



艺术与科学

ART & SCIENCE

主编 李砚祖

【卷十一】

中国绘画与篆刻艺术研究



NLIC 2970701324

朱良志 大匠不斲：篆刻的天趣问题

朱天曙 周亮工《印人传》的成书、版本及其相关问题

韦佳 文彭在中国篆刻史上的影响及地位分析

余辉 从清明节到喜庆日——三幅《清明上河图》之比较

庄素娥 君子之交——李方膺与其友人

谈晟广 唐宋范式的解构：钱选的复古主义和山居图式

张朋川 苏州桃花坞套色木刻版画的分期及艺术特点

[日] 肥田路美 奈良国立博物馆藏刺绣《释迦说法图》的制作地和主题

清华大学出版社

艺术与科学

【卷十一】

主 编 李砚祖
副主编 陈池瑜
刘 兵

编委会（按姓氏笔画排序）

马 泉	田 青	卢新华	苏 丹	刘 兵
张夫也	肖文陵	李当岐	严 扬	何 洁
吴冠英	李砚祖	林乐成	陈池瑜	宗俊峰
周浩明	郑 宁	洪兴宇	郑曙暘	唐绪祥
		高 瑄	鲁晓波	蔡 军



NLIC 2970701324

清华大学出版社
北 京

内 容 简 介

本卷以中国篆刻艺术和中国古代绘画艺术研究为主题。朱良志的《大匠不斫：篆刻的天趣问题》一文，以篆刻的天趣为核心，论述了近三百年来篆刻界以汉印为典范、尚天趣去人工的丰富内涵；《周亮工全集》的辑校者朱天曙对周亮工《印人传》的成书、版本及其相关问题进行了深入解析；就篆刻问题韦佳、祝竹、徐梦嘉等都有很好的著述。中国古代绘画艺术一直是学者研究的重点，我国台湾地区学者庄素娥、北京故宫博物院余辉等先生的论文均有重要见解；张朋川关于桃花坞木刻版画的文，第一次对桃花坞版画进行了新的分期；还有日本学者肥田路美、香港学者文洁华等的论文均值得一读。

本书适合关注艺术与科学的广大读者阅读。

版权所有，侵权必究。侵权举报电话：010-62782989 13701121933

图书在版编目(CIP)数据

艺术与科学. 卷十一/李砚祖主编. —北京：清华大学出版社，2011. 5
ISBN 978-7-302-24888-0

I. ①艺… II. ①李… III. ①艺术—关系—科学—研究 IV. ①J0-05

中国版本图书馆CIP数据核字(2011)第033351号

责任编辑：甘 莉

责任校对：王荣静

责任印制：李红英

出版发行：清华大学出版社

地 址：北京清华大学学研大厦 A 座

<http://www.tup.com.cn>

邮 编：100084

社 总 机：010-62770175

邮 购：010-62786544

投稿与读者服务：010-62776969, c-service@tup.tsinghua.edu.cn

质 量 反 馈：010-62772015, zhiliang@tup.tsinghua.edu.cn

印 装 者：北京嘉实印刷有限公司

经 销：全国新华书店

开 本：210×285 印 张：10 字 数：323 千字

版 次：2011 年 5 月第 1 版 印 次：2011 年 5 月第 1 次印刷

印 数：1~3000

定 价：38.00 元

产品编号：039134-01

目 录

视界

朱良志 大匠不斫：篆刻的天趣问题	1
朱天曙 周亮工《印人传》的成书、版本及其相关问题	12
韦佳 文彭在中国篆刻史上的影响及地位分析	20
祝竹 读《沧浪诗话》札记——以一个印人的视角	28
徐梦嘉 字里印间漫步——篆刻创作随笔两则	35

史学

余辉 从清明节到喜庆日——三幅《清明上河图》之比较	37
庄素娥 君子之交——李方膺与其友人	51
谈晟广 唐宋范式的解构：钱选的复古主义和山居图式	67
傅慧敏 富贵语与富贵气象——宋明宫廷花鸟画比较	95

考古

张朋川 苏州桃花坞套色木刻版画的分期及艺术特点	100
[波兰] Marcin Jacoby 华沙国家博物馆的中国绘画收藏	112

[日]肥田路美 文 李静杰 译 奈良国立博物馆藏刺绣《释迦说法图》的制作地和主题	117
--	-----

思想

文洁华 “腕不虚画非是”：笔画哲学和中国新水墨绘画的存与变	132
-------------------------------	-----

尹成君 笪重光画论研究	138
-------------	-----

探索

陈平 建筑的观念	146
----------	-----

贾方舟 男性视角：欲望主体的自我叙事	150
--------------------	-----

读书

平志军 汇集详备 勘别精审——评朱天曙辑校《周亮工全集》	154
------------------------------	-----

封面：苏州桃花坞木刻版画（局部）

封二、封三均为：徐梦嘉篆刻作品

封底：苏州桃花坞木刻版画（局部）

大匠不斫：篆刻的天趣问题

朱良志*

内容提要：秦汉以来，汉印代表着篆刻艺术的最高理想。贯穿中国三百年篆刻艺术的核心纲领是什么，是本文讨论的主要内容。作者认为，以汉印为典范的篆刻艺术以及中国印学的主要议题是“尚天趣去人工”。汉印精神集中于“天趣”二字，其丰富内涵主要体现在浑穆、朴拙、斑驳与苍老之中。文人之印风气的兴起也与“尚天趣”的印学思想有关，追求天的秩序既是“尚天趣”的具体表征，又一语道破了“尚天趣”的本质内容。

关键词：篆刻 汉印 天趣

齐白石谈到篆刻时，曾经说：“天趣胜人。”昔人论印，也有天趣和人趣之分。¹天趣者，自然而然，如有天纵，合天地造化精神。人趣者，乃人工技巧的趣味，穷形尽相，刻镂形似。明清印学强调，人趣不及天趣，篆刻艺术以天趣为最高追求。篆刻的天地是天真烂漫的世界，而不是穷技斗巧的场所。明人朱简说：“天趣流动，超然上乘。”²清人袁三俊在解释天趣时说：“天趣在丰神跌宕，姿致鲜举，有不期然而然之妙。远山眉、梅花妆，俱是天成，岂俗脂凡粉所能点染。”³论印者多以天趣为高格。如清汪启淑《续印人传》说王睿章“刀法朴茂纯厚，虽不能及何雪渔、苏啸民，然古气磅礴，自具天趣”。黄牧甫说赵之谦得天趣之妙：“近见赵搨叔手制石，天趣自流而不入于板滞。”⁴

明园林艺术家计成说：“虽由人作，宛自天开。”这可以说是一条中国艺术的纲领。它含有三层意思：一切艺术都是人“做”的；“做”的就像没有“做”过一样，不露人工痕迹；“做”的就像自然天成的一样。这三层意思有两个要点，一是以自然为最高范本，二是对人工秩序的规避。而这两个要点又是相互关联的，可以归结为一句话：在师法自然原则下规避人工秩序。篆刻艺术也是如此，它是人工雕镂的产物，是人“做”

出来的，但明清篆刻一如绘画、园林、瓷器等其他艺术一样，要尽量淡去“做”的痕迹，“做”的就像没有“做”过一样，“做”的就像自然天成的一样。天趣是篆刻艺术追求的理想境界。

石上运刀，或冲或切，刀从石过，必然留下痕迹。但是，正如朱简所说：“大匠不斫，道无端范。”⁵“大匠不斫”，并非说最会雕凿的人什么也不雕凿，或者雕凿后什么痕迹也没有留下，而是说要淡尽人工的痕迹，使石上留下的痕迹，像天造地设一样，体现出造化的内在秩序和肌理。雕刻者没有“刻意”，隐去人的秩序，彰显天的秩序，以天趣代替人趣，让天工开物。

印学理论中天工开物的思想，与中国古代艺术哲学的“尚天趣”思想是相合的，但又有其自身的贡献。虽然篆刻作为独立的艺术发展时间很短（自文彭开始，真正的发展前后不过三百多年），曾被人说成是“雕虫末技”，是方寸天地中的创造，但就在这微小的天地中，在较短的时间内，却丰富了中国艺术哲学的“尚天趣”思想。明徐上达说：“尝闻篆刻小技，壮夫不为，而孰知阿堵中固自具神理之妙。”⁶我同意黄惇先生以《易传》“其称名也小，其取类也大”来概括篆刻价值的观点。⁷在中国艺术理论史上，还没有哪门艺术像篆刻这样，将中国艺术哲学崇尚天趣这一问题讨论得如此集中、如此深入。三百多年的中国篆刻艺术就是围绕如何“尚天趣去人工”而展开的，它是中国印学的中心问题。

一、汉印精神

篆刻在明代作为独立的艺术种类出现之后，就以秦汉印法为效法对象。在明清印人看来，秦汉尤其是汉印代表着篆刻艺术的最高理想，临摹汉印几乎成为每个篆刻艺术家踏入此道的必然路径。明清以来的篆刻大家几乎都是出入秦汉的艺术家，从明代的文（彭）、何（震），到清时的程（邃）、邓（石如），从浙派、徽

* 朱良志 北京大学哲学系教授

派的消长，到晚清以来的新的篆刻发展趋向，都可以看出对秦汉印风膜拜的风尚。朱简（《印经》）甚至说：“自三桥而下，无不人人斯、籀，字字秦、汉。”不从秦汉印出，就被视为外道野狐，难登大雅。

清陈炼《印说》说：“印必遵秦汉。”⁸对于明清篆刻艺术家来说，篆刻之有秦汉，就如同诗有盛唐、书有魏晋。⁹明沈野说：“汉、晋印章传至于今，不啻钟、王法帖。”¹⁰清巴慰祖说：“印章之祖秦汉，如寻山之有昆仑，问水之有星宿海也。”¹¹秦汉印是至高无上的。在明清的很多印人看来，秦汉创造了灿烂的印章艺术，东晋之后日渐微弱，以至唐、宋、元三代几无印章，真正的印章艺术几乎中断千余年，直至明代文、何出，才方驾秦汉，绍续前修，恢复了这一传统。

明清印学为何以汉印为最高范本，难道是出于一种复古的愿望？当今有研究者就有这样的观点。但琢磨此风形成的历史可发现，虽然不排除有些人有好古的趣味，但从总体上说并非出于贵远贱近的偏见，也不是出于嗜古的喜好，他们的所谓尚“古趣”、崇“古拙”、重“古风”云云，都不是“复古”二字可以解释的。万历以后，秦汉印谱的大量刊出，所谓“印章之荒，自此破矣”，一时间，那个遥远时代的印风席卷印坛，但清醒的艺术家落脚点并不在恢复秦汉传统，而在秦汉印法中的“一点些微精神”。

明清印人说起秦汉，不吝用最夸张的言辞来形容其艺术魅力，甚至有人以“蔑以加矣”来描述它的美感。明沈野说：“法帖犹借工人临石，非真手迹。至若印章，悉从古人手出，刀法、章法、字法灿然俱在，真足袭藏者也。余每把玩，恍然使人有千载上之意。”（《印谈》）把玩汉印，似乎感到前人留下的体温，使他神驰意迷，不能已已。

但这些被目为“蔑以加矣”的汉印，并非来自传统意义的艺术创造过程。首先，从创作目的看，它是实用的，印是显示某人身份和发布某种命令的凭信物；其次，从创作者看，除了极个别的可知的雕刻者之外，秦汉印章绝大多数出自无名印人之手，他们一般都不具有较高的文化水准，又没有独立创造的前提，是真正的工匠；最后，从创作过程看，这类印章主要为铜铸，所谓“图书印章古人皆以铜铸”是不争的事实（只有一种被称为“急就”的军中印，才是临时凿就的），带有强烈的工艺特点。综此三者可以看出，秦汉印章并不具有独立的艺术地位，创作者的工作并不是艺术活动，它只具有潜在的艺术价值。

明清印坛却有完全不同的景象，刻章的工匠变成了艺术家，实用的目的退居其次，表达心灵成为印章的主要目的，刀起石落的瞬间创造成为制印的典型过

程。他们以汉印为不二之选，并不是将虔诚遥寄给那一群无名作者，也不是羡慕那种手凿冶炼式的工艺过程。一个明显的事实是：他们不是要恢复汉印的“传统”，而是要发现汉印中的“精神”，为印坛的变革注入新的活力。正如明周应愿（公谨）所说：“仍旧非真仍旧也，譬如水行不能舍舟而车，陆行不能舍车而舟也。然而操之乘之非舟车也，我操舟，我乘车也。”¹²明清印人要借汉印这一叶扁舟作生命的远足。

他们从汉印中发现了怎样的精神？我以为“天趣”是其关键。

北宋李格非在《洛阳园林记》中说：“人力胜者，少苍古。”这话也适用于明清以来篆刻艺术的追求。汉印的传统，是洋溢着天趣的传统。汉印的根本精神，就是不尚人工尚天趣。追求“苍古”之趣，是为了淡去人力的痕迹。虽然它们为工匠所凿，但在时间的流淌中，雕凿的痕迹渐渐淡去，唯留下平淡幽深的空间形象。“古质而今妍”——时代发展了，并不代表艺术就必然向前推进。随着文明的推进，人类的“装饰”愈加繁缛，而朴素纯真的传统被蚕食，以满腹机心去创造，以忸怩作态来炫人，往往丢失了开启艺术奥府的钥匙。向往汉印，很大程度上在于人们想寻回丢失的朴素精神。汉印的精神，还代表着一种活力的恢复，在明清印人看来，那种平淡天然的雕刻，那些锈迹斑斑的形式，蕴涵着幽深辽阔的生命。丁敬说：“秦印奇古，汉印亦雅，后人不能作，由其神流韵闲，亦不可捉摸也。”¹³摹拟这样的形式，就是要从中表达幽深的生命体验。

明清印人心目中的“汉印”（图1），是一个由其原始创造者、历史老人和明清艺术家共同创造的艺术世界。他们声称回到“汉印”，不是要重复秦汉的历史过程，而是要回到一种理想的精神范式中。丁敬所说的“古印留遗，莫精于汉”¹⁴，所“精”正在其精神中。这种精神范式，具有丰富的内涵，主要体现在以下四个方面。



图1 汉印七枚

（一）浑穆

吴昌硕曾自刻“缶翁”一印，有印款云：“两字神味浑穆，颇得汉碑额遗意。”他所说的“浑穆”二字，也是明清印人理解的汉印基本特点。他曾感叹道：“汉印之最精者神隽味永，浑穆之趣有不可思议者，非工力深邃，未易摹拟也。”¹⁵清奚冈也说：“汉印无不朴媚，气浑神和，今人实不能学也。”“以淳朴处追其茂古，方称合作。”文彭开明清文人印风先河，就是抓住了汉印浑穆的精髓。清孙光祖说：“文博士得汉人、元人神髓，典雅古朴，去华丽而务静穆，去峭厉而务浑融，去谨严而务闲逸，俗目愈远，古道愈深，有明百家，无出其右。”¹⁶一方面是静穆、浑融、萧散闲逸的古风，一方面是形式上的华丽、风格上的剑拔弩张以及规规于秩序的俗韵，文彭选择了前者，所以能超越俗韵，开拓印坛的新风。

所谓浑穆，即浑然天全。浑者，全也，无分别之谓。穆者，深也，寂然幽静之境。中国艺术论强调，不全不美也，不静不深也。浑穆一格得浑然整全、幽深静寂的美感，是一片天和的境界。沈野说：“不著声色，寂然渊然，不可涯涘，此印章之有禅理者也。”（《印谈》）正是看到了印章至深至静的理想境界。

浑穆天全的思想，是中国哲学的重要观念之一。老子说：“大制不割。”最大的体制是不分割的。可以分别的世界是具体的、零散的、有形的，而道的世界是无分别的、不可分割的，它是个大全世界。大全世界不是与部分相对之整体，而是一种未分的境界，是不经人的意识的分别而自然呈现的世界本身。这与西方哲学的部分整体相对观是完全不同的。《庄子》内七篇的最后一篇是《应帝王》，《应帝王》最后一段讲了一个故事，“南海之帝为儵，北海之帝为忽，中央之帝为混沌，儵与忽时相遇于混沌之地，混沌待之甚善。儵与忽谋报混沌之德，曰：人皆有七窍以视听食息，此独无有，尝试凿之。日凿一窍，七日而混沌死”。这个故事在庄子思想体系中具有钩玄提要的意思。庄子哲学强调由“人”回到“天”，“人”的境界是知识的，分别的，也是不真实的；“天”的境界是自然的，浑全的，是真实的。明清印学的浑穆天全思想，就是从方寸天地独特角度，来诠释中国哲学这一核心精神的。

儵、忽二人为混沌日“凿”一穴，¹⁷其实印章一道就是“凿”的功夫，伶俐的印人在浑然无迹的石头，上“凿”出一片痕迹，也如儵、忽一样打破混沌，显示出凹凸之形。一“凿”就是分别，就是对原有平衡的打破，天全破而人工显。

但为艺术，不能不“凿”，无法守住原初的浑然不

分的整体。浑穆的思想，就是强调艺术家在“凿”中，能够不破坏天全，“凿”得就像没有“凿”过一样，“凿”得没有一丝人工的痕迹。所以，明清印学将不露痕迹、不露圭角作为衡量篆刻成功与否的关键，在刀法上要“藏锋敛锷”，被视为汉印的特点之一。¹⁸浑全不能有“亏”，一“亏”，就失落本真，天全不存。浑（完）和破是一对矛盾，不是不破，而是强调在破中不能影响篆刻的神完气浑。

朱简曾将“刀笔浑融，无迹可寻”列为神品。明杨士修将“结构无痕，如长空白云”称为“化格”。清秦麋公将“梓匠斫轮莫可端倪，所谓无斧斫痕乃为贵，柔而不柔，劲而不劲，苍然有骨，浑融古朴”视为“圣不可知”的最高境界。麋公的弟子冯泌颇领尔师真传，他说：“古印在有意无意，今印则着迹太甚。度今日尽返古初亦所不必，既有意求好，存朴茂于时华之中，运圆劲于方板之外，何不可？”¹⁹对痕迹尽露表现出极大的警惕。入清以来，徽浙两家都强调不露，浙派还将书法中的“屋漏痕”融进印中，追求隐而不露的妙韵。

明清印论在谈到篆刻发展的周折时，多将其弊端定格在“露”上。何震的刀法，颇为刻露，每为人所讥。明祝世祿曾为其开解：“主臣虽从迹入，性自神解。”²⁰但很多印家却对主臣颇有微词。清韩雨公说：“何长卿一生伎俩，不过刻画而已，遂名噪一时。”丁敬有一枚“傲骨热肠”的印章，其印款云：“钝丁仿汉人印法，运刀如雪渔，仍不落明人窠臼，识者知予用心之苦也。”这里说到运刀虽取雪渔之法，但又无明人窠臼，指的就是雪渔的刻露之弊。程邃几乎成为徽浙两家之共主，在印坛有极高的地位，但有人也认为其痕迹过露，是其失处。²¹浙派中人，每以刻画之弊来批评徽派。如清陈豫钟评巴慰祖、董洵、胡唐、王振声时说：“乍见绝似汉人手笔，良久觉无生趣，不免刻意，所谓笃古泥矩者是也。”²²雕镌者有“刻意”，这被视为为印之大忌。而徽派也尝以“露”来责备浙派，浙派后进赵次闲每因痕迹露而遭徽派诟病。黄牧甫说：“汉印锋芒毕露，惟见《簠斋印集》中‘别郡司马’一印，所以开浙派也。”²³

（二）朴拙

玩味秦汉印章，摹其印法，要在得其朴拙之意。甘旸说：“古朴典雅，莫外乎汉矣。”²⁴冯泌说：“古印朴，今印华。”²⁵明清印人强调，朴拙是秦汉印章的根本特点之一，也是他们要撷取的思想精髓。

雕刻者，未雕也，故而朴拙一道最不可失。朴，是原初的状态，与“璞”为同源字，都是未加雕刻的意思。《庄子·应帝王》说：“雕琢复朴。”《庄子·山木》说：“既

雕既琢，复归于朴。”这是一个影响中国艺术发展的重要思想。或许可以这样说，中国的篆刻，正是在雕刻中，践履“既雕既琢，复归于朴”的道家哲学精神（图2）。



图2 战国印八枚

明清印坛取法汉印“未雕”的精神，革千余年印章发展之流弊。在他们眼中，汉印虽然为匠工之作，却具有“匠而不匠”的特点。而明清印人虽不是工匠，却反倒增加了“匠气”，成了“不匠之匠”（如有人就以“不匠而匠”来批评何雪渔）。明清印坛中出现的对缪篆印风的批评，对合大小篆创作方式的争论等，都与印坛重视汉印朴拙的精神有关。浙派后学流于柔糜，正是缺少了这朴拙之气。魏锡曾评陈豫钟（秋堂）说：“秋堂师砚叟，自谓得工整。娓娓复纤纤，未许康庄骋。小印极精能，芥子须弥境。”过于“工整”、“纤纤”，就失去了汉印真意。

朴拙是一种崇高的人生智慧。杜甫诗云：“用拙存吾道，幽居近物情。”“杖藜从白首，心迹喜双清。”在文明的发展中，人类越来越缺失这样的精神，朴拙精神的丢失是人类文明发展所付出的巨大代价。人类太迷恋于机心、知识和技术，篆刻艺术每每为这样的心态所左右。清吴先声说：“古人作印，不求工致，自然成文，疏密巧拙，大段都可观览。今人自作聪明，私意搭配，补缀增减，屈曲盘旋，尽失汉人真朴之意。”²⁶ 明清印坛以汉印为尚，与其说是效法汉印，倒不如说是为了寻找人类丢失的真朴之心。像冯泌所说的：“存朴茂于时华之中。”浮华雕缛的时代需要朴拙的清风，遵从汉印朴拙之风，是为了疗治时弊。当然汉印本身的确给人们提供了返回古拙的契机，如清印家高积厚说：“汉印体裁，平方正直，朴质浑茂。”²⁷

《庄子·天地》讲了这样一个故事：“黄帝游乎赤水之北，登乎昆仑之丘而南望，还归，遗其玄珠。使

知索之而不得，使离朱索之而不得，使喫诟索之而不得也。乃使象罔，象罔得之。黄帝曰：‘异哉！象罔乃可以得之乎？’”黄帝丢了玄珠（道），派“知”（同“智”，指知识）去寻找，没有找到，因为人类正是太倚重知识而丢失了这一玄珠；派离朱去也没有寻到，离朱传说为黄帝时人，目力超人，能在百步之外看清针尖，但美好深邃的东西是不可以通过感官而达到的，它需要心灵的体验；派喫诟去也没有寻到，喫诟指语言，语言即概念，以概念去概括一个世界等于撕裂这个世界；最后派象罔去，象罔找到了玄珠。这象罔就是朴拙空灵的心，没有造作，没有故弄玄虚，没有功利目的，不期然相会。篆刻中的朴拙观，其实就是要超越机巧、知识和秩序，寻回真正的美的意义世界。

朴拙是本色的，不雕饰，也就是不造作。明清印人以“不作”为创作大法，不少印人强调，汉印中凭的是无心而求，偶然得之，而不是“作意”、“刻意”。一做作，就失落本心，机心起而本心失，凭着机心去为艺，必然会捉襟见肘。为印要在“有意无意之间”²⁸。

禅宗的“平常心”也是一种朴拙。关于“平常心”，马祖说得妙：“何谓平常心。无造作，无是非，无取舍，无断常，无凡无圣。经云：非凡夫行，非圣贤行，是菩萨行。”平常心的关键是去除机心，不造作，任慧心自现，如同自然中的水自流，花自开，这样的心念就是“菩萨行”。周亮工以禅喻印，认为“以和平参者汪尹子”，所谓“以和平参者”，就是说汪关的印风平淡天然，以平常心为之。沈野说：刻印之道，一如作诗，“眼前光景口头语，便是诗人绝妙词”。他引禅家公案来说印：“昔黄蘗禅师与一僧并行，遇断岸处，师不能渡，此僧解笠着水登之，遂行，顾谓师曰：‘师兄不共行耶？’师怒曰：‘这个乌汉，早知如此，当断汝颈。’倏不见，是用尽神通，不及自然之妙。印章亦尔。”²⁹ 沈野的意思是，为印之道，重在无念心法，自然而然，当下即成，斤斤求之，反而失之愈远。这个聪明的和尚遭到希运的责骂，就在于他自作聪明。明清印学强调，印章之妙“正在不可思议处”，一“思议”，就会为形迹所限，就会造作。这样的思想深受禅宗影响。

汉印中的朴拙，并非笨拙，而是自然而然，巧夺天工。明清印坛有人不明这一道理，故意粗糙其线条，残缺其边际，从而“做”出古拙的样子，反而显得“刻意”。关于这个问题，明清两代印人讨论激烈。沈野《印谈》说得好：“奇不欲怪，委曲不欲忸怩，古拙不欲做作。”冯泌曾举一位叫马西樵的印人，“专于学古人之拙处、陋处。力矫近世纤巧之弊，可谓挺然独立者，

然有意为之，未免着痕”。黄寓生说：“寓古印，如拟古诗，形似易，而神理难，以臆为古，与以拙为巧、浅为朴草，破其刀法，而色取于古人，此何优孟衣冠，而寿陵余子之步也。”³⁰古拙而不能矜饰，装饰出的古拙，到底不是古拙，而是真正的以拙欺人了。

（三）斑驳

拿起一枚汉代铜印，那锈迹斑斑的绿，成为明清印人的至爱，它如同印章上的苍苔。³¹这迷离恍惚的绿，勾起了明清印人的联想，甚至刺激了他们心中的历史感、宇宙感和人生感。它是一枚从遥远的过去传来的宝物，暗绿色的锈迹本身并不具有美的形式感，但却向人寂寞地显示历史的纵深，历史的风烟带走了多少悲欢离合，唯留下眼前的斑斑陈迹，那斑驳陆离的铜印本身就构成魅力，它似乎代过去向现在诉说，印人通过一枚布满锈迹的印章，是在谛听历史的声音。其实明清印人正是化方寸的印迹为历史的烟云。人们在与时间的把玩中，将人微小的生命、短暂的存在放到宇宙洪流之中，斑驳的苔痕似告诉人们，一切都像这苔痕梦影，宇宙的一切都处于永恒的变易之中，连铸造的器物都变成了“烂铜”，人在流转的世界中，如何寻得生命的意义？一枚布满锈迹的铜印，原来关乎人生命的大问题。

明清印家大都神迷于这斑驳陆离的世界，铜印的锈迹和文字的漫漶剥蚀非但没有使他们感到理解上的困难，相反却刺激了人们的想象力。宁漫漶毋清晰，甚至不必认识汉印上的字，斑驳的形态本身就足以说明它的价值。剥蚀感是构成汉印魅力的根源之一。在明清印人看来，他们宁愿相信，汉印不是人的雕刻，而是“天”的雕刻，是自然这双神秘的手给了印章如梦的苔痕、漫漶的面容和斑驳的字迹。汉印于此被赋予了“鬼斧神工”的意义。古代留下的碑刻有残损，铜印本身是很难被腐蚀的，人们将碑刻的残损和铜印出土的漫漶等有意地混为一体，创造出印人理解的独特的剥蚀世界，成为他们理解的“金石气”不可分割的组成部分。剥蚀的世界，具有天然的风韵。

明清印人普遍追求这样的剥蚀世界，力求在人的创造中，“做”出天然的味道来。明清印人创造的方法很多。文人印的开山者文彭就是如此。明沈野《印谈》记载：“文国博刻石章完，必置之棹中，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。”前人以“倚侧参差”、“不衫不履”评文氏印，说的就是他为了追求天然风韵所发明的“小伎俩”。明清印人有一种做损法，就是刻印完毕，将印章反复地往

地下扔，以使印面破损。明清印人选石料，往往喜欢有瑕疵的破石。沈野就特好此道，他说：“梅花道人作山水，先以秃笔蘸墨水，淋漓乱洒，然后，随其粗细浓淡处，用笔皴之，及成，多天然之致，人效之鲜能及者。余刻印章，每得鱼冻石，有筋瑕人所不能刻者，殊以为喜，因用刀随其险易深浅作之，锈涩糜烂，大有古色。”（《印谈》）孙光祖谈到明清印学的先驱之一苏宣时说：“印章只有烂铜，碑刻乃有剥蚀，印文剥蚀，历朝未有。明苏啸民欲以其胸中《石鼓》、《季札》诸碑刻之道，形之于铁笔之间，因脱去摹印之成规，力追仓、史之神理，篆宗碑帖，故点画亦作剥蚀痕。”³²明清很多印人曾对秦汉的“烂铜”法表示过兴趣，汪关、程邃、汪肇龙等，都曾对此作过深入的研究。汪关的烂铜并笔法在印坛很有影响。至于印人们乐此不疲的击边之法，追求线条的残损破败，更是花样翻新，不一而足。

清晰光滑与残损剥蚀相对，明清印人普遍对光滑表现出很高的警惕性。丁敬之前浙江流行闽人林皋（字鹤田）的印法（图3），其刀法平整光滑，学之而妍媚不已。故而有丁敬之变法。清人叶尔宽总结前人之说，提出六忌说：“一曰光，笔意刀法全无，只求整齐一忌也，二曰滑，毫不经营，率操觚，二忌也，三曰板，如劖劖中之宋字，生硬异常，三忌也，四曰匀，横竖如一，不求古致，四忌也，五曰弱，笔画无力，气魄毫无，五忌也，六曰粗，苟且了事，有伤大雅，六忌也。”³³光滑、整体、匀称、刻板成了篆刻刀法、章法的忌讳。

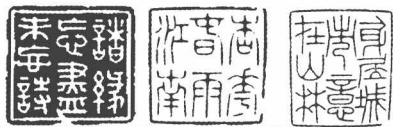


图3 林皋印三方

在印坛，自然天成，在于它的非规则性，一有规则，就有工人痕迹，追求剥蚀、残缺，是对规则的规避，显露出自然的天趣。文彭由光滑的牙章，变而为石的创造，就有有意回避人工痕迹的因素。小篆圆润流转，有婉转妩媚之趣，但处理不好，也会流于光滑柔腻，唐篆即是如此。金一畴《珍珠船印谱初集自序》说：“近时伦父率为细密光长之白文，伪称文实物，好古者多不识也，宝而藏之，三桥有知，能无齿冷。”³⁴仿文彭而得“细密光长”，一视即不似三桥旧制，人工之作态，与文彭之天趣无啻枘处。

明清印坛力追剥落破损之妙，也带来它的流弊。甘旻在论“破碎印”时说：“古之印，未必不欲齐整，而

岂故作破碎？但世久风烟剥蚀，以致损缺模糊者有之，若作意破碎，以仿古印，但文法、章法不古，宁不反害乎古耶？”³⁵这样的质问是有说服力的。黄牧甫也说：“汉印剥蚀，年深使然，西子之颦，即其病也，奈何捧心而效之。”³⁶所以他治印，不重斑驳，而重光洁挺拔。赵之谦说：“汉铜印妙处，不在斑驳，而在浑厚。”这是具有纠偏作用的。黄牧甫正是受到了赵的这一思想的影响。

（四）苍老

汉印具有苍老的品格，每为明清印人提起。苍老与柔嫩相对。明清印人崇尚苍老古淡，反对柔媚甜腻的印风。明周应愿（字公谨）的印学理论是明清印学的基石，他说：“勿今而奇，宁苍而朴。”³⁷所谓“勿今”，并非强调篆刻飘逸超群、不关实际，“今”指的是媚俗的风尚。一切艺术都来自时代的土壤，时代的因素往往表现在两个方面，一是以其鲜活的存在引发艺术家的创作灵感，二是因其俗尚制约着艺术家的自由空间。如欲望、功利、法则等，都会成为约束性的因素，影响艺术家的艺术创作。艺术界所说的柔媚气、甜腻气、俗气等指的就是这种制约性因素。周公谨的“勿今”、“勿奇”之论，就是要超越现实，不为俗韵所裹挟。丁敬说：“古人篆刻思离群，舒卷浑同岭上云”，指的也是这种超然之怀。

周公谨认为“苍而朴”可以医治俗媚的流弊。苍就是老，古代艺术论统言为苍老，明清印学承周公谨之学绪，以苍老来矫柔媚之弊。刀法迟疑造作，线条纤弱光滑，最易流于俗弊。此时参以汉印苍老之风，定有效用。

明徐上达《印法参同》说：“笔法老练，刀法老干，皆老也。不如此，皆谓之嫩。知嫩，知避，自能得老。老也者，固篆刻划一之法也，愿与学者守之矣。”以“老”为篆刻的根本大法，贯穿于字法、章法、刀法等之中。沈野论印有“五要”、“四病”之说，五要是苍、拙、圆、劲、脱，四病是嫩、巧、滞、弱，其中推崇苍老反对柔嫩的思想很明显³⁸。秦鏊公《印指》说：“刀法老而有生趣。”也以“老”为篆刻的根本之法。明杨士修论印最重老境，他说印要有“老格”：“刀头古拙，深山怪石，古岸苍藤，是名老格。”秦汉的印法妙在老字，他反对娇柔之作，他说：“娇对苍老而言也。刀笔苍老者，如千年古木，形状萧疏。娇嫩者，落笔纤媚，运刀清浅，素则如西子淡妆，艳则如杨妃醉舞。”

人书俱老，是书法艺术的最高境界，也是篆刻艺术的最高境界。苍莽老劲，包含着一种不脱古拙的力感，苍老刚劲、奔放恣肆、天真烂漫，与柔弱纷披的格调完全不同。中国艺术推崇老境，其实与对美的思索有关。

如人年老，究竟不如青春貌美，老是与衰落、凋零联系在一起，从形式美感方面看，它当然无法与青春柔嫩相比。但要说葱翠韶秀就美，而枯槁苍老就丑，这就有些皮相了，也不合中国哲学的内在精神。中国印学重视丑的境界，与其说是追求丑，倒不如说是为了避免形式上的“美”。并不是明清艺术家喜欢丑，而是对美丑的超越。正像吴昌硕诗所云，“虽不求美亦不丑”（图4）。



图4 吴昌硕的古拙

石涛好篆刻，曾与吴山人论印，其中有：“书画图章本一体，精雄老丑贵传神。秦汉相形新出古，近人作意古从新。灵幻只教逼造化，急就草创留天真。”³⁹石涛认为，书画与篆刻，都要传神，而不是求其形似，所以在形式上必须超越世俗的美丑分别，“精雄老丑贵传神”，篆刻尚苍老，是传神的需要。

综上所述，明清印人“发现”的秦汉印尤其是汉印的精神，是一种重自然轻人工、重心悟轻技巧、重天真轻造作的精神，其核心就是“天趣”。明代以来印坛所追求的浑穆、朴拙、斑驳、苍老等境界，都是这一精神的体现。

二、文人之印

明清印坛形成的崇尚天趣的风尚，与明以来篆刻的艺术自觉有关。

明末篆刻家朱简说：“工人之印以法论，章字毕具，方入能品；文人之印以趣胜，天趣流动，超然上乘。”重天趣，其实正是为了适应“文人之印”崛起的新趋向。朱简接着指出：“若既无法，又无逸趣，奚其文，奚其文？工人无法，又不足言矣。”（《印经》）在中国印学史上第一次提出“工人之印”和“文人之印”的区别。

文人之印与工人之印的提法，显然受到画论的影响。在绘画中，苏轼以来所推举的“士人画”（或“士夫画”、“文人画”），并非指文人所作的画，“画工画”（或“工人画”）也不都是画匠所作，主要看其内在精神旨趣。“士人画”要有“士气”（或“士夫气”），即今人所说的文人意识，重心灵颖悟，重境界创造。“画工画”走的是技巧主义的道路。“士人画”风尚的兴起，主要在于对刻镂形似画风的规避。朱简关于“文人之印”和“工人之印”的区别，与这一美学传统是一脉相承的。“工

人之印”有人工味，有工匠气，缺少灵性，缺少体验。明清不少印人认为，六朝至元的很多印章，是“工人之印”。“文人之印”追求天机流动、自然而然、超越形似，规避秩序是文人之印的基本要求。

关于中国印章的发展，印学史上有“铜印时代”和“石印时代”的区分。“铜印时代”主要指明之前的印史，刻印主要出自实用目的，印章的创作者主要是工匠，印章主要是雕刻后以铜熔铸。秦汉印章具有很高的审美价值，但尚不能称为真正的艺术创造，尚没有达到“艺术的自觉”。

明代万历前后是中国印章由“铜印时代”向“石印时代”发展的时期，转换的关键人物是文徵明的长子文彭。印史上就有“文人之印，自三桥始”的说法。文彭早岁嗜印，但当时他的印主要是牙章。他是先写好印稿，再请刻工刻印，此时的文彭并不能称做篆刻艺术家。传说在一个偶然的时机，文彭得到四筐的青田冷灯光冻石，爱不释手，便在石上制印，居然产生了预想不到的效果，于是一发而不可收拾。其实，以石入印，唐时已有之，元王冕就以花乳石刻印，但尚不能说发现了石印的独特艺术表现力，只是到了文彭的时代，石印的魅力才为人们所真理解。

由“铜印时代”向“石印时代”的转换，绝不仅是材料的变化，而是艺术观念的变化。卓越的印论家沈野在比较石印和铜章等时说：

或曰，“灯光鱼冻固妙矣，而金玉银铜更自可爱，今足下独刻石，余一切罢去，何耶”？余曰：“金玉之类用力多而难成，石则用力少而易就，则印已成而兴无穷，余亦聊寄其兴焉耳，岂真作印工耶！昔王子猷雪中访戴，及门即止；对竹终日啸咏，无有已时。均一子猷，而其兴有难易者，何也？以戴公道路跋涉，而竹则举目便是故耳。”（《印谈》）

沈野认为，石印远不及金玉银铜牙章珍贵，制作的过程也不见得更精细，但在表达人的心灵感动、生命妙悟——“兴”方面绝非其他形式可比。由于新材料的启发，人们对印章的态度发生了变化，印章实用性功能退居其次，而表达心灵的功能却被强化。沈野就说：“或讥余刻印，徒敝精劳神，无益于世。余曰：吾亦偶寄吾兴焉耳。彼嵇生好锻、阮生好蜡屐，亦何益于世耶？要人当解其意表耳。”篆刻只是一种手段。

只是在“石印时代”，才真正实现了由“印者，信也”到“印者，心也”的转变。在刀与石的变奏中，篆刻艺术才实现了真正的自觉。刀的轻重缓急、疾涩顿挫，石的轻脆易碎，能产生种种奇妙的效果，于是，一种类似于书法“笔意”的“刀意”出现了。赵之谦说：

“石性脆，力所到处，应手辄落，愈拙愈古。看似平平无奇，而殊不易貌。”⁴⁰人们将不是名印、斋印之类的印章称为“闲章”，这个“闲”不是闲来打发光景，而是表达悠然清远的生命体验，“闲”，打开了心灵的门。邓石如说：“江楼寂坐，间事雕虫，收瓦砾于荒烟，易砭砭于尘市。然才惭鸟篆，智乏鸡碑，适如岭上之云，徒自怡悦耳。”⁴¹前人以“岭上多白云，不堪持赠君”来强调安顿性灵的功能，邓石如也以印章为怡悦性情之具，虽是雕虫，但所“雕”则为心灵。

丁敬“汪彭寿静甫印”印款有云：“静甫以此石求老夫篆刻，留案头者甚久，今日偶为作之，顷刻而成，犹劲风之扫薄暮也。”他的“徐观海印”印款云：“余为徐秀才寿石作此两印，有怒猊抉石、渴骥奔泉之趣，顷刻而成，如劲风之送轻云也。”所说的“顷刻而成”，涉及明清文人印风的重要内涵，就是瞬间性问题。所谓“一印到手，意兴具至，下笔立就，神韵皆妙”⁴²。这是“石印时代”带来印学思想的重大转变。人们利用石的特性，常常创作出意想不到的作品，这在“铜印时代”是无法想象的。瞬间性、偶然性，是中国艺术理论中的重要思想，明清印人通过新材料来实践这一思想。

篆刻艺术分为篆和刻两道工序，其中，篆固然重要，它涉及字法、章法等，但仅靠此一方面是不能成为真正的艺术的。从艺术表现的角度看，“刻”比“篆”更为重要，刀如笔，石如纸，刀起笔落，瞬间而成，刀石相击所产生的不可预料的结果，正是篆刻艺术成功的关键。正是在这一点上，丁敬深受“文人之印”理论开创者朱简的影响。魏锡曾论印诗中说修能“朱文启钝丁，行刀细如掐”，并说：“善学修能者，惟丁钝丁。”朱简的碎刀短切和酌赵凡夫的草篆入印，这两点给了丁敬以重要启发。西泠诸家其实正是沿着这种追求笔意的道路前行的。

文人之印风气的兴起，强化了印学中超越技巧主义的思想。作印不能无技巧，有技巧必然有秩序，为秩序所拘束，就难有真正的艺术创造，只会有人趣，而没有“天趣”。所以明清印人要“扫尽作家习气”⁴³，去除工匠气。他们在秦汉传统中更推崇汉印，就与们从秩序中逃遁的思想有关。丁敬说：“秦印之法度端严，汉印之朴实浑厚，后人不能拓摹也。”⁴⁴同时，秦印转角圆，汉印转角方，秦印多流转，汉印多方正。在质朴上汉印更胜一筹。这是明清印人宪章秦汉、以汉包秦的真正原因所在。

文人之印的崛起，也促使印坛中对所谓“士夫气”的提倡。黄小松说：“汉印有隶意，故气韵生动。”⁴⁵他

所说的“隶意”不仅指汉印在篆之外又杂有汉人的隶书之意，“隶意”是中国艺术史的重要术语，本源于画。董其昌说：“赵文敏问道于钱舜举：‘何以称士气？’钱曰：‘隶体耳。’画史能辨之，即无翼而飞，不尔便落邪道，愈工愈远。”⁴⁶董其昌引元钱选之语，强调作画贵有“隶”意，这个“隶”意是决定有无“士气”的根本，也是文人意识的重要标志。由于钱选的话过于简省，曾引起明代以来艺术史上有趣的争论。主要有两种观点，一是“隶体”指的是隶书之体，于是一些人从隶书书法特点上寻求解释；一认为指的是“隶家体”，隶就是奴隶，士气中包含着类似“奴隶”的反庙堂意识。二者都强调“隶”的反秩序、非正统、个性化的思想特点。黄小松将其引入印学之中，以其为“气韵生动”的根本。我们知道，气韵生动，是中国艺术追求的最高目标，而黄小松以一个“隶”字释之，就是抓住了“隶意”中所包括的天趣精神。其实，他所刻之印，篆中有隶意，也在追认这样的境界，如“得自在禅”白文印，就极有韵味。这绝不仅是字体上的选择。

清初画家龚贤说得很好：“画要有士气何？画者，诗之余。”文人画是诗的画，它不是涂抹形象，而是表达诗的境界。这个简单的说法，却道出了文人画的关键。其实，“文人之印”也是如此，它的关键正是这“诗意”——当然，并非刻诗才有诗境。汪士慎作印重境界，金农曾评他的梅花画：“千花万蕊，管领冷香，俨然灞桥风雪。”其实，他也用这方法作印。在中国历史上，“灞桥风雪中，驴子上”，是诗的隐语⁴⁷。“印者，诗之余”，明清印人以他们的“闲”章，传达诗的境界。如顾苓（云美）所作的“枫落吴江冷”，格调浑穆高古，诗意盎然。

明清印坛是一个诗意的天地，他们以诗的眼光看秦汉的传统，也用诗的目光来创造。“屋连湖水琴书润，窗近花阴笔砚香”，印人们在悠然清远的境界中陶然于印乡，正是一片石也有深处，它打开了一个通向无限美妙世界的窗口。把剑临风舞，抱琴对月弹，抚石见无边风色，奏刀有大漠风烟。张灏《承清馆印谱自序》说：“每于松涛竹籁之中，浊酒一觞，炉烟一缕，觉骤雨飘风之忽过，悟浮云野马之非真，而是两集者，未尝不在焉。”在印章的构思中，着意创造诗意的境界。李流芳回忆起他作印的情况时说：“余少年游戏此道，偕吾友文休竞相模仿，往往相对，酒阑茶罢，刀笔之声，扎扎不已，或得意叫啸，互相标目，前无古人。”⁴⁸西泠八家中的奚冈是一位诗人，他有“狂歌痛饮”印，印款有一自作诗：“一夕西风木落凋，送君此去路迢迢。二分无赖红桥月，依旧清光照六朝。”⁴⁹友人远行，奚冈为其送行，印与诗合，

将依依之情和痛快豪迈的格调寄寓其中。丁敬有一枚“问梅消息”印，那是赠给画家李方膺的。印款云：“通州李方膺晴江工画梅，傲岸不羁，罢官寓金陵项氏园……有句云：写梅未必合时宜，莫怪花前落墨迟。触目横斜千万朵，赏心只有两三枝。予爱其诗，为作数印，寄之聊赠一枝春意。”盎然的诗意在这枚“问梅消息”中荡漾，问梅乎，问人乎？

这诗意，就是中国艺术理论中所说的“境”。诗意，不是以诗句入印。工人之印追求形的完美，文人之印追求境的创造。在明清印史中，简单的形式美感再也不是印人追求的主要目标。六朝以来的印章审美之道到这时被彻底颠覆。清袁三俊说：“篆刻家诸体皆工，而按之少士人气象，终非能事。”（《篆刻十三略》）士人气象，就是印章中所体现的精神境界。

文彭有著名的“琴罢倚松玩鹤”朱文印，行书书五面款，透露出的思想正得此中要义：

“余与荆川先生善，先生别业有古松一株，蓄二鹤于内，公余之暇，每于余啸傲其间，抚琴玩鹤，洵可乐也。余既感先生之意，因检匣中旧石，篆其事于上，以赠先生，庶境与石而俱传也。”

荆川先生，为明著名艺术家唐顺之。印款中的“境”之一字，最堪把玩。在文彭看来，此印是传“境”的——以印来传境，就像诗与画一样，由此与前此印章的实用功能区别开来。“境”，不是记述他与主人唐顺之相聚的故事，而是创造了一个有意思的世界，一个留下自我生命体验的宇宙。读此印款，玩味它的刀法笔意，似使人走入他们相与优游的世界，琴声悠扬，在松柏间回荡，宾主啸傲其间，抚琴玩鹤自乐……这枚历经历史风烟的印章，边际已脱落，但并不影响人们对印中依稀迷离、悠然盘旋的空间感觉的把握。

正因此，“琴罢倚松玩鹤”这方印章，在中国印学史上具有重要意义，它反映了中国印人生命态度和审美态度的变化，小小的一枚印章，已经不是简单的身份的征信物，而是关乎人的生命的媒介，是一个优游性灵的天地，一个表现自己人生、宇宙感怀的窗口。艺术家缘此创造的是一个与自我生命相关的世界。它不是名的征信物，而是“心”的征信物。文彭的“琴罢倚松玩鹤”是“文人之印”的先声，“文人之印”，就是一个重视生命境界呈现的艺术形式。“文人之印”所开辟的重天趣轻人工的传统，其核心就是生命境界的传达。

人们津津乐道的邓石如的“断岸千尺，江流有声”朱文印，其实也是一个关乎境界的典型（图5）。其款云：

“一顽石耳。癸卯菊月，客京口，寓楼无事，秋多淑怀，乃命童子置火具，安石于洪炉。顷之，石出，幻如赤壁之图。恍若见苏髯先生泛于苍茫烟水之间。噫，化工之巧也如斯夫。兰泉居士吾友也。节赤壁赋八字篆于石赠之。邓琰又记。”

此印在章法、刀法上都有高妙的表现，一片苍莽烟水笼罩在线条的流转中。邓石如不是重复苏轼那个夜晚月光下的体验，而是表达在围炉中所体验到的“淑怀”。邓石如之于印，如李白之于诗，其浪漫的印风，树立了中国印学史上的又一个高标。在中国印学史上，邓石如可以说是最难模仿的人之一，这主要不在于他的篆法刀法难学，而是在他的胸襟气象，他内在的大世界。



图5 邓石如印三方

境界，是篆刻的最高审美理想。明清印人从早期的文彭、何震、苏宣三家，到后来的程邃、丁敬、扬州四凤和邓石如等，这些名称印史的大家，无一不是将境界的创造作为制印的头等功课，制一枚心会之印，就创造一个生命体验的“境”。艺术家的生命情调和宇宙情怀如盐溶于水地渗入这一世界。如丁敬的朱文“苔花老屋”，表现的是他的“乡关之恋”（图6），印款云：

“余江上草堂曰带江堂，堂之东，有园不数亩，花木掩映，老屋三间，倚修竹，依苍苔，颇有幽古之致，余名曰苔花老屋。古梅曲砌间，置身正觉不俗。”

这可不是简单的斋号印，其中记录了他对生命托居地的细腻情愫，这种情愫体验在碎刀细切的节奏中，似乎都可以隐然“听”到。艺术家刻出了诗的情怀。黄小松说他在刻“湘管斋”时，眼前浮现的是“潇湘夜雨”的情景，从而捉刀摹之，也是强调境的创造。

要制文人之印，需要有文人之心，文人之心乃是窥破天地之心，于一勺水中窥见浩瀚大海的心。此般高格，岂是斤斤于形似者所可比拟？在明清印人看来，必须以人心合天心，让天工开物，挥倚天长剑，跳率意的生命舞。



图6 丁敬印三方

三、天的秩序

“西泠八家”之一的蒋仁有一方“真水无香”印，其长篇印款如下：

“乾隆甲辰谷日，同三竹、秋鹤、思兰雨集浸云燕天堂，觥筹达曙，遂至洪醉。次晚归，雪中为翁柳湖书扇。十二日雪霁。老农云：‘自辛巳二十余年来，无此快雪也。’十四日立春，玉龙天矫，危楼傲兀，重酖一杯，为浸云篆‘真水无香’印，迅疾而成。忆余十五年前，在隐拙斋与粤西董植堂、吾乡徐秋竹、桑际陶、沈庄士作消寒会，见金石彝鼎及诸家篆刻不少。继交黄小松，窥松石先生枕秘，叹砚林丁居士之印，犹浣花诗、昌黎笔，拔萃出群，不可思议，当其得意，超秦、汉而上之，归、李、文、何未足比拟。此仿居士‘数帆台’之作，乃直估查氏物，而晚芝丈藏本也。浸云嗜居士印，具神解，定结契酸咸之外，然不足为外人道，为魏公藏拙，尤所望焉。”

主人在雪后黄昏的酒意中，发现了独特的境界。印款中记载着他深沉的哲思：最高的美是不能以形式的美丑来分别的。我们感官所接触的世界，只是世界的表象，如果为这世界的表象所沾滞，则无法得到世界的真实意境。真水无香，就是拉开世界的表象之皮，切入到世界的真实意境中。

“真水无香”，这枚印章记载了对“天的秩序”的发明。“天趣”，并非对“人趣”的否弃，明清印人高扬秦汉印章的天工秩序，并非放弃人的秩序的传达。宛自天开，并不是等待天的赠与，必须着力于人的创造。人不是匍匐在天地之下的奴仆，而是独立自由的创造主体。

为什么明清印人“羞于”将人“做”的痕迹显现出来？人“做”何以如此不堪？就因为人“做”的痕迹夹杂着许多与真实的意义世界相背离的因素，人所创造的艺术秩序中，包含着很多“伪秩序”——与世界的秩序相冲突。在明清印人看来，天的秩序，其实是真实的生命秩序，而不是外表的存在。因为，表象的秩序是人的感官可以触及的，是技术可以模拟的，可以称为“技术理性”，构成这一理性的根本是人的知识。人以自己的知识去解释世界，往往容易造成对世界秩序的误读。我们自认为把握世界的意义，其实与真实世界离得更远。中国艺术中的巧夺天工说，其实是为了发现世界的意义，发现世界本有的秩序，这是被人的知识烟幕长期遮挡的秩序。

丁敬与汪士慎交谊极厚，士慎双目失明之后，丁敬有诗安慰其云：“肉眼已无天眼在，好看万象又更新。”乾隆时期著名的书法家何绍基曾看到八大山人和石涛书画合册，题云：“画师何处堪著我，万物是薪心

是火。有薪无薪火性存，隐显少多无不可。苦瓜雪个两和尚，目视天下其犹裸。偶然动笔钩物情，肖生各与还胎卵。心狂不问古河山，指喻时拈小花果……”⁵⁰ 他说八大山人和石涛“目视天下其犹裸”——揭开世界的表象，看到世界裸露的真实。

艺术家要具有这双“天眼”或“法眼”，在喧闹的世界看出无香的妙意，在欲望洪流中看出清澈个性的珍贵，在混乱的秩序中辨析出生命的指向。明清印人对人工秩序的思考，其实是为了彰显生命本身的意义。印章是雕刻，雕刻者最易走上技术化的道路，割裂世界的本然意义。所以明清印人提出“不计工拙”的思想，⁵¹ 他们以天地的本然秩序代替人工的秩序，不是对人的秩序的放弃，而是在合于天地的创造中，更好地表达人的感觉世界。天是人心中之天，不是高高在上的神灵，不是外在存在物，天的秩序，就是人的秩序——或者说是人所发现的真实的秩序。

丁敬曾说篆刻：“以古为干，以法为根，以心为造，以理为程。”⁵² 程，序也。这里的理指天之理，即天的秩序。睁着一双天眼，好看万象又更新。用清澈的心灵去洗涤世界，世界在我的灵光照耀下恢复其光明。

中国印学是追求活力的。何震说“章法要整齐，更要活泼”，他的印如闲云舒卷，运转自如。朱简《印经》：“行行有活法，字字有生动。”秦燮公赞甘旸章法“刀法老而有生趣。”赵凡夫《印学指南》论印之四品，多重飞动之韵，他说：“法由我出，不由法出，信手拈来，头头是道，如飞天仙人偶游下界者，逸品也。体备诸法，错综变化，莫可端倪，如生龙活虎捉摸不定者，神品也。非法不行，奇正迭运，斐然成文，如万花春谷灿烂夺目者，妙品也。”而只知道刻镂形似之作，没有飞动之趣，只能算能品。

明清印人制印必求浑穆苍古、斑驳陆离，有秦汉之风，他们的立意不在笨、枯、朽，不在毫无生机的地方，也不是对鲜活生命的厌倦，他们是要在古拙苍莽等的创造中，脱略现实的规矩，彰显生生的秩序。他们眼中的汉印不是古板的，而是“活泼的汉印”。如黄牧甫所说的：“汉器凿款，劲挺中有一种秀润之笔。”⁵³

他们要通过苍莽古拙的空间形式，表达对活泼生命的追求。邓石如为罗聘刻有“乱插繁枝向晴昊”，有印款云：“两峰子梅，琼瑶璀璨。古浣子摹篆，刚健婀娜。”⁵⁴ 枯朽的线条中，有如花的烂漫。明清印法中有这样的口诀：刻阳文须流利，令如春花舞风；刻白文须沉凝，令如寒山积雪；刻印落手处要大胆，令如壮士舞剑，收拾处要小心，令如美女拈针，等等，都是强调活泼感。

更重要的是，他们摹拟秦汉，出入钟鼎，也不是为了复演那曾经有过的事实，而是表达自己当下的生命体验。王维堂《摹印秘论》：“汉人急就章多刀法苍古，非刀刻也，多凿为之，今人摹拟为大印，然苍古中稍加风韵更妙，若太古则死，太媚则嫩。”他们追求的活泼飞动之势，不是形式美感，而是一个与自我生命相关的活的世界。他们眼中的汉印虽浑穆、苍莽，但无处不燕舞飞花。奚冈说：“印至宋元，日趋妍巧，风斯下矣。汉印无不朴媚，气浑神和，今人实不能学也。”⁵⁵ 汉印不仅有“朴”，还有“媚”，学“朴”而丢掉了“媚”，则落下尘矣。

正因此，明清印人特别注意将“苍古”和“韶秀”结合在一起。苍必以润合之，故曰“苍润”，古必与秀相结合，故曰“古秀”。孙光祖《古今印制》：“归文休典雅简洁，苍劲秀古。”冯承辉《印学管见》：“笔下不难风秀，难于古朴中仍带秀气。”

程邃是徽派篆刻中坚（图7），他擅画山水，喜用焦墨干笔，浑沦秀逸，自成一家。书法也卓越有风致，笔墨凝重，有金石气，往往能于清简中见沉厚。其篆刻与其书画一脉所演，苍莽浑厚，为世所珍。他的印，有苍老的面目，浑脱而有质感。强调笔意，不同于何震的细碎感。也不同于前人的涩辣，他的生辣中别有一种妩媚在。他的朋友王泽弘（吴庐）曾评论说：“张璪有生枯笔，润含春泽，干烈秋风，惟穆情得之。”干烈秋风是苍古，润含春泽是灵秀。无苍古则难见浑厚之气，无灵秀又缺乏亲近活泼之致。时人认为，穆情之苍古易学，而灵秀处则不易学。魏锡曾说他，“穆情朱胜于白，仿秦诸制，苍润渊秀”。故穆情之印虽然干枯，其中却有细腻、典雅和温存。浙派有些印人如赵次闲并没有看到这一点。

或许可以这样说，明清以来的印学以汉印为最高典范，追求汉印浑穆苍古的韵味，其意并不在浑穆苍古本身，而在通过浑穆苍古，脱略尘俗，荡去遮蔽，从而对生生活力的恢复。袁三俊《篆法十三略》其中有一略为苍，其云：“苍兼古秀而言，譬如百尺乔松，必古茂青葱，郁然秀拔。断非荒榛断梗，满目苍凉之谓。故篆刻不拘精细模糊、隐见剥蚀，俱尚古秀，不可作荒凉寂态。”



图7 程邃印两方

至寂中有至动，至枯中有至生，印人们不是对荒凉秘态感兴趣，而是在几于死寂的形式中，荡去尘埃，让活泼的生命自在呈现。《印人传》的撰者周亮工论画时曾说：“须极苍古之中，寓以秀好。”这是很有眼光的。

注释

1. 杨士修：《印母》：“其有天胜，有人胜，俱不能草草便到。”见《印海一勾》。
2. 朱简：《印经》，见《篆学琐著》。《篆学琐著》又名《篆学丛书》，清顾湘辑，道光二十三年（1843年）刻本。
3. 《篆刻十三略》，见《篆学琐著》。
4. “阳湖许鏞”印款，见《黟山人黄牧甫先生印谱》。
5. 《印经》，见《篆学琐著》。
6. 《印法参同》自序，明万历甲寅刻本。
7. 黄惇：《中国古代印论史》，302页，上海，上海书画出版社，1994。
8. 《印说》一卷，见《秋水园印谱》。
9. 清吴先声说：“印之宗汉也，如诗中宗唐，字之宗晋。”（《敦好堂论印》，见《篆学琐著》）
10. 沈野：《印谈》，见西泠印社《印学丛书》，参清南通陈嵩秀手抄本以校。
11. 见钱塘丁氏藏《四香堂摹印二卷》卷首，巴慰祖于乾隆甲午自序。
12. 周应愿：《印说》，明刻本。
13. 《砚林印款》，见黄宾虹、邓实《美术丛书》三集第一辑。
14. 丁敬“寿古”印印款，见李早《西泠八家印选》，杭州，西泠印社，2000。
15. “吴俊之印”印款，见《缶庐印存》。
16. 《古今印制》，见《篆学琐著》。
17. 儻、忽，后来成为一个词语，形容快速，倏然而过。这两个字也显示出机敏的、自以为是的特点。
18. 如清吴奇说：“藏锋敛锷，其不可及之处，全在精神，此汉印之妙也。”（《书胡曰从印存后》，见胡正言《印存玄览》）
19. 《东里子论印》，见西泠印社《印学丛书》。
20. 《梁千秋印集序》，见韩天衡编：《历代印学论文选》下册，447、448页，杭州，西泠印社，1996。
21. 清初冯泌说：“程穆倩名冠南国，以余所见不过数十印，不是概其生平。以所见论之，白文清瘦可爱，刀法沉郁顿挫，无懈可击，然未脱去摹古迹象也。”（《东里子论印》，见《历代印学论文选》，171页）
22. 陈豫钟“莲庄”印款，见《西泠八家印谱》，西泠印社印谱丛编，2000。
23. “德彝长年”印款，见《黟山人黄牧甫先生印谱》。
24. 《印章集说》，见甘氏《集古印正》。
25. 《东里子论印》，见《历代印学论文选》，171页。
26. 《敦好堂论印》，见《篆学琐著》。
27. 高积厚《印述》，见《篆学琐著》。
28. 此黄小松语，“秦汉规模赖以不坠”印款，见《西泠八家印谱》。
29. 沈野：《印谈》，见西泠印社《印学丛书》。
30. 见桂未谷《续三十五举》所引，《美术丛书》初集第七辑。
31. 王维有诗云：“轻阴阁小雨，深院昼慵开。遥看苍苔色，欲上人衣来。”在一个细雨霏霏的日子，空灵的小院中，慵懒的主人无意中打量迷蒙的世界，但见得无边的苍苔绿意，似乎要向她袭来。苍苔成了这首诗的主角。在盆景制作中，苔痕的搭配也至关重要，盆景无苍苔，如人无衣服，苍苔是盆景艺术生命不可分割的组成部分。对于中国艺术来说，这不起眼的苔痕为何如此重要？它介入的是时间，引发的是关于生命的思考。
32. 《古今印制》，见《篆学琐著》。
33. 《摹印传灯》，见《美术丛书》初集第六辑。
34. 此则资料见孙慰祖、俞丰编：《印里印外——明清名家篆刻丛谈》一书所引，8页，上海，上海书店，2001。此书本为台湾汶采有限公司出版。
35. 甘旸：《印章集说》，见甘氏《集古印正》。
36. 黄牧甫：“季度年长”印款，见《黟山人黄牧甫先生印谱》。
37. 《印说》，明刻本。
38. 沈野：《印谈》，见西泠印社《印学丛书》。
39. 此书作今藏上海博物馆，是石涛著名的《书画合璧册》中的一帧，但又有石涛流传书作一件，是赠画家高翔的（黄惇先生《中国印论史》所录即为此件，见该书212页插图），其诗和书作笔势章法与上海所藏基本相同，但内容却有别，上海藏本中有云“吴君，吴君，向来铁笔许何、程”，而赠高翔之作写成：“凤冈，凤冈，向来铁笔许何、程”，并有“凤冈高世兄以印章见赠书谢博笑，清湘遗人大涂子草”。石涛不可能用同样一首诗，用完全相同的笔法、章法，赠给不同的人。必有一伪。石涛1707年故世，高翔生于1688年，石涛故世时，高翔尚不及二十，如果此诗为石涛赠高翔之作，其语气就不合。流传这件石涛赠高翔书作为伪作。从笔势上看，极有可能是张大千。高翔乃石涛弟子，石涛故世后，每年高为之扫墓，且高翔精篆刻，作伪者利用了这一点。
40. 赵之谦：“何传洙印”印款，见《赵搢叔印谱》。
41. 邓石如：“心闲神旺”印款，见《完白山人印谱》。
42. 蒋仁：“长留天地间”引款，见《七家印跋》，美术丛书二集第三辑。
43. 蒋仁语，见其“饮酒湖山”印款，见《西泠八家印谱》。
44. 丁敬，“金石契”印款，见《西泠八家印选》。
45. “得自在禅”印款，见《西泠八家印谱》。
46. 董其昌：《容台集》卷三。
47. “诗思在灞桥风雪中，驴子上”，这是中国诗学中一个由来已久的有趣话题。灞桥，在西安东，近年灞桥的遗址出土，那个令千年前无数人断肠的地方，浮出了历史的水面。那里曾是唐代西安人送别的地方，人称销魂桥。乱云低薄暮，流风回舞雪，孤独的游客在万般无奈中踏上路程，放眼望，苍天茫茫，乾坤中空无一物，只有一条瘦驴在彷徨。正所谓人烟一径少，山雪独行深。此情此景，怎能不勾起生存之叹，怎能不产生命运的恐慌？诗意的大门被这寂寞所撞开。
48. 《宝印斋印式》李流芳题，见《历代印学论文选》，464页。
49. 秦祖永辑：《七家印跋》，见《美术丛书》二集第三辑。
50. 陆心源：《穰梨馆过眼录》卷三十，中国书画全书本。
51. 如丁敬“徐堂印信”款云：“抱疾拥炉，运刀草草，用付良友之勤请，工拙不遑计也。”黄惇《中国古代印论史》有专门讨论，参该书244～249页，上海，上海书画出版社，1994。
52. 此见黄易补刻“求是斋”丁敬款，此则资料见黄惇：《中国古代印论史》，248页。
53. 黄牧甫印款语，见《黟山人黄牧甫先生印谱》。
54. 此见《完白山人印谱》，民国西泠印社拓印本。
55. 奚冈“铁香邱学敏印”印款，见《西泠八家印谱》，杭州，西泠印社，2000。

周亮工《印人传》的成书、版本及其相关问题

朱天曙*

内容提要：《印人传》为中国历史上第一部记录印人的著作，对文人印章艺术史产生了极其重要的影响。本文分析了《印人传》成书前的印学著作情况与《印人传》的成书过程与版本流传，并比较了《印人传》与《读画录》的关系；着力讨论了《印人传》的写作动机以及清初选诗写传风气对《印人传》写作体例所产生的影响。

关键词：《印人传》 成书 版本 写作动机

周亮工（1612—1672年）是明末清初的著名学者、艺术鉴藏家、印论家，他宦游一生，交游极广，记闻淹博，著作甚富，主要著作包括《赖古堂集》、《书影》、《闽小记》、《印人传》、《读画录》、《字触》等，又注重表彰同时代人著作，编选刻印有《赖古堂文选》、《尺牍新钞》等，这些著作合编成《周亮工全集》出版。¹其中《印人传》为中国历史上第一部记录印人的著作，对文人印章史产生了极其重要的影响。《四库撤毁书提要》称，宋代以前以篆书著名者不少，但没有以印章著名者，而元代以来，“赵孟頫、吾丘衍等人稍稍自镌，遂为士大夫之一艺。明文彭、何震而后，专门名家者遂多，而宗派亦复歧出。其源流正变之故，则亮工此传，括其大略矣。”²傅抱石先生因此称周亮工为“中国印学史上最有关系而又最有贡献之人”。³然而，《印人传》的成书、版本及其相关的写作动机问题历来缺乏具体深入的研究，本文拟对此做初步探讨。

一、《印人传》成书前的印学著作情况

我国专门的印学著作早在元代就已出现，赵孟頫始倡其说，他的《印史序》开始有了关于论印的文字，提倡“汉魏而下典型质朴之意”，反对“以新奇相矜”，主张印章要“异于流俗以合乎古者”⁴，这部印学著作

提倡汉印，在元代形成了崇尚汉印的审美观念。同时期的印学著作中，吾丘衍于大德四年（1300年）写成《学古编》，也提倡汉印。此书共两卷，上卷为《三十五举》，阐述了篆隶书体和印章知识，下卷为《合用文籍品目》，包括小篆品、钟鼎品、古文品、碑刻品、附器用品、辨谬品、隶书品、字源辨等，分类汇有印章知识论述若干。这本书被视为历史上最早的篆印教科书，也是早期印论的代表著作之一，在篆刻艺术理论史上有着突出的地位。元代危素认为，此编的出版可一洗来者的“俗恶之习”，而夏溥则称其“变宋末钟鼎图书之谬”，甚至认为“赵吴兴（孟頫）又晚效先生法耳”。⁵后世诸如桂馥、姚晏、黄子高等又效《三十五举》之体例续之。元代以赵、吾两人为代表的印论著作在明代中后期的体例中有了变化，其中最具有代表性的是周应愿、甘旸、徐上达、朱简等人的印论著作。周应愿《印说》约于万历时期成书，共一卷，以元、亨、利、贞分次，内容包括“原古”、“证今”、“正名”、“成文”、“辨物”、“利器”、“仍旧”、“创新”、“除害”、“得力”、“拟议”、“变化”、“大纲”、“众目”、“兴到”、“神悟”、“赏鉴”、“好事”、“游艺”、“致远”二十则，后附“印钮”式和历代印章多种，王穉登序此书云：“其旨奥，其辞文，其蕴博，其鉴真，其才閎以肆，其论郁而沉，称名小，取类大，富哉言乎！”⁶周应愿从艺术审美的立场对时人不屑的印章加以研究，被认为是明代文人在印章领域运用古代美学理论成功设立其自身艺术理论的典范之作。⁷《印说》成书后，万历三十年（1602年），杨士修觉其繁冗铺陈，言多迂阔，将“可刀可笔”的部分辑出。晚明赵宦光亦稍嫌其繁冗，特节录数则，于万历四十四年（1616年）辑成《篆学指南》，语虽不多，而作印之要已备，进一步扩大了《印说》的影响。

朱简是万历年间有影响的篆刻家，同时也是一位重要的印论家，著有《印章要论》、《印品》、《印经》等著作。他在《印章要论》中论述印章兴废、宋元印谱、

* 朱天曙 北京语言大学艺术系副教授