



新疆艺术学院

硕士学位论文

MASTER DISSERTATION

论文题目：吴昌硕取法《石鼓文》对后人的学书启示

作者姓名：_____ 吕蓉 _____

学科专业：_____ 美术 _____

研究方向：_____ 书法 _____

系别年级：_____ 书法 2020 级 _____

指导教师：_____ 熊明祥副教授 _____

新疆艺术学院研究生处

2023 年 5 月 10 日

吴昌硕取法《石鼓文》对后人的学书启示

摘要

篆书无论在汉字发展史还是书法史上都居于首要地位。提到篆书就不得不提《石鼓文》，《石鼓文》是现存最早的石刻文字之一，具体的制作年限后人有很多种说法。秦石鼓自唐代被发现以来，就陆陆续续有学者注意到其书法价值，加以研究与考证。《石鼓文》的拓本也成了众多书家临习和研究的重要范本。

被康有为先生称为“中华第一古物”的石鼓深受艺术大师吴昌硕的喜爱。在临习石鼓文的数十年间，吴昌硕探寻石鼓拙美，感受石鼓趣味，其篆书在石鼓文的影响下出新意、成一派，是篆书史上的又一座高峰，其成就对后世书家学习篆书具有积极的借鉴作用。

本文以石鼓文的拓本及吴昌硕临《石鼓文》作为主要的研究对象，运用史料文献图像分析相结合的方法，通过梳理《石鼓文》现存的善本及后人对其临习情况，从而对石鼓文的书法特色进行分析，为笔者的毕业创作提供实践与理论知识指导。

笔者主要通过四个方面对其进行研究：首先对《石鼓文》做简要介绍且对《石鼓文》善本存世情况进行梳理研究；其次，对清代篆书大家吴昌硕与《石鼓文》作了较为详细的介绍；再次，通过清末民初的写篆书家及历届国展篆书作品，总结吴昌硕对后世书风的影响；最后，结合笔者自身对吴昌硕临《石鼓文》作品的分析与创作实践，详细论述吴昌硕笔下的《石鼓文》对后世习篆者的临摹与创作启示。

关键词：石鼓文，拓本，吴昌硕，启示

INSPIRATION OF WU CHANGSHUO'S "SHI GU WEN" TO LATER GENERATIONS

ABSTRACT

Seal script occupies the first place in both the development of Chinese characters and the history of calligraphy. When it comes to seal script, we have to mention the Stone Drum Script, which is one of the earliest extant stone inscriptions. There are many explanations about the specific production period of seal script. Since the discovery of the Qin stone drum in the Tang Dynasty, many scholars have noticed its calligraphy value successively and researched and verified it. The Rubbings of Shi Gu Wen have also become an important model for many calligraphers to study and study.

The stone drum, called "the first antique in China" by Mr. Kang Youwei, is deeply loved by the artist Wu Changshuo. During the decades of learning the stone drum script, Wu Changshuo explored the beauty of the stone drum and felt the interest of the stone drum. Under the influence of the stone drum script, his seal script developed new ideas and formed a school, which is another peak in the history of seal script. His achievements have a positive reference for later calligraphers to learn seal script.

This article focuses on the rubbings of the Stone Drum Inscription and Wu Changshuo's "Stone Drum Inscription" as the main research objects. Using a combination of historical documents and image analysis, it analyzes the calligraphy characteristics of the "Stone Drum Inscription" by sorting out the existing rare copies and the learning situation of later generations, providing practical and theoretical guidance for the author's graduation creation.

The author mainly conducts research on it from four aspects: first, a brief introduction to "Shi Gu Wen" and a study of the survival of the rare copies of "Shi Gu Wen"; Secondly, a detailed introduction was given to Wu Changshuo, a renowned seal calligrapher of the Qing Dynasty, and the "Stone Drum Wen"; Once again, summarize the influence of Wu Changshuo on the style of calligraphy in later generations through the works of seal calligraphers and previous national exhibitions in the late Qing and early Republic of China; Finally, based on the author's own analysis and creative practice of Wu Changshuo's "Stone Drum Prose", this paper elaborates on the inspiration of Wu Changshuo's "Stone Drum Prose" for the copying and creation of seal

script practitioners in later generations.

KEY WORDS: Shi Gu Wen, A book of rubbings, Wu Changshuo, Inspiration

目 录

| | |
|----------------------------|----|
| 引言..... | 1 |
| 第一章 《石鼓文》概况 | 4 |
| 第一节 《石鼓文》概述..... | 4 |
| 第二节 石鼓文善本..... | 5 |
| 第三节 石鼓文书法艺术风格 | 13 |
| 第二章 成就石鼓一宗师——吴昌硕 | 15 |
| 第一节 吴昌硕简介..... | 15 |
| 第二节 吴昌硕各个时期篆书的“金石韵味” | 17 |
| 第三章 吴昌硕篆书地位及对后人的影响 | 24 |
| 第一节 吴昌硕的篆书地位..... | 24 |
| 第二节 对清末民初名家的影响 | 24 |
| 第三节 对当下书风的影响..... | 27 |
| 第四章 吴昌硕篆书对后世的学书启示 | 33 |
| 第一节 学书理念启示..... | 33 |
| 第二节 篆书用笔启示..... | 33 |
| 第三节 篆书结体启示..... | 38 |
| 第四节 篆书章法及用墨启示 | 41 |
| 结语..... | 46 |
| 参考文献..... | 47 |
| 附录 石鼓文拓本与吴昌硕临本字表节选 | 49 |

引言

一、选题的目的与意义

选题的目的和意义：一是《石鼓文》在中国书法史上起着承前启后的作用，它进一步地脱离了金文图像化的性质，历代书家都将《石鼓文》视为学习篆书的重要范本。石鼓在唐代被发现，当时并未引起书家的广泛注意，在清代以前很少有书家学习。直至清初，在金石学兴起的大背景下，取法《石鼓文》或直接临写石鼓的书家才逐渐增多。二是吴昌硕作为《石鼓文》的倡导者，一生数次临写《石鼓文》并通过几次风格上的突破，最终形成了质朴雄浑的个人风格。吴昌硕现存作品众多，文献研究资料丰富。在清末民初乃至当下临写《石鼓文》书家的作品中，仍然可以看到吴昌硕的影子，其篆书对《石鼓文》的传承发展及后世临创《石鼓文》具有很大的借鉴意义。

二、国内外主要研究现状

国际：在读秀网中检索到石鼓外文图书四种，均为二玄社出版，大致都是字帖一类。检索到吴昌硕外文图书六种，多为吴昌硕的作品集等。松清秀仙（日）编撰了吴昌硕的字典，以《康熙字典》的字头排列顺序为准，每字按楷、行、草、隶、篆的顺序排列。在知网中搜索关于吴昌硕的国外期刊信息十条，包含吴昌硕的临书、篆刻，对当下韩国书法绘画影响，吴昌硕与日本文人关系年表等。

国内：（一）《石鼓文》的年代、背景、内容、字数、价值等论述的有：

徐宝贵《石鼓文整理研究》此书的“研究篇”、归之春《石鼓文研究文集》、刘佳《话说石鼓文》对石鼓文进行全方位的考察和研究，对石鼓的发现、字数、时代都进行了深刻的研究。郭沫若《郭沫若全集·考古编·第九卷》收录了郭沫若考古著作中的《石鼓文研究》。易越石《石鼓文通考》此书研究石鼓的发现地、保存、年代考证及相关问题的考证。倪晋波《1923年以来的“石鼓文”研究述要》、王素《石鼓文研究述评》对石鼓文的资料作了整理，提供文献参考。徐宝贵《石鼓文在历代残存字数的最新考察》对石鼓文各个朝代的字数进行统计梳理。徐宝贵《郭沫若〈石鼓文研究〉摹本及释文辨正》对郭沫若的摹本及释文中出现的错误进行了辩证。杨宗兵《石鼓文及其时代研究评述》历代石鼓文研究分期作了概述，对笔者了解《石鼓文》背景资料提供了帮助。

（二）关于《石鼓文》书法艺术研究有大量的著述，其中包括了《石鼓文》拓本研究。

天一阁博物馆《石鼓墨影明清以来〈石鼓文〉善拓及名家临作摺存》，收录了明清以来《石鼓文》善本，及许多名家临本，为笔者提供了大量的图版资料。仲威《〈石鼓文〉善本举要》，罗列了一些《石鼓文》善本，如：故宫博物院藏本、戚叔玉藏本等，提供了图版资料。徐悦《石刻之祖：石鼓文善本》对黄帛本、氏鲜五字本进行了简要介绍。胡建

人《石鼓文历代拓本考》对宋元明清拓本及影印本、翻刻本、临写本进行了介绍。伊藤滋(日)、王力军《安思远藏〈南宋拓石鼓文〉考证》将安思远藏与十鼓斋拓本做对照,考证南宋拓为明拓所伪造。徐宝贵《石鼓文整理研究》中,罗列了历代《石鼓文》拓本。马成名《关于明朝安国“十鼓斋”收藏宋拓〈石鼓文〉之我见》中,对“先锋本”“中权本”“后劲本”进行对照,然后一一列举质疑,称该拓本为伪造。

归之春《石鼓文研究文集》中收录宝鸡博物馆的石鼓拓本。这些文献研究对拓本的整理与考证提供了资料。冯磊《明清间〈石鼓文〉拓本校勘记》列举了明清以来的《石鼓文》善本,通过图版资料作了简要的对比。刘云峰《嘉兴博物馆藏石鼓文拓本考释》论述了石鼓文的拓本的版本及详细介绍了嘉兴博物馆所存的“张氏清仪阁所藏”本。刘晓峰《赵宦光旧藏明拓〈石鼓文〉考论》对赵宦光藏本进行考证,指出该藏本拆配为嘉庆博物馆和故宫博物院两本。閻成斌《清代石鼓文研究及其拓本选择问题探绎》中有一节论述了石鼓拓本的考察与选择,强调石鼓拓本选择的重要性并说明了拓本的考察直接影响到了清代书家石鼓文书法的临习与创作。

(三) 关于临《石鼓文》的代表书家也有相关论述,其中针对吴昌硕临石鼓进行论述的有:

小坂克子(日)《论吴昌硕的艺术》,第三章通过数据统计对吴昌硕和石鼓文做了介绍,为笔者将要进行的《石鼓文》研究提供了数据、图片和文字。邹涛主编《吴昌硕全集》中将文献卷、绘画卷、书法卷、篆刻卷进行归纳整理,收录了吴昌硕的书法、绘画、篆刻等图片并标识内容和款识,为研究创作提供了直观的图示资料和文献资料。李含波《曾抱十石鼓——吴昌硕所藏所见〈石鼓拓〉本述论》中论述了吴昌硕所见拓本,与其风格的形成和书写内容有一定的联系。为笔者研究吴昌硕临《石鼓文》风格成因提供了资料。对版本的搜集罗列清晰。

(四) 关于《石鼓文》艺术特色及吴昌硕书风研究进行论述的有:

王兆阳《〈石鼓文〉艺术特色研究及创作启示》对石鼓文的艺术特色进行充分的解读由此引发出对自己的创作启示。王玉璋《清末民初石鼓文书风研究》整理了在吴昌硕影响下的13位书家及受到《石鼓文》影响的其他书家的创作风格,对笔者撰写论文提供了思路。

(五) 关于以《石鼓文》入印方面的研究:

以《石鼓文》风格入印的当属篆刻大师吴昌硕,杨瑞《吴昌硕书法篆刻融合研究》阐述吴昌硕的书法与篆刻之间的关系:“书印相生、刀笔相融”。^①书法在篆刻中的体现及篆刻对书法的影响。在成军《雄浑朴茂的吴昌硕印风》中也提及吴昌硕借助大胆夸张的《石鼓文》风格入印,极富金石气息。对笔者关于《石鼓文》文字印化有很大的借鉴意义。

三、研究的重点和难点

^① 杨瑞.吴昌硕书法篆刻融合研究[D].山东建筑大学,2016.28.

文章重点主要以吴昌硕临《石鼓文》为研究对象，结合历史背景、文献资料等，围绕该对象展开立足书法本体特点及对后世影响进行论述。难点在于《石鼓文》的制作年代比较久远且发现的时间距离制作年代也很长，其次，石鼓的排列顺序也众说纷纭，石鼓的字数，释文也没有完整的考证，石鼓拓本之众多，拓本的真伪问题也有待考证；再次，吴昌硕一生多次临《石鼓文》，对其书风形成的进行详细论述的文章较少；最后，石鼓文图版较多，在与吴昌硕各个时期临本对比时，选择善本也成为一难点。本文的重难点在第三章吴昌硕书风对后世的影响与第四章对笔者的学书启示。

四、论文研究方法与创新

本文创新点：1、梳理历代以来石鼓文的善本及清代书画大师吴昌硕对石鼓文拓本的收藏、临习情况。2、通过单字切割做对比并制作字形表，可以清晰地观察到吴昌硕书风的形成过程，从而为笔者临习《石鼓文》提供灵感。3、分析吴昌硕对当下书风的影响，通过现代书家的创作作品分析，为笔者的毕业创作提供借鉴。本文采用的研究方法主要有文字构形对比、综合比较、文献分析、临创实践等方法，通过这些方法来加深论文写作的深度，能够清晰直观地表达笔者文章的主题。

第一章 《石鼓文》概况

第一节 《石鼓文》概述

石鼓共有十块，材质为花岗岩质，高约 90 厘米，直径约 60 厘米。石鼓文，因文字刻在鼓形石上而得名。石上内容最早被认为是记叙秦王出猎的场面，故也称《猎碣》。石鼓是我国现存最早的文字刻石之一。其制作年代也是有很多种说法，大约为春秋中晚期遗物，石鼓上的文字四言成句，属韵文诗，是与《诗经》同时代的诗中精品，唐张怀瓘在《书断》中称其：“开阖古文，畅其纤锐，但折直劲迅，有如镂铁，而端姿旁逸，又婉润焉。若取诗人，则《雅》《颂》之作也。”^②

表 1 石鼓的次序及尺寸（南宋施宿和王厚之及安国等人的排列）

| 鼓的名称 | 高 | 直径 | 文 | 行、字数 | 其他 |
|------|--------|---------|------|---------------------|--|
| 车工鼓 | 1.6 尺 | 6.3 尺 | 11 行 | 行 6 字；共 66 字 | |
| 汧毘鼓 | 1.7 尺 | 5.796 尺 | 9 行 | 行 7 字，末行 5 字；共 61 字 | 十枚石鼓只有该鼓完好无缺 |
| 田车鼓 | 1.66 尺 | 6.1 尺 | 10 行 | 行 7 字，末行 6 字；共 69 字 | |
| 銮车鼓 | 1.65 尺 | 7.2 尺 | 10 行 | 行 7 字，末行 6 字；共 69 字 | 其形独方 |
| 霁雨鼓 | 1.8 尺 | 6.87 尺 | 11 行 | 行 6 字；共 66 字 | |
| 乍原鼓 | 1.35 尺 | 6.2 尺 | 11 行 | | 罗振宇考证“行 7 字，末行 4 字”；共 74 字 |
| 而师鼓 | 2.9 尺 | 6.5 尺 | 11 行 | 行 6 字，末行 3 字；共 63 字 | |
| 马荐鼓 | 1.95 尺 | 6.3 尺 | | | 该鼓剥泐最厉害，行数、字数不可考订。据《顾氏端砚本》载：“文 8 行，行 5 字。”共 40 字 |
| 吾水鼓 | 1.8 尺 | 6 尺 | 15 行 | 行 5 字，末行 4 字；共 74 字 | |
| 吴人鼓 | 1.8 尺 | 6.1 尺 | 9 行 | 行 8 字；共 72 字。 | 十鼓总计：654 字 |

^② 张怀瓘著.书断[M].杭州：浙江人民美术出版社,2012.114.


“经学者考证，石鼓上的铭文内容记载秦国王公大臣们的郊游畋猎史实，在一定程度上反映了当时的社会政治、经济和文化状况。每鼓诗文十、八、九句不等，均为四言韵文诗（含少量五言）。”^③“从书法的角度来看，《石鼓文》介于大篆和小篆之间，在西周金文的基础上发展创新而来，它进一步脱离了金文图像化的性质，是一种过渡性书体。从文字学的角度，石鼓文对研究商周古文字、籀文、大篆，甚至研究《说文解字》，特别是研究中国文字形态演化的基本途径等方面，都是原始的第一手资料。”^④

第二节 石鼓文善本

《石鼓文》被康有为誉为“中华第一古物”，《石鼓文》善本的留存在当代尤为重要，对于后人研究和临习都有着举足轻重的作用。

笔者现根据《石鼓墨影》《石鼓汇观》等文献资料，参考王玉璋《清末民初石鼓文书风研究》中石鼓文善本表格^⑤，进一步完善和补充了该表如下：

表2 现存《石鼓文》善本


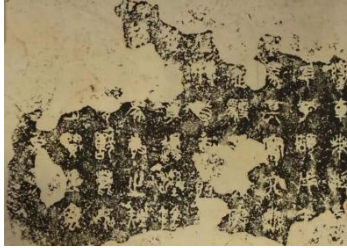


| 朝代 | 拓本版本 | 收藏者 | 图例（以截取部分鼓为例） | 现存世情况及现藏地 | 补充 |
|----|------|-------|---|---------------|------------------------------|
| 宋代 | 天一阁本 | 赵孟頫旧藏 | 无 | | 清代咸丰十年毁 |
| 宋代 | 十鼓斋本 | 安国旧藏 | （后劲本）剪裱本  | 现藏日本东京三井纪念美术馆 | 马成名先生认为十鼓斋三本“先锋”“中权”“后劲”为伪拓。 |




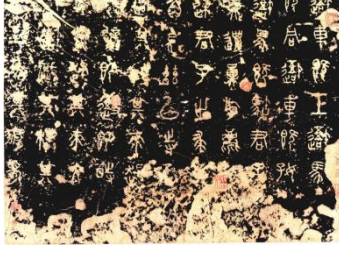
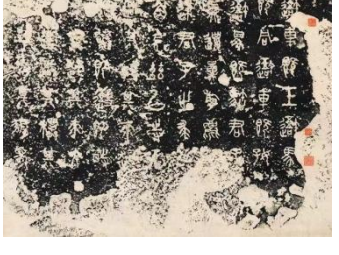
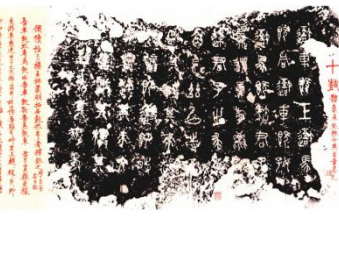
^③ 刘佳.十个不能敲的鼓[J].中国书法,2014(22):34.

^④ 刘佳.十个不能敲的鼓[J].中国书法,2014(22):35.

^⑤ 王玉璋.清末民初石鼓文书风研究[D].山西大学, 2019.10-12.

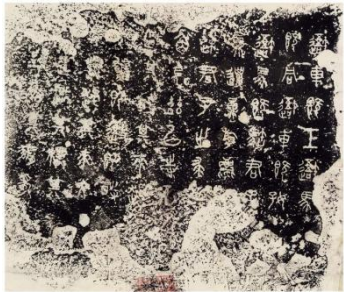

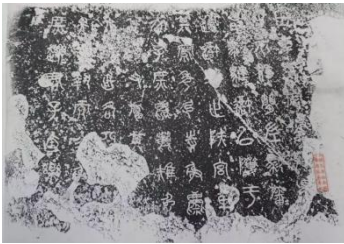
| | | | | | |
|------|-------------|---|--|-----------|---|
| 元明间 | 美国安思远旧藏本 | 此本乾隆时曾为江良庭收藏,后归杨寿门,曾在潘奕隽三松堂月余,后归吴云二百兰亭斋秘藏,又归李启严,于一九九二年被安思远购藏。 |  | 北京嘉德秋拍中出现 | 真伪争议较大 |
| 明代中期 | 孙克弘旧藏本(黄帛本) | 孙克弘旧藏,后归朱翼龠 |  | 现存故宫博物院 | 拓本有附本二:一为《石鼓文音训》拓本,至元年间潘迪书,茅亮刻石。二为《周伯琦临石鼓文》墨迹。 |
| 明代中期 | 赵宦光旧藏本(黄帛本) | 赵宦光旧藏 |  | 现存故宫博物院 | 拓本中有张廷济二十四字鉴藏印,为割裂拆配本。 |
| 明代中期 | 吴昌硕旧藏本(黄帛本) | 王楠话雨楼旧藏,后归吴昌硕藏 |  | 现存上海图书馆 | 清代王楠话雨楼旧藏,曾双钩摹入《话雨楼所藏金石录》,后归近现代书画大师吴昌硕。现已列入第六批国家珍贵古籍名录。 |
| 明代中期 | 项源旧藏本(黄帛本) | 项源小天籁阁旧藏 |  | 现存上海博物馆 | 后附石鼓文音训,字侧或有朱笔释文 |

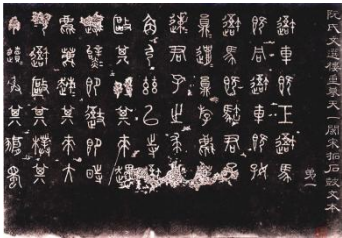

| | | | | | |
|------|------------------|------------------------|--|---------|------------------------------|
| 明代中期 | 戚叔玉旧藏本（黄帛本）为剪裱本 | 垂经堂王氏、戚海戚氏递藏 |  | 现存上海博物馆 | 存胡义赞手绘《波崙山馆鉴古图》 |
| 明代后期 | 张廷济旧藏本（釜车鼓石花未连本） | 庄味琴、张廷济、张辛、王瓘、陈敬民、希陶递藏 |  | 现存上海图书馆 | |
| 明代后期 | 周大烈旧藏本（釜车鼓石花未连本） | 周大烈旧藏 |  | 现存上海图书馆 | 后附元至元五年《石鼓文音训》 |
| 明末清初 | 陈叔通旧藏本（氏鲜本） | 陈叔通旧藏本 |  | 私人藏 | 这件《石鼓文》为华艺国际拍卖公司2018年春季拍卖的拍品 |
| 明末清初 | 张廷济旧藏本（氏鲜本） | 赵宦光、张廷济旧藏 |  | 现存嘉兴博物馆 | 此为明代赵宦光旧藏拆配 |

| | | | | | |
|------|---------------------|------------|--|---------|--------------------------------|
| 明末清初 | 张燕昌旧藏本(氏鲜本) | 张燕昌旧藏 |  | 现存上海朵云轩 | 张燕昌摹刻天一阁《石鼓文》 |
| 明末清初 | 徐渭仁旧藏本(氏鲜本) | 徐渭仁、谭泽闾递藏 |  | 现存上海图书馆 | 有张廷济题签、曾熙提拔 |
| 明末清初 | 姚广平旧藏本 | 姚广平、孙诒珍藏 |  | 现存上海图书馆 | 册中朱笔临摹之字, 为1844年姚广平据范式天一阁宋拓本补录 |
| 明末清初 | 顾大昌旧藏本(氏鲜本) | 为彭蕴章、顾大昌递藏 |  | 现存上海图书馆 | 有顾大昌题诗 |
| 清代初期 | 何瑗玉旧藏本(氏鲜本) | 何瑗玉旧藏 |  | 现存上海图书馆 | 何瑗玉旧藏, 十鼓非原配, 内有后配补全者 |
| 清代中期 | 禾中布衣旧藏本(氏鲜本) 五字已损本) | 禾中布衣旧藏 |  | 私人藏 | 清乾隆晚期拓本 |

吴昌硕取法《石鼓文》对后人的学书启示

| | | | | | |
|------|--------------------|-------------------------------|--|---------|----------|
| 清代中期 | 陆佐延跋本 (氏鲜五字已损本) | 胡震、钱松、范穉禾、应燁之、丁辅之、王维季、王福庵等人递藏 |  | 现存上海图书馆 | 嘉庆道光年间拓本 |
| 清代中期 | 刘燕庭旧藏本(氏鲜五字已损本) | 刘燕庭旧藏 |  | 现存上海图书馆 | |
| 清代中期 | 吴昌硕跋本(氏鲜五字已损本) | |  | 现存上海图书馆 | |
| 清代中期 | 施在钰跋本(氏鲜五字已损本) | 王楠、吴昌硕递藏 |  | 现存上海图书馆 | |
| 清代中期 | 徐乃昌旧藏本(“允字不穿本”) | 徐乃昌旧藏 |  | 现存朵云轩 | 咸丰同治间拓本 |
| 清代晚期 | 清光绪初年拓本 | |  | 现存朵云轩 | |

| | | | | | |
|-----------------|--------------|-----------|--|----------|--|
| 清代晚期 | 清光绪中后期拓本 | |  | 现存天一阁博物馆 | |
| 清代晚期 | 清光绪后期拓本 | |  | 私人藏 | 吴昌硕题，“吾车鼓”吴昌硕跋《石鼓歌》 |
| 清代晚期 | 汪鸣銮监拓本 | 张炳翔、潘志万递藏 |  | 现存上海图书馆 | 光绪初年拓本，钤：“光绪乙亥八月上丁国子监司业汪鸣銮省石监拓”印章。 |
| 清代晚期 (光绪十一年) | 盛昱监拓本(费念慈藏本) | |  | 现存上海图书馆 | 盛昱重摹阮元刻天一阁北宋《石鼓文》的重要参照物之一，钤：“光绪乙酉拓本国子学录蔡”印章。 |
| 清代晚期 (光绪十九年) | 陆润庠监拓本 | |  | 现存上海图书馆 | 钤有“光绪十九年国子监祭酒陆润庠监拓”印章，附乾隆御题石鼓诗 |

| | | | | |
|------|---------------------------|--|-----------------|-------|
| 清代中期 | 阮元摹刻 天一阁本 “扬州府学本” |  | 现存 上海 图书馆 | 嘉庆二年 |
| 清代中期 | 阮元 摹刻 天一 阁本 “杭州府学本” |  | 现存 上海 图书馆 | 嘉庆十一年 |

上表中整理善本共计 31 本：其中宋拓有 2 个版本，明拓 8 本（其中安思远藏本，存在争议，现笔者归类于明拓），明末清初拓本 6 本，清拓 15 本（其中包含摹刻本 2 本）。

一、 唐代拓本

石鼓是在唐朝初年被发现的，《石鼓文》拓本在此年代均有记载，“唐窦蒙《述书赋注》（775 年）：岐州城南有周宣王猎碣十枚，并作鼓形，上有篆文，今见打本。”^⑥这里的今见打本，是今见拓本的意思，可见，窦蒙见过《石鼓文》拓本。韦应物《石鼓歌》云：“今人儒纸脱其文，既击既扫白黑分”。^⑦韩愈《石鼓歌》云：“张生手持石鼓文，劝我试作石鼓歌”。^⑧这些诗句反映出其二人都见到了《石鼓文》的拓本，此记载均证明了早在唐朝时便有了石鼓文拓本，我们目前尚未见到过唐拓，该拓本是否存世不得而知。

二、 宋代拓本

（一） “最旧本” 天一阁本

天一阁是范钦于嘉靖十四年至四十五年之间所建的，范钦爱好藏书，最多时多达七万多件，“天一阁本”是以北宋范氏本最为著名，此拓曾被元代书画家赵孟頫所收藏，仅有四百六十二字，该拓本是后来翻刻本的范本。清朝年间，范氏“天一阁”本经张燕昌、阮元等人所摹刻，清代咸丰十年范氏“天一阁”北宋原拓毁于兵火中。

（二） 石鼓文“最善本”十鼓斋本

在民国初，明朝收藏家安国“十鼓斋”收藏的北宋《石鼓文》拓本在市面上所看到，是以上海艺苑真赏社珂罗版印制出版，此时是最早出现“十鼓斋”本的时间。郭沫若在日本所看到“十鼓斋”本后发表《石鼓文研究》使得“十鼓斋石鼓文”大显于世。“十鼓斋”拓本中，最善者是北宋拓三种，仿军兵三阵命名为“先锋本”“中权本”“后劲本”珍藏。

^⑥ 徐宝贵著.石鼓文整理研究 上[M].北京: 中华书局 2008.67.

^⑦ 徐宝贵著.石鼓文整理研究 上[M].北京: 中华书局 2008.67.

^⑧ 姜荣贵.石鼓文临习指南 [M].辽宁: 辽宁美术出版社, 2009.153.

“先锋本”，又称“曹本、前茅本”。安国篆文《跋》说：“此本于姑苏曹氏，完全无阙，纸墨尤古，增字数十，内多昔人所未见者，盖为五六百年前物，传世最古本。”^⑨这个拓本是姑苏曹迪所藏，墨拓的时间为北宋皇祐四年（1052年）。这一拓本与“中权本”和“后劲本”相比，残损的字所存笔画较多。但是由于此拓本在剪装时剪掉23字（与其他二本比较），仅存480字，是三个拓本中，存字最少的。在笔者的整理中，不计重复字大约有274字，其中字数最多的为“其”字，出现了25次。

“中权本”，安国于此拓本后篆文《跋》云：“石鼓显于唐而盛称于宋，世传墨本之精善者”。^⑩从残泐程度上看，中权本多残泐程度比其他二本严重，不如“先锋”“后劲”二本。但是这三本中“中权本”存字最多。其椎拓时间晚于“先锋”和“后劲”。

“后劲本”，又称“浦本、写真本”。在三个拓本中，“中权本”存字最多，共有501字（不计重文全字465，半字30，合文5，赘文1）“后劲本”次之，不计重文491字；“先锋本”被剪夺的最多，存字480字。

郭沫若所见三种拓本现在收藏于日本东京的三井纪念美术馆。2020年6月，马成名先生于《典藏·古美术》第333期撰文《关于明朝安国“十鼓斋”收藏宋拓〈石鼓文〉之我见》通过对几个拓本进行对比，发现了12处不同，并提出了6个疑点否定安国“十鼓斋”本的真实性，同时指出：“所谓明朝大收藏家安国“十鼓斋”收藏的《石鼓文》是翻刻本，安国没有收藏过，而且安国亦没有“十鼓斋”和“天香堂”的室名，沈梧亦没有收藏过。是上海艺苑真赏社主人秦氏所伪造”。^⑪这种质疑的提出，无外乎是对《石鼓文》最善本的打击。

三、明代拓本

（一）安思远藏《石鼓文》拓本

美国安思远旧藏本，其椎拓年间也不得而知，有学者对其年代进行了考证为南宋所拓。此帖1992年由佳士得出品，拍卖中记载为南宋年间所拓，“秦，石鼓文，墨拓纸本，册页十开。南宋拓，第八鼓尚存‘微’字。陈元素、翁方纲、潘奕隽、何绍基等题跋。《石鼓文》宋拓本，除明代安国所藏之四册外，世不多见。明拓本第二鼓‘汧鲤’两字未损本，则稀如星凤。晚清学人藏家所谓旧拓者，实乃清初拓五字未损本。元代潘迪至元己卯（1279）作《石鼓文音训》，所据之善本，第八鼓亦仅存一‘微’字。今此本‘微’字尚存而‘汧鲤’二字完好，与潘氏所据之本正同，真南宋拓本也”。^⑫著名金石学家唐兰先生考证，石鼓文在南宋时期并无拓本流传。所以安思远藏《石鼓文》拓本并非南宋所拓。

马成名的《善本碑帖录海外所见》有记载，安思远藏明初拓《石鼓文》一册。吴云题

^⑨ 徐宝贵著.石鼓文整理研究 上[M].北京: 中华书局 2008.123.

^⑩ 徐宝贵著.石鼓文整理研究 上[M].北京: 中华书局 2008.68.

^⑪ 马成名.关于明朝安国“十鼓斋”收藏宋拓《石鼓文》之我见[J].美术大观,2021(09):77.

^⑫ 伊藤滋,王力军.安思远藏《南宋拓石鼓文》考证[J].荣宝斋,2016(08):202.

签：“旧拓岐阳石鼓文精本二百兰亭斋密藏”。册首页陈元素题：“岐阳石鼓 陈元素题” 吴平斋秘笈印。册后题签为翁方纲跋“石鼓歌”，“潘迪《石鼓文音训》作于元朝至元己卯（1279）。其所据《石鼓文》旧本第八鼓只存一‘微’字，且潘尚说：‘今渐剥落矣’。故第八鼓存没有双人旁的‘微’字应是南宋或是元初拓本。吴云在其题跋中称此本为至元己卯前”。^⑮其拓本的出现也是引发了对最善本的质疑。

（二）“黄帛本”及“銮车鼓石花未连本”明代中后期拓本

在石鼓墨影一书中存三种“黄帛本”，分别为孙克弘旧藏本、吴昌硕旧藏本、赵宦光旧藏本。在“墨彩斑斓 石鼓齐鸣：石鼓文善本新春大展”中展出 24 件展品，其中 2 件未公布的“黄帛本”来自上海博物馆：刘鹗藏明中后期拓本（此本原系项氏天籁阁旧藏，后归日本中村不折）、戚书玉藏本。后期的“銮车鼓石花未连本”在《石鼓文》善本新年大展展出两件。周大烈藏本明代后期拓本，銮车鼓第三行“写六轡”与第六行“原隰阴”间石花呈上下两块，中间有黑块分割，尚未泐连成一体，称“銮车鼓石花未连本”。

四、清代拓本

清初拓本众多，可分为“氏鲜未损本”“氏鲜五字已损本”“允字未通本”“囿字本”。其中，北京国子监的三次监拓，是《石鼓文》晚清拓本的代表之一。

这一时期的翻刻本也居多：张燕昌摹刻“天一阁”本、清阮元重刻“天一阁本”、何绍业砖刻本、盛昱据阮元摹刻“天一阁本”再重刻。

第三节 石鼓文书法艺术风格

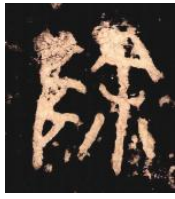




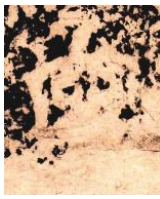

大篆有广义和狭义之分，广义的大篆是小篆之前的文字，包括甲骨文、金文、籀文以及春秋战国时通行于六国的文字，是指秦代实行“书同文”制度之前的书体。狭义的大篆是指春秋战国时期的秦文字，是与小篆相对而言的。而最能代表狭义大篆的就是石鼓文。石鼓文在书法史上起着承前启后的作用，是由大篆向小篆演变而的过渡性字体，上启金文，下连小篆。既没有金文的过度活泼，也没有小篆的过度规整，具有独特的书法艺术风格。

石鼓文虽然是从金文发展演变而来，但在章法、用笔上已摆脱了金文无规则、图画式的特点。在用笔上遵循典型的圆笔中锋，笔画粗细均匀、圆润有度。其藏头护尾的用笔，使得笔画含蓄圆润、典雅凝重，恣肆而沉穆，圆劲而活脱。

石鼓文的字形结构也是从西周金文发展演变而来，其保留了金文活泼生动的字形特点。结体上追求均衡对称、协调呼应，左右对称、上下呼应则是石鼓文结体的独特之处。在对称中寻求变化、在欹侧中寻求平衡。灵活多变中蕴含着规律，这也是区别于金文的一个重要特点：具有固定的偏旁部首。如下表：

^⑮ 马成名编著：寰宇读碑书系·海外所见善本碑帖录[M].上海：上海书画出版社.2014.11.

表3 固定偏旁例表

| | | | |
|-------|---|--|---|
| 除、阪 |  |  | |
| 淖、湿、沔 |  |  |  |
| 宁、宫 |  |  | |

《石鼓文》（图1）章法呈现出有行有列的布局，排列整齐、疏朗开阔、端庄凝重。字距与行距基本相等，且黑白分布较为均匀。与金文字形大小长短之变及错落参差的章法不同，其横竖行格、基本整齐，显得更为简明和谐。虽然这种章法很容易使其变得整齐刻板，但《石鼓文》参差错落、高低起伏的字形结构打破了常规的呆板章法，其章法布局主要表现在字与字之间的变化上：长短对比、俯仰相背、开合伸缩等方面。与秦小篆比较，又显得开朗活泼、疏朗自由。《石鼓文》具有庙堂之气，厚重而壮美；整体古朴舒朗，和谐而拙美；用笔中锋圆润，婉转而通美；金石气韵十足，典雅而残缺之美。



图1 赵宦光旧藏《石鼓文》“乍原鼓”拓本

第二章 成就石鼓一宗师——吴昌硕

第一节 吴昌硕简介

一、 吴昌硕生平

吴昌硕(1844年8月1日—1927年11月29日),初名俊,又名俊卿,字昌硕。1844年生于浙江省孝丰县鄣吴村。是晚清民国时期著名国画家、书法家、篆刻家。他不仅在绘画、书法、篆刻上独树一帜,而且在诗文、金石等方面均有很高的造诣。

在吴昌硕的艺术生涯中,其最重要的两个特色是野逸与高古,“朴野之气与金石之气并存,其笔下的朴野之气来自深厚的地缘带来的山野之气”,^④来自他一生钟情的古缶、石鼓文等古金石元素,他曾以缶为庐,把金石作为精神和艺术的寄托,并融入书、印、画,成就其独特的艺术生命。他的一生与石鼓有着许多机缘巧合,为后来成就石鼓奠定了基础。

二、 吴昌硕所见石鼓文拓本

吴昌硕在临习《石鼓文》拓本时,对拓本的选择十分重视。他积极收集优良的拓本,选择较为完整的拓本进行临习。吴昌硕所见的拓本众多:宋拓阮刻天一阁本、汪鸣銮拓本、明初拓本、元拓《石鼓文》《石鼓文》残本、“我水”一鼓旧拓本、河井荃庐所藏旧拓等。

(一) 早期所见石鼓文拓本(大约一八九二年以前)

早期学习篆书的吴昌硕临摹学习的分别是“阮元天一阁本”“明拓本”“汪鸣鸾拓本”。

1797年,阮元在摹刻《石鼓文》时做了大量资料参考,与张燕昌摹刻本一样,阮元并未完全地去摹刻“天一阁本”,而是加以结合明清时期拓本,进行了第一次摹刻并置于杭州学府。1808年第二次摹刻《石鼓文》置于扬州学府,距上次已十年之久,关于这次摹刻,阮元记云:“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”。^⑤可见阮元自己对两本做了比较,以杭州本为最精。吴昌硕称《石鼓》字以宋拓阮刻为最,而此拓本为吴昌硕一生临习次数最多的拓本。

1886年9月,博士潘钟瑞赠予吴昌硕“汪鸣鸾椎拓本”。吴昌硕近些年来所临到的只有明拓和阮元摹刻天一阁本。吴昌硕临写该拓本,在作品后落款道:“虽较明拓缺‘氏’‘鲜’,胜处分明露钗股。”并评价道“石鼓近以汪郎亭侍讲罗纹笈拓本为最。”^⑥

(二) 中期所见石鼓文拓本(大约一八九二年至一九一三年)

中期吴昌硕所接触的拓本分别为:“明中后期拓本”“残拓本”“我水”“旧拓‘石鼓’”“阮元积古斋拓残本”“白鼓旧拓”。

“吴昌硕旧藏本”,为明中后期拓本,原为清代王楠话雨楼旧藏,曾双钩摹入《话雨楼所藏金石录》,后归吴昌硕。1908年5月,《临石鼓文四条屏》,谈其愧未能到却好地步。

“我水”一鼓旧拓本。得自上海徐渭仁,据徐渭仁子徐允临记载,徐渭仁所藏《石鼓》

^④ 吴昌硕.百年一缶翁:吴昌硕传[M].杭州:浙江人民出版社,2005.契子5.

^⑤ 刘晓峰.天一阁本石鼓文的翻刻与传播[D].中国美术学院,2019.54.

^⑥ 邹涛.吴昌硕全集·书法卷一[M].上海:上海书画出版社,2017.49.

拓本为张燕昌精模北宋本。

“残拓本”因存“氏鲜”二字因此吴昌硕断为明拓本。

1915年，篆书《以朴其真七言联》落款得知该集字联正是集旧拓“石鼓”字。

（三） 晚期所见石鼓文拓本（大约一九一四年至一九二七年）

晚期吴昌硕学习石鼓文仍有大量的图版资料供其参考：“石鼓残本”、乙鼓旧拓、旧拓《猎碣》、明拓、旧拓不全本、元拓《石鼓》、陈叔通旧藏本。

“乙鼓旧拓”为乾、嘉年间时所拓，吴昌硕评价“浑穆苍古”。1915年秋，在《临石鼓文四条屏》中交代了该拓本是在虞山做客时得到的，无缺损处。

“陈叔通旧藏本”，为1920年吴昌硕题首“风翥鸾翔”，为明拓本，氏鲜二字完善可证。八鼓仅存一字“微”。

1920年，《篆书水西雨后七言联》，是以集“旧拓猎碣”字。同年10月，《渔于猎吾八言联》为集“残本石鼓”文字。

三、 吴昌硕成就石鼓的原因

（一） 热爱且终其一生的努力

吴昌硕研习篆书与其对篆刻的热爱是分不开的。1857年吴昌硕始学刻印，年仅14岁，在父亲的鼓励帮助和自己的努力下，对篆刻极度痴迷。同时他也得知写好篆书是刻印的基础，于是便开始学习书法。他一生最注重写好篆书，并且用相当长的时间来研习篆书，临习《石鼓文》且在众多临习《石鼓文》的书家中脱颖而出、自成一家。吴昌硕持之以恒的学书精神促使他篆书个人风貌的形成。吴昌硕一直致力于探索从未放弃，正是吴昌硕“十年磨一剑”的学书精神使得他成为“石鼓第一人”。

（二） 生逢金石学兴起的年代

吴昌硕篆书风格的形成与其所处的社会环境是分不开的。清代前期，极力推行文化专制主义，大兴文字狱便是他们钳制人们的思想的手段之一，文字狱致使大批学者转向于考据学。考据学的兴起对书法艺术的创作起到了推动的作用。直至清代末期，“碑学”有着突飞猛进的发展，给书法界带来了前所未有的大革新，使得书家们有了新的取法对象，引发出了新的审美追求，同时在技法上也有了新的创造。正是这样的背景下，吴昌硕结识的良师益友，给吴昌硕带来研究与借鉴的宝贵资料。

（三） 融汇古今，寻找诗、书、画、印等艺术共同性创造原理

1、融汇古今

吴昌硕在书学理论上受到了明代赵宦光的影响，赵氏在《寒山帚谈》道：“篆无隶法，不得飞动；无草法，不得古雅；无斯法，不得严肃。”^⑦从中可见，赵宦光认为各类书体应是一脉贯通的。吴昌硕的隶书遍临众多著名汉碑，为其篆书风格的形成奠定了基础，他还将行草书的呼应关系用于篆书当中，笔势奔腾、苍劲雄浑，不拘成法。除此之外，对金文也进行了取法，吴昌硕除了临写石鼓文之外，也常临写《散氏盘》《虢季子白盘》《秦

^⑦ 赵宦光.寒山帚谈[M].杭州:浙江人民美术出版社,2018.4.

诏版》《鲁公鼎文》等，他所临写的金文凝练遒劲、朴拙大气且富有“金石味”，给临写石鼓创造了良好的条件。在临习石鼓文的期间，转益多师：常熟书家杨沂孙、贵州莫友芝、安徽邓石如、江苏吴让之等人，对吴昌硕皆有影响。他笔下的石鼓文被认为是学习邓石如并加以变化的成果。

2、寻找诗、书、画、印等艺术共同性创造原理

吴昌硕从小学习篆刻，认为写好篆书是学习篆刻技艺的基础，以书入印，成就了他的篆刻艺术。在篆刻过程中，他常采用钝刀硬入，致使表现出一种剥落、古拙的趣味。同时在《石鼓文》的临习中吸取篆刻的线条艺术，增强了线条的质朴、古拙感，他凝练精熟的篆刻技艺促进了他篆书风格的形成。同时，“岐阳鼓破琅玕裂，治石多能识字难”可见对于古篆的释读成了其刻印的难题，他在古篆中体会到了文字的创新精神。“诗文书画有真意，贵能深造求其通。”吴昌硕毕生孜孜不倦、肆力以求的正是这个“通”字。诗、画、印在其绘画中体现得淋漓尽致。印从书出、书从印入、书画同源、相辅相成便是其诗、书、画、印的总结。在此基础上，他勇于突破、富于创新的艺术思想促使其篆书风貌的形成。吴昌硕倡导以气写形，纵观吴昌硕的篆书作品，可以看出其笔气、墨气、豪迈之气贯穿始终。他曾说“古人为宾，我为主。”将古人之学与自我创新融为一体。

第二节 吴昌硕各个时期篆书的“金石韵味”

一直以来，“金石气”被纳入中国书法形质美的范畴。相对于中国传统书画艺术审美中的“文人气”“书卷气”而言，“金石气”要追求的是与之相对应的另一种审美境界。崔树强在其《中国书法中的“金石气”》一文中将“金石气”的审美内涵概括为以下三个方面：“一、刀锋凌厉之美；二、枯拙天然之美；三、对永恒感的追求”。^⑧古今书论家对金石书法的描述有很多，如朴茂、浑厚、古拙、苍劲等，从中可以体味到金石书法的内涵。在笔者看来，吴昌硕在形成个人风格之前，也在不断地探索和找寻书法中的“金石气韵”。

一、吴昌硕早期（一八九二年以前）篆书的“金石”萌芽

吴昌硕早期篆书用笔并未受到《石鼓文》的影响，这一时期正处于集百家之长的阶段，其篆书呈秦篆面貌。作于1879年5月的篆书《万顷半谭七言联》（图2）用笔规矩、线条细弱、结体严谨，可见在创作中较为谨慎，此时吴昌硕的篆书已经有轻微的粗细变化。同时他也临写其他金文，来寻求创作灵感，1881年吴昌硕结识好友潘瘦羊后，为好友潘瘦羊临写《临寰盘铭横批》（图3），虽字形稍显趣味，但在用笔上较之前没有很大的进步。同年集周虢叔钟、周威诸鼎铭文书写的《篆书穆乘用偈七言联》（图4），可见，金文成为吴昌硕十分重视的书体。在《吴昌硕全集》中，临摹金文作品36件，其中临摹最多的当数《散氏盘》（图4）并从中悟得篆籀笔意与金石之气，从此篆书笔法突飞猛进。

^⑧ 崔树强.中国书法中的“金石气”[J].艺术百家,2009,25(06):38.

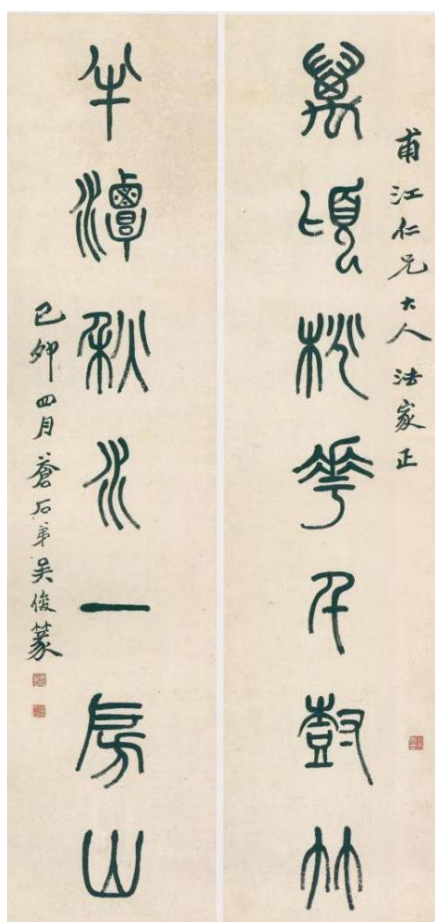


图2 1879年5月《万顷半潭七言联》129cm*30cm (安吉吴昌硕纪念馆藏)

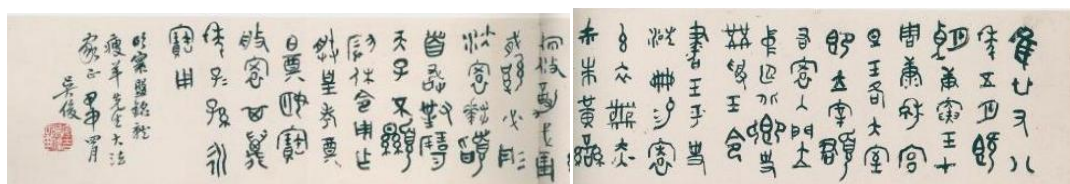


图3 1884年5月《临寰盘铭横批》16.5cm*102cm (西泠印社藏)

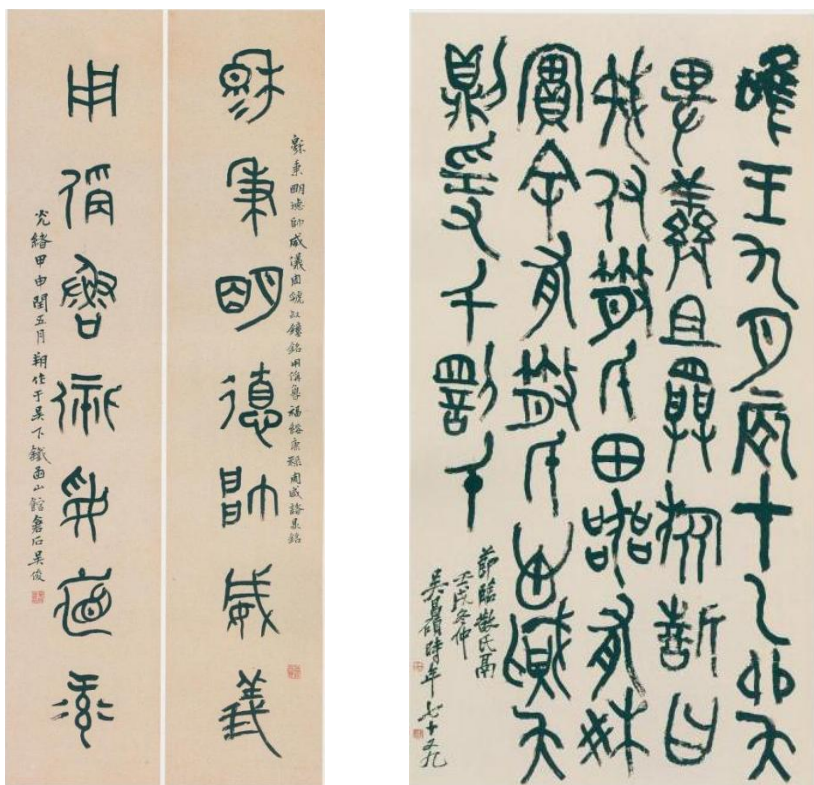


图4 左图 1884年6月《篆书穆乘用偈七言联》115cm*23.5cm (私人藏)

右图 1922年12月《吴昌硕临散氏盘》118cm*40cm (上海吴昌硕纪念馆)

光绪丙戌年(1886年)9月,吴昌硕与潘瘦羊同游虎丘山,作诗相赠,潘瘦羊知道吴昌硕一向对《石鼓文》有嗜癖,就将家藏的当朝名臣、书法家汪鸣銓收藏的石鼓精拓本赠答,也就在此时,便是吴昌硕在篆书实践中的重要转折。43岁吴昌硕在《临石鼓文手卷》(图5)中落款道:“金石刻画年复年,锲不能舍笔渐努”^⑨,可见他在篆书上下了很大的功夫,日日临习,醉心于石鼓。该手卷作品为小字作品,采用打格书写,能够较好地控制章法,字字独立,整体用笔流畅,笔画较为纤细,有些字的转折处衔接稍显不自然,包括个别字的粗细变化仍有不合理之处。藏锋起笔,中锋行笔,回锋收笔运用得当。并且从收笔的形态可以看出,其用笔已出现方圆变化,在墨色处理上也有了干枯变化,从而使作品整体的感觉自由许多。总的来看结体平稳工整、字形偏扁方且变化较小,左右高低错落以及大小倚侧跃然于纸上,原《石鼓文》章法简明、和谐、疏朗,而这一时期吴昌硕在章法上贴近原石鼓,作品空灵、雍容静穆且分布平稳。在临摹的同时,也掺以创作,《篆书秦半汉大四言联》(图5)用笔稍为厚重,开始着意字形左右部件的欹正,上联首字“秦”上半部分为正,下半部分“禾”字向右倾倒,与下联首字“汉”左半部分为正,右半部分向左倾倒形成了对比,整体仍呈现规整拘谨之感,虽然未有浓厚的金石韵味,但《石鼓文》的意趣正在逐渐地显现。

^⑨ 邹涛.吴昌硕全集·书法卷一[M].上海:上海书画出版社,2017.49.

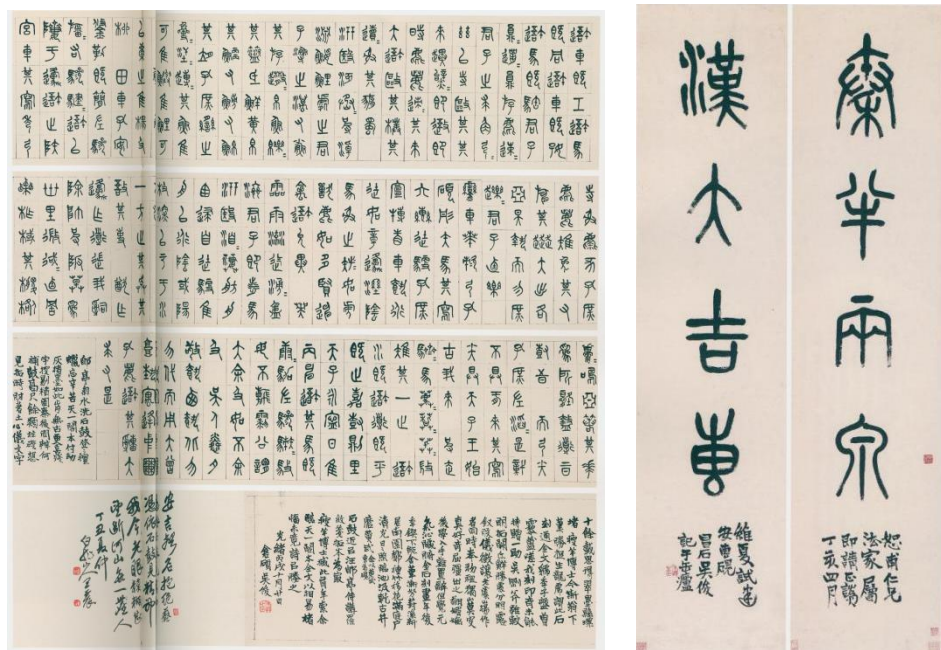


图5 左图 1887年4月《临石鼓文手卷》31cm*407.5cm (私人藏)
右图 1887年5月《篆书秦半汉大四言联》119.6cm*27.5cm (私人藏)

二、 吴昌硕中期（大约一八九二年至一九一三年）篆书“金石韵味”显现

直至 1892 年，吴昌硕也未能摆脱早期的影响，所《临石鼓文四条屏》（图 6）中仍旧采用打格书写，笔画瘦弱、用笔拘谨，线条流动性较弱，但一些字形进行了拉长处理，可见其在临摹《石鼓文》时，不断地进行书写尝试。这一时期的创作虽线条细弱，但是着重加强了起笔，这也是吴昌硕篆书用笔的一大特点。1897 年，吴昌硕所作《篆书小戎诗四条屏》（图 6）成为其风格转变的节点，作品用笔率意，一改前期线条细弱的书写风格，转而增强了线条的书写性，正是其日日临写，为其创作打下了坚实的基础。

1903 年，60 岁的吴昌硕在《临石鼓文立轴》（图 7）落款道：“临阮翻刻天一阁本石鼓文字，虚实处未能兼到”。在反复临习下，吴昌硕也采用背临的方式来加深对《石鼓文》的理解。65 岁吴昌硕作品《临石鼓文立轴》（图 7），此时吴昌硕笔下石鼓已逐渐转向朴拙浑厚之风。通过作品可以看出吴昌硕在 60 岁以后“确立自我面目”。其线条的疏密变化，用笔节奏的快慢，线条的粗细，以及墨色的干枯变化，都显现出刚劲健拔的个性精神。



图6 左图 1892年3月《临石鼓文四条屏》132cm*32cm (西泠印社藏)

右图 1897年4月《篆书小戎诗四条屏》237.7cm*46.7cm*4 (上海博物馆藏)



图7 左图 1903年5月《临石鼓文立轴》131cm*64cm (安吉吴昌硕纪念馆藏)

右图 1908年秋《临石鼓文立轴》148cm*81cm (无锡博物馆藏)

三、 吴昌硕后期 (大约一九一四年至一九二七年) 篆书中的“金石韵味”

71岁吴昌硕写成篆书《西泠印社记》(图8), 辞章与书法俱佳, 这件作品的成功, 得益于吴昌硕长期以来对篆书的反复练习, 单看作品便能看出其笔法娴熟、气息深厚, 打破了传统小篆横平竖直的刻板印象。对于临摹石鼓, 吴昌硕有了更多的感悟, 这一时期吴

昌硕篆书风格才基本定型。

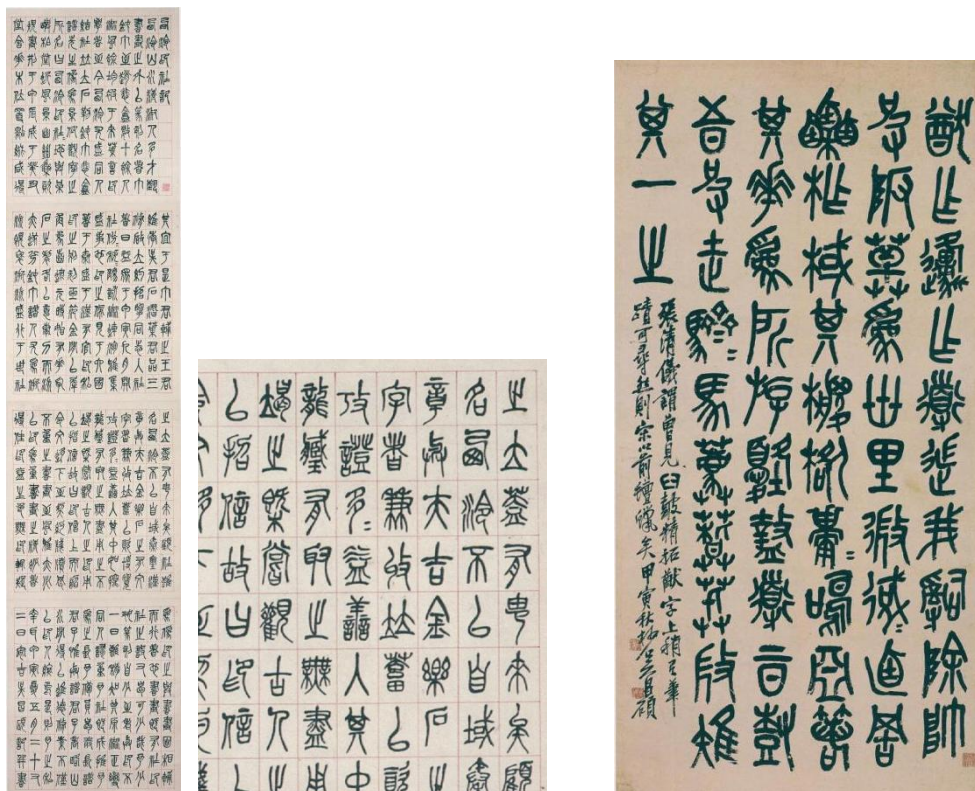


图8 左图1914年6月《西泠印社记》34cm*30cm*4 (浙江省博物馆)
右图1914年10月《临石鼓文立轴》136cm*68cm (私人藏)

1914年《临石鼓文立轴》(图8)可以明显地看出这个时期的风格已经彻底摆脱了《石鼓文》原作的平整圆匀的形态,充分显示出缶翁雄强沉厚,“不与人同”的艺术风貌以及极为旺盛的艺术生命力,裹锋起笔,中锋为主行笔,自然收笔,用笔流畅自然、线条妙趣横生。在中锋行笔下,使得线条饱满有力,也将原石鼓文字的刀刻细劲之感转化为线条粗重、圆浑遒劲之风,给线条增加了朴厚苍劲之感,线条节奏感强,形成了有别于以往篆书线条粗细均匀的特点。结字上采用纵向取势,上半部分相对紧密,下半部分舒朗而垂笔向左右微微开张,结字呈现出朴茂紧凑之感,字形结构组合上欹正交替、避让得宜、充满趣味,空间布白也十分合理,以及左低右高的结构运用也成了吴昌硕临石鼓的一个重要特点。以籀法作篆的吴昌硕,其篆书具有强烈的动感及丰富的艺术生命。将《石鼓文》与邓石如等人的篆书风格结合,赋予其篆书浓厚的“金石韵味”。

80岁的吴昌硕写《石鼓文》,从其作品中可以发现,缶翁的风格开始归于平正。用笔展现出平稳沉厚之势,结体雄浑凝重,稍有错落呼应,显得深沉古朴、苍辣雄放。吴昌硕篆书中的“金石韵味”还体现在一改原《石鼓文》的章法,转而形成气度恢弘、苍浑雄伟的风格。在1924年的作品《临石鼓文立轴》(图9)中,其石鼓篆书作品字与字独立,却相互呼应,行距紧凑,错落中又不失和谐统一,整体给人一种浑然一体、跌宕多姿、恣肆烂漫的感觉,这正是吴昌硕《石鼓文》章法的独到之处,这一时期《石鼓文》的章法气息

有如其行草书般收放自如、一气呵成。



图9 1924年夏《临石鼓文立轴》120.5cm*55cm (私人藏)

吴昌硕也在用墨方面进行了探索，早期用墨均匀拘谨，后期主要以浓湿为主，饱墨铺毫、意蕴生动、厚重自在，有时墨尽笔枯，更添苍茫朴拙之趣，由清逸渐浑厚，由平稳趋纵肆，由整齐转参差，最终形成恣肆老辣遒劲豪迈之风格，正是吴昌硕丰富的墨法，给其作品增添了一种强悍之气。在结体上较之前更为宽博，笔力遒劲，精妙的间架结构与古拙的布局，“金石韵味”十足。

第三章 吴昌硕篆书地位及对后人的影响

第一节 吴昌硕的篆书地位

吴昌硕在书法上的贡献和成就，得益于其深厚的篆书功底，吴昌硕临《石鼓文》对其篆书风格的形成起到了至关重要的作用。吴昌硕的篆书整体呈现出古朴厚重、野逸高古的特点，是数千年以来篆书书法中古拙雄强风格特征的代表，对后世学习篆书的书家产生深远的影响。

清代在金石学兴起以后，金石篆书引起书家的关注。吴昌硕在众多临习《石鼓文》的书家中脱颖而出，其大胆的书风对近现代书法产生了深远的影响。在吴昌硕之前，书法家极少有大胆变化者，如吴让之、杨沂孙等人，他们在临习《石鼓文》时更贴合石鼓原貌，偏向于中正典雅之风。从吴昌硕临《石鼓文》篆书中来看，他将《石鼓文》的审美提升到了新的高度，风格与前人大相径庭，在结体和笔法中掺杂着雄厚的气势；在字形变换中不乏稳健之态，作品朴实自然、浑然天成。

由于吴昌硕篆书风格迥异，不免一些后世书家对其书法风格产生质疑，认为吴昌硕风格过于强烈，与原作相去甚远。但笔者认为，吴昌硕对《石鼓文》的创新是显而易见的：吴昌硕的临摹并非对《石鼓文》的刻板复制，而是在自身理解与沉淀之后进行的“再创作”，这是书家形成个人风貌的必由之路。除了吴昌硕对《石鼓文》进行“再创作”本身以外，《石鼓文》对吴昌硕篆书风格造成的影响也是不言而喻的。

吴昌硕书风不仅对其弟子影响深远，也为后来的篆书书家提供了借鉴和参照。学界对吴昌硕书法风格、艺术审美等多个角度进行学术探讨和研究分析，以书入画、以书入印的学书观念，以及对后世的影响均有较为全面的论述。吴昌硕书法所展现的内涵价值，是篆书艺术精华的表现。《石鼓文》在近现代备受关注，成为写篆书家的第一法则，与吴昌硕的推崇有着不可或缺的作用。也正是因为《石鼓文》将吴昌硕推向了“石鼓篆书第一人”的位置。

第二节 对清末民初名家的影响

清代写篆书者，主要可划分为三类。第一类便是以吴昌硕为首取法《石鼓文》、金文，显然，这类书家受到考据学的影响。第二类是沿袭唐宋篆法，求规整、匀净、工稳之茂，如王澐、孙星衍等人。第三类则是打破“二李”藩篱，取法汉篆，如邓石如、赵之谦等人。

而在吴昌硕之前，书家大多是以毛笔束毫来追求金石气，以中庸之态去摹写金石，这些书家笔下的金石书法更偏向于规整、中正的小篆写法。吴昌硕成熟期作品中用笔改束为纵、以草入篆，圆浑雄强的作品彻底地冲破了时代审美的局限，其篆书的创作风格也影响

了后来书家篆书创作的审美取向。

传吴昌硕衣钵者，首推赵云壑。赵云壑在师从吴昌硕时已过三十，他的篆书深受吴昌硕的影响，以《石鼓文》为主，作篆以篆隶大草笔意书之，金石苍茫之趣。赵云壑临《石鼓文》作品（图10）中，用笔以重墨起笔、曲线为主，在处理竖划时，常常略带弧度，去除直线的呆板，增添金石趣味；他在注重字的势态上主要是通过两种方式处理，第一是左右结构或者上下结构部件的欹侧来展现，如“既”字，左部件为正，右部件向右倾。第二是独体字的欹侧为整体章法注入动态之感，如“大”“员”等字向右倾斜。在处理相同的四个“其”字，他却能够用四种不同的形态呈现出来。在章法上字与字之间遥相呼应，疏密、墨色与吴氏如出一辙。他在以书法入画的基础上，也能将其绘画中的用笔融入书法当中，使得篆书作品浑厚洒脱、苍劲古朴。不仅如此，他的篆刻也得益于书法，重在取其神，而并非仅仅专注于形貌。可见，赵云壑秉承吴氏的“古人为宾，我为主”的学术观念，将“书、画、印”融会贯通并自成面目。



图10 1913年 赵云壑节临《石鼓文》245.5*120cm（私人藏）

萧娴学习书法从篆隶入手，以“三石一盘为宗”，即《石鼓文》《散氏盘》《石门颂》，三者中以《石鼓文》取资最多，从她的作品可以看出吴昌硕《石鼓文》书风对其篆书创作的影响，她作篆追求浑厚古朴的金石韵味。其《篆书五言联》（图11）笔墨厚重、

笔力雄健，在字形结构上采用左低右高的处理方式。《花及柳逢七言联》（图 11）中突出表现了墨色对比，气息连贯，其线条富有节奏性。沿袭了吴氏的大胆用墨、挥笔自如。



图 11 左图 1980 年萧娴《篆书五言联》105.5cm*21.5cm*2
右图 萧娴《花及柳逢七言联》137cm*22cm*2 (江苏省美术馆藏)

在萧娴与吴昌硕作品单字对比中发现，萧娴在参照吴氏篆书的基础上还做了一些改变，转折处将吴氏的圆变为了方，如“吾”字的左半部分转折处，“道”字的“寸”部等。同时将一些转折的地方变圆处理，如“秀”字的下半部分。在书写时她也比较重视字的趣味性，如“吾”“处”向右倾斜。萧娴虽没有直接拜吴昌硕为师，但吴氏石鼓文书风始终影响着萧娴的篆书创作。

表4 萧娴与吴昌硕篆书单字对比

| | | | | | |
|-------|---|---|---|---|---|
| 萧娴篆书 |  |  |  |  |  |
| 吴昌硕篆书 |  |  |  |  |  |

第三节 对当下书风的影响

从当代书家的篆书创作中可以看出，从吴昌硕临写《石鼓文》作品中得到启发的书家有很多。吴昌硕在写篆技巧上的不断丰富，对现如今篆书的创作同样提供了借鉴参照。现将近年来历届展览篆书中的吴昌硕《石鼓文》风格作品进行了统计如下：

从表中可以分析出，在国展中，篆书作品占总数作品虽少，但是呈现递增趋势，取法石鼓文及吴昌硕风格作品及占比较少，其中吴昌硕篆书入展数量较多的是三届国展、七届国展、十二届国展。在吴昌硕篆书风格作品在篆书所占比例中最高的是第三届，达到了百分之十。纵观历届展览除三届外，其他展览均低于百分之十。但是在第十二届国展和全国第三届篆书展中，该书风较之前几届入展数量的增长，可以推测出石鼓文及吴昌硕篆书风格作品仍具有很大的潜力。

从历届国展举办以来，随着创作群体范围的扩大、投展数量增多，作品的取法变得更加丰富，作品更加具有形式化。学习吴昌硕一脉的书家主要分为两种：一种是写大字类对联，呈现出豪爽洒脱之意，重在表现线条艺术。一种是写小字类，呈现出活泼变化之感，重在表现结体章法艺术。

表5 历届国展吴昌硕篆书风格作品入展情况

| 国展名称 | 一 届 国 展 | 二 届 国 展 | 三 届 国 展 | 四 届 国 展 | 五 届 国 展 | 六 届 国 展 | 七 届 国 展 | 八 届 国 展 | 九 届 国 展 | 十 届 国 展 | 十 一 届 国 展 | 十 二 届 国 展 | 首 届 篆 书 展 | 二 届 篆 书 展 | 三 届 篆 书 展 |
|----------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|-----------------------|
| 总数 | 58 6 | 22 6 | 550 | 59 0 | 56 7 | 50 9 | 107 0 | 109 5 | 11 57 | 87 9 | 93 1 | 10 73 | 46 2 | 30 0 | 20 6 |
| 取法《石鼓文》及吴昌硕《石鼓文》风格作品 | 1 | 1 | 6 | 2 | 3 | 1 | 6 | 4 | 6 | 0 | 1 | 8 | 8 | 9 | 8 |
| 篆书作品共计 | 51 | 24 | 54 | 60 | 52 | 39 | 65 | 137 | 11 4 | 56 | 74 | 96 | 46 2 | 30 0 | 20 6 |
| 该书风篆书占篆书比例 | 0.0 19 | 0.0 42 | 0.1 | 0. 03 | 0.0 57 | 0.0 26 | 0.0 92 | 0.0 29 | 0.0 53 | 0 | 0. 01 4 | 0. 08 | 0. 01 7 | 0. 03 | 0. 03 8 |

一、第一到六届全国展取法吴昌硕篆书分析

第一届至六届石鼓文及吴昌硕书风取法作品共 14 件，现选取部分作品进行简要分析。

取法石鼓文又以吴昌硕作为参照的有：何虚中的《小雨余阳七字联》（图 12），单个线条并无太多丰富变化，线条厚重，用笔上沿用吴昌硕重墨起笔，“古”“来”二字略有向右下倾斜之意，在保证字形平稳的情况下寻求变化。王个簃作品《万世流芳》（图 12）用笔浑厚苍劲、古朴厚重，富有金石气，深得吴昌硕的真传。张天民作品的《兴安黑水》四字联和赵隽明的《合读以精》联字形修长，线条流畅自然，用笔爽利，字形空间留白较为平均，字的中心偏中上部，在其二人的作品中可以明显地看出取法吴氏，赵隽明的作品疏密分明，较之张天民的更为明显。

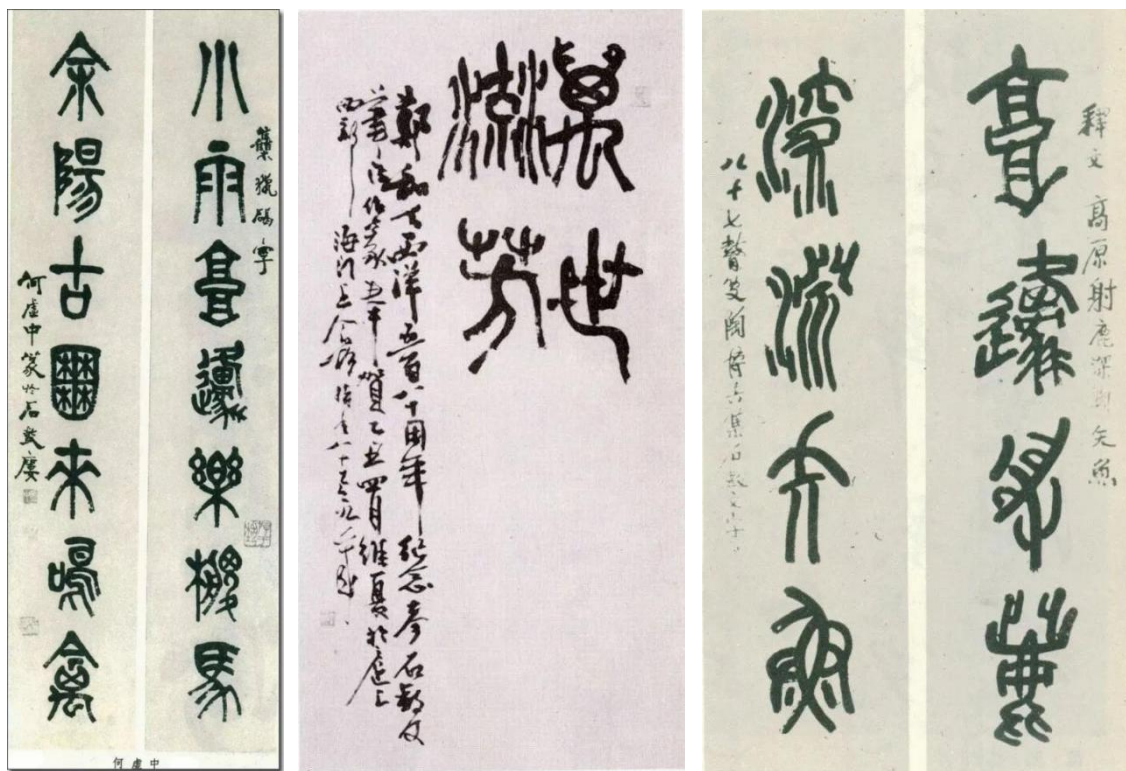


图12 左图 何虚中《小雨余阳七字联》 中图王个簃《万世流芳》 右图陶博吾《高原深渊四言联》

陶博吾的篆书最初受到吴昌硕的影响，后由于其深厚的功底和胆识，对吴昌硕风格有所取舍，最终形成了自己的风貌，他的作品《高原深渊》（图12）沉雄厚重、奇异而生动，在作品中强调力量、追求欹斜，总体呈现出一种紧促的布局和夸张的顿挫节奏。

通过分析第一至六届吴昌硕书风作品，得出如下结论：1、吴昌硕的作品形式为当下展览提供了参考借鉴，但是展览创作的形式上较为单一，大多以对联、条幅为主且作品尺幅较小、字数较少。2、在用纸上，沿用古人素雅的风格，呈现出简洁精妙的特点。3、在墨色与布局上的取法，吴氏石鼓风味十足。

二、第七到十二届全国展取法吴昌硕篆书分析

从上表中的第七到十二届全国展取法吴昌硕书风作品共28件，可以明显地看到该风格数量增多，其中十二届占比最多、七届次之，现将这两届作品作简要概述。

第七届作品《种树对云八言联》（图13）中，字形较为宽博，线条不平直，而是带有弧度，有些横划从左下起笔，线条略微带有S形，作者在处理转折时以圆为主、方为辅，较为平稳，在章法的处理上采用打格书写，“成”字相比于上下二字的笔画少，留有空白，用长形印章补空，采用对联的左右两侧进行落款。还有一幅《执简安车八言联》（图13）取法石鼓却将字形压扁处理，线条粗细变化虽不大，但是作者在线条的断连上下了功夫，如“安”的宝盖头、“帛”的上半部、“彼”的上部、“人”的左右两笔。除此之外，在字形曲直对比上也处理得当，使字形更加的生动活泼。在第八、九、十一届全国展作品中，作品开始逐渐注重作品的形式化，用纸颜色的多样化，作品采用对联、条屏的形式。



图 13 左图七届国展《种树对云八言联》 中图七届国展《执简安车八言联》 右图十二届国展韩宇作品

第十二届作品整体观之，取法吴昌硕《石鼓文》这一类风格在用纸面上较为素雅。韩宇的作品（图 13）主要取法吴昌硕，中间以淡黄色拼接四条，左右两边接白色宣纸，其作品字数较多，整体形式美观得当。该作品善用弧线，字形修长、用笔流畅，疏密对比强烈，墨色较为厚重，字与字之间上下呼应，尽管写的是较为小一点的字，但整体气势犹存，金石味十足。在墨色的处理上更偏向于吴昌硕的册页作品，善用润墨。程先的作品采用整张打格小字书写，笔画流畅，略有错落之感，墨色轻重变化明显。

通过分析第七届和第十二届吴昌硕书风作品可发现：1、第十二届较之七届的作品在体量上增多，更加精致化，大多开始采用拼贴的方式完成作品。2、在第十二届中书家们更偏向于小字书写，参照了吴昌硕册页以及手卷的书写形式，注重字的墨色轻重变化。

三、第一到三届全国篆书展取法吴昌硕篆书分析

第一到三届全国篆书展取法石鼓文及吴昌硕篆书书风共 26 件，其中首届篆书展大部分为取法《石鼓文》作品，第二、三届篆书展吴昌硕《石鼓文》风格数量占比多。现针对第三届篆书展取法吴昌硕篆书的作品进行简要分析：



图 14 右上三届篆书展王祥府对联作品 左上三届篆书展苏光武对联作品

下图三届篆书刘应川长卷作品

第三届篆书展取法吴氏书风的有：王祥府、苏光武、刘应川等人。对联作品（图 14）的用纸色彩艳丽，其中王祥府的对联作品沿用吴昌硕的用笔及字形结构，弱化吴昌硕后期篆书的墨色，平稳中略带动感，字形摆动明显。苏光武在取法吴昌硕篆书时，其用笔较之王祥府更为果断洒脱，字形空间紧密，字形结构修长，再加之墨色稍有变化，丰富了作品的整体，将篆书的书写性与空间的变化发挥得淋漓尽致，吴昌硕篆书风味十足。相比写对联作品的二人，刘应川的作品则采用参照吴昌硕的册页及手卷的形式，以长卷形式呈现，

尽管书写字形较小，但其用笔圆浑，能将篆书的空间疏密变化强烈地表现出来，如“然”字上密下疏。有时书写笔画粘连，将字形空间中的“白”被替代为“黑”，如“觉”“吾”等字，虽笔画相接，但能清晰地看到用笔轨迹，这种处理方式能够更加丰富字形结构。

经过历届作品分析，吴昌硕《石鼓文》对当下书风有很大的影响，首先，在国展作品中，吴昌硕的作品为书家们提供了参照借鉴，同时其书风也为书家临写《石鼓文》提供了范本。其次，吴昌硕的创新精神也影响着书家们的创作，当代的书家立足本体、尊重传统，在自己的创作中合理地兼容，集百家之长。吴昌硕集“诗书画印”为一身，更将几种书体融会贯通，最终自成一体，也正是因为这样才得以成功，但现今不足的是，当下的许多书家仅此只擅长一种书体，这与吴昌硕所展现的相背离，当下所需要学习的不仅是吴昌硕篆书创作，而且要学习其学书精神。

第四章 吴昌硕篆书对后世的学书启示

第一节 学书理念启示

一、 持之以恒的学习精神

《别存》自序云：“予自嗜古砖，拙于资，不能多得，得则琢为砚，且镌铭焉。既而学篆，于篆嗜猎碣。”^②正是因为热爱，才促使其反复临习。吴昌硕在学习篆书的过程中，时刻保持对书法篆刻学习的初心，并在自己不断的努力下形成自我风貌。他持之以恒、勤奋刻苦的学书精神值得学习。

二、 融会贯通、集百家之长的创新精神

吴昌硕在学习石鼓时，广泛地学习古人、借鉴时人、尊重传统。在学习一种碑帖或是选择一个书家的书体进行学习时，不仅要学习该帖的精髓，也要善于从其他碑帖或是书家风格的基础上“扬弃”，学习吴昌硕“古人为宾，我为主”的书学观念。在不断的吸收与融合下，形成自己独特的艺术风格。

三、 善于寻找书画印的共同性原则

吴昌硕在临习篆书的过程中，不仅仅拘泥于篆书本身。用草法写篆，用篆籀笔法写行草也是他的特点之一。在各种书体的学习下，从其他书体中汲取养分。除此之外，篆刻和绘画也为吴昌硕写篆提供了巨大的帮助，对篆书的学习具有启迪性的作用，并将篆刻中金石气融入到篆书创作中。在学习篆书的过程中，也应学习其寻找书体间的共同性，将几种书体合理地进行融合，最终形成自己的风貌。

四、 以“气”取势、力求古拙

吴昌硕生逢乱世，有着强烈的入世情怀，他的篆书无论是在临摹上还是创作上都是以“气”取势，在临习《石鼓文》中，其用大字书写的立轴、横批、条幅一气呵成。他笔下的作品也正表达自己郁勃之气，其篆书中还蕴含着金石之气，吴昌硕一生嗜古成性、力求古拙，这也是他成功的原因之一。想写好《石鼓文》，更应学习吴昌硕一以贯之的“气势”和力求古拙的心性。

第二节 篆书用笔启示

《石鼓文》用笔以圆笔中锋为主，呈现古朴典雅之貌。吴昌硕成熟期的《石鼓文》作品，对原《石鼓文》的用笔进行了变化，以吴昌硕75岁临《石鼓文册页》为例，首先在提按上变得丰富，其次线条粗细变化明显，为原石鼓文增添了趣味。其晚年临写《石鼓文》作品虽用笔以中锋为主，但弱化了线条的粗细变化，注重追求线条质感。

吴昌硕临《石鼓文》中，其篆书点画含有金文点画的特点，线条圆润、有力，表现出

^② 朱关田校辑.吴昌硕题画诗[M].杭州:西泠印社出版社.2016序言.

吴昌硕对《石鼓文》的不同理解：原《石鼓文》的线条匀称，与吴昌硕所展现的《石鼓文》线条大相径庭，吴昌硕一改原本单调刻板的笔画，从而替代为圆劲厚实的线条，在线条粗细、用笔提按上尊崇自然书写，笔意流转、古朴自然，富有强烈的节奏感。

在吴昌硕临《石鼓文》册页中，起笔和收笔都融入了自己的独特审美。而这种处理方式增添了原石鼓的书写性。吴昌硕以藏锋重墨起笔，在收笔处自然顺势提笔而收，这有别于常规小篆藏头护尾、线条粗细均匀的特征。下面将通过对比石鼓文中的各个版本，对其特点进行介绍。

表6 石鼓文原字与吴昌硕各时期临本对比

| 版本 例字 | 原石 | 阮氏天一阁本 | 吴昌硕藏本 | 1887年临 (早期) | 1902年临 (中期) | 1918年临 (后期) |
|----------|----|--------|-------|----------------|----------------|----------------|
| 尖 | | | | | | |
| 二日 | | | | | | |
| 母 | | | | | | |

一、点

吴昌硕笔下的点，主要有三个特点：第一，具有支撑字形的作用。如上表的“尖”字，上半部分的短撇和点，吴昌硕都用点来进行处理，在吴昌硕1887年早期临写石鼓文时，将右半部分的点进行拉长，与左半部分的点底部平齐，从而使得上半部分具有稳定性。1902年，吴昌硕在写“尖”字时，尝试进行左点低右点高的方式进行创新。而到了1918年后

期时，吴昌硕在处理“尖”字上半部分时，则用左点重右点轻、左点近右点远的表现方式，来稳定字形。除此字外，如：“平”“深”等字中的点均具有稳定字形的作用。第二，变圆点为横点。表中二日中的“日”字，中间的一横画，原石鼓是以近似圆点来呈现的，早期吴昌硕是用短横来表现的，直至后期时，变早期的短横为横点。第三，在一个字中出现两个相同点，通过采用不同的形状呈现出来。如表中“母”字中两个点，早期字“母”中的两个点平分了字的空间，两个点左低右高且均为圆形，直至后期，吴昌硕压缩了“母”字空间，字内两个点形态各异。如：谓、雨字等，在相同点形状的处理上饶有趣味。

表7 石鼓文原字与吴昌硕各时期临本对比

| 版本 例字 | 原石 | 阮氏天一阁 本 | 吴昌硕藏本 | 1887年临 (早期) | 1902年临 (中期) | 1918年临 (后期) |
|----------|----|------------|-------|----------------|----------------|----------------|
| 一 | | | | | | |
| 工 | | | | | | |
| 里 | | | | | | |

二、横

吴昌硕笔下《石鼓文》中的横画在原有基础上有所变化。首先，吴昌硕以提按变化丰富的横画替代原石单一、刻板的横画，如表中的“一”字，原石“一”字粗细匀称，圆起圆收、横画平直。在吴氏早期临写时，已开始注重线条的粗细变化，到了中期开始注重线条的势态，将“一”字左低右高式的书写，在粗细上处理得较为轻微，可以看出线条从粗到细，再到粗再到细的变化，提按变化自然。后期吴昌硕加强了浓墨重笔书写，字形较为平稳，从平稳中求变。

其次，在一个字中有多个横画时，以不同的姿态呈现。表中原石的“工”字，较为规整，吴昌硕所写“工”字中的两个横画都具有不同的姿态，早期线条较细，线条粗细变化主要以由粗到细为主。到了中期，线条开始有弧度变化，线条由直转变为曲直结合。后期所写“工”字，上面的横画前粗后细，收笔则是收到了笔画的上部，形成了三角形状，下面的横画则是由粗到细再到粗再到细的提按变化。单字中多横画的字，则是变换横画之间的粗细、长短来加以区别，显得更生动活泼、富有趣味，再者，甚至融入了金文字体特点：变横为点，如表中吴昌硕后期所写“里”字下面的两横，通过将第一横变为点，来与下面的横画加以区别。这样的处理方式，在减少字形的呆板的同时，也增加了在书写篆书时的节奏感和韵律感。

表8 石鼓文原字与吴昌硕各时期临本对比

| 版本 例字 | 阮氏天一阁 本 | 1887年临 (早期) | 1902年临 (中期) | 1918年临 (后期) |
|----------|------------|----------------|----------------|----------------|
| 中 | | | | |
| 则 | | | | |

三、 竖

吴昌硕《石鼓文》在书写竖画时主要有两种情况，一是竖画作为主笔出现，如“中”字，早期吴昌硕在写“中”字时，将竖画竖直书写，中期时为求变化，将主笔竖画略向右倾斜，使得字形也呈现出向右倾斜之势，略有夸张。到了后期，吴昌硕的竖画虽整体垂直，但能看出其竖画在轻微提按下略带有弧度，“中”字中的竖画作为字的主笔起到了稳定字形的作用；二是一个字中出现两个或多个竖画时，竖画的处理方式与多横的字有着相似之处，同样是用笔画的粗细、长短、起收笔的形状以及两个线条的相互关系来进行变化，如“则”字，从“阮刻”可以看出，原石鼓中的“则”字下面的两个竖画大致平行，早期吴昌硕临写《石鼓文》更趋于原貌，所写“则”字两竖与原石更为接近，后期则拉长竖画，相背书写。另外竖画较多都带有弧度，摆脱了篆书的死板、单一垂直的竖画，显得更加灵

动。

表9 石鼓文原字与吴昌硕各时期临本对比

| 版本 例字 | 原石 | 阮氏天一阁 本 | 吴昌硕藏本 | 1887年临 (早期) | 1902年临 (中期) | 1918年临 (后期) |
|----------|----|------------|-------|----------------|----------------|----------------|
| 乍 | | | | | | |
| 自 | | | | | | |

四、 弧线

弧线在篆书中有着重要的作用，吴昌硕所临写的《石鼓文》在线条的用笔上圆转劲挺，其中以弧线最具有代表性。弧线在起笔上字势自然落笔；在收笔上有时略带有连带之意，露出笔锋，如上表中吴昌硕临写后期“乍”字中的主笔弧线，转折处内圆外稍方，增加了线条的韧度，避免线条流滑，在收笔处露出笔锋、自然收笔，将藏锋与露锋灵活运用。吴昌硕早期书写“自”字时，外框的弧线略带弧度，有相向之势；到了后期，吴昌硕打破了“自”字外框弧线的对称的写法，赋予动感于字形当中。

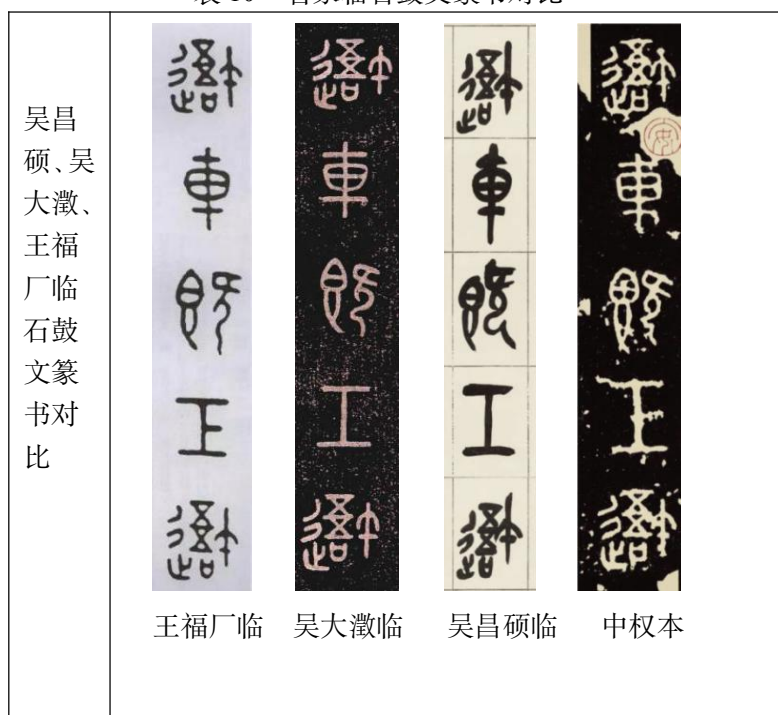
吴昌硕的用笔技巧为笔者的临摹与创作提供了参照，首先每种笔画在书写过程中都有共同之处，通过起、行、收笔来变化：通常以重墨起笔，行笔提按自然，收笔洒脱果断，使篆书线条流畅婉转，浑然天成。笔者在书写篆书笔画时，借鉴了吴昌硕的用笔技巧，开始注重篆书线条的形态变化，在原本单一线条的基础上通过提按变化有所丰富。其次，“点”在一个字中起着十分重要的作用，它或是在势态较为明显时用来稳定字形，或是为较为中庸的字形增加趣味。所以在点的书写上要谨慎，若是出现多个“点”，可以采用“点”的大小、形态、轻重、距离线条的远近及势态来丰富字形。从次，主笔作为一个字的“主心骨”，在字形中主要起着支撑字形的作用。书写主笔时可略带弧度，不可因为求变而过度倾斜。最后，在线条书写上要注重节奏感和韵律感。笔者参照吴昌硕的用笔特点，在写大字篆书时，运用浓墨铺毫拖笔书写，弱化线条的提按变化，加强篆书线条的力度与厚度。小字篆书则突出线条的变化，调整用笔速度，使线条更加灵活、自然。

第三节 篆书结体启示

历来临写《石鼓文》书家众多，在处理结体时，书家吴昌硕、吴大澂、王福厂对于《石鼓文》均有不同见解。

吴昌硕、吴大澂、王福厂三人在处理石鼓文结构时主要有以下不同。1、篆书结构的势态。吴昌硕重字的势态，其余二人与其相比较为弱化，如表中“既”字，吴大澂所写“既”右半部分向右下倾斜程度比之其他二人要大，与原石鼓中的“既”字右半部分倾斜程度较为相似；王福厂在写“既”的右半部分时，将其下部的转折处理成带有弧度的竖线，字形空间较为舒朗；吴昌硕在处理“既”字时，不拘泥于原石鼓，左半部分向右倾斜，右半部分则去除原石鼓中“既”字向右下倾斜的势态，两个部件一正一斜，在部件变化中求字形之稳，使其丰富了篆书作品的趣味性并赋予篆书极强的生命力。2、左低右高。吴昌硕篆书结体强化了字形结构的左低右高，如表中“吾”“既”二字；吴大澂与王福厂则是依据原拓本的特点，字形较为平整。3、字形以长方为主。吴大澂、王福厂的篆书虽在石鼓中加入了小篆用笔的元素。但在字形上，仍旧尊崇原帖，以扁方为主。吴昌硕在字形上，大胆创新，沿用小篆的纵长取势。

表 10 名家临石鼓文篆书对比



笔者在临摹吴昌硕《石鼓文》及对比了临习《石鼓文》的三位书家后，对吴昌硕《石鼓文》有如下启示：首先，吴昌硕在篆书结体上以纵长取势，在字形处理上善于运用左低右高，整体字形以上紧下松为主，这样的书写方式增强了篆书结字的错落，给予篆书动感，也避免了字形规整刻板。因此，笔者在篆书创作过程中，有意识地借鉴吴昌硕的结字方式，

在字势上稳中求变，左右部件或是上下部件的嵌合挪移也丰富了字形结构的动态美，进一步地提升篆书的金石气韵；其次，吴昌硕在写相同字时，通过字形结构错落、空间大小、重心高低、字形欹侧、疏密关系等方面进行处理。同样给笔者带来了创作启示。在写相同字时，不仅用笔技巧可以多变，还可以通过结字来达到“同字不同形”来加以区分，避免字形雷同化，增加字形多样化。

现将笔者与吴昌硕 1918 年临《石鼓文》册页进行对照，来细化吴昌硕的结字特点及补充自己临习时的不足之处。

表 11 吴昌硕临本与笔者临摹对比

| | | | | |
|-----------------|--|--|---|--|
| 吴昌硕 《石鼓文》“吾” |  |  |  |  |
| 笔者临 “吾” |  |  |  |  |

吴昌硕《石鼓文》在字形上首先是以纵长取势，即使是左中右结构的“吾”也处理得较为修长。一是通过空间来拉长字形，在第一个“吾”字当中，左边部首大致分为三部分，其中第一二部分可看作一个整体，第三部分“止”距离第一二部分较远，用空间来拉长了其部首；二是通过弱化横画的长短来拉长字形；三是通过笔画之间的穿插来调整字形，表中“吾”字在写中间时，将横画穿插于左边部首的空隙部分，增加了字形的紧密性。其次，“吾”字运用左低右高处理方式，笔画和空间的搭配、疏和密的对比，字形错落、灵动有趣。

吴昌硕在同一个字中寻找不同的书写方式也是他最大的一个特点。其中在临写《石鼓文》中出现十多次“吾”字，二十多次“其”字，他都能以不相同的方式表现出来。如起收笔的形态，笔画的长短粗细，线条弯曲程度。

表 12 吴昌硕各个时期临本与笔者临摹对比

| 版本 例字 | 阮氏天一阁本 | 吴昌硕藏本 | 1887 年临 (早期) | 1902 年临 (中期) | 1918 年临 (后期) | 笔者临 |
|----------|---|---|---|--|---|---|
| 鲤 |  |  |  |  |  |  |
| 帅 |  |  |  |  |  |  |

善用字形“部件”欹侧也是他写篆的惯用手法，如表 11 中“鲤”字，早期吴昌硕处理该字形时，左右两个部件书写平稳且独立，导致字形较为宽博，中期尝试欹侧穿插书写，左右两个部件产生呼应关系，字形丰富。到了后期吴昌硕再书写时，不仅运用一欹一正的方式书写，还将左低右高融入字形当中，寻求单字中的错落变化；除此之外，字形中的黑白布局也很重要，如上表中的“帅”字，在《石鼓文》原帖中可看出，该字的字形颇具动感，但空间布局均匀，字形偏方，从早期吴昌硕注重原帖形的把握，黑白布局匀称，逐渐变为注重字形的黑白对比。后期吴昌硕写“帅”字，左密右疏，打破以往篆书均匀空间的呆板之态。

笔者在临习吴昌硕《石鼓文》中的不足有如下几点：首先，线条僵化。线条是一个字的重要组成部分，起着至关重要的作用，若是线条书写僵化则会使得整个字形僵化，在线条僵化方面可学习吴氏的变直为曲，避免线条“直来直去”；其次，线条雷同化，字形结构中在处理线条时，笔者经常将横画以粗细粗的方式表现出来，导致几乎所有的字形中的横画较为单一，在线条雷同化方面，可以将吴氏作品的线条拆分练习，避免线条单一雷同。还可以通过改变线条的起笔形态、弯曲程度等方面来达到丰富线条的效果；再次，字势把握不到位，在字形结构书写过程中，仍习惯于将石鼓文写得偏小篆化，失去了大篆的趣味性，用笔结构拘谨，字形中正，缺乏摆动。这方面需要多临习其他金文，强化字形欹侧的特点，加以运用到临写《石鼓文》中去。最后，空间布白匀称。空间布白是一个字的灵魂，

合理运用能给字形增添许多意趣。而笔者在篆书创作中往往忽视了空间布白，导致字形太过板正，适当地借鉴吴氏并在此方面多加尝试。

第四节 篆书章法及用墨启示

吴昌硕在临《石鼓文》主要采用两种方式书写：画界格和不画界格。通常画界格的字往往写得较小，呈现灵动之态，章法行列整齐，分布平均、字字独立。不画界格的作品更能凸显出作者“独具匠心”的章法构思，这类作品的字形往往较大，呈现出雄浑之气，章法纵有行、横无列，颇具金文之意，但又比金文含蓄、和谐统一。字距紧凑、肆意烂漫也是吴昌硕《石鼓文》章法的独到之处。

吴昌硕篆书的章法字距紧凑，字距小于行距。亦或是字与字之间揖让错落，字距行距均较为紧凑。早期吴昌硕章法效仿前人，字字独立、章法舒朗、间距匀称；后期在章法布局上采用纵有行而横无列的安排，虽在整体呈现小篆面貌，但却展现出大篆的气势。他的章法安排加强了字与字、行与行之间的关系，如字的大小、粗细、疏密、俯仰、欹侧呼应等，也为其篆书作品增添了朴茂自然之趣。

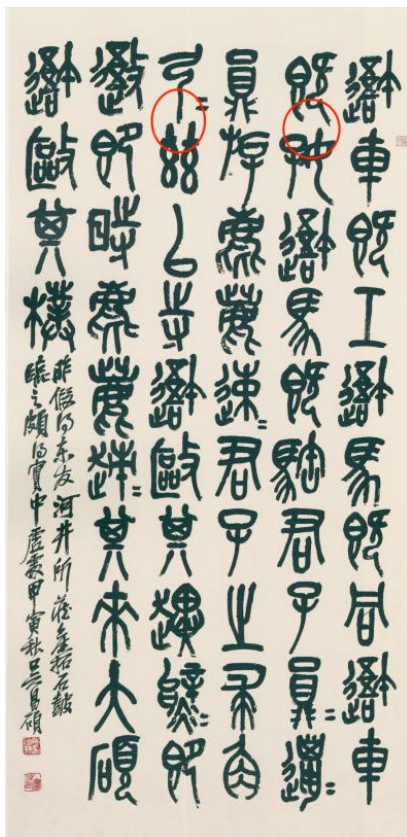


图 15 1914 年秋《石鼓文立轴》136cm*66.7cm (私人藏)

在 1914 年吴昌硕临《石鼓文立轴》(图 15)中，可以明显地看到吴昌硕的章法密集，字距小于行距，书至最后留有几字空间落款，这也是他常用的章法。整体简洁却气势宏伟，

也正是因为字距，使得全篇气息贯通。纵向看，字形大小不一往往会有不同的处理方式，如二行一字“既”与二字“好”、四行一字“弓”与二字“兹”的穿插揖让，使得二字贯通，行气更加紧密；横向看，字与字之间并不是完全地在一条中轴线上，而是略有高低错落之分；整体看，由字的势态导致章法中的俯仰相背也是吴昌硕章法最大的特点。

吴昌硕的用墨也为章法起到了画龙点睛的作用，他善用长锋羊毫作篆，笔肚蓄墨饱满，写出来的线条厚重沉稳。其后期作品，大胆创新、随性书写，偶尔会出现涨墨，如图（图16）中“吾”“员”“鹿”字。其作品的墨色以浓湿为主，适当地加入枯笔，为作品增添来苍茫的笔墨意趣。如此笔墨，也是经过他无数次的尝试总结出来的精华。

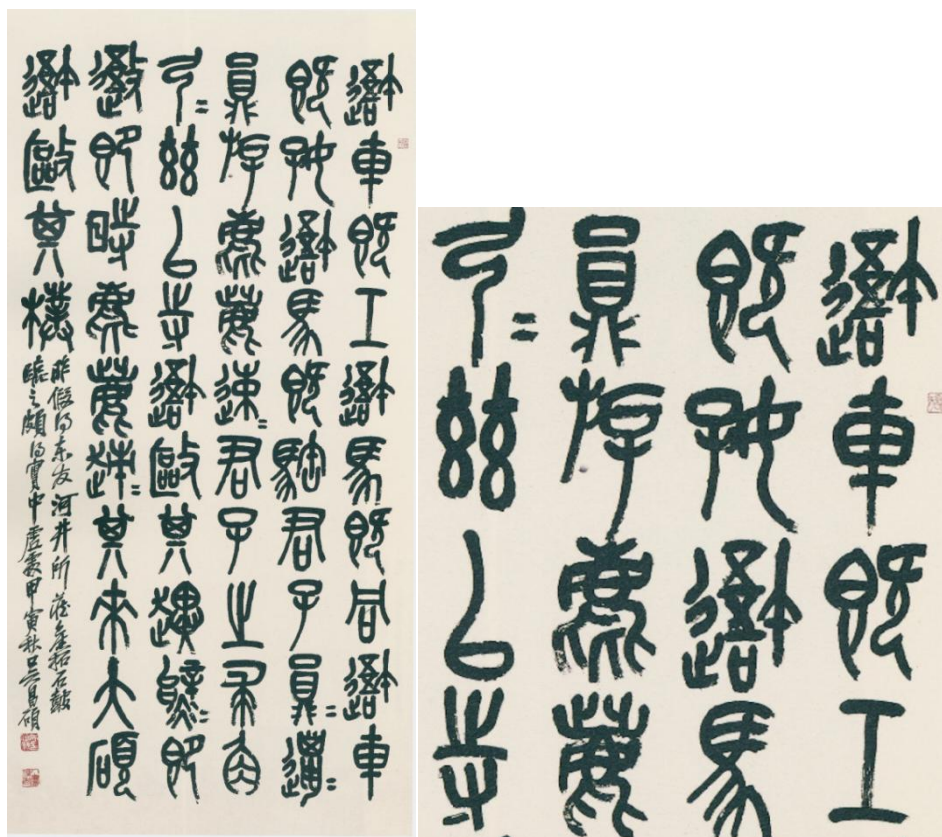


图16 1914年秋 吴昌硕《临石鼓文立轴》136cm*66.7cm（私人藏）

笔者在用墨上的不足之处：在毛笔的选择上，笔者善用短锋兼毫书写，蓄墨少，蘸墨次数多，使得墨色无法区分。在用墨上，常常用宿墨勾兑普通墨汁，以达到涨墨的效果。笔者在临写较为小一点的字时，用墨适中，使得墨色较为匀称。而吴昌硕后期线条饱满、浓枯结合，用墨酣畅，除了与用墨种类有关之外，还与其书写速度有关。笔者刻意追求墨色变化，但只注重到了单字中线条的粗细对比变化，在书写过程中刻意不蘸墨，以使用干笔来书写。尽管在书写时，单个字中稍有一些墨色变化，但纵观整体墨色还是不够明显，或是刻意追求墨色变化，整体呈现断层式墨色。

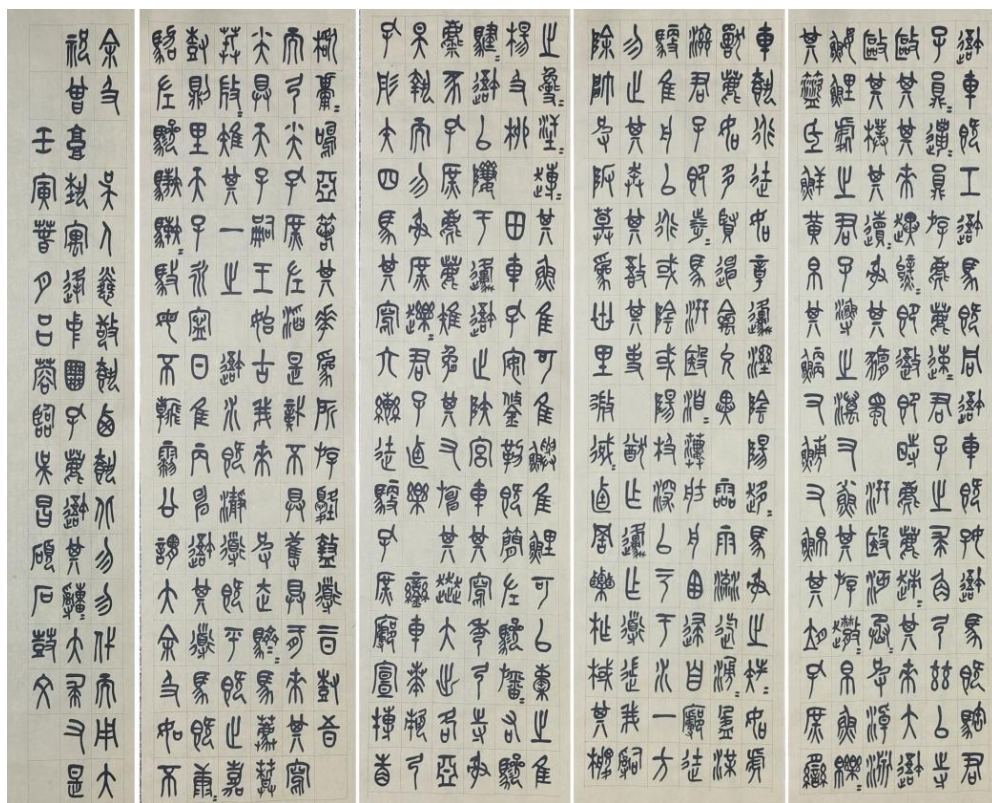


图 17 笔者临吴昌硕《石鼓文》册页

笔者在章法上主要是参考借鉴吴昌硕的册页形式书写篆书。笔者将吴昌硕临《石鼓文》册页以条幅的形式通临（图 17），在书写过程中还需把握行与列的间距，尽量做到整体和谐。在创作上（图 18）沿用打界格的方式书写，改变作品的形式。打界格书写虽便于把握整体章法，不会出现很大的差错，但是仍有弊端：如打界格书写会造成章法规整、字字独立，会切断字与字之间的呼应联系；在界格中书写，如果字形空间的运用上不熟练，会失去大篆天然的趣味性，使大篆逐渐小篆化。

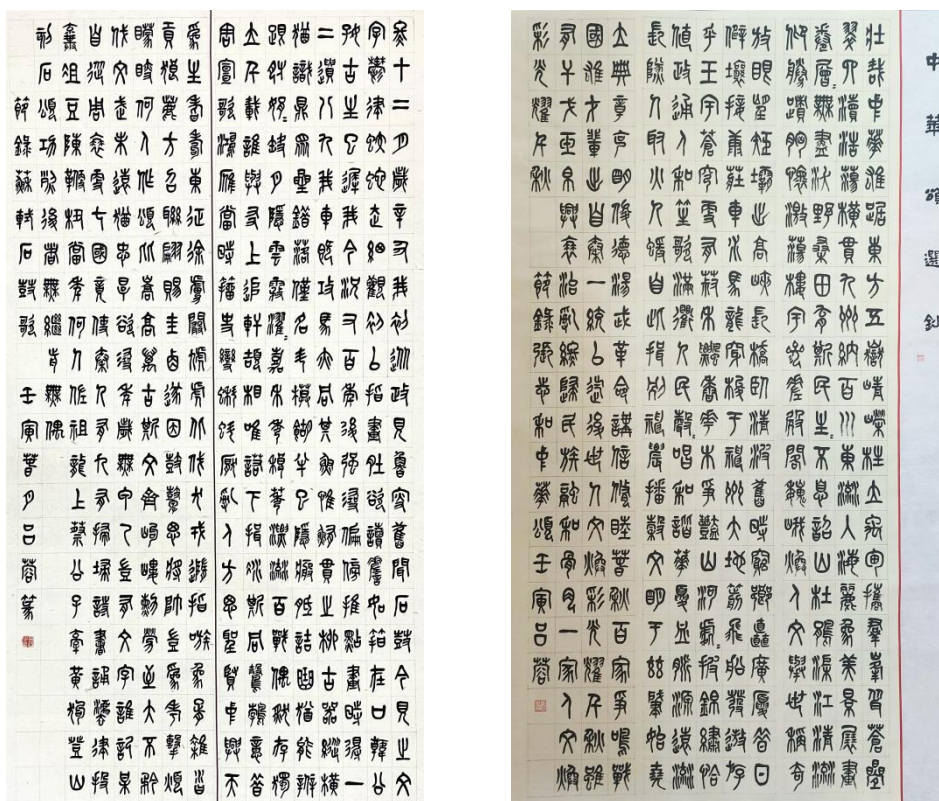
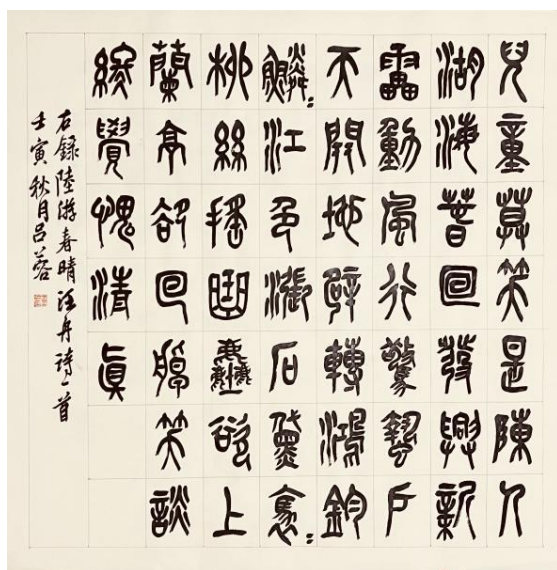


图 18 上图为笔者斗方形式篆书创作 下两幅图为笔者整张拼贴篆书创作

如今在学习吴昌硕篆书过程中，习篆书家不但要了解吴昌硕的相关理论知识，还需要深入研究《石鼓文》，再通过理论来支撑实践。学习吴昌硕锲而不舍的学书精神和“重气势，追古拙”的书学观念。吴昌硕的篆书作品形式给后人带来许多启发，吴昌硕一生数次临习《石鼓文》，在书写时采用了条幅、斗方、手卷、横批、扇面等作品形式为当下书家提供了的参照。

同样在技法上的学习过程中也需博采众长，深入古法、融会贯通：从用笔上看，吴昌硕的篆书用笔不仅融入了草意，而且也将绘画中的用笔等技巧用于其篆书当中。线条起笔、收笔果断有力，行笔厚劲，转折处方圆并施，化方折为圆转。吴昌硕丰富的用笔技巧和果断、纯粹的用笔方式对当下书家学习篆书仍具有启示性；从结体上看，不仅要寻找“部件”与“部件”、字与字之间的呼应关系，加强字形中部件的错落感，还要部件与部件联系的紧密感，真正体会到吴昌硕篆书“密不透风、疏能走马”的特点；从墨法、章法上看，其用墨独具匠心，以浓湿为主，达到了郁勃纵横的境界，加上吴昌硕的行草书落款，与正文相得益彰，顾盼呼应。他从丰富用笔到丰富字形结构，最后到丰富作品的整体。将中锋与侧锋、浓湿与干枯、书写节奏的快慢合理地结合起来，来润色作品。吴昌硕的篆书作品给大家展现出质朴、古拙的“金石气韵”，直观地为当代学习《石鼓文》的书家们提供参考与借鉴。在吴昌硕篆书的影响下，后人在学习篆书时，便不再拘泥于中规中矩，书家的篆书作品大多都避免了传统小篆那样单纯地追求平正，转而去追求大篆作品整体蕴含的金石气韵。

结 语

《石鼓文》作为“中国第一古物”，在书法史上具有极大的艺术价值。尽管吴昌硕在学习篆书时集百家之长，融碑帖于一体，《石鼓文》也自始至终都是吴昌硕反复临摹、学习和体会的范本。他之所以在书史上有如此高的地位，与他始终坚持“古人为宾我为主”的艺术思想是分不开的。也正是在这一书学理念的指引下，他大胆创新，在充分借鉴古人、时人等前辈艺术风格的同时，还不断地吸取其他书体的养分，促进个人风格的形成。经过数十年的《石鼓文》临习，吴昌硕打破了前人“临其形”的传统书写形式，用劲挺圆浑的线条大胆地创新字法，将“左低右高”的结构布局运用到篆书当中，形成了“写其神”的独特书写风格。而吴昌硕《石鼓文》风貌的形成对可谓是书坛上的一朵奇葩，他所临《石鼓文》作品也成为后世学习《石鼓文》书家的重要参照。文章中对吴昌硕《石鼓文》书风形成原因既是对吴昌硕探索《石鼓文》艺术的总结，也为后世学习《石鼓文》书家提供学习方向。与其说是《石鼓文》成就了吴昌硕，不如说是吴昌硕传扬了《石鼓文》，二者相辅相成、彼此成就。笔者通过梳理研究、临摹创作，学习吴昌硕的学书观念与写篆的技法，对笔者提升自己的理论知识与专业技能有很大的帮助，在笔者看来技法固然重要，但是学习是循序渐进的过程，需要持之以恒的学书精神、融会贯通的创新精神。只有将深入研究与不断实践结合，才能够更好地体现自己独特的理论见解与独特地写篆风貌。

参考文献

1.著作:

- [1]二玄社.石鼓文周[M].东京: 株式会社二玄社, 2013.
- [2]二玄社.中国书法选 2 石鼓文·泰山刻石[M].东京: 株式会社二玄社, 2013.
- [3]邹涛.吴昌硕书法全集[M].上海: 上海书画出版社, 2017.
- [4]刘佳著.话说石鼓文[M].济南: 山东友谊出版社, 2010.
- [5]马成名编著.寰宇读碑书系·海外所见善本碑帖录[M].上海: 上海书画出版社, 2014.
- [6]徐书钟编著.石鼓文书法[M].哈尔滨: 黑龙江美术出版社, 2000.
- [7]易越石著.石鼓文通考[M].上海: 上海人民出版社, 2009.
- [8]郭沫若撰.石鼓文研究 5 卷[M].北京: 商务印书馆, 1939.
- [9]聂卉主编.故宫博物院编 故宫藏吴昌硕书画全集 绘画 1[M].北京: 故宫出版社, 2018.
- [10]陈红彦,于春媚辑.国家图书馆藏石鼓文研究资料汇编 1[M].北京: 国家图书馆出版, 2014.
- [11]吴昌硕著,吴东迈编.吴昌硕谈艺录[M].北京: 人民美术出版社, 1993.
- [12]归之春著.石鼓文研究文集[M].杭州: 西泠印社出版社, 2021.
- [13]王家诚.吴昌硕传[M].天津: 百花文艺出版社, 2007.
- [14]徐宝贵著.石鼓文整理研究 上[M].北京: 中华书局, 2008.
- [15]徐宝贵著.石鼓文整理研究 下[M].北京: 中华书局, 2008.
- [16]朱关田校辑.吴昌硕题画诗[M].杭州: 西泠印社出版社, 2016.
- [17]陈振濂主编.日本藏吴昌硕金石书画精选[M].杭州: 西泠印社出版社, 2004.
- [18]上海图书馆编.石鼓汇观[M].上海: 上海书画出版社, 2019.
- [19]天一阁博物馆编.石鼓墨影明清以来《石鼓文》善拓及名家临作据存[M].上海: 上海书画出版社, 2018.
- [20]张怀瓘著.书断[M].杭州: 浙江人民美术出版社, 2012.
- [21]姜荣贵.石鼓文临习指南[M].沈阳: 辽宁美术出版社, 2014.
- [22]吴晶著.百年一缶翁: 吴昌硕传[M].杭州: 浙江人民出版社, 2005.
- [23]赵宦光.寒山帚谈[M].杭州: 浙江人民美术出版社, 2018.

2.学位论文:

- [1]刘晓锋.天一阁本石鼓文的翻刻与传播[D].中国美术学院, 2019.
- [2]韩剑锐.论吴昌硕与石鼓文[D].山西师范大学, 2016.
- [3]王玉璋.清末民初石鼓文书风研究[D].山西大学, 2019.
- [4] (日) 小坂克子 (久保克子).论吴昌硕的艺术[D].中国美术学院, 2012.

- [5]吴亚宾.吴昌硕《石鼓文》书法研究[D].山东艺术学院,2020.
- [6]王兆阳.《石鼓文》艺术特色研究及创作启示[D].山西大学,2021.
- [7]刘晓峰.天一阁本石鼓文的翻刻与传播[D].中国美术学院,2019.
- 3.期刊论文:
- [1]仲威.《石鼓文》善本举要[J].中国书法,2019(04):4-33.
- [2](日)伊藤滋,王力军.安思远藏《南宋拓石鼓文》考证[J].荣宝斋,2016(08):200-207.
- [3]任鹏.安思远旧藏元明间拓《石鼓文》付梓出版[J].中国书法,2021(02):207.
- [4]李含波.曾抱十石鼓——吴昌硕所藏所见《石鼓拓》本述论[J].书法,2017(12):81-85.
- [5]胡建人.石鼓文历代拓本考[J].宝鸡文理学院学报(哲学社会科学版),1995(02):111-113.
- [6]马成名.关于明朝安国“十鼓斋”收藏宋拓《石鼓文》之我见[J].美术大观,2021(09):71-77.
- [7]乔龙泉.吴昌硕石鼓文风格成因及影响[J].铜仁学院学报,2018,20(08):110-116.
- [8]罗业恺.从文献整理的角度谈郭沫若的石鼓文研究[J].郭沫若学刊,2018(01):40-45.
- [9]王军杰.汲古意而化新意——吴昌硕《石鼓文》创作与审美对当代书法的启示[J].青少年书法,2019(08):45-47.
- [10]王哲.吴昌硕《石鼓文》书风浅析[J].中国书法,2018(24):90-92.
- [11]王雨.自出新意 前无古人——吴昌硕对石鼓文取法的突破及其影响[J].书画世界,2018(12):10-14.
- [12]陈忠洲.与古为徒 古中有我——金石映照下的吴昌硕书法之美[J].中国书法,2022(03):199-200.
- [13]陈大中.自我作古空群雄——吴昌硕书法综述[J].中国书画,2018(08):72-87+137-138.
- [14]崔树强.中国书法中的“金石气”[J].艺术百家,2009,25(06):38-44.
- [15]杨迎.吴昌硕书法美学研究[J].美与时代(中),2021(12):117-118.
- [16]徐宝贵.郭沫若《石鼓文研究》摹本及释文辨正[J].考古学报,2007(03):313-338.
- [17]倪晋波.1923年以来的“石鼓文”研究述要[J].宝鸡文理学院学报(社会科学版),2006(04):46-52.
- [18]杨宗兵.石鼓文及其时代研究评述[J].考古与文物,2006(03):36-41.
- [19]刘佳.十个不能敲的鼓[J].中国书法,2014(22):30-37.

附录 石鼓文拓本与吴昌硕临本字表节选



石

鼓

文

石鼓文拓本與吳昌碩臨本字表

石鼓文拓本与吴昌硕临本字表

笔画目录

| | | | |
|---------|---|--|----------------------|
| 佳 九画 | 花 即 极 角 君 里 来 沔 沂 时 豕 彤 我 吴 吾 秀 肝 杨 余 员 走 | 可 乐 宁 母 皮 平 申 矢 帅 四 田 永 用 馭 右 左 | 一画 二画 三画 四画 |
| 草 58 | 八画 | 六画 | 人 64 |
| 除 62 | 奔 53 | 安 52 | 大 72 |
| 马 72 | 帛 56 | 阪 52 | 弓 72 |
| 宫 | 迪 61 | 丞 61 | 工 72 |
| 泊 | 虎 61 | 导 67 | 及 72 |
| 荐 | 具 61 | 多 69 | 马 72 |
| 既 | 净 61 | 而 69 | 夕 72 |
| 济 | 或 61 | 二 70 | 于 72 |
| 柳 | 怜 61 | 日 70 | 子 72 |
| 朧 | 鸣 61 | 各 72 | 不 55 |
| 是 | 其 61 | 好 72 | 车 59 |
| 方 申 | 求 61 | 汗 72 | 方 71 |
| 树 | 事 61 | 尖 72 | 公 71 |
| 奂 | 始 61 | 朴 72 | 户 71 |
| 宣 | 所 61 | 迄 72 | 孔 71 |
| 盈 | 陕 61 | 如 72 | 六 71 |
| 囿 | 兔 61 | 寺 72 | 日 71 |
| 柞 | 五 61 | 同 72 | 卅 71 |
| 祇 | 贤 61 | 写 72 | 水 71 |
| 祝 | 鱼 61 | 西 72 | 天 71 |
| 兹 | 雨 61 | 阳 72 | 王 71 |
| 炽 | 周 61 | 异 72 | 为 71 |
| 十画 | | 阴 72 | 勿 71 |
| 逢 71 | | 亚 72 | 以 71 |
| 舫 71 | | 则 72 | 艺 71 |
| 罟 | | 执 72 | 允 71 |
| 流 | | 舟 72 | 止 71 |
| 栗 | | 自 72 | 中 71 |
| 鄴 | | 七画 | 五画 |
| 射 | | | 北 54 |
| 涉 | | | 丙 56 |
| 眚 | | | 处 62 |
| 速 | | | 出 63 |
| 特 | | | 代 66 |
| 徒 | | | 氏 68 |
| 涌 | | | 古 68 |
| 迨 | | | |
| 原 | | | |
| 载 | | | |
| 十画 | | | |
| 驂 57 | | | |
| 逮 65 | | | |

| | | | |
|--|---|---|--|
| <p>注：该字表笔者共整理 269 字，现选取部分作为论文附录。</p> <p>图版排列顺序分别为：</p> <p>石鼓文版本：石鼓文原石、阮刻天一阁杭州学府本、吴昌硕藏本、吴昌硕临本</p> <p>吴昌硕临本：1887 年《临石鼓文手卷》、1902 年《通临石鼓文册》、1918 年《临石鼓文册页》（与前文中的早中晚分期大体一致）</p> <p>【字表中空白部分为没有该拓本中的字】</p> <p>因由于原字表页码与论文页码不统一，现将选取部分字的页码进行标记，与论文页码进行统一。</p> | <p>走散 二十画 鯁 56 𩶛 𩶛 二十三画 雨黎 二十四画 驎 鯁</p> | <p>蜀 嗣 滔 微 麈 猷 雉 梭 廿木旨 十四画 嘉 箬 釜 趣 鲜 駮 墉 马棘 十五画 鍾 61 旛 70 豕肩 鯉 毆 釜 溝 十六画 翰 虜 橐 鱼帛 十七画 𩶛 58 𩶛 麋 優 整 十八画 鋪 54 𩶛 61 遺 68 邈 驎 十九画</p> | <p>黄 康 鹿 勒 淖 萋 深 兽 庶 硕 走专 谓 小 鱼 敌 域 渔 渊 矢止丁 十二画 曾 62 𩶛 63 道 66 木咎 敬 𩶛 走乐 禽 湿 溧 筵 毆 游 械 寓 湧 束次 十三画 𩶛 52 搏 54 辞 63 简 萋 趨 𩶛</p> |
|--|---|---|--|

A

安



鸞



B

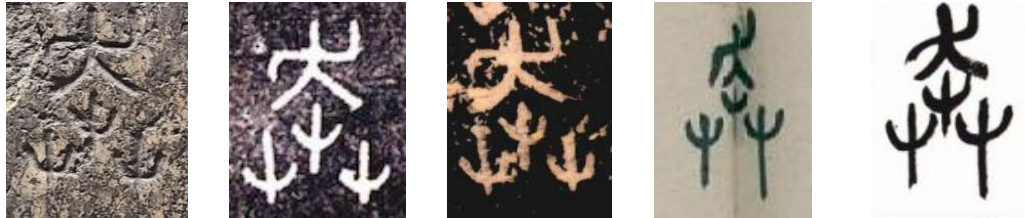
阪



奔



奔 2



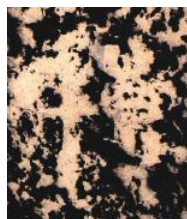
賁 ben bi



北



搏



鮪 bu pu



不



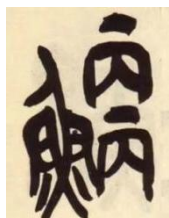
不 2



不 3



鯪? Bian (鱼丙丙)



丙



帛

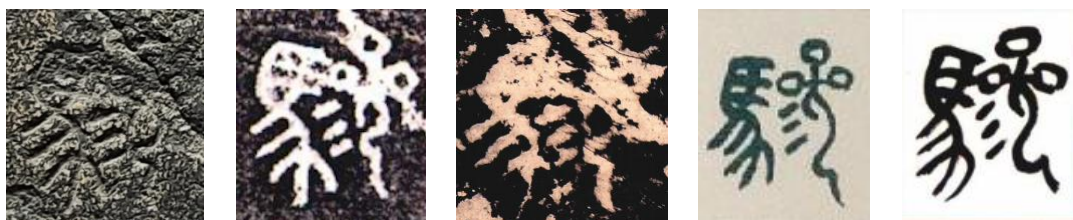


帛 2

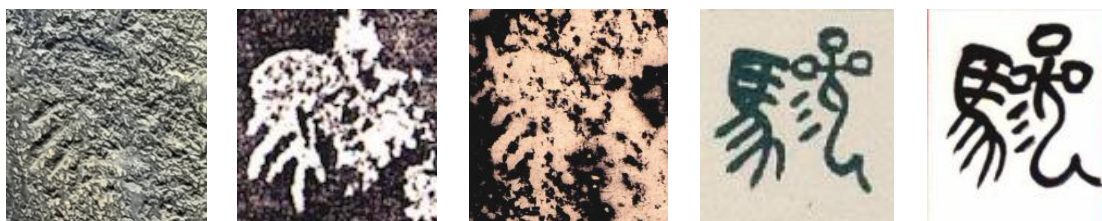


C

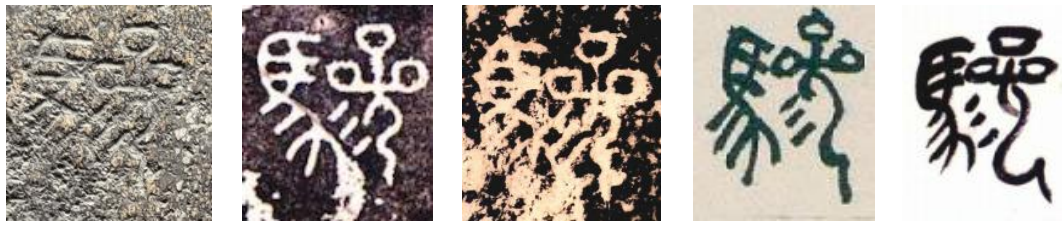
骏



骏 2



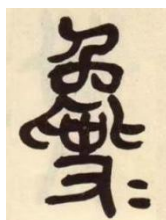
骏 3



草



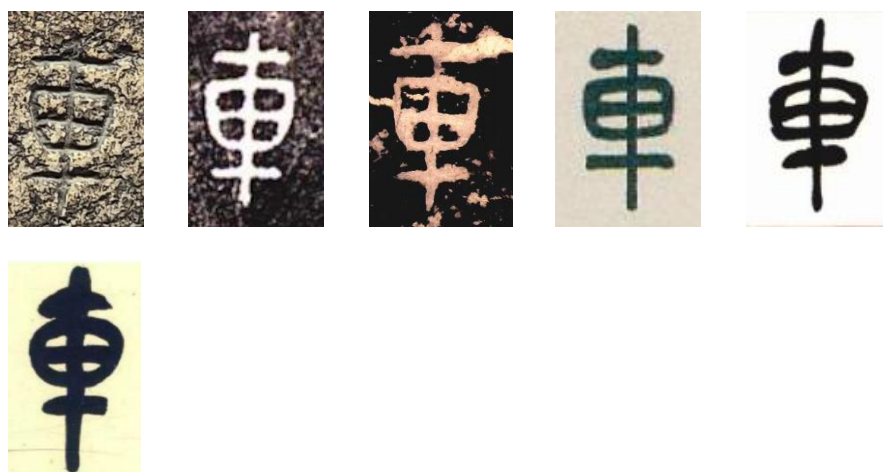
龔



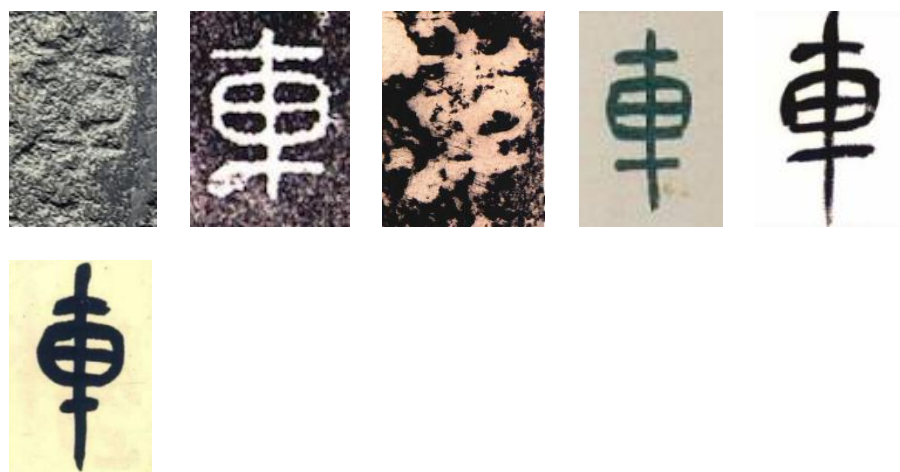
车



车2



车3



车 4



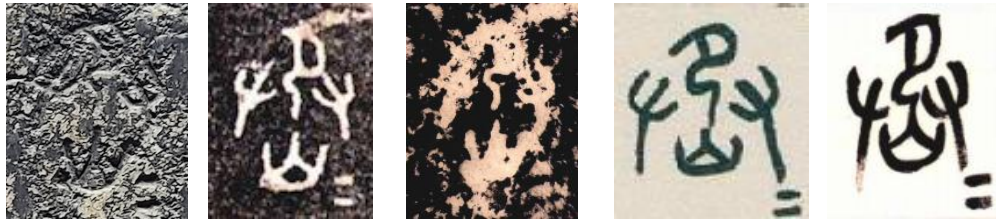
车 5



车 6



丞



迪

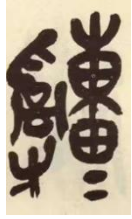


趨 chī



鍾 chong





曾



处



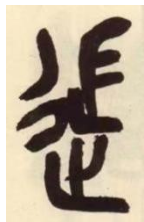
除



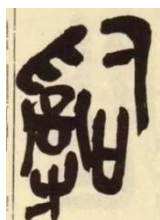
出



遒? chuan

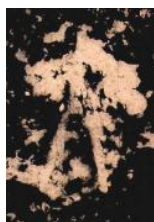


辞? 司?



D

大



大 2



大 3



大 4



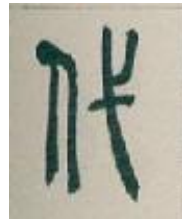
大 5



逮



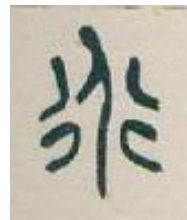
代



道



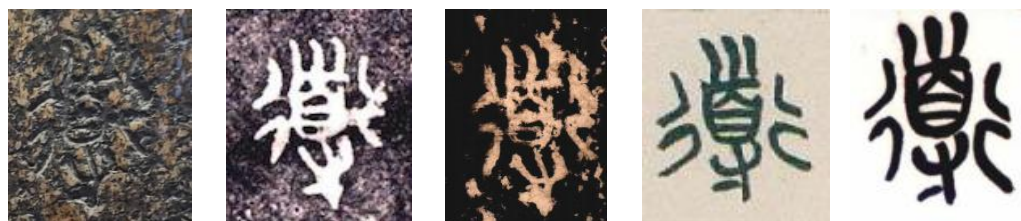
道 2



导



导 2



导 3



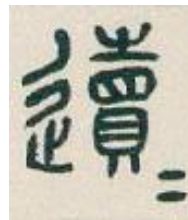
导 4



氏



遺



多



E

而



而 2



而 3



二日



F

幡



舫



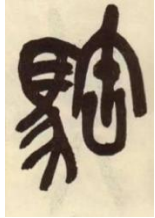
方



逢



马缶 (fu)



G

各



工

