



◎ 西泠印社 俞廷辅

ISSN 2095-9362



国内统一刊号 CN33-1393/J

定价: 38.00 元

西泠藝叢

二〇二三年 总第一〇八期

专题·第七届「孤山证印」学术研讨会论文选萃

拾貳

西泠藝叢

MAGAZINE OF TRADITIONAL ARTS
XILING ACADEMIC

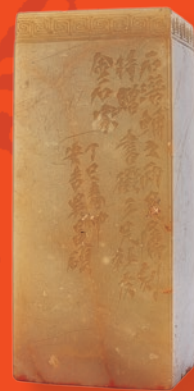
- 专题·第七届「孤山证印」学术研讨会论文选萃
- 第七届「孤山证印」研讨会学术总结
 - 终极实在与价值边缘——晚清民国印论中的学术挣扎
 - 傅抱石与近代印学
 - 20世纪上半叶私家印章收藏之特点研究
- 西泠印社建社120年社庆系列报道

拾貳

二〇二三年
总第一〇八期



国家新闻
出版广电
总局认定
学术期刊



主管单位
西泠印社 社务委员会

主办单位
西泠印社 社务委员会

出版单位
西泠印社出版社有限公司

《西泠艺丛》学术指导委员会
刘 江 朱关田 韩天衡 陈振濂 李刚田
童衍方 龚志南

《西泠艺丛》编辑委员会
陈振濂 王宏伟 金鉴才 孙慰祖 秦 陶

主编
陈振濂

常务副主编
秦 陶

副主编（按姓氏笔画排序）
江 吟 郭超英（名誉）

第一编辑室主任
解旬灵

第二编辑室主任
陈 涛

编辑（按姓氏笔画排序）
丁竹英 王大啸 王丽艳 王 臻
史一然 乔中石 张 帆 陈心怡
郭晓芳 戴海栋 杨瑞敏（实习）

法律顾问
浙江浙元律师事务所

支持单位
西泠印社集团有限公司

发行单位
西泠印社出版社有限公司

制版印刷
浙江海虹彩色印务有限公司

出版日期
2023.12.31

CN33-1393/J〔国内统一刊号〕
ISSN 2095-9362〔国际标准刊号〕

编辑部联系方式
编辑组稿电话：0571-85815991
发行订阅电话：0571-87037360
地 址：杭州市下城区西湖文化广场E区32号5楼
邮 编：310014
电子邮箱：xlyc2015@126.com

开户银行
杭州银行股份有限公司营业部
户名
西泠印社（杭州）数字传媒有限公司
账号
75188100264547

西泠传媒旗下
西泠印社官方网站：中国西泠网 <http://www.xlys.org.cn/>



西泠印社官方微信

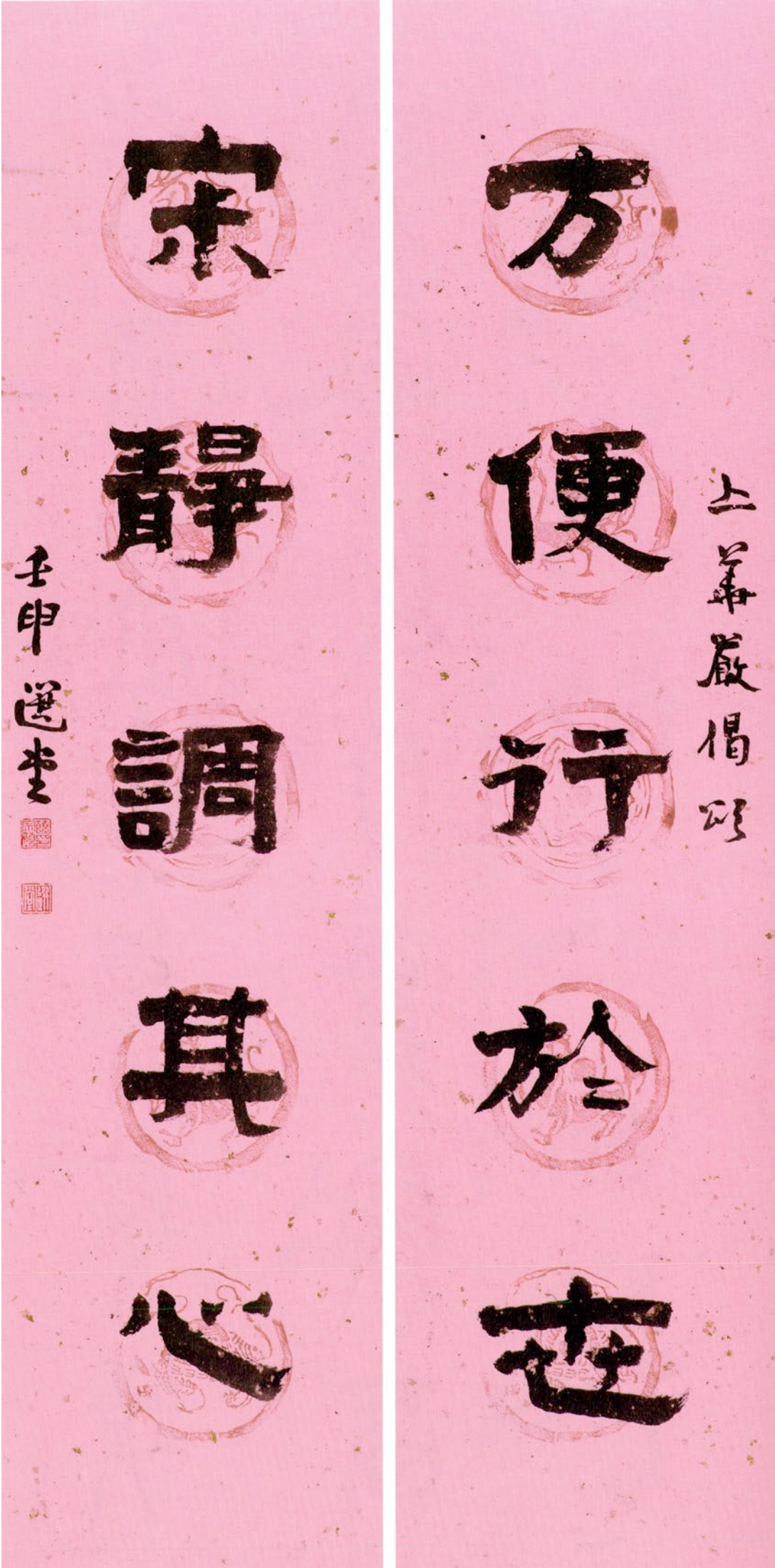


西泠印社官方微博

◎本刊声明

1. 本刊不接受触犯国家相关法律法规的作品，因抄袭和涉密等侵犯他人版权或其他权利者，文责自负。本刊所发表文章的观点均属作者个人观点，不代表本刊观点和立场。本刊有权对其进行适当删改和调整，作者如不愿被改动，请及时告知《西泠艺丛》编辑部。
2. 为实现期刊编辑和出版的网络化，扩大本刊与作者知识信息交流渠道，本刊已被国家哲学社会科学文献中心、超星、知网等媒体和信息资源库全文收录，在本刊公开发表的作品，视同为作者同意通过本刊将其作品上传至上述平台或数据库，作者如不同意作品被收录，请在来稿时向本刊声明。

◎「方便寂静」五言联 饶宗颐



目 录

Contents



◎ 红白二株墨梅图 吴昌硕

专题·第七届“孤山证印”学术研讨会论文选萃

第七届“孤山证印”研讨会学术总结 文/陈振濂	02
终极实在与价值边缘 ——晚清民国印论中的学术挣扎 文/祝 童	06
傅抱石与近代印学 文/朱天曙	26
20世纪上半叶私家印章收藏之特点研究 文/林 如	37
修辞视角下来楚生晚期篆刻中的避世心理 ——兼论其创作观 文/陈 庆	46
西泠印社社员作品选	53

西泠印社建社120年社庆系列报道

西泠印社建社120年社庆活动圆满落幕	66
赓续文脉 守正创新 为建设中华民族现代文明贡献西泠力量 ——在西泠印社第十五次社员大会上的工作报告 文/陈振濂	70
西泠印社第十五次社员大会关于通过第十届理事会《工作报告》的决议	75
2023海内外印社座谈会在杭州举办	77
西泠印社第七届“孤山证印”学术研讨会圆满闭幕	78
2023年度《西泠艺丛》编辑研讨会在杭州举行	79

封三：“方便寂静”五言联 饶宗颐

封底：西泠印社 俞廷辅

第七届“孤山证印”研讨会学术总结

文 / 陈振濂

这次研讨会论文总体表现特别好，有些论文研究角度和思路令人耳目一新，比如《修辞视角下来楚生晚期篆刻中的避世心理——兼论其创作观》一文从修辞的角度研究篆刻艺术。这里提醒大家要注意的是，论文撰写与研讨会现场的学术演讲是同样重要的。上述文章，现场表述很好，所以论文撰写时的文字表述和研讨会现场表述是互补的。论文写得不好，不可能入选，当然也就没有获奖的可能性；同时现场表述优秀，也可以给论文加分增色。

从内容和课题的角度，本次研讨会共分为四个板块。第一个板块为“20世纪以来中国篆刻与西泠印社关系之研究”，其中有一些个案研究很重要，比如万子昂的《赞助社员杨守敬与西泠印社的交集考论》、刘作胜的《新见长尾雨山诗文稿本考释》、川内佑毅的《河井荃庐访中及交流——以西泠印社人士为中心》。作为个案研究，董建的《“保存金石”——从西泠印社宗旨及叶为铭个人背景谈具体实践和落实》也非常好。这些个案的相关方面研究，以前的研讨也是有所涉及的，但这次大家把资料和文献工作做得更好，做得很扎实。比如表格的运用就是其中的一个方面，有的论文只是表格就有好几页，给我们提供了很重要的文献资料。个案研究在某种意义上是史学研究的基础，没有个案研究作基础，其他很多研究没有办法展开。申俭的论文《西泠印社在1929年首届西湖博览会中的研究报告》也比较突出。从西泠印社留下的关于1929年西湖博览会的资料，我们无法获得一些重要而具体的信息，比如哪些人具体负责哪方面的工作，其作用和效果如何？申俭本人在西湖博览会工作过，对多方面的资料有长期的关注和研究，因此把西泠印社在1929年西湖博览会中的情况梳理得清清楚楚。

在“20世纪以来中国篆刻与西泠印社关系之研究”这一板块，贺文荣的论文《西泠印社百年撰志修史及其文化影响述论》选题比较有特色，包括这篇论文在内还有几篇论文的选题是研究西泠印社的当代史的，让人耳目一新。比如吴彦颐的《“印学话西泠”：论西泠印社的印学研究范围和学术意识》一文，研究西泠印社的学术史；张东升的《“一带一路”背景下中国篆刻海外传播的进路展望——以西泠印社“世界图纹与印记”创作项目为例》一文，研究“一带一路”的篆刻传播，这些论文的选题都很好。孙宝灿的《晚清民国沪上报刊中的“西泠印社”考察》一文，收集和梳理了民国报刊中有关西泠印社的资料，在资料检索和收集上下了很大功夫，这样的选题也很有新意。当然，这样的研究要能将情况介绍和论述结合起来，再能在理论性上做点提升还会更好一些。李雪婷的论文《西泠印社社团组织近代化分析》中，对此前西泠印社组织架构等方面已有的说法提出商榷，进而提出一些很有价值的学术观点。这次研讨会论文还涉及文人士大夫文化与西泠印社这一话题，尽管这个话题可以说老生常谈了；但要把这个话题谈好、论述深入，除了篆刻学、金石学，还要对中国的士大夫文化、文人文化等相关方面有学术积累，这样才能支撑起这方面的学术研究。

陈哲对于两河流域的印章和石碑关系的研究涉及域外印章史，杜志强对印谱出版的研究特别提到了吴隐出版的铤版印谱。铤版制拓的印谱，与原打印谱很像，非常精美，我还是在小时候见过几部。此类课题，能做到如此细致的梳理并不容易。还有对于西泠印社雅集形式的研究也很好，蔡思超的论文《二十世纪上半叶上海篆刻展览的发展及其特征研究》研究上海地区的“篆刻展览”。篆刻在过去是

没有展览，过去的篆刻就是通过印谱展现和传播的，改革开放后的新时代才有了篆刻展览。过去在南纸店里，能看到在扇面上贴一些印花，上面写上润格，这种方式能起到一些展示篆刻的作用，其主要作用是公告润例。吴昌硕这辈人有篆刻展览，但是他们是与书画放在一起的，不是独立的篆刻展览。因此，对于上海地区篆刻展览的梳理和研究，很有意义。最后一位发言者韩少玄谈到了吴昌硕篆刻的“书写性”。一般对于吴昌硕篆刻的“金石气”讲得较多，“书写性”以前很少涉及。该文是一个新的切入口，在学理上也是讲得通的。对于民国时期金石大众化、边缘化的研究，这样的论题放在西方考古学在中国的兴起这样的学术背景下考察，是很有价值的。

“篆刻技法与审美研究”这一板块中，孙非的《征采与雅故：篆刻边款补跋现象研究——以西泠八家为中心》较有新意。补跋主要体现的是文人篆刻家的交游过程，补跋现象过去在文人篆刻家的个案研究中偶尔涉及过，但专题性研究好像此前还没有见过。建议把这个专题坚持下去，一定还有更大的发现。陈庆的论文从修辞学的角度研究来楚性的印文内容；篆刻家一般习惯于从字面内容去理解印章的文辞内容。陈庆有中文系的背景，从文辞内容研究篆刻是一个新的角度与思路。除了来楚生，其他篆刻家应该也存在这方面的现象，因而也可以用此方法分析吴昌硕、赵叔孺等其他篆刻家，目前这方面的研究是极少的。

接着看一下“古玺印与金石书画鉴藏研究”板块。林如的论文《20世纪上半叶私家印章收藏之特点研究》，如果仅仅看论文题目，应该是讨论“私家收藏”就是与“官方收藏”“公家收藏”相对应、相区别的；细读文章之后，会发现本文有一个比较清晰的框架，还涉及收藏家的交流等多方面内容。现代鉴定学从徐邦达、谢稚柳、启功等先生以来，有一个很好的积累，形成完整的学科；但一讲到收藏，好像大家一般都在讲历史，甚至喜欢讲故事，很少提高到学科的高度。张忠慧的论文《商代青铜器族氏铭文：印章艺术的形式典范》选题很有新意，论文涉及篆刻创作的内容；徐发的论文《从“时空”转向“平面”——碑刻现场感的缺失与拓本的多重误读》，涉及书写、刻制、传拓、装裱等多方的问题。从书丹到碑的刻制是第一重改造，从碑刻到拓制是第二重改造，装裱拓片是第三重改造。经过这三重改造，就会产生很多问题，就有很多学术空间值得探索。

朱金国的论文《“相承传拓之本犹在秘府”考五题》，资料做得很全面、很细致，做到这个程度很不容易。我们一直很重视金石传拓的研究，传拓也是“重振金石学”一个重要的分支课题。本文给出了“碑拓本的误读”这个提法，很有意思，也很有价值；这里所说的“误读”不一定是负面的，其实往往有正面的意义。

再谈一下“印学文献与印人研究”板块。张炜羽的论文《吴昌硕、吴涵身后资料摭遗》很值得关注。一般的研究大多是着眼于生前文献，身后文献不大受到关注；而这篇论文是对于吴昌硕、吴涵身后文献资料的追溯。元国霞的论文《刍议陈伯衡与20世纪的金石学发展》，写得很好。陈伯衡在1963年西泠印社复社时厥功甚伟，一直以来都是社史专题研究的重要方向之一。除了创社“四君子”、七任社长之外，诸如韩登安、唐醉石、陈伯衡这样的中坚力量，也很值得研究，目前需要的不一定是大而全的研究成果，而是要把陈伯衡此类人物先推出来。吕家希研究《伏庐藏印》的这篇论文也不错。傅抱石在印学方面的贡献往往没有得到应有的重视，其中一个主要原因可能是其画名太盛，印名为画名所掩。一提起傅抱石与印学，我们一般会想到他的《中国篆刻史略》《摹印学》（后更名为《刻印概论》）等。朱天曙的论文《傅抱石与近代印学》研究傅抱石与近代印学的关系。1963年复社时，傅抱石担任西泠印社副社长；但截至目前，西泠印社的很多资料（包括签到册）却没有傅抱石，1963年的社庆资料也查不到他的名字。像傅抱石与印学、与西泠印社这样的冷门课题，是需要有志向的学者来做研究的。朱琪的论文研究篆刻家董鲁安兼及民国初期北京地区的印学。元国霞写过京津地区章草书的研究；1921年易孺、罗振玉、丁佛言、马衡等人创立过印学社团“冰社”，1928年王福庵、马衡、台静农等在北京成立了“圆台印社”；但北京的印坛整体到底情况怎样、印学研究是什么状态，还是缺乏系统的整理和研究的。张学津对于西泠印社早期社员武僧保与武钟临资料的拾遗和补缺非常好。

最后，一等奖获得者祝童的论文《终极实在与价值边缘——晚清民国印论中的学术挣扎》值得郑重介绍。粗略地看，这段时间的印坛似乎是没有问题——名家辈出，印谱的出版鱼贯而出；但仔细推究，还是有很多矛盾和纠结的，这篇论文就是研究这个问题和现象。以前“孤山证印”

历史上一等奖论文基本多是史学的、考古的、博物馆学的、印学文献等方面的，祝童的这篇论文论点突出、富于哲学思辨，总体水平是够得上这个奖的。

本次学术研讨会的新收获和开拓出的新领域，有如下几个方面：

第一，是对当代史的研究。古代史研究是我辈所长，诸如古代印章史、印谱史、玺印史、印章收藏史、明清篆刻史等等；西泠印社的近现代史也是我们擅长的，西泠印社一百二十年大部分时间为近现代。当然，研究当代史不能流于形式，也不是只讲西泠印社强项；研究当代史要有非常坚实的学术支撑，还要有论证、有思想，观点提出要清晰，要有学术判断和学术价值的定位。如果能做到这个程度，当代史的研究应该比较好的。像这次研讨会蒋七二的论文研究当代西泠印社印学研究的国际化视野，资料收集得非常全。这20年的资料虽然很好找，但梳理好也不容易。张东升所研究的“一带一路”背景下中国篆刻的海外传播问题、吴彦颐所研究的西泠印社印学研究范围和学术意识问题、贺文荣所研究的修志修史问题、秦陶所研究的学术立社问题，这类论文加起来构成我们以前没有过的、新发掘的当代史研究板块，当代史是对于刚刚发生过的和正进行的事件做学术梳理。现在的梳理也许还不准，后人可能还会有新的梳理和修正，但资料收集起来并作出筛选和研究，就已经是成功的了。历经了这么多次研讨会，这次让我们见证了当代史研究的出现和形成基本构架。这是要鼓励的，这也是我们这次研讨会最大的收获之一。以后西泠印社的当代史研究要继续下去，我们还要思考除了这次提出的专题，还可以补充哪些。当然，还得再次强调当代史的研究要是超越功利的，是学术性的。

第二，是对观念史的研究。如祝童的论文中用了“终极实在”和“价值边缘”这种哲学化的措辞，这种用法在以前印学研究中比较少见，但这样的尝试当然是可以的。当观念史、哲学史、美学史的观念和研究方法慢慢进入印学研究，以后我们的研讨会完全可以考虑分出哲学与美学板块。篆刻想要摆脱工匠性的尴尬局面，就有必要重视观念史、哲学史与思想史，这些方面的研究可以提升篆刻家的地位。

第三，是对技术的研究。徐发的论文研究拓本的传拓过程，还有朱金国论文是探讨金石学的传拓。金石传拓的

文献学整理促进这方面走向成熟，文献资料的体量也越来越大。规模变大了，中间的学术空隙就有了，就可以做研究了；陈庆从修辞学角度研究印文的语义，从印文的语义来揣测当时作者选用这个印文的心理，或者是作者当时的一个志向、一个目标，这也是这次研讨会令人耳目一新的一篇论文；张炜羽整理和研究吴昌硕、吴涵“身后”的资料，这些都是我们原来研讨会没有的，所以我们在不断地往前走，不断地在开创新的学术空间。

从当代史开始，然后是观念史、哲学和美学的研究、传拓的技术的资料的搜集和全面梳理，还有从修辞学的角度研究印章文字。明代的篆刻有文人介入，有很多方面值得研究。在大部分人看来，文人介入意味着文人开始用青田石、灯光冻之类的印石刻印。其实我们当年研读《学山堂印谱》《赖古堂印谱》《飞鸿堂印谱》时，就发现文人介入对篆刻发展的影响是多方面的，不仅仅是文人亲自刻印这么简单。这三家印谱中就有大量的古代诗文入印，在以前没有的。所以目前还没有人把诗文入印当作一个现象来对待。如社藏精品文彭印作“琴罢倚松玩鹤”，就是诗文入印。印文主要突出了一个“玩”，超越了实用性。相较而言这种闲章，即使是鉴藏印也更有实用性，官印和私印、古玺印更是以实用为主的。社藏何震印作“听鹧深处”也是这样，从入印文辞来看，本就不是出于实用的目的而作。这方面研究一直被疏忽，虽然之前也有提过，但声音不是太响。文人进入篆刻，很重要的一个表象，就是文人把诗词、文学引入印章，这样的内容不是雅号、斋号，也不是鉴赏，也不是“宣和”之类的年号；就是诗词进入，但是这一现象还没有被重视。实质上，这个表现，在篆刻史上是一个非常重要的转折点，因为有了文学的进入，文人篆刻才能成立。两个因素，一个是文辞进入印章，一个是文人亲手刻印，对于文人篆刻来说这两点都很重要。这一次年轻的作者提供了一个这样非常新的研究思路，希望大家好好努力。当然对于这个问题，不能只谈到诗文内容入印这个层面，你要有印章的功底，还要有中文和历史的功底，对于一句入印诗文，能够融会贯通、打通各个方面，诸如文学、艺术学甚至史学。如果能做到这些，我们的研讨会就越办越有意思——每一次都有新问题，每一次都有新的进步。当然还有几位外国友人，如日本久米雅雄的日本神玺考；还有韩国的两位先生，曹玟焕先生的篆刻美学

研究、朴载福对韩国印家的研究，质量也都相当不错。

展望未来，有如下几个事情需要关注：首先，是“大印学”应该在规划其学术格局和框架以及其学科分布。现在说“大印学”，我们可以分出几个不同的层面和板块：第一个是印章研究，着眼于印章的“物”，当然“物”后面有它各种各样的文化背景和涵义；第二个是印学的研究，包括印学理论、印谱出版等；第三个是印史的研究，讲究印学史的规律；第四个是印人的研究，目前印人的研究比较多，但是容易落入俗套，多是一些重复的老资料，没有什么新意。

其次，是需要开始有规范的学科分支及研究背景。“古玺印学”的背景是金石学，不是考古学；“篆刻学”的背景是明清以来的诗书画印，即诗书画印兼能、综合；域外印、图文印，背景是世界印章史。所以每一个点都要给它找一个学科背景。当然金石学的学科层面在古玺印之上，可以涵盖古文字学、古文献学、古器物学、考古与博物馆学、鉴藏、古诗文、古汉语、碑帖等等。那么从现代的学术形态来看，和金石学对应的考古学，相对金石学来说，考古学是西方的学问。去年我们做过一个《先生归来——马衡和他的时代》的展览和系列活动。马衡其实是中国考古学的第一代，中国成立考古学会时马衡是第一任会长，应该在考古方面有着公认的地位，然而马衡又是以金石学家著称。如果说金石学和考古学一个代表传统、一个代表西方的时候，马衡的地位就会尴尬，因为他是金石学的代表人物，也是中国现代金石学的奠基人；结果西方考古学进入中国以后，金石学就被认为不是规范的现代学科门类。相对而言，从西方传过来的现代学术，如考古学、艺术人类学，包括以后要有的篆刻社会学、艺术史学、美学等这些现代学术形态，都是我们在古玺印之上要做的研究内容。

第三，是国内外的美术资料。我刚才在听大家做学术演讲时，有提及一位名家说过“我看印章就是美术”。其实书法就是美术，无非是它们的构成来源不一样。原来的篆刻和书法都被归于美术一类，梁启超、王国维都讲过类似于书法就是美术之一种这样的话。因而美术资料可以转化为印学方面的资料研究，而且这个部分的内容特别多，比如汉代的画像石、画像砖，还有古代的肖形印、鸟虫篆、各民族文字、陶文刻符等等，这些是古代本来就有的。大汶口的那个经典的符号：下面是一个火，上面是一个月亮，

再上面是一个太阳。现在几乎很难能把这个东西能刻出十个不同变形的篆刻，把这样的陶文符号转化为篆刻是很有价值和意义的。然后是真正的符号文化，比如各种图形和刻符，包括我们讲到的外国文字、民族的印记、民族传承已久的文化符号、各种各样的族徽、“国花”图形，也就是现在正在做“一带一路”的印章。不是只有传统的印章文字和图像才算符号，各种各样符号的范围特别大，如果能把这些都转换成篆刻素材，会极大丰富篆刻的内容和形式。

西泠印社120年社庆，这几天浙江卫视做了一档节目的叫《金石中国心》。当时策划选题时，节目组特别倾向于李叔同。他们来我这里征求意见，我说这么多篆刻家，为什么做弘一法师呢？回复说弘一法师是个名人，在民间影响很大。弘一法师有一句话，对篆刻是极其有作用的，他说“我看印章就是看图案”，这是弘一法师本人说的。弘一法师这个说法简直太创新了，思维打得太开了；不管篆刻的构成是文字还是画面，直观感受就是图案。因为弘一法师在日本学过图案，学过油画，所以看问题的方式和传统的篆刻家看问题的方式就不一样。当时我就反复讲，弘一法师在篆刻界里面是一个非常重要的人物，光是“图案”这两个字，就够我们研究很长时间，这两个字把好多篆刻家固守的一些壁垒、篱笆全给拆掉了。

以这样的方式给我们今天的学术研讨会做个总结、做个归纳。任何一个艺术研讨会都会讲究已有成果，但是任何一个我们这样的峰会或学术研讨会，一定要看到未来。刚才举到的当代史的例子也好，哲学、美学的例子、观念史的例子，抑或是传拓术的例子也好，都是可以让我们看到今后发展的方向。以创新的、开拓的、指向未来的这样一些成果，对第七届“孤山证印”学术研讨会做个总结，我觉得我们对今后更有信心，当然也是对西泠印社的学术研究更有信心！

（据西安美术学院贺文荣博士整理录音稿修改）

终极实在与价值边缘

——晚清民国印论中的学术挣扎

文/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

从清道光二十年（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，都发生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,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”的取法局限

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”。

杨岷《钱君叔盖逸事》:“予诣叔盖,见歛汪氏《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。”^[3]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。”^[4]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“锲家之文寿承,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。”^[5]通过比附,延续并发扬了赵孟頫、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,不妥曰科,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;匋邻专模秦、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,体参以古匋之印识,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,当推匋邻。”^[6]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”,尤其胡饔“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”的胡饒过世之后，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，莫过于是”，“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”。^[7]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。”^[8]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。”^[9]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，其时印学家的确有着比较感性的“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。”^[10]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，剌心目，益叹文献留贻，直聚数千载于一室，而想见其奏刀若然，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。”^[11]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，如侍诸先生几席之傍，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。^[12]

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“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。如傅枋《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，好事者且翬为《印人传》以著之。”^[13]“士大夫游艺之一事”，即典型的儒家意识。胡澍《赵撝叔印谱序》：“然撝叔素覃思经世之学，薄彼小技，聊资托兴，随作随弃，常无稿本。”^[14]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，夙为藏书家所征采、志艺文者所著录，岂偶然也耶！^[15]

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。^[16]（吴

昌硕《观自得斋印集序》）

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、史学之交流。非徒适性情、娱观览，供一时之玩好而已焉。^[17]（袁宝璜《瞻麓斋古印徵序》）

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。^[18]（王国维《齐鲁封泥集存序》）

印之用，本以昭信。今人更藉印以研究古文，赖印以考证史事。至目为美术品，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。^[19]（黄高年《治印管见录》）

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。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，侮非壮夫所为。结习故在、披卷眼明，虽甚黷陋，犹思扬榷一二。”^[20]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”^[21]。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。”^[22]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。”^[23]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，非书无以存其印。”^[24]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。”^[25]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”的审美局囿

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。”^[26]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。^[27]（冯承辉《印学管见》）

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。^[28]（杨钧《论刻印》）

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，辅之以学问，冠冕一世，岂不盛哉！^[29]（乔大壮《黄先生传》）

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，就是因为在他看来这三个人没有书卷气。乔大壮在这里所说的博、质问题，即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。”^[30]治印虽以刀刊石，最富“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。^[31]

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。”^[32]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”^[33]，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。^[34]

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，越是无限制地向中间靠拢，就越是接近“中和”，越是无限制地向两边扩展，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”^[35]。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。”^[36]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。”^[37]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。”^[38]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，但不予人以学步耳。善学修能者，惟丁钝丁；善学曼生者，惟吾友赵执叔。不似之似，虽为不知者道也。”^[39]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，其中在晚清时期最具影响的就是赵之谦的巧拙之辩：

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。^[40]

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。”^[41]“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。”^[42]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，求之与膺，往往适得其反。抑蹙蹙巧拙者，徒以心为形役。纯巧则纤，纯拙则伧，诚不如两忘之为愈

也。”^[43]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，晚清民国之际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。^[44]（吴云《钱胡印谱序》）

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。^[45]（马光楣《三续三十五举》）

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。^[46]（来楚生《然犀室印学心印》）

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，追神味于牝牡骀黄之外。^[47]（王个簃《个簃印旨》）

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“牝牡骀黄”，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，其末流破碎苍丫，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。^[48]

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“破碎植枒”，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，偏规裂矩以为奇，描摹雕饰以为巧”^[49]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。^[50]

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。”^[51]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。葛昌楹曾说：“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，辗转赓续，承学之士往往

为所囿而不能自拔。”^[52]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，那么赵之谦可謂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数邓石如，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，执叔谓手指皆实，斯称善鉴。今日由浙入皖，几合两宗为一，而仍树浙帜者，固推执叔。”^[53]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？傅枋《二金蝶堂印谱序》对此说得非常清楚：

会稽赵执叔大令，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。^[54]

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《赵执叔印谱》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。^[55]

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。”^[56]“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派，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。”^[57]“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：“执叔寻常朱文，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，更仿执叔，变本加厉，遂致转运紧苦，天趣不流，有效颦之诮。盖执叔之作，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。”^[58]专就朱文而言，陈巨来看到了——一条脉络：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：“与执叔同时，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，故其名终为执叔所掩。”^[59]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，这正是其成为一代宗主的根本原因。

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，使晚清民国一跃成为篆刻史上的巅峰时期。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，朱文常参篆文，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，不屑随人脚后则一也。^[60]

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，吴昌硕得益篆文（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，权用黄牧甫佐证。

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。”^[61]“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。”^[62]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。”^[63]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”，其钦敬之意由兹可见。又其“阳湖许鏞”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。”^[64]从黄牧甫印风来看，过一点几流入“板滞”之匠气，而其又往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；或俊若跳跃，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。^[65]（罗惇曩《黟山人黄牧甫先生印存题辞》）

黟县黄穆甫先生……其于印也，有笔有墨，有刀法，尤长于布白，方页并用，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。^[66]（邓尔雅《序黄士陵印谱》）

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。^[67]

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”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。^[68]

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。”^[69]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。”^[70]“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。”^[71]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，“以鼎彝猎碣为干桢”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，以鼎彝猎碣为干桢。^[72]

这句话将其所取法的类型功用说得很有位。基止，亦作“基趾”“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。”^[73]郭郭，指外城。《文选·张衡〈西京赋〉》：“经城洫，营郭郭。”^[74]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。”^[75]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：“方其晚印踌躇时，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。”^[76]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，中有真气来相过。不知何者为秦汉，纷纷余子同漩渦。古人有灵当首肯，宜与盘鼎相摩挲。^[77]

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，斯无足取矣。^[78]（黄高年《治印管见录》）

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。^[79]（蔡守《印林闲话》）

（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。^[80]（叶德辉《三秀草堂印谱序》）

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“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，作印者十九皆效其体，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。”^[81]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。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：

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，因此这也就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。

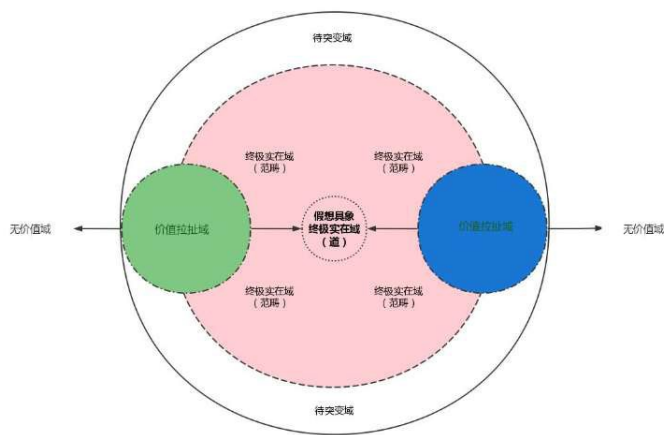
以这个图为根基，通过对晚清民国时期印学的哲学审视，我们尝试回答本文开篇所提出的几个矛盾。当然，形成每一个矛盾背后的原因都是极为复杂且具有综合性质的，我们只能拎出较为主要的层面予以分析。

（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囿之中，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。



◎ 图1 晚清民国之交，印学的终极实在与范畴边缘示意图

当然，其时的新资料，亦多庋藏于巨贾名流之手，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。^{〔82〕}

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、砖甓三致意焉。”“以汉砖上文字刻印，别有意致，虽非古法，不失正道，甚可观也。”^{〔83〕}张可中清醒地认识到，取法于封泥、砖甓，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，正统局囿，“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，螭扁；奉篆书为矩矱，末技貽笑虫雕。至使考古者薄缪篆而不为，视印式为清玩，不亦慎乎！^{〔84〕}

就新出玺印来说，“近岁文明大开，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……与古争胜者，则以玺印为最”^{〔85〕}。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、岳庐乎！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，故能自成一家。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。^{〔86〕}

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……内有周栎园、顾云美、程穆倩诸人所作，可见彼时印人之幼稚。”^{〔87〕}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，助我剗。墨守宋元，又奚可者？”^{〔88〕}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“雕虫小技”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。这个过程的转化，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。”^{〔89〕}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，以求赓续传统，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”。

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，何其齟欬！”^{〔90〕}“名用”即学科定位，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。”^[91]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？”^[92]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。”^[93]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”作为一门学科的赓续传统的本能，显得重秦汉之法、重“文人气象”。

（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，苟全性命已属不易，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，锐奇历落，出乎寻常蹊径之外，非貌似者可同日语。”^[94]无独有偶，罗渠《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。”^[95]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（王闿运）序文藏之破壁，得免劫灰。”^[96]《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。”^[97]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。^[98]

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“中和”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》。”^[99]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、晋以后铤凿之迹。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。^[100]

其中，在书画之外，他对刻印“鄙薄文、何”“不宗秦、汉”，专“摹魏、晋以后铤凿之迹”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”“铤凿之迹”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，当如郢湛若抱琴死矣。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，腴颜偷息，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。”^[101]这段饱含真情的叙述，完全是一篇文采斐然的散文，把毛庚（原名黼，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。”^[102]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。”^[103]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、妄自菲薄、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，吾道大轂，而一二贤士大夫振奇爱古，锐意勤搜，凡三代彝器法物，秦汉讫唐，贞珉翠墨，宋元以来法书名画，逮夫珍泉异布，古匋断甃，研索靡穷，精博往住出古人上。天地菁英之气，殆不遽绝于文字间。坠绪所延，匪资玩好，玺印特一耑耳。”^[104]在“新学竞鸣，吾道大轂”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，措辞往往不是很激烈，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“一耑”发扬光大，因此其勤于斯，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，士大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。^[105]

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，转相夸诤。篆刻虽小技，苟获穷源溯流，博综今古，可知神州文物之盛。”^[106]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。^[107]

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，用刀喜单人。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。”^[108]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《天贲》：“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。”^[109]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，但这辗转迂回的措辞，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。^{〔110〕}

“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，即相效仿……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。”^{〔111〕}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，赅乎迈前人矣”；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”。^{〔112〕}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：

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。^{〔113〕}

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。”^{〔114〕}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囿现象，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“刀刀向内”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。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。

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。

【注 释】

- [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] 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。
- [3] 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。
- [4] 王光烈：《印学今义》，1918年排印本，第8页。
- [5] 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。
- [6] 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。
- [7] 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。
- [8] 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。
- [9] 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。
- [10] 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。
- [11] 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。
- [12] 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799页。
- [13] 傅狷：《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。
- [14] 胡澍：《赵抃叔印谱序》，黄惇编著《中国印论类编》，荣宝斋出版社2010年版，第787页。
- [15] 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。
- [16] 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。
- [17] 袁宝璜：《瞻麓斋古印微序》，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。
- [18] 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。
- [19] 黄高年：《治印管见录》，天津古籍书店1987年影印本，第49页。
- [20] 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。
- [21] 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。
- [22] 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。
- [23] 马衡：《中国金石学概论》，时代文艺出版社2009年版，第282页。
- [24] 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。
- [25] 同[19]，第14页。
- [26] 同[23]，第274页。
- [27] 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。
- [28] 杨钧：《草堂之灵》，岳麓书社1985年版，第184页。
- [29] 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。
- [30] 同[3]，第9页。
- [31] 同[3]，第16页。
- [32] 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。
- [33] 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。
- [34] 同[3]。
- [35] 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。
- [36] 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。
- [37] 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。
- [38] 同上，第708页。
- [39] 同[37]第710页。
- [40] 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。
- [41] 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。
- [42] 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。
- [43] 任薰：《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。
- [44] 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。
- [45] 同[5]，第983页。
- [46] 来楚生：《然犀室印学心印》，《书法》1980年第3期，第21页。
- [47] 同[7]，第984页。
- [48] 同[3]，第5页。
- [49] 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。
- [50] 同[4]，第22页。
- [51] 同[41]。
- [52] 葛昌楙：《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。

- [53] 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。
- [54] 傅枬:《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。
- [55] [56]同[4],第610页。
- [57]同[23],第285页。
- [58] 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。
- [59]同上,第15页。
- [60]同[58],第16页。
- [61] 黄牧甫:“载丹种碧之居”印款,黄惇编著《中国印论类编》,荣宝斋出版社2010年版,第1003页。
- [62] 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。
- [63] 邓尔雅:《读黟山人印存书后》,《南金(香港)》1947年创刊号。
- [64] 黄牧甫:“阳湖许鏞”印款,黄惇编著《中国印论类编》,荣宝斋出版社2010年版,第895页。
- [65] 罗惇巽:《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。
- [66] 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1044—1045页。
- [67] 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。
- [68]同[23],第285—286页。
- [69] 徐康:《觚觚庐印存题识》,黄惇编著《中国印论类编》,荣宝斋出版社2010年版,第1020页。
- [70] 徐士恺:《观自得斋集岳庐印谱序》,黄惇编著《中国印论类编》,荣宝斋出版社2010年版,第895页。
- [71] 杨岷:《题岳庐印存》,韩天衡编订《历代印学论文选》,西泠印社1999年版,第626页。
- [72]同[70]。
- [73] 范晔:《后汉书》卷七九,清乾隆四年(1739)刻本,第19叶右。
- [74] 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。
- [75] 郑万耕:《扬雄及其太玄》,巴蜀书社2018年版,第237页。
- [76]同[71]。
- [77] 施浴升:《题吴苍石印谱》,吴昌硕著,吴东迈编《吴昌硕谈艺录》,浙江人民美术出版社2017年版,第266页。
- [78]同[19],第6页。
- [79] 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。
- [80] 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。
- [81]同[23],第286页。
- [82] 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。
- [83] 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。
- [84] 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。
- [85]同上,第647页。
- [86]同[4],第9页。
- [87]同[83],第801页。
- [88]同[4]。
- [89] 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。
- [90] 陈去病:《广印人传序》,王福庵审定,泰康祥编纂,孙智敏校正,余正点注:《西泠印社志稿》,浙江古籍出版社2006年版,第150页。
- [91] 王献唐:《五灯精舍印话》,齐鲁书社1984年版,第50页。
- [92] 王世:《治印杂说》,《艺林月刊》1936年第84期,第16页。
- [93]同[7],第984页。
- [94] 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。
- [95] 罗槃:《西泠八家印选序》,郝重今编纂《历代印谱序跋汇编》,西泠印社出版社2008年版,第572页。
- [96] 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。
- [97] 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。
- [98] 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。
- [99] 罗振玉:《赫连泉馆古印存》,上海书店出版社1988年版,第2页。
- [100] 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。
- [101]同[53],第791页。
- [102]同[53],第707页。
- [103]同[53],第444页。
- [104]同[20],第653页。
- [105] 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。
- [106]同[3],第3页。
- [107] 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。
- [108]同[19],第13页。
- [109]同[28],第281页。
- [110] 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。
- [111]同[79],第546页。
- [112] 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。
- [113]同[58],第12页。
- [114] 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。

【作者简介】

祝 童:西泠印社社员,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。

傅抱石与近代印学

文 / 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、译介中国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。^{〔1〕}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”^{〔2〕}，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，国内不乏寓于收藏之士，惜多秘而不宣，甚或名家谱录，亦非寒士力所能胜，此二难也。^{〔3〕}

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”^{〔4〕}，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《篆刻厘谈》,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。^[5]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”^[6]。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草创阶段,虽为系统,但体例尚欠完备。”^[7]

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”^[8],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”^[9],这个评价是中肯的。

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,曲曲盘回,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”^[10];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”。^[11]

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，提出艺术上学习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，丧失了有力的凭借，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”。^[12]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”^[13]。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。^[14]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。”“济叔能以继美增华，求此道之盛；亦能以变本增华，救此道之衰；一灯远继秦汉而又不规规于近日顾氏木版之秦汉，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“曲曲盘回”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：“栢园精于六书之学，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（今苏州市吴中区、相城区）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？”^[15]傅抱石也在第一时间得读《明清画家印鉴》，“遇不获解或无疑之处，辄铅笔录之另纸，共得若干条”^[16]。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，在黄士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“杞伯敏父壶壶篆如此”；“婺源俞旦收集金石书画”一印，自称“‘原’字《散盘》，‘俞’字《鲁伯俞簋》，‘旦’字《颂簋》，

‘金’字《伯雍父簋》，‘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。西周至春秋战国时期，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，黟山之功在三代以上”。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。他用薄刀锐刀，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。近见赵执叔手制天趣自流，不入手板滞，虽非生平所好，今忽为执叔动，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，又能在承转间妄去支蔓。任你如何的天禀，可以学徐三庚很快的得名，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！^[17]

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，无以为衣食计，溷迹市井十余年，旋复失业。湖海飘零，藉兹末伎以糊其口。”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，对齐白石的艺术成就十分佩服，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。^[18]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。^[19]

1958年1月1日至20日，当时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”。^[20]傅抱石看完齐白石的遗作展，大为震惊，赞其“俨像一所艺术学校；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”^[21]。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，百折不回地付出顽强的劳动来巩固它和提高它。”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。”^[22]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”。^[23]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。不思吾侪有独到处，如令昔人见之，亦必钦佩。”^[24]傅抱石认为这个“蠢”字用得极好，“骂尽了一切的保守主义者”。^[25]

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。”^[26]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”^[27]。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崭新的世界，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：“像他的画那样，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。”^[28]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”^[29]。

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：

他不像别的印人，“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《天发神谶碑》《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。^[30]

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美的享受”^[31]。

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（即寄萍堂老人，白石自号）仿之，直得神似。近来以铁书称者，家松（即松庵）、鲸公（即黎承礼，黎承福之弟）而外，他人未许梦见斯种也。”^[32]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。”^[33]

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（篆法）决不等于篆刻，书家也不等于篆刻家。哪怕是篆刻的‘天地’很小，历史上最大的印章也不过是几方寸，而一方精彩动人的印章，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。”^[34]

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！^[35]

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，三不像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。”^[36]

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，余所佩服，为刊此石。先生有惑人类之高下，偶尔记于先生之印侧，可笑也！^[37]

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。^[38]

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应酬之作，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”^[39]，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，是一首排扉纵横的诗，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”^[40]。

“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。^[41]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。”^[42]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”。^[43]

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’即书法，‘刻’即雕刻。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，在中国尚有其其他的表现方式，然总没有比‘篆刻’更纯粹、更彻底、更精彩的”。^[44]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。

六、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。

【注 释】

- [1] 参见万新华在《傅抱石美术史学论稿》（山东美术出版社2013年版）中的相关讨论。
- [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。
- [4] 傅抱石：《摹印学·叙目》，南京博物院藏傅抱石手稿。
- [5] 关于黄宾虹印学的讨论，参见朱天曙：《黄宾虹致卞孝萱五札考——兼谈黄宾虹的印学与画学》，《美术观察》2018年第4期。
- [6] 同[3]。
- [7] 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。
- [8] 同[3]。
- [9] 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。
- [10] 同[2]，第257页。
- [11] 同[2]，第258—260页。
- [12] 同[2]，第263页。
- [13] 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。
- [14] 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。
- [15] 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。
- [16] 同上，第238页。
- [17] 同[13]，第223页。
- [18] 叶宗镐：《傅抱石年谱》，上海古籍出版社2004年版，第145页。
- [19] 同上，第184页。
- [20] 同[18]，第188页。
- [21] 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。
- [22] 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。
- [23] 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。
- [24] 朱天曙编：《齐白石论艺》，上海书画出版社2012年版，第184页。
- [25] 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。
- [26] 朱天曙编：《齐白石论艺》，上海书画出版社2012年版，第184页。
- [27] [28] 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。
- [29] 同[27]，第582—583页。
- [30] 同[25]，第592页。
- [31] 同[25]，第593页。
- [32] 见北京画院藏齐白石“我生无田食破砚”黎承福（蝶庵）边款。
- [33] 同[25]，第586—587页。
- [34] 同[25]，第587页。
- [35] 同[26]，第185页。
- [36] 同[25]，第587—588页。
- [37] 同[26]，第184—185页。
- [38] 同[26]，第185页。
- [39] 同[25]，第590页。
- [40] 同[27]，第577页。

- [41] 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。
- [42] 同[27]，第578页。
- [43] 同[18]，第28—30页。
- [44] 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。

【作者简介】

朱天曙：西泠印社社员，北京大学文研院访问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。

20 世纪上半叶私家印章收藏之特点研究

文 / 林 如

【摘 要】

随着近代金石学的持续发展，印章、印谱收藏有长盛不衰之势。20 世纪，这主要表现为私家收藏和博物馆收藏两大类型，早期因为社会不稳定导致文物多有散佚，为私家收藏的兴盛带来契机，后半期因为国家文物文化资源的汇聚整合，公共博物馆收藏的逐渐集中，成为 20 世纪后期印章收藏的主线。本文以 20 世纪早期的私家印章收藏为导向，从印章收藏家的身份特点、收藏的类型和特色、收藏家的收藏观念、藏品的来源，以及私家印章收藏兴盛的原因分析等方面，梳理 20 世纪私家印章收藏的特点、范围和流通方式，揭示印章国粹意识文化功能、艺术价值、考古出土、个人家族、朋友圈乃至金石印学社团组织活动的推动对 20 世纪私家印章收藏的兴盛所带来的影响。

【关键词】 20 世纪上半叶 印章私家收藏 特点 兴盛原因

清乾嘉以来，金石学继两宋之后达到又一高峰，这有赖于社会环境的催生与考古科技的发达，文人学者们钟情于金石搜寻、收藏、考证与研究。作为金石的一部分，玺印也毫无例外地进入金石鉴藏家的视野，从宋元开始就已经有收藏古印和辑拓印谱的记录，到明代有了传世的古印印谱，以明庆隆五年（1571）顾从德《顾氏印藪》、明万历二十八年（1600）范大澈《范氏集古印谱》等为代表。因其时代较早，并以原印钤拓而尤为珍贵，此时已颇见古玺印收藏、著录和流传之盛。

20 世纪之前的晚清出现的印章大藏家就已不胜枚举，著名者如张廷济、吴式芬、吴云、吴大澂、陈介祺、高庆

龄等。随着玺印考古出土数量的不断增加，考证研究之风兴盛，集古的热度也持续不减。正如黄宾虹《周秦印谈》中提道：“近百余年，士夫考订金石，骀骀日盛，簠斋万印，憲斋千玺，器物虽小，搜集益繁……”^{〔1〕}可见近代以来玺印收藏风气之盛。20 世纪以来，正是有了前代人文背景和物质条件的积淀，印章收藏才得以延续和蓬勃发展。

20 世纪印章收藏的脉络，大致以新中国成立前后为界线，基本可分为前后两个阶段：前一个阶段以私家收藏鉴赏为导向。清政府衰落至解体，军阀割据，兵戈扰攘，古物多有散佚，为私家收藏的兴盛和流通带来契机。从印章收藏家收藏的集中时间点来分析，民国初期为一小段高峰

期,40年代又有一个小高峰,50年代,百废待兴,公共博物馆等文物机构还处于兴建的阶段,私家收藏也是一个发展的黄金时期;改革开放以后文物交易市场开放,印章的私家收藏也比较活跃,但是后期因为中国经济的高速发展,文物市场出现监管制度不够成熟等问题,文物鉴藏也呈现比较复杂和混乱的现象。

后一个阶段以博物馆收藏和捐赠为导向。新中国成立后,对文物管理制度的整顿,以及国家文化资源的集中整合,通过募集、捐赠、考古出土收集等方式,公共博物馆的收藏逐渐集中,成为20世纪后期印章收藏的主线。当然,文物捐赠的优良风气在民国时期的公家单位收藏或社团组织中就有所呈现,比如新中国成立前对故宫博物院的古玺印捐赠、西泠印社的印章捐赠,一直延续至今。但是相比而言,新中国成立后稳定的公共博物馆和文博机构为文物的妥善保存和公众文物资源的利用提供了更为可靠的保障,这也是文物最好的归属。通过这两条主要脉络可窥20世纪印章收藏的大致面貌和格局。本文主要以私家印章收藏为中心,从藏家类型及其鉴藏观念、藏品特色以及其收藏来源等方面,梳理20世纪前半期的印章收藏特点和流通状况。

一、玺印鉴藏家之身份特点

延续清末印章收藏的风气,加之社会动荡带来的文物流转和聚散不定,20世纪尤其是上半叶的印章私家收藏呈现较为兴盛的态势。几大印章收藏巨头的藏品辗转散出,或经家族后辈传承,几经易主,形成了新的印章收藏家个体或群体格局。根据藏家的身份,可以将印章收藏家大致分为以下几类。

一为印学家、篆刻家。代表人物如西泠印社创始人吴隐、丁仁、王福庵;篆刻家高时敷、易均室、张鲁庵、钱君匋、赖少其等,不胜枚举。他们精篆刻,擅印学研究,好金石鉴藏,有诸多收藏印谱行世。^[2]印学家、篆刻家收藏玺印有较为明显的为篆刻创作和研究之目的,过眼的真迹多,才能真正体会古印的奥妙所在,学习、创作才能得其真谛。正如有印学家所言:“学摹印者,须见真印,熟视而详审之,庶可识庐山真面,收事半功倍之效。”^[3]如钱君匋钟情赵之谦、吴昌硕、黄牧甫三家篆刻,极力搜寻

收藏他们不同时期的印章作品,如此可研究篆刻家们的创作历程和风格演变的过程,并能为自身的创作提供借鉴。

“至于吴昌硕刻印的历程,我们在他的早年作品中,可以看出他从浙派入手的痕迹,‘井公’‘子宽’‘落拓道人’等钮为最显著的例子。稍后,受徐三庚的影响,如‘武陵人’‘子宽又号杰之’等钮,犹存让头舒脚之风……”^[4]他以藏印的创作年份为序编辑成谱,甚至在编辑所藏赵之谦印的过程中,除自藏印章,还向友人借拓以补充完善,以求清晰全面地留存、传扬赵之谦的篆刻艺术风貌。钱君匋的篆刻艺术创作,也是取法丰富,他属于风格多样的多面型篆刻艺术家,他的篆刻艺术成就有很大的原因源自其丰富的篆刻收藏。

二为金石、古文字学家,学者。如较早期的陈宝琛、刘鹗、端方,后有罗振玉、陈汉第、王献唐、周叔弼、商承祚等。^[5]金石、古文字学家们并非皆擅长治印,他们收藏古玺印、古陶印等,多取其金石文字考证、历史研究之价值。刘鹗就在其《铁云藏陶》自序中云:“抱残守缺斋三代文字之二,世之宏博君子欲考篆籀之原者,庶有取焉,计海内收藏家所得必数倍于此……”“姑以敝藏所有拓付石印附诸陶器之后,虽非三代文字,然其中官名多为史籀所不载,殆亦考古者之一助云。”^[6]古文字学家商承祚曾明确提出其收藏古玺印之意图:“一者以文字新异者录入,俾研究古文字发展规律;一者以官印、私印可征时代地名、官名之变迁者见存,以考证史书,参稽历史。”^[7]罗振玉于1927年以所集西夏官印影印,辑《西夏官印集存》,为断定和考证西夏官印的第一部著作。其在序言中有言:“西夏官印,前人不能定其时代,予以印背凿款,始断为西夏。三十年来所见不下廿余,尝取其背著年号者十有一,为一谱……”^[8]古玺印、古陶印中的文字、形制为金石研究提供有力支撑,这也是金石学者古印收藏的特殊价值、目的所在。

三为玺印爱好者。如龚心钊、朱鸿达、葛昌楹、华笃安、孙正刚、李培基等。^[9]金石玺印爱好者也未必人人都能刻印,或者富有印名,有些也并非收藏世家,但他们收藏的眼光和用心程度并不亚于篆刻家或研究者,并且多以保存、传承中华优秀传统文化为目的。如龚心钊喜收唐以前的玺印,丰富精美,且对每方印从里到外都进行精心包装,连鉴藏家谢稚柳都感叹其玺印收藏的包装形成了自己的独特风格,可见其对玺印收藏的爱好和用心。华笃安作

为实业家，对流派印章的收藏却是情有独钟，华笃安集中收藏明清流派印已是新中国成立初期，但早年已有积累，他从丁辅之手中购得上千方流派印，此后又陆续增添散印，其收藏目的，一为个人喜欢，二也体现为以国家和民族整理、研究文化遗产为己任的精神。他曾说“这些（印章）都是国家的文化遗产，等我整理、研究好就将它们交给国家，它们最终是国家的东西”^[10]，体现了老一辈实业家的民族精神和家国情怀。

四为兼具金石、文字学研究、篆刻创作、鉴定的综合型藏家。如黄宾虹、马衡等。^[11]黄宾虹认为古玺印之意义有多方面：“以古玺印与卜辞、金文、古陶、木简相印证，更明籀篆嬗变之迹，经籍移写之源，触类旁通，时多弋获。”^[12]道出古玺印与文字演变、经籍研究之关系。其收藏古玺印主要因为古玺兼具文物和古文字研究的价值。在鉴定古印时，黄宾虹也是以其综合才能从多方面进行综合判断：一从艺术实践上把握篆法、刀法、章法；二从古文字识别、考证研究入手，得其遗传演变的特征。他认为玺印收藏的功能并非为藏而藏，而是可印证诸多文字、艺术形式的发展，可观先贤的思想和智慧。而关于古玺收藏对于篆刻创作的意义，他则认同“汉魏古印，楷模百世，尤学书者祖钟、王，学诗者宗李、杜，广搜博览，自有会心”这样的观点。^[13]作为综合型藏家，其玺印收藏的角度往往是多方面的，对玺印功能的运用也发挥到极致。黄宾虹、马衡皆为典型的集篆刻家、金石家、鉴赏家于一身的玺印收藏家。

二、印章的收藏品分类及其所体现的收藏观念

历来较为专业的收藏家，其收藏都会有一定的目标，以收藏品的种类和范围为导向，体现他们的倾向性喜好和专题收藏的理念。对印章的收藏也呈现出以下几种主题分类取向。

第一，以古玺印收藏为大宗。大多数藏家钟情于古玺印收藏，晚清最著名的陈簠斋万印楼《石钟山房印举》，就是辑集各家古玺印成谱之先河。清代以来倡导金石学风，学者们以藏三代秦汉金石玺印为时风，簠斋自称：“今日而好古，唯多收三代吉金文字与三代吉金，是古人文字之真，足与六经并重。藏书则次之，藏汉以后碑版、晋以后

书画又次之，而皆易近玩物矣。”^[14]三代秦汉古玺印皆属于金石文字之列，因此尤为藏家所重，成为印章收藏的主要对象。清末陈介祺、吴大澂被认为首创“玺印之学”，而潍县高庆龄所辑《齐鲁古印掇》则为更早，尤将古玺排在秦汉印之前，是为历代印谱之首创。^[15]因此清末民国时期的印章收藏，也基本如此延续，大多数藏家的藏品都以古玺印为大宗。如陈汉第《伏庐藏印》，全部为古玺或秦汉王侯、将军精品官私印，质文并佳。罗振玉《赫连泉馆古印存》大都为精心收藏的周秦两汉古玺印，其四十岁游京都，一年间就陆续购得古玺印近百方。^[16]陈宝琛辑《澄秋馆印存》十卷，为先德子良公得自关中的古玺印及自藏数十年的古玺印谱，有官印、古玺、秦玺、姓名印、吉语等 700 多方，其中以秦玺数量最多，罗振玉认为唯有此谱可与陈介祺《石钟山房印举》、吴式芬《双虞壶斋印存》相媲美。^[17]黄宾虹收藏古玺印几千余钮，有《宾虹草堂集古玺印谱》《宾虹草堂藏古玺印》《古玺印存》等，他在《宾虹藏印二集》自序中说道：“金石文字，昕夕摩挲，惟于玺印尤所酷好。屡得屡失，可千百计。”^[18]故其收藏也都以战国秦汉古玺、官私印，还有巴蜀古印等为专题，著《玺印古字》《宾虹草堂玺印释文》等，其鉴赏印章也尤“以古为美”。龚心钊藏自战国至六朝、唐代的铜、玉、石官印、私印 2000 余方，而至唐以后的印章就不在其收藏视野之内了。高时敷 1944 年编《乐只室古玺印存》，是高氏精选所藏古玺印钤拓而成，收藏范围也是战国至秦汉魏晋官私玺印、吉语印、肖形印，共计十册。凡此种种，不胜枚举。

第二，封泥、古陶印等的收藏。虽然材质不同，封泥和陶印对于金石、古文字研究者而言，和古玺印具有同样的功用。因其学术价值所在，封泥被发现、得到考证以后，即为诸多金石收藏家所关注，逐渐进入收藏家们的收藏、雅玩、研究视野。古封泥见于先秦文献，但实物最早被发现是在 19 世纪上半叶，吴荣光将其摹入《筠清馆金石文字》，算是最早著录封泥的著作。而对封泥的功用等进行系统研究，则始于王国维的《简牍检署考》。民国时期的著名学者罗振玉将古封泥的学术价值归结为三点：“可考见古代官制以补史乘之佚，一也；可考证古文字，有裨六书，二也；刻划精善，可考见古艺术，三也。”^[19]郑鑫潘祖荫收官私印、封泥 304 方，于清光绪二十九年（1903）

辑成《郑盒所藏封泥》。罗振玉 1903 年为《郑盒所藏封泥》作序以后，又集潍县高氏（高鸿裁）旧蓄，为郑盒所藏封泥重新选辑，各自为拓，为《齐鲁封泥集存》。1904 年刊行的陈介祺、吴式芬合辑《封泥考略》十卷，著录了蜀地、西安、山东出土的封泥，也是第一部系统著录、考释封泥的专著。^[20] 陈介祺收藏的古封泥，辑成《簠斋封泥》。^[21] 刘鹗亦有玺印、封泥和陶印收藏，专著有《铁云封泥》《铁云藏陶》。^[22] 陈宝琛的封泥收藏也颇为可观，在其《澂秋馆藏古封泥》中可见一斑。^[23] 王献唐除了玺印收藏以外，最令人瞩目的当数封泥和陶印。王献唐对封泥进行了拓印、著录和研究，1936 年成《临淄封泥文字》。通过考古实地考察，结合传统金石研究方法，王献唐将出土文物结合文献资料和社会制度各个角度进行考证，解决封泥的断代问题。^[24] 王氏 1937 年又拓印《齐鲁陶文》七册，又有《双行精舍陶骨印存》行世。此外，诸如郭裕之^[25]、王懿荣、丁树楨、孙文澜、高鸿裁、周进（季木）等人，封泥收藏亦不在少数。

第三，明清流派印收藏。我们一般所指的古印收藏，大多指的是明清以前古玺印的收藏，清代及民国时期也大都以古玺印收藏为主，但也有一部分印章收藏家将视野放在明清以来的流派印上。如钱君匋，“浙西四家”的钱塘丁仁、杭州高时敷、平湖葛昌楹、余杭俞人萃，另有商承祚、赵时柧、胡佐卿、华笃安等。

如钱君匋对明清流派印的收藏，以赵之谦、黄牧甫、吴昌硕三家为最富、最精。捐于桐乡君匋艺术院的印章，有赵之谦、吴昌硕、黄牧甫印章近五百方，大多是精品。^[26] 钱君匋将所收赵、吴、黄三家篆刻分别拓编而成《丛翠堂藏印》（收黄牧甫印 170 方）、《豫堂藏印甲集》（收藏赵之谦印）、《豫堂藏印乙集》（收藏吴昌硕印 200 方），按篆刻的创作年份编次，让观者能够大致了解篆刻家的篆刻创作历程以及前后创作风格的演变。葛昌楹兄弟广搜明清名人刻印 2000 余钮，精选 400 钮，十年间辑《传朴堂藏印菁华》十二卷，凡明清重要印家精品均搜罗在内。又有辑拓于 1931 年的《吴赵印存》《明清名人刻印汇存》《邓印存真》等。1937 年，葛昌楹与丁仁、高时敷、俞人萃，各出日军侵华劫余所存之印，以“浙西丁高葛俞四家藏印集拓廿又一部己卯春成书”共 21 字为编号，辑《丁丑劫余印存》二十一部。《丁丑劫余印存》是“浙

西四家”收藏明清文人篆刻原石，收录从明代文徵明到民国印坛诸家篆刻的大汇集。^[27] 20 世纪 50 年代以后，华笃安的明清流派印主要来源于“浙西四家”葛昌楹传朴堂、丁辅之八千卷楼、高时敷乐只室三家旧藏，80 年代悉数赠予上海博物馆，上海博物馆内明清藏印的五分之四属于华笃安捐赠，华氏可称为明清流派印的收藏大家。

第四，印谱收藏。印谱不仅收集、承载了玺印篆刻之美，具有欣赏和研究的功能，同时印谱本身即可涵盖书籍、编辑、钤拓、印刷、出版等历史文化内涵，在印章实物之外独具收藏魅力。20 世纪以来最为有名的印谱收藏家如周叔弢、张鲁庵、戚叔玉、郭组南、孙正刚等人皆为印谱收藏领域之翹楚。周叔弢从 1916 年开始收藏古印谱，通过书肆购买、友人代寻觅等方式，于 1940—1948 年间收藏最为集中。张鲁庵收藏印谱四百三十三部捐于西泠印社，其中三十七部印谱经鉴定为国家一级文物。戚叔玉印谱收藏有《十钟山房印举》《双虞壶斋印存》《二百兰亭斋古铜印存》《读雪斋印谱》《十六金符斋印存》《澂秋馆所藏印》《伏庐藏印》《封泥考略》等。郭组南收有清乾隆《金莲留珍》、汪启淑《汉铜印丛》、程荔江《秦汉印谱》、吴憲斋《十六金符斋古印谱》、陈簠斋《石钟山房印举》、陈宝琛《澄秋馆印存》等，且对于收藏印谱颇有自己的标准，以秦汉印谱为宗，印谱所收印章内容皆多且少有伪品。^[28] 孙正刚收藏印谱百余部，包括明《顾氏集古印谱》，清《飞鸿堂印谱》《石钟山房印举》《西泠四家印谱》，赵之谦、黄牧甫、吴昌硕三家印谱钤本等，蔚为大观。

私家藏品的种类和特点可以体现印章收藏家的鉴藏观念。首先体现的是专题收藏的观念。清代金石收藏兴盛以来，有目标、有意识性的专题收藏屡见不鲜，已经形成一个“群体”，影响并推动大批收藏家。专题收藏的规模有大小，但可以说是此时金石收藏的一个特色。专题性的收藏目的往往不局限于一般的雅玩，而是进入专题学术研究的领域，藏品的收集、编纂都不是简单的排列，而是在编纂体例和内容当中体现作者的学术思想、创新思想。若收藏的规模达到顶级，更是“品牌式”集大成的收藏，这样的专题收藏可以作为一个时代的学术成果标志而进入学术史。陈介祺的《石钟山房印举》便是一例，民国时期的印章收藏家出于本人持之以恆的爱好、研究和信念，大多延续了专题收藏的方式，其规模和影响不容小觑。

其次是体现印章收藏家“以古为美”“以稀奇为贵”的鉴藏观。黄宾虹“以古为美”的鉴藏观可以从其购藏古印的标准上得以体现：“古文奇字印以秦前为佳，两汉次之，官印须罕见，于文字无所裨益者一概摒弃。”“近人喜蓄周秦印，而不欲得汉魏六朝印，诚以籀古新奇，增多古趣。”^[29]又云：“识得古人笔法，自不至为伪刻所欺。吉金当以多见一奇字为幸，官印尤尚新奇。伪者知求奇，而不能于所见外，别求所谓奇，贾人能为之，铜贩能别之。学士大夫，不可不于奇字中求其故也。”^[30]因此，宾虹藏印多奇品和异品。他在《古印概论·篆刻名家之法古》一节中说道：“学士文人，偶尔奏刀，遂夸雅事。篆法章法，弃置弗道，意不逮古，流为孱弱……程邃自号垢道人，朱文仿秦小玺，最为奇古……”^[31]对印人艺术水平的评判也以是否合古意、有古趣为标准。他将古玺印辑录成谱，专门选择前人未有的玺印文字加以分类考释，也体现其“以稀为贵”的古印研究观念。同样，郭组南收藏印谱的标准是以秦汉古印谱为宗，选择玺印的数量多且少有伪品，富有特色而不与他谱重复者，以稀为贵：“秦汉印谱，琳琅万品。如无大力，自难网罗。只有约择选购，以作研磨之资。余之所择，如清乾隆之《金薤留珍》、汪启淑之《汉铜印丛》、程荔江之《秦汉印谱》、吴宪斋之《十六金符斋古印谱》、陈簠斋之《石钟山房印举》、《澄秋馆印存》及西泠印社之《遯盦古印谱》等。存印以《印举》为最夥，《十六金符斋》《澂秋馆》次之，再次则《遯盦》四集，均属多佳少伪，可据以为印典。至若《双虞壶斋》《二弩精舍》《漱石轩》《匋斋藏印》诸本，则大同小异，前数谱可包而有之矣。《石钟山房》《十六金符斋》《澂秋馆》三种，各有他谱所无之印，是其特长。而尤以螺江所蓄执法直二十汉印，清丽遒古，不可多觐也。”^[32]

对于明清流派印，因为年代相对比较近，数量也较多，藏家们大多奉行“宁慎勿滥”“宁精勿泛”的观念。比如葛昌楹收藏印章，对稍有疑虑、貌合神离的作品一概不收，极为谨慎。他对明清流派印收藏，秉持“严派别之分，泯主奴之见”的理念，较好地保存了明清流派印的精华原貌，系统梳理了流派印的历史递变和益进之迹。商承祚也搜集了一批重要的明清文人篆刻，其藏印虽不算最系统和丰富，但大多是清末民国时期金石考据学影响下的名家、大家作品，涉及南北大地域的代表性核心篆刻家，如邓石如、

吴熙载、吴昌硕、齐白石等，藏品质量高，仔细品读，可观文人篆刻极高的历史性、艺术性和文化性。这当然也归功于商承祚对古印、古文字、明清流派印的研摹，以及深厚的篆刻创作功底。^[33]

三、印章、印谱之收藏来源

私家玺印、印谱收藏的来源有几种途径，主要包括家传、购求、互换互赠、考古出土等。近代金石收藏中不乏收藏世家，比如江苏吴氏，吴大澂是晚清时期仅次于陈介祺的玺印收藏大家，其《十六金符斋印存》为其所收藏的2300余方古印集，对印学界影响极大。吴大澂藏秦汉印及原钤印谱实物大多传至孙辈吴湖帆，包括陈簠斋所赠拓辑之《石钟山房印举》大本三部，每部九十九本，家传古玺印40余方、官印50余方、将军印28方，请陈巨来精拓。吴湖帆手录的印谱收藏目录中列有《十钟山房印举》百册、《十六金符斋印存》十六册、《十二金符斋印存》一册。潍县高氏家族藏印，包括高庆龄、侄高嘉钰、子高鸿裁藏印，高庆龄极力搜访古印500余钮，集侄高嘉钰藏印150余钮，辑成《齐鲁古印掇》四册，后其子高鸿裁补录160余印，成《齐鲁古印掇补》，其外甥郭裕之又将自藏的1200余钮古玺印，辑成《续齐鲁古印掇》十六册，实为家族玺印收藏之典范。杭州丁氏家族收藏古玺、文人篆刻及印谱由来已久，尤以“西泠八家”为其中精品。时杭州人以集藏“西泠八家”印章为时尚，丁申对丁敬及浙人旧作的集藏可谓不遗余力，仅存世稀少的丁敬刻印，丁家就拥有72方。后丁丙自费辑成《西泠八家印谱》，到丁辅之辈，延续家传，进而收藏丁敬之印100余方，“西泠八家”之印500余方，编成《西泠八家印选》、《泉唐丁氏八家印谱》三十四册等。可见家学之渊源、积累对收藏的延续和发展起到至关重要的作用。

购求的方式也有几种，一是市肆中购买。时全国各地古玩市场都有古玺印出售，王崇煊《印林清话》中有描写西安古董肆之印存：“西安古董肆，以碑帖为大宗，而其次则古玺印。其来源与归绥略同。张丹斧佐陕军幕时，所得尤夥，官印骈列，每见精品。近岁饥谨军旅，相继而作，恐无复曩日形态矣。京师贾客，以道途荆棘，亦鲜至者。而国人惮于荒乱，无复雅兴。间有出者，率为洋商易

去矣。”^[34]黄宾虹藏印多半得于市肆，黄宾虹购买古印出手极为大方，毫不吝嗇，若购入古谱录从未有的奇品则“为之狂喜不置”，因此，在黄宾虹初到上海之际，画名未显，而“富藏印”之名已著。罗振玉早年学习治印，便是从出售旧物的商贩手中购得一枚汉印开始，此后不断收藏印章，更是于归化城（今呼和浩特）从山东商人处先后购得古玺印千余方。^[35]到20世纪中期，大量古物在民间流散、流通，市场收购还是藏印的主要来源之一。比如周叔弢从1916年开始收藏古印谱，但主要集中在1940—1948年间，在古玩店尤其是京、津、沪地区如庆云堂、通古斋、宝林堂、榷古斋等所得颇多。钱君匋藏明清人印大部分也来自古玩市场，其所收的100多方赵之谦印，便是在天津劝业场的古玩店里以1500元的价格一次性购得。^[36]

二是为他人代购或介绍，可足不出户而有所得。陈介祺等大收藏家都曾委派估人游走各地搜购古玺印章，赵执斋辑《印卮》一书前有王懿荣作序：“薇垣（高文翰）与陈簠斋丈，论古为最契，尝走数千里为簠斋访古，万印楼所收藏玺印，多出其手。”^[37]可见高文翰是陈介祺藏印的主要代购人。民国时期代购和介绍收购依然是玺印收藏的主要途径之一。“许阁老人王兰西，喜收集玺印。官京师日，所得已多。洎至晚年，客寓津门。适值端忠敏公陶斋藏印散出，经厂贾张越言介绍，多为许阁老人所有。”^[38]又如华笃安所藏明清流派印章，为20世纪中期丁仁后人通过委托碑帖鉴藏家孙伯渊寻找买家而归于华氏。

三是友朋或他人手中转让或求得。如葛昌楹1911年前后在家乡平湖搜购乡贤旧印，最早始于金石收藏大家张廷济清仪阁藏品，后“遇印章辄致之归”，同时又“闻又能印者，无远近必求之刻”^[39]，几十年积累而成后来之规模。周叔弢收藏古印除了由傅大卣、顾德威等玺印鉴赏家代购以外，另一主要途径就是收藏家转让，如吴式芬、胶西柯昌泗、海天楼巢章所藏玺印，又有陈介祺万印楼藏印和陈紫蓬燕陶馆藏印，收藏来源较为清晰。

四是媒体广告征集。民国时期的《申报》等刊物上时常见与篆刻相关广告，葛昌楹曾于嘉兴籍名报人钱芥尘创办的《晶报》上刊登“收集犀角印章广告”，阐明收集犀角印章之所好、用途、所收印章的要求、交易的场所等信息。利用媒体的广泛宣传效应，也是玺印收藏的另类有

效途径。近代以来，考古科技不断发达，出土文物层出不穷，因此与金石相关的收藏还有一个重要的途径，即发掘出土所得。古玺印出土为印章研究以及创作提供了诸多借鉴，陈巨来《安持精舍印话》记褚德彝对其所说：“无论读书习字，总觉后不如前，惟独治印，愈后愈佳。”释其缘由，则谓：“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。”^[40]出土新材料的发掘为后代篆刻家开拓眼界、超越前人奠定物质基础，也给20世纪的玺印收藏提供了源源不断的新资源。罗振玉在给陈宝琛的《澄秋馆印存》写的序中提道：“窃维古印玺出土之地三，曰关中，曰山左，曰归化，故诸家谱录所载大半出关中，其出山左者什一二，归化者什二三而已。”^[41]王崇焕《印林清话》也有所记：“归化绥远为汉唐塞上之地，土高地厚，又未多经兵燹。以故春耕垄上，时有古物发见，尤以新莽以前玺印为多。铜玉之章，往往可逢，吴子干杰官绥远日，每以贱值，得大批古印。交由姚贵昉辈，携至京津，而自留其精品。子干既歿，后人不能守，悉以斥诸贾客。”^[42]刘鹗：“（泥封）在昔不见于著录……云道光二年蜀人掘山药得一窖，凡百余枚，估人卖至京师，大半坏裂。诸城刘燕亭、仁和龚定庵各得数枚，山西阎帖轩藏数枚，余不知落何处。予考《长安获古编》所载凡二十品，然则刘氏复有续得也。其后蜀中、山左各有所出，为数当日夥，予不能得其详矣。”^[43]皆充分传递了玺印出土和流通的信息。

家传和各种方式的收购是历来古物收藏的普遍途径，而对报刊新媒体的运用，则是近代以来文化传播方式的变革带来的新产物，考古发掘出土古印的不断涌现以及受到藏家关注，亦是20世纪以来玺印收藏来源与以往不同的显著特点。

四、20世纪上半叶印章收藏兴盛之原因

金石器物学的发达是古代玺印受到藏家关注的因素之一。玺印从物件分量上衡量算是金石器物中的小件，虽然不及青铜彝鼎、石刻碑版等重型器物来得受人瞩目，但是古代玺印因其特殊的含义、用途和多样的形制，直接反映古代的各种社会文化制度功能，包括官职制度、日常生活规制、凭信传递、各国文字演变等，成为后人研究古

代文明发展历史进程的重要实物。再者，玺印、篆刻本身的艺术之美在其章法、刀法、材料、形制等方面都有所体现，从古玺秦汉印到明清流派印，呈现出推陈出新、丰富多彩的气象，方寸之间彰显出印章艺术的魅力，正如唐醉石在其《治印浅说》中引用吴昌硕谈论篆刻艺术价值时所说：“（篆刻）雄伟瑰丽，浑穆隽秀，其奇气横恣，古意盎然，绝不为方寸间所囿者，直可与商周彝器、秦碣汉碑，炳炳煌煌之巨制并似也。”^[44]这样一种兼有文化与审美欣赏多重价值的艺术品，自然受到金石收藏家、研究家和学者们的青睐。

由于古文字与书法、篆刻密不可分的依存关系，文字学的发展对古玺、篆刻进入研究家和收藏家的视野起到了显著的推动作用。清代以来，以《说文解字》为中心的古文字整理与考证、阐释、研究成为学者们关注和热衷的话题。清末民初，因为甲骨文、简帛以及少数民族文字文献的发现，文字学研究进入新的阶段。古代玺印因其以古文字的形、义为依托，可以与古文字的发展演变相互印证，也成为清代以来古文字学家、金石爱好者收集、收藏的对象。

清代中后期几大玺印收藏不仅是清代以来玺印收藏的大集结、大汇总，也为清末民国时期玺印篆刻的聚散、鉴藏、流通奠定了物质基础。黄宾虹在《宾虹草堂集古玺印谱序》中写道：“壮而万里，舟还渐水，信宿绵上，过汪仞庵飞鸿堂，见各种印谱，低徊久之。风徽未沫，雪泥已消，鼎鼎百年，觥觥大集，询其所存古印，散佚尽矣。乃复江淮作客，岁得一归，退耕缮渠，胸延十稔，力之能致，缘尚不悛，窃自喜耳。性与俗迁，来于海滨，时有古欢，萃此吴会。三千珠履，愿怀春申之风；十六金符，如读延陵之碣。侯门昼冷，神物夜飞，入市肆以惊人，典征衣而易我，则孙卿所佩，秦斯之篆，尤足珍也。”^[45]道出古玺印章流失散佚的情况。时局变化，人世沧桑，古物有聚便有散，20世纪以来民间私家收藏的活跃也得益于清代诸如张廷济“清仪阁”、陈介祺“万印楼”、吴大澂“十六金符斋”、吴式芬“双虞壶斋”、吴云“二百兰亭斋”等的收藏。如陈介祺藏古印7000余方，又得吴式芬所藏，共计近万方辑成《十钟山房印举》，陈氏与吴氏为儿女亲家，故《印举》成后，陈氏将吴旧藏归送其婿吴重熹，吴氏所藏后尽悉散出，先为徐世章所得，后归周叔弢。新中国成立以后，为买国债，周氏将其所得吴氏旧藏全部售予故宫

博物院。此类印章收藏的流散和重新洗盘，为20世纪印章的流通和收藏交易市场的活跃带来新的契机。

此外，大量新出土的玺印、封泥、陶印，不仅为历史文明的发展提供可靠的佐证，也为20世纪的玺印鉴藏增添了新的值得关注的物质对象。时有收藏家、古物商贩长期奔波、蹲守于关中、山左等地，一有玺印出土便迅速抢购殆尽：“近年以来，京师古玩商人，接踵而于途，纷往塞上，力求古印，以致近日价日昂而出品益少。古墓荒山，发掘殆遍，菁华已竭，谁尸其咎？”^[46]这便是当时玺印发掘出土和流通的写照。出土对于古代玺印遗存、古代玺印文化和篆刻艺术的研究，同样起到了不可忽视的重要作用，也成为除流传有序的实物流通之外的又一个新的、丰富的来源，刺激了印章收藏交易市场的繁荣。

另外，印章收藏的兴盛还受到私家家族及朋友圈流通的影响。收藏品的流通，除了收购买卖以外，家族金石圈的交游活动也是重要的方式之一。陈宝琛在《澄秋馆吉金图》后序中提及：“先君（陈承裘）癖嗜金石。随侍先大父关中，处署者五年。时吴子苾阁学方为陕藩，相与许鉴考证，所受益最多。洎随宦山左，续有所益。”^[47]吴式芬是金石收藏大家，与陈介祺为儿女亲家，与陈合作《封泥考略》，是清代最早的封泥收藏者和研究者。陈承裘受吴式芬影响，拓展金石收藏的范围，也参与收藏封泥，又影响到下一代。可见当时世家大族的金石交游圈共享信息来源和收藏渠道，互通有无，共访金石，也带动了金石玺印收藏氛围的高涨。

最后，专业社团组织对鉴藏活动具有推动、刺激、催化作用。近代美术专业社团的成立使得家族之间私家流通收藏的模式逐渐转变为社团组织之间共享流通的收藏模式。众多私家家族金石圈交游的繁盛也为日后金石社团的成立奠定了良好的条件。如成立于20世纪20年代的金石学研究团体“冰社”，囊括了玺印收藏大家陈宝琛、罗振玉、柯昌泗家族等。冰社社章规定：“每周六或周日为聚会之期，参加聚会者，各携所藏或新得金石文物到会，考释文字、鉴别年代，以收切磋琢磨之效，并互通消息，互赠拓本、书报，开展学术交流。”^[48]另外如海上题襟馆金石书画会，黄宾虹1926年倡导成立的金石书法艺学会，李叔同、经亨颐等金石收藏家组成的乐石社等。私人玺印收藏家成为社团成员后，原本私家的金石圈交游活动逐渐被

社团的公众活动所取代,社员们经常举行雅集活动,共享学术资源,使得收藏圈辐射面更为广泛。

当然,要说20世纪最有影响力的印学社团,西泠印社必然首屈一指。在20世纪众多的玺印篆刻收藏家中,西泠印社社员占据了半壁江山,如江南藏印巨擘“浙西四家”中的丁仁、高时敷、葛昌楹都是西泠印社早期社员,俞人萃是早期赞助社员,四家曾于20世纪30年代各出所藏,辑成《丁丑劫余印存》二十一卷成书出版,为印章的收藏和流传作出了巨大贡献。又如吴隐、王福庵、黄宾虹、马衡、张鲁庵、吴湖帆、钱君匋、戚叔玉等都是个人或家族式的藏印大家,也都为西泠印社中人。印社成立以来,社员们将私藏金石书画聚于印社,无私捐赠的行为成为一种优良传统,由私到公,既是藏品的汇集,也使得藏品的鉴藏和利用更为开放,社员经常以印社为据点,以藏品为对象,品鉴金石、研讨印学。丁仁在《西泠八家印选》跋中就提到丁氏家族对“西泠八家”篆刻的收藏,至丁仁则“见有遗刻,不吝重金以购之。复于孤山之麓,集二三同志立西泠印社,互相讨论。阅日既久,藏储益美备矣”^[49]。社团组织的鉴藏雅集和交流活动,也使得收藏流通的模式和范围更为开阔。西泠印社的社约,每年的雅集,周年大庆活动,国际金石书画交流^[50],都体现出金石收藏共享和流通的信息,这无疑刺激、推动了金石收藏的热度。此外,西泠印社旗下的产业经营,如1904年在创办西泠印社的同年,吴隐在上海创办上海西泠印社,开设书肆和门市部,经营书画篆刻用具以及出版刊行印谱,为篆刻、印谱的收藏、流通提供了渠道。凡此种种,其中西泠印社中人的贡献,以及印社的社团活动作为一种媒介和纽带,其推动之力功不可没。

【注 释】

- [1] 黄宾虹:《周秦印谈》,《黄宾虹全集·金石编》,上海书画出版社1999年版,第507页。
- [2] 吴隐集所藏玺印为《避龕集古印谱》;丁仁家藏、自藏印章,编成《丁氏秦汉印谱》三十卷(1904)和《西泠八家印谱》四卷(1925);王福庵有《福龕藏印》十六卷;高时敷辑所藏古玺印成《乐只室古玺印存》,辑明清名家印作《丁黄印范》《二陈印则》《次闲篆刻高氏印存》等;易均室收集整理印谱十余种,又徐立根据其所藏的历代官私玺印和明清流派印两百余方,整理编辑《易均室先生藏用印选》;张鲁庵收藏历代名家印谱,积四百余家,集收藏印谱之大成,又积历

代印章四千余方,可谓民国时期印章收藏之巨擘;钱君匋以收藏赵之谦、吴昌硕、黄牧甫篆刻精品著称,编辑《豫堂藏印甲集》《豫堂藏印乙集》《丛翠堂藏印》;赖少其集中西绘画、书法篆刻创作于一身,所收明清流派印皆名家精品。

- [3] 王友石:《陈师曾先生摹印评述》,王梦笔编著《民国印学文论选注》,西泠印社出版社2020年版,第184页。
- [4] 钱君匋:《钱君匋论艺》,西泠印社1990年版,第116页。
- [5] 如陈宝琛《澄秋馆印存》、刘鹗《铁云藏陶》、端方《匋斋藏印》、罗振玉《赫连泉馆古印存》《西夏官印集存》、陈汉第《伏庐藏印》、王献唐《西汉印帚》《海岳楼藏印》《临淄封泥文字》《双行精舍陶骨印存》,周叔弢藏印由天津艺术博物馆编为《周叔弢先生捐献玺印选》出版发行,商承祚有《梨斋藏印集》。
- [6] 刘鹗:《铁云藏陶》,江苏广陵古籍刻印社1998年版,第3、98页。
- [7] 林明、谢光辉编:《黄士陵印存》后记,文物出版社2010年版。
- [8] 韩天衡编订:《历代印学论文选》,西泠印社1999年版,第677页。
- [9] 龚心钊藏自战国至六朝铜、玉、石官私印两千多方,且每方都有精心包装;朱鸿达搜集邓石如、丁敬、奚冈等明清流派印人印作二十载,积数千方,选八十六家印作四百零二方,成《宾鸿堂藏印》,又有《志庐藏印集》;葛昌楹一生以“集藏金石,辑为谱录”为志趣,所藏明清流派篆刻辑成《晏庐印存》《吴赵印存》《明清名人刻印汇存》《邓印存真》;词学家孙正刚藏名家印章上千方,号“千印长”,富印谱收藏;李培基《古鉴斋藏印集》载历代玺印数千方,多得自归绥,第1、2册为古玺,第3册为古玺与肖形印,第4册为秦汉官印、两面印,第5、6册为汉魏私印,第7册为唐宋之官私印,第8册为西夏印及元押。
- [10] 郑重:《方寸之间天地宽——华筵安与流派印章》,《海上收藏世家》,上海书店出版社2003年版,第146页。
- [11] 黄宾虹辑有《宾虹集印存》《宾虹草堂集古玺印谱》《宾虹草堂藏古玺印》等,著有《叙摹印》《叙印谱》《周秦印谈》《古印概论》等印学方面的文章,又有《古印文字证》《说文古玺文字证》等玺印文字之研究成果;马衡有自刻印谱《凡将斋印存》,又有《凡将斋金石丛稿》《谈刻印》等金石、印学等方面的研究成果。
- [12] 浙江省博物馆编:《古物影——黄宾虹古玺印收藏集萃》曹锦炎代序,上海书画出版社2022年版。
- [13] 黄宾虹:《叙摹印》,《黄宾虹全集·金石编》,上海书画出版社1999年版,第248页。
- [14] 陈氏家藏稿,参见陆明君:《簠斋研究》,荣宝斋出版社2004年版,第40页。
- [15] 王崇煥:《印林清话》,王梦笔编著《民国印学文论选注》,西泠印社出版社2020年版,第144页。
- [16] 沈金涛:《罗振玉印谱序文中得印论研究》,《书画世界》2022年第1期,第91页。
- [17] 罗振玉:《澄秋馆印存·序》,上海书店出版社2021年版。
- [18] 《宾虹藏印二集》自叙,参见浙江省博物馆编:《古物影——黄宾虹古玺印收藏集萃》,上海书画出版社2022年版,第285页。
- [19] 罗振玉辑《郑盒所藏封泥》并在序文中所述。
- [20] 《封泥考略》作为一本刊行的刻本,体例较为完备,编排有序,按照官、私、闲章类别,时间先后,社会地位,官职性质,行政区划级别来分类编排,拓片并附考释。
- [21] 《簠斋封泥》共五册,录古封泥拓片422枚,内有吴大澂手批和收藏印,后为苏州吴县篆刻家王大炘所得,1924年以后又被赵叔孺购得,有赵氏收藏印。参见白谦慎:《吴大澂和封泥研究》,《中国书画》2020年第2期,第4—7页。

- [22] 《铁云封泥》录有古封泥 752 块, 实则其封泥收藏远远不止于此, 其中收藏最多的是汉代封泥, 晋代次之, 秦代较少。《铁云藏陶》是学者研究古陶文必备的一本系统性著作, 其中著录陶印 45 方。
- [23] 《澄秋馆藏古封泥》收有汉朝、汉诸侯王属、汉列侯属、郡县等官印封泥, 也有汉蛮夷印封泥、新莽伪官封泥、私印封泥以及无考各印封泥, 共计有 242 枚, 其中郡县官印封泥达 146 枚, 是其中数量最多者。参见张爱华:《陈宝琛家族书斋金石图个案研究》,《中国书法》2016 年第 5 期, 第 191—192 页。
- [24] 《临淄封泥文字叙》记录了山东省立图书馆征集收藏封泥的过程, 同时也透露了当时临淄封泥出土情况以及一些封泥收藏家的信息, 如城北刘家寨农田出土数十枚, 由益都商贾马裕枢、杨宗岐等收集入馆藏等。
- [25] 郭裕之所藏封泥 170 件现藏于北京大学, 这是国内公立机构收藏研究封泥的开端。
- [26] 钟桂松:《中国出版家·钱君匋 曹幸之》, 人民出版社 2018 年版, 第 97 页。
- [27] 《丁丑劫余印谱》由 273 家印人 1900 多方篆刻辑拓编成, 附印人小传, 并注明材质, 王福庵为《丁丑劫余印存》题写签条、扉页并刻卷首多字印, 高野侯撰序言。参见郭超英:《葛昌楹先生捐印记》,《西泠艺丛》2022 年第 9 期, 第 18—21 页。
- [28] 郭组南:《枫谷语印》, 王梦笔编著《民国印学文论选注》, 西泠印社出版社 2020 年版, 第 123 页。
- [29] 浙江省博物馆编:《古物影——黄宾虹古玺印收藏集萃》导读, 上海书画出版社 2022 年版; 黄宾虹:《篆刻新论》,《黄宾虹文集·金石编》, 上海书画出版社 1999 年版, 第 345 页。
- [30] 黄宾虹:《增辑古印一隅缘起》,《黄宾虹全集·金石编》, 上海书画出版社 1999 年版, 第 314 页。
- [31] 黄宾虹:《古印概论》,《黄宾虹全集·金石编》, 上海书画出版社 1999 年版, 第 395 页。
- [32] 同 [28]。
- [33] 深圳博物馆编:《梁斋藏印——深圳博物馆藏商承祚捐赠印章集》, 文物出版社 2020 年版。
- [34] 同 [15], 第 150 页。
- [35] 沈金涛:《罗振玉印谱序文中的印论研究》,《书画世界》2022 年第 1 期, 第 91 页。
- [36] 钟桂松:《中国出版家·钱君匋 曹幸之》, 人民出版社 2018 年版, 第 101 页。
- [37] 赵执斋:《印卮》王懿荣序, 中州古籍出版社 2019 年版。
- [38] 同 [15], 第 146 页。
- [39] 张炜羽:《葛昌楹的印章递藏与桑梓情怀》,《西泠艺丛》2022 年第 9 期, 第 3 页。
- [40] 陈巨来:《安持精舍印话》, 上海人民美术出版社 1982 年版, 第 4—5 页。
- [41] 陈宝琛编:《澄秋馆印存》, 上海书店出版社 1988 年版。
- [42] 同 [15], 第 150 页。
- [43] 刘鹗:《铁云藏陶》, 江苏广陵古籍刻印社 1998 年版, 第 97—98 页。
- [44] 唐醉石:《治印浅说》, 王梦笔编著《民国印学文论选注》, 西泠印社出版社 2020 年版, 第 115 页。
- [45] 黄宾虹:《宾虹草堂集古玺印谱序》,《黄宾虹文集·金石编》, 上海书画出版社 1999 年版, 第 256 页。
- [46] 同 [15], 第 150 页。
- [47] 陈宝琛辑、孙壮编次:《澄秋馆吉金图》后序, 北京出版社 2022 年版。
- [48] 史树青、傅大卣:《冰社小记》, 史树青《书画鉴真》, 北京燕山出版社 2009 年版, 第 402 页。
- [49] 陈振濂主编:《西泠印社百年史料长编》, 西泠印社 2003 年版, 第 66 页。
- [50] 1913 年中日两国分别举办“兰亭纪念会”, 河井仙郎撰写的《西泠印社修禊祀盛》记录了这一盛况, 其中写道:“今年为晋永和九年后第二十六癸丑, 西泠印社举行兰亭纪念会……又各出金石书籍交换, 会中陈列名书古画多至三四百种, 皆藏家精品……”参见陈振濂主编:《西泠印社百年史料长编》, 西泠印社出版社 2003 年版, 第 106 页。

【作者简介】

林 如: 西泠印社社员, 浙江大学中国艺术研究所副所长。

修辞视角下来楚生晚期篆刻中的避世心理

——兼论其创作观

文 / 陈 庆

【摘 要】

来楚生的篆刻艺术在晚年达到巅峰，且其真实心理也不自觉流露于其中，但由于当时特殊的外部环境与其内敛的性格，来楚生的表达方式十分隐蔽，这主要体现为其晚期印文中大量修辞手法的使用，正是这种极其隐蔽的方式致使近年来关于来楚生心理状态的解读始终存在着缺憾。本文拟从修辞角度重新审视来楚生晚期“非叶”“安处”“初升”“为容不在貌”等印文中的隐藏意图，以揭露其晚年的避世心理，并在此基础上分析来楚生晚年迥异于前期的创作观。

【关键词】 来楚生 篆刻 避世心理 修辞 创作观

首先，本文中的“晚期”是以来楚生艺术风格的转变作为分期依据，将其晚年时期划分为从“文革”开始到来楚生去世的这段时间。在关于来楚生晚年心理方面的研究中，有学者曾以1956年到1975年的这段时期作为背景时间，并总结出来楚生在此期间的欣然、怀念、痛苦和豁达四层心境。^[1]依据生理年龄进行分期原本并无不妥，但这期间来楚生先后经历的两件大事分别对其心理产生了截然不同的影响，来楚生在上海画院工作的几年里确实充满了对生活与艺术事业的热情，而后来社会环境的突变——“文革”，可以说将来楚生之前所有的热情与向往焚毁殆尽。可以想见，从1956年至1975年将近二十年的时间跨度下，尤其见证了“文革”中各种人事的变故，来楚生的心境必定是天翻地覆的，并且其前后艺术风格也呈现出巨大差异。就其心理变化的轨迹来看，以“文革”的开始作为分期依据，将1966年之前的部分暂时搁下，可以将来楚生一些模糊、混杂的情感变化在研究中细化为更清晰的层次。

一、修辞视角缺失下来楚生晚年真实心理的误读

来楚生被誉为书、画、印三绝的艺术家，其声名自二十世纪后期逐渐进入更多人的视野，近些年来与其相关的研究日益充盈，但遗憾的是过往的研究主要以其艺术风格与于篆刻史的价值、影响为主，对来楚生本人的基础性研究成果则稍显落寞。关于来楚生本人生平事迹以及资料，目前的研究者基本沿用张用博先生的解释。张用博先生曾著有《来楚生篆刻述真》一书，对来楚生的生平、名号内涵以及篆刻的艺术手法与风格作了全面考察。张用博先生作为来楚生晚年的私人医生与入室弟子，书中记载了诸多来楚生的生平资料，正是这些资料为我的研究提供了宝贵的信息来源。值得注意的是，书中专辟一节对来楚生的名号和印文内涵做出解释，但细究起来，这些解释似乎与来楚生的真实用意存在悖谬之处，如“安处楼”一般被解释为“此心安处是吾乡”，又如来楚生晚年“初升”的别号，

张用博先生根据字面意思将“初升”解释成“开始”“上进”之意。笔者以为这种仅根据印文字面意思进行解读的方式造成了对“初升”与“安处”含义的误判,致使对来楚生晚年真实心境的解读容易显得主观臆断,而后来的研究者所引用的一些基础资料均来源于此或观点与之相同。如有研究者在论述来楚生晚年“豁达”心境时进一步引用了这一解释,认为“此号有‘开始’‘上进’‘如太阳般冉冉升起’之意;之前的‘然犀室’也改作了‘安处楼’,意为‘此心安处是吾乡’。来楚生以这种独特的方式寄托内心对未来的期望”^[2]。对其心理状态作主观的解读判断并非个例,另有人将来楚生晚年的创作心态阐释为“以安之若素之态度,潜心揣摩之勤奋”^[3]。“文革”开始后,来楚生先生沉潜了几年时间,然自1971年始又开始了大量创作,此时近古稀之年的来楚生创作热情达到了巅峰,据张用博先生书中记载,在1973至1974年这一年多的时间里,来楚生治印一百余方,仅1尺×2尺的画就创作了两百多幅。书法方面,单是隶书,用笺纸将各种汉碑就通临一次。^[4]有学者将这一行解释为来楚生重新燃起对生活与艺术的追求和向往,如李德斌先生曾在文中推测:“待一九七一年春,突然开始大量刻印。究其原因,当是身体状况好转,对人生又重新燃起斗志所致。故才会又取了‘初升’的字和‘非叶’‘安处’等别号使用。所以,尽管有‘衰年肺病唯高枕’‘药炉边度古稀年’‘安处楼头人卧病’‘寂寞养残生’之类的感叹,但更多却是‘安处’‘忽然挥扫不自知,风云入怀天假力’‘含光混世’‘抑抑就边幅’‘为容不在貌’等句子,不仅表现出一股超脱自适的人生观,更为他晚年书、印风格的转变作了最佳注脚!”^[5]李德斌先生的这一说法似乎稍显笼统,来楚生在“含光混世”印的边款中写明了这方印的印文出自李白的诗,全句为“含光混世贵无名,何用孤高比明月”。“含光混世”在此为不露锋芒、随世俯仰之意,是写李白的“去朝心情”,所体现的情感更像是在失落的处境中的自我安慰。而从“形同槁木”“寂寞养残生”等印文中可以发现来楚生晚年的真实心境并非如之前一众认为的“旷达自适”“随遇而安”“如太阳般重新升起”等,这一时期,真正潜藏在来楚生精神深处的其实是一种黯淡的情绪,以及一种避世的心理倾向,来楚生此间刻过一方“安得名山处处藏”印,此印的含义不言自明。

由此,我们容易想到一个被忽视的问题,如果仅就某诗句在原文中的含义进行阐释,是否能保证来楚生在引用的过程中不会因别的需要将该诗句的含义做出变动?而忽略这些诗句被使用时的具体情境,极有可能误解来楚生本人的真实目的。如来楚生晚年曾刻一方“飞扬跋扈为谁雄”印,该句出自杜甫的《赠李白》,杜甫原意是想表达李白“英雄无用武之地”的落寞,张用博先生则将此印文理解为:“实际上楚公借此正告诉某些人,何必那么飞扬跋扈,盛气凌人,动不动就批斗,到头来,谁知会怎样?”^[6]事实上,此时这句“飞扬跋扈为谁雄”在不同的情境中所产生的完全不同的含义已构成了“双关”修辞。我们可以看到,过往研究对来楚生印文中的含义大多仅根据字面意思进行解释,或凭借惯性联想出相关用意,这种方式多少显得牵强附会。

对来楚生晚年心理的研究,至少应将以下两种情况纳入考虑:一是当时的外部环境。在一言一行都容易导致灾祸的特殊时期,为避免引起猜疑,涉及的某些内容不允许太过直白。二是应深入体会来楚生的个人特质。李仲芳先生曾在书中讲述了这样一个故事:来楚生在原配赵芳薇去世后,欲与其妻妹赵履真结合,然来对此事难以启齿,于是在书房挂了一副对联:“相见亦无事,不来忽忆君。”从此可以看出来楚生温墩内敛的性格与含蓄委婉的表达习惯。综合“文革”时期的特殊情境与来楚生的表达特质,语言的修辞功能不自觉地被运用到来楚生的创作场景中。根据陈望道的定义,修辞本就是“达意传情的手段……调整语辞使达情传意能够适切的一种努力”^[7]。书、画、印作为艺术家心声的流露,来楚生晚年的真实心理即可以在其作品中找到根据。与书法对抄写内容完整性的要求不同,篆刻艺术由于石材大小的限制,一般字数也有相应的限制,印文的字数限制有时会阻碍作者意图的顺利传达,同时也对观者的解读造成困难,也正因此,篆刻艺术的这一特征恰好切合来楚生欲发其心声而有所顾忌的情形。修辞要求“根据写说时的实际情况,调动和创造各种表现手法,来生动活泼、切实有力地传达自己的观点”^[8],来楚生晚期的篆刻创作可看成对修辞要求“切实传达观点”的反向运用,即将明白无误的语词含义变得模糊不定,以达到“外人哪得知”的目的。

来楚生的篆刻艺术在其生命的最后几年达到巅峰,而



◎ 图1 非叶



◎ 图2 不会世间闲草木

其在此期间的心理活动亦表现在这些苦心经营的印作中。来楚生的避世心理是复杂的，本文将其归纳为对社会现实的回避、对隐逸理想的追求、对崇佛行为的坚持和对文艺事业的叹惋。下面将通过修辞视角解读来楚生晚期篆刻中的印文含义，并联系来楚生的经历以对这些心理因素一一展开分析。

二、来楚生晚期篆刻中的修辞运用与避世心态

（一）“非叶”：“拆字”修辞中的遁世心态

“非叶”（图1）是含义最难察觉的一个别号，张用博先生曾在书中专辟一节解释来楚生别号的含义，但对“非叶”未置一词，应是其含义过于模糊，难以明确的缘故。李仲芳先生认为来楚生的“‘非叶’和‘一枝’”两方别号印，表明自己是艺术百花园中的一枝小花。这既是自谦，也是自尊自爱”^[9]。事实上，“非叶”的真实含义并无关于由这两个字组成的词，此印可看作是一个字谜的谜面，谜底就是来楚生的另一方印作——“不会世间闲草木”（图2），“不会”即“非”，“世间闲草木”拼起来即一个“葉”字，如此，一切都明了了。来楚生在篆刻中将两方印组合成一个字谜，关涉汉字修辞中的“拆字”修辞格。曹石珠曾对“拆字”作此定义：“就是将一个固定的汉字拆分为几个汉字或偏旁，以达到特定表达效果的修辞现象。”^[10]事实上，来楚生正是希望借此方式将自己的真实想法隐藏起来，而其欲言又止的那些心事就藏在这句“不会世间闲草木”中，该句出自苏轼的《临安三绝将军树》，全诗为：“阿坚泽畔菰蒲节，玄德墙头羽葆桑。不会世间闲草木，与人何事管兴亡。”阿坚即苻坚，《晋书·苻洪载记》中记载：“苻洪字广世……始其家池中蒲生，长五丈，五节如竹形，时咸谓之蒲家，因以为氏焉……

又其孙坚背有‘艸付’字，遂改姓苻氏，自称大将军、大单于、三秦王。”^[11]玄德指刘备，《三国志·蜀书·先主传》有载：“先主少孤，与母贩履织席为业。舍东南角篱上有桑树生高五丈余，遥望见童童如小东盖，往来者皆怪此树非凡，或谓当出贵人，先主少时，与宗中诸小儿于树下戏，言‘吾必当乘此羽葆盖车’。”^[12]苏轼作这首诗时正在杭州通判任上，此前因上书论新法不可行而被御史诬告贩卖私木贬至此地，此诗前两句中的“菰蒲节”与“羽葆桑”本是昭示有贵人出现的吉兆，而后两句的感情基调急转直下，“不会世间闲草木，与人何事管兴亡”，则将前两句典故所具有的正面暗示推翻，诗人深感自身所遇不公，由失落、忧愤进而陷入一种超脱的黯淡情绪。来楚生援引此中的诗句入印，应是联想到自己的处境，作为上海中国画院第一批被吸纳入会的专职艺术家，来楚生本对自己的前途充满了期望，而后的遭遇却将这种期望狠狠掐灭，其此前对新社会、新生活的热情都在这一时期化为泡影。来楚生在此借典故以自况，自己就如同这墙角和池畔的杂草，面对世事转瞬间天翻地覆的兴亡变化只能无可奈何。

“文革”开始前一年，来楚生因病从上海中国画院告假，此后一直在家休养，加上其沉默少语的性格，因此避开了“文革”的绝大部分责难，但与来楚生往来较多的唐云、钱君匋、潘天寿、钱瘦铁等人却一一遭难。身边人的遭遇常让来楚生有岌岌可危之感，潘天寿的去世更无疑直接给了来楚生当头一棒。来楚生入学上海美专时，潘天寿正好在美专任教，而后两人因相投的性格与艺术主张交往十分密切，在来楚生追求艺术的道路上，潘天寿可以说是绕不开的一位良师益友，在其困难时期，也是潘天寿屡次出手相助，不仅来楚生与潘天寿来往密切，来楚生的夫人赵履真与潘天寿的夫人何愔亦是闺中密友。当时是1971年，也就是这一年开始，来楚生的心境以及艺术风格发生了剧烈变化。潘天寿的去世直接引发了来楚生心中久久压抑着的对社会形势的愤郁不平、对艺术前景的迷茫绝望、对师友所遭受不公平迫害的束手无策等消极情绪，加上自身生活受到的磨难，以及病痛的反复发作等一系列困扰，来楚生内心有一种深沉的无力感。来楚生早年先后经历了政权迭代、幼年丧父、日军入侵、发妻早逝以及幼儿夭亡，其更是两次为了躲避战乱而举家迁居，来楚生一方“一枝”

印的边款有“三窟未营，一枝堪守”句，正是指乱世中的自己如此渺小，如鹪鹩一般，安身之处仅是一枝小小的树杈。与之搬迁经历相关的还有“生于鄂渚长于浙水游于沪渎”一印，一“游”字流露了他的漂泊之感。在其年过半百生活终于稳定下来时，“文革”又使其陷入对生活的怀疑中，种种经历使来楚生感受到人在时代和命运面前的脆弱不堪，于是有了“不会世间闲草木”的感慨，这正是他在命运面前的无可奈何。

（二）“安处”：“自喻”修辞中的隐逸理想

来楚生晚年刻制了多方与“安处”相关的印，如“安处”（图3）、“安处楼”、“安处翁”（图4）、“安处楼”、“安处客中”等，以往研究者一直认为“安处”的意思是“此心安处是吾乡”，事实上来楚生早就暗示过“安处”的出处，“安处”是指张衡《东京赋》中的安处先生，来楚生曾有诗：“东京赋上曾相见，数度识荆安处楼。若问人楼真是幻，艺文事业本空头。”^[13]来楚生将此作为自己的别号，正是以“安处先生”自喻。安处先生乃张衡虚拟的人物，安处楼亦是虚拟的，而“人楼真是幻”表达着来楚生对现实世界的失望，如同他看作生命的艺文事业一般，眼看着原本如火如荼进行着的工作在一场劫难中顷刻冷却下来，仿佛之前的繁荣只是一场幻觉。来楚生还曾在另一方“小人艺”印的边款中留下相关的诗句：“浮名意似明诗贬，小艺伤嗟宋史留。莫问人楼真是幻，武陵源里曼寻求。”^[14]此诗中的“人”和“楼”原本就是不存在的，且只有到“武陵源”中去寻求，而“武陵源”本就是《桃花源记》中虚构的世外桃源，从此可以看出来楚生的精神深处同时存在着对现实的回避和对隐逸的渴望。

来楚生作品中曾反复出现隐者的形象，既是其“自喻”，同时又寄寓着其自身深沉的隐逸理想。来楚生曾刻过一方“倒骑驴”印（图5），而根据边款“骑驴过小桥，独叹梅花瘦”可知印中所刻的那倒骑小驴、腰间挂酒的老者不是别人，正是《三国演义》中那位有名的隐士黄承彦。

“文革”时期，来楚生经常抄写鲁迅的诗词，其中有首诗：“烟水寻常事，荒村一钓徒。深宵沉醉起，无处觅菰蒲。”此诗中“菰蒲”有两种意思，一为“代指”，代指湖泊，二为“象征”，象征理想，而寻觅不到湖泊的“钓徒”可以看作是现实中追求理想的失意者。来楚生在篆刻中亦创造过相同的意象，他曾刻有一方“渔夫”印（图6），边



◎ 图3 安处



◎ 图4 安处翁



◎ 图5 “倒骑驴”印



◎ 图6 “渔夫”印

款中有题诗：“远近皆僧刹，西村八九家。得鱼无处卖，沽酒入芦花。”此印中的荒村钓徒同样也是来楚生的自喻，“得鱼无处卖”则是来楚生隐喻其自身的艺术才能无处施展。事实上，“钓者”是中国古典文学作品中的一个经典意象，一般象征着满腹才华的隐逸高士，尽管这种意象散发着隐者孤高皎洁的光芒，但其意象的创造却往往与作者在现实中的坎坷经历有着紧密联系。

（三）“初升”：“废语”修辞中的崇佛行为

来楚生是篆刻史上第一位在佛像印创作中取得如此成就的人，无论是数量、题材的丰富，还是形式的新颖程度，来楚生的佛像印在当时的印坛可以说是一骑绝尘，并且对现当代的佛像印创作产生了极大影响。来楚生之所以对佛像印如此热衷，除了单纯出于艺术追求的目的之外，应该还有其他更深层的原因。关于这点，张用博先生也只是提



◎ 图7 初門



◎ 图8 谁识东坡不二门

出了猜测：“从数量可观的佛像印看来，楚公是很懂得一些佛学的，这可能由于他学识广博或对于佛学作过探索。”

^[15] “学识广博或对于佛学作过探索”本身并不足以作为来楚生热衷佛像印的根本原因，本文持有的一个观点是：来楚生对佛像印注入如此大的精力，根本上是源于其热烈忠诚的佛教信仰，然基于当时特殊的背景，来楚生的崇佛行为转向了一种极其隐蔽的方式。

来楚生晚年将别号由“楚生”改为“初升”，并刻了多方“初升”印，其晚年的诸多书画作品上都钤盖着这一“初升”的别号印。值得注意的是，“初升”的“升”被刻作“𠂔”，来楚生在1971年所刻的一方“初升”印的边款中留下文字：“予生仲冬下旬，冬至一阳生，因号初升。

‘升’，十合也，许书作‘𠂔’。”（图7）“初升”表面上看与其生辰有关，来楚生在正月出生，意指一年之初，且其曾有诗云：“元旦值生辰，顾名旧闻新。”或许是由

此让之前的研究者产生了晚年的“初升”有“重新开始”之义。“初升”远非“开始”“上进”的意思这样简单，这方印实际与“廋语”修辞相关，“廋语”就是“利用双关、借代、析字、用典、藏词等手法将意思显示于言外，须经分析解释才能明白的一种修辞方式”^[16]。所以，其实“廋语”是各种修辞方式复合达成的效果。首先，此方印的边款以“暗示”修辞暗藏了大量信息，而关键就在这一句“‘升’，十合也”中。“升”并非是一个罕见字，一般人见到“升”字往往第一反应都会想到“向上”的意思，如张用博先生即取此义。来楚生明显特地查找过字书，并在边款中指明取其“十合”之义，“十合”的字面意思为容量单位，本身并无特殊意义，来楚生却特意将其镌刻在边款中，用意明显不止于此，若将“十合”作“合十”，意思就完全明确了。“合十”是佛教的一种礼敬方式，来楚生是借这一隐晦的方式来表达自己心中的佛教信仰。如果说单凭“合十”两字还不足以取信，那么来楚生特将“升”刻作“𠂔”，则是另一有力的佐证，此处又是一个“析字”修辞。“升”字本身就有现成的篆法，来楚生却偏偏将其刻作“𠂔”，“二”和“门”相组合的形式，如果此也为巧合，是完全说不通的，而这一用意可从来楚生的一方“谁识东坡不二门”印（图8）中找到根据，此句出自苏轼《臂痛谒告作三绝句示四君子》，全诗为：“小阁低窗卧宴温，了然非默亦非言。维摩示病吾真病，谁识东坡不二门。”“二门”即“不二法门”，为佛教中超越生死的涅槃境界。可以看到，“初”的别号是承载了来楚生对生命境界超越的祈盼，其中暗含着其深沉的宗教信仰。来楚生的佛教信仰使其思想中具有一种浓厚的“苦空”观念，其晚年曾刻过好几方带“空”字的印，而这些印文亦或隐或显地反映出他精神深处对佛教义理的感悟，如“胜事空自知”“会理知无我，观空厌有形”“了了方知不落空”等。尤其是“了了方知不落空”（图9），此句出自苏轼一首具有浓厚禅宗意味的诗：“蓬蓬未必都非梦，了了方知不落空。莫把存亡悲六客，已将地狱等天宫。”“了了”和“落空”具备明显的佛教哲理，《顿悟入道要门记》中有“体寂湛然，无有去来，不离世流，世流不能流，坦然自在，即是了了见”句，而“落空”的含义亦出自另一部禅宗著作《景德传灯录》。《圆觉经》中有“众生国土，同一法性。地狱天宫，皆未净土。有性无性，齐成佛

道。一切烦恼，毕竟解脱”。苏轼此诗用意不觉与之相合，其诗中语词多有出自佛教典故者，显欲通过参悟佛经义理以寻求解脱之道。来楚生将之作为印文，很难说不是了解其中深意而有意为之。从来楚生这种煞费苦心的崇佛行为可以看到其当时内心的苦闷程度之深，面对当时的局势，来楚生内心深处产生了一种对现实的抗拒情绪，这种情绪无法向外释放，只能向内寻找精神的共鸣与解脱，而佛学正好迎合了来楚生当时的这一心理诉求。正如麻天祥所说：

“佛学的根本精神就在于否定。它通过对黑暗社会和苦难人生的系统反思，对现实产生一种几乎可以说是深恶痛绝的厌恶情绪，因而形成以苦空观念为核心的否定精神。”^[17]如此，对于晚年的来楚生而言，艺术已经远远不止是一种生存手段，而是其内在的生命体现，是助其暂时回避苦难现实的一把安乐椅，是其自由灵魂的乌托邦。

（四）“为容不在貌”：“藏词”修辞中的孤洁追求

与书法相比，篆刻艺术与“藏词”修辞有着天然的亲密感。“藏词”一般被认定为要用固定短语或见于习熟的词句，以避免语言晦涩难懂，便于调动听者或读者的积极性，但基于当时特殊的社会环境，来楚生恰恰是想通过“藏词”的手段给读者的理解设置距离。

来楚生晚年曾有一方“为容不在貌”印（图10），其实印文中只言明了一半含义，全句为：“为容不在貌，独抱孤洁。”而来楚生的真实心态正在于后半句省略的“独抱孤洁”，这种孤洁的追求是“文革”期间艺文事业受到冷遇、艺术家遭受迫害的情形下，来楚生对自身和艺术纯洁性的捍卫。来楚生晚年有一别号“且曄室”，“曄”指“半聋”，“且”字又表明来楚生的“半聋”其实是一种伪装，与其另一方“才会糊涂”印的用意不谋而合。来楚生的“且曄室”应该是受到齐白石“半聋”印的启发。齐白石在抗战期间曾因不堪日军叨扰而借“半聋”将其拒之门外，来楚生也曾有诗：“雕虫技谄人争取，闹市居难我闭关。”^[18]张用博先生曾提到来楚生抱怨过“文革”中经常有人上门向他索要字画，“且曄室”正是来楚生用来隔绝外界骚扰的托词。

事实上，在上海中国画院任职期间的来楚生原本对艺术事业满怀激情与期待，来步昭在回忆父亲的文章中写道：“毫不夸张地说，为了培养艺术人才，他是满腔热情，毫无保留。”^[19]然而“文革”开始后，形势发生了巨大变



◎ 图9 了了方知不落空



◎ 图10 为容不在貌

化，面对此种情形，来楚生晚年曾在一首题画诗中抒发心中所感：“徒然颜色猩红好，解渴佐餐两未能。才拙得由邀上赏，秋来依旧卧荒藤。”^[20]艺术在当时处于一种可有可无的境地，被重视时可以获得邀赏，不需要时则被随意弃置。此诗透露出来楚生在看透了艺术真实处境后的满眼落寞与无奈，身处其中的来楚生面对这一局面，一方面将自己深爱的艺术自嘲为“小人艺”“末上之艺”，一边又刻了诸如“气毋夺”“我心如称”等印，这正是一位孤高倔强的艺术家在现实面前维护艺术尊严的矛盾之举。

三、来楚生避世心理影响下的创作观

艺术家的创作观念一般不自觉地随其心理变化而变化，来楚生晚期的创作观迥异于前期，这主要体现在其对“古”与“今”关系的认识与处理的差异上。

来楚生早期的观念中处处体现着对现实生活和时代手法的积极回应，如其曾在《然犀室印学心印》中表明：“传统不是尽善，有好的，也有坏的，而且不是一成不变的，一时代兴盛，一时代衰退，是随时代文化的改变而改变的，内容随文化改变而改变，这是很自然的。”^[21]来楚生在深入传统的同时，一直是以表现时代内容和现实生活为前提的：“要改变内容，首先要能推陈出新，陈的传统，不尽都可用，先须熟识传统，那一种对新内容能吻合，可以采取，那一种不合，仅可屏弃不用……今之新内容、新风貌，也就是未来的传统。”^[22]这种观念在其于上海中国画院任职期间体现得尤为突出，为了响应“二为”“双百”方针，来楚生主动地调整自己的创作思想，一是意识到艺术当随时代，二是从生活中寻找灵感，如其曾自述：“能否推陈出新，问题在于人的思想感情。生活中得来的

新的感染多一点,画也会新一点,从量变到质变,水到渠成。只要思想新,从生活中来,什么花鸟画题材都可以画。”^[23]这一时期来楚生的绘画和图形印风格都呈现出鲜活明媚的生活气息,绘画在风格上逐渐褪去了八大、虚谷冷寂的风格而向吴昌硕与齐白石一路色彩鲜亮、氛围热烈的风格靠拢;在题材上,来楚生画了众多青蛙、虫鱼、松鼠、猫蝶、水鸟、海棠、蔬果等日常事物。工农的生活生产是当时绘画的主要题材,而来楚生以“生产”为主题创作了一批极具时代特色的图形印。此外,来楚生在篆刻中曾做出诸多先于时人的大胆尝试,如将简牍的形式融入篆刻创作,还曾尝试以宋体字入印。可以看到,在来楚生的早期观念中,对传统的学习要以适应新时代的内容为目标,艺术创作应表现现实生活。

来楚生晚年的创作倾向与前期大相径庭,其晚年的篆刻中多了一些诸如“不薄今人爱古人”“古调自爱”“从来不解入时宜”之类的内容,这些内容均表明来楚生此时的态度在“古”与“今”之间明显偏向于前者。更极致的是,来楚生曾在一方“贵耳”印的边款中镌刻下“贵耳惟闻古,贱目詎知今”,此方印作中来楚生对“古”的沉溺与对“今”的退避态度可以说是泾渭分明。“崇古”应该说几乎是所有印人都具有的基本观念,“古意”为篆刻审美的最高标准,但来楚生的“崇古”观念同时暗含着其个人对时风的拒斥,这种前后态度的转变可以看作其晚年避世心理对其艺术观念潜移默化影响。来楚生晚年对“古意”的追求尤为强烈,这一倾向从其晚期篆刻的大量作残手法中可以看出,“作残”既可以说是其痛苦和动荡心绪的表露,也可以说是其“崇古”观念下的创作行为,二者互为表里,从创作心理和艺术风格两方面映射出来楚生的避世倾向。

除此之外,在来楚生晚期的篆刻创作中已经很少出现世俗题材的作品了,目前出版的印谱中还能看到几方来楚生晚年所刻的蛙形、乌龟和天牛印。我想,在当时凝固的社会环境与脆弱的生命境遇面前,这位孤独的老人大概是渴望通过掌心中这几方小小的印章,将思绪带回到那个遥远的安稳年月吧!

四、结语

细读来楚生的作品可以发现,他是一位极具文人特质

的艺术家,过去对其篆刻含义的分析显然过于主观,而其中很大一部分原因在于其表达方式的隐蔽性。来楚生并非有自觉的修辞意识,但其篆刻创作却不自觉地与修辞行为相关。本文通过对其作品含义的解读,期望能在一定程度上对来楚生创作行为背后的心理特征做出更加真实、理性以及客观的解释与还原,并以此为我们把握来楚生晚年的艺术观念与风格提供心理参照。

【注 释】

- [1] 苏金成、胡湘海:《来楚生晚年四层心境对其创作风格的影响》,《荣宝斋》2021年第7期,第81—83页。
- [2] 同[1]。
- [3] 俞少平:《刀笔著繁华 薪火耀后人——浅析来楚生书法篆刻艺术及其意义》,《中国书法》2017年第11期,第178页。
- [4] 张用博:《来楚生篆刻述真》,东华大学出版社2004年版,第17页。
- [5] 李德斌:《来楚生篆刻艺术研究》,台湾师范大学硕士学位论文,2001年,第28页。
- [6] 同[4],第34页。
- [7] 陈望道:《修辞学发凡》,上海教育出版社1979年版,第3页。
- [8] 同[7]。
- [9] 李仲芳:《来楚生略论二》,《萧山记忆》第五辑,2012年,第62页。
- [10] 曹石珠:《汉字修辞学》,西安出版社2004年版,第98—99页。
- [11] 房玄龄:《晋书》卷一百二十,中华书局1974年版,第2868页。
- [12] 陈寿撰,裴松之注:《三国志》,中华书局1982年版,第871页。
- [13] 李忠芳:《来楚生评传》,天津人民美术出版社2019年版,第162页。
- [14] 张用博:《来楚生篆刻述真》,东华大学出版社2004年版,第36页。
- [15] 同[14],第115页。
- [16] 谭学纯、濮侃、沈孟璎编:《汉语修辞格大辞典》,上海辞书出版社2010年版,第275页。
- [17] 麻天祥:《20世纪中国佛学问题》,武汉大学出版社2007年版,第27页。
- [18] 李仲芳:《来楚生评传》,天津人民美术出版社2019年版,第163页。
- [19] 来步昭:《往事悠悠容细数——回忆父亲来楚生》,《中国书法》2017年第8期,第37页。
- [20] 李仲芳:《来楚生评传》,天津人民美术出版社2019年版,第161页。
- [21] 李仲芳:同[20],第172页。
- [22] 同上。
- [23] 王慕兰:《那些人 那些事:艺边谈墨录》,上海文艺出版社2006年版,第72页。

【作者简介】

陈 庆:西华师范大学专任教师。

西泠印社六十周年纪念以二十六年三月三日

石友紅情切磴道藝

郭邦璽筆鼓萍沼平

一九六三年三月三日沙孟海



龍泓始扇揚叔開疆
又茂家倉石索書漢
茅雪司誰繼輶肯指
孤山罟上賴譜係高
標生色把古多夢仿
瀾傳引得士林豈陟
于今卯十季周正社
會重新旗展紅赤氣
泠再建幃日睹燦
爛八賢居策旌
孝媳我詎先輩
嚮班衆益值百
家齊放爭鳴泐泐
泐泐泐泐

諧瑤等慢一閱為

西泠印社六十周年獻禮

杭人韓登安



杭州西泠印社成立

七十五周年

紀念朱屺瞻畫祝





市花市樹市客盛香桂系樟香韵長
烈日寒霜推不了杭州花兒樹不尋常
一九三三年夏杭州定系樟為市樹香桂為市花二者競
郁芬芳四季長青永不凋謝正與素有鐵頭強勁之杭州
人相近似余雖非杭州人然自十歲來杭迄今有七十餘年
市政工程方面工作亦已長達五十八年之久杭州已是我第二家鄉
今後願與杭州以此自勵為祖國作出更大的供獻

吳寅



◎ 桂花圖 吳寅

紅葉滿庭下倚檻

青溪繞屋萊神而

釋惠洪蘇軾句

庚申暮月八日老人介堪方巖



春風漠漠野人居若使能書我不如數株
蒼檜當官道一樹桃花映草廬詩誤書

陳簡齋絕句戊戌首夏杭邵裴子





◎ 识药图 程十发

梅花道人煙江疊嶂圖

董文敏題云以北苑為宗雖稍素暗淡神采奕々神品也 己巳九月吳湖帆



乾坤一氣儒

敬錄馮其庸先生大
作之最後一節及七絕一
首以緬德饒社長
歲在戊戌夏月
社員顧振樂并百歲壽

蒼茫萬賦飛
茫卷得來
渾羅山筆
樸胸川下
夏偶靈了
深寫秀無
醇真氣塵

綜觀饒公之藝豈止經史子集而已實古今文化之通人古今藝術之巨匠古今之鴻儒也所以他的書畫與文章實為一體而殊途書畫乃其文章之別體耳予歷觀古今才大之人往往多能而專精何則其才大其識廣其胸次高遠若僅賦一藝則何以展其宏才何以寫其高懷何以發天地清靈之氣故必通博專精庶幾能盡其才而見天地化育之偉功也予故有詩云：

上尺珊瑚枝
 耐久歲寒花
 乙丑十月
 高士
 寫於上海
 恒之



◎ 设色花卉图
 曹简楼

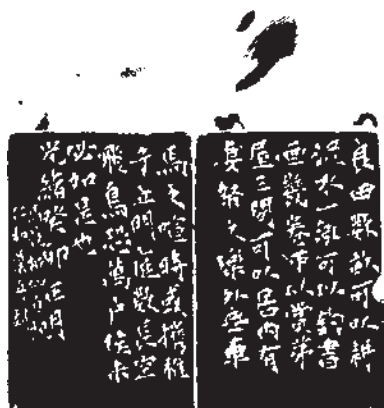


◎ 伍翁之像 吴山明

社結氣陰八十煉
三事秋浦泉畫於杭州



◎ 西泠印社图 黄涌泉



◎ 鉴湖橐驼柳仙马乾鉴赏金石书画印信 叶为铭



◎ 吕仙弟子命名果莲 吴隐



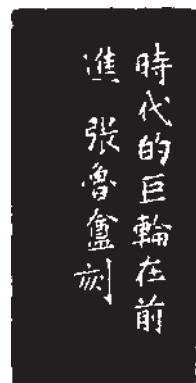
◎ 古杭王禔长生安乐印 王禔



◎ 古为今用 朱醉竹



◎ 蕉石鸣琴 来楚生



◎ 时代的巨轮在前进 张鲁盒

西泠印社建社 120 年社庆活动圆满落幕



◎ 西泠印社建社 120 年系列展开幕式

十一月的杭城，才感秋来，忽而已冬。一夜间突然席卷全城的寒风，依旧吹不灭杭州因为西泠印社 120 年诞辰带来的喜庆热闹和杭城百姓对文化盛宴的热情。在刚刚过去的五天，西泠印社以“五场会议+五个展览+三个研讨会”的形式，向社会公众全面展现了“天下第一名社”与时偕行、勇攀高峰的精神风采。

（一）关键词：大

“本次社庆系列活动，是西泠印社近十年来甚至是百年大庆以来，规模最大的一次综合性活动。”在 11 月 6 日举行的新闻发布会，西泠印社党委副书记、常务副秘书长、社委会副主任王宏伟表示，“大”是本次社庆的特点之一。

社庆之“大”，首先来自拥有百廿历史名社自身内涵积淀的自信和底气。在短短五天时间内，先后召开八次社务会议，举办五个展览和两次展览开幕式，举行三个学术研讨会，活动轨迹遍及浙江展览馆、浙江美术馆、杭州画院等杭州标志性文化场馆，议程紧凑，内容也十分丰富，绝非徒有其表。

与各类活动相配套，西泠印社还出版了 11 本作品集和其它相关书籍。其中，《西泠印社社员名录》收录了自 1904 年建社以来至今全体社员艺术生平的简介，为“西泠人物史”的研究提供了准确的时间信息，可以称得上是西泠的一个标志性的社庆典范项目。

社庆之“大”，得益于广大社员对印社的热爱和愿为



◎ 西泠印社建社 120 年庆祝大会



◎ 西泠印社第十五次社员大会

印社无私奉献的精神，凝聚为举办大规模社庆活动的助力。

“祝愿西泠印社能够百世永康，也祝愿我们所有的印人在印艺方面取得更好的成就。”“愿西泠印社今后发展更加辉煌！”在 11 日上午社庆大会现场，142 位社员以视频形式为西泠印社送上诚挚祝福，字字句句道出西泠印社中人的心声。40 余位 70 岁以上的高龄社员亲临现场，其中也包括了西泠印社目前最年长社员、101 岁高龄的归之春先生；还有多位寓居海外多年的社员也专程赶赴杭州参会……他们对印社的拳拳深情令人感动。

值得一提的是，从今年年初起，广大社员就以主人翁的姿态，积极参与到社庆各项活动中。尤其是通过整合当地社会团体资源和力量，开展了一系列社庆预热活动。社庆前夕，已在浙江、福建、河南、上海、黑龙江、湖南、新疆、陕西、贵州等省份，香港、澳门特别行政区，以及日本、马来西亚等国家举办各类预热展览 33 场，营造了地域覆盖广、社会影响大、内容形式多、时间跨度长的良好社庆氛围。百廿年来，正是社员们“爱社如家”“无私奉献”的精神传统，支撑着西泠印社历经百年风雨而依旧繁荣昌盛。

社庆之“大”，也来自社会各界对印社的关注与关爱，将一社的华诞升华为篆刻艺术的荣光。“衷心希望贵社培育担当民族复兴大任的时代新人，积极引领业界风尚，不



◎ 西泠印社百廿成果汇报展

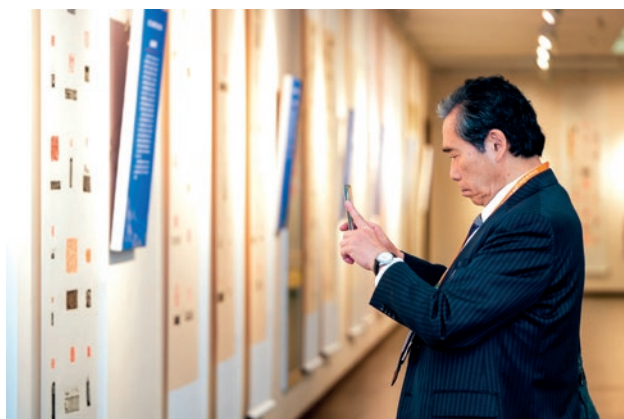
断攀登文艺创作高峰！”这是中国文联与西泠印社的共勉；“总台愿与西泠印社携手奋进、同开新篇，共同谱写新时代弘扬中华文明之美的华彩乐章，为强国建设、民族复兴贡献更大力量。”中央广播电视总台通过贺信表达的美好愿景……百余封满溢着对印社鼓励、肯定和祝福的贺信从海内外汇聚杭州，其中既有人民日报社、中书协、中美协、中国共产党历史展览馆、中国艺术研究院、中国国家画院等国家级机构和团体，也有部分省、自治区、直辖市文化



◎ 西泠印社社员作品展



◎ 西泠印社社藏捐赠菁华展



◎ 海内外印社联展



◎ 君匋艺术院藏丛翠堂四家名印展

单位及文联、书协、美协，以及浙江大学、中国美院等各大艺术院校，和海内外印社等近百家机构、团体、个人。

（二）关键词：丰

丰富，是西泠印社建社 120 年系列活动带来大家的又一个直观感受。

围绕当代印学传承发展，西泠印社在秉承传统的基础上推陈出新，以会议、展览、研讨会等活动为主要载体，呈现出本次社庆系列活动内容之盛、形式之丰的特色亮点。

系列展览，是西泠印社每一次社庆以及每一年秋季雅集期间的重磅活动之一，不仅是印社整体创作实力的展示，从中更是可以窥见印学发展趋势之一斑。此次社庆系列展览的内容，比之以往更加多姿多彩。

这是从中得以全面探究西泠的历史。百廿成果汇报展展现了西泠印社近 20 年尤其是 5 年来，在社团事业、艺术创作、学术研究、对外交流、文物鉴藏、非遗传承、产业

拓展等方面取得的丰硕成果。步入西泠印社横跨 120 年的艺术世界，我们得以“探”百廿年间印社渊数风云，“上”孤山感受金石人为峰，“入”社藏深海掇菁撷华，“行”四海内外广结印缘，彰显了西泠印社把握时代际遇，增强文化自信，推动交流互鉴，坚持传统文化的创造性转化和创新性发展的使命担当。

我们也可以从中去追寻西泠风骨的承袭。120 年来，一代又一代社员以自己的艺术身份为荣，又自我驱动苦其心志，勇攀艺术高峰，以此形成一个闭环，不断擦拭着“西泠印社”这块金字招牌的成色，使之光华灼灼。社员作品展为我们呈现的，是包括当今社员的 256 件篆刻作品、126 件书画作品和 40 本理论著作，加之甄选自库房藏品的 242 件已故社员作品，共同构成了该作品展的强大阵容。而与桐乡市人民政府、浙江美术馆联合主办的“君匋艺术院藏丛翠堂四家名印展”，展出赵之谦、吴昌硕、黄牧甫篆刻原石各 40 方，钱君匋篆刻原石 80 方。一枚枚难得一见的

珍贵印章走进大众视野中，让更多人得以领略到了这方寸间的大美情怀，不仅是西泠印社深厚文化底蕴的彰显，也为“艺术奉献社会”之精神注入新的时代内涵。从已故社员作品到当今社员作品，此中的叙事方式、创作手法或可一览无余地读取其时代性。

这也是一场西泠藏品的“品鉴会”。社藏捐赠菁华展（2019—2023）系统展示了西泠印社近五年来捐赠藏品的丰硕成果，包括玺印、陶柱、书画、拓片、印谱、手稿等在内的700余件捐赠藏品，以集体亮相的方式鸣谢社会各界捐赠者的善行义举，突出的是捐赠者和捐赠品对印社发展的重要意义。铭记和传扬捐赠高风，营造良好捐赠氛围，让西泠捐赠传统永续传承，发扬光大，这是印社工作的光荣使命，也是对印社120年发展历程的热情颂扬。“爱社如家，无私奉献”的美德嘉行，滋养和激励我们在宏阔的新征程上昂首前行。

这也是一次西泠“开放包容、兼收并蓄”胸怀的展示。此次以西泠印社120年华诞为契机，海内外印学社团受邀汇聚杭州，共同举办“海内外印社联展”，以同台展示的方式，共同启迪和寻求今后篆刻发展新路。73家印社，170多件印屏跨越海内外汇聚一堂，不仅能从中窥见当今海内外篆刻创作发展方向和潮流趋向，而且也使展览成为各地区篆刻风格异同和发展水平最直观的展示平台。这也正是百年名社所秉持的开放、包容、与时俱进的气韵之所在。

（三）关键词：高

“勇攀文化高峰”，对于西泠印社来说，这绝不仅仅是一句哗众取宠的口号，而是实实在在用行动践行的目标。社庆期间，第七届“孤山证印”学术研讨会、《西泠艺丛》编辑研讨会、2023海内外印社座谈会相继召开，分别从印学研究、学术导向和印学团体发展三个维度入手，推动印学思想碰撞、文化互鉴，从更高更远的方向，为篆刻艺术发展开拓道路。

作为社庆活动的核心学术项目，第七届“孤山证印”学术研讨会于11月13至14日举行。50余位与会学者们立足于原有研究成果及方向，在印学当代史、观念史和现代史、美学史、文献史及国内外的美术资料等方向进行研讨交流，提出新的理论，对促进国际印学界学术资源的整合、共享与交流，推动当代印学研究深入发展发挥积极作用。

“在新时代党和国家对于宣传工作与中华优秀传统文化的高度重视的指导思想引领下，《西泠艺丛》进入到一个亟待优质深化发展的关键时期。编辑部经过理论学习与多方调研，提出了积极应对的发展策略。在刊物增容与优化栏目、拓展平台、扩大影响诸多方面，制定了切实可行的具体办法，并将在在新的一年里贯彻落实。”在11月12日下午举行的2023年度《西泠艺丛》编辑研讨会上，西泠印社提出了新一年的办刊方向和目标。与会嘉宾、专家学者、重要作者分别从《西泠艺丛》需要关注的学术热点、艺术焦点、社史研究等方面展开，就《西泠艺丛》未来发展和学术选题进行热烈讨论。到会的专家们，分别从办刊方向、书法创作理论、人物研究、玺印封泥研究、“大印学”等角度提出了精彩纷呈的选题策划。

“独行快，众行远”。西泠印社在努力做好自身建设的同时，也积极承担起篆刻艺术发展的引领作用，带领广大印学组织共同探求印学社团组织建设、印学事业繁荣发展的可持续之道。“如何破解‘三无’难题”“如何落实国家文化战略服务当地中心工作”“如何争取当地政府和宣传文化主管部门的关心重视支持”“印社领导层如何发挥核心作用”“如何提升社员队伍整体水平”“如何加强对外交流”？西泠印社根据当前地方印社发展遇到的普遍性瓶颈难题归纳总结为六个方面的问题，抛给了在场的60余家海内外印社代表。是“答题”也是分享，更是对今后如何进一步繁荣篆刻艺术的深入思考。主题发言和自由交流相穿插，一个个或经过实践检验，或可操作落地的经验方法慢慢形成：“要拥有一个稳定固定的社址”“努力培养青年篆刻人才”“联合其它社会团体和政府部门开展活动”……各地印学社团满载而归，而留给西泠印社的，则是“如何做好与各地印社的合作与衔接，带领篆刻艺术实现整体繁荣发展”的世纪命题。做好这道题，也是西泠印社勇攀文化高峰的时代使命之一，还有很远的路要走。

赓续文脉 守正创新

为建设中华民族现代文明贡献西泠力量

——在西泠印社第十五次社员大会上的工作报告

文 / 西泠印社副社长兼秘书长 陈振濂

各位社员：

我受西泠印社第十届理事会的委托，向第十五次社员大会做工作报告，请予审议。

一、五年发展成果回顾

本届理事会的五年，是西泠印社发展进程中继往开来、勇毅前行的五年。我们经历了中华人民共和国成立70周年、中国共产党成立100周年等重大历史节点，迎来了党的二十大胜利召开以及杭州第19届亚运会的成功举办，也经受住了新冠肺炎疫情的严峻考验。五年来，印社遵循“名家之社、天下之社、博雅之社”之目标，在赓续历史文脉、传承先贤精神的同时，担负起新时代新的文化使命，续写了印社百廿年辉煌。

五年来，西泠印社深入学习贯彻习近平新时代中国特色社会主义思想，认真贯彻落实党的十九大和“二十大”精神，坚定文化自信，坚持中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展，社团运行日益规范，艺术创作蓬勃发展，品牌价值持续攀升，学术研究创新深化，对外交流成果丰硕，保护传承提质升级，为未来发展打下了坚实基础。五年来，主要完成了以下几方面工作：



（一）建章立制日趋规范，社团管理日臻完善

一是依法依规保障社团有序运行。修订《西泠印社章程》，使社团各项工作有规可依、有章可循。《西泠印社公益性活动合作冠名实施细则》有效规范了社团公益性活动合作冠名标准及审批程序。新制订《关于进一步规范社藏文物藏品资料使用工作的意见》等五个配套制度，完善了文物库房和文物藏品资料管理。相继出台《西泠印社品牌保护与管理规定（试行）》及配套制度3个，通过发布西泠印社商标规范标识系统、新开发产品追溯系统、首创

VIS 视觉识别系统，完善官网商标授权活动公示，对品牌侵权行为开展多维度打击，五年来已累计查处数百项品牌侵权行为，有力维护了社团品牌权益。

二是优化流程打造科学引才体系。制定关于艺术展赛和学术论文评审工作的实施细则；出台《关于推荐入社审核有关事项的补充规定》。经过多年实践，以推荐入社为主，评奖入社、特邀入社、社友会推荐入社等多种渠道为辅的人才队伍建设体系日臻完善，五年来累计有 45 名优秀艺术人才入社，为印社持续发展增添后劲。

三是落实举措提升社员管理服务水平。倡导社员德艺双馨，杜绝失德失范行为。依据《章程》等规定完善奖惩措施，对 3 名失德失范社员处以暂停社籍、严重警告等处分。持续强化社员研修班这一艺术人才培养模式，每年组织中青年社员开展集中培训。自 2019 年起，为新入社社员专门举办入社颁证仪式，进一步提升了社员的荣誉感、归属感和使命感。“社员固定活动日”经过五年的完善、发展，使得社员凝聚力、向心力进一步增强。

（二）社团活动精彩纷呈，以印叙事谱写新章

一是胸怀“国之大者”，主题活动与时俱进同频共振。聚焦中华人民共和国成立 70 周年、中国共产党成立 100 周年、党的二十大召开等重大时间节点，五年来组织开展主题展览活动 200 余场次，引领社员在时代浪潮中留下鲜明印记。围绕庆祝建党百年，组织 36 位篆刻家创作篆刻作品，原章由中国共产党历史展览馆永久收藏，并纳入党史基本陈列。围绕喜迎杭州亚运会和亚残运会，组织开展“艺迎亚运·印向未来”主题创作，举办“亚运主题篆刻巡展”等 30 余场亚运主题活动，参与亚运村、亚运开闭幕式艺术设计，在“家门口的亚运会”中融入西泠元素。围绕“一带一路”主题，与中央广播电视总台和宁波合作举办“亚运风采”篆刻文字与图形印记作品展。围绕“宋韵文化传世工程”，组织开展“宋韵杭州”“杭·宋词韵”等主题创作，策划“宋淳化阁帖刻成 1030 周年展”“两宋的金石世界—宋代金石学与印学”“苏东坡和他的朋友们—两宋文人书迹拓本展”等高品质宋韵文化展览和研学，让金石宋韵之美可触可感。疫情防控期间发动社员以艺战“疫”，线上创新推出文化精品“云展厅”、西泠名家“云课堂”、“众志成城战疫情”主题微展等百余期，凝聚共克时艰的强大正能量。

二是赓续先贤文脉，展赛活动秉承传统入古出新。五

年来，持续推出以社员个展、区域主题展、各地印社交流展和其他主题交流展等为主要内容的孤山系列特色展 50 余场，并推出配套的学术讲座、课程直播等活动 40 余场，孤山精神家园的影响力和向心力进一步加强。丰富春秋雅集举办形式，分别于 2021 年和 2023 年，赴第三任社长张宗祥的故乡海宁，以及第二任社长马衡、第四任社长沙孟海的故乡宁波举行春季雅集，追寻先贤足迹、共叙金石情缘；连续三年在秋季雅集期间举办社员新作展，展现古稀以上、60—70 岁、50—60 岁三个年龄段社员的创作风貌；探索举办线上春季雅集，打破时间地域限制，提升社员参与度。

三是坚持文化惠民，公益活动普及金石篆刻传统文化。自 2019 年开启“西泠公益行”活动，以送文化下乡、文化扶贫扶智为宗旨，组织社员和志愿者深入中西部和文化薄弱地区，至今已为 14 个地区提供艺术展览、讲座、慰问、捐赠等公益服务，在实践中探索形成“当地政府支持、西泠印社学术保障、社员广泛参与”的“公益行”模式。创新形式开展金石篆刻研究、互动体验、“篆刻进校园”等“五进”活动 150 余场，协助 20 多所学校开设篆刻社团课。持续开展“印之爱”篆刻艺术宣教活动，五年来举办“印之爱”篆刻艺术公益活动 10 余场，为普及篆刻文化作出有益尝试。

（三）拓宽边界借力破圈，品牌效应日益凸显

一是整合资源优势，实现跨界共融。与中央广播电视总台战略合作，共同探索金石篆刻传承新形式、传统文化高质量转换新模式；今年 9 月已举办“传统文化美育共建基地”揭牌仪式，联合推出一系列专题展览和节目，在社庆宣传、社史传播、内涵挖掘、品牌打造等方面初结硕果。与中国共产党历史展览馆深化合作，启动“百年百事百印”主题创作项目，目前已创作完成，正在协商捐赠、展览事宜。与社会各界加强合作共建，与中国美术学院、浙大城市学院、杭州职业技术学院等高校，以及临安、临平等城区建立长期联系，在历史文化遗产保护研究、人才培养交流等方面互通有无；以主办、承办、学术支持和指导等方式，与各地政府部门和文化团体合作举办各类活动和展览百余场，范围覆盖全球 10 多个国家和 20 余个省、市、区，推动篆刻文化在海内外的传承普及。

二是拓展“西泠学堂”，推动“文化出海”。自 2018 年 4 月开办首期“西泠学堂”，以香港为核心并延伸至澳

门，累计举办15期近200个培训班，已成为香港首屈一指的中国文化艺术专业培训基地；2022年，“西泠学堂书画篆艺术人才培训项目”荣获国家艺术基金（一般项目）年度资助，目前正加快推进在日本等地开设分支机构的可行性研究。成功举办庆祝中捷建交70周年“百年西泠·中国印”海外特展，两国艺术家进行友好交流，有效扩大了中华文化在海外的影响力。

三是扩大传播矩阵，讲好西泠故事。携手媒体拍摄41部纪录片和宣传片，其中《西泠印社》荣获2021年度“中国最具影响力十大纪录片”、第27届电视文艺“星光奖”等殊荣，并入围浙江省第十五届精神文明建设“五个一工程”；利用西泠印社“一网双微”自有媒体阵地，五年来累计发布各类信息资讯2000多条，收获3000万点击浏览量；向杭州日报“西泠镜像”供稿316篇，向“学习强国”“西湖先锋”“韵味杭州”“数智杭宣”等外宣平台供稿600余篇，得到社会广泛关注。

（四）继往开来深耕印学，重振金石学术引领

一是以构建完善“大印学”为主题，开启学术研究新篇章。依托“孤山证印”、学术研讨会等平台，先后以中国印谱史与印学、两宋金石学与印学、印学收藏史、百年金石学发展及青铜器传拓等“大印学”内容为主题，开展高品质学术研讨活动，创造了金石学研究史上数个“第一”。搭建开放学研平台，推出“以篆入印——邓石如、吴让之、徐三庚、赵之谦”篆刻典藏菁华展，并配套举办创作研究主题展，邀请海内外学者共同参与学术交流。

二是以《西泠艺丛》为载体，展示印学研究新成果。强化“展览+专辑+学术活动”三位一体的办刊模式，在金石学、名家人物、艺术理论、地域及流派等领域卓有建树，学术影响力持续提升。适应数字时代新要求，不断开拓学术成果展示新阵地，目前已与国家哲学社会科学文献中心等大数据平台资源库签订合作协议，创刊以来的所有出版期刊均能在上述平台查阅。

（五）金石根脉踵武前贤，百年西泠继往开来

一是完成社址保护提升，“精神家园”修旧如旧。投入3000余万元，系统解决了孤山全域建筑结构安全和局部构件老化等问题，对汉三老石室和印泉等石质文物进行综合保护，增设了全域文物遗产、白蚁等监测预（报）警系统，并对社藏4000余件/组等级文物以及50余处摩崖石

刻等进行了数字化采集，最大程度地还原“西泠印社”在孤山的地标形象。

二是社藏品种日益丰富，藏品价值有效活化。五年来，印社通过展览、出版书籍等多种形式，实现藏品、文物资料利用最大化。2021年起，累计策划编撰出版《社藏名家大系》丛书13卷，目前在编8卷，让璀璨的社藏文物菁华惠及更多社会大众；累计展出各类藏品及资料4233件；共接收社员和贤达捐赠的作品和藏品2800余件/组，有效补充了宋代印章、域外印章等社藏薄弱品种。携手大学数字图书馆国际合作计划（CADAL）项目管理中心，对社藏古籍进行数字化采集和加工，社藏文物数据检索、查阅功能有望实现质的跨越，助推印学研究高质量开展。

三是创新非遗保护手段，印学普及成效显著。完成6部“抢救性非遗系列纪录片”拍摄制作，其中《朱颖人》入选杭州市文艺精品工程。继续与杭州职业技术学院合作推进“非物质文化遗产传承教学创业基地”建设，面向学生开设金石篆刻专业课程，推动印学传承。中国印学博物馆新设“古代玺印的功用与形质”等6个单元，扩展和延伸“印外求印”等3个单元，着力打造数智印学。2020年成功入选浙江省首批“浙江文化印记”，2022年通过国家级非遗代表性项目保护单位履职评估，篆刻非遗推广普及成效显著。

二、社团财务状况（略）

三、正视面临的新挑战和新任务

五年来，社团各项事业取得了丰硕成果，但我们也应深刻认识到，在新的时代浪潮下，西泠印社也面临着一系列新变化、新要求和新挑战，需要脚踏实地、苦练内功，踔厉奋发、勇于开拓。

一是仍需继续做好高质量发展的顶层规划。虽然近年来印社组织社员创作的主题作品频次和数量较多，但作品多“平原”少“高原”缺“高峰”的问题仍然存在，在海内外的文化引领力和品牌影响力亟需进一步提升；在全国乃至世界范围具有西泠印社辨识度的标志性活动偏少。此外，与中央广播电视总台、中国共产党历史展览馆、国家版本馆等国家级重要文化机构和平台的合作项目虽有破冰，

但仍处于起步阶段，提升合作深度和持续性还要作出更大努力。

二是仍需持续提升海外文化传播和业内交流合作力度。前几年受疫情影响，金石篆刻海外文化传播力度有所减弱，“西泠学堂”覆盖面仍局限于香港、澳门地区，“百年西泠·中国印”海外特展有待重启。在讲好中国故事、杭州故事、西泠故事方面的能力有待提升，对外传播渠道有待拓展，与汉文化圈以外的国家联动较少，落实“文化走出去”战略任重道远。近年来与东亚、东南亚等书法篆刻界沟通联系有所松懈，合作办展、开展学术交流不多，尤其与韩国篆刻界的联系沟通曾一度处于失联状态。此外，国内300—400家印学社团的凝聚力不足，西泠印社需要充分发挥圈内的龙头和带动作用，加大与兄弟印社开展互动交流的力度。

三是仍需不断优化社团管理举措提高服务水平。近年来在社员入社、藏品管理、品牌维权、活动规范等多个方面进行建章立制，社务规范化运作取得一定成效，但社团工作具有多元化、复杂化的特点，现有制度仍存在修订完善速度跟不上情况变化、流程条款在实际操作中缺乏把控性标准等问题。此外，个别社员缺乏“爱社如家、无私奉献”的精神，或不爱惜社团荣誉、不注重自身形象，偶有失德失范行为发生，有损印社声誉；或不积极履行社员义务，长期不参加社团活动、失联或不主动回应社团各项通知等现象在一定程度上存在。如何进一步引导社员实现人品艺品双提升、不断增强对印社的向心力和凝聚力，是今后亟须解决的问题。

面对新情况、新问题、新困难，西泠印社需进一步完善内部运行机制，不断创新工作新举措，不断创建发展新平台，有效激活持续发展新活力，把工作思路融入时代发展格局，推动社团各项建设走向新的阶段。

四、今后五年的工作思路

习近平总书记在文化传承发展座谈会上指出，把马克思主义基本原理同中国具体实际、同中华优秀传统文化相结合是必由之路。中华文明具有突出的创新性，从根本上决定了中华民族守正不守旧、尊古不复古的进取精神，决定了中华民族不惧新挑战、勇于接受新事物的无畏品格。

当前，国家、省、市对西泠印社文化贡献和影响力的扩大提出了更高要求，专业领域对西泠印社在艺术创作、学术引领、人才集聚等方面提出更高期待，社会各界对西泠印社在文化合作方面提出更多需求，各类舆论媒体对西泠印社的关注度也更加深刻，需要“百年西泠”以更加开放包容、开拓创新的精神，应对系列新情况、新挑战，回应各界新期盼、新要求。未来五年，西泠印社要深入学习贯彻习近平文化思想，着力做好以下几点：

（一）进一步加强依法依规治社。

以更高标准把牢入社选拔关，结合不断出现的新情况，进一步完善优化相关入社细则、规范入社程序，选拔吸收更多优秀的篆刻艺术人才入社；以更严格要求做好社员管理，在激励社员不断提高自身艺术、学术水平的同时，把好社员道德素养培育关，引导社员时刻维护好社团荣誉和自身形象；以更实举措理顺社务运作，通过制订各项工作细则、完善社团财务制度等，促进社务工作更加严谨规范、高效透明。

（二）进一步做优做精社团活动。

不断创新发展“展览+学术”的活动形式，以两季雅集为平台，继续推动和倡导专题式的篆刻创作学习、研究、探讨和交流；以孤山系列展览为载体，组织好配套的学术讲座、直播互动等活动，丰富活动形式，拓展活动内涵。不断完善发展“时势+活动”的组合，围绕全国人民代表大会成立70周年、中国人民抗日战争暨世界反法西斯战争胜利80周年、周恩来总理逝世50周年、中国人民解放军建军100周年等未来五年社会时势重点、热点，策划组织具有鲜明时代特征的主题创作和展览，以名社、名家风采，更好担负起新时代新的文化使命。不断传承发展“展赛+引才”的运作模式，依托“百年西泠”大型系列活动、诗书画印大赛、西泠印社篆刻艺术评展等平台，完善办赛模式、创新评选方式，挖掘和吸纳更多优秀篆刻艺术人才入社。

（三）进一步做强做优学术研究。

未来五年，将一如既往把提升学术品质、创新研究领域作为发展社团艺术事业的重要内容。倡导社员不断深入研究探索，创作出传承历史文脉又具时代精神的精品力作，继续拓展学术视野与研究深度，借助“孤山证印”及各种专题学术研讨会，不断扩大学术研究领域，有力提升印学研究水准，持之以恒构建国际印学领域的学术高地；《西

冷艺丛》期刊在继续保持专题化特色办刊的同时，将深度挖掘作者资源，切实加强组稿力度，提高期刊学术质量。积极策划面向在校硕博士的学术论坛，增设面向社会篆刻爱好者的篆刻作品交流栏目刊。同时，开展论文摘要、关键词专项能力提升计划，提升论文数据库检索和互引效能。

（四）进一步强化优质品牌项目。

紧抓与中央广播电视总台共同打造“传统文化美育基地建设”的契机，把西泠印社丰富的文化资源与总台强大的融合传播资源结合起来，制作播出《印刻百年》等金石篆刻精品节目，着力打造金石篆刻文化品牌活动，向海内外生动讲好中华印学故事；紧抓在中国共产党历史展览馆举办展览和活动的契机，锤炼举办高规格活动的信心和经验，引导社员不断提升创作水准；紧抓与中国版本馆等全国性、省市重要美术馆、博物馆、大学开展交流互动的契机，通过策划组织精品展赛活动，不断提升品牌影响力。

（五）进一步拓展文化传播广度深度。

不断提高印文化海外传播、推广与普及力度，在条件允许下，每年在世界范围内举办海外专题展览交流活动，尤其是要重点办好“百年西泠·中国印”海外特展，以日本、韩国为重点，积极推动传统篆刻文化在国际上走得更远、更稳；充分发挥“西泠学堂”在扩大文化传播方面的窗口作用，积极融入当地，为光大印学、扩大影响做出应有贡献。借助中央广播电视总台强大的融媒体资源和专业的宣传策划能力，打造好西泠印社“一网双微”官方宣传阵地，打造全面立体的宣传渠阵，向全世界讲述内容更丰、形式更活、看头更足、内涵更深的西泠故事。

（六）进一步完善优化人才梯队。

把控好专业领域分布的“平衡性”，通过政策引导、定向培育等多样化举措，除“金石篆刻”外，也适度吸收其他相关艺术领域的佼佼者入社；把控好地域分布的“平衡性”，通过优化政策、地域倾斜等举措，将入社名额适当向印学薄弱地区倾斜，以促进和带动当地篆刻艺术的发展；把控好年龄梯队的“平衡性”，为大师名家精进技艺提供机遇，为中青年社员深造提升创造条件，实现艺术人才队伍发展的良性循环，争现出现社员创作有“高峰”、涌“高原”的喜人现象。

（七）进一步落实非遗保护传承举措。

加快“抢救性非遗系列纪录片”拍摄制作速度，未来

五年计划完成10位以上在创作技法上具有流派代表性、艺术风格鲜明、在专业领域地位和影响突出的传承代表人物的纪录片拍摄工作，为后人留下宝贵的非遗艺术档案。面向杭州市中小学校开展篆刻技艺公益培训，助力学校创建篆刻社团，扩大篆刻在中小学校的影响。拓展开发更多的非遗传承保护平台，联合其他印学组织、艺术社团、高等院校和代表性传承人等开展跨界合作，通过申报非遗项目、开设非遗课堂、建设非遗基地等形式，让更多资源和力量参与到非遗保护传承中来。充分利用各类非遗展示平台，积极参与世博会、国家“文化和自然遗产日”、国际旅游访问点等活动，探索多样化的篆刻非遗文化展示，不断提升篆刻非遗推广普及的力度、广度和深度。

（八）进一步提高可移动文物保护与利用水平。

通过挖掘拓展孤山社址、中国印学博物馆的展示展览空间，与其他文博单位加强合作，以临展、借展的方式，提高社藏文物公开展示和展览的频次，充分发挥文物资料的观赏、研究价值；继续推出《西泠印社社藏名家大系》丛书的出版工作，计划用8至10年时间，遴选逾20位（组）名家，通过30至40种图书的体量以矩阵形态推出，丰富公众对西泠藏品的认知。结合实际，推进收藏数据的采集与录入，积极探索馆藏数字化利用社会化渠道，并通过考察调研、合作办展等手段，借鉴和学习其他单位的先进方法和经验，不断提升文物管理的水平。

各位社员，西泠印社第十届理事会任内的五年来，在各级领导的正确领导下，在社领导班子的统筹主持下，在广大社员和社会各界贤达的鼎力支持下，社团事业、文化产业建设都取得了长足的发展和进步。我们相信，有习近平文化思想的指引，有党和政府的坚强领导，有我们全体社员的共同努力，西泠印社一定能够在新一届社领导班子的带领下，在新的五年里取得更加耀眼的成就，为传承中华优秀传统文化、繁荣文化艺术事业做出更多、更大的贡献！

西泠印社第十五次社员大会关于通过 第十届理事会《工作报告》的决议

西泠印社第十五次社员大会于2023年11月11日在杭州举行。

全体与会社员听取了陈振濂代表第十届理事会所作的《庚续文脉 守正创新 为建设中华民族现代文明贡献西泠力量》的工作报告。

大会认为，该《工作报告》比较全面地总结和评价了近五年来西泠印社在社团活动、学术研究、品牌建设、文物保护、对外交流、社员服务等方面所取得的成绩，对社团发展取得的经验和存在的问题进行了深入剖析、认真研究，并在贯彻习近平文化思想、建设“名家之社、天下之社、博雅之社”、打造“国际印学研究中心”的中长期发展目标下，提出了今后五年工作的新思路和新目标，具有较强的指导意义。

经过大会审议，同意通过该工作报告。

大会认为，近五年来，第十届理事会根据第十四次社

员大会确定的“学术领先、人才立社，汇融光大、创新发展”的工作目标，开拓创新，求真务实，社团运行日益规范，艺术创作蓬勃发展，品牌价值持续攀升，学术研究创新深化，对外交流成果丰硕，保护传承提质升级，社团活力、凝聚力和影响力均有显著提升，为未来发展打下了坚实基础。西泠印社社务委员会作为日常工作的职能机构，围绕社团作了大量的服务工作，为社团事业的发展提供了多方保障。对此，社员大会表示充分肯定。大会向筹办本次社庆活动的机关人员所付出的辛勤劳动和取得的成绩，表示敬意和感谢。

大会号召，新一届理事会要继续发扬开拓创新、求真务实的精神，贯彻落实本次大会决议，团结和带领广大社员，进一步坚持文化自信自强，坚持中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展，为传承中华优秀传统文化、繁荣文化艺术事业做出更多、更大的贡献。

西泠印社第十一届社领导班子及秘书长名单

社 长：（空缺）
副社长：朱关田 陈振濂 李刚田 童衍方 龚志南 孙慰祖
秘书长：陈振濂（兼）

西泠印社第十一届理事会聘任副秘书长名单

常务副秘书长：王宏伟
副秘书长：赵 熊 许雄志 范正红 沈 浩

西泠印社第十一届理事名单

（共 71 人，以姓氏笔画为序）

丁茂鲁	王义骅	王 丹	王冬龄	王宏伟	王 勋	尹海龙	叶三宝	吕国璋
朱关田	朱妙根	朱培尔	刘一闻	刘 江	刘洪洋	江 吟	许雄志	孙慰祖
李 早	李刚田	吴 莹	吴静初	何水法	余 正	谷松章	沈乐平	沈 浩
宋 涛	张 戈	张炜羽	张耕源	张 索	陈大中	陈振濂	陈浩星	陈 墨
范正红	茅大容	林 尔	林剑丹	罗光磊	金鉴才	周国城	赵 熊	祝遂之
骆芃芃	晋 鸥	倪郡阳	徐庆华	徐利明	徐 畅	郭超英	郭 强	唐存才
容 铁	桑建华	黄 惇	萧春源	曹锦炎	龚志南	崔志强	梁晓庄	梁章凯
韩天衡	韩焕峰	铸 公	童衍方	蔡 毅	熊伯齐	薛平南	魏 杰	

西泠印社第十一届理事会聘任名誉职务名单

名誉社长：刘 江 韩天衡
名誉副社长：吕国璋 金鉴才 高木圣雨（日本） 权昌伦（韩国）
名誉理事：新井光风（日本） 关正人（日本） 山下方亨（日本） 尾崎苍石（日本） 冈野央（日本） 井谷五云（日本）

第七届“孤山证印”学术研讨会优秀论文评奖入社人员名单

祝 童

2023 海内外印社座谈会在杭州举办



11月12日，2023 海内外印社座谈会在之江饭店召开，60余家海内外印社围绕“刀笔当随时代，作为彰显地位”的主题从6个方面积极展开交流讨论，气氛热烈。

西泠印社副社长孙慰祖致开幕词，临安区委常委、宣传部部长孙超作交流发言，临安印社等14家印社进行了主题发言，其余印社自由讨论交流，西泠印社副社长兼秘书长陈振濂总结讲话。会议由西泠印社党委副书记、常务副秘书长、社委会副主任王宏伟主持。

当前，“中国篆刻艺术”受到各地政府和社会公众的广泛关注与欢迎，已成为展现人类非物质文化遗产的代表性窗口之一。随着篆刻艺术走出国门、迈向世界，海内外各地印社的发展日趋规模化，印社与印社之间的交流往来也日益密切。近年来，围绕艺术创作、对外交流、学术研讨等多个领域，西泠印社连续举办了多场国际性创作选拔、海外展览、印学峰会，尤其注重邀请海内外印学社团共同参与、共谋发展，以期对印学社团的繁荣发展、金石篆刻



的继承弘扬搭建更为开放包容的平台。此次座谈会的举办，旨在充分发挥西泠印社的引领作用，带领广大印学组织共同探求印学社团组织建设、印学事业繁荣发展的可持续之道，也是西泠印社勇担新时代文化使命的实践之一。

（西泠印社社委会社团事务处 供稿）

西泠印社第七届“孤山证印”学术研讨会 圆满闭幕



11月14日，庆祝西泠印社建社120年系列活动之西泠印社第七届“孤山证印”学术研讨会今日在杭州圆满闭幕。期间，50余位与会作者围绕主题展开了研讨交流。

闭幕式上，中国文联副主席、西泠印社副社长兼秘书长陈振濂以点评的形式对本次研讨会进行了归纳总结。他表示，本次研讨会，学者们立足于原有研究成果及方向，在印学当代史、观念史和现代史、美术史、文献史及国内外的美术资料等方向提出了新的理论，让我们对西泠印社今后的学术研究更有信心。

“孤山证印”是西泠印社在印学研究领域最具规模度和影响力的学术活动品牌，自2005年设立以来，今年已是第七届。本次研讨将对促进国际印学界学术资源的整合、共享与交流，推动当代印学研究深入发展发挥积极作用。

（西泠印社社委会艺术创研处 供稿）



2023 年度《西泠艺丛》编辑研讨会在杭州举行



11月12日，2023年度《西泠艺丛》编辑研讨会在杭州之江饭店举行。来自海内外30余位社内外专家学者，参加了此次会议，就《西泠艺丛》学术导向、选题思路和编辑出版等内容，进行了广泛深入的研讨。

会议分为上下两个阶段。上半场回顾了《西泠艺丛》近五年来的编辑出版情况，初步探讨了未来学术发展方向，并对本年度评优代表进行了表彰，以及对此次评优进行了点评。下半场通报了《西泠艺丛》未来发展与办刊思路，与会嘉宾分别就《西泠艺丛》发展的总体方向与具体选题进行了深入而热烈的探讨，主编对本次会议作全面总结。

会议指出，五年来《西泠艺丛》在与会专家和编辑部的共同努力下，取得了有目共睹的成绩：自2015年1月起年截至今年10月底已出刊共106期，连续五年入选中国期刊协会主办的“精品期刊展”，封面设计与版式装帧获得了全国性大奖，同时还在2022年6月入选中国



美术学院关于印发《中国美术学院教师期刊目录（2022版）》。这些成绩的取得，标志着《西泠艺丛》经过前期的孵化与优化，在形式与内容都进入到快速的提升期，业内影响力日益上升。



会议强调，在新时代党和国家对于宣传工作与中华优秀传统文化的高度重视的指导思想引领下，《西泠艺丛》进入到一个亟待优质深化发展的关键时期。编辑部经过理论学习与多方调研，提出了积极应对的发展策略。在刊物增容与优化栏目、拓展平台、扩大影响诸多方面，制定了切实可行的具体办法，并将在在新的一年里贯彻落实。《西泠艺丛》依托印社的深厚历史底蕴，锚准马克思主义同中国实践、中华优秀传统文化“两个结合”的切入点，致力于“保存金石、研究印学、兼及书画”的办刊宗旨，将刊物越办越好。

在会议研讨环节，与会嘉宾、专家学者、重要作者分别从《西泠艺丛》需要关注的学术热点、艺术焦点、印社的社史等方面展开，就《西泠艺丛》未来发展和学术选题进行热烈讨论。社内外共计30余位专家，从办刊方向、书法创作理论、人物研究、玺印封泥研究、“大印学”等角度提出了精彩纷呈的选题策划。

最后，《西泠艺丛》主编陈振濂对于会议进行了总结。他指出各位专家的选题都各有特色，极具学术价值，为社刊的发展出谋划策、贡献力量，也为新一年的社刊出版工作奠定了良好的基础。

