

由“木板气”^[1]看晚明印谱复制传播中的法与趣

古菲

内容提要：文彭之后的明末印坛，主角无疑是徽州籍印人。文彭、何震、汪关、苏宣、朱简，明末五大篆刻家中有四人来自徽州。不过，在徽州籍印人声名鹊起的同时，也伴随着不少批评的声音，这类批评往往集中在底层徽州籍印人对《印薮》^[2]亦步亦趋的取法。透过对《印薮》等印谱屡次翻刻于枣木所产生“木板气”的诟病，隐含着徽州地区悠久的雕刻传统对篆刻技法借鉴的可能性；而上述徽州籍篆刻家活跃的年代，正是徽州成为新的刻书中心、徽州籍刻工开始大量涌入南京、湖州和杭州周边地区并在雕版刊刻领域大放异彩的时代。“木板气”背后所代表的书籍印刷品的复制与传播又对万历年间篆刻成为一门独立的文人艺术起到至关重要的作用。正是通过何震这些职业篆刻家的推动，篆刻艺术的“法”与“趣”才能越出刀笔，使文人篆刻在万历年间真正蔓延开来。

关键词：《印薮》 木板气 复制传播 “法”与“趣”

一、“木板气”

万历年间对徽州籍印人的批评往往集中在其对于《印薮》的取法。一方面说明了《印薮》的流通广泛、易于得到；另一方面，篆刻理论也开始“从继承古法到对创作中的拟古主义倾向的具体批判”^[3]。具体到形式上，确实对《印薮》因木刻失真而对社会上秦汉印趣味误导的不满。（图1）

至我明武陵顾从德搜集古印为谱，复并诸集梓为《印薮》，艳播一时，然秦、汉以来印

[1] 薛龙春在《雅宜山色：王宠的人生与书法》中谈到书法作品的载体问题时，分别对“木板气”和“金石气”进行了讨论，而其中也涉及晚明印论对《印薮》的批评，本文的讨论借此名称来展开。参见薛龙春：《雅宜山色：王宠的人生与书法》，上海书画出版社2013年版，第170页。

[2] 明隆庆六年（1572），上海顾从德委托王常精选“古玉印百五十有奇，古铜印千六百有奇，家藏及借四方者集印数年乃成，仅廿本”辑成《集古印谱》，开原印钤拓印谱的先河。顾氏《集古印谱》的重要就在于，它创造出一种印章鉴赏的表现形式：木刻序跋、版框、释文，加上原印钤拓。整齐的排版强化了印谱的书籍属性，一扫过往谱录描摹失真之弊，准确、精美地再现了秦汉印的真实面目和艺术魅力。不过区区20部印谱，远远不能满足市场的需求。于是四年后的万历三年（1575），顾家便将《集古印谱》增删一番后付之枣梨，由王稚登定名《印薮》，发行海内。相较于原印钤拓本，木刻印刷本《印薮》极大地方便了复制传播，顾氏身后翻刻重刊众多，质量不一，至清代还屡有翻刻。

[3] 黄惇在《中国古代印论史》中专有《由〈印薮〉引出的对拟古主义和形式主义的批判思潮》一节，将同时代文学评论和思潮引入印论，指出万历前期笼罩于文艺界的复古主义在这一时期遭到公安派的致命打击，而印论中也开始对拟古主义进行批判。参见黄惇：《中国古代印论史》，上海书画出版社1994年版，第139—148页。

章，已不无剥蚀，而奈何仅以木梓也？况摹拟之士，翻讹迭出，古法岂不渐灭无遗哉？^[1]

甘旸的批评不能说没有道理，但其所辑《集古印正》仅是摹刻略胜，未必选印就精，其卷首就赫然罗列着“受天之命，皇帝寿昌”等三方秦传国玉玺伪印，不见得悬觚更高。四年后的万历二十八年（1600），另一部原印钤拓的范氏《集古印谱》出版，卷首杨德政的序言表达了同样的观点。“近世云间顾氏复刻有印谱，亦止一千六百有奇，且刮刷不工，古意顿失。”^[2]然而原印钤拓虽能精准再现秦汉印的魅力，但复制和流传毕竟有限，《范氏集古印谱》此后始终没有被翻刻出版，影响力和《印薮》不啻天壤。

精确再现与大量复制传播之间确实存在着矛盾，而这一矛盾在书法的传播中同样存在。

书法作为中国传统文人艺术的精华所在，从其成为一种欣赏艺术开始，便有了不同的复制问题——碑和帖。虽然对碑与帖取法的分歧直至清朝中后期才作为显学出现，但这两种媒介很早便开始了所谓的复制和传播技术上的交集。

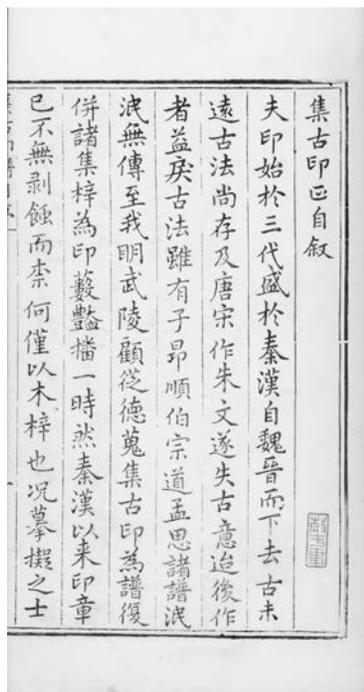


图1 西泠印社藏明万历二十四年甘旸《集古印正》自序书影

碑是指上面可有纪念性文字的碑石，广义地说，所有刻有文字的碑石都可称为碑……“帖”的本义原为“签条”“便条”或“小纸条”。在书法中，它最早指非正式的、随意的和较小的手迹片段。^[3]

碑与帖从载体上说明了两者的流传方式的不同之处：碑的文字和书法“欲以文辞托之不朽之物质，以永其寿命”^[4]。著名者如刻于东汉灵帝熹平四年（175），由蔡邕书写的《熹平石经》，内容为儒家经典。经文书丹、刊刻后，立于洛阳的太学门外，任何人都能够前来观摩、学习，规范了文本和文字。而后世碑版捶拓产生的拓片也便于金石文字的流传。

帖的情形则大不同，作为私人墨迹，它是独一无二的样本或作品，本意并不在流传。可优美的书法总会受到欣赏者的青睐，名家书迹更是一纸难求。为了满足学书者的需求以及帝王对书法家书法的推崇，复制摹本开始出现。比如我们现在看到的神龙本《兰亭》、《万岁通天帖》等东晋时代的“二王法书”，都是唐代内府双钩填摹的复制品。这类摹本精确地将原作还原，堪比现今流行的摄影技术，可以说“下真迹一等”。不过，这种钩摹技术所能复制的作品数量毕竟有限，传播很难

[1] （明）甘旸：《〈集古印正〉自序》，《集古印正》，西泠印社藏明万历二十四年（1596）本。

[2] （明）杨德政：《范氏〈集古印谱〉序》，《范氏集古印谱》，西泠印社藏明万历二十八年（1600）钤印本。

[3] [德]雷德侯著，许亚民译，毕斐校：《米芾与中国书法的古典传统》，中国美术学院出版社2008年版，第9—10页。

[4] 马衡：《中国金石学》，时代文艺出版社2009年版，第1页。

广泛。随着人们对书法兴趣的增加,名家法书又多度藏在内府与各地大藏家手中,所以法书开始刻诸顽石、枣木,并像碑石那样通过捶拓装裱成册逐渐流行起来。由此产生的以取法“二王”一脉的名家法帖的学书途径,在清代碑学兴起后被对应称为“帖学”,以北宋淳化年间的《淳化阁帖》为代表。

由于中国书法作品黑白两色的特有表现形式,碑版捶拓的复制方法以及人们对书法艺术的巨大需求,使碑帖的拓片广为流传,从而对中国书法两千年来的书学传统产生了深刻的影响。而优秀的拓片本身并不因其复制身份而被鄙薄,相反,精心摹刻、捶拓的拓本更是变为人们争相欣赏并皮藏的艺术品。拓片本身“由于它使复制品能被接受者在各自的环境中去加以欣赏,因而它就赋予了所复制的对象以现实的活力”。^[1]而对于艺术的传播来说,仅从一块石刻或木刻碑版上便可传拓千百拓本,这种技术无疑成为复制书法作品最廉价、最普及的方法,并延续了近两千年,直到19世纪石印技术和摄影术传到中国。

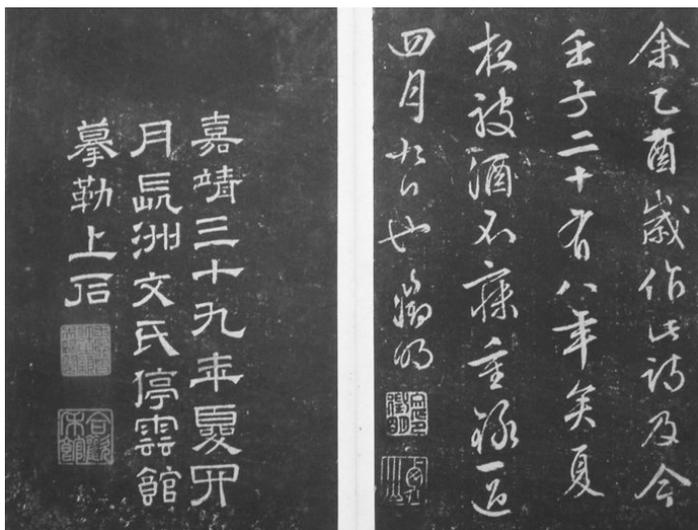


图2 《停云馆帖》卷尾文徵明书法

石刻碑拓还好,其损泐斑驳反而能够通过字画轮廓的模糊反映出来,从而造成厚重、古朴的自然意味,被后世碑学书法家们津津乐道之余,还衍生出一种“金石气”的审美趣味。但历代丛帖传刻的方式,笔画的空心轮廓既无法表现墨迹用笔的细微变化和节奏过程,频繁翻刻又容易产生结构的讹变,长久以来备受诟病。(图2)薛龙春在谈到王宠学书取法的时候,曾引用沈尹默的一段话来说明《阁帖》的物质特性对书法的影响。

明代书人,往往好观《阁帖》,这正是一病,盖王著辈不识二王笔意,专得其形,故多正局,字须奇宕潇洒,时出新致,以奇为正,不主故常。这是赵松雪所未曾见到,只有米元章能会其意。你看王宠临晋人字,虽用功甚勤,连枣木板气息都能显现在纸上,可谓难能,但神理去王甚远。^[2]

无法传达笔意,进而造成“枣木板气”的视觉和心理感受,无疑是受到刻帖材料的限制。

在宋初刊刻大部丛帖,无论以木以石,在技能上均不存在问题。刻帖为保存名人书家手

[1] [德]瓦尔特·本雅明著,王才勇译:《摄影小史、机器复制时代的艺术作品》,《机器复制时代的艺术作品·第二稿》,江苏人民出版社2006年版,第115页。

[2] 沈尹默:《二王书法管窥——关于学习王字的经验谈》,转引自薛龙春:《雅宜山色:王宠的人生与书法》,第170页。

迹，刊刻以石为胜。在石上刻字，以小铁尺轻轻敲击刻刀，所刻笔道婉转细腻，枯笔和锋颖可以毫芒毕现。而木刻以薄口快刀在木板上刊刻，由于受木理影响，所刻出的笔画往往僵直生硬，枯笔和起讫锋颖显得粗糙。^[1]

同样，文人们对《印薮》等屡次翻刻于枣木的诟病，也始于传摹过程中的走样和失真，使秦汉古印的趣味大打折扣。（图3）

时之印薮、印谱叠出，急于射利，则又多寄之梨枣，且剗厠氏不知文义有大同小异处，则一概鼓之于刀，岂不反为之误？^[2]

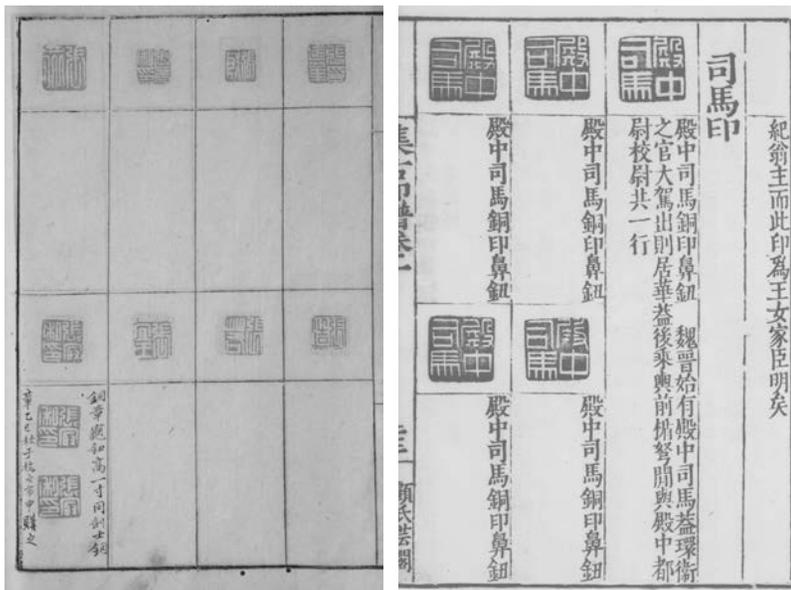


图3 顾氏《集古印谱》与《印薮》内页印章对比，右侧《印薮》内页版刻印章确有描摹失真的现象

失真只是影响了印章的审美趣味，而走样或者手误却引导临摹欣赏者走向弯路。这就要求观者需要对文字本身熟悉或者进行相关的训练，进而“博古者知辨邪正法，遂得秦、汉之妙耳”^[3]。

抛开文字的错误，和阁帖“木板气”的弊端一样，《印薮》等集古印谱在翻刻时，印文线条的空心轮廓和光滑的笔画边缘都无法展现用刀的过程，更遑论体会刀法了。

今坊中所卖《印薮》，皆出木板，章法、字法虽在，而刀法则杳然矣。必得真古印玩阅，方知古人刀法之妙。^[4]

沈野的意思很明显，下层印人想要刻好印，光取法《印薮》等印刷品是不够的，必须上手秦汉真印，才有可能更进一步。事实上，何震、苏宣、汪关、朱简等徽州籍篆刻家，无不是在江南地区古印收藏家硕硕藏品的滋养中，从第一手材料出发，突破《印薮》的局限性而成为一代名家的。而上述徽州籍篆刻家活跃的年代，正是徽州成为新的刻书中心、徽州籍刻工开始大量涌入南京、湖州

[1] 华人德：《〈淳化阁帖〉祖本为刻于枣木版辨》，《华人德书学文集》，荣宝斋出版社2008年版，第200—204页。转引自薛龙春：《雅宜山色：王宠的人生与书法》，第170页。

[2] （明）甘旸：《印正附说》，《集古印正》。

[3] （明）甘旸：《印正附说》，《集古印正》。

[4] （明）沈野：《印谈》，韩天衡编订：《历代印学论文选》，西泠印社1999年版，第65页。

和杭州周边地区并在雕版刊刻领域大放异彩的时代。这也不得不让人联想到徽州地区悠久的雕刻传统对篆刻技法借鉴的可能性。

二、雕刻传统

徽州地区素来以建筑上的砖、木、石三雕艺术闻名。而砚雕、书版雕刻以及治墨时所使用的墨模雕版也颇有美誉。墨模雕版的制作始于南唐时期的治墨名家奚廷珪。明中叶以后，经过邵格之等四大治墨名家的努力，徽墨在配料上已趋于稳定，墨商的角逐开始在制版上做文章，墨模的雕刻愈发精细。到了万历十一年（1583）和万历二十三年（1595），《方氏墨谱》和《程氏墨苑》两部图谱相继刊刻，分别由徽州治墨名家方于鲁和程大约主持出版。而两部图谱主要由徽州籍画家丁云鹏绘制，虬村黄氏木刻名工配合完成。其图稿精美，雕刻纤丽，使墨模雕版达到了一个全新的高度，既让出版商看到文人画家与刻工合作模式的可能性，也让世人看到了雕版印刷图像能够达到的水准。（图4）

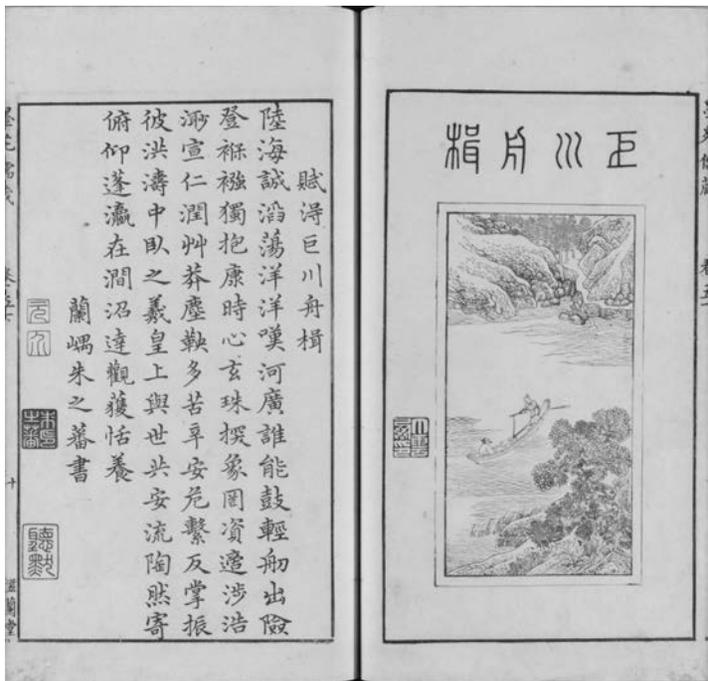


图4 明万历二十三年滋兰堂刊本《程氏墨苑》内页中朱之蕃书法及落款印章

万历二十五年（1597）前后徽州玩虎轩本《养正图解》的刊刻，标志着以丁云鹏等画师为代表的精丽工致风格真正确立，明代版画制作进入了“黄金时代”^[1]。而这种版画风格由粗拙向工丽的转变，正是得利于技术方面的改进：刻工使用带有“月牙口儿”的“内曲弯刀”，取代了唐代以来延续使用的“直刃斜刀”^[2]。倘若万历三年（1575）出版的《印藪》晚二十年刊刻的话，技术上的进步一定不会再在摹刻上被人反复诟病，发鲁鱼莫辨之叹。

自诸谱重翻之后，虫鸟模糊，鲁鱼莫辨，即今家蓄户藏，而古意索

然，伪谬相踵，六书之法存而亡也。自甘旭《印正》出，可以梦寐周、秦，而馨歎斯、邈矣，岂独供好事者玩好于一时？实留古人之精神于万世。^[3]

[1] 关于明代版画“黄金时代”的划分，郑振铎、王伯敏、钱存训等人有不同的看法，以董捷对现存大量版画实物及版画风格的研究为基准，钱氏“17世纪初年至明朝结束的1644年为止”的划分更符合事实，而与之对应的正是万历中期以后。参见董捷：《版画及其创造者：明末湖州刻书与版画制作》，中国美术学院出版社2015年版，第5—13页。

[2] 董捷：《版画及其创造者：明末湖州刻书与版画制作》，第170页。

[3] （明）徐燧：《序甘旭印正》，（明）甘暘：《集古印正》。

有了《印藪》等翻刻印谱的负面影响，后来的印谱制作又重新稳定为先版框印刷后钤印花的样式，最大限度地避免雕版印出印花所带来的“木板气”。朱砂印泥的进步，让印花朱色可以历久不衰，越楮、朱砂和墨色边框共同构建起印谱的经典范氏。

工具上革命性的进步带来了技术上的突破，绘画细节既然能够在雕版中表现出来，那么摹刻书法和印章自然就不在话下。以《程式墨苑》为例，不但能够精确复制手写体序跋的神韵，连书写者落款印章也镌刻精致。^[1]这其中，徽州籍优秀刻工功不可没。根据序跋后的署名，我们知道从万历中期到明末，印谱序跋的刊刻往往由徽州虬村黄氏家族刻工操刀。比如黄德新刻《秦汉印统》，黄伯符刻《晓采居印印》（图5—6），黄一森刻《梁千秋印隽》等。

在晚明出版市场竞争激烈的情况下，名家题写的封面、引、序、跋无疑更富吸引力，其广告属性毋庸置疑，而由篆、隶书风所作的版刻，古朴典雅，无形中将金石趣味向下传播。刊刻版印的书法载体形式，与刻帖拓本大不相同，甚至可以用分道而驰来形容，所传递的趣味也大不一样。拓片也好，雕版印刷品也好，与原作间趣味的细微差异^[2]，底层消费者往往很难洞悉。相比冷冰冰的宋体或者匠体文字，“手写体”更让人亲近，更让人感受到作者的才情与风度。而能够一窥同时代名家的墨宝，已经让消费者得到了风格取法的对象，这时传播的广度才是王道。

“文太史篆书刻本盛行”^[3]，说的当是类似“手写体”序跋的雕版印刷品，“盛行”二字很好地说明了印刷品的传播效率惊人，远远超过同时代的拓片传播，更遑论原作真迹，这原本是普通消

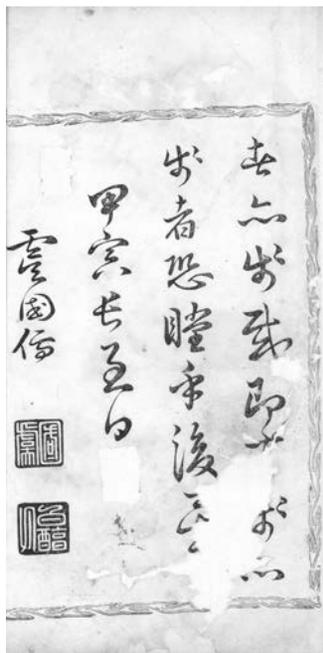


图5 西泠印社藏明万历四十二年《晓采居印印》虞国停落款印章

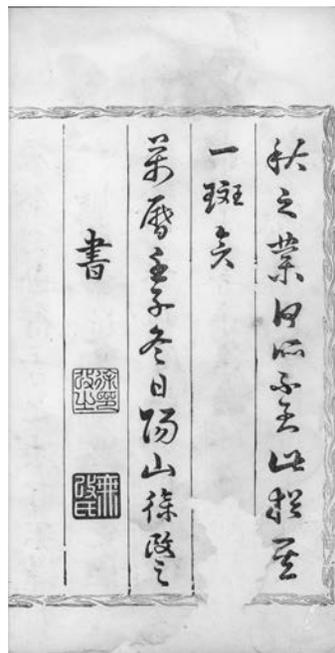


图6 西泠印社藏明万历四十二年《晓采居印印》徐改之落款印章

[1] 祁小春在《古籍版刻书迹例说》中类比了现藏于黄山市博物馆《程氏墨苑》原稿散页与刊本，可知刊本镌刻之精细，不差毫厘。参见祁小春：《古籍版刻书迹例说》，浙江人民美术出版社2018年版，第192页。

[2] 朱鸿林撰写的《“书法与古籍”展注记目录》五“晚明版刻之书法”中，作者将晚明手写体序跋与同时期信札书法进行横向对比，也指出了这类序跋作伪的可能，很有说服力。参见[美]牟复礼、朱鸿林合著，毕斐译：《书法与古籍》，中国美术学院出版社2010年版，第173—210页。

[3] 《汉隶韵要·序》云：“……此载在《宣和博古图》《集古录》及吾衍诸家所说，而惟文太史、祝京兆独得其神，此《隶韵》之所由辑也。文太史篆书刻本盛行，惟隶书少有珉珉，外无闻者。今得名笔钩摹，而藻生又为寿梓以传。非特后学之导师，拟亦汉人之功臣也。故不辞而为之序。”参见（明）陈继儒：《汉隶韵要·序》，转引自郭伟其：《停云模楷：关于文徵明与十六世纪吴门风格规范的一种假设》，中国美术学院出版社2012年版，第105页。

费者无法梦寐的。不管承认与否,晚明文人书法、印章不同的趣味风格,至少有一部分是通过书籍印刷品的视觉印象和载体传播出去的,即使有些是伪托之作^[1]。

三、法与趣

徽州籍印人声名鹊起的时间,恰是明代版画制作的“黄金时代”,与万历中期刻刀的技术革新同步。以何震^[2]为例,作为万历年间最具盛誉的印人,“海内推第一”^[3]的名声可来之不易。要知道一位并非出身精英阶层的职业篆刻家,能够得到社会的认可,这在嘉靖、万历以前是根本不可能出现的。尽管在文彭时代上层文人已经开始介入印章的创作,甚至亲自动刀篆刻,但何震要得到这些文人的认可谈何容易,毕竟关于时尚、艺术以及收藏的发言权还是由那些既得精英地位的人决定的。^[4]

至少在万历之初,何震的名声还没有鹊起。成书于万历十五年(1587)左右的《印说》,仅仅提到了“文待诏父子”^[5];而在万历十七年(1589)张学礼的《考古正文印藪》中,何震也只是在“十数名手”中有了名号^[6]。约万历二十年(1592)成书的《印谈》中,和文彭并列的还是苏州人王炳衡。

我朝至文国博,始取汉、晋古章步趋之。方之于诗,其高太史乎?王厉城不多作,作必有古绝者,其诗之徐迪功乎?^[7]

王炳衡(1536—1581),字伯钦,号悟林,文彭从外孙。隆庆五年(1571)进士,授厉城知县,顾世称“王厉城”。^[8]不过,沈野提到王厉城时,会不会有同乡之谊,我们不得而知。因为在差不多同时成书的《印母》里,何震俨然是文彭之后的印坛翘楚。

古印推秦、汉,今印推文、何。其下笔运刀之妙,自有父不能授,子不能袭者。^[9]

[1] 在晚明出版市场竞争激烈的情况下,名家题写的封面、引、序、跋无疑更富吸引力,其广告属性毋庸置疑。故而有些书商铤而走险,假借海内名公的声号为其产品做虚假广告。

[2] 何震,生于明嘉靖十四年(1535),卒于万历三十二年(1604),字主臣,又字长卿,号雪渔,安徽休宁人。

[3] (明)陈赤:《忍草堂印选序》,程原:《忍草堂印选》,西泠印社藏明天启六年(1626)本。

[4] [加]卜正民:《纵乐的困惑:明代的商业与文化》,生活·读书·新知三联书店2004年版,第251页。

[5] “至文待诏父子,始辟印源,白登秦汉,朱压宋元。”参见(明)周应愿著,朱天曙编校:《印说》,北京大学出版社2014年版,第67页。

[6] “闭户三祀,穷六书之源,究偏旁之旨,取三千方出而谋之丘隅吴君、玉溪董君、雪渔何君、鲁南吴君。更十数名手,摹其体制,学其丰神。”参见(明)张学礼:《考古正文印藪序》,韩天衡编订:《历代印学论文选》,第432—433页。

[7] (明)沈野:《印谈》,韩天衡编订:《历代印学论文选》,第62页。

[8] 周新月:《明代吴门篆刻研究》,中国书法家协会编:《中国书法家协会年度学术课题研究项目成果论文集》,大众文艺出版社2012年版,第287页。

[9] (明)杨修:《印母》,韩天衡编订:《历代印学论文选》,第93页。

不过，何震声望真正达到顶峰要到万历三十年（1602）左右。这一年由程远摹刻，项氏兄弟项梦原、项德明和项德弘赞助的《古今印则》出版。该谱五册中的两册，程远摹刻了当代名手的印作，其中就包括何震的作品。更重要的是归昌世、屠隆、董其昌以及陈继儒在为该谱所作的序跋中，都把文彭、何震提出来以此抬高程远的身价；而屠隆和陈继儒更是称程远可以同文彭、何震一起“鼎立为三”^[1]，可见何震在印坛的地位确立无疑了。

印章之作，其年尚矣。盛于秦而工于汉，其法平正方直，删繁益简，以通其宜，匠心运妙为千秋典型。六朝参朱文而法坏，唐、宋好盘纠而法亡。至我朝，文寿承氏稍能反正，何主臣氏乘此以溯其源，遂为一代宗匠。^[2]

根据统计，除何震以外，活跃于嘉靖末期到明末的徽州籍印人多达65人^[3]。而通过对明代印谱的梳理，我们发现仅徽州籍印人编辑的就有近四十谱，这还没有算上参与摹刻者。但这些数字和明代人自己的统计相比则小巫见大巫了。

我朝文寿承氏工于书，而精于刻，第以贵，不能数为人作。及何雪渔氏得其笔法，通于刀法。今雪渔往矣，工印章者毋虑数千家……^[4]

数千家肯定是个虚数，但已让人瞠目结舌了。如此众多的印人出现，除了市场需求以外，其成长和学习过程也值得我们思考。“得其笔法，通于刀法”，为我们道出了徽州籍印人鹊起背后的“趣”与“法”。

一方面，就像书法的早期训练，由强大的艺术传统所支配，其传统前后连贯，由名作法帖等经典本来引导。绘画也一样，除了课徒稿以外尚有各种各样的画谱可供学习，而文人画家所列出的传承体系和体系中的著名作品，也是取法的不二法门。篆刻不同，在晚明之前的一千多年里它一直作为书画的附属品存在，即使有过鉴藏印的著录出版，但其目的是为了辨别文字而不是审美欣赏，且数量有限。欣赏或者学习必须伴随着对书画作品的大量拥有，这也是为何印章古朴趣味之美率先要在上层文人艺术家和收藏家之间传递，毕竟他们才是拥有者，才能心领神会。而到了万历年间，情况发生了变化。随着出版业的繁荣，版刻印谱的出版，影响广泛又易于得到，同时代的文人马上发现了集古印谱中汉、晋古印章的模范作用。

汉、晋印章传至于今，不啻钟、王法帖，何者？法帖尤借工人临石，非真手迹。至若印

[1] 屠隆《古今印则·序》曰：“寿承、长脚鼎立为三，咄咄彦明，至此一艺千秋矣。”陈继儒《古今印则·跋》则云：“自寿承、雪渔后，惟彦明可称鼎足，即有奇出意表者，辄指曰：‘此必彦明捉刀。’”参见程远：《古今印则》，西泠印社藏明万历三十年（1602）本。

[2] （明）祝世禄：《梁千秋印隽序》，梁表：《梁千秋印隽》，西泠印社藏明万历三十八年（1610）本。

[3] 这一数字根据黄惇先生《明嘉靖后期至明末徽籍印人一览表》统计。参见黄惇撰：《明代徽籍印人队伍之分析与崛起之因》，《明清徽州篆刻艺术研讨会论文集》，西泠印社出版社2008年版，第1—5页。

[4] （明）朱继祚：《印鼎·序》，余藻：《石鼓斋印鼎》，西泠印社藏明崇祯元年（1628）本。

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。^[1]

谱中数量巨大的秦汉印章像“钟、王法帖”一样让学习变得有章可循，而名家篆刻作品的集谱出版又让个人风格开始蔓延，流派印风成为可能。“印章之荒，自此破矣。”^[2]

而另一方面，除了模范之外，《印藪》等刊物背后所代表的徽州雕刻传统以及万历中期版刻刀具的进步对篆刻刀法的借鉴恐怕更值得我们关注。

尽管万历时期石章的使用已经比较普及，但铜、玉等材质的印章仍占相当分量。周新月对万历四十五年（1617）张灏辑《承清馆印谱》当中的印材作了考察，该谱收录文彭、何震、苏宣等二十三家所刻印480方，印下注有释文、印材和刻者。根据统计，石章337方，占总数的70.21%；金、银、铜印计94方，占19.58%；玉、宝石、水晶、玛瑙和琥珀印计49方，占10.21%。^[3]可见硬质印材的比例还是占到三分之一，而像金、玉、琥珀、象牙之类的印材，一直到近现代也备受推崇。

硬质印材难以奏刀，如象牙、琥珀等材质，硬度高之外还会粘刀，使用流行的双面厚刃刻刀难以奏效，只能采用单面薄刃刀进行切削，而且刀刃也不宜宽，既费时又费力，别无他法。

战国、秦汉时期，铜印先铸造，再对笔画进行切削修补，印面光洁，底部平整（图7—8）；玉印为琢，更加平整（图9）。隋唐以后，官私印用薄铜片盘曲成印文再焊于平整印面上，由于铜片有厚度，造成印面腔体加深。（图10）当象牙、琥珀等材料引入印材时，印工为了承袭古印形制，治朱文印时仍不惜把印底深剝铲平，并把这种做法沿用到了石章。（图11—12）

彼时文人初涉治印阶段，篆刻还远远没有达到像中国画那样的技法高度，“无一笔无出处”这句话尚不可能移植到刀法中。正因如此，对印工牙章雕琢的模仿和借鉴应当值得注意。而明代文人治朱文印的实例，也证明了我们的推测。

不过，面对金、玉、象牙之类的印材，文人们也有自己的说辞。“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，余亦聊寄其兴焉尔，岂真作印工耶？”^[4]那么印工和“聊寄其兴”差别在哪儿呢？

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。若既无法，又无逸趣，奚其文，奚其文？工人无法，又不足言矣。^[5]

“工人印”和“文人印”，听起来似曾相识。这哪里是在说印，分明是在讲文人画。“文人以篆刻为游戏，如作士夫画，山情水意，聊写其胸中之致而已。”^[6]在“法”和“趣”的对立中，没

[1]（明）沈野：《印谈》，韩天衡编订：《历代印学论文选》，第69页。

[2]（明）甘旸：《印章集说序》，《集古印正》。

[3]周新月：《〈承清馆印谱〉〈学山堂印谱〉印人考辨》，西泠印社编：《第三届孤山证印西泠印社国际印学峰会论文集》，西泠印社出版社2011年版，第111页。

[4]（明）沈野：《印谈》，韩天衡编订：《历代印学论文选》，第67页。

[5]（明）朱简：《印经》，韩天衡编订：《历代印学论文选》，第141页。

[6]（明）陈万言：《学山堂印谱序》，韩天衡编订：《历代印学论文选》，第507页。



图7 战国玺印印面（见《戎壹轩藏三晋古玺》第40页）



图8 战国玺印印面（见《戎壹轩藏三晋古玺》第155页）



图9 西汉玉印“魏嫪”印面（上海博物馆藏）



图10 隋唐官印印面腔体（浙江省博物馆藏）



图11 文彭“七十二峰深处”牙章印面（上海博物馆藏）



图12 “琴罢倚松玩鹤”印面

有“法”，何来“趣”？而法的建立既需要《印薮》那样的学习范本，更需要像何震这样的职业篆刻家来推进。

书法用笔有中锋、偏锋之分，刀法也同理。“正锋紧持，直送缓结，转须带方，折须带圆，无棱角、无臃肿、无锯齿、无燕尾，刀法尽于此矣。”^[1]正锋可以深入，线条饱满，其刀法适宜牙章雕刻，也能掩盖住文人初使刻刀时的小心翼翼，一如文彭刻印，也适用于对古代铸印的临摹。而侧锋则下刀轻浅，线条毛糙，阻力小，适宜取态。何震运刀专用侧锋，故能体现冲刀的肆意强悍，行刀爽爽，一扫宋元以来深剜深刻的程式，“用刀如驱笔”^[2]，实现刀法的突破。

如果说工匠刻印只求合制的话，那么文人篆刻所追求的则是趣味、情调和境界。^[3]何震被世人所推崇的正是他“标韵于刀笔之外”^[4]的猛利印风。魏晋、十六国时期，由于兵戈扰攘，政权更替如走马换将，印章有文字草率化和工艺简便化的趋势，从而形成一种“急就章”的凿印风格。这种被晚明文人称为“汉将军印”的印风形式，一改汉印的庙堂气度，呈现出放纵不羁、自由率意的浪漫色彩。凿印犀利明快的刀味，无疑使线条表现出劲厉挺拔的力量感^[5]。“遍历诸边塞”的经验，加上豪迈酣畅的性格，让何震将这类凿印不加修饰的风格表现得淋漓尽致。（图13）

[1] （明）朱简：《印章要论》，韩天衡编订：《历代印学论文选》，第144页。

[2] （明）陈继儒：《忍草堂印选·序》，韩天衡编订：《历代印学论文选》，第499页。

[3] 萧高洪：《篆刻史话》，百花文艺出版社2004年版，151页。

[4] （明）李流芳：《题汪杲叔印谱》，韩天衡编订：《历代印学论文选》，第464页。

[5] 关于这一时期印章书法的演变和印风蜕变，孙慰祖做过精彩的论述。参见孙慰祖：《中国印章：历史与艺术》，外文出版社2010年版，第138—149页。



图13a 何震刻“听鹧深处”石章印面(西泠印社藏)



图13b 何震刻“听鹧深处”印花



图14 何震刻“听鹧深处”边款(西泠印社藏)

白云间顾氏广搜古印，汇辑为谱，新安雪渔神而化之，祖秦汉而亦孙宋元，其文轻浅多致，止用冻石，而急就犹绝唱。^[1]

“轻浅多致”的用刀，冻石印材的急就，何震对于凿印风格的汲取已经超越了同时代工匠式的“雕镂刻画”，也能突破《印薮》摹本的禁锢，使刀法笔意融为一体。以刀法传达古意和笔法，正是“文人印”所追求的笔墨情趣。

笔有意，善用意者，驰骋合度；刀有锋，善用锋者，裁顿为法。^[2]

何震以刀法再现秦汉古风，也体现在其边款的刻制上。（图14）在他之前，如传世文彭作品中的刻款，与书丹勒碑一样：先书写款字，再进行双刀刻画，以表现细微的笔意。而何震从官印凿款中获得启发^[3]，以单刀刻边款，一刀即成一笔。产生的切刀点画一面光洁、一面毛糙，更能体现简洁写意的刀趣，强调印章边款刀法的独立性，成为后世刻款的主要技法，清中期的丁敬以至近代的吴昌硕等篆刻家无不受其影响。

正是由于何震的崛起，影响和造就了徽州大批的篆刻人才。对稍晚他一代或者两代的徽州籍篆刻家如汪关、苏宣、朱简等人来说，何震无疑是自己的榜样和标杆。

余与此道，古讨今论，师研友习，点画之偏正，形声之清浊，必极其意法，逮四十余年，其苦心何如！而今之继吾乡何主臣而起者，家家仓、籀，人人斯、邕，是是非非，奴出主入，

[1]（明）许令典：《甘氏印集叙》，转引自翟屯建：《何震的生平与篆刻艺术》，《明清徽州篆刻艺术研讨会论文集》，第62页。

[2]（明）程远：《印旨》，《古今印则》，西泠印社藏明万历三十年（1602）宛委堂刻本。

[3] 孙慰祖：《中国印章：历史与艺术》，第303页。

而余乌能独树之帜，第其间为名公大家、学士文人所睨之以为奇者，岂止数十百千？^[1]

明崇祯七年（1634），徽州人吴继仕在为堂弟吴日章自刻印谱《翰苑印林》的序言中怀着自豪的心情写道：“六朝、唐、宋以来，刻法渐不逮古。至我明万历间，吾郡何主臣氏追秦、汉而为篆刻，盖千有余年一人焉。天下群起而效之，云衲之徒，卒不敢以其法而妄訾之。”^[2]此时，何震的影响之巨，已然超过文彭，成为篆刻史上的一位集大成者。在其身后，很多有成就的印人都直接或间接地受其风格的影响，他所开创的凌厉印风，被称为“雪渔派”^[3]。

结 语

对《印薮》等版刻印谱的诟病多集中在屡次翻刻于枣木所产生的“木板气”上，但书籍印刷品复制与传播的高效率我们不应否定。印谱中数量巨大的秦汉印章像“钟、王法帖”一样让篆刻学习变得有章可循，对万历年间篆刻成为一门独立的文人艺术起到至关重要的作用。而徽州地区悠久的雕刻传统无疑对篆刻技法起到了借鉴作用，伴随着万历中期版画制作的“黄金时代”，徽州籍印人开始在篆刻领域大放异彩。正是通过何震这些徽州籍篆刻家的推动，篆刻艺术的“法”与“趣”才能越出刀笔，使文人篆刻在万历年间真正蔓延开来。

（作者供职于西泠印社社务委员会，中国美术学院博士）

[1] （明）苏宣：《〈印略〉自序》，韩天衡编订：《历代印学论文选》，第471页。

[2] （明）吴继仕：《〈翰苑印林〉序》，韩天衡编订：《历代印学论文选》，第503页。

[3] “雪渔派”的称号，最早见于成书于约明崇祯四年（1631）的《印经》，作者是徽州人朱简。