

黃牧甫印風在臺灣的接受¹

The Reception of Huang Mufu's Seal Style in Taiwan

周子頤

Zhou, Zi-Yi

南京藝術學院美術與書法學院藝術學碩士生

摘要

黃牧甫印風在當今臺灣印壇似乎並不流行，但事實上黃牧甫印風在臺灣篆刻界存在著接受的過程，在臺灣影響的途徑還包括了出版印譜與篆刻教材。黃牧甫印風傳播的初期階段，著重於喬大壯先生的影響，以及曾紹傑、王壯為和王北岳等人的逐步嶄露頭角。這一時期，他們不僅創辦了篆刻社團，還在臺灣各大院校擔任篆刻教師，為臺灣篆刻界培養了一批優秀的後繼者。當代臺灣篆刻家在追求創新的同時，仍然需要傳承黃牧甫印風在內的傳統風格，以蓬勃發展臺灣當代印壇。

【關鍵詞】黃牧甫印風、臺灣、篆刻

¹ 本文系江蘇高校優勢學科建設工程資助項目（PAPD）

一、出版印譜與篆刻教材

臺灣的黃牧甫印譜有曾紹傑先生在 1977 年出版的《增選黃牧甫印存》上下兩冊，曾紹傑在渝州時在喬大壯先生座上獲睹初編印存，以《黟山人黃牧甫印譜》為基，複增陳融本、李尹桑本、盛若斯本、何交競本等選精汰蕪，又選二百四十印，刊行《增選黃牧甫印存》上下兩冊，收印一千一百餘，為一部較完備的印譜。曾紹傑稱黃牧甫「宜乎開南粵百年來篆刻之宗風，成皖浙以外之一派也」²。他認為趙之謙和黃牧甫並駕齊驅，但趙之謙的印章流傳至今不過兩百，這不是因為趙之謙的成果稀少而是因為當時搜集不周，流布不廣，所以收集整理刊行《增選黃牧甫印存》是非常必要且需要珍視的。

王北岳在 1977 年印行的中華叢書中《篆刻述要》一冊中有英文版本對黃牧甫的介紹，將黃牧甫列為清末篆刻藝術的大師，指出黃牧甫吸收了浙、皖派的刀法，通過篆刻進一步表現自我。³《篆刻述要》中講「疏密第二」一節用黃牧甫「光緒乙酉續修監志洗拓凡完字及半勒字可辨識者尚存三百三十餘字別有釋國子祭酒宗室盛昱學錄蔡賡年謹記」為例；「輕重第三」一節用黃牧甫「轡府金石」為例；「承應第六」一節用黃牧甫「樂志」為例；「界格第十二」一節用黃牧甫「崇徽」為例。《篆刻述要》中還有宗派一章，論及黃牧甫不僅論其派別，還談論了黃牧甫的邊款風格取法：「中年以後，改變路數，用平直簡快的刀法，刻出方剛樸茂的面目；明快而不俗，平實而不板，奇正相輔，反常合道，自成一家，世稱「黟山派」。因為他旅居廣東甚久，又有人稱之為「粵派」。他刻的邊款，是取法漢金文的，平直簡當，面貌在隸楷之間，有古拙之趣。」⁴

王北岳還編著了中華藝術之美系列的《篆刻藝術》一冊，其中盛讚黃牧甫「先生之印，方剛樸茂，上溯秦漢，下通撫叔讓之，於圓暢之外，得平實之理，能奇

² 曾紹傑，《增選黃牧甫印存上下二冊》（臺北：學古齋文物，1977 年版），頁 582。

³ 王北岳，《篆刻述要》（臺北：臺北歷史博物館，1977 年版），頁 49。「In addition to using the many new sources for character-style inspiration-such as Han bronzes, roof-tile finials, steles, and feng-ni-they also absorbed the blade usage of the Che and Wan schools, so that they could go even further in self expression through seal carving.」

⁴ 王北岳，《篆刻述要》，頁 48。

正相輔，反常合道。邊款尤能獨具面目，有漢金之趣，為後世開一蹊徑。」⁵同時也指出了當世師法黃牧甫印風的弊病：「嘗見法先生者，妄以平直究其方實，以菲薄窺其雄峻，神韻盡失，流於板刻，此不可不察也。」⁶

1980 年出版的《中國印譜》收錄了黃牧甫在《丁丑劫餘印存》中的「克明長壽」印。其中介紹黃牧甫「當鄧浙二派衰退的道光末年，他乃卓然自成一家。他的作品刀法剛勁，變化無窮，以光潔平直而收到好評。」⁷

1992 年美術欣賞系列叢書中薛平南主編的《篆刻》一冊，粵派一節講黃牧甫，評價「無忝爾所生」印「婉約秀逸，近於吳讓之。」⁸「婺源俞旦收集金石書畫」印，「采金文入印，隨字形作參差穿插之排列，於變化中求統一。」

1995 年，蘇友泉編著的《師院篆刻教學之研究》的第三章歷代印章之演變與流派中，將黃牧甫視為民國以來除吳、齊兩家以外影響印壇最大之人：「他印章的章法上，印文筆劃多作平斜交叉，疏密、長短、粗細參差，錯落有致，甚得不平之平，亂而不亂，外貌看似呆板，但得內含奔放的妙韻。在刀法上，以薄刀銳刀，挺甜暢的中鋒沖刀法，輕行取勢，猛勁俐落，線條光潔平直，發揚漢玉印光潔挺秀二路而別出新意。」⁹

2007 年出版的市民美術研習班教材叢書中有陳宏勉編著的《認識篆刻藝術》一冊，「其章法皆從平淡無奇的結體重去創造無線的律重力感，在平正的結構中，放入動性的因數，創造了‘平正造奇’的景觀」¹⁰

這些印譜與篆刻教材的出版在臺灣對於黃牧甫印風的傳播起到了重要的作用。《增選黃牧甫印存》上下兩冊的出版不僅讓臺灣印壇更加瞭解黃牧甫，還使

⁵ 王北岳，《篆刻藝術》（臺北：臺北漢光文化事業股份有限公司，1985 年版），頁 110。

⁶ 王北岳，《篆刻藝術》，頁 110。

⁷ 馮作民，《中國印譜》（臺北：臺北藝術圖書公司，1980 年版），頁 200。

⁸ 薛平南，《篆刻》（臺北：臺灣省政府教育廳，1992 年版），頁 14。

⁹ 蘇友泉，《師院篆刻教學之研究》（臺北：供學出版社，1995 年版），頁 83。

¹⁰ 陳宏勉，《認識篆刻藝術》（臺北：臺北市立美術館，2007 年版），第 15 頁。

得黃牧甫印風的學習者們有了更好的學習資料。而教材的出版為廣大學習者提供了學術性、系統性的資料，使他們能夠系統地學習黃牧甫的篆刻藝術。通過對黃牧甫作品的詳盡解讀和分析，學習者可以更全面地理解黃牧甫的創作理念、刀法特色以及藝術風格。這有助於激發學習者對黃牧甫印風的興趣，使他們更加深入地研究和模仿這一藝術風格。

總體而言，通過臺灣印人們的努力，出版印譜與篆刻教材為臺灣黃牧甫印風的傳播提供了理論基礎和實踐指導。通過這些教材，黃牧甫的印風得以在臺灣篆刻界得到更加深入的挖掘、傳承和發揚。

二、臺灣篆刻家對黃牧甫印風的取法

（一）1949 年前來臺印人

喬大壯（1892—1948），本名曾劬，字大壯，又字壯猷，別署伯戢、勞庵、橋瘁，號波外居士，齋館名波外樓、酒悲亭、永夕室，祖籍四川華陽。生於北京，少年成就卓越，於 21 歲畢業於北京譯學館，任圖書館管理員。1925 年因北洋政府事件離開北京，後在故宮博物院工作。1935 年受聘於南京中央大學，與徐悲鴻等共結詞社。1947 年因中央大學解聘風潮辭職，受聘於臺灣大學，擔任中文系主任。然而，他於 1948 年 7 月 3 日自沉於蘇州梅村橋下，享年五十七歲。

喬大壯雖不以印人自居，但他在印學領域確有卓越表現。在沙孟海的《印學史》中，將喬大壯附於黃士陵之後「黃士陵之後，這一派的作者中，要推喬曾劬造詣最卓」¹¹喬大壯在中期階段確立自己印學道路更是他卓越成就的關鍵。「三十至四十五歲之間，開始確立他自己的道路，是他的中期階段。他借鑒清末名家黃牧甫」士陵的取材廣博與運用金文之妙，用心於章法結構，逐漸確立了以大篆、古籀入印的特色」¹²這個時期標誌著喬大壯對印學的深刻理解和創新實踐，而他對黃牧甫的借鑒也為其風格的形成提供了重要的啟示，為後來他的印學生涯奠定了堅實的基礎。喬大壯對黃牧甫的推崇和取法是顯而易見的，他還為黃牧甫作傳，

¹¹ 沙孟海，《印學史》（上海：上海書畫出版社，2017 年版），頁 187。

¹² 喬無疆，《〈喬大壯印集〉後記》，《喬大壯印集》（上海：上海書畫出版社，1995 年版），頁 292。

通過對印學發展趨勢的深刻洞察，他意識到眾多印人雖然積極吸收前人的經驗，但在取法上卻陷入雜亂，而黃牧甫卻能脫穎而出成為當時印學領域的佼佼者。『餘觀近世印人，轉益多師，固已。若取材博則病於蕪，行氣質則傷於野。能事盡矣而無當，於大雅兼之而盡善者莫如先生，夫惟超軼之姿輔之以學問冠冕一世起不感哉。』¹³

除了理論上對黃牧甫的推崇，喬大壯在篆刻實踐中也以黃牧甫為宗。黃牧甫用刀的創新之處在於突破了前人的刀法程式。他極力反對印面上做一些人為的殘破「漢印剝蝕，年深使然，西子之顰，即其病也，奈何捧心而效之。」¹⁴他以薄刃沖刀為法，以果斷而精準的刀法斬釘截鐵，展現出酣暢淋漓的創作激情。喬大壯的印面同樣也光潔峻峭，運刀技巧呈現出渾穆的氛圍。

喬大壯的白文印「行盡江南不與離人遇」與黃牧甫的「人外廬」中「人」的字法相同的背後，是對留紅的手法的相同思考。用這種字法的「人」，可以使中部有大塊留紅，並且與右下角及其周邊邊線的留紅相呼應，使得整方印氣息流動。喬大壯的白文印保持邊線的完整，不做人為殘破，僅僅在印章的內部做少量的並筆，也繼承了黃牧甫的印面設計。喬大壯的朱文印對黃牧甫的繼承則更顯而易見。

黃牧甫		
	人外廬	飽米齋
喬大壯		
	行盡江南不與離人遇	韻印齋

¹³ 喬大壯，〈黃先生傳〉，《喬大壯印集》（上海：上海書畫出版社，1995年版），頁290。

¹⁴ 「季度長年」邊款

黃牧甫「飽米齋」和喬大壯的「皕印齋」都採取了長條的豎直線，但三條直線並不是呆板的，斬釘截鐵的刀法中蘊含著微妙的變化和凌厲的氣質。各種三角形與方形同處一個印面之中，卻不顯突兀，顯然經過了作者大膽又細緻的思考。

雖然喬大壯卒於 49 年之前，他在臺灣的時間也僅僅為 1947 年年末至 1948 年 5 月不到一年的時間，但在臺灣期間仍然有不少同僚好友往來談交，也有不少學生受到他的影響。即便是喬大壯回到大陸之後，也是時時與臺靜農保持著聯繫。

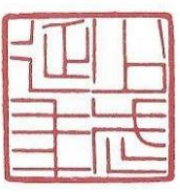
（二）1949 年後來臺印人

曾紹傑（1910-1988），原名昭拯，十九歲後改名紹傑。別署紹公、紹翁，又號萬石君。1910 年出生於湖南省湘鄉的荷塘鄉，為曾國藩五弟曾澄侯之孫。1951 年渡海至臺灣定居，抵臺時正值壯年，他的書法篆刻都在臺灣達到了高峰，在 1973 年獲得了中山文藝基金會篆刻類文藝創作獎，成為首位篆刻類得獎者。

曾紹傑與喬大壯亦師亦友，曾紹傑所編的《增選黃牧甫印存》上下兩冊，就是在在渝州時於喬大壯先生座上獲睹初編印存，由此又得新境界。「黃牧甫的風格，曾先生在各類形式都下過功夫，這本集子（《湘鄉曾紹傑印存》）都有出現，不過在六十年所出的篆刻選輯上，就已經找不出哪些刀鋒平削、尖銳單薄的線條和結構，偶有幾方黃牧甫風格的章，線條也都圓渾而挺直，有如鐵線一般，而不像鐵片。」¹⁵曾紹傑篆刻在字法和章法上延續了黃氏的印風，整體氛圍增添了一種厚重、樸素、優雅、寧靜而自然的神韻。印面生動而不呆板，線條厚實而直挺，精巧地安排線條之間的稀疏與粗細的微妙變化，斜線、曲線與直線的結合，使印面靈動又不失和諧。

黃牧甫				
	金石畫室	美意延年	垣鏞長壽	好學為福

¹⁵ 陳宏勉，〈我所認識的曾紹傑先生〉，《書印雙絕專輯》（臺北：臺北歷史博物館，2000 年版），頁 172。

曾紹傑				
	金石同壽	少武延年	李猷長壽	王壯為印

王壯為（1909-1998）與曾紹傑為渡海來臺的書畫家中並稱書、印雙絕巨擘。王壯為，本名沅禮，自號壯為，晚年自署漸齋、漸翁、忘漸老人等，齋名玉照山房，直隸（今河北）易縣人。王壯為治印不拘一宗，廣泛採采先秦兩凜、金石磚瓦等各類印章藝術風格。在廣東時，他主要受到牧甫的影響，1949 年渡海來到臺灣後，他創新出秀麗蒼勁的風格，形成獨特的藝術風格。王壯為老年仍然精進，書法與印章技藝日臻完善。他的著述頗豐，有《玉照山房集印》及自製印選等作品。

王壯為的篆刻取徑於黃牧甫，他對於印章之「古」的論述也於黃牧甫的觀點一脈相承。黃牧甫認為「光潔」才是漢印的本來面貌：「漢印剝蝕，年深使然，西子之顰，即其病也，奈何奉（捧）心而效之。士陵。」¹⁶王壯為也認為印章所謂的古趣主要來源於雕刻、銹蝕、風雨水濕、烈日嚴寒、剝落殘缺等自然作用，簡而言之，已經遠離了原本的面貌。這種本真的失落並非人為造成，而是由天然因素引起的：「愚嘗為定山居士刻寫竹印，大略仿自漢銅，跋雲‘漢人無寫竹印，而漢印之古趣者多如此，意其制時，初未必爾；今日之趣，實千年磨蝕致之也。人始為之，天復滌之，人又從而學之，天人之際，出入其實難分矣。’」¹⁷

黃牧甫	
	垣鏞長壽
王壯為	
	大維長壽

¹⁶ 黃牧甫「季度長年」邊款

¹⁷ 王壯為，《書法叢談》（臺北：臺北中華叢書編審委員會，1982 年版），頁 81。

王北岳（1926 ～ 2006），名澤恒，以字行，號子慧。1926 年生於河北省文安縣，北京大學園藝系畢業。1950 年抵臺，先後執教於宜蘭農校、建國中學、第二女中後轉任公職。於 1984 年退休，身兼臺灣師範大學、臺灣藝術大學等校美術系教授。王北岳來臺後與前輩曾紹傑、王壯為結為莫逆之交，過從甚密，二人皆受到黃牧甫的影響，由此王北岳篆刻雖然面目多樣，仍然有一部分作品有著明顯的黃牧甫面貌。王北岳對於篆刻的推廣也不遺餘力，編著了不少篆刻教材，也在這些教材中闡述黃牧甫印風及其篆刻技法，例如中華叢書中《篆刻述要》一冊以及中華藝術之美系列的《篆刻藝術》一冊。

就黃牧甫與王北岳的多字朱文印「光緒乙酉續修監志洗拓凡完字及半勒字可辨識者尚存三百三十餘字別有釋國子祭酒宗室盛昱學錄蔡賡年謹記」與「忙日苦多閑日少，新愁還伴舊愁生」而言，二者無論是在章法還是結字上都有相似，是典型的印外求印作品，黃牧甫在邊款中寫到「多字印排列不易，停勻便嫌板滯，疏密則見安閒，亞形欄，鐘鼎多如此。」¹⁸而王北岳的這方多字印巧妙地借鑒了黃牧甫的章法，減少了行列的存在感，在字與字之間做了穿插避讓，並且做了大膽的留白，在作者的精心安排下，解決了「多字印排列不易」的問題。

張心白（1926—1990），本名金奎，浙江海寧人。1949 年抵臺在擔任牙醫官期間勤奮研習書法和篆刻。工作之餘，以微薄的薪資購置印材，勤於篆刻。於 1965 年獲得金尊獎，其作品被臺灣歷史博物館收藏。1967 年退休後，張心白設立中華牙科診所，並在金石古玩的收集上有著濃厚興趣。他積極投身篆刻學會工作，擔任秘書長多年。他還在中華文物學會擔任常務理事兼金石組召集人。

雖然張心白的篆刻早年取法吳讓之、徐三庚，但他在晚年博採眾長「運刀流利自然，不故作破損，細朱文印，秀而不媚，白則蒼勁渾厚。」¹⁹朱文印「般若」中細挺的線條和方圓並用的轉折都透著黃牧甫的朱文風格，張心白加粗了朱文的邊框，使印文內容更加突出。

¹⁸ 黃牧甫「光緒乙酉續修監志洗拓凡完字及半勒字可辨識者尚存三百三十餘字別有釋國子祭酒宗室盛昱學錄蔡賡年謹記」邊款

¹⁹ 天璽，〈張心白嗜印惜石〉，《印林》，第 21 期，（臺北：印林雜誌社出版，1983 年版），頁 25。

黃牧甫		黃牧甫		隨緣	
	光緒乙酉續修監志洗拓凡完字及半勒字可辨識者尚存三百三十餘字別有釋國子祭酒宗室盛昱學錄蔡賡年謹記				
王北岳		王北岳			
	忙日苦多閑日少，新愁還伴舊愁生				

(三) 臺灣本地篆刻家

小魚（1947—），本名陳正隆，1947年生於基隆，文、書、畫、篆刻皆善，更出版有文集、畫集、篆刻集數本。小魚1968考進中國文化學院美術系國畫組，當時曾紹傑就受聘為中國文化大學藝術研究所教授，講授金石學。小魚的篆刻也用爽利的沖刀，在黃牧甫的面貌下加大了字形的變化。小魚的「頤廬」用了黃牧甫「頤山」中「頤」的字法，但拉開了上半部分的空白，增加了斜筆的存在感，「廬」的兩個田交錯排列，如高山墜石岌岌可危，但最後又能在大面積的留白中展現出總體印面的靜穆平和。「小魚作巨印。屈鐵為架。如造屋然。」²⁰小魚「高月卿」之「高」也誇大了黃牧甫「高」的字法，即使誇張，但是印面空間的方圓、直弧在此印中既對立又統一。黃牧甫白文印本身線條的平直處有粗細對比，小魚白文的「美意延年」加大了這種對比，但線的排列仍然保留了強烈的秩序，造就了樸拙、含蓄但蘊含著豐富生命力的作品，塊面的現代性組合展現了黃牧甫印風可能性。

²⁰ 小魚「頤廬」邊款

黃牧甫			
	頤山	帝高陽之苗裔	延年館藏
小魚			
	頤廬	高月卿	美意延年

陳宏勉，（1954—），字君碩，生於臺灣嘉義。畢業於國立臺灣藝術專科學校，師承梁乃予、李猶，與臺靜農、王壯為、曾紹傑薰陶傳統文化的生活美學。篆印樸質醇厚，推陳出新。1982 年與林淑力邀臺灣青壯輩篆刻家成立印證小集（現臺灣印社），於篆印教學與推廣。作品曾獲中山文藝獎。陳宏勉「永以為好」的疏密留紅以及「永」字沖刀的從細到粗都展現了黃牧甫的篆刻風格。

黃牧甫	
	以分為隸
陳宏勉	
	永以為好

三、結語

黃牧甫印風在臺灣的傳播早期主要有喬大壯先生，其後是曾紹傑、王壯為和王北岳他們不僅建立篆刻社團，還在各大院校教授篆刻，為臺灣的篆刻界培養了不少人才，其後一代篆刻界中有學習黃牧甫印風的篆刻家都是他們的學生，此外則鮮有人將黃牧甫作為主要學習對象。然而，隨著時間推移，黃牧甫印風在臺灣的傳承逐漸減弱。這一趨勢的原因之一是早期的臺灣篆刻家多數具有深厚的家學淵源，對金石文字學有著深刻的研究，而如今的篆刻藝術家受到西方文化的衝擊，過於追求創新，有時卻忽略了篆刻藝術中最基本的元素。與前輩不同，現代的篆刻家在創作中引入新思想的同時，往往缺乏深度內涵，忽略了黃牧甫這類工穩印風所蘊含的微妙之處。要理解黃牧甫的獨特風格，篆刻家必須對篆刻藝術有深刻的瞭解，奠定扎實的基礎，深入研究文字學。否則，他們可能只是表面涉獵，無

法領略其深遠的藝術內涵

參考書目

- 沙孟海，《印學史》（上海：上海書畫出版社，2017 年版）。
- 曾紹傑，《增選黃牧甫印存上下二冊》（臺北：學古齋文物，1977 年版）。
- 王北岳，《篆刻述要》（臺北：臺北歷史博物館，1977 年版）。
- 王北岳，《篆刻藝術》（臺北：臺北漢光文化事業股份有限公司，1985 年版）。
- 馮作民，《中國印譜》（臺北：臺北藝術圖書公司，1980 年版）。
- 薛平南，《篆刻》（臺北：臺灣省政府教育廳，1992 年版）。
- 蘇友泉，《師院篆刻教學之研究》（臺北：供學出版社，1995 年版）。
- 陳宏勉，《認識篆刻藝術》（臺北：臺北市立美術館，2007 年版）。
- 喬無疆，《〈喬大壯印集〉後記》，《喬大壯印集》（上海：上海書畫出版社，1995 年版）。
- 喬大壯，《黃先生傳》，《喬大壯印集》（上海：上海書畫出版社，1995 年版），頁 290。
- 陳宏勉，《我所認識的曾紹傑先生》，《書印雙絕專輯》（臺北：臺北歷史博物館，2000 年版）。
- 王壯為，《書法叢談》（臺北：臺北中華叢書編審委員會，1982 年版）。
- 天璽，《〈張心白嗜印惜石〉》，《印林》，第 21 期，（臺北：印林雜誌社出版，1983 年版）。

