

唐宋以来，书家学篆视《石鼓文》为正宗，其浑穆的体态、钢筋铁骨的线条、方正严谨的结体为篆书的学习提供了丰富的养料。特别是碑学兴盛的清代，杨沂孙、吴大澂、吴昌硕等人都曾于《石鼓文》得益，但以数十年精力临习不怠并终至专精独擅者，当数吴昌硕……

「从兹刻画年复年，心摹手追力愈努」 吴昌硕的《石鼓文》及其篆书艺术

《石鼓文》是一组镌刻于鼓状石头上的篆书文字，是中国现存最早的一组刻石文字。其书体属于大篆，以四言诗的体裁记述秦君狩猎之事，又名「猎碣」。（对石鼓的雕凿年代，诸说不一，现多认为系战国时期秦国物，原石现藏故宫博物院）内容反映了当时社会的政治、经济、文化状况，具有重要的史料、文学及书法价值。在文字发展史上，《石鼓文》是篆书承前启后的重要纽带，作为从金文向小篆发展的过渡形态，它既是研究先秦文字演变脉络的重要资料，也是学习篆书的上

好范本。

《石鼓文》结字严谨端庄，笔画的走向和疏密布白已有严格的法度，偏旁部首的写法和位置也基本固定。章法上排列齐整，直成行，横成列，均匀有致。字的主要结体方正平稳，尽管还残留有西周金文的遗绪，但体势上已经与金文截然不同。点画起止丰腴饱满，转折圆转流畅，线条坚劲挺健。笔法刚柔间济，字体浑厚雄劲，既肃穆庄严，又自然潇洒。历代书家和书论家皆推崇《石鼓文》书法。张怀瓘赞曰：「体象卓然，殊今

异古。落落珠玉，飘飘缨组。仓颉之嗣，小篆之祖。」「乃开闢古文，畅其威锐，但折直劲迅，有如镂铁，而端姿旁逸，又婉润焉。若取于诗人，则雅、颂之作也。」（张怀瓘《书断》）

唐宋以来，书家学篆视《石鼓文》为正宗，其浑穆的体态、钢筋铁骨般的线条、方正严谨的结体为篆书的学习提供了丰富的养料。特别是碑学兴盛的清代，杨沂孙、吴大澂、吴昌硕等人都曾于《石鼓文》得益，但以数十年精力临习不怠并终至专精独擅者，当数吴昌硕。

吴昌硕临《石鼓文》版本考证

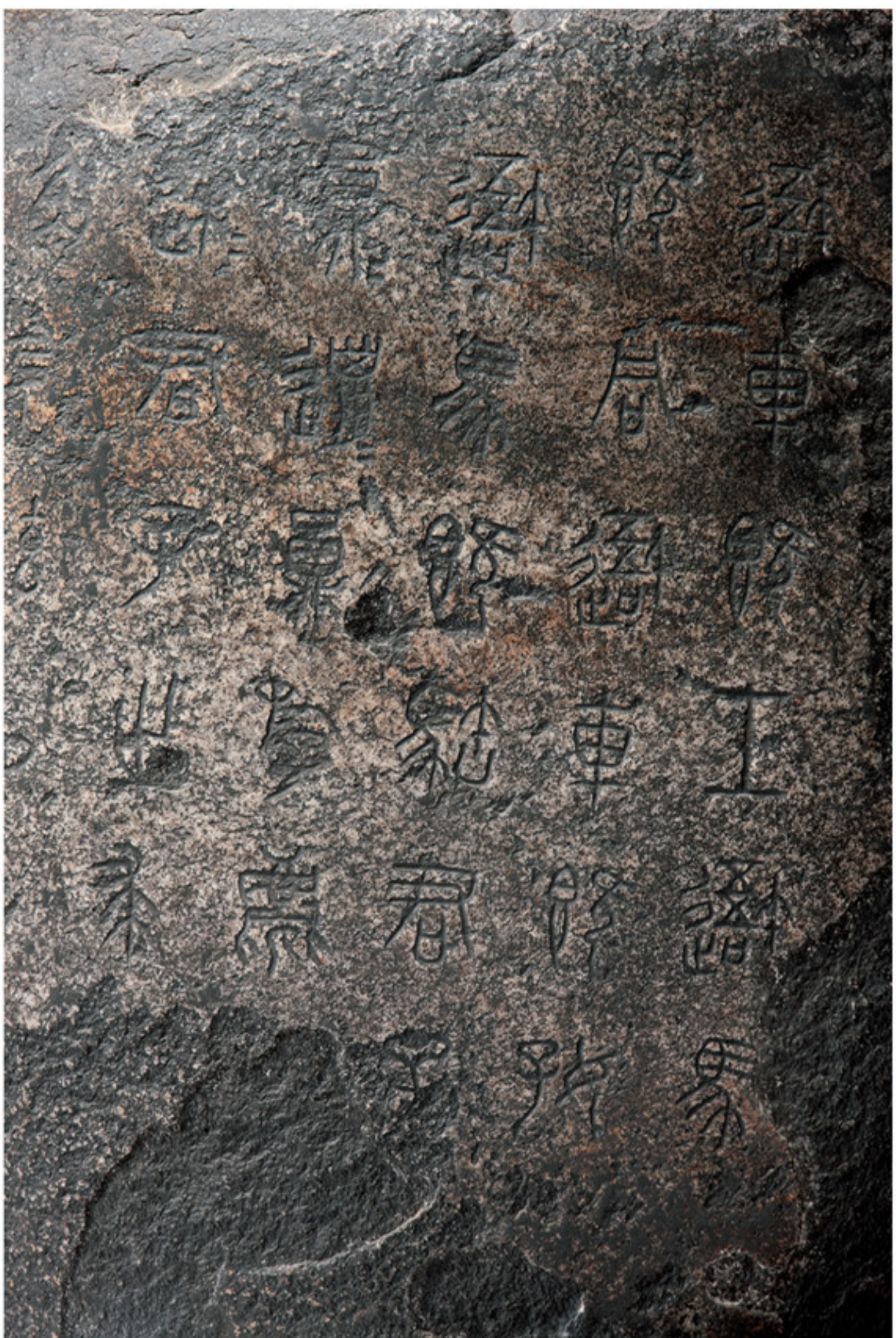
吴昌硕（一八四四年，一九二七年）的书法以篆书为最，他四十三岁时（一八八六年）得好友潘钟瑞（瘦羊）所赠《石鼓文》，自此临习不懈，并成为其书法艺术实践中核心的内容。对于吴昌硕所临《石鼓文》的版本，说法不一，或曰石鼓原石拓本，或曰系阮元的翻刻。其实他对于两种拓本都进行过临写。

在吴昌硕的《缶庐诗》中，有一段《瘦羊赠汪郎亭司业鸣銮手拓石鼓精本》的诗文：

郎亭翦水洗石鼓，毡蜡登登忘辛苦。天一阁本付劫灰，楮墨如此前无古。更喜残字经搜剔，欲媲麟经存夏五。颇怪当日向传师，磨缺珊瑚何莽卤。白科未掘先作白，碎玉剖珠咎谁主。郎亭好古兼好事，神物谓不一二数。太学有公不寂寞，讲解切磋日卓午。鼓高尺余类柱础，想见拓时肘着土。心仪文字十余载，思得翠墨悬环堵。瘦羊博士今斯翁，下笔欲刺生龙虎。谓此石刻史籀遗，伯仲孰般与曾簠。嫌我刻印奇未能，持赠一助吴刚斧。虽较明拓缺「氏鲜」，胜处



战国秦 石鼓（第二鼓局部）
故宫博物院藏



战国秦 石鼓（第一鼓局部）
故宫博物院藏

分明露钗股。韩歌苏笔论久定，欧疑万
驳辨何补。昌黎楮本今难求，有此精拓
色可舞。仪征让老虞山杨，作者同时奉
初祖。邵亭莫叟尤好奇，倔强出之翻媚
妩。后学入手难置辞，但觉元气培脏腑。
从兹刻画年复年，心摹手追力愈努。（吴
昌硕《缶庐诗》）

在吴昌硕的诗中，并未明确谈到潘
瘦羊所赠拓本到底是何种版本，只是在
「虽较明拓缺『氏鲜』，胜处分明露钗股」，
「昌黎楮本今难求，有此精拓色可舞」
句中，讲到唐代拓本不可再得，所临之
本较明拓缺考据「氏鲜」二字。「氏鲜」
二字是鉴定《石鼓文》拓本的重要考据，
通常会以此二字不损者定清初以前拓本。
因此潘瘦羊所送「精拓本」不是明代拓
本可以确定，但为清代原石拓本，还是
阮元的翻刻本，却不明了。

根据吴昌硕的诗文，考证此帖拓
帖人「郎亭」，对版本鉴定当有所帮助。
郎亭乃汪鸣銓（一八三九年—一九〇七年）号，
汪氏字柳门，一号皕亭。钱塘（今杭州）人，
同治进士。精于《说文》之学，能篆书。
清光绪间任国子司业，官历史部侍郎。

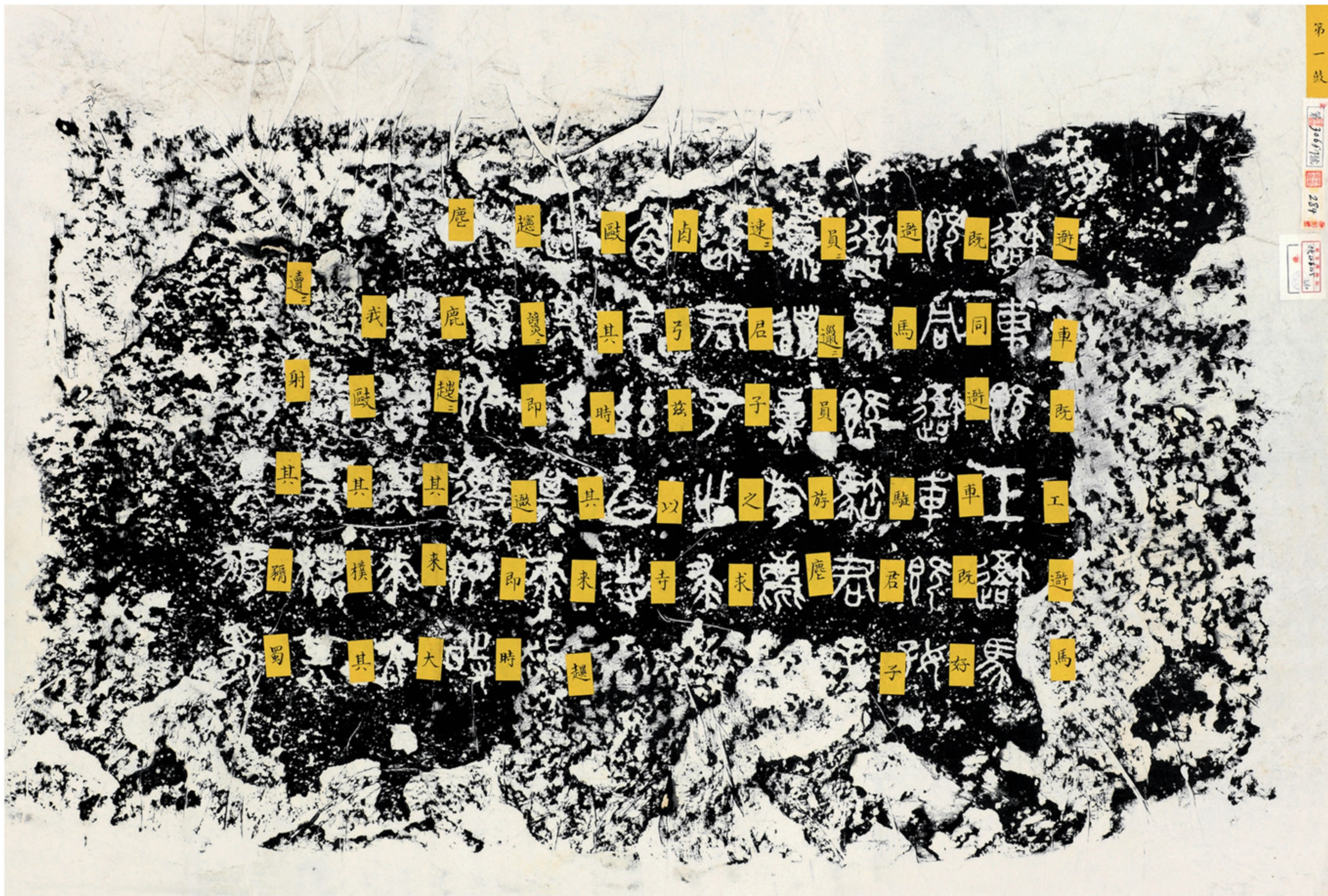
从石鼓存放地点看，秦碣唐时从陕

西出土，后几经辗转迁至北京，到一九
三三年，一直被放置于国子监。高宗弘
历曾立重栅加以保护，并重摹十鼓置于
孔庙大成门内。（北京孔庙是元、明、清三
代祭祀孔子之地，建于元大德六年（一二〇二年），
与国子监毗邻，有持敬门相通）吴昌硕诗句
「太学有公不寂寞，讲解切磋日卓午」
中的「太学」，即国子监。太学与国子
学（国子监、国子寺）名称虽异，历代制
度也有变化，但俱为最高学府。明清仅
设国子监，为教育管理机构，兼具国子
学性质。清光绪三十一年（一九〇五年）
设学部，国子监渐废。

《清史稿》有汪鸣銓的记载，提
到他任司业一职：「同治四年（一八六五
年）成进士，选庶吉士，授编修。迁司
业。……历督陕甘、江西、山东、广东
学政，典河南、江西、山东乡试，颇重
实学，号得士。光绪三年（一八七七年），
父忧归，服阙，起故官。」（汪鸣銓光绪
二十年（一八九四年）奉诏行走总理各国事务衙
门，逾年（一八九五年），因以奏对失旨，革职
废置终身）江苏吴县曾出土过汪鸣銓的墓
志铭，叶昌炽撰文，其文有「以母忧去
官服，除授司业」语（见《诒授光禄大夫前



战国秦 石鼓（第二鼓）拓片
清拓
故宫博物院藏



战国秦 石鼓（第一鼓）拓片
清拓
故宫博物院藏

吏部右侍郎总理各国事务大臣鲍亨汪公墓志铭》。

《清史稿》记载「父忧归」，墓志铭曰「以母忧去官服」，有出入，应以墓志铭为准），证明汪氏确实担任过国子司业。墓志铭尚有一段关于《石鼓文》的记载：

公平生论学宗旨谓经义，非训诂不明，训诂必求。诸六书、说文，其津逮也。又谓小篆生于大篆，成均十碣，尚为岐阳遗迹，监视洗拓，以飨学子，得者宝藏踰于百年前旧拓。

这段文字中的「岐阳遗迹」，明显是指石鼓原石，而非乾隆帝或阮元的翻刻。所以潘瘦羊赠与吴昌硕的「精拓本」，即其充任国子司业时于光绪初年所拓的原石本。

关于吴昌硕临写阮元翻刻《石鼓文》，光绪三十四年（一九〇八年）他六十五岁时，应钱经铭之请临写《石鼓文》全文，文后自跋曰：

予学稼好临石鼓，数十载从事于此，一日有一日之境界。唯其中古茂雄秀气息，未能窥其一二。戊申秋杪获佳楮，亟临阮氏翻刻北宋本全文，其第八鼓尚存十二字之多，而今拓则无之。世存明初毡蜡，八鼓仅存一「敔」字，好

记载最早的拓本，浙江海盐张燕昌（张燕昌字芭棠，号文渔，又号金粟山人，生卒年未详，嘉庆间举孝廉方正。工书，嗜好金石）亦曾

摹刻，阮元认为张氏本「尚未精善」，于是重新镌石。

嘉庆二年（一七九七年）夏，细审天一阁本，复参以明初诸本，推究字体，摹拟书艺，刻为十石。除重文不计，凡可辨识者四百七十二字，置之杭州府学明伦堂壁间，使诸生究心史籀古文者，有所师法。十二年又摹刻十石，置之扬州府学明伦堂壁间，并拓二本为册审玩之，以杭州本为最精，扬州之本少逊也。

（阮元《杭州扬州重摹天一阁北宋石鼓文跋》）阮刻立于杭州府学者，卷首隶书标题「仪征阮氏重樵（摹）天一阁北宋石鼓文本」，后有阮元刻跋。其摹刻《石鼓文》，由于缺少岁月的磨砺，较原拓字迹规整、清瘦，现翻刻二石皆已无存。

具体到吴昌硕所临之本系阮刻杭州本还是扬州本，尚待确凿材料证明。但可以肯定的是，认为阮元《石鼓文》对吴昌硕早期书法影响颇多之说并不正确，这只是由于吴昌硕早年临习《石鼓文》，追求原拓风貌，谨守法度，因而

事者宝之，而不知骨董行中作伪赚钱耳。予曾咏二绝句云：柝械鸣鏐古意垂，穴中为白事堪悲。昌黎涕泪挥难尽，此鼓遂成没字碑。劫火已燬天一阁，宏文阮刻费搜罗。漫夸明拓存「敔」字，翠墨张皇雁鼎多。（录自吴昌硕篆书临北宋本《石鼓文》卷后自题，见《吴昌硕石鼓文墨迹》，上海书画出版社，一九七九年）

跋文明言临写之本为阮元翻刻北宋拓本。钱经铭，字寄蠡，江苏无锡人，一说江苏武进人，与吴昌硕、王一亭交好。其在帖后亦跋：「近世研精石鼓篆文，无过吴君仓硕。乃请临北宋天一阁本，存字足成十鼓，附以释文。」说明此帖的由来。又吴昌硕七十五岁时临《石鼓文》后的一段题跋曰：「右临阮刻北宋本猎碣字，余以笔墨为计活日日为之，而生平所临全部，与此仅有四本。用笔绵劲，较吾家山子让老似有所不逮也。」（许枚《吴昌硕临石鼓文及其笔法》，西泠印社，一九九八年）跋语表明吴昌硕确实临习阮元翻刻天一阁藏北宋本《石鼓文》。

阮元（一七六四年～一八四九年），字伯元，号芸台，又号擘经老人、雷塘庵主等，江苏扬州人，原籍仪征。乾隆五

书风与阮氏的翻刻本同样存在过于工整之弊而已。

吴昌硕的《石鼓文》书法及篆书成就

吴昌硕临习《石鼓文》，数十年锲而不舍，中年以后，篆书开始游离原先单纯的工整，作品中增添了先秦石刻的原始气魄。此时他在《石鼓文》的临习和创作上，大胆变革，熔冶三代钟鼎、刻石等文字的体势，用线条的分合聚散，笔画的粗细快慢，墨色的渴润变化，表现出强烈的韵律感和苍劲朴茂的意趣，最终形成了自己的面貌。他七十岁后的篆书作品，刚柔并济，古拙浑厚，气力更加突出。故宫博物院收藏一件吴昌硕七十二岁时（一九一五年）临写的《石鼓文》轴，内容为第三鼓《田车》篇，署款「吴昌硕」，下钤「俊卿之印」（朱文）、「昌硕」（白文）印。此作品笔法深沉浑朴，通过线条粗细的变化，增强了劲健之感，得《石鼓文》之形、意，又具自家风骨，是其临《石鼓文》书法的代表作品。

吴昌硕八十岁以后的篆书，布局

十四年（一七八九年）中进士，历官乾隆、嘉庆、道光三朝，多次出任地方督抚、学政，充兵部、礼部、户部侍郎，拜体仁阁大学士。他在浙任官十余年，其中乾隆六十年（一七九五年）至嘉庆三年（一七八八年）任浙江学政，嘉庆四年（一七九九年）至十年（一八〇五年）、嘉庆十二年（一八〇七年）至十四年（一八〇九年）两任浙江巡抚。阮元在浙期间，多次登上天一阁。他在嘉庆二年（一七一九年）登天一阁时重摹宋拓本，嵌置于杭州府学明伦堂壁间。嘉庆十二年（一八〇七年），又受扬州太守伊秉绶之嘱，重刻天一阁藏宋拓《石鼓文》十石，置扬州府学。

关于天一阁藏《石鼓文》，全祖望《宋拓石鼓文跋》曰：「范侍郎天一阁有石鼓文，乃北宋本，吴兴沈仲说家物，而彭城钱逵，以薛氏释音附之者也。钱氏篆文甚工，其后归于松雪王孙。明中叶归于吾乡丰吏部，已而归范氏。苍然盖六百余年矣，是未入燕京之拓本也。」（全祖望《鮑塘亭集》）

阮元赞曰：「天下乐石，以岐阳石鼓文为最古，石鼓脱本，以浙东天一阁所藏松雪斋北宋本为最古。」对于这部

疏朗，刚柔相济，超逸跌宕，苍劲酣畅。他在篆书中掺入行书笔意，既体现出古拙苍茫的金石气，又有流畅自然的书写感。吴昌硕把临摹《石鼓文》视为实现创作的途径，临其形却不为形所困，重在求其神，目的是学习古人的经验，创造出具有个性特点的艺术风格，在不懈的努力当中诠释着自己对书法艺术美的理解与追求。

吴昌硕的篆书作品有整幅临摹的《石鼓文》，也有以《石鼓文》文字集成联语书写的对联。将石鼓原拓与吴昌硕的《石鼓文》作品对比，可以发现他对书法笔画构架的合理布局 and 借此能够造成的审美效果的深入了解，已经转化为笔端崭新的跃动。他笔下的《石鼓文》主要特点是：变整饬为错落，改平势为欹侧。左右结构的字，设计成右高左低的形态，增加了活泼的效果；采金文之特点，令字体奇古生态，改变原来对称平衡的结构，布局参差错落，突出了字间的融合与交流，汲取小篆的纵长体式，加强了笔画竖长与横短的对比，既有雄强浑穆之气，又具秀美和灵动。他遵循篆书藏锋入笔、中锋行笔的原则，止笔



清 吴昌硕 篆书临石鼓文轴
故宫博物院藏

以提为主，间而用顿，圆中寓方。同时
饱用酣墨，间杂枯笔，故而表现出雄浑
厚实、凝练遒劲，气势恢弘的风采，透
出浓郁的金石气，蕴含着聚于中而形于
外的精神力量。

任何一种文化的发展都是建立在借
鉴和吸收传统的基础之上，书法家们在
深入学习传统的过程中博采各家之长，
融会贯通，勇于创新，从而形成自己的
个性特点。康有为在总结自己的学书体
会时说：“吾尝学《琅邪台》、《峰山
碑》无所得，又学李阳冰《三坟记》、



秦 李斯 泰山刻石
明拓
故宫博物院藏

《拙先莹记》、《城隍庙碑》、《庾贵
德政碑》、《般若台铭》，无所入，后
专学邓石如，始有入处。……近乃稍有
悟入处，但以《石鼓》为大宗，钟鼎辅之，
《琅邪》为小宗，而西汉分辅之。……

合篆、隶陶铸而为之，奇态异变，杂沓
笔端，操之极熟，当有境界，亦不患无
立锥地也。”（康有为《广艺舟双楫》）从
这段文字中，可见书法家的学书历程和广
博吸取古代优秀文化精髓的重要性。

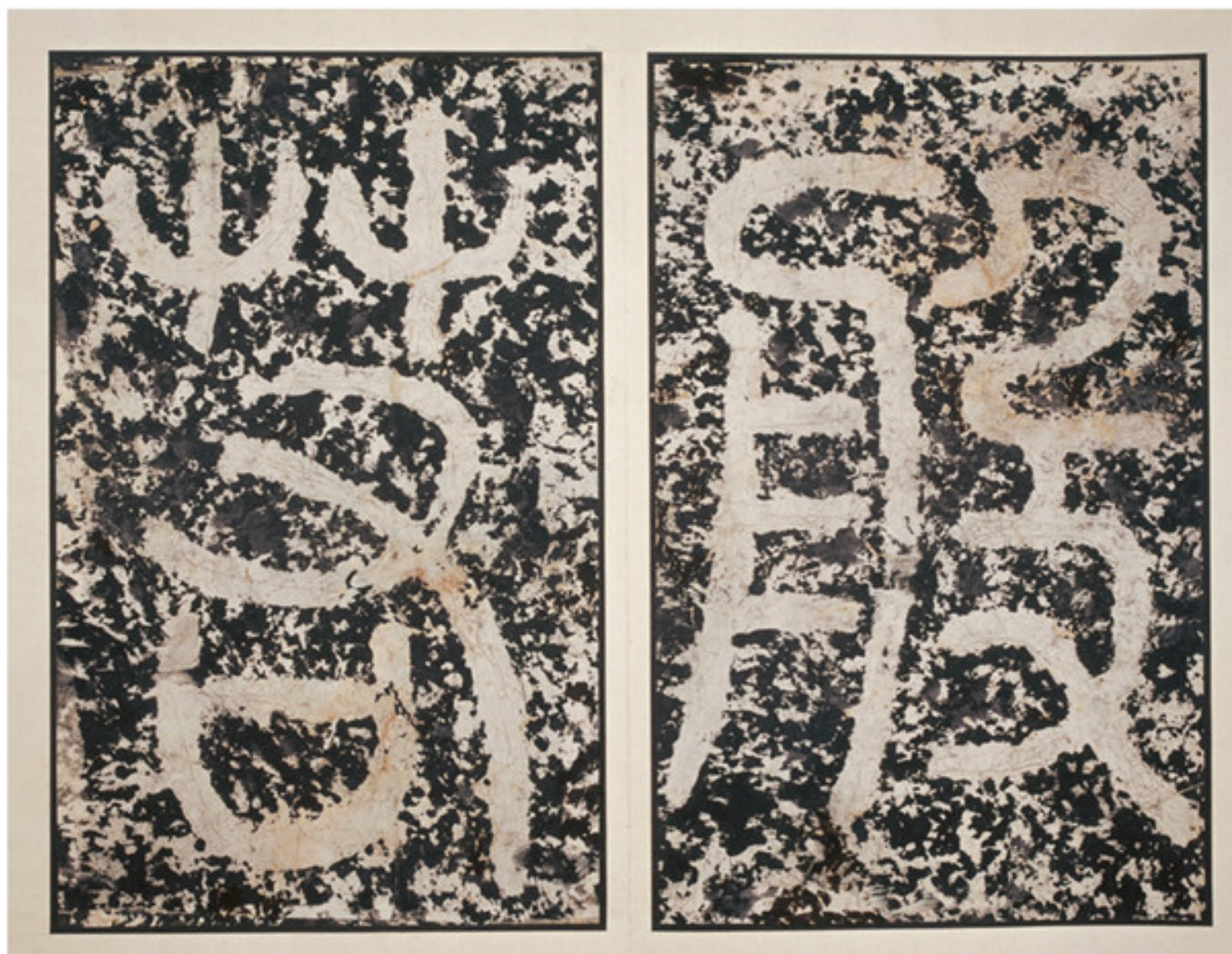
李斯是秦代的篆书名家人，他在主张
大篆字体的改革、厘定、书写及推广小

篆过程中可谓功臣，被后世称为「小篆
之祖」。秦始皇时期的《泰山刻石》等
七刻相传皆为李斯书，其书法对后世影
响很大。

小篆的文字规范化为清晰地表达
文字意义带来了方便，但它的艺术性和
文字形态的生动性、趣味性却有所丧失，
这点我们可以从书写小篆的另一个代表
人物李阳冰的作品中看出。篆书自秦汉
以后，逐渐走向衰落，唐代书法达到空
前繁荣，篆书也得以复兴。据文献记载，
欧阳询、殷仲容、卢鸿一、卫包、李阳

冰、颜真卿、瞿令问、袁滋等人皆擅长篆书，李阳冰是唐代声誉最高的篆书家之一。故宫博物院藏有李阳冰书迹拓片《缙云县城隍庙记》、《怡亭铭》、《栖先茔记》、《李氏三坟记》、《般若台铭》等数种，代表了其小篆的风格特点。从流传书迹看，李阳冰的小篆，与秦代《峰山刻石》（又称《峰山碑》，秦始皇二十八年（公元前二一九年）东巡登峰山立，早毁。传世者为宋淳化四年（九九三年）郑文宝以南唐徐铉摹本重刻于长安者）的风格更接近。其书法易秦篆的端庄凝重、圆润肃穆，为匀停工稳、瘦硬姿媚，人称「玉箸篆」。后世论者言「其笔法出于峰山，仅以瘦劲取胜」（康有为《广艺舟双楫》），「唐之李阳冰徒以瘦硬见长，略无古意」。〔丁文隽《书法精论》〕

从书法发展史看，李斯的小篆标志着篆书的形式与法度构建的完成，但篆书也随着应用范围的缩小而逐渐丧失了活力。在唐代崛起的书家群体中，篆书家往往通过学习本朝书家的风格而间接学习传统，以少数代表书家书风为导向左右着整个时代。篆书有明显的趋同性，多取法《峰山刻石》和李阳冰的「玉箸篆」，形成了恪守成法、结字端正均匀、



唐 李阳冰 般若台铭（局部）
明末清初拓 故宫博物院藏



风格清秀、法度严谨的风格。缺少个性鲜明、富于创造性的书家和作品，而唐代以后至清代邓石如以前篆书更无新的突破性成就。

吴昌硕进行篆书创作，首先审视了前人书法的成就与不足，看重小篆所具备的既能为人们认识又可利用其形体创造出新面貌的特点，同时总结了唐代篆书群体书法过于瘦硬，缺乏厚重、浑

朴之气的经验。他在篆书的创作中，冲破了李阳冰等书家传统套路的书写方法，将金石碑版中质朴、自然、雄浑、奇崛等特征整理提炼，汲取营养，采秦《泰山刻石》、《琅邪刻石》中的优秀笔意，化为已有，在继承的基础上求发展，在不断临习《石鼓文》的过程中，创出了一片新天地。

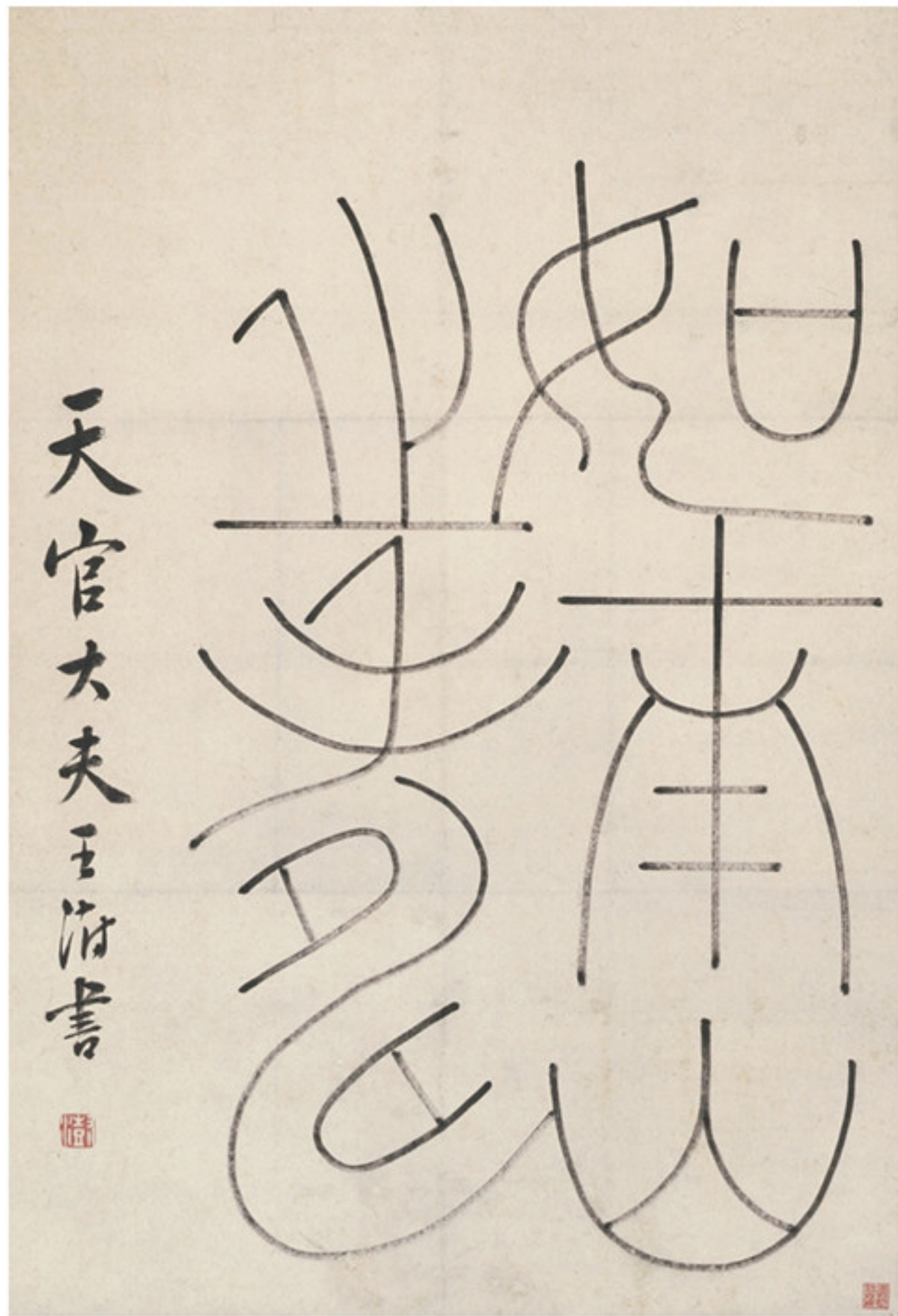
秦 琅邪刻石
刘燕庭方伯所藏拓本



秦 李斯 琅邪刻石
清初拓 故宫博物院藏

清代的篆书家群体及吴昌硕篆书的风格特征

篆书艺术在清代兴盛，归纳其主要原因有三点：第一，明末清初以「二王」为正宗的帖学书法开始走向衰落，到了清代，很难再有较大突破，一些书家开始另辟新径，寻求创新。篆书自唐代以后，成为冷门，很少有人问津，清人从篆书上找出路，着眼于书法风格特征及技法特点，以求取得超出前人的成就。第二，清代的文字狱，使文人、艺术家远离政治而投身于文字学、金石学领域，醉心古物研究。清代乾、嘉时期金石学兴起和迅速发展，学术成果层出不穷，开阔了书家们的视野，研究《说文解字》、钟鼎铭文成为时尚，识读古文字成为必备修养，由此写篆兴起。第三，大量商周彝器、秦汉刻石、碑碣墓志的出土，供学习研究的资料日益增多。古代的金石碑刻、钟鼎彝器上的文字许



清 王澐 篆书如南山之寿轴
故宫博物院藏

王澐（一六六八年～一七四三年），字若林，一字翦林，号虚舟，别号竹云，江苏金坛人，官吏部员外郎。其篆书结构平稳，纤细柔弱，线条光滑匀称，起伏变化较少。《篆书如南山之寿》轴字体匀细婉转，虽因笔画细瘦略显单薄，但通过对字体的合理搭配安排，巧妙布局，富于装饰性。

多为篆、隶书体，而金石学的研究者皆对书法有浓厚的兴趣。这些渗透出浑穆、苍劲气息的文字，为久厌帖学、期待出新路的书家学者们所向往，故得多习篆书。诸如以上原因，使得清代篆书能够异军突起。

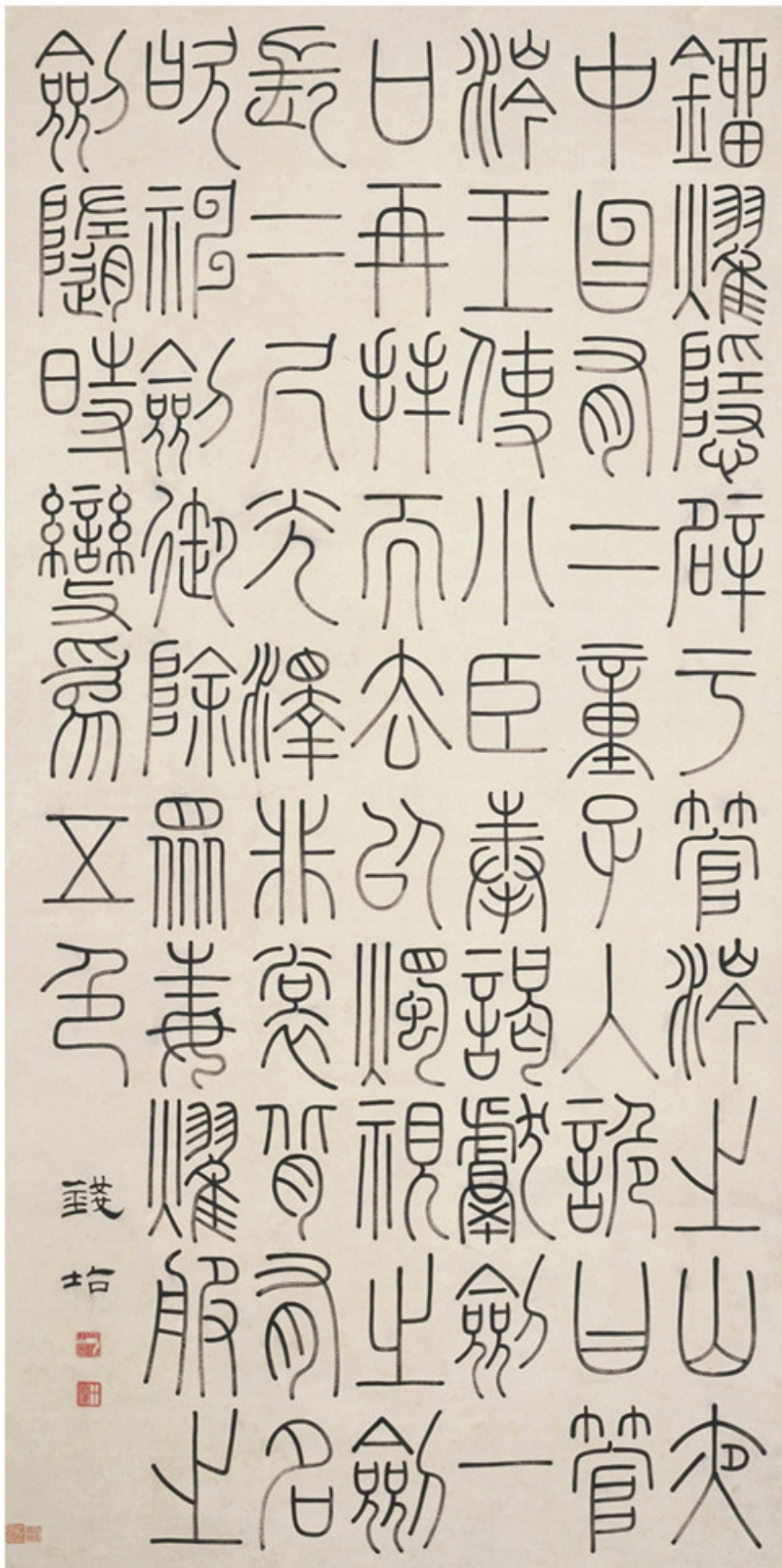
篆书在清初已逐渐复苏，出现诸多名家，一部分篆书家恪守传统，主要以秦代《峰山刻石》和唐代李阳冰的「玉箸篆」为取法对象，注重字的结构搭配和圆转处的滑美流畅，在结体、布局上略施变化，形成了端正均匀、圆润规整、法度严谨的书风，但创新不足，个

人才情难以体现。如王澐、桂馥、洪亮吉、孙星衍、钱坫等，他们精擅文字学、金石考据，主要侧重于文字学方面的研究和书法创作中字法的借鉴，因此有人其称为「学者篆书家」。

而另有以邓石如、杨沂孙、赵之谦、吴让之、吴大澂、吴昌硕等人为代表的清代革新派篆书家，开拓进取，以秦汉碑刻为宗进行书法创作，强调线条的书写意味，线条内部变化愈加丰富，个性鲜明，拓展篆书的新境界。书家们将商周甲骨文、秦汉金石碑刻、彝器款识和汉晋简牍引入书法创作之举，从根本

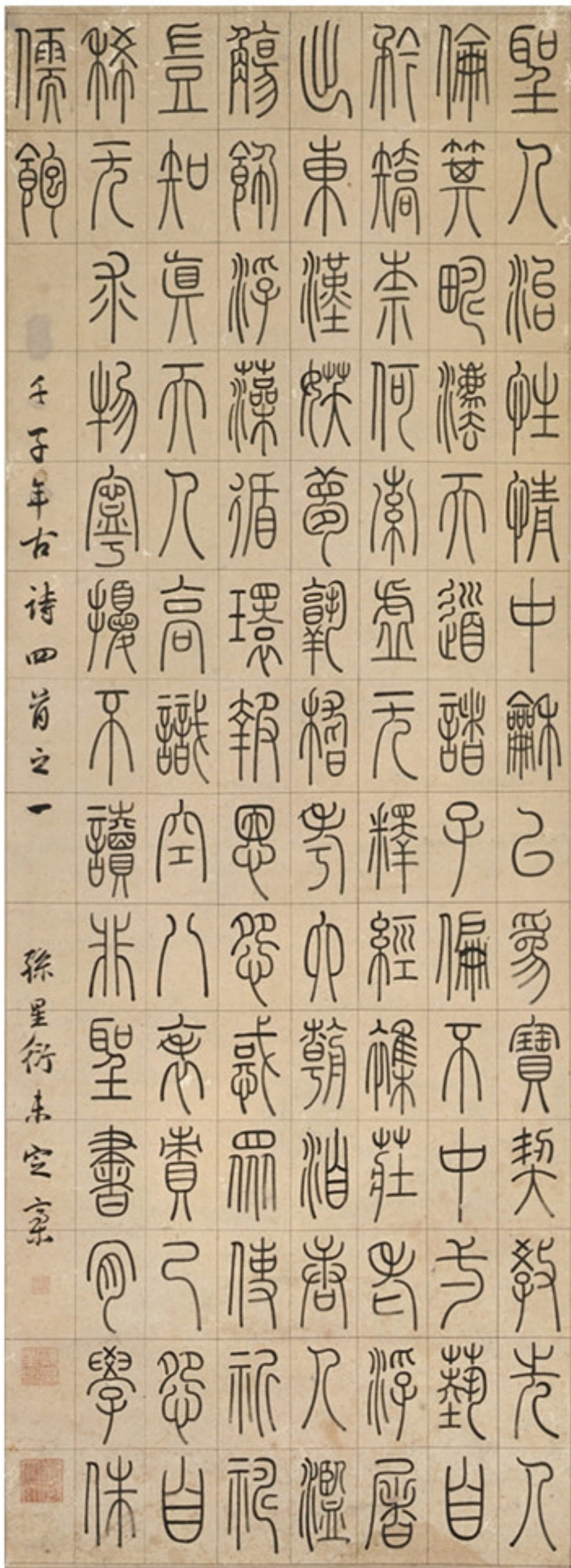
清 钱坫 篆书轴
故宫博物院藏

钱坫（一七四四年～一八〇六年），字献之，号小兰，江苏嘉定人，乾隆三十九年（一七七四年）举人，精训诂。工篆书，恪守李阳冰之法，线条均匀，但变化稍逊，缺乏运动感，趋向装饰意味。



清 孙星衍 五言古诗轴
故宫博物院藏

孙星衍（一七五三年～一八一八年），字渊如，号芳茂山人。阳湖（今江苏常州）人，官山东布政使。是清中期文字学、考古学、金石学领域中较有成绩的学者，有《寰宇访碑录》等著述。其篆书细瘦圆转，单一规整，结体工稳。篆书《五言古诗》轴作于乾隆五十七年（一七九二年），孙氏时年四十。书法体势整饬修长，笔画细瘦劲挺，行笔流畅，古意盎然。



上改变了篆书面貌单一、取法范围狭窄、书风靡弱的状况。

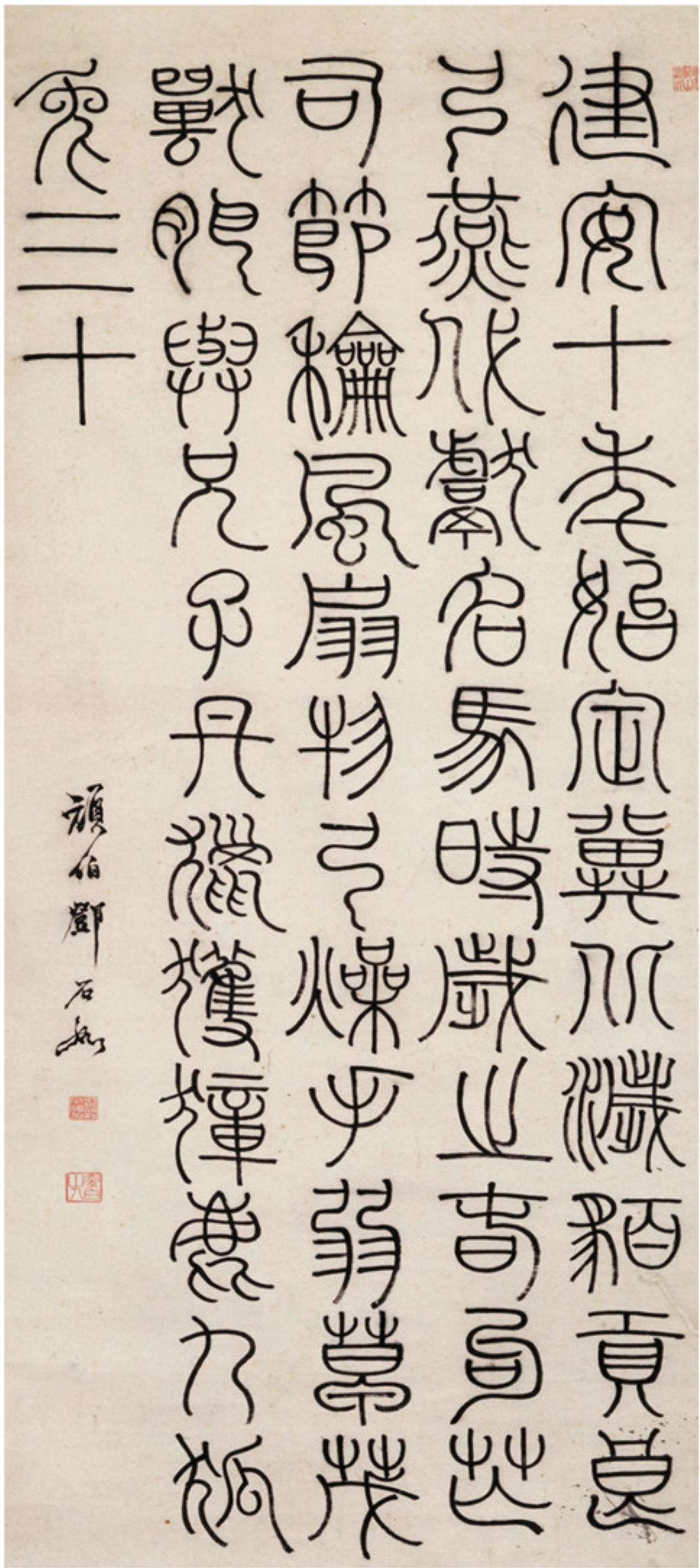
吴昌硕的书法取法广泛，宗师广泛，早期篆书习杨沂孙。从一些篆书作品看，其书法风格与吴大澂的作品风格也有相近处。虽然吴大澂的作品有些是宗秦篆较为规整的面貌，却也有取材广泛，笔触灵活之作。吴昌硕在四十七岁时（一八九〇年）与吴大澂相识（陈传习、顾平《吴昌硕》，古吴轩出版社，二〇〇〇年），两人交往较密，在吴大澂府中，吴昌硕目睹了大量古代文物及历代名家手迹，开阔了眼界，收益很大，为他日后在书法、诗文、金石篆刻以及绘画上的飞跃发展，有极大的帮助。

吴昌硕善于创造性地把书画篆刻冶于一炉。故宫博物院藏有吴昌硕绘画作品逾二百件，其中几件绘画作品上的篆书题写为例：《雁来红图》轴，自题仿石涛，实际为画家本人风格；《红蓼荷花图》轴，光绪三十一年（一九〇五年）吴昌硕六十二岁作；《花卉蔬果图》卷，光绪三十四年（一九〇八年）吴昌硕六十五岁时所作，一九二三年吴昌硕八十岁时，自题引首篆字。我们知道，篆

清 洪亮吉 篆书碧琅玕馆横额
故宫博物院藏

洪亮吉（一七四六年～一八〇九年，原名礼吉，字稚存，号北江，阳湖（今江苏常州）人，乾嘉时期著名学者。官编修，督学贵州、福建。工书，以篆书见长。篆书《碧琅玕馆》横额写于嘉庆七年（一八〇二年），五十七岁时所作，字势匀整流畅，但缺乏灵动感，失于僵窘。





清 邓石如 篆书曹丕自叙轴
故宫博物院藏

邓石如（一七四三年～一八〇五年），初名琰，改名石如，字顽伯，号完白山人等，安徽怀宁人。精四体且擅篆刻，得力汉篆，并悉心从不同形态与风格的金石碑刻中吸取营养，笔画直中寓曲，线条深沉丰满，点画有顿挫变化，显现出浑厚的金石气息，被誉为清代篆书之集大成者，对清中后期，以致今人的篆书学习与创作产生了重要的影响。“邓完白（石如）以柔毫为之，博大精深，包慎伯推其直接斯、冰，非过誉也。”（杨守敬《学书迩言》）“乾嘉之间，名家倍出，如翁方纲、孙星衍、洪亮吉、钱坫，号称善篆。……如死刳僵蚕，未免干枯板滞之病。至邓石如出，始一变故态，用笔如行云流水，结字如瑶草琪花，茂密伟丽，无态不备。”（丁文隽《书法精论》）《篆书曹丕自叙》轴，其书不拘成法，风格沉雄朴厚。



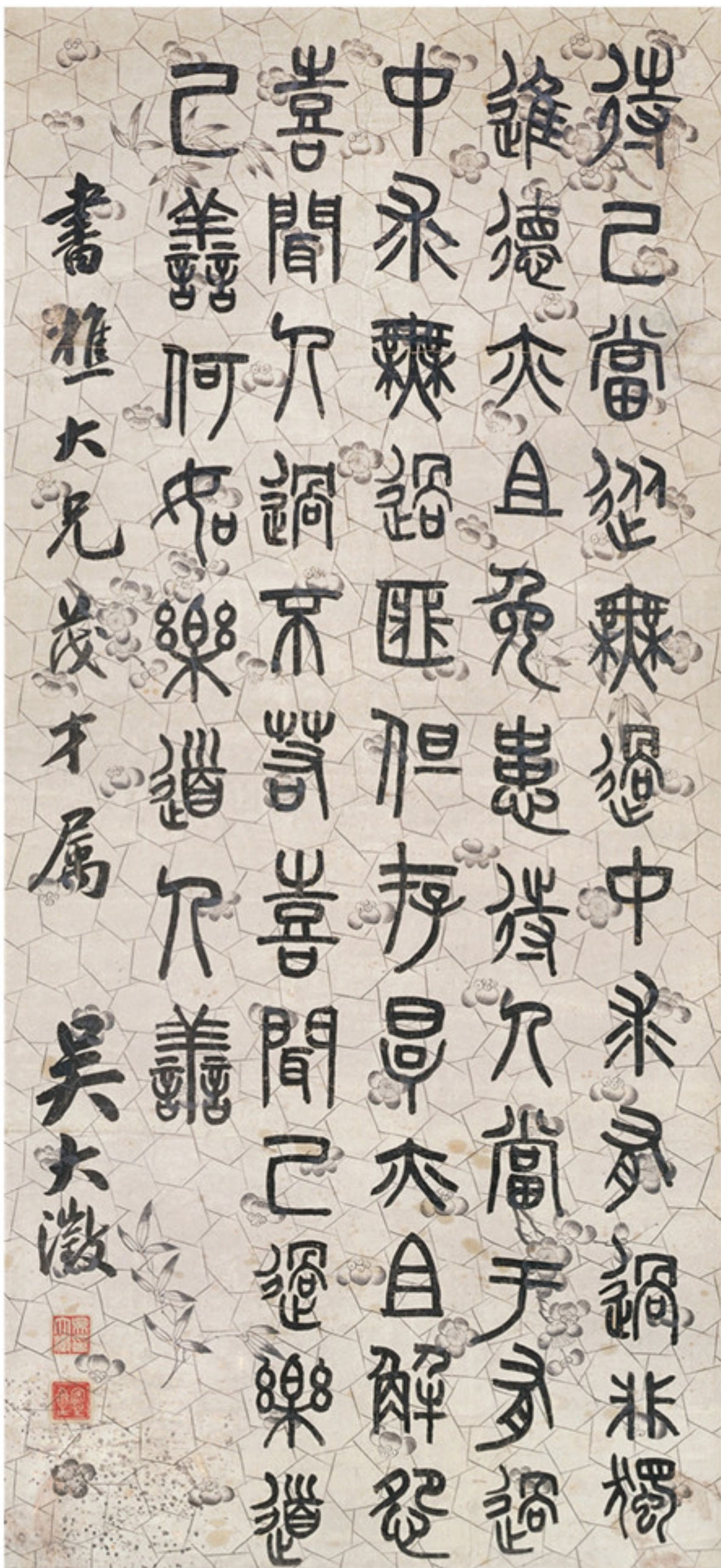
清 杨沂孙 篆书七言联
故宫博物院藏

杨沂孙（一八一二年～一八八一年），字子與、咏春等，晚号濠叟，江苏常熟人，篆书师承邓石如，糅合碑版与古器物文字之特点，别有风格。六十三岁时书写《篆书七言联》，用笔收尾多为尖锋，转处多方折，方圆互参，结体工整严谨，规整挺健。其书于古茂中见秀逸之趣，虽气魄逊于邓石如，却也格调高超。杨沂孙也临习过《石鼓文》，杨守敬言：“自完白后，篆书大昌，名家辈出，若杨沂孙之学石鼓，莫子思友芝之学少室，皆取法甚高，杨且自信为历劫不磨，而款题未能相称……。”（杨守敬《学书迩言》）



清 赵之谦 篆书饶歌册（十二开选二）
故宫博物院藏

赵之谦（一八二九年～一八八四年），字益甫，揭叔，号冷君、悲盦等，浙江绍兴人。书法以北碑最精，篆书师邓石如，汲取北碑特点，并从各种金石、器物的文字中吸收营养，书风潇洒。《篆书饶歌》册书于同治三年（一八六四年），是赵氏三十五岁时的作品，系为弟子习字所书范本。字体结构严谨，融入了魏碑风格，具隶书笔意，是其篆书的代表作之一。



清 吴大澂 篆书知过论轴
故宫博物院藏

吴大澂（一八三五年～一九〇二年），字清卿，号恒轩，江苏苏州人。曾官广东、湖南巡抚。好集古精鉴别，是晚清著名的金石考古学家。工书，尤擅篆籀，兼用邓、杨笔法，中年以鼎彝器物之字写古篆，用笔凝重沉着，平实工稳。《篆书知过论》轴将大篆、小篆、金文的特点相结合，点画刚柔相兼，具钟鼎古篆之态，与其他一些端庄整齐风格的作品截然不同，从中可窥见其篆书风格的多样化风貌。

书忌讳生疏呆板，特点是圆润而富于变化。吴昌硕这些画作上的字，利用巧妙的布局，粗细有别的笔划，配合画面，以行书笔意写篆，笔划末端常有枯笔焦墨形成的「飞白」。出乎自然，略显草意，富于变化，展示出参差的布局美和苍劲感。这些特点正是与他熟谙古代金石文字、特别精通《石鼓文》书法分不开。除了用心揣摩《石鼓文》书法汲取

民族文化的精华之外，吴昌硕在篆书技法上高出其他清人的地方还在于线条的运用。他用笔稳健果断，笔锋在保持中锋运行中加入部分绞法，造成边缘不齐的形态，产生强烈的摩擦感，呈现出浓郁古茂的金石气息。用吴昌硕的篆书作品与清代其他篆书家的作品进行比较，其《篆书八言联》（故宫博物院藏，无年款）起笔圆润，收笔方劲，无回锋。对比杨



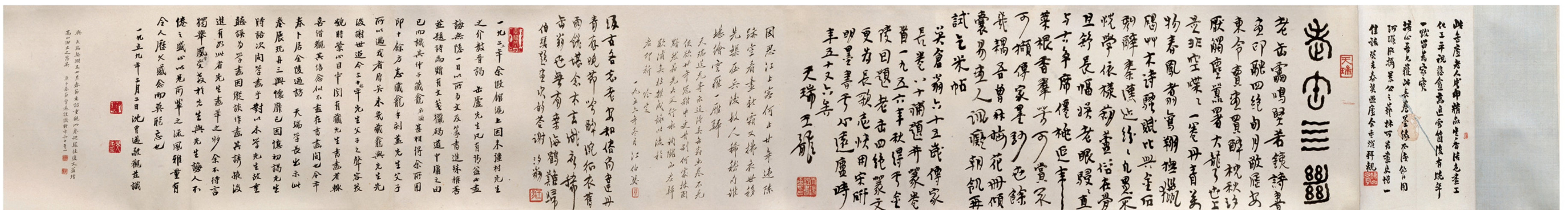
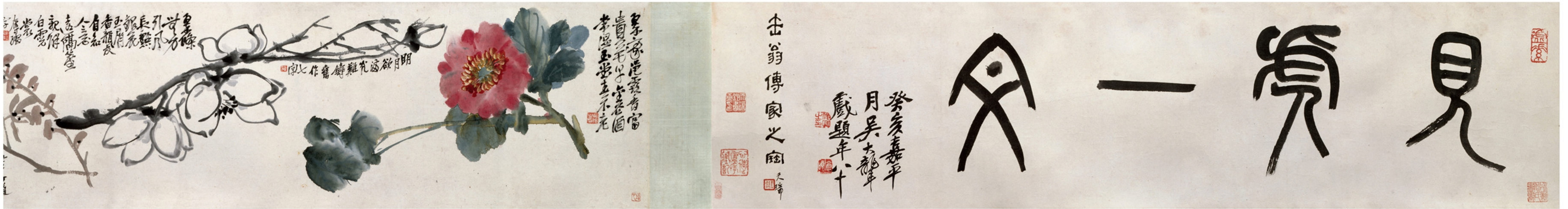
清 吳昌碩 雁來紅圖軸及局部
紙本設色 縱一七四·七厘米 橫四七·五厘米
故宮博物院藏

紅于二月繁在
山非川中枝霜
疎精頑穠尖爪
譽晚
撫清湘老人而渾古
樸茂之趣意不為
安吉
吳昌碩

石罅微生
吳昌碩
吳昌碩

清 吳昌碩 紅蓼荷花圖軸及局部
紙本設色 縱一六三·八厘米 橫四七·五厘米
故宮博物院藏





清 吳昌碩 花卉蔬果图卷
纸本设色 纵二七厘米 横四三八·九厘米
故宫博物院藏

難獲唱字時分已先筆相教自名為書印浦

秀時鯉 日富富直樂

翻車秀帥富難氣獸

安王昌碩

清 吳昌碩 篆書集石鼓文八言聯
故宮博物院藏

沂孫的《篆書七言聯》（圖見八十六頁），楊氏書因收筆多露鋒，转折拐筆處多方折，而顯得太守規矩，不越雷池；鄧石如是篆書大家，其書沉雄朴厚，自成面目，但用其《篆書曹丕自叙》軸與吳昌碩的《石鼓文》書法比較，線條婉轉多變，顯得太過圓柔；趙之謙的篆書則因筆致與筆力有遜，而流于纤弱。

雖然以作家的個別作品進行對比的方法所得結論不一定全面、準確，清代篆書家們也都具有各自的風格和專擅，但吳昌碩藝術成熟期的篆書作品，却因得益於《石鼓文》而愈顯生動遒勁，他作品中那種蒼茫、渾朴、厚實「以氣奪人」的精氣神凡無人能比。

篆書藝術在清代重放異彩，具有十

分鮮明的時代面貌和群體精神，雖然書家們的書寫風格不同，却共同推動了清代篆書的復興和繁榮。而吳昌碩之所以成為一代大家，是因為其作品具備自己獨特的面貌、獨特的章法、獨特的精神，他的篆書及筆下的《石鼓文》也正由此而體現出渾厚豪放，力透紙背，雄健古

朴，氣勢恢弘的姿態與風神。

