

# 印理钩玄

辛 尘

**内容提要：**印理，亦即篆刻艺术原理，是篆刻艺术学学科建设必不可少的基础理论。作为对印理的初步探讨，本文不是在构建完整的印理理论体系，而是基于对篆刻史、篆刻创造、篆刻批评诸方面研究的反思，扒剔出具有印理性质、处于原理层面的印学概念和范畴，包括印式、印中求印、印从书出、印外求印、印品五个方面，加以简要的界定和分析，并且揭明它们的真实含义及其间的逻辑关联，以期勾画出篆刻艺术原理的大致轮廓，为篆刻艺术学学科理论的进一步研究提供参考。

**关键词：**篆刻艺术原理 印式 印中求印 印从书出 印外求印 印品

## 一、引言：建立印理理论的必要性

20世纪90年代，李刚田先生和马士达先生曾主编《篆刻学》，不同于邓散木先生编写的作为篆刻知识普及的《篆刻学》，它是参照此前陈振濂先生主编的《书法学》，着眼于现代教育篆刻艺术学科的建设而构建的学科知识体系，包括篆刻风格史、篆刻理论史、篆刻美学、篆刻技法、篆刻创作原理、篆刻赏评和篆刻教育诸多分支学科理论。可以说，这是继明清印论之后为适应篆刻艺术的当代发展而作出的重要努力。

二十年后反思这一学科理论框架，发现其中缺少一个极其重要的分支学科，即“篆刻艺术原理”。为什么这样说？作为现代教育的学科，必须有一个最基础、最本质也最精要的原理。篆刻艺术原理必须是从各分支理论中抽绎出来的完整的范畴体系，它不仅是篆刻艺术学学科理论的总纲，更是篆刻艺术学者所必须具备的思维方式。如果将整部《篆刻学》作为原理，不仅内容庞杂，而且各分支学科理论之间也缺少明晰的逻辑关联；如果以其中的“篆刻美学”代替篆刻艺术原理，则又不免飘忽，难以作为其他各分支学科共同的理论基础。

正是基于这样的思考，本文尝试梳理篆刻艺术原理的基本思路，简名曰“印理钩玄”。印理指的是篆刻艺术原理，钩玄则是从篆刻史、篆刻创造、篆刻批评中抽绎、梳理出篆刻艺术原理的基本概念、范畴，并对这些概念、范畴的含义及其逻辑结构作简要的分析考察。

艺术学原理以艺术家的艺术创造及其社会价值的实现为研究的原点和中心。作为门类艺术学原理，印理也应以篆刻家的篆刻艺术创造及其社会价值的实现为思考的出发点和归宿。显然，印理是篆刻创作、篆刻批评等应用分支学科理论的思想基础。它存在于篆刻史（包括篆刻艺术创造与观念发展的历史）之中，但与篆刻史有着显著的区别：篆刻史以特定的时序展开叙事，印理则是以概念、范畴及其间的逻辑关联来构造体系；篆刻史强调历史的真实性，印理讲究推演的合逻辑性。然

而，篆刻史的历史叙事中，产生、包孕着印理的所有概念和范畴，印理的基本观点和思想也必须在篆刻史中得到印证和支撑，这就是历史与逻辑的统一在印理中的具体体现。

印理是一个完整的逻辑体系，并且在不同的篆刻艺术学家那里会有不同的阐发。作为对印理的初步探讨，本文无意在万言篇幅里构建完整的印理理论，更不会自认为这是唯一的印理体系，而是基于对篆刻史的反思，从既有的篆刻艺术学各分支学科理论研究中扒剔出具有印理性质、处于原理层面的印学概念和范畴，包括印式、印中求印、印从书出、印外求印、印品五个方面，加以简要的界定和分析，并且揭明它们的真实含义及其间的逻辑关联，以期勾画出篆刻艺术原理的大致轮廓，为篆刻艺术学学科理论的进一步研究提供参考。

## 二、印式：印理的核心概念和篆刻的形式规定

“印式”这一概念是宋元时期文人艺术家提出的，首先出现在作为金石学金石图录组成部分的集古印谱上，继而出现在以古代印章作为当下文人士大夫私印范本的印谱和谈论中。可见，印式的本义是古代印章的样式，同时也是今人篆刻的范式。在这个意义上，印式概念的提出，标志着文人篆刻作为一个自觉的艺术门类的形成。因为印式所指不是所见古代印章的全部，而是文人士大夫基于艺术立场的一种对古代印章的自觉选择。印式一旦确立，文人士大夫的私印制作便不再仅仅简单地遵循实用印章的一般原则，也不单纯为艺术而完全模拟古代印式，而是以印式为形式依据，在实用与艺术之间逐渐形成了自己的发展轨道。随着人们对印式认识的加深，对印式模仿的加深，印式的内涵和外延都在不断地深化、细化。甚至可以说，宋元以来的篆刻艺术史，无非是印式概念的生成和发展史，是人们对印式的模仿、转换和活用的历史。总而言之，印式培育了所有印人、用印人及赏印人的审美眼光，成就了作为独特的门类艺术的篆刻，成为篆刻艺术形式创造的根本依据。

印式，是可以用作篆刻艺术形式典范的古代实用印章的总称。从印章起源看，印式源起于上古时期的族徽，演化为一种防伪的权证和避趋的配饰。古玺印本具的实用性和文字徽标性，一方面决定了印式的基本形制，尤其是印面的阴阳二仪（阴文者多用于钤印，阳文者多用于佩戴）；另一方面也决定了印式的三大类样式，即先民团聚印文、设计印面的三种思维模式：图案意识、字行意识、字格意识（古代玺印沿着实用的发展方向从以图案意识为主转向以字行意识为主，再转向以字格意识为主，而无论如何变化，图案意识为其根本）。印式的二仪三式，加之印用文字的历史演进和印章制作工艺的历史变迁，决定了它作为篆刻艺术范式的巨大丰富性。印式的方寸之间气象万千，为篆刻艺术发展成为一个门类艺术提供了前提条件，是篆刻艺术形式具有无限变化可能的潜在基础。宋元明清篆刻艺术的发展，正是基于印式的阴阳二仪，从以字格意识为主的印式入手，逐渐转向篆刻形式的图案意识的过程。

在篆刻艺术发展演进的这一过程中，印式概念本身的外延，也从隋唐印式（阳文）、秦汉印式（阴文）扩展到先秦古玺印式（阴文、阳文），从精致整饬的规范形式扩展到急就、粗制滥造以及腐蚀斑驳的非规范形式，甚至从古代印章本身扩展到非印章的古代金石砖瓦文字遗物，由此形成各种印式。而无论其外延如何扩展，印式作为以文字为大宗的（肖形只是附属）小型徽章工艺制

作，其二仪三式早已融化在篆刻家的艺术理念之中，融化为篆刻艺术的固有形式，成为篆刻艺术门类的形式疆界。

### 三、印中求印：篆刻形式语言生成及其分析

所谓“印中求印”，前一个印字指印式，后一个印字指篆刻，即在印式中寻求篆刻的形式语言，在模仿印式中建立篆刻艺术。这是篆刻史的初始形态，是个体学习篆刻艺术的初级阶段，也是印式概念最直接的逻辑展开。

原初的印式是一个含混的整体形象及其品性，即赵孟頫所说的“典型质朴之意”，是文人士大夫对所见到的古代实用印章的整体印象。正因为有此印象，好古的文人士大夫才选择古代印章作为自用印效法的范式，既适用又区别于流俗。而一旦进入了对印式的学习和模仿，印式概念便获得了分析性的意涵。也就是说，从篆刻艺术的角度看，印式作为古代印章的样式，包含了用字、设计、书写、制作等方面；而作为篆刻必须遵从的范式，印式则包含了字法、章法、篆法和刻制法——篆刻艺术的形式语言由此生成。

所谓字法，本质上是指印式的用字方式和惯例。在模仿古代印章的过程中，吾人首先需要解决的问题，是对其早已脱离日常实用领域的古文字的学习，不仅需要模仿古印，更需要置换其印文。同为篆体，古代实用印章在不同历史时期用字不同，也就是说，印式中的各子印式均有其特定的用字方式和惯例（先秦古玺印式用各诸侯国文字，秦印印式用摹印篆，汉印印式用缪篆，隋唐印印式用小篆）。人们选择以某种子印式为自己篆刻的范式，就必须遵从其用字惯例，表面看来这似乎是仿古者的迂腐，而其深层的原因则是，特定的字法乃是特定子印式整体风貌形成的根基。正因为如此，人们不再满足于《说文》，而是热衷于从古代印章中分类整理其用字，编纂各类印用古文字字书——这是篆刻字法的本意。

所谓章法，是指对印式中印面设计方式的总结与遵从。吾人对古印式的研究，是从字格意识的子印式开始（包括秦汉印印式与隋唐印印式），因而关注的焦点一是印面字格中印文识读次序或行款方式（这主要依据印式的惯例）；一是字、行间距的松紧及其与字内笔画、间距的协调，印文与印面边界的关系（这主要来自于人们对印式的感官经验）。如果说前者主要基于实用，后者则是一种艺术的考量，因为无论是字格意识还是字行意识，都以图案意识为根，都以族徽为原型；字格意识印式的印面设计，不同于碑刻的字格均分，而更讲究印文之间的相互关联及其图案结构的整体性。印面文字团聚构成的三种基本样式在历史性的展开中既有变化，又相继承：隋唐印印式来自于汉印印式，汉印印式来自于秦印印式，秦印印式又来自于先秦古玺印式，也就是说，印式中三大类印面设计方式有其内在关联性。就古代印章自身的历史演进而言，印面设计以图案意识逐渐走向简明的字行意识，进而走向更整饬的字格意识；而从篆刻章法的生成和发展看，它又以质朴的字格意识为根基，逐渐走向松活的字行意识，进而走向更灵动整体的图案意识。

所谓篆法，是指与特定子印式相匹配的特定篆字书体的书写方式。按照元人的研究，白文宗汉，汉缪篆的书写方法与隶书笔法相通；朱文法唐，隋唐官印摹印篆的书写方法与小篆笔法一致。这就是说，篆刻的篆法在本质上是对印式印文书写方式的推测，和对其经过制作工艺之后的笔画效

果的模仿。其中存在兩個問題，一方面，作為對印式印文書寫方式的臆測，篆法的水平直接取決於篆體書藝的水平，而在篆體書藝不發達的時代，甚至刻制者都不知篆書為何物，篆刻的篆法，只能淪為描法而非筆法；另一方面，描摹印式印文也存在著是模仿其原初的書寫形態，還是模仿其制作之後乃至腐蝕斑駁的形態，前者傾向於表現書寫的筆意，后者傾向於再現印面視覺效果的質感。在篆刻藝術形成發展初期，對印式篆文書寫的模仿，常常與字法混為一談，籠統視為篆法，這實在是因為篆刻藝術所賴以生存的篆隸書法在當時尚未得到充分發展。

所謂刻制法，當然也是指對古代印章印面制作效果的模仿。制作法有兩個基點，一是在篆與刻分離階段，刻工的传统雕刻工藝對文人藝術家篆法意圖的實現；一是在篆與刻合為一體之後，印人對古代印章制作效果的直接模仿與轉換。前者是刻工透過文人藝術家的理解，對印式制作效果的間接模仿，但它有自己本來的刻制技術套路；后者作為對印式制作效果的直接模仿，並無一定之規，甚至無法可依，除了需要適當參照刻工的传统雕刻技藝之外，往往摻雜運用搖、擲、敲、磨等等“做舊”手段。正是在這兩方面的磨合中，在石質印材普及應用之後，一套屬於篆刻藝術特有的技法語言——刀法——逐漸形成並完善。在篆法尚未得到充分發展階段，模仿和轉換印式的印面效果主要依靠刀法來完成和完善的，故而，刀法勝過篆法；而當篆法得到較為充分發展之後，刀法便成了對篆法的傳達和完成，故而，篆法統帥刀法。

上述四個方面，是篆刻藝術形式語言的生成，也是印式概念初步的分析性展開。篆刻作為一個門類藝術，離不開字法、章法和刀法的支撐，亦即離不開對印式模仿的支撐，這是篆刻藝術的基本法則，是每一位篆刻家個體必須遵守的共同法則。

#### 四、印從書出：書法在篆刻中的地位及篆刻文人化提升

篆刻形式語言的形成，既來自於對印式的模仿，同時又是对印式的轉換，即根據新的要求，運用新的材料、工具和方法，創造出與古印式具有相同或近似審美趣味的篆刻作品。它已然跳出了原本意義上的古代實用印章的範疇，向文人藝術邁進。但從元明時期篆刻發展的實際情況看，印中求印最主要的成就，還是在以刀刻石的仿古技術方面，更多地傾向於制作工艺。而依據對古印印面視覺經驗和理解來用刀，其篆刻藝術效果主要取決於印人對古印的熟悉程度和體驗深度；如果對古印缺少深入體驗，則用刀無由，往往落入為刀而刀或遵循某種刀法套路用刀的窠臼，因而，還不能被視為真正的文人藝術（這或許是當時眾多文人雅士對篆刻採取好而不專甚至述而不作態度的原因）。換言之，篆刻要從對印式單純的工藝性模仿提升為真正的文人藝術，必須借助於書法，通過特別強調印文書寫的書法性及其在篆刻形式語言中的核心地位、統帥作用，賦予篆刻以顯著的文人品味，以對書法筆法的體驗決定用刀方式，從而拉開作為藝術的篆刻與作為古代實用印章的印式的距離，更拉開作為文人藝術的篆刻與作為一般印工工藝性模仿古印之間的距離。這就是清代人總結出來的“印從書出”。

所謂印從書出，即篆刻家需借助於書法而形成完美的形式和獨特的風格。這不應被視為是對某一篆刻家個人創作經驗的總結，而是篆刻藝術努力實現文人化、實現對古印式更大幅度轉換的必由之路。這裡所說的書法，當然首先是指篆隸書法。早期參與模仿古印式的文人藝術家們並非認識

不到篆隶书法对篆刻创作的重要性，但一方面，当时的篆隶书法水平普遍不高，难以对印稿书写的笔法提出高要求；另一方面，篆刻的印面太小，模仿古印式写篆如同初学书法者从临习小楷入手一样，难以深入体验篆隶书写的笔法。所以，他们更多关注篆刻的字法（印文篆字的正确性），而非篆法（印文篆字书写的笔法）。也正因为如此，早期印中求印的骨干力量多为精于刻制刀法的匠人；在不知（或无力）深究篆隶书法的历史条件下，他们最终只能走向炫奇斗巧卖弄刀法的歧途。

强调篆刻家必须注重篆隶书法的研习，有一个符合逻辑的理由，即古代实用印章之所以高妙，能够成为后世景仰、追摹的印式，最重要的原因（亦为后代印人最缺少的条件）是当时社会以篆隶作为通行的实用书写文字，故而，古代实用印章的设计者，无不字法精熟、笔法谙练，篆印驾轻就熟，既合规矩，又生动自然，这是后世那些勉强能不写错字的印人所难以企及的。也就是说，印从书出不仅是在强调篆刻的书法性，为文人艺术家主导篆刻鸣锣开道，而且准确地抓住了一般印匠在篆刻创作上的短处与弊端，揭示出印中求印难以深入的病根所在。事实上，清中叶篆隶书法一旦取得突破性进展，篆刻艺术便如逢甘霖，从此长足发展。

从印理的角度看，印从书出有两层含义。首先，篆刻家必须是精于篆隶的书法家。篆隶，尤其是篆书，随着清代碑学的兴起，不再仅仅是古文字学问，更是书法艺术，甚至是更为根本、更为基础的书法艺术。深入研究篆隶笔法，研究篆隶用笔的起收、转折、提按的变化及对其笔势、体势的驾驭，是篆刻家印中求印从宏观模仿走向微观深化的前提条件。丁敬精研隶书，其模仿汉印取得了重大进展，从而开创浙派；邓石如力学篆书，其模仿圆朱文终有突破，为众多印人所效法。这两家都凭借着自己的篆隶书法艺术成就来改造和加深对印式的模仿，他们不仅以其娴熟的篆隶笔法来写印，而且以运笔的体验选择相宜的刀法，丁敬以切刀来表现汉碑的斑驳和他用笔的细微波动，邓石如以冲刀表现其篆书刚劲而又婀娜的用笔。这两家的“以刀代笔”建立在篆隶书法的基础上，绝非盲目逞刀的以刀取代笔，而是真正实践了前贤所提出的“以刀法传笔法”“刀笔浑融”。由此可见，印从书出的第一要义，是以精深的篆隶书法造诣来写印，并且以篆隶书法的笔法来决定篆刻刀法的选用。如此，在体验古印印面效果的基础上，篆刻家更增添了以笔法带动刀法的自主性。

进而言之，印从书出更有一种以风格化的篆隶书法来成就独特的篆刻风格的含义，这几乎是晚清近代所有卓有建树的篆刻家们的自觉选择。篆刻家研创篆隶书法风格，不仅需要摹古的品味与功力，更需要有自己独到的理解和特别的笔法，并且善于将其印化为篆刻的篆法与刀法。篆隶书法风格的形成主要有两个途径：一是书法家常规进学路径，即在深入学习既有的篆隶书法的基础上不断增加己意，实现笔法与风格的自然蜕变，例如，同样是写小篆，或同样是写金文、石鼓文，不同的人可以写出不同的风格，并将其带入篆刻，以此形成不同的篆刻风格；一是金石学者的捷径，即在人们常见的篆隶“标准体”之外寻求古代“陌生化”的文字样式，通过书写此类不常见的篆隶文字摸索出特殊的笔法，例如避开秦、汉、隋、唐印式所常用的摹印篆、缪篆、小篆，在甲骨文、汉篆及其他种种后出土发现的古文字书写上下功夫，由此形成特殊的篆刻风格。这两个途径，前者主要依靠篆刻家的书法成就，是按照书法风格形成的自身规律来完成篆隶书风的创造，因而是最为典型的（或狭义的）“印从书出”；而后者主要依靠篆刻家的见多识广、独具慧眼，能够从别人未曾见或视而不见的古文字遗迹中寻找和发现篆刻的生路，它通常被认为是“印外求印”，即从印式之外寻求篆刻变化的途径。实际上，印从书出就是广义的印外求印。而狭义的印外求印与狭义的印从

书出的区别在于：从创造篆隶书法风格入手，形成篆刻风格，是为印从书出；而直接从篆刻字法和篆法入手，借助陌生化的古文字样式来创造篆刻风格，是应归于印外求印。无论是以何种途径形成篆隶书法风格，将其带入篆刻创作并形成独特的印风，都必须找到与独特的笔法相适应的独特的刀法，以独特的刀法表现独特的篆隶笔法，形成独特的篆刻风格。这是印从书出的更高要求。

既然印从书出强调的是篆刻与书法的关系，强调书法在篆刻创作中的核心地位，篆刻家便不能不考虑篆刻如何表现与书法笔法紧密相关的墨法这一问题。书法艺术笔以墨见、墨以笔立，二者不可分割。因而，作为印从书出范畴的逻辑展开，书法之墨在篆刻中也必须有充分的表现。如果说在书法中笔是筋、是骨，墨是血、是肉，笔裹于墨而饱满，墨因有笔而劲健，而书法点画的皮相又是笔锋杀墨之处，那么，同样的道理体现在篆刻之中，便是刀与石的关系，刀就是笔、石即是墨，以刀刻石、石破形生。概言之，篆刻中的书法笔墨表现，本质上即是刀石关系及其视觉效果。

篆刻以刀石表现书法笔墨，也有两层含义。一是在以刀刻石的过程中，充分考虑印稿书写的墨韵，精心描刻以保存印稿的墨影。但这样的刻制往往流于碑版刻字式的对书丹的简单摹拟，而缺少篆刻艺术所应有的独特表现方法。另一种则是以刀的果敢、肯定表现笔力，以用刀刻石的深浅、轻重和石材质地的松紧、粗细表现墨的变化，更以锋刃或刀背破石之处表现点画皮相，这是更具篆刻艺术特征的笔墨表现手法。而印从书出所要求的笔墨表现正是上述二者的统一：以篆刻的刀石转换书法的笔墨，又以书法的笔墨规约篆刻的刀石。

## 五、印外求印：篆刻艺术形式的张力及其对印式规定的游离

无论是从篆刻艺术发展史的角度看，抑或从篆刻艺术原理的逻辑推演看，印从书出的本意都不是要摆脱印式对篆刻艺术形式创造的制约，而是借助篆隶书法的研练改善篆印的笔法，以此深化和提高印中求印。然而，当篆刻家一旦形成自己的篆隶书法风格，并带入篆刻形成自己独特的印风，就必然会在模仿古印式的过程中越来越凸显自己的主观发挥，而逐渐淡化古印式的客观规定，并会造成对古印式的游离。正因为如此，印从书出应当被视为广义的“印外求印”，即不局限于仅仅通过模仿古印式，在印式规定的范围内寻求适当的变通（严格说来，这样的篆刻创作相当于仿作），或者仅仅通过变化刀法实现印风的个性化，而是求助于狭义的印式之“外”的书法（毕竟书法是文人艺术，而印章制作是工匠所长）；而且，个性化的篆隶书法用于篆刻，的确有利于造成篆刻的新面貌。所以，印从书出乃是篆刻艺术从印中求印走向印外求印的桥梁，是在印式之外寻求篆刻变化合乎逻辑的第一步。

促成篆刻由印中求印走向印外求印的因素是多方面的，就篆刻史的具体情况而言，其中有流派竞争的需要，有书画艺术努力求变的刺激，有印从书出的引领，更有金石学发展带来的新资料、新启发，如此等等；而归根结底，则是参与其中的文人艺术家不甘于简单模仿，要通过篆刻这种艺术形式表达自己的艺术思想、情感、趣尚、才学和充沛的创造力。文人艺术家既不满足于完完全全地遵循印式规范作工匠式的仿古，也不会全然不顾印式的框架任由自己天马行空随意发挥——这种对于印式不即不离的态度，驱使他们在印式之外寻求篆刻的艺术滋养。抬起头来，看向印式之外，新的资料、新的启示、新的理念，在在皆是。

继印从书出之后，印外求印的主要涉猎范围，首先是金石学提供的极为丰富的古文字样式，包括彝鼎甲骨、诏版权量、泉币镜铭、古陶砖瓦、碑版石刻等等，或取其特殊字形，或参其用笔笔趣，以此取代常规的缪篆、摹印篆（如前所述，这其中有一部分被视为广义的印从书出），从字法上翻新汉印、圆朱文印式。古玺印式在此际被确认为最古老的印式，其意义绝不仅限于大大拓宽了印中求印的取法范围，更重要的是，先秦古玺的章法形式既有类似于秦汉印式、隋唐印式相对整饬的字格结构，又有松活的字行结构和灵变的图案结构。这种貌似新颖实则原始的章法形式，为印外求印的印从书出、用字变通提供了更大的便利，使篆印的书法笔法的发挥、各种古文字的运用更为自由、更为合理。

笔法可变、字法可变、章法可变，印文内容及字数亦无不可变，在古印式种种规定逐渐松动的过程中，绘画理念和图案设计意识也自然进入篆刻创作，并获得了越来越显著的表现，这是印外求印的又一进展，是印外求印范畴的另一层含义。所谓绘画理念，主要是指文人在画面虚实、轻重、繁简、疏密诸多关系的处理原则和变通方式，它被带入到篆刻创作中，进一步淡化了实用印章对印文规范、明晰、完整的要求，而将篆刻家的注意力更多地引向印面的艺术趣味。也就是说，在绘画理念介入之后，篆刻进一步脱离了其早期作为文人自用私印的实用范畴，而更趋向视觉艺术创作。篆刻家可以在一定程度上以牺牲印文的明晰度和完整性为代价，采用并笔、残破、缺损等各种手法，造成印文点画组合、结构的画理变化。所谓图案设计意识，原本是上古玺印与生俱来的特性之一，只不过长期以来被具有显著字格特征的秦汉隋唐印式所取代。而在印外求印的驱动下，这种图案设计意识再次被唤醒和强化，并加入了新的图标设计的趣味，根据印文设计图案，依据图案变化印文，将印文篆字美术字化。应当说，上述这两种印外求印，虽各有侧重，但属于同一大类，都是篆刻艺术的美术化。

书法有工稳与率性之分，绘画有工笔和写意之别，而文人艺术又偏好率性写意，因而，印从书出、印参画理使得篆刻越来越多重书写、布置和用刀的恣情肆性。这当然与碑学的发展、书法审美趋势的改变密切相关，如同晚清近代碑派书家取法“穷乡儿女造像”一样，篆刻家们也多有取法古代实用印章及其他古物铭文中草率、急就者——在本质上，这是从艺术审美理想的改变中寻求篆刻变化，是印外求印的深化。古代实用印章是权信之物，故以工稳为尚，印中求印力图回复“汉魏典型质朴之意”，以改善文人私印、书画款印和鉴藏印，仍带有权信的性质。所以，元明清以来，篆刻遵从古印式，也以工稳为主。而晚清近现代篆刻，越来越多重率性写意，应被视为在印外求印的驱动下对印式规范的偏离，或可称为印从观念出。

综上所述，印外求印的基础是篆刻家综合性的艺术修养，即在印外求印的框架中，篆刻家不可能再像早期印中求印的印人们那样仅仅擅长刻印，而必须同时还是书法家、画家，甚至兼具诗人、学者的素质；印外求印的篆刻艺术成就高低与其作者的综合艺术修养和造诣成正比。晚清、近现代卓有成就的印外求印的篆刻家一再证明了这一点，充分展现了印外求印发展的潜力和艺术的魅力。

## 六、印品：篆刻艺术观念的集中体现及形式规定

从宋元人确立印式观念，经过印中求印、印从书出、印外求印的逐层展开，篆刻艺术的形式语

言和创作模式基本完成。就印理体系而言，这也是篆刻艺术原理诸概念、诸范畴逐层推演、逐渐展开的过程。与之相伴随的，则是印品及其体系的逐渐形成和不断深化。这里所谓的“印品”，乃是一个复合的范畴，包括对古印式的鉴赏，对篆刻家、对篆刻作品的评价，对篆刻风格的辨别、确认和对流派得失的评议，乃至对篆刻创作宜与忌、得与失的分析比较等等。如果说篆刻的形式语言和创作模式都有其感性、物化的形态，那么，印品便是理性的、观念的。有人把印品归结为篆刻美学思想，这不无道理，因为其中的确包含了极为丰富的篆刻艺术美学思想；但印品比美学更贴近篆刻艺术实践，它基于当时的学术思想与文艺理念，从众多篆刻家的艺术实践中总结提炼得来，又反过来干预、制约着篆刻家个体的艺术创造，具有更显著的实践性。本质上，印品更主要是篆刻艺术的学理，既为篆刻品评提供框架和标准，也是篆刻家从事艺术创作的追求目标和指南，因而是印理的重要组成部分。

说印品观念与篆刻艺术形式的生成相伴随，即意味着印品具有历史性。换言之，印品不是一成不变的，它虽然可以被浓缩为“神妙能”之类的品第，但其相同或相近的品第名称背后，在篆刻艺术形式发展的不同时期有着不同的标准和导向，不可简单地一概而论。文人艺术家从汉印、隋唐印中领略到“典型质朴”之意，以此为标准，遴选古代实用印章遗物，其实就是在当时文人艺术家眼中，并非所有的古代实用印章都可以成为印式，而只有符合典型质朴这一标准者方可成为印式。所以，在这样的印品标准下，许多古代实用印章（包括不可辨识者、草率急就者、巧饰繁缛者等等）在很长的时间里均被排斥在印式之外，深刻地影响着早期印中求印的取法范围，是元明时期篆刻面目的主要成因。

在印中求印阶段，印品最重要也是最切实的标准，便是将篆刻作品混杂于遗存下来的古代实用印章之中，而难以辨别，这在当时是恰当的。如前所说，印中求印本质上就是模仿古印的仿作，而判断仿作水平高低当然应以其与原作的相似度（包括形似与神似两个维度）为主要标准。此外，印中求印的印品还包括对不同篆刻风格倾向的确认，即所谓“印格”的划分与界定，这种风格倾向与刀法的独特性直接相关，根源于印人对印式中所包含的不同风格类型的体认和偏爱。由于风格体认与偏好见仁见智，难以评价高低，因而，印中求印篆刻创作的优劣之分，主要在于刀法精熟程度及其对印式风格类型转换的精准、完美程度；如果生搬硬套书画艺术观念，盲目求新求变，往往少宜多病、显得怪异。显然，印中求印阶段的篆刻发展状况决定了当时印品应有的观念和标准，而这些印品观念和标准又反过来要求印人们高度重视篆刻的印式依据和刻印的刀法，以特定的刀法表达对特定的印格的追求。

明代中后期，在篆刻“仿汉热潮”中，有人曾借鉴甚至完全套用早已高度成熟的书画艺术理论及诗论、文论，为当时仍属新兴的篆刻艺术建立印品等级和标准，著名者如周应愿《印说》提出“逸神妙能”四品，受到有识之士的批评。这一现象说明，后起的篆刻艺术不能完全照搬书品、画品，必须依据篆刻发展的实际情况建立自己的品评标准。正是基于这样的认识，朱简《印章要论》提出以刀笔关系为依据划分篆刻品第，强调“以刀法传笔法”，凸显书法在篆刻艺术中的核心地位，这一印品观念开辟了篆刻艺术的印从书出道路。实际上，正是建立在朱简印品观念基础上的印从书出，始终以提高篆隶书法水平、深入研究篆刻的刀笔关系为篆刻家的努力方向，不仅切实有效地提高了印中求印的整体水平，而且将篆刻发展引向了更广阔的印外求印。

尽管尚无专论总结近现代的印品观念和标准，但在长期的印外求印篆刻艺术实践中，与之相适应的印品观念和标准已然存在。例如，篆刻家必须有自觉而独特的艺术审美观念；必须具有全面综合而深厚的书画艺术修养和文学修养，并统摄于其特定的艺术审美观念之下；必须有其深入的印式体验和特定的印式依据，并且有精熟的刀法表现能力；必须将其独特的艺术审美观念和书画艺术之长落实为特定的印格追求，综合运用各种艺术手段，塑造具有鲜明的个人风格的篆刻艺术形象。上述从晚清、近现代印外求印卓有成就的篆刻家及其艺术追求中总结出来的理念，概括地说，就是与印外求印相适应的印品三条标准：综合艺术修养及其高度，独特性追求及其深度，印化能力及其完美程度。

这里涉及“印化”这一概念。所谓印化，是指无论印从书出、印从画出、印从图案设计出还是印从审美理想的改变出，一切篆刻之外的元素带入篆刻创作，都必须充分考虑其是否适合印面，是否适合篆刻艺术所特有的形式规定；亦即，一切谋求篆刻艺术创新的努力，都必须符合印式对篆刻艺术的形式规定。这无疑是一个较为后起的概念，是到了印从书出，尤其是印外求印阶段，篆刻创新出现游离于篆刻艺术形式规定之外的倾向，才提上印品高度的一条标准。印化观念植根于吾人的印式经验，但又不等同于印中求印阶段视古印式为雷池，而是融合了宋元明清篆刻艺术史上一切合理追求和成功经验，由此形成的篆刻艺术形式理念。因而，印化标准所要求的是，篆刻家不可将印外求印与印中求印绝对对立起来，更不可将印外求印理解为对篆刻艺术形式规定的随意抛弃。完全背离篆刻艺术形式规定的印外求印，可以是其他艺术形式，但绝不是篆刻艺术。

从印式规定到印化标准，印品的历史演变清楚地告诉我们，印品观念和与其相适应的篆刻创作模式，其历史演进过程不是后者简单否定前者，而是扬弃前者，即都是在充分保留了前者的成果和合理内容的基础上，不断增添新内容，不断拓展篆刻艺术的疆界，不断深化篆刻艺术的内涵，不断提高篆刻艺术的表现力，不断加大篆刻创作的自由度。而无论如何变化，篆刻又必须坚守印式与印化的基本规定和要求——这是篆刻作为独特的门类艺术的形式界定。

（作者系南京艺术学院教授，西泠印社社员）