

赵之谦篆刻
及其刀法

胡小罕 编著

西泠印社

赵之谦篆刻及其刀法

胡小罕 编著

西泠印社

丛书主编: 刘 江
总 监 制: 王佩智
总 策 划: 汪国勋
朱妙根
责任编辑: 朱妙根
技术编辑: 张先富
封面设计: 余 成
一 精
责任出版: 张先富
叶 涵
责任校对: 张钰霖

中国篆刻技法丛书
赵之谦篆刻及其刀法
胡小罕 篇著

西泠印社出版发行

杭州东坡路90号

全国新华店经销

浙江印刷集团公司印刷

开本: 787×1092 1/16 印张: 4.5

2000年1月第1版 第1次印刷

印数: 00 001—5 000

ISBN 7-80517-314-1/J·315

定价: 13.00 元

目 录

导 言	1
一、赵之谦篆刻刀法的基本特征	3
1. 综合性	3
2. 内蕴性	6
二、赵之谦篆刻基本笔画的刀法解析	8
1. 点	9
①点的运用	9
②团点	10
③朱文交接团点	11
④白文交接点	12
⑤楔点	13
⑥方点	14
2. 横画	15
①横画的基本特点	15
②横的笔意变化	16
③横的笔势变化	17
④横的虚实变化	18
3. 竖画	19
①竖画的基本特点	19
②竖的层次变化	20
③楔形竖	21
④白文楔形竖	22
⑤朱文楔形竖	23

⑥楔形竖的顺逆变化.....	24
⑦楔形竖的顺逆势互济	25
4. 斜画	26
①斜画的基本特点	26
②原始性的斜画	27
③倾斜的处理	28
④斜度的调节	29
5. 弧画	30
①弧画的基本特点	30
②拱弧	31
③垂弧	32
④抛弧	33
⑤S弧	34
⑥向弧	35
⑦背弧	36
⑧叠弧	37
6. 转与折	38
①转与折的基本特点	38
②以转为主	39
③以折为主	40
④转折并用	41
⑤转折兼济	42
三、赵之谦刀法的表现	43
1. 笔墨味	43
①表现笔墨的节奏	43
②表现笔意的使转	44

③表现刀与笔的融合	45
2. 金石味	46
①表现金石味的多样性	46
②表现金石味的浑厚	47
③表现金石味的拙朴	48
四、赵之谦刀法的渊源	49
1. 印外文字	49
①金文	49
②刻石	50
2. 古典印章	51
①汉印	51
②宋元朱文印	52
3. 流派篆刻	53
①浙派白文	53
②浙派朱文	54
③皖派白文	55
④皖派朱文	56
⑤对浙皖的融会超越	57
五、领悟赵之谦刀法的几个要点	58
1. 从赵之谦关注的印外文字体味刀法特征	58
2. 注意体会赵之谦的篆书特征	59
3. 全面理解赵之谦的篆刻思想	60
4. 对赵之谦篆刻进行穷原竟委的求索	61
5. 善于把握赵之谦篆刻的神韵	62

导 言

赵之谦是篆刻历史上一位归结性的人物。

先来回瞻一下赵之谦之前文人篆刻及其刀法的基本情况，有利于加深对赵之谦篆刻及刀法历史渊源的寻绎和理解。文人篆刻在宋代已经初露端倪，欧阳修、米芾等人都有过篆印的经历。到了元明，文人参与篆刻的活动变得更加广泛而深入。赵子昂《印史序》、吾丘衍《三十五举》，从理论上提出了篆刻创作的审美原则和创作技法的基本规范，初步建立了篆刻艺术的审美原则，一直成为后来印学研究和篆刻创作的指针。同时他们还积极实践、亲自篆印，踊跃地参与到具体的篆刻创作实践中去。然而，对真正篆刻意义上刀法的探索，要到稍晚于此的石质印材被普遍运用才开始。王冕、文彭开始启用花乳石，文人篆刻对刀法的探索逐渐步入自觉的境地。石质印材的启用使刀法获得了自由。这些易于奏刀的石材，后来成了篆刻创作的主要材料；使文人在书斋案头全面参与篆刻创作成为可能；对于包括刀法在内的篆刻创作技法完整体系的建立，无疑是有积极意义的。

刀法一旦被文人熟练地掌握之后，便成为篆刻创作中最为活跃、最能体现个性的技法因素。自从对刀法探索的全面展开，文人篆刻创作的风格面貌便呈现了五彩缤纷的局面，促进了明清篆刻的全面繁荣。而不同的刀法体系又是铸成篆刻流派风格的关键。相对字法、篆法、章法来说，刀法在篆刻家的创作中被运用得最为活跃，发挥的余地也最大，篆刻艺术风貌也由此被大大地拉开了。因此，刀法无疑是剖析一个篆刻流派，一种篆刻风格，乃至一位篆刻家创作特点的最佳切入点。在赵之谦前面，有清一代篆刻最具有代表性的两个流派——以邓石如为代表的皖派和以丁敬为代表的浙派，其最本质的区别就是刀法体系的区别；前者是爽利的冲刀刀法，后者是苍浑的切刀刀法。赵之谦就是处在这样一个刀法分驰现象十分明显的历史时期，开始对刀法进行不同常规的探索的。

赵之谦的同道胡澍在《赵撝叔印谱序》中，比较全面地概述了他的篆刻渊源：“吾友会稽赵赵叔同年，生有异禀，博学多能，自其儿时，既善刻印。初遵龙泓，既学完白，后乃合徽、浙两派，力追秦汉，渐益贯通，钟鼎碑额、铸镜造像、篆隶真行、文辞骚赋，莫不触处洞然，奔赴腕底……故其摹铸凿也，比诸三代彝器、两汉碑碣，雄奇噩厚，两美必合。规仿阳识，则汉氏壶洗、各碑题额、瓦当砖记、泉文镜铭，回翔踪恣，惟变所适。要皆自具面目，绝去依傍。更推其法，以为题款，直与南北朝摩崖造像同臻奇妙，斯艺至此，复乎神已。”（见《历代印学论文选》P.720）

比较概括地说，赵之谦通过三个方面的探索来熔铸他的篆刻刀法风格的。一是对前人，特别是皖浙两派冲刀、切刀的深研，有选择地、创造性地承接了冲、切两大文人篆刻的刀法体系；二是由于他对古代各种金石铭刻文字的沉潜，揣摩了它们的镌刻方式和镌刻效果，并大胆地移植到他的篆刻创作之中；三是为了实现自己的篆刻审美理想而对刀法进行了创新，形成了富有个性的刀法体系。赵之谦有较强的刀法意识，这三方面的探索，在他的篆刻历程中是并行的；尤其到了创作后期，三种因素已经浑然一体，无分泾渭，形成了赵之谦具有个性魅力的刀法语言。

赵之谦以刀意、笔意相济为篆刻刀法的最高准则。篆刻中要体现笔意，要借助刀法来完成；而刀法内涵的丰富性，很大程度上又是在用刀来体现笔意丰富性的过程中产生的。强化刀意的体现，把刀法仅仅作为再现字法、篆法、章法的附庸地位上升到与字法、篆法、章法平等的地位是一种进步，因为刀法有它的独立之美。然而，过于夸大刀法的作用，凌驾于其他技法要素之上，也是不恰当的；这样会抑制字法美、篆法美和章法美要素的呈现，导致篆刻形式内涵的单调平庸。刀意与笔意在创作中的严重游离，和浙皖两派用刀特点的分弛现象有关。浙派以切刀所创造的篆刻线条，刀石味比较重，但同时篆法中笔墨趣味的表露很难兼顾；与之相对的，皖派的冲刀更注重篆意的流利光润和婉畅圆劲，但往往缺乏金石味，埋没了刀与石互相作用之下所迸发出来的奇幻景象。赵之谦在理论上提出了刀法的标准，并在实践中形成了不激不厉、温文尔雅、苍而不枯、润而不滑的刀法意象，寄予了赵之谦对篆刻线条的最高理想，并成为统摄赵氏印风的灵魂。这是我们领悟赵之谦刀法时所必须把握的。

赵之谦未达中寿而歿，留在人世的作品中，似乎还看不出他对自己的创作方法，特别是刀法进行明显的、全面的总结。他在篆刻艺术上的探索本应延续下去，最终会幻化出怎样的奇境来，恐怕是后人，即使是赵之谦自己都不能料及的。多种原因造成了赵之谦篆刻的“但开风气不为师”，这或许是篆刻史上的一个不小遗憾。然而赵之谦将一个迷留给了我们，为我们提供了更大的想象空间，更宽的拓展余地。从这个角度看赵之谦的篆刻历程，有点像断臂维纳斯。赵之谦的作品对我们的种种提示俯拾即是，为我们提供了比较宽松的学习欣赏环境，可以依违两可、取去自如；而不像有的风格倾向强烈的流派或大家的作品，强制性地向我们提供一个终极范本。所以取法赵之谦的刀法，似乎是让你“接着刻”，而不是“照着刻”。这是我们在学习赵之谦刀法时应该感受到，也是能够感受到的。

一、赵之谦篆刻刀法的基本特征

1. 综合性

综合性是从技术的意义上来讲的，也就是赵之谦篆刻刀法体系形成的方式和途径。马衡《谈刻印》中说：“赵之谦汇合浙、皖二派而自成一家，并熔冶钱币、诏版、镜铭及碑版之文以入印，故能奇趣横生，不为汉印所囿，此其所长也。”（《历代印学论文选》p.495）在赵之谦篆刻生涯的开始时期，首先接受了浙派的切刀法的影响。赵之谦是清末浙籍印人，其时浙派正盛，时代环境和人文环境都驱使赵之谦首先会受到浙派的影响。在他早期的创作中，都用比较典型的切刀方法。如“会稽赵之谦铁三印信”（图1）、“金蝶投怀”（图2）、“王铸元印”（图3）、“血性男子”（图4）等印。



图1 会稽赵之谦铁三印信



图2 金蝶投怀



图3 王铸元印



图4 血性男子

但他没有停顿于浙派之上。不久便转向皖派，移情于皖派刀法的爽利酣畅。如“戴子”（图5）、“镜山”（图6）、“何澂心伯”（图7）、“绩溪翁”（图8）。而且可以看出，到了创作成熟期的时候，在刀法与皖派靠得更拢一些，用这种刀法创作的数量也多一些。赵之谦兼容浙皖两派，这是对文人篆刻中冲刀和切刀两大刀法体系的综合，也是对当时皖派和浙派两大流派印风的综合。这样大跨度的转益取法，充分表明了赵之谦在艺术思想上的通达和创作视野上的开阔。

当然，对皖浙两派刀法的兼容并蓄达到折衷，还不是赵之谦自己最理想的刀法定位。浙皖两派篆刻的区别是本质性的。“浙派则有西泠八家之目，率皆胎息炎汉，自成一子；皖派则有完白山人邓石如，溯源李斯，别树一帜。”（陈浏《望云轩印集》自序，《历代印学论文选》p.780）此处点出了浙、皖两派在篆法方面的根本区别，是很有见地的。黄牧甫多用皖派的刀法（冲刀法）刻浙派的字法（缪篆）；吴昌硕多用浙派的刀法（切刀的变化形式）刻皖派的字法（小篆）；而赵之谦是用浙皖结合的刀法，去刻各种各样的字法。在他后来的风格中，如果不看印石原作，仅从印迹上是很难明辨哪些是用了切刀，哪些是用了冲刀。

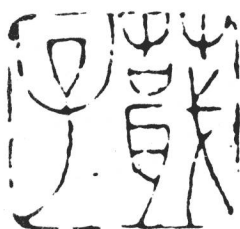


图5 戴子

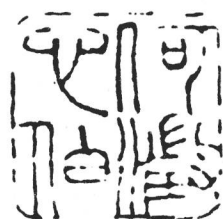


图7 何澂心伯



图6 镜山



图8 绩溪翁

另外，赵之谦还充分地调遣起自己对古文字的浓烈兴趣和书法方面的卓绝才智，将当时条件下能够见到的各种古文字形式与篆刻进行有机链接，形成了富有独创性和生命力的刀法特征，并藉此铸就了他自己的篆刻面目。碑额、镜、灯、诏版、古币，这些由于制作方式、制作年代、材质特性的不同，文字的形式，特别是文字线条效果都有很大的差异；而赵之谦在篆刻中，善于揣测其意而采用相应的用刀方式去体现，又会把各种具体的用刀方式提炼成自己个性化极强的篆刻语言。比如我们看赵之谦的仿镜铭的“竟（镜）山”（图9）、拟汉砖的“郑斋”（图10）、拟石鼓文的“沈树镛印”（图11）、取六国币的“赵撝叔”（图12）等印。尽管他在边款中明确地注明是取法某家某路，但已经化为赵之谦自家的刀法语言了。“悲庵益神明变化，不可方物，融皖派于浙派中，茹涵之而有余，玩索之而无尽。”（丁仁《赵撝叔印谱》序，《印学论文选》p.722）这样的称许是很能符合赵之谦刀法实际的。除了取法浙皖这两个主要流派之外，他还将艺术触角伸向了古代印章和文人篆刻传统的各个领域。对每一种典型的古典印章形式比如铸印、凿印、铜印、玉印、宋元古印和历史上的文人篆刻刀法也都有借鉴，这样取法对象的多极化，使得他的刀法变得错综复杂、气象万千。



图9 竟（镜）山

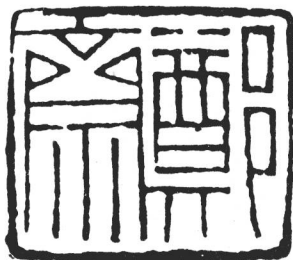


图10 郑斋



图11 沈树镛印



图12 赵撝叔

2. 内蕴性

内蕴性是从审美意义上来讲的，也就是指赵之谦篆刻刀法所创造的篆刻特征和艺术内涵。前面已经讲到，刀法在篆刻创作中是最为活跃、最能体现篆刻个性的技法因素。但是刀法有这个特点，并不等于说刀法可以凌驾于其他技法因素之上，尤其是刀法的极度张扬会导致篆法魅力的损伤，从而也会使篆刻艺术魅力完整的体现受到局限。赵之谦是一位非常讲究刀法的印人，同时也是一位最能将刀法妥善地放在篆刻创作合理位置的能手。赵之谦的篆刻实践充分说明，内蕴性非但没有削弱刀法在创作中的地位，淡化它的表现功能，反而能更好地将刀法置于篆刻的环境中来审视自身的本质，更好地凸现刀法的篆刻个性。从“赵撝叔”（图13）、“戴望之印”（图14）、“大兴傅氏”（图15）、“以绥曾观”（图16）等印来看，赵之谦的刀法似乎比较单纯平和，实际上是以一个复杂的过程和丰富的内蕴为前提的，所以说赵之谦的刀法是“既能险绝，复归平淡”（孙过庭《书谱》语），一点也不过誉。既谙熟刀法规律，能从容驾驭，又能“发乎情而止乎礼义”，不在自己的擅长领域逞才使能，这可谓是赵之谦的高明所在。



图13 赵撝叔



图14 戴望之印

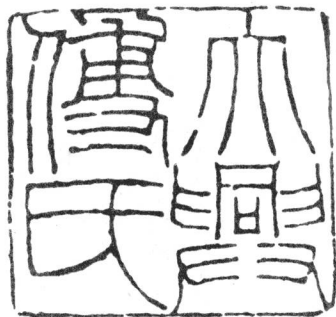


图15 大兴傅氏

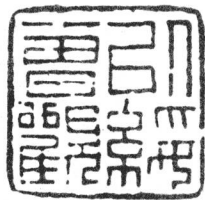


图16 以绥曾观

“古印有笔犹有墨，今人但存刀与石”，是对优秀印章传统的颂扬，也是对不良时风的针砭，极其典型地反映了赵之谦崇尚中庸、和谐、内蕴的刀法理想；这已经成为印学理论和篆刻创作中处理刀与笔（刀法与篆法）关系问题的基本准则。

内蕴性特征决定了赵之谦的篆刻不可能有非常强烈的倾向性风格，但其刀法具有深刻而丰富的内涵，可以视为文人篆刻刀法的汇观，其典型意义非同一般。因而研究赵之谦篆刻刀法的内蕴性特征，对于了解整个文人篆刻刀法的审美特点和意义，可起到举一反三的功效。就今天的篆刻作者来讲，赵之谦这种典范意义又岂止于刀法一隅？

赵之谦刀法的综合性，是将传统的各种用刀方法和刀法特征纳入到自己创作当中，并以富有个性的刀法语言进行创作表现的特征；而内蕴性，则是将刀法与篆刻创作技法等其他要素，特别是篆法融合起来，在创作表现中达到刀笔互济、浑然一体的高妙境界。这两个基本特征确保了赵之谦篆刻刀法的传统渊源和丰富内涵。掌握这两个基本特点，对于全面了解赵之谦刀法特征和创作中的运用规律，无疑能起提纲挈领作用的。

正由于赵之谦篆刻刀法具有以上所述综合性和内蕴性两个基本特征，所以我们只有将他的刀法放在他的整个篆刻艺术的大背景中去考察才会有意义；在对他的具体刀法的分类和剖析，也要善于从各个不同的角度切入，唯此才能认识到赵之谦刀法的完整形象和深层次意义。

二、赵之谦篆刻基本笔画的刀法解析

由于篆书与楷书在构形方面有很大的不同，所以楷书的点、横、竖、撇、捺、折、钩不能完全在篆书的用笔中找到对应。

讨论赵之谦的刀法，其侧重点不是从文字学的角度来进行的，也不是单纯从篆法、字法的角度来进行的，而是从刀法的具体运用及其审美效果的角度而展开的，况且赵之谦篆刻的入印文字来源非常丰富，它们之间又存在着极大的差别；所以在此首先从赵之谦众多的篆刻形式中概括出几种基本的笔画形态，对它们的用刀方式和刀法的表现效果进行剖析，以期达到了解赵之谦篆刻刀法艺术的规律和特点，把握赵之谦篆刻总体风格的目的。这里概括出

点、横、竖、斜、弧、转、折。（图中分别用①-⑦替代）其中，点、横、竖、斜、弧是独立笔画的状态，转与折是笔画与笔画的联结、过渡状态。（图17-18）这七种笔画形态基本上涵盖了赵之谦篆书的各种线条形式，同时，也涵盖了赵之谦篆刻刀法的各种表现形式。

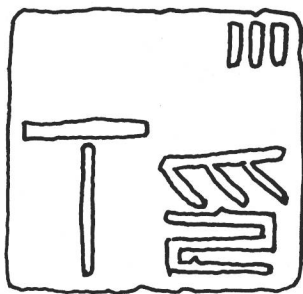


图17 赵之谦印

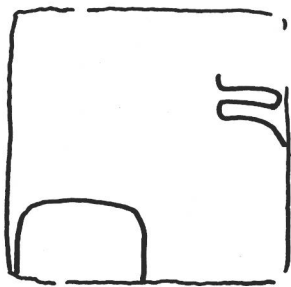


图18 长陵旧学

1. 点

①点的运用

纯粹的点在赵之谦篆刻中用得不多。这一方面和篆书构形、用笔特征有关。相对楷书而言，篆书中往往将点与这个字中其他笔画连起来写，如宝盖头，一般将头上的一点和左右的向弧连在一起了，“伯寅经眼”（图19）、“佞宋斋”（图20），三点水也化作了竖画或弧线，“胡澍甘伯”（图21）、“沈”（图22）、“朱氏子泽”（图23）。另一方面也与赵之谦的篆刻风格有关，赵之谦篆刻线条以清丽劲爽见长，相应地也隐匿了点的特征，不像后来的吴昌硕那样苍浑古拙、线条宽厚。但在赵之谦有限的点的运用中，变化仍十分丰富，这种变化是以印面整体效果的表现需要为依据，变化的手段大多又是靠刀法来实现的。如“曼嘉”（图24）、“晴湖”（图25）等印可见。



图19 伯寅经眼



图21 胡澍甘伯



图22 沈



图24 曼嘉



图20 佞宋斋

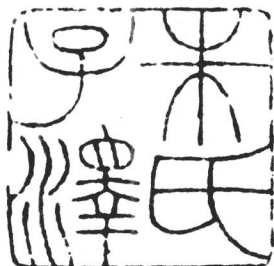


图23 朱氏子泽



图25 晴湖

②团点

赵之谦喜用金文入印，金文中多团点，他常常以此作为体现金文的标志。如“癸巳人”（图26）中“癸”字的四点十分醒目，与“巳”“人”二字纤丽的线条，形成了趣味性极强的映衬。在刻的过程中，四点用刀各有变化，使它们能钝锐相济、动静有致。“心伯氏”（图27）中“心”字中间一点轻灵地在左下方微微切出一小角，既增添了笔意，又避免了板滞。特别可以留心的是，“氏”字用刀虚灵，有两处笔端已残损成点状，也可视作对“心”字一点的呼应，使那一点不至于过分孤立。“曼嘉”（图28），“曼”字中的一点虽然细小，但在视觉上仍非常显眼，与全印的配置也相当协调。



图26 癸巳人



图28 曼嘉

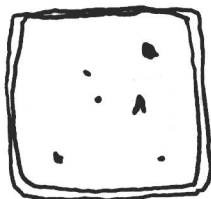


图27 心伯氏

③ 朱文交接团点

这一类点的形迹本身不是构字的笔画部件，而是笔画与笔画的某交叉处，由于用刀留有余地而自然生成了团状的交接点。这种处理方式一方面可以让人感到印文结构的稳固扎实，另一方面也可以点缀以线条为主体的篆法构成形式。明人印中屡有此法，但较为刻板。赵之谦从金文漫漶效果中得到启示，又克服了明人的习气，变化十分丰富。如上例“癸巳人”的“癸”字中间的十字交接，“第二个不才子”（图29）中“个”“不”“才”“子”字，“味根”（图30）“味”字，“坦甫”（图31）的“坦”“甫”字，“书香世业”（图32）、“艾臣”（图33）、“竹虚”（图34）都有这样的处理。这是一种“实其实”的做法，常常与线条其他部位的虚残形成照应。为了做到不刻板机械，要求刀法自然，于不经意间见机巧。

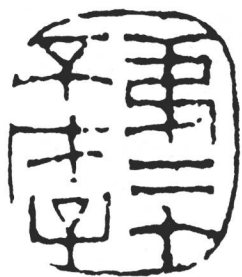


图29 第二个不才子



图30 味根



图31 坦甫

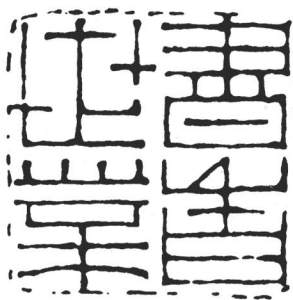


图32 书香世业



图33 艾臣



图34 竹虚