

印外求印與當代篆刻

Research between New Seal Calligraphy and Contemporary Seal-engraving

黃 惇

Huang Dun

南京藝術學院教授

摘要

每一種藝術都有支撐他的許多學問，說到篆刻，在治印之外，如古文字學、書法，由於在治印時，被當作修養來觀照，於是成爲“印外”必須具備的學問。如何正確理解印外求印論的本質，如何使這一重要的印學觀在新的歷史條件下得以健康的發展，有三點值得關注：

- 一、如何將印外文字轉化爲印內文字。
- 二、如何在運用印外文字時，不失去印味。
- 三、如何通過書法的認識，使印外文字的書法美轉化爲篆刻家之個性風格。

印外求印是晚清以來推動篆刻藝術發展的重要美學觀，這一觀點在未來仍將在篆刻史上發揮積極的作用。印內與印外的結合，需要繼續實踐，但二者的關係不能顛倒，印內爲體，印外爲用，皮之不存，毛將焉附。如同書法家之終身需要臨摹碑帖，今日之篆刻家，在印外求印的道路上，也同樣需要象臨摹碑帖一樣，時時回到印內來思考問題，我想答案是肯定的。

【關鍵詞】 印外求印、印內求印、漢印、古璽

印外求印與當代篆刻

印內與印外的觀點出現得很遲，如果追根尋源，無非來自“汝果欲學詩，功夫在詩外”的陸遊名句，於是就有了書內和書外，畫內和畫外的思維。每一種藝術都有支撐他的許多學問，說到篆刻，在治印之外，如古文字學、書法，由於在治印時，被當作修養來觀照，於是成爲“印外”必須具備的學問。元代初年吾丘衍著《學古篇》時，文人大都是不會動刀的，所以善長設計印稿的他，花了不少筆墨來談“印外”的事，其中有一段，大約與清人提出的印外求印論頗爲相似：

「二十五舉曰：『用崔子玉寫《張平子碑》，又漢器上並碑蓋、印章等字，最爲第一。』」¹

漢器上字，即今人稱之爲漢金文，《張平子碑》爲漢碑，今已不存在，其風格大約近於漢代繆篆，多近隸法，現存《漢三公山碑》和漢碑額上的篆書似之。如果這些都是從印外文字對印內的獲取，那麼這是迄今可看到的最早的“印外求印”論述。

清代中葉後，地下文物不斷出土，受清代樸學影響，文人彙集、考證金石文字資料的風氣日漸盛行，篆刻家也得以大量接觸到古代文字的第一手資料，並將從古文字金石資料中感受到的美，不斷地引進印章。這種不可遏制的潮流，促成了“印外求印”論的出現。從清雍乾時浙派始，在丁敬、蔣仁等印款中，出現了印外取字的論述。然而真正意義上開啓“印外求印論”，並以此作爲自己篆刻創

¹ 元·吾衍《學古編·三十五舉》。

作理念的是晚清的趙之謙。他在《苦兼室論印》中說：

「印以內，為規矩，印以外，為巧。規矩之用熟，則巧生焉。」

又說：

「刻印以漢為大宗，胸中有數百顆漢印，則動手自遠凡俗，然後隨功力所至，觸類旁通，上追鐘鼎法物，下及碑碣造像，迄於山川花鳥、一時一事，覺無非印中旨趣，乃為妙悟。」²

也就是說，當印人以印內為規矩又能用熟時，便產生了觸類旁通、巧用印外文字的欲望。趙之謙在他的印款上盡興闡發自己于印外金石文字資料中獲得的無窮樂趣，並得意地稱這種方法“為六百年來模印家立一門戶”。他在印款上留下來的這些精闢論說，引起了當時印人的廣泛注意，同時趙之謙傑出的藝術實踐也證實了“印外求印”論的意義。

趙之謙之後，黃牧甫、吳昌碩、簡經綸等皆成為“印外求印”論的成功實踐者。到清末、民國初年的葉銘，則高度概括了趙氏經驗，並明確提出了“印外求印”論。他認為：

「善刻印者，印中求印，尤必印外求印。印中求印者，出入秦漢，繩趨軌步，

² 清·趙之謙《苦兼室論印》據葉路淵先生抄本，見《書法賞評》1990年第二期。

一筆一字，胥有來歷；印外求印者，用閱取精，引申觸類，神明變化，不可方物。二者兼之，其于印學蔑以加矣。」³

同時他還指出了“印內求印”的局限，並闡明瞭“印內”和“印外”的辯證關係，即前者是後者的基礎，後者是前者的延伸，從而及時地總結了趙之謙之後出現于印壇的這種審美觀念，並一直影響至今。

近代以來，最直接影響印壇的兩大家，吳昌碩和黃牧甫與印外求印的關係最密。黃牧甫喜趙之謙之光潔，故對秦權、錢幣及漢鏡等漢金文尤為關注。他舍殘破與磚石之趣，以表現金石味為主旨。曾讀其印款一則，云：

「雪岑先生囑摹《瘞鶴銘》字，不成，改從漢器鑿款，與陶公“長宜君官”印頗相類，此摹印中之可睹者。癸卯三月，士陵。」⁴

是不是可以認為，《瘞鶴銘》為楷書，黃牧甫以為無味而不刻，因我們看黃牧甫印，即用漢碑、摩崖上字，印面也是光潔的。故可以看到一位篆刻家在印外求印的過程中，為風格的統一，而自覺的取捨。與此同理，吳昌碩則主要關注石刻中的碑版，如漢碑額、漢碑、漢磚、古陶器文、古封泥等等，以表現石味、磚味為主旨，即擬古泉、秦詔權量等，亦都以殘破渾厚處理，而與光潔一路絕緣。

近代從印外文字取法的範圍是與出土文物密切相關的，瀋陽篆刻家、篆刻理

³ 清·葉銘《趙搗叔印譜序》據吳隱輯《二金蝶堂印譜》。

⁴ 清·黃牧甫“華陽”印側款。

論家王光烈，曾將印外可入印之文字作了規納，可羅列為：一、金文。二、陶文。三、甲骨文。四、古碑及漢碑額文。五、古磚瓦文。六、泥封。當然，他同時強調，印外與印內之關係，說：

「古文必本六經，然周、秦諸子，六經之支與流裔也。故為文必旁參諸子，以會其通。書法必宗諸《閣帖》，然六朝碑誌，《閣帖》之輔助參考也。故學書必兼及碑誌，以宏其趣。漢印如文之《六經》，書之《閣帖》，固為治印家之宗主，然非博覽金、陶諸文，只從漢印用功，終不能宏其旨趣，則博取兼收，實其要也。」

5

他的觀點，宗主必宗漢印，而為宏印之趣，當借助印外，所以提倡博取兼收。從印內為主，印外為輔的出發點，他將前述六類印外文字，一一歸為各種印風，云：

「以上數種文字，不啻古人真跡，非如後人附會自作可比，如能備置流覽，自于印學有無量裨益。如鐘鼎、彝器、帛布文字，可用擬古璽及秦朱文印。鏡鑿、秦權、詔版，于作秦篆印時亦多輔助。陶文、甲骨文多利於古璽，《石鼓》亦然。秦、漢碑與碑額文，皆足為秦篆之助。磚瓦文字于作漢印時，頗可假以神其變。至泥封尤為漢印嫡派，用作朱文自然純古，皆不可不夙為習服者也。若融會貫通，自為一派，後無來者，則在個人之才力精能而已。」⁶

⁵ 王光烈《印學今義》據 1918 年活字排印本。

⁶ 王光烈《印學今義》據 1918 年活字排印本。

王光烈將各種印外文字所歸入的印章，看似類別有許多，而實際上就是兩種，一為古璽，一為秦漢印。他所處的時代，得出這樣的歸納，即鑒於趙之謙、黃牧甫、吳昌碩等人的實踐。文中提到“如能備置流覽，自于印學有無量裨益”，而為了讓印人方便查閱，這種“字典”和資料彙編從清末以來逐漸出場。如吳大澂的《說文古籀補》（1883年光緒9年成書）、吳式芬、陳介祺輯《封泥考略》（1898年光緒24年成書）、劉鶚輯《鐵雲藏陶》、《鐵雲藏封泥》（1898年光緒24年成書，1904年光緒30年出版）、《鐵雲藏龜》（1903年光緒29年成書），商承祚編《殷墟文字類編》（1923年民國十二年成書），容庚編《金文編》（1924年民國十三年成書），丁佛言輯《說文古籀補補》（1924年民國十三年成書），汪靜山輯《金石大字典》共32卷（1926年民國十五年），周明泰《續封泥考略》（1928年民國十七年），羅福頤《古璽文字徵》（1930年民國十九年），吳熊輯《封泥彙編》（1931年民國二十年），朱芳圃輯《甲骨學文字編》（1933年民國二十二年），強運開輯《說文古籀三補》（1933年民國二十二年），孫海波輯《甲骨文編》（1934年民國二十三年），徐文鏡編《古籀彙編》（1934年民國二十三年），容庚《金文續編》（1934年民國二十三年），凡此種種，不一而足。雖說這些字彙許多出自古文學家之手，而非專為印章之學，但借助西來的印刷術，以石印、影印大量流傳，為印人借鑒印外古文字，在漢印類字典之外大開方便之門。從此印外求印一途，不再如趙之謙時代需要長期的積累，並成為輕而易舉的事情。然也因此，失去了最初印外求印開派篆刻家們對印外文字渴求的激情與長期獲得的深刻感悟。

正因為來之易，便不知其甘苦與深刻。“印外求印”的觀念，既使近代以來的印風、趣味發生了重大的變化，同時也動搖了自元代趙、吾以來，關於印宗秦

漢的宗法觀。其原因乃是有些印人開始拋棄“印內”的概念，而直接從印外取法。

近三十年來，由於社會發展的迅猛，出土文物猛增。甲骨文之後，出土的古文字遺跡中最大的突破，是古隸的不斷出現，若《青川木檣》、《甘肅放馬灘秦簡》、《雲夢睡虎地秦簡》、《馬王堆簡帛書》等。其形構在戰國文字與秦漢之間，對於印人當尤多啓迪。又若河北滿城中山王青銅器上的銘文，盤曲纏繞，裝飾意味甚濃，對於以鳥蟲飾文治印者，亦不失有價值的資料。再如近時《郭店楚簡》與《上博楚簡》的問世，由於楚文字研究的突破，釋文的精准，以及這類釋文字彙的出版，致使過去從未以此類書體作為創作素材的狀況得以改觀，不僅有許多書家以此入書，也漫延到了篆刻中。至於漢代以下，由於出土文物出版物的普及，類似碑額碑蓋、石刻中許多不為人注意的裝飾字也進入了印章。可以預計只要某種古文字遺跡一旦發表，便有印人敢於去第一個吃螃蟹。

然而，這些印作，往往我們見過，而不名其作者，更記不住其中的代表作，同時鋪天蓋地的印譜，使人們無法在其中判定優劣，有些作者甚至什麼文字都刻，失去了風格的定位。其中最為人不解的是，他們常常使入印的文字與印章美分離，從而只能認為他們在印面上刻字，而不是在刻印，印章本身趣味的消失，使印外求印的原義被曲解。

如何正確理解印外求印論的本質，如何使這一重要的印學觀在新的歷史條件下得以健康的發展，綜合當代篆刻創作中印外求印的現狀，我們認為，有三點值得關注：

一、如何將印外文字轉化為印內文字，此其一也。

印外求印之初衷，乃宏印之旨趣，而非削弱印之旨趣，所以縱觀晚清以來大家，都善於將印外文字加以變形處理後入印，這種變形，來自印面成幾何狀之特徵，因此如同幾何圖案中的適合紋樣一樣，取入印中的古文字，就有著“適合”、“變形”過程，圓形的印要求文字變形後適合圓形，方形的印則要求變形後適合方形。變形過程中採用取捨、增損等手法，又在章法佈置上以期達到或疏密有致、或均勻完整、或虛實變化的藝術效果。凡將印外之字不加變形而死摹照搬，如在方形印章中大量使用同一方向的欹側筆劃，或大量使用斜向交差筆劃，與方形相衝突，使印面處於混亂的矛盾中，完全不顧及印章本身幾何形體之特徵，則沒有不失敗的。

二、如何在運用印外文字時，不失去印味，此其二也。

印外文字，或碣石、磚瓦之石味、或鏡燈、錢幣之金味，起初引起印人興趣的，往往是最接近印章的文字，如錢幣、如漢鏡。隨著興趣的擴展，今天已達到凡古文字皆可入印的狀況。這種擴展，不得不使印味發生了變化。印外求印是印內求印之外延，印內的認識亦具有很多條件，如印材之不同，刊刻方法之不同，皆有不同之印味。銅印之味不同于玉印之味，鑄印之味又與鑿印之味異趣。又如入印文字之不同，印味也不同。古璽文字的特徵決定了古璽的章法，當然亦決定了古璽的主要風格。同樣的道理摹印篆和繆篆，形構方整，亦決定了秦漢印的風格特徵。如果深入分析，秦印文字與漢印文字的差別，又可以使我們區別他們之間的風格變異。元代的元朱文印與明代的朱文印及清代流派印人的元朱文印，又有許多趣味的不同。瞭解這些不同的印味，又是“印內”的學問。前人之所以說

“漢印如文之六經，書之閣帖”，實是強調“印外”當首以“印內”為基礎。欠缺了印章的本體，有再多的印外之趣，也只是印章本體以外的美。只有將印外之趣轉化為印內之美，才可以說是印外求印。因此，當我們沉下心來觀察那些已經失去印味的篆刻作品時，毫無疑問，應該當頭棒喝，回到“印內”來。關於這個“度”如何來把握，則只有見仁見智了。但有一點是可以肯定的，失去印章形式美的“印外求印”之作，往往是離開印內太遠。

三、如何通過書法的認識，使印外文字的書法美轉化為篆刻家之個性風格，此其三也。

晚清出現印外求印論熱潮，本還與同時代印人中普遍認同的“印從書出”論相呼應。“印從書出”論，源於吳讓之、魏錫曾等對鄧石如印風的概括。簡言之，即是說印人以自己形成的篆書風格入印，便形成了與他人不同的有個性特徵的印風。重要的前提是這樣的印人必須是出色的篆書書法家。所以鄧石如、吳讓之、趙之謙、黃士陵、吳昌碩、齊白石、王福庵又都是印從書出論的代表作家。這些印人的成功經驗中，有一條必須得以高度重視，那就是印章中的文字，本身是書法的體現，印人以刀刻表現的首要的是書法美，並通過章法的營造、刀法的運用等印章形式語言來獲得一方佳作。如果印人不善書法，僅從字典、字彙獲得印外文字，必然不具備以印章形式語言來完成表現印章文字書法美的目標。因此，當代印人之當務之急是在印外取字的同時，對自己確認的印外古文字，從書法的角度，不斷加以實踐，並努力形成有個性的風格，長期積累，並因此使自己的印章作品風格化。

印外求印是晚清以來推動篆刻藝術發展的重要美學觀，我曾經認為這一觀點在未來仍將在篆刻史上發揮積極的作用。前人走過的路，已走到盡頭，需要後人另辟新徑；前人走過的路是一條通天大道，後人則應該繼續走下去。印內與印外的結合，需要繼續實踐，但二者的關係不能顛倒，印內為體，印外為用，皮之不存，毛將焉附。如同書法家之終身需要臨摹碑帖，今日之篆刻家，在印外求印的道路上，是否也同樣需要象臨摹碑帖一樣，時時回到印內來思考問題呢？我想答案是肯定的。