

复至太古 从心出发

——以赵孟頫贬斥图形印为例谈复古与篆刻艺术发展模式

孙向群

内容提要：本文为解读宋元图形印，将赵孟頫《印史序》的“合乎古”思想观念看作包括产生背景、理论、影响、结果、评价在内的一个完整的历史现象，从美学角度分析宋元图形印遭其贬斥的思想根源，以及从儒家“复古”观和道家“复古”观的本质差异，谈“复古”在篆刻艺术的“复古发展模式”和“艺术发展模式”中发挥的作用和意义。

关键词：宋元 图形印 合乎古 复古 儒家 道家

中国人用图形表达思想、传递情感信息、著记所见所闻应该早于文字的产生。很多文字学家认为中国文字是先民在“度物象而取其真”的图像基础上，经过“加之以玄妙”的概括而逐渐完善起来的。启功先生曾说：“文字的风格有偏重图画性的，也有偏重图案性的两种。”^①而早期图形印所表现的也正是这两个方面内容。

一、图形印和宋元图形印的文化内涵

所谓图形是指先民用线条高度概括地，将对自然物的形状、性质以及精神等方面的认识呈现出来，在符号和图画之间，具有意义表达功能的图形和图案。目前我们所能见到商周时的陶器、青铜器、漆器上的装饰图案和徽志等都属于早期图形的范畴，早期图形印也是如此。王宁先生认为：

“这些形体似人、似物又非人非物，融白描为一体，既见平易通俗，又不失其古朴典雅，汉字发展中自然美化规律，体现得淋漓尽致。”^②因此图形和图形印自然成为人类传播情感的艺术载体。当前关于图形印的起源、发展、功用、文化艺术价值等方面的研究成果非常之多，特别是对秦汉时期以及之前的图形印研究，因此，笔者不再赘述。

图形印的形式制度、内容范畴、制作工艺、使用风俗等在秦汉时期就已经成熟，但是由于印章使用方法的改变，导致宋元图形印在形式风格方面出现革命性的变化。最主要是印面效果由立体三维浮雕转向二维平面图案，所引起表现形态以及设计理念的根本转变，导致图形印章失去传统经验模式的束缚，形式语言发生颠覆性的更变。因此在设计理念、表现手法、制造工艺等方面形成了一

^① 王宁：《商周图形文字编·序》，文物出版社2007年版。

^② 王宁：《商周图形文字编·序》。

整套具有时代特色的形式语言，不仅大大丰富了图形印的表现手法和表现形式，最大贡献是为后世图形印开创了形式基础。真实的秦汉图形印不是印色所能体现的，当今图形印的制作技艺、欣赏方式和秦汉图形印是断裂开的两个完全不同概念，其最根本的二维属性思维方式来自于宋元时期的图形印。用今天的目光去审视宋元图形印时，发现宋元图形印和秦汉图形印的区别还体现在表现内容和表现意趣上。（图1）

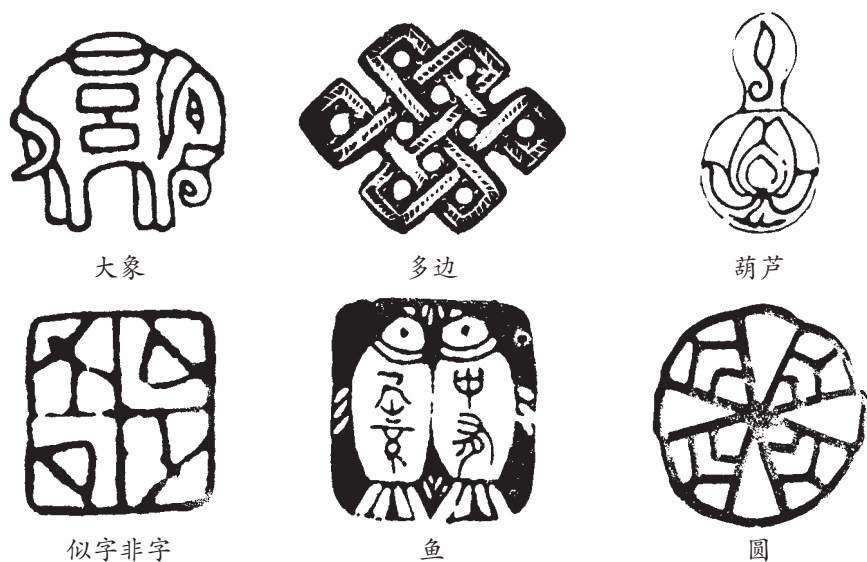


图1

同样直接取材自然物，但宋元图形印少了许多凝重多了许多轻松、少了许多内敛多了许多直率、少了许多神秘意味多了许多人性化。宋元图形印依旧可分为写实物、想象物和几何图案三大类，但生活中常见之物增多，想象物明显减少或者还原其生活化。例如兔子印章，既有神兔捣药形象，也有取兔子奔跑时表现出的机智敏捷神态。（图2）



图2 兔子

宋元图形印绝非简单模仿自然，而是在一种平民市井生活视角的引领下，发挥丰富想象力和创造力来领悟自然物态。设计者通过最能表现自然物特征的典型动态，再进行意象化夸张变形。在像与不像之间既考虑工艺处理方便，又突破自然的束缚，使图案达到理想化。（图3）

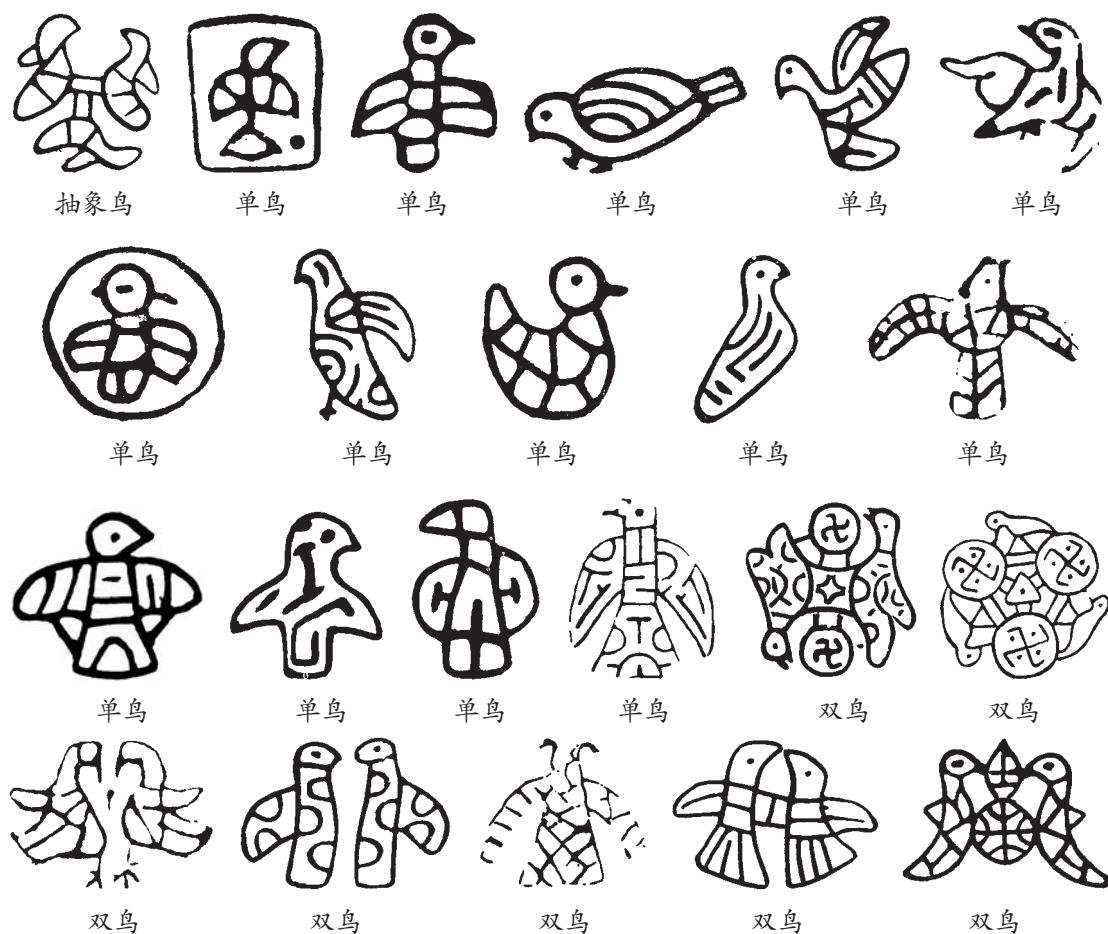


图3

例如，大量以飞鸽为表现内容的印章，造型多样、生动活泼、憨态可掬，消解了人与万物之间的隔阂，简约直率地让接受者能从中体会到善良亲和。设计者为增强其神秘的意趣和谐趣，用简约直率的线条进行合理的空间分割，使得飞鸽的形体变成由不同形状的块面构成，有的将多只飞鸽如太极图一样有序地连在一起，对称的静态和旋转的动感，显示出强烈的设计感，使得飞鸽图案生命意趣大大增强，具有平面设计之美，是人精神世界无拘无束的充分展现。如此天真烂漫纯真无邪，应当是华夏文化特有诗性思维的产物。（图4）

那些纯图案印章，体现着宋元人的意义世界。从设计艺术的角度而言，将性质相异的图案要素“乱中求序”、“平中求奇”地按照一定规律有序组合在一起形成节奏感，既有一致趋势又有显著对比，适当的比例和不对称杠杆式均衡，形成整体统一、局部变化的静而寓动，让人产生新的知觉和错觉，在一种空灵幽静中显现出神秘的力量。另外，宋元图形印材质在制造工艺流程中所产生的

材质美和铸造美也不逊于秦汉图形印，特别是经过历史沧桑的侵蚀，其线条显得十分的苍润、厚重又不乏灵动。（图5）



抽象鸟



单鸟



双鸟

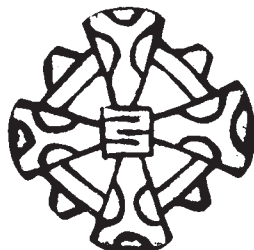


双鸟

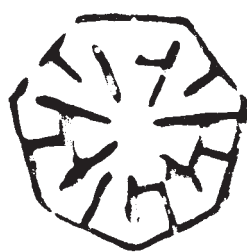
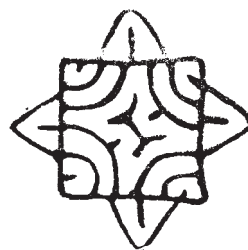
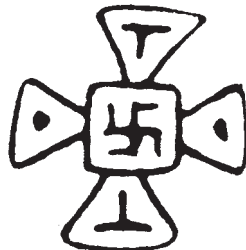


双鸟

图4



多边



多边



方



方

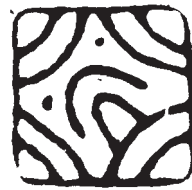


图5

在内容上宋元图形印仍以人物、神仙、建筑、植物、动物、日用品、图案等为表现对象，依旧是社会生活中人与人、人与神沟通、传播信息的载体。但不难看出它和人们日常生活的联系日趋紧密，涉及书信来往、宗教信仰、商业标识、来往凭信，甚至文人书斋文房、游戏娱乐等多方面。任何事物一旦和人们的日常生活实现“无缝对接”，必定在内容选取、形式、使用目的等方面获得了十分宽广的自由度。这些表达意愿平民化、生活化的印章，看似没有崇高的思想境界，但其重要性并不在于表象，而在于它是人们精神世界安顿之处。

这些现象反映出篆刻艺术在“太朴未散”之时，实用印章在自然环境中，随性而生、随风而起、随遇而安的自然生长状态，而印章的自然环境大到朝代更替、社会制度、宗教信仰，小到生活



图6

习俗、审美意趣等。(图6)

正因为如此,宋元图形印也很自然地为我们还原出当时社会生活的真实场景,透过这个场景我们看到了社会形态转变影响下,人们对美、生活以及人生感悟的转变。士大夫阶层民间化和市民审美意识崛起反映人们彰显个性的欲望,俗文化和雅文化的冲突反映个性思维和社会规范的矛盾。这种转变悄然无声地在宋元两代小说、戏剧、诗歌等众多文学艺术形式中有所体现,印章只是其中之一。由此可见,宋元图形印在满足人们实用的同时,也满足了人们的精神需求。尽管这些精神需求不是高尚情怀的反映,但是不影响其呈现中国思想文化价值的功能。

宋元两朝的几百年间,正是中国篆刻艺术“朴散法立”的初生期,文人于此的热情逐渐升温,篆刻艺术犹如懵懂的学童,在牙牙学语中接受着思想文化的规范。但是,宋元图形印却没有跟上时代发展的步伐,提升成为艺术形式,反倒逆着篆刻艺术的发展而逐渐衰退。它是当今研究图形印形式的出发点,但为什么后世多数篆刻家标宗秦汉而视其不存在?这一现象犹如物种的消亡,其原因所在应该引起印学研究的高度关注。

笔者认为至少有三个方面原因。首先,宋元人给予图形印朴实的躯体,没有赋予它高尚的灵魂;其次,和市井生活勾连得过于紧密,缺乏“出淤泥而不染”的环境;再则,篆刻艺术初期,文人尚未形成完整的艺术思维,没有及时关注。所以宋元图形印依旧如同山野村歌一样质朴而野调无腔,甚至因没有崇高理想和缺乏高尚情怀而混迹于瓦肆勾栏、酒馆茶坊,矫揉造作、外形随意、品味丧尽。这是宋元儒学复兴大潮中那些具有卫道精神的士大夫所不能容忍的,“道昌文明”,于是他们强调“复古”而纳图形印于不道德范畴,因此宋元图形印在此后相当长历史阶段中被遮蔽了。

二、以赵孟頫为代表的历代对宋元图形印的诟病

宋元图形印的过于市井化遭到了后世印学家、篆刻家的严厉批判,成了历代篆刻艺术的反面教材。最具有代表性的是赵孟頫的《印史序》:

余观近世士大夫图书印章,一是以新奇相矜,鼎彝壶爵之制,迁就对偶之文,水月、木石、花鸟之象,盖不遗余巧也。其异于流俗,以求合乎古者,百无二三焉!

……汉、魏而下典型质朴之意,可仿佛而见之矣。谗于好古之士,固应当于其心;使好奇者见之,其亦有改弦以求音,易辙以由道者乎!^①

赵氏将汉魏印章树立为“正宗”、“正统”典范,同时将宋元图形印树为庸俗典型并加以批判,明显是士大夫高层人士社会责任意识对文化危机的反应。在篆刻艺术产生之初,宋元文人便将“雅”、“俗”审美观念引了进来,目的就是要求社会“去俗复雅”,赵孟頫的这段言论成为后人乃至今人抨击宋元图形印的重要论据,并在印学领域逐渐固化成一种常识性知识和主流意识。

明代沈野、朱简等人在他们的相关论著中也认定,图形印只是民间日用俗物,并将对图形印的

^① (元)赵孟頫:《印史序》,《全元文》19册,江苏古籍出版社2000年版。

厌恶从宋元印扩展到赵孟頫所要提倡的秦汉时期。沈野曰：“‘冯虎’、‘王象’之类以形作字，恶甚。”^①朱简曰：“古人多用象形，鸟、兽、龙、虎、人物之类作印，正如今之花押，原无道理，不过防奸伪设耳。岂知其为‘王象’、‘冯虎’耶？在存而不论可也。”^②一句“原无道理”和“不论”显示出他对图形印的轻视。

真正做到中立“存而不论”的是张应文，他在《论晋汉印章》中曰：“晋汉印章，余所蓄所见约数千方，其文止刻姓名及字，间有小字者，别无闲散道号、家世、名位、引用成语。惟单字象形，禽、鸟、龙、虎、双螭、芝草圆印有之。”^③

随着人们知识结构以及思想的转变，明代以后对秦汉图形印的看法逐渐有所转变，但是直到五百多年后，康殷先生仍然在《古图形玺印汇》前言中，对宋元图形印进行强烈的批评：

此后虽然也有好事者偶一为之，如宋王室鉴藏印“双龙小玺”等，也颇为后人所乐道，但是从其艺术水平、用法、使用范围来看，已与古图形印传统并无直接瓜葛了。

然而也有人趋向另一个极端，把它的下线时间大力延长，即把元、明人制作的带有各种物形如葫芦、琵琶等花押印，并著文介绍。愚以为元押，也还古拙可爱，有其独特之趣，然而它却是异军突起，与古图形玺印的风格传统、艺术水平都毫不相干。^④

这样的论述在印学史中还有很多，其目的就是要将宋元图形印排斥在印学研究和篆刻典范之外，甚至包括为其称赞的人。赵孟頫无疑是这一思想观念的代表性人物。

孔子说：“礼失而求诸野。”事实证明，和宋元图形印同时出现俗化的小说、戏剧等其他文学艺术形式，最后还是被文人改造升华为雅文化。那么为什么独宋元图形印就不能？我看问题在人而不在物，是歧视太深造成误判。我们必须对造成误判的原因进行溯源式研究，因为，研究历史对后世产生的意义不在于发现而在于对规律的探寻，所以赵孟頫的《印史序》成为考察研究的对象。

三、对赵孟頫《印史序》重新研读分析的必要性

对赵孟頫的思想观点以及一切历史上曾出现对图形印的赞成或反对意见，哪怕在当时历史环境下对篆刻发展产生过积极作用，我们也不能单纯根据其字面意义来进行简单判断，也要综合当时社会环境进行思想溯源、利弊分析、价值判断等方面的重新反思和认识，减少对历史的误判和曲解。对历史现象进行归纳总结以契合我们当下发展的需求，这是我们印学史研究者重要的工作之一。

人的认识必定受时代和本人知识结构的影响，赵孟頫也不例外。苏东坡说：“凡物皆有可观，苟有可观，皆有可乐，非必怪奇玮丽者。”^⑤这是因为中国传统诗性思维的物我相通，使中国艺术

① 沈野：《印谈》，韩天衡编《历代印学论文选》，西泠印社出版社1999年版。

② 朱简：《印章要论》，韩天衡编《历代印学论文选》，西泠印社出版社1999年版。

③ 张应文：《清秘藏》，台湾景印文渊阁《四库全书》872册。

④ 康殷：《古图形玺印汇序》，河北美术出版社1983年版。

⑤ 苏东坡：《超然台记》，《东坡全集》三十六卷，台湾景印文渊阁《四库全书》1107册。

思维有重内涵轻形式的特点。中国艺术的传统评判标准很少关注外在形式的美丑，而更多严于内在精神世界的境界。由于消弭了物我间的界限，艺术作品的雅与俗不在于客体外形，而在于主体所赋予的意趣是否有高雅情操和善的品质。黄庭坚说“若以法眼观，无俗不真”^①的“法眼”，就是艺术家沟通物我化俗为雅的功能。赵孟頫要求印章合乎秦汉印之“古”，符合当时篆刻艺术发展的需要，但他视宋元图形印为流俗，明显是将印章的形式和内涵混为一谈，将人为的庸俗之错转嫁到外在形式上，这和中国传统艺术思想相违背。

《印史序》中也有一些不符合历史史实的叙述和言论，例如，赵孟頫批评士大夫的用印都是“以新奇相矜”、“不遗余巧”的“流俗”，而“合古者”少得可怜，导致此后很多学者认定，篆刻艺术的复古思想是在赵孟頫首次倡导下而盛行起来的；在此之前文人尚未开始参与印章制作，甚至没有印章美的意识。但史实并不是这样，赵孟頫并不是印学史中首位提出恢复古制、宗法秦汉的倡导者和实践者。

大家熟知米芾、苏东坡于印章审美活动中倡导“古意”的史料，尽管苏东坡当时所见可能是唐代印，但至少说明早在宋代文人已经以“古意”为例来规范自己的用印。另外笔者曾在文人别集中发现大量宋元文人参与篆刻创作和印学研究的史料，用史实说明对印章为什么要复古、如何复古的思考，宋代时就已经在一定社会范围内普遍存在。^②

特别是宋代金石学研究的兴起，对古印章考证和进一步研究的喜好，也大大增强了秦汉古印在社会上的传播，很多爱好收藏的文人都有藏印、考印、赏印的经历。除了我们熟知的杨克一《印格》、《宣和印谱》、颜叔夏《古印谱》、姜夔《姜氏集古印谱》等几本之外，笔者在考察王厚之《汉晋印章图谱》时发现，早在南宋时期文人集古印成谱之风大盛^③。王厚之在谱中曰：

右七十二印皆于古印册内选出，经前贤考辨有来历者收入，一可见古人官印制度之式，又可见汉人篆法敦古可为模范，识者自有精鉴也。

一句“汉人篆法敦古可为模范”虽然没有明确提出“印宗秦汉”这一概念，但是直言以“敦古”美感为学习对象，说明其审美意识达到了形而上的高度。

在文人参与印章制作方面赵孟頫也不是先行者。笔者在读张耒给杨克一写的《印谱序》，得知杨克一一是以秦汉印为典范的文人篆刻家。在苏东坡《枯木怪石图》中，笔者发现王厚之一方“王厚之印”，不论从形式或者气息都是典型汉印风格，比赵孟頫的用印更加具有汉印“古”的意味。这样的例子在宋代还有很多，这些作品意味着它们的作者是以汉印为典范的。（图7）

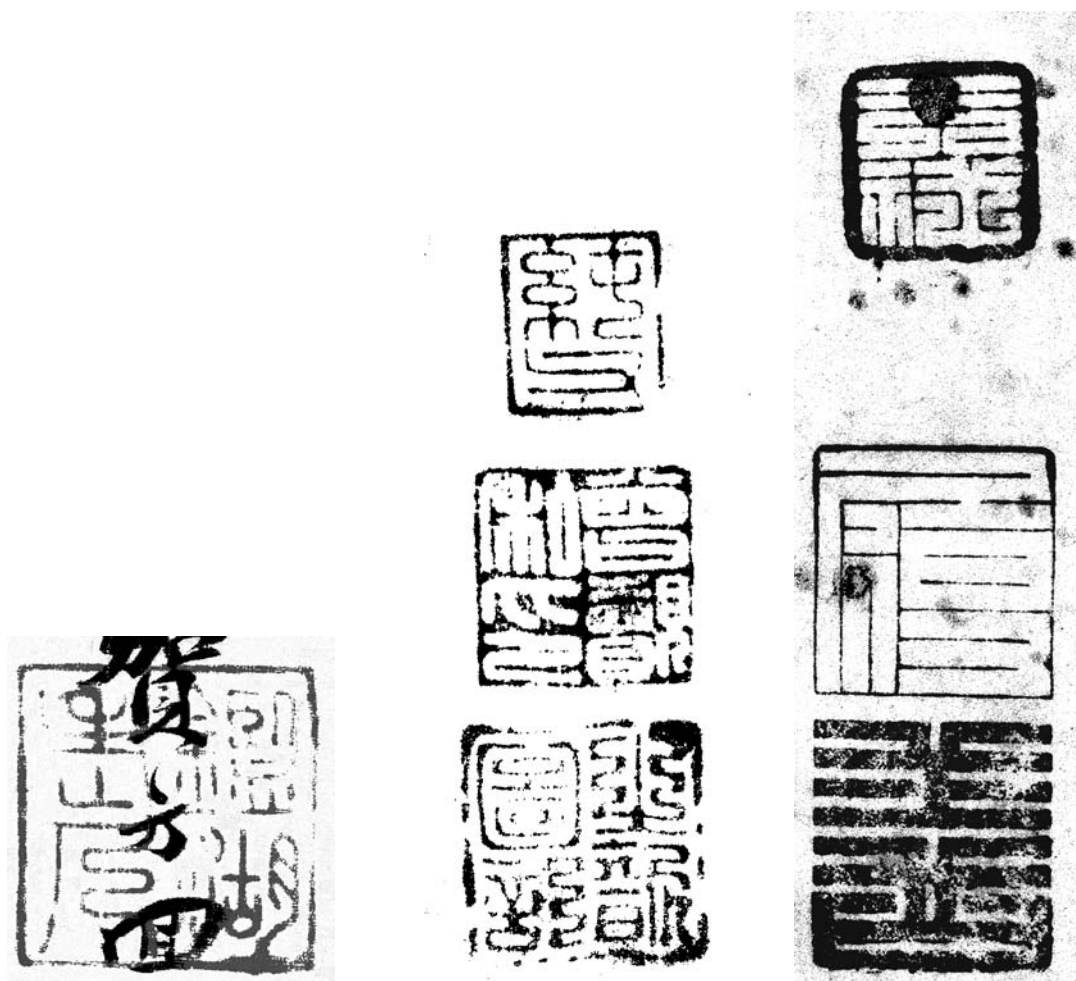
赵孟頫“汉、魏而下典型质朴之意”和王厚之“汉人篆法敦古可为模范”如出一辙，由此可见印章的“复古”思想不是赵孟頫的专利，并且也不是哪一个人的专利，而是宋代儒学复兴和复古思潮蔓延的产物，王厚之、赵孟頫只是其忠实“信徒”而已。

由此可见，我们不能对《印史序》中的观点和言论不假分析地引用。为了还历史本来面目，我

① 黄庭坚：《题意可诗后》，《山谷集》卷二十六，台湾景印文渊阁《四库全书》1113册。

② 黄庭坚：《题意可诗后》。

③ 孙向群：《集古印谱与宋代集印之风》，《印说》2002年第1期。



李公麟《西岳降灵图》
崇宁乙酉贺方回用印

《唐风图》（宋）曾觌用印 文天祥《草书木鸡序》款印

图7

们有必要对赵孟頫的“合乎古”思想的来源、具体含义进行必要的重新梳理和认识。

四、对赵孟頫的“雅”、“俗”观的再认识

1. 《印史序》内容的解读

对《印史序》的正确解读是我们对其思想进行科学研究的基础，正确解读必定是历史的、联系的、动态的、不局限于文字表面的文献考察。在《印史序》中，赵孟頫首先指责士大夫在用印方面丧失了应有的“雅正”观，甚至随波逐流地以“流俗”之新奇相矜，如此“趋俗”则和他们文化精英身份极不相称。其次给“流俗”印章从内容和形式两个方面下了定义。在形制上取法“鼎彝壶爵之制”，在内容上采用“迁就对偶之文，水月、木石、花鸟之象”，皆是不登大雅之堂的民间俚俗游戏之物，是弃朴求巧、缺乏道德和文化品位的轻浮表现。再则将“古雅”定为印章制作和选用之审美标准，而“古雅”就是汉魏印章中的“质朴”之意。说明《印史》的来龙去脉，以证其来源

具有正宗性。表明《印史》的编辑目的为“托古改制”。用“合乎古”来统一好古者和好奇者的认识，使其回归到印章正宗、正统的发展轨道上来。

赵氏明显是受到庸俗现实的刺激，围绕“复雅”和“从俗”而展开的“合乎古”是其核心观点。不可否认，宋元图形印的庸俗确实显示出一些文人士大夫阶层面对社会变化出现丧失理想追逐名利的现象，所以赵孟頫希望以“复雅”使他们能和宋元图形印切割，将篆刻艺术的审美重新纳入到印章“本色期”已有的文化框架和审美趣味中。

在秦汉印面前，赵孟頫应该是具有审美经验、思维定式和相应知识结构的欣赏者，“合乎古”不是来源于他的篆刻艺术创作经验，所以对“古”的认识就具有一定的“接受定向”。鲍列夫《美学》中所说：

接受定向是艺术欣赏者的重要心理因素。这种心理机制依靠着凝聚在我们头脑中的整个历史文化体系，依靠着所有前人的经验。接受定向是一种欣赏者预先就有的趣味方向，这种趣味方向在整个艺术感受过程中一直在发挥作用。^①

印章的物理性质是固定不变的，在时代和个性等因素作用下，“汉魏以下”印章脱离它原本意义，在赵孟頫的意象世界里穿越时空具有他的个性认识，赵孟頫认同的不仅是汉魏印章形式，还包含着其背后思想、规范等一整套模式。而赵孟頫“雅”与“俗”的判断具有强烈时代和个人“趣味取向”，而这个“取向”是否正确当是我们关注的重点。所以不能仅凭“合乎古”被众人接受或对社会发展产生过作用，而被动地去认同他对宋元图形印的否定。

2. 赵孟頫对“雅”与“俗”的认识

为阐述“崇雅斥俗”思想观念，赵孟頫首先将时间的“古”和“今”对立起来，进而将“好古之士”和“好奇之士”的人对立起来，最后上升为“复雅”和“从俗”审美观的对立。试图以“古雅”纠正“新奇”，以“典型”抵制“余巧”，以“质朴”医治“流俗”，以此强调对“道”的遵从。赵氏“复雅”是直接借鉴产生古雅美的经验和模式——“古法”，来解决印章在发展进程中出现偏向、异化，以及人们思想偏离“道统”而“从俗”问题，认为只要方法正确“古雅”就自然产生，因此不惜以强行和宋人“剪断”的方式，将当下和汉魏直接连接，重新延续、构建起正统的审美观和创作观，让印章的发展回归传统正途。

赵氏所言之“古”不仅是时间概念，还是一种制度和法则，更是一个审美意象。而“雅”是“质朴”在赵孟頫心中所产生的反应，是审美意象之“格调”和“境界”。所谓“古雅”就是汉魏印章尚未被“文”化的那种简约单纯、自然率真所显示出的静穆高贵本色美。“典”是法则、制度，是印章在发展进程中所积累的一切行之有效的经验、方法。“典型”是指遵循法则、制度的典范。所以赵孟頫“合乎古”是在强调，对“典”的遵循是实现“古雅”美的唯一途径。

面对大众喜爱的图形印，赵孟頫发出类似孔子“恶郑声之乱雅乐也”^②的感叹。视其为放纵欲望导致的礼失，是搔首弄姿多余之“巧”，是不合正道的奇巧诡异之“奇”，是没有文化品位的

① [苏联]鲍列夫著，乔修业、常谢枫译《美学》，中国文联出版社1986年版。

② 孙钦善译注《论语·阳货》，《论语注译》，凤凰传媒集团凤凰出版社2011年版。

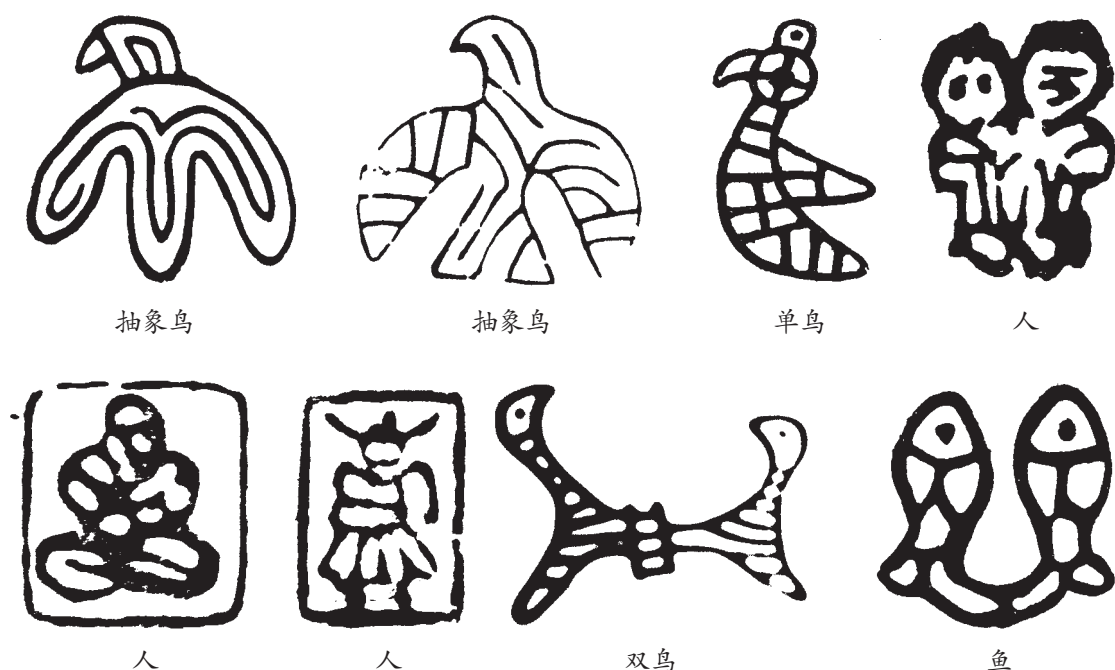


图8

“流俗”。他所说的“俗”是粗野怪异的“印俗”，用印习惯过于随意的“通俗”，文人士大夫没有高尚用印标准的“随俗”。（图8）

赵孟頫排斥宋元图形印是其机械理解儒家“载道”思想，过于重视艺术的教化功能的结果，无疑是犯了不分青红皂白把“孩子和脏水一起倒掉”的错误。

3. 赵孟頫“雅”与“俗”思想溯源

“合乎古”审美观是儒家“雅正”思想支配下的产物，儒家思维不太重视抽象的理论思辨，但十分重视对具体社会问题的思考。因此，儒家以“仁”为内容，以“礼”为形式，以“中庸”为方法，以“复古”为特色，形成了一个“尽善尽美”的审美观，其源头是孔子“述而不作，信而好古”^①、“郁郁乎文哉，吾从周”^②。实际上儒家的“雅正”是强调审美标准和道德规范的同一、情感和理智的同一、个性和社会法则的同一、历史和当下的同一、正统和发展的同一。儒家的“复古”是围绕“雅正”和“俗邪”辨析而展开的，他们视“古”为“雅”，视“今”为“俗”，故此将先王的规范和圣人的言行作为自己言行的准则。

远古没有“俗”的概念，“雅”与“郑”是儒家思想重要价值判断标准。儒家以正为雅、以古为雅，《论语·述而》：“子所雅言，《诗》《书》、执礼，皆雅言也。”孔安国注：“雅言，正言也。”杨树达考“雅”为“夏”，指陕西一带的方言，孔子为鲁人但读《诗》时必以夏音以示正宗。“郑”是指有“淫邪”气息新生的“郑卫之音”。《论语·阳货》曰：“郑声淫。”“郑

^① 孙钦善译注《论语·述而篇》，《论语注译》。

^② 孙钦善译注《论语·八佾》，《论语注译》。

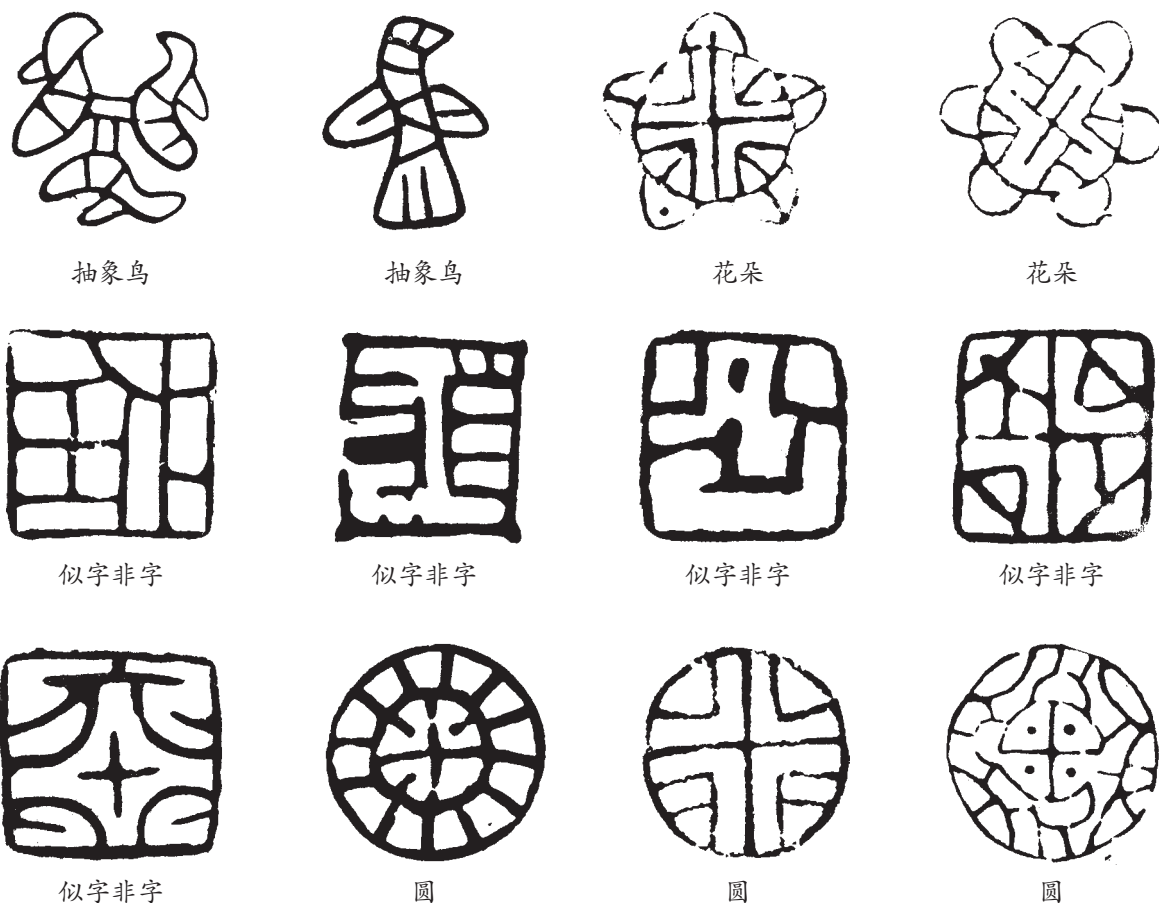


图9

声”之所以“淫邪”，是因其纵情任性激荡人心的旋律能煽动起人的内心私欲，而古老音乐曲调中正旋律和缓则体现的是“正而不邪”。因儒家“郑”的含义中有“民俗”、“习俗”之义，故后被“俗”所替代，“雅郑”便是后来“雅俗”这一评价性观念的源头^①。（图9）

儒家将“雅”看作是已被历史证明的“正统”、“高贵”，是有教养、有文化的审美趣味。“俗”则为邪僻、不入流的低级趣味，并且将新生、来自民间的审美趣味包含进去。“雅”便具有上层、主流、正统意义，而“俗”则是下层民间、非主流、非正统的。这个观点本身也存在偏激，如同我们不能将新生儿没有克制随性哭闹视为没有文化的邪恶一样。这与在私欲和无德致使下有目的的纵情任性是有本质区别的，艺术创作需要“纵情任性”，其对错在于用什么思想观念去节制和放纵。

赵孟頫的“合乎古”力图以“文以载道”思想来制约和规范印章的制作和选用，以恢复“古法”协调篆刻艺术发展中的各种关系，重新恢复建立儒家信仰和价值观，逐渐形成“原于古，至于用”的“托古改制”艺术创新模式。而这种观点的价值在于对“古”的理解境界。

4. 赵孟頫“合乎古”观点存在对儒家“复古”思想的误解

“古法”是前人成功的经验，是人类文明的积淀，“复古”对传承文明贡献巨大，但这只是儒

① 孙钦善译注《论语注译》。

家思想的一部分，而“合乎古”也只是“复古”过程中的一个阶段，我们不能将此误解成“复古”的整个内涵。过于强调“合乎古”，必将导致“复古”陷入“泥古”的僵化境地，带着“今不如昔”的感叹而机械地死守“已有之法”，“复古”将成为束缚人类的枷锁，文明必将倒退。

赵孟頫将“复古”定位于“合乎古”，在篆刻艺术产生初期确实起到了好的作用，但是在“古”与“今”两个异端的选择上完全偏向于“古”。而这种“合乎古”与儒家“中和庸常”的“中庸”思想相违背，本身就是将儒家复古思想引向一个极端。

儒家讲“中和”，对待“古”与“今”、“雅”与“俗”的态度是“叩其两端”取中而行融古于今。“中”是善的体现，是讲秩序和分寸的不偏不倚的处事态度。“和”与“合”存在概念的不同，“和”是在不同性质事物之间讲交流和共存，旨在消除两者间隔阂达到谐而共生。而“合”则是忠实模仿、依照顺从。一个没有以“今”为理解前提的“古”，对于事物发展和未来必将失去意义。所以“中庸”才是儒家“复古”的本质，这也是孔子所言“质胜文则野，文胜质则史，文质彬彬，然后君子”。^①

儒家的“复古”有着阶段性的递进过程，如果我们将“合乎古”贯穿其始终，“复古”便是以共性来扼杀自由开放的个性，束缚了人的创造力，难怪赵孟頫遭到后世的严厉批评。例如俞剑华在《中国绘画史》中曰：

元初如赵孟頫、钱选辈其力非不能创作，而乃力倡复古之论，不特其自身空负天造之才，以致碌碌无所发明，且使当时以及后世之画坛，俱舍创作而争事临摹，此毒一中，万劫不复。

画家只知有临摹，只知有古人，若语以创作，无不惊骇却走以为狂怪。此种风气之阶之厉者，不能不归罪于首先提倡复古之赵孟頫一派。^②

所以赵孟頫等对宋元图形印产生偏见应该是对儒家思想出现理解偏差的产物。

5. 赵孟頫“合乎古”观点存在时代和个性认识的局限

为什么赵孟頫会出现理解性偏差？赵孟頫对时间概念下“古”的认识存在时代的限制。元人皆曰“三代无印”，而赵孟頫只看到了“汉魏以下”，连秦都没有认识到，对印学史认识不足是“合乎古”存在局限性的关键所在。相对赵孟頫于书画研究投入的精力，其对印章研究精力投入也只能是偶尔涉足，例如赵孟頫的自用印大致风格为朱文宗唐、白文宗汉，有的印甚至谈不上什么格调，看来他自己对“合乎古”也没有严格执行。

赵氏所见到的汉魏印章史料也只是局部，他没有对汉魏印章史料进行必要的学术考察，他不知道图形印早在汉魏之前就已经出现了。我们试想一下，如果赵孟頫对秦汉印进行系统的研究和梳理，《印史》的取材范围绝不会只局限于程仪父的《宝章集古》这一部印谱，更何况《宝章集古》本身就受到程仪父现实条件、取材范围、选择标准等方面的限制，对于赵孟頫来说当属于“二手资料”。如果赵孟頫见到过汉魏时期的图形印，那么他为什么对此只字不提？哪怕是为了贬斥宋元图形印而对汉魏图形印进行必要的辩护。（图10）

^① 孙钦善译注《论语·雍也》，《论语注译》。

^② 俞建华：《中国绘画史》，上海书店1984年版。



图10 冯摹兰亭序·后跋“赵孟頫用印”

元代是篆刻艺术理论草创时期，宋元人担负起从无到有“创建”的历史责任，以秦汉印为典型，对印章形式、语言规律、艺术思想、创作方法等方面进行总结，来解决他们所面临的亟待解决的问题。

赵孟頫的“合乎古”反对的只是实用印章，而不是艺术范畴的某个风格、某个方法、某个理念，故缺乏体系化意识和思想理论高度。提倡“合乎古”是他们在迷茫之中寄希望于已有“古法”的救赎，与其说是“托古创新”，不如说是“依古复兴”。

将“古”理解为“古法”的境界是对“古”理解的初级阶段，但篆刻艺术初创期首先必须要对规范、基本技法、审美范畴进行探索性思考，这是客观规律的必然。在“古法”的层面上看宋元图形印，确实无法达到从中归结出文字印章形式的基本规律。所以赵孟頫的“合乎古”存在时代和个人认识的局限性。

时代进步让人们对于“古”的期待也相应提升，因为面对的发展问题和赵孟頫时代也不尽相同，所以我们不能够以完全复制的方式将赵孟頫用于基础建设的“合乎古”，原封不动地搬来指导当下篆刻艺术发展。我认为不是赵孟頫错了，而是时代的不幸，所以我们不能延续赵孟頫对宋元图形印的批判观点。

6. 儒家“复古”不是中国艺术唯一的思维模式

世界是多元的、联系的、运动的，并且每一个体都是一个“芥子纳须弥”的完足世界。因此，我们看待世界的角度也是多样的。中国文化思想轴心时代的“百家争鸣”，就是由于人类对这纷繁世界的认识角度、解析方式、个人目的不同所造成的。赵孟頫顺应儒学复兴的大潮，在艺术创作中强调复古，而郝经的“书法即心法”、韩性关于有法和无法的辩证统一、杜本的“倘悟其机，纵横皆有象”等观点和赵氏完全相反，特别是袁宏道的“古风不可固守，新变不能离古”，试图在“古”和“今”之间实现中和庸常，因为他们发现艺术的发展问题不是只强调“法”而能全部解决的。

在中国儒家思想虽然占领了主导地位，但儒家思想不是唯一的传统思维模式，而且儒家思想本身也随着时代发展而进化。孔子强调人格美和精神美，而孟子则多强调人性美。在“古”与“今”、“雅”与“俗”之间，孟子没有教条地重复孔子视“新”为“郑卫之音”。他听说梁惠王“寡人非能好先王之乐也，直好世俗之乐耳”后的回答：“今之乐犹古乐也。”^①如果赵孟頫当年也能够如此客观地看待宋元图形印，那么他就不会下如此定论。

在“古”与“今”的取舍认知上，墨子、韩非子的观点和儒家也迥然不同。法家提出“世异则

① 杨伯峻译注《孟子译注》，中华书局2005年版。

事异”、“事异则备变”及“不务循古，不法常可，论世之事，因为之备”，强调整体地看待人类历史演变态势，注重当下社会时代特征应时而变。《商君书·更法》所谓“治世不一道，便国不必法古”。^①《周易·系辞下》曰：“穷则变，变则通，通则久。”^②如果赵孟頫当年从法家的角度去看待宋元图形印，他绝对不会发出视其为“俗”的言论。

面对发展而产生的忧患，不只有儒家在讲“复古”，道家也有自己的“复古”观，儒、道两家对“古”的理解有着本质的差异。徐复观先生在《中国艺术精神》一书中言：

儒道两家的基本动机虽然同是出于忧患意识，不过儒家面对忧患要求加以救济，道家则是面对忧患而要求解脱。^③

儒家以复“有形之古”救世济人，赵孟頫眼中的“汉魏印章”是一种自成体系的文化模式，“合乎古”是将“汉魏印章”经典化使其“轨仪可范”后进行格式化的模仿，是对现象和形式的恢复，让人们被动接受过去的成熟经验和文化框架，用“克己”达到回复“礼”的世界，完成和实现其延续正宗的使命。这是对儒家“发乎情，止乎礼也”忠实践行的自觉态度。

道家的“复古”则是要求人从文明的种种人为因素中解脱出来，达到“无己”的境界，以开放无待来消解古今的区别，遵循自然之道“以天视印”，用“天放”实现人与万物“道通为一”，其手段是用“意象”来消解人和物的界限，让心和物自然互融。道家之“古”不是时间概念，“复古”便是“复道”。道家认为，人心在多数时间内被追求道德、秩序、实用、功利、审美判断的形之“文”所征服，都是对自然质朴和原始人性的遮蔽，是“文灭质”的本末倒置，妨碍了意象世界的生成。人类的文明史就是一部不断丧失真性的历史，因此道家认为应该“退仁义，宾礼乐”而“反其性情而复其初”。（图11）

道家“复其初”并不是也不可能使已经具有一定文化思想的人，完全回归到自然野性和原始情欲冲动的野蛮状态，而是以“忘”和“游心”、“天放”实现让当下的体验回复到人性的“真”。庄子对“真人”的解释是“不以心捐道，不以人助天”、“有真人而后有真知”。没有了“对待”美的对立面就不是丑，道家追求的是形骸之外的意义世界，因此宋元图形印的美与丑和形式无关。石涛讲：

太古无法，太朴不散。太朴一散，而法立矣。法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根。见用于神，藏用于人，而世人不知。所以一画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。^④

回复到太古无法状态，目的不是不要法，而是求“乃自我立”一画之法。一画之法是道通为

① 商鞅著、张觉译《商君书全译》，贵州人民出版社1990年版。

② 黄寿祺、张善文：《周易译注》，上海古籍出版社2012年版。

③ 徐复观：《中国艺术精神》，华东师范大学出版社2001年版。

④ 石涛：《画语录》，韩林德：《石涛画语录研究》，江苏美术出版社2000年版。

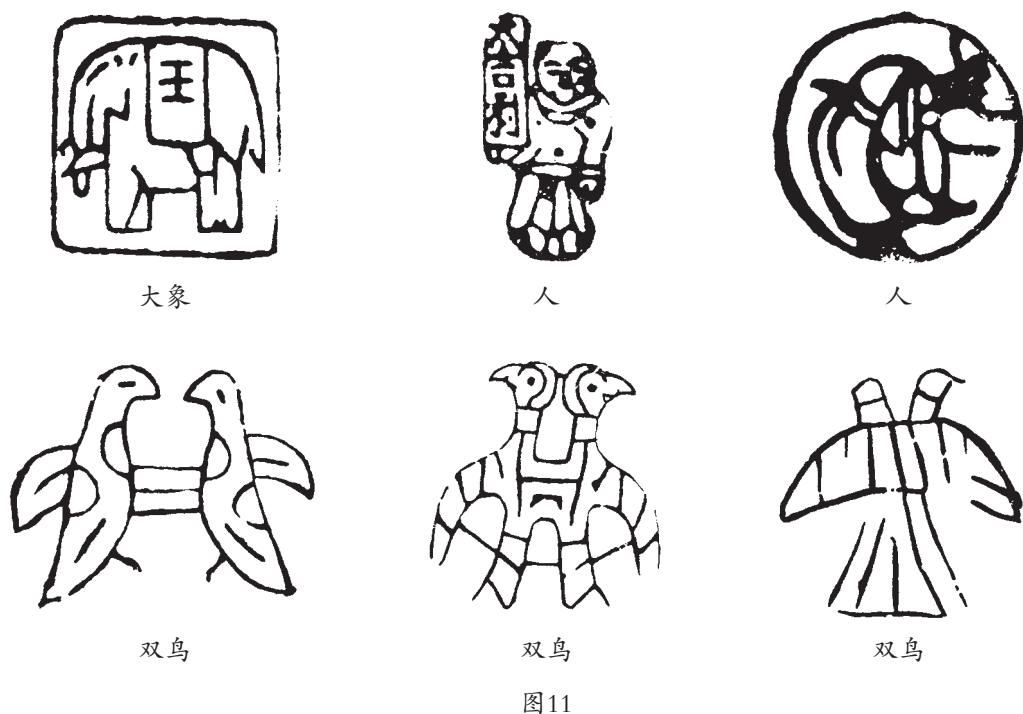


图11

一，是我和物相融为一，故能生万法贯众法。在道家眼中，“质”是无形的，只有“文”是人们可以感觉到并可以学习和遵循的。所以儒家所复之古依旧停留在复“古法”的层面，是“丧己于物”，没有复至本质的“太古”之时。其根源在于儒家经常把美与人性的善联系在一起，认为“有诸内必形诸外”，因此赵孟頫对宋元图形印的否定是被已有知识和成见所遮蔽，没有超越实用功利，是“是非”判断的产物。

五、篆刻艺术发展模式的变化与“复古”思想现实意义的思考

通过对赵孟頫贬斥宋元图形印观点的考察，我们将赵孟頫“合乎古”思想看作包括产生背景、理论、影响、结果、评价在内的一个完整的历史现象，于是我们便看清楚“复古”因拯救印章于庸俗而被引入，同时也看清楚个性思维对“复古”理解的偏差，导致泥古、僵化负面的产生。

多层面多视角让我们从整体高度俯视篆刻艺术发展的全过程。儒家雅正观是人类向善本性的体现，唤醒人们理性思考，让世界告别野蛮，脱离原始低级趣味，用道德规范去约束、净化、升华人类的精神世界。在篆刻艺术发生之初，便将“复古”思想纳入哲学、美学、文化范畴，创建了一个与篆刻艺术初期阶段发展相适应的“复古发展模式”。

我们将宋元时期文人以秦汉印为典范的复古实践以及“印宗秦汉”、“印从书出”、齐白石“不知有汉”几个观点连起来，篆刻艺术脱离“复古模式”为主流的发展方向便显现出来，并且目的非常明确指向完全脱离实用束缚成为一个单纯艺术形式。越是摆脱实用性的束缚就越接近艺术本质，意味着篆刻艺术发展的主流模式已经开始进入“艺术发展模式”新阶段。如果将“印宗秦汉”视为儒家的“克己”复礼，“印从书出”视为前人对“古”的视角扩展，那么齐白石的“不知有

汉”当是道家“无己”、“无待”思想的反映。

在篆刻艺术发展进程中，“复古发展模式”具有不可或缺性。没有“以印视印”的“复古”过程，篆刻艺术永远摆脱不了野蛮和粗糙，更谈不上道德内充、显道忘知、成鲲化鹏的蜕变。“复古”对于整个篆刻艺术来说，是“图南”前的“裹粮”和“积厚”，是艺术形式从产生到成熟过程的必然。对于个人来说，则如同“遗传基因”的注入是创新的原点。没有“复古发展模式”的积淀，就没有“艺术发展模式”乘物游心。

“是药三分毒”，所以“泥古”和“守旧”、“僵化”也是人们必须承受的发展阵痛，而这种“阵痛”往往是启发人觉醒的动力。“复古发展模式”是“以印视印”的依法克己，是向“地”的脚踏实地。而“艺术发展模式”是摆脱印章形式中的一切实用性，以及人世间一切“成心”的束缚，是法无定法、法由我生，是向“天”的精神创造。

但是，不论在任何发展模式，心和形永远是对立并存的，因为我们必须以置身印章形式之中为先决条件，去实现心灵的超越放飞。“复古”根本主旨在于总结借鉴历史经验来修正艺术行为和艺术发展出现的偏差，发展必定会带来方向正确与否的问题，所以进入“艺术发展模式”不代表“复古”意识的终结。心对形的超越和创新不是要不要复古的问题，而是我们如何根据超越和发展创新的需要提高我们对“古”的认识境界，来赋予“复古”新任务和使命。唐代皎然《诗式》曰：“作者须知复、变之道，反古曰复，不滞曰变。”^①为了求变而不滞于古，必须将对古的理解境界从“古法”升华为“古道”。（图12）

多视角让我们放下内心深处价值、欲望的牵制，超越附加在宋元图形印之上的一切历史经验、

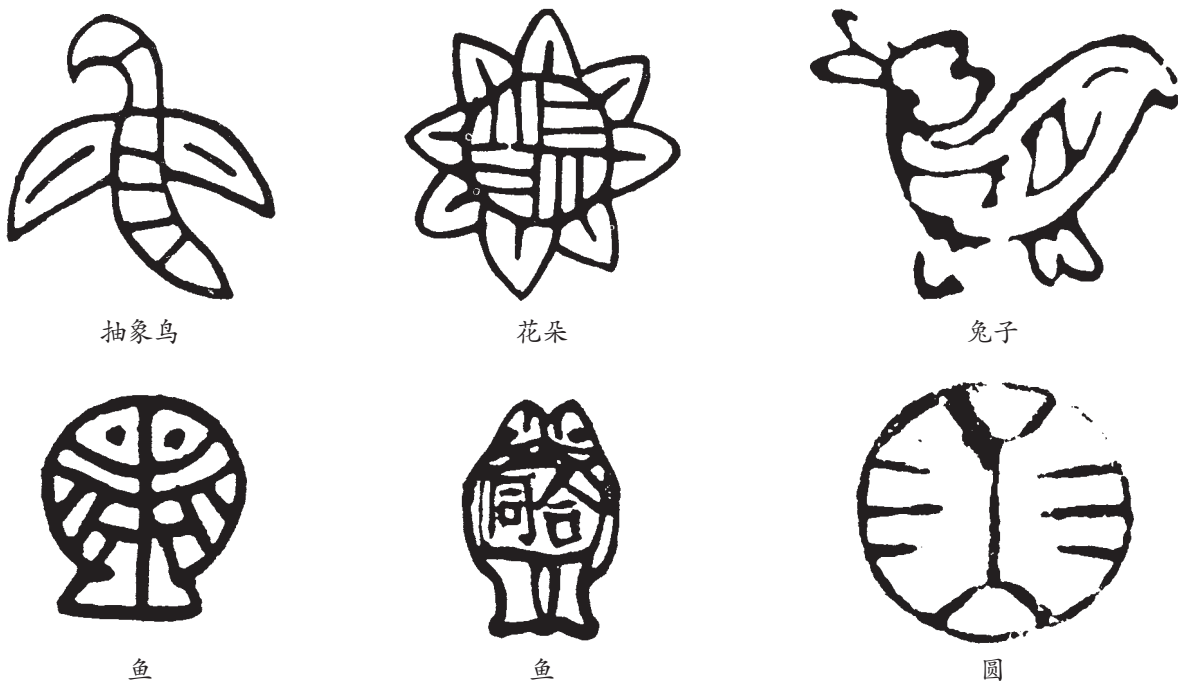


图12

^① 皎然著、李壮鹰校点《诗式校注》，齐鲁出版社1986年版。

认识成见，突破时间和规范的拘禁，让人心从所谓常识的狭隘中跳脱出来，如此“心”便能消解万物于无形，人心方能透过一切人为的表象，没有任何条条框框限制、没有任何障碍地“畅游”入宋元图形印鲜活而质朴的精神内在之中，人便进入没有尽头、没有相对的“无待”，顺应自然地去构建美好的意象世界，用宋元图形印来呈现一个新的生命意义。

当代图形印创作以来楚生为标志出现了前所未有的创作高潮，一大批篆刻家以极大的热情投身图形印创作，几乎每一位篆刻家都会涉及图形印的创作。随着思想解放，人们的取材范围逐渐扩大，例如安多民先生取法石刻造像和其他国度远古图像中的神秘，形成了他的个人风格。年轻一辈印人的图形印无论从取材、方法、意境等方面大大超越了前人。陈振濂先生在《篆刻艺术形式展开》一书中特别专列图形印一章，不仅把人们的视野从秦汉扩展到整个世界的各历史时段，而且将现代社会的图标甚至国外的图形元素都涵括进来，等待着印人去唤醒它、转变它、升华它，用我们的生命来“点亮”其意义世界。

当代在以温廷宽、杨广泰为代表的学人努力下，宋元图形印图像资料的整理和研究工作取得丰硕成果。但是我们也要看到，在学院派的倡导下，一直被篆刻界视为禁区的唐宋官印形式被打破，成为人们创作审美、取法的典范。而在诸多图形印创作成果中很少有取法宋元时期图形印的，似乎宋元图形印和篆刻创作之间还是有一道无形屏障。

这主要是我们依旧说而造成的心理障碍，赵孟頫“合乎古”的观点已经过去六七百年，时过境迁。当今一些书法篆刻家在发展的压力下丧失了自我，在古人面前出现心灵矮化，将“合乎古”看成是包治百病的“灵丹妙药”，照搬照抄，力图让人们无条件、完全继承赵孟頫的是非判断，在追求所谓的“古法”智巧中戕害了自己的生命，这是大错特错的做法。

宋元图形印能否成为艺术形式的关键不在于“合乎古”否，而在于我们主体是否具有复至太古的能力，在于我们能不能情景交融让其成为一个完整而充满意蕴的情感载体。柳宗元讲“美不自美，因人而彰”。本文的题目是“复至太古，从心出发”，那么最后用宗白华先生“象如日，创化万物，明朗万物”^①来结束这篇文章。

（附注：1. 本文系在拙作《论篆刻艺术“复古”的发展模式》以及《论篆刻艺术“艺术”发展模式》两篇文章的基础上形成的。2. 宋元图形印图片来自于温廷宽《中国肖形印大全》，山西古籍出版社1995年版；杨广泰《宋元古印辑存》，文物出版社1995年版两书中，故不一一标注。其他图片取自历代古书画电子图版。）

（作者系西泠印社社员）

^① 宗白华：《形上学：中西哲学之比较》，《宗白华全集》第一册，安徽教育出版社2008年版。