

# 第一章

## 緒論

### 第一節 研究動機

鴉片戰爭後，上海被迫於 1843 年成爲通商口岸，上海經濟迅速發展。加上先後有英、日等國於此設立租界，影響上海多元、混合的社會文化。1851 年太平天國起事，上海一時湧進大量人口、資金，當時鄰近之地的畫家及文人紛紛逃難到上海，於此鬻畫賣字爲生。<sup>1</sup>

上海擁有資訊自由、流通及開放環境，相對提供這些書畫家舞台和市場，同屬這時代，書畫作品受日人歡迎的，吳昌碩並非單一個案，如趙之謙（1829-1884）、楊守敬（1839-1915）、齊白石（1864-1957）等人的作品，均甚受日人之喜愛及推崇，吳昌碩却是少數至今仍深受日人喜愛，不斷爲其辦紀念展及研討會的書畫家。<sup>2</sup>

吳昌碩在與日本及韓國等書畫界交流切磋之際，篆刻、書法尤爲日本之學者推崇及深入研析，其中篆刻則結合了書法、繪畫、雕刻三種藝術的綜合表現。印

<sup>1</sup>指嘉興、華亭、紹興、揚州、蘇杭、寧波、南京等地。

<sup>2</sup>明治十三年（1880 年）楊守敬應召赴駐日本使館任職，隨身帶的漢魏六朝碑版等 13000 多件書法作品和古錢古印，這些碑版拓片多爲日本書家所未見過，傳教給日本書家，爲日本書法注入了新鮮血液，並在日本刮起了一股興碑帖的旋風，成爲影響日本現代書法的先導。古錢古印以有易無，換得了一批珍貴的古笈。楊守敬作爲友好使者在日本工作雖然只有短短四、五年時間，但慕名向他求教和登門拜訪的日本書家卻不少，交往的日本著名書家有松田雪柯、岡千刃（振衣）、嚴谷修一六、日下部鳴鶴、山本竟王、川田甕江、山中信天翁、矢土錦山他、水野疏梅等。這些書家都很敬重楊守敬，如日下部鳴鶴在《日本近代書道的先覺者山本竟三先生五十四忌追悼紀念展圖錄·作品集》中寫道：‘楊惺吾守敬博學宏才，研精金石碑帖，古今書法無所不通。此卷爲岸田君背臨定武蘭亭，五字不損本，不拘形似，深契古之神，非老手安能如此乎？吳倉碩俊題卷首，四篆字精妙絕倫，洵可謂雙壁矣！二家皆海外之益友也，而惺吾客歲已歸道山，君其寶愛焉’。

章本來源於實用，其形式從封泥、拓印一路演變，又逐步加添了藝術和文學的氣質，不斷加進文人的生活情味和特別型態，尤其書畫上用印，於作品之鑑賞更具美術史參考價值。

吳昌碩集詩、書、畫、印的成就於一身，且身處中國近代史上經歷巨變的時代，跨越了帝制與民主之清末民初。吳昌碩於此四項藝術中，對篆刻用功最深，對印學推展不遺餘力，對國內篆刻藝術在印外求印，開後世以墨趣為主之篆刻風味暨豐富篆刻內涵上具影響力。與丁輔之（1879-1949）、吳石潛（1866-1922）、葉品三（1866-1948）、王福庵（1880-1960）等人共創西泠印社，於篆刻藝術作品之整理、保存、傳播，及印學理論著述、石刻碑拓上貢獻良多。<sup>3</sup>

1676年（清康熙十五年）心越禪師（1639-1695）東渡日本，將所携〈韻府古韻匯選〉翻刻推廣，使中國篆刻藝術在日本廣為流傳，並被奉為日本“篆刻之父”。<sup>4</sup> 歷經兩百多年之後，何以吳昌碩之印風仍能對日本產生承先啓後之影響，究是日人獨沽一味偏愛其印風？抑或有其他成因？這其中當然包括吳昌碩個人及作品之特質，亦包括清末民初時空背景，以及當時中日藝術潮流等因素，當各種因素匯聚而成，儼然形成一股潮風，每一項因素均具影響力及深入探討的空間。

美術史論學者李渝曾說：「…藝術史論不但要能看出歷史的改變，還要能看出歷史的持續，才能總結時代和作品…」。<sup>5</sup>

本文主要擬從藝術史的角度對吳昌碩之篆刻藝術及影響作探討，進而探討晚清中日藝術交流的發展，探討的重點以吳昌碩的篆刻風格對日本篆刻藝術之影響及他與日本書畫界之交流來作切入，嘗試多面性而深入的探求與此相關之議題。

---

<sup>3</sup>西泠印社成立於光緒三十年 1904 年，葉品三、丁輔之、吳石潛、王福庵等四人聚於杭州西湖人倚樓，洽商印學，商議發起創立研究金石篆刻之學術團體，時吳昌碩適遊杭州，極表贊成，遂於孤山之麓，籌聚資金，築屋建社，因人以印集，社以地名，故定名為「西泠印社」，然遲至 1913 年才舉行成立大會，並公推吳昌碩為首任社長。

<sup>4</sup>參閱中日合編之《中日文化交流史大系·藝術卷》。東皐心越（1639-1695）俗姓蔣，浦江人，精書畫、篆刻、音樂。

<sup>5</sup>參閱李渝著《族群意識與卓越風格》中〈江河流遠《任伯年—清末的市民畫家》補記〉一文，台北：雄獅出版社，2001，p. 156。

探討同時，也觸及當時經濟、政治、文化、藝術、潮流等議題，吳昌碩與日本書畫界有所交流，最早的相關記載在 1891 年結識日本大書畫家日下部鳴鶴（1838-1922）。日下部鳴鶴之書風幾乎支配了日本整個明治時期的書壇，其學生於日本書畫界均佔一席之地，也包括遠渡重洋從吳昌碩學習篆刻之河井荃廬（1871-1945）。

吳昌碩與日本有較多之接觸和交流，大致是在他定居上海之後，因此除對當時一般之背景潮流之經緯析述外，將會針對當時上海的時空背景，如報刊業的蓬勃，藏書業、出版業的影響，及當時的藝術贊助、書畫家結社、雅集活動、留學風潮等促成晚清中日藝術交流發展之觸媒暨影響，作較深入之參證。

## 第二節 研究目的

依據《通典》等歷史文獻記載，復證之商鈔等考古遺物，可見我國商周之際就有印的出現，只是當時係用作信物，之後各朝各代均有其風格。<sup>6</sup> 到清朝乾嘉年間，由於經學、考據學極盛，鐘鼎、秦碑、漢碑、魏碑相繼出土，利用璽印研究古代史地之風氣隨之興起。晚清時吳大澂（1835-1902）、潘祖蔭（1830-1890）、俞樾（1821-1907）等人大事收集陶器古璽；清末民初羅振玉（1866-1940）、王國維（1877-1927）、董作賓（1895-1963）等人研究臨摹殷商甲骨文、周金文、秦漢石刻篆文。以上諸人與吳昌碩均有交往，吳昌碩亦得以遍覽各家珍藏，對其創作不無影響。

清朝篆刻頂盛時期，大致分為皖、浙兩派，至清末民初則分為海派、粵派、京派。皖派以鄧石如（1743-1805）為首，篆書提倡「逆入平出」寫法。浙派則

---

<sup>6</sup>《通典》是中國第一部典章制度的百科全書，作者杜佑曾任唐朝節度使和宰相等職，對中央及地方制度極為熟悉，他採錄歷代典籍，溯尋制度的因革變遷，為一臻於理想的政治藍圖。《通典》中記載：「三代之制，人臣皆以金玉為印，龍虎為紐」。

以丁敬（1695-1765）為代表，以漢印為主，著重方整，用刀多為切刀。皖派重筆，刻出來秀、圓、重筆意。浙派重刀，刻出來剛、拙、富刀趣。<sup>7</sup> 上海一帶之海派，以吳昌碩為代表，除取法浙皖二派特色外，並參考封泥、金石、碑版、彝鼎等，獨創其蒼樸雄渾之印風。粵派以黃牧甫為代表，京派則以齊白石為代表。雖各有特色，總不脫皖、浙兩派之法。<sup>8</sup>

吳昌碩一生經歷太平天國作亂、中法戰爭、中日甲午戰爭、戊戌變法、義和團、辛亥革命、袁世凱稱帝、護法運動、軍閥混戰等國家大事，對於接著來的外來文化衝擊及本土文化之變革，有他的堅持，也有他的回應。致力「保存金石、研究印學」外，晚年受日人推崇，與日本書畫界，如日下部鳴鶴、河井荃廬、長尾甲（1864-1942）等人互為切磋。<sup>9</sup> 尤其是他在篆刻上的特質，借由河井荃廬、松丸東魚（1901-1975）、生井子華（1904-1989）等日本篆刻家，乃至近代梅舒適（1914-）、小林斗盦（1916-）等西泠印社之成員所推介，對日本篆刻藝術具啟發作用。<sup>10</sup>

其篆刻作品之特質固然為受重視之原因，而探掘他在日本印藝史中之影響力及交流，將可避免管蠡之見，而有較全面性的探討，除綜集各家以析論其篆刻作品特質外，並參考其日本學生河井及河井之學生西川寧（1902-1989）等人之記載著述，復參考相關文獻著錄暨吳昌碩本人書信、詩文之記載，將吳昌碩與日本

<sup>7</sup>參閱王北岳著《篆刻藝術》。台北：漢光出版社，1985。

<sup>8</sup>參閱孫洵著《民國篆刻藝術》。南京：江蘇美術出版社，1994，p. 2。

<sup>9</sup>「保存金石、研究印學」為西泠印社成立宗旨。可參閱孫洵著《民國篆刻藝術》，南京：江蘇美術出版社，1994，p. 19。

<sup>10</sup>河井荃廬，（1871-1945）生于日本京都，小名德松、得松，後改名仙郎，字子得。首次西渡中國時改名「荃廬」，堂號為今是草堂、繼述堂等。曾隨京師篆刻家篠田芥津（1827-1902），學浙派篆刻。後醉心于吳昌碩之篆刻，開始對吳昌碩篆刻藝術風格深加研究，1900年到上海投師吳昌碩門下，深受其印風的影響，促進了日中文化交流。1945年東京第一次遭受美軍大空襲，不幸罹難，收藏盡毀，時年75歲，學生包括西川寧等人。

松丸東魚（1901-1975）東京人。師承河井荃廬。名長，字子遠，號東魚、魚龕主人。齋堂為種楸軒、子書印酒堂、禾魚艸堂。篆刻善於追究秦漢印古法，尤其喜作白文，顯示出與眾不同的獨特風貌；鑑賞力頗高，是昭和中期具有代表性的篆刻家。並設立「白虹社」出版社，致力於出版和介紹古今書籍，金石、印譜等多種書籍。歷任日展評議員、審查員，每日展諮詢委員，知文印社主宰。

生井子華（1904-1989）師事西川寧。青年時，印作崇尚河井荃廬的印風，刻苦鑽研，樂此不疲，後追求吳昌碩的雄偉、趙之謙的剛勁、徐三庚的布局、丁敬和蔣仁的用刀，經過反復摸索實踐，終成現在渾厚雄強的印風。曾為日展參與、謙慎書道會名譽會員、石鼓印社主宰。

書畫界之交流及印風在日本得以發展延續之成因作客觀、詳實、深入之探研。<sup>11</sup>

### 第三節 研究範圍

此篇論文特以吳昌碩與日本書畫界之交流及印風在日本得以發展延續之成因為研究重心及主軸，研究範圍包括吳昌碩之生平，及其所處時代背景、周遭環境、師承與交遊、書信、詩文、心理思想，以探討其篆刻藝術在日本得以交流、發展、延續之主客觀因素及潛因，並探討晚清中日藝術交流之發展，總共分為五個章節進行探研。

第一章緒論，包含了研究動機、研究目的、研究範圍及研究方法、文獻探討。第二章則對吳昌碩個人及作品特質加以整理及分析，包括吳昌碩篆刻藝術之特質，吳昌碩師承浙皖兩派及各家特色，另外取法秦漢印風，以封泥之風味入印。以書入印之風格特色部分，則探討其書法淵源及造詣，並探討其臨石鼓文之心得運用。最後再分就筆法、章法、刀法、邊款特色探討其作品特質。

針對吳昌碩個人特質方面則探討其品味、藝論、交遊及生命態度，吳昌碩交遊廣闊，包括名士文人、書畫名流，收藏大家，亦不乏清朝遺老，且不限書畫界，如四大名旦中的梅蘭芳（1894-1961）、荀慧生（1900-1968）與他亦師亦友。<sup>12</sup> 年輕的吳昌碩曾專心科名，中年的吳昌碩尚曾為五斗米折腰，捐官為求餬口，老年後的吳昌碩則專心藝事，過起梅墨生所形容的：「傳統文人雅士詩酒會友，書畫自娛，賣畫為生的日子」。<sup>13</sup> 於詩酒酬酢之餘，不乏藝論傳述。

---

<sup>11</sup>西川寧（1902-1989）師事河井荃廬，為日本明治時代大書家西川春洞之子，是日本著名書法家、漢學家、書法理論家，為戰後日本書法界的最高指導者之一。

<sup>12</sup>吳昌碩交遊甚廣，其中甚多亦師亦友，有楊峴、俞樾、高邕之、袁寒雲等名士文人，有任伯年、齊白石、王震等書畫名流，也有吳大澂、潘祖蔭、吳雲等收藏大家，以及鄭孝胥、沈曾植、羅振玉等清朝遺老，亦包括四大名旦中的梅蘭芳、荀慧生。當然亦包括鄰邦的書畫家，如日本的日下部鳴鶴、河井荃廬、韓國的閔泳翊等人。

<sup>13</sup>參閱梅墨生編著，《中國名書家全集 16 吳昌碩》。台北：藝術家出版社，2003。

第三章以吳昌碩與日本書畫界的關係與交流作為主要討論範圍，除探討當時的時代背景及中日藝術潮流外，並說明清末民初藏書、校刊風行之影響，及其中、日學生、友人之推介等促成吳昌碩印藝於日本發展之外在因素。

第四章則從吳昌碩印風及中日書畫篆刻藝術交流發展之潛因談起，分從清末上海地區金石書畫家之結社活動，晚清上海商人贊助情形，及當時留日風潮及留日學生之回應，出版業、報業開放後衍生之現象等幾個方面談起。<sup>14</sup> 進而探討這些人、時、地、物之因素與吳昌碩藝術創作之關聯性。

日人與清廷於 1871 年簽訂友好條約，並互設使館，開放直接貿易，美術交流亦為其中之一。<sup>15</sup> 透過以胡公壽（1823-1886）、張熊（1803-1886）為中心的上海中日書畫交流圈類市場仲介式的推介，日本訪客及骨董商展現了其購買能力，也與上海商人對文化藝術之贊助產生競合現象。<sup>16</sup> 加上金石書畫家結社活動的推力，自然相對提高了作品的受重視度，而篆刻藝術中除抒發個人思想感情外，也記述了一些對時代環境之史識，將以留日風潮及報刊肇始及發展所帶至的影響等當時上海對新舊時代衝擊的一些現象析述。

第五章結論，將作一總結的論述，清末民初金石派書畫家的創作，不管篆刻、書法、繪畫，得以在日本得到交流、發展、延續，乃在於其能借古而開今，吳昌碩嘗說「不薄今人愛古人」，實為其創作理念的實踐。

最後附錄為吳昌碩年表，除其個人大事年表外，摻以國內及國外大事記，方便與整個世界藝術、文化潮流互參印證。

---

<sup>14</sup>可參閱鶴田武良撰〈留日美術學生—近百年中國繪畫史研究五〉，《美術研究》，第 367 期，1997，p. 127-139。

<sup>15</sup>參閱賴毓芝撰〈伏流潛借：1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，第 14 期，2003，p. 189。

<sup>16</sup>胡公壽（1823-1886），初名遠，以字行，又號橫雪山民，室號寄鶴軒，上海松江人，工詩文，善山水、蘭竹、花卉，尤喜畫梅。早期居留於上海之日本畫家安田老山、村田香谷均從其學畫。張熊（1803-1886），字壽甫、子祥，號鴛湖外史，浙江秀水（嘉興）人，工花卉，兼喜人物、山水，平生富收藏，精於鑑賞。

## 第四節 研究方法

本論文採歷史研究法，依內部考證及外部考證，再作綜合研究，以去粗取精、去偽存真。外部考證重視論據之可信度，內部考證則探討其意義及價值。篆刻講究書法筆意之外，也講究章法、刀法、邊款。<sup>17</sup> 以吳昌碩之篆刻作品包括材質、筆法、章法、刀法、及邊款創作背景及年代，收藏或流傳，啓發與影響各方面之資料分析作為外部考證探討內容外。主要想透過對於文獻及其作品特質之綜合分析，探討吳昌碩在時代思想影響下的理念發展及他與日本書畫、篆刻界之聯繫，期經由這些內部考證之探討，能對其藝術成就及影響之價值有一較全面的認識，並擴及晚清中日藝術交流發展之意義深入探討。

除參考吳昌碩本人之詩文集、刻印邊款、以及其友人、後人、學生之記述外，並將對同時期文學著作及社會研究有所探討，一經一緯，篩理出影響的內外因素及潛因。

研究步驟：

- 一、首為蒐集資料，包括印譜、年表及文獻著錄，並參閱眾家之研究，探討其影響作品之要素，據以編列吳昌碩詳細年表。
- 二、次就作品特質辨析探討，因吳昌碩各期作品風貌有別，將所分析之作品排比後，就材質、筆法、章法、刀法及邊款創作背景及年代分別探研，尤其於邊款部份具吳昌碩本人豐富之藝論及史料。
- 三、對當時時空背景、藝術潮流作比對析論，尋找其連結點。

---

<sup>17</sup>篆刻章法又稱分朱布白，即根據印面，將印文於有限的空間裡進行分割組合，使印面呈現最佳之佈局效果，如勻稱、方圓曲折等，甚至與印章邊框對應處理，其方式有採挪讓、屈伸、承應、增損等靈活運用。

篆刻刀法指刻製印章時所展現的用刀技法，最常用者為切刀、衝刀等刀式。

邊款係指刻製於印側之款跋，篆刻之邊款，始自秦末漢初，唐宋之際，官印均在印頂或印側，刻製鑄作年月與篆作官署，均不署刻製者姓名。明代文三橋提倡印藝之後，邊款流行，其因係由於軟石治印較易奏刀、文人之小品短文可附於印側以傳世，且可將治印人書法，以邊款的方式，發展到盡善盡美。刻邊款在明代便已流行，清初尤甚，長款長跋頗多，一印之出，往往邊跋亦出名人之手，使篆刻與文學結合，篆刻藝術更具欣賞性。邊款的款面選擇得當與否，與印面之配合有著密切的關係，可與印面構成一完美的整體。

四、梳理、綜論其創作之藝術價值及個人對印藝傳承、印學推廣上之影響。此部份將參閱其友人、後人暨學生之記述探討之，吳昌碩之學生包括陳衡恪（1876-1923）、沙孟海（1900-1992）、王个簃（1897-1988）、王一亭（1867-1938）、河井荃廬等人在印學上均各有論述與成就，相對呈顯出吳昌碩在創作上的成就，在印藝推廣上的期許，在文化保存上的努力。<sup>18</sup> 這些均為其篆刻藝術得以於日本交流發展延續之因。

五、以吳昌碩印風東傳之各項成因，見微知著，論述晚清中日書法篆刻藝術交流之發展，以及其在中國現代藝術史裡的重要性。

## 第五節 文獻探討

近現代研究吳昌碩藝術成就的論述甚為豐富，涵蓋其詩、書、畫、印藝術的各種著作，可謂百家爭鳴。其中有關其篆刻之研究即有劉江著《吳昌碩篆刻藝術研究》、《吳昌碩篆刻及其刀法》、《吳昌碩篆刻及其章法》、童衍方著《淺談吳昌碩先生的篆法章法和刀法》、方挽華著《吳昌碩的篆刻藝術研究》、丁祖敏撰〈吳昌碩篆刻藝術淺談〉、葉一葦撰〈吳昌碩的篆刻藝術〉、錢君匋撰〈苦鐵篆刻遺珠〉、〈近代篆刻—吳昌碩篆刻〉、及諸樂三撰〈吳昌碩的篆刻藝術〉、韓天衡撰〈吳昌碩的印譜〉、王家誠撰〈吳昌碩詩、篆刻、書法和年譜〉等。

針對其本人及藝術成就之論述也不遑多讓，包括吳東邁編《吳昌碩談藝錄》、梅墨生編著《中國名書家全集—吳昌碩》、黃惇著《吳昌碩流派印風》、蘇友泉著《吳昌碩生平及書法篆刻藝術之研究》、呂秀蘭著《吳昌碩研究》、王家誠撰〈吳

---

<sup>18</sup>陳衡恪（1876-1923），字師曾，號朽者、朽道人、槐堂，稱其室為唐石籜、染倉室、安陽石室等，江西修水人，祖父陳寶箴，父陳三立。曾留學日本，歸國後從事美術教育多年，善山水、花卉，書法諸體皆工，篆刻擅用中鋒，衝切並用。

王一亭（1867-1938），名震，以字行，號白龍山人，室號海雲樓，浙江吳興人，生於上海浦東，與商界、佛學界淵源深厚，善寫佛像，又善詩，並能作油畫。

昌碩的生平和繪畫〉、〈金石派大師吳昌碩藝術剖析〉、謝里法撰〈吳昌碩的藝術〉、〈吳昌碩的世界〉、吳長鄴撰〈簡談吳昌碩的藝術〉等。

以上論述除對吳昌碩之藝術成就析述外，對其篆刻藝術與日本之交流，多有略述。此外如松村茂樹撰〈吳昌碩臂痛治印，情深扶桑〉、〈論吳昌碩自訂潤格〉、朱關田撰〈君知吾如吾知君—記吳昌碩與日本友人的交遊〉、近藤高史撰〈吳昌碩與日本人〉等，均對吳昌碩印風東傳及當時中日藝術交流有所著墨，惟以上論述均止於略述其交流情形，對其印風東傳之影響及晚清中日書法篆刻交流發展之成因，作系統研究或較深入之探討實不多見。

連雅堂（1878-1936）在《臺灣語典》曾述：「篆刻之技，臺灣頗少，…夫篆刻雖小道，非讀書養氣者未能奏刀…」，頗少表示還是有，但一般論及臺灣篆刻藝術之發展，多半著重在渡海篆刻家的影響，較少觸及更早的日治時期，乃至晚清，只有王北岳所著《篆刻研究彙編》，曾以極少之篇幅提及早期流寓臺灣之書畫家及日治時期包括中山樵等篆刻收藏家，且他認為影響有限。<sup>19</sup>

目前研究日治時期臺灣美術則因臺展、府展等因素，大都僅談西洋畫、水彩畫、膠彩畫。對象也多鎖定受西洋畫派影響之臺灣前輩畫家，較少觸及傳統書畫藝術之研究探討。考之臺灣日治時期，傳統水墨畫及書法仍在，而日本書家與臺灣的文人畫家時有往來，包括比田井天來、山本竟山等，日本國內之書畫篆刻藝術，應該或多或少與當時為日本殖民地的臺灣有所聯繫，甚至影響到臺灣的書畫風格。<sup>20</sup> 本文擬以藝術史的角度將吳昌碩印風東傳之影響及其在中日書法篆刻藝術交流的意義作更客觀、清楚的闡述。

本論文將依據研究之目的、範圍，參考相關著錄、文獻，其中馮作民譯《中國印譜》、孔白雲編著《篆刻入門》、王北岳著《篆刻藝術》、嚴一萍著《篆刻入門》、郭若愚著《篆刻史話》、薛平南著《篆刻》等書係屬篆刻藝術之通論部分，然於印學之研究及印論資料甚豐。至於吳昌碩個人之印譜集印部分則參考《中國

<sup>19</sup>參閱王北岳著《篆刻研究彙編》。台灣台中：台灣省立美術館，1995，p. 48-49。

<sup>20</sup>參閱麥鳳秋撰〈日據時代台灣之書法風格與演變〉，《書友》雜誌 102 期，1995。

篆刻叢刊－吳昌碩（1-5卷）》、小林斗盦編著，《篆刻全集－中國（清）吳昌碩》等著作。

探討吳昌碩以書入印之主題，則參閱《吳昌碩作品集（書法篆刻）》、劉恆著《中國書法史清代卷》、于還素、戴蘭村譯《書道全集》、廖新田著《清代碑學書法研究》，至於就吳昌碩個人藝術之研究，則參考劉江著《吳昌碩篆刻藝術研究》、梅墨生編著《中國名書家全集－吳昌碩》、蘇友泉著《吳昌碩生平及書法篆刻藝術之研究》、吳東邁編《吳昌碩談藝錄》等書，期刊部分也屬探討其個人之藝術研究。

對時代之互參印證及探討部分，參考包括日本及探討清末民初之社會史及近代史，乃至文學史之相關著述，如葉公超著《葉公超散文集》、唐德剛著《晚清七十年》（全五冊）、汪公紀著《日本史話－近代篇》、馮爾康等編著《中國社會史研究概述》等書。

中日書法篆刻藝術潮流部份，參考王秀雄著《日本美術史》、李欽賢著《日本美術史話》、刑福泉著《日本藝術史》、余鶴清著《日本美術發展史》、施慧美著《日本近代藝術史》、徐小虎著《日本美術史》、日本平凡社出版之《書道全集別卷 I－印譜中國篇》、《書道全集別卷－印譜日本篇》、徐夢嘉譯《日本的篆刻》、沙孟海著《印學史》、馬國權著《近代印人傳》、梁少膺編《中國當代書法理論家著作叢書－當代日本書論選譯》、葉公超撰〈六十年來之中國繪畫〉、司雅泉撰〈現代日本書人紀行〉等。

致於探討藏書業及校勘風之影響，則參考陸心源著《皕宋樓藏書志》、葉德輝著《書林清話》、實藤惠秀著《中國人留學日本史》等。其他有關晚清金石書畫家之結社情形、當時藝術贊助及留日風潮、報刊出版業之發展等促成中日藝術交流之潛在因素，則參考西林昭一著《中國新發現的書跡》、李渝著《族群意識與卓越風格》、萬青力著《並非衰落的百年》、楊逸編纂《海上墨林》、蔣孟麟著《西潮》、賴毓芝撰〈伏流潛借：1870年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉等，以作深入之探研。

## 第二章

### 吳昌碩及其篆刻作品之特質

吳昌碩（1844-1927），字蒼石，號苦鐵，又號破荷，別字缶廬，浙江安吉縣人，為晚清集詩、書、畫、篆刻成就之大家，其篆書書法最初學秦小篆及楊沂孫（1813-1881）之篆體，中年以後，復精研〈石鼓文〉、〈琅琊石刻〉，兼取三代金文、詔版、封泥、磚銘、瓦當、石刻等金石文字，融為一爐，形成個人特殊之篆刻風貌。尤其長期臨寫〈石鼓文〉之心得，加上結合〈散氏盤銘〉的筆法、運用在篆刻作品，不獨凝煉遒勁、蒼拙渾樸，且筆力恣肆、結構奇古。吳昌碩篆刻除師承浙皖兩派及各家特色，並取法秦漢印風，奏刀如使筆。而推創西泠印社，對印學之推廣、對文化藝術之保存著力甚多。

1913年，時任西泠印社首任社長的吳昌碩曾說：

予少好篆刻，自少至老，與印不一日離，稍知其源流正變。同人謬重予，社既成，推予為之長，予備員，曷敢長諸君子，惟與諸君子商略山水間，得以進德修業，不僅以印人終焉，是則予之私幸耳。<sup>21</sup>

陳振濂稱西泠印社為：一、現代的社團組織與古典的內容。二、超越地域、國界的「同人」社團。三、超越時間百年的「同人」社團。西泠印社是一個具現代意義、方式存在的團體，卻從事傳統古典的藝術探索；一個全憑個人志趣相聚的社團，卻有巨大能量橫跨地域限制成超區域超國際的藝術社團；一個擁有濃郁名家大師個人色彩的特徵，卻能綿延幾代，橫跨百年，超越空間、時間阻隔限制之團體。<sup>22</sup>

<sup>21</sup>吳昌碩所撰寫之〈西泠印社記〉，參見《吳昌碩作品集—書法篆刻》，西泠印社，1984，書法第23圖。

<sup>22</sup>參閱陳振濂撰〈西泠印社史研究導論〉一文。

西泠印社的影響廣度、深度並不同於吳昌碩篆刻藝術的影響層面，然而作為西泠印社第一任社長，吳昌碩有其承啓意義。其致力印藝推廣、印學研究外，誠如王北岳所說：

吳昌碩不但是大篆刻家，也是大書法家、大畫家，他的畫承繼八大（1626-1705）、石濤（1641-1718）與揚州八怪一派文人畫的精神，而以獨特的蒼渾的篆書筆觸出之，為金石畫派掀起了高潮，也正因他胎息於鄧氏的書源，更能體會書法中筆墨的重要性，於是將筆法入印的皖派印章，又加上濃厚的墨趣，使他的篆刻更超越了他的書畫，而巍然獨立，形成了以墨取勝的蒼渾古拙、酣暢樸厚的篆刻造形，同時也將筆緻、墨意發揮到了上限，從而影響了整個的藝林，海內印人更引領風從……<sup>23</sup>

一方印於分朱佈白間，雜揉邊款記述之史實，透露出當時文人書畫家與時代脈動及中外文化交流之訊息，和經濟、政治、文化、藝術、考古、民俗都有關，專研明清史的史學家商鴻達（1907-1983）說：

歷史上的重大變化和發展，絕非單靠個人的明智、才能可以任意操縱安排的，乃是因為這個傑出的人物的活動符合了時代的要求。

吳昌碩之印風影響遍及海外，尤其在日本其作品之展覽及作品集印持續至今，雖有其主客觀因素，但本身藝術篆刻特質應是首要之因。

吳昌碩師承浙皖兩派及各家特色，取法秦漢印風並以封泥風味入印，以書入印及臨石鼓文之心得運用表現在他的筆法、章法、刀法及邊款上，這些特色吸引日本書家日下部鳴鶴於 1891 年前來，與他論藝交流，當時吳昌碩曾為他刻了「日下東作」章，充滿渾樸蒼勁的印風，是日後日下部鳴鶴向河井荃廬推薦之主因，日下部鳴鶴並曾鼓勵河井荃廬仿刻此作。

河井荃廬生于日本京都，小名德松、得松，後改名仙郎，字子得。首次到中國時改名為「荃廬」，其堂號為今是草堂、繼述堂等。曾研修漢學，並隨京師篆刻家篠田芥津（1827-1902）學浙派篆刻，因日下部鳴鶴之推介，深慕吳昌碩之

<sup>23</sup>見王北岳著〈以墨取勝的吳昌碩〉，《台北印林雙月刊》，創刊號，p. 4。

印風，先是寄信請教，其後並親至中國親炙吳昌碩之教導，接受吳昌碩之推薦加入西泠印社，與長尾甲同為西泠印社早期的外國社員。

河井荃廬本身對書、印研究精深，對中國書畫印之收藏甚豐，尤其趙之謙之作品，加上他也為日本財閥購藏中國書畫，因此遍視不少書畫珍品。在日本，除河井荃廬之外，透過河井荃廬之浸染或本身欽慕吳昌碩之書畫印風，風從者不乏其人，如松丸東魚、生井子華、西川寧、新聞靜村（1889-1945）、圓山大迂（1838-1916）、園田湖城（1886-1968）、森田綠山（1910-1985）等。

## 第一節 吳昌碩篆刻藝術之特質

吳東邁（1886-1963）依據其父的著述曾指出：

吳昌碩早年學習刻印，初師浙派，後又融合兩派之長，參以鄧頑伯、吳讓之、趙撝叔諸家，而歸其本於秦漢，發揚秦漢人『膽敢獨造』的精神，深得純樸渾厚之趣；既能融會前人法度，又善於變化，絕不為清規戒律所囿。正如他自己所說：『鋌險醫全局，途岐戒猛驅。』他於書法最重臨寫〈石鼓〉文字，畢生精力盡瘁於此。他寫〈石鼓〉常參以草書筆法，不硜硜於形似，而凝煉道勁，氣度恢宏，每能自出新意，耐人尋味。<sup>24</sup>

吳昌碩自己所寫之〈刻印〉詩也提到：

贗古之病不可藥，紛紛陳鄧追遺蹤，摩抄朝夕若有得，陳鄧外古仍無功。  
天下幾人學秦漢，但索形似成疲癯。我性疏闊類野鶴，不受束縛雕鑄中。  
少時學劍未嘗試，輒假寸鐵驅蛟龍。不知何者為正變，自我作古空群雄。  
若者切玉若者銅，任爾異說談齊東。興來湖海不可遏，冥搜萬象游洪濛。  
信刀所至意無必，恢恢游刃殊從容。三更風雨鐙焰碧，牆陰蔓草唬鬼工。

<sup>24</sup>參見吳東邁著〈吳昌碩生平〉，西泠印社《吳昌碩》，p. 4-5。

捐除喜怒去芥蒂，逸氣勃勃生襟胸。時作古篆寄遐想，雄渾秀整差彌縫。  
山骨鑿開渾沌竅，有如雷斧揮豐隆。我聞成周用璽節，門官符契原文公。  
今人但侈摹古昔，古昔以上誰所宗。詩文書畫有真意，貴能深造求其通。  
刻畫金石豈小道，誰得鄙薄嗤雕蟲。嗟予學術百無就，古人時效他山攻。  
蚍蜉豈敢撼大樹，要知道藝無終窮。刻成袖手窗紙白，皎皎明月生寒空。

其篆刻藝術之特質實經多方學習參照領悟出來。單就其學習對象則除師承浙皖二派外，也同時兼及各家特色，這和他多方涉獵及遍覽各收藏家之豐富收藏有關。<sup>25</sup>

## 一、師承浙皖兩派及各家特色

以收藏趙之謙及吳昌碩作品之豐著稱之錢君匋（1906-1998），對於吳昌碩作品曾說：

昌老的印，源於書法，不同于書法，某些地方超過書法。…昌老治印，從陳曼生（1768-1822）處得縱恣爽利之氣；從吳讓之（1799-1870）處得舒展流麗，圓轉婉約之趣；取鄧石如的勁挺圓潤，渾穆超越；取封泥匋瓦的簡練，加上石鼓文的陶冶，百川入海，自開生面。體貌厚重，以氣取勢，因勢傳神的風格，影響中日兩國印學。『自我作古空群雄』，不是自我標榜，而是客觀的自我評價。自吳派印學風行之後，妍柔光潔的刻法便不為人所喜，壯美風格代替了華美與素美的境地。<sup>26</sup>

又說：

吳昌碩的篆刻，有如他的繪畫與書法，在丁敬（圖1）、鄧石如（圖2）、趙之謙之後，另創一派。…吳昌碩出現在這些大家之後，因此能悉攬眾長，形成渾樸高古的獨特風格。吳昌碩的刻印先學浙皖諸家，繼追秦漢

<sup>25</sup>見吳昌碩《缶廬集》，文海出版社，卷一，p. 4。

<sup>26</sup>參見錢君匋著〈談談吳昌碩的藝術〉，西泠印社《吳昌碩》，p. 48-49。

璽印，以及封泥瓦甃，他對石鼓文的造詣極深，所以文字的結體用筆，能夠冥會前人的法度，而不襲陳規，變化萬端；又因鈍刀切石，更顯出淳樸古拙之趣。<sup>27</sup>

至於他刻印的歷程，我們在他的早年作品中，可以看出他從浙派入手的痕迹，…稍後，受徐三庚（1826-1890）的影響。…中年以後，吳熙載對他的影響極深，在印跋中他時有提及，…同時在作品中往往也會流露吳熙載用刀如筆的遺緒。…趙之謙在分朱布白的處理上有獨到的絕藝，他對此亦深得三昧，在作品中不乏其例。…到了晚年，對秦漢璽印更閑熟胸中，所作既有筆墨，又具秦漢神髓。<sup>28</sup>

王北岳也說：

昌碩先生學習篆刻是由浙皖兩派入手，在篆刻先賢裡，他對鄧石如、陳曼生最為崇拜，但他直接取法的卻是吳讓之、錢耐青（1807-1860）（圖3）與趙之謙、徐三庚（圖4）；後來又上溯秦漢璽印，尤其是得力於封泥、瓦甃之類…開闢了一條屬於寫意刻法的一派。<sup>29</sup>

浙派篆刻有其特點，較重刀法，以丁敬（敬身、硯林）為代表，當時包括丁敬（敬身、硯林）、蔣仁（山堂）（1743-1795）、黃易（小松、秋庵）（1744-1802）（圖5）、奚岡（鐵生、蒙泉）（1746-1803）、陳豫鍾（浚儀、秋堂）（1762-1806）、陳鴻壽（子恭、曼生）、趙之琛（次閑、獻甫）（1781-1852）、錢松（叔蓋、耐青）等西泠八家，均較偏向浙派印風。<sup>30</sup>

皖派則重書法之筆意，故刻出來的印章感覺有筆也有墨，以鄧石如為代表，一般評論鄧完白所刻章，「生動流利、婉暢圓厚」，又說「穩練自然、神遊太虛、

<sup>27</sup>見錢君匋著《豫堂藏印乙集》序言。

<sup>28</sup>參見錢君匋著《豫堂藏印乙集》序言。

<sup>29</sup>參見王北岳著，《篆刻藝術》。台北：漢光出版社，1985初版，p. 111。

<sup>30</sup>林乾良認為浙派篆刻特點：（1）以漢印為主，兼有古璽與小篆細朱文。（2）追求高古、典雅、渾厚、流動的神韻。（3）以碎刀為主，一個筆劃由長短不等的數刀刻成，造成刀痕俐落的線條美。（4）各方面學養較深，對金石學多有研究與著作，提倡印外求印。參閱林乾良撰〈西泠天下第一社〉。

鋒勁剛健、姿態婀娜」即指此。<sup>31</sup>

綜觀吳昌碩篆刻學習歷程，初學浙派，其後取法漢印，加上受鄧石如、吳讓之（圖 6）、錢松、趙之謙等人之影響。與收藏家交往過程，又遍視各家收藏之大量金石碑版、璽印、字畫等，將其一一融會於創作中。就其師承淵源從吳昌碩所刻章及其款識視出端倪，如「徐庶」印（圖 7），印款即註明：「擬完白山人法，老缶」，「石韞書畫」印，即直接於邊款點出「擬曼生司馬，老缶。」，而「千尋竹齋」印（圖 8），印款則為：「漢人鑿印堅樸一路如此趣者，近為錢耐青一人而已」。至於學習徐三庚、吳讓之、趙之謙等人之印風則偶會在其印款中見之，如「吳俊卿」印（圖 9）之印款：「此刻有心得處，惜不能起儀徵讓老觀之，苦鐵記。」<sup>32</sup>

吳昌碩受趙之謙印風影響甚大，吳昌碩雖少在印款中註記，然而在他所刻章中，隱然可見與趙之謙頗相近似的印風及表現法，如趙之謙刻有「績谿胡澍川沙沈樹鏞仁和魏錫曾會稽趙之謙同時審定印」（圖 10），吳昌碩也刻有「餘杭褚德彝吳興張增熙安吉吳昌碩同時審定印」（圖 11），趙之謙為超渡亡妻愛女，刻「滄經養年」章（圖 12），而吳昌碩也為悼念未過門之未婚妻章氏，刻「明月前身」章（圖 13），表現方式即頗相類似，尤其邊款部份，同樣以造像式在表現。

## 二、取法秦漢印風及以封泥入印

1880 年吳昌碩寄寓吳雲（1811-1883）在蘇州的「兩壘軒」，當幕賓兼塾師，吳雲收藏豐富之碑版彝器、秦權、漢印、封泥等，吳昌碩藉此研究金石篆刻和書法，集撰成書，原以《篆雲軒印存》請吳雲斧正，吳雲略加修刪後，更名為《削

<sup>31</sup>參閱許佳瓊、穆孝天著《鄧石如世界》。台北：明文書局，1990，p. 35-36。

<sup>32</sup>徐三庚於晚清江浙一代，聲望很高，張熊、任頤、蒲華等人之印，均出其手，而日人圓山大迂、秋山白巖均曾遠度重洋，從其學藝，進而影響日本印壇。

觚廬印存》，吳昌碩〈書削觚廬印存後〉詩四首，即展現當時對秦漢印風已頗有心得。<sup>33</sup>

晚年跟隨吳昌碩身邊之諸樂三（1902-1984）曾轉述：

昌碩先生對於漢印，更是悉心研究，融會貫通。有次，他同我談到：「學印首先要學漢印，並須從平實一路入手。」並給我在紙上寫出《漢銅印譜》、《十六金符齋印存》、《二百蘭亭齋古銅印存》三部印譜，囑我：「多多看看，自然會得心應手。」同時，他從小對於文字、訓詁之學很有興趣，對許氏《說文解字》等書，下過一番功夫，掌握了文字變化的基本規律，故他在章法上，能夠千變萬化…。<sup>34</sup>

吳昌碩取法秦漢印風係經過反覆鑽研，心領神會，再加以融會運用，難怪他於〈何子貞太史書冊〉一詩中說：

唯緩叟書天下褒，魯公骨氣凌秋毫。一波一磔堅不撓，我書瘦疲茶烏數。  
劈所不正吳剛斧，曾讀百漢碑，曾抱十石鼓。縱入今人眼，輸卻萬萬古。  
不能自解何肺腑，安得子云參也魯。彊抱篆隸作狂草，素師蕉葉臨無稿。  
乾坤大醉吾衰老，海上一枝寄窮鳥。賣字得錢謀一飽，一飽終勝啖西風…。<sup>35</sup>

曾讀百漢碑，即便賣字得錢只謀一飽，終也一往無悔。以致如錢君匋所言：

到了這個時代，他的刻印完全不拘成法，脫盡窠臼，用刀有雷霆萬鈞，不可阻抑之勢，取得了卓越的成就，成為詩書畫印，無不專擅的大藝術家。<sup>36</sup>

吳昌碩另外也將封泥的自然趣味帶入印面之中，開啓了印章的新風貌。封泥

<sup>33</sup>吳昌碩《書削觚廬印存後》詩四首：「裹飯尋碑苦不才，紅崖碧落莽青苔。鐵書直許秦丞相，陳鄧藩籬擺脫來。銅斑玉血摩挲去，外獎當前誓不聞。風雨吾廬成獨破，了無人到一書君。岐陽鼓破琅琊裂，治石多能識字難。瓦甓幸饒秦漢意，乾坤道在一盤桓。鑿窺陶器鑄泥封，老子精神本似龍。隻手儻扶金石刻，茫茫人海且藏鋒。」見吳昌碩《缶廬集》，文海出版社，卷二，p. 11。

<sup>34</sup>見諸樂三著〈吳昌碩的篆刻藝術〉，西泠印社《吳昌碩作品集—書法篆刻》，p. 6-7。

<sup>35</sup>見吳昌碩著《缶廬集》，文海出版社，卷四 p. 2-3。

<sup>36</sup>見錢君匋著《豫堂藏印乙集》序言。

奇趣講求天然樸拙，刻製時如果刀痕畢露，流於人工的纖巧，便不具其趣了。

「封泥」乃秦漢冊簡文書時期的「封檢」制度，當時文書或物品用繩子捆紮後，於繩端打結處用黏泥封固，再以印章壓蓋在泥團上，流傳到後世，後人所見這些經印章鈐壓過的乾泥團，斑剝渾樸，四周自然隆起，產生邊欄寬、狹不等，外緣不整齊的趣味。邊欄外緣帶殘剝意味，顯得厚重蒼古。印文錯落的韻致和邊欄相配合，洋溢自然的意趣，吳昌碩許多印作均表現出封泥天然樸拙之奇趣。<sup>37</sup>

吳昌碩篆刻取法秦漢印風及以封泥入印，於其作品及印款中得見，較具代表者有「俊卿之印」，印款：「撫擬漢印者，宜先從平實一路入手，庶無流弊矣。壬辰暮春之初，昌碩刻于滬。」；「一月安東令」，印款：「漢印渾古中，得疏宕之意者，缶記。」；「當湖葛楹書徵」，印款：「書徵先生鑿家，屬儼漢印之精鑄者，平實一路，最易板滯，于板滯中求神意渾厚，予五十年前，力尙能逮也，不意老朽作此迥非平昔面目，其荀子所謂美不老耶？甲寅秋，老缶時年七十一。」（圖 14）此六字印分佈三行，規整卻不板滯，筆意趨圓，卻每於轉筆處見方，增其樸厚。

「平湖葛昌粉之章」，印款：「漢有鑄鑿各印，更有古拙而兼平實者。作是印，余年已七十有一，老眼昏瞶，信手成之，自視此中意味，介於鑄鑿之間，猶作畫者之兼工帶寫也，此非年少時銳意摹漢者所能臻此。甲寅七夕，吳昌碩。」（圖 15）此印「平湖葛」三字佔第一行，第三行卻只有「章」一字，第一行「平」字屈，「葛」字伸，與第三行「章」字，起筆連邊，垂腳伸長，互為對應，富「兼工帶寫」之趣。此章有小篆圓勁挺秀特色外，也表現出隸意，如「平」字之尾筆。

「日利常吉」，印款：「此漢鑿印之最古者，缶廬記。」；「缶」章，印款：「擬封泥之殘闕者，老蒼。」，「聾缶」，印款：「刀拙而鋒銳，貌古而神虛。學封泥者，宜守此二語，苦鐵。」，「葛書徵」，印款：「方勁處而兼圓轉，古封泥時或見之，西泠一派，實祖于此。茲擬其意，若能起丁、蔣而討論之，必曰：吾道不孤。甲寅初春，書徵先生屬刻，即正之。昌碩時年七十有一。」；「穀羊臨古」，印款：「秋農屬，仿漢碑額篆，蒼石。」（圖 16）迴文印的章法，筆劃繁簡對應，視覺上有

<sup>37</sup>參見王北岳著《篆刻藝術》。台北：漢光出版社，1985 初版，p. 79。

交錯的均衡感，印面呈顯協調一致。

「不雄成」，印款：「光緒乙酉春於吳下獲大貴昌磚，撫此，苦鐵。古之真人，不逆寡，不雄成。乙酉十月，倉碩。」；「成快意」，印款：「仿鏡銘篆，俊卿。」；「道在瓦甃」朱文印（圖 17），印款：「舊藏漢晉專甚多，性所好也，爰取莊子語摹印，丙子二月，倉碩記。」（圖 18）；「既壽」朱文印，印款：「仿漢專文，俊卿。」（圖 19）；「倉石道人珍祕」朱文印（圖 20），印款：「吳倉石擬漢碑額篆」（圖 21）。「道在瓦甃」朱文印，「瓦」字富漢磚瓦銘之趣味，而筆劃簡之「瓦」、「在」二字與筆劃繁之「道」、「甃」二字互為對應，顯得佈局有方。「既壽」朱文印，則富漢磚的拙樸。「倉石道人珍祕」朱文印，殘損的印邊配合界格，是漢碑文的另一種表現。

### 三、以書入印及臨石鼓文心得運用

吳昌碩初寫篆書從楊沂孫、吳大澂二人之法，字型趨方正，耳順之年，用筆熟練，行筆、轉折果斷遒勁，線條加粗變厚，變化富節奏，結體上兼收秦篆特點，字型稍有拉長，進而又將「石鼓文」及鄧石如、吳熙載的篆書風格結合，70 歲以後，展現圓熟個人書風。

錢君匋看吳昌碩書法，認為：

吳昌碩對於詩書畫印無不卓絕。他善於創造性地把詩書畫印冶於一爐，…在他的書法上，繼鄧石如以隸法作篆，一變唐以來規步矩行，刻板呆滯的篆法，又以三代吉金樂石的線條與結體，運諸毫端，貌拙氣盛地書寫石鼓文，發展了篆法，開為一派。<sup>38</sup>

諸樂三也指出：

<sup>38</sup>見錢君匋著《豫堂藏印乙集》序言。

昌碩先生篆刻藝術的成就，首先應歸根於他書法功力的深厚紮實。他將書法上所取得的特點，運用到刻印中去，故其字法、筆法、章法、刀法，均不同於一般。由於先生對於篆法、章法根基深厚，對於金石、磚瓦文字吸收面廣，因此，在他刻印下刀時，能融合於心，聚力腕指，大膽落筆，疾如風雷，一氣呵成，然後稍加修飾，即告功成，刀筆具現，相輔相成，蒼勁樸茂，氣韻生動。特別是晚年之作，更是爐火純青，入於神化之境。<sup>39</sup>

沙孟海在評論吳昌碩的書法時，則有較具系統的分析：

吳昌碩先生平日言論，談畫談印的多，談書法比較少。據他自己說，早年楷法專學鍾繇（151-230）。今天看到他早年畫款，多作鍾體，別有風格。我曾見過他早年自寫詩稿長卷，全是鍾法，最為先生小真書精品。中年以後，少寫真書，風格一變，楷法傾向黃山谷（1045-1105）。看他所寫〈蒲作英墓誌銘〉，表現最突出。尋常楹聯稍帶正楷者，亦多用山谷結法，但不專師山谷。行草書，純任自然，一無做作，下筆迅疾，雖尺幅小品，便自有排山倒海之勢。此法也自先生開之，先生以前似尚未見專門名家。晚年行草，轉多藏鋒，道勁凝煉，不澀不疾，亦澀亦疾，更得「錐劃沙」、「屋漏痕」的妙趣，隸書愛寫雄厚拙樸一路。他人作隸結法多扁，先生偏喜長體，意境在〈褒斜〉、〈裴岑〉之間，有時參法〈大三公山〉、〈太室石闕〉為之，有時更帶〈開母廟〉、〈禪國山〉篆意，變幻無窮；件數雖少，境界特高。篆書最為先生名世絕品。寢饋于〈石鼓〉數十年，早、中、晚年各有意態，各有體勢，與時推遷。大約中年以後結法漸離原刻，六十左右確立自我面目，七、八十歲更恣肆瀟灑，獨步一時。<sup>40</sup>

吳昌碩晚年自述曾說：三十年學書欠古拙，遜入獵碣成瑛珠。敢云意造本無法，

<sup>39</sup>見諸樂三著〈吳昌碩的篆刻藝術〉，西泠印社《吳昌碩作品集—書法篆刻》，p. 6-7。

<sup>40</sup>見沙孟海著〈吳昌碩先生的書法〉，西泠印社《吳昌碩作品集—書法篆刻》，p. 5。

老態不中坡仙奴。

根據以上諸多評論，皆提及其對〈石鼓文〉的臨習用功，〈石鼓文〉刻石文多殘損，張懷瓘〈書斷〉評〈石鼓文〉：「暢其威銳，但折直勁迅，有如鐵針而端委旁逸又婉潤焉」傳世墨拓善本有元趙孟頫（1254-1322）藏本（即〈天一閣〉藏本），明代安國藏中權本、先鋒本、後勁本（均為宋拓本），除〈天一閣本〉毀於火之外，其餘皆有影印本行世，其中明朝安國所得為〈宋內府賜本〉，據說後為河井荃廬收購，入藏東京三井文庫。<sup>41</sup> 唐朝韓愈曾作〈石鼓歌〉。<sup>42</sup> 至北宋蘇軾（1036-1101）亦作〈石鼓歌〉，可見石鼓文于歷代書畫研究上是未曾缺席的。

43

金學智指出：

吳昌碩臨石鼓，一方面汲取和發揚其美質，一方面又避免和克服其不

<sup>41</sup>係指秦刻石文字。石作鼓形，共十鼓，徑約三尺餘，內容記述秦國君遊獵，故又稱「獵碣」，所刻乃秦始皇統一文字前的大篆，即「籀文」，石原在天興（即今日陝西寶雞），唐初時被發現，宋曾入內府保和殿稽古閣，現藏北京故宮博物院。

<sup>42</sup>韓愈《石鼓歌》：「張生手持石鼓文，勸我識作石鼓歌。少陵無人謫仙死，才薄將奈石鼓何？周網凌遲四海沸，宣王憤起揮天戈；大開明堂受朝賀，諸侯劍佩鳴相磨。蒐于岐陽騁雄俊，萬里禽獸皆遮羅。鐫功勒成告萬世，鑿石作鼓隳嵯峨。從臣才藝咸第一，揀選撰刻留山阿。雨淋日炙野火燎，鬼物守護煩搗呵。公從何處得紙本？毫髮盡備無差訛。辭嚴義密讀難曉，字體不類隸與蝌。年深豈免有缺畫？快劍斫斷生蛟鼉。鸞翔鳳翥眾仙下，珊瑚碧樹交枝柯。金繩鐵索鎖鈕壯，古鼎躍水龍騰梭。陋儒編詩不收入，二雅褊迫無委蛇。孔子西行不到秦，掎摭星宿遺羲娥。嗟予好古生苦晚，對此涕淚雙滂沱。憶昔初蒙博士徵，其年始改稱元和。故人從軍在右輔，為我度量掘白科。濯冠沐浴告祭酒，如此至寶存豈多？氈包席裹可立致，十鼓祇載數駱駝。薦諸太廟比部鼎，光價豈止百倍過？聖恩若許留太學，諸生講解得切磋。觀經鴻都尚填咽，坐見舉國來奔波。剗苔剔蘚露節角，安置妥帖平不頗。大廈深簷與蓋覆，經歷久遠期無佗。中朝大官老於事，詎肯感激徒媵媵？牧童敲火牛礪角，誰復著手為摩挲？日銷月鑠就埋沒，六年西顧空吟哦。羲之俗書趁姿媚，數紙尚可博白鵝。繼周八代爭戰罷，無人收拾理則那。方今太平日無事，柄任儒術崇丘軻。安能以此上論列？願借辯口如懸河。石鼓之歌止於此，嗚呼吾意其蹉跎！」

<sup>43</sup>蘇軾作《石鼓歌》：「冬十二月歲辛丑，我初從政見魯叟。舊聞石鼓今見之，文字鬱律蛟蛇走。細觀初以指畫肚，欲讀嗟如箝在口。韓公好古生已遲，我今況又百年後。強尋偏傍推點畫，時得一二遺八九。我車既攻馬亦同，其魚維鯁貫之柳。古器縱橫猶識鼎，眾星錯落僅名斗。模糊半已隱癡膩，詰曲猶能辨跟肘。娟娟缺月隱雲霧，濯濯嘉禾秀稂莠。漂流百戰偶然存，獨立千載誰與友。上追軒、頡相唯諾，下揖冰、斯同覈殼。憶昔周宣歌《鴻雁》，當時籀史變蝌蚪。厭亂人方思聖賢，中興天為生耆耆。東征徐虜闕虓虎，北伏犬戎隨指麾。象胥雜沓貢狼鹿，方召聯翩賜圭卣。遂因鼓鞮思將帥，豈為考擊煩矇瞍。何人作頌比《嵩高》，萬古斯文齊岫嶽。勳勞至大不矜伐，文、武未遠猶忠厚。欲尋年歲無甲乙，豈有名字記誰某。自從周衰更七國，竟使秦人有九有。掃除詩書誦法律，投棄俎豆陳鞭杻。當年何人佐祖龍，上蔡公子牽黃狗。登山刻石頌功烈，後者無繼前無偶。皆云皇帝巡四國，烹滅強暴救黔首。《六經》既已委灰塵，此鼓亦當遭擊剖。傳聞九鼎淪泗上，欲使萬夫沉水取。暴君縱欲窮人力，神物義不污秦垢。是時石鼓何處避，無乃天工令鬼守。興亡百變物自閑，富貴一朝名不朽。細思物理坐歎息，人生安得如汝壽。」

足，他根據〈石鼓文〉下端通於小篆，上端通於金文的特點，採用了兩端取美，豐富和充實自身的臨習方法。吳昌碩臨石鼓則汲取小篆的特點，『體勢加長』而不減其筆畫。由於臨寫的字體縱勢分明，因此豎向筆畫和橫向筆畫就容易形成鮮明的長短對比，而豎向筆畫的延長，又更能明顯地表現其凝重而流動，峻澀間行，力透紙背的筆意。這樣，他所臨寫的〈石鼓文〉，在體勢乃至筆意上就有了自己的個性風格。吳昌碩臨石鼓，更多的是上取金文的結體美和章法美。他不局囿〈石鼓文〉外在偏於整齊的形，而是汲取金文的結體章法，來顯示〈石鼓文〉內含的龍騰鳳翥，多姿多態的精神。吳昌碩也喜歡臨寫鐘鼎，並取其結體章法中多樣性的美來臨寫〈石鼓〉，因而奇狀異變，雜沓筆下，千姿百態，形諸毫端，表現出樸茂的古態。<sup>44</sup>

事實上，吳昌碩每一次臨習石鼓文均有新的領悟，新的面貌。其書法出入秦漢金石碑刻，篆隸行草各體均備外，又以篆書植根於〈石鼓文〉（圖 22、圖 23），陶冶變化，最具個人風格。

晚清書壇本就書風各異、書家輩出。吳昌碩以〈石鼓文〉著稱，篆法樸茂雄健，是晚清極富代表性的書家，具另一番清新的氣象。其擬石鼓文之刻章「長樂」（圖 24），印款：「擬獵碣意。庚寅二月，昌碩。」，而「吳人」白文印（圖 25），印款：「倉石擬石鼓文。」，予人天然拙樸之感。尤其「長樂」朱文印，充分表現出吳昌碩臨寫〈石鼓文〉體勢加長的特色。

#### 四、筆法、章法、刀法、邊款

吳昌碩篆刻藝術特質除以上諸項，最明顯的即表現於其作品之筆法、章法、

<sup>44</sup>參見金學智著〈吳昌碩與石鼓文〉，《西泠藝叢》，第九期，p. 28-29。

刀法和邊款。

### （一）筆法

談印要先了解字的演變源流，篆刻也必須加入篆書筆意，才能提昇其境界，進而表現個人風格，篆書的書寫、練習成爲篆刻家最大的課題，篆刻除採小篆外，兼採金石、碑版、隸、楷等之筆意，如何在篆印上表現出凝重典雅，迥異凡構，就在於筆法結合章法，在印面上求其變化之韻趣，並兼擅書法運用之妙。

王北岳曾說吳昌碩之筆法胎習於鄧氏的書源，將筆法入印的皖派印風加上濃厚的墨趣，形成以墨取勝的蒼渾古拙、酣暢樸厚的篆刻造形。<sup>45</sup> 其墨瀋淋漓之作品表現在「美意延年」（圖 26）、「學心聽」（圖 27）等白文印，及「缶廬」（圖 28）、「澹如鞠」（圖 29）等朱文印。「學心聽」白文印以字當邊具墨瀋趣味，而「缶廬」朱文印起筆、收筆處迭見筆意，「澹如鞠」朱文印則帶婉轉挺秀之筆意，尤其幾筆彎曲的筆劃，涵蘊曲筆的巧意，還與橢圓形印邊呼應。

### （二）章法

篆刻講究書法筆意外，亦講究章法，章法又稱分朱佈白，將印文於有限的空間進行分割組合排列，使印面呈現最佳佈局，甚至與邊框對應處理，章法利用空間、線條作各種巧妙變化，可分爲疏密、輕重、增損、屈伸、承應、挪讓、盤錯、變化、離合、巧拙、界格、邊緣等方式靈活運用，吳昌碩一生刻印甚多，其中章法之運用，已臻得心應手，見於其作品有：

1. 疏密—篆刻之印文有繁者密，簡者疏，一如楷書中之疏密自然，也可以用奇正相倚之法調整疏密。計朱當白，計白當朱，疏可走馬，密不通風。如「破荷」白文印，及「楚園」朱文印（圖 30）。「楚園」朱文印，印邊上細

<sup>45</sup>參見王北岳著，《篆刻藝術》。台北：漢光出版社，1985 初版，p. 111。

下寬，上邊幾不得見，下邊却有殘剝之封泥趣味，「楚園」二字，利用垂腳拉長的方式，使筆劃上密下疏，與印邊產生對應。

2. 輕重—印文的配置須如篆書書寫輕重有致，刻印之用刀，或左重右輕，或上重下輕，個人習慣形成的輕重亦帶天然趣味，有空間的輕重，線條的輕重，還有留紅虛實的輕重。如「石人子室」朱文印（圖 31）。以鈍刀作出封泥印邊殘剝的趣味，其中「子」字，以鐘鼎金石文字表現，結合其下「室」字，與「石人」二字產生左重右輕的天然韻致。
3. 增損—爲了印面的設計排列，可將印文中各字加以增損，調和印文的配置，但仍須依書法演變的原則，靈活運用，不可杜造。如「齊雲館」朱文印（圖 32）。「雲」字以篆籀體刻成，與鐘鼎金石文體的「齊」字對應，使整個印面富變化，而四個邊角則有亞字型古鈔的風味。
4. 屈伸—治印時的屈伸變化和書法裡的彎曲與伸展相同，可屈曲彎折以達屈伸變化。如「長樂無極老復丁」印、「竹谿沈均瑄字笈麗」朱文印（圖 33）。「竹谿沈均瑄字笈麗」朱文印，鐵線篆的筆法利用筆劃之曲伸變化，如首行「竹」字與第三行「笈」字的部首，而首行「沈」字字腳及第三行「麗」字字腳，均具屈伸趣味，使整個印面呈現筆劃流暢，婀娜多姿。
5. 承應—印文形狀、大小、繁簡必須互相協調，且須注意彼此之呼應關係。如「葛昌楹印」及「勇于不敢」朱文印（圖 34）。「勇于不敢」朱文印全印呈現出錯落有致、離合自然的金石韻趣。飽含古色斑斕的金石風味。
6. 挪讓—爲達成印面協調，可採上下挪讓或左右挪讓，使整個印面呈現從容舒緩之態勢。如「一月安東令」白文印（圖 35）。「一」字讓，「月」字挪，

一挪一讓中，與第二行之「安」字筆劃長短粗細相當，而第二行，僅「安」一字即分佔一行，却成全印中心，全印滿白刻法則更見渾厚樸茂。

7. 盤錯—盤是盤疊，錯是交錯，可採兩字或數字相互交錯盤結，使印文融為一體，形成生動的韻緻。如朱文印「武陵人」(圖 36)及「此中有真意」章(圖 37)。「武陵人」朱文印，三字印分佈兩行，所佔空間並不對等，「武陵」二字佔了印面的三分之二，「人」字只佔三分之一，卻以伸長字體的方式在佈局，「武」字筆劃盤至拉長後之「人」字，而「人」字則盤至「陵」字之下產生交錯，形成生動的韻致。「此中有真意」章，字與字之間相互交錯盤結，如「此」字中的「止」字末筆，與「中」字豎筆交錯，而「有」字字首末筆與「真」字字首也產生參差錯落之趣，使整個印面看起來筆劃流暢生動。
8. 變化—印面之配置如書法須蘊含豐富變化，遇相同之字，必須加以變化，以使全印看起來活潑生動。如「平平凡凡」(圖 38)、「鮮鮮霜中鞠」(圖 39)印。「平平」、「凡凡」雖同為疊字，分佈兩行、其字下所作二點卻有高低變化。「鮮」字部首「魚」字以鐘鼎文表現，具象形趣味，其下疊字之兩點則正好與魚字配合，產生活潑的韻致。
9. 離合—利用字的特性或刻製的特性，讓印文相關密合，或陰陽文相間的刻法，以使印面調和而一致。字的離合要看似離又像合，不單是字與字的離合，筆劃也有離合。如「出入大吉」印(圖 40)。陰陽文印「出」、「吉」兩字白文留出的朱與「入」、「大」兩字朱文的朱，筆劃大致相似，使整個印面看起來協調一致。
10. 巧拙—太拙顯得愚蠢，拙中要帶巧意，太巧則帶習氣，因此巧中也要含拙的

樸實本意，如「十畝園丁五湖印勾」印（圖 41）。巧拙相摻在印面中表現出來，會有特殊的面貌，八字印分佈三行，第一行「十畝」二字，畝字字首的十字與上面的十字互為呼應，此呼應關係也同樣表現在第三行的「印勾」二字，而「湖」字以邊作字，及「畝」字中的「久」連邊，又互為呼應。中間行的「丁」與「五」字則作了變化，有些象形意味，看似樸拙，其實涵韻巧意。

11. 界格—有界格就可互相調和，各種界格都足以讓印面產生特別的形式，純在運用之妙。界格一樣時，線條刻法筆劃多的刻得細，筆劃少的刻得粗。如「千里之路不可扶以繩」印（圖 42）。九字印分佈三行，九宮格似界格的運用，使每一字彼此站在相似的位子上，雖各字筆劃不等，而界格不連邊，使整個印面看起來互相調和。

12. 邊緣—邊緣須與印文相配合，例如有封泥趣味之印面，則須對應有天然古拙或殘破味之印邊。如「疆自取柱」印（圖 43）、「泰山殘石樓」印（圖 44）、「莫鐵」白文印（圖 45）。「泰山殘石樓」印，五字印佔四字之地，「泰山」二字結合成一地的空間，並與筆劃繁的「樓」字產生對角呼應，自封泥得來的精神，印文與邊欄都顯得樸實殘剝。「莫鐵」白文印，以鈍刀產生封泥的趣味，原不易配合的二字，因中間的豎界格，呈現了和諧的印面。而墨瀋紛飛的「鐵」字，更充分表現以書入印的筆意。

### （三）刀法

古代製印，分為「鑄」、「刻」、「鑿」、「輾」，「鑄」與「輾」在私印中甚少用，而「鑿」與「刻」有異曲同工之妙，「鑿」比刻快，不加修飾，意到筆不到，又叫急就章，故「鑿」也可說是由刻演變出來之刀法。

篆刻刀法指刻製印章時所展現的用刀技法，運刀必須心手相應，施刀前須有腹稿，用腕力處重，用指力輕，一般均稱「曲要婉轉有筋脈，直要剛健有精神」，刻印用刀之偏正其實和書法運筆之中鋒、偏鋒頗相類似，雖有攔刀式、拽刀式、推刀式等三種執刀式之說，細究起來，其實只有「衝刀」和「切刀」兩種方法在運用，多加揣摩，自然靈活。

吳昌碩最有名之刀法則為「鈍刀硬入」之刻法，易展現雄渾樸貌，吳昌碩有許多作品深具封泥斑駁古拙之風味，對於其印邊殘損之刻法，眾說紛紜，敲鑿、蹂躪，各種傳說均有，但並未見吳昌碩本人或其學生，落墨成字，故傳說仍是傳說，唯封泥印邊之表現常與印面對應，吳昌碩於印面之處理及邊款的刻製上，其走刀已如使筆，得心應手。見之於其所刻「吳昌碩大聾」白文印（圖 46）或「西泠印社中人」朱文印（圖 47），或可領會。「吳昌碩大聾」白文印，筆劃流暢。「西泠印社中人」朱文印，採元朱文印風，筆劃細而整齊，停勻莊重、娟秀可喜。尤其此二印刻邊款之刀法朗顯，氣勢完足，筆筆不馬虎。

#### （四）邊款

邊款係指刻製於印側之款跋，篆刻之邊款，始自秦末漢初，唐宋之際，官印均在印頂或印側，刻製鑄作年月與籌作官署，均不署刻製者姓名。明代文三橋（1498-1573）提倡印藝之後，邊款流行，清初尤甚，長款長跋甚多，使篆刻與文學結合，篆刻藝術更具欣賞性。

邊款的款面選擇得當與否，與印面之配合有著密切的關係，可與印面構成一個完美的整體。邊款刻製的方法分為切刀刻、衝刀刻、劃刻。<sup>46</sup> 而吳昌碩的邊款刻法則為「倒丁刻法」。

邊款之用句典雅，須具深厚之文學素養，吳昌碩的詩文造詣展現無遺，加上其人生閱歷豐富，交遊廣泛，邊款中常同時記述了當時史實及藝文紀實，展現藝

<sup>46</sup>參閱王北岳著，《篆刻藝術》。台北：漢光出版社，1985 初版，p. 46-47。

術形式的同時，也兼具藝術史述之參考價值。吳昌碩的邊款特色，如錢君匋所云：

吳昌碩的印跋，大都刻的是真書，篆隸絕少，陽文的尤少。他刻跋都用刀鋒直切石面，所以落刀處較鈍，收刀處較銳，錯落欹斜，得自然之致，與他的行楷書暗合，別饒風味，後人效之者頗眾。<sup>47</sup>

吳昌碩所刻邊款，雖說篆隸絕少，陽文尤少，但見之於如下各圖（圖 48—圖 57），則各體兼備，且朱白文都有，與印面相映生輝，各具美感。另外吳昌碩印款還有一項特色，即在印身上刻了一些結合雕刻與繪畫之「薄意」。（圖 58）

梅墨生剖析吳昌碩之篆刻藝術稱：

吳昌碩的印風，能在雄健，妙在虛實，工在粗中有細，流動中有堅凝，秀麗中多蒼勁，殘破斑斕，粗頭亂服，深合中國古典美學之莊周精神，大樸不雕，有一種天然放曠的風韻。<sup>48</sup>

針對吳昌碩個人篆刻藝術之特質，於黃惇所著《吳昌碩流派印風》及劉江著《吳昌碩篆刻藝術研究》、《吳昌碩篆刻及其刀法》、《吳昌碩篆刻及其章法》，還有蘇友泉所著之《吳昌碩生平及書法篆刻藝術之研究》，王家誠所撰寫之〈吳昌碩的生平和繪畫〉、〈吳昌碩詩、篆刻、書法和年譜〉等均介紹甚詳而深入。此文因著重於其印風於日本之交流發展，故不多加贅述。

## 第二節 吳昌碩之文人品味與藝術觀

吳昌碩出身書香世家，及長求學問藝，雖能創新，然而深受俞樾及楊岷（1819-1896）亦師亦友之傳統文化薰染，加上交遊又多文人墨客，詩酒唱和，書畫往來，其生活及藝術則體現出歷代文人雅士之底韻，崇尚率真、淵博、俠氣、脫俗等文人品味，嘗自述：「我性疏闊類野鶴，不受束縛雕鐫中。」

<sup>47</sup>見錢君匋著《豫堂藏印乙集》序言。

<sup>48</sup>見梅墨生編著，《中國名書家全集 16 吳昌碩》。台北：藝術家出版社，2003，p. 141。

又說：「吾謂物有天，物物皆殊相。吾謂筆有靈，筆筆皆殊狀。瘦蛟舞腕下，

清氣入五臟。會當聚精神，一寫梅花帳。」<sup>49</sup>

吳昌碩一生經歷太平天國作亂、中法戰爭、中日甲午戰爭、戊戌變法、義和團、辛亥革命、袁世凱稱帝、護法運動、軍閥混戰等國家大事，這段時間，社會、經濟、政治等也產生急劇變革，因之文化、藝術也產生重大的變化。當時風行之文字訓詁、金石考據等學術研究，對文學藝術產生不小的影響，廖新田即認為清代碑學書法盛行的學術文化因素，包括「乾嘉學派的興起」、「金石考據的盛行」、「篆刻藝術的推波助瀾」等因素。<sup>50</sup>

吳昌碩自少即喜歡鑽研與篆刻、書法有關之金石、文字、訓詁等學，22歲時因潘芝畦（生卒年不詳）之督促應考，中秀才後，即未再應試，之後一直以幕賓、塾師等身分和鬻藝為生。雖曾因為家計捐官，甚至一度被保舉為江蘇安東縣令，僅到任一個月，因不慣逢迎，亦不善處理官場文化，即毅然辭官，刻了「一月安東令」章為記。<sup>51</sup>從此絕意仕途，專心於藝文之追求。生命體嘗及文化積蘊，均借作品一澆心中塊壘。

吳昌碩集詩、書、畫、印成就於一身，篆刻是書法之外接觸最早者，刻印既融會前人法度，又善於變化運用，尤其臨摹〈石鼓文〉的心得影響，使其篆書雄渾恣肆。表現在篆刻上，更是渾厚蒼勁。

其書法常以篆籀筆法作隸書及行、草書，別具古茂流利之風格。其中以臨摹〈石鼓〉文，最具心得，不求形似，每能自出新意。

繪畫也採篆籀筆法，創新外不反對模仿，但認為須有見地，所以他說「畫之所貴貴存我」，對明朝徐渭（1521-1593）、八大山人、沈周（1427-1509）、陳淳（1482-1544）等諸大家的書畫都極推崇，悉心臨摹外，並吸收其精華。再融合晚清各家長處，加以創造革新，以簡練概括的筆墨表現深邃的意境，遺貌取神，抒發豐富的思想感情。據其自述學畫甚晚，他在自己所畫的〈天竹水仙〉上題：

<sup>49</sup>參見吳東邁編，《吳昌碩談藝錄》。北京：人民美術出版社，1993。

<sup>50</sup>參閱廖新田著，《清代碑學書法研究》。台北：台北市立美術館，1993，p. 43-54。

<sup>51</sup>安東縣即今江蘇省漣水縣。

「筆意類范湖，然范湖工於設色，予往往以氣魄見長，猶善歌者得其天籟耳」  
強調「畫氣不畫形」。因對金石之學頗有研究，又遍視眾家收藏，視野豐富，後人評其畫作每以

「金石書法入畫，筆墨淋漓，色彩濃郁，氣魄醇厚。…其所作畫筆恣墨縱、不拘成法、外貌粗疏而內蘊渾厚、虛實相生、能縱能收、疏可走馬、密不容針」稱之。<sup>52</sup>

吳昌碩所作詩篇以傲兀奇崛、古樸雋永見長。評論前人書畫，尤多獨到見地。對後學者語多鼓勵，提攜後輩不遺餘力。民初海派諸多書畫家的潤例，甚多出自吳昌碩的手筆，其薦語評述嚴謹客觀，言簡意賅。<sup>53</sup> 如 1921 年為齊白石所訂潤格：

「…吟詩多峭拔，其書畫墨韻、孤秀磊落，兼擅篆刻，得秦漢遺意。曩經樊山評定，而求者踵相接，更覺手揮不濇。」

是年吳昌碩已 77 歲，對小他 20 歲的齊白石，並無門戶之見和派別之分，其評述全面肯定了齊白石的造詣。<sup>54</sup>

吳昌碩著有《樸巢印存》、《蒼石齋篆印》、《齊雲館印譜》、《篆雲軒印存》、《鐵函山館印存》、《削觚廬印存》、《缶廬詩存》、《缶廬印存》等，頗多別有見地之藝論，他嘗說：「古法固有在，闕守而殘抱。且憑篆籀筆，意境頗草草。人譏品不能，我喜拙無巧。」最能一語道破其文人品味及藝術觀。<sup>55</sup>

吳昌碩這種文人品味及藝術觀，與當時日本文人書畫界欣賞殘損之美的美學觀頗相契合，這或許也是吳昌碩作品在日本廣為流傳之因。<sup>56</sup> 而仿吳昌碩印風之

<sup>52</sup>參見梅墨生編著，《中國名書家全集 16 吳昌碩》。台北：藝術家出版社，2003，p. 103-108。

<sup>53</sup>可參閱松村茂樹撰，梁少膺譯，〈論吳昌碩自訂潤格〉《中國當代書法理論家著作叢書—當代日本書論選譯》。北京：文化藝術出版社，2001，p. 175。

<sup>54</sup>參閱王琪森著《海派書畫家的經濟形態和從藝方式》一文。

<sup>55</sup>見吳東邁編，《吳昌碩談藝錄》《畫桐葉桐子石榴》詩。北京：人民美術出版社，1993。

<sup>56</sup>綜觀日本古代各種文學藝術形態，都存在“真實”審美學意識，主要表現人性的真實，同時也表現美的體驗，即把握人性與美兩方面的真實性。“物哀”的形成與發展，經歷了一個較長的歷史過程，深深地滲透和參與古代日本美學思想的形成。日本承隋唐之精髓，並將本民族的剛烈，傲岸不遜，和因地環境產生的終極的悲觀融合在一起，逐漸形成一種獨特的審美觀—物哀。物哀即是一種審美，也是一種生死觀，更是一種意境。日本國民性愛殘月、愛散落的花瓣，因為他們認為殘月、花落中潛藏著令人憐惜的哀愁情緒，會增加美感。這種無常的哀感和無常

作品更常見，除河井仿刻「日下東作」、「子暘」章外，桑名鐵城也仿刻過「日下東作」（圖 59）、「子暘」兩方印章（圖 60），濱村藏六五世則仿刻過「平平凡凡」疊字印（圖 61）及「十畝園丁五湖印勾」章（圖 62）。

### 第三節 吳昌碩生命態度及平日交遊

吳昌碩生命態度追求自我心靈之清逸與堅毅，嘗以「梅知己」、「石先生」自喻。<sup>57</sup> 清代地方官常會聘請能幹或有學識的人才，協助處理行政事務，一般稱為師爺。也稱為幕賓、幕客、幕僚、幕府等。鄭天挺（1899-1981）的〈清代的幕府〉指出清代幕府人員統稱幕賓，由幕主自己延聘，不屬於國家行政系統。<sup>58</sup> 因此他們的聘辭、工作安排、人數以及束脩多少，都獨立於官府之外。他們和幕主的關係是賓主關係，是平等的，沒有上下級隸屬關係。幕賓之間也是平等的。<sup>59</sup>

吳昌碩曾先後當過杜文瀾（1815-1881）、陸心源（1834-1894）、潘祖蔭、吳雲、吳大澂等人之幕賓或塾師，因這些地方官或收藏家之關係，其交友圈較早年之交遊更形擴大。吳昌碩自己也曾說「性喜交遊」，交友有名士文人、書畫名流，收藏大家，亦不乏清朝遺老，甚至不限書畫界，像京劇四大名旦中的梅蘭芳、荀慧生與他亦師亦友。晚年往來於上海與蘇州之間，更常詩酒會友。<sup>60</sup>

梅墨生說：「吳昌碩好交友而有選擇，取友所長，知友所抱，憐友所病，同

---

的美感，正是日本人的”物哀美“的真髓。”對審美的極至追求融入日本的日本短歌、繪畫、茶道，也融入了普通人生活的方方面面。日本美學觀講究與自然親，徐小虎稱之為「崇拜不完美」，故能欣賞吳昌碩印風中封泥殘損之趣味。

<sup>57</sup>吳昌碩題畫會記：「梅花、水仙、石頭，吾謂三友，靜中相對，無勢利心，無機械心，形跡兩忘，超然塵垢之外，世有此嘉賓，焉得不揖之上坐，和碧調丹以寫真，歌雅什以贈之！」又：「...石不在玲瓏在奇古。人笑曰：『此倉石居士自寫照也。』」見梅墨生編著，《中國名書家全集 16 吳昌碩》。台北：藝術家出版社，2003，p. 27。

<sup>58</sup>見《中國社會科學》1980年6期。

<sup>59</sup>參閱馮爾康等編著，《中國社會史研究概述》。台北：谷風出版社，1988，p. 223。

<sup>60</sup>梅墨生說：「吳昌碩花甲之年以後，往來於上海與蘇州之間，過的是傳統文人雅士詩酒會友，書畫自娛，賣畫為生的日子。」，見梅墨生編著，《中國名書家全集 16 吳昌碩》。台北：藝術家出版社，2003，p. 99。

友所心。」<sup>61</sup> 吳昌碩於四十二歲時作〈懷人詩〉十七首，四十三歲時作〈十二友詩〉十二首，1892年（光緒十八年），四十九歲時將隨筆摘記生平交遊傳略，定名《石交錄》，在以上的文章記述中對他的生命態度及交遊，多有著墨。

他曾說：「余性喜交遊，而足跡所至，素心人恆不多覯，固由迂拘所致，亦由不欲濫故也。…」《石交錄》中所收諸師友名錄有：吳山（?-1892）、方濬益（1833-1899）、楊峴、章綬銜（1804-1875）、金樹本（?-1886）、吳雲、潘鍾瑞（1828-1890）、徐士駢（1831-?）、沈秉成（1823-1895）、胡鑣（1840-1910）、譚廷獻（1832-1901）、徐維城（1815-1886）、潘祖蔭、胡公壽、楊晉藩（1809-?）、顧澐（1844-?）、沈翰（1849-1900）、顧澐（1835-1896）、陸恢（1851-1920）、吳穀祥（1848-1903）、費以群（1844-?）、任薰（1835-1893）、吳滔（1840-1895）、蒲華（1834-1911）、楊南湖（1837-1911）、胡錫珪（1839-1883）、杜文瀾、張熊、李嘉福（1829-1894）、潘喜陶（1829-?）等 51 人，《懷人詩》中還提到施石墨（1848-1904）、裴景福（1854-1924）等人。於〈十二友詩〉中則提到任伯年（1840-1895）、吳淦（1869-1928）等友人。<sup>62</sup>

五十歲之後又整理出為十八位契友刻印之印存，名為《削觚廬印存》，印存後均有契友之傳，包括吳山、吳雲、章綬銜、沈中復（沈秉成）、陳桂舟（1838-?）、杜小舫（杜文瀾）、周作鎔（1829-?）、方子聽（方濬益）、楊晉藩、楊見山、畢蕉庵（1817-?）、金樹本、徐士駢、費以群等。

另外還有：俞樾，吳大澂、吳平齋（吳雲）、諸貞壯（1874-1932）、沈石友

<sup>61</sup> 見梅墨生編著，《中國名書家全集 16 吳昌碩》。台北：藝術家出版社，2003，p. 10-12。

<sup>62</sup> 胡鑣（1840-1910）石門（浙江桐鄉）人。一名孟安，字菊鄰、菊鄰、老菊、不枯、晚翠亭長、湖波亭主、抱谿老漁。齋堂為晚翠亭、湖波亭、寄寄廬、浮嵐閣、竹外、不波小泊。工詩。書法以篆、隸、行見長，山水風格近石溪，蘭、菊風格頗秀逸，精刻竹。篆刻宗法秦、漢，得力於漢玉印與秦詔版，白文細勁，朱文粗獷。用刀秀挺，突出筆意。生平與褚德彝交往甚密。潘祖蔭（1830-1890）吳縣（江蘇蘇州）人。字伯寅、東鏞，小字鳳笙，號鄭齋。齋堂為漢學居、八求精舍、面城堂、攀古樓、滂喜齋、賜蘭堂、金石錄十卷人家、八願齋。出身官宦世家，咸豐壬子進士，後官至公部尚書，諡文勤。自少文藻艷發，兼工詩詞，尤留心金石文字。

蒲華（1834-1911）浙江嘉興人。原名成，初字竹英，一字作英，號胥山外史、種竹道人。齋堂為芙蓉齋、九琴十硯樓。擅畫山水、樹石、花卉，尤愛墨竹，不拘於形似，筆墨縱逸奔放，蒼勁老辣，豪拓有情勢。善書法。

裴景福（1854-1924）安徽霍丘人。字伯謙、伯廉，號睫閣。齋堂為壯陶閣。工詩書，收藏金石、書、畫、碑帖極富。間作山水、花卉，皆秀雅。惟不多作。

(1858-1917)、任阜長(任薰)、馮文蔚(1841-1896)、潘祥生(1868-1942)、張子祥、吳伯滔(吳滔)、楊伯濶、吳秋農(1848-1903)、倪田(1855-1919)、黃山壽(1855-1919)、虛谷(1823-1896)、錢慧安(1833-1911)、沙馥(1831-1906)、程璋(1869-1936)、高邕之(1850-1921)、丁仁、王福庵、王震、沈曾植(1850-1927)、鄭孝胥(1860-1938)、朱疆村(1857-1931)、曾熙(1861-1930)、李瑞清(1867-1920)等先後雲集於上海的藝術家。<sup>63</sup> 戲劇界四大名旦的梅蘭芳、荀慧生、及袁寒雲(1890-1931)等票友，日人日下部鳴鶴、河井荃廬、長尾甲。

除此之外，出現在其所刻章的尚有葛書徵(1892-1963)、徐廬、鄭文焯(1856-1918)、韓人閔泳翊(1860-1914)、日人犬養毅(1855-1932)等人。<sup>64</sup> 他也為當時日本的名流、藝術家治印。其中可考的就有白文印「日下東作」(為日下部鳴鶴刻)、白文印「犬養毅印」、朱文印「木堂」、「寶蘭亭齋主人」、白文印「毅」(為犬養毅刻)，白文印「獨往」(為倉山先生刻)，朱文印「克己復禮」(為大華先生刻)，白文印「富岡百鍊」，朱文印「鐵齋外史」(為富岡鐵齋刻)等。

以上吳昌碩諸友，於清楊逸(1864-1929)所著之《海上墨林》中，大都可找到記述。<sup>65</sup> 楊逸於《海上墨林》之「自記」明言「海上墨林者，誌上海之書畫家也」。當時吳昌碩之藝文交流活動也以上海為主要地區。

吳昌碩 1883 年始到上海，以後多次進出，1887 年移居，後又回蘇州，1912

<sup>63</sup>馮文蔚(1841-1896)烏程(今浙江湖州)人。字聯棠，一字蓮塘，號脩龔。光緒二年探花，官至內閣學士。工書法，摹倣米芾、董其昌，筆意風流倜儻。

虛谷(1824-1896)安徽新安(歙縣)人，移居江蘇廣陵。本姓朱，名懷仁，僧名虛白，字虛谷，號紫陽山人。初任清軍參將，因見清廷腐敗，憤然出家為僧。在上海、蘇州等地以賣畫為生。

鄭孝胥(1860-1938)閩縣(今福建福州)人。字太夷，號蘇戡。齋堂為海藏樓。光緒八年解元，官湖南布政使。入民國後居上海鬻書自給，1930 年從溥儀任偽滿洲國總理。工詩、書、畫。

<sup>64</sup>葛昌楹(1892-1963)浙江平湖人。字書徵，號晏廬、鳴珂里民、老竺、竺道人、望菴主人。齋堂為傳樸堂、舞鶴軒、以成室、玩鶴聽鸚之樓。當湖風雅士也。收藏名人書畫，精妙絕倫。

鄭文焯(1856-1918)山東高密人。字小坡、俊臣，號叔問、大鶴山人、鶴道人、石芝庵主人、冷紅詞客、大壺、江南退士、指頭禪、老芝。齋堂為瘦碧閣、城東山墅、齊玉象龕。工詩詞，收藏宏博，精金石考據之學，善書畫，亦能治印。

<sup>65</sup>楊逸(1864-1929)，字東山，號魯石，晚號無悶，又號盪雪翁。光緒時中順天鄉試。工詩，善書畫。曾館於上海高邕家及邑人毛子堅家，得縱觀諸多名蹟，業遂大進。於書無所不窺，尤長八分，規摹兩漢，於石門頌最有心得。山水意在沈周、戴本孝之間。

年正式定居上海，直至 1927 年辭世。吳昌碩詩中對這些友朋，雖有幾分溢美，然而參與當時楊逸所寫之《海上墨林》之敘述而觀，卻也多少符合當時社會對這些書畫家之評價。<sup>66</sup> 這些師友的素養及學識，對吳昌碩產生不少影響。其中如楊峴，吳昌碩意欲師事之，楊峴始終謙讓，而以兄弟、朋友納交。<sup>67</sup>

吳昌碩晚年的藝術表現，為他贏得海派書畫大師地位。而他也極有號召力的凝聚海派書畫家整合成社會力量和群體實踐，四處奔走，作書畫義賣，搶救漢三老石碑。<sup>68</sup> 若非交遊如此廣闊，實難一呼百諾，迅赴事功。吳昌碩浸淫於讀書、作畫、寫字、刻印，與友朋吟詩作對，參加各項藝文結社及雅集，積極從事中外文化交流，相互切磋藝事，樂之不疲。與他題畫詩中所描述：

「東塗西抹鬢成絲，深夜挑燈讀《楚辭》；風葉雨花隨意寫，申江潮滿月明時。」  
互為呼應。

---

<sup>66</sup>梅墨生綜合時人之評論，認為吳昌碩所敬所仰，所崇所尚、所激所賞、所親所近，皆是一些志抱高潔、性情真奇、學問淵雅、工書善畫、能文能印之輩。見梅墨生編著，《中國名書家全集 16 吳昌碩》。台北：藝術家出版社，2003，p. 11。

<sup>67</sup>楊峴（1819-1896），浙江歸安人，字見山，號庸齋，晚號藐翁。咸豐舉人，曾權知常州府，精研隸書，於漢碑無所不窺，又工古文。

吳昌碩在蘇州結識了當時知名的書法家楊峴（藐翁），向他請教書法和辭章。藐翁工八分書，尤善寫擘窠大字；於漢碑能遺貌取神，著筆欲飛，而古茂之氣溢於紙墨。博學多聞，對經學有精湛研究，所作詩文也簡練凝重，為人尤耿介，不諧流俗。吳昌碩敬佩他的為人和治學，曾誠意備函要求列于門下。藐翁復信婉謝，表示願以弟兄相稱。書中有“師生尊而不親，弟兄則尤親矣。一言為定，自首如新”等語，措辭極為懇摯。儘管藐翁這樣堅決地謙辭，吳昌碩仍然以師尊之禮相待，在所作詩篇中有“藐翁吾先師”之名，並自稱“寓庸齋內老門生”。

<sup>68</sup>參閱王琪森著〈海派書畫家的經濟形態和從藝方式〉一文。

## 第三章

### 吳昌碩身處之時空背景與晚清中日 書法、篆刻藝術交流之發展

上海開發甚早，《江南通志》記載：「自康熙廿四年解除海禁，上海設立江海關，浙滬一隅，海國船舶，舳艫相接，鱗鱗蟻附，似都會焉。」鴉片戰爭爆發後，上海成爲通商口岸，西方各國及日本相繼在此設立租界，使上海成爲外國人士在中國最大的聚居地。

1851年太平天國事件，上海湧進大量人口及資金，其中包括不少來自鄰近地區的畫家及文人，依據嘉興人張鳴珂（1828-1908）《寒松閣談藝瑣錄·卷六》之記載：「…自海禁一開，貿易之盛，無過上海一隅。而以硯田爲生者，亦皆于于而來，僑居賣畫。」又據楊逸《海上墨林》之記載，當時於上海活動之書畫家已多達數百人。其中與吳昌碩談交論藝之書畫家不乏其人。吳昌碩藝文交流活動之重心實在上海。

#### 第一節 吳昌碩所處時代背景與週遭環境

十九世紀下半葉，中國面對西方列強侵略之際，日本也被迫結束鎖國政策，此時中、日所共同面對的文化情勢，因同時面對西方勢力及工業化文化價值的衝擊，實具「唇齒相依」的共同危機感，面對這種不確定時代的焦慮，也帶動了中日之間積極的互動，十九世紀，除了駐日外交官和訪日官員外，民間文人學者東

渡日本，與日本各界文化交流者，王韜（1828-1897）即其中一位。<sup>69</sup>

1879年王韜應邀訪日期間。日本學者形容：「都下名士爭與先生交，文酒談宴，殆無虛日，山遊水嬉，追從如雲，極一時之盛。」王韜日本行之日記體詩文集《扶桑遊記》，即載錄了中日新聞、文化界對未來情勢的共同討論。王韜離日前夕，日本友人木下真宏贈詩〈奉餞紫詮先生南歸〉中有「經世原因唇齒勢，論心寧問舊新知」之句，某種程度反映當時致力改革的中、日兩國文人心態。

甲午戰爭之後，中國的戰敗，帶動留日風潮，在此中日文化勢力逆轉的背景之下，使得清末民初中日文化交流異常蓬勃。這段文化交流因著局勢、經濟、政治等諸多因素，遠比任何朝代詭譎複雜。包括時空背景、藝術潮流等諸多因素。也影響到吳昌碩印風日後於日本的延續及晚清中日書法篆刻藝術交流之發展。

## 一、幣制混亂、外債沉重

清末民初的貨幣問題錯綜複雜，包括（一）國際性的因素—國際銀價長貶、外債、戰爭賠款等；（二）國內幣制的問題—各地銀兩、銅元的成色不一。對幣改的抗拒心隨地而異；（三）政治上的干擾—辛亥革命前後政局的動盪。以及各省對中央貨幣政策的服從度不一；（四）社會方面的因素—鄉村和城市，傳統與現代兩部門對改革幣制的反應不一。士農工商各業也各自有不同的立場與心聲。清末民初幣制混亂，改革之議雜多。

清末民初中國的外債問題，因賠款、國庫匱乏、戰亂等因素愈趨嚴重，中國不但要償還沉重的本金，還要多付因銀價貶值而產生的匯兌差額，即所謂的「磅虧」。<sup>70</sup> 1897年8月1日通政使參楊宜治奏文稱：

---

<sup>69</sup>王韜（1828—1897年），字紫詮，江蘇蘇州人。他曾上海以文筆謀生，協助外國傳教士翻譯儒家經典。1871年，王韜因編撰《普法戰記》而聲名大噪，日本學者深慕其名，特別邀請他訪日。

<sup>70</sup>列強均採金本位制，而中國仍採銀本位，當時國際領導貨幣是英鎊，在國際上與黃金有同步起

「鎊價日漲，中國徵收所入，使費所出，無不加倍吃虧，借款一項吃虧尤巨且久。我國商民交困，皆此鎊價遞昂，耗物力於無形之中。欲挽此弊，弭此大虧，非率宇內之權量，整齊而劃一之。定準圜法，以與各國平均往來不可…。」<sup>71</sup>

中國自鴉片戰爭後，所累積的外債，賠款和入超額，到了廿世紀已相當龐大。加上國際銀價大跌，對中國已衰敗的經濟無異火上加油。銀價日落，購買力則日減。1853年小刀會打著反清復明的旗號，於上海起義，亂平後，英美領事藉口代徵中國關稅，中國喪失海關自主之結果，無異使沉重的外債雪上加霜。蔣夢麟（1887-1964）就曾提出：

「滿清政府失敗的主要原因之一就是財政制度的腐敗。…滿清末年，漏入私人腰包的錢遠較繳入國庫的錢為多。…清代後期，繳稅與捐官等方法均未能使清廷達到籌款的目的。因此不得不乞靈於借貸外債，而以讓渡鐵路建築權或礦產開採權為交換條件，這自然是飲鴆止渴的辦法。」

72

這諸種因素也影響藝術市場，國人購買力與外國人相較，此消彼長。此時期書畫作品的外國買家以日本人為主，其購藏品味無形中影響中國在當時藝術、收藏等方面的發展，創作上尤其影響當時海派畫家的創作方向，收藏上則開始大批蒐購各收藏家的藏書，以作其按圖索驥蒐購中國古籍及漢銘、碑版等之指引。

## 二、時代更替、社會流動互為影響

---

伏的關係，在國際銀價長期下跌的情勢下，中國不但要償還沉重的本金，還要多付因銀價貶值而產生的匯兌差額，即所謂的「磅虧」。見梁啟超〈改革私案〉一文。

<sup>71</sup>通政使參楊宜治奏文全文：「鎊價日漲，中國徵收所入，使費所出，無不加倍吃虧，借款一項吃虧尤巨且久。我國商民交困，皆此鎊價遞昂，耗物力於無形之中。欲挽此弊，弭此大虧，非率宇內之權量，整齊而劃一之。定準圜法，以與各國平均往來不可。金錢輕重有別，悉以英鎊為準。同治年間，每鎊合規銀三兩三錢三分；光緒十三年，每鎊合規銀四兩一錢六分五厘；今則每鎊合規銀八兩有奇。燃眉之急，莫切於此。」見《中國近代貨幣史資料》第1輯，p. 653-4。

<sup>72</sup>參見蔣夢麟著《西潮》。台北：世界書局，1974，p. 169。

1962年何炳棣（1917-）出版的《明清社會史論》一書研究明清時期的社會流動，即認為當時官民之間的界線並非不可逾越。<sup>73</sup>

「…每一種職業又往往包含各等各級的從業者，…除了正常科舉的資格外，財產一樣也是入仕的重要資格。太平天國以前與以後的捐納和正途官的比例。捐納官由四分之一驟增至一半左右…社會上行業間的橫向流動，事實上也意味著社會地位的縱向流動。…清朝兩浙、兩淮、長蘆的鹽商家庭及徽州的富商家庭出了大量的進士，這也足以說明財富與學術間的連帶關係。」<sup>74</sup>

晚清的捐官制度，加上1905年的廢除科舉，使整個社會價值重新洗牌。知識份子不再視科考為唯一仕途，而仕途也不再是傳統讀書人可以真正「得志澤加於民」，充分施展抱負的場域。

上海於1845年設為「租界」，1853年小刀會起義，在上海一代鬧了一年多，1855年2月才結束，這段時間許多官紳商賈紛紛逃到外國租界避難，打破原來租界「華洋分居」，只准外國僑民居留的規定。

1860年太平軍進軍東南，江、浙、皖等地的富商巨賈、鄉紳士族等又爭赴上海，租界區人口激增，隨此動盪之時代潮流，各地書畫家漸次雲集上海，此時期，因上海資訊發達，商業繁榮，提供了不少工作機會，除富商巨賈、鄉紳士族爭赴上海之外，包括江、浙、皖等地農、漁、工人也紛至上海謀生，對上海人口結構、文化產生流動變化。

### 三、都會資訊開放、買辦充斥

<sup>73</sup>《明清社會史論》。紐約：美國哥倫比亞大學出版，1962。

<sup>74</sup>見馮爾康等編著，《中國社會史研究概述》。台北：谷風出版社，1988，p. 229-230。

如前所述，上海由於地理環境、政治、經濟影響、歷史形成等原因，有大量的外地人口流入，其中自然包括南北各地從事各種商業貿易活動的商人，各地客商還在上海建立了所謂的公所和會館。外地在上海經商的商幫在整個上海的經濟發展中有著舉足輕重的地位。各大商幫，以上海為舞臺，各顯神通，出現了「他方客弱主人強，獨有申江讓旅商。各操土音無敢侮，若能西語任徜徉。」的現象，而隨著時間推移，有些新的商業力量迅速崛起，如貿易、金融業，其中又以寧波商人最為突出。

寧波經濟發展很早，因此寧波人所積澱的開放意識和商品意識較強，加上他們能適應上海的商業潮流。運用自己積累的經驗，將勢力滲入上海進出口貿易的各行各業中。如錢業、絲業、洋布業及其他新式商業的經營活動，無所不包。在清末民初這段時期，上海商人中寧波幫就約占七成。在這同時，買辦階層迅速崛起。<sup>75</sup>

「買辦」一詞最早見於明代田汝成〈西湖遊覽志餘-賢達高風二〉中記載：「近者，買辦行于外府，騷擾偏於窮鄉。」當時買辦是指那些為宮廷採購物品的官方代理人。五口通商後，外國商人湧入，他們設立洋行，便須雇用“買辦”與華商交易。上海又是五口通商中通商貿易最盛之地，各國商人在此開設之洋行數量最多，對買辦的需求也最大，這些洋行都需要買辦協助商務，上海遂成為買辦集中之地。洋行在委託買辦處理各項貿易事務時，為表示對買辦之信賴，洋行給他們的薪水也比較豐厚，他們還可從每一筆交易中收取傭金。很多買辦就因自己的

---

<sup>75</sup> 「買辦是半殖民地國家特有的一種政治勢力，為帝國主義的政治侵略和經濟侵略服務。從 1840 年鴉片戰爭之後，便產生了中國的買辦，俗稱“中間人”、“通事”等…買辦是極不穩定的一個社會階層，上下浮沉和左右分化極其嚴重。特別是在近代這樣一個激烈動盪的社會裡，一成不變的買辦幾乎是不存在的…第二次鴉片戰爭之後買辦的數量在逐步增加…由於帝國主義要在中國尋找代理人，又出現了政治買辦。伴隨著中國半殖民地的加深，買辦形成了一個獨立的政治勢力，形成了一個階級。曾國藩、李鴻章、張之洞、盛宣懷就是典型代表。…由於帝國主義侵略勢力的不斷擴大和深入，買辦在中國各通商口岸成批成長起來，經濟實力和政治影響慢慢增大。洋務運動之後，清政府一部分官僚也開始買辦化，成為買辦化的官僚；一些買辦也捐了官，成為官僚化的買辦。這種情況說明買辦在社會生活中具有了舉足輕重的地位。至 20 世紀初年，無論從政治上還是從經濟上來考察，官僚買辦階級已出現在中國政治舞台上，但其代理人真正左右中國全局是在 1927 年以後。」見馮爾康等編著，《中國社會史研究概述》。台北：谷風出版社，1988，p. 301-303。

特殊地位及職業便利而致富。

買辦中有人由買辦向「買辦商人」轉變，轉而投資於外商所辦的各類企業，或自己出資開辦商行。此同時，有些江浙籍商人則兼充買辦、代理商，而有「商人買辦」之名。商人兼有買辦的身份，在拓展事業上帶來許多方便。這些商人成立了不少組織，許多行會公所應運而生。上海逐步出現包括買辦、錢莊業主、工業家、商人、船主行業、銀行家所組成的江浙財團，其經營之範圍甚至涵蓋國內外各大都會，如合盛元錢莊票號，在日本神戶、長崎、大阪、東西兩京就都有分號。<sup>76</sup> 無形中操縱和控制著上海的經濟。

買辦依靠雄厚的經濟實力，許多人得以進入政府高層。在文化藝術上，這些上海的買辦、紳商等在從事各種經濟活動的同時，也還保持著十八世紀中國傳統商人附庸風雅的行爲，贊助扶植書畫藝術。甚至幫助書畫家結社或開畫展。

#### 四、國寶、文物嚴重外流

清乾嘉年間，金石學之研究即已興起，道光末年毛公鼎在陝西出土，更興起金石學的研究熱。之後王國維提出「二重證據法」，即主張以文獻及出土文物相互參證的歷史研究法。1899年，河南安陽小屯村出土的甲骨文，則引起文人學士搜集夏商周三代青銅器、古玉、甲骨、以及秦漢時代的簡牘、印章、封泥、瓦當等文物的興趣。北京因係數百年古都，晚清這裏的文物市場，成爲古書、文物聚集之地。

1860年英法聯軍火燒圓明園後，外國人恣意掠奪珍貴古文物而去。從此，引來國外客商在北京成立洋行，進行古文物交易。這些古文物包括古玩字畫、銅器、玉器、陶瓷、漆器、石刻、壁畫、牙雕、繡絲等。因爲價格低廉，清末日本

---

<sup>76</sup>依據《中國財政沿革史》記載清末民初時期之錢莊業情形：「…中國票號合盛元，在日本神戶、長崎、大阪、東西兩京都有分號。」

文求堂書店主人田中慶太郎（1880-1951）每年到此購買舊書、字畫、法帖、古籍。許多收藏家之珍寶在此被日本商人買走。<sup>77</sup>

民國初年，新舊交替，社會動盪。清皇室有些珍寶抵押在外國銀行，部份書畫珍品則攜帶出宮散佚民間；貴冑世家又靠變賣祖先所藏之古董文物維持生計；…許多珍寶流入市場，清末民初政府既無禁止文物出國的法律規章，又缺乏對舊書業、古玩業的約束，常見國寶文物嚴重外流。當時官方或私人所藏的珍貴文物，不乏中外奸商勾結販運的，其中大批則經古董市場「合法」購買的。這些外國商人在北京、上海、天津等文物彙聚之地開起了貿易商行，透過買辦專門收購中國文物，以致大量珍貴文物流往他鄉異國，而帶動他國對甲骨、鐘鼎文字、秦碑版、漢磚文等之研究、收藏。

## 第二節 清末民初中日文化藝術潮流及交流互動

### 一、清末民初中國之文化藝術潮流

上海在五口通商後，引進不少新文化，發展成中國對外貿易中心。太平天國運動之後，上海又成爲彙集各種思想之處。吸引許多文學家、藝術家、書畫家到此定居，從事文化藝術活動。據楊逸《海上墨林》記載，清代遊寓此地的畫家大部分是十九世紀 50 年代前後自外地遷來的。當時中國之文化藝術潮流因爲書畫家活躍範圍，由北京轉到上海而出現海派畫家。

海派是歷史與傳統的演進過程。海派俗雅相映，以意寫形，既承繼了傳統文

---

<sup>77</sup>可參考《中國留學記》、《我的留學記》兩書內容。倉石武四郎著《中國留學記》，中華書局出版，2002。及吉川幸次郎著《我的留學記》，光明日報出版社，1999。

人畫，且作了某些變革，受揚州畫派影響，也受陳洪綬（1599-1652）影響，曾有學者指出吳門畫派、揚州畫派、海上畫派可視為中國畫商品化的三個階段，揚棄了儒家，轉而以世俗品味取代。萬青力教授則認為「中國自十八世紀之後重商主義抬頭，城市經濟與商業的發展促成繪畫的變化。上海是近代以來商業氛圍最濃厚的城市，海派也是近代美術研究的泉源」。

“豫園書畫善會”、“上海書畫研究社”、“文明雅集”、“海上題襟館金石書畫會”等書畫家結社、雅集，更匯集來自各地的書畫家，從而形成了以張子祥、任熊、任薰、胡公壽、虛谷、任伯年、蒲華、錢慧安、吳昌碩為代表的第一代海派書畫家，其中任伯年、虛谷、蒲華、吳昌碩更被稱為「海上四傑」。<sup>78</sup>

其後陸續又有張善孖（1882-1940）、張大千（1889-1983）兄弟，高劍父（1879-1951）、高奇峰（1889-1933）兄弟，黃賓虹（1865-1955）、劉海粟（1896-1994）、吳湖帆（1894-1968）、馮超然（1882-1954）、潘天壽、王一亭、林風眠（1900-1991）、張頤（1903-1980）、陸翀（1908-1997）等人，這些海派畫家有兼具文人畫與院體畫的，有以中國畫為主但受外來影響的，也有受西方藝術影響的。

在上海不同畫派的畫家相互切磋畫藝。因師承、家學，各有涵養，各有際遇，如吳湖帆之“梅景書屋”彙集其祖父吳大澂、外祖父沈樹鏞（1832-1873）、妻伯父潘祖蔭三家碑帖於一身。張頤為大收藏家龐元濟（1864-1949）“虛齋”管理書畫，故有機會臨摹和細觀大量古人名跡，藝事大進。<sup>79</sup> 陸翀則有其內兄孫伯淵（1898-1984）家之“集寶齋”所藏宋、元、明、清名跡數百件可觀摩；這些書畫家浸淫於此，朝夕臨摹，窮研不倦，自然日有精進。<sup>80</sup>

<sup>78</sup>參閱王琪森撰〈海派書畫家的經濟形態和從藝方式〉一文。

<sup>79</sup>張頤名張心源，字養初，號養廬，別署富春山人；後更字養初，號養廬。浙江杭州人。為章炳麟（太炎）外甥。幼喜繪事，1916年到上海，隨李漢清學惲派花卉，又從汪洛年習山水。1920年入商務印書館任美工，其繪畫藝術，宗法惲壽平沒骨法，兼取黃筌、徐熙，所作妍麗清潤，秀美動人；晚年漸涉徐渭、陳淳、朱耷等人，筆墨老辣，縱放灑逸；喜繪蔬菜、蝦蟹之類，生動活脫，別具韻致；偶作山水，近王原祁，生澀清勁。

<sup>80</sup>陸翀字一飛，江蘇常熟人。室名崇蘭草堂、聞鶯館。曾任中國美術學院教授、上海中國畫院首批畫師、西泠印社顧問、西泠書畫院副院長、常熟市書畫院名譽院長等職。青年時期曾師家鄉李西山先生習繪畫，遍習臨摹清末畫家張子祥、沙山春、任伯年、陸廉夫等諸家名作。

清康熙年間刊行的《佩文齋書畫譜》，分四體、書法、書學、書品四部份論述書法，此書畫譜尚附書家傳、歷代名人書跋、書辨証、歷代鑒藏等，網羅了諸多古代文獻，堪稱帖學基礎。乾嘉年間，因金石學的提倡，具六朝書風的篆隸晚清書風興起，最具代表為鄧石如，道光年間金石學仍舊盛行，自阮元（1764-1849）提出〈南北書派論〉、〈北碑南帖論〉，極力提倡碑學，又有包世臣（1775-1855）撰寫《藝舟雙楫》與之呼應，對當時書法篆刻影響頗大，甚至影響及日後的吳讓之、趙之謙等人，而確立了晚清書風的趨向，並兼而影響到金石篆刻家之印風。

## 二、十九世紀末廿世紀初日本文化藝術潮流

江戶末期，幕府腐敗導致財政困難，引起大部分中下級武士不滿；而西方諸國為求貿易通商，以船堅砲利叩關，日本被迫結束鎖國政策，在內憂外患的雙重壓力下，日人發動政變，推翻德川幕府，開啓「明治維新」運動，推行富國強兵、殖產興業、文明開化三大政策。從政治、經濟、文教、外交等各方面進行了一系列重大的改革。從江戶時代轉到明治時代的日本藝文，也開始接受西方文物。

1910年，日本「白樺」雜誌社成立，對文藝的介紹有極大的功績。當時的日本文豪森鷗外（1862-1922）、島崎藤村（1872-1943）、田山花袋（1871-1930）、武者小路實篤（1885-1976）、志賀直哉（1883-1971）、永井荷風（1879-1959）、谷崎潤一郎（1886-1965）、夏目漱石（1867-1916）等人中，有些人漢文根柢甚深，日本文藝從吸收西方文物，進一步再與其固有的東方文化結合、改良，形成日本特有的藝術。<sup>81</sup>

明治時期日本畫壇，呈現多彩多姿的局面。隨著江戶德川幕府的瓦解，日本實施「明治維新」，西洋文明成為其時代主流，舊社會的傳統面臨被揚棄的危

---

<sup>81</sup>見汪公紀著《日本史話—近代篇》。台北：聯經出版社，1991。

機，價值觀也出現極大變化，舊有畫派面臨空前未有的挑戰。

日本鎖國時期僅開放長崎一個口岸，清初中國畫家沈南蘋（1682-1760）及其他畫家赴日，將晚明水墨畫風帶至日本，加上受董其昌「南北分宗」、「重南貶北」說法之影響，江戶時期即將水墨畫稱為「南畫」。明治初期，畫壇上日本舊有傳統畫派中的狩野、土佐、住吉等派別，從江戶末期起就趨沒落，惟有與中國淵源頗深的南畫(文人畫)受到青睞。

南畫之所以受到歡迎，有其背景因素，因為參加明治維新的士人階層，大都具漢學教養，而南畫表現的特質與帶知識性的文化意涵，因而得以得天獨厚地延續風行。當時日本的南畫家除了吸收融會中國文人畫之形式與精神，也同時創造出屬於日本之精神面貌。

1880年代，美國人費諾羅莎(Ernst Francisco Fenollosa, 1858-1908)之呼籲，日本出現了一股重新找回文化認同的氣氛，從傳統主題與風格，兼採西方的透視與立體效果，他與岡倉天心（1862-1913）攜手創立東京美術學校，培育出橫山大觀（1868-1958）等畫家。此雖促成日本繪畫的近代化，相對地，也導致南畫迅速沒落。而在傳統深厚的京都地區所發展出來的日本畫，則以圓山四条派為基礎，例如川端玉章（1842-1913）、橋本關雪（1883-1945），都是其中的代表。這些關西地區的日本畫家，擅長結合原來圓山四条派較為柔和的筆致與新日本畫對三度自然空間描寫的要求，常常呈現出帶有南畫意境的畫面，形成一種代表京都特有文化淵源的畫風。

二十世紀初，日本畫壇則又流行繪歷史畫。所以除了日本源流風物外，畫家們大量採用中國古代人物故事和詩意作為創作題材，其中包括：橫山大觀、橋本雅邦（1835-1908）、富岡鐵齋（1837-1924）、竹內栖鳳（1864-1942）、下村觀山（1873-1930）、菱田春草（1874-1911）、今村紫紅（1880-1916）和橋本關雪、川合玉堂(1873-1951)等。晚清時期日本許多文人學士通漢學詩文，中國文人畫風得於日本發展，成為中日藝術交流的主軸。

十九世紀末廿世紀初，時值中國清代，因為考證學發達，許多甲骨文、秦漢碑版、古文書相繼出土，清末的書家楊沂孫、莫友芝（1811-1871）、楊峴、張裕釗（1823-1894）、徐三庚等人的書法篆刻風格均曾深深影響日本書法篆刻界。<sup>82</sup> 尤其明治年間楊守敬帶到日本的碑版，更帶動日本漢魏六朝書風，甚至影響至大正時代（1912--1926）。因為當時中日篆刻家均兼擅書法，自然其書風也影響到印風。

### 三、中日書法、篆刻藝術之發展

中國書法之產生，與文字之使用同時。依出土文物及書蹟發現書法之發展，可溯自秦以前之甲骨文、鐘鼎文、簡牘、帛書、刻銘等，當時書寫文字以大篆為主，並具備了用筆、結構、章法等要素，如西周金文〈毛公鼎〉、〈石鼓文〉。秦刻石的書法表現，則以小篆為主。

漢代通行隸書，漢初隸書多保留篆書結體或用筆法度，通稱「古隸」，後又發展出「分隸」或「八分書」。「漢碑」為傳統隸書的代表。其中著名之墨蹟有〈孔廟三碑〉中的〈乙瑛碑〉、〈禮器碑〉、〈史晨碑〉。魏晉南北朝各種字體相繼發展，除篆隸外，楷書、章草、今草、行書均盛，書家輩出，南帖北碑相互輝映。隋代書風嚴謹，奠定唐楷之發展。

晉人書風「尚韻」，唐人書風「尚法」，唐代書法蓬勃發展，初唐三大家歐陽詢（557-641）、虞世南（558-638）、褚遂良（596-659），融合南北書風，創自家風格。孫過庭（265-420）草書之《書譜》，則為議論精闢，筆法流動之書法理論。中唐顏真卿（709-785）、柳公權（778-865）兩大家融篆入楷外，尚有懷素（725-785）之狂草及楊凝式（873-954）之小行楷。

---

<sup>82</sup>可參閱大野修作撰，梁少膺譯，〈清朝書法史概論〉《中國當代書法理論家著作叢書—當代日本書論選譯》。北京：文化藝術出版社，2001，p. 145。

宋代書風「尚意」，以行書最爲盛行。北宋書家，文人居首。著名有「宋書法四大家」之稱的蔡襄（1012-1067）、蘇軾、黃庭堅、米芾。元代書法復古，以趙孟頫爲代表，其書法各體兼精。鮮于樞（1256-1301）之草書則氣魄撼人。

明代書法承襲宋元帖學，明末除董其昌（1555-1637）外，尚有徐渭、張瑞圖（1570-1641）、黃道周（1585-1646）、倪元璐（1593-1644）等人，各自書風富創造性。清初仍以帖學爲主。乾嘉之後，因金石、考證學之發達，六朝書風興起，晚清書風乃傾向碑學爲主。

日本「正倉院」現藏不少中國唐代的筆蹟書蹟，加上《日本書紀》的記載，得知唐代因日人來中國留學的很多，名家書法藉以傳到日本是可確定的，早期書風受中國晉唐書風影響甚大，包括弘仁時代的「三筆」—嵯峨天皇（786-842）、空海（774-835）、橘逸勢（？-842），及藤原時代的「三蹟」—小野道風（894-966）、藤原佐理（944-998）、藤原行成（971-1027），都還延續晉唐書風。

歷經鎌倉時代（1180-1392），到室町時代（1392-1573），則因爲對「古筆」的興趣，而帶動收藏、鑑賞風。<sup>83</sup> 至江戶時代（1615-1864），除延續晉唐書風外，也仿宋元明筆法，出現「和樣」與「唐樣」對峙的局面。<sup>84</sup> 明治時代（1868-1912）書風則遠追漢魏六朝書風，楊守敬與日本書畫篆刻家巖谷修、日下部鳴鶴、松田雪柯（1823-1881）等人交流切磋後，影響層面、廣度更大。日本大正時代（1912-1926）以降，此書法篆刻風格持續有其發展。

我國印的出現在商周之際，只是當時係用作信物，之後各朝各代都各有各的風格，文人用印則是從唐宋開始，如蘇東坡、米芾等人，但泰半是自書篆字交由匠人刻製，直到明朝王冕（1287-1359）發現花乳石，才開始有文人自刻書章的風氣，到清朝乾嘉年間，由於經學、考據學極盛，鐘鼎、秦碑、漢碑、魏碑相繼出土，利用璽印研究古代史地的工作隨之興起，是爲篆刻頂盛時期，時篆刻分爲皖派與浙派兩大派，至清末民國初年則分爲海派、粵派、京派。

<sup>83</sup>古筆指往昔有名書家的筆蹟。筆蹟的斷片則稱古筆切。

<sup>84</sup>「和樣」是書寫和歌文者，通常爲公卿、歌人、國家所使用。「唐樣」是書寫漢詩文，仿宋元明筆法，通常爲士人、儒者所用。

印章的發展展現出各朝各代的風格與特色，古印起自商代、盛行於戰國，製作古樸，文字是古文，印制不定，有官印、私印之分，大小不一，朱、白文印皆有。秦印的特徵在印中有界格和邊欄，印文小篆為主，筆劃纖細，印文絕大多數為白文，風格上分為渾厚與細挺，渾厚多為官印，細挺則多見於私印，流露天然筆韻。

漢印初期大致沿用秦制度，但印面沒有界格，印文較方正肥滿，加上漢朝通行隸書，所刻印文常常篆中帶隸書筆意，漢印面貌兼有圓渾娟秀、蒼渾樸厚、茂密平實、雄快奇肆的各樣風格，然終不脫小篆的圓潤型及近隸書的方峻型，乃是方圓兼具的形式，另外鳥蟲篆及繆篆也是漢印的特色。

魏晉之後又因紙張的普遍使用，印面書體也開始有了變化，懸針篆為其特色。<sup>85</sup> 魏晉之後南北朝之印，印面加大，但文字草率不足為法，至隋唐以「九疊文」入印，九疊文尚整齊而不尚筆法，失卻篆書美學上的意義，不復有兩漢的風韻，而紀年印、齋館印、詩詞印依近年出土遺址發現，證之都開始於此時期，另外值得一提者就是邊款開始出現，但大都旨在說明刻印年份而已。

宋印雖仍以「九疊文」盤疊布滿，但筆畫之間增加了曲意，印文也較唐朝為小，印文中有大篆，也有小篆，書畫上鈐章也是從此講究起。元官印武官印都用蒙古文，文官印則使用漢文和蒙漢並行兩種，印文皆為朱文，邊框加寬，元代私印也同官印一樣分為兩種，有知識份子用的「元朱文」，筆致婉轉圓秀，還有一般平民的「花押印」。<sup>86</sup>

明代官印沿襲宋代，仍用「九疊文」，邊寬而印文整齊，只是太圖案化，反覺呆板。私印方面，則因為文人墨客之開拓，反開展篆書特有的韻趣，力倡復古，以漢印為法，矯正板滯之「九疊文」，印文範圍亦隨之擴大，邊款與印面之對應

---

<sup>85</sup>鳥蟲篆是篆書中的花體，往往用動物的雛型組成筆畫，似書似畫，饒有情趣。繆篆為漢代摹製印章用的篆書體，筆勢由小篆的圓勻宛轉演變為屈曲纏繞故名。懸針篆即魏晉私印中特別的書體，每字豎筆都盡量伸長下垂，而末端尖細，好像懸針故名。

<sup>86</sup>篆字之別體，始見於宋代，筆畫折疊均勻，填滿印面，因九為數之終，以「九疊」形容折疊之多。元代漢民族知識份子所採漢文篆書，多為細朱文，又稱「元朱文」。花押印係鑄刻花寫姓名之印章，所簽之押較難模仿，因作為取信之憑記。

關係亦隨之受重視。

清朝印文均用小篆，加上豐富的出土文物帶動研究篆刻風氣，文人印表現得燦然多姿。總括明清印，由章法、刀法、筆法到墨趣，漸次散發出光彩。清末民國初年之篆刻家，則兼擅浙、皖兩派刀法技巧，且大量擷取秦詔版、漢金文、石刻、瓦當、磚銘、封泥等材料，拓展篆刻領域，各自表現獨特風格，卓然成家，為近代之篆刻藝術奠定基礎，加上這些篆刻家均有深厚書法造詣，也使篆刻及書法互相影響，各有進境。

篆刻於明朝由文彭、何震（1530-1604）開創後，風氣大開，然因作品之風貌各異，乃漸漸發展成皖、浙兩大派。皖派以鄧石如為首，篆書提倡「逆入平出」寫法，以矯正過去鐵線篆之寫法。<sup>87</sup> 浙派則以丁敬為代表，以漢印為主，著重方整，用刀多為切刀。皖派重筆，刻出來秀、圓、重筆意。浙派則重刀，刻出來剛、拙、富刀趣。

清末民初則形成三大派別：海派（上海一帶），以吳昌碩為代表，取法鄧石如，且參考封泥、金石，不為各派羈絆，獨創蒼樸雄渾之印風。粵派（廣東、香港一帶），以黃牧甫（1849-1908）為代表，衝刀刻出漢印高古樸拙韻味，方中帶圓，巧拙互見。京派（北京一帶），以齊白石為代表，採單刀刻法，不用複刀，不造作、不刻意修飾，作品樸實富野趣。

依據《後漢書·東夷列傳》記載：「建武中元二年（西元 57 年），倭奴國舉貢朝賀，使人自稱大夫，…光武賜以印綬。」僅說明日本用印之始，然日本篆刻史之緣起，於《日本書紀》中記載：「池統天皇六年（692 年）九月丙午，神祇官向天皇奏上《神寶書》四卷，鈔九個，木印一個。」開始了日本的古印時代，日本篆刻印章源於官印制，奈良及平安時代，印章作為權力象徵風行一時。

日本官印的形式有內印（奈良時代之「天皇御璽」章）、家印（奈良時代之「積善藤家」印）、敕印（平安時代之「延曆敕定」章）、外印（平安時代之「太

---

<sup>87</sup>小篆的一種，因用筆圓活、細硬似鐵，且首尾劃一如線故名。

政官印」)、諸司印(式部之印、治部之印、內侍之印)、諸國印(豐前國印、但馬國印、和泉監印)、郡印(兒湯郡印、御笠郡印)、倉印(隱伎倉印、駿河倉印)、軍團印(遠賀團印)、神祇印(大神宮印、大和社印、敬神宮印)、寺印(法隆社印、雞足寺印)。私印即指個人用印，以上各種印式，均出現在奈良或平安時代，而私印還出現鎌倉時代印。

其後，我國的印章逐漸傳入日本，並在明清時期(大約在日本江戶時代)達到鼎盛。1676年(清康熙十五年)心越禪師東渡日本，將所携代之《韻府古韻匯選》翻刻推廣，使中國篆刻藝術在日本廣為流傳，並被奉為日本“篆刻之父”。其間篆刻名家有榊原篁洲(1655-1706)、細井廣澤(1658-1735)、池永一峰

(1665-1737)、柳里恭(1706-1758)、殿亞岱(1740-1782)、源伯民(1712-1793)。

江戶中期高芙蓉(1722-1784)創立「今體派」，對日本篆刻的發展產生了深遠的影響。其後又有曾之唯(1738-1797)、稻毛屋山(1755-1823)、濱村藏六五世(1866-1909)、益田香遠(1836-1921)、曾根寸齋(1836-1921)、壬生水石(1790-1871)、細川林谷(-1796)、十河節堂(1795-1860)、吳北渚(1798-1863)、長谷川延年(1803-1887)、山本竹雲(1820-1888)、安部井櫟堂(1808-1883)、中井敬所(1831-1909)、圓山大迂(1838-1916)、中村蘭臺(1856-1915)、桑名鐵城(1864-1938)、河井荃廬等，其中圓山大迂、河井荃廬均曾遠到中國從師學藝，日本篆刻慣以漢文詩詞入印。

明末清初日本的篆刻與我國差距不大，清乾嘉時期，中國因金石、考據學興盛，加上篆刻名家輩出，兩國篆刻水平漸有差距。日本篆刻家、除了作品之摹刻外，最大的成就，則在各式印譜之蒐集、研究及編印。十八世紀，就有著名考古學家藤貞干(1732-1797)進行研究，十九世紀，曾於正倉院供職的穗井田忠(1782-1848)，也有豐碩成果，之後包括中井敬所、長谷川延年、安部井櫟堂、中村蘭臺等均有心得成就。這些也影響日後日本篆刻界之發展。

#### 四、清末民初中日書畫、篆刻藝術交流互動概況

中國清末民初，時當日本江戶末期、明治時代及大正時代。中日文化交流的歷史攸遠，遠的不說，單就晚清時期而論，清末民初、日書畫、篆刻藝術交流豐富多彩。<sup>88</sup> 交流的規模和內容遠比古代廣泛、多元。

依日本近代書論、印論之記載，晚清時日本的書家日下部鳴鶴、巖谷一六（1834-1905）、川村驥山（1882-1970）、冲六鵬（1895-1952）、大池晴嵐（1899-1977）、鈴木翠軒（1889-1978）、大澤雅休（1890-1953）、西川春洞（1847-1915）、中林梧竹（1827-1913）、比田井天來（1872-1939），篆刻家篠田芥津、河井荃廬、田園湖城、山田寒山（1856-1918）、石井雙石（1873-1971）、中村蘭臺、松丸東魚、山田正平（1899-1962）等，與中國書法篆刻界，除交流互動外，藝事切磋之際，受中國書家、篆刻家影響不小，如日本篆刻家中村蘭臺受徐三庚之影響，吳昌碩之印風影響河井荃廬。西川春洞的書法受徐三庚影響，張裕釗則影響宮島大八（1867-1943）及明治、大正時的日本書風，西川寧的書法先後受鄧石如、徐三庚、楊沂孫等人之影響。加上顧炎武（1613-1682）、趙之謙、楊守敬、羅振玉、王國維等人所作金石記或訪碑錄之探研，也影響了日本書風及印風。

日人與清廷於 1871 年簽訂友好條約，並互設使館，開放直接貿易之後，兩國的官員、學者、文人雅士、商人、留學生等，互相考察、訪問、留學、旅行等，來往絡繹不絕。日本明治維新成功，帶動中國向日本學習的趨向。當時中日文化交流與戊戌變法、辛亥革命都有密切的關係。

在日本文人到中國參訪之前，中國就有許多學人因緣聚會到日本進行書畫交流。廣東南海縣的文人羅森（生卒年不詳）在 1854 年曾隨美國艦隊到日本。到過橫濱、下田、箱館等地，與日人筆談、唱和漢詩、互贈書畫，還為其題字、寫

---

<sup>88</sup>可參閱司雅泉撰，梁少膺譯，〈現代日本書人紀行〉《中國當代書法理論家著作叢書—當代日本書論選譯》。北京：文化藝術出版社，2001，p. 206。

扇面，廣結日本各界人士。<sup>89</sup> 其訪日期間，寫下《日本日記》，以生動的文筆描述日本的風土人情，日美談判簽約經過，以及在日本的各種文化交流活動，具史學和文學價值。

廣東嘉應州人黃遵憲（1848-1905），則於 1877 年擔任首屆駐日使團參贊官隨公使何如璋（1838-1891）到日本。黃遵憲結交各方面人士，留下大量與日本友人的筆談記錄和唱和詩篇，參加各項集會，並和源輝聲（1848-1882）、及日本書家宮島大八之父宮島誠一郎等日本人士有深厚友誼。另外他也廣泛考察日本歷史和風土人情，編寫《日本國志》，對明治時代的日本作深入調查研究，成為當時中國研究日本最主要的參考，加深國人對日本的了解和認識。<sup>90</sup>

江蘇蘇州人王韜則是 1879 年應邀赴日本，旅日期間給日本友人贈詩、題字、作序、改文，著有《扶桑遊記》，日本文人均以列名其中為榮，中國文人則藉其了解日本社會和文壇的風貌。

日人與清廷簽訂友好條約，美術交流亦為其中之一，清末民初透過以胡公壽、張熊為中心的上海中日書畫交流圈類市場仲介式的推介，也為中日藝術交流著力不少，1880 年（明治十三年），楊守敬應召赴駐日本使館任職，隨身帶有漢魏六朝碑版等多件書法作品，楊守敬在日本四、五年的時間，日本書畫家松田雪柯、岡千仞（1833-1914）、巖谷一六、日下部鳴鶴、山本竟山（1863-1934）、川田甕江（1830-1896）、山中信天翁（1822-1885）、水野疏梅（1864-1921）等，都很敬重他，如日下部鳴鶴在《日本近代書道的先覺者山本竟山先生五十四忌追悼紀念展圖錄作品集》中就寫道：「楊惺吾守敬博學宏才，研精金石碑帖，古今書法無所不通。」楊守敬帶到日本的這些碑版拓片，使日本興起碑帖之書風，為日本書法注入新血，也促進日本書畫界到中國進行觀摩交流之興趣，另外他在日本期間與島田重禮等人交往，得以訪蒐散佚到日本的古籍，購歸回國。楊守敬晚年移居上海，賣字為生，求字者也以日本人為多。

---

<sup>89</sup>箱館即今北海道函館市。

<sup>90</sup>該書於 1887 年完成，共 40 卷 50 萬字。

依據鶴田武良針對十八世紀到十九世紀末中國渡日畫家之研究，發現這些渡日畫家，很多是以上海為基地，且與胡公壽，王韜等人交往密切，中日的文化交流一直是伴隨著貿易關係而發展的，水墨畫與詩詞唱和則是中日文化人間最常見的交流模式。在中國，最吸引人的日本文化產物是極具日本風味之摺扇、日本刀、漆器。日人喜歡的中國產物則為唐紙、陶器、書籍、筆墨。<sup>91</sup>

此後雖因中國局勢動盪不安，兩國之間之藝文交流，仍舊互有往來。民國初年，西泠印社建社初期，日本篆刻家河井荃廬及長尾甲就遠渡重洋，到杭州遊學入社。

1912年由文求堂田中慶太郎首刊的《昌碩畫存》在日本問世後，接著吳昌碩書畫作品在日本的展出，引起日本書畫界的關注。1920年日本雕塑家朝倉文夫（1883-1964）還因欽慕吳昌碩而鑄其半身銅像饋贈。後由印社築龕放置，名缶龕。

吳昌碩之學生錢瘦鐵（1897-1967）於1922年（民國11年），應日本名畫家橋本關雪之邀赴日本，於日本京都舉辦個人書畫篆刻展覽，備受讚賞。日本篆刻家長尾甲為他在日本出版的《瘦鐵印存》題詩。他還與橋本關雪等著名書畫家共同組織“解衣社”書畫會，以交流書畫篆刻藝術。

當時中日書畫、篆刻藝術不單是互有往來，甚至有更深入的研究、交流。日本明治維新之後，海禁已開，東西文化藝術交流活絡，在此同時中國卻因滿清政府閉關自守，國勢日衰，國人在循日本經驗，吸收西洋文明之際，也包括藝術之交流，畫家高劍父、高奇峰、陳樹人（1883-1948）等即留學日本以期參酌西方畫風。日本兼融西方學理的畫法，也透過東渡日本留學的一些畫家帶至國內，如橫山大觀、竹內栖鳳的畫風就深深影響中國的嶺南畫派。

---

<sup>91</sup>參見賴毓芝著〈伏流潛借：1870年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉。《美術史研究集刊》，第14期，2003，p. 170。

## 五、深具地域色彩之上海文化藝術

十九世紀上海取代揚州成為南方的繪畫中心。上海畫壇其實與揚州有很多類似之處，當時上海畫家也都接受作為職業畫家的身份，而買畫商人及一般市民也不那麼在乎傳統文人素養的束縛，這些因素對上海繪畫風格的多元化發展產生頗大的影響。當時活躍於上海或對上海繪畫有影響的畫家都被歸納成「海派」畫家。

海派書畫的崛起和發展，是和現代社會的工業文明及都市經濟相對應的藝術現象，海派書畫之審美創造力和強大的藝術包容性，充分表現開放的美學意識和先進的藝術理念。<sup>92</sup> 中國美術學院的惠藍則認為：

「海派即使受市場導向影響而對局部技法做出妥協，但是仍契合傳統的審美觀，可見海派是對中國傳統『內發性』的演進，以古今縱向為座標，將西方視為參照物。」<sup>93</sup>

這些書畫家個人的風格師承都不同，只能以地域統稱，很難以流派論。

「海派」的繪畫風格十分廣泛，題材方面常取自日常生活，如歷史故事、神話傳說，其中還包括人物肖像、仕女畫及花鳥畫，在在反映市民階層的欣賞趣味。上海畫壇一方面受西方繪畫的影響，追求明麗、通俗和講求視覺效果的特色。但基於市場經濟的需求及商品意識的認知，以致市場商品經濟形態的結構，以及一般市民的審美觀則相當程度影響海派書畫家的創作走向。在上海這個東西方文明交匯最活躍的城市，書畫家已不像傳統文化環境中的文人書畫，其作品將接受市場篩汰。

當時在上海，商賈與仕紳交往，書畫酬贈很平常，這也促成上海地區藝術活動之蓬勃發展。上海書畫家作品以花鳥畫最多，其次是人物畫、再次為山水畫，通常都以古詩詞、文學作為基調，追求意境而略其形式。加上運用象徵手法的表現，造型、色澤上迎合商業性，清代重考據學，故也強調畫法的根源，開始有形

<sup>92</sup>參閱王琪森撰〈海派書畫家的經濟形態和從藝方式〉一文。

<sup>93</sup>參見 2001 年 12 月 17 日於上海舉行之「海派繪畫國際研討會」實錄。

式化的趨向，畫家的作畫數量也有大量生產的趨勢。

上海這些書畫家，傳承的美學理念，除文人畫精神外，加入通俗的題材，借景寫意，開始摻入西洋的寫生技法。藉著上海的經濟活力，海派書畫在廿世紀初進入鼎盛期，相對成為當時中外書畫交流之主流之一。<sup>94</sup>

### 第三節 清末民初藏書業暨目錄校勘風之影響

歷來藏書活動都離不開政治、經濟、文化、交通等因素。故凡雲聚官僚士大夫的京畿之地或政治文化中心，即有藏書家產生。西安、開封、杭州、南京、北京都是歷史上藏書繁華之地。社會經濟發展也能帶動藏書繁榮，宋代的經濟重心南移，江浙藏書業之發展成績輝煌，形成龐大的藏書家群體。

古稱新安的徽州，也因為經濟發達，在中國藏書史上佔有一頁，徽商富甲天下。徽商如戴震（1723-1777）所說：「雖為賈者，威近士風。」，《兩淮鹽政志》也記載：

「徽之業鹽者，多閱閱之門後，門弟清華，庭幃禮讓，熟習古聖遺書，居仁由義。沐浴於文公文教澤者非一日矣。」

徽商修宅建園林時，往往留有讀書處、藏書樓。如十八世紀有名的馬曰瑄（1688-1755）、馬曰璐（1701-1761）馬氏兄弟之“小玲瓏山館”、程夢星（1679-1755）的“筱園”、江氏“隨月讀書樓”等。

中國私人藏書高峰在清代，有其發展的社會因素，清乾嘉時期最主要盛舉是私人藏書與《四庫全書》的編纂，當時所採集之主要資料來源即修書時獻書四大家，及京師眾多的藏書家。

---

<sup>94</sup>參閱王琪森撰〈海派書畫家的經濟形態和從藝方式〉一文。

清代較有名之私人藏書家有江蘇常熟的“絳雲樓”、“述古堂”、“汲古閣”，“昆山傅是樓”和江寧“千頃齋”，浙江嘉興的“曝書亭”，杭州“小山堂”、“瓶花齋”和寧波“天一閣”，餘姚“續鈔堂”，京師“樂善堂”與山東“池北書庫”等。到晚清時期私人藏書逐步衰頹，較有名的就只剩瞿氏“鐵琴銅劍樓”、楊氏“海源閣”和陸心源“皕宋樓”、丁丙（1832-1899）“八千卷樓”這「清末四大家」，以及少數藏書家，如傅增湘（1872-1949）的“藏園”，傅增湘一生酷愛訪書，著有《東游別錄》，記載於日本訪書見聞。<sup>95</sup> 如果以藏書家分佈地域來看，藏書活動大致在江、浙一些藏書發達的區域。

中國藏書文化在整個中國傳統文化中是極為重要的一部分，藏書家與學問家常合為一體，藏書家對其所藏之書編目，久而久之形成一種專門性的學術著作。針對地域性藏書歷史文化，早在清代就有過研究。如清學者鄭元慶（1660-1730）原撰，範鏞補輯的《吳興藏書錄》，此書收錄浙江、湖州地區之藏書家事跡，是我國第一部藏書家傳記。到晚清時期藏書家丁申（1832-1880）著《武林藏書錄》一書，則詳記杭州地區藏書史實。

地域性藏書歷史文化研究主要集中在梳理一個地域之藏書業，記述私人藏書的歷史狀況，另外就是探討一地藏書業形成的政治、文化、經濟等諸因素，此外還探討不同地域藏書文化的特點，及對當地文化之影響等。

清宣統二年葉昌熾（1847-1917）寫了〈藏書紀事詩〉，以文學的形式，記錄了北宋至清多位藏書家的故事和史實，由於是文學形式，故只是史料，尚稱不上是書史。〈藏書紀事詩〉載當時全國藏書家就有 691 人，另外清孫承澤（1592-1676）著《庚子銷夏記》，張大鏞（1770-1838）著《自怡悅齋書畫錄》、邵松年（1848-1924）著《古緣萃錄》對所藏均有記述。常熟的藏書家雅好收藏書畫碑帖。如宗源瀚（1834-1897）的“頤情館”、趙宗建（1828-1900）的“舊

---

<sup>95</sup>傅增湘（1872-1949），字沅叔，號姜庵、書潛、雙鑑樓主人，光緒十四年舉人，光緒廿四年進士，不僅藏書、校書，而且樂於刊佈古書。

山樓”、瞿氏的“鐵琴銅劍樓”、趙烈文（1832-1893）的“天放樓”等都收藏豐富之碑帖。

清錢泳（1759-1844）《履園叢話》中說：「收藏書畫有三等：一曰賞鑒，二曰好事，三曰謀利。」常熟明清時之藏書家，當以賞鑒為主。

清代讀書家累積了歷代刻本的精華，在質與量方面都超越前人，遂有黃丕烈（1763-1825）的《士禮居藏書題跋記》、陸心源的《儀顧堂題跋》、瞿良士（1873-1940）的《鐵琴銅劍樓藏書題跋集錄》、與及丁丙的《善本書室藏書志》、繆荃孫（1844-1919）的《藝風藏書記》、陳澧（1810-1882）的《東塾讀書記》、傅增湘的《藏園群書題記》等著作，及頗具代表性的葉德輝所撰之《書林清話》。

我國第一部真正有系統的書籍史應是葉德輝（1864-1927）所寫的《書林清話》。<sup>96</sup> 提供我國古代雕版書籍的各種知識，對研究中國書籍發展史和考訂典籍版本真偽頗具參考價值。梁啟超（1873-1929）曾評《書林清話》：「論刻書源流及掌故甚好。」日後許多研究中國書史和版本目錄學的著作，都引用了葉德輝所提供的資料。

葉德輝不僅藏書、編書，且以刻書聞名，大部分是有文學、史學價值的。著名史學家謝國楨（1901-1982）在〈叢書刊刻源流考〉一文中對葉德輝的評價：「…論其人實無可取，然精於目錄之學，能於正經正史之外，別具獨裁，旁取史料，開後人治學之門徑。」堪稱公允。

葉德輝，字煥彬，號直山，一號郇園，其父原為江蘇吳縣人，太平天國戰爭時遷居長沙。葉德輝1864年（同治三年）出生於長沙，1885年（光緒十一年）中舉人，七年後再中進士，授吏部主事，不久就乞養返鄉居住。

葉德輝精於版本目錄學，曾編纂《觀古堂書目叢刻》，撰《書林清話》，刻印《古今夏時表》，校刊《元朝秘史》，維新運動中反對變法，袁世凱（1859-1916）復辟稱帝時，他贊成復辟君主制，1927年被湖南各界團體召開大會處死。一生頗

---

<sup>96</sup>《書林清話》共10卷，用筆記體的形式，敘述了唐宋以來刻板、活板、套色各種印刷方法的創始和傳播，而且對歷代刻書舉凡規格、材料、裝訂、工價、鑒別、保存及許多著名刻本的掌故都有介紹。

具爭議性，對文字學卻頗有心得。曾撰寫《六書古微》、《同聲假借字考》、《說文文考證》等書，葉德輝學術成就最大的方面是版本目錄學研究。他曾費24年時間校刊編定15部前人所撰的書籍目錄著作，合稱《觀古堂書目叢刻》。其他還有《宋紹興秘書省續編四庫闕書目》、《百川書志》等。

葉德輝一生專注目錄學研究，故極端重視藏書，藏書達4000餘部，逾10萬卷。1911年，他撰寫《藏書十約》，討論有關藏書的購置、鑒別、抄補、校勘等10個問題，在“抄校”一項，特別強調抄書後要細校：

「己抄之書，別人校之，人抄之書，則己校之；多一人寓目，必多校出二三處誤字脫文。經史更不得草率，一字千金，省後人多少聚訟，豈非絕大功德哉。」

在“校勘”一項，他認為「書不校勘，不如不讀」。並提出校勘的方法有「死校」與「活校」兩種。「死校」是「一點一畫，照錄而不論，雖有誤字，必存原文」，亦稱「求古」；「活校」是「以群書所引，改其誤字，補其闕文，又或錯舉他刻，擇善而從。」這種方法又叫「求是」，兩種方法都在於存真。

葉德輝還編寫自身藏書之目錄。該目錄分正史、編年、注歷、霸史、雜史、雜傳、政書、地理、譜系、簿錄、金石、史評等12類，體現出葉德輝對圖書分類的獨到見解。他又將自己為所藏之作的題跋匯集成《園讀書志》。

題跋、識語是藏書家、鑒定家寫于其所藏書之卷首或卷尾的個人心得，加上藏書印章，借此可瞭解該書的流傳情況，同時也提供了名家的鑒定見解。瞭解前人的著錄內容，包括字體、行款、版式、卷數、刻印年代、刻印地點等，均可一一查核。

葉德輝每篇題跋就是對其所藏書的概略介紹，注明作者姓名、籍貫、仕履及著書大概，再敘述作者學術的源流派別，版本繕刻的異同，並註記自己的見解，儼然批書或書評。

這種藏書風及態度也同時帶動起版本收購之熱潮，葉德輝《書林清話》所敘之情形是在十九世紀末，史學家商鴻達所描述的情形則已是民國初年的現象了。

<sup>97</sup> 構成清代私家藏書風尚，主要因為積累才能形成特色，最大的功用在於形成特藏、便利研究、互相傳抄，方能勤於校讎，講求版刻、題跋編目。

民國初年私人藏書則趨向開放藏書、公眾閱覽、捐書興館、校刊家藏秘笈、編印私家藏書目錄、撰著讀書志記、藏書題跋、宋版賞鑒之風、藏書印及藏書票等活動。

藏書家既喜對所藏之書編目，記述其承傳有序之歷史狀況，故藏書、編書之外，也以刻書聞名。在鑑賞藏書之價值時，往往藏書章就成為最直觀的依據，吳昌碩之交友如前所述，不乏藏書家，如陸心源、劉世珩（1875-1926）、杜文瀾、鄭文焯、顧鶴逸、沈秉成、顧曾壽…等人，這些收藏家不單精鑒賞，也精版本考證校勘及撰修古籍。

吳昌碩在鑑賞各家收藏之餘，為他們刻了不少藏書章，不可一一勝數，如為鄭文焯刻「瘦碧閣所得金石文字印」、為顧鶴逸（1865-1930）刻「鶴逸藏真」，為盛宣懷刻「留園盛幼勛鑒藏書畫印」，為劉世珩即刻了「兩疊軒攷藏金石文字」、「劉氏聚學軒所藏」、「劉世珩經眼」…等多方印章，這些印章因具鑒賞價值，自然帶動一般收藏家在辨別藏書章真偽上，不得不對吳昌碩之印風有所研究，俟後陸心源之藏書因其子經商失敗於1906年全部賣給日本靜嘉堂，而劉世珩之藏書也於日本侵略中國時，被日人搜掠殆盡，其子劉公魯並因此憂病成疾。這些流至日本的藏書，自有日本另一批精鑑賞及版本考證校勘之人在作研究，這些人又都精書法篆刻，吳昌碩之印風在日本有其影響力即可理解。

中日文化之交流，因為藝術潮流之聯繫已趨熱絡，而清末民初藏書業暨目錄校勘風又起推波助瀾之效用。日人按圖索驥，收穫極豐。同時刮起日人爭相出版

---

<sup>97</sup> 「吾官京曹時，士大夫猶有乾嘉餘韻，每於退值或休務日，群集於廠肆，至日斜多挾數破帙驅車而歸。」見葉德輝著《書林清話》。

「...考舊版本的鑑賞家，僑居我邦，研究『漢學』的洋人等等，都算是廠肆的長期主顧。書肆主人，以往都是江西金谿籍，兼有江浙籍，蓋皆南人也。...傳抄作假，更是舊書肆的拿手活，遇到罕見的書，不管刻本、抄本，他們能用染製好的舊樣絲欄紙謄寫上幾部，有時當『傳抄未刻本』賣...賣書另有之手腕，是攀交名流，可介紹主顧，憑他一言，書既可留，價且多給。」見商鴻達著《北平舊書肆》，選自上海《人間世》月刊—1934/4 創刊、《宇宙風》半月刊—1935/5 創刊。

國內知名書畫家稿本和集錄之風。其中就出現幾位堪稱推手之人物，如前曾提及之楊守敬，及李盛鐸（1858-1935）、張鈞衡（1872-1927）、丁日昌（1823-1882）等人。

楊守敬 1880 年至 1884 年曾任駐日欽使隨員，他是清末金石學家，對目錄版本學造詣又深，兼書法家、藏書家。輯撰有《湖北金石志》、《日本金石志》、《寰宇貞石圖》、《三續寰宇訪碑錄》等書。關於目錄版本方面的著作則有《日本訪書志》等，他搜藏的海內外孤本有幾萬卷，宋版藏書有幾千冊。在日本期間，又大量購回古籍漢書，包括六朝及唐代抄本，及宋元版古籍。

藏書家李盛鐸，也曾是出使日本之大臣，在日期間，收購許多日本、朝鮮古刻本及已佚的宋元珍本，編撰之書目，有《木犀軒收藏舊本書目》、《木犀軒藏宋本書目》、《元版書目》等，詳記各書外部形態，如裝訂方式、行格、牌記、藏章、刻工等。

張鈞衡，字石銘，他與晚清民初的一些文人、名流如吳昌碩、鄭孝胥、丁輔之等人交往甚密，聚書達十餘萬卷。<sup>98</sup>

丁日昌，字禹生，號持靜，豐順人。丁日昌經歷清道光、咸豐、同治、光緒四朝。歷任蘇松太兵備道、兩淮鹽運使、江蘇巡撫、福州船政大臣、福建巡撫和臺灣學政等職；公務之餘，治學不輟，嗜書如命，平生致力典籍搜求。太平天國戰後，丁日昌藏書的另一個主要來源是蘇州大藏書家顧沅（1799-1851）藝海樓藏書。其藏書之所，初名“實事求是齋”，後改名“持靜齋”、“百蘭山館”、“讀五千卷書室”。丁日昌之藏書十萬餘卷，以善本名世。他歸故里後，聘請莫友芝協助整理著錄，編有《持靜齋書目》行世。

清末民初日人能夠在舊書業中滿載而歸，一個重要因素是日本在中國有著優渥的經濟條件，另一個因素是清代藏書風尚所帶至之版本目錄著錄所導引。前面一個原因是因為銀價暴跌所致，已述於前，不再贅述。而後一因素則因中國於清

---

<sup>98</sup>張鈞衡，字石銘，1871 年生，吳興南潯人，清光緒二十年（1874 年）舉人。他也是杭州“西泠印社”的贊助人之一。

末民初內憂外患，戰亂頻仍，前清遺民、皇親貴胄及私人收藏之各家收藏版本大量散佚出來，日本卻以其經濟優勢、地利之便、軍事強權，對中國文獻典籍大肆蒐羅。

1906年浙江陸心源“皕宋樓”、“守先閣”、“十萬卷樓”全部合計四萬餘冊藏書被日本的“靜嘉堂文庫”用十萬元收購，1916年專門收藏中國研究類圖籍的“莫理循文庫”，則以3.5萬英鎊之價賣給了日本的岩崎家族，1929年浙江青田藏書家徐則恂的“東海藏書樓”共四萬冊書也為日人所收購。孫耀卿在〈日本書商來京搜書情形〉一文中也提及，日本文求堂主人田中慶太郎等託琉璃廠書商購求古籍，葉德輝也說：「東鄰西鄰乘我不虞，圖畫、古籍、古物盡徙而入於海外人之手。」<sup>99</sup>

由於利潤之刺激，北京書界如來薰閣、文奎堂等書鋪都曾為日人搜購大量珍籍。島田翰（1874-1915）、內藤湖南（1866-1934）、狩野直喜（1868-1947）等對漢學浸沐甚深的日本文人，却往往成為漢籍大量流日的重要牽引人，若從藏書文化的角度去了解中日文化交流中這種風尚所產生的刺激與推動作用，不難理解藏書章、鑑藏章的風行。

以吳昌碩所刻章中，為友朋同好或自己所刻之收藏章及鑑賞章，有「兩疊軒攷藏金石文字」、「古印山房鑒藏」、「黃中陶鑒藏書畫之印」、「倉石道人珍祕」、「瘦碧閣所得金石文字印」、「沈伯雲所得金石書畫」、「還硯堂收藏金石書畫」、「傳經閣藏書印」、「費君直審定金石文字」、「徐氏觀自得齋珍藏印」、「恣齋鑒藏書畫」、「楊質公所得金石」、「烏程蔣氏櫻甯室藏」、「劉氏聚學軒所藏」、「劉世珩經眼」、「寶燕齋集古」、「留園盛幼勛鑒藏書畫印」、「杞懷所得宋元以來經籍善本」、「西蠡校勘漢魏六朝文字」、「吳興潘氏怡怡室收藏金石書畫之印」、「河閒龐芝閣校藏金石書畫」、「河閒龐氏芝閣鑒藏」、「山陰吳氏竹松堂審定金石文字」、「安吉吳俊卿昌碩攷藏金石書畫」等，即不勝枚舉，於此也可看出晚清書畫篆刻交流之風氣及研究趨向。

<sup>99</sup>參見〈琉璃廠小志〉及〈書林清話·吳門書坊之盛衰〉。

收藏家除如前所述喜作版本校勘及鑑賞外，慣以其所蒐集之珍藏為其齋館命名，中、日一同，如劉世珩收藏有大小忽雷，吳昌碩即曾為其刻「兩雷軒攷訂金石文字」朱文印，又日人犬養毅得定武本蘭亭時，吳昌碩為其刻「寶蘭亭齋主人」朱文印，這些收藏章，吳昌碩在所刻章之筆法及章法上均融入這些碑版、磚銘、石刻等之字體特徵作佈局，並在邊款上記述，期與收藏相得益彰，在此亦表現其見多識廣，下筆不凡。

#### 第四節 吳昌碩中生友之推介及中日書法、篆刻藝術之聯繫

陳振濂於《日本藏吳昌碩金石書畫精選》一書序文寫道：

吳昌碩作品的東傳，大約是集中在兩個時間段上。第一個東傳時期，是他還健在的 1910 年到去世前的 1927 年。在這一時期，以日本的河井仙郎、長尾甲，和中國的王一亭等作為窗口，…它們的存在，極大地印證了正在走向老邁的吳昌碩的創作激情，也同時證明了吳昌碩在日本的巨大影響。第二個東傳時期，是在中國“文革”後期的 70 年代直到 90 年代，由於中日邦交正常化所帶來的大批日本政治家與文化人訪華，…文物商店或友誼商店，常常聚集著一批批崇拜吳昌碩又十分懂行的日本客人。…究其原因，當然還是因為得益於第一時期形成的影響力在不斷伸延……。<sup>100</sup>

依陳振濂的觀察，吳昌碩之印風於他還在世時，就已獲得東傳並交流發展之機會，學生朋友之推介是促成吳昌碩的印風在日本具影響力，並得到延續發展之機會。透過其中、日學生王震、河井荃廬、長尾雨山之介紹，日本書畫界、政界，

<sup>100</sup>見陳振濂主編《日本藏吳昌碩金石書畫精選》序文。浙江：西泠印社出版社，2004。

紛紛收藏吳昌碩之字畫、篆刻，甚至前來與他進行切磋交流，或從其學習。

王一亭（1867-1938），名震，字一亭，號白龍山人，又號梅花館主、別號海雲樓主。祖籍浙江吳興。最初在上海怡春堂幫忙裱畫，其後入恒泰錢莊做事，當時在上海，買辦充斥，王一亭進而躍身上海實業界，且成爲日清汽船公司總代理，他熱心公益，樂善好施。吳昌碩在〈白龍山人小傳〉曾稱讚他：「以慈善事業引爲己任，繪圖乞賑，夙夜彷徨，不辭辛苦，於是四方之災黎得以存活者無算。」王一亭因其名譽和社會地位。加上雄厚的經濟實力及對藝術的熱愛，對推動上海藝術發展則不遺餘力。贊助美術教育事業外，還積極參加並支助上海各種書畫藝術團體或是書畫會，甚至自己當發起人。<sup>101</sup>

王一亭因爲事業往來與日本人的淵源深厚，吳昌碩的書畫、篆刻後來得到日本人的贊助，實靠王一亭的大力推薦。王一亭又將包括商、政界或日本書畫家的日本友人介紹給吳昌碩認識，王一亭除將吳昌碩的書法篆刻介紹給日本人，對吳昌碩的學生、傳人也盡同門照顧和提携之誼。

1930年，他創立“中日藝術同志會” 訪問日本時，團員即包括同門之王个篔、錢瘦鐵。1931年又再率領錢瘦鐵、王个篔等書畫家赴日參加“華日古今繪畫展覽”，通過這些交流活動宣傳他們，當然也同時將吳昌碩作品風格，再帶到日本交流。錢瘦鐵後來在日本畫家橋本關雪的幫助和大力宣傳下，數次東渡日本展覽他的畫作。

橋本關雪曾到中國，在上海結識吳昌碩後，介紹錢瘦鐵東渡日本，進行文化交流，於京都明石幫錢瘦鐵舉辦書畫篆刻個展。<sup>102</sup> 1924年他曾與趙古泥同遊虞山等地，趙古泥（1874-1933）印風具封泥風味，印文則融石鼓、小篆、漢碑額、繆篆於一體，風貌樸茂厚重，斑駁中見精神。<sup>103</sup>

橋本與中國書畫界交往密切，據橋本關雪寫於1925年（日本大正十四年）

<sup>101</sup>參見石莉撰〈清末民初上海新興商人階層對藝術家的贊助〉一文。

<sup>102</sup>橋本關雪，本名弘，又名房弘，字土道，號古澗雪、明治遺臣、東海謫仙、舢船棹夫等。其齋堂爲十劍齋、東山草堂、懶雲洞、無劍齋。是日本著名畫家。

<sup>103</sup>趙古泥，江蘇常熟人。單名石，先後從李鐘、吳昌碩學。又名古愚，字石農，號古泥，晚號泥道人。齋堂爲拜缶廬。工詩。善花卉。書擅行楷，精篆刻，受吳昌碩指導最多。

的〈續燈前雜話〉一文發現日本書畫界對近代中國藝術研究與了解之程度，遠比我們想像的還深入。這篇文章除推薦錢瘦鐵外，對陳衡恪也有很高的評價。

陳衡恪，字師曾，號朽者、朽道人、槐堂，稱其室為唐石籥、染倉室、安陽石室等，江西修水人，祖父陳寶箴（1831-1900），父陳三立（1854-1937）。曾與其弟陳寅恪（1890-1969）一起留學日本，歸國後即從事美術教育多年，善山水、花卉，書法諸體皆工，篆刻擅用中鋒，衝切並用，是吳昌碩極為讚賞之高足，惜天不假年，他在1923年（民國12年）病逝，吳昌碩為其題寫「朽者不朽」，其畫風後來多少影響王一亭及豐子愷（1898-1975）的風俗畫，因為他有留日的背景，所以在與日本交流上，發揮不少影響力。

除以上所提幾位弟子外，還有後來當上西泠印社第四任社長之沙孟海，以及諸樂三（1902-1984）、諸宗元（1874-1932）、荀慧生等弟子。<sup>104</sup>

沙孟海（1900-1992），原名文若，號沙邨、石荒、蘭沙，浙江鄞縣人。早年學古典文學，從吳昌碩學書法篆刻。書法由篆隸入手，下及漢魏碑版，恣意摹寫，領略其體勢。中年以後多作真行草書，融會貫通，故能沉雄茂密，變化多姿，自成風格。篆刻則主張樸拙一路。著有《沙孟海論書叢稿》、《蘭沙館印式》、《沙孟海寫書譜》、《印學史》、《沙孟海書法集》、《沙孟海真行草書集》、《中國書法史圖錄》等。

日本的弟子則不得不提河井荃廬，河井荃廬善鑑別金石碑版，後醉心于吳昌碩之篆刻，開始對吳昌碩篆刻藝術風格深加研究，深受其印風的影響，刻印專宗秦漢，渾厚高古，並曾入西泠印社。1945年（昭和二十年）東京第一次遭受美軍大空襲時，不幸罹難，收藏盡毀，時年75歲。學生包括西川寧等人。

河井荃廬得識吳昌碩，即因他的書法老師日本書法家日下部鳴鶴之推介，日

---

<sup>104</sup>諸樂三（1902-1984）浙江考豐（今安吉）人。吳昌碩甥孫。原名文萱，以字行，號希齋、南嶼山人。擅寫意花鳥，書法專攻漢魏、鍾、王，篆書深得石鼓文意，兼及鍾鼎、磚瓦文字。自幼受任翁沾溉，詩、書、畫、印無不得吳氏親授。然不落窠臼，自有所悟。治印從秦漢古璽化出，刀法衝切縱姿，而不失法度。西泠印社早期社員。

諸宗元（1874-1932）浙江紹興人。字貞壯，一字真長，別署迦持，晚號大至。詩與李宣龔、夏敬觀齊名。能書，商務印書館出版涵芬樓珍本題署，出其手筆。有《病起樓詩》、《大至閣詩》、《中國畫學淺說》、《書法徵》等傳世。

下部鳴鶴書法取自六朝，工整樸素，受到楊守敬的影響，對中國漢魏隋唐碑帖研究有成，在日本倡導北魏書風，1891年，他到中國，與吳昌碩結下翰墨緣。日下部鳴鶴過世，吳昌碩親書篆文墓碑。

吳昌碩另一日本弟子長尾甲工詩書，尤其欽慕北宋蘇軾。<sup>105</sup> 性愛石，號石隱。善山水，尤精篆刻。長尾甲任東京帝大文科大學講師，1903年來華，在上海商務印書館擔任編譯，經曾任職東京公使館的鄭孝胥介紹認識吳昌碩，並從他學。此外水野疏梅也曾直接師事於吳昌碩，因為這些日本友人及弟子的推介，吳昌碩的印風在日本得到近乎風行草偃的發展和風行，連早年曾遊中國，師事徐三庚的圓山大迂也受他影響。

其他因為師從河井荃廬、長尾雨山，或西川寧等人，以及崇慕吳昌碩的日本篆刻家，受其印風影響者，不計其數。如新聞靜村、園田湖城、河西笛洲、森田綠山、松丸東魚、生井子華等。

吳昌碩除了這些弟子之推介外，其實最主要也是靠中、日友人之穿針引線，當時在上海經營“六三園”日本餐館的日本友人白石鹿叟（生卒年不詳），就常在餐館中張掛其作品，還在園內為他舉辦個人書畫篆刻展。也由於“六三園”的媒介，他的作品更廣泛的流向日本。日本臨倣研習之人也就越多，以致有日後刊印專輯、舉辦展覽等。

這種詩酒應酬中推介作品，進行中日文化交流之方式，在當時上海書畫圈，其實很普遍，例如與吳昌碩也有私交之胡公壽與張熊兩人，當時儼然是上海中日書畫圈的龍頭，除岸田吟香（1833-1905）極力相交外，幾乎所有訪上海的日人都希望能登門拜訪。

胡公壽及張熊擁有各式各樣豐富人脈關係，他們同時也引介了書畫家中日交流，此中、日書畫圈之形成，與1866年日本幕府開放日人海外旅遊的禁令有關，日本一些文化界人士透過早期中國旅居長崎的江浙畫家引介，到上海拜訪上海之

---

<sup>105</sup>長尾甲讚岐高松人。字子生，自號雨山居士、雨山遜叟，別號石隱、睡道人、無悶道人。齋堂為何遠樓、思齊堂、草聖堂、漢磚齋、夷白齋、猗猗園、蘆中亭、石芝山房等。

文學、書畫家，其中即包括安田老山（1830-1913）及岸田吟香，1852年的《墨林今話》及其《續編》，就有安田老山的記載。<sup>106</sup>

可見因為中、日時空的諸多因素，清末民初的中、日書畫篆刻交流乃透過各種方式在進行，長尾雨山透過鄭孝胥認識吳昌碩，而河井荃廬則因羅振玉、汪康年之引見才從吳昌碩學。<sup>107</sup> 鄭孝胥、羅振玉都是前清遺老，吳昌碩之友人中前清遺老不少，包括一些收藏家，而名人雅士也有，如袁克文、張伯駒（1897-1982）、錢君匋、韓人閔泳翊等，乃至當時的京劇名旦梅蘭芳、荀慧生等。<sup>108</sup>

其交遊廣而博，加上書畫界同好推崇的推力。例如當時代表「京派」篆刻家的齊白石，還有曾為日本財閥三井銀行老闆三井源右衛門（1867-1945）學術顧問的河井荃廬等，因其本身於日本乃具公信力之書畫家或藝文贊助者身分，相對就吳昌碩之作品、風格作了有利之推薦。<sup>109</sup>

<sup>106</sup>參見賴毓芝著〈伏流潛借：1870年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉。《美術史研究集刊》，第14期，2003，p. 185。

<sup>107</sup>1900年羅振玉及汪康年曾為河井荃廬訂定潤例「荃廬先生刻印潤例：日本西京河井仙郎先生。精倉史之學。金石刻畫。直摩秦漢人壘。今將登蘇臺。泛泉唐。爰以刻印之貲。暫充舟車之費。並與中邦人士。廣結墨緣。為訂潤例。錄之左方。石章每字銀六角。象牙竹木犀角每字銀一元二角。晶玉磁銅每字銀二元五角。庚子孟冬，上虞羅振玉、錢塘汪康年拜訂」。

<sup>108</sup>錢君匋（1906-1998）浙江海寧人。趙時桐弟子。名玉堂、玉棠、錦堂、敬堂，字豫堂，別署冰壺生，晚年自號午齋老人。齋堂為無倦苦齋、抱華精舍。少時在藝術師範學畫，顯露才華，冠於儕輩。書法既博且精，各具風采。用心於漢簡，飄逸挺秀，風韻獨到。篆刻師法吳昌碩，又上追趙之謙，從碑學入手。治學求藝，不知滿足，漢印鈐式，官、私、鑄、鑿，無所不涉。又曾師從趙時桐。中年後，吸收黃士陵刀法，兼容並蓄，自承面目。

<sup>109</sup>齊璜（1863-1957）湖南湘潭人。原名純芝，字渭清，號蘭亭，後改名璜，字瀕生，號白石、借山吟館主者、寄萍老人、伯子、三百石印富翁、木居士、木人、借山翁、老萍、老萍、寄幻仙奴。齋堂為借山吟館、三百石印齋、白石艸堂、寄萍堂、八硯樓、寄萍吟屋、半齋樓。早年曾為木工，後以賣畫為業。五十七歲以後定居北京。擅畫花鳥、魚蟲、山水、人物魚蝦蟲蟹，天趣橫生，稱譽一時。書工篆隸，取法秦漢碑版，行書源自米芾，饒古拙之趣。篆刻縱橫跌宕，自成一家。亦善詩文。

## 第四章

### 吳昌碩印風與中日書畫、篆刻 藝術交流發展之潛因

前述諸種因素，在清末民初確實直接影響吳昌碩之書畫作品風格，以及中日書法篆刻藝術之交流，尤其在當時上海以市場取向的創作環境下，無可諱言的也影響了吳昌碩的書畫作品，因為楊守敬的推介，當時日本書風，一改蘭亭餘緒，開始興起碑派的書風，也開始對秦漢碑版、古璽金石文字產生興趣，以致相對於書畫，吳昌碩的印風在日本反而以一種反向操作，超越市場的取向，而引領著市場的趨向。

吳昌碩之印風，從師承浙皖及各派風格外，並兼融秦權、詔版、漢鏡銘、漢磚、封泥、古缶等風格，已如前述，這種印風也正符合當時日本的學習趨向及審美觀。

當然，除了這些直接的影響因素外，還有一些因素也促成吳昌碩印風在日本延續及中日書法篆刻藝術交流的發展，比如當時金石書畫家的結社活動及雅集，比如晚清上海商人對文化藝術之贊助，對吳昌碩作品市場價值的影響，及當時日人所展現出來對中國書畫藝術的興趣與購買力。又比如晚清留日風潮及中日留學生，乃至早期一批旅居日本的書畫家之文化交流情況，而晚清報刊、出版業之發展也適時展現出其影響力。

#### 第一節 清末民初金石書畫家之結社活動及雅集

我國自來就有文人結社及雅集之歷史，種類繁多，如文社、詩社、書畫社、印社、謎社、曲社等都有，歷史上最有名當推“蘭亭集會”，而時至晚清，據高邕之為《海上墨林》寫的序：

「大江南北書畫士，無量數，其居鄉而高隱者，不可知，其橐筆而遊，聞風而趨者，必於上海，上海文物殷盛，邑中敦樸之士，信道好古，嫻習翰墨，又代有聞人，雅尚既同，類聚斯廣，此風興起蓋在百年以前，…」

其文人雅集、結社風氣之盛，也因為上海地區從鴉片戰爭之後，湧進大批的江浙地區書畫家，而呈現並集一時之現象，同樣在《海上墨林》的序中，高邕之又寫道：

聞昔乾、嘉時，滄州李味莊（1873-1913）觀察廷敬，備兵海上，提倡風雅，有詩、書、畫一長者，無不延納平遠山房，壇坫之盛，海內所推。<sup>110</sup> 道光己亥，虞山蔣霞竹隱君寶齡（1781-1840）來滬消暑，集諸名士于小蓬萊，賓客列坐，操翰無虛日，此殆為書畫會之嚆矢。<sup>111</sup> 其後吾鄉吳冠雲孝廉，復舉萍花社畫會於滬城，江浙名流，一時並集。至同、光之際，豫園之得月樓、飛丹閣，俱為書畫家游憩臨池之所。

吳昌碩於 1872 年（同治十一年）即認識高邕之，高邕之與楊逸及吳昌碩，一起成立“上海豫園書畫善會”是在 1908 年前後，高邕之序文寫于己未年，即 1919 年（民國八年），所敘即為當時情況。

除了書畫家群集，詩酒論藝，是結社、雅集的成立之因外，藝術贊助也是極大原因，尤其當時上海富商「賈而好儒」，所以也推動了這些活動，像王一亭即積極參加支援上海的書畫藝術團體或書畫會，甚至自己當發起人。如“海上題襟館金石書畫會”、“豫園書畫善會”等。

“豫園書畫善會”之所以稱為“善會”，係因為王一亭將書畫社變成兼具商

<sup>110</sup>李廷敬，字景叔，又字味莊，號寧圃，滄州人，崇尚風雅。

<sup>111</sup>蔣寶齡，字子延，號霞竹，別號琴東逸史，江蘇常熟人，著有《墨林今話》，發起「小蓬萊雅集」。

業行會和公益性質的社會機構，透過畫家義賣賑災。〈豫園書畫善會緣起及章程〉中記錄「應納之潤，半儲會中，存莊生息，遇有善舉，會議酌撥，聊盡善與人同之意云爾。」明確指出「將各家合作書畫陳列出售。…訂定合作的潤例。售出之後，半數歸作品，半數捐會儲蓄，存入錢莊生息，遇有慈善事宜，便公議撥用。夏令施藥，冬令施米，歲已爲常。」也同時維護畫家的利益，薛永年在〈揚州八怪與海派的繪畫藝術〉一文即寫道：

「在揚州八怪時代還只用於交流書藝聯絡感情的雅集，至海派時期則與行會組織的職能合而為一。“上海題襟館金石書畫會”，兼有交流藝事、觀摩珍藏、代會員收件、為會員定潤格的職能。“豫園書畫善會”組織章程中明訂，公訂潤例，所收潤筆費用，半歸會中用於慈善事業，顯示畫家組織起來自助助人之力量。」

王一亭發起創辦不少社團，例如“上海書畫研究會”（1910），“上海中國書畫保存會”（1922），“清遠藝社”（1929）。而他也是“上海書畫會”（1922），“天馬會”、“海上書畫聯合會”（1925），“古歡今雨書畫社”（1926）及“蜜蜂畫社”的會員。另外，他也常參加“怡園畫集”（1895），“浙西金石書畫會”（1920），“停雲書畫社”（1921），“南通金石書畫會”（1924），“素月畫社”（1925），“上海藝苑研究所”（1927）等藝術團體的聚會。

因爲財力及身兼藝術家的身分，他有那個能力也有那個實力。而在他的大力推動下，有些畫家甚至參加好幾個書畫團體。吳昌碩即先後參加了“飛丹閣書畫會”、“文明書畫雅集”、“上海書畫研究會”、“廣倉學會”、“天馬會”、“停雲書畫社”、“蘇州美術會”、“海上書畫聯合會”等。<sup>112</sup>

“海上題襟館金石書畫社”可說是上海最早一個組織較爲嚴密，人數也較多的書畫會，具入會手續，而且訂定會員之潤格，並代會員收件。有些會員也將平日所藏之書畫、古玩拿至館中與大家共同鑒賞，切磋技藝，對課揮毫。因此有些書畫客商即會帶著古玩、字畫到此，或尋找買賣交易機會，或請人代鑒定、題跋。

<sup>112</sup>參見石莉撰〈清末民初上海新興商人階層對藝術家的贊助〉一文。

館中並不時懸掛會員作品展售。

參加此書畫會之社員先後有百人之多，當時寓居上海的書法家、畫家、篆刻家幾乎多是該會成員。<sup>113</sup> 其中不少與吳昌碩交往密切，如褚德彝（1871-1942），即曾出現在吳昌碩所刻「同時審定印」。辛亥革命後，不少前清遺老來到上海，他們大多擅長書畫，此處就成爲他們的聚集地。集中了上海名藝人的書畫會，提供外來遊客和收藏者選購作品的理想場所。<sup>114</sup>

當然除了這些書畫社之外，晚清還有不少書畫社及雅集，如豫園“飛雲閣雅集”、胡公壽“一粟庵雅集”、任伯年“徐園雅集”，1908年俞達夫等人所創“文明畫會”，1908-1916年楊逸等人之“宛米山房書畫會”，1909年倪墨耕、陸廉夫等人發起的“上海書畫研究會”，1910年的“青漪館書畫會”等。

這些書畫結社活動中，印社也陸續成立，在全國各地，甚至國外，有“西泠印社”（1904）、杭州“樂石社”（1914）、北京“冰社”（1921）、長沙“東池印社”（1924）、“龍淵印社”、“中國印學社”、“上海印學社”、“追社”、“遁社”、“巴社”等。國外的印社最早爲日本河井荃廬在橫濱組織的“江上印社”，這些印社中歷史久、成就宏、影響大，則首推“西泠印社”。

“西泠印社”於1904年（清光緒三十年），由丁仁、王褆、吳隱、葉銘等四人發起創建，宗旨爲「保存金石、研究印學」。創設後，十年均未立社長，至1913年紀念建設十周年會上，方公推吳昌碩爲第一任社長，時吳昌碩70歲，李叔同（1880-1942）、黃賓虹、馬一孚（1883-1967）、潘天壽、傅抱石（1904-1964）、豐子愷等書畫家均曾爲社員，國外最早之社員包括日本的河井荃廬及長尾甲。而後來的幾位日本社員，包括小林斗盦、梅舒適、今井凌雪（1923-）、中村淳

---

<sup>113</sup>「海上題襟館金石書畫社」社員包括朱祖謀、曾熙、商言志、洪畿、熊庚昌、呂萬、高時顯、程璋、姚景瀛、駝文亮、馬駘、譚炎、譚澤、翁同龢、徐林、馮熙、李鍾、金鏡蓉、丁寶書、高時豐、黃山壽、褚德彝、陸恢、潘飛聲、楊錫章、吳隱、黃質、狄寶賢、易孺、童大年、趙雲壑、諸宗元、費研、黃葆戉、鄧澎、黃起鳳、賀駿、唐熊、朱聞韻、張克和、劉清、丁仁、鐵崖、趙世鴻、吳熊、王瞻民、葉振家、宗士福、王賢、吳瓏、許鑄、丁念先、徐曦、張澤、張爰、田恒、孫鴻、胡錢化佛、吳石公、葉渭莘、王禹襄、劉玉庵、丁竹蓀、丁六陽、廖道士等。

<sup>114</sup>參見石莉撰〈清末民初上海新興商人階層對藝術家的贊助〉一文。

(1921-)、師村妙石(1949-)等，則都是日本書畫界重要人物。<sup>115</sup>

上海因書畫名家輩出，加上不斷推出新的畫會、雅集，畫家的交流和聚會更是頻繁，甚至遠及日本。如1862年(同治元年)吳宗麟(1835-?)設“萍花社畫會”，1868年胡公壽等人的“仁壽堂雅集”，即有日本人參與。因此吳昌碩之印風透過這些書畫家結社活動得以東傳日本，是可以想見。

## 第二節 從晚清文化藝術贊助看吳昌碩作品之市場價值 及日人的購買能力

1980年美國堪薩斯大學及納爾遜博物館合辦「藝術家與其贊助人」學術會議，以「中國繪畫的社會及經濟背景」為主題，其中李渝發表〈十九世紀上海繪畫之贊助〉一文，即曾提及：

由於戰爭及殖民主義的影響，上海在鴉片戰爭後，成為主要通商口岸，而太平天國之亂也使得江南富商紛紛躲入上海，以求外人保護，到十九世紀末期，人數已超過三百萬人。<sup>116</sup>此情形下，職業畫家群集上海。楊逸的《海上墨林》一書裡，所載的畫家就有六百多個，…大官們如李廷敬、李筠嘉(1766-1828)等都大力贊助畫家。<sup>117</sup>詩人兼畫家如姚燮(1805-1864)則大量購買當代畫家的作品。<sup>118</sup>

上海由於地理環境、政治經濟影響和歷史形成等原因，各地客商在上海建立不少公所、會館。而中國自鴉片戰爭之後，中外貿易和商務活動大增，新式商業

<sup>115</sup>參見林乾良撰〈印學源流論〉一文。

<sup>116</sup>其中何惠鑑負責「中國繪畫史上的宮廷贊助」，李鑄晉負責「蘇州地區對繪畫的贊助」，高居翰負責「蘇州以外地區對繪畫的贊助」。參閱郭繼生《藝術史與藝術評論》。

<sup>117</sup>李廷敬發起主持「平遠山房書畫會」。李筠嘉字修林，號筍香，上海富紳，擁有藏書樓「慈雲樓」，主持「吾園書畫雅集」。

<sup>118</sup>參閱李渝著〈十九世紀上海繪畫之贊助〉一文。

在上海的湧現，上海商人把勢力滲入到各行業。

這些新興的商人又成立不少組織，上海逐步形成了以江浙商人為主的江浙財團，影響著上海的經濟。其中有很多商人著力於扶植書畫藝術。藝術的興衰，畫家生活是否有保障，畫家地位的上升等，其實與商人在背後的資助是有直接關係。這些贊助者經濟實力必須雄厚，而且有社會地位，方具號召力。當時上海出現幾位指標性人物。

如盛宣懷（1844-1916），1873年起以上海為中心從事洋務運動，參與經營輪船、申報、銀行、鐵路、煤礦、紡織等企業。<sup>119</sup> 盛宣懷在文化藝術之贊助上即投資創辦“海上題襟館金石書畫會”。<sup>120</sup>

另外萬青力先生曾在〈江南蛻變—19至20世紀初中國藝術史一瞥〉中說：

「以商賈為代表的新興市民階層並不僅僅是扮演著藝術贊助人的角色，而是走上前臺，直接參與藝術創作，甚至成為開派人物或藝壇領袖。」

<sup>121</sup> 這種兼有雙重社會身份的以王一亭最具代表。王一亭在推動上海藝術事業的同時，也贊助和支援一些畫家。尤其是對吳昌碩生活的照顧。

還有龐萊臣，直接培養了陸恢、張石園（1898-1959）、張大壯（1903-1980）、吳桐（1894-1953）等一批畫家和鑒賞家。<sup>122</sup> 虞洽卿（1867-1944）浙江鎮海人，名和德。李味莊則是寧波望族，雅嗜書畫，收藏甚豐。<sup>123</sup> 他們都曾贊助文化藝術。當然，商人與文人畫家的交易，不一定是現金買賣，有時甚至以交友方式，提供種種方便，而賺其作品。

除上述贊助者外，另一主要贊助群體則是日本商人。日本人習慣古典中國畫的文人樣式，十九世紀中葉，日本人開始在上海出現，1862年日本已經設立了

---

<sup>119</sup> 盛宣懷（1844-1916），江蘇武進人，字杏蓀，號次沂，別號愚齋，晚號止叟。

<sup>120</sup> 參見石莉撰〈清末民初上海新興商人階層對藝術家的贊助〉一文。

<sup>121</sup> 如鹽商對揚州畫家，徽商對新安畫家等。

<sup>122</sup> 龐萊臣（1864-1949），名元濟，字萊臣。投資中國銀行和浙江興業銀行，擁有大量的上海房地產。龐萊臣自幼嗜畫，他在南潯東柵建“宜園”。宅內藏畫之室，名曰：“虛齋”。

<sup>123</sup> 參見石莉撰〈清末民初上海新興商人階層對藝術家的贊助〉一文。

日清貿易研究所。<sup>124</sup> 清末民初，外國工廠紛紛湧現上海，日本商人則是主要的投資者之一。依據《海上墨林》記載：「徐方增（1822-1877）同治初客滬，日本人深嗜其書，購歸甚夥。」日本人堪稱中國藝術市場最早的國外買家。岸田吟香曾在 1880 年信中說：

「…每年從日本來上海的古董商人真的很多，其中最有名的為長崎的佐藤瑞岩（1833-1899）、同野口三次郎，還有其他兩三個人，聽說有一個人一年到支那支付古董錢多達十八萬元左右。一般來說，一個人帶來的錢多則二三萬，少則三四千。」

可見他們對中國書畫古董的了解與購買力，而《上海風土瀆記》中也提到，日本人十分喜愛中國的書法、繪畫、篆刻。

有些人不但收藏藝術作品，甚至具有很強的鑒賞能力。他們成為許多上海書畫家的主顧。透過購買上海書畫家的書畫作品，以推廣他們的作品。像日本畫家長尾無墨 1878 年到上海，多次拜訪胡公壽。1881 年他回日本後，即為胡公壽和張熊出版了《張子祥胡公壽先生畫譜》。

日本人贊助海派書畫家最成功，最具代表性，一般都認為是對吳昌碩的支持。除實質上購藏其作品，出版其畫冊，為其辦展覽外，其實如前所述日本學生及友人對其作品之宣傳，發揮甚大影響，因他們的宣傳除帶動吳昌碩作品之研究收藏熱之外，也讓日人以購藏其作品為流行趨向，因欲購者多，畫家可自行掌握其創作時日，乃形成並非價高即可購得，還在於交誼之深淺，故無形中抬高其潤例，甚至有預付酬金之情形，吳昌碩無生活壓力之虞，自然較其他書畫家更可安然創作。

吳昌碩的金石寫意畫原就十分受日人歡迎。日本書聖日下部鳴鶴於 1891 年（光緒十七年）到上海拜見吳昌碩，互有切磋，而河井荃廬、長尾雨山是由吳昌碩介紹方成為西泠印社” 第一代社員。之後山田正平、水野疏梅等，也都是通過吳昌碩而進入上海藝術界。由此可見吳昌碩與日本書畫界關係密切。

---

<sup>124</sup>東亞同文書院之前身。

日本書畫家崇拜吳昌碩的藝術，以致到處幫他宣傳，如日本的雕塑家朝倉文夫專程爲他塑像；日本美術家岡倉天心邀他題匾。<sup>125</sup> 日本“文求堂”、“至敬堂”、長崎“雙樹園”、大阪“高島屋”等畫廊和出版社，爭相出版其印集、書畫集，或爲他舉辦書畫展覽。

之前曾提及日本商人白石鹿叟在上海開“六三園”餐館。許多日本人到此求吳昌碩墨寶攜帶回國。包括一些日本內閣人員如日本前首相伊藤博文。一時之間，日本人「紛紛來求昌碩的妙繪，雖寸縑尺幅，視爲至寶。」吳昌碩畫展，作品大半爲日本人訂購。曾有記載稱吳昌碩「鬻書海上，忍苦耐貧。…日人之定購先生及白石畫者，歲必數千幅…」。<sup>126</sup> 以致王个穉說：

「1963年秋，參加了一個吳昌碩先生的紀念儀式。講經堂的四壁及桌上，放著吳昌碩先生的書畫篆刻作品達百餘件之多，大多是來客的私人收藏。這些作品很可能就是當時在上海的日本人向吳昌碩求得的。」

1899年甲骨文出土，引起中外蒐集夏商周三代青銅器、古玉、甲骨、秦漢時簡牘、印章、封泥、瓦當等文物的興趣，故清末民初外國人大肆收購龜甲骨片，日本人西村博、林泰輔（1854-1922）、三井源右衛門等從中國就搜去不少甲骨，而日本人對蘊含甲骨、封泥等風味之吳昌碩的篆刻也每每自動提高潤筆。<sup>126</sup> 吳昌碩篆刻之價值，有部分實因市場價格之造就。

潤筆，又稱潤格、潤例。第一代海派書畫家的潤筆，已明顯帶有市場化運作及商品經濟意識。吳昌碩創作的鼎盛期是在廿世紀初。當時主要的流通貨幣是銀圓和銅錢。吳昌碩在1911年定居上海後，1912年海派書畫的潤格就開始大幅上升，進入了一個高價位期。如1914年上海《振青書畫社書畫集》第一期即刊載吳昌碩之潤例，後來在1920年左右吳昌碩重新推出「缶廬潤格」，價格漲幅頗大，可參考「吳昌碩潤例對照表」（附表一）。<sup>127</sup> 另根據吳昌碩的一些相關論述提到，

<sup>125</sup>爲美國波士頓博物館題匾：「與古爲徒」（1912）。

<sup>126</sup>參見石莉撰〈清末民初上海新興商人階層對藝術家的贊助〉一文。

<sup>127</sup>參見薛永年撰《揚州八怪與海派的繪畫藝術》一文，缶廬潤格：衰翁今年七十七，潦草塗鴉漸不律。倚醉狂索買醉錢，酒滴珍珠論賈直。堂扁三十兩。齋扇念兩。楹聯三尺六兩，四尺八兩，

1903 年曾自訂潤格，但並未見有文字詳細記載其明細，而當時一塊銀圓約可購買 16 斤大米或訂一個月的報紙。<sup>128</sup>

吳昌碩潤例對照表（附表一）

價格 （潤例） 類別	時間	1913-1914 年（上海振 清書畫社書畫集載）	1919 年 （己未年）76 歲	1920 年 （庚申年）77 歲
堂匾		2 兩	30 兩	30 兩
齋匾		8 兩	12 兩	20 兩
楹聯三尺		3 兩	5 兩	6 兩
楹聯四尺		4 兩	6 兩	8 兩
楹聯五尺		5 兩	8 兩	10 兩
楹聯六尺		8 兩	12 兩	14 兩
橫直整幅三尺			14 兩	18 兩
橫直整幅四尺		8 兩	18 兩	30 兩
橫直整幅五尺		12 兩	24 兩	40 兩
橫直整幅六尺		16 兩	32 兩	
屏條三尺			8 兩	8 兩
屏條四尺			12 兩	12 兩
屏條五尺			16 兩	16 兩
山水			視花卉例加 3 倍。點 景加半。	視花卉例加 3 倍。點 景加半。
刻印			每字 4 兩	每字 4 兩
題詩跋			每件 30 兩	每件 30 兩
磨墨費			每件 2 錢	每件 4 錢
1.金箋加半。篆與行書一例。		2.每兩作大洋壹元四角。		

（製表：楊梅吟）

五尺十兩，六尺十四兩。橫直整幅三尺十八兩，四尺三十兩，五尺四十兩。平條三尺八兩，四尺十二兩，五尺十六兩。山水視花卉例加三倍。點景加半。金箋加半。篆與行書一例。刻印每字四兩。題詩跋每件三十兩。磨墨費每件四錢。每兩作大洋壹元四角。

<sup>128</sup>參閱王琪森撰〈海派書畫家的經濟形態和從藝方式〉一文。

清末民初幣制混亂，此對照表上相隔多年的潤格註明「每兩作大洋壹元肆角」卻沒變，一般認為吳昌碩自 1911 年遷至上海，到 1927 年在上海逝世，這十幾年中，上海的物價還算穩定。只是其潤例提高，根據陳明遠《文化人的經濟生活》一書：

「中華民國成立以後，在上海使用銀圓和國幣，十幾年間，上海銀圓幣值基本上是堅挺的，日用品物價基本上是穩定的，尚未出現後來四〇年代法幣和金圓券的通貨膨脹和物價飛漲的惡性迴圈。」<sup>129</sup>

吳昌碩作品普獲收藏價購是在其晚年，所處的時期正是物價較穩定期。職業書畫家中，吳昌碩的經濟算相當優裕的，這使他的藝術創作有較好的經濟支撐。<sup>130</sup>

十九世紀中日開放直接貿易後在上海書畫家，某種程度也受惠於日人對舊文人傳統畫的支持，十九世紀六、七〇年代，中國正積極進行改革，在此時，日本與清廷簽訂友好條約，並互設使館。日本採西化政策的明治維新，在中國也引起密切的注意。申報就曾鉅細靡遺地報導了日本改革的種種細節。然而這時的報導，多少還是以中國為中心的文化心態在看待。

中國與日本僅有一水之隔，從漢唐以來兩國間的文化經濟往來從未中斷。明末清初一度施行海禁，但在 1684 年清廷解除「遷界令」後，兩國間貿易更為頻繁興盛。<sup>131</sup> 而十九世紀下半葉的上海，更達到未有的盛況，當時因為各國紛紛在上海設租界，日本在上海的移民也直線上升。東洋事物在晚清的上海風行一時。在此之前，1863 年即有日人航駛健順號，搭載日人共五十人，以及 1867 年以考察火術為名的ガンジス號，及日本蒸汽船コスモポライト號，都是以進行貿易為主。

鑑於兩國貿易及考察活動的頻繁往來，清廷於 1871 年與日本建立日清修好條規，1872 年首先設使館於香港、福州、上海，1873 年上海進一步升格為總領事館。上海當時名符其實成為中日文化經濟交流的中心。《絳芸館省身日記》記

<sup>129</sup> 國家指定的幾大銀行發行的紙幣。

<sup>130</sup> 參閱王琪森撰〈海派書畫家的經濟形態和從藝方式〉一文。

<sup>131</sup> 遷界令禁止臨海五省省民入海。

載了晚清作者在上海的日常生活及交遊活動，其中就曾提及包括胡公壽、任伯年、高邕等上海知名書畫家。<sup>132</sup>

日本人當時在上海經營的商店多兼營旅館，有“田代屋”（1868）、“木棉屋”和“崎陽號”，後兩家商店還常在《申報》上刊登廣告。<sup>133</sup> 可見當時兩國貿易情形之蓬勃。在《墨林今話續編》中提到「松浦精鑒」的日本古董商人松浦永壽，1872年就曾訪上海購買書畫。期間並拜訪長崎畫家安田老山、及上海的畫家張熊、胡公壽等人。

岸田吟香在1880年給友人信中也提到日人對中國書畫古董的購買力與其經濟利益。<sup>134</sup> 上海書畫家與日人的文化交流，均與此有關。《青灣茗醺圖誌》中序文為胡公壽、張熊等上海書畫家所作，此誌詳細記錄每一席席主、參與人、觀賞的書畫及使用的茶具等，提供古物的席主，也都冠以“玩古堂”、“暢春堂”、“成古堂”等古董商店的堂號，日人以其豪邁的購買力，加上十九世紀下半葉上海特殊的文化氛圍，對中國書畫展現出獨立品評的自信。至少《申江名勝圖說》即說明：「（日本）…其國中大抵好書畫嗜金石，士大夫家收藏既富，能別其真偽品，其高低苟當其意，雖片石寸縑，千百金亦所弗吝，必購歸之…」。

### 第三節 晚清留日風潮與中日留學生及旅日書畫家之文化交流

---

<sup>132</sup>現藏於上海圖書館無名氏所著。

<sup>133</sup>「田代屋」是以進口日本漆器及陶磁，特別是肥前有田燒為主。「田代屋」的主人田代源平，本名友永源平，肥前有田人，精於漢學，後入田代家，改名田代源平。受到族人田代慶右衛門鼓吹海外發展論的影響，到上海視察商情，見到日本陶器在海外的受到歡迎，因此渡滬開「田代屋」。

<sup>134</sup>岸田吟香，日本岡山縣人，少壯時入昌平精溪和藤森天山之門學習漢學，且結交藤田東湖及大橋訥庵等憂心國事的幕末志士。吟香不只是一位新式的實業家，致力於開發各式各樣產業，他還是日本最早發行的新聞報紙之一《東京日日新聞》之創辦者、日本最早的戰地記者、及廣告業的先驅等。

中日甲午戰爭之後中國戰敗，西化運動之主張甚囂塵上，張之洞(1837-1909)的「中學為體，西學為用」論點，以及「西書甚繁，凡西學不切要者，東人已刪節而酌收之」、「取徑於東洋，力省效速」等說法，引發了留日風潮，中國留學生基於時效性選擇到日本學習西方經驗，民國初年曾出任北大校長的蔣夢麟曾如此形容：

「日本對帝俄的勝利，更使中國的西化運動獲得新的鼓勵，…東京已經成為新知識的中心。…許多人相信：經過日本同化修正的西方制度和組織，要比純粹的西洋制度更能適合中國的國情，因此他們主張通過日本接受西洋文明。」<sup>135</sup>

在此中日文化勢力逆轉及很多畫家具留學日本經驗的背景下，使得晚清中日文化交流異常蓬勃。

為何有此聲勢浩大的留學熱潮呢？最根本的動力在中國知識分子，要求向日本學習以振興國勢之願望。再其次就是清政府提倡和鼓勵赴日留學之政策。尤其1905年決定停止科舉之後，留學成了知識分子的重要出路。從留日到西化到勤工儉學（1917），清政府的鼓勵政策是官費、自費並舉。而日本政府又主動吸引中國留學生，以擴張在華勢力，日本人1898年在中國開設的福州“東文學社”，1899年天津“東文學堂”，1901年北京“東文學社”，主要就由日本教習向中國學生講授日語。當然留學日本另一重要原因是留學日本有地理相近、交通方便、文字習俗相似等便利。

清政府最早在1896年選拔13名學生赴日留學。到1905、1906年之間，中國留學日本人數卻猛增至八千多人，這些留學生在1911年辛亥革命前後則爭相回國報效，留日學生人數才暫減。留日學生學習的專業非常廣泛，應有盡有，涵蓋政治、文史、外語、師範、軍事、理工、農醫、商業，乃至音樂、美術、體育。其中又以學文科佔多數。

---

<sup>135</sup>參閱賴毓芝著〈伏流潛借：1870年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉。《美術史研究集刊》，第14期，2003，p. 166。及參見蔣夢麟著《西潮》。台北：世界書局，1974，p. 62。

留日學生在適應日本生活和學習日語階段即進行大量中日文化交流活動，他們將西方和日本的新思想、新文化、新知識，透過辦報辦雜誌及編譯出版書籍等方式廣泛傳播。對於啓迪當時中國民智影響極大。大量翻譯日文書籍推動了中國的文化教育及印刷出版事業的發展。

除留學生外，清末戊戌政變的失敗，清政府爲形勢所迫，興學校、改官制、練新軍等新政，急需借鑒日本經驗。清末民初正是日本的江戸時代後期及明治時代，江戸時代（1603-1867）德川家康在江戸建立的幕府政權，對內抑制藩侯，集中大權，1867年第十五代將軍德川慶喜被迫還政天皇，幕府時代結束，而開始明治時期，明治時代（1868-1912）日本組成新政府，廢藩置制，開始明治維新，勵志圖強，因此就有不少中國官員、學者赴日取經，留下了中日文化交流的記錄。

他們從各方面、多角度觀察描述日本，豐富、加深對日本的認識。針對這段歷史，日本早稻田大學教授實藤惠秀曾指出：

「日本人到中國當教師，從明治三十年代（1897-1907）開始流行，其盛衰與中國學生負笈日本留學盛衰之勢成正比。」<sup>136</sup>

實藤惠秀之《中國人日本留學史》也詳述了1896-1937年間留學日本運動的緣起及演變，留日學生就讀學校、課程，留日生活及當時文化與政治活動等，不可避免的也論述清末革命份子及日本維新派的組織、活動。蔣夢麟也曾對當時上海的情形有一連串的觀察與敘述：

「浙籍學生在東京出版了一個定名《浙江潮》的月刊。這個雜誌因為攻擊清廷過於激烈，以致與若干類似的雜誌同時被郵政當局禁止寄遞。但是日本政府卻同情中國留學生的革命運動，因此這些被禁的雜誌仍舊不斷地從日本流入上海租界，因此上海就成為革命思想的交易所。」<sup>137</sup>

「清末上海曾經是我國革命份子文化運動的中心，中國的知識份子和革

<sup>136</sup>參見實藤惠秀著，譚汝謙、林啓彥譯《中國人留學日本史》。香港中文大學出版社，1982，p. 40。

<sup>137</sup>參見蔣夢麟著《西潮》。台北：世界書局，1974，p. 53。

命領袖，躲在上海公共租界和法租地，可以享受言論自由和出版自由。政治犯和激烈份子在租界裡討論，發表他們的見解，思想自由而且蓬勃一時。」<sup>138</sup>

明治初期，日本為加快經濟發展，曾不惜重金雇請外籍專家學者培養科技文化人才，其中包括不少中國人。黃遵憲在《日本國志·物產志》中記載：

明治七年，日本勸業寮創編《紅茶制法》一書，頒佈諸府縣，民間始有學製者。次年，日本駐中國上海領事館特聘我國人二名，於肥後之山鹿、豐後之木浦等處學製，而未能得法。又遣委員多田元吉往湖北、江西、安徽等處，學習栽培、製造諸法，並購覓良種齎歸。其後日本三井銀行與一西商，又延聘華人四十餘名，于近江大津郡製造。

明治初期到日本的華僑，不乏文人畫家或從事書籍文化用品經營者。如廣東南海人馮鏡如（?-1913）在橫濱創立文經商店，又名文經活版所，專營外國文具和印刷事業；浙江慈溪人馮澐（生卒年不詳），以工書客居日本；江寧人王治梅（生卒年不詳）、嘉興人陳曼壽（1823-?）都因工書善畫客遊日本；浙江寧波人胡小蘋（1817-1862），工書善醫，長年旅居日本；浙江嘉興人葉煒（1763-1821），字松石，初至日本東京教授漢文，擅長詩文書畫，以為日人作書畫為生，日本文學家永井荷風即曾提及家中掛有葉松石之作品；羅雪穀（生卒年不詳），則專門傳習書畫等。

另有浙江王仁乾（1853-?）、王治本（1835-1907）等兄弟自明治初期開始，即長期旅居日本，或經商、或專論詩文，或與日本文人、學者、政界人物的交往。這些旅日之書畫家在晚清中日藝文交流活動中異常活躍。<sup>139</sup> 王仁乾，字惕齋，明治初年赴日，明治十年在淺草黑船町擁有“凌雲閣”，主要經營書店，專售漢籍和文具。

王治本，字黍園，別號夢蝶道人，1875年受廣部精的邀請到日本，先在“日

<sup>138</sup>參見註 137，p. 65。

<sup>139</sup>參考自馮自由撰《華僑開國革命史》，《華僑與辛亥革命》。中國社會科學出版社，1981，p. 32-33。及李筱圃著《日本紀遊》，p. 6。實藤惠秀《近代日中交涉史話》。春秋社，1973，p. 122。

清社”教授漢文，並為漢文雜誌撰寫文章，後創立詩社“聞香社”，與日本文人學者廣為交遊，因他熟悉日本，1877年中國第一屆駐日公使團赴日時，被聘為臨時隨員。<sup>140</sup> 1898年日人創“善鄰譯書館”，專門翻譯西洋諸書為漢文書籍，王治本即被聘作「校正刪潤」工作，當時日本主筆有重野成齋（1827-1910）、岡千仞（1833-1914）等人。

王仁乾于詩文書畫具有一定素養，日本明治時代，漢學雖被冷落，但對日本文人而言漢文仍為其必備的素養，王仁乾與日本文人的交往，據史料記載，曾作書贈與大河內懸於其書齋。<sup>141</sup> 1884年，岡千仞遊歷中國，王仁乾即曾陪同遊覽蘇杭等地，岡千仞該次遊歷，除上海、蘇杭一帶外，還北上天津、北京，南下廣州、香港，前後歷時一年，所得遊記約六萬字，總題名為《觀光紀遊》，分為《航滬日記》、《蘇杭日記》、《滬上日記》、《燕京日記》、《滬上再記》、《粵南日記》六卷。<sup>142</sup> 1898年汪康年赴日考察報務，王仁乾也曾透過蔣黼建議汪康年：「岸田吟香，前在滬開藥善堂者，居東京銀座二丁目，如暇，可訪之，文雅之士；文人龜谷省軒（1838-1913）、島田重禮（1838-1898）、重野安繹（1827-1910）皆有名人，亦可訪之，其所居可詢之岸田氏。」1899年，他曾請汪康年協助其友人吾妻兵治（1853-1917）等人譯成的中文書籍《大日本維新史》、《戰法學》、《國家學》諸書在上海銷售。<sup>143</sup> 同年也曾介紹朝日新聞社的記者為羅振玉所編《農學叢書》提供譯稿。<sup>144</sup> 王惕齋在日本期間，當時中國赴日本考察者，如汪

<sup>140</sup>廣部精，號鹿山，著名漢學家，1875年創辦漢塾“日清社”，並編輯《日清新志》、《寰海新報》等漢文雜誌。

<sup>141</sup>原高崎藩藩主源輝聲（1848-1882），初名輝照，號桂閣，祖居大河內，故又稱大河內輝聲或源桂閣。1871年，廢藩置縣，高崎被併入群馬縣，輝聲卸官歸鄉，以廣交文士、吟詩作文自娛。他在與中國文人交往時，寧願進行筆談，以留下墨蹟作為紀念。這些筆談紀錄，被整理成冊，統稱《大河內文書》，分別記載了1877-1880年與公使館成員以及其他訪日中國文人的近500次筆談；《黍園筆話》17卷，記載了1880-1881年與王治本的141次筆談。《書畫筵》1卷，為與中國書畫家談書法、繪畫時的記錄。

<sup>142</sup>岡千仞（1833-1914），字振衣，號鹿門，原仙台藩士。精通漢學與西學，明治維新後，曾任修史館編修官，東京府書籍館幹事等職，後因對藩閥專制不滿而辭官辦塾，以教導學生及著述，前後有“弟子三千”，著述達三百餘卷。當時駐日公使何如璋、黎庶昌以及其他使館成員，曾遊歷日本的文人王韜等均與其有密切交往。

<sup>143</sup>參見《汪康年師友書劄》第1冊，p. 49。

<sup>144</sup>參見〈植漆法附記〉，《農學叢書》第1集，第7冊。

康年（1898）、羅振玉（1901）、繆荃孫（1903）、吳蔭培（1906）等人，都曾得到他的照顧。其中自然包括吳昌碩交遊之友人同道。

王治本自1875年到日本後，即與源輝聲有所交往。與使館成員也多所接觸，進行了許多中日文化交流。1883年王治本在北海道函館不僅展示詩文書畫的才能，還秀篆刻，受到了當地文人歡迎。王治本遊日本期間，應各地文人雅士之邀請，為其題書作畫、潤筆修刪詩文。這也是明治時期旅日文人與日本人文化交流的方式及謀生的方法之一。王治本於日本二十餘年，所作詩文、書畫作品至今尚為日本各地人士收藏。<sup>145</sup> 是研究明治初期在日本的中國文人與日人文化藝術交往的寶貴史料。

十九世紀中葉，上海的書畫名流，想旅日賣畫，或將畫銷售至日本者，都各自尋求管道網絡，其中周閑（1820-1875）就透過名倉予何人（?-1901），兩國互有跨海旅居之書畫家，安田老山算是最早旅居上海的日本人之一，1872年岡田篁所到上海旅遊期間，安田老山就為他介紹胡公壽等上海書畫家，岡田篁所還與松浦永壽一起去拜訪張熊。<sup>146</sup>

岡田篁所到上海，由湯韻梅作陪外，還拜訪很多上海及蘇州當地的收藏家及文人，包括在長崎結識的陳子逸以及蘇州文人蔣子賓，翁東谿等人。竹添進一郎（1842-1917）的《棧雲峽雨日記》即為此行作記，此日記還有伊藤博文（1841-1910）題字，李鴻章（1823-1901）、俞樾、及上海敬業書院鍾文烝（1818-1877）作序，高邕、楊峴、薛福成（1838-1894）、曾紀澤（1839-1890）等人都有跋文。

長崎是日本鎖國期間唯一開放的港口，所以和中國江浙區域往來密切，尤其

---

<sup>145</sup>據實藤惠秀 1965 年通過《朝日新聞》徵集統計，日本國內至少有 38 人收藏有王治本各類作品和資料。

<sup>146</sup>名倉予何人在記錄其 1862 年歷史性上海之行的《海外日錄》中即載「六月二十六日好天氣已牌新北門二至リ、劉文匯ト會晤ス。知府周存伯、其舊ニヨツテ書及畫ヲ余ニ送ル。午牌寓所ニ歸ル。」可見周閑與名倉予何人乃為舊識，名倉予何人至上海，周閑還特別托劉文匯送其書畫給名倉予何人。岡田篁所，名穆，精醫理，兼工詩字。《滬吳日記》二月二十九日條即記載：「…獨訪安田老山。適永島淇東來會，共伴老山，訪文墨諸人，其妻紅楓亦隨。先訪畫家陸靜濤不遇次訪胡公壽…」。

吸引中國書畫家文人東渡前往，南畫發展即與這些旅日中國書畫家關係密切。透過長崎與上海這兩個有點類似的異國都會，大至整個留學風潮的影響，小至一個城市早期旅居異國書畫家的經營，在晚清民初就已慢慢呈現其澆灌的成果，這也是帶動中日書法篆刻藝術交流持續發展之潛因。

#### 第四節 晚清報刊、出版業之發展及影響

我國最初的報紙叫做《邸報》，其性質類似政府公報，僅屬於官方向各地傳報朝廷詔令章奏等消息。刊載之事非一般人民所能參預，發行量也不廣。1858年（清咸豐八年）香港的《中外新報》，則是我國第一家日報。1861年上海的《上海新報》，才是我國出版的第一家中文報紙。

晚清陸續出現外國人出資，中國人主筆的報紙。當時辦報動機是宣傳教義、介紹新知、謀求利潤。中日甲午戰敗後，知識份子紛紛起來辦報。利用報紙啓迪民智、形成輿論、推動革新。一時政論性報紙蓬勃發展。短短幾年即出現 1895 年的《中外紀聞》（創刊於北京）、《強學報》，1896 年的《時務報》（創刊於上海），1897 年的《知新報》（創刊於澳門）、《湘學報》（創刊於長沙）、《集成報》（創刊於上海）、《農學報》（創刊於上海）、《經世報》（創刊於上海）、《萃報》（創刊於上海）、《實學報》（創刊於上海）、《新學報》（創刊於上海）、《求是報》（創刊於上海）、《國聞報》（創刊於天津）、《渝報》（創刊於重慶）、《蒙學報》（創刊於上海）、《通學報》（創刊於上海）、《譯書公會報》（創刊於上海），1898 年的《嶺學報》（創刊於廣州）、《湘報》（創刊於湖南）、《嶺海報》（創刊於廣州）、《時務日報》（創刊於上海）、《無錫白話報》（創刊於無錫）、《蜀學報》（創刊於成都）、《女學報》（創刊於上海）、《中外日報》（創刊於上海）、《時務日報》（創刊於上海）、《工商學報》（創刊於上海）、《清議報》（創刊於日本橫濱）、《格致新聞》（創刊

於上海)，還有 1900 年的《中國日報》(創刊於香港)、《亞泉雜誌》(創刊於上海)、《開智錄》(創刊於日本橫濱)、《譯書匯編》(創刊於日本東京)，1901 年的《國民報》(創刊於日本東京)、《教育世界》(創刊於上海)，1902 年的《新民叢報》(創刊於日本橫濱)、《大公報》(創刊於天津)、《新小說》(創刊於日本橫濱)，1903 年的《湖北學生界》、《浙江潮》(創刊於日本東京)、《繡像小說》、《國民日日報》(創刊於上海)、《中國白話報》(創刊於上海)、《女子世界》(創刊於上海)等，以在上海及日本發行爲多。

一般而言，啓迪民智的報刊，係以報紙與雜誌爲兩大支柱；雜誌因爲發行的日期間隔較長，得以比較深思熟慮，較具深度報導。我國最早的雜誌是「新民叢報」，其後則是「民報」月刊。最早用「雜誌」稱呼定期刊物則是民國前八年商務印書館出版的「東方雜誌」。晚清報刊、出版業即因這種時代背景而呈現百花齊放的蓬勃氣氛。

同治年間，多項不平等條約已訂立，對外接觸日趨頻繁，西方的鐵路、電報、等現代科技隨著門戶開放而引進，甚至西方政治、民主思想觀念也慢慢移入，這些新興事物透過文化傳播在擴散，於是 1872 年（同治十一年），英國商人美查 (Ernest Major)，在上海創辦《申報》。但隨外來文化的崛起、開放思潮的深化，1884 年（光緒十年），其屬下的點石齋書局就出版了《點石齋畫報》。

《點石齋畫報》正式發刊於 1884 年 5 月 8 日，畫報是旬刊，以連史紙石印。發刊「序文」中明確指出：「取各館新聞事跡之穎異者，或新出一器、乍見一物，皆爲繪圖綴說，以徵閱者之信」，因此《點石齋畫報》是根據《申報》之新聞，加以圖像化，讓讀者一目了然。(圖 63)

其價值取向和對事件的態度與《申報》頗相類似。主要由“奇聞”、“果報”、“新知”、“時事”共同構成。是了解清末地方政治史、社會史的重要參考；它還記錄了清末各種民俗、文化活動，保留許多有歷史沿革、時代特色之生

活文化風貌。<sup>147</sup>

照相術在清同治光緒年間傳入中國，清末民初，有正書局等開始用珂羅版印製碑帖、法書墨跡，得以廣泛流傳。<sup>148</sup> 出版業、古書業與民國學術變遷之間，有著極深的關係。影像複製的革命也使得畫譜類書籍的出版及消費蓬勃興盛，1878年申報主人購買了手動石版印刷機，運用化學方法將圖像轉移到圖版，這種複製方法忠實原作且成本低廉，確實改變了圖像及藝術品的複製、流傳、及消費、生產。也使得上海書畫家與申報館關係更密切，同時改變一般對藝術品的討論方式。<sup>149</sup>

晚清報紙、雜誌大行，使得讀者階層明顯下降。而《點石齋畫報》接受對象偏向一般大眾。所以文字、圖像有時難免誇張。對“新知”的渴求，是閱讀畫報之動力，也是畫報之賣點。“新知”之介紹，也反映出西學東漸風氣的盛行。“奇聞”、“果報”的內容則是為迎合大眾趣味，對於“時事”，報導許多晚清之國家大事及政治危機。如〈西商集議〉、〈越事行成〉等。（圖 64、圖 65）

《點石齋畫報》前後刊行十四年，共四千多幅圖畫。繪圖人主要是吳友如（約 1840-1893）等人，採傳統白描手法，並附文言文說明文字。扼要勾勒出晚清下層社會百相、常民生活之縮影。顯現畫家們所敏銳察覺到上海等地的一些新事物正在萌生，另一方面畫家也報導許多晚清之國家大事及政治危機，想用圖畫逼出改革。這些新聞畫報之特色，是寫實、想像和批判。<sup>150</sup>

由於《點石齋畫報》地處上海租界，又是十里洋場的中心，吳友如主持《點石齋畫報》直至 1890 年，他離開點石齋獨立辦了《飛影閣畫報》。1893 年初，他又另外辦《飛影閣畫冊》。內容則已完全轉到「純藝術」方面。因《點石齋畫報》之影響，此時期之新聞出版界，出現很多同類型之畫報，《點石齋畫報》、《醒俗畫報》、《飛影閣畫報》、《瀛寰畫報》等不但介紹新知，前兩報還記錄晚清政治

<sup>147</sup>參見莊吉發撰：五彩繽紛的新聞畫報——《點石齋畫報》的時代背景。

<sup>148</sup>狄平子辦有正書局，專門影印宋元以來之書畫法帖，定名《中國名畫集》。

<sup>149</sup>參閱賴毓芝著〈伏流潛借：1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉，《美術史研究集刊》，第 14 期，2003，p. 215。

<sup>150</sup>參見洪德麟撰：庶民生活的活見證——介紹《點石齋畫報》。

社會實況，畫家均深刻之描繪與批判，展現了當時人們的社會批判意識相當犀利。<sup>151</sup>

另外 1885 年出版之《點石齋叢畫》則證明十九世紀下半葉浮世繪版畫在上海流通之事實，其「集海內名流」之作，發現很多圖版其實來自葛飾北齋（1760-1849）《唐詩選畫本》、谷文晁（1763-1840）《日本名山圖會》，小田海僊（1785-1862）《海僊十八描法》等日本插繪書及畫譜。而對於這些日本圖像之採用，編者還運用以印章形式提點符合中國的主題、品味及脈絡。有趣的是，就十九世紀下半葉的文化藝術潮流而言，即使在最開放的國際都市上海，中日間有意識的文化交流事實上還是以詩詞唱和與文人傳統書畫為主，由上述《點石齋叢畫》編輯如何改寫浮世繪版畫以充中國畫的例子證明中國中心的文化心態還是上海中日文化交流的主流。

綜觀當時報刊出版業的發展，因為照相術的引進，擴展了書畫家畫集、印譜流通切磋之層面與範圍，而對一些收藏家之精品，新式的印製已比傳統的勘校刻版方便多，這些都足以豐富書畫家之視野，提供他們創作的養分，而《點石齋畫報》的刊行方式，某個層面而言，還可視作另類的藝術贊助，提供上海書畫家作品發表的舞台及技藝切磋之平台。

吳昌碩 1911 年以後定居上海，這時的中國正是革命前夕，正是留日學生紛紛歸國之際，也正是報刊發行最蓬勃之際，回顧上海當時情況，千變萬化，上海人的心情錯綜複雜，或許這種背景下，這批經歷過太平天國、鴉片戰爭的書畫家，只能放情詩文，靜觀其變，或未可知。也就如此反更熱絡了中日文化藝術之交流，為吳昌碩之印風東傳日本發展延續預作鋪陳。

---

<sup>151</sup>參見王汎森撰：深刻的描繪與批判——《點石齋畫報》的時代意義。

## 第五章

### 結論

依據現有部分信實的史料雖可證當時交流情形，但關於吳昌碩過世以後其印風之延續與發展，均只見零星之報導性史料，尙未有堅實的互參互證之研究，畢竟要歸為史，一世紀分歧仍多，似乎還不到能積澱、融消、辨析出清晰的歷史判斷，乃至結穴。

不同之歷史哲學觀，導致不同之結論，站在史的脈絡而觀，吳昌碩印風在清末民初得以東傳日本發展延續，在整個美術史上究有多大意義？李渝認為：「風格的承接不是改朝換代，此起彼落，而是傳統的延伸、蛻變和擴進」，吳昌碩之印風雖靠其友人、弟子之推薦，而實際上他這些學生投入其門下時，在各自的領域幾乎均小有名氣了。<sup>152</sup> 若認為吳昌碩因擔任西泠印社社長之位，所以有機會獲得日人之推崇，但依據記載，日人日下部鳴鶴、長尾甲、河井荃廬等人與他交遊時，他尙未任西泠印社社長，長尾甲、河井荃廬還因他推薦入社。<sup>153</sup> 相信同屬東方文化的日本，自然更能領會吳昌碩書、印中文人元素之美。吳昌碩之篆刻，受日人之喜愛及推崇，其重點應在章法印風，而非其技巧，可證之于吳昌碩晚年有些篆刻作品，就其自己之跋文或弟子之記述，很多都是由其自書印文，再由弟子或其次子吳涵（1876-1927）代刻，其邊款也坦然述之，但購藏之日人仍趨之若鶩，毫不受影響。

「道德論」一直是中國畫論裡很難規避的觀察。<sup>154</sup> 而站在北京京城的觀點，

---

<sup>152</sup> 參閱李渝《族群意識與卓越風格》。台北：雄獅出版，2001，p. 156。

<sup>153</sup> 吳昌碩任西泠印社社長為 1913 年，認識日下部鳴鶴為 1891 年，河井荃廬投于門下為 1900 年，認識長尾雨山為 1903 年。

<sup>154</sup> 「中國畫論裡一直有一種道德論佔優勢，畫家要游於藝，要養出胸中寬快，脫去塵濁，成為『格高而思逸』的完美的倫理人，…古代的人格論，到了現代，換成民族主義和社會意識，仍是

貶抑上海包括文學、藝術、和戲劇的價值，則是當時審美觀點的現實。<sup>155</sup> 觀察與現實中，在一片反日風潮下吳昌碩似乎尋到平衡點及他自己的處世之道突圍而出。誠如他在過世那年重九所作之登高詩：

「書畫篆刻，供一爐冶。詩通性情，浪仙東野。竹頭木屑，不風不雅。負腹者何，類將軍者。離亂紀年，友朋陪學。罵當師承，贊浮瀑瀉。飲水銘瓢，安聾作啞。壽比南山，悠然見也。」

爲自己下了註解。生命體悟後的吳昌碩，對時局之憂心，最後以超越朝代、國界，不故步自封，亦不平章、月旦時勢，專心於丹青印藝。

綜觀吳昌碩藝術創作歷程中，深刻影響他以致具有決定作用的因素不外三方面，即師友、傳統及生活。<sup>156</sup> 清代因考據之風，強調臨摹，講求精確。他既不標榜創新，亦不死守傳統。「不薄今人愛古人」是他的態度，順勢而走，天趣渾成。當時康有爲（1858-1927）、陳獨秀（1879-1942）等人認爲中國的美術走入衰落，然而仍有學者不這麼認爲，所謂「國運衰微」，並不代表藝術時代的衰微。

「金石派畫家」中趙之謙與吳昌碩分佔前後期的代表畫家，均先以書聞名，再兼及篆刻。然而上海書畫界之後的「市場的取向」、「文人的定位」都部分說明爲何「金石派畫家」沒能繼續往前發展，「金石派畫家」與「海派畫家」並不完全對等，却有太多的重疊處。吳昌碩在繪畫上或許偏重傳統文化體系及其自身繪畫經驗的探討，與及重新思考如何銜接傳統與現代間之鴻溝，但其書法、篆刻則未必，秦權碑版、金石甲骨、石鼓漢磚等，一直是他篆刻創作的活水源頭，不像繪畫被認爲失卻原創性。

十里洋場，靠資訊吸收新知，也靠資訊揚名。清末民初局勢原就複雜，而上海十里洋場更形複雜，當時藝文交流圈，另有一個頗堪玩味的情形是文人、雅士、

---

道德主宰藝術，不讓繪畫追尋自己的前途。」參見李渝《族群意識與卓越風格》。台北：雄獅出版，2001，p. 155。

<sup>155</sup> 「…通稱這種『租界心理』爲『海派』；與『海派』相對的作風則叫『京派』，『京派』崇尚意義深刻的藝術，力求完美。上海是金融的海洋，但是在知識上卻是一片沙漠。」此論點參見蔣夢麟著《西潮》。台北：世界書局，1974，p. 192。

<sup>156</sup> 參見梅墨生編著，《中國名書家全集 16 吳昌碩》。台北：藝術家出版社，2003，p. 65。

書畫家、收藏家所織成之綿密交流網絡，兒女親家忒多，如羅振玉與王國維、吳大澂與沈樹鏞、吳大澂與袁世凱、趙之謙與葉恭綽（1881-1968）之兄等，這些人確都在吳昌碩之交遊圈，透過此類似書畫家結社之網絡，加倍放大其流通範圍，對吳昌碩作品之推介，確有助益。<sup>157</sup>

藝術史的研究，除分析解釋藝術作品，認明藝術創作材質、技巧外，亦同時研究藝術家及藝術作品之時空背景，俾便指出藝術作品的時代意義。<sup>158</sup> 吳昌碩印風的影響，及晚清中日書法篆刻藝術交流之發展，對台灣篆刻藝術發展是否有影響？當時臺灣篆刻分為「和風篆刻」及「中國傳統印風」，因周凱（1779-1837）、呂世宜（1784-1868）、郭尙先（1784-1832）、謝瑄樵（1811-1864）等人之影響，偏浙派印風。1907年（光緒34年）日下部鳴鶴曾為板橋國小的前身書寫「枋橋建學碑」，日下對當時日本書風影響頗大，日下於1891年認識吳昌碩，即鼓勵當時日本書畫家學習吳昌碩之書風、印風。楊守敬等人之書風，及吳昌碩之印風影響，可能更早透過日人在日治時期就已傳到台灣並產生影響。

探討晚清中日書法篆刻藝術之交流發展，就臺灣美術承接中國書畫傳統之議題探討，除一般所探討「閩習」及渡海書畫家、篆刻家來臺後之影響外，透過多重渡引，將有更寬廣、更具時代意義的觀察。

總而言之，本文雖未就吳昌碩之作品研究或評論整理出完整的風格演變史，

<sup>157</sup>王國維之子娶羅振玉之女，原是兒女親家，世代交好，卻因王國維之子過逝，兩家產生嫌隙。吳大澂之子娶沈樹鏞之女，沈樹鏞（字韻初）咸豐九年（1859年），考中舉人，官至內閣中書。沈博學多才，對秘笈、書畫、金石、碑帖研究頗深，尤以碑帖最負盛名。家中收藏極其豐富，沈樹鏞的才華不僅表現在對金石的收藏上，他的書法造詣也非同一般。沈樹鏞病逝，其中三箱碑版轉到《老殘遊記》作者劉鶚手中。吳沈雙方都是有名收藏家，故日後吳湖帆得以盡覽兩家收藏。吳大澂之女嫁與袁世凱長子袁克定。趙之謙之女嫁與葉恭綽之兄為繼室，即成為葉公超之繼母，葉公超其年尚幼，故有說葉公超書法涵養，得利於叔父葉恭綽之教誨，但繼母家學淵源之影響亦不少。

<sup>158</sup>藝術史學家郭繼生說：「藝術史學家的任務試著去分析解釋藝術作品，其研究的方法是：一、認明藝術作品所使用的材料及技巧。二、研究藝術家及藝術作品產生的時代及地域背景。三、指出藝術作品的功用及其對當代人之意義。…總而言之，藝術史的目的，乃是探討藝術品在歷史裡所扮演的角色。藝術品當然免不了受歷史時空的限制與影響，但藝術品完成後，就變成了構成歷史的一個單元。…藝術史雖然不是歷史的全部，卻顯然是歷史不可分割的一部分，和社會史、政治史、經濟史比較起來，藝術史提供了我們對人類文化遺產更為具體的經驗與瞭解的機會。」又說「研究藝術史不只是欣賞，鑑別真偽，或等而下之被目為玩物喪志，而是藉著嚴肅的治學態度及方法，探討藝術史與社會史及經濟史間的關係。」參見郭繼生撰〈「八代遺珍」特展及中國繪畫討論會〉，《藝術史與藝術批評》。台北：書林出版有限公司，1998，p. 296-297。

但相信用政治背景、歷史意義觀點切入，在政治、歷史背景串聯之後，應可提供其書法與篆刻在藝術史裡更豐富的解釋。吳昌碩印風在日本有其地位，其發展延續，對整個中國美術的努力是否有意義，還未可見。<sup>159</sup> 姑不論吳昌碩篆刻在國內所啓發之影響，但吳昌碩之篆刻受日人之喜愛，印風得以東傳延續發展是實，所有的主客觀因素，並進而帶動晚清中日書法篆刻藝術之交流，至於在日本的影響，及對台灣美術史中篆刻藝術之影響，所謂後之視今，猶今之視昔，其發展在整個美術史的價值，將在歷史篩汰中去得到定位，而透過這些成因之析論，博與約、通與專中，自有撿擇，其在中國近現代美術史的客觀面貌也得以更清楚的呈現。<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup>2001年12月17日於上海舉行的「海派繪畫國際研討會」，美國俄亥俄大學東亞美術史沈揆一教授發表〈論地域性中的民族性：江南金石畫派的對現代性的回應〉一文，指出「吳昌碩一生堅持治印、書寫石鼓文，使其能更自然、隨意地將金石效果融入其中。在時代的風雲際會中，吳昌碩試圖喚回文人畫的傳統，注入他從金石書法所汲取的生氣，故吳昌碩的金石氣被看成是傳統水墨畫家為保存、復興文人畫傳統所作的最後一次掙扎與拼搏，吳昌碩不可避免地成爲一個悲劇性的失敗者。」但會中持不同論點之學者，一一提出不同看法，而帶動研究近現代中國美術史一場頗具價值的思辯。

<sup>160</sup>史學家余英時說：「史學與時俱變，史學家的解釋也往往互有出入，那麼歷史究竟有沒有客觀性呢？…史學家從各種不同的角度來觀察歷史，只有使歷史的客觀面貌越來越清楚。…中國傳統學術中早已接觸到博與約、通與專的問題。章學誠（1738-1801）說：『宇宙名物，有切己者雖錙銖不遺，不切己者雖泰山不顧』」。參見余英時撰〈中國史學的現階段：反省與展望〉一文，1979年4月21日中國時報副刊。



圖 1 丁敬刻「采菊東籬下悠然見南山」  
、「落華書屋」白文印



圖 2 鄧石如刻「一日之跡」朱文印、  
「嚶城一日長」白文印

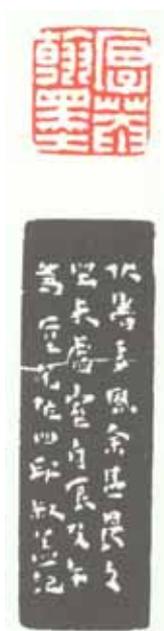


圖 3 錢松刻「厚菴翰墨」  
白文印



圖 4 徐三庚刻「聖石」、「延陵季子之後」朱文印  
、「鄔兆年穗知父所得金石」白文印





圖 8 吳昌碩刻「千尋竹齋」白文印



圖 9 吳昌碩刻「吳俊卿」白文印



圖 10 趙之謙刻「續谿胡澍川沙沈樹鏞仁和魏錫曾會稽趙之謙同時審定印」白文印



圖 11 吳昌碩刻「餘杭褚德彝吳興張增熙安吉吳昌碩同時審定印」白文印



圖 12 趙之謙刻「滄經養年」白文印



圖 13 吳昌碩刻「明月前身」朱文印



圖 14 吳昌碩刻「當湖葛楹書徵」白文印



圖 15 吳昌碩刻「平湖葛昌粉之章」白文印



圖 16 吳昌碩刻「穀羊臨古」朱文印



圖 17 吳昌碩刻「道在瓦甃」朱文印



圖 18 「道在瓦甃」朱文印之邊款



圖 19 吳昌碩刻「既壽」朱文印



圖 20 吳昌碩刻「倉石道人珍祕」朱文印

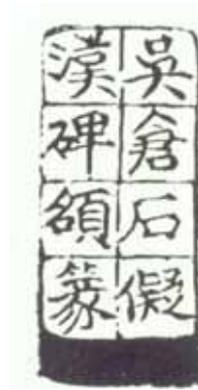


圖 21 「倉石道人珍祕」朱文印之邊款



圖 22 吳昌碩 75 歲臨寫石鼓文

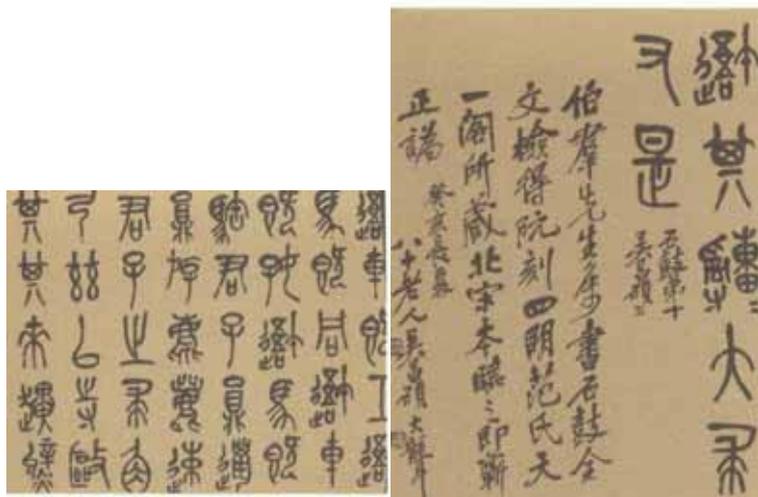


圖 23 吳昌碩 80 歲臨寫石鼓文



圖 24 吳昌碩刻「長樂」朱文印



圖 25 吳昌碩刻「吳人」白文印



圖 26 吳昌碩刻「美意延年」白文印



圖 27 吳昌碩刻「學心聽」白文印



圖 28 吳昌碩刻「缶廬」朱文印



圖 29 吳昌碩刻「澹如鞠」朱文印

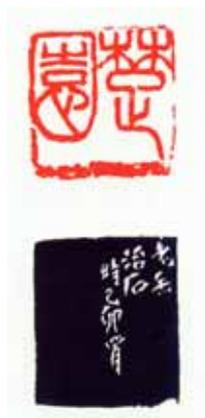


圖 30 吳昌碩刻「楚園」朱文印



圖 31 吳昌碩刻「石人子室」朱文印



圖 32 吳昌碩刻「齊雲館」朱文印



圖 33 吳昌碩刻「竹谿沈均瑄字笈麗」朱文印



圖 34 吳昌碩刻「勇于不敢」朱文印



圖 35 吳昌碩刻「一月安東令」白文印



圖 36 吳昌碩刻「武陵人」朱文印



圖 37 吳昌碩刻「此中有真意」朱文印



圖 38 吳昌碩刻「平平凡凡」朱文印



圖 39 吳昌碩刻「鮮鮮霜中鞠」朱文印



圖 40 吳昌碩刻「出入大吉」朱白文印



圖 41 吳昌碩刻「十畝園丁五湖印勾」朱文印



圖 42 吳昌碩刻「千里之路不可扶以繩」白文印



圖 43 吳昌碩刻「疆自取柱」朱文印



圖 44 吳昌碩刻「泰山殘石樓」朱文印



圖 45 吳昌碩刻「莫鐵」白文印



圖 46 吳昌碩刻「吳昌碩大聾」白文印



圖 47 吳昌碩刻「西泠印社中人」朱文印



圖 48 「缶記」朱文印之邊款



圖 49 「沈翰」朱文印之邊款



圖 50 「歸仁里民」白文印之邊款



圖 51 「學心聽」白文印之邊款



圖 52 「明道若昧」朱文印之邊款

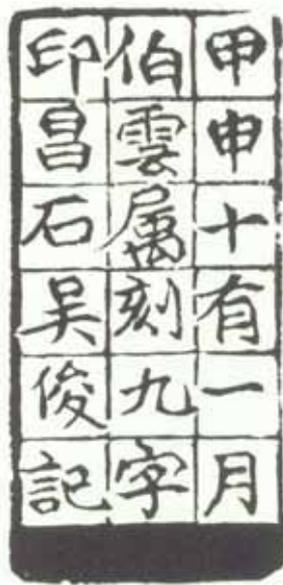


圖 53 「沈伯雲所得金石書畫」朱文印之邊款



圖 54 「十畝園丁五湖印叟」朱文印之邊款



圖 55 「安吉吳俊章」白文印之邊款

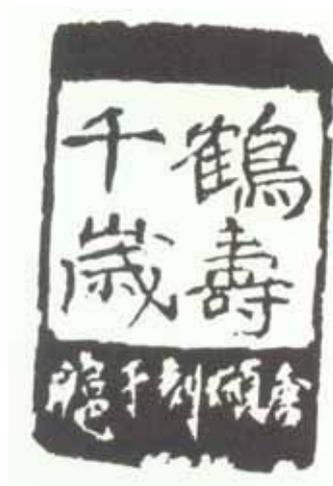


圖 56 「鶴壽」朱文印之邊款



圖 57 「重遊泮水」朱文印之邊款



圖 58 「雄甲辰」朱文印之邊款



圖 59 「日下東作」白文印，吳昌碩刻（左）河井荃廬刻（中）桑名鐵城刻（右）



圖 60 「子陽」朱文印，吳昌碩刻（左）河井荃廬刻（中）桑名鐵城刻（右）



圖 61 「平平凡凡」疊字印，吳昌碩刻（左）濱村藏六五世刻（右）



圖 62 「十畝園丁五湖印句」朱文印，吳昌碩刻（左）濱村藏六五世刻（右）



圖 63 《點石齋畫報》主要係依據《申報》新聞加以圖像化，內容包含時事、新知、奇聞等



圖 64 《點石齋畫報》〈西商集議〉



圖 65 《點石齋畫報》〈越事行成〉

附錄：

吳昌碩詳細年表

西元	年號	歲次	年紀	吳昌碩 重要記事	國內重要 記事	國際重要 記事	完成之作品	中外藝文 記事
1844	道光 24年	甲辰	1	9月12日生於浙江省安吉縣鄣吳村，祖父淵、伯父開甲、父辛甲都是舉人。 原名俊，一名俊卿，字昌碩，別號劍侯、缶廬、苦鐵、老缶、燕青亭長、破荷亭長、大聾、無鬚吳等，小名鄉阿姐。	中美「望廈條約」簽訂。 中法「黃埔條約」簽訂。			清政府大規模查禁小說。蘇六朋創作《太白醉酒圖》。
1845	道光 25年	乙巳	2					王懿榮出生
1846	道光 26年	丙午	3					
1847	道光 27年	丁未	4					陳介祺輯《簠齋藏印》 西川春洞出生。
1848	道光 28年	戊申	5	約於此時從父讀書。		法國成立第二次共和。 意匈革命失敗。 瑞士聯邦制憲。 美國墨西哥戰停，美得加州		

						一帶。		
1849	道光 29年	己酉	6			3月廣州 拒英人入 城。		黃牧甫出生
1850	道光 30年	庚戌	7			12月初10 日洪秀全 於廣西桂 平縣金田 村起兵。		沈曾植出生。
1851	咸豐 元年	辛亥	8			太平軍佔 永安。		
1852	咸豐 2年	壬子	9			12月太平 軍佔武昌 。	法國改建 帝國。	
1853	咸豐 3年	癸丑	10	翻山越嶺入鄰 村私塾就讀。		2月太平 軍佔南京 、9月逼天 津。	美艦隊至 日本要求 通商。	徐新周出生 前田默鳳出 生。
1854	咸豐 4年	甲寅	11			正月曾國 藩討太平 軍。	8月英美 法要求修 約。 日本與美 英法訂約 通商。 克里米亞 戰爭起。	劉鶚出生
1855	咸豐 5年	乙卯	12	課業餘暇，尙參 與農事等勞務。				書法家包世 臣過世，年 81 歲。
1856	咸豐 6年	丙辰	13	對篆刻發生興 趣。		8月太平 軍內訌。 雲南回亂 大起。 9月發生 亞羅號事 件。	巴黎和約 結束克里 米亞戰事 。	山田寒山、中 村蘭臺出生。
1857	咸豐 7年	丁巳	14	始學刻印自娛。		11月英法 軍陷廣州		

1858	咸豐 8年	戊午	15		4月中俄訂璦琿條約。 5月與英法美俄訂天津條約。	印度改歸英政府直轄。 法薩聯盟。		
1859	咸豐 9年	己未	16	對刻印興趣日濃，某日因刻印不慎致左手無名指受刀傷，因鄉村醫藥匱乏，致潰爛，指甲從此脫落不再重生。 參加縣童試，取為附貢生。	5月英軍敗於大沽。	奧薩戰爭法助薩敗奧。 達爾文物種原始論出版。		
1860	咸豐 10年	庚申	17	太平軍由皖竄擾浙江北部，陷安吉，清軍尾隨而至，戰亂頻仍，全家避難山中，以野果、樹皮、泥土之類充飢。 是年秋，痢疾流行，祖母病逝，昌碩亦為軟腳病所苦，拾橡栗為生，後隨父外逃，不幸沖散，隻身流浪安徽、湖北等地。	潤3月太平軍破江南大營。 8月英法軍入北京。 9月與英法俄訂北京條約。 12月設總理各國事務衙門。	加里波的征服南義大利林肯當選總統。		錢松過世 益田遇所過世。
1861	咸豐 11年	辛酉	18	重陽前，與家人分頭逃難，曾於宋姓農家做短工，是年冬，得	10月慈禧聽政。	美國南北戰起。 義大利王國成立。		

				知其父在孝豐東鄉半山避難，趕往共度除夕。				
1862	同治元年	壬戌	19	3月鄉里稍寧，歸家省親，元配章氏（安吉過山村人，未及成婚），已先數日病故，草草掩埋屋前桂樹下。立秋日，母萬氏病逝，無棺，埋石塢中。	4月英法軍敗太平軍於上海寧波。5月陝甘回亂。	俾斯麥任普魯士首相。		
1863	同治2年	癸亥	20	家中牆屋雖在，然舊物皆無，戰亂又至，不得不再遠奔他鄉，繼續逃難。				馬內畫「草地上的午餐」。德拉克洛瓦過世。吳北渚過世。
1864	同治3年	甲子	21	是年中秋節與父同歸鄉，村中一片焦土，生者僅25人，此期間弟死於疫，妹死於飢，全家九口僅存父子2人相依為命，至安吉縣東北5里桃花山，闢建「蕪園」耕讀度日，歷經5年之戰亂，至此方安，發憤苦讀，尤其喜鑽研文字訓詁之學，並重拾刻刀治印。	5月新疆回亂起，6月太平天國亡。	普奧聯軍擊敗丹麥。		齊白石出生 桑名鐵城出生。
1865	同治4年	乙丑	22	父娶繼室楊氏，舉家遷居安吉。	4月捻亂擴大。	美國南北戰爭結束		黃賓虹出生

				城內。 讀書處名曰「仆巢」，屋前有園名曰「蕪園」，所居樓名「篆雲樓」。 秋，安吉縣補考庚申科秀才，師潘芝畦一再催促，乃應試，即於此科入泮，重為附貢生。		。		
1866	同治 5 年	丙寅	23	從同里施旭臣學詩，同時兼學各家書法、篆刻。對金石學特有興趣。	10 月孫中山生。	奧敗於普。 義大利收復威尼西亞。		岡山高蔭、濱村藏六五世出生。
1867	同治 6 年	丁卯	24			日本幕府歸政於明治天皇。 奧國改稱奧匈帝國。 美國從俄國購得阿拉斯加加拿大成自治。		王一亭、吳石潛、葉銘出生。
1868	同治 7 年	戊辰	25	2 月父病歿，享年 48 歲。	6 月捻亂平	明治維新。		足達疇邨出生。
1869	同治 8 年	己巳	26	學篆刻，研究金石。 親屬見其無意於功名，時加譏諷，致有意遠遊，尋師訪友。至杭州入謁經精舍，受業於名		蘇伊士運河開鑿。		川上冬崖開設聽香讀畫會。

				儒俞曲園，學習小學及辭章。				
1870	同治9年	庚午	27	是年回安吉苦讀，課鄰人子弟，代人書寫對聯文章，人稱「藕圃先生」。		法敗於普 改建共和。 義大利收 復羅馬。		吳讓之卒，年72歲。 南木乘出生。
1871	同治10年	辛未	28		5月俄佔伊犁。 7月中日訂約。	德意志帝國成立。 普法議和。	是年集22至28歲篆刻作品103方，分二側編成《樸巢印存》。譜中有朱文印「心田存一點」，款係「辛未夏六月」。	河井荃廬出生。
1872	同治11年	壬申	29	與浙江省歸安縣菱湖鎮施酒（字季仙）結婚，施酒小倉碩4歲。 是年號劍侯、香圃、逸光。堂號蕪園、齊雲館。隨金傑往上海、蘇州，結識高邕（邕之）及藝壇名流。	12月雲南回亂平。	德俄奧結三帝聯盟。 美國國會選舉始用不記名投票。	刻白文印「金彭」、朱文印「壽伯」，冬科朱文「子祥父」等印。 作蕪園圖及自題詩	
1873	同治12年	癸酉	30	從潘芝畦學畫梅。 長子吳育（半倉）生。 自30歲至40歲，作品慣署：吳俊、蒼石、蒼碩、昌碩、昌石。與好友高邕分別，12年後始相遇於蘇州。 復至杭州從詒經精舍山長俞	9月甘肅回亂平。 日本併琉球。		刻白文印「吳俊長壽」、「蒼石父」、「蒼石」。 刻「寄駐西湖近六橋」印，款署「劍侯」，為所遺少數早期印作之一。	章炳麟出生。 梁啟超出生。 石井雙石出生。

				榭（曲園）問業。至 39 歲遷家蘇州爲止，每歲暮歸蕪園，歲初復出。從「憶昔」詩推斷此時已服務公職，可能爲臬司收呈員。				
1874	同治 14 年	甲戌	31	客秀水（嘉興）杜文瀾（筱舫）曼陀羅齋，與金樹本（鐵老）、李郭（臬臣）相友善。秋 8 月在蘇州。	4 月日本借琉球船民事件進攻台灣 12 月慈禧二次聽政。		刻白文印「井公」、「癖斯」、「騎蝦人」、「吳郎」、「安吉吳俊長壽日利印」，朱文印「生于甲辰」、「藉以排遣」、「武陵人」、「竹谿沈均」、「瓏字笈麗」，白文印「吳穀祥」等，夏刻朱文印「笙魚」、「查仙」，白文印「俛青」，朱文印「杜氏棕枏花」。是年集近兩年印拓成《蒼石齋篆印》。	第一回印象派畫展。莫內畫「印象·日出」。趙叔儒、易大庵、趙子雲出生。川谷橫雲出生。
1875	光緒元年	乙亥	32	遊學蘇滬等地		英國收買蘇伊士運河股票。	作「別蕪園」長詩。秋刻白文印「喜陶之印」、「太邱長五十六世孫」，兩面印「吳廷康印」、「康父」，朱文印「既壽」、「庸齋」，楷書印「缶記」，冬作朱文印「推十合一之居」。	文部省在奈良東大寺舉辦正倉院古美術展。趙古泥出生。服部畊石出生。
1876	光緒 2 年	丙子	33	赴湖州，館陸心源家，間協助整理文物。9 月次子吳涵（藏齋）生，字子茹，乳	7 月中英訂煙台條約。	貝爾發明電話。	刻白文印「吳俊之印」、「安吉」，朱文印「道在瓦甓」。是年爲溧陽程季良（子寬）刻印多方。	我國最早的白話報《民報》出刊。日本成立工部美術學校。

				名「湖」、「壺」			白文印「子寬」、「程雲駒字季良號子寬」、「子寬持贈」、「程氏季良」、「溧陽程雲駒長壽日利」、「程雲駒」、「雲駒書畫」、「子寬鑑定」、「子寬眼福」，朱文印「子寬又號杰之」等。	陳師曾、陳半丁出生 魏錫曾撰輯《續語堂論印匯錄》 尾上柴舟、山本碩堂出生。
1877	光緒3年	丁丑	34	常往菱湖小住，與吳石（瘦綠）常論文談詩，請教書、印。因高邕介紹得識任伯年，習畫。	11月左宗棠平新疆。	俄土戰爭英女王始兼稱印度皇帝	集舊作詩為《紅木瓜館初草》。編輯《齊雲館印譜》，自署「吳俊昌石著」。刻白文印「秋樵塗鴉」、「俊卿私印」、兩面印「俊卿之印·倉碩」。6月24日荷花生日刻「簡孟」印於滬。	日本第一回內國勸業博覽會 李禎出生 高邕輯錢松刻印成《未虛室印賞》
1878	光緒4年	戊寅	35	刊「鐵淚圖」勸賑	河南、山西大飢。	柏林會議。巴黎萬國博覽會。	作朱文印「學勤」、「學源言事」、「試為名花一寫真」，白文印「楚狂后裔」、「李禎印信長壽」。	李郭卒。 于右任出生。 費諾羅薩到日本東京大學執教。 東京美術學校創立。 豐道春海出生。
1879	光緒5年	己卯	36	春客苕溪金俯將寓中，商人以二青田石求售，俯將購以為贈。拓集自作印為《篆雲軒印存》，請俞曲園教正，俞為其題	日本佔領琉球。清廷（崇厚）與俄國簽訂伊犁條約。	德奧同盟。日本創立朝日新聞。	刻白文印「人生只合住湖州」，兩面印「金彭年印·壽伯」，朱文印「一狐之白」、「阿壽手痕」、「蒼石」，冬刻兩面印「缶廬」、「蕪青亭長、飯青蕪室主人」，跋中述蕪園景象及回憶	日本龍池會成立。 丁輔之出生

				崙、題辭。 是年總結刻印 經驗作「刻印」 長古一首。			逃難生活狀況。另有 白文印「錙澤序」 、「鍾善廉」，朱文印 「三芝流覽」。	
1880	光緒 6年	庚辰	37	與金樹本重遇 於吳下。2月開 始寄寓蘇州吳 雲「兩疊軒」， 藉吳雲所收藏 之豐富資料，研 究金石篆刻和 書法。並以《篆 雲軒印存》請 正，吳雲略以刪 削後，更名為 《削觚廬印存》 於蘇州與楊峴 訂交。 刻「削觚」章， 款：「削觚見楊 子太元（玄）， 觚，法也，觚而 削之，是無法之 法。」推測是他 堂號「削觚廬」 之本意。	清政府簽 訂限制華 工之「北京 條約」。	日本京都 府立畫學 校創立。	2月刻白文印「鐵函 山館」、「美意延年 」、「歸裝萬卷」、「愉 庭審定」、「愉庭心 賞」、「長樂無極老復 丁」、「陶齋」、「蒼 趣」、「周作鎔印」。 3月刻白文印「方濬 益印」、「福昌長壽 」、「福昌之印」，朱 文印「枳庵」。 5月刻白文印「古印 山房鑑藏」，朱文印 「冷香館主」、「愛己 之鉤」。 6月刻白文印「施曜 庚印」，朱文印「星 衢一字小普」。 7月刻白文印「吳家 杭印」。 9月刻白文印「烏程 吳均元嵩長壽」，朱 文印「俊卿印信」。 10月白文印「安吉吳 俊章」。 11月刻白文印「削 觚」、「兩疊軒」，朱 文印「遲鴻軒主」。	李叔同（弘一 法師）出生。 王禔出生。
1881	光緒 7年	辛巳	38	春3月間，家鄉 盜亂，繼母、妻 、子過著逃難生 活，憂心如焚。 病中得家書，報 賊退，霍然而	正月曾紀 澤改訂伊 犁條約。	法佔突尼 斯。 巴拿馬運 河開工。	作「辛巳紀事」長 詩，並作「別蕪園」 詩，追述往事寄慨 元宵刻朱文印「頰 江」、「頰將」，端陽 刻朱文印「山如」。	日本長沼守 敬留法。

				癒，喜而作長歌。			長至節（冬至）刻白文印「汪鳴鑾印」。 9月刻白文印「南園耕讀人家」。 10月刻白文印「穀羊書畫」、「化度書樓」，朱文印「穀羊臨古」、「壺客」、「湯泉小築」、「沈鐘堂」冬改作《刻印》長古。又集近年印作名《鐵函山館印存》。	
1882	光緒 8年	壬午	39	春迎繼母、妻及二子至蘇州，居西畝巷之四閑樓。友人資助下，於江蘇捐個小官，收入甚微。可能係舊稱「縣尉」之職。金傑贈無款古缶，推測係三代物。此後自號缶、老缶、缶道人、缶主人、缶翁、名其齋為「缶廬」，並作「缶廬詩」以紀之。於菱湖與吳瘦綠論篆刻，至廬山與沈汝瑾（公周、石友）締交。贈缶事不久之後，金傑逝世。	7月定朝鮮之亂。	義大利加入德奧同盟。英國始以武力控制埃及。	2月刻朱文印「鐵梅氏藏江寧金石文字之印」、「鐵耕樓」、「鐵研齋」。 5月刻朱文印「染于倉」、「春蚓秋蛇」、「作鎔印信」，於菱湖刻朱文印「天下傷心男子」。 夏刻朱文印「缶廬主」、「抱負天」，白文印「能亦醜」、「沈藻卿」、「沈翰之印」、「臣顯」。 7月刻朱文印「古匍唐氏」、「十水五石」、「雲壺臨古」，白文印「二林先生同日生」、「既壽」、「亢樹滋印」。 秋刻朱文印「秦雲」、「籀書謔」，白文印「家近烟雨樓」、「松叟畫隱」、「沈翰之印」。 10月刻朱文印「今年	張宗祥出生 魏錫曾過世 川村驥山出生

							政七十邪」、「古羊」。 冬刻白文印「其安易持」、「歸仁里民」，跋：「歸仁，吾鄣吳村里名，亦里仁為美之意。」 集近年印作名《秋綠吟館印匯》。	
1883	光緒 9年	癸未	40	與虛谷、任伯年締交。 2月奉檄航海北征。3月赴天津，候輪上海，任伯年為作「蕪青亭長像」。3月自天津歸途患病。客上海，為張熊刻印。 於蘇州由潘瘦羊介紹，與收藏家潘鄭庵納交，得觀其所藏歷史鼎彝及名家書畫手迹。 40至50歲間，作品多署：吳俊、阿倉、倉碩、昌石、昌碩、缶廬、老倉、缶、苦鐵等。	中法越南戰爭開始。	埃及淪為英國保護國。	春得散氏盤拓本，刻白文印「昌石所得」。 3月刻朱文印「湖州安吉縣門與白雲齊」，白文印「張熊之印」。 夏刻白文印「學心聽」、「得者寶之」，秋刻白文印「雷浚」，朱文印「甘谿」、「廖天一」。 9月刻朱文印「沈均將印」、「均將私印」。 12月刻白文印「白苗生」、「年開八十」、「君宜高官」、「綏若安求晏如覆朽」，朱文印「黃中陶鑑藏書畫之印」。 《削觚廬印存》第一種完成。	吳雲卒於正月11日。 日本工部美術學校廢校。 藤岡保子、田代秋鳴、河西笛洲出生。 安部井櫟堂過世。
1884	光緒 10年	甲申	41	春得魏博，上雙行文有「…累世萬年相禪」，乃以「禪璧軒」名室。蘇州西晦巷新居落成，位楊	7月中法福州海戰。 9月新疆建省。	十月朝鮮精誠變亂德始經營西南非洲 英國第二次改革選	春刻白文印「禪璧軒」、「吳俊長壽」、「苦鐵」、「長復」、「吾非狂生」。 寒食節刻朱文印「還硯堂」、「中陶珍秘	10月1日，趙之謙病逝於江西南城縣官舍。 費諾羅薩等於日本創立

				峴南園之鄰。因金道堅介紹，請王竹君教授二子。楊峴爲《削觚廬印存》四卷題署，並做長詩九月與高邕重逢於蘇州。9月30夜，夢元配章氏，作「感夢」長詩。結識朝鮮避難政要閔泳翊。刻「苦鐵」章，款：「苦鐵，良鐵也…」(可能是自號「苦鐵」之由來)爲高邕刻「狂心未歇」章，爲閔泳翊刻「甲申十月園丁再生」		舉法 日本文部 省成立圖 畫取調 掛。	」。 3月刻朱文印「伯 年」。 5月刻白文印「寶 書」、「寄魚」，朱文 印「日利千金」、「瞎 涂」秋刻「終日弄 石」、「明道若昧」、 「大壺」。 9月刻白文印「秀水 沈衛淇泉氏之章」、 「鶴心」、「沈翰金石 書畫章」。 10月刻朱文印「沈伯 雲所得金石書畫」、 「瘦碧閣所得金石 文字印」、「狂心未 歇」、「邕之」、「牆有 耳」。 冬刻「梅花手段」、 「十畝園丁五湖印 勾」，白文印「鄭文 焯」、「瘦碧」、「缶 道人」、「西泠印勾」、 「問叔」、「文焯私 印」、「泉廣黃世本印 信長壽」、「馮煦之 印」，朱文印「念穰 審定」、「半倉」、 「西蠡」、「西蠡所 藏」、「鏤而不舍」、 「仁和高邕」、「庚戌 邕之」，白文印「高 邕之」、「仁和高邕 」、「吳育半倉」等， 朱文印「徐士豈過 眼」。	鑑畫會。 日本之黑田 清輝留法。 《點石齋畫 報》開始發 行。
1885	光緒	乙酉	42	與林海如同在	2月中法	11月英併	元宵刻朱文印「沈	日本第一回

11年			<p>吳雲家中設館。諒山之戰作「懷人詩」(懷念十七位師友)春遊虎丘,秋赴嘉定,騎行十餘里宿野寺。於蘇州獲「大貴昌」古磚。長子育返桃花山,函稟蕪園近況,昌碩爲之刻印賦詩。好友金樹本逝世於蘇州,長詩哭之。施旭臣爲《削觚廬印存》題詩。</p>	<p>緬甸。法取越南</p>	<p>翰」,春作朱文印「璧禪」。</p> <p>2月刻白文印「食古齋」3月刻白文印「壺園寓公」、「汝穆私印」。</p> <p>4月刻朱文印「汝穆」、白文印「缶廬」。</p> <p>夏刻朱文印「顯亭長」、「費押」、「伯達」、「季仙」、「作鎔印信」,白文印「瑕東客」、「葆宸私印」、「吳俊卿信印大利長壽」。</p> <p>5月刻白文印「小水雲」重九作白文印「仁和高邕」。</p> <p>9月刻白文印「仁和高邕之」、「乙酉改號孟悔」,秋刻白文印「苦鐵無恙」、「不雄成」、「隅積」,兩面印「吳育之印·半倉」,朱文印「筆補造化天無功」、「惟陳言之務去」、「與陳留蔡江都李同名」、「傳經閣藏書印」、「傳經閣」,白文印「安吉吳俊章」、「昌碩」、「倉石」,朱文印「苦鐵歡喜」、「群眾未縣」、「一目之羅」、「五湖印勾」。</p> <p>10月刻白文印「還硯堂收藏金石書畫」、</p>	<p>鑑畫會。</p> <p>松浦羊言出生。</p> <p>小曾根乾堂過世。</p>
-----	--	--	--	----------------	--	--

						「千里之路不可扶以繩」、「與陳留蔡江都李同名」。 11 月刻白文印「費君直審定金石文字」、「山陰沈慶齡印信長壽」、「高邕之」。 12 月刻白文印「沈世美印」、「窺生鐵」、「彊其骨」，朱文印「魁父」、「鶴壽」。	
1886	光緒 12 年	丙戌	43	是年作 12 友詩。9 月至虎丘爲倪雲曜稱觴。得潘瘦羊贈《石鼓文》精本。三子東邁出生，乳名「蘇」。夏在上海寓齋名「去住且隨緣室」，有時也署名「去住隨緣室」。11 月任伯年於上海爲昌碩畫「飢看天圖」，昌碩自題長詩。是年，任伯年又爲其作「歸田圖」。在吳鞠潭家識徐韻生。臘月，暫歸蕪園。	東京大學改成帝國大學。	春刻白文印「安吉吳俊昌石」、「天下傷心男子」、「今朝苦行頭陀」、「仁和高邕章」、「悔庵」、「湯紀尙印」，朱文印「天下傷心男子」、「孫瀨石」。 夏有白文印「志萬之印」、「則藐之」、「子芹」，朱文印「慶雲私印」、「庚子吉石」、「處其厚」。 秋有朱文印「閔翊藻印」、「畫奴」、「蒲作英」，白文印「吉石」、「蒲華」、「抑喜齋藏」。 9 月刻白文印「菩薩界員頓居士蒯壽樞」、「臣炳泰印」。 11 月刻「逸溪長壽」，白文印「顧印寶書」、「顧鶴逸」。	張熊卒，年 84，胡遠卒，年 64。 12 月徐韻生歿於滬。 吳大澂輯《十六金符齋印》 久米桂一郎留法。 日本建築學會創立。 田園湖城、川谷尙亭、常盤雨山出生。
1887	光緒 13 年	丁亥	44	6 月任伯年爲其作「棕蔭納涼圖」。在友人資		2 月爲陸廉夫治「畫癖」朱文印，朱文印「石門沈雲」。	東京美術學校創立。 濤川惣助研

				助下，捐昇上海縣丞。留詩別楊峴。歲暮，遷居上海，作「移居舟中贈季仙」，覓屋吳淞。			春刻朱文印「道无雙」、「鶴廬主人」、「介壽之印」、「松隱齋」，白文印「逋某書畫之印」、「家機私印」、「馮文蔚」、「秋農」、「高陽酒徒」、「鶴澗亭民」。6月刻白文印「孫熹私印」、「朱秉鈞印」。 7月刻朱文印「承潞之印」，白文印「吳穀羊印」、「臣顯之印」、「吳承潞印」、「系出延陵」。 立秋刻朱文印「權伯字壽孫別字正庵」。 11月刻朱文印「楊石頭」。	發無線七寶。羽倉可亭、長谷川延年過世。新井琢齋出生。
1888	光緒14年	戊子	45	有神童之譽的長子吳育於上海病歿，年16。8月女丹姁（字次蟾）生。楊峴年70，昌碩畫桃為壽。	康有為上書請求變法維新失敗。上海機器織布局動工興建。北洋海軍成立。	8月英併哲孟雄。德皇威廉二世即位	2月刻朱文印「吳育半倉」、「五百造像之藏」。 3月刻白文印「徐士豈」、「士豈」、「士豈之印」、「孟簡」、「吳昌石」、「徐氏觀自得齋珍藏印」、「徐士豈信印」、「子靜」，朱文印「子靜平生珍賞」、「子靜」、「徐士豈過眼」、「懷西攷藏金石文字印」、「葵南」，兩面印「心釗私印·中勉父」。 6月刻白文印「汪行忠恕齋」。 7月刻白文印「專	簡琴齋出生。日本狩野芳崖繪製悲母觀音後逝世。重建青漪園，改名頤和園。山本竹雲過世。關野香雲、楠瀨日年、山內敬齋出生。

							癖」。 8月刻白文印「王毓藻印」，朱文印「魯薌」。 冬刻兩面印「南昌萬釗·韜龔」，朱文印「窳龔」、「石尊者无垢」，白文印「窳龔詩畫」、「乘長風破萬里浪」。	
1889	光緒 15年	己丑	46	居蘇州，任伯年來訪，任伯年為其畫「酸寒尉像」，昌碩題長詩自嘲。 3月作「己丑寒食」詩，哭長子極哀。 9月《缶廬印存》集刊行。 除夕守歲作「江梅鞠華鐙歲朝圖」。好友高邕年40，畫菊為壽。	2月帝親政。	日本公佈憲法。 巴西建立共和。 日本《國華》創刊。	元宵刻白文印「歸安施為章」，春刻朱文印「石墨」、「忠堂留余」，暮春為任伯年刻「任和尚」、「任千秋」朱文印，刻白文印「山陰任」、「山陰道上行者」。 8月刻白文印「陳永春印」，朱文印「武陵」、「蓮柏家風」。 11月刻兩面印「沈瑾·公周」，朱文印「念滋私印」、「瑾」。 12月刻白文印「酸寒尉印」、「苦鐵」、「吳江陸恢」，朱文印「臂月龔主」，作「己丑對策第九」印。	日本成立明治美術會。 高冢竹堂、鈴木翠軒、北村春步、新聞靜邨出生。
1890	光緒 16年	庚寅	47	正月與上海友好集徐氏園林，紀念倪雲林。 3月施旭臣病歿北京，昌碩作哭好友施紫明長詩。 作「上憲齋大中	德國在上海設立「德華銀行」。 張之洞創辦湖北煉鐵廠。	日本召集議會。頒佈教育敕語。 俾斯麥去職。	2月刻朱文印「長樂」，白文印「吳家棠印」。 4月刻朱文印「必達達齋記」。 秋刻白文印「憲齋鑿藏書畫」、「臣翰之印」、「丁祖德印」、	梵谷過世。 費諾羅莎由日返美。 日本設立帝室技藝員制度。 重建天壇祈年殿。吳友如

				丞」詩，頌湖南巡撫吳大澂功德。 11月於嚴家橋，奉檄赴粥廠，發給流勾綿衣。 12月夜有詩自稱「聾丞」。		「書堀」、「伊立勛印」、「陶在寬印」，朱文印「綽公」、「靜江」、「迪純齋」。	辦石印《飛影閣畫報》。 徐三庚過世。 大澤雅休、吉田苞竹出生。
1891	光緒17年	辛卯	48	3月任伯年為其作「破荷圖」，題「破荷圖未破荷亭長」。 端陽節任伯年在蘇州為吳東邁作「蘇兒小像」。 結識日人日下部鳴鶴。		3月刻朱文印「蘇齋」、「期仲」。 4月刻白文印「文份之印」。 5月為日下部鳴鶴刻白文印「日下東作」、「日下鳴鶴」、「東作」，朱文印「鶴」、「野鶴」、「鳴鶴」、「清遠閒放」、「子暘」，白文印「庚戌邕之」。 6月刻白文印「楊質公所得金石」、「質公」，朱文印「質公」。 10月刻朱文印「楊文份印」、「行道有福」、「寶鐘室」，白文印「寶古齋」。	孔德設計東京尼可萊教堂。
1892	光緒18年	壬辰	49	夏任伯年再為其作「蕉蔭納涼圖」。後「蕉蔭納涼圖」不慎遺失，丁未夏鄭文焯得之於滬上，即以持贈，昌碩治印數十方為謝。 居滬南之升吉		春作白文印「俊卿之印」，3月作朱文印「漢陽關棠」、「五鈴竟齋」。 4月刻白文印「江南退士」。 6月刻朱文印「扶海垞」。 7月刻朱文印「鳴堅白齋」。	喬大壯出生 明治美術會開設繪畫、雕刻教室。 中村蘭臺二世、飯田秀處出生。

				里。進行加捐知縣。		<p>8月作白文印「劍伯讀碑記」、「二耳之聽」。</p> <p>9月刻朱文印「巽儀」。</p> <p>秋作朱文印「深之」，白文印「雷浚」，朱文印「梅花手段」。</p> <p>10月刻白文印「廬江」、「吳保初君遂」、「雲壺」。</p>	
1893	光緒 19年	癸巳	50	<p>是年北方水災，奉命赴津沽一帶發票輸錢，以濟災民。</p> <p>是年於上海編選壬辰年以前詩作成三卷，題名《缶廬集》，並將題畫詩等編作《缶廬別存》，集數年之硯銘、楹聯、題畫詩存十之二三，署曰「別存」。</p> <p>任伯年為其作「歸田圖」。</p> <p>楊峴 75 歲，昌碩為作「歸老顯亭圖」。</p> <p>50 至 60 歲作品多署：俊卿、昌碩、滄石、老缶、苦鐵。</p> <p>冬乘輪船經長江至皖江。</p>	法俄密結 軍事同盟	<p>春作白文印「肖均」，朱文印「金石書巢」、「肖均審定」、「壽經」、「高邕不朽」、「枕湖樓」。</p> <p>7月刻白文印「楊質公」。</p> <p>8月刻朱文印「南林金民珍藏」、「烏程蔣氏櫻寧室藏」。</p> <p>11月刻朱文印「愚盒」、「蕉研齋」、「紉蓑手拓」。</p>	<p>橫山大觀、下村觀山、菱田春草等十一人自東京美術學校第一屆畢業。</p> <p>黑田清輝及久米桂一郎回日本介紹外光派。</p> <p>高村光雲的老猿（雕塑）、竹內久一的伎藝天（雕塑）、石川光明的白衣觀音（雕塑）等，參加芝加哥萬國博覽會。</p> <p>安東聖空出生。</p> <p>松本芳翠出生。</p>

1894	光緒 20年	甲午	51	改名吳俊卿。正月赴北京，寄書沈汝瑾話別，沈氏答以詩。已捐得江蘇省後補知縣。2月在北京謁翁同龢，以詩集、印譜為贄。6月遊天津傳紹興畫家徐熙從昌碩處得「度遼將軍」漢銅印，轉獻吳大澂，吳以為吉兆，遂請纓抗日（亦傳此印係昌碩偽造）湖南巡撫吳大澂，於6月疏請視師，8月昌碩曾入吳大澂戎幕，司書露布之職。10月抵山海關，沿途飽覽山川風物。	5月朝鮮東學黨亂起，中日關係緊張。中日甲午戰爭爆發。孫中山在美國檀香山創立「興中會」。		2月刻朱文印「染于倉」3月刻朱文印「遲雲仙館」。5月刻白文印「馮文蔚印」，朱文印「修龕」。12月於榆關軍中刻「俊卿大利」白文印，賦詩。朱文印「濟清氏」、「泗亭所得」。作「隨憲帥月兵羊河口望秦皇島」諸詩。	《海上花列傳》六十四國本發行。黑田清輝創天真道場。岡田三郎助拜黑田清輝為師。京都府畫學校改名京都市美術工藝學校。倪蔣懷、劉錦堂出生。
1895	光緒 21年	乙未	52	2月繼母病重，乞假南歸。刻「破荷亭」章，以「破荷亭長」為號。夏任伯年為其作「山海關從軍圖」、「棕蔭懷舊圖」。閏5月客天津。重九於常熟與沈汝瑾登虞山劍門。	元月吳大澂出關進發，司令部設於田莊臺。2月日軍犯牛莊，大澂所部相繼潰敗。大澂舉劍自殺受阻，奔回山海關。3月簽訂		正月刻白文印「吳俊卿印」、「回頭是岸」、「吳興潘事怡怡室收藏金石書畫之印」，朱文印「怡怡室珍藏」。3月刻白文印「缶无咎」、「破荷亭」、「鳴珂私印」。4月刻朱文印「邵（押）」。	11月4日任伯年卒，年56歲。吳伯滔去世。徐悲鴻、俞劍華出生。黃土水、陳澄波、賴和出生。日本作家森鷗外隨軍來台。伊能嘉矩來

				任伯年卒，昌碩自蘇抵滬，輓以詩，與蒲華共理喪事。	中日馬關合約。俄德法對日干涉。9月孫中山廣州起義不成。台灣淪陷。		「詒硯堂」，朱文印「千尋竹齋」。10月刻朱文印「大辯若訥」、「適蔓草堂」。秋刻白文印「倉碩」。12月刻朱文印「石人子室」、「簡廬」，白文印「簡廬」、「吳永印信」、「蒲蘆草舍」、「澹然獨與神明居」。	台。辻本史邑、沖六鵬出生。熊谷恒子、炭山南木出生。
1896	光緒22年	丙申	53	在蘇州作詩書《石鼓文》第八。讀古碑拓本數十，詩以記文。病臂益重，5月初癒，畫梅倔彊猶昔，不覺大快。10月客居長州。	5月中俄密約。		正月初一刻白文印「陶文冲五十以後書」，元宵刻朱文印「泰山殘石樓」。2月作朱文印「高密」，白文印「破荷亭長」、「國珍印信」、「得時者昌」。5月刻朱文印「老鈍」、白文印「破荷」。夏刻朱文印「竹賓翰墨」、「竹賓」、「竹賓書畫」。秋作朱文印「石尊」、「疆自取柱」，白文印「吳俊之印」、「閱泳翊印」。11月刻白文印「廖壽恒印」。12月刻白文印「褚日池」、「吳俊卿」、「湖州安吉縣」，朱文印「適蔓草堂」、「谿南老人」、「松館齋」。	楊峴卒，享年78歲。劉海粟、溥心畬出生。日本成立白馬會。東京美術學校設立西洋畫科，黑田清輝任該科主任。淺井忠入東京美術學校西洋畫科。王个簃出生。相澤春洋、田中块堂、石橋犀水出生。濱村藏六四世過世。

1897	光緒 23年	丁酉	54	8月17日去昆山小遊，冬又赴無錫、宜興、溧陽、上海等地。是年日人河井仙郎，慕先生篆刻，將印作寄呈缶翁求教，覆以長信讚賞，遂交往。前此所患目疾，乍癒。	10月德佔膠州灣。11月俄佔旅順。	日本制定古社寺保存法。	元宵刻白文印「安得百家金石聚鴻編烜赫中興年」。3月作白文印「聚學軒主」。4月刻白文印「觀自得齋徐氏子靜珍藏印章」、「曾經貴池南山村錙氏聚學軒所藏」、「劉世珩」、「世珩私印」，朱文印「錙」、「錙子」、「貴池」、「蔥石」、「世珩審定」、「世珩金石」、「世珩藏石」，白文印「貴池」、「蔥石」、「劉世珩經眼」、「貴池學人」、「世珩乙亥乃降」。7月作白文印「張曾啓」、「臣劉世珩章」、「世珩十年精力所聚」、「貴池文獻世家」、「臣珩爲劉氏」、「世珩珍秘」、「聚學藏書」、「作蕃長壽」、「蔥石白箋」、「聚卿金石壽」，朱文印「蔥石父聚墳」、「臣珩爲劉氏」、「聚卿金石壽」、「聚學軒」、「樞齋心賞」。秋爲園丁刻白文印「閱泳翊印」、「園丁」、「閱園丁」、「古南林人」，朱文印「園丁」、「翊」、「侍兒南	潘天壽出生。錢瘦鐵、王个移出生。岡田三郎助留法。
------	-----------	----	----	--	-------------------	-------------	--	--------------------------

							柔同賞」。 12月刻朱文印「高聳公」、「心月同光」，白文印「高邕」、「如皋冒大所見金石書畫圖記」、「石韞書畫」。	
1898	光緒 24年	戊戌	55	閏3月13日，往陽羨，紆道訪禪國山碑。作長歌志感。 秋刻「苦鐵近況」，並賦「今我不樂」詩一首。 重九偕友多人及二子登虎丘。 11月往常熟謁翁同龢，以圖章為贈，未得見。	潤3月法估廣州灣。 4月英估威海衛。 下詔變法。 8月慈禧三次聽政。	美西戰爭	1月刻白文印「石芝西堪讀碑記」、「石芝西堪改藏墨本」、「石芝西堪題記」、「石芝供養」。 2月刻白文印「開元鄉南山邨錙蔥石鑑賞記」、「劉五」、「王仁東印」，朱文印「貴池劉世珩所藏金石」、「錙五」、「錙」、「乙亥劉五」、「烏程錙氏堅匏齋藏」、「留園盛幼勛鑑藏書畫印」。 暮春刻朱文印「此中有真意」、「聚德堂」。 3月刻白文印「王仁東印」、「祥生」，朱文印「須曼」。 4月刻白文印「蔣侯」，朱文印「仁東審定」、「心陶書屋」。 秋刻白文印「苦鐵近況」、「苦鐵无恙」、「鶴道人年四十以後所作」、「老潛」、「苦鐵」。 冬刻朱文印「鏤香	黃君璧出生。 《點石齋畫報》停刊。 嚴復著《天演論》。 鄧散木出生。 劉鶚輯《鐵雲藏封泥》。 岡倉天心被罷免東京美術學校校長，與橫山大觀、下村觀山、菱田春草等人創立日本美術院。 長沼守敬製作老車夫（雕塑）。 淺見喜舟、內田鶴雲出生。

							閣」、「聽松」。 10月刻白文印「胡欽之印」、「胡德齋」、「周祖揆印」，冬為閱園丁再刻朱文印「閱園丁」。 11月刻白文印「園丁墨戲」二方，朱文印「鶴身」，白文印「鶴身」、「鶴公長壽」、「鶴逸」。	
1899	光緒 25年	己亥	56	新秋客天津，得日本刀，上有「清光」二字。11月因同鄉丁蘭蓀保舉權代安東縣令，僅一個月即辭官而去。去官前曾書告沈汝瑾謂「聾瞶之人，居然登之堂上，自審殊可笑」汝瑾答以詩。12月客江蘇松江府東南之袁浦。臂痛日劇，自此至70歲，篆刻激減。	12月清廷立大阿哥。	2月英俄協定。 8月美國提出門戶開放政策土耳其以巴格達鐵路建築權與德波爾戰爭	3月刻朱文印「節堂」，白文印「聾于官」、「吳俊卿印」、「古鄆」。 5月在天津遇潘祥怡生，刻「吳興潘氏怡怡室收藏金石書畫之印」，另刻兩面印「吳俊之印」、「吳昌石」、「昌石」、「祥生手拓」。 8月刻「老翔」。 10月刻朱文印「絳雪廬」。 秋刻白文印「太邱長五十六世孫」、「先靈運十三日生」、「甘作蕃印」。 12月後刻「一月安東令」朱、白文印共三方。	張大千出生。 和田英作留法。 東京美術學校成立塑造科。 呂鐵州、張秋海出生。 大池晴嵐出生。 上田桑鳩、山田正平出生。
1900	光緒 26年	庚子	57	正月於袁浦，印仿於鹽城所得「倉」字磚。2月中旬回上海，隨即應淮安府電召清理清河	八國聯軍攻入北京。 5月義和團起事，外軍攻佔大	澳洲邦協成立。	正月刻朱文印「倉石」、「藪石亭長」。 2月刻白文印「泳翊印」、「閱泳翊印」、「游翊之印」，朱文印「庚申園丁」。	敦煌發現藏經洞，英人史坦因及法人伯希和運走大批古寫經。 沙孟海出生。

			<p>縣積案。吳昌碩以病爲由，請假一月南歸。應召校古書，識吳縣駢文家孫德謙。是年得巢民遺物靈壁石一塊，高不盈尺，岩巒洞壑畢具，許爲奇品，于石背刊銘云：山岳精，千年結，前歸巢民後苦鐵。思辛酉、戊子年逃難、葬母之往事，作「展拜先人遺像泣賦二首」。</p> <p>秋俞曲園爲《缶廬詩》作序，《缶廬印存》三集編成。</p> <p>俞樾 80 壽，作長詩以祝。</p> <p>日書法篆刻家河井荃廬（時年 30 歲），由文求堂主人田中慶太郎陪同至上海，由羅振玉、汪康年介紹訪吳昌碩，執弟子禮。以後 20 年間，每隔年必往就教。</p> <p>是年至辛亥年，寓居蘇州，時客</p>	<p>沽，義和團圍攻使館。</p> <p>8 月俄軍陷黑龍江吉林，閏 8 月陷奉天。</p>	<p>5 月作白文印「獨山莫枚梅臣第二」。</p> <p>6 月刻「丁仁友」、「離睦堂」。</p> <p>7 月刻朱文印「竹洞門楣」，白文印「竹楣古痴」、「竹楣」、「泳翊長壽」。</p> <p>8 月刻白文印「閱泳翊字立羽」，朱文印「立羽道人」。</p> <p>秋作朱文印「千尋竹齋」、「閱氏千尋竹齋石尊者七里香庄蘭阜農」，有格印「閱氏千尋竹齋」，白文印「田慶印信」。</p> <p>11 月刻白文印「閱泳翊一字園丁」，朱文印「竹洞農」、「竹楣」、「竹廡」。</p> <p>12 月刻白文印「藪石亭長」，朱文印「藪石亭」、「香主」、「甲申十月園丁再生」。</p>	<p>王懿榮過世。淺井忠留法。菱田春草、橫山大觀等人開創朦朧體。日本美術界參加巴黎萬國博覽會。日本南畫家桑田墨莊到台灣。結城素明與平福百穗組成「無聲會」竹內栖鳳赴歐研究。桑田笹州、手島右卿、松本春子、松井如流出生。</p>
--	--	--	---	--	---	---

				上海、杭州等地。				
1901	光緒 27年	辛丑	58	臂痛仍劇，刻印較少。 臘月至常熟訪沈汝瑾，並小住。	7月廢八股。 辛丑條約。 9月李鴻章卒，袁世凱任直隸總督。	12月英日同盟。	2月刻朱文印「瘦沈」。 7月刻白文印「老蒼」、「苦鐵不朽」、「高邕」。 在「老蒼」印跋曰：「老蒼臂恙雖劇，刻罷自視，尚得適勁之致，辛丑秋七月」。	日本明治美術會解散。另組太平洋畫會。 東京女子美術學校創校。 中村素堂、小坡奇石出生。 日比野五鳳出生。 松丸東魚出生。
1902	光緒 28年	壬寅	59	春至秋，寓蘇州。	3月中俄訂東三省撤兵條約。		7月刻白文印「石尊」，朱文印「園丁高興」。	吳大澂卒，年68歲。 諸樂三出生 蔡元培等於上海發起成立中國教育會。 天津《大公報》創刊。 西川寧、柳田泰雲出生。 篠田芥津過世。
1903	光緒 29年	癸卯	60	是年曾到上海嚴小舫「小長蘆館」作客。 日人長尾雨山（名甲，號石隱，通稱慎太郎）來華，任職商務印書館編譯，由松崎鶴確介紹與吳昌碩相識，常數典談	3月東三省俄兵中止撤退。	12月日俄戰爭起。	潤5月刻朱文印「阿倉」、「安吉」。	日本肖像畫家鈴木歸善到台灣。 深山龍洞出生。

				<p>詩，結為詩友。</p> <p>4月日人滑川氏以日本刀相贈，吳昌碩畫梅以報，繫以長詩。</p> <p>8月初一，60歲生辰，寫雙桃自祝，及盆栽梅花一幀，題：「缶道人自寫照」。</p> <p>是年自訂潤格。</p> <p>11月繼母楊氏卒於安吉，昌碩回鄉奔喪。</p> <p>吳涵任江西萬安知縣。</p>				
1904	光緒30年	甲辰	61	<p>60至70歲間，作品多署：昌碩、倉碩、破荷、老缶、缶翁。</p> <p>趙起（子雲）來謁，列為門弟子</p> <p>4月在上海。</p> <p>與篆刻家葉品三、吳石潛、王壽祺、丁仁在杭州西湖孤山人倚樓，蔣公祠側規劃創建「西泠印社」。奉祀先賢，陳列古今名印，發揚印學。</p> <p>12月移居蘇州桂和坊19號，名其齋曰「癖斯堂」。</p>	<p>日俄戰爭在我國東北地區進行。</p> <p>章太炎、蔡元培在上海成立光復會。</p> <p>翁同龢卒，年75歲</p>	<p>6月英軍陷拉薩。</p>	<p>孟春刻「周甲後書」印，款：「橐筆江湖，亂塗亂抹，急急不知六十年矣，老缶刻此，具有人書俱老之慨。」，另作朱文印「雄甲辰」。</p> <p>2月為園丁刻朱文印「園丁家在竹洞號竹楣」、「千尋竹齋」。</p> <p>4月刻朱文印「河間龐氏芝閣鑑藏」。</p> <p>5月刻朱文印「蒲華」、「作英」。</p> <p>6月刻白文印「河間龐芝閣校藏金石書畫」。</p> <p>秋刻朱文印「園丁文墨」、「松石園灑掃男丁」、「閱氏千尋竹齋」、「翊」、「翊印」，</p>	<p>7月施石墨病歿蘇州。</p> <p>日本太平洋畫會成立雕塑教室。</p> <p>傅抱石出生。</p> <p>來楚生出生</p> <p>西谷卯木出生。</p> <p>香川峰雲出生。</p>

							白文印「泳翊大利」、「園丁課蘭」，及「園丁」、「竹楣平安」、「千尋竹齋珍賞」、「七里香庄」、「泳翊之章」、「竹鄰」、「竹楣」、「庚申所生」、「蘭阜」等朱白文印多方。	
1905	光緒 31年	乙巳	62	居蘇州，2月病風濕，致失眠臥病。夏至上海，覓友訪故，趙石農適在上海，拜識倉碩，倉碩授以篆刻要訣，石農藝事大進。	7月中國革命同盟會成立。8月停止科舉。	日俄和約俄國革命失敗。俄日議和	3月刻朱文印「松存」，白文印「恨二王无臣法」。夏刻白文印「五雲草堂」。10月刻白文印「山陰吳氏竹松堂審定金石文字」，朱文印「石潛大利」。	2月杭州西泠印社建仰賢亭。李叔同留日。野獸派產生。立石鐵臣、長谷川耕南出生。中村不折製作台灣繪葉書。副島蒼海過世。
1906	光緒 32年	丙午	63	居蘇州，為陶齋作詩題顏魯公書《張敬因殘碑》。3月昌碩遊北京，下榻韞倩廡齋。是年冬大雪奇寒於「去住且隨緣室」。	7月宣示預備立憲		3月刻朱文印「遲雲仙館」。夏為園丁刻朱文印「蘭阜高興」，及朱文有格巨印「園丁生于某洞長于竹洞」。10月刻白文印「齊郝祖修章」、「齊雲」、「齊雲館」，朱文印「齊雲館」、「高唐郝氏」、「安心室」、「太平修士」、「修己以敬」。	2月俞樾卒，年87歲。日本關西美術院創立，淺井忠任院長。飯島春敬、桑原翠邦、玄卷松蔭出生。
1907	光緒 33年	丁未	64	春於蘇州，沈汝瑾來訪，為其撰〈倉公事略〉。	3月東三省改制。10月帝及	6月日俄協定。	初冬作「酸寒尉吟詩圖」。	石川欽一郎首次來台，兼任國語學校

				<p>春夏之交，書別沈汝瑾，往遊江西，秋冒雨往常熟訪沈汝瑾，3日後返蘇州。重陽於蘇州。初冬寓上海。</p>	<p>慈禧卒。12月袁世凱罷職。三國協約成立。</p>			<p>美術老師。第一回文展。立體派產生。木村知石出生。</p>
1908	光緒34年	戊申	65	<p>春到常熟，稍停數日後即去。跋《淳化閣帖》殘本。讀史可法家書，不禁感然，慨而書其後。秋臨石鼓文全本，並加寫釋文於每一鼓文之後。</p>			<p>春刻白文印「惜篁外史」、「王錫璜」、「錫璜之印」，朱文印「錫璜」、「王錫璜藏閱書」，白文印「錫璜私印」、「津門王錫璜詩書畫印」、「王幼章家珍藏」。 6月刻朱文印「松管齋」10月刻白文巨印「安吉吳俊卿昌碩考藏金石書畫」，白文印「幼章吉金樂石」。 冬刻朱文印「一得」。</p>	<p>黃士陵過世。留法之荻原守衛回日。森田竹華、保田孝三、金田心象出生。</p>
1909	宣統元年	己酉	66	<p>畫故鄉石佛山座佛背面。仲春客蘇州，元配章氏於夢中示形，乃刻「明月前身」朱文印及章氏側影，以為造像。夏遊江西鄱陽湖、潯陽江、滕王閣等處。在蘇州識褚宗元，極投機。得趙之謙在江西所書「斷萬氏爭</p>	<p>9月美國建議東三省鐵路中立。</p>	<p>保加利亞完全獨立。南非聯邦成立。伊藤博文在哈爾濱火車站被暗殺。</p>	<p>正月刻朱文印「清峻堂」仲春刻朱文印「明月前身」。 6月刻白文印「瑞澂長壽」，朱文印「穆如清風」。 初秋刻朱文印「棄官先彭澤令五十日」。 12月刻朱文印「石昌彬印」。 冬作白文印「且飲墨潘一升」。</p>	<p>上海豫園書畫善會成立。留法之高村光太郎回日。川端玉章創川端畫學校。京都市立繪畫專門學校創立。日本スバル美術雜誌創刊。高松慕真出生。中井敬所、濱</p>

				葬地硃筆判詞 」，作長歌題之 。 與高邕、楊逸等 共同發起「上海 豫園書畫善會 」。 11月29日，舟 泊葦城，遊湛然 菴。				村藏六五世 過世。
1910	宣統 2年	庚戌	67	元旦為祖母畫 像展拜先人遺 像。 是年左足病。 夏到武漢，與商 笙伯共遊抱冰 堂。 7月過黃河鐵橋 入鄂，詩以記 之。 8月在北京寓張 弁群家，為文酒 會，遍遊名勝古 蹟。 是年日人水野 疏梅由王一亭 介紹來訪，求學 繪畫。 為趙古愚《雲台 二十八將印存》 題長古一首。	黃興策畫 廣州新軍 起義失敗 。	5月日俄 第二次協 定。 日併朝鮮	立夏刻朱文印「處其 厚」、「金泉彰印」、 「先笑」。 12月刻白文印「也 軒」、「楊士聰書畫 章」，朱文印「芟 青」、「某崖居士」， 白文印「漢陽萬中立 印」、「子均父」。 歲暮為施夫人作「吉 祥眉壽圖」。	李叔同留日 回國。 義大利未來 派產生。 菱田春草繪 製黑貓。 日本《白樺 會》雜誌創 刊。 南薰造自歐 返日。 森田綠山、中 島邑水、廣津 雲仙出生。
1911	宣統 3年	辛亥	68	初夏至無錫小 遊，夏脫離公 職，自蘇遷上 海，居吳淞。	武昌起義 推翻滿清 。 3月革命 軍舉事於 廣州。 4月宣佈		秋刻朱文印「古桃 州」。	德國表現主 義運動產生。 日本白馬會 解散。 日本白樺會 主辦西洋畫 展。

					鐵路國有。 8月武昌革命起用袁世凱。 10月外蒙獨立。 11月孫中山當選為臨時大總統。			菱田春草去世。 小暮春風、松岡雲峰出生。
1912	民國元年 日本大正元年	壬子	69	是年以字行，自刻一印，文曰：「吳昌碩壬子歲以字行。」 春長尾甲以《長生未央磚》拓本屬題，詩以應之。 8月作「自壽」詩，其時耳聾、腿跛。眷顧髮妻恩情。唯對時局表示憂心。 西泠印社於9月開社，社友雅集，觴詠流連。 10月在杭州作西湖遊，與西泠諸友宴集。	1月國父就任臨時大總統。 2月清帝退位。 3月公佈臨時約法。 袁世凱繼任臨時總統。 8月國民黨成立。 11月俄盟協約。	日本明治天皇逝世，大正天皇即位。 7月日俄第三次協定。 第一次巴爾幹戰爭	刻「吳昌碩壬子歲以字行」印。 秋作朱文印「虛素」，並製坐佛畫款，白文印「文求堂記」。 嘉平月刻朱文印「缶老」，白文印「吳昌碩壬子以後書」，後又做朱文「虛素」等印。	蒲作英卒，年78歲。 康有為、陳煥章於上海組織孔教會。 劉海粟等創辦上海美專。 《真相畫報》於上海創刊。 日本創立木炭會，辦理第一回美展。 日本書家千葉青藍到台教授書道，並成立道風會。 青山杉雨、宇野雪村出生。 赤羽云庭、宮川翠雨、阿部鉄焦出生。 山本拜石過世。
1913	民國2年	癸丑	70	春初遷上海北山西路吉慶里923號定居。 新春寄書沈汝	宋教仁遇刺 「二次革命」爆發，	第二次巴爾幹戰爭	元旦刻兩面「吳（押缶翁）。春刻白文巨印「雙忽雷閣內史書記童嬖柳熾掌記印	西泠印社於杭州正式成立。 美國紐約舉

				<p>瑾，表示「金揮潤筆償兒債，紙錄單方療婦疴」。</p> <p>秋，梅蘭芳來滬獻藝，昌碩往觀，盛讚之。</p> <p>70 以後，作品多署：昌碩、缶道人、老缶、聾、大聾。</p> <p>子涵任職於太原及哈爾濱，至民國 10 年。</p> <p>刊行《缶廬印存》初、二兩集。</p> <p>「重五」詩中有「帝王家破山河在，雅訓何堪續內訌」句。</p> <p>是年值蘭亭雅集第 26 癸丑年，西泠印社經營 10 年，於重九正式訂立社約，被推為社長。</p> <p>重訂潤利。</p> <p>王震（一亭、白龍山人）投拜昌碩門下。</p>	<p>旋敗。</p> <p>袁世凱就總統職，破壞國會。</p> <p>6 月北軍南下，南北交鋒。</p> <p>中秋月全蝕，蒙藏風雲緊張。寧滬開戰。</p> <p>中俄盟軍事協定。</p>		<p>信」，為日本堂先生刻朱文印「抱負天」、「寶蘭亭齋主人」、「子遠」、「木堂」，白文印「犬養毅印」、「毅」。自作朱文印「七十老翁」、「無須吳」。</p> <p>夏刻朱文印「龍眠後人」。</p> <p>8 月作「七十自壽」長詩。</p> <p>9 月刻白文印「白龍山人王震」。</p> <p>冬刻白文印「東海蘭甸」、「李野西讀碑記」，另有無記年款朱文印「石人子室」、「野西」、「李頭陀」、「大和元氣」。</p>	<p>辦軍械庫美展。</p> <p>留法之梅原龍三郎回日本。</p> <p>川端玉章過世。</p> <p>中林梧竹過世。</p> <p>筒井敬玉出生。</p>
1914	民國 3 年	甲寅	71	<p>2 月，上海抵制日貨，昌碩筆潤亦受影響。中旬去西泠，停留四五日。</p> <p>4 月擬趙之謙畫蟠桃，自覺仍似</p>	<p>5 月公佈新約法。</p> <p>7 月中華革命黨成立。</p> <p>9 月日軍侵山東佔</p>	<p>阿爾巴尼亞建國。</p> <p>巴拿馬運河開成。</p> <p>第一次世界大戰爆發。</p>	<p>元宵刻朱文印「蘭阜」。</p> <p>3 月刻朱文印「葛祖芬」、「葛書徵」，白文印「葛昌粉印」、「顏先生」，朱文印「祖芬」、「瓢翁」。</p>	<p>5 月閔泳翊病逝，年 55 歲。</p> <p>羅振玉《殷墟書契考拜》成書。</p> <p>上海美專開始畫人體模</p>

				<p>張孟皋老年之作。</p> <p>韓國友人閔泳翊病逝，昌碩與閔氏相交 30 餘年，為其刻印三百餘方。</p> <p>5 月篆書「西泠印社記」並勒石于印社壁間。</p> <p>9 月日友白石鹿叟於上海六三園剪浙樓為昌碩舉辦書畫篆刻個展。</p> <p>10 月應白石鹿叟之請，撰《六三園記》，勒石于園中。</p> <p>長尾甲歸國，作詩畫送之。</p> <p>自本年至 77 歲為葛書徵刻印頗多。</p> <p>西泠印社刊行《缶廬印存第三集》。</p> <p>索書畫篆刻者日多，畫題多以花卉為主。山水、人物、翎毛多由吳待秋、王一亭代筆。</p> <p>足痛，預計隔年歸蘇州靜養。</p>	<p>膠濟鐵路。</p> <p>11 月日軍佔青島。</p>		<p>穀雨刻白文印「能事不受相促迫」。</p> <p>冬至刻白文印「安廬」。</p> <p>夏刻朱文印「人生只合住湖州」、「自賞」、「家穀」、「穀」、「樊穀」、「老穀」、「樊」、「稼田」、「學稼軒」，白文印「徐蔗」、「葛昌楹印」、「樊家穀」、「學稼軒」、「稼田」，朱文印「書徵」、「書徵氏」。</p> <p>6 月刻白文印「濯足扶桑」、「半研冷雲」。</p> <p>夏至刻朱文「晏廬」，白文「葛昌粉印」、「祖芬」，朱文「家穀」。</p> <p>秋作朱文印「葛氏祖芬」、「半日村」、「靜觀堂」、「土方」、「米舫」，白文印「米舫」、「園印」、「祖庚」、「當湖葛楹書徵」、「平湖葛昌粉之章」。</p> <p>10 月刻朱文印「長坪」、「晏廬」、「可窗」，白文印「壽无涯」、「晏廬」、「安廬」。</p> <p>冬刻朱文印「阮闇藏書」、「蔭梧」。</p>	<p>特兒。</p> <p>橫山大觀、下村觀山、今村紫紅脫離文展，成立再興美術院。</p> <p>日本新秀西洋畫家組織二科會，舉辦第一回美展。</p> <p>留法之安井曾太郎回日本。</p> <p>德野大空出生。</p> <p>南木乘過世。</p>
1915	民國 4 年	乙卯	72	<p>春偕王震遊杭。</p> <p>5 月函寄沈汝瑾</p>	<p>1 月日本提出二十</p>	<p>義大利加入協約國</p>	<p>元宵刻朱文印「震仰盂」、「蘇江」、「靈岩</p>	<p>汪絢卒。</p> <p>陳抱一、汪亞</p>

				<p>表示牙痛，欲往蘇州就醫。</p> <p>西泠印社「題襟館」落成（初名隱閑館）。</p> <p>11月吳石潛集昌碩各體書法及繪畫作品，編成《苦鐵碎金》四冊，由上海西泠印社刊行《缶廬印存第四集》由西泠印社刊行。</p>	<p>一條要求。</p> <p>5月承認日本要求。</p> <p>12月袁世凱改帝制。</p> <p>蔡謬等組織護國軍於雲南起義。</p>	<p>，對奧宣戰。</p> <p>山民」。</p> <p>2月刻白文印「若風之遇簫」、「鍾善廉」，朱文印「虛齋」。</p> <p>4月作朱文印「楚園」。夏刻白文印「葛昌楹印」、「葛祖芬印」、「葛昌粉印」、「蔥石讀書記」、「貴池劉世珩江寧傅春媛、江寧傅春珊宜春堂鑑賞」。</p> <p>秋作朱文印「克己復禮」、「陳翰」、「鶴舞」、「鮮鮮霜中鞠」。</p> <p>冬作朱文印「小名鄉阿姐」、「虞中皇」、「集虛草堂」、「園菜果蔬助米糧」，白文印「合肥李國芷之章」、「劉澤序」。</p>	<p>塵、劉海粟等組「東方畫會」。</p> <p>岸田劉生等組織草土社，舉辦第一回美展。</p> <p>楊守敬過世。</p> <p>西川春洞、中村蘭臺過世。</p>
1916	民國5年	丙辰	73	<p>居上海，題任薰畫佛，表達關心人民疾苦之心。</p> <p>訪得十一世祖翁晉公著《玄蓋副草》孤本，即付影印。</p> <p>作《西泠印社圖》並題詩一首。</p> <p>七、8月足痛至不能坐立，扶乩，求仙方於濟公。</p> <p>秋昌碩應邀往山東，王震、商笙伯同行，沈汝</p>	<p>三月袁世凱撤銷帝制（6月卒）。</p> <p>6月黎元洪任總統，恢復舊約法及國會。</p>	<p>元旦刻朱文印「木堂」。</p> <p>初春作朱文印「獨往」二方。</p> <p>穀雨作朱文印「聽有音之音者聾」。</p> <p>2月為祖芬作朱文印「老繩」、「繩龕」、「繩齋」，白文印「繩道人」。</p> <p>4月刻朱文印「樾蔭草廬」，白文印「樾蔭廬」。</p> <p>初夏刻朱文印「從心所欲」、「晏廬鑑藏」、「書徵」。</p>	<p>吳石仙卒。</p> <p>葉為銘編《廣印人傳》四冊。</p> <p>達達主義在瑞士產生。</p> <p>井上有一出生。</p> <p>圓山大迂過世。</p>

				瑾送以詩。 8月汝瑾生日， 昌碩畫松為壽 ，又親往常熟祝 賀。			夏刻朱文印「稼田眼 福」、「稼田珍秘」、 「稼田珍藏」、「稼 田」、「木堂秘芘」， 白文印「樊家穀印 」、「道子」、「稼田珍 藏」。 秋作朱文印「晏廬 」、「鑿楹柄書」。 冬作白文印「金思棠 印」。	
1917	民國 6年	丁巳	74	年初書告汝瑾， 足疾已癒。 2月為西泠印社 篆書聯語：「印 豈無源，讀書坐 風雨晦明，數布 衣曾研浙派，社 何敢長，識字僅 鼎彝瓴甃，一耕 夫來自田間」。 2月5日告葉昌 熾謂：前日扶 乩，濟公臨壇， 預言將有復辟 事。 3月汝瑾寄來象 筭，妻為其作筭 羹。 妻施氏卒於5月 15日，年70歲。 東北豫、鄂、皖 、蘇、浙五省， 山洪爆發，水災 嚴重，受災者百 餘縣，災民不下 百萬，上海熱心 人事發起募款	7月1日張 勳復辟，旋 平。 8月馮國 璋代理總 統。 9月西南 各省護法 。 廣州軍政 府成立。 國父任大 元帥。	美國參戰 俄國10月 革命。	春刻白文大印「吳昌 碩大聾」，朱文印「西 泠印社中人」、「書徵 金石壽」。 2月為鐵齋刻朱文印 「鐵齋外史」、「東坡 同日生」，白文印「富 岡百煉」、「藤山雷 太」。 仲春刻朱文印「紫 陽」、「雨田」、「石 銘」、「大典賜介」。 夏作朱文印「葛」、 「粉」聯珠印及「道 法自然」、「胸中海 岳」。 6月刻「浩存」，孟夏 作朱文印「二丰」， 白文印「山本悌印 」、「山本氏」，為日 本友人刻白文印「藤 炳卿氏」，朱文印「湖 南」、「藤虎」，為長 尾甲刻白文印「長尾 甲印」、「甲印」，另 作朱文印「雨山居士 寶之」、「石隱」、「書	7月沈汝瑾 (石友)卒， 年60歲。 畫家巢勳卒。 徐悲鴻赴日 研究美術。 鄉原古統來 台，任教於台 中一中。 日本私立大 原集古館開 館。

				<p>賑災，昌碩與王震合作《流民圖》以勸賑。並作序、題詩，作書畫義賣。</p> <p>此時期，篆刻多由徐星舟、方仰之、吳石潛代作。</p> <p>李楨（苦李）來謁，列為門弟子</p>			<p>留晏子」、「私淑鄧包」。</p> <p>仲秋自刻白文印「缶翁」，朱文印「湖海倦人」、「鑿楹柄書」、「二百二十有四蘭亭室」。</p> <p>冬刻朱文印「苦匏李苦」、「匏公心賞」。</p> <p>11月刻白文印「李誠」、「桂林李氏」。</p> <p>臘月刻白文印「竺道人」，朱文印「蜀石經齋」，白文印「傳樸堂印」、「葛楹審定」。為葉舟刻朱文印「璋伯」。</p>	
1918	民國7年	戊午	75	<p>2月命次子涵、三子東邁葬施夫人於故鄉之鳳麟山。</p> <p>8月寫鄣吳村即景圖並題以詩，付次子吳涵家藏。</p> <p>仲秋臨石鼓文全本。臂病癒</p>	<p>5月國父離粵。</p> <p>10月徐世昌任北京總統。</p>	<p>威爾遜宣佈十四項原則。</p> <p>一次大戰結束。</p> <p>俄國內亂</p>	<p>正月刻朱文巨印「傳樸堂」，半印「清況」，白文印「洪祖望印」。</p> <p>穀雨刻朱文印「隨龕」。夏作朱文印「明道若昧」、「湖州安吉縣」、「子成」、白文印「祖望」。</p>	<p>我國第一份漫畫刊物《上海潑克》出版。</p> <p>李叔同於杭州虎跑寺出家為僧，法名演音，字弘一。</p> <p>詩畫家蘇曼殊卒。</p> <p>上海美術學校創辦《美術》刊物。</p> <p>《小說畫報》在上海創刊。</p> <p>北京美專創辦。</p> <p>日本村上華岳等人組織國畫創作協</p>

								會。 前田默鳳、山田寒山過世。
1919	民國 8年	己未	76	元旦自書潤格 (重訂), 並題 詩。 3月刻「重游泮 水」印, 邊款長 詩感慨良多。據 此證之初中秀 才為 16 歲時。 9月商務印書館 出版《吳昌碩花 卉十二幀》。 是年諸閩韻、諸 樂三兄弟寓住 並學書畫印。 12月, 張弁群集 拓昌碩所刻印 百餘鈕, 編成 《缶廬印存》八 卷, 褚德彝作 序, 王仁拓款抑 印成之。	六月拒簽 對德和約 。 10月中華 革命黨改 組為中國 國民黨。 11月外蒙 撤銷自治 。	凡爾賽條 約簽字。 德國建立 共和。 法國改革 選舉法。	3月刻「重游泮水」 朱文印。 4月作朱文印「望雲 軒」。 5月刻白文印「林際 康印」二方及「豫卿 上書」。 6月作朱文印「穆如 清風」、「大辯若訥 」。 大暑作白文印「塩氏 三世」、「龐元濟印 」, 朱文印「江門士 族」, 白文多字印「餘 杭褚德彝吳興張增 熙安吉吳昌碩同時 審定印」, 并附四面 長跋。 秋作白文印「海日 樓」。 冬作朱文印「延恩堂 三世藏書印記」、「郎 闇」, 白文印「林熊 光印」。	劉海粟、汪亞 塵、俞寄凡去 日本考察日 本美術和美 術教育。 劉海粟、江 新、王濟遠等 組織「天馬 會」美術團 體。 楊逸《海上墨 林》成書。 5月「五四」 運動。 德國威瑪創 包浩斯。 日本文展改 為帝展。
1920	民國 9年	庚申	77	昌碩于乙丑年 補考庚申科入 泮, 是年適逢周 甲, 朋輩設宴以 祝, 並以詩畫見 貽, 吳待秋為作 《重遊泮水圖》 8月梅蘭芳再度 來滬獻藝, 由袁 寒雲引薦, 拜識 昌碩, 昌碩畫梅	7月直皖 戰爭爆發 。 10月廣州 政府瓦解 。	國際聯盟 成立。 芬蘭立陶 宛愛沙尼 亞拉特維 亞獨立	春作朱文印「書徵」 、「舞鶴軒」。 夏作朱文印「萬事隨 緣是安樂法」、「梅癡 」、「以成室」、「抱員 天」。 5月作白文印「侶鶴 」、「美意延年」。 冬作白文印「丁珪之 印」、「馮煦之印」, 朱文印「蒿叟」、「戴	《吳昌碩畫 譜》、《吳昌碩 先生畫帖》分 別由日本文 求堂、長崎雙 樹園出版。 畫家李瑞清 卒。 中國第一本 《美育》雜誌 創刊。徐悲鴻

				賦詩以贈。 9月孫雪泥收集昌碩及門人趙起近年所作書畫數十幅，編為《吳昌碩、趙子雲合集》，以珂羅版印行。 蘇州顧氏收缶翁印作拓成《漢玉鈎室印存》。			克靖印」。	在《繪畫雜誌》發表《中國畫改良論》。 黃土水作品「番童」、「吹笛」，入選帝展。 日本普門曉等人組織未來派美術協會。 蒙德里安發表《新造形派》。
1921	民國 10年	辛酉	78	與西泠印社社員及上海書畫名流奔走募捐，搶救《漢三老諱字忌日碑》，現存西泠印社石室。 日人朝倉文夫鑄昌碩半身銅像，立于西泠印社，皮藏於「閑泉」上，鑿龕曰「缶龕」。 秋荀慧生來滬獻藝，由劉山農引薦，持所繪冊頁請益，執弟子禮甚恭。 沙孟海是年來學。 刻「同治童生成豐秀才」朱文印，憶少年離亂	全國非常會議參眾兩院聯合在廣州舉行，推孫中山為非常大總統。 中國共產黨於上海成立。 蘇俄佔庫倫。	11月華盛頓會議開幕。 日本原敬首相被暗殺。	春正月刻朱文印「畫意」、「怨堂」、「月湖草堂」，白文印「沈佺之印」。 浴佛日作文印「我愛寧靜」。 夏作朱文印「澹如鞠」。 刻朱文印「同治童生成豐秀才」、「澹如」，白文印「熾君日利」。	高邕卒，年72歲。 豐子愷留日。 鹽月桃甫來台，任教台北一中。 台灣「文化協會」成立。 益田香遠過世。

				及應童試情形。吳涵棄職歸上海，任王一亭秘書。				
1922	民國11年	壬戌	79	夏刻「老夫無味已多時」印，款中提及辛亥國民革命事。	2月九國公約。4月直奉戰爭。6月徐世昌去職。黎元洪復任北京總統。陳炯明叛變。	墨索里尼奪得政權。九國公約簽字。日本共產黨成立。	刻「老夫無味已多時」印。	廣州市立美術學校成立。《缶翁墨戲》第一集由大阪高島屋美術部刊行。蘇州美術學校創建，顏文梁任校長。沈曾植過世。吳石潛過世。
1923	民國12年	癸亥	80	春遊超山，寫「宋梅亭圖」及詩刻石。夏為伯群先生臨石鼓文全本。8月1日80壽誕，王賢(个移)拜壽，列為門弟子。冬弟子陳衡恪(師曾)卒。諸聞韻、諸樂三陪潘天壽謁見吳昌碩。	2月國父設大元帥府於廣州。6月直系逐黎元洪。10月曹錕賄選。	洛桑條約成立。法比佔領德國魯爾區。日本關東大地震。		陳衡恪(師曾)卒，年48歲。吳昌碩為其題寫「朽者不朽」四個篆書。《缶翁近墨》由西泠印社出版。中國最早之攝影藝術團體「藝術寫真研究」成立。
1924	民國13年	甲子	81	為「甲子元旦書懷」長詩，錄贈朱彊邨。憶及六十年前甲子逃難慘狀。對太平天國戰亂，餘悸猶存，及民國初創，對軍閥割據局面憂心。	1月中國國民黨改組。5月中俄北京協定。6月黃埔軍校成立。	列寧逝世。		上海書屋畫會刊行《吳昌碩畫寶》。布荷東超現實主義宣言產生。富岡鐵齋去世。

					9月直奉 二次戰爭。 10月直系 失敗。 11月段祺 瑞任臨時 執政。			
1925	民國 14年	乙丑	82	5月人力車翻覆，傷額。 秋畫牡丹，題：「雲想衣裳花想容」。款：「學孟皋而病之窳，比復堂而輸其神，老筆頹唐有如此，奈何！奈何！乙丑秋，吳昌碩年八十二」 王賢引見沙文若（孟海），列為門弟子。	3月孫中山逝世於北平。 5月上海發生「五卅慘案」。 7月國民政府在廣州成立。 10月廣東陳炯明部肅清。	羅加諾會議。 法國自魯爾撤兵。		徐新周卒，年73歲。 《吳昌碩花果冊》由西泠印社刊行。 《缶翁近墨第二集》由大阪高島屋美術部刊行。 日本堂本印象、熊岡美譽榮獲帝國美術院賞。 林風眠自法返國，任北京國立藝專校長。 故宮博物院開幕。
1926	民國 15年 日本 昭和 元年	丙寅	83	仲春肝病猛作	4月北京臨時執政政府消滅，7月國民革命北伐，9月北伐軍克武漢，11月北伐軍克南昌。	德國加入國聯。 日本大正天皇逝世，昭和天皇即位。		潘天壽著《中國繪畫史》。 藍蔭鼎、倪蔣懷、陳澄波、陳植棋等七人組織七星畫壇。 日本東京府美術館竣工。 齊白石受聘至北京國立

								藝專授課。
1927	民國 16年	丁卯	84	<p>荀慧生來謁，列為門弟子。</p> <p>3月由王个移介紹識方節廡。</p> <p>春夏之交，上海暴亂，由王个移陪同到塘棲及杭州避難。途經超山賞梅，並覓長眠之所。</p> <p>6月9日次子吳涵卒，年52歲，家人唯恐昌碩悲痛，故至死未向其吐露實情，偽稱吳涵赴日旅遊。</p> <p>秋作梅花圖，行書「萬事不關心」額，誌：「萬事不關心，摩詰，書於廡，吳昌碩，年八十又四。」</p> <p>約10月由杭州返回上海。</p> <p>11月2日晚以案頭殘紙畫最後一幅墨蘭，是為絕筆。</p> <p>11月3日中風發作。11月6日逝世，歸葬於鄞吳邨祖墳附近。</p> <p>訃聞中所列全銜為：「誥授中</p>	<p>3月國民革命軍克上海，4月清黨，並定都南京，8月發生寧漢分裂。</p> <p>6月張作霖在北京稱大元帥。</p> <p>12月對俄絕交。</p>	產生金融風暴。		<p>第一屆台灣美術展覽會於台北樺山小學舉行。</p> <p>東京舉辦新俄羅斯美展。</p>

				憲大夫，御賜福壽字，四品銜，直隸州知州，後補知縣，署安東知縣，附貢生」後四項為其實銜和科名。前數者推測係清遜帝溥儀在天津時所授者。門弟子私諡為「貞逸先生」。			
1928	民國 17年	戊辰 年			張作霖被炸死。		國立杭州美專創立。
1929	民國 18年	己巳 年					紐約現代美術館開館。發現北京人頭蓋骨。舉辦第一屆全國美展。
1930	民國 19年	庚午 年					日本成立獨立美術協會。日本大原美術館開館。下村觀山去世。
1931	民國 20年	辛未 年			九一八事變。		魯迅舉辦木刻講習會。松浦羊言過世。
1932	民國 21年	壬申 年			日本成立偽滿州國。		山內敬齋過世。
1933	民國 22年	癸酉 年			遷葬于杭州縣塘棲超山西麓報恩寺側。墓在宋梅亭畔。墓門有沈淇泉所撰		趙古泥過世。

				聯：「其人爲金石名家，沉酣到三代鼎彝，兩京碑碣。此地傍玉潛故宅，環抱有幾重山色，十里梅花」				
1934	民國 23年	甲戌 年						
1935	民國 24年	乙亥 年						
1936	民國 25年	丙子 年						魯迅卒。
1937	民國 26年	丁丑 年			中日戰爭 爆發。			
1938	民國 27年	戊寅 年						桑名鐵城過世。
1939	民國 28年	己卯 年						
1940	民國 29年	庚辰 年						

(製表：楊梅吟)

## 參考文獻資料

### 一、書籍

1. 小林斗盦編著，《篆刻全集 8 中國（清）吳昌碩》，日本東京，二玄社，2001（初版）
2. 小林斗盦編著，《篆刻全集 10 日本（奈良~昭和）大和古印—河井荃廬·中村蘭臺》，日本東京，二玄社，2002
3. 于還素、戴蘭村譯，《書道全集》，台北，大陸書局，1975-1980（初版）
4. 《中國篆刻叢刊—吳昌碩（1-5卷）》，日本，二玄社，1984
5. 孔雲白編著，《篆刻入門》，台北，台灣商務印書館，1986（七版）
6. 王北岳著，《篆刻藝術》，台北，漢光出版社，1985（初版）
7. 王北岳著，《篆刻研究彙編》，台灣台中，台灣省立美術館，1995
8. 王秀雄著，《日本美術史》（上、中、下），台北，國立歷史博物館，2000
9. 西川寧著，《河井荃廬の篆刻》，日本東京，二玄社，1989 二版
10. 西泠印社國際印學研討會論文集編輯委員會編輯，《西泠印社國際印學研討會論文集》，中國浙江，西泠印社，1999（初版）
11. 西林昭一著，《中國新發現的書跡》，台北，蕙風堂，2003
12. 《吳昌碩作品集（書法篆刻）》，上海，西泠印社，1989
13. 吳東邁編，《吳昌碩談藝錄》，北京，人民美術出版社，1993
14. 吳長艱著，《我的祖父吳昌碩》，上海，上海書店出版社，1997
15. 李欽賢著，《日本美術史話》，台北，雄獅圖書股份有限公司，1993
16. 李渝著，《族群意識與卓越風格》，台北，雄獅圖書股份有限公司，2001
17. 汪公紀著，《日本史話—近代篇》，台北，聯經出版事業公司，1991 初版
18. 刑福泉著，《日本藝術史》，台北，東大圖書，1999

19. 沙孟海著，《印學史》，杭州，西泠印社，1998
20. 余鶴清著，《日本美術發展史》，台北，台灣商務印書館，2004
21. 施慧美著，《日本近代藝術史》，台北，三民書局，1997
22. 唐德剛著，《晚清七十年》（全五冊），台北，遠流出版社，1998 初版
23. 孫洵著，《民國篆刻藝術》，南京，江蘇美術出版社，1994
24. 徐小虎著，許燕貞譯，《日本美術史》，台北，南天書局，1996
25. 徐夢嘉譯，《日本的篆刻》，杭州，西泠印社出版，1997
26. 馬國權著，《近代印人傳》，上海，上海書畫出版社，1998
27. 《書道全集別卷 I — 印譜中國篇》，日本東京，平凡社，1954
28. 《書道全集別卷—印譜日本篇》，日本東京，平凡社，1954
29. 《書道全集—中國書道史 14 清二》，日本東京，平凡社，1954
30. 梁少膺編，《中國當代書法理論家著作叢書—當代日本書論選譯》，北京，文化藝術出版社，2001
31. 陸心源著，《皕宋樓藏書志》，台北，廣文書局，1968
32. 莊伯和著，《篆刻入門》，台北，藝術圖書公司，1978
33. 郭若愚著，《篆刻史話》，台北，宋緒康設計有限公司，2000
34. 郭繼生著，《藝術史與藝術批評》，台北，書林出版有限公司，1998
35. 陳振濂著，《印人軼事》，浙江，浙江美術學院出版社，1992
36. 梅墨生編著，《中國名書家全集 16 吳昌碩》，台北，藝術家出版社，2003
37. 馮作民譯，《中國印譜》，台北，藝術圖書公司，1993（二版）
38. 馮爾康等編著，《中國社會史研究概述》，台北，谷風出版社，1988
39. 黃惇著，《清代浙派印風—上、下》，重慶出版社，1999
40. 黃惇著，《清代徽派印風—上、下》，重慶出版社，1999
41. 黃惇著，《吳昌碩流派印風》，重慶出版社，1999
42. 葉一葦著，《中國篆刻史》，中國浙江，西泠印社，2000
43. 葉德輝著，《書林清話》，台北，文史哲出版社，1973

44. 雷志雄著，《日本金石舉要》，湖北，湖北美術出版社，1998
45. 萬青力著，《並非衰落的百年》，台北，雄獅圖書公司，2005
46. 楊逸編纂，《海上墨林》，台北，文史哲出版社，1988
47. 廖新田著，《清代碑學書法研究》，台北，台北市立美術館，1993
48. 熊秉明著，《中國書法理論體系》，台北，雄獅圖書，2000
49. 劉江著，《吳昌碩篆刻藝術研究》，中國浙江，西泠印社，1995（初版）
50. 劉江著，《吳昌碩篆刻及其刀法》，中國浙江，西泠印社，1997
51. 劉江著，《吳昌碩篆刻及其章法》，中國浙江，西泠印社，2000
52. 劉恆著，《中國書法史清代卷》，江蘇，江蘇教育出版社，1999（初版）
53. 蔣孟麟著，《西潮》，台北，世界書局，1974
54. 實藤惠秀著，譚汝謙、林啓彥譯：《中國人留學日本史》，香港，香港中文大學出版社，1982
55. 錢君匋著，《錢君匋論藝》，上海，西泠印社，1990
56. 薛平南著，《篆刻》，台灣台中，台灣省立美術館，1992
57. 韓天雍著，《日本篆刻藝術》，上海，上海書畫出版社，1995
58. 韓天衡編訂，《歷代印學論文選》（上、下），中國浙江，西泠印社，1999
59. 蘇友泉著，《吳昌碩生平及書法篆刻藝術之研究》，台北，蕙風堂，1994
60. 嚴一萍著，《篆刻入門》（上、下），台北，藝文印書館，1976（再版）

## 二、期刊

1. 王家誠，〈吳昌碩的生平和繪畫〉《台灣美術》第五卷第一期—第五卷第三期，1992
2. 王家誠，〈吳昌碩詩、篆刻、書法和年譜〉《台灣美術》第五卷第四期—

第六卷第二期，1993

3. 〈吳昌碩專輯〉《印林》創刊號，1979
4. 〈紀念吳昌碩誕生一百五十週年專刊〉《印林》第十五卷第二期，1994
5. 〈吳昌碩特集〉《名家翰墨》第 37 期，1993
6. 賴毓芝，〈伏流潛借：1870 年代上海的日本網絡與任伯年作品中的日本養分〉《美術史研究集刊》第十四期，2003
7. 謝里法，〈吳昌碩的藝術〉《雄獅美術》第 120 期，1981 年 2 月
8. 謝里法，〈吳昌碩的世界〉《雄獅美術》第 130 期，1981 年 12 月

### 三、專文

1. 大野修作撰，梁少膺譯，〈清朝書法史概論〉《中國當代書法理論家著作叢書－當代日本書論選譯》，北京，文化藝術出版社，2001
2. 小林斗盦撰，梁少膺譯，〈清朝篆刻概論〉《中國當代書法理論家著作叢書－當代日本書論選譯》，北京，文化藝術出版社，2001
3. 田宮文平撰，梁少膺譯，〈西川寧在近代書史上的位置〉《中國當代書法理論家著作叢書－當代日本書論選譯》，北京，文化藝術出版社，2001
4. 司雅泉撰，梁少膺譯，〈現代日本書人紀行〉《中國當代書法理論家著作叢書－當代日本書論選譯》，北京，文化藝術出版社，2001
5. 李路平、顧工，〈黃賓虹印學初探〉《西泠印社國際印學研討會論文集》，中國浙江，西泠印社，1999（初版）
6. 松村茂樹，〈吳昌碩臂痛治印，情深扶桑〉《西泠印社國際印學研討會論文集》，中國浙江，西泠印社，1999（初版）
7. 松村茂樹撰，梁少膺譯，〈論吳昌碩自訂潤格〉《中國當代書法理論家著

- 作叢書－當代日本書論選譯》，北京，文化藝術出版社，2001
8. 青山杉雨撰，梁少膺譯，〈我的篆刻觀〉《中國當代書法理論家著作叢書－當代日本書論選譯》，北京，文化藝術出版社，2001
  9. 青山杉雨撰，梁少膺譯，〈隸書作品的構想〉《中國當代書法理論家著作叢書－當代日本書論選譯》，北京，文化藝術出版社，2001
  10. 郭魯鳳，〈篆書的演變對於篆書藝術的影響〉《西泠印社國際印學研討會論文集》，中國浙江，西泠印社，1999（初版）
  11. 黃香喜，〈閔泳翊與吳昌碩等的金石翰墨緣〉《西泠印社國際印學研討會論文集》，中國浙江，西泠印社，1999（初版）
  12. 葉公超，〈六十年來之中國繪畫〉《葉公超散文集》，台北，洪範書局，1979 初版
  13. 葉公超，〈中國裱褙藝術〉《葉公超散文集》，台北，洪範書局，1979 初版
  14. 菅野智明撰，梁少膺譯，〈沈曾植的北碑論〉《中國當代書法理論家著作叢書－當代日本書論選譯》，北京，文化藝術出版社，2001
  15. 黑野清宇撰，梁少膺譯，〈日本書法史和歷代書論體系的研究〉《中國當代書法理論家著作叢書－當代日本書論選譯》，北京，文化藝術出版社，2001

#### 四、論文

1. 方挽華，《吳昌碩的篆刻藝術研究》，台北：文化大學藝術研究所碩士論文，1978
2. 呂秀蘭，《吳昌碩研究》，台北：文化大學藝術研究所碩士論文，1999

3. 宋健台，《吳昌碩繪畫之研究》，台北：文化大學藝術研究所碩士論文，1985
4. 李彥樺，《吳大澂窻齋尺牘及其書風研究》，台北：國立台灣師範大學美術系碩士論文，2003
5. 吳崇剛，《燕京篆刻藝術之探研》，台北：國立台灣師範大學美術系碩士論文，2004
6. 宣柱善，《趙之謙的書法篆刻》，台北：文化大學藝術研究所碩士論文，1982
7. 陳星平，《中國文字與篆刻藝術》，台中：東海大學中國文學研究所博士論文，2003
8. 陳肆明，《吳昌碩花卉畫的創作背景及其風格研究》，台北：國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，1987
9. 楊靜如，《黃賓虹藏古璽印與其文字書法之研究》，台北：國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，2003
10. 蔡宜璇，《古樹新花—吳昌碩（1844-1927）的石鼓文》，台北：國立台灣大學藝研所碩士論文，1999