『中國學』第76輯 (2021.09.30.) DOI http://dx.doi.org/10.14378/KACS.2021.76.76.29
pp.629-647. ISSN : 1229-9618

文人心态转变视角下的文人篆刻研究

장이웨이*

【目 录】

1. 绪论
2. 文人篆刻形成时间相关争议的讨论
3. 文人心态转变对于文人篆刻形成产生的重大影响
4. 结论

【摘要】

元代社会的变革对中国文人篆刻艺术的形成产生了重要的影响。蒙古人统治下的元代对整个汉文化都形成了不小的打击，包括传统社会等级、秩序、观念在内的众多方面都受到了明显的冲击（傅海波&崔瑞德1998）。受此影响波及，文人篆刻艺术实现了审美自觉，文人篆刻实践也从最初仅设计印面到设计、制作全过程的过渡。而这些转变与元代社会背景下文人心态的转变有直接关系。本文主要分为两个部分，第一部分主要讨论当前学术界关于文人篆刻艺术形成时间的主流观点，并通过分析揭示文人篆刻形成于元代的合理性。第二部分主要探讨文人篆刻形成于元代的根本原因。本文认为促使元代文人篆刻形成的真正因素是时代变迁背景下文人心态的转变。当彼时文人参与篆刻实践没有了思想上的负担，无论是以此为业还是仅仅回应内心的审美诉求都能够实现。篆刻家、篆刻理论、篆刻作品的出现，昭示着文人篆刻艺术真正意义上的形成。

【关键词】文人篆刻；元代；文人心态；转变；形成时间。

* 东亚大学艺术系 博士研究生（zhangyiwei1023@naver.com）。

1. 绪论

丹纳在《艺术哲学》中说："要了解一件艺术品，一个艺术家，一群艺术家，必须正确的设想他们所属的时代精神和风俗概况"。[1] 诚然，艺术品的诞生，艺术风格的产生，亦或者是艺术的独立，往往都需要一定的契机。这个契机或许来源于工具材料的革新，比如唐代"胡床"、"胡椅"的传入。这种来源于西域的文化影响席卷了中原地区，不仅改变了长久以来右手执笔左手执卷的书写方式，也由此引发了一系列艺术革命；或许是艺术潮流的驱使，比如宋代"尚意"文艺风格的流行，对于当时无论是书法还是绘画都产生了难以忽视的影响。事实上和文艺思想与材料变革比起来，人们思想观念上的转变也是一股不可小觑的力量。特别是在中国古代思想意识形态的框架下，诸如等级、伦理、道德、观念等方面的要求既明确又牢固，而一旦这些思想观念发生改变，随之而来的效应和影响是超乎想象的。

通常来讲，古代艺术的欣赏和消费主要都集中在社会上层阶级中，因为实际上只有处在帝王和士人这两个阶层，才具有欣赏和消费艺术品的能力和需求，而这一群体往往也对创作艺术作品颇有兴趣。但是除了书法较早以独立艺术形式存在（文字具有一定的阶级性）。其余的艺术形式从工匠所为到文人创作的艺术转向，总是会经历漫长的演变时间。这里所说的文人参与，并不是意在否定工匠制作的价值。而是相比工匠，文人群体具备更高的文化素质，对艺术的品位和眼光是工匠难以比拟的。同时文人对艺术品创作的审美眼光和意识都更加自觉，并不是单纯将其视为某种"工作"，而是种更加纯粹的审美创造活动。不过和通常新兴艺术形式被接纳的缓慢过程比起来，文人篆刻的形成则远没有那么漫长。反倒是在元代短短几十年的历史中，迅速酝酿、发酵并开始走向流行。而这种"乍现"的艺术形式，和突如其来形成的流行风潮昭示着，在这并不太漫长的岁月里，有些潜在的思想和心理随着时代的变革悄然转变。

2. 关于文人篆刻形成时间相关争议的讨论

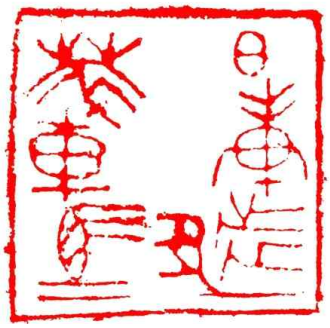
谈到文人篆刻，需要首先阐明的是，文人篆刻与单纯的"刻印"是应当明确区别开的。文人篆刻艺术大抵滥觞于唐、宋，形成于元代，随后在明、清时期达到高潮（黄惇，2010）。但和文人篆刻比起来，印章的铸造和使用历史则更加悠久。如今可见的先秦玺印

1）丹纳，傅雷 译，《艺术哲学》，北京师范大学出版社，2019，p.20。

不仅存世众多而且风格多样。（上海古籍出版社发行的《官印私印》、《官玺私玺》两本书中收录了大量的印章实例。）（见<图1>、<图2>）可见真正制作印章的时间应当要早于先秦。关于这一点，李学勤先生在其《试说殷墟新出土的铜玺》一文中指出“早在商代晚期，铜玺已有文字玺、肖形玺等种类，这比我们过去想象的要成熟发达得多”。[2]而当我们翻检史料，甚至能发掘到一些更早的记述，例如西晋司马彪在《后汉书·祭祀志》中称：“至于三王，俗化雕文，诈为渐兴，始有印玺，以检奸萌。”[3]所谓“三王”是指夏、商、周时期的第一位君王，《后汉书》中的说法又将印章出现和使用的时间向前推进了不少，可见在中国印章的制作和使用历史之久远。

〈图1〉(战国古玺) “司寇之鉩”图片
*图片来源：《官玺私玺》

〈图2〉(战国古玺) “日庚都萃车马”图片
*图片来源《官玺私玺》



其次，从功能的角度来看，普通的印章制作以及使用和文人篆刻艺术之间也是有着相当明显的区别的。通常来说传统印章的价值主要集中在作为一种“信物”或者“身份凭证”。由此来区分使用者的身份，以及充当一种地位和权力的象征。但是文人篆刻兴起后的篆刻艺术却转向了对印章独立审美的探索。强化了篆刻印章的艺术性，而将其审美功能从实用的角度独立出来。这也成了文人篆刻艺术和原本主要体现实用价值的印章之间的一个比较突出的差异。当然，这么说的意思并不是要将实用性作为文人篆刻和普通印章之间的绝对区分。因为我们既无法排除文人篆刻成为独立艺术形式后，其中所蕴含的实用属性。也同样无法否认印工在制作印章时有美与和谐的追求。但应该明确的一点是，工匠制作的印章以实用功能为主，而并非以审美目的为旨归。同时，工匠制印最主要是保证内容

2) 李学勤，〈试说殷墟新出土的铜玺〉，《中国书法家协会当代中国书法论文选印学卷》，荣宝斋出版社，2010，p. 18。
3) 范晔，《后汉书祭祀志》，中华书局，2014，p. 14。

清晰和容易辨识，其次才是美观，这和文人篆刻的侧重点是明显不同的。

相比用印和制印的悠久历史，文人篆刻形成则要晚的多。但究竟形成于何时，一直以来都存在一些争议。自从周亮工（明末清初）在《印人传》中提出“印之一道，自国博开之，后人奉为金科玉律”[4]后，明代文彭就被奉为文人篆刻的开山鼻祖。不过这一观点在后世受到了挑战，诸如沙孟海、黄惇、陈振濂、孙向群等学者就指出文人篆刻的形成应当早于明代。但究竟是在宋代还是元代则并没有形成统一的意见。

其中沙孟海先生主张将印学的形成应上溯至米芾。他在专著《印学史》中提出“今天论印学的形成，可以溯源到米芾”[5]根具对米芾自制印章相关史料的分析，再结合其作品中印章使用情况。沙孟海先生认为米芾自篆并且自刻的行为是可能的，他认为如果后世将元初的赵孟頫、吾丘衍视为印学家的话，那么也应当将米芾等同视之。（见<图3>）

<图3> (米芾常用印) 从左至右依次为“米芾之印”，“米芾”，“祝融之后”
*图片来源：《印学史》

而由于沙先生提出这个观点后并未做太多阐释，以至于后辈中有不少理论家都试图以此为根据，证明文人篆刻形成于宋代，其中比较典型的以孙向群先生为代表。不过，遗憾的是由于他提供的证明材料相当有限，而且其中不少观点系主观猜测，从而实际上并没有能够得出一个令人信服的结论。例如他在《对宋代文人从事篆刻实践的进一步考察》一文中指出“在南宋陈槱《负暄野录》的‘近世诸体书’一节中载有‘余尝评近世众体书法，小篆则有徐明叔及华亭曾大中、常熟曾年，然徐颇好为复古篆体，细腰长脚，二曾字则圜而匀，稍含古意。大中尤喜为摹印，甚得秦、汉章玺气象。’陈槱福建长乐人，几之孙。文中所记‘尤喜为摹印，甚得秦、汉章玺气象’的曾大中失考，在南宋陈鹄《嗜旧续闻》卷四中记有‘过曾大中书室，因论法帖载孙权遣方士.....’一则，不知两大中是否是同一人，但完全说明印章的宗法秦汉在南宋就已经开始，.....南宋人宗法汉印的实例肯定不会是这两例，只是我们没有发现而已。”[6]孙先生所提出的这位“曾大中”宗法秦汉印章的观点，实际上是对该文本的误解。孙先生所引述陈槱的这段文章中，第一句就已经表

4）周亮工，〈印人传〉，《芋园丛・书印人传》，南海黄氏据旧版汇印本，1935，p.7。
5）沙孟海，《印学史》，西泠印社出版社，1998，p.89。
6）孙向群，〈对宋代文人从事篆刻实践的进一步考察〉，《中国书画》，第2期，经济日报社，2005，pp.140-141。

明陈櫃所评论的实际上是书体。所谓“大中尤喜为摹印”应该理解为大中尤其喜欢做“摹印篆”。我们知道秦、汉时期字体根据功用不同而分类繁多。秦代有“秦书八体”而到了汉代又有“六体”，其中都有专门用于摹印使用的篆体，即“摹印篆”。那么学习一种本来就在秦、汉时期用在印章上的篆体，而具有所谓的“秦、汉章玺气象”并不会让人感到意外，而这样的理由也无法得出作者所谓“完全说明印章的宗法秦汉在南宋就已经开始”的结论。在此基础上，后文紧接着提出“我相信像杨克一、吴景云、曾大忠这样的篆刻家在当时不会是唯一的”[7]这一说法则更难以令人信服，毕竟对于曾大中、杨克一是否亲自刻印，材料里并没有给出明确的证明，而吴景云的文人身份也无法确认。所以文章的结论建立在对资料的错误解读上，得出的结论自然和真相相去甚远。而他在另一篇文章《寻找真实的宋元——宋元篆刻家及审美观的考察》中指出“因为很多元代早期文人用印之精美就已经告诉我们，这样的艺术水平不是一般的工匠所能达到，也不是赵子昂那样的文人及参与设计印面所能达到，在元代早期应有文人篆刻家存在并活动频繁。”[8]以此来驳斥米芾之后鲜有文人自行刻印的情况。认为应当存在相当数量的文人篆刻家，甚至连元代初年赵孟頫的印章也并非通常所认识的那样，即自行设计后由工匠制作。这样的结论同样存在着明显的问题，我们虽然承认工匠水平有优、劣、高、低的差异，但是很难相信世代以此为专业的工匠，技术会普遍低于文人。同时，赵孟頫在元代作为官居一品的重要人物，为其制作印章的工匠必定是当时一等一的高手，以这个角度来看，那么印章制作精良就不意外了。其次，如果说因为印章制作精美，即意味着文人设计再由印工制作的方式无法实现，言下之意这种高质量印章必须由文人进行设计制作全过程。那么以这个角度来简单的做个类比，就意味着中国历史上数不胜数的碑刻书法艺术，除了由文人撰文、书写以外，还必须由文人亲自刊刻才能实现，这显然是不符合实际的，可见这种说法并不可靠。

而陈振濂先生关于这一问题的看法就显得更审慎一些。他在《论宋代文人印章的崛起及其表现》一文中指出“在篆刻史上，宋代处于极为关键的承前启后的地位”，[9]同时，他在文末还特别阐述了“由于宋代只有米芾一个可能是自写自刻的篆刻家，所以我们不用‘文人篆刻’一词而用‘文人印章’一词。”[10]这样看似细微的区别实际上意义重大，因为毕竟文人参与设计所产生的印章也可以归类于文人印章。但如果是使用文人篆刻艺术的说法，实际上是指包括设计和制作在内的一种独立且完整的艺术形式，这两者之间是有

---

7) 孙向群，〈对宋代文人从事篆刻实践的进一步考察〉，《中国书画》，第2期，经济日报社，2005，pp.140-141。
8) 孙向群，〈寻找真实的宋元——宋元篆刻家及审美观的考察〉，《“孤山证印”西泠印社国际印学峰会论文集》，西泠印社出版社，2005，p.127。
9) 陈振濂，〈论宋代文人印章的崛起及其表现〉，《印学论丛，西泠印社八十周年论文集》，西泠印社出版社，1987，p.130。
10) 陈振濂，〈论宋代文人印章的崛起及其表现〉，《印学论丛 ，西泠印社八十周年论文集》，西泠印社出版社，1987，p.150。

所区别的。

关于文人篆刻的形成，我们应当用一种更加宏观的视角去考察。因为任何一门艺术的形成都不是孤立的事件，而有其相对应的特殊时代背景和因素。相当一部分学者支持文人篆刻形成于宋代都一定程度上受到米芾这个因素的影响，并且以此为基础试图发掘其后可能存在的文人篆刻家，结果难免会遭遇到资料匮乏的窘迫。无论是文人篆刻的实物资料还是相关文献资料都鲜有所闻，仅仅通过一位艺术家的行为，就判断某一艺术形式的形成与否也未免过于草率。因为即便我们认为米芾自行刻印的行为属实，也无法排除这是个别艺术家出于艺术敏感的自发尝试，毕竟自米芾到元初赵孟頫、吾丘衍时文人设计工匠制作的模式都是绝对的主流。而偶发的艺术尝试距离文人自觉进行篆刻实践而形成独立艺术仍有一段距离。

当然，这么说的意思并不是主张将宋、元之间的关系割裂开来。就印章本身来说，从“信物”转向独立艺术审美的中间环节，即印章作为书画作品鉴藏活动的重要组成部分，从而一定程度上进入艺术活动的范畴的这一过程经历了相当长的时间。唐、宋时期开始流行为书画和艺术品鉴藏钤盖印章的风气。这在一定程度上扩大了印章的使用频率和适用场域，提升了人们对印章的关注度。而这也是文人篆刻艺术形成前重要的积蕴时期。但是我们不能因为宋、元之间的联系，就无视二者的差异，实际上正是那些政治、经济、社会方面的差异因素促成了文人篆刻艺术的形成。

此外，即便我们希望通过标志性现象作为判别艺术形成与否的条件，也应该综合考虑更多相关因素，关于这一点，侯开嘉先生在其《书法史新论》一书中提出“有艺术家、艺术作品和理论著作，这是任何独立艺术门类的标志”[11]这样的判断标准明显更加合理。通过这样一种更加综合、全面的标准来审视文人篆刻，我们会发现文人篆刻在元代形成独立艺术的判断是可信的，这也符合黄惇先生的看法“真正将实用的印章转化为一门文人艺术的，不能不归功于元人”。[12]

通过上述分析我们可以发现相比宋代，文人篆刻艺术形成于元代的判断是更加准确的。而关于这一判断研究者们也给出了各自不同的理由。孙小力先生在他的《论元代文人篆刻崛起的文化背景》一文中提出“蒙元贵族对印章的大量需求，异族文化情趣对汉族文人的影响等因素相互作用，促进了元代文人对印章制度的探讨，促进了印文内容和用印方式的变化，促进了印章材料的多样化择取，并最终促成了以朱珪、王冕为代表的文人篆刻艺术的崛起。”[13]以及“作为一门从实用功能发展而成的艺术，元代文人篆刻的崛起首

11)侯开嘉.，《中国书法史新论》，上海古籍出版社，2003，p.11。
12)黄惇，《元代印风》，重庆出版社，1999，p.1。
13)孙小力，〈论元代文人篆刻崛起的文化背景〉，《上海大学学报(社会科学版)》，第3期，上海大学出版社，1999，pp.58-63。

先是由于印章拥有一个巨大的实用市场”。[14] 文章中论述了由于唐、宋印章积弊已久，加之蒙古人对于汉字（尤其是篆书）的陌生，于是出现了以盖印章代替签字来处理公文的形式，并且还诞生了这个时期特有的产物，即“花押印”（见<图4>）。彼时印章虽然用篆字但不通篆法，或采用“巴斯巴文”更加重了篆法的衰微。这种对于印章的需求和篆法衰微的背景，促进文人们对印章历史和篆刻学讨论的风气，从而促成文人篆刻的崛起。应该说孙先生对于元代社会中蒙古人不熟悉汉字而采用印章来签署公文的说法是符合实际情况的。此背景下社会中对于印章的需求也的确有一定程度的扩大。但是，考虑到蒙古人对于汉字特别是印文的陌生，那么这种大量对印章的需求并不会理所应当的涉及审美层面。另外，这些印章的制作仍旧是工匠完成，仅仅因为需求变大就认为理所应当有文人参与其中，这一点是缺乏说服力的。但是孙先生的观点的确为我们提供了更多的参考和启发，毕竟需求的增加的确会在一定程度上提升印章在社会中的关注度，这为元代文人篆刻艺术的形成提供了一定的支持。

〈图4〉(花押印) 从左至右依次为"彭押"，"明思宗签押"
*图片来源：《印学史》

对此，黄惇先生持不同的观点。他在《论元代文人印章发展的三个阶段》一文中指出“并且就印章艺术的功能而论，也已经和书艺术结下了不解之缘，随着这种功能的发展，艺术家企图自己动手刻印的欲望愈加强烈，自书自刻的文人篆刻家的出现也就势在必然了”。[15] 他认为书画作者在作品中钤盖印章的行为，为印章在艺术领域的使用提供了更多的机会，印章的重要性得到提升从而引发审美关注。相比孙小力先生的看法，黄惇先生的观点更加具有说服力。

因为如果我们观察元代以前的用印情况就会发现，印章在传统功用（印信）之外的使用主要有两种形式：一种是为收藏的作品（书画、书籍）所钤盖得收藏印，另一种则是文人为自己的书画作品钤盖印章。第一种形式出现于唐、宋时期（见<图5>、<图6>），当时社会上出现了一种为鉴藏书画而钤盖印章的风气，收藏者们通过为珍稀的书画、书籍钤盖印章以此作为鉴赏收藏标识。虽然严格意义上来讲，这种行为并没有超出印章作为凭信的

14) 孙小力，〈论元代文人篆刻崛起的文化背景〉，《上海大学学报(社会科学版)》，第3期，上海大学出版社，1999，pp. 58-63。
15) 黄惇，《元代印风》，上重庆出版社，1999，p. 11。

范围。但是大量的参与艺术活动使得印章的重要性被动的提高，尤其是唐宋时期开始出现各式各样的“印色”，也在一定程度上，影响着鉴赏者和鉴藏家们，使他们逐渐开始关注印章的价值。黄惇先生在《中国印论类编》中指出“以朱色钤于纸上的印章，以朱文为便，成为唐、宋印章的主流。书画鉴藏印在这一时期的大量使用，渐使艺术家关注印章审美的内涵”。16)

〈图5〉(唐代文人印章)
从左至右依次为"世南"，"真卿"
*图片来源：《印学史》

〈图6〉(宋代文人印章)
"六一居士"
*图片来源：《印学史》

而另一种则是书画作者为自己的作品钤盖印章的情况。书画钤印的形式在宋元以前是比较鲜见的，一方面是并没有形成相关的审美意识，另一方面是担心印章的出现会损害画面的完整，直到宋代，这种书画钤印的情况才慢慢出现。单就书法而来看，北宋时期也只有极少数书法家在作品有钤盖印章的尝试。比较典型的例如苏轼，但也只是屈指可数的几件作品中可以见到这种情况，例如《祷雨帖》、《南轩梦语帖》等。同时期的苏辙、黄庭坚等虽然在书法作品中偶有钤印的情况出现，但这种自发的行为直到苏轼所倡导的宋代尚意书风兴起时，都还未引发广泛的钤印自觉更不啻流行。而真正书画钤盖印章的形式，直到元代赵孟頫时才被正式确定下来。如今我们观察赵孟頫的书画作品可以很清楚地发现，他的作品中几乎都有钤盖印章的痕迹。当赵孟頫以小篆入印，创作“元朱文”并大量运用到其书画作品当中时，俨然已经开启了诗、书、画、印相融合的全新格局。这种形式的确立相比宋朝时期文人出于个人艺术敏感而钤盖印章的自发行为已经完全不同。事实上由于使用频率和适用场合的变换，的确给艺术的产生提供了更多可能性。不过这依然没能解释清楚，为何早在北宋米芾已经出现篆刻创作实践，却在整个宋朝历史中都再难以找出其他人对这种艺术形式的关注与效仿。此外，既然北宋已经出现文人在书画作品中用印的情况，而随着人们对印章的关注度提升而导致文人篆刻的形成的时间点，为什么不是在更早的南宋或者更晚的明代早期？关于这一点也没能给出充分的解释。

除此之外，被提及最多的观点是工具材料方面的改变对文人篆刻形成提供的动力。这一观点实际上被不少理论家提到，不过大多不作为其核心论点（黄惇，1999&孙小力，199

16) 黄惇，《中国印论类编》，荣宝斋出版社，2010，p.7。

9）。但这毕竟是比较为学界重视的一则因素，兹略述之。

文人篆刻在元代的形成的确与材料的革新有关系，应当承认王冕发现并运用“花药石”治印，是文人篆刻形成的重要原因之一。如前所述，中国历史上众多艺术革命大多都有工具材料与技术革新的背景。王冕发现“花药石”这种价格低廉又易于奏刀的印材，吸引了众多文人参与篆刻实践。加之元代统治阶层对汉文化的理解比较浅显，以至于在文化方面并没有施加过多的干预，给艺术发展提供了较为宽松的氛围，从而促使文人篆刻的形成。这个说法有其合理性，毕竟和牙、角、金、玉比起来，石质印材的确大大缩减了印章的制作成本，而宽松的环境也有利于艺术的发展，但这无法作为文人篆刻形成的根本原因。另外，虽然王冕发现“花药石”并以此治印，极大地降低了印章的制作成本和门槛，但以石头作为印材治印并非王冕首创，明代文彭说：“石质古不以为印，唐、宋私印始用之，不耐久，故不传。”[17]可见以石头来充当印章的载体古已有之，并非元代所独创。但不可否认的是，一种易于奏刀同时价格低廉的印材，的确为文人参与篆刻提供了重要的支持。

通过前述对于现当代理论家们的观点进行分析，不难看出，无论是认为宋、元鼎革后蒙古官员对于印章的需求，还是书画用印所引发对印章审美的关注，亦或者是工具材料革新为文人篆刻提供的便利条件，虽然都在一定程度上为文人篆刻艺术的形成提供了支持，但是均未能揭示文人篆刻形成的根本原因。而其中的缘由，则是忽略了中国古代社会制度的特殊性对艺术的影响。而相比艺术潮流的引领和材料革新，社会的变化（尤其是中国古代社会）在人们心里激起的波澜，从而产生对艺术发展的影响，远比人们通常预料的强烈且直接得多。

3. 文人心态转变对于文人篆刻形成产生的重大影响

公元1279年，随着南宋最后一位皇帝赵昺的跳海殒命，元朝正式统一全国，此时距离元朝建立已经过去了八年。蒙古人以武力定天下，金戈铁马几乎横扫整个中原地区，西夏、辽、金、南宋先后被征服。相比金和南宋，蒙古人虽然武力上呈现出压倒性的实力，但是文化方面却显得十分落后。作为元帝国的缔造者，元世祖忽必烈非常清楚汉人和汉文化对其统治的重要性。他在潜邸时期就曾与许多汉人名士相往来，即位后更是启用汉人文臣辅佐其治理天下，诸如姚枢、许衡、赵孟頫等汉族文人，均受到过不同程度的重视（幺书仪，2013）。不过这种重用汉人和重视汉文化的远见卓识并没有得到太多蒙古贵族阶层

17) 文彭 述，《印章集说》，中华书局，1985，p.5。

的响应和理解，实际上也没能对大多数蒙古人重武轻文的观念产生太大的影响，反倒是激起了众多蒙古贵族对汉人的轻视和敌意。这些在马背上征讨天下，无往而不胜的剽悍民族，“实在想不通世间竟有专门靠读书做官这种“混饭吃”的行当”，[18]以至于对读书人十分鄙夷。也因为这种对汉文化误解和轻视，在元帝国建立的最初几十年中，就连文人进仕的科举也一度取消了。“由于民族歧视的政策和过去制度的废除，元代知识分子的社会地位突然跌入谷底”[19]。虽然我们检阅元代历史时，的确可以在其中找到一些著名的汉人文士。而他们的存在，似乎会给人们造成一种汉族文人在元朝处境优越的错觉。但实际这些数量极其有限的汉族名士，不仅是广大汉族文人群体中极少的一部分，甚至在蒙古人和色目人充斥的权利上层中所占的体量也不过是九牛一毛。而在少数跻身上层看似光鲜的汉人文士给人们营造出的融洽的景象背后，隐藏着的是广大文人悲惨的境遇。据元代谢枋得《叠山集》中的记载：“滑稽之雄，以儒者为戏曰：我大元典制，人有十等：一官、二吏，先之者，贵之也，谓其有益于国也……七匠、八娼、九儒、十丐，后之者，贱之也，谓其无益于国也。”[20]可见读书人低位之低下。虽然对这个说法有不少质疑的声音，认为这种提法过于夸张读书人的遭遇。然而其实当我们翻检史料就会发现，在元代郑思肖的著作《心史》之中也有类似的说法，足见当时文人身份之卑微并非空穴来风。文人的社会地位和乞丐、娼妓不相上下，则当时读书人之处境可见一斑。而在这样一个文化发展不受重视的时代，反而却迎来了文人篆刻艺术的悄然兴起。从赵孟頫、吾丘衍到朱珪、王冕，文人篆刻经历了从文人设计，到文人参与篆刻全过程并最终促成文人篆刻艺术的重大转变，实在是个不同寻常的现象。

值得一说的是关于篆刻审美的自觉，似乎并非待到文人大量参与篆刻实践和鉴赏的元代中后期才得以形成。正如前述所提及，有关赵孟頫创作“元朱文”这一篆体的行为，他实际上是运用小篆的审美标准设计创作出了一种全新的适用于篆刻的篆体（见<图7>）。从这个角度上来考察，这一举动的意义是非凡的。原因是古代印章功能主要集中在实用性而非审美，所以印章的制作通常都以“平正”、“美观”作为标准。并且其中绝大部分借鉴了秦、汉印的相关风格。而宋代虽然出现了文人设计印面的行为，但并没有形成广泛且统一的审美观念。而当我们基于这样的背景审视赵孟頫这一创作行为时，就会赫然发现这一行为实际上表明赵孟頫在篆刻艺术方面不仅产生了明确的审美诉求，同时还将这种审美诉求付诸于一种能够代表个人审美理念的篆体之上，而这种风格也在元代产生了广泛的影

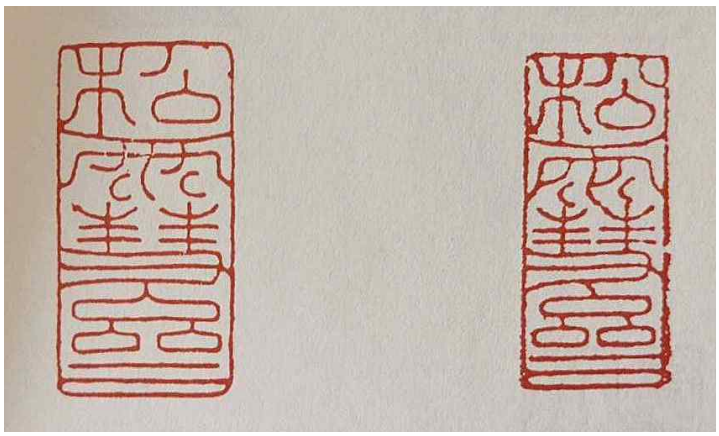
18) 侯开嘉，《书法史求真录》，上海古籍出版社，2017，p.37。

19) 原文内容：민족차별의 정책과 과거제도의 폐지로 말미암아 元代의 지식분자들의 사회적 지위는 갑자기 밑바닥으로 굴러 떨어져 버리는 신세가 되었다。姜秉喆 译注，〈元曲에 나타난 元代 文人의 心態〉，《中国研究（原中国文学作品集）》，第11卷，釜山庆南汉语言文学学会（现韩国汉学学会），1996，p.283。

20) 谢枋得，《叠山集》，四部丛刊影印明刻本，1900，p.4。

响（见图八）。张绅《〈印文集考〉跋》记载“国初制度未定，往往皆循宋、金旧法。至大德间，馆阁诸公名印皆以赵子昂为法，所用诸印皆阳文，皆以小篆填郭，巧拙相称，其大小繁简，俨然自成本朝制度，不与汉、唐、金、宋相同”。[21]不过，虽然赵孟頫已经形成一系列较为明确的审美追求，但现实情况是，他的印章还是停留在自己设计内容后交由专门的印工制作。造成这种结果的原因实际上与文人思想和心态的转变有直接的关系。我们通常把赵孟頫归为元代文人，但他主要生活在宋末元初时期。所以虽然他对篆刻审美有强烈的自我意识，并自觉提出具体审美要求。但是社会发展有其内在的稳定性与延续性，朝代更迭给文人内心带来的冲击，从而推动文人篆刻形成还尚需一些时日。

〈图7〉(赵孟頫常用印章) 从左至右依次为"松雪斋" , "松雪斋"
*图片来源：《元代印风》



长久以来，我国各行业之间的界限都十分明确。《周礼·天官冢宰·大宰》中就有“九职任万民：一曰三农，生九谷。二曰园圃，毓草木。三曰虞衡，作山泽之材。四曰薮牧，养蕃鸟兽。五曰百工，饬化八材。六曰商贾，阜通货贿。七曰嫔妇，化治丝枲。八曰臣妾，聚敛疏材。九曰闲民，无常职，转移执事。”[22]各行业之间界限分明互不相犯，甚至不少职业是世袭罔替的。《左传昭公七年》曰：“人有十等，下所以事上，上所以共神也。故王臣公，公臣大夫，大夫臣士，士臣皂，皂臣舆，舆臣隶，隶臣僚，僚臣仆，仆臣台。马有圉，牛有牧，以待百事。”[23]行业之间不仅界限分明并且有一定的高、低、

21) 黄惇，《中国印论类编》，荣宝斋出版社，2010，p.485。
22) 内容大意：以九类职业任用民众。第一是在三种不同地形从事农业，生产各种谷物。第二是园圃之业，培育瓜果.....第九是闲民，没有固定职业，经常转换雇主为人做工。周公旦，〈周礼〉，《周礼译注》，上海古籍出版社，2014，p.21。
23) 内容大意：人有十个等级。下层侍奉上层，上层侍奉、祭祀神明。各自之间统治关系和工作内容区分明确，比如王统治诸侯，诸侯统治士大夫等等，各有专司以应付各种事情。魏徵，《群书治要》，中华书店出版社，2012，p.550。

贵、贱的分别。古代传统行业大致可以划分为“士、农、工、商”四类，而其中“士”这一阶层主要由文人即知识分子构成。通常作为文化精英群体和实际上的国家统治阶层，读书人通常享有较高的社会地位。而虽然工匠制印古已有之，例如从汉代开始设置就有“印曹”一职，隶属于御史台，是侍御史所掌管的五曹之一，主要负责刻印，两晋亦皆有设立此职位。到了宋代以后，出现了专门的铸印机构来进行印章铸造工作，即少府监和文思院。作为手工业的一种，从商、周到春秋基本为官府垄断，工匠在管理和监督下劳作，身份低微。之所以在元代以前，文人并没有出现广泛参与篆刻的原因，与身份等级观念束缚有巨大的关系。

在等级界限观念明显的古代社会，让文人们忽视身份的差异，去从事原本属于工匠的工作。这种放低身段的行为，已经威胁到了大部分文人们的自尊心。以此背景来分析唐宋时期的状况可以发现，唐代时印章刚开始介入书画鉴赏领域，距离独立审美的建立还有很长距离自不必言，而宋代略有不同。宋代采取重文轻武的文治政策，文人阶层在彼时的身份和社会地位几乎达到了中国古代文人的顶峰。不仅入仕之路异常宽阔，例如仅宋太宗即位之初，取士就从最初的每年三十人扩大到一百零九人，并且“自是连放五榜，通取八百余一人”。[24]而且整个宋代对待文人的态度不仅是礼遇甚至是宽容。比如太学中的何群“嗜古学，喜激扬议论”由于自己的意见不被官方认可就愤然烧毁文章表示抗议，而这种行为不但没有被官方禁止，反倒还被布衣士大夫纷纷效仿，称其为“白衣御史”。很难想象地位如此之高的文人会愿意至身份于不顾，而去从事工匠的工作。所以纵然个别文人可能进行篆刻尝试，但也难以形成较为广泛的影响。正如前文提到沙孟海先生推测米芾或自行刻印。但后辈学者试图在米芾之后寻找文人篆刻的资料无所斩获。实际上恰好为当时文人心态尚未转变提供了很好的注解。甚至我们可以大胆地假设，如果不是由于米芾名气颇大，后世师承和追捧他的人众多，再加上他对自己的艺术颇为自负，而将自己所治印章钤盖在作品中，恐怕我们也就看不到北宋文人有关篆刻的记录了。

〈图8〉(元代文人印章) 从左至右依次为：
"朱氏泽民"，"一峰道人"，"存复斋"，"缊真斋"，"困学斋"，"虎林隐吏"
*图片来源：《元代印风》

24)叶梦得，《石林燕语》，中华书局，1984，p.72。

只不过和宋代文人的宽松优越比起来，无论是文人的自尊心还是传统的社会地位，在元代文人的心里都成了“镜中花、水中月”。和动乱年月的杀伐与异族统治生存空间的紧缩比起来，信仰的幻灭带来的矛盾与纠结更让他们感到无助与绝望。宋、元时期文人的处境几乎可以用霄壤之别来形容。长期不开科举，导致通往仕途的道路被阻断，文人们的满腹学识没有了用武之地，甚至连生存都难以维持。面对这样的处境，彼时文人的人生选择或许就成了他们内心转变的完美写照。如前所述，除了极少数文化名流身居上层以外，绝大多数的文人的处境都相当惨淡。根据元代《录鬼簿》中的相关记载，相当一批文人都以“吏”或是创作杂剧为职业，或者两者兼而有之。那些愿意和元朝政府合作，而失了节的文人，会选择卑躬屈膝、低声下气的去做吏。当然这里的“吏”，并不是我们通常意义上“官吏”的代称，而是供人奴役、差遣的被驱使者。除此之外，既不愿意和元朝政府合作，也没有“背景”的文人，大多只得混迹于勾栏瓦舍成为“书会才人”。这也与我们如今所谓的艺术家、作家有所不同。这是一份既不稳定也不受人尊敬的职业，这种为倡优编写剧本而供人娱乐的工作，在传统文人的世界里已经不仅仅是“有辱斯文”那么简单了。正如元代谚语所说“生员不如百姓，百姓不如祗卒”。[25]面对这样悲惨的社会境遇，也就难怪元代诗人卢挚在回忆故国触景生情时会发出“问江左风流故家，但夕阳衰草寒鸦。隐映残霞，寥落归帆，呜咽鸣笳”[26]这样的感叹了。

社会地位和文化背景的巨大落差，对于文人心理的冲击是巨大的。恶劣的生存环境在摧毁传统文人内心中支撑时同时，一道摧毁的还有诸行业之间的界限。“士、农、工、商”四民之首的社会地位丧失，加上堪忧的前途几乎剥夺了文人们的全部希望。当传统的优越感被夺走，修身、齐家、治国、平天下等等这一切愿望纷纷无法实现，饱读诗书恪守礼仪教化之规带来的是，既无温饱又时常面临生存危机的状况时，有些传统的观念就开始慢慢松动了。当然这种微妙的变化也未见得全然是弊端，毕竟当文人们开始放下“自尊心”为生计奔波时，篆刻无疑为他们提供了一条可以选择的出路。同时，当文人们不再以雕虫小技或匠人为之的眼光去审视篆刻时，也就在无形中扫除了横亘在文人篆刻面前传统等级观念的障碍，使得文人参与篆刻实践得以摆脱长久以来的的心理负担。

不可否认的是，这种变化带来的效应是广泛的。元代文人篆刻已经不再是个别文人自发地尝试，而是逐渐进入了一种艺术自觉。元代初年大部分文人虽然还不直接参与印章创作实践，但是基本都自己撰写印稿交由印工制作。而那些关于印章朦胧的审美也开始行诸于笔下，逐渐形成一些列较为系统的审美观念。这其中以吾丘衍和赵孟頫最具代表，吾丘衍所著得《三十五举》，是中国历史上第一部篆刻理论，其中从治印的审美和方法上都进行了较为详细的阐述。而赵孟頫集三百四十余方古印摹写编写成《印史》，并在序文中

25) 李修生，《全元文》，凤凰出版社，2004，p.935。
26) 卢挚，〈蟾宫曲・金陵怀古〉，《卢挚姚燧冯子振王恽散曲》，上海古籍出版社，1989，p.24。

说："采其尤古雅者，凡摹得三百四十枚，且修其考证之文，汉魏而下，典型质朴之意，可仿佛见之。"[27]他在其中明确表达了关于篆刻审美的看法"近世士大夫图书印章，壹是以新奇相矜。鼎、彝、壶、爵之制，迁就对偶之文，水月、木石、花鸟之象，盖不遗余巧也。其异于流俗以求合乎古者，百无二、三焉"。[28]在序言中，他用十分鄙夷和嫌弃的口吻抨击了当时士大夫中普遍存在的陋俗眼光，同时提出了追求"质朴"、"古雅"的艺术理念。元初关于文人篆刻艺术审美理念的建构，正肇始于此。而随着时间的推移，印章这种艺术形式也开始逐渐渗透进文人们的生活当中。元末明初的张绅记述过一件关于赵孟頫的轶事"衍尝作一小印，曰："好嬉子"。盖吴中方言。一日魏国夫人作马图，传至衍处，子行为题诗后，倒用此印。观者曰："先生倒用了印。"子行曰："不妨。"坐客莫晓。他日，文敏见之，骂曰："'个瞎子'，他倒'好嬉子'耳。太平盛时，文人滑稽如此，情怀可见，今不可得矣。"[29]这种文人间的文字游戏，虽然有戏谑的成分在里面，但很明显可以发现，印章已经开始成为文人们抒发情志展现艺术才智的途径了。

但终归不是所有的文人都可以跻身赵孟頫这类"高级文人"的社会地位，而把印章和篆刻当做是文人之间戏谑调侃的手段的。毕竟大多数文人在面对一落千丈的地位，和生存危机时，便再也无暇顾及那些传统的观念。虽然内心似乎或多或少有一些不情愿，但是现实留给他们的选择并不多。吴澄在《吴文正集》卷二十六《赠柳士有序》中写道"三峰柳先生以《尚书》义为进士，师门弟子擢第、预贡、登上庠者百余人。子士有世其业，以俊异称。自进士科举废，家学无所乎用，遂易业习古篆，锓姓氏名号，徧历公卿大夫之门。余谓士有之业虽易，而不离文字间，是亦无忝于其先。然此事政未可以小伎目，视昔所业尤难焉。难有三：识字，一也；善书，二也；工于用刀，三也。"[30]在吴澄对柳士友的叙述中"余谓士有之业虽易，而不离文字间"一句是颇有意味的，他认为柳士友虽然转行从事篆刻，但是始终和文字打交道。众所周知，古代社会中文字是具有一定阶级性的，识文断字、掌握文化通常是社会上层的属性。吴澄的这种说法，实际上是默认了柳士友身份

---

27) 内容大意：挑选其中特别古雅的340枚印章，并且修订其考证的相关内容，从中仿佛可以看到汉、魏晋以来比较典型的质朴风格。赵孟頫，《松雪斋集》，西泠印社出版社，2010，p.153。

28) 内容大意：最近的士大夫印章，以新奇互相夸耀，不合乎传统规则。能够不受流行的习俗印象而合乎古代传统和审美的一百个中都没有两三个。赵孟頫，《松雪斋集》，西泠印社出版社，2010，p.153。

29) 内容大意：赵孟頫夫人管道升善书画，吾丘衍为其所画竹石题跋。吾丘衍有一私印，内容是'好嬉子'三字，即以此印倒用於跋尾，人皆以为他把印章用反了。赵孟頫看到后表示这不是误用，这个家伙是想说：妇人会作画，倒好嬉子也（倒也有趣）。桂馥，〈续三十五举〉，《历代印学论文选》，西泠印社出版社，1999，p.317。

30) 内容大意：柳有士的父亲以议论、研究《尚书》而当官，门下教授的的弟子也有百余人成功当官，柳士友也传承着父亲的事业，年轻有为。但是随着进士科废除，所学的知识没有用武之地，所以开始学习篆刻。吴澄认为柳虽然转行了，但是他的工作并没有远离文字，这个（篆刻）不可小视，因为有三个难点，一是识字，二是善于书写，三是善于用刀，能做到这些是非常不容易的。黄惇，《中国印论类编》，荣宝斋出版社，2010，p.197。

转变的同时，又试图维护一种文人阶层虚无缥缈的自尊心，这种心情是非常纠结而复杂的。

不过，随着身份观念的愈发淡化，和越来越多文人加入篆刻实践的行列，就连这种虚无缥缈的“自尊心”，也变得不复存在了。王彝在其《王征士文集》中记述过这样一件事，“虽然天下之非古者多矣，又岂特印玺而已哉，而余于兹固不得不重有所感也。或曰子为为印说，盖以资明善之好古也。然子所论有玉也、金也、银与铜也，而明善每为人刻象齿焉，乌在其为好古也?是不然，卫宏有云：秦以前民皆佩绶玉、银、铜、犀、象为方寸玺，各服所好、今玺以玉，宝以金，官印以银、以铜，则私印以犀、以象宜也。余于是益以信明善之好古也。苟有诮明善之非古者，出余之言以晓之。”[31]可以看出王彝试图为李明善用犀角、象牙刻印，寻找历史根据。从而对李明善所治之印符合古制表达了认可，而传统观念里对于文人进行篆刻，尝试这种等而下之的“工匠”行为所引发的不适，已经不复存在了。

〈图9〉(朱珪刻印) (摹) “金粟道人”
*图片来源：《元代印风》

伴随着文人心态的转变，赵孟頫所提出的关于印章的审美理念，也逐渐在文人群体中得到响应。《吴文正集》卷三十三《赠篆刻谢仁父序》中说“谢复阳仁父，儒家子，工篆刻。余每视其累累之章而喜，岂真为其笔法、刀法之工哉？盖庶几其存古，而将与好古考文之君子徵焉。”[32]著述者认为，刻印之人累累之章可喜之处不在于笔法的精妙和刀法的工致，而在于透露出的古意。这和赵孟頫在《印史序》中提出的“古雅”、“质朴”如出一辙。可见关于篆刻的审美在文人中已经逐渐形成某种共识。随着行业界限的破除文人大量参与篆刻实践，以及篆刻艺术审美的逐步形成，这种新兴的艺术形式也越来越受到文

31) 内容大意：天下不符合古制的事情很多，又岂止是印章。有人说我写的印说，大约可以证明李明善喜好古法。然而印说中的论述有关于玉、金、银、铜，而明善每次为人刻印用象牙，哪里能看出他遵循古制？其实不然，卫宏说：“秦以前人们佩带绶玉、银、铜、犀、象材质的印，全凭各自的喜好。今天玺用玉、金，官印用银、铜而私印以犀牛角和象牙材质为宜”于是我更加确信明善喜好古意的事实。如果有人讥诮明善的印章不合乎古意，就把我的话告诉他让他明白。金镦才、于良子，《中国印学年鉴》，西泠印社出版社，1993，p.355。

32) 内容大意：谢复阳是文人儒生，篆刻水平很好，我每次看到他众多印章作品而感到喜悦，真的是因为笔法和刀法高超吗？大概是因为其作品中保留了传统和古典的意味，而可以引起那些喜好古典的文人的共鸣。黄惇，《中国印论类编》，荣宝斋出版社，2010，p.198。

人们的喜爱。根据莫武先生在他的《由工匠之艺到文人之艺》一文中所做的统计，宋代文人中关注印章的只有包括苏轼、黄庭坚在内的十七人。而元代则有五十四人之多（几乎将元代知名文人都涵盖进去了）。考虑到宋代国祚三百余年而元代只有区区九十几年历史，足见文人对这种艺术形式的好感之一斑。这种关注和好感也引发了文人间相互交游以印章为酬赠的潮流。工于篆刻不仅可以得到认可，还会受到文人们的普遍追捧这是前所未有的情况，朱珪和王冕就是其中的典型（见图九、十）。倪瓒诗《赠朱伯盛诗》云“炜煌金石刻，郁崛蛟螭文。犹遗姓名在，萧然秦汉分。宝玉道几息，瑰奇散如云。朱翁业古艺，千古扬清芬。”[33]方回也在诗中称赞其人工于篆刻，并且精通小学知识。《赠刊印朱才俊》称“科斗何年变篆字，至秦程邈翻为隶。今人但习真草行，谁会六书三耦意。篆所最难柱与圈，学打一圈费三年……自言少小嗜此艺，意欲径上阳冰堂。细观刀笔最佳处，颇识传笺通训故。苟焉糊口栖此身，元来亦是知书人。”[34]随着关于篆刻观念转变的实现，越来越多的文人开始被这种独具魅力的全新艺术形式所吸引从而投身于其中。而这种一发不可收拾得的热情带来的不仅是广泛的篆刻实践，同时也激发了文人对于篆刻以及相关领域的不断探索。而“初无人以花药石刻印者，自山农始也”，随着关于篆刻观念转变的实现，越来越多的文人开始被这种独具魅力的全新艺术形式所吸引从而投身于其中。而这种一发不可收拾得的热情带来的不仅是广泛的篆刻实践，同时也激发了文人对于篆刻以及相关领域的不断探索。而“初无人以花药石刻印者，自山农始也”，[35]这一则关于元末王冕发现并使用更易于奏刀的“花药石”这种印材篆刻而闻名的事例，正是文人在篆刻艺术热情的激励下对篆刻相关材料进行探索的绝佳诠释。也恰恰是到了这个时候，经历了一系列心理转变的文人们，终于可以放下一切心理包袱，而仅仅回应艺术和审美的需要，全身心投入到艺术创造中去了。

〈图10〉(王冕刻印) 从左至右依次为：“王冕私印”，“王元章氏”，“方外司马”

*图片来源：《印学史》

33) 黄惇，《中国印论类编》，荣宝斋出版社，2010，p. 206。

34) 内容大意：科斗文什么时候变成篆书，秦代程邈又将篆书变为隶书。今天的人只直到学习行书和草书，谁会留意传统的“六书”呢？篆书最难的地方在意结构中的圆转和笔画的通透，学习这些就要三年的时间.....朱珪说他从小爱这门艺术，想要达到李阳冰那样的水平。仔细观察他用刀最佳的地方，颇能看到它的文化艺术修养，姑且以篆刻来糊口，原来也是懂得书法内涵的文化人。黄惇，《中国印论类编》，荣宝斋出版社，2010，p. 196。

35) 徐上达，〈印法参同〉，《历代印学论文选》，西泠印社，2010，p. 131。

4. 结论

事实上关于艺术的发展，无论是艺术家的创造还是艺术潮流的推动，都是艺术得以形成的重要因素。只不过在中国古代社会严格的等级观念和制度下，有时候艺术的发展进程并不一定能够如人们所期待的那样。社会价值体系以及特殊的上层建筑，总是在直接或者间接的干预艺术的进程。虽然我们无法否认有敢于突破固有观念，进行艺术实践尝试的艺术家存在，但这依旧不足以撼动整个社会秩序的运行。而往往需要等文化生态环境的成熟，方才能掀起艺术革命。而时代背景下的文人内心又常常是极其敏感同时又是极其隐匿的。他们的内心洞悉着社会发展的脉搏，作出最直接也最真实地反映，虽然有时候是迫于无奈被时代的洪流所裹挟。在改朝换代与伦理等级翻天覆地的变化中，人们的物质世界和精神世界似乎都无法幸免于难，那些长久以来建立的思想观念、制度也只能选择让位于新的社会现状与需求，正如朱熹所说“世乱俗薄，士无常守”。[36]但不可否认的是，元代社会环境的强烈动荡在彼时文人内心激起了极大的波澜，当扣在文人头上的“紧箍”被摘下以后，各种各样的艺术追求与艺术表达的需要才能如春风一般吹进来。艺术的发展才得以顺利地进行，元代文人篆刻艺术的形成极好地诠释了这一点。

本文以时代变迁背景下文人心态转变为着眼点，对文人篆刻成因进行分析。不同于通常研究者对这一问题研究时所使用的角度。这一研究视角的选取，也避免将艺术发展局限在艺术史研究的固有思维中。而是基于更加宏观的时代背景变化，剖析文人心态转变对于文人篆刻形成产生的决定性意义，同时也对宋、元书法、篆刻艺术研究提供了新的角度。

与此同时，本文的研究也存在一定的局限性，由于元祚不长，而文人篆刻尚处于形成初期，虽然在相关史料的研究和探索中发现了一系列关于文人篆刻实践的记述，但应该承认，彼时精通篆刻的文人还是非常有限的，以至于如今可见的印章实物寥寥无几。诚如黄惇先生所言“元人的印章创作当然离明代万历间篆刻艺术的高峰期还差距甚远，而且我们不能不看到文人能真正在印章上操刀抒情者寥若晨星，但我们从活动于元末的著名文人的印中，毕竟看到了这些晨星的光辉”[37]。面对诸如这些局限，我们唯有期待地不爱宝，更多相关资料得以被挖掘和面世以资研究。而这些也必将成为文人篆刻相关议题未来研究的重要方向。

---

36) 么书仪，《元代文人心态》，人民文学出版社，2012，p. 13。
37) 黄惇，《元代印风》，上重庆出版社，1999，p. 18。

【参考文献】

〈专著〉

丹　纳，傅雷 译，《艺术哲学》，北京师范大学出版社，2019。

范　晔，《后汉书祭祀志》，中华书局，2014。

费正清，崔瑞德《剑桥中国史》，中国社会科学出版社，1998。

侯开嘉.，《中国书法史新论》，上海古籍出版社，2003。

黄　惇，《元代印风》，重庆出版社，1999。

_____，《中国印论类编》，荣宝斋出版社，2010。

韩天衡，《历代印学论文选》，西泠印社出版社，1999。

金镞才、于良子，《中国印学年鉴》，西泠印社出版社，1993。

沙孟海，《印学史》，西泠印社出版社，1998。

文　彭（述），《印章集说》，中华书局，1985。

徐子方，《元代文人心态史》，天津人民出版社，2015。

么书仪，《元代文人心态》，人民文学出版社，2012。

赵孟頫，《松雪斋集》，西泠印社出版社，2010。

周亮工，《芋园丛・书印人传》，南海黄氏据旧版汇印本，1935。

〈论文〉

姜秉喆 译注，〈元曲에 나타난 元代 文人의 心態〉，《中国研究（原中国文学作品集）》，第11卷，釜山庆南汉语言文学学会（现韩国汉学学会），1996。

陈振濂，〈论宋代文人印章的崛起及其表现〉，《印学论丛，西泠印社八十周年论文集》，西泠印社出版社，1987。

孙向群，〈对宋代文人从事篆刻实践的进一步考察〉，《中国书画》，第2期，经济日报社，2005。

_____，〈寻找真实的宋元——宋元篆刻家及审美观的考察〉，《“孤山证印”西泠印社国际印学峰会论文集》，西泠印社出版社，2005。

孙小力，〈论元代文人篆刻崛起的文化背景〉，《上海大学学报(社会科学版)》，第3期，上海大学出版社，1999。

【논문초록】

키워드 Key Words	국문	문인 전각, 원나라, 문인 심리, 변화, 형성 시간
	영문	Literati seal cutting, Yuan Dynasty, Literati mentality, Change, Formation time

A Study of Literati Seal Cutting from the Perspective of Literati's Mentality Change

Zhang, Yi-Wei

The social changes in the Yuan Dynasty had a decisive influence on the formation of Chinese literati's seal cutting art. The Yuan Dynasty under the Mongols' rule had a big blow to the entire Han culture, and many aspects including the traditional social hierarchy, order, and concepts were obviously impacted (Fu Haibo & Cui Ruide 1998). Affected by this influence, the art of literati seal cutting realized aesthetic consciousness. The practice of literati seal cutting has also transitioned from the initial design of the seal surface to the whole process of design and production. And these changes are directly related to the change of people's mentality under the social background of the Yuan Dynasty. This article is mainly divided into two parts. The first part mainly discusses the current mainstream views in the academic circles about the formation time of literati seal cutting art, and reveals the rationality of the formation of literati seal cutting in the Yuan Dynasty through analysis. The second part mainly discusses the root cause of the formation of literati seal cutting in the Yuan Dynasty. This article believes that the real factor that promoted the formation of the seal cutting of the literati in the Yuan Dynasty is the change of the people's mentality under the background of the changes of times. When the literati participated in the practice of seal cutting, there was no ideological burden, and it was possible to realize whether they were doing this as a career or merely responding to their inner aesthetic appeal. The appearance of seal cutters, seal cutting theories, and seal cutting works indicate the formation of the true sense of the art of seal cutting by literati.

저 자	장이웨이 / 张艺伟 / Zhang, Yi-Wei					
논문작성일	투 고 일	2021.07.26.	심 사 일	2021.08.26.	게재확정일	2021.09.16.