

• 中国历代印风系列

齐白石·丁二仲·经亨
颐·简经纶·来楚生印
风

总主编 黄惇 本卷主编 苏金海

重庆出版集团  重庆出版社

• 中国历代印风系列

齐白石·丁二仲·经亨
颐·简经纶·来楚生印
风

总主编 黄惇 本卷主编 苏金海

重庆出版集团
重庆出版社

图书在版编目(CIP)数据

齐白石、丁二仲、经亨颐、简经纶、来楚生印风 /
苏金海主编. — 重庆: 重庆出版社, 2011.1
ISBN 978-7-229-03560-0

I. ①齐… II. ①苏… III. ①汉字—印谱—中国—现代 IV. ①J292.47

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第258771号

齐白石、丁二仲、经亨颐、简经纶、来楚生印风
QI BAISHI DING ERZHONG JING HENGYI JIAN JINGLUN LAI CHUSHENG YINFENG

总 主 编 黄 惇
本卷主编 苏金海

出 版 人: 罗小卫
总 策 划: 李书敏 周永健
责任编辑: 郭 宜 杨 帆
技术设计: 郑汉生
封面设计: 刘 洋 孙峻峰
责任校对: 何建云
印章释文校阅: 吴茂礼 傅 舟



重庆出版集团 出版
重庆出版社

重庆长江二路205号 邮政编码: 400016 <http://www.cqph.com>

重庆市金雅迪彩色印刷有限公司印制

重庆出版集团图书发行有限公司发行

E-MAIL: fxchu@cqph.com 邮购电话: 023-68809452

全国新华书店经销

开本: 787mm × 1092mm 1/16 印张: 15
2011年5月第1版 2011年5月第1次印刷
ISBN 978-7-229-03560-0
定价: 75.00元

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换: 023-68706683

版权所有, 侵权必究

凡 例

一、《历代印风系列》(以下称《系列》)计21卷,分卷为三个类别:①先秦至清初用断代的方式划卷,该类计有《先秦印风》,《秦代印风》,《汉晋南北朝印风》(上)、(中)、(下),《隋唐宋印风(附辽夏金)》,《元代印风》,《明代印风》,《清初印风》等9卷。②清代至近当代以印章流派分卷,该类计有《清代徽宗印风》(上)、(下),《清代浙派印风》(上)、(下),《赵之谦印风(附胡钁)》,《吴昌硕流派印风》,《黄牧甫流派印风》,《赵叔孺、王福庵流派印风》,《齐白石、丁二仲、经亨颐、简经纶、来楚生印风》等9卷。③以印章的特殊类别分卷,该类计有《历代印匋封泥印风》、《历代图形印吉语印印风》、《明清瓷器押印印风》等3卷。

二、《系列》撰有总序,以明白书之编撰宗旨;有专论,以研究各卷所涉印章的学术、艺术问题;其中部分卷有年表,以提供各卷所收印章、印人、印事的研究素材;有印人传,以提供流派印人的生平、时代背景材料、著述等资料,以便读者对印人有更多的了解。其中部分卷末设年表、印人传,或有年表不设印人传,其原因为两种:①有的卷因所收印章的年代久远(如先秦、秦代、汉魏、南北朝等)印学资料严重不足,故省略年表;因流派印尚未产生,故不设印人传。②少数分卷已将印人传的内容并入专论中,故亦省略印人传。

三、《系列》各卷尽可能按时序排列先后,不能确切考辨其刻制时间者,则据其风格特点归类排列。

四、《系列》各卷印章的释文,尽可能考识为今用简化字,目前尚不能考识的印文以“□”形符号注明,目前我们尚无法识读的印章(如辽、夏、金、元等部分印章)则标明“待考”,以供进一步的研究。

五、《系列》各卷所收印章,为照顾版面的美观,均未编号,故释文按版面印章的分布分行排列,以便读者按行对应释读印章。

中国历代印风总序

黄 惇

印章，在中国有着悠久的历史。现存的实物证明，早在殷商时期作为权力的象征和社会交往的凭信，已经使用了印章。此外在制陶工艺中，古代的劳动者所使用的陶拍与戳子，在使用上与印章之手段相合，抑或它原本就是产生印章的重要源头之一。作为凭信的印章与作为劳动工具的戳子，在长期发展中合流，成为印章绵延数千年存在的基础。在实用印章阶段，秦汉时期堪称鼎盛。六朝以降，印章开始与书画艺术结缘，书画上的鉴藏印成为印章向纯艺术过渡的契机。由于文人将印章不断引进书画，并注入更多的艺术因素，至元代始演化为一门自觉的文人艺术。在元代不仅确立了印宗秦汉的审美观念，且出现了集自写自刻于一身的文人篆刻家。此后经明清文人的努力，在印材、技法、创作思想、艺术理论诸多方面逐渐使篆刻艺术得以丰富和完善，至此印人辈出，流派变换，风格绚烂，蔚然成风。这样明清两代作为文人篆刻艺术的高峰期，与秦汉时期的实用印章被称为印章史上的“双峰”。在文人篆刻艺术登上历史舞台之后，民间手工业中的印章也以自己的传统向前发展，尽管它是非自觉的，但依然蕴藏着艺术的创造，宋元时期的押印和明清陶瓷上的押印集中体现了这一方面的发展。

自唐代以来，便出现了记录印章的印谱。印谱从最初的原始形貌至今，已经有了一千多年的历史。各时期的各种印谱大致可以分为三个类别。其一是集古印谱，即将历代留传与出土的古代印章汇集于一谱，它兼有考古和鉴赏的双重功能。其二是摹古印谱，它是晚明以后，印人为学习古代印章自己动手以各种印材摹刻后铃拓成的印谱，其目的用以展示印人在临古上的传统功力。其三是创作印谱，即文人篆刻家将自己创作的印作并侧款铃拓汇集成谱，它是篆刻家艺术作品的集中体现。将一个时期诸位篆刻家的印拓或将同一流派的篆刻家印拓辑于一谱，实际上是若干创作印谱的合成。因此印谱之类别舍以上三种则无其他。

《中国历代印风系列》的收集，囊括了从商代至近世的历代印章，从印谱的分类上则可以说是诸类印谱的综合。我们知道由于印章本身所具的内涵，编辑印谱的动机并非出于相同的立场。例如20世纪60年代罗福颐先生集辑《古玺汇编》就主要出考古学的立场。与之不同，《中国历代印风系列》虽然必须借鉴和运用考古学、历史学对印章的研究成果，但由于着眼于“印风”——印章的艺术风格，因此它的视角主要是从艺术学的立场出发的。

在元代之前的实用玺印分类中，我们注意到了两条必不可少的线索。一是时代顺序之线索，二是艺术形式之线索。尤其值得重视的是造成诸种实用印章所具有的艺术形式的因素，如印章用途、印章形制、印章制度；入印的文字差异、地域的差异；印材的差异及不同的刻制方法等等，所有这些都决定着印章艺术形式的不同，决定着印章艺术风格的变异。并且因这两条主线索与诸多决定形式美的因素交叉影响，形成了实用印章丰富多彩的艺术风格。为此，如何以艺术形式来确定艺术风格的分类成为我们工作的重要课题。

同样，欲清理元、明、清以来流派篆刻艺术的各种风格类型，也并非一件简单的事。首要的事情是确定代表作家和他们的代表作品，因此必须拂去时代尘埃的覆盖，做一番去伪存真的考辨。关于印人的流派归属与界定、印风的形成与变化，都需要史料和印作图版的支撑，尤其对于那些流派篆刻艺术史上模糊不清的问题更是如此。鉴于《中国历代印风系列》的特殊视角和分类方法，我们希望在编辑过程中对现存的许多问题有所清理并取得研究上的突破，以使人们对各时期印人、流派的印风有一明晰的认识。出于对历史上印章文化的全面观照，《中国历代印风系列》还十分注意民间用印的收集和整理，诸如历代印匋、元代押印以及明清青花瓷器押印等等，以使读者了解历代印章发展中的另外一侧。

概言之，《中国历代印风系列》是以艺术风格的分类展现于读者面前的。因此我们期望其不仅对研究篆刻艺术的专家来说是一套有价值的史料图谱，也期望其成为篆刻家和篆刻爱好者们有价值的艺术资料和学习范本。从中既可看到各时代、各流派不同印风的代表作品，了解印风的形成与盛衰，也可以看到流派的承递与篆刻家的成长之路。

目 录

凡例·····	1
中国历代印风总序·····	1
从齐白石到来楚生——兼论入印文字的创新与发展·····	1
图版	
齐白石·····	15
丁二仲·····	105
经亨颐·····	128
简经纶·····	142
来楚生·····	162
齐白石、丁二仲、经亨颐、简经纶、来楚生印人传·····	223
齐白石、丁二仲、经亨颐、简经纶、来楚生印学年表·····	226

从齐白石到来楚生

——兼论入印文字的创新与发展

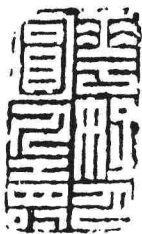
苏金海

小 引

自明代中叶以来，篆刻家在印章作品中所使用的古文字，主要有两大系统，即商周文字系统和秦汉文字系统。商周系统包括甲骨文、金文、古玺文、古币文、古匋文、简帛文等；秦汉系统包括秦篆、权量诏版文、汉篆、缪篆、汉金文、鸟虫篆等。明代中叶至清末的篆刻家所使用的文字总体来说未能跳出秦汉系统，其间虽然也偶有以金文、古币文、古匋文治印者，但他们以此类文字作印的数量是微乎其微的，因此上述古文字在当时的印坛根本无法产生较大的影响。

进入民国以后，由于有一大批著名的书画家、文学家、古文字学家及文物考古专家加入了篆刻创作队伍，所以使篆刻界猛然间增添了不少活力，尤其是在古文字的使用方面呈现出前所未有的多元化格局：一部分篆刻家依然钟情于秦汉印章文字，别无旁顾；一部分篆刻家在着重使用秦汉印章的同时，也间或使用商周金文、货币文、权诏文字及汉金文；还有一部分篆刻家则勇于开拓，他们用艺术家独特的眼光对甲骨文、石鼓文、汉代石刻篆书及鸟虫篆等新发现或早已被人们遗忘的古文字，进行广泛而深入的研究，并力图使它们成为自己篆刻创作中的主要文字。

齐白石、丁二仲、经亨颐、简经纶和来楚生，都是我国近现代著名的篆刻艺术家。这五位篆刻家尽管在艺术成就上有大小之别，传世作品也多寡不一，但他们在篆刻艺术的创作观念和创作技法的更新与完善，在入印文字广泛的拓展方面所作的努力都同样是可贵的。在这五位篆刻家中，除简经纶的入印文字属于商周系统之外，其他四人的入印文字皆属于秦汉系统。齐、丁、经、来四人虽然使用的古文字同属于秦汉系统，但由于他们在艺术经历、创作观念、学识修养、审美情趣等方面存有差异，因此他们在文字的取材、艺术风格、表现能力和表现手法上也必然是各不相同的。篆刻艺术是以古文字为主要表现对象



图一



图二



图三

的独特艺术。对于篆刻家而言，对古文字研究的广度和深度如何，对古文字运用的熟练程度如何，将直接关系到他的创作成就以及在篆刻史上的地位。本文试从篆刻艺术的基础亦即入印文字着手，对齐白石等五位篆刻家的印风作一些简要的评析。

一

齐白石是现代篆刻史上一位开宗立派的杰出人物，与同时代的印人相比，他涉足篆刻创作领域的时间确实甚晚——直到30多岁才开始学印。他学习篆刻，起初也无奇特之处，仍然是按照传统方法从汉印入手，进而钻研浙派丁、黄印章并由此打下坚实的基础。齐白石在学印初期所作的种种努力，我们可从“花好月圆人寿”（图一）、“曾总均印”、“乐石室”（图二）、“瓶斋经眼”、“锦波过目”（图三）等作品中窥见一斑。作为一个具有远大抱负的书画家，齐氏在篆刻艺术的创作中也同样表现出他那驯骛不羁、独往独来的强烈个性。齐白石不屑于某些印人那样自始至终甘做“印奴”，只会生搬硬套字典上的汉印文字。他从中年时代起，即苦苦探索，希冀在篆刻的用字上有所突破，走出自己的路来。43岁那年，齐白石在友人家里见到了赵之谦的《二金蝶堂印谱》，于是借来用朱笔仔细勾摹，并在一段时间里着意临仿。后来他又从赵之谦的一方篆法十分奇特的“丁文蔚”印和徐三庚的极富《天发神谶碑》情趣的篆书作品中获得了启发，开始深入学习和研究汉代的石刻篆书。他从《天发神谶碑》的沉着刚健中获得了灵感——将自己的刀法改为单刀直下，追求猛利痛快；他从《三公山碑》的纵横跌宕中寻到了方向——将自己的篆法变得峻拔刚劲，酣畅淋漓，与同时代的印人拉开了距离。

经过变法后的齐氏篆法，除了仍然保留汉印文字简练朴质的特点外，其他在字形的构造，特别是线条的斜正、疏密、曲直、方圆等方面已创出了一个全新的面貌。齐白石对现代篆刻艺术最重要的贡献有两点：第一，正如有些论者所揭示的“天趣胜人”、“胆敢



图四



图五

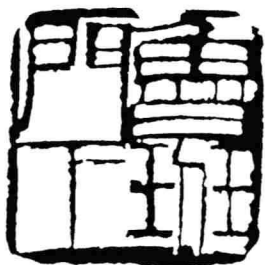


图六

独造”创作观念的更新；第二，即是篆法的变革。汉篆，是齐白石一生中使用最多，也是使用时间最长的一种文字。这里所说的汉篆已不是单纯的《三公山碑》、《天发神谶碑》或《袁安碑》、《袁敞碑》中的文字模样，也不是现成的缪篆（汉印文字）翻版。这里的汉篆，是以汉代石刻篆文为主干，吸收大篆、缪篆、汉碑额、汉金文及隶楷书意趣，经过齐白石长期熔冶而成的自家书体。例如吸收大篆笔意的“忘忧庐”（图四）中的“庐”、“有饭食之苦人”中的“有”、“齐璜老手”中的“齐”字等；例如吸收汉金文笔意的“孙多慈”（图五）中的“慈”、“张信业”中的“张”、“还家休听鹧鸪啼”（图六）中的“还”、“千秋”中的“千”字等；例如吸收隶楷书笔意的“泡翁”中的“翁”、“鲁班门下”（图七）中的“鲁”、“百崎四寿”中的“四”、“熊克武印”中的“熊”字等等，便是很好的例证。

大凡新生事物在刚出现时，往往不能被人们所理解，有时甚至还会受到一些守旧派的讥讽。齐白石在篆刻艺术上所作的各种探索，自然也会引起人们的议论。赞之者称其为“独树一帜”、“别开生面”；贬之者称其为“野狐禅”、“胡来”、“左道旁门”。而齐白石每每听到这些议论总是淡然处之，他生前常说：“人誉之，一笑；人骂之，一笑。”尽管齐白石的印风刚形成时在社会上毁誉参半，但拜他为师或私淑齐印者仍然很多。这些学习齐印者在继承齐白石印风方面确实作出过很多贡献，但从他们的篆刻创作上看，还是承袭多而创新少。

过去人们一谈论齐派印章的章法，总爱用“险峻”、“奇崛”等形容词来概括。其实，这是一种错觉。在齐白石的全部印作中，章法险峻、奇崛者只占一小部分，而大多数作品则以稳实的基调出现。例如“八砚楼”（图八）、“星塘白屋不出公卿”、“借山门客”、“故里山花此时开也”、“草木未必无情”等作品的章法都十分稳健，即使是他的名作“人长寿”、“中国长沙湘潭人也”、“饱看西山”（图九）、“见贤思齐”（图十）等印，布局安排几乎都是在平稳之中求变化的。由此可见，这正是齐白石学习汉印精神的高明之



图七



图八



图九

处。千百年来，汉印之所以一直被人们视作学习篆刻艺术的津梁，其中最重要的原因即是汉印饱含着质朴无华和平稳沉厚的因素。我们学习汉印，倘若绕开了平稳而一味去追求所谓的“险绝”，其结果必然会陷入怪诞和低俗的泥潭。

与齐白石相同，经亨颐在篆刻创作中使用的文字也是汉篆。他的汉篆虽不像齐白石具有强烈的自家面目，但也决非完全照搬汉印字典上的现成品。从经亨颐的传世作品中，我们可以明显地察觉出他的入印文字是以缪篆为宗，同时又掺进了秦篆的圆融和浑朴。

经亨颐在民国时期是一位忧国忧民、成就卓著的教育家，他的业绩也主要是体现在教育事业上，书画篆刻对他来说也只能是公务之余的“闲事”。本卷所收作品，大多为经氏的自用印。从印风上看，其作品植根于秦汉，纯净含蓄，仿佛有一股浓郁的书卷气荡漾其间。经亨颐的朱文印尽管线条有粗细之别，然而在篆法上却十分强调结构的神态变化。例如细朱文印“仰山楼”（图十一）和“山边一楼”（图十二）中的“楼”字，在“木”部与“女”部两处都作了不同的处理，前面的“木”部取方势，“女”部收敛；后面的“木”部取圆势，“女”部舒展。粗朱文印“松蟀楼”与“培寒楼”中的两个“楼”字也有变化。前面的“木”部两侧笔画平直以刚取胜，后面的“木”部两侧内抚以柔取胜。两个字的“娄”部上端，一个从繁，一个取简，这些颇不引人注意的地方，往往能体察出作者的匠心所在。

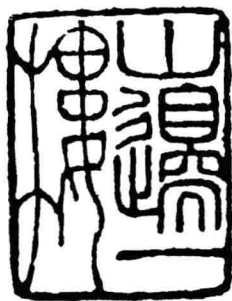
为了使仿汉作品篆法生动灵活，富有新意，经亨颐有时还十分巧妙地将某些大篆的偏旁部首糅入印中。例如朱文印“颐渊”的“颐”字，白文印“老渊”（图十三）的“老”字，原来都是大篆的写法，但经过作者的精心处理，整个印面立时显得古朴自然。经亨颐未能享大年（61岁卒），篆刻作品流传数量偏少，这无疑会减弱他在现代印坛上的影响。由此，我们似乎可以得出这样一条结论，长寿和多产是造就篆刻大师所必须具备的两个最基本的条件。



图十



图十一



图十二

二

丁二仲和来楚生两位篆刻家的年龄相差近40岁，一个长期寓居在六朝古都南京，一个生活在人文荟萃的上海。就篆刻而言，丁二仲是自学成才，来楚生是科班出身（上海美专毕业）。他们都是多才多艺，都把篆刻艺术当作自己毕生的追求。有趣的是，他们在创作时所使用的文字也同样是取自秦汉（以秦为主）。

早在20世纪60年代初，著名篆刻家邓散木曾经说过：“近代篆刻家除了吴缶老（昌硕）、泥道人（赵石）而外，我最佩服的有两人，一个是通州丁尚庾，一个是湘潭齐璜白石。”邓氏还认为丁二仲与齐白石应该是“一时瑜亮，各有千秋”。以上评价虽然是邓散木的一家之言，但至少也可说明邓氏对丁二仲充满着推崇之意以及丁二仲在现代印坛上所占据的位置。丁二仲篆刻艺术的最大特色，可以用“奇”、“拙”二字来概括。“奇”是指用字而言；“拙”是指用刀而言。丁二仲的篆刻用字非常规范，几乎是处处遵《说文》，字字有来历。丁氏用字之“奇”不是着意求怪，更不是故弄玄虚，而是在处理疑难字或布局需要时善于使用一些常被人们忽略的古体字、异体字和通假字。因为有些疑难字一般印人无法解决，丁氏能够既合情合理又十分巧妙地篆写出所需文字，这自然就显示出了丁二仲的高明，同时也显示了他在用字上的“新奇”和“独特”。篆刻创作中所遇到的疑难字，一般有两种情形：一是楷书有其字而篆书无其字；二是篆书本有其字，但与楷书字形相距甚远，若以楷书字形去查检，结果是竹篮打水一场空。发生这样的情况，一般的印人常常会束手无策，不是张冠李戴，就是胡乱拼凑。下面让我们来看一看丁二仲在篆刻用字上的几个成功范例：

1. “项崢”之“崢”，丁氏篆作“靖”（古体，《说文》：崢本作靖，崢为俗体）；

2. “张楠长寿”（图十四）之“楠”，丁氏篆作“柟”（古体，《说文》：“柟本



图十三



图十四



图十五



图十六

作枏或桄，楠为俗体）；

3. “筑室松下脱帽看诗”（图十五）之“帽”，丁氏篆作“冂”（古体，《说文》：帽本作冂，帽为俗体）；

4. “心迹喜双清”之“喜”，丁氏篆作“歆”（古体，《说文》：古文喜从欠）；

5. “萍园私印”（图十六）之“萍”，丁氏篆作“滂”（异体）；

6. “闻妙香室”之“妙”，丁氏篆作“眇”（通假）。

应当指出的是，“心迹喜双清”中的“喜”字，篆书中本有其字，丁二仲不用简体用繁体（古体），完全是出于该印匀满布局的需要，而不是为了故弄玄虚。无独有偶，晚清篆刻大师黄士陵在用字的态度上也是十分严谨的，遇到疑难字决不轻易从俗，也不轻易拼凑。他在“甲子”一印的边款中曾经写道：“‘甲’作‘十’，古钟鼎皆是，然不免惊世骇俗，若从隶楷作‘甲’，又恐识者齿冷，宁骇毋齿冷。”据我理解，像黄士陵、丁二仲这类精通文字学的印家，在对待篆刻用字的问题上，态度都十分鲜明：篆刻创作不能仅仅为了满足于一些低层次人们的需求，到处使用俗体字，而应当还古文字的本来面目，正确地使用古文字并把它们当作学术来研究，只有这样，才能真正提高篆刻艺术的文化品位。

丁二仲在刀法的表现上，给人最突出的印象是有“拙”趣。丁氏中年时期曾对古铜器铭文及各种碑刻的斑驳残泐特别留意，并试探以细切刀法仿其意。丁氏作品的“拙”趣，主要表现在雄奇粗犷的秦篆朱文印中。例如“闻妙香室”、“梦龙大利”（图十七）、“梦龙”（王一羽藏）、“卓玉如”（图十八，王一羽藏）、“耕云钓月”、“秋月春风等闲度”等印，乍一看来似乎尚未脱离汉印藩篱，但细细赏读，却可感觉出它们在篆法上兼容秦汉篆书的圆融奇崛，以及刀法上的古拙苍厚。如白文印“萍园私印”、“温世霖”、“谭延闿印”、“倪容之印”及“张楠长寿”（图十八，王一羽藏）等印，在章法上虽然比较平稳，但每一方印中文字形体大小、屈伸、欹正、方圆都极具变化之能事。

擅长以秦篆作印的篆刻家，在清代有邓石如、吴让之、赵之谦和徐三庚，在现代则



图十七



图十八



图十九

有王福庵、赵叔孺、方介堪、来楚生、陈巨来等。来楚生是一位书画印全能的艺术家。他在篆刻艺术中投入的精力远远超过书法和绘画，因此他的篆刻成就和影响也自然高于他的书法和绘画。来楚生以秦篆所作的印章，如白文印“吴中王誓印信长寿”、“有好都能累此生”（图十九）、“湘江万个”“唐云之鉢”（图二十）、“多思藏书”和朱文印“凡事豫则立不豫则废”、“钱君匋壬子重得之书”、“浑脱舞”、“莫待无花空折枝”（图二十一）、“鄂渚生浙水长沪渎游”等作品，都是篆法、章法和刀法完美统一的佳品。

为了搞好本卷的编撰工作，我们又重新研读了晚清以来包括吴让之、赵之谦、吴昌硕、黄士陵、齐白石、陈师曾、赵叔孺等人在内的二十多位篆刻名家的作品集，发觉有两个问题颇值得研究：其一，印家创作高峰期各异；其二，印章作品优劣悬殊。

先论篆刻创作的高峰期。每一位篆刻家在创作上都会有一个高峰期，在高峰期产生的作品几乎都具有数量多和质量高的特点。事实证明，许多篆刻家的精品也多半产生于此时，因为印家各人的阅历、个性及享年的差异，他们创作高峰期的出现并不是一致的。有的印家创作高峰期出现在中年，有的则出现在晚年（以前者居多）。再议作品的优劣。纵观许多著名篆刻家的传世作品，发现有的印家创作水平呈稳步提高的趋势，即艺术水平比较整齐，有精品，但没有特差的作品；有的印家则不同，他们的创作水平不够稳定，既有精品也有劣品。笔者认为来楚生的篆刻创作高峰期是在晚年（即“文革”的中后期），他所作的印章尤其是以秦篆入印的作品，质量都比较稳定，其中精品数量也在同辈印人中名列前茅。可以说，在来楚生的传世印章中还没有特差的作品。

来楚生的篆刻生涯，大致可分为前后两个时期，50岁之前为探索期，50岁之后为成熟期。从20世纪50年代初至70年代初整整20年，来楚生的作品日渐炉火纯青，到60年代中后期达到了高峰。来氏前期的作品如“来稷勋印”、“憬斋经眼”、“寿者相”、“杭（押）”、“子木自存”等作品，在章法上大多以平稳的面目出现，深得秦汉印浑厚质朴的风神。来楚生50岁之后，由于深研吴让之、吴昌硕的作品，博采《散氏盘》、



图二十



图二十一



图二十二

《张迁碑》、秦诏版、汉碑额及瓦当、封泥等金石碑版苍拙斑驳的金石气息，所以这一时期的作品逐步显现出苍古爽健、机巧善变的艺术风貌。

来楚生在他数十年的艺术实践中，认识到章法布局在篆刻创作中的位置是十分重要的。他非常善于根据不同的印式、印文及印章形状进行章法设计，积累了很多成功的经验。他在《然犀室印学心印》一文里论章法时写道：“余以为印文之有章法，亦犹室内家具物件之有布置也。何物宜置何处，全恃布置得宜，譬诸橱宜靠壁，桌可当窗，否则，零乱杂陈，令人一望生憎，虽有精美家具而不美也。印文章法亦然，何字宜逼边，何字宜独立，何处宜疏，何处宜密，何处当伸展，何处宜紧缩，何处肥，何处瘦，何笔长，何笔短，亦全赖布置之得宜耳。”在来楚生看来，篆刻的章法最忌千篇一律，一定要有变化，有特点，否则就会感觉到呆板有习气。来氏在章法的处理上，方法很多。单孝天、张用博在《略谈来楚生篆刻艺术的章法》（载《书法研究》第四、五辑）一文中将其主要方法归纳为：一、自然虚实；二、人为虚实；三、统一调和；四、呼应；五、随形布局；六、对称重出与平行线的处理。在现代篆刻家中，像来楚生这样能以如此多样的章法手段来进行印章创作的人，实在是非常罕见的。

来楚生的刀法，也有其独到之处，尤其是“向线落刀”和“敲、击、磨、削”的刀法，对于来楚生印风的形成曾起过不可忽视的作用。

1. 向线落刀。这是一种印人很少使用的刀法，即在刻朱文印时将刀向着朱文线条冲刻下去，这样刻出的朱文线条，会出现锯齿状破损或毛糙效果。向线落刀刻朱文，应注意不使线条暴断，要做到这一点关键在于奏刀时需控制好用力的轻重和行刀速度。来楚生的“谦受益”（图二十二）、“来家半士”（图二十三）、“浙堂”（图二十四）、“白云怡意”（图二十五）等作品，均为运用向线落刀法创作的佳构。

2. 敲、击、磨、削。来氏治印除了运用冲刀、切刀常见刀法外，还经常适时使用敲、击、磨、削等辅助手段来提高作品的艺术表现力。据单孝天、张用博的回忆，在诸种



图二十三



图二十四



图二十五

辅助刀法中，来氏使用较多的是敲击，他常用刀刃的尖角、刀干，或把刀的另一端制成圆锥形来进行敲击。采用这些刀法刻写意一类的印章，确实可以起到补救章法或刀法上的不足，如果运用得当，可将较差的印挽救为好印，也可使好印锦上添花。

总而言之，来楚生是篆刻创作上的多面手，他既能刻工稳一路的印，也能刻写意一类的印；既能刻大印，也能刻小印；既能刻好文字印，也能刻好肖形印和佛像印。他的艺术实践和创作成就，随着时间的推移，将会对当代印坛起着更大的作用。

以上评述的齐白石、经亨颐、丁二仲、来楚生等四位篆刻家的入印文字，主要是秦汉文字。齐白石对汉篆作过一番优化、改造的工作，因此他的贡献最大。其余三人在文字的构形上均未曾作较大的更动，他们所能做到的也仅仅是对少数文字的偏旁部首作一些微小的调整。值得一提的是，齐、经、丁、来四人还有一个共同点，即在使用秦汉文字的同时，也曾间或使用过商周系统的金文。例如齐白石的“戊午后以字行”（图二十六）、经亨颐的“经”（图二十七）、丁二仲的“雷夏七十以后所作”（图二十八）、来楚生的“息交以绝游”（图二十九）等金文印作品也颇有可观之处。相对来说，来楚生的金文印作品在这四人当中，无论是数量还是质量都应当名列第一。

三

简经纶是本卷所列篆刻家中唯一专擅商周文字的人。简经纶生于南国，早年曾任国民政府参事，后漫游南洋及欧美各国。由于性喜交游，客居上海期间与易大庵、吴湖帆、郑诵先、张大千、邓散木、马公愚等书画界名流过从甚密。此外，他还博览古器物、历代书画名迹。这种特殊的阅历（特别是漫游欧美各地吸收西方文化），使他大开了眼界，提高了艺术素养和鉴赏力。

简经纶的前期印作，宗法秦汉，以平实为主。如白文印“关中于氏”、“千石楼之印”



图二十六



图二十七



图二十八

记”（图三十），朱文印“番禺简氏”、“巨来千万”（图三十一）等作品，章法严整大方，线条圆劲，冲刀凿刻干净利索。简经纶之所以成为现代篆刻史上的一位杰出印人，是因为他丰富了甲骨文治印的题材，发展了甲骨治印的创作技法。

19世纪末叶在河南安阳出土的商代甲骨文字，为我国汉字及书法艺术的发展提供了珍贵的直接史料，这是文化史上值得大书特书的事情。大约在20世纪20年代前后，书法篆刻界的一些有识之士开始对甲骨文产生了研究兴趣，并且有意识地进行摹习。著名学者、书家罗振玉、丁辅之等人率先以甲骨文书写联语，他们分别于1921年和1928年出版了《集殷虚文字楹帖》和《商卜文字集联》。易大庵、杨仲子试以甲骨文字治印。这些同时代文人的创举给了简经纶以极大的启发，他凭借着深厚的篆刻功力迅速转向甲骨文治印的新领域。这期间他创作了一大批形式各异的甲骨文印章。简氏甲骨文印，与易、杨等人相比较具有以下几个特点：一、作品数量多；二、印文的字数多（易、杨每方作品一般只刻二三字，而简氏则多达八九字。印文字数多，章法安排的难度必然会增大）；三、印文内容广（易、杨作品只限于刻姓名印，而简氏则扩展到古代的诗文名句）。我们完全可以这样认为，易大庵、杨仲子等人是甲骨文治印的开创者，而简经纶则是后继者和集大成者。他的甲骨文书法和印章创作，对当代印坛的影响已经愈来愈显而易见了。

姓名印，是简氏甲骨文治印的常见题材。其工细类的代表作有“宾鸿”、“车马一东西”（图三十三）“玉虎”、“少牧”（图三十二）等，其中“宾鸿”取宽边小玺印式，线条光洁瘦挺。“玉虎”二字阳刻，“虎”字取象形篆法并饰以亚字边栏，整个构图古朴和谐。“周甲老丁”（图三十四）白文印由于采用了回文篆法，不仅使布局更加稳定，而且又促成了对角的呼应。在20世纪三四十年代，由于甲骨文的可识字数十分有限，加之这类工具书的印数极少，这给从事甲骨文书法篆刻的人带来许多困难。一方甲骨文印，如果只刻二三字还比较好办，要刻五六字以上的文句那就非常困难了。事实上，一个篆刻家如果缺乏深厚的功力，没有扎实的甲骨文字学基础，那他是无法在甲骨文治印这一领域里有