



鉴定入门百家谈

邓京谈明清印章

邓 京 著

 山东美术出版社



鉴定入门百家谈

邓京谈明清印章

邓京 著

图书在版编目(CIP)数据

邓京谈明清印章 / 邓京著. — 济南: 山东美术出版社, 2010.1

(鉴定入门百家谈)

ISBN 978-7-5330-2802-2

I. ①邓… II. ①邓… III. ①印章—鉴定—中国—明清时代 IV. ①J292.4

中国版本图书馆CIP数据核字(2009)第228210号

策 划: 王 恺 王 宏

责任编辑: 赵 玲

装帧设计: 金迪云

出版发行: 山 东 美 术 出 版 社

济南市胜利大街39号(邮编: 250001)

<http://www.sdmspub.com>

E-mail: sdmscbs@163.com

电话: (0531)82098268 传真: (0531)82066185

山东美术出版社发行部

济南市胜利大街39号(邮编: 250001)

电话: (0531)86193019 86193028

印 刷: 杭州钱江彩色印务有限公司

开 本: 889×1194毫米 32开 6印张

版 次: 2010年1月第1版 2010年1月第1次印刷

定 价: 48.00 元

序言

收藏，是一件很复杂的事情。因为在这一行为的实现上，体现着太多的相互矛盾的事物之间的作用，譬如在价值观上，更多的人希望用少量的钱换取数倍于投资的藏品，就是所谓的“捡漏”；在道德观上，不少的人都希望把他人的珍品用普品的价钱收归阁中，又有人希望将手里的赝品用真品的价钱脱手于他人；再譬如在鉴定方法上，专家们无不希望通过自己鉴定经验的文字传授，教会收藏者识别赝品，而客观上造假者正是通过对这些文字的精细模仿与再现，完成了他们在物质上的满足与道德观上的沦丧这一转换过程。一旦鉴定专家的经验传递为造假者所用，在客观上成为鉴定与造假双方共同遵守的标准的时候，造假者上述的转换过程无疑会加速，而这时的收藏者的处境就比较险恶了。所以，近十年在重要的交易场所里，清三代的官窑瓷器、清宫造办处的玉器铜器、近现代名家相同题材的作品越买越多，高位价格动辄钜万，遍地皆是“精品”。对此，业内人士都是心知肚明，流散于民间的皇帝御用之器哪能像大棚里的韭菜一样，一茬压一茬，层出不穷？在相当长的一段时间内，那些根底稍浅的鉴定专业人员一时磁场紊乱、无从南北，而一些具有一定鉴定经验的专业人员开始通过各种渠道不断购买不同时段的赝品，意在研究最新的造假工艺动态。

赝品（尤其是高仿品）泛滥的一个重要的经济与社会上的支持在于，在当今收藏投资的方阵中，蛰伏着巨大的异动资金潜流。在房地产、股票行业式微之际，非收藏型的资金注入所带来的是巨大的经济利益，造成了收藏交易市场秩序的混乱，供需失衡，这就为赝品的制造交易提供了坚实的社会基础。

越是在这种异动无序的收藏交易环境中，那些作为工薪阶层的收藏者越需要有能快速识别真假的指导书籍问世，就像患病之人，即使头疼伤风，也想寻得即服即愈的灵丹妙药。这就要求有关鉴定文字的撰写与出版，不应该再实行简单的鉴定特征ABC条目式的罗列，而是要提高读者保护自己、消灭敌人的攻防转换能力。在现代

医学上，对付致病细菌有两种方法：一是调动所有的办法杀菌；二是在彻底杀绝病菌的愿望不可能实现时，就要提高肌体的抗菌能力。在鉴定与造假的对垒过程中，当收藏者无力彻底杜绝赝品以兼济天下时，就只剩下一条路可走，那就是尽快掌握自我防护的本领以独善其身。《扬子法言·吾子》中有这样一段对话：

或问：“吾子，少而好赋？”曰：“然。童子雕虫、篆刻。”俄而，曰：“壮夫不为也。”

扬雄将汉儒孜孜以求的辞赋之学看做不过是像幼儿启蒙时学习虫书、刻符那样简单，认为那不是成年人所做的事。当然，扬雄的这段对话反映的是特定时代的特定场景。而对于今天在收藏领域内力图独善其身的人来说，至少提供一点历史上的借鉴，那就是如果要将鉴定能力的增长作为雕虫小技，就应该在宏观上不断地拓宽自己的知识面，将雕虫小技融入大的知识视野之中。这里有两点可供参考：

第一，博学广识，向相关领域要能力。初级的鉴定只是一种技能，根据器物所表现的外形特征、纹饰、材料等既有因素判断真伪，这需要有一种正确观念指导下的量的积累过程，只要见得多了、记得住就能达到这种技能水平。这种对真伪、断代的判断过程是一种机械的重复，具有很大的局限性。而高级的鉴定则是一门学问，启功先生言简意赅地说，鉴定就是讲理，合理就对，不合理就错。这种合理与不合理其实就是形而上的概念判断，不管是书画，还是瓷、玉、杂，其时代的特征与工艺、艺术标准是统一的，譬如讲到唐代玉器中的飞天，如果对敦煌壁画有过直接的研究，或通过张大千等临摹品有过间接的了解，那么，作为鉴定物的玉飞天的真伪，至少可以从玉器鉴定特征以外的绘画元素中，得到重要的判断依据。我的一位书法家朋友鉴定书法作品，对临习过的古今书法家的作品鉴定准确率很高。他从不借助纸张、印章、装裱等辅助元素来判断，仿品一眼就能看出来，理由很简单：仿品表面上与真品相仿佛，但是笔道里面东西不对。这就是从书法中派生出来的鉴定能力，如果以此来研究瓷器的底款，就可以识别出相当数量的伪官窑瓷器。造假者可以专攻一项，不及其

余，这是他们的优势，也是劣势：胎釉再逼真，只要他动笔，就可以逮住其狐狸尾巴。因此说，到收藏门类以外的领域中寻找鉴定的知识，不失为提高鉴定能力的一条途径。

第二，多见他人的鉴定器物特征，多记他人的鉴定结果。对于亟待提高鉴定水平的收藏者来说，要想在鉴定水平上实现质的飞跃，就必须注意对他人鉴定结果记忆的量的积累，这是无论如何也绕不过去的门槛。其实这就是过去老古玩店中的小学徒成才的主要过程。在半个世纪以前，完成这种积累的唯一途径只能是靠观察交易往来中的过眼器物。现在除了观察实物外，还有大量的图片可供参考；同时，还有大量与之相匹配的鉴定结果公布，甚至连交易价格都有所标明。这无疑为鉴定领域的记问之学提供了优越的环境。这里所强调的记问之学，是要使收藏者多见实物、多记与之相应的鉴定结果，而尽量避免开单纯鉴定特征条款上的学习，这是很重要的一点。

这套《鉴定入门百家谈》丛书的选题创意，就是立足于尽量向读者提供鉴定实物、鉴定过程与鉴定结果，同时，在思维程式上，要求作者的思路向其他领域发散，以求将读者引到更为广阔的知识领域中去。如果读者在阅读中，真的能做到如同饮食营养摄取一样的全面而宽阔，瓷、玉、杂不分家，那么，一定會在较短的时日内，完成鉴定阅历中量与质的转变过程，在不奢望成为鉴定家而随处“捡漏”的基础上，对自己的、他人的，甚至交易之中的器物形成较为可靠的品质判断。

作为一名普通的收藏者，达到这种技术境界，也就够了。

王大鸣 序于津沽紫缶书屋

2008年7月9日

前言

明清时期，中国印章特有的标志就是流派印章。

中国印章的使用，源于三千多年前的商代，而制作印章的篆刻艺术，则是随着印章的历史，经历了两个发展的高峰时期。本书所述的流派印章，乃是篆刻艺术发展到第二个高峰时期的产物。

从历史的角度看，篆刻发展的第一个高峰期，始于战国，兴于秦、汉，衰于魏、晋。

这种现象的出现，应该源于战国时期的官印使用制度，按照当时的规定，官员任职必须佩带职务印章，这个被强化了了的制度，在今天看来应该具有两个方面的作用：一方面，官印是官员身份的证明，是国家赋予权力的凭据；另一方面，官印还是一种公共标识，无论是官员，还是民众，都可以通过印章钮式的不同、材质的差异来分辨官员职务的大小和等级的高低。

也正是由于这些原因，使得百姓纷纷效仿，私人佩印之风在民间兴起，大量私印的需求，促进了这个时期篆刻的发展。

到了隋唐时期，官印的使用制度发生了变化，官员的职务佩印，已经被官署的公印所取代，这些官署的公印等同于今天各级政府的公章。从公权的角度看，取消官员的佩印制度，是官职权力向官署权力转化的标志，或者说，是将个人职务权力，转化成社会机关权力的历史结点。

由于隋唐时期取消了官员佩印的制度，大大缩小了官印的使用数量，篆刻在这一时期的发展，因需求的萎缩而进入了衰落，这种衰落从隋、唐一直持续到宋、元。

此外，篆刻在这一历史时期衰落的另一个因素，在于宋代之后的元朝执政。

元朝是中国历史上一个由少数民族建立的政权，因此，该民族的文化体系，也必然因其政治权力而占据主导地位。对应之下，尽管汉文化的历史悠久，规模庞大，也会因政治地位的缺失，居于从属，受到限制。

明王朝建立后，汉学文化的主流地位得到恢复，在这样的社会背景下，篆刻艺术与其他各类学科一起得以复苏。

篆刻之所以从明代复兴，在清代走向高峰，首先应该是源于明、清两朝特定政治环境下的汉学发达，之后才是其他条件。

清朝也是一个少数民族政权，清政府执政后也曾经一度以推行满化来压制汉学，这使得清代众多的文人学者，因躲避文字之祸，而将治学的方向转向了校勘与考据。于是，金石文字的学术价值因考据的兴起而引起了各界的重视，使清朝的中期，出现了考古学、古文字学、训诂学和器型学的迅速发展。由于这些学科的进化，推动了满人治下的汉学昌盛，为篆刻的创作注入了一泓新意。

有了汉学发达的社会背景，各种风格的篆刻艺术才得以蓬勃兴起，绵延数代，形成了多种风格的篆刻艺术流派，篆刻的发展也由此进入了第二个高峰时期。

因此说，是明清时期的汉学发达，为流派印的产生提供了学术条件，这是流派印产生的第一个条件。

流派印产生的第二个条件是文人学者的加入。

在流派印产生之前，印章制作的社会分工，由专职的工匠来完成。虽然史料记载从唐代开始，就有文人参与篆刻创作，但只是个例，并非主流，况且这个记载至今没有发现实物例证。

到了明朝，以文彭为代表的文人学者群体参与篆刻创作，这个群体的基本特征是受过良好的教育，文化功底深厚，书画造诣精深。他们将文化思想，美学观点，书画造诣，篆刻技法融入艺术创作，使篆刻呈现出异彩纷呈的各种流派。

流派印章产生的第三个条件是石材的选用。

早期的印章材料主要是青铜、玉石、象牙等。由于这些材料的质地坚硬，雕刻困难，所以在使用印石之前，虽然有少数文人开始涉足篆刻的创作，但刻制部分，仍然是交给专业刻工来完成。所谓文人的创作，只限于印章的内容上，即自己篆写文字部分而已。

当青田出产的印石被发现后，这种绵软柔韧的石材，可以使篆刻

家能够按照自己的思路，让刻刀游刃其中，直接参与篆刻的创作，不必再依赖刻工了。

此外，由于印章石材的使用，不仅为文人亲自执刀刻印提供了丰富的创作载体，也为文人探讨篆刻刀法提供了实践的条件。在文化思想与美学观点的引领下，书画造诣与篆刻刀法相融合，形成了风格各异的篆刻艺术派别，创新者开宗立派，继承者求同存异，各家流派在艺术实践的争鸣中形成了。

简而言之，流派印章产生的学术条件，是汉学的发达；流派印章产生的人文条件，是文人学者的加入；流派印章产生的物质条件，则是印章石材的选用。

继而言之，流派印章的出现，使篆刻从传统制印的工艺中分离出来，成为了中国文化体系中一门独立的艺术学科。

此书在介绍流派印的同时，介绍了一些石章；在介绍贋品的同时，借用了一些旁证，意在让大家在了解流派印的同时，辨析流派印的真伪。

目录

明 文彭“琴罢倚松玩鹤”印 / 001

文彭边款的“双刀法” / 005

赝品文彭“佛奴”印 / 007

明 何震的“切刀法” / 009

何震“听鹧深处”印 / 011

何震边款的“单刀法” / 014

赝品何震“查氏舜佐”印 / 016

明 魏植“悔庵”印 / 018

明 苏宣“作个狂夫得了无”印 / 021

明 吴迥“杨文骢印”印 / 024

明 归昌世“负雅志于高云”印 / 026

明 甘旸“太羹玄酒”印 / 028

明 梁裘与何震印章的辨析 / 031

明 朱简的“碎刀法” / 033

朱简“汤显祖印”印 / 035

明 程邃“徐旭龄印”印 / 037

明 汪关“逍遥游”印 / 040

何震、吴忠师徒篆刻的比较 / 043

明 何通“陈万年”印 / 045

明/清 吴晋“陶庵”印 / 048

明/清 黄经“逸心堂”印 / 051

明/清 顾苓“如虫蚀叶”的篆刻刀法 / 054

明/清 汪泓“不讲道惟恐失道 不见节惟恐易节”印 / 057

清 许容“小长庐钓鱼师”印 / 060

清 童昌龄 “柴门老树村” 印 / 063
清 林皋 “身在书生壮士间” 印 / 065
林皋 “案有黄庭尊有酒” 印辨 / 067
清 王睿章 “张灿图章” 印 / 070
清 丁敬 “上下钓鱼山人” 印 / 072
清 丁敬 “曹芝印信” 印 / 075
清 鞠履厚 “开卷有益 沈皋藏书” 印 / 078
清 张燕昌 “小瀛洲” 印 / 080
清 张燕昌 “翼”、“之” 印 / 082
清 董洵 “悠然见南山” 印 / 085
清 蒋仁与丁敬篆刻比较 / 088

蒋仁与黄易 / 091

清 邓石如 “江流有声断岸千尺” 印 / 094

邓石如作品赏析 / 098

清 巴慰祖 “乃不知有汉 无论魏晋” 印103

清 黄易 “茶熟香温且自看” 印 / 106

清代印章不用巴林石 / 108

清 奚冈 “何元锡印” 印 / 110

奚冈与黄易 “金石癖” 印的比较 / 113

清 胡唐 “树谷” 印 / 116

赝品胡唐 “一笑百虑忘” 印 / 119

清 陈豫钟 “寿旻之印” 印 / 122

赝品陈豫钟 “天水香凝六一泉” 印 / 125

清 陈鸿寿 “林报曾印” 印 / 128

陈鸿寿“南宫第一”印 / 131

清 屠倬“查揆字伯葵印”印 / 134

清 杨澥“仙壶”印 / 137

清 赵之琛“陈观酉”印 / 140

清 释六舟“松涛启事”印 / 143

清 吴让之“瑶圃手抚秦汉金石”印 / 146

清 吴让之“包氏伯子”印 / 148

吴让之篆刻的赝品 / 151

清 吴咨“安国”、“子平”印 / 154

清 钱松“富春胡震”印 / 157

清 钱松“集虚斋”印 / 159

清 胡震“富春大岭长”印 / 161

胡震“华亭胡氏”印 / 163

清 徐三庚“惟庚寅吾以降”印 / 166

清 赵之谦“仁和魏锡曾稼孙之印”印 / 169

赵之谦伪印的四种形式 / 171

清 吴昌硕的两方印 / 174

清 黄士陵“黄遵宪印”印 / 177

明清名人印鉴定要点 / 179

明文彭“琴罢倚松玩鹤”印

明文彭“琴罢倚松玩鹤”印



文彭（1498~1573），字寿承，号三桥，江苏苏州人，是著名画家文征明的长子，曾任两京国子监博士，为此，他曾刻印一方“两京国子博士”。文彭诗、书、印均有造诣，在篆刻上的成就之一是开创了印学史上第一个流派——“吴门派”，又称“三桥派”，与何震并称“文何”。

篆刻流派是文人在篆刻创作中，将自己的思想、审美、技法形成一种独有的风格，并注入其作品中，使之



明文彭“两京国子博士”印

成为群体特征和传承特征标志的风格。

流派的概念不仅是艺术领域独有，哲学、文化、经济领域均有体现。

文彭作品不多，有一方非常有名的印，是明嘉靖丁未（1547）给唐顺之刻的一方朱文方印“琴罢倚松玩鹤”，青田石质，边款刻有：

余与荆川先生善，先生别业有古松一株，蓄二鹤于内公，余之暇，每与余啸傲其间，抚琴玩鹤，洵可乐也。余既感先生之意，因捡匣中旧石篆其事于上，以赠先生，庶境与石而俱传也。时嘉靖丁未三桥识于松鹤斋中。

边款中提到的荆川先生即是唐顺之。唐顺之（1507～1560），字应德，另一字义修，号荆川，武进人（今江苏常州）。嘉靖八年（1529）会试第一人，超拜佥都御史，巡抚淮扬。曾官兵部郎中，督师浙江，破倭寇于崇明岛。唐顺之不仅是军事家，还是明朝嘉靖年间知名文学家，是嘉靖八才子之一，著有《荆川文集》。他喜书法，亦工草书。

文彭当时在南京国子监做监博士，受父亲影响，平日喜好诗书画印。唐顺之当时也官于南京，因好文学，喜书法，善交友，和文彭认识遂成为朋友，常邀请文彭到其别墅畅叙。为答谢唐顺之的盛情，文彭特刻此印赠送，并在石章侧面刻边款记述二人的交往。

文彭与唐顺之属同一时代人，二人交往颇密，文彭在边款上刻有“余之暇，每与余啸傲其间”，这与史书上记载二人关系相吻合。从文彭“捡匣中旧石”记述上，我们可以知道二人的友

谊，不在意石章的新旧，而是“篆其事于上”的友谊记录。

了解文彭与唐顺之的友谊，了解二人的关系，就为鉴定印章的真伪提供了重要依据。所以，辨析明清印章时，首先要对作者的社会关系有一个全面的了解，在此基础上我们再通过其篆刻的艺术风格进行分析，辨别。

文彭早年篆刻材料主要是象牙，由于象牙材质坚硬，雕刻困难，所以在未发现印石之前，文彭的一些印章，都是由他书写篆文，请金陵(今南京)雕刻大家李文甫刻成。自从偶然得到四筐灯光石后，文彭发现青田出产的这种石质硬度远低于金属、象牙等材质，在这样石质上，刻刀可以按照自己的思路游刃。从此，青田石成为文彭篆刻的首选。

文彭第一个发现和使用青田石刻印，为篆刻艺术的发展，扩展了一个新的创作载体。周亮工《印人传》曾记述此事：

余闻国博在南监时，肩一小舆过西虹，见一蹇卫驼两筐石，老髯复肩两筐随其后，与市肆互话。公询之，曰：

“此家允我买石，石从江上来，蹇卫与负者须少力资，乃固不与，遂惊公。”

公睨视久之，曰：“勿争，我与尔值，且倍力资。”公遂得四筐石，解之即今所谓“灯光”也，下者亦近所称“老坑”。

这段文字，应该是文彭购得青田石的旧事记录。“琴罢倚松玩鹤”就是一方刻在青田石上的印章。

文彭的篆刻风格，白文印深受汉玉印影响，苍劲古雅；朱文印线条却细如游丝、骨力内含；其圆朱文印更是参以小篆结体，曲雅透丽。他还注意利用石章便于刻制的特点，剥蚀边栏，加上古逸雅致的篆法，以表达篆刻新概念。

“琴罢倚松玩鹤”印面无边栏，印面文字采用隋唐“蟠条印”的结体形式篆刻。篆法略呈方势，颇显质朴浑厚，文字的线条挺拔，字体规整，在笔画的形成中，看不到丝毫的犹豫，正是这种刚健的刀法，才得以使字体的横、竖、撇、捺显得格外挺直。印文的四周多处残破，颇具金石味。

在章法上，文彭并不追求华丽，也不刻意摆排，只是将印面分成若干等份，每一个字都在自己的等份中，平稳、和谐却不让人感到呆滞。

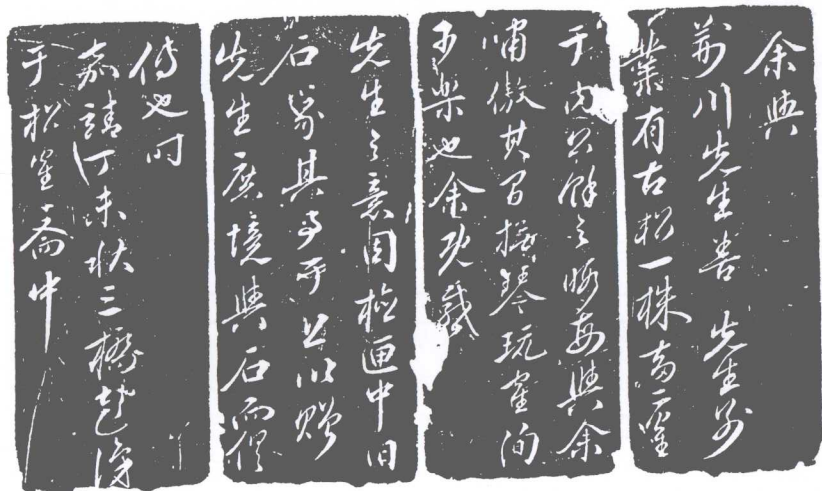
文彭篆刻特点是既有秦、汉印中的苍劲、工稳，又有宋、元朱文印的纤细、圆润，他讲究刀法刚健，追求章法自然的整体风格，所刻闲章内容意境悠远。



明 文彭“雕虫”印

文彭边款的“双刀法”

明 文彭边款



印章上刻款，起源于隋代官印。隋代官印的印背上刻有铸造年月，被后人称之为“背款”，后来唐代、宋代、元代直至明代，朝代更迭，但官印印背上的刻款却被保留下来。“背款”内容从隋代的只有铸造年月日发展到明代，既刻有年月日，还刻有铸造单位和印章编号。

明代以前私印未见有刻边款的，究其原因有两点，一是印章材料质地的坚硬，不易篆刻；二是文人没有真正的参与其中。虽然在唐宋以后，有少数文人开始涉足了篆刻的创作，但这时的参与，仍然只局限在印章内容的创作上，即只“篆”不“刻”。这是因为当时所选用材质都很坚硬，非专业工匠不能奏刀，所以这个时期文人的创作只能依赖工匠，刻制部分还是要由工匠执行。