

「廬」字篆刻用字的探討

陳星平*

提 要

篆刻是中國的一種將書法、文字、和雕刻相結合的藝術，是由古代的印章發展而來的藝術。中國的印章已有悠久的歷史發展，其發展初期以實用性取向，是作為一種徵信的物件，更擴大為權力的表徵，後來在實用功能之外更注重其藝術性的價值，進而發展成以美的欣賞為主的藝術門類。

篆刻既是中國文字和雕刻技術相結合的美學藝術，可說是一種文字的藝術表現。而其表現主體是以文字為主，因此，文字的正确使用是篆刻創作的第一要事。篆刻家的創意巧思也是表現在文字的安排佈局之上，如何將篆隸各體妥貼的佈置在同一印面之中，也成為篆刻家們努力之處。

關於文字的佈局，印學理論家們也有不同的意見。單一種字體的入印不是討論的焦點，主要的意見表現在是否能將不同的字體同時放置在同一印面上。除了不同字體的大小篆文字能否相互借用、並布置於同一印面的問題之外，不同字體是否能更進一步融裁於一字之中？關於這點，歷來印學家也有著不盡相同的意見。除此之外，對於篆刻文字是否正確使用，文字學者與篆刻藝術創作者，往往有著不同的觀點。

文字學者馬衡在《談刻印》一文中，就曾提及「往見吳昌碩刻印有一廬字，系仿先秦古璽者，其字則採自《禮器碑》碑

* 國立勤益技術學院兼任講師

側。漢隸從疒之字往往書作𠂔，與雨頭無別，在漢印中常見。此又變作田，成爲皿上二田，則爲別體。若爲好奇而作謬篆，尚無不可。今吳氏寫作古文，則不無好奇之過。」^①關於這個問題，就牽涉到篆刻創作用字與歷代文字的關係，也可看出文字學者與篆刻家不同的看法和立場。

本文針對文字學者馬衡提出對吳昌碩篆刻作品中「廬」字用法的質疑，作為探討的起點，將「廬」字的各種文字演變型態以及在書法、篆刻創作上的表現型態，列舉出來，呈現出「廬」字的發展演變情形；另外再分別說明文字學者與篆刻家兩者對於篆刻文字用法的不同觀點，並將歷代印論中有關篆刻用字的一些看法加以分析研究，期盼能釐清出篆刻用字的合理原則。

關鍵詞：篆刻、文字、篆刻用字、廬字

一、前言

中國印章發展久遠，以文字入印為主，但無論以哪一種字體入印，總是與文字的演變、書寫離不開關係。戰國時代的璽印，用的基本上是古文，秦印主要是用小篆，漢印用的是摹印篆，這些古文字都是當時通行的文字，如同吾丘衍在《學古編》中所說的：「今之篆書，即古之平常字，歷代更變，遂見其異耳。」^②今日我們對於古文字的難於辨識，是因為年代久遠、時空相隔之故，古人以篆書入印，只是以當時的文字入印。漢承秦後，因此，漢代也因襲秦印文字後再略加變異，因為篆書的構成具有線條藝術的基調，漢印運用的文字也就是將篆書和隸書相互融裁之後的成果。

^①馬衡《談刻印》，原文於1944年在《說文月刊》4卷合刊本上發表，今收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁413。

^②吾丘衍《學古編》〈三十五舉〉第二舉，引自韓天衡編訂《歷代印學論文選》上冊，頁11。

印章發展成爲藝術性的門類之後，我們稱之爲「篆刻」，顧名思義是先寫篆文而後再加以刻製，因此，篆刻美的組成要素是離不開篆法和刀法的運用結合。篆刻藝術是繼承古印而發展起來的，歷來印文以篆書爲主體，但隨著時代的發展，文字歷經演變，自大篆到小篆到摹印篆，結構形體雖各有不同程度的變化，但因當時印章製作主要目的是以實用作爲考量，所以，以日常使用的文字作爲入印的依據。而篆刻藝術沿襲古印發展而來，亦以篆書爲主，因此，篆刻用字的準確性是篆刻藝術的第一要則。

篆刻家的創意巧思也是表現在文字的安排佈局之上，如何將篆隸各體妥貼的佈置在同一印面之中，也成爲篆刻家們努力之處。因此，關於文字的佈局，也就有了不同的意見。單一種字體的入印不是討論的焦點，主要的意見表現在是否能將不同的字體同時放置在同一印面上。關於這點，歷來印學家有著不盡相同的意見。葉一葦《篆刻叢談續集》^③中提到，對於大小篆的借用限制，在理論上略可分爲贊成與反對兩種不同的意見。雖然在理論上對於這個議題尙未一致，但在實際創作上已有非常多的作品嘗試如此創作，在明清篆刻家作品中俯拾皆是，至今仍然如此。可見得，理論和實際創作之間，存在著一段差距，有待討論。

除了不同字體的大小篆文字能否相互借用、並布置於同一印面的問題之外，不同字體是否能更進一步融裁於一字之中？關於這點，在馬衡《談刻印》一文中，也曾提及「往見吳昌碩刻印有一廬字，系仿先秦古璽者，其字則採自《禮器碑》碑側。漢隸從虍之字往往書作虍，與雨頭無別，在漢印中常見。此又變作田，成爲皿上二田，則爲別體。若爲好奇而作謬篆，尙無不可。今吳氏寫作古文，則不無好奇之過。」^④關於這個問題，牽涉到篆刻創作用字與歷代文字的關係，也可看出，文字學者與篆刻家對於篆刻用字的觀點並不一致。所以，本文想就此「廬」字的相關問題來討論。

二、廬字的各種型態

針對馬衡在《談刻印》一文中所提出的質疑，所以，首先找出歷代文字演變中「廬」字的篆隸型態，希望藉此了解廬字在文字的演變過程中的變化情形以及運用

^③ 葉一葦《篆刻叢談續集》，頁115~116。







^④ 馬衡《談刻印》，原文於1944年在《說文月刊》4卷合刊本上發表，今收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁413。

的狀況。其次，列舉出漢印中出現的「廬」字造型，可看出實際印章運用的「廬」字造型。再者，列舉出清代書法家所寫「廬」字的型態、以及吳昌碩印集中，刻有此字之印文面貌，可相互比較出「廬」字在實用性與美術性的不同考量下，所呈現出的不同面貌。

根據所有的資料整理出此「廬」字的文字演變情形以及運用規則，再加以探討究竟吳昌碩篆刻創作作品的「廬」字，是否符合文字演變的規律與原則，以及其在藝術性考量下的文字運用是否合理？馬衡的觀點是否可以成立，或是必須再加以商議？而究竟篆刻用字須有怎樣的標準？歷代印論學者所持對用字的標準又是如何？希望藉著「廬」字的用字問題，來釐清歷代印論中紛亂不已的篆刻用字標準，也試圖對於篆刻創作用字的原則作一番省思和檢討。

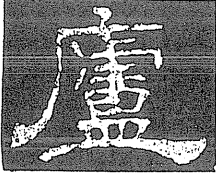
（一）廬字的歷代文字演變

說文解字曰：「廬，寄也。秋冬去春夏居。從广盧聲。」^⑤以下列舉出廬字的篆隸演變情形，排列組織在表格之中，以求清楚表示出廬字由篆書演變到隸書的情形。

| | | | | |
|----|---|---|---|---|
| 金文 |  |  | | |
| | 趙曹鼎 《金文編》頁 657 | 師湯父鼎 《金文編》頁 657 | | |
| 簡書 |  |  |  |  |
| | 孫子一六七 《甲金篆隸大字典》頁 642 | 定縣竹簡七六 《甲金篆隸大字典》頁 642 | 武威簡·服傳四 《甲金篆隸大字典》頁 642 | 流沙簡·小學二·四 《甲金篆隸大字典》頁 642 |

⑤ 《說文解字注》，頁447。









| | | | | |
|---------------------|---|---|---|---|
| |  武威醫簡一一 《甲金篆隸大字典》頁 642 | | | |
| 隸書 |  |  |  |  |
| | 陽泉蒸爐 《甲金篆隸大字典》頁 642 | 蒼山畫像石題記 《甲金篆隸大字典》頁 642 | 嘉祥畫像石題記 《甲金篆隸大字典》頁 643 | 元嘉元年畫像石題記 《中國隸書大字典》頁 284 |
| |  |  |  |  |
| | 孔宙碑陰 《甲金篆隸大字典》頁 643 | 禮器碑陰 《甲金篆隸大字典》頁 643 | 禮器碑側 《歷代書法字源》頁 512 | 漢左元異墓石 《中國隸書大字典》頁 284 |
| |  |  |  |  |
| | 鮮于璜碑 《甲金篆隸大字典》頁 643 | 衡方碑 《中國隸書大字典》頁 285 | 范式碑 《甲金篆隸大字典》頁 643 | 范式碑額(篆書) 《中國篆書大字典》頁 278 |
| |  |  | | |
| 隸辨 《歷代書法字源》頁 512 | 隸辨 《歷代書法字源》頁 511 | | | |
| 說文 小篆 |  | | | |
| | 說文 《歷代書法字源》頁 512 | | | |

| | | |
|----|---|--|
| 唐隸 |  | |
| | 唐韓擇木葉慧明碑 《中國隸書大字典》頁 285 | |

從「廬」字的字形演變來看，金文的字形尚未完整發展，銜接在金文與小篆字形之間的文字也未完全發掘出來。但小篆的字形可說是將金文的形體更加工整化及線條平均化。而由小篆再演變為隸書時，產生了簡書的中介轉換造型，其乃是將文字刻寫在竹木材質的簡片上，而竹木簡具有纖維的材料特性，使得書寫時需避開纖維的走向，才能使書寫更方便快速，因此，產生了重捺的筆劃。所以，隸書的造型基本上還是延續了小篆的字體結構，但是在實際運用上則產生出更加便於書寫的隸書寫法，如禮器碑側（見上圖）、鮮于璜碑（見上圖）上所呈現的造形。這對於文字的本形來說，原可將其視為一種錯誤的寫法，但是，這也是文字在運用當中必然會產生的現象，是一種避繁趨簡的原理，其目的是為了使書寫更快速方便，而這對於文字的演變來說卻有積極性。所以，這可視為一種文字運用的現象，而不必一定視為錯誤，文字的演變是基於使用上的方便性，是不會考慮是否離文字的本源越來越遠了。但是這樣的造型在楷書中並沒有被沿用，反而是在清代效法碑刻的復古風潮下而被採用（見下面所引清代書家廬字的寫法），連帶著也被運用在清代吳昌碩的篆刻作品中。可見得，此種廬字造形是文字演變中的一種型態，是一種演變中的中介字形，雖然沒有成為楷書中的定型字體，但是可以說是文字演變過程中一種合理的演變現象。

(二) 漢印作品中的廬字造型

下列漢印廬字造型，取自《漢印文字編》第九·八：

| | | | |
|---|---|---|---|
|  |  |  |  |
| 廬江豫守 | 廬江御丞 | 廬江太守章 | 廬舜 |
|  |  |  |  |
| 廬尊 | 廬寬 | 廬赦之 | 廬置 |

從上面所列舉出的漢印中廬字的造型，我們可看出，這些廬字用法還是以篆書為主，但是已加入了隸書的造型。

(三) 清代書家廬字的寫法

下列字型取自《清代名家篆隸大字典》頁370：

| | | | |
|---|---|---|--|
|  |  |  |  |
| 鄧石如 | 鄧石如 | 吳讓之 | 吳讓之 |
|  |  |  |  |
| 徐三庚 | 吳大澂 | 金農 | 桂馥 |
|  |  |  |  |
| 伊秉綬 | 黃學圻 | 俞樾 | 翁同龢 |
|  |  | | |
| 吳昌碩 | 吳昌碩 | | |
|  |  |  | |
| 何紹基 | 何紹基 | 何紹基 | |
|  |  |  | |
| 楊峴 | 楊峴 | 楊峴 | |
|  |  |  | |
| 童大年 | 王昶 | 蒯關保 | |


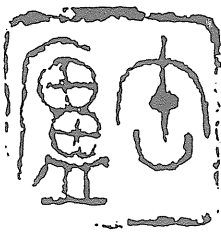






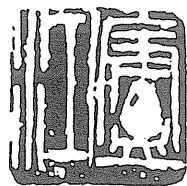



從以上圖表可以看出，清代書法家所寫出的廬字造型，很多是取材於漢隸。除了廬字的標準隸書寫法之外，也有很多是取形於禮器碑側和鮮于碑的造型。如：鄧石如、吳讓之、金農、伊秉綬、吳昌碩、楊峴、王昶等。


可見得，禮器碑側這樣的廬字造型，雖不是文字演變上的一個正例，但是在清代復古書風的籠罩之下，卻普遍應用在書法藝術中，廣為書家所接受。

吳昌碩曾師事楊峴，並致力於皖派(鄧完白、吳讓之)篆書篆刻，故其結體上必受師承及學書經歷的影響。而鄧完白、吳讓之、楊峴之隸書，其「廬」字均有書成「二田」之形，可說是承襲漢隸而來。因此，吳昌碩將「廬」字刻成「二田」之形，可說是「其來有自」。

(四) 吳昌碩篆刻作品的廬字

下列圖表取自二玄社《中國篆刻叢刊》，圖表下標註其卷次出處：

| | | | |
|---|---|---|---|
|  |  |  |  |
| 圖一 第 32 卷頁 41 | 圖二 第 32 卷頁 77 | 圖三 第 32 卷頁 115 | 圖四 第 32 卷頁 123 |
|  |  |  |  |
| 圖五 第 33 卷頁 33 | 圖六 第 33 卷頁 109 | 圖七 第 33 卷頁 119 | 圖八 第 33 卷頁 129 |
|  |  |  |  |
| 圖九 第 34 卷頁 17 | 圖十 第 34 卷頁 19 | 圖十一 第 34 卷頁 19 | 圖十二 第 34 卷頁 133 |

| | | | |
|--|---|---|--|
|  |  |  |  |
| 圖十三 第 34 卷頁 133 | 圖十四 第 34 卷頁 135 | 圖十五 第 34 卷頁 149 | 圖十六 第 34 卷頁 149 |
|  |  |  |  |
| 圖十七 第 36 卷頁 21 | 圖十八 第 36 卷頁 41 | 圖十九 第 36 卷頁 41 | 圖廿 第 36 卷頁 69 |
|  |  |  |  |
| 圖廿一 第 36 卷頁 69 | 圖廿二 第 36 卷頁 75 | 圖廿三 第 36 卷頁 77 | 圖廿四 第 36 卷頁 159 |
|  | | | |
| 圖廿五 第 36 卷頁 173 | | | |

從所列舉出的圖例來看，可以知道吳昌碩刻過的印章當中，印文中有「廬」字的共計有25方。而其中圖2、4、15、17、24，這五方印文中的「廬」字，是採用了隸書「禮器碑側」和「鮮于璜碑」中的造型，但是吳昌碩又將隸書的造形翻轉改成了大篆金文的造型，這也就是引起馬衡在〈談刻印〉文章中提出質疑之所在。

除了吳昌碩的篆刻作品中曾使用過此種「廬」字造型之外，另外我們發現其他的篆刻家也有相同的用法，例如余新周^⑥、張楫如^⑦、齊白石^⑧、鄧散木^⑨等人也有這樣的用法。

⑥圖例取自於《近代篆刻字典》中西庚南編，頁274

⑦圖例取自於《近代篆刻字典》中西庚南編，頁274

⑧圖例取自於《篆隸字典》赤井清美編，頁481

⑨圖例取自於《近代篆刻字典》中西庚南編，頁275



究竟這樣的字型改換方式是否合理？關於這點，篆刻家既刻出這樣的印文來，表示其認可這樣的方式。但是馬衡的質疑，又代表著站在文字學者不同的立場。顯然的，表示篆刻家和文字學家有不同的要求，在理論和實際創作之間，儼然存在著不同的立場。而創作和理論之間究竟能不能有一個平衡點？值得我們對於篆刻用字的原則和處理方式進一步釐清。

以下將歷代印論對於篆刻用字的標準一一比較分析、歸納整理，希望釐清篆刻用字的合理原則，然後再對吳昌碩所用「廬」字造型是否正確合理，作一說明。

三、歷代印論對於字體融裁的看法

(一) 篆刻發展歷史和印論發展的關係

篆刻是中國的一種將書法、文字、和雕刻相結合的藝術，是由古代的印章發展而來的藝術。中國的印章已有悠久的歷史發展，其發展初期以實用性取向，是作為一種徵信的物件，更擴大為權力的表徵，後來在實用功能之外更注重其藝術性，而發展成為以美的欣賞為主的藝術門類。

篆刻，顧名思義是先寫篆書而後再加以刻製，以篆文為主，因此，篆刻美的組成要素是離不開篆法和刀法的運用與結合。

印章其發展初期雖然主要目的是為了實用，但是本身亦具備了藝術的價值，因此，不論古璽或漢印，歷來都受到篆刻人士的重視。漢印時期是中國印章發展上的第一高峰，當時製作印章的主要目的是作為一種徵信的物品，以及官階職權的表徵。而為了配合佩帶的實用目的，所選用的材質必須是堅硬耐用的，故印材以金、玉、銅為主，所以印章的製造也必需交由工匠來鑄造。

隨著時代變遷、文字演變的關係，篆書在日常生活中已不具實用功能，以篆字

爲主的印章逐漸沒落衰微。但因爲篆書之結構及線條特徵，非常適合佈置在方寸的印面之中，比其他書體都適合，因此，雖然篆法沒落，連帶印章的藝術性也跟著降低，但是篆書在印文中仍具有主導地位。

至宋元時期，文人畫的興起，帶動了篆刻藝術的發展。文人需要在畫面上蓋上所需的印章，而這印章是要能滿足文人的藝術要求的。若由文人寫篆、再交由工匠製作，難免不能符合文人的藝術要求。因此，若能由文人寫篆、並且也能由文人親自製作完成，這樣才能製作出符合心目中要求的作品出來。這樣的心願，在找到大量石章爲印材時，真正的實現了。石章印材的引入，使得印材改以石章爲主，文人雅士可以親自參與創作，自己操刀刻章，而不必再假手於工匠，可以不再受限於材料，從寫篆到刻印都能一人獨自完成。

因此，明清之後，文人成爲印章的創作者，而得以印章作爲另一個馳騁藝術才華的園地。加入了文士的聰明才智之後，印章才真正成爲一門藝術創作。印章的藝術性提高之後，吸引了更多的文人雅士加入此一行列，篆刻藝術的行列逐漸茁壯成長，式微已久的印章又蓬勃發展起來，和書法、繪畫鼎足而立。發展至此，印章除了實用功能之外，開創出更燦爛的另一座高峰——明清流派篆刻藝術。以篆字爲主要表現的印章也就從此踏入藝術創作的殿堂，我們稱之爲「篆刻藝術」。

所以，雖然中國的印章起源很早，用途也很廣。但其一開始實用的目的是主要的，審美的要求是附屬的。直到明清時期才發展出以藝術性的審美爲主的印章來。因此，我們可以將中國印章的發展分爲兩大高峰，第一高峰是漢印時期，其以實用功能爲主要取向。第二高峰是明清流派篆刻藝術時期，是以藝術性的功能作爲主要取向。

雖然如此劃分，但以實用性爲取向的印章中仍然存在著相當高的藝術價值；而以藝術表現爲目的的篆刻作品，同樣有相當程度的實用功能。因此，實用性與藝術性無法截然二分、並非不能共存的。但話又說回來，因爲製作者的出發點不同，其考慮的因素要件也就不盡相同，因此也就產生出不同的結果。

篆刻的藝術領域在文人藝術家的辛勤耕耘之下，逐漸成長茁壯，開出各式樣的花朵來。篆刻的蓬勃成長也促使文人注意到理論的探索，因此，隨著篆刻藝術的發展，印學理論也跟著在後建立起來。無論在文字選擇方面、印材的種類、使用技巧、印面的章法佈局等等，都是印論的探討範圍。

先秦及秦漢時期的印章在字體的表现方面，存在著歷史的侷限性，但是對於明

清流派篆刻藝術而言，印文書體的選用則幾乎沒有任何限制，舉凡大篆、小篆、摹印篆、以及秦漢碑額、瓦當、磚文、乃至行書、隸書、草書等各種的表現形式，都被運用到篆刻藝術之中。這也是印章發展史上以實用為主的印章和後來以藝術性為主要取向的流派篆刻藝術，兩者對於文字的運用不同之處。

篆刻是先篆後刻，因此最重要的部分是「篆」的部分，是屬於藝術性的部分，「刻」則是屬於技術性的問題，雖然以藝術性為首要要求，但是二者皆不可偏廢。其中「篆」指的就是印章中所採用的文字書寫部份，而印章文字的採用離不開篆書的範圍。但是，此「篆」的意義並不是狹義的，而應是指廣義的篆書，應是包含大篆、小篆、以及篆書演變前後相關的文字，甚至以篆書為主要結構而形成的字體也應包括在內。因此，篆刻藝術中最千變萬化的部分就是文字的組合安排。字有字法，而字與字之間也應相互協調，因此也有所謂的「章法」。但「章法」是屬於藝術性排列和組織的美感平衡，不在此篇的討論範圍內，因此，在此先略而不談。現在，所要討論的問題是，印文中每個字的字法是否正確合理？因此，以下就印學理論中的文字理論部分作一整理、分類並加以說明。

（二）印學中的文字理論部分

自從元代吾丘衍《學古篇》^⑩之後，闡論篆刻相關問題的著作也隨著篆刻藝術的發展而蓬勃起來。其中討論到有關文字的應用的也很多，因此，首先就歷代印學理論在有關文字的選擇應用和字型搭配上的相關討論，作分類論述。其主要論點可以分為二種意見和主張：第一種是認為不同字體在一定程度上可以借用，第二種是認為不同字體不可以相互借用。以下分別舉列之：

1、認為不同字體在一定程度上可以借用

歷代印論中有部分理論認為不同字體之間可以相互借用。但是不同字體的相互借用，又可以分成二種情況來說：

（1）大篆間的相互借用

以鼎篆、古文雜錯為用時，無跡為上。但皆以小篆法寫，自然一法。^⑪（

^⑩ 吾丘衍（西元1272—1311）及《學古篇》（成書於西元1300年）在印學史裡，無論是學術上還是藝術上，均有著劃時代的地位，對於後來的篆刻理論和實踐的發展，有著承先起後的樞紐作用。

^⑪ 吾丘衍《學古篇》〈三十五舉〉第十二舉，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁13。

元代吾丘衍《學古篇》)

朱文印，或用雜體篆。⑫(元代吾丘衍《學古篇》)

葉一葦在《篆刻叢談續集》中認為吾丘衍所謂的「鼎篆即是古代鐘鼎上的款識文字和古文同屬大篆範疇，」⑬而且「這種借用，僅限於朱文印」「可見得他(吾丘衍)主張的借用範圍極狹窄。」⑭

(2) 小篆和隸書的相容

漢有摹印篆，其法只是方正，篆法與隸相通，後人不識古印，妄意盤屈，且以爲法，大可笑也。…漢印，字皆方正，近乎隸書，此即摹印篆也。⑮
(元代吾丘衍《學古篇》)

摹印之書，篆楷相融。⑯(明代何震《續學古篇》)

印章文字，非篆非隸，非不篆隸，別爲一種，謂之摹印篆。其法方平正直，繁則損，少則增，與隸相通，然一筆之增損皆有法度，以許氏《說文》等篆，拘拘膠柱而鼓瑟；至好自用者，則又杜撰成之，去古益遠。⑰(明代沈野《印談》)

秦書八體，五曰篆印，秦以小篆同文，則官私印章，宜用玉箸，而別做摹印篆者，何也？蓋玉箸圓而印章方，以圓字入方印，加以諸字圍集，則其地必有疏密不勻者。邈隸形體方，與印爲稱，故以玉箸之文，合隸書之體，曲者以直，斜者以正，圓者以方，參差者以勻整。其文則篆而非隸，其體則隸而非篆，其點畫則篆隸相融，渾穆端凝，一朝之創制也。⑱又曰：漢之繆篆，即秦之摹印篆也。章法不協，則參用隸書。⑲(清代孫光祖《

⑫吾丘衍《學古篇》〈三十五舉〉第二十四舉，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁15。

⑬此爲大篆廣義說法，與一般文字學的說法不同。

⑭葉一葦《篆刻叢談續集》，頁115。

⑮吾丘衍《學古篇》〈三十五舉〉第十八舉，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁14。

⑯何震《續學古篇》第十八舉，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁56。

⑰沈野《印談》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁63。

⑱孫光祖《六書緣起》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁277。

⑲孫光祖《六書緣起》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁278。

六書緣起》)

摹印篆，篆隸相融，然秦則篆多而隸少，故文質兼備，漢則篆少而隸多，故質勝於文。^{②①}（孫光祖《古今印制》）

觀歷代之印，則知何式始於何朝，後人仿古，不容纖毫雜混矣。

又曰：而其至要者，在知代有升降，因之氣有厚薄，篆隸分正之體屢更，則印文之中，自爾參雜流露，如鐘鼎、籀文之法多，斯篆、邈隸之法少者，秦也。斯篆、邈隸融洽為一，逼真摹印篆法者，西漢也。以分書參斯篆，而邈隸之法減者，東漢也。^{②①}（孫光祖《篆印發微》）

漢人有摹印篆，亦曰繆篆，平正方直，篆隸互用，然其增損疏密，極有意義，非今人之故為增損，故為疏密也。^{②②}（清代徐堅《印箋說》）

印篆增減一法，必須詳稽漢隸，蓋漢隸每多益簡損繁之妙，作印仿其法，而仍用篆書筆劃，則得之矣。斷不可杜撰妄為，變亂古文，有悖增減之義。^{②③}（清代桂馥《續三十五舉》中引朱必信之言）

印章上字，或可用隸書，不純用小篆也，世人多以為訛字。^{②④}

清代桂馥《續三十五舉》中引馮班《鈍吟雜錄》之言）

篆隸以《說文》為宗。《說文》不載之字，用於印章，似為未安。

桂馥按語曰：《說文》所無之字，見於繆篆者，不可枚舉。繆篆與隸相通，各為一體，原不可以《說文》律之。^{②⑤}

（清代桂馥《續三十五舉》中又引楊慎之言）

^{②①}孫光祖《古今印制》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁280。

^{②①}孫光祖《篆印發微》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁287。

^{②②}徐堅《印箋說》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁292。

^{②③}桂馥《續三十五舉》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁307。

^{②④}桂馥《續三十五舉》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁307。

^{②⑤}桂馥《續三十五舉》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁310。

1、認為不同字體不可以相互借用

有些印論則認為不同的字體之間不可以相互借用，如下所列：

時之作者，不究心于篆，而工意于刀，惑也。如各朝之印，當宗各朝之體，不可溷雜其文，已更改其篆，近于奇怪，則非正體，今古各成一家，始無異議耳。又曰：漢摹印篆中有增減之法，皆有所本，不礙字義，不失篆體，增減得宜，見者不貲其異，謂之增減法。時人不知六書之理，立意增減，則大失其本原。

也曰：古之印章，各有其體，故得稱佳，毋妄自作巧弄奇，已涉於俗而失于規矩。如詩之宗唐，字之宗晉，謂得其正也。印如宗漢，則不失其正矣。⑦①（明代甘暘《印章集說》）

凡篆之害三：聞見不博，學無淵源，一害也；偏旁點畫，湊合成字，二害也；經營位置，疏密不勻，三害也。⑦②

（明代楊世修《周公謹《印說》刪》）

要知秦文不搭漢篆，小篆不合六朝，同章則不雜於制度之精神矣。⑦③

（明代潘茂弘《印章法》）

秦、漢若出宋、元，亦為杜撰。蓋字未見秦、漢以上碑帖印章款識者，定是有故，當細推求古篆，若無，求之漢隸，漢隸再無，則不可做。⑦④

又曰：以商、周字法入漢印晉章，如以漢、魏詩句入唐律，雖不妨取裁，亦要渾融無跡。以唐、元篆法入漢、晉印章，如以詞曲句字入選詩，絕不可也。⑦⑤（明代朱簡《印章要論》）

甚者湊泊異代之文，合而成印，二字之中遂分胡、越，此近世刻印多講章

⑦①甘暘《印章集說》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁79-81。

⑦②楊世修《周公謹印說刪》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁98。

⑦③潘茂弘《印章法》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁132。

⑦④朱簡《印章要論》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁143。

⑦⑤朱簡《印章要論》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁143。

法、刀法，而不究書法之弊也。^⑪（明代萬壽祺《印說》）

夫刻印之道，有文法、章法、筆法、刀法。文需考訂一本，不可秦篆雜漢、唐，如各朝之印，當宗各朝之體，不可混雜其文，改更其篆。若他文雜廁，即不成文；異筆雜廁，即不成字。^⑫（清代許容《說篆》）

倉、史、李斯三篆，古不參用，明以成語字多，繁簡難配，因之錯雜成章，要之倉、史可通，斯篆斷不可混。^⑬（清代孫光祖《古今印制》）

刻印有用古文、鐘鼎文者，必全體俱古文、鐘鼎，不可雜錯成章，貽譏大雅。^⑭（清代林霽《印說十則》）

古篆雜不得隸書，今人不知也。^⑮

（清代桂馥《續三十五舉》中引馮班《鈍吟雜錄》之言）

大小篆不可兼用，每刻純用大篆亦非正則，若以古篆之筆法用之於小篆，如《石鼓》、《嶧山》最為古樸，故相印之法，先觀其結字，然後觀其刀法。^⑯（馮承輝《印學管見》）

四、篆刻用字的原則

綜合前述之印論，主張字體之間不容相互參雜的主因是認為，各朝之印應有各朝之體、各朝之文、並各成一家，不應相互混雜其文，而應注意文字使用的單一性。但是卻又用不同的角度和觀點去看待漢印的文字應用，幾乎普遍認為漢印中篆隸

^⑪ 萬壽祺《印說》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁145。

^⑫ 許容《說篆》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁175。

^⑬ 孫光祖《古今印制》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁281。

^⑭ 林霽《印說十則》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁327。

^⑮ 桂馥《續三十五舉》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁308。

^⑯ 馮承輝《印學管見》，收入於韓天衡編訂《歷代印學論文集》上冊，頁329。

相混是能融洽爲一體。如果說小篆和隸書能夠相融爲一，大篆和小篆也應能相融。但是歷代印論家看待小篆和隸書的相混與大小篆的相互借用卻用不同的寬度去衡量。由此看來，篆刻用字的標準和尺度似乎的確存在著混亂不一的觀點。

（一）字體融合參化是漢字演變的自然現象

既然漢印的摹印篆是一種爲順應方形印章，而將小篆的圓轉筆法轉換成隸書方勢的筆法而形成的一種特殊性的篆書，所以摹印篆可說是篆隸相融的最佳說明，而隨著秦漢朝代的移轉，其表現方式或篆多而隸少，或篆少而隸多。這證明了篆刻用字的使用原是一種實用性的需求，不同字體的參雜運用本是隨著漢字的演變發展而改變的。

漢字的重大變革可說是在由篆書變成隸書之際，我們稱之爲「隸變」。隸變之後，原始造字的象形性質幾乎轉換爲符號性質，使文字更利於書寫。因此，就性質而言，隸書和篆書的本質應是差距較遠，小篆和大篆的本質應是較相近。但是，印學家反而認爲小篆和隸書能夠在文字運用上相互融合，而大小篆的相互運用卻嚴格限制、甚至反對，不亦怪哉？

（二）字體融合參化是篆刻字體應用的趨勢

漢印是篆刻表現的第一座高峰，雖以實用價值爲取向，但其藝術性卻是後來流派篆刻藝術學習的指標，因此，漢印就成了學習的典範，漢印中篆隸融合的現象也自然成爲後來印人學習研究之所在。事實上，漢印中篆隸融合的情形只是當時漢字發展演變的表徵之一。因爲任何一種字體從產生變化到成熟定型，絕對要經過很長的一段時間來醞釀發展，因此在字體轉換之間，會有一段字體相互參雜融混的情形產生。所以，漢字由篆書轉變爲隸書之時，會有一段「篆隸合參」、也就是所謂的「古隸」階段；而由隸書再轉換爲楷書，我們也可從敦煌寫卷書法看出「隸楷合參」階段中漢字的轉變和演化^①。因此，字體的相互影響和混雜使用是漢字演變過程中必然的現象和趨勢。漢印中篆隸相融的情形也應當是如此，是文字運用在印章時所產生的現象。

等到漢字演變的過程到了楷書之後，漢字的演變可說是到了一個段落。自唐之後，對於漢字的使用，除了實用性之外，更多的是對於藝術性的追求。篆刻家對於魏晉時期以來印章所用篆字藝術的低落感到不滿意，於是追求復古，以漢印作爲追

^①鄭汝中〈敦煌寫卷書法鉤沉〉，收入於《敦煌寫卷書法精選》，頁6。

求的指標，因此，漢印篆隸相融的情形和現象就被視為理所當然，而除此之外，其他字體之間的混合相雜則被視為禁路。事實上，字體的相混相用是文字走向藝術後必然的趨勢和道路。因為每一個時代的藝術絕對要有不同於前朝的風貌，而篆刻藝術中的用字也應走向更開闊的選擇。

就書法藝術而言，先秦有甲金文等篆書、漢朝有隸書、唐朝有楷書，除此之外，還有實用性的行、草書等。這些我們視為書法藝術的，其實在當時並不是只以藝術的觀點去看待它們。自東漢以後才有書論的產生，魏晉南北朝以來逐漸重視書法的藝術表現。到了清朝，更追求一種復古和綜合的風氣，將歷代書法字體相互融合並作自我風格的表現。篆刻藝術亦是如此，漢印時代已經過去了，我們擁有更多的字體使用的條件，更多出土的漢字材料使篆刻能有更多的選擇方向。甲骨文的出土發現，使得篆刻也能以甲骨文入印，難道因為漢印中沒有以甲骨文入印的風貌，現今的篆刻家就不能嗎？因為每個時期的條件不同，對於篆刻的用字要求不能以漢印作為唯一的標準。而漢印中顯露出的篆隸參雜情形，正是篆刻文字應用時必然會產生的普遍現象。古人用字會有參雜現象，今人用字也會產生參雜的現象，因為字體參雜使用的現象是漢字演變的趨勢也是字體應用時的自然現象。所以，葉一葦認為「前人可以參雜，而要禁止後人參雜，這豈不可笑而不可能？」^{③⑧}

（三）在用字準確性的基準上，達到篆刻藝術線條和結構佈局的美感

隨著時代的發展，語言文字的發展也跟著繁複，古代篆字已不能滿足現今的語言文字表達的需求。因此，雖然就篆刻而言，必須能夠掌握漢字的結構、了解書體演變的源流等文字學基礎知識，並且在用字上不能違背文字發展演變的原則，但是若如暴拯群所言「學習《說文解字》則是掌握這些知識的唯一途徑」^{③⑨}似乎並不妥當。篆刻當然必須掌握篆字構形方面的特點，了解漢字產生、發展的過程，以及用字的正確性，但《說文》只能是其中參考之一，而不能說是唯一，因為在《說文解字》之前，漢字已經過了漫長的發展時期，甲骨、金文以及各種出土的文物顯示漢字形體的多樣性，其形體也不見得與《說文》篆體相同，而比小篆更早的漢字型態應該更接近造字的本意，同時，漢字越發展，是逐漸朝符號化的方向演變，雖使書寫更加方便，但也離文字產生的本意越遠。以甲骨文和《說文》小篆相比較，甲骨

^{③⑧} 葉一葦《篆刻叢談續集》，頁117。

^{③⑨} 暴拯群《說文解字與篆刻藝術》，頁8。

文應該更接近造字的本意吧！所以，雖有人說「學篆必先通《說文》」^⑩，但絕非唯一，且今日使用的漢字數量已遠超出《說文》小篆數量，若以《說文》為限，如何能滿足篆刻創作之用字？因此，葉一葦說：

篆書中有很多古字，已被時代所淘汰，留下來的字也不能滿足現代語言文字表達的需要。在篆刻創作中，必然要找一條出路，大小篆借用，以及從偏旁中求湊合，就是出路之一。^⑪

因此，大小篆的借用是篆刻藝術發展的需要，但要如何用得合體，葉一葦也提出了看法，其分為二部分來討論：

字體部分：包括字的結構和形體。認為借用大小篆要有選擇，要能取其所同，以收事半功倍之效，也要取其易識等字。至於結構和形體都相懸殊，不易認識的，要多加斟酌。

書體部分：指作者寫字的筆勢和風格。同一個字，不同的作者會書寫出不同的筆勢和風格。在一方印中，字的筆勢和風格要統一。這在大小篆的借用上能起渾融無跡的作用。

字體重於準確性，特別是文字的結構，一般不容許隨意改變。字的形體雖然有較大的靈活性，但它的伸縮、增減，也要合於篆法。書體卻重在藝術性，可以把字的結構形態在準確性的前提下，加以藝術化，增加美感，並體現出作者的風格。^⑫

除了大小篆的借用之外，大小篆的參化為一字更是篆刻表現的重點。最主要的是要能相互融合為一體，使文字的結構和線條相互協調搭配。而欣賞篆刻時，線條排列和結構造型的美感是篆刻藝術表現的重點。因此，不論大小篆的借用或是參化為一字，都必須考慮篆字線條的排列組織，以及印面的佈局結構，才能完整地表現出篆刻之美。

^⑩黃子高〈續三十五舉〉，《歷代印學論文選》上冊，頁355。

^⑪葉一葦《篆刻叢談續集》，頁117。

^⑫葉一葦《篆刻叢談續集》，頁118。

五、結語

既然大小篆能相互借用與相互參化為一字，漢印中小篆和隸書相融參化的情形也隨處可見，那麼，大篆和隸書能否參化為一字？我們認為其實字體的融合和參化是漢字演變中必然會出現的情形，也是文字應用時會產生的現象。若跳脫出文字演變實用的行列中，將文字運用在藝術表現上，例如書法和篆刻，漢字形體之間的參化融合也是必然的趨勢和走向，更是藝術表現手法之一，它能充分表現出藝術創作者的巧思和風格。

因此，我們再回過頭去看吳昌碩篆刻作品中「廬」字的用字問題，可以清楚發現，其「廬」字是大篆和隸書的相互參化融合，是以大篆的架構參入禮器碑側等隸書造型相互組合而成。究竟這樣的改造適不適當呢？首先，要考慮其表達的清晰度，會不會與其他字混雜不清，而被誤以為其他字。在用字的準確度無誤之後，再進一步考慮其呈現的形體是否其來有據，若是將不同字體的組合重構，在不影響文字的原理上，應該允許其藝術上的造型。

所以，漢字不同型態的相互融合和參化，並不是「能不能」的問題，而應是「如何能夠」以及「是否巧妙適當」的問題。藝術的表現是無止盡的，雖說不應毫無規範，也不應該畫地自限。所以，在篆刻用字的討論上，最基本的要求應是用字的正確性。但在正確性的基準原則上，應容許篆刻藝術創作對於用字的美術性要求以及巧妙的組合結構。

參考書目

一、字典

1. 《歷代書法字源》，藍燈文化事業公司。
2. 《漢印文字徵》，中華書局香港分行，1979年8月第1版。
3. 《中國篆刻叢刊》，二玄社，昭和56年(1981年)出版。
4. 《金文編》，中華書局，1985年7月第1版，1998年11月第6次印刷。
5. 《篆隸字典》，赤井清美編，1985年出版。
6. 《近代篆刻字典》，中西庚南編，東京堂出版，1985年12月初版，1995年8月9版。
7. 《甲金篆隸大字典》，四川辭書出版社，1991年7月第1版。
8. 《清代名家篆隸大字典》，大通書局，1992年7月初版。
9. 《中國隸書大字典》，上海書畫出版社，1993年2月第2次印刷。
10. 《甲骨金文字典》，巴蜀書社，1993年11月第1版。
11. 《中國篆書大字典》，上海書畫出版社，1997年5月第2版。

二、專書

1. 《說文解字注》，黎明文化事業公司，1992年10月9版。
2. 韓天衡（編訂）：《歷代印學論文集》（上、下），西泠印社，1999年8月2版1刷。
3. 葉一葦：《篆刻叢談續集》，西泠印社，1987年5月第1版。
4. 暴拯群：《說文解字與篆刻藝術》，河南人民出版社，1992年1月第1版第1刷。
5. 《西泠印社國際印學研討會論文集》，西泠印社，1998年9月第1版第1刷。

『The research in the use of the seal character 「廬cottage」.』

Chen Shing-ping *

Abstract

Seal carving, developed from ancient seals, is a combined art of Chinese calligraphy, etymology and carving. Long in the primary period, Chinese seals were used for practical purpose as a matter of verification and then to be the symbol of authority. Afterwards, they are emphasized in the value of art and developed to be the subject of beauty appreciation.

As the combination of Chinese characters and carving techniques, the chief part of the seal carving is the Chinese characters. It is most important to use the characters properly. The seal carvers showed their creativities and did their best to arrange the different kinds of characters on a single seal.

Concerning the arrangements of the characters, seal theorists differed mainly in whether to put different styles of writing together on a seal, and can different strokes be used in just a single word? So did the etymologists and seal artists differ in the correctly use of seal characters.

The article begins with the character 「廬cottage」, which etymologist MA Herng issued his suspicion against Wu Chang-shuon of its

* National Chin-Yi Institute of Technology, Instructor

use. I hereby issue the developing circumstance of 「廬」 by enumerating all the kinds of its character developments and its styles in calligraphy and seal creation. Furthermore, I'd talk about the different opinions of etymologists and seal carvers in the use of seal characters. I'd also analyze the opinions of the articles in the past and try to find out the reasonable principles in the use of seal characters.

Key words: Seal-carving, Character, Seal-character, Character廬