；其弟則寫道：「檣杵有名終累楚，鴟夷無後可留齊」⁴⁰，兩兄弟對這樁冤案的憤慨無奈之情令人鼻酸。讀書人著書論述，本來是為了在研讀書籍後有所抒發或生活上觸景而有所感懷時留下個人的心得及體會，萬萬沒想到竟然會在屍骨入土多年後，仍然逃不過被掘墓戮屍的慘狀。另有一起「南山集案」也是一樁無辜波及數百人的慘案：

此案緣起於一位順治時期的官員——方孝標，方孝標早年在雲南追隨吳三桂，三藩之亂前降清，因及早投降清朝而免死，曾任內弘文院侍讀學士，人稱方學士，著有《滇黔紀聞》一書，書中提及南明抗清的史實，且以南朝諸位皇帝紀年。戴名世是康熙時期的進士，人稱南山先生，立志要編修明史，因此對方孝標的《滇黔紀聞》十分重視，在編書時曾採用過該書的頗多資料。康熙四十一年，戴名世的弟子把自己抄錄的百餘篇戴氏古文刊行于世，命名為《南山集偶抄》，即著名的《南山集》。康熙五十年，左都御史趙申喬以“狂妄不謹”的罪名彈劾戴名世，刑部趁機大作文章，將戴名世斬首，將已死的方孝標戮屍銼骨，百餘人被流放。⁴¹

這樁文字獄的主人翁是方孝標(1617-?)及戴名世(1653-1713)，兩人因後人抄錄作品發行而惹來誅連九族的禍事，可說是倒楣至極。兩人雖然只在文字中提及前朝史事，殊不知無論何種文件，如有謀反的嫌疑就會被官衙追究，最終逃脫不了刑罰。雍正是清朝入關以來的第三位皇帝，他設置了專責討論國家大事的軍機處來加強皇權，並推行「攤丁入畝」、「火耗歸公」和「打擊貪腐的王公官吏」等一系列的政策，對康、雍、乾盛世的延續具有重大的作用，⁴²然而雍正時期的文字獄卻更加的嚴苛，當時文字獄開始被用來控制漢族知識分子民族意識和氣節的手段，其中「呂留良案」便是一典型案例，新風在《血滴子：雍正皇帝傳奇》中作以下之描述：

曾靜，號蒲潭，湖南永興人，參加過州試後便在鄉里講學，一個偶然的機會，讀到明末清初思想家浙江呂留良的著作，對其中「夷夏之防」、「井田封建」等觀點頗為激賞。……在呂留良思想的影響下，曾靜的反清思想進一步成熟，對清朝統治的反抗意識更加強化。聞川都甘撫岳鍾琪乃岳飛之

³⁹蕭一山，《清史》，臺北，中國文化大學出版部，1988年，頁66。

⁴⁰蕭一山，《清史》，臺北，中國文化大學出版部，1988年，頁66。

⁴¹《圖說歷史》編委會，《一讀就懂的中國史·清朝》，北京，中國鐵道出版社，2019年，頁125-126。

⁴²鄭元初，《中國皇帝要錄》，臺北，百川書局，1992年，頁523。

後，素有祖上抗金之志，忠義愛民，卻得不到朝廷信任。曾靜以為正是策動岳氏兵變反清，揭竿起的大好時機，因此修書一封，交學生張熙呈於岳鍾琪。……不料，被岳鍾琪告發，曾靜被捕，死去幾十年的呂留良開棺鞭屍示眾，其親人家屬、徒子徒孫也都紛紛身陷大獄。如此輾轉株連，共有數十人入監，百餘人受牽連。⁴³

文字獄之所以令人文之色變在於即使是身已蓋棺，命運卻還未成定論，無辜的冤魂是統治者鞏固權力的工具，凡是出自文人的專書、詩文集，甚至一字半句的文稿，不管是自己的作品，還是抄襲的偽作，無論是抄自古人傳世的作品，還是作品被後人所引用，皆有可能成為文字獄的罪證。乾隆時期每年也都有文字獄的發生，案件多達一百三十多起，其罪名之荒唐，株連之廣泛，遠遠超過康熙和雍正兩朝。乾隆皇帝一再命令百官積極告發懷有異心之人，致使官員們個個戰戰兢兢，州縣鄉里間也變得人心惶惶。官員們在處理案件時，總是懷著寧枉勿縱的殘酷心態，寧可錯殺一千，也絕不放縱一人。⁴⁴「胡中藻案」即是當中的一起：

胡中藻曾在乾隆時期任翰林院及廣西學政等職，乾隆十八年，有人將他所著的《堅磨生詩抄》一書告發，因書中有「一世無日月」、「一把心腸論濁清」這樣的詩句。乾隆皇帝認為「日月」二字合寫為「明」，有復明朝之意；而「清」字前加上「濁」字，是別有心機。於是認定胡中藻這本書就是反清的禁書，將其逮捕入獄。⁴⁵

這樣荒唐可笑的罪狀在乾隆皇帝時期數不勝數，其中十有八九都是捏造的，嚴重者，不僅本人遭殃，兒子遭殃，連孫子輩都能沾上叛變之罪名，而不得善終。「徐述夔案」的悲慘，就是讓人感到十分錯愕的例子：

清代舉人徐述夔，於乾隆二十八年去世，曾著有〈一柱樓〉詩，多詠明末時事，詩中有云：「大明天子重相見，且把壺兒擱半邊」又有「明朝期振翮，一舉去清都」之句。乾隆四十三年，仇家蔡嘉樹上書告發，認為「壺兒」影射「胡兒」，有諷刺滿州人之意；將原意「明日早晨」的明朝，解釋為「明代」；原意為「到達清都」的去清都，扭曲為「滅清」之意。於是，乾隆下旨將已逝之徐述夔和其子開棺戮屍並梟首示眾，且將徐述夔的孫子斬首。⁴⁶

⁴³新 風，《血滴子：雍正皇帝傳奇》，臺北，國際村文庫書店，1995年，頁139、142。

⁴⁴《圖說歷史》編委會，《一讀就懂的中國史·清朝》，北京，中國鐵道出版社，2019年，頁128。

⁴⁵《圖說歷史》編委會，《一讀就懂的中國史·清朝》，北京，中國鐵道出版社，2019年，頁129。

清人人關，君臨天下，以文字獄作為統治漢人的手段，來達到摧抑漢人反抗思想的目的，這乃是統治者亟欲消除當時士子文人對於前朝的懷念，遏止民族思想的再興，為的是強化統治者的正統性。尤其是清人以異族入關，最害怕漢人以民族意識為由發起叛變或反抗，因此選擇以殘酷的文字獄來鞏固政權。在中國的歷史中，清朝文字獄案件之多，可謂是達於巔峰，且株連對象實在太多了，所以人人自危，而造成了政治和學術的沉寂窒息。清朝由盛而衰，固然有著政治、經濟方面影響的因素，但大興文字獄，讓朝廷與人民產生了巨大的離心力，嚴酷政策加深了臣民的不滿，這也是清朝衰落的重要原因之一。蕭一山在《清代通史》中提到：

文字獄對清朝學界激起極大的震盪，人民蜷伏於積威之下，不僅沒有言論、集會、結社之自由，且亦無治學謀生思想之自由，於是士子相率鑽研於故紙堆中，而考據、訓詁之小學遂風靡於一世。⁴⁷

清代因文字犯禁或因文字被羅織罪名的文字獄，在康熙年間有二十餘起，雍正年間有二十餘起，乾隆年間則多達一百三十多起，文字獄之禍害堪稱已達到瘋狂的地步，在整個封建歷史上是施行最為嚴酷，延續時間最長的暴政。⁴⁸文字獄所帶來的殘害與酷刑，令士子們個個心生恐懼，這樣的恐懼從雍正、乾隆時期一直延續到晚清，以致士子們作文章時無不如履薄冰、如臨深淵。為了要明哲保身，只好「噤聲政事」、「上友古人」，轉向故紙堆裡作學問。這種迫於無奈的轉變卻意外的使學術風氣發生極大的變化，其中最典型的例子便是晚清時期因地下大量發現出土文物，使得士子們轉而鑽研出土文物中的文字，其中包含考據古文字學，分析古書中的詞義，研究古代文章的語法、修辭，藉此來幫助人們閱讀古典文獻、來恢復四書五經的原始含義，進而闡明儒家文化的精隨，因此考據、訓詁之學風行一時，帶動了金石文字的研究風潮，引發了金石學的發達。轉變的研究風潮對整理古籍的成績，實事求是的精神，以及科學歸納的方法，都發揮了相當程度的助益。⁴⁹

四、著書立論 活絡學術環境

清代以前，因金石資料出土不多，致使研究成果粗淺、無系統，亦無相關著

⁴⁶蕭一山，《清史》，臺北，中國文化大學出版部，1988年，頁68。

⁴⁷蕭一山，《清代通史》，臺北，臺灣商務印書館，1985年，頁71。

⁴⁸《圖說歷史》編委會，《一讀就懂的中國史·清朝》，北京，中國鐵道出版社，2019年，頁129。

⁴⁹蕭一山，《清史》，臺北，中國文化大學出版部，1988年，頁76。

作及理論之論述。清代中晚期之後，古器物出土大增，使得知識份子能遍觀豐富的史料，亦能著書成立系統理論，吳大澂即是藉著晚清豐富的金石資料，得以有系統、有規範的研究，建立起一套自我研究古文字的理论。因此晚清學術環境的遞變，對於《吳大澂篆書論語》的美學思辨，實是提供了必要的養分：

(一)金石考據學蓬勃發展

有「清史研究第一人」之稱的蕭一山在《清史》中提到：「自漢代以來，歷代學者都非常重視金石器物所屬年代的鑑定、銘刻文字內容的考釋等，並以此作為證經補史之助。」⁵⁰由於當時尚無科學方法得以鑑定歷史發展的脈絡，因此研究金石學便成為「證經補史」的有利方法。暴鴻昌在《清代金石學及其史學價值》中也提到：「清代樸學自乾嘉以來甚為發達，隨著文物大量出土，學者的研究範圍更加廣泛，資料蒐集益加豐富，考釋水準也大為提升。」⁵¹於是金石學逐漸成為一門專門的研究學科，主要考釋銘文、辯證字體，研究領域包含考古、文學、書法、篆刻、經學、繪畫、造像……等領域。⁵²梁啟超也在《中國近三百年學術史》中對晚清的考據學風潮有著非常貼切的敘述：

乾嘉間之考證學，幾乎獨佔學界勢力，雖以素崇宋學之清室帝王，尚且從風而靡，其他更不必說了。所以稍為時髦一點的闔官乃至富商大賈，都要附庸風雅，跟著這些大學者學幾句考證的內行話。⁵³

乾嘉考據學在清代各個學術領域皆有眾多的學者參與其中，形成一個頗有影響力的學派。金石學家之間也常常以嚴格的標準相互檢視，以求金石學能有重大的成就，因此「傳古文字之真」便成為金石同好們的中心思想。吳大澂二十一歲時在外祖父的寶鐵齋中收集了許多金石拓本，曾因此而被吳父斥責告戒：「好古之士，恐以玩物喪志，與身心無益也。」⁵⁴可見吳大澂對金石文字研究之喜好。陳介祺在寫給吳大澂的尺牘中也提到：

鑑古必先不以色澤為重，乃不同於珠玉玩物，亦不以器異為重，以必我得為重而豪奪。而專以多收文字，收得即刻。⁵⁵

⁵⁰朱劍心，《金石學》，北京，文物出版社，1981年，頁3。

⁵¹暴鴻昌，《清代金石學及其史學價值》，北京，中國社會科學院，1992年，頁209。

⁵²見陸草，《論近代文人的金石之癖》，開封，社會科學院，1995年，頁86。

⁵³梁啟超，《中國近三百年學術史》，臺北，五南出版社，2013年，頁21。

⁵⁴顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁6。

⁵⁵陳介祺，《秦前文字之語》，濟南，齊魯書社，1991年，頁4-5。

陳介祺(1813-1884)字壽卿，又字酉生，因有收藏品「曾伯黍盥」，所以將書齋取名為「寶盥齋」，後來就以「盥齋」為別號。清代考據學興盛，論青銅器收藏之富及對鑑別有獨到見解者，首推晚清金石學家陳介祺。⁵⁶陳介祺年長吳大澂二十二歲，但常與吳大澂在收藏金石器物上互贈往來，與吳大澂的情誼可稱之為亦師亦友。陳介祺所編寫的《秦前文字之語》一書，其內容是分別和潘祖蔭—伯寅（1830-1890）、王懿榮—廉生（1845-1900）、鮑康—子年（1810-？）、吳雲—平齋（1811-1883）、吳大澂—憲齋（1835-1902）等五人的書信往來合集，其中就有諸多著墨在與朋友間的真摯友誼，在學術上的交流與溝通及許多史實的記錄描述。《在吳大澂書信四種》一書中，首篇即收錄吳大澂與陳介祺相交的過程：

盥齋老前輩大人函丈：

幼時在外王父韓履卿先生寶鐵齋中，得讀大著所釋金文，私心嚮往者二十餘年。壬戌入都以後，退樓主人寓書屢屬詢問起居，時以諸生橐筆依人，未敢與當代名嫌遽通尺牘。戊辰通籍，早應具東寄呈左右，遲遲至今，良用愧歉。乃蒙手翰先頒，獎勛備至，猥以拙書聯語重荷寵褒，益令慚惶無地。⁵⁷

原來吳大澂早在幼年時期即因拜讀過陳介祺的金文作品而心生嚮往，直到三十四歲被皇帝欽點為翰林院庶吉士後，才與陳介祺有尺牘的往來。師友們解析釋疑，相互發明，無論對金文或是較晚出土的甲骨文研究，影響皆至為深遠。吳大澂即是在這般濃厚的金石學研究學術環境中，不斷的蒐集、研究、拓印、著作而逐漸建立其在金石學界的地位。當時學者們對於金石學之研究，可為十分專注與熱衷，對此，近代古文字學家于省吾曾有深刻的論述：

近世諸儒如孫仲容(詒讓)、吳清卿(大澂)、王靜安(國維)，其考證博洽精審，視前人為有加，非前人智力有所不逮也。……人與人相與攻鏗而益精者也，古與今相與廣闡而益明者也。互勤其力、各獻所得。⁵⁸

文中所提的王國維(1877-1927)是甲骨四堂之一，他提出了「以地下之新材料補紙上之材料」的二重證據法，⁵⁹對甲骨考證做出重大的研究。孫貽讓(1848-1908)則堪稱是繼劉鶚的《鐵雲藏龜》後，著書論述甲骨文的第一人，其撰寫的《契文舉

⁵⁶陳育丞，〈盥齋軼事〉，北京，文物出版社，1964年第四期，頁53。

⁵⁷吳大澂，《吳大澂書信四種》，南京，鳳凰出版社，2016年，頁3。

⁵⁸于省吾，《雙劍移吉今文選》，北京，中華書局，1998年，序文頁。

⁵⁹王國維，《古史新證——王國維最後的講義》，北京，清華大學出版社，1994，頁2。

例》對甲骨文考證的影響，早在甲骨四堂之先。⁶⁰從上述中可得知，著有《甲骨文釋林》的于省吾非常肯定孫詒讓、吳大澂、王國維等人對甲骨考證的審慎態度，認為三人各自發揮其學術研究的專業能力，是甲骨學的領域中具有極大貢獻的學者。

(二)藏書、刻書風氣大盛

清人原是關外的女真族，是一個經濟、文化遠遠落後中國的少數民族，入關後想要在幅員廣大、人口眾多的中國建立政權，實非容易的事。但清朝國祚(1644年~1911年，共268年)卻比同是異族統治的元朝(1260年~1368年，共109年)為長，這是因為它對漢族並非一味的強迫鎮壓，而是兼施高壓與懷柔的統治政策。高壓政策指的是令人聞之膽顫的文字獄、強制薙髮，而懷柔政策則是清人入關之初，下令為明思宗致哀、錄用投降官吏、表揚死難明臣、恢復科舉考試、標榜滿漢一體……等等的措施。此外，康熙五十一年(1712)時頒布詔令，使朱熹配享孔子廟，以示推崇理學，維護傳統文化。乾隆三十八年(1773)開始編纂《四庫全書》，歷時9年尋回失傳多年的古籍，也為後代學者提供相當珍貴的文獻資料。

雖然懷柔政策只是企圖要利用道德淪常以及文教的光環來削弱漢人的反抗精神，藉機消耗讀書人的時間和精力，但卻也因此發展了清朝藏書、刻書的風氣。吳大澂因擔任朝廷官職，於是就任官之便，加上憑藉著雄厚的財力及學識，大量蒐集金石文物，窮畢生之力編纂著錄，出版了《恆軒所見所藏吉金錄》、《憲齋集古錄》、《說文古籀補》、《字說》等金文專書。吳大澂不僅出版專著，與師友間的書信往來也常被編輯成書而出版，如陳介祺(1813-1884)的《秦前文字之語》一書便是，可見當時藏書、刻書風氣之興盛：

先生(陳介祺)作書，用力甚勤，動輒三、四千言，甚或一日與四友同時作書。得其書簡者，無不珍愛，或裝冊珍藏，或抄錄傳閱。……潘氏(潘祖蔭)好古而有力，多為友人刻著述以廣其傳。先刻《簠齋丈書札與筆記》一冊，繼囑王廉生(懿榮)將先生初期函札編為《簠齋外編》兩冊。同治十三年，潘氏就己所藏手札合以鮑(康)、吳(式芬)、吳(大澂)、王(懿榮)諸先生所得書，輯而編之，先生以此舉可志往來論訂之雅，名曰《秦前文字之語》。……欲窺其學術淵源，明其旨歸，則必求諸簡牘所論，是或捷徑之一道也。⁶¹

⁶⁰吳濟仲，《晚清今文學研究》，國立臺灣師範大學中文所博士論文，2000年，頁84。

⁶¹陳介祺，《秦前文字之語》，濟南，齊魯書社，1991年，頁4-5。

雖然陳介祺比吳大澂年長二十二歲，但在學術研究上屬於亦師亦友的關係。《秦前文字之語》是陳介祺與好友吳大澂、潘祖蔭(1830-1890，清朝政治家)、鮑康(1810-1881，清朝錢幣學家及金石學家)、吳式芬(1796-1856，清朝政治家)、王懿榮(1845-1900，清朝金石學家及甲骨文發現者)書信往來的合輯，由陳介祺六世孫陳繼揆整理出版。當時的印刷風氣不但興盛，而且技術精良，尤其對於箋紙品質、用色及刻工亦相當講究，從吳大澂在光緒八年寫給陳介祺的書信中便可看出：

敝處箋板係刻工佛常濟所刻……此間刷工不善用色，敝處用箋皆含英閣所印，似此次所刷東箋紙厚質粗，不如奏本紙之細潔而能精印也。……遇便寄繳箋板，刻成後或留都肆、或俟印畢寄呈。⁶²

雖然只是平時與師友間的書信往來，但書信的內容與用紙也都要經過篩選與潤飾，因為書信不只是朋友之間情感的往來，亦是廣泛傳播思想的媒介。清代的刻書事業非常興盛，許多大眾讀物如小說、戲曲、唱本及醫學用書……等等，大多由書坊刻印出版，書坊刻印在反映民間生活、普及文化教育所做的貢獻是不容抹煞的。

(三) 回歸儒家經典的學術風氣

自隋唐開始以文章取士以來，科舉制度便成為學子們入朝為官、享受食俸的主要途徑。科舉考試本來是為了延攬人才為國家所用而設置，希望學優而仕的學子能本著「人饑己饑，人溺己溺」的情懷，以「得君澤民」為己任，發揮經世致用的精神。然而到了清朝，科舉制度卻被朝廷用於「牢籠人才」、「入吾彀中」，以利祿誘人的工具，使得十年寒窗苦讀經典的讀書人，成為不事生產的「祿蠹」。清朝以利祿誘惑士大夫階級，使政治成為自私自利的貪污世界，用來屏障王室的封建制度已經日漸瓦解，而改變社會的新制度正在萌芽。在這種政治環境轉變的影響下，將清代儒學通經致用、匡時濟世的出仕抱負，逐漸轉向了考據學及訓詁學，而以崇實論證的思維模式來注重啟蒙、研究學問，形成一股社會變革思潮。乾嘉年間學風有了重大的轉變，由於金石學、考據學大興，逐漸形成了「古典考據學獨盛」的局面。學者通過校正勘對、辨別真偽、輯集佚作以及註疏、考訂等多種研究方法，對浩瀚如海的古代文化典籍做了辨正去偽的工作，使得許多真偽混雜、面目全非，乃至久已散佚的文獻逐漸恢復了原本的面目，也使得許多晦澀深奧、難以閱讀的典籍大致可供閱讀研究，誠如郭沫若所說：

⁶²謝國楨，《吳憲齋(大澂)尺牘》，臺北，文史哲出版社，1990年，頁349-350。

欲論古人或研究古史，而不從事考據，或利用清儒成績，是捨路而不由。

63

清代學者除了對傳統儒家經典進行了大規模的整理和研究之外，還對諸子百家、經、史、子、集等更大範圍的傳統文化典籍進行了論證和辨識。這時期的學者大致可分為吳派和皖派，吳派主要以惠棟(1697-1758)為核心，其祖惠周惕、其父惠士奇也都是研究《易經》的學者，可謂是「三世傳治，恪宗漢儒」，後來由惠棟的弟子江聲(1721-1799)繼承。皖派則以戴震(1724-1777)為主，戴震「由好古進而精核，由信古進而為斷制」，樹立考據之精神，確定治學的方法，由其弟子段玉裁(1735-1815)繼承，⁶⁴。經過整理的經書數量為有史以來僅見之盛況，蕭一山曾有論述：

舉凡所謂經者，若易、書、詩、禮、春秋、爾雅、論語、孟子、孝經等莫不有相當之整理。《皇清經解》、《皇清經解續編》所收入作者五十七家，為書三百八十九種，二千七百二十七卷，而未收入及續出者，尚不在其列，此有史以來僅見之盛業也。⁶⁵

皖派的核心人物是著有《說文解字注》的段玉裁，陳奐便是以其老師段玉裁的《說文解字注》來教導吳大澂。關於吳大澂與陳奐的結識過程，顧廷龍在《吳憲齋先生年譜》中記載著：「赴金陵鄉試，薦而不售，遇陳碩甫先生奐于督學署，始學作篆。」傳統儒家經典以治國治民、經世致用為宗旨，而在晚清時期，社會、政治危機日益嚴重，加上儒家的憂患意識逐漸加深，因此使得經世之學重新被重視，而考據學可說是直接協助傳統儒家經典再現的大功臣。反觀陳奐對吳大澂在研究金石、古文字及篆書書法方面的啟蒙教育，實具有其重要的影響。

(四)表現古樸猷勁的藝術形象

乾隆嘉慶年間，鐘鼎碑版在知識份子間開始受到重視，從對考古的興趣及造型藝術的喜愛，進而發現古樸猷勁的藝術形象。這些祖先留下來的歷史文物痕跡，長期蟄伏於地下，含蘊著茁壯、悍強的生命力。鐘鼎碑版所散發出強而有力的形象，深深打動了晚清時期知識份子的心弦。鐘鼎碑版應用在書法的實踐上，即是以更具生命力的字體加以呈現，重新賦予新的美學標準，使具有古樸的拙趣，形

⁶³郭沫若，《讀〈隨園詩話〉札記》，北京，作家出版社，1962年，頁88。

⁶⁴蕭一山，《清史》，臺北，中國文化大學出版部，1988年，頁773-74。

⁶⁵蕭一山，《清代通史》，臺北，臺灣商務印書館，1985年，頁680。

成引篆、引隸入楷書的創新書風。熊秉明在《中國書法理論體系》中亦有相同的論點：

字的具體形象緊緊的黏附著精神的含義；技巧與修養絕不可分。精神內容的充分表現固然是書法的終極目標，而就在學書的第一步，作字已經是操行的鍛鍊。⁶⁶

書法家風格的建立，除了書寫的技術之外，另外也牽涉到書法家的文史修養，更與其人格、性情息息相關。作品上所表現的速與遲、濃與淡、黑與白……等等，皆須相互融合以求達到「中和」的藝術之美。而追求中和，便有人格修養的意義，《中庸》曰：「喜怒哀樂之未發，謂之中。發而中節，謂之和。」⁶⁷舉凡喜、怒、哀、樂皆細膩的牽動著書法作品的表現。熊秉明的論點中：「學書的第一步，作字已經是操行的鍛鍊」與中庸所云，有異曲同工之妙，因此寫字可謂與修身同道。從吳大澂在鉤摹彝器時絲毫不敢馬虎，在收錄拓本的過程亦皆詳加考證中，除了顯現出其金石書家的人格特質以外，亦可見其對古樸猷勁的古文字喜愛之情。鐘鼎彝器中的文字為漢字的古文字階段，歷經了三代的發展，深度表現了中國古代文字的象形意境，達到了形象美的極則。收藏器物的標準在於文字之價值，而非器物之完整優美，因此吳大澂在收集古器的過程中，只要有文字可考，即便是殘缺破損的零銅散鐵，他也視為是極其珍貴的史料。與吳大澂常有書信往來的陳介祺就曾經說：

天地間唯以字為重，字以古為重，時代愈晚愈輕。……愈老愈愛三代古文字拓本也，小品罕見者，新奇創獲而已。零銅殘字常望屬挑販赴鄉換買時留意一檢，費錢不多而時有可喜，勿以零星棄之。⁶⁸

吳大澂酷愛收集三代的古文字，時常邀集晚清金石大家如陳介祺、王懿榮等人互贈碑拓、討論金石藝術。清代出土的金石文物，除了碑版可作為書法學習的教材外，瓦畫、封泥、古印、甲骨、古陶等，在書學研究過程中亦存在非常重要的參考價值，⁶⁹因此無論是小品或零銅殘字的古物，在吳大澂眼中皆是珍寶。學書如學做人，不論是臨帖模仿或創作，都不只是求點畫的肖像，更是要認識古人的精神品格、潛入古人的心靈生活，體會點畫之間產生的心靈美感。

⁶⁶熊秉明，《中國書法理論體系》，臺北，雄獅圖書公司，1999年，頁136。

⁶⁷陳立夫，《四書道貫》，臺北，世界書局，1961年，頁781。

⁶⁸陳介祺，《畫齋尺牘》，臺北，古亭書屋，1969年，頁31。

⁶⁹方挽華，《吳昌碩的篆刻藝術研究》，中國文化大學藝術研究所碩士論文，1980年，頁33。

劉勰在《文心雕龍·時序》中提到：『曹植《與楊德祖書》有言：「仲宣委質于漢南，孔璋歸命于河北，偉長從宦于青土，公幹徇質于海隅；德璉綜其斐然之思；」元瑜展其翩翩之樂；文蔚休伯之儔，于叔德祖之侶，傲雅觴豆之前，雍容衽席之上，灑筆以成酣歌，和墨以藉談笑。觀其時文，雅好慷慨，良由世積亂離，風衰俗怨，並志深而筆長，故梗概而多氣也。』⁷⁰文中敘述因長期戰爭，導致社會風俗極其敗壞，因此文人們常以慷慨的文詞來反映社會的動盪及人民的苦難，在文學作品的內容上可謂用意相當深長，也藉此抒發個人的理想和抱負，尋找生命的價值。這樣的藝術風格形成了「梗概而多氣的建安文學」，可見社會的環境與作品風格的演變息息相關，時代的動態也緊緊聯繫着文壇的盛衰。《吳大澂篆書論語》的問世，恰恰也提供了探究吳大澂家學淵源與書學背景的材料。從家學淵源的一脈相承，可梳理出吳大澂人格特質與書法成就的養成脈絡；從書學背景中，可了解當代政治、社會與藝術環境的變化，對吳大澂產生的影響，進一步也勾勒出《吳大澂篆書論語》對書法藝術的價值。



⁷⁰劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北，里仁書局，1984年，頁815。

第三章 吳大澂書學之藝術觀

吳大澂在甲午戰爭中率領湘軍作戰失敗，以致聲名狼籍，受到輿論的撻伐及史筆的嘲諷，甚至革職永不錄用，但《清史稿·列傳》中卻以不同的視角將吳大澂歸於為「河臣」之部¹，原因在於吳大澂修築壩垛以防水患時不取當時慣用的條磚碎石，而採用西洋「塞德門土」(即今之水泥)拌沙黏合，灌於磚面石縫，將壩基做成一片，成功的阻止了水患。²此外，吳大澂擔任封疆大吏，總攬一省軍政、司法大權，更積極勘定邊界、維護主權，並招募無家可歸或生活困苦的難民開墾荒地，藉此給予溫飽；³奏請朝廷於河南省設立河圖局，並准請調人員測繪河圖，振興河工頹廢之弊端；⁴大膽疏請裁減繁費，「以一詞臣言人所不敢言，風采震動朝右」；⁵專注於金石文字、致力於論書著述。⁶吳大澂為官勤政愛民，雖為翰林出身之士大夫，卻懷有儒家「達者兼善天下」之疆臣志向，書法造詣直取先秦鐘鼎款識，其篆書遠邁漢、唐而直追周、秦，而成一代大家。

清朝的詩人黃景仁有雜感詩云：「仙佛茫茫兩未成，只知獨夜不平鳴。風蓬飄盡悲歌氣，泥絮沾來薄倖名。十有九人堪白眼，百無一用是書生。莫因詩卷愁成識，春鳥秋蟲自作聲。」⁷「百無一用是書生」道出了當代書生窮苦不遇、寂寥哀淒的境遇，也發出了內心極度怨憤的感慨。然而吳大澂一生恪守儒家「達者兼善天下」的懷抱，顛覆了傳統意義上「百無一用是書生」的說法，甚至百年後被當成民族英雄，而特別建造紀念館加以緬懷。

光緒十一年(1885年)七月，吳大澂選擇以《論語》為內容和具有淵雅樸茂的大篆書風來編寫《吳大澂篆書論語》作為傳世經典，冀使學書者在鑽研書法技巧的同時，亦能慢慢咀嚼論語中的深義，這可說是吳大澂書學藝術觀的呈現。因此本章即將從吳大澂對儒家藝術觀的繼承與開闊先秦文字的廣闊視野兩方面來作進一步的探討。

第一節 儒家藝術觀的繼承

「儒家者流，蓋出於司徒之官，助人君順陰陽明教化者也。游文於六經之中，留意於仁義之際，祖述堯舜，憲章文武，宗師仲尼，以重其言，於道為最高。」

¹趙爾巽等著，楊家駱主編，《楊校標點本清史稿》，臺北，鼎文書局，1981年，頁12549。

²顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁168-176。

³顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁92。

⁴顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁167-175。

⁵繆荃孫，《續碑傳集(二)》，收入《清代傳記叢刊》，臺北，明文書局，1985年，頁690。

⁶李彥權〈吳大澂憲齋尺牘及其書風研究〉，臺北，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2004年，頁123。

⁷王英志注譯，《新譯清詩三百首》，臺北，三民書局，2010年，頁21。

⁸從《漢書·藝文志》中記載的這段內容，可知儒家思想的基本立場是以仁義為中心思想，重在繼承唐堯、虞舜的文化精華，效法周文王、周武王的政治法則，並且以孔子為先師，闡揚孔子學說的重要性，希望能達到人人友愛互助，家家安居樂業的大同世界。孔子的中心思想是仁，因此對於能堅持實行仁德的人，孔子總是讚賞有加，如《論語·雍也》中記敘著孔子讚許顏回始終以「仁」為行為圭臬，曰：「回也，其心三月不違仁，其餘，則日月至焉而已矣？」⁹

周莊人在《憲齋詩存》序文中寫到：「竊以為，先生真學於孔子者，德行文學，即桐城姚惜抱氏所謂義理考證辭章也，政事其表見者也。」¹⁰吳大澂從小接受儒家文化傳統之薰陶，¹¹在成長的過程中，父親更隨時勉勵吳大澂要力行學習，並且要知行合一，在自己的崗位上盡心做事，因此雖然吳大澂是生長在國家多難之秋的一介書生，但仍懷著「人飢己飢、人溺己溺」的情操，主動倡議捐米撫卹¹²，更要求自我要「以天下為己任」，為社會大眾謀福祉、奮勇上戰場，為保家衛國竭盡一己之力。儒家崇聖尊經的信仰深植在吳大澂的意識裡，已成為其生活上奉行的圭臬。因此本節將試從吳大澂修己以「依於仁」為要；實踐以「兼善天下」為生命目標等兩個面向來梳理吳大澂與儒家藝術觀的繼承脈絡。

一、修己以「依於仁」為要

「仁」是儒家學說的核心，是中國極其重要的道德標準、人格境界及哲學概念。《畫說漢字·畫說 1000 個漢字的故事》中，將「仁」做了四種解釋。¹³其一，「仁」的本意是博愛、相親相愛。如《說文》：「仁，親也。」《詩經·鄭風·叔于田》：「豈無居人？不如叔也，洵美且仁」；其二，指有仁德的人，如范仲淹《岳陽樓記》：「予嘗求古仁人之心」；其三，指完美的道德標準，如《論語·雍也篇》：「夫仁者，己欲立而立人，己欲達而達人」；其四，指仁政，如《孟子》：「以德行仁者王」。「仁」字以字形上看，從「人」、從「二」，意味著人與人之間特殊的社會關係。社會由家庭成員組合而成，家庭中父母與子女互動之間產生了父慈子孝、兄友弟恭的倫常關係，再擴大為社會中君臣的政治階級關係。「父慈子孝」、「兄友弟恭」的家庭倫理可從吳大澂所寫的《六月十六日臥疾滬寓母兄幼

⁸出自《漢書·藝文志，諸子略序》，收入《國立編譯館館刊第十二卷第二期·崔光宙先秦儒道兩家的藝術精神》，臺北，國立編譯館，1983年，頁53-54。

⁹吳大澂，《吳大澂篆書論語》，上海，上海辭書出版社，2008年，頁53。

¹⁰吳大澂，《憲齋詩存》，上海，華東師範大學出版社，2009年，頁2。

¹¹轉引吳大澂《憲齋詩存》序文中，周莊人所述：「先生素究濂溪、關洛、新安之學，傳衍源流，迄於清湯、張、二陸之書，孜孜實踐，修身及齊家。」吳大澂，《憲齋詩存》，上海，華東師範大學出版社，2009年，頁2。

¹²顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁8。

¹³思履，《畫說漢字·畫說1000個漢字的故事》，北京，北京聯合出版公司，2015年，頁252。

妹自蘇脫險來會喜極流涕長歌記事》詩集中窺見一二：

母在城兮侍父旁，兒奉祖母避水鄉。兒離母兮纔三日，豺虎阻之兒心傷。
庚申四月十三日，兒將入城勢危急。薄暮舸舟黃石橋，但見城中避寇紛紛
出。傳聞頃刻陷蘇城，吾母吾兄不知死與生。欲人不得歸不忍，有生不惜
死無名。自從此日肝腸斷，兩月有餘心絲亂。……重闈在堂，兒孫繞膝。
人生此樂不可失，遇雖凶兮心則吉。仍是家庭舊日情，一門雍睦萬祥集。

14

咸豐十年(1859)四月太平天國李秀成攻陷常州，吳大澂居住的蘇州距離常州不過百里，為免受到戰火的波及，因此全家避居周莊鎮，但母親韓太夫人因要照顧外祖而留在蘇州城未離開，其兄大根於是也留下侍奉母親。吳大澂雖然逃離了蘇州，但對其母、兄的安危仍是牽腸掛肚。直到六月時獲得母兄自蘇州脫險的消息後才放下心中的牽掛。這便是吳大澂透過家庭倫理對「仁」的實踐；而孔子所說的「仁」，除了包含著以上四種定義之外，也將社會中君臣的政治階級關係做了轉化。換言之，就是將先天階級所構成的封建社會，轉化成注重後天修德的君子所構成的社會，而使得「仁」能普遍的在各階層裡養成與實踐，。對儒學頗有研究的北美華裔學人協會副會長陳榮捷說：

仁于孔子不只為諸德之一，仁乃諸德之全。此為孔子破天荒之觀念，為我國思想上一絕大貢獻。……《書經·仲虺之誥》之「克寬克仁」，〈太甲〉之「懷于有仁」，〈泰誓〉之「其人美且仁」，〈小雅大旻〉之「先祖匪仁」，皆解作親，為百善之一。蓋古時尚無普遍道德之概念。有之，則自孔子始也。¹⁵

孔子誕生在禮樂崩壞的春秋末年，一生致力於保存周朝文化，將三代的文化精髓傳承於後世。《論語》一書作為儒家經典之一，傳達著孔子思想的核心價值，強調君子的品德修養，重視君臣、父子、兄弟、夫婦、朋友等五倫秩序，藉由提倡教化和仁政來反擊暴政，希望能移風易俗、重建禮樂的社會來達到保國安民的目標。論語中所蘊含的思想觀念、人生哲學，在我國文化史上留下了極為廣泛、深刻的影響。無論文化如何發展，總離不開「人之所以為人」的基本原則，因此孔子所主張的「人文主義」形成了「仁」的學說。但「仁」畢竟是生命自覺的抽象

¹⁴吳大澂，《憲齋詩存》，上海，華東師範大學出版社，2009年，頁32。

¹⁵陳榮捷，《中國哲學思想論集先秦篇·仁的概念之開展與歐美之詮釋》，臺北，水牛出版社，1996年，頁2。

概念，這種生命的自覺如果沒有體現在真實人生中，那也只能是空洞的想法，對自己或整個人類的生命也是毫無意義。因此如何在道德日益式微的社會裡，讓內在的「仁」能夠轉化為外在的具體行為，研究中國教育史的余書麟提供了明確的方法，他說：

仁是一種學問，且具有一種特質，凡人莫不有此特質，意即凡人具有自覺精神狀態。……欲其精神狀態呈露於外，最低限度有二準則：第一，建立自身完美人格及追求有關仁學之知識；第二，肩負無條件對他人應盡之無限責任。¹⁶

余書麟認為「仁」是一種人性的自我覺知，這個觀點與孔子主張「人之所以為人」的基本原則是相同的。孔子的中心思想是「仁」，仁與個人生命有全幅對應的關係。「仁」根植於先天的人性之中，透過自我的覺知與人群社會的相處，得以從社會的實踐中成就個人的道德生命。吳大澂在《寫懷呈韓尺五外伯祖》中也透露出個人生命道德的意義：

夜吟常恃月三更，雙壘堅持五字城。一自蓼莪廢詩慟，每依林竹被風清。
教家訓續柳公綽，閉門燈漸都少卿。勉讀父書酌叔望，為留寸草待春生。

¹⁷

吳大澂透過自我的覺知，了解到生命的義意與對社會的責任，夜夜讀書到三更天，為的便是希望將來能發揮生命的價值。「仁」作為人群相處的準則，以盡小我於大我的社會責任中，使國家社會更加美好，也是人類實踐生命意義的最佳途徑。研究論孟思想的畢威寧也表示：

孔子遺教，論仁者頗多，然以《論語》為首要。孔子之仁，以生命為中心，重視實踐精神。然踐仁，不只是實踐道德，也是自我人格的實踐。透過人格的實踐，展現了生命的無限存在，也創造了生命的至高意義。因此，《論語》一書，是人生智慧的泉源，其中所揭示的人格修養之道，為人類生存發展的思想主流，也是人類實踐生命意義的最佳途徑。¹⁸

《論語》中所闡述的「仁」是一門生命實踐的學問，也是一門實踐人生道德的生

¹⁶余書麟，《中國儒家心理思想史》上冊，臺北，心理出版社，1994年，頁126。

¹⁷吳大澂，《窻齋詩存》，上海，華東師範大學出版社，2009年，頁30。

¹⁸萬驪，《中國文化概論》，臺北，大中國圖書公司，1970年，52頁。

命美學，透過人格的實踐，進而創造生命的至高意義。吳大澂以具有個人書風的大篆來書寫《論語》作為傳世的範帖，正是希望透過書法來傳達孔子之仁。吳大澂早年研究周敦頤的濂學「以名節以自砥勵」，後來又涉略張載的關學、二程兄弟的洛學，受到「通經致用」以及「明心見性」學說的影響，這也是吳大澂研究儒家學說的延續，而使吳大澂能以「君子以道充為貴、身安為富」而自處，《示訥兒》中吳大澂心有所感的寫道：

升沉榮辱問天公，一世和平運不窮。服食起居能孝養，兒孫盡與汝心同。
少壯從戎膽欲寒，卅年歷盡世間難。一身以外無長物，遺與子孫獨得安。

19

吳大澂從三十六歲作為李鴻章的幕賓開始，直到六十一歲卸任，將近卅年的仕途生涯，雖然歷盡許多艱難的事，甚至被上諭革職，永不敘用，但其性格嚴謹、品格端莊，為官時清正，敢於為民請命的作為，正是「君子以道充為貴」的具體表現。孔子的「仁」，不僅表現在對父母盡孝、對兄弟友愛、對朋友有信、對國家盡忠、對人有惻隱之心的具體行為上，也表現在修己的自我反省功夫。因此孔子說：「吾日三省吾身，為人謀而不忠乎？與朋友交而不信乎？傳不習乎？」²⁰孔子在這裡所說的「三省」，主要體現在「修己」及「對人」。吳大澂早年在寫給師友的尺牘中也可見到他有關自我反省的內容，他寫道：

弟於聲色貨利之欲，素性恬澹，克己尚不費力。為此好名之心，時時自克，終未能杜絕根株。如毀譽之來，故當聞譽而去，不當聞譽而喜。然知其當懼而懼，知其不當喜而喜，仍是強制之功，勤到細微處，喜字病根尚未能剷除淨盡，恐將來不免為好名所累……自病自知，益形悚惕，古人克己功夫擇生平最難克者克去一端，弟之所急欲自克者，只以一點名心未盡。²¹

「吾日三省吾身」是孔子教導學生為人、為學的基本功夫，因為從反省中才能檢視自身的行為，一個能經常自我反省的人必定具有高尚的人格。吳大澂也藉由反省重新調整想法或做人的行為模式，讓自身修養不斷的提升，避免將來被「好名」所累。《論語》中修己的功夫則從「勤學」開始，因為《論語》首篇〈學而〉中孔子便開宗明義的說：「學而時習之，不亦說乎？有朋自遠方來，不亦樂乎？人

¹⁹吳大澂，《憲齋詩存》，上海，華東師範大學出版社，2009年，171頁。

²⁰吳大澂，《吳大澂篆書論語》，上海，上海辭書出版社，2008年，頁5。

²¹吳大澂，〈咸豐十年七月二十一日至禮庭仁兄尺牘〉，收入沈雲龍編，《清代名人翰墨續集》，臺北，文海出版社，1974年，頁90。

不知而不愠，不亦君子乎？」²²吳大澂勤學的態度，從他在《說文古籀補》自序中所寫的一段話，可以得知他對修己功夫的用功之深：

大澂篤信古文，童而習之，積三十年，搜羅不倦。豐歧京落之野，足跡所經，地不愛寶，又獲交當代博物君子，擴我見聞，相與折衷，以求其是。師友所遺拓墨，片紙珍若球圖，研精究微、辨及癡肘，爰取古彝器文，擇其顯而易明，識而可辨者，得三千五百餘字，彙錄成編。參以古訓、附以己意，名曰《說文古籀補》。²³

從「師友所遺拓墨，片紙珍若球圖，研精究微、辨及癡肘」這段話中可知，即使是師友們留下的片紙拓墨，吳大澂也會以「研精究微」的態度加以分析考證。吳大澂以學習為樂事的態度，恰恰與孔子學而不倦、注重修養、嚴謹自律的主張不謀而合。孔子樂於學習的的論述，在《論語》中俯拾皆是，如〈為政第二〉中，孔子說自己「吾十有五而志于學，三十而立，四十而不惑，五十而知天命，六十而耳順，七十而從心所欲，不踰矩。」²⁴孔子少時即將學習作為目標，並強調學習的重要性。〈述而第十八〉中，孔子又提到自己「發憤忘食，樂以忘憂，不知老之將至。」²⁵孔子從學習中得到無窮的樂趣，以至於連日常重要的吃飯、睡覺都不放在心上，甚至於連年老了都不自知，其好學的精神是後世的典範。

《論語》是一本不分尊卑，老少咸宜皆可精研細讀的好書。其中心思想的「仁」是生命的最高表現，是生命的互相聯繫、互相成全，讓生命提升到最高的精神理想。而《吳大澂篆書論語》不僅僅只是一本書帖，它更有另一深層的用意，那便是讓《論語》重新進入到我們的生活中。透過對經典的參悟，表現出「人之所以為人」的行為，實現「人的價值」。

二、生命目標以「兼善天下」為宗旨

吳大澂有一首《閒行》詩，內容是：「半坡日落馬蹄輕，樹杪雲歸雪乍晴。獵戶追狍迷草路，牧童引犢臥松棚。岸凌水闊知晴暖，野山風多入夜明。地僻屯稀投宿早，得閒行處且閒。」²⁶這首詩將廢除封禁、開邊通海、興邊固防、抵禦強敵給人民帶來的富足和安逸的情景描寫得極為透徹。吳大澂雖然是一介書生，但早有「豈無華身，亦有光國？」的認知，「兼善天下」則是其生命實踐的目標。

²²吳大澂，《吳大澂篆書論語》，上海，上海辭書出版社，2008年，頁4。

²³吳大澂，《說文古籀補》，臺北，臺灣商務書局，1968年，頁3-4。

²⁴謝冰瑩，《新譯四書讀本》，臺北，三民出版社，2007年，頁78。

²⁵謝冰瑩，《新譯四書讀本》，臺北，三民出版社，2007年，頁161。

²⁶吳大澂，《憲齋詩存》，重慶，華東師範大學出版社，2009年，頁67。

咸豐元年(1851年)，十七歲的吳大澂以第十七名入泮²⁷為縣學生；同治三年(1864)，三十歲的吳大澂參加江南鄉試，以第六名經魁中式；²⁸同治七年(1868)，三十四歲的吳大澂參加朝考入選，欽點翰林院庶吉士；²⁹同治九年(1870)二月，吳大澂赴武昌謁湖廣總督李鴻章，遂留為幕賓；同年三月二十三日，隨李鴻章入陝，³⁰至此開始了吳大澂「達則奉時以騁績」的軍旅生活。根據吳大澂的玄孫－上海海派書畫院執行院長、上海書畫名家後裔聯誼會副會長暨吳大澂紀念館名譽館長吳元京先生的敘述：「吳大澂一生為國為民，而且最主要的就是為民。」³¹光緒七年(1881)夏四月癸巳，吳大澂奉命抵寧古塔督辦屯田防務時，曾啟奏光緒皇帝，讓他把居無定所的難民帶過去，後來這些難民在吳大澂的帶領下篳路藍縷、披荊斬棘，努力的將蠻荒之地闢為良田、孤城變為市集，不僅使原來的荒野變成良田，連難民也成了大財主。當地人為了紀念吳大澂，特別在遷徙五十週年(1931)的紀念日，立了「吳憲齋屯邊紀念碑」，以此讚揚吳大澂「學文而達於政事，可以負重做棟樑」的壯行，內容收錄於〈憲齋吳公籌邊遺跡之銘並序〉中：

清光緒七年辛巳，吳縣吳公大澂督辦吉林邊務，起瑋春迄三姓，旁達密山，相土為宜，募民開墾，所部鞏、衛、綏、安靖邊諸軍，列戍其間，建威稍萌，邊患以息。公忠勤稱天下，其功業在東陞尤著。傍穆陵河有鎮曰興源，鎮之南有邱曰糧臺；高可十尋，石壁削立，公屯兵設局處也。距公之來五十年辛未，鄉人游茲土，相與景慕遺烈，刻石為銘曰：「穆陵西東，肅慎故墟。昔為窮荒，今也經塗。謙謙吳公，綏茲東服，仗節乘邊，山賊懼伏。民居無舍，公則治之；民耕無犢，公則字之。公之始來，榛莽際天；公之受代，編戶以千。有卷者阿，公蹟斯在，摩挲法物，猶懷風采。月明水曲，籟散聲林，如聞聲，古玉吉金，抱江有樓，表界有柱。視此豐碑，相望萬古」。³²

²⁷顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁5。古代學宮前有泮水，故稱學校為泮宮。科舉時代學童入學為生員稱為「入泮」。

²⁸顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁21。

²⁹顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁26。朝考是清代創制的一種考試制度。雍正元年(1727年)開始實施。各省舉人在會試、殿試中式之後，一甲三名賜進士及第，直接授予翰林院職位，二、三甲的進士在賜出身之後，在保和殿試「論」、「奏議」、「詩」、「賦」各一篇，隨後綜合朝考成績和殿試名次授予官職，最優者選為翰林院庶吉士，其餘分別授六部主事、內閣中書、知縣等。

³⁰顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁30。

³¹節錄於筆者107年10月16日參加第九屆海峽兩岸書畫藝術交流展開幕式吳元京介紹吳湖帆「鑑與藏」之講演內容。

³²顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁92。

吳大澂擔任封疆大吏，總攬一省軍政、司法大權，更積極勘定邊界、維護主權，並招募無家可歸或生活困苦的難民開墾荒地，藉此給予溫飽，也編列所屬軍隊駐守，防止邊疆異族進行騷擾，可謂勤政奉職、忠勤稱天下。不僅如此，吳大澂另外還有一項功不可沒的政績，那便是「治水賑荒」。光緒十四年(1888)七月十日，朝廷以鄭州河工十餘萬人，耗銀九百萬兩，終究未能將堤壩的兩端接合，引起朝廷的不滿，於是光緒皇帝將當時擔任河東河道總督李鶴年及前任總督成孚發往軍台效力贖罪，禮部尚書李鴻藻、河南巡撫倪文蔚則革職留任，接著安排當時擔任廣東巡撫的吳大澂接任河東河道總督，廣東巡撫的空缺則由張之洞兼任。吳大澂在八月六日接下河督大印上任之後，便主張使用西洋「塞德門土」(即今之水泥)攪拌沙土加以黏合，再灌入磚面石縫，將壩基做成一片一片的泥牆，藉以增加阻水的強度，以求一勞永逸。吳大澂摶節用費，終於在當年的十二月完成了築壩的工程，從此使鄭州免於受到黃河決堤的災難。十二月二十八日，吳大澂因治河有功，受到朝廷頭品頂戴的賞識，並且派任河東河道總督，另加兵部尚書銜，後來吳大澂便因此被納入清史稿中「河臣」之部。吳大澂也在鄭工合龍後，自取別字曰「鄭龕」³³。



【圖三-1】吳大澂別字「鄭龕」

(取自《顧廷龍·吳憲齋先生年譜》，頁175)

此一「鄭龕」長方印，內藏深厚的意義。它除了是吳大澂其中一個字號外，也是治理鄭州河道最有價值的紀念品，並且也顯現精通小學的吳大澂精彩的文字造詣。顧廷龍在《吳憲齋先生年譜》中也提到：

³³顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁175。

先生嘗以此字鐫一長方章。以龕字從合從龍，又於鄭龕二字間以重畫界之，重畫間，又略以一筆聯之，使如工字，組成「鄭工合龍」，以為紀念。而先生邃經小學，此字蓋兼有崇仰先後鄭之意，其遇甚巧，亦佳話也。³⁴

「龕」字是合、龍的組合字，吳大澂將兩個部件以橫畫上下分開，橫畫中間又寫個豎畫而形成了「工字」，於是原本是一個字的「龕」便被巧妙的變成了四個字的「鄭工合龍」。這一方小小的刻印不僅讓吳大澂發揮了極致的藝術性，也為吳大澂成功治河留下了見證。吳大澂完成鄭州的河道工程後，有感於國人不重視輿圖實是河工頹廢的原因，因此奏請朝廷在河南省設立河圖局，並奏請派調專業人員測繪河圖。³⁵吳大澂為官能適世度時、標新立巧，為學能銳志金石、傳拓考釋，因此能在晚清金石學和古文字學的研究領域中取得了卓著的成果，堪稱是在仕途與治學兩方面都頗有建樹的儒臣。而這也正印證了吳大澂在《寫懷呈韓尺五外伯祖》中自我期勉的勤學目標，他寫道：「教家訓續柳公綽，閉門燈慚都少卿。勉讀父書酌叔望，為留寸草待春生。」這樣的思想也恰與劉勰在《文心雕龍·程器》篇中所提到的概念不謀而合：

是以君子藏器，待時而動。發揮事業，固宜蓄素以弼中，散采以彪外，榘楠其質，豫章其幹。³⁶

程器篇中強調君子具備才德，等待時機到來而加以施展，進而建立一番事業。培養才德主要是來充實內在的美，學以致用則用來彰顯外在的美。這正如《易經》中所云：「天行健君子以自強不息」³⁷。天（即自然）的運轉勁健剛強、堅毅不輟，君子處事，也應該如天一般，自我力求進步，剛毅堅卓，發奮圖強，不可感染懶惰惡習，治使頹廢消極。君子應如同大地吸收陽光滋潤萬物般的增厚美德，具備像榘楠一樣堅實的內在、像豫章一樣崇高的外在，平時則培養品德、充實能力，著書傳世，宣揚正道。一朝入仕，則得以發揮規畫軍國大事，擔負起國家棟梁之重責。一切以經世致用、治國治民為宗旨。中國自古以來受到儒家思想的影響，認為士人除了要培養個人品德之外，也要將知識貢獻於社會，這是儒家以民為本、為民立政的信念，「經世致用」正是讀書人的最高理想。北宋的文學家范仲淹也

³⁴顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁175。

³⁵顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁167-175。

³⁶劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北，里仁書局，1984年，頁902。

³⁷郭建勳注譯，《新譯易經讀本》，臺北，三民書局，2009年，頁8。

曾說：『讀書人應「先天下之憂而憂，後天下之樂而樂」』³⁸，這便是實踐了「經世致用」的理想，這也正好反映了吳大澂經世致用的態度。《文心雕龍·程器》中亦有一段文章與之呼應：

攤文必在緯軍國，負重必在任棟梁，窮則獨善以垂文，達則奉時以騁績。
若此文人，應《梓材》之士矣。³⁹

士子得志時即時建功立業，施恩惠於百姓；不得志時則修養自身以顯現於世，這正與儒家「窮則獨善其身，達則兼善天下」的信條相謀合。這信條在吳大澂的生命實踐中，轉化成為公平、正義的思想，並付諸於具體的行動，而使得他敢於針對當世的弊病提出批評，並給予建言。因此吳大澂早在為官之前，即以「正直敢言」著稱。他曾多次不畏強權上書朝廷，比如同治元年，因西北方出現彗星，自古以來，彗星乃是不吉利的象徵，故又被稱為「掃把星」。於是皇帝頒發命令，徵求建言，當時剛考上秀才的吳大澂就上書進言：

致治之本，在興儉舉廉，不言理財而財自裕。若專務培克，罔恤民艱，其國必蔽。⁴⁰

飽受戰亂流離之苦，備嘗切身之痛的吳大澂，深知為政之道主要在於興儉舉廉。若不顧人民的艱苦，國家便無法富強了。又如同治十一年(1872)，皇帝大婚典禮著重於很多不必要的繁文縟節，吳大澂便大膽疏請裁減繁費，「以一詞臣言人所不敢言，風采震動朝右」⁴¹。同治十三年(1874)，慈禧太后欲修圓明園，吳大澂又以時事艱難為由，具摺請求停止圓明園的工程，當時惹得慈禧太后非常不高興，於是吳大澂的奏章便遭奉旨留中的命運。⁴²吳大澂除了勇於直諫為政者要興儉舉廉之外，光緒十五年(1889)皇帝大婚，按照清朝的體制，皇帝結婚即算成年，慈禧太后應歸還政權給皇帝，然而慈禧太后仍欲繼續垂簾聽政享受無上的權力。醇親王為了自保，於是主動請求太后繼續「垂簾聽政」，於是吳大澂又上書奏請尊崇醇親王典禮：

奏為恭逢皇上親裁大政，擬請皇太后懿旨尊崇醇親王典禮，已昭定制，而篤天親。恭摺密陳，仰其聖鑒事：臣竊維諄親王公忠體國，以謙卑謹慎自

³⁸周亞平註譯，《古文觀止》，臺南，綜合出版社，1981年，頁520。

³⁹劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北，里仁書局，1984年，頁902。

⁴⁰趙爾巽等撰，楊家駱主編，《楊校標點本清史稿》，臺北，鼎文出版社，1981年，頁12551。

⁴¹繆荃孫，《續碑傳集(二)》，收入《清代傳記叢刊》，臺北，明文書局，1985年，頁690。

⁴²顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁48。

持……，在皇太后前則盡臣下之禮，在皇上則有父子之親，我朝以孝治天下，當以正名定分為先……。孟子云：「聖人，人倫之至本」，人倫以制禮，不外心安理得。皇上之心安，則皇太后之心安，天下臣民之心，亦無不安……。臣受皇太后皇上知遇之隆，忝躋卿貳，先後十年，雖身歷封圻，而心殷戀闕。感恩圖報，當與國家休戚相關。朝廷大典禮，自不容緘默不言有。本年二月初三日恭逢皇太后歸政之期，擬請懿旨飭下廷臣會議醇親王稱號禮節，詳細奏明出自皇太后特旨，宣示天下，以遂我皇上孝敬之懷，以塞渤海臣民知望。⁴³

此篇奏摺，顯盡了吳大澂忠勇報國的胸懷，吳大澂總認為受到皇恩的寵信就必須感恩圖報，不容緘默不言。勇於直諫的膽識，正如《論語·堯曰》中所云：「因民之所利而利之，斯不亦惠而不費乎？擇可勞而勞之，又誰怨？」⁴⁴而這正是孔子「仁愛」思想與「仁政」學說中的核心義理。光緒十年(1884)朝鮮內亂，清廷派遣吳大澂為欽差大臣與日使井上馨議約，⁴⁵隔年協同李鴻章與日使伊藤博文在天津訂約。⁴⁶光緒十二年(1886)奉命赴吉林會勘中俄邊界，⁴⁷爭回黑頂子之地(即圖們江諸地)，並自書「疆域有封國有維，此柱可立不可移」⁴⁸十四字篆書，鑄於銅柱以明疆界。光緒二十年(1894)三月，朝鮮東學黨廣發檄文號召農民起義、驅逐權奸、征討日寇，史稱東學黨起義。朝鮮高宗恐慌之際，向北京求援。四月，清朝便派直隸提督葉志超率軍趕往朝鮮，當時清軍駐屯在牙山，並且按照《中日天津條約》的規定電告於日本。東學黨亂兵聽聞中日軍隊已到達，因此不戰而潰。五月，袁世凱要求日本從朝鮮將軍隊撤回，但是日本政府卻反而要求中日兩國繼續在朝鮮駐紮軍隊，共同改革朝鮮內政，當時孝欽皇后(即慈禧太后)將在十月辦理六十大壽，因此厭言兵事，有意粉飾治平，便責成當時的直隸總督兼北洋大臣李鴻章處理。原本就不主戰的李鴻章希望借助美、英、俄等歐美列強出面調停，讓日本撤兵，而有不戰的主張。沒想到，強橫的日軍卻在六月二十三日擊沉豐島的運兵船，爆發了豐島海戰。二十五日日軍又在朝鮮成歡攻擊清軍，清軍敗走，至此掀起了戰爭，中、日雙方遂於七月一日正式宣戰，是為「甲午戰爭」⁴⁹。七月十五日，吳大澂便請旨率領湘軍赴朝鮮督戰，援助北洋軍。⁵⁰出發前，吳大澂

⁴³顧廷龍，《吳愨齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁176-177。

⁴⁴謝冰瑩，《新譯四書讀本》，臺北，三民出版社，2007年，頁369。

⁴⁵林子侯，《韓國學報·關於朝鮮甲申政變的反應其檢討》，1985年，頁470。

⁴⁶顧廷龍，《吳愨齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁121-123。

⁴⁷吳大澂，《小方壺齋輿地叢抄·吉林勘界記》，臺北，廣文書局，頁748。

⁴⁸葉昌熾，《清吳大澂篆書五種》，天津，天津古籍出版社，1988年，頁272。

⁴⁹顧廷龍，《吳愨齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁225。

⁵⁰顧廷龍，《吳愨齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁224-225。

寫給兄長的家書中曾敘述他慷慨請纓的動機，充分顯露對生靈塗炭而引發的惻隱之心：

七月初一日上諭一道，中日戰事已成，朝鮮生靈塗炭，殊勤憫惻！水軍陸將，均未得力。弟素有攬轡澄清之志，不免動聞雞起舞之懷。⁵¹

國家面臨戰事，許多大臣避之唯恐不及，而吳大澂卻「自請從軍」、「捨易就難」，置個人死生於度外，以天下黎民蒼生之安居樂業為己任，此等作為，連同朝為官的同僚也讚賞有加。福建道監察御史安維峻(1854-1925)於交戰之初所上之奏章當中，即對吳大澂忠勇的精神給予肯定：

該撫(吳大澂)忠勇奮發、艱苦耐勞，有目共睹，無待揄揚。⁵²

吳大澂的忠勇愛國之心，不但獲得了福建道監察御史安維峻的肯定，連光緒皇帝也覺得他奮勇可嘉。從七月十九日光緒皇帝頒給吳大澂的聖旨中即可看出：

吳大澂電奏已悉，該撫自請帶兵助戰，奮勇可嘉，著照所請，即行帶勇北上。惟湖南現在是否全境安謐？署藩司王廉護理撫篆，究竟能否勝任？湘中將并需慎選實在得力之員，三四營如嫌單薄，不妨酌添數營，均著熟籌電奏。此時海道礙難運兵，應由陸路行走為妥。欽此。⁵³

吳大澂雖然是文臣起家，但卻無畏生命的安危，將生死度之世外，奮勇請戰，實在令人敬佩。無奈當時戰事窘迫，連清朝最引以為傲的北洋水師都已捉襟見肘，無法發揮作戰威力。而屢握兵權卻從未與敵正面作戰，平時所操習之陣法，也只可稱是「紙上談兵」。因此在光緒二十一年（1895），湘軍面臨強敵，全軍覆沒，清廷終究敵不過船堅砲利的日本。吳大澂聞訊後，感嘆自己無督軍之能力，應當接受嚴重之議處，於是拔劍想要自裁，所幸王同愈在旁阻止，才免除一場悲劇。⁵⁴吳大澂入關後，便在其上呈的奏稿中，深切檢討自己臨敵疏於調度的能力，致使湘軍節節敗退、損害軍威，實屬咎無可辭：

⁵¹顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁225。

⁵²安維峻，《清光緒朝中日交涉史料選輯·請訓飭吳大澂魏光壽等和衷共濟以救國急奏》，臺北，大通出版社，1987年，頁73。

⁵³顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁224。

⁵⁴趙爾巽等撰，楊家駱主編，《楊校標點本清史稿》，臺北，鼎文出版社，1981年，頁12553。

臣一介書生，未經戰陣。徒以倭寇猖狂，迫於忠奮，不自量力，願效馳騁。槍械尚未到齊，訓練亦無成效，冀分宵旰之憂，罔計軍情之利鈍，謀之不善，就實難辭。聖訓諄諄，恩旨尚嘉其勇往；私衷揣揣，臣愚實昧於機宜。在朝廷曲予衿全，仍畀以封圻之重任；而夙夜彌深惕勵，更當圖報稱於將來。一息尚存，敢忘補過盡忠之義；四夷未靖，猶切臥薪嘗膽之忱。⁵⁵

在奏摺中，吳大澂自責未能充分掌握敵軍情勢，加上軍備、軍隊的調度都未能合宜，致使督軍不利，慘遭戰敗。希望朝廷能再給他補過盡忠的機會。然而此次失利，懲處自是無可避免，所以吳大澂在二月十二日接到上諭：

宋慶、吳大澂電奏均悉。此次賊竄牛莊，湘軍初次接仗，輒即敗退，吳大澂身為統帥，徒托空言，臨陣疏於調度，致損軍威。宋慶以牛莊失守，率軍回就田莊，致使乘虛襲踞營口，宋慶、吳大澂自請嚴議，均屬究無可辭。姑從寬改為交部議處，以示薄懲……。現在牛莊、營口皆為賊踞。田莊台當西路之衝，該提督等務當聯絡各營，重整隊伍，妥籌布置，屏蔽錦州一路，力遏寇氛，毋任再行西竄。⁵⁶

隔日，宋慶與日軍大戰於田莊台，田莊台再度淪陷，宋慶與吳大澂皆遭革職留任。五月，與宋慶同為浙江道監察御史易俊、吏科掌印給事中余聯沅、江南道監察御史鐘德祥、管廷獻、翰林院侍讀學士馮文蔚、侍講樊恭煦及熙麟、恩溥等上奏參劾，於是吳大澂被免去湖南巡撫一職。⁵⁷根據顧廷龍在《吳憲齋先生年譜》中所記，聖旨的內容如下：

九月初三日內閣奉上諭：「陳寶箴著即赴湖南巡撫新任，無庸來京請訓。吳大澂著陳寶箴到任後，即行回籍，毋庸來京候簡。」⁵⁸

被彈劾免職對一直想要建功立業的吳大澂而言，無非是極大的挫折，但免職回籍後，吳大澂仍不忘著書，除了完成《說文古籀補》之外，亦從事「集古錄」的編撰。然而，光緒二十四年（1899）十月二十五日的一道聖旨，劈了吳大澂重重的一棒，這道聖旨內容寫著：

⁵⁵顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁247。

⁵⁶顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁244。

⁵⁷顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁249。

⁵⁸顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁250。

開缺巡撫吳大澂居心狡詐，言大而夸，遇事粉飾，聲名惡劣；著即革職永不敘用。⁵⁹

「革職永不敘用」的旨意，對吳大澂而言是非常嚴重的打擊。一代忠臣，受到朝廷如此的處置，在滿腹委屈，身心俱疲的情況下，吳大澂的健康狀態每況愈下。光緒二十五年（1900）春天，吳大澂病重不能言語，每次進食都隨之將食物吐出，無法下肚。再往後的三年，病情反反覆覆，如同風燭朝露一般，即將油盡燈滅，最後在光緒二十八年（1903）正月二十七日薨於里第。

翻開厚達 255 頁的《吳憲齋先生年譜》，筆者發現吳大澂和晚清政壇及晚清金石圈的名人幾乎都有著非比一般的關係，如擔任過中華民國首任大總統的袁世凱是吳大澂的親家，這樁姻親關係是因為吳大澂的女兒嫁給了袁世凱的長子袁克定，四女兒則嫁給湖廣總督張之洞之子張仁頌，而甲骨文之父王懿榮與吳大澂亦有師友之誼。雖然吳大澂的一生毀譽參半，但從其朋友圈可看出，在晚清的歷史上，能夠橫跨政壇和金石書畫核心圈的人物，恐怕也是相當的不容易吧！吳大澂在六十八歲卒於里第時，與吳大澂有師承關係的俞樾致輓聯云：

詞臣雄領封圻，尚將古尺評量，白玉考求真律琯；老我感懷今昔，不獨故交寥落，紫陽非復舊巢痕。⁶⁰

俞樾與吳大澂的相交始於同治四年，吳大澂肄業於紫楊書院，俞樾為紫楊書院之山長，二人是師生關係，自此往來不絕。吳大澂辭世，俞樾在輓聯中流露出對好友的感懷與不捨，可見情誼深厚。俞樾題記云：

清卿以翰林起家，官至湖南巡撫，工篆籀，嗜金石。嘗於秦中得玉琯長一尺二寸，受一千二百黍，定以為古黃鐘管，凡言黃鐘管長九寸者皆誤，所言頗近理；余有長歌記之。同治初，余主吳下紫陽書院，君為肄業生；今君已古人，而紫陽書院規模大變矣。⁶¹

吳大澂三十四歲參加鄉試，十二月出榜中式，自此踏上仕途，又以深厚的古文字學素養來審慎鑑定金石器物，此嚴謹的治學態度深得俞樾的賞識。光緒二十九年，吳大澂卒後第一年十月，由嗣孫吳湖帆奉喪，葬於吳縣支硎之原，墓誌銘即由俞樾撰之。幕僚兼友人的翁同龢亦對吳大澂的一生讚賞有加，其致輓聯云：

⁵⁹顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁254。

⁶⁰顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁255。

⁶¹顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁255。

文武兼資，南海北海，漢宋一貫，經師人師。⁶²

翁同龢認為吳大澂雖是一介書生，然其文才與武略兼具於一身，足以縱橫南北，不僅具備傳道授業的專業知識、能力，亦是以教人為職志的人師。是經師亦是人師，此乃良師也。吳大澂要發揮己學，拯救百姓於亂世中的志願是很強烈的，恰如唐代文學家韓愈(768-824)在《爭臣論》一文中所言：

自古聖人賢士非有求於聞用也。閱其時之不平，人之不義，得其道，不敢獨善其身，而必以兼濟天下也，孜孜矻矻，死而後已。⁶³

韓愈認為自古聖人賢士總是憂患社會的不平、憂患民眾不得治理，若是學得了治世的方法，總不敢獨善其身，而一定要兼善天下，因此生活總是勤勞不逮，直到死才算到了頭。韓愈與吳大澂的為學之道正好不謀而合。吳大澂早年因科舉與庭訊之故，將吟詩作畫視為玩物喪志。任官之後，閒暇之餘反而以書畫自娛。這樣一個財官雙美的士子，從追求書畫藝術的目標中內斂了自我的儒學道統，也實現了孟子所說的「配義與道」⁶⁴的後天修養而成的浩然之氣，此乃是儒家的仁義道德修養達到最高境界而在精神氣質上的一種體現，亦是吳大澂對儒家藝術觀的繼承。

第二節 開闊對先秦文字的廣闊視野

上海辭書出版社出版的《吳大澂篆書論語》，在前言頁中即指出：「吳大澂善書，……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，……更由於他對金石文字有精深的研究，開闊了對先秦文字的廣闊視野，使他的篆書從中汲取了不少的養分。」⁶⁵吳大澂不僅研究金石文字，他也寫隸書、行書和篆書，其中以融入先秦文字元素的篆書造詣最深，成為個人最具特色的書法藝術。

「先秦」指的是西元前 221 年秦滅六國、秦王政統一天下建都咸陽，實行中央集權之前的時代。⁶⁶換言之，「先秦」是秦朝建立（公元前 221 年）之前的時代，亦即是遠古、三代（夏商周）以及春秋、戰國等時代。在先秦的歷史中，先民創

⁶²顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁256。

⁶³周亞平注譯，《古文觀止》，台南，綜合出版社，1981年，頁422。

⁶⁴謝冰瑩，《新譯四書讀本》，臺北，三民出版社，2007年，頁426。

⁶⁵吳大澂，《吳大澂篆書論語》，上海，上海辭書出版社，2008年，前言頁。

⁶⁶教育部國語辭典簡編本，

<http://dict.revised.moe.edu.tw/cgi-bin/cbdict/gsweb.cgi?o=dcdbdic&searchid=Z00000107752>

造了光輝燦爛的歷史文明，其中包括有巢氏教人架木為巢、伏羲氏教人結網捕魚、燧人氏發明鑽木取火、神農氏親嘗百草、教民耕種。這些傳說雖然無史料足以佐證，但是先民的生活由生食到熟食，由漁獵到畜牧，進而到農耕的發展過程，正好與人類文明進化的程序相符合，⁶⁷夏商時期的甲骨文、商周時期的青銅器，更是人類具備文明生活的歷史印記。甲骨和金石雖不易腐朽，但多埋藏於地下，因此極不易見到。春秋、戰國時期，孔子即曾述書以「文獻不足」為苦，在《論語·八佾第三》中孔子即言到：「夏禮吾能言之，杞不足徵也；殷禮吾能言之，宋不足徵也。文獻不足故也，足則吾能徵之矣。」⁶⁸近代，由於考古學發達，深藏在地下的遺物，不斷的被後世發現，繼甲骨文被發現之後，陸續出土的金石文字也至為豐碩。⁶⁹許慎在《說文解字敘》中亦對先秦文字有詳細的描述：

黃帝史官倉頡，見鳥獸蹄迹之跡，知分理之可相別異也，初造書契。百工以義，萬品以察，蓋取諸夬。夬，揚於王庭，言文者，宣教明化於王者朝廷，君子所以施祿及下，居德則忌也。倉頡之初作書，蓋依類象形，故謂之文。其後形聲相益，即謂之字。文者，物象之本；字者，言孳乳而寢多也……。宣王太史籀著大篆十五篇，與古文或異。⁷⁰

黃帝的史官倉頡無意間看見了鳥獸的腳印，因而有了以形象來記錄事物的靈感，作為區別事物的依據，於是開始創造文字，而有「倉頡造字」的典故。倉頡造字乃依據各類事物而畫出形象，稱之「文」。由文為基礎，加上會意、形聲的造字原則而加以擴充成「字」。從這樣的觀點可以判斷文字是逐漸演化而來，而非一日成型。文字歷經了漫漫歷史長流，有些改變了筆畫、有些改變了形態，流傳下來的是各不相同的字體，因而也呈現出極富變化的美感。張懷瓘在《書斷》中對先秦各種書體的外在美也作了不少精彩、具有特色的描寫：

古文 邈邈蒼公，軒轅之始。創製文字，代彼繩理。粲若星辰，鬱為綱紀。千齡萬類，如掌斯視。生人盛德，莫斯之美。神章靈篇，自茲而起。大篆古文玄胤，太史神書。千類萬象，或龍或魚。何詞不錄，何物不儲。懌思通理，從心所如。如彼江海，大波洪濤。如彼音樂，干戚羽旄。籀文體象卓然，殊今異古。落落珠玉，飄飄纓組。蒼頡之嗣，小篆之祖。以名稱書，遺蹟石鼓。⁷¹

⁶⁷孟慶江，《畫說中國歷史1》，臺北，光復書局，1989年，頁4。

⁶⁸阮元，《十三經注疏·禮記》，臺北，新文豐出版社，1978年，頁0027。

⁶⁹張光賓，《中華書法史》，臺北，臺灣商務出版社，1981年，頁30。

⁷⁰劉濤，《書法談叢》，臺北，蕙風堂筆墨出版部，2001年，頁2。

古代人們利用結繩記事，若是要記錄大事就打一大結，記錄小事就打一小結，有關連的事就以連環結來表示，然而隨著人類歷史的持續發展，事情也逐漸繁雜，使得名物愈來愈加繁多，若繼續使用結繩記事的方法，已無法因應日常所需了，於是就有了創造文字的需求。隨著時代的更迭，產生了不同需求的文字特色，而文字不僅滿足了實用的需求，亦逐漸加入人們對「美」的感受，也因此孕育了人性「善」的德行，以及流傳後世的好篇章。對於文字之始的「古文」，張懷瓘在《書斷》中也記載著：

案古文者，黃帝史蒼頡所造也，頡首四目，通於神明。仰觀奎星圓曲之勢，俯察龜文鳥跡之象，博採眾美，合而為字，是曰「古文」。⁷²

文字具有生生不息、歷久彌新的特色，它是民族文化的瑰寶，更是前人智慧的結晶，文字的發展不僅反映出自古以來人們的生活環境及社會型態，亦顯露人們在物質生活、精神生活以及情感生活的傳衍軌跡。倉頡觀察眾多星座環繞的星空，分析龜殼的紋理及飛禽走獸的形跡，以此為發想而創造了古文字。大篆則承襲了古文，為周代太史籀將古文加以增損而成。關於大篆的定義，慶旭在《書法精典一〇〇名帖》中有詳盡的解說：

從文字學領域看，篆書是漢字字體之一，有大小之分。大篆名稱在漢代已有記載，許慎《說文解字·序》：「及宣王太史籀著《大篆》十五篇，與古文或異。」大篆有廣義、狹義兩種解釋。廣義的大篆是指秦代以前的文字、書體，包括甲骨文、鐘鼎文、籀文、六國古文；狹義上專指周宣王時太史籀整理審定的文字，即籀文。「太史籀書」的《史籀篇》則是周代史官教學童認字的書。⁷³

漢字於新石器時代開始有了雛形，至商朝發展成了書風渾樸古拙的甲骨文，商周之際，周公「制禮作樂」，傾全力來團結其民族，周人尊禮而以祭祀為中心，因此周代的金文表現了嚴肅的禮儀規範。而先秦另有代表性的石刻文字--石鼓文，石鼓文布局勻稱，結字嚴密，為大篆到小篆變化的過渡型態。⁷⁴ 本節將以「吳大

⁷¹張懷瓘，《書斷》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁144-145。

⁷²張懷瓘，《書斷》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁143。

⁷³慶旭，《書法精典一〇〇帖--從溯源到賞析，從臨摹到創作》，新北市，野人文化出版社，2012年，頁34。

⁷⁴楊飛，《中國書法全集》，北京，中國華僑出版社，2016年，頁1。

激開闊了對先秦文字的廣闊視野」為研究重點，分別深入探討先秦文字中的甲骨文、金文及石鼓文等古代文字發展的時代背景及其特色，再從探討先秦文字的過程中進一步來梳理《吳大澂篆書論語》的發展脈絡。

一、甲骨文為漢字之源，吳大澂未窺甲骨卜辭之藩

清朝末年，河南省安陽縣小屯村村北的一大片農田，產出一小塊一小塊的龜甲和獸骨，被農夫們堆積在田埂旁，村民將它們充作藥材賣給藥鋪。光緒二十五年(1899)，老殘遊記的作者劉鶚遊歷北平，寄宿在大學士王懿榮的家中。有一天王懿榮生病，劉鶚派人去菜市口的達仁堂抓藥，無意中發現藥材中的龍骨上刻有類似文字的刻痕，於是立刻拿給對金石學頗有研究的王懿榮來鑑識，王懿榮發現這些龍骨上的刻痕竟然是古代的文字資料。有了這個重大的發現，於是王懿榮便開始著手收集。不料，隔年王懿榮卻因清朝與八國聯軍之役戰敗而自縊，王懿榮之子遂將其生前所蒐集的甲骨文刻片轉賣給劉鶚。光緒二十九年(1903)，劉鶚從所收購的五千餘片甲骨中精選 1058 片，拓印了六冊「鐵雲藏龜」。⁷⁵

《鐵雲藏龜》為劉鶚編著，是甲骨文字付諸影印的第一本書。但由於當時印刷品質不佳，書內的拓本有多處模糊不清，以致不便於閱讀。後來，甲骨四堂⁷⁶之一的金石學家羅振玉（1866 年—1940 年）於 1915 年將收到的甲骨片中精選四十板加以影印，定名為《鐵雲藏龜之餘》。羅振玉在序中有云：

予之知有貞卜文字也，因亡友劉鐵雲。劉君所藏，予既為之編輯為《鐵雲藏龜》，逾十年，予始考訂其文字為《殷商貞卜文字考》，時君則以事流西陲死矣。……欲揭君流傳之功已告當世，乃收？，得君曩日飴予之墨本，選《藏龜》所未載者，得數十紙為《鐵雲藏龜之餘》，以旌君之績，以慰君於九泉。⁷⁷

《鐵雲藏龜》是石印本，甲骨拓本不太清晰，1931 年蟬(τρου)隱廬書店重印本，用粉重描，頗失真，1959 年藝文印書館重印，仍是不大清晰。專治甲骨文的嚴一萍費時 15 年，以換選拓本、斷代分類、綴合、補背拓及去復去訛等方式重編，

⁷⁵蔡明讚，《中國書法使新論》，臺北，蕙風堂筆墨有限公司，1990 年，頁11-12。

⁷⁶甲骨四堂是金石學家羅振玉（1866年—1940年）、國學大師王國維（1877年—1927年）、文史學者董作賓（1895年—1963年）、古文字學家、考古學家郭沫若（1892年—1978年）。中國著名歷史學家、文字學家、青銅器專家的唐蘭（1901年—1979年）曾評價他們的殷墟卜辭研究是：「自雪堂導夫先路，觀堂繼以考史，彥堂區其時代，鼎堂發其辭例，固已極一時之盛。」見於唐蘭《天壤間甲骨文存并考釋》二卷，北平，輔仁大學，1939年。

⁷⁷劉一曼、韓江蘇，《甲骨文書籍提要》，上海，上海古籍出版社，2017年，頁5。

命名為《鐵雲藏龜新編》，於 1975 年 7 月由臺北藝文印書館重新付梓。⁷⁸從光緒二十五年(1899)到民國十七年(1928)的二十多年間，是私人挖掘時期，出土的甲骨大約八萬餘片。民國十七到二十六年(1937)，是中研院有計畫的挖掘時期，共挖出兩萬餘片，此外河南省博物館也挖掘到四千餘片，總計公私挖到出土的甲骨在十一萬片以上。⁷⁹甲骨文是龜甲、獸骨文字的簡稱，是商代的貞卜文字，多數用刀直接刻在甲骨上，字型大小錯落有致、純樸可愛，是我國最原始的文字資料。

		
<p>【圖三-2】 刻辭卜骨/商，河南省安陽市殷墟出土，現收藏於中國國家博物館。(取自《中國書法全集》，頁 3)</p>	<p>【圖三-3】 刻辭卜甲/商，河南省安陽市殷墟出土，現收藏於臺北故宮博物院。(取自《中國書法全集》，頁 3)</p>	<p>【圖三-4】 刻辭卜骨/商，河南省安陽市殷墟出土，現收藏於英國倫敦大英博物館。(取自《中國書法全集》，頁 3)</p>






從刻辭中可看出商代的貞卜文字已具有成熟的藝術性，然而文字從實用性到藝術性的過程乃經過長期的文化積累。漢字的起源是象形文字，象形文字則是由原始的描摹事物形象而發展而來，是世界上最早的文字之一。許慎在《說文解字·敘》中就對象形文字有如下的敘述：

象形者，畫成其物，隨體詰詘，日、月是也。⁸⁰

⁷⁸劉一曼·韓江蘇，《甲骨文書籍提要》，上海，上海古籍出版社，2017年，頁48。

⁷⁹蔡明讚，《中國書法史新論》，臺北，蕙風堂筆墨有限公司，1990年，頁12。

⁸⁰許慎，《說文解字·敘》，收入李梵，《文字的故事》，臺中，好讀出版社，2002年，頁64。

象形文字是用簡單的文字線條或筆畫，將物體的外形特徵，具體地勾畫出來。例如「口」字像一個人開口笑的樣子---；「木」字像一棵樹的形狀，上方是伸展的樹枝，下方是樹根---；「耳」字像人的耳朵形狀---；「龜」字像一隻烏龜的側面形狀---；「魚」是一尾有魚頭、魚身、魚尾的游魚---。刻在龜甲和獸骨上的甲骨文除了保留原始「象形」文字的實用價值之外，更鮮明的呈現出線條的藝術特徵。長期精研書法五體及書法史學術研究的蔡明讚在《中國書法史新論》中提到：

書寫甲骨文時，除了模擬它特殊的造型以外，也可以在線條上適度的加以美化，正如董作賓先生喜歡將線條寫得圓柔，不但具有類似金文的渾樸，又不失甲骨文本身的型態特色。⁸¹

不同的文化背景與觀念意識是各民族發展文字的基石，任何一種文明為了延續文化與歷史，必然會有不同的傳播方式，或用語言、或用文字、或用圖畫，如漢字系統的甲骨文、古埃及的楔形文字。儘管各文明古國皆有其特有的文字系統，但西方的文字早已消失，沿續至今且一脈相傳的文字只有漢字。當代書法家陳振濂就曾提出他對甲骨文的看法：

中國書法的價值在於他以獨特的審美前能與旺盛的生命力，毅然決然的脫離「象形」所加的種種限制，而在借鑒表象描繪方法的不久，即轉向塑造自身的抽象空間美與線條美這一目標。而甲骨文的出現，為書法確立了一個極為寶貴的藝術基調。⁸²

以甲骨文而言，便是運用象形文字的造型為基底，在筆法與意象形式等方面加入藝術的元素來加以變化，而形成新的書寫風格。三千多年前的晚商都城殷虛(古人稱高丘為虛，建都之地多為丘虛之處)，是一片「車行酒，馬行炙」的繁華景象和酒池肉林的不夜城。但自從周武王伐紂於牧野，商紂王兵敗自焚於鹿台後，繁華的殷虛都城便成為一片廢墟，從此六百多年的商代歷史，被深深的埋入地下。

⁸³

一九一〇年出土的甲骨文資料中，出現了「殷王名溢十餘」，甲骨文學者因此進一步推斷出土甲骨文的小屯村當是「徙于武乙，去于帝乙」的晚商武乙、文丁、帝乙諸王的帝城所在地。在此研究基礎上，甲骨文大師董作賓、郭沫若、陳

⁸¹蔡明讚，《中國書法史新論》，臺北，蕙風堂筆墨有限公司，1990年，頁13。

⁸²陳振濂，《歷代書法欣賞》，臺北，蕙風堂筆墨有限公司，1991年，頁1。

⁸³馬如森，殷墟甲骨文實用字典，上海，上海大學出版社，2008年，王字信序文頁2。

夢家和胡厚宣等人又進一步確定了「小屯村是商朝自盤庚遷殷至商紂滅國共歷八世十二王，二百七十三年之晚商都城」。⁸⁴曾任臺灣省立師範學院教授的文史學者董作賓（1895—1963）依其研究的結果，將殷代二百七十三年中的甲骨文書法分為五個不同時期的風貌：⁸⁵

(一)第一期武丁及其以前的盤庚、小辛、小乙時代：雄偉、精勁

武丁是商王旬盤庚、商王頌小辛之姪，商王斂小乙之子。此時期的書體有甲骨文大版大字呈現雄健宏偉的書風，也有工整秀麗的小字呈現出精勁力氣、契刻的純熟技術。

(二)第二期祖庚、祖甲時代：謹飭

祖庚、祖甲皆殷代之中興英主、守成賢君，此其書法乃表現謹飭守成的態度，較少變化。

(三)第三期廩辛、康丁：頹廢

此其乃殷文風凋收時期，雖亦有工整書體，但一般多為錯落參差，較前期幼稚、柔弱、錯亂、訛誤多又不鮮明。

(四)第四期武乙、文丁：勁峭

舊派風格復興盡去第三期幼稚、柔弱之弊端，作品中呈現出筆畫纖細、峭拔聳立如鋼筋鐵骨般之剛勁風格。

(五)第五期帝乙、帝辛：嚴正

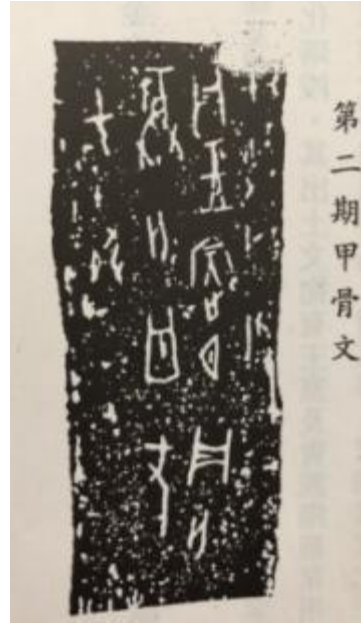
此期文字記載比較繁縟，字型排列均齊，結構亦整齊，嚴整方正。

⁸⁴馬如森，殷墟甲骨文實用字典，上海，上海大學出版社，2008年，王字信序文頁2。

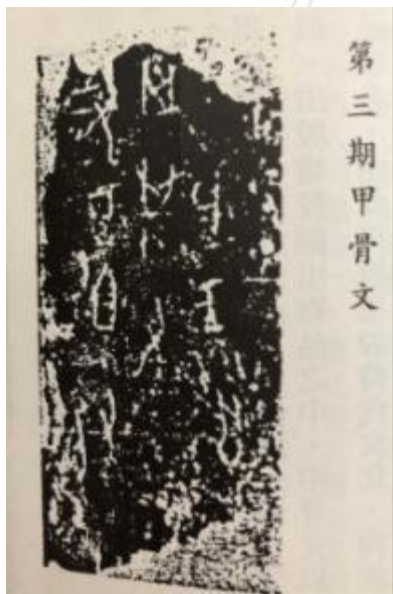
⁸⁵陳丁奇，《書道教育概說》，臺北，蕙風堂筆墨有限公司，1997年，頁133-136。



【圖三-5】第一期甲骨文(取自《書道教育概說》，頁 134。)



【圖三-6】第二期甲骨文(取自《書道教育概說》，頁 134。)



【圖三-7】第三期甲骨文
(取自《書道教育概說》，頁 135。)



【圖三-8】第四期甲骨文
(取自《書道教育概說》，頁 135。)



【圖三-9】第五期甲骨文
(取自《書道教育概說》，頁 136。)

不同時期的甲骨文，在書法風格上呈現出各自獨特的風格，有的雄偉挺拔、有的纖細曼妙、有的稚氣柔弱、有的頹廢粗曠，這些差異，正是判斷甲骨文年代的重要依據之一。甲骨文中所使用的單字約四千六百多個，現今可以辨識解讀的只有一千餘字，概觀第一期至第五期的甲骨文書風，可清楚的發現其變化，是由剛毅雄偉的線條演變成含蓄柔軟的線條，已具備中國書法藝術中「用筆」、「結構」與「章法」的基本要素。甲骨文呈現了契刻者運刀如筆的熟練技巧，也在線條與結構上反映出美學元素的變化，是極富藝術美感的書法作品。

甲骨文之父王懿榮與吳大澂私交甚篤，兩人常以書信往來互相討論彝器古文。在金石研究方面，王懿榮助益吳大澂甚多，因此吳大澂曾謂：「處秦中無可語，京華故人為王廉生農部，邃於金石之學，相契最深。」⁸⁶然光緒二十五年(1899)王懿榮在北京發現甲骨文時，正是吳大澂被上諭革職，永不敘用的第二年，萬念俱灰的吳大澂此時正病重臥榻，每食則嘔，這應該也正是為何熱愛古文且是王懿榮好友的吳大澂在甲骨文的研究領域中毫無著墨的原因吧！吳大澂曾在寫給陳介祺的書信中說：「商周金文雄渾且收放自如，高於小篆，而鄧石如雖為一代篆書大家，亦僅得力於漢碑額而未窺籀斯之藩。」⁸⁷反觀吳大澂之於甲骨文，似亦有如鄧完白之遺憾。

二、金文為甲骨文的繼承者，吳大澂喜吉金文字

先秦時期常在青銅器上鑄刻文字，古代稱銅為金，因此青銅器上的銘文就稱為「金文」。青銅器的形制，依用途主要分為彝器(禮器)、樂器、兵器、度量衡器和錢幣等等，彝器是宗廟祭祀的器具，古時以祭祀為吉禮，因此青銅器又稱為吉金，青銅器上的銘文又有「吉金銘文」之稱。由於商周時青銅器被大量使用在日常生活及重大典禮上，而青銅禮器以「鼎」為代表，樂器以「鐘」為代表，因此刻在大鼎、大鐘上的金文，便獲得了「鐘鼎文」之名。金文在每個時期，其字體、書法、結構上都有不同的風格，學術界通常將先秦的金文分為五個時期，依次為殷商時期、西周前期、西周中期、西周後期及春秋戰國時期的東周。⁸⁸

(一) 殷商時期

這個時期的金文仍以圖象文字為主，部分銘文的字體與甲骨文相近，如鼎腹內壁鑄有「司母辛」三字的《司母辛方鼎銘文》，其字體筆勢雄健，形體豐腴，

⁸⁶謝國禎，《吳憲齋尺牘》，臺北，文海，1971，頁17。

⁸⁷沙孟海，《近三百年的書學》，收錄於《沙孟海論書文集》，上海，上海書畫出版社，1997年，頁103。

⁸⁸楊飛，《中國書法全集》，北京，中國華僑出版社，2016年，頁4。

筆畫的起止多顯鋒露芒，間用肥筆，尤其「母」字似一女子跪坐哺乳，將圖象文字的意涵表現得頗為生動。有些銘文的筆畫簡單，充滿文字畫的趣味，如《並字方壘銘文》；有些則鑄刻熟練精工，清峻健勁、遵勁深峻，如《宰甫卣銘文》，其用筆、結構、章法已達成熟之境，為金文書法藝術中的傑作之一。⁸⁹

		
<p>【圖三-10】司母辛方鼎銘文/商(取自《中國書法全集》，頁4。)</p>	<p>【圖三-11】孤竹徽記方壘銘文/商(取自《中國書法全集》，頁4。)</p>	<p>【圖三-12】宰甫卣銘文 /商(取自《中國書法全集》，頁5。)</p>

(二) 西周前期

承襲殷商的字形特色，筆畫仍然保留肥筆而少有波磔，但線條流麗、結構和諧、行間整齊，已有章法布局。西周早期銘文和殷商銘文一脈相承，直接承襲商周的風格，如《天亡簋銘文》，其書法風格大多凝練平直，筆畫方圓皆備。又如《大盂鼎銘文》，是現存西周最大的鼎，字形呈長方，筆勢圓潤，字距行距布置精巧，端莊典雅。⁹⁰

⁸⁹楊 飛，《中國書法全集》，北京，中國華僑出版社，2016年，頁4。

⁹⁰楊 飛，《中國書法全集》，北京，中國華僑出版社，2016年，頁6。



【圖三-13】天亡簋銘文/西周前期
(取自《中國書法全集》，頁6。)



【圖三-14】大孟鼎銘文/西周前期
(取自《中國書法全集》，頁6。)

(三) 西周中期

西周中期金文的代表作是《靜簋銘文》，筆畫減瘦，纖細而缺乏變化。行間字數固定，字形小而整齊，缺少活力。此時期金文器數不多，處於前期進入後期的過渡時期。



【圖三-15】靜簋銘文/西周中期
(取自《書道全集》，頁64。)

(四) 西周後期

西周後期的銘文，肥筆完全消失，線條多直線，行間間隔固定，左右對稱，字形固定銘文加長，代表作有三：

1. 《虢季子白盤銘文》：虢季子白盤是西周宣王(西元前 827 年-782 年) 時期的青銅器，是現存商周時期青銅器中體積最大的水器，長 137.2 厘米、寬 86.5 厘米、高 39.5 厘米，重 215.3 公斤。內部鑄有銘文 8 行共 110 字，內容記述虢季子奉西周宣王之命征伐獫狁（匈奴的先祖）因功受賞的內容。⁹¹全文採取詩文的格式，是一篇每句四字的韻文。銘文的字形結構變化有制，筆畫勻稱，筆勢流暢自然，比較特別的是在布白合理、行距合宜的章法結構中，字句間隔依然均勻而不鬆散，給人和諧、爽目之舒適感。



【圖三-16】虢季子白盤銘文/
西周後期
(取自《書道全集》，頁 73。)

2. 《散氏盤銘文》：散氏盤又被稱為矢人盤，西周厲王(西元前 890 年—前 828 年) 時的青銅器，現存於台北故宮博物院。散勢盤為圓形的盥洗水器，高 20.6 厘米、直徑 54.6 厘米，重 20 公斤。此器銘文鑄於盤內底部，計 18 行半，共 350 字，其內容涉及西周厲王時奴隸與貴族之間的土地糾紛，矢國人將田地移付給散氏時所立的契約。⁹²散氏盤可稱是中國最早的土地契約，得名原因乃是銘文中有「散氏」字樣，乾隆年間在陝西鳳翔(今寶雞市鳳翔縣)出土，目前收藏在台北故宮博物院。從《散氏盤銘文》中不僅可以看到重要的史料價值，同時亦可發現此銘文中的書法字體已由商周早期的雄峻疏放，發展成為為端正的書風，顯現出較為規範的風格，不但具有成熟的筆法與布局結構，更具有含蓄的風韻。

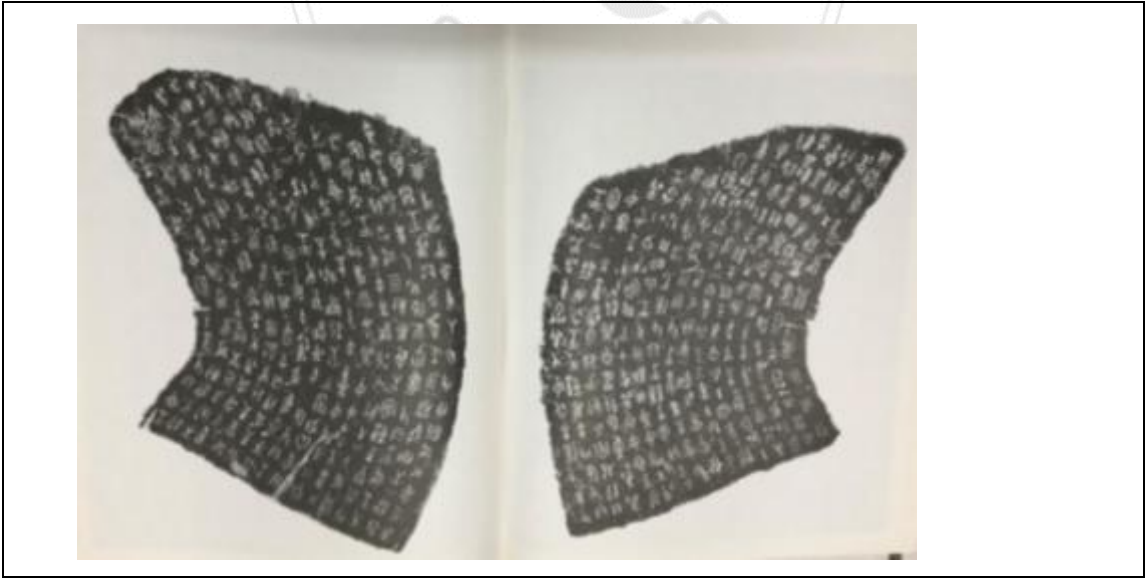
⁹¹《歷代碑帖法書選》編輯組，《散氏盤、虢季子白盤銘文》，北京，文物出版社1999年，說明頁2-3。

⁹²《歷代碑帖法書選》編輯組，《散氏盤、虢季子白盤銘文》，北京，文物出版社1999年，說明頁1。



【圖三-17】散氏盤銘文/西周後期(取自《書道全集》，頁 80。)

3. 《毛公鼎銘文》：毛公鼎銘文是青銅器中銘文最長者，文 32 行，497 字，書風深穆高古、雄闊渾淪的風格，大有磅礴之勢，被稱為金文中最高位者。⁹³



【圖三-18】毛公鼎銘文/西周後期
(取自《書道全集》，頁 83。)

⁹³陳丁奇，《書道教育概說》，臺北，蕙風堂筆墨有限公司，1997年，頁137。

(五) 東周時期

歷史上的東周分為春秋、戰國兩個時期，傳世的青銅器大多是各個諸侯國的產物。春秋時期的金文書風是承襲西周後期的金文系統，仍保有筆畫流暢、布局疏朗的特色，沒有太多的變化，戰國以後則出現比較明顯的地方色彩。



【圖三-19】國差缶簋銘文/春秋時期
(取自《書道全集》，頁 89。)



【圖三-20】秦公簋銘文/春秋時期
(取自《書道全集》，頁 91。)



【圖三-21】中山王鼎銘文/戰國時期
(取自《中國書法史新論》，頁 17。)



【圖三-22】齊陳曼簋銘文/戰國時期
(取自《中國書法史新論》，頁 17。)

白謙慎在《吳大澂和他的拓工》一書中提到：「自從金石學在宋代形成之後，拓片就成為金石學最為重要的文獻載體和研究對象。……金石學歷經了元、明兩代

的相對沉寂之後，在明末清初開始復興。」⁹⁴歷代青銅器上留存的金文，由於器物眾多，刻鑄的文字數量龐大，加上跨越了漫長的一千多年，書體的風格迭經演變，有著豐富且多采多姿的形體，是個取之不盡的文字寶藏⁹⁵。但因金文鑄刻的時間久遠，文字不易辨識，因此使得學習者望之生畏，殊不知金文的造型是極富變化且多趣味。每見金石作品，或影摹，或圖其形，雖然影摹極費力，但為求精似，須專心貫注。然而亦不能執著於影摹求其形似，在累積技巧、心得後，加入臨寫的功夫，才能學習到吉金文字的精華。吳大澂曾說：

手臨，不經意，有神似處；影摹，經意，多形似處，而神采終遜，力亦遜。

96

吳大澂的外祖復韓崇喜歡收藏金石書畫，有些金石收藏拓片更是稀罕的作品。他和著名的收藏家吳雲(1811-1883)以及全形拓的重要前驅僧達受(六舟和尚，1791-1858)是好友，並著有《寶鐵齋金石文跋尾》⁹⁷。北京大學圖書館有韓崇曾經收藏的《宋東京啟聖禪院真身瑞象》拓本，上有「履卿手拓」的印章，說明韓崇能拓。⁹⁸吳大澂愛好金石學便是少年時代受外祖父韓崇的影響而開始的，除了和外祖父韓崇一樣，喜歡研究金石書畫、喜歡收藏金石拓片之外，對拓本的品質更是要求非常的嚴格。這種嚴謹的態度從吳大澂在1886年2月4日寫給幕友尹元勳的信札中可清楚的看到：

伯園大兄閣下，……每日投宿甚早，自酉至亥，頗可伏案看書。昨至瀋陽，因將拓本取出，預備題字考釋，而閣下所黏有不甚合式之處，請與閣下一論之。此次所黏與尋常拓冊不同，當以刻書例求之，四面空紙不宜多留，文字之前只有題名一行，多留餘地則空白無用。前黏敦文，內有文，只兩三行，而正列篇中四旁餘紙並未截去，前面提三四字則覺太空，後面書釋文又覺太窄，若一半書在拓紙，一半書在素紙，又不甚妥。……所以拓紙兩旁必得截去，前面只留題字一行地步，後面多留釋文考據地步，方為合適。此錄編成，當流傳數千百年，不可草草為之。……如一篇黏四拓，均需以類編次。若三拓皆商器，雜以周器一紙，將來排次不免雜亂。以後所黏各拓，望細心分別為要，如有不合體例之處，弟只可揭去重黏，頗覺費

⁹⁴白謙慎，《吳大澂和他的拓工》，臺北，龍視界，2015年，頁5。

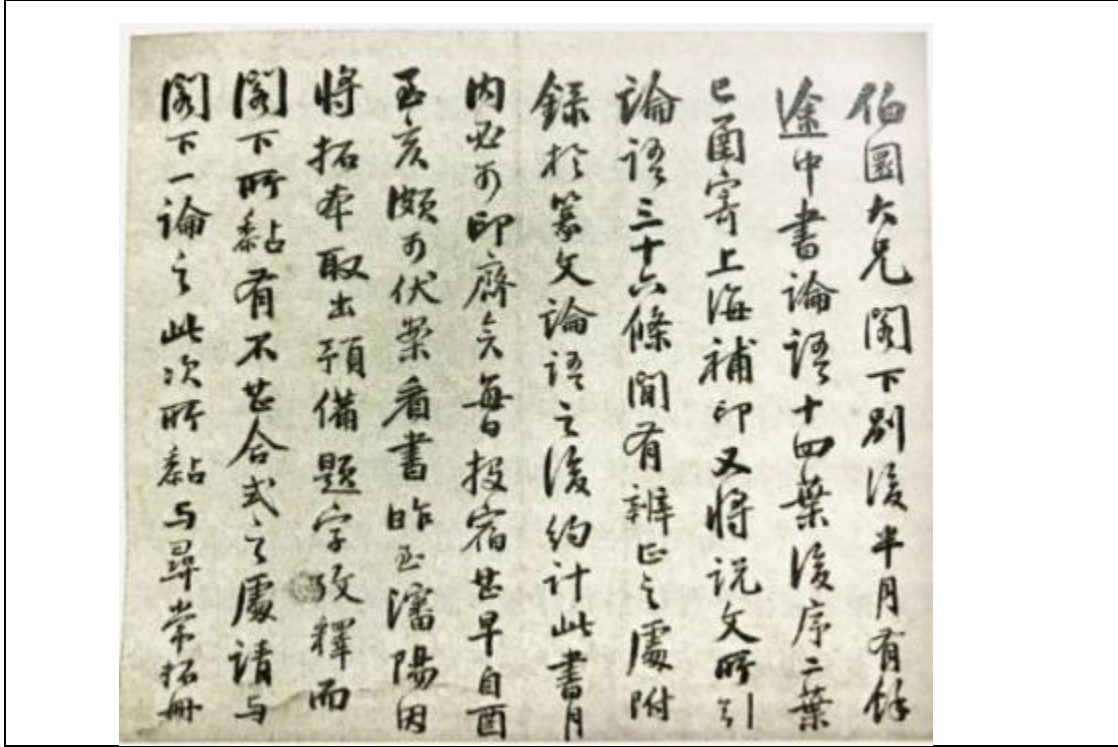
⁹⁵蔡明讚，《中國書法史新論》，臺北，蕙風堂筆墨有限公司，1990年，頁18。

⁹⁶謝國楨，《吳憲齋尺牘》，臺北，文海出版社，1971年，頁146。

⁹⁷白謙慎，《吳大澂和他的拓工》，臺北，龍視界，2015年，頁22。

⁹⁸白謙慎，《吳大澂和他的拓工》，臺北，龍視界，2015年，頁23。

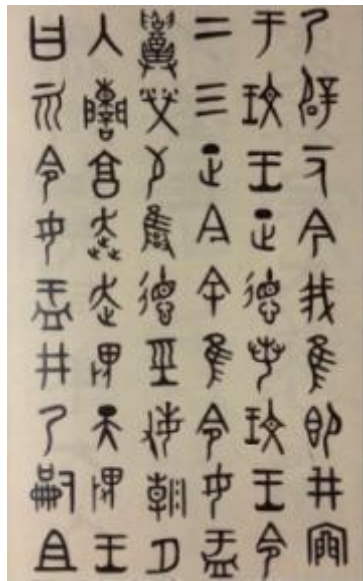
手耳。再有兩行文字，其釋文當書在拓本之下，則拓紙略宜移上，拓墨上下空紙宜裁去，可留釋文地步。……凡黏一拓本，必思何處寫釋文，何處寫考據，稍為留心，便無不合式之處矣。⁹⁹



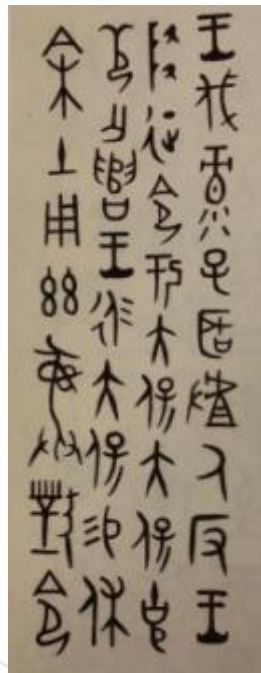
【圖三-23】吳大澂致尹元勳信札
(取自《吳大澂和他的拓工》，頁 65。)

尹元勳(字伯園，生於同治年間，卒於 1892 年)因擅長傳拓和篆刻而被吳大澂延為幕友。這篇洋洋灑灑的指導文，從拓本的黏合方式到拓印的位置調整，乃至紙張空白處的取捨，皆鉅細靡遺的一一提出更正，此封信札道盡了吳大澂對於拓本的高度重視及嚴謹不阿的處事方法。吳大澂除了對拓印的品質不容苟且以外，對前人作品的臨摹亦下足了功夫。他曾於光緒五年(1879)臨摹西周早期、中期的作品《大盂鼎》、《大保簋》，當時書寫的字體結構較偏長，筆畫勁瘦，起筆、收筆處尚有刀刻之感，既保留了大篆古樸醇厚的風格，又增加了小篆端莊典雅的韻味，取勢恰到好處。從傳世的作品中可看出吳大澂《臨大盂鼎》布局較舒朗，《臨大保簋》則有行無列，有行書的風格。

⁹⁹白謙慎，《吳大澂和他的拓工》，臺北，龍視界，2015年，頁63-64。



【圖三-24】吳大澂《臨大孟鼎》
 (取自《清代篆書名家經典》，頁 43。)

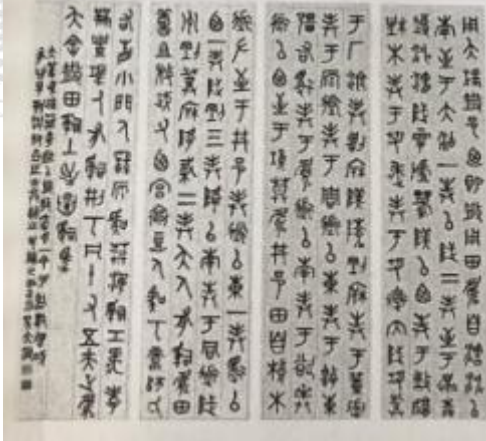


【圖三-25】吳大澂《臨大保簋》
 (取自《清代篆書名家經典》，頁 46。)

吳大澂臨寫的《散氏盤》結構較《臨大孟鼎》、《臨大保簋》為方正，顯然有逐漸脫離小篆形體的束縛，但似乎仍陷在整飭如算子的慣有風格中，缺少了西周散氏盤豪放不拘的開闊氣度



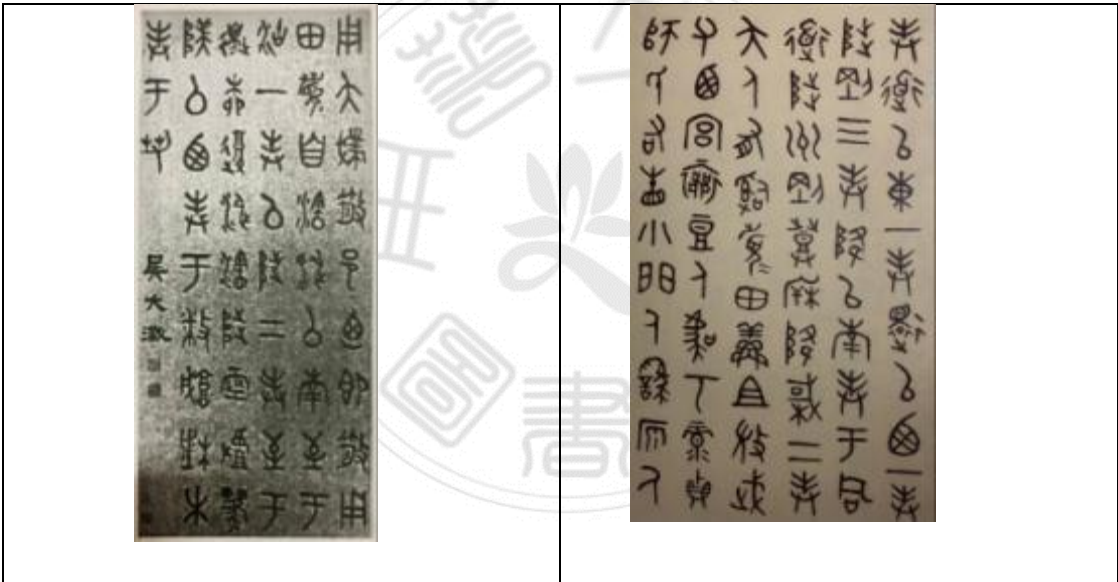
【圖三-26】吳大澂《臨散氏盤》(取自《小菴蒼蒼齋藏清代學者法書選集》，頁 117。)



【圖三-27】吳大澂《臨散氏盤》
 (取自《國寶春秋·青銅卷》，頁 60。)



【圖三-28】吳大澂致萊山老前輩《臨散氏盤》(取自《嶺東書藝》，頁1。)



【圖三-29】吳大澂《臨散氏盤》
(取自《中國真跡大觀》，頁117。)

【圖三-30】吳大澂《臨散氏盤》
(取自《清代篆書名家經典》，頁49。)

吳大澂自稱一生臨寫過無數的金文，其中以臨《散氏盤》的次數最多，因此最能掌握其精髓。吳大澂曾在寫給好友徐翰卿(清末著名的收藏家、金石學家)的尺牘中寫道：

大篆以散盤為第一，鄙人所臨大篆亦以散盤為最，當在鄭文寶嶧山碑之上。¹⁰⁰

¹⁰⁰吳大澂，《吳大澂手札》，上海，上海書畫出版社，2007年，頁59。

鄭文寶是五代時期的書法家、文學家，擅長寫小篆，傳世作品有〈繹山碑〉，吳大澂自認為大篆的造詣在鄭文寶的小篆之上，且在與徐翰卿的尺牘往來中顯露自己的得意之態。由此可看出吳大澂對《臨散氏盤》的作品頗為自負。

三、石鼓文承啟金文和小篆，為吳大澂鍾愛的上古名品

在古代流傳的石刻文字資料中，年代最早的應屬先秦時代的「石鼓文」¹⁰¹。《石鼓文》是目前存在最早的文字刻石，因此有「石刻之祖」的尊稱，由刻有銘文的十塊鼓形石組成，鼓高九十公分，直徑約六十公分，花崗岩石質，圓頂平底。石鼓文的內容是歌頌秦國國君田獵宮囿的十首四言詩辭，故又稱《獵碣文》。唐代時發現於天興三疇原(即現今的陝西省寶雞市鳳翔三疇原)，因其年代久遠，且不斷被搬遷、風化磨蝕，致使石上字跡斑駁，原來的六百多字，現在只剩不到三百字。¹⁰²



【圖三-31】石鼓文/戰國時期(取自《中國書道全集》，頁8。)

《石鼓文》的文字為大篆字體，上承西周金文，下啟秦代小篆，筆法方正、圓潤、

¹⁰¹蔡明讚，《中國書法史新論》，臺北，蕙風堂筆墨有限公司，1990年，頁19。

¹⁰²慶旭，《書法經典一00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，頁35。

均衡，形體特徵獨特，布局緊湊，極為端莊高古，是研究先秦歷史以及文字學的重要資料，其書法價值更是為人所稱道。故歷來多有書法家將《石鼓文》作為研習書法的範本，如鄧石如、汪洵、吳昌碩、王福庵以及吳大澂等都有臨習之作傳世。¹⁰³唐代張懷瓘在《書斷》中也有其對石鼓文的看法：

體像卓然，殊今異古，落落珠玉，飄飄纓組，倉頡之嗣，小篆之祖，以名稱書，遺跡石鼓。¹⁰⁴

張懷瓘在《書斷》中讚美石鼓文是大篆風格之繼承者，是小篆之祖源，在書法史上具有承前啟後的重要作用。石鼓文具有橫平豎直、嚴謹而工整、古茂而適樸的書法風格，整體氣勢大氣磅礴，線條雄渾遒勁，是其他書體中絕無僅有的。自從唐朝初年，石鼓被發現於陝西天興三疇原之後，因其上所刻之文字非常難解，而且文字磨滅之處很多，因此文人墨客不斷為它高唱頌歌，其中韓愈的〈石鼓歌〉最為有名：

張生手持石鼓文，勸我試作石鼓歌。少陵無人謫仙死，才薄將奈石鼓何。周綱凌遲四海沸，宣王憤起揮天戈。大開明堂受朝賀，諸侯劍佩鳴相磨。蒐於岐陽騁雄俊，萬里禽獸皆遮羅。鑄功勒成告萬世，鑿石作鼓隳嵯峨。從臣才藝鹹第一，揀選撰刻留山阿。雨淋日灸野火燎，鬼物守護煩撓呵。公從何處得紙本，毫髮盡備無差訛。辭嚴義密讀難曉，字體不類隸與蝌。年深豈免有缺畫，快劍斫斷生蛟鼉。鸞翔鳳翥眾仙下，珊瑚碧樹交枝柯。金繩鐵索鎖鈕壯，古鼎躍水龍騰梭。陋儒編詩不收入，二雅褊迫無委蛇。孔子西行不到秦，持摭星宿遺羲娥。嗟余好古生苦晚，對此涕淚雙滂沱。憶昔初蒙博士征，其年始改稱元和。故人從軍在右輔，為我度量掘白科。濯冠沐浴告祭酒，如此至寶存豈多。氈包席裹可立致，十鼓只載數駱駝。薦諸太廟比郛鼎，光價豈止百倍過。聖恩若許留太學，諸生講解得切磋。觀經鴻都尚填咽，坐見舉國來奔波。剡苔剔蘚露節角，安置妥帖平不頗。大廈深簷與蓋覆，經歷久遠期無佗。中朝大官老於事，詎肯感激徒媿媿。牧童敲火牛礪角，誰復著手為摩挲。日銷月鑠就埋沒，六年西顧空吟哦。羲之俗書趁姿媚，數紙尚可博白鵝。繼周八代爭戰罷，無人收拾理則那。方今太平日無事，柄任儒術崇丘軻。安能以此尚論列，願借辯口如懸河。石鼓之歌止於此，嗚呼吾意其蹉跎。¹⁰⁵

¹⁰³吳大澂等著，《吳大澂臨石鼓文：外一種》，杭州，浙江人民美術出版社，2017，出版說明頁。

¹⁰⁴張懷瓘，《書斷》(收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年)，頁145。

韓愈(768-824年)是唐朝的文學家、書法家，雖然其書名常為文名所掩，但他在書法理論方面的成就還是引人注目的，如唐代林蘊在《拔鐙序》中說：『蘊咸通末為周刑椽，……。歲餘，盧公忽相謂曰：「子學吾書，但求其力耳，殊不知用筆之力，不在於力；用於力，筆死矣。虛掌實指，指不入掌，東西上下，何所闕焉？常人云：永字八法，乃點畫爾，拘於一字，何異守株！」吾昔受教於韓吏部，其法曰「拔鐙」，今將授子，子勿妄傳。推、拖、撚、拽是也。訣盡於此，子其旨而味乎！』¹⁰⁶韓愈重視學習書法的方法，認為執筆時要指實掌虛，筆畫練習則須從永字八法入手，方可收事半功倍之效。韓愈有著文學家、史學家的敏銳度，看到了《石鼓文》對於研究古代文學和歷史學的重要意義，因此不惜奔走呼號，希望朝遷時能加以重視。另外，蘇軾也有一首〈石鼓文〉：

冬十二月歲辛丑，我初從政見魯叟。舊聞石鼓今見之，文字鬱律蛟蛇走。細觀初以指畫肚，欲讀嗟如鉗在口。韓公好古生已遲，我今況又百年後！強尋偏旁推點畫，時得一二遺八九。我車既攻馬亦同，其魚惟鮪貫之柳。古器縱橫猶識鼎，眾星錯落僅名鬥。模糊半已隱癡胝，詰曲猶能辨跟肘。娟娟缺月隱雲霧，濯濯嘉禾秀稂莠。漂流百戰偶然存，獨立千載誰與友？上追軒頡相唯諾，下揖冰斯同馭。憶昔周宣歌鴻雁，當時籀史變蝌蚪。厭亂人方思聖賢，中興天為生耆耇。東征徐虜闞虓虎，北伐犬戎隨指嗾。象胥雜沓貢狼鹿，方召聯翩賜圭卣。遂因鼓鞞思將帥，豈為考擊煩蒙叟。何人作頌比崧高，萬古斯文齊岷嶽。勳勞至大不矜伐，文武未遠猶忠厚。欲尋年歲無甲乙，豈有文字誰記某。自從周衰更七國，竟使秦人有九有。掃埽詩書誦法律，投棄俎豆陳鞭杻。當年何人佐祖龍？上蔡公子牽黃狗。登山刻石頌功烈，後者無繼前無偶。皆云皇帝巡四國，烹滅強暴救黔首。六經既已委灰塵，此鼓亦當隨擊掬。傳聞九鼎淪泗上，欲使萬夫沈水取。暴君縱慾窮人力，神物義不污秦垢。是時石鼓何處避？無乃天工令鬼守。興亡百變物自閒，富貴一朝名不朽。細思物理坐嘆息，人生安得如汝壽。

107

蘇軾的〈石鼓文〉作於宋朝嘉祐六年（1061），從初見石鼓的時間、地點開始說起，接著說石鼓的文字奇奧無比，有著既古拙又玄妙、既莊嚴又動感的鬼斧神工之姿，最後則讚嘆石鼓幾經輾轉遷徙、失而復得之命運，以及詩人極欲深入研究

¹⁰⁵黃永年注譯，《韓愈詩文》，臺北，錦繡出版社，1993年，頁244。

¹⁰⁶劉詩，《中國古代書法理論管窺》，南京，江蘇教育出版社，2003年，頁180。

¹⁰⁷蘇軾，《蘇軾詩集》，臺北，中華書局，2007年。

的心情。康有為在《廣藝舟雙楫》中也對《石鼓文》發表了推崇之意：

《石鼓文》則金鈿落地，芝草團云，不煩整截，自有奇採，體稍方扁，統觀蟲籀，氣體相近。《石鼓》既為中國第一古物，亦當為書家第一法則也。

108

《石鼓文》點畫凝練圓勁，結構方正中和，章法則是清朗勻稱，是由大篆衍變至小篆的過渡性字體，在藝術風格上兼具大、小篆之美，被歷代書法家視為學習篆書的重要範本，故康有為給予「書家第一法則」之稱譽。當代書法家陳振濂也肯定《石鼓文》在先秦時期的書法史上占有極重要的歷史地位：

《石鼓文》中所表現出來的審美意識，無疑還是力主規範、力求裝飾的類型，在上古社會生產力極度低下時，整飭是先民們唯一的理想，筆畫的盤曲委迤，現在看來是很普通的藝術處理，但在先秦時期，這就是了不得的技術高度了。此外，追求平行、均勻、對稱之美，使它成為書法藝術空間塑造在早期的第一批理性成果，其審美指向至少決定了後數百年的秦漢書法發展的軌道。¹⁰⁹

先秦文字從實用性走向藝術性，逐漸由稚拙階段趨向美感的藝術階段，這時文字的變革與書法藝術緊密聯繫著，也因此奠定了先秦文字在中國書法史上的特殊地位。吳大澂生平熱衷於收藏及研究金石古器，作字也往往喜歡融入金石文字。作為上古名品的《石鼓文》，自然為吳大澂所鍾愛。吳大澂自幼嗜古成性，一生中對先秦時代的古文字學與金石古物的鑑賞總是鑽研不輟，對於石鼓文字的佚失，在甚感痛心之餘，也慶幸「石鼓」未遭破壞殆盡，尚可留世。因此在其所彙錄的《說文古籀補》中，充分顯露出熱愛研究金石文字的情懷：

不分古文、籀文，闕其所不知也。索解不獲者，存其字，不繹其意，不敢以巧說衰詞使天下學者疑也。石鼓殘字皆史籀之遺，有與金文相發明者；古幣古璽，古陶器文，亦皆在小篆之前，為秦燔所不及，因並錄之，有抱殘守闕之意焉。¹¹⁰

吳大澂認為石鼓文是先秦時之珍貴遺物，是繼金文之後的古代文字，不論內容是

¹⁰⁸康有為，《廣藝舟雙楫》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁731。

¹⁰⁹陳振濂，《歷代書法欣賞》，臺北，蕙風堂筆墨有限公司，1991年，頁7。

¹¹⁰吳大澂，《說文古籀補》，北京，朝華出版社，2018年，頁8。

否得以註譯，皆當計載下來。吳大澂對石鼓的重視，從其詩作〈石鼓辛鼓〉也可見一斑：

皮走十三字，薛書尚可考。微字亦僅存，元拓安足道。金石雖云堅，或不如梨棗。鼓存文不存，沒字亦可寶。¹¹¹

薛國為夏殷周六十四代之諸侯國，周代末期為楚國所滅，當時石鼓上的文字尚可考據，直至元朝仍有少數文字保存下來，然而後世卻不知珍惜，終致蕩然無存。光緒十三年一月，吳大澂臨摹〈阮元摹天-閣本石鼓文〉時就發現了諸多的殘字，因此在末了，吳大澂自跋：「光緒十又三年十一月吳縣吳大澂臨〈阮文達公摹刻四明范氏天一閣北宋本石鼓文〉」，如【圖三-33】。



《石鼓文》被認為是現存最早的石刻文字是不容置疑的，但是歷年來學者對其產生的年代卻有著不同的看法，有的主張是秦文公的時代，有的則認為是戰國後期，姑且不論產生的年代為何，《石鼓文》中的文字如今多已難以識讀是不爭的事實，因此在《吳大澂臨石鼓文：外一種》一書中，特別編錄了鄧散木撰寫的

¹¹¹吳大澂，《憲齋詩存》，上海，華東師範大學出版社，2009年，頁24。

《石鼓講釋》，讓讀者除了了解《石鼓文》的文字意義之外，也可將它當做臨習大篆的範本。

吳大澂不僅以嚴謹的態度研究金石文字，同時廣交同好，並藉此拓展見聞，溝通有無。如同治六年(1867年)五月，吳大澂因要準備會試，入住湖北巡撫彭祖賢家中，並與潘祖蔭往來密切。潘祖蔭除了富於收藏金石器物之外，也很關注金石文字之學，他曾說：「今實之學為實學，以世人不能識古文奇字為恨」，¹¹²《大盂鼎》、《大克鼎》、《邵鐘》都曾經是他的珍藏品，潘祖蔭過世後，偶有出售彝器的情形，但多為嗜愛金石文字的吳大澂所購得。又如同治七年，吳大澂開始著力於金石文字之學，只要有所見，必輒手摹之，或圖其形，¹¹³後來撰寫《恆軒所見所藏吉金錄》，於光緒元年(1875年)成書問世。¹¹⁴同治七年八月，被丁日昌(江蘇巡撫)邀入金陵書局，襄辦校刻事宜，與總辦莫子偲先生友芝，朝夕討論金石文字之學。¹¹⁵同治十年，潘祖蔭編纂《攀古樓彝器款識》，吳大澂為之繪圖並商定釋文。光緒十二年至十五年間，吳大澂臨書《毛公鼎》、《虢季子白盤》、《伯戎簋》等西周中晚期後的金石重器，此時的書風也呈現了莊重典麗之貌，不僅用筆圓潤厚實，結體緊密，布局亦極為典雅。光緒十二年，吳大澂以大篆書寫《孝經》、《論語》並石印行世，想必即有藉此遙接先秦文字的理想，並希望能以此開闊對先秦文字的廣闊視野。

¹¹²顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁226。

¹¹³顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁26。

¹¹⁴顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁57。

¹¹⁵顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁26。

第四章 《吳大澂篆書論語》書法藝術之特色

聽到悅耳的音樂時，常讓人很容易受到感動。感動的原因乃是因為樂聲引起了人們內心的共鳴，它激發了熱愛生命的本能、引起了思想的感情。書法藝術亦是如此，只是書法藝術的媒介不是音樂的旋律，而是文字的線條、結構、空間、墨色……。所以蕭衍在《古今書法優劣評》中認為：「鍾繇書如雲鵠游天，群鴻戲海，行間茂密，實亦難過。王羲之書字勢雄逸，如龍跳天門，虎臥鳳闕，故歷代寶之，永以為訓。」¹吳大澂積三十年之研究，以《說文古籀補》中的三千五百餘字來編寫《吳大澂篆書論語》，並以自創的「大小二篆，同條共貫」，從用筆、結構、章法來呈現書法藝術之美。選擇以《論語》為題材，則有意讓書法作品的意境成為一種理想化人格的化身。因此本章將上探《吳大澂篆書論語》與相關法書之繼承，下探其書法藝術之特色，提供書學者學習之參考。

第一節 《吳大澂篆書論語》與相關法書之繼承

光緒十一年七月，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》上半部交上海同文書局石印。二月一日，在與李鴻章、慶裕前往朝鮮籌辦添設電線的事務途中，書寫完成《篆文論語》下半部暨〈附錄說文所引論語各條〉。²《吳大澂篆書論語》一書，筆法穩健，結字剛毅平實，頗有高古之格調，亦深具樸拙之韻味，是名家篆書中的典範之作，也是吳大澂平生最得意的作品。³吳大澂於咸豐二年(1852年)開始學作篆書，除了承續家學淵源之外，也轉益多師尋求書藝的突破。十八歲的吳大澂赴金陵鄉試未第時，得陳奐⁴的啟蒙，之後學秦代刻石，再學李陽冰的鐵線篆，後來受到楊沂孫的啟示，而有了將小篆與金文相結合的創作，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，因此拓展了本身對先秦文字研究的廣闊視野，並從中汲取了豐富的營養，形成了用筆蒼辣雄厚，結體大小參差而自成新意的篆書特色，在晚清眾多書法家的作品中脫穎而出，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的人所必須學習的楷模，而這創新的風格當與吳大澂的學習過程息息相關，本節將從《吳大澂篆書論語》與相關法書之繼承

¹蕭 衍，《古今書法優劣評》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁76。

²顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁123-126。

³吳大澂，《吳大澂篆書論語》，上海，上海辭書出版社，2008年，前言頁。

⁴《春在堂隨筆》中有云：「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。

脈絡以四個部分來加以剖析，分別是：一、陳奐教以段玉裁的《說文解字注》，奠定金石基礎，二、學步二李，具玉箸篆之風，三、師法鄧石如，行筆舒展豪邁，四、大篆取法楊沂孫，希望透過了解吳大澂的學篆過程，能為讀者帶來啟發。

一、陳奐教以段玉裁的《說文解字注》，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。一紙往返，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。其於今石文字之好，又在呂、翟、趙、薛之上；其推許先生有如此者。⁵

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。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（1786-1863）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》。⁶

《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》的內容主要是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。」⁷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。」⁸為了解決難讀、難懂的問題，江聲（1721~1799）等經學家決定針對《尚書》文本以及傳注進行研究。江聲，本字濤，後改叔溍，晚年自

⁵顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，潘序頁1。

⁶顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁5。

⁷劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北，里仁書局，1984年，頁31。

⁸劉勰著，周振甫注，《文心雕龍注釋》，臺北，里仁書局，1984年，頁31。

號良庭。少時讀《尚書》，因古文本與今文本不合，所以就懷疑古文本有問題，於是蒐集有關漢儒的書籍，再參考相關的文本，加以精心研究，著成了《尚書集注音疏》。江聲的《尚書集注音疏》將《尚書》去繁從簡，並加入詳細的注釋，可稱得上是為清代《尚書》新疏開先河之創舉。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》來傳授文字學之要義，並贈與江良庭先生的《篆文尚書》，對吳大澂的金石考據奠定了非常重要的基礎。

陳奐對訓詁學的研究，可見於晚清經學大家皮錫瑞（1850-1908）在《經學歷史》中之研究。皮錫瑞稱清朝經師有功於後學者有三事，首稱「輯佚書」。「輯佚」即是編輯收錄散佚的資料，特別是在乾嘉時期，漢學復興的學風下，「輯佚」成了經師治經的基礎工作，無論在內容或方法上，都漸趨豐富完備。而在清代，將「輯佚」落實在治經上，成為「新疏」者，《易》經方面有惠棟的《周易述》；《書》經有江聲的《集注音疏》、王鳴盛的《後案》、孫星衍的《尚書今古文注疏》；《詩》經則有王先謙的《詩三家義集疏》等，皆是建立在對漢儒經說之上作進一步發揮與詮釋。換句話說，「輯佚」成為當時代經學著作的基石，經師對佚文的蒐集、判別、綴合等等，皆會影響到往後的說解，「輯佚」對於治經的重要性，可見一斑。⁹《說文解字》是中國第一本以部首統轄文字、並同時解釋形音義的字書，為東漢許慎所著。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》即是其中之一。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，特別是他窮盡三十年之心力所寫的《說文解字注》，至今影響深遠。¹⁰段氏的注解，不僅引經據典，並且參入己意，有許多可取之處，非常適合初學者。陳奐便是以段玉裁的《說文解字注》來教導吳大澂。段玉裁是陳奐的老師，在《清史稿》中對陳奐受學於段玉裁的經過有詳細的記載：

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。¹¹

陳奐二十五歲時，跟隨江沅（1767-1838）治校讎之學，也就是「校勘」之學，

⁹皮錫瑞著，周予同注釋，《經學歷史》，臺北，藝文印書館，2004年，頁363。

¹⁰傅東光，《清代篆書》，北京：光明日報出版社1993年12月，頁122。

¹¹趙爾巽，《楊校標點本清史稿》，臺北，鼎文出版社，1981年，頁13168。

且學有所成，頗深得江氏的肯定。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，江沅在陳奐學術成長的重要性由此可見。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，即稱讚他的學識在唐代經學家孔穎達、賈公彥之上，而收他為學生。吳大澂在陳奐的門下，將文字學的功夫學得相當紮實，因而奠定下穩固的金石學基礎。

二、學步二李，具玉箸篆之風

戰國時期各地混戰不休，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。《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，而獨李斯擅有其名。¹²

李斯原是楚國人，後被秦王嬴政任命為「長史」，是秦國有名的政治家、文學家和書法家，輔佐秦王完成併吞六國的統一大業，後來被韓國派遣鄭國假修築渠道之名，實欲耗盡秦國國力之計所拖累，而被逐出秦國，於是寫了一篇歷史上有名的奏議類文體《諫逐客書》，成功的讓秦王政收回了驅逐客卿的命令。¹³李斯以大篆為基礎，省筆改成小篆，作為全國通用之文字，以求政令能快速、確實的下達，因此被稱為「小篆之祖」。唐代書畫家李嗣真（？—696）《書後品》對李斯作了極正面的評價：

李斯小篆之精，古今妙絕。秦望諸山及皇帝玉璽，猶夫千鈞強弩，萬石洪鐘。豈徒學者之宗匠，亦是傳國之遺寶。¹⁴

¹²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。

¹³周亞平註譯，《古文觀止》，臺南，綜和出版社，1881年，頁201。

¹⁴李嗣真，《書後品》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁810。

李嗣真認為李斯不僅是書法藝術領域之翹楚，其小篆作品更是神合契匠、堪可傳世之曠代絕作。秦始皇成就了統一大業後，為了彰顯威權而巡視國內，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。



這些立石有政治上的意義，也有規範文字的作用，更有極高的文字價值，這是書法史上的創舉，也是把書法明確表現在石頭上的最早碑文。¹⁵從書法發展史來說，這是書法繼甲骨文、鐘鼎文之表現形式後，首次以聳然獨立巨製之姿呈現在世人眼前，可謂深具歷史紀念價值。唐張懷瓘在《書斷》中對李斯的小篆亦多有讚賞：

畫如鐵石，字若飛動，作楷隸之祖，為不易之法。¹⁶

〈泰山刻石〉是秦始皇二十八年(公元前219年)東巡泰山時所立，是典型的秦小篆風格。在書法史上，上承〈石鼓文〉之遺緒，下接漢篆之先河。其書法的特色為用筆如以錐畫沙，鏗鏘有力，結構則為上密下疏，稍呈狹長形狀，有平穩而嚴肅之姿，確實表現了帝王的至上威權。李斯奠定秦篆的章法之後，凡有不合秦文

¹⁵馮振凱，《中國書法欣賞》，臺北，藝術圖書公司，1992年，頁14。

¹⁶張懷瓘，《書斷》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁145。

規範者，一律予以廢除，於是天下形成了「書同文」的局面，因此李斯便被冠上小篆鼻祖的美譽了。〈嶧山刻石〉是秦始皇統一六國後，登上嶧山時（今山東鄒縣東南），命丞相李斯將詔文以小篆字體刻在石壁上，刻石寬84厘米，高218厘米，兩面皆刻有文字，一行15字，共15行，全文為225字，這是秦始皇第一次東巡齊魯時所留下來的第一塊刻石，內容主要是歌頌秦始皇立國的功德。司馬遷《史記·秦始皇本紀》中記載著：

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。¹⁷

〈嶧山刻石〉是秦小篆的代表之作，其特色為筆畫粗細一致、用筆法為圓起圓收，線條穩重謹飭，有從容平徐、勁拔有力之姿，字體的結構為上窄下寬，兩邊垂腳拉長，似有居高臨下、不可侵犯之宣示意味。在章法上的特點則是行列平齊、井然有序。秦刻石屬於紀念性的書法作品，代表著秦帝國統一天下的絕對權威。秦篆字體莊重嚴謹，恰恰反映出秦代法家「以法治理國家」的精神品味，如《之罘刻石》上的文字即具有昭告天下，尊奉秦王的意涵：

烹滅強暴，振救黔首，周定四極，普施明法，經緯天下，永為儀則。大哉矣！¹⁸

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。秦孝公之子嬴駘繼位為王後，堅持變法和國家統一，為秦國奠定下強盛的根基。戰國時期的秦國傳位至嬴政時，嬴政利用秦國富國強兵之利，統一了韓、趙、魏、楚、燕、齊等六國。秦的統一是中國歷史上具有指標性的一件大事，一則結束了封建制度的時代，二則促使了不同區域，不同文明的相互融合，實是中國文化史上的重要轉折點，而《之罘刻石》上的文字風格正反映出大哉強國之威儀。

李陽冰是唐代知名篆書家、文字學家，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：

¹⁷侯吉諒，《侯吉諒書法講堂二》，臺北，聯經出版社，2012年，頁200。

¹⁸熊秉明，《中國書法理論體系》，臺北，雄獅出版社，1999年，頁12。

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，得罪布滋蔓之容；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。¹⁹

李陽冰從自然界所領略的，不僅是事物的外形，更是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」等等，進而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，屬於純造型的層次。李陽冰以李斯的《嶧山碑》作為入門法帖，取其瘦勁取勝為臨摹標準，晚年所寫的作品，筆法淳勁的特色愈見成熟，他曾自稱：「斯翁（李斯）之後，直至小生。曹喜、蔡邕不足道也。」²⁰傳世刻帖有《城隍廟碑》、《三墳記》、《般若台題名》、《謙卦銘》、《怡亭銘》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，至漢得以許慎，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。²¹

李陽冰的《三墳記碑》筆法瘦勁，線條遒勁平整，結體修長，筆畫從頭至尾粗細一致，婉曲翩然，便是承襲李斯《嶧山碑》的玉筋篆，。而《城隍廟碑》為李陽冰篆書中最早的碑刻書法，鐫刻於唐肅宗(711-762)乾元二年（759），其文字內容是敘述李陽冰居住在縉雲縣時，久旱無雨，祈求當地城隍降雨以消除旱情的心情。

¹⁹熊秉明，《中國書法理論體系》，臺北，雄師編輯部，1999年，頁32。

²⁰李肇，《唐國史補》，上海，上海古籍出版社，1979年。

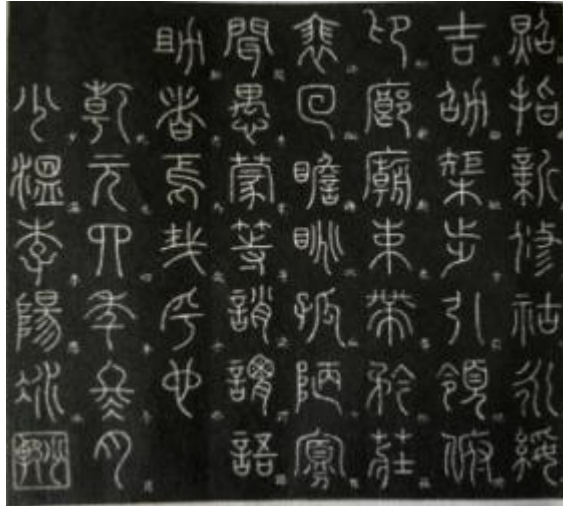
²¹徐鉉，《宣和書譜》收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁810。

	
<p>【圖四-3】李陽冰〈三墳記〉 (取自張光賓《中華書法史》頁 422)</p>	<p>【圖四-4】李陽冰〈城隍廟碑〉 (取自張光賓《中華書法史》頁 423)</p>

《城隍廟碑》篆法結體嚴整，瘦勁有神韻，以中鋒行筆，結體委婉自如，字形為縱勢，為秦小篆風範。李陽冰另有一件《千字文》的作品，以勁瘦取勝，線條好像搖曳的垂柳，又像舒捲的白雲，有著濃厚的抒情氣息。《千字文》是一首四言長詩，句句押韻，以「天地玄黃，宇宙洪荒」開頭，全文 250 句，共 1000 字，每字皆無重複之處。《千字文》的由來是南朝梁武帝命令殷鐵石從王羲之的書跡中，搨模 1000 個不重複的字，在命周興嗣編排成韻文，內容包含天文史地人事耕織等，以作為識字兼習字的範本。²²歷代書法家常有《千字文》的作品，有以篆書書寫者、也有以隸書、草書、楷書、行書等不同書體加以呈現，李陽冰的《千字文》有著「圓淳瘦勁」的書風，其繼承秦篆並加以變革的小篆造詣，堪稱為「李斯後小篆第一人」。²³

²²李郁周修復，《陳智永楷書千字文》，臺北，蕙風堂出版社，1997年，前言頁。

²³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。



【圖四-5】李陽冰〈千字文〉

(取自孫寶文《歷代千字文墨寶》頁 41)

當代書法家王南溟先生曾撰文評價李陽冰的小篆：「線條或如垂柳之搖曳，或如流雲之舒捲，洋溢着一種抒情的氣息，代表着小篆書法在唐代復興的文采風流。」吳大澂學步二李，具玉箸篆之風的作品應是同治元年(1862年)寫給周閑，上款題「存伯公祖世叔大人教正」，落款為「清卿吳大澂篆」²⁴的「淺碧細斟家釀酒，小紅初試手栽華」。這也是目前可見吳大澂最早的小篆作品。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，中宮緊縮略帶拋腳，風格平整規矩，可看出結體是以《說文解字注》的小篆書體為基礎，筆法則學習李斯、承襲李陽冰的「玉箸篆」，清人向燾曾評論吳大澂的小篆，他說：

憲齋工小篆，酷似李陽冰。²⁵

清初學術界興起考據的復古學風，因此書壇學習篆書者多尊二李(李斯、李陽冰)，雖然眾多之書家皆有其個人風格，但書風大抵不離「玉箸篆」。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。他在 1866 年為吳雲²⁶所著《虢季子白盤銘考》封面上的提字可算得上是比較成熟的玉筋篆作品了。

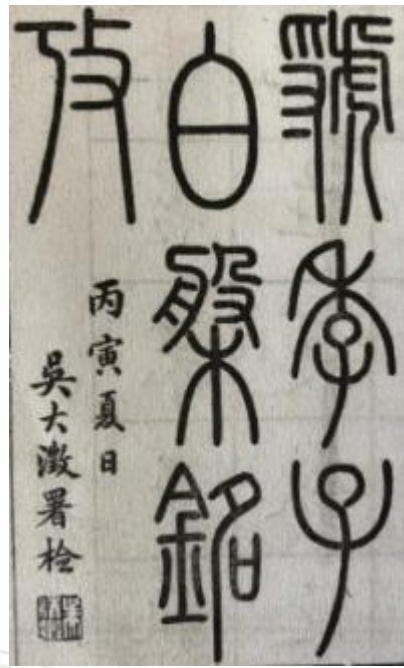
²⁴咸豐十一年(1861年)十月，皇太子戴淳即位，因避帝諱，改名大澂。

²⁵馬宗霍，《書林藻鑑》，北京，文物出版社，1984年，頁144。

²⁶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。



【圖四-6】吳大澂
 <淺碧細斟家釀酒小紅初試手栽華>
 (取自顧廷龍《吳憲齋先生年譜》圖 12)



【圖四-7】吳大澂<號季子白盤銘考>
 (取自《歷代千字文墨寶》頁 41)

這一書名寫得十分傳神，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（1743～1805）是清代著名的書法家、篆刻家，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代碑學運動的發展有舉足輕重之作用，也對清朝中期、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。鄧石如精通四體書，尤其篆、隸最精，兼融眾家之長，而成為獨特的書風，他曾說：

余初以少溫為歸，久而審其利病，於是以〈國山石刻〉、〈天發神識文〉、〈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。²⁷

鄧石如初學李陽冰，待詳細理解其書作之優缺點後，乃多方取法〈國山石刻〉、〈天發神讖文〉等書帖之優點，並加以融會貫通。鄧石如小篆的特色，除了渾厚而立體，均衡而律動之外，更強調線條與留白之間的關係，以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，以90度或大於90度的角度入筆所造成的以隸入篆的凝重感，使篆書線條有了靈動的生命，這是鄧石如書風的特色，也為後人開啟了作篆的另一創新風格。康有為在《廣藝舟雙楫》中對鄧石如的小篆有極高的評價：

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，下開百祀，後有作者，莫之與京矣。²⁸

鄧石如書藝中「上束下放」的結體特色與「計白當黑」所開創的小篆書風，是具三度空間意象的創新書體。包世臣曾曰：

字畫疏處可以走馬，密處使不透，常計白以當黑，奇趣乃出。²⁹

〈白氏草堂記〉是鄧石如六十二歲時所寫的作品，書於清嘉靖九年，此屏高185厘米，橫46厘米。這件〈白氏草堂記〉的用筆圓潤流暢、線條均衡一致、結體端正，具有沉雄醇厚的神采。吳大澂在六十二歲(1867)時所寫的〈節錄徐鼎臣說文解字敘一則〉篆書條屏，為節錄徐鼎臣(徐鉉，916—991)〈上校定說文表〉中的內容，與篆書大家鄧石如的書法風格頗有相似之處，只是結構仍保有小篆字型呈縱式的特色，筆畫也顯得有些生硬，缺乏灑脫、流暢之感，不如鄧石如用筆的圓轉渾厚。

²⁷吳育，《完白山人篆書雙鉤記》，臺北，明文書局，1990年，頁254-255。

²⁸康有為，《廣藝舟雙楫》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁736。

²⁹祝嘉，《藝舟雙楫疏證》，台北：華正書局，1980年，頁5。



【圖四-8】鄧石如〈白氏草堂記〉
(取自杜忠誥《書道技法 1·2·3》頁 58)



【圖四-9】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 60-61)

吳大澂另有一件作品「心術求不愧於天地，言行留好樣與兒孫」，其在用筆及體勢上亦皆有鄧石如之風，如起筆的分量加重，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。



【圖四-10】吳大澂〈心術求不愧于天地，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)

從作品中可看到吳大澂將鄧石如小篆融入隸書筆法的特色表現得極為明顯，如上聯的「不」、「于」、「天」以及下聯的「言」與「留」。結構的變化則較為活潑，如同一個字的豎畫，不向小篆一般寫得一樣長，而呈現出有長短的藝術變化，

如「術」、「求」、「不」、「天」及「行」等字。

四、大篆取法楊沂孫

吳大澂的小篆雖學步二李、取法鄧石如，然其小篆書風卻未有自成一家之藝術特色，究其原因，則在於未能超脫世俗的氣概、氣度。針對吳大澂的這一書作風格，沙孟海(1900-1992)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。³⁰

吳大澂憑藉著對書法的熱愛，勤於臨寫觀摹書家的作品，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，因而顯得逸氣不足。對此，吳大澂也曾自我檢討：

手臨，不經意，有神似處；影摹，經意，多形似處，而神采終遜，力亦遜。

31

初學者學習書法的方法，一為描紅，二為臨帖，三為自運。一般而言，描紅與臨帖時常常會陷入刻意追求外形之相似，而疏忽了字體的神韻之美的弊端，因此若能在臨帖之時融會筆法的技巧及結構的要領，再以離帖自運的方式練習，不拘泥在外形的影摹，應該就比較能自然而然的表現，也才會有心領神會之處。反觀，若一味的模仿，則容易限制書法藝術形態之表現，無法充分發揮其性靈之所至，而使得神采大為遜色。吳大澂對於自己臨寫篆書的缺點在於不均與瘦弱也頗有自知之明：

學篆二十餘年，患勻患弱，云弱則庸。³²

研習了二十多年的篆書，吳大澂仍有患勻患弱之病，使得治學嚴謹的吳大澂極想要尋求突破。這樣的心情曾經反映在與好友莫友芝(1811~1871)的尺牘往來中：

³⁰沙孟海，《沙孟海論書文集》，上海，上海書畫出版社，1997年，頁367。

³¹顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，臺北，文海出版社，1965年，頁146。

³²顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，臺北，文海出版社，1965年，頁111。

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。³³

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，也從其中得到許多的心得，他認為商朝、周朝的文字雄渾古樸，筆法、結構不拘泥於一形，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)時，四十三歲的吳大澂就到江蘇常熟的虞山拜訪以篆書聞名的楊沂孫，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。關於這段求書的過程，吳大澂在《吳憲齋先生年譜》中亦有記載：

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」。³⁴

楊沂孫(1813-1881)是清代著名的書法家。字子興，號詠春，晚號濠叟，江蘇常熟人，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。³⁵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。³⁶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。」³⁷雖然吳大澂以後學之姿態向楊沂孫請益，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〉，並向吳大澂指點書寫的技巧。

³³謝國禎，《吳憲齋尺牘》，臺北，文海出版社，1971年，頁111。

³⁴「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》，頁62-64。

³⁵吳鴻鵬，《楊沂孫篆書入門》，臺北，蕙風堂，2012年，頁4。

³⁶吳鴻鵬，《楊沂孫篆書入門》，臺北，蕙風堂，2012年，頁4。

³⁷吳鴻鵬，《楊沂孫篆書入門》，臺北，蕙風堂，2012年，頁4。



【圖四-11】楊沂孫〈在昔篇〉（取自《書跡名品叢刊·第27卷》，頁42）

〈在昔篇〉是一篇四言詩形式的書學論文，楊沂孫使用他最擅長的篆書來書寫，重視之程度可見一般。論文內容對於書法的歷史源流、古文字學與書法風格的關聯性做了詳細的闡述與討論。楊沂孫認為古文字修養是書寫古文字書法的重要條件，而清代的金石學研究正好提供了書法家在創作時有更寬廣的空間。吳大澂的《說文古籀補》將古代鐘鼎吉金文字加以考釋，是研究古文字的集大成之作，亦恰恰呼應了楊沂孫的理念。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。」³⁸充分表明了他對篆書的藝術觀念，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。

39

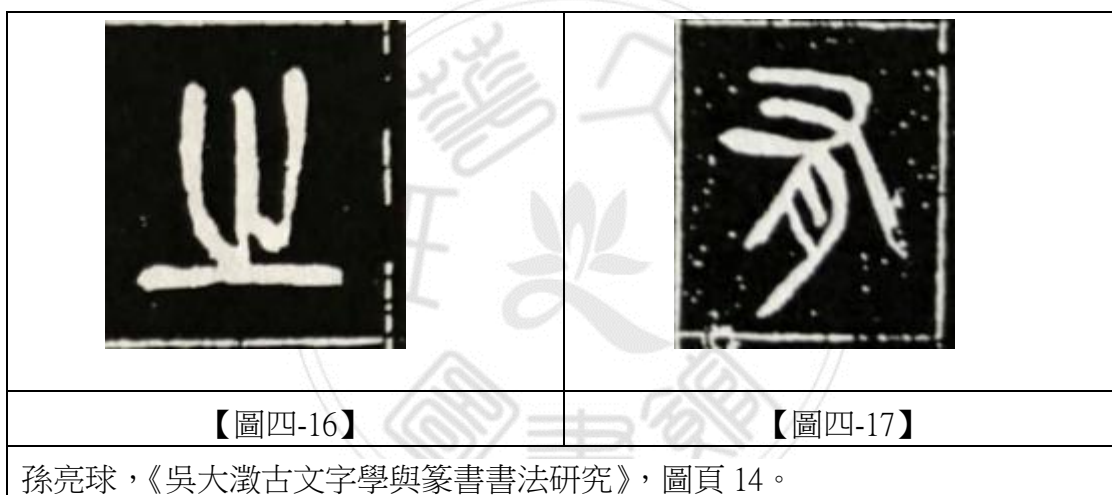
這段敘述對楊沂孫的用筆有詳細的說明，包括起筆有隸書的凝重厚實，點畫方面亦脫離了小篆線條偏長的特色，尤其是豎畫、撇畫、捺畫成微尖狀的收筆，與小篆大異其趣，而更接近金文的書風。這些特色都可以從〈在昔篇〉中得到印證。

³⁸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，頁78。

³⁹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，頁78。



除了以上的特色之外，筆者尚發現一有別於小篆之處，便是筆畫已有粗細之變化。



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。⁴⁰

秦滅六國以後，秦始皇命李斯以小篆來統一天下的文字，標準化的小篆確實發揮了實用性的價值，有利於秦國「書同文」的政治統治，但就美學角度而言，則與篆籀樸拙高古的特色相去甚遠。楊沂孫從金石彝器、碑額和刻石中尋找變化的元素，將金文融入小篆中，把流美婉約的小篆特色加入個人之創見，並將鄧派細長

⁴⁰慶 旭，《書法經典—00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，頁79。

線條的長方形結構之表現，改以偏方正之結構，確實走出了不同於鄧派之書風。楊沂孫認為，想要在前人的成就下脫穎而出，就必須在小篆的基礎上融入吉金銘文的特色，將大小二篆加以折中，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。⁴¹

《說文解字》中的九千三百五十三個字是書法家臨寫小篆的依據，但這九千多個小篆字形實際上是無法滿足書寫者的需求。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，才借用大篆字型，是不得已而為之的作法，但拜訪楊沂孫之後，吳大澂深深感佩楊沂孫對「參用大小篆」的獨特見解。吳大澂所寫的〈知過論軸〉為大小篆互相參寫的作品，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，而將「己」「于」「善」「何」改小篆「𠄎」「𠄎」「𠄎」「𠄎」，「𠄎」「𠄎」為大篆「己」「于」「義」「何」。光緒四年，吳大澂的〈臨楊沂孫說文建首〉，收尾露鋒尖銳，結體緊密，其書風也已掌握了楊沂孫「參用大小篆」的精隨。



⁴¹慶旭，《書法經典—00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，頁81。

楊沂孫篆書的特點是「大、小篆參用」，改變了小篆筆法瘦勁、結體修長、線條遒勁平整的特性，或方或圓的起筆方式增加了筆法的豐富性，結構則改長形為方形，其篆書作品所受到的評價極高。楊沂孫曾經自負的說：「吾書篆、籀，韻頡鄧氏，得意處或過之，分、隸則所不能及也。」⁴²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。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。」⁴³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。馬宗霍在《嶽樓筆談》的見解倒是中肯了些，他認為：「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。」⁴⁴楊沂孫雖然以「參用大小篆」的特色呈現篆書作品，但畢竟在金石古文字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有所感悟，他認為近人小篆多為俗書，甚至上推至秦篆以後，致使古人造字之意盡失，因此產生了「秦廢古文，其罪勝於焚書十倍矣」的不平之聲：

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。⁴⁵



為了積極找回古文字的面目，吳大澂不再專一學書今人，他決定走出臨摹楊沂孫的篆法，改以典雅端莊、沉著雄厚的形式來表現。光緒十二年所書的〈夏小正〉就可看到吳大澂書風的改變，他以小篆中鋒圓潤的筆法為基礎，參以大篆部件，收筆處不再露鋒尖銳，結體則因方正典雅，而有莊重典雅之氣。光緒十三年所寫的〈說文部首〉，則完全脫離了楊沂孫的影子，而充分的表現了自我的特有筆意。吳大澂不但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，於光緒十二年(1886年)所書之《吳大澂篆書論語》即是以小篆的筆法、大篆的結構來呈現作品，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代表作品。

⁴²吳鴻鵬，《楊沂孫篆書入門》，臺北，蕙風堂，2012年，頁5。

⁴³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。

⁴⁴吳鴻鵬，《楊沂孫篆書入門》，臺北，蕙風堂，2012年，頁4-5。

⁴⁵顧廷龍，《吳愆齋先生年譜》，臺北，文海出版社，1965年，頁206。

		
<p>【圖四-20】吳大澂篆書 〈夏小正〉(取自《歷代書 法欣賞》，頁 192)</p>	<p>【圖四-21】吳大澂篆書 〈說文部首〉(取自《楊沂孫 篆書入門》，頁 4)</p>	<p>【圖四-22】吳大澂篆書〈論語〉 (取自《吳大澂篆書論語》頁 5)</p>

本文從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《吳大澂篆書論語》的用筆蒼辣、自成新意。吳大澂成功轉型的經驗提供了學書者創新書風的有效參考模式。

第二節 《吳大澂篆書論語》書法藝術之特色

清代之前，學習篆書主要取材於秦篆、漢篆之石刻碑文，此時的書體多以小篆為主，雖亦有先秦時期的石鼓文可供臨習，但畢竟是屬於麟毛鳳爪，更遑論是三代的金文。光緒九年，吳大澂積三十年不斷研究三代彝器之所得，編寫了《說文古籀補》。根據《吳憲齋先生年譜》的記載，吳大澂認為三代吉金文字是古文字之真，希望日後能以《說文古籀補》所搜羅的三千五百餘字來恢復經典舊觀。

⁴⁶《吳大澂篆書論語》的筆法上溯到三代，上至殷、周鍾鼎，下至秦、漢諸代篆

⁴⁶顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，臺北，文海出版社，1965年，序文頁。

書，字字經過精研究微，辨其癥肘，去偽存真，補闕自秦以來不獲見古籀真跡之憾。從吳大澂《說文古籀補》中之論述可證：

攷許氏《說文解字》記云：「壁中書者，魯恭王壞孔子宅，而得《禮記》、《尚書》《春秋》、《論語》、《孝經》……。竊謂許氏以壁中書為古文，疑皆周末七國時所作。言語異聲，文字異形，非復孔子六經之舊簡。雖存篆籀之跡，實多偽之行。⁴⁷

吳大澂認為現今所傳之《禮記》、《尚書》《春秋》、《論語》、《孝經》，文字的樣貌及語音皆非孔子舊簡的原貌。這是因為自宋以來鐘鼎彝器的文字，主要是靠覆刻本流傳，多有失真之虞。清朝時期，許慎所未見之三代鐘鼎彝器陸續出土，恰好提供了學者們考證之用。吳大澂終身奉行宋儒理學，因此援引了《說文古籀補》來書寫《論語》，恢復儒家經典的舊觀。光緒十一年，吳大澂首創以全本大篆字體書寫《論語》，光緒十二年書畢並石刻刊印。吳大澂援引了《說文古籀補》中三千五百餘個三代彝器的古文書寫《論語》，藉以恢復儒家經典的舊觀，其中多為大篆字體，然尚有部分文字仍無法在彝器中發現，故以許慎所著之《說文解字》參用，形成了大小二篆，同條共貫的創新書風。吳大澂曾云：

余集彝器中古籀文三千五百餘字，補許書所未及，今書論語二十篇，又以許書正文補彝器中未見之字，大小二篆，同條共貫，上窺壁經，略有依據，抱殘守闕，斯文在茲，訂而正之，以俟君子。⁴⁸

吳大澂認為東漢許慎的《說文解字》中考據的文字皆是戰國時期所作，而不是孔子時代六經之舊簡，因此在光緒九年時編著《說文古籀補》來補充《說文解字》中未見之字。然書寫《論語》時，又產生了大篆字體不敷使用的情形，便又參用《說文解字》中小篆的字體。吳大澂書寫《論語》的這段期間，偏好西周晚期莊重典雅之金文風格，平時所臨寫的書帖也多是西周晚期的拓本，如《虢季子白盤》、《柶伯戎簋》、《蔡姑簋》、《段簋》及阮元據天一閣本的重刻本《石鼓文》等，⁴⁹因此無論在用筆、結構、章法或是意境上，皆有其特殊的美學元素。以下就分別論述之：

一、用筆之美 – 筆畫蒼勁、自成新意

東晉的女書法家衛鑠在其所論述的《筆陣圖》中提到：「夫三端之妙，莫先

⁴⁷吳大澂，《說文古籀補》，北京，朝華出版社，2018年，頁3-4。

⁴⁸吳大澂，《論語》，臺北，古今文化出版社，1962年，序文頁2。

⁴⁹顧廷龍，《吳愨齋先生年譜》，臺北，文海出版社，1965年，頁119-126。

乎用筆；六藝之奧，莫重乎銀鉤。」⁵⁰。古代有禮、樂，射、御、書，數六項必學之基本才能，衛夫人認為其中以書藝最為重要，因為書藝不僅是中華文化藝術的結晶，也是書寫漢字、創造意境、表達情感的造型藝術，更是品德修養的具體表現。自古以來，書法即受到非常的重視，不但被視為載道的工具，更視為個人學養的外在表現。書法發展的初期以「實用性」為主，後來逐漸與「審美」作縱向的聯繫，與「繪畫」作橫向的交流而逐漸具備藝術的風貌。書法可以愉目、可以悅耳、可以動情，書法之妙在於「無色而有圖畫的燦爛，無聲而有音樂的和諧，引人欣賞，心曠神怡。」其變化多端的神采，輕重急緩的節奏，即是書法令人著迷的魅力，書法之美同時也具有傳神生動之特色。衛夫人把書法用筆之妙，列在文士筆端、武士鋒端、辯士舌端「三端」之先，因此她在《筆陣圖》中特別強調用筆的技巧：

- 一 “橫” 如千里陣雲，隱隱然其實有形。
- 、 “點” 如高峰墜石，磕磕然實如崩也。
- ノ “撇” 如陸斷犀象。
- 乙 “折” 如百鈞弩發。
- 丨 “豎” 如萬歲枯藤。
- ㇏ “捺” 如崩浪雷奔。
- 勹 “橫折鉤” 如勁弩筋節。⁵¹

《筆陣圖》以自然景物來譬喻用筆的方法，如「橫畫猶如千里陣雲」、「點畫如高峰墜石」、「撇畫如斬斷牛角象牙的寶劍般利索」、「豎畫如堅韌蒼勁的古藤」……等等，為書法家們提供了一個具體用筆的依據。書聖王羲之的書法也受到衛夫人筆陣圖的啟發，從王羲之的《題衛夫人『筆陣圖』後》可看出其延展性：

夫欲書者，先乾研墨，凝神靜思，預想字形大小、偃仰、平直、振動，令筋脈相連，意在筆前，然後作字。若平直相似，狀如算子，上下方整，前後齊平，此不是書，但得其點畫耳。昔鍾繇弟子宋翼常作此書，繇乃叱之，翼遂三年不敢見繇，即潛心改跡。每作一波，常三過折筆，每作一點，常隱鋒為之，每作一橫畫，如列陣之排雲，每作一戈，如百鈞之弩發，每作一牽，如萬歲枯藤，屈折如鋼鉤，每作一放縱，如足行之馳驟。⁵²

⁵⁰衛 鑠，《筆陣圖》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁19。

⁵¹衛 鑠，《筆陣圖》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁20。

⁵²王羲之，《題衛夫人『筆陣圖』後》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁24-25。

王羲之以鍾繇的弟子宋翼為例，呼應了衛夫人《筆陣圖》中用筆的技巧。宋翼因為字太醜而被老師鍾繇責罵，宋翼覺得愧對老師，於是下決心在家苦練三年，專心研究鍾繇的《筆勢論》，從基本筆畫開始下苦功，加強點畫、橫畫、豎畫、鉤畫、挑畫、撇畫、捺畫的用筆計巧，專心的改造自己的書跡。經過幾年的潛心苦學，終於成為晉代頗有名氣的書法家。關於用筆的方法，唐朝歐陽詢在《用筆論》中也論及：

用筆之法，急促短搨、迅牽疾掣、懸針垂露、蠖曲蛇伸、灑落蕭條，點綴閑雅，行行眩目，字字驚心，若上苑之春花、無處不發、抑亦可觀用筆之妙也。⁵³

歐陽詢強調用筆的方法在於執筆，執筆時要握在筆管的下端。運筆時且行且停，就向蛇行一般，行動時身體一屈一伸地前進，每一個字都讓人感到老辣純熟，這就是用筆的妙處。康有為在《廣藝舟雙楫》中也提到：

書法之妙，全在運筆。該舉其要，盡於方圓，操縱極熟，自有巧妙，方用頓筆，圓用提筆。提筆中含，頓筆外拓。中含者渾勁，外拓者雄強，中含者篆之法也，外拓者隸之法也。提筆婉而通，頓筆精而密，圓筆者蕭散超逸，方筆者凝整沉著。提則筋勁，頓則血融。圓筆使轉用提，而以頓挫出之。方筆使轉用頓，而以提契出之。圓筆用絞，方筆用翻，圓筆不絞則痿，方筆不翻則滯。圓筆出以險，則得勁。方筆出以頗，則得駿。提筆如遊絲裊空，頓筆如獅狻蹲地。妙處在方圓並用，不方不圓，亦方亦圓，或體方而用圓，或用方而體圓，或筆方而章法圓，神而明之，存乎其人。⁵⁴

康有為強調書法須要講究起筆、行筆、收筆以及提按等筆法，若操縱熟練，即能表現出書法的巧妙之處。如篆書以提筆為圓，隸書以頓筆為方，不同的用筆方法，就有渾勁、雄強等不同的效果。用筆的重點在於如何控制筆鋒的運轉，使其隨心所欲而運轉自如。明白了「用筆」的方法後，書法將會如庖丁解牛一般「依乎天理，批大郤，導大窾，因其固然，技經肯綮之未嘗，而況大軋乎！」⁵⁵趙孟頫在《蘭亭十三跋中》云：「書法以用筆為上，而結字亦須工。蓋結字因時相傳，用

⁵³歐陽詢，《用筆論》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁97。

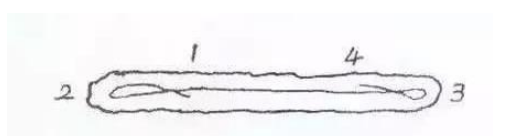
⁵⁴康有為，《廣藝舟雙楫》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁785。

⁵⁵陳鼓應注譯，《莊子今注今譯》，新北，台灣商務印書館，2011年，頁68。

筆千古不易。」⁵⁶說明了書法的核心在於用筆，而這用筆的方法是不變的，就如孫過庭所言：「篆尚婉而通，隸欲精而密，草貴流而暢，章務檢而便。然後凜之以風神，溫之以妍潤，鼓之以枯勁，和之以閒雅。故可達其情性，形其哀樂，驗燥濕之殊節，千古依然。」⁵⁷宗孝忱也曾論及篆書用筆的口訣：「篆書筆法，逆起回收，兩端皆圓，穩行如舟，橫必水平，豎必繩直，距離相等，平均運力，無撇無捺，畫圓必準，心手相應，筆畫勻整，石鼓嶧山，臨摹正確，功力既深，神味斯卓。」⁵⁸宗孝忱將篆書的用筆方法鉅細靡遺的列出，希望學書者能以正確的方式來臨摹，得以提昇書法的造詣。以下筆者便以其中所論述之橫畫、豎畫、弧畫、接筆方法以及書寫筆順，來剖析《吳大澂篆書論語》的用筆：

(一) 橫畫

- (1)由右向左逆筆藏鋒。
- (2)拇指轉鋒向右行筆，且行且停，以「澀筆」行之。
- (3)行至末端停筆輕提回鋒。



篆書的橫畫通常是圓筆起筆，筆畫粗細一致，而且要橫平豎直，中鋒行筆是基本的用筆原則，但因《吳大澂篆書論語》多是大篆字體，故筆畫有時會使用方筆，收筆處則多為大篆金文中刀刻之收筆方式。

<p>【圖四-23】三 取自《吳大澂篆書論語》頁 8</p>	<p>【圖四-24】于 取自《吳大澂篆書論語》頁 14)</p>	<p>【圖四-25】止 取自《吳大澂篆書論語》頁 13)</p>

⁵⁶趙孟頫，《蘭亭十三跋》，收入喬志強著《中國古代書法理論解讀》，上海，上海人民美術出版社，2016年，頁95。

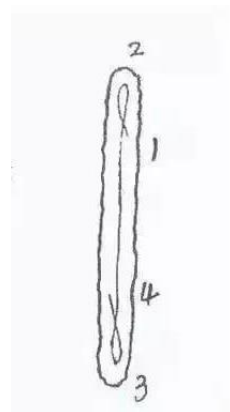
⁵⁷孫過庭，《書譜》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁114。

⁵⁸宗孝忱，《述篆》，臺北，宗玥出版社，1975年，頁15。

《吳大澂篆書論語》中的「三」，起筆有方有圓，雖然角度各不同，但卻不離吳大澂將方圓並用的用筆法融入作品中的風格。「于」字第一橫是方筆，第二橫則是圓筆，也是非常明顯的方圓並用。「止」的兩筆豎畫，方筆雖然角度較不明確，但也因些微的有變化而多了書法的藝術性。

(二) 豎畫

- (1)由下向上逆筆藏鋒。
- (2)拇指轉鋒向下行筆，且行且停，以「澀筆」行之。
- (3)行至末端停筆輕提回鋒。

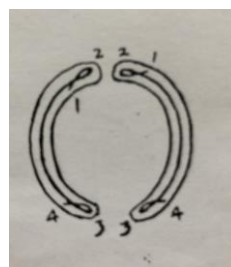


		
<p>【圖四-26】在 取自《吳大澂篆書論語》頁 37</p>	<p>【圖四-27】刑 取自《吳大澂篆書論語》頁 32</p>	<p>【圖四-28】聞 取自《吳大澂篆書論語》頁 37</p>

《吳大澂篆書論語》中的豎畫，除了具有篆書筆畫的基本要求之外，也看到了承襲甲骨文和金文刀刻的收筆方式，使得線條更具有變化。

(三) 弧畫

- (1)起筆方式和豎畫相同。
- (2)向下行筆時將豎畫線條的方向改為弧形。
- (3)行筆時將筆鋒且行且轉，以中鋒行之。
- (4)行至末端停筆輕提回鋒。
- (5)有左弧和右弧兩種。



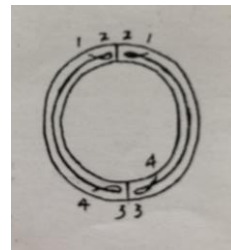
		
【圖四-29】用 取自《吳大澂篆書論語》頁 32	【圖四-30】日 取自《吳大澂篆書論語》頁 32	【圖四-31】曾 取自《吳大澂篆書論語》頁 375

		
【圖四-32】也 取自《吳大澂篆書論語》頁 40	【圖四-33】而 取自《吳大澂篆書論語》頁 39	【圖四-34】弓 取自《吳大澂篆書論語》頁 50

弧畫除了分為左弧和右弧兩種之外，亦有內弧(日、曾)、外弧(用)、上弧(曾)、下弧(而)、曲弧(弓)之分，書寫時一定要運用轉筆的方式保持中鋒行筆，方能使筆畫具有凝練平直之氣。

(四) 圓形

- (1)圓形是左右兩弧合成
- (2)筆畫為兩畫，而非一畫
- (3)行筆時將筆鋒且行且轉，以中鋒行之。
- (4)行至末端停筆輕提回鋒。

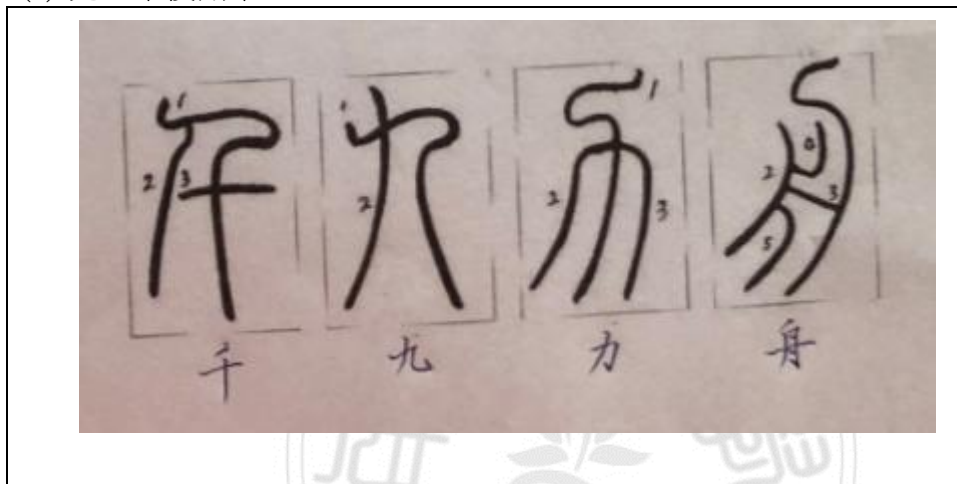


		
【圖四-35】中 取自《吳大澂篆書論語》頁 52	【圖四-36】謂 取自《吳大澂篆書論語》頁 52	【圖四-37】後 取自《吳大澂篆書論語》頁 57

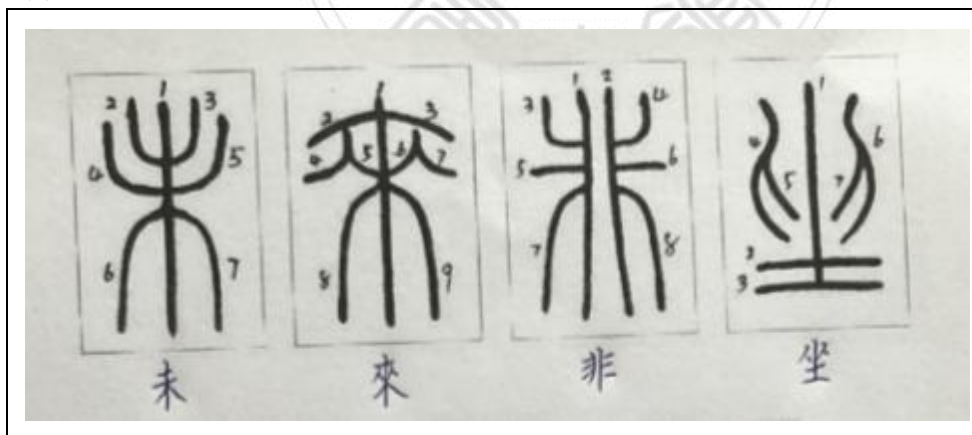
(五) 筆順原則

書寫時，筆畫與筆畫之間需有連貫性，需有書寫的先後順序，方能脈絡順暢，顯出端正、整齊與美觀。篆書的筆順部分與楷書相同，如由上而下，先左而右，先寫橫畫後寫豎畫，而與楷書不同之處，則便是篆書筆順的特點。寫出合理的筆順是寫好篆書的關鍵之一，筆順有助於單字的結構安排，也有助於提高書寫的速度。因此，掌握篆書的筆順，對初學者來說，猶如一把進入書法殿堂的入門鑰匙。以下從王福庵《說文部首》中節錄筆順原則介紹如下：⁵⁹

(1) 先主筆後副筆



(2) 先中間後左右

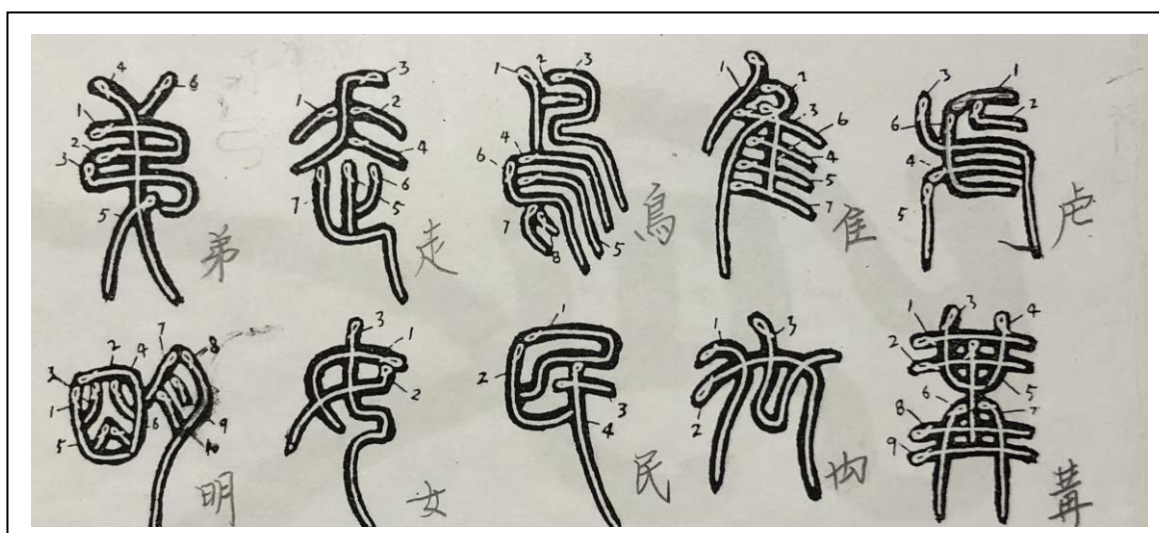


⁵⁹趙 宏，《王福庵說文部首》，北京，中國書店出版社，2018年，附錄頁。

(3)先外框後內部

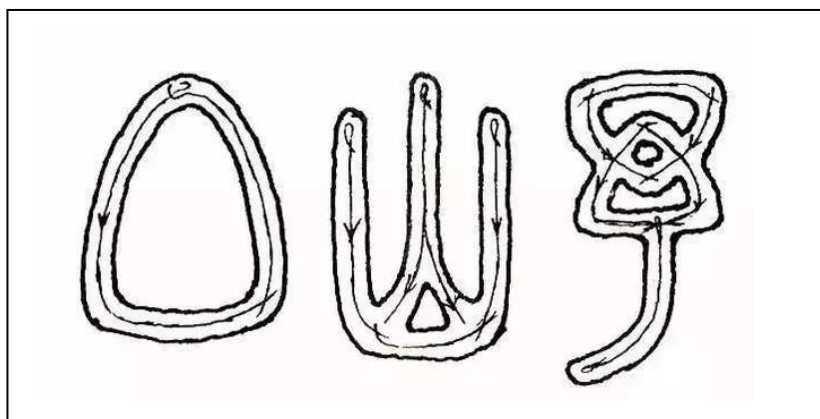


(4)其他



(六) 接筆方式

- (1)前一筆不須回鋒，後一筆直接接上，接觸點重合。
- (2)接筆處要不留的痕跡，線條要自然順暢。



【圖四-38】伯 取自《吳大澂篆書論語》頁 50	【圖四-39】富 取自《吳大澂篆書論語》頁 52	【圖四-40】思 取自《吳大澂篆書論語》頁 52

書寫有圓形或弧畫的字，要將筆畫搭接自然。但凡書寫各種筆畫時，運筆速度宜慢不宜快，要平心靜氣，勿潦草從事。《吳大澂篆書論語》中的用筆講究「澀」，「澀」筆就是在行筆時且行且停，彷彿筆鋒處有東西在抵擋，而堅持往前行一般，使得筆畫有蒼辣之感。

二、結構之美 – 融大小篆為一體

結體指的是每個字筆畫之間的安排與布置，也稱為結字、間架。書寫時要注意各個部位的主次、相讓、呼應……等等，使字的結構能協調、勻稱，達到審美的境界。漢字的書寫順序是由上而下，由左而右，因此書寫時要注意筆畫的搭配、部首偏旁組合的連貫性及適切性。東漢蔡邕在《九勢》裡提到：

凡落筆結字，上皆覆下，下以承上，使其形勢遞相映帶，無使勢背。⁶⁰

這段話道出了結構的原則在於每個筆畫之間的互相映帶，須講究貫通與和諧，而不使氣脈背離產生脫序之貌。如果點畫之間過於疏散，則作品會顯得無生氣，若過於緊密，則作品顯得狹隘缺乏舒朗之感，過之與不及皆是不宜。馮班《鈍吟書要》中有云：

作字惟有用筆與結字，用筆在使盡筆勢，然須收縱有度。結字在得其真態，然須映帶勻美。⁶¹

結構和用筆是書法最根本的兩大課題，結構所包含的元素有筆畫的長短、粗細、間隔的疏密、間架的安排、映帶、平橫……等等，因此自古即有書論《歐陽詢結

⁶⁰蔡邕，《九勢》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁6。

⁶¹馮班，《鈍吟書要》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁519。

構三十六法》、《黃自元楷書結構九十二法》，明代趙宦光《寒山帚談》也曾說：「能結構不能用筆，猶得成體，若但知用筆，不知結構，全不成形。」⁶²說明了結構是決定書法造型美非常重要的因素之一。劉熙載《書概》也強調：

結字疏密須彼此互相乘除，故疏不嫌疏，密不嫌密也，然乘除不惟於疏密用之。⁶³

學習書法，最忌諱筆畫位置均勻，沒有變化，一字之中，需有收有放，疏密之間的安排也需要用心計算，才能融會貫通、縱橫曲折，達到藝術的境界。篆書分大篆與小篆，廣益的大篆包括甲骨文、金文與籀文。大篆的結體特色有：

(一) 大篆結體不求大小一致，不強調排列規整，因此字形不一，有正有欹。

(二) 大篆的結構大小錯落，自由多變，在美感原則下、較無固定模式。

(三) 大篆的字形結構逐漸離開了圖畫的原形，而奠定了方塊字的基礎。

		
<p>【圖四-41】甲骨文(取自《中國書法欣賞》，頁7。)</p>	<p>【圖四-42】金文(取自《中國書法欣賞》，頁11。)</p>	<p>【圖四-43】石鼓文(取自《中國書法欣賞》，頁13。)</p>

小篆的結體特色則為：

- (一) 字形為長方形，長與寬比例大約為三比二。
- (二) 結構為上窄下寬，小篆的主體若是在上半部，則下半部常以伸長的垂腳來表現。主體筆畫若在下半部，上半部則作聳起的表現。
- (三) 小篆的結體左右平衡、上下對稱、空間上作均衡的分割。

⁶²喬自強，《中國古代書法理論解讀》，上海，上海人民美術出版社，2016，頁122。



⁶³劉熙載，《藝概》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁662。


<p>【圖四-44】嶧山刻石(取自《書法經典 100 帖》，頁 40。)</p>	<p>【圖四-45】李陽冰城隍廟記(取自《書法經典 100 帖》，頁 61。)</p>

《吳大澂篆書論語》的結字緊密，結構分明爽朗，融合了大篆與小篆的構成元素，其特點主要是「在大篆的字體中，參以小篆的部件」或「改變原來小篆長方的字型」，茲舉例如下：

<p>【圖四-46】絢 取自《吳大澂篆書論語》22</p>	<p>【圖四-47】繼 取自《吳大澂篆書論語》頁 19</p>	<p>【圖四-48】忍 取自《吳大澂篆書論語》20</p>

「絢」的寫法為金文的  與小篆的  合寫而成。

「繼」的寫法為金文的  與小篆的  合寫而成。

「忍」的寫法為金文的  與小篆的  合寫而成。⁶⁴

⁶⁴金文與小篆的寫法取自中央研究院歷史研究所和資訊科學研究所共同開發的網站—
甲骨文小學堂 <https://xiaoxue.iis.sinica.edu.tw/>。

		
<p>【圖四-49】如 取自《吳大澂篆書論語》21</p>	<p>【圖四-50】與 取自《吳大澂篆書論語》頁 21</p>	<p>【圖四-51】樂 取自《吳大澂篆書論語》20</p>

「如」的小篆寫法本為



「與」的小篆寫法本為



「樂」的小篆寫法本為



吳大澂皆將其字改為大篆偏正方的書體，以「大小二篆，同條共貫」的結體方式，呈現出大小不拘，平實樸拙的金石之氣。減少了小篆規矩刻版的形象，增加了更多的活潑、樸實之感。

三、章法之美 - 大小參差 淵雅樸茂

章法指的是一件作品中字與字、行與行之間相互對應的法則，又稱為布白，篆、隸、楷、行、草皆有不同章法規範，有的講究字字獨立、行行分明，有的注重空間均勻、不偏軸線，有的則強調參以大小、濃淡、欹斜的變化，清代書畫家蔣和將布白的內涵分析得極為透徹，他說：

布白有三：字中之布白、逐字之布白、行間之布白。初學皆須停勻，既知停勻，則求變化，斜正疏密錯落其間。《十三行》之妙，在三布白也。⁶⁵

初學者首先要做到布白勻稱，然後再追求變化，將斜、正、疏、密巧妙的安排在字裡行間。王獻之以小楷書寫曹植的《洛神賦》，雖然只有短短的十三行，卻是經典的傳世作品，亦是學書者學習布白技巧的好典範。古代書法名家皆十分重視

⁶⁵喬自強，《中國古代書法理論解讀》，上海，上海人民美術出版社，2016，頁70。



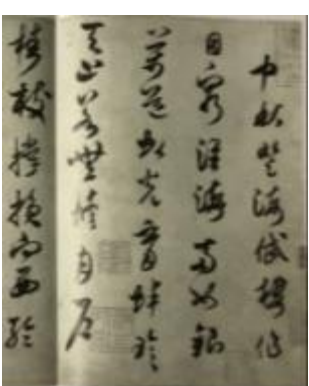
章法，希望能在書法創作時追求靜態中求變化、動態中求平衡的藝術美學。清代劉熙載《藝概》中也說道：

書之章法有大小，小如一字及數字，大如一行及數行，一幅及數幅，皆須有相避象形、相互相應之妙。凡書，筆畫要堅而渾，體勢要奇而穩，章法要變而貫。⁶⁶

書法作品除了表現筆畫的堅渾之美和結構得其穩之美以外，還需要透過章法的安排，使文字能在紙上呈現出具有美感的姿態。一字、一行皆有可能會牽動著整體作品的藝術呈現，因此章法的安排要因時制宜，要隨時調整疏密穿插，以求完美的藝術表現。古人論書法，往往以章法為最重要的關鍵，正如明代董其昌所說：

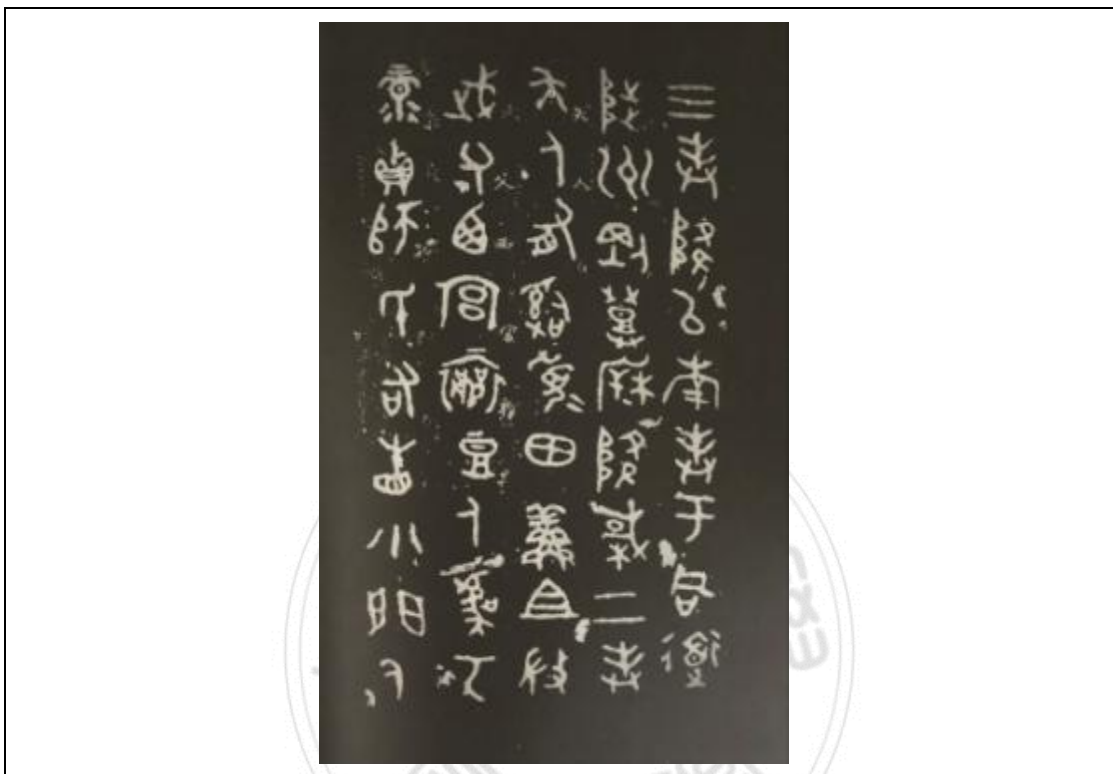
古人論書，以章法為一大事。蓋所謂行間茂密是也。余見米癡小楷，作西園雅集圖記，是紈扇，其直如弦。此必非有他道，乃平日留意章法耳。右軍蘭亭敘章法，為古今第一。其字皆映帶而生，或小或大，隨手所如，皆人法，則所以為神品也。

米芾的《西園雅集圖記》行間的分布如同拉直的弦一般，王羲之的《蘭亭序》則每個字都相互呼應，或大或小，或急或澀，皆有法則，因此能被稱為神品。各種書體有不同的章法安排，例如楷書，章法重整齊均勻，字與字、行與行皆講究等距、均間，如有楷書極則之稱的《歐陽詢九成宮醴泉銘》。行草書則字距變化大、軸線敲斜不一，字的大小亦有很強烈的變化，如《中秋詩帖》。隸書，扁平結構和蠶頭雁尾是其主要結構，因此形成了縱成行、行有列之布局特色，如《史晨碑》。

		
<p>【圖四-52】歐陽詢九成宮醴泉銘局部，取自《中國法書選·歐陽詢九成宮醴泉銘》，頁 15。</p>	<p>【圖四-53】史晨碑局部，取自《中國法書選·史晨前碑/史晨後碑》，頁 46。</p>	<p>【圖四-54】中秋詩帖，取自《中國法書選·米芾集》，頁 36。</p>

⁶⁶劉熙載，《藝概》，收入《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年，頁602。

篆書的章法以橫平豎直、字字獨立、行行分明為準則。大篆由古文字發展而來，所以象形的特徵比較明顯，而且具有筆畫圓轉渾厚，字形變化多元，大小參差不一且行距明顯的風格，如《散氏盤》。小篆由大篆省改、簡化而來，它的筆劃粗細勻稱，字體結構略長，章法則有挺拔秀麗的感覺，猶如玉筋一般，所以又稱為玉筋篆，如《白氏草堂記》。



【圖四-55】散氏盤，取自《書法經典 100 名帖》，頁 20。



【圖四-56】白氏草堂記，取自《中國法書選·鄧石如集》，頁 2。

《吳大澂篆書論語》是吳大澂生平最得意的作品，有行無列的章法布置給人清晰空曠的感覺，以橫向觀之，則字字大小參差，長短不一，以縱向觀之，則行行分明、舒朗解放，尤其將小篆的筆法融入大篆的結構與布局中，形成一種具有淵雅樸茂、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，對於學書者而言亦深具啟發的作用，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，《六十人造像》《楊翬》以雋其體，書駸駸乎有所入矣。⁶⁷

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：

⁶⁷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。

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。⁶⁸

吳大澂掌握了「吸收百家書風之優點」及「創新風格」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，而擁有大氣淋漓，沉著雄厚獨特之創新書風，給篆書帶來濃烈、茂盛的鬱郁生機。《吳大澂篆書論語》乃是吳大澂生平最得意之古文大篆代表作，無人出其右，是名家篆書中的典範之作。茲將《吳大澂篆書論語》之章法特色分析如下：

(一) 大小參差：

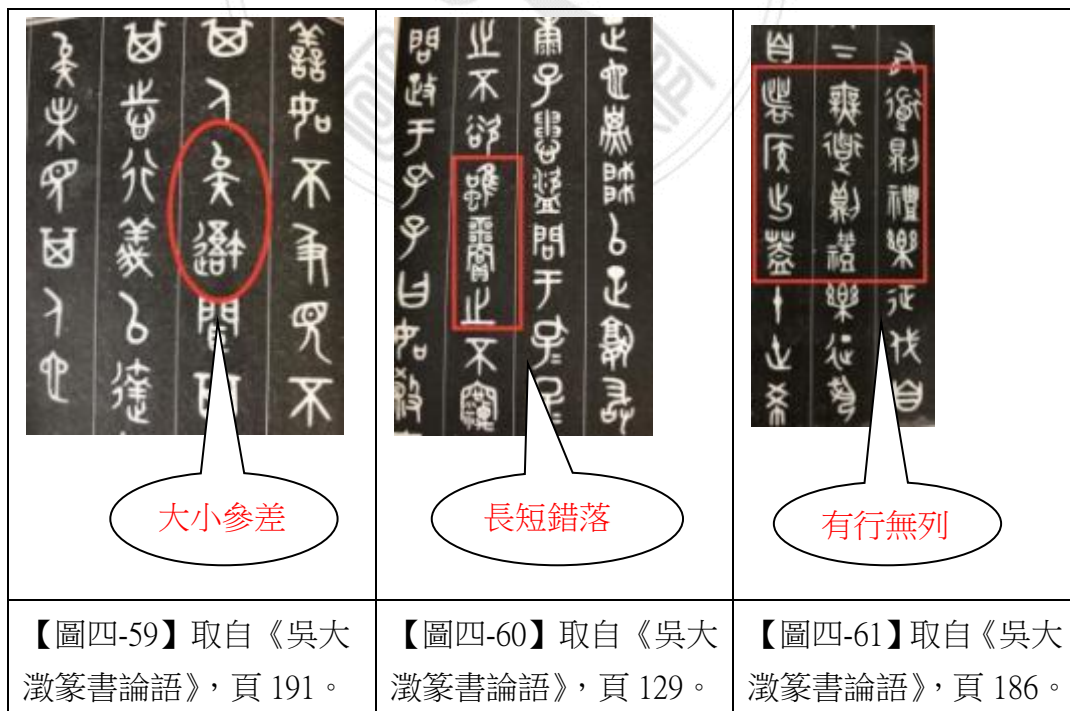
書寫時依照字形原本的模樣，筆畫多者字較大，筆話少者字較小，自由安排。

(二) 長短錯落：

字形因結構的不同而呈現偏長、偏方長短錯落的章法。

(三) 有行無列：

行距明顯而無列，增加了作品活潑、親近卻又不失嚴謹的安排。



⁶⁸ 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。

徐珂(1869年—1928年)在《清稗類鈔》中有云：『吳縣吳清卿中丞大澂工篆籀，官翰林，嘗書五經、說文，平時作札與人，均用古籀。其師潘文勤得之最多，不半年成四巨冊。一日謁文勤，坐甫定，即言曰：「老弟以後寫信，還宜稍從潦草，我半年付裱，所廢已不貲矣。」越數日復柬之曰：「老弟古文大篆，精妙無比，俛首下拜，必傳，必傳，兄不能也。』」⁶⁹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。

四、意境之美 - 古樸典雅 沉著雄厚

意境是美學的核心範疇，指的是藝術作品借助外在的形象傳達出內在的意蘊和境界，觀賞者必須將五官所感受到的具體形象，透過感知的轉換化為美學的意蘊。譬如齊白石的《拜石圖》，明明畫紙上沒有人，只有一塊石頭、一只笏板、一頂官帽而已，題目訂為《拜石圖》，豈非「畫不對題」？然而若從歷史的典故去思考，當可知道那一官帽、一笏板即代表著官居南宮員外郎的米芾，頓時之間讓這幅沒有人拜石的《拜石圖》霎然抽動了靈感，進入了動人心弦、引起共鳴的意境。



【圖四-62】齊白石拜石圖

取自《中國美學論集》，頁65。

文學上的意境之美也是相當精彩的，譬如看到「風蕭蕭兮易水寒，壯士一去兮不復返」的句子，會讓人感受到悲慟憾人的意境。看到「孤舟蓑笠翁，獨釣寒江水」

⁶⁹顧廷龍，《吳愨齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁65。

會有四周雖空茫卻有浩蕩之氣的意境。創意商品設計學教授林崇宏在《平面造形基礎》一書中提到：

造形是以視覺或觸覺去感受「形」的存在，是屬於外在的形，而另一種屬於內在的「象」則是以「心靈」去感受「造形」，乃是屬於一種文字造形思維—書法創作研究。⁷⁰

書法的創作是一種文字造型的思維，書法的意境便是以內在的「心靈」去感受外在「造形」的活動產物。書家也時常會把書法當作用來抒發個人感情的工具，讓書法作品的意境成為一種理想化人格的化身。譬如清代「尊碑」得思潮中，隱藏著的是反抗民族被壓迫、人性無法自由發揮而迫切嚮往精神上的追求，因此當清代的文字學家、書法家從三代遺跡中發現了高古、淳樸的古文字，皆力求表現出自我內心的感受。它們透過筆墨線條的組合變化，將有形的作品轉化為內心追求的想望，這便是書法的意境。關於追求書法的意境，元代盛熙明有更具體的看法：

翰墨之妙，通于神明，故必識學累工，心手相忘，當其揮運之際，自有成書於胸中，乃能精神融會，悉寓于書。或遲或速，動合規矩，變化無常，而風神超逸，是非高明之資，孰克然也？⁷¹

吳大澂從小接受儒家文化傳統之薰陶，要求自我要「以天下為己任」，為社會大眾謀福祉。在國家多難之秋，除了主動倡議捐米撫卹之外⁷²，更奮勇上戰場，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，即是儒家崇聖尊經的信仰深植在吳大澂的意識裡，成為生活上奉行的圭臬。吳大澂希望透過《論語》的經典詞句，傳達以仁恕為核心的價值，著重君子的品德修養。如《論語·為政第二》：

子曰：「道之以政，齊之以刑，民免而無恥；道之以德，齊之以禮，有恥且格。」⁷³

光緒七年(1881年)吳大澂奏准寧古塔全面開禁，實行移民戍邊，屯兵招墾，廣修驛道，加強邊防，積極開發北大荒。後來這些難民在吳大澂的帶領下披荊斬棘，將蠻荒之地闢為良田、孤城變為市集，難民成了大財主，生活過得安定富庶。這

⁷⁰林崇宏，《平面造形基礎》，臺北，亞太圖書出版社，1997年，28頁。

⁷¹喬志強，《中國古代書法理論解讀》，上海，上海人民美術社，2016年，頁152。

⁷²顧廷龍，《吳愨齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁8。

⁷³謝冰瑩，《新譯四書讀本》，臺北，三民出版社，2007年，頁78。

正是符合孔子所要傳達的理念，那就是：以道德來引導，以禮法來約束，不僅會讓百姓遵守紀律，而且更加努力積極。同治十一年(1872年)，皇帝大婚典禮隆縟，吳大澂大膽疏請裁減繁費，「以一詞臣言人所不敢言，風采震動朝右」。⁷⁴同治十三年(1874年)，慈禧太后欲修圓明園，吳大澂復以時事艱難為由，具奏摺請停止圓明園工程，奉旨留中。⁷⁵光緒十五年(1889年)，吳大澂上書奏請尊崇醇親王典禮。⁷⁶這些大無畏的作為，亦頗符合《論語·泰伯第八》中所言：

君子坦蕩蕩，小人長戚戚。⁷⁷

吳大澂正因如君子般心胸開闊，方能氣定神安，毫無畏懼的向至高無上的權威進言。吳大澂除了有意使書法作品的意境成為一種理想人格的化身之外，也希望藉由透過《吳大澂篆書論語》中的組合元素，其中包含大篆的古樸、小篆的典雅，以沉著雄厚的筆觸寫下這部家喻戶曉的經典之作，這便是《吳大澂篆書論語》的意境之美。



⁷⁴繆荃孫，《續碑傳集(二)》收入《清代傳記叢刊》，臺北，明文書局，1985年，頁690。

⁷⁵顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁48。

⁷⁶顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年，頁181。

⁷⁷謝冰瑩，《新譯四書讀本》，臺北，三民出版社，2007年，頁171。

第五章 結論

《吳大澂篆書論語》結合篆書書藝之創作精華及儒家經典之倫理道德為一體，可謂稀世罕見，尤其難得的是全篇 15980 個字皆以大篆字體來書寫，此書堪稱是篆書作品中的極致之作。本論文以《吳大澂篆書論語》作為研究對象，分成五個章節來加以論述。第一章〈緒論〉，先確定研究動機及研究目的，再從文獻探討中進行客觀的剖析，最後確定研究方法與章節安排，希望能透過對《吳大澂篆書論語》的研究，來呈現文字演變的藝術價值及吳大澂創新書風帶給後輩書家的啟發。

第二章〈吳大澂之家學淵源與書學背景〉，梳理吳大澂的家學淵源及書學背景進行探討，了解吳大澂從小生長的蘇州城之經濟及文化的發展，以及家學庭訓帶給吳大澂的影響，如何成就吳大澂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，亦藉此剖析時代背景對吳大澂書法成就的影響。

第三章〈吳大澂書學之藝術觀〉，透過相關文獻資料來分析吳大澂對儒家藝術觀的繼承。從「修己以依於仁為要」、「生命目標以兼善天下為宗旨」兩方面來分析與儒家藝術觀繼承之脈絡，再從開闊先秦文字的廣闊視野，分別深入探討先秦文字中的甲骨文、金文及石鼓文等古代文字發展的時代背景及其特色，進一步梳理《吳大澂篆書論語》的發展脈絡。

第四章《吳大澂篆書論語》之書法藝術之特色，藉由探討《吳大澂篆書論語》與相關法書之繼承來欣賞《吳大澂篆書論語》用筆之美、結構之美、章法之美以及意境之美的特色。

透過以上的研究分析，筆者從本論文中得到以下結論：一、吳大澂因熱中研究金石文學，因此結交許多金石界的同好。且其曾擔任翰林院編修、陝甘學政、湖南巡撫及兵部尚書，得以結交許多政治界具影響力的人物。橫跨政壇與書壇的朋友圈，與吳大澂互相切磋，而使其書藝得以不斷的精進。二、吳大澂歷經太平天國之亂、中法戰爭、中俄國界勘定、朝鮮東學黨事件、甲午戰爭等重大歷史事件，仍能在國家動亂之中，堅持其忠貞愛國的初衷及對金石文字的研究，主要是憑藉著他獨尊儒家理學，實事求是的態度，貫徹經世致用的治學目的，而將「兼善天下」作為其實踐生命價值之理念。三、吳大澂憑藉著嚴謹的為學態度，持續臨摹拓本及墨跡，善用古文字的研究成果，方能開創獨樹一格「以吉金古文字融入篆書創作」的新書風。在《吳大澂篆書論語》中，我們不僅可透過經典著作的內容，去理解、感悟字裡行間的寓意，每個篆字的筆法、結構甚至章法更可做為書法學習者臨摹之用，並透過對《論語》的體悟，了解儒家義理之精粹。

參考書目

一、專書：(依姓氏筆畫順序排列)

- 《吳大澂說文解字建首最美的字》，杭州，浙江古籍出版社，2015年。
- 《歷代書法論文選》，臺北，華正書局，1997年。
- 吳大澂，《國寶春秋·青銅卷—光緒15年臨散氏盤》，江西，江西美術出版社，2008年。
- 吳大澂等著，《吳大澂臨石鼓文：外一種》，杭州，浙江人民美術出版社。
- 小莽蒼蒼齋，中國歷史博物館編《小莽蒼蒼齋藏清代學者法書選集--吳大澂臨散氏盤銘—至仲英尊丈篆屏》，北京，文物出版社，1995年。
- 小林斗盦，《篆隸名品選》，東京，二玄社，2000年。
- 尹旭，《中國書法美學講史》，北京，文化藝術出版社，2001年。
- 王琦，《寓圃雜記·吳中近年之盛》，上海，上海古籍出版社，2002年。
- 王煜，《明清思想史散論》，臺北，聯經出版社，2015年。
- 白慎謙，《吳大澂和他的拓工》，臺北，龍視界出版社，2015年。
- 杜忠誥，《書道技法1·2·3》，臺北，雄獅出版社，1986年。
- 李瑞清，《近代中國史料叢刊·清道人遺集佚稿》，臺北，文海書局，1931年。
- 李肇，《唐國史補》，上海，上海古籍出版社，1979年。
- 李軍，《訪古與傳古—吳大澂的金石生活考論》，濟南，山東畫報，2014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。
- 吳大澂，《臨散氏盤銘》，《中國真跡大觀·清十二》，東京文物出版社，1995年。
- 吳大澂，《臨散氏盤銘》，《春秋國寶·青銅卷》，江西，江西美術，2008年。
- 吳大澂，《嶺東書藝·致萊山老前輩臨散氏盤》，廣東，新華書局，1991年。
- 吳大澂，《憲齋詩存》，上海，華東師範大學出版社，2009年。
- 吳育，《完白山人篆書雙鉤記》，臺北，明文出版社，1990年。
- 吳鴻鵬，《楊沂孫篆書入門》，臺北，蕙風堂，2012年。
- 林崇宏，《平面造形基礎》，臺北，亞太圖書，1997年。
- 金學智，《書法美學談》，臺北，華正書局，1990年。
- 侯吉諒，《侯吉諒書法講堂二》，臺北，聯經出版社，2012年。
- 柳詒徵，《中國文化史》，北京，中國大百科全書出版社，1923年。
- 姜澄清，《中國書法思想史》，鄭州，河南美術出版社，1994年。
- 馬宗霍，《書林藻鑑》，北京，文物出版社，1984年。

- 孫過庭，《歷代書法論文選·書譜》，臺北，華正書局，1997年。
- 孫詒讓，《古籀拾遺》，臺北，華文書局，1971年。
- 孫詒讓，《契文舉例》，濟南，齊魯出版社，1993年。
- 徐 鉉，《歷代書法論文選·宣和書譜》，臺北，華正書局，1997年)。
- 容 庚，《金文編》，北京，中華書局，1985年。
- 張光賓，《中華書法史》，臺北，臺灣商務出版社，1981年。
- 張懷瓘，《歷代書法論文選·書斷》，臺北，華正書局，1997年。
- 陳振濂，《歷代書法欣賞》，西安，人民美術出版社，1993年。
- 陳其銓，《甲骨文集聯》，臺北，國立歷史博物館，1978年。
- 陳欽忠編，《中興中文 50 年 系友書法家聯展》，臺中，國立中興大學藝術中心，2015年。
- 郭沫若，《甲骨文字研究》，上海，大東，1931年。
- 啟 功，《啟功叢稿》，北京，中華書局，1999年。
- 啟 功，《啟功叢稿·從河南碑刻談古代石刻書法藝術》，北京，中華書局，1999年。
- 康有為，《歷代書法論文選·廣藝舟雙輯》，臺北，華正書局，1997年。
- 傅東光，《清代篆書》，北京，光明日報出版社 1993年。
- 項 穆，《歷代書法論文選·書法雅言》，臺北，華正書局，1997年。
- 喬志強，《中國古代書法理論解讀》，上海，上海人民美術社，2016年。
- 馮振凱，《中國書法欣賞》，臺北，藝術圖書公司，1992年。
- 董作賓，《甲骨文斷代研究例》，台北，藝文印書館，1977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。
- 劉 鶚，《鐵雲藏龜》，板橋，藝文印書館，1975年。
- 鄭元初，《中國皇帝要錄》，臺北，百川書局，1992年。
- 蔣 彝，《中國書法》，上海，上海書畫出版社，1986年。
- 劉石吉，《明清時代江南市鎮研究·明清時代江南地區的專業市鎮》，北京，中華社會科學出版社，1987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，野人文化，2012年。
- 鄧淑蘋，《古玉圖考導讀》，臺北，藝術圖書公司，1992年。
- 衛 恆，《歷代書法論文選·四體書勢》，臺北，華正書局，1997年。
- 謝國禎，《憲齋尺讀》，臺北，文海出版社，1971年。

謝冰瑩，《新譯四書讀本》，臺北，三民出版社，2007年。
繆荃孫，《續碑傳集(二)》收入《清代傳記叢刊》，臺北，明文書局，1985年。
顧廷龍，《吳憲齋先生年譜》，北京，哈佛燕京學社，1935年。

二、期刊論文：(依時間順序排列)

侯傳勛，〈清吳大澂篆書之研究〉，《中原文獻》，臺北，中原文獻，1991年。
涂玉嫻，〈說文古籀補·附錄〉，《第七屆中區文字學學術研討會論文集》，臺北，聖環，2004年。
高 豔，〈愛國愛民的一代名臣〉，《黑龍江史志》，2005年。
安龍禎，〈東疆學刊〉試談長白山文化的淵源與發展》，2006年。
滿江紅·李永，〈葉昌熾金石交遊與金石學成就〉，《文山學院學報》，2008年。
史月梅，〈從文心雕龍練字篇看劉勰的書法美學觀〉，《蘭州教育學院學報》，2010年。
沈昶暄，〈影響奚南薰篆書藝術之探析〉，《書畫藝術學刊》，2014年。

三、學位論文：(依時間順序排列)

吳彥樺，《吳大澂憲齋尺牘及其書風研究》，台灣師範大學美術研究所碩士班碩士論文，2004年。
孫亮球，《吳大澂古文字學與篆書書法研究》，東吳大學中國文學系博士論文，2006年。
王斐貞，《吳大澂篆書書藝之研究》，臺北教育大學中國語文學系碩士班碩士論文，2009年。
阮威旭，《從狂肆到創格—書法家創新書風之研究》，中興大學中國文學系碩士班碩士論文，2010年。
許雲超，《文字造形思維—書法創作研究》，國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士班論文，2010年。
黃伯思，《情思化境—書法創作研究》，國立臺灣藝術大學書畫藝術學系造形藝術碩士班碩士論文，2011年。