

韓天衡 孫慰祖 編著

古玉印集存



上海書店出版社

P
韓天衡 孫慰祖 編

古玉印集存



上海書店出版社

圖書在版編目 (CIP) 數據

古玉印集存／韓天衛，孫慰祖編著．—上海：上海書店出版社，2002.10

ISBN 7-80622-950-7

I．古… II ①韓…②孫… III．漢字—印譜—中國—古代 IV．J292.42

中國版本圖書館 CIP 數據核字(2002)第 053187 號

古玉印集存

編者／韓天衛 孫慰祖

責任編輯／童辰翊

裝幀設計／程 鋼

技術編輯／吳 放

世紀出版集團 上海書店出版社 出版發行

200001 上海福建中路 193 號 www.cwcn.cc

新華書店上海發行所經銷 上海財經大學印刷廠印刷

版次／二〇〇二年十月第一次出版

印次／二〇〇二年十月第一次印刷

開本／787 × 1092 毫米 1/16

印張／7.25

印數／1 - 3000

ISBN 7-80622-950-7/J · 344

定價／三十五元

古玉印概述——代序

在我國古璽印遺存中，玉印的情況比較特殊。它是璽印，具有徵信的功用；同時又是玉器。由於玉在古人意識中非同一般的意義，玉質璽印便與當時的禮制相聯繫，兼具佩玉、葬玉和等級玉器的功能。玉印的使用、製作以及藝術風格諸方面的特徵也就與玉器的特殊地位息息相關。

我國原始玉器的出現，大約始於舊石器時代末期。由於玉石特有的、不同於一般石料的色彩、光澤、肌理等自然屬性給人以悅目的美感，因而逐漸從工具性石器的生產中分離出來，專門用於裝飾，顯示等級差別和圖騰徽號。進入階級社會，玉的種種物質特性又被不斷演繹而附加上種種道德的、社會的、情感的內涵，東漢許慎《說文解字》釋玉為「石之美有五德者」。而《禮記》則記載春秋時代的孔子闡述「玉有十一德」曰：「夫昔者君子比德於玉焉，溫潤而澤，仁也；縝密以栗，知也；廉而不剌，義也；垂之如隊，禮也；叩之其聲清越以長，其終絀然，樂也；瑕不掩瑜，瑜不掩瑕，忠也；孚尹旁達，信也；氣如白虹，天也；精神見於山川，地也；圭璋特達，德也；天下莫不貴者，道也。詩云，言念君子，溫其如玉，故君子貴之也。」可見當時對玉的崇尚珍視達到至高至上的程度。這樣一種社會意識觀念，促使玉器的製作日漸與禮制、宗教以及賞玩、隨葬等用途相結合。春秋戰國時期，作為徵信憑記的璽印盛行，採用玉石為質料的印章也隨之出現。當時以玉器顯示等級

地位，「君身」的社會作為佩飾抑用顯得傳世的幾

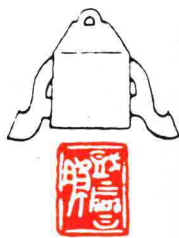


圖1 龍璽

制（圖二），分明地向我們傳遞了這樣的信息。

當然，玉印在顯示等級地位方面的意義是比較寬泛的。即在戰國時代，其所顯示的差別，主要還在於一定時期和地區範圍內社會階層的高低；而不是像後來的秦漢時代那樣較為明確地滲透到官制範疇。中國璽印發展到秦漢才出現較為統一的法定制度。而這種制度却主要表現於官印範疇內。具體來說，是自天子及至文武百官的印章在質地、鈕式、名稱、印綬有了分類規定。

就璽印質料而言，《史記·秦始皇本紀》《集解》引衛宏曰：「秦以前，民皆以金玉為印，龍虎鈕，惟其所好。秦以來，天子獨以印稱璽，又獨以玉，群臣莫敢用。」衛宏此說，對歷來的璽印制度研究影響極大。其實，這是針對官印而言的。即使在漢代，以玉為印的還包括皇后，如「皇后之璽」。諸侯王璽也見有用玉質的，如「淮陽王璽圖」，而漢制分明規定：「諸侯王



圖2 淮陽王璽

印，黃金臺駝鈕」（見《漢舊儀》秦駝鈕有誤——筆者注。這裏毋庸討論「淮陽王璽」是否僭制而作還是專用於殉葬。在傳世和出土的秦漢玉印中，官印寥寥無幾而私印比比皆是却是一個明顯的事實。建國以來考古發現古玉印三

子佩玉，無故不離其會風尚，無疑使玉印的意義較之用於徵信同樣甚至更為重要。方戰國玉印的獨特形

十餘方，大多出於中小官吏的墓葬。隨葬玉質私印而墓主地位較高的僅為中山靖王劉勝、南越文王趙昧兩例（圖3）。其中劉勝墓所出為未刻印文的素面玉印。屬於官印的僅三例，即發現於陝西咸陽韓家灣狼家溝中的一「皇后之璽」（圖4）和南越王墓出



圖3 趙昧



圖4 皇后之璽

土的『帝印』、羅泊灣漢墓出土的『夫人』。

這一事實表明：秦漢印章在形質方面，官印和私印逐漸形成了不同的但又存在相互影響的兩個系統。不同秩級官吏所持印章在形制、質地方面的標準規定，是在官印制度調整的範圍內，官印得佩用玉璽的，範圍極小；作為私印，其採用何種質料、形制，即使具有官吏身份亦不受具體秩級的嚴格限制，而僅僅與用印者社會經濟地位有一定的關聯。在諸侯割據的戰國時期，官私璽印之間在形質方面尚似處於錯雜不一的狀況。這裏，衛宏所說「惟其所好」可以說是大致符合實際的。明乎此，存世戰國至兩漢玉印中官私並存而以私印佔絕大多數的現狀，便不難理解了。

(二)

現存戰國秦漢時期的玉印，據我的統計約有五百多方。其中漢代居多，戰國次之，秦代則稀若麟鳳。這一不同時期玉印數量上的差異與同時期的銅印遺存的數量多寡在比例上大致吻合。在

整個戰國秦漢時期的印章遺存中，玉印所佔的比例是微不足道的。但是其在璽印藝術方面的地位，却為歷來鑒藏研究者和篆刻家所重視。這不僅在於其質料的珍貴而具有獨立的欣賞價值，更是由於其印文風格在發展過程中逐漸形成了諸多特點，而且在千百年的流傳過程中因其物質特性較少受自然力的影響（如氧化、侵蝕等）從而成為游移於銅印以外的一種獨特的審美類型。當然，這一審美類型在各個時期也呈現出既與時代同步，又具自身特點的遞變軌跡。

戰國玉印還不是古玉印藝術風格的成熟類型，儘管它在古玉印的發展中是一個不可割裂的階段。這一時期的玉印在文字書法、構圖形式方面與同時的銅質璽印趨向一致。雖然其中的一些精彩作品使我們充分體味印文書法的奇恣或圓活的種種妙趣，像附圖這樣的作品並且在構圖上顯示了極為經意的匠心：「肖贗」（圖5）疏密分明，在穿插、呼應中取得整體的穩定與和諧；「長平君相室鑰」（圖6）文字大小錯落，避讓有情，行氣轉運靈活，整個構圖有一種「大珠小珠落玉盤」的意味。然而，這些都並非玉印所獨具的「專利」，作為相對獨立的審美類型尚未成形。戰國時代銅璽中對於這類藝術手段和技巧的應用，似乎表現得更為成熟而普遍。

漢代

是印章藝術的黃金時代。官私

印章在社



圖5 肖贗



圖6 長平君相室鉉

會生活中的使用呈現空前的廣泛性，這在客觀上促進和推動了印章藝術的高度發展。不僅青銅印章的鑄造、鑿刻水平依賴其時發達的手工業而獲得長足的進步，即在治玉工藝方面也繼承商周以來所積累的藝術傳統和技術條件而出現了新的風格。漢代玉印不凡的藝術成就是與當時精湛的治玉工藝水平聯繫在一起的。

漢玉印是漢代印章的一個品類。玉印的文字書法，布局 and 綫條與漢銅印在藝術內涵上有着不可分離的關聯，即漢代各個時期印章的總體風格必然制約或者影響着玉印製作。但是，由於兩者之間在質料、製作手段和使用對象等方面存在的差異，漢玉印又確確實實地顯示了一種不同凡響的藝術新格調。

我們從西漢玉印中看到的大多是兩字私印，與漢代銅私印相比較，它們更少添加「印」、「之印」等附文。這是一個耐人尋味的現象。這裏我們不準備對形成這一現象的原因加以詳盡的討論，但減少工耗和一時的風氣使然至少是其中兩種因素。這一現象所造成的獨特藝術效果却是分明的。兩字印文在方形構圖單元中取左右排列，這不僅是戰國以來印文佈局的定式，而就當時書法的體勢適應性上看，也無疑是最理想的選擇。我們知道，漢代摹印篆在結構上是以小篆書體為基本構形的，其體態的種種變化從外部原因說來，是受到當時社會日漸通行的隸書的影響，從其內部因素來看，乃是印文在佈局時根據文字多寡、筆畫繁簡而作的自我調適所造成。當兩字印文作左右排列形式時，正切合了小篆書體修長舒展的體勢特徵。小篆的構形、體態、筆勢在這一組合方

式所分割成的空間中得到了最為和諧、自然的表現。因而，幾乎不屑於對字形、筆形作多少變形和增損，却本色地顯示了引入印章中的小篆書法的結體美和筆形美：婀娜輕盈，婉轉圓勁。像「薺鄉」、「隗長」、「安國」、「駱建」、「魏嫪」（圖7）一類私印，體勢皆作引長垂落，上下舒展，給人以姣好修美的形象感受。這一類作品可以說是兩漢玉印的代表風格。

漢代玉印的文字書法和佈局形式顯示出崇尚自然與着意



安國



薺鄉



魏嫪



隗長



駱建

圖7

求巧兩種傾嚮並存的狀況，如「薺鄉」、「魏嫪」，可以說是屬於前一種手法的代表作品，文字結構和筆畫繁簡一任自然。而「隗長」則似乎應歸於後一種。這類作品力求佈局勻

落，往往採取以簡讓繁的方法來獲得字畫間距的均勻，使之整體上產生一種謹嚴和諧的氣氛。而對結構作偶一挪移，或對筆形稍作盤曲也常常是創作者的巧妙手段。「隗長」一印，「卩」部下本有空隙，遂將「鬼」旁下部加以誇張，充實左側，整體便顯得均勻協調。「駱建」一印中的「駱」字「馬」旁垂筆特多，要勻落處置必須對印文的結構相應挪讓，於是便出現了「馬」部上端收縮，並使「各」旁移至右上，同時「建」字也相應讓位，佈局頓見平和勻適。「安國」則是寓機敏於平淡之中的典型：在平正端穩的基本格局內，稍施一二圓曲之筆，構圖便出現了靜中見動的活潑情調。諸如此類的手法，在漢代玉印中是不乏其例的。

漢代玉印製作上的嚴謹不苟和工藝水平的精湛還表現在線條形式方面。玉材珍貴，容不得視如等閑之物，因而在製作上比一般銅印來得更為講究。從大量優秀的漢玉印作品中我們看到，在線條形式表達上，當時的玉工已經可以作到得心應手而臻于盡善盡美的程度。筆畫方起方收，絲毫不爽，顯露峻拔明快的氣氛。而在表現筆勢婉轉流動之處，又無不暢達自如，全無轉運緊苦、滯澀結節之病。于是兩者正構成相反相成的藝術效果——圓中有方，剛健婀娜，別有一種字裏金生、行間玉潤的美感。概言之，漢玉印清峻潔淨，暢達挺勁的線條特徵，成為古璽印藝術在線條形式方面的重要表現類型之一。這同它在佈局上表現為疏朗、勻落的特徵一樣，構成了一種確定的藝術積澱和獨特的藝術風範，深刻地影響着後世篆刻藝術家的創作觀和審美觀。

古玉印藝術的興衰是與整個璽印藝術發展狀況相聯繫着

的。當魏晉時代印章藝術風格出現轉變，佩用私印的風氣漸趨低落之時，玉印的全盛時期也就宣告結束。隋唐以來，皇室雖仍崇尚古風，以玉琢璽印，一些貴族士大夫也以玉印為賞玩徵信之物，但畢竟已成為一縷餘緒，在藝術上與先秦兩漢時期的作品是完全不可同日而語了。

二

我國古代對玉的發現和認識是經歷了較為漫長的過程的。人類對玉與石的類分首先緣於它們外觀性狀的差异，故漢代人對「玉」仍然僅僅作出「石之美者」的釋義。對玉與珉（似玉的美石）的比較，《荀子·法行》曰「雖有珉之雕雕，不若玉之章章」，界限也是籠統的。因而可以說古人認識中的「玉」實際上是一個很寬泛的概念。用來製作璽印的「玉」料，從存世的實物看來，並非是礦物學意義上嚴格界定的玉（即指軟玉，為透閃石——陽起石組成的緻密塊體）。這與其它玉器的質料情況相似。即一些具有油脂光澤或玻璃光澤的半透明、微透明礦物往往都被作為玉料來使用。筆者曾有機會考察過數百件傳世和出土的戰國秦漢非金屬礦物印章，發現其中多屬於軟玉類的青玉、白玉、黃玉、墨玉，也有屬彩石類的瑪瑙、綠松石、琉璃、螢石，還有滑石、煤精等雜石。這類印章的印體多作覆斗形，偶有螭鈕，而與同時期銅印多為鼻、瓦、龜鈕的界限斷然分明。這一鈕式特徵自戰國到兩漢都相沿不廢，成為玉印的一個顯著形制標識。而上述彩石甚至某些雜石質的印章不僅鈕式多取覆斗形，在文字書法、佈局、線條風格方面與軟玉印基本類同。這也從一個方面說明，先秦、兩漢時代視為美石之屬的範圍是比較廣泛

的。直至明清時代的一些古璽印著錄中，仍多將之籠統歸爲玉印。從我們現在的認識看來，將上述這類古印稱爲玉石印章，或許更爲貼切一些。

這裏還有必要對玉印的製作方法進行一番探討。

自從《十洲記》提出所謂崑吾刀「切玉如削泥」一說之後，歷來陳陳相因者不乏其人。明代甘暘在《印章集說》中謂：「古刻玉以崑吾刀……切玉如脂。」我們知道，軟玉不軟，其硬度都在六—六點五度（摩氏）之間。目前已知硬度最高的物質材料爲金剛石，其硬度爲摩氏十度。但即便如此，也難以達到「切玉如削泥」的程度。而普通鋼刀的硬度僅約相當於五—五點五度。故明人曹昭就坦誠地承認：「利刀刮不動」，顯然，這是從當時治玉實踐中得出的結論。秦漢時代，儘管鐵器已經廣泛使用，甚至冶鍛出了早期的鋼，但用來直接刻鑿硬度比其更高的玉印，且要使筆畫挺拔潤潔，流暢準確，其可行性稍有常識的人都可不難想知。

明代宋應星《天工開物》中具體地記載着十七世紀中葉的琢玉方法，「凡玉初剖時，治鐵爲圓盤，使盆水盛砂，足踏圓盤轉動，添砂剖玉，逐忽劃斷。其砂……借以攻玉，永無耗折。」宋應星所述的是以砣具蘸解玉砂（硬度爲七度以上）來琢磨切割玉料的工藝過程。這一記載對於我們研究早期治玉工藝具有重要意義。江蘇武進寺墩良渚文化墓葬出土的一件玉璧上曾發現附有一層砂粒，係花崗巖粗砂，其中有30%—40%爲硬度達摩氏七度的石英砂。有關研究者認爲這是當時以解玉砂爲介質碾琢玉器的例證。因此，商周以來甚至更早時期的琢玉工藝主要採用這一方法，已爲多數文物考古

工作者所肯定。當然，也有一些學者提出了某些動物牙齒爲工具的假設。從實物上觀察，古玉印的綫條大多表現爲以下兩種形態。

一、尖起尖收，綫條底部弧形，筆畫兩端淺而中段較深。顯然，這是使用圓形砣具旋轉琢磨或者尖狀工具琢磨而兩端未作進一步修整所形成的。戰國玉印多屬此類情況。

二、方起方收，綫條底部橫剖面同前一種相同，成凹形。筆畫兩端壁面仍非垂直，但起收出現魚尾形。此係沿筆畫始、末兩側加以修整所致。漢代玉印如「李嘉」、「魏嫪」即屬這一類。

根據實物上所反映出來的這些特點，筆者認爲，玉印的筆畫同玉器的紋飾一樣，主要是按綫條的粗細而分別運用相應的不同厚薄大小的圓形砣具，在快速旋轉的機械條件下不斷添加解玉砂琢治而成的。旋轉機械早在新石器時代晚期快輪製陶中已經採用。而在戰國以後，這種琢玉的砣具可能已採用鐵質來代替青銅製作。這是戰國、秦漢玉印藝術形成的重要物質技術條件。

但是，像「韓竝」（圖8）這類綫條纖細，筆道似直非直的玉印却難來加以解釋。玉器紋飾中也有類似情況。筆畫底部及邊沿可劃痕，放大若干倍可以看到，痕往往互不連接，其兩端有更



圖8 韓竝

這些細密劃爲尖細如毫髮的劃痕。一些主要採用砣治方法製作的玉印，在部分綫條細微處也存在修整的痕跡。因此，筆者又進一步認爲，由於特定

條件的限制，當時與砭治相並用的還存在着直接刻劃的方法。

一定的技術手段只能從那一時代所能提供的物質條件中去尋求。顯而易見，直接刻劃的工具不是金屬工具。那一時代還未能產生硬度高於軟玉的金屬材料。我們知道人類最早創造工具是從石器開始的。先民們在長期製造石器的過程中積累着選擇各種石材的豐富經驗。在東周時代的墓葬中伴隨玉器出土的已經發現有水晶，它的硬度達到摩氏七—八度，而硬度為摩氏七度的石英或含有石英砂的花崗巖，則更是自然界許多地區廣泛存在的。獲取和打製這類硬度高於軟玉的石材成為尖刃器，便可以用來刻玉。在良渚文化遺址出土的一件玉琮上，發現刻有個體僅為黃豆大小的鳥紋，其綫條細如髮絲。這類綫條顯然屬於尖刃器刻劃而成。前述玉印的情形也大致如是。這一推斷可以通過模擬實驗證實。因而，完全有理由認為《詩經》中所說「他山之石，可以攻玉」，是反映了當時治玉的實際情況的。

然而，無論是砭治還是直接刻劃，在高硬度的玉材上鏤琢如此精確而富於藝術美的文字綫條，終究不是輕而易舉的事情。戰國秦漢時期一批不知名的印工、玉人對書法、佈局形式規律的深刻理解和對琢治工藝的嫺熟把握，甚至使我們今天仍感到驚異和難以為繼。面對兩千多年前的先民留下的這份藝術珍品，我們不禁油然而生發出一種深深的仰佩之情。

三

古玉印的見之譜錄，據清初徐真本稱，可以上溯到南宋，宋徽宗《宣和印譜》「首以秦九字璽」。其所謂「秦九字璽」，即歷見著錄的「庚疾除、永康休、萬壽寧」九字玉印。惟其文字風格與秦相去甚遠，應是漢代的作品。但《宣

和印譜》今不存，無以證實徐氏之說。「九字璽」今所見最早的著錄，是明顧氏《集古印譜》。這裏還要提及所謂「傳國玉璽」。稍後於《宣和印譜》的薛尚功《歷代鐘鼎彝器款識法帖》摹錄有秦「傳國玉璽」傳本三種，印面大至十厘米。此所謂「秦璽」，在當時已有趙彥衛辨其為偽（見《雲夢漫鈔》）。以今天的印制學、文字學常識衡之，更顯其是十足的膺鼎，真正秦代的皇帝玉璽，應另有其物而早已不傳。由此可見古玉印的作偽，在有宋一代已經出現。

明代藏印風氣大盛，收集古玉印的規模亦為空前。據明末姜紹書《韻石齋筆談》載：嘉靖間，孫石雲藏秦漢玉印三十餘方，後歸上海顧從德。淮安杜九如藏玉印達二百餘方，尤為一時之巨，惜未見譜錄傳世。現存較早而且較多地著錄戰國秦漢玉印的印譜，是明人顧從德所輯《集古印譜》。在此譜中，顧氏搜羅戰國秦漢魏晉古璽印約一千八百餘方，其中玉印達一百五十多枚，其後，古玉印續有發現，散見於各時期古璽印譜錄。晚清以來的《十鐘山房印舉》、《十六金符齋印存》、《尊古齋印存》、《雙虞壺齋印存》都是著錄古玉印相對較多的印譜。而專以集古玉印為譜錄的，肇自咸豐元年張祥河所輯《秦漢玉印十方》。後有何昆玉輯《蘆齋藏玉印》，於每一印下注明釋文及玉、晶、石等不同質地。這類集輯一家之藏的譜錄，數量未免有限。本世紀三十年代，永嘉方介堪鈎摹歷代印譜中所見戰國秦漢玉印三百六十九方輯為《古玉印匯》，在當時可稱集古玉印之大全。《古玉印匯》選擇謹嚴，摹勒精確，見之莫不評為「僅下真跡一等」。至一九四三年，倪玉書輯《秦漢玉印圖錄》，以珂羅

版印行。此譜所收玉印的均攝鈕式，每印下附有小記，注明印質、現狀、出土或流傳經歷，雖語多出入，且有偽品若干，但其體例却創為新式，合乎研究需要。

明清時代印譜所著錄的玉印，也存在一些真贋雜廁的現象，《顧氏集古印譜》收錄玉印一百五十多枚中，即有一部分屬偽品，說明仿造戰國、秦漢玉印的風氣，在晚明已經順應藏印家的喜好而出現。從作偽的類型來看，仿古璽的占了較大比例。晚清至民國初期，偽品流傳更甚。收錄玉印較多的黃氏《尊古齋印存》、《尊古齋古玉印選》及倪氏《秦漢玉印圖錄》諸譜中，可疑者竟至過半，由于秦漢玉印的製作工藝精湛，一些技術手段早已失傳，而且作偽者所處的時代對戰國文字的認識還未及深入，故偽作在文字風格、筆畫琢治形態方面都難以達到真品的水準，辨析尚較容易。

近年，偽造古璽印的規模達到空前的程度，國內和境外古玩肆中又出現了不少新仿的玉印，其中除了一些粗製濫造、書法雕鏤工藝均極低劣的以外，不惜工本、苦心經營的『精品』也續有露面，表明作偽正在不斷升級換代。由于玉印索值較昂，作偽者亦舍得大投入，分工協同，作偽的手法不斷提高。這類偽造玉印具有如下特點：

一、以化學手段將新玉炮製成『古玉』，退去新玉的光澤，甚至做成人工『土浸』和『雞骨白』狀態，首先在質料上造成足以迷惑一般收藏者的假象。

二、印鈕依照真品複製。多為復斗鈕，邊棱規正挺拔，各個側面磨製平整光潔，比例準確，故一般亦難以僅從形制上發現問題。

三、印文出自擅于篆書、篆刻者之手，往往採取從印譜、字書中集字組合的方法，也有稍作變形，以避人懷疑，亦使人無從比照。這些印，文字書寫端正，頗具漢印體勢風範，筆畫鏤刻亦仿造古法，砣成底部半圓狀空腔，起收處並有『燕尾』出現。以上三方面配合，使這類偽品達到幾可亂真的地步。有人僅依據印蛻作出結論，往往受惑。近年有的偽品甚至已被刊物圖籍引用，造成資料混亂，故需要從玉質、形制、文字的各個細微之處作出慎重的鑒別。

偽印既是現時代的產物，就必然具有時代條件帶來的烙印。手段再高明，也不可能掩飾種種蛛絲馬迹。關鍵是鑒定認識水平必須不斷地走在前面。近年筆者經眼的偽玉印數量不少，在此附錄數件可見時下偽作之一斑。（圖9）



王 鮮



陽



吉 行



昌

毫無疑問，古玉印的出土並通過歷代藏家的收集、傳搗，對明清以來流派篆刻藝術風格的多樣化發展具有不可泯滅的意義。

早在明代，對古璽印及顧氏《集古印譜》作過深入研究的篆刻家甘暘，就已明確指出：玉印「其文溫潤有神，愈舊



吳之鯨印
何震刻



翊泉
吳忠刻



鏡花水月之廬
趙之琛刻



素公
蘇宣刻



文起
汪闕刻

圖 10

圖 12

愈妙」。這裏甘暘以「溫潤有神」概括了他對玉印審美特徵的認識，是頗為精要的。明代另一位印學家徐上達則從另一角度表述了玉印與銅印在風格上的差異，他說：「以石摹玉易，以石摹銅難。蓋石與玉同性……」有篆刻經驗的人都不難理解，徐氏所謂的「同性」，顯然是指石與玉兩者在硬刀刻鑿時產生的物理效果有相似之處，因而玉印的特有風貌較易為石章所摹擬。明人對古玉印（主要是漢代玉印）審美特徵的理解還可以從一些代表作家的篆刻



宗善之印

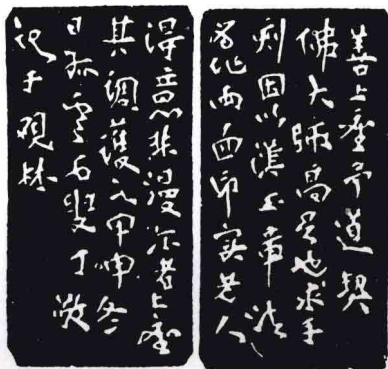


圖 11 丁敬刻



吳俊卿
吳昌碩刻

圖 13



蒲厓道人

作品中反映出來。像文彭、何震、蘇宣、吳忠、汪關等人的部分印作，（圖二）如果我們將之移至漢代印作中加以比照，其借鑒取法的指向無疑是不言而言、十分明確的。

如果說，明季印人還昧於在印章邊款中表露自己的創作意向的話，那麼到了清代，一些篆刻家顯然來得坦直得多。浙派印人丁敬在其「寂善之印·蕩涯道人」兩面印 邊款中記：「以漢玉章法作兩面印」；（圖三）趙之琛「鏡花水月之廬」印（圖四）……晚清吳昌碩是一位多頭取法的高手，玉印亦為其所藉重。吳氏所刻自用印「吳俊卿」（圖五）邊款中這樣表白：「擬切玉印法」；晚清另一位篆刻家胡鈞甚至背擬曾見而未得的古玉印「玉芝堂」，並以之名其居室。他在邊款中說：「曾見古玉印色澤甚佳，文曰『玉芝堂』，頗有漢刻意，惜無鈕，未得。今卜居郡中，背撫其文以名吾堂。」胡氏此語不無依依切切的遺憾之情，此刻却實為遺貌存神的仿玉印之作。正是對漢玉印的由衷偏好，使胡鈞的篆刻風格深深地浸染上溫和清朗的神采。我以為，晚明的汪關對漢印的借鑒追倣是全面展開而略參己意，晚清的胡鈞則是攻其一點而化為新面的。這種借鑒取向的差異，對兩者藝術風格的形成，顯然具有最基本的意義。將秦漢玉印作為一種明確的藝術風格類型來認識並加以借鑒追摹，從明代後期到晚清四百餘年的印史上，其脈延綿而代不乏人。到了吳昌碩、胡鈞的時代，這種借鑒應當說是推向了一個新的層次。在明代諸如文彭、汪關等人的印作中，我們看到的基本上還只是一種尚未完全脫出摹擬層次的追仿，在篆法、佈局、綫條等形式上尚缺乏更新、更高、更強烈的個性魂魄。但是我們觀諸吳昌碩

自認為「擬切玉法」的印作和胡鈞「背撫」的「玉芝堂」，結論顯然是：這一時期的印人更加注重在借鑒古法中表現自我，這種借鑒只是作為藝術創造之路的入口而不是出口。古玉印是古人創造的專利。他們不屑於規規仿造而着意更新換代的創造。從這些作品中我們看到，吳昌碩偶一為之，是以清朗適利出手，胡鈞樂此不疲，乃由清朗溫潤示人。他們對古玉印的借鑒重在總體特徵上的領悟和意韻神采上的傳達，即明代李流芳所謂「妙處正不在規規秦漢然而有秦漢之意」。漢玉印的風範經過作者的體驗、篩選、鑄鑄，已化入「我法」之中，而屬於作者的篆法、章法、刀法等風格因素畢竟占據主導的地位。因而，當有眼界的欣賞者看到這些作品時，首先毫不遲疑地辨識出那是吳昌碩、那是胡鈞，其次才會感受到滲化於其中的漢人遺意。事實是不是這樣呢？

我想，這是我們對於一切古代文化藝術遺產所應持有的態度。筆者對戰國秦漢古玉印若干方面問題的認識作一番初步梳理，目的也是在於通過這樣的說明和探討，使愛好篆刻藝術的朋友能比較完整地瞭解和認識古玉印的歷史面貌並在藝術實踐中加以科學的借鑒，從而創變為更具有今天時代精神和個人性格的藝術形式。

孫慰祖 於一九八九年九月

編 例

一、本編爲輯錄戰國至漢晉時期玉印之專譜，采集範圍爲明代以來譜錄所載及海內外公私收藏、考古出土的玉質璽印。凡鑒爲僞品及印文過于漫漶者不錄，計爲501件。

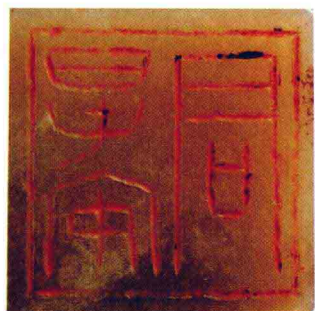
二、所輯圖版均爲原大，并竭力征得原鈐爲底本，以便借鑒與研究。

三、所輯玉印以戰國、秦、漢、晉爲序次，每一時代首列官印，私印隨之。私印并按首字筆畫簡繁爲次，首字末可辨識者列于每一時代之末。

四、每印下注序釋號及釋文。資料來源以簡稱標注，讀者可據附錄《引用譜錄及資料來源》尋檢原書。



古玉印集存



君之信鈐



春安君



陈 玉



□ 瘡



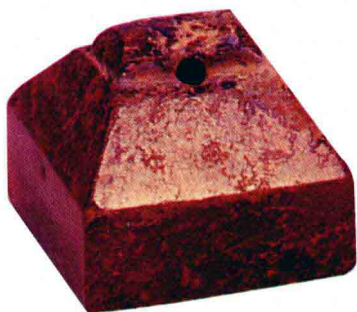
肖 履



侯 叔



公孫谷印



皇后之玺



利 苍