

浙江省博物馆典藏大系

ZHE JIANG SHENG BO WU GUAN DIAN CANG DA XI

方寸乾坤

FANG CUN QIAN KUN



浙江古籍出版社

浙江省博物馆典藏大系

方寸乾坤

浙江古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

方寸乾坤 / 浙江省博物馆编. — 杭州: 浙江古籍出版社,
2009. 11

(浙江省博物馆典藏大系)

ISBN 978-7-80715-498-3

I. 方… II. 浙… III. 文物—简介—中国—原始社会
IV. K871. 1

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 194819 号

**浙江省博物馆典藏大系
方寸乾坤**

浙江省博物馆 编

出版发行 浙江古籍出版社
(杭州体育场路 347 号)
责任编辑 朱艳萍 张 姣 徐晓玲 杨少锋
艺术总监 朱艳萍
美术编辑 刘 欣
激光照排 杭州兴邦电子印务有限公司
印 刷 北京华联印刷有限公司
开 本 889×1194 1/16
印 张 13
版 次 2009 年 11 月第 1 版
印 次 2009 年 11 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-80715-498-3
定 价 188.00 元(平)

目 录

序/003

综述/006~019

战国/020~057

秦汉六朝/058~091

唐宋元明/092~115

清/116~159

近现代/160~199

图版目录/200~206

后记/207

浙江省博物馆典藏大系

方寸乾坤

浙江古籍出版社

《浙江省博物馆典藏大系》编辑委员会

顾 问：毛昭晰
主 任：鲍贤伦
副 主 任：陶月彪 陈官忠 陈 浩

总 主 编：陈 浩
副总主编：李 刚 赵雁君

委 员：（按姓氏笔画为序）

王 炬	王小红	王屹峰	李 刚	杨 铿
沈军甫	沈琼华	陈 浩	陈官忠	范珮玲
郑幼明	赵幼强	赵雁君	陶月彪	鲍贤伦
蔡 琴	蔡小辉	黎毓馨		

《方寸乾坤》

主 编：骆坚群
撰 文：骆坚群 任晓华 魏 萍
摄 影：郑旭明

目 录

序/003

综述/006~019

战国/ 020~057

秦汉六朝/058~091

唐宋元明/092~115

清 /116~159

近现代/160~199

图版目录/200~206

后记/207

序

浙江省博物馆创建于1929年，初名“浙江省西湖博物馆”，是中国最早成立的博物馆之一。经过近八十年的发展，如今已成为集收藏、研究、展示、教育和休闲于一体的综合性人文科学博物馆。多个馆区分布于杭州城市中心，包括西子湖畔的孤山馆区、大运河边的武林馆区、老和山旁的文保科研基地、栖霞岭下的黄宾虹纪念室和昭庆寺东的沙孟海旧居等，展示着浙江自古迄今优秀的传统文化，彰显着一种开拓进取、历久弥新的浙江精神。

自建馆以来，经过几代人锲而不舍的努力及社会各界的支持，藏品总数已近十万件。其中，以稻作文化为基础的河姆渡文化的遗物，实证文明起源的良渚文化玉器，“春秋五霸”之一的越国文化遗存，支撑“瓷器之国”的越窑青瓷、龙泉窑青瓷，装点“东南佛国”的五代两宋的佛教文物，以及南宋时期的金银货币，汉代会稽镜，宋代湖州镜，古代漆木器等，不仅具有明显的区域特色，而且还具有颇高的学术价值和文化意义。此外，历代名家书画、玺印，现代革命文物等，也都是影响浙江乃至中国历史，推进文明进程的宝贵遗物。

为发挥藏品的作用，本馆除了在省内举办各种陈列、展览外，还曾在全国各地和德国、日本、新加坡、法国、瑞士、澳大利亚等国家以及我国香港、澳门、台湾地区展出具有浙江特色的文物艺术品，引起了世人的广泛关注和兴趣。与此同时，各种反映本馆藏品的专著和图录亦陆续出版，对繁荣文化事业、推动学术研究起到了积极的无可替代的作用。然而，陈列展览不仅内容有限，而且难以与人朝夕相伴，既往的出版物又未能全面、系统展示本馆藏品的基本面貌，所以，在信息化的新世纪，我们以图书为载体，将本馆收藏的具有代表性的藏品编辑成《浙江省博物馆典藏大系》十二种出版发行，以冀使更多的人了解浙江的历史与文化，准确地掌握本馆藏品的基本信息，促进展览交流、学术研究、艺术鉴赏，为文明社会的发展作出贡献。

历史文化遗产，是人类在征服自然、改造自然和推动社会发展过程中知识和精神的累积，是全人类的共同财富。作为历史文化遗产重要组成部分的文物艺术品，是人类智慧的结晶，蕴涵着无穷无尽的生命力，不仅是逝去时代各种信息的载体，而且对当今社会的进步也具有显而易见的现实意义。展示历史文化遗产，发掘其固有的历史、科学、艺术价值，弘扬和传承民族优秀传统文化传统，促进文化交流、经济发展和社会进步，是浙江省博物馆义不容辞的要务，《浙江省博物馆典藏大系》的出版，意义正在于此。

浙江省博物馆常务副馆长

陈浩

综 述

□ 骆坚群

古代的印章是文明的表征，因而早期印章的使用并非中国的特例，而是世界四大文明古国所共有的一种文化存在。然而随着时代的承续与变迁，埃及、印度的印章逐渐淹没在历史的长河里，唯有中国的印章，不断地进化与演进，在不同的时代发挥着重大的历史功用，与政治、军事、经济、法律、宗教、艺术以及习俗构成互动的格局，成为国家体制运行与人们日常生活中不可或缺的组成部分，并且在文人艺术家的全面介入与推动之下，将书法与镌刻相结合，形成了一门独特的具有独立欣赏功能的造型表现艺术——篆刻艺术。

从中国印章篆刻史的总体历程来看，篆刻艺术与书法艺术一样，经历了一个由实用功能转化为表现性艺术的历史过程。篆刻艺术从元代文人介入篆刻开始已有800年的历史，而古代印章则可追溯到两千多年前的春秋战国时代甚至更久远。笔者以为，中国的印章史大致可以分为三个阶段：一是实用性阶段，时间是从商周到隋。这一时期的印章主要是为了实用，官印代表国家体制，私印代表个人身份。印章的用材以铜、金等金属材料为主，亦有少量的犀牛角、象牙、玉石等材质。印制一般比较扁小，大都有印钮，通常挂在腰带上，以便随身携带，随时使用。二是实用性向艺术性的过渡阶段。唐宋时期，印章开始与书画联姻，具有了书画者表明身份与点缀画面的功能。印谱、印论以及篆刻工具书的出现，尤其是文人艺术家介入到从“写篆”到“篆刻”的过程，促使印章的性质与功能发生了关键性的转换。三是艺术性阶段。元代以后，随着石材的广泛使用，文人开始自篆自刻，篆刻艺术的形态逐渐完成。明清时期，印人辈出，流派纷呈，成就了篆刻史的繁荣格局。

恩格斯说：历史发展的动力是多元的，它是由“无数交错的力量”，“无数个力的平行四边形”共同作用的结果^{〔1〕}。中国篆刻史的发展也不例外，然而在推动篆刻史发展的动力中，不同的历史阶段，其主要动力是不同的。在实用性阶段，政治力量、科技力量即金属冶铸工艺的进步是促使印章发展的主要动力；在过渡阶段，物质材料（石材的出现）、艺术力量（书画钤印）即文人介入成为印章向艺术发展的基本动力；而在艺术阶段，外力逐渐减弱，篆刻按照艺术自身的规律发展演进。

一、商周至隋——“唯印示信”的实用之功

印章在隋唐前主要是作为身份凭证和国家行使职权的工具而存在的，所以它的起源，是由于社会生活以及国家统治的实际需要，因而印章也印刻着明显的阶级属性，这在印章的不同称谓中便可见端倪。今所能见到的春秋战国时期印章，都统称为“玺”或“玺节”，秦统一后，规定只有皇帝的印才能称“玺”，官员和百姓的印章只能称“印”或“章”。从此，玺印成为社会地位高低、政治权力大小的象征。汉承秦制，皇帝称玺，一般臣下称印、印章或章。隋唐以后的官印，或为体现政治体制的强大稳定，尺寸逐渐变大。武则天掌权以后，因讨厌“玺”（古音同“死”），就下令改“玺”为“宝”。唐玄宗以后，“宝”开始作为皇帝印章的专用名称，一直沿用到清代。而在民间，印章除了表征身份外，也发挥着重要的信用和契约的功用，如宋代的“记”、“朱记”、“合同”，元代盛行的“花押”，明代的“符”、“契”、“信”等等。可以说，印章源于实用，发展于实用，是社会各种关系明确与稳定的见证，即便在以艺术为主要目的的文人篆刻改写了印章史以后，实用性篆刻仍然在延续，是篆刻史从未间断的一条线索。

（一）实用——印章之源

先民往往把万事万物归于神灵的创造，只要涉及“起源”问题，就会披上神秘的色彩，印章也不例外。关于印章，我们现在能见到的最早的文字记载是汉代编写的纬书《春秋运斗枢》：“黄帝时，黄龙负图，中有玺者，文曰‘天王符玺’。”虽然只是传说，但若把印章的原始形态与殷墟甲骨的契书和青铜器的铭文铸刻作并案考稽，或有诸多可能的迹象。中国自有文字萌芽，文字的镌刻技艺便随之问世。殷商时期的“甲骨文”，就是在龟甲和兽骨上镌刻的象形文字，商周青铜器铭文与铜印印文的翻铸工艺如出一辙。所以，印章与甲骨文、青铜器铭文在镌刻方法或冶铸工艺以及文字的发展阶段诸历史因素上都拥有着极大的关联性。

现代考古也发现了这一可能，即印章的原始形态，已经存在于新石器时代末期。古陶器底部常常能看到类似印章的图像与符号，其中有一些可能是地名、人名。考古学家们的研究方向，是探索这些可能的文字或徽记是否即是器物主人或家族的名称抑或制造者的签名标记。

由此也可推测，印章的出现与凭信相关，是私有制出现以后的产物，是表示私有财产的重要依据。《后汉书·祭祀志下》指出：“三皇无文，结绳以治，自五帝始有书契。至于三王，俗化雕文，诈伪渐兴，始有印玺以检奸萌，然犹未有金玉银铜之器也。”“三王”指夏禹、商汤、周文王。“诈伪”、“奸萌”是指私有制出现后的诈骗、冒认、偷盗、侵夺等不正当的行为⁽²⁾。因此，在器物上戳压记号，以证明物主身份的印玺自然就应运而生了。

实用是印章产生之源，这一点是毫无疑问的。然而，印章到底产生于何时？依据文献与出土物，主要有两种观点：

一种认为印章产生于商代。对印章之始的记载，还有唐朝杜佑的《通典》：“三代之制，人民皆以金玉为印。”并引《逸周书》：“汤取天子之玺，置之于天子之坐。”明代印学理论家甘畅也在《印章集说》说：“印……三代始之。”朱简的《印章要论》也认为：“印始于商周。”20世纪30年代，北京古董商黄浚购得三方安阳殷墟出土的铜印，并在其1935年所著的《邶中片羽》中著录，引起了学术界的关注。徐中舒《殷代铜器足征说兼论〈邶中片羽〉》和于省吾《双剑谿古器物图录》等，都认为这三方铜印的时间为商代。今人徐畅著《商代玺印考证》，也认为夏末商初帝王有使用印玺的可能性。

另一种观点认为印章产生于春秋战国。元代吾丘衍认为三代无印，他在《三十五举》中说：“三代时却又无印。”现代金石学家、西泠印社第二任社长马衡也持有相同的观点：“稽之载籍，征之实物，大抵皆周金，且为晚周之物，夏商无闻焉。”“古印之起源，约当春秋战国之世。《周礼》虽有玺节之说，但其书绝非周公所作。春秋时始有玺书，至战国时而盛行。”⁽³⁾罗福颐的《对印章的认识》一文，也持同样观点。沙孟海对黄浚购得的三方商代铜印进行研究后，提出怀疑，认为：“定为商代还缺乏依据”，“为了对历史负责，暂不定它的时代”。他指出：那三方印玺有可能出自上层堆积，并说甲骨文中“印”字，但不是印章之“印”，而是“抑”的初文，他认为春秋时代始有印玺⁽⁴⁾。

然而，大致可以认定的是，印章的意识源于商周，而出土的三方铜印，也为我们提供了早期印章的基本形态：印章材料是金属，制作方式是铸造，印面为方形，有印钮，其功能或为标识印记，这些都为后世印章的发展模式奠定了基础。

（二）春秋战国玺印——昭信的功能

春秋战国时期，社会变革加剧，在社会形态上处于由奴隶社会向封建社会的转型时期。随着王室的分崩离析，诸侯国崛起，形成了列国争雄的格局，外交活动日益加剧，社会经济进一步发展。在这种形势之下，代表权力与昭示诚信的印章大量出现了。这一时期的印章与政治、经济、哲学、军事等十几个领域相关联，几乎涉及社会生活的方方面面。“唯印示信”，原本作为凭信的玺印，今天也成为我们认识春秋战国历史的一大凭信和依据。《左传·襄公二十九年》记载：“季武子取卞，使公冶问，玺书，追而与之。”玺书就是用玺印封泥之文书，这是玺印运用于政治军事的一个著名的例子。在每一个诸侯国中，颁布法令、国事往来、任命官吏、调兵遣将等官方事务活动均需依赖信物。再如《周礼·地官·司市》记载：“凡通货贿，以玺节出入之。”玺节就是玺印，这是玺印在经济方面起重要

作用的例子。今人徐畅《先秦玺印图说》一书中对先秦玺印涉及的各行业进行了分类，共涉及军将、弓弩、农林、水利、渔猎、手工业、冶铸、染织、烙印、市亭、宫苑、饮食、交通、马政、驿传、快递、车马、医药、导引、祭祀、诸神、音乐等30个行业⁽⁵⁾。由此可见，玺印在当时已经融入政治、经济等社会生活诸领域，它的昭信功能成为维护权利运转与社会关系不可缺少的特殊存在。

春秋战国时代的印章大都是用金、铜等金属铸造而成。印章的加盖方法有两种，一是封泥，加盖在所封物如简牍的青紫泥团上以示封缄。二是烙印，用烙印的方法在已有的物件上做出标记，以说明产品制造者所属管理机构或工匠的姓名。陶器上的印章即是在陶器烧制之前加盖在胎体上的；青铜制品上的印章则是加盖在浇铸青铜制品的陶范上的。又有一种火烙印用于在漆器、木材和马匹上做标记，例如“日庚都萃车马”铜印就是在马身上做记号用的烙印。

虽然这一阶段的印章功能在于实用，但以审美的视角来看春秋战国时期的玺印，呈现出的是一种自由烂漫、各呈其美的风格形态。春秋战国古玺因其时代、地域（国别）的不同，产生了丰富多样的文字形体和印式形制，并且在方寸之内经营奇妙而合理的章法布局，形成了特有的远古风韵。比如齐国官印多为方形，印面上方或有凸形为其特征，具浑厚、质朴的美感；晋国官印较小但厚重，正方形，多阳文，铸工精细；燕国玺印方形为主，偶有长条形印；楚国玺印多阴文，有界格和边栏，制作工艺精巧，有楚人特有的自由浪漫情调；秦国玺印则方正严整，体现出规范一统的气质⁽⁶⁾。这一时期的印章形制较小，以鼻形钮最多，便于随身佩带。政治家苏秦就有号称佩六国相印的史实，或正说明当时的大夫士子们是以佩带多少玺印来显示自己才干与实力的。

（三）秦汉印章——统一印制与礼乐精神

公元前221年，秦始皇统一了六国，“统一”便成为秦代政治经济、文化艺术形态的核心语汇。这一时期已经初步形成了统一的官职制度，相应建立了玺印的等级制度，确立了秦代制作玺印的标准书体——摹印篆，第一次明确了印章的专用书体。同时印材质地及形状、大小、钮式以及称谓都有明确规定，并以此来区分官吏的地位等级。比如只有天子之印才能称“玺”，独用玉质材料，螭虎钮。官员用“印”，依官阶不同用金、银、铜等材质，大小与钮式也有差异。

汉代玺印制度就更加详细了，诸如名称、质料、钮制、绶色代表着哪一身份等级，都有严格的制度条文。根据《汉官仪》记载，汉官印制度大致有四大类别：皇帝、皇后及诸侯王称“玺”，皇帝用玉玺螭虎钮，皇后用金玺螭虎钮，诸侯王用金玺橐驼钮；列侯称“印”，用金印龟钮；丞相、太尉、三公、前后左右将军及御史、二千石者称“章”，丞相、太尉、三公、前后左右将军用金章龟钮，御史、二千石者用银章龟钮；千石以下者称“印”，用铜印鼻钮。汉朝这一整套印章制度，三国、两晋、南北朝一直沿用。

秦汉统一印制，除继承春秋战国以来的昭信功能外，更要体现的是礼乐精神。《乐记》说：“乐统同，礼辨异，礼乐之说，管乎人情矣。”“乐者，天地之和也，礼者，天地之序也。和，故百物皆化；序，故群物有别。”礼的职能在于区别等级社会中各阶级阶层的地位，建立起统治阶级的政治秩序。而“统同”是设法维系民心的统一协同，使整个社会和谐安定，这就是艺术“乐”的功能⁽⁷⁾。统治者以“礼”的精神，统一印制，规定印章的称谓、材质、钮式、大小、款式等，强调的是“有序”，即社会政治等关系秩序的井然。正是这种礼乐精神，使仍是实用功能的秦汉印章有了很强的审美意识。秦印除文字趋同、风格趋同外，还注意边栏界格的支撑与充实，这使秦印有一种平稳、安定与充实的美感，并开启了汉印精美、质朴之范式。但比较而言秦印多凿刻，因而节奏明快，质朴自然；相对秦朝的动荡、短暂，两汉强盛稳定，故汉印种类繁多，更显方正、质朴、平和、博大的整体风貌。总之，平正方直、端庄质朴的秦汉印章与中国崇尚礼乐的文化精神相契合，同时树立了后世篆刻艺术的最高审美典范，这就是为什么秦汉印风被后人奉为圭臬的理由。

从艺术史的普遍性观点来看，艺术所赖以存在的材料对艺术本身有着深刻而直接的影响，譬如书法史，金文的风格与铸在青铜上有关，隶书扁平字形的形成与书写在狭窄的竹木简上有关，而明清写意书风的形成则得益于生纸的使用。印章亦是如此，被后人奉为圭臬的两汉印章，虽仍是工匠的技艺结晶，但印章在制作方法与材料的选用上，均

有较大的突破，因而风格丰富多样。在金、银、铜、玉、骨、牙等各种材料上，印工用铸、琢、凿、雕等多种制作方法，让印面产生不同艺术效果。比如被后世推崇仿效的“汉铸印”，质朴平正有浑厚之美；“汉玉印”，雕琢细腻有温雅之美，另有质地坚硬的骨质印，工艺严整具精致美感，显示出秦汉能工巧匠技艺水平的高超。

除了对材料的广泛使用外，汉隶的推广对于印章文字也产生了重要的影响。秦印“摹印篆”以圆转为美，而汉印以隶书方折线条入印，使印章格局与风格发生了变化。终于在王莽改制时期，经过甄丰等一些儒士的推波助澜，“摹印篆”变为“缪篆”。这一事件在篆刻史上具有里程碑意义。“缪篆，谓其文屈曲缠绕，所以摹印章也。”缪篆带来了文字处理方式新的创意，即允许在“六书”的基础上对篆文笔画进行增减与变形处理，这为印文的创作开拓了空间。

（四）六朝至隋——印章式微与历史辩证

六朝到隋是书法史上的一座灿烂的高峰，涌现出王羲之、王献之、智永等一代书法大家，同时产生了一大批经典的书法杰作。然而这一时期印章的状态正与书法相反，在经历了秦汉两代印章的繁荣之后，六朝的印章显得黯然失色，可以说是印学史上的一个式微期。

六朝印章，基本上是沿袭汉印的形制。官私印形式和钮制都沿袭汉代，但铸造比不上汉印精美，工艺粗糙率意，文字多不合六书之规矩，印制渐趋紊乱，因而印章风格单薄，不及秦汉印之严谨、肃穆、浑然。相比而言，倒是少数民族的官印，用刀如刻如凿，印文书法风格表现为舒放自然，而印体偏大，印钮多为较为具象的动物如龟、驼等，从而成为一个时期印章风格的代表。

六朝印章的衰落之势，首要原因当是时代转折时局混乱。从印章的起源，到先秦玺印的昭信功能，再到秦汉印章的礼乐精神，印章总是伴随着权力与实用而存在的，因而越是太平的社会环境，越能兴盛发展。六朝时期，政权的兴亡更迭十分频繁，政治动荡、社会混乱、民生不安，对印章发展带来了严重的负面影响。另一方面，各类字体的成熟，抑制了篆书的应用空间。篆刻，顾名思义就是刻“篆”，篆书是印章的主要应用字体。而六朝，楷、行、草诸体逐渐成熟并广泛运用到社会生活的各个领域，从受众学的角度来看，篆隶的受众渐趋下降。对于印章发展来说，正好处于篆隶应用环境的缺失，而新的字体应用环境还未建立的尴尬境地。

六朝印坛虽然呈现出一片衰微的景象，却也蕴藏着巨大变革的生机，这就是纸的广泛使用。造纸术是我国四大发明之一，传为东汉蔡伦所创。六朝时期，随着纸张的生产发展与推广，印章的使用方式发生了重要的转型：印章在六朝之前主要依托“封泥”，六朝之后开始用印泥来钤盖印章，这就是所谓的“濡朱之制”。表面上看，纸张取代封泥，压缩了印章的使用空间，一时人们也难以适应，也是六朝印章式微的一个原因；而实际上，纸张应用带来书卷钤印之可能性，孕育着印章功用与形制的巨大变革，这就是历史辩证法。纸张的使用为后来印章与书画联姻开辟了道路，也为印章由实用性转向艺术性迈开了坚实的第一步。

二、唐宋——印章向篆刻的转捩

唐宋时期，是中国封建体制继秦汉之后的第二个发展高峰，唐宋印章也体现出了大国的气象。首先体现在印身印面的规格上，唐宋官印印面比以往任何时候都大，印面尺寸达到5—6厘米（秦汉官印为2—3厘米见方），印边也渐渐加宽，对比鲜明而醒目，显示出大气磅礴的气势。在印章式样上，多朱文，为配合大印面，印文采用折叠盘曲的“九叠篆”。但后世印学家多对有悖于汉字“六书”的“九叠篆”持有微词，认为“从官私铜印来看，魏晋不及秦汉，唐宋又不及魏晋”的原因就是“日流于伪谬，多屈曲盘旋”、“诘曲盘曲，面目全非”的“九叠篆”的运用。

在印章制度上，唐宋时期设立了专门的官方铸印机构，禁止民间铸印，州、县僚属以上的官署及官吏的官印均由中央政府统一铸造，北宋的造印机构为少府监，南宋时少府监并入文思院。宋代大中祥符五年，曾经禁铸私印，并规定私印只能用木雕刻，面积不过方寸^{〔8〕}。这些限制，使唐、宋时期私印流传很少。规定私印只能用木雕刻，也促使

石材被关注并开发应用。

唐宋时期，对实用印章向篆刻艺术转捩产生决定性影响的是日渐盛行的鉴藏之风。鉴藏之风直接带来了鉴藏印的繁荣，同时也促成书画家创作时钤印习惯的形成，使闲章开始流行；鉴藏之风又培育了藏印之风，推动了保存藏印的印谱出现。关键的是鉴藏之风使文人篆印成为风尚，功用的增加带来印章需求的增加，而印石的开发与利用便成为顺理成章的事了。总而言之，唐宋印章从表面上不如秦汉繁荣，但却酝酿着印章史上新的篇章。

（一）鉴藏印盛

唐宋时期一个有趣的现象是皇帝热衷于书画艺术，比如唐太宗对于王羲之书法的推崇，有的甚至走到前台，亲身实践书画艺术，最具代表性的是北宋徽宗赵佶，他所自创的“瘦金体”在书法史上有着重大影响，其绘画水准也相当高。唐宋书画艺术的繁荣与走向正是与帝王的喜好有着直接的联系，而鉴藏之风的形成也是帝王的书画爱好的自然产物。徐浩《古迹记》说：“太宗皇帝肇开帝业，大购图书，宝于内府，钟繇、张芝、芝弟昶、王羲之父子书四百卷，及汉、魏、晋、宋、齐、梁杂迹三百卷，贞观十三年十二月，装成部帙，以‘贞观’字印印缝，命起居郎褚遂良排署如后。”^{〔9〕}这里的“图书”就是绘画与书法。在唐太宗的推动下，内府大量购藏书画作品，需要印章来表示收藏者、时间、鉴藏情景等，这就是鉴赏印的实用功效，但与象征权力和信用相较，显然已多了私秘赏玩的意味。

从鉴藏印的语言称谓来看，主要有以下几类：一是表示时间。唐太宗有“贞观”，玄宗有“开元”，宋徽宗有“宣和”，基本上用于御藏书画作品。二是表示情景。收藏类印往往有“珍藏”、“珍玩”、“密玩”等词汇；鉴赏类多见“珍赏”、“清赏”、“心赏”等字样；校订类印则加“校订”、“考定”、“审定”等词汇。三是表示鉴藏者。比如褚遂良在摹《兰亭帖》上盖“褚氏”小印；怀素用汉代“军司马印”钤在得意的书法作品上；皇帝欣赏过的书画，也要盖上“御览”印章。四是表示斋号。“斋馆印”是以文人书房、住室的雅称刻制的印章，故多“楼、阁、馆、巢、院、斋、轩、堂”等字样。

鉴藏印的兴盛大大带动了文士们对印章的兴趣。晚唐著名诗人皮日休曾有诗云：“金篆方圆一寸余，可怜银艾未思渠。不知夫子将心印，印破人间万卷书。”（《全唐诗》卷六一五，皮日休和诗《鲁望戏题书印囊·奉和次韵》）“银艾”指的是官印，“夫子”就是指陆龟蒙，此诗生动描绘了官印冷落而文士鉴赏印兴起的情景。诗中所说的“夫子”陆龟蒙系唐代著名的农学家与文学家，他有诗云：“鹄衔龟顾妙无余，不爱封侯爱石渠。应笑休文过万卷，至今谁道沈家书。”（《全唐诗》卷六二八，陆龟蒙《戏题裘美书印囊》）这里的龟顾就是指印章，休文即是唐代书法名家沈约，诗的大意是印章艺术的妙趣无穷，甚至胜过沈约的书法。此诗表现了当时的一种文士风气，对印章尤其对可被称为“心印”的用于文房的“闲章”兴趣浓厚。鉴藏印的盛行，对篆刻艺术的意义不仅在首开文士对印章艺术雅玩的先河，也为印谱的出现以及文人篆印铺垫了基础。

（二）印谱端倪

鉴藏风气也促使宋代金石学的兴起，金石收藏与研究成了文士重要的艺术活动之一。据容媛《金石书目录》记载，宋代金石学者有22人，著作30种。比较有代表性的金石学者与著作有欧阳修的《集古录》、赵明诚的《金石录》、陈思的《宝刻丛录》、洪适的《隶释》等。金石学的兴盛反映了宋人对古代铭刻的兴趣，这对印谱与古文字著作的产生具有决定性的影响。然而，最初的印学与金石学是密不可分的，在当时，文人中广泛流行收藏古代器物 and 汇集器物铭识成谱的风气，正如曾机在《嗽堂集古录跋》中所说：“元祐以竣，地不爱宝，颓堤废墓，堙鼎藏敦，所触显露，由是《考古》《博古》之书生焉。”而秦汉古印常被他们附于古器物图谱之后。渐成规模以后，集古印章从器物铭文图谱中分化出来，成为一个单独的研究对象而独立成谱。对于第一部印谱，尚无定论。一种观点认为《宣和印谱》是第一部印谱。明代沈明臣在《集古印谱》序中提到：“古无印谱，谱自宋王厚之顺伯始。”传宋徽宗敕集有《宣和印谱》，可惜的是现已散佚失传。第二种观点出自韩天衡的《九百年印谱史考略》，根据韩文考证，第一部印谱应是约成书于北宋大观元年（1107）杨克一的《集古印格》，亦名《图谱》^{〔10〕}。还有一个观点认为：最早的印谱是宋仁宗时官修的印谱，清桂馥《续三十五举》说：“古印无图谱，宋皇祐初，命太常摹历代印书为谱。”排行第二

的是元符《宝祥》，杨克一的《集古印格》在宋代印谱中排行第三^{〔11〕}。

古印谱的最大价值，是历史上众多失而复得、得而复失的古印赖以钤而存之，流传后世，供人鉴赏、研究和摹刻。从某种角度看，印谱与书法史上的碑拓有相似特征，也有原拓本与摹刻拓本的区别，也因钤拓技艺的不同而有不同的呈现效果，因而也具风格赏玩的价值。

（三）文人篆印

如前所述，在唐宋之前，印章的制作因为受到技术与材料的限制，属于体力劳动的范畴，整个铸刻的过程都是由工匠完成的。另一方面，唐宋之前，印章的主要功能是昭信与凭证，除了作为个人的凭信外，更大程度是为社会政治经济活动服务的，因而，实用性远远大于艺术审美的需要。到了唐宋时期，情形就完全不同了。随着书画鉴赏印和书画款印的逐渐盛行，以及对印章自身鉴赏价值的初步发现与探索实践，文人对于印章的兴趣不断深入，热情高涨。虽然大部分印章仍在应付实用性需要，但伴随着鉴赏印和书画款印的兴起，实用性印章与艺术性印章的比重已悄然发生了变化。

在鉴赏印和书画款印渐趋流行的情形下，文人介入印章有一个由篆到刻的过程。在鉴赏印和书画款印的使用过程中，文人作为印章的直接使用者所关注的艺术性元素有几个方面：一是印章风格与书画风格的匹配与协调，二是印文与书画内容的匹配与协调，三是印章大小与作品大小的匹配与协调。而这些对于文化层次与艺术素养相对较低的工匠来说是很难细腻周全的。由于审美与文化的差异，文人们势必对工匠们所制作的印章感到不满，于是开始了参与印章制作的尝试。从印章制作过程来看，一般由篆印、铸（刻）印两部分构成，两者是创作与制作的关系，只要控制了“篆印”这一步，制作就是依葫芦画瓢的事情了。所以往往首先介入篆写印稿，在篆写印稿的过程中，融入审美与个性表现。唐宋时期，文人篆印，工匠铸（刻）印的过程类似于碑刻的产生过程：书家书丹，工匠雕刻。由此，印章的本质开始发生质的变化：文人成为主导印章面目的灵魂，而工匠的作用弱化，但仍掌握工艺过程。一旦时机成熟，文人取而代之，“篆而刻之”的时代就要来临。

在这个过程中，必然会出现富有创造才华的先行者。沙孟海在《沙邨印话》中就提到了米芾自刻印章的记载：“米元章跋褚摹兰亭，连用七印，曰：米黻之印、米姓之印、米芾之印、米芾、米芾之印、米芾、祝融之后。此法前古所无，后世罕见，世传米氏诸印皆亲镌。宋人印如欧阳永叔、苏子瞻子由兄弟，并皆工细，独米老多粗壮，谓其出自亲镌，亦复可信。”^{〔12〕}需要说明的是，宋代文人对于印章的兴趣及篆印的实践，包括少数对印章产生浓烈兴趣进而动手刻印的记载，就实用印章向篆刻艺术的转化而言，只能说是一个开端而已，这个转变的过程应该是缓慢的。但正是由于文人参与印章的审美追求，将使印章生态发生重大转换：由作为凭信的实用信物向作为审美的艺术作品转换。诗书画印，作为艺术的“印”虽晚起，但来势蓬勃，方兴未艾。

三、元至近现代——篆刻艺术的初创、成熟与演进

直到元代，篆刻作为一门独立的艺术渐已形成。文人自篆自刻的实践、印谱的编辑、印论的撰写、石材的广泛应用等等有关印学的活动，都说明了篆刻艺术时代已经来临。对于篆刻艺术来说，更为重要的是元代文人在最初的实践中即已表现出来的群体性倾向，这为明清篆刻流派的形成积累了基础和经验。明清是篆刻艺术的鼎盛阶段，文人篆刻队伍进一步壮大，篆刻流派如雨后春笋般纷纷涌现，印谱的大量刊行与传播，篆刻字典的编纂，印学理论的繁荣，篆刻大家的涌现等等，都标志印章史已经完成了向篆刻艺术的完美转身。至近现代，篆刻艺术进一步发展，重要的标志是以西泠印社为代表的篆刻社团的出现，为篆刻艺术能在新的历史时期生存发展找到了最好的方式。总之，元代以来，篆刻已走上独立艺术门类的轨道，按照自身的艺术规律，不断强化它的艺术魅力与能量，向前演进。

（一）元代——篆刻艺术的初创

经过唐宋两代文人篆印的尝试与累积，元代文人开始全面介入印章的创作过程，从鉴赏印到书画款印，文人用印

自用自刻的现象已相当普遍，并出现专门的文人篆刻家。杨维桢《方寸铁志》中说：“吴门朱珪氏，师濮阳吴睿大小篆，玩既久，尽悟《石鼓》、《峯山碑》之法，因喜为人刻印。”（明·汪珂玉《珊瑚网》卷十一）而书画作品钤印的现象也已普及，印章已经成为书画图像上不可或缺的一个元素，诗书画印开始成为文人艺术追求中不可分割的一个整体。从元代存世的书画作品来看，钤印数量少则数方，多则数十方。从元代的文人篆刻活动来看，其方式与活跃程度都有了全面的拓展。随着石材的发现与应用，以赵孟頫为中心的篆刻群体的形成，吾丘衍印学教育活动的开展，篆刻艺术进入了它的初创期。

1. 石材的广泛运用——文人刻印的物质基础

从“文人篆印、工匠刻印”到文人自篆自刻，有一个长期的酝酿过程，元代完成了这个转型，其关键在于印章石材的运用。印章使用石材的历史由唐宋起步。明代印学家甘旸《印章集说》中认为：“石质，古不以为印，唐宋私印始用之。”同时也认为“不耐久，故不传”。而在元代，石材的发现与运用却演变成了一个促成文人刻印的关键因素所在。

我们先简单回顾一下元代文人介入篆刻的演变过程。在元代初期，印章大都仍是在文人篆写印稿后，再由工匠来刻成。吾丘衍就是一个典型。其好友夏溥在《学古编》序中真实记录了吾氏篆印的情景：“然余候先生好情思，多求诸人写私印。见先生即捉新笔，书甚快，写即自喜。余‘夏溥’小印，先生写可证也。”另《吴县志》中也曾记载：“谢杞能刻印章，元贞间钱翼之有二私印为吾衍所篆，而刻之。”谢杞就是吾丘衍聘请的为印稿刻印的刻工。同时也有史载，文人自篆自刻印章是从王冕首创以花药石刻印开始的。明初刘绩的《霏雪录》说：“初无人以花药石刻印，自山农始也。”而实际上，元代文人运用石材自篆自刻印章是一个不约而同的自觉要求。元代最早用石材刻印的其实始自元初赵孟頫。元陶宗仪说：“赵魏公私刻‘水晶宫道人’。”（元陶宗仪《南村辍耕录》）清韩锡胙说：“赵子昂始取吾乡灯光石作印，至明代而石印盛行。”（清韩锡胙《滑疑集》卷三）韩锡胙系清乾隆年间浙江青田人，因而文中的灯光石即为青田的冻石。据史载，王冕与赵孟頫有交往，赵孟頫比王冕大33岁，王冕以石材刻印有可能受赵孟頫的影响。

从吾丘衍篆写印稿、赵孟頫自篆自刻，到王冕以花药石刻印，至元末，文人自篆自刻成为一个普遍现象，文人终于成为篆刻的主角。这其中石材的发现是一方面，文人以“好情思”介入篆刻的主观意图是更重要的一方面，两者缺一不可。

2. 圆朱文——赵孟頫的篆刻影响

检阅元代书画篆刻史，有一位绕不过的重要人物，那就是赵孟頫。赵孟頫（1254—1322），字子昂，号松雪道人、水精宫道人，浙江吴兴人，宋宗室后裔。宋亡后，闲居在家，后奉元世祖征召，历仕五朝，官至翰林学士承旨，荣禄大夫，封魏国公，谥文敏。赵孟頫是有元一代书画印三个领域的领军人物，元代书风、画风、印风都在其笼罩之下。其印风的标志即圆朱文，亦称“元朱文”，印章字法以秦小篆为本，章法端庄平正，细文细边，笔势流动圆转。赵孟頫倡导的圆朱文印风是他在艺术上主张复古的产物，也是对唐宋以来九叠篆“伪谬”之习的纠正。

复古主义思想是赵孟頫艺术观的核心。他崇尚“古意”，认为“若无古意，虽工无益”。在印学上，也以崇古与复古为审美标准，追求“古雅”的印风，其清新流利的圆朱文印风就是这一思想的体现，为元代多数文人篆刻家所接受，成为元代印风的一大标志和趋势。元初的柯九思、鲜于枢、虞集与张雨，元中的吴镇、吴睿，元末的俞和、朱珪等都受赵氏圆朱文印风的影响，并相互仿效，形成一种整体的风格类型。元代文人圈对赵氏圆朱文印风的认同和承传，已经具备了一定的流派意识和规模，但还不算一个严格意义上的篆刻流派，可以说是流派的初级形态。

3. 吾丘衍开馆授徒——印学教育的初创与吾氏印风

吾丘衍（1272—1311）是元代印学大家，浙江开化人，后寓居杭州。他嗜古好学，通晓经史百家，工篆隶，长于音律。他对书篆的实践以及印学的研究对后世影响很大，而最大的成就在于印学教育的初创性贡献。

吾丘衍出身于士大夫家族，据载，他先天残疾，左眼瞎，左足跛。或正是因为这种生理上的因素使他不能像常人那样通过科考走向仕途，而是依靠自己的印学所长来开馆授徒另寻生计。以吾丘衍在印学方面的影响，追随他学篆

书及刻印的人很多。据《王忠文公集》记载：“教生徒常数十人，未成童者，坐之楼下。宾客谈笑，喧动邻舍，而楼上下之徒常肃然。”其专业和规模相当可观。《学古篇》就是吾丘衍专门为教学而编撰的教材，分上下两卷：上卷为《三十五举》，主要阐述了识篆、习篆、设计印稿等基本问题；下卷为《合用文籍品目》，即给生徒开列的学习参考书目。从这本教材中，我们可以看到吾丘衍学以致用教学方法以及系统的教学思想。

在吾丘衍众多学生中，有赵期颐、叶森、吴睿三人印学成就最高，值得一提的是吴睿（1298—1355），字孟思，杭州人。其白文师法汉印，朱文受圆朱文的影响，篆法与章法直接传承吾丘衍。吴睿晚年移居昆山，并收朱珪为弟子。朱珪，元中晚期著名篆刻家，字伯盛，江苏昆山人。“朱珪笃志于古，尝从钱塘吴睿师授书法，凡三代以来金石刻词靡不极意规效。”（元卢熊《印文集考序》）由此可见吾氏印学印风的传承脉络。吾丘衍在杭州开馆授徒的印学教育活动首开篆刻教育的先例，是中国篆刻史上划时代的重要事件，同时也培养了大量的印学人才，为后来江南区域印学的发展积累了人才基础与艺术能量。

4. 花押印——特殊历史环境下的篆刻形态

花押印是一种形制特别的印章。南北朝时有凤尾书，又名“花书”，是花押的最早形态。唐宋以草书画押，也称“花书”，“唐人初未有押字，但草书其名，以为私记，故号花书”（《戒庵老人漫笔》卷六）。到了元代，花押入印盛行起来，这与当时特殊的政治社会环境有着极大的关联。明代陶宗仪《南村辍耕录》卷二中说：“今蒙古色目人之为官者，多不能执笔花押，例以象牙或木刻而印之，宰辅及近侍至一品者，得旨则用图书押字，非特赐不敢用。”也就是说花押印盛行的原因是蒙古人不通晓汉字，不能执笔署押，为不至造成统治的障碍，在象牙或木头上刻上花押来代替执笔签字的花押印便大行其道了。元代的花押印印文基本上是朱文，印文以汉字为主，也有用八思巴文入印，一般是上刻汉楷书或八思巴文姓氏，下部兼刻花押。元代花押类型繁多，形态丰富。从内容上区分，有姓氏押、吉语押、合同押、封押、纪年押等；从形式上区分，有单字押印、字加花押印、八思巴文押印、图画押印等。

（二）明代——篆刻艺术的发展与独立

任何事物都会经历一个从初级到高级、由草创到精致成熟的进化过程。篆刻艺术经宋元间的酝酿与初创，至明代，不论是篆刻实践还是印学理论，均有长足的发展。从篆刻实践看，文人篆刻队伍不断壮大，并出现了明显的流派现象以及标榜门户的篆刻大家。从印学理论看，也出现了前所未有的争鸣局面，明代印学理论研究几乎涉及印学的方方面面，从而也构筑了一个相对独立而完整的印学理论体系。

1. 印谱的进化

前已述及集古印谱的编辑大约始于宋代，元代集古印谱正是在宋代的基础上发展起来的，如钱选《钱氏印谱》、赵孟頫《印史》二卷、吾丘衍《古印式》二卷、吴睿《汉晋印章图谱》、朱珪《印文集考》一卷（一名《朱伯盛印谱》）、柯九思《古印谱》、陶宗仪《古人印式》等。虽然元人编辑的集古印谱现已基本失传，但从有关的文献资料来看，元代的集古印谱在数量与质量上都较宋代有了进步。

到了明代，篆刻史的大幅度进展，首先体现在或者说得力于印谱刊行的量与质的大幅进展。目前所能见到的最早的印谱，就是明代隆庆时期（1567—1572）顾从德编的《集古印谱》，内容包括作者自藏印及他人所藏的印章，总计收录玉印150余枚，铜印1600枚。此印谱首次用原印钤拓成谱，开一代印谱先例，刊行后对当时的印坛产生了极大的影响。时人甘旸说：“隆庆间，武陵顾氏集古印成谱，行之于世，印章之荒，自此破矣。”（明甘旸《印章集说》）《顾氏集古印谱》出版后，编辑集古印谱成为一时风气。其中具代表性的有张学礼《考古正文印藪》（1596年）收印章3000余方、甘旸的《集古印正》（1596年）收印章1700余方、来行学《宣和集古印史》（1596年）收印章5500余方、范大澈的《范氏集古印谱》（1600年）收印章3500余方。明代的主要印谱都是在1600年前后完成的，可见顾从德《集古印谱》的影响力。印谱收印数量也较前代大大增加。更为重要的是，印谱的刊行与传播对于篆刻创作有着重要的指导与推动作用。随着大量集古印谱的编印，带动了明代摹古思潮的形成，也是明代各大流派形成的一个重要动因。