

篆刻技法

百讲丛书

篆刻 篆法 百讲

李刚田

河南美术出版社

篆刻技法

百讲丛书

篆刻 篆法 百讲

李刚田

河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

篆刻篆法百讲 / 李刚田著. — 郑州: 河南美术出版社, 2006.4

(篆刻技法百讲丛书)

ISBN 7—5401—1443—6

I. 篆… II. 李… III. 篆刻—技法(美术)

IV. J292.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 039033 号

书 名	篆刻篆法百讲
作 者	李刚田
责任编辑	谷松章
设计制作	河南金鼎美术设计制作有限公司
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	郑州新海岸电脑彩色制印有限公司
开 本	787mm × 1092mm 1/16
字 数	230 千字
印 张	10.75
印 数	3100 册
版 次	2006 年 11 月第 1 版
印 次	2006 年 11 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5401-1443-6/J · 1329
定 价	38.00 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大量的印章和印迹，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。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。为了使作品具有对第一印象的冲击力，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、价值判断在无序化、多元化。

这套《篆刻技法丛书》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。首先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,是进一步进行理论研究的基础。

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,由于当代篆刻创作要制成印屏在展厅中展示,这就使得印屏制作这本不属于篆刻技法的装饰设计近年来越来越受到重视,因此,把印屏制作作为篆刻本体之外又与篆刻效果关系密切的新技法去总结和研究就显得具有现实的必要性。为此,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》、《印屏设计百讲》,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为适合对具体印例的分析,较宜于贴近创作实际,短小的篇幅也较为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对每一个研究点的具体化和深入化。

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、刀法及印屏设计制作这篆刻技法的几个方面,各有相对的独立性,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,他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。在撰写刀法百讲时,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,要研究在书法篆刻的“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是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 篆刻篆法概说

这本小书的议题是讨论篆刻中的篆法。

篆法，或者称为字法。就字面看，篆法指入印的篆书，而字法包括的范围就会更广一些，可以指篆书，也可以指入印的楷、隶等书体。也有一种说法：字法指字体及结构，是金文或是小篆、是正篆或是别体等；篆法指入印字法的艺术性变化，疏密斜正、揖让开合等。其称谓并没有一个统一的规定。在这本书中，我们用了“篆法”这一称谓，并非有什么理论依据，而只是作者的习惯而已。这里所谓的篆法内容是比较宽泛的，泛指以篆书为主要书体入印的各种文字，既包含入印文字的正误，也包括入印文字的艺术性变化。

在篆刻技法中的篆法、章法、刀法以及印面效果制作手法等各方面，印人历来把篆法看得最重要。甘旸说：“印之所贵者文，作者不究心于篆而工意于刀者，惑也。”陈介祺说：“凡作印，篆居其六七，刻居其三四，篆佳而刻无力则篆之神不出，刻有力而篆不佳则野矣。”清代文人认为篆法需要学问修养，是篆刻中文化性的表现，而刀法属于手工技巧，是篆刻中技术性的表现，相比之下，当然文化性是具有根本意义的，应当最重要。赵之谦在“巨鹿魏氏”边款中说：“古印有笔尤有墨，今人但有刀与石……”笔墨，是篆刻的内在韵味，而刀石，是其外在表现，赵之谦这两句诗中，反对只注重刀石表现而失去笔墨内涵。篆刻艺术发展到今天，从古代实用印章制作到明清文人的雅玩，从文人雅玩发展成为一门独立的、自完自足的艺术门类，其欣赏方式从书画的附庸发展到案头的印谱，再发展到今天在展厅中、在众多作品对比之间的印屏。比起古人，今天的篆刻艺术在创作理念、创作技巧和作品形式各方面都发生了极大的变化，过去在特定的创作理念、特定的认识角度中说“篆法至上”是可以理解的，但今天我们认为篆刻技法中的篆法、章法、刀法以及印面效果制作等手法应说是并列的、并重的、相互支撑的关系，很难说孰轻孰重。章法的安排赖篆法的基础，而篆法的神采赖刀法来传达，刀法与章法反过来又对篆法的选择、变化、应用有着参与性，篆刻艺术的表现与内涵也是相辅相成、相互依存的，二者也是并重而不可偏废的。

就篆刻技法范围来说，篆法与章法、刀法是相互支撑而不可截然分开的，不但如此，篆刻中的篆法与古文字学、工艺美术、书法等其他学科或艺术门类也有

着密切的联系。我们所说的篆刻中篆法包括两方面的内容,一是入印的书体和字的正误,二是入印文字为适应印面艺术形式或需要而作的变化。其中第一个内容与古文字学密切相关。作为篆刻艺术中的用篆,我们不能完全用古文字学的立场和标准去评判其正误当否,不能完全讲求古文字学意义上的纯粹性、标准化,但也绝不能悖离古文字的基本规定而去闭门造车、另起炉灶。篆刻中的用篆之法是在古文字学基础上进行艺术性变化,要利用古文字学的研究成果进行艺术创作,所以,篆刻中的篆法与古文字学既有密切联系,又有其相对独立性。篆法的第二个内容是其入印的艺术性变化。这种变化的基本根据同时也是其基本制约就是方寸印面,一切以适合篆刻的印章形式出发去改造变化篆法结构,再加上以刀刻石的表现方式,所以篆刻中的篆法很大程度上具有工艺设计性和工艺技术性。但篆法又不能等同于工艺美术,它与工艺美术既有密切关系又有根本性的区别。这种区别在于一方面篆法要不悖离古文字的基本规律,也就是“六书”的基本原则,另一方面篆法具有书法艺术的特点,印人运用带有工艺性的手段进行创作时所表现出的是篆刻中的书法之美,而不是工艺之美。

篆法的结构表现着空间之美,篆法中的笔法又展示着刀笔递进之间的时序之美。篆法的结构与篆刻的章法密不可分,篆法是章法的基础,在一方印之中,每个字独立的篆法要服从于、服务于全印的大章法,所以本书在研究篆法的时候,必然会涉及篆刻的章法。篆法中所谓的笔法是靠刀法传达的,在印面上,我们看到的是爽爽的用刀痕迹,而笔法是在有形无形之间,是对今天用笔势态感和节奏感的体味,篆刻中刀笔浑融,难解难分,所以在研究篆法的笔法、笔势的时候,同时也将涉及篆刻的刀法。篆法、章法、刀法三者虽然各自独立,但在研究具体印例中的具体技法之时,又相互牵连不可分开。

本书收录了60篇文章,从不同的角度,对约500方印例进行评析。这些文章既是篇篇独立的,又是相互联系的,虽然不是严谨的学术论文,但凝聚着作者在多年创作实践中的技法经验和审美经验,体现了作者的印学思想。艺术研究中的个性化不但是不可避免的,而且是非常有意义的,个性化一方面表现出研究者的创见,同时也会有片面性。对于这本书的有关论断,读者当会见仁见智,或有共鸣,或有疑问,或有不以为然者,都是正常的,果能如此,说明读者具有独立思考的能力,作者期待着批评指正。

目 录

总序	李刚田	
.....		1
绪论 篆刻篆法概述		5
漫说篆法正误		1
二说篆法正误		3
三说篆法正误		5
四说篆法正误		7
五说篆法正误		10
六说篆法正误		12
七说篆法正误		15
八说篆法正误		17
九说篆法正误		19
简化字入印之一		22
简化字入印之二		24
简化字入印之三		27
金石文字入印		29
楚简帛书入印		32
九叠篆		34
元朱文印的篆法		37
甲骨文入印		40
行草书入印		43
汉印篆法		45
玉印篆法		49
有序与无序		52

楷书入印之一	54
楷书入印之二	56
鸟虫篆印的篆法	59
独字印的篆法	61
白文与朱文	64
来自民俗的启示	66
选篆与用篆之一	68
选篆与用篆之二	71
和谐之美	73
不均衡中的势态美	75
艳丽流动的美	78
天然稚拙之境	81
形质与情性	84
纹饰之美	86
对比之美	89
错落之美	91
龟鹤花英之类	94
简古之美	97
装饰之美	99
古调新弹的美	102
敝侧之美	105
画龙点睛之笔	108
篆法呼应之一	110
篆法呼应之二	113
融会贯通之一	115
融会贯通之二	118
篆法的自然虚实	121
篆法方圆之一	124
篆法方圆之二	127
轻重变化的节奏	130
纵横对比之势	132
移位挪让之法	135
篆刻中的时序之美	137
印面上的悬念	140
计白以当黑	142

刀法与篆法	144
吴昌硕的篆法	147
黄士陵的篆法	152
齐白石的篆法	157

漫说篆法正误

篆刻，首先遇到的事便是每个字篆法必须正确无误。对于篆刻的评价和批评，篆法正误是一个焦点问题，人们常常会为入印一字的正误而聚讼纷纭，争论不休，并且可以预料这样的争论将永远不会休止。究其原因，因为入印文字篆法的正误并没有一个历代相传、明白无误、大家共同遵守的“大法”。一般来说，要使一个社会井然有序，大概要靠两种力量：一种是法，是具有强制性的让人们必须遵从的律条，是他律性的；另一种是德，是靠人们自觉遵从的无形的律条，是自律性的。以此类比，篆刻中的篆法，并没有一个如国家大法一样明确的规定，它只靠人们的自律——按照一种约定俗成的习惯用篆方法而行之，这种约定俗成会因时代不同、印面不同、用途不同、创作者不同而存在着变数。一个社会如果没有大法而只靠人的自觉性，肯定是要乱套的，所以篆刻中的篆法问题“乱”是必然的。篆刻用篆之所以难以形成一个非常明确的正误评判标准，其根本原因是作为艺术创作的篆刻不能完全用文字之“法”去规范它，篆刻中用篆问题，不同时代的文字变化、印式变化以及创作者审美的变化，都对它发生着影响力。

我们先看一下文字发展变化对篆刻用字的影响。宋、元以后，文人动手刻印，开始有意识地、主动地追求发生在印面上的篆刻艺术，篆刻经过了印宗秦汉、印从书出、印外求印等几个时期，为了艺术创作需要，入印文字的取法使用日渐拓展。而传世的文字素材十分丰富驳杂，从甲骨文至今三千多年间，经过了甲骨文、金文、小篆、隶书、楷书以及行草书的许多变化，再加上文字地域间的差异、传世文字不同存在方式之间的差异，以及不同书家、刻手之间的差异等，使我们很难用一种标准去评判篆刻用字的当否，往往是作者的使用只要有出处、有根据，便能获得认可。文字发展历史的复杂性、多变性，造成了入印篆法正误评判标准的模糊性、不确定性。

尽管如此，汉代许慎所著《说文解字》仍是今天评判小篆正误的主要标准。但如果我们用一部《说文》来做篆刻艺术创作用字的“大法”，就会发现古今有许多印文是与《说文》不合的。以存世的秦《泰山刻石》与《说文》作比较，就会发现晚《泰山刻石》三百年的《说文》中有些字已发生了变化，而《说文》至今又经过了两千年，谁能说篆刻用字在这漫长的两千年中就没有一点儿变化？

我们用《说文》去衡量一些印例中的用字。汉印“张根私印”（图1）中的“根”字，用了隶化后的写法入印，想来应该是当时的通行实用文字的写法，但与《说文》“根”的篆法“𦵿”不合。汉封泥“麻乡”（图2）中的“麻”字，也是隶化后通行文字的写法，中间部分写作“林”，而《说文》篆作“𦵿”，中间部分与“林”是两回事。再看封泥“利乡”（图3）中的“利”字也与《说文》篆法“𦵿”不同，属于为使印面充满而采用的装饰性变化。一些刻凿草率的古玺印如秦印“吴说”（图4），魏晋印“亲晋羌王”（图5），印中每个字都是缺胳膊少腿，根本无法用《说文》的标准去衡量，其中只有一个完整的字是“王”，但三横均分，用了《说文》中“玉”字的篆法。然而这两方全然不顾篆法正误的印，如今我们站在篆刻艺术立场上去看，却是两方妙趣横生的印，妙就妙在不拘绳墨，妙就妙在离经叛道。道家印封泥“天帝之印”（图6），“天”、“帝”二字荒诞不经，但这种汉代印式又带有边框，采用带有装饰特点的篆法，似为道家印的特色所在，这类字，在《六书通》中能找到。

你能说这些都是错字吗？好像我们不能武断地去判它们“犯规”。这些出现在印章中的字，不同时代、不同地域、不同印工有不同的选择和变化方式，有时为了印面装饰需要，很可能会破坏篆法的纯洁性。



汉·张根私印
图 1



汉·麻乡
图 2



汉·利乡
图 3



汉·吴说
图 4



魏晋·亲晋羌王
图 5



汉·天帝之印
图 6

二说篆法正误

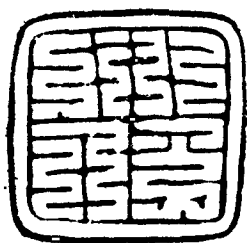
历史遗留下了丰富的文字素材，给我们进行篆刻创作使用，但同时也给形成一个篆法正误的评判标准带来了极大的麻烦。文字不但有篆、隶、真、草的不同，又有着古与今的悬隔，而且地域间的差别也非常明显。战国时期秦、楚、齐、燕、韩、赵、魏七国的政治割据，同时也带来了文化的隔阂。这种相对封闭性是一把双刃剑，一方面造成了各自文化的单一化，缺少相互交融之间的丰富和变化发展，另一方面也使各自的文化特点深刻化，表现着强烈的地域风格，不同地域古代印章的不同风格就在这样的历史背景中形成了。后世的篆刻家在创作中，巧妙地利用古印地域风格形成的特殊性和丰富性，从而创作出使人耳目一新的作品。其中最为突出的是流传下来的西夏印章，这里选了两方印例，一方是白文的西夏首领印（图1），另一方是朱文的西夏官印（图2）。西夏印的形式非常奇特，白文印有点儿像汉满白文印，但又带有边框，又有点儿像九叠篆官印，但非朱文，印面呈现着一种纹饰之美，像个木戳子。朱文印是取用宽边朱文九叠篆的形式，但印文非篆、非楷、非行、非隶，而正是在这四不像之中，给人一种奇异的美感。今天我们面对这样的古代印章，印文都无法辨识，就更谈不上评判其正误了，我们只能感受其形式美。

在当代的篆刻创作中，篆刻家们非常善于捕捉古印形式的奇特之美，并巧妙地转化在自己的创作之中。我们在一些重要的书法篆刻展览和各种专业出版物上，不时能见到参考西夏印形式的创作，使人耳目一新。这里举一方印例，是徐庆华所刻“头头是道”（图3），明显可以看到参考西夏印的痕迹，但这种创作并非简单的复古，而是借古开今、借尸还魂，是借鉴旧的形式所创作出的有明显时代特征的新作。

当代人对西夏印等特殊形式古代印章的借鉴在于艺术形式，而不在于印文的篆法，而老一代印人邓尔雅却借用古代地域性的特殊篆法，并不重在对印面形式的借用。在近代篆刻中，可以说以黄士陵为首的岭南派篆刻是比较具有现代意识的，他们并不拘泥于烂铜印的面目，也不去刻意追求所谓的金石气，而是重在表现文人的雅意和印面形式的新颖感，其中邓尔雅是重要的代表人物之一。在他的篆刻作品中，有许多具有现代艺术中那种几何性的美感，而完全不是古代印章的味道。这里选他的一组印，都是用不同地域不同民族的文字创作的印，以文字之奇异使印面别具一番新意。西夏文印“万千文房”（图4）边款中说：“古西夏文，黄三译意又译音，尔

雅刻为万千文房用之。”说明有专家对西夏文的音和义作了破译，篆刻家利用文字专家的研究成果进行艺术创作。其实，今天甲骨文入印的创作，楚简帛书入印的创作等等，都是沿用着当年邓尔雅的这种创作方法。“黻”（图5）字印，观其大意，当为西夏文；还有“黄”（图6）字，也为西夏文印；“有”（图7），为高丽文印；“贝多上人”（图8）为梵文；“多福”（图9）则为满文印。如此用篆以奇巧胜者，邓尔雅可谓古今第一人。

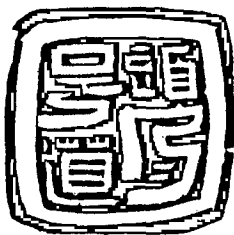
对于这些印，又如何去评说其篆法正误呢？



西夏首领印
图 1



西夏官印
图 2



徐庆华·头头是道
图 3



邓尔雅·万千文房(西夏文)
图 4



邓尔雅·黻
(西夏文)
图 5



邓尔雅·黄(西夏文)
图 6



邓尔雅·有(高丽文)
图 7



邓尔雅·贝多上人(梵文)
图 8



邓尔雅·多福(满文)
图 9

三说篆法正误

唐人孙过庭《书谱》中有一段论及书法美术化的文字：“复有龙蛇云露之流、龟鹤花英之类，乍图真于率尔，或写端于当年，巧涉丹青，工亏翰墨……”在篆刻创作中与书法一样，也有一类在印面上追求“龙蛇云露、龟鹤花英”的作品，以装饰之美、绘画之美改变篆刻之美。这里我们举出十方元、明、清文人篆刻家的一些今天看来属于恶俗一类的印例。

元人赵严作品“忠孝湖南第一家”（图1），印文线条似古漆书，似装饰性的所谓“柳叶篆”，总之既非篆刻应有的刀意，也非书法应有的笔意，而是一种今属民间的工艺美术字，其中“第”、“一”、“家”三字的篆法结构皆为俗写法，既非《说文》之篆，也非摹印之篆。元人龚璚作品“龚子敬父”（图2），除篆法任意屈曲之外，线条无刀无笔，也无篆刻特有的金石意味，是一方甜熟之作。再举元代大书家赵孟頫的名印“水精宫道人”（图3），篆法除“道”字用异体篆法外，其他并无问题，但结构散漫无神，篆法未作适合印面方寸的变化处理，印面显得既无篆刻味，也无书法味，只是今日初学篆刻者的水平。再看明人梁千秋所作“师商氏”（图4）印，篆法既非小篆又非金文，印面不是汉式也非古玺，百般巧饰，这种类似民间工艺的印，可能是当时的流行时尚。明人吴迥所作“致一斋”（图5），“斋”字用了大篆结构，“一”字用俗写法，而“致”字则属野狐禅之类。明人胡正言的作品“栖神静乐”（图6）所用篆体非古非今，非驴非马，真有点鬼画符的味道。徽派开山鼻祖清人程邃的“爱日堂”（图7），上下两字篆法字形近摹印篆，而结构简略，尚为可观，中间一个奇形怪状的“日”字突然跳入读者眼球，诚如吴先声所谓“狐裘续羔，缁衣补缟，徒献笑耳”。清人黄吕“天君泰然”（图8）一印，篆法不知为何如此写法，源出何处，让人丈二和尚摸不到头脑。其边款云：“频年多病万缘灰，结习雕虫兴未衰。闻说冰斯今再见，特携新制访寻来。”说他带着这方得意的“新制”来访问再世冰斯，可以看出作者对这方“新制”是很自赏的，但在三百年后的今天看来，实在是莫名其妙。浙派开宗者丁敬的“烟云供养”（图9），“烟”、“养”二字用异体篆法，“云”字下部之曲线则是美术化了。如果说丁敬这方作品今人还能接受，而扬州八怪之一李鱣所作“复堂”（图10）则与今日篆刻的审美相去甚远。其篆书纹样化、印面图案化，而使评说其篆法正误者无处着口，“奇文”可以“共欣赏”，而“疑义”实在无法“相与