

西泠藝業

1



挥手从兹去。更那堪、
柳衰花淡，春愁难驻。迢
递西征，月随千里。还见
蜀笺题处。叹水远天长，
孤舟怎渡。壮志漂零，叹
飘零、身世。回首故园，
空余旧雨，故人何处。况
是离魂飘泊，更那堪、
风紧波恶。回首故园，空
余旧雨，故人何处。况是
离魂飘泊，更那堪、风紧
波恶。回首故园，空余旧
雨，故人何处。况是离魂
飘泊，更那堪、风紧波恶。

毛主席诗词三首

贺新郎

一九三三年



凄清如许 李 早刻



人有病 朱关田刻



热泪欲零还住 吴振华刻



挥手从兹去 叶潞渊刻



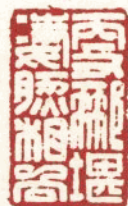
汽笛一声肠已断 李 早刻



天知否？ 高式熊刻



知误会前番书语 吴振华刻



更那堪凄然相向 叶潞渊刻



从此天涯孤旅 潘德熙刻



今朝霜重东门路 单晓天刻



过眼滔滔云共雾 朱关田刻



苦情重诉 丁茂香刻



凭割断愁丝恨缕 潘德熙刻



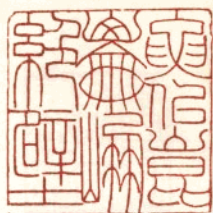
照横塘半天残月 单晓天刻



算人间知己吾和汝 高式熊刻



眼角眉梢都似恨 丁茂香刻



要似昆仑崩绝壁 邵重今刻



又恰似台风扫环宇 吴颐人刻



重比翼 邵重今刻



和云肅 吴颐人刻

七律

吊罗荣桓同志

一九六三年十二月



記得當年草上飛

钱君勾刻



紅軍隊里每相逢

钱君勾刻



長征不是難堪日

徐銀森刻



戰錦方為大問題

徐銀森刻



斥鴳每聞欺大鳥

吕迈刻



昆鷄長笑老鷹非

吕迈刻



君今不幸離人世

茅大容刻



國有疑難可問誰

茅大容刻



蓝邱庄新流管后 刘 江刻



几行陈迹 江成之刻



流遍了 陈左夫刻



为问何时销得 叶一苇刻



人貌相揖别 吴振平刻



更陈王奋起挥黄钺 李伏雨刻



五帝三皇神圣事 江成之刻



郊原血 陈成进刻



不过几千寒热 叶一苇刻



只几个石头磨过 吴振平刻



歌未竟 刘 江刻



偏了无涯过事 张根源刻



篇读罢头飞雪 陈仲芳刻



人世难逢开口笑 陈左夫刻



小儿时节 徐云叔刻



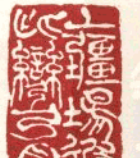
东方白 李伏雨刻



有多少风流人物 张根源刻



但记得斑斑点点 陈仲芳刻



上疆场彼此弯弓月 陈成进刻



铜铁炉中翻火焰 徐云叔刻

白雲山頭雲欲立，白雲山下呼聲急。
枯木朽株齊努力，
林邊飛將軍，
日暮曾入七百里。
驅十五日，
龍水蒼莽，
茫罔山碧，
攬掃千軍如卷席。
有人注為，
此步，
此日及，
毛主席——漁家傲詞一首

一九六三年五月三十日



長直難明赤縣天，
百季魔怪舞翩跹，
人民五億不團圓，
一唱雄雞天下白，
萬方樂奏育于闐，
詩人興會更無前。

書毛主席浣溪沙詞

一九六三年癸卯仲夏月
沈尹默



極目青郊外
烟蘿

布正濃
衣方通

博浪
煙紅踪

櫻電紅
陌上柳葉

探沙邊
燕子夢

春和四
五一年

周總理春日偶成二首

沙孟海書



周總理詩《春日偶成》二首

沙孟海書

東風輕暖
吹綠柳
燕子剪
輕盈
春和四
五一年

周總理東渡日本時所作詩

陸維鈞書



周總理東渡日本時所作詩

陸維鈞書

風輪轉軸六十年
 西泠韻道西湖天
 千秋萬古流芳氣
 萬古梅花映月圓
 古神如原尚赤於
 錦筆更宜堅銀鈎
 深刻如光烈如日
 東風萬古傳

西泠印社六十年
 郭沫若同志在蔡寶樹北軒題詩

郭沫若



篆刻力追秦漢遠功深自有
 神來腕力鋒所出意有餘異域
 齊飛稱漱皎西泠諸子多鋒
 不整古貌取其神屏除奇巧重
 風骨特看折陳以出新

西泠印社成立七十五周年頌
 趙朴初

郭沫若同志為西泠印社六十周年題詩

趙朴初同志為西泠印社七十五周年作頌詩

吴昌硕的印章艺术

刘江

吴昌硕为近代著名艺术家，金石书画无一不精，誉满海内外，他的印章艺术尤为人们所推崇。近人有云：“吴昌硕以金石起家，篆刻印章，乃其绝诣”。他的印作，不仅别具一格，而且印面气魄宏大，线条浑厚朴茂。他曾谓我于书画，其实我善于作画，其实我的书法比画好，人家说我擅于书法，其实我的印章更胜过书法。一九〇四年杭州印人发起组织“西泠印社”。一九一三年公推吴昌硕为社长，在他的主持下，印社于印学的研究与传播起了很大作用。

吴昌硕，一八四四年（清道光二十四年）八月一日出生于浙江安吉县鄣吴村，他从青少年时代起就喜刻印章。《终日弄石》，或研习文字训诂之学。村中印材难得，有时弄到一颗劣质印石，高兴得如获至宝，刻了又磨，磨了又刻，一直刻到手指抓不住为止。同时还认真习字，无钱买纸笔，就拿秃笔蘸水在石砖上练，每天至少要练一、二小时。

吴昌硕早年治印，即能兼收各家之长，不主一体。今天所能见到的印章，如《金彭》，款署剑虞（少年时别字），系三十岁前所作；《骑虾人》、《武陵人》，三十一岁作；《子宽》三十四岁作；……或取法丁（敬）、黄（易），或继承邓（石如）、吴（让之），或摹拟汉铸，或远效金文，面目众多。虽未成熟，但已可看出他转益多师，拓基相当阔大。

二十九岁他移居苏州，后来又移居上海，常往来于上海、苏州、杭州间。接触到许多海上知名的书画家与收藏家，在他们家里见到很多书画、文物、印谱等，眼界大为开阔，他还拓印和记了大量笔记、题识。触汇古今名家长处，大胆创造，因此到四、五十岁时，他的印章便逐步自具面目，如四十一岁时作《甘苦思食斋》，四十五岁作的《窠间》等。晚年更达到了炉火纯青的境界，一扫过去轻倩板滞之习，而代之以老练挺拔，浑朴苍劲之风。

这里还应提一下，他对学习传统的态度，他学传统，很注意从规矩入手，而且是多方面。如学汉印，有仿汉铸印，有拟封泥（如《翊》、《缶》等印），有法汉滑印（如《缶无咎》），拟泉范字（如《石墨》），仿汉砖文（如《既寿》），取汉碑额（如《谷羊临古》）。他曾在印款中说“拟拟汉印者，宜先从平实一路入手，庶无流弊矣”。同时，也反对泥古不化。他曾在《一首刻印长诗中说“天下凡人学秦汉，但崇形似成疲癯”，《诗文书画有真意。

贵能深造求其通”。可见他是积累一、二十年的工力，打好深厚的基础，摆脱樊篱，孕育变化，才逐步形成中晚年篆刻作品的独特风格。

现在我们研究吴昌硕的篆刻艺术，还必须结合他的整个艺术——诗、书、画等有关方面进行探讨，尤其是同书法与绘画的关系，可能得出较完整而正确的认识。

首先，谈谈吴昌硕印章同他书法的关系。

吴昌硕印章形成他独特的风格，主要得力于他的书法根底厚实，特别是篆书。不少篆刻家在评论印章时常提到“印章要有骨有肉”，骨者，笔力，肉者，风韵。笔力与风韵皆得力于书法，篆刻艺术实际就是篆书和雕刻两种艺术的结合。只会刻，不会篆，印章是刻不好的，更不要说有创造了。一方成功的印章，必须有高度的书法艺术和出色的章法和刀法相结合，做到有骨有肉，有笔有墨，方寸之间，气象万千。历代有名的篆刻家，他们共同的经验都是如此，吴昌硕晚年常常谆谆勉励后辈刻印时“要从篆书上下功夫”。

吴昌硕早年学习书法，先学颜真卿、钟繇，三十岁以后，行书学过王铎、欧阳询。隶书先学唐碑，后来主要学汉三公山和其他几种，篆书以临摹石鼓为主。他用笔多是圆笔中锋，结体左右略有参差，再参以权量文字和琅琊刻石的体势笔意，因此他临写的石鼓，能突破石鼓的界限，而具有凝炼、浑朴、遒劲、苍老的气质，形成他书写石鼓文的独特的风貌。在他的印章中也汇进了这种特点与气质。因此能别开生面，自立门户。

其次谈谈吴昌硕印章的章法，以及同绘画有关之处。

吴昌硕印章的章法，很有特点。形成的因素，有来自石鼓篆，有来自钟鼎文字，我认为更多是具有他绘画艺术的特点。如：气势：在吴昌硕画和印的章法中都很重气势。他曾说“苦铁画气不画形”，“五岳储心胸，峥嵘出笔底”。他的印章，虽在方寸之间，而气势磅礴。这种气势并不是空虚莫测的东西，而是客观事物的气质与生命力的体现。如他的梅花，布局不论是横幅或直幅，常常是从左下往右上斜冲，或右往左上斜去，枝叶也作斜势，左右互相穿插交叉，这样紧密而又对角斜穿，其势勇猛，其形富有变化而不板滞。他书写的石鼓文，行书也有这种气势，他的印章中也有这种气势（如白文巨印《安吉吴俊卿收藏金石书画》、朱文《野西》、《我爱宁静》等）。

疏密：他作画很重疏密。这种疏密关系，亦体现在他的印章中，尤以晚年作品更为明显，有的是疏者任其疏，密者任其密，自然有致，意趣横生，有的是加以强化，真正达到了「疏处可以跑马，密处不使通风」的境界（如白文「缶庐」、「吴昌翎一字园丁」、「且饮墨沈一升」）。

参差：吴昌硕的印章中很注意参差变化，与他绘画中的参差变化极为一致。同一印章中字与字、笔划与笔划，首尾与偏旁等的安排，均能注意到齐而不齐，平而不平，参差变化，各得其所。如「吴泳翊一字园丁」一印中之「翊」字之最后一笔。「合肥李国芝之章」、「海日楼」等印中，字划首尾的上下左右，彼此关系，均能注意，你伸我让，相互吻合。

呼应：他的画很注意彼此呼应，围成一气。印章亦更是如此。诸乐三先生曾与我谈起，吴昌硕当年同他讲过，「印章的章法要注意字与字、笔划与笔划之间的左顾右盼，彼此呼应，围成一气，如同一家人一样」。我觉得此话讲得很形象，抓住了印章艺术气韵生动的要领。我们从吴昌硕印章中可看到他处理呼应的手法是多种多样的，有的是空白的呼应，有的是直笔、弧笔的呼应（如「人生只合驻湖州」），有的是粗笔与细笔、方笔与圆笔的呼应。如「竹千蕙百庐」一印，有空白的呼应。如「庐」字左直划与右边之呼应，并有穿插，故不死板而又能围成一气。「石榻庵主」一印，「石」、「主」，对角空白呼应，以「主」字划少，故以厚边拦之，使其繁收而不松散。

虚实：印章中是否空灵有生气，虚实之法很重要。一方印中应有虚有实，虚中有实，实中有虚。如实而不虚，显得笨拙不空灵，只有虚而无实显得飘渺轻浮。因此虚处应实，实处应虚，使其虚实相生，情趣盎然。吴昌硕印章浑厚而不板滞，空灵而不轻飘，全在虚实处理上，尤其到晚年更趋精妙，他曾讲过「刻印犹如造屋，何处开门，何处启窗，应当作恰当部署」，他讲的这个「开门」、「启窗」，就是实中之虚的形象比喻。这方面的处理也确有其独到之处。如「石潜大利」的「利」字刀旁，不作立刀，而缩其脚作斜曲刀，其边亦有不少空白小点，以虚其实处。「无须老人」（白文）其边均较中为低，尤嫌不足，又在印底四边刻上无数刀痕，或在印底空处刻滑刀痕，以增其虚。

浓淡：在画上墨分五色，产生了浓、淡、枯、湿、焦的变化，在吴昌硕有些印章中亦有此效果。这是他从古印或金石拓片的影响和启发而得来的，我看这是一种创造，如「鲜霜中糊」一印，石章中间凸凹四凹低。印在纸上呈现出中浓边淡（中湿润边枯涩）的现象，便达到印中主体显明。边栏宾体虚隐的效果。「无须老人」白文印亦有此效果。

边、格：印章的「边」与「格」和章法有着密切的关系。吴昌硕在篆刻的边格处理方面，也是有所创造的。他吸取了前人的传统，而又不拘泥程式，或有或无，或粗或细，或完整或破残，均能做到与内容主体紧密联系。如「胸中海岳」一印，左上边较残且少，右下边较全且厚，以增强全印稳重之感。有的印章字多于格，故有二字合文同置一格的。如「湖州安吉县」，「园丁生于梅洞长于竹洞」，「泰山残石楼」等。这种处理方法不仅可以平衡画面，增强全体统一的气氛，而且其差别致，富有创造精神。

第三再谈谈吴昌硕治印的刀法。

吴昌硕刻印的刀法，早年受浙皖两派影响，晚年自成面目。当时别人多用锋刃利刀，而吴是用圆杆钝刀。较一般的刀粗重，在使用上，钝而重便于硬入直切。易收雄浑朴茂之效。

我们说刀法，不管是用单刀、双刀、切刀……等，其主要标准看它是否充分表现了印章中的书法、章法，和是否充分表现了作者的思想感情。从某种意义上讲，印章中的刀法，相当于绘画上的笔法。因此人们惯称刻刀为「铁笔」，即是要刻出每个字、每一笔的笔意来。但这种笔意，不全同于书法和绘画中的笔法，而是要笔中有刀、刀中有笔。有笔无刀，则少金石味，有刀无笔（或少笔），则少骨力。吴昌硕不同于他人之处，就是刀、笔互见，融为一体。在表现手法上也是多样的，如白文印「缶无咎」是以单刀为主，稍加修补而成。「安吉吴俊卿之章」款曰「拟汉凿印」。但它不全同于汉凿印。而是凿之后再修补数刀而成。朱文印多是数刀切成同一笔，有的笔划反复修改。有人讲吴刻印是「钝刀中锋，不加修饰」，这不加修饰之词未免太夸张了。刀法是「钝刀中锋，不加修饰」，这不成最好，如不惬意，多加几刀修改能达到效果又未尝不可。事实上他反复修改的印例很多。如「爱己之钩」，系三十七岁所作，初拓印稿较平实，现拓印稿较空灵，可见其用心修改处。有些印的边、角、或白文空白处，或界格等处，往往一修再修，以达到与字体的协调统一。如白文印「缶庐」有白文边界，任意斑驳，意趣古拙淳朴。朱文印「石潜大利」其边与字画均有残破处。总之，刻印刀无法，视其需要，只要作到大胆与细心，气魄与法度的辩证统一，就会得到预期的艺术效果。

第四再谈谈吴昌硕的印章边款。

边款，是印章艺术的有机组成部分。从内容上看，有的是印面的题款，有的是作为印面内容的阐发或注释。如「道无双」一印，款是「此三字出处见韩非子」。「二耳之听」，款是「一耳之听，不如二耳之听」。有的是注明字体渊源如「破荷」（朱文印），款是「古铁印高浑一路」。「湖州安吉县」（朱文印）款是「两字合文，古铜器中见此」。在形式上要多种多样（下转第二十九页）

吴昌硕印选



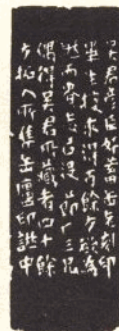
缶无咎



寇罔



寿白



石璽



翅



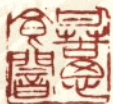
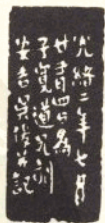
子寬



騎蝦人



缶



甘苦思食罔



武陵人



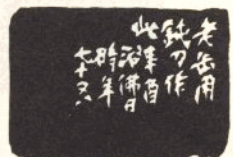
既寿



野西



我爱宁静



谷羊临古



安吉吴俊卿昌硕考藏金石书画



击庐



冈泳埶一字园丁



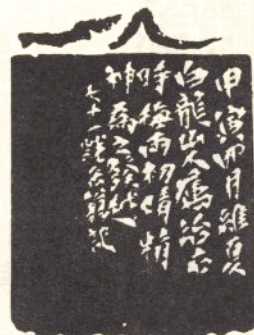
且饮墨沈一升



合肥李国芝之章



人生只合驻湖州



海日楼



石潜大利



竹千蕙百庐



石樞庵主



无须老人



鲜鲜霜中鞠



湖州安吉县



道无双



园丁生于某(梅)洞长于竹洞



泰山残石楼



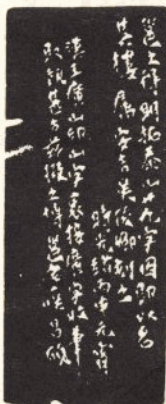
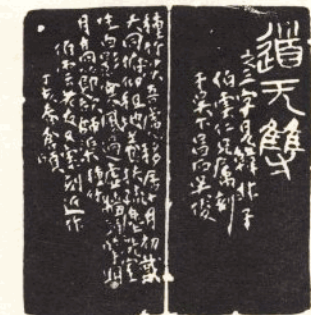
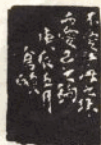
胸中海岳



安吉吴俊卿之章



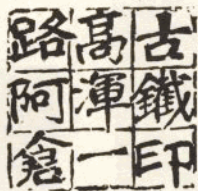
爱己之钩



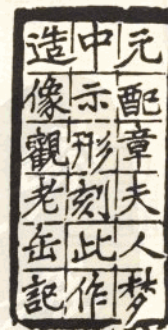
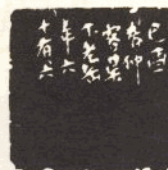
二耳之所



破荷亭



明月前身



聿岳



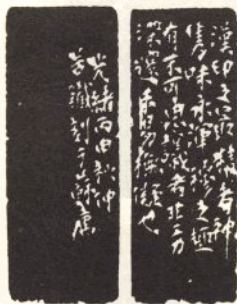
俊卿之印



破荷亭长



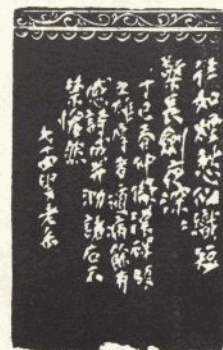
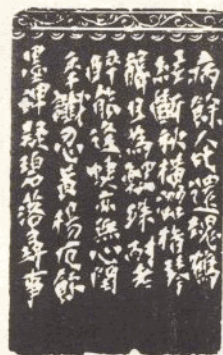
吴俊之印



一月安东令



吳昌碩大印



缶齋



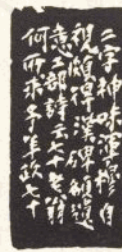
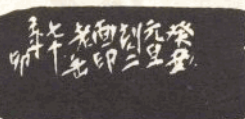
章岳



缶翁



吳



苦錢



一月安來令



吳俊卿



缶記



吳氏



吴昌硕先生是近代杰出的画家、擅书、诗及篆刻。生于一八四四年，卒于一九二七年。原名俊，俊卿，字昌硕，别号缶庐、苦铁、大聋等。浙江安吉县人，寓居苏州和上海。

吕佩先生自幼笃好文艺，三十始学画，远师陈道复、徐渭、朱奎、道济、李鲜诸家，近效赵之谦、吴熙载，与同时画家任颐、蒲华等互有影响。他的画，以花卉、蔬果居多，山水、人物、鸟兽较少见。喜作泼墨大写意，双钩偶而为之。善于参用篆隶草笔法入画，运笔苍老雄健，朴茂奇崛，笔墨淋漓，气势磅礴，一变嘉道以来一股花卉画的作风，竭力矫正平庸妍媚与滞弱的习尚，创造出独特的风格。昌硕先生作画的过程，先是画意构思，酝酿到粗具轮廓，又展读名迹，甚至吟咏诗篇，迨至腹稿成熟，才全神贯注，含豪点染，一气呵成。或随时斟酌，绝不草率从事。他曾这样说过：「作画要平中求奇，空白处有画，能在无墨处用功夫，才是上乘。」在构图布局上，往往逆顺相参，逆开顺合，拙巧并用而巧入拙出。能在矛盾中求得呼应和衬托，适当穿插配合。一幅画首先顾到全局，再从事于局部的收拾。

谈吴昌硕先生的画

洪紫三

作画喜用浓墨，墨色的浓淡，任其自然渗化。一破画家着意墨分五色以求表面匀净的通例。喜用生宣纸，墨采落纸，淡若笼纱，渲染风韵，浓如胶漆，点缀精神。设色方面，明暗寒暖杂用，相互辉映。有时偏把寻常忌配的色彩大胆凑合，使在突兀中成为协调。有时红朱青绿色彩中拼入少量赭或墨，使花叶分别浓淡而且浑厚雄丽，色彩既不单调而又腴润。不喜敷粉，却善于用粉，虽用亦极少，他认为粉多了色调容易板滞，有损气韵。紧要部分，虽一点之微，仍不轻意下笔，他说：「奔放处离不开法度，精微处要照顾到气魄。」这是他一生艺术实践的要领。包括题款、用印，其位置长短，印章大小，无不认真考虑，配合协调，使整幅画面完美至臻。本期上刊载吴昌硕先生的花卉四屏条，是他七十四岁时的作品，现在我就这四幅画作一些介绍，供大家欣赏时参考。

《春、牡丹水仙》水仙花在正月间开得最盛，牡丹得春较迟，一般在谷雨节前后开放。这两种花从早春到暮春，代表了整个春

天。在这幅画上，牡丹水份饱满，色泽鲜红，水仙错落有姿，但不嫌细碎，而红绿映衬的色彩更使画面生色。构图上配以石块，便显得完整。牡丹水仙丛中苔点蒙蒙，石块苍润，表现出大地春回的景色。

《夏、荷花》这幅画主要表现水池旁边的一丛盛开的白荷花，但荷叶并不翻动，池水不波，给人以安静之感。而花丛茁处，石壁耸立，杂草不生，这就看得出并非浅水芦塘的岸边。下面的水光反映到荷花叶上，所以花叶更加晶莹，可以联想到这石壁下面所有空白处，都是池内的粼粼活水。石壁全用泼墨法，落笔淋漓酣畅，挥洒自如，其中另一半，加上比较浓的墨色，以表示远近。画上角只题「拟青藤笔意」五字，说明他对徐渭的推崇和对此画是比较满意的。

《秋、篱菊》菊花主要表示秋天的特点，从画而论，此幅上下两丛菊花，极不易浑成一气，妙在用浓赭色的篱笆和淡墨色的石笋，使这两丛菊花的气势上下呼应，顾盼生姿，做到繁而不乱，浓淡相间，层次分明，末了又加上浓直焦墨的菊花老干，唤起了整幅的生动气韵，衬托出菊花傲霜的性格，画面五色缤纷，格外使人感到秋光的妍丽。

《冬、山茶》山茶花是昌硕先生常画的题材之一。这一幅的气氛和其他常见的画法有些不同，平时所画的茶花明丽鲜艳，此幅则花色暗红，极为淡雅，通体看来，总觉得花外白光融融，最显得净白的地方是两块石头，花和石都拥有雪意，使人看了有春寒料峭之感。石块下的历落苔点，表示看花人经过的迹象。

正因为昌硕先生有诗、书、金石、篆刻各方面的修养和功力，基础极为雄厚，自然会在绘画上不可抑制地倾吐出来，形成雄健烂漫的画风。所以，他的画粗而不犷，奇而不怪，十分蕴藉，具有苍茫古拙，浑朴厚重的效果，所谓金石气者，即或在此。后来陈衡恪、齐白石等继承了他的流派而发扬光大，可见其对画坛影响是极为弥邈深远的。