

特展
介紹

巨匠的剪影——張大千 120 歲 紀念大展

■ 何炎泉整理

今年適逢張大千先生一百二十歲誕辰，當世界各地紛紛舉辦其紀念展時，擁有豐富典藏的國立故宮博物院也躬逢其時地推出大展。除了精選大千的生平代表作，也增加許多過去鮮少展出的作品，再加上十四組件選自國立歷史博物館寄存本院的大千精品，可以讓觀眾更全面地認識大千豐富的藝術世界。這除了是本院首次舉辦的張大千特展，更是集合國內兩大公立博物館的藏品聯合展出，預期將引起海內外大千藝術愛好者的矚目。

4

故宮文物月刊

433



張大千(1899-1983)，四川內江人，名爰，字季爰，別署大千居士，齋名大風堂。畢生充滿傳奇，曾赴東瀛學習，一度入寺為僧，戰火中還遠赴敦煌臨摹壁畫。1949年後旅居海外，在亞、歐、美洲均舉辦過畫展，是二十世紀最負盛名之國畫大師。1976年來臺定居，終老於摩耶精舍。

大千長年沉浸於古代諸名家，盡收傳統筆墨技法之精髓，從山水到人物、花鳥、畜獸等畫科，無一不精。熱衷於古書畫的研究、學習與收藏，成為重要的鑑賞家，對繪畫史也提出精闢見解。晚年發展出氣勢撼人的潑墨潑彩，開拓傳統水墨的新境界。長達六十多年的畫齡，加上勤於創作，傳世作品數量空前龐大，為世人留下可觀的文化資產。

本展共分八個單元：「大千師友」、「大千鉅作」、「大千摹古」、「大千與敦煌」、「大千捐贈敦煌摹本」、「大千自運」、「大千自畫像」、「大千與臺灣」，另外也會展出他的自用印，分別舉例說明於後。

大千師友

張大千自幼受母親曾友貞(1861-1936)、二哥善孖(1882-1940)啟迪，開始學習書畫。後又拜海上名家曾熙(1861-1930)、李瑞清(1867-1920)為師，學習詩文書畫，打下深厚基礎。在二哥攜領下，甫進入上海藝壇便受到矚目，成為公認的後起之秀。他同時也與許多書畫名家交往切磋，迅速累積個人名聲。除了親人與師長們的愛護，更有摯友們的支持，這些在其創作中都扮演著不可或缺的角色，特別選展曾友貞、張善孖、曾熙、李瑞清等書畫，搭配大千相關作品，期能具體而微地呈現他們對大千的影響，以及大千

的感念。

〈耄耋圖〉(圖1)為大千母曾友貞罕見傳世作品，用筆設色皆達精妙。傅增湘(1872-1949)題中推崇此畫糅合黃筌(903-965)、徐熙(886-975)，生動而傳神，指出張氏兄弟畫藝實源自母親。1982年，李葉霜持〈耄耋圖〉圖片請大千鑒識，當下淚水奪



圖1 | 民國 張曾益 耄耋圖 軸 國立故宮博物院藏



圖2 | 民國 曾熙 眉壽無疆 軸 國立故宮博物院藏



圖3 | 民國 李瑞清 無量壽佛 軸 國立故宮博物院藏

睜而出，馬上託人四處打聽下落。隔年好友沈葦窗（1918-1995）才在香港尋獲，無奈大千剛過世，便依其心願掛置於摩耶精舍中。

1927年，曾熙畫此〈眉壽無疆〉（圖2）為大千母親祝壽，題中對於自己所使用的金文「眉」字考證一番，從宋代到清代諸家皆無異議，還特別指出清末金石學家劉心源（1848-1917）的誤釋。由於大千事奉母親至為孝順，對老師曾熙也是極為尊敬，故此梅畫雖然逸筆草草，對大千確有不同意義，此

畫與摩耶精舍一同捐給本院。

李瑞清〈無量壽佛〉（圖3）作於1919年，提到大千極喜愛自己的畫，經常從廢紙中找來裝裱，故為臨龍門造像記並配佛像贈之，隔年即因病去世，一直受到大千的寶藏。畫中紅衣佛像、層疊怪石與蜿蜒古樹皆造型奇拙，與款題書風相呼應。同一年稍早大千由日本返回上海，與李瑞清、曾熙日益密切，後因悲痛未婚妻謝舜華的去世，決定出家，法名大千，三個月後還俗。



圖4 | 民國 張善孖 草澤巨虎 軸 國立故宮博物院藏



圖5 | 民國 張大千 萱花 國立歷史博物館寄存

張善孖〈草澤巨虎〉（圖4），畫草澤間猛虎呼嘯，一副蓄勢待發的雄姿，十分生動逼真。善孖嘗居蘇州網師園，飼養幼虎，窺其動靜舉止，故畫虎尤為精絕。少年從母學畫，曾投李瑞清門下，擅畫山水、花卉、走獸。

〈萱花〉（圖5）作於1965年，為大千沒骨花卉的另一種表現。他常常自畫萱花、白狸貓，藉以思念母親恩情。畫面由右下墨竹至花青長葉，繼而草綠花梗，再至橙黃萱花，越往左上，彩度與明度越高，十分具有

變化。不畫彩蝶改以墨蝶，反而同時凸顯花、蝶的效果，確為相當巧妙的處理手法。

大千鉅作

張大千不但是非常努力的天才，同時又具有雄厚的企圖心，積極地想在藝壇嶄露頭角。曾強調：「畫以表現美為主。」又教導學生「真正美的就畫下來，不美的部分就揚棄掉」。學生紀錄他的藝術觀點是「創造的藝術形象必須優美，而且要讓人看得懂。老



圖6 | 民國 張大千 墨荷四聯屏 國立歷史博物館寄存



圖7-1 | 民國 張大千 瑞士瓦浪湖 卷 國立歷史博物館寄存



〈墨荷四聯屏〉局部

師認為只有形神兼備，才能創造真正的美，才能被人們接受，作到雅俗共賞」。對於美如何落實於畫面，才能成為觀眾可以感知的視覺形式，他提出一幅畫應具備「曲」、「大」、「亮」三種條件，即意境深邃、氣勢宏大、畫面亮眼吸睛。本單元中的〈墨荷四聯屏〉、〈瑞士瓦浪湖〉、〈集黃山谷辛稼軒聯〉等巨幅佳構，正是大千藝術思想與企圖心的具體反映。

〈墨荷四聯屏〉（圖6），1945年作於成都昭覺寺，當時大千剛受敦煌洗禮，激起創造偉大藝術之心，遂以五尺身高伏地作丈二巨幅。自題「以大滌子寫此」，指學石濤用淡墨畫花瓣，濃墨勾瓣尖。然構圖恢宏如盛唐壁畫，筆觸強勁如「吳家樣」，花葉翻動如敦煌「飛天」翩翩起舞，令滿壁生風，則非石濤可擬。故云：「一花一葉西來意，





圖7-2 | 〈瑞士瓦浪湖〉局部

大滌當年識得無？」自豪如此。

〈瑞士瓦浪湖〉（圖7），繪於1960年遊瑞士之後。從畫中大湖蜿蜒的造形，以及山頭遍佈冷杉，山腳點綴人字披頂與雙券門式建築推測，應是以茹湖（Lac de Joux）與相鄰之伯內湖（Lac Brenet）入畫。因環湖山脈高度僅約一千公尺，所以畫中山勢也不險峻，寫生性質很強。大千先用董、巨派筆墨作畫，再潑染出姿態輕靈、層次豐富的煙嵐與倒影，更顯山光明媚、湖面如鏡。

〈集黃山谷辛稼軒聯墨〉（圖8）為丈二巨幅，世所罕見，作於四十七歲，七十二歲重題。單字中心緊縮、拉長撇捺、以點代橫

等特徵，皆顯黃庭堅（1045-1105）影響，同時帶有〈石門頌〉、〈瘞鶴銘〉的筆法與體勢。但大千更強調運筆的提按動作，形成濃墨與飛白的對比。轉折處又多露圭角，傳達筆中用力、筆筆澀進的效果，更添雄奇宕逸之氣。

大千摹古

大千前半生的畫業以「集大成」為目標，視臨摹古畫為創作的基礎。初由明末清初畫家如石濤、八大山人、張風等人入手，後隨個人收藏古畫的興趣與眼界的擴展，上溯五代、宋、元名家。為了開拓手眼的境界，他遠走敦煌，臨習唐人壁畫，故能鎔土夫畫與

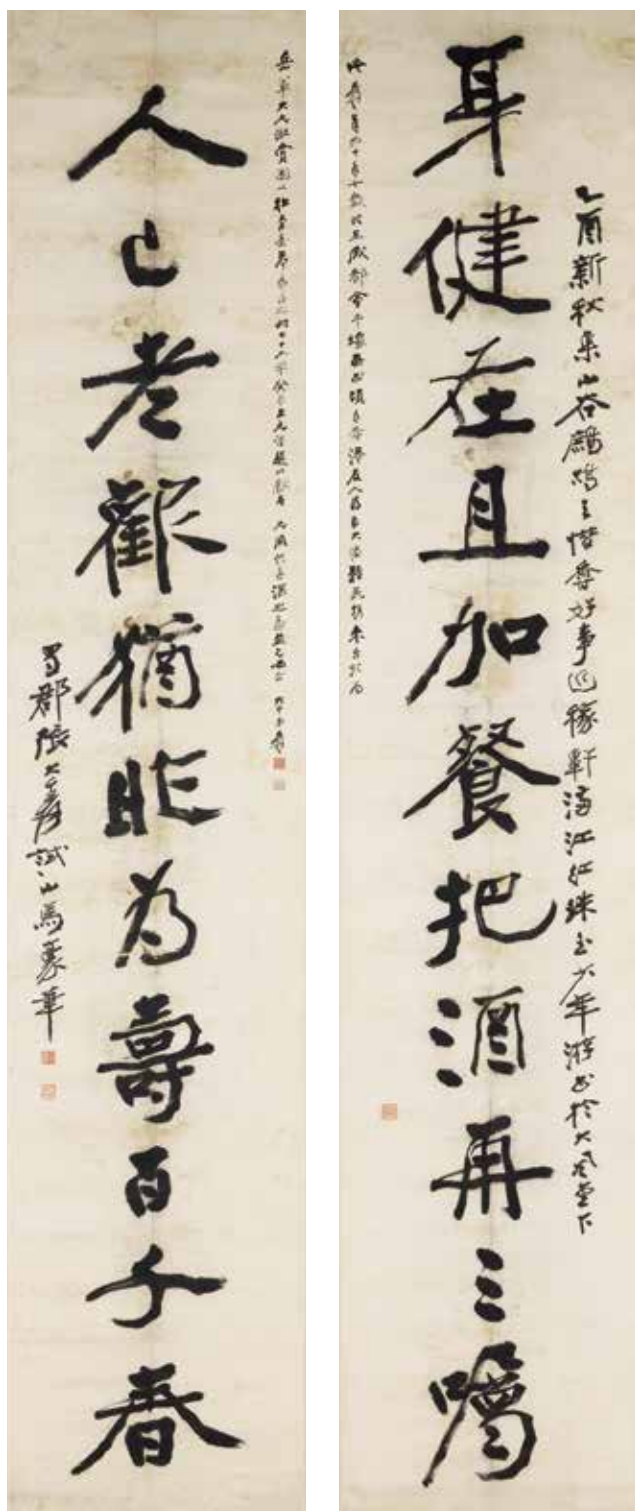


圖8 | 民國 張大千 集黃山谷辛稼軒聯墨 軸 國立故宮博物院藏



圖9-1 | 五代 董源 江堤晚景 軸 國立故宮博物院藏



圖9-2 | 〈江堤晚景〉局部

匠人畫於一爐，兼擅水墨淺絳與工筆重彩。即使是仿古之作，亦因集合各路傳統，總能有耳目一新的感受。本單元並列大千與古代大師的作品，除呈現其藝術的源頭，以窺「臨摹」對其風格發展的重要性，亦欲凸顯大千在各種不同題材上的創新成就。展出之董源（生卒不詳）〈江堤晚景〉，自 1945 年起便入藏大風堂，對大千影響尤深。〈畫松林亭子〉係以本院藏倪瓚〈松林亭子〉為本，為探索董源風格體系的畫作。

董源〈江堤晚景〉（圖 9）為青綠設色，山石以披麻皴畫成，或為十四世紀作品。大千於 1938 年在北京見到此畫，1946 年獲藏，終其一生，未嘗割愛。起初認為是元代趙雍之筆，後見本院藏〈趙孟頫與鮮于樞尺牘〉中描述一件董源的青綠作品，與此幅若合，遂定為董源。欣喜之餘，遍求當時名公如溥儒、謝稚柳、龐萊臣、吳湖帆與葉公綽等人題識。曾臨寫圖中老樹不下三十餘次，存世至少有三幅全圖臨本。



圖10 民國 張大千 畫松林亭子 軸 國立故宮博物院藏



圖11 元 倪瓚 松林亭子 軸 國立故宮博物院藏

張大千〈畫松林亭子〉（圖10）則是以本院藏倪瓚〈松林亭子〉（圖11）為本，作於1962年，病目之後。大千以董其昌的意見為依歸，認為〈松林亭子〉與〈秋林野興圖〉（紐約大都會博物館藏）皆學董源，不同於倪瓚其他畫作，故此摹本亦可視為是大千對董源風格的追索。此幅規模原作，而尺幅較

大，用筆率意，遊刃有餘，可見其功力。

大千與敦煌

約1940年代初，葉公綽勸張大千在藝事方面應「開徑獨行」，擔負起創變傳統繪畫的重任，最終促成大千敦煌面壁之行。經過兩年六個月積極地學習，大千一共臨摹了



圖12 | 民國 張大千、張心德 摹敦煌西千佛洞第十一窟釋迦說法圖 軸 國立故宮博物院藏

約三百四十幅作品，使他得以突破了宋、元畫風的限制，上溯唐代、北朝高古的氣息。此後大千的藝術思想與創作手法都產生重大

轉變，例如：重視佛像與人物畫、重視線條、追求復古的勾染、變小巧為偉大、變苟簡為精密、女人都變為健美等等，開創出精麗雄

健的風格，令人耳目一新。本次展出〈摹釋迦說法圖〉、〈摹榆林窟唐菩薩立像〉、〈摹宋代伎樂〉等人物畫，體現其生動流暢的線描，濃豔端莊的色彩，精神飽滿的人物形象。這些佳作不僅再現了古代壁畫的神韻，同時也見證大千如何化古為新與獨闢蹊徑的巧思。

〈摹釋迦說法圖〉（圖 12）摹自敦煌研究院編西千佛洞 9 號窟。世尊作為主角，居中結跏趺坐，身形偉岸如山，右手舉起持說法印，正視觀者，神情肅穆莊嚴。二菩薩站立脇侍，著華美天衣與瓔珞，望向世尊，凝神諦聽。下方白描比丘等供養人九位，皆虔誠跪拜。人物頭部比例稍大，胸膛與臉龐近飽滿橢圓形卻不豐肥，正是初、盛唐之際的造像風格，盡傳原作神韻。

〈摹榆林窟唐菩薩立像〉（圖 13）摹自敦煌研究院編榆林 28 號窟。原作中，菩薩與一位可能是阿難尊者的年輕僧人搭配成組，共同作為佛龕內部佛塑像的脇侍。菩薩身朝龕內主尊，舉雙手合什敬禮。祂又面向左側，彷彿正看著龕外膜拜的人，巧妙發揮聯繫佛龕內外的作用。大千又更進一步發揮巧思，臨摹時略去僧人，遂成一獨立而精美的竹林觀音像。

〈摹宋代伎樂〉（圖 14）畫菩薩手持排簫，頭身著各色珠冠、瓔珞與彩帶，透過深青色的背景幫襯，更顯裝扮華貴。兩側彩帶彷彿隨著音樂聲舞動，在半空中劃出大大小小的 S 形，既纏繞又舒展，既對稱又活潑，適與儀態端莊、神情專注的菩薩相互襯托，渲染出畫面的韻律感。摹自敦煌研究院編 327 號窟佛座下方的伎樂菩薩。



圖 13 民國 張大千、番僧昂吉 摹敦煌安西榆林窟第二十八窟 唐菩薩立像 軸 國立故宮博物院藏



圖14 民國 張大千 摹敦煌莫高窟第三二七窟宋代伎樂 軸 國立故宮博物院藏

大千捐贈敦煌摹本

1949年11月國民政府即將撤守臺灣，當時人在臺北的張大千焦急返回成都，自二百七十六多幅敦煌壁畫摹本中選出六十一幅，連同其他十七幅藏品，準備一同撤離。12月9日大千與妻女三人經西南軍政長官張群安排，匆匆趕抵新津機場，無奈飛機有超重之險。經大千與教育部長杭立武商議，杭氏決定拋棄自身行李及畢生積蓄二十多兩黃金，讓大千畫作與藏品上機。此後，大千又不遠千里地帶這批摹本前往印度、巴西等國舉辦畫展，可見寶愛之至。儘管如此，他仍在1968年實踐承諾，函託張群將這批作品全數贈與國立故宮博物院。〈須摩提女請佛因緣〉、〈摹初唐藻井〉等名作適得其所，不

但見證大千在敦煌學習的成果，也成就了他與杭立武（1903-1991）的愛國情操。

〈摹敦煌莫高窟北魏須摩提女請佛因緣〉（圖15），敦煌石窟的「須摩提女請佛因緣」，僅見於敦煌研究院編257號窟，大千於1943年臨摹了後半段。由左至右，表現佛弟子大顯神通，各乘神獸飛來，最後與金剛力士一同簇擁釋迦佛現身說法。所謂因緣故事，是指眾生受佛教化的各種事跡。此幅雖未完成，已能準確掌握原作的造型和風采。他又嘗試復原各種紅、赭色系，搭配青、綠、白等色，再現原作鮮明、生動的氣氛。

〈摹敦煌莫高窟初唐藻井〉（圖16）摹自敦煌研究院編329號窟。方形藻井中央畫大蓮花，周圍改用漢式線描，畫雲中環迴翱

翔的飛天，給人仰視天體運轉之感。井內四角畫對稱花瓣，井外環以卷草、聯珠紋等，精美再現初唐的時代特點。西魏、北周以前，敦煌石窟多用醇厚的紅色系畫壁面及窟頂藻井。至初唐時期，始逐漸改用青、綠、白色搭配，形成明快澹雅的效果。

大千自運

大千畫業再攀新高，可說與其眼疾有關。他於 1954 年移居巴西聖保羅，為營造「八德園」，不慎於搬石造景時造成眼睛微血管破裂。自 1957 年起，眼疾愈甚，終難再作綿密

精工之筆。復因 1956 年赴巴黎舉行個展，與畢卡索（Pablo Picasso, 1881-1973）晤面，見西方現代畫壇之趨向，內心受到啟發，而促成風格之大變。發展出潑墨、潑彩、或半皴半潑等技法，將中國繪畫帶入前所未臻的境地。本單元呈現大千晚期畫業的發展軌跡，展出的《大千狂塗》冊等三套大千旅居巴黎時期的冊頁，標誌了大千邁向新風格的重要轉折。〈山高水長〉則是大千潑彩技巧純熟後得心應手的佳作。

《大千狂塗》冊（圖 17）為減筆寫意風格，共有兩冊，繪人物、仕女、山水、蔬果、動物



圖15 | 民國 張大千 摹敦煌莫高窟第二五七窟北魏須摩提女請佛因緣 卷 國立故宮博物院藏



圖16 | 民國 張大千 摹敦煌莫高窟初唐藻井 軸 國立故宮博物院藏





圖17 | 民國 張大千 大千狂塗 冊 第十二開 國立歷史博物館寄存

等主題，足見其作畫題材之廣泛。其中畫女子髮絲的瀟灑筆法、高士流暢衣紋所顯露的放逸瀟灑、各不相同的寫意山水面貌等，均展現其過人的畫技；而其畫人物特別能表現鮮明的形象或情態，如透過眼神傳達女子的嫵媚嬌態、藉由瞠目奇貌表現羅漢的神情等；其幽默風趣也經常流露於畫中，如不抓鼠的貓兒或將自畫像與小猴並置等，而其中的黑山白水超越寫意畫的表現方式，在了解其潑墨風格的初期發展上，有著重要地位。筆墨精采，率性淋漓。隨畫題詩，詩作工緻清麗，時有新意巧句，融合了畫家的生活、思想與情感，也是研究該時期各項背景的第一手資料。

〈山高水長〉（圖18）乃大千畫為摯友張群八十八歲生日祝賀，曾畫贈其數十件作品。1949年大千能攜其書畫安全飛離成都亦

是靠張群的照顧幫助，晚年返臺定居與摩耶精舍的建造亦是在其大力協助與安排下得以順利。對於這樣一位知己兼恩人，大千必然十分用心製作，有別於一般應酬或是商業作品，儘管當時暫居雲河大廈的條件不佳，依然創作出這樣一幅帶有創意又不失傳統的典雅作品，展現出兩人非同一般的深厚情誼。

大千自畫像

張大千是近代最喜歡替自己寫像的畫家，畢生所創作的自畫像不下百幅。本次共選展十件，形式可分成小品冊頁與立軸兩種，四件出自本院度藏，六件為國立歷史博物館寄存。大千自寫像與一般肖像畫最顯著的差別，即在於他從不拘泥於肖像畫所習見的端莊肅穆與細膩寫實風格，例如〈我與我的小猴兒〉



圖18 | 民國 張大千 山高水長 軸 國立故宮博物院藏

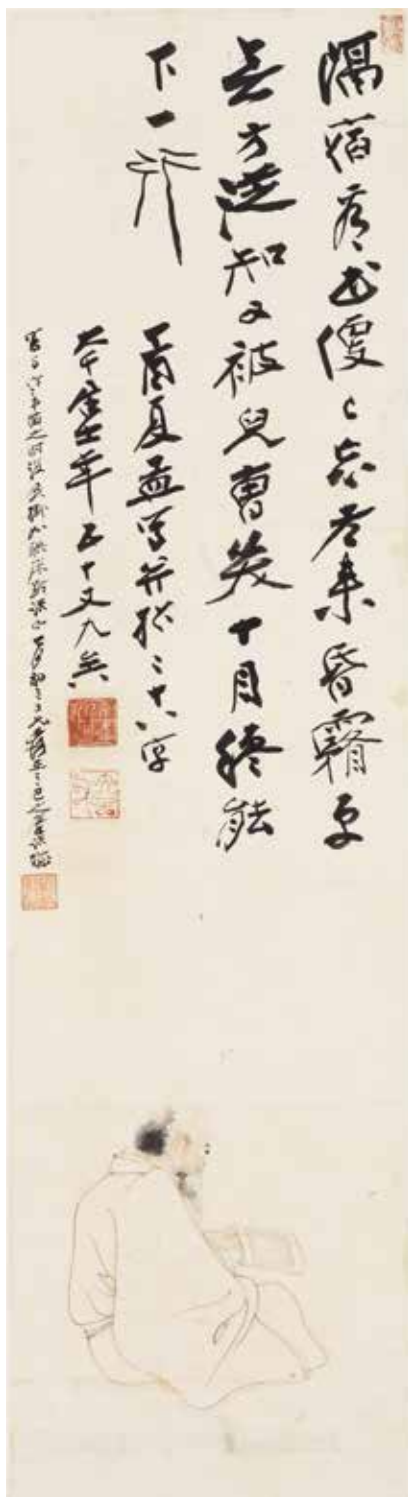


圖19 民國 張大千 五十九歲自畫像 軸
國立故宮博物院藏

就將自己與所鍾愛的黑猿一同入畫，〈五十九歲自畫像〉則宛如展卷閱讀的古代高士，〈乞食圖〉又將自己裝扮成托鉢化緣的行乞者，〈鍾馗〉甚至把自己化身為宗教神祇。大千自畫像的筆墨則多採寫意法，若非畫中人那縷落腮長鬚的正字標記，實與尋常人物畫無甚差異。也正是這等率性多變的形象，更讓大千豪放不羈的藝術家真性情躍然紙上，分外受人激賞。

〈我與我的小猴兒〉（見圖17）收在《大千狂塗》冊（一）第十二開，右下方題：「我同我的小猴兒」。大千生性愛猿，藝壇亦盛傳黑猿轉世之說，此畫即能充分展現他與猿猴之間的親密情感。畫成於1956年，時大千五十八歲，首度遊歐並與畢卡索（1881-1973）會晤。受到西方現代藝術的啟發，筆墨遂益趨豪邁簡潔，率意淋漓。

〈五十九歲自畫像〉（圖19）作於1957年，時大千居巴西八德園。據題知是大千贈與張日寒的自畫像。畫中的大千作古代文士裝束，側身盤腿而坐，左手持書卷，低目展讀。是年大千罹患眼疾，於秋天赴美就醫。此作線描勁利簡潔，僅面部略施微展，絲毫看不出目力受阻，但以大字作書，又隱隱透露了「老來昏霧」的無奈心情。

〈乞食圖〉（圖20）作於1973年，時值大千七十五歲生日，居於美國加州環華菴。畫中的大千，鬚髮皤白，蓬鬆零亂，右手持杖，左手端著一只空碗，裝扮成乞丐的模樣。大千晚年卜居摩耶精舍，此作也由故宮典藏。〈乞食圖〉現已被摹勒上石，豎立於大千埋骨之所梅丘附近，成為紀念他畢生仰仗畫藝乞食人間的最佳寫照。

〈鍾馗〉（圖 21）作於 1947 年端午節，時大千四十九歲，寓居上海。依據右上方的款題，知是為友人陳定山（1897-1987）而作。畫中人作鍾馗扮像，頭頂烏紗帽，雙手握劍。滿臉的絡腮鬚，分明就是大千本人的側寫。帽頂上簪花，益發凸顯出作者奔放不羈，馳騁畫藝遊戲人間的真性情。

大千與臺灣

1976 年以前，張大千雖長年旅居海外，始終與臺灣保持密切聯繫，時常返臺舉辦畫展，同時也捐贈不少畫作。由於張群等許多老友都居住在臺灣，加上健康欠佳，才會在好友們的勸說下，積極思考返臺定居事宜，最後選址臺北士林的外雙溪，構築其晚年安



圖20 民國 張大千 乞食圖 軸 國立故宮博物院藏



圖21 民國 張大千 鍾馗 軸 國立故宮博物院藏



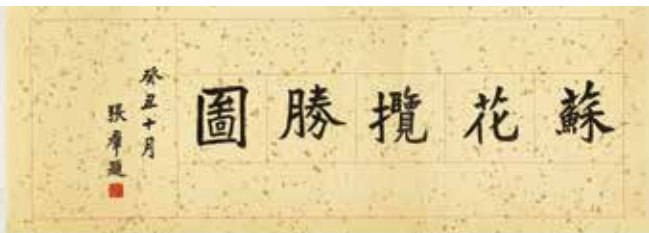
圖22 | 民國 張大千 蘇花攬勝圖 卷 國立故宮博物院藏

居的摩耶精舍。臺灣的優美環境以及溫暖人情，加上當時藝壇的多元繁榮景象，相對安穩且多采的生活無疑提供一個嶄新的創作氛圍，讓他得以在藝事上繼續締造佳績。〈蘇花攬勝圖〉與〈阿里山曉望〉直接將島上迷人風光景點幻化至紙面上，〈致張繼正夫人鳳梨紙函〉則顯示了他對鳳梨紙的熱愛與推廣，這些都反映出大千與這塊土地的情感與互動。透過這些作品，觀眾必能更加瞭解大千如何心繫臺灣及其心中的美麗寶島印象。

〈蘇花攬勝圖〉（圖22）以表達詩境為

主，描繪公路環山蜿蜒於峭壁、山洞與雲霧中，其下則是巨浪翻滾，最後沒入迷濛。大千雖曾於1960、64年兩遊蘇花公路，皆因雨霧難窺全貌，此卷乃透過張維翰（1886-1979）〈蘇花行〉的描繪，加上自己的印象才完成。1965年，他已回到巴西靜養數月，才有空閒為老友完成此畫，成為他蘇花遊的傳世名作。

〈阿里山曉望〉（圖23）作於1965年，所用潑墨技法已相當熟練，明暗光影對比強烈，墨韻變化生動，具雄偉之氣勢。大千先



生認為嘉義阿里山曉色為我國一奇，亦世界一奇，故取阿里山風景入畫的作品不少。同樣受到他稱讚的還有蘇花公路，甚至推為我國第一奇境，亦世界第一奇境也。

〈致張繼正夫人鳳梨紙函〉（圖 24）中提及鳳梨紙勝過宣紙，謝稚柳在試用後也認

為可比乾隆內府紙。此紙較宣紙潔白堅韌，墨韻層次豐富，且不易發黃，深受臺灣藝文界喜愛。對於紙張要求很高的張大千，嘗試過張豐吉研發的鳳梨紙後相當喜愛，除了自用，也推薦給同好。據張豐吉回憶，大千曾向他訂製了五、六批紙，共約數千張。



圖23 | 民國 張大千 阿里山曉望 鏡框 國立歷史博物館寄存

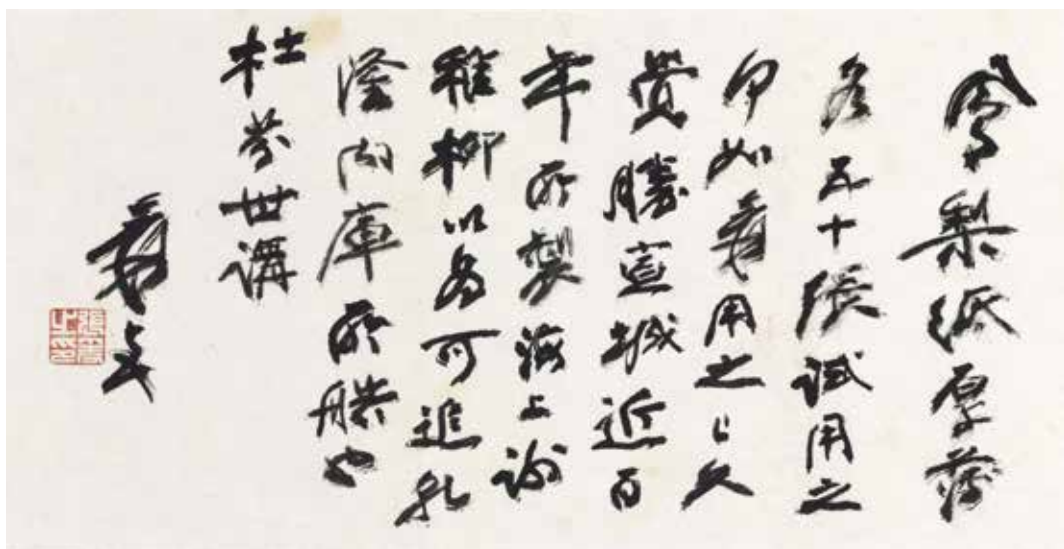


圖24 | 民國 張大千 致張繼正夫人鳳梨紙函 單片 國立故宮博物院藏

大千自用印

大千攜至臺灣的大量自用印，後來皆由張徐雯波女士捐予本院，此次選展其中八十六方。有幾方為大千親自操刀，畫面總是顯得特別具有新意，不同於一般篆刻作品。例如「一切惟心造」（圖25），採取九疊篆布局，卻能避開容易勻整呆版的缺點，利用刀法與篆法的巧妙變化，反而呈現出生動活潑的繚繞趣味。

其餘印章多數出自當代著名篆刻家，早期用印中就屬趙叔儒（1874-1945）兩位高徒方介堪（1901-1987）與陳巨來（1904-1984）所刻最夥，大千經常委託他們刻製相同印文的印章。方介堪以鳥蟲篆與玉印風格最為著

名，例如「張爰私印」（圖26）、「大風堂」（圖27）、「除壹切苦厄」（圖28）。陳巨來則是以元朱文印最為著稱，被趙叔儒推為近代第一，例如「春愁怎畫」（圖29）、「大千居士」（圖30），布局工穩疏朗，刀法俐落，線條圓勁，可說將細朱文發揮到極致。出自這兩位篆刻名家的印章就成為大千作品上的常客，與其書畫相得益彰。

離開大陸之後，大千開始使用較多渡海來臺篆刻家的印，較常見有臺靜農（1902-1990）「環華龕」（圖31）、王壯為（1909-1998）「摩耶精舍」（圖32）、曾紹杰（1910-1988）「游戲神通」（圖33）等。

由於大千自己能篆刻，因此對於印章要



圖25 | 民國 張大千 「一切惟心造」石印 國立故宮博物院藏



圖26 | 民國 方介堪 「張爰私印」牙印 國立故宮博物院藏



圖27 | 民國 方介堪 「大風堂」牙印 國立故宮博物院藏



圖28 | 民國 方介堪 「除壹切苦厄」石印 國立故宮博物院藏



圖29 | 民國 陳巨來 「春愁怎畫」石印 國立故宮博物院藏



圖30 | 民國 陳巨來 「大千居士」牙印 國立故宮博物院藏

求特別高，不僅所用印章出自名家之手，閒章印文的挑選與使用也很用考究，似乎都能忠實地反映出人生的不同階段。方介堪「敵國之富」（圖34）取自當年馮若飛贈以「富可敵國，貧無立錫」句，形容大千收藏之豐富與狂熱，語見張大千跋趙孟頫《九歌圖書畫冊》（美國大都會博物館藏）。曾紹杰「直造古人不到處」（圖35）經常鈐蓋於其獨創潑彩山水上，藉以表明畫風的開創性。陳巨來篆徐克銑刻「一生江海客」（圖36），完全就是其一生漂泊的寫照。印章儘管只是小小的方寸世界，但隻字片語可都是大千心境的真實流露。

小結

大千先生與國立故宮博物院關係深厚，不僅捐出珍藏的古書畫、臨摹敦煌作品，及自用印予本院，同時也將居所摩耶精舍捐出成立紀念館，由本院代為管理。今年適逢大千一百二十歲生日，特從本院豐富典藏及國立歷史博物館寄存之作品中，精選出書畫精品、印章與珍貴照片，希望能具體反映大千先生早、中、晚不同時期的藝術特色與精神，讓觀眾重睹其精采絕倫的藝術傳奇與大師風采。

文字撰述：劉芳如、何炎泉、劉宇珍、方令光（以上作者任職於本院書畫處）、國立歷史博物館



圖31 民國 臺靜農 「環華龕」石印 國立故宮博物院藏



圖32 民國 王壯為 「摩耶精舍」石印 國立故宮博物院藏



圖33 民國 曾紹杰 「遊戲神通」石印 國立故宮博物院藏



圖34 民國 方介堪 「敵國之富」石印 國立故宮博物院藏



圖35 民國 曾紹杰 「直造古人不到處」石印 國立故宮博物院藏



圖36 民國 陳巨來篆 徐克銑刻 「一生江海客」石印 國立故宮博物院藏

