

百年西泠

西泠印社百年史料長編



西泠印社百年史料长编



西泠印社

图书在版编目 (CIP) 数据

西泠印社百年史料长编 / 陈振濂主编. — 杭州: 西泠印社, 2003.10

(百年西泠)

ISBN 7-80517-665-5

I. 西... II. 陈... III. 西泠印社—史料—汇编
IV. G239.22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 088955 号

西泠印社百年史料长编

封面题字: 启 功

责任编辑: 张钰霖

责任出版: 李 兵

封面设计: 邵文龙

制 作: 杨飞凤

社 址: 杭州解放路马坡巷 39 号 (邮编: 310009)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 浙江印刷集团公司

开 本: 889 × 1194 1/16

印 张: 46.5

版 次: 2003 年 10 月第 1 版 第 1 次印刷

书 号: ISBN 7-80517-665-5/G · 014

定 价: 180.00 元

编撰体例说明

一、本书根据西泠印社百年史,将其划分为四个历史阶段,每个阶段由分论和史料汇编两部分组成。分论概述主要事件,并适当加以评论。史料汇编分为**社史资料**和**相关背景资料**两部分。

二、**社史资料**的确定和排序根据以下原则:1、关于事件,首列印社重要事件,其次是关涉社员之间交往或社员与其他重要历史人物交往者,再次是有关社员个人而较为重要者。2、关于入编人选,综合考虑三个因素:①贡献与作用,以社长、理事、社员为序;②年资,以资深、年长社员为先,年轻社员居次;③学术成就和影响。

三、关于**社史资料**的撰写:条目下,有**系史**、**文献资料引征**和**附录**三部分。1、**系史**有直接引自新闻报道和回忆文章的,也有经过编者整理改写的,凡直接引用的皆注明资料出处。2、**文献资料引征**是指引用原始文献,如《西泠印社志稿》、《西泠印社小志》、印谱序跋之类,亦注明出处。3、**附录**包括社员和非社员的小传。社员小传原则上出在卒年,但对于个别重要人物如印社创始人、社长等,于某些印社大事后有重复出传的,目的是便于读者了解该事该人;非社员与社史、重要社员关系密切的,亦选择一部分出传。但并非每个条目都兼有以上三部分,根据需要和资料的收集情况会有所不同。

四、**社史资料**的详略处理:由于本书是关于西泠印社百年史的第一部资料汇编,应以资料的充实和丰富为首要任务,因此,在**重要条目**下,多条资料、多处来源,不避繁复,以尽可能多角度、深层次地反映史实。**次要条目**下,以一条资料为主,兼收相关资料。**简略条目**,不系史,不引征。部分与社史相关、较为重要的事件,因种种原因、目前找不到更多资料的,只能暂列**存目**,以待日后补充。

五、关于**相关背景资料**:主要涉及特定社会时代背景、其他印学团体或文艺社团、其他印人的印谱和印学著述、金石考古和文物出土等。2、一般只**存目**,个别附以简略的文献资料。

六、关于**按语**:1、对于同一事件,不同文献资料的记载如有出入,在**按语**中加以说明,或对明显有误的作一辨正,但不作事件本身作评论。2、**按语**中收录了一部分社员的口述材料和校审意见,鉴于这些材料尚未被甄别,不宜置于**系史**和**文献资料引征**中,但有助于保存和丰富史料,暂于**按语**中出之。

目 录

导 论	1
1904-1933 年的西泠印社	48
分 论	
史 事	
1933-1949 年的西泠印社	248
分 论	
史 事	
1949-1979 年的西泠印社	373
分 论	
史 事	
1979-2003 年的西泠印社	497
分 论	
史 事	
主要参考文献	706
附 录	711
1904-2003 年西泠印社组织机构一览	
1949-2003 年西泠印社藏品捐赠清单	
1949-2003 年西泠印社社员名录	
后 记	732

西冷印社史研究导论

陈振濂

一、缘 起

在西冷印社走过了100年历程之后,真正意义上的“西冷印社史研究”随之而来的是“西冷印社史学史研究”才刚刚开始。这并不是说过去100年特别是80年代以后,关于西冷印社史研究就没有丝毫的成果积累;也并不是说在过去,西冷印社史研究所需要的资料(文献与实物)以及研究角度、研究方法就没有一丁点收获。关于前者,各种有分量的单篇论文也已不下十余篇,特别是在西冷印社八十周年与九十周年之际涌现出来的印社史研究论文与著作,已经有相当的水准。而在最近,关于印社景点遗址的修缮、印谱、印泥的品牌说明等研究,更是披露了许多重要的历史事实。而关于后者,则历次社庆论文集,以及集中在《西冷艺报》上的许多回忆文章,更是不断在提醒、呼唤、揭示、加固我们的曾经模糊的记忆。告诉我们在这一百年里,其实曾经有过如此丰富多彩的社员人际交往与印社与社会的交往。这些珍贵的回忆录与亲历记,为西冷印社史的撰写,必将会起到不可或缺的重大史料支撑作用。

即使不考虑这些,我们也已经有了几部号为经典的西冷印社志稿。比如1915年叶为铭等人编的《西冷印社志》、1956年秦康祥等编的《西冷印社志稿》。这些《志》无论规模大小,都为西冷印社的现存资料作了相当有条理的梳理与排比,都已大致勾画出了这100年历史演变中某一阶段的历史真实或发展脉络。应该说在目前,我们若要研究西冷印社百年史,这几部凝聚了前人心血的《志》,是绕不开去的必备的参考资料集。

但是,综合考虑所有这些文献资料的充分价值之后,我们仍然认为:真正的西冷印社史研究尚未有一个清晰的轮廓。作为学术研究,它尚处于一个起步、启蒙的阶段。不但各种研究论文还只是采取一些特定的视角而无法形成一个有系统的内容课题群,且各篇论文之间、或各个研究题目之间所能达到的深度与高度也程度不一。而许多珍贵的回忆录、亲历记,只能作为研究的资料支撑而还不是学术研究本身。研究当然少不了参考各种回忆录资料,但回忆录之类本身并不是“学理性”的框架结构,且受回忆当事者的身份角色所限,会有自觉或不自觉的人为抑扬褒贬,有些也完全有可能出现回忆失实或张冠李戴甚至意气用事的情况,不加以严格的学术甄别,难以直接应用。至于几部《志》,除了撰稿者视角不同而产生的对材料处理方式的不同,已经出现了同一事实却引出不同结论、甚至连事实也被人为筛选的个别事例,从而体现出“一切历史都是当

代史”的正、反两方面的影响。但即使我们都接受这些，从严格的历史学研究体例来看，《志》的体例也不同于《史》。《志》是平面的，不强调来龙去脉、因果分析的。而《史》却重在从平面的事实中抽取因果结论。因此，目前这两部《志》不能作为“西泠印社史研究”的学术标志而只能是作为它的前期准备，这是由历史学常识所规定的了。

至于其他方面的问题也还有不少。比如，我们还没有一部西泠印社100年的详细的大事记或学术年表。关于四个创始人即丁仁、王昶、叶铭、吴隐四君子，他们各自的个人年谱或年表也还没有——已有的一些简表当然可以权且救一时之急，但随着研究的深入，这些简表仍然因其过于简略而不足敷用。至于西泠印社中后期的一些核心人物，比如张鲁庵、秦康祥、韩登安，以及还健在的高式熊先生，他们的个人资料从年表到“自订年谱”，也还有许多付之阙如。此外，关于西泠印社早期诸贤一直到后50年中起主要作用的社员，关于他们的专题、专案的研究论文也还很少，比如《丁辅之论》《叶为铭论》以及《张鲁庵论》《韩登安论》等或还有站在西泠印社社长角度上研究的吴昌硕、马衡、张宗祥、沙孟海专题研究成果，也还是远远不够甚至“缺席”。比如，不谈吴昌硕的书画篆刻为一代宗师而只谈他作为社长的贡献；不谈马衡作为故宫博物院院长的功绩而只谈他的社长职位与为西泠印社建设的业绩；不谈张宗祥在图书目录版本之学上作为浙江图书馆馆长的功绩；也不谈沙孟海在书法上的泰斗地位，乃至于赵朴初、启功诸前辈，只研究他们的西泠印社身份；或还有前举的张鲁庵、韩登庵、阮性山，到高式熊先生，当然还有已故的王个移、诸乐三、钱君匋、方去疾、方介堪诸位副社长……目前还举不出这方面的现成成果。而没有这样的个案研究的扎实积累，要完成一部真正有价值的、能为百年西泠印社史作一归结的《西泠印社史》，只怕也还是心有余而力不足。

于是，我们在西泠印社诞辰100周年之际，开始着手整理这百年之中的各种相关资料。整理共分成两部分。第一，是把几部《志》作一个总体的整理与阅读。并且，对一些相关人物、相关事件的文献记载，尽量加以收罗。特别是对一些重大事件，尽量做到不遗漏，此外，当代印社诸贤的一些回忆文字，只要大致言之成理，也先行辑汇，使之综合几个方面的资料，能大致形成一定的规模，能够兼顾各个方面，构成一个稳定的资料框架与一定量的资料群。第二，是以编年的形式对之作疏理排比，使各种散见的、零星的资料逐渐进入一个时间序列，逐渐形成一种时序上的前后关系和事件上的因果关系。最终，则以“史料长编”的形式完成对百年史材料的基本梳理，从而为今后撰写《西泠印社史》提供一个扎实的基础。这，就是我们这部80万言的《西泠印社百年史料长编》的由来。过去北宋司马光修《资治通鉴》网罗史料有“宁失之繁，勿失之略”之说，为此他修《通鉴》先编《长编》。我们也仿其成例，修《西泠印社史》则先修《史料长编》，应该说这是有“祖宗成例”在的。

二、关于“西泠印社史”的研究定位

与民国时期其他印社、其他书画社或诗社相比，西泠印社是一个十分特殊的存在。它不仅是众多研究对象中的一个简单的研究对象，它预示着一一种独特的研究模式的展开，这具体表现在：第一，它是一个以现代意义上的社团组织形式并持续百年的外在方式，却从事着一一种非常传统古典的艺术探索的、不无寂寞的工作。第二，它并非依附于官方的行政机构运作渠道而完全是个人志趣相聚的“同人”社团，却有巨大的能量去横

跨地域的限制,成为一个超城市超区域甚至跨国际的艺术社团。第三,同样是作为“同人”社团的、拥有极为浓郁的名家大师个人色彩的特征,却能绵延几代,横跨百年。如果说“跨地域”是跨越空间的阻隔,那么“跨百年”则是跨越时间的限制。说它是“超时空”,真是“一点不为过誉”。于是,上述三点便构成了我们对西泠印社史研究的第一轮定位内容:

- 现代的社团组织与古典的内容;
- 超越地域、国界的“同人”社团;
- 超越时间百年的“同人”社团;

现代的社团组织与古典的活动内容之间,究竟有什么样的关系要值得我们如此去探讨?在近100年之间的各种诗社、书法社、画社很多。著名的如上海豫园书画善会、题襟馆书画研究会、北京的中国画学研究会,书法方面则有标准草书学社、中国书法学会等等,都符合这个以现代的社团组织去从事古典艺术活动内容标准。既然如此,西泠印社的这一特征,就很难说有什么特殊的价值,把它单独拈出,似乎也缺乏一个必须的学理依据。

自然,与书画相比,印学是一个更见古典的所在——在书画中常见,不等于在篆刻中也常见。恰恰相反,在西泠印社之前,我们对“印社”这一体制与组织形式还是比较陌生的。这是一个初步的认识。但更关键的还在于:与清末民初的书画社团组织相比,西泠印社的活动方式更具有一种规则化运行的特征:比如每年春秋两季雅集,是一个固定的设置,它既不像“海上题襟馆金石书画会”那样,是每天、每周都有雅集而纯属文人墨客休闲自娱的聚会方式,缺乏一种精心组织甚至有主题制约(这正是现代社团的主要活动特征)的立场,也缺少一种学术思想的支撑;同时,它又不像完全的现代艺术社团如油画的“决澜社”那样完全以不同的艺术宗旨为先导、发起艺术运动所必须的呼吁呐喊,而在较为松散的艺术理念(其特征是多样性)中寻求活动方式的规则化运行。由是,西泠印社的社团形态,或许正好介于“海上题襟馆”的文人墨客遣老逸民方式与“决澜社”的艺术先锋前驱呐喊斗争方式之间,它的内容更偏向于前者,但它的活动形态却更接近于后者。而在当时,大凡中国画、书法等传统艺术社团,多取“海上题襟馆”形态;而西洋画或新诗的社团,则多取“决澜社”形态。西泠印社本应属于前一阵营,却能在活动的组织方式上如此有理性、有目标与方向,足见当时的创社四君子即丁仁、王昶、叶铭、吴隐是有相当的主见与意志力,特别是丁、王,可以说在印社是承担实质上的精神导引的主要责任的。

关于超越地域、国界的“同人”社团问题,关键是在“同人”社团的先期定位。“同人”的概念,是志同道合的志士仁人自然相聚而本不必有社会组织或行政等级体制的羁绊的。由是,近代史上大凡是“同人”,通常很难有大规模——规模一大,人数一多,自然就要分出等级以便明确隶属关系更可以指挥如意不致一盘散沙。而一有隶属,则就是有形的组织控制运作,不复“同人”那种平等的宽松的关系了。故尔“同人”社团一则人数必不多,二则必松散自由而不像今天我们对社团理解的那样必须为名望地位、为主席理事争个你死我活不择手段。西泠印社明明是丁、王、叶、吴四人创办,却放着现成的社长不做而偏偏从上海请一个不相干的吴昌硕来当社长;又印社在1904年即已创办却要等到1913年才开成立大会,所有这些信息都在提醒我们这本来是一个地道的“同人”性质的社团,它是“不竞争”的。但正是这样一个一团和气的西泠印社,却

除了在杭州的浙籍、杭籍人士之外，还有来自上海的许多名家，又还有不远万里远渡重洋来华的日本篆刻家，人人不以杭州孤山为遥，人人意欲参与而不想置身事外，没有等级，没有副社长也没有理事会，却有几十上百个篆刻家热心介入，这还不是一个独特的现象？

第一篇《西泠印社记》是日本河井仙郎所撰，当时并没有人“站出来”慷慨激昂宣称中国人让日本人占了先而大呼有辱大国风范。孤山的山石土地是杭州的乡绅们共同相助的，也没有人认为社长让上海人当去了是否这些土地房产要折算资产索回“损失”，或杭州人让上海人压迫了……这就是“同人”的风范。创社诸公的君子风范，真让我辈羡慕不已，吁唏！回想起北京的中国画研究会、湖社中金城、周肇祥等始合终离的故事^①。真不得不佩服丁、王、叶、吴的坦荡无私的胸怀。可以说：如果当时四君子不如此，西泠印社决计不能成此规模，那也就没有今天“西泠印社”这块金字招牌了。

关于超越时间百年的问题，主要表现在于西泠印社本是“同人”性质，则一代人有志趣相投可交往融洽亲密无间，而一旦世代更替，后继者既无同甘共患难的创业情谊维系，且思想方法也因时变宜，若要保持第一代人的相互关系，本来概率是极低的。如前所述，同人社团不重有形的等级隶属关系约束，合则聚不合则散，许多社团“二世”、“三世而斩”、自然消亡的情况比比皆是。如前举的“海上题襟馆书画会”不过十数年兴旺后即消亡，中国画研究会、湖社、蜜蜂画会……大抵不过20年一代人而已，鲜有隔代还能顺利承传的。但唯有西泠印社这个“同人”社团，从第一代吴昌硕与四君子开始，第二代是张宗祥、韩登安、张鲁庵、阮性山、高式熊，到第三代沙孟海、王个簣、诸乐三以下，直到第四代老一辈健在印学家，却是代代承接并无丝毫间断，以今天观之，则还有越趋兴旺，后来居上之势，而不仅仅是“守成”或“存一脉香火骨血”而已。谓为西泠印社在100年间的一个奇迹，恐不为过也。而且，其间又没有明显的子承父业的家族血缘关系而完全是志同道合而已，试遍观海内外，有哪一个社团是可以横贯100年而有五代延续之久的范例的？

之所以会有如此“持久性”，我想首先是因为专业维系的力量。印学是“小道”，在当代艺术中，篆刻是比书法更有局限的“小道”，但也正因为其小，它的拥戴追随者反而十分稳定而可靠；投机者不愿（也不值得）涉足其间，凡愿意投入者则必是坚定分子。而事实上，作为一个艺术门类，篆刻固然是小，但若从一个专业的触角与覆盖面而言，则篆刻又是艺术与学术联姻的典范，艺术的篆刻形式表现，是与作为学术的古汉语、古文字学、古器物学、金石学、碑帖学等天然地联系在一起的。于是，故宫博物院院长马衡可以以其金石学造诣来领衔西泠印社，而书法家启功、赵朴初也可以以其书法业绩执掌西泠印社，图书版本目录学家张宗祥也可以以其卓绝的典籍功夫来倡导西泠印社，至于画家傅抱石、潘天寿、王个簣、程十发、鉴定专家谢稚柳……大凡人员构成成分一丰厚，则“持续”能力自然越强。但构成成分的丰富并不妨碍其核心作用的发挥。即如印社中篆刻家还是占主导地位并成为运转“持久”的基本动力：从创社四君子到近代印学史上的吴昌硕以下到张鲁庵、韩登安诸公，哪个不是响当当的印学历史俊彦？

一个“同人”性质的艺术社团，能持续百年，必定有它的原因与历史规定性。

除了横跨国别、地域，与纵贯百年历史这两大特征之外，作为“天下第一社”的西泠印社，还可以说是一个在学术意义上“唯一”的印学社团。

早在印社成立之初，即提出“保存金石、研究印学”这一响亮的口号。应该说：口号的提出不是一时心

血来潮,而是印社创始者们深思熟虑的结果。在“保存金石”方面,募捐赎回《汉三老讳字忌日碑》是其中最感人的一幕;而在“研究印学”方面,则从西泠印社早期研究资料的大量出版——如上百种著名的古铜印谱、名家印谱的由丁仁、吴隐、叶铭、王昶等编印出版,以及大量印学典籍如《通庵印学丛书》(吴隐)、《广印人传》(叶铭)等的面世,表明了对印学不仅仅是持一个雅玩、清赏的立场,而是拥有明显的学术研究的目的在。比如在三十年代,西泠印社曾有过一个“金石家书画作品展览”的举措,聚集古代金石家、篆刻家的书法、绘画作品作展览,显然是研究目的大于雅玩目的。这一传统,在60年代、特别是80年代之后,又以每次社庆必有“国际印学研讨会”的形式被延续下来。于是,“研究印学”这一创社之初定下来的宗旨,在间隔80年之后又被发扬光大,从一种对学术的潜在尊崇落实为有形有质的“研讨会”方式,从而极大地刺激了当代篆刻理论界并起到了明显的推动作用。可以说:西泠印社被称为“天下第一社”,被指为“唯一”,并不是指除它之外就没有别的印社。从与西泠印社同一地域的龙渊印社,到与西泠印社在30年代同时的北京圆台印社,或稍后的宣和印社,以及当时还有各地各种不同宗旨但都是以篆刻为中心的印社,再到建国后的亦由西泠印社老社员唐醉石在湖北创办的“东湖印社”,以及上海书法篆刻研究会、江苏书法印章研究会、北京中国书法篆刻研究社等等,再到当代的北京、天津、南京及各种大大小小的印社不下百种,但要论“研究印学”并以学术定位,每每举办国际或全国的印学、篆刻研讨会还出版论文集并持之以恒、20年30年不懈的,的确舍西泠印社之外并无第二家。故尔,从学术上说:西泠印社作为“唯一”的“天下第一社”应该是当之无愧、决非过誉的。倘若再计算印社社员个人的学术成果,则西泠印社所拥有的学术含量,更足以独步当世、傲视天下、无人能望其项背了。

以学术积累雄厚堪称“天下第一社”,而不仅仅满足于刻印一技而已,这是我们在研究西泠印社史时应予以非常关注的所在。

三、西泠印社与近现代印学史

研究近百年书画史特别是近百年篆刻史,决计离不开对西泠印社的研究。虽然在学理上说,一个印社,无论它规模多大,相对于一部断代史而言,终究是一个局部内容也罢。

但这又是一个何等的“局部内容”?在大师名家的个人排行“英雄榜”中,除了吴昌硕之外,还有黄牧甫、齐白石、赵叔孺,他们都不是西泠印社中人,因此,西泠印社史研究,在近现代篆刻史研究中,当然是一个“局部内容”无疑。即使从大师的个人数的绝对比论,它也是局部而不具备整体的含量。

但如果不以传统史学以人排列,把一部中国书法史、绘画史、篆刻史变质为书画篆刻家的“英雄谱”“花名册”“点鬼簿”的话;那么,以近百年印学史、篆刻史的“事件”“史实”论,则一部西泠印社史所包含的容量,却大大高于名家的简单数量而呈现出整个近现代篆刻史的至少“半壁江山”甚至囊括大半的现象。换言之,只要从事“西泠印社史”研究,则几乎涉及了百年篆刻史的大半内容。它儿几乎可以等同近百年篆刻史的研究。

这绝不是危言耸听或故弄玄虚。在对比、分析中国百年篆刻史的基本材料之后,我们几乎可以肯定地说:

在没有西泠印社这个因素之前，以篆刻家个人魅力号召天下领袖群伦的方式，吴昌硕、赵叔孺、黄牧甫、齐白石，都是一个个对等、并列的存在，吴昌硕的活动，在整个篆刻史中的所占比重是有限的，与黄、赵、齐相去不远的。即便是吴昌硕个人，在上海的活动如海上题襟馆书画会、豫园书画会等的活动，在数量上也不亚于（甚至还超过）他在西泠印社的活动。但正是因为有了这个“西泠印社”，一切都变了。以社团维系起来（组织起来）的活动方式，迅速扩大或放大了吴昌硕及他周围的印学人士活动的影响，使它呈现出立体的、多元的、互动的鲜明特征——比如，以印谱出版、印泥生产、印社景点建设及每年春、秋两季雅集的固定格局，以及社团所拥有的凝聚人才、组织有形的优势，使西泠印社每一项举措在社会上的覆盖面与影响力，远胜于一两个篆刻家（即使个人造诣是大师名家）设帐授徒或创作印谱所拥有的影响力。此无它，后者是一种个人行为，而前者则是一种社会行为：作为一部篆刻史，我们肯定更注重社会行为的价值并坚决将之列为重点。

有如在书法史上的元代，赵孟頫与李侗的关系，赵在艺术成就上远逊于李，但若论历史则赵必居其上。类似的情形还有民国以降的沈尹默与白蕉，沈也在艺术成就上远逊于白，但沈尹默是历史人物而白蕉则是艺术名家。相比之下，前者是左右历史航向的舵手，而后者是历史在某一阶段的偶像——前者主动操控着历史，后者则受制于历史并被动地由历史来选择。那么，在近百年篆刻史上，吴昌硕与西泠印社，是属于主动操控历史的前一类型，而赵叔孺、黄牧甫、齐白石，则是属于被动地为历史所选择的后一类型。

于是，我们在赵、黄、齐的篆刻生涯中，看不到结社组团及出版、雅集、景点产业建设、乃至集体募金赎回《三老碑》的“大手笔”。赵叔孺在上海的社会活动中，绘画名声远大于篆刻名声，齐白石亦是如此。且赵叔孺与黄牧甫也是门生遍天下，赵氏更是有陈巨来这样的继领一代风骚的大门生，但若论在篆刻史上的大贡献，则除了卓绝的个人成就之外，其他则“乏善可陈”。作为艺术大师，他们当之无愧；但作为一个“社会人”意义上的篆刻领袖，他们并不是功勋彪炳的典范。甚至，当我们再深入地考虑这些篆刻家们在近百年间为中国印学史的观念培养、学科建设、理论转型、艺术创作意识的培植方面做了哪些工作，恐怕也难举出有历史意义的业绩。

但是，在西泠印社百年史中，我们却看到这些内容或显性、或隐性地散落在每个历史阶段。在一个“保存金石、研究印学”的宗旨下，西泠印社的篆刻家们以他们开放的观念、富于激情的行动、以及无意间的（或意识上未必很强但行为上却十分明显的）较强竞争心态、卓有成效的工作业绩，为我们勾画出了一个近百年篆刻史——准确地说是：在书法史、绘画史方面也堪称前驱——的时代新典范。它的具体内容，应该有如下一些：

（一）社团组织观念的在印学界被认同

自古以来，印章都是工匠的手艺活。无论是战国秦汉的印工，还是唐宋内宫鉴赏印的制作或官府将作监治下的工匠，都是如此。即使是在明清特别是有清一代，篆刻的兴盛已有了相当的规模并有渐渐艺术化的趋向，但相对于书法家的文士身份与画家的院画御用身份或文人画的潇洒风度，篆刻家更像工艺美术家而不是文人式的书画家，它的“匠”的一面很难逃得过高高在上自诩清雅的文人士大夫的睥睨。由是，印社之设，大抵是类于工艺美术“行会”之类的功能，在学术上既无底气，所聚集的人员也没有天生的骄傲心态。历代印论中论刻印先讲求“六书”，必先宏论一番文字学在篆刻中的突出地位，其实正是这种“匠”所与生俱来的自卑心理在作怪。但是，西泠印社四君子的倡导，却绝无“行会”的色彩，编印谱、祀先贤、雅聚名流士：

绅、切磋金石书画，极大地提升了作为“一技耳”的“匠”的篆刻在艺术与学术史中的地位与层次。

至少在西泠印社中，篆刻家地位的从“匠”上升为“艺”，是通过三个方面来进行的。第一，是通过对篆刻艺术内容的梳理来完成对篆刻艺术王国的认同。大规模地出版、编辑高质量的印谱与印学典籍，以及对印泥、印具制作的深入研究，是此中的最成功之举。第二，是通过拉紧篆刻与学术、艺术之间的纽带来达到目的。赎回《三老讳字忌日碑》并将之置于孤山社址，是贴近学术(金石)之举，而举办“金石家书画作品展览”，是靠拢书画艺术之举。第三，是以每年春、秋两季雅集中名士如云、才俊辐辏的方式，向社会宣称篆刻艺术也具有足够的魅力汇聚关注的眼光，也是风流蕴藉、有着潇洒风姿的。在西泠印社百年史的前半段，这三个要素都有着同样的作用；而在后半段，则通过印学研讨会与每隔五年、十年的庆典活动(它相似于前期的雅集但在规模上远胜之)，还有各种专题创作与展览活动，使印社的活动品质与作为社团组织起来的能量，得到了超常的发挥与拓展。

(二)篆刻艺术“独立”观念的形成

作为颇近工艺的篆刻，在早期是“匠作”，即使在明清以降，具有了相当的审美品格，但在明清文人士大夫眼中，它仍然是附属，是配角。区别仅仅在于它是从实用的记名“配角”转向同为艺术的书法、绘画的配角。文徵明的“我之书斋，多于印中起造”，代表了明清士大夫对于印章(篆刻)的典型看法——篆刻的铃红，是为配合书法或水墨画的黑白而专设的。虽然在篆刻家自身，铃编印谱、诗句印谱……似乎也在力求不依附于书画而有独自的世界，但在一个文化层面上，这些努力并不足以动摇篆刻相对于书画的配角、依附地位。

而在西泠印社百年史中，我们却看到了一个以篆刻为主角的独立观念的崛起。出版印谱、编辑印学典籍、研究印泥制作，或在孤山社址上立二十八印人像，这些都不是依附的而是独立的、不是配角的而是主角的；但还不仅仅如此。在雅集中，常常见很有趣的一幕：书画家挥毫泼墨，而篆刻家则专心致志地奏刀霍霍。办一个书画展，也专选“金石家(篆刻家)书画展”，仍不忘篆刻的独立身份。直到六十年代，才在“保存金石、研究印学”之后加了一句“兼及书画”，书画不能越俎代庖，只能是“兼”而不是主业。其实，吴昌硕在上海是书画名声大于印学，但一到西泠印社，他绝对强调印人的身份。我想，百年间的印学社团大大小小的，自娱娱人的不计其数，能像西泠印社这样咬住“篆刻”主体不含混不松懈且持续百年者，只怕是难觅第二家。可以毫不夸张地说，中国近现代篆刻观念独立、主导的观念，正是通过西泠印社才有效地建立起来的。

(三)对文化的全面介入

以篆刻作为“一技”的立场，它本来是缺乏介入文化的能力的——相比于书画而言，它的能力本来就弱，在一个较狭小的领地里自我完善，已经令清末民初的篆刻家们捉襟见肘，束手无策了，再要去关心大文化的内容，实在是难乎为继。但是，通过“保存金石”这一宗旨所规定的渠道，西泠印社的篆刻家们开始把眼光投向了文化。王福庵、唐醉石等赴北京任铸印局“技正”，是以篆刻本分超越于篆刻的一种初试锋芒，而以吴昌硕为社长，带来了上海的书画家们联袂入社，共叙艺事，则是从篆刻本分进入书画的一种尝试——在吴昌硕去世之后，本来印社诸贤有推举继任者而推到海上题襟馆书画会的副会长哈摩(少甫)的动议，虽然因哈氏旋即谢世而未果，但至少可以看出，印社诸公并不认为请一个非篆刻家身份的名流来当社长有什么不妥。这，又表明印社并不以印自囿。至于吴昌硕等呼吁酬资赎回《汉三老讳字忌日碑》，一则赎的不是印章印谱，

而是一方汉碑(它不是篆刻含义而是金石书法含义)、二则赝碑募资时提供的是大量的书画作品而不仅是刻印,三则参与者有许多是社会名流而不仅限于篆刻家,都表明这更是一个从篆刻、印社起步,但最后落实到文化层面上的举措。仅仅是单一的篆刻,范围狭窄,是既想不到这样去做也没有能力去这样做的。

对文化的介入,在50年代以降印社恢复时期,体现得更见明显。在西泠印社六十周年大庆之时,第一次出现了来自北京及各地的文化界高层领导的名字,如郭沫若、陈叔通、茅盾、齐燕铭、傅抱石、沈尹默等等,这些文化名人都未必有过篆刻实践经验或不以篆刻为主业,但却都有较为宏观的文化把握力;即使是第三任西泠印社社长张宗祥,是典籍目录版本校勘方面的学术专家,论文化形象远大于专业的篆刻形象,直至今天的西泠印社社长名册上有赵朴初、启功的大名,所有这些都表明,西泠印社虽然守住篆刻这一传统艺术形式的底线,但历程百年,是具有足够的文化涵盖力的。

(四)普及印学功高盖世

在清末民初之际,传统的篆刻作为艺术也还没有经过近代化的洗礼,这一点使它与绘画、戏剧、音乐呈现出完全不同的性格而与书法相近。但更大的问题是,与书法的被社会广泛认同相比,篆刻是一个更狭窄的所在——它的社会认同度更低,被关注、被接纳的可能性更小。从“篆刻”与“印章”混淆,实用与艺术混用的当时现实出发看西泠印社作为一个“印”社的存在,我们几乎可以毫不犹豫地断定它本来应该是不容易被理解,或至少发展艰难、不无孤独悲凉之感的。但事实上西泠印社的发展却是如日中天,如果除去抗日战争一段非常时期之外,西泠印社几乎都是处于兴盛的上升阶段而并没有衰败之象,一个社会认同度很低的印学社团,却保持着如此的发展势头,何也?

在创社四君子的所作所为中,我们发现了一个关键的奥秘:大张旗鼓地从事普及工作,以普及印学来推动印社的发展。

在创社诸君子中,编印各种古铜印谱与名家印谱以及个人的私印谱已成风气。丁仁是四君子中的领衔者,他编成的印谱有《西泠八家印述》《杭郡印辑》等数十种,王昶则有《福庵藏印》等约十种,吴隐最多,约辑成各种古铜印谱与名家印谱如《通庵秦汉古铜印谱》《二金蝶堂印谱》《缶庐印存》等将百余种。这些印谱的编成,又通过铃印或铸版印拓成谱,风行书肆,人人得而购藏,对于普及篆刻艺术可谓功莫大焉。可以说:迄今为止我们在清末特别是民国初年所能找到的印谱资料,除了一些个人拓谱流传数量极少之外,主要的应该就是这批数以千计的、当时署名“西泠印社”或“潜泉印丛”并且印制甚精的印谱。至于后来如有正书局也开始印行印谱,那是在20年代之后的事,其势头已远远不能望其项背了。

除了印谱之外,印学著作的翻刻印刷,也是普及印学的一个大宗。叶铭的《广印人传》,合前此的清人三种《印人传》又增补近代部分;吴隐的《通庵印学丛书》广收历代印学典籍达17卷25册,为我们提供了经过清理的印学古籍的基本资料框架。这些史料典籍的出版,对于知识的传播作用极大——把篆刻从“匠”的技艺层面拉出来,提示出它作为“学”的知识的学问的性格,是民国时期西泠印社的最独特贡献,在近代篆刻史中甚至直到当代,还没有一个印社能有这样的能力与眼光。

至于如雅集活动的每年进行,印人之间的交流频繁,当然也是普及篆刻的最佳渠道,比起印谱、典籍出版而言更是一种动态的方式,而通过雅集聚汇各路从专家到初学者的做法,更易引起社会的广泛关注,因此

它带有更大的引导时尚或流行的涵义。

(五)建设印学中心地域“场”

西泠印社在孤山，一部近百年艺术史，总是由几个地域的“点”汇聚而成，比如绘画上的岭南画派、海上画派，又比如书法上的北京与上海在民国时期的南北对峙——其他无论是同样强盛的粤、苏、津、陕、浙，在民国这38年间都无法与京、沪相比，这个相比不是指粤、苏等地没有一流的人才，而是指人才汇聚后所产生的能量与辐射力：同样一个艺术家，在苏、浙就只能是偏安一隅，靠个人声望吃饭，而在京、沪就可能借助社会拓展力而扶摇直上。这个艺术家本身并没有变，但他所处的“场”变了。

近百年篆刻史的主“场”，显然是在西泠印社所在的杭州。尽管上海曾经是清末吴昌硕(刚)与赵叔孺(柔)双峰对峙的所在地，尽管在北京也已有陈师曾在前而齐白石在后，还曾有过从“冰社”到“圆台印社”的活动，连西泠印社的创始人王福庵、曾为社长的马衡，皆曾参与其中活动，尽管广东还有“天南金石社”等，连抗战后期避地重庆时，曾绍杰与乔大壮还在重庆成立过“巴社”……但篆刻之“场”仍然不得不落脚在梅妻鹤子的孤山。其实不止是民国这38年，直至今日，各地都有各种印社一百余，篆刻的协会组织亦复不少，但却还是人人关注西泠印社这个“场”，只有无知者还会雄心勃勃地想用自己与西泠印社试作抗衡，且即使宣称准备抗衡也决无成功的希望——这100年的历史，这全国各地汇聚的精英，还有这“与生俱来”的一泓西湖与孤峭优雅的孤山，如何是想要即能要得来的？

光绪三十一年(1905)杭州八乡绅具呈杭州知府钱塘知县意欲取孤山为西泠印社社址之时^[1]，也许决计不会想到这是在为近现代篆刻史布点设场，是树起了一个地域空间的核心圣地。正是这个“核心圣地”的存在，使近现代篆刻史有了—个关键的依托；篆刻家们也有了一个心理依赖的“对象”。在过去，皖派、浙派印风当然也是依托具体的地域而展开，但那只是一个流派聚集、生发的“点”，还很难说是整个近现代“历史”的核心圣地，而在西湖孤山的西泠印社社址，却是一个百年时间之内的专业“中心地域场”，不但足可凝聚国内各地的篆刻人士，而且在海外如日本、韩国，也具有同样的魅力与功效。

(六)主导篆刻学术研究

直到民国为止，篆刻的学术研究是缺乏主体意识的——这不仅是指艺术各领域都在努力完成从古典话语系统(如文论、画论、书论、曲论、乐论)向现代学术话语系统的转型，如从“二十四史”模式转向近现代梁启超“新史学”开其端，王国维、郭沫若、陈寅恪、顾颉刚等继其后的新时代史学学术研究之时，篆刻理论却还基本上停留在古典印论阶段，直到50—60年代以降，研究印学甚至还在使用古汉语及随笔方式而且且完全没有现代学术所应具备的学术逻辑论证力量：这种现象已严重阻碍了篆刻学术研究的现代思维的养成。

更重要的是，在现代意义上的篆刻学术研究的深度方面，由于缺乏研讨的平台，许多有价值的研究如对古玺的研究、对古印章形制的研究，都被归为金石考古学领域；而对古印谱的研究，又是被作为文献典籍研究来对待的。而真正为篆刻界、印学界所认可的理论成果，则大抵是一些常识介绍之类的文字。如傅抱石、潘天寿均撰过《印学概论》，邓散木撰过《篆刻学》，大抵是梳理知识、使之条理理化，但若论发掘的深度，则都还缺乏一种学术的力量。这表明，篆刻艺术的学术研究，无论在史学方面或美学方面，都还是十分落后的、缺乏勃勃生机的。

西泠印社在前半期的活动，主要是立足于聚集资料文献的阶段。比如《遁庵印学丛书》《广印人传》的编印行世，及大批印谱的问世，皆是如此。五六十年代是印社恢复期，在80年代初，由于沙孟海社长的极强的学术意识，西泠印社开始定期主办印学研讨会并出版印学论文集。特别是逢五、逢十的社庆，依靠社中的专家学者社员的研究成果，西泠印社主办的全国、国际印学研讨会，都足以作为当代印学研究的品牌，而受到全社会的广泛关注。也正是由于西泠印社拥有这一学术平台，及又有出版社的业务便利，当今的中年篆刻理论研究家们也频频有佳作推出——有些著作本身就是由西泠印社出版社出版，如《印学史》《历代印学论文选》等；有些著作虽不是由印社出版，但却是由印社社员担纲完成的，更有些有分量的学术论著，是因为在西泠印社的印学研讨活动中受到启发才得以形成的。可以毫不犹豫地说是：在目前任何一个印学社团，都无法拥有西泠印社这样的学术平台与学术推进力。对于近百年篆刻史而言，这是一个至关重要的前提与条件。

(七) 汇聚印学实物与文献，形成新的研究出发点

在近现代篆刻史揭幕之初，在经历了徽、浙、皖诸家诸派的风云变幻之后，篆刻作为一个艺术门类的轮廓仍然是不清晰的；篆刻学术作为一个学科的构架仍然是不明朗的。许多篆刻家津津以“金石家”自诩，全然不顾“金石”与“篆刻”是两码事。许多印学理论家也热心于写些印论随笔，以为这就是理论的全部。篆刻资料的规模还未形成，实物资料与文献资料还严重不足，或散落各处，或零乱不成系统。但在当时，除了专业的博物馆之外，没有哪个机构能承担这样的历史重任。而事实上，连博物馆这一形制也才发轫不久，许多大端还未有着手落实，何况篆刻印章小技，当然更不可能在关注的视野之中了。

正是在这个非常时期，西泠印社以一种积极进取的姿态，勇敢地承担起这一艰巨的工作。百年西泠的历史中，大规模收集、整理印学资料——包括实物资料与文献资料——共有三次。

第一次，是在建社初期。以丁仁、吴隐为代表的西泠印社中坚，向印社捐献了大量珍贵的印谱与出版的新谱。比如吴隐一人即捐出各类印谱上百种计几百册，丁仁也捐出数十种。这是一次印谱资料的大荟萃。而正由于印社初创，因此创社诸公还捐出现款营造孤山景观建筑，比如“柏堂”“竹阁”“数峰阁”“四照阁”“凉堂”“仰贤亭”“石交亭”“宝印山房”“山川雨露图书室”“三老石壁”直到“还朴精庐”……此外，还为历代印人作造像如丁敬身、邓石如、吴昌硕造像，乃至刻丁敬像、二十八印人像、赵之谦像等画像。可以说，没有印社初创时期来自创社四君子及社会贤达的各方鼎力扶持，西泠孤山作为近现代篆刻重镇与中心的地位，是不可能获得确认并有如此高的认同度的。

在经历了抗战与内战的动乱之后，西泠印社在50年代后期开始了恢复的历程。正是在这个时期，印社又迎来了第二轮捐献印学资料的高潮，其中印社社员张鲁庵个人捐献各种印谱400余种，印章1500余方，是为西泠印社的社藏作了奠基性贡献。400多部印谱中，有不少是极珍贵的孤本绝本，而印谱数量如此之多，又堪称是创造了一个历史记录。可以说：在近现代以来的百年间，张鲁庵的印谱收藏称得上是独一无二，这批珍贵资料归于印社，使西泠印社在50年代又一次成为社会各界、文化界特别是艺术界聚焦的中心。在这一时期，除张鲁庵之外，吴东迈也捐献吴昌硕所刻田黄印10余方，葛书徵捐献明清名家印43方，王提家属捐献王提印章356方，自然也足以作为西泠印社社藏的镇馆之宝。

第三次高潮，是在90年代末的中国印学博物馆筹建之时。除了社员们为提高、丰富印学博物馆的藏品质

量而纷纷捐献名品之外，印社还派员四处奔波，征购一大批珍贵的印章实物资料，从而使得中国印学博物馆这个中国唯一的专业博物馆，能够以最高水平的展品汇聚，反映出这百年印学研究的主要脉络与踪迹，从而当之无愧地向世人宣称：西泠印社虽然历经百年而毫无衰败之象，仍然是中国印学、乃至国际印学的中心。

三次大规模汇聚印学文献与实物的举动，横跨了整整一个世纪。从每一次的汇聚与捐献、征集行为看，它都可能是孤立的、单向的；但当我们把它置于百年史中观察，则它所包含的内在逻辑因果链，以及前后辉映的历史进程的价值，便立即显现出来。可以说：这是近现代中国篆刻史的最精彩的一笔。它为新世纪进行新的篆刻艺术研究，提供了一个极为丰富、扎实的、无与伦比的新的起跑线。

- 社团组织观念的被认同
- 篆刻艺术“独立”观念的形成
- 对文化的全面介入
- 普及印学功高盖世
- 建设印学中心地域“场”
- 主导篆刻艺术研究
- 汇聚印学实物与文献以形成新的研究出发点

这七项中的无论哪一项，比起一般意义上的“英雄谱”“名人录”“点鬼簿”而言，不都集中体现出西泠印社在近现代篆刻史中的中心作用吗？试想，近百年间，有哪个印社社团是有过这样的能量与作用的？

正是在这个意义上，我们才认为：研究西泠印社史，几乎就是在研究一部近现代篆刻史的大半内容甚至是主要内容。

四、西泠印社的大师巨匠们

一个贯穿百年的艺术社团能得以持续，首先必然是基于有一批名家大师前仆后继戮力同心的艰苦奋斗。西泠印社当然也不例外。准确地说，不仅仅是例外与否的问题，而是西泠印社百年史向我们表明，它是以名家大师的前后继为脉络的社团典范。

遍观西泠印社所拥有的名家效应，我们大致可将之分为几个部分作分别叙述：(1)西泠印社中的领袖级名人，这是以几位社长为标志的最高层级的范围。(2)西泠印社与学术名流，这是以学术(印学、古文字学或其他学术)为主导的一条线。(3)西泠印社与社会贤达，这是指有相当一个层面的文化界、艺术界、学术界、教育界甚至政界等等的名流士子，他们对西泠印社的发展同样具有不可磨灭的贡献。最后才是印社中的篆刻名家。自然，他们的努力与贡献是题中应有之义，是本来的职责，其实是毋须多论的。我们的讨论应该以前三类为主。

(一)西泠印社中的领袖级名人群

贯穿百年的六位西泠印社社长，即吴昌硕、马衡、张宗祥、沙孟海、赵朴初与启功先生，是当之无愧的中国书法篆刻界与文化界的一代宗师。他们中的每一位的领袖地位，都是无法动摇的。这是第一层次。至少

在西泠印社史角度来看，是如此。

副社长中，傅抱石、潘天寿、王个簃、方介堪、方去疾、诸乐三、钱君匋以及程十发先生等，也皆是公认的艺术巨匠大师。他们虽未必皆是在艺术与学术(大文化意义上)双擅者，但在各自的艺术创作领域中有着足够的威望与影响力，本来，他们也有足够水准作为“领袖级”的定位，但站在西泠印社史角度来看，我们将之定在第二层次。

除此之外，四位创始人即丁仁、王褰、叶铭、吴隐，论贡献在印社堪称卓著，对他们的定位，应该介乎第一与第二层次之间。比如王褰，或可以其个人成就突显于时，而其他三位在文化界、学术界的地位与影响有限，故不得不置于第二层次。

吴昌硕是众口一词的近代清末民初在书、画、印三栖均为首屈一指的大师巨匠。在这一百年之间，还没有人能超越或哪怕是抗衡于他的威力。而不限于个人成就，那么他的门生子弟遍天下，以及他积极与国外(如日本、韩国)艺术家展开交流，使他的名声遍及海内与域外。近代书画篆刻史上的吴昌硕，是一个技艺精湛的大师，还是一个观念超前的实践家：广结社团、邀聚同人、又有那么多的门生，这样的气度，是同时代其他篆刻家所无法梦见的。不但是同时代，即使是百年后的今天，远在东瀛的艺术家还以曾从学于吴昌硕风并以能将自己挂上吴昌硕谱系而荣耀，即可证明他的“法力无边”。可以说，在艺术界的当时，还没有人能具有他这样的个人成就高峰，也还没有人能具有他这样的威望、覆盖面与影响力。这，即是“领袖”的标志。

马衡是第二任印社社长。作为印人，他在创作上有《凡将斋印存》，后其子又辑《鬲庐印稿》，在西泠印社四君子之一丁仁的《咏西泠印社同人诗》(集《论印绝句》)中，即有咏马衡的专门诗作。在理论上，他有《谈刻印》发表于1944年《说文月刊》。但作为一个文化领袖，马衡的以下经历可能更令人关注：1922年任北京大学教授兼研究所国学门考古研究室主任，主讲金石学，1925年任故宫博物院古物馆副馆长，1933年任故宫博物院院长，在抗战后期主持闻名中外的“文物大迁移”。至于其在金石学方面的贡献，一是注重实地考察：如至新郑、孟津考查铜器出土地、至洛阳考察汉魏石经出土地，至魏子窝、燕下都参与发掘；著有金石学方面的专著论文《中国金石学概要》《石鼓为秦刻石考》《中国之铜器时代》《戈戟之时代》《记汉居延笔》《新嘉量考释》等，是一个顶级的金石学大师。他的出任西泠印社社长，应该是应了“保存金石”这一宗旨，名至实归，并无半点生硬，相反还在吴昌硕的浓郁的文人士大夫气之外，平添了一种肃穆的学者风范的。作为“金石学”的大师，马衡无人可以比肩，那么作为一代印学领袖，马衡自有他的标志性价值。

张宗祥是第三任社长。早在青年时，张宗祥即与浙江两级师范学校校长、西泠印社社员经亨颐有金石之交，并于1908年首次参加西泠印社秋季雅集，结交吴昌硕，诗作中咏西泠八家的颇多。并有《张宗祥藏印选》《张宗祥印选》行于世。而他在1956年秋于浙江省人代会上提案恢复西泠印社，更是以个人之力为西泠印社接续了50年一脉香火，即此一点，他的对印社的奉献足可上攀四位创始人，从而成为西泠印社的中兴名臣。或谓他在印社的中坚作用可能更鲜明于马衡。而作为文化领袖，他在古籍研究、目录版本之学方面，更是具有时代性的伟大业绩。担任浙江省教育厅长、浙江图书馆长还只是一种身份上的象征；而组织补抄《四库全书》归藏文澜阁，手抄、校勘各种古籍如《国榷》108卷、《越绝书》15卷、《洛阳伽蓝记》30卷、《神农本草经》12卷、《论衡》30卷、《吕氏春秋校注》10卷，以及校补《明文海》等，乃至在晚年以亲自核抄的稀