

◎西泠印社 编

西泠印社 出版社



孤山证印

西泠印社国际印学峰会论文集

百年后的西泠印社
举办第一届“孤山
证印——国际印学
峰会”，短短时间

里，收到来自全国及海外各方面学者的学术论文30余篇，尤其是年高德劭的刘江教授与梅舒适先生也拨冗赐文，许多在篆刻理论界研究学问多年的中坚学者也皆慷慨寄稿，使本次“印学峰会”在学术质量方面有了一个极可靠的“保障”。这证明，西泠印社作为“国际印学研究中心”，是拥有足够的凝聚力并同样具备足够的学术含量的。有了一个很好的开端，相信今后的第二届、第三届“印学峰会”，我们还能百尺竿头、更进一步。

图书在版编目 (C I P) 数据

“孤山证印”西泠印社国际印学峰会论文集 / 西
泠印社编. —杭州: 西泠印社出版社, 2005.10
ISBN 7-80517-998-0

I.孤... II.西... III.篆刻—中国—国际学术会议
—文集 IV.J292.4-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 116153 号

“孤山证印”西泠印社国际印学峰会论文集

责任编辑: 林鹏程

责任出版: 李 兵

装帧设计: 项瑞华

出版发行: 西泠印社出版社

地 址: 杭州解放路马坡巷 39 号 (邮编: 310009)

经 销: 全国新华书店

印 刷: 杭州余杭大华印刷厂

开 本: 787×1092 1/16

印 张: 32

印 数: 00 0001—1 500

版 次: 2005年10月第 1 版 第1次印刷

书 号: ISBN 7-80517-998-0/J·999

定 价: 60.00元

孤山证印——

西泠印社国际印学峰会·论文集 序

陈振濂

百年后的西泠印社，举办第一届“孤山证印——国际印学峰会”，短短时间里，收到来自全国及海外各方面学者的学术论文 30 余篇，尤其是年高德劭的刘江教授与梅舒适先生也拨冗赐文，许多在篆刻理论界研究学问多年的中坚学者也皆慷慨寄稿，使本次“印学峰会”在学术质量方面有了一个极可靠的“保障”。这证明，西泠印社作为“国际印学研究中心”，是拥有足够的凝聚力并同样具备足够的学术含量的。有了一个很好的开端，相信今后的第二届、第三届“印学峰会”，我们还能百尺竿头、更进一步。

从学术上说：西泠印社的“国际印学峰会”，应该是这个学术中心所组织的所有理论研讨活动中最高层次的活动。在最初策划这个活动时，我们曾经考虑过一个基本的宗旨，即是要提供一个公共的平台，要让顶级的专家能有一个最高规格的讲坛来发表学术见解；同时又要让许多中青年学者有一个严肃的、充满学术探讨氛围的交流平台来切磋观点了解动态。目下的“孤山证印”这一标题，是从有名的信息产业的“西湖论剑”高端讲坛的做法中获得启发而逐渐形成的。但我们在设置这个主标题时，还有不同于“西湖论剑”的更深层的考虑——论剑未必一定要在西湖，过去所谓的“华山论剑”、“天山论剑”之类的说法，即表明“西湖”是一个论剑的好去处但肯定不是惟一的去处。且说是“论剑”，其实是泛指；并不真落实到作为兵器的“剑”上。但“孤山证印”则不同。一则“孤山”是全世界公认的印学圣地。论印而在“孤山”，是惟一的选择而没有其他。二则论“印”是实指印章，并非如“论剑”是虚指，而真正是落实到“印”这个物质载体本身。至于其三，不曰“论”而曰“证”，表明我们的努力是非常学究式的，不是一般的泛化的行业（专业）普及宣传推广，而是重在做学问最重要的“证明”的过程。“孤山证印”的标题，一旦有了这样的诠释，是否会使它作为品牌的被认可、被承传，显得更自然也更有长久生命力呢？

至于要兼顾高层学者与中青年专家的研讨形式，在我们的构想中，“国际印学峰会”将分为两个板块：第一个板块是“峰会”，由在当今印学界学艺精湛的长老级专家来组成讲演团。第二个板块是“研讨会”，是由当代中青年学者中最具实力的专家们来唱主角。“峰会”的讲演重在向社会各界展示中国印学的永恒魅力与长老级专家的个人学术经历；而“研讨会”的切磋讨论重在研讨一些当前印学中的重大问题与规划印学研究的将来前景。两个板块均是“国际印学峰会”的有机组成部份，互为因果，相得益彰。

作为西泠印社国际艺术节的重要内容，如果说中国印、中国书法、中国画大展是其中艺术创作的一环；

那么“孤山证印——国际印学峰会”则是学术研究的一环。对我们这些印社中人而言,学术研究是立身之本,是不可须臾失之的“立”社之命脉。特别是在近期,由三大展的艺术创作的作品评选中,又延伸出一个专业测试与综合文化测试的新程序,还将之作为吸收新社员的重要依据,在去年2004年还只是新硎初试,只吸收一名考试入社的新社员;到今年则迅速扩大为吸收五名考试入社的新社员,种种有力的改革举措,都是旨在激发西泠印社这个“百年老店”的新活力。并且它的价值取向,是朝着重综合而不是求单一、重文化而不是惟技术,重整体素质而不是唯单项成绩的目标,坚持不懈地往前去,以这样的背景来看“孤山证印——国际印学峰会”,相信一定会生发出更丰富的理解;对它的必要性与紧迫性的认识,也一定会更见透彻。

厚厚的500多页的《孤山证印——西泠印社国际印学峰会论文集》,由于印社全体同仁特别是具体参与编辑工作的印学理论与社史研究室的同道们的辛勤努力,终于赶在峰会召开前顺利付梓并出版面世了。这样一项重大的工程,是在短短的两个月中全力以赴完成的。对照在策划初我曾经向他们提出的工作要求,一定要把这部“峰会”论文集,编成一部能代表这个时代,有相当的学术积累又有明显的创新点的、即使在若干年后还会有研究家们去反复查考反复翻检的、具有“当下的”文献价值的大书。为了这个目标,即使有长篇宏论多达4—5万言的论文,只要有真正的价值,其他会议或刊物限于篇幅无法用,但我们也照收不误。目前看来,无论是规模还是质量,都可以说是达到了预期的目的,第一部“峰会”的论文集,有500多页的规模,将100万言的论述,内容又广涉各个层面,撰写者又都是当代有代表性的老中青各个年龄层的专家学者,它所拥有的气质与胸襟,它所反映出的深邃与博大,的确应当有别于一般学术研究会的论文集。目前的规模与格局,符合“天下第一社”的应有气派,它与印社其他各方面工作的繁花似锦、卓有成效,是相配、相称的。

感谢各位学者能花时间、精力,撰写论文,来参与、支持这有史以来第一场印学峰会;感谢印社同道,能在如此短的时间里,编出这样有份量的论文集。西泠印社的工作,节奏越来越快、要求越来越高,作为浙江杭州地域文化中的一张金名片,作为印学界独一无二的领军力量,在今后,一定还会有更多更好的作为。在国泰民安、政通人和的大好形势下,对这个百年老字号的“天下第一社”,无论作怎样的期望与“苛求”,都是不为过的。

2005年9月14日于孤山四照阁

目 录

序	陈振濂
一、篆刻学学科研究	
印学与学科建设	刘 江(1)
关于篆刻艺术学科建设的若干问题	陈振濂(17)
关于篆刻学的思考	李刚田(34)
篆刻艺术之内容与形式	林乾良(58)
“篆刻文献学”构建初探	徐 清(65)
篆刻创作与批评二题	韩天衡(72)
制度、技术、观念	
——论印学的学术结构	张建军(76)
二、印学史研究	
“长郅君玺”金印考	王人聪(83)
古代的医官和医人	
——先秦医官医人玺印揭秘	徐 畅(85)
战国古陶文考	尾崎苍石(98)
秦私印综述	萧春源(103)

古印收藏概说 叶其峰(119)

寻找真实的宋元

——宋元篆刻家及其审美观的考察 孙向群(127)

台湾明郑时期、清朝时期文人用印初探 简英智(147)

乾隆帝与清宫玺印收藏 郭福祥(159)

论清代学者瞿中溶著《集古官印考证》的时代背景、学术渊源与意义

..... 孙 洵(166)

陈鸿寿:在仕途与艺术之间 孙慰祖(175)

圆朱文印及王福庵、陈巨来印风解析 冯宝麟(190)

中西印文化概论 林乾良(213)

古代印论中的四个专题 蔡显良(220)

近百年来印学研究之辩证发展 陈道义(227)

三、吴昌硕与赵之谦研究

吴昌硕作品展观和搜集的回顾 梅舒适 (邹涛 译)(233)

吴昌硕篆刻作品别探 黄华源(236)

赵之谦日本受容史综考 陈振濂(282)

赵之谦无年款篆刻作品年代考 邹 涛(313)

赵之谦篆刻艺术的技法研究 舒文扬(331)

赵之谦二题 唐吟方(371)

四、西泠印社社史研究

早期西泠印社选址对其发展的影响 胡志平(375)

从数峰阁说开去

——兼议西泠印社为何树旗孤山南麓 王佩智(380)

考槃在涧 硕人之宽

——西泠印社早期社员苏涧宽的书法篆刻艺术遗迹之探寻 张炜羽(387)

西泠印社的对外交流(1904—2003) 史长虹(395)

附 录

一、西泠印社早期日籍社员长尾雨山研究

长尾雨山先生和其交友 杉村邦彦(407)

在上海寻找长尾雨山先生的足迹 杉村邦彦(454)

二、浙派研究论辩

浙派研究中的几个问题

——《四凤派与西泠四家》十五年之答记 张郁明(462)

“四凤派开启浙派”驳论 方小壮(472)

此文为张郁明《浙派研究中的几个问题——〈四凤派与西泠四家〉十五年之答记》对象原文,为方便读者,特附于此。

三、近二十年西泠印社印学研究成果选

试论金石学与篆刻学的关系 朱关田(486)

九百年印谱史考略 韩天衡(488)

明清青花瓷器押印初探 黄 惇(496)

后记 (503)

印学与学科建设

刘 江

◎ 引 子

印章的使用,若从陶拍上刻画符号,再拍打印在陶器上而显现出来的符号印记开始,已是四千年以前的历史。后来随着工艺的进步,在陶拍上就显刻有文字雏形的符号或印记。青铜器诞生后,为了提高工效,翻铸青铜器的泥模上也由单个的纹饰逐渐演变成二方连续或四方连续的图形纹样。这种单个纹饰或文字符号,后来也是由青铜器制成的,其顶端有钮、有孔、可穿,以便于携带,这便是印章的初型。现在我们可以见其遗物的痕迹(疑安阳出土的三个铜样印章)。

周代文字已很成熟,铜制的文字印章普遍始用,有作为公共机构或私凭信,有作为烙印木材、烙马或日用生活陶器等上略具商标性质的标记。当时称为称(垺)印,个别称璽。

秦代、沿用周代印章作为凭信证物,名称略异,皇帝印称玺,其下官私印皆称印。汉代“玺”称扩大至诸侯王和王太后,其下官、民皆称印、印章、章、印信等。唐代武则天后,恶“玺”与“死”同音,改称“宝”。后中宗仍称“玺”,中、下及官与民间统称印。个别有称“朱记”、“记”的。宋、元至清,皇帝印沿其前制,“玺”、“宝”并用,中下级官府与民间仍称印。民国时,帝制改革,各级政府部门,上至总统、下至庶民所用印虽各有大小差异,统称为“印”。新中国建立后,各级政府与民间团体、商号、人民群众其用印章,皆多称作印。故历来研究这门学科的,一般均称“印章学”、“印章艺术”、“印章史”等等。

明代以降,文人参加治印行列日多,沿其周、秦以降之风,用印文字仍以篆书为主,由于文人们多善书画,以其书法用笔,一波三折之法参之入印,故刀法使其印风各显不同面目。加之有选用其他金、石铭文参入,流派纷呈。其篆书面目与过去有异,故后人对这种流派印称为“篆刻”、“篆刻艺术”、“篆刻学”、“篆刻史”等等名称。也有人将有史以来的印章艺术,统称为“篆刻学”的。也有人将春秋战国至唐宋时期这一阶段公私印称“印章”,元代以后至民国时期这一段的公私用印称作“篆刻”。因前一阶段是以实用为主的,故称“印章”,而后一阶段是以艺术追求为主的,故称“篆刻艺术”。

窃以为构建学科名,以“印学”或“印章学”为妥。

(一) 因为从历史上看,绝大多数朝代都有以“印”为主要称呼,有钅印、玺印、印章、印信、印、之印等。

(二) 周秦至唐宋时,印章虽以实用为主,有的时代印艺较平庸,但实用中也有不少钅、印具有较高的审美的艺术价值;而在明代以后以艺术为主的作品中,也有少数艺术价值不高或较拙劣的。这种划分有明确之优,但绝对分开,似觉欠妥。

(三) 在称“篆刻学”,以及历来印学著作中,仍以“印”字为主。其中分类,如官印中,仍以秦印、汉印、明印、清印;私印中仍以姓名印、多面印、肖形印、吉语印、收藏印、流派印等名目称之。

(四) “印学”的含意较广,“篆刻学”的涵盖面稍窄。“印学”,它包括印章学和篆刻学所应阐述的内容。而对印章中别具一格的如肖形印(图像印)、图案印、元押、隶书印、楷书印等,虽然时间较短、使用面较窄,但作印史上存在,也有一定特点与艺术价值,如弃而不录、不论,从整体来讲,这是缺乏历史观点的。

(五) 从发展的观点看,今后的印章艺术,可能仍篆刻为主,因它已具有悠久发展的历史,为广大人民群众所理解、热爱与使用,仍具有广阔的发展潜力。但对于历史中如图像印、装饰纹样的图案印、元押,以及隶、楷、行、草等书体的印章,也可以鼓励发展,有的也很有发展潜力,也许到不久将来,随着审美要求转变或多样化,这种艺术形式经过补益、改造,也许会成为人民中一部分人所喜爱,成为印章艺术中的几朵奇艳之花。有的也可成一独立学科。

中华民族是一个多民族的集体,在少数民族中他们也有具备印章性质的图饰、纹样或民族文字,如果与汉民族印章艺术交流与嫁接,也可能绽放出该民族或印章艺术中几枝不同凡响之花。随着地球村的繁荣与交流频繁,世界各国人民中也有不少热爱此道者,相互交流,取长补短,或嫁接出新枝,发新芽、结新果,印章艺术之花也将在世界各地灿烂开放,印学学科建设也将随之促进其早日发展与提高。

故拙论以“印学”之名称之。

一、印章的形成

(一) 玺印的产生与运用

印章艺术是我国已有四千年以上的悠久历史的传统文化,是中国特有的一种艺术门数,虽然经过历史长期传承,有不少波折、变化、发展,但至今仍保持其特有审美价值。

据史料记载,汉代《春秋远记》有:“黄帝时,黄龙负图,中有玺者,文曰:天王符玺。”这传说华夏民族早在四千多年前已使用印章钅盖龙图。《左传·襄公二十九年》记载有:“季武子取卣,使公冶问,玺书、追而与之。”这说明春秋晚期已使用印章封检文书,即以泥封应用之始。战国《周礼·掌节条》曰:“货贿用玺节。”这记载也反映了当时贸易时已使用印章作为持信和凭证。

在现在遗存的资料看,殷商前的日用陶器上的压印文字或方形、长方形等印章文字,都是当时制陶时陶拍拍打的留痕。如新中国成立之后五十年代期间,中央考古研究所用科学方法,在安阳殷墟发掘了一个商代印陶,置于白陶器盖内壁,虽因岁月流逝,仅残存三分之二,印陶字形似为“从”字,四周有边框,这是当时专制的“陶范”,按压于陶器内壁,而入窑烧成的。这种“陶范”,即是后来印章广泛使用的源头。这个印迹说明在三千二百多年前已有印章使用的历史了。传在民国时在安阳殷墟出土的三枚古铜印模(范母),它们类似商代铜器上图徽。这几枚印章(范母),可能当时不作印章功能使用,但作为按压印陶的“范”,脱离了翻铸铜器铭文中族徽的“范”体而被独立使用,作为制陶工人个人便利携带、专人使用的情况下,也具有作为个人凭证持信的作用。

至春秋战国时期,制铜工艺更趋精美,作为独立凭信工具的玺印,更为广泛使用,由官方持用的以表示官方的权力象征,曰官钅;由商家或个人持用的以表示个人凭信的曰私钅;也有作为个人把玩的“吉语玺”和“图像玺”相继出现;也有仍作日用器物的标记而钅印的“范”,如春秋时期用印按压泥丸的封检文书,战

国时用玺印冲压金板制作的印子钱楚币“陈爰”、“郢爰”。

殷商时这种“抑”压“范”的工具称“印”。自周开始，“抑”字被相近的音“市”字代替，其本义仍为“抑”、“按”。当时印质有金属的，故为“铤”；有陶质的，故从“土”为“圻”。也有简称作“市”（读音为玺）。

到了秦代统一全国，秦始皇制订皇帝印称“玺”称，其余官、私印均改称为“印”。

汉代“玺”称谓扩大为诸侯王和王太后的印。唐代武后恶“玺”音同“死”，命改玺称为“宝”。中宗即位复称玺。宋元至清，皇帝印沿其制，“玺”、“宝”并用。民间及中下级官厅多用“印”称。但各朝亦小有差别，唐宋出现有“朱记”，五代十国时称印为“记”。北宋有称“图书”，南宋出现有“合同”。明清时官印有称“关防”，明末有将印称为“符”、“契”、“信”等。

总之，印的称呼，殷商为“抑”（印），周为“铤”（圻），秦为“玺”、“印”，汉代演变作“印”、“印章”、“章”、“玺”。其名、义皆无大变易，字形则演化较多。其玺、印文字，多为篆书（细分周玺多为大篆，秦汉以后有小篆、摹印篆，间也有鸟虫书等）。唐宋以后官印多为九叠篆，亦有用楷书、隶书，宋元代有押书等。制作多为先作范，后翻铸；汉代有直接在印面刻凿的急就章。制印者多为翻铸的工匠，而官印各朝代御用有一定文字水平的专门篆印者，然后交给工匠翻铸。有时为了急需，亦有以熟练工匠临时以钢刀在青铜印坯上刻凿所急于颁发的将军印。其玺印多以实用为主。亦有少数玺印以赏玩为主的，如周、秦、汉印的吉语印、肖形印，东晋时始用的鉴藏印，唐太宗用“贞观”、玄宗用“开元”印钤于书画作品之上的书画印。丞相李秘以书斋名入印等，这些印章在当时虽为数不多，但开启了以赏玩审美为主的门径。

历代官私印中，虽以实用为主，但其中也有不少具有较高或很高审美价值的印章，如春秋战国时的官私玺印，汉代的官私铸印和一部分凿印都各有不同层次的审美价值。唐宋以后至民国的历朝官印，多以九叠文为之，则显得呆板、僵化，缺乏生气。而印章中有不少图像印似写实，实写意概括、简略、朴素、耐看，别开一路。有的则以文字参合图像的“四灵边”印，亦精妙可赞。其他有以楷书、隶书、押书成印者，有的虽艺术水平不高，但开新路，能为后来者有启迪之功。有的可能是众矢之的的糟粕，但深入发掘，也可能有点滴再生之机。

（二）篆刻艺术的兴起

印章传至宋元时期，由于一些文人业余嗜好于此，有的书画家将印章应用于书画作品上；有的亲自篆印、他人代镌，加之当时石材印章广泛为人所用，捉刀入石，亲手镌刻而成，遂开风气。先驱者有北宋米芾，元代赵孟頫、吾丘衍、王冕，明代文徵明、唐寅、周应愿诸家。其中重有小篆入印者如：

米芾（1051—1107），字元章，襄阳漫士。为宋代诗、书、画大家。由于广通博览，书画成就突出。相传他自用印多为亲镌。同时他对篆刻理论，亦有述及。他的《书史》、《画史》中有印论：“印文须细，圈细于文等。近三馆秘阁之印，文虽细，圈乃粗如半指，亦印损书画也。”“王诜见余印记，与唐印相似，始尽换了作细圈，乃皆求余作篆。”

赵孟頫（1254—1322），初名孟俯，字子昂，号松雪、水晶宫道人，湖州人，善诗文，谙音乐，精书画，篆法宗秦篆。尤喜治印与研究，将古印进行谱录编为《印史》一书。他作印多以小篆入印成细线圆朱文，秀逸疏朗、宛转中带朴拙俊拔之气，一洗唐宋以来印文拙劣、矫揉造作之习气。

有以印论见长者如：

吾丘衍（1272—1311），字子行，号贞白居士。元初衢州人，侨寓杭州，以教书为业。他嗜印。对印有著述，其《学古编》第一部分《三十五举》是印史上最早较有系统著作。简述篆书书体的演变，介绍了部分篆刻技法及部分印章的形式。对作印习篆有精到论述：“凡习篆，《说文》为根本。能通《说文》，则写不差”，“汉篆多变古法，许慎作《说文》，所以救其失也。”此《三十五举》，对篆刻艺术的复兴起了一定的作用。后来明清的篆刻家桂馥、姚晏、吴咨、黄子高等都效此篇，撰写了《续三十五举》、《再续三十五举》等印论。他篆印

文字以《说文》为正宗,其印以秦汉印作审评准绳。

周应愿(生卒年不详),字公谨,江苏吴江人。约为明朝文、何同时代人。他著的《印说》,总结了篆刻艺术的学习与创作规律,文中提出“篆之三害”、“刀之六害”,指出只有“除此九害,然后可通于印”。“篆之三害:闻见不博,学无渊源,一害也。偏旁点画,凑合成字,二害也。经营位置,疏密不匀,三害也。”“刀之害六:心手相乖,有形无意,一害也。运转紧苦,天趣不流,二害也。因便就简、颠倒苟完,三害也。锋力全无、专求工致,四害也。意骨虽具、终未脱俗,五害也。或作或辍、成自两截,六害也。”这九害内容,指出篆刻作为一门艺术,需具有高度的学养和审美格调;精简地阐述了篆刻艺术中之篆法、章法、刀法之妙谛。并将文人书画的美学观引入印论,对提升篆刻艺术之审美条件作了有益的尝试。尤其是他对刀法的论述,是过去没人专门论述过。他提出的“以笔喻刀”说:“作书执如印印泥,如锥画沙,如屋漏痕,如折钗股,虽论真体,实通篆法,惟运刀亦然。而印印泥,语于篆,更亲切。”“锥画沙,与刀画石,其法一耳”,“玉人不识篆,往往不得笔意,古法顿亡,所以反不如石,刀易入,展舒随我。”他还首开提出“印品”,将书画品评的“神、妙、能、逸”四等次标准运用于评印。尤其是逸品中提出以个性为主的“法由我出”说,并以此作为篆刻艺术的最高标准。以及初品的“体备诸法,错综变化”,“去短集长”,“力追古法、自足专家”(能品),这些都反映了他追求创新的思想、以人为本的思想。他以对立统一的美学观,创著《印说》,为明清篆刻流派的崛起,奠定了明确的理论基础,并为后来的印论与创新起到了重要的作用。

取法汉印一路为主者:

在米芾、赵孟頫、吾丘衍等人,他们都曾亲手撰写印稿,赵、吾等人也提倡宗法汉印,但他们均未见落实行动,而在他们以后的。

王冕(1271—1359),字元章,号煮石山农、会稽外史。浙江诸暨人。曾事耕作,后隐居家乡九里山,以卖画度日。他多以石质印材作印,有“会稽佳山水”、“王元章氏”、“方外司马”等,取法汉印,略出新意。开文人奏刀之先河。

文徵明(1470—1559),长洲人(今苏州市东部)。他十次乡试均未中,后经人推荐,做了翰林院侍诏。三年后,对朝廷不满,辞职回家,洁身自爱。诗书画均见长,相传他自用印为自镌,如“文徵明印”,具汉印风貌。

其他如钱选、吴骞、褚奂等印风近汉唐印风。如唐寅,亦诗书画印皆擅,其印如“唐居士”、“南京解元”等,有汉人写小篆之风。以上诸家,皆以文人出身,诗书画皆多精擅,皆多以书画品评理论移入印界,有启导之功。由于他们的创造性,以刀制石,开创后来篆刻流派的产生,促进篆刻艺术的推陈出新。

(三) 明代篆刻流派的形成

明代中后期,出现文彭、何震、苏宣等人,风格各异。

文彭(1498—1573),字寿臣,号三桥。苏州人。他是文徵明之子,从小受其影响,录家学,工诗文,善书法,尤精篆刻。主张治印以六书为准则。早期印作,由他篆写牙章,李文甫代刻。后发现青田灯光冻石,遂自镌刻,并广为宣传,加之他担任两京国子监博士的声望,追之者众。他篆刻艺术观,主张崇秦汉传统,朱文参入宋元之意,能初成已貌。白文印如“江风山月”、“我师造物”等流丽浑厚。另有较平实苍猛的如“画隐”、“三桥居士”等印。朱文如“七十二峰深处”、“琴罢倚松玩鹤”等可见。周应愿评他:“刻朱文须流利,令如春花舞雪;刻白文须沉凝,令如寒山积雪。落手处须大胆,令如壮士舞剑。收拾处须小心,令如美女拈针”。能点其扼要。他的行为,拯救过去印章杂芜局面,后人称他为振兴明清篆刻流派的先锋,誉之为吴门派。与三桥风貌相近的印家有归昌世、李流芳、陈万言、顾苓、顾听、璩之璞等。

何震(约1530—1605),字主臣,号雪渔山人,江西婺源人。早年师从文彭,尔后两人师友间交情密切,均主张篆刻应重书法,以六书为准则。何曾言:“六书不精邃入神,而能驱刀如笔,吾不信也。”强调应有篆

书的准确性和篆书的笔意,才能提高篆刻的艺术性。他主张广游博交,“学篆须博古,鼎彝珣戈带钩权律,其款中神气敦朴,可想六书未变笔,知此作篆,始有趣。”他广取“各体无所不备,而各有所本,复能标韵于刀笔之处,称卓然矣”(李流芳评说)。他并强调用刀说:“临刻如临阵,以意为将,以手指为卒。”“以风骨为坚守,以锋芒为攻伐。”他这种锋芒锐利、骨气洞达的美学观,使他篆刻自成猛利一派。他的单刀行楷边款,险劲沉着,亦成风格,为后人所取法。他印论,敢于批评,纠正前人谬误之说,如纠吾丘衍“钟鼎款识字,不可入印”为“鼎文不入印之说,不必泥”。他力矫元人习气同时,使印艺向大方方正,自然得趣方面发展,为篆刻艺术发展作出了贡献。后人学他者不少,有梁裘、程原、程朴、胡正言、吴迥、赵宦光等人,形成流派,称之为何震派。

苏宣(1553—1627),字尔宣、嘯民,号泗水,安徽歙县人。幼承庭训,喜读书,生性豪爽。在苏州设馆时,得文彭指导,后纵览秦汉玺印,其印风承秦汉,浑穆朴拙,雄秀圆和,如“苏宣之印”、“书谣”等印。他单刀冲刻行草边款,有豪放流畅之美。与他风格相似的印人有程远、何通、丁元公、姚淑仪等,都称之为泗水派。

后人评称是明中“鼎足而三”的篆刻家,另称能继之者有汪关、朱简等。

汪关,安徽歙县人。篆刻取法汉满白文与玉印一路,多以汉篆参以秦篆入印,章法严谨,光洁圆浑,时以破并之笔,以增印面虚实之美。

朱简,安徽休宁人。篆法广取周秦两汉之篆体,刀法则与文、何等冲刀法迥异,创以切刀法入石,能表现用笔的笔意,又有刻石的石味。一笔由数切刀衔接而成,有笔意,又有刀味。这种切刀法为后来丁敬碎切刀开了先词。他对印论中亦多自创之说。

明代印论的进步

印论是印章艺术发展中一个阶段时期的总结,同时也是指导实践的前导。明代印论较之元代有较大的发展,主要倡导者:

甘旸(生卒未详),字旭甫,号寅东,南京人。当时流行的古印木刻本《印薮》失真,他便以铜、玉摹刻成《集古印谱》五卷发行。他白文印圆浑酣畅,朱文印清雅圆劲。其印论《印章集说》,集前人印说,进行归纳、分类,其中独到之见是重神的审美观,曰:“轻重有法中之法,屈伸及神外之神,笔未到而意到,形未存而神存,印之神品也。”在创作方法上,重视笔法的意趣在印中的表达,为此他提出篆法、笔法、章法、刀法。也有纠补前人之失,他指出“或谓三代无印,非也”,破除吾丘衍“三代无印”之错说。

杨士修(生卒年不详),字长倩,号无寄生,云间人(今松江)。他在所著《印母》中,提出“印风即人”说,并深入论述了印章艺术的多种风格与优劣得失。如他说“雄”:“具坚之体,其势为雄。如持刀入阵,万夫披靡,真所谓一笔千钧者也。”曰“清”:“雄近手粗,粗则乱而不清。须似走马放雕,势极勇猛,而其间自有矩矱,有纪律,井然可循,划然爽目也。”此将“雄”与“清”作了对比联系辩证地阐述。另如将风格特征在阴柔与阳刚的对立,在形态及成因,用刀等,加以剖析。其他如变革创新思想的印风即人说的风格论,是对当时复古主义思潮的批判,为指导篆刻艺术健康发展开辟了新路子。

徐上达(生卒年未详),他在万历年间所著《印法参同》,以对立统一的美学观,将篆刻技法进一步理论化,对章法、字法、刀法都有深化的论述,且都重视与人、情有关,如章法论有“情意”、“势态”、“妆点”等;对笔法强调了“传神”、“写意”等;对“刀法有三:最上,神游之庭;次之,借形传神;最下,徒象其形而已。”对边栏分界论述有“不分之分”说,对分朱布白有:“布置无定法,而要有定法”等等,是他以对立统一规律揭示印章艺术形式美的印论原理。

沈野(生卒年未详),字从先,吴郡人。著有《印读》,提倡篆刻艺术应追求自然天趣的美学观。他举例说:“文国博刻印章,完必置之棧中,令童子尽日摇之;陈太学以石章掷地数次,待其剥落有古色,然后已。”这种方法至残不一定好,但求其自然天成的残缺美,有古色古趣这种审美观,却增加篆刻艺术的范围与新

视角。他强调学古,不应拘泥外表,而应领会其精神,“盖效古章,必在骊黄牝牡之外”。强调篆刻应得“味外之味”,“尝之无味,至味出焉”。

朱简(生卒年不详),字修能,号畸臣,明末印人。他在所著《印经》中提出“刀意如笔意”,说是有重要意义的“刀法也者,所以传笔法也”。这将过去只重刀法的变化,而失去表现的优劣标准,他提出,书法和笔法与印章镌刻的刀法相结合,为以后印章中重笔意一路启开门径,促使后来刀中见笔、笔中见刀的审美标准的确立。

(四) 清代以后篆刻艺术的大发展

自明末至清代初期,秦汉印与古器铭文不断发现,印谱传播增多。清代中期,印人们避免前人只见木板仿汉印谱而未见真谱,故难得汉印精神。尔后,古印、古文字见多识广,名家辈出,以丁敬为首的浙派、以邓石如为首的皖派,他们矫正了当时印坛上恋古守旧、竞巧斗妍的习气,开创了崭新的面貌。

丁敬(1695—1765),字敬身,号砚林等,杭州人。精诗文、书法,善画梅。篆刻取法汉印及何震、苏宣、平方刚一路,旁及六朝唐宋等印章妙谛,而出新意。章法大方工稳,刀法受苏宣等碎刀的启示,加以发展,形成自己苍劲钝拙,沉稳生涩,刀棱俱见,古拗峭折的个人风格。他有创新,是他不保守过去的治印束缚规矩。曾诗:“说文篆刻自分驰,崑琐纷纷炫所知。解得汉人成印处,当知吾语了无私。古人篆刻思离群,舒卷浑同岭上云。看到六朝唐宋妙,何曾墨守汉家文。”指出篆刻应不受《说文》的限制,不要“墨守汉家文”,而是要广采博取“六朝唐宋”等印章妙处,融铸自貌,以“离”明人俗易之“群”,走自己青刚朴茂之路,因而开创了“浙派”。后人评论丁敬作品是“有个性的汉印”。其边款,用“倒丁”行书边款,意态跌宕,藏奇险于统一之中,独具一格。

丁敬印风为蒋仁、黄易、奚冈所继承并发展,各具特点,蒋仁得醇朴,黄易得秀劲,奚冈得隽逸。后来的陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛也继承了上述三种风格,并加以强调,豫钟得工雅,鸿寿得雄放,之琛得精致。钱松亦初受丁氏影响,并广取他家亦自成面目,亦杭州人,故有称浙派八家。

邓石如(1743—1805),初名琰,字石如,后改字顽伯,又号完白山人,安徽怀宁人。擅四体书,印初师梁千秋,后博览历朝金石拓本,临摹数百本。篆面以圆劲胜,有自己面目。主张“以书入印”,“书从印出”,并广采博取秦汉金石文字之神,熔汇一炉,以刀代笔,形成在自己篆体上的刚健婀娜有个性的印风。如“江流有声断岸千尺”一印,章法疏密有致,刀法以冲刀为主,纯熟圆劲,有个人独特风貌。正如他自言“疏处可以走马,密处不使通风,计白当黑,奇趣乃出”,可印证他之印作。继承邓派印风的,有吴让之、赵之谦、胡澍等人,世称之为邓派,亦有称皖派的。

吴让之(1799—1870),原名廷飏,字攘之,江苏仪征人(今扬州),为晚清著名书画篆刻家。擅长四体书,写意花卉,用笔俊秀潇洒。篆玺篆刻法邓石如,进而广取博收周秦汉魏等吉金文字,形成个人篆书新貌,以之入印、稳中求奇。朱文印巧拙灵动,而又质朴自如。白文印用刀轻浅取势,一任自然,能展现出刀石趣味。他取法汉满白文亦具强烈个性,用字形方转圆,起笔重粗,收笔轻细。沉稳醇厚,凝炼流动。然亦嫌秀媚有余,峻拔不足。他的落款不论篆隶行草,落刀随意,生动舒畅,发展了邓派,自成面目。

钱松(1818—1860),字叔盖,号耐清,杭州人。善山水花卉,尤精行、隶书。篆刻先法浙派,兼及吴让之法,后精心摹刻汉印二千余方,融会贯通,自出新意,渐摆脱浙派面目,自成一家。他治印方中寓圆,用刀冲切结合,苍莽古拙。赵之谦评他“此丁、黄后一人,前文、何诸家不及也”。

徐三庚(1826—1890),字辛谷,号井壘、号金壘道士等,浙江上虞人。篆书得力秦篆,天发神谶碑,金冬心侧笔书,以及秦汉金石文字,参以己意,形成“吴带当风”珊珊尽致的风貌,即紧其密,宽其疏,增其屈,是将篆书妩媚一路入印,增美是其长,过之则成短。其白文拟汉之作,雄深朴茂,一洗铅华积习,有别前贤,“不失一家模范”。

赵之谦(1829—1884),字撝叔,号悲盦、无闷等,浙江绍兴人,为晚清著名书画篆刻家。精于碑刻考证。篆刻初学浙派,继学邓派,并取法秦汉印,后广取秦汉泉量砖瓦、封泥、诏版钉鉴,以及天发神讖碑、祀三公山碑、禅国山碑等金石文字,融会贯通入于印中。其白文印,静穆稳健,大气磅礴,自成家数,如“二金蝶堂”、“血性男子”等印,运笔见刀,能体现出篆刻艺术的笔情、刀趣、墨趣、石味。朱文印取法秦篆,旁及邓石如、吴让之、徐三庚篆体,形成绰约多姿,如“赵之谦印”、“二金蝶堂双钩两汉刻石之记”,稍现已貌而个性不强。而他取法碑字的“丁文尉”白文印,不泥于碑字而自成新路,以诏版镜文入印的“灵寿花馆”,直斜随意,错落交叉,用刀豪爽,一气呵成。开印界先河,他学邓不为邓拘,法古而不为古樊,故能破古立新,启迪后人。他边款,以北魏书入款,朱文刻款,以汉石阙画像入款,又为印界开一新道。加之他把边款熔入诗书画,又为边款展现出一片广阔天地。他的印作虽少,但开拓性大,为印学界树立了一个好榜样。

胡镛(1840—1910),字菊邻,号老鞠等,浙江崇德(今桐乡)人,工诗擅书,善画、刻竹、篆刻得力汉玉印,凿印兼取诏版文字。作品、刀法稳健挺秀,质朴中有拙趣,如“海外归鸿”等印,双刀细凿,能得自然之致。为晚清重要篆刻家之一,然作品中苍浑无趣不足,在开风立派上稍逊于同代大家。

吴昌硕(1844—1927),初名俊,又名俊卿,字昌硕、仓石等,号缶庐、苦铁等,浙江安吉人。晚清杰出的诗书画印大家。篆刻初学浙派、邓石如、吴让之,后广采博取古玺、汉印、石鼓、封泥、砖瓦、碑碣等文字,熔铸一变,并将他深厚的诗文、书法与绘画等技法与画理通贯之。曾言:“诗文书画有真意,贵能深造求其通。”在篆刻中,均可见他四者“通”贯之趣、情、意。他篆刻方圆并济,虚实相生,刚柔成趣,雄秀并存。如“园丁生于梅洞长于竹洞”、“甲申十月园丁再生”等,其篆书融厚重与飘逸为一体,朴厚中见流畅,苍劲中寓秀雅,淳拙中含灵动,自树一帜。结字方正一路,将自己篆法融入汉印模式中,沉厚雄朴,有鲜明的个性,如“石潜大利”、“吴俊卿印”、“山阴吴氏竹松堂审定金石文字”等,圆浑中含蕴劲,气势磅礴,有一股涌溢向外的张力,耐人寻味不尽。尤其细寻每印章法、字法、刀法,在气势中各有变化,巧拙相生,宾主有序,变化无穷,造成印面各有秩序相生的韵律,令人目不暇接。他边款格式、书体、图像,变化多样,丰富多彩。总之他是晚清集大成的一代宗师。其印艺对后人及国内外影响深远,中外门人,私淑者亦多。

黄士陵(1849—1908),字牧甫,号倦叟,晚年署黟山人等,安徽黟县人。他是晚清独树一帜的画篆刻家。篆刻早年师承吴让之,兼及浙派与赵之谦,中期广取周秦铜器铭文、秦汉印,特重权量诏版泉币文字,多方探索,四十以后终成自己面目。章法上印文线条光洁挺劲,有疏密长短粗细,参差错落,或平斜交叉,甚得平而不平,乱而不乱。用刀多用冲刀,轻行取势,猛利痛快,挺劲酣畅。能扬汉玉印与镜币金文光洁挺秀而出新意。如“有嘉树轩”、“外人那得知”、白文“黄遵宪印”、“国钧长寿”等,均能体现他之风格。其边款亦别具一格,用刀正入,奔放自如,略带斜势,凌厉中存沉厚,沉雄中见秀丽。总之,他的印风在方正光洁中能正中取斜,平中寓奇,刀法猛利自然,变化丰富多彩,故显及大气、秀雅。在当时浙皖两派之外独开黟山派,对篆刻艺术的丰富和视野的扩展,作出了贡献。

以上六家,有称为晚清六家。虽取法相似,但各人秉负不一,各有创造,形成各自个性作品,在技法与印论方面亦各有所叙,对推动印学的发展,形成印学史上第二个全盛高峰期。

齐白石(1863—1957),名璜,字白石,号濒生、阿芝、白石山人等,湖南湘潭人。为近代著名诗、书、画、印大家。能脱尽前人窠臼,自辟蹊径。他的行楷书、篆书得力于鬻龙颜、三公山、天发神讖碑的苍劲豪迈书风。画受青藤、八大、缶翁等人影响,成雄肆淋漓、朴野清新画风。其篆刻初习丁、黄印谱及丁敬清刚朴茂、黄易醇厚渊雅,后习攻赵之谦,体会到章法应扩疏紧密之窍,受赵“丁文尉”印与天发神讖碑与诏版、权量急就章等之启发,刀法为之一变,形成自己特殊面貌。他治印篆法,多以简笔出之,适当参以隶法,行笔尚方。其章法紧凑而又疏展,斜直错落有致,气势纵横。注意空白处的错落呼应和笔画的粗细、直斜变化。他用刀喜以单刀侧笔冲刻,“大胆纵横,放胆行去”,以意为主,不受墨稿所拘,故刀痕爆破壮观,一边齐一边成不等齿痕,有时为章法紧凑,多以并笔并边或挤破边框等法。这是由于他面壁十年衰年变法,致使他篆法、章

法、刀法都有自己创造,从而形成他刚毅朴野、雄强痛快的个性风格美,创主新的流派,影响深远。边款亦强悍凌厉,古拙紧结。但大量作品中,有不少粗率应酬之作,失之蕴藉,难耐久观。

新中国建立后,尤其是八十年代以后,篆刻艺术得到了广泛的普及和运用,成为广大人民群众喜闻乐见的艺术形式。各地有专业性印社的组织,开展经常性活动,中小学校设有此课程,不少大学有些专业,青少年宫、工人文化宫有此特色班,国家、省市有不定期的专业展览,这使得过去较为少数人雅玩的成为今天文化建设中的一项具体内容,呈现出一派朝气蓬勃的气象,成为社会主义承传优秀传统文化和创建精神文明活动中提高人民群众审美素质的很好一种工具、一种优美的精神食粮,祖国文艺大花园中一朵鲜艳的红花。与此同时,不少印人一面向传统学习,广收博采,一面努力探索创新之路。但是与整个时代形势发展的需要来看,与其他文艺门类发展比较,印学领域还是较为落后的,有些学科建设还处于空白之中,或成果甚少,或水平较低,这就不得不引起印学界同仁们或热切关怀的圈外人士的关注,殷切盼望能早日摆脱滞后状态,发展得更快更好。

二、印学学科构建是时代发展的要求

从以上印章艺术发生与发展的历史来考察,可以得出以下看法。

(一) 有成绩有影响,也存在不足

印章艺术在过去近四千年发展的历史看,形成中国特有的民族文化,保存了优秀文化的传统精神,丰富了各时期人民文化生活。有的甚至是与人们生活紧密相联系。如历朝各级政权的官印、民间往来以示诚信的私印,以及由此而衍生出的字号印、地名、斋馆、书简、鉴藏、吉语、诗词句与闲文俚句、连珠、花押等,以赏玩或表意表情各种内容印章,以及铸制镌刻的各质印材,铜、银、金、石、骨、玉、陶、瓷或与相关的制钮和纹饰薄意等刻制工艺。而更主要的是印章文字内容的书体与丰富多样刻镌技法与艺术的表现作品。与此相关的刻款拓印、成谱或展览等一系列交流形式手段,以及印章艺术与其他艺术嫁接或引用,如与诗、书、画、印等的交融,以及在美学理论上相互渗透交流,促进其他姐妹艺术的发展等等。

但不足处,是对这学科的总结与提高还不够,虽然过去历朝都有一些印人写过或多或少的文章或书册,记录、整理个人或同时代的经验教训,但都难与优秀的作品相提并论。更多的是抄袭前人成说的多,个人独到见解较少。在印人中,大多数人都都不重视,甚至鄙视从事理论的工作或写论印文章的行为。

从今天的立场看,时代在发展,各种文化艺术门类都在突飞猛进,他们都各有自己艺术学科的总结与学科发展的构建。相对而言,印学这一学科则较为滞后。

过去印坛也出版过不少关于印章、篆刻技法方面介绍的文章与小册子,但多是就事论事,多限于技法层面的方法阐述。也有少数提升到理论高度来论说的,但受时代发展的局限,也尚不够学术的高度深度。也有过篆刻史或印章历史的回顾,但也多限于篆刻家介绍的罗列印作品的浅析,而缺少从历史的特点与文化背景相联系来总结。也有《篆刻学》的名称出版的专著,比过去有进步,但也仅以印学简史与技法分类的简编,尚缺乏严密的构建与学术上阐述,内容也不全面系统。总之,个人觉得尚缺少理性的思考,缺少对历史的反思、对传统进行历史的总结;缺乏从今天对民族文化,对艺术发展前景的高度来俯视。面对今天社会发展一日千里的形势,与地球村内多国艺术交流进行比较,现在要认真归纳总结过去的成果与优点长处,并以现代意识提出学科的构架,从宏观的学科立场,尽量从文化的角度去审视每一个印学现象与历史的含义,并视现代的人力和条件组织实施,进一步提高印人们的全面认识与修养。

建国后,我国已经有了高等院校中开设书法教育与印章或刻印或篆刻教学,但规模有限,教学的内容与基础也各不一样,理论基础也较为薄弱,也值得进一步认真总结,或有组织地交流,加以提高。虽然作者

二十年前也出版过《篆刻美学》，但现在审视，也还有不少内容应加以补充修正提高。至于篆刻印章艺术创作，近二十年来也蓬勃发展，思想活跃，成绩斐然，但仍感有些缺陷与不足，摆脱不了盲目的痕迹。即使每个印人都常碰见的技法问题，世面上也少见有较系统有深入从文化角度来审视的技法理论书出版。

（二）要找出前进发展的方向与途径

总结过去，不仅是为了肯定成绩，找出缺点或不足，进一步理性地从当前形势发展的高度来检查其原因，哪些是客观的因素及主要地应从主观来寻找，然后制订今后努力改正之办法或发展前进的方向或路途。在总结时，应从零碎的提到整体的高度来认识，从现象到本质，从个别到一般，从经验教训中理出有前瞻性、指导性的意见，使今后前进，由被动变主动，由盲目到科学，由“看别人”、“赶潮流”、“追名家”到由自身、本地、具体环境、水平出发，到有目标、有原则、有方法、有步骤一步步向前进。

虽然我国印学艺术的发展，近几十年来有了很大的普及，研究印学的印社由几个发展到全国各地有三百个左右，各地各印社乃至全国性、省市型的印展、篆刻展与活动也不断地举行，各种个人的印谱、印章作品集也不断面世，印人的面貌与印风也呈现出“百花齐放”的“争奇斗艳”的场面。但若冷静的观察与思考，则可见有些花朵有先天不足的毛病，或后天营养不良的现象，或者是盲目进食，而未对症下药，其原因是作者看不到或看不准自己所缺失的地方，是自己识别能力有限，甚至是错误的理解。有不少印社活动只注意表面的集会，或一般性讨论，而未抓住印学发展的脉络，针对性的解剖病例而达到治病救人。有的印社仅挂其名，而未开展活动。有的则是为了沽名钓誉，仅有其名、自封社长、招摇撞骗。总之，是对印学的学习、了解与研究缺乏理性的认识。对刻印艺术缺乏理性的认识，即对印学的基本知识尚不够充分了解与掌握。

以印艺创作而言。现有的展览会上，作品良莠参差，有不少报刊上发表的印作基本功尚不具备，有错字或字法不统一，刀法稚嫩，毫无生气。有的只求工整精细，认为好就是技巧的工致。有的则全是移他人之作，或袭白石山翁之貌。有的巧言创新，任意挪移偏旁结体或施刀草率，毫不顾及笔法与刀法谐调等现象。有的不注意内容的选择、与内容与形式的有机结合、或印章的侧款内容与形式与整个印面的水乳相熔，成为一件完整而又丰富可思可赏的艺术作品，而是有些格格不入，甚至有的相互矛盾或对立。究其原因则是缺乏正确的理论指导。这种现象的长期存在，也说明艺术的批评、标准未能很好展开、确立，只是就事论事、低层次的技术的褒贬，未能涉及根本。批评的标准未能明确确立，也说明审美标准的含糊不清，或是泛泛地蜻蜓点水。作为一个印学团体（印社或协会等）没有明确的宗旨、原则，也没有一定制度、方法的保证，没有高标准的目标，行动则难免出现游移不定的盲目性。这也说明我们印学理论的落后，分不清印章艺术创作与一般习作的界限，不明确创作中创新的准则，认为只要作品奇、怪、丑，不合常规就是新；认为无须具备有一定书法、文字学、章法、刀法的基础知识与基本功就可以一挥而就成为可参展的作品，成为印人或篆刻家了。这说明没有专家学者撰写这方面的理论著作以指导。这些事实的客观存在，不正是说明要迅速地有力地组织构建印学学科建设的重要性、必要性和紧迫性。

以上这些问题，总其根是缺乏印学理论方面建设，是缺乏理论指导的结果。

（三）印学学科构建的意义

为了较快、较好、较全面地发展印学，其学科建设是目前极为重要的任务。其意义重大，主要抓住：

■ 印学理论建设要有前瞻性。

过去印学的发展多是“顺其自然”的被动性或多少有点盲目性，缺少理性的思考与主体作用。以创作而言，认为将一词句或诗句用不同篆体刻出来就是创作成品，未曾深入去理解印文的含义与印章表现形式是否谐调一致。有刻毛泽东诗词组印，一句一方都是极为规整圆朱文，或汉玉印一路，从作者个性或所掌握的艺术技巧而言，也算是努力了，但若从诗词句内涵意境而言，似缺少那种豪迈的气势与雄秀壮美的境界。有的词句并没有那种明显的境界指向，那也可能让作者去发挥自己的个性、感情，注入作品以生命，也

可呈现出作家特色的风貌,但作者风貌也往往也是一种束缚。一种固定的模式往往成为千印一面的单调枯燥的复制品。这种不跟形势的发展,只满足于既有形式技巧的表现与展示,是思想认识上的惰性的表现。惰性带来沉滞,带来盲从,带来不思进取。要改变这种状态。印人们、篆刻家们,以及一切爱好此道的专家或初学者,应从印学史与今天发展的形势来深入思考,应当学会用历史发展的观点,对印学未来发展意识,作理性的思考。通过有前瞻性理论的学习,来指导印学发展的行动。

印学理论是印学创作与活动的总结、概括与提高。其主要任务是对新的印学活动的指导。印学活动的范畴,它包括创作、批评、史学、美学等实践与研究。大到整个印学的观念,小到某一个具体的批评或欣赏的应用过程。因此这个理论必须具有前瞻性。

■ 印学学科构建要有系统性。

印学学科的构建,首先必然是用理论的思维、研究的方法来进行理论的构筑。所谓系统化,并不仅指某一学科中的自身完备,系统化,有条不紊,而是指整个印学学科的理论研究的系统化、立体化、层次化。譬如,篆刻家对他的创作有出类拔萃的高水平,他必须了解篆刻创作的风格史、篆刻的批评史、篆刻美学与篆刻赏评,以及篆刻技法理论与创作实践等全面的知识修养与技巧,否则就只能是无米之炊。印学学科的系统化建设也情同此理。因为创作是一门学科,但它的成功则是建立在这些基础学科基础上的塔尖。这项基础学科认识研究愈深入,成果才可能愈大,这个立体化方显得丰厚坚实。同样,一个研究篆刻风格史者,那其他学科也是此学科的基础,当然还有其他史学方面知识的支撑。如美术思潮史、美学史、中国文化史、中国绘画史、中国画像石史略等。但假若他一点粗略的篆刻创作也不懂,技巧也陌生,则难成有价值之作。这种系统性的构建,正如一个人身体的构成,有生理的骨骼构成系统,以及肌肉、血脉、神经等系统;也有深层的心理、知识、语言等系统;若为维持其生命的活力,则根据需要还有营养补给系统等等。这才能成为一个生气蓬勃、有思想、有感情、有健康、事业上有建树的一个完美的人。

■ 印学学科建构要有科学性。

因为印学所包含的各种构成内容是一个有系统性的结构,要认识它们的各自独立性,同时又必然有着彼此的关联。这种内部的相互支撑与区分,必然具有其组织结构的科学性。

我们若将印学研究一下,有二个大系统。一是创作,它是艺术的实践,是有感触、有创作的冲动、灵感、激情,然后实践的整体构思,逐步到技巧的落实而成作品;另一个是艺术理论的研究,则是以理性为主的,有严密的逻辑构架、深入的思考。收集资料、分析、归纳、整理,是学科结构的程序,这是一个论证的过程。其目的都是指向艺术。前者是具备的感受为主,而后者则是抽象的阐明。

对于创作完成是依赖多种技巧来完成的,但技巧的熟练并不是绝对能保证成功。技巧必须有思想的启动,思想(包括历史观与审美的)对技巧的选择、取舍来驾驭技巧实现的。如篆刻中的字法、章法、刀法、款法诸技巧中,从表面看是有纯形式纯技巧的成份,他可以多次重复,成为千字一面的刻字匠;但若要构成艺术,成为艺术作品完成中一个手段,那必然受到作者思想认识的支配、调遣使用,方能成为一种表情达意的有审美效果的技巧组合。如果更有一个学科的理性的知识支撑,那他对技巧则会有更强烈的个性的审美的表现。如明清以来,那几个开宗立派的篆刻家,他们的成功就具备了这样的因素。其理性的思考与修养更多一些的,其作品风格强烈且更显成熟一些。

科学的态度是高屋建瓴与实事求是相结合的。理性的高视点如果不与具体事物相联系,则难免出现空泛或机械的教条式的结论。具体的如印章艺术的特点、篆刻史的各形态、印人批评与欣赏等。例如研究某一流派的形成,必然与社会、历史、文化背景息息相关,同时更要注意印人主体世界。而研究印人还会牵涉到主观思想形成与艺术心理学,与民族意识、传统观念、文化心态与艺术认识等综合课题。

只有对印学这一学科有关的基本内容与相关的课题作了科学性的分析与综合,才能构建一个完整的学科。整个学科的构建,这就是印学发展的一个里程碑,一座灯塔。它既科学地总结了过去,也具体地展