

方寸大千

历代篆刻艺术之美

杨勇◎著

FANGCUNDAQIAN
LIDAIZHUANKEYISHUZHIMEI

江西美术出版社
全国百佳出版单位

方寸大千

历代篆刻艺术之美

杨
勇
◎
著

图书在版编目(CIP)数据

方寸大千: 历代篆刻艺术之美 / 杨勇著. -- 南昌: 江西美术出版社, 2018.10

ISBN 978-7-5480-6227-1

I. ①方… II. ①杨… III. ①印章—鉴赏—中国
IV. ①J292.4

中国版本图书馆CIP数据核字(2018)第162349号

出品人: 周建森
责任编辑: 方 姝
责任印制: 汪剑菁
书籍设计: 韩 超

方寸大千

历代篆刻艺术之美

著 者: 杨 勇
出 版: 江西美术出版社
地 址: 南昌市子安路66号江美大厦
网 址: jxfinearts.com
电子邮箱: jxms163@163.com
电 话: 0791-86566309
邮 编: 330025
经 销: 全国新华书店
印 刷: 长沙超峰印刷有限公司
版 次: 2018年10月第1版
印 次: 2018年10月第1次印刷
开 本: 787毫米×1092毫米 1/16
印 张: 16.25
书 号: ISBN 978-7-5480-6227-1
定 价: 78.00元

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可, 不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分。(版权所有, 侵权必究)

本书法律顾问: 江西豫章律师事务所 晏辉律师

序

李刚田

现代意义上的篆刻艺术，由古代的实用印章演变而来。印章和篆刻，在一般意义上可以通用，但是从严格的意义上来说，两者却是有所区别的。篆刻创作指向审美——尽管其长期以来一直带有实用的意义；印章制作指向实用——尽管其从一开始就蕴藏着极其丰富的审美因素。简言之，印章是实用的，篆刻则是艺术的，这已是约定俗成的概念了。尽管两者是有所区别的，我们在讨论印章或篆刻时，又很难将两者截然分开，它们分别代表着印学史上前后衔接、交替的两大分类。

若“商玺说”成立，实用性质的印章最早可以上溯到商周时期，至战国时期玺印已十分普及，以后又历经秦、汉、魏晋南北朝、隋、唐、五代、宋、元、明、清以至近现代。而艺术性质的篆刻则萌发于宋元时期，随着书画钤印逐渐形成风气，以及金石学的发达所引发的古玺印鉴赏价值的显现，文人们对印章逐渐产生了兴趣，由收集、整理、辨析，转而倾慕，继而模仿，并逐渐由旁观者变为参与者，再由参与者变为创作者。尽管宋元以来的文人对秦汉印章十分向往，甚至从魏晋唐宋印章中汲取过养分，但过去的印章都是服务于实用的工艺制作，与文人艺术几乎毫不相干。否则的话，篆刻艺术当如书法、绘画一样，早在汉魏时期就有可能由实用而向艺术过渡了，而不会迟至宋元时期。

考察中国篆刻史，不能不明确实用印章与篆刻艺术的区别和界限，若两者之间的差异混淆不清，我们便无法理解先秦两汉时期已经高度成熟的“玺印”，为何要一直到明清时才成为一门独立的艺术。同时，又不能因为印章与篆刻之间的区别，将两者截然分开甚至对立起来，这样便无法理

解后来篆刻艺术的观念究竟来自何处，形式风格又以何为本原。以“商玺说”的观点，印章的起源的下限至少可以认定在产生三方商玺的商末周初；如果采取较为谨慎的态度，仍将战国玺作为最早的印章，那么，在此之前肯定还应有一个形成的过程，这个过程大约也应该在商周至春秋时期。在这初始时期，印章从萌发到形式的完成，经历了相当长的一段时间，至战国，玺印的使用已相当普遍，而传世的实物亦相当丰富，印章的发展进入了一个兴盛时期。秦汉以后，印章的使用更为普及，无论是从实用或审美的意义来看，都可以说是古代印章最为鼎盛的时期。魏晋基本上沿袭两汉的制度和风格。从南北朝开始，印章的使用方法、制度及其形式都产生了较大的变化。首先是印章钤盖方式的变化，由原来抑压于封泥变为钤盖在纸绢之上，使印面形式由白文为主转变为以朱文为主；同时，印体也逐渐增大，印纽变成了“印把子”，印章的佩带功能亦随之而消亡；印章文字亦因各种因素的影响，逐渐演变成后来宋元的“九叠篆”。以上的变化，至唐代基本完成。宋元以来的日常实用印章，其审美的意义日渐退化，尤其是宋元明清的官印，日趋规整、板滞，趣味索然，促成了印章实用与艺术的分离。在日常实用印章日趋衰颓的同时，元代文人亲自参与到印章的制作，加之印石被引入篆刻领域，由此开启了明清流派印的多元化格局，也带来了明清篆刻的空前繁荣。

中国篆刻发展时间跨度大，内容较为庞杂。杨勇先生新著《方寸大千——历代篆刻艺术之美》一书，并不满足于简单地将历代印章巨细无遗地罗列一遍，而是力图在认真梳理的前提下，更多地关注实用与审美之间的相互关系，关注实用印章与篆刻艺术的内在关联。在写作上，我认为此书有以下几个特点：

第一，明晰源流，全面关照。本书从历史发展的角度考察印章形式的美学意义，能够给读者展示一个较为清晰的脉络。然而，这种历史材料的整理工作并非易事，尤其是要对材料有一个宏观的把握，如此才能得心应

手。就印章而言，从战国到清代的跨度极大，印章的类型丰富，内容十分驳杂，这无疑给作者增加了不少难度，需要作者仔细地爬梳各种材料。以战国玺印为例。东周时期，礼崩乐坏，诸侯各自为政。这一时期各国使用的玺印无论是在形制上，还是在内容上，相互之间的差别很大。随着考古工作的发展，大量的战国玺印等出现在世人的眼中，学界也越来越重视战国玺印的国别特征。作者对于战国玺印的分类就是参考了这种文字学观点，并参照五大系进行分类。战国时期，印章大部分的形式都已经产生，是中国印章的定型期。因此作者对于先秦玺印的分析下了不少笔墨。行文也是有收有放。所以对于秦汉印的细致分类和考察，对于明清流派印的分别，都是细致而又贯通的。

第二，对于材料的选择极为谨慎。作者对于所选的印章，讲求清晰的来龙去脉。目前有实物可证，印章始见于商代。河南安阳出土的三枚铜质古玺，距今约三千年。但是对于这三枚玺印的断代，学界目前仍存在争议。西周印章没有出土实物，据《周礼》记载：“凡通货贿，以玺节出入之。”虽然从西周时期一些陶器的铭文中可以看到玺印的使用，但是并无实物。对于这类目前争议还很大的材料，作者并未采用，书中所用的材料大都是经过详细考证的。目前战国玺印真伪杂陈，为了便于读者查考稽索，作者也都标明了印章的来源和出处。

第三，注重印面的形式分析。就篆刻而言，一枚印章最重要就是印面，篆刻艺术重在视觉效果，印章的形式极为关键，古人已有阐发。清赵之谦《苦兼室论印》也说：“然后随功力所至，触类旁通，上随钟鼎法物，下及碑额、造像，迄于山川花鸟。”篆刻形式的分析，作者分析刻刀运动的痕迹，从动态角度分析印面的各种要素。文字入印需要适合印面，文字形体需要协调，作者运用“印化”分析历代印章的形式之美。每一枚印章之下，作者基本上都使用这一方法分析印文的形态。为了生动说明印面形式，描写中还适当运用了文学语言进行隐喻、类比等，使人产生一种阅读的愉悦。

第四，语言的精准适度。先秦印章统称为“玺”，秦始皇统一六国后，规定“玺”为皇帝专用。作者在这方面严守学术规范，对此分别得很仔细。文中选取的每一方印章都是作者精心挑选的结果。领悟美、理解美是需要对事物的形式和内容有所了解的。作者为了引导读者，在这方面下了不少功夫。不仅对每一方印章的材质、尺寸等详细注明，而且在分析印文时，对线条的质感、结体和章法等均作了极为细致的描写。不仅如此，为了让读者理解这些印章的内容，在适当的地方作者作出一些考证。当然，本书以鉴赏为主，适度的考证是为了说解内容，绝非琐碎的训诂考释。

第五，本书以“历代篆刻之美”为题。十八世纪五十年代鲍姆嘉通建立“美学”学科体系后，席勒提出“美育”的概念。其实，美育实践和美育意识，我们很早就有了。孔子以“六艺”——礼、乐、书、数、射、御教授弟子。其中的诗、礼、乐也都蕴含着孔子当时的美学认识。孔子在诗歌、音乐、舞蹈等艺术门类中寄寓了他的美育思想，奠定了中国古代美育的思想基础。印章的形制蕴含着古人的美学认知，本书以探索历代印章的形式美，精选出大量高清的图版，就是希望读者能从印面获得美感。对于这些清晰客观的印章，作者还运用了通俗易懂的语言去分析印章的文字、笔画等，其意不在冰冷地叙说，而是引导读者去发现篆刻艺术之美，进而慢慢地欣赏、品咂。

这些或许就是本书的价值所在吧。

是为序。

2018年6月于京华玉泉精舍

目录

序	李刚田
第一章 先秦古玺	1
01 三晋古玺	3
02 齐系古玺	10
03 楚系古玺	20
04 燕系古玺	28
05 秦系古玺	39
第二章 秦代印章	44
01 秦代官印	46
02 秦代私印	58
第三章 汉代印章	72
01 汉代官印	74
02 汉代私印	93
第四章 魏晋南北朝官印	106
01 三国两晋印章	107
02 “十六国”印章	108
03 各类“将军章”	109
04 魏晋南北朝官印赏析	110
第五章 隋唐官印	117
01 著录及研究现状	118
02 隋唐官印的特征	119
03 隋代官印	120
04 唐代官印	125

第六章 宋元印章	132
01 两宋及辽金西夏官印	133
02 两宋及辽金西夏私印	136
03 元代文人篆刻的兴起	138
04 集古印谱的出现及意义	142
05 风格特出的元代花押印	144
第七章 明代流派印	145
01 明代篆刻之序幕	146
02 文彭开创的“吴门派”	147
03 何震开创的“雪渔派”	152
04 苏宣开创的“泗水派”	158
05 汪关开创的“娄东派”	160
06 朱简开创的“修能派”	163
第八章 清代流派印	166
01 清代篆刻概述	168
02 程邃开创的“歙派”	169
03 丁敬开创的“浙派”	177
04 邓石如开创的“邓派”	206
05 吴昌硕开创的“吴派”	220
06 黄士陵开创的“黟山派”	229
07 晚清其他重要印人——赵之谦、胡钁	235
参考书目	247
后 记	249

第一章

先秦古玺

篆刻是一门相对独立且自完自足的艺术形式，虽然涉及书法、形式设计和工艺技术，但这一切都要在方寸之间完成。虽然从形式构成的规律上讲，篆刻、书法、绘画是相通的，但篆刻最大的特点是在方寸之间尽可能表现出万千气象。篆刻艺术性是经过数千年种种印式、种种技法积淀而成的。虽然以秦汉为代表的古代印章表现出令后人叹为观止而难以再造的艺术美，但古人对篆刻美的追求一开始并不是主动的与纯粹的，因为篆刻的实用性自始至终一直没有被消解。

关于玺印的起源，我们可以追溯到殷商时代，至春秋战国时期，玺印的使用已相当普遍。战国时期百家争鸣，是一个令人充满向往的时代，这一时期的古玺无论在钮制、印面形状及文字风格上都散发着独有的充满自由和创造的魅力。在印学史上，战国古玺一向以风格多样著称。从广义的用途上来看，古玺可分为官印和私印两种；从制作方法上来看，又可分为铸造和凿刻两类。以现存古玺实物而言，无论书体、材质，还是尺寸、形状，均无特定标准，整体呈现出一种自然、率真、质朴的艺术风格。

战国玺印形式丰富多样，又由于文字尚未统一，总能给人以新奇的感受。相比嗣后秦印和汉印呈现的规范美、齐整美，战国古玺呈现的是一种无序之美、变化之美，艺术价值是极高的。此外属于古玺印范畴的封泥、肖形印等，都为后世治印者提供了无穷的创作灵感。



01

三晋古玺

公元前 403 年，韩、赵、魏三家分晋，从而成为各自独立的诸侯国，史称“三家分晋”，它们所用的文字统称为“晋系文字”。三晋官玺多为方形、长方形和圆形，特殊形状者稀见。如今能见到的方形官玺仅“司工”“平陆”数枚，圆形的仅“公嗇夫”数方。三晋官玺以 15 毫米至 18 毫米为多，且多为朱文，白文的三晋官玺无一例外都是用玉制成，如“春安君”“匈奴相邦”等，规格在 22 毫米至 25 毫米之间，比朱文的铜质三晋古玺明显要大，这与因官职尊卑而用玺有所区别的玺印制度有关。此外，目前尚见有几方陶质的大型三晋官玺，如两枚“□阳市”，规格在 35 毫米至 40 毫米。

三晋私玺在铸造、打磨、修整工艺上也极为讲究。在尺寸上，三晋私玺比官玺略小，大都在 10 毫米至 20 毫米，质地多数用铜，间有用银的，均出自铸造，印文结体秀丽，章法布局无定式，配以较厚的边框，印文与印钮制作均十分精美。边栏四周及文字笔画在借助放大镜下观察，刀刻痕迹十分明显，有的印文纤如毫发而清晰异常，反映了这一时期青铜冶铸工艺的高度水平。

下面选取十数方三晋古玺作简要分析，既为一己之得，便难免带有主观的倾向，不足之处请读者诸君指教。



公嗇夫

公嗇夫 之所以断定此玺为官玺，依据有三点：其一，《汉书·百官公卿表》颜师古注：（职前）“加官、公者，示稍尊也。”意即对官秩较低的尊称。如秦汉二十级爵位中有公士、公大夫、公乘等，均是品秩较低的官员；其二，《尚书·周官》解“公”为减私、无私之意，用今天的话来说，即公家、官方。《诗·羔羊》：“退食自公”，毛传：“公门也。”意即食用公家的饭后下班回家；其三，“公”亦有公平、公正的含义，《尚书·周官》：“以公灭私，民其允怀。”嗇夫的职能是收赋税，听诉讼，必须公正无私。故“公嗇夫”只能理解为“官

“公”“夫”二字左右对称，轻松灵巧，全印显得奇而不怪，整体平衡自然。



半侗

半侗 纵 13 毫米，横 13 毫米。现藏天津市艺术博物馆。
此印文字笔画较少，空白留得较多，给人一种清爽疏朗的感觉。

“半”字上部两笔刻得比较散，下部竖画拉得很长；“侗”字笔画劲挺，两字在轻重上形成了上下呼应的变化。此印作者对字形的处理也颇具特色，将“侗”字的单人旁缩小后，放在“同”的左上部，既不破坏字形，又和“半”字相协调。边框整体较粗，但粗中却有细致的变化，形成鲜明的粗细对比，可见作者独具匠心。



富昌韩君

富昌韩君 此玺初看或许稍觉平淡，其实暗藏机巧。
通过仔细观察我们发现，此印无论字法还是章法有出奇制胜的表现，其布局之巧妙令人赞叹。此印打破四字平均分布的格局，“富昌”二字上下排列，非常紧密；而将后两个字“韩”与“君”做拉长的处理，整体形成 2+1+1 的格局。

拉长后两字的同时，对竖线做了一些艺术处理，除“韩”字右侧长竖线外，其他竖线均有不同程度的弯曲，同中求异，避免呆板。此印虽说不上大开大合，但整体纵横错落，有很强的视觉冲击力。

恪郑左司马 此印为三晋铜质官玺，宽边细文，笔画圆润而且清晰，曲线与直线完美结合。章法上字内紧结，而字与字之间相对疏朗。细析之，“恪”字重心右倾，“各”部的捺画弯曲将“口”部包住，字形优美；“郑”字右耳旁则



恪郑左司马

左倾，将“恪”字稳稳地支撑住；“左”字上部用弧线，与右侧“各”部的弧线左右呼应；“司马”二字合文，“马”字偏左，留出右下部空间，二字相对较为平正，且在印中所占空间最小。此印由于印文偏细，边框就显得特别厚重，几处残破恰到好处，增加了全印的虚实变化。总之，此印

简静优美，气息淳雅，是方不可多得的佳作。



右司马

右司马 三晋铜质官玺，铜鼻钮。纵 15.5 毫米，横 15.5

毫米。现藏上海博物馆。此印宽边细文，章法较为平正，以长的平行线条为主，相互避让穿插，浑然一体。笔画上，该印线条圆厚，起收笔不露痕迹，行笔屈曲拗折，滞涩有力。

章法上，“右”字单列一排，且所占空间较窄，右侧长线条自然垂下，毫无安排做作的痕迹。“司马”为合文，二字嵌合得恰到好处，“司”字头部两条横向平行线开张舒展，右垂线与右侧长竖线相呼应，“马”字外形犹如一艘小型帆船，迎风而动。三字中间的空白处用两短横来补充，不至显得过于空荡，这是古玺印中常用的增减笔画手法。

孙成 此方朱文印纵 13 毫米，横 13

毫米，宽边细文，现藏天津市艺术博物馆。



孙成

“孙成”二字细如毫发，笔画却十分坚挺，俗称“绵里针”。而且字形修长，流畅洒脱。

“孙”字的三个三角形形态各不相同，“子”有一个倒三角形，“系”有两个正三角形，极富变化。此外，“孙”和“成”中间的空白处形成了疏朗的章法。这方印在如此小的空间里，却有如此丰富的变化，是我们在创作篆刻作品时应该学习和借鉴的。



乐阴司寇

乐阴司寇 “乐阴”为地名，战国时三晋都设有“司寇”

一职，掌管刑狱、监造兵器、纠察等职。此印章法紧密，四字与四面边框均不相接，更显得印文紧凑茂密，浑然一体。

细析之，“乐阴”二字所占位置较宽，约占全印三分之二，“司寇”二字则占三分之一。“阴”字左右两部分上下错位，正好避开“乐”字的心字底，二字上下穿插，关系密切。“司”字第二横缩短，左上角空出大块空间，与“阴”字右下部空间形成对角呼应。“寇”字宝盖头左竖省略，亦是使左侧疏朗，故整个印文略显偏左，宝盖头下方的斜画一波三折，富有笔意。

全印经过大小、穿插、疏密、参差等艺术处理，最终达到整方印的动态平衡。



高欧

高欧 纵 12.5 毫米，横 12.5 毫米。三晋私玺中，以单姓单名的两字玺最为普遍，单姓双名和复姓双名的私玺较少，复姓单名的私玺有一定数量，其中复姓“司马”出现的频率最多。

三晋私玺因形状较小，故适宜佩带，且以方形为主，还有各种不规则的形状，内容除姓名、官职外还刻有吉语和生动的动物图案等等。此印笔画较细，两字平分空间，整体感觉空间留白较大。印文多用圆笔，如“高”字下部的“口”“欧”字左边的“口”“高”字的横折和“欧”字左边“区”的横折，都折得略有弧度，柔中带刚，让人觉得很柔和。印文线条细如毫发，配上宽边，形成鲜明的对比。“高”字的上小下大，“欧”字的左右两边参差错落，印面布局上留白自然，整体和谐而又富于变化。

上官黑 战国晋系私玺，有铜鼻钮。

纵 13 毫米，横 14 毫米。现藏故宫博物院。

印文虽然是三个字，但却是按照两个字来布局。在纵向排列上，左右错落，穿



上官黑

插啮合，极尽变化之能事。“上官”二字连在一起，所占空间与“黑”字基本相当，故印面左右极为妥帖。“上”字刻得平稳工整，置于“官”字之上，并与“宀”部相粘连，且“宀”左长右短，右下角留出空白。“黑”字刻得比较端正，左右基本对称，但也存在着细小的变化，特别是下面的“火”部左点短，右点长，中间两笔也是左长右短，刚好错落开来。此印下部留的空间比较多，此外，由于长期的自然风化侵蚀，边框的残破反而增加了该印苍古深邃的气息。



孟画

孟画 纵 14.5 毫米，横 14 毫米。晋玺印风工丽巧致，整饬精严，与楚玺的恣肆、齐玺的粗犷、燕玺的拘谨大异其趣。此方玺印中的两个字各占印面一半，行间紧密却互不侵犯，界限分明。此印笔画方圆兼用，“孟”字的“子”和“画”字的“田”

都用的是圆笔，其余笔画则横平竖直，给人的总体感觉还是方正平直的。“画”字的“田”故意向上提升，留出了下部空白，于紧密处见疏朗，颇像一位绅士，有很强的规范性和秩序感。



榆平发弩

榆平发弩 “榆平”为地名，疑为赵地，赵国地名中有“榆中”“榆次”。此印为榆平邑发弩官所用之印。在古玺印面布局中，常常通过局部或整字的动荡、错位、穿插，进而达到整体的动态平衡。此印宽边细文，四字印文粘连、穿插、错位，敬侧，极尽变化之能事。细析之，印文整体偏左，“发”字与“弩”字粘连，“弩”字左移，空出右下角大块空地。“榆”形变明显，虚实互见，整体向左倾倒，右部凸向右下角，留出左上角空地，与右下角空地对角呼应；“平”字形体瘦长，长竖到中段向右弯曲，同时又空出了左下角的空地，使全印气息流动，疏朗有致。此外，该印边框极为粗重，方中带圆，增加了整方印的分量，也与印文形成强烈对比，进而产生了特殊的视觉效果。



侯弟备

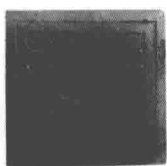
侯弟备 纵 13.5 毫米，横 13.5 毫米。现藏故宫博物院。此印的文字比较修长，边框方整平正，但印文中的字则变化丰富，特别是笔画刚柔相济，富有笔意。“侯”字比较平正，用的都是直线；“弟”字中的一个长竖贯穿整个字，所占空间比较小，显得十分瘦长。“备”字的“田”置于半包围之中，从而使整方印于平整之中见奇崛，颇具特色。此印最大的特点还在于，有几条长的纵向笔画，打破了边框平稳、方正的格局。艺术大多以变化作为创作手段，只有在矛盾和变化中才能引发人们的思考和联想。

文枳西疆司寇 “文枳”读为“文台”，是魏国台名，玺文意思是指掌管文台所在园囿之西部地区的司寇。三晋官玺的纽制，多坛座鼻钮，少见平台鼻钮者。章法上，此印六字分三行排列，所占面积有宽有窄，第一列“文枳”二字最窄，“文”字最小，“枳”字变为上下结构，形体瘦长，紧紧依附在“西疆”二字旁边，“司寇”两字笔画虽少，却横向伸展，占地最宽。

“西疆”二字笔画多，占地少，故显得茂密。字法上，全印中最引人注目的是中上部的“西”字，呈三角形，字中四条线分割出的空间大小不一，全印的视觉重心也在此，“疆”字左部上弯下挺，右部上下方各有一“田”字，形近似实则有异。“司”字横向伸展，扁而阔，“寇”字宝盖头呈三角斜坡状，与右上角的“文”字斜笔呈对角呼应，下部两短横为饰笔，并无实际意义。另外，“文”字下部交叉部与“枱”字下部以及“寇”字左下角的“叉形”相呼应，既有区别又有联系，故全印生动有趣。



文枱西疆司寇



春安君



春安君 此印为玉质，纵 23 毫米，横 23 毫米，高 19 毫米。由龚安顺、龚安庆捐赠给上海博物馆。

玉印材质印章的制作大多

用研琢法，故线条多呈两头尖中间鼓状，骨力内含。三晋玉印官玺中，除“匈奴相邦”外，多为封君玺，如“春安君”“襄安君”及日本小林斗盒所藏“襄平君”总数不过十方。此印给人的第一感觉是章法比较平稳，文字“印化”程度较强，易曲为直，中规中矩。但仔细观察，在清丽端庄的背后其实蕴藏着细微的变化。如文字和上下边栏的距离为上小下大，“春”字比“君”字位置略高，“春”字上下结构两部分互调位置，巧妙地解决了与全印不易协调的问题，下部中间的小短横并不在正中间，而是偏左，与之交叉的弧笔像条小尾巴般向左弯曲。“安”字的“宀”上收下放，与“君”的两个长竖有所区别，避免了雷同。此印的起收笔处均呈尖状，一笔之中又注重了粗细的变化，这些细微变化使得该印于雍容华贵中又不失峻峭。

匈奴相邦 此印为玉质，纵 25 毫米，横 24 毫米。现藏上海博物馆。“相邦”，汉代改称“相国”，是国家的执政大臣。此印为赵国赏赐给北部少