

刘颜涛书法讲座纪要（二）

篆尚婉而通

谈到篆书书法学习和创作，孙过庭《书谱》仅仅用三个字说明了篆书的精要：篆尚“婉而通”。婉，是婉转圆曲，概括出篆体的基本笔势。通是气息贯通，即骨气洞达，生动地体现出“势来不可止，势去不可遏”。“婉而通”即“婉而愈劲，通而愈节”。书法用笔其实就运笔和奋笔两种。篆书笔画粗细均等，节奏平缓，它用的是篆引，即运笔的笔法。篆者，引也。“篆引”即运笔的中含内敛，力贯气长。从隶书开始，“奋笔”代替了“运笔”成为主要笔法。奋笔是“势险节短”，属于明快高扬的外露型，“势险”是方折之笔和方折体势，“节短”是短促分明的用笔节奏。因此，不少人误认为篆书是没有提按，没有节奏，没有激情的书体。实际上篆书的运笔和隶书之后的奋笔都体现着一种情趣，只是表现手法不一样。一个是含蓄、委婉；一个是强烈、奔放。我们在篆书的欣赏和创作中，也不能因为篆书线条为了突出其中实之美而“不看两头看中间”，把这种对起笔和收笔动作的有意弱化含蓄化看作是没显示出笔法。知道篆尚“婉而通”和“篆引”的运笔之法。虽然其他书体的笔法可以借鉴到篆书创作，但是不能抛弃篆书的本体性的东西。我们只有对几千年篆书做全面了解，才能够深刻体会到篆书古法的艺术性和学术性。简单地以行草书的笔法代替篆书的笔法，恰恰失去了这种书体的本体语言，以行草书今法的审美标准代替篆书古法的审美标准，是不可取的。

谈甲骨文学

随着文物挖掘新资料的发现，甲骨文和秦代简牍在当代书坛焕发异彩，这是我们这代人的幸运，也为我们提供了甲骨文学学习和创作的机缘。搞甲骨文书法创作的困难除在笔墨技法外，更在于文字上。如今可识别的1470多个甲骨文字，许多字是死字。你如何用1000左右的常用甲骨文字来创作作品，这是最大的难点。除了要有古文字上的学养，了解字之通假，还要有超强的古诗词创作能力，运用有限的千字甲骨文字，创作出能符合诗词格律又富有诗意的“文质兼美”的作品，非才高学富者不能为。将甲骨文创作放到3000年前的语境中，获得那个时候的气息，这就是一种学问。

学习甲骨文，一定要临摹原版，要看篆刻，看原片或原片照片。看到篆刻原片的时候，你才能够感受和掌握到“以笔代刀”，继而做到“刀情笔趣”相得益彰，这样才能写出甲骨文的挺拔瘦劲的风格特点。如果甲骨文完全写成有那种青铜浇铸钟鼎铭

文的感觉，那么就失去甲骨文的书法特征了。甲骨文在不同时期有不同风格，有写得规整端庄的，也有写得很浪漫潇洒的……当然也有用复刀刻出如“宰丰骨”粗壮雄浑、凝重宽博、端庄伟岸的风格，但总体面貌上看，甲骨文的共性特征仍然体现出劲健挺拔、瘦硬。

学习古文字的工具书

学习篆书一定要在古文字、字学上下功夫。当代编撰的不少古文字的工具书良莠不齐。好的古文字工具书，不仅规范严谨、学术性强，还可以让我们感受到古文字的气息，现在推荐几本，大家可以参考。李圃、郑明编辑的《古文字诂林》，其压缩精华版是《古文字释要》，是迄今为止最全面，占据学术前沿的一本书。在学习古文字时，翻阅这本书，可以更深刻地理解文字的来源。懂得字源，有了古文字基础，对古文字的书法创作发挥可以做到既合情又合理。字法书写的变化要符合古文字造字规则，了解了文字的构造之法，书写才能游刃有余。

甲骨文的工具书，我推荐几本。孙海波《甲骨文编》，刘钊《新甲骨文编》，徐中舒《甲骨文字典》，刘钊、冯克坚《常用甲骨文字典》。对于《新甲骨文编》的完全是原拓片，由于岁月侵袭，龟板上会有一些斑裂，《甲骨文编》完全是作者用毛笔摹写的。虽然描摹少了一种原字的神采，但是描摹得比较精准，字法准确。所以《新甲骨文编》和《甲骨文编》可以对照着看，这样既能书写准确，又能得到一种文字初创时候的原始之美和情韵神采。

敬畏传统的“复古”

学习古文字书法更是需要敬畏传统的。当代我们最缺少的还不是“古不乖时”，更多的恰恰是“今不乖时”。当下对传统认识不足，导致书法创作流于时弊。谈篆隶创作时候，尤其要把古意放在首位。80年代改革开放，长期思想禁锢得到解放，但反映到艺术创作上又片面追求彰显个性和艺术创新，使许多人的思想在80年代末、90年代初的中西文化交流碰撞中走向了另一个极端。没有做到自我彰显和社会共处之间的和谐，这也是一种矫枉过正。书法同样过激于对时风的追逐，对创新的呼唤，对个性的张扬，恰恰缺少了对书法“古意”和书法本体的遵守。没有“古意”的书法缺少厚重感，是不可能长久的，是不耐咀嚼品味的。“人之愈深，其进愈难，而其见愈奇”，这是王安石在《游褒禅山记》中说的。对书法的学习，越是深入，书法创作的手段，越是丰富，将来学习发展的空间、自由创作的天地反而越大。历史从来都是当代史，书法传统的源

流从来就是流动的、鲜活的，生机勃勃的。当代在认识书法传统中，本身就会带着时代的烙印。在思想认识上，不要害怕在“复古”时“拟古”。二十多年前，当代书法都在大喊创新的时候，我就觉得当代人缺乏的不是感性而是理性，书法的当务之急不是创新，而恰恰是深入传统的继承。我甚至在文章中說：“如果谁能有敢做和甘做十多年‘书奴’的勇气，将来肯定成大器。甘愿去坐冷板凳，耐得住寂寞，踏踏实实去做对自己一生书法大厦培基固本的储蓄。”

古意难之又难。现在信息时代，人与人的交流太便捷了，令人眼花缭乱的时尚层出不穷。时尚不是怕你融入不了，而是你能不能做一个时尚的旁观者。这是当代最大的障碍。在浮躁的时代中，怕就怕人失去了定力，在书法学习中，失去了对书法本体坚守的定力，那就很难把书法做到理想的高度。

不要将篆书仅仅局限为李斯的《泰山刻石》《峯山碑》，也不要视野仅仅盯着李阳冰的《三坟记》，篆书是一个庞大的艺术体系。它包括商代中晚期甲骨文和金文，西周的金文，秦汉和清人流派篆书等等，尤其早期甲金书法，凸显着殷商时期原始的、质朴的、天籁的、无拘无束的，那种“巫史文化”崇神尚力的物化形态下生发的厚重、富丽、拙朴、神秘的美感，更能激发人的想象力和艺术生命活力，看着商代晚期和周代早期的金文，你就能联想到庄子的《逍遥游》的天真烂漫、激情澎湃、纵横捭阖、天马行空、恣肆率性了。大家可以看看我近两年的篆书，也是在努力向上的源头追求。真正的传统，是根源上的一种复古，这并不是保守。或可称之为是一种“文艺复兴”。

金文的学习和甲骨文一样。也要多观摩青铜器，从临摹钟鼎铭文入手。容庚先生的《金文编》，也是摹写非常精准，把既驳不清的笔画梳理还原，所以，字法相当准确。还有董莲池《新金文编》，是直接运用铭文字上的字。经过岁月洗礼风化了的金石文字，那种历史沧桑感、神秘感，都凸显了出来。所以，学习金文，这两本书可以一起比较参考。如果大家要写汉碑篆书，可以参考商承祚《石刻文编》，这里有许多石刻文字的汉代篆书。汉篆的特点是方，汉碑篆额和汉印文字也可以参考。汉碑篆额如张迁碑篆额风格别有丰采，如果能将这类少数篆字的异彩纷呈发挥到自己的笔下，则会当在当代篆书中耳目一新。但是这种碑额篆书难度较大，由于字数少，掌握这种书体风格实属不易。学习金文就相对容易一些。如《毛公鼎》《虢季子白盘》……这些学习的范文字数都相当多。固定学习一个碑帖，相对就容易进入门径。但是初学先不要学《散氏盘》，因为《散氏盘》相当于书法中的草书、绘画中的大写意，风格

比较奇险。一开始学这种奇险的，容易堕入野道，沾染江湖气，剑拔弩张、张牙舞爪的，有工整的基础再去写这种奇险的，会比较合适。隶书也是，开始不宜学金农的，行书开始不能学郑板桥的，篆刻开始不能学齐白石的，这些都是走在钢丝上。写篆书除了有小篆基础，金文要先学西周中晚期渐趋工整规范的大篆。然而“天性”不能磨灭，学习中，狂野一路不合适，但是也不能写成“心如死灰”般的死气沉沉。一些作品，看似波澜不惊，然而大海深处，还是暗流涌动，深沉之中有深情，这才是好作品。写静态的书法作品，微风细雨、喃喃细语甚至默默无语，同样有情感的温度。写静态篆书，如小篆，也要写出情趣。之所以全国展对小篆诟病，就是因为当代很多人没有将小篆的含情脉脉的细腻情感写出。小篆一定要写出“静中有动”“此处无声胜有声”的感觉。写大篆时候，要“动中求静”，形散神不散，变化中有统一，既要有对比，对比又要书写的自然。一些人故做“墨色变化”，故意弄得笔画散乱，那些都是骗外行人的。“做”是可以的，但是要做得合情合理，崇尚自然，即“既雕既琢复归于朴”，那种刻意为之的“做”，矫揉造作、扭捏作态，总非大家气象。虚实、浓淡要有自然之态，自然变化的过程，不要突兀，才是我们追求的，这是我们创作临摹之中需要体悟的。

通报，借用要符合文字学的规则。在创作大篆作品中，万不得已时才可以清人小篆字法，改造大篆体势，只要将大篆书法作品的风格统一就行。但一篇作品中这类的字不能多，多则失去金文的意义，也势必会丢失金文的古意。对金文的创作，虽然我们不是一个文字学家，但要了解和正确应用文字学家最新的学术成果，也要养成经常翻阅古文字字典的习惯，让脑子里有印象。写作品的时候，文字内容将你带到那个金文创作的时代，带到那个时代书风语境中，那么这种创作才能够达到“神交”于古人，与古为徒。

学习篆书，都是从秦小篆入手的。因为小篆比较规整，它是长线条。一根线磨练了书家一生的心性。线条美是线条流动之韵律，也是人的心灵图画，书法审美中的“屋漏痕”“锥画沙”都是由篆书确立了中锋用笔规则而形成的。一开始写小篆的时候，先用力，通过蓄力发力以强其骨，将长线条写出它的掷地有声来，将来就能“化百鍊刚如绕指柔”，具有柔韧之美。早年苦练线条，后面才能变化。既能入木三分、力透纸背，又能弹跳跳跃，厚重而灵动，沉着而潇洒。

初学习小篆，我认为李斯《泰山刻石》《峯山碑》是很好的对象。学习过程中，我以为先学线条雄浑，结构端严《泰山刻石》，因为其具有庙堂气，是小篆正脉主流。《峯山碑》写得美轮美奂，对训练

中锋用笔和掌握结构都有好处，但不建议作为篆书创作方向学习。因为法度过度的完美，学习它很难跳出来。如果开始学习《泰山刻石》有难度的话，可以学习邓石如篆书，他的小篆在篆书发展史上具有里程碑式的意义。他把端庄肃穆写出了性情，既正大端庄又活泼生动。他写的《篆书心经》可以上追到《泰山刻石》，由于其是墨迹，更便于我们学习。

吴昌硕把篆书的金石气发挥到极致，但初学一定要慎重，他晚年的风格，不宜初学。那种雄浑恣肆的东西带了些烟火气。吴昌硕的书法已将雄浑霸气走到了悬崖边上，那种“笔所未到气已吞”，已经让人惊叹，我们若不善于学习，有可能就走入野狐禅了。

创作与投稿

在学习、创作中，要避免走独木桥。既要写主流的东西，但是这种主流的东西要写出你的理解，大同中一定要有小异，即孙过庭《书谱》中说的“古不乖时，今不同弊”。

内容上，太常见的陈词滥调的内容要避免。提倡自作诗文，但也要量力而行。在十二届国展中，有些自作诗文，虽然书法进入终评，但因文辞庸俗，被拿下了。若文辞写得好的，当然是锦上添花，但若不擅此道不要勉强，这个需要量力而行。

一定要有精品意识。最起码的找个装裱师把作品压平展，纸边裁剪齐整。包括印泥的颜色和印章的盖法，宁缺毋滥，钤印也要认真研究，要盖得清晰，上好的印泥会有立体感。

过度强调形式的东西已经入不了评委的法眼，现在就不要搞颜色很丰富的、花花绿绿的那种形式了。特别是黑底白字和在藏蓝底上用金粉银粉书写，极俗。完整的书法作品并不仅仅是着墨处的笔画和结构，“计白当黑”，笔墨之外的留白，也都是作品的组成部分，都影响着自己的风格呈现凸显，包括作品的天地留空大小，纸边是齐整还是毛糙等等，所以需要有大章法意识和精品意识。

钤印，疏密，布局都是需要动脑筋。在创作之前，就要有些设计。要有腹稿，胸有成竹，而且要打小稿。但是这种设计又不能有做作的感觉。在创作前，先将文字和字形搞好之外，闭目养神，默坐静思，想象一下，怎样起首，写到某处时，如何起承转合，如何疏密对比，如果收拢统一，心理都要有一个大局意识。选定一个内容，反复打造，做到有备而来。具有精品意识的创作，要致广大，尽精微，大处着眼小处着手，做到观见势，尽看见质。

人生最幸福快乐的事，莫过于在合适的地方遇到合适的人，做合适的事。今天，在曾经活跃过篆书大家吴昌硕先生的地方，能与这么多有着共同志趣的好古敬求的同道朋友，一同交流分享我们喜欢的好有关老篆书的话题，这是多么的美好啊。谢谢大家！（完）

（本文是刘颜涛老师于2020年9月20日在上海书协中青年骨干篆书班的讲座内容，内容略加修改。由顾琛整理，经刘颜涛老师本人审定。）

从印铸局到四明邨（一）

——王福庵在上海

张骏骏



1939年，王福庵与《丁丑劫余印存》编者合影

今年是西泠印社创始人之一的王福庵诞生140周年，逝世60周年，这两年，纪念这位印坛巨擘的活动和出版物不断推出，去年初，被列为“十三五”国家重点图书出版规划项目、国家出版基金项目的《海派代表篆刻家系列作品集·王福庵卷》由上海书画出版社出版；去年11月，由西泠印社集团主办的“先生归来——王福庵和他的时代”系列活动在西泠印社美术馆举办；今年2月，《麋研斋印存全集》由西泠印社出版社出版，今年11月，由西泠印社和浙江省博物馆主办的“美德嘉行——王福庵日藏暨王福庵诞辰140周年今年特展”在浙江省博物馆开幕。

王福庵出生于杭州，但从50岁以后定居上海，在上海度过他人生最后的30年。

一、我是识字耕田夫

王福庵(1880—1960)，西泠印社创始人之一。原名祺，寿祺，字季季，号福庵，以号行，别号印奴、印佣，别署屈翁、罗刹江民，七十岁后称持默老人，斋名麋研斋，浙江杭州人。精篆刻，书法篆隶。所书小篆工整规范，秀美遒劲。所篆《说文部首》字帖、《说文作篆通假》，向为行家肯定，成为学篆范本。

王福庵幼承家学，于文字训诂、诗文，皆富修养，十余岁即以工书法篆刻闻名于时，25岁时与叶铭、丁仁、吴隐等创设“西泠印社”于西湖孤山，共相筹划，于1913年正式命名。早岁以其精擅之算术及测绘技术服务于铁路，1920年曾漫游湘楚鄂豫，后应邀赴北京任印铸局技正，共事者有唐醉石、冯康侯等，当时全国官印悉由印铸局篆铸。王福庵又兼故宫博物院古物陈列所鉴定委员，参与编辑《金莲留珍》。1930年南归，定居上海，鬻艺自给，好蓄青田旧石，所藏极富，自称印佣。得未刻之石，暇则奏刀以自存。海内外求印者门限为穿，生平篆刻，数以万计。

1951年王福庵刻苏东坡诗句“我是识字耕田夫”，在自嘲中对自己一生作一总结。

二、苦被微官缚

王福庵1920年春受聘于北京政府印铸局任篆

刻课课长、技正。王福庵的书法篆刻艺术早已在江浙湘鄂一带闻名，到北京以后，索书求印者络绎不绝。这期间，他为溥儒刻了不少印，如“旧王孙”“西山逸士”“心舍书画”等。1927年春，吴昌硕再度为王福庵代定书法篆刻润例，其中刻印石章每字二元，牙章每字三元。

孙慰祖先生在《上海博物馆藏《福庵印稿》及其他》一文中，对王福庵当时刻印数量作过统计，这部印稿是王福庵从1920年至1945年自存印稿，共101册，从1920—1930年期间，平均每年录印216方，按每印三字计算，刻印收入每年约在1300元，平均每月110元，加上他在印铸局还有一份按正的薪金，当时上海一般市民五口之家经济水准为每月66元，100—200元为中等经济水准，王福庵在京要负担妻子、儿子媳妇和孙子、女儿的生活，还雇有人力车夫，但收入应该在中等以上。

虽然收入不菲，王福庵并不愿意过这样的官吏生活，他在不少印章的边款里流露出厌倦束缚，渴望自由。他刻“苦被微官缚，低头愧野人”，边款云：“偶读杜工部诗，颇有所感。用以作印，以志吾之近况。己巳春日，福庵时客陕。”刻“空名适自误”，款作：“福庵刻此，以适自误。己巳正月初至陕。”刻“自怜无日业，不敢辞微官”，款作：“杜工部诗句，福庵刻于南京铸印局，时己巳正月，复官技师，聊以自嘲耳。”刻“春风秋月闲无事”，款作：“余服官白下，苦被束缚，直如溥阳女儿，老大徒伤，因作此印以志悲。庚午正月，福庵。此白香山诗句也，福庵又记。”刻“望云惭高鸟，临水愧游鱼”，款作：“陶渊明诗句，庚午春日，福庵制印，时居秣陵城北。”在这些印中，王福庵反复用杜甫、白居易、陶渊明的诗句自况，甚至自比《琵琶行》中的溥阳女，老大徒伤。1930年，王福庵正好50岁，他清楚地意识到如果再在官场敷衍应酬，将消耗他的最好时光，影响他的书法篆刻创作。于是，王福庵毅然决然辞去了官职，来到上海，成为一位职业书法篆刻家，以鬻书鬻印养家活口。

三、不使孽泉

1930年冬，王福庵辞去南京印铸局的官职，来到上海，暂居哈同路民厚北里（后称铜仁路慈厚北里）441号。铜仁路在静安区南部，南起延安中路，北至北京西路。1914年筑成，曾以英租界大人名哈同路，1943年改名为“铜仁路”。这条路上原先有一条叫慈厚里的弄堂，慈厚里最早叫民厚里，分南里和北里。如今，原址旧房大都被拆除，高高耸立起一幢大楼——静安嘉里中心，只有一幢古朴的

房屋隐藏在高楼之间，这就是慈厚里保留下的最后一间房子——“毛泽东故居”。

到上海后的第三天，老友邵裴子来访，特地为余绍宋篆刻自用印10方，王福庵喜出望外，稍事安顿便动手刻印，很快完成交付，汉沪鬻书鬻印可谓开张大吉。而此时，王福庵的心情也发生了变化，他在一些印章的边款中记录了当时的心态。如刻“退将复修吾初服”款语作：“庚午冬日，自金陵辞职来沪，取《离骚》语作印，以遂吾之初志，福庵王混并记。”刻“青鞋布袜从此始”，款语作：“庚午冬日自金陵之沪，心闲神怡。取杜工部诗句作印，福庵居士。”刻“不使孽泉”，款语作：“庚午冬日，辞官来沪，卖字度日。刻此识之，福庵居士。”与半年前“老大徒伤”“自嘲”“自误”的心态完全不同，显得欣喜，心闲神怡，对卖字生涯充满信心。

1937年，王福庵定居四明邨3号，当时的四明邨，已初具西方文明生活的雏形。弄堂内共有砖木结构联体房屋118幢，属新式石库门里弄住宅。每幢都有带铜环的乌漆大门，红砖墙清水勾缝。一楼客堂前为天井，后为厨房；楼上前部为卧室，另有一现代设备的卫生间。后披屋为三层，底层作灶间，上有二楼亭子间和三楼亭子间，亭子间上面设晒台。当时属于中上住宅区，月租应在60元以上。

到四明邨定居后，王福庵家庭成员逐渐增加，据江成之回忆，包括妻子、儿女、儿媳、孙辈在内共九人，另雇一佣工，日常开支相当大。而到上海后，王福庵的润例基本未变，1936年的润例还是石章每字二元，但他长期积累的声望和雅俗共赏的印风使索求者持续扩大。1942年3月9日，《申报》有报道

云：“图章虽非必需品，各界人士均需备印一颗，社会人士最喜宋元派印章及汉印。金石家不多，以陈巨来刻宋元印，赵叔孺刻汉印，浙派王福庵为最出色，陶寿伯、王开森为后起之秀。”孙慰祖在“近现代海上篆刻家群体的传承与经济生活”一文中统计了《福庵印稿》收录印章数，1931、1933、1940年间录印数在376—631方，而1941—1945年间，录印最少为1943年500方，其余四年在700—1000方。以1936年为例，当年录印379方，也按每印3字计，刻印的名义收入为2274元，实际上还要剔除与接件处的分成以及有部分非商品的创作，但王福庵还有颇为可观的鬻书收入，所以王福庵鬻书鬻印的收入肯定不低于在印铸局期间的收入。

四、青鞋布袜从此始

根据高式熊、江成之等在四明邨见过王福庵刻印的老先生们回忆，可以还原一下王福庵先生在四明邨时的生活状态。一般早上五点左右，王福庵就起床了，漱洗早餐后就开始写字，多为隶书、篆书，写好挂在墙上，上午弟子们来请益时，书件已经挂满四壁。然后开始刻印，在书架上拣几方石章磨平，再书写或水印于石上，刻时仰卧在书桌旁的藤榻上，身上围一围裙，嘴上时噙一烟斗。茶几上有时搁半杯白酒，还有一个印泥缸，里面不是印泥，而是花生酱，刻印时不时抿一口白酒，蘸一口花生酱。右手握刀，左手持石，左手支撑在藤榻的扶手上，右手奏刀时全靠腕力和臂力转动，间或也将右肘支撑在藤榻扶手上。先于所写印文中间行一刀，然后扩粗，初刻时涂墨于上，并在刀痕里抹上石粉，用小镜子照看，能黑白分明，在这方寸之间认真端

详，再奏刀修改，不多时石屑累累散落饭桌上。奏刀时刀锋波浪般起伏，徐疾适度，对细微处的处理非常精到，没有深邃的功力和娴熟的技术，很难达到如此境界。

王福庵卧榻刻印，是由于1925年在北京时不慎触电，手臂受伤。伤愈后他端坐刻印总觉得不舒服，于是试着躺在藤榻上刻印，感觉这种姿势好，所以逐步以卧代坐，养成了习惯。王福庵写字刻印时都由大儿媳作助手，磨墨、拉纸、磨印章、接件、算账等等。

午饭后，王福庵就很少再写字刻印了，或在家接待客人，谈艺论印，偶尔也打打麻将消遣；或是出门访友，常穿黑褂蓝袍。王福庵结交的大多是名士，如陈夔龙、冒鹤亭、陈汉第、叔通昆仲，高鱼占、野侯、络园昆仲，商笙伯，高振霄，邵裴子，黄葆戉等等。他们或去大都会品茗，或到绿杨村用膳，或在知味观聚餐。

五、山鸡自爱其羽

日寇侵华，沪浙沦陷，时局不稳，对王福庵的鬻印生涯也带来影响，1937年他刻印的数量不及上年的一半。1938年后，王福庵将他两年内自刻的一批闲章交予宣和印社拓辑成《麋砚斋印存续集》8册，其中不少印文和边款记录了他对山河破碎、故园遭劫的愤懑。如刻“但愿得者如吾辈，虽非我有亦可喜”，边款云：“丁丑冬日，杭城遭劫，闻故家文物劫夺无遗，因忆榆园老人此语，刻此以钤吾之所藏。戊寅正月，福庵避兵沪上并识。”刻“云心著处安”，款语云：“杭城遭劫之后，我身已如浮云，可随遇而安矣，奈身似而心不似也，读香山此句，有感于怀，用以作印。福庵记，戊寅三月。”又刻“宁为直折剑，不作曲全钩”，这一时期王福庵的印款多记“避地沪上”，以记家国之耻。1938年夏，刻“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”，款语作：“戊寅长夏，北窗高卧，取东坡词句作印，时正避兵沪上，日刻一印以作消磨岁月，福庵居士王混。”反映了当时作者的境况。

（未完待续）

