

• 中国历代印风系列

吴昌硕流派印风

总主编 黄惇 本卷主编 茅子良

重庆出版集团



重庆出版社

• 中国历代印风系列

吴昌硕流派印风

总主编 黄惇 本卷主编 茅子良

重庆出版集团
 重庆出版社

图书在版编目(CIP)数据

吴昌硕流派印风 / 茅子良主编. —重庆: 重庆出版社, 2011.1

ISBN 978-7-229-03563-1

I. ①吴… II. ①茅… III. ①汉字—印谱—中国—现代 IV. ①J292.47

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第258760号

吴昌硕流派印风

WU CHANGSHUO LIUPAI YINFENG

总 主 编 黄 惇

本卷主编 茅子良

出 版 人: 罗小卫

总 策 划: 李书敏 周永健

责任编辑: 王怀龙 周 瑜

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: 戴 文 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: 17

2011年5月第1版 2011年5月第1次印刷

ISBN 978-7-229-03563-1

定价: 83.00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《历代印甸封泥印风》、《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。

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《历代印甸封泥印风》、《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,其原因有二:①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，抑或它原本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年代罗福颐先生集辑《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，诸如历代印甸、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
真气弥满 神采华章——吴昌硕流派印风.....	1
图版	
吴昌硕..... 15	寿石工 167
徐新周..... 109	钱瘦铁 171
赵云壑..... 117	潘天寿 184
赵古泥..... 121	王个簃 186
陈师曾..... 134	邓散木 197
陈半丁..... 149	沙孟海 210
吴 涵..... 153	诸乐三 226
李苦李..... 157	朱复戡 230
楼辛壶..... 163	刘伯年 241
周梅谷..... 166	单晓天 243
吴昌硕流派印学年表.....	255

真气弥满 神采华章

——吴昌硕流派印风

申 生

清末民初时期的艺术大师吴昌硕，1844年9月12日出生于浙江孝丰县韩吴村，1927年11月29日逝世于上海闸北。享年84岁。其气质、人品、学识、才情、修养，凝聚着时代所提供的养分，裹挟着食古而化、创为新意的风尚，一如他在自作诗中所云：“我性疏阔类野鹤”^①；其诗书画印一经人生体验、才艺结合和灵性感悟，即生发为杰出之作。故其作品真气弥满，不拘一格，苍古奇肆，雄健朴厚，独具“气鼓神通，佛在其中”的自在境界。他领导艺坛，名震南北，成为近代书画篆刻艺术的开派宗师。而他的篆刻，尤为胜长，风靡国内海外，至今兴盛不衰。

吴昌硕，原名俊，又名俊卿，初字香圃、芎圃，亦作香补；初号杰生、剑侯、逸光等，又字仓石、苍石、昌石，改字昌硕，以此字行；号缶庐、髡禅，别署苦铁、仓硕、破荷、缶、缶道人、老缶，别号芜青亭长，晚号聋、大聋等。所居曰朴巢、芜园、芜青亭、金钟玉磬山房、飞鸿楼、饭青芜室、篆云轩、癖斯堂、仓石斋、铁函山馆、缶庐、禅髡轩、削觚庐、破荷亭、石人子室、去驻随缘室等。

吴昌硕自幼刻苦耐劳，喜读书，做事有恒心和毅力，10多岁即喜欢学刻印章。1860—1865年，因战事孤身“浪迹四出，以刻画金石治生”^②，故养成百折不挠，求知苦学，奔放不羁，随遇而安的性格。1866年随父迁居安吉县城，买朴巢为读书地，刻印处名“篆云楼”。为了深造，赴杭州拜师俞樾学诗习字；之后往苏州、上海等地，分别问书法、画法于杨岷、任颐等，亦师亦友，学艺大进；又遍访潘祖寅、吴云、吴大澂等名家学者。其为艺因起点高，眼界开阔，胸襟涵养自然迥于常人。

吴昌硕早年交往的师友，多一时文学书画界胜流硕彦，其《石交集》存留了同51家印人交往契谊的72方印蜕并传略文稿，也为后来者窥探其篆刻取法浙、皖诸家，如丁敬、陈鸿寿、邓石如等的历程提供了资料^③。他受过钱松、吴熙载、赵之谦等人的影响，“铁书直书秦丞相，陈、邓藩篱摆脱来”，“不受拘束雕镌中”、“自我作古空群雄”^④。于是，“冥搜万象游洪濛”。中年以后直接从历代金石文字吸取营养。他上溯玺印、诏版、钟鼎、砖瓦、权量、封泥等，取精熔冶，主要参以石鼓文与封泥，奠定了艺术创作变革



图一
吴昌硕仿吴熙载



图二
吴昌硕仿徐三庚

求新的基础。他精通金石，故能书；因精通书法，故能画；而精通书画，故更能刻印。加上精通古近体诗，使诗书画印四品一体，气脉贯通。究其本源，金石治印实际应当居首位。他本人也持这种观点^⑤。

其诗作，因酷爱王维、杜甫等，奇气流溢时，点触见闻，即能抒发胸臆，以朴厚排界胜。60余年吟咏，有《缶庐集》存世。

其书法，早岁攻各体，楷宗颜真卿、钟繇，隶主汉石刻，行取王铎，后治欧阳询、米芾于一炉，篆法杨沂孙，后浸淫《石鼓文》，以善写《石鼓》、《散盘》特名天下。由于清嘉道以来金石碑志出土渐多，碑学与帖学相长互济，吴昌硕以行草笔写石鼓、作篆书，“临气不临形”^⑥，讲求“笔气”，以势为尚，意在郁勃，故篆籀之笔，貌拙气酣，不主故常，特见自性。作品有《苦铁碎金》、《缶庐近墨》等。

其绘画，服膺徐渭、陈淳、朱耷、石涛和赵之谦等，好以“临摹石鼓琅玕笔”，即篆籀笔法入画，重在“画气不画形”^⑦，所作笔墨酣畅，郁厚苍古，意气风发，独立门户。有《吴缶庐画册》、《吴昌硕花果册》、《吴昌硕画集》等。

吴昌硕的篆刻，尤为能事。“少好篆刻，自少至老，与印不一日离”^⑧，从事治印竟长达70年。他师法传统能遗貌取神，著意气势，自有我在；另一方面，更注重法自我立，所谓“今人但侈模古昔，古昔以前谁所宗”，在前贤基础上，特重发展和创新。他“得心应手”，魄力大、笔头好、刀法新、气味雄厚，其艺术思想、创新意识和篆刻实践、技术功力得以完美化合，遂自卓然成为大家，并于1913年70岁时被同道推举为西泠印社首任社长，为民国以来的篆刻艺术之蓬勃发展，起了开路先锋的作用。自然，他作为艺术大师，且一生进德修业，并不仅仅以印人为标识也。

如果观赏吴昌硕的篆刻作品，追溯其印艺发展的脉络，总结其出新成就，对当代篆刻创作是有启示意义的。为了行文方便，可得大略如下。

一、早期——吴昌硕35岁以前的模拟阶段。他因受所在地区印艺流风的影响，初法



图三
吴昌硕仿赵之谦



图四

浙派诸子，最喜陈鸿寿，也许是气爽恣肆、脾性合拍的缘故吧。为了吸取众长，他经常注意调整自己的学习方向。继而对邓石如的婀娜舒展、吴熙载的圆满流畅、徐三庚的让头舒足，以及赵之谦的疏密精巧、钱松的朴茂遒劲，心神向往，致力甚勤（见图一——五）。至于明中叶到清初的一些作品，如《飞鸿堂印谱》等，也曾广泛涉猎加以摹刻。虽然也师法汉印，毕竟先近后远、由今溯古走了一程，才深有“学印首先要学汉印，并须从平实一路入手”的体会^⑨。以至在晚年还多次以此经验诱导后学者，指明途径，例如对《汉铜印丛》、《十六金符斋印存》、《二百兰亭斋古印存》及《十钟山房印举》等，他强调要多加研读，多作临习，最好用原拓本，以求取古印的刚健雄劲。吴昌硕自己这时已明确在“道在瓦甓”、“性所好也”等印中参取汉晋砖文的特点入印（见图六）。

二、中期——吴昌硕36岁至40岁的蜕变阶段。他36岁时携自作《篆云轩印存》赴杭州求教于俞樾，37岁至苏州获交吴云，并于其寓居得以饱览所藏古物名迹十数年，从玺印、封泥、砖瓦、篆额、镜铭等文字寻其源、审其变；另方面他酷嗜石鼓文字，力求篆得好、刻得好^⑩。并从邓石如、赵之谦采取多种文字入印的先例得到启发，遂将多种书体尤其是石鼓文的特点参合于印中。他于1882年辑有《削觚庐印存》，徐康于次年题签且加题识，其中有句云：“苍石酷嗜石鼓，深得螺扁遗意，今铁书造诣如是，其天分亦不可及矣。”^⑪这是有见地的评价。吴昌硕“印从书出”，“印外求印”，目的是融会贯通，以正其瞻，是为了求其通、出其新。

首先他在字法上出新。他人作隶书结字多扁，吴昌硕别取长体，由此及于作篆书时，将字形展长，复以行草笔法参用石鼓文中，结构往往左低右高，使之体势生动，加上藏锋含蓄则气息深厚。此种篆籀之笔，运用到刻印中去，结合篆刻的分朱布白，于是新意自出：妩媚处显苍劲，流畅处见厚朴，刚柔互济，真气弥漫，自然而不做作（见图七）。

同时在刀法方面也相应出新。“工欲善其事，必先利其器”，他创用了“出锋钝角”的圆杆刻刀。其迥异于前人所用的锐角小刀之处，在于钝角者求得所刻线条浑厚古劲，



图五



图六

圆杆者求得使刀运转自如。通过实践和认定，他吸取钱松切中带披削的浅刀法，兼用吴熙载的冲刀法前行刊刻，更显出一种圆熟精悍、淳古天成的气味。这就不难理解，他仅用圆钉子即能刻出“安吴朱砚涛收藏金石书画章”的作品来（见图八）。吴昌硕凭借行刀圆转自在，一任刀走字出，线条粗细方圆随意为之，往往在不经意处存天趣，见功力，出新意。

三、后期——吴昌硕刻吾自刻、别具新风的成熟时期。由于在字体之纯一、配置之疏密、朱白之分布、方圆之互异诸方面，能了然于心，得心应手，故铁笔随心所欲，整体性极强。濯古出新的结果，使吴昌硕虽为千载下之人，而能孕育出千载上之意味——雄强浑穆、古拙奇肆（见图九）。

就刀法看，这时“钝刀硬入”，相对稳定纯熟；放开刻治，不拘定式，益加趋于随意自由。就章法言，反复构思，有所心得，方才精心写稿，且修改务求满意。因为“一方印章，应如一家人样，团拢一致”。这“犹如一个人体，四肢躯干必须配置得当，全身血脉精气，尤应贯通无阻。否则，变得畸形呆滞，甚至成了半身不遂的病人了”^②。不畸形则自然，不呆板则精神，这正是真气和神采所出的条件；加上字体纯一不讹误、方圆互异多变化，然后使刀如笔，从容游刃，一气呵成，再以小心收拾，去除不妥，益臻完美，又不留修饰痕迹，达到既雕既琢，复归于朴的境地。

吴昌硕在章法方面，确实多常人不可及处。这主要有三点：一是善于借鉴钟鼎砖瓦铭文的合文、重文法，如两字合文创作的“一月安东令”（见图十）、“泰山残石楼”等，两字重文创作的“必达达斋记”（见图十一）、“鲜鲜霜中菊”等。二是善于将左右朱白作极为强烈的疏密虚实对比，如“重游泮水”作一三字两行、“平湖葛昌份之章”（见图十二）作三三一字三行等；即使一字、二字印，如“翊”（见图十三）、“翊印”等，亦将线条作粗细极度的虚实对比，甚至将两画并为一笔处理。三是从封泥等获得启迪，于印文布局作上促下舒的安排，并相应地将印的边线改作上细下粗，有的甚至仅留二边、



图七



图八

一边，让印文破框而出，生动之极，如“章”（见图十四）、“楚园”（见图十五）、“染于苍”等。这些地方，由于辅之以破残、粘连、并笔，虚实得以调节，极尽自然天真、神采飞扬之趣。即使晚年之作，印文再多，亦能工巧神奇，达到全新的美感境界。

吴昌硕刻的印章边款，也自有特点。早期细而方正，中后期转向以气韵、气势为主，以刀就石切刻，落刃处较粗钝，收刃处较细锐，随手刻来，行文轻重自然，错落有致。所刻楷书为多，篆隶较少，但不论刻诗作或印语，均能见真性情、真心得。

吴昌硕虽然没有留下印学著作，只是些片言只语，但如辑集起来，也可说是一部珍贵的《谈艺录》。比如，“汉人凿印坚朴一路，知此趣者，近唯钱耐青一人而已。”“此刻有心得处惜不能起仪征让之观之。”于此语可得知他于近人中最推重钱松和吴熙载两家；“拟汉印之精铸者，平实一路最易板滞，于板滞中求神意浑厚，予五十年尚能逮也。不意老朽作此，迥非平昔面目，此荀子所谓‘美不老’耶。”可见他拟汉铸平实者注意以浑厚作调补，以求得神气和意味。

值得注意的是，吴昌硕的艺术成就并没有让他自我陶醉，他仍然很谦淡。被推为西泠印社社长时，他撰有一副对联，下句自况：“社何敢长，识字仅鼎彝瓴甃，一耕夫来自田间。”而《书石》七绝手稿中，原注有云：《裴岑碑》土人呼为‘石人子’^⑧。则为后人解开了“石人子室”印的真实含意（见图十六）。他从一介“耕夫”、“土人”，历经磨炼，终于成为艺坛领袖。此中可说主要有三点缘由：

一是注重读书以蓄学养。他在78岁时曾刻过一方“同治童生咸丰秀才”朱文印，记同治四年（1865）安吉县补考庚申（咸丰十年，1860）科秀才事。当时应潘芝畦学官催赴县试，方以《重游泮水》一诗得中（见图十七），嗣后绝意科场，专心艺术，但并没放弃读书以求精进。1882年为了生计，经友人帮助，纳粟出为“佐贰”，仍不忘随身一箱破书、几支败笔。寻晋直隶州知州。隔十余年，甲午中日战起，他应邀入吴大澂幕至山海关，战事败绩归。1896年经同乡丁葆元举荐出为安东县（今涟水县）令，仅一月即辞去，



图九



图十

从此一心交游从艺，后移居苏州和上海，广泛结交文艺士人，读书更勤。他在《勸仲熊》诗中曾强调：“读书最上乘，养气亦有以；气充可意造，学力久相倚。”^④可知他诗书为伴，终身未见倦怠；诗书为助，其篆刻深具内涵。

二是不忘穷困。他自己经历过“生计仗笔砚，久久贫向隅。典裘风雪候，割爱时卖书；卖书犹卖田，残阙皆膏腴。我母咬菜根，弄孙堂上娱；我妻炊糜粿，瓮中无斗糲”的日子。而平民百姓流离疾苦，“海内谷不熟，谁绘流民图？天心如见怜，雨粟三辅区。贱子饥亦得，负手游唐虞。”^⑤期托弥陀佛“何不散之大陆，使年岁丰熟，普救白屋，无寒号饥哭？”^⑥他从“园菜果瓜助米粮”，更是他所不能忘怀的。到晚境他的经济有所宽裕时，则往往周济贫困亲友，对于来求教的贫苦学子如赵古泥、王个簃等，也是大力帮助。毕竟吴昌硕本是一个“土人”（乡下人）、穷人，他没有忘本。穷而思变，困而知之，因而具有一种顽强奋进的精神。

三是不忘创造。他深谙“诗文书画有真意，贵能深造求其通”，不自卑，不迷信，不究派别，不计工拙，以坚实的基础求“一日有一日之境界”^⑦。“要之精力独运处，中有真气来相过”^⑧。终于“捐去烦恼无芥蒂，逸气勃勃生襟胸”^⑨。

他在临终那年，篆写“佛”字于树叶，上年春节还书写字屏“元日书红，笔虎诗龙；八十三翁，生甲辰雄；气鼓神通，佛在其中”^⑩，均赠于王个簃。这似乎在向学生作一生总结，或者说作一个启示、寄一种厚望：鼓真气，通神思，体悟佛性，佛在我在。照如今的话来说，创作时，人的主观能动性发挥到极致，物我两忘，灵感豁然，就有创造力，而艺术创造就是要有“我”，有“我”在，即有我的面目、精神和风格在。吴昌硕时时处处不忘创造，一“真”二“通”，自然逸气勃勃，胸襟自在，所创之境在在有“我”，甚或在在唯“我”。这种“自心是佛”的“顿悟”，瞬间间即可“见性”而入“佛地”，个体本性（心）与宇宙本性（佛性）圆融一体即无差别境界，从而获得瞬间永恒的直觉感受。因而“我即佛，佛即我”，敢于同抱残守缺、泥古不化、拜倒在前人脚下的守



图十一



图十二

旧风气作斗争，追求艺术个性和独创精神。禅将悟道者比喻为“婴儿”，吴昌硕曾刻“复归于婴儿”，兴许就有此种含意。“毕竟禅心通篆学”^④，“于家退楼老人（吴云）见所藏秦汉印，浑古朴茂，心窃仪之，每一奏刀，若与神会，自谓进于道”^⑤。作为求道者一经顿悟入涅槃境界，人（禅）虽依然活在此世，精神境界却已“焕然一新”；正如常人在日常审美活动中，审美主体经美和艺术的陶冶，情感升华，心灵净化，人虽此人，但其心灵世界已是一番新天地一样。这种人生境界（禅境）、审美境界（意境），正是在启示我们：既不脱离现实却又超越现实，求得人生实与虚、有限与无限的统一；追求“天人合一”的大化境界，崇尚事物的和谐之美，令艺术美、精神美超越时空传诸后世；而艺术家的创造力、生命力就在于“佛在其中”的生机活力的生发。

吴昌硕的一生，读书开窍，穷困思变，奋发有为，借古开今，故诗书画印全面开创了新境界，完成了从“耕夫”、“土人”到艺坛领袖、“立地成佛”的历程。人生有限，而他“气鼓神通，佛在其中”所创造的艺术和由此产生的艺术美，却永驻人间，其艺术的生命力是无限的。

作为一代大师，吴昌硕以其自身感召力和作品感染力，深刻影响了100多年来的几代人，而且至今仍在延续。在篆刻界，经他的培养和影响，客观上形成了吴昌硕流派及其印风。

兹就从师或宗法其篆刻艺术的印人，作一简介。

吴县徐新周（1853—1925），字星舟、星州，室号耦花龠等。自幼嗜古，后从长9岁的缶翁学习金石，渐通六书，刻印有其师中年时期的风貌，意味严正不俗，多得方匀坚实、苍秀并健之趣，而不似缶翁的浑厚雄恣。作品有《耦花龠印存》。传为缶翁代刀颇多。

苏州赵云壑（1874—1955），原名龙，少好书画，从师缶翁，遂改名起，字子云，号



图十三



图十四

云壑，因又号云、无休大师，斋号无休庵。曾刻有“怡云禅”朱文印，款云：“以云为号，曰有禅机，只自怡悦，知我者稀。”绘画私淑石涛、宗仰石谿，故有“拜石亭”、“拜石亭长”白文印。经缶翁指教，诸艺猛进，注重取神得法。身为苦铁门第铁汉、破荷弟子，他治印“不规规于秦若汉，而取篆隶之法行之，不自知其挥洒为雕镂也”^③；故物我皆忘，笔墨特重，气势洒脱，无做作气。

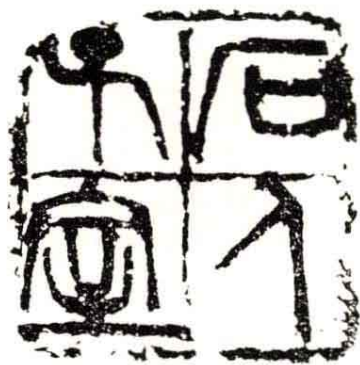
常熟赵古泥（1875—1933），名石，字石农，以古泥号行。拜师缶翁后所居曰拜缶庐。潜心封泥，治印易缶翁的圆转浑穆，化为方折廉厉，寓奇于正，阔笔雄健。作品有《赵古泥先生印集》、《拜缶庐印存》（亦名《泥道人印存》）等。其女赵林（1907—）承父印风，颇得精神，至今享誉印坛。到赵古泥弟子邓散木（1898—1963）时，其印风乃蔚成方劲雄强、着意装饰排比的风格。可谓春华秋实，有了结果。这就是吴昌硕流派生发的别支——“虞山派”。邓散木原名菊初，学名士杰，改名翀、钝铁、铁，30岁易名粪翁，48岁更名散木。上海人，晚年寓居北京。室号“三长两短之斋”，盖自评治印、书法、作诗为“三长”，填词和绘画则为“两短”。一生有《豹皮室印存》、《粪翁治印》、《三长两短斋印存》、《三长两短斋印存二集》、《粪翁印稿》、《厕简楼编年印稿》、《旅京锲迹》、《癸卯以后锲迹》、《一足印稿》等，倾毕生精力编写的《篆刻学》一书，虽因历史条件限制尚存缺陷，但却是民国时期有数的印学著作之一。

唯其赵、邓师徒两人晚年所作，时多“飞脚”，装饰过分、渐趋程式化，印坛有所歧议。邓散木弟子单晓天（1921—1987），能深知而有改观。虽体貌近其师，因当初喜学王福庵整饬圆到一路，加以书法临仿钟、王，晚岁取诸战国楚文字，故所刻印多含蓄圆畅，率真自然。其中、晚期多数作品，颇以缶翁“复归于婴儿”一印风格为尚，进而衍变，更显蓄势流畅，气韵生动而别为体格。他原名孝天，绍兴人，定居上海，供职于广告公司校对科，业余醉心书法篆刻兼画兰竹。著作有《晓天印稿》等。

修水（古属义宁州）陈师曾（1876—1923），原名衡恪，曾名觭庵、衡，以乳名师曾



图十五



图十六

行，号朽、朽者、朽道人等。作为陈宝箴之孙、陈三立之子，陈师曾承传家学，根柢深厚。留学日本回国后任教于南通师范学校，时与李苦李一起向缶翁学艺，取室号染仓室等。诗书画印皆精绝，得淳厚苍逸之致。其治印初宗黄牧甫、赵之谦，后师缶翁钝刀入石，得古拙之趣。“牧翁复古趋方雅”，“赵整吴奇参活法”^④，他多方取资，贯之以“宁支离毋安排”的印学审美观，居京华10年所作，时见奇气纵横、苍茫厚重。著作有《染仓室印存》、《中国绘画史》、《文人画之研究》及《陈师曾先生遗墨集》、《陈师曾先生遗诗》等。惜天不假年，中年病逝。其“宁支离毋安排”的印学观，后为来楚生（1904—1975）发扬光大。来氏萧山人，后寓杭州、定居上海，治印熔让翁之浑厚、缶翁之朴茂、白石之简洁为一炉，尤能体现“支离错落天真”的审美效果。陈师曾资质天纵，别具艺才，这就不难理解吴昌硕在陈师曾病故时要对王个簃说：“太可惜了，他是一个不寻常的人！”并在陈氏图册上亲笔题以“朽者不朽”^⑤的个中缘由。而来楚生则以缶翁“此中有真意”（见图十八）、“趁斋所释前代古文”（见图十九）等印衍化翻新，既有让翁、缶翁的厚实感，复以拙朴率真出之，终成新风。

山阴（今浙江绍兴）李苦李（1877—1929），原名禛，字筱湖、晓芙，以别号苦李行。生于南昌西园，书画篆刻随父风以赵之谦为宗，后迁南通任职及执掌于翰墨林书局西园，年40经诸宗元介绍列为缶翁门弟，所刻印风得缶翁真传。此前1911年自刻“六枳亭长”白文印，为缶翁叫绝并题句：“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。”^⑥后歿于上海西园寺。唯其生前寓居三处均与“西园”有缘，实属奇事。

会稽（今浙江绍兴）寿玺（1886—1949），字石工，号印丐，别署甚多。工词，精蓄古墨，治印早年心仪赵之谦、吴昌硕，故各取赵氏二金蝶堂、吴氏饭青芜室之一字，取室号为“蝶芜斋”；中年效法黄牧甫，晚岁窥周秦古玺。寓居京华刻印如作书，奏刀快捷，工稳秀逸，在陈师曾之后享誉北地，印风则与缶翁旁走别途。著作有《蝶芜斋丁卯