

• 中国历代印风系列

隋唐宋印风
(附辽夏金)

总主编 黄惇 本卷主编 萧高洪

重庆出版集团  重庆出版社

• 中国历代印风系列

隋唐宋印风
(附辽夏金)

总主编 黄惇 本卷主编 萧高洪

重庆出版集团  重庆出版社

图书在版编目(CIP)数据

隋唐宋印风(附辽夏金)/萧高洪主编. — 重庆:重庆出版社, 2011.1

ISBN 978-7-229-03571-6

I. ①隋… II. ①萧… III. ①汉字—印谱—中国—古代 IV. ①J292.42

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第258787号

隋唐宋印风(附辽夏金)

SUI TANG SONG YINFENG (FU LIAO XIA JIN)

总 主 编 黄 惇

本 卷 主 编 萧高洪

出 版 人: 罗小卫

总 策 划: 李书敏 周永健

责任编辑: 王怀龙 周 瑜

技术设计: 郑汉生

封面设计: 刘 洋 孙峻峰

责任校对: 何建云

印章释文校阅: 戴 文 李伟鹏



重庆出版集团 出版
重庆出版社

重庆长江二路205号 邮政编码: 400016 <http://www.cqph.com>

重庆市金雅迪彩色印刷有限公司印制

重庆出版集团图书发行有限公司发行

E-MAIL: fxchu@cqph.com 邮购电话: 023-68809452

全国新华书店经销

开本: 787mm × 1092mm 1/16 印张: 16.25

2011年5月第1版 2011年5月第1次印刷

ISBN 978-7-229-03571-6

定价: 80.00元

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换: 023-68706683

版权所有, 侵权必究

凡 例

一、《历代印风系列》(以下称《系列》)计21卷,分卷为三个类别:①先秦至清初用断代的方式划卷,该类计有《先秦印风》,《秦代印风》,《汉晋南北朝印风》(上)、(中)、(下),《隋唐宋印风(附辽夏金)》,《元代印风》,《明代印风》,《清初印风》等9卷。②清代至近当代以印章流派分卷,该类计有《清代徽宗印风》(上)、(下),《清代浙派印风》(上)、(下),《赵之谦印风(附胡钁)》,《吴昌硕流派印风》,《黄牧甫流派印风》,《赵叔孺、王福庵流派印风》,《齐白石、丁二仲、经亨颐、简经纶、来楚生印风》等9卷。③以印章的特殊类别分卷,该类计有《历代印匋封泥印风》、《历代图形印吉语印印风》、《明清瓷器押印印风》等3卷。

二、《系列》撰有总序,以明白书之编撰宗旨;有专论,以研究各卷所涉印章的学术、艺术问题;其中部分卷有年表,以提供各卷所收印章、印人、印事的研究素材;有印人传,以提供流派印人的生平、时代背景材料、著述等资料,以便读者对印人有更多的了解。其中部分卷末设年表、印人传,或有年表不设印人传,其原因为两种:①有的卷因所收印章的年代久远(如先秦、秦代、汉魏、南北朝等)印学资料严重不足,故省略年表;因流派印尚未产生,故不设印人传。②少数分卷已将印人传的内容并入专论中,故亦省略印人传。

三、《系列》各卷尽可能按时序排列先后,不能确切考辨其刻制时间者,则据其风格特点归类排列。

四、《系列》各卷印章的释文,尽可能考识为今用简化字,目前尚不能考识的印文以“□”形符号注明,目前我们尚无法识读的印章(如辽、夏、金、元等部分印章)则标明“待考”,以供进一步的研究。

五、《系列》各卷所收印章,为照顾版面的美观,均未编号,故释文按版面印章的分布分行排列,以便读者按行对应释读印章。

中国历代印风总序

黄 惇

印章，在中国有着悠久的历史。现存的实物证明，早在殷商时期作为权力的象征和社会交往的凭信，已经使用了印章。此外在制陶工艺中，古代的劳动者所使用的陶拍与戳子，在使用上与印章之手段相合，抑或它原本就是产生印章的重要源头之一。作为凭信的印章与作为劳动工具的戳子，在长期发展中合流，成为印章绵延数千年存在的基础。在实用印章阶段，秦汉时期堪称鼎盛。六朝以降，印章开始与书画艺术结缘，书画上的鉴藏印成为印章向纯艺术过渡的契机。由于文人将印章不断引进书画，并注入更多的艺术因素，至元代始演化为一门自觉的文人艺术。在元代不仅确立了印宗秦汉的审美观念，且出现了集自写自刻于一身的文人篆刻家。此后经明清文人的努力，在印材、技法、创作思想、艺术理论诸多方面逐渐使篆刻艺术得以丰富和完善，至此印人辈出，流派变换，风格绚烂，蔚然成风。这样明清两代作为文人篆刻艺术的高峰期，与秦汉时期的实用印章被称为印章史上的“双峰”。在文人篆刻艺术登上历史舞台之后，民间手工业中的印章也以自己的传统向前发展，尽管它是非自觉的，但依然蕴藏着艺术的创造，宋元时期的押印和明清陶瓷上的押印集中体现了这一方面的发展。

自唐代以来，便出现了记录印章的印谱。印谱从最初的原始形貌至今，已经有了一千多年的历史。各时期的各种印谱大致可以分为三个类别。其一是集古印谱，即将历代留传与出土的古代印章汇集于一谱，它兼有考古和鉴赏的双重功能。其二是摹古印谱，它是晚明以后，印人为学习古代印章自己动手以各种印材摹刻后钤拓成的印谱，其目的用以展示印人在临古上的传统功力。其三是创作印谱，即文人篆刻家将自己创作的印作并侧款钤拓汇集成谱，它是篆刻家艺术作品的集中体现。将一个时期诸位篆刻家的印拓或将同一流派的篆刻家印拓辑于一谱，实际上是若干创作印谱的合成。因此印谱之类别舍以上三种则无其他。

《中国历代印风系列》的收集，囊括了从商代至近世的历代印章，从印谱的分类上则可以说是诸类印谱的综合。我们知道由于印章本身所具的内涵，编辑印谱的动机并非出于相同的立场。例如20世纪60年代罗福颐先生辑《古玺汇编》就主要出自考古学的立场。与之不同，《中国历代印风系列》虽然必须借鉴和运用考古学、历史学对印章的研究成果，但由于着眼于“印风”——印章的艺术风格，因此它的视角主要是从艺术学的立场出发的。

在元代之前的实用玺印分类中，我们注意到了两条必不可少的线索。一是时代顺序之线索，二是艺术形式之线索。尤其值得重视的是造成诸种实用印章所具有的艺术形式的因素，如印章用途、印章形制、印章制度；入印的文字差异、地域的差异；印材的差异及不同的刻制方法等等，所有这些都决定着印章艺术形式的不同，决定着印章艺术风格的变异。并且因这两条主线索与诸多决定形式美的因素交叉影响，形成了实用印章丰富多彩的艺术风格。为此，如何以艺术形式来确定艺术风格的分类成为我们工作的重要课题。

同样，欲清理元、明、清以来流派篆刻艺术的各种风格类型，也并非一件简单的事。首要的事情是确定代表作家和他们的代表作品，因此必须拂去时代尘埃的覆盖，做一番去伪存真的考辨。关于印人的流派归属与界定、印风的形成与变化，都需要史料和印作图版的支撑，尤其对于那些流派篆刻艺术史上模糊不清的问题更是如此。鉴于《中国历代印风系列》的特殊视角和分类方法，我们希望在其编辑过程中对现存的许多问题有所清理并取得研究上的突破，以使人们对各时期印人、流派的印风有一明晰的认识。出于对历史上印章文化的全面观照，《中国历代印风系列》还十分注意民间用印的收集和整理，诸如历代印匋、元代押印以及明清青花瓷器押印等等，以使读者了解历代印章发展中的另外一侧。

概言之，《中国历代印风系列》是以艺术风格的分类展现于读者面前的。因此我们期望其不仅对研究篆刻艺术的专家来说是一套有价值的史料图谱，也期望其成为篆刻家和篆刻爱好者们有价值的艺术资料和学习范本。从中既可看到各时代、各流派不同印风的代表作品，了解印风的形成与盛衰，也可以看到流派的承递与篆刻家的成长之路。

目 录

凡例·····	1
中国历代印风总序·····	1
试论隋唐宋（辽夏金）时期印章艺术风格的形成与发展·····	1
图版	
隋·····	25
唐·····	31
五代十国·····	53
宋·····	66
辽·····	152
西夏·····	163
金·····	179
东夏·····	228
隋唐宋（辽夏金）印学年表·····	239

试论隋唐宋(辽夏金)时期 印章艺术风格的形成与发展

萧高洪

一、引 论

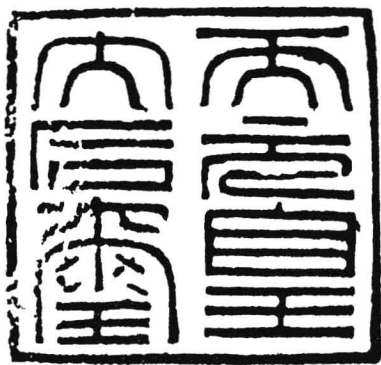
印章是一个大的概念，它既涵盖了印章的实用与艺术两个部分，同时又是官印、私印、鉴藏印、书画款印、肖形印等等印章类型的总称。历史的经验揭示，印章的发展在很大程度上是受政治制约的，国家统一，印制可以得到平稳发展，紧伴随的是制作工艺的精良；而国家分裂，印制则会受到严重破坏，进而导致印章的衰微。

东汉末黄巾起义失败后直到隋统一，无论从王朝的更迭或地域的分合来看，这段历史都是很复杂的，而作为权力信物的印章，则是各朝、各政权不可或缺的东西。尽管印制衰微的程度不断加剧，但不论是由汉族建立的王朝，还是由少数民族建立的王朝，他们都不约而同的采用汉篆入印，这应该算是这四百年的一大功劳吧！

就在这四百年当中，与印章有直接关连的其他材料却发生了根本性变化。首先是纸张普及，它改变了传统的书写材料；其次是由纸张而导致的印章使用方式的转换，以往为封泥，现为蘸印色铃押。纸张以“张”计，而竹简以“根”计，纸张的面积比竹简的面积加大了，用秦汉确定的印式铃押已觉不显眼，再者阴文留下印色的面积多，易玷污纸张，这些客观因素都需要印章实行改革，以适应新的书写材料的需要。

这一切变化都在这四百年间完成了。在这之前，没有一个大一统的环境，虽有个别朝廷作了一些改革，但都没有完成这一历史使命，没有实现像隋代在印制上的历史性转换。

从中国印章发展的历史来看，先秦为一时期，秦汉为一时期，而隋唐宋又为一时期。作为后一时期的开端隋与唐在探索方面的努力自然是有意义的，而元明篆刻流派的兴起，并非是无源之水，追溯其源，其基础还是在唐宋时期出现的鉴藏印、书画款印和文人们长达六百多年的努力。没有唐宋时期的努力、没有文人的寄情金石、没有文人把印章作为文房清玩、没有文人



图一



图二

对印章艺术的日益讲究，恐怕元明时期文人篆刻难以兴起。因此，探讨这一时期印制发展规律也就显得适时和必要了。

大一统的隋朝，翻开了印章发展新的一页。

二、重新走上一统的隋代印式

隋朝是继北周建立起来的一个王朝。581年春，外戚杨坚在北周首都长安发动了一次宫廷政变，迫使周静帝禅位，建立隋朝。589年，隋军南攻建康（今南京市），俘陈后主，陈亡。以此为标志，长期分裂的局面结束，南北重新统一。

隋文帝于581年即位后，即行政治、经济等方面的改革，在官制方面他废除了北周官制，恢复汉、魏旧制，唯在官印制度上却是因袭了北周制度，借助统一有利的形势，而使印式趋于—统的。

汉魏官印，大小均在2.3~2.5厘米之间，且一律用阴文，印章适中是为了便于佩带，印铸阴文，乃封泥实用之需。隋在革除北周官制恢复汉魏旧制时，在官印印式方面却不得不套用北周的印式。当时，北周的印章也在改革之中，比如说当时的官印大小一般比汉魏印偏大，大者有3.3厘米左右；更值得注意的是，阳文官印在北周官印中悄然出现。

“天元皇太后玺”（图一）系北周武帝宇文邕武德皇后阿史那氏的玺印，该玺金质，大小为4.45厘米×4.55厘米，铸于大象元年（579）。该玺与同时期其他一些玺印制度对隋印印制显然是有直接的影响的。从当权者隋文帝杨坚的角度看，杨坚在北周时期与该政权有密不可分的联系，他袭承了隋国公的爵位，历任骠骑大将军、大司马等高级职务；其长女为周宣帝皇后。周宣帝死后，杨坚入朝主政，旋又被年幼的周静帝拜为左大丞相，假黄钺，总揽军国要务。杨坚也正是通过这条道路而最后逼迫周静帝禅位的。他在即位关头还接受了周静帝所上的御玺，以这种特殊的身份，杨坚对北周在玺印方面的改革是清楚的。再则，天元皇太后在周武帝死后，活到了隋开皇二年（582），开皇二年即隋建国的次年，正是隋建制的关键时期，天元皇太后去



图三



图四

世后的葬礼，隋文帝还曾过问，其“诏有司备礼册祔葬于孝陵”。对于这颗金质的“天元皇太后玺”隋文帝和当时的大臣们应是有所了解的。

由于上述种种因素及时间上的交叉，便是我们得以认识“天元皇太后玺”及其北周玺印对隋的印制建立产生过直接影响的重要依据。我们注意到，“天元皇太后玺”与汉魏印制的区别，一是印面成倍加大，一是易阴文为阳文。这也正是后来隋代印制所具有的最明显的特征。本卷所收录的六方隋官印，印面在4.5~5.5厘米之间，形式一律为阳文。“广纳府印”、“观阳县印”、“崇信府印”分别刻有铸印年款，这无疑给印章的断代提供了确切的依据。

隋代官印加大，百官通用，促成了官吏不必佩印、印归官府保管的变革。据史载，隋朝王印“金章龟钮，宋孝建故事亦谓之玺，今文曰‘印’，又并归于官府，身不自佩，例以铜易之”^①。又，“开皇故事，亦去 螭囊、佩、绶。何稠请去大绶，而偏垂一小绶，缀于兽头螭囊，独一只佩，正当于后，诏从之”^②。可见，隋文帝开皇年间曾以不佩印去囊绶，故志书又云“古佩印皆贮悬之，故有囊称，或带于旁，故班氏谓旁囊。绶，印钮也，今虽不佩印，犹存古制，有佩绶者，通得佩之，无佩则不。今采梁、陈、齐制，品极尊者，以金织成，二品已上服之；次以银织成，三品以上服之；下以绀织成，五品以上服之，分为三等”^③。印虽不佩，但绶囊作为一种等级的象征仍依何稠之奏请佩用不废，不过，这只是“犹存古制”而已。以前佩带玺印是为了“辨章官爵”^④。即表明身份、昭示权威。隋开皇间佩印去后官吏的身份象征很快找到了替代物，起初用绶，以金、银、绀丝织成以别之，这种形式不久即为木、铜鱼符所替代，它在区别等级、表明身份等方面与以往佩印在功能上完全一致。

当然，印章在加大、在易为阳文等方面给印章的制作带来了新的课题，新的印章风格也在这一转换中诞生了。

北周的“天元皇太后玺”，其字法仍然沿袭汉以来的缪篆之法，方折平直所有字的笔画，章法上也显得较为平和，有汉魏遗风，所不同的是文字改换为阳文。而隋代“永兴郡印”、“广纳府印”等官印，在字法上一改以往相袭沿用的缪篆之法，而采用难度较大的小篆，因此，其在结体方面重视每个字的变化，为了达到布满印面的效果，而有意放宽或压扁字形，有时甚至改



图五



图六

变笔画的走势等。从章法上看，其大原则考虑的是平分每个字，在基本格调平稳的情况下，比较重视整体的灵活及美观；线条以匀为基本格调，在以小篆结体的形式中，也有屈伸、仰俯、去住、疏密的变化，圆转流畅，得自然之趣。

概而论之，隋代印章实现了印用文字向小篆的回归，这既可以看成是对前四百年印用文字混乱的纠正，也可以看成是后来各朝重视印用文字的一个开端。与此同时，隋朝还实现了阴文向阳文的过渡，完成了小印向大印的转换。而从印风上观之，隋代的印风一言以蔽之：清雅而有笔意。

三、唐代印章发展的新进展

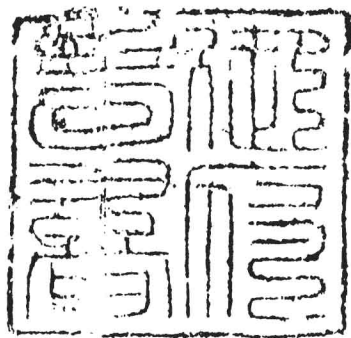
（一）唐代官印的特有风格

隋朝历二帝，仅38年即告灭亡。唐承隋制，但唐朝的印章自其伊始即出现新的发展势头。官印的发展有其历史的惯性，但由于唐朝李渊在征战中采取特殊的政策，把州郡再行分割以按抚降将，这就在事实上造成机构和官员的增多，时有“州府倍多前代”之称。为了及时颁授官印，以蟠条焊接官印这种特殊的制印之法便在唐初出现了，这一状况并没有贯穿唐历史的始终，后来随着政局的稳定，官印仍然沿袭已往的铸造之法。

采用焊接法制成的官印，其焊接方法是先将宽度和厚度各自相等的铜条裁截成段，文字依小篆形式只有主笔(即长笔画线条)与枝笔(短线条、用于主笔之间的穿插、点、画等)之分，由于有主笔枝笔之分，有的文字往往是几个笔画被一根主线所代替，焊接线条时一般不作方折处理，其形状曲折环绕，故谓之蟠曲线，印则称为“蟠条印”。这是唐代官印所特有的风格。这一形式，从书法上讲，或从造字原则上讲，其多不合“六书”之旨，故以往多被贬斥，但从审美的角度去审视，以往的种种贬论显然是欠妥的。唐印风格是一种颇好玩味的形式，宋代学者张舜民在比较唐宋官印时说：“唐印文如丝发，今印文如筋，开封府三司印文尤窳”^⑤。可见，在宋人的眼光中，印文线条的粗细是衡量印章水平高低的一个标准，而这种细如丝发的唐官印正



图七



图八

是通过焊接印文而达到的。焊接官印所造成的亦巧亦拙的趣味(图二)，例如“印”字的特殊篆法，它自觉地便转移到了官印的替代物——一种用陶刻制成的明器印章中了(图三)。目前所见唐代的这类陶印约有20方，由于时间的关系，有的已漫漶不清，但也有十分精彩的，陶印是烧制之前于泥坯上镌刻的，用的虽为两种印材，但它们所追寻的却是一种趣味。

线条细劲而柔顺，笔画蟠转而流畅，这就是唐代官印的艺术风格。

像汉代一样，唐代也十分重视书法人才，朝廷设书学以培养书法人才，科举中还有书科，以书取士，因此，它也必定影响到当时的印章制造，唐代官印的篆写与制造者必也是一时俊彦，晚唐有一祝思言，就是专司这一工作的。不过，由于印面加大，为了布满印面，唐官印也偶采用折叠之法，迈向程式化的道路。

(二) 鉴藏印的兴起与发展

唐代印章发展的另一轨迹是新兴的鉴藏印。早在唐高祖李渊建立唐王朝的过程中，陆续地把隋代两都的书画以及为窦建德、王世充所获的大量古代书法作品，一律收入御府，从而奠定了唐王朝皇家收藏的基础，也为鉴藏印的兴起和推广创造了条件。

唐代前、中期，收集古代书法作品的热潮一浪高过一浪，并由朝廷而漫及全国各个阶层。张彦远记道：“贞观、开元时代，自古盛时，天子神明而多才，士人精博而好艺，购求至宝，归之如云，故内府谓之大备。”^⑥唐太宗时期，朝廷曾千方百计征集名作，对王羲之书法的搜求更是不遗余力，刺激人们向朝廷进献书画作品的动因是可以得到优厚的赏赐，甚至可以加官晋爵。张彦远就曾指出：“或有进献以获官爵，或有搜访以获赐赏者”^⑦。“由是人间古本，纷然毕进”^⑧。唐太宗时期进入内府的书画，必须经过魏徵、虞世南、褚遂良等法眼的鉴定，“定其真伪”，经过认真的鉴别，唐太宗时期，“右军之迹，凡得真行二百九十纸，装为七十卷，草书二千纸，装为八十卷，小王及张芝等，亦各随多少，勒为卷帙”^⑨。特别值得注意的是，书迹装裱之后，“以‘贞观’字为印印缝及卷之首尾”。后来唐玄宗收藏书画，亦“自书‘开元’二字为印，以印纪之”^⑩。

“贞观”(图四)、“开元”(图五)分别为唐太宗与唐玄宗时期的年号，年号本身反映的就



图九



图十

是某个历史阶段，年号既为帝王某一时期纪时之名称，则以其入印并钤于内府收藏的书画作品之上，也就成了特殊的记号了。当你看到有“贞观”印钤过的作品，那这件作品所折射出来的信息就是：其一，时代性，它说明这是经唐太宗内府所收藏过的。其二，真实性，它说明这件作品是经当时的专家鉴定过的。其三，鉴赏性，唐太宗内府所藏是重视历史上的名家，如文献提到的钟繇、张芝、张咏、王羲之、王献之等，当然也部分包括其他一些优秀作品。其四，政府行为，钤押“贞观”等印，是官府行为，皇帝代表个人，但更多的情况下是代官府的，官府与个人收藏相比，有其优势、有其影响力。

我们观照历史，唐朝并不是鉴藏印发生的源头，在唐代窦蒙的《述书赋》与张彦远的《历代名画记》中，他们均提到了东晋（317—420）仆射“周顗”的小雌印（即白文印），稍后还有南朝梁（502—557）徐僧权的“徐”印，这两印都是做为私家收藏印而被最早载入史册的。书鉴收藏的历史远早于他们，但他们知道利用印章在书画作品上取信、鉴赏，有发明之功。

南北朝时期的文献已有“朱记”的字样，这时的“朱记”并不同于唐宋时期做为低级官吏所用印章的专有称呼，而是表示用朱色印泥盖下的记号，如“其啟文朱印名上，自称居士”^⑪。

又“即于黄素楷书大字，具体阶级数，令本曹尚书以朱印印之”。“黄素朱印，关付吏部”^⑫。

“朱”即大红色，这种用红色颜料制成的印泥在魏晋纸帛文书上已经通用了，故文献也屡屡提及。这样，周顗和徐僧权以印鉴藏书画才成为可能。

印章与书画的结合，首先强调的是印章的社会功能，同时也重视它的艺术性。这种联姻，促使了印章艺术的自觉。

唐太宗、唐玄宗本身就是精通书法的帝王，而他们，作为政务缠身者，还有雅兴篆写印文，应该说是考虑到了鉴藏印的重要，是考虑到了鉴藏印的艺术性的。出于他们笔下的“贞观”、“开元”印，也注意到了其与书画作品的关系问题。

如前所述，隋唐时期的官印已发展到了一个新的阶段，从大小看它已比秦汉时期的印章大了一倍或一倍多，而魏晋以来的书画作品尺幅都较小，从王羲之留传的作品就可以看到这一点，其只供在手上把玩，当时还没有形成像明代以来悬挂于厅堂的做法。作为篆文者的唐太



图十一



图十二



图十三

宗、唐玄宗，他们有至高无上的身份，目空一切，可以为所欲为，他们不依官印样式照搬照抄，显然感到了印面太大会对书画作品造成硬伤，会破坏作品的美观，破坏它的整体性，从这一立场出发，因此，他们只用了当时官印的十分之一大小的面积来篆写刻制鉴赏印，此举完完全全是从艺术的角度出发的。

在鉴藏印与书画作品的关系处理上，他们并不排斥红色，而相反，这种自魏晋以来沿袭了数百年的色彩，在白（纸）、黑（墨）、黄（帛）诸色中已占有一席之地，在历史中得到了调和，已为知识界、艺术界认同和接受。再者，红色在这些色彩中有提示、醒目的功能，这一功能与印章本身的作用相辅相成，如果铃盖的印章不清楚，不醒目，怎么能起到区别、防伪防奸的作用呢！

而这种关系的另一层意思还包含鉴藏印在书画作品上的位置。书法也好，绘画也好，作为一幅作品，都有其完整性，鉴藏印章是后来“强加”给书画作品的附件，把它铃在什么位置就成了初期鉴赏家们所要认真而慎重考虑的问题。把印章铃押在作品的笔迹之上显然是不合适的，唐时把收集的各家作品分别装裱成卷帙，依唐代的铃印法，印章被分别铃于卷之首尾和压缝处（即两件作品的交界处），压缝铃押有合同之义。

正是鉴藏印与艺术作品的结合，因此它也必须注入艺术的因素，这样看，有着书法功底的帝王去亲自篆写印文的现象也就不足为奇了。“贞观”为联珠印，结体稳健，线条贯畅，章法萧疏中见匀整，既有汉印风范，又不失个性特色，为后世公私鉴藏印确立了一个榜样。

封建帝王的行为大大地推动了唐代官府和私人鉴藏印的发展，见于窦蒙《述书赋》的唐代鉴藏印有十余印，当然该赋受骈文文体的影响，他不可能将他所知的全部列入进去。而在张彦远《历代名画记》中，他也有选择地记录下了唐代官府和政府官员及大的收藏家的鉴藏印，在他的著作中，仅唐代他就列有52印之多，蔚然兴起，洋洋大观。“此外更有诸家印署，皆非鉴识，但偶获图画便即印之”^③。可以看出，唐代收藏书画有官府、有专门家，还有零零散散的民间爱好者、收藏者，他们都有各自的鉴藏印，有广泛的社会基础。

鉴藏印，它既不是官印，也非一般意义上的私印，而是一种鉴藏书画的专用印，因此，不



图十四



图十五

仅有特定的内容，而且在篆文与镌刻方面它显然又比官印和一般意义上的姓名私印有所区别，也正是着眼于此，从而实现了印章自身向艺术化的推进。

唐代的鉴藏印，我们今天可以通过古代墨迹或法帖零星地见到一些，在它与书画作品的结合中，逐渐地形成了特有的风格，那就是工稳精细的印风。

四、异彩纷呈的宋代印章

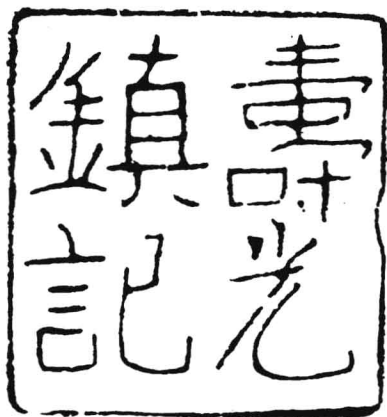
960年，赵匡胤黄袍加身，在开封建立新的王朝，史称北宋。在此前的一段时期内，黄河流域相继出现后梁、后唐、后晋、后汉和后周政权，史称五代。同时还有十个较小的封建割据政权，史称十国。五代十国时期，中国陷于分裂之中，印制也比较混乱，对于五代的印章发展状况，《宋史》曾用“篆刻非工”来概括它。尽管我们认为对五代时期的印章状况要用一分为二的观点去对待，但限于资料而使我们的研究陷于困境，因此，对于五代十国时期在印制方面的新情况，我们将置于本节相关部分进行讨论。宋王朝从960年建立迄1279年亡国，前后经历了320年，从印章艺术发展来看，其处于一个多样化发展的时期，并伴随书画艺术的发展而分衍出新的印种。在宋朝，士大夫们比过去任何时期都表现出对印章艺术更大的热忱，从而使印章艺术的发展有了长足的进步。

（一）宋代的官印

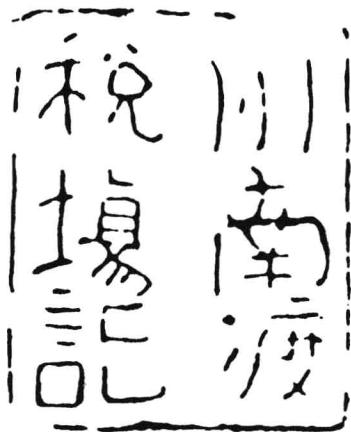
宋代官印的存世比隋唐时期多了许多倍，而从印制文献记载来看，《宋史》也是有史以来对本朝印制记载最完备的一次，这都给我们认识宋印提供了重要的依据。

赵匡胤在取得政权后，曾推行一系列强化封建专制统治的措施，未遑印制，直到乾德三年（965），待政局比较稳固的情况下才着手印章的改旧换新，是年“太祖诏重铸中书门下、枢密院印、三司使印”；“自是，台、省、寺监及开封府、兴元尹印，悉令（祝）温柔重改铸焉”^⑭。

祝温柔作为原后蜀的官员，因有铸印的特长而为宋所留用，担当起新王朝改铸百官印章的重任。祝氏尝以“世习缪篆”自居^⑮，则历史上又一次大规模更铸新印是以缪篆为其文字基础



图十六



图十七

的。他试图重新营造秦汉印所构建的理想。宋代官印虽然它说它与隋唐官印有承袭关系，但它真正的源头是汉印，是使汉印风格在新的历史时期的张扬。

汉印是以平正方直为其根本的，文字笔画少则增，多则损，这只是手段，目的是为了使它充实。而正是有这双重处理手法，反映在汉印中并没有多少折叠的笔画，当然，这也是因为汉印印面较小这一客观因素造成的。

官印代表的是权力，赋予的是威严、权威，因此，亦巧亦拙只能是官印发展中的暂时现象，充实，平正是其根本要求。而对于大印来说，充盈印面最简单和最有效的办法就是把有关文字笔画弯曲折叠起来（如图六），“九叠篆”也就被看成了宋代官印的特有文字，“九”在这里只是一个概数，在不同的印章中视文字笔画的多寡而运用折叠的情况也会有所不同，故此，宋代官印的文字处理一般只有增笔而无损笔。在两宋时期，这一主线是明显的。

在官印印风的笼罩下，宋代的私印以及鉴藏印、书画款印多少受到了它的一些影响，但印章日趋艺术化的势头，造成了对这一印风的冲击，在九叠篆印风特盛的状况下仍体现出发展的生机，不仅在宋代呈现出异样的光辉，而且也作为元代流派印章的初步形成作了实践上的铺垫。

在论及宋代官印的时候，宋代的大臣或书家为御玺篆文的文化现象却是十分引人注目的，有宋一代，已知为御玺（包括为皇后、太子等）篆过文的大臣或书家有：王曾、陈尧佐、薛奎、晏殊、陈执中、庞籍、刘沆、欧阳修、章惇、汪澈、梁克家、周葵、王藺、葛邲、胡晋臣、陈骙和薛极言等人，这么多的人被令为御玺篆文，它说明了一个事实，那就是宋代的皇帝们非常重视御玺的艺术性，所以，大多数皇帝在登基之时，都得让当时的名士篆写御玺，而反过来看，这些名士有机会为皇帝篆写御玺，才能和兴趣使然，缘何自用印不亲自篆写呢？因此，皇帝令名士篆写御玺，客观上推动了宋代印章艺术的发展。作为臣下为能有机会为帝王效力而为荣，试想，声名传开，又会有多少印章爱好者登门请他们篆写印章呢？只篆文而不刻，这也正是早期印人的特征。

（二）宋代的鉴藏印

鉴藏印的出现既是文化发达的一种标志，也是一定历史时期封建统治者与士大夫们对艺术



图十八



图十九



图二十

重视的一种表现。唐代如此，五代十国时期一些小朝廷(如南唐)如此，宋代自然也不例外。

宋代官府与一般士大夫的收藏书画之风较唐代有增无减，但其鉴藏印有一个明显的特征，即受到官印“九叠篆”印风的影响。

御玺中的“九叠篆”自然有帝王之气，记载中的皇帝玺印往往有数寸见方，用于政务的“六玺”现也难得一睹，今可见到的宋高宗“御书之宝”其边长有8.5厘米（图七）。御玺用“九叠篆”有一种神秘感，这一形式也可以认为是王权意识的积淀，过去多认为“九叠篆”为“乾元用九”之义，即有附会之意。作为它的延伸——宋代内府的鉴藏印有的也直接的采用了印章流行的“九叠篆”（图八）。毋庸讳言，它也是篆印官运用同一手法的结果。

这也是一种美，一种孕育着传统意蕴的美，一种有着民族文化传统的美，一种为当时的士大夫所认同，甚至是为艺术家们所接受、所弘扬的美。米芾是历史上为人们公认的艺术大家，他善鉴别、精书画，眼力自然是高的，据其自称平生有印达百余方。他所用的印现也能随随便便见到一二十方之多，在它们当中不乏“九叠篆”者，如收入本卷的“米元章之印”、“米黻之印”等就是非常明显的例子。不能说米芾没有艺术眼光，也不能说他没有鉴赏水平，如果说“九叠篆”入印是非艺术因素的，至少在米芾这里过不了关。“九叠篆”是时代与传统双重因素综合的结果。

宋代鉴藏印的发展无疑进入到了一个新的时代，不仅更多的人拥有它，而且在数量上也远远超过以往任何朝代。唐太宗、唐玄宗的年号印分别只一枚，加上“弘文”、“翰林”等印，也不满十枚。而宋徽宗、宋高宗内府则分别有数十枚之多，故此，内府鉴藏还特别讲究数印联用的格式。个人也一样，有的是个人爱好，有的则数代爱好，而在鉴藏印的拥有方面，往往都有几枚，像米芾这样据有一百多方的例子，在两宋时期也仅此一例。鉴藏印的骤然增多，也给鉴藏印本身提出了新的课题，它既要求专门化，又要谋求内容和形式的多样化，以与风格多样的书画作品相适应。

“九叠篆”作为一种艺术语言形式而兴盛一时，但它仅仅是宋代印章中一种印风，而在对印章的艺术性日益重视的宋代，艺术家们思考更多的是如何在这一印风之外开创出更富情调的艺