

陈道义著

吴昌硕 经典印作 技法解析

重庆出版集团



重庆出版社

● 历代篆刻经典技法解析丛书 ●



吴昌硕

经典印作技法解析

陈道义 著

WUCHANGSHUO JINGDIAN YINZUO JIFA JIEXI



重庆出版集团  重庆出版社

历代篆刻经典技法解析丛书

《齐白石经典印作技法解析》

《邓石如经典印作技法解析》

《古玺技法解析》

《古印匋、封泥代表作品技法解析》

《赵之谦经典印作技法解析》

《黄牧甫经典印作技法解析》

《元朱文印技法解析》

《鸟虫篆印技法解析》

《吴昌硕经典印作技法解析》

《浙派经典印作技法解析》

《秦印技法解析》

《汉印技法解析》

● 历代篆刻经典技法解析丛书 ●

吴昌硕

经典印作技法解析

● 目录 ●

历代篆刻经典技法解析丛书总序	1
第一章 概论	5
第一节 生平游历与艺术概况	7
第二节 篆刻历程	10
第三节 印风及其影响	17
第二章 经典印作技法解析	20
第一节 篆法解析	22
第二节 章法解析	28
第三节 刀法解析	36
第四节 效果制作技法解析	45
第三章 临摹与仿创	49
第一节 关于临摹	51
第二节 吴氏白文印临摹	56
第三节 吴氏朱文印临摹	64
第四节 意临与仿创	74
第四章 “吴派”印风作品技法解析	84
第一节 吴门弟子印作技法解析（附寿石工）	86
第二节 吴门再传弟子印作解析	106

第三节 “吴派”在当代篆刻创作中的历史地位	118
后记	125
参考书目	127

历代篆刻经典技法解析丛书

总序



李刚田

1999年，作为国家“九五”重点出版工程，重庆出版社出版了《中国历代印风系列》21卷（以下简称《历代印风》），取得了良好的社会反响，并获得“国家图书奖”。继《历代印风》之后，重庆出版社于2006年又出版了这套《历代篆刻经典技法解析丛书》（以下简称《技法解析》）。《历代印风》突出的特点是站在篆刻艺术立场去认识和梳理历史遗存，基于这一指导思想，《历代印风》在不同的篆刻艺术风格流派这个参照系中将历代印章进行收集和分类整理，并在每卷的专论中对其进行综合述评和理论提升。《历代印风》既不同于单纯的印章史图录，也不同于单纯的篆刻艺术教科书，而是兼具二者的功能，重在揭示篆刻形式与风格的发生和变化。而这套《技法解析》丛书则是在前套书对历代印风整理和研究的基础上，利用并拓展前套书的篆刻资料，突出了篆刻艺术创作的教学功能，选取经典的古代印章和代表性印人的

作品，通过一方方具体的印例，用解剖麻雀的方法，对篆刻创作技法进行分类解析，并从中梳理出一定的技法规律。如果说《历代印风》重在资料的整理和对历代篆刻风格发展变化的把握，那么《技法解析》丛书则立足于艺术创作实践，侧重于创作技法的揭示和研究。

当我们确定这套书的选题后，接下来就是如何进行分册设置，而面临的是以前编撰《历代印风》时分卷的同样问题。由于篆刻发展史的特殊性，《历代印风》在分卷设置时采用了多种方法：对古代印风的分类，基本上是依印章史发展的时序进行的；对于清代以来的篆刻创作，则依其风格流派的划分设卷，也就是以代表性篆刻家设卷；但对于一些特殊艺术形式的古代印章或印迹（如封泥、印绶、肖形印等），则打破时序按材质和表现内容进行分类。这种分类方式顺应了篆刻发展的特殊性 & 篆刻艺术形式的特殊性，又能紧扣篆刻艺术的主题，所以这套《技法解析》丛书基本上依照印风的分卷设置进行。由于这套书要针对当代篆刻创作的实际情况，《历代印风》中一些与当代创作关系不太密切的分卷，如《元代印风》、《明代印风》等，就不再在《技法解析》丛书中专设分册；在《历代印风》中将汉魏印风、浙派印风等内容又设为多个分册，根据《技法解析》丛书的体例及实际要求，则每类技法解析对象只设一册即可，而一些与当代创作关系密切的清代中晚期及近代篆刻家，则重点保留。经过反复推敲，确定本套丛书设为12分册：《古玺技法解析》、《秦印技法解析》、《汉印技法解析》、《元朱文印技法解析》、《浙派经典印作技法解析》、《邓石如经典印作技法解析》、《赵之谦经典印作技法解析》、《吴昌硕经典印作技法解析》、《黄牧甫经典印作技法解析》、《齐白石经典印作技法解析》、《古印绶、封泥代表作品技法解析》、《鸟虫篆印技法解析》。

篆刻艺术的形式美依靠相应的技法手段来完成，篆刻艺术的审美思想通过技法与形式来物化，可以说没有篆刻技法发生作用，篆刻艺术就不存在。在创作中，没有美学思想的作品就等于没有灵魂的人；

没有形式的作品，就等于人没有了躯体，而一切美学思想对于艺术表现技法来说，则是“皮之不存，毛将焉附？”技法是完成作品形式、传达美学思想的唯一手段，所以一件作品有无技法的存在，是判定艺术创作与非艺术创作的界限，技法的高下难易，是判定一件作品高下的重要内容。

篆刻技法是艺术创作的重要内容，它既是完成艺术创作所必须的手段，同时又是篆刻美的重要组成部分。篆刻美具有空间构成与时序进程的两重性，篆刻技法也具有这两重性。篆刻的空间形式有赖技法完成，此时的技法只是完成艺术形式的一种手段，而刀石相激之间的美，刀笔相生的意韵，刀刀递进过程留下的痕迹，表现着一种时序之美，此时的技法又是篆刻美的内容。庖丁解牛：“手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踞，砉然响然，奏刀騞然，莫不中音，合于桑林之舞，乃中经首之会。”其中充分表现着技法的时序之美、节奏之美。《技法解析》这套丛书紧扣篆刻创作技法这个主题内容，这也正是与篆刻创作最为直接、作者最为关心的内容。

这套丛书立足于艺术创作实际而力避空谈，通过不同的具体印例、不同的印面形式、不同的风格流派探讨不同特点的技法。但我们又不能局限于对象，仅仅停留在具体的、局部的认识和分析之中，而要求站在整体的、宏观的立场去认识具体和局部，通过具体和局部去把握整体，通过实践的验证升华到理论，通过具体技法的分析和叙述总结出规律，上升到篆刻美学的层面，这就是古人所谓的“技进乎道”。

对历代优秀篆刻作品进行技法解析，我们应站在篆刻艺术创作的立场上去认识、解析古代印章，在分析具体技法时，也必将突破古代印章的制作方式、使用方式。如对于刀法的论述，我们是依照以刀刻石的创作方式去认识和研究用刀的种种效果，在古代印章制作中，并无今天我们所依据的“以刀刻石”的方式而建立的刀法概念。解析古代印章中的所谓刀法，实际上是对古印中不同的制作效果、不同的印

材质地以及不同的用印方式而形成不同的线条质感的分析，探讨如何转换为“以刀刻石”的刀法技巧，如何在古印线条特质的启示下形成创作风格。在研究篆刻创作技法中，《技法解析》丛书突破《历代印风》各分册之间的分野；在化入创作的研究中，突破古玺、汉印之间的时代悬隔，突破浙派、邓派等等之间的风格差异，将古代印章中表现出的金石气、明清流派篆刻中的文人雅意、当代篆刻创作中的形式变化及刀与石的表现力融合贯通在一起。

我们站在当代艺术的视角去发掘、认识、继承和发展历代篆刻艺术遗存。在临摹和创作中，一方面不局限于古代的“烂铜印”模式，同时也不必局限于文人篆刻所追求的那种“不激不厉”、“中正冲和”之美；另一方面我们决不能割断历史而向壁独造，一味追求形式的新奇动人而失去了传统文化在篆刻中的支撑力。要以当代的视角，以篆刻艺术创作的立场去把握古与今、表现与内涵之间的辩证关系。

基于这套丛书的特征，我们聘请的各分册作者都有着两方面的素质：一方面是篆刻创作实践的专家，另一方面是篆刻学研究的专家。这两方面的素质缺少其一便不能完成丛书编撰工作。作者们在努力客观、准确把握解析对象的技法特征的同时，又不可避免地带有主观倾向，对研究对象的审美理解、在临摹与创作中的审美表现从来就带有主观色彩，这是由艺术创作的本质所决定的，这种主观性也是艺术的个性，不但是不可避免的，而且从一定意义上讲是必要的。但限于解析对象的规定性，以及读者群体的需要，作者们将把个性的表现把握在一定的度上，将著作者的个性融入篆刻艺术的共性规律之中，这是本丛书对所有著作者的要求。

希望这套丛书能成为读者切实有用的篆刻学习工具书。



第一章 概论

吴昌硕（1844 - 1927），浙江安吉人，是我国近代驰誉海内外的艺术大师。他在诗、书、画、印诸方面均有高深的造诣，并能融会古今，博采众长，破旧立新，各具面目，成为我国近代艺术史上开创一代新风的典范。这四者中，人们公认他篆刻艺术成就最高，只不过印为小道，到晚年反被他的书画名所掩，他自己也曾说过“人说我善作画，其实我的书法比画好，而我的篆刻更胜于书法。”（钱君匋《谈谈吴昌硕的篆刻》）他开创“吴派”印风，被推为天下名社——西泠印社的首任社长，留下了较多的风格凸现、格调高古的经典印作，不仅为海内后学者提供了宝贵的可资学习和借鉴的篆刻财富，而且日本、韩国等海外篆刻家亦从中受益良多。我们分析吴昌

硕经典印作的技法和创作思想,旨在启发和帮助篆刻爱好者正确认识吴氏印风的演变过程及其艺术精华之所在,把握吴氏印风的本质特征,从而有目的、有选择地学习和借鉴,以便少走或不走弯路。

第一节 生平游历与艺术概况

汉代著名思想家王充有“知人论世”之文学理论，宋代书法四大家之一的苏东坡也说过“古之论书者，兼论其平生”、“凡书象其为人”（苏轼《书唐氏六家书后》）。笔者以为，凡学一家篆刻，应该也必须了解这一篆刻家的生平游历及其艺术历程，这样才能全面认识其风格创造的由来，才能深入领会其作品的艺术特点。因为人的个性特征、成长环境，以及学艺道路，都是艺术家成功与否的决定性因素。而且每个人既是家庭中人，亦是社会中人，篆刻家在青少年时代学艺，受其家庭、社会因素的影响很大，换句话说，篆刻家的审美取向和印风的形成与其生活经历、游学等方面有着相当密切的关系，因为这些经历对人的个性形成起着决定性的作用，而个性在不同时期的篆刻学习、创作中总是直接或间接地表现出来，再加上先天艺术秉赋的作用，一旦在篆刻实践中有了契合点，个人印章风格就很容易形成。

吴昌硕，清道光二十四年（公元1844年）农历八月初一出生于浙江安吉县鄣吴村，初名俊，又名俊卿；字苍石、昌硕等，亦署仓石、昌石、仓硕，约69岁以后以“昌硕”字行。他的别号较多，常见的有苦铁、老缶、缶道人、大聋等。吴家世属书香门第，祖父曾为安吉古桃园书院院长，父亲为咸丰辛亥举人，伯父亦是举人出身，因此，吴昌硕

自幼即受到家风熏陶，习字读书，自有分寸。他10岁时便被送到离家五六里远的邻村私塾去念书，因受其父善书、刻印的影响，14岁时开始经常一边念书，一边刻印，有时悄悄地背着私塾老师磨石奏刀。由于吴昌硕出生于晚清内忧外患的时代——外有帝国主义列强侵略中国，内有反清的太平天国运动，当时人民生活在水深火热之中，因此，吴昌硕青少年时期过着颠沛流离的艰苦生活。1860年，他17岁时，因太平天国战事波及家乡安吉，不得不随父逃亡外出谋生，战乱中父子又被冲散，家中弟妹与许多村民一样先后因饥饿而死，原配未婚妻章氏也因贫病交加而歿。吴昌硕只好孤身“浪迹四出，以刻金石治生”（《西泠艺报》第101期），这使他经历了生离死别的困苦。后来他在《别芜园》诗中回忆道：“在昔惟烽火，乡间一焦土。亡者四千人，生存二十五。骨肉剩零星，流离我心苦。”然而，这段苦难的流离生活练就了他坚韧不拔、奔放不羁的内在气质。21岁的吴昌硕又从鄂、皖辗转回到家乡与父亲相依为命，耕读度日。次年县试，他中了秀才，并随父亲和继母杨氏迁居安吉县城内，搭几间茅屋重建家园，名曰“篆云楼”，又颜其读书室为“朴巢”，取返璞归真之意。其间继母杨氏对吴昌硕治印非常关心和支持，“府君（吴昌硕）好治金石，以劫后家贫，太夫人日援砖瓦，指令篆刻，摹秦汉鼎彝文字”（吴瑶华《朴巢印存》跋）。吴昌硕23岁时，拜乡贤前辈施旭臣为师，学习诗文和书法，兼修篆刻、金石之学。26岁时又负笈到杭州诂经精舍，从名儒、清末经学大师俞曲园（名樾，字荫甫）学习辞章和金石训诂。隔年回家乡自读，以授邻人子弟，代人写对联、文章为生。30岁时，他再度前往杭州诂经精舍问学，这为吴昌硕日后在诗文、书法、篆刻等方面的发展打下了坚实的基础。此后吴昌硕又游学于湖州、嘉兴、苏州、上海等地（下文详述），结拜师友，切磋艺术。其间主要以卖字画、刻印养家糊口，亦曾寄居于大户人家打杂工，还在扬州做过“辅貳”小吏，又捐官作了一月余“安东县令”，做过吴大澂的幕僚，直到晚年，艺名渐渐远扬，

自69岁始居上海，1927年病逝于沪寓，享年84岁。

吴昌硕的一生，以诗、书、画、印“四绝”蜚声艺坛，名震海内外。他先学印，再学诗、书，后学画，最后将此四者融会贯通，创造性地继承了中国民族艺术的优秀传统，并独立发挥他自己的个性与特长。从而在书、画、印方面形成了鲜明的个人风格，可谓画中有书、印、印中有书、画，且各有诗情意境。他的艺术作品，都具有强烈的艺术特征，那就是“气势磅礴，魄力雄伟，用笔豪放，墨色浓重，于浑朴中见华滋，于厚重中寓灵动”（刘江《吴昌硕篆刻艺术研究》），将伟大的民族精神，质朴的时代风貌，憨厚的个人品格融会其中。在书法方面，吴昌硕青少年时期多以临摹楷书为主，先从颜体入手，后沉湎于魏晋钟繇小楷，注重用笔的含蓄和结字的浑朴内蕴，打下了坚实的基础。青少年时期他游学于杭州、湖州、苏州，因结识拜见时彦如杨见山等，便对篆隶浸染较多，受邓石如、吴让之等书家笔法的影响很大，曾临摹过大量的汉碑，如《嵩山石刻》、《张迁碑》、《石门颂》、《祀三公山碑》等等。定居苏州后又醉心于篆书，可能他已认识到篆书对篆刻创作的重要作用，最后他选定《石鼓文》作为主要的临摹对象，其后数十年临池不辍，并深入钻研。他在题《何子贞（绍基）太史书册》诗中写道“曾读百汉碑，曾抱十石鼓。”这是他自己学书的小结。而且他65岁自记《石鼓》临本时还说：“余学篆好临《石鼓》，数十年从事于此，一日有一日之境界。”的确，他在书法上的创造，以石鼓篆文之新境最为夺目。吴昌硕的行草书，初学王铎，后学欧阳询与米芾，中年后多参黄庭坚书意，能以篆隶笔法作行草，又以行草结体作篆书，因此他的书法作品，起笔多藏锋，行笔重气势，结字多斜侧，体貌皆舒展，线条疾涩相生，遒劲凝练，显示出激越的气派、铿锵的节奏和开阔的境界。

吴昌硕学习绘画，要比学书、学印晚得多。有资料记载大约在同治十一年（公元1872），他29岁时，在上海认识画家高邕之，受到感

染和影响后在家乡从潘芝畦学画梅，继而在杭州从吴伯滔学山水、花卉等，但进步不明显。后来由于他的书法篆刻功夫渐深，又曾有幸在大收藏家府上观赏到文物、古字画、金石拓片等，眼力大有提高，因此，当他经高邕之介绍向上海画家任伯年求教时，任说吴绘画用笔好，这增强了吴昌硕学画的信心，从此任、吴二人常在师友之间，交往甚笃。其间，吴昌硕又结识了蒲华、胡公寿、陆廉夫等画家，谈艺切磋，绘画有长足进步。因为眼界开阔，学养渐深，吴昌硕开始广泛吸取传统绘画之精华，极为推崇青藤（徐渭）、雪个（八大山人）、石涛（朱若极）、石田（沈周）等大家，并且熔多家之长于一炉，遗貌取神，为己所用，又参以书法用笔之妙，使其画亦透出笔酣墨舞，真气磅礴的雄伟气象。因画科为大宗，所以吴氏的画名反而逐渐比他的书法、篆刻之名更响。

吴昌硕的艺术世界中，篆刻举足轻重：一是学习篆刻的时间早（14岁）；二是从事篆刻创作的时间长，“予少好篆刻，自少至老，与印不一日离”（吴昌硕《西泠印社记》）；三是生前所出版的印谱多（约十多种）。在长期的篆刻艺术实践中，吴昌硕“不受束缚雕镂中”（《自述》诗），探索出治印求变之道，形成了“自我作古空群雄”的独特印风。关于吴昌硕篆刻的学习过程，其印风的演变和影响，是本书的重点，下文再详述。总之，吴昌硕的生平及其艺术道路是崎岖不平的，青少年艰辛困苦，为避乱谋生而四处奔波；壮年好学，寻师访友多游历于苏杭，这是他在艺术上走向成功的关键一步；晚年艺成，诗、书、画、印融会贯通，正如他的《刻印偶成》诗句所言：“诗文书画有真意，贵能深造求其通”。

第二节 篆刻历程

任何伟大的艺术家，其一艺之成，都要经过漫长的学习创造过程，



图1 虎口余生



图2 朴巢

通常总是从懵懂好事到摹仿学习，再从拜师学艺到匠心独造，最后树一帜站坛。吴昌硕的篆刻艺术之大成，也逃脱不了这一事物发展的普遍规律。我们剖析他的篆刻历程，会给我们后学者增强学习的信心，提供一些学习的经验教训。我们从《吴氏宗谱》中得知，吴昌硕从小受父亲癖好吟咏、金石刻印的影响，十几岁读私塾时，书包时常带着刻印的工具，一有闲空就自刻自乐。这是吴昌硕学习篆刻的懵懂自发阶段。他父亲对此很表同情与支持，但又恐怕他没有恒心和毅力，可能半途而废，就试探说“金石篆刻这门学问既深且广，必须下一番苦功，才能有所成就。你有这样的决心吗？”。吴昌硕听过此言后，对篆刻一道愈感兴趣，后来甚至废寝忘食，研习不辍（据吴东迈《吴昌硕》）。他17岁逃亡外出，谋生靠打零工度日，至21岁返回家乡，仍不忘旧日之兴趣，不断习字刻印，次年随父迁安吉城内并向乡贤先辈请教，于是广涉前人印谱，时时摩挲临习，颇有进展。直到27岁，吴昌硕将这五六年所刻的印作集成《朴巢印存》谱。此印谱分上、下两册，共钤印103方，惜皆无边款（此谱后由浙江省博物馆于1952年购自杭州古籍书店）。谱前有乡先辈施浴升（旭臣）序，后有其次孙吴瑶华跋（据祝遂之《略论吴昌硕〈朴巢印存〉及其它》）。从此谱所钤习作印实例来看，吴氏学印的路子较广，有摹汉之作（图1），有仿浙派的（图2），亦有学何震的（图3），还有受《飞鸿堂印谱》中俗格影响的，如“啸阁”、“搜尽奇峰打草稿”等印（图4），这说明他当时的审美辨别能力还很有限，应与他的眼界不高、缺少名师指点有关。他的摹拟之作几



图3 白蘋花館



图4 搜盡奇峰打草稿 嘯閣



图5 吟舫



图6 千石公侯寿贵

乎是亦步亦趋，不越雷池，勤勤恳恳地练功夫，这应该与他朴实执著的秉性有关。正如吴氏乡贤先辈施旭臣的《芜园记》所言：“吴子苍石，今之淳朴士也，其为人不事表襮而中情纯一。”这位幼时被邻里呼为“乡啊姐”的吴昌硕，经过青少年颠沛流漓的逃亡生活，再加上其亲眷相继在战乱中早逝（全家九口，只剩下父子二人相依为命），使他意志更刚强，性格亦更坚毅，从此更发愤苦读，尤钻研刻印（亦为谋生）。可以说，《朴巢印存》是吴昌硕继少儿时懵懂自发刻印之后初学篆刻的阶段性总结。其习作虽雅少俗多，但真实地反映了他初学治印的实际情况，也展示了他青年时代刻苦学习的精神。

吴昌硕约在30到42岁之间，又集成好几部印谱，如《苍石斋篆印》（收印99方，时31岁）、《齐云馆印谱》（收印55方，时33岁）、《篆云轩印存》（时36岁）、《铁函山馆印存》（收印45方，时38岁）、《削觚庐印存》（收印65方，时40岁）等。这些印谱是吴氏篆刻历程之缩影，这阶段的篆刻作品是继承借鉴的多，但不像初学期那样盲目摹仿，而是有选择的广泛涉取。对浙派丁敬、赵次闲、钱松的印风较为崇尚，如“吟舫”（图5）印款曰：“用钝丁法”，“千石公侯寿贵”（图