

• 中国历代印风系列

黄牧甫流派印风

总主编 黄惇 本卷主编 李刚田

重庆出版集团



重庆出版社

• 中国历代印风系列

黄牧甫流派印风

总主编 黄惇 本卷主编 李刚田

重庆出版集团
 重庆出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

黄牧甫流派印风 / 李刚田主编. — 重庆 : 重庆出版社, 2011.1

ISBN 978-7-229-03562-4

I. ①黄… II. ①李… III. ①汉字—印谱—中国—清后期 IV. ①J292.42

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第258764号

黄牧甫流派印风

HUANG MUFU LIUPAI YINFENG

总 主 编 黄 惇

本卷主编 李刚田

出 版 人: 罗小卫

总 策 划: 李书敏 周永健

责任编辑: 王怀龙 杨 帆

技术设计: 郑汉生

封面设计: 刘 洋 孙峻峰

责任校对: 何建云

印章释文校阅: 吴茂礼 傅 舟

 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>

重庆市金雅迪彩色印刷有限公司印制

重庆出版集团图书发行有限公司发行

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

全国新华书店经销

开本: 787mm × 1092mm 1/16 印张: 14.75

2011年5月第1版 2011年5月第1次印刷

ISBN 978-7-229-03562-4

定价: 73.00元

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换: 023-68706683

版权所有, 侵权必究

凡 例

一、《历代印风系列》(以下称《系列》)计21卷,分卷为三个类别:①先秦至清初用断代的方式划卷,该类计有《先秦印风》,《秦代印风》,《汉晋南北朝印风》(上)、(中)、(下),《隋唐宋印风(附辽夏金)》,《元代印风》,《明代印风》,《清初印风》等9卷。②清代至近当代以印章流派分卷,该类计有《清代徽宗印风》(上)、(下),《清代浙派印风》(上)、(下),《赵之谦印风(附胡钁)》,《吴昌硕流派印风》,《黄牧甫流派印风》,《赵叔孺、王福庵流派印风》,《齐白石、丁二仲、经亨颐、简经纶、来楚生印风》等9卷。③以印章的特殊类别分卷,该类计有《历代印匋封泥印风》、《历代图形印吉语印印风》、《明清瓷器押印印风》等3卷。

二、《系列》撰有总序,以明白书之编撰宗旨;有专论,以研究各卷所涉印章的学术、艺术问题;其中部分卷有年表,以提供各卷所收印章、印人、印事的研究素材;有印人传,以提供流派印人的生平、时代背景材料、著述等资料,以便读者对印人有更多的了解。其中部分卷未设年表、印人传,或有年表不设印人传,其原因为两种:①有的卷因所收印章的年代久远(如先秦、秦代、汉魏、南北朝等)印学资料严重不足,故省略年表;因流派印尚未产生,故不设印人传。②少数分卷已将印人传的内容并入专论中,故亦省略印人传。

三、《系列》各卷尽可能按时序排列先后,不能确切考辨其刻制时间者,则据其风格特点归类排列。

四、《系列》各卷印章的释文,尽可能考识为今用简化字,目前尚不能考识的印文以“□”形符号注明,目前我们尚无法识读的印章(如辽、夏、金、元等部分印章)则标明“待考”,以供进一步的研究。

五、《系列》各卷所收印章,为照顾版面的美观,均未编号,故释文按版面印章的分布分行排列,以便读者按行对应释读印章。

中国历代印风总序

黄 惇

印章，在中国有着悠久的历史。现存的实物证明，早在殷商时期作为权力的象征和社会交往的凭信，已经使用了印章。此外在制陶工艺中，古代的劳动者所使用的陶拍与戳子，在使用上与印章之手段相合，抑或它本身就是产生印章的重要源头之一。作为凭信的印章与作为劳动工具的戳子，在长期发展中合流，成为印章绵延数千年存在的基础。在实用印章阶段，秦汉时期堪称鼎盛。六朝以降，印章开始与书画艺术结缘，书画上的鉴藏印成为印章向纯艺术过渡的契机。由于文人将印章不断引进书画，并注入更多的艺术因素，至元代始演化为一门自觉的文人艺术。在元代不仅确立了印宗秦汉的审美观念，且出现了集自写自刻于一身的文人篆刻家。此后经明清文人的努力，在印材、技法、创作思想、艺术理论诸多方面逐渐使篆刻艺术得以丰富和完善，至此印人辈出，流派变换，风格绚烂，蔚然成风。这样明清两代作为文人篆刻艺术的高峰期，与秦汉时期的实用印章被称为印章史上的“双峰”。在文人篆刻艺术登上历史舞台之后，民间手工业中的印章也以自己的传统向前发展，尽管它是非自觉的，但依然蕴藏着艺术的创造，宋元时期的押印和明清陶瓷上的押印集中体现了这一方面的发展。

自唐代以来，便出现了记录印章的印谱。印谱从最初的原始形貌至今，已经有了一千多年的历史。各时期的各种印谱大致可以分为三个类别。其一是集古印谱，即将历代留传与出土的古代印章汇集于一谱，它兼有考古和鉴赏的双重功能。其二是摹古印谱，它是晚明以后，印人为学习古代印章自己动手以各种印材摹刻后铃拓成的印谱，其目的用以展示印人在临古上的传统功力。其三是创作印谱，即文人篆刻家将自己创作的印作并侧款铃拓汇集成谱，它是篆刻家艺术作品的集中体现。将一个时期诸位篆刻家的印拓或将同一流派的篆刻家印拓辑于一谱，实际上是若干创作印谱的合成。因此印谱之类别舍以上三种则无其他。

《中国历代印风系列》的收集，囊括了从商代至近世的历代印章，从印谱的分类上则可以说是诸类印谱的综合。我们知道由于印章本身所具的内涵，编辑印谱的动机并非出于相同的立场。例如20世纪60年代罗福颐先生辑《古玺汇编》就主要出自考古学的立场。与之不同，《中国历代印风系列》虽然必须借鉴和运用考古学、历史学对印章的研究成果，但由于着眼于“印风”——印章的艺术风格，因此它的视角主要是从艺术学的立场出发的。

在元代之前的实用玺印分类中，我们注意到了两条必不可少的线索。一是时代顺序之线索，二是艺术形式之线索。尤其值得重视的是造成诸种实用印章所具有的艺术形式的因素，如印章用途、印章形制、印章制度；入印的文字差异、地域的差异；印材的差异及不同的刻制方法等等，所有这些都决定着印章艺术形式的不同，决定着印章艺术风格的变异。并且因这两条主线索与诸多决定形式美的因素交叉影响，形成了实用印章丰富多彩的艺术风格。为此，如何以艺术形式来确定艺术风格的分类成为我们工作的重要课题。

同样，欲清理元、明、清以来流派篆刻艺术的各种风格类型，也并非一件简单的事。首要的事情是确定代表作家和他们的代表作品，因此必须拂去时代尘埃的覆盖，做一番去伪存真的考辨。关于印人的流派归属与界定、印风的形成与变化，都需要史料和印作图版的支撑，尤其对于那些流派篆刻艺术史上模糊不清的问题更是如此。鉴于《中国历代印风系列》的特殊视角和分类方法，我们希望在其编辑过程中对现存的许多问题有所清理并取得研究上的突破，以使人们对各时期印人、流派的印风有一明晰的认识。出于对历史上印章文化的全面观照，《中国历代印风系列》还十分注意民间用印的收集和整理，诸如历代印玺、元代押印以及明清青花瓷器押印等等，以使读者了解历代印章发展中的另外一侧。

概言之，《中国历代印风系列》是以艺术风格的分类展现于读者面前的。因此我们期望其不仅对研究篆刻艺术的专家来说是一套有价值的史料图谱，也期望其成为篆刻家和篆刻爱好者们有价值的艺术资料和学习范本。从中既可看到各时代、各流派不同印风的代表作品，了解印风的形成与盛衰，也可以看到流派的承递与篆刻家的成长之路。

目 录

凡例.....	1
中国历代印风总序.....	1
黄牧甫的篆刻艺术及其流派.....	1
图版	
黄牧甫.....	21
易 孺.....	112
李尹桑.....	128
邓尔雅.....	153
冯康侯.....	164
乔大壮.....	187
黄少牧.....	211
黄牧甫流派印人传.....	221
黄牧甫流派印学年表.....	223

黄牧甫的篆刻艺术及其流派

李刚田

一、黄牧甫篆刻艺术的师承源头

当我们研究黄士陵（字牧甫）的篆刻艺术及其流派的时候，首先要对其源头进行考察，研究形成黄派篆刻艺术风格的创作思想基础和创作形式的借鉴，这对深入研究分析黄派艺术特点是非常必要的。

在清代印坛，有两位早于黄士陵的重要人物，一位是早黄士陵约150年的丁敬，他开创了浙派；一位是约早他100年的邓石如，他开创了邓派。这两派对黄士陵篆刻的影响可以说是很大的。浙派中，对黄士陵早期篆刻影响较多的是陈鸿寿；邓派中，对他影响最直接的是吴熙载。还有一位晚清篆刻家对黄士陵影响很大，是早他20年而生，“合南北两宗而自树一帜”（魏稼孙语）的赵之谦。沙孟海在《印学史》中把黄士陵、乔曾劬附在赵之谦一章之后，文中说：“吴熙载、赵之谦两家不约而同地分头发展邓派印学之后，全国学者无不抛弃旧法，竞效新体。按其实际，吴熙载纯从邓出，赵之谦兼师徽、浙两宗，不以邓派自居，我们看来，他的主要精神还是原本邓氏。黄士陵远宗邓氏，近法吴、赵，寻其气息，倾向赵之谦为多。”他的这段话简略而准确地勾勒出了黄士陵印风所发生的背景和源头。当然黄士陵篆刻艺术的来源不仅仅是他的同代前人，还有重要的一面是他从古籀汉印等古典艺术以及大量的金石文字中取法，但黄士陵早期的篆刻，他印章基础的奠定和技法的锻炼当是受益于早于他的几位大家，他自己风格的最终形成，当是在古与今的融会贯通之中产生的。

以上陈述了黄士陵篆刻的师承源头，我们如果进一步探讨黄士陵为什么在林立的流派之中有如此选择，就必须去对他的创作思想观念进行探讨。

明清文人篆刻家的创作观经过了几个变化。以文彭、何震为代表的明代印坛，石质印材已广泛使用，篆刻家们仿拟汉印已成为一种风气，集秦汉古印谱大量印行，为印人们提供了摹古的资料，沈明臣在《顾氏集古印谱》序言中说：“唯兹印章，用墨用硃，用善楮印而谱之，庶后之人，尚得亲见古人典型，神迹所奇，心画所传，无殊耳提面命也已。”明白宣称集古印印谱的目的在于艺术创作。从文、何起一直到朱简、汪关，从篆刻的作品形式到审美思想，印宗秦汉的旗帜得到了确立。

以丁敬为首的浙派篆刻，其流派划分的重要标志是其刀法，用具有明显特征，有别于文、何等前辈印人，以切刀去表现汉印线条的质感，是浙派的创造。但浙派的创作观念与前辈印人并无多大区别，宗法汉式仍是浙派坚定不移的信条，考察浙派诸家的创作，尤其是白文印，从章法到字法基本上是模仿汉印。单纯宗法汉式的创作直到邓石如开始才有了变化。（当然还有程邃作前奏）邓石如以前的印人，其篆书风格在印面几乎得不到反映，而自邓石如始，后来者如徐三庚、吴让之、赵之谦、吴昌硕等，篆书个性在篆刻中得以充分发扬，成为篆刻风格形成的重要基础。书法对汉印形成的冲击，使创作观从单纯的宗法汉式转向印从书出。不仅如此，解脱汉印模式束缚之后，印人们开始把一切能够取用的印外之美转化入印面，其中印外求印的集大成者是赵之谦。前面说到黄士陵直接师承的是赵之谦与吴熙载两家，那么在创作观念上他也是继承了他们印外求印和印从书出的主张，不局限于汉印模式。这种开放性的创作思想为黄氏篆刻艺术的创造开辟了一个广阔的前景，是黄氏能在明清两代流派纷呈之中，在古与今的交替之时独树一帜的根本原因所在。

二、黄牧甫的艺术经历

黄士陵生于1849年，只活了59岁。牧甫、穆父是他的字。他出身在安徽黟县一个知识分子家庭里，其父黄仲和擅长篆学，这种文化氛围的陶冶无疑对他日后从事艺术起到了素丝初染的作用。他生长在一个动乱的年代，14岁时，太平军与清军在他的家乡争战，其家为战争所累，不久父母又相继去世，为生存计，他离开了家乡到南昌。他在“末伎游食之民”一印的边款中曾言及此时情况：“陵少遭寇扰，未尝学问，既壮失怙恃，家贫落魄，无以为衣食计，溷迹市井十余年，旋复失业，湖海飘零，藉兹末伎以糊口……”。这动乱的时代与坎坷的人生锻炼了黄士陵的勤奋与执著，篆刻之“末伎”可以游食，使他终生未与刀笔分离。

据说他八九岁即开始操刀学印，十几岁到南昌后，曾随兄开设过照相馆，但一直未间断藉操

刀治印以为生计，他34岁离开南昌到广州以前的这一段时期，可以说是他篆刻的初学阶段。这个时期的作品以他29岁出版的《心经印谱》为代表，从这本印集中的作品看，此时他刻印的用刀、用字及章法布置都已见熟练，但由于生活范围的局限，见闻甚少，使他在篆刻创作上进展较为缓慢。此时他所能见到的大概是当时的“时尚”作品，受前辈名家的影响明显，但已经能看出他并不是株守一家，而是依据自己的兴趣，只要自己认为是美的就去学，并无门户障碍。所以他的印风很杂，其中有浙派的东西，也有邓派的东西，丁敬、陈鸿寿、邓石如、吴熙载等家的影响都能看到。从印面上可以看到他开始将书法中的诸体移入印中，尽管这种对书法的撷取、移植是初级的、未能全都适合印面的形式变化，但对于冲破株守汉式的思想观念也有着一定积极意义。对于汉印似乎他并未直接学过，而是从浙派手中去模拟汉印形式。此时还谈不上他形成了什么创作观，审美层次也不高，工匠式的俗品在他的作品中也时能看到。

黄士陵到了广州后，视野顿然开阔，看到了他在南昌见不到的资料，接触到较高层次的学者文人，在这一时期的作品中，可以看出远师邓石如、专注吴熙载，印风从杂乱中走向了以吴熙载为基础的统一。他的篆刻用字——直接采用的金石文字在印面中变得统一协调了，用刀也从以浙派碎切刀为主的刻法变为吴熙载的冲中带披削的刻法。除了致力于学吴之外，他开始注意汉印原作，意识到古印中质朴厚重的金石趣味，有些作品虽具流派印的特点，重视笔意与刀意；但也表现出汉式的平正质古，而没有因过于强调笔意而导致轻佻的弊病。在这个时期，黄士陵印中的字法与用刀更加纯熟，印面也较前期精到，但个人风格尚不明显，还依傍在以吴熙载为主的流派风格之下。在黄士陵36岁时，他得到了到北京国子监南学学习金石之学的机会，在近三年的时间里，在这个全国最高学府中，他吸收到了盛昱、吴大澂、王懿荣等金石学的营养，见到了大量的金石文字、秦汉印章等古器物，他眼界大开，使他的篆刻创作有了大量的印文篆法素材和印面形式的借鉴。这一时期他开始解脱吴熙载的模式，在秦汉印章的古雅平正中，在千姿百态的大量古文字中探求自己的风格。在用刀上，借学吴熙载的基础，渐趋爽骏、明快，追求光洁爽健的线条

之美。

两年多以后，黄士陵又回到了广州，应吴大澂之邀，在广雅书局主持经籍校勘。此后当是黄士陵篆刻艺术风格确立与成熟时期，也是其篆刻生涯辉煌的高峰期。他在师法吴熙载的基础上，在见识大量金石文字、古玺汉印的过程中，以多年来的篆刻艺术实践经验作铺垫，开始对赵之谦进行研究和取法。在艺术立场上，他与赵氏是契合的，不拘泥于古铜印斑驳之貌而求自然爽朗的刀意，不拘于汉印模式而广泛的印外求印。尤其是后者，他以赵之谦为起点，更广泛地印外取法，得到了比赵氏更为丰富的印面形式。在那个时期，历数百年的明清流派印已形成各流派的创作模式，黄士陵则取众家之长融会贯通，不蹈旧式，自创新格，从而使他成为明清篆刻与现代篆刻接轨的重要中枢人物，其价值和意义随着时间的延伸越来越明晰地显示出来。

三、黄牧甫篆刻艺术分析

黄士陵的篆刻艺术一生都在探索变化之中，当我们对其艺术风格进行分析研究时，只能以他风格成熟后的作品为对象，早期那些不成熟的作品，如他29岁时出版的《心经印谱》，则不是我们研究的主要对象。

黄士陵一生与许多金石学专家有过交往，曾进入全国最高学府国子监读书，这些经历和阅历为他的篆刻艺术打下了坚实的基础。黄士陵推崇邓石如的篆刻创作观，他在“化笔墨为烟云”印款中说：“或讥完白失古法，此规规守木板之秦、汉者之语。善乎魏丈稼孙之言曰：‘完白书从印入，印从书出。’卓见定论，千古不可磨灭。陈胜投耒，武侯抱膝，尚不免为偶耕浅识者之所嗤笑，况以笔墨供人玩好者耶……。”邓石如印外求印、印从书出的主张经过吴熙载、赵之谦宏扬发展，到了黄士陵才算是一位集大成者。在他的许多篆刻边款中，涉及印出于书者甚多，我们不妨列举如下：

“仿《开通褒斜》摩崖意……”（牛翁）

“延年益寿，汉瓦当文……”（延年益寿）

“参汉砖意……”（瑞符心赏）

“古货布文……”（邱）

“略师《岵台铭》篆法……”（何如）

“仿《天玺碑》为华老制印……”（鯤游别馆）

……

金石文字是黄士陵篆刻创作赖以存在的基石，可以说他的每一方印都是“下笔有由”的，都可以在金石文字中找到原型，有时一方印中要集起数件金石器物的铭文，如他在“婺原俞旦收集金石书画”一印的印款中说：“伯惠嘱集鼎彝字作藏书印，士陵。‘原’字《散盘》；‘俞’字《伯俞簠》；‘旦’字《颂簠》；‘金’字《伯雍父簠》；‘书’字《颂壶》；‘画’字《吴尊》。”若非博闻强记，一印之中焉得取材如此广泛？

黄士陵的学生李尹桑曾评说：“悲庵（赵之谦）之学在贞石，黟山之学在吉金；悲庵之功在秦汉以下，黟山之功在三代以上。”赵之谦与黄士陵都是“印从书出”主张的薪传者，李尹桑把赵、黄两家篆刻用字取材的侧重之处及字法的形式特点加以比较，提出以上看法，虽不能说是绝对如此，但二者相比较之下，确实是抓到了主要特点。二者“之学”，应指其入印所取的文字原型，赵以石刻为多，黄以金文为多，有争议者在后两句“之功”处，马国权先生认为：“他（黄士陵）得之金文特多，但主要在秦汉，而不在商周。因此，说他只在吉金一方面，或三代以上的吉金方面，似乎都未见其全。”（《黄牧甫和他的篆刻艺术》）这话是符合实际的，但我们如果把“之功”不理解为二者入印文字的取材出处，而从秦汉以下与三代以上金石文字的审美特点这个角度看赵、吴两家入印篆法，就会发现李尹桑的说法也是有道理的。汉代篆、隶的主要特点是线条平直，线与线之间排叠平行而均衡，这个特点在汉印中体现得最为明显。赵之谦的篆刻作品尽管形

式变化丰富，但他基本上没有跳出汉人的字法习惯，没有打破线与线之间的排叠均衡，而黄士陵印面的篆法却有许多脱出了汉式的模铸，为印面布白需要，打破线条之间的排叠均衡，所以他的入印字形看似方正的汉篆形象，细加体会其中却有“三代以上”金文的布白特点。在艺术观上，黄士陵非常重视形新而意古，形近而意远，他在“颐山”印款中说：“小篆中兼有古金文味，惟龙泓老人能之，此未得其万一……”可以看出他的追求是在秦汉以下的篆法中兼求“古金文味”。又如“翠岩”印款：“完白篆书以唐人形貌作长体，而气味直逼《嵩山》，先哲已详言之矣，岂待后生小子之喋喋耶？……”他推崇形近而意古。看来，与赵之谦相比较，“三代以上”金文的艺术气息对黄士陵的影响要大得多。

印从书出是黄士陵的创作观，下笔有由是他印文的特点，但书与印毕竟不同，一切印外的东西对于篆刻创作只是原始素材，要把这些素材取用入印，被篆刻所汲取而不被“排异”，使之成为印面的“适合纹样”，其中还有一个艺术转化过程，或可说要经过“印化”改造，在这方面，黄士陵做得非常出色，可以说超越了他的前人和同时代人，为后世开启了创作思路。他选取的字形多为古者，然非单纯嗜古，古则奇，奇则生古趣，如他在“甲子”印款中说：“甲字作‘十’，古钟鼎皆是，然不免惊世骇俗，若从隶楷作‘甲’，又恐识者齿冷，宁骇（俗）毋齿冷……”选取古老的字形，在时人眼中自然产生新颖感，追求“骇俗”的审美冲击力，而不顾俗者对印文是否解读，所持立场在于审美而非好古。再一点他选择与印面形式相适应的字形取用之，“九作道人”印款：“黄秋庵以隶书入印，或以不沦议之者，虽名手造作，犹不免后世之讥，况其下然者也。今更端刺史忽有此属，安敢率尔奏刀？一日翻汉碑《石门颂》得‘道人’二字，仿以应命，效顰之消，吾知不免矣……”可以看出他对金石文字虽胸罗万千，但选字入印，存时竟也是踌躇多时，然后忽有所得而为之。“华阳”印款：“雪岑先生属摹《瘞鹤铭》字，不成，改从汉器凿款，与‘长宜君官’印颇相类，此摹印中之可睹者……”一时不能转化成印文的书法素材，黄士陵则弃之不取，此处可看出他对选字入印的严肃态度。

字法是一个个独立的小章法，许多字一旦纳入一个印面之中，这许多小章法必须服从于印面整体的大章法，重视印面章法作用，是黄士陵突出于同代印人的地方。在他的印面中，诸字穿插错落，又能轻松自然，邓尔雅评黄士陵的篆刻章法：“尤长于布白，方圆并用，牝牡相衔，参伍错综，变化不可方物。”对于他的章法经营，“国钧长寿”印款中有印主人的一段生动记述：“篆刻之难，向特谓用刀之难难于用笔，而岂知不然。牧父工篆善刻，余尝见其篆矣，伸纸濡毫，腋下风生，信不难也。刻则未一亲寓目焉。窃意用刀必难于用笔，以石之受刀，与纸之受笔，致不同也。今秋同客京师，凡有所刻，余皆乐凭案观之，大抵聚精会神，愜心贵当，惟篆之功最难，刻则迎刃而解，起讫划然，举不难肖乎笔妙。即为余作此印，篆凡易数十纸，而奏刀乃立就。余乃悟向所谓难者不难，而不难者难，即此可见天下事之难不难，诚不关乎众者之功效，而在乎独运之明，彼局外之私心揣度者，无当也。质之牧父，牧父笑应曰：‘唯。’因并乞为刻于石，亦以志悟道之难云。乙酉秋，西园志。”这一段记述颇有意味，若单纯是书法创作，黄士陵“伸纸濡毫，腋下风生”，如奏刀刻印，则“迎刃而解，起讫划然”，难在选篆、用篆、章法经营这个中间环节上，黄士陵篆刻用心最深处也正在于斯。他在“锻客”印款中说：“填密即板滞，萧疎即破碎，三易刻才得此，犹不免二者之病，识者当知陵用心之苦也。”黄士陵的创作态度于此可明鉴。“篆凡易数十纸，而奏刀乃立就”，前人所谓“小心落墨，大胆奏刀”者，黄士陵创作可谓典型。

重视章法作用，是绘画中“经营位置”在篆刻中的表现，加强章法的作用，是对明清以来文人篆刻首重字法的突破。马国权先生说：“牧甫所画的钟鼎彝器及花卉等，其阴阳向背与摄影效果极近，这或许与其职业影响有关。”（《黄牧甫和他的篆刻艺术》）且不论黄士陵是否亲自搞过摄影，摄影这种艺术门类多少会对他的艺术起到潜在影响，所以黄士陵的篆刻意古而貌新，意雅而形美，其气息迥别于前代及同代印人。加强印面的绘画性效果，加强作品平面构成对审美第一观感的冲击力，这可以说是现代篆刻艺术的一个重要特点，黄士陵在不失古典之美与文人的雅致之美的同时，在章法上具有新的形式之美，从而成为与当代篆刻相衔接的印人。

在章法经营中颇尽心机，但力求以爽朗自然的线条美去表现经营的效果，这种对立统一性，在黄士陵的印中表现得很突出。在他早期的篆刻创作中，刀法曾学过丁敬、陈鸿寿、邓石如、吴熙载等多家，最后形成的以长冲为主的用刀，追求挺健光洁的线条之美，当受赵之谦的影响为多。他在“寄庵”印款中说：“仿古印以光洁胜者，唯赵撝叔，余未得其万一……”“欧阳耘印”边款：“赵益甫仿汉，无一印不完整，无一画不光洁，如玉人治玉，绝无断续处，而古气穆然，何其神也……”“臣锡璜”边款：“印人以汉为宗者，惟赵撝叔为最光洁，渺能及之者，吾取以为法……”与其说是赵之谦用刀影响了黄士陵，不如说是二者对篆刻线条之美的认识不谋而合。

黄士陵不管在印内或印外汲取营养，总是从既定的审美角度去解读古人和变法古人。“季度长年”边款：“汉印剥蚀，年深使然，西子之颦，即其病也，奈何捧心而效之……”这是他对汉印线条美的解读；“伯蓼”印款：“仿秦诏之秀劲者……”这是他对金石文字中线条美的定向选择；“叔铭”印款：“伊汀洲隶书，光洁无伦，而能不失古趣，所以独高，牧甫师其意……”这是他对书法中线条美的赞赏。“光洁无伦，而能不失古趣”，这正是黄士陵篆刻线条的审美追求，爽健、酣畅、光洁是他用刀的基本特色。但由于他早年曾师法浙派和邓派的刻法，冲刀、切刀都曾有过实践，有着娴熟和变化丰富的技法基础，尤其是吴让之冲刀兼带披削，爽健而润泽的线条特点对他有着影响，使黄士陵用刀以畅酣的长冲刀为主，腕下指端不乏微妙的变化，使其印面线条在风格确立的单一性之中具有丰富性，爽健光洁的基调之中具有润泽与文雅。他在将书法的素材摄取入印时就注意到了挺劲与秀润这一对立统一的关系，“翊文”印款：“汉器凿款，劲挺中有一种秀润之笔，此未得其万一……”“诗境”印款：“刘文清公云：学颜书者能得其劲挺而不能得其虚婉。吾谓学《禅国山碑》亦然，仿其二字为公颖太史篆石，虚耶？挺耶？有取乎？□无取乎？愿太史明以教我，士陵。”黄士陵刀下所具的风神，一如孙过庭《书谱》中所谓的“凛之以风神，温之以妍润；鼓之以枯劲，和之以闲雅。”

黄士陵的边款较之赵之谦似乎在形式变化上显得单调。尽管他早年也学过如明人那样用双

刀去刻行书，尽管他偶然也刻过篆书款、隶书款或其他风格的楷书边款，但最常见的主调风格是用单刀意拟六朝碑刻的楷书边款。其字形在隶、楷之间，用刀有刻凿出的铜器铭文意，这种边款的风格与他的行楷书法同出一辙，高古脱俗，是自然本性的流露，而未着意经营边款形式，这一点，与他对印面的章法经营形成反差。另外，他很注意边款的文字内容，词句隽永而具文采，内容或记事，或抒怀，或论艺，皆言之有物，耐人寻味。在晚清诸家之中，黄士陵的边款也是风格鲜明、个性独具的。

四、黄牧甫与吴昌硕的比较

从事艺术创作，可以走不同的道路而攀上同一座高峰，这叫做殊途同归；也可以由共同的起点出发而走出迥然不同的艺术道路，黄士陵与吴昌硕便是这样双峰并峙于近代印坛的两位大家。

黄士陵晚生于吴昌硕5年，而早歿于吴19年，二人可以说是生活在同一历史时期，并无时代悬隔。二人的师承源头也是大概一致的，都是从浙派入手，后师法邓石如、吴让之、赵之谦等，同时参学古玺汉印，其创作观都不局限于印宗秦汉，行的是邓石如印外求印、印从书出之道。但二人创造出了迥然不同的艺术风格，比较二者的微妙区别，将是很具意味的。

沙孟海《沙邨印话》云：“昔人论古文辞，别为四象。持是以衡并世之印：若安吉吴氏之雄浑，则太阳也。吾乡赵氏（时桐）之肃穆，则太阴也。鹤山易大庵（熹）之散朗，则少阳也。黟黄穆甫之隽逸，则少阴也……”我们且不论以阴阳四象论篆刻是否有些牵强或过于玄妙，但从中总可以说明由于气质秉赋的不同必然导致审美理想的不同，吴走向了雄浑，黄走向了隽逸。二者虽都深入学习古玺汉印，但他们对古印之美的解读及取法侧重则不相同：吴昌硕从雄浑厚朴的角度去认识和学习秦汉印，黄士陵则认为“光洁无伦”、“古气穆然”之美是古印的本质。如果说吴重古印中所表现出的金石气息，黄则重金石文字及古印印面形式之美所表现出的古雅气

息。他们对古印不同的审美态度和取法侧重，是造成他们作品不同风格以及相应不同的技法特点的重要原因。

我们再看他们对明清流派印的态度。二者虽然都是集浙派、邓派之大成而自创新意者，细较起来，吴昌硕得益最多的是吴熙载，黄士陵得益最多的是赵之谦。吴熙载的突出之处是通过丰富的用刀变化表现书法“写”的韵味，是印从书出的典范。吴昌硕用冲切中带披削的刀意去表现欹斜生姿的独具自家特色的石鼓文，正是对吴熙载的继承和发展。而赵之谦的突出之处是善于广取印外各种金石文字之形入印，是印外求印的典型，这方面吴昌硕虽然也是兼收并蓄者，但其所表现的重点在于书法韵味，而赵之谦对金石文字遗存所取的角度在于其形式特点。虽然赵之谦在印款中发出“古印有笔尤有墨，今人但有刀与石。此意非我无能传，此理舍君谁可言”（巨鹿魏氏）的浩叹，但相比之下，二吴的印面表现笔墨多一些，而赵、黄的印面则是在刀与石的表现上更明显一些，前者所取在书法意味，后者所取在美术形式。黄士陵承接和弘扬了赵之谦的特点，广取金石文字为入印素材，以爽朗光洁为貌，相对来说加强了“刻”的效果而淡化了“写”的意味，同时因字而异、因印而异地构筑着丰富的印面形式。从这个角度去看，吴昌硕的印更能表现出文人味的雍容和穆之美，表现出苍厚的金石意和深邃的书卷之气，表现出书法的翰墨气息。而黄士陵的印虽然也表现出雅逸隽秀的另一种文人味，但其加强对比、加强印面冲突效果的印面形式，更近于美术性，这种美术性是与文人的冲和之美相对应的，其创作观更接近当代，或可说对当代篆刻有着一种启示作用。

我们再对黄、吴两家的刀法特点进行比较。二者虽都得力于金石文字，但对其印面线条的质感的细心体味方面，似乎吴昌硕得于“石”多，而黄士陵则得于“金”多。吴昌硕以钝刀直切追求粗头乱服的写意式线条，厚朴苍古，一如斑驳碑刻或古金烂铜。黄士陵以薄刃冲刀，求明眸皓齿般的工笔效果，爽健雅逸，一如凿金切玉之“光洁无伦”。吴寓灵秀于朴拙，黄寓平实于机巧，如果说吴印中的线条可以以书法中的“屋漏痕”作类比，则黄可以“折钗股”为喻。印面上，吴