

终极实在与价值边缘

——晚清民国印论中的学术挣扎^①

祝 童

摘 要：每凡易代之际，文艺界往往涌现出守旧与革新的两种学术思潮，清民之交亦不例外。其时，浙、皖诸派已过鼎盛时期，士人学之，不啻“小僧缚律”，为法所囿，具体在宗法、名实、风格方面，保守的印学家们总结出了一个与传统中国主流终极实在观相背离的具象概念；与此同时，随着魏锡曾、赵之谦分别在理论和实践方面的努力，引领着学术界主动探索印章的价值边缘，深入讨论了范畴控制问题，且将其介入篆刻史书写，尤其在以赵叔孺、黄牧甫与吴昌硕、齐白石为代表的篆刻家身上，不断试探着边缘底线，豹变出了整饬之极与雄厚之极的审美极致，打破了既有的“双非”美学格局。分析印学之所以在晚清民国成为有着“心手不一”和“共存极限”矛盾的价值哲学，与其时古物益多、印刷革命、学科变革、社会动荡、国粹主义及创新意识等有着错综交织的复杂关系。不过，以西泠印社的成立为标志，在经历了前后近百年的学术挣扎后，印学界终于在终极实在观和价值边缘上解决了“什么是篆刻”这一根本性命题，其成果至今犹颠扑不破。而在此过程中闪烁着的思辨色彩，促使印学一跃成为其时最具哲学品格的文艺领域之一。

关键词：终极实在 价值边缘 晚清民国 印学 清遗民

从道光二十年（1840）西方列强敲开了古老封闭的清王朝的大门始，一直到1949年新中国成立，在整个近现代史上，文艺领域随着时代的变革，或主动或被动，都作出了时代性的价值哲学革命。相较文学领域有着文言文向白话文、旧体诗向新诗的迭代，音乐领域有着传统音乐到新音乐的创变，书法篆刻领域的转型显得较为轻微，尤其篆刻之学，仍然立足于刀石之间，在名相层面未受到根本性的冲击。但纵观近现代篆刻史，不难发现存在着几个大的矛盾性问题。第一，为何其他文艺领域进入穷途不得不思变，而篆刻之学却越来越昌明？第二，为何印学在终极实在观上会走入假想具象的局囿之中，又在价值边缘线上不断试探并取得豹变性突破？且印学家往往将这二元矛盾集于一身，理论与实践不同步？第三，为何能同时容纳赵叔孺的整饬之极和吴昌硕的雄厚之极两种游离于价值边缘的对立风格？在以往的印学史研究中，给出了一些比较表面的答案，但我们认为，从历史演进的角度是无法准确回答这些问题的，因为其内里是价值哲学的挣扎和脱困问题。

终极实在是一个会通词，指最真实的东西，即“在变化过程中还能够保持自身身份连续性的东

^① 本文为国家社科基金艺术学青年项目“清代法书目录整理与研究”（项目编号：2021CF03927）阶段性成果。

西”^①。数十年来，研究书法篆刻美学者，往往取“存在论”或“本体论”予以言说，但始终难以深度诠释此道的哲学问题。主要在于这两个翻译词依归西方哲学话语，而中国及印度则有另外的途径。简单来说，中国哲学的终极实在——道，并不认为某个具体存在或具有演变规律的事物，能成为历千万劫而不变的恒定。举例言之，书法史上的唐“法”，一定程度上是反主流的中国终极实在观，而向宋“意”的演进过程，即是文士大夫回归主流终极实在观的过程，因为“意”不可描述，具有非实象性，能无限接近于“道”（但不等于道）。价值边缘，即是判断文艺门类是或非的边缘，这个边缘半有半无，半虚半实，又具有“双非”性（即非A和非非A）。如吴昌硕评吴让之作书治印“守而不泥其迹”“放而不逾其矩”，过于“守”就是“泥其迹”，过于“放”就是逾矩，这其中的度就是边缘，而“守”（A）、“放”（非A）作为一组美学范畴，其边缘也是具有历史变化性的。甚至扩大或否定原来的范畴，成为非A或非非A。要之，终极实在和价值边缘，是中国各文艺门类一定会讨论到的两个核心问题，但是得到真正解决，各门类间又有时间差异和程度差异，于篆刻一门来说，则是集中在晚清民国时期得以解决的。

一、假想具象的终极实在

作为一种价值哲学，篆刻在经过元明清三代印学家的理论阐述和实践印证后，在材质、工具、字法、技巧等方面已经达到高度成熟，也应该到了对形式之上的哲学问题进行总结的时候了。这个趋势，正符合晚清民国时期保守派学者的治学路数。于是，他们用具象化的话语，将宗法问题、名实问题、风格问题予以规定，试图在本应不可捉摸的实在中寻找可捉摸的“象”，将其拎出，以示正统，并号召传承。这种总结是一种反主流的终极实在观。

（一）“印宗秦汉”的取法局囿

取法具象，是文艺界常见的现象，此风之盛始于唐人。其时韩愈立《史》《汉》为实在，力振八代之衰；太宗立钟、王为书法正统，后世竞相沿革。篆刻一道，自赵孟頫首倡“宗汉”之后，“古质今妍”的文艺观得以确立，且在明清时期的印坛一直得到强化，于晚清之际达到鼎盛。而其时将篆刻的取法实在束缚士人，往往通过比附的方式，将其纳入传统文艺观。因为传统文艺中，诗文书画皆为一体，其内在美学逻辑是一致的。周应愿《印说》“文也、诗也、书也、画也、与印一也”，石涛“书画图章本一体，精雄老丑贵传神”等，都是典型的一体论。因此，篆刻的宗法问题，往往比附诗文书画。如奚冈“印之宗汉也，如诗之宗唐，字之宗晋”即是。

杨岷《钱君叔盖逸事》：“予诣叔盖，见歙汪氏《汉铜印丛》六册，铅黄凌乱。予曰：‘何至是？’叔盖叹曰：‘此我师也。我自初学篆刻，即逐印摹仿，年复一年，不自觉模仿几周矣。学篆刻不从汉印下手，犹读书不读十三经、二十四史。君识之，后世倘有子云，当不河汉斯言。’”^②钱松是浙派巨擘，浙派学汉印本就很深，其用比附的方式，既提升了篆刻的文艺地位，亦进一步明确了汉印作为主要的宗法实在。黄宾虹于印学一道，是典型的保守派。其高倡“秦汉之间尤宜取

^① 张祥龙：《中西印哲学导论》，北京大学出版社2022年版，第67页。

^② （清）杨岷：《钱君叔盖逸事》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第842页。

法”：“汉魏古印，楷模百世，犹学书者祖钟、王，学诗者宗李、杜，广搜博览，自有会心。学汉印者，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。”^①虽然其主张学汉印时需“取其神不必肖其貌”，但综合其整体的印学理论，具象性的印学号召是明显的。王光烈《印学今义》：“治印于秦、汉玺印，犹为文之于六经也。六经以前无文，秦、汉以前无印也。”“唐韩昌黎作古文，归本六经，遂起八代之衰。世之有志印学者，其以印学之昌黎自命，勿沿流逐末以自小也。”^②其“沿流逐末以自小”，当是针对当时士人有“只知浙、皖，不知秦、汉”的现状而言，这个问题后文会再讨论。马光楣则具体到印人比附“镏家之文寿承，犹书家之颜平原也”，并从宗法顺序上把秦汉作为终极实在：“由浅入深，由近入远，然后观完白以学其豪放，参西泠以学其苍粹，樵秦、汉以学其浑穆，如此则作印之能事毕矣。”^③通过比附，延续并发挥了赵孟頫、吾丘衍的观点，把汉印提高到至高无上的唯一终极实在。

高时显就以将秦汉作为唯一的宗法实在，作为篆刻高下的评断依据。其《晚清四大家印谱序》云：“晚清印人，模仿前哲，不妥白科，节庵所选四家，均涉古博雅、足以自立者。如让之虽承完白法，而运刀行气，不袭其面目，仍以秦、汉为宗；撝叔才力超卓，能以汉、魏碑额及镜铭、古币文入印，不失秦、汉规矩；匊邻专模秦、汉，浑朴妍雅，功力之深，实无其匹，宋元以下各派绝不扰其胸次；仓硕老友，承吴、赵后，运以石鼓文之气，体参以古匍之印识，雄杰古厚，仍以秦、汉法出之，足以抗衡让之，平揖撝叔。而印之正宗，当推匊邻。”^④这个评价其实很有意思，他围绕是否宗法秦汉这一标准，来评鹭四家，吴让之“以秦、汉为宗”，赵之谦“不失秦、汉规矩”，吴昌硕“仍以秦、汉法出之”，尤其胡饴“专模秦、汉”，因此推为“正宗”，实际上这种在取法方面具象的做法，是篆刻之学发展到一定程度之后的“法”，把印人拴在一个规矩中，寻求一种终极实在。从中国主流的哲学终极实在观角度来说，这种方法论是违背艺术发展规律的，可以视为一种“假想具象”。果不其然，被高氏视为印学“正宗”的胡饴过世之后，四大家地位迅速被黄牧甫所替代，最后连六大家也未能保住。就是因为彼时的革新派印人也在不断寻求豹变，最终独领风骚，再号召“印宗秦汉”这一假想具象，已显得不合时宜了。

同时，因为保守派在高等教育上的迅速介入，秦汉印风的正统地位得到确立，影响至今。如王个簃，其虽然是现代高等书法篆刻教育的开创者之一，但是其印学理论却是比较保守的。其认为“汉因秦制而变其摹印篆法，增减改易，制度实本六义，古朴典雅，莫过于此”，“魏晋本乎汉制”，“足资师法”，六朝则“古法荡然”，“宋承唐制”，“校之秦汉，大相殊矣”，元时吾丘衍、赵子昂，“未足语朴古之妙也”，明代文徵明父子“秦汉古意微矣”，乾嘉之后，“作者辈出”，丁、蒋、奚、黄、程、董、巴、胡、陈、赵、钱、吴，“皆以汉印为圭臬，一洗纤巧平实之习，若韩、柳之起衰，同程、朱之继绝，印学正宗，于是乎在”。^⑤从历史观来看，王个簃确实能见史实本事。但其生于1897年，卒于1988年，作为“新时代”的艺术教育家，这种宗法秦汉，以浙

① 黄宾虹：《叙摹印》，赵志钧编《黄宾虹金石篆印丛编》，人民美术出版社1999年版，第18页。

② 王光烈：《印学今义》，1918年排印本，第8页。

③ 马光楣：《三续三十五举》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第845页。

④ 高时显：《晚清四大家印谱序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第811页。

⑤ 王个簃：《个簃印旨》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第172页。

派、徽派为入门的传统观念，应该说还停留在咸同时期，与“新时代”的新风气格格不入。

取法实在本身是认识论的一部分，本属于苦修渐悟的必备阶段，不过一旦将其理论化，则有着非秦汉实在不入印学的危险。尤其在印宗秦汉之外，还有很多门派路径甚深的言论，如叶尔宽说：

“印章四派：完派也，曼派也，说文也，汉印也。然四派须各宗一家，方可为美。若一字完派，一字曼派，丁豆杂凑，劣异常。”^①这种闭塞的言论，实际上在当时并不鲜见。黄牧甫本是豹变的宗匠，其“正常长寿”印款：“汉印唯峻峭一路易入，过之则为浙派，此或不然。”^②一个能主动豹变价值边缘的印人，却有着具象的宗法实在，实在是矛盾至极（后文对此将详述）。可见，在篆刻成熟之后，很多印学家往往为法所囿，追求可观可触的具象实在，如同小僧缚律，实难证大道。

（二）“雕虫小技”的借梯行为

中国传统主流的终极实在观有着“道”“器”之分，“道”为名（或曰“体”），“器”（或曰“技”）为用，由技入道，是文艺领域的方法论传统。但是篆刻领域的“入道”之路，比文学、书法来说，显得更加曲折，因为“雕虫小技，壮夫不为”的儒家“游艺”观在这个领域浸淫极深，要由技入道，印学家们发明了一种在技道之间加入将篆刻提升到四部之学（尤其是经史之学）的做法。但整体上讲，“游艺”依然占据了晚清民国时期印学认识论的主流，以至于其“名用弗显”，在“篆刻是什么”这个终极问题上，经历了困难的话语探索。

首先，从“道”的终极实在来说，其时印学家确有着比较感性的“艺也而进于道”的认识论。吴昌硕《缶庐印存自序》：“余少好篆刻，师心自用，都不中程度。近十数年来，于家退楼老人许见所藏秦汉印，浑古朴茂，心窃仪之。每一奏刀，若与神会，自谓进于道矣。然以赠人，或不免訾议，则艺之不易工也如此。”^③吴昌硕认为“若与神会”的感性认识是“道”，且是“进于道”而不是“近于道”。可惜的是，他自认为的道，并没能得到别人的肯定，那究竟这个“道”是不是终极实在呢？显然还不是。袁宝璜《瞻麓斋古印征序》云：“璜性嗜金石文字，涂抹三十年，今睹斯册，古色古香，剌心铍目，益叹文献留贻，直聚数千载于一室，而想见其奏刀砉然，磅礴满志之乐。精神所寄，弈世如新，嫡乳之传，吉金不朽。艺也而进于道，可于斯事见之矣。”^④道虽然不可见不可触，但可以体味，“精神所寄”“嫡乳之传”即接近于道（但不是道）。丁仁《西泠八家印选跋》云：

暇时展观，如侍诸先生几席之旁，与之上下共议论。非仅慰我景仰先哲之心，而玩其篆文之结体，师其奏刀之神妙，其益我有不可以言喻者。明窗静对，其乐无极。^⑤

这种名实角度的终极实在，是“不可言喻”的“极乐”，属于哲学意义上的伦理追求。这种

① 叶尔宽：《摹印传灯》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第509页。

② （清）黄牧甫：“正常长寿”印款，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第1003页。

③ 吴昌硕：《缶庐印存自序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第463页。

④ 袁宝璜：《瞻麓斋古印征序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第651页。

⑤ 丁仁：《西泠八家印选跋》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第798页。

“实在”，不可描述，只有在“时几”之处，才能体味，具有偶然性、不可象性的实在。丁仁的这段话，应该说并没有假想具象，而与中国传统主流的终极实在观相合拍。但是，在儒家的游艺观念下，并不是每个人都能坦然地接受“由技入道”这一从一到二的递进认识，因为对于篆刻，其时大部分人总有一种自卑心理，并非如欧阳修“足吾所好玩而老焉”那般旷达。这类例子不胜枚举。如傅枏《题华延年室集印》：“自明中叶吴中文氏创刻灯光冻石印，而石章始盛行……迄于今，继起者殆将百数十家，遂为士大夫游艺之一事，好事者且叠为《印人传》以著之。”^①“士大夫游艺之一事”，即是典型的儒家意识。胡澍《赵勃叔印谱序》：“然勃叔素覃思经世之学，薄彼小技，聊资托兴，随作随弃，常无稿本。”^②赵之谦是不是薄篆刻之技，我们看到，在赵氏自身论述中，尚不足以体现出来，但是胡澍这个评断，显然是典型的传统游艺观念。

其次，将“雕虫小技”纳入四部名实的借“梯”行为。由艺到道，是从具象的篆、刻——艺，到无象的终极实在——道。但具体如何通过艺达到道？晚清民国的印学家们探索出了一个方法，即给“篆刻”正名，把其提拔到经、史、子、集的四部系统中来。换句话说，在由技入道的中间，有着位列四部的学术品格作为“梯子”。高时显《丁丑劫余印存》云：

夫刻印，则为文人余艺耳；搜集旧印，则又为鉴藏家之余事耳！而乃为自来学者所珍视，非无故也。规模秦汉，上通古籍，其文字有可以订补许氏六书者，则为研讨小学之余助；征文考献，有可以证补记载之阙失者，则又为彙集史事之余资；至秦朱汉白，徽派、浙宗，家数渊源，寻究方法，则徒为艺事之余技；而其人性情之醇驳、学问之浅深，犹可于此窥测焉。是故，谱录旧印以及一家专谱，夙为藏书家所徵采、志艺文者所著录，岂偶然也耶！^③

开篇即说刻印是“文人余艺”，搜集旧印是“鉴藏家之余事”，是典型的游艺观念，不过又转而分析了“为自来学者所珍视”的原因，是因为印章有着“小学之余助”“史事之余资”“艺事之余技”的性质，甚至有着窥测“性情”“学问”之功用。虽然在“小学”“史事”“艺事”中，篆刻都只是“余”，但被纳入经、史、子、集的四部系统，有着依附意义上的功用实在。可见，高时显的这段话，尽管未能摆脱视篆刻为“雕虫小技”的传统，但毕竟把印章定位为“印人精神所寄之品”，是士大夫对人生世界哲思后所外化了的“象”，这个象是“意象”，再借四部之学入“道”，就显得很容易了。这类“梯子”认识论还有不少：

凡朝爵印文皆铸，军中印文多凿，视之判然不同。其流传至今，为收藏家所宝爱，不独可以考官制、辨姓氏、证异文，即字画浑朴，亦觉古趣盎然。（吴昌硕《观自得斋印集序》）^④

夫印之为物小，而其用至广。可以辨玺检官私之制，可以窥篆籀形声之变，可以考姓氏名字之异同，可以证地名、官名之沿革，可以补经学、史学之支流。非徒适性情、娱观览，供一

① 傅枏：《题华延年室集印》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第796页。

② （清）胡澍：《赵勃叔印谱序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第787页。

③ 高时显：《丁丑劫余印存》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第805页。

④ 吴昌硕：《观自得斋印集序》，郁重今编纂《历代印谱序跋汇编》，西泠印社出版社2008年版，第522页。

时之玩好而已焉。（袁宝璜《瞻麓斋古印徵序》）^①

凡此数端（官制、地理），皆足以存一代之故，发千载之覆，决聚讼之疑，正沿袭之误，其于史学裨补非鲜。（王国维《齐鲁封泥集存序》）^②

印之用，本以昭信。今人更藉印以研究古文，赖印以考证史事。至目为艺术品，收藏家所蓄古今印章，辄以盈千累万计。又名书画家所用，恒求精到之作。（黄高年《治印管见录》）^③

印章的小学、经学、史学之用，是确凿无疑的，但这些材料中，往往都会附加一句“非徒资玩好而已”之类的话，显然，在古代的学术架构当中，印人门从事斯道，从内心深处来说是非常自卑的，他们急需给印章确立一个具象的功用，尤其是要上升到经史正统，才能名正言顺，克服这种自卑心理。这其中值得略加分析的是王国维和吴昌硕。吴昌硕治印最善破除旧法，但其内在意识仍然是传统的认识论，其印论亦习惯性地将篆刻视为“壮夫不为”之技，从而将印学纳入经史子集之中，获得一个认识实在。其《鹤庐印存序》就说：“俊卿老矣，雕虫篆刻，悔非壮夫所为。结习故在、披卷眼明，虽甚黜陋，犹思扬榷一二。”^④在《西泠印社记》中，更是明确指出其最高目标是“与诸君子商略山水间，得以进德修业，不仅以印人终”^⑤。显然，“志于道，据于德，依于仁，游于艺”，不管是真心捍卫儒学，还是有着自我标榜的虚伪，这种心手不一的双重矛盾，是显而易见的，而其背后，正是假想具象的终极实在观的反映。王国维是典型的“清遗民”，在印学上来看，足堪保守派的代表。他虽然说封泥在考官制地理方面具有重要的资鉴价值，但也说：“若夫书迹之妙，冶铸之精，千里之润，施及艺苑，则又此书之余事，而无待赘言者也。”显然，史学为正统，艺术为“余事”的观念，在这样的文艺通人身上也并未得到打破。

再次，从技的层面来看，印章的功用是“为篆传神”。张怀瓘云：“察其物形，得其文理，故谓之曰文。”“能发挥文者，莫近乎书。”^⑥而文人先篆后刻，以刻传篆书笔意，是印学传统，在晚清民国时期，这一条已发展成为一个优劣的评价标准。马衡《谈刻印》云：“予在江南，见其人能行楷，能篆籀者，所为印多妙，不能者类不可观。”“刀法者，所以传其所书之文，使其神采不失。”“汉印中之凿印，有刀法而无笔法，有横竖而无转折，为当时之‘急就章’。作者偶一效之，原无不可，不能专以此名家也。”^⑦又，苏涧宽《望云轩印集序》：“篆为书学、字学之源泉，书法变而字学因以不明。然世犹不废乎篆者，以印章之文仍尚乎篆也。乌得以雕虫末技，壮夫不为小之？”“印与篆有莫大之关系，篆为书学、字学之源泉，非印无以广其传，非书无以存其

① 袁宝璜：《瞻麓斋古印徵序》，桑椹编纂《历代金石考古要籍序跋集录》，浙江古籍出版社2010年版，第1017页。

② 王国维：《齐鲁封泥集存序》，《观堂集林》，河北教育出版社2001年版，第455页。

③ 黄高年：《治印管见录》，天津古籍书店1987年影印本，第49页。

④ 吴昌硕：《鹤庐印存序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第654页。

⑤ 吴昌硕：《西泠印社记》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第530页。

⑥ （唐）张怀瓘：《书断》，《法书要录》卷七，清嘉庆十年（1805）虞山张氏照旷阁刻学津讨原本，第1叶右。

⑦ 马衡：《谈刻印》，《说文月刊》1944年第4卷，第43—50页。

印。”^①黄高年《治印管见录》：“凡治印者，皆曰篆刻，先篆后刻，其理昭然。”“篆之神，刻以传之；刻之妙，刀以成之。刀不佳，不利于刻，即不能为篆传神。”他举邓石如例，说明印从书出的道理：“顽伯以书法宗匠，旁而及此，故篆刻书画，其途显同。庄严之内，独含嫵媚，且一点一画，苍劲俯仰，得于书者，厚矣。”^②根据学术传统和印学家的论述，可以形成一个逻辑：自然（“几象”）→文字（察“物形”得“文理”）→书法（“发挥文者”）→篆书（书体之一）→石质（存“篆”载体）→凿刻（传“篆之神”）→刀法（成“刻之妙”），把不可捉摸的、不断变化的自然“几象”（不是“道”，但是“道”的表现），最终归结到具体的、可操作的“刀法”上来，从而寻求一种规律的、恒定的方式达到终极实在。这往往是各艺术门类走向成熟的标志，但也产生了一定的局限性，即容易使人昧于法度，流入程式化的弊端。因此，在这种时候，往往需要大智慧者，挽狂澜于既倒。

（三）“士人气象”的审美局宥

如上所述，正因为篆刻的“雕虫小技”性质，在从技到道之间，印学家借助了四部之学的“梯子”予以完成，正式将篆刻具象性地纳入了文艺正统。马衡《谈刻印》：“金石家不必为刻印家，而刻印家必出于金石家，此所以刻印家往往被称为金石家也。”^③这种路数，一方面与文人介入篆刻这一基础原因相关，另一方面从终极审美的结果上看，也容易滋生学养论，造成唯“书卷气”是取的美学指向。因为学养未必能达到“道”，但却是最接近道的具象性途径。且看几则印论：

文章书画，绚烂之后必归平淡。乍视之，若无妙处，及谛审久，始觉其妙，此即复婴之说也。若不从工致中来，徒以貌古愚人，如游骑无归，不足以当识者一盼。（冯承辉《印学管见》）^④

刻印虽小道，工之亦非易事。自外面观之，似可列之专家，其实乃学人之余技，与作画正同，非无学问与不知书者所能也。清代刻印之人，名家不少，皆可以学问，书法为次第，仅以刻印传者，未之闻也。（杨钧《论刻印》）^⑤

余观近世印人，转益多师固已，若取材博，则病于芜；行气质，则伤于野。能事尽矣，而无当于大雅。夫惟超轶之姿，辅以学问，冠冕一世，岂不盛哉！（乔大壮《黄先生传》）^⑥

冯承辉所说的这种平淡蕴藉之味，正是最为传统的“书卷气”，在清民之交的保守派中，愈发束于一阁。此引的杨钧和乔大壮，即是典型。杨钧认为治印“非无学问与不知书者所能”，曾对赵之谦、吴昌硕、齐白石进行猛烈批评，就是因为在在他看来这三个人没有书卷气。乔大壮在这里所说

① 苏涧宽：《望云轩印集序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第803页。

② 黄高年：《治印管见录》，天津古籍书店1987年影印本，第14页。

③ 马衡：《谈刻印》，《说文月刊》1944年第4卷，第43—50页。

④ 冯承辉：《印学管见》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第894页。

⑤ 杨钧：《草堂之灵》，岳麓书社1985年版，第184页。

⑥ 乔大壮：《黄先生传》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第933页。

的博、质问题，即是后文所说的价值边缘，从博到芜，从质到野，仅一步之遥，为了从边缘拉到正轨，必须要从内在进行修炼，具体来说就是“辅以学问”，把书卷气夯实才行。

黄宾虹也主张书卷气，且对此有着颇具思辨的看法。他本就是典型的“雕虫小技”认识论者，其认为“篆刻为文人旁及之学”，曾说：“夫书契精华，具存金石。曲艺虽微，今古印人，苟非浸淫万卷，垆橐百家，率尔鼓刀，鲜无歧误。”^①治印虽以刀刊石，最副“金石气”之名，但在黄宾虹看来，既然文人介入篆刻，当以“书卷气”为“美”。这种书卷气，在其《叙摹印》中以“士人气象”一语进行总结，颇能得其三昧：

故错综变化，遇于端庄，丰神跌宕，全关天趣。世有诸体皆工，而按之少士人气象，终非能事。唯胸饶卷轴，外遗势利，行墨之间，自然尔雅，不纤不俗，斯为美备。^②

黄宾虹所说的“士人气象”有着两个特点、两个途径、一个追求。特点之一是“错综变化”但能“端庄”，不至于放肆；特点之二是“丰神跌宕”但有“天趣”，不至于造作。两个途径几乎沿用了黄庭坚论书语，途径之一是“胸饶卷轴”，即“胸中有书数千卷”，有“圣哲之学”；途径之二是“外遗势利”，即“胸中有道义”，“不随世碌碌”。一个追求，即是“自然尔雅”，具体来说就是“不纤不俗”。“不纤不俗”是典型的“非A非非A”双非逻辑，“纤”和“俗”是一对范畴，究其实质，即是崇尚“中和”。何谓中和？《书法雅言》有明确说明：“中也者，无过不及是也；和也者，无乖无戾是也。”^③但是在乖、戾之间和过、及之间，没有具体的标准。过了哪一条线是乖，哪一条线是戾？哪一条线是过，哪一条线是及？同样的道理，过了哪一条线是纤，哪一条线是俗？我们只知道，越是无限制地向中间靠拢，就越是接近“中和”。没有具体的“象”来划定这个范围，这正是中国哲学（印度哲学也类似）独有的“终极实在”。而在古代的美学话语中，像冯承辉、杨钧、乔大壮用各类辞藻来表达或限定“中和”的“实在”，是很惯常的现象。

在“士人气象”的基础上，黄宾虹曾尝试回答篆刻之“道”，但不算成功。其在《滨虹草堂藏古玺印序》说“斯技虽小，至道所存”^④，但什么是印所寄存之“道”，他在这里没有说清楚，而另在《叙摹印》中转引了李阳冰论书法的一段话，来阐释篆刻中的“道”的问题：

李阳冰曰：“于天地山水，得方圆流峙之形；于日月星辰，得经纬昭回之度；于云霞草木，得霏布滋蔓之容；于衣冠文物，得揖让周旋之体；于须眉口鼻，得喜怒舒惨之分；于禽鱼鸟兽，得屈伸飞动之理。”乃知夏云随风，担夫争道，观荡桨，听江声，见斗蛇，皆进于书法。古人篆刻，何独不然？^⑤

① 黄宾虹：《叙摹印》，赵志钧编《黄宾虹金石篆印丛编》，人民美术出版社1999年版，第9页。

② 黄宾虹：《叙摹印》，赵志钧编《黄宾虹金石篆印丛编》，人民美术出版社1999年版，第16页。

③ （明）项穆：《书法雅言》，清嘉庆刻道光增刻重印《艺海珠尘》本，第16叶右。

④ 黄宾虹：《滨虹草堂藏古玺印序》，郁重今编纂《历代印谱序跋汇编》，西泠印社出版社2008年版，第575页。

⑤ 黄宾虹：《叙摹印》，赵志钧编《黄宾虹金石篆印丛编》，人民美术出版社1999年版，第18页。

书之道，来源于所能见到的一切自然阴阳。其中，“夏云随风”“担夫争道”“观荡桨”“听江声”“见斗蛇”，皆有所本，都是书法史上的“机锋”公案，其共同点就是士大夫在偶然的“时几”中，才会出现。可见，黄宾虹对书“道”的理解，深得传统主流终极实在观的精髓。可惜的是，黄宾虹对这种时几性的印学体悟，毕竟只是借用、比附，用一句简单的“古人篆刻，何独不然”来阐述这个问题，对篆刻的终极实在，并未有直接的思辨，因此不算成功。

至此，提出一个问题，即“士人气象”（“自然尔雅”的书卷气）是不是篆刻终极实在（“道”）？我们现在往往说，刻印要有金石气，翻检整个书学史，甚至另有“毡裘气”“蔬笋气”“山林气”“僧气”等各种美学名目，但在晚清民国时期的印论中，笔者发现他们不仅不谈金石气，更不谈其他美学范畴，反而将书卷气作为几近唯一的美学追求，使得本应“短长肥瘦各有态”的价值哲学，沦为一种概念实在。实际上，追求“士人气象”，本是文人介入篆刻之后的必然审美趋势，何况在刀、石碰撞的“激烈”状态下，“为篆传神”容易流入村夫野气，因此不断强调书卷气，自然也有矫枉必须过正的一面。但如果从整个文艺观角度去审视，如果印章以“士人气象”为最高的、唯一的美学实在的话，其发展必然是局促的。

总之，在清民之交的印学中，保守派在宗法上局囿于“秦汉”，在学术定位上始终无法摆脱儒家“雕虫小技”的影响，在美学追求上也自觉或不自觉地走入唯一实在之中，形成了一个颇令人喷饭的概念：篆刻是在淬炼技法的基础上，以“士人气象”为唯一追求，通过宗法秦汉，努力向经史之学看齐的一门“雕虫小技”。在本不应该有实在的地方，却框定了一个实在，这是这一时期守旧派的根本问题。

二、豹变的价值边缘

如前所述，古人往往是在讲“道”不是什么，或者什么最接近“道”，但从来不会正面回答什么是“道”。因此，保守派如果强行把宗法划定在秦汉，把篆刻锚定在“技”（偶尔借梯到“学”），把美学追求恒定在“书卷气”上，那只会走入毕达哥拉斯学派“万物皆数”的具象实在，步入末流。所幸的是，有识之士对此有着清醒的认识，他们通过具体的理论和实践，不断拉扯篆刻的价值边缘，并获得“豹变”式的突破。

（一）范畴的边缘

篆刻的边缘问题，涉及从刀法、章法到篆法、字法乃至审美的全方位，整体上看，“摹印所贵，雅与正而已。雅则无拙滞鄙俗之形；正则无巧媚倾欹之习”。中和雅正一直是最高的审美准则，越是无限地向中间靠拢，就越是接近“中和”，越是无限地向两边扩展，就越是接近边缘，甚至突破边缘。边缘是恒定不可打破的吗？当然不是。元明学书宗魏晋，晚明则有革新思潮，清人更从金石介入，大倡碑学，魏晋边缘早就不复存在，因此所谓“取法乎上”，从边缘视角来看，本身就是伪命题。晚清民国时期，对边缘问题的探讨，确乎已入哲学境界。

赵叔孺说魏锡曾“不刻印能鉴别印”^①。赵之谦也曾肯定过魏锡曾的善鉴能力，其致魏信曰：“江皓臣印……嘱钱生拓一纸奉览，想亦为之狂喜。附龙泓印拓本，乃钱生自庚申难后，在地肆上购得……两纸请留，不能求益。缘此事无善知识，以左右望眼睛，独君有一只，他皆眉鼻中间藏两耳而已矣。一笑。”^②可见其“善鉴”之名，早深孚众望。而赵之谦能成为后世开风气者，与魏锡曾的善鉴并推广大有关系。在他的身上，既有着假想具象的终极实在观（大部分印人都有），又鼓励着印人不断地对价值边缘进行探索，尤其经历了社会的激烈动荡，有着个人独特的生命体验，是当时印学哲思的代表性人物。我们可以以他为时代标的，对此进行讨论。

在魏锡曾的印学思想中，他就观察到了价值的边缘问题。第一，关于边缘的范畴。《绩语堂论印汇录》说：“（黄）济叔秀不至弱，平不至庸，巧不至纤，熟不至俗，然终有纤徐演漾之病，不如修能有新意，穆倩之苍浑更非所及。”^③从秀到弱，从平到庸，从巧到纤，从熟到俗，仅一步之遥，非常危险，互相之间不只是范畴关系，更是概念的递进关系。不过他又说黄经（济叔）虽然尚处边缘线之中，但有“纤徐演漾”之病，显然这是在边缘游离时难免出现的问题。第二，关于边缘的控制。《绩语堂论印汇录》又说：“（何震）有极拙类市刻者，余亦不甚可喜，但觉较程氏所摹浑穆而已。主臣胸中疑少书卷。要之，主臣前无主臣，其才力胜人数倍，所以盛传。虽有诋者，终不可摇动。”^④说何震“极拙”，就是已经到了拙的边缘底线了，所以像市场鬻艺者所刻，难免有市侩气、江湖气，因为胸中无书卷，全靠才力拉回正轨。可见，魏锡曾在书卷气外，已明确意识到才力（天资）有着控制边缘的能力（或许亦受到赵之谦的影响），对范畴问题的思考是比较深入的。第三，关于边缘的历史影响。魏锡曾亦曰：“修能用凡夫草篆法，笔画起讫，多作牵丝，是其习气，从来所无。如近时陈曼生刀法之缺蚀，亦从来所无。然两君皆解人，但不予以学步耳。善学修能者，惟丁钝丁；善学曼生者，惟吾友赵勃叔。不似之似，虽为不知者道也。”^⑤在魏锡曾的时代，他已经看到了朱简有习气但“从来所无”的豹变，也看到了陈鸿寿有缺蚀但“从来所无”的豹变，朱简和陈曼生确实已经突破了既有的价值边缘。但再往下走，丁敬和赵之谦又是突破价值边缘的人。魏锡曾在这里谈到了一个“不似之似”，似的是“秦汉”大宗，不似的正是突变的地方。可见，魏锡曾已意识到，篆刻史的发展，与范畴的不断突变有着密切关系。

中国文艺美学，多用范畴来标注价值观念，如“平正”和“险绝”是一对范畴，“女郎才”和“丈夫气”是一对范畴，“整饬”和“雄厚”是一对范畴，而“平正”“整饬”“女郎才”有近义的地方，“险绝”“雄厚”“丈夫气”也有近义的地方，无限多的对立概念，又有无限多的近义概念，于是这些概念组合成了一个圆形，成为“价值”，一个概念如果是一个点的话，近义概念组合成圆（价值）的边缘线，对立概念则框定了这个圆（价值）的大小。因此，价值问题就细化到了概念问题，价值边缘问题就具体到了范畴问题，这其中在晚清时期最具影响的就是赵之谦的巧拙之辩：

① 赵叔孺：《吴让之印存跋》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第784页。

② （清）赵之谦：致魏锡曾尺牍，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第454页。

③ （清）魏锡曾：《绩语堂论印汇录》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第709页。

④ （清）魏锡曾：《绩语堂论印汇录》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第708页。

⑤ （清）魏锡曾：《绩语堂论印汇录》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第710页。

浙宗巧入者也，徽宗拙入者也。……浙宗见巧莫如次闲，曼生巧七而拙三，龙泓忘拙忘巧，秋盦巧拙均，山堂则九拙而孕一巧。^①

他在《苦兼室论印》中有着一些注脚：“学古印当学其稳实处，不当学其奇险处。未稳实而先求奇险，必入恶道。汉印中有极安静者，最不易到其地方。然学者必当以二字奉为极则。”“印以内，为规矩；印以外，为巧。规矩之用熟，则巧出焉。”^②“稳实”和“奇险”，“规矩”和“巧”，略同于“平正”与“险绝”，也是一对范畴，不过这个范畴在赵之谦的论述中并非对立关系，而是有先后之别。同时赵之谦可不认为“巧”可以通过学习进阶而来，因为这里面有“印内”“印外”之别，印外之“巧”根本摸不着触不到。实际上，赵之谦的观念和别人颇有不同，他认为“巧”趋同天资，“拙”则趋同工力，其亦曾一度以天资自负。从这个角度来看，吴昌硕则反其道而行之，他说：“刻印只求平实，不必纤巧，巧则去古雅远矣。”^③其中“平实”和“纤巧”指向性就很明显，“纤巧”就跨出了红线，因此要绝去“巧”，比赵之谦而言，显得更加务实。对此，任董《吴让之印存跋》有一段极妙但略欠思辨的论述：“悲盦老人论皖、浙巧拙之异，曰浙宗巧入者也，皖宗拙入者也，其言辩矣，而未备也。大氏学问之事，求之与磨，往往适得其反。抑窳窳巧拙者，徒以心为形役。纯巧则纤，纯拙则伧，诚不如两忘之为愈也。”^④从巧到纤，从拙到伧，也就是一意之间，如何悬崖勒马，任董给出的意见是巧拙两忘，似乎有庄子的境界，不过在价值哲学中，要想达到这种终极实在，恐怕也只是理想状态罢了。

另一方面，清民之交的印论中还有很多范畴论述，都触及边缘控制问题：

余观其（钱君叔盖、胡君鼻山）繁简相参，位置合度，疏者不嫌其空，密者不嫌其实，清轻者不伤于巧，厚重者不同于板，一气鼓铸，无体不工，洵称一时瑜、亮也。（吴云《钱胡印谱序》）^⑤

轻重有法中之法，缓急得神外之神，古人论印语也。总之，学到极处，何独艺术，事物皆尔。（马光楣《三续三十五举》）^⑥

得之停匀，失之疏密。失却疏密，即无流走自然之趣，易入板执呆滞之域。（来楚生《然犀室印学心印》）^⑦

大率初学刻印，首求工整，运刀既熟，当力造自然，泯绝人为之迹，追神味于牝牡骊黄之外。（王个簃《个簃印旨》）^⑧

① （清）赵之谦：《书扬州吴让之印稿》，郁重今编纂《历代印谱序跋汇编》，西泠印社出版社2008年版，第471页。

② （清）赵之谦：《苦兼室论印》，《书法赏评》1990年第2期（叶潞渊抄本），第36页。

③ 吴昌硕：《为李苦李印章所作评语》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第933页。

④ 任董：《吴让之印存跋》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第930页。

⑤ （清）吴云：《钱胡印谱序》，韩天衡编订《历代印学论文选》，西泠印社1999年版，第603页。

⑥ 马光楣：《三续三十五举》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第983页。

⑦ 来楚生：《然犀室印学心印》，《书法》1980年第3期，第21页。

⑧ 王个簃：《个簃印旨》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第984页。

吴云主张繁简合度，不过，疏过则空，密过则实，过于清轻则巧，过于厚重则板，都是边缘性解说。马光楣的轻重、缓急，都是范畴，但法中之法和神外之神，即是范畴的极端边缘，法中之法是极端规则，神外之神是极端韵味，诚为“极处”。来楚生“停匀”与“疏密”也是一对范畴，他则强调，“停匀”之极，便“无趣”“板执呆滞”，亦触及边缘问题。王个簃则说到进阶之法：工整等于“牝牡骊黄”，自然即“泯绝人为之迹”，而自然到极致，即有“神味”，但这个范畴的边缘是无上限的，趋近于终极实在。

此外，晚清民国时期对篆刻史的书写，也介入了范畴边缘的哲思。黄宾虹《叙摹印》：

（明）中叶以来，文彭、何震最为杰出。三桥以秀雅为宗，其末流伤于妩媚，无复古意；雪渔以苍劲为宗，其末流破碎楂枒，备诸恶状。海阳胡正言欲矫两家之失，独以端重为主，颇合古法，而学者失于板滞，又貽土偶衣冠之消矣。^①

黄宾虹这一段极具思辨性，比较精确地意识到流派繁衍到价值边缘后容易出现的问题。文彭一脉从“秀雅”到“妩媚”，何震一脉从“苍劲”到“破碎楂枒”，胡正言本想矫正二家，但发展到后来，又从“端重”到“板滞”。这种从范畴边缘介入的篆刻史写作手法，一定程度上是其“中和”正统观的反映。落实到具体技法上，他就对当时印人“泐蚀以为古，重髓以为厚，循规裂矩以为奇，描摹雕饰以为巧”^②的做法做了痛斥。与其假想具象的终极实在是一脉相承的。关于清代篆刻流派史，王光烈《印学今义》云：

浙派今世之大宗也，然能方而不能圆，有刀而未有笔。丁黄诸家，固极精能，然习之不精，则或误于缪篆，破坏字画，过露笔锋，流为粗犷，亦一病也。皖派能以圆胜，笔刀兼有，完白篆书，为古今第一，宜其精到，足补流弊。惟椎轮大辂，尚未尽工耳。至吴让之所为日精，不矜才使气，自具古意。若欲学之，较浙或少弊也。歙派旧并于皖，然所作汉印，实为独到，取而法之，可救柔媚之病。徐辛谷不拘此格，能会其通，自是可法。然所为印，疏密姿态之间，未免有过正之弊。若不善学，易于放纵。^③

浙派的总体特点是能方不能圆，有刀没有笔，也就是方过了头，“笔”又不及，已经超出了“中和”的范围。具体来说，丁黄本“精能”，但学之者往往容易过了边缘，“流为粗犷”。皖派总体上能补浙派的不足，可惜又没有丁黄的“精能”“尽工”，直到吴让之才具“古意”。歙派的好处，就是可以“救柔媚之病”，可惜徐三庚矫枉过正，流入放纵。从浙派、皖派到歙派，王光烈都看到了范畴边缘变化的内在逻辑。具体到浙派，我们看看赵之谦的历史书写：“杭人摹印称四家，丁、黄为正宗，蒋逸品，奚则心手不相应，其实可称者止三家耳。秋堂更弱。曼生一变而为放

① 黄宾虹：《叙摹印》，赵志钧编《黄宾虹金石篆印丛编》，人民美术出版社1999年版，第5页。

② 黄宾虹：《古印概论》，赵志钧编《黄宾虹金石篆印丛编》，人民美术出版社1999年版，第90页。

③ 王光烈：《印学今义》，1918年排印本，第22页。

荡破碎，举国若狂，诧为奇妙。赵次闲出，变本加厉，俗工万倍效尤以觅食，而古法绝矣。”^①赵之谦通过对丁敬、黄易、蒋仁、奚冈、陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛从“正宗”“逸品”“心手不相应”“弱”再到“放荡破碎”“变本加厉”这种递进式的边缘突破，最终在“俗工”的参与下，“古法”绝亡，内在书写范式，和王光烈是一样的。再看皖派的吴让之。王光烈向来对吴让之甚为高许，但吴让之在晚清民国时期的印学界，多遭到批判。葛昌楹就说：“吴让之学于邓完白，以己意作篆入印，自标举曰‘邓派’。流风相师，辗转赅续，承学之士往往为所囿而不能自拔。”^②葛昌楹点破了吴的弊端，就是因为吴让之学邓石如只能得到皮毛，没能取其精神，程式化较重，已经游离在范畴边缘，而学之者又必然为其局囿，等而下之了。

总之，晚清民国时期的印学家，以魏锡曾为代表，意识到了范畴边缘的存在，也尝试控制范畴边缘的变化，更将范畴边缘介入篆刻史的书写，应该说这些成果是奠定审美范畴在其时产生“豹变”的理论基础。

（二）范畴的豹变

如果魏锡曾是价值边缘最好的理论家，那么赵之谦可谓是范畴豹变最好的实践者，二人在晚清及之后的印学界，一同产生了不可估量的影响。

1. 赵之谦豹变的示范意义

在赵之谦之前，对范畴突变最具贡献的当属邓石如，他在那个时代确实已扩展到了边缘之极，但地不爱宝，乱世动荡，晚清治印家的革变意识被激发出来，其中戛戛独造者，即是赵之谦。魏锡曾对此曾说：“若完白书从印入，印从书出，其在皖宗为奇品，为别帜。让之虽心摹手追，犹愧具体，工力之深，当世无匹，拗叔谓手指皆实，斯称善鉴。今日由浙入皖，几合两宗为一，而仍树浙帜者，固推拗叔。”^③在邓石如和赵之谦之间，魏锡曾提到了吴让之。上文说过，吴让之富于学力，赵之谦赖于天资，实际上，学力丰，多谨守师法，天资富，多恃才傲物。但后者，往往是开宗立派的前提所在。

赵之谦是如何进行范畴豹变的？傅枏《二金蝶堂印谱序》对此说得非常清楚：

会稽赵拗叔大令，书画篆刻，俱擅时妙，盖今之米、赵、吾、文矣。所作小印，疏密巧拙，丰杀屈伸，各善用其长，纵横如意，间虽有失，失而不害，反复观之，无一笔一字不可人意。^④

疏密、巧拙、丰杀、屈伸、纵横，是五对范畴，但是赵之谦却“善用其长”：疏到极处，密到极处，巧到极处，拙到极处，丰到极处，杀到极处，屈到极处，伸到极处，纵到极处，横到极处。既然各对范畴都在极处，“有失”则是必然的，但这与其豹变意义相比，“失而不害”，不足一

① （清）赵之谦：《苦兼室论印》，《书法赏评》1990年第2期（叶潞渊抄本），第36页。

② 葛昌楹：《缶庐印存三集序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第521页。

③ （清）魏锡曾：《绩语堂论印汇录》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第515页。

④ 傅枏：《二金蝶堂印谱序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第788页。

提，因此能“可人意”。这是对赵之谦将价值边缘拉扯到极致的赞赏。但实际上，治印将各类范畴扩大到极致，只能是“印中求印”，并不能达到终极美学，相反还必须有一个前提，就是“印外求印”。叶铭《赵勃叔印谱》序总结说：

吾乡先辈悲庵先生，资禀颖异，博学多能。其刻印以汉碑结构融会于胸中，又以古币、古镜、古砖瓦文参错用之，回翔纵恣，唯变所适，诚能印外求印矣。^①

叶铭也阐释道：“印外求印者，用宏取精，引申触类，神明变化，不可方物。”^②“印外求印”本身依赖于可资取法的地下金石资料的大量出土，而晚清之际正是斯道大兴的时期。马衡《谈刻印》：“赵之谦汇合浙皖二派而自成一家，并熔冶钱币、诏版、镜铭及碑版之文以入印，故能奇趣横生，不为汉印所囿，此其所长也。”^③“奇趣横生”之“奇”，是因为他取法前人所未见及的资源，故能显得“奇”，当然这个“奇”需要具备控制范畴边缘的理性才能驾驭。叶铭“唯变所适”“神明变化”，一针见血地指出赵之谦的豹变要旨。

通过向外求取印资，向内扩大范畴边缘，赵之谦获得了极大的成功，取得了至高无上的荣誉。陈巨来《安持精舍印话》云：“勃叔寻常朱文，每参以完白之法，然其挺拔处，非完白所能到。其后徐辛谷三庚，更仿勃叔，变本加厉，遂致转运紧苦，天趣不流，有效顰之消。盖勃叔之作，不同于俗而亦宜于俗，不泥乎古而实合乎古，神妙通变，未易企及也。”^④专就朱文而言，陈巨来看到了—条脉络：先是，邓石如尽管在他那个时代已经达到范畴边缘，但是在晚清之际，再看邓石如就显得局促一些了。其后，赵之谦豹变了邓石如的审美范畴，达到了时代的价值边缘。具体来说，赵之谦“不同于俗而亦宜于俗，不泥乎古而实合乎古”，古质今妍，质到极处，妍到极处，多一分即过，少一分不及，而其“神通妙变”处，即已达到了“道”的终极实在。对此，陈巨来用吴让之做了对比：“与勃叔同时，尚有扬州吴让之熙载，所作宛转刚健，亦自不凡，惟墨守皖派成法，未多变化，故其名终为勃叔所掩。”^⑤吴让之亦步亦趋，赵之谦天巧逸变，一个是假想具象，一个是法无定法，高下立判。再后，赵之谦的豹变，是内里之变，而不是表壳之变，并不是谁都可以学到的，因此，这种豹变后的作品，如果再过一些，就容易流入俗格，学之者一旦“变本加厉”，那就如坠阿鼻地狱了，徐三庚就是典型例子。总之，通过陈巨来聚焦于朱文的历史书写，我们完全可以得出一个结论：非具象的终极实在，和豹变的价值边缘，在赵之谦身上融汇一处，这正是其成为—代宗主的根本原因。

赵之谦向外求取印资、向内扩大范畴边缘的两条豹变路径，得到了有识之士的继承。赵叔孺、吴昌硕、黄牧甫、齐白石、王福庵、陈师曾，群星璀璨，使晚清民国—跃成为篆刻史上的巅

^① 叶铭：《赵勃叔印谱序》，韩天衡编订《历代印学论文选》，西泠印社1999年版，第610页。

^② 叶铭：《赵勃叔印谱序》，韩天衡编订《历代印学论文选》，西泠印社1999年版，第610页。

^③ 马衡：《谈刻印》，《说文月刊》1944年第4卷，第43—50页。

^④ 陈巨来：《安持精舍印话》，西泠印社编《印学论丛：西泠印社八十周年论文集》，西泠印社1987年版，第14页。

^⑤ 陈巨来：《安持精舍印话》，西泠印社编《印学论丛：西泠印社八十周年论文集》，西泠印社1987年版，第15页。

峰时期。然纵观诸人，俨分“整饬”与“雄厚”二脉，二脉之名，我们借用于陈巨来《安持精舍印话》：

迹来印人能臻化境者，当推安吉吴昌硕丈，及先师鄞县赵叔孺时桐先生，可谓一时瑜、亮。然崇昌老者，每不喜叔孺先生之工稳；尊叔孺先生者，辄病昌老之破碎。吴、赵之争，迄今未已。余意观二公之所作，当先究其源。昌老之印，乃由让之上溯汉将军印，朱文常参匋文，故所作多为雄厚一路；叔孺先生则自拗叔上窥汉铸印，朱文则参以周秦小玺，旁及币文、镜铭，故其成就，开整饬一派。取法既异，岂能强同？第二公法度精严，卓然自振，不屑屑随人脚后则一也。^①

陈巨来是民国时期江南印坛的核心人物，交谊甚广，熟知掌故，他的这个总结是很权威的。而因他长于朱文，故论述的聚焦点亦往往在此。他认为，吴昌硕和赵叔孺都“能臻化境”的共同点有二。一是“印外求印”，只是侧重点有所不同，吴昌硕得益匋文（刻凿），有莽气，能“雄厚”，而赵叔孺得益周秦小玺和币文、镜铭（铸就），有凝气，能“整饬”；二是自我意识极强，“不屑屑随人脚后”，用我们的话来说，就是于既有的范畴边缘中，不断改造，而“卓然自振”，做到了自己审美价值的边缘，也是时代审美价值的边缘。这两方面正和赵之谦的内在逻辑完全一致。当然，因为他们的豹变走在了时代审美价值的边缘，所以，一个“工稳”之极，一个“破碎”之极，于俗子而言，自然不可能有这样的审美包容，必然会褒一贬一。陈巨来作为近现代朱文巨匠，按理当尊赵之“整饬”，却能有如此胸襟，实属难得，而这本身就具备一种主流的终极实在。

2. 整饬之极与雄厚之极

一方面，沿着赵之谦创制的两个豹变路数，在整饬一脉，在赵叔孺外，权用黄牧甫佐实。

黄牧甫很尊崇赵之谦。其“栽丹种碧之居”印款：“仿古印以光洁整齐胜，唯赵拗叔为能。”^②“欧阳耘印”印款：“赵益甫仿汉，无一印不完整，无一画不光洁，如玉人治玉，绝无断续处，而古气穆然，何其神也。”^③黄牧甫对“整饬”的执着，近乎入魔。邓尔雅《读黟山人印存书后》引李茗珂的话说及黄的技法云：“先生冲刀全依古法，执刀极竖，不异笔正。白文尤显而易见，每作一画，自起迄收，平直无些子窒碍。如久积印泥，先涤至净，试以刀轻划之果然。”^④其整饬之极如此。盖赵之谦印风多变，但黄牧甫并没有学习其雄厚的一面，而多取法其“完整”“光洁”处，因为这样的技法表现，为黄牧甫赞赏不已，冠以近于“道”的美学话语——“神”，其软敬之意由兹可见。又其“阳湖许镛”印款：“一刀成一笔，古所谓单刀法也……近见赵拗叔手制石，天趣自流，而不入于板滞。”^⑤从黄牧甫印风来看，过一点几流入“板滞”之匠气，而其又往

① 陈巨来：《安持精舍印话》，西泠印社编《印学论丛：西泠印社八十周年论文集》，西泠印社1987年版，第16页。

② （清）黄牧甫：“栽丹种碧之居”印款，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第1003页。

③ （清）黄牧甫：“欧阳耘印”印款，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第888页。

④ 邓尔雅：《读黟山人印存书后》，《南金（香港）》1947年创刊号。

⑤ （清）黄牧甫：“阳湖许镛”印款，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第895页。

往能在细微之处展现“天趣”，可谓“出新意于法度之中”，这种边缘感的控制，可以说前无古人，至今犹未见来者。

对赵之谦的因袭，绝不会只是法度上的尊崇，黄牧甫多的是在哲思上进行继承。赵之谦所践行的两条豹变路径，黄牧甫心领神会：

牧甫先生篆刻，力追三代吉金，秦汉玺印，间仿钱币，旁及瓦当。古茂渊懿，峭拔雄深，无法不备。或庄若对越，以方重而转奇；或俊若跳耀，以欹斜而反正。随方变化，位置天成，气象万千，姿态横出。前有拗叔，后有岳庐，可谓印人中之绝特者也。（罗惇曩《黟山人黄牧甫先生印存题辞》）^①

黟县黄穆甫先生……其于印也，有笔有墨，有刀法，尤长于布白，方员并用，牝牡相衔，参伍错综，变化不可方物。印大方二寸强，小不及三分，或多至三四十言，不易排列，亭匀便嫌板滞者，独能疏密圆扁互见，宜称雍容安闲，心手相忘，实以玺印合鼎彝、碑版、砖瓦、权量、符节、镜币、刀布及古玉古陶诸骨董薰冶于一炉，调剂而熔铸之，据篆室以出入能集印人之大成。完白而后，允推黟山，为学者所公认。梁节庵丈与先大父书云“穆甫印今推海内巨擘”，信为定论。（邓尔雅《序黄士陵印谱》）^②

这些材料都不约而同地指向两条路径。一是黄牧甫对范畴边缘控制有着精深的体认。“方重而转奇”，过于“方重”或流入粗劣，以“奇”控制之；“欹斜而反正”，过于“欹斜”或流入偏门，以“正”控制之。在此边缘内，又软（笔墨）硬（刀法）共存、方圆共存、大小共存、疏密共存。斯可谓得范畴之大集。二是黄牧甫在取材上较赵之谦有过之而无不及。“三代吉金、秦汉玺印、钱币、瓦当”，“鼎彝、碑版、砖瓦、权量、符节、镜币、刀布及古玉古陶”，从笔者所接触到的史料中，尚未见有如黄牧甫般取材如此之博的论述。须知，取材广，才能“无法不备”，边缘意识强，才能“随方变化”“不可方物”。在这样的豹变后，黄牧甫成为整饬一脉的代表性人物，为“印人中之绝特者”，与吴昌硕一道成为“海内巨擘”。尽管罗惇曩、邓尔雅所言，或不乏乡曲私好之嫌，但亦能从中窥见黄氏匠心独运的创变意识。

另一方面，吴昌硕作为雄厚一脉的代表，主持西泠，声名益著，在其后印家多有其遗踪，因此专就吴昌硕来谈雄厚之极的豹变问题。

吴昌硕《吴让之印跋》云：

余癖斯者亦既有年，不究派别，不计工拙，略知其趣，稍穷其变，而愈信秦、汉铸凿浑穆渊雅之不易得。^③

这句话值得深入玩味，“不究派别”是宗法广博，“不计工拙”是方法随意，“略知其趣”

① 罗惇曩：《黟山人黄牧甫先生印存题辞》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第1004页。

② 邓尔雅：《序黄士陵印谱》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第1045页。

③ 吴昌硕：《吴让之印跋》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第895页。

是捻住艺术之道有自然之“趣”的核心，“稍穷其变”是有自我独立的创变意识，但如果真正放任自为，则易入野狐禅，因此又拈出“浑穆渊雅”一词，作为篆刻创作最高的美学追求。简单的一句话，透露出了吴昌硕极高的艺术天分。我们就此中所涉的边缘问题予以分析，而赵之谦豹变的两个必备要素，在吴昌硕身上依然适用。

其一，“偏师制胜”的范畴意识。

马衡《谈刻印》：

（吴昌硕）惑于赵宦光草篆之说，思欲以偏师制胜，虽写石鼓而与石鼓不似。吾友某君尝调之曰：“君所写者，乃实行写石鼓文耳。”吴氏亦笑而自承。其刻印亦取偏师，正如其字。^①

从这个转述“某君”的话来看，说赵宦光用草书写篆书、吴昌硕用行书写石鼓，皆以“偏师制胜”，因此“虽写石鼓而与石鼓不似”，吴昌硕也是自认的。当然，这个“不似”是“不似之似”。这里说的“刻印亦取偏师”倒是没说具体，是师法石鼓入印，还是追求极致的美学范畴，从实际语境来看，兼而有之，而侧重后者，前者属于“印外求印”路数，后者则属于范畴豹变路数。徐康《削觚庐印存题识》：“苍石酷嗜《石鼓》，深得螺扁遗意，今铁书造诣如是，其天分亦不可及矣。”^②所言正是如此。偏师，其实就是剑走偏锋，将某一种理念或方法用到极致，从而形成自己特立独行的风格。吴昌硕不偏师制胜，也不可能达到雄厚之极。徐士恺《观自得斋集缶庐印谱序》说吴昌硕治印：“奇恣洋溢，疏骋九马，间不容翮忽，其大要归之自然，时人莫识也。”^③“疏骋九马”，就是常说的疏可走马；“间不容翮忽”，即为密不透风。疏到极处，密到极处，而以“自然”驭之，故“奇恣洋溢”，和杨岷总结的“奇肆”正是近义。杨岷《题缶庐印存》：“昌硕治印亦古拙，亦奇肆，其奇肆正其古拙之至也。”^④说他又“古拙”又“奇肆”，“古拙”早在浙派丁、黄诸家印中就已至边缘，但对“新时代”的吴昌硕而言，尚嫌不够，他将“古拙”拉扯至“奇肆”，此乃“古拙之至”。换言之，古拙到极处，便是“奇恣洋溢”“奇肆”，而后者已经到达自己和时代的审美边缘，再进一步恐怕就要坠入恶道了。如果脱缰，就成了野马，如果没有范畴控制能力，也容易流入粗野江湖，所幸的是吴昌硕既能放得开去，也能收得回来，故能取得旷世成就。

其二，“以鼎彝猎碣为干楨”的印外求印。

徐士恺《观自得斋集缶庐印谱序》谈到吴昌硕的“印外求印”：

吴君昌硕之治印也，以六书、苍雅为基止，以秦、汉章玺为郭郭，以鼎彝猎碣为干楨。^⑤

① 马衡：《谈刻印》，《说文月刊》1944年第4卷，第43—50页。

② 徐康：《削觚庐印存题识》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第1020页。

③ 徐士恺：《观自得斋集缶庐印谱序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第895页。

④ （清）杨岷：《题缶庐印存》，韩天衡编订《历代印学论文选》，西泠印社1999年版，第626页

⑤ 徐士恺：《观自得斋集缶庐印谱序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第895页。

这句话将其所取法的类型功用说得很到位。基止，亦作“基阯”“基址”“基趾”，喻事业的根基、根本。《后汉书·仲长统传》：“今欲张太平之纪纲，立至化之基趾。”^①郭郭，指外城。《文选·张衡〈西京赋〉》：“经城洫，营郭郭。”^②干桢，筑墙所用的主柱，竖在两旁的叫“干”，竖在两端的叫“桢”，引申为支柱，支撑。扬雄《法言·五百》：“经营然后知干桢之克立也。”^③用通俗化来说，吴昌硕的取法，以小学为根基，以“鼎彝猎碣”为主干，以秦汉玺印为旁支。根基自不必说，对于保守派而言，万法皆归秦汉，吴昌硕则将其作为旁支，此乃“印内求印”之法；吴昌硕豹变的根本在于，其“以鼎彝猎碣为干桢”，属于赵之谦所说的“印外求印”路数。但如果从旁支来深究，吴昌硕又绝不斤斤于秦汉印玺了。杨岷《题缶庐印存》在“古拙”“奇肆”之论后说过：“方其睨印踌躇时，凡古来巨细金石之有文字者，仿佛到眼，然后奏刀砉然，神味直接秦、汉印玺，而又似镜鉴瓴甌焉，宜独树一帜矣。”^④如何从“凡古来巨细金石之有文字者”（宗法）到得秦汉“神味”（终极实在）？施浴昇《题吴苍石印谱》用了一首诗来说明，颇得个中三昧：

灿如繁星点秋汉，媚如新月藏松萝。健比悬崖猿附木，矫同大海龙腾梭。使刀如笔任曲屈，方圆邪直无差讹。怪哉拳石方寸地，能令万象皆森罗。要之精力独到处，中有真气来过。不知何者为秦汉，纷纷余子同漩涡。古人有灵当首肯，宜与盘鼎相摩挲。^⑤

秦汉本是第一步的宗法问题，尚处比较低级的阶段。刀笔、方圆、邪直则是具体的刀法字法章法等技巧范畴，处于第二层次的阶段。灿、媚、健、矫则是通过第二层次，对风格进行表述。“繁星”“秋汉”“新月”“松萝”“悬崖”“猿”“木”“大海”“龙”都是自然之“象”，但通过“点”“藏”“附”“腾梭”这些通感手法，便成为极致化的“意象”，显然，它已不再是保守派所倡导的“士人气象”，在这“拳石方寸”间，吴昌硕将各种已经极致化了的“意象”（范畴），以“真气”运之，“森罗”地将它们聚于一体，从而展现出一种灿到极处、媚到极处、健到极处、矫到极处的涵宏博大的“浑穆渊雅”和“雄厚”境界。第四层次，再回过头来看，“不知何者为秦汉”，从何处来已经不那么清晰了，又谈何而来的“以秦、汉章玺为郭郭”？这首论印诗，应该说是吴昌硕“偏师制胜”“印外求印”效果的最好诠释。

整饬之极，如不能控制，则容易流入匠气；雄厚之极，如不能控制，则容易流入野俗。相比于匠气而言，古人对野俗的容忍度似乎更低，从实际情况来看，相对于赵叔孺和黄牧甫，吴昌硕收到的非议要多得多：

顾不善（缶庐）学者，则或过于粗犷，或失之纤弱，甚者流于怪诞，无异东施效颦，斯无

①（刘宋）范晔：《后汉书》卷七九，清乾隆四年（1739）刻本，第19叶右。

②（唐）李善等：《六臣注文选》卷二，1919年上海商务印书馆四部丛刊景宋刻本，第5叶左。

③（西汉）扬雄：《法言》卷二，明万历二十年（1592）新安程氏刻汉魏丛书本，第4叶右。

④（清）杨岷：《题缶庐印存》，韩天衡编订《历代印学论文选》，西泠印社1999年版，第626页

⑤ 施浴昇：《题吴苍石印谱》，吴昌硕著，吴东迈编《吴昌硕谈艺录》，浙江人民出版社2017年版，第266页。

足取。（黄高年《治印管见录》）^①

今观龚翁之印，胎息尚是苦铁，但无其粗恶之气。挚友冯康侯亦云，学苦铁者，如龚翁尚庶几似沙孟海，但北平当世盛称齐白石、杨仲子，是真无目者也。试看齐、杨二人印，唯有苦铁犷悍恶习。（蔡守《印林闲话》）^②

（昌硕）晚景颓放，急就之作，欲求其古拙，刻后戏以沙石磨之。传衍江湖间，工匠、纨绔子群相模仿，以故粗犷、破裂，导人遁入野狐禅，是固贤智之过也。（叶德辉《三秀草堂印谱序》）^③

黄高年指出了吴昌硕本身取法广博，又将范畴拉扯到边缘线，自成一派，但这种“磅礴之气”，再往前一步，或“粗犷”，或“纤弱”，或“怪诞”，这不是吴昌硕的原因，而是不善学者的问题，但也可看出，吴昌硕对价值边缘的探索，确实是比较极端的。果不其然，蔡守这段话就对吴昌硕本人做了批评，说他有着“粗恶之气”“犷悍恶习”，学之者，邓散木和沙孟海在边缘线内，而齐白石和杨仲子在边缘线外。叶德辉说吴昌硕为求“古拙”（其实就是“奇肆”），用了“以沙石磨之”之法，世人不从根源探究，而徒以貌取，只能得其“粗犷”“破裂”，终入野狐恶道。而可恨的是，这种现象发衍到教育领域，马衡《谈刻印》：“（吴昌硕治印）于刻成之后，椎凿边缘，以残破为古拙……吴氏之后，作印者什九皆效其体，甚至学校亦以之教授生徒，一若非残破则不古，且不得谓之印者，是亟宜纠正者也。”^④吴昌硕的“雄厚之极”，本就游离于范畴边缘，自身固然能立足，然从学者如无魏锡曾所说的书卷气和才力，是不可能从边缘拉回来的。叶德辉和马衡的这个警示，到今天仍然有其现实意义。

总之，对范畴边缘的认识，理论界以魏锡曾为标杆，描述了范畴边缘问题，提出了边缘控制问题，并将范畴边缘介入了历史书写；实践方面则以赵之谦开启轮椎，他所具备的极强的边缘意识，辅以“印外求印”，这两条豹变路径影响了无数来者。这其中，黄牧甫和吴昌硕各参以己意，黄氏将范畴边缘扩大到整饬之极，吴氏将范畴边缘扩大到雄厚之极，可以说，再整饬一步，即落入匠气，再雄厚一步，即落入江湖气，皆游走在极致的美学边缘。

三、二元化的学术挣扎

通过上文的论证，我们大致可以把篆刻的终极实在观和价值边缘做出一个圆形图：

① 黄高年：《治印管见录》，天津古籍书店1987年影印本，第6页。

② 蔡守：《印林闲话》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第547页。

③ 叶德辉：《三秀草堂印谱序》，《叶德辉诗文集》，岳麓书社2010年版，第332页。

④ 马衡：《谈刻印》，《说文月刊》1944年第4卷，第43—50页。

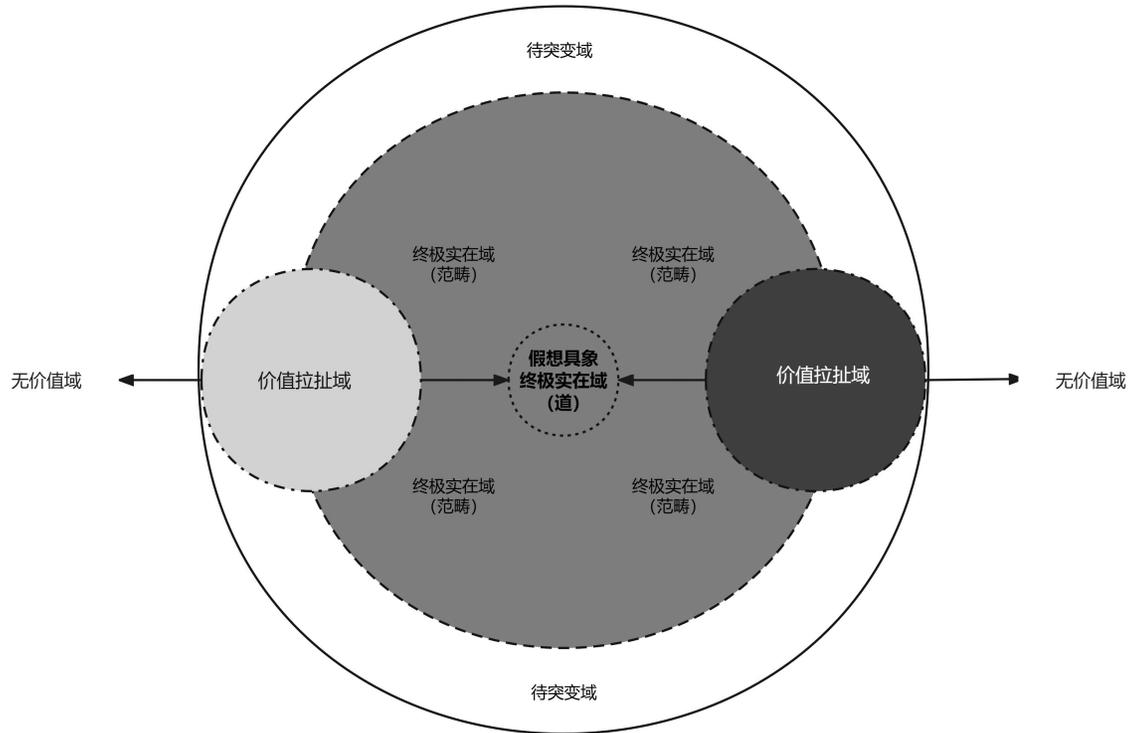


图1 清民之交，印学的终极实在与范畴边缘示意图

如图所示，实线内有白色、浅灰、中灰、深灰四个区域。由内而外，虚线是保守派的“假想具象终极实在域”，也就是他们自以为的“道”。为何用虚线表示？为何称“假想具象”？因为从主流的终极实在观来说，这个区域本就不存在，它是篆刻发展到成熟阶段后，印学家为便于开示学人，而总结出来的宗法、定位、风格方面的“法”，这个“法”还可以被无限缩小，达到“点”的状态，达到极端“中和”。整个中灰区域，是合乎中国哲学主流的终极实在域，是革新派的主要范畴阵地，他们绝不局限于具象的终极实在，而是将范畴不断扩大，最终符合主流实在。中灰边缘用重虚线表示，是因为在一些激进的豹变者身上，往往能突过这条边缘线，但内核始终是在终极实在域的。浅灰和深灰示意相反的一对范畴，它们是“价值拉扯域”，豹变者往往在边缘线上游离，并进行美学塑造，因此这也是一个极度危险的区域。实线划定的白色区域，是“待突变域”，豹变者的极端拉扯一旦进入这个领域，就容易带来各种疵议，如整饬之极的“匠气”、雄厚之极的“江湖气”，这甚至是传统主流终极实在者都可能无法理解的地方，但这个领域作为豹变者的探索区域，可以说是最具价值的哲学领域，因此我们必须容纳“间或有失”从而进入这个领域的作品。实线外是无价值域，不管从各方面来考察，都没有任何美学价值的领域，不值得讨论。

以这个图为根基，通过对晚清民国时期印学的哲学审视，我们尝试回答本文开篇所提出的几个矛盾。当然，形成每一个矛盾背后的原因都是极为复杂且具有综合性质的，我们只能拎出较为主要的层面予以分析。

（一）心手不一之矛盾

具体来说，晚清民国时期的印学，为何一方面在终极实在观上会走入假想具象的局面之中，另一方面又能在价值边缘取得豹变性突破？奇特的是，这不光是一个社会问题，具体到印人身上，亦往往将这一矛盾集于一身，呈现出理论与实践不同步的问题。笔者认为，有以下几个方面的原因。

一是“古物益多”和印刷革命，引导终极实在观的全面反正。

地不爱宝，新资料不断出土，金石固不必论，甲骨、简牍、封泥、陶瓦等各类载体形式蔚盛，达到了历史地下文物发见的最高峰，至今尤在此范围内，唯数量增多而已。当然，其时的新资料，亦多度藏于巨贾名流之手，因此新式影印技术在当时的适时性介入，能迅速地、大规模地将新资料（包括前人的原钤印谱）予以公布。所以可以这样评断，宗法的扩大，这两个原因缺一不可。黄宾虹《竹北移古印存弁言》中就直接对此做过论断：

（印学）非后人之特过前人，古物出土日益多耳。^①

并不是说清民之交的印人有多聪明，而是有着“古物出土日益多”的客观因素在推动。而这些出土的文物，对印学界确实是一个极大的考验，因为此前所认识的传统，是秦汉为至高宗法，邓石如这种擅变者，就已经遭到时人的非议，尤其经过长期的发展，治印手段已经极为成熟，人们大可优游不迫地遵循着前人经验，在这个局促的下水道中觅食；同时，一些意欲革新而又有能力革新者，又怕招致正统论的指摘，因此尽管作品展现了新的风貌，亦想牵强地归附于浸淫秦汉之功。张可中《清宁馆治印杂说》就说：“刻印一道如临池焉，专宗一家，虽于其长处能有所得，而其短处自亦学得不少。究不若旁搜博采，并蓄兼收之为妙也。而于封泥、砖甃三致意焉。”“以汉砖上文字刻印，别有意致，虽非古法，不失正道，甚可观也。”^②张可中清醒地认识到，取法于封泥、砖甃，或非印学正统，但也明确指出此法“不失正道”。正统和“正道”有别，正统局面，“正道”开放，正统只有一个，而“正道”变化万千。张可中在这里没有明确说明何为“正道”，当然也不可能明确说明，因为这正是终极实在。

“古物益多”和印刷革命，也是提升篆刻之独立为“学”的直接动力。如前所述，保守派往往为寻求由“技”入“道”之真法，将“雕虫小技”借梯到经史之学，才得以完成。但在这个时候就不同了，大量的资料，已使篆刻具有了成为一门独立学问的根基。孙文楷《稽庵古印笺自序》就痛斥了保守派只知摹仿，不知利用新资料进行创变，导致篆刻一直被学术界视为“末技”：

篆刻之士，摹仿为能，昧石鼓之渊源，古法未传偏扁；奉篆书为矩矱，末技贻笑虫雕。至使考古者薄缪篆而不为，视印式为清玩，不亦慎乎！^③

① 黄宾虹：《竹北移古印存弁言》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第103页。

② 张可中：《清宁馆治印杂说》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第846页。

③ 孙文楷：《稽庵古印笺自序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第648页。

就新出玺印来说，“近岁文明大启，风会聿开。函圆钱方，别传九府之制；泥封砖范，莫非三代之珍。天之未丧斯文，地遂不爱其宝。光绪己卯以来，匋器复传，籀文大显……与古匋争胜者，则以玺印为最”^①。玺印可以“有裨史学”，可以“有益于穷经”，还可以“旁通乎谱系”，更可以“括乎篆学之全”，以往篆刻家斤斤于秦汉缪篆的宗法必须要打破，大力提升篆刻的体用价值，而不需再通过“梯子”依附于经史之学。

此外，“古物益多”和印刷革命还大大提升了人们的美学追求，革新派已不再将“士人气象”作为唯一的实在，而对体兼众美的赵之谦、吴昌硕等人做出了极高的评价。王光烈《印学今义》：

其能兼众能，得独到，惟悲盦、缶庐乎！赵、吴生于金石大昌以后，所见较古人为多。赵长于铸凿，吴精于石鼓、秦篆，故能自成一子。而碑版、金陶诸文，复能助其奇气，所造自能突过前人，而为近世之宗匠。^②

而对前人之失，也能一针见血地指出来。张可中《清宁馆治印杂说》曰：“小石山房印谱……内有周栌园、顾云美、程穆倩诸人所作，可见彼时印人之幼稚。”^③可见，见过了大量的印谱和地下资料后，眼界自然提高，“曾经沧海难为水”，对久为人所宗法的周亮工、顾云美、程遂，却疵为“幼稚”，而对赵之谦的诸体兼能和边款的造像风味，给出了“并美兼优”“古雅可爱”的高许，当然是时势使然。无独有偶，王光烈《印学今义》说得更为明确：“宋元末流，拘于文何，去汉人益远……其时碑版、金陶诸文出土尚少，除旧谱外，无所师承，时势限人，亦固其所。吾人生古人后，所幸地不爱宝，发见日多，取精用宏，自当融会贯通，助我刮鬣。墨守宋元，又奚可者？”^④他为《印说》找到了前人“幼稚”的原因，在于“时势限人”，真笃论也！

二是学科变革，引导从“雕虫小计”到“美术学”的强调。

上面分析过，古物累出和影印技术，是提升篆刻之独立为“学”的直接动力，但新式学科的介入，本身对传统的四部之学就有着革命性的变化，篆刻尽管借梯于经史之学，但是在学科变革的推动下，直接同书画一道，被纳入“美术学”领域，身份得到正式确立。这个过程转化，跟清王朝大厦之倾一样，是很迅速的。“篆刻作为一种传统技能，于20世纪初进入学校教育，但是这种教育形式是以课外游艺的方式开设。20世纪30年代，篆刻课由课外研究会转变为大学设置专门篆刻课程。”^⑤在这过程中，有一些清遗民还不能适应篆刻地位的提升，坚守着朴素的“文人气象”，如罗振玉、王国维；相比之下，一些专门靠鬻艺为生之人，显得更“大胆”，如陈巨来、齐白石；而一些专门从事篆刻教育的群体，则又力以“师”自命，力图授教正道，以求赅续传统，从而又步入具象实在，如王个簃、沙孟海都有这样的表现。如此种种，不一而足，但都表现出一个共同点，就是“心手不一”。

① 孙文楷：《稽庵古印笺自序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第647页。

② 王光烈：《印学今义》，1918年排印本，第9页。

③ 张可中：《清宁馆治印杂说》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第801页。

④ 王光烈：《印学今义》，1918年排印本，第8页。

⑤ 胡俊峰：《论学校篆刻教育的发端（1912—1949）》，《西泠艺丛》2021年第9期，第65—69页。

先是，陈去病和王献唐等有识之士对儒学影响下篆刻的“雕虫小技”定位做了猛烈批判。陈去病《广印人传序》：“余惟秦汉学者好事伪托，如子云《太玄》拟《易》，反谓‘雕虫篆刻，壮夫不为。’宋儒讲学尤多偏见，至有玩物丧志之言。由是一技之士，名用弗显。呜呼，此与孔氏‘小道可观’之语，何其齷欬！”^①“名用”即是学科定位，正因为儒家“玩物丧志”的偏见，因此数百年来其定位一直“弗显”，前已述及，不赘。可喜的是，在清民之交，这些有识之士看到了这一本质，确乎拔于时势者。王献唐《五灯精舍印话》则直接从“玩”的角度，揭示了旧式学者敢“玩”而不敢“说”的虚伪：“一印有一印之章法，字体万变，配合巧妙，闲中玩索，韵趣盎然，与泉币之累累重复者，正自不同。至考证官制姓氏，制作文字，与谈泉币之重要，亦正可对垒。世人治此者，率执大题目以相号召，实则玩物之趣较多，亦不必讳言。然近日除官印、玉印、古玺之奇品，其价逐渐低落，远不及泉币，正以玩好者之多寡不同耳。人各有所嗜，嗜又多随环境为取舍，无所谓真是非也。”^②王献唐看到了传统文人士大夫虚伪的一面：印章本就是艺术，却用“大题目”号召入四部之学，而名曰“游艺”，看似清高，实际上与虚伪别无二致。

王世和王个簃则具体说到篆刻作为“美术之一种”的功用问题。王世《治印杂说》曰：“摹印一道，陋儒往往薄为雕虫小技，不屑措意。抑知商、周彝鼎之款识，仓、沮制作之精神，非此固不足以存其千百。况乎雕琼镂玉，人巧可夺天工，判虎刻龙，厥制允符虞瑞。不仅足为中华美术之一种，实亦足以传远近而昭后世，印顾小技乎哉？”^③所谓“雕虫小技，壮夫不为”之类的话，是“陋儒”而已，这个称谓应该能映射其时的大部分印学家。王世看到了篆刻为“中华美术之一种”，其上可存“彝鼎之款识”，见“制作之精神”，其中可以展“天工”之巧，其下可以“传远近而昭后世”，显然其学术定位比起保守派的借梯之行，高出不可道里计。王个簃《个簃印旨》则从价值范畴予以补充：“篆刻为美术之一，有排列之美，有错综之美，有雄浑之美，有娟秀之美，有纯泊之美。能合于此，神韵乃全，篆刻之事乃备。”^④王个簃毕竟是具象实在的代表，这里所说的“排列”“错综”“雄浑”“娟秀”“纯泊”种种风格和“神韵”的终极实在，显然都能纳入“士人气象”中，尚未出现对范畴边缘进行探索的地方。可见，一方面倡导具象实在，是为了能有“法”以授人，一方面能对篆刻之定位有着“美术之一”的体认，则又与时俱进，合乎“新时代”潮流。

要之，“心手不一”，或者说成是理论与实践的不同步。具体表现在：理论偏向具象的终极实在，实践则因“古物益多”和印刷革命，获资巨富，从而对具象的终极实在进行全面反正；在从“雕虫小技”到“美术学”的定位升级中，理论批判旧有的“借梯”行为，实践则又囿于“美术学”作为一门学科的赅续传统的本能，显得重秦汉之法、重“文人气象”。

① 陈去病：《广印人传序》，王福庵审定，秦康祥编纂，孙智敏裁正，余正点注：《西泠印社志稿》，浙江古籍出版社2006年版，第150页。

② 王献唐：《五灯精舍印话》，齐鲁书社1984年版，第50页。

③ 王世：《治印杂说》，《艺林月刊》1936年第84期，第16页。

④ 王个簃：《个簃印旨》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第984页。

（二）共存极限之矛盾

就个体来说，为何纷纷能在晚清民国时期（而不是其他时期）达到篆刻的价值边缘？就社会来说，为何能同时容纳如赵叔孺的整饬之极和如吴昌硕的雄厚之极两种游离于价值边缘的对立风格？以下试分析之。

一是社会动荡，导致个人价值取向的一元性偏激。

社会巨变，必然会影响文化的剧变。咸同之后，直至新中国成立，百年间社会动荡，风物凋敝，文人士大夫，身处衰落乱世，亦如浮萍飘零，苟活性命已属不易，何论文物？也正因印学家、篆刻家经受了时代之变，在地覆天翻的时代，个中经历是乾嘉盛世时期所不可能体味的。而丧乱之际，对自己人生和心性的激荡，亦往往一寓于文艺，外化到印论和印风上，自然不乏一种郁郁勃勃之气，使得其时的理论和实践，都容易走向偏激。

一方面是实践界走向自主偏激性的极端边缘。赵之谦本身就是一位“穷而后工”的代表，在其信札文章中，多次说到自己“穷”的窘态，于兹不赘，我们且看钱松和齐白石。前面分析过，钱松作为浙派巨擘，力主汉印作为主要的宗法实在，但在其印章中，则游离于边缘线上。对此，有学者就从钱松遭遇予以分析。蒋确《未虚室印赏序》：“钱先生草莽伏处，激于忠义，不惜捐躯以殉国难。而若子若妇，咸能从容就义，视死如归。其平日之能齐家可知。及观先生艺事，争慕不能释手。其摹印尤为高古，直逼汉人。盖忠义之气蕴其中，发为翰墨，嵌奇历落，出乎寻常蹊径之外，非貌似者可同日语。”^①无独有偶，罗榘《西泠八家印选序》也说到钱松：“叔盖以忠义之气寄之于腕，其刻石也，苍莽浑灏，如其为人，与次闲可称二劲。”^②在社会动荡之中，往往体现出篆刻家的人格魅力，这是中华优良的文艺传统，篆刻艺术自然也不例外。“忠义之气蕴其中”“忠义之气寄之于腕”，其对范畴边缘的探索虽未能达到豹变，但亦能造于时代之极（参前引吴云《钱胡印谱序》）。齐白石在寓京前潦倒坎坷，寓京后又多遭世乱，“偷活燕京，自食其力”。其《白石印章自序》：“丁巳乡乱，余欲避难离家，因弃印章，仅取（王闾运）序文藏之破壁，得免劫灰。”^③《三百石印斋记事》又说：“至六十岁，集印石愈多，其中有佳石十之二三，丁、戊连年已化秦灰矣。丁、戊后避乱居京华，得石又能满三百之数，惜无丁、戊所失之佳者。”^④在经逢乱世之后，齐白石的审美倾向越来越偏激，其《姚石倩拓白石之印记》云：

余三过都门，行篋所有之印，皆戊午年避兵故乡紫荆山之大松下所作。故篆画有毛发冲冠之势，余愤至今犹可见于篆刻间。友人短余剑拔弩张，余不怪也。^⑤

齐白石治印，凌厉峻迈，“剑拔弩张”，已经完全游离于美学边缘，过一分一毫，即已入村野

① 蒋确：《未虚室印赏序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第439页。

② 罗榘：《西泠八家印选序》，郁重今编纂《历代印谱序跋汇编》，西泠印社出版社2008年版，第572页。

③ 齐白石：《白石印章自序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第804页。

④ 齐白石：《三百石印斋记事》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第474页。

⑤ 齐白石：《姚石倩拓白石之印记》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第954页。

江湖，齐白石本人及其友朋也有这样的意识。但“气来不可遏”，“避兵”之“余愤”难除，在中与激厉中，不由自主地选择了激厉，个中挣扎，齐白石不会不知。

另一方面是理论界走向自我复古性的具象实在。随着社会动乱，文物凋敝，士大夫对此深感忧虑，尤其清遗民，往往心系故园，表现在文艺上，就有着强烈的复古倾向。罗振玉和王国维即是此中典型代表。罗振玉《赫连泉馆古印存序》自述：“四十游京师，求古玺印于都市，累岁所得，不逾百已。闻人言，山东估人岁至归化城购之，乃与东估约，有所得悉归予。于是先后遂得玺印千余，选其尤精者数百，为《罄室所藏玺印》。及国变作，携以自随。孤栖海外，无以给晨夕，乃鬻以糊予口，致辛苦数年而后得之者，至是悉为他人有。每念之不去怀，则又稍稍托同好购致之，然所得不及往岁之半矣。力仍不能有，再聚者复再散。去年长夏，撰《历代官印辑存》，顿触旧好，复购求之，又得古印玺约四百，复制为《赫连泉馆印存》。”^①罗振玉作为清遗民，不独有复兴旧国之念，体现在文物上也是如此。其一生流寓四方，不辞辛劳，不知困顿，矻矻不倦，搜集刊印甲骨、简牍、玺印、碑刻不计其数，允推一代宗师。这偏激的复古主义背后，恐怕与其个人经历有着密不可分的关系。上文说过王国维具有非常典型的“游艺”观，这里举一例看其极端的宗法实在。其《待时轩仿古玺印谱序》云：

今之攻艺术者……于绘画未窥王、恽之藩，而辄效清湘、八大放逸之笔；于书则耻言赵、董，乃舍欧、虞、褚、薛而学北朝碑工鄙别之体；于刻印则鄙薄文、何，乃不宗秦、汉，而摹魏、晋以后铲凿之迹。其中本枵然无有，而苟且鄙倍骄吝之意，乃充塞于刀笔间，其去艺术远矣。余与上虞罗雪堂参事深有慨乎此。^②

这其中，在书画之外，他对刻印“鄙薄文、何”“不宗秦、汉”，专“摹魏、晋以后铲凿之迹”的印家作了无情的鞭挞，同时发出“风俗之转移，艺术之幸，抑非徒艺术之幸也”的感叹。实际上，“鄙薄”“不宗”“铲凿之迹”云云，赵之谦、吴昌硕、黄牧甫等人就是亲力实践者。以罗、王学力，在今天实在难以想象他们对书画篆刻认识如此之浅薄。真浅薄欤？非也，而是其背后作为清遗民绝特的复古主义所致。

恰好的是，“善鉴”者也因和广大印人一起有着共同的遭遇，因此具有极强的包容性。魏锡曾《绩语堂论印汇录》：“犹忆庚申乱后，余寓越城，仲冬五日，西堂从诸暨来，共饭，饭毕出此本，评玩良久。未及十日，富阳陷。余踉跄奔黄岩，遂不复与相见。昨岁闻其携眷旋里，今故乡复陷，余夙知西堂外和内介，必能见危授命。其印谱素自宝爱，往时朱芑孙愿以二百金相易，悠然谢之，陆危之中，当如邝湛若抱琴死矣。嗟乎！余与西堂过失相规，缓急相告，盖非仅印林中友，今西堂既如彼，而余漂泊海峤，母兄隔绝，膺颜偷息，不能表章大节，掇拾遗著，每愧无以对死友。顾念诸家印石印谱，今日堕劫灰者，不知凡几，广陵散绝，后人将不复见真迹。此本幸存世间，又精妙非他本比，天下之宝，当为天下惜之。”^③这段饱含真情的叙述，完全是一篇文采斐然的散

^① 罗振玉：《赫连泉馆古印存》，上海书店出版社1988年版，第2页。

^② 王国维：《待时轩仿古玺印谱序》，《观堂集林》，河北教育出版社2001年版，第874页。

^③ （清）魏锡曾：《绩语堂论印汇录》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第791页。

文，把毛庚（原名雒，字西堂）于乱世中珍护印谱的高行描绘得栩栩如生，非切身经历，实难道其苦辛。又《书赖古堂残谱后》：“辛酉岁，避地黄岩，偶从朱德园部郎借书，云有《赖古堂残谱》……谱存余案数月，思附名卷末，会寇犯黄岩，德园将奔避，急索谱去，余亦仓卒来闽。其后黄岩陷，而旋复闻德园家业荡然，而家人以居乡无恙，不知彼时曾挈谱出否？事阅三年，见此书，不胜今昔之感。”^①又《砚林印款书后》：“犹忆道、咸间四家印谱盛行，几于家置一册。自罹兵火，曩时同好，惟用伯及朱君（希颖）存。”^②可见，魏锡曾作为当时的善鉴者，对这些印谱的遭遇，自然有切身的体会，相应地，在对印人的评价当中，自然有着严格又包容的关怀心态，从上引其对朱简、何震、吴让之、赵之谦的评价中可见一斑，此不赘焉。

二是国粹主义与创新意识的碰撞，导致群体价值取向的二元性偏激。

从国粹主义角度来看。晚清民国之际，政局动荡不安、革命风起云涌、西学之风炽热，在此背景下，出现了一股以“研究国学，保存国粹”为宗旨的社会思潮。国粹主义虽然也主张“复兴古学”，但它坚决批判推崇帝国主义文化、妄自尊大、宣传中国文化落后、鼓吹“全盘欧化”的错误倾向，因此具有强烈的教条性色彩。不过，尽管国粹主义与复古主义在出发点上有所不同，但在具体实践上，却殊途同归。

吴昌硕《鹤庐印存序》云：“窃谓近今新学竞鸣，吾道大轶，而一二贤士大夫振奇爱古，锐意勤搜，凡三代彝器法物，秦汉迄唐，贞珉翠墨，宋元以来法书名画，逮夫珍泉异布，古匋断璧，研索靡穷，精博往往出古人上。天地菁英之气，殆不遽绝于文字间。坠绪所延，匪资玩好，玺印特一尚耳。”^③在“新学竞鸣，吾道大轶”的背景下，有识之士“振奇爱古”，使得“天地菁英之气，殆不遽绝于文字间”，吴昌硕向来老成持重，措辞往往不是很激厉，但言下之意亦甚明，即随着新学的盛行，作为一名志士，有责任把“玺印”这一国粹之“一尚”发扬光大，因此其戮力于斯，造极边缘，良有以也。也正因此，吴隐《广印人传序》就提出号召：

夫今日，士夫方岌岌考求所谓法政、经济之不暇，是今而非古。而于金石六书之类，几莫或措意。此印学所以式微，而尤望振兴提倡之有其人也。^④

在“是今而非古”的学术风气之下，印人们自然萌发了保存国粹的意识。黄宾虹作为保守派的代表，其《叙摹印》谈到宗法问题时，有一则史料：“今者载籍散亡，遗制罕睹，而东瀛巧匠，得以美术竞争，寰宇文人，转相夸诧。篆刻虽小技，苟获穷源溯流，博宗今古，可知神州文物之盛。”^⑤黄宾虹是比较早地接受西方美术的学者，作为一名国粹主义先锋，其曾编著出版《国粹学报》《神州国光集》，对文献传承做出了重要贡献。具体到印学上，这种国粹主义，使其有着强烈的责任感维护印学“正统”，其把篆刻纳入“美术”之中，又力图复古，恢复“印宗秦汉”之传

①（清）魏锡曾：《绩语堂论印汇录》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第707页。

②（清）魏锡曾：《绩语堂论印汇录》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第444页。

③ 吴昌硕：《鹤庐印存序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第653页。

④ 吴隐：《广印人传序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第481页。

⑤ 黄宾虹：《叙摹印》，赵志钧编《黄宾虹金石篆印丛编》，人民美术出版社1999年版，第3页。

统，主张“士人气象”之美学，显然都是其国粹主义的切实表现。

从创新意识的角度看。在前述各种因素的激发下，加上民俗的革命、市场的介入等原因，社会群体的包容度得到了极大提高，也知道不可能再回到万法唯一的、假想具象的终极实在域，因此艺术家的创新意识有了挥运的土壤，不再畏畏缩缩，这是能产生豹变极限的重要原因。此仅就齐白石略作补充。

前面说到，因经遭社会动荡，齐白石有着偏激的范畴取向，是就客观状态言之，但对于一代巨匠来说，这是远远不够的，还必须要有自身主观的豹变意识。齐白石曾在《白石印草自序》中谈及自身的“四变”：

余之刻印，始于二十岁以前。最初自刻名字印，友人黎松庵借以丁黄印谱原拓本，得其门径。后数年，得《二金蝶堂印谱》，方知老实为正，疏密自然，乃一变。再后喜《天发神谶碑》，刀法一变。再后喜《三公山碑》，篆法一变。最后喜秦权，纵横平直，一任自然，又一大变。^①

齐白石“四变”的自述，广为流传，他从传统的浙派人，经赵之谦上溯秦汉篆隶之间，其极强的自主创新意识，开创的特立独行的印风，造极于美学边缘，至今印人，犹不敢越雷池一步。黄高年在《治印管见录》中，对齐白石做了准确的评价：“观其治印之法，用刀喜单入。作篆采《天发神谶》与《三公山碑》之意，字体暨笔画，忽斜忽正，忽大忽小，不蹈故常，气壮力足，为近世印人别开生面者。如此创作，胆大可佩。”^②刀法、字法且不论，范畴上的“斜”与“正”，“大”与“小”，是“忽”的状态，是“不蹈故常”变化的状态，是终极实在的状态，在大部分人都处在假想具象的终极实在域时，齐白石的“别开生面”“胆大可佩”，就绝立特出了，点出了齐白石豹变的创新意识。主客观方面造就的豹变印风，并不是都能为人所接受。杨钧《天责》：“余每思世人之不能精一艺及不能兼通之故，殊不可得。至于刻印小技，究金石者当然能之，不待苦学。白石未究金石，故费力至数十年之多，然其手力之强，已超过常人数倍。只求如吴让之、赵撝叔辈之学识，已足睥睨一世，若再高深，更能千古独立。但白石为少时失学之人，又当置之例外，所谓有恭维无诋诽者也。子如言乃翁画极为日人所赏，日入千金，有客在旁喟然叹曰：‘气死古人。’余谓之曰：‘今之世风，不知如何评论。石谷、南田生于今日，亦当饿死。不忍荒谬者，人亦不忍施与也。余见今日之沽名者，莫不尽一生之力以荒谬之。如此学风，焉能不乱！’余书至此，忽闻空中砉然有声，举头视之，见一火球，其大如盘，自东而西，其行至速，盖天之责我多言也。乃投笔而变，取庄读之，始知余之是非，亦复大谬。”^③杨钧这段话实际上有些“阴阳怪气”的成分。他作为保守派，是极力主张学养论的，曾说“齐白石力量有余，若再加书卷味，则为完全无缺之人”，但又为之开脱说“白石为少时失学之人，又当置之例外，所谓有恭维无诋诽者也”，然而说“究金石者当然能之，不待苦学”，而且嘲讽说“不忍荒谬者，人亦不忍施与”。虽然没有明指，但这辄

① 齐白石：《白石印草自序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第1022页。

② 黄高年：《治印管见录》，天津市古籍书店1987年影印本，第13页。

③ 杨钧：《草堂之灵》，岳麓书社1985年版，第281页。

转迂回的措辞，不难体味，其对齐白石这种能获得真金白银的交易，是无可奈何的、嫉妒的，当然也有可能是“潇洒”的，因为自己读庄，高卧隆中，萧然尘外。显而易见，齐白石印风的惊座之举，不仅是其主观上创新的极限，而且已经突破了普通文人士大夫的审美边缘。也正因此，齐白石常为无知音而苦恼，其《齐白石作品选集自序》：

予少贫，为牧童及木工，一饱无时，而酷好文艺，为之八十余年，今将百岁矣。作画凡数千幅，诗数千首，治印亦千余。国内外竞言齐白石画，予不知其究何所取也。印与诗，则知之者稍稀。予不知知之者之为真知否？不知者之有可知者否？将以问之天下后世……予之技止此，予之愿亦止此。世欲真知齐白石者，其在斯！其在斯！请事斯！^①

“知音其难哉，音实难知，知实难逢，逢其知音，千载其一乎！”正是因为创新意识并非人人具有，齐白石才会发出这种仰天长鸣。

国粹主义和创新意识表面看起来是完全对立的，但其内在共性，都是催促印人向极端豹变，而世人对此也展现了“非‘双非’”境界的包容度，使得完全对立的价值极限都能在这个时代共存。前引陈巨来说到赵叔孺和吴昌硕两个人都“能臻化境”的原因，是“不屑屑随人脚后”，即是对对立极限的一种包容，而在陈巨来之外，如蔡守《印林闲话》也能括及雄厚与整饬二端：“吴俊卿成名后四十年间，瀛海内外，靡然向风，三尺童子，皆知安吉吴氏。略解奏刀，即相肖仿……鄞县赵叔孺主张平正，不苟同时俗所尚，取之谦静润、稳俊之笔，以匡救时流之犷悍，意至隆也。赵氏所摹，拟周秦汉晋外，特善圆朱文，刻画之精，可谓前无古人。韵致潇洒，自辟蹊径，印岂一端而已耶。”^②在篆刻实践和评价话语两个层面的努力下，士人逐渐抛弃宗法具象和门户之见，百花齐放、各美其美，终于达成了印坛的共识。

四、结语

罗振玉《明清名人刻印汇集序》曾细致地总结过篆刻“三变”的历史。他说篆刻之道，从赵孟頫、吾丘衍到文彭、何震，再到金一甫、赵宦光“求两京遗矩”，“于是制印之术一进”；而乾嘉之际诸老和巴慰祖、邓石如，乃至吴让之、赵之谦，“刻印之术再进，駸駸乎迈前人矣”；直至王石经、何伯瑜，“又得古拨蜡法”，启前人已失之途径，“至是，刻印之术三变，观止矣”。^③罗振玉从他的角度，归纳了篆刻史的“三变”，所举诸人，或有未确，但能明确的一点，就是他看到了篆刻之学和别的文艺门类不同，别的文艺门类是江河日下，篆刻之道却是后来居上。无独有偶，陈巨来《安持精舍印话》转述过褚德彝的话，发现了这一历史规律：

① 齐白石：《齐白石作品选集自序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第473页。

② 蔡守：《印林闲话》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第546页。

③ 罗振玉：《明清名人刻印汇集序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第808页。

褚丈礼堂德彝尝语余曰：无论读书习字，总觉后不如前。惟独治印，愈后愈佳。^①

篆刻之道“愈后愈佳”，这是总结整个文艺史后得出的结论。但陈巨来对此的解释是：“因近代时有古玺印出土，后人见识既广，借镜益多，艺之猛进亦当然耳。”为何他艺皆“后不如前”，唯篆刻如是？这里面除了“古物益多”之外，当然还有别的原因。

如何去解决陈巨来、罗振玉所遗留的问题，这正是本文的中心任务。篆刻作为一门价值哲学，其背后有着与其他文艺门类相似而又出挑的历史逻辑。相似在何处？马一浮云：“天下之道，常变而已矣。唯知常而后能应变，语变乃所以显常。”^②可谓得中国主流的终极实在观要旨。在历史长河中，文艺发展到一定程度，必然会总结出一套规则（常），以便施教和流传。然而，一旦归纳成为法则，必然为法所缚，逐渐流为末端。而在特殊的时代背景下，亦不乏乘势而上的英雄进行豹变，从而为万世敬仰，继而开宗立派。于是循环往复，构成了一个主流的终极实在和反主流的终极实在相转换的历史。然而在这个历史中，反主流的终极实在始终占据大部分时间。

不同之处在于，诗、文、书、画的第一次豹变，要远远早于篆刻，然而，以西泠印社的成立为标志，在经历了前后近百年的学术挣扎后，印学界终于在终极实在观和价值边缘回答了什么是篆刻，纵观新中国成立以来的篆刻研究和创作，依然在当时革命者们所谋划的范围内觅食，足见其成果至今犹颠扑不破。具体来说，印学家们不仅在宗法上打破了元明以来以秦汉为取法终极实在的局面现象，而且为篆刻的价值边缘做出了两个层面的推进：一是将传统“士人气象”的唯一实在，推进到风格多变的主流终极实在；二是将浙、皖、歙所厘定的美学边缘从直径上予以推进，划定了独属于篆刻的审美终极实在域。更重要的是，通过“刀刃向内”的阔斧之变，篆刻完成了自我革命，真正上升到和经史子集相抗衡的地位，从而迅速被有识之士纳入高等教育。这其中，尽管在个人身上抑或群体身上，都有着种种看似不可调和的矛盾，但印学家们“享受”并克服了这一切，并凭借其中闪烁着的思辨色彩，促使印学一跃成为其时最具哲学品格的文艺领域之一，取得了极大的成功。

（作者系四川师范大学文学院中国古典文献学专业硕士生导师，文学博士，四川省“天府峨眉计划”专家）

^① 陈巨来：《安持精舍印话》，西泠印社编《印学论丛：西泠印社八十周年论文集》，西泠印社1987年版，第12页。

^② 吴光主编：《马一浮全集》第一册，浙江古籍出版社2013年版，第84页。