

海

派

代

表

書

法

家

系

列

作

品

集

上海市書法家協會編

上海書畫出版社



吳昌碩

吳昌碩

沈曾植

弘一

沈尹默

王蘊常

來楚生

潘伯鷹

白蕉

陸儼少

謝稚柳

海派代表書法
家系列作品集

吳昌碩



上海市書法家協會 編

◎上海書畫出版社

圖書在版編目 (C I P) 數據

吳昌碩／上海市書法家協會編，一上海：上海書畫出版社，2006.12

(海派代表書法家系列作品集)

ISBN 7-80725-377-0

I. 吳... II. 上... III. ①漢字－書法－作品集－中國－近代②漢字－印譜－中國－近代 IV. J292.27

中國版本圖書館CIP數據核字 (2006) 第073897號

責任編輯	吳 甌
技術編輯	錢勤毅
責任校對	郭曉霞
審 讀	沈培方
作品攝影	李順發
	劉榮虎
	潘祥餘
封面設計	潘志遠
版式設計	劉麗娜
曹 翔	

海派代表書法家系列作品集	
吳昌碩	
編者	上海市書法家協會
出版發行	上海書畫出版社
地址	上海市延安西路593號
郵編	200050
網址	www.shshuhua.com E-mail: shcph@online.sh.cn
製作	杭州乾嘉文化藝術有限公司
印刷	山東新華印刷廠臨沂廠
開本	787×1092 1/8
印張	45.5
版次	2006年12月第1版 2006年12月第一次印刷
印數	1—2000
書號	ISBN 7-80725-377-0/J·360
定價	580.00圓

《海派代表書法家系列作品集》編輯委員會

顧問：陳東 吳貽弓

主編：周慧珺 遲志剛

副主編：陳燮君 盧輔聖 戴小京

編委（按姓氏筆畫爲序）：王偉平 吳建賢 吳貽弓 周慧珺 陳東 陳燮君

張森 童衍方 劉一聞 遲志剛 盧輔聖 鮑賢倫 戴小京 韓天衡

本卷 主 編：童衍方

副主編：唐存才

前言

周慧珺

『海派』作為一種特指的文化現象，既不是地域性名稱，也非任何風格流派所能涵蓋。而且，從今天的視角看，『海派』這一概念也早已逸出了當日產生這一名稱時的界定，成為特定的歷史條件下中國文化在上海集中生發的一道亮麗景觀。

由于地理的、經濟的、政治的、歷史的、文化的乃至國際方面的種種因素，在十九世紀中葉以後的一百多年時間裏，上海迅速孵化成為中國最具活力的城市。在她兼具東方文化特徵和西方現代色彩的神秘魅力感召下，幾乎這一時期中國文化史上所有的精英，都在這裏留下了足跡和身影。這種集全國精華之合力所構成的文化形態，如果摒棄一切狹隘的片面的習慣認識，就其大和包容性而言，海納百川應是『海派』最具積極意義的詮釋。

中國近現代書法史上最為絢麗的篇章，便是在這樣的文化大背景下，在上海這座大舞臺上演繹的。這不僅是因為中國近現代書壇上各個時期的領軍人物，都或在這裏駐足或與這座城市有着千絲萬縷的聯係，人才之盛，有全國半壁江山之稱；也不僅是因為在一百多年的時間裏，書法界從結社、出版到展覽等重大事件都無不率先在這裏上演，風氣所向，引領時尚，輻射全國；更是因為這一系列人物事件組合下所產生的特殊的社會效應和價值意義，以及由此形成的藝術思潮和新型格局，從晚清以來一度陷入低迷徘徊的書法藝術又重新走出了一輪新的歷史高度。

從趙之謙、吳昌碩、沈尹默、王蘧常、謝稚柳等老一輩

書家復出，從主要的活動時間和對書壇的影響看，《海派》書法陣營的書家大致可分為三個時期：前期代表人物有趙之謙、張祖翼、吳昌碩、沈曾植、汪洵、曾熙、李瑞清等，中期有沈尹默、李叔同、潘伯鷹、黃賓虹、吳湖帆、張大千、馬公愚、來楚生、白蕉、拱德鄰、鄧散木等；後期有王蘧常、陸儼少、王个簃、唐雲、陳巨來、謝稚柳、方去疾等。這個陣營中的書家或以書法為主，或書畫雙絕，抑或書畫印三者俱精，乃復更有旁通國學、詩詞、音韻、考釋、鑒賞、西方美術者。可謂異人輻輳、巨匠如林，成就之高、影響之深遠，堪稱數百年來之僅見。

思想活躍，眼界開闊，以一種新的認識來觀照書法，是《海派》書法陣營崛起的關鍵原因。十九世紀後期至二十世紀前期是一個政壇上風雲激蕩、思想界新潮迭起的年代。作為鴉片戰爭後開埠的遠東第一重鎮上海，一方面得風氣之先，承載着各種思潮的碰撞乃至西方現代科學技術和價值觀念的影響，另一方面又正好處在市場經濟衝擊下封建勢力相對鬆動的區域。在這樣的歷史背景下，作為時代風向標的文藝的每個領域都涌現出了一批有識之士，代表着變革的要求，進行着順應時代需求的呼喚和探索。

書法界風氣轉變最具標誌性的成果便是結束了南北對峙、碑帖紛爭的互相攻訐局面，以一種前所未有的開放視野和兼容并蓄的博大胸襟，突破了人為設置的壁障，走出了偏執一隅的碑帖窠臼。我們看到，不僅吳昌碩以遠涉三代秦漢的獨特視角和立場構築着自我的書學話語，而不涉足碑帖之爭的漩渦；即使是碑學重鎮的沈曾植，也能以《趣博而旨約、識高而議平》的理性姿態，修正着碑學的偏頗，終身浸淫于三王、二爨之間，開創了熔南北書流于一爐的先河。這無疑給書壇帶來了一種新的氣象。到了新文化運動以後，局執于狹隘碑帖觀單一指向的弊端日益顯現；一代高僧弘一法師、北大學人沈尹默，都以其出碑入帖的理論和實踐，在清除館閣陋習的同時，不約而同地揚起了重溯帖學優秀傳統的風帆。這是一次具有否定之否定意義的突破，旗幟所向，得到書壇大批有識之士的廣泛響應。在白蕉、潘伯鷹等書人共同努力下，不僅衝破了以往非此即彼的單一沉悶局面，而且還使在式微中備受冷遇的帖學得以復興。風氣所及，書壇門戶大開，來楚生、王蘧常、謝稚柳、陸儼少等多方搜討，吞吐翕張，各逞絕學，形成了一個多元并存、异彩紛呈的局面。

《海派》書壇陣營又是一個充滿活力、人才輩出的群體。究其所以，崇尚卓越，不斷進取是其重要特徵。新型的移民城市，給上海藝林帶來了新的風氣。不重門楣、不講資歷、拒絕平庸、注重實力，成為一個時代的共識。綜前所述，《海派》書法陣營中的代表性人物，都是來自各地的精英。這些書家，不僅眼界開闊，心雄萬夫，而且多為學貫古今甚而學貫中西者。他們對於藝術史和藝術發展規律，有着深刻的認識。當他們深厚的學養和過人的才華在上海林林總總的人才高地上薈萃時，不甘人後和追攀前賢的雄心壯志總是能在最大程度上激發起每個人的想像力和激情，從而衍化為豐富和超越自己的巨大力量。以前面提到的這些書家為例，他們中間的極大部分人并不是在功成名就後纔來上海的，他們各自藝術生涯中的黃金階段或重要轉折恰恰是到了上海後纔出現的。近現代藝術史表明，在上海藝術品市場上形成的自發性激勵機制，有效地刺激了人才高地的培育和發展。晚清至民國

期間在上海蔚為風氣的結社現象，清楚地記錄着人才流動的活躍狀況。有多少書人，正是在這樣的人文環境中，內修外揚，陶冶涵泳，相互砥礪，不斷汲納，以至鍛造成才的。

晚清民國時期，又是書法史上一個發現和科學進步的重要時期。受時代之惠，廣大書人纔有可能獲得日新月異的信息，以豐富書法藝術的表現力。無論是吳昌碩的遠紹三代秦漢，還是王蘧常獨闢蹊徑的章草書法，足跡都探及到了歷代書家的空白處。這固然是他們的智慧所致，但如果不是時代造就，仍是以前的書家不可想像的。而沈尹默、白蕉、潘伯鷹諸人重溯帖學的寶貴啓示，與印刷技術的昌明有着密切的關聯。沈尹默關於筆法探研的索解，就是在得到了米芾七帖真迹的照片、王獻之《中秋帖》、王珣《伯遠帖》以及日本所藏王羲之和大量唐宋書家的印刷品後獲得的。這個認識不僅影響了一個時代，還廓清了帖學末流籠罩在帖學上的陰霾，歸還了優秀傳統的本來面目。

在近代藝術史研究中，一直有關於上海的商業氣氛對藝術的影響方面的觀點。我們認為，在藝術發展中，市場的指向並不唯一也不永遠代表正確。如何正視市場，自覺抵制其消極因素，一直是懷有崇高抱負、具備獨立自由人格的藝術家的嚴峻課題。近現代《海派》書法陣營崛起和成功的事實表明，絕大部分書法家在上海的商業氣氛中始終沒有迷失其文化本性。在中國社會發生了不可逆轉的變化之際，藝術家的生存時空也在變化，他們適時順勢地作出了一些變化和調整，應是文化發展自身的訴求。由於中國書法的自足性體系，她的發展基因，甚至相比中國畫而言還要狹窄得多。在如何體現時代特徵，而又不喪失中國藝術傳統的自主性方面，《海派》書法陣營中那些杰出的代表給我們留下了豐厚的遺產。

《海派》書法陣營是一個時代的高峰，是群體作用、共同智慧的結晶，是一宏偉的紀念碑群。挖掘這份寶貴的遺產，總結近現代《海派》書法崛起及成功的經驗，是當代上海書法人義不容辭的責任。為此，我們編纂了這套《海派代表書法家系列作品集》，希望它對當代的書法創作和學術研究提供有益的借鑒和幫助。

本書從立項到實施，得到上海市委宣傳部、上海文化發展基金會大力支持，謹此表示衷心感謝！

吳昌碩書法篆刻藝術

童衍方

吳昌碩先生是我國近代史上，以詩、書、畫、印四絕而馳譽海內外的藝術大師。昌碩先生自謙謂：『四十學詩、五十學畫。』而其對書法、篆刻之研習，却始於少年時代，關於他青年時代的為人為藝，朱正初在《蕪園記》中評曰：『寡言語，安簡默，取于不苟，長于嘯歌而金石文字之藝最精。』由此可見昌碩先生極有個性的藝術道路是以金石文字為基礎，先以篆刻名于世，復致力於書畫，然後帶動了其他各項藝術的齊頭並進。可以說，書法、篆刻是昌碩先生的藝術創作中最重要的組成部分。

一、吳昌碩的書法藝術

吳昌碩在《題何子貞太史書冊》中曰：『我書疲茶鳥足數，劈所不正吳剛斧。曾讀百漢碑，曾抱十石鼓，縱入今人眼，輸却萬萬古。不能自解何肺腑，安得子雲參也魯？強抱篆隸作狂草，素師蕉葉臨無稿。』其中『曾讀百漢碑，曾抱十石鼓』和『強抱篆隸作狂草』，概括了他的書學淵源和書法特色。吳昌碩的隸書在遍臨『百碑』的基礎上，對《張遷碑》、《石門頌》、《曹全碑》、《西狹頌》、《裴紀功碑》及介于篆隸之間的結體偏長的漢《祀三公山碑》致力尤深，沉穩樸茂，古趣盎然。篆書初學鄧石如、楊沂孫及金石碑版文字，然後以《石鼓文》為其終生研習臨摹的對象，數十年來鍥而不捨，早、中、晚三期各有不同意趣，一日有一日之境，遺貌取

神，雄放渾厚，為他書法中的名世絕品。吳昌碩的楷書初從顏真卿入手，後學鍾繇，基礎頗為堅實，其早年書法和題畫款，多作鍾體，風格別具，直至晚年，他還為人作工楷扇面，全神貫注，一絲不苟，通篇氣勢道厚雄渾，莊重篤實，顯示了他扎實的楷書功底。行書則初學王鐸，後參黃庭堅、米芾，融合篆、隸、楷各體，恣肆瀟灑，宕逸渾脫，下筆迅疾，氣勢撼人。吳昌碩的書法與繪畫一樣，風格獨立，各盡其妙，同時又相互關聯密不可分。其妙處在神而能化，巧妙掌握藝術通感。吳隱在《苦鐵碎金》跋中曰：『所作篆書規撫獵碣，而略參己意，隸、真、狂草率以篆籀法出之。閑嘗自言生平得力之處，謂能以作書之筆作畫，所謂一而神，兩而化用，能獨立門戶，自闢町畦，挹之無竭，而按之有物。』吳昌碩的藝術感來源於他對詩、書、畫、印的深邃修養和獨創精神。以下就吳昌碩的隸、篆、行草各書體分而述之。

（一）用筆遒勁、氣息深厚——吳昌碩的篆書

吳昌碩的書法四體皆工，但成就最高、功力最深的是篆書。清符鑄曰：『缶廬以《石鼓》得名，其結體以左右上下參差取勢，可謂自出新意，前無古人，其過人處，為用筆遒勁，氣息深厚。』吳昌碩求藝之初，即因性之所好，與上古周秦鐘鼎瓦甓結緣，從此鑄成了傲兀奇崛、古樸雋永的金石氣格。他在《缶廬別存》自序中曰：『予耆古碑，紉于資，不能多得，得輒琢為硯，且鑄銘焉，既而學篆，于篆嗜獵碣……』這個發端，是至關重要的。

吳昌碩早年的篆書，取法鄧石如及各類金石文字。如冊中光緒七年（一八八一）作者三十八歲時的篆書對聯，集古鏡銘文字，可窺見其在篆書研習上的取法。至光緒甲申年（一八八四），作者時年四十一歲，隨着他在篆書領域的不斷開拓和深化，其書在結字、筆法、用墨等方面都有較大進展。冊中書于鐵函山館取法周虢叔鐘銘的七言篆書聯，結體奇逸，氣韻高遠，凝而不滯，樸中蘊秀，十分耐看。而同年九月為仲然先生所書的八言篆書聯，已具石鼓文風貌。此外，常熟市博物館也有這一年重九後二日吳昌碩所書的八言篆書聯，并注明集石鼓文字。據此，似乎可將一八八四年定為吳昌碩寢饋石鼓文之始年。其時吳昌碩先生居蘇州，獲好友潘鍾璫（瘦羊）所贈的汪鳴鑾手拓石鼓文精本，喜不自勝，作詩曰：『從茲刻畫年復年，心慕手追力愈努，葑溪新居南園鄰，種竹移花滿庭戶，清光日照臨池，汲乾古井磨黃武。』磨黃武年磚，臨精拓石鼓文，心慕手追，使其篆書勇猛精進。

光緒乙酉（一八八五），是吳昌碩先生藝術的一個重要轉折點，書法篆刻均有突變。集中吳昌碩《篆書小戎詩冊》，就是這一時期的重要作品。此書取楊沂孫古樸嚴整之風，結體趨方，工穩精到，密中見疏，拙中藏巧，

用筆沉着含蓄，遒勁樸實，頗顯功力。此書雖貌似楊沂孫，實質已孕育他獨立面貌。其特點一是筆氣渾穆，藏千鈞之力于點畫中，二是奇拙中涵蘊藉，古樸處寓瀟灑，結體比楊氏更具動勢。如其中『戎』、『脅』、『報』、『滕』等字的靈動、『文』、『駕』、『如』、『胡』等字的灑脫，均顯特色。與此同時吳昌碩的篆刻作品也出現了突變，精品甚多。他能巧妙地掌握通感，篆書冊字裏行間金石書卷氣盎然，與其繪畫、篆刻交織着共性。一八九三年張炳翔在此篆書冊題跋語曰：『近日工篆者喜學籀書，吾友倉石大令素工此體，此小戎詩筆法古茂，行所當行，止所當止，不促長引短以求勻均，純用史籀筆意，乃學石鼓文而得其神者……』由此可見，吳昌碩早年的篆書已深為鑒藏者關注、寶愛。西泠印社所藏的吳昌碩書于一八九〇年的篆書對聯，宕逸渾脫，輕靈之處，特有趣，其款曰：『集石鼓十二字，就硯池剩墨作此，用筆虛處見靈，實處見古，惜不能起儀老見之。』（『儀老』即指吳讓之）可見吳昌碩書此聯頗有心得，欲起吳讓之觀之。書于一八九七年上海博物館所藏的《篆書小戎詩四屏》，與前《篆書小戎詩冊》為同一內容，經過十二年的刻苦學習，廣泛涉獵，其篆書已有較明顯的自家面目。此書結體明顯拉長，『騏』、『亂』、『孔』、『報』等字，已具左低右高的特點，用筆健拔生動，變化多姿，墨色渾厚華滋，能寓勁挺于流動之中，一氣呵成。此篆書屏落款也用篆書，款字朝向偃仰，曰：『篆成自視圓勻似獵碣，而偏斜取勢又似《怡亭銘》。』《怡亭銘》為唐永泰元年（七六五）刻，在湖北武昌縣，前六行為篆書序文，李陽冰書。可見吳昌碩篆書的取資範圍不斤斤囿于秦漢，與丁敬的『看到六朝、唐、宋妙，何曾墨守漢家文』的旨意頗為契合也。

吳昌碩的篆書至六十歲左右，已基本確定面目，一九〇三年為劉蔥石所書的石鼓文十屏，就是這一時期的代表作。此書每屏自畫鼓形邊框，依拓本位置墨書石鼓全文，又以紅藍兩色作題。王个簃先生評曰：『題識或單或雙，或短或長，錯落有致，經營位置極為典雅。用筆如錐畫沙，樸茂雄健，剛柔相濟，堪稱第一神品。』此書每屏右上首由褚德彝以篆文標識，最後一鼓吳昌碩題曰：『蔥石觀察嗜金石，能識古文奇字，而宣王獵碣尤寢饋不釋手，近以素紙十幅，屬圖鼓形臨撫篆迹，秋蛇春蚓，自愧弗如，信螺扁法之不易求也。每鼓以硃筆注明釋文，以藍筆書所同異，均乞正訛。』細觀此書，字形偏長，參差有致，頗得古雅率真之趣，但與晚年的篆書相比，還稍欠渾厚雄強之勢。

吳昌碩的晚年篆書沉厚渾樸、筆力雄健，為他最為輝煌的巔峰時期。其結體以石鼓文為主，兼取各類金文，章法參差錯落、靈活自如；用筆方圓兼施，厚重流暢，常顯出大幅度的偏側之勢。西泠印社收藏他八十三歲時所書的七言石鼓文聯，白龍山人王震贊其曰：『獵碣參以琅琊碑，筆力飛動蟠蚪螭，秦漢而下數百輩，缶翁氣概誰侔之。』可謂知者之評。吳昌碩晚年的篆書變橫為縱，不拘成法，已達化境，但仍時時不忘取諸前輩書家之長。

他在一九二五年的篆書五言聯中曰：『近代工篆書者楊濠叟出以靈，莫即亭蓄以古，唯何東洲蓋援多識于鳥獸草木之名云爾。』楊沂孫的靈動、莫友芝的古樸，乃至何紹基的機到神來、游刃有餘，給了他更廣泛的想像變化餘地。沙孟海先生評吳昌碩晚年篆書曰：『六十左右確定自我面目，七八十歲更恣肆瀾漫，獨步一時，世人以為先生寫《石鼓》不似《石鼓》，由形貌看來，是臨氣不臨形的。自從《石鼓》發現一千年來，試問有誰寫得過先生。』此評是為最確切的了。

吳昌碩一生臨石鼓文無數，據吳長鄴先生考證，有四本最為著名：

吳昌碩五十九歲（一九六〇年）臨本（日本平尾孤往發表在《書品》第一〇一期）。

吳昌碩先生六十五歲（一九一〇年）臨本（上海求古齋石印本）。

吳昌碩七十二歲（一九三五年）臨本（《苦鐵碎金》，西泠印社出版）。

吳昌碩七十五歲（一九一八年）臨本（上海人民美術出版社影印本）。

在這四種臨本中，西泠印社出版的、吳昌碩七十二歲為王一亭所臨的石鼓文全本最精。此書體態縱橫，富有節奏感，筆力雄健，縱放自如，通篇四百餘字，承上啓下，左右映帶，一氣呵成。其款曰：『一亭先生屬臨阮刻天一閣北宋石鼓全文，乙卯秋仲，吳昌碩時年七十又二。』阮刻天一閣本是阮氏據張燕昌摹本所刻，趙孟頫舊藏的四百六十二字的原拓本，在清咸豐十年（一八六〇）已毀于火災。

由此可知吳昌碩取資的石鼓文臨本，有時并非原拓精本。但何以所書均有鬱勃縱橫、遒勁凝練之金石氣呢？此中之由，其一是昌碩先生于藝矢精專一，篤學不倦，刻勵精進，功力渾厚，一生遍訪遍臨各藏家的《石鼓文》精拓本。縱覽揣摩，擷其精華。其二是食古能化，『古人為賓我為主』、『自我作石空群雄』，能遺貌取神，不拘泥于形似，既能融會前人法度，又善于變化，絕不為清規戒律所囿。其三是篆文除取《石鼓文》之外，又兼取《散氏盤》、《毛公鼎》等各類鐘鼎文字及琅琊臺刻石、泰山刻石、秦漢量銘等，貴能悟其理、達其意、通其法、陶冶變化，自闢新境。其四是個性學養中的豪邁、雄渾、古拙、正直等內在精神力量所鑄成的鬱勃之氣。他在八十三歲時曾書『如鐵』兩個大篆字，其款曰：『用筆如鐵，潑墨如潮，錚錚之鐵，茂茂之毫。』此語雖為古硯銘，却可視為吳昌碩用筆、用墨和晚年精神氣格的寫照。

（二）結體寬博、韵味醇厚——吳昌碩的隸書

吳昌碩先生的隸書體勢樸拙、筆力雄渾，存世甚少，最為珍貴。其隸書熔精妙的間架結構與奇變古拙的布局于一爐，顯示其古意盎然的特有趣。昌碩先生的隸書取古、取拙、取厚、取雄，上溯漢魏，融合明清，足與鄧

石如、伊秉綬諸隸書大家相頡頏。其中取法漢《祀三公山碑》最多。此碑被清康有爲等人認爲屬『繆篆』精品，而楊守敬則謂其：『非篆非隸，蓋兼兩體而爲之，至其純古遒厚更不待言，鄧石如的篆書多從此出。』昌碩先生的隸書從此碑而出，却又化篆爲隸，他的善學善用，由此可見！此外，昌碩先生又兼取《嵩山三闕》、《裴岑紀功碑》、《武梁祠畫像題記》、《西狹頌》、《張遷碑》等結體、筆勢均雄強古樸的漢碑，參入己意孕育變化。

昌碩先生的隸書取古拙一路入手，如朵雲軒所藏的其早年隸書《臨武梁祠畫像題字》橫披，即具疏放樸拙之趣。此作前大半臨《老萊子》一箋，轉而又臨《縣功曹》一箋，顯示出他對多拙趣、少波磔的古隸有着特殊的偏好。西泠印社所藏昌碩先生三十五歲所書的八言隸書聯，已稍具篆書意味，字形偏長，重心安穩，縱中有斂，發展分明，曲折垂縮十分自然。此聯是其爲妻弟施爲所書。筆者另見一橫額，文曰『蘿烟松月之齋』也同一上款，風格也基本相同，可見昌碩先生的早年隸書已初具面目了。

昌碩先生七十多歲時還常臨《祀三公山碑》、《張遷碑碑陰》、《嵩山三闕銘》，但均爲意臨，他一反漢隸橫向上的舒展和縱向上的緊湊，而一如簡牘書，參差錯落，一氣呵成，極爲自然協調。褚涵先生所藏的隸書《觀樂樓碑墨迹本》是昌碩先生七十七歲時所書，系晚年隸書的精品特件。此作書寫在烏絲欄格內，結體茂密，若篆若隸，古拙之氣躍然紙上。全篇四百九十九字集于一堂，看似整齊勻稱，却妙在寓參差于齊整之中，含絕險于平正之內，氣勢足、筆力適，生意內斂，生氣外呈。其『西』、『篆』、『君』、『之』、『刊』、『左』、『祀』等字存《祀三公山碑》筆意，而『諸』、『迹』、『德』、『誦』、『爲』、『同』、『地』等字又具《石鼓文》遺意，篆隸相融，集各碑于一體而能融天機于自得，會群妙于一心，非爐火純青、功力雄厚者，難臻此境矣！此書的內容也是極具文獻意義，碑文全稱《西泠印社新建觀樂樓之碑》，由丁仁撰文，王壽祺篆額，葉銘刻石，三位均爲西泠印社創始人，又由西泠印社首任社長吳昌碩書丹，如此精品，其傳之必遠矣！

西泠印社收藏的昌碩先生八十四歲時爲雅初所書的五言隸書聯，風骨內含，神采煥發，是他最晚年的隸書精品。此書結體寬博，豎畫垂長，把隸書折角波磔的特色，全演化爲韵味醇厚、氣勢鬱勃的石鼓文意趣了。此書體勢渾穆，如錐畫沙，字裏行間蘊涵着雄宕深沉的力量。其中『亞』字的奇古生動、『鹿』字最後一筆出人意外的一挑，『鯉』字的左低右高，『翰』字三豎的參差變化，均妙合自然，契同天真。用筆則圓融靜穆，以凝練古拙之行筆，構成豁達穩重的間架，亦篆亦隸跌宕縱橫，已臻化境。爲其隸書作品中的千古絕唱！

（三）氣象雄渾、骨力雋健——吳昌碩的行草書

吳昌碩的行草書，氣象雄渾，骨力雋健，是他書法作品中的又一特項。作品除中堂、條幅、橫額外，凡詩

稿、冊牘、題跋等尺幅小品，都行氣跌宕，筆力沉雄，自有排山倒海之勢，其豪放情趣，舒展無遺。他的早年行草書，結體、用筆均初具面目，行楷、行草具精，唯古拙樸厚之氣稍遜。昌碩先生自述曰『卅年學書欠古拙，遁入獵碣成瑛玦，敢云意造本無法，老態不中坡仙奴。』可見古拙樸厚是昌碩先生汲汲探索追求之藝境。

吳昌碩六十歲左右的行草書已具面目，如朵雲軒所藏的他六十三歲時為臨川先生集杜甫詩句的七言聯，就是一件貌拙氣酣『強抱篆隸作狂草』的行草書精品。此書上聯起首五字均為行草，中鋒取勢，豐神灑落，氣魄所聚，精神貫注；忽然，峰回路轉，最後『事舞』二字竟然以篆書出之，篆書、草書的巧妙結合，似乎不假思索，渾然天成。這是昌碩先生匠心獨運的創新，也是他不主故常的書法特點。下聯以篆書起首，接下四字又以草書、楷法書之，亦篆、亦楷、亦草，隨機應變却又十分統一協調；最後二字，又以一篆一草書之，虛虛實實，極有神韻。落款小字亦墨氣淋漓，極富金石氣。

西泠印社所藏的吳昌碩七十九歲時為王一亭所書的行草五言聯，則氣勢雄強，大氣磅礴，結體脫胎于石鼓，左右上下取勢，用筆方圓相兼，厚重而流暢。此書縱橫揮灑，墨氣淋漓，却又從容不迫，得心應手，『風』字左右二挑的裝飾性、『土』字末筆的灑脫收筆、『至情』二字的仰俯欹側，均能于蒼勁中姿媚躍出，于豪邁中天趣溢發。若把昌碩先生題《何子貞太史書冊》中『魯公骨氣凌秋毫，一波一磔堅不撓』之句，移作為此聯的贊語，是再妥帖不過了。

如前所述，吳昌碩先生書法藝術的杰出成就，是與他詩、畫、印的成就相融相合的，陳小蝶曰：『昌碩以金石起家，篆刻印章，乃其絕詣，間及書法，變大篆之法為大草。至揮灑花草，則純以草書為之，氣韻最長，難求形迹。人謂：山谷寫字如畫竹，長公畫竹如寫字，昌老蓋兩兼之矣。』當然，『風格即人』，昌碩先生的藝術風格，就是他學養、思想、精神氣格的寫照。除此以外，其不凡的人生經歷，師友交誼、時代背景也與他的藝術密切相關。為此，對吳昌碩先生詩、書、畫、印及其他藝術思想的研究，應該是廣泛、深入、持久的。

二、吳昌碩的篆刻藝術

吳昌碩先生創造性地將詩、書、畫、印熔冶一爐，在諸藝中，其篆刻名世最早。昌碩先生早歲即沉潛于篆刻，他在所作的《西泠印社記》中曰：『予少好篆刻，自少至老，與印不一日離，稍知其源流正變。』又曾曰：『余嗜印學垂五十年，此中三昧，審之獨詳。書畫之暇，間作《缶廬印存》，一生所作，僅存百餘方，匠心構思，纍纍萬頃，千載之下人，而欲孕育千載上之意味，時流露于方寸鐵中，則雖四五文字，宛然若斷碑墜簡，陳列几席，古趣盎如，不亦難乎！』自評一生篆刻，真有心得者只百餘方，篆刻之難，篆刻之趣，昌碩先生律已之

嚴，由此可見一斑也。吳昌碩一生有《樸巢印存》、《蒼石齋篆》、《齊雲館印譜》、《篆雲軒印存》、《鐵函山館印存》、《削觚廬印存》、《缶廬印存》等多種印譜傳世。

吳昌碩先生的篆刻初學浙派、秦漢印，繼法鄧石如、吳熙載，並受鄧石如、趙之謙『印外求印』的啓發，遂取石鼓文、封泥、瓦甓、碑碣之意，融會貫通，自成一格。用刀則將錢松切中帶削的刀法和吳熙載的衝刀法合二爲一，形成獨特的新刀法。又將疏密跌宕、虛實相生的畫理及其山傾海立、氣象雄闊的書法特色融入印中，通過剛柔曲直、縱橫轉舒的線條交互運用，使其篆刻氣勢駘蕩，神出無窮。昌碩先生在辛亥革命之後，主持藝壇十六年，又爲西泠印社首任社長，對近代篆刻藝術的發展起了極大的推動作用。

吳昌碩先生鑽研篆刻數十年如一日，功力深，意識新，曾曰：『奇書飽讀鐵能窺，螺扁精神古籀碑；活水源頭尋得到，派分浙皖又胡爲？』他善于尋本溯源，廣取博采，又能巧妙地掌握通感，因此，他各個時段的篆刻均多精品。茲將昌碩先生篆刻藝術的發展，以三個時期來分而述之。

第一時期（二十二歲—四十歲）

吳昌碩二十歲左右的篆刻未見原作，唯浙江博物館藏《樸巢印存》四冊，存印一百零三方，均爲其二十二歲至二十七歲時的印作。時初法皖浙兩派，旁及漢印及《飛鴻堂印譜》，應屬昌碩先生廣泛汲取，上下而求索的時期。三十歲左右的篆刻可見馬國權先生舊藏的《蒼石齋篆印》，此譜載印七十餘方，用刀爽利，章法欹斜錯落，頗多疏樸峭野之趣。

昌碩先生三十五歲來往于湖州、菱湖。三十六歲又客吳興，宿金杰寓中，成莫逆之交，後來金杰贈昌碩瓦缶，其遂以『缶』爲號，一直沿用到老。三十七歲至三十八歲除去湖州、嘉興小住外，大都寄居于吳雲兩壘軒中。吳雲富收藏，所藏鐘鼎彝器、秦漢印璽、名家字畫，給昌碩先生頗多滋養。因吳雲博覽多聞，交友廣泛，也擴大了昌碩先生的社交。俞樾、楊峴、潘祖蔭、吳大澂、李筌魚、汪鳴鑾等，均是昌碩先生的良師益友。

在此基礎上，吳昌碩的藝術視野進一步開闊，創作更爲勤奮，在秦漢印、吳讓之、錢松等印家及金文碑碣等領域窮搜博采，孕育變化，使他的篆刻作品有了一大飛躍。有《鐵函山館印存》、《削觚廬印存》兩本印譜相繼面世。冊中如仿古璽的『庸齋』、『庸庸多後福』，仿漢錢印『福昌長壽』、『蔣侯』等，均能以嚴整出其譎宕，從純樸處追其茂古，爲其創立雄厚渾樸的個人風格，打下了扎實基礎。而『秋農』、『李筌魚詩書畫』等印，爽利明快，微妙精當，頗得吳讓之神髓。而所臨『千石公侯壽貴』則更是他潛心取法錢松的最佳印作。另如取法碑碣磚瓦的『既壽』、『道堅』諸印，也有百讀不厭之妙也。

第二時期（四十一歲—六十歲左右）

吳昌碩先生這一時期的篆刻穩定成熟，步入創作的黃金時期，尤其是四十二歲的作品量多質高，精品迭出，其邊款的用刀方式及力度均和以前完全不同。從此以後，在印章的表現形式上更不拘一格，古璽、封泥及各類金石碑版文字，無不化而用之，自出新意。在用刀上衝切披削的手法更為純熟豐富，刀筆相融，充分表達了筆情墨趣。正如施浴升所贊：『使刀如筆任曲屈，方圓邪直無差訛。』在布局上，既重視每個字的長短方正、揖讓顧盼，更重視整方印的呼應連貫，氣息相通。除加強印文的輕重疏密外，更以線條、印邊的粗細變化來加強印面的對比效果。還創造性地運用破殘修飾手段，來顯示其立體的筆意和渾樸的氣質，這種大寫意式的印風，是明清篆刻史上獨一無二的。這個時期的篆刻作品，如『吳育之印』、『半倉』、『高邕之』、『畫奴』、『歸安施爲章』、『楊質公所得金石』、『千尋竹齋』、『泰山殘石樓』、『龐芝閣審定』等印，均是個中精品。

第三時期（六十歲左右—八十三歲）

吳昌碩先生的晚年，書畫創作占據了大量時間，又因『病臂』等原因，篆刻作品的數量少了，但作品中大印多了。由於他晚年的書畫藝術已達到爐火純青的境地，故將種種意趣引入印中。昌碩先生有『南北高峰作印看』的詩句，即顯露了他將自然景物熔鑄于印的才能。他晚年之印已脫盡窠臼，忘拙忘巧。如他七十四歲所刻的自用印『吳昌碩大聾』，印文作三行，上密下疏，團成一氣，衆多垂筆，長短參差，雖為病後所作，却仍氣勢磅礴，豪氣感人。他八十一歲所刻的『無鬚老人』筆畫斜正相間，寬窄參差，筆歌墨舞，一氣呵成，『無』字的裝飾性對稱，『鬚』字左邊的三撇，具酣暢流走的筆墨感。欣賞吳昌碩的印章，人們往往注意它雄渾峻厚、亂頭粗服的一面，而常忽視其秀靈細致、婀娜多姿的一面，其實，重拙與輕巧，奔放與秀逸，在他印中常辯證地融合於一體之中。

最後再補充談談吳昌碩先生的刀法。凡論及昌碩先生的刀法，都評為是錢松、吳讓之合二而一，鈍刀硬入。這固然不錯，但從他傳世的大量篆刻作品來看，其早中年和晚年的刀法及所用的刀，是隨印章風格的變化而改變的。如他四十歲左右的中早年印章，從它活潑生動，毫髮畢現的運刀來看，絕不是較粗重之刀所能及的。如從這個時期的單刀邊款來看運刀，更為清晰，其字作楷法，撇捺明顯，細勁的橫畫及多處細短筆所顯示的刀痕，不但可以看出這個時期用刀的豐富多變，而且更可以想見這個時期的刀是襲用錢、吳式的利刀。中晚年的用刀則逐漸爽直，不拘于用刀的細微處，而刻大印時為追求有氣勢的大效果，刀法的內涵也較少了。所用的刀作了創新，使用『出鋒鈍角』的刻刀，所謂『鈍刀硬入』。昌碩先生晚年的運刀，又多了一道修飾工序，為追求封泥、瓦甓

渾樸高古，斑駁蒼茫的金石意趣，他常對印的邊角、印框和白文的留紅處，施以敲擊、磨刮等手段。雖然修飾已超出鐫刻範圍，但因修飾得法而產生一揮而就的藝術效果，這修飾手段為昌碩先生獨創，技法也豐富多變。如白文印『偶積』，印面上下的留紅處約占面之半，為避免平板，就進行修飾，通過原印可以看到，此印留紅處是由淺入深有坡度地進行鑿殘，從而使鈐蓋出的印蛻有中濃邊淡的立體效果。當然，吳昌碩先生印作也不乏有爽利明快，不加修飾的印作。如『閔泳翊一字園丁』，用刀自然流暢，不激不厲，很有節奏感，體現了他厚實的用刀基本功。另外，有不少經昌碩先生認可的所謂晚年代刀之作，也是我們篆刻愛好者一個頗為深廣的研究課題。