

中國篆刻史

赵昌智 祝竹◎著

上海人民出版社



中國篆刻史

赵昌智 祝竹◎著



上海人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

中国篆刻史/赵昌智,祝竹著.—上海:上海人民出版社,2006

ISBN 7-208-06587-X

I. 中... II. ①赵...②祝... III. 篆刻—美术史—中国 IV.J292.4-092

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 123758 号

封面书艺 郭沫若
策 划 郭志坤
责任编辑 黄建章
封面装帧 傅惟本

中国篆刻史

赵昌智 祝 竹 著

世纪出版集团

上海人民出版社出版

(200001 上海福建中路 193 号 www.ewen.cc)

世纪出版集团发行中心发行

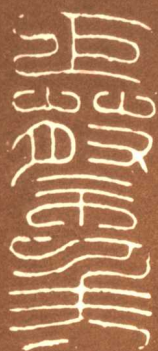
上海锦佳装璜印刷发展公司印刷

开本 787×1092 1/16 印张 20 插页 2 字数 434,000

2006 年 12 月第 1 版 2006 年 12 月第 1 次印刷

ISBN 7-208-06587-X/K·1262

定价 45.00 元



目 录

绪 论	1
第一章 印以示信:玺印的起源	17
一、古代文献中关于玺印的记载	17
二、商三玺的发现和研究	18
三、古陶器铭记上遗存的玺印早期形态	20
四、西周和春秋时期的印史有待于新资料的发现	23
第二章 印无定制:战国古玺的分类、分期和分域	26
一、战国古玺的形制与分类	26
二、古玺的用途	28
三、古玺的断代和分国研究	29
四、齐系古玺	31
五、燕系古玺	34
六、三晋系古玺	37
七、楚系古玺	39
第三章 天籀之美:战国古玺的艺术成就	41
一、古玺的文字变化和章法构成	41
二、不同地域的风格特征和艺术特色	43
三、精湛无比的战国私玺	47
四、注重装饰趣味的吉语玺和成语玺	50
第四章 统一印制:承前启后的秦印	52
一、战国时期的秦系玺印	52
二、秦代官印制度的建立	55
三、皇帝六玺是秦官印的标准模式	57
四、秦印的艺术特色和价值	59
五、秦私印比秦官印更有艺术魅力	62
第五章 汉官威仪:汉代官印制度及沿革	65
一、西汉官印和汉代官印制度的确立	65
二、新莽时期的创新与变革	69

三、规复旧仪的东汉官印	72
四、汉代官印的制作与管理机构	75
五、铸印与凿印	78
第六章 印之韶乐:汉印风格的典范意义	80
一、汉印风格的完善和汉印的历史地位	80
二、缪篆文字的规范意义	82
三、异彩纷呈的汉代私印	84
四、玉印、鸟虫篆、爻篆、肖形印	90
第七章 汉印尾声:魏晋南北朝时期印制与特征	96
一、沿袭汉制的三国官印	96
二、回光返照的西晋官印	99
三、东晋和十六国官印	103
四、南北朝官印	107
五、六朝私印	109
六、从泥上到纸上	110
第八章 一泥封关:古代封泥制度和封泥的艺术价值	112
一、古代文献中关于封泥的记载	112
二、简牍的封检和封泥的施用	113
三、封泥的大量出土与著录	115
四、战国封泥、秦封泥、汉封泥	117
五、封泥的艺术借鉴价值	123
第九章 官样文章:隋唐及其以后历代官印	126
一、隋代官印制度的变革	126
二、唐代官印特有的形制:蟠条印	128
三、宋代官印与九叠文的出现	131
四、融入少数民族文字的辽、金、西夏官印	132
五、远离篆刻家视线的元、明、清官印	134
第十章 大俗大雅:元代押印的起源、类型、特征及艺术价值	136
一、押印源于手书花押	136
二、花押曾是宋代宫廷中的时尚	137
三、元代押印的类型和特征	138
四、元押印的艺术价值及影响	143

第十一章	艺术觉醒:唐宋时期印章由实用向艺术的转化	145
	一、文人参与是古代实用印章文化品质的保证	145
	二、书画鉴藏印的发端与发展	146
	三、南唐、宋、金御府收藏印	148
	四、早期收藏印在篆刻史上的意义	151
	五、宋代文人的书画款印	152
	六、宋代金石学的兴起和集古印谱的出现	156
第十二章	印坛复古:元代篆刻的成就与影响	159
	一、元代文人复古主义的印学主张	159
	二、元代集古印谱的盛行	162
	三、元代文人印宗秦汉的艺术实践	164
	四、元代开始出现自篆自刻的艺术家	168
第十三章	猗欤盛哉:明代文人篆刻的兴盛	172
	一、默默无闻的明初印坛	172
	二、走上繁荣的明代中期篆刻	176
	三、明代中后期印坛开宗立派的风云人物	180
	四、精彩纷呈的集古印谱和印学理论专著	188
	五、明代后期印人流派的划分	196
	六、明末印人汪关、朱简、梁裘	199
第十四章	以印寄怀:清代前期篆刻的遗民之风	205
	一、遗民印人和前朝印风	205
	二、隐于扬州创立徽派的程邃	208
	三、林皋为首的虞山派和王眷章为首的云间派	211
	四、活跃的东皋印人	213
	五、不列门派而成就卓著的印人	215
第十五章	顺天适我:清代中期印学繁荣的前奏	219
	一、特立独行的山东印人高凤翰	219
	二、名重一时的江浙印人金农、汪士慎和高翔	222
	三、郑板桥和四凤楼印谱	226
第十六章	双峰并峙:清代中期浙派崛起和徽派振兴	229
	一、浙派概述	229
	二、浙派开创者丁敬	229

三、浙派前期印人蒋仁、黄易、奚冈	238
四、浙派后期印人二陈、赵、钱	245
五、徽派概述	251
六、邓石如的游艺生涯和以书入印	252
七、巴慰祖与“歙四子”	258
第十七章 大师迭出:晚清印坛达到极盛	264
一、书印合一、抱道自高的吴让之	264
二、心高气盛的天才艺术家赵之谦	271
三、以诗书画印负重名数十年的吴昌硕	280
四、以布衣佐于卿相之间的黄牧甫	287
第十八章 群星璀璨:近世印坛的繁荣景象	294
一、海派与粤派,是吴昌硕、黄牧甫印风的延续	294
二、新浙派和师古出新的印人	298
三、端严秀雅突过前人的赵叔孺	301
四、大刀阔斧惊世骇俗的齐白石	303
五、近代印学社团和西泠印社	306

绪 论

中国篆刻历史悠久,内涵丰富。一部中国篆刻史,其实包含三方面内容:一是印章史,主要包括印章的用途、名称、文字、材料、形式以及制度的演变;二是篆刻艺术史,主要指印章的艺术化过程,包括制印过程中篆法、章法、刀法的发展变化,也包括印章艺术内容的不断扩展升华;三是印学史,主要包括历代对印章、印制、篆刻艺术进行理论探索的历程和理论研究的成就。这三者既有区别,又有联系,更多的是交叉、重叠,相互影响,从而推动了中国篆刻艺术的发展。

印章的起源现在还很难准确地认定其具体时间,一般认为在春秋战国之交。但其发展过程可以简单地概括为:印章,是生产力发展的产物,随着社会经济的发展成为凭信工具,随着社会阶级的分化成为权势表征,随着社会文化的发展成为专门艺术。

印章在各个历史时期,有过众多的别称,有用途之别,有身份之别,也有的只是异名之别。

“印”,汉代许慎《说文解字》释为“从爪,从卩(节)”。执政所持信也。《周礼·玺节》注曰,今之印章。按照周礼规定,守邦国者用玉节,守都鄙者用角节。要求诸侯在其国中、公卿大夫在其采邑中用之,这就是用印之始。段玉裁注,用印必向下按之,故字从反印。《淮南子·齐俗训》曰:若玺之抑埴,正与之正,倾与之倾。玺之抑埴,即今俗云以印印泥也。此抑之本义。甲骨文就有“印”字,作“抑”字解。有人认为与后世之“印”无关,但从段注看,“印”和“抑”是相通的。

“玺(璽)”,又写作“埴”、“鉉(鉉)”、“璽(玺)”。周代初期,玺的作用主要用于随身持佩作为服饰;周代末期,玺开始用来封检。《释名》载:“玺,徙也,封物使可转徙,而不可发也。印,信也,所以封物为信验也。”另外,《周礼》云:“货贿用玺节。”说明玺印用途是比较广的。而且那时无论尊卑通称玺节。秦始皇之后,“玺”才为至尊所专用。秦制,天子有六玺,又有传国玺,历代因之。武则天称帝,嫌“玺”音近于“死”,故改为宝,其制有八。五代乱杂,或多亡失。后周广顺中,始造二宝:一曰“皇帝承天受命之宝”,一曰“皇帝神宝”。太祖受禅,传此二宝,又制“大宋受命之宝”,以后诸帝嗣位,皆为一宝。徽宗在位时甚至制有九宝。皇帝用宝直到清。

“章”,从音,从十。本义为音乐段落,歌所止为一章。引申为累文成章,用以称印。汉代列侯、丞相、太尉、前后左右将军黄金印,文曰章。

“印章”始于汉武帝太初元年。《史记·孝武本纪第十二》云:太初元年(公元前104)“夏,

汉改历,以正月为岁首,而色上黄,官名更印章以五字”。《集解》张晏曰:“汉据五德,土数五,故用五为印文也。若丞相曰‘丞相之印章’,诸卿及守相印文不足五字者,以‘之’足也。”可见称“印章”、“之印章”都是为凑足五字。“五行说”是汉代的思想认识模式,这在许多领域都有充分体现,在印章上也不例外。

此外,还有印信、记、铃记、图书、关防等种种名称。关于“图书”一名,陆元量说:“古人于国画、书籍皆有印记某人图书。今人遂以其印呼为‘图书’,正犹碑记、碑铭,本谓刻记铭于碑也。今遂以碑为文章之名,莫之正矣。”都玄敬则说:“古人私印,有曰‘某氏图书’,或曰‘某人图书’之说,盖惟以识图画、书籍,而其他则否。今人于私刻印章,概以‘图书’呼之,可谓误矣。”对事物名称需考镜源流,但亦不可太机械,有些名词相沿成习,约定俗成,或者成一种修辞手段,也无可厚非。“关防”一称则有特殊背景。明初,朱元璋为防止群臣预留空白纸作弊,改用半印,以便拼合验对。明代所行长方形、阔边朱文的关防,即由半印的形式发展而成,取“关防严密”之意,故名。清制,正规职官用正方形官印称“印”,临时派遣的官员用长方形的官印称“关防”。印用朱红印泥,关防用紫红色水,一般称紫花大印。督抚原为临时派遣官,也用关防。

印章有官私之分。官印刻官职名称,私印刻私人姓名字号,图书印、观赏印以及闲章等均居私印范畴。

印制变化主要是指官印,一代有一代的印制,印面大小、印材、印钮都有规定,很严格,不可逾制。元代吾丘衍认为“三代之时无印”。后人有不同意见这个观点的。明代甘旸在《印章集说》中就指出,《通典》以为三代之制,人臣皆以金玉为印,龙虎为钮,其文未考。或谓三代无印,非也。《周书》曰:汤放桀,大会诸侯,取玺置天子之座。则其有玺印明矣。虞卿之弃,苏秦之佩,岂非周之遗制乎?三代有无印,用何印制,也许随着考古事业的发展、出土文物的发现,人们能够解开这个谜。

根据史籍记载和存世实物、出土文物的证实,统一印制始于秦。

秦代,“天子独称玺,又以玉,群下莫得用”,这是对玺印名称和印材的规定;印文用摹印篆,这是对文字的规范要求;形制基本上为径寸左右的方印。

汉代,据应劭《汉官仪》记载:“孝武皇帝元狩四年,令通官印方寸大,小官印五分,王、公、侯金,二千石银,千石以下铜印。”《汉旧仪》明确:诸侯王黄金玺,橐驼钮,文曰某王之玺;列侯黄金印,龟钮,文曰某侯之章;丞相、太尉与三公,前、后、左右将军黄金印,龟钮,文曰章;中二千石,银印,龟钮,文曰章;千石、六百石、四百石至二百石以上,铜印,鼻钮,文曰章。建武元年诏:诸侯王,金印,螭绶(螭、戾同,草似艾,可染绿,一云可染黄);公侯,金印,紫绶;中二千石以上,银印,青绶;千石至四百石以下,铜印,墨绶及黄绶。汉有称“金紫”者,即金印、紫绶也。看,连绶带颜色都有规定,可见等级之森严。

魏晋南北朝,甘旸《印章集说》评价:“魏晋印章,本乎汉制,间有易者,亦无大失”,大体还是准确的。如果说魏晋的印制印风尚能继承两汉的话,那么到南北朝时期,汉风则越越弱,特别是北朝官印,制作粗糙,全无规矩,秦汉印风几乎荡然无存了。

隋唐,隋代是中国古代官印发生重大变革的时代。隋以前官印用于佩带,施于封泥;而

隋以后官印用于纸素，置之官署。随之官印制度也发生变化，印体变大，改用阳文，小篆字式。唐代官印基本沿用隋代制度，但其采用了唐代特有的新工艺：蟠条印。在铸好印体后，再用细铜条按笔画弯曲成型，焊接在印体上形成印文。当然也有一次铸造成印的。

宋代，出现了以印体大小区分等级的做法，官大印大，官低印小。印文采用九叠文。九叠文有结构对称、印面饱满的一面，也有呆板僵硬、缺乏天趣的一面，可能因为其显得威严，显得神秘，故能得到权贵们的青睐，所以嗣后的元、明、清多喜欢采用九叠文。赵宋南渡以后官印制度一度十分混乱，“彼遗此得，各自收用”，十分荒唐。为整饬印制实际也就是官制，于是重新铸印颁发。除印背凿有年款，印文中或加“行在”，或加南宋年号，这就形成了南宋官印的特殊标志。

元代，甘旸说：“胡元之变，冠履倒悬，六文八体尽失，印亦因之，绝无知者。”民族偏见是错误的，就文字和印章而言，说的倒是实话。元代统治者蒙古族本无印历史，至元六年（1269）才有自己的文字——八思巴字，灭宋后官印仍用汉字九叠篆制作，但也出现了同一方印并用汉字和八思巴字的官印。到至正年间，即元的中后期，赵孟頫、吾丘衍出，文人印章兴起，与官印分道扬镳。这也是印史上的一件大事。

明代，中央集权加强，反映在印制上也是如此。惟内阁用玉箸文，银印，直钮，方一寸七分，厚六分。征西、镇朔、平羌、平蛮等将军，用钟鼎文，银印，虎钮，方三寸三分，厚九分。其余俱用九叠篆文，直钮。正一品，银印，三台，方三寸四分，厚一寸。正二，银印，二台，方三寸二分，厚八分。从二，银印，二台，方三寸一分，厚七分。正三，铜印，方二寸九分，厚六分五厘。从三，铜印，方二寸七分，厚六分。又从三，铜印，方二寸六分，厚五分五厘。（《明史·舆服志》云：惟太仆、光禄寺并在外盐运司，俱从三品，铜印，方减一分，厚减五厘。）正四、从四，俱铜印，方二寸五分，厚五分。正五、从五，俱铜印，方二寸四分，厚四分五厘。（又从五，铜印，方二寸三分，厚四分。据《明史·舆服志》：惟在外各州从五品，方减一分，厚减五厘。）正六、从六，俱铜印，方二寸二分，厚三分五厘。正七、从七，俱铜印，方二寸一分，厚三分。正八、从八，俱铜印，方二寸，厚二分五厘。正九、从九，俱铜印，方一寸九分，厚一分二厘。未入流的用条记（据《明史》，初，杂职亦方印，至洪武十三年始改条记）。何震《续学古编》“十举”不厌其烦抄录明印制，可见明统治之严密，也只有这样的统治者才想得“关防”一法。

清代，官印的最大特点是“左为清篆，右为汉篆”，也就是在一方印内并用满文和汉字。

纵观印制主要是官印制度的演变，可以得出一个结论：虽然印制代有变化，但大的变化主要是三次。第一次是秦朝，随着江山一统，书同文，车同轨，也带来印制的统一。第二次是隋朝，官印由施之封泥转变为施之纸素，由佩带转变为放置。王献唐先生认为隋代是官印“前后变革之总枢”，是很有见地的。第三次则是元朝，文人印章与官印彻底分流，此后之官印基本上无足道者，印坛、学坛议者、赏者都是文人创作和制作的印章。这三个朝代都是短命王朝，秦祚十五年，隋朝三十七年，元朝稍长一点，也不过九十年。但三个朝代又都是创制性的，如秦之郡县制，隋之科举制，元之行省制，在中国历史上都是极有影响的。而这又是与秦始皇、隋炀帝、成吉思汗这三个具有雄才大略的君主有关。元朝统治者在马背上得天下，也企图在马背上治天下，忽视了读书人，迫使许多读书人不得不在仕途之外找出路，将聪明

才智向其他方面发展,元曲的兴盛、文人篆刻的兴起绝非偶然。

二

中国篆刻由实用转向艺术,固有其内在规律,但与两个条件分不开,一是制印人的变化,一是印材的变化。人的变化,是指由工匠刻(铸)印,到有文人参与,再到文人制印。从春秋、战国直到宋代,基本上都是工匠制印,很少留下姓名。《汉书·淮南衡山济北王传》讲淮南削地后,反谋益甚,王召伍被与谋,“乃令官奴入宫中,作皇帝玺,丞相、御史大夫、将军、吏中二千石、都官令、丞印,及旁近郡太守、都尉印”,印工无名,只讲“官奴”。又,《衡山王赐》也提到要“江都人枚赫、陈喜作辚车锻矢,刻天子玺,将、相、军吏印”。时枚赫、陈喜为衡南王子刘孝的宾客,他们可能有此专长,也可能就是要他们负责此非常事。《三国志·魏书·诸夏侯曹传第九》裴松之注引《魏氏春秋》中提到《相印书》曰:“相印法本出陈长文,长文以语韦仲将。印工杨利从仲将受法,以语许士宗。利以法术占吉凶,十可中八九。仲将问长文‘从谁得法’?长文曰:‘本出汉世,有《相印》、《相篆经》,又有《鹰经》、《牛经》、《马经》。印工宗养以法语程申伯,是故有一十三家相法传于世。’”这里透露了个信息,不仅有《相印书》,由此还得知了两个印工的名字杨利、宗养。从《宋史·舆服志》中我们还得知,国宝的制作还是有文人参与的。宋仁宗诏作“镇国神宝”,命宰臣庞籍篆文;英宗别造受命宝,命参知政事欧阳修篆文八字;而徽宗则干脆自己篆写了。文人不能自篆自刻,其主要原因在于印材,元代以前印章基本以铜、金、银、玉、象牙、兽骨等为主,这些材料质地细密坚硬,不易受刀,非经过专门技术培训不可。而篆刻之道又是基于对文字的深刻认识和理解。会通“六义”,才能处理好印面文字的相互关系,顾盼生姿,形神兼备。而照葫芦画瓢,则很难表现出生动的气韵。

使用易于镌刻的石头作印材,是一大发明,也是篆刻史上的一大转折。明郎瑛《七修类稿》说:“图书,古人皆以铜铸,至元末会稽王冕以花乳石刻之。”朱彝尊《王冕传》也有“始用花乳石治印”的话。从王冕传世画作上所留印章“王冕私印”、“王元章氏”等,也可看出刀法从容,如非利用花乳石,实难有此成就。到了明代文彭治印,大量使用花乳石,以石治印之风才得以盛行。根据周亮工《印人传》记叙,文彭得石纯属偶然,他乘坐小轿过桥,遇一老头,赶着毛驴驮着石头,正与主家为力资争吵。他花钱买平安,劝了架,于是得了四筐石,意外地发现是冻石,金陵人用以刻制妇女饰物的。此前,“公所为印,皆牙章,自落墨,而命金陵人李文甫镌之”。“自得石后,乃不复作牙章”。这件事情看似偶然,其中包含着必然性。元代文人印与官印分道,在印材问题上不少人进行了探索试验,到文彭这个时候,以石制印条件成熟了,文人有了用武之地,因此一发而不可收。“冻石之名始见于世”,未必,“艳传四方”倒是实实在在的。

文人在探索印材的同时也在探索印色。隋唐之后,印章告别封泥,要施之纸素,必须“有色”。最初用墨色,后来通行朱色,也偶然用赭色、青色。唐时官印有“朱记”的。印色的调

制,也有个宋时用蜜蘸色,元时用水调制,明时开始用油印泥的过程。不同的印色用在不同的地方,特别是“朱色”的使用,彰显出篆刻特有的艺术魅力。

在印章的发展过程中,其用途也在不断扩展。这主要是私印。

如“年号印”,唐太宗自书的“贞观”二字联珠以及唐玄宗的“开元”印,既是开年号印也是开书画鉴赏收藏印的先例。至今还有许多书画家在自己的作品上留下“八十年代”、“九十年代”、“二十一世纪”、“乙酉大吉”或是“天命”、“七十以后作”等印章。

“鉴藏印”,主要是用于字画、书籍收藏、鉴赏用,如“贞观”、“开元”,宋徽宗、宋高宗也大量在书画上用印,清帝更甚,康熙、乾隆御览之宝比比皆是,朕即天下,在皇帝看来国就是家,家就是国,其公印、私印是不分的。也有书画过眼人多的,竟有几十方鉴藏印。这也成了极有文物价值和艺术价值的一部分。晚清宁绍道台吴引荪家藏书都钤有“仪征吴氏有福读书堂藏书”,其后海内外闻名的吴氏“测海楼”藏书散失,但凭着藏书印还是能够见得一二。

“斋馆别号印”,目前所见,唐李泌的“端居印”大概是最早的了。到了宋代,风气渐盛,如司马光的“独乐园”印,米芾的“宝晋斋印”。到了明代,风气更盛,文徵明曾自我解嘲“我之书屋多于印上起造”。古人还有个习惯,常常把自题斋馆名与自题别号合二而一,如赵孟頫的书室是“松雪斋”,他有时自署“松雪翁”、“松雪道人”。丁敬的室名是“砚林”、“龙泓馆”,他有时就署名“砚林”、“砚林外史”、“龙泓山人”等等。而斋馆、别号印又为闲章的制作使用开辟了道路。

除了姓名章、专用章,其余的大概都可以称作“闲章”,但主要的还是指词句印。词句印或为“吉语”,或为“成语”,或为“心语”,大体皆为寄情抒怀耳。古代玺印就有“千秋”、“敬事”等流传于世。历代帝王的“几宝”中有的印文纯为“吉语”,如宋“政和七年,从于阗得大玉,逾二尺,色如截肪。徽宗又制一宝,赤螭钮,文曰:范围天地,幽赞神明,保合太和,万寿无疆。”还称为定命宝。据《宋史》记载,其后京城之难,诸宝俱失之,惟大宋受命之宝与定命宝独存,盖天意也。而大量的成语印,还是寄托自己的怀抱,如朱简的“海阔能容物莲心不受污”,归昌世的“负雅志于高云”,程邃的“一身诗酒债千里水云情”,高凤翰的“意不在酒”、“生有印癖”等等。这些闲章可能是最能体现文人的个性的。还有一种“图像印”,或为生肖,或为人物,或为佛像,或为图案,也无非表吉祥、抒心志而已。闲章多数还不是一枚、两枚地用,甚至在一幅书画作品上使用几方印。清代扬州八怪的书画作品便是突出的例子。

跟物质生产的产品一样,生产者明确了,生产对象解决了,产品的市场取向也明确了,现在所要解决的就是生产方式、方法。篆刻作为艺术,文人成为创作的主体,印石解决了,使用方向也明确了,现在就要解决其艺术表现形式。篆刻的艺术价值主要体现在印文、印款、印谱和印饰上。

印文的艺术主要看篆法、章法、刀法。

所谓篆法,不能简单理解为“摹印”。《说文·竹部》曰:“篆,引书也”。段玉裁注,引书者,引笔而著于竹帛也。因之李斯所曰篆书,而谓史籀所作曰大篆,既又谓篆书曰小篆。汉字之构成有六法:象形、指事、形声、会意、转注、假借。也叫“六义”。篆字是成熟的汉字,符合“六义”,规律性强,所以将其选作制印的字体是有道理的。当然随着文字的发展,也有变

化,但大体方向、格局不变。所以篆法实际上就是讲字法。朱简《印章要论》中说:“商周款识,内有形象,假借等字,与今义不同,不深考究,不可妄用。”印文的字首先要讲准确性,舍准确就谈不上科学和可信;其次要讲统一性,不可大篆小篆混淆、秦印杂糅,舍此就谈不上和谐;而只有准确、统一、和谐,才谈得上美,谈得上艺术性。

所谓章法,就是印文的整体布局和布局的方法。明人沈野一语道破:“章法贵相顾,字法贵相别。”清人袁三俊《篆刻十三略》云:“章法须次第相寻,脉络相贯。如营室庐者,堂户庭除,自有位置,大约于俯仰向背间,望之一气贯注,便觉顾盼生姿,宛转流通也。”邓散木先生更把章法系统概括为临古、疏密、轻重、增损、屈伸、挪让、承应、巧拙、宜忌、变化、盘错、离合、界画、边缘等十四个方面,把篆刻文字在布局上的“对立、统一”关系基本讲透了。

刀法,讲运刀之法,“宜心手相应,自各得其妙”(甘旸《印章集说》)。古人对刀法很注重,认为“难莫难于刀法,章法次之,字法又次之。章法、字法俱可学而致,惟刀法之妙,如轮扁斫轮,痾偻承蜩,心自知之,口不能言”(沈野《印谈》)。这还是有道理的。因为篆刻艺术就是通过运刀来完成的,“刀法所以传笔法”,反过来,笔法就是要通过刀法来体现。明代周公谨《印说》认为:“刻壮须有势,令如长鲸饮海,又须俊洁勿臃肿,令如绵里藏针;刻细须有情,令如时女步春,又须隽爽勿离渐,令如高柳垂丝;刻承接处须便捷,令如弹丸脱手;刻点缀处须轻盈,令如落花依草;刻转折处须圆活,令如顺风鸿毛;刻断绝处须陆续,令如长虹竟天;刻落手处须大胆,令如壮士舞剑;刻收拾处须小心,令如美人拈针。”讲得有点玄乎,但这正体现了篆刻的美学价值。而要达到这一点,要有印内功夫,多实践,“日渐月磨,纯熟之至,迎刃而出,自然浑融,具有天趣”(王撰《宝砚斋印谱》序);更要有印外功夫,“印虽小技,须是静坐读书,凡百技艺,未有不静坐读书而能入室者”(沈野《印谈》);还要有悟性,“盖效古章,必在驱黄牝牡之外,如逸少见鹅鸣之状,而得草书法。下刀必如张颠作书,乘兴即作,发帚俱可”(《印谈》)。

印款,就是镌刻在印章顶部或四周的姓名、年月、跋文等。按照钟鼎等铭文的称法,“款是阴字凹入者,识是阳字凸出者”,在印章领域,统称款识或称边款,也叫印款。隋代官印背后凿有时间年月日,这可以说是印章刻款的起始。以后渐成风气,内容不断充实,除题刻年月姓名,有时还刻上其他内容,文字、图像,记事、抒情,品艺、论道;刀法不断创新,单刀、双刀,阴刻、阳刻,细字微雕,“方寸之间,气象万千”。丁敬镌印“我是如来最小之弟”,边款为“山舟(梁同书)求刻此印,恐有罪过。余曰:若能心心体佛,佛必视为良友。况弟之乎!己卯(乾隆二十四年),敬身记”。蒋仁“无地不乐”印,款曰:“辛丑腊八日,同人醺饮西堂先生琴书诗画巢,出示所藏吴文定(吴宽)王文成(王守仁)手札,纸墨崭新,神采奕奕。有翁萝轩跋尾,万九沙八分题。卷首曰:‘合之双美’。无所住庵旧物也。惜为不晓青红皂白人印记跋语,令人作呕。后四日,磨兜坚室,晨起为西堂制此印。犹觉瀚秋尘埃气未尽。乃知世间自有佛头着粪人也。女床山民蒋仁。是夜雷雨大作。”这简直就是一篇文人雅集散记了。所以印款是篆刻艺术的重要组成部分。

印谱,是辑集玺印篆刻的载体。印谱的出现是篆刻作为独立艺术门类的重要标志。为什么这么说?因为,印谱的出现,使篆刻艺术从实物形态实用功能摆脱出来成为艺术欣赏品;印谱的出现,使印章从书画的附庸地位转向独立的地位;印谱的出现,使人们对篆刻艺术

的研究有了比较准确可靠的依据；印谱的出现，也使众多印人有了学习借鉴的工具。明代沈明臣《集古印谱·序》云：“古无印谱，谱自宋王厚之顺伯始，王俅子弁有《啸堂集古录》，赵文敏子昂有《印史》……唯兹印章，用墨、用朱、用善楮印而谱之，庶后之人，尚得亲见古人典型，神迹所寄，心画所传，无殊耳提面命也已。”印谱，有人认为最早始于唐，有人认为始于宋，从艺术鉴赏的角度讲，始于宋的说法有道理些。明顾从德以家藏和友好所蓄古印精选一千七百多方，毕数年之功，辑成《集古印谱》。此前印谱，或枣梨翻刻，形神隔膜，或摹刻失真，朱白难辨。是书首创用原印蘸朱钤出，准确精美，为印坛学者学习秦汉印风提供了实物资料。故甘旸欢呼“印章之荒，自此破矣！”印谱的钤拓，原来只用印泥朱拓印章，到了西泠印社繁盛时期，才有林云楼为赵之琛墨拓印款，于是竞相仿效，蔚然成风。从而也使印款进入更多人的视线。

印饰，是指印钮和印体的雕刻。一般印人不把它看作篆刻艺术，认为这只是一种外在的、附加于印体的。但现在越来越多的人认为，这也是印章的一个组成部分，印钮的类别在官印印制中占有重要地位，研究印史者不可不关注。印章作为独立的艺术品，文美、款美、石美、钮美，案头把玩，增加了欣赏的意趣。

的确，中国篆刻艺术的价值是从多方面、多层次体现出来，有其自身的发生、发展轨道。我们认为，中国篆刻艺术史上有两大高峰、一大转折。

秦汉印是中国篆刻艺术史上的第一次高峰期。其主要标志：一是制度形成了。秦代不仅制定了较为完整的官印制度，而且印章文字一改战国字体各自为政纷繁复杂的局面，以“摹印篆”为统一，对后世的影响巨大。汉承秦制，于制度更加完备。二是风格形成了。特别是汉印，方正平直，仪态端庄，均衡和谐，章法自然，使人一望而知汉印风格。三是技法成熟了。秦汉印（秦朝年代短，主要是汉印）无论是铸是凿是碾，也无论是印文还是印钮，都显示出高超的技法和精湛的工艺。即使是“急就章”，用刻刀直接在铜材上刻制，也无不纯熟精妙。

明清印是中国篆刻艺术史上的第二个高峰期。其主要标志：一是石材的普遍推行；二是《印谱》的普及；三是流派纷呈。这一时期具有开山之工的当首推文彭、何震，他们传承秦汉印的薪火，“以文字训诂学问，力矫时俗印章篆文的舛误不经；以精湛的书写技巧，力矫九叠文的纤弱盘曲；以高妙的汉印艺术，力矫浅陋怪诞；以易于奏刀的青田石章，替代坚韧的铜玉犀牙印材；以精美的边款题记，扩充丰富了印章艺术的天地”（韩天衡语）。清代则浙派、徽派崛起和邓石如、吴熙载、赵之谦、黄士陵、吴昌硕等大师纷纷涌现。

一个转折期是元代。篆刻艺术秦汉之后经过一段时间的沉寂，直到元代才出现一片生机。其主要标志：一是赵孟頫再创以圆朱文入印。他是杰出的书画家、诗人，其时虽不直接镌印，但经常亲自篆写印稿交印工付刻。他以典雅静穆的玉筋篆来矫正九叠篆，笔势圆润生动，俊秀飘逸，对印坛影响是大的。二是花押印的盛行，因为入主中原的蒙古人好多不识汉字，以押代印，反倒别具一格，自然耐看。这给我们一个启示，艺术之源泉在民间。三是吾丘衍的《学古编》，以“三十五举”阐明书体演变及篆写布局之法，六百多年来一直被人们奉为经典，在中国篆刻艺术史上是具有划时代意义的。元代虽短，但直接开启了一个时代，为明清

印的繁盛奠定了很好的基础。所以我们称之为大转折。

在中国篆刻艺术史上,人们一直有这样的疑问:为什么中国篆刻艺术两个高峰期相隔那么远,中间一千多年如此沉闷寂寞?还有人认为,秦汉印只是得其天然童稚之趣而已,明清印才是艺术自觉追求的结果。事实果真如此吗?经过认真梳理、分析、研究,我们认为,秦汉印的艺术成就并非天然如此,其来有自,大量出土的战国古玺就说明了这一点。那么战国前呢,一定还有个演变期,西周青铜器的铭文如此精美,其姊妹艺术篆刻也一定会是相对成熟的,只是有待实物证明罢了。汉印进入东汉后期,直到魏晋南北朝,虽仍旧保持汉风,但已是强弩之末,渐近尾声了。随之,隋、唐、宋三朝,篆刻艺术在发生裂变,一方面官制逐渐步入死胡同,另一方面在孕育着私印的新生。西泠八家的丁敬说得对:“古人篆刻思离群,舒卷浑同岭上云,看到六朝唐宋妙,何曾墨守汉家文”。这是很有见地的。唐宋裂变,为元代转折作了铺垫。这一转折直到明代中期才算完成。根据这一梳理,是否可以把中国篆刻艺术史作这样的描述:先秦印是萌发、初盛期;秦汉印是发展、兴盛期;魏晋南北朝是衰变退化期;隋唐宋是裂变、孕育期;元至明中期是转折、觉醒期;明后期至清末是繁盛、高峰期。

三

一门技术能否上升为艺术,看其文化含量;一门艺术能否上升为学术,看其理论含量。中国篆刻在由技术上升为艺术、再由艺术上升为学术的过程中,我们的前辈进行了艰辛的探索,从而建立起了今天篆刻艺术的理论框架,也就是印学体系。大体包含三个方面:一是篆刻历史,二是篆刻理论,三是印坛人物。

人们对篆刻历史的认识是逐步深化的。比如,对古玺的认识就经历了一个相当漫长的过程。五代以前没有出现过专治金石学的学者和著作。宋代起,金石学大兴,欧阳修的《集古录》则是第一部金石学专著。此后,出现了一大批金石学者,如吕大临、王俅、薛尚功、黄伯思、赵明诚、洪适等,皆各有专著,蔚成一代风气。古代玺印也渐渐进入他们关注的范围,并在其金石著作中有所记载。但现在看来,他们对古玺的认识几等于零。如薛尚功《历代钟鼎彝器款识法帖》,对“秦受命玺”的三种摹本,虽表示“疑以传疑”,但又尊崇为“摹印之祖”,而实际上三种摹本字画粗俗,显然出于后人伪托。黄伯思《博古图说》、王黼主编的《宣和博古图》等,也著录了一些战国古玺,但考释疏略,体系不善。

元代吾丘衍《学古编》的意义是肯定的,但对古玺的认识却相当模糊,他认为“三代时却又无印”,“若战国时,苏秦六印,制度未闻。《淮南子·人间训》曰:鲁君召子贡,授以将军之印,刘安寓言而失词耳”,未免武断、迂阔。其时,虽有人发表不同看法,如他的一位朋友俞希鲁在《集古印谱·序》中说:“予观《周官·职金》所掌之物,皆揭而玺之。郑氏谓玺者,印也。则三代未尝无印,特世远湮没,非若彝器重大而可以久传者也。然则虞卿之所弃,苏秦之所佩,殆亦周之遗制。”俞氏据以立论的文献是可靠的,但问题是他没有认识先秦古玺的实物,

缺少确证,不能成为定论。

吾丘衍的“三代无印”说一直影响到明代中期。隆庆年间,顾从德以存世古印辑成《集古印谱》,卷首冠以“秦九字小玺”(痰疾除、永康休、万寿宁),认为是最古的印,其实这方印是汉代风格,其时代为西汉晚期至东汉早期。顾对秦汉印区分不清,对先秦古玺更无从辨认。《集古印谱》已经收录了一百多方战国古玺,因为不识,只得编在最末一卷“未识私印”内。万历年间甘旸用数年时间,以铜玉摹刻秦汉印,集成《集古印正》五卷,并把自己的心得见解撰文附后,这就是他著名的印学论著《印章集说》。他在《印章集说》中专列“三代印”条目,申明自己的见解,“或谓三代无印,非也。”但他所依据的文献,有的史料价值不高,如《逸周书》晋代以后才出现,经后人整理,可信度有问题。对当时人们已经并不少见的先秦古玺,甘旸也没有辨别出来,他认为“朱文印上古原无,始于六朝,唐宋尚之”。实际上,在战国古玺中,三晋官玺多为朱文,燕国官玺中朱文也不少,私玺更有大量的朱文印。

对古玺的认识有实质性进步的是稍晚于甘旸的朱简。他在《印经》中说:“余谓上古印为佩服之章,故极小。汉晋官印大仅方寸,私印不逮其半。所见出土铜印,璞极小而文极圆劲,有识有不识者,先秦以上印也;璞稍大而文方简者,汉晋印也;璞渐大而方圆不类,文则柔软无骨,元印也;大过寸余,而文或盘屈、或奇诡者,定是明印”。这段话提出古印断代研究中一系列重大问题,即根据印体大小变化推断古玺印发展衍变的历史,根据文字形态分析抓住各个时代印面文字的最本质特征,从而对古玺时代作出判断。这是一个新的思路,其意义不可低估。但在当时和此后一段时间内并没有得到广泛认可。

直到乾隆五十二年(1787)程瑶田为潘有为所辑《看篆楼古铜印谱》作序,释出战国古玺中“私鉤”二字,使人们对古玺的认识有了关键性突破。他在文章中主要指明几点,“鉤”就是“玺”;“鉤”本从土,以玉为之则从玉,以金为之或又从金也;从“土”者,从“封”(封物)省也,既尊卑共之,则王者守土之说非也;玺但用尔者,古文省也。

清嘉庆、道光年间,金石学发达,学者对古玺印文辨识、对古玺断代认识更趋明晰,加之古玺印大量出土,搜集古玺集辑印谱渐成风气。如张廷济辑《清仪阁古印偶存》、吴式芬辑《双虞壶斋印谱》已将“古文印”“古玺”单列。同治十一年(1872),陈介祺辑《十钟山房印举》已能比较严格地按古玺时代编次。与此同时,古玺也成为收藏家的一大热门。光绪十五年(1889)吴大澂辑成《千鈐斋古鈐选》,收入古玺 956 方,是第一部专门汇集战国古玺的印谱。及至民国年间,相继有一批专门收录古玺的印谱出现,其中较著名的有:田焕辑《鈐苑》,黄睿辑《尊古斋古鈐集林》,林庭熏辑《石庐玺印萃赏》,任熹辑《汉瓦砚斋古印丛》,方清霖辑《周秦古玺菁华》等。而集大成者则是罗福颐主编的《古玺汇编》,收录清代以来各种谱录 80 余种,新著录的古玺,还有全国各地文博单位所藏古玺,以及《文物》、《考古》等杂志上发表的新出土的古玺。全书共收录古玺 5 708 方,分官玺、姓名私玺、复姓私玺、成语玺、单字玺和补遗六个部分。每方印下编号,注明出处并附释文,是研究古玺最完备的资料结集。

在此基础上,近百年来一批学者对先秦古玺进行深入的考证研究。王懿荣为《齐鲁古印掇》作序,以印证史,指出古鈐中的官称,出于周秦之际,如司徒、司马、司工、司成之属,皆见于周代官制,从史学角度论证了古鈐的时代。吴大澂的《说文古籀补》则从文字学角度开辟