



中國美術分類全集

中國現代美術全集

篆 刻



中國美術分類全集

中國現代美術全集

篆 刻

中國現代美術全集編輯委員會

中國美術分類全集

中國現代美術全集

篆刻

中國現代美術全集編輯委員會編

本卷主編 程大利

責任編輯 樂 泉

版面設計 盧 浩 姜 嵩

責任校對 呂猛進

責任印制 吳云芳

出版者 江蘇美術出版社

(南京中央路 165 號 21009)

發行者 江蘇美術出版社

新華書店總店 聯合發行

印裝者 利豐雅高印刷(深圳)有限公司

1997年12月 第一次印刷

印 數 1 - 1500

ISBN 7—5344—0724—9/J·725

國內版定價：320圓

版權所有 翻印必究



中國現代美術全集

中國美術分類全集領導工作委員會

總顧問	鄧力群		
主任	王忍之		
副主任	吳作人	龔心瀚	于友先
	劉忠德	房維忠	劉積斌
常務副主任	許力以		
委員	啟功	廖井丹	高明光
	張德勤	謝辰生	邵宇

中國美術分類全集總編輯出版委員會

總編輯 邵宇 啟功

常務副總編輯 陳允鶴 趙敏

副總編輯 楊瑾 劉玉山 龔繼先

委員 (按姓氏筆劃為序)

于永湛	王朝聞	王樹村	王琦	王伯揚
古元	艾中信	朱家緝	邵宇	沈鵬
李學勤	李書敏	宋鎮鈴	金維諾	周誼
林瑛珊	吳士餘	吳鵬	馬承源	段文傑
俞偉超	姚鳳林	陳允鶴	陳宏仁	孫振庭
奚天鷹	啟功	寇曉偉	張仃	常沙娜
許力以	清白音	楊伯達	楊牧之	楊瑾
楊純如	趙敏	趙志光	趙貴德	鄧白
樓慶西	劉玉山	劉振清	劉建平	樊錦詩
謝稚柳	關山月	羅哲文	龔繼先	

凡例

- 一 《中國現代美術全集》是《中國美術分類全集》的重要組成部份，亦是《中國美術全集》60卷古代部份的後續延伸，二者為有機的組合體。
- 二 《中國現代美術全集》分繪畫、雕塑、工藝美術、建築藝術、書法篆刻等編，每編分若干卷。
- 三 本卷為現代篆刻卷。
- 四 篆刻卷內容分三部份：(1) 論文 (2) 圖版 (3) 圖版說明、作者簡歷。
- 五 本卷圖版除已故作者按出生年月為序，其餘均按姓氏筆劃為序。(補遺部分除外)

中國現代美術全集編輯委員會

顧問 古元 張仃 關山月 王琦 周幹峙

主任 劉玉山

副主任 王伯揚 陳宏仁 張文學 劉建平

委員 (按姓氏筆劃為序)

王伯揚 朱乃正 朱秀坤 李路明 周韶華

吳鵬 林瑛珊 陳宏仁 陳惠冠 奚天鷹

常沙娜 張文學 張炳德 程大利 楊力舟

靳尚誼 趙敏 劉玉山 劉建平 錢紹武

鍾涵

本卷主編 程大利

總體設計 呂敬人

前言

中華民族的文化，從時間久遠來講，已有五千多年歷史，這是中外人士都知道的；從覆蓋的面積來講，可有若干萬平方公里的區域，也是中外人士都已看到的；若從它的構成因素來講，恐怕瞭解的人士就比較不太多了。

無論研究中華文化史或欣賞由此文化所構成的美術品的人，沒有不驚歎它的燦爛、豐富而有應接不暇之感的。如果探討其原因所在，就會理解到絕不可能僅是某一時代、某一地區、某一民族所能獨自創造完成的。中國是個多民族的國家，各族之間自古即隨時隨處，互相習染、互相融合，才有現在所見的驚人燦爛的文化及其成果。

世界歷史上有不少幾千年前已建立的文明古國，但至今已不存在或雖仍存在却曾中斷過一段時間的并不少見。而我們中國則綿延數千年歷史未曾中斷，甚至某個事件的日期，古史書上的記載可以和出土文物銘刻相吻合。中國的歷史長河中，雖也曾有些小段為某些兄弟民族掌了政權，但他們都是中華民族大家庭的組成部份，沒有割斷中華文化傳統，所以說中華文化是五千多年綿延未斷的文化，可稱當之無愧的。

幾年前，中央宣傳部組織了眾多的文化、文物工作的專家，編成《中國美術全集》六十大冊。出版以來，讀者眼界大開，這六十冊書起到了現有的任何博物館及任何文化藝術史的論著都無法取得對人民的啓發、教育作用。事實很簡單，無論哪個博物館，哪部研究、介紹這類學術的著作都不可能同時擁有這些陳列品和寶物

的直觀插圖。凡有過閱讀、研究這類書籍的人都知道，讀千百字的文字說明，不如看一眼實物，那麼能一次瀏覽這些圖片，豈不“勝讀十年書”！

現在我國文化、教育事業隨着經濟的發展而不斷地擴充、提高。文史書籍的搜集、重印，以及從種、角度加以整理傳播，已取得普及與提高的極大效果，而美術方面也不容無所擴展、充實。由於原六十冊的內容難以盡納各個時代的代表作品，而且新發現的文物珍品也有待補充。更有些近、現代的優秀作品，反映中國文化藝術新發展的，過去還未及選編，現在亦應納入。於是領導上再次組織羣力，在以前六十大冊的基礎上翻成幾倍，編為《中國美術分類全集》，預計約有三百餘冊。這部新編巨著中，藝術種類雖然變動不大，但在每一種類中并非只數量加多，重要在盡力增加具有代表性的名品。

本書所收各類藝術名品，以國內、境內公、私所藏為主，國外、境外藏品中最重要的名品具有代表性的，也酌量收入。至於近期最新發現以及最近出土的，由於編輯印刷工序關係未及補充，俱有待於續編工作。

這部巨著成書，我們雖然足以自慰，但從中華文化中藝術類的全部來說，還有很大的距離，希望本書的讀者，尤其是世界的廣大專家，能把它看成是中華文化中藝術部份的扼要介紹，才較符合實際。現在我們全體工作人員共同敬願廣大讀者予以指正！

啓 功

一九九七年四月

二十世紀中國印壇簡述

(一)

研討 20 世紀以來的近現代篆刻狀況，應該把握幾個重要的歷史質點。首先，是時間上的標誌：1904 年西泠印社成立，開了近現代篆刻從古典型的個人活動模式走向社團、集群化活動模式的先聲。由此，篆刻史上那種以一二著名篆刻家來統領一個時代的做法，至少部份地得到了改變。以往，我們可以以鄧石如、丁敬身來指移一個時代；但在 20 世紀初期，西泠印社在最初推揚浙派，却並不是以某一位特別有成就的浙派後勁作為代表的。丁仁、吳隱、葉銘都是印社中堅，他們不僅僅是以篆刻名世，而且也不只是會刻印而已；當然，若論成就，在當時還無法以一己之力提携起整個一代時風。西泠印社在民初，基本上是一種“群”的形象，而不是一種大師個人統帶一切的形象。如果除了吳昌碩這位名為社長其實是海派篆刻中堅主帥，而王禔在當時才二十多歲也還沒有固定代表印風，整個西泠印社中的丁、吳、葉、王四位，在 20 世紀初還都不是大師，甚至作為篆刻家，他們也只能說平平而已，尚不具有全面開創的能力。

群體形象在逐漸地取代了個體形象。至少在篆刻界而言，這是一個新的動向。其實也不僅是篆刻，以上海為中心的海派書畫藝術，都或多或少地顯示出這種傾向。

至於第二，是觀念上的變化。近現代以前的篆刻，除了作為工匠製作而存在之外，就是作為文人士大夫雅玩而存在。並且，篆刻家作為文士的地位是非常微妙的，一方面，他們努力以精究六書、博通金石、嫻於文學來捍衛自己的文士形象；但另一方面，他們在真正閑散灑脫的書畫家看來，却還只是“準文士”，地位顯然要遜色一些。特別是中國古代講究“學而優則仕”，文人為高官以書畫名世者不少，而雕蟲小技則壯夫不為了。在一般文化人看

來：書畫為文之餘，消閑雅玩，篆刻不過藝之小道，只為書畫之附庸。再則篆刻家身上的職業習氣，畢竟還是相對多了一些。但到了 20 世紀，情況有了相當大的變化，西泠印社的成立，明確提出了“保存金石、研究印學”的宗旨——這是一個并不依附於書畫也并不屈服於書畫的、相當獨立的篆刻觀念，它的進步性一目了然。它告訴我們：篆刻的方域已開，它可以自成體系，獨立活動，而不必仰仗書畫藝術的鼻息以分一杯羹。在西泠印社以純粹的篆刻內容展開活動的同時，像吳隱出版大量印譜以成《遁庵印學叢書》《印匯》，又如黃賓虹與鄧實編《美術叢書》中廣收印學論著并與書畫文獻典籍并列等等，都可以看作是當時篆刻界試圖自振自強，以獨立的、不遜色於其他藝術而有平等相列氣概的嘗試；或許，它也還可以看作是篆刻界以外的文化人對篆刻藝術的重新定位：它不再是書畫藝術的陪襯，它是擁有獨立性格的。唯其獨立，故可與書畫并行。

第三，則是近現代篆刻界的活動方式的變化。伴隨着西泠印社（杭州）以及其他印學社團如冰社（北京）、樂石社、龍淵印社等的出現與介入篆刻活動，對向來習慣於個體活動方式的篆刻界而言，無疑是一種新的衝擊與震蕩。有明確目的的、集團意識明顯的、組織力甚強并且據此與社會作相對較密切接觸的篆刻雅集、發表文章、著書立說，特別是作為展覽雛形的社團雅集，以及社團經營的金石書畫篆刻作品銷售潤格的展示於公眾面前，顯然是過去的篆刻家身居斗室所無法比擬的。關於雅集，可參見西泠印社成立之初的兩份文獻：

[西泠印社成立啓事]

社以地名，人因印集。吉金樂石，喜收藏者風雨摩挲；別類分門，共欣賞者雲霞輝映。

[西泠印社社約]

本社印以清初黃山諸家及西泠八逸為最備。同人各有所藏，茲合議於每年春秋時分別陳列社中，以資眼福而助清興。

本社所藏各印，均分門別類，附拓旁款，精印成譜，如有同好，盡可到社索閱，藉獲觀摩之益。在前文中提到“共欣賞者”，在後文中則排出“每年春秋時分別陳列社中”，這當然就是地道的篆刻展覽的方式了；只不過與今天我們概念中的篆刻展覽以印屏為主相比，它可能更多地偏向於原印的展示，但就以篆刻作品為展覽的基本活動方式而言則並無大異。這，就是近現代篆刻史上獨有的“雅集——展覽”形式。至於展出銷售潤格，則可見清末時的“海上題襟館金石書畫會”的活動記錄：據說，當時“海上題襟館金石書畫會”的成員皆是海上名家，他們本身都是牌齋書畫；其外一些外地赴滬的書畫篆刻家為了在上海站住腳，也有通過“題襟館”代訂潤格之舉。而其中即有齋印者。齋印的潤格中通常有實際印蜕刊出，又潤格一般也會在書畫雅集中展示出來，於是它當然也是一種特定的“展示”。以愚見，篆刻之進入展覽會或展覽會場所，此當為濫觴——從原印到印譜形式的出現，再由印譜賞觀（它通常是案頭賞玩的）轉向雅集的展覽和齋印的掛牌潤格展示；在 20 世紀上半葉中國的篆刻史上，這是一個極其重要的轉折點。儘管我們可以只從展覽形式本身着眼，指它為一種簡單的環境轉換；但事實上，這種生存環境與生存方式的轉換，對於篆刻觀念的新轉變，對於篆刻家的創作心態，以及篆刻審美的新的衝擊，其實是具有劃時代的意義的。

就這樣，篆刻藝術觀念的獨立意識；篆刻家群體活動與結成社團風氣的大盛；篆刻作品的通過雅集方式與齋印潤格方式從書齋案頭走向公眾展廳，作為近現代篆刻史有別於古代篆刻史的三大時代特徵，為我們勾畫出了這個特殊時代的特殊表現形態。只有把握了它們，再來探討具體的篆刻家的風格流派與創作方式，我們才能找到這一個個個體形象的生存的、成功的、歷史背景的、文化背景等方面的各種理由。

(二)

以篆刻作品為中心，檢討近現代篆刻史上足以稱為大師的領袖群倫的人物；或是雖然在領袖群倫這一點上略有遜色，但在創造個人風格、開宗立派方面却卓有貢獻者，至少也有十數位。其中，在清末民初直到二十世紀中期，是以吳昌碩、趙時櫛、黃士陵、齊白石、錢瘦鐵為代表；在建國以後，則又以陳巨來、來楚生、王愷、鄧散木、沙孟海、葉潞淵為代表。至於在他們之下的第二流篆刻家，即雖非開宗立派但却鐵筆精良者，則至少以百數。正是這些時代代表和眾多的篆刻家，共同托起了“近現代”這個輝煌的篆刻時代。

吳昌碩(1844～1927)的存在，是一個地道的集團性的存在。他本人是個奇怪的“混合體”：首先，他是一個書畫篆刻均堪稱大師的巨匠，在他本人的藝術知識結構中，詩書畫印即已構成一個輪廓分明的“集群”。並且，他那一手亂頭粗服的極具金石古樸之氣的篆刻，也足可笑傲群雄，卓然名家了。其次，他有着明顯的開宗立派意識，在當時，即有徐星周、吳涵、陳師曾、錢瘦鐵、王個篔、諸樂三以至沙孟海等追隨左右；其中徐星周與吳涵還經常為吳昌碩代刀，仿效幾可亂真。而陳師曾、王個篔、諸樂三也基本上是步趨乃師印風，一望即知出自師門路數。因此，上海的吳昌碩印風，作為一種集團的，開宗立派的形態，是具有最為明確的形象特徵的。論這是一種“集群”，當然是言之有據的。到於其三，吳昌碩本人也熱衷於社會文化活動，有意識地倡導集群式的書畫篆刻社團；他曾任“海上題襟館金石書畫會”副會長，後又於汪洵病歿後繼任會長。至於他出任西泠印社首任社長，還介紹日本篆刻家河井仙郎、長尾甲入西泠印社，又介紹中國篆刻家錢瘦鐵赴日本，則顯示出他作為一個近現代人對社團交際活動有着那種在當時還很罕見的卓見遠識。他顯然不僅僅是因為德高望重而被動地被請到這些社團領袖的位置上，他是有着較為明顯的進取意識的。德高望重、成就卓著

的在當時不只他一個，黃士陵、趙時櫛都有同樣的水準。但唯有吳昌碩在社團活動中有此輝煌業績，這之中，顯然是有吳昌碩個人的主動選擇在。正因為此，站在歷史立場看吳昌碩，我以為他的社會活動、他的個人成就交互着振奮起篆刻界的一個時代。

與吳昌碩相反，趙時櫛(1874~1945)是一個性格內斂、不善於交際活動的篆刻大師。但還不僅僅是性格上的問題，更與吳昌碩“一耕夫來自田間”相反，趙時櫛是名門之後，父趙佑宸曾官大理寺正卿，本人也官平潭海防同知。書香翰墨，使他更多地是以藝事自娛并且十分注重“內養”，於“外修”則相對不太重視。以靜勝而不以動勝。其書法也是兼長四體，尤以玉箸篆和隸書為擅時譽。而畫則長花鳥走獸，尤以畫馬稱。再以多年家學家藏的熏養，發為篆刻，初承趙之謙，繼追古璽風氣，以後則攻工整的宋元圓朱文，終成一派。趙時櫛本人其實也是詩書畫印兼長，并且，也是門弟子衆多，如陳巨來、張魯庵、方介堪、沙孟海、徐邦達、葉潞淵等，皆為一時俊彥。可以說：如果指吳昌碩的開宗立派是多傾向於傳一己之印風的話，那麼趙時櫛的門生如雲，却幾乎為近現代篆刻史建立起一種規範的含義。特別是陳巨來、方介堪、沙孟海、葉潞淵的印風工穩平實而暗寓奇巧實與缶翁并存，印篆刻風格上影響頗大的一個流派。而唯有一項是趙時櫛與吳昌碩不同者：這就是他基本上不參與印學社團的種種活動，也不在其中擔任各種名譽職位，這在士大夫文化氛圍下，被認為是守身如玉、立身堅定、不受名利誘惑，以藝術的平常心來待藝術的典範。至於以近現代篆刻史所擁有的特定文化背景論，則或也可被認為是固步自封、自我拘束，缺乏社會歷史人物所應該擁有倡導時風、登高一呼群起響應的效應。孰取孰棄，有時正未易斷言。

黃士陵(1849~1908)的印風，正在吳昌碩、趙時櫛之外獨闢蹊徑，另張一幟，并且同樣獲得了巨大成功。吳昌碩亂頭粗服，趙時櫛工穩細膩，黃士陵大致上也是以工穩取勝。但他不同於趙時櫛

的，還在於他的工穩却取了一條新途：三代吉金文字。故爾其弟子李平桑曾有過一個極著名的評：拿他與趙之謙作比，“悲庵之學在貞石，黟山之學在吉金；悲庵之功在秦漢以下，黟山之功在三代以上”。指黃士陵印風以三代金文的潔拔光挺、切刀鋒銳之法為準，與同為工穩的趙時櫛也拉開了距離。並且，他也有一定的門派力量。比如在清末民初，我們在他的門下可以看到李尹桑、鄧爾雅、易孺、喬曾劬、壽石工等，也都在二十世紀上半期篆刻史上佔有一席之地。但可惜的是，黃士陵的印派在世紀二十初年仍不屬於主導地位。究其原因，大致有二：第一是黃士陵本人卒於一九〇八年，尚未進入民國，這樣民國藝術活動蔚為風氣的社團、展示、雅集、研究等方式，黃士陵未及廣泛採用，這自然影響了他的流派的發展；第二是他的活動多在於兩廣閩贛，未能在當時文化中心的上海安營紮寨，地處偏僻，當然也難以成為印壇主流。但僅僅以他的門弟子衆和印風開宗立派論，他是毫不遜色於吳、趙兩位的。

最為奇怪的是齊白石(1863~1957)，這位以畫名世的“木匠”，竟然以其超人的悟性，也在篆刻上突出自成一軍。他的嘗試，竟然成為反叛傳統篆刻最激烈，並且在民國印學史上也最有爭議的一種類型。

平心而論，齊白石的篆刻如僅憑印章本身，是難以涵蓋全局統領三軍的。他的單刀衝撞截斷，離既有的篆刻規範太遠，當然難以為印學界認可。因此，若論齊白石的門派，也許是流傳最弱、追隨者最少，而即使是有追隨者，在篆刻史上也缺乏足夠的影響力。我們看王個篔之於吳昌碩，陳巨來之於趙時櫛，鄧爾雅之於黃士陵，均可稱是不辱師門，亦有較強的第二代統攝力。但齊白石的篆刻後繼，則找不出這樣的水準。人們較多地提到劉淑度之學齊白石，但那也只是限於逸事軼聞，並不認為劉淑度能成為齊派中堅，嚴格說來，齊白石在二十世紀中葉前後的印壇上，還是知音甚少，相對來講是比較寂寞的。只是看他的篆刻，也易得出一個印象：他的印

風衝擊力強，破壞性大，却還無法成為一個時代的典範與代表，但他不失為大家風采。

齊白石的篆刻以奇異詭怪而能聲譽雀起，不得不仰仗於他的畫名。在中國畫方面登峰造極的他，一旦被作為民族藝術傳統的偶像來對待，則其書法、篆刻當然也立即身價百倍，藉助舉世無雙的畫名而使印名也具有開宗立派之氣概，在中國古代書畫篆刻家中并不少見。更何況，齊白石的印本身就具有悠悠獨造之處，他的挾丹青餘威而在印壇獨樹一幟，就更非難以理解了。在他身前身後，也有諸如婁師白、馬景桐等，但如前所述，他門弟子的缺乏作為，也從一個側面反映出齊白石篆刻本身在藝術上的明顯的不平衡：破壞有餘、構建不足。就齊白石本人而言，有強大的繪畫背景支撐，一切還沒有什麼問題；一旦到了他的門生子弟，這強大的繪畫支撐的背景沒有了，單憑篆刻，立顯勢單力薄。

如果說，二十世紀初的篆刻發展，基本上體現出一種以一位大師提携一個風格相近的印學集團，如吳昌碩、趙時櫛、黃士陵、齊白石那樣的話；那麼，只有一個集團的構成方式是例外的——在二十世紀前期，這只是個唯一的例外。

地處杭州的西泠印社，在成立之初，是有着較為明顯的流派偏向的，這就是上承清代浙派丁敬、蔣仁等先賢遺風——這是一個吳昌碩、趙時櫛、黃士陵、齊白石都未曾刻意追求關注到的流派領域。自然，西泠諸子們也的確在不為門派所囿的同時，在創作上仍然秉承浙派脈息，以切刀仿漢作為正宗。這使它作為一個流派、一個集團而言可謂輪廓分明，儘管有吳昌碩這樣一位非浙派的大師來當社長，但社中風氣却仍是較傾向於浙派風氣的。

問題是：在這一流派中，並沒有如前所述的那樣，是以一個成就輝煌的大師巨擘為首倡，然後追隨者蜂起。西泠四子丁仁、吳隱、葉銘、王昶相互之間，沒有什麼師承淵源而完全是同道關繫；並且，即使是王昶這位在二十世紀中葉前後印學史上享有大名的篆