

陈振濂 著

品味经典

陈振濂谈中国篆刻史

明清



浙江古籍出版社

陈振濂 著

品味经典

陈振濂谈中国篆刻史（明清）

浙江古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

陈振濂谈中国篆刻史·明清 / 陈振濂著. — 杭州: 浙江古籍出版社, 2007.3

(品味经典)

ISBN 978-7-80715-219-4

I.陈... II.陈... III.篆刻—美术史—中国—明清时代
IV.J292.4-092

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第024214号

选题策划 朱艳萍

责任编辑 朱艳萍

张海钢

装帧设计 刘炜

品味经典——陈振濂谈中国篆刻史

(明清) 陈振濂 著

浙江古籍出版社出版发行

(杭州市体育场路347号 邮编310006)

经 销 全国新华书店

印 刷 浙江新华印刷技术有限公司

开 本 787×1092 1/16

印 张 13.5

版 次 2007年3月第1版

印 次 2007年3月第1次印刷

书 号 ISBN 978-7-80715-219-4/J·183

定 价 38.00元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与印刷厂联系调换

自序 ZIXU

浙江古籍出版社有意推扬中国传统的书画篆刻艺术，拟将我的一部160万字旧稿分册配图出版，分书法、国画、篆刻而起名为“品味经典——陈振濂谈中国书法史”“品味经典——陈振濂谈中国绘画史”“品味经典——陈振濂谈中国印章篆刻史”，各成2—4个分册，总计合为10个分册。这样的出版思路，正符合当下图书市场的需求规律：一方面，在“读图时代”，我们希望能看到的是图文并茂、形象生动、装帧考究的精品图书。中国书画篆刻本身就是直观的艺术视觉图像，在“读图时代”，它正有广阔的用武之地。但“图”即视觉形象要被“读”而不是被肤浅地一览而过，当然还有待于文字（思想）的展开。基于此，这图文版的“品味经典”系列，也就有了存在并良性发展的极好理由与生长空间。另一方面，在过去习惯于厚重的经典图书出版意识的对比下，今天的出版业界更倾向于化整为零，以便于携带便于翻阅的系列的单册形式来抓住读者，而尽量不再取“砖头”式的厚重的大部头书籍形式，从而顺应当今读书不再只是“正襟危坐”的方式而是寻求灵活自由、轻松有趣的阅读境界的时代走向。这套“品味经典”系列丛书的策划与统筹，应该放置在这样一个“与时俱进”的社会文化背景中来定位。

关于这套“品味经典”系列，在旧稿将近160万字中，我尝试以“经典作品”为主线，对自古至今的近900件书画篆刻作品进行逐一梳理。从“经典作品”中带出书画家人物以及书画篆刻的视觉形式变迁、表现手法变迁、社会文化观念变迁乃至艺术观念变迁：由点及面，由作品核心伸向文化外延。记得当年中华书局傅璇琮、许逸民两位学长在约稿时，曾特别提出：要在对每件经典作品的解读过程中凸显出学术札记与文化随笔的魅力，但又要是严肃的学理推断而不是不负责任的“戏说”，这才是中华书局这样的顶级出版社所需要的

书稿。而我在接受任务后，竭尽全力把握住这些要求，从当时《中国书画篆刻品鉴》出版后的社会反馈来看，大致上是达到了当初傅、许二位学长的期望的。不但如此，由于长期从事书画篆刻史研究，还有机会把一些研究心得、思考成果等融入写作之中。记得在完成全稿后，傅璇琮先生问我最大的收获是什么，我说也许在我这个“当局者迷”的立场说，我最感收获的，是在许多文章中提出了一些新的学术疑点与学术问题——许多问题只是被发现、被提出，限于体例，我们自己也许无法回答与解释，但它却会引出后来者的关注与再研究。从这个意义上说，这部书稿在很多场合下，都更表现为是一部学术问题（课题）集。它为后续的研究，规划出广袤的施展空间，开辟出许多过去我们不太注意的研究通道。众所周知，在学术研究中，提出问题有时比解决问题更难能可贵，因为它没有事先的既定目标，要善于从一般中发现独特、从平常中见出异常。我自己在撰稿过程中，时时会体验到一种“发现”的乐趣，其原因即在于这个“问题”意识。从这部旧稿中提出的许多书法史、国画史与篆刻史中的新疑点、新课题，始终贯穿于这十几年我自己的学术生涯，近年来许多新的研究成果的产生，恐怕都是得力于当年的提出问题的契机。

有问题、有思考，就会有学术的未来。在这套“品味经典”系列中，还有许多学术问题尚未有机缘获得解答与求得结论。于是，我也许还有一个意外的期望：“品味经典”是把书越做越薄，从大部头硬精装千页大书分解成10册软精装图文版。但正因为薄了，方便阅读了，文中提出的问题更易受到学界关注了，也许在学术上反而能越做越厚——与“养在深闺无人识”相比，现在的受众更多，从各个新角度来研究、思考、解答问题的机缘当然也越多。这对于学术而言，只有好处而无任何坏处。

这或许也是在时隔十几年后再来重编这部文稿的意义所在吧？

2006年5月于中国美术学院 颐斋

目 录

MULU

自序·····	1
鼎足而三说程邃·····	1
性不嗜奇的切玉名家江觐臣·····	3
守节出家的篆刻僧丁元公与“三徐堂”印·····	5
“慨然有请纓之想”的书生徐东彦·····	7
印史学家周亮工的创作——略见古雅·····	9
从杭州龙泓洞谈丁良卯的寂寞·····	11
戴本孝——一个被人忽略了的大师级人物·····	13
顾苓的“塔影园派”——“如虫蚀叶”的用刀法·····	15
陶碧——江觐臣切玉的唯一传人·····	17
陷于流俗——从吴山到吴万春·····	19
篆刻家与名流——谈葛潜与朱彝尊的微妙关系·····	21
使刀如笔的沈世和——据说是“文彭传灯”？·····	23
陈瑶典——被遗忘的角色·····	25
独步清初印坛——谈林皋的印风全面·····	27
《敦好堂论印》与吴先声的理论先行·····	29
童昌龄的市俗之气——兼及《史印》的功亏一篑·····	31
“动正用和”——篆刻史上的哲学家张宏牧·····	33
高凤翰的叛逆——畸人乎？天才乎？狂态乎？·····	35
学者型的篆刻家——沈凤·····	38
许容——习气满纸的如皋派首领·····	40
自相矛盾的汪士慎——第一流的技巧却只刻自用印·····	42

从高翔谈扬州篆刻兴盛之由·····	44
王睿章和他的“商品印”·····	46
竹刻·竹琴·竹印与潘西凤的竹缘·····	48
丁敬其人与浙派崛起的原因分析·····	50
从跋扈乡里到潜心铁笔——钦岐·····	53
诸葛祚兄弟的名声兼及铜印刻铸诸问题·····	55
书香世家与流俗时习的奇怪结合——兼谈黄吕与汪启淑的关系·····	57
王玉如刻《澄怀堂印谱》有“奇光熊熊，起而烛天”之效？·····	59
从以名句隽语入印看篆刻审美独立的倾向——兼谈王松的印作·····	61
飞鸿堂中的客人——木讷的周芬与多才多艺·····	63
《西京职官印录》与徐坚的仿汉·····	65
篆刻家俞廷槐——老死户牖与占卜算卦者流·····	67
商贾朱宏晋有“洗竹科松”之雅·····	69
仇垵——诗余为篆刻与专心摹印·····	71
闲谈吴兆杰的“漫”·····	73
有“拂拂仙气”的花榜却作印拘谨·····	75
成绩平平但却有发展潜能的陈渭·····	77
与徐渭青藤书屋为邻——关于金镳·····	79
陈鍊——艺术上的成功与生活上的失败·····	81
名不见经传的印坛高手王谐·····	83
清初印坛“正文字”的不世功臣桂馥·····	85
乔林——如皋派后继的特殊心态·····	87
张燕昌与飞白印·····	89
不苟言笑的张梓与不苟言笑的印风·····	91
鞠履厚的矛盾——极俗与极雅的并存·····	93

不愿老死牖下的董洵——印家的全面才能·····	95
从《篆刻针度》谈到陈克恕的交游·····	98
大师邓石如——引小篆入印与书印一体·····	100
蒋仁尚凝练·····	103
心高气傲的张锡珪·····	105
静穆的巴慰祖与《四香堂摹印》·····	107
痛斥莆田派的林霏“未脱尽莆田派习气”·····	109
浙派成熟的标志——黄易·····	111
项怀述——歙县印家的今昔·····	114
俊逸松秀的奚冈·····	116
多愁善感的诗人与正宗的篆刻家黄景仁·····	119
如皋派后期的功臣——黄学妃·····	121
胡唐——不仅仅是巴慰祖的翻版而已·····	123
“木雁斋”——不是胡唐而是默默无闻的严冠·····	125
陈豫钟——完美的边款艺术·····	127
“不必十分到家”的陈鸿寿·····	129
钱善扬与他的“白圭三复”·····	132
谈谈文鼎与张廷济的交往·····	134
关于郭麐兼及《灵芬馆印存》诸问题·····	136
著述宏富的考据家瞿中溶·····	138
未列名西泠八家的高培·····	140
张鏐——倔强的老姜脾气与地道的浙派风范·····	142
以摹刻碑帖擅长的孔千秋出手不俗·····	144
程式化与随机应变的矛盾——谈赵之琛的浙派印·····	146

杨大受——是赵之谦的先导吗?·····	148
屠倬赵之琛比较谈·····	150
“江南篆刻第一名手”杨澥·····	152
摹刻的老手王应绶——摹碑、摹砚、摹印·····	154
“由丁、黄以溯秦汉”的程庭鹭·····	156
关于《吴让之印谱》引起的大论辩——兼及吴让之其人·····	158
以金文入印的吴咨·····	160
太平天国玉玺·····	162
清代官印满汉文间隔之一例·····	164
从古印谱编纂谈到考证专家翁大年的印风·····	166
钱松——列名西泠八家却独树新帜·····	168
画家偶弄铁笔——谈任熊的白描与篆刻取径·····	171
胸次不高与理解力贫弱——徐三庚之我见·····	173
伟大的赵之谦·····	175
邓石如的忠实追随者——摹印家王尔度·····	178
王石经——要令赵之谦倾倒赞叹·····	180
趋古浪潮中的趋时——孤独的王云·····	182
任颐偶一操刀——从诗书画印观念的成形谈起·····	184
走向古玉印——胡纘的篆刻与伊秉绶古隶的相似点·····	186
千古一人吴昌硕·····	188
嘉兴唐翰题学吴门派印风——“看云亭”·····	191
取三代吉金之美——谈黄牧甫的光洁挺拔·····	193
附录：中国篆刻年表（明清）·····	195

鼎足而三说程邃

程邃是明末清初重要的印家，在绘画与书法上，他也有相当的造诣。但对于他的个人形象，我们一直无法作简单的确认。比如，他该是一个遗民，在久居南京，目睹明亡之后，移居扬州，不与官绅合作，转而与朱简、万寿祺等交，再投师于陈继儒门下，攻读典籍。而且，从他个人的侠义尚气节来看，他还应该是个不安分守己者，在当时与怀抱抗清大业的陈子龙、黄道周等人往来密切，大致可以看出他的个人志向，也可以看出他的“图谋不轨”来。黄道周、陈子龙最后都树起抗清大旗，并为之牺牲了性命，那么焉知程邃不也是其中的一个中坚呢？我想。在当时的篆刻界，这样有豪杰之气的人很少。篆刻家大都是沉溺于方寸之间，钻故纸堆的学究，于政治是不太关心的。因此，程穆情显然是个特例。

又比如，篆刻家大抵对铁笔沾沾自喜。而此道中也的确蕴含六合，其乐无穷。而程邃则还是个标准的士大夫。富收藏，长于金石考证之学，诗风取幽涩精奥，而绘画则善以枯笔山水，丹青名手，允推不妄。这富收藏、精考证，再加上诗、画，足以使他这个篆刻家具有多重色彩。比如精考证保证了他是学者——而当时学问家大抵是不过问篆刻小道的；又比如善绘画则表明了他是个艺术家——而当时的篆刻界也大抵不以篆刻为艺术，至少在理论上缺乏这样明确的宣言与认同。直到现在，老一辈篆刻家还在为“篆刻”与“金石”之间的概念异同争执不休，即可知这艺术与学术之间的划清界线，有时并非人们想象的那么简单。再比如他还有独特的诗风。中国的文人必擅诗，不会写诗的简直不配做文人，程邃于这一点也是当之无愧的。

既有如此的积累，自然鹤立鸡群。故治印史者大都认为，在第一代印家文彭、何震、苏宣之后，第二代印家以汪关与朱简



◎徐旭龄印



◎郑篔之印

◎少壮三好音律书酒



◎竹篱茅舍

为翘楚，而程邃的出现，遂使印坛鼎足而三，这第二代印家与第一代印家在风格上并没有直接的承启关系。如汪关攻汉印、朱简用切刀，都是发前人所未发，程邃的印风虽未可一言蔽之，但他的白文体式多样，既有仿烂铜印如“郑篔之印”这样的成功之作，连汪关这位汉印专家亦未可企望；又有工稳沉实如“徐旭龄印”，其线条功力足以让后世印家为之叹服。至于朱文印，则体式变化更多，而多用金文大篆，则几乎成了程邃篆刻的一大特征了。在努力寻求汉法的汪、朱看来，这显然是一种新颖的体式。如“竹篱茅舍”“少壮三好音律书酒”，都是当时十分有名的佳作。

复杂的出处行止构成了一个复杂的程邃。同时也构成了程邃篆刻在风格上的复杂性。严格说来，因为多用大篆，在文字方面应用难度大大超过规范的小篆，因此程邃的篆刻中时或也出现一些有疑问的文字，似乎在用篆上不够规范。但这是时势所然，大抵不足以玷其全璧。由于多与“叛逆”往来，程邃的诗稿《萧然吟遗》曾遭清廷禁毁，但他的印作却完好地被保存下来，岂亦古之所谓金石之寿过于纸帛耶！

品味经典

PINWEIJINGDIAN

陈振濂谈中国篆刻史



性不嗜奇的切玉名家江疇臣

在众多的印家中，江疇臣显得卓尔不群，很难被人遗忘。但他的成功并不在于开一代印风或确立某家某派，他的得之在于奇异的印材，在众人皆以石为材时，他的“切玉”使他成为独特的印家。

自文彭以冻石入印以来，由于石易刻，可以由文人一手完成全过程，也由于石韵千变万化，能助长篆文在印面上的变化之势，因此文人士大夫恒以石为宗；反过来，视那些金玉之质反为工匠所为——秦汉时的铜印玉印也的确是工匠所为，制作既太复杂，自然为雅逸情怀的文人们所不屑了。

大家都不屑，反倒留下了一个空隙。要切玉自然比刻石难，但也正因其难，于是就有成功的希望。但仅以印材独特也不相干。虽则切玉，却如工匠俗气做作，自然也难以获得艺林首肯；要既能切玉，同时又能使篆刻同归古朴醇雅，这才是好汉手段。江疇臣正是选择了这样的道路。《印人传》记载了两个切玉印家，其间的鲜明对比颇足发人深省：

工石章者，予所见数十辈，求其合古人之法而能运以己意者，尚百不得一。至切玉则杳然绝响矣。近惟吴门周尔森（以先）父子以此名。然临摹仅有可观，一自篆便不堪寓目，以其不知篆籀也。即临摹亦率皆沙碾，无能切玉。其他号能切玉者，亦皆倩尔森辈开其眉目，然后施以刀，诡语人曰：吾切玉如泥，实不及碾者之工矣。独疇臣则真能切玉者。……疇臣用力如划沙，尝语予：坚者易取势，吾切玉后，恒觉石如宿腐，如公书恶缣素辄胶缠笔端，不能纵送也。以故恒喜为人切玉。以沙碾玉而号切玉，其实是无法控制线条的疾速粗细糙滑等种种质感的，这就是一种工匠制作，徒具形貌而已，而江疇臣切玉则是铁笔纵横，能与石一样体验出刀的感觉，因此他能取得与一般篆刻家共同的艺术标准。看起来，沙碾玉与刀切玉只是两种不同的制作过程，但其实所包含的，却是能否保持刀法这个篆刻视为生命的创作元素。正是在这一点上，周尔森父子只能是工匠，而江疇臣却是篆刻家。



◎茂昉之印

◎朱子葆

◎近思寺

◎吕惟延印

因为是篆刻家，就有一个能否进入篆刻流派大潮中去的问题。江崎臣切玉但线条质量极高，将他的玉印置之明代诸家之间，或以古玺汉印的既成标准去审视他，足可当之无愧。因此，江崎臣并非以玉章一端即自炫其能，他是在掌握了同样的功底、同样的艺术水平之后还比一般篆刻家多有一项绝技：切玉。这使得我们不敢轻易地视他为嗜奇炫异的轻薄之辈。应该说：身怀绝技的江崎臣，以他的印面成就，与当时的朱简、汪关、程邃相比足可比肩，这才是他的绝技的最大价值所在。周亮工认为他作印“皆合秦汉”，即是明证。

据说江崎臣还是个美男子：“长躯伟干，而气韵恬愉”，“甘贫守道，非寻常游士挟一技以游显贵者可比”。这就更足证他切玉并非是一味嗜奇了。

守节出家的篆刻僧丁元公与“三馀堂”印

香茅屋，青枫树底，小蓬门，红板桥西，虽无蔗芋田，也有桑麻地，野蔷薇，结个笆篱，更添种，山茶绿萼梅。这便是，先生锦里。

右调沉醉东风，作词者为著名的词学名家朱彝尊。至于这“先生锦里”的所指，据说是太仓王时敏的所在，但三馀堂此时却已属王时敏三子王撰所有：王撰有《三馀集》可证这一点，丁元公这位印家也在边款上加注说明，那是一种很潇洒的、书卷气十足的注明：

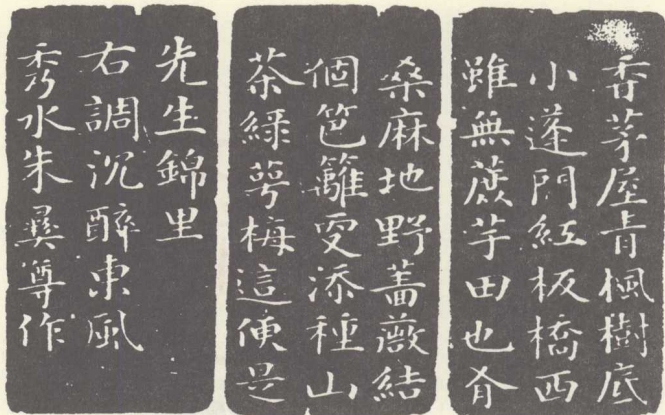
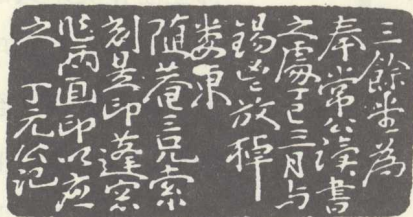
三馀堂为奉常公读书之处，丁巳三月与锡鬯放棹娄东，随庵三兄索刻是印，蓬窗作两面印以应之。丁元公记。



与其说是丁元公的这方两面印使人心折，还不如说是他那古拙拗肆的行书边款给人留下了深刻印象。这是一种何等的揖让姿态啊！

于是，我们也知道了丁元公与当时的嘉兴、太仓一带名士有很深的交往。他自己就是嘉兴人，又精于山水画与书法，不以篆刻，与当世名流之间的交往也已有了极好的条件。所谓的“放棹娄东”，在他而言是文人生涯中的平常之举。当然，这是很令后人艳羡的平常之举。如果不是社稷陵替，明亡国破，他也许还在过这样的潇洒俊逸生活呢。

但国家终于被覆灭了。丁元公虽不是什么宗室后裔如石涛、八大，也不是熟读诗书的名儒如方以智辈，但他却俨然以气节自许，出家遁入空门，取释名曰净伊，法号愿庵。终于成了一位书画僧——不，准确地说是篆刻僧。



◎三馀堂

当然还应该追加的是，这是置身于明末清初这个特殊时代的特殊的僧人：带有政治含义的、洁身自好的僧人。

丁元公的篆刻亦有很高的造诣。我们不知道他的成名是否就仅仅是因为篆刻，但“三馀堂”这样的白文单刀印，无论怎么说都是成功之作。刀法沉稳扎实，线条挺拔内劲，章法安置自然而匀称，比如“三”字的平铺直叙并不因为笔画稀疏而有所挤压，“堂”字的开阔与恢弘大度，都表现出一种大方的、自然的、不屑于琐碎小节也不人为地刻意求工的创作态度。说它是由于丁元公出家人的淡泊无竞的心态，我想也许是过于牵强附会，但这应该与他的宏大精深的学养有关，比如没有对空间图式与心像的深切把握，没有对抽象线条的准确理解，没有对篆文字的娴熟运用，甚至没有对白文体式特点的认真领会，像“三馀堂”这样貌不惊人而又耐人寻味的佳作，显然是不可能唾手可得一蹴而就的。尤其是在明末清初，印坛虽名家如云，但由于各种社会条件的限制，以花体杂篆和纯粹装饰立场作美术式的篆印，还是一种时髦并且有很深的积弊。印坛尚花哨而不求平实，以小巧沾沾自喜，一切都还在混沌迷糊之中，甚至连一些名家如汪关、朱简乃至文、何也不免于此。丁元公的朱文印“随庵”也不无此种痕迹——表明他也置身于此一时代背景之中，但他的白文印却如此落落大方，却足以证明他是一位气度襟抱都迥异于常人者，非止是印章技巧出众而已。

品味经典

PINWEIJINGDIAN

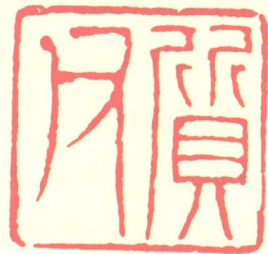
陈振濂谈中国篆刻史



◎随庵



◎姑射轩（汪关）



◎质父（朱简）

“慨然有请缨之想”的书生徐东彦

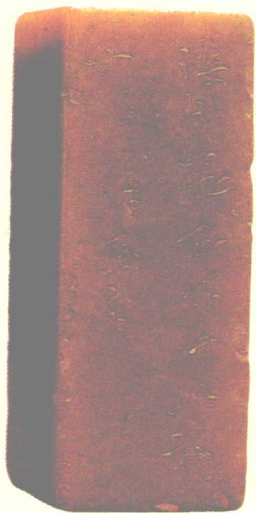
以篆刻抒时愜怀，寄寓心志，名不见经传的徐东彦倒是做得很地道。但传世徐东彦只有一印，这自然可以证明他的作品流传极少。当时嘉兴一带印人极多，聚集江南水乡，也许徐东彦当时刻的作品不少，但由于人微言轻，因此作品不太为人注意，时间长了日渐湮灭，于是流传极少，仅剩孤鸿也未可知。

不过仅此一印，也已足能说明问题了。首先，是此印印文即体现出明显的“侠气”。印文曰“妓逢红拂客遇虬髯”，竟使我们不禁想起《虬髯客传》这铮铮的豪侠说部来。大抵弱文人是不会无缘作此，更不会据以自用的。其次，是印章边跋有一手漂亮流丽的行楷，其刀法之娴熟精到，几乎使人不相信是出自明末人之手——当时人对边款镌刻还很不重视，也还没有什么像样的成果，徐东彦以一默默无闻之辈，却有如此精到的边款水平，实在可说是“超前”之甚也。但我更感兴趣的则在于跋文：

拙圃檀奴，侠士也。癸未春下帙，于余时流言交警，闻白下戒严，寇氛渐且南渡，慨然有请缨之想，故作此以祈之。徐东彦。

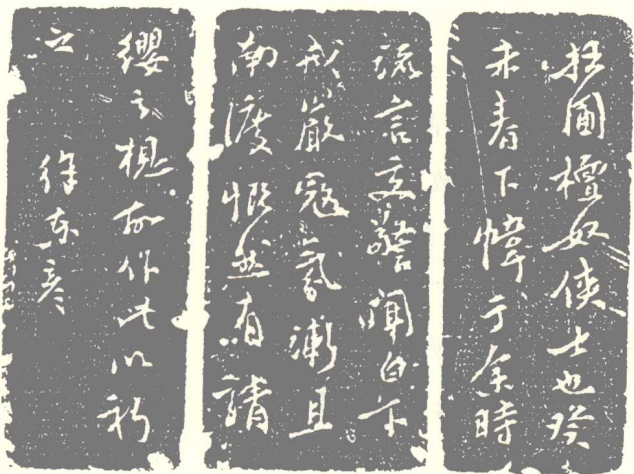
所谓的寇氛南渡，一可指流寇，二则指清军。但以徐东彦当时推之，癸未应为崇祯十六年(1643)，李自成农民军正忙于豫西襄城大会战，与孙传庭决一雌雄，当然不会到南京一带去。而张献忠与左良玉对峙于湘赣，左兵虽欲入南京，但终亦未果，似乎也不会是指张、左。而在此之前，清兵分道入塞，入山东直达江苏连云港、赣榆、沭阳、沛县一带，后退兵；是否徐东彦指的即是此寇，恐亦未可尽知。值此之时，浙东亦有所谓的白头兵起事。但以地理方位衡之，所谓“渐且南渡”之语，显系不合。故可排除之。一隅边鄙，即使有起兵者，亦不至于流言交警，还要戒严。因此，这应该是指较大的战事而言。

战事峰起，时局糜烂，一介书生徐东彦竟至要效终军请长缨缚苍龙，好一副壮志凌云、喋血报国的情怀。自称“侠士”，似也不为过头。篆刻家手



持铁笔不比刀枪剑戟，上阵杀敌并非是人人皆敢为之的。因此，“妓逢红拂客遇虬髯”一印大抵可说是徐东彦的自抒豪情。以书画遭怀者多有之，而以印自述心志者，又是激于时事，在古来印史中却亦可说是百不一见。这就是徐东彦虽硕果仅存却足以不被湮灭的理由。在那线条交错之间，大致是可以看出一些刀光剑影杀伐决断来的。

篆刻艺术的创作过程比较复杂，相对而言它的抒情能力较弱。或者更准确地说，它的抒情常常不像书画那样，依赖直接的创作过程同步地生发，它是以综合文字内容、在形式中曲折地表现出一种委婉的心态来。徐东彦此印必是有感而发，从印文与边款中即已可看出。但若有谁想从印面艺术构思与效果上去直接发掘慨然欲出的情感来，那肯定是要失望的。我们应该从印章中去细细品味当时的时代背景及对印家创作时的影响，并从中体察出篆刻那种沉稳不露的艺术抒情特色来。



◎妓逢红拂客遇虬髯