

明清印学的南北宗问题

朱良志

董其昌等提出绘画南北宗说,影响了后世三百多年中国艺术的发展。篆刻是最早引入绘画南北宗学说的领域之一,形成了具有丰富理论内涵的印学南北宗思想。明清以来的文人印学理论其实是在南北宗学说影响下产生的,浙派和徽派两家的形成和发展也打上了南北宗学说的深深印迹。“印学南北宗”的概念由本文第一次提出。

晚明时期,董其昌等提出绘画南北宗说,这一学说影响了后来三百多年中国画的发展。南北宗绘画学说出现不久就被引入印坛,丰富了发展中的中国文人印学思想。印学南北宗围绕浙派和徽派两家的消长而展开,其中涉及当时印学理论中的两大问题:一是露和藏,二是巧和拙。两个问题指向一个中心,就是重“天工”还是重“人趣”。本文通过一个专门问题的讨论,来看中国哲学“天工开物”的思想如何影响这个精微的艺术领域,从而为中国美学后期发展的大势提供一些具体的证明。

一、朱简的印章南北宗说

明代印坛五家(文彭、何震、汪关、苏宣和朱简)中的朱简是一位在篆刻实践和理论上都有卓越贡献的印人^①,在批评空气颇为严苛的印坛,朱简却获得普遍的赞誉。1636年,印人王守谦说:“修能自为篆刻,直傲睨古今。”^②稍后,周亮工在《印人传》中写道:“自何主臣兴,印章一道遂归黄山,继主臣起者不乏其人,予独醉心于朱修能。”秦燾公是一位严厉的印学批评家,但他也不吝用极至的语言来赞扬朱简:“修能以赵凡夫草篆为宗,别立门户,自成一家……一种豪迈过人之气不可磨灭,奇而不离乎正,印章之一变也。”^③乾隆时的董洵甚至认为朱简是“明第一作手”,其地位在文、何之上。

朱简处于明末印学发展的重要时期,作为一位印人,朱简与当时印坛名家如赵宦光、李流

芳等交往甚密,曾因为编撰《印品》(刻于1611年)遍览前修和当世名家印刻。在中国印学发展史上,他是一位开风气的人物,文彭开文人印新途,至朱简,文人印的基本理论才算真正形成。朱简第一次区分“文人之印”和“工人之印”,第一次系统论述了决定文人印关键的刀法笔意问题,第一次引入绘画的南北宗理论,为文人印的发展提供了重要的理论支持。

朱简《印经》首提南北宗说。他说:“囹圄囹圄,大道其蒙,南北归宗,趣异轨同。同谓之玄,夫岂不然。”此为该书“绪绪”之引语,所谓“绪绪”即钩沉流派,寻其渊源。其云:

德、靖之间,吴郡文博士寿承氏崛起,树帜坵坛,而许高阳、王玉唯诸君相与先后周旋,遂尔名倾天下,何长卿北面师之,日就月将,而枝梧构撰,亦自名噪一时。嗣苏尔宣出,力欲抗衡,而声誉少损,乃僻在海隅,聊且夜郎称大。或谓寿承创意,长卿造文,尔宣文、法两驰,然皆鼻盾手也。由兹名流竞起,各植藩围,玄黄交战,而雌黄甲乙,未可遽为定论。^④



朱简“开之”



朱简“质父”

这里追溯印学的正脉,以文彭为印祖,继而为何震。然而朱简对何震这位同乡很不认同(二人都是徽州人),于是印学史上的“文何”传统,被他说成是文家派,并推出“寿承创意,长卿造文”的说法,在篆刻艺术自觉的大潮中,文彭主要从精神气质上、何震主要从形式上分别丰富了这一艺术的内涵,这一判断基本符合事实。他说何、苏都是“鼻盾手”,即仿照的能手,个性的表达、内在的创造略逊文彭一筹。又说何震的篆刻是“枝梧构撰”,即虽以文彭为师,出入秦汉,但终究是拟迹过多,至于刻露,内在的表达为外在的形式工巧所掩。一句话,他觉得何震的篆刻内蕴不够,“文人气”不够。他在《印品》自序中说:“代兴者为吾乡何长卿,其应手处,卓有先民典型,而亦不无法屈。”^⑤朱简还从明清印学发展中分出三桥(文彭)、雪渔(何震)、泗水(苏宣)三派,并旁及支流,虽脉络绵延,但都归于文彭一脉。

朱简所说的“南北归宗,趣异轨同”,“趣异”意思是流派纷呈,“轨同”意思是都出于三桥一系,而三桥源出于秦汉。“南北归宗”的“南北”,不是指地域上的归属,而是从绘画南北宗引入的特定词汇,指风格上的旨趣。虽从秦汉流出,发脉于三桥,但南派以性灵表达为指归,北派以形式工巧为能事。这就是所谓“南北归宗”。在朱简的印学史观中,他以为文、何虽然都从秦汉出,但却“同轨”而“异趣”,其趋向不同,一重心法,一重形法,一为南,一为北,形成不同的方向。这就像禅宗中的神秀和惠能,二人都源出大乘,但却顿渐异轨,旨趣不同。

朱简和明末文坛硕宿陈继儒相善,“尝从陈眉公先生游”,对他的印学思想有深刻影响。清杭州印人沈仲(心房)有诗云:“淹博良工识苦心,断碑泐鼓费搜寻。遥遥身处周秦后,散《易》居然蕉雪林。”注云:“朱修能有《蕉雪林印品》,陈仲醇序之云:‘周秦以后一部散《易》也。’”^⑥陈的评语见其《印品》序。在这篇序言中,陈继儒还说道:“修能精识又过之,信为六书董狐,文、何而后不足道也。”^⑦陈继儒所说的“六书董狐”、“一部散《易》”,皆非平常之语,而是对朱简印学推崇到了无以复加的地步。陈继儒回味他与朱简交往故事,余情依依:“余初构蕉白石,修能适至,中夜起疏土发泉,洗剔山骨,微闻林际清响啁啾,则修能拾橡叶为诗,尽绘山中之美,余亦倚而和之,不减王、裴秦鞞间也。”^⑧将二人的情谊和诗歌唱答比作唐代王维、裴迪的辋川之会,其情谊深笃如此。

现在讨论绘画的南北宗问题,常常以为是董其昌独创的。从流传的资料看,这一问题的提出涉及三个人:莫是龙(1537—1587)、陈继儒(1558—1639)和董其昌(1555—1636),三人同为华亭人,都是著名的书画家、文学家,在绘画南北宗问题上都发表过重要意见。陈继儒说:“山水画自唐始变古法,盖有两宗,李思训、王维是也。李之传为宋赵伯驹、伯骕以及李唐、郭熙、马



程邃印三方

远、夏圭,皆李派。王之传为荆浩、关仝、董源、李成、范宽,以及大小米、元四大家,皆王派。”^⑨陈继儒是董其昌的密友,他的论述和董其昌的南北分宗的观点基本一致。朱简作为与陈继儒长期优游的好友,华亭诸杰所推举的绘画南北宗说他显然是熟悉的。他的所谓“南北归宗,趣异轨同”,打上了明显的绘画南北宗理论的烙印,董、陈等关于南北传派的描述与朱简关于印学发展的观点惊人相似。他所建立的“文人之印”的理论系统,其理论背景就是绘画南北宗说。绘画南北宗分别的根本在于是否有“士气”,苏轼就以有无“士气”来区分“画工画”和“士人画”。这样的思想被董其昌、陈继儒等接受下来,成为绘画南北宗思想的基石。朱简说:“工人之印以法论,章字毕具,方入能品;文人之印以趣胜,天趣流动,超然上乘。若既无法,又无逸趣,奚其文?奚其文?工人无法,又不足言矣。”(《印经》)朱简在中国印学史上第一次提出“工人之印”和“文人之印”的区别,理论渊源当来自绘画南北宗学说。所谓“工人”与绘画南北宗中的“画工”同义。朱简认为,文人之印并不是不讲技巧和法度,而是在法度之外,更讲究“趣”,讲究天机流动,追求人的心性自然流淌。

绘画南北宗中对技巧和心悟的关系有深入的讨论。清李修易说:“北宗一举手即有法律,稍觉疏忽,不免遗讥。故重南宗者,非轻北宗也,正畏其难耳。”^⑩而在朱简的印学中,也将“屈法”之作归于北宗之习。服膺南宗的画家尖刻地讽刺重视工巧的人为满身“匠气”、“俗气”、“火气”、“甜腻气”,或将其称为“作家”。清代的沈宗骞曾总结南北宗绘画时说:“士夫与作家相去不可以道里计。”^⑪所谓“作家”之“作”乃造作之作,是有为,是机巧。而南宗提倡的创作方式是“不作”,“不作”就是任由自然,用智慧去创造,而不是用机巧去创作。而朱简的观点同样如此,他所谓“工人之印”,就是缺少“天趣”,以人工为尚,唯法度是取,以技巧代替心灵的呈现,有一种“作气”。

由“工人”复归于“文人”,其根本在“人”,或者说“文人意识”的根本就是“人”的意识,一种在体制、职业、秩序之外的独立自由的“人”,艺术就是表现这样的“人”的精神。艺术不是徒逞技巧,而在表现心灵,所以这样的“人”在绘画南北宗中被称为“利家”,他们不是“画工”,而是“化工”——将自我融会于天趣之中的创作者。刻印者,最易为印所“刻”,追求法度,最易为法度所拘,最后印也有,“古人”也有,就是没有“我”。强调文人意识,就是要张扬“我”的意识。

在这样的理论背景下,我们看朱简论述何震印派,其实是将其归入北宗的。在朱简看来,他的“不无法屈”,就是为法度所束缚,他的“枝梧构撰”,就是以摹拟代替创造;他的“太涉拟议”,就是太锋芒毕露,与文人印重视含蓄蕴藉的表达不同;所谓“长卿造文”,就是太注意形式,而不注重心灵的传达。这样的艺术家,在绘画南北宗的理论中,只能成为“作家”、“行家”、“画工”,只能归入北宗者流。在印学中也如此,朱简只能将何震归入北宗,只不过语言委婉一些罢了。

朱简印学南北宗论的另一个关键点是对笔意的强调。明代印学理论重印品,以四品论印颇为风行,这本来是绘画理论中的学说,在绘画南北宗论中也有涉及,明代印学理论借用这一观念,侧重点又有不同。在朱简之前,周应愿主要从法度上说品:“法由我出,不由法出,信手拈来,头头是道,如飞天仙人偶游下界者,逸品也。体备诸法,错综变化,莫可端倪,如生龙活虎捉摸不定者,神品也。非法不行,奇正迭运,斐然成文,如万花春谷灿烂夺目者,妙品也。去短集长,力追古法,自足专家,如范金琢玉各成良器者,能品也。”^⑫而朱简谈四品,明显与其不同,他说:

印先字,字先章,章则具意,字则具笔。刀法者,所以传书法也。刀笔浑融,无迹可寻,神品也;有笔无刀,妙品也;有刀无笔,能品也;刀笔之外而构成别趣,逸品也;有刀锋而似



胡正言“魏唐梅李世家”



胡正言“子鱼”

锯牙痛股者,外道也;无刀锋而似铁线墨猪者,庸工也。^⑬

所谓“印先字,字先章,章则具意,字则具笔”,篆刻的关键是表现笔意,笔意是心灵的载体,是“我”的体现。和书画中笔意不同的是,它不是通过书写,而是通过刀法表现出来。所以,篆刻要发展成为一种体现“士气”的艺术,关键是笔法和刀法的平衡。朱简的刀法笔意说很有特点。他说:“吾所谓刀法者,如笔之有起、有伏、有转折、有缓轻重,各完笔意,不得孟浪,非雕镂刻画、以钝为古、以碎为奇之刀也。”(《印经》)其刀法笔意理论,就像书论中的笔意说一样,要展尽线条内部的魅力,造成线条内部的张力,形式本身有一种“势”,使静态的世界成为一个回荡的空间。中国书论中曾虚构了一个蔡邕得神授“疾涩”二字的故事,刘熙载还归纳出“古人论书法,不外疾涩二字”的说法,都是为了表现线条内部的节奏和韵律。

朱简治印的妙处,如用一个字形容,其实就在“涩”处。他虽用切刀,但却是涩的切刀。在笔法上,他吸取了友人赵宦光(1559—1625)的草篆之法;在刀法上,他创立一种短刀碎切法。草篆的书写在笔法上自由流畅、俯仰自如,可以说是“疾”;而刀徐徐入石,控制着刀慢行,这是“涩”。草篆的开张和涩刀的笔势形成一疾一涩的关系,左右映带,俯仰生趣。就线条内部的张力看,短刀反复的碎切,线条之间似连而非连,似起而实伏,形成特有的顿挫感,收放兼有,舒卷自如,由此形成刀法的特殊美感。

朱简在理论上发现篆刻线条独特的美感,并且在实践上予以亲证,创造了一种独特的篆刻艺术表达方式,从而负载着“文人之印”的意境追求。这对后来文人印的发展是至关重要的,可以说它改变了中国印学发展的道路。如丁敬和浙派的刀法笔意追求,就是由朱简而传出。朱简的南北宗印学思想也成为后来印学思想的财富,尤其在浙派的发展中有重要意义。

二、浙派的印学南北宗分派观

魏锡曾(稼孙)《论印二十四首》中言及程邃(穆倩)时有云:“蔑古陋相斯,探索仓沮文。文何变色起,北宗张一军。云雷郁天半,彝鼎光氤氲。”对程邃的成就和开创之功给予极高的评价,并有注云:“‘文、何南宗,穆倩北宗’,黄小松印款中语。”

稼孙认为程邃一人举起“北宗”的大旗,所引印章南北宗语来自浙派前期代表人物之一黄易(1744—1802,号小松)。小松“方维翰”印款有云:

画家有南北宗,印章亦然。文何,南宗也;穆倩,北宗也。文何之法,易见姿态,故学者多。穆倩融会六书,用意深妙,而学者寥寥。曲高和寡,信哉。逸青二兄力追古法,酷肖程作,今时所仅见也。余学何主臣而未得其皮毛,岂堪供诸大匠。俾以就正云尔。小松并记。

关于黄小松这段印章南北宗的话,当代印学理论家黄惇说:“在黄易看来,程穆倩地处扬州,而文、何所处江南之北,故有南北宗之分。”^⑭黄先生进而认为,后来的所谓皖宗,“因是活动于杭州之北地,被称为北宗,浙宗则称为南宗”^⑮。黄先生以为因地域差别而有南北宗的说法,并无特别含义。另一位印坛学者刘江说:“程邃晚年居扬州,故曰‘北宗’。……的确从印史的发展看,他和大小篆钟鼎铭文字入印,又兼用涩刀,朴辣凝重,富有笔意,颇与书画上的北宗近似。于文何之外,别树一帜也。”^⑯他虽提到了与绘画南北宗可能的关联,但还是认为小松判穆倩为北宗主要因地域的关系。两位先生都认为小松的北宗,只是北方的意思,对程邃并无贬义。而



黄士陵“美意延年”



黄士陵“盘根错节”



黄士陵“愚陋人事多所不通”



黄小松“南湖草堂
珍赏书画印”并款

今人翟屯建还认为小松以程邃为北宗的说明,是褒扬之语,他说:“黄易这句话,对程邃的印艺推崇到了极点。”^①

但我以为,黄小松对程邃北宗的评价并非是褒扬,其中隐含着对徽派印人的批评;小松的“北宗”之说与程邃生于北地并无关联,以地域分南北,主要是稼孙转述小松语的误解,并非是浙派印人的原义。

其一,仅仅从稼孙“文、何南宗 穆倩北宗,黄小松印款中语”确实看不出与绘画南北宗之间的关系。但联系小松印款的全文就可看出,小松明明是说:“画家有南北宗,印章亦然。文何,南宗也,穆倩,北宗也。”他所说的印章南北宗,是比况绘画南北宗的,根本不是指地域的差别。在绘画南北宗中,董其昌分南北二宗,以南宗为文人之画,以北宗为画工之画,并说“但其人非南北也”,并非指地域上的区别。即就地域上来说也有矛盾。文彭是苏州人,而何震与程邃一样都是徽州人,与文彭相比,都生于“北地”,所以地域说不能成立。

其二,小松说文、何是南宗,包含着浙派是南宗正传的意思。在小松的时代,丁敬在浙江印人中有极高的地位,人们多将其与文、何相比。安徽印人程瑶田曾提出文、何、丁印坛“三君子”的说法,他说:“故文氏、何氏谓之文何,敬身氏谓之敬身,此三君子者,其所以名时,亦自有其真耳。”^②其实在浙派内部也有类似“三君子”的说法,蒋仁在“真水无香”印款中对丁敬推崇备至:“继交黄小松,窥松石先生枕秘,叹砚林丁居士之印犹浣花诗、昌黎笔,拔萃出群,不可思议,当其得意,超秦汉而上之李、文、何,未足比拟。”认为丁敬的印章如同诗坛中的杜甫、文坛中的韩愈,已到了登峰造极的地步,简直不能赞一词。西泠前四子之一的奚冈也有类似评价,他在“频罗庵主”印款中说:“印刻一道,近代惟称丁丈钝丁先生独绝,其古劲茂美处,虽文、何不能及也。”^③陈秋堂也说:“吾杭善篆刻者,国初有丁良卯、顾筑公、周梦坡诸人,匀满工致,师法文何,至砚林丁丈,无美不备。”^④三人均以丁敬有直追秦汉、名掩文何之功。而丁敬本人也常以文、何传人自况。丁敬“洗句亭”印款引曹荃九诗云:“望切陇与蜀,名高文与何。”他有答诗道:“捉刀工追寿,摘毫相则何。”^⑤在浙派印人看来,丁敬作为浙派印学的开山之人,继承文、何的传统。当然也如文、何一样,是南宗的真传。黄小松“文何南宗 穆倩北宗”,其中就暗含着以浙派为南宗、为正宗的思想。在中国印学史上,一直有将文彭视为南宗鼻祖的说法,如邓散木说,文彭“力肩复古之任,始变宋元旧习,金石刻画,流布海内,靡靡漫漫,畅开风气,犹佛家之六祖慧能之建立南宗”^⑥。浙派所继承的正是这一传统。

其三,绘画南北宗是中国绘画史的专门问题,具有比较明晰的内涵。董其昌等提倡南北宗,明显有扬南抑北的倾向。中国禅宗在唐代神会之后,以南宗为正传,以北宗为不合大乘佛学要旨,并认为禅宗在发展中,南宗延传有序,而北宗则在神秀后不久便告沉寂,北宗是短命的宗派,就与其奉行的理论有关。明代绘画南北宗的提倡者,引来禅宗思想,以南禅的学说比拟画史上的正脉,认为王维所开创的南宗传统一直到明代的文、沈之时还兴旺发达,而北宗在南宋之后,渐渐少有继者。董其昌说:“南宗则王摹诒始用渲淡,一变勾斫之法,其传为张璪、荆、关、郭忠恕、董、巨、米家父子,以至元之四大家,亦如六祖之后有马驹、云门、临济儿孙之盛,而北宗微矣。”^⑦在这样的背景下我们看小松印款的语气,其抑扬之意就比较清楚了。显然,在小松眼中,程邃之法乃是“北宗微矣”之体现。

黄小松这则印款在浙派前期诸家中颇有代表性。以丁敬为首的浙江印人,追求“文人之印”,并以体现文人意识的南宗自比。丁敬一生好禅理,不仅晚年修佛,与禅门过从甚密,并曾精研禅理,一生赠禅僧印章甚多。他与浸染佛门数十年的金农情同手足,丁敬说他与金农“与余有水乳契也”,他常与金农谈禅论道。其印章也深受禅宗影响,南宗禅的思想是其艺术的思

想基础。这对浙派其他印人也有影响。浙派印人有强烈的禅宗倾向,如黄小松一枚“得自在禅”印章所说的,禅修成为他们的印章之道,强化了他们所推崇的文人之印的思想。

陈鸿寿(曼生)“琴书诗画巢”印款云:“余每过禾郡,辄造其庐(志按:其友人云楼)而访焉。有时探讨诗学之源流正变,又唐宋以来书家之派别、画苑南北宗之分合,娓娓不倦,时有心得之语,未尝不移晷忘食,恨相见晚,而聚首难也。夫古来擅书画之能事者,其人皆享大年,膺后福,如石田衡山诸公,比比皆是,盖胸次高超,烟云供养,其恬淡之致,足以忘岁月而延龄。”^②曼生显然受到董其昌绘画南北宗学说的影响。董氏曾云:“画之道,所谓宇宙在乎手者,眼前无非生机,故其人往往多寿,至如刻画细谨,为造物役者,乃能损寿,盖无生机也。黄子久、沈石田、文徵仲皆大耋,仇英短命,赵吴兴止六十余,仇与赵虽品格不同,皆习者之流,非以画为寄,以画为乐者也。”^③曼生还在“书画禅”的印款中写道:“书画虽小技,神而明之,可以养身,可以悟道,与禅机相通,宋以来如赵如文如董,皆不愧正法眼藏,余性耽书画,虽无能与古人为徒,而用力积久,颇有会于禅理,知昔贤不我欺也。”

浙派前贤以南宗禅的理论为其印学思想的基础,同时也以南宗印自况。1782年,与浙派渊源密切的董洵在《多野斋印说》中说:“杭州丁布衣钝丁汇秦汉宋元之法,参以雪渔、修能用刀,自成一派,其一种士气,人不能及。”^④这里所说的“士气”,不仅是丁敬印学的关键,也是整个浙派所奉行的核心。

绘画南北宗中以有无“士气”来分高下、判品第,丁敬等将“士气”作为其印学思想的核心。浙派的出现在中国篆刻史上具有重要意义,中国篆刻由“工人之印”到“文人之印”的转变,虽然文、何有首创之功,但“文人之印”风气的真正形成是在浙派。作为浙派的首领,丁敬厥功至伟。浙派追踪南宗画的审美趣尚,有独特的理论贡献。浙派前驱的努力,其实就在创造一种有“士气”的印风。

浙派的“士气”内容很丰富,可以概括为四个方面:其一,妙悟。篆刻艺术的关键是心灵的妙悟,而不是技巧的满足。董其昌论画时,曾提倡“一超直入如来地”的创作方式,反对“积劫方成菩萨”的重功力的创作方式。这也是浙派所强调的。其二,优雅。陈继儒曾说“文则南,硬则北”,“李派粗硬”,清初画家沈颢也说“北宗‘横扫躁硬’”。在形式上,北宗山水主要用斧劈皴,线条刚硬,南宗则用柔和的披麻皴。篆刻中的浙宗在发展中也始终将优雅、细腻、柔和、内敛、平淡、幽深作为其根本原则,与那种刚硬猛利的风格不同。浙派篆刻优秀者明显有一种“有节制的美感”。其三,逸气。浙宗追求山林气象,反对富丽的庙堂气。丁敬、金农、奚冈等都力求在印章中表现出高逸的情趣,丁敬更将“冷香逸趣”作为毕生追求的目标。其四,心的艺术,而不是形的艺术。浙宗追求印外之味,妙在“牝牡骊黄之外”,篆刻是心灵的寄托,表达的是自我细腻的生命体验,有强烈地关注生命、抚慰生命的倾向。正如明人归昌世(1574—1645)所说:“作印不徒学古人面目,而在探其源,源则作者性灵也,性灵出,则法亦生,神亦偕矣。”^⑤

由于浙派重视“士气”,他们对篆刻艺术又有新的认识。丁敬有诗云:“《说文》篆刻自分驰,嵬琐纷纶炫所知。解得汉人成印处,当知吾语了非私。”^⑥《说文》讲文字,文字是一种符号,而篆刻是一种艺术,篆刻虽然需要以文字形式来表达,但文字本身只是一个媒介,不能以多识古文奇字去代替篆刻艺术的构思,所以说是“两分驰”。这里隐含着非常重要的印学思想。而这一条,正是由“工人之印”上升为“文人之印”的关键。明清印史上有不少人喜欢玩弄文字,以古怪奇特的文字符号来炫人耳目,在浙派看来,那并不是真正意义上的篆刻艺术。

篆刻艺术分为篆和刻两道工序,其中,篆固然重要,它涉及到字法、章法等,但仅靠此一方面是不能成为真正的艺术的,从艺术表现的角度看,“刻”比“篆”更为重要,刀如笔,石如纸,刀



蒋仁印五方

起笔落 瞬间而成 刀石相击所产生的不可逆料的结果 正是篆刻艺术成功的关键。正是在这一点上 丁敬深受“文人之印”理论开创者朱简的影响 魏锡曾论印诗中说修能“朱文启钝丁 行刀细如掐” 并说：“善学修能者 惟丁钝丁。”朱简的碎刀短切和赵凡夫的草篆入印 这两点给了丁敬以重要启发。西泠诸家其实正是沿着这种追求笔意的道路前行的。

浙派在形成伊始 与徽州印学传统并无冲突 甚至可以说 他们是从徽州印人走出的。丁敬远承何震 近师程邃 自立门户。被小松称为“北宗”的程邃 其实正是对浙派影响最大的印家。丁敬“傲骨热肠”印款云：“钝丁仿汉人印法 运刀如雪渔 仍不落明人窠臼 识者知予用心之苦也。”他对徽派印人何震、汪关、程邃等的细心研磨在其存世印章中历历可辨。丁敬的弟子张燕昌有临何震“云中白鹤”印 印款说自己由此得到极大的快乐。黄易有“葆淳”印 印款云：“以穆倩篆意 用雪渔刀法 略有汉人气味。”赵之琛有“高颂稿山”印 其印款云：“次闲为稿山 仿穆倩老人。”又有“兰石”一印 其印款云：“以穆倩篆意 用钝丁刀法成此。”浙派并没有显示出排斥徽州印人的倾向。

浙派可以说导源于徽宗 为何浙派在发展过程中 又出现了渐渐与徽派分离的情况 甚至在浙派后学出现了抵触徽派的倾向？《西泠八家印选》罗槩的序言甚至说：“空前绝后 四十年来 无有继之者 吾杭印人以子行始 以叔盖终 非程穆倩、邓石如、吴让之輩所可并论也。”^{②③}对徽派是一副不屑的口气 极度鄙视之 由此也可看出二派后来对立的情况。造成徽浙两派冲突的根本原因 我以为主要是浙派奉行的艺术观与徽派有所不同。

文人印学理论基本体系至徽人朱简得以建立 但文人印却成熟于浙派。我们从对浙派影响最大、艺术成就也最高的程邃来看 浙派对他的批评并非有意挑剔 将其视为北宗 在浙派来说是非常自然的事。程邃粗莽古拙的格调、幽深远逸的风格令康熙以来的印人着迷。徽人程芝云说：“歙四子之印皆宗秦汉 汪与巴用高曾之规矩者也。若吾家垢道人 固尸秦汉 而上稽秦汉以前金石文字为之祖 而近收宋元以降赵、吾、文、何为之族 故炉橐百家 变动不可端倪……”^{②④}但程邃尚在世时 就存在着很大的争议。姜宸英说：“于今日余最爱近时程山人穆倩所作 而时輩竞哗之 以为诡怪不经 穆倩已矣。百世后当必有识子之者。”^{②⑤}

程邃得力于秦朱文印 因秦而上 远取战国钟鼎古籀奇文入印 合大小篆为一体 大量使用讹体入印 这些做法震惊了印坛。周亮工说他“合大小篆为一 有推倒一世之勇” 这是“势所不得不然也” 肯定了他的创新性。但程邃嗜古的癖好 也给他的印风打上了奇诡的色彩。他的奇诡的艺术方式 笔墨意味淡了 过分的装饰性 难掩其人工痕迹。盘旋如画符的线条 难免落入呈奇斗巧一路。不仅是程邃 在他之前 何震为了彰显他的万般之能 以鸟虫篆、缪篆等入印。他的弟子梁千秋一方“张成斐印” 以鸟虫篆结体 云龙飞舞人难识。这与浙派提倡的“士气”有明显冲突。正像明沈野所说的：“冯虎、王象之类以形作字 恶甚。”（《印谈》）图形化的印刻 强化了印章的装饰性。过去人们常常以为指责何、程 主要是他们偶有“不审六书”之毛病 其实这只是表面现象 根本是他们令人眼花缭乱的篆体 与文人印的宗旨不合。程邃印带有的浓厚装饰性 与文人印风也是格格不入的。

其次 浙派印人提倡高风绝尘的文人雅趣 力求使印章能表达高逸的情怀 力避印章的“俗韵”。这正是南北宗绘画强调的思想 有一等之心胸 方有一等之绘画。所以 浙派印人非常重视士夫气的历练。罗聘画丁敬像 袁枚有题诗云：“古极龙泓像 描来影欲飞 看碑伸鹤颈 拄杖坐苔矶。世外隐君子 人间大布衣。似寻科斗字 仓颉庙中归。”丁敬不为权贵治印的故事在他的弟子中流传。浙派传人对徽州印人的“俗气”不能容忍。在这方面 何震是引起争议颇多的人。陈澧甚至说：“何雪渔、梁千秋之为白文 往往恶劣 浪得名耳。”^{②⑥}将何震从“文何”中逐



梁千秋 张成斐印



梁千秋 文中氏

出。杭州的沈仲(心房)有绝句云:“鸾翥蛟螭见古人,流肱韵格挹天真。野狐禅踵雪渔派,全失秦朱汉白神。”^⑤直斥何震为野狐禅。浙江海宁的陈仲鱼有诗说:“文家作述一时豪,何震谁将比汉高?傲语斯黄堪绝倒,俗人安用漫操刀。”自注说何震非常狂妄,见有人刻印,便露鄙夷之色,说道:“尔辈持刀将用以削人脚指甲耶?”^⑥浙派不少人直斥何震为“俗人”。何震见重当时,气焰熏天,出入官府,高官多得其印。其弟子梁千秋也颇为人诟病,周亮工说:“千秋得名后,留心声妓,对于治印一道多草草应之,或请其弟代刀,故多草草之作。”^⑦千秋印章中常有一些格调不高的内容,这与追求高风绝尘的浙派是完全不相融的。浙派印人常常觉得何震等读书少,而浙派则将“益之以书卷”作为重要的功课,这与董其昌的读万卷书、行万里路的思想是一致的。

第三,何震、程邃等刚硬的印风也与浙派的文人印观念相冲突。在绘画南北宗理论中,柔与硬成了南北宗在风格上的重要区别。南宗画的提倡者认为,南宗是平和的,北宗是冲突的;南宗是含蓄的,北宗是外露的,南宗是淡逸的,北宗是富丽的,南宗是浑厚的,北宗是薄削的。浙派印人觉得徽派有北派的刚硬刻画之象,何震的猛利自不待言,由“雪渔派”而出的苏宣也格调豪放,属于大开大合之流。而雪渔弟子梁千秋也不合文人印淡逸平和之旨。陈豫钟评巴慰祖、董洵、胡唐、王振声时说:“乍见绝似汉人手笔,良久觉无生趣,不免刻意,所谓笃古泥规矩者是也。”^⑧这里的巴、胡两位是所谓“歙四家”中人,巴慰祖还被视为徽派发展中仅次于程邃的印人。秋堂用语极重,语气中带有对徽宗的鄙视,在他看来硬中带露的形式,背离了文人印的旨趣。而正如奚冈所说,浙派治印祖述汉风,要“笔往而圆,神存而方”,节制而内敛,化古拙于秀润之中,从而产生独特的美感。他们觉得徽派很多印人做不到这一点。

董其昌等崇南抑北的南北宗说对清代艺术影响深远,远远超出绘画界,并影响到几乎所有文学艺术领域。如清张祥和说:“尝与钱梅溪(按指钱泳)论书,画派分南北宗,书家亦分南北,如颜、柳一派,类推于吾家文敏(按指张照),是为北宗。褚、虞一派,类推至于香光,是为南宗。”^⑨而文学界也如此,厉鹗说:“尝以词譬之画,画家以南宗胜北宗,稼轩、后村诸人,词之北宗也;清真、白石诸人,词之南宗也。”^⑩浙派的南北宗印学发展观,就是一种以自己为南宗发展正脉的观念,由三桥而直达秦汉,以“士气”为治印要旨,从而渐渐形成对不合文人印风现象的排斥,发展到曼生、次闲、叔盖诸人,与徽派的冲突感更加明显。有趣的是,他们以文人印观念批评徽宗,但最终又落入到它所批评的工巧和刻露的窠臼中。

三、印学南北宗论中的巧拙说

吴让之(1799—1870)是清代徽派发展中的重要人物,印学邓石如,其印稿成,赵之谦为之跋云:

摹印家两宗,曰徽,曰浙,浙宗自家次闲后流为习尚,虽极丑恶,犹得众好。徽宗无新奇可喜状,学似易而实难,巴胡既殁,薪火不灭,赖有扬州吴让之。让之所摹印,十年前曾见一二,为大叹服,今年秋,魏稼孙自泰州来,始为让之订稿。让之复刻两印令稼孙寄余,乃得遍观前后所作。让之于印,宗邓氏而于汉人,年力久,手指皆实,谨守师法,不敢逾越,于印为能品。其论浙宗,亟称次闲,次闲学曼生而失材力,让之以曼生为不如,自知不如龙泓、秋庵,故变法自遁,让之薄龙泓、秋庵。蒋山堂印在诸家外自辟蹊径,神至处龙泓且不如,让之不信山堂,人以为偏,非也。浙宗巧入者也,徽宗拙入者也。今让之所制,一竖一画,必求展势,是无拙之入而愿巧之出也。浙宗见巧莫如次闲,曼生巧七而拙三,龙泓忘拙



赵次闲“臣书刷字”



赵次闲“读书观大意”

忘巧 秋庵巧拙均 山堂则九拙而一巧 让之称次闲 由此让之论余印 以近汉官印者为然。而它皆非 且指以为学邓氏是矣。而未尽然。非让之之不能知也 其言有故。不能令让之易 不必解也。^⑨

赵之谦(1829—1884) 浙江绍兴人 初学浙派 后对浙派后进印风颇为不满 并转而学邓 优游于皖、浙二宗之间 自成一家的法 成为19世纪印坛的一面旗帜。正所谓知之深而痛之切 在对浙派的批评中 赵之谦的观点每每能击中要害 其影响也最大。赵之谦由吴让之印而评论徽浙二家法 提出“浙宗巧入者也 徽宗拙入者也”的观点 这一观点曾引起印学界的激烈争论 直至20世纪还余波未了。

作为吴让之、赵之谦的好友 印学批评家魏锡曾说：

既而搦叔为文弁首 论皖、浙印 条理明晰 见者谓排让之 非也。皖印为北宗 浙为南宗。余尝以钝丁谱示让之 让之不喜 间及次闲 不加菲薄 后语搦叔 因有此论。盖让之生江南 未遍观丁、黄作 执曼生、次闲谱为浙派 又以次闲年长先得名 诚相轻 且间一仿之 欲示兼长。其不喜钝丁 习也 不病次闲 时也。搦叔之论 所谓言岂一端 亦非排让之也。文国博真谱不可见 间存于书画者 实浑含南、北两宗 其后名家 皆皖产 中惟修能朱(简)碎刀 为钝丁滥觞。钝丁之作 熔铸秦、汉、元、明 古今一人 然无意自别于皖。黄、蒋、奚、陈曼生继起 皆意多于法 始有浙宗之目 流及次闲 偃越规矩 直自郅尔。而习次闲者 未见丁谱 且谓浙宗 且以皖为诟病 无怪皖人知有陈、赵 不知其他。余常谓浙宗后起而先亡者此也。^⑩

这里由赵之谦的评论 引发稼孙对徽浙两家印的深入讨论 他的徽宗为北宗、浙宗为南宗说 其实是袭用了浙派的观点。稼孙以南北宗的发展为明清印学史勾画了一个粗略的线条。文彭创为文人之印时 并无南北之分 文彭是“实浑含南、北两宗” 其后在印学发展中方渐渐南北分野 各立门户。稼孙与浙派眼光中的南北宗观点明显有异 他并非崇南抑北 而认为二家各有其长短。稼孙的真正观点是不偏一派 合二家之优长 回到文彭开拓文人印时的“浑含南北”的状况中。

魏锡曾对赵之谦的推崇 也正源于此。赵出入南北二宗 合二家法 而自为之 一新耳目。稼孙说：“今日由浙入皖 几合两宗为一 而仍树浙帜者 固推搦叔 惜其好奇 学力不副天资 又不欲以印传 若至人书俱老 岂直过让之哉？”^⑪稼孙对赵之谦的期望 就是能回到浑含二宗的境界中。在稼孙看来 南北两宗 各有所得 也各有所失 浙派重于“意”者忽于“文”(形式) 徽派重于“文”者又忽于“意” 惟有浑含南北 “意”与“文”并重 方能振兴印坛。

黄士陵在“五十以学”印款中也说：“邓完白为包慎伯镌石甚多 有‘包氏慎伯’四字朱文 圆浑似汉铸 挺直似宋人切玉 锋芒毕露近丁黄 魏稼孙谓赵搦叔合南北宗而自树一帜者 其来有自。”在黄士陵看来 邓石如就不是严格意义上的徽宗了 在他那里已经显露出浑含南北的倾向。

董其昌等的崇南抑北说 在清代画坛占统治地位 一提到北宗其贬抑之意不言自明。印学中的浙派传人多依此而与徽宗划清界限 对徽宗不合文人印、重视技巧的做法颇为不屑。但在印坛 情况就要复杂得多。这主要因为浙派在发展过程中所暴露出的种种弊端 改变了人们对南宗的看法。

赵之谦以巧拙来分别徽浙二家法,他不像浙派自身崇南抑北,也不似魏锡曾兼容南北,而是崇北抑南。他说徽浙二家一拙一巧,抑扬之势很明显。赵之谦所论有两个基点,一是对浙派尤其是浙派的后学颇有不满之气,二是他对拙道的坚守。他说丁敬是忘了巧拙,达到最高境界,蒋山堂拙多而巧少,稍逊一筹,而陈秋堂则巧拙各半,又其次也。陈曼生巧多拙少,赵次闲则只是拈弄机巧,故而为最下。

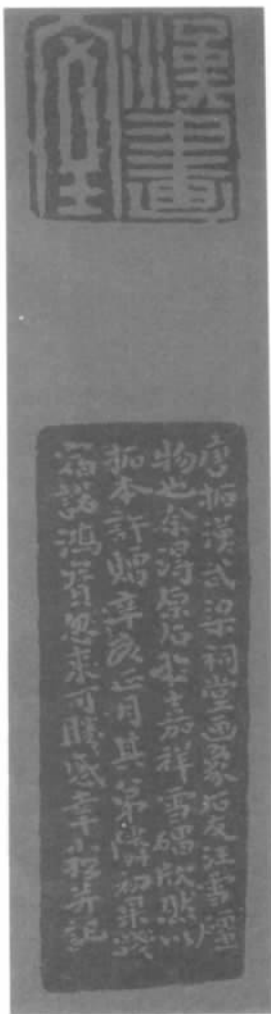
赵氏几乎以巧拙为标准,为浙派分高下、标品第,其机械僵硬之处至为明显,反映了赵之谦好拙而斥巧的审美观念。在此基础上,他对徽浙二宗发表了自己的看法,在他看来,徽宗自程邃而来,巴、胡、邓诸人都能以拙为法,这也正是徽宗优于浙宗的关键所在,而吴让之学徽反而为浙宗的巧所迷惑,“一竖一画,必求展势,是无拙之入而愿巧之出也”,这也是让之虽为徽宗传人,却未能绍续家法的遗憾之处。一篇序跋,由巧拙入手,纵论南北二宗之家法,体现出赵之谦快人快语、立场鲜明的特点。

赵之谦对印坛南北二宗的评价自有其独到之处,他所依凭的标准,正是中国艺术哲学中尚拙的审美旨趣。拙是“离方遁圆”,巧在方圆规矩之内。拙不是笨拙,而是最高的巧,是天巧。而巧,则是人工的,技巧的,工匠的,外在的,形式的,虽巧而实笨拙。这样的巧,失去了天工开物的妙处,失去了天趣。在赵之谦看来,知巧拙之高下,但又不要斤斤于巧拙的分别,一有分别,为去巧而追拙,未见其拙,反受其愚。所以,丁敬的忘巧拙则是根本之道。曾熙在《吴让之印谱跋》中,对赵氏“徽宗从拙入,浙宗从巧入”颇为赞赏,但他认为不在于取巧还是取拙,而在于善用巧拙,他说:“拙由天性,巧从机发,六朝人不及两汉之拙,故其巧亦不及,从拙处得巧,毋从巧用巧也。书画皆然,又岂仅刻印为然哉?”^⑩

黄惇在谈到上引黄小松印款语时说:“重要的是此中透露了‘北拙南巧’的审美观念。这也正是后来赵之谦所说‘浙宗巧入者也,徽宗拙入者也’的由来。”^⑪我以为,这样的判断与事实不合。黄小松并非以为浙派乃是“以巧入”的。在印学理论普遍崇拙斥巧的空气中,黄小松何以将自家贬为下流?而黄小松、蒋仁、奚冈等都是朴拙见长的,丁敬更是于拙中见秀,开一代印学新风,小松何以会以“巧”自评之?他的观点与赵之谦、魏锡曾是有很区别的。

浙派在中国文人印的发展中有巨大贡献,丁敬、黄易、蒋仁、奚冈等在将文人意识引入到这个本是雕刻的领地,取得了很大成就。他们不是以南宗自居,而是以南宗禅的思想基础、南宗画的境界为其印学的最高理想,的确找到了一条很好的道路。这刺激了浙派诸人的诗意的创造、境界的提升以及心性的表达,为我们留下了十分珍贵的艺术遗产。正像南宗禅法一样,虽然慧能以后,子孙绵绵,但真正得其妙法者少之又少。很多南宗禅的服膺者,未受其利,反受其弊。其末流流于外道,甚至走火入魔。在印坛,浙派标举南宗,虽有妙造,但在发展过程中,却出现了事与愿违的现象。

“文则南,躁则北”,浙派本南宗之要义,承文彭之遗韵,强调典雅、细腻、内敛的表现风格,融古穆于秀润之中,对何震的“猛利”、程邃的粗莽多有微词,并不了解“猛利”也是南禅的当家本色,南禅是强调“截断众流”的,如香象渡河。浙派纯用切刀,在短刀碎切中,见坚挺之势,通过线条内部顿挫的节奏来表达意义。但在其发展中,其流弊日渐显露,如陈曼生也用丁敬的短刀法,在断中有连,但线条本身立不起来,出现了“有肉而无骨”的毛病。陈克恕(1741—1809)是浙人而服膺邓石如,他所指出的浙派毛病并非出于攻击:“近时诸家刻印多用平头刀,向身边横切去,谓之浙派。笔力软弱,去古甚远。”^⑫所谓平头刀向身边切,指的就是短刀碎切。嘉庆间桐西漫士说:“近时模印者辄效法陈曼生司马,余以为不然,司马篆法未尝不精,实是丁龙泓一派,偶一为之可也。若以为可法者,其在天都诸君乎!盖天都人俱从程穆倩入手,而上追秦



黄小松“汉画室”并款



赵次闲“寿松仙馆”

汉,无有元明恶习。”^⑤他觉得陈曼生的印不能多摹,而要多体会程邃,就因为曼生在骨力上稍欠火候。丁敬曾一变清初以来的柔靡之风,他说:“近来作印,工细如林鹤田,秀媚如顾少臣,皆不免明人习气,余不为也。”(“江山风月”丁款)奚冈在“铁香邱学敏印”印款中说:“印至宋元,日趋妍巧,风斯下矣,汉印无不朴媚,气浑神和,今人实不能学也。近代丁龙泓、汪巢林、高西堂稍振古法,一洗妍巧之习。”但最终在浙派后人那里却又生此病。

浙派诸人一直以“拙”为其追求目标,他们认为徽派才是重技巧的。但是,浙派在发展中却出现了为追拙而得巧、为避免刻画最终流于刻画的尴尬局面。黄士陵虽为徽派后进,但门派观念并不浓厚,他对浙派诸家多有继承。他用平和的语气谈浙派的弊端,往往颇中肯綮。他在印款中说:“汉印唯峻峭一路易入,过之则为浙派。”^⑥在他的心目中,浙派有流于刻露的毛病。他又说:“汉印锋芒毕露,惟见《董斋印集》中‘别郡司马’一印,所以开浙派也。”^⑦陈澧说:“浙派今时盛行,其方折峻利,削似天发神谶及魏碑,近人变本加厉,或近粗犷,或又纤仄颇乖大雅。”^⑧锋芒毕露,流于刻画之病,印人们无不知此道理,但要真正避免又是很难的。当浙派激言厉色指斥徽派的刻画之弊时,殊不知自己也难逃此弊。赵之谦自视甚高,曾摹一方“寿如金石佳且好兮”汉印,印款云:“沈均初所赠石,刻汉镜铭寄次行温州,此篆游戏三昧,然自具面目,非丁、黄以下所能,不善学之,便堕恶趣。”后来黄士陵也来摹刻此印,在细细揣摩中,他也发现了赵之谦的刻画之病。他说:“寿如金石佳且好兮,汉长宜子孙镜文也。赵搨叔仿以为印,高古秀劲,超出群伦,已非学步者所拟议,陵往为欧阳务耘仿之,今始得睹是镜,视搨叔刻,犹不免落入印章蹊径,而锐劲亦不如。”



吴让之“何必珍珠慰寂寥”

正是在浙派后进如赵次闲、钱叔盖等渐露刻画之弊时,人们对浙派标举的南宗印、文人印有了新的看法。今人邓散木说:“或曰歙阴柔而浙阳刚……蒋陈以下,已多剑拔弩张之势,至如陈曼生之有肉无骨,钱叔盖之牵合附会,赵次闲之筌路蓝缕,皆后世之学浙派者,锯牙燕尾一派所自出,躯壳已非,遑论神意?”^⑨黄宾虹也认为丁敬还差强人意,对一些浙派印人流于刻画之虞颇有微词。



吴让之“开花犹是十年前”

有一次,魏稼孙远行,赵之谦为之钱行,并刻“巨鹿魏氏”一印,印款录自作长诗,谈到对印章一道的看法,极有内涵,诗云:

古印有笔又有墨,今人但有刀与石。此意非我无能传,此理舍君谁可言。君知说法刻不可,我亦刻时心手左。未见字画先讥弹,责人岂料为己难。老辈风流忽衰歇,雕虫不为小技绝。浙皖二宗可数人,丁黄邓蒋巴胡陈(曼生),扬州尚存吴熙载,穷客南中年老大……



吴让之“天香外屋”

这里虽然没有提到浙宗,但指斥浙派的意思很明显。他认为,浙派后进丢掉了“笔墨”二字,是此派颓丧之根本原因。浙派本来擎起的文人印的旗帜,文人印在形式上的落脚,就是笔情墨趣,这是篆刻气韵生动的根本。而浙派后进多不解笔墨之妙意,在刀石形式上用功,所以渐失印学正道。即如陈秋堂而言,他论印有一重要观点,就是求险绝。他说:“书法以险绝为上乘,制印亦然。”^⑩他所说的“书法以险绝为上乘”的观点就有误,孙过庭《书谱》说:“至如初学分布,但求平正,既知平正,务追险绝,既能险绝,复归平正。初谓未及,中则过之,后乃通会。通会之际,人书俱老。”他所谓险绝,就是求变化,而绝不是以险绝为书法的最高境界,书法的最高境界是复归于平正。对于这样的思想他就没能参透。绩溪胡澍说:“有明而还,递相祖述,途径益辟,门户聿分。遒劲宕逸者为浙派,浑圆茂美者为徽派,而波流既靡,浮媚险怪之弊丛生焉。”^⑪这样的险怪之追求,又如何能得笔墨之妙意、文人印之大旨呢?

- ① 朱简,生卒年不详,大致活动于16世纪下半叶到17世纪初年。字修能,号畸臣,又号闻,安徽休宁人。
- ② 王守谦:《序范孟嘉韵斋印品》,韩天衡编《历代印学论文选》下册,西泠印社1996年版,第511页。
- ③ 秦燾公:《印指》,韩天衡编《历代印学论文选》上册,第169页。
- ④ 朱简:《印经》,韩天衡编《历代印学论文选》上册,第139页。
- ⑤ 朱简:《〈印品〉自序》,韩天衡编《历代印学论文选》下册,第451页。
- ⑥ 沈仲:《论印绝句》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》二集第九辑,神州国光社1936年版。
- ⑦⑧ 陈继儒:《〈印品〉序》,韩天衡编《历代印学论文选》下册,第452页,第451—452页。
- ⑨ 陈继儒:《眉公杂著》,伟文图书出版有限公司(台北)1977年版。
- ⑩ 李修易:《小蓬莱阁画鉴》,上海商务印书馆铅印本1934年版。
- ⑪ 沈宗骞:《芥舟学画编》,俞剑华编《中国画论类编》下册,人民美术出版社1957年版。
- ⑫ 周应愿:《印说》,赵宦光《篆学指南》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》三集第一辑。
- ⑬ 朱简:《印章要论》,顾湘辑《篆学丛书》本,清光绪十四年(1888)刻本。
- ⑭⑮ 黄惇:《中国古代印论史》,上海书画出版社1994年版,第289页,第260页。
- ⑯ 刘江:《中国印章艺术史》下册,西泠印社2005年版,第359页。
- ⑰ 翟屯建:《徽派篆刻》,安徽人民出版社2005年版,第140页。
- ⑱ 程瑶田:《古巢印学序》,《古巢印学》,乾隆丁未(1787)刻本。
- ⑲⑳㉑ 《七家印跋》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》二集第三辑。
- ㉒ “灏水外史”印款,见《七家印跋》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》二集第三辑。
- ㉓ 邓散木:《篆刻学》上篇,人民美术出版社1979年版,第51页。
- ㉔㉕ 董其昌:《画禅室随笔》卷二,文渊阁四库全书本。
- ㉖ 董洵:《多野斋印说》,《遁庵印学丛书》,民国11年(1922)木活字本。
- ㉗ 方去疾:《明清篆刻流派印谱》,上海书画出版社2001年版。
- ㉘ 丁敬:《论印绝句十二首》,吴騞编《论印绝句》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》二集第九辑。
- ㉙ 《西泠八家印选》,上海古籍出版社1991年版。
- ㉚ 《古蜗篆居印述跋》,韩天衡编《历代印学论文选》下册,第584页。
- ㉛ 《湛园题跋》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》四集第二辑。
- ㉜㉝ 《摹印述》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》初集第一辑。
- ㉞㉟ 《论印绝句》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》二集第九辑。
- ㊱ 《印人传·书梁千秋谱前》,江苏广陵古籍刻印社1998年版。
- ㊲ 陈豫钟“莲庆”印款,求是斋印谱,光绪戊申(1908)刻本。
- ㊳ 《关陇輿中偶忆编》,民国二年(1913),上海扫叶山房刻本。
- ㊴ 《樊榭山房文集》卷四,清乾隆原刻本。
- ㊵ 赵之谦:《书扬州吴让之印稿》,韩天衡编《历代印学论文选》下册,第596页。
- ㊶ 魏锡曾:《吴让之印谱》跋,黄宾虹、邓实编《美术丛书》三集第二辑。
- ㊷ 魏锡曾:《绩语堂论印汇录》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》三集第二辑。
- ㊸ 曾熙:《吴让之印存》跋,韩天衡编《历代印学论文选》下册,第599页。
- ㊹ 黄惇:《关于明清徽籍印人流派问题》,《方寸天地》论文集,上海书画出版社2008年版。
- ㊺ 《篆刻针度》卷五《刀法》,上海图书馆印行,1918年,金石花馆藏版。
- ㊻ 《听雨闲谈》,《瓜蒂庵藏明清掌故丛刊》,上海古籍出版社1983年版。
- ㊼ “正常长寿”印款,见《黄士陵印谱》,上海书店1993年版。
- ㊽ “德彝长年”印款,见《黄士陵印谱》。
- ㊾ 《篆刻学》上篇,人民美术出版社1979年版,第56页。
- ㊿ “赵辑宁印”“素门”双面印印款。
- ① 《赵搢叔印谱序》,《赵搢叔印谱》,民国间西泠印社钤印本。

(作者单位 北京大学美学与美育研究中心、哲学系)

责任编辑 陈诗红