

中国历代印风系列

元代
印风

重庆出版社



中国历代印风系列

元代印风

总主编 黄 惇
本卷主编 黄 惇

重庆出版社

总策划： 李书敏
周永健

总主编： 黄 惇
本卷主编： 黄 惇

责任编辑： 周永健
裴小蕙

印章释文校阅： 李伟鹏
傅 舟

技术设计： 郑汉生
封面设计： 邵大维

中国历代印风系列

元代印风

YUANDAI YINFENG

重庆出版社出版、发行(重庆长江二路 205 号)

新华书店经销 四川新华印刷厂印制

开本 787×1092 1/16 印张 18.5

1999 年 12 月第一版 1999 年 12 月第一版第一次印刷

印数：1—3000 册

ISBN 7-5366-4120-2/J·530

定价：65.00 元

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(附胡饗)》、《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《历代印匄封泥印风》、《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。其中部分卷未设年表、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,抑或它本身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,尽管他是非自觉的,但依然孕藏着艺术的创造,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 60 年代罗福颐先生集辑《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”——即印章的艺术风格,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。

《中国历代印风系列》书目

先秦印风

秦代印风

汉晋南北朝印风(上)

汉晋南北朝印风(中)

汉晋南北朝印风(下)

隋唐宋印风(附辽夏金)

元代印风

明代印风

清初印风

清代徽宗印风(上)

清代徽宗印风(下)

清代浙派印风(上)

清代浙派印风(下)

赵之谦印风(附胡铨)

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

历代印匭封泥印风

历代图形印吉语印印风

明清瓷器押印印风

目 录

凡例·····	1
中国历代印风总序·····	1
论元代文人印章发展的三个阶段·····	1
元代押印研究·····	20
图版	
元代官印·····	31
元代文人印·····	71
元代押印·····	119
元代印人传·····	277
元代印学年表·····	279

论元代文人印章发展的三个阶段

黄 惇

现代可考的史料告诉我们，自唐玄宗时代出现了印谱的雏形——《玺谱》之后，《集古印谱》在宋代朝野渐开风气。宋代士大夫对印章的喜好，款印、闲章在书画上的出现，更促使了实用印章向艺术方向的发展。不过从艺术的审美角度去认识、去研究它，真正将实用的印章转化为一门文人艺术的，不能不归功于元人。

自清以降，因赖古堂主周亮工《印人传》问世，文人篆刻史溯源，大抵以文彭为开山鼻主，于是文彭以前的文人印史，则多不为人重视。本文希冀通过分析元代文人三个阶段对印章艺术的认识，勾画出元代文人印章发展之轮廓，以期证实早于明代的文彭，文人篆刻艺术已经形成了它最初的体格。

一、汉印审美观的确立——以赵孟頫、 吾衍为代表的第一阶段

1. 赵孟頫《印史序》与汉印审美观的提出

南宋的士大夫本来就有着好印的癖好。从南宋而仕元的赵孟頫(1254—1322)大概与生俱来便有着一双艺术的慧眼，书法上，他追东晋二王之风，以娟娟秀逸之正、行风靡一代，并且还以擅写篆、隶和章草为宋一代书家所不及。绘画上，他开元一代之先声。董其昌称：“赵集贤画为元人冠冕。”又言其山水“有唐人之致，去其纤；有北宋之雄，去其犷。”^①沈周说得更好：“丹青隐墨墨隐水，其妙贵淡不贵浓。”^②因此从元明两朝看，赵孟頫以一种精神上追求自然、清远、古朴的艺术风尚影响了元代书画的发展。

然而，赵孟頫在印章艺术发展史上的意义，则更是超出他在书画方面的影响。书画上他提倡“贵有古意”，借古以开今。在印章上也同样提出这一主张。这就是赵在为他自己的集古印谱——《印史》所写的序言中，明确提出的宗汉审美观。

《印史》今已不传，保留在《松雪斋文集》中有《印史序》一篇。在这篇序中，赵孟頫对自己



所选摹的汉魏古印十分赞赏,集中反映了他推崇汉魏印章的审美观。他写道:

一日,过程仪父,示余《宝章集古》二编,则古印文也,皆以印印纸,可信不诬,因借以归,采其古雅者,凡摹得三百四十枚,且修其考证之文,集为《印史》,汉魏而下典型质朴之意,可仿佛见之矣。

在赞美古雅而质朴的汉魏印的同时,赵孟頫还针对当时士大夫流行喜好的印章进行了辛辣的批判:

余尝观近世士大夫图书印章,一是以新奇相矜,鼎、彝、壶、爵之制,迁就对偶之文,水月、木石、花鸟之像,盖不遗余巧也。其异于流俗以求合乎古者,百无二三焉。

他以一种犀利的眼光,鄙视把印章做成鼎、壶、葫芦等外形的形式主义倾向(参看图一)。很明显,他在看到古雅而质朴的汉魏印时,更深刻地思考了这种方形印章所内蕴的书法美、章法美和风格之美。所以他在《印史序》中写道:“念于好古之士,固应当于其心,使好奇者见之,其亦有改弦以求音、易辙以由道者乎。”呼吁文人改弦易辙,走“异于流俗”,“合乎古者”之道,而汉魏印章便正是他所提倡的目标。赵孟頫所提倡的这一审美观,不仅影响了元代,而且也影响了整个篆刻艺术发展的进程。

2. 吾衍的《三十五举》和汉印之美的研究

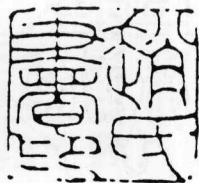
吾衍(1268—1311),一作吾丘衍,字子行。号竹房、竹素,别署贞白居士、布衣道士。浙江太末人,侨寓杭州,其学识渊博,通音律,善书法,著述颇富,因跛一足而隐居教授,弟子甚众。他比赵年轻14岁而早夭,与赵孟頫相友善,也是倡导崇尚汉印的代表人物。

吾衍曾著有《学古编》二卷,上卷名《三十五举》。由于吾衍是一位有名的篆书书法家,在

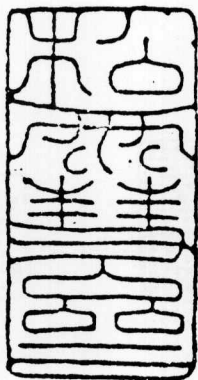
图二
赵孟頫用印



赵氏子昂



赵氏书印



松雪斋



赵孟頫印

当时有“小篆精妙，当代独步，不止秦唐二李间”的美誉。因此，追随其学篆书的学生很多。吾衍在教授篆书书法的同时，也注意到了需用篆书篆印的印章。具体地说吾衍还是一位善于篆印的专家，积有许多研究心得，因此《三十五举》做为一部教科书，它的前十七举是写教人如何习篆，而后十八举则为教人如何篆印，即如何设计印稿。

如果说赵孟頫的《印史序》第一次揭示了汉魏印的质朴、自然之美，第一次在印章这一艺术门类中批判了流俗的审美取向，那么吾衍则在《三十五举》中第一次在章法、篆法上从艺术的角度分析了汉印艺术的基本特征。《三十五举》中写道：

十八举曰：汉有摹印篆，其法只是方正。篆法与隶相通，后人不识古印，妄意盘屈，且以为法，大可笑也。多见古文家藏汉印，字皆方正，近乎隶书，此即摹印篆也。

十九举曰：汉魏印章，皆用白文，大不过寸许，……唐用朱文，古法渐废，至宋南渡，绝无知者，故后宋又皆大谬。

二十举曰：白文印，皆用汉篆，平正方直，字不可圆，纵有斜笔，亦当取巧写过。

从汉印文字、篆法、章法的研究，直到汉铸印与凿印的区别等等，他以“古法”为核心，直接使人们领略了汉印何以具有浑厚、质朴美的原因。通过他的直接教授和《学古编》的流传，使不少文人掌握了这种以汉印为格局的“古法”。其中后来在印学史上占有重要地位的吴睿就是其得意弟子之一。

吾衍关于汉印美的研究，开印论研究之先声，他的《三十五举》，尽管还受到时代条件的局限，而未能涉及以刀法为基础的创作论，但对历史上印章的分类、篆法和章法的分析、以及印章术语的使用等，均为印学研究开创了先例，因此称得上是早期印论的草创者。

3. 赵孟頫和吾衍的印章

赵孟頫和吾衍在欣赏的领域中所确定的汉印审美观，实际上是通过汉印揭示了印章艺



鲁郡邵氏



贞白



布衣道士



吾衍私印

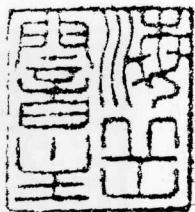
术美的本质，其影响并不同于他们在书法领域所创造的一种风格。关于艺术美本质的揭示较之一种风格的建树，往往对于一门艺术的作用要更广、更深刻。可以毫不犹豫地说，今天的印章艺术，依然在他们所确立的汉印审美观的影响之下。

由于元代初期，印章的制作还必须通过工匠来最后完成。换言之，由文人“设计”印面，而由刻工制作的现象尚未得以结束，因此，赵、吾尽管“眼高”，却无法克服“手低”的局限，所以汉印浑厚之风，在赵、吾时代尚不明显。然而赵孟頫、吾衍二人毕竟不愧为大家，尤其二人都善篆书，这就为他们的印章创造了一个优越的先决条件。赵孟頫小篆优美典雅，线条如玉箸，圆润挺劲，趣味古雅清逸，以这样的小篆篆印，确使宋代任何一位书画家的用印黯然失色，后世称其为元朱文（又称圆朱文）。尽管在赵孟頫之前宋人的印章中已有这种以小篆篆印的阳文格局，但后世印人却依然将这一格局的“创造”权归于赵孟頫。今天我们从赵孟頫留传至今的书画作品上，了解到赵氏所用的朱文印章，全部为此种元朱格局，如“赵”（方）、“赵”（圆）、“赵氏子昂”、“赵孟頫印”、“赵氏书印”、“澄怀观道”、“大雅”、“松雪斋”、“鸥波”、“天水郡图书印”、“水精宫道人”等。其后元代文人竞相模仿，遂使元朱文印成一代之风（图二）。赵孟頫的白文印本身较少，其中亦有二方属典型的汉印格局，一方是“臣孟頫”、另一方为“赵孟頫印”。从中可看到他所推崇的汉印的质朴趣味。

吾衍的印章又怎样呢？在他的好友夏溥所写的《学古编序》中有如下记述：

……然余候先生好情思，多求诸人写私印，见先生即提新笔书，甚快，写即自喜，余“夏溥”小印，先生写，可证也。

据元末陶宗仪记载吾衍所篆自用私印、闲章甚多，如“吾氏衍”、“竹素山房”、“好嬉子”、“我最懒”、“怀真”、“乐飞丹霄”等，并且“印鼻小韦带，尝在手弄之，欲和其四棱，令具古意”。^①但我们今天从元人书画上见到的吾衍印章只有“贞白”二字朱文印和“吾衍私印”、“布衣道



海岳阁主



宗道书印



怀玉山人

士”、“鲁郡吾氏”四字白文印四方(参见图三)。前述“好嬉子”等印是朱是白则不得而知了。

从这几方印看,他以《三十五举》教人写印,确实是教汉印法为主,尽管这几方四字白文印由于非自己所刻,还无法达到汉印浑厚的真正趣味,但较之宋人已经是纯而又纯的汉印格局了。元一代士大夫所用印章据笔者陋见,主要就是两种格局,即朱文用赵孟頫奠定的元朱文,而白文印则如赵孟頫、吾衍所提倡的汉印格局。由此可知这两位元初的先哲在印章上给予时代的影响之大。

顺便一提,尝见许多介绍吾衍的文字,或明或暗地谈到吾衍善篆刻。若言“篆刻”即印章的同一概念似无可,但扩而言之说吾衍能自刻印章,则是不妥的。如:近期海上《书法研究》(1989年第2期)梅谷民先生《吾衍及其生平考辨》称:“《三十五举》乃一部我国最早研究印学之理论著作。前十七举论篆法,其后皆论镌刻。”又如《四库全书提要》云:“《学古编》一卷,元吾衍撰。……是书专为篆刻印章而作,首列《三十五举》,评论书体正变,及篆写摹刻之法,次《合用文籍品目》……。”其中“皆论镌刻”和“摹刻之法”,皆为不实之词。只要读一读《三十五举》本身,就会知道吾衍从未谈过“摹刻之法”。二十举:“纵有斜笔,亦当取巧写过。”二十三举:“凡名印不可妄写。”“二名可回文写姓。”三十五举:“……务欲填满,若写得有道理,自然不觉空也。”吾衍自己把“写”而不是“刻”说得再清楚不过了。

尤如明代的文彭早期治印在篆印后交鲍天成、李文甫等高级艺人镌刻一样,吾衍自己设计印稿后,也由善刻者为之刻成。从史料中我们可以知道,谢杞是其中一人。《吴县志》、《苏州府志》都有这样的记载,可证吾衍不会刻印:

谢杞能刻印章。元贞间钱翼之(按:即钱良祐)有二私印为吾衍所篆,而杞刻之。(参见本卷图版88页)

这段史料最早见于卢熊(1331—1380)于明初年修编的《苏州府志》,卢熊为元人,当可信,至



海岳阁主者印



杨



方俗司马

于谢杞是文人还是艺人,可待考,但这段文字却说明当时写印和刻印确实还在分工阶段的史实。

元末明初的张绅,曾绘声绘色地描写过赵、吾时代文人关于印章的轶事:

馆阁诸公,无不喜用名印,虽草庐吴公,所尚质朴,亦所不免。惟揭文安公,绝不用其制。吾竹房论著甚详,然其所用,人多不合作。赵文敏有一印文,曰:“水晶(按:“晶”乃“精”之误)宫道人”,在京与李息斋、袁子英同坐,适用此印,袁曰:“水晶宫道人”,正文可对‘玛瑙寺行者’。”阖座绝倒。盖息斋元居庆寿寺也。鲜于郎中一印,曰:“鲜于伯机父”,吾子行曰:“可对‘尉迟敬德鞭’。”滑稽大略相同,衍尝作一小印,曰:“好嬉子”。盖吴中方言。一日魏国夫人作马图,传至衍处,子行为题诗后,倒用此印。观者曰:“先生倒用了印。”子行曰:“不妨。”坐客莫晓。他日,文敏见之,骂曰:“‘个瞎子’,他倒‘好嬉子’耳。”太平盛时,文人滑稽如此,情怀可见,今不可得矣。^③

此段文字虽似士大夫戏谑,作文字游戏,但却反映了元初文人在印章上展示的艺术才能,文人以印畅抒情怀可见一斑。

二、《集古印谱》的新视角和赵、吾印风的风靡 ——以杨遵和吴睿为代表的第二阶段

1. 元代集古印谱的崭新视角

吾衍与赵孟頫于元代中叶相继谢世。这一时期继赵孟頫《印史》和吾衍《古印式》两部集古印谱之后而流行的集古印谱主要有杨遵所辑《杨氏集古印谱》4册和吴睿所集的《吴孟思

图五
吴睿用印



吴孟思章



俯仰自得



汉广平侯之孙



吴睿



云涛轩

印谱》(一名《汉晋印章图谱》,稍后又有叶森(景修)所辑《汉唐篆刻图书韵释》以及申屠致远辑《申屠致远集古印谱》2卷等。

这些集古印谱,区别于宋代集古印的标志是编辑者的意图大多已受到赵、吾的影响,赵孟頫的《印史》就曾明确标举汉印的质朴之美。因此到了杨遵和吴睿编纂集古印谱之时,推崇汉印便成了一种自觉的行动,这种崭新的视角,便是从赵、吾提倡的汉印审美观出发的。

杨遵(生卒不详),字宗道,号怀玉山人,别署海岳阁主等。浦城(今福建浦城)人,久居钱塘(今杭州市),明初以荐起,洪武初官至镇江知府。《书史会要》说他“篆隶皆师杜待制”。杜待制即杜本,不仅是一位“淹贯古今,多藏古图画、器物、名帖”的士大夫,而且也是一位工楷隶的书法家。因此,杨遵是有师承的鉴藏家和书法家。他的《杨氏集古印谱》收集了汉印 731 方,较之前的所有集古印谱,在汉印方面的搜集,都更为详备。从是书留传下来的序跋,我们知道,杨遵“雅兴好古”,蓄古印甚富。(王沂《杨氏印谱序》)原“旧谱以印印纸,光彩灿然。旁书形钮之制,若玉、若玛瑙、若铜、若银、若涂金、若涂银;官则曰某代某官;私则曰某姓若名字,至为详悉。惟吾氏所摹直以墨拓于纸而已”。(唐愚士《题杨氏手摹集古印谱后》)这些文字说明,此谱初为钤印本,诚如王祎在《杨氏印谱赞》中所云:“浦城杨君,博学多能,遐搜旁摭,忘寝食以留情,拓其文,朱膏墨凝,会粹而谱之……。”其后曾付梓为木刻本行世。俞希鲁《杨氏集古印谱序》云:“盍亦录梓而行诸世,俾好事者得有所考焉。”可证。

尤其值得注意的是,当时的文人士大夫已不再把眼光停留在单纯集古的这一层次上,请看俞希鲁在《杨氏集古印谱序》中写道:

今见浦城杨侯宗道印谱。绝出二书远甚,展卷批阅,使人慨然有怀古之意。

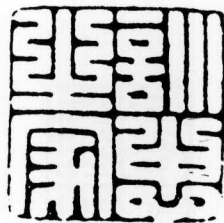
王祎在读此印谱时的感受是:



柯氏私印



柯九思敬仲印



训忠之家

一开卷间，古人之精神，粲焉犹生。

唐愚士在《题杨氏手摹集古印谱后》写道：

如《学古编·三十五举》，其自十八举以下，皆详论印篆，苟取是谱而证之，概可见矣。

揭泂在《吴氏印谱序》中说：

是编自汉至晋，凡诸印章，搜访殆尽，一一摹拓，类聚品列，沿革始末标注其下，不惟千百年之遗文旧典，古雅朴厚之意，灿然在目。而当时设官分职废置之由，亦从可考焉。

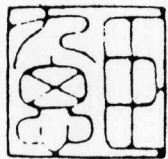
总之在当时士大夫的眼中，集古印谱，不仅可以用来验证由吾衍所倡的汉印“古法”，并在这古法中欣赏汉印的章法美和篆法美，而且可以在古雅朴厚的汉印中，寄托思古之情怀。

可惜的是《杨氏集古印谱》今已失传，《吴孟思印谱》在元末的著作《说郛》中还有摹刻本存留，尽管木刻本精神去原印谱甚远，但却仍可看到当时《集古印谱》的基本面貌。

杨遵的用印，今天我们从他所临《张伯英二王四帖》卷上，得以采集到七方（见《翰海》1997年春季拍卖会图录）。此卷曾经吴荣光鉴定，确认卷上诸印为杨遵所有，分别是朱文印，“杨”“清白”（联珠印）、“宗道书印”、“怀玉山人”、“海岳阁主”，和白文印“海岳阁主者印”、“方俗司马”。从其朱文、白文均喜用汉印法，可以看到他对汉印美超出同代人的认识（图四）。

2. 吾衍的弟子吴睿

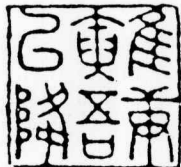
吴睿（1298—1355），生于元大德二年，卒于至正十五年。字孟思，自号雪涛散人，青云



臣九思



缦真斋



樵庚寅吾以降

生。杭州人，为吾衍得意的两弟子之一，^④工翰墨，精于篆隶，论年龄他小王冕 11 岁，但在元代文人印章的发展进程中，却是重要的中介人物，因他的弟子朱珪和王冕二人当得上元代自书自刻文人篆刻家，而吾衍——吴睿——朱珪三代师徒，亦正可反映出元代文人印章的三个阶段。

作为吾衍学生的吴睿，尽管今天没有资料证明他会刻印，但他却是吾衍学生中最全面继承吾衍艺术成就的一位。他不但善于篆隶之书，而且在师承的基础上能融《石鼓》、《诅楚》于一炉，书风脱出吾衍窠臼，已不再是纯二李面貌的玉箸篆，表现出一定的个性色彩。从这个意义上说其水准已超出元初的吾、赵篆书。今天还能看到的吴睿《篆书千字文》就是极好的证明。此外他还善于篆印，今天我们从元代的书画作品中还可以看到他的用印(图五)，想必多出于自篆。这些印章与吾衍风格一脉相承。其中六字白文印“汉广平侯之孙”和元朱文“聊消摇兮容与”、“雪涛散”尤为突出地表现他的篆印才能，在众多的元代文人印章中，他以典雅、安详、韵味生动而高人一筹，并显示出元代文人印章更加趋于成熟的迹象，显然这得力于其篆书的功力。

3. 士大夫用印的两种格局

在吴睿用印中，我们很容易区别它们的格局归属，即朱文用元朱文法，而白文则用汉印法。这两种格局如果出现于吴睿一人身上，尚不足证明当时的风气。但如果我们将这一时期的代表文人书画家的用印，一一铺陈，则会发现由元初赵孟頫、吾衍提倡的汉印审美观，以及他们所确定的这两种格局的印章已经普遍为士大夫艺术家所接受和喜爱。作为这样典型的士大夫文人艺术家，我们可以柯九思为例。

柯九思(1290—1343)，生于至元二十七年，卒于至正三年，字敬仲，号丹邱生，晚号非幻道者，台州仙居人，他从一位善于墨竹的青年画家，因释朴庵(赵惇)的引见而相遇怀王潜邸并步入仕途，初任典瑞院都事，后进入元代著名的奎章阁任参书，最后竟登上五品高位，被钦赐为“鉴书博士”。元文宗时代正可称得上是元代的中叶，他在奎章阁卓有成效的工作，对内