

# 傅抱石与近代印学

朱天曙

**摘要：**作为印学史家和印人的傅抱石，以《摹印学》《刻印概论》《中国篆刻史述略》三种著作作为代表，对印史进行分期，构建了印学发展的初步框架，梳理了印史上印人的流派风格，体现了中国印学史的研究走向自觉。其关于周亮工《印人传》和《明清画家印鉴》的研究，则从“印人”和“印文”的角度对印学进行微观解读，发前人所未发。而对于黄牧甫、齐白石两位近代印人，傅抱石以会心之意，讲述了他们印风的来历与艺术启示。傅抱石作为近代著名印人，以印章实践与理论相结合，开启了现代印学研究的先声。

**关键词：**傅抱石 印学史 印学思想 近代

傅抱石先生（1904—1965）是现代中国画一代宗师、现代中国美术史学研究的开创者，同时也是著名的印学史家、篆刻家。1963年起，他和潘天寿、王个簃等同任西泠印社副社长，直到其去世。傅抱石在传统美术史学向现代美术史学的转型、现代绘画史写作、译介日本的中国美术史研究成果、文献整理与山水画精神研究方面，都有突出的贡献。<sup>①</sup>而关于其在印学研究方面的系统研究则较为少见。本文试图从五个方面对傅抱石一生的印学活动与研究作初步讨论。

## 一、关于中国印学史研究的初步框架和系统认识

20世纪初期，科学的中国篆刻史研究尚未正式开始，傅抱石为现代中国篆刻史学科的建设做出了基础性的研究贡献。当时“参考资料的过于艰少，遗物谱录的不易集中，这都是稍娴中国美术文化历史者周知之事实”<sup>②</sup>，阐释其变迁盛衰不是一件易事。傅抱石曾指出当时的难处：

盖有二难焉。参考泰窘，且至庞杂，辗转抄录，人云亦云，欲短订成书，亦非易事，此一难也。历代玺印及明清名作，皆治印者不可或少之物，国内不乏富于收藏之士，惜多秘而不宣，甚或名家谱录，亦非寒士力所能胜，此二难也。<sup>③</sup>

1921年，十八岁的傅抱石考入江西省立第一师范学校预科后，即对印学有浓厚的兴趣，不仅研

① 参见万新华：《傅抱石美术史学论稿》的相关讨论，山东美术出版社2013年版。

② 傅抱石：《中国篆刻史述略》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第255页。

③ 傅抱石：《刻印概述》，南京博物院藏傅抱石手稿。

习过汉印和赵之谦、徐三庚等清代流派印人的作品，还阅读了《顾氏小石山房印谱》《匋斋藏印》等古今印谱或印学文献，对于印史和实践开始有了独立的思考。1926年9月，他从江西省立第一师范学校毕业，根据自己的读书和实践经验，写成《摹印学》讲稿，这是傅抱石印学研究的开始。

《摹印学》梳理印史，注重实践，全稿分七篇，即“总论第一，印材第二，印式第三，篆法第四，章法第五，刀法第六，杂识第七”。“总论第一”，“溯流讨源，识门析别”<sup>①</sup>，概要式地梳理了印史上艺术的流派风格，体现了他对中国篆刻艺术源流的初步认识；其余六篇则侧重于篆刻技法的阐述，是其篆刻实践的个人心得。

1928年秋，傅抱石受聘任教江西省立第一中学艺术科图画、篆刻课程，作为讲义的《摹印学》为篆刻知识的传播、篆刻艺术的普及发挥了积极作用。在近三年的教学生涯中，他深入浅出地讲授篆刻知识，注重学生篆刻技能的训练，在教学过程中对中国古代印学渐渐有了更加深入的认知，也促进他进一步研究印史。1939年底，傅抱石重新改写该书总论，于1940年3月21日以《刻印源流》为题，发表于重庆版《时事新报》副刊《学灯》第76期。

20世纪初期，黄宾虹、陈师曾等人从中国文人画发展的角度，认识到篆刻在“诗书画印”传统中的积极意义，并从“印学”的独立立场上，对古文字、古玺、陶文和篆刻理论进行整理与归纳。1907年，黄宾虹在《国粹学报》上发表《叙摹印》，开篆刻印学研究之先河。1919年以来，黄宾虹又在《时报》副刊《美术周报》上连载《篆刻麈谈》，并发表了多篇印学文章。在《美术丛书》的编辑中，黄宾虹又自觉地收录了明清以来的重要印学文献，推动了印学研究的发展。<sup>②</sup>1929年冬，上海神州国光社决定出版《摹印学》，然而排印过半时，“一·二八”淞沪抗战爆发，“罹灾甚巨，事遂停顿”<sup>③</sup>。萧高洪在《印学研究的阶段性及其范畴》一文中，曾客观地指出以《摹印学》为代表的著作在系统完整地研究印学方面的贡献和不足：“从黄宾虹经陈师曾、傅抱石到沙孟海，他们的著作都是系统认识的革创阶段，虽为系统，但体例尚欠完备。”<sup>④</sup>

1934年10月，在日本留学的傅抱石看到日本美术学校多开设篆刻课程，进行篆刻收藏与研究，感慨当时的中国“述刻印全般之概略，足资初学入门之书，迄未尝见”<sup>⑤</sup>，他在《摹印学》的基础上，进一步借鉴最新成果，补充文献，完成了《刻印概论》一书。

傅抱石的《刻印概论》对篆刻历史发展、印石材料、印章样式、用途以及篆法、章法、刀法等有关印学理论和技法进行研究，正如马衡（1881—1955）评其书云：“征引赅博，说解详赡，洵艺林之盛事，后学之津梁。”万新华进一步指出该书“以篆刻史为经，以篆刻本体为纬，摆脱了传统篆刻学随笔性的杂谈模式，而将微观经验上升为较为严密的理论体系，既不失于印象式叙说，也不流于空泛性议论，从而具有相当的可操作性，成为第一部现代意义上的篆刻理论著作”<sup>⑥</sup>，这个评价是中肯的。

① 傅抱石：《摹印学·叙目》，南京博物院藏傅抱石手稿。

② 关于黄宾虹印学的讨论，参见朱天曙：《黄宾虹致下孝萱五札考——兼谈黄宾虹的印学与画学》，《美术观察》2018年第4期。

③ 傅抱石：《刻印概论》，南京博物院藏傅抱石手稿。

④ 萧高洪：《印章历史与文化——萧高洪印论文选》，江西教育出版社2000年版，第198页。

⑤ 傅抱石：《刻印概论》，南京博物院藏傅抱石手稿。

⑥ 万新华：《傅抱石美术史学论稿》，山东美术出版社2013年版，第232页。

傅抱石在《刻印概论》中，对印制、印质、印材、印纽、印文的演变发展进行描述，对秦汉古玺印的产生和发展以及清代文人篆刻艺术史进行爬梳，提出：秦印篆多隶少，文质兼备；汉代已有官印、私印之分，篆少隶多，故质胜于文；魏晋、隋唐，朱文崛盛，拙曲盘回，不免纤弱；五代、两宋间，官印则愈见刻板，私印则愈陷纤巧，趋于积习；元代，印材变化，演变为纯粹艺术，与书画并称；明清流派纷呈，印坛巨子群星灿烂，蔚为大观，各领风骚。

1940年9月，傅抱石应国际文学中国艺术简史之征，撰著完成《中国篆刻史述略》，对商周至民国的篆刻史做了系统梳理，前者有绪论，后附“中国印人系统略表”及录自日本《书道全集》的《印人传》。在《中国篆刻史述略》的绪论中，他首先提出“中国艺术最基本的源泉是书法”，篆刻是“篆”与“刻”的艺术。他指出篆刻的全部历史，是“应用”和“艺术”两条线索的延续。他将中国的篆刻发展历史分为四个时期：

- 萌芽时期（殷末至周初，约公元前十二世纪至公元前九世纪）
- 古典时期（晚周至汉代，约公元前八世纪至公元二一九年）
- 沉滞时期（三国至宋元，公元二二〇年至公元一三六七年）
- 昌盛时期（明至清末，约公元一四六五年至公元一九一一年）

他分析了每个时期的基本特征：第一时期根据铜器书法的艺术探求玺印的起源；第二时期阐述官印、私印的发展与成熟；第三时期分别说明这一时期的衰微状况以及出现的诸种重要变化；第四时期就可信的资料与遗物论述篆刻艺术的高速发展，特别注重师承系统和盛衰影响，其中很多看法至今仍有积极的意义。在《篆刻的萌芽时期》中，他提出“篆刻的变迁和书法的变迁又几乎是二而一的关系”<sup>①</sup>；在《篆刻的萌芽时期》中讨论秦印时，他提出“不难窥察由浑朴趋于简劲的痕迹，更可憬悟汉印的精神。多少是以此为骨骼的。所以秦汉这两个字，直至今日，还是篆刻上最崇高的目标”，并讨论秦印中的三点现象：一是玺印的大小，并不完全是“方”“寸”；二是印式的富于变化，并不限定正方；三是书体的不同，“与习见之金文，亦大异其趣”。此外他还指出秦代小朱文私印“富于变化而有非常‘强’与‘锐’的力量”。<sup>②</sup>

傅抱石论汉印时强调“朴拙厚重”，他认为这是时代精神的体现，无论铸和刻凿，都富于朴拙厚重的美感。这种朴拙厚重的美，和同时代其他艺术所表现的恰恰相同，如铜器的铭刻、书法的汉隶、雕刻的画像石等，可以说都是精神的反映。傅抱石结合艺术创作体验，提出艺术上学古人的朴拙比学古人的精巧更困难，以“朴拙厚重”为生命的汉印，无论官印、私印，它的规模法度，都完成了书法和铭刻的最高境界。他对“朴拙厚重”的汉代精神和风格特征反复强调，正是从艺术史和创作立场对印象加以阐释和发挥的。

在《篆刻的萌芽时期》中，他指出，“篆刻既和铭刻脱了辐，丧失了有力的凭藉，自然陷入沉滞之中”，“不能追求汉印朴拙厚重的精神，加上印必朱文，自然的易陷入‘纤弱’的黑暗中了”。他又指出唐代艺术史上一种新的现象，间接促成了篆刻的发展，即书画鉴藏的开始，“将关

① 傅抱石：《中国篆刻史述略》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第257页。

② 傅抱石：《中国篆刻史述略》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第258—260页。

于鉴赏的一切趣味责任交给了‘印章’”，“篆刻在过去的领域之外，别创了新的大陆。于是篆刻家和鉴赏家结了缘，而且不久，篆刻家便越过了鉴赏家而与书画家直接发生关系了”。<sup>①</sup>在他看来，这是篆刻沉滞时期的一个极重要的契机。关于元代赵孟頫和吾丘衍在印史上的贡献，他提出，赵以“圆转”来救“呆板”，吾以复古求汉法，是技法与理论的运动。在《篆刻的昌盛时期》中，他肯定了王冕、文彭独立刻印的贡献，对文彭的“秀润”、何震的“猛利”、丁敬的“碎刀”以及皖派邓石如、吴让之和近代黄牧甫进行品评，指出他们在印史上的价值。

傅抱石的这些研究，从创作的立场梳理印史，尽管文献材料有所限制，有的文献如关于秦祖永《七家印跋》的引用并不可靠，但《中国篆刻史述略》作为第一部现代史学意义上的印史论著，以印史艺术特性为主导进行科学分期，是近代印学史研究的开山之作，有着不可忽视的意义。它的问世，表明中国印学史研究走向自觉。

傅抱石留学日本后，转向中国美术史尤其是石涛的生平研究，在篆刻史方面并没有再下功夫去深入研究。他曾有过“撰《中国印学史》的计划，并曾整理过一些资料，卒以因循，没有把它完成”<sup>②</sup>。1942年后，傅抱石的精力多在绘画创作上，篆刻创作逐渐减少，篆刻学研究也就无暇再做了。

## 二、评《印人传》和《明清画家印鉴》

周亮工《印人传》是记录明末清初印人活动的印学文献，也是历史上第一部记录印人生平的传记，全书勾勒出明末清初印章发表的线索和印章审美观的嬗变轨迹，保存了大量的印史材料，从这部书中，可以看到这一时期印人活动的整体特征和文化环境。<sup>③</sup>傅抱石对周亮工《印人传》情有独钟，被书中的记载深深吸引，写成《读周栎园〈印人传〉》发表于1941年1月28日重庆版《时事新报》副刊《学灯》第117期。他认为，周亮工此作“不尽为印人传而实以印人传”，“印人之见专录，是书实其嚆矢，以予论之，其价值非惟空前，其用心又岂印人所可限哉？”又认为“是书实有石章以来最初最重要之一章。且所传者，多曾亲接其人，亲赏其艺，以感情充沛之笔，曲曲传画。一言一事，固今日绝大多资证，而论印之卓解，尤为艺林之珍，至堪玩索”。

傅抱石认为《印人传》首载文信国铁印、海忠介泥印、东林书院印、父自用印章、靖公弟自用印章、许有介自用印章，是一种“托寄”。《印人传》中载印人六十五人，其中有名无传者六十一人，对于朱简、吴迥、何通、刘履丁、米汉雯、甘旸这样重要的印人未加传记，深以为憾。

对《印人传》中的论印文字，傅抱石尤为推重。如：“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。”“栎园与黄济叔书曰：此道与声诗同。宋元无诗，至明而诗始可继唐；唐宋元无印，至明而印章始可继汉。”“三桥（文彭）秀润之变主臣（何震），乃势有不得不然者。”“济叔能继美增华，救此道之省；开能变本增华，为此道之衰；一灯继秦汉而又不规规于近日顾氏木版之秦

① 傅抱石：《中国篆刻史述略》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第263页。

② 傅抱石：《关于印人黄牧父》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第214页。

③ 关于《印人传》的专题研究，参见朱天曙：《感旧：周亮工及其〈印人传〉研究》，北京大学出版社2013年版。

汉，变而愈正，动而不拘，当今此事，不得不推吾济叔矣。”周亮工强调“动”，这一点对傅抱石影响甚大：“世之所以不可传者，无他，坐使人无所动耳。”“古人岂有他异，直是从千百世动到今日耳。”在傅抱石看来，周亮工的这些评论具有非常精卓的见解，体现汉印精神的“白文”，在六朝末期被“朱文”的崛起打倒了，朱文本在秦代及之前的玺印中有过灿烂的成就，并不足为其沉滞的原因。隋唐之后的朱文印以“拙曲盘回”为主，偏重整齐和对称，这样，篆刻的生命起了僵化，傅抱石称这一时期为“沉滞时期”。

傅抱石在周亮工《印人传》中，尤其倾情于许有介、薛宏璧。许有介以节气胜，周亮工收入他编的《民族艺人传》；薛宏璧工此技四十年，穷而老焉，在他看来实为悲剧，尤为同情。薛宏璧之外，扬州梁大年，歙县郑宏祐，梁溪吴颂筠，吴门顾元方、钦序三穷其一生，艺心未移；婺源何主臣、平湖陈师黄、莆田林晋白、兰溪姜次生一生“瑰意特行”；钿阁女子韩约素以印传世；“冠年而负高艺”的白下王安节、王宓中，天都吴仁趾、钱雷中等，《印人传》作了精彩的记录，并深深感动了傅抱石。他发出这样的慨叹：“一技之微，生死死之。后之览者，未尝不可因印以知之，因人而世也。”在《评〈明清画家印鉴〉》一文中，傅抱石这样评价周亮工：“栎园精于六书之学，且为中国印学史上最有关系而又最有贡献之人。”他对周亮工关注印人并从文人立场上肯定他们的艺术价值给予周亮工在印史上的崇高地位和评价，这是之前的印史研究中所没有的。

1940年1月，吴县王季铨和德国孔达女士合编的《明清画家印鉴》由商务印书馆中德双语出版，收录宋元明清画家之常用印章9000余方，附有画家简要介绍，是当时鉴定、收藏的重要工具书，得到了业界的普遍欢迎，亦如傅抱石所云：“余竟能自沙坪坝中央大学假得此朝夕所愿有之巨帙，气喘流汗，越三十里之悬坡，负归一读，其喜其幸，尚可量耶？”<sup>①</sup>傅抱石也在第一时间得读《明清画家印鉴》，“遇不获解或不无疑之处，辄铅笔录之另纸，共得若干条”<sup>②</sup>。1941年3月16日撰成《评〈明清画家印鉴〉》，于1942年1月6日、2月2日连载于重庆版《时事新报》副刊《学刊》第161、162两期，并列“关于小传者”“关于印章者”“释文”“通假字”等问题，对该书进行修订与补充，其中，小传中“字号”“籍贯”“时代”“著述”“杂记”不完整或误写的有33处；印章中释文所误44处，通假字等问题7处，这些问题，或是常识，或是勘误，或是疏漏，体现出傅抱石严谨的治学精神和对美术史、篆文的精熟。

### 三、论黄士陵印风

黄牧甫（1849—1908）是晚清著名印人，对傅抱石的印学有重要影响。为了回应《刻印源流》读者们的建议，1940年6月28日，傅抱石完成了对黄士陵的生平和艺术研究，撰成《关于印人黄牧父》一文，叙述了自己年轻时学习篆刻的经历和一则关于黄牧甫印谱的往事，语言生动，情节感人，真实再现了其勤奋的求学过程。

傅抱石童年时得到一部《康熙字典》而入门，始刻白文篆书，后临习古代印谱，体悟印中真意。青年傅抱石学习长期生活于南昌的篆刻名家黄士陵，曾为一观《黄牧甫印谱》而受冷遇，然不

<sup>①</sup> 傅抱石：《评〈明清画家印鉴〉》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第325页。

<sup>②</sup> 傅抱石：《评〈明清画家印鉴〉》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第238页。

气馁，几达痴迷。后来，他念念不忘《黄牧甫印谱》，苦心搜集数年。傅抱石在石涛山水中领悟了中国画之创新，在黄土陵篆刻中寻觅到印风之新格。

清中后期以来的文人篆刻艺术，都是以“印从书出”和“印外求印”为基本原则，入古出新而获得成功。同时，“印内为体”和“印外为用”是篆刻艺术创作的基本原则，推动着篆刻艺术风格的不断更新。其中，黄牧甫深入体味“钟鼎款识”以及两汉金石文字，取得极高的艺术地位。王易《黟山人黄牧甫先生印存序》说他“萃五十年之精力，集二千年之大成”，也不是虚言。

在青铜器上铸铭文，从商代中后期开始流行，到周代达到高峰。金文通常记载于彝器、乐器、兵器、度量衡、镜、钱币等各种器物上，其中以彝器上的文字最长，这些金文多铸在器物的内部，较长的铭文多见于器物的底部，少数铸在器物的盖和柄上。钟和鼎在周代各种有铭文的铜器中占有重要地位，钟为礼乐之器，鼎为权力象征。金文铸刻文字有两种形态：一种是凹入的阴文，另一种是突出的阳文，黄牧甫一一汲取，举凡鼎彝、权量、泉币、镜铭、古陶、砖瓦以及周秦汉魏石刻文字，皆得其意，熔铸到创作中来。

黄牧甫取法最多的是金文，从书中求印。西周初期金文中肥瘦悬殊的笔画和呈方圆形状的团块，在西周晚期已经消失。笔画的形式美变得纯粹起来，文字也向平直线的方向演化，风格上或简远，或峻秀，或浑穆，或庄严，极为丰富。金文发展到西周，进入了一个辉煌的时代，作为后世尊奉的大篆风格对春秋战国时期的金文产生了重要影响。黄牧甫以早期金石文字入印，采撷古文，配篆入印。如“壶公”一印，黄牧甫自称“杞伯敏父壶篆象如此”；“婺源俞旦收集金石书画”一印，自称：“原字散盘，俞字鲁伯俞簠，旦字颂簠，金字伯雍父，书字颂壶，画字吴尊。”提炼和汲取古代金石文字的意趣，追摹其形态，神与古会，是黄牧甫以金石文字入印的方法，如“外人那得知”，为“拟瓦当文”；“秦瓦汉砖之室”，为“仿砖文”；“雪岑审定金石文字”，为“仿汉镜文”；“书远每题年”，为“仿汉荡阴令张君表颂额字”。在此基础上，黄牧甫将不同时代的文字意态加以糅合创造，形成自己的特色。

在早期文字的历史遗迹中，我们发现，早期的汉字已经具备了书法形式美的基本要素，如刻画书写的笔画美，单字造型的对称美、变化美和组合排列上的章法美，以及在书写、刻画和铸造中因诸种因素形成的风格美。西周到春秋战国时期，金文、石刻书法因表现材料的不同，呈现出绚丽多彩的艺术风格。先秦时已有了刀和毛笔等书写工具，审美视觉中的“刀味”“笔味”“金石气”等范畴均源于此。甲骨文、金文和六国文字在广义上我们都称其为“大篆”。从商到秦统一，汉字的演变表现出由繁到简的趋势，这种演变具体反映在字体和字形的嬗变之中。西周晚期的金文中，富于纹饰的点画趋于消失，更富于抽象性。至战国中后期，周秦一系文字由大篆演变为小篆，而此时的民间草篆也向古隶发展，大大改变了文字最初的象形性和装饰性，点画更趋于简洁和自由，书法艺术因文字变化而显得更加丰富。黄牧甫深入理解了早期文字象形性和装饰性的变化特征，深入文字的内在本源，融刀味、笔味、金石气于一印之内，在章法上最先突破。黄牧甫于篆刻的章法布局，欹正相生，方圆并用，虚实呼应，寓动于静。他的印作，既雕既琢，复归于朴。他在“国钧长寿”印的边款中云：“篆凡易数十纸，而奏刀乃立就。”在“锻客”一印的边款中云：“填密即板滞，萧疏即破碎，三易刻才得此印，犹不免二者之病，识者当知陵用心之苦也。”可见其经营至极而复归于平正，灵动融入端庄，峭拔而见雄深，平易而见自然的用心。李尹桑曾以黄牧甫与赵之

谦作比较，认为“悲庵之学在贞石，黟山之学在吉金；悲庵之功在秦汉以下，黟山之功在秦汉以上”。他们都是以古代金石文字作为创作基石。赵之谦的创新，先于黄牧甫二十年，有开创之功。黄牧甫继起发展完善，对古代金石文字的借鉴和汲取范围更广，内容更加丰富。他不是简单地将古代金石文字拼合，而是经过艺术的改造和处理，使入印文字统一而具有个性特征，融于其印风之中。

黄牧甫用刀最见特色，以刀传笔。他用薄刀锐刃，单刀直入，犀利险劲，处处见锋棱，精微地传达劲挺峭拔的笔意。在“阳湖许镛”一印中曾云：“一刀成一笔，古所谓单刀法也，今人效之者甚夥，可观者殊难得。近见赵勃叔手制天趣自流，不入手板滞，虽非生平所好，今忽为勃叔动，偶一效之。”可见其对单刀光洁纯净法的体悟。黄牧甫的朱文印淋漓尽致地发挥了以金石文字入印的创作手法，最能体现黄牧甫篆刻的风格特征。傅抱石说：

我个人往往以为他的印，刚而有余，但变化不足以副之。若把书法作譬，他似是颜鲁公而绝非赵文敏；把画作譬，则密近“院体”在“马”“夏”之间，而不是石恪与梁楷。他的朱文胜过白文，他的小印胜过大印。他既能在细微处显出功力，又能在承转间芟去支蔓。任你如何的天禀，可以学徐三庚很快得名，然不能短期蹈袭他的步履。他的可贵在此！他的可敬在此！他的可惜，我看亦复大半在此！<sup>①</sup>

其实，黄牧甫白文印也有极高的艺术成就。其白文看似板滞，实有浓厚的金石趣味，气息古厚，饱满结实，平正雍穆。追求内在意蕴的古雅，而不以表面的残破斑驳求得古味，这是他和吴昌硕不一样的地方。同样是追求“金石气”，吴昌硕藉《石鼓》写己意，其篆刻的审美趣味和《石鼓》书法的表现相互融通，得“毛”“涩”“苍”“润”之味。黄牧甫和吴昌硕虽然都追求古朴的精神，一为“整饬”，一为“残破”，一为“天然”，一为“人工”，在印章中表现得淋漓尽致。黄牧甫在“欧阳耘印”边款中说：“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。”黄牧甫的印章不喜残破，不击边栏，不敲印角，将赵之谦精致一路加以拓展，章法平中见奇，巧中见拙，因而形成挺劲光洁的印风，还“玉人治玉”之本色。黄牧甫所理解的高古是一种“原生态”的整饬之美，利用金文中肥厚的点团来表现印章的笔墨情趣，凡所见金石碑版文字能入印者，均大胆尝试，极富创造力。他在“师实长年”一印边款中又说：“此牧甫数十石中不得一之作也，平易正直，绝无非常可喜之习。”如果说“古气穆然”是其印章的审美理想，那“平易正直”就是其篆刻的表现手段。

傅抱石钟情于黄牧甫，这也和其独特的人生经历密不可分。黄牧甫的父亲黄仲和是位文字学家，乔大壮《黄先生传》称其“道德文章为一乡望，有《竹瑞堂集》，尤精许氏学”。由于幼时的熏染和陶冶，黄牧甫八九岁时即开始篆书和篆刻的基础训练。后父母相继去世，生计无依，黄牧甫不得不离乡背井，到江西南昌，走上了以末伎游食的人生之旅。他晚年曾刻“末伎游食之民”一印，在边款中他回忆这段生活说：“陵少遭寇扰，未尝学问。既壮，失怙恃，家贫落魄，无以为衣

<sup>①</sup> 傅抱石：《关于印人黄牧父》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第223页。

食计，混迹市井十余年，旋复失业。湖海飘零，藉兹末伎以糊口。”这段经历对黄牧甫有很大影响，和童年时期的傅抱石多有相似，傅抱石读黄牧甫篆刻作品多有心会处，在创作中取法黄牧甫尤多。他在《刻印概论》原稿上，保存了黄牧甫这方晚年印章边款的拓本，他以“暮境痛语，弥可哀己”八字表达自己的心情，可见他早年境遇与黄牧甫何其相似。

#### 四、论齐白石的印风渊源与启示

1957年5月10日，郭沫若为《傅抱石画集》题签作序，序中提道：“抱石作画别具风格，人物善能传神；山水独开生面。盖于旧法基础之上摄取新法，而能脱出窠臼，体现自然。吾尝言：我国画界向有南北二石，北石即齐白石，南石则抱石。今北石已老，尚望南石经历风霜，更臻岿然。”1959年夏郭沫若还手书“南石斋”斋名赠傅抱石。今存南京傅抱石纪念馆。被郭沫若称为“南北二石”之一的傅抱石比齐白石（1864—1957）小四十岁，奉齐白石为前辈老人，对齐白石的成就十分佩服，他在《傅抱石画集》后记中表达自己对“南北二石”说法的“无限惶恐之心”，也曾自刊“南石斋”印以自励。

傅抱石与齐白石有没有见过面，相关艺术活动的记载并不多。从傅抱石一生的活动来看，他们进行直接交流的机会应该没有，但傅抱石十分推重齐白石是肯定的。1953年10月4日，全国美协全委扩大会议闭幕，中华全国美术工作者协会改称中国美术家协会，推选齐白石为主席；成立古典美术研究委员会，聘请傅抱石为委员。<sup>①</sup>1957年8月2日，傅抱石从克罗什赶回布加勒斯特，应罗马尼亚文化科技协会约，作“现代中国国画”报告，并介绍齐白石的艺术，放映《画家齐白石》影片。<sup>②</sup>

1958年1月1日至20日，中华人民共和国文化部、中国美术家协会主办的“齐白石遗作展览会”在北京苏联展览馆（今北京展览馆）文化馆举办，展出书画作品420件，画稿、手稿、诗集、画集、印谱和手治石印306件，展览规模宏大。1月13日，中国美协南京分会筹委会在宁召开筹委会委员会议，研究推派代表赴京参加全国美协召开的各地分会和筹委会联席会议，傅抱石被推为代表之一。傅抱石在京参加美协会议，参观“齐白石遗作展览”。<sup>③</sup>傅抱石看完齐白石的遗作展，大为震惊，赞其“俨象一所艺术学校；规模之大，影响之巨，感人之深，毫无问题，中国画史上是没有前例的”<sup>④</sup>。他说：“当我第一次走马观花似地拜观了一遍之后，一再徘徊在第一部分的作品面前，我为老人这一时期的非凡毅力所震惊。他什么都画，也什么都学，尤其那些画稿，立刻会使你认识到一位伟大艺术家的成就，需要怎样地把自己的基础打好，又需要怎样地勇猛精进，百折不挠。”

傅抱石自幼痴迷书画篆刻。十二岁（1915）时到瓷器店当学徒，自学篆刻，临摹《小石山房印举》《匋斋藏印》等印谱，体会此中真味所在。二十三岁（1926）完成《摹印学》一书，系统讨论中国印章艺术的起源与发展。1933年，他在《傅抱石所造印稿》自序中详述其早年学习篆刻的甘

① 叶宗镐：《傅抱石年谱》，上海古籍出版社2004年版，第145页。

② 叶宗镐：《傅抱石年谱》，上海古籍出版社2004年版，第184页。

③ 叶宗镐：《傅抱石年谱》，上海古籍出版社2004年版，第188页。

④ 叶宗镐选编：《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第576页。

苦。此外，他还撰有《中国篆刻史述略》《读周栎园〈印人传〉》《评〈明清画家印鉴〉》等著作。傅抱石一生在篆刻上有突出的成就，取法秦汉，兼及明清流派印风，形成其古雅清峻的印风，在近代篆刻史上是一位集创作和研究于一身的名家。还因为傅抱石在篆刻创作上的独特心得和精心研究，他对齐白石在篆刻上之成就更有新的认识。篆刻在齐白石的艺术中，占有不可忽视的位置。齐白石曾经多次说过：“我的诗第一，篆刻第二，字第三，画第四。”<sup>①</sup>可见其对于篆刻一道，自视是很高的。傅抱石说，“老人以木匠而嗜刻印，以刻印而精篆法，霹雳一声，开始了中国篆刻史上的新页”，“老人是不顾一切地打破历代所谓印学的清规戒律，开辟了新的天地”。<sup>②</sup>齐白石在《题陈曼生印拓》中自称：“余刻印不拘昔人绳墨，而时俗以为无所本，余尝哀时人之蠢，不思秦汉人人子也，吾侪亦人子也。不思吾有独到处，如令昔人见之，亦必钦佩。”<sup>③</sup>傅抱石认为这个“蠢”字用得极好，“骂尽了一切的保守主义者”。<sup>④</sup>

齐白石篆刻初受“浙派”影响，四十岁后倾心于赵之谦，后取法秦汉，重新检阅秦汉印章里面值得汲取的东西。齐白石认为：“刻印，其篆法别有天趣胜人者，唯秦汉人。秦汉人有过人处，全在不蠢，胆敢独造，故能超出千古。”<sup>⑤</sup>傅抱石认为这“对理解和研究老人的篆刻渊源，具有头等重要的价值”<sup>⑥</sup>。刻印的人没有不以“秦汉”标榜的，唯有齐白石目光如炬，能进出秦汉人所以“天趣胜人”的本质——“胆敢独造”。在傅抱石看来，齐白石就是在这一认识的指导之下，通过几十年创造性的努力，把中国的篆刻艺术带到了一个新的世界，创造了自己独特的风格。

齐白石继承和发展了秦汉人“胆敢独造”的精神，不但大篆、小篆、缪篆（即古印上字）、隶、八分，甚至楷书，一起加以运用，加以变化。这一点，傅抱石认为：“象他的画那样，还多方设法加以洗练，使能接近大众，不故意屈曲，也不乱用古体。”<sup>⑦</sup>傅抱石认为，齐白石篆刻类似绘画中的“构图”的“骨法”和刀法可能与汉官印中最被忽视的“急就章”有一定程度的关系。“急就章”笔迹锋利，不加修饰，有时歪歪斜斜，别具天趣。汉印里面，这种印多半是将军印，齐白石六十岁左右以后直到晚年的天趣和“急就章”相通，篆刻上更加天然和洗练。傅抱石认为齐白石的“人长寿”和“中国长沙湘潭人也”两方巨印（今藏北京画院），“真是笔能扛鼎而又奇崛多姿，干净利落，美妙绝伦”<sup>⑧</sup>。

傅抱石认为，在篆刻艺术上“胆敢独造”的革新精神，首先体现在对待书法的态度上，这是决定一个篆刻家走什么路线的最基本的一关。其次便是章法，最后才是刀法。过去的印人，有专攻汉印的，有摹仿东周、秦玺印的，有学甲骨、金文的，有专门取权量、碑版、封泥趣味的，壁垒森严，形成了许多清规戒律。齐白石并没有被古人的清规戒律所束缚住，他的每一方印章都出色地体

① 李松：《齐白石的书法》，《齐白石全集》第九卷，湖南美术出版社1996年版，第12页。

② 傅抱石：《白石老人的艺术渊源》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第581页。

③ 朱天曙编：《齐白石论艺》，上海书画出版社2012年版，第184页。

④ 傅抱石：《白石老人的篆刻艺术》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第588页。

⑤ 朱天曙编：《齐白石论艺》，上海书画出版社2012年版，第184页。

⑥ 傅抱石：《白石老人的艺术渊源》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第582页。

⑦ 傅抱石：《白石老人的艺术渊源》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第582页。

⑧ 傅抱石：《白石老人的艺术渊源》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第582—583页。

现了“胆敢独造”的精神，既严肃认真，有典有则；而又奇兵突出，妙着频生，真有意想不到的意境。傅抱石最欣赏齐白石艺术上最突出的地方，就是紧紧跟着时代，一切从现实、从生活出发。他形象地指出：

他不象别的印人，“正襟危坐”两只眼睛专盯在古人的印谱上，而是更多的把眼睛观察时代，观察现实，老人对于秦汉古印（主要是凿印、将军印等）、碑版（主要如《天发神讖碑》《禅国山碑》《三公山碑》《纪功碑》……）是有过长期的涉猎的。也受过它们不小的影响。却从来没有生吞活剥、硬搬硬套来自我欣赏，矜奇炫异。我们在老人的印章里找不出一个字是生僻的，是矫揉造作的。不仅如此，老人还巧妙地尽量利用隶书、楷书入印，达到了浑然融化平易近人的地步。这是过去的印人没有走过的也是不敢一试的道路。这实在不是一件轻易做得到的事情。我认为，这就是老人从优秀的传统——“秦汉印”里面学到的“胆敢独造”的基本内容。<sup>①</sup>

傅抱石认为，刻印和学画不同，画可搬而印不可搬，画可不断临摹，而印必须独造，这是因为印是由字组成的，必须受“字”的约束。再加上书体的种类又多，界限又严，在一般的情况下，有些字是比较容易处理的，有些字却是很难下手的，有些姓名可以全刻，也有些姓名却非分家不可，这是每一个对篆刻稍有实践经验的人都会随时碰到的问题。傅抱石认为书法中的篆法是决定一个印人走什么路线最基本的一关，齐白石对文字能灵活处理，刻得极为精彩，他认为齐白石的“煮画庖”（白文）、“以农器谱传吾子孙”（白文）、“白石题跋”（朱文）、“我负人人当负我”（白文）、“黎花小院”（白文）、“接木移花手段”（白文）、“鲁班门下”（朱文）、“大匠之门”（白文）、“心内成灰”（白文）、“余年离乱”（白文）、“寡交目是非”（白文）、“中国长沙湘潭人也”（白文）、“人长寿”（朱文）、“七十以后”（白文）、“年九十”（白文）等印都是杰出之作，“正如老人画的虾子、蚯蚓、蚱蜢……一样，通过丰富的构思和高度的技巧，那些小小的生命却给读者以极其生动活泼的美的享受”<sup>②</sup>。

傅抱石论齐白石的篆刻，注意到青年时期的齐白石印章就得到同乡樊增祥、黎承福的称赞。黎承福跋称：“钝叟（丁敬）有此印，寄老（寄萍堂，老人自号）仿之，直得神似。近来以铁书称者，家松翁鲸公（即黎承礼，鰈庵黎承福之弟）而外，它人未许梦见斯种也。”<sup>③</sup>傅抱石大力称赞齐白石的学印精神，他说：

齐白石老人在篆刻上的成就，真是得之匪易。年青的时候，为了刻印，弄的房间里到处是水，只有把桌子乱搬。“石潭旧事等心孩，磨石书堂水亦灾”，这两句亲切、动人的回忆和蕴藏着的那种百折不回的求艺精神，是永远值得我们学习的。老人自注说：“余学刻印，刻后复

① 傅抱石：《白石老人的篆刻艺术》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第592页。

② 傅抱石：《白石老人的篆刻艺术》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第593页。

③ 见北京画院藏齐白石“我生无田食破砚”黎承福（鰈庵）边款。

磨，磨后又刻。客室成泥，欲就干移于东复移于西，移于八方，通室必成泥底。”<sup>①</sup>

对于齐白石的篆刻艺术，傅抱石一再肯定他不断实践的精神。他认为齐白石热爱生活，熟悉生活，在绘画上把现实生活中的感受诉诸形象，通过不断的实践从而得到体会、得到提高，篆刻艺术不仅如此，更在于他对篆法的研究和造诣。傅抱石指出：“不懂得书法篆法的篆刻家是很难想象的。但是，书法决不等于篆刻，书家也不等于篆刻家。那怕是篆刻的‘天地’很小，历史上最大的印章也不过是几方寸，而一方精采动人的印章，应该是既具有高度的书艺而又具有出色的章法、刀法，同时又有骨有肉、有笔有墨地结合成为一个完整的艺术品的。方寸之地，气象万千，关键就在这儿。”<sup>②</sup>

齐白石在1943年的《白石老人生平略记》中论篆法、刀法时曾说：

予之刻印，少时即刻意古人篆法，然后即追求刻字之解义，不为“摹”“作”“削”三字所害，虚掷精神。人誉之，一笑；人骂之，一笑！<sup>③</sup>

对于这段话，傅抱石有深入的见解，他指出：

齐白石老人是先从书学——先研究古人是怎样写的，然后研究为什么必须这样写，意义在哪里，问题在哪里入手。这就首先避免了专从前人的形式讨生活，而是主动的研究并掌握有关书法（篆法）的许多规律。因为形式是可以千变万化，而文字的含义和基本结构是有其一定的历史基础的。不然，就只有让古人牵着鼻子乱转，动也不敢动，也没有办法动了。所以老人概括地一针见血地指出了“摹”“作”“削”三个字——三种致命的病症。据我肤浅的理解，就是一不死摹古人，二不矫揉造作，三不象削什么似的刻的光光的。在三个字之中，他又最恨第一个“摹”字，到了晚年还曾直截了当地对于非闇先生说过：“刻图章不要学我，学我就是摹仿，没有好处。”<sup>④</sup>

在傅抱石看来，古今印人里，以刀法见长的可谓不少。程邃、丁敬、赵之谦、黄士陵、吴昌硕、陈衡恪，在刀法上都各有独特的精到处，或以秀逸胜，或以雄浑胜，或柔或刚，各有不可磨灭的成就。刀法在一定程度上相当于绘画的笔法，是服从于书法的，服从于章法的，更重要的是服从于作者的思想感情的，它不是孤立的，齐白石在刀法上腕力之盛，气象之雄，就鲜明地体现了这一点。他认为，齐白石的每一方印章、每一个字、每一刀都值得细细玩赏，细细研究这一刀和那一刀

① 傅抱石：《白石老人的篆刻艺术》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第586—587页。

② 傅抱石：《白石老人的篆刻艺术》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第587页。

③ 朱天曙编：《齐白石论艺》，上海书画出版社2012年版，第185页。

④ 傅抱石：《白石老人的篆刻艺术》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第587—588页。

的关系，这个字和那个字的关系以及字与字相构成的整体关系，就可以比较容易一面了解齐白石不“摹”不“作”特别是不“削”的创造精神，一面仿佛看到老人铁锥在手那种“一剑抉云开”的豪迈气概。

齐白石定居北京以后，有些人说他的篆刻是“旁门外道”，是篆刻门中的“野狐禅”。1931年，音乐家杨仲子先生请齐白石刻过两方大印：一方是白文的“见贤思齐”，一方是朱文的“不知有汉”。刻得精彩异常，齐白石也极为得意。杨仲子也擅长篆书，喜欢用大篆治印，这不但是难得的同道相求，而且又刻的是颇堪吟味的“见贤思齐”和“不知有汉”两句，不胜知己之感，不禁引起了齐白石深深的慨叹：

旧京刊印者无多人，有一二少年，皆受业于余，学成自夸师古。背其恩本，君子耻之，人格低矣。中年人于非厂，刻石真工，亦余门客。独仲子先生之刻，古工秀劲，殊能绝伦。其人品亦驾人上，余所佩仰，为刊此石。先生有感人类之高下，偶尔记于先生之印侧，可笑也！<sup>①</sup>

余之刊印不能工，但脱离汉人窠臼而已。同侣多不称许。独松厂老人尝谓曰：“西施善颦，未闻东施见妒。”仲子先生……既倩予刊见贤思齐印，又倩刊此，欧阳永叔所谓‘有知己之恩’为余言也。<sup>②</sup>

从“见贤思齐”和“不知有汉”这两印的长跋里，傅抱石深刻地体会到一位倾着毕生精力从事艺术的诚朴忠厚的老人，在光怪陆离的环境下，齐白石在艺术上丝毫没有被打倒。傅抱石认为，齐白石印章鲜明地反映出两个重点。第一，他自用的印章不是泛泛的酬应之作，而是几十年来不断摩挲、不断提高的结晶，使我们有可能从篆刻上对他的精神世界尝试作初步的探索。第二，齐白石不同凡响的艺术风格，一般看来是六十岁以后才逐渐形成、发展以至炉火纯青的，篆刻也不例外，完整地概括了篆刻艺术上高度的成就。傅抱石说，他从齐白石的篆刻中“看到了健康清新的意境”<sup>③</sup>，这也是傅抱石在他的艺术世界中体现出的艺术精神。

傅抱石在山水画的创作中，十分重视中国传统艺术精神的继承和其整体艺术风格的形成。其论齐白石艺术中注意齐白石“诗书画印”整体贯通的特征，并对齐白石艺术的“整体感”作了解读。1956年，齐白石在自己订定的《齐白石作品选集》序言里有一段非常质朴、精练的话：

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。

如何理解齐白石的这个说法？傅抱石认为，这一方面说明了他对篆刻艺术自视相当高，同时也

① 朱天曙编：《齐白石论艺》，上海书画出版社2012年版，第184—185页。

② 朱天曙编：《齐白石论艺》，上海书画出版社2012年版，第185页。

③ 傅抱石：《白石老人的篆刻艺术》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第590页。

隐隐地道出了他一生盘根错节、不屈不挠、朝斯夕斯、博综众艺的曲折历程和卓越成就。我们不能孤立地专从篆刻去着眼，必须从他整个的艺术——诗、印、字、画去研究，尤其是和书法的关系，其次是和绘画的关系。一般说，它们都属于造型艺术的范畴，内容、形式和表现手法固然各有不同，而作为意识形态的造型艺术，总是作者世界观——立场、观点、思想的反映。

傅抱石认为，齐白石美的典型的完成，是基于齐白石书法、诗、跋、绘画、篆刻高度的统一和有机的构成。齐白石的每一幅作品，都是一件崇高的艺术品，是一首排奁纵横的诗，是一曲令人难忘的交响乐章。画面上的每项东西，如书、画或者篆刻，都生动地成为艺术品的有机的组成部分。他认为齐白石这种崇高的美的构成形式，“是老人丰富的人民感情的具体表现，在很大范围内，应该认为它是中国绘画的民族形式中成就最卓越、影响面最广泛的一种”<sup>①</sup>。

“诗书画印”体现了中国历代艺术家们所憧憬、所追求的艺术境界，是中国绘画的优良传统之一。它要求艺术家把有共同基础的文学、书法、绘画、篆刻等不同表现形式的东西，以绘画为中心使它们联系起来，逐步提高而成为一个整体。

从宋元以来，“诗书画”一体渐渐形成，到了元明以后，“诗书画印”渐成一体，到晚清时期已十分成熟。<sup>②</sup>齐白石的书法、绘画、篆刻是不可分的，但又是独立的。说它不可分，主要是指绘画艺术高度的完整性；说它独立，是指书、画、篆刻一脉相通，一字一印都体现齐白石丰富的感情和纵横的才能。在傅抱石看来，齐白石是“诗书画印”一体最杰出的代表。不仅如此，齐白石向往最深的如八大山人、石涛、金农，直到时代较近的赵之谦、吴昌硕，都是书画、篆刻并擅的能手，他们的艺术各有渊源，各有面目，他们的画面中，诗、书、画、印都有着有机的联系。在傅抱石看来，齐白石没有追求二三百年来占统治地位的“四王”山水，而是着眼于明清以后几位比较富于现实精神的大家，特别是前面提到的几位书、画、篆刻俱精的大家，使他深深感动，他说：“老人所走的道路如此崎岖曲折，七十多年的顽强劳动又如此勇猛精进。老人的画面，不但是元气淋漓，清新一片，而且是别有天地，新意迸出。”<sup>③</sup>齐白石是傅抱石心目中永远放射着光芒的瑰宝，对他的艺术创作有着不可忽视的影响。傅抱石的中国画创作，一直秉承“诗书画印一体化”的传统。其作品诗书画印高度统一，浑然一体，与齐白石表现的内容各有不同，但创作路数是一致的。

## 五、傅抱石的篆刻实践

香港马国权先生《近代印人传》一书中把傅抱石列入近代篆刻名家。傅抱石青年时代就有“印痴”之名。早年看到街头师傅刻章，对印章有了极大兴趣。1921年，十八岁的傅抱石考入江西省立第一师范学校后，开始了他的篆刻之路。在《摹印学》《刻印源流》《中国篆刻史述略》的写作中，他把多年的印章实践体验融入其中。到日本留学时，他又将《傅抱石所造印稿》自钤本携至日本，受到其导师日本美术家金原省吾的赞赏。1935年5月，“傅抱石氏书画篆刻个展”在日本东京

<sup>①</sup> 傅抱石：《白石老人的艺术渊源》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第577页。

<sup>②</sup> 关于“诗书画印”传统的讨论，参见朱天曙：《书画相通论》，《社会科学论坛》2013年第5期；《书印相通论》，《文艺研究》2013年第11期。

<sup>③</sup> 傅抱石：《白石老人的艺术渊源》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第578页。

举行，篆刻、微雕更为他带来相当的声名，特别是以每面3厘米×4厘米的印侧刻成《离骚》两千多字的边款，被誉为“篆刻神手”。<sup>①</sup>

大约自20世纪40年代初中期始，傅抱石的主要精力用于绘画，一直从事教学、创作和研究，其中篆刻是他艺术生活的重要部分，他给学生上篆刻课，不仅传授印学理论，同时辅以示范。他提出要学好篆刻，必先通书法，“篆”与“刻”是一个有机的整体，用刀如用笔，刀笔互见，要有笔法又有刀法。他还利用业余时间为学生篆刻兴趣小组上课，培养学生通晓中国篆刻。

在他看来，明清以来，凡绘事成大气候者，书画之外，皆擅金石篆刻之学。他重视不同材料的刊刻，认为篆刻艺术“不妨说是‘篆’与‘刻’的艺术，即是指用金属品、玉石、兽骨及各种材料雕刻印章的艺术而言”，“‘篆’即是书法，‘刻’即是雕刻。以线条为生命的中国文字，对于雕刻是非常适宜的，所以书法和雕刻的综合，在中国尚有其他的表现方式，然总没有比‘篆刻’更纯粹、更彻底、更精彩的”。<sup>②</sup>他认识到篆刻艺术在中国艺术的“诗书画印”一体中有着十分重要的价值，和吴昌硕、齐白石等人的艺术实践一脉相传。

傅抱石存世印章至少在八百方以上，主要取法可分为四类：汉白文一路、赵之谦一路、黄牧甫一路、齐白石一路。

傅抱石白文印基本来源是汉印，取汉白文中端庄平实一路，其中或为粗线白文，或为细线白文，皆见汉印趣味。如“傅抱石印”（白文）、“抱石亲手”（白文）、“抱石长年”（白文）、“换了人间”（白文）、“傅抱石印”（白文）、“抱石私印”（白文）等印风都来源于汉白文。除石印外，铜印、牙印、竹根印等印主要是汉白文和古玺朱文印风。如“刘渡黄”“姜钦安章”“柳藩国”等白文为铜印汉白文风格；“乾初”“田克明”“黄光斗”“大炎”等朱文为铜印古玺印风。在傅抱石汉白文一路中还有细线一路之分，如“漆子祯”“熊大楠”“晏寄萍”等为细线一路，其他多为粗线白文。

傅抱石篆刻入门就取法赵之谦，赵氏对其印风有重要影响，其中以白文印风影响最为鲜明。如“未能免俗”（白文）、“陈小青”（白文）、“造化吾师”（白文）、“予好古不啻好色”（白文）、“金石鄙夫”（白文）、“无限江山”（白文）、“王有兰”（白文）、“福德长寿”（白文）、“勇猛精进”（白文）、“沈松泉”（白文）、“驻日留学生监督黄霖生之印”（白文）等印取赵之谦白文手法，“光原所作”（朱文）、“徐铸”（朱文）等印则取赵之谦朱文印风。

傅抱石的朱文印中，有相当一部分得益于黄牧甫劲健挺秀、雅洁古穆一路，传世印章如“印痴”（朱文）、“寿如金石佳且好兮”（朱文）、“卢曼云”（朱文）、“茫茫烟草中原土”（朱文）、“雪泥鸿爪”（白文）、“黄侃印”（白文）、“问梅花馆”（朱文）、“太平山下老农”（朱文）、“尚雅”（朱文）、“美意延年”（朱文）、“长宣子孙”（朱文）、“天下为公”（白文）、“虎斋藏书”（朱文）。

傅抱石的印章中，白文取法齐白石印风较多，朱文较少，传世的印章如“傅抱石印”（白文）、“抱翁”（白文）、“抱石”（白文）、“踪迹大化”（朱文）、“上古衣冠”（白文）、“公衡”（朱文）、“胜荣之印”（白文）、“钟清”（白文）、“于立群”（白文）等印，长线

<sup>①</sup> 叶宗镐：《傅抱石年谱》，上海古籍出版社2004年版，第28—30页。

<sup>②</sup> 傅抱石：《中国篆刻史述略》，叶宗镐选编《傅抱石美术文集》，江苏文艺出版社1986年版，第254页。

直驱，强化朱白对比，用力猛烈果敢，与齐白石印风相通。

此外，傅抱石对吴昌硕、徐三庚等人印风也有涉及。如“独学斋”（白文）取法吴昌硕，“云岱”（朱文）取法徐三庚，可见傅抱石于流派印诸家多有涉猎。

1933年，在《傅抱石自造印稿》自序中，傅抱石认为“摹印之学，首在雅正”，他的篆刻艺术正是如此，雅正平和，清新自然，不以强烈的印风取胜，也未形成典型的个人语言，但其直接汉人，于赵之谦、黄士陵得益尤多，参以齐白石意趣，在近现代印人中毫不逊色，而作为近现代绘画大师，其在印章上的实践和印学上的成就，则是绝无仅有的。日本美术史家金原省吾为傅抱石译《唐宋之绘画》一书序中评：“君年于艺术之才能，绘画、雕刻、篆刻俱秀，尤以篆刻为君之特技。君之至艺，将使君之学识愈深，而君之笃学，又将使君之艺术愈高也。”金原省吾也进一步肯定了他独特的篆刻艺术。可以说，傅抱石在篆刻上的实践和研究，对傅抱石成长为绘画宗师的影响是巨大的，他也是近代画家中罕有这种印学修养的。

## 结语

作为印学史家和印人的傅抱石，以《摹印学》《刻印概论》《中国篆刻史述略》三种为代表，以印史的艺术发展进行分期，构建了中国印学发展的初步框架，梳理了印史上印人的流派风格，有技法，有文献，是近代印学研究的重要代表，体现了中国印学史的研究走向自觉。其关于周亮工《印人传》和《明清画家印鉴》的研究，则从“印人”和“印文”的角度对印学进行微观解读，发前人所未发。而对于黄牧甫、齐白石两位近代印人，傅抱石以会心之意，讲述了他们印风的来历与艺术启示。傅抱石作为近代著名印人，以印章实践与理论相结合，开启了现代印学研究的先声。今天，当我们把傅抱石作为绘画大师讨论时，不应该忘记他为印学史研究所做出的努力，更应该看到印学研究和实践对于其画风的滋养和意义。

（作者系北京大学文研院邀访教授兼北京语言大学中国书法篆刻研究所所长，中国书法家协会理事兼学术委员，西泠印社社员）