

C01

陈道义 著

吴昌硕 经典印作 技法解析

重庆出版社
重庆出版社

篆



香港公共圖書館 HKPL



3 8888 15447616 6

历代篆刻经典技法解析丛书

吴昌硕经典印作技法解析

重庆出版社

931.1
7280

重庆出版社

• 历代篆刻经典技法解析丛书 •



篆

ISBN 7-5366-7507-0



9 787536 675070 >

ISBN 7-5366-7507-0/J • 1158

定价：25.00元

吴昌硕

经典印作技法解析

陈道义 著

WUCHANGSHUO JINGDIAN YINZUO JIFA JIEXI



HKC

3 8888 15447616 6

重庆出版集团  重庆出版社

图书在版编目(CIP)数据

吴昌硕经典印作技法解析 / 陈道义著. — 重庆: 重庆出版社, 2006.5
(历代篆刻经典技法解析丛书 / 李刚田主编)
ISBN 7-5366-7507-0

I. 吴... II. 陈... III. 篆刻—技法(美术)
IV. J292.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第142197号

吴昌硕经典印作技法解析

Wuchangshuo jingdian yinzuo jifa jixi

李刚田 主编 陈道义 著

出版人: 罗小卫

策划: 周永健 郭 宜

责任编辑: 郭 宜 杨 帆 蒙 中

特约编辑: 马 伟

封面设计: 邵大维 郭 宜

版式设计: 郭 宜 蒙 中

责任校对: 廖应碧

电脑制作: 廖晋华 郑 超



重庆出版集团 出版
重庆出版社

重庆长江二路205号 邮政编码: 400016 <http://www.cqph.com>

重庆市开源印务有限公司印制

重庆出版集团图书发行有限公司发行

E-MAIL: txchu@cqph.com 邮购电话: 023-68809452

全国新华书店经销

开本: 635mm × 980mm 1/16 印张: 8.25 插页: 1 字数: 102千字

2006年5月第1版 2006年5月第1次印刷

印数: 1-5000

定价: 25.00元

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换: 023-68809955 转 8005

版权所有, 侵权必究

● 历代篆刻经典技法解析丛书 ●

吴昌硕 经典印作技法解析

· 目录 ·

历代篆刻经典技法解析丛书总序	1
第一章 概论	5
第一节 生平游历与艺术概况	7
第二节 篆刻历程	10
第三节 印风及其影响	17
第二章 经典印作技法解析	20
第一节 篆法解析	22
第二节 章法解析	28
第三节 刀法解析	36
第四节 效果制作技法解析	45
第三章 临摹与仿创	49
第一节 关于临摹	51
第二节 吴氏白文印临摹	56
第三节 吴氏朱文印临摹	64
第四节 意临与仿创	74
第四章 “吴派”印风作品技法解析	84
第一节 吴门弟子印作技法解析(附寿石工)	86
第二节 吴门再传弟子印作解析	106

第三节 “吴派”在当代篆刻创作中的历史地位	118
后记	125
参考书目	127

历代篆刻经典技法解析丛书

总序

李刚田

1999年,作为国家“九五”重点出版工程,重庆出版社出版了《中国历代印风系列》21卷(以下简称《历代印风》),取得了良好的社会反响,并获得“国家图书奖”。继《历代印风》之后,重庆出版社于2006年又出版了这套《历代篆刻经典技法解析丛书》(以下简称《技法解析》)。《历代印风》突出的特点是站在篆刻艺术立场去认识和梳理历史遗存,基于这一指导思想,《历代印风》在不同的篆刻艺术风格流派这个参照系中将历代印章进行收集和分类整理,并在每卷的专论中对其进行综合述评和理论提升。《历代印风》既不同于单纯的印章史图录,也不同于单纯的篆刻艺术教科书,而是兼具二者的功能,重在揭示篆刻形式与风格的发生和变化。而这套《技法解析》丛书则是在前套书对历代印风整理和研究的基础上,利用并拓展前套书的篆刻资料,突出了篆刻艺术创作的教学功能,选取经典的古代印章和代表性印人的

作品,通过一方方具体的印例,用解剖麻雀的方法,对篆刻创作技法进行分类解析,并从中梳理出一定的技法规律。如果说《历代印风》重在资料的整理和对历代篆刻风格发展变化的把握,那么《技法解析》丛书则立足于艺术创作实践,侧重于创作技法的揭示和研究。

当我们确定这套书的选题后,接下来就是如何进行分册设置,而面临的是以前编撰《历代印风》时分卷的同样问题。由于篆刻发展史的特殊性,《历代印风》在分卷设置时采用了多种方法:对古代印风的分类,基本上是依印章史发展的时序进行的;对于清代以来的篆刻创作,则依其风格流派的划分设卷,也就是以代表性篆刻家设卷;但对于一些特殊艺术形式的古代印章或印迹(如封泥、印绶、肖形印等),则打破时序按材质和表现内容进行分类。这种分类方式顺应了篆刻发展的特殊性及篆刻艺术形式的特殊性,又能紧扣篆刻艺术的主题,所以这套《技法解析》丛书基本上依照印风的分卷设置进行。由于这套书要针对当代篆刻创作的实际情况,《历代印风》中一些与当代创作关系不太密切的分卷,如《元代印风》、《明代印风》等,就不在《技法解析》丛书中专设分册;在《历代印风》中将汉魏印风、浙派印风等内容又设为多个分册,根据《技法解析》丛书的体例及实际要求,则每类技法解析对象只设一册即可,而一些与当代创作关系密切的清代中晚期及近代篆刻家,则重点保留。经过反复推敲,确定本套丛书设为12分册:《古玺技法解析》、《秦印技法解析》、《汉印技法解析》、《元宋文印技法解析》、《浙派经典印作技法解析》、《邓石如经典印作技法解析》、《赵之谦经典印作技法解析》、《吴昌硕经典印作技法解析》、《黄牧甫经典印作技法解析》、《齐白石经典印作技法解析》、《古印绶、封泥代表作品技法解析》、《鸟虫篆印技法解析》。

篆刻艺术的形式美依靠相应的技法手段来完成,篆刻艺术的审美思想通过技法与形式来物化,可以说没有篆刻技法发生作用,篆刻艺术就不存在。在创作中,没有美学思想的作品就等于没有灵魂的人;

没有形式的作品,就等于人没有了躯体,而一切美学思想对于艺术表现技法来说,则是“皮之不存,毛将焉附?”技法是完成作品形式,传达美学思想的唯一手段,所以一件作品有无技法的存在,是判定艺术创作与非艺术创作的界限,技法的高下难易,是判定一件作品高下的重要内容。

篆刻技法是艺术创作的重要内容,它既是完成艺术创作所必须的手段,同时又是篆刻美的重要组成部分。篆刻美具有空间构成与时序进程的两重性,篆刻技法也具有这两重性。篆刻的空间形式有赖技法完成,此时的技法只是完成艺术形式的一种手段,而刀石相激之间的美,刀笔相生的意韵,刀刀递进过程留下的痕迹,表现着一种时序之美,此时的技法又是篆刻美的内容。庖丁解牛:“手之所触,肩之所倚,足之所履,膝之所踦,砉然响然,奏刀騞然,莫不中音,合于桑林之舞,乃中经首之会。”其中充分表现着技法的时序之美,节奏之美。《技法解析》这套丛书紧扣篆刻创作技法这个主题内容,这也正是与篆刻创作最为直接、作者最为关心的内容。

这套丛书立足于艺术创作实际而力避空谈,通过不同的具体印例、不同的印面形式、不同的风格流派探讨不同特点的技法。但我们又不能局限于对象,仅仅停留在具体的、局部的认识和分析之中,而要求站在整体的、宏观的立场去认识具体和局部,通过具体和局部去把握整体,通过实践的验证升华到理论,通过具体技法的分析和叙述总结出规律,上升到篆刻美学的层面,这就是古人所谓的“技进乎道”。

对历代优秀篆刻作品进行技法解析,我们应站在篆刻艺术创作的立场上去认识、解析古代印章,在分析具体技法时,也必将突破古代印章的制作方式、使用方式。如对于刀法的论述,我们是依照以刀刻石的创作方式去认识和研究用刀种种效果,在古代印章制作中,并无今天我们所依据的“以刀刻石”的方式而建立的刀法概念。解析古代印章中的所谓刀法,实际上是对古印中不同的制作效果,不同的印

材质地以及不同的用印方式而形成不同的线条质感的分析,探讨如何转换为“以刀刻石”的刀法技巧,如何在古印线条特质的启示下形成创作风格。在研究篆刻创作技法中,《技法解析》丛书突破《历代印风》各分册之间的分野;在化入创作的研究中,突破古玺、汉印之间的时代悬隔,突破浙派、邓派等等之间的风格差异,将古代印章中表现出的金石气、明清流派篆刻中的文人雅意、当代篆刻创作中的形式变化及刀与石的表现力融合贯通在一起。

我们站在当代艺术的视角去发掘、认识、继承和发展历代篆刻艺术遗存。在临摹和创作中,一方面不局限于古代的“烂铜印”模式,同时也不必局限于文人篆刻所追求的那种“不激不厉”、“中正冲和”之美;另一方面我们决不能割断历史而向壁独造,一味追求形式的新奇动人而失去了传统文化在篆刻中的支撑力。要以当代的视角,以篆刻艺术创作的立场去把握古与今、表现与内涵之间的辩证关系。

基于这套丛书的特征,我们聘请的各分册作者都有着两方面的素质:一方面是篆刻创作实践的专家,另一方面是篆刻学研究的专家。这两方面的素质缺少其一便不能完成丛书编撰工作。作者们在努力客观、准确把握解析对象的技法特征的同时,又不可避免地带有主观倾向,对研究对象的审美理解、在临摹与创作中的审美表现从来就带有主观色彩,这是由艺术创作的本质所决定的,这种主观性也是艺术的个性,不但是不可避免的,而且从一定意义上讲是必要的。但限于解析对象的规定性,以及读者群体的需要,作者们将把个性的表现把握在一定的度上,将著作者的个性融入篆刻艺术的共性规律之中,这是本丛书对所有著作者的要求。

希望这套丛书能成为读者切实有用的篆刻学习工具书。



第一章 概论

吴昌硕(1844—1927),浙江安吉人,是我国近代驰誉海内外的艺术大师。他在诗、书、画、印诸方面均有高深的造诣,并能融会古今,博采众长,破旧立新,各具面目,成为我国近代艺术史上开创一代新风的典范。这四者中,人们公认他篆刻艺术成就最高,只不过印为小道,到晚年反被他的书画名所掩,他自己也曾说过“人说我善作画,其实我的书法比画好,而我的篆刻更胜于书法。”(钱君匋《谈谈吴昌硕的篆刻》)他开创“吴派”印风,被推为天下名社——西泠印社的首任社长,留下了较多的风格凸现、格调高古的经典印作,不仅为海内后学者提供了宝贵的可资学习和借鉴的篆刻财富,而且日本、韩国等海外篆刻家亦从中受益良多。我们分析吴昌

硕经典印作的技法和创作思想,旨在启发和帮助篆刻爱好者正确认识吴氏印风的演变过程及其艺术精华之所在,把握吴氏印风的本质特征,从而有目的、有选择地学习和借鉴,以便少走或不走弯路。

第一节 生平游历与艺术概况

汉代著名思想家王充有“知人论世”之文学理论,宋代书法四大家之一的苏东坡也说过“古之论书者,兼论其平生”、“凡书象其为人”(苏轼《书唐氏六家书后》)。笔者以为,凡学一家篆刻,应该也必须了解这一篆刻家的生平游历及其艺术历程,这样才能全面认识其风格创造的由来,才能深入领会其作品的艺术特点。因为人的个性特征、成长环境,以及学艺道路,都是艺术家成功与否的决定性因素。而且每个人既是家庭中人,亦是社会中人,篆刻家在青少年时代学艺,受其家庭、社会因素的影响很大,换句话说,篆刻家的审美取向和印风的形成与其生活经历、游学等方面有着相当密切的关系,因为这些经历对人的个性形成起着决定性的作用,而个性在不同时期的篆刻学习、创作中总是直接或间接地表现出来,再加上先天艺术秉赋的作用,一旦在篆刻实践中有了契合点,个人印章风格就很容易形成。

吴昌硕,清道光二十四年(公元1844年)农历八月初一出生于浙江安吉县鄣吴村,初名俊,又名俊卿;字苍石、昌硕等,亦署仓石、昌石、仓硕,约69岁以后以“昌硕”字行。他的别号较多,常见的有苦铁、老缶、缶道人、大聋等。吴家世属书香门第,祖父曾为安吉古桃书院院长,父亲为咸丰辛亥举人,伯父亦是举人出身,因此,吴昌硕

自幼即受到家风熏陶,习字读书,自有分寸。他10岁时便被送到离家五六里远的邻村私塾去念书,因受其父善书、刻印的影响,14岁时开始经常一边念书,一边刻印,有时悄悄地背着私塾老师磨石奏刀。由于吴昌硕出生于晚清内忧外患的时代——外有帝国主义列强侵略中国,内有反清的太平天国运动,当时人民生活在水深火热之中,因此,吴昌硕青少年时期过着颠沛流离的艰苦生活。1860年,他17岁时,因太平天国战事波及家乡安吉,不得不随父逃亡外出谋生,战乱中父子又被冲散,家中弟妹与许多村民一样先后因饥饿而死,原配未婚妻章氏也因贫病交加而歿。吴昌硕只好孤身“浪迹四出,以刻金石治生”(《西泠艺报》第101期),这使他经历了生离死别的困苦。后来他在《别芜园》诗中回忆道:“在昔惟烽火,乡间一焦土。亡者四千人,生存二十五。骨肉剩零星,流离我心苦。”然而,这段苦难的流离生活造就了他坚韧不拔,奔放不羁的内在气质。21岁的吴昌硕又从鄂、皖辗转回到家乡与父亲相依为命,耕读度日。次年县试,他中了秀才,并随父亲和继母杨氏迁居安吉县城内,搭几间茅屋重建家园,名曰“篆云楼”,又颜其读书室为“朴巢”,取返璞归真之意。其间继母杨氏对吴昌硕治印非常关心和支持,“府君(吴昌硕)好治金石,以劫后家贫,太夫人日援砖瓦,指令篆刻,摹秦汉鼎彝文字”(吴璠《朴巢印存》跋)。吴昌硕23岁时,拜乡贤前辈施旭臣为师,学习诗文和书法,兼修篆刻、金石之学。26岁时又负笈到杭州诂经精舍,从名儒、清末经学大师俞曲园(名樾,字荫甫)学习辞章和金石训诂。隔年回家乡自读,以授邻人子弟,代人写对联、文章为生。30岁时,他再度前往杭州诂经精舍问学,这为吴昌硕日后在诗文、书法、篆刻等方面的发展打下了坚实的基础。此后吴昌硕又游学于湖州、嘉兴、苏州、上海等地(下文详述),结拜师友,切磋艺术。其间主要以卖字画、刻印养家糊口,亦曾寄居于大户人家打杂工,还在扬州做过“辅貳”小吏,又捐官作了一月余“安东县令”,做过吴大澂的幕僚,直到晚年,艺名渐渐远扬,

自69岁始居上海,1927年病逝于沪寓,享年84岁。

吴昌硕的一生,以诗、书、画、印“四绝”蜚声艺坛,名震海内外。他先学印,再学诗、书,后学画,最后将此四者融会贯通,创造性地继承了中国民族艺术的优秀传统,并独立发挥他自己的个性与特长。从而在书、画、印方面形成了鲜明的个人风格,可谓画中有书、印,印中有书、画,且各有诗情意境。他的艺术作品,都具有强烈的艺术特征,那就是“气势磅礴,魄力雄伟,用笔豪放,墨色浓重,于浑朴中见华滋,于厚重中寓灵动”(刘江《吴昌硕篆刻艺术研究》),将伟大的民族精神,质朴的时代风貌,憨厚的个人品格融会其中。在书法方面,吴昌硕青少年时期多以临摹楷书为主,先从颜体入手,后沉溺于魏晋钟繇小楷,注重用笔的含蓄和结字的浑朴内蕴,打下了坚实的基础。青少年时期他游学于杭州、湖州、苏州,因结识拜见时彦如杨见山等,便对篆隶浸染较多,受邓石如、吴让之等书家笔法的影响很大,曾临摹过大量的汉碑,如《嵩山石刻》、《张迁碑》、《石门颂》、《祀三公山碑》等等。定居苏州后又醉心于篆书,可能他已认识到篆书对篆刻创作的重要作用,最后他选定《石鼓文》作为主要的临摹对象,其后数十年临池不辍,并深入钻研。他在题《何子贞(绍基)太史书册》诗中写道:“曾读百汉碑,曾抱十石鼓。”这是他自己学书的小结。而且他65岁自记《石鼓》临本时还说:“余学篆好临《石鼓》,数十年从事于此,一日有一日之境界。”的确,他在书法上的创造,以石鼓篆文之新境最为夺目。吴昌硕的行草书,初学王铎,后学欧阳询与米芾,中年后多参黄庭坚书意,能以篆隶笔法作行草,又以行草结体作篆书,因此他的书法作品,起笔多藏锋,行笔重气势,结字多斜侧,体貌皆舒展,线条疾涩相生,遒劲凝练,显示出激越的气派、铿锵的节奏和开阔的境界。

吴昌硕学习绘画,要比学书、学印晚得多。有资料记载大约在同治十一年(公元1872),他29岁时,在上海认识画家高邕之,受到感

染和影响后在家乡从潘芝畦学画梅，继而在杭州从吴伯滔学山水、花卉等，但进步不明显。后来由于他的书法篆刻功夫渐深，又曾有幸在大收藏家府上观赏到文物、古字画、金石拓片等，眼力大有提高，因此，当他经高邕之介绍向上海画家任伯年求教时，任说吴绘画用笔好，这增强了吴昌硕学画的信心，从此任、吴二人常在师友之间，交往甚笃。其间，吴昌硕又结识了蒲华、胡公寿、陆廉夫等画家，谈艺切磋，绘画有长足进步。因为眼界开阔，学养渐深，吴昌硕开始广泛吸取传统绘画之精华，极为推崇青藤（徐渭）、雪个（八大山人）、石涛（朱若极）、石田（沈周）等大家，并且熔多家之长于一炉，遗貌取神，为己所用，又参以书法用笔之妙，使其画亦透出笔酣墨舞，真气磅礴的雄伟气象。因画科为大宗，所以吴氏的画名反而逐渐比他的书法、篆刻之名更响。

吴昌硕的艺术世界中，篆刻举足轻重。一是学习篆刻的时间早（14岁）；二是从事篆刻创作的时间长，“予少好篆刻，自少至老，与印不一日离”（吴昌硕《西泠印社记》）；三是生前所出版的印谱多（约十多种）。在长期的篆刻艺术实践中，吴昌硕“不受束缚雕镂中”（《自述》诗），探索出治印求变之道，形成了“自我作古空群雄”的独特印风。关于吴昌硕篆刻的学习过程，其印风的演变和影响，是本书的重点，下文再详述。总之，吴昌硕的生平及其艺术道路是崎岖不平的，青少年艰辛困苦，为避乱谋生而四处奔波；壮年好学，寻师访友多游历于苏杭。这是他在艺术上走向成功的关键一步；晚年艺成，诗、书、画、印融会贯通，正如他的《刻印偶成》诗句所言：“诗文书画有真意，贵能深造求其通”。

第二节 篆刻历程

任何伟大的艺术家，其一艺之成，都要经过漫长的学习创造过程，



图1 虎口余生



图2 朴巢

通常总是从懵懂好事到摹仿学习，再从拜师学艺到匠心独造，最后树帜坛。吴昌硕的篆刻艺术之大成，也逃脱不了这一事物发展的普遍规律。我们剖析他的篆刻历程，会给我们后学者增强学习的信心，提供一些学习的经验教训。我们从《吴氏宗谱》中得知，吴昌硕从小受父亲癖好吟咏、金石刻印的影响，十几岁读私塾时，书包时常带着刻印的工具，一有闲空就自刻自乐。这是吴昌硕学习篆刻的懵懂自发阶段。他父亲对此很表同情与支持，但又恐怕他没有恒心和毅力，可能半途而废，就试探说“金石篆刻这门学问既深且广，必须下一番苦功，才能有所成就。你有这样的决心吗？”。吴昌硕听过此言后，对篆刻一道愈感兴趣，后来甚至废寝忘食，研习不辍（据吴东迈《吴昌硕》）。他17岁逃亡外出，谋生靠打零工度日，至21岁返回家乡，仍不忘旧日之兴趣，不断习字刻印，次年随父迁安吉城内并向乡贤先辈请教，于是广涉前人印谱，时时摩挲临习，颇有进展。直到27岁，吴昌硕将这五六年所刻的印作集成《朴巢印存》谱。此印谱分上、下两册，共钤印103方，惜皆无边款（此谱后由浙江省博物馆于1952年购自杭州古籍书店）。谱前有乡先辈施浴升（旭臣）序，后有其次孙吴瑶华跋（据祝遂之《略论吴昌硕〈朴巢印存〉及其它》）。从此谱所钤习作印实例来看，吴氏学印的路子较广，有摹汉之作（图1），有仿浙派的（图2），亦有学何震的（图3），还有受《飞鸿堂印谱》中俗格影响的，如“嘯阁”、“搜尽奇峰打草稿”等印（图4），这说明他当时的审美辨别能力还很有限，应与他的眼界不高、缺少名师指点有关。他的摹拟之作几



图3 白蕉花馆



图4 搜尽奇峰打草稿 啸阁

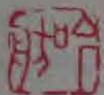


图5 吟舫



图6 千石公侯寿贵

乎是亦步亦趋、不越雷池，勤勤恳恳地练功夫，这应该与他朴实执著的秉性有关。正如吴氏乡贤先辈施旭臣的《芜园记》所言：“吴子苍石，今之淳朴士也，其为人不事表襮而中情纯一。”这位幼时被邻里呼为“乡啊姐”的吴昌硕，经过青少年颠沛流离的逃亡生活，再加上其亲眷相继在战乱中早逝（全家九口，只剩下父子二人相依为命），使他意志更刚强，性格亦更坚毅，从此更发愤苦读，尤钻研刻印（亦为谋生）。可以说，《朴巢印存》是吴昌硕继少儿时懵懂自发刻印之后初学篆刻的阶段总结。其习作虽雅少俗多，但真实地反映了他初学治印的实际情况，也展示了他青年时代刻苦学习的精神。

吴昌硕约在30到42岁之间，又集成好几部印谱，如《苍石斋篆印》（收印99方，时31岁）、《齐云馆印谱》（收印55方，时33岁）、《篆云轩印存》（时36岁）、《铁函山馆印存》（收印45方，时38岁）、《削觚庐印存》（收印65方，时40岁）等。这些印谱是吴氏篆刻历程之缩影，这阶段的篆刻作品是继承借鉴的多，但不像初学期那样盲目摹仿，而是有选择的广泛涉取。对浙派丁敬、赵次闲、钱松的印风较为崇尚，如“吟舫”（图5）印款曰：“用钝丁法”，“千石公侯寿贵”（图



图7 学源言事



图8 食气



图9 寄驻西湖近六桥



图10 安吉吴俊长寿日利印



图11 昌石



图12 山如

6）印款曰：“仿钱耐青”；对皖宗的邓石如、吴让之着意模仿，如“学源言事”（图7）印款曰：“戊寅九月为笃翁仿完白山人”，“食气”（图8）印款曰：“让老有此法”；另对徐三庚、赵之谦亦有学习，如“寄驻西湖近六桥”（图9）、“安吉吴俊长寿日利印”（图10）等。另外，这时期吴氏曾有幸协助湖州陆心源整理文物，在苏州吴云家帮助拓印《古铜印存》、钟鼎彝器图等，亲眼见到封泥、砖瓦、汉碑额篆、镜铭等金石文字，又得识金石家杨岷，后迁居苏州与杨比邻而居。因此，吴氏在学习近时的印作外，也将自己的见识逐渐会于胸中，尝试用于篆刻上，开始受到古陶文、古玺、汉晋砖文、碑额篆书等的影响。如得法陶文的有朱文“昌石”（图11）款曰：“古陶器文字如是，缶庐记”，“山如”（图12）款曰“辛巳端阳，仿匋拓刻此，得古意否，苍石问”（38岁作）；受古玺影响的有白文“两罍轩”（图13，37岁作），朱文“伯年”（图14，41岁作）；拟汉晋砖文的有“既寿”（图15）款曰：“吴



图13 两斋轩



图14 伯年



图15 既寿



图16 道在瓦甃



图17 穀祥临古



图18 籀书諺



图19 聋缶



图20 群众未縣



图21 云壺



图22 石人子室



图24 老钝



图23 日下东作



图25 愚庵

俊拟汉砖文，时乙亥中秋节”（32岁作）；“道在瓦甃”（图16）款曰：“旧藏汉晋砖甚多，性所好也。爱取庄子语摹印、丙子二月”（33岁时刻）；仿汉碑额篆的有：“穀祥临古”（图17）、“籀书諺”（图18）款曰：“拟碑额篆”；仿秦权量篆的有“聋缶”（图19），款曰：“秦权量用笔险劲，……”；取法封泥的有：“群众未縣”（图20）款曰：“乙酉”（时42岁）；等等。可以说，如果没有这几位师友的指导，没有对古器物的观摹，吴氏篆刻是不可能这样快甩掉俗格的（因为他少时治印只是自己琢磨，初学篆刻也是盲从的多）。因此，吴昌硕在《削觚庐印存》

跋语中感激地说：“吴封翁名云，自号退楼，……于金石尤深嗜，家藏三代彝器，秦汉玺印甚伙，……余始来吴门，封翁待以群从礼，假馆授餐，情甚挚，余得纵观法物古书，摹印作篆，觉有寸进，封翁之惠为多焉。”可见吴氏当时与名家交游是受益匪浅的。

从四十几岁开始到五十三岁前后，是吴昌硕篆刻艺术的蜕变期。这种转变大体可以归为三点：其一，在字法上将汉印、古玺与流派印等文字相结合，甚至小篆、大篆，缪篆相互掺合。如49岁时刻的“云壺”（图21），52岁时刻的“石人子室”（图22）；其二，刀法上冲切掺用，单、双刀混合，加强了印文线条古拙、苍茫的笔意，如48岁时刻的“日下东作”（图23），53岁时刻的“老钝”（图24）；其三，在章法上求外形的变化，采用印文粘边，界格，朱文边框下粗，其余三条边

第三节 印风及其影响

由以上“篆刻历程”可知，吴昌硕篆刻艺术道路的基本脉络是：早岁临习浙、皖等流派印，并借鉴时彦吴让之等人的印风之长，继而溯源古玺秦汉印、封泥等，最后印外求印，以秦汉印中的本质特征之一——浑厚为依托，将《石鼓文》、碑额篆书、砖文陶文等石系文字的奔放粗犷应用其中，从而形成了苍古雄浑，气势恢弘的印章风格。对此，高时显曾指出：“仓硕老友，承吴（让之），赵（之谦）后，运以《石鼓》之气体，参以古陶之印识……”（《晚清四大家印谱》序）。吴昌硕自己也认为：“旧藏汉晋砖甚多，性所好也”（“道在瓦甃”印款）。笔者以为吴昌硕印风的制高点是“气”，他的“气”，表现在其篆刻的各个方面。“气”是内涵于物理之中而不可见之物，但可通过具体形象显示出来。清初印论学者秦燾公在《印指》中多次提到“气”：“章法，……必相依顾而有情，一气贯串而不悖”，“司马尧夫淳正古朴，而秀爽之气露而不露，……其刀法有一种沉厚之气。”又说：“朱修能，……一种豪迈过人之气不可磨灭。”吴昌硕刻印刀法就显得有“拙气”，评论家常以“钝刀硬入”来形容他的刀法。他善于利用刀刃的角、腹部等，冲、披、削，随意由之，有时连预写的印稿也只是粉本而已，而不能约束其刀法的不可挡之气势。这种刀法使印文的线条粗实而有律动之美，丰富了其篆刻艺术语言的表现力。吴氏篆刻风格的字法以石鼓为宗，兼收钟鼎瓦甃文字，贵有“奇气”。他摹写古文字，意在“临气不临形”，如“葺缶”印款曰：“秦诏，权量，用笔险劲，奇气横溢，汉人之切玉印，胎息如斯。”他在邓石如以汉碑额篆入白文印，一改汉印平正之势的基础上又加发挥，多将印文字画伸展，使纵横之气外溢，致使印风跌宕而多姿。章法上，吴氏常将笔画粘连或接边，造成粗细融合，疏密相生，再加上敲击残破，既雕既琢等手段，使他的印章审美效果真正有“方寸之间，气势磅礴”之意象。我以为这种章法的构



图 26 心陶书屋



图 27 须曼



图 28 福庭



图 29 迟云仙馆



图 30 书征氏



图 31 月湖草堂

细的作法，以便与字法刀法相呼应，如50岁时刻的“愚庵”（图25）。这一时期吴氏篆刻的蜕变，也是其印风之初成。大约54岁以后，吴昌硕的篆刻风格步入成熟期，由于他学识修养不断积累，书画创作的成功表现，使其篆刻创作随年龄的增长而逐渐超乎法外，再加上适当的、有意无意的效果制作法，使其印风浑厚与灵动统一，豪放与精巧相生，连同印侧之边款也有卓而不群的创造，共同构成了独树一帜的吴氏印风。我们看一看他晚年所刻的“心陶书屋”（图26，57岁作），“须曼”（图27，55岁作），“福庭”（图28），“迟云仙馆”（图29，63岁作），“书征氏”（图30，71岁作），“月湖草堂”（图31，78岁作）等印，便可见一斑了。

成与其书法绘画一样,具有浓郁的“墨气”。总的来说,吴昌硕篆刻风格的形成源于在赵之谦开创“印外求印”的道路上的求索,当然亦如前文所述,更与其秉性、游历、学养有关。这正如吴氏在《别芜园》长诗中描述的:“沧波洗两眼,豪气郁难吐。”又如《勘仲熊》诗云:“读书最上乘,养气亦有以,气充可意造,学力久相倚。”总是把“气”放在一定的重要位置。

我们知道,元明清的文人篆刻基本上都源于秦汉印,即“印宗秦汉”,然而起初大部分篆刻家只是对秦汉印的外在形式有所认识,如方形为主的空间形式的确定、摹印篆或缪篆的应用等,以致多数印章不过是以石质印材去再现秦汉铜印,如王冕、文彭、何震等,汪关发掘汉印“光洁”美,却未能受到时人的普遍关注。清初徽州程邃等篆刻家在入印文字方面作了可贵的探索,但仍然没有摆脱时习。清代中期,皖中邓石如一出,把富于笔情墨趣的汉碑额篆书融入印中,切入到文人篆刻创新的深处;丁敬创立的浙派,对汉印的潜在美有了深层认识,细致分析汉印铸凿之法,使短刀碎切之“刀法”成熟;继起者吴让之、赵之谦又深入讨论印外求印,大大拓宽了印人的视野。从此,篆刻家创新之举此起彼伏,可以说吴昌硕是站在巨人的肩膀上高瞻远瞩,最终“自我作古空群雄”,形成了自己的风格。

吴昌硕印风确立后,很快被当时的印人所接受,海内外一时追随者众多,而且有“青”出于“蓝”者,如吴县徐新周(1853-1925),多得方匀坚实,苍秀健爽之趣;常熟赵古泥(1875-1933),潜心封泥,将缶翁之浑穆圆转,化为方折犴厉,形成稳健雄阔之风,又开“虞山派”新风;另有寿石工(1886-1949)、钱瘦铁(1887-1967)、潘天寿(1897-1971)等皆得缶老纵横跌宕、奇崛高古之趣;还有学者型书法篆刻家沙孟海(1900-1992)、艺术教育家喻乐三(1902-1984)都曾拜昌硕老为师,甚得其治印神理。另外,吴昌硕印风也为海外艺坛所瞩目。当时日本书坛、印坛有识之士常有来华问道于吴昌硕者,有

的在师友交游之间,有的还到吴氏门下以执弟子礼。这其中主要有:

日下部鸣鹤(1938-1922),日本江州人,光绪十七年(公元1891年)来华,先后与金石学家吴大澂,经学大师杨见山、俞曲园等交往,后又与吴昌硕深交,从而使吴之书画印作品播于东瀛。因此,有不少日本名士对缶翁十分崇敬。受此影响,河井仙郎(1871-1945,日本京都人)于光绪二十三年(1897年)将其作品寄往上海,向吴昌硕求教,并于1900年末,远涉重洋来沪拜于缶庐门下,后来又领其弟子西川宁(1902-1989)、小林斗庵等来华请教。其他还有长尾雨山(1864-1942)、水野疏梅(1864-1921,日本福冈人)等也曾向吴昌硕求学、求印。另外,朝鲜封建王朝末代的勋臣、皇室的外戚闵泳翊(芸楣),亦曾酷爱缶翁印作,与缶老为师友长达30多年,缶老先后为他刻印三百余方,因此,吴氏印风在朝鲜的影响亦相当深广。直到现在,日本、韩国等地还常举办一些吴昌硕遗作展,编印出版一些吴昌硕作品集等,如东京白木屋举办的“诞生一百二十年纪念·吴昌硕书画篆刻展”、印行《缶庐扶桑印集》等。另外,日、韩书画代表团亦经常借参加西泠印社活动之机来华朝拜吴昌硕之墓。

总之,作为一代大师,吴昌硕以其书画印全面发展的感召力和其在印坛的特殊地位,深刻影响了100多年来的几代人,而且至今不衰,值得我们学习和深思。现代艺术大师齐白石也十分服膺吴昌硕,曾有诗曰:“青藤雪个远凡胎,老缶暮年别有才。我欲九原为走狗,三家门下转轮来。”因此我们相信,吴氏印风及其流派必将对我国印学的发展产生更为积极而深远的影响。



第二章 经典印作技法解析

篆刻技法要素有三：篆法、章法、刀法。这“三法”互相制约、和谐统一，共同构成某一方印的风貌，如果“三法”各自为政，那么所刻成的印章则不伦不类。如欲刻精工一路的元朱文印，篆法应以小篆字体为主，或求婉转流畅，或求方折通灵；章法则以工雅、神情爽朗为主体，空间的分割亦以秩序、秀逸为要，而刀法或冲或切，或短冲带切，当以既雕既琢为尚，至于披、削等刀法就不宜在此多用。同理，如果我们要学吴昌硕印风，那么所用的篆法、刀法、章法就有所不同，否则肯定会收效甚微。

当然，“三法”之外，刻印者为追求拙朴、苍浑、剥蚀等艺术趣味，还可以辅之以敲击、椎凿、刮削、擦磨

等效果制作法（或称“做印”法——李刚田先生语），但要适可而止，更不能喧宾夺主。

第一节 篆法解析

我国的篆刻艺术由古代印章发展而来。印文的字体以篆书为主(偶有以隶、楷、草体为印者),一是由于篆书笔画易于变化、结字可方可圆;二是由于篆书显得古朴、约定俗成。篆书的写法即“篆法”,因而,古往今来都认为篆法是篆刻艺术的基础,好比造房屋的地基。例如一个初学篆刻的人,自己写印稿和请篆刻家写印稿,刻出来的效果就是不一样。然而,随着时代变迁,篆书在各个历史时期又有不同的变化,尤其是在印章这样的方寸天地里,其形式变化就更大,而且不同的印风,其篆法也是不尽相同的。从这种意义上来说,“篆法”的含义在篆刻范畴内,亦等同于“字法”,即用哪一类文字(甲骨文、大篆、小篆、缪篆、鸟虫篆)入印。况且,同一类文字入印,还会应章法的要求而有变化,而且这些变化应是有本之木、有源之水。因此,篆刻学习者一定要了解、熟悉篆书之法,包括篆书的源流、篆体的分类、书写风格等。如果只是用篆刻字典上的字来拼凑一方印,而不加入自己的设计与改造,效果肯定不好。笔者以为,一个印人要提高自己的篆法水平,主要可从以下几方面着手。

一、明源流

实践证明,任何事物的发生、发展或者变异,其内部总存在着一定的规律性的东西。我们只有探其源、明其流,才能把握其质的规定



图 32 甲骨文

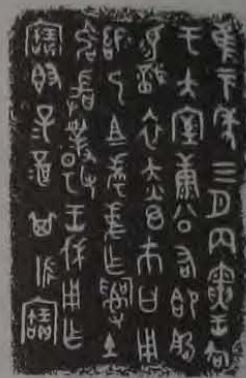


图 33 大篆

性。印文的篆法亦如此。“篆法”之源就是古代造字、用字的方法,即汉代许慎在《说文解字·序》中总结的“六书”——象形、指事、会意、形声、假借、转注。“篆法”之流,就是在这种造字、用字的方法的前提下,各个朝代的篆书(或者说入印篆字)有细微变化(如笔画增减,曲直变更,结字长扁等)。明白“六书”法则和篆书变化这一“篆法”源流,刻印时,我们就不会盲从,更不会轻易用篆书偏旁部首拼凑新字,或者随便将简化字变成入印篆书。关于这一点,明代文人篆刻流派创始人文彭、何震都很强调。如何震说:“六书不精义入神,而能驱刀如笔,吾不信也。”周应愿还从理论上对篆法作了具体分析:“凡笔之害有三,闻见不博毫无渊源,一害也;偏旁点画凑合成字,二害也;经营位置疏密不称,三害也。”(《印说》)当然,如遇到难字或有疑问的字,还是要查一查有关书籍、字典等。

二、识篆体

篆书是随着时代演变的。我们今天刻印用篆字,必须要识别历史上各个时代篆书的类别及其演变的承接关系,以及各类篆体之间能否换用等。这样我们刻印选字时才能变化自如,为我所用。明代印论家朱简言道:“摹印家不精石鼓、款识等字,犹诗人不曾见《诗经》、《楚



图 34 小篆



图 35 缪篆

辞》,求为高古,可得乎哉?”根据古代篆书在印章中的应用,以及近代篆刻家对入印文字的新探索,我们将其分成以下几类:

(1) 甲骨文: 1899 年被发现后,当时多着重于从古文字、书法等方面去研究它,但近现代开始有篆刻家将其入印,逐渐创造出一种新的印章审美趣味,故此列为一类(图 32);

(2) 大篆: 指钟鼎文、石鼓文、战国古玺文字等。这类文字字形变化大,地域性强,结字多诡异错落(图 33);

(3) 小篆: 指起源于战国、秦统一六国后由丞相李斯加以整理的篆书,故又称“秦篆”、“斯篆”。这类文字蜿蜒匀称,整齐和谐,是刻圆朱文印的好素材(图 34);

(4) 缪篆: 汉代专门用于刻凿印章的篆体,它是由秦代摹印篆发展而来,其特点是平正方直,屈曲填满,浑厚端庄,变化极为灵活。相对于秦标准小篆来说,这种文字笔画有增损、有曲伸、有挪让。可以说,这是秦汉印章兴盛的产物,也是出于方形印章篆文设计的实际需要(图 35)。



图 36 鸟虫篆



图 37 九叠篆

(5) 鸟虫篆: 指笔画带有抽象的鸟、虫等形状装饰的篆书,春秋时吴越器皿上常用,但大量存于汉代印章中。这种篆体有一定的美术化倾向,它极尽婉转盘曲之能事,表达飞舞流动之风姿,可浓妆艳抹,可淡施素描,千姿百态,变化无穷(图 36);

(6) 九叠篆: 指宋元官印上使用的笔画重复盘曲的一种篆体,“九”是笔画重叠的概数。这种篆体借鉴了汉缪篆屈曲缠绕之法,但笔画只增不减,故反映在印面上,重重叠叠,有臃肿、笨拙之感,但若善于借用,亦能创造出新的印章面目(图 37)。

以上几类篆体,是刻印者必须要识别的,这是篆法的基础。至于清代以降,文人篆刻家追求“印外求印”,故入印篆体还会具体到摘文、砖文、陶文、瓦当文、青花瓷押文等等,那是篆法变化的提高阶段。

三、习篆书

虽然篆刻艺术主要是用刀在印石上刻出篆文,即以刀代笔,但是

作者若能正确理解篆文书写的笔意,这对突出所刻印文的点画线条的艺术效果很有帮助。如线的气势与舒展、搭笔处的虚实、结字的变化等。况且,篆刻创新中还有“以刀意传笔意”这一主张。如赵之谦就高举这一旗帜,认为“古印有笔又有墨,今人但有刀与石”。据笔者的学习心得,习篆书对篆刻至少有以下几方面的好处:

(1) 习篆书可以加快识篆的进程。篆刻离不开篆书,对于篆刻初学者而言,古老的篆书确实难认难写难记,因此,刻印只能靠查篆刻字典,剪拼凑合,难能如愿。而习篆书可以帮助识篆,加深记忆,这样日积月累,就能做到胸中有数,而且能很快地明辨篆书源流。

(2) 习篆书有助于加深理解篆刻的刀味。篆刻以刀代笔,毫无疑问,所刻出的印文当然应该让人看得出有“刀味”(简单说来,“刀味”就是刀刻的过程中所留下的有意味的痕迹)。然而,假如刻者没有写篆书的经验和体会,没有理解写篆书的笔意,其“刀味”就是板滞的、枯燥的,甚至是无生命力的。

(3) 习篆书有助于篆刻的创新。习篆遍临诸帖后,久而久之,会产生一些感悟,从而促使自己探求篆书新意,将这些新意用于印章的“篆法”,再恰当地协调章法、刀法,就会形成新印风。可以说,这是篆刻创新的主要途径,清代篆刻大家邓石如、吴让之、赵之谦、黄士陵等均用此法创造出自己的印风(吴昌硕也不例外)。这就是当时印论家所总结的“印从书出”。

以上从“明源流”、“识篆体”、“习篆书”三大方面分析了篆刻要素之一——篆法的重要性。至于每个篆刻家作品的篆法,在不背离这一共性的前提下,又有他自己独创的见解,这样才能创造出不同面目的印风,这便是个性。篆刻大师吴昌硕经典印作的篆法,主要来源于他深厚的书法功底。前文说过,他早年临习过多种书体,中年以后专门研习《石鼓文》,深入领会了石鼓文的精神气质,并时常考究秦汉小篆。清代杨沂孙等人的篆书作品,对权量诏版、泰山刻石,砖瓦陶



图 38 千寻竹斋



图 39 宝燕斋集古



图 40 吴下顾沅



图 41 园丁家在竹洞号竹樵

文等也多会于心中,或取其体势,或参其笔意,再结合篆刻艺术这方寸世界的特殊形式,调和成他自己的篆法特征。

简言之,吴昌硕经典印作的篆法是以《石鼓文》体势为基调,以汉缪篆为主流,掺以碑碣篆文、鼎彝款识、砖瓦陶文等,共同构成粗犷雄健、厚重灵动的印文风格。下面举一些印例来具体说明吴氏篆法的特点。

1. “千寻竹斋”(图 38)

篆法是小篆,体势近《石鼓》,但“千”的一重圆点是大篆写法。细察可知,“千”字笔画少,空间大,故以一浓点求全印平衡。

2. “宝燕斋集古”(图 39)

缪篆之法,但已掺《石鼓》之圆势,且“宝”字以大篆法减笔代



图42 松石园洒扫男丁

之，使全印疏密协调。

3.“吴下顾沅”（图40）

缪篆体势，但“吴”字既不见于缪篆，也不见大小篆中，而近似于汉铜镜、洗等器物的铭文中，“沅”的“水”旁也减为“氵”。

4.“园丁家在竹洞号竹楣”（图41）

《石鼓》篆势，多数字是小篆之法，其中“丁”、“在”为大篆，“洞”的水旁点，则是借鉴隶书写法，但总体上不失雄厚灵动，和谐统一。

5.“松石园洒扫男丁”（图42）

这一文字内容的印，吴昌硕刻了十多方，有朱文，有白文，从中我们最能够看出吴氏印风之篆法的统一与变化。其中“洒”、“丁”的篆法变化最多，形有长、方、篆分大、小，而“洒”字还“创”成简化字，其他篆法亦有细微变化，但全印主调统一，风格一体。

第二节 章法解析

篆刻的章法，即印章文字分朱布白之法，亦即印文整体设计和布局的方法。例如，一方印四个字，如何布局安排它们，才能有艺术美感，就需要用章法原理来支配。章法不同，辅之以相应的篆法、刀法，就会出现或平正庄穆，或典雅秀丽、或俊俏奔放，或古拙雄浑等不同的艺术效果。凡印风卓立的大家，其篆刻作品总有一个相对独立、稳



图43 高聳公

定的让人一目了然的主流章法模式。吴昌硕的章法模式主要是：布局较紧密，印文上紧下松，边栏上虚下实，底端留红多或边栏粗，构成了稳健浑穆的章法特点（图43）。这些模式是篆刻家在遵循章法的一般规律的前提下所创作出的富有典型个性化的式样。对于篆刻章法的一般规律，前人多有总结和发展，如唐代著名篆书家李阳冰说：“摹印有四，……艺精于一，规矩方圆，谓之工；繁简相参，布置不紊，谓之巧。”（《论篆》）元代印论家吾丘衍在《三十五举》里专门举了一些印文章法布局的实例，如“三字印，右一字、左一边两字者，以两字处与一字处相等，不可两字中断，又不可十分相接”。邓石如提出“计白当黑”说：“疏处可以走马，密处不使透风”。清代冯承辉对篆刻章法的构成要素之一——印的边框，还作过细致的研究：“一印四角，有一二角圆者，则其余不宜圆，或于里边角间刻出一线，可免四角雷同之病。边不宜太细，亦不宜太粗，即一边而论，其中有粗有细，有斜有正，有连有断，不可思议，在操刀者相其中字之位置及石形如何中耳。”（《印学管见》）印论家陈克恕在《篆刻针度》一书中对章法作了比较全面的总结，他把章法分为：情意、势态、边栏、格限、空地、疆理、纵横、回文、挪移、增减、布置、妆点等十二方面。弘一法师还用图案原理来比喻篆刻章法，他在63岁时写给友人的信中说：“朽人所写之字，应作一张图案观之则可矣。不惟写字，刻印亦然。仁者若能于图案研究明了，所刻之印必大有进步。因印文之章法布置，能十分合宜也。”总之，智者各有心得，这些心得都非常有助于篆刻学习者



图44 鄧通私印



图45 吳押

对章法的理解和深化。这里,我们结合前人论述的章法经验,对篆刻章法之原理作一概括性梳理,然后再具体分析吴昌硕经典印作的章法特点。

笔者以为,前人对章法的论述,概括起来主要是:匀称,对比,挪让,离合,呼应,边栏界格。

一、匀称

凡属平正一类的篆刻作品,其章法多用匀称法,即印面文字的分布均匀对称,常常撑满印面,上下、左右或对角之朱白关系多均衡,从而造成一种或静稳端庄、或清秀雅致的和谐之美。秦汉印章多用此法(图44)。

二、对比

这是篆刻章法中应用最多的一种手法。对比是艺术创造的基本手段之一。对比的美是在有着明显差异、矛盾或对立的要素中,利用并置或反衬的手段,使双方的特征更加突出,形成相反相成的关系。篆刻章法中的对比可以起到变化生动、丰富强烈的艺术效果。具体的篆刻章法的对比,可以从虚实、参差、斜正、动静、方圆等方面去理解。虚实对比又包括印文笔画的繁简、粗细对比、印文分布的疏密对比等,在视觉上的强烈反差中求统一,有时以朱白色彩悬殊求平衡(图45);参差对比主要是将印文笔画或字的分布有意错落,在“大乱”中求“大致”(图46);斜正对比是将印文的部分笔画、偏旁部首或某几个字有意欹侧,与其他端正部分造成反差(图47);动静对比是指将笔画或



图46 筠庄



图47 字日元喈



图48 甘苦思食閑



图49 汪朱荫成



图50 乙亥刘五

字的动感和静态排列在一起——一般地,直线静,曲线动,二者合为一体,则稳健中有灵动(图48);方圆对比是把方和圆这两种不同的形体巧妙地结合在一起,以增加篆刻韵味。如印文方体,边框可带圆势,反之同理。缪篆方,小篆圆,也可互相参照对比,构成印文章法(图49)。

三、挪让

挪让,就是把印文某字的位置或某一部分笔画移动或让步,以求印面全局达到一定的艺术效果。如吴昌硕刻的“乙亥刘五”(图50)，“乙”字起笔向左上挪移，“五”的最后一横向右拉长。

四、离合

“离”是把印文字或偏旁结构分离开,“合”是把印文字的某些笔画并在一起(称为“并笔”),或将两个字合占一格空间,或将“离”的结构“合”到别的字上,如邓散木刻的“当惊世界殊”(图51)。

五、呼应

印面文字布局时,如果一处出现某种特征明显的笔画线条(如肥



图 51 当惊世界殊



图 52 听有音之音者聦

点、粗画、斜线、圆圈等)或空白、多红、残破等,那么需要在另一处安排与其特征相似的笔画、结构造型等,这就是呼应。章法的呼应形式是因印制宜的,有上下呼应、左右呼应、对角呼应,有近相呼应、有线条呼应、有结构呼应,有留红、留白呼应等。总之,不拘一格。其目的是使全印文字之间不孤立,不怪诞,不单调,从而使章法严密,相映成趣。如吴昌硕刻的“听有音之音者聦”(图 52),“有”字右下空白多,故“者”字上方断边残破以求“白底”呼应。

六、边栏界格

边栏,即印面周边的非文字部分或由线条围成的框线,如朱文印周边的框线,白文印周边的自然红所围成的边等。极少数朱文印无栏,而以印文的外围自然排成无形之边;有些白文印在印文的外围加上框线,形成“栏”。“界格”,指印面的分界线,古印有“田”字格,“日”字格等,后来文人篆刻对界格之形成又有发展。边栏和界格是篆刻章法中不可忽视的重要因素,它们和印文共同构成一个整体,布局时应当统筹考虑。边栏的处理手法有残边、搭边、粗栏、细栏、无形边栏等多种;界格也有粗细斜正、阡陌交错等多种形式。对于某些不易分布妥帖的印文,应用界格,多能令其平衡稳当,有的界格还能起到过渡连接的作用。总之,边栏、界格要和印文和谐统一,共同形成某种艺术效果。

以上所举篆刻章法的主要原理(法则),是从古今大量的作品中总结出的普遍规律,即所谓章法的“法”,其中每一“法”之间不是孤立存在的,其概念也不是互相排斥的。或者说,一方印的布局可能有几种“法”。另外,章法是变化的,是在继承中发展的,篆刻家在不断的创新实践中还会创造新的“法”。总之,章法从无法到有法,又从有法到无法,这样循环往复,螺旋式上升到新的高度。

吴昌硕经典印作的章法,部分借用了汉封泥的外在形式,边栏通常上轻下重,有的略呈梯形状,白文印下方留红较多,朱文印上,左、右边框线较虚,下方粗而实,增加了印面的沉着稳定感;其印文的布局常常上紧下松,通过拉长竖画之垂脚,或添加一竖式界网格线,以取纵势,印文之间的结构以紧密为尚,形成了众志成城之态;而且又巧妙地、自然而娴熟地运用了篆刻章法的普遍法则,如对比、挪让、离合、呼应等,加上边栏的残破断续,共同构成了浑穆、畅达且气势雄强的吴氏章法特征。吴昌硕弟子诸乐三曾问:“何能得章法之秘?”吴回答说“全印不管一字或数字,均应使之团结一气,如同一家人则可”(刘江《吴昌硕篆刻艺术研究》),此语言短意长,简明生动。另外,缶翁后人吴东迈在《吴昌硕》一书中提到缶翁对章法的高见:“刻印犹如造屋,在奏刀之前,必须做到全屋在胸,预先打好完整的图样,何处为厅堂,何处为侧屋,何处开门,何处启窗,应当一一作恰当的部署,达到无可移易的境地,才可以动手建造。否则倾欹草率,顾此失彼,就难以结构成完美无疵的房屋。”

吴昌硕经典印作的章法,虽然有统一的风格面目出现,但是每一方印的布局又有不同的细节变化,其内涵丰富而深邃,只有通过实际印例才能说得比较清楚。

1.“曝书榭”(图 53)

右二左一排列,印下边栏粗实,其余三边细而虚,尤其是右边,因印文二字排列密,所以边栏最虚,而左边“榭”的一竖画与边栏若即



图 53 曝书榭



图 54 李誠



图 55 松石园洒扫男丁



图 56 十九字斋

若离，其他二字也与上下边相连，以求稳实；印文笔画有粗细对比，疏密对比，另有各字的肥笔（源于钟鼎文笔意）相呼应，全印外貌略呈梯形。

2. “李誠”（图 54）

二字纵向分布，印之下方留红多，部分笔画与印边残破相连，以求浑然一体。“诚”字左右结构两部分上下参差错落，“李”字“子”部一长画向左弯曲，以迎合“诚”字，形成全印团抱之势。

3. “松石园洒扫男丁”（图 55）

边栏设计类同“曝书榭”印，印文字取纵势，但笔画之间多横向粘连，布局严密，且“松”、“石”、“男”、“丁”四字有横向粗笔相呼应。

4. “十九字斋”（图 56）

边栏残破，线断意连，因“斋”字笔画多，故左下角边栏最虚。另



图 57 无须老人



图 58 泰山残石楼

外，“十”、“斋”二字结体平稳安静，“九”、“字”二字弧线、曲线多，有动势，四字交错组合，动静成对角呼应。

5. “无须老人”（图 57）

四字作放射状向印外扩张，动感强烈，印文笔画各有伸缩挪让，长者舒展，短者幽闲。印面下部留红多，稳实，但有所凿斑点杂其中，则实中有虚。上边栏部分残破与“无”字纵向笔画浑然一体，增加了全印的苍古斑驳之趣。

6. “泰山残石楼”（图 58）

以田字格将五个字分占四个区域，其中“泰山”二字共占一格，是为“合”之一种；“石”字笔画少，结构则松，是为“离”之一种；因有界格关联各字，故全印不失紧凑。此印界格边栏都有虚实，整体上仍为上轻下重，略呈梯形，是吴氏印风的典型代表作之一。

7. “园丁课兰”（图 59）

此印章法是方圆结合的典型，全印外形方，印文字多圆弧笔画，每一字本身笔画也有方有圆，如“圆”字，上横平，上两角转折处方，下横成弧状线，将“圆”字下部的原有转折变成圆弧形；“课”、“兰”二字之方圆也与“圆”字呼应，而“丁”字仅以一点为之，但也是方圆有之，因为其外围近乎方，却带圆满势，尤其是这“点”的底边处有两三条外出之小尾形，仿佛“点”在滚动，这岂不更“圆”了吗？真



图 59 园丁课兰



图 60 园丁生于梅洞
长于竹洞

是匠心独运！此外，这“丁”点靠印面右下角排列，使全印文布局更加稳定，同时也跟其他三字形成鲜明的对比。

8.“园丁生于梅洞长于竹洞”（图 60）

此印章法动用了多种法则：九宫界格与边栏连成一体，格、栏线条有粗有细，有破有整；两个“洞”字和一“长”字均突破网格线，印文篆法圆融，与方格形成对比；“园丁”二字并边以网格线横穿，有聚有散；“生于”二字合在一宫内，“长”用大篆写法，其意是与笔画少的“丁”字、“于”字（左上角）构三点式呼应。全印平衡统一，而章法多变。

第三节 刀法解析

篆刻艺术是以刀在“方寸之间”镌刻有一定章法的文字（主要是篆字）的艺术。它源于战国秦汉玺印，这些玺印多为金属或玉质，而金属印是模铸的或凿刻的，玉印则是琢（或称“碾”）成的。元明以后，石质印材逐渐成为主流，于是“刻”印流行。起初，印人用刀刻印也只是模仿前代铸凿印的笔画痕迹而刻，后来在艺术创作实践中慢慢总

结出一些“刻”的方法，并升华到具有一定表现功能的用刀规律，从而形成“刀法”。自文人篆刻艺术兴起以后，篆刻家或印论家对刀法给予了更多的关注和研究。他们认为，篆刻艺术区别于书法艺术的主要特征是刀法——只有善于用“刀”，才能更好地表现出印章的审美价值。特别是印章与书画结缘，既能作为书画作品的一个构成元素，又能作为独立的篆刻艺术门类而与书、画鼎足而立。而在另一方面，书画中的一些审美取向自然影响到篆刻。如书画家以笔墨表现创作的意趣，给了篆刻家以刀法表现意趣的启示。从而刀法又被赋予了更高的审美内涵。清人吴先声曾说：“力与意两尽，则刀法能事毕矣”（《敦好堂论印》）。他认为，法应包涵力度感和创作者的意趣，即法中寓意，意中求法。近人黄高年在《治印管见录》中也指出：“刻印用刀犹作书用笔，不可生，更不可熟；生则不能达意，熟则尤恐伤意。”亦以“刀意”为尚。

对于篆刻学习者来说，首先应理解刀法之“技”，即用刀的基本技法。练好“刀功”以后，再用心领会“刀意”、“刀趣”、“刀味”等。关于刀法，前人已有不少经验总结。许容《说篆》谓：“夫用刀有十三法：正入正刀法、单入正刀法、双入正刀法、冲刀法、涩刀法、迟刀法、留刀法、复刀法、轻刀法、埋刀法、切刀法、舞刀法、平刀法”。其他还有一些刀法，如披削法，反刀法等。其实，最基本的刀法就是冲、切二种，由此而衍生出兼冲带切法，其他刀法皆由刻刀或冲或切完成，只不过是刀入石的角度、行刀的速度、运刀的力度和熟练程度等有所不同而已。如涩刀法：“不疾不徐，欲抛还住，将放更留，谓之涩刀，又名挫刀”（陈克恕《印说》）；又如披削法，指刀锋斜入印石，刀杆与印面的夹角较小，冲、切时有一种披削的感觉，这样行刀所刻的笔画较浅，易于表现流动、温婉朦胧的艺术感觉。

既然冲、切两种刀法最为基础，我们有必要对其含义再阐释一番。冲刀，即用刀锋沿着需要镌刻的线条不停顿地直势向前冲行。冲刀时

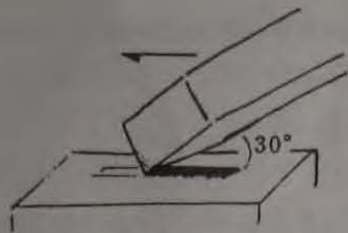


图 61 冲刀法



图 62 沈大

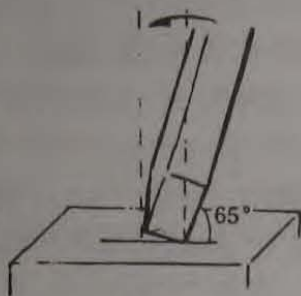


图 63 切刀法



图 64 骑虾人

刀柄与印面的夹角通常为 30° ~ 40° (图61)。此刀法要注重连贯性和气势,控制好行刀速度,做到有行有留,长线条可以分段推进,转折和搭笔处则另起刀冲行。冲刀法刻出的线条劲挺爽利,有利于表现秀丽婉通、挺拔劲爽的艺术风格(图62)。明代篆刻家汪关以及清代“邓派”印人善用冲刀法。切刀,即以刀锋的右角入石,沿着需要镌刻的线条,用刀刃部切下,待刀锋左角入石后,断而再起,重复向前切行。这样,一个较长的线条往往要重复多次切刀才能刻完。切刀时刀柄与印面的夹角通常为 65° 左右(图63)。切刻时要避免线条的支离破碎,做到不齐而齐,行刀时动作要熟练以期气势贯通,必要时可重复补刀。切刀法所刻出的线条涩辣,多棱角,有利于表现凝重、浑厚、险峻、苍老的艺术风格(图64)。明代篆刻家朱简以及清代“浙派”印人善用切刀法。

无论冲刀、切刀,镌刻一刀的过程总包含着三个阶段,即起、行、收。“起刀”,即一印或一字、一画的下刀,亦称“下刀”;“行刀”,即起刀以后向前行走的阶段(冲刀法的“行刀”阶段较长,切刀法的“行刀”阶段较短);“收刀”即一刀所刻的最后完成阶段。三阶段可分讲,但在镌刻时却一蹴而就。起刀要准,行刀要狠,收刀要稳。起刀的“准”就是在刻一印或一字、一画下刀时,胸有全印,纵观章法——知文有朱白,印有大小,字有疏密,画有曲直,线有长短,——“准”于心中,然后应之以手;行刀的“狠”,就是镌刻大胆而有力,几乎一气呵成,不优柔寡断,更不会战战兢兢;收刀的“稳”,就是在刻完一刀之前,准备收刀时有思想准备,冲刀非一泻滑过,切刀非方向不明,止刀处敛藏有力。

吴昌硕经典印作的刀法,以冲刀为主,兼冲带切。他在继承前人刀法的基础上,又根据自己创作实践的需要,探索出一些新的“难以言传”的用刀技巧,如“披削”、“钝刀硬入”等,再辅之以敲击、椎凿、刮削等效果制作法(下一节详述),使印文线条表现得更为丰富,篆刻风格更为鲜明。诚然,像吴昌硕这样篆刻艺术大师的经典作品,很难讲是用哪一种单纯的刀法完成的,即使他自己在边款中说明了使用何种刀法,那也仅是一种主要的刀法而已。更多的作品,往往是多种多样的刀法综合所成(刘江《吴昌硕篆刻艺术研究》)。因此,我们只有具体分析其经典印作的刀法,才能更深入地理解他用刀的“无法之法,乃为至法”。

1. “千寻竹斋”(图65)

此印以双刀(沿着线条的两边来回各刻一刀)冲刻而成。印文的笔画有冲刀时留下的细微斑驳痕迹,表现出古穆的石味。吴昌硕在边款中说:“汉人凿印坚朴一路。知此趣者,近唯钱耐青一人而已。”可见他刻此印时用凿印之法,并参以西泠八家之一的钱松(耐青)刀法。“因泳翊一字园丁”印(图66)与此印刀法相同。



图 65 千寻竹斋



图 66 闵泳翊一字园丁



图 67 心月同光



图 68 园丁书画

2.“心月同光”（图 67）

此印是以较锐利的刀锋冲刻而成，印文线条多光洁，虽有失吴印的苍莽，但印文转折处和细部又以切刀法修整，加上篆法大气，章法布局撑满印面，而且部分笔画并边、接边或逼边，故仍有博大气象。

3.“园丁书画”（图 68）

此印主要以正锋冲刀法刻成。所谓“正锋”是指刻刀入石与印面夹角较大，刀锋在所刻白文线条中间行走（用双刀法时更明显），刻朱文印时刀杆相对较正（直）。这种冲刀法刻出的线条较圆浑，如书法中锋用笔得厚重之迹。与“正锋”相对，此印也用了“偏锋”刀法，即刻刀入石与印面夹角较小，刀锋偏向所刻白文线条的一边或冲或切（白文印单刀法更明显），刻朱文时刀杆相对较斜。这种刀法所刻出的线条较扁平，如书法侧锋用笔爽劲猛利。此印“丁”字的三斜笔的交叉，是用偏锋冲切互用之刀法完成的。

“传朴堂印”（图 69）、“澹然独与神明居”（图 70）、“东海兰丐”（图



图 69 传朴堂印



图 70 澹然独与神明居



图 71 东海兰丐



图 72 竹洞旧门楣



图 73 石韞书画



图 74 某厓居士

71）、“竹洞旧门楣”（图 72）“石韞书画”（图 73）、“某厓居士”（图 74）印的刀法与“园丁书画”印相类似。

4.“李庵”（图 75）

此印以切刀法为主。全印线条横平竖直，明显露出刻刀切出的微



图 75 李庵



图 76 松石园洒扫男丁



图 77 兰阜友兰



图 78 复归于婴儿

曲的短线相接痕迹，又辅之以冲刀法来修改整理，使所刻线条蕴蓄着含韧之力，而且富有疾涩的节奏感，显得变化而丰富，统一而不呆板。

5. “松石园洒扫男丁”（图 76）

此印是缶翁所刻朱文印中冲、切刀法结合的典范作品，也是正锋、偏锋刀法的综合体现。综观全印，刀法痛快淋漓，行刀驾轻就熟，一气呵成。所刻线条往往一边较光洁，一边较毛糙，“光”的一边应以冲刀法刻成，而毛的一边应以切刀法刻成，细而长的线条多用正锋入刀，短而粗的线条多用偏锋入刀（在“园”、“石”、“丁”等字中，两笔相接处或一刀而成的弧形之笔，明显可以看出偏锋刀法的效果）。吴氏在创作中，这几种刀法有机结合，使得印文有骨有肉，兼方带圆，刀趣横生。



图 79 延恩堂三世藏书印记



图 80 贵池刘世珩所藏金石



图 81 竹千蕙百庐

其他类似刀法的印例有“兰阜友兰”（图 77）、“复归于婴儿”（图 78）、“延恩堂三世藏书印记”（图 79）、“贵池刘世珩所藏金石”（图 80）、“竹千蕙百庐”（图 81）。

6. “吴俊卿信印日利长寿”（图 82）

此印边款曰：“郭吴村掘地得此石，老缶钝刀刻之。”所谓“钝刀”，即刀锋较钝的刀，或可理解为刀角较钝的粗笨之刀。用这种刀具刻印，易得拙意。且看此例印文，笔画粗实饱满，起止、搭笔和转折处没有棱角，刀痕较浅且无凌厉之势，章法紧密，辅之以残破，全印显出浑厚之风。这一特点，我们可以从浙江桐乡君匋艺术院所藏的数方吴昌硕刻的原印得到验证。缶翁另有“我爱宁静”一印，边款上也刻着“老缶用钝刀作此。”于是，后世有人用“钝刀硬入”或“钝刀直入”来形容吴氏经典印作的刀法。然而笔者以为这并不全面。因为，如果吴昌硕刻印一直用钝刀，那么何必在边款上特意注出？可见此法属偶然为

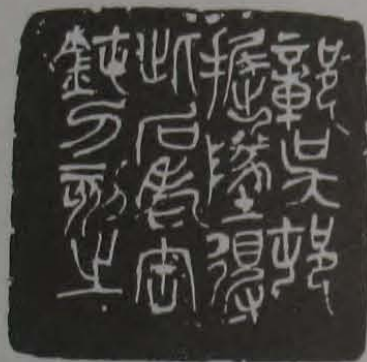


图82 吴俊卿信印日利长寿

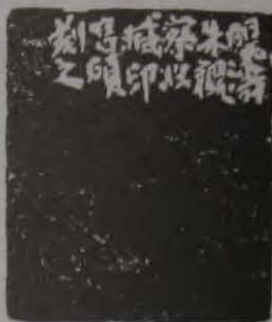


图83 安吴朱砚涛收藏金石书画章

之，同时又为吴氏所发扬：“（缶翁）钝刀硬人之趣为前人所无”（钱君匋、叶潞渊《中国玺印源流》）。

7.“安吴朱砚涛收藏金石书画章”（图83）

此印是吴昌硕各种印集之外的作品。据菖屋先生记载，这方印是用四寸长钉刻成的（《西泠艺报》第103期），因此印主人的公子朱博渊弱冠时亲见吴昌硕刻此印。20世纪50年代，朱博渊亲口告诉苏州著名书画家费新我，费老细审赫然钉凿，确信无疑。今观其印文风格，篆法浑脱苍劲，章法古朴气满，神采奕然，当为缶翁于性情中刻之。这也启发我们：偶以其他刀具代替篆刻常用刀具刻印，所刻作品也许别

有一番风味。

以上所举数方经典印例，基本上能说明吴昌硕对刀法的继承与创新，分析其他印作多与此同理。总之，吴氏刻印的刀法，白文印以冲为主，朱文印以切为主，且都有冲刀法和切刀法结合运用，相得益彰；再辅之以自创刀法，甚至配之以不同的刀具，使刻出的线条似直而曲，似曲而直，古朴中有灵秀，豪迈中见精微，与其篆法、章法一起共同构成“吴氏”印风的特征。

第四节 效果制作技法解析

篆刻中的“效果制作”，是指在篆法、章法、刀法这三个基本要素之外附加的，使作品产生某种特殊艺术效果的制作方法。这种技法属于非“篆”、非“刻”因素，而是通过敲击、椎凿、刮削、磨擦等手段来完成的，可使印面产生古朴自然、苍莽浑厚、墨气浓郁的审美效果，同时也能起到平衡印文、疏通气息或团结全印等补救作用。

古玺印的材质以金属为主，这些金属印体经过一定的时间后必然要磨损或锈蚀，从而导致印文笔画的粘连、破残、剥落等，钤盖后就会有古朴、苍浑、斑斓之气象。文人篆刻艺术兴起后，一些篆刻家认为，这些时间老人“创造”的印章特殊气象有一定的审美价值，于是就在自己的作品中着意模仿。如明代沈野在《印说》中记载道：“文国博（彭）刻石章完，必置之棹中，令童子尽日搗之。陈太学以石章掷地数次，待其剥落有古色，然后已。”清人汪维堂在《摹印秘说》中说：“摹印有八法：制印、画格、落墨、用刀、蘸墨、击边、润石、落款，以为八法，不可不知。”其中“击边”、“润石”二法就属于效果制作之法。他还进一步阐释到：“摹印完成，其印四围整齐，用刀轻击边棱，仿摹古印。亦有不可击者，须留心辨之。今人甚造破碎，或为可笑。”清人孙光祖还记载了明代著名篆刻家苏宣受碑刻剥蚀启发而进行的印

章效果制作：“印章只有烂铜，碑刻乃有剥蚀。印文剥蚀，历朝未有，明苏瞿民（宣）欲以胸中《石鼓》、《季札》诸碑刻之道，形之于铁笔之间，因脱去摹印之成规，刀追仓、史之神理……”可见，篆刻的效果制作范围已经扩大化了，其技法也因人而异而别出心裁。

历来篆刻家对篆刻三要素之外的效果制作颇有争议。有的人根据自己的审美观念极力反对效果制作，如明代甘旸在《印章集说》中道：“古之印，未必不欲整齐，而岂故作破碎？但世久风烟剥蚀，以致残缺模糊者有之，若着意破碎，以仿古印，但文法、章法不古，宁不反害乎古耶？”明万历年间的印学家杨士修也反对印面效果制作“犯造之法，惟饰为易，刀笔之下，天然成章，乃非法增添，无端润色，毕竟剪花缀木，生气何有？”晚清三大篆刻家之一、“印外求印”的突出贡献者赵之谦也不主张制作斑驳效果，他在“何传洙印”边款中说：“汉铜妙处，不在斑驳而在浑厚，学浑厚全恃腕力。石性脆，力所到处，应手辄落，愈拙愈古，看似平平无奇，而殊不易貌……”与吴昌硕同时代的篆刻大家、“黟山派”创始人黄士陵，也很赞同赵之谦的这种创作思想。他在“季度长年”印款中说：“汉印剥蚀，年深使然，西子之颦，即其病也，奈何捧心而效之。”他的印作技法中不使用任何效果制作手段，而保持印面完美无缺，形成光洁、明朗、清新爽健的黟山派印风。可见，在篆刻艺术中，用不用效果制作法，以及如何用，仁者见仁，智者见智。

篆刻大家吴昌硕坚持运用效果制作法来完善他的印章创作，而且达到了后人公认的理想效果。尽管民国初年马衡先生在《读刻印》中说吴氏“其刻印亦取偏师”，“且于刻成之后，惟凿边缘，以残破为古拙”，“是亟宜纠正者也”（转引自刘江《吴昌硕篆刻艺术研究》），但缶翁力排众议，朝着自己的探索方向继续努力，最终取得了很大成功。

概而言之，吴昌硕经典印作的效果制作技法主要有以下几种：

1. 敲击法：用刻刀的刀锋、刀角、刀背、刀杆等部位或其他坚硬



图 84 鹤舞



图 85 醴陵堂



图 86 明道若昧



图 87 系臂琅玕虎魄龙

之物敲击印边、印文或印地（未刻笔画的地方），使之略有残损、破裂，造成古拙、朴茂之意。如“鹤舞”朱文印（图84），四边都有敲击的痕迹，使边栏时断时续，避免印文笔画拥挤逼塞，使边栏跌宕多姿。另外，在“鹤”字“鸟”头横画等处，有敲击（或推凿）痕，使众多平行的笔画起了变化。又如白文印“醴陵堂”（图85）的印边、印文和印地等处，都敲击较多，在造成苍莽浑朴之感的同时，也弥补了此印篆法、章法过于平实的不足。可以说，敲击印边是吴昌硕最为常用的效果制作法。

2. 刮削法：用刀锋或刀棱刮削印边、印角或印文，使过露锋刃的笔画变得更加自然，印边也有虚有实。如“明道若昧”（图86）朱文印，印边之四角刮削成弧形，部分纤细的印边也是刮削而成，使全印虚实相生、更见封泥韵味。

3. 椎凿法：用刀角、刀锋、刀杆顶部或椎形硬器（如钉头之类），正对着印文、印边或印地打击，造成印文笔画模糊和印地、印边残破。一般地，椎出的残破与非残破部分的界限模糊，而凿出的残破所造成

的痕迹明显, 椎凿的残破与敲击的残破也有所不同(当然有时也难分清, 也没有必要分清)。如“无须老人”(见图 57)白文印之上边明显是用刀锋由印外向着印内凿成, 而印底之白点就很难说是椎凿或是敲击而成, 只有作者自己清楚。

4. 磨擦法: “磨”通常指在落刀前整治印面时, 根据对印文的设计构想, 把印面磨成高低略有不平或有意在印面某处留有“磨痕”。如“系臂琅玕虎魄龙”(图 87)一印, 印面中间略高于四周, 这样钤出的印文就会出现中间笔画清晰, 四周笔画和边栏较模糊的效果; 又如“园丁生于梅洞长于竹洞”(见图 60)一印的“洞”字顶上横画就留有细弧纹状的“磨痕”。“磨”法也可以在刻完印章之后进行。“擦”是指将刻好的印面放在粗糙的软物上擦拭, 以消去太露的刀痕和新刻的火气。有资料记载, 吴昌硕喜欢将刻好的印放在粗麻布或线纳的鞋底帮上擦, 以得浑融、老到、含蓄之意。这种“擦”法以及“磨”法, 观看原印石会更清楚, 仅凭印拓的形象较难判定是否使用过这种效果制作法(因为钤印时有轻重、印泥均匀与否等因素影响)。如“鲜鲜霜中菊”一印, 看原石之印面, 四角、四边略低, 且十分光滑, 可能使用过“磨擦”法。

以上归纳的四种效果制作法, 是吴昌硕经典印作中常用的, 且每方印可能用一法或多法。由于前“三法”(敲击、刮削、椎凿)主要用刻刀来完成, 故有的书上将其归为刀法的补充。笔者以为, 刻刀的主要功能是“刻”, 借作他用(如敲、椎之类)当视为辅助手段, 即本文所认为的效果制作法。本节所举“四法”并非吴昌硕一人独创, 但他能把握其“度”, 正确有效地、熟能生巧地加以创造性运用发挥, 从而进一步完善了作品的审美风格。

应该指出, 篆刻中的效果制作技法毕竟是一种辅助手段, 是一种在印章刻制基本完成后所进行的“锦上添花”法, 我们要根据具体作品的需要, 慎重选用, 切不可每印必用, 造成喧宾夺主。



第三章 临摹与仿创

一切艺术的学习均始于摹仿, 学习篆刻也不例外。摹仿就是照着某种现成的样子学着做。篆刻临摹就是照着他人印作的样子写、刻出来, 使之与原作有极为相似的艺术效果(有的临摹精品可以做到惟妙惟肖、毫厘不爽)。这样, 学习者才能逐步理解篆刻艺术的特点, 掌握篆刻的技法, 进而仿照某家某派进行创作, 探求自己的创作方法(尽可能形成自己的印风), 从而慢慢步入篆刻艺术的殿堂。可以说, 临摹和仿创是学习篆刻的必经之路, 也是积累篆刻艺术创作素材(如字法结构、章法布局、刀法变化等)的重要途径。这也正如明代印论家徐上达在《印法参同》中所指出的:“须取古印良可法者, 想象模拟, 俾形神并得, 毫发无差, 如此久之, 自然得

手。”明清以来的篆刻名家，如文彭、何震、邓石如、西泠八家以及赵之谦、吴昌硕、黄士陵等，无不在临摹方面下过很深的功夫。



图 88 古桃州



图 89 (摹写)

第一节 关于临摹

一、临摹的方法

临摹，实际上是临与摹的合称，是两套不同的功夫。一般地，学习篆刻是先摹后临，间摹间临，临摹结合。篆刻临摹又由写、刻两部分组成，即摹写、摹刻和临写、临刻。

摹写，是将透明而不洇水的薄纸（如拷贝纸等）覆在印蜕范例图版上，用精制的小楷毛笔蘸上浓度适宜的好墨，按照薄纸上显现出来的印文字迹与边框，随其长短大小、粗细曲直，斑驳虚实而钩摹之。朱文印（图88）的摹写就是将印文连同边框钩摹出即可（图89），而白文印的摹写则有二种方法：一是填实，即将白文笔画以墨摹写出（图90）；二是双钩，即沿着白文笔画的周边以极细墨线钩成“空心字”（图91），若要观其艺术效果，还可以将笔画以外的部分用墨填满（图92）。第二种摹写法主要适用于笔画较粗的白文（因为双钩细白文印很麻烦，也没必要）。摹写是摹刻的准备，是临摹的第一阶段，是学习篆刻的最基础阶段，也是训练写印稿的必要手段。因此，要认真对待，不可草率从事。

摹刻，就是先将摹写好的、墨迹干透了的印稿上石，再刻出印文。印稿上石可采用传统的“水印法”，即将印稿正面翻转覆在磨平的印石



恒启(原印)



图 90 (填实摹写)



图 91 (双勾摹写)



图 92 (填实摹写)



图 93 (临写)

(或其他印材)上,以水平涂,使印稿湿润均匀后再用纸吸去多余的水分,在其待干未干之时,再覆盖一二层纸并用指甲背(或其他光滑的硬物)反复研磨印稿,直到墨迹上石(如果没有把握分清印稿是否已上石,可以先掀开一角“偷”看一下)。

临写,就是把印蜕范例置于眼前,另取拷贝纸(毛边纸等便于水印到印石上的纸均可)照样子写出印文和边框(图93)。临写不像摹写那样容易做到惟妙惟肖,但却能“写”出临摹者自己的理解。

临刻,就是将临写的印稿上石,再刻出印文。另外,还可以将临写的印稿背面置于眼前,照此“反文”的样子,直接用毛笔写到印石上再刻。

写和刻可连续完成,亦可分阶段进行。一般地,篆刻学习者有了-定的基础后,临摹时则可以多写而少刻。

二、临摹应注意的问题

(1) 临摹时要多观察印蜕范例,努力辨明印文点画的起止,走向、长短、轻重等,还要分析其点画之间、字与字之间乃至行与行之间的

呼应关系,悉心领会其刀法,注意其分红布白的构思,这样认真、深入、细致地分析范例,下笔落刀时自然会胸中有数,而不是盲目地、机械地依样画葫芦。

(2) 临印应建立在比较成熟的摹印基础上,以求循序渐进。因为摹印易得其位置,而临印易得其意境。不得“位置”,何以得“意境”?因此临难于摹。如果未摹先临,那么有时会丈二和尚——摸不着头脑,或者不合篆刻规律地随便发挥,致使失去临摹的真正意义。

(3) 临摹时无论写、刻都要一气呵成,临(摹)写修改时要保持墨迹浓淡一致,不可积聚墨点,以免上石时模糊不清;临(摹)刻修改时要对照范例而不是对照临摹本进行,因为只有范例才是最真实的。

(4) 刻是依写的笔迹行刀的,但要不时地对照范例进行检查,尽量还原原印刀法,而且“宁可刀不足,勿使刀有余”——刻点、线时用刀要留有余地,不能过头,特别是笔画转折和交接处要多有“不足”,以便补刀修正。

(5) 临摹可按原印蜕大小“照搬照抄”,还可以放大临或缩小临(如用复印机先放大或缩小原印蜕范例,再进行临摹,也不失为一种利用现代高科技的办法)。自己先放大或缩小临写后再刻就更好,因为这样体会更深。对于一些较特殊的印,甚至可以用“反白为朱”(即原印是白文,临摹时刻成朱文)或“反朱为白”的办法来临摹。不管是按原样大小临摹,或是放大、缩小临摹,都要既得原印之形,更得原印之神。

(6) 临摹的最后阶段就是要对照范例印蜕进行全面检查、修改并总结,唯有这样才能“体察入微”,分析出一些带有规律性的东西,从而记忆犹新,以便不断提高自己的艺术水平。当然,临摹者如能对照原印反思得失,那将更有裨益。

(7) 临摹要持之以恒,知难而进。因为这是训练篆刻基本功和积累创作素材的重要途径。如果浅尝辄止、或急功近利,那么最终只能

眼高手底，得不偿失。另外，篆刻学习者要明白不同阶段的临摹会有不同的体会和收获，即吴昌硕所谓“一日有一日之境界也”。

三、如何选择临摹对象

篆刻学习者在动手临摹之前，选择一些适合自己学习的好印作为范本是至关重要的。古人云：“取法乎上，仅得其中；取法乎中，斯为下矣”。意思是说，选取上好的范本临摹，只能学到中等的水平；如果选择中等水平的范本临摹，那就只能学成下等的水平了。可见，选择临摹对象和选择老师一样重要。因此，只有选择最好的临摹对象，才能学出高水平。实践证明，临摹对象选择得好坏，直接影响到篆刻学习的进程。当然，要选好临摹对象有时不会一蹴而就，需要有尝试、探索的过程，最好在有经验的篆刻教师指导下进行，可以少走弯路。据笔者的经验体会，选择临摹对象应考虑以下两个原则：

1. 循序渐进原则

循序渐进地选择临摹对象，即有阶段地进行选择，分析自己原有的基础，由低到高，由一般到特殊地选择。一般地，学习者在临摹的初级阶段，应选择端庄平正一路的印作范本为临摹对象（如秦汉印章中的大部分），先学技法比较单纯的，容易入手，兴趣亦能随之提高。有了一定的篆刻基础以后，临摹已进行到第二阶段，这时可选择险绝一路的印作（如汉将军印、战国古玺等）或个性鲜明的印作（如明清流派印等）为临摹对象，从中可以学到比较复杂的技法，容易深入，为自我创作作准备。临摹的第三阶段，可选择多种不同风格的印作为临摹对象，以求博采众长，化为己有，从而为探索自己的印风找路子。

同样地，循序渐进法则也适合于学某一家、某一派，如选择吴昌硕印作为临摹对象，应当先选择那些风格指向不鲜明的、技法相对单纯而略带几分“稚气”的印作临摹，再选那些风格成熟、创作老道的印作临摹，这样很容易掌握某家、某派印风演变的过程，使自己的篆刻创作从中受到启发。

2. “性之所近”原则

人的个性、气质是有差异的，这影响到临摹对象的选择。我们选择临摹对象时，如果一看到某印就喜欢（可能说不出什么原因），那么此印与你的个性必然有某种契合点或相去不远，可以选取临摹，这就是“性之所近”。如果你对某印感到格格不入，临（摹）写起来觉得别扭，难以上手，那么此印暂时不适合选作临摹对象。当然，个性和气质在篆刻作品中的反映是间接的，尤其是在专业训练有素的篆刻家作品中更是综合的。而且，各种印例的风格差异也不都是判若鸿沟，因此，一个人同时选择几种风格的临摹对象，也是正常的。

“性之所近”原则，必须与循序渐进原则共同使用，有不同的阶段性。假如一个篆刻初学者，一看到吴昌硕的经典印作就喜欢（“性之所近”），于是立刻就想选为临摹对象，这也是不恰当的，因为他的技法水平还难以追求吴氏的高浑，说不定还会临摹出某些习气。

另外，当篆刻临摹的水平达到一定高度后，学习者对那些“性之不近”但艺术性却十分高妙的印作也要有选择的临摹，以弥补自己个性差异而存在的“偏食”。

此外，选择临摹对象还要注意印刷的版本，以色彩古朴、清晰度高的为上。因为同一方印，可能由于铃拓、印刷的不同而有不同的效果，选择时有比较才有鉴别。当然，有原印拓或原印则更利于我们对临摹对象的体会学习。

四、读印

读印也是篆刻临摹进程中不可或缺的环节。它是通过观察用刀、结字、布局等方面对范本印蜕进行分析、揣摩，从而概括出范本的艺术特点，以便学习、借鉴其艺术精华。读印可以在写刻之前进行，以免落墨下刀时胸中没数；读印也可以在写刻过程中进行，以便不断校正和修正，不会使临摹作品“离题千里”；读印还可以在写刻之后进行，以便找差距、多总结。总之，读印与写刻可以交替进行，逐渐加深对

临摹对象的认识。多读各种优秀的印作,可以扩大艺术视野,丰富审美经验,开拓艺术境界,还可以培养心智,涵养情性,孕育创作的灵感。可以说,读印是一种间接的临摹,是心临神追,它不需要像写、刻临摹那样,存在工具材料、时间、空间的限制,而有较大的自由度和灵活性。因此,一些善于学习篆刻的人,有了一定的基础之后,反而“读”得多,写、刻得少;与此相反,一些初学治印者,不了解或忽视读印的重要作用,往往拿起刀、笔就埋头写、刻,盲目地认为写、刻得越多越好,功夫亦越深,但由于未能在读印上下一番工夫,只顾一遍遍“抄”印而无的放矢,结果事倍功半。事实上,写、刻多用手,读印多动脑,都是临摹,只有手脑并用,才能得心应手,事半功倍。

读印包括读印蜕和读原印实物。印蜕以原拓(用原印直接钤盖出的印蜕)为上,但原拓难求,精美印刷品亦足矣;读原印实物可以到各地博物馆多看,如上海博物馆的古代玺印厅陈列了战国、秦汉至明清玺印精品,身临其境并细细品读,艺术激情会油然而生,这对临摹功力的长进大有裨益。

第二节 吴氏白文印临摹

关于临摹,上一节阐述了篆刻学习的一般规律。自本节开始,涉及临摹吴昌硕经典印作的具体过程。我们通过举例来展示部分代表印作的临摹细节和步骤,希望读者能举一反三,从中归纳出一些规律性的东西,为进一步掌握吴氏印风的特点,加深对篆刻艺术的理解打下良好的基础。下面先讲吴氏白文印的临摹。

吴昌硕的白文印是以秦汉印为基础,以封泥的抽象外形为基调;篆法参邓石如之意,取汉篆,《石鼓》之体势,以圆为主,圆中带方;章法以紧凑而宽博为尚,必要时则添加边栏和界格,以纵势为主体;刀法以中锋入石,以冲为主,以切补刀,最后根据整体的需要适当辅



图94 泉唐黄世本印信长寿



图95 (摹写)

之以效果制作,最终形成其白文印厚实沉着、古朴雄浑的风格。以下举例或摹或临,写、刻兼有。

1. “泉唐黄世本印信长寿”(图94)

此印仿汉多字印,应是吴昌硕早期作品(40岁作),但作者已有自己的独立构想。总体以平正为主流,印之四角作圆弧状,且四边略向外鼓出,形成方中带圆势,印文分布匀称,成九宫形。“唐”字略有斜势,且上下撑满,连同“黄”字与“信长”二字成对角呼应;“泉”两脚内收,以留红与“本”字相平衡;“信”字左上角与印边相融,以及“黄”字下两点短小,均体现出平衡律的需要。此印篆法以缪篆为基调,但方中间圆,以求与印之外形相合。其刀法主冲,虽不比晚年劲爽老辣、雄强,但也透出浑厚之气。摹写、摹刻时,要注意笔画起收和转折处的“圆”势。细微的粗细变化也须悉心体察其用意,如“寿”字左下角的“口”,笔画略细而留红多,又与右上角红色呼应。

摹印的一般步骤大致是:

(1) 摹写: 尽量描习得与原印蜕毫厘不爽,因为写得清楚,刻时有据可依。另外,摹写认真也能加深对临摹对象的领悟,摹刻时也就会有全局(图95);

(2) 摹刻: 摹写的印稿上石时有不清晰的地方要及时补改,然后再动刀(图96);

(3) 校改: 将摹刻好的印钤盖出,对照范本印蜕细心校改(图97)。



图96 (摹刻)



图97 (校改)



图98 山阴沈庆龄印
信长寿



图99 恣斋鉴藏书画



图100 仁和高邕邕之



图101 娄县费砚印信

(潘凤摹刻)

类似于此印特征的范例还有:

“山阴沈庆龄印信长寿”(图98),亦九宫排列,字距行距稍松,笔画略瘦,起止转折方中带圆,“印”字反刻别有趣味;

“恣斋鉴藏书画”(图99),笔画起止、转折方多圆少,三行排列取纵势,“斋”向上挤与“书”字形体呼应,“画”字左下角残破,打破了印面的沉闷;

“仁和高邕邕之”(图100),亦为典型汉风,字取缪篆,匀称排列中各字稍有宽窄之分,“邕”字上三点变化活泼值得借鉴;

“娄县费砚印信”(图101),此印文字为小篆汉法,布局流动感强,长画舒展而有气势,印之下端留红偏重,应是吴氏稍晚一些的作品;

“双忽雷阁内史书记童嬛柳嫵掌记印信”(图102),此印文字较多,临摹难度自然大,其章法以行取势,各行字数不等,但分红布白仍以



图102 双忽雷阁内史书记童
嬛柳嫵掌记印信



图103 园丁书画



(摹写)



(摹刻)



(校改)



图104 园丁

匀称为主调,每字在纵横方向各有收、放,自然成趣。线条和印边辅之以椎凿等效果制作法,全印浑然而饱满。

2.“园丁书画”(图103)

此印风貌有吴昌硕印风的典型特征:外形略呈梯形状,章法布局

上紧下松。印之四周有边栏，且下边粗重，其他三边细而轻，形成强烈的对比。这样不仅打破了印下部较多的留红，而且使白色印文的重心下移；篆法简捷（“园”、“书”、“画”三字全部简化，减省或缩短了部分笔画，“丁”字上端也与“园”字连成一体，增强了块面感），刀法率意，就连残破敲击，一如随意点染。

摹印的步骤同于上文图95—图97之例：

类似于此印特征的范例还有：

“园丁”（图104），印面中间加了一竖栏，将笔画多寡悬殊的两个字有机地联系在一起。印文竖划较细且用单刀冲刀法，线条有自然剥落的效果；

“鞏伯”（图105），乍看章法有点松散，细审边栏界格的处理，即知“散”中有聚；

“霍邱”（图106）、“刘五”（图107）等。

3. “松石园洒扫男丁”（图108）

此印四周较方，仅右边略向外鼓出，似带弧形，印之四角也是方势，稍微磨去一点棱角而已。字法取小篆，笔画流畅，“园”字“口”框左右二画似断非断，“洒”字直接简写（这是缶翁印作中常见的），以求与其他字竖势呼应。七字三行分布，横竖皆一气，疏密恰到好处，尤其是印之下端竖线垂脚参差不齐，仿佛水墨淋漓。此印刀法同样是以冲带切，但显得轻盈。

现按原范例印蜕大小临刻来展示步骤：

（1）临写：不可能也没必要写得与原印一模一样，但要抓住其神采，做到“神似”，不妥之处，要及时按范例修改。如果过多地掺以己意，那就是“意临”了（本章第4节详述）。

（2）临刻：将临写的印稿上石（方法同前），下刀刻时不必小心翼翼，亦步亦趋地追随摹刻的效果，刀法可以自由放松些。

（3）校改：将临刻好的印钤出，既要对照范例细心校改，也要依



图105 鞏伯



图106 霍邱



图107 刘五



图108 松石园洒扫男丁



（临写）



（临刻）



（校改）



图109 闵泳翊字园丁



图110 园丁家在竹洞因号竹楣

临品本身的总体效果而改。

（盛静斋临）



图 111 平湖葛昌枌之章

类似于此印特征的范例还有：

“闵泳翊字园丁”（图 109），印文笔画稍厚实，行气略带斜势（如“闵”字“门”框上窄下宽），印之左下角留红一块，并以“丁”字竖画破之，又有“字”下竖折向左延伸，与“丁”相接气，是巧思之处；

“园丁家在竹洞因号竹楣”（图 110），篆法和刀法与（图 108）如出一辙，章法平正些；

“平湖葛昌枌之章”（图 111），章法布局与“闵”印（图 109）极为相似，“之”字最后一横向印之左下角“红块”处伸展，然“章”字最后一竖没有长驱直下，而将印边削成内凹形状，以减轻“红块”的分量，可谓同中有异。

4. “高氏家藏”（图 112）

此印篆法俨然是吴昌硕篆书风格，率以猎碣籀意出之，就连印文中间的竖式界网格线也全以书法为之，真是“印从书出”理论实施的典范。其章法布局也精心设计。“高氏”二字紧密相连，下方留红多，而“家藏”二字有意疏离，留红以呼应，这样既非均匀分割，红地也能平衡，“氏”字下方还凿有些许白点，作协调之术。“家”字下部多画收笔，最值得我们深思：参差中整齐，变化又统一，妙想！其刀法长冲带切，讲究气势——“所以传笔法者也”（明代朱简《印章要论》）。

现以缩小临刻范例的手法来展示其步骤：

（1）缩小临写：这较等比例临写难度要高，正因为如此，它更能促进学习者深入细致地分析临摹对象。此印的临写，除了理解上文分



图 112 高氏家藏



（缩小临写）



（临刻）



（校改）

析的特征外，横向比较印文笔画之间的关系（如“氏”、“藏”二字的第一横并非完全在同一水平线上）对落墨定位也必不可少。

（2）临刻：方法步骤同前。

（3）校改：因为是缩小临刻，校改时只求与范例印蜕相似而已，更多的是要调整临品本身的和谐。

类似于此印特征的印例还有：

“石尊”（图 113），篆法全同（图 112），略有横细竖粗之别，每一笔画都逆入藏锋。运刀以中锋，披削而辅之，既见刀味又能表达笔意，刀笔融会为一体；

“高邕”（图 114），篆法、刀法更加豪放，中间界格竖线逆锋一泻而下，运行由粗而细，至收尾处回笔藏锋。这一笔有轻重缓急，一波三折状，与“邕”字的转折轻重呼应一体。另外，印之左边刮削与“邕”字部分相融，造成印之左右两半平衡而不完全对称；

“缶翁”（图 115），74 岁作，印款刻了一首诗（其中两句曰：“囊中尽尔鱼龙戏，权与沙鸥立下风”，最后还道：“自视尚不知老之将至”），表现了缶老的豪迈气概。此印文长画直线多，看似平正，实奇



图 113 石尊



图 114 高邕



图 115 缶翁

崛；刀法拙味浓，亦可能是“钝刀硬入”，红地和印之周边，敲击或椎凿多点状，莽莽苍苍，气势凌人。

第三节 吴氏朱文印临摹

吴昌硕所刻朱文印的典型特征，大体可分为两类：一类是印文笔画较细，章法密中有疏的“细朱文”，通常用来刻文字较多而印面不大的印，如“合肥李氏集虚草堂藏书印（图 116）”；另一类是印文笔画较粗，章法有密有疏的“粗朱文”，通常用来刻印面较大而文字不太多的印，如“竹趣园丁”（图 117）、“西泠印社中人”（图 118）。这两类印篆法都出于吴氏篆书风格，比较一下“西泠印社中人”印与《西泠印社记》碑刻书法（图 119）更为直观。章法上，“细朱文”多取法赵之



图 116 合肥李氏集虚草堂藏书印



图 117 竹趣园丁



图 118 西泠印社中人

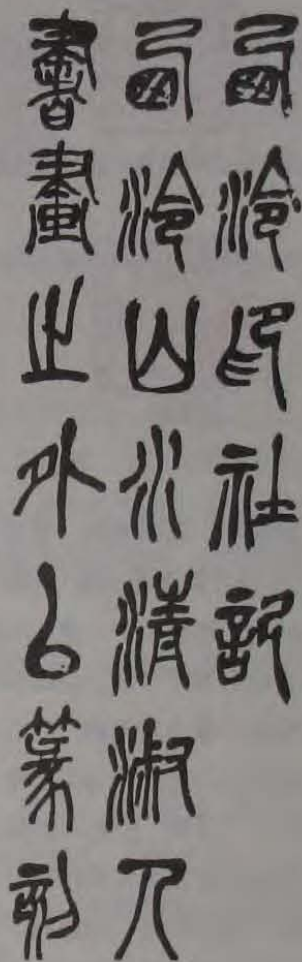


图 119 《西泠印社记》(局部)

谦，与传统细朱文的匀称、静穆、工细有很大的不同；“粗朱文”布局乃吴氏独创，时而借田字格发挥，时而参以画理，加上边框的虚实变化（下边粗而重，其余三边细而轻），形成吴昌硕经典印作最具代表性的一类。



图 120 千寻竹斋金石书画



(摹写)



(摹刻)



(校改)

下面举例，或摹或临，重在展示过程：

1. “千寻竹斋金石书画”（图 120）

此印是“细朱文”一类，乍看与吴昌硕那种水墨淋漓、大气磅礴的粗朱文印风很不一致，但细细品味，两者仍有某种相似。因为此印篆法是吴氏小篆书法风格，印之边栏也是下边粗而实，其余三边细而虚。刀法也以传达笔意为主。由于印文笔画、边栏都变细，因此全印就多了几分“灵秀”的艺术效果，这正是我们学习者要常常思考的问题：一个篆刻家在主体风格确定的前提下，还应有多样化的统一，否则，就有“积习难改”的隐患。临摹吴昌硕这类“细朱文”印，不仅要看其大势，更要注重研习其细节的巧思：此印笔画总体上有向下“披挂”的感觉，如“金”字二点作斜向下状，“寻”字“寸”部最后一短横的起笔向左下略弯，“竹”字右部一竖作弧线下拉与底边栏相接；以“划”通“画”，既与“书”避免字形重复，又有“刀”旁长画弧形与其他笔画呼应。

下面展示此印的摹刻步骤：

(1) 摹写：摹写这样“细朱文”印，应比摹写白文印及“粗朱文”



图 121 乌程蒋氏
授宁室藏



图 122 定海刘松父珍藏



图 123 樊穀

印容易些，因为其笔画细而光洁，摹写时可以一笔到位。

(2) 摹刻：摹写的印稿上石一定要清晰，否则，因其线条细，而墨色又模糊，下刀很难准确。镌刻时尽量于线之两侧各刻一刀，再适当补刀完成一笔画，千万不要由粗到细地慢慢修成，结果使笔画软弱无力，平淡无味。

(3) 校改：对照印蜕范例作细部校改，包括边栏的敲击等。

(潘风摹刻)

类似于此印特征的印例还有：

“乌程蒋氏授宁室藏”（图 121），篆法、章法与图 120 基本相同，唯刀法多切刀，切出的笔画线条粗细节奏强，刀味更浓；

“定海刘松父珍藏”（图 122），通过印文笔画粗细反差来表现章法布局的虚实相生，边栏处理值得推敲；

“樊穀”（图 123），其“细朱文”印字数少，章法同“粗朱文”，印文右下方留白多，边栏以右、下两边重。全印平正，虚实互补。

2. “园丁”（图 124）

此印属吴昌硕的“粗朱文”一路，因其文字少，所以较易理解和摹刻。“园”字上方下圆，笔意充分，其中有一横之两端向下弯成“一”形，旨在削弱横势而增强纵势；“丁”字最后一竖偏左且略弯曲，虚右



图 124 园丁



(摹写)



(摹刻)



(校改)

实左，与印之左边栏靠近。这样就使全印左右团抱应和之势，形成既制造矛盾，又解决矛盾、险中求稳的艺术效果（设想一下，若将这一竖居“丁”字中间或向右靠拢，而且取直线，那效果就明显差多了）。印之外形一仍其旧——上窄下宽，上虚下实。

类似于此印特征的印例较多，略举几方如下：

“恕堂”（图 125），吴昌硕晚年所刻，边款署 78 岁作，且说明取“汉碑额遗意”。其实此印作仍是他自己的篆书风格，印文布局满上空下，笔画舒展，长线条气势如虹；

“召憩”（图 126）、“薇州”（图 127），篆法因字的“长相”而有变化：“召憩”印通过“召”之“刀”和“憩”之“心”圆弧线条协调两字的相互关系，“薇州”印则通过两字下部的弯曲线条呼应，另以竖线作中间界格连接两字，穿插以相生；

“半日村”（图 128）、“无须吴”（图 129），这两方印分别是吴昌硕 71 岁、70 岁时作，非常老到，都以边栏半隐半现来平衡全印，篆法亦有“从心所欲而不逾矩”之态，既古拙苍老，又活泼灵动。



图 125 恕堂



图 126 召憩



图 127 薇州



图 128 半日村



图 129 无须吴



图 130 耦圃乐趣

3.“耦圃乐趣”（图 130）

此印有“十”字界，连同边栏构成了田字格。这是章法布局的一种手段，有时也用一横线或竖线作界，与边栏合成“日”字格。这几种格式，对于那些相互不易团结紧凑的印文字布局，能起到良好的协调作用。本印例“耦”字较扁，“圃”字显长，“乐”字略小，“趣”字



(摹写)



(摹刻)



(校改)



图 131 明月前身

宽大，四字凑在一起，缺少有共性的笔画或结构上的相互联系，因此很难分布，添加“十”字界以后，又使各字分别向四边、角靠拢，甚至以部分笔画代替某段边栏，或与边栏并笔或冲破边栏，大有“满园春色关不住”的艺术感觉，而且印之中央疏朗，“乐”字右下角空更大，打破平均留白的板滞。“耦”、“趣”二字又有笔画破界，这样给人以无拘无束、纵情自由的感受。总之，全印博大雄强，气连一体，可以说是界格边栏和印文字相互礼让、相互映衬的结果，至于其篆法、刀法和其他经典印作相差无几。

摹刻的步骤和方法同前，此不赘述。

类似于此印特征的印例还有：

“明月前身”（图 131），这方印也用田字格，但边栏有三边较粗，



图 132 节奢欲定心气



图 133 石农

与印文笔画作反差对比。“十”字界画的左端被“前身”二字的连绵所挤脱，“月”上端也破界，这些都是吴昌硕常用的手法。另外，四字都有一、二笔画舞动飘逸，如常娥甩袖，跃跃然而有一种仙气；

“节奢欲定心气”（图 132），这方印布局用的是九宫格，理同“田”字格。此九宫格的竖线断续相连，时而被印文笔画所取代，而横线则较实，上下边栏线则更粗实，这样使印文字横向相接，纵向仅靠长笔延伸，在全印风格稳定的前提下，又出章法新招；

“石农”（图 133），这是横向的“日”字格布局法。篆法一如以往，但所刻线条有拙味。另外，“农”字左上一笔冲出印角，实属艺高胆大的突出表现；

“竹楣”（图 134），这是典型的“日”字格章法。它源于秦代的“半通印”，一般只适合于长方形印的设计。为了更多地了解各种章法布局之理，学习者也不妨亲自动手临摹试一试。

4. “石人子室”（图 135）

此印篆法用笔稍方，结字亦较方，四字紧密排列在一起，笔画之间或笔画与边栏时有粘连，共同组成方正饱满的气象，加上吴氏典型的印之外形和“人”字左下的大片空白，使全印稳健扎实中有空灵气



图 134 竹榴



图 135 石人子室



(放大临写)



(摹刻)



(校改)

息，不闷塞、不呆滞。按此印边款所署年月，可知它是吴昌硕52岁时所刻，当为吴氏印风成熟后的初期作品，虽比不上他的晚年印作那种开阔雄强的气势，但对于学习者来说，临摹此类印作更容易得其精华，亦容易从中变化，而晚年所刻的那种高深莫测的精品，不学不可，但学多了也可能深入以后而自拔不能，结果只能成为吴氏印奴，这是后学者要引以为鉴的。此印不大，适合放大临刻，步骤如下：

(1) 放大临写：临写时注意掌握字的分布比例，线条的起止处要特别留心表达笔意，因为放大临写容易失真，所以最好多临几稿，择其优者，这样也能加深对范例的理解。

(2) 摹刻：方法同前。

(3) 校改：放大临刻的校改与缩小临刻的校改一样，要更多地关注临品本身的总体效果，而不必拘泥于临摹对象的区区小节。

类似于此印特征的印例还有：



图 136 世珩金石



图 137 一月安东令



图 138 聿缶

“世珩金石”（图136），章法、篆法、刀法基本与“石人子室”（见图135）相同，疏密变化不大，“石”字左下角及“世”字右上角敲凿致残而连接印边，古意更浓；

“一月安东令”（图137），这方印用田字格章法，本应归“耦圃乐趣”（见图130）印一类，但其布字平正稳实，印之边栏与印文笔画粘合较多，故列于此。临刻时注意其篆法多方折，且“一月”二字笔画少，采用合文。这种处理方法源于残瓦铭文，可见吴昌硕刻印用字能广采博取；

“聿缶”（图138），这方印的边栏设计较有特色。“缶”三方作无形之边栏，“聿”字上下或借边或连边，右下角有圆势断栏，与“缶”字左下角相应。两字之间有“聿”之“月”画相接，又有“耳”部弧线与“缶”之右竖收笔处相望，使全印在对比中合为一体。

以上几方印例，读者可以作放大临刻尝试。必须指出，并非对所有的印例作放大临摹都能收到好效果。一般地，笔画纤丽、风格工秀、富有闲情逸致的印，不宜放大临（此观点仅作参考）。

第四节 意临与仿创

意临，简言之，就是临摹范本印例的某种“意”（如篆意、刀意、章法之意等）。它不像一般的实临那样亦步亦趋地追求与范本“酷似”或“相似”，而是临摹者根据自己的理解，利用自己已有的知识，对范本进行适当的“加工”，是创造性的临摹（但这种“加工”不能完全脱离原“意”，否则就是临摹者自己的创作了）。意临至少有以下两方面的益处：

一、意临能加深对临摹对象的理解，掌握临摹的主动权

我们知道临摹的目的是练习刻印的基本功和学习他人的创作经验，然而最终是要摆脱临摹对象的条条框框，探索自己的创作方向。如果学习者临什么像什么，连自己创作的印品也与临摹对象如出一辙，那么最终只能被人称为缺少个性的印奴！而意临却能助你逐渐远离临摹对象的束缚，因为它要求既要遵循原范例的“意”，又要有自己的“变”。这样既维持了原印的某些艺术特征，加深了理解，也掺入了自己的部分“创意”，掌握了临摹的主动权。

二、意临是通向创作的桥梁

前文已经说过，临摹的目的就是为了创作，因为只有创作，艺术才有新的生命力。而意临习作既像原印又像临摹者自己，这本身就包含了创作的组成成分，但又不能完全被视为独立的艺术创作，因此，意临就是通向创作的桥梁。

应当指出，意临要在实临功夫较深厚的前提下进行，否则会临得非驴非马，得不偿失。

仿创，即模仿创作，就是模仿范本印例的某种样式（如字样、刀法样、边栏样、分红布白样等等）刻出自己的印章作品。可以说，“仿创”是每个篆刻学习者的必经之路，像吴昌硕这样的篆刻大师等也无不认真地走过这一程。例如他刻的“浓花淡柳钱唐”（图139）就模仿



图 139 浓花淡柳钱唐



图 140 钱晓廷诗书画



图 141 虚心室



图 142 虚斋

“浙派”（图140）而创作的。

广义上说，“仿创”就是创作的开始，是篆刻学习者从学步到自由展翅的开始，这个开始不努力，就很难在篆刻艺术的天地间遨游。

其实仿创和意临有不少相似之处，比如它们都有很大部分的自由创作成分，而且都有模仿的痕迹，都脱不了学习对象的窠臼。但二者的不同之处在于，意临仍停留在原印文、原模样上；仿创却是刻新印文，模样也更新。因此，意临偏重“临”，仿创重在“创”。

根据笔者学习篆刻的经验，仿创主要有以下几种手法：

1. 集字

集字仿创就是借用临摹对象中某些字，组成一个新的印文内容，或者要刻的印文内容业已确定，再从临摹对象中寻找所需要的字（如果找不到，就按偏旁部首或结构体势仿写）。如“虚心室”（图141）是从“虚斋”（图142）和“安心室”（图143）两印中集字而得。

集字仿创是走进临摹对象中又走出来的过程。一方面它要对临摹对象的篆法进行高度概括，另一方面又有临摹者自己的章法布局（当



图 143 安心室



图 143 - 1 宝钟室(范例)



图 143 - 2 五镜堂(仿创一)



图 143 - 3 向陶氏(仿创二)

然也可仿照临摹对象的某种布局方法)或刀法。这样刻成的印作,可能留有范例的影子,也可能与范例风格迥然不同。孰不知这正是“仿创”的目的所在。

集字在书法创作中也很常用,如著名的《集王圣教序》帖,就是由唐代怀仁和尚把《圣教序》这篇文章的所有字在王羲之的各种帖中寻找到的(有极少数字也可能是由偏旁、部首结构拼凑而成)。宋代四大书法家之一的米芾也曾明确说过他自己的集字过程:“壮岁未能成家,人谓吾书为集古字。……既老始自成家,人见之,不知以何为祖也。”(米芾《海岳名言》)

当然,集字仿创需要一定的“印外功”。因为集字而成的印文内容语意要完整而有意境,利用临摹范印文字的偏旁部首合成的“新”字,要遵循篆书演变的规律(如“六书”等),不能胡拼乱凑。

2. 旧瓶装新酒

此法就是在临摹对象中选定一范例作为模式,将自己要刻的印文



图 144 葛书征



图 145 葛昌楹



图 146 人生只合住湖州

取代范例中的原印文,等量取代可以,不等量取代也可以(如原印文有四字,可以用二字,三字或五字取而代之)。“旧瓶装新酒”要注意篆法、章法、刀法,效果制作法的和谐统一,否则仿创的作品就显得不伦不类,不符合篆刻艺术作品构成的共性。如图 143-1、143-2、143-3 所示。

3. 反其意而用之

此法就是将临摹对象的白文印仿创成朱文印,或将原朱文印仿创成白文印。这种“反其意而用之”的印例在《吴昌硕印谱》中就有,如朱文印“葛书征”(图 144)与白文印“葛昌楹”(图 145)就是互反其意。“人生只合住湖州”(图 146)朱、白文二印也有“反其意而用之”的因素。但我们必须清醒地认识到,白文印与朱文印各自的特点毕竟是有所不同的。就吴昌硕的经典印作而言,白文印方势多。而朱文印



图 147 汉阳关荣



图 148 卢章平

圆势多。因此，学习者在选择“反其意而用之”的印例对象时，要注意“仿创”的可行性，必要时可作一定的改造。

4. 借用法及其效果制作法

我们在临摹的过程中，有时会发现某些范印的刀法有特别之处，仿创时就借用（或称模仿）这种刀法来刻新的印文，例如“汉阳关荣”印（图147），主要是切刀法所刻出的线条，细不靡弱，粗不臃肿，有的笔断意连，全凭运刀的气势贯穿始终。“卢章平”（图148）印便是借此刀法刻成。

必须说明，以上几种仿创手法，并非只能单独使用，也就是说，仿创一方印可能同时运用几种手法，这里只是为了叙述的方便，才单列以便说明。另外，篆刻学习者也可以根据各自的经验体会探究出更多的仿创手法。

任何一位篆刻家，其印风的形成，都有一个渐变的过程，而“仿创”往往就是这一渐变过程中的重要环节。因此，篆刻学习者必须认真对待这一环节。

为了让篆刻后学者更全面地了解吴昌硕印风的特点，下面另附一些印例作为研习临摹的资料。



庞元济印



张熊印信



沈世美印



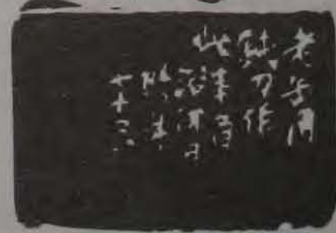
吴保初君遂



独山莫枚梅臣第二



张濂



我愛寧靜



蒋侯



聶子官



姜青



子穀



張運



秋涇



雅初



佛昆



藺公



倉石



吳氏



定丞



苦鉄



画公



孟蕪



徐家



苦鉄



样生



寿潜



湖州安吉县



简庐



简庐



杨华印



莫鉄



不息版



周梦坡诗碑记



缶



樊家穀印



鲜霜中菊



集虚草堂



丁仁友



苍趣



海日楼



美意延年



染于苍



俊卿



重游泮水



任和尚



莲柏家风



老夫无味已多时



吴俊



泗亭所得



任千秋



祖芬



第四章 “吴派”印风作品 技法解析

吴昌硕凭借自己的才识和“胆敢独造”的创新精神，在金石学家、古文字学家等师友的影响和帮助下，树立了别开生面的新印风，成为继邓石如、吴让之、丁敬等之后的又一位篆刻大师，与同时代的篆刻大家赵之谦、黄士陵（牧甫）鼎足称雄。由于吴昌硕诗书画印全能，且高寿而“至老与印不一日离”（赵之谦45岁后几乎不刻印、黄士陵60虚岁寿终），加上他一生主要活动在上海、苏州、杭州这三个经济文化都很发达的地区，因此，吴氏印风标帜以后，很快形成了遐迩闻名的“吴派”。正如近代金石学家、印学家易均室（忠篆）所称：“时安吉吴

缶庐方以皖宗易帜山左，称海内宗匠”（《黟山人黄牧甫先生印存》题记）。近现代收藏家、鉴赏家葛昌楹序《缶庐印集·三集》时也云：“今昌硕吴先生以书画名海内，而其篆刻更能依傍而特立，破门户之结习，挈长去蔽，自为风尚，盖当代一人而已”。当时，从吴学者、私淑者甚多，下面分别解析部分学有所成的弟子或再传弟子之部分印作，读者可以从中了解到“吴派”印风作品中的共性与个性特征，也可以通过分析比较其师生作品之异同，从中受到继承与创新的启发。



图 149 立仁行道



图 150 从牛非马

第一节 吴门弟子印作技法解析（附寿石工）

1. 徐星周（1853 - 1925）

江苏吴县（今属苏州）人。字星舟，别署星州、星洲、星周，室号耦花庵等。自幼嗜古，尤究心金石，见吴昌硕印作，钦佩心仪，后从吴学刻，渐通六书，所作印谨守师法，不逾规矩，犹有其师中年时期之印作风貌，边款亦肖乃师。然细而察之，所刻线条不如缶翁浑厚恣肆，而是方匀坚实者多，苍秀中“秀”多“苍”少，但整体意味严正不俗，能自具面目。吴昌硕晚年书画应酬多，又限于目力，对四方求印者应接不暇，故多委托其子吴涵和弟子星州代劳。凡代刀之印，缶翁多先篆稿，最后略作修饰并亲刻边款。1918年，徐星周辑平生得意之印作160方成《耦花庵印存》四册，缶翁亲为撰序赞曰：“精粹如秦玺，古拙如汉碣，兼以彝器封泥，靡不采精撷华，运智抱拙，星周之心力具瘁矣，星周之造诣亦浑矣。”下面举例说明：

“立仁行道”（图149），徐星周66岁时作，应是成熟之作。这方印与吴昌硕50岁左右所刻的“从牛非马”（图150）很相似，从篆法、刀味乃至边栏处理可见一斑。但就章法而言，徐刻方正平匀而坚实，吴刻则斜正中有灵动。二印孰高孰低，读者自判。

徐刻“神无不畅”（图151），篆法全依昌硕风，布局以“十”字



图 151 神无不畅



图 152 梦成金泥石屑



图 153 涵容是处人第一法



图 154 一日千里

界平分四字，与吴刻“俭以养廉”有不似之似，然徐刻刀法挥舞动作应较小，致使所刻笔画静而润，故全印苍秀中参以和平之气，应是有继承亦有发展之作。

“梦成金泥石屑”（图152）和“涵容是处人第一法”（图153）二印也是徐星周秉承师法而又创新的代表作。这两方白文印留红上轻下重，全是缶师法，但篆法取方势，而且笔划瘦匀，残破少（相对于缶师印来说），因此，古拙中充满清秀，这便是徐星周自己的作品特色。

2. 赵云壑（1874 - 1955）

江苏苏州人。原名龙，改名起，字子云，号壑山樵子，壑道人等。名苏州所居曰耕心草堂。寓居上海时，又取斋名云起楼，思寒斋等。云壑少时家境清贫，但受慈母张氏家习儒之影响，喜读书，有时操笔涂抹书画，及长，私淑石涛、宗法石谿（髡残）、八大（朱耷）等，博采兼收，稍有所悟。30岁时，经友人介绍，拜吴昌硕为师，从此书、画、印兼修。晨起必临池，楷、行、篆、隶，无不用功至勤。篆学缶翁《石鼓》，兼及《泰山》等刻石，苍劲沈郁，饶有古趣。印能得缶翁之神而不徒袭其貌，篆法结字参汉《三公山碑》体势，雕镌刀法随意，故能



图 155 破荷弟子



图 156 鹤寿



图 157 人书俱老



图 158 畏俗

摄缶师精萃而稍出新意。赵氏曾辑《壑山樵人印存》，自序云：“以一意追秦而终不是秦，一意摹汉而终不是汉，孰若行以篆隶之法，随体诘屈，即朱之亦以肥润出之，不为瘦劲，间有边署，并与弄翰不殊，盖适成为余之印矣”。可谓不规规于形似，重在得法，博古通今，自成体貌。时东瀛人士以“缶庐第二”誉之。下面举例说明：

赵刻“一日千里”（图 154）与缶翁所刻“半日村”（见图 128）如出一辙，虽然印文字数与布局均有不同，但形与神却惊人相似，可以被认为是“仿创”水平极高的作品。朱文印“破荷弟子”（图 155）、“鹤寿”（图 156）亦为缶师体势，只是笔画刻得粗犷而豪迈，纵放有度，唯印文粘边较多，结字、章法虚实不像缶翁那样大起大落，但亦浑然天成。白文印“人书俱老”（图 157）、“畏俗”（图 158），仍源于师法，力求苍劲浑厚，但笔画“破”而印地缺少残破呼应，边栏效果制作亦显得小心翼翼，故其印浑厚沉稳有余而气势飞动不足。



图 159 怀石秦汉金石文字印

3. 赵古泥（1874 - 1933）

江苏常熟人。名石，又名古愚，字石农，号古泥，晚以号行，又署泥道人。赵氏幼年家贫，痛失慈母，一度苦闷，又因在药铺学徒无成，愤然而奔姑苏寒山寺，欲求削发，未果后经同邑有识之士倡导，奋发学书习刻。先从师吴昌硕弟子李虞章得启蒙，后客当地名儒沈石友家刻砚铭。再之后吴昌硕列其为弟子，授以治印要诀，古泥也因此颜其居曰“拜缶庐”。

赵古泥学缶翁而不为缶师所囿，继承吴派印风而能另辟新境。他师法封泥的抽象形式，得汉金文、砖瓦文之精髓，出神入化，将缶翁的圆转浑穆，化为方折凌厉，于章法之经营亦别出心裁，终于形成印风特立的“稳”、“雄”、“阔”等艺术特色，最后还开创了“虞山派”，成为“吴派”的一个分支流派。古泥高足邓散木曾比较其师与缶翁印艺之别：“缶庐治印，侧重刀笔，故其章法往往有支离突兀者；而泥师治印，于章法别有会心，一印入手，必篆样别纸，务求精当，少有未安，辄置案头反复布置，不惜积时累日，数易楮叶，必使安详豫逸，方为奏刀。故其所作，平正者无一不揖让雍容，运巧者无一不神奇变幻。”（《篆刻学》）所评精当而透彻。

赵古泥勤于学、善于学、勇于学，成为缶门弟子中佼佼者。他成功的道路与其他开宗立派的篆刻家一样，经历了模仿、求变、自成风格等三个阶段。下面结合具体印例来说明。



图 160 金钝金读碑记



图 161 千里之路不可扶以绳



图 162 此中有真意



图 163 逃禅

“怀石秦汉金石文字印”（图 159）和“金钝金读碑记”（图 160）二印是赵古泥“仿吴”时期的作品，它们与缶翁刻的“千里之路不可扶以绳”（图 161）、“此中有真意”（图 162）二印分别息息相通，篆法、刀法、残边、虚实亦步亦趋，就连白文印的九宫界格也是一个模式（只不过字的结体撑满一些），可见他模仿的功夫扎实。他在某印款中曾说过：“拟苦铁（吴昌硕）意，究未能得其一二为恨。”这一“恨”字，道出了他仿吴求似的急切心情。

“逃禅”（图 163）、“瞻太阁”（图 164），是赵古泥“求变”时期的



图 164 瞻太阁



图 165 前身画师



图 166 邹朝潜印



图 167 沈沅

印作。这两方印章法上露出严整方正之端倪，刀法仿汉印凿刻痕迹明显，是涉猎广泛、善于吸收的表征。更关键的是这一时期他勤于思考、勇于探索，在指导思想上有大进，可谓“观念先行”。如他在“逃禅”印款中对大名鼎鼎的浙派创始人丁敬提出了尖锐的疑问“敬叟开口便仿汉锤凿，考其结体用刀皆非，岂能者之欺之欤？”又在“瞻太阁”印款中对明代流派篆刻的鼻祖文彭、何震提出了大胆的批评：“三桥（文彭）太板，雪渔（何震）太纵，世之工篆刻者未敢道也。”敢怒而敢言！最后，他把治印“求变”归结为：“一切技艺，胸中皆不可无书，有书而后可以。”有这样的理论基础，赵印自成风格，就顺理成章了。

“前身画师”（图 165）、“邹朝潜印”（图 166）、“沈沅”（图 167）、



图 168 佛心

“佛心”(图168)等印是赵古泥自立门户的代表印式,篆法字字方整,合之则似古代方塔之形,稳实如山,有力扛千斤之势。朱文印之边框设计和白文印的留红都较缶翁更为夸张,如“沈沅”印框三边实一边虚,实边特别宽而且方形,但通过敲凿等效果制作手段使之虚,而虚边与印文笔画搭连,使其实,可以说是“实者虚之,虚者实之”的登峰造极。其刀法以切带冲,斩钉截铁,完全领会汉凿印的意境。又如“前身画师”印的“师”字右半部突然收小,使下边留红成坡形块状,是“印眼”,比缶师印的宽带状留红更胜一筹。“佛心”一印,是古泥逝世那年所刻,边款说:“学苦铁须有生动处”,可见此时赵氏仍念念不忘要富有创造性地学习缶师。此印之边栏造形如缶翁,但章法布局精心巧妙,“佛”取纵势,横笔画向字的中心偏上团聚,实上虚下,“心”字重心更上移,左上借边栏结实,下以一灵活的挑脚与“佛”相接而立稳,又与“佛”之右上一笔形态呼应,全印团结稳健,繁简合度,字不动而疏密变化动。匠心独运!

4. 陈衡恪 (1876 - 1923)

江西修水人。字师曾,号朽者、朽道人。入缶门后,以“染仓室”名其斋。衡恪祖父曾任湖南巡抚,父为光绪年间进士,家学渊源深厚,故少善诗文,喜丹青,7至10岁能作擘窠书,天赋过人。27岁时,携弟寅恪东渡日本留学(兄弟二人均为文化界奇才),1909年归国后任教于江苏南通师范学校,转任湖南第一师范学校教员,不久北上京华,主要从事美术教育,还与鲁迅、乔曾劬等人同事于教育部。鲁迅曾



图 169 染仓室



图 170 夕红楼



图 171 朽者



图 172 陈朽



图 173 老萍之诗



图 174 朽者

赞陈“才华蓬勃,笔简意饶”。在京时陈常与齐白石等切磋艺事。篆刻初由浙派黄易、奚冈入手,又心仪赵之谦,后转喜缶翁印风而师之,得吴氏钝刀入石之妙——用其法,变其意,溶铸秦汉,撷取凿印神韵,印作古拙,气息醇厚。友人姚华论其印曰:“师尊印学导源于吴缶翁,泛滥于汉铜,旁求于鼎彝,纵横于砖瓦句文,盖近人之最博者。又不张门户,不自矜秘。”(《弗堂类稿》)这是非常精当的概括。下面举印例说明。

“染仓室”(图169)、“夕红楼”(图170)、“朽者”(图171),这三方印是仿缶师痕迹较浓的作品,应为早期所刻。他学缶翁不像赵古泥那样欲求夸张其形,而是淡化,削弱其形。如印之边框,在保持虚实相生的前提下多化缶师印的残破为整齐,篆法重谨严,刀法亦尽量传笔意。

“陈朽”(图172)、“老萍之诗”(图173)、“朽者(朱文)”(图174),这几方印师缶翁而能化其法。“陈朽”(1919年刻)印之白线框倾斜摆



图 175 勇猛精进



图 176 新会梁启超印



图 177 任公四十五岁以后所作



图 178 宁支离勿安排

放，动态强，布局上紧下松，底部留红多，仍源于老缶。“老萍之诗”印的笔画线条齐爽，“老”、“萍”之间大块留白，如画中之“眼”，“诗”下留白与之呼应，而且“之”字最后一横右向下倾且略伸长，破“白”且“摇”动全印。另外，印之外框四边化缶师一实三虚或二实二虚为三实一虚，通过连边、借边、并边等手法使全印凝聚一体，有纵有逸，亦奇亦宕。“朽者”（1920年刻）印的右边栏之破、并、接亦有巧思。齐白石曾评陈衡恪这阶段的印作说：“予独知师曾在戊午（1918年）、己未（1919年）之间渐远缶庐。周大烈亦语予曰‘观师曾用印，戊午以前师缶庐作，以后之刀法篆势渐远缶庐，苍劲超雅，远胜汉之铸铁，亦非前代之削做’”。

“勇猛精进”（图175），汉烂铜印貌；“新会梁启超印”（图176），刀法仿凿印，篆法、章法与赵古泥白文印异曲同工；“任公四十五岁以



图 179 梓园



图 180 西园病客

后所作”（图177），刀法中锋，笔画浑厚，小中见大，布局平正紧密，创造性地加几条纤细而若隐若现的横竖界格线，形成界限不明的“九宫”，有一定的装饰意味。“宁支离勿安排”（图178），刀法、章法可能因印文内容有感而发，残破多，分布也“碎”，这种兴致偶成的作品有时也能启发一条新路。

以上几方印例，反映了陈师曾治印的探索精神，论其个性，确实出类拔萃，可惜天不假年，否则他在近代印坛也将独领一方风骚。梁启超曾把陈衡恪的不幸逝世称为“中国文化界的大地震”，由此可见一斑。

5. 吴涵（1876 - 1927）、李苦李（1877 - 1929）

这两位吴门弟子，生活的时期差不多，学缶翁篆刻的成绩也相似，故列在一起叙述。吴涵，字子茹，号臧龛，吴昌硕次子，幼承家学，读书、习画刻印。28岁始，游宦江西、太原、哈尔滨等，1922年返沪，多随乃翁左右。李苦李，名桢，字筱湖、晓芙，号苦李，浙江绍兴人，生于江西，其父客居南昌，曾从赵之谦学艺。苦李幼受父染，嗜书画篆刻，然而13岁遭丧父之痛，生活艰辛，以画工度日，发愤自学。28岁移居江苏南通，任职于翰墨林书局，常与陈师曾等人游。41岁初入缶庐之门。吴、李二人均能继承缶翁衣钵，尤其是吴涵，常为其父代刀，印作酷似乃翁，神采奕然。如将其“梓园”（图179）放入缶庐印谱中，常人难辨。苦李的“西园病客”（图180）也得缶师真传，以“似”为宗。此二人在继承中亦有创新之作，并得缶翁赞扬者。如臧龛的“郁



图 181 郁勃纵横如古隶



图 182 千里之路不可扶以绳



图 183 六枳亭长

勃纵横如古隶”(图181)、“千里之路不可扶以绳”(图182)两方大印，缶翁特手批“此二印涵几手刻”，以免他人混淆，以示首肯。吴昌硕也曾刻过“千里之路不可扶以绳”一印(图161)，两相比较，涵刻气格更大。苦李的“六枳亭长”(图183)印亦曾让缶师叫绝：“古意弥漫，佩服佩服。有气有情，团成一片。浅学者所未能，知天下英雄使君与操，吾亦云然。”(《西泠艺丛》第7期)，虽不乏鼓励之词，但此印浑朴之气确实盎然。

总体看来，臧龛、苦李二人从篆法、章法、刀法上皆能恪守师法，但也只能“高山仰止”，偶有创造，终未能如赵古泥有出蓝之胜。苦李在痛失良友陈师曾时，也在“木头老子”印款中自比曰：“(师曾)治印后余15年，其所成就，几与缶翁方驾，而余有望尘莫及之叹。”此为谦词，亦是事实。

6. 钱瘦铁(1897 - 1967)、潘天寿(1897 - 1971)、王个移(1897 - 1988)

这是缶翁门下三个同龄弟子，然而他们随师学艺的时间各不相同，艺术追求也各有异趣。钱瘦铁名臣，字叔厓，号瘦铁，以号行，江苏无锡人。自幼家贫，12岁自家乡到苏州“汉贞阁”学徒，得以拜识吴昌硕，满师后仍居苏州，设刻字摊以鬻艺，治印拜缶庐为师。19岁移居上海，1923年3月曾赴日办画展，1935年再度赴日，书画篆刻影响东瀛，抗战期间回国。潘天寿，字大颐，号阿寿，浙江宁海人。少时家亦贫，19岁入浙江第一师范学校读书，受到校长经亨颐、教师李叔同的书画篆刻影响，毕业后回家乡小学任教，勤于书画刻印，渐有所

成。27岁时移上海国民女子工校任教，经好友诸闻韵介绍，得以向缶翁请益，谈诗论画，缶翁许为奇才，并赠联曰“天奇地怪见落笔，巷语街谈总入诗”。王个簃，名贤，字启之，号个簃，以号行，江苏海门人。出身于教师家庭，然5岁丧父，赖慈母抚养成人。幼好文艺，年轻时在南通城北小学任教，得识吴昌硕入室弟子翰墨林书局经理李苦李，遂向李请益篆刻书画，艺有大进。又向当时暂栖南通的陈师曾求教，陈氏才华横溢，亦为昌硕弟子，因此王个簃对缶翁更加心仪景仰。于是拜托诗人诸宗元将所作之印代呈吴缶老，缶老见而悦之，并逐字逐印细为批示，剖析入微，个簃得之，恍同面授，深受教益。为谢缶翁教诲之恩，个簃旋随李苦李去上海祝缶翁八十大寿。及归，决意重赴沪拜师。时值缶翁为幼孙物色家教，个簃乃如鱼得水去应聘，于1925年正月入居吴府，成为吴门晚年得意弟子。

由钱、潘、王三人简要拜师经历可知，钱氏十几岁便入吴门，治印初用缶翁法，后多游走他方，交游甚广，自创者多；潘、王二位二十七、八岁拜缶师，于绘画方面请益较多，然篆刻亦追随缶师左右，尤其是王个簃深居缶庐，耳濡目染最多。就篆刻方面而言，三人中，笔者以为钱瘦铁成就最大，他治印面目纷繁，有沉厚淳古者，有道丽端庄者，亦有恣肆不羁者，不拘成法而自出新意，然总体上能统一于苍浑老辣之中。如白文印“乱云飞渡仍从容”（图184），篆参《天发神谶碑》笔意，章法流动；“写其大略”（图185）、“虎踞龙盘今胜昔”（图186）字取缶师《石鼓》味，但大刀阔斧，线条并笔多，因此更加厚重苍莽，水墨淋漓的感觉更浓。

朱文印“冻死苍蝇未足奇”（图187），把吴缶翁“松石园洒扫男丁”（图76）一类印的刀法发挥得淋漓尽致。“梁溪钱氏图书”（图188）又化用唐宋官印九叠篆，运刀挥洒自如，驾轻就熟，笔画线条似断又连，一气贯穿，边栏残破也是漫不经心，随意点染，将少有生机的唐宋九叠文印推向极高的艺术境界。



图184 乱云飞渡仍从容



图185 写其大略



图186 虎踞龙盘今胜昔



图187 冻死苍蝇未足奇



图188 梁溪钱氏图书



图189 潘天寿印



图 190 潘大



图 191 止止室



图 192 西园客



图 193 粗服乱头

潘天寿学吴，从大处着眼，出手不凡，白文印字法方正，疏密巧布，刀法如切凿，如“潘天寿印”（图 189），朱文印喜延伸夸大弧形线，出奇制胜，如“潘大”（图 190）一印，二字大小悬殊出乎意料，“潘”字“三点水”，如高山瀑布直泻而下；“止止室”（图 191）印中几大弧线如旋风掠地，飒飒有声。其磅礴之势，非造诣深者，难以如意。潘氏刻印，如其绘画，追求正大气象，故有论者谓：读其印，如读其画，奇想翩翩，画印合一也。惜其用心偏于画，印则精而少也。

王个簃在缶翁家中一呆三年，得缶师的指授和鼓励最多，也可能因此而受局限最大。刻印恪守师法，如“西园客”（图 192）追求浑穆古拙意，又得汉印平正之精华，驱刀雄健磊落，不假矫饰，稍有己意。“粗服乱头”（图 193）、“百年七万二千饭”（图 194）是其代表作。“粗



图 194 百年七万二千饭

服乱头”，语出《世说新语》，有“天然去雕饰”之意，此印用“田”字格，四字平稳布置，令每字重心略向印面中心聚拢，虽沿用缶翁的“破、并、接”边栏界格的手法，但全印若率意为之，不衫不履，新意自出。“百年七万二千饭”白文印，篆法源自缶翁《石鼓》风，而章法、刀法则由汉铸印化成，印之左右两边惟凿破残，恰到好处，实现了乃师“猎碣春秋日，王郎食古时，……老学师何补，英年悟最宜”的期望。

以上所述三位大家，在近代艺坛，或印或画均影响海内外。日本篆刻界耆宿长尾甲曾诗赞《瘦铁印存》：“六书缪篆费经营，金薤琳琅布字精，腕底籀斯奔赴处，操刀戛戛自然成。”1956年后，钱氏为上海中国画院画师。潘天寿在1944年后被任命为国立艺专（重庆）校长，1949年后，曾任浙江美术学院（今中国美术学院）院长，中国美术家协会副主席等职。王个簃在1956年后曾任上海中国画院副院长、院长，西泠印社副社长等职。

7. 沙孟海（1900 - 1992）、诸乐三（1902 - 1984）

这二位吴门弟子均于20世纪初年出生，在现代书法篆刻界声望都很高。尤其是沙孟海先生率先培养了中国第一代书法硕士研究生，为新时期书法篆刻教育事业的发展作出了重大贡献。沙先生又任西泠印社第四任社长，穷毕生精力著中国第一部《印学史》，成就卓然，影响深远。乐三先生从事美术书法教育长达60余载，他品高艺精，深受众多学生爱戴。然而，这二位学缶翁篆刻的艺术道路却有很大的不同。概而言之，沙翁注重书卷气，诸老追求美术化。



图 195 尹默八十后作



图 196 小莽苍苍斋



图 197 凿山骨



图 198 张宗祥印章

沙孟海，原名文若，以字行，别署沙村、石荒等，书斋榜曰“兰沙馆”，浙江鄞县人。早年从冯君木学习古典文学，弱冠已以才艺鸣于时。23岁到上海，眼界遂之开扩。治印先问艺于同乡赵叔孺先生，取静润、隐俊之刀笔，奠定了坚实的基础，复博涉陈秋堂、赵之谦、吴让之，无不得其神理。1924年冬，吴缶翁偶见其印作，喜而题语：“虚和秀整，饶有书卷清气”。次年，沙先生以冯师之介，携所作印蜕拜缶翁，列为门墙，获缶师嘉许训迪后，沙氏更是研习日勤，印风渐趋缶师之遒劲古朴。先生治印兼工细、写意两路，而且面目较多，然其成熟的印作，工细则含朴实无华之格，写意又间温润静雅之韵。如朱文“尹默八十后作”（图195）、白文“小莽苍苍斋”（图196）二印属工细一路，朱文印布局依古玺，然边栏的底边粗而其他三边细，有缶翁印的影子。白文仿汉凿印，旁参叔孺师法，然下部留红稍多应源自缶师。又如“凿山骨”（图197）、“张宗祥印章”（图198）二印线条刚健浑厚，章法典雅平和，全印端庄气派。再如写意味较浓的“更世画”（图199）、“劳劳亭长”（图200）二印虽篆法师缶翁，但布局却“平心静气”，有



图 199 更世画



图 200 劳劳亭长



图 201 心月同光



图 202 乐无咎

儒雅之态。总之，沙氏之印多古拙而饶有书卷气。

诸乐三，原名文莹，以字行，号希斋，浙江安吉人（吴缶翁的同乡）。幼受其父熏陶，嗜书画篆刻，其兄诸闻韵亦然，且先为缶翁入室弟子。乐三19岁赴上海中医专科学校就读，课余攻习书画印，并由其兄介绍拜见缶翁，被列入门墙。自此从事书画篆刻学习，创作60余年。1922年，应刘海粟之邀，在上海美术专科学校兼教中国画，从此开始美术教育生涯，至老不悔。篆刻方面，初学缶翁不越雷池，如34岁所刻“心月同光”（图201）印，内容、章法直仿乃师（见图67），仿佛临摹而成，只是篆法略方直，印面效果制作上增添了些许苍莽状；47岁所刻“乐无咎”（图202）仍囿于师法。乐三大约从五十几岁开始逐渐变法，如“既寿”（图203）体势用缶庐样，字取汉砖文，刀味拙，颇有画意。60岁以后刻印能因形酌字，自成章法，随意运刀，个性突出。如62岁所刻白文印“平安”（图204），篆法浑穆厚重，遒劲有力，



图 203 既寿



图 204 平安



图 205 百花齐放



图 206 园丁长年

得之于缶翁，而章法则大异其趣，刀法也能因字而异，藏露、运转合度，尤其“平”字下部作一“S”形，增加了形式趣味——与“安”字右部长画“接气”，又与“安”字上部弧形线相呼应。又如76岁所刻“百花齐放”（图205）印熔《石鼓》、汉铸印为一炉，更注重章法之画意。因此，笔者评其印风有美术化倾向。

以上选了十余位吴门弟子作为代表略加评述，并对他们的部分印作进行剖析，尤其注重解说这些印作与缶翁印风的渊源关系，乃至“变法”的多维影响，这对我们后学者如何“印宗秦汉”、如何学习明清篆刻大师的作品提供了可资借鉴的参照。笔者以为篆刻学习者继承传统、学习大师等篆刻名家的成功经验必不可少。然而最关键的是，继承而后能创新（否则便是守旧），创新而后能自成风貌。这也就是前文提到的“亦步亦趋”、“创新求变”、“自成风貌”三步走。但是，很多印人只能走到第二步，吴门部分弟子亦如此！个中原因除了艺术感悟能力、



图 207 石尊者

学识修养的差异之外，更主要的是学习方法。当然，诸如志趣转移、生存环境影响，乃至寿命长短，机遇等等，也是不可忽视的因素。

实践证明，随一师学艺如果没有老师的影子是不可能的！但有的人陷入其师门越深越不能自拔。若此，“转益多师”，加强对古文字、古器物研究等印外功夫的积累，恐怕是唯一“良方”。请看缶庐门下出类拔萃的对后世影响较大的弟子，无不例外。这里附列一位心仪吴昌硕，且又对赵之谦、黄士陵十分感兴趣的篆刻家——寿石工，虽然他未被正式列入吴门，但私淑缶翁印风良久，并且他自立之面目与缶翁入室弟子风貌迥异，可算是当时印坛“转益多师”的典型。

寿石工（1886—1950），浙江绍兴人，原名玺，《考工记》中有“攻石之工”，故取字石工，并以字行，号印句、珏盒、园丁等，因治印心仪赵之谦、吴昌硕，故各取赵氏二金蝶堂、吴氏饭青芜室之一字，而言其居曰“蝶芜斋”。石工出生世家，幼嗜金石碑版，14岁始学刻印，能承其父清秀刚健的印作特点。继而私淑赵之谦、吴昌硕，中年以后又效黄士陵，晚岁上窥周秦、俯视汉魏，融会赵、吴、黄诸家意趣，集笔墨刀石之趣于方寸之中，既富精丽流畅之韵，又有古朴坚实之感。如“园丁长年”（图206）、“石尊者”（图207）二白文印，篆法、章法大体出自缶翁，但刀法有其个人特色，不像黄士陵那样以薄刃冲行，也不像吴昌硕那样以钝刀硬入，而折其中用稍钝之刃埋刀冲行，有藏有露，笔画在光洁和粗犷之间。且看“丁”字以墨点代之，亦如吴缶翁法，但近似椭圆的墨点较光润，不像缶翁之“墨点”有飞动感，这增



图 208 老大



图 209 兰风草堂

添了几分静穆之气；“石尊者”印之右、下两边各添加了一条细栏线，使原本相对豪放的气势顿时收敛，颇有秀外实中的感觉。又如朱文印“老大”（图 208）也采用了“石尊者”印的变化，使精丽与古朴有机地融合。“兰风草堂”（图 209）是寿氏集赵、吴、黄印风于一体的代表作，篆法圆中带方，有赵有黄，字势纵逸得于吴，刀法中锋，线条圆实而流畅。因此，其《杂忆当代印人》有曰：“我书意造本无法，偶弄锥刀类我书。敢谓印林穷正变，众流截断亦区区。”突出表现了他的自信。徐悲鸿论印曾谓：“方诸诗人蕴藉，吾则爱寿石工。”可见，寿氏曾被誉为“执北方印坛之牛耳者”，不为虚诞。弟子中能传其艺者，有齐燕铭、金禹民、温廷宽、张牧石等。

第二节 吴门再传弟子印作解析

自吴缶翁在印坛独树一帜后，学者风从，很快形成“吴派”，继而学“吴派”者亦蔚然成风。然而，每一个篆刻流派，都会经历发生、发展、衰落的历史过程。流派传承的过程中，后学者不求变则印无生机；求变时若夸大或不善变原印风的特点则又易成习气，若变得面目全非，则又游离于此流派之外了。另外，社会的审美风尚也会随着一切事物变化而变化，所以，流派的衰败是历史的必然，只不过是有的流派生命短暂，有的流派会延续三、四代而已。就“吴派”而言，它在当时



图 210 雁庐



图 211 雁庐

发展的过程中，生命力旺盛，可以说席卷了大江南北，波及日本、韩国。在众多门生中，能承“吴派”遗风而又有创新的，再传弟子邓散木是一代表人物。

邓散木（1898—1963），上海人，原名菊初，学名士杰，早年署邓铁、钝铁，人多嫌其狂怪，于是改名散木，自号粪翁，别署楚狂人等。晚年因病截一足，遂以一足、夔为号，斋名曰厕简楼。邓氏曾自谓有“三长两短”，即长于篆刻、诗、书法；短于绘画、填词，故亦以“三长两短斋”名其室（其实，“三长两短”是上海及江南大部分地区对意外之死的借喻，但邓散木不忌讳）。

1927年，散木30岁时拜赵古泥为师，深究篆刻，而书法则问业于萧蜕庵，萧、赵二公皆江苏常熟人，而常熟以“虞山”为标帜，故邓氏自称“虞山弟子”。他拜师主张先临古，并说：“古印不尽可学，要择善而从”（《篆刻学》），学泥师更上追吴缶翁。如其所刻“雁庐”印，朱文（图 210），白文（图 211）各一方，朱文印是泥师风范，而白文印则是缶翁意味，可见他壮岁治印恪守“吴派”家法。大约50岁开始，渐渐挣脱师门，尤其是1955年，应人民教育出版社之聘而北上京都后，多见齐白石手刻，在白石老人“胆敢独造”的精神影响下，更进一步冲破了前人的规范格律，从而形成了自己的印风。这一点，也像赵古泥学吴昌硕而不落窠臼，又象吴昌硕学吴让之、赵之谦、钱松三家不见痕迹。

邓散木印风的特点是借用“吴派”印的外形，在章法、字法上大



图 212 奇悍无等伦



图 213 浦江西畔人家



图 214 风澄吹阴雪云门吼瀑泉

做文章，形成峭拔，古拙、厚劲之风。概而言之，可从以下三方面分析理解邓氏篆刻。

一、善用“离合”，突出章法的形式美

(1) “奇悍无等伦”（图212），“奇”字分离，仿佛两个字，“悍”字“心”部紧靠左边，与“等”字合，另外，留红处也有“离合”之巧思。

(2) “浦江西畔人家”（图213），“人”字笔画有意弯曲向右下倾斜，与“西”字左下部相合，“畔”字“田”部向左上分离而与“家”、



图 215 大处落墨

“西”二字粘连，两个大小“圆圈”既与其他弧形笔画呼应，也亮出形式感、点出装饰美。

(3) “风澄吹阴雪云门吼瀑泉”（图214），此印章法设计像堆假山石，有盘曲如“云”字，有“底座”如“泉、门、阴”字，中间空灵剔透，左、右、上三边错落有致。另“吼、瀑、吹”三个字各有一变形的“圈”离合有序，点缀其中，全印密而不塞。邓氏对此类印章曾说：“多字印必须求其字体笔画量为错综，令逐字成章，合章成印”。

二、刀法劲爽，善于表现线条的峭拔美

(1) “大处落墨”（图215），切、冲刀结合，笔画起止多方折，有削铁如泥之感，转折处取方势，但不多露棱角刀痕，间以敲击破损法，与边栏残破呼应。

(2) “瞎尊者”（图216），刀法以切为主，以冲为辅，行刀爽利，线条斑驳、挺劲，突出刀意的阳刚美。

(3) “恭则寿”（图217），刀法有浙派之意，但不碎切，使所刻线条如蚕食叶，内含坚韧、峭拔之力。

三、以简化字入印，探索字法、章法的新奇美

篆刻一般以篆书入印，这是约定俗成的（个中理由，这里暂不讨论），偶以楷、隶、草书入印，也有一定的艺术效果，但这些印均以繁体字为标本。至于简化字，古亦有之，以其入印，吴昌硕偶一为之，那



图 216 尊者



图 217 恭则寿



图 218 为工农



图 219 埋头苦干

是应章法疏密之需要，而一印全以简化字入刻，恐怕始于邓散木。可能由于简化字入印，字法、章法难以安排，故回应者寥寥，然而邓氏基于艺术为时代服务的宗旨，知难而上，且收到较好的艺术效果，这无疑是一种可贵的探索。如“为工农”（图 218）印，“为”字以草法作之，“农”字下端略带篆意，章法布局尚协调，全印不离古式，又有新鲜感。散木对此亦很自信，他在印款中道：“白石老人胆大如斗，独未敢取简化字入印，今试为之，颇似埃及古印，一足记。”又如“埋头苦干”（图 219）印，“埋”、“苦”二字源于缪篆，但造型已有楷化，“头”字下部有篆意，“干”字干脆用大篆，合之不觉突兀，加之以粗细不同的白文边栏来权衡布局，全印显得古朴而现代。

在吴门再传弟子中还有张寒月等人，治印也有各自的探索，只是印风不够凸现，故此从略。

为了让读者更全面地了解“吴派”篆刻家印风的共性与个性，下面再附一些印例供大家研习。

一、徐星周



高仑长寿



睇高



潭上质印



和光



丹青不知老将至

二、赵云壑



藏之名山



子云长寿



起印



老壑甲戌乃降



壑叟无恙

三、赵古泥



张鸿私印



汝舟



府门之卒



沈氏师米斋藏



师米斋藏六朝墓志

四、陈衡恪



宗孟



三山窟



壶中天



陈师曾



抱景特立

五、吴涵



泼墨



吴迈之印

六、李苦李



李



鱼千里



商翁

七、钱瘦铁



忘我庐



瘦铁

八、潘天寿



寿

九、王个簃



个簃



张佩英

十、沙孟海



沙文若玺



文无害

十一、诸乐三



沙文若玺



诸乐三印



鄭南人

十二、寿石工



十亩园丁五湖印句



石工日利

十三、邓散木



一足玺



从群众中来到群众中去



金石人家



掩月轩



向仑



北山公

第三节 “吴派”在当代篆刻创作中的历史地位

轰轰烈烈的“吴派”印风，虽然像其他艺术流派一样，随着时代的发展而逐渐走向式微，但吴昌硕那“今人但侈模古昔，古昔以前谁所宗”的豪言壮语及其深邃的艺术创作思想却一直影响着后来人。“吴派”作为继浙、皖两宗及赵之谦“合宗”之后的影响巨大的篆刻流派，把清代邓石如开创的“印外求印”之路拓宽成了阳光大道，在当代篆刻创作中有着不可替代的历史地位。这倒不一定非要象“吴派”印风最流行的时期那样，随手便可列举出一些吴氏弟子、再传弟子以及他们印作的相似性，而是要从当代篆刻热潮中创作路数的渊源方面去理解。我们知道，自二十世纪八十年代，全国逐渐形成了“书法热”，篆刻艺术当然也随之升温。在升温的过程中，印人们对奔放、雄强、苍茫印风的追求远远高于对精工、雅致、秀丽印风的钟爱。据不完全统计，在全国第二届篆刻展来稿中，有百分之八十的作品属于奔放一路印风（韩天衡《评印杂说》），到了全国第三届篆刻艺术作品展，这种现象可以说是有过之而无不及。于是，论者模仿中国画分类中的“写意”说，抛出了“写意印风”的新名词。印坛产生这种现象的社会文化背景，我们姑且不论，然而就篆刻技法本身而言，“写意印风”很大程度上源于“吴派”，因为当代“写意印风”的最大特点便是追求残破，而在晚清赵之谦、吴昌硕、黄士陵三大开宗立派的篆刻家中，赵、黄二人追求光洁美，只有吴探索残破浑朴美。并且在“吴派”形成发展的过程中，亦多以“写意”为尚。当然，齐白石的“单刀直入”、“胆敢独造”，也是影响当代“写意印风”发展的重要因素。到了二十世纪末、二十一世纪初，这种“写意印风”由“小写意”发展成“大写意”，进而发展到篆刻作品美术化的地步，有的印作已经超出了篆刻艺术的规定性，走向狂怪，背离了“吴派”印风的“信刀所至意无必，恢恢游刃殊从容”的“写意”初衷思想，从而走到了“物极必反”的边



图 220 大吉祥



图 221 跨海学艺

缘。因此，最近几年，“写意印风”又步入回归阶段，这些印人或许又在重新思考研究“吴派”写意印的真谛。

在盛世清明的文化背景下，艺坛总是百花齐放的。因此，当代印坛，仍有一部分篆刻家沿着“吴派”印风的道路向前跋涉，而且成绩斐然。尽管这些人中有的未直接受过“吴门弟子”的教育，但借助先进的印刷技术、快速的信息传播等有利条件，受吴派影响或称私淑，亦能得心应手。下面列举几位代表篆刻家，并对其印作作简要解析。

沙曼翁，1916年生于江苏省镇江市，祖上是满洲皇族，故又名爱新觉罗·曼翁，别署曼翁、苦茶居士。19岁时离开家乡只身来到上海十里洋场谋生，27岁始定居苏州至今。曾利用业余时间自学书画篆刻，后于20世纪40年代初拜“虞山第一书家”萧退庵为师，与邓散木同门，耳濡目染，书法、篆刻大有长进。1945年曾受邀参予杭州的“龙渊印社”活动，广为交流，1988年，江苏美术出版社曾出版了《沙曼翁篆刻》卷。曼翁先生治印在一定程度上受吴派影响较大，但又精研秦汉，博通六书，有着自己的风貌。如“大吉祥”（图220），长方形，边栏之虚实近“吴派”风，然印文三字布局未求气势雄强，却是平正端庄中求浑厚气象，着实不易。另外，他刻印主张字字有来历。他曾赠笔者一例印拓“跨海学艺”（图221），其中“跨”字作“𠂔”，并特地向我解释：“《说文》中有此字。”笔者查书，果然如此！就此印艺术效果来说，乍看好像没有“吴派”的痕迹，但细审还是有渊源关系，只是章法变得疏朗、线条变得瘦劲，尤其是“游”字左边一竖断裂，在



图 222 自家须眉



图 223 眉公墨戏



图 224 和光同尘



图 225 童晏方

末稍处留下一点，与“海”字水旁点呼应得恰到好处。此外，曼翁刻“自家须眉”（图222）、“眉公墨戏”（图223）等印也有“吴派”印风的影子。

如果说在当代印坛受“吴派”印风影响的篆刻家中，苏州沙曼翁先生是老年代表，那么海上童衍方先生则是中年代表。

童衍方，号晏方，室名“爱竹庐”。1946年生于上海，现供职于上海中国画院。少嗜篆刻，后拜来楚生为师，得其亲炙，又受“吴派”印风影响，取法吴让之、邓石如等，对砖瓦、碑碣、摩崖文字兼收并蓄，并与汉印神交，形成了苍劲厚重、纵逸酣畅的个人风格。如“和光同尘”（图224），篆法取“吴派”石鼓意，但方势更多，布局较满，左冲右击，故更显稳健、苍茫。又如“童晏方”（图225）白文印，体魄、篆法都与“吴派”印风有不似之似，且又与汉印风格神通，尤其是留红和斑驳处都经过慎重处理。“童”字左边留出稍宽的红地，与



图 226 寄鹤轩



图 227 虞神散虑

“方”字左边的小红块呼应。如沙孟海评语所言：“得然犀（来楚生）指授，走安吉高浑一路，既有守，亦有为，范我驱驰，展卷色意。”

“吴派”印风不仅在中国当代印坛有着重要的历史地位，而且在海外也是薪火不断。在中国书法家协会主办的两次国际篆刻交流展中，以及在西泠印社主办的多届篆刻作品评展活动中，海外印作常有“吴派”流风所及者。例如日本久负盛名的篆刻艺术大师梅舒适，早期印作就有从“吴派”印中来的，如“寄鹤轩”（图226）、“虞神散虑”（图227）等印，只不过是易“吴派”之粗犷为秀劲。他作为“首届国际篆刻艺术交流展”的评委，发表于《作品集》上的“万寿无疆”（图228）印，以古玺章法布局，但印面大，字法空灵而有气派，几乎每一个字都有一主笔来体现这种气势且相互关联，如“无”字一长横，“万”、“寿”、“疆”三字中的长弧形（曲）线等。若与缶翁代表印作相比，此印的不足便是印之边栏残破的效果制作欠浑融。

又如在西泠印社主办的篆刻作品展览中，日本前田秀雄、比嘉南牛等人的获奖作品与“吴派”印风也脱不了干系。“以同而异”（图229，前田秀雄刻），“以”印篆法与边栏处理多有吴缶翁法，唯章法布局自出新意；中宫紧结而四周扩张，大有气势冲破印外之态。“文字精灵”（图230，比嘉南牛刻），“文”印篆法亦从“吴派”中来，似赵古泥，章法布局使印文向边栏贴近，造成一种张力，刀法残破虽不免有些“火



图 228 万寿无疆



图 229 以同而异

气”，但全印仍不失为创新之作。

除了日本印人对“吴派”印风有割舍不断的情结外，韩国也有不少印人仍在追随“吴风”。2000年，笔者收到一本《石人子会展》篆刻作品集，是韩国一个篆刻协会同仁的印作，随手一翻，便可见到“吴



图 230 文字精灵



图 231 鹤亭



图 232 杨质公所得金石



图 233 修庵

派”印风的影子，虽无多少创新之作，但继承的痕迹却是明显的，这里举几方印例，读者自己去体会（图 231 - 233）。

总之，吴昌硕开创的“吴派”，虽然有高峰和低谷，但作为重要历史时期的代表性篆刻流派，应该有后来人不断地继承和发扬。我想，只要篆刻学习者善于多角度、多层次地认识理解“吴派”的创作，定能从中获得更多的营养。

后 记

经过近一年的努力写作，本书终于脱稿了！与往常一样，我有一种如释重负的感觉。因为不仅顺利地完成了编著任务，而且还将以往研究的部分观点渗入本书之中。回忆编撰过程，笔者有几点体会，录于此供读者参考，聊补后记。

第一，像吴昌硕这样的篆刻大师，每位篆刻爱好者似乎都很了解，其艺术风格也可以用“雄浑、古朴、有气势”等词语来概括，但落实到具体的作品，未必人人都能说得到位，我也是直到编撰本书时，才有此深刻的体会。因此，走近大师，应该先走进大师的生活，了解他的个性，读懂他的艺术历程，然后才能真正做到面对大师不会泛泛而谈。

第二，大师的作品肯定有过人之处，这一点具体到某一件作品，如何综合分析其艺术特点，确实不易。而据本书的读者定位，就不能回避这一实际问题。因此，揣摩大师艺术作品的创作过程，并作出深入浅出的解说，更是不易。

第三，作为读者，总希望他人写的书能尽量言简意赅，适合自己的“口味”；而作为作者，总希望自己的行文体系完整，文字简洁晓畅，让他人读后有深刻的印象。然而，当你几次交替体验这两种角色时，就会觉得读者的要求和作者的愿望都很难达到和实现！所以我认为，读书只求开卷有益便好，写书不作无病呻吟则可。

尽管笔者写此书时尽心尽力，并将自己平时研究的心得贯穿其中，但对于“技法解析”、“临摹与创作”等实际问题，要想都做到一针见血的解析，就笔者的现在水平而言，还难以办到。因此，恳请各位读者多批评指点，以催我进步。

在本书的写作过程中，我深深感受到“转益多师”的必要性。通

过操刀演示吴昌硕印作的步骤,我领略到这位大师的精神力量,进一步体会到他刻印刀法的气势贯通及其字法、章法的大胆创新。搁笔重温这些情节,我要再次感谢总主编李刚田先生和重庆出版社的周永健先生,没有他们的编撰框架和策划,我就没有这样的学习机会。另外,苏州东吴印社的盛静斋、潘风两位同仁,无私地帮助我完成了书中部分作品的临摹任务。在此一并致谢!

最后,我愿在此记下对先师徐无闻教授的怀念。因为每有收获之时,先生的谆谆教诲总在我脑海中闪现,他那严谨的治学态度和朴实的行文风格一直深刻地影响着我的研究历程。尽管,我离先生的期待还那么遥远。

陈道义

2005年1月18日于苏州科技大学

参考书目

1. 刘江,《吴昌硕篆刻艺术研究》,杭州西泠印社出版社,1995年12月。
2. 《印学论丛——西泠印社八十周年论文集》,杭州西泠印社出版社,1987年7月。
3. 《印学论谈——西泠印社九十周年论文集》,杭州西泠印社出版社,1993年10月。
4. 《西泠印社国际印学研讨会论文集》,杭州西泠印社出版社,1998年9月。
5. 《百年名社·千秋印学——国际印学论文集》,杭州西泠印社出版社,2003年10月。
6. 韩天衡主编《中国篆刻大辞典》,上海辞书出版,2003年11月。
7. 韩天衡编订《历代印学论文选》(上、下),杭州西泠印社出版社,1999年8月第2版。
8. 茅子良主编《吴昌硕流派印风》,重庆出版社,1999年12月。
9. 《吴昌硕印谱》,上海书画出版社,1985年9月。
10. 沈沉主编《篆刻》杂志数期。