

共和国书法大系

1949—2009
GONGHEGUOSHUFADAXI



《共和国书法大系》
名誉主编 沈鹏
总主编 李一
陈政 任平

篆刻卷

4

范正红 主编

江西美术出版社

共和國書法大系



沈鵬

图书在版编目(CIP)数据

共和国书法大系·篆刻卷/李一,陈政,任平主编;范正红编. —南昌:江西美术出版社, 2009.8 ISBN 978-7-80749-876-6
I. 共… II. ①李…②陈…③任…④范… III. ①书法—美术史—中国—现代②篆刻—美术理论—中国—现代 IV. J292-09
中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第122981号

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可,不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。

版权所有,侵权必究

本书法律顾问:江西中戈律师事务所 张戈律师

总策划:李一 朱金宇

责任编辑:朱金宇 黄润祥 装帧设计:揭同元+同异设计事务

书名题字:沈鹏

封面篆刻:范正红

共和国书法大系·篆刻卷

范正红主编 陈靖 王庆中 吕金成主编助理

出版:江西美术出版社 社址:南昌市子安路66号 邮编:330025 电话:0791—6565832 网址:www.jxfinearts.com

经销:新华书店 制版:江西省江美数码印刷制版有限公司 印刷:江西华奥印务有限责任公司

开本:889mm×1194mm 1/16 印张:25.25 版次:2009年8月第1版 印次:2009年8月第1次印刷

书号:ISBN 978-7-80749-876-6 定价:128.00元



序 言

沈 鹏

自有汉字起，便有了中国书法。中国书法与汉字形成、发展同步又各自独立，迄今已3000余年。共和国书法是3000余年书法史的一个断面，属于中国的现当代，有着不同已往的特殊性。在历史的大浪里，共和国书法既无足轻重，又渊源深厚；既经历了冷落，又有了非同寻常的繁荣。我们现在很难确切描绘这一书法历史横断面继续向前发展的势态，但是认真地研究，回顾这段我们亲身经历的历史，肯定有益于未来。

回顾60年，得到一个重要的认识：社会文化价值取向，对于书法艺术兴衰存亡至关重要。从20世纪40年代末的历史巨变开始，一切以巩固政权、除旧布新为目的，社会意识形态的价值观锁定在为当下政治服务如何实现工具的作用以及这种作用达到何等程度。在这样的大背景下，书法勉力传承民国时期已趋萎缩的局面，少数从民国时期过来的书法家作出的努力值得肯定，但从全社会看书法进一步受到冷遇，社会对书法无暇旁顾。今天回顾，或许可以促发另一方面的思考，书法不能成为政治的直接工具，恰好是它的特点也即优点。书法从本质上说是纯美的，它启示人的心灵，培养人的情操，书法无关功利。从这个意义来说，书法不但没有远离社会，而且有益社会。我国历史悠久的文化，有封建性的糟粕与民主性的精华，然而两种对立因素并非在所有的文化形态中非此即彼。我们无须过高地评价书法的社会价值，但它对人性的潜移默化，对提升社会精

神文明，具有不可忽视的、深层次的作用。

60年间曾经有过把书法列为“封建文化”的时期。书法的本质属性表明它不属于某个阶级。它有时代特征，但相对来说是比较模糊的。“文化大革命”把“琴、棋、书、画”列为横扫对象，铺天盖地的大字报异化了书法，但是大字报离不开传统的毛笔，书写者一边疏远艺术，一边却无法与书写艺术的要素截然分解。所以“文化大革命”一旦告终，大字报现象客观上成为书法复兴的契机之一，全国各地陆续成立书法组织，出现一批书法爱好者。由此也可以看到书法的历史情结有深刻的根源，有十分广泛的群众基础。

我们现在把1979年以来的30年称为书法复兴时期。这是一个从衰颓到复苏，从被遗弃到繁荣的时代。古老的艺术传统在改革开放的政治、思想文化条件下获得新生命，书法的展览、出版、教育、对外交流都出现了前所未有的新势态，新气象。全国以及各地的书法家协会，适应国家体制，在组织领导、统筹策划方面发挥了重要作用。所有这些，我们仍旧要归结到社会文化价值取向在改革开放的大潮下发生的戏剧性的转换。政治对书法放松束缚，不以简单的意识形态的准则苛求书法。在建立新的经济体制的过程中，人民生活水平提高，对文化的需求增长，促进了书法商品化，在流通领域里开始活跃。

呈现在我们面前的是一幅色彩斑斓、迅猛多变、错综复杂的局势，用我们常说的话说叫做“机遇与挑战并存”。可以说，当书法刚刚进入令人兴奋的复兴期的同时，也就面临着许多前所未有的新现象，滋生出许多新问题。书法面临考验，书法要面对社会，同时也不得不面对自身。

书法出现断层的状况，历史上没有任何一个60年可与今日相提并论。当代书法处在新的文化背景之下，从事书法所必需的物质条件——笔、墨、纸、砚，在全社会基本上淡出。这种状况，发端于20世纪初钢笔进入文化领域，但是传统文化延续的惯性没有就此止步。时至今日，硬笔早已取代毛笔，而电脑的普及，连硬笔书写也在淡化，变化之速令人惊讶。这种变化，在全球趋向一体，科学迅猛发展的态势下，具有必然性，本应坦然面对。然而就书法而言，所带来的后果显然是文化语境的萎缩。今天凡是从事书法的人，包括极少数以书法为职业者，都在创作、练习书法的时候才拿起毛笔，广大的时间空间都被硬笔、电脑占领，在这个意义上，书法已经成了全民中极少数人从事的“专业”。再说书法的受众，艺术的创造者与接受者本是不可分解的一体，艺术的接受者实际上也参与创造。书法环境的变异，促使书法的受众减少，书法降低了审美效应，社会公

众对书法的特征，书法的优劣、高低、雅俗、美与不美……或者木然，或者迷失客观标准。书法环境在量变的同时，起着质的变异。经济上升对书法起了推动作用，提高了市场需求，并且活跃了书法交流，书法在社交活动、国内外文化交流中扮演着角色；书法史论工作者甘于寂寞，勇于探索；书法教育，书法事业建设都取得了重大的、开创性的成就。所有这些都令人鼓舞，但是与此同时我们不得不面对另一方面的现实，那就是社会较少关注书法本体，较少重视书法自身的独立意义。书法在热闹红火的同时，有所失落，价值观向另一方面转移。这种状况对书法界自身又是严峻的考验。书法家一方面面对繁荣的有利条件，一方面对于那种视繁荣为一切的观念表示忧虑，不放弃长远的、深层的追求；书法家在与社会上平庸、低俗的审美观念划清界限的同时，也不断反思，警惕自身的和光同尘的习气。书法家回归西汉扬雄“书，心画也”及其后许多至理名言，包括梁启超所说，从表现个性的立场看问题，“各种美术，以写字为最高”。现当代的书法实践证明，先哲的智慧今天仍在引领我们行进，决不因为“与时俱进”而减退。书法艺术应当以本体为核心确立文化价值取向，在确认本体的恒定性中实现全方位的可持续发展。

纵观历史，中国书法的繁荣期处于汉字字体变化的时代。书体非字体，以字体划分书体只能在相对的意义上成立。书法史，就其本质来说是书法风格的演变史。然而书体变化以汉字为载体，所以字体的变化成为书体变化的原始动力。我国魏晋时代，各种字体完备，隶书向楷书转化，出现了王羲之为代表的大宗师。到唐代，楷书、行草书完全成熟，又推动书法臻于法度齐备严整的局面。反视当今，我们再也不可能期望新的汉字字体出现了，从绝对的意义来说，我们不可能再现晋、唐辉煌。但是，我们的书法家自有聪明才智，事实是我们今天可资取法的前人遗产比以往时代多得无可胜计。甲骨文的发现，仅是1899年的事情；西域汉晋简牍文书的发现，始于1901年。共和国成立以来，我们有幸看到大量新发现的古代金文、文书、经书、陶文、砖瓦文、印玺，还有流散在民间和国外的文物……先人梦不到的书法遗产，以精致的现代印刷术令人大开眼界，对提高书法艺术起到了有力的推动作用。如果说清代碑学兴起冲破了单一的帖学末流的樊篱，将书法从一元推进到多元，那么今天我们面临的是一个真正开启多元的时代。书法天地不但远远超出了传统意义上的帖学与碑学，而且历史上各种形态的书法与字体都值得继承发扬。多元化的意义，重要的不在于摹仿多种字体与书风，而要善于融会贯通，独辟蹊径。整个书坛的多元化，将因尊重和发扬书法家的个性而得到实现。为此，理论认识有待提高，历史形成的惰性有待克服，尤其是需要长期不断的创造性的实践。书法每前进一步，都是书法家与广大受众共同努力的结果。从长远看，复兴期30年实在为时太短。我们面临的嬗变，得失之间也不能简单化。比如书界常说的西方文化对中国传统文化的“冲

击”，诚然给书法带来不利影响，但是也要看到有利的一面。西方抽象派艺术与中国书法不属同一个源头，从“流”的意义来说，两者可以并且已经在互相借鉴。至于本来就与书法同源的中国画，我们的借鉴、融合还很不够。书法艺术的专业化，可能使我们变得狭隘。书法如果在深层次上借鉴、融合各种门类的造型艺术以至表演艺术等等，可能会启示新的创造。古典书法仍将长期保持它的魅力，长久不衰；新的创造不脱离书法本体，而是在书法宏大的肢体上增添新的枝叶。为此，既要有理性探讨，又要有赖长期艰苦的实践，在探索中前进。

时代决定今日中国书法的艰难，也启示中国书法新的里程。总结为了提高，回顾有益前瞻。大约两年前，李一君毅然提出编撰《共和国书法大系》的设想。李一君以他的学识、胆量和勤奋，与课题组同仁一起，广泛联络书法界人士，在共和国60周年的今天，献出煌煌六卷本巨著，含《书史卷》、《书家卷》、《篆刻卷》、《书学卷》四大部分，近160万字，其中50万字的《书史卷》自成专著，全面论述共和国60年书法，远观近察，纵横有度。举凡60年间各个时期书坛重要人物、事件、活动，书法创作、研究、教育、内外交流等均有专门论述。六卷之间相互呼应，互为补充。披览全书，编者意在为共和国书法写下全方位的信史。但著者不以此为止善，还期待到共和国70周年之际将本书修订并出版续编，著者的宏图大略和历史使命感昭然可见。

“后之视今，亦犹今之视昔”。今天我们阅读唐代张彦远的《历代名画记》与《法书要录》，感佩著者的眼光与历史功迹。张彦远自谓“有好事者得余二书，书画之事毕矣”。《法书要录》收录自汉至唐书论书史相当广备，为后来者提供了不可再得的第一手资料。今天我们读到的《共和国书法大系》，记载评述历史的一个断面，虽然远不能比《法书要录》如此漫长的历史跨度，但遥接古人，后启来者的功劳也是值得称道的。《法书要录》所收南朝宋王愔《文字志》列秦、汉暨魏、吴、晋、宋、齐、梁、陈共书家147名，这段历史大约800年之久。而今天我们读到的《共和国书法大系》却从60年中遴选出600名书法家和309名篆刻家。我们诚然有了繁荣，然而要懂得数字充其量只有相对意义，更重要的是不要忘记我们处身信息爆炸时代，历史将会筛选淘沥。我们的后人再过几十年、几百年回望今天这段书法历史，会站在新的高度进行评价。

（沈鹏：著名书法家，中国书法家协会名誉主席）



目录

当代篆刻艺术概述

———— 1

篆刻家作品图录

齐白石

———— 19

黄宾虹

———— 20

童大年

———— 21

高时显

———— 22

黄葆戉

———— 23

王福庵

———— 24

楼村

———— 25

马衡

———— 26

李健

———— 27

马一浮

———— 28

邓尔雅

———— 29

谢光

———— 30

吕凤子

———— 31

寿玺

———— 32

高时敷

———— 33

唐醉石

———— 34

简经纶

———— 35

杨仲子

———— 36

谈月色

———— 37

马公愚

———— 38

潘学固

———— 39

容庚

———— 40

董作宾

———— 41

翟树宜

———— 42

王献唐

———— 43

宁斧成

———— 44

潘天寿

———— 45

钱瘦铁

———— 46

王个簃

———— 47

陈子奋

———— 48

邓散木

———— 49

刘淑度

———— 50

蔡易庵

———— 51

秦罅生

———— 52

沙孟海

———— 53

朱复戡

———— 54

陈君藻

———— 55

方介堪

———— 56

冯康侯

———— 57

张鲁庵

———— 58

丁衍庸

———— 59

商承祚

———— 60

陶寿伯

———— 61

诸乐三	62	周菊吾	85	吴 朴	108
来楚生	63	陈大羽	86	杨白甸	109
周铁衡	64	刘博琴	87	方去疾	110
傅抱石	65	叶隐谷	88	秦士蔚	111
马万里	66	唐炼百	89	王京盦	112
陈巨来	67	谢梅奴	90	曾右石	113
韩登安	68	金意庵	91	林 近	114
罗福颐	69	蒋维崧	92	苏 园	115
张寒月	70	沙曼翁	93	汪新士	116
邹梦禅	71	矫 毅	94	江成之	117
金禹民	72	陈左黄	95	李伏雨	118
朱其石	73	叶一苇	96	吕 迈	119
丁吉甫	74	仲贞子	97	孙太初	120
顿立夫	75	罗叔子	98	王北岳	121
齐燕铭	76	许亦农	99	康 殷	122
钱君匋	77	游丕承	100	刘 江	123
叶潞渊	78	张 邯	101	潘德熙	124
赵 林	79	李滋煊	102	苏 白	125
余任天	80	孙其峰	103	王梦凡	126
潘主兰	81	周节之	104	谷有荃	127
冯建吴	82	单晓天	105	李 立	128
黄文宽	83	高式熊	106	杨鲁安	129
曾绍杰	84	王一羽	107	马国权	130



徐无闻	131	傅嘉仪	154	王冰石	177
邹振亚	132	熊伯齐	155	吴子建	178
马千里	133	袁道厚	156	徐云叔	179
徐叶翎	134	朱关田	157	陈国斌	180
丁茂鲁	135	董宏程	158	韩焕峰	181
吴振华	136	哈普都隍明	159	金中浩	182
徐银森	137	薛平南	160	陆 康	183
张耕源	138	吉欣璋	161	孟庆泰	184
韩天衡	139	蒋永义	162	孙家潭	185
刘承闾	140	黎伏生	163	童辰翊	186
陈礼源	141	李刚田	164	王 镛	187
任全书	142	林公武	165	言恭达	188
徐 畅	143	刘欣耕	166	朱昆明	189
林剑丹	144	马亦钊	167	安多民	190
林 健	145	茅大容	168	陈宝全	191
余 正	146	童衍方	169	邓昌成	192
周玛和	147	杨坤炳	170	邓代昆	193
祝 竹	148	赵彦良	171	段玉鹏	194
柴建方	149	陈穆之	172	梁龙巴	195
陈复澄	150	陈身道	173	刘一闻	196
金鉴才	151	陈兆育	174	刘征兵	197
马士达	152	黄德琳	175	吴天祥	198
陈茗屋	153	黄 惇	176	徐谷甫	199



赵 熊	200	白 廉	223	罗光磊	246
潘锡仁	201	朝洛蒙	224	童 迅	247
朱成国	202	陈 浩	225	王健强	248
石 开	203	翟万益	226	萧高洪	249
查仲林	204	陈振濂	227	燕守谷	250
舒文扬	205	王 集	228	张 铭	251
苏金海	206	吴承斌	229	陈道义	252
徐梦嘉	207	张 伟	230	陈 平	253
周仰谷	208	李 壮	231	傅永强	254
祝遂之	209	包根满	232	葛冰华	255
铸 公	210	黄连萍	233	冷 旭	256
崔志强	211	刘绍刚	234	刘彦湖	257
李 早	212	骆芃芃	235	沈颖丽	258
孙慰祖	213	唐泽平	236	王 晨	259
徐正濂	214	吴 莹	237	张 树	260
郭 强	215	阴凤华	238	蔡大礼	261
贾 鹏	216	曾 翔	239	陈明德	262
蒯 宪	217	张跃飞	240	戴 武	263
缪永舒	218	柴有炜	241	洪 亮	264
涂建共	219	陈威光	242	矫 健	265
谢钦铭	220	陈 远	243	李洪义	266
徐利明	221	傅 舟	244	梁晓庄	267
张遴骏	222	刘 恒	245	魏永年	268



杨秋平	269	谢小毛	292	谢长伟	315
张一农	270	徐庆华	293	翟卫民	316
周 斌	271	许雄志	294	高庆春	317
陈大中	272	张 继	295	汪永江	318
甘海民	273	蔡树农	296	李 强	319
岐 岖	274	程凤子	297	鹿守章	320
魏 杰	275	戴 文	298	张弓者	321
张 索	276	冯宝麟	299	祝培良	322
赵海明	277	古 泥	300	谷松章	323
朱培尔	278	蒋瑾琦	301	潘梦石	324
邹 涛	279	吕金柱	302	叶青峰	325
程少彦	280	马建钧	303	程迟生	326
方国梁	281	毛国典	304	徐 海	327
江继甚	282	桑建华	305		
康耀仁	283	吴自标	306	作者小传	328
来一石	284	张建智	307	共和国篆刻年表	353
刘洪洋	285	张炜羽	308	后记	386
刘楣洪	286	赵 明	309		
明 瓚	287	柳晓康	310		
容 铁	288	马国栋	311		
苏剑君	289	王 徽	312		
王 丹	290	王亚洲	313		
谢鸿雁	291	吴砚君	314		



当代篆刻艺术概述

范正红

在世界艺术之林，篆刻是深具中国传统文化特色的艺术；以中国的思想与理念衍生出的这门艺术，其精湛之处、魅力所在确实不可名状，难以言表。篆刻艺术的发展道路较之中国的其他艺术也是很独特的：篆刻是刻印的艺术，中国的印章历史非常悠久，它并不一定比殷商甲骨文的历史短；在漫长的岁月里，印章一直是作为“凭信”而存在的，“信”是印章的第一功用。虽然“古玺”、“秦汉印”在我们后世篆刻家们的眼里有着崇高的艺术价值，它们的确精美异常，但在当时仍然是作为“凭信”的工具，没有蛛丝马迹的史料得以印证其拥有独立的审美功能，我们得到的信息可能有些遗憾，“秦汉印”的确做得美轮美奂，但它们并无“篆刻”的目的存在。制作印章的历史是一直就没间断过的，对于以诚信为本的中华民族，印一直就是社会生活中的重要内容，它有着浓重的文化内涵。直到元明时，文人们得以亲手在软硬适度的石材上刻印，他们把传统文化的艺术情愫在刻印的过程中逐渐积累起来，形成了一门新的刻印艺术——篆刻。值得关注的是篆刻艺术从它蒙生之时，在艺术表达方式上即主动而自觉地接绪于秦汉，使之从一开始即与古老的印章浑然一体，而源远流长。篆刻艺术以“秦汉”为宗，进而表现出鲜明的流派特色，而后若群星云列河汉，不断发展。篆刻艺术自身独立化的表现当以明代中后期的流派印风格的确立为发端；其艺术的发展进程又有鲜明的个性，明清的篆刻发展，使这一具有深刻文化渊源的新兴艺术得以形成系统和传承脉络，产生了诸如文彭、何震、丁敬、邓石如、吴让之、赵之谦、吴昌硕、黄士陵等创立的一座座艺术“高峰”。

回眸新中国成立以来60年的篆刻，与以往相比，无疑是这门艺术极为重要的一个历史阶段，这是一个在艺术观念和创作方式上的承前启后的时期，是一个崭新的跨越过程。这60年是一个波折、起伏的历程，最终篆刻艺术走向繁荣且在整体上向前跨越出“巨大



的脚步”。60年的时光在篆刻艺术的发展史上是不能算长的，但这一特定的阶段充满了转折和变化，给人启迪，催人深思；这样的过程必将在篆刻史的长河中产生深远的影响！

当代篆刻艺术60年，很明显地呈现出前后30年不同的两个阶段，由于1976年至1979年是一个转折的过渡时期，具体以文革结束的1976年底为界划分为前后两个时期，看上去更加严整、合理，前期有起伏波折，从过渡到发展再到文革中的篆刻事业的凋敝，又有着具体发展阶段的表现和特点。而后期则从复苏中走向热潮，并稳步走向繁荣与深入。总的来看，呈现出波浪式的前行与发展，这使得1949年以来的当代篆刻在前期的震荡之后，继之30年不断走向辉煌。

一、由民国过渡而来的新中国篆刻状况

新中国成立之后5年左右的时间，应该是篆刻艺术从民国自然延续和过渡的阶段。中华人民共和国的成立，使社会发生翻天覆地的巨大变化。由于篆刻艺术较之社会的主流意识具有特殊的稳定性，因此它在社会变革的浪潮中保持了平稳的惯性，没有对其产生大的影响。民国是一个充满战乱和动荡的时代，也是一个奇异的时代，就篆刻的状态而言，我们决不能低估了这一阶段，不论是什么原因，民国时有一批杰出的篆刻人才。通观民国的篆刻，吴昌硕的影响无疑是最大的，虽然他是由清跨入民国的篆刻家，且在1927年即已辞世，但他开创的雄浑苍厚的印风成为民国篆刻之风的主流；黄牧甫、赵叔儒印风也是这一时期两支强劲的力量；齐白石以他劲健、爽直、大刀阔斧的新风独树一帜，大有后来居上之趋势；当然，传统的浙派依然有着分量很重的一席之地；民国年间也不乏一些个性鲜明的篆刻艺术家，但从影响力上则远不及以上诸印风。新中国成立之初的时间里，篆刻艺术创作基本延续了民国的格局，并无大的变化。吴昌硕体系的篆刻风格相对仍占主流，吴氏门人，如王个簃、诸乐三、吴涵（吴昌硕次子）及楼村等，在篆刻表现的手段和气息上都较为严格地继承了吴氏的衣钵，使吴昌硕雄浑苍茫朴厚的印风在新中国的初期得以不断地体现，他们的活动区域主要还是集中在上海、江浙一带，但其影响是深远的，作为传承吴昌硕印风的代表人物，他们的作用是无法替代的。应该指出的是，像钱瘦铁、来楚生等风格独具的大家，在建国之初的时段里依然是吴昌硕印



风的追随者、传承者，而朱复戡、邓散木等则于新旧社会交替之际，在吴氏的基调上进行了变异，形成了独自的面目与风格。朱复戡孩提时代即得吴昌硕提携，年轻时书法、篆刻驰誉海上，当时的风貌即秉承吴昌硕，可谓形神兼备。40年代后期，其篆刻以商周金文融会古玺之法，气息高古雄健，并参以三代吉金纹的装饰情调，独辟蹊径，而自成家数，此时其风格特征业已成熟。邓散木是新中国成立后影响广泛的篆刻家，他继承了乃师赵石的创作手法，以吴昌硕师法封泥之法的印章为契机，将其归整与修饰，无论是边还是线条都强化了规则性的表现，且针对吴昌硕生动灵活的艺术表现，以对比强烈的效果进行规范化与条理化。邓散木的创作范式从建国以来到改革开放初期在篆刻界一直有着很大的影响力，他所著的《篆刻学》遗稿在1981年出版，对当时的印坛产生了相当大的影响。黄士陵印风以其清雅简静而与吴昌硕印风形成鲜明的对比。由民国而来的黄氏印风的传承者和追随者将其艺术带入新的时代，如邓尔雅、寿玺、冯康侯、黄少牧以及乔增劬的传人蒋继崧等，形成了一支实力强劲的力量。寿玺是民国年间在北方篆刻界最具影响的人物之一，他从杂俎多家归至于黄士陵之法有一个过程，但他最终将黄氏之风格糅合进自己的禀性，自成一家且产生了重大的影响。寿玺对黄氏印风的传播也有着突出的作用，只是他在新旧中国的更替之际便离开了人世。冯康侯的篆刻面目在形式上趋于多样化，但其突出的手法和趣味无疑还是得力于黄士陵。黄士陵曾游于南粤，而冯康侯正是在这里祭起黄士陵的“大旗”，成为黄氏风格代表人物之一的。邓尔雅继承黄士陵印风的雅洁、清劲，于黄氏金文古玺一路衍化开来，且着力于深化。他立足粤地，于黄氏印风的弘扬有着重大的贡献，在建国之初，堪称黄士陵印风的代表性人物。黄少牧为黄士陵之子，是一位黄士陵印风的典型守成者，他恪守黄氏家法而不逾雷池，只是于韵味和神采处稍逊于乃父。但从黄氏印风的传承来看，他对黄士陵一路印风在新中国篆刻领域的发展也有着突出的作用。赵时柁（叔孺）在民国的印坛上是与吴昌硕一时“瑜、亮”的人物，其篆刻的影响力是很大的。赵氏以其细腻、淑雅的工细印风成为当时与吴昌硕并论的篆刻体系。建国之后，赵氏印风突出的代表人物当推陈巨来、方介堪。陈巨来在赵氏风貌之上更加精雅，尤以精湛、淳雅的元朱文而闻名于世，堪称新中国建立之后细致印风之翘楚。方介堪则以气格高雅安闲在赵氏印风之下彰显个性，特别是鸟虫篆印的创作，以其独到的手法，华丽间见文雅静穆而特色鲜明。叶丰、张鲁庵也是赵氏印风之下有突出成就的篆刻名家，自成门户，影响深远。浙派依然是篆刻领域的强劲力量，王福厂在民国之际于印坛就已确立了崇高的地位。新中国成立之际，除



王氏之外，唐源邨也是浙派的重要人物。王福厂弟子如韩登安、谈月色、吴朴堂等以其精湛的技艺在弘扬浙派及王氏印风方面作出了突出的贡献。

沙孟海、钱君匋同是这一时期的重要篆刻家，他们并非师事一门，而是糅合不同风格而自成一格。沙孟海既是吴昌硕的弟子，又为赵叔孺的门下，其印风兼工带写，允执“吴”、“赵”其中，格调醇雅、深厚而不失文秀，品质优异而独出机杼。钱君匋以兼融吴让之、赵之谦、吴昌硕、黄士陵为旨意，而后自成面目，但从总的来看，钱氏与吴让之、黄士陵工细一路印风更为贴近。

简经纶是民国年间一位优秀的篆刻家，特别是他以甲骨文入印的创作实践，取得了可贵的效果。可是他同寿玺、高时显等在新中国成立不久便已去世，但他们的风格和造诣对新中国的篆刻艺术产生了深远的影响。

吴昌硕、黄士陵、赵时柁、齐白石等是清至民国年间开宗立派的大家，但齐白石是这四位最具代表性的大师级篆刻家中唯一生活到新中国的人。在民国向新中国过渡的时期，齐白石当然是分量最重的篆刻家，因而，他在这一阶段也是影响最大的篆刻家。齐氏爽健豁朗的单刀，强烈的布局安排，成为这一时期突出的篆刻流风，产生了一大批追随者。从建国至50年代中叶，篆刻艺术是由民国向新中国的自然过渡时期，整体格局基本是民国的延续。篆刻艺术活动在这样的过渡时期十分稀少，而篆刻力量的地域性也很集中，主要是江浙与京沪地区，其他地区则较为沉寂。值得注意的是，这一时期一批由大陆到台湾的篆刻家，在台湾同时传承着民国时的篆刻脉络，诸如王壮为、陶寿伯、曾绍杰、王北岳等，成为台湾篆刻界的代表人物，为台湾篆刻事业的发展做出了突出贡献，这时篆刻家的交流以个体间私下为主，从全国来看，篆刻创作队伍人员偏少，但这时的篆刻艺术创作的整体水平并不低。

二、篆刻艺术新发展的酝酿与萌动

当新中国走向平稳之后，整个国家由新民主主义革命迈入了社会主义建设的热潮中，这时期的篆刻家们大多充满了创作的热情，思想也得到了新的洗礼，在对待篆刻的理念上较之旧时有了大的变化。从50年代中叶到60年代中叶，篆刻艺术有了稳步发展，整

体呈现出一种不断兴旺的势头，从民国过渡而来的篆刻家们的个人风貌日趋成熟。在这样一个时间段里，齐白石与王福厂是两位大师级的人物，但他们先后在50年代下半叶和60年代中叶去世，对篆刻界来说是难以弥补的巨大损失。这一时期的篆刻表现出了可贵的发展趋势，在创作方面无论是艺术的表现力还是创作的内容都有着新的气象。王福厂、方介堪、沙孟海、王个簃、来楚生、韩登安、吴朴堂、邓散木、叶丰、金禹民、罗福颐、罗叔子、唐醉石、马万里、马公愚、朱复戡、宁斧成、方去疾、高式熊、娄师白、钱君匋、钱瘦铁、陈巨来、诸乐三、齐燕铭、陈子奋、蒋维崧、陈大羽等等，他们是这一时期创作上具有代表性的人物，其中有些篆刻家在这时表现出艺术的飞跃而显得尤为突出。钱瘦铁在民国年间即是一位著名的篆刻家了，有“江南三铁”之一的美誉，但其主要风貌一直笼罩在吴昌硕印风之下，他个人突出的篆刻风格和成就，形成于这一个时期。钱瘦铁晚年在吴昌硕雄浑老辣之外，糅入了真气弥漫而凝练的气质，自然之处耐人深味，大气而缜密，可谓这一时期取得新境界的一位突出的大家。马万里也是这一时期充分表现出新水平的篆刻家，他的印章以汉印为本，朗健而凝重，在汉韵之下崭露出自己的鲜明个性和特征，当推此时个性突破的高手。宁斧成创作手法上显然是受到了齐白石一路的启发，其治印猛利而异样，有着强烈的个性，只是所追寻的方向与今天人们对篆刻的理解似有差异，但他勇于创新的风貌给人留下了深刻的印象。罗叔子以黄士陵为基调，刀法细致而清健，以富于装饰的结构章法而独具一格。罗福颐则是一位严守汉印工致一路的代表人物，他对汉印的追求非常细致，其本人是研究印学的专家，印章作品表现出深厚的功力，在诸多印风中，可称其为恪守规整汉印的代表。以学者而闻名的诸如容庚、商承祚、蒋维崧等在篆刻方面表现出强烈的书卷气，也成为这一时期不可或缺的重要力量。而一批杰出的国画家，对篆刻艺术也投入了不小的功夫，并取得了突出的成绩，为篆刻艺术的发展起到了难得的推动作用。继黄宾虹之后，诸如陈半丁、潘天寿、傅抱石、白蕉、陆维钊等在篆刻方面皆有不俗的表现。

篆刻艺术新发展的萌动迹象还突出表现在组织与活动方面。1956年北京成立了中国金石研究社筹备组；1957年上海中国金石篆刻研究会成立；在杭州以张宗祥为主任的西泠印社复社筹委会成立；1960年以胡小石为会长的江苏省书法印章研究会成立；1961年上海中国书法篆刻研究会成立，由沈尹默担任主任委员；1961年台湾成立海峽印社；1962年香港成立南天印社，由冯康侯任社长；1961年东湖印社在武汉成立，推举唐源邨为社长，这是建国后继西泠印社之后另一具有广泛影响的印社。