

印论依附性研究

韩翔宇

渤海大学，锦州

摘要 | 中国古代印论的发展要晚于其他文艺理论，印章由于受到用途，材质等因素使得印章停留在实用层面，一直到了宋代逐渐出现艺术发展的萌芽，慢慢的文化人艺术家参与篆刻使得印论迅速发展，主要表现在对印章、书论、画论、文论、书法等艺术理论的依附。通过对印论产生依附性原因和印论产生依附性的具体表现分析印论的依附性。

关键词 | 依附性；文人；印论

Copyright © 2026 by the author(s).

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



印论发展较晚，这也体现了其“后起性”，这个独有的特性体现在对其他文艺理论的依附，使得篆刻艺术成为一门独立的艺术，本文通过对，书论、画论、金石学与印论进行分析对比，首先说明印论具有依附性的原因，其次，详细阐述印章具有依附性的具体表现。

1 为什么印论具有依附性

任何一种艺术理论都以相应的艺术实践为土壤：实践未独立，理论便无从独立；实践依附于他者，理论亦必随之依附。印论的依附性，正可以从它兴起时间较晚、所依附的印章艺术成军较迟这一历史事实入手，得到解释。

1.1 发展时间较晚

印论在宋元时期才逐渐出现发展的萌芽，而在此之前，中国古代其他文艺门类的审美理论早已完成独立建构。先秦时期，文论、诗论已经随诸子的“文质”“言意”之辨初见端倪；至魏晋南北朝

“文学自觉”的时代，曹丕《典论·论文》、陆机《文赋》、刘勰《文心雕龙》、钟嵘《诗品》相继问世，文论、诗论蔚为大观；书论有卫恒《四体书势》、王僧虔《笔意赞》、孙过庭《书谱》，画论自顾恺之“传神写照”的命题，到谢赫“六法”的纲领、张彦远《历代名画记》的体系，也早已独立成科。这些理论主要用于文人进行审美愉悦与欣赏，其创作主体与欣赏主体合一于文人之身，“创作—欣赏—批评”的循环机制长期运转，理论自然随之繁荣成熟。

反观印章，在元代以前主要用于政治层面。许慎《说文解字》释“印”为“执政所持信也”，一语道破其制度属性。历代王朝围绕玺印建立了严密的官印制度：秦统一六国后，“玺”成为天子专用，官吏之印称“印”、称“章”；汉承秦制，以材质、钮式、绶色、尺寸区别等级尊卑，秩比六百石以上用铜印龟钮，以下用铜印鼻钮；唐宋官印渐趋叠篆盘曲、形制放大，防伪与威仪之意愈发明显。官印由专门机构统一制作、颁发与管理，以便于管理社会。在这种制度性规定的影响下，印章在

作者简介：韩翔宇，渤海大学硕士，研究方向为书法研究。

文章引用：韩翔宇. 印论依附性研究[J]. 现代教育与教学创新, 2026, 1(5): 155-158.

<https://doi.org/10.68070/1gfd0y79>

名称、用途、形式上形成了一套自足的印章制度，始终停留在服务社会的层面，其价值判断的标准是“信”与“用”，而非“美”与“雅”，因此当时印章主要体现实用性。

这种实用理性又与材质工艺的限制互为表里。宋元以前，印章的主要材质是铜、玉、象牙等材料，硬度高、加工难：铜印须经铸造或凿刻，玉印须以砂碾琢，牙角坚韧难以奏刀，都需要专门的工匠进行篆刻。文人纵有审美构想，也无法亲手实现，只能“篆”而不“刻”——书写印稿与镌刻制作分属两个主体。创作主体与制作主体的分离，使审美意识无法贯彻于制作的全过程；而以制印为生的印工，缺乏文化修养的积累，其劳作没有明确的目的性，仅仅是一种谋生的手段，批量制作中纵使无意识地融入些许审美趣味，也谈不上自觉的美学追求。同时，印章受到当时社会制度的限制，官印由官府定制，私印亦多为请托代制，支配印章生产的是权力秩序与商业逻辑，而非审美逻辑。

由此可见，印章在社会层面和材质方面都不利于印章艺术的发展，独立的印章艺术尚未形成。而印论的依附性是以印章为基础、不能脱离印章作品的：没有独立的印章艺术，便没有独立的印论。艺术理论的历史反复表明，理论总是实践的回声——诗文书画实践早熟，其理论便早熟；印章实践晚出，印论亦随之晚出。因此，印论的产生受到社会限制，发展时间比其他文艺理论为晚，其依附性首先是这一历史时间差的直接结果。

1.2 文人参与篆刻

印论的快速发展，文人参与到篆刻艺术当中是一个关键转折点；不过这一转折并非一蹴而就，印章审美意识的觉醒经历了漫长的酝酿过程。

明代以前，文人就已经关注到印章，并且大量使用印章。斋号印、书画鉴藏印的广泛使用，说明印章正逐步从社会层面的凭信应用，被引入艺术鉴赏和艺术创作之中。在宋及以后的文人著作中，可以看到不少与印章相关的记载。如米芾在其所著《画史》《书史》中，就对印章的使用方式和印章形式提出了自己的见解，主张“印文要细，圈须与文等”。米芾为了避免印章污染绘画作品，提出细文细圈的主张，其出发点是使印章在画面上不致喧宾夺主。这意味着印章在书画作品的基础上改变了原有的审美取向，呈现出新的面貌：印章的美不再由制度规定，而开始由它与书画的对应关系来决定。此时的印章审美还是依附于书画而存在的，尚不能确认为独立的印章审美，它更多是米芾作为文化人的一种审美意志的投射，是文人以书画之理反观印章的产物。

元代是承上启下的关键阶段。赵孟頫不满当时

印章的流俗，摹辑《印史》，提倡汉魏印章“典型质朴”之意，其所用圆朱文印雍容秀雅，成为后世“元朱文”的源头；吾丘衍著《学古编》，其首篇《三十五举》逐条论篆法、字法与印制，是印论史上体系较为严密的早期专著；王冕相传以花乳石自篆自刻，开文人动手治印之先声。元代文人的参与，使印论真正开始萌芽。但也应看到，此时文人参与篆刻仍然很少，主要是文人作篆、工匠镌刻，包含的数量和涉及的范围都比较小；受材料限制，印章制作在很大程度上仍依赖印工。印工批量制印，很容易无意识地加入自己的审美观点，但没有目的性，仅仅是一种谋生的手段，而且当时的印工也缺乏文化修养的积累。因此元代虽有印学著述问世，印论仍依附于文字学、金石学与书画理论而存在，未能真正独立。

到了明代，情况发生了根本变化。文彭发现了易于篆刻的石质印材——相传他在南京偶得四筐青田灯光冻石，用以治印，石质温润、受刀爽利，文人从此可以自篆自刻。这一发现使印章艺术脱离了工匠制作的限制，“篆”与“刻”重新合一，创作主体与制作主体归于一人。其影响至为深远：其一，篆刻的主体转为文人艺术家，他们有明确的专业意识，更有相对较高的文化积蕴；其二，文人将书法的笔意、绘画的章法、诗文的情趣引入方寸之间，印章获得了与书画对等的抒情表意功能；其三，创作实践的繁荣直接刺激了理论总结的需求，大量具有自主审美的印章出现，印谱的摹辑刊行（如隆庆年间顾从德《集古印谱》开风气之先）与印论的序跋题记随之大量涌现，为印论的发展提供了丰富的素材与坚实的基础，印论由此迅速发展，何震、苏宣、朱简、沈野、甘旸等人相继著述立说，形成印论史上第一个高峰。

尤其值得注意的是，文人治印的动机与过程均具有明显的主动色彩。文人书画篆刻是一种雅逸文化，富庶生活的文人士大夫并不满足于在书画作品中抒发情趣，而将篆刻作为寄托性情、展露学养的又一载体；他们创作篆刻作品，是为了欣赏与审美愉悦，很少具有强烈的社会目的与个人生计目的。这种近乎“为艺术而艺术”的创作姿态，正是自觉的审美理论得以生成的心理前提——只有当创作者自觉追求美，谈论美、总结美的理论才会应运而生。

进一步看，文人参与篆刻恰恰从深层塑造了印论的依附性品格。在文献形态上，明代印论多为印谱序跋、题记、札记，散见于文人文集与金石著述之中，尚未形成独立的理论生产场域；在概念范畴上，印论大量借用书论、画论的语汇——以“笔意”论刀法，以“章法”“气韵”“古雅”“朴茂”论印面，其审美框架是从书画理论中移植而

来;在价值取向上,文人对印章的最高评判往往落脚于“书卷气”“金石气”,即以文人书画艺术的理想为归旨。印论因文人而兴,也因文人而依附于整个文人艺术的价值系统。因此,文人参与篆刻使印论的审美主张与其他文艺理论相对应、相印证,成为印论具有依附性的重要原因。而依附性并非印论的缺陷,毋宁说是它作为后起理论的历史出身:印论必须先借书画之理而立,最终才能在“印从书出”“印外求印”等命题中逐步走向自觉。

2 印论具有依附性的表现

2.1 审美思想的传承与影响

审美思想即对艺术欣赏、鉴赏或批评,在对艺术的欣赏、鉴赏、批评过程中就是一种审美的再创造。在魏晋南北朝时期就已经从个人物品的品鉴入手,产生体势和以物像来比拟人物神情的批评方式,用此方式运用到书、画等文学理论中。随着诗书画创作与品评的发展,对艺术的欣赏评价也强调个人风貌,意向式的批评方式被广泛运用。梁代袁昂《古今书评》中以自然事物、形态、情性直接比喻,如:“萧子云书,如上林春花,远远瞻望,无处不发”,周应愿在《印说》中借鉴书法与诗句的艺术原理,把袁昂《古今书评》中的品评方法运用到印章艺术中。在《印说》第十四《众目》中提到:

凡印,字简须劲,令如太华孤峰;字繁须棉,令如重山叠翠;……字太缠,须带安适,令如闲云出岫;字太省,须带美丽,令如百卉争妍。^[1]

将印章品鉴比喻自然物象,指出印章所体现的意象特征,产生独特的审美思想。周应愿对“印人群体”的表达其观念借物象来比拟,其与书画当中“应物象形,书象万类”表达方式相似,用物象来品评印章:“执政家印,如凤池添水,鸡树落英;将军家印,如猛狮弄毬,骏马御勒;卿佐家印,如器列八珰,乐成六律;学士家印,如凤书五色,马鬣三花;内史家印,如孤凤朝阳,五龙夹日;御史家印,如絮紫骝马,蝶绕绣衣;督学家印,如艺海泛澜,文江翻浪;法司家印,如锈斧凝霜,乌台列柏;”周应愿将“印人群体”进行分类以人分印,以印分人,把其中不同职业、不同身份、不同环境和艺术审美结合,这种类似比喻的品评方式在《印说》中也运用到。对于书论的依附,还体现在书法篆书当中,周公瑾在《印说》中提到“篆之三害,刀之六害”。这两句话依附于孙过庭《书谱》中提到的“五乖五合”:

“神怡务闲,一合也;感惠徇知,二合也;……二乖也;风燥日炎,三乖也;纸墨不称,

四乖也;情怠手阑,五乖也。”^[2]

“五乖五合”表明在书法创作中而周公瑾提出的“篆之三害,刀之六害”,认为“除此九害,然后可通于印”。所谓“害”,即是从反面设立的印章品评准则,而其内容则包括了创作主体所必备的学问、必遵的传统和作品的格调等诸因素,同时也表述了创作中所运用的篆法、章法、刀法等各种技法的要求。

周公瑾首先提出“篆之三害,刀之六害”,在进行篆刻的前提首先要解决篆法问题,其次讲述了在篆刻过程中各种技法方面的问题,将篆法、章法、刀法结合成一体来判断印章作品的优劣。其中突出地强调了刀法的表现和创作者掌握刀法的意义。可见周公瑾所提出的“篆之三害,刀之六害”与孙过庭的“五乖五合”是相对应的。

周公瑾在《印说》中还提到过,他主张在印章创作思维上与诗、文、书、画一样的形象思维方式,强调灵感,其曰:

有佳兴,然后有佳篆;有佳篆,然后有佳刻。佳于致者,有字中之情;佳于情者,有字外之致。势斜反直,体疏反密,动吾天机,而其知所以然。^[3]

在当时时期,文人篆刻在印章的发展过程中就已经依附与各种文艺理论,进行学习借鉴,使得印论在起步较晚的情况下发展迅速。而后是技法上的借鉴,如字法上的正斜、穿插、挪让、方圆,明代徐上达在《印法参同》中将篆刻技法理论化,其曰:

笔法者,非落墨之谓也,乃谓一点一画,各有当然。而运动自我,又不可执,……或重而轻,或疏而密,或密而疏,或正而偏,或偏而正,须从章法讨字法,从字法讨章法。^[4]

徐上达将印章中字法的正斜、俯仰、长短、粗细,等放在章法中去思考,在《印法参同》中对刀法的运用作出详细的讲解,在刀法理论建立之初,借鉴的是书法创作中笔法的理论,这种参照关系具有天然的关联性。由于印论的特性,印论对书论的依附性是必然的,也是印论迅速发展的主要参考对象。

2.2 印论对画论的依附性

中国传统绘画艺术中重要的美学思想“南北宗论”是明代著名画家董其昌在其著作《画旨》中提出,其观点为:“禅家有南北二宗,唐时始分。画之南北二宗,亦唐时分也。”朱简在《印经》首提南北宗说,朱简所说的“南北归宗”,董其昌在《画旨》中提到的画分南北宗与朱简在《印经》提出的“南北归宗”相对应。随着篆刻的崛起,诗书画印有了广泛的联系,宋代苏轼在文人画中提到“取其意气”,在技法与风格上文人画大体被统称为。

2.3 印论对金石学的依附

印论对金石学的依附主要体现在对文字的应用上，在元代吾衍《学古篇·三十五举》中提到过：

十二举曰：以鼎篆、古文错杂为用时，无迹为上。但皆以小篆法写自然一法，此虽易求，却甚难记。不熟其法，未免如“百家衣”，为识者笑。此为逸法正用，废此可也。^[5]

这时已经将印章文字的取法，拓宽到汉器铭文、碑刻及碑额等。清初程邃、许容等人，也将商周青铜文字等用于刻印，在清代金石学的发展使得印章字法的取法范围扩大，清代赵之谦提出“印外求印”的篆刻创作思想，1916年叶铭在《赵撝叔印谱序》中揭示，这一观念源自他对赵之谦篆刻成就的概括和总结：

善刻印者，印中求印，尤必印外求印。印中求印者，出入秦汉，绳趋轨步，一笔一字，胥有来历；印外求印者，……诚能印外求印矣。^[6]

叶铭所论，“印外求印”是指在印章之外的艺

术当中进行取法，主要借鉴金石、青铜器等，汲取当中的字法运用到自己的篆刻当中。乾嘉时期以来，金石考据的蓬勃发展为篆刻家提供了更多“印外”取法的范畴。

参考文献

参考文献

- [1] 周应愿《印说·众目》，黄惇《中国印论类编》，荣宝斋出版社，2010：1064.
- [2] 孙过庭《书谱》，中华书局，1963：44.
- [3] 周公瑾《印说》，《历代印学论文选》，西泠印社，1999：100.
- [4] 徐上达《印法参同·卷之十二·笔法类》，《历代印学论文选》，西泠印社，1999：123.
- [5] 吾衍《学古篇·三十五举》，清道光二十年海虞顾氏刻本.
- [6] 叶铭.《赵撝叔印谱序》，《历代印学论文选》，西泠印社，1999：610.

A Study on the Dependency of Ancient Chinese Seal Theory

Han Xiangyu

Bohai University, Jinzhou

Abstract: The development of ancient Chinese seal theory lagged behind other forms of literary and artistic theory. Due to factors such as their function and materials, seals remained primarily utilitarian objects. It was not until the Song Dynasty that the seeds of artistic development began to emerge. As scholar-artists gradually became involved in seal carving, seal theory developed rapidly, largely by drawing upon existing theories of seals, calligraphy, painting, and literature. By analyzing both the reasons for and the specific manifestations of this dependency, we can gain a deeper understanding of the derivative nature of seal theory.

Keywords: dependency; literati; seal theory