

中国历代印风系列

赵叔孺
王福庵
流派
印风

重庆出版社



中国历代印风系列

赵叔孺王福庵流派印风

总主编 黄 惇

本卷主编 余 正

重 庆 出 版 社

总策划： 李书敏
周永健

总主编： 黄 惇
本卷主编： 余 正
本卷副主编： 桑建华

责任编辑： 周永健
裴小蕙

印章释文校阅： 李伟鹏
吴茂礼

技术设计： 郑汉生
封面设计： 邵大维

中国历代印风系列

赵叔孺王福庵流派印风

ZHAOSHURU WANGFUAN LIUPAI YINFENG

重庆出版社出版、发行(重庆长江二路 205 号)

新华书店经销 四川新华印刷厂印制

开本 787×1092 1/16 印张 15.5

1999 年 12 月第一版 1999 年 12 月第一版第一次印刷

印数：1—3000 册

ISBN 7-5366-4130-3/J·540

定价：55.00 元

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《历代印匭封泥印风》、《历代图形印吉语印风》、《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。

《中国历代印风系列》书目

- 先秦印风
- 秦代印风
- 汉晋南北朝印风(上)
- 汉晋南北朝印风(中)
- 汉晋南北朝印风(下)
- 隋唐宋印风(附辽夏金)
- 元代印风
- 明代印风
- 清初印风
- 清代徽宗印风(上)
- 清代徽宗印风(下)
- 清代浙派印风(上)
- 清代浙派印风(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
- 历代印匄封泥印风
- 历代图形印吉语印印风
- 明清瓷器押印印风

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,尽管他是非自觉的,但依然孕藏着艺术的创造,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钤拓成的印谱,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钤拓汇集成谱,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 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”——即印章的艺术风格,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,诸如历代印匄、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
精工秀雅 出神入化·····	1
图版	
钟以敬····· 21	方介堪····· 152
赵叔孺····· 31	韩登安····· 167
王福庵····· 61	陈巨来····· 187
唐源邨····· 107	叶潞渊····· 202
谈月色····· 125	吴朴堂····· 213
沙孟海····· 132	
赵叔孺王福庵流派印学年表·····	229
后记·····	237

精工秀雅 出神入化

林 乾 良

本卷《赵叔孺王福庵流派印风》，兼收钟以敬、唐源邨、谈月色、沙孟海、方介堪、韩登安、陈巨来、叶潞渊、吴朴堂等，共 11 家。以上诸家，由于师承关系，以及印风、交往等，可以分为两个系统：赵叔孺系统包括方介堪、陈巨来、叶潞渊，沙孟海的印风虽以雄浑为主但因和前述三家同列赵氏门墙故亦归于此，以上共 5 家；王福庵系统包括王氏的弟子谈月色、韩登安、吴朴堂，以及与之印风相近、交往甚深的钟以敬与唐源邨，以上共 6 家。

本卷所收诸家，在近代印坛有很重要的地位，影响深远。他们于印无所不能（如古玺、汉印等），但以小篆细朱文印最为佳妙、最具特色。若从印风上加以概括，我认为以精细、工整、秀丽、典雅 8 字评价较为相当。他们的篆刻艺术出神入化，都是必传千秋的大家。

一

我国的印章与篆刻艺术自先秦至今日，悠悠数千年历史，印的种类繁多，风格迥异。犹如春日百花烂漫的园林，又如秋天群星璀璨的夜空，各类印在方寸的天地中各呈异彩。其种类虽多，但以古玺、汉印与小篆细朱文印最为重要，犹如鼎之三足。古玺与汉印或有较细的朱文印，但绝无小篆细朱文印，而这一类印又最为人们雅俗共赏。以上观点，曾在拙作《方寸万千》中略加阐明。

中华民族曾经创造出许多灿烂的文化，而每一类优秀文化常有在某一时期达到较高境界的情况。从文学方面说，唐诗、宋词、元曲与明清传奇，可以说是该艺术门类的高峰时代。从篆刻艺术看，“印之宗汉也，如诗之宗唐，字之宗晋。”（吴先声《敦好堂论印》）宗汉，是个概括的说法，大体上应包括古玺在内。所以，前人往往两者连称，如“秦玺汉印”、“规秦摹汉”等。应该说明，前人未识别古玺以前，曾误以为是秦朝的印。所以前述“秦”字，应该是“先秦”的概念。总之，无论从印学史上论或是从今日篆刻艺术上说，古玺与汉印都是最重要的门类。

在古玺与汉印中,虽然有细朱文,但绝非小篆细朱文。用小篆来刻细朱文印,一般认为始于元朝的著名金石书画家赵孟頫。《印学史》(沙孟海著)中指出:“赵孟頫所篆印文,纯用小篆,朱文,细笔圆转,姿态柔美,世称圆朱文。”其前,《印说》(陈鍊撰)曾称:“其文圆转妩媚,故曰圆朱。要丰神流动,如春花舞风。”小篆细朱文印因其线条美而圆润,所以又称为“圆朱文”。因其始于元朝,故而又称“元朱文”。后来,又因其形圆柔而劲力内含,有“绵里藏针”艺术特点,因而又有了“铁线篆”之名。

元朝以前,也很难说绝对没有小篆细朱文印。《篆刻》(上海辞书出版社)即认为:“这种印章早在唐宋时便已有人制作,但数量少,艺术上还很不成熟,作者也难考证,所以价值和影响都不大。”至于该书提出的“圆朱文印最早可以上溯至汉代‘巨蔡千万’印”,作者认为尚有可商榷之处,另议。

赵孟頫之所以能为圆朱文印力辟新境,并成为小篆细朱文印的第一期的代表,是有众多因素形成的。其中,最重要的因素在于他的篆书作品也是小篆为主,其风格与印如出一辙。由于赵孟頫诸艺并臻绝高境界,尤以绘画与书法更为著名,或许可以说是“印从书出”的吧。历代对赵孟頫的篆书有许多佳评,其实也可以视作对他所作小篆细朱文印的评价。例如:宋濂称:“笔意流丽而神藏不露,愈玩愈觉其妍”;倪瓚称:“结体妍丽,用笔遒劲”;黄溍称:“穷极精密”;王世贞称:“丰丽遒逸,肉骨停整”,又称“行笔秀润,出规入矩,无烦造作”;顾仲瑛称:“宽和流利,不甚庄栗,有轻裘缓带之风。”

小篆细朱文印,从明末至清代也有很大发展,是为第二期。这期间,名家辈出,诸如汪关、林皋、邓石如、赵之谦、徐三庚等,都为小篆细朱文印的踵事增华有过巨大的功绩。正如沙孟海《印学史》所称:“印学史上,一直有旖旎工致的细朱文一派。赵孟頫、文彭所作小篆印文,或多或少还带有拙朴之气。”而经过第二期诸家的“加工加精”(沙孟海《印学史》语),其风格才基本上形成。

本卷所收赵叔孺、王福庵等 11 家,为小篆细朱文印的定型又作出了很大的贡献,是为第

三期。至此,小篆细朱文印的风格已经定型,即本文题目所概括的精、工、秀、雅4个字,亦即精细、工整、秀丽、典雅的意思。本类之中,又可大体上分出“圆朱文”与“铁线篆”两个亚型。此外,本类印章又与明清以来印学流派有一定关系。例如:西泠八家的圆朱文由于刀法苍茫别具风韵,故有“浙派圆朱文”之称。而本卷所收的王福庵与唐源邨,即被《民国篆刻艺术》(孙洵著)称之为“振兴浙派的一支新军”,钟以敬更是多以浙派的面目出现。总之,篆刻艺术由于本身的门类多,所以在各类、各派之间存在错综复杂的情况,不足为奇。

“浙派圆朱文”之名,出自沙孟海,可以丁敬所刻“包芬”、“葭林”诸印为例。这类印有如下两个特点:其一,其线条并非光洁工整而是刀痕历历,但整体观则仍属圆润的范畴;其二,印文之间以及印文与边之间连接较多,且连接处多较粗重而浑厚。所以,浙派圆朱文在珠圆玉润方面不及自元朝至赵叔孺系统的圆朱文,而另一种流动、苍茫的神韵则为他人所不及。

本卷以赵叔孺与王福庵领衔,从各方面看来都是比较妥当的。这和《印学史》单列《近代细朱文诸名家》一章(也是以赵、王为纲,尚有徐三庚),可谓所见略同。笔者曾在所著《容膝楼印话》中述及韩登安的论点:细朱文印虽然亦可刻小篆以外的篆书,但能单独成为门类并为世人雅俗共赏者唯独小篆细朱文。这类印至近代赵叔孺及王福庵所形成的两个系统为止,又可大体上分为两个亚类:一类袭用“圆朱文”之名,另一类则名“铁线篆”。赵叔孺系统,偏重于圆朱文;王福庵系统,偏重于铁线篆。

从历史上看来,这两个亚类中圆朱文出现的时代早,如赵孟頫的“赵”、“赵氏子昂”诸印;而铁线篆出现的时期较晚,属近现代的新兴亚类。从篆刻艺术上说,圆朱文的线条较圆,柔软而娉媚;印文各字之间以及字与边之间较少连接,所以每字的四周比较空灵,有“恬然自乐”的神韵,不甚追求力度与飘逸。铁线篆则略有不同,其线条较少作典型的圆形,多作微弯的弧形,像两端加压而微弯的钢条,劲力内含;印文各字之间以及字与边之间连接较多,结构紧密,一印犹如一字,整体观很强;其风韵既能嫣润静穆又兼挺劲潇洒。两者比较起来,似乎圆朱文的难度比铁线篆大,单从印文与边的关系上来分析即已可见一端了。凡朱文印,连边者

比较稳,如走险路而有所凭借;反之,印文少连边以至不连边者比较不容易讨好,弄不好会有“摆不稳”的感觉。或者因此之故,赵叔孺的高足陈巨来独擅圆朱文,有“圆朱文为近代第一”之称。

小篆细朱文印由于具有精工秀雅的风格,使人有出神入化的感觉,所以为人们所喜爱,最属印章中雅俗共赏的门类。学印者多先从平方正直的汉印入手,有的人终其一生只刻汉印,也足名家;以后,多数兼习小篆细朱文印。汉印虽有朱、白之分,但以白文为主;学印者取法汉印,再加小篆细朱文则朱、白都能应付,似两条腿站稳在印界中了。古玺文字艰深,需要金石学或古文字学较专门的学养,所以刻的人较少。过去曾以阴文称白文印,以阳文称朱文印,这也是造成世人喜欢朱文印的原因之一。此外,小篆细朱文印较宜用于收藏印、藏书印以及“斋馆、别号、诗句等散章”(注:散章即今之闲章),不致污损藏品而又秀丽典雅,故用处尤为广泛。

如从印文的字数论,圆朱文亚类多适宜于印文字数不多者;如字数较多,容易造成“如布算子”的感觉。铁线篆则字之多少都可以,缘于其结构紧密,整体性强。所以,韩登安曾用铁线篆刻毛泽东《沁园春·雪》,长达114字,确为精工秀雅出神入化之作,洵非易致。

二

赵叔孺,原名润祥,字献忱,号勿衷。后改名时桐,字叔孺,以字行,晚年号二弩老人,斋称有螭斋、娱予室、南碧龛、二弩精舍。因藏有东汉延熹年款及蜀景耀年款的弩机,故有“二弩”诸名。赵叔孺生于清朝同治十三年甲戌,即公元1874年;卒于民国34年,即公元1945年;享年72岁。据其同邑张原炜所撰《鄞县赵叔孺先生传》:赵氏系“宋宗室后,世居浙江鄞县,为四明望族”;“君之诞生,大理公(注:赵父佑宸任大理寺正卿)适署镇江府,镇江旧名润州,故命名润祥”;“君生而通敏,垂髫辄喜雕刻,尤擅画马。大理公爱之甚。一日,值会饮,名流毕至。

闻君工画马，命当筵一试。君起揖就案，援笔立就，神骏异常。一座传观，诧为神童。时闽县林颖叔方伯亦在座，尤属意。明日遂倩冰人缔为婚姻，时才八岁。”

赵叔孺的岳父林颖叔，是福建的世家大族，所藏法书、名画、玺印、金石、古器甚富。赵氏曾居岳父家三年，闭户读书，潜心研究三代吉金文字、唐宋元明古迹，昕夕挥毫奏刀，寒暑不辍，于是诸艺皆臻高境界。清光绪末至宣统年间，他曾出任泉州府及福州府海防华洋同知等官职。辛亥革命后，定居上海鬻艺自贍，以金石书画驰名海内外。

赵叔孺书工各体，行楷出入赵孟頫、赵之谦，尤工小篆，故兼精篆刻。他还精于绘画，尤以画马为世所重，至有“一马黄金十笏”之誉。所作山水、花卉、翎毛、草虫，皆能外师造化，内出心源，饶有真趣。其画写意与工笔兼长，用笔直追宋元。其所以至此，当年于岳父家深宅闭户，寝馈于前人遗迹中者三年，已打下了深厚的基础。

赵叔孺承赵、林两家的余烈，收藏极为丰富。据《鄞县赵叔孺先生传》：“海内硕彦争相论交。门弟子列籍者五十余人，朝夕问益，一时称盛”；“所居二弩室，罗列彝器、镜砖、造像之属，相与留连，不忍遽去。谓盛世风流，犹存于斯。”由于所见极丰，目验非常人所及。古物之真伪，常一语中的。

既有三代金石文字的丰富知识，又兼擅长玉箸小篆的书法基础，赵叔孺的篆刻造诣必然是高的。更何况，他不但“印外求印”也同时“印内求印”，竭力收集古今玺印，在23岁时（1896年）即辑成《二弩精舍藏印》。前文曾述及他居岳父家3年，曾潜心研究金石书画，那是他25岁至27岁时的事情（1898至1901年）。篆刻艺术之所以最难，一方面就在于所涉及的学养十分深广（如古文字学、书法、绘画、金石学等），而赵氏可说是兼具各种条件的一代大印学家。

赵叔孺的印学著作，有以下几种：《二弩精舍藏印》（1896年，内容不明）、《二弩精舍印赏》8卷（1909年，系明清名家所刻印）、《汉印分韵补》（1912）以及《古印文字韵林》等。又据周节之文，1941年赵氏68岁时曾辑有《二弩精舍印谱》6卷行世，系其自刻印凡300钮。唯几经劫难，这些印谱现在已难再见。另据刘墨文，其绘画曾辑成《赵叔孺先生画册》。赵氏逝世后11

年(1956),曾梓行《赵叔孺先生遗墨》一册,内有《二弩老人篆刻》部分,共列印56方,大部分拓有边款。该册内容十分丰富,书画诗文以外,兼及各家赠言序跋、传略年表、同门名录等,为研究赵氏之重要材料。

当其时,在上海的艺术中以印驰名者,有吴昌硕与赵叔孺两大家。两家的风格虽大相径庭,但却各臻出神入化的境界。对这两大家篆刻的分析与对比,半个世纪来颇有人在。我认为,赵氏弟子的分析应该还是比较有代表性的,兹引两家如下:

沙孟海在《沙村印话》中称:“元亮(注:《印人传》之作者周亮工)之时,印学滥觞未久,猛利、和平虽复殊途,而所指未及。历三百年之推递移变,猛利至吴缶老,和平至赵叔老,可谓惊心动魄,前无古人。”又云:“若安吉吴氏(昌硕)之雄浑,则太阳也;吾乡赵氏(时桐)之肃穆,则太阴也。”

陈巨来在《安持精舍印话》中称:“迩来印人能臻化境者,厥惟昌硕丈及吾师赵叔孺先生,称一时瑜亮。然崇昌老者每不喜叔孺先生之工稳;推叔孺先生者辄恶昌老之破碎。吴、赵之争,迄于今日。余意,观两公所作,当先究其源。昌老之印,乃由让之上溯汉将军印,朱文常参匋文,故所作多为雄浑一路。叔孺先生则自拗叔以上窥汉铸印,朱文则参以周秦小玺,旁及镜铭,故其成就开整饬一派。取法既异,岂能就同。第二公精严比美,不屑屑随人脚跟则一也。”

张鲁龢在《从师回忆录》中称:“(赵叔孺)篆刻追踪秦汉,兼浙皖两派之长,独成一家。或谓先生之印似悲龢,余曰非也。悲龢效完白,专以犷悍取胜;安得如先生之浑厚渊雅者乎。”

以上陈、张两氏文中均提到赵叔孺取法赵之谦的问题。今查《鄞县赵叔孺先生传》的作者其同邑张原炜的另一篇《赵叔孺先生七十寿言》,文中称:“早岁,服膺会稽赵氏款识,尝法悲龢,然亦不以是自局囿。”的确,赵叔孺之印有赵之谦的痕迹可寻,但取法边款的成分比较明显,取法篆刻的成分似不如边款多。所以,《印学史》的分析则另有见地。该书提出:“他的篆刻,继承汪关的传统,最擅长圆朱文及朱、白文小玺。他的圆朱文,端庄大方,基本上用元、明以来细朱旧法,偶然也参以邓石如、赵之谦的新体。用笔光整坚挺,精到之作,往往突过前

人。”如此看来，如就其主体而论，说赵叔孺效法赵之谦还不如说他效法汪关。在《二弩精舍文存》中，赵叔孺虽有多篇论印文章，而其本人并未言及取法何人，遂使后人只能从他们的作品中去追觅蛛丝马迹，难免带几分揣摩的成分。

其他各家对赵叔孺篆刻的论断尚多，兹选列数家如下：

张大千在《赵叔孺先生遗墨序》中称：“先生虽以书画篆刻名海内，而专精独到尤在金石刻。其治印虽导源其家拗叔，旁及顽伯、牧父，然精意所注，尤在汉印。心摹手追，得其神理。寓奇诡于平正，寄超逸于醇古，非世之貌为狂怪、险谲者所可望也。”

上海辞书出版社版《篆刻》中称：“醇厚蕴藉的赵时桐”；“他的篆刻遍学各家，兼浙皖两派之长而力追秦汉，对宋元圆朱文的研究发展有重要贡献。”

孙洵在《民国篆刻艺术》中称：“渊雅合度的赵时桐”；“他的印风精谨超逸，工细典雅”；“他的印风渊雅高古，秀挺绰约。”

拙作《方寸万千》曾概括为：“篆刻受汪关与赵拗叔的影响，擅长圆朱文，端重大方，工整秀雅，笔画光洁坚挺，气韵堂堂。”

关于赵叔孺篆刻艺术的分期问题，周律之认为可分为3期。早期作品，系以周氏珍藏50多年的3方赵氏25岁、28岁的作品为例，加以分析：“都用碎刀细切，纯属浙派韵味。可见先生早期又瓣香西泠诸子，但从容含蓄不染锋芒毕露习气。”中期作品，指38岁前后几年，“不论在仿秦、拟汉、摹宋元方面都已形成自己静润稳健的特色。”晚期作品，指50岁以后，“意在有所突破”。通过对各期作品的分析，周氏提出关于赵叔孺篆刻艺术的4点总结：1.“刀笔端庄醇厚，神韵安详俊雅，章法优游从容”；2.“仿古玺、汉印，深得古人神髓。尤其是战国朱文小玺，如‘叔孺画马’、‘赵氏藏器’，古秀劲逸，错落自然”；3.“仿宋元圆朱文，真乃专精独到……神完韵足，珠圆玉润，雍容大方”；4.“观赵氏篆、楷书法，多导源于悲盦，故其篆刻受影响也很深。”

综上所述，大体上与本文主题所列的精细、工整、秀丽、典雅相近。

三

赵叔孺是书画、篆刻教育家。他的一生，共收教学生 60 人，其名见于《赵叔孺先生遗墨》中的《同门名录》。本卷所收属于赵叔孺系统者，还有他的学生沙孟海、方介堪、陈巨来与叶潞渊。以上次序，系按生年之早晚为序；以下的叙述，则按入门的先后为序。

陈巨来（1905—1984），原名睪，字巨来，以字行，号壑斋，又号安持，斋称安持精舍，浙江平湖人。陈氏于民国 10 年（1921）拜于赵叔孺门下（其时赵氏 48 岁），为赵氏之首徒，所以心得最多，师生情谊最深，所得成就亦最高。曾任上海中国画院画师、上海文史馆馆员。以善刻圆朱文印而驰名于世。当代名画家如张大千、吴湖帆、溥心畲、叶恭绰等所用印，多出陈氏之手。

在《安持精舍印最》中，首印即系赵叔孺题的边款，其文如下：“陈生巨来，篆书醇雅，刻印醇厚，元朱文为近代第一。庚辰，叔孺题。”此款题于 1940 年，时赵氏 67 岁。师生同工圆朱文，而老师题许学生为第一，这既见师生之情谊深厚，也可见陈巨来确有胜蓝之处。

在圆朱文印上，他和赵氏一样都追求明快、匀净、精细的线条美，都具有出神入化的造型能力。但陈巨来一生对圆朱文情有独钟，就像刘墨所说的：“在陈巨来的印章中，则将一切不符合于元朱文的东西都净化殆尽了，宁静而深沉。”在《安持精舍印话》中，陈氏对圆朱文有一段心得，兹录于此：“圆朱文篆法，纯宗《说文》，笔划不尚增减。宜细，宜工。细则易弱，致柔软无力，气魄尽消。工则易板，犹如割劖中之宋体书，生硬无韵。必也使布置匀整，雅静秀润。人所有，不必有。人所无，不必无。则一印既成，自然神情轩朗。”文虽不长，确是研究有得之言。

朱文印多用圆朱文，白文印则多以汉铸印出之，风格亦明快、匀净而精细。在《安持精舍印话》中，也有一段心得：“仿汉铸印，不在奇崛，当方圆适宜，屈伸维则，增减合法，疏密得神。正使眉目一似恒人，而穆然恬静，浑然湛凝。”

陈氏的《安持精舍印存》，曾在世界的许多地区出版，流传甚广。

方介堪(1901—1987),名岩,又名文桀,字介堪,以字行,号蝉园老人,晚香堂主,斋称玉篆楼,浙江永嘉人。方氏于民国11年(1922)拜于赵叔孺门下,仅迟陈巨来一年。

方氏金石书画全能。楷、行书超逸,篆、隶书简古。偶作花卉,气韵不凡。早年曾执教上海美术专科学校。曾任西泠印社副社长。据《方介堪印选》韩天衡跋:“方介堪的篆刻作品,不论是取法古玺、秦铸和汉凿,都有笔有墨,势态流动,格局宽大,气息浑厚。在他独具风貌的印作里,世人又着重推崇他的仿汉玉印和鸟虫篆印。他的仿汉玉印,挺劲而不削薄,雅逸而不小巧,工稳而不平板,蕴含着典丽、安详和洒脱的神情……方介堪在鸟虫篆印中的建树则能独树一帜。他不失古风,不违字理,创造性地以严谨的古文字形体与艺术化的绘画原理作入情、入意的结合。”其实,玉印与鸟虫篆印有相当的关系,方氏年轻时曾悉心钩摹过许多玉印,所以在印林中能独树一帜。其著作有《古玉印汇》、《介堪手刻晶玉印》、《方介堪印存》等。

方氏早年(在温州及初到上海时)所作印,完全私淑吴让之,可能受吴昌硕“余尝语人学完白不若取径于让翁”的影响。

叶潞渊(1907—1994),原名丰,字露园,后改字潞渊,斋称静乐簃、且住轩,江苏吴县人。叶氏于民国15年(1926)拜于赵叔孺门下,时赵氏已53岁。

叶氏幼年即好弄翰奏刀。书法俊逸。画以花鸟为主,取法恽南田与华新罗,笔墨酣畅,设色浓艳,风格清新。对书画上之用印特别讲究,务求风格、位置之协调,为其一大特色。

叶氏篆刻,初喜浙派丁敬、陈鸿寿之法,运刀锋利,风韵于浑厚中微见苍茫。师从赵叔孺以后,渐归于工细一路。尽管其圆朱文以及汉铸印与赵氏门下诸公同称佳作,但从其线条美上每每仍可觅见早年印作的苍茫痕迹。在章法上的讲究,也是其特点。虽经营布置得错落参差,但分朱布白能一气贯之,有较强的整体感。赵叔孺与陈巨来等,均不喜印文粘连。陈巨来在《安持精舍印话》中明确提出:“夫粘边者,仅摹古铜印之年久,边被损,折向内而成粘边之状也。犹之学书者摹临碑版,刻划其剥蚀形态已蹈失真之嫌,不足取法焉。”但叶氏篆刻与之稍有不同,粘边、借边之处时有所见。故南邨所撰《叶潞渊蕴藉自如》说:“故能工而不板,活而