

WUCHANGSHUOZHUANKEJINGPINSHANGXI

WUCHANGSHUOZHUANKEJINGPINSHANGXI

吴昌硕篆刻精品赏析

中国篆刻名家作品赏析



汪星燚 编著

西泠印社 出版社

责任编辑:邵旭冈

封面设计:王 杨

项瑞华

责任出版:李 兵



ISBN 7-80517-749-X



9 787805 177496

ISBN 7-80517-749-X

定价:9.80元



吴昌硕篆刻精品赏析

汪星燚 编著

西泠印社出版社

图书在版编目(CIP)数据

吴昌硕篆刻精品赏析/汪星燚编著. —杭州: 西泠印社出版社, 2004.8 (2005.9 重印)

ISBN 7-80517-749-X

I. 吴... II. 汪... III. 汉字—印谱—鉴赏—中国—近代 IV. J292.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 072322 号

西泠印社出版社出版发行

杭州市解放路马坡巷 39 号(邮政编码: 310009)

责任编辑: 邵旭闵 封面设计: 王 杨 项瑞华 责任出版: 李 兵

全国新华书店经销 杭州余杭人民印刷有限公司印刷

开本: 787×1092 1/16 印张: 3.5

2004 年 8 月第 1 版 2005 年 9 月第 2 次印刷

印数: 3 001—6 000

ISBN 7-80517-749-X/J·750

定价: 9.80 元



目 录



1

第一章 吴昌硕篆刻艺术概述



4

第二章 吴昌硕篆刻精品赏析



49

附 吴昌硕印作欣赏

第一章 吴昌硕篆刻艺术概述

吴昌硕，原名俊，一名俊卿，字昌硕、仓硕、仓石，别号香圃、逸光、缶庐、苦铁、破荷、大聋、石尊者等等，浙江安吉人，清道光二十四年(1844)生于鄞吴村，民国十六年(1927)突患中风，在上海去世，享年84岁。

吴昌硕青少年时期生活十分贫苦，先后去过安徽、湖北等地打工、干杂活。这一段艰苦困难的生活，既为他日后事业上勤奋刻苦、积极进取起着重要的作用，也为他的诗文、书画、篆刻等艺术提供了丰富的生活源泉。后来在他的诗文中也可知道当时的艰苦情况：“风雪草堂低，嗷嗷备苦凄，有家若悬磬，纵饭亦充泥”，“五载离乡县，逢人失故吾，道旁尸偃仰，草际血模糊，月黑野狐出，天阴怨鬼呼，西风满怀泪，惨惨听虎乌。”又有《廿余年》：“我亦遭兵燹，余生劫后存，荒郊曾洒泪，野葬一抬魂，骨肉成浮寄，田园废归村，不堪身世感，此境怅同论。”在“园菜果蔬助未粮”一印的款中说：“七字见急就篇，予居乡时尝涉此境。”

少年吴昌硕即对磨石刻印有着浓厚的兴趣，他在后来撰写的《西泠印社记》中说：“予少好篆刻，自少至老，与印不一日离……”但因无人指点，眼界不高，因此还显得较为稚嫩。从他早年的印谱《朴巢印存》可以看出，如“仁者寿”、“啸阁”、“搜尽奇峰打草稿”等，是受当时《飞鸿堂印谱》中庸俗一路的影响。另有仿皖派的“白苹花馆”、“落花无言人淡如菊”和仿浙派的“画眉深浅入时无”、仿汉印的《陋室铭》全文等印则模仿得较为接近。

29岁起，为了求学，吴昌硕开始了较为丰富的游历，去了杭州、嘉兴、上海、湖州、苏州等地，并迁居苏州，结识了俞曲园、钱铁老、颜文采、陆心源等著名书画家、学问家、收藏家，得以见到许多历代碑帖、名人书画真迹、钟鼎彝器等文物，于是开始了对传统书画、篆刻艺术的广泛深入研



仁者寿



啸阁



搜尽奇峰打草稿



白苹花馆



落花无言人淡如菊



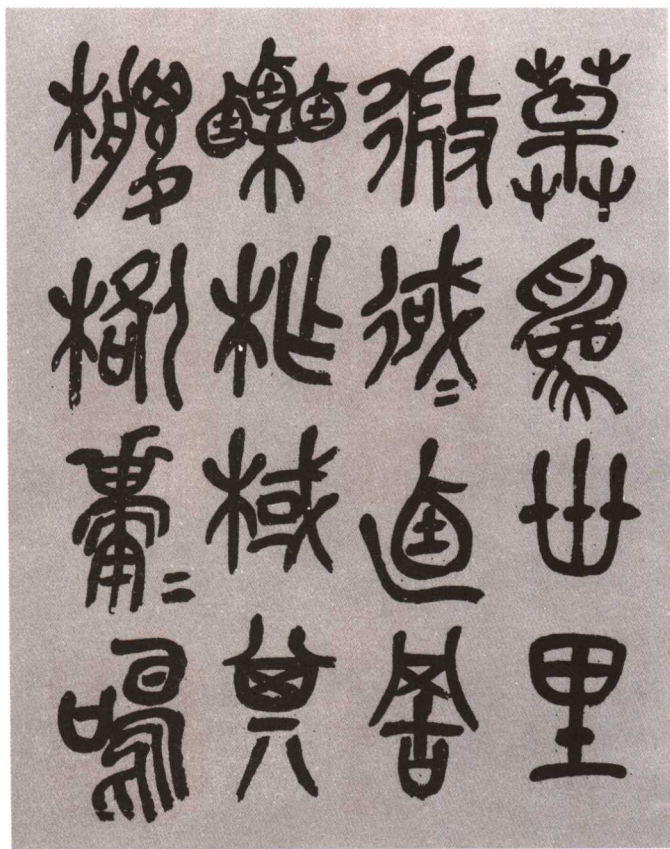
画眉深浅入时无

究,这为吴昌硕一生的艺术实践提供了深厚肥沃的土壤,正如郎绍君在《二十世纪的传统四大家》中所述:“传统艺术中本来存在着不可以数计的适性基因,只要人们重新发现它,掘取出来与现代因素整和,就有可能成为新的艺术生命。这种变革方式易于为人所接受,不会割断历史,也绝非历史的倒退。只要不把它视作唯一的途径,而作为百川归海的一川一流,它对于传统艺术和传统文化的现代性转化,就具有永不过时的价值。”

吴昌硕对古代篆刻艺术广泛吸收,汉印、古玺、汉晋砖文、匋文、汉碑额篆、石鼓文、权量、诏版、封泥、元押等无不成为他取法的对象,并对明清流派印如浙派、邓石如、吴让之、徐三庚、赵之谦等均一一涉猎,更为重要的是,吴昌硕师法古人,不仅范围广,而且能广涉约取、取精用弘,无论铸印、凿印、碑额、残泥、古匋等,他只吸收其中最具共性的成份——雄浑、古朴。用他自己的诗来形容,就是“既虚其中守厥口,十石五石颇能受。”“学古有获心且醉,何必一饮一石师伯伦”、“天下几人学秦汉,但索形似成疲隆。我性孤阔类野鹤,不受束缚雕镌中。”



《陋室铭》全文



吴昌硕六十四岁书《石鼓文》

吴昌硕对书法、绘画的研究实践与成就为他的篆刻实践提供了重要保证。吴昌硕之子吴东迈曾说:“他认为学习刻印的先决条件是精通书法,特别是篆书;因为刻印和书法是共通的,有着极密切的关系。”吴昌硕曾对学生说:“篆刻好,写字顶要紧。写字主要是学篆书,篆不好,印怎能刻得好呢?”(诸乐三《吴昌硕的篆刻艺术》)他曾深入临习各个朝代的篆书以及楷书、隶书、行草书等,而以秦《石鼓文》用功最勤,他有一段自白:“余学篆好临《石鼓》,数十年从事于此,一日有一日之境界。”久浸于斯,到晚年终于形成自己面目:“气势宏伟、笔力雄强、恣肆烂漫,结体左低右高,用笔圆熟精悍,刚柔并济,独步书坛,为当时所重。”(刘江语)

吴昌硕学习绘画相对较晚,但对自己要求严格,态度严肃认真,对名人真迹朝夕欣赏、心临手摹、孜孜不倦,并融《石鼓文》的线条与篆刻的气息入画。加上他与任伯年、蒲作英、吴秋农等画家交游甚密,谈论艺事,相互切磋,学识得以积累,胸襟得以开阔,境界得以升华,终于形成了自己气势磅礴、线条淳朴、笔墨浑厚华滋的画风。

吴昌硕有了书法、绘画上的成就,又有深厚的学养,无论文史辞章、文字训诂、古文物等皆广泛涉猎并深入领会与消化吸收,加上丰富的人生阅历,以及浓厚的爱国主义思想、可贵的尊师重道精神、纯朴诚挚的为人之道,有了这些作铺垫,他的篆刻艺术内涵逐渐丰富。经过一个较长时期的探索酝酿变法,并逐步融入自己的精神意趣和气质特点之后,风格逐渐成熟,到晚年终于形成了强烈的个人面貌:厚重有力、浓郁深沉、自然稚拙、浑朴苍茫、大气磅礴。这当然是指整体风格而言,若仅从印面而论,我以为吴昌硕的篆刻风格突出地表现在印面章法上。事实上章法正是吴昌硕极端重视的,他说:“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,应当一一作最恰当的布置,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。”因此,他“每作一印,必先静坐默想,反复构思,必俟心有所得,然后再在纸上起稿。在起稿时还得再三修改,有时甚至起稿至十数次,直到完全惬意时,才摹写到印石上去。”(吴东迈《吴昌硕》)吴昌硕继承了印章章法的优秀传统,同时又大大发展了传统章法,可谓印章章法的集大成者。其印章章法的丰富性、多样性,为历代印人之冠。前人有的章法在他的作品中都有,前人没有的章法,在他的作品中也有。后来的印人承其面目者众多,如陈师曾、王个簃、潘天寿、沙孟海、赵古泥等,连齐白石也感叹:“青藤雪个远凡胎,老缶衰年别有才。我欲九泉为走狗,三家门下转轮来。”

一个时期的艺术,往往是这个时期的意识形态、哲学思想的一面镜子。吴昌硕留给人们的,也不仅仅是方寸印石之间的气象,郎绍君在《二十世纪的传统四大家》中指出:“在清末民初那个充满孱弱、腐败的时代,对力量与气魄的向往成为一种时代心理,是很自然的。当然,吴昌硕艺术中的力量与气魄是传统式、多古式,充满了书卷气、儒雅风的。它含蓄、温文尔雅,寓气魄与内力于圆浑单纯,是一种刚正的古风,体现着倔强自守的士大夫知识分子的清高与沉静。这正是以儒家为本,以民族本位为中心的清末民初知识阶层所愿意接受和能够接受的。”对于这一点,刘江先生也有精辟的论述:“吴昌硕,作为一个出身贫困的知识分子、一个有血气的中国人,目击上层统治阶级穷奢极侈,对外媚求苟安,对内无厌殊求,心中非常不满,加之个人生活不安定,找不到出路,迫切要求抒发胸中不平之气,这种激越郁勃之气,忧国忧民之情,就很自然地在他的作品中迸发出来。”(《吴昌硕书法篆刻艺术特色初探》)

第二章 吴昌硕篆刻精品赏析

“一点成一字之规，一字乃终篇之准”(孙过庭《书谱》)。书法、篆刻艺术的特殊性就在于无论多么复杂多么简单的作品，无论是精致小品还是宏篇巨制，却由一点一线组合而成，点线是构成书法、篆刻艺术的最基本元素，其形态特征决定了各家各派的整体艺术风格。

吴昌硕作为一代篆刻巨匠，将其厚重有力、雄浑朴拙、大气磅礴的书法、绘画风格融入篆刻，使其篆刻作品的线条亦具有浑厚而灵动的特征。



松石园洒扫男丁

松石园洒扫男丁 一印的“丁”字点即是一个例证。这一点在全印中最为醒目，似方非方，似圆非圆，有力量感和厚重感，形象单纯而丰富，给人以久看不厌之感。不仅如此，它还表现出墨色感：四周有向外辐射状毛边，似毛笔着力于纸上，墨色向四方溅出。就位置而言，它又不居于正中，而是略向左靠，显得揖让有礼，生动活泼。其浑厚有力的感觉又与印中其他浑厚有力的线条取得和谐一致。



閔氏千寻竹斋

閔氏千寻竹斋 一印系吴昌硕为朝鲜友人閔芸楣所刻。

吴昌硕中年时，其书画印已为海内外艺坛所瞩目，朝鲜人也颇为称赏，其代表人物可推闵芸楣。闵芸楣是韩帝国时代的勋臣，皇室的外戚，24岁时以全权大臣资格赴美。1884年后历任兵、吏、刑礼曹判书、判敦宁府使等要职，1905年战后亡命上海，至1913年他与吴昌硕已有20年的交情。吴昌硕赠他的书画印作品仅篆刻先后就刻了300余方。这不仅是闵芸楣酷爱缶翁印作，更体现了他们师友之间的深厚情谊。以篆刻结为两人之谊，这在篆刻史上传为一段佳话。

吴昌硕为闵芸楣所刻印章方方均佳，此方亦不例外。首先印面有升腾之势，“闵”、“千”、“斋”三字顶端均与上边接，下部诸字的竖脚则多与底边分离，造成印面的升腾向上感，读之令人精神振奋。加上除“千”字外，其余诸字均为长势，更加强化了升腾之势。边栏的处理注意了与文字之间的关系：“斋”字多竖画，故左边栏残损近乎消失，以避免竖线重复；“氏”字较空，“竹”、“斋”二字下部亦空，所以底边加粗，以弥补印面下部空虚。整方印上密下空，再次强化了“升腾”的主题。



破荷亭



破荷亭 此印作于53岁前后，从其阳文款“古铁印高浑一路，阿仓”可知此印取法古铁印。古铁印本来在古印中就十分罕见，且质地多粗糙破烂，吴昌硕却独具慧眼，从中吸取长处并加以张扬。从其章法看，布局大疏大密，对比十分强烈。用笔粗重挺拔，略参方意，故不嫌臃肿，“破”字左边、右下，“荷”字左下、右下，“亭”字右边、下部均有大块空白，所以显得异常灵动。底边粗重，正好弥补了印文下部空白过多而容易造成的空虚，上、左、右三边较轻、较虚，有的以笔画代边，有的边近乎消失，这一方面是以边的虚灵而更加衬托出字的粗重，一方面又与粗重的印文形成虚实对比而更显生动。可以设想如果这三条边与印文同样粗重的话，那么印面必然变得闷塞、死板，局面不可收拾。“荷”字左边一笔斜出与“亭”字相接，一方面在横平竖直的线条中显得格外活泼、醒目，一方面又成为联系印面左右两部分的桥梁，可谓神来之笔。看来缶翁本人对此印也颇得意，还在边款上刻了一座阳文僧人坐像，并刻上“道日昧，步日退，面无可观，示人以待”句，加有边格的阳文款，用笔、用刀皆古朴厚重，与印面相映成趣。印面、阳文款、僧像款三者构成一个有机的艺术整体，呈现在观赏者眼前。

任和尚



任和尚 一印的印面比起吴昌硕其他精彩之作，并无十分动人之处，其中“任”、“尚”二字为小篆，“和”字作大篆，但三字尚能统一而无牵强、拼凑之感，边栏略作轻重变化和有节奏的残破，印面章法则显得温和、平静、貌不惊人。而边款刻有一首长诗颇为风趣：

“和尚堕地三尺长，小名呼惯唯耶娘。

大来仍学行脚装，不知者笑和尚狂。

知者愿识任氏郎，和尚睡醒天昏黄。

画禅自悦春镫旁，人膳鹿豕□鱼尘。

听说法谁石敢当，彼和尚者何荒唐。

和尚有家稽山阳，冬心落□君同行。

心虽出家身则□，□□一样饥无粮。

唯□□行知之详，和尚曰□□刻彊。

□意索我□琳琅，钝刀硬入文字仓。

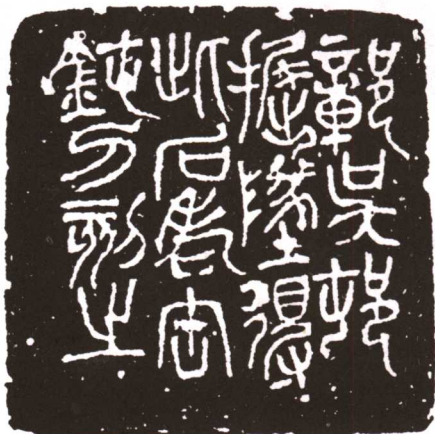
石缝迸出紫泥光，秦耶汉耶心茫茫。

和尚得印谢不皇，蔬笋□出老圃荒。

墨气如著雨露霜，携归满袂春泥香，他日高挂芜园墙。

伯年先生嘱刻任和尚三字，画蔬笋持赠，作歌纪事懒惰，己丑莫春之初，昌硕吴俊。”

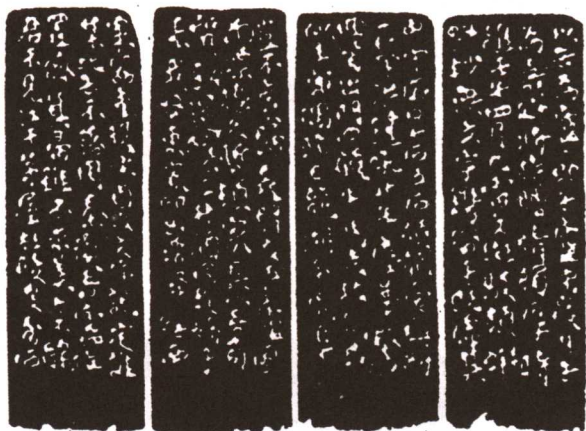
边款最早起源于隋唐时期，早在隋唐宋官印中就有凿刻制造所月、制作单位，或印面释文，或颁发官印的编号等等。但作为边款艺术的兴起，则是明清之事。明清印人多文人，他们以诗文、题记、印论、散文等入印，大大地丰富了边款的内容。吴昌硕广泛而深入地学习了前代印人对于边款内容的成就，加上他自己在诗文方面的修养，因而也将边款作为其施展才华的用武之地。



吴俊卿信印日利长寿

吴俊卿信印日利长寿 边款中刻有篆书“鄞吴村掘地得此石，老缶钝刀刻之。”论印石，这不是一方佳料，然而这反而有助于表现雄强的气势。吴昌硕采用浑厚有力的线条，有的还略加起伏波动，有的则加以残破、粘连，再加上因石料粗劣而引起的爆裂，使每根线条内部仿佛都有一股躁动不安的气势迸发出来。结字则朴素、方正，因为巧妙、精致的结体安排是无法表现出雄强的气势的。靠印边的字均冲出印边，仿佛印文的气势难以遏止而外溢出来。边款篆字亦率真、随意，得粗头乱服之美，这与印面恣肆洋溢的气势又取得呼应。同时吴昌硕又在“寿”字下部、“吴”字上部、“卿”字中部适当地安排一些略细、略轻之笔，一来从反面衬托出其他笔画的雄强之气，二来也对整体雄浑之气略作中和，这也是不可缺少之笔。

吴昌硕以雄伟、豪放的篆刻艺术一扫晚清纤巧、靡弱的篆刻风气，不仅表现了他个人的风格面貌，更表现了我们这个伟大的民族精神与风貌。从他所生存的那个时代来看，我们不难得出这样的结论。



缶庐

缶庐 是吴昌硕的一方仿古玺形式作品。二字使用金文字体。金文，包括商周、战国、秦、汉所有金属（大多为金铜器）所铸造的彝器、乐器、兵器、度量衡、镜、洗、钱币等器物上的铭文，统称为金文。其制作方式有铸、凿两种。一般多为铸造，到商周以后也有少数为凿刻而成（如楚国的金文多为凿刻，秦代亦多刻就）。因金文多属铸造，结体多自由、变化，线条朴实、圆浑；刻的文字则刀痕显露，刚劲挺拔，很适合引之入印。吴昌硕亦对金文作过深入研究，从中吸取不少养分，熔入自己的印中。

印面以白文刻成，以“田”形界格，根据二字笔画多少而作左宽右窄处理，且“缶”字笔画略粗、“庐”字笔画略细，这是第一组对比；又因“缶”字笔画少而空间疏，“庐”字笔画多而空间较密，这是第二组对比；“庐”字左边竖画多，故边栏虚化处理，甚至几乎消失，“缶”字空间较多，故右边栏较重而实，这是第三组对比。加上“缶”字在大块空间中又加中间一个大点，这个大点又与“庐”字中几处因笔画粘连而出现的大点相呼应，所以整方印显得灵动多姿、变化丰富，十分耐人寻味。分布在印面多处的残破之点则为该印增加了几分朦胧、含蓄、古朴的情趣，与“缶庐”二字字义相得益彰。该印印款刻有长诗：

“以缶为庐庐即缶，庐中岁月缶为寿。
俯将挂赠情独厚，时维壬午四月九。
雷文斑驳类蝌蚪，抄无文字镌俗手。
即虚其中守厥口，十石五石颇能受。
兴酣一击洪钟吼，廿年尘梦惊回首。
出门四顾牛马走，拔剑或似王郎偶。
昨日龙湖今虎阜，岂不怀归畏朋友。
吾庐风雨漂摇久，暂顿家具小吾苟。
质缺还酿三升酒，同我妇子本我母。
东家印出覆斗钮，西家器重投梁卣。
攻文作记定谁某，此缶不落周秦后。”

吾庐位置侪箕帚，虽不求美亦不丑。

君不见江干茅屋杜陵叟。仓石。”

款诗述其“缶庐”名之由来，以及形态、纹饰、声音等一一加以赞美，这是对“缶庐”印文的最好诠释。诗已布满四壁，缶翁突然发现尚缺年月，兴酣落刀，他竟在印顶刻下“乙酉四月并刻旧作”的八字阳文篆体，此八字大小、长短、宽窄、疏密、欹侧均变化错落有致，与印文风格含义一脉相承。印面、边款、顶款共同构成一个特殊的意境，“这种意境的造成，是主客观高度的统一，是文义的鲜明性与表现手法的含蓄性的统一，是有限、生动、鲜明的印章形式与无限、丰富、深广的艺术内容的统一，使观者多方面地深化审美认识。”（刘江《吴昌硕篆刻艺术研究》）



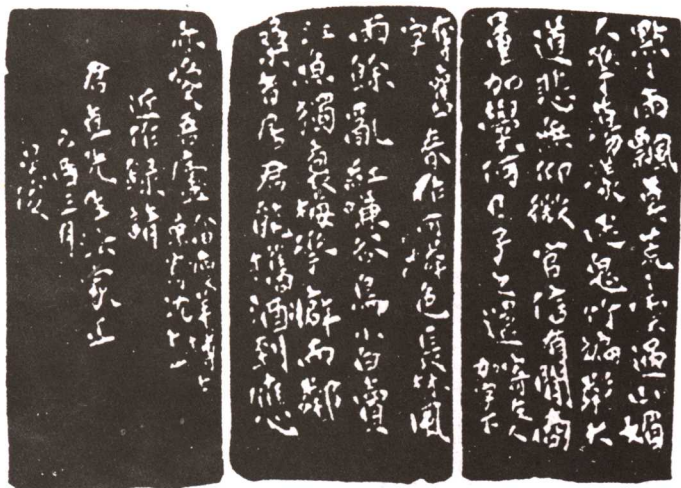
安吉吴俊卿昌硕收藏金石书画

安吉吴俊卿昌硕收藏金石书画 巨形白文印，一眼望去，扑面而来的就是磅礴的气势和开阔的境界。印文排成三行，故每字都成横展之势，各字宽度等同，长度则因字的笔画多少而异，这种排列方式与古代信札有相似之处，洋洋洒洒，一泻千里。部分笔画作残破，这也是笔画内部的气势、力量旺盛而溢出所致。同时在印面左上角、右上角、中部、下部均有意识地留出几块空间，使印面不致显得闷塞。字与字之间的照应关系也十分注意，如“安”字中竖与“吉”字中竖的避让，“吴”字下部左点指向“俊”字两个部首之间的空档，“收”字与“藏”字之间的下覆上承关系等等，这些空灵、巧妙的安排均与雄浑、阳刚的气势相中和，使印面在雄浑的气势下又富有韵味，拙中有巧，刚中有柔，作品也更耐人寻味了。

吴昌硕在篆刻作品中十分重视气势的表现。气势也一直被中国古代美学理论所重视。《吕氏春秋·尽数》中说：“流水不腐，户枢不蠹，动也；形气亦然。”《论衡·儒增篇》中说：“人之精，乃气也；气乃力也。”王充将气与力等同之，气的多少就是力的强弱。气与人的关系则更复杂。《庄子·知北游》说：“人之生，气之聚也。聚则为生，散则为死……故曰：通天下一气耳。”《管子·内业篇》云：“精也者，气之精也者。气导乃生，生乃思，思乃知，知乃止矣。”在古人看来，气简直就是统治一切生命及生命现象的原动力。

吴昌硕在篆刻作品中表现的则是一种雄浑、阳刚、磅礴、流动之气。他的师友也很推崇他的这种气势。杨岷题《缶庐印存》曰：“吴君刻印如刻泥，钝刀硬入随意治……欲挽于古失

不足，千气万力呻念呬……”徐士恺在《观看得斋集·缶庐印谱序》中说：“吴君昌硕治印……奇恣洋溢，疏骋九马间。”熊佛西说：“吴氏身兼众长，印品第一，印格清刚高古……其魄力宏大，气味浑厚，丁敬身之后，一人而已。”（吴东迈《吴昌硕》）气势雄强是吴昌硕篆刻作品给人留下的第一印象。



暴书廌

暴书廌 一印即是吴昌硕取用《虢季子白盘》等彝器上的字，并参小篆、大篆笔法成之。

此印印面布局大开大合、大疏大密，“廌”字下部、右上部均留出大块空白，“暴”字左上角、右上角，“书”字右上角、右下角等处亦有多处小块空间，这些空间与“廌”字中的大块空间相呼应，使其不至于孤立。同时“暴”字底边缘与“书”字上边缘，“书”字左边缘与“廌”字右下斜笔均成牝牡相接状互为勾嵌，使三个字牢牢团结成一个整体，在这个整体中有开有合、有疏有密、有聚有散，加上边栏亦有轻重、虚实、直曲、完残的丰富变化，使印面既灵动多变，又统一和谐。此印边款刻有两首五言诗，别有一番情趣：

“点点雨飘暮，荒荒云过山。
媚人花荡漾，迷鬼所□□。
大道悲无仰，微官信有闲。
商量加旧学，何日子之还？”

（寄友人）

“春作可怜色，长林风雨余，
乱红赚谷鸟，小白卖江鱼。
独抱梅花癖，而邻桑者居。
君能□酒到，应亦爱吾庐。”

近作录请君直先生法家正，己酉三月，吴俊。”

边款诗文展示了他悠哉闲适的晚年生活。

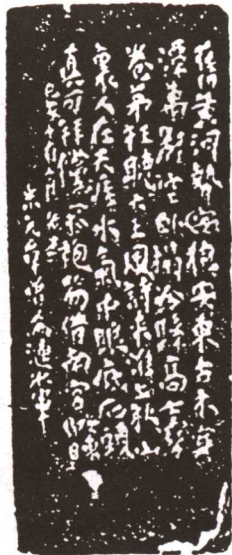


石 农

石农 二字朱文印是疏密对比的佳作。

中国艺术理论认为,在艺术表现中,必须当疏则疏,当密就密。姜白石论书法结体时说:“书以疏为风神,密为志气,如‘佳’之四横,‘川’之三直,‘鱼’之四点,‘画’之九画,必须下笔劲净,疏密停匀为佳。当疏不疏,反成寒乞;当密不密,必至凋疏。”(《续书谱》)刘熙载《艺概》说:“结字疏密须彼此互相乘除,故疏不嫌疏,密也。然乘除不唯于疏密用之。”中国艺术家认为,以疏衬密,更见其密;以密衬疏,更见其疏。

“石农”一印将黑白疏密对比的理论体现得淋漓尽致:“石”字下部留出一块约占整个印面三分之一面积的空白,大胆而热烈,“农”字亦有下部、右部的大块空白与之呼应。二字均上密下松。为了防止上下失衡,吴昌硕在“农”字上部亦留出小块空白,同时拉大上下边框线的粗细对比:上细下粗,悬殊巨大,与文字的上紧下疏相中和,上下取得平衡;为了防止左重右轻,吴昌硕在左右边框线上也采取了同样的补救措施,且左边框比上边框更加虚化,有几处甚至被印文笔画冲破。



一月安东令

一月安东令 一印线条浑厚、凝重,布局奇特。此印线条以中锋为之,含蓄、圆浑、沉着,得“屋漏痕”之趣。全印五字作“二一二”式排列,并将“月”、“安”二字长度夸张,成此新颖

奇特、奇而不怪之布局。“东”、“令”二字下部与“月”、“安”二字之间均留出一定的空间互为呼应，使印面不至于闷塞。“月”、“安”二字长竖线集中，但细审之仍有轻重、方圆、直弧、走向的不同。最妙之处在于残破的处理：“月”字中间与“安”字下部各有残破，但形态不一，程度有大小，遂觉化单调为生动、化平淡为神奇。

清朝在道光咸丰之后，内忧外患接踵而至，政治腐败，经济萧条，税源枯竭，遂有捐官之举。但这种捐官，是受官场轻视的，有的甚至连薪俸也难保证。在这样的背景下，吴昌硕得友人之助纳粟捐官，被保举为安东县令。吴昌硕任县令期间，关心人民疾苦，为人民办了不少实事。安东地质盐碱很重，庄稼不好，城内居民饮水皆咸。他曾下令在府前凿井一口，以供居民前往汲水，后来涟水城内人民称颂此井为“昌硕井”。可是吴昌硕由于不善逢迎上司，也不惯于官场应酬和繁杂的升堂理政等公务，“安东多盗号难治”，“弦歌不足三径资”，收入难以糊口，加上身体欠佳，只得辞去县令一职。为了记述这一段官场生涯，他前后刻了三方“一月安东令”的印章，在边款中记叙了他的感受。此方边款刻道：

“旧黄河势抱安东，古木寒潭万影空。

卧榻冷县高士□，卷茅狂听大王歌。

诗来谁上秋山里，人在天涯水气中。

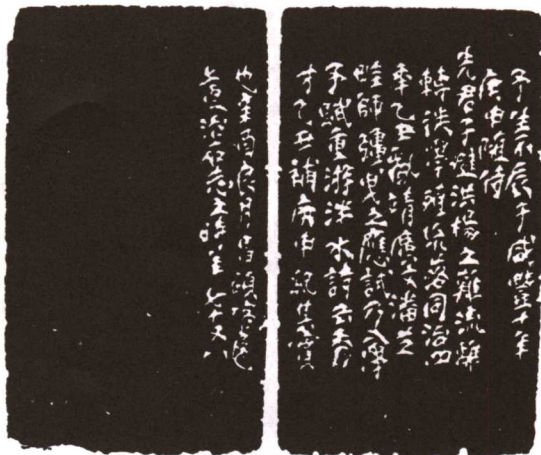
眼底石头真可拜，恍容抱笏借南官。

安东即目。己亥十有二月老缶。朱元璋曾为涟水军。”

吴昌硕疏于经济，疏于仕途宦海，却嗜印如命、嗜艺如命，并取得如此之高的成就，这也许正是艺术的魔力所在。



同治童生咸丰秀才



同治童生咸丰秀才 八字朱文印线条细劲、圆浑，得“锥画沙”之趣，结字成横展之势，八字宽度相同，长度因笔画多少而异。这样的布局本来容易流于闷塞、平板，了无生