

石鼓为基 隶法新变——吴昌硕隶书与清代诸家的比较研究

张赣宁

江苏师范大学美术学院，徐州

摘要 | 吴昌硕是一位集诗书画印于一体的大家，在学界久负盛名，但他的隶书则一直处于被忽视的状态。清代隶书中兴，名家众多，吴昌硕的隶书在这个时代中到底处于什么位置，很少有系统的辨析。本文以笔法源流、结字体势、章法布白、审美取向为线索，以清代诸家为参照，考察吴昌硕隶书的特质。研究表明：吴昌硕隶书的根基不仅在汉碑，更在于对《石鼓文》数十年的深度浸淫，从而与清代隶书主流的“立法”路径形成了根本性的分野。本文进一步辨析了“以篆入隶”的两种方略、“金石气”的三种表现，指出吴昌硕隶书在晚清碑学史上的独特位置——既是碑学审美精神的极致体现，又是对碑学传统形式的自觉疏离。他的隶书价值不在于提供可以仿效的范式，而在于昭示传统深处所蕴藏的创造性能量。

关键词 | 吴昌硕；隶书；清代碑学；篆籀笔法；金石气

Copyright © 2026 by the author(s).

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



1 引言

清代隶书复兴是中国书法史上的重要现象，金石考据的兴盛与碑学理论的建构为这一时期的隶书创作提供了深厚的学术土壤。在众多隶书名家之中，吴昌硕的隶书长期处于被忽视的地位，这与他在篆书和篆刻领域的卓著声名密切相关，其隶书成就往往被视为“余事”而未能获得充分的学术关注。既有研究多采用印象式概括，缺乏对吴昌硕隶书本体特征的系统考察，更鲜有将其置于清代隶书整体谱系中进行比较分析的成果。本文以吴昌硕传世隶书作品为主要研究对象，从笔法、结字、章法、审美四个维度展开本体读解，并将其与郑簠、金农、邓石如、伊秉绶、何绍基五家进行比较，旨

在厘清吴昌硕隶书的独特性及其在清代碑学发展脉络中的历史位置。研究表明，吴昌硕以《石鼓文》为根基的创作路径，与清代隶书主流的“立法”取向形成了根本分野，为理解碑学传统的内在张力与创造潜能提供了独特视角。

2 研究背景与文献综述

2.1 研究背景

在清代，隶书迎来了自两汉以后最为兴盛的时期，常常用“直接汉人”来赞美这一盛况。金石考据学的兴盛，使大量汉代碑刻重新进入人们的视野；阮元的《南北书派论》《北碑南帖论》、包世臣的《艺舟双楫》问世，为碑学实践奠定了理论的根基。在这样的风气浸染下，隶书创作空前活跃，

作者简介：张赣宁，江苏师范大学美术学院本科在读生，研究方向为吴昌硕隶书。

文章引用：张赣宁. 石鼓为基 隶法新变——吴昌硕隶书与清代诸家的比较研究[J]. 现代艺术与传播, 2026, 1(2): 52-59.

<https://doi.org/10.68070/wmk1cc67>

名家辈出，成果丰硕，形成了自汉末以来最为繁盛的格局。

2.2 文献综述

当我们仔细检视清代隶书研究的现状，有一个现象值得注意：吴昌硕的隶书始终处于被忽视的境地。原因倒也不难解释。吴昌硕以《石鼓文》篆书和篆刻开宗立派，光芒太过耀眼，相比之下，隶书不过是他书法成就里的边角余事。再加上他传世的隶书作品数量有限，风格又相对稳定，不像篆书那样经历过从早年到晚年的显著蜕变，自然很难引发深入探究的兴趣。偶有涉及，大多采取印象式的概括，比如“以篆法作隶”“金石气磅礴”之类，虽然不能说没有见地，但终究缺乏系统深入的展开。

这种研究状况造成了一个认知上的空缺：吴昌硕的隶书到底是什么面貌，他的笔法结字有哪些具体特征，这些特征跟他的篆书根底之间是什么关系，跟清代其他隶书名家相比究竟有哪些异同。这些问题如果不厘清，不但对吴昌硕个人艺术成就的认识有欠完整，更无法准确判定他在清代隶书乃至整个碑学运动中的位置。

3 理论框架与研究方法

3.1 理论框架

本文的理论框架建立在两个基本判断之上。第一，吴昌硕隶书的特殊性根源于他以《石鼓文》为书法根基这一事实，这与清代大多数隶书名家以汉碑为入门路径截然不同。因此，讨论他的隶书不能脱离他的篆书来谈，笔法的源流比作品的面貌更值得深究。第二，孤立地描述吴昌硕隶书的特征意义有限，只有在与清代诸家的比较中，他的独特性才能真正显现出来。基于此，本文采取“本体读解+横向比较”的双线结构：先以笔法、结字、章法、审美四个维度为框架，对他的隶书作品做逐层细读；再选取郑簠、金农、邓石如、伊秉绶、何绍基五家，在“以篆入隶”的方略、“金石气”的表现方式、典范建构的路向等关键问题上做两两对勘，以此定位他在清代隶书谱系中的真实坐标。

3.2 研究方法

本文以作品分析为基本手段，所有结论均立足于传世墨迹与刻帖的视觉观察，结合书家自述、同时代评论及近人研究成果作为佐证。比较研究法贯穿始终，不追求面面俱到，而是抓住关键差异点进行深入辨析，以求对吴昌硕隶书获得一个既具体又准确的把握。

4 清隶谱系：从破法到立法的演进过程

讨论吴昌硕的隶书之前，需要先对清代隶书的整体格局做一个概括，以便明确他所处的历史坐标。清代隶书的发展，大体可以划分为三个时期：清初的“破法”期、清中期的“立法”期、晚清的“法外求变”期。

4.1 清初：郑簠的破局之功

明末清初，隶书创作长期处于低迷状态。书家的取法大多局限于唐代隶书，用笔单调，形式僵化，跟汉代隶书雄浑朴茂的精神气象相去甚远。打破这个僵局的，是活跃于康熙年间的郑簠。

郑簠字汝器，号谷口，江苏上元人。他对汉代碑刻用功很深，尤其醉心于《曹全碑》《史晨碑》等秀丽一路的作品。但是郑簠并不是以描摹汉碑作为终极目标，他最有开创性的贡献，在于把行草书的笔意和节奏引入了隶书的写法当中。他所写的隶字，行笔注重提按起伏的变化，波挑的地方经常出现牵丝映带的笔触，蚕头雁尾飘逸而又不失沉稳，整篇气息贯通流畅，一扫前人隶书僵滞沉闷的毛病。

朱彝尊曾经盛赞郑簠的隶书是当代第一，这虽然有溢美的成分，但也反映出当时的人对这种新风格的推重程度。不过郑簠的隶书在后世也遭到了一些批评，批评的焦点集中在笔法过于轻浮，缺少汉代隶书应有的古厚沉着。客观地评判，郑簠的意义在于“破”而不在于“立”。他用鲜活的生命感冲破了元明以来隶书的桎梏，为整个清代的隶书复兴凿开了第一道裂隙。至于建立新的形式典范，这个任务要留给后来的人。

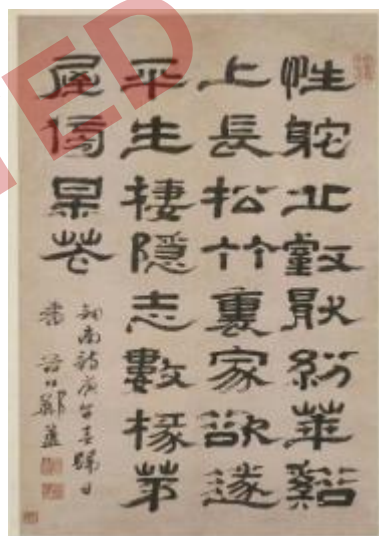


图1 郑簠《剑南诗轴》（现藏于北京故宫博物院）

Figure 1 Jiannan Poem Scroll by Zheng Fu (now housed in the Palace Museum, Beijing)

4.2 清中期：三家的立法之功

雍正、乾隆以后，学碑的风气越来越盛，大量汉代碑刻的精拓本在士人圈子里流通。书家的眼界因此大为开阔，不再以《曹全碑》等寥寥数种为满足。碑学理论也在这个时期趋于系统化。在这样的条件下，清代隶书迎来了高峰时段。金农、邓石如、伊秉绶三家，各自从不同的方向切入汉代碑刻传统，建立起迥然有别但又都极具深度的个人典范。

金农字寿门，号冬心，浙江钱塘人，是“扬州八怪”中的核心人物。他的隶书取法最为奇特。他创造了一种所谓“漆书”的写法，把笔锋截短，用扁笔侧锋刷写，横画宽博肥厚，好像用漆刷刷出来的效果，竖画则细劲峭拔，跟横画形成强烈的反差。传统隶书最看重的“蚕头雁尾”这类波磔修饰，在他笔下被彻底舍弃了。金农的意义，在于他用极端个性化的方式证明了一件事：对汉代碑刻传统的理解，不一定非要通过形态模拟来实现。他把汉隶中古拙奇特的精神意趣推到了极致，创造出一种前所未有的隶书面貌。



图2 金农《隶书册》（现藏于浙江省博物馆）

Figure 2 Clerical Script Album by Jin Nong (now housed in the Zhejiang Provincial Museum)

邓石如字顽伯，号完白山人，安徽怀宁人。他出身布衣，一辈子以卖字刻印维持生计。在篆书和隶书这两个书体上，他投入了超乎常人的精力。邓石如的隶书根基建立在《张迁碑》《衡方碑》《西狭颂》等雄强一路的汉代碑刻上，同时把在篆书上精心锤炼的中锋用笔融入了隶法。他的隶书，笔力沉厚，结体方正，用笔圆通；结字体方而笔圆，紧密的地方透出疏宕；整体气象雄浑博大，有吞吐八荒的气势。包世臣在《艺舟双楫》里推邓石如的篆隶为“神品”，说他“平和简静，迥丽天成”^[1]。邓石如最大的贡献，在于为“以篆入隶”开辟了一条可以遵循的通路：用篆书圆劲饱满的笔法作为根基，去表现汉代碑刻雄强朴茂的精神。这种创新对

晚清乃至近现代隶书的发展影响非常大。

伊秉绶字组似，号墨卿，福建宁化人。他的隶书把形式构成推到了一个近乎极致的纯粹状态。取法上，伊秉绶得力于《衡方碑》《张迁碑》《郃阁颂》等以方整大气见长的汉代碑刻，同时又从颜真卿楷书那里化用了宽博雄强的体势。用笔以篆籀中锋运行，线条圆劲光洁，少有提按的变化，蚕头雁尾被压缩到若有若无的程度。结字则呈现出极强的几何意味——字形方正饱满，内部空间经过精心的处理，疏处可以走马，密处不使透风，在极简的点画中蕴藏着极为丰富的空间张力。他的隶书庄严堂皇，静穆高古，有一种不可侵犯的庙堂气象。伊秉绶把隶书的静态美推到了极致，为清代隶书贡献了最有辨识度、也最难企及的典范。

三家的面目完全不同，但是有一个共同的取向：他们都在深度耕耘汉代碑刻传统的基础上，建构起高度自洽的个人风格体系。他们为隶书创作“立法”，使后来的人有轨道可以依循。这就是清中期隶书的本质特征。

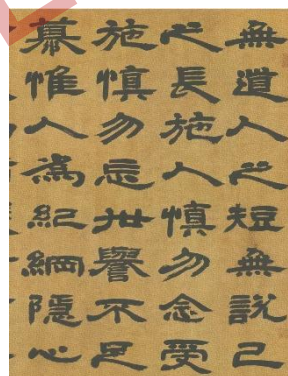


图3 邓石如《崔子玉座右铭》（现藏于日本）

Figure 3 Cui Ziyu's Admonition for the Seat by Deng Shiru (now housed in Japan)

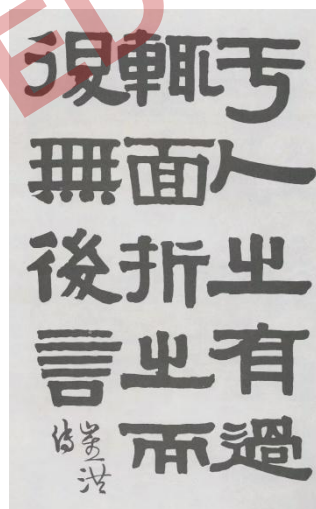


图4 伊秉绶《隶书集》（现藏于北京故宫博物院）

Figure 4 Album of Clerical Script by Yi Bingzhou (now housed in the Palace Museum, Beijing)

4.3 晚清：何绍基的法外求变

嘉庆、道光以后，碑学已经成为书坛的主流，隶书创作的群体更加庞大。何绍基是这个时期最有代表性的书家。

何绍基字子贞，号东洲，湖南道州人。他学养深厚，书法兼擅诸体。在隶书方面，他的取法范围广泛，对《张迁碑》《礼器碑》《石门颂》等均深耕细研。何绍基隶书最显著的特征，跟他独特的执笔方式有密切关系。他执笔的时候腕肘高悬，手臂回勾，用全身的力气贯注到笔端。这种执笔方式使笔锋在纸面上运行的时候自然产生一种“阻力”，形成像万岁枯藤一样苍涩雄健的质感。他的隶书气息高古浑穆，在拙朴中透出深厚的学养。

何绍基的意义在于：他代表了晚清书家对“金石气”的一种自觉的技术性追求——不再满足于简单地模仿汉代碑刻的字形结构，而是力图在线条质感中再现千年碑石经过风雨剥蚀以后呈现出的苍茫效果。这种追求，已经隐含了对清中期“立法”取向的某种修正和超越。

从郑簠的破局，到清中期三家的立法，再到何绍基的法外求变，清代隶书走过了一条从古法的重新激活到古法的深化完善的道路。这个谱系构成了我们接下来考察吴昌硕隶书的参照框架。

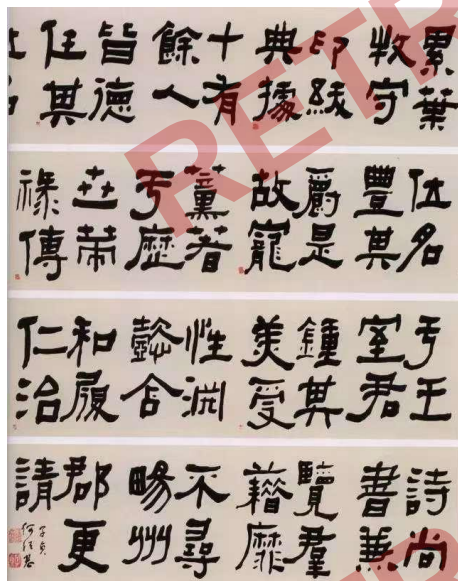


图5 何绍基《累叶》隶书长卷（现藏于辽宁省博物馆）

Figure 5 Leiye Clerical Script Handscroll by He Shaoji (now housed in the Liaoning Provincial Museum)

5 吴昌硕隶书的本体特征

吴昌硕生于清道光二十四年（1844），卒于民国十六年（1927），一生跨越了清末民初的大变局。他的书法根基，跟前述几家有一个根本的差异：他不把汉代碑刻作为第一入门路径，而是把先

秦《石鼓文》当作终身淬炼的对象。这个差异，决定了他的隶书不同于所有人的独特面貌。

5.1 笔法溯源：用篆籀统摄隶法

吴昌硕在《石鼓文》上用功之深，在整个中国书法史中都很罕见。“曾读百汉碑，曾抱十石鼓”^[2]，这十个字，简洁明了地交代了他书学根基的构成：汉碑是他广泛研读的对象，《石鼓文》则是他四十年朝夕不辍，心摹手追的法本。根据他弟子和友人的记述，吴昌硕几十年间每天早晨起来必定临写《石鼓》数纸，越到晚年越勤奋。这样持久而专注的淬炼，使得《石鼓文》的笔法已经内化为他的肌肉记忆和审美直觉。当他提笔写隶书的时候，笔端自然而然流露出来的，不是对汉隶笔法的直接模拟，而是几十年篆书实践中凝固而成的用笔方式。



图6 吴昌硕隶书六言联（现藏于西泠印社）

Figure 6 Wu Changshuo's Six-Character Couplet in Clerical Script (Currently in the Collection of the Xiling Seal Art Society)

仔细分析吴昌硕隶书的笔法，他与《石鼓文》篆书的关联可以从三个方面来看。

第一个方面，纯正中锋与绞转涩进。吴昌硕写隶书，跟他写《石鼓文》一样，笔锋始终保持在笔画的中心运行，中锋的纯粹程度不亚于他的篆书。更关键的是运笔的方式：他不是顺势平拖，而是逆锋顶纸，让笔锋跟纸面形成强烈的对抗和摩擦。线条不是流畅地“滑”出去，而是像逆水行舟一样“涩”着前进。这种运笔方式所造就的线条质感，苍莽、毛涩、迟重，跟他的篆书的金石意味一脉相承，而跟汉代隶书书写时应该有的那种“奋斫”的笔势有所不同。

第二个方面，线条的钝拙与剥蚀感。吴昌硕隶书的线条边缘往往不追求光洁齐整，而是呈现出一种好像钝刀刻石一样的斑驳陆离的感觉，一面光

滑，一面毛涩。这种效果的取得，除了涩进的用笔方式以外，也跟他的用墨习惯有关：他喜欢用浓墨，有的时候甚至用焦墨枯笔来运行，墨色与笔锋在纸上不均匀的铺开，绞转，加强了线条的沧桑感。面对他的隶书作品，常常让人产生错觉，好像不是在读墨迹，而是在面对一块经历了千年风雨剥蚀的古代刻石。

第三个方面，波挑的内敛与钝化。传统隶书最有辨识度的笔法——“蚕头雁尾”，在吴昌硕笔下被大幅度地弱化了。他的横画收笔的地方，很少看到郑簠式的飞扬飘逸或者邓石如式的雄健发势，而是轻轻一按就收住了，含蓄内敛，有的时候甚至用破锋钝拙地上挑，几乎泯灭了“雁尾”的形态。这种处理方式，显然是把他的篆书里面平出无挑的横笔意趣移植到了隶书当中。

综合看吴昌硕隶书的笔法，可以下一个判断：他的笔法的根不在隶书而在篆书。他不是用隶书的笔法写隶书，而是用篆书的笔法写隶字。

5.2 结字体势：欹侧取势与疏密对比

吴昌硕隶书的结字，同样跟他的篆书一脉相连。清代的隶书大家，从邓石如的茂密方整到伊秉绶的严谨构成，再到何绍基的随形布势，结字总体上追求稳定平衡的结构秩序。重心平稳、空间匀称，在静穆当中显示力量，这是汉代隶书结字的传统规范，也是清代隶书各家共同遵守的基本法则。

吴昌硕在这个传统规范面前表现出了明显的偏离。他的隶书结字最显著的特色，是普遍呈现左低右高的欹侧态势。这个特征贯穿了他隶书创作的始终。追溯来源，正是他在《石鼓文》长期临写中形成并且不断强化的结字习惯。《石鼓文》本身并不是绝对的平整匀称，它的结字里面有很多微妙的欹侧变化，吴昌硕不但吸收了这一点，还把它强化成了个人的风格标记。当他把这种带有动势的结构方式带进以平稳见长的隶书里面的时候，就产生了一种充满张力、跃跃欲动的造型效果。

跟这个特征相伴的，是结字中疏密对比的夸张处理。吴昌硕的隶书字形经常出现上密下疏或者左收右放的强烈反差。空间的分布不追求伊秉绶式的精心权衡和绝对匀称，反而流露出一种不经刻意雕琢的朴野趣味。这种朴野，不是技巧欠缺所导致的粗率，而是重视“气”的流转、不重视“形”的安稳的自觉选择。

5.3 章法布白：浑然一体的气势统摄

汉代碑刻的经典章法，大多数是字距疏朗、行距分明。每个字在相对独立的空間里面展现自己的造型之美，整体呈现秩序井然的排列。伊秉绶把这种单体字的独立性推到了极致——他的隶书作品当

中，每个字就像一个完整的建筑单元，在空间里占据确定不移的位置。

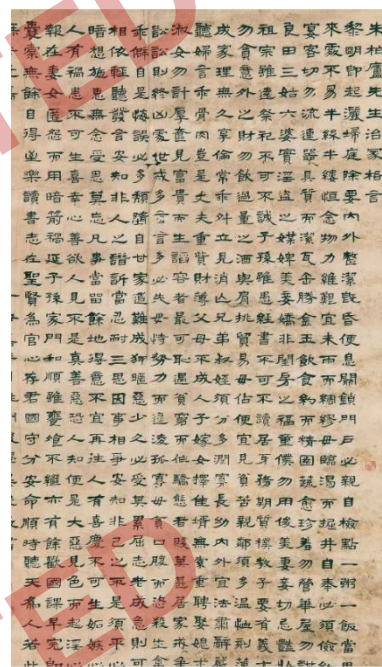


图7 吴昌硕纪年书法作品（现藏于吴昌硕纪念馆）

Figure 7 Dated Calligraphic Work by Wu Changshuo (now housed in the Wu Changshuo Memorial Hall)

吴昌硕的章法观念跟这个完全不同。他的隶书作品，字距和行距往往比较紧密，字与字之间、行与行之间依靠字势的呼应和笔意的贯通连成一个整体。观看者面对他的作品，首先感受到的不是每个字的独立造型，而是扑面而来的浑然气势。这种章法处理方式，更接近大篆铭文的传统。像《散氏盘》《毛公鼎》这些西周青铜器上的铭文，章法往往茂密苍茫，字与字之间的关系大于单个字的独立意义。

吴昌硕用这种篆籀式的章法来进行隶书创作，淡化了单体字的独立造型意义，使整幅作品成为一个生命的整体。在这种整体感当中，观看者感受到的是“气”的充溢和流动，而不是“形”的秩序和安排。这跟伊秉绶的隶书恰好形成鲜明的对照。

5.4 审美取向：沉郁苍凉的生命底色

综合笔法、结字、章法三个层面的分析，可以触及吴昌硕隶书最深层的审美意蕴。清代隶书大家的审美基调，邓石如的雄健奋发、伊秉绶的庄严堂皇，都有一种积极入世、建构秩序的精神气象。而吴昌硕的隶书则弥漫着一种沉郁苍凉的生命气息。这种气息的形成，跟他的身世阅历是有关系的。吴昌硕生于道光末年，亲身经历了太平天国战乱、甲午战争、戊戌变法、辛亥革命等一系列重大的历史变故，加上早年家境清寒、仕途不畅，他的生命体验里自然有一种历经沧桑之后的深沉叹喟。他在艺

术上标举“苦铁画气不画形”，这个“气”字，不只是技法层面的气势，更包含着生命层面的悲慨苍凉。那些像钝刀刻石一样的线条、欹侧错落的结体、浑然苍茫的章法，从某种意义上看，正是这种生命体验在笔墨中的折射。

6 同时代中的异同辨析

厘清了吴昌硕隶书的本体特征之后，需要把他放到清代隶书的谱系当中，做更具体的横向比较，这样才能看清楚他跟各家之间的异同以及他的历史位置。

6.1 “以篆入隶”的两种方略：跟邓石如比较

邓石如和吴昌硕都被看作“以篆入隶”的典范，但二者所选择的路径和最终呈现出的作品结果，有着较大的差异。

邓石如的策略，是把隶书的结构作为“体”，把篆书的中锋笔法作为“用”。他的根本目的，是借助篆书圆劲饱满的笔法，更好地呈现汉代碑刻雄浑朴茂的精神气象。换言之，邓石如的“以篆入隶”，是在隶书的框架之内吸收篆书的长处，最终建立的是隶书的典范。他的隶书在结构上基本遵循汉隶的法度，篆书笔法的融入只是增强了内在的骨力，并没有改变其隶书的本质属性。

吴昌硕走上的是完全相反的道路。他是把篆书——具体说就是《石鼓文》——的笔法和体势作为“体”，而把隶书的某些笔形元素，比如雁尾的波挑，作为外在的修饰。他的隶书，从根本上说，是他篆书风格的延伸和变体，带有浓郁的篆书意味。与其说他是在“以篆入隶”，不如说他是在用篆书的系统来消化乃至改造隶书。沙孟海先生对这一点有过很准确的判断，他指出吴昌硕“以写《石鼓》的笔法来写隶，自然是一种新风格了”^[3]。这个论断精辟地揭示了吴昌硕隶书的本质：他的新风格并不仅是对汉隶传统的深度挖掘，更是把另一套更加古老的笔法系统整体平移到了隶书创作当中。这种“平移”造成了风格上的陌生化效果，使他的面貌跟同时代的所有隶书名家都不一样。

6.2 “金石气”的三种表现：郑簠、何绍基与吴昌硕

郑簠、何绍基和吴昌硕三家，恰好代表了清代书家对“金石气”三种不同的理解和表达方式。郑簠所处的清初，金石学还没有充分展开，他对汉代碑刻的理解，更多地停留在笔墨意趣的层面。他的隶书所捕捉的，是汉代碑刻书写时的生动节奏和飘逸神采，线条以流畅光润为主要特色。在郑簠这里，“金石气”还没有成为一个自觉的美学追求。

他所呈现的，是汉隶中“书写性”的那个侧面。

何绍基则代表了碑学成熟之后对“金石气”的自觉追求。他通过特殊的执笔法和刻意制造的涩进效果，在线条里“模拟”碑刻经过风雨剥蚀之后的苍茫质感。这种“金石气”，是书家有意识地追求并且通过特定技术手段实现的美学效果，带有明显的技术操作成分，是一种有目的、有方法的再现。

吴昌硕的“金石气”跟上面两家不一样。他不是通过特殊技法去“模拟”碑刻的效果，因为这种效果恰恰是他的篆书笔法本身所内具的、像石头凿刻一样的质感和力道所能自然呈现的，这是中国书法中最为古朴的笔法，他将中国传统哲学进行艺术性优化，达到大音希声，大道无形的境地。他写隶书，本质上是在用写《石鼓文》的方式运笔，线条里面的“金石气”是由内而外自然生发出来的，是笔法本身的属性，而不是由外向内刻意追求的效果，没有刻意为之的造作。这是三种“金石气”里面最本真、也最彻底的一种——不是对金石趣味的追求，而是金石笔法本身的自然呈现。

6.3 典范建构与反典范：跟伊秉绶比较

伊秉绶和吴昌硕，分别代表了清代隶书创作中“立法”和“破法”的两个极端。

伊秉绶的隶书是高度理性化的产物。他对汉代碑刻传统的取舍、对空间结构的经营、对笔法语言的提纯，都经过了精心的权衡和反复的锤炼。他的隶书建立了一套极为严密的规矩——方正饱满的结字、极简的点画、篆籀的中锋、精心计算的疏密关系。后来的人可以依循这套法则进行学习和创作。尽管能达到伊秉绶高度的寥寥无几，但“法”本身是可以学的。在这个意义上，伊秉绶是清代隶书“典范”建构的极致代表。

吴昌硕则反其道而行。他的隶书不追求建立一套可以脱离个人气质而独立存在的形式规范。他的独特面貌的形成，在很大程度上依赖于他深厚的篆书功底和独特的个人性情。后来的人如果不具备吴昌硕那样的《石鼓文》根基和生命气质，却试图仿效他的隶书风貌，大多数只能学到丑怪的皮相，而丢失了内在的神髓。这就意味着，吴昌硕的隶书具有强烈的“不可学”的性质——它不是一个可供效法的典范，而是一个带有深刻个人性的艺术创造。这个差异，触及了艺术传承中的一个根本问题：传承所依赖的，到底是可供效法的形式典范，还是个性创造所提供的精神启示。从清代隶书的实际发展来看，伊秉绶的路线产生了广泛深远的影响，形成了一个可以辨识的风格流派。吴昌硕的路线则是孤独的，没有真正的后继者。但这并不意味着后者的价值比较低——它以较为极端的方式，彰显了艺术创造里主体精神的独立价值。

6.4 承续中的疏离：跟碑学传统的关系梳理

吴昌硕的隶书跟清代碑学主流之间，呈现出一种既疏离又承续的复杂关系。从表面上看，他的隶书确实游离于主流典范的外面。他不像郑簠那样致力于复活汉隶的笔墨意趣，不像邓石如那样追求汉代碑刻精神的深度再现，也不像伊秉绶那样建构新的法则。他的参照系，与其说是汉碑，不如说是更古老的先秦金石文字。这种取法上的“越级”，使他跟同时代的隶书风尚保持了明确的距离。

但是从深层来分析，吴昌硕对“金石气”的极致追求、对古拙雄强之美的坚持不懈的推重，恰恰是碑学精神的精髓所在。碑学运动从阮元、包世臣开始，它的核心主张就是摒弃帖学的妍美柔媚，回归古质雄强的审美传统。吴昌硕用篆籀笔法来书写隶书，越过了清人对汉碑形式结构的迷恋，直接追溯到了碑学审美理想的源头——也就是更古老的金石文字遗迹中所蕴含的原始力量。在这个意义上，他不但是碑学精神的继承者，而且是一种更加纯粹、更加极端的继承。

简要地说，吴昌硕既是清代隶书正统的“逆子”，也是碑学精神的传承者——他用“背叛”的方式完成了最深刻的“继承”。

7 结论

通过上文的分析，可以就吴昌硕隶书的特征和历史位置得出如下判断。

第一，吴昌硕隶书的根本独特性，来源于他把几十年钻研《石鼓文》所凝固而成的篆籀笔法、金石趣味和审美直觉，当作进行隶书创作的首要法则。他不是用隶书的眼睛去看汉碑，而是用篆籀的眼睛去审视所有的古代遗存。这种独特的取法路径和创作方法，使他的隶书跳出了清代隶书以重建汉隶法度、铸造个人典范为主流的演进逻辑，走上了一条以金石气为灵魂、以个性表现为指归的解构道路。

第二，在具体的技法层面：他的笔法以纯正中锋、绞转逆行涩进为本质，线条呈现金石剥蚀的质

感，波挑钝化到快要泯灭的程度；他的结字取势侧侧，疏密对比强烈，追求动势下的平衡，有一种质朴生野的趣味；他的章法以浑然一体来统领全局，字距行距趋密，淡化了单体字的独立意义，使整幅作品像青铜铸造的整体；他的审美取向沉郁苍凉，跟伊秉绶的庄严堂皇、邓石如的雄健奋发形成了鲜明的对照。

第三，在历史定位上：他跟邓石如都倡导“以篆入隶”，但路径完全不同，邓石如是隶体篆用，吴昌硕是篆体隶饰；他跟郑簠、何绍基分别呈现了“金石气”从没有自觉到自觉技术追求、再到笔法本体呈现的三重境界；他跟伊秉绶恰好构成“立法”与“破法”的两极，各有各的价值，不能互相替代。

第四，评价吴昌硕的隶书，不应该沿用评价邓石如、伊秉绶的那种尺度。他不是隶书的立法者，没有给后世提供可以师法的形式典范。他的隶书，是强大的篆书功底、独特的金石审美和深沉的生命体验三者共同作用的产物，带有极强的个人特点和不可复制性。但恰恰是这种个人风格和不可复制性，赋予了它独特的艺术史意义：在晚清碑学越来越程式化、创造力趋向衰退的时候，吴昌硕用他深厚的传统功力和强悍的艺术个性，昭示了传统深处蕴藏着无穷的创造可能。书法艺术的真正生命力，不在对典范的循规蹈矩，而在融会贯通之后的独立创造和心性的真诚发露。这个启示，已经远远超出了隶书一种书体的范围，而具有了普遍的艺术史价值。

参考文献

- [1] 包世臣. 艺舟双楫[M]//历代书法论文选. 上海：上海书画出版社，1979：651-697.
- [2] 吴东迈，编. 吴昌硕谈艺录[M]. 北京：人民美术出版社，1993：45-78.
- [3] 沙孟海. 近三百年的书学[M]//沙孟海论书丛稿. 上海：上海书画出版社，1987：28-35.

The Stone Drum Inscriptions as the Basis and Innovations in Clerical Script: A Comparative Study of Wu Changshuo's Clerical Calligraphy and That of Other Qing Masters

Zhang Ganning

School of Fine Art, Jiangsu Normal University, Xuzhou

Abstract: Wu Changshuo was a great master who integrated poetry, calligraphy, painting, and seal carving, and has long enjoyed a high reputation in academic circles. His clerical script, however, has consistently been overlooked. During the Qing dynasty, when clerical script experienced a revival and numerous celebrated masters emerged, where exactly Wu Changshuo's clerical script stood in this era has rarely been subjected to systematic analysis. This paper takes the origins and development of brush techniques, character structure and configuration, compositional arrangement and spatial distribution, and aesthetic orientation as its guiding threads, and uses various Qing masters as points of reference, to investigate the distinctive qualities of Wu Changshuo's clerical script. The research shows that the foundation of his clerical script lies not only in Han dynasty stelae, but more significantly in his decades-long profound immersion in the Stone Drum Inscriptions, thus creating a fundamental divergence from the mainstream Qing approach of "establishing rules" (lifa) for clerical script. This paper further differentiates two strategies of "infusing clerical script with seal script brushwork" and three manifestations of the "metal-and-stone aura" (jinshi qi), and points out the unique position of Wu Changshuo's clerical script in the history of late Qing epigraphic studies: it is both the ultimate embodiment of the aesthetic spirit of stele studies, and a conscious departure from its traditional forms. The value of his clerical script does not lie in providing paradigms for imitation, but in revealing the creative energy hidden deep within tradition.

Keywords: Wu Changshuo; Clerical Script; Qing-Dynasty Stele Studies; Seal-Script Brushwork; Epigraphic Aesthetic