



“十二五”国家重点出版物出版规划项目

中国 拓印画 通览

(上册)

张道一 著

东南大学出版社



国家出版基金项目
NATIONAL PUBLISHING FOUNDATION

“十二五”国家重点出版物出版规划项目

中国拓印画通览

张道一 著

(上册)



内 容 提 要

本套书研究中国传统拓印画,考证与鉴赏相结合。分作上、下两编,共上、下两册。

上编论述:拓印画论。上溯中国拓印画的源头,从印章、篆刻等工艺技术,对拓印画的渊源、演变及特点进行考证,对拓印画的辨析与重新界定,以此对中国传统拓印画作了全面的梳理与论述。

下编图版:历代拓印画鉴赏。按照历史序列,历经十个历史时期,延伸达7 000年之久,按年代编次,选取了600多个图例,实际上有1 000多个图,并通过图版的方式分别加以说明,既是从版画的角度欣赏多种载体的意趣,也是对于“拓印画”的例证。

图书在版编目(CIP)数据

中国拓印画通览:全2册/张道一著. —南京:东南大学出版社,2016.5

ISBN 978-7-5641-5860-6

I. ①中… II. ①张… III. ①绘画史—中国
IV. ①J209.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第321509号

中国拓印画通览

出版发行	东南大学出版社
社 址	南京市四牌楼2号
邮 编	210096
出 版 人	江建中
网 址	http://www.seupress.com
电子邮箱	press@seupress.com
经 销	全国各地新华书店
印 刷	上海雅昌艺术印刷有限公司
开 本	787 mm×1 092 mm 1/16
印 张	48.5
字 数	896千字
版 次	2016年5月第1版
印 次	2016年5月第1次印刷
书 号	ISBN 978-7-5641-5860-6
定 价	298.00元(上、下册)

本社图书若有印装质量问题,请直接与营销部联系。电话(传真):025-83791830。



前言

说来也是一种缘分，上大学时听美术史课，讲到汉代，教室里挂满了画像石的拓片。由于读过鲁迅的书，朦胧地联想到“深沉雄大”的评语，看了感到很有气势，凝重，粗犷，黑白分明，铿锵有力。那时对“画像石”的概念非常模糊，也不了解“拓印”和“拓片”。听先生讲课后知道了那是刻在石头上的画，主要用于地上的祠堂和地下的墓室，拓印是后来的事。我因为想了解得更详细些，下课后赶去请教：“画像石是什么性质呢？”

老师说：“拓印下来便是一幅画。但它又是刻在石头上的，如果归类，应该属于雕刻，而这种刻石还是墓葬建筑的一部分。太复杂了，不像现在的艺术分类那么清晰，所以叫‘画像石’。”

我因为从小养成了喜欢动手和“打破砂锅问到底”的习惯，又问：“画像石的拓片可以算原作吗？拓片又是怎样锤拓的呢？”老师不耐烦了，但没有生气，只是笑着说：“你的问题太多了，将来都会知道的。拓印是一种专门的技术，那是工匠的事，我又不会拓，怎么讲得具体呢？”

为了弄清什么是画像石，我又去问一位理论老师。他说这是古代文人用的名词，现代美术是不用的。说它像绘画，却是刻在石头上；说它是雕刻，却又不像具有立体感的浮雕；而拓片似版画，却又不是印刷。真是四不像，所以有人称它为“准绘画”“准雕刻”。我接着说：“那么拓片也可以叫‘准版画’了。”他笑着说：“应该说是可以的，不过原作是石头。”绕来绕去，搅得脑子乱哄哄的，还是没有弄清楚。对于艺术的认识，究竟是理论在前还是实践为先，难道汉朝人错了吗？我们常说中国文化博大精深，可是在艺术上与西方的相比较，凡是不同之处，大

都是说中国的“不科学”。那时候到西方留学的人还不多，曾有“镀金”“镀银”之说，诸如到法国、意大利、英国、德国等国去的叫做“镀金”，到日本去的叫做“镀银”；并且有一句话，叫做“条条道路通罗马”。我不理解，为什么中国人这么落后，不论什么都不如人家呢？这类问题，长久没有解决。后来，专门学了图案，又思考起“便宜变化”和“横断竖剖”等问题，与此无关的也就不去考虑了。现在研究起艺术学，要探讨艺术发展和创作的规律，认识自己的艺术成就和特点，须要从清理一些实际问题入手，未曾解决的问题又冒出来了。不仅是“画像石”，包括画像石之外的所有拓印画，究竟算什么呢？

“画像”这个词早就产生，见于《周礼·春官·司常》：“司常掌九旗之物名，各有属，以待国事……皆画其象焉。”象与“像”通。西汉时将画像刻在石头上，用于祠堂和墓室，所以叫“画像石”，还有一种模印砖，是用模具将图像印在未干的砖坯上，烧出的效果与画像石相近，也就叫“画像砖”。那时的纸还在初创阶段，还没有用作拓印，“传拓术”是以后很久才发明的。《中国大百科全书·考古学卷》“金石学”条说：“唐代以来，墨拓术（即拓印）和印刷术的发达，为金石文字的流传提供了方便条件，也促进了金石学的形成和发展。”换句话说，最初的拓印主要是复制文字和书法，拓印图形（图画）又晚了数百年，直到宋代才开始认识到拓印图形的优越。在照相发明之前，凡是器物和建筑上刻铸的文字和图形，拓印是唯一的复制方法，即使照相术流行之后，仍然不能完全取代拓印。现代使用拓印最多的，仍旧是研究书法和从事考古的人，将其当作金石学的重要手段。

年轻时学图案，虽然不去追究“画像石”的名称问题，但是并没有同拓印隔绝，相反地所看的“拓片”样式更多了；除了画像石、画像砖的拓片之外，还有青铜器、玉石器和民间木雕、砖雕等花纹的拓片。因为均属于二维度的平面艺术，它和图案一样（有的本身即是图案），最终都要走到装饰上来。不仅拓宽了研究拓片的范围，在认识上也逐渐深化了。

光阴似箭，日月如梭，不觉已是半个多世纪，我看过各式各样的拓片，不仅收集了一些拓片，并且临摹过不少。那时候没有复印机之类的工具，积累资料主要靠临摹，而临摹也确实是学习古典和民间技艺最有效的方法，等于在实践中跟着古代匠师和民间艺人走一段路，不论直路、弯路和不平坦的路以及转弯抹角都体验得很清楚，认识了处理艺术问题的一些传统方法，如果能将之与民间艺人的艺术“口诀”联系起

来，将会理解得更深透。譬如云锦艺人说：“画龙有三停：脖停、腰停、尾停。”只有如此才能显出精神。又说：“龙开口，须发齿目精神有；神龙见首不见尾，火焰宝珠衬威严。”对于这类口诀，初看起来在文字上似懂非懂，更谈不到联系实际。尤其那个“停”字，也可理解成转折或“挺”，就像书法的顿挫，奥妙无穷，实际上不仅画龙，画其他现实的动物也是如此。后来读宋代郭若虚的《图画见闻志》，在“论制作楷模”中也提到了这一点，说明艺术的道理是相通的，并不限于锦缎。

我国古代对于造型艺术的基本方法，除了雕塑之外，大都是在二维度（平面）的基础上描绘形象，从最早的意义讲，人们看待事物和表现方法都是一样的，即从视角的直观着手，我曾说过“五百年前是一家”。欧洲文艺复兴之前，全人类的绘画都是二维度的造型。我们汉代的画像石与古埃及的壁画，在人物造型上有许多相同之处。文艺复兴的艺术大师们如达·芬奇等，将艺术与科学并重，既从事绘画创作，又进行科学研究，并将两者结合起来，把解剖学、光学和透视原理用于绘画，在平面上解决了三维度的表现方法，使形象和构图在视角上更感立体，即所谓质感、量感、空间感。因而造型艺术的绘画等有了二维度和三维度之分。西方的现代派画家想把时间、速度和不同的角度同时画出来，出现了许多“画派”，结果令人看不懂，大众不习惯。应该指出，这种方法并非是他们独创，由于二维度平面造型的局限性，早在1800年之前的汉画像石就试图去做，如在侧面的头部画正面的五官、将下棋的棋盘竖在两人之间、在河的断面画两岸等。经过历史的裁决，有的已成为大众的习惯，但也有的仍然难以在欣赏中顺利通过。

关于造型艺术的二维度和三维度，有人简单化地论高下是非，甚至说前者是不科学的、落后的，后者是科学的、先进的。这是很肤浅的一种看法，可以说是不懂艺术的表面认识。任何艺术，所使用的艺术语言不同，在表现上和效能上也不一样，甚至会有长短之分。“寸有所长，尺有所短”的道理是普遍存在的，为什么说“杀鸡焉用牛刀”？不仅是小题大做，也太不相称了。在朱光潜先生翻译的古希腊柏拉图的《伊安篇》中，有一条注释说：希腊文中“艺术”和“技艺”是一个词，“凡是‘人为’的不是‘自然’或‘天生’的都是……作诗与做桌子、做鞋是同属一类的……近代把‘艺术’和‘技艺’分开，强分尊卑，是一个很健康的看法”。不分开是一回事，既经分开，也不应分尊卑和高下。艺术和科技，应该说都是科学。一个是人文科学，一个是自然科学。艺术科学不同于自然科学，自然科学是讲实际的，通过技术解决某种实际

问题；艺术科学则是通过想象说明某一问题，只是给人以启发，实际并不存在，绝不能从生理学、遗传学等的角度研究孙悟空。卓别林为了说明机器与人的关系，在传送带上扭螺帽，被卷进了机器之中，竟然又转了出来，仍然在不停地扭螺帽，是说明单一的劳动使人变成了机器，如果是真的，人在机器中早就轧成肉饼了。所以，西方人对他们的“现代主义”进行了反思，出现了“后现代主义”。它从一个不同的角度说明，三维度有其长处和优点，二维度也有其优点和长处。

二维度的优点和长处在哪里呢？概括性强，意象性新。因为它不是以技巧的展示作如实描写，画得惟妙惟肖，而是作诗意般的形象化。三维度的技巧训练强调写生，要固定位置，上午画的风景下午就不能继续画了，因为太阳的照射从东边转到了西边；二维度是不受这种限制的。由于二维度的平面是单一的角度，又不强调偏光，为了避免单调，并加强它的表现力，往往采用不同角度的组合，而不是成角透视。这种手法在汉代画像石中例证很多，最典型的如《泗水捞鼎图》，其构图形式有几十种之多。有人问：它是从什么角度画的呢？实际上有好几个角度，于是起了个名字，称作“装饰画”。其实，汉朝人只是为了用形象说明问题，不一定单纯为了装饰。现代农村的老年妇女剪纸，也常在侧面的老虎头上剪出两只眼睛，是因为不懂成角透视，想把视角的一只眼和观念的两只眼统一起来，也不是为了追求装饰。只有学过美术的人，因为懂得了透视学，观念在前，就像毕加索搞“立体派”，故意画出两个面，由于不合直观的习惯，又必须修饰一番，因而变成了“装饰”。真正的装饰画并非是这个样子。

我国有两个成语是耐人寻味的：一个是“依样画葫芦”，另一个是“比着葫芦画瓢”。两个成语，原意相近，但从艺术的角度看，两者是有很大的区别的。前者只是写生，强调写实，不能画视线之外的东西，可是后者所画的已不完全是葫芦，而是两个瓢了。画葫芦而为瓢，是一种“仿生式”的设计，已不是单纯的写生，其思维的目的也不一样。

鲁迅先生在评论英国比亚兹莱的画时说：“他把世上一切不一致的事物聚在一堆，以他自己的模型来使它们织成一致。”但“他的艺术是抽象的装饰；他缺乏关系性底律动。”从装饰的角度看，比亚兹莱是成功的，他是个装饰画家，但不是情节性的插图画家。所谓“关系性底律动”，主要是指人物之间的情节关系，这是一般装饰所欠缺的。

为了使艺术服务于大众，鲁迅不仅关注民间艺术，并且亲自发起了“新兴木刻运动”，指导青年版画家。1935年2月4日，他在《致李桦

信》中说：“倘参酌汉代的石刻画像，明清的书籍插图，并且留心民间所赏玩的所谓‘年画’，和欧洲的新法融合起来，也许能够创出一种更好的版画。”同年9月9日，他又写信给李桦说：“我以为明木刻大有发扬，但大抵趋于超世间的，否则即有纤巧之感。惟汉人石刻，气魄深沉雄大，唐人线画，流动如生，倘取入木刻，或可另辟一境界也。”

鲁迅对汉代画像石颇有研究。早在民国初年他在教育部工作时，住在北京的绍兴会馆里，用闲暇的时间校书、抄碑，还描绘了一本《秦汉瓦当文字》。他收集了数以千计的画像石拓片，并曾计划写一本《汉画像考》，并且拟定了提纲，很遗憾由于其他原因未能实现。我之喜爱画像石，起初并非出于研究，而是被它之平面造型的艺术手法和装饰趣味所吸引。因为年轻时学图案，又自幼受到民间艺术的熏陶，好像有一种内在的情感维系着。记得在上世纪50年代之初，我在北京琉璃厂收集的第一幅拓片便是嘉祥武梁祠所刻的，是将枝干编连起来的一棵大树，树上有鸟，树下有射猎的人。清朝人称那棵树为“连理树”，也有人叫“扶桑树”，通常则称“射猎图”。当时我是为它的巧于意匠所感动，把它看作图案，在知识上没有能力辩证其内容。现在才知道，以前的称谓都错了。那是一棵“立官桂树”，是在科举制度之前的“举孝廉”时期，读书人想猎取功名，所想象出的一棵祥瑞之树。就像汉代的“摇钱树”一样，是想发财的人所祈望的。时间久远了，人们的观念已起了很大的变化，不论在内容上还是在形式上，有许多已不熟悉，所以王朝闻先生说，画像石是“难以匆匆理解的艺术”。正因为如此，才产生一种特有的魅力，研究起来是很有兴味的。

譬如说“西王母”画像，她举着一个圆形的器物，有人说她在照镜子，实际上那是只圆盘，盘中还有六个小圆圈，是她炼的“长生不死”之药。因为是平面造型，侧面的盘子表现不出盘中之物，只好将盘子竖起来。远古神话中，西王母本是个半人半兽的生杀之神，到了汉代在黄老思想的影响之下变成了为人长寿的生命之神。在她身边，常有两只玉兔为她捣药，还有一只三条腿的乌鸦和九条尾巴的狐狸，都是她的侍者。有一块画像砖，模印了一只“三足乌”在树上，树下是一条“九尾狐”相呼应，以其隐喻西王母的所在。有人说这是受了西方影响，表现的是古希腊的“伊索寓言”：乌鸦衔着一块肉，狐狸想吃，便恭维乌鸦会唱歌，乌鸦唱歌，一开口肉便掉了下来，狐狸得到了那块肉。为什么会将我国神话说成是伊索寓言呢？因为他要“条条道路通罗马”，真可谓南辕北辙、数典忘祖了。

我最初喜爱拓印画，其中另一个原因，是在技法上，因为图案学中有一种“翻白画法”与之接近，而由此所产生的“金石味”显得铿锵有力。为了体味艺术的“金石味”，我曾一度刻起图章来。图章太小，又在砖头上刻了许多装饰小品。甚至对砖石的斑驳效果也产生了兴趣。用我的话说，是尝尝它的“味道”，在品味艺术中会诱发出一些理论思考。

对于石刻画像的思考，在我心中萦绕最久的是鲁迅所称誉的“深沉雄大”，究竟是指石刻本身呢？还是指其拓片？两者虽然同为一体，其艺术效果是不同的。为了考察画像石并作两者的比较，我除了看各地的刻石之外，还到山东沂南、邹县和江苏徐州的汉墓中进行实地观摩，那狭窄的空间，阴森森、黑洞洞，虽然满壁石刻，但既刻得浅，又看不清，有的用照相机都无济于事，实在看不出“雄大”的气势。在地面上，山东长清有一座孝堂山祠堂，是现今保存完好的汉代石刻建筑物，其他地方的祠堂早已倾圮，只能看到一块块厚重的石板。孝堂山祠堂过去误以为是祭奠郭巨的，即“二十四孝”中那个宣传孝感、因埋儿救母而得到一盆黄金的郭巨，实则不然，其很可能是当时一个“二千石”大官的祠堂。两间刻满图画的石屋，高不过2.64米，宽4.14米，进深只有2.5米。也就是说，十多平方米的地面，容不下几个人活动，在狭窄的空间里依然感觉不到“雄大”的气势。由此看来，鲁迅是看了画像石的拓片而感叹的。这说明画像石与其拓片在视觉效果上是不一样的。最明显之处，是将刻得很浅的画面，特别是所谓“线刻减地”的效果变成了纸上的黑白分明。我们知道，黑与白这两种极色，是包容所有色彩的，在造型艺术中非常重要，画面的凝重和深沉也由此发生，形成一种气势。

为了探讨这种黑白效果，在上世纪的80年代，我曾到嘉祥武氏祠考察并重点学习和研究了拓印的方法。武氏祠的画像石是国家文物重点保护单位，是不能随便拓印的。在大殿之外的走廊上，散置着一些各地出土的零星石版，也不能随便拓印，但文物保管所所长在了解了我的意图之后，不但允许拓印，还亲自教我技艺。我们一起研究了一些特殊的拓印形式和方法，加以区别对待，受益颇大。

从此以后，我试验在各种不同的物质材料上拓印，譬如在旧式的木地板上拓印木纹，甚至在蒲扇上拓印蒲草的编结纹。通过这样的实践，对于原物的结构和花纹，可以了然于纸上，但原物的质感和意味也产生了变化。尤其如玉器，一块玉片的花纹拓成了拓片，是一个很美的图

案，但玉质的温润不存在了。由此引出了一个重要的理论问题：艺术的载体转换之后，其内容基本不变，但意趣起了变化，不是原物的重复，而是形式的多样。

这种现象并不是拓印画所独有的，只是因为拓印的范围很宽，揭示出了这一问题。实际上，艺术载体的转换是种普遍现象，由于称谓术语不同，没有联系起来进行综合研究罢了。譬如：将文学作品（如小说）搬上舞台（如话剧）、拍成电影、画成连环画，叫做“改编”；将京戏改成某种地方戏叫做“移植”；将工笔画或人像（照片）做成刺绣，叫做“仿绣”“仿真绣”；将陶瓷做成青铜器叫做“仿古铜”。一件《清明上河图》的国画手卷，分别做成了刺绣的、木雕的、陶瓷的、剪纸的、竹编的等。不论叫“改编”“移植”或“仿”，都是原作载体的转换。虽然保持了原作的基本内容和结构，但在艺术的风貌上起了很大的变化。它不是艺术创作的主流，却是艺术多样化的一个方面。

对于艺术载体的转换，拓印的方法所以突出，是因为它是可以拓印所有的平面刻画与铸造、模印的艺术。它虽然不能取代原作，却多了一种艺术的参照，对于造型艺术，几乎是半部美术史。艺术的欣赏与鉴赏是离不开比较的，可以在比较中加深对艺术的理解。

“拓印画”概念的提出，不但基于以上的情况，实质上已带有版画的性质。鲁迅先生早在1931年《介绍德国作家版画展》中说：“世界上版画出现得最早的是中国，或者刻在石头上，或者刻在木版上，分布人间。后来就推广而为书籍的绣像，单张的花纸，给爱好图画的人更容易看见，一直到新的印刷术传进了中国，这才渐渐的归于消亡。”这里所指的两种“版画”，刻在木版上的即传统的木版画（复制木刻），刻在石头上的即我们所讲的拓印画（主要指画像石等）。木版画被公认为印刷的鼻祖，实际上拓印画比木版画还要早一点。

许多年来，为什么人们只称它是“拓片”“拓本”，而不称为“拓印版画”“拓印画”呢？原因可能是多方面的，主要有以下几点：

（一）被拓印的原作都是独立的，制作的目的是为了拓印；

（二）原作的画面是正面的，不适于一般的印刷；

（三）拓印的方法是将纸打湿后捶进画面的凹处，在纸的反面（即画面凸显的部分）拓墨，与一般印刷相反；

（四）由于拓印的原作不是专用版，画面多不平整，捶纸既费工，拓墨亦复杂，况且拓印后纸的皱褶太多，需要托裱；

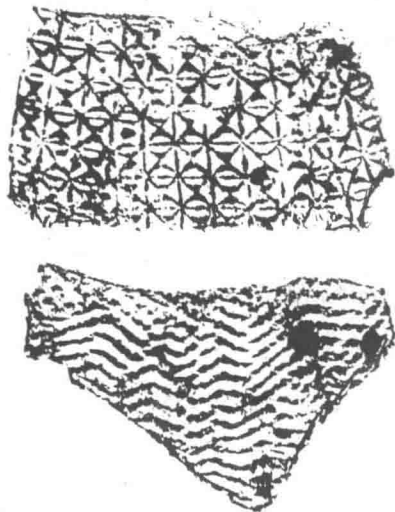
（五）虽说拓印画带有版画性质，但原作难得，很多作品并非随意

能够拓印到的。

以上是对拓印画的制作而言，也是拓印画难与一般印刷并列的原因，但并不因此妨碍对拓印画的欣赏与鉴赏。现代的传播方式多样，印刷普及，拓片的介绍很多，如果关注于此，不失为观摩艺术的一个很好的方面。

本书定名为《中国拓印画通览》，分上、下两编。上编为论述，分别说明版画与印刷的关系，而最早的印刷又是来自捺印的印章和拓印的拓片，在历史的长河中，逐渐由手工技艺发展成版画艺术。下编为图版，按照历史的序列，选了600多个图例，排成了一个长队，延伸达7000年之久。从原始的陶器、玉石器、牙骨器到铜器、木器等，其中较多的还是砖石雕刻，汉代的画像石和画像砖，以后的造像碑和石刻线画，宋元的砖雕，直到近代民间的木版拓印年画，都是很有成就的。此书的目的，旨在从一个特殊的角度，了解中国文化的博大精深。艺术的多样化不但丰富了它的传统特色，开拓了艺术欣赏的领域，也构成了中国艺术深厚的底蕴。对于从事美术专业的人士来说，即使它不是创作的主流，也是重要的参照，会大有益处的。

2012年4月15日于南京





目 录

前言

上编 论述 拓印画论

第一章 捺印·拓印·刷印.....	3
一 从篆刻家治印谈起.....	3
二 印章与捺印	17
三 书法与拓印	30
四 雕版印刷与碑刻拓印	49
第二章 拓印术（传拓技艺）	60
一 拓印的历史、特点与作用	60
二 拓印的材料、工具与技艺	66
三 拓印名家的口述	73
四 “全形拓”的奥妙	78
第三章 拓印画（拓印版画）	91
一 拓印画与一般“传拓”的区别	91
二 两种拓印画	98
三 画面的剪裁与拓墨.....	102
四 画面的清理与修整.....	126
五 利用复印资料.....	148
第四章 欣赏拓印之版画.....	152
一 一种特殊的版画.....	152

二 艺术载体的转换.....	155
三 墨藏五彩与黑白效应.....	157
四 斑驳、虚实与含蓄.....	163
五 回首看古代.....	171
结语.....	177

下编 图版
历代拓印画鉴赏

图版说明.....	183
一 原始时代.....	185
二 商周.....	227
三 春秋战国.....	277
四 秦汉.....	327
五 三国两晋南北朝.....	463
六 隋唐五代.....	515
七 两宋.....	565
八 辽·金·西夏·元.....	615
九 明清.....	661
十 近代民间.....	707
后记.....	757

中国拓印画通览

上编·论述

拓印画论

第一章

捺印·拓印·刷印

一 从篆刻家治印谈起

印章也称图章，它是一种标记，而且历史悠久。在社会交往中，每个人都有自己的名章，机关单位、工商企业、社团组织等也都有各自的公章。印章的出现和流通，是公私交往的符信，只有不识字的平民没有印章，须要在凭证上画押或按手印。印章起于战国时期，秦汉时已普遍使用，多是由专门的工匠用铜铸造，也有在铜质的印坯上直接凿刻的。由于印章多是用文字刻成，在选择字体和排列上逐渐讲究起来。唐宋以来，印章逐渐被画家和书法家所重视。因为早期的印章采用篆书，多是先书（反字）后刻，所以又称做“篆刻”。篆刻遂成为一门艺术，并与书画结为不解之缘。先是“鉴藏印”进入书画，唐代之前即已出现，至唐代如唐太宗的“贞观印”、唐玄宗的“开元印”、唐相李泌的“邺侯图书刻章印”，从皇帝、大臣到文人士大夫兴起了收藏和玩赏书画的风气，鉴藏印章也应运而生。在唐张彦远的《历代名画记》中，仅从鉴藏的角度写有“叙古今公私印记”一节，但对“鉴藏印”只是注意到了它的凭信作用和鉴定价值，还没有提及印章和书画结合后所产生的审美意义。

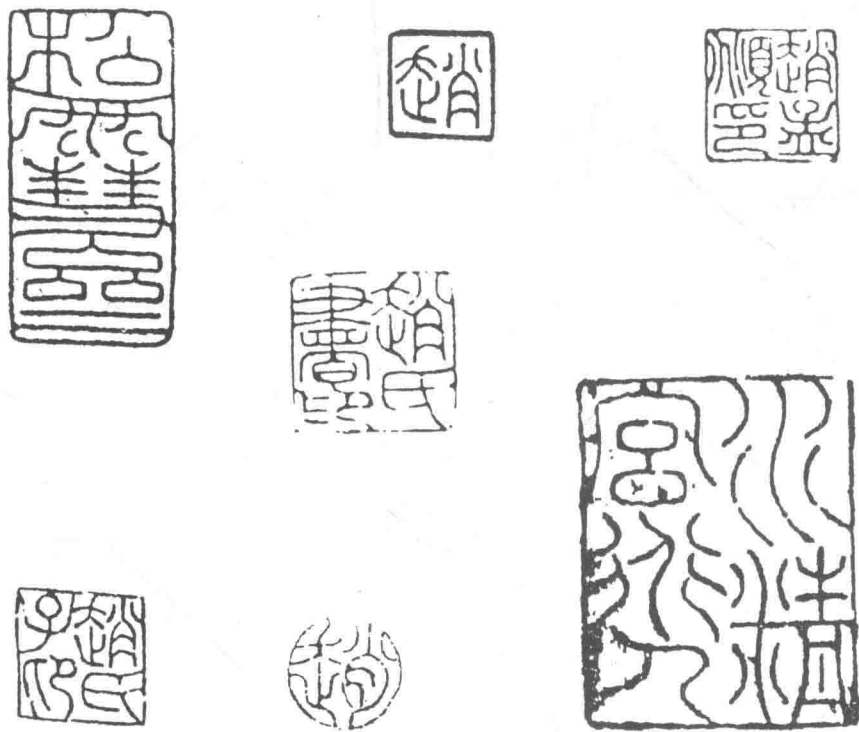
米芾是北宋著名的书画家、鉴赏家。他特别推崇“圈文皆细”的朱文印章。所谓“圈文”，即印章的边框和文字，强调细，是为了防止对书画的干扰和损伤。值得注意的是，米芾已能自篆印章，即按照印章的格式由自己篆写文字，也就是设计，但不能刻，须交工匠制作完成。这是文人参与治印的开始，米芾称作“填篆”，现代篆刻家叫做“篆印”。

岳珂是南宋文学家，岳飞之孙。在他所撰《宝真斋法书赞》卷十八中，载有李公麟《醉卧图诗帖》一卷，说“上有‘墨戏’一印极

大，又一印曰‘神品上上’，而下著藏书家一印焉。”这段记载说明，如“墨戏”这类闲章已在宋人的书画中出现。苏轼《东坡尺牍》中载有与米芾的一封信，说他“啖冷过度，夜暴下，旦复疲甚……卧阅四印奇古，失病所在”。大概是看了四枚印章古意很美，精神愉悦，竟忘记病之所在了。

这一时期，正是“文人画”兴起之时，将诗、书、画、印融在了一起，相得益彰，篆刻（印章）成了不可缺少的内容。特别是书法条幅，在白纸墨字之间嵌着几颗朱红的印章，不仅有内容的意趣，在形式上也确实起着画龙点睛的作用。但是，作为真正的文人艺术，从实用性的印信到艺术的篆刻，还是到了元代，至明清才最后完成。

赵孟頫（字子昂，号松雪、水精宫道人等），是由宋仕元的杰出书画家，宋人喜好印谱的风气也使他受到影响，他曾将前人所编的《宝章集古二编》重新编了一部《印史》，并写有一篇《印史序》。惜《印史》早佚，《印史序》因收入《松雪斋文集》而流传下来。他写道：“采其尤古雅者，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。”他不但主张“古雅”和“质朴”，并



（插图1）赵孟頫的元朱文印

自左而右：松雪斋、赵、赵孟頫印、赵氏书印、赵氏子昂、赵、水精宫道人