

• 中国历代印风系列

明代印风

总主编 黄惇
本卷主编 黄惇

重庆出版集团
 重庆出版社

• 中国历代印风系列

明代印风

总主编 黄惇 本卷主编 黄惇

重庆出版集团
 重庆出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

明代印风/黄惇主编. —重庆: 重庆出版社, 2011.1
ISBN 978-7-229-03569-3

I. ①明… II. ①黄… III. ①汉字—印谱—中国—明代 IV. ①J292.42

中国版本图书馆CIP数据核字 (2010) 第258756号

明代印风
MINGDAI YINFENG

总 主 编 黄 惇
本卷主编 黄 惇

出 版 人: 罗小卫
总 策 划: 李书敏 周永健
责任编辑: 王怀龙 孙峻峰
技术设计: 郑汉生
封面设计: 刘 洋 孙峻峰
责任校对: 何建云
印章释文校阅: 吴茂礼 李伟鹏

 重庆出版集团 出版
重庆出版社

重庆长江二路205号 邮政编码: 400016 [http: //www. cqph. com](http://www.cqph.com)
重庆市金雅迪彩色印刷有限公司印制
重庆出版集团图书发行有限公司发行
E-MAIL: fxchu@cqph.com 邮购电话: 023-68809452
全国新华书店经销

开本: 787mm × 1092mm 1/16 印张: 18.75
2011年5月第1版 2011年5月第1次印刷
ISBN 978-7-229-03569-3
定价: 88.00元

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换: 023-68706683

版权所有, 侵权必究

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(附胡钁)》,《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，抑或它原本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，尽管它是非自觉的，但依然蕴藏着艺术的创造，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铃拓成的印谱，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铃拓汇集成谱，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20世纪60年代罗福颐先生集辑《古玺汇编》就主要出自古学的立场。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”——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，诸如历代印玺、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。

目 录

凡例	1
中国历代印风总序	1
明代初中期文人印章艺术钩沉.....	1
晚明文人流派篆刻艺术的勃兴.....	24
图版	29
明代印人传	275
明代印学年表	281

明代初中期文人印章艺术钩沉

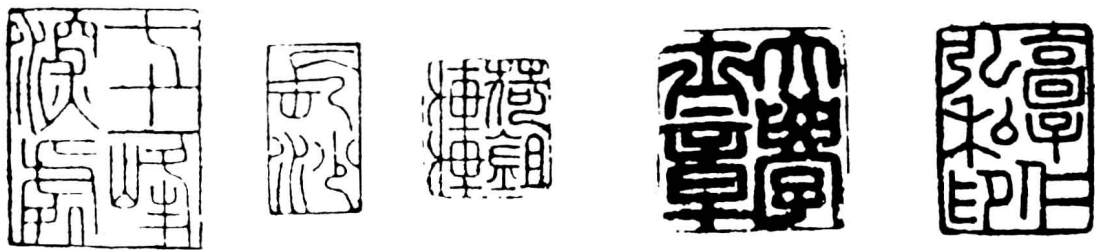
黄 惇

清初周亮工在《印人传》中说：“论印一道，自国博开之，后人奉为金科玉律。”^①此后，这段话竟成断言，文彭之前，一笔抹煞。限于资料少，研究难，后世凡涉及明代初中期印史，皆模糊之。其实非后世如此，明末已然。若李流芳（1574—1629）云：“国初名人印章，皆极芜杂可笑。”^②他所处的时代，文彭之前到明代初年的印章，应该还是看得到的，但万历以后文人流派印章大盛，或许出于比较的立场而作如上之言，然“皆极”二字，十分武断，正所谓一手遮天。那么，文彭之前真相如何呢？雾霭漫漫。

近人沙孟海在其《印学形成的几个阶段》^③一文中，称王冕为第三辈印学家，又说：“明代中晚期大名鼎鼎的两位印学家文彭与何震，当然是第四辈的印学家了。”从王冕到文彭，明代初中期的文人印章发展史竟成空白，难以令人置信。他又说：“何震印学，受之于文彭，两人齐名，而各有其风格。大概何震作品除继承文彭一体外，风貌较多，文人喜用室名印，偶用词句印。何震这类印刻得更多。后生慕效，成为一时风气。”^④今观元人用斋馆阁室名治印已成风气，而词句印明初已比比皆是，所以沙孟海先生使用“大概”二字之时，何震以上包括文彭阶段，实亦在雾霭漫漫中。

元代文人篆刻家昆山朱珪，在明洪武九年汇辑生平所刻碑文成《名迹录》一书，说明此时尚健在，文彭的活动期主要在嘉靖年间，其间凡二百余年，按照旧说，这段时间，文人印章艺术的发展似乎停止了。由于文彭名喧宇宙，与他同时代的篆刻家也为其所掩，所以迄今这二百年加上文彭活动期在内，亦尚在雾霭漫漫之中。

如何拨开这雾霭？从研究方法上而言，首先是资料，一方面是文献史料的开掘，另一方面是实物图版资料的采集，并在此基础上做综合与分析的研究。我们坚信这两个方面是研究印章艺术史的基本立场。元代印章艺术史研究的突破，正是使用这一方法的结果。本书所收集的资料，一是出于“印风”这一概念的思考，二是出于上述研究方法上的思考。我们将前人采集与我们采集到的明代前中期文人常用印章，经过筛选，按年代顺序加以排列。文彭以后许多文人篆刻家开始以自己的创作印谱作为艺术品奉献于世，故凡在万历之后有印作见于印谱者，悉以



图一

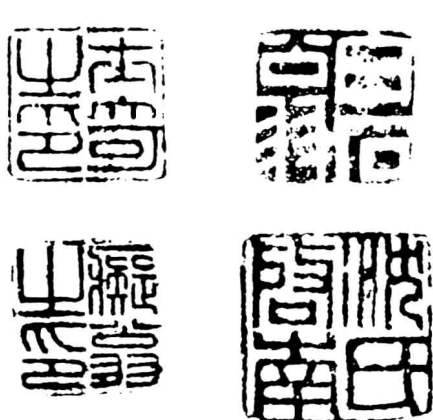
其印谱为代表作，不再使用常用印的方法；非篆刻家则仍沿用常用印排列之法。这样编排的结果，使我们明代文人印章的风格发展，有了一个全面的又是全新的认识。展现在我们面前的明代前中期文人印章，并非如李流芳言“皆极芜杂可笑”。其间璎珞宝珠，铮铮闪耀。

一、从洪武到正德

1. 明初中期文人印章的艺术特色

明初文人印章，基本上是元代文人印风的延续，即元朱文与仿汉印章两大格局。洪武年间，朱元璋摒除胡元之习，一切恢复宋制，致使元代文人画风受到扼制，而宋代院画风渐兴。永乐之后，此风大盛，代表这一潮流的是戴熙和浙派。书法一道也走向宫廷化，洪武、永乐时期的中书舍人有着特殊的地位，以沈度为代表，被皇帝称为我朝王羲之，应制的小楷与被宫廷所青睐的大幅狂草，占据了书坛主流。这股以台阁体为主导的潮流，直到明中叶吴门书派的风靡，才退出历史舞台。大约是印章尚未被社会认作是一门独立的艺术，而仅仅被视为书画作品上的附属品，因此明初的文人用印完全没有受到朝代更替的政治影响，这使得文人印章能够在很好的氛围中繁衍。以浙派戴进和宫廷画家夏昞、宫廷书家沈度为例，他们的用印与元代末年的文人印风完全同调。如果将他们的用印与元代奎章阁代表书画家柯九思的用印比较，无论从章法、从篆法上分析，均更为讲究，这是从元至明近一个世纪以来的进步。

这一时期，赵孟頫的元朱文印风，仍然是文人名士崇尚的对象。为取得与赵氏印风的一致，延用赵氏用印中“氏”、“斋”、“书”、“印”等字篆法的印章，在明初可谓屡见不鲜。这种对篆法的效仿，后来转化为临仿本朝名家的用印。如钱博，上海松江人，乙丑（1505）进士。因其字与吴宽同为“原博”，故其用印亦仿吴宽篆法。这一时期的元朱文，分化为粗细两种。细的一类可以吴宽（1435—1504）用印与李东阳为代表。李东阳（1447—1516）为这一时期杰出的篆书书法家，故其用印篆法尤为精妙。如起首印“长沙”，常用名字印“西涯”、“宾之”，



图二



图三

闲章“七十一峰深处”，斋馆印“怀麓书楼”等皆堪称精品。此外如周鼎（1401—1487）的“荷锄轩”、“不可以柱车”，较之元代朱文印，结字更富有人印文字特点，更具装饰性，揖让搭配，日臻精到。粗元朱文印在这一时期亦有广泛之流行，徐有贞（1407—1472）的“大学士章”、“都御史图书”，郭诒（1456—1526年后）的“仁弘”、“时启私印”、“梦徐亭”、“郭仁弘私印”等，均为粗元朱文的典型。明清两朝的朱文印一脉，始终代代相传，细元朱可追溯到元初赵孟頫，而粗元朱一路，实是明初人在元人基础上发展而出，这两种元朱文，经过明代中期，渐趋精美，为后世完善和发展奠定了它的审美定式（参见图一）。

由元代赵孟頫、吾衍推重的另一仿汉印白文格局，明初依然风靡。杨维禎、宋濂、张绅、宋克等，都是由元入明的士大夫文人，他们的白文印章均具有典型的汉印趣味。至杨士奇（1368—1444）以下，阳文印也使用了汉印风格。如本卷所收录的“士奇之印”（杨士奇用印）、“沈氏贞吉”（沈贞吉用印）、“痴翁之印”（徐嵩本用印）、“沈氏启南”（沈周用印）等。这些仿汉格局的印章，无论朱、白，至明中期文徵明时代，已经达到一个相当的高峰（参见图二）。

除开对元代文人用印两大格局的继承和发展外，这一时期的文人用印，也有着元人未有的突破。

以浙江嘉善人周鼎的“杏花春雨江南”为例，显然是由汉白文派生而出，然其篆法表现出对笔意的敏锐感觉，印面文字与用刀配合巧妙，给人耳目一新之感。这种富有笔意的白文，还见于戴进的“钱塘戴氏”、杜琼（1396—1474）的“笔随人老”、徐有贞的“染翰余闲”等印。白文印将起落笔表现为圆头锐末的篆法，约发端于元末而流行于明初中期。其重要的特征是，突破十字红地，将字与字之间的笔画，相互穿插咬合，饱满丰厚，使全印浑然一体（参见图三）。

这一时期的朱文印，也有部分摆脱元朱文的倾向。如张绅的“丛桂堂”与“云门山道人”两方大印，在章法及笔道的粗壮上都显示了异于元朱文的典雅秀润的审美情趣。又如刘珏



图四

(1410—1472)用印“开国忠敏侯孙”，笔意生动，厚重端方，可以明显看到源出于汉印中满白篆法特征。夏昫（1388—1470）用印“二十八宿中人”，简洁而具写意趣味（参见图四）。至于浙江绍兴人陈录（活动于永乐至正统间）的用印，如朱文“孤山月色”、白文“雪月交辉”（参见图五），从印风到刻法，似乎都远出时代，其借边篆法、布白、用刀均表现出文人在印章中倾注的巧妙构思，也标志着探索多种印章形式美的任务，已被感觉敏锐的印章设计者与刻工提到议事日程上来。其他如姚绶（1423—1495）的用印，将古文与汉篆糅合于一体的白文印“云东逸史”、“丹丘画史”；将钟鼎款识中的亚形外框运用于印章的“云东仙馆”朱文印等，均可谓前无古人之创造。甚至将吴江史鉴（1434—1496）用印“西村逸史”朱文印，入列清代浙派丁敬印谱中，或将徐嵩本用印“痴翁”朱文印混于赵之谦印谱，无论用刀、篆法、章法及风格恐均莫能辨。此正说明早在明初中期已出现了印章形式美的多方位探索（参见图六）。

2. 苏、松与南京——明代文人印章发展的两个基点

从明初中期文人印章的发展来看，有着明显的地域集中倾向，苏州、松江地区与南京成为两个焦点。

① 苏州地区

成化二十三年（1487），苏州吴宽（1435—1504）在见到杨维禎、顾瑛等一大批元末文人为朱珪所作《方寸铁志》及其赞辞长卷时，曾跋云：

余尝见故元时吴人印章，刻画古雅，疑其多出吾子行之手，而不知有朱伯盛者。

今观杨铁崖、顾玉山辈《方寸铁志》并诗，始知之伯盛名珪。^⑤

此段跋文，从观念上正可说明苏州文人十分重视印章的“古雅”。并可看到尽管朱珪声名因朝代更替而未能远播，但浙人吾衍于印章的影响，已由朱珪作为传人，传递到了吴门。

吴门派绘画与书法在明代都占有绝对重要的位置。这里不仅是元代书画家的活动中心，也



图五



图六

是有明以来全国经济最为繁华的地区。印章从元代起已与书画紧密结合，因此吴门书画的兴盛必然带动文人印章的发展。吴门书画家的领袖人物是沈周和他的学生文徵明，早期可溯至徐有功、李应祯、吴宽等人，在文徵明之时，唐寅、祝枝山、王宠均为核心人物。众多的书画家在用印的习惯、喜好、审美情趣上必然形成一定的气候和氛围。

在这批书画家中，倡导印章艺术的代表人物，当首推文徵明。周应愿《印说》^⑥中云：

至文待诏父子始辟印源，白登秦汉，朱压宋元，嗣是雕刻技人如鲍天成、李文甫辈，依样临摹，靡不逼古。文运开于李北地，印学开于文茂苑。

《文选》晋·左太冲（思）《吴都赋》：“带朝夕之濔池，佩长洲之茂苑。”故苏州一名长洲，别称茂苑。这里文茂苑实即指文徵明父子。周应愿与周亮工不同之处，即没有将文徵明与文彭分开，也就是说父子二人都为印学作出过卓绝的贡献。从其又言“子博士彭，克绍箕裘”^⑦来看，文彭对印章的特殊爱好，也正来源于文徵明。于今，当我们以文徵明的用印，验证“白登秦汉，朱压宋元”时，所得结论是“当之无愧”的。从明人笔记中我们可了解一些文徵明关于印章的轶事，如文徵明云：“我之书屋多于印上起造”，这是指他的众多斋馆阁室名印。又曾以离骚句成“惟庚寅吾以降”印，此举实仿之元代柯九思。从史料中还可知道，从其游的弟子有王宠、王穀祥、钱穀、彭年、周天球等，而他们都与文彭一起对文人印章作出过贡献（详见后文）。因此客观上说，文徵明是一位在明中叶文人印章发展史上承上启下的重要人物（参见图七）。

在文徵明的周围，还有许多关于印事的记载，值得我们注意。

其一是沈润卿的《印章图谱》^⑧。沈津，字润卿，苏州人。先世业医，正德中选入太医院，家富收藏。著有《吏隐录》和《邓尉山志》。正德年间还曾将其所藏之古图谱十种，刊刻成《欣赏编》问世，凡十卷。图谱包括《玉古考图》、《印章图谱》、《文房职方图赞》、《续职方



图七

图赞》、《茶具图赞》、《砚谱赞》、《燕几图》、《古局象棋图》、《谱双》、《打马图》。为这些图谱作序的文人，上有沈周、吴宽，下则有与沈津同代的友人。如祝允明为其中《文房职方图赞》作序，时在正德二年丁卯（1507）；唐寅为《谱双》作序，时在正德六年辛未（1511）。从各种著录了解，沈润卿《欣赏编》刊于正德六年前后。以后万历时又有重刊本行世。

其中的《印章图谱》名称，见于《欣赏编》卷首目录。然是卷版口却印有《欣赏印章》字样，盖即“欣赏编”、“印章图谱”之缩写也。自明以来各种著录关于沈津所刻印谱的名称有多种，如《沈润卿印谱》、《沈润卿刻谱》、《欣赏编》等，似都不准确，真正的名称应写作：沈润卿《欣赏编·印章图谱》。

从明代的印论资料中，我们知道沈明臣《顾氏集古印谱序》、周应原《印说》、徐上达《印法参同》、朱简《印经》都曾提到过这本重要的印谱。这本印谱发现的重要意义是，说明早在《顾氏集古印谱》于隆庆六年（1572）问世前60多年，吴门文人已从欣赏的角度，刊刻了集古印谱。当时为此谱作序的黄云（应龙），在《序》中这样写道：

印之为制，肇于符契，至秦汉而下，可以考见者，得之山水墟墓及好古者所藏。宋王顺伯辨文考制，集而成书，名《汉晋印谱》，可谓精博矣。元赵子昂祖之而成《印史》。吾子行弟子吴孟思精篆隶，摹顺伯之不见者为册。长洲沈润卿嗜古甚笃，又摹孟思之不及见者通计若干。印谱无刻本，润卿刻之，以孟思与己之所摹者并刻焉，用继顺伯、子昂之遗轨。由是古人制度文字得以考见于千载之下，其为幸于后来，不亦大哉。

黄云序的着眼点为可考“古人制度文字”，此话固然不错，但却忽视了沈津将古印谱编入《欣赏编》，与其他如古玩、棋谱、砚谱等均作为文房清玩的审美功能。而这一点，即将印章视为艺术的一种，在文人印章艺术史上则是何等的重要！



图八



图九

概言之，沈润卿的《欣赏编·印章图谱》上接元人吴睿、朱珪，又加以补充，其动机正在挽救宋元以降，面临迹绝的集古印谱，并从欣赏的角度将秦汉印章推而广之，其在吴门文人间对文人印章的推动之功不当埋没。沈津与前辈沈周、吴宽相友善。吴宽卒于弘治十七年（1504），其为《欣赏编·玉古考图》作后序，当已在暮年。吴宽卒年沈周78岁，二人于是年曾为沈津所藏《赵构敕岳飞札榻本》题跋，沈在跋中称：“苏城沈津润卿好古博学”^⑨。可见二老对沈津甚为厚爱。此外沈津与文徵明、唐寅、祝允明等亦过从甚密。文徵明60岁时沈津赴任中州。文徵明曾在《跋沈润卿藏宋徽宗画王济观马图》^⑩时，追溯了30年来与沈的友谊。沈津与文徵明为同辈，年龄似略小。

其二，是文徵明的好友唐寅（1470—1523）亦好印章。据阎起山（秀卿）《吴郡二科志》记载：

（唐寅）曰：“大丈夫虽不成名，要当慷慨，何乃效楚囚？”因图其石曰：“江南第一风流才子。”

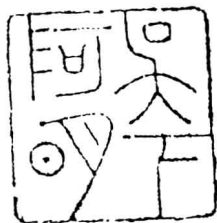
阎秀卿（1483—1507），卒年仅24岁。时唐寅38岁，长其14岁。二人为同时代人，故阎氏所记可信不诬。然文中“图”字，今人读之未知是写是刻，不过所用为石章则无须怀疑。

又见《风流逸响》^⑪记云：

余从诸博古家，搜讨先生（唐寅）遗迹，见其所行图书，如“百年障眼书千卷，四海资身笔一枝”；如“天上闲星地下仙”；如“秋榜才名标第一，春风弦管醉千场”。盖取诗中得意语也。如“江南第一风流才子”，如“普救寺婚姻案主者”，真是眼空一世。



图十



图十一

这些记载表明，唐寅是极善以印文来明志的人，其对印章倾注的情感，并不亚于他的其他作品。此外又有诗话中云，唐寅“尝刻其所用石记，文曰‘龙虎榜中名第一，烟花队里醉千场’”^⑫。既然是“刻”其所有“石记”，这就回答了前述“图其石”的真实含义，此印现在还可于上海博物馆所藏唐寅《秋风纨扇图》上见到。唐寅的常用印章多十分讲究，无论汉印趣味还是元朱文趣味，均典雅精致，富文人情趣。当然，尽管说他能自刻印章，似还须更切实的史料来证明，但他对自己印章的投入，在吴门画家中堪称典型。

其三，《印说》作者周应愿的祖父周用（1476—1548），字行三，号白川，吴江人。弘治十五年进士。孝宗时官吏部尚书。谥恭肃。善画，山水得沈周指授。袁中道称：“恭肃公少学画于沈石田，已而奇进，出蹊径之外。石田曰，吾不如也。其后功业文章，彪炳一时，而绘事始掩。”^⑬由此可见周用与文徵明当属同门，二人肯定相识。周应愿在《印说·成文》中，曾多处言及家中好印之风：

吾家恭肃公，所遗“白川”二字印，扶疏道劲，与沈启南“石田”二字印俱白文，篆法颇类，不知谁人作。寻甸公有“二千石”印，家君（指父亲）有“谿上丈人”印，名予兄弟三人曰“应愿”、曰“应宪”、曰“应懿”，字曰“公谨”、曰“公章”、曰“公美”。印则以“弘训堂”锡予，以“懋训”、“式训”堂锡予两弟，俱幼海公篆、少微公刻者。……予所刻白文印，十之七；朱文印，十之三。

这段文字中提到的幼海公即周天球，字公瑕，为文徵明弟子，其善大小篆、古隶、行、楷，晚能自得蹊径，一时丰碑大碣，咸出其手。少微公，即王少微，吴人，为一时刻印名手。这说明周天球所篆印章曾由王少微刻成。周应愿祖父与文徵明同辈，父则与文彭、周天球同辈，其祖孙三代从“不知谁人作”到自己动手刻印，恰好反映了吴中文人印章从与工匠合作到自己操刀的衍进轨迹，堪称吴中文人篆刻世家之典型。以上诸例使我们不难看到吴门一带，沈石田——



图十二

文徵明——文彭一线文人印章发展的线索。

②南京地区

明前中期文人印章，在以苏州为中心发展的同时，在南京的另一条线索也不应忽视。它与苏州的文人印章发展既相呼应又相关联。

徐霖（1462—1538）生于松江，成长、活动于南京，祖籍苏州。他29岁时曾与都穆等八人晋謁吴门画派宗师沈周，故《列朝诗集》称：“少时雅从沈启南游。”徐霖少年便名声远播，书法一道尤为世所称。《金陵琐事·字品》云：“西涯李相国（东阳）、白岩乔太宰（宇）时号篆圣，见则吐吞下之，曰：吾辈不及，吾辈不及。”徐霖与当朝显贵大臣若乔宇（吏部尚书）、顾璘（刑部尚书）等，交往很深，与吴门书画家文徵明、祝允明等亦过从甚密，其时名书画家雅集后，卷首必请徐霖引首题字。徐霖未入仕，而有如此名望，也与帝王宠信有关。明顾璘在《隐君徐子仁霖墓志铭》中云：“武宗（正德）皇帝南巡，近侍上其（徐霖）词翰，诏见行宫，爱之。两幸其宅。赐一品服及杂器。命扈还京，将授美官。”后因正德皇帝驾崩，徐霖离京南还。徐霖的书法“早尚雄丽，晚益朴古拔俗，绰登神品”^⑩。其篆书更是“声沛夷裔，朝鲜、日本使臣得其书者什袭为珍。以故有豪士乐志之适，如李北海风。”我们知道篆书与印章关系密切，篆书的才能很容易发挥到印章上去。这样当万历时代的人们在谈论文人印章发展的渊源时，篆书书法家的意义便突现出来。周应愿《印说》在论及文徵明后，紧接着便论及了徐霖，云：“金陵有徐霖，所谓髯仙者，豪荡自若，无论其他，篆似出元周伯琦上。”万历十七年（1589），江都张学礼集《考古正文印藪》成，是谱为编者请吴丘隅、董玉溪、何雪涣、吴岭南更十数名手摹刻古玺印而成。在自序中张学礼提到了他的老师邢一凤。云：“余髫年从金陵故太史邢稚山公游，始见吴仲足（丘隅）氏……”^⑪记上这样一笔，是说其印癖来源于他的老师和吴仲足。邢稚山（1509—1595？），其名一凤，字伯羽，一字稚山。南京人，嘉靖二十一年（1541）进士，官至太常少卿，工书，小篆师徐霖。他是徐霖的弟子，徐霖故后，其墓志正是由顾璘撰文、王逢元书、邢稚山篆盖的^⑫。



图十三



图十四

那么徐霖、邢稚山是否与篆刻艺术有关呢?答案是肯定的。万历时代的印人，曾直接论及了二人在印坛的位置。

金陵印人甘旸在其晚年所辑《甘氏印集》的自序中写道：

金陵邢太史稚山，姚羽征石，吴郡文寿承、许高阳，皆留心于斯，而法松雪、子行所遗章篆，世益珍重。

嘉兴印人周应麟在天启元年（1621）所辑自己印谱《印问》^⑩的自序中写道：

入吾昭代，有许初、丰坊、李东阳、乔宇、徐霖、文彭诸君子，后先继起，狎主齐盟，为休明鼓吹。

丹阳人姜绍书（二酉），崇祯十五年进士。他在《韵石斋笔谈》中云：

徐髯仙（霖）、许高阳（初）、周公瑕（天球）皆系书家，旁及篆体，印文章法，心画精奇。

也就是到了万历以后，印坛仍在怀念着曾倡导印学为其休明鼓吹作出贡献的前辈。于是，我们发现南京方面文人印章发展的线索，即徐霖——邢一凤、姚征石——张学礼、吴仲足、何震——甘旸。文彭后来在南京任国子监，获得大批青田石，启迪何震，看来都并非偶然，因为在此之前，已有很好的基础了。徐霖的用印，有以小篆入印的“九峰道人”、“髯仙”等，元朱文风气，与甘旸所言正合。想其印与李东阳等人一样，出于自篆（参见图八）。

文徵明时代，涉足印章创作的书画家，并不局限于苏州和南京两地，类似的例子还有一