

二十世纪

篆刻名家作品选

人民美術出版社

抱石来棲生 馬少

不復成 韓登安 陳子庸

余恒天 步移世

五沙 非閻 壽者

詩鏞 趙 井碼 友知 榮

按王 鄧 尔正 鍾剛中 宏 甫

武廣 丁輔之 獨支 周 夫

仲言 吳 養 碩 葉文輝 經亨碩

二十世纪篆刻名家作品选

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

二十世纪篆刻名家作品选/晋文,高翔编. —北京:
人民美术出版社,2001.7
ISBN 7-102-02283-2

I. 二… II. ①晋…②高… III. 汉字-印谱-中
国-20世纪 IV. J292.42

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 00652 号

二十世纪篆刻名家作品选		编 著	晋文 高翔	出版发行	人民美术出版社 (北京北总布胡同三十二号)	责任编辑	张建平	装帧设计	素石	制版印刷	河北新华印刷二厂	经 销	新华书店总店北京发行所	二〇〇一年七月第一版第一次印刷
-------------	--	-----	-------	------	--------------------------	------	-----	------	----	------	----------	-----	-------------	-----------------

ISBN 7-102-02283-2/J·1965

印数:1—4000

定价:68.00 元

序

陈振濂

一

二十世纪中国篆刻史,是一个崭新的学术概念。

本来,二十世纪中国篆刻史,不就是几千年中国篆刻史在这一百年的顺向延续吗?即使是作为断代史,它不也与先秦印章史、汉代印章史、宋元印章史、明清篆刻史是相提并论的某一个断代而已嘛。说它是『崭新』,是指什么而言的呢?

对这一百年来的篆刻史进行疏浚并将之置于一个大文化背景之下进行观照,我们会深切地感受到这一百年来篆刻所发生的天翻地覆的变化——或准确地说是:是由于古典文化结构的被彻底破坏(它的背后是封建体制与封建观念思想的被抛弃)所带来的篆刻传统土壤的被削弱与被稀释;由于新的生活行为方式与思想方法、文化形态的建立而逼迫篆刻面对时代的挑战,从而促使篆刻艺术与篆刻家主动地(或被动地)去调整自身、去思考一些古代篆刻家从来都不考虑的新问题^①;并且以此为契机,着手建立惟有近现代才有的新的历史功绩。这就决定了我们对近现代篆刻史的把握,应该迥异于对几千年历史踪迹的一般把握——这,正是二十世纪中国篆刻史之所以为崭新的最重要的理由。

首先,近现代篆刻活动的一个最主要的标志,即是西泠印社的成立,以及由此而引出的篆刻家的活动方式由个体的文人行为转为向现代意义上的社团组织的时代之潮。走向社团的尝试,使我们对『印社』这一现象的时代涵义有了更进一步的思考与认识。西泠印社之外,有案可稽的印社不下二十余个^②,这表明即使是在民国

不到四十年之间,印学界已经完全认可了社团组织这一新的现代艺术活动方式。直到今天,它也还是方兴未艾,是当代印坛最引人注目也最成功,并且还是最有时代感的一种主导方式。

其次,则是篆刻赖以生存的环境或曰生存形态发生了根本的变化。过去的明清篆刻家的活动范围,主要是在书斋而不是展厅,并且篆刻作品的展示方式,也是在印谱页上而非是在印屏挂轴之上^③。这是与篆刻艺术的方寸天地的形制有直接关系的。但是自近代以来,首先是印作的展示形态逐渐从印谱小页转向印屏大件,其次是印人的活动空间也转向篆刻展览厅。前二者迫使印家们在创作时必须考虑明确的视觉效果,而不再仅仅限于风雅;后者又清晰地培养起了篆刻家们的『竞胜』心态:要在比较中成为佼佼者。而这两个目标的移置,都是古代篆刻家不用去考虑,但却是今天篆刻家必须面对的挑战。

再次,则是篆刻艺术创作观念的变化。在古代,印章与篆刻家,始终是屈居于书画家之后的,并且许多篆刻家也都是以为书画名家治闲章款印为生,篆刻显然是书法与国画的附属。古代的印学理论,也有许多是对书法理论的改头换面。但正是在这一百年特别是在后三十年之间,我们看到了对篆刻艺术『独立』要求的提倡与强调——篆刻艺术创作是一种不逊于其他任何艺术的创作,它不是依附的,而是自成体系的独立的^④。也正因为有了这样的观念清理,于是才有了对篆刻艺术流通现象的推波助澜,有了对『金石』与『篆刻』分属学术与艺术的概念厘清^⑤,有了对『印章』与『篆刻』分属上古与近古的时代确定……这些,都是过去的篆刻家不曾感觉到、也没有花力气去思考去分辨的重要内容,但却是当

代篆刻家引以为己任并力求获得真解的时代课题。

正是有了这三个方面的清晰可按的转折,我们才认定近现代篆刻这一百年之间的历史,是一个与古代篆刻三千年史迥然不同的、‘崭新’的,又是极特殊的篆刻史。它的重要性并不在于三千年古代史,尽管它只有一百年也罢。

二

每一个时代的艺术史,都是首先由艺术家的人名连缀起来的。在纷繁浩大的各种艺术史实映照下,也只有艺术大师与艺术名家的煌煌大名,能清晰地传递给我们这个时代特殊的艺术风格流派、艺术创作成果的完整信息。因此,研究艺术史的最便捷途径,即是先从艺术家与作品入手,篆刻史的研究也不例外。名家名作,始终是我们从事研究(欣赏)时的最基本也最真实的素材。

于是,我们在二十世纪篆刻史上信口即能指出像吴昌硕、黄士陵、赵时桐、齐白石、王福庵、钱瘦铁、陈巨来、来楚生、赵古泥、邓散木、乔大壮、余任天、方介堪、唐醉石、韩登安、寿石工、简经伦、陈师曾、张鲁庵、沙孟海……这样的一代大师和名家的大名来。应该说,这些大师名家的姓名本身,即已构成了一种篆刻史、篆刻印风的‘符号’,他们各自代表了一种流派、形态、风格的内涵。我们可以把他们的芳名比作历史长链上的一连串珍珠,正是这些耀眼的珍珠,串连成一百年篆刻史上最重要、最有价值也最实在的内容。

但是篆刻名家大师的队伍构成,并不是一种简单时序意义上的构成。在专业的篆刻创作上,如吴昌硕、黄士陵、赵时桐是一百年篆刻创作史上的领潮人物。吴昌硕阳刚,赵时桐阴柔;吴昌硕的籀篆,黄士陵的吉金,都是一组组极好的对比。又以同擅书画名世,吴昌硕又不

同于齐白石。齐白石粗野,赵古泥矫饰,这又是一组组审美趣味的极端的对比。又同是刻工细的朱文,赵时桐为鼻祖,但赵时桐不同于其弟子陈巨来。陈巨来的元人格调的圆朱文与王福庵的清代气息的细朱文又迥非同类。再把方介堪、韩登安、寿石工等置于一处作细细比较,其间又有才情高下之分。或同是刻粗犷一路的,来楚生也不同于齐白石,而钱瘦铁又不同于来楚生;来氏虽粗犷而在刀法章法字法上有‘定型化’处理之功,一‘定型化’即走向开宗立派,为后人仿效开一门径^⑥。而钱氏也粗犷,但却不走‘定型化’的走向。于是论开宗立派之势不足但个人的自由度却大增。即使在同学吴昌硕、陈师曾、赵云壑、王个簃、钱瘦铁,也是各尽其妙。如果再把早期黄士陵专攻金文、简经伦的率先以甲骨文人印看作是前后辉映的双子星座,或者把吴昌硕作为首任西泠印社社长以诗书画印文人风雅唱酬雅集风范,和沙孟海作为后代西泠印社社长以学术考古大倡学问修养研究印学的取向^⑦也作一对比,则又可看出在一百年篆刻发展过程中,由现代意义上的学者型印人逐渐置换古典立场上的文人型印人的时代价值取向。很明显,这些取向都不仅是个人的,而是蕴涵着深刻的历史内容与时代要求的。至于站在专业化的印学立场,遂致在民国时期还有像张鲁庵这样几近职业的印谱收藏大家和古印收藏大家^⑧,和像罗福颐这样的同样‘职业的’印学研究大家,或还有像吴隐(西泠印社)、方节庵(宣和印社)这样的印谱编辑出版、印泥制作方面的代表人物^⑨,则更是这一

百年来中国篆刻史上最引人瞩目的辉煌业绩。

我们在这一批篆刻史上的代表人物中,还发现了一支有着强大学术背景的印人队伍和有着同样强大艺术前景的印人队伍。作为学者印人有罗振玉、黄宾虹、王献唐、董作宾、闻一多、马一浮、丁佛言、马衡、容庚、经亨颐等;而作为书画家印人则有自吴昌硕、齐白石、黄宾虹以下的如李叔同、陈师曾、陈半丁、白蕉、傅抱石、张大千、潘天寿、马公愚、余任天、来楚生、于非闇等。请别太忽视这两支队伍的结构所具有的启迪意义——前者在清弥篆刻原有的工匠残痕,强化篆刻家队伍的学术地位的同时,还直接在有效地提升篆刻创作的文化品格,使它更具有学术意义上的金石气,方面厥功至伟;而后者则在篆刻的形式美开拓方面更把印家引向一片自由的新天地,以书画家对篆刻的开放观念来对篆刻进行新的刺激,自然是极大地提升了篆刻之所以为篆刻的艺术本位性格。诸如李叔同干脆把印章作图案看^⑥,或张大千的热衷于圆朱文的装饰趣味,或还有余任天、来楚生的把篆刻线条直接等同于提按顿挫的书法线条,都是这方面开拓成功的好例。正是有了这些成果,我们才看到了二十世纪篆刻史之所以成为『二十世纪』的理由所在。像简经伦、丁辅之、丁佛言的引甲骨文入印,黄士陵、黄宾虹、马衡的强调金文与篆刻之关系(而不仅仅是以古玺文字入印)^⑦,当然更是惟有二十世纪篆刻史才有的得天独厚的内容。在此之前的任何一个印学时代,能看得到甲骨文吗?

建国以后直至当代,仍活跃在印坛上的老前辈,则有沙孟海、王个簃、叶潞渊、钱君匋诸位。他们不比建国以后的王福庵、陈巨来、来楚生、张鲁庵一辈,几乎是在七十年代初即已谢世,并未直接进入当代。以沙孟海为

首的当代印坛的老一辈健者,对于缔造当代篆刻可谓是有功绩赫赫。许多当代中青年篆刻名家,都出自于他们的门下。但由于时替风移,在古典形态时期作为基本模式的以一位大家带领众多门生或追随者的『家族』式印风创建,由于交通便利所带来的交流便利、印刷术发达带来的印谱取法的自由与多样化,以及篆刻社团组织比赛展览所带来的『竞胜』要求,都在极大范围催化、培育出一批『无师自通』或并无明显师门色彩、『家族』色彩的中青年篆刻家。他们取法更广泛、印风更多样、创作也更活跃。那么,在二十世纪这一百年之间的最后这十至十五年,我们看到的是一个完全不同于古代篆刻史、也不同于近代篆刻史的新的『养成』方式——从印家(人)的养成,到印作(作品)的养成,都在发生着悄悄的但又是步伐坚决的变革。当然,目前即判定这种当代印学与古代与近代印学之间的发生、发展模式孰为优劣还为时尚过早,但当代模式之不同于古代与近代模式,却是一个不言而喻的事实。正因如此,从二十世纪初的吴昌硕、黄士陵、赵时柁,到二十世纪中叶的王福庵、陈巨来、来楚生,再到二十世纪后期的沙孟海,便构成了当代篆刻史上作为比较的一翼。这是横贯二十世纪一百年间的八十年的一翼。而中青年篆刻家在新的文化环境和专业氛围下成长起来的模式,又构成比较的另一翼。正是在这个意义上,我们看到了二十世纪中国篆刻史那承前启后的独特性格所在:它既是对几千年古典篆刻史的一个归结,又是对新时代的篆刻的一个期待与引导。

于是,这部《二十世纪篆刻名家作品选》的立意、策划、编选、出版,就有了一个极好的时代定位和背景诠释的可能性。定位于二十世纪,是基于这一百年是一个极为特殊、新陈代谢,又是从古典形态转向现代形态的历

史时期的原因：这是一个有声有色、有着丰富内容的时代。而收罗这一百年篆刻家的代表作品汇为一编，又足以使我们看到这一百年篆刻的主流形态的基本样式，看到当代篆刻繁花似锦的局面的直接源头，它正是一部研究一百年篆刻史的最基本的资料汇编与文献汇集。此外，以人为纲，对每一个篆刻家的作品刊选系以作家小传，点出作者的文化背景与知识结构取向，又构成了一个对艺术家进行人物研究的基本资料基础。虽然要作一个详细周密的个案研究，这样的『略传』方式还是不够的，但如果作为历史研究时的艺术家身份调查、地址籍贯调查、著述调查或是师承调查……则还是可收简便之效。『知人论世（事）』向来是中国学术传统中的精粹所在，在二十世纪篆刻史研究方面当然也不例外。是则这部选编至少为我们提供了迈出第一步的可能性。至于从中看出印风的变迁、印派的特征、印家的大胆创新与稳健守成，或创作上的温和内敛与刚正外张，乃至同一群体中的篆刻家是如何小心翼翼地强调自身特征（如西泠印社四君子，如吴昌硕系统、赵时柁系统、齐白石系统、黄士陵系统、王福庵系统的门生弟子们的印风选择），或还有篆刻上的南北对应现象；还有篆刻家的书画背景与学者风范问题；还有篆刻创作与理论、教育的关系……则更是隐藏在具体的每一方印蜕作品背后的丰富的历史内容。在一个二十世纪篆刻史的立场上看，忽略其中任何一项，都是至为可惜的。

正是基于此，我对这部《二十世纪篆刻名家作品选》寄予殷切的厚望。我认为它的问世，会给我们带来学术研究与审美欣赏的多种可能性。而在一个现代社会文化之中，『可能性』是一个有生命力、有吐故纳新、有循环再生能力的标志。它不是一个『句号』形态，它是在向我们

新一代篆刻家招手的一连串『省略号』。在这一连串代表示未知、代表向未来探求篆刻史真理的『省略号』之中，包含着许多逻辑因果的预测和推断，包含着许多引导我们思考、前行的暗示与启迪……

一九九九年十一月十一日于中国美术学院颐斋

〔注〕

①关于篆刻艺术在近代所遇到的困境和挑战，以及篆刻艺术所作出的对应，我有专文论及之。详见拙文《民国书法史论》中的篆刻部分，《书法研究》一九九三年第二期、第三期连载。又见《全国「篆刻字」暨篆刻发展战略研讨会论文集》，一九九七年七月出版。详见该文集的拙序。

②关于西泠印社的建社缘由及民国时期印学社团，如乐石社（浙江）、追社、冰社（北京）、圆台印社（北京）、东池印社（湖南）、天南金石社（广东）、濠上印社、巴社（重庆）、龙渊印社（浙江）等，详见拙文《印学话西泠》、《书法研究》一九八三年第三期。又《近现代篆刻史》、《中国现代美术全集·篆刻卷》导论，江苏美术出版社版。又见《九七沙孟海书学研讨会文集》，浙江省博物馆编，杭州大学出版社一九九七年版。

③篆刻作品的过去存于印谱纸页之上，而今天则存于印屏挂轴之上，是一个许多篆刻家每天在做但又没有意识到的重要问题。关于印谱的问题，如起源、形制、历史嬗变等等，详见拙编《中国印谱史图典》导论《中国印谱史研究》，由西泠印社出版社即将出版。

④篆刻创作的独立意识，是我近年来一直思考的一个学术聚焦点。我曾有一篇论文《独立：篆刻艺术本位的观念确立》连载于

《中国篆刻》创刊号与第二期,荣宝斋一九九四年、一九九五年。

⑤关于金石与篆刻之间的关系,记得在八十年代中西泠印社召开社员大会时,社中许多老前辈坚持篆刻是金石之一种,但沙孟海先生力排众议,认为《金石》是一个学术概念,而篆刻则是一个艺术门类,两者不宜混用。现在看来,沙孟海师的这一看法是极其正确并且在当时起到了重要的正本清源作用的。我在拙文《独立:篆刻艺术本位的观念确立》中也提到了这个问题,详见注④。

⑥这里所谓的《定型化》,是指把探索所得的篆刻艺术形式语汇确定明晰以成范式,它是大师开宗立派的必须前提,从丁敬、邓石如到吴昌硕概不例外。来楚生之所以堪称一代宗师,也正是因为他有这个《定型化》的能力。在民国以来的篆刻家中,也只有寥寥三数人有这样非凡的能力。

⑦关于从吴昌硕的文人风雅到沙孟海的学者风范,我以为正体现篆刻艺术在现代社会越来越走向专业化的时代趋向。相比之

下,沙孟海式的学者风范更适合于独立的篆刻艺术的现代形态,它的特点是:知识更专门化,活动更职业化,学术基础也更是清晰和有序。至于从事的态度则更少些许雅玩而多一些刻苦钻研。

⑧关于张鲁庵、罗福颐、吴隐、方节庵,详见拙文《中国印谱史研究》,见注③。

⑨吴隐在民初时期的印学活动,参见拙文《关于吴隐在西泠印社初期的活动考察》,载于《书法研究》一九九二年第四期。

⑩李叔同自述的《书法篆刻》应作一张图案观之则可矣,可参见拙文《民国书法史论》、《书法研究》一九九三年第二、三期连载。

⑪金文与篆刻之关系,并不仅仅限于是以古玺文字入印,后者是站在文字学立场上的篆刻用字,而前者则重在体式、形态的借鉴,因此相比之下,前者更具有创造力。黄士陵当是此中的高手。

目录

一	吴昌硕	1
二	黄牧甫	6
三	徐新周	11
四	郑文焯	16
五	齐白石	18
六	黄宾虹	23
七	罗振玉	25
八	鍾以敬	27
九	吴隐	32
一〇	叶铭	35
一一	丁二仲	40
一二	王大炘	43
一三	褚德彝	48
一四	童大年	51
一五	赵时桐	55
一六	易孺	60
一七	赵云壑	66
一八	赵古泥	70
一九	王东培	75
二〇	陈师曾	77
二一	陈半丁	82
二二	吴涵	86
二三	杜兆霖	89
二四	经亨颐	91
二五	李苦李	96
二六	金城	99
二七	丁佛言	101
二八	高时显	104
二九	丁辅之	106
三〇	黄葆戉	109
三一	王福庵	112
三二	弘一法师	116

三三	徐宗浩	118
三四	楼村	120
三五	马衡	123
三六	王希哲	126
三七	李尹桑	128
三八	李健	132
三九	马一浮	134
四〇	张樾丞	137
四一	谢光	139
四二	孟昭鸿	142
四三	邓尔雅	144
四四	陈澹如	148
四五	钟刚中	150
四六	王师子	155
四七	吕凤子	158
四八	杨仲子	160
四九	寿玺	163
五〇	高时敷	165
五一	唐醉石	168
五二	汤安	171
五三	于非闇	175
五四	简经纶	177
五五	孔文书	180
五六	马公愚	184
五七	周希丁	187
五八	谈月色	189
五九	乔大壮	193
六〇	容庚	196
六一	赵鹤琴	199
六二	董作宾	201
六三	王献唐	203
六四	钱瘦铁	205
六五	宁斧成	211
六六	潘天寿	217

九〇	八九	八八	八七	八六	八五	八四	八三	八二	八一	八〇	七九	七八	七七	七六	七五	七四	七三	七二	七一	七〇	六九	六八	六七
徐之谦	马万里	来楚生	贺培新	周铁衡	陈尧廷	商承祚	朱复戡	诸乐三	张鲁庵	方介堪	冯康侯	沙孟海	秦粵生	刘淑度	闻一多	张大千	吴子復	邓散木	黎泽泰	陈子奋	罗叔重	吴仲炯	王个簃
.....																							
303	299	294	291	286	284	282	277	274	271	267	262	257	254	252	249	247	243	238	235	231	227	225	219

一一三	一一二	一一一	一一〇	一〇九	一〇八	一〇七	一〇六	一〇五	一〇四	一〇三	一〇二	一〇一	一〇〇	九九	九八	九七	九六	九五	九四	九三	九二	九一
苏白	康殷	吴朴	徐璞生	罗叔子	秦康祥	萧友于	刘博琴	张祥凝	朱醉竹	刘冰庵	余任天	顿立夫	齐燕铭	白蕉	叶路渊	钱君匋	朱其石	金禹民	韩登安	罗福颐	陈巨来	傅抱石
.....																						
379	376	372	370	367	365	364	359	357	355	351	347	345	341	339	335	331	327	323	318	315	311	307

吴昌硕（一八四四—一九二七）

原名俊，又名俊卿，字苍石，后改字昌硕，以字行。别署缶庐、老缶、缶道人、破荷、苦铁、石尊者、酸寒尉等，晚号大聋、无须老人等。所居曰朴巢、仓石斋、齐云馆、铁函山馆、破荷亭、石人子室、削觚庐、芜园等。浙江安吉人。

吴氏十四岁随父学篆刻，后曾问施旭臣诗学，兼及书法篆刻，并赴杭州谒俞曲园，学文字辞章之学。后至苏州，拜杨岷为师。晚年定居上海，以鬻艺为生。一九一三年，西泠印社正式成立，被推举为首任社长。

吴氏诗书画印，无不冠绝当世。其于书法，楷法钟元常，隶主《张迁》，行取径米芾、王铎，篆则得力于《石鼓文》及商周诸器。用笔遒劲，气息淳厚。篆刻取法极广，早年学浙派，继而致力于邓石如、吴让之；后以石鼓为基，融合秦汉玺印、封泥、瓦甓、镜匋，自立门户，人称「吴派」。吴氏喜用圆杆钝刀，硬入直切，线条老辣挺拔，质朴苍劲。其印乍看不衫不履，细品之，妙处迭现。吴氏篆刻，粗朱文古今第一，且于印边残破、印面凸凹及盖印用力大小等方面无不极尽心力，其「做」印对后世影响极大。生平治印曾辑为《朴巢印存》、《铁函山馆印存》、《缶庐印存》等十数种。





禅赞轩

重游泮水

狂心未歇

十亩园丁五湖印句

安吴朱砚涛收藏金石书画章

竹洞门楣

随盦 稼田珍藏 长留天地间 老绳 关中于氏 澄海高氏蛾术小轩珍藏佛教经典之印





曾经贵沱南山村刘氏聚学轩所藏 飞文染翰 抱员天 抱员天



黄牧甫

六

黄牧甫（一八四九—一九〇八）

名士陵，字牧甫，以字行；号倦叟，别署黟山人。安徽黟县人。

幼受庭训，工篆书，旁及篆刻。后家道中落，父母卒后，与从兄到南昌学徒谋生，然不忘读书，肄业于燕京国子监南学。为吴大澂幕僚，并专事书画篆刻。平生不求闻达，五十以后，影息黟山，周贫济学，为乡人称道。

黄氏篆刻由浙皖入手，精研秦汉，取材鼎彝泉镜碣匋等，别树一帜，世称黟山派。后来的篆刻名家易大庵、邓尔雅、冯康侯、张祥凝、李尹桑、罗叔重及寿石工等都直接受其影响。其印方刚朴茂，于圆畅之外，得平实之理，能奇正相辅，反常合道。边款独具面目，有金石之趣，为后世开一蹊径。

著有《续说古籀补》，并有《黟山人黄牧甫印存》四册、《般若波罗蜜多心经印谱》等多种印谱行世。



有唐率更令后 半禅室 英元曾藏 陶冶性灵

