



吴门印风：

明清篆刻史
国际学术研讨会论文集

MING QING ZHUAN KE SHI GUO JI XUE SHU
YAN TAO HUI LUN WEN JI

江苏省文学艺术界联合会
西泠印社 苏州市文学艺术界联合会

编

西泠印社 出版社

吴门印风：

明清篆刻史
国际学术研讨会论文集

MING QING ZHUAN KE SHI GUO JI XUE SHU
YAN TAO HUI LUN WEN JI

江苏省文学艺术界联合会
西泠印社 编
苏州市文学艺术界联合会

图书在版编目(CIP)数据

吴门印风：明清篆刻史国际学术研讨会论文集 / 江苏省文学艺术界联合会，西泠印社，苏州市文学艺术界联合会编. — 杭州：西泠印社出版社，2012.10

ISBN 978-7-5508-0587-3

I. ①吴… II. ①江… ②西… ③苏… III. ①篆刻—美术史—中国—明清时代—国际学术会议—文集 IV. ①J292.4-092

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第243300号

吴门印风：明清篆刻史
国际学术研讨会论文集

江苏省文学艺术界联合会 西泠印社 苏州市文学艺术界联合会 编

出品人 江 吟
责任编辑 邵旭闵 洪华志
责任出版 李 兵
封面设计 王 欣 伍 佳
出版发行 西泠印社出版社
地 址 杭州市西湖文化广场32号E区5楼
邮 编 310014
电 话 0571—87243079
经 销 全国新华书店
制 版 杭州如一图文制作有限公司
印 刷 浙江海虹彩色印务有限公司
开 本 889mm×1194mm 1/16
字 数 650千
印 张 27.5
印 数 00 001—2 000
书 号 ISBN 978-7-5508-0587-3
版 次 2012年10月第1版 第1次印刷
定 价 60.00元

组织委员会：

名誉主任：王慧芬 包正彦

主任：孙慰祖 黄镇中 成从武 华人德

副主任：王伟林 莫全明 桑建华 顾祥森

委员（以姓氏笔画为序）：王安 邢静 张钰霖 陈道义
何鹏 俞建良 顾工 黄劲松

学术委员会（以姓氏笔画为序）：华人德 孙慰祖 言恭达 陈振濂

李刚田 黄惇 韩天衡

编辑委员会：

主编：陈振濂 包正彦 孙慰祖 王伟林

副主编：张钰霖 陈道义 顾工

委员（以姓氏笔画为序）：古菲 张恨无 周新月 俞建良 逢成华

序

陈振濂

明清时期的篆刻，除安徽与浙江以外，吴门篆刻是一项大宗。不但吴门画坛领袖文徵明有“我之书斋，多于印上起造”的逸闻；更有以文彭、何震等以青田灯光冻入印、遂开五百年篆刻基业的历史记载。以至我们一提吴门篆刻，首先想到的是它的开启与筚路蓝缕之功；是它的缔造与创建、引领风气与大胆开拓的创造活力，而究竟有几个有名的篆刻大师、有多少重要的篆刻典籍与传世名作，反而不太为大家所关心了。一个偶然的地域文化现象，竟会左右与影响一个艺术门类几百年的兴衰荣辱存亡生灭，这种份量，后来的浙派丁敬、徽派邓石如乃至其后的赵之谦、吴昌硕，恐怕都不具备。很显然，他们是在开疆拓土，而不是后世的那种承接绵延。换言之，他们是一些在中国印学史上的开拓者——而且是最原初的基本观念与行为（而不是相对狭窄的流派风格）的开拓者。

由具有深厚历史积淀的吴门苏州来筹划一次“明清篆刻史国际学术研讨会”，有着特殊的历史涵义。因为这样一个印学深厚传统悠久的地域，本来就应该在篆刻研究史中有所作为的。2012年初，由江苏省文联、西泠印社、苏州市文联主办、苏州市书法家协会承办的“吴门印风：明清篆刻史国际学术研讨会”论文征稿开始启动，不过数月之间，海内外作者专家无不提供鸿篇大论，并表示对这样一个学术会议的高度认同。其中有对明清篆刻史宏观学理观念的把握，有专注于明清印学中逐渐呈现出来的“流派”意识，有讨论印谱体例变迁中显示出的古印观有研究在当时并不太发达的篆刻理论文献，乃至印人行踪考证、地域印人群体研究、印学与其他诸艺如紫砂陶艺之关系、篆刻家的金石学癖好，印人的仕途经历、明清文人篆刻中的“封泥”视点、明清印谱的相关诸问题……甚至还有明清印学与日本、中国台湾地区等地的影响关系等。这些专题的提出本身，即表明今天的印学研究在视野上是开阔的，在学术思维上是不保守的。与十数年前召开印学研讨会，所收论文多是人物介绍和品评相比，今天印学的兴旺发达，首先即表现在于印学理论家们有明确的“史家”立场与“史学”意识——印学可以也必须在当代大史学框架中占据一个

相应的地位。篆刻史、古玺印史研究，无论在观念、方法上都应该不逊色于其他任何门类的史学水平与学术成果所拥有的高度，并不因其小而专，却受到忽视与轻视。尤其是在印人集中、历史深厚的苏沪杭一带，又有像西泠印社或吴门印人聚集之所的苏州与苏锡常文化圈，这样的要求与目标设定，应该不是苛求而是顺理成章的。

自明清以来，江南文人士大夫文化主要集中在苏沪杭即长江三角洲地域。与中原、西北等所代表的上古、中古文明相比，“江南”是一个独特的文化存在；而相对于大文化的小印学，这种占地域之便的优势更见明显。有这样的大背景依托，明清篆刻史研究就有了一个坚实的地域文化基点。从这个意义上说：在苏州举行的“明清篆刻史国际学术研讨会”，必定会引起海内外同道的热切关注。它与西泠印社过去一度所关注的清代浙派篆刻，与以安徽为中心的明清徽派、皖派篆刻，与上海、江浙为核心的清末民国百年篆刻，必将构成一个有序的“以篆刻为中心”的学术研究成果群。苏、徽、浙、沪等长三角文化圈中的篆刻——这将是一个极好的学术命题但更是一个有趣的江南地域文化史命题。本次“明清篆刻史国际学术研讨会”，可谓开风气之先，为后来的研究提供了一个理想的示范样本。

研讨会召开的同时，还在苏州举办“当代吴门篆刻名家暨苏州中青年篆刻家作品展”，展现了当代苏州篆刻创作的实力。作为西泠印社方的代表与中国书协主抓学术工作的我，对苏州市文联、书法家协会为本次活动所付出的辛勤劳动，表示衷心的感谢！并希望这样的学术活动办得越多越好！

2012年10月16日于杭州

目 录

从尚古意到尚天趣：明清篆刻理论的审美超越 邱世鸿 徐千涵	1
试论明清印学思想中的雅俗观 张胜利	19
明清印论中流派思想研究 陈国成	26
“用笔如刀”与“用刀如笔”：刀、笔相生相成关系考论 彭砺志	33
从印谱体例嬗变透视清代古玺印风创作 刘镇 刘珊	40
万寿祺“好古不尚奇”印学思想初探 杨东建	53
梁巘篆刻思想探略 孙晓涛	60
独辟鸿蒙篆学篇 侯开嘉	67
试述晚明古官称印流行现象 陆昱华	77
晚明紫砂印踪 王东明	89
明清篆刻名家与南京的渊源 孙洵	100
明清篆刻对二十世纪前半叶台湾印坛的影响 简英智	107
关于“方寸铁” 顾工	117
明末印坛何震地位考论 薛帅杰	126
《印人传》、《续印人传》所载吴门印人研究 蔡显良	133
东皋印派、徽派印人交游考略 石剑波	140
温其如玉 高石	145
周亮工研究二题 朱天曙	157
顾苓事迹考证札记 周新月	167
明末清初苏州印人顾苓考述 孙志强	189
西泠八家研究之黄易家世考 朱琪	198

黄易对金石学的贡献 胡广跃	207
乾隆四十五年的邓石如 杨帆	215
新见巴慰祖三套印解读 孔品屏	224
胡唐《木雁斋杂著》和巴树谷的篆刻艺术 张炜羽	230
游幕与刻印 金丹	245
吴让之卒年考订及其他 陈波	255
论吴让之在篆刻史上的地位 祝竹	258
杨沂孙篆刻艺术:晚清常熟印风流变的片段研究 邵宁	266
亦颇以文墨自慰:作为受印人的平斋吴云 张恨无	272
卅年铁笔走江湖 刘东芹	282
清代歙县书法篆刻家曹应钟与封泥早期研究 董建	294
黄花秋叶飘零尽老菊犹有傲霜枝 沈慧兴	299
吴昌硕篆刻艺术及其文化土壤略论 张明珠	309
吴昌硕斋号室名考略 刘创新	315
美髯成独步,美意得延年 徐畅	319
独辟鸿蒙篆学天 张耕源	333
明清印学传播东瀛 李中华	337
甘旸印谱之存本 杜志强	348
明代方用光《古今印选》的考察 朱金国	364
石韞玉与其《古香林印稿》 柳向春	386
对陈介祺自用印的考察与认识 曲彬	396
吴大澂《十六金符斋印存》考略 李军	420
吴昌硕“河间庞氏”三刻钩稽 郭清华	428

从尚古意到尚天趣：明清篆刻理论的审美超越

邱世鸿 徐千涵

摘要：因为时代多变、学术转型等诸多原因，明清篆刻流派众多，发展线路多样，审美多元。而其印学思想却始终贯串着一种思路：从崇尚汉法古意到崇尚天然韵趣的追求永不停歇，这一思想可以分为三个方面：从印内求印到印外求印，从通会到合道，从求士气到求天趣。清人较明人更趋理性和辩证。虽然反复交替，但复归自然、走向创造、走向创新的精神始终不变，在艺术历史上留下了浓墨重彩，至今焕发着古朴的光芒。

关键词：汉法、古意、天趣、创造

明清固然是封建社会的衰落乃至消亡的时期，然而正是时代的彻底衰微促成了思想文化界的沉重反思。从明中叶开始，以王守仁心学、李贽及明代禅学为代表的反传统的异端倾向，配合着此期的新经济因素的出现，在封建社会内部产生了某种带有曙色的人文主义精神。强调“自心自性”的人文思潮延续到清朝，又与经世致用思潮，共同给封建末世的文化注入了新的生机。文人书画情感表现进一步强化以及情感品质由封闭向开放型演变。^①

与此同时，明清篆刻的复苏，达到了我国篆刻史上的第二高峰。而明代奠定了篆刻理论的基础，清代则达到了鼎盛时期。时代背景、审美流变、流派呈现等种种差异，形成了明清篆刻美学上的巨大变化。虽然在明清各朝都会有两种甚至几种对立的思想存在，在冲突、对立和排斥中呈现出各种形态，但中国艺术精神的本质是追求阳刚、性灵、创造，贵于自得、天成、贯通三才，反对平庸、低俗，强调创新，获得天人合一的审美境界。通过观察和考查篆刻理论的种种观念，我们更能深刻体验到中国篆刻艺术精神在不断超越中突破藩篱，张扬生命活力，走向自我完善之新境。黄惇先生在1990年就在书中写道：古代印论也许是中国美学史研究中一个被遗忘的角落。中国印论美学也是中国艺术美学的一个分支，应该引起足够的重视，首先得篆刻界自己来解决。^②本文集中针对明清之间美学嬗变的特点进行研究，横向比较与纵向深入，从而揭示出中国篆刻美学演变的规律。

^① 李来源 林木《中国古代画论发展史实》，上海人民美术出版社1997年版，179页。

^② 黄惇《中国古代印论史》后记，上海书画出版社1994年版，318页。

一、明清篆刻寻找立足之本的超越：从“印内求印”到“印外求印”

明代中期篆刻中兴，人视文彭为广大教化主。盖文字久疏多谬，世俗浅薄，难窥古雅。而文、何登高一呼，山鸣谷应，响者云从。然任何大家崛起，都顺应了时势。而时过境迁，后继乏力，终归末流穷路。每次否定与肯定，都在历史的寻觅中获得了广阔视野，开拓更新的领域。

（一）寻找创变之源，从“古法”领会“古意”。

明代以下关于“古意”的概念，也多用来意会在古印中看到的质朴趣味，又或以古朴、苍古等形容印章中朴拙的风格。^①所以并不仅仅局限于法则、规矩等方面。明人欲变宋、元之习，必然得托古改制，善取者又能兼顾古今。即如所谓“文何正灯”并不仅仅以汉印为圭臬，而在广采博收。周亮工曾提到：

文三桥力能追古，然未能脱宋、元之习。何主臣力能自振，终未免太涉之拟议。^②周氏此论断并不公允，也许他所反对的恰好是文、何之优点，我们从反面可证文、何之“不薄今人爱古人”之精神。文、何白文取法汉印风格，因其多样化而能获得创作契机，而朱文在汉印中可选择者甚少，只有在宋、元圆朱文中汲取营养，这是非常明智的。许多论家将“汉法”与“汉意”混淆，将仿汉与摹汉混淆，实在不太高明。丁敬看到了文、何的长处，其《论印绝句》云：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。^③

这种思维说明了学印应该有着更广阔视野。宋元文人如米芾、赵孟頫、吾丘衍等参与篆刻的写与刻，奠定了文人篆刻崛起印坛的基础。但到了明代，由于明初高压政策，许多有成就的艺术家惨遭杀戮，篆刻家们也难逃厄运。在明中期吴门书派文徵明之前，朱珪的影响较大，但因其老迈而无后，影响并不大。^④明代中期，文人普遍重视印章艺术在书画款跋中的作用，推动了印学的中兴。文坛领袖沈周（1427—1509），也是“吴门画派”的创始人。他的自用印，据上海博物馆编辑的《中国书画家印鉴款识》一书所录就达92方，可见其对印章的重视。其印风多承元代之绪。而且他好收藏，那枚在明代颇具知名度的“疾疾除永康休万寿宁”古印极其珍贵，后顾从德在编《顾氏集古印谱》时将这枚印置于编首。沈周重视印章对晚辈书画家如文徵明、唐寅、王宠等产生了直接的影响。文徵明（1470—1559）为后来的文坛领袖，曾自诩“我之书屋多于印上起造。”可见其浪漫和对印的偏爱。周应愿《印说》中谓：“文待诏父子始辟印源。”一般论家认为其印取法汉印，得古朴清雅之趣，实际来看此论并不全面。其白文印主要在汉印范围之内，而其朱文如“惟庚寅吾以降”等，既有六朝陈隋之意，又能在赵孟頫的圆朱文中汲取营养，体现出“雅而不俗，清而有神”（《蜗庐笔记》）的艺术品位。文徵明的学生如陈淳、王穀祥、许初等均喜欢篆刻印章，而以其子文彭（1497—1573）的篆刻成就最高，形成了“三桥派”。朱简《印经·绪篇》所载：“自三桥而下，无不人人斯籀，字字秦汉。猗欤盛哉，亦有可观者也。”^⑤文彭相当于“吴门书派”的先驱，在于把人们带入一个表现自我、借古开今的时代，让人们充分了解“古意”即“古印的精神”。

文彭人称“两京国子博士”等，他首先采用灯光冻石刻印，开辟了文人自刻佳石的新领域。他的

① 黄惇《中国古代印论史》后记，上海书画出版社1994年版，318页。

② 周亮工《与黄济叔札》。沙孟海《印学史》附录二，西泠印社1987年版，181页。

③ 丁敬《砚林诗集》卷一。据同治癸酉（1873）钱塘丁氏《当归草堂》刊本。

④ 萧高洪《篆刻史话》，百花文艺出版社2004年版，111页。

⑤ 朱简《印经·绪篇》。沙孟海《书学史》附录二，西泠印社1987年版，179页。

篆刻虽然人评之为“典雅平和”，有书卷之气，有继往开来之功。但观其作品之创作实际，其取法范围并不限于汉印。如“寿承氏”以圆白文为印就取法宋元，绝非汉印传统。安徽休宁人何震（1530-1604），为师法文彭而能开新之篆刻家，甚至为集大成的宗匠。其师先秦古玺，法汉急就章，拟汉玉印，仿汉满白文，以及摹圆朱文印者，无不似、无不能。何震在得“旧人笔意”的同时，最能体现其水平的是用刀，白文偏锋浅行，苍茫斑驳，得其猛利爽健之效果。^①其创“雪渔派”影响深远。高积厚之《印述》举例甚详，总结为“奇文异字，靡所不博，会通众体，其法大备，遂为一代宗匠”。^②周亮工《印人传》记载了文彭以后的发展：“印章汉以下推文国博为正灯矣，近人惟参此一灯。以猛利参者何雪渔，至苏泗水而猛利尽矣。以和平参者汪尹子，至顾元芳、邱令和而和平尽矣。”这正说明了名家卓识，敢超前贤、不蹈古人的变革精神。前人之法乃是“活法”，不必株守。凡是具有创造性的篆刻家，在理解前人之成法时，都具有相当睿智的取舍。前贤法之精妙来源于对“篆籀”这个“古意”的领会，并非只是模仿其“劖鬲之工”。学习汉印亦如吴先声所云：

印之宗汉也，如诗之宗唐、字之宗晋。学汉印者须得其精意所在，取其神，不必肖其貌，如周昉之写真，子昂之临帖，斯为善学古人者矣。^③

这所谓“精意所在”即是古意所存，要“遗貌取神”，加以己意之理解，方为善学之士。

（二）从斑驳处悟得原始印章之原貌和精神，晓通其理，所谓“印从书出”。

关于此点，最著名的是苏宣（1553-？）所提出的“始于摹拟，终于变化”的论点。他因此创立了“泗水派”，以浑朴典雅为特色。清孙光祖《古今印制》称赞曰：

明苏啸民欲以其胸中之《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。^④

其所为“胸中之《石鼓》、《季札》诸碑刻之道”、“力追仓、史之神理”等，肯定了其创造之功。创立“娄东派”的安徽人汪关（？-1614），虽然在“摹汉热”中大家都追求汉印之烂铜趣味，而他却抱着避同求异的心态，直追汉印的原始效果，在何震猛利爽健之风笼罩下，敢出以温文尔雅之态，获得了成功。尽管道路不同，但都能自立面目，自创新格。许多学习汉印之人，常在外形上求形似，作破作烂，而不悟汉印之初在完整。明代屠隆就针对这一现象说过：

欲求古意，何不法古篆法、刀法？而窃其伤损形式，可发大噱。若诸名家，自无此等。^⑤

这一点在清代倒是趋于理性的认识。吴昌硕为求古意，采取多印互撞之法，而黄牧甫则从不作破，以光洁挺拔之姿诠释古意，气息古雅，更为本色。古意表现为古拙、古厚、古味、古质、古雅、古朴等方面，并不是只在形质上求破求烂。明人朱简《印经》记载了李流芳等人之语曰：

李长蘅云：印文不以规摹为贵，难于变化合道耳。余谓：得古人印法，在博古印；失古人心法，在效古印。盖求古人精神心画于金铜剥蚀之余，黜不毕露其丑态。^⑥

这里非常明显地说明了要学习古人之“精神心画”，在于“心法”，不只在“剥蚀”之外形。明代

① 萧高洪《篆刻史话》，百花文艺出版社2004年版，130页。

② 高积厚《印述》。韩天衡《历代印学论文选》上册，西泠印社1999年版，271页。

③ 吴先声《敦好堂论印》。韩天衡《中国历代论文选》上册，西泠印社1999年版，177页。

④ 孙光祖《古今印制》。韩天衡《历代印学论文选》上册，西泠印社1999年版，282页。

⑤ 屠龙《考槃余事》卷三《文房器具笺》。据明万历刊本。黄惇《中国印论类编》下册，荣宝斋出版社2010年版，830页。

⑥ 《印经》。据清顾湘《篆学丛书》本。黄惇《中国印论类编》下册，荣宝斋出版社2010年版，834页。

甘旸在《印正附说》中单列“破碎印”，强调不要去有意追求“破碎”，古印是完整的：

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！^①

可谓一针见血！古意是文法、章法之古，不是破损的外形之古，聪明人应该知道孰轻孰重。就需要明乎其理，变通其法，如吴先声所谓“要浑然天成，有遇圆成璧、遇方成圭之妙”。也就是说要能在“入我神”和“入古神”中找到平衡点。他说：

总之，有道理，则古人为我用；无道理，则我为古人用。徇俗则陋，泥古则拘，非好学深思，心知其故者，不足以语此也。^②

古印之外貌不过是一种形质，经过岁月之洗礼，其原始风貌得学以知之，心游千载之上乃可会同古人，洞悉古意。获取古人原创之真精神，有时还需我为古人作注脚，逆料前贤之思。

到了“西泠八家”之一的奚冈（1746—1803），多从书法笔趣中来体会印章之效果。他说：

作汉印宜笔往而圆，神存而方，当以《李翕》、《张迁》等碑参之，戊申五月，铁生记。^③
从书法之方圆笔意来悟透篆刻之变化规律，这是历代篆刻大家都遵循的创变法则。

（三）从刀法的变化了解到笔意的表达，所谓“笔意表现论”。

篆刻家认识到“刀”为“铁笔”，与书法的关系非常明确，篆书与篆刻密不可分。选择石章的意义，就在于它较玛瑙、金属、木材等更易于表现书写的意味，也就是笔意的表达。明南京人甘旸《印正附说》就认识到石料的意义：

石有数种，灯光冻石为最。其文俱润泽有光，别有一种笔意丰神，即金玉难优劣之也。^④

他还认为玉、玛瑙、水晶等硬不易刻，虽然像玉人那样刻得精致但都不能表现笔意，毫无丰神可言，更谈不上古朴之妙，所以不宜选择。最能明确提出“笔意表现论”的是安徽休宁人朱简（1570—？），他是晚明最有远见卓识、最具有代表性的篆刻家和篆刻理论家。交往广泛，过目名印名作逾万，起点自高。其篆刻特色在篆法与刀法，如采用赵宦光草篆法，笔画起止多作牵丝，虽为习气，然古今所无。刀法则为短刀碎切，运刀时直杆下切，使字的线条产生出一波三折之意趣。对清中叶丁敬及其浙派产生了较大影响。清秦燾公《印旨》称他“别立门户，自成一家……奇而不离乎正，印章之一变也，敬服。”^⑤其印派可称之为“修能派”。当然，朱简的“笔意表现论”最有说服力。当人们对刀法与笔法的认识出现争论时，他则用刀笔之多少来品评篆刻的优劣，分篆刻为六个等级：神品、妙品、能品、逸品、外道、庸工。

刀法也者，所以传笔法也。刀法浑融，无迹可寻，神品也。有笔无刀，妙品也。有刀无笔，能品也。刀笔之外而有别趣，逸品也。有刀锋而似锯牙燕尾，外道也。无刀锋而似墨猪、铁线，庸工也。^⑥

这里所用的标准，就是以毛笔书写的状况来衡量，尤其是强调“外道”、“庸工”的非书法趣味。

① 甘旸《印正附说》。黄惇《中国印论类编》上册，荣宝斋出版社2010年版，39页。

② 吴先声《敦好堂论印》。《历代书法论文选》上册，荣宝斋出版社2010年版，179页。

③ 见“金石癖”印边款。韩天衡《历代印学论文选》下册，荣宝斋出版社2010年版，735页。

④ 甘旸《集古印正》。万历丙申（1596）韩天衡刻铃印本。黄惇《中国印论类编》下册，荣宝斋出版社2010年版，901页。

⑤ 清秦燾公《印旨》。黄惇《中国印论类编》下册，荣宝斋出版社2010年版，995页。

⑥ 朱简《印经》。清顾湘印《篆学丛书本》。

这与他前面所说“镌字须妙于操觚者”、“刀非无妙，然必胸中先由书法”的观念一致。强调了书法对篆刻的影响，克服了当时卖弄刀法、钉头鼠尾毫不收敛的习气。后来论者皆以此为最。从师法“名家”到师法“名迹”，观其是否能“运以己意”。笔意的表达有时更需要作者自己的心意体现出来。周亮工在序陆汉标印时所说：

陆汉标以予言为是，古作印能运己意。能运己意而复妙得古人意，此汉标之所以传也。^①

这里将“能运己意而复妙得古人意”，是典型的“我注六经”的思维方式。与徐渭论书所谓“时露己意乃称高手”同理。清人在肯定汉学与宋学的同时，更加辩证地认识到宋儒以“义理”解经的重要意义。清人对待古印，以意为之，主动去开掘古印内涵，反对盲目的模仿和被动的学习。周亮工更加肯定“己意”重于“古意”。他在评价梁大年篆刻时说：

予独谓大年能运己意，（梁）千秋仅守何氏法，凜不敢变，不足贵也。^②

万历时期的篆刻家们，已经能够意识到对篆刻创新的使命，他们并不看重汉印或文、何篆刻的外形，而能遗貌取神，直接本源，寻觅残泐的印迹中的“神理”。如无锡人程远面对摹刻失真的集古印谱，他曾发出“今诸家翻刻不一，面目既非，神髓何在？”的疾呼，于是谒其友人，尽发所藏汉印，精择而谨摹之，并摹金丹诸位名家于后，成书为《古今印则》，时人评其作品“神法并合，功力俱到”，大大弘扬了“泗水派”之创新精神。到清代魏锡曾提出“印从书出论”，赵之谦印款所云“古印有笔尤有墨”等观点，则更为强调了书印合一的关系，很好地发展了文人写意之传统，使篆刻艺术“文”化起来，品位更高。

二、明、清印论理性精神的广泛运用：从“会通”到“合道”

明清时期是封建社会末期，也是文化的集大成时期。宋代理学的理性精神得到很好的利用和发展。明代王阳明“心学”与清代的“朴学”在思维上打开格局，解放着人们的思想，在篆刻艺术领域也同样受到影响，在印论中显示为走向辩证思维，以“会通”为特色，以“合道”为目的，达到了一种中和之境界。

（一）“苟能会通，道均一贯”，所谓“印外求印”是也。

此处涉及篆刻家的取法范围的拓开，需要从多方面吸取营养。主要在清人身上体现得最为明显。这是因为出土之物渐多，清人的眼光也较明人为开阔。赵之谦曾说学印须多观汉印，还要触类旁通，多方妙悟“印中旨趣”，而内外皆修最为重要。他说：

刻印以汉印为大宗，胸有百颗汉印则动手自远凡俗。然后随功力所至，触类旁通，上追钟鼎法物，下及碑额、造像，迄于山川花鸟，一时一事觉无非印中旨趣，乃为妙语。^③

他在文后又说：“印以内，为规矩，印以外为巧。规矩之用熟，则巧生焉。”清人积学致远，所见较明人为广，思维自然不隘。朴学的求实致用精神，大大提高了他们的文化品位，思想更趋向辩证和理性，通达圆融而能获得成功，所谓“妙悟”者自然也在“证道”也。清胡澍序赵之谦印谱云：

① 周亮工《书陆汉标印谱前》。

② 周亮工《书梁大年印谱前》。

③ 赵之谦《苦兼室论印》。黄惇《中国印论类编》下册，荣宝斋出版社2010年版，1032页。

窃尝论之，刻印之文，导源篆籀，子姬彝鼎，嬴、刘权洗，多或数百言，少则一二字，繁简疏密，结构天成。以之入印，实为雅制。它如汉魏碑版、六朝题记，以及泉货瓦砖，措画布白，自然入妙。苟能会通，道均一贯。^①

胡氏所论，涉及到印内印外之取法问题，亦须博学会通而道一以贯之。后来者叶铭先生亦云：

善刻印者，印中求印，尤必印外求印。印中求印者，出入秦汉，绳趋轨步，胥有来历；印外求印者，用闳取精，引伸触类，神明变化，不可方物。二者兼之，其于印学蔑以加矣。^②

内在修炼在提高技巧法则，外在修炼在学会融合变通，唯内外结合方成大器。明清文人学养丰富，所谓“集大成”者，正在于“用闳取精”、“神明变化”，篆刻一技终能合于至道。

（二）辨别古今之异同，斟酌得失，参以“己意”以合“道”。

李泽厚先生在《宋明理学片论》中，强调了宋明理学的贡献在于“建立个体自觉的道德主体性”，也就是“新儒家的道德个人主义”，突出了道德人格之光辉。^③宋代理学渗透于艺术，以艺体道，贵于“从容中道”、“不烦绳削而自合”。这一传统颇能为后来者所认可。这一原则也体现了哲学家与美学家的理性精神。

“三桥派”成员李流芳（1575—1629），嘉定（现上海）人。为何震辩论，为汪关扬名，都颇有见地，持论公允，体现了他的卓见。他在《茵阁藏印》中提出了关乎艺术发展的核心问题：“印文不专以摹古为贵，难于变化合道耳。”^④这可谓画龙点睛之笔。他追求自然之趣，不择石与刀，不配字画，信手勒成，天机独妙。清张惠言在序胡柏坡印谱时也说：

是故摹印之事，与为文、为书同，得乎古人之所以同，然后能得乎古人之所以异，得其所以同异，而合之道，然后能出以己意，而不谬乎古人。^⑤

汲取“古意”须多方领会其神髓，而目的在于“变化合道”。当然，神而明之，存乎其人。会通之时，一所持论就比较辩证，不走极端。杨岷评价吴昌硕篆刻“其奇肆正其古拙之至”（《缶庐印存》），就比较辩证，看到了事物的对立统一。黄小松在“金石刻画臣能为”边款中说：“余宿有金石癖，又喜探讨篆隶之原委，托诸手以寄于石，用自观览并贻朋好，非徒娱心神，亦以验学力，因取义山语刻石，明臣所能为也。”^⑥这是在创作中的领悟和会通，非只是畅神娱乐，而是当成学习的机会增强学问。明清篆刻家认识到“师心而不蹈迹”，学习篆刻重在“技进于道”。苏宣在《苏氏印略自序》中，就明确说明“所以业是技以游于道”，许多为其作序者并未明确其意。“技游于道”与“技进乎道”意义差似。赵之谦评吴让之印就是褒中带贬，持论自然以创新来衡量：

让之于印宗邓氏，而归于汉人。年力久，手指皆实，谨守师法，不敢逾越，于印为能品。^⑦

这里显然对吴氏篆刻评价不高，称其仅为“能品”，远离“神”、“妙”，是因为吴氏守成有余，创新不足，也说明了印不变终为“印奴”之结论。周亮工《印人传》乃未竟之稿，但对朱简之评列为名单第一。其评曰：

① 赵之谦《赵搨叔印谱》。1917年版西泠印社刻铃印本。黄惇《中国印论类编》下册，荣宝斋出版社2010年版，1030页。

② 叶铭《赵搨叔印谱序》。黄惇《中国印论类编》下册，荣宝斋出版社2010年版，1040页。

③ 李泽厚《中国思想史论》上册，安徽文艺出版社1999年版，荣宝斋出版社2010年版，287页。

④ 李流芳《茵阁藏印》。

⑤ 张惠言《茗柯文补编》卷下。道光十四年（1834）刊本。黄惇《中国印论类编》下册，荣宝斋出版社2010年版，1056页。

⑥ 韩天衡《历代印学论文选》下册，西泠印社1999年版，731页。

⑦ 赵之谦《书扬州吴让之印稿》。沙孟海《印学史》附录三，西泠印社1987年版，183页。

斯道之妙，原不一趣。有其全，偏者亦粹。守其正，奇者亦醇。故尝略近今而裁伪体，惟以秦、汉为归。非以秦、汉为金科玉律也，师其变动不拘耳。^①

这“变动不拘”即是“道”，是自然变化之道。《易辞》阐述“易”有三义：不易、简易、变易。而生命之道之“流动不居”即是“变动不拘”之意。周氏所理解之秦、汉，是包孕创新变革的秦汉精神，在后文中他说得很明白：

异，得之所以同异，而合于道，然后能出以己意，而不谬乎古人。^②

“合道”之说，应该源自宋代理学家和艺术家之道艺观。如黄庭坚、朱熹、魏了翁在文艺评论中多言“不烦绳削而自合”，强调了原始儒家所倡导的“尽精微而致广大，极高明而道中庸”的中和境界，历来得到认可。夏一驹在《古印考略》中明确写道：“虽系错落纵横，妙在不离规矩”。^③“合道”之说，充满了辩证法，充满了清人篆刻的理性精神。如他们在反思中提出了许多“要”、“忌”、“长”、“病”等名目。通会之特点在于从小处见大，见微知著，灌注强烈的人文精神。明黄周星论章法就是多年的人生感悟和人文关怀所致：

章法云何？曰：天然大雅、不俗不纤而已。仆于斯道，磨砢四十余年，持论终不易此。^④

这样的定义，已经超出了艺术法则的概念，而上升为美学意义上的概念。他与同时代的潘茂弘在《印章法》中所言“章法，一方之表”便有不同。合古人之道也就是合天道，其态度和方法是在“乐道”。清画家龚贤就明确提出：

不可学古人，不可不合古人……久之，然后见古人之道，势不能不合乎古人也，此善于学古人者也。^⑤

善学者自然要辩证地看待古人，要见古人之道，即要领会他们的精神境界。李泽厚先生指出，宋明理学家经常爱讲“孔颜乐处”，把它看作是人生最高境界，其实也就是指这种不怕艰苦而充满生意，属伦理又超伦理、准审美又超审美的目的论的精神境界。^⑥在明清时期，宋代理学所开创的审美思维已经深入各个层面，在印论中也能感受到以“天人合一”的主观目的论所能达到的这种超伦理的本体境界。

（三）克服时代“习气”，追求“技进乎道”境界。

清初虽然延续着明末建立起来的印学体系，但即使如文、何等所开创的流派也趋末流，与绘画界、书法界、文学界之依傍门户、因袭类比的情况甚为相似。石涛说过：“今天下画师，三吴有三吴习气，两浙有两浙习气，江楚两广中间，南都秦淮徽宣淮海一带，事久则各成习气，古人真面目实是不曾见，所见者皆贗本也。”^⑦这种现象，与“馆阁体”之盛行一样令人担忧，唯有睿智之士能够“古不乖时，今不同弊”。周亮工也不得不感慨：

印章一道，初尚文、何，数见不鲜，为世厌弃。犹王（世贞）、李（攀龙）而后，不得

① 周亮工《与黄济叔札》。沙孟海《印学史》附录二，西泠印社1987年版，181页。

② 张惠言《茗柯文补编》卷下。道光十四年（1834）刊本。黄惇《中国印论类编》下册，荣宝斋出版社2010年版1055页。

③ 夏一驹《古印考略》。转自黄惇《中国古代印论史》，上海书画出版社1994年版，203页。

④ 鞠履厚《印文考略补》世楷堂昭代丛书本。黄惇《中国印论类编》下册，荣宝斋出版社2010年版，1235页。

⑤ 李来源 林木《中国古代画论发展史实》，上海人民美术出版社1997年版，271页。

⑥ 李泽厚《中国思想史论》上册，安徽文艺出版社1999年版，241页。

⑦ 石涛《大涤子题画诗跋》卷四。

不变为竟陵也。^①

清代对文、何之超越，本身不是文、何之罪，而是后续者不能创变之故。那种“欲以一主臣而束天下聪明才智之士”的做法，显然是落后于时代。智者或以八分入印，或以款识入印等做法，不过是为了一洗旧习，开拓新境。这时，他们认识到“技进于道”的重要性。明吴应箕《书筌弟篆刻后》提出“故虽技也，而理寓焉”的主张，以期与古贤并美，提出了“善技——进道——精理”之思路：

彼古人天镂神画，自有不易者在，而今反以用意失之，故知技也而进乎道，则能精其理者，为深远矣。^②

与此观点相同，强调“技进乎道”之说，在清代更为普遍。清范崧也说：“盖技者也，而进于道矣。”^③这是他们在提醒人们追求古意的最后目标也。清陈鸿寿跋丁敬“赵贤”、“端人”两面印云：“浑厚淳古，直诣汉人。叟之技，进乎道矣。”^④这样的肯定，才算真为作者之解人。后世学者昧于此故难进步。清人对于名人篆刻得失的反思也比较理性，思维也更为辩证一些。如程瑶田对文、何与丁敬及其流派的反思耐人寻味：

岂不以一艺之长，久之不能无流弊，转相仿效，见者辄令人作恶。故文氏、何氏之为文何，敬身氏之为敬身，此三君子者，其所以名当时，而传后世，亦自有其真耳。失其真，则相去不可以道里计，犹糟醪之与醇醪，其不可以同年而语也久矣。^⑤

这里所言“自有其真”者，不仅肯定了他们取法的正确，而且还贯注了他们自己的性情，在精神上存有真感情，合乎自然之道，显示人情之善，不在形质上玩花样，克服其末流之流弊。

（四）学书养气，体悟自然而神化之，以变通合道。

篆刻学成之后需要神明变化，在学者心会意合。欲达妙境，明清印人所采取的方法是：

1. 是以学养达通会，妙合天德，开掘心性复见本真，金石气、书卷气为其表现。

如叶尔宽《摹印传灯》列“六要”之第一要为“有书卷气”即“士气”。强调“士气”是清人普遍的观点。刘熙载《书概》中论“士气”要“清而厚”。这是强调学养对于篆刻等艺术的影响。学养是综合修养，包括诗文书画之修养，更广泛涉及哲学、宗教、历史、小学等方面。清张贞评价程邃印艺高于时人，在于“好学又其天性，无所不窥，即无所不记，所谓读书行路者”，故能成其高。邓石如朱文印所刻“意与古会”可谓通解。然不善学之，便堕恶趣；善学者便能脱胎换骨，这需要通学之士。魏锡曾诗评丁敬篆刻：

健逊何长卿，古胜吾子行。寸铁三千年，秦汉兼元明。请观论印诗，浑浑集大成。^⑥

集大成是清人治学治艺的特点，关键在于博学博览，上合天道，不为古人所论误导则可。

2. 是感悟自然，以阔胸襟，妙悟篆刻之道，而能达到“合道”之目的。

司马迁在《史记》中曾提出“究天人之际，通古今之变，成一家之言”，历来引为箴言。任何艺术创作与学术研究一样，都需要贯通“三才”，立天、立地、立人。通会之结果自然在“贯道”，合乎

① 周亮工《印人传·书程穆倩印谱前》。

② 吴应箕《楼山堂集》卷十九。黄惇《中国印论类编》上册，上海书画出版社1994年版，312页。

③ 孔继浩《篆楼心得》。黄惇《中国印论类编》上册，上海书画出版社1994年版，401页。

④ 丁敬《砚林印款附录》。黄惇《中国印论类编》上册，上海书画出版社1994年版，502页。

⑤ 程瑶田《古巢印学叙》。《通艺录·解字小记》卷一。黄惇《中国印论类编》下册，上海书画出版社1994年版，840页。

⑥ 魏锡曾《续语堂论印汇录》。黄惇《中国印论类编》上册，上海书画出版社1994年版，512页。

道也就是“技进于道”，则以人复天，人心合于道心，性灵自然可见。石涛对扬州人高凤冈（翔）的篆刻甚是器重，有诗相赠：

书画图章本一体精雄老丑贵传神。秦汉相形新出古，今人作意古从新。灵幻只教逼造化，
急就草创留天真。非云事迹代不精，收藏鉴赏谁其人。只有黄金不变色，磊盘珠玉生埃尘。
凤冈、凤冈，向来铁笔许何、程。安得闽石千百换与君，凿开混沌仍人嗔。（凤冈高世兄以
印章见赠，书谢博笑）^①。

观高氏所作，气息高古，师法程邃，不肯以纤巧取悦于人，自成一格。可见他对石涛的“精、雄、老、丑”的传神风格有所体会。这里将“传神”置于各种艺术同一本体的观照之下，这便具有了哲学意义。“一体说”与“一画说”一样，从本体论的意义来说，都强调了那根贯通宇宙——人生——艺术的生命力运动的线。这道一以贯之，便为圆融圆照。所谓“学究天人，由性达天”也。黄惇先生在论“印与诗文书画一体论”时说得好：

中国的传统艺术，不惟其精致，更在于其蕴藉之深厚，故大都不以单一、纯粹见长，反而是文化外延越广，越能形成独特的文化内涵，也越具有持久的生命力。^②

黄先生强调了印章艺术的文化承载力，也表达了印论与诗论、文论、书论、画论的共通性。很好地阐述了周应愿《印说》中所言：“文叶，诗也；书页，画也；与印一也。”也对石涛所言“书画图章本一体，精雄老丑贵传神”的内涵作了发挥。“一体”之论可以理解为这诸多艺术皆源于中华文化这个母体，更强调了作为篆刻家需要“博学会通”的重要性。而综合学养之目的在体道、合道，故能流传久远。清吴瞿在序《宝砚斋印谱》时认为：“君子之垂乎不朽者，顾其道何如耳！”对林皋的印非常赞赏，借林皋之论表达自己的观点：

且告予曰：“技虽小道也，然别之以正其体，审之以善其势，离之以发其韵，合之以完其神，纵之欲其肆，收之欲其藏，开之阖之，而不悖乎理，变之化之，而不诡乎道。非是，不足语于斯也。”余闻而叹曰：“斯言也，合乎道矣，林子其必传矣乎！”^③

庄子认为“庖丁解牛”亦能技进乎道，艺术行为自然也是如此。篆刻虽小道，也必须“不悖乎理”、“不诡乎道”，方能永久流传。这道既可视作自然规律，也可视为生命境界，代表一种共通的艺术精神。吴昌硕《刻印》总结得好：

今人但侈摹古昔，古昔以上谁所宗？诗文书画有真意，贵能深造求其通。刻画金石岂
小道？谁得鄙薄嗤雕虫？^④

最初习古人之名作没有错，而一旦要创造之时，所应宗法的应是自我，要达到这一点，还得在“深造求其通”。吴昌硕一生以道自任，在印款中多次提到“进于道”、“吾道之不孤”等，代表了那个时代的审美自觉。学习篆刻，当首先对书法各体进行研习，其次在于对文学、诗词、历史、哲学等进行系统的研究，充实知识结构，则创作就能更为丰富。清潘耒序仲子长印谱时说：

摹印虽曰一艺，必博综篆籀，贯穿分隶，布置停匀，行笔劲健，使古雅秀润之气，郁郁芊芊，

① 石涛《行书赠高翔刻印七古诗》。黄惇《中国印论类编》下册，上海书画出版社1994年版，859页。

② 黄惇《中国印论类编》下册，荣宝斋出版社2010年版，848页。

③ 林皋《宝砚斋印谱》。康熙五十年（1711）刻钤印本。黄惇《中国印论类编》下册，上海书画出版社1994年版，860页。

④ 吴昌硕《缶庐集》卷一。民国初年刻本。黄惇《中国印论类编》下册，上海书画出版社1994年版，863页。