

訪談錄

中國藝術研究院中國篆刻藝術院名譽院長、西泠印社副社長韓天衡：

# 篆刻藝術四十多年來是前所未有的繁榮

本報記者 李純一



韓天衡四歲寫字、六歲刻印，在方寸之間徜徉近八十年。他對篆刻藝術的感知、他在作品之外的心聲，日前具化為一場展覽，呈現給觀眾。歷時五個多月的《心心相印——中國印文化大展》2021年5月5日在上海韓天衡美術館落下帷幕。展上包含國家一級藏品逾百件。其中，西泠印社借來的50件（套）一級品，有些甚至是第一次出庫房。展覽更向海內外藏家商借珍品，集結十分不易。這位事必躬親的策展人在開展後即大病一場，愈後却說：“我實際上還不算滿意，本來我還有一些想法和構思。三個月醫院住下來，這個展覽要接近尾聲了，我不能讓它就这么結束。所以我一個個聯繫印學專家，請七位來館作專題講座。再加上4月24日做兩場沉浸式互動，把这一块就補上了。我們還要出三本書……”

“不惜力”的韓天衡，在印學方面也著述頗豐。上世紀80年代初，他受西泠印社編輯部之托編訂《歷代印學論文選》，之後又編制《中國印學年表》《中國篆刻大辭典》《中國印學精讀與析要》等。“訪書、讀書、抄書、收書”六十年，韓天衡近期還將推出《中國印學年表》第四版：“最近十年讀了幾百字的史料，整理出不少於4000條題目，真是海底撈針、深山探寶，讀一本書里面可能只有一兩個題目是可用的，但總讓我感到充實和興奮。”

韓天衡1940年生於上海，祖籍蘇州。2015年以最高票獲中國書法蘭亭獎藝術獎，2019年獲上海文學藝術傑出貢獻獎。近日，本報記者採訪了這位元氣復又淋漓的篆刻藝術家和研究者，請他談談印章的學術與源流，也展望篆刻藝術的未來。

## 篆刻不是小眾藝術

文匯報：您曾經說，吳昌碩、趙之謙、吳昌碩、齊白石的習藝生涯都是由篆刻起家，繼攻六法，進而會通書畫的。然而篆刻似乎一直挺“小眾”的。能說說您是如何想到做這樣一個大展的嗎？

韓天衡：對於印章，今天的人們是既了解又不了解。現在稱篆刻為小眾藝術，實際上這個定義不太準確。印章之所以能夠在中國出現，不是偶然的。任何一門藝術，都是始於實用。當原始社會演變為階級社會，有了政務、軍事、商賈、人與人之間的交往，就必需有辨偽鑒正的物事——口說無憑，你說你是將軍，讓我怎麼相信你呢？做一筆交易，怎麼知道里面有沒有詐騙呢？今天科技發達了，有身份證、人臉識別，那時的證明就是先民以智慧發明的印章。

直到五十年前，領工資、領包裹都要蓋章。雖然今天這方面的使用少了，但政府機構、任何一個企業，還是要有一個公章。而且印刷的還不行，一定要用印泥鈐蓋。所以，印章從商周到現在，三千年綿延不斷地在用，至今仍是整個社會公認的、普遍通用的証鑑。對於這樣一個重要的憑信載體，它的使用既廣且久，人們一定會在上面加以藝術性的表現。說它是小眾藝術似乎是“小”了點。

印章到今天，已經從實用接近於走向純藝術。我對這門古老而有內涵的藝術，是情有獨鍾的。但就我個人的接觸，沒有見到有一個博物館、美術館做過相對全面的印文化展覽，我構思了好兩年，就有了《心心相印——中國印文化大展》。為什麼前面要加中國兩個字？因為就整個世界文明史來講，最早的印章出現在中亞地區。他們的印章上偶爾有文字，但更多表現的是圖案；材質上，使用的多是瑪瑙。後來他們的印章傳統戛然而止了。

文匯報：此次展覽匯聚了西泠印社、河南印社、韓天衡美術館和海內外諸多藏家的珍品，其中有不少孤品印譜。這些展品對於展覽的完整性都是必不可少的嗎？

韓天衡：我的構思是做一個全景式的、有深度的、代表性的呈現。那麼，放什麼，不放什麼，為什麼要放，可能單單看展品是說不出來的。因此這個展覽也從單純的實物展示，變成了一個結合學術的活動——在展品之外有一些介紹評述，舉辦講座、雅集等等。

展品上我們安排了五個單元：周秦兩漢的古玺印，明清以來的文人流派印；印譜，印石和印紐。實際上如果將印文化的方方面面都包括進去，何止這五類呢！蓋印譜的紙、打圖章的印泥、鈐拓技術、刻刀……但我們不可能面面俱到。這幾項內容也很豐富了。所以人家來看展覽不會感到寂寞——做學問的印學家，特別重視印譜；篆刻家重視印面，文彭怎麼刻，何雪漁怎麼刻，因為這些東西都是難得一見的。

就說說學問家看重的印譜文獻吧。從北宋開始，有了印譜的匯輯。最早的一本是楊克一《集古印格》，比《宣和印譜》還早。我們展出了142部珍貴的歷代印譜，其中包含明代最重要的三本印譜：《顧氏集古印譜》《范氏集古印譜》《松談閣印史》，這些印譜為明清文人流派印的勃興提供了最重要的藝術上的經典模範。著名的所謂“三堂印譜”，明代的《學山堂印譜》，康熙時的《賴古堂印譜》，乾隆時的《飛鴻堂印譜》，我們都有展示；還有歷史上一直爭論不見頭緒的《孝慈堂印譜》。

展會里面特別珍貴的東西甚多。有一本《黃秋齋印譜》是嘉慶初年的。這本印譜的可貴就在於印附有了邊款。印譜有邊款，這是最早的之一。想想碑

帖有多少宋拓本啊！一人多高的碑能拓下來，一方那么小的印章邊款拓不下來嗎？世界上有很多事情不是做不到，而是沒有想到。如果不了解這一點，就不知道這部印譜的特殊意義。

## 篆刻藝術的第二個高峰還未到頂峰

文匯報：篆刻藝術在古玺秦漢印時期就十分輝煌，然後照您的說法是“相對式微”了上千年，到明清又出現一個高峰。為什麼會出現這樣的面貌？

韓天衡：可以說，在五千年的中華文明史里，篆刻是成熟得最早、最悠久的藝術之一。詩講唐詩，詞講宋詞，書法稱魏晉。但實際上在印章藝術成熟的戰國時候，很多藝術還在萌芽期呢。而篆刻藝術能有兩個高峰，也是其他藝術门类所沒有的。因為它具有其他領域所不具有的發生革命性變化的因素。我認為有这么几條——

一是材質上的革命。古玺印的材質是青銅，偶爾有象牙、木、竹、玉，到魏晉以後，篆刻藝術漸漸落下來。但宋時，文人開始愛好追鑄金石，他們喜歡印章，也想要進入這個領域。可是，文人儘管熟悉、會寫古代文字，會構思印章，却没有鑄刻銅印的腕力，所以在漫長的宋元時期，包括米芾、趙孟頫，他們的有些名作印都是寫好以後找工匠去刻。但合作畢竟不過癮，最好自己一手包辦。明代後期，新的石材如青田石、壽山石被廣泛引進到篆刻領域來，文人这才找到了理想的印材，再無需假手于人，可以自己篆自己刻，其樂無窮。

二是有了原打印譜。過去的印譜都是給工匠隨性地刻板墨印，結果是“畫虎不成反類犬”，不能顯示出古玺印的本來面目。明代隆慶時期，1562年，松江顧從德第一個想到用他收藏的周秦兩漢印直接原印鈐蓋成印譜。這部《顧氏集古印譜》里有1700多方印。後來的《范氏集古印譜》有3000多方，《松談閣印史》也有1000多方。畫畫有寫生，而書法篆刻没法寫生，入門只有臨摹一途。這6000多方古代經典的原貌呈現，給文人的篆刻創作提供了最好的經典範本，讓他們有優秀傳統可以摹仿借鑒。

三是創作主體隊伍的變化。文人成為印章的制作者。文人通古文字、有學問、善思量，有很好的變通能力。至少這三大要素促使了明清文人流派印成為篆刻藝術史上的第二座高峰。不過，從三千年的歷史來看，周秦漢魏之外，明代後期到現在也只有五百年，而且還在蓬勃向上，所以我認為我們第二個高峰還沒有到頂峰。誠然，第一高峰是以諸侯國和時代、地域為藝術特征，而明清高峰則是以個人藝術風貌為特征。當然邊款藝術則是其中又一新創造。

文匯報：我們現在講“書畫印”，印章似乎成了書畫的附屬。能否請您談談印學的學術地位？

韓天衡：過去篆刻往往是附屬於書法的，現在基本上能夠獨立出來，已經說明了這門藝術越來越興旺和發展，越來越得到大家的認可。

明清以來的篆刻家大都是業餘的，刻字店的往往反而不是篆刻家。但其實社會的觀念一直在變化。明代後期，按蘇宣的說法是“家家倉籀，人人斯邕”。像文人李流芳、王志堅、歸昌世三個好友就經常在一起刻印，標榜秦漢。王志堅後來考取進士做官了，就不刻了，彼時好事者要把他的作品收到書里去，則被他刪去姓名。當時畢竟覺得這是“雕虫小技”，不值一提，毋需署名。然而明代後期也開始出現第一批有文化的職業篆刻家，如何雪漁、蘇宣、朱簡等等。

我們過去籠統地將篆刻也歸納為金石學，這是大而化之的。印學是金石學一個分支，但自有精深廣博之處。印章與印譜的史料價值殊為可觀。我們從印章、封泥、印章邊款以及印譜序跋的文字里，可以了解到印人的性情與交游，以及正史不載的豐富史實，補足遺缺，充實考訂，意義匪淺。曾經，上博研究員孫慰祖就通過一小塊殘碎的封泥，準確地說是留存的那幾根篆書線條，考証出長沙馬王堆三號的墓主人是利繡。

不過我的私見，有清一代對印學理論的研究還不及明代晚期的幾十年。乾嘉以後小學和文字學研究的深入是新成果，已不單單是印學的問題。但就印學理論本身來講，還要推明末。印學論著多達二十餘部，像周公瑾《印說》、朱簡《印品》、徐上達《印法參同》等等，討論篆法、章法、刀法、意趣乃至創作態度，由形而上抵形而下，在印學理論方面有一個頗見完整的體系。

真正學界突起的是最近這四十年。可以說，篆刻藝術是改革開放四十多年來取得成就最大的藝術门类之一，且對整個印學史的研究，對個案，都有深入的挖掘、收集、整理與考証。諸如，四十年所出的印譜數量要超過宋代到民國的總和。這種印學研究的深度、廣度與多元性都是歷史上不可比擬的。這是前所未有的繁榮。

## “印宗兩漢”，然而漢印也不只一個面孔

文匯報：今天的許多篆刻作品据说都好走極端，或是極度精工，或是極度寫意，相比之下，平方勻整有表意的漢印風格倒是少見了。您覺得是否存在这样的情况？

韓天衡：這個問題恐怕不能簡單地这么看。好的漢印始終是篆刻的基礎。“印宗兩漢”是明代後期的提法，這在當時是非常正確的，因為那時候的篆刻脫離了傳統的、有高度的審美軌跡，充斥印壇的多是宋元屈曲盤繞的九疊文官印，和氣格低劣的粗陋私印。是漢印滋養了明末第一批好印的文人。不過，為什麼不號稱“周秦兩漢”呢？因為那時候的人還不認識放在面前的周秦兩漢印。像明代朱簡、康熙時的程濬，他們也摹擬古玺，而且《顧氏集古印譜》里就有，但他們當時由於知識的局限，不知道這是戰國的東西。

實際上，在明代有實踐的印人已經注意到，一味宗經典，會變得“有古而無我”。你不能為其束縛，否則有漢要你干什么？藝術史始終是少數傑出人才的創新史，而理念的創新決定了你的作品有無創新，所以我今天出現許多不走漢印“正統”道路的印人，也自有其原因。

我們要知道，從明代後期文人篆刻興起一直到现在，漢印始終沒有人會拋棄，但真正搞創新的篆刻家都知道這是牛肉羊肉，是好東西，一定要吃，但吃了以後不能身上長牛肉羊肉，而是要化成自己的精氣神。

文匯報：篆刻藝術在歷史上有哪几次大的創新？

韓天衡：就從丁敬身說起吧。他是乾隆時的人，很睿智，他寫過這首詩：“古人篆刻思離群，舒卷渾如嶺上云，看到六朝唐宋妙，何曾墨守漢家文。”他說漢印是好的，但也不要單一地只吸收漢印的營養，實際上六朝、唐宋的印章里也有好東西，應該借鑒。這就是一個新的理念，正因為他有這樣一個新的理念，他自己的實踐就突破了周秦兩漢。他拿周秦兩漢一直到宋元明凡是好的東西都借鑒發揮，把“印內求印”這條路都走過了，營養吃個遍。丁敬身的表現形式非常多样，繼而開創了浙派。

丁敬身之後，又出了一個鄧石如。鄧石如另辟蹊徑，從印章里走出來，將書法的妙處引進印章。這就叫“書從印入，印從書出”，於是產生了皖派。所以說，漢印要學，經典都要學，但是復古守舊不能創新。

現在有些人在學術理論上的見解是滯後的，還老是拿鄧石如“書從印入，印從書出”當作一個永恒的理念。可如果这样的话，鄧石如後面就不会有一个了不起的趙之謙。趙之謙的視野更開闊，他身處晚清那個時代，五口通商，修建工廠、鐵路，出土的文物就更多了——量量詔版、磚瓦碑刻、帛布鏡銘。他不單單是從書里面去討好處，他见到了很多前代篆刻家沒见到的新東西，灌古化新，說他是“書從印入”就以偏概全了，應歸納為“包羅万象印來”。

之後又出了吳昌碩。吳昌碩也佩服趙之謙、鄧石如、吳讓之，但是佩服不等同於照搬。這里要說到羅振玉，他有學問，但也很守舊，認為漢印里面只有鑄印可以學。因為它是失蜡澆制的，非常规范，除此之外的都不能學，尤其那種爛銅印。而吳昌碩恰恰是在“爛”字上做文章。因為失蜡澆制的印始終像新的一樣，字口清晰無比；而銅印入土一兩千年，受到腐蝕。漫漶不清的印面，是“爛”，吳昌碩則意識到這是人工創造，大自然對這方印章所做的第二次加工。人家刻印都是用刀刻完就算的，吳昌碩刻完以後還要花很大的工夫修印面，敲打摩擦，“既雕既琢，復歸於朴”。他那種粗服亂頭，但氣格宏大的風格。所以說，不斷更新的理念，才能產生不斷創新的印風。

這些人都是認真借鑒過漢印的，而且千萬要知道，漢印不只一個面孔。漢印里有鑄印、齒印、琢印，風格有規整的，有奔放的，有瑰麗的，有霸悍的。所以還是不能一概而論。不過實際上，古代印章里形式最丰富、章法最奇崛、表現最多样的，是古玺印。這跟戰國時代百家爭鳴、追求个性的強烈氛圍有關。而到漢印的時候，已經強調平放正直。在我看來，我们今天以古玺入創作相对比较比较。这也是“印宗兩漢”的固有局限性。

文匯報：您曾經講到，海上印壇百年，“不只是时空的定义，也不是一个流派的概念，而是一个具有更广泛内涵的印学文化系统”。请您谈谈上海同篆刻的渊源吧？

韓天衡：說上海是篆刻之城，一點不為過。剛才我們說到中國篆刻產生第二個高峰的原因里，有一個就是有了原鈐印譜。而原鈐印譜就是我們上海人顧從德首創的，是他創出了這個思路，給文人提供了學習優秀傳統的最好範本。而且，中國歷史上最早的一部文人印譜，也是上海人首先制作出版的。朱鶴（松鄰），也是嘉定竹刻的創始人，生卒年不詳，有一本《松鄰印譜》，當成書於1559年。自明末至民國，上海一直是篆刻史上的重鎮，記得二十多年前，有人給20世紀篆刻家搞過一次民間評選，結果十大篆刻家里上海印人占了七個：吳昌碩、趙叔孺、王福庵、方介堪、陳巨來、來楚生、錢瘦鐵。當年，還有許多杰出的篆刻家雲集上海，而這批老一輩篆刻家在上海又培養了新一代的篆刻家，讓上海的篆刻群體薪火相傳，有雄厚的實力，也讓上海的印學研究、創作、傳播與教育體系走在前列。

文匯報：您曾經講到，海上印壇百年，“不只是时空的定义，也不是一个流派的概念，而是一个具有更广泛内涵的印学文化系统”。请您谈谈上海同篆刻的渊源吧？

韓天衡：說上海是篆刻之城，一點不為過。剛才我們說到中國篆刻產生第二個高峰的原因里，有一個就是有了原鈐印譜。而原鈐印譜就是我們上海人顧從德首創的，是他創出了這個思路，給文人提供了學習優秀傳統的最好範本。而且，中國歷史上最早的一部文人印譜，也是上海人首先制作出版的。朱鶴（松鄰），也是嘉定竹刻的創始人，生卒年不詳，有一本《松鄰印譜》，當成書於1559年。自明末至民國，上海一直是篆刻史上的重鎮，記得二十多年前，有人給20世紀篆刻家搞過一次民間評選，結果十大篆刻家里上海印人占了七個：吳昌碩、趙叔孺、王福庵、方介堪、陳巨來、來楚生、錢瘦鐵。當年，還有許多杰出的篆刻家雲集上海，而這批老一輩篆刻家在上海又培養了新一代的篆刻家，讓上海的篆刻群體薪火相傳，有雄厚的實力，也讓上海的印學研究、創作、傳播與教育體系走在前列。

文匯學人 第460期



1983年的萨义德

那些冒險進入大眾視野的知識分子多少都會遭到誤解，不過，東方主義學者愛德華·薩義德（1935—2003）和他的作品所遭遇的，一定比其他學者更多。

全世界通過媒體所看到的這位學者，是湯姆·沃爾夫（Tom Wolfe）所說的“激進時髦”的化身——他出生于耶路撒冷，有阿拉伯血統，老練非常，在紐約公園大道上有朋友，在倫敦薩維爾街定制衣服（有人曾听到他抱怨说自己忙到没时间去做裁缝那活儿），人们说他支持校园左翼和巴勒斯坦恐怖主义（在一张广为流传的照片中，他象征性地向着有争议的以色列-黎巴嫩边境境围墙扔石头）。在学术上，1978年《东方学》的出版，似乎开启了所谓“指责政治”，大获成功的同时也遭到大量批评。

而只有他的学生和读者，才懂得欣赏这样一个被热情的道德良知激励的人，和他身上的人文学识与正直品质。最近，萨义德的学生蒂莫西·布伦南（Timothy Brennan）出版了传记《心灵之地：爱德华·萨义德的一生》（Places of Mind: A Life of Edward Said, Farrar, Straus and Giroux），采用大量材料，首次全面描绘这位美国战后最杰出的知识分子。

这个标题无疑呼应了他的自传书名“Out of Place”，中译作“格格不入”，又译作“乡关何处”。“处所”正是萨义德人生的关键词，而这本书在他与“两个世界”周旋之间，着力于知识传记，即其思想中的各个坐标人物。

萨义德从埃及赴美后，来到了普林斯顿大学，他在追求音乐还是医学上犹疑不决，于是干脆选择一条名为“特殊人文科学”——也即比较文学的路，让他能够把对文学、音乐、法语和哲学的爱好结合起来。

随后他在哈佛完成了博士学位，在比较文学先驱哈利·利文（Harry Levin）的指导下，写了一篇关于康拉德的论文。萨义德后来称自己为比较主义者，他迷恋中世纪的阿拉伯历史学家伊本·赫勒敦，一如迷恋意大利启蒙运动时期的哲学家维柯。

他最终在哥伦比亚大学英文系担任了40年的教授，正如布伦南所说：“如果说他与乔姆斯基、阿伦特和桑塔格一样，是战后美国最著名的知识分子，那么他就是他们中唯一以教授文学为生的人。萨义德对这一事实感到欣喜。”

当时的文学研究领域火药味十足。萨义德如同喜爱收集零碎的喜悦，借用了当时所有主要的意识形态立场：着重于文本分析的“新批评”，卢卡奇的马克思主义，雷蒙·威廉斯的社会主义，莱昂内尔·特里林的自由主义（两人是哥大英文系同事），以及后来的法国结构主义和后结构主义。

20世纪60年代末和70年代初，萨义德曾一度成为法国理论的主要传播者，为美国读者撰写关于欧洲大陆思想发展的文章。然而，在美国的大学经历“理论”的巅峰时期时，萨义德拒绝了法国理论，还批驳德里达等人的写作晦涩难解，表明他们已经退出了政治世界。

布伦南说，在写作《东方学》这一巨著时，乔姆斯基的友谊助益良多——乔姆斯基对美国媒体的门道摸得透透的，并曾不遗余力地批判学术机构在美国对越南战争中的共谋，萨义德对此表示赞赏，一度考虑与乔姆斯基合著一本批判西方虚假描述中东文化的书。然而，乔姆斯基还忙着别的事，无法完成这个项目，留得萨义德独自前进，其结果就是这本《东方学》。

而在本书中，许多案例都可以追溯到雷蒙·威廉斯的《乡村与城市》（1973），以及意大利共产主

编译/彭渤

# 萨义德：周旋于「两个世界」之间

文汇报记者 葛兰西在1920年代的语言学理论。

这两者听起来似乎都与东方主义无涉。《乡村与城市》描写的是18世纪和19世纪早期的英国乡村生活，但在这些帷幕之后，威廉斯感兴趣的是乌托邦式的田园诗如何扭曲了地形和景观的历史。乡村与城市相对，但既不同等于落后和愚昧，也不是那些诗歌中描述的充满欢乐的故园；同理，城市也不必然代表了进步。英格兰乡村和城市之间的这种矛盾与张力反映了边缘地区和全球大都市之间的对抗，二者以不同的规模复制着彼此。对威廉斯来说，是批评家而不是诗人引导我们从各种委婉说法中走出来，走向他论点的高潮：“城市与乡村最终的模式之一，是我们现在所知的帝国主义制度。”早在后殖民研究兴起之前，威廉斯就已经超越了他的同时代人，去寻找另类的传统。

葛兰西也是如此。他是墨索里尼的阶下囚，意大利共产党的创始人之一，在当时犹太马克思主义者主导的环境中，他却是一个在文化上信奉天主教的革命者。地理条件决定了他，意大利共产党的创始人之一，在意大利北部工业地区继续学习，在那里被视作低人一等。在《南方问题的一些情况》（1926）——萨义德常在课堂上讲授的一篇文章——中，葛兰西发现了乡村和城市冲突的一些实例，萨义德后来在《东方学》一书中称之为“想象地理学”，其中，土地本身成为歧视性的文化区分的象征。

除此之外，传记还描述了他与维柯、阿多诺哲学的接触。和阿多诺一样，在萨义德看来，放逐是定义大学教授角色的核心隐喻。在《知识分子的代表》中，萨义德认为，放逐指代一种参与和批评的空间，他努力不让别人在权力大厅内外，在重要的场合成为一个不墨守成规、令人尴尬的人。在萨义德的一生中，长久以来的难解之谜是他是否有可能同时留在权力大厅内外，他曾与巴勒斯坦解放运动领袖阿拉法特关系密切，但两人在奥斯陆和平协议后便分道扬镳，这表明了这位人文主义者的立场：在公开场合改变自己的想法，是知识分子对世界不断发展的理解的一部分。

在前言中，布伦南称这本书为“知识分子传记”，不少书评家认为写得不够高明，读起来像博士论文。有评论说，作者似乎是在与他专业领域的其他人交谈，而不是面对一位热切而好奇的普通读者。比如这样一个典型的观点：“无疑，萨义德的音乐空间观点受到了申克分析法的影响。”