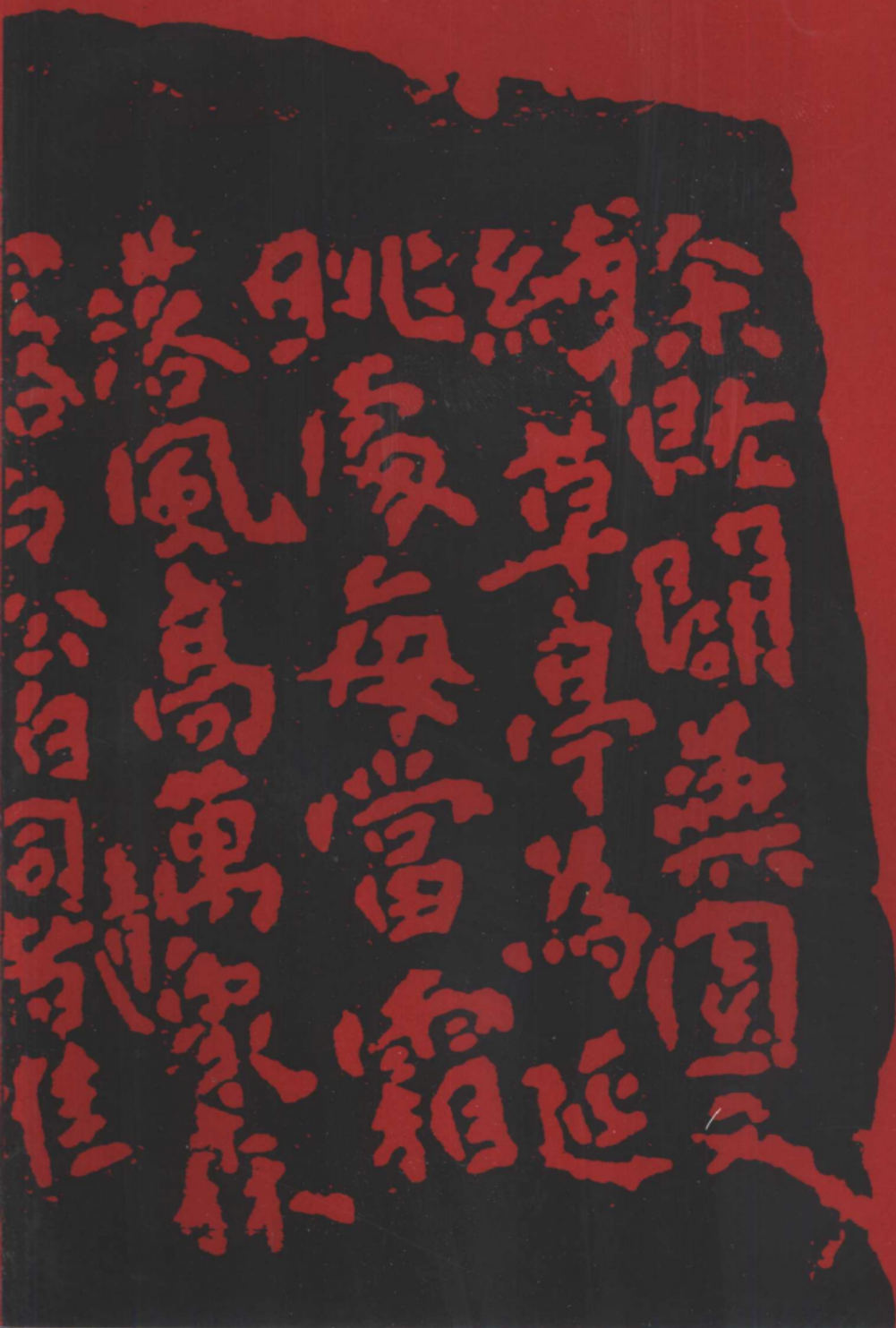


中国篆刻技法丛书

主编 刘江

吴昌硕篆刻及其边款

刘江 编著



西泠印社

丛书主编：刘江
总 监 制：王佩智
总 策 划：朱妙根
汪国勋
责任编辑：周青
技术编辑：张先富
封面设计：余成精
责任出版：张先富
叶涵



ISBN 7-80517-161-0



9 787805 171616 >

ISBN 7-80517-161-0/J·162

定价：15.00元

吴昌硕篆刻及其边款

刘 江 著

西 泠 印 社

丛书主编：刘 江
总 监 制：王佩智
总 策 划：朱妙根
汪国勋
责任编辑：周 青
技术编辑：张先富
封面设计：余 成
一 精
责任出版：张先富
叶 涵
责任校对：张钰霖

中国篆刻技法丛书
吴昌硕篆刻及其边款
刘 江 编著

西泠印社出版发行

杭州东坡路 90 号

全国新华书店经销

浙江印刷集团公司印刷

开本：787×1092 1/16 印张：6

2000 年 1 月第 1 版 第 1 次印刷

印数：00 001—5 000

ISBN 7 - 80517 - 161 - 0/J·162

定价：15.00 元

前言

在一件篆刻作品未完成之前,就要根据印面、印语的需要,选择其款面,而后定印面的方向。一般方形印章,四面印壁大小相同,当然也可以在完成印面之后,再选向作款。但若遇特殊的印材,考虑到印壁石质纹样的美丑或石质的优劣,或是刻钮、薄意图形的疏密、空缺、朝向等,就得先相其石质、石形或图势、钮向等而选择其款面、款向。因为边款的款面选择得当与否,与印面之配合有着密切的关系,选得恰当,就可以使印面、款面构成一个完美的整体;如事先未加考虑就已刻好印面,则刻边款就易位置错向或难以下刀,造成难以弥补的不足。尤其是篆刻艺术发展到清末以后,边跋的艺术性大大提高,它与印面的完美配合,成为印章艺术中一个不可分割的组成部份。

印面刻成前后(一般多在刻成后),在印侧一壁署款,如同在书画作品完成后的题款一样,其作用:

- 一、表示作者对作品的负责;
- 二、表示对嘱托受者的尊重;
- 三、对印面内容的申发、阐释或补充其意义;
- 四、刻志记事或抒志以述个人情怀,或记述与受印者的关系等;
- 五、根据署作者之款面,而定印面之正侧方位,以便钤印时易于识别;
- 六、通过款跋文字的多少、大小、阴阳的安排布局,使款面更显完整与完美。

印款的内容,可以是多方面的,其文体亦可有短文、诗、词、歌、曲、赋等。其表现形式也是多种多样的。以书法论,可以是正、草、隶、篆、行,也可以是两种以上的综合运用;也可以使印面与款图相结合,图文并茂,相辅相成。

印款文字或图形的刀法,随作者风格而异,可以多种多样,百花齐放。有的用刀轻盈,刀笔清雅秀丽;有的用刀重切,显得苍古雄浑;有的单刀冲凿,则气势粗犷;有的用两种书体,两种以上刀法,则阴阳相参,刚柔相济,雄秀并陈,各显其长,各得其美。

经过历代印人长期以来的不断实践,不断丰富和发展,印款艺术逐渐成熟起来,尤其是明清直至晚清,更趋完美,成为印章艺术不可分割的构成因素之一。故近代有人称印章艺术中的印、款、文为篆刻艺术构成的“三绝”,此说是有一定道理的。

印款,因在印体之边侧,故又称作“边款”“侧款”或“旁款”的,也有因作于印面之后,称“印跋”或“边跋”等。

印款之名,是由古代铜器铭文的“款识”二字演用而来。古代钟、鼎、彝器的铭文,凹入的阴文曰“款”,凸出的阳文曰“识”。内容大都记载制作意图、年月或制器主人及作者的姓名乃至使用范围等,以示纪念,以昭慎重。同时的商周陶器,及后的秦汉砖瓦、镜洗,晋唐的碑版、墓志等,亦常有制作人的姓名等款识。如古陶上的铭文戳字,多为古代陶工的印记,从作用来说,是作者对所作器物的负责,也犹如今天篆刻印章的边款。

古代铜印,偶见有印旁凿字的,如“司马□私印”,四壁刻有篆文“同心”“一意”“长生”“大富”,此印侧文字,具有吉祥意,但尚不具定向、负责之能。在《十钟山房印举》中有“李鞬”“中”

MAR 97/02

字的两面印,其“中”字,疑同现代印顶之“上”字,可作钤印时定向之用。隋代印渐大,多钤印于纸帛上。隋官印“广纳戌印”和“观阳县印”,其顶边有“开皇十六年”数字。其后宋代官印凿款渐多,不仅有年月,还有铸者单位,如“拱圣下七都虞侯朱记”,背款为“端拱二年四月铸”和“上”字,“驰防指挥使记”一印印款为“咸丰三年八月少府监制”“上”等字,这就具有制作单位与定向的功能了。

明清印材以石质居多,文人易于镌刻,往往印面刻成后,在印侧署年月或名字款,或自用,或馈赠,尤其是作者遇得意之作,更是多面作款,以寄其兴,或注释印文出处,或叙述友情,以寓金石长存之意。西泠诸家继文何之后逐渐发展,更多精美之作,刀笔俱见,如蒋山堂、陈秋堂于印侧款书,细若蝇脚,笔笔工整,精妙异常。赵之谦始以两汉六朝造像入款,并刻成阳文,开边款之新纪元;吴昌硕更以画入款,并与印跋诗文相结合,融为一体,雄劲浑穆,更加丰富和发展了印章的边款艺术。其后黄牧甫、齐白石、邓散木等人,也各有所发展,使边款艺术形成百花争艳的新局面。

今西泠印社,为了弘扬祖国优秀传统文化的篆刻艺术,为了后学者的方便,特汇编近现代在边跋艺术上各有成就的名家,集成一套篆刻艺术的款法丛书。这是一件很有意义的工作,对篆刻艺术的初学者和爱好者一定会有所启发和帮助,对印章边款艺术的发展更可助一薪之功。

刘 江

1999年初冬于西子湖畔

目 录

一、吴昌硕篆刻边款的特点 1

1. 印面与边款内容和形式的紧密结合
2. 边款的形式与表现手法的多种多样
3. 刀情、笔意和墨趣的结合
4. 款面全局的气势贯通、力感磅礴

二、边款的几种格式 4

(一) 书体多样 共显个性 4

1. 楷书
2. 行书
3. 隶书
4. 篆书

(二) 图款互补 趣味盎然 8

1. 人物的刻款
2. 山水的配款
3. 花鸟的补款
4. 薄意的刻款

(三) 图印文汇 更增款辉 13

1. 以印样代款
2. 与印钮配合
3. 与薄意融合
4. 图印文合 意境更深

三、款向、款式与谦词 18

(一) 款向与顺序 18

1. 方形平顶印章的一面款
2. 两面款序

3. 三面款序

4. 四面款序

5. 五面款序

(二) 石形与款面 23

1. 圆形
2. 椭圆形
3. 自然形
4. 两面印

(三) 款式分类与谦词 27

1. 单款

(1) 单款的布置

(2) 系时、地的单款

(3) 名、地、时等综合性单款

2. 双款

(1) 一般称谓

(2) 双款排列法

(3) 下款系刻词

3. 谦词

(1) 对受者的尊称

(2) 尊称系词

(3) 自称谦词

四、边款的内容 37

(一) 释印 37

1. 注释风貌出处
2. 释印字源、字义
3. 释印语出处

(二) 题跋 40

1. 记事
2. 述志
3. 抒情

(三)论印 43

1.论汉印

2.自评印

3.刻诗论艺

五、边款的章法 47

(一)布局的一般规律 47

1.边款的择位,应有所依靠

(1)靠左、左上或左下

(2)靠右上、右中或右下

(3)偏于边或角

2.高低的排列,不齐中有齐

(1)先高后低

(2)上齐下不齐

(3)依形而定

3.横竖排列,留有空间以呼应

(1)全横式

(2)先横后竖

(3)先竖后横

4.图文相配,布置有主次

(1)与薄意镶嵌

(2)与造像相配

(3)框格的运用

(二)文字的处理 59

1.多字统一

2.大小结合

3.阴阳相配

4.异体相融

(三)补款与改错 63

1.补他人

2.补己款

3.改错字

4.补漏字

六、边款的刀法 69

(一)刀法的继承与发展 69

1.学习浙派

2.学习皖派

3.学习赵之谦

4.学习钱耐青

(二)单刀 73

1.钉、划

2.切、拉

3.凿、冲

4.综合

(三)双刀 77

1.楷书

2.行书

3.篆书

4.隶书

(四)单双刀结合 81

1.篆、楷书的单双刀合用

2.隶、行书的单双刀合用

3.楷、行书的单双刀合用

七、边款与修养 84

1.对书法的修养

2.对诗文的学养

3.对绘画的素养

4.对人品的涵养

一、吴昌硕篆刻边款的特点

吴昌硕篆刻边款同他的篆刻作品一样,也是各有其特色的。

明清以来的篆刻家,也都各在自己篆刻作品的边壁上刻有边款,但多数只是刻上姓名等,用刀也较单调。如明代文彭在印石之侧,先用毛笔书写好所刻之字,然后以双刀法刻成,如同书丹勒碑样;后何震以单刀凿切之法刻款,即一刀一笔,刻出的点画一边光洁,一边微有落刀爆破之痕,产生了既有笔意,又有刀意的效果,多了一种刀笔结合的趣味,其方法是以石就刀,刻出之字较为生硬。往后浙派蒋仁、陈豫钟等,除以石就刀外,兼以刀就石,相互调转配合,所刻之款字,犹如以笔书纸,长篇累牍,有刻满一面或数面者,兼有晋唐碑版之意,然隶、篆入款者极少见,偶有,也显得拘谨板滞。至于用双刀阳刻者,晚至清末赵之谦,始以《始平公》《马天祥》等魏碑阳文入款,又以魏碑阴刻法入印侧,森然整饬,伟然大方,别开生面。同时他又把朴拙浑古的汉画像石砖上的马戏杂耍以及飞龙等图形引入印侧,开创有图形边款之先河。

边款的内容,明清印人初创时多作姓名,或加署年月、地点等,亦有少数加上受印人的姓名或别号等上款,或偶有对印文的考释或记事、感怀等诗文短跋。

时代在前进,后人要超越前人,这是事物发展的规律。在吴昌硕之前的印人,其边款的用刀、用字、内容等方面,都取得超过前人的成就,但仍留下许多不足之处。如赵之谦,在继承前辈的基础上,又有诸多开创性的拓展,是有划时代意义的里程碑,但仍有许多未尽善尽美之处。如在图形款上,在文字款上,在内容与形式及印面等的结合上,还不够紧密,在使印章艺术成为立体深厚而又整体丰满的塑造上,还未达到圆满有机的统一。

吴昌硕生于清晚期,成长于清末民初,这不仅使他可以直接借鉴许多前代印人的成功经验,也有许多新出土的文物可资参考,加之他对诗书画印的造诣,因此使他对篆刻的边款艺术有着全面的继承与发展,在前人的基础上,有迈进一步的丰富和完善。但这个丰富与完善并不是一蹴而就的,是有一个发展过程的。早年虽有继承,有所领悟,但款面的表现较为生硬,也欠全面;中年以后,方逐步丰富与成熟,并形成其特有的艺术风貌。

其成熟的标志,主要表现在如下几方面:

1. 印面与边款内容和形式的紧密结合

印面的文字内容,即印语,是有一定含意的,通过印面文字(大篆、小篆或汉篆等)的有机组合而成。印章艺术作为一个整体,除了印面外,还有与边款的内容和形式的紧密结合,进而融会为一个有机的整体。

边跋的内容可以生发印面的含意,引人深思,或启发想象,进而达到更深入与完美的审美目的。

边款本身,也含有内容与多样形式的结合,使之表现得更丰富多彩,从而使印章整体的艺术表现力得到更全面的发挥。

边款的内容很广泛。如简单一个名或字,就代表此方印的作者,签名的同时也是对印面艺术负责任的表现;进而有名或字、号等之后的系词,如年、月、日,或刻治地点等;或者对印面内容的释意,或对印面文字的来历、出土器铭之考释等等。也有单独的诗文题或跋记,以表述作者当时的感怀或记事;或者是以图画的镌刻,或借助印章原有的薄意,引兴而发的题句或诗文,

无论多少,它们都是作者心理状态或思想感情的表露。

2. 边款的形式与表现手法的多种多样

印款的表现形式,有些是与内容密切相联系的;有的则具有相对的独立性。如款用的文字书体,可用真、草、篆、隶、行任何一种书体,也可是两种以上书体的综合使用;可用阴刻,也可用阳刻。其它如图画中的人物、山水、花鸟、蔬果、飞禽、走兽,或龙、凤、麒麟、飞马乃至想像中的神话故事等等,其刀法的运用也是多种多样的,可用刻印面中的冲刀、切刀、凿刀、削刀等等,也可随图文之意而发挥,使整个款面因刀法变异而标新立异,效果别致而生动自然。在吴昌硕常用的表现手法中,如图与文的内容与形式的结合,或是印面与边款中的诗文、书法、图画的相互结合,或是简要的单款,系以时间、地点或在某种特定环境下刻成的,如“刻于黄渡舟次”“为镐生仁兄翦灯刻意”“仓石挥汗凿此”“老缶病臂”等,无不是触景生情,显得生动多彩,给人以深刻印象,并在不少方面都超越了前人,如在章法方面,他有靠边角的少数字款,也有横竖相交或相错,参差而不乱,整齐而有节奏等排列法,前人款式中少见;另如阴阳书体共用,刀法的单双刀结合,图像与文字的有机结合等等。

3. 刀情、笔意和墨趣的结合

款中的文字或图画,均用笔线来表示。用刀刻制来传达情与意,晚清的印家多少都具有这种气质,而吴昌硕表现得更为充分、更有力量、更具吸引力。因为只有刀情与笔意的结合,才能将对象表现得更具体、更生动,才能赋予所表现的边款文字或画图以生命力,给人以美感。缶翁在不少篆、隶、楷、行的款书中,有的笔画为单刀刻成,有的笔画则又以双刀补就,这均视该点画在字中的主、次、轻、重而定。有的笔画虽为单刀,却又加大力度,使之重钉、重切或重拉,使在一字之中,甚至是在整个款面上,都显得非常出挑;有的双刀,是为补单刀之不足,或是为加大力度,使之圆劲、浑朴或厚重,在一字一行或整个章法中,都起着力扛九鼎或中流砥柱的作用。这些重点的点画,不仅具有明显的刀意,同时也具有用笔之轻重、转折、提按、顿挫、中侧之情,有的由于石花不同程度的爆裂而成为多种不同的墨趣。这种笔情、墨趣与刀意的结合,增强了对观者视觉的冲击力和新鲜感,使观者心灵受到强烈震撼的同时,也使他的边款艺术更显特有的魅力。这也形成缶翁个人边款艺术之独特风貌。

有些图文结合的边款,有的为一面,有的则为二面或多面组成,这不仅扩大了内容的涵量,同时也增强了艺术表现手段,不仅有阴阳线条的组合,更有多种刀法的汇熔,使诗、书、画、印有机融合,更增强其诗情画意的表现力。这些也就是他在前辈印人基础上有所前进和发展之处。

4. 款面全局的气势贯通、力感磅礴

吴昌硕的边款,幅面虽然很小,但方寸之间,都具有寻丈之势。不论一行单款,或是两行双款,或是系有记事、抒情的诗文题跋,款面是独面或二面,乃至四至五面,都同他的书画作品一样,从起首一字至一行,以至数行的结尾,都能做到气势贯通。全篇气局完整、大势磅礴。尤其是那些与薄意结合的款字,虽然是不同大小字的组合,不同长短句的安排,也能取得整体效果的统一,天衣无缝,似乎那些薄意一旦出自缶翁手笔,便如一幅他的图画作品,溢漫出一种自然的诗情画意。从微观上审视,他的每一根线条,都具有“如屋漏痕”“如印印泥”似的浑朴与厚重;从结体上看,他的款字如同他的行楷,都具有一种向右上斜势,有的尚参欹险之笔,却又能保持平衡;从章法上看,一行之中,字时有大小,长短不一,参差不等,在向右上斜势之中,又时夹入某些字的捺脚、捺点而向右下拉斜,但在一行整体中,却又是矛盾变化,相反相成而得到统

一谐调。总体看则造成一种气脉相贯、大气磅礴之势。

他这种气脉贯通、大气磅礴的特点,是篆刻功力深厚的体现,也是作者渊厚的诗、文、书、画修养和丰富的社会生活体验的结果。

纵观吴昌硕边款艺术的这些特点,在有的作品中表现得很明显,而有的作品只具其中一二。为了能具体说明这些特征,下面我们将从这些特点有关的格式、内容,表现方式、方法或艺术手段等,分别举例图示于后,并对图示作些必要而简要的介绍说明。

二、边款的几种格式

吴昌硕边款的格式,也可称样式,有如下几种。

(一)书体多样,共显个性

吴昌硕在所刻印章边款上的用字,书体多样,真、草、篆、隶样样皆有。作为一般印人能作四体书者并不为难,而难能可贵的是他能将各种书体与自身书法的笔情墨趣融为一体,铸造成自己的风格,这是一般印人所难以达到的。对于在镌刻各种书体中的那一种,或两种以上的综合处理,他都能融进自己的个性,并表现出他在书画作品上所具有的那种大气磅礴的势概。虽然在印章边款中所镌刻之字笔画小若蚊足,不足一厘米,但都能小中见大。这也可以说是他在印款上“以书入印”的结果。这种具有强烈鲜明个性的款字,尤以他中晚年的作品最具有代表性。但在中年早期以前的款字多处于承袭借鉴前人阶段,青年时期不太成熟,有的只有别人面目,而缺少个人的风貌。在他 40 岁前后,渐能吸取他人长处而逐步变成自己的格调。

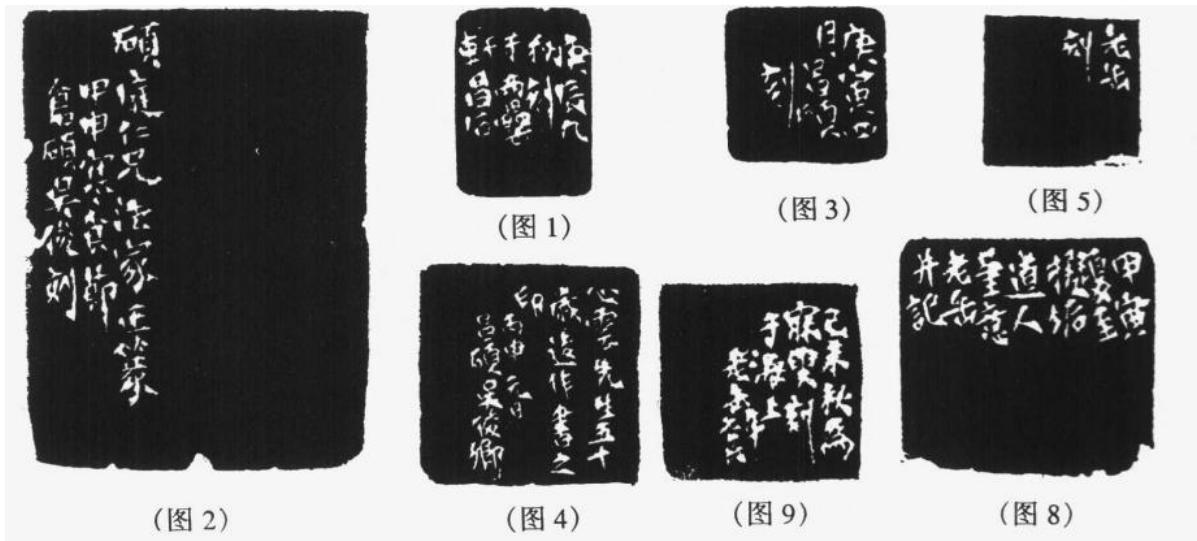
“以书入印”,这是邓石如在篆刻上创造的经验,但他的边款以单刀刻画,确未能达到他应有的水平,有的款反而显得纤弱;赵之谦在邓石如的经验基础上发展了一步,“以书入款”而取得成功,但还不够广泛多样。吴昌硕在邓、赵基础上,发展了多种书体的单独或综合使用,不仅具有统一协调的本领,同时对刻划各种书体皆具有个人的风貌特点。这也就是他在边款艺术这一领域的成功之处。有的多字款跋,俨若一块袖珍的碑版刻字,使人在赏印之余,更添审美雅兴之满足。

在边款中,他不同书体的文字与图像或诗文、注释等相结合,也能各有主次,使图与字、刀与笔相互融会,各得其所,各司其能,使款面更加浑然一体,成为一种完美的艺术组合,使吴昌硕在印章边跋艺术上达到了一个新的高峰。

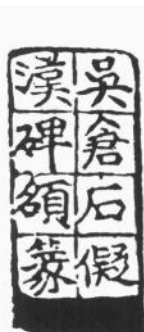
下面仅就他各种书体款面,举例介绍如下:

1. 楷书

吴昌硕的楷书边款,现见到较早的,如“庚辰(1880)九秋刻于两螯轩,昌石”(图 1),时年 37



岁,“硕庭仁兄法家正篆,甲申(1884)寒食节……”(图2),时年42岁。从这两方看来,用刀已经掌握,但字之结体等方面仍不够整体与贯气。“庚寅(1890)四月昌硕刻”(图3),时年47岁,无论用刀用笔、结字与章法都已较成熟。“丙申(1896)元日”为“心云先生五十岁后作书之印”(图4),时年53岁,则显得更有一股隽秀之气。“老缶刻”(图5),当是晚年之作。阳刻“吴仓石拟汉碑额篆”(图6),虽无年款,但从印面“仓石道人珍秘”的风格看,约在50岁以前。“戊申(1908)春仲刻于吴下”(图7)一印时年65岁。“甲寅(1914)夏至拟垢道人笔意……”(图8),时年71岁,以及“乙未秋为寐叟刻于海上老缶年七十六”(图9)等款,其用刀、笔意与章法布置等都表现出成熟至炉火纯青的境界,浑朴厚重,风貌自成。许多多字边款,字体大小相若,行脉贯串一气,俨若一块或联屏的袖珍碑版刻字。如“秀才乙丑补庚申……”(图10)的长跋,可见一斑。



(图6)



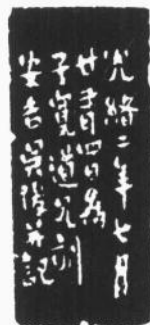
(图7)



(图10)

2. 行书

吴昌硕的行书边款,刻得较多,其特点是行书不拘泥字的大小长短,只求以行气贯串为主。为了达到整体统一而又有变化的效果,可随字的笔画多少,而适当伸缩其笔画,有时为了气势与气脉贯串,也可特别强调某一长画或某一个字。如“光绪二年(1876)七月廿有四日为子宽道兄刻……”(图11)一印中的字长短宽窄不一,但确气脉贯串。在“戊子(1888)二月瘦羊大令吴俊昌硕刻”(图12)中的“刻”字、“西脊山人”款中的“刻”字(图13)及其它几方款中之“刻”



(图11)



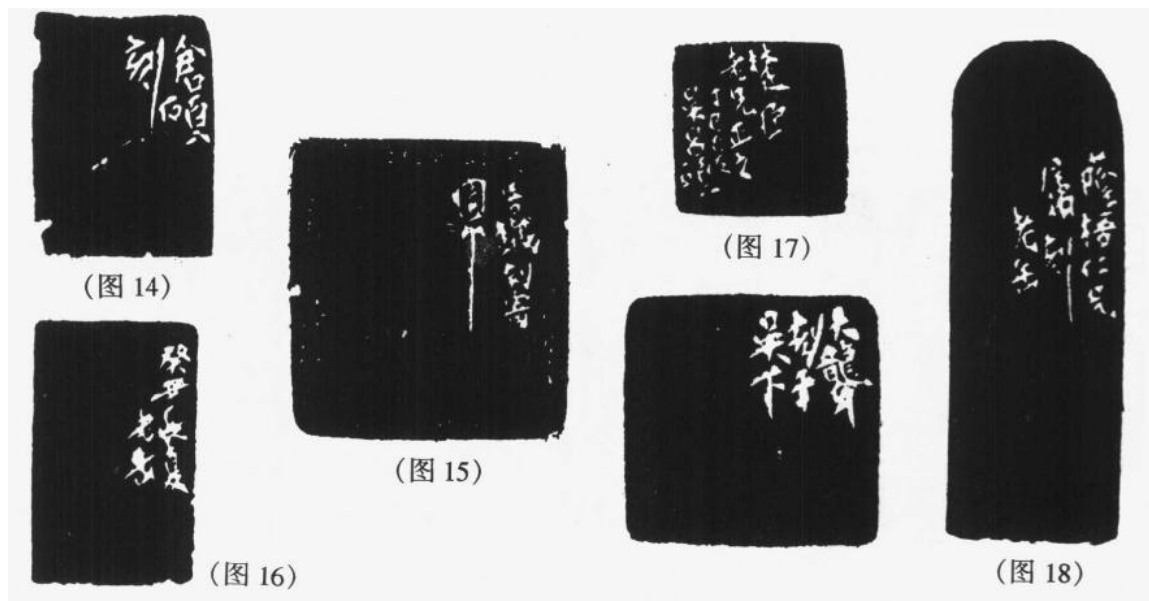
(图12)



(图13)



字(图 14、18)、“园丁”(图 15)中的“丁”字等,笔画都拉得较长,有的甚至长至方块字本身的三倍,这样在整个边款中不但不使人感到过于长而有松懈之感,反而更有助于整个边款中气势的贯串,颇有“飞流直下三千尺”(李白诗句)的磅礴气概。“癸丑长夏老缶”(图 16)款,与“楚臣老兄正之”“丁巳夏吴昌硕”(图 17),是 70、74 岁先后之作。整个边款横画略成斜势,直画有的微斜,有行书横笔略上斜或直画左右摇曳的传统贯势,使字在欹斜中而复归于平正之感,更显得生动多姿。



3. 隶书

吴昌硕的隶书款,早年刻得较多,多以明人双刀法为主,但在较小的字的笔画上,则以正入单刀法为之,偶有不足处,稍事修整即成。现能见到的较早的有“缶记”朱文楷书印的款跋:“乙亥(1875)凉秋倚东城茅屋刻罢得二十字云:茅屋四隅幽,新篁看欲活,晓来山雨多,秋烟生一抹”(图 19)与“吟轩先生正篆,己卯(1879)三月苍石吴俊”(图 20),“苍石道人”(图 21)和四面款“终日弄石,杨次公语,秀水沈十一类刻不就,今试为之,尚无恶态,甲申(1884)秋,昌石吴俊”



(图 22),这几方都是 40 岁前的作品,颇为规矩,亦能得隶书形神。朱白相间印“出入大吉”款:“此印仿汉,余以为最得意之作,朗翁以为然否,古桃吴俊并记。”(图 23)此隶书较为自由、疏朗,恐系 40 岁以后之作。“老苍”(图 24)年月款,视其风格,疑在 40 前后,颇有《礼器》俊逸飘动之气。“壬午(1892)十二月”所作“其安易持”印款“其安易持,其未兆易谋”(图 25)之隶书,以单双刀结合为之,刀锋虽为双刀,然单刀留痕,亦处处可见,颇为自然,虽然当年仅 39 岁,但已自具面目,用笔放任自由,随意中又不失形体精神,是他隶书款的代表性作品。



(图 22)



(图 23)



(图 25)

4. 篆书

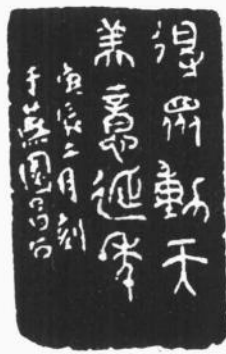
吴昌硕的篆书边款,刻得较早,我们现在能见到最早的是小印“俊卿私印”的阳文款识“得汉银印法,丁丑十二月作”(图 26)。丁丑(1877),时年 34 岁。另“昌石”小印篆书款“古陶器文字如是,缶庐记”(图 27),从风格看是同一时代或稍后,从文字结体与用笔看,尚不够成熟。另一边款“得众动天美意延年庚辰(1880)二月刻于芜园”(图 28),是年 37 岁,章法上也欠气势贯通。到了壬午(1882)年 39 岁所刻“归仁吾鄣吴村里名亦里仁为美之意壬午冬昌石记”(图 29),用字



(图 26)



(图 27)



(图 28)



(图 29)

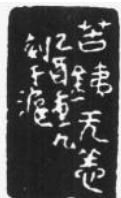


大小、结体严整,加之有格,更显统一。甲申(1884)年,41岁时所刻“明道若昧,进道若退”(图30),其刀法与笔意,以及结字与章法都显得成熟起来。己酉(1909),时年66岁,所刻“苦铁无恙”(图31),颇为随意,同年在“隅积”印款所刻“安知廉耻隅积”(图32)更达炉火纯青的地步。“鄞吴村掘地得此石,老缶钝刀刻之”(图33),虽无年月款,但从用笔用刀的纯熟、恣意自在看,当是在60岁前后所刻。七八十岁时,似很少见到他的篆书款识了。

其它,还有二种以上书体综合性款识,将留在章法中详述。



(图30)



(图31)



(图33)



(图32)

(二)图款互补,趣味盎然

吴昌硕在边款上继承了赵之谦的“以图入款”的方法,但赵氏在刻汉画像石的“马戏图”“飞龙”等图形时,并未与款文、印文紧密结合,而到了吴昌硕,则弥补了这方面的不足。

缶翁不仅擅长治印,同时他对花鸟、人物、山水等画种以及诗文等也有非常高深的造诣,他将此数者紧密地结合在一起(有些边款是局部的结合),使它们成为印面艺术不可分割的有机组成部分,而且更增添了印语的外延与内涵,较之前代印人更向前跨进了一步。同时使篆刻的艺术性与内涵的丰富性也大大增强,使欣赏者能更深入探其奥秘,领略其多方面的美感,这也成为吴昌硕边款艺术的独创性与个人的艺术特点之一。他在以图入款和图款结合上的手法也是多种而灵活的。有的是自绘自刻人物或其它图形,有的则是依据印石原有雕刻的人物、山水、花鸟的薄意,或是印钮的形态等,来决定其各印侧的造型,或在印款上所占的比例与位置,而依形布字,随类布局,或根据图形的大小与款字内容的多少而随机应变,妥善安排,使之图文互补,扬长补短,恰如其分而有自然天成之妙。

他在考虑图形与款文时,先有一个总体的安排打算,正如他在讲到篆刻章法时所说的:“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。”(吴东迈著《吴昌硕》)我们从他自绘自刻的佛像与款跋中,可见之。另从他为别人所作的山水、花鸟薄意与款识的布置关系中,都能较好的利用其空间,而适当安排字之多少,句之长短与大小等,使之能补其空,畅其意,美其

形,做到锦上添花,更趋完美。但有时也因客观形势的限制或情况所迫,或随意所致,匆促提刀,致使有少数薄意款上,有某些款字也有欠妥之处。当为来者之鉴。

1. 人物的刻款

吴昌硕在图款结合上的特点,这里选用了他自己所刻的几尊佛像为例,简作说明:

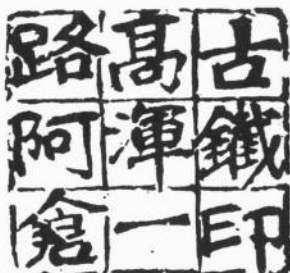
“破荷亭”(图 34)一印,印面笔画较粗,古朴厚重。他在印顶上刻了有“井”字框格的阳文楷书款,“古铁印高浑一路,阿仓”(图 35),这好像一方楷书朱文印,颇为别致。另在其印侧阳刻了一佛,其上额横排阴刻:“道日昧,步日退,面无可观,示人以背。”(图 36)其朱白阴阳各有变化,又能相互协调,其内容也略可与印面相配合。

“虚素”印,其顶款为释印意作“凡智与言从虚素生,则无邪欲也”,壬子(1912)时年 69 岁;其印侧阳刻一坐佛,线条简练概括,而面目沉思之态,表现无遗。其额阴刻“榻穿能坐,偈持无堕,易筋经法师传我,老缶铭”(图 37)。其图面壁修炼,亦与取得虚素有关。

“莫铁”其印侧有注释:“解九牛,而刀可以莫铁,莫,犹削也。老缶。”另侧为阴刻立佛,其右上有阴刻款“无量寿佛,吴育敬刻”(图 38),因系其子所刻,似与印面内容关系不大。然其刻绘简练流畅,亦可观也。



(图 34)



(图 35)



(图 37)



(图 36)



(图 38)