

篆刻技法百讲丛书

做印技法百讲

赵明 著



河南美术出版社

篆刻技法

百讲丛书

做印 技法 百讲

赵明

河南美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

做印技法百讲 / 赵明著. — 郑州: 河南美术出版社, 2017.7 (2018.3)

(篆刻技法百讲丛书)

ISBN 978-7-5401-3982-7

I. ①做… II. ①赵… III. ①治印 IV. ①J292.4

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第171335号

书 名	做印技法百讲
作 者	赵 明
责任编辑	谷松章
设计制作	河南金鼎美术制作有限公司
出版发行	河南美术出版社
地 址	郑州市经五路66号
电 话	(0371) 65727637
传 真	(0371) 65737183
印 刷	河南瑞之光印刷股份有限公司
开 本	787mm × 1092mm
字 数	230千字
印 张	12.25
印 数	2001—6500册
版 次	2017年12月第1版
印 次	2018年3月第2次印刷
书 号	ISBN 978-7-5401-3982-7
定 价	50.00元

总 序

李刚田

这是一套研究篆刻技法的丛书。

篆刻技法是非常具体的，研究篆刻技法的文章要紧扣篆刻创作实践，来不得一点空泛或抽象，这就是这套丛书最明显的特点。

篆刻创作的种种思想要靠作品的具体形式来做载体，没有创作思想的所谓艺术形式等于没有灵魂的人，而没有具体形式就等于人没有了躯体，再好的创作思想也是“皮之不存，毛将焉附”？而思想与形式之间唯一的通道就是技法。创作思想要通过技法来“物化”，作品形式要依靠技法来完成。篆刻艺术的美具有空间构成与时序进程这两重性，篆刻的形式表现着篆刻的空间之美，形式要赖技法完成，此时技法是完成篆刻美的手段。而印语词句对赏读过程的时序规定，刀刀递进之间的映带呼应关系，沿刀与笔（笔意）展开的那种时序进程，刀石相激的节奏等，都表现着篆刻的时序之美。此时的篆刻技术不但是完成这种时序之美的手段，而且自身就是篆刻美的重要内容。

所以篆刻技法是决不能忽视的。篆刻技法之中有许多工艺性的技术，不但有“法”，而且有“术”，而且这“术”是完成篆刻作品最直接的手段，是具体的手工操作，来不了一点虚的。古代的印章制作非常重视工艺性的技术，我们审看历代遗留下来的大量印章和印迹，不管是铸印或是凿印，是琢磨而成的玉印或是抑压而成的封泥，处处体现着工艺性的“术”。后世的篆刻家提出“印宗秦汉”的创作主张，其实是把古人用“术”来完成的作品，当作“法”来顶礼膜拜。古人并不刻意于今天所谓的篆刻艺术，却给后人留下了无数精美的篆刻艺术作品，历时而磨。宋代以后，文人篆刻渐渐拉开了序幕，篆刻家开始主动地去创造篆刻之美。五百年的明清流派篆刻，经过众多艺术流派无数印人的努力，给我们留下了丰厚的篆刻艺术遗产，其中包括着丰富的、具有原创性的篆刻技法遗产。最突出的是确立了“刀法者，所以传笔法也”（朱简语）的刀法观，创造了建立在“以刀刻石”创作方式上的种种刀法程式，这种刀法概念是秦汉古印中所无、由明清人原创的。但明清以文人为主体的篆刻家们，以“中正冲和”“不激不厉”之美为最高境界，追求篆刻中的金石书卷之气，将“道”与“法”置于第一位，而把“技”与“术”置于末位，在篆刻技法的篆法、章法、刀法诸方面，文人

篆刻家首重篆法，理论上将刀法置于次要位置。对于刀法，则讲求“使刀如使笔”，求点画的笔墨意蕴，而轻视“刀与石”的表现。尽管明清诸多流派创造了种种刀法，但其刀法指向或是对秦汉古印线条质感的模拟和再现，或是表现书法的“笔意”，而不是表现刀与石的自然之美。直到近代齐白石出，以单刀直冲淋漓尽致地表现刀石相激的自然天趣，才使数百年的文人流派篆刻技法有了转变。

有人说最近二十多年在篆刻创作上发生的变化，要大于五百年明清流派篆刻。当代的篆刻作者既不是古代的制印工匠，也不是传统的文人雅士，而是以艺术家的面目出现。当代的篆刻创作从古代印章制作、明清文人雅趣中解脱出来，把篆刻作为一种形式艺术、视觉艺术来对待，从而在创作观念、创作技法、作品形式上都发生了重大变化，甚至有些超前者的作品变得让人瞠目结舌，变得让人不知所措。篆刻从工匠制作或文人余事中走出来，变成独立的艺术门类；从书画作品的附属走向自完自足，从文人书斋中、案头的印谱上走向高大的展厅，从孤芳自赏式的美变为众多作品对比之间的美。为了使作品具有第一印象的冲击力，有人提出了“形式至上”的口号，为了使作品具有在众多作品对比之间凸现出来的特点，就需对过去人们看惯的既成样式进行突破。篆刻创作出现了这样的现象：一是观念的转变，把篆刻作为展厅中的视觉艺术，纯粹的形式艺术，强化作品的可视性而弱化其可读性；二是形式的转变，解脱传统意义上发生于印面上的种种篆刻样式，拓展篆刻的领地，强化了篆刻的美术属性。

随着观念与作品形式变化的要求，篆刻技法也在发生着极大的变化。时下的篆刻技法有三点值得我们注意的倾向。一是从理论上对篆刻技法的轻视，一味标榜所谓的全新观念，一味强调形式至上，却弱化、淡化甚至将要抽空观念与形式之间的技法。尽管现代人在创作实际中为了作品形式的标新立异而努力探索与古不同又与人不同的特殊技巧，但是一旦人们把“技法精湛”作为篆刻作品品评内容的时候，总会有人把这种探索与“匠俗”、“格调低下”等联系在一起，仿佛“技法精湛”是与艺术想象力、创造力格格不入而相对立的。这种倾向与明清文人篆刻轻视技法有着历史的相似，但当年是轻视技法的“非文人”性，而今是轻视技法的“非艺术”性。二是对历史遗存给我们的种种篆刻技法进行无度的破坏，不管“印宗秦汉”或是“印从书出”，也不论流派风采或是文人雅意，统统被视为禁锢艺术创造力的枷锁，一切既成的有序都在惑疑之列，例如对印面篆刻载体的突破，对“以刀刻石”创作方式的突破，对古代种种印式的突破，对篆法正误标准的无视，对种种刀法样式的摈弃等。经过长期积淀而成的篆刻审美习惯在今天发生了变化，篆刻与非篆刻的界线在模糊。三是旧的有序打破了，而新的有序尚未形成，篆刻技法出现了随心所欲的状态。篆刻创作中一切新的探索，都有待篆刻自身的规律去净化，有待时光的延伸去验证。这个时期可以说是生机与混乱并存，希望与危机同在，篆刻艺术的审美标准、价值判断正无序化、多元化。

这套“篆刻技法百讲丛书”的选题在这种背景下诞生，是具有一定现实针对性的。丛书虽然是普及性的关于具体篆刻技法的实例分析，但通过具体的个案揭示一定的普遍规律。它首要的意义在于强调了技法在篆刻艺术创作中的重要作用，我们可以理直气壮地说：没有篆刻技法就没有篆刻艺术，技法的高低难易是评判作品高下的重要内容之一。再一个意义就是通过一篇篇的小文章，通过对一个个具体印例的分析，尝试进行技法规律的探索。这种探索一方面是对旧有既成模式的重新审视认证，一方面是对不断变化的新观念、新技法与新形式的扬弃与整合。当然这种对具体印例、具体技法的研究只是初步的，有时甚至是感性的，是进一步展开理论研究的基础。

篆刻技法由篆法、章法、刀法以及印面效果制作法诸方面构成，这套丛书共有四册组成：《篆刻篆法百讲》《篆刻章法百讲》《篆刻刀法百讲》《做印技法百讲》，每册围绕篆刻技法的一个方面去展开。所谓“百讲”，未必每册都是整整一百篇，大概意思就是由许多篇相对独立的小文章结集成册，每篇既要围绕一个议题独立成篇，篇与篇之间又要相互关联，但这种关联是灵活而松散的，不必像一篇论文一样一环扣一环。这种图文相间的编写体例较适合对具体印例的分析，较宜于贴近创作实际，短小的篇幅也较适合读者利用零散的时间、以休闲的心态去阅读。篇目之间的排列顺序，可根据不同的研究对象和著作者不同的研究特点而采用不同的方式，也可以几种方式并用：或以印史纵向发展的递进为序，或以流派风格不同特点为参照系，或以不同的印面形式为分类等。采用灵活的编排方式，一方面因为篆刻发展的史实本身就是由多种参照序列构成的，另一方面这种方式更便于使每一个研究点具体化和深入化。

篆刻技法的研究与篆刻创作研究是密切相关的，而篆刻史学与篆刻美学是篆刻技法研究的基础支撑。篆法、章法、刀法及做印技法是篆刻技法的几个方面，各有其独立性，又相互支撑、相互渗透，有着整体的统一性。研究篆刻技法并不仅仅局限于“刻印章”的技术，它将涉及许多艺术的美与学科。当我们研究篆刻中篆法的时候，将涉及属古文字学范畴的篆法正误问题，又要涉及书法中的篆书艺术，同时也涉及不同时代、不同印式、不同的章法环境、不同的风格对入印篆法的影响作用。当研究章法的时候，将涉及不同创作观念对篆刻章法的作用力，印面具体的文词内容对章法安排的规定性，篆刻史上不同印式、不同风格流派对章法的不同处理，入印篆法对章法的参与性，美术中平面构成的规律对篆刻章法的参照作用，等等。在撰写刀法内容时，将涉及不同的印材、不同的工具及不同的工艺性技术所产生的不同艺术效果，秦汉古印、封泥、印陶等不同的古代印章样式对以刀刻石创作方式中刀法的启示，对明清流派印中种种刀法模式的学习与发展，为制作印面效果而用的非刀法的各种手段，等等。总之，篆刻技法的研究一方面要承接历史，尊重漫长的篆刻发展历史给予篆刻艺术的规定性，另一方面

要直面当代，要研究在书法篆刻“展厅时代”的技法特点，去创造性地丰富和发展篆刻技法。

篆刻技法研究的课题要求研究者具有两方面的素质——既是篆刻艺术创作实践的专家，又要具有理论研究的能力，这两种素质缺一便不能完成这项研究。艺术创作的本质特点是个性化、主观化，作为篆刻技法的研究，尽管作者力求突出艺术创作的共性规律，力求客观，但主观色彩在所难免。从艺术创作的本质意义讲，这种个性化特点不但是不可避免的，而且是必要的，没有个性便没有创见，没有个性便没有生气。艺术研究中有许多问题是不可能绝对清晰的，创作者的艺术感觉是模糊的，接受者的艺术感受有时是可意会而难以言状的，对艺术的研究如果太理性，过于绝对化，反而是混沌凿窍，七窍成而混沌死。这本书中对具体印例的论述有时凭作者的艺术感受和创作经验，而读者对作者的感受可以见仁见智，这样反而给读者留下了较大的独立思考的空间。

“大匠可以教人规矩而不能使人以巧”，这套书中可能只是提出了一些思考和研究的方法，要靠读者的参与，使之进一步深化和拓展。篆刻技法的研究是非常具体的，但又不可能完全陷入一招一式的图解之中，要从具体引申到一般，从实践升华到理论，这就是古人所说的“技进乎道”。

绪论 篆刻做印法概述

本书《做印技法百讲》是《篆刻技法百讲丛书》之一册。按李刚田先生原本计划，丛书有《篆刻篆法百讲》、《篆刻章法百讲》、《篆刻刀法百讲》和《印屏设计百讲》等四册，之所以从篆刻技法中再单列出做印法作为独立之一书，是有深远意图的。我们无法回避篆刻做印法的客观存在。它从篆刻艺术萌发阶段，就一直备受印人和印学家的关注，但对其截然相反的两种意见和态度也一直延续至今。如果说篆刻为雕虫小技，为小道，那么，篆法、章法、刀法之外的做印法则更是末技和微不足道了。但就在本系列丛书中增加做印法这一册，就可见这个问题在当代艺术创作环境下已成为不能忽略和不能小觑的问题。虽然有人笼统地讲，刀法可以包括做印法，但随着时间的推移，篆刻艺术从书画附庸的地位逐渐独立，成为一门真正的视觉艺术、表现艺术、立体艺术时，篆刻艺术的性质和展示方式已发生了重大变化，仅其创作阶段的工具性表现就可以说是五花八门有别前人、大胜前人了。

一、篆刻艺术立场下，篆刻做印法概念的明确和界定

站在现代篆刻艺术立场，我们首先应该明确篆刻做印法的概念。做印法到底是指什么？

现代篆刻艺术立场下的做印法概念可以有广义和狭义之分。

在古代印章原型层面，做印法等于造印法。线条的形态变化是由不同时代、不同工匠、不同印材以及不同的制造工艺加之岁月摩挲的结果。作为印章主流，是以所处时代的政治文化艺术的“雅正端庄”为主。相对于“雅正端庄”的是“奇异荒率”，而这部分“奇异荒率”面目的印章基本上是直接和殉葬冥器挂钩的。“奇异荒率”摆脱了“雅正端庄”的拘束，往往直见人心性灵，所以成为今天写意印风效法的对象也在情理之中。

广义的篆刻做印法既包括古代印章原型的造印法也包括现代篆刻艺术的创作法。前者的研究为后者的创作奠定了基础，也为“印内求印”理论提供了重要的支撑。进一步讲，广义的篆刻做印法包括一切印章制作手段和篆刻印面的刻制、印花的铃盖、印体的雕琢和印花印体的平面书籍和立体展厅展示。从印章材

料质地的选择，如金属的金银铜铁雕模浇铸（一次成型和印坯再加工的）、玉石角质的打磨成型、陶瓷坯胎的烘焙烧制；从印章外观样式的选择，如钮制不同所赋予的不同含义和喻义、印面大小形状（正方形的长方形的圆形的和异型的）；从印章印面形式的选择，朱文、白文还是朱白相间的；从印章入印文字的选择，是古玺文、古陶文、秦篆、汉缪篆、九叠篆还是魏体楷书的，抑或是非汉字的八思巴文、蒙文等；从印章印面制作工艺的选择，是铸是凿、是琢是碾、是焊接还是刀刻的；从篆刻技法运用选择的角度看，是篆法、章法、刀法的多元混合和个性夸张；从展示方式选择的时间和空间看，是从印谱印花边款的局部欣赏到写真喷塑放大的远观，是从印面钤朱到封泥墨拓还原的组合拼图，从掌中独自把玩到宽大大展厅印柜公众展出，等等。此处广义的篆刻做印法的终极目标是篆刻艺术，是篆刻艺术之所以成为艺术的一切手段和方法。

狭义的做印法是指在一定的审美思想指导下，对金银铜铁、玉石象牙质印章和其他相类的如甲骨文、金文、古印陶、封泥、古钱币、碑刻（既指龟甲上的刻文、青铜器上的铭文、陶瓦、封泥、碑刻上的戳记物质载体，也指其纸质的拓片和印刷品）等的质感和肌理在石质印面（也可以是各种材质）上进行模拟、再现和表现，着重追求印面修饰美化效果而采取的各种技法和技巧。

广义的篆刻做印法是解决“做什么”的问题，是审美方向上的追求和把握。狭义的篆刻做印法则是解决“怎么做”的问题，是具体实施的操作过程。

全面综合的艺术立场和具体细腻的审美技法，是我们站在篆刻艺术立场下对篆刻做印法做出的界定。它既有宏观上的把握，追求形而上的“道”；也有微观上的实践，指导形而下的“技”。

二、篆刻史上对篆刻做印法两种不同观点的价值分析

篆刻艺术发展史上对篆刻做印法历来持有两种不同观点，简单点说就是“做”与“不做”。表面上看，是指狭义的做印法的具体操作过程。将此处“做”基本等同于利用敲、磨、刮、擦，以“破”为形式特征，以取得金石气效果的手段和方法。实质上，“做”与“不做”反映的是对篆刻艺术美的两个不同侧面的认识，视点角度虽然不同，但终极目标的审美追求却是相当一致的。他们是站在不同的立场，注视相同的方向，殊途同归是有充分理由的。

先介绍两大阵营人物：以赵之谦、黄士陵、齐白石为代表的“否定派”，和吴昌硕、来楚生、马士达、陈国斌等印人为代表的“肯定派”或“激进派”。

“不做”的“否定派”由来已久。下面选择有代表性的言论分析之。

明代甘旸在《印章集说》中说：“古之印，未必不欲整齐，而岂故作破碎？但世久风烟剥蚀，以致损缺模糊者有之，若作意破碎，以仿古印，但文法、章法不古，

宁不反害乎古耶？”甘旸的言论充满辩证法的意味，比较深刻，这段话也不例外，富有典型意义。他从篆刻原型——古代实用印章的当初面目说起，并分析破碎的原因是“风烟剥蚀”。提出“以仿古印”的篆刻的审美标准是“古”。如果“作意破碎，以仿古印”，这没问题。但往往是破碎易求，而“古”难寻。限于当时对篆刻艺术创作的识见水平，“文法（此处可以理解为篆法）、章法”真的很难跟上“破碎”的步伐。仅仅靠“破碎”手法企图达到“古”的审美标准几乎是不可能的。反对的意思也就很清楚了。

明杨世修在《印母》说：“犯造之法，惟饰为易。刀笔之下，天然成章，乃非法增添，无端润色，毕竟翦花缀木，生气何有？”最后一句，有点龚定庵《病梅馆记》的味道。修饰是比较容易做到的，“非法”以及“无端”是违背“天然成章”道理的。

清人桂馥《续三十五举》其一，《考槃馀事》曰：“今之镌家，以汉篆刀笔自负，将字画残缺，刻损边旁，谓有古意。不知顾氏所集四千余印内，无十数损伤，即有伤痕，乃入土久远，水锈剥蚀，或贯泥沙，剔洗损伤，非古文有此。欲求古意，何不求其篆法、刀法，而窃其损伤形似乎？”又其一，张舍人垞曰：“汉印多拨蜡，故文深字湛，其有剥烂，则是入土之物。今人仿汉印，有意脱落，字无完肤，此画捧心之西子，而不知其平日眉目，固朗朗然姣好也。岂不甚愚也哉？”、“朗朗然姣好”的“平日眉目”你不去学，反而去学那些“剥蚀”、“脱落”，这不是很愚蠢的吗！你为什么呐？他还说过更为激烈的话，“夫烂铜断碑，好事竞赏，吾犹恶其貌古藏拙，作伪滋甚，而矧其俗等花押者。纵使古曾有此，天下事岂必古人便可法乎？”说得好啊！“貌古藏拙”的“拙”是不能也。“作伪滋甚”的“伪”是虚假也。与之相对应的应该是“真”了。这个“真”是指实用印章制作完成时的最初状态，还是指篆刻审美的唯美“本真”？在其时是含混不清楚的，抑或是兼而有之的。

反对的呼声延伸到了赵之谦，又有了新的变化。赵之谦在“何传洙印”边款中说：“汉铜印妙处，不在斑驳，而在浑厚，学浑厚则全恃腕力。石性脆，力所到处，应手辄落，愈拙愈古，看似平平无奇，而殊不易貌。”以“斑驳”来对应“浑厚”，并指出得“浑厚”的方法是“全恃腕力”的刀刻动作。提出了“愈拙愈古”的审美趣尚。他在自用印“臣赵之谦”的边款也说过类似的话，“因碎而碎，甚有致”。综合起来看，“甚有致”的“因碎而碎”是符合“愈拙愈古”的审美趣尚的，强调“全恃腕力”的刀刻动作是足够“学浑厚”了。观念的对立是因为审美对象的立体存在。正、反、合的辩证发展过程此刻还停留在正、反相对立的阶段。

赵之谦的这种创作观点受到了黄牧甫的激赏。他在“欧阳耘印”边款中说：“赵益甫仿汉，无一印不完整，无一画不光洁。如玉人治玉，绝无断续处，而古气穆然，何其神也。”“无一印不完整，无一画不光洁”属于文人性质的夸张。

黄牧甫所赞赏的“古气穆然”明显是从赵之谦的“息心静气，乃得浑厚”中来。在这一点上他们有了承传的关系，但黄牧甫较之赵之谦似乎走得更远更坚决。在对汉铜镜“寿如金石佳且好兮”文词的借鉴中可见一斑。在未见汉铜镜之时，对赵之谦的“寿如金石佳且好兮”印作赞不绝口，“高古秀劲，超出群伦，已非学步者所拟议。”既见汉铜镜之后，对照之下，则“犹不免落入印章蹊径，而锐劲亦不如。”（见“寿如金石佳且好兮”边款）“印章蹊径”就不用说了。比“锐劲”，赵之谦肯定比不过黄牧甫。就像黄牧甫对伊秉绶的隶书评价一样，“光洁无伦，而能不失古趣，所以独高。”有了“光洁无伦”的审美，反对斑驳之残损也在预料之中了。对他说出“汉印剥蚀，年深使然，西子之颦，即其病也，奈何捧心而效之”（“季度长年”边款）这样的话也就可以理解了。

黄牧甫是这样说的，也是这样做的。无论朱白文印，所作刀法锐劲光洁，印面基本完整无缺。相对而言，齐白石的言行可能在理解上就比较费劲些。

齐白石明确主张，他刻印“不为摹、作、削三字所害，虚掷精神”。什么是“摹、作、削”呢？咱们先别忙回答，看看他自己是怎么说的。齐白石在“题某生印存”中作诗并注解：“古今人于刻石只能蚀削，无知刻者。余故题此印存，以告世之来者：‘做摹蚀削可愁人，与世相违我辈能，快剑断蛟成死物，昆刀截玉露泥痕。’世间事贵痛快，何况篆刻风雅事也。”哦，现在我们明白了！“刻者”的对立面是“蚀削”。他要确立确定的是“刻”，是“刀刻”爽利痛快的过程。他所反对“摹”、“作”、“削”就是建立在这个观念基础之上的实践行动。相对于“刀刻”来说，摹，是描摹，是亦步亦趋疲塌软弱的刀法表现。作，就是做作，就是刻意，是指举凡和大气、直率、爽利相对的小技巧小趣味。削，是指用类似描摹的刀法将印面的线条修饰得光滑整洁。它的真实含义应该是反对刻意，反对无病呻吟，反对矫揉造作。在不软弱、不刻意、不光滑的篆刻形式之外来张扬自己的艺术个性。有一个事实可以证明，在现在见到的二千多方印中，就没有发现他有鸟虫篆印式的作品。他对这种以矫饰为能事的印式是根本不屑一顾的，或者说是无暇顾及的。他的朴素直率性格，决定了他作品的艺术立场和艺术风格。理解了他的艺术主张，对他作品中采取的做印法的底线就一目了然了。他在不违背自己创作观念的情况下，其“刀刻”的做印法行为和方式也是无所不用其极的。

现代“否定派”还有一个人不能不提，他就是民国时期的马衡先生，西泠印社第二任社长。他在《谈刻印》中说：“徒恃其运斤之力，以攻方寸之石，剑拔弩张，狰狞可怖，毫无美感可言。彼则沾沾自喜曰：‘此汉凿印之遗法也’，一何可笑至此。此盖代表陋而妄者也。汉印中之凿印，有刀法而无笔法，有横竖而无转折，为当时之‘急就章’。作者偶一效之，原无不可，不能专以此名家也。……可见刻印必自写篆隶始，吾丘氏固未尝专授人以刀法也。刀法为一种技术，今谓之手艺。习之数月，可臻娴熟。研究篆体，学习篆书，则关于学术，古谓之小学，今谓之

文字学，穷年累月，不能尽其奥藏，其难易岂可同日语哉？”

此文刊载于1944年《说文月刊》，韩天衡《历代印学论文选》收录。此文今天读来有点令人瞠目结舌。文中的许多观点已有明显的时代距离感，令今人不敢苟同。其根本立场是文人学者的学术评判，将艺术和学术混为一谈，纠缠不清。用学术的标准去检验艺术的篆刻创作，篆刻艺术只能是死路一条。他连刀法都贬为手艺了，更不用说是做什么做印法了。如若他生活到现在，面对王镛、石开、陈国斌诸位的篆刻不知会作何感想？

在反对者那里，我们认清了自己！

吴昌硕是做印法的集大成者。其实，早在他之前，也有做印法的言论和做印法的实践。如果没有正在做的“肯定派”，也就不会有始终相伴当其时的“否定派”了。

无庸讳言，狭义的篆刻做印法最初是从刀法中演变而来。刀法观念虽然比篆法观念晚出，但它给篆刻创作带来的革命性变化却是有目共睹的。

明代及清初流派篆刻“印中求印、以刀立派”时期，篆刻理论中关于刀法的论述俯拾皆是，同文互见，遍地开花。刀法的审美价值得到了高度重视，刀法的个性品格得到极大张显和理解尊重。印人们津津乐道于刀法的各种技巧，享受以刀耕石带来的艺术快感，并用富有浪漫色彩的文学语言描述这种感悟。

明代周公谨在《印说》的《神悟》章节中专门探讨了刀法，提出了“复刀、伏刀、反刀、飞刀、挫刀、刺刀、补刀”等概念，成为篆刻理论史上第一篇刀法论。“一刀去，又一刀去，谓之复刀；刀放平，若贴地以覆，谓之覆刀；一刀去，一刀来，既往复来，谓之反刀；疾送若飞鸟，谓之飞刀；不疾不徐，欲抛还置，将放更留，谓之挫刀；刀锋向两边摩荡如负芒刺，谓之刺刀；既印之后，或中肥边瘦，或上短下长，或左垂右起，修饰匀称，谓之补刀。连去取势，平贴取式，速飞取情，缓进取意，往来取韵，摩荡取锋，起要着落，伏要含蓄，补要玲珑，往要遒劲。”将刀法动作和审美结果结合起来，从创作实践中提纯刀法，使刀法有了审美归宿。其中的“修饰匀称，谓之补刀”可视为做印法的内容了。

这样的相类似的刀法言论就不一一列举了。主要核心是在强调“刀法者，所以传笔法也”的同时，稍带有非刀法的修饰论述。

面对“不做”的否定言论，“做”的研究需要更高的制高点和更宽广的视角，才能与之相抗衡。根据印材不同，揭示出印面肌理变化的是明徐上达的《印法参同》。他在“润色”章节中说：“如铜章，须求所以入精纯；玉章，须求所以出温栗。铜角宜求圆，玉角宜求方。铜面须求突，玉面须求平。盖铜有剉而玉终厉也。至于经土烂铜，须得朽坏之理，朱文烂画，白文烂地，要审何处易烂则烂之，笔画相聚处，物理易相侵处，乃然。若玉，则可损可磨，必不腐败矣。”这里，是从铜印与玉印不同的材质所作出的“朽坏之理”分析，为做印法的磨损残泐提供了形式依据。虽然和现代做印法以审美为旨归，以敲、磨、刮、擦为手段尚有些距离，但已经

令人耳目一新，不同凡响了。

清汪维堂在《摹印秘论》中说：“摹印有八法：制印、画格、落墨、用刀、蘸墨、击边、润石、落款。以为八法，不可不知。”“击边”条目说：“摹印完成，其印四围整齐，用刀轻击边棱，仿摹古印，亦有不可击者，须留心辨之。今人故造破碎，甚为可笑。”“润石”条目说：“石粗不滑，少用盐擦即滑，即字面轻轻擦之，字亦娇媚，只不可重擦。”这已经是后来比较主动追求的技法意识了。早期的如沈野《印谈》中记载，“文国博刻石章完，必置之棖中，令童子尽日摇之；陈太学以石章掷地数次，待其剥落有古色，然后已。”是属于比较被动的以圆角为旧仿古的方法。

真正将做印法放到桌面上铺开来谈的是清张在辛。他在88岁时写出了篆刻创作的“葵花宝典”《篆印心法》。在“修制之法”篇中作者披露了自家秘言，如“宜锋利者，用快刀挑剔之；宜浑成者，用钝刀滑溜之。至于铍利而不得精彩者，可于石上少磨，以见锋棱。其圆熟者，或用纸擦，或用布擦，又或用土擦，或用盐擦，或用稻草绒擦。相其骨格，斟酌为之，须有独见，自出心裁，非他人所可拟议者。”因为从实践中来，所以有很强操作性。最后一句非常有意思，可看作是对“否定派”的回答。走自己的路，让别人去说吧！

张在辛的高明之处还在于他已经注意到了钤印技法对篆刻最终效果的影响。篆刻作品最终的欣赏对象是钤盖出来的印拓而不是原石。印石的名贵在收藏界肯定是有追捧的价值的。宽泛而言，钤盖印章的各种技法也可归入做印法的范围。他在末章“随处适宜”中说：“或用厚纸垫印，或宜薄纸垫印，或不用纸垫于极平板上印之。视其所刻之家法，审其印色之浓淡与印之相宜，亦一助也。至其下手之轻重，则又不可不知。”这样精辟深刻的论述已然站在了艺术的立场，直启后人心智。

总而言之，做印法的敲、磨、刮、擦手段已经明了，但手段为达成目标的途径则是因人而异变化无穷的。

吴昌硕是以“圆”为印面形式特征的，从“圆”走向圆浑，走向高古，浑厚华滋，独张一帜。其做印法的敲、磨、刮、擦手段无不是围绕此目标而展开。和前人稍有不同的是，他将印面平面的“圆形”带到了立体的“球形”。中间微凸的印面，钤盖时自然而然地出现边角朦胧不清的效果。这一点被来楚生发现并写进了《然犀室印学心印》。他在“印面”条目中说：“印面磨时必须平，刻时或可使之不平。不平则印面着纸有轻重，而印泥之色有浓淡矣。轻重分而变化出，浓淡见而笔墨生。赵悲盦尝云：‘古印有笔兼有墨，今人但见刀与石。’盖只知于笔画肥瘦中求笔墨，而不知于印面高低上生变化也。试观古印若有若无处，即印面不平之一证。印面使不平，其法有二，或以刀柄擦之，或以锉刀锉之，各随其便耳。”

如果仅仅从表面上看吴昌硕的做印法，或者还不以为然，但从他大量的成功

作品中看，他并不是像陈巨来《安持精舍印话》援引郑文焯笔记说的那样简单：

“往见老铁刻一石罢，辄向败革上着意摩擦，以取古致，或故琢破之，终乏天趣，亦不足一厄。”吴昌硕是要将做印法的敲、磨、刮、擦手段义无反顾地推向了审美极致。他的印面破损残泐不再是片面孤立的“古”的肤浅表现，而是具有了“删繁就简”、“标新立异”、“突出主旨”的“美”功能和功效。为了达到审美目标，统一协调印面丰富的点、线、面的辩证关系，可以穷尽技法，不择手段。正如韩天衡《豆庐印话·意趣》中所说：“印可肆意修饰，俗称为‘做’，但要做而不觉其做。太做则花、则碎，伤气伤神。做不觉其做，方为大家本色。”吴昌硕是“做不觉其做”的，他将自然美和艺术美高度糅合在一起，使做印法有了自己鲜明的风格导向和现代艺术立场。所以说，吴昌硕是篆刻大师。从此以后，做印法不再是“不足为外人道也”、“不登大雅之堂”羞羞答答的小伎俩，而是“并列于篆法、章法、刀法之外的又一法”（李刚田语）。

时代在发展，篆刻的做印法也在不断增添新的内容。如来楚生《然犀室印学心印》的全面论述，马士达的刻、做、钤三位一体，石开的“形变异”和“线变异”等等，都把做印法手段和篆刻作品的整体感完整性紧密地结合起来，从而体现出一件艺术作品应有的和谐统一的高贵品质。

三、当代篆刻艺术的发展和篆刻做印法的演变

当代篆刻艺术和其他古老的传统艺术一样，也逃不脱生存和发展、机遇和挑战并存的现实状况。作为成就篆刻艺术的做印法，它的存在意义和美学价值越来越受到印人们的重视和关注。面临新的形势，篆刻艺术如何发展，篆刻艺术的做印法又如何发展，就成为当下我们作为一个热爱篆刻艺术的印人们所要思考的问题了。我们能做些什么呢？可以从两方面着手分析：

从物质材料方面看：

篆刻艺术生存的物质基础是适合篆刻家刻刀驰骋的叶腊石的大量出现。由于叶腊石等矿物质属于不可再生资源，资源枯竭绝对不是杞人忧天。物以稀为贵，石帝田黄价比黄金已不知高出多少倍了。虽然不断有新的印材发现，但基本上都属于替代品，根本无法撼动青田石、寿山石、昌化石、巴林石“四大名石”的地位。“四大名石”藏之深山，也架不住几百年的不断开采。原来山区用来垒猪圈的下脚料，现在也被村民锯裁为印料卖个好价钱了。

篆刻艺术的发展也应该有时代特色。现代工业技术的飞速发展，各种功率输出、性能稳定的温控电窑的出现，打通了陶瓷印生产工艺流程的最后瓶颈，免除了印人们烟薰火燎之苦，使自己动手制作陶瓷印成为可能。陶瓷粘土矿藏丰富，性质稳定，价格相对便宜，完全可以弥补石质印材量的不足。又因为它可以类比

“玉之五德”（仁、义、志、勇、洁），在内在的品质方面也有较大胜出优势，深受收藏界和玩家欢迎。物质基础的时代变化，使印人们不仅要关心刀刻于陶瓷印面的线形线质变化，还要关注跨学科的其他领域。陶瓷学方面的，如陶瓷粘土的性质、瓷釉的配方配比、窑温的煅烧控制；雕塑学方面的，印钮的文化意义，如花鸟虫鱼、飞禽走兽、人物佛像图案等的借鉴；陶瓷质地及雕刻技法，如薄意、缕空、阴线、阳刻等；瓷釉的种类汝官哥钧定及色彩选择；印面风格的相称般配，印绶饰物花色品种、各种扣扎方式。诸多方面，都需要印人们有相当丰厚的跨学科的知识积累。这是有别于前辈印人们的地方。

陶瓷质印材的创作有其自身的特点。陶瓷印得天独厚的优势在于它的可塑性。印钮可长可短，钮式可工可写；印面可大可小，可方可圆；质地可粗可细；关键的是刀刻的过程比较轻松随意，有别于石质印材的琢、磨、刮、擦，有了新的用武之地。再加上煅烧可能产生的意想不到的收缩变形夸张，更加增添了等待的期盼。因为在陶瓷印坯阶段的刀刻行为还不是最终的印面效果。人力的精工和天力的无意，使陶瓷印的做印法蒙上了一层神秘的面纱。

物质材料的变化带来制作工艺上的创新。工具上的创新同样也会带来物质材料上的变革。在这双向互为因果的前提下，电动雕刻机出现了。篆刻家手中的刻刀刹那间就被飞速旋转嗡嗡作响的钻头代替了。不管你对此有何种态度，它就这样活生生的来到了篆刻家的工作室。笔者就备有这样一台电动雕刻机。它将石质印材阶段的刀法程式依赖降低到一个非常小的范围。你所要关注的，是不同的硬质材料的不同的雕琢角度和钻头形状，是否能够表现出你所想要的线形线质。电动雕刻机的无坚不摧，使各种硬质异型材料顺利纳入篆刻创作的印材范围。过去无人问津或少人问津的合金、钢筋、玻璃，精金美玉、水晶宝石、陶瓷熟料、合成塑料等等都成了案头之物。似乎只要有一个平面，皆有可能成为篆刻琢磨的对象。其做印法的手段会根据不同印材而会有所变化。刀刻的动作演变为快速琢磨的推进。千磨万琢产生的线条形态有一种特殊的毛涩涩的感觉。雕刻技艺不仅完全了胜任刀法技法的使命，而且为刀法走进新时代增添了新的内容。

制作工具的改变不仅不会改变篆刻艺术的性质，而且会促进篆刻艺术的现代化进程。一种更加开阔的视野，一种更加宽广的胸襟，一种削金切玉的利器，一种无物不取的印材，正是全球化形势下篆刻艺术生存和发展的必要条件和重要保证。篆刻做印法的工具性演变将会极大地推动篆刻艺术的向前发展。

从展示方式方法看：

篆刻艺术和其他视觉艺术一样，其作品是从篆刻家的书斋、工作室移师展厅、画廊，再由此通道进入收藏界和寻常百姓家。决定这个主要流程是否顺畅通达的重要枢纽是篆刻艺术的展示方式方法。

从重视印材及其相对应的做印法，再到印面形式的不同展示方式方法，篆刻

艺术必需考虑在展厅之展览馆、博物馆、画廊、沙龙和公众场合展示的新的生存策略。作为点、线、面集合的印面是否经得起各种介质的放大，也成为对篆刻作者的一种技法考验和评估。展厅里印体的展柜展示，射灯照明，放大镜的安置；印面的喷塑、写真、投影等放大图像都会融入整个展览格调之中，体现出展览项目责任方的审美趣尚。为了服从大空间的审美基调，印面也可能会改变颜色，不再是常见的朱磬色。展厅外的篆刻展示方式方法更是“外面的世界真精彩”。至于，是不是“外面的世界很无奈”，则是各人有各人的见解了。

展示方式方法决定发展方向。当篆刻成为一种艺术门类时，它现时的行径必须融入到当下现代艺术发展中。就篆刻创作而言，它必须体现出内在的作为艺术共性的篆刻创作的开放性、包容性，和作为艺术个性的篆刻创作的独创性、开拓性，并能在外在的印样展示方式方法上求得新的突破，在更大的时空平台上展示这门既古老又年轻的篆刻艺术魅力。并且，最终还得接受时代社会的综合审美评价。这是任何艺术形式生存和发展绕不过去的坎，篆刻艺术也不例外。

公众展示平台需要走出“小我”的篆刻艺术。北京奥运会让“中国印”火了一把，全世界都知道了中国还有个篆刻艺术。设想如果在哈尔滨搞一个主题篆刻冰雕，在大连搞一个主题篆刻沙雕，在哪儿搞一个主题篆刻广场或者公园或者是一座建筑……当展示的方式不同、篆刻载体不同时，其创作篆刻的做印法也会随机应变与时俱进。那时候再讨论篆刻的做印法是不是得和冰镐、铁锹、焊枪、水泥、钢筋商量商量了。

总而言之，在篆刻艺术创作层面，篆刻做印法是建立在篆刻家审美基础之上，极富个性化的具体实践活动。它和篆刻艺术与生俱来，不可分割，并随着篆刻艺术的发展和独立而更趋精粹和丰赡。做印法的根本属性其实就是模拟、再现和表现，并在充分体现个性的艺术层面上融入自然达到自然超越自然。所以，做印法不仅仅是风格奇诡奔放的阳刚印风的专利，也可以是精金美玉工稳秀雅的阴柔印风的特长。如果没有做印法的存在，圆朱文印式也不会发展成为今天的这个样子。它可是千真万确“做”出来的呀！阳刚与阴柔这一对审美范畴都是做印法的审美过程和审美结果。做印法不仅是刀法的补充，实际上更是刀法的升华。随着现代艺术观念的日益更新，它从原先的独特技法正逐渐成为普遍使用的审美手段。

目 录

总序	李刚田	
.....		1
绪论 篆刻做印法概述		5
第一章 篆刻经典做印法解析		1
略论印材多样化给做印法带来的启示		3
古玺印印面形式特征分析和做印法		8
古印匍印面形式特征分析和做印法		15
秦印印面形式特征分析和做印法		24
汉印印面形式特征分析和做印法		31
玉质印面形式特征分析和做印法		36
封泥印面形式特征分析和做印法		44
以丁敬为例，试析浙派印面形式特征和做印法的关系		50
邓石如印面形式特征分析和做印法		54
“让头舒足为多事”的吴让之篆刻做印法		59
和丁敬相颉颃的钱松的做印法		64
吴昌硕训示其子吴涵以让翁刀法的意义		67
古气穆然的黄牧甫篆刻做印法		71
做印法之重镇吴昌硕篆刻技法解析		76
不为“摹”、“作”、“削”三字所害的齐白石做印法		86
从《然犀室印学心印》看来楚生篆刻做印法		94
第二章 当代印坛对做印法的探索		103
从《篆刻直解》看马士达篆刻做印法		105
“形变异”、“线变异”和石开篆刻做印法		109