

篆刻技法

百讲丛书

篆刻 刀法 百讲

张华飏

河南美术出版社

篆刻技法

百讲丛书

篆刻 刀法 百讲

张华飏

河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

篆刻刀法百讲 / 张华飏著. — 郑州: 河南美术出版社, 2006.4

(篆刻技法百讲丛书)

ISBN 7—5401—1445—2

I. 篆… II. 张… III. 篆刻—技法(美术)

IV. J292.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 039040 号

书 名	篆刻刀法百讲
作 者	张华飏
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	150 千字
印 张	8.5
印 数	3100 册
版 次	2006 年 8 月第 1 版
印 次	2006 年 8 月第 1 次印刷
书 号	ISBN 7-5401-1445-2/J · 1331
定 价	32.00 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序这两重性，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冲压而成的封泥，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不断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“技进手道”。

目 录

总序	李刚田	1
提刀独立顾八荒		1
刀法古今谈		4
篆刻刀法的沿革		8
技与道		11
刀法审美略论		12
刀法与篆法		15
刀法与章法		18
刀法与刀味		21
刀法与刀具		23
刀法与印材		25
刀法体用论		27
执刀法		29
冲刀法		31
切刀法		34
刀法的外延		36
线条特征与刀法表现		38
线条集结中的刀法变化		40
锈涩与糜烂之一		44
锈涩与糜烂之二		46
犀利与圆钝		48
轻行与重入		50
平铲的妙用		53
铸印中的刀法		55
凿印刀法		57

昆刀截玉露泥痕	59
铜青斑斓紫泥残	61
鸟篆虫书总擅奇	63
蟠条印刀法	65
肖形印中的刀法	68
肖像印刀法	70
元押与楷书印刀法	73
陶瓷印刀法初探	75
异类的风采	78
边款刀法漫说	81
米芾的意义	85
赵孟頫与吾丘衍	87
王冕择石创新风	89
未解刀法的篆刻大师——文彭	91
何震猛利刀新硎	93
苏宣的模拟与变化	95
用刀和平的汪关	97
首创碎刀的朱简	99
程邃变法启徽派	101
丁敬切刀开浙派	103
刚健婀娜的邓派印风	105
擅用披削的吴让之	108
别开生面的赵之谦	110
刀集大成的吴昌硕	112
光洁取胜的黟山印风	114
单刀劲刻的齐白石	116
齐派筋骨皮	118
草篆披削变韩风	120
石开的解索篆刀法	122
吴子建印中的韧涩与拗张	125
后记	128

提刀独立顾八荒

中国的印章艺术，肇始于殷商，据发掘所见，以河南安阳出土的三方铜玺（图1、图2、图3）为最早。此三玺著录于于省吾《双剑谿古器物图录》一书中，印文内容难以辨识，历来各家释读多有争论。沙孟海《印学史》一书中提及，认为此三玺虽出土于殷墟遗址，但非按严格的考古程序所出，故其年代仍可存疑。不过同时他也肯定地说，从形制上看，这三方铜玺接近铜器图徽，应该是早期作品。

今天，当我们认真审视这三方外貌古锈斑斓，内容扑朔迷离，带着上古时期先民“有虞秉钺，如火烈烈”的时代特征，融合了当时朴素稚拙的审美理念铸造的印章时，首先扑入眼帘的是文字线条凸现出的一种古质的厚度，通过印泥钤盖在纸上传递出一种极其显豁的视觉冲击力。朱白灿烂间，不因岁月的流逝而感到与世隔绝，不因识读的困难而觉疏远陌生，反而因线条的残损剥蚀，因文字的漫漶不清，呈现出一股天然生动的远古气息。这种气息，流露于字里行间，散发着古朴苍茫的历史余韵。就好像在深山大谷中传来的阵阵松风，空明旷远，引人共鸣，但仔细聆听时却因隔着重重关山而听不真切，使人产生一种无从把握的空茫感，进而自心底生出许多因距离而引发的神秘感。

当我们的目光穿越历史，定格在这形象模糊的上古遗痕的一刹那，我们发现读印与聆音一样，也能让我们的心弦情不自禁地与之共振，手中鲜红的印蜕，同样也因为时空的阻隔，弥漫着不为人知的神秘，吸引着我们寻幽探奇的目光。这时如果你想进一步读懂它们内含的意蕴，你就得沉下心来，用心灵与它们对话，从它们关键性的提示中找到破译秘密的钥匙。由于上古文字具有时代性和区域性的限制，散失后我们就很难将其原有的意义挖掘出来，因此，在杜绝了文字的可识读性之后，最能引起我们注意的，就是它们的线条所显露出的独特风貌了。

首先，我们发现它们的线条是长短不一，粗细掺杂的，其次，这些或长或短或粗或细的线条，也不是挺洁的、光滑的、完整的，而是断断续续，斑驳陆离的，就好像我们曾经惯见的一些摩崖碑石上的文字，在经过长时间的风吹雨淋、雷劈日燎之后，显得支离破碎，残缺不全。然而，正是因为这种时间外加的不可避免的残损过程，反而为这些曾经光洁整齐的文字增添了一种老辣苍茫的韵致，使人们能从中品嚼出凝结在线条背后极其厚重的历史积淀和文化品质。

于是，当我们再用现在的审美眼光去观照流逝的岁月时，我们就能从中找出一道人心共仰的上古原型来，使今天的我们能与昨天的先民们情感交流、呼吸相通，使昨天与今天能糅萃一体，达到精神风貌与艺术境界的完美交融。因此，当后世的艺术家将目光流注在印章——这原先并不太引人瞩目的方寸之地时，首先就是以读碑阅石的心灵体验去简练揣摩的。如清孙光祖在其所著《古今印制》中说：“明苏啸民欲以其胸中《石鼓》（图4）、《季札》诸碑刻之道，形之于铁笔之间，因脱去摹印之成规，力追仓史之神理，篆宗碑帖，故点画亦作剥蚀痕。”后来一代宗师吴昌硕亦云：“匠心构思，累黍万顷，千载下之人，而欲孕育千载上之意味，时流露于方寸铁中，则虽四五文字，宛若断碑坠简，陈列几席，古趣盎如……”

碑石文字这种剥蚀残损的自然之象，在有极高艺术鉴赏力的文人眼中，展现出“骨力坚苍，书卷渊博”的一面，大自然鬼斧神工的无意雕琢，让他们为之倾倒赞叹，从而惨淡经营，意与古会，将碑石文字中的这种因时间关系形成的精刚内蕴的质感与美感，提升为一种极其尊崇的艺术品评标准——金石气。印有金石气，方为上乘禅！以此作为学习的典范，手摹心追，妙契天合。

为了达到金石气的要求，这些学力深厚的文人们再也不满足于写好印稿交由工匠们去刻得四平八稳了。他们要自己动手，用一只只捏惯了毛笔的手，提起把把颇有分量的刻刀，一笔一画地在坚硬的印材上“率尔操觚”！

正是从这时起，一门新兴的艺术学科——印学，开始萌芽了。

沙孟海曾将印学发展分为四个阶段。他列举了历史上记载过的一些印工与文臣，认为无论是印工的只会刻不会篆或文臣的只会篆不会刻都不能算是印学家，真正的印学家必须是能篆会刻的，由此，他推论出只有北宋的米芾才称得上是“筌路蓝缕”的第一辈印学家。

能篆会刻，这要求看似简单，其实却不尽然，原因是早先的印材多采用铜玉之属，坚硬而难以受刀，非得经过长期艰苦的劳作才能完成，这对惯于轻松自在挥舞一管柔毫的文人来说，就显得心有余而力不足了。因此，在米芾之后的很长一段时间里，文人仍然是只篆不刻的。直到明朝中晚期，文彭无意中发现以叶腊石作为印材极易受刀，能随心所欲地表现种种铜玉所不能达到的刀味效果，自此将石材广泛地引入创作领域，他人纷起效仿，篆刻艺术这才真正地蓬勃发展起来。

从那以后，刀法在篆刻创作中也就得到了前所未有的地位。人们在运刀追摹金石气的同时，对运刀之法也有了更深的理解与体会，从而形成了一系列极其精辟的理论和各种不同的风格流派。

刀法至此才完成了由技到道的转变，提升到一个极为显耀的高度。作为刀法表现的最佳载体——石章，也不负重望，将刀法所施的种种刻画痕迹，明白晓畅地记录在印面上，淋漓尽致地钤在纸帛间。篆刻艺术必须具备的金石气，也因为石章的这种特性，通过刀笔相融的方式得以完美表现抒发了文人心中积蓄已久的宿愿。

由此可见，只有当刀法脱离载体的限制，尽情展露自己的风姿时，篆刻艺术才能走向成熟。而刀法技巧的成熟与理论水准的完善，也成就了篆刻作为一门视觉艺术所能取得的高度。从这一点说，我们是否也可以理解为只有当刀法确立起自身的地位与价值时，古代印章才真正与文人篆刻拉开了距离，中国印学才拨开障眼的云雾，正式显露出两座巍然耸立的大山？

时至今天，刀法在篆刻领域更是得到了前所未有的繁荣发展，经过五百多年印人累土成丘、积水成渊的弘扬发挥，其内涵与外延已经抵达篆刻创作的方方面面。刀法已不仅仅特指运刀之法，而已囊括了所有对印面进行深化处理的技术手段，创作意识也由前人提出的摹秦仿汉转变为自我作古、开宗立派，篆刻风貌也同书画一样，完成了由单一到多样，由工稳向写意的过渡。

此刻，当我们回过头来，见微知著，因势利导，进而提刀四顾，踌躇满志时，再看上述三方铜玺，就会发现其中何尝没有刀法存在！那含蓄苍拙的线条，那空灵通透的气韵，无一不在显示刀与笔、笔与意、意与境之间的关系。这与后世印人以刀代笔、以刀代铸去寻求方寸之地“一笔而生息全胎，断裂而光芒飞动”的刀法之美是何其相似。

由此再追溯唐宋、六朝乃至秦汉，我们发现，古代遗留下浩如烟海的图文玺印，更是处处都充斥着刀法的影子，无论是铸印、凿印，抑或是碾印、焊印，都逃脱不了刀法的依附。铸印是先以刀刻范，然后再用翻砂或拔蜡法熔铸成形，刀法通过烧化的木坯或熔解的液蜡凝结在金属坚硬的表面上；凿印更以尖利的锥凿将刀的锋锐、线的挺拔刻画得铿锵有致；碾印与焊印虽不用刀，但在砂轮积点成线的磨砺下，在铜条盘曲焊接的张力中，依然保持着刀法的精神。

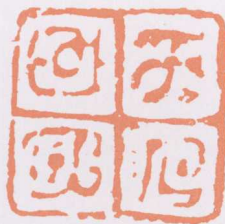
至此，我们终于可以说，只有理解了刀法，才能真正理解篆刻！



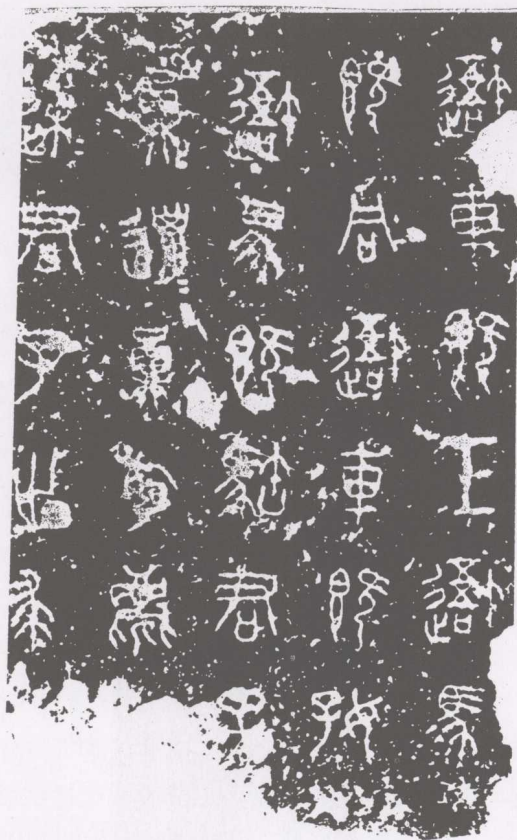
安阳出土商代铜玺
图 1



安阳出土商代铜玺
图 2



安阳出土商代铜玺
图 3



战国·秦《石鼓文》

图 4

刀法古今谈

我国文字与刀结缘，当在上古之时。其时尚不知笔墨，更无论纸帛，文字之创由刻画于陶泥瓦罐间的简单符号开始萌生。当时用何刀具我们已无从察考，由于陶泥柔软，可以削竹斲木从容刻画，因此也应不算是难事。到后来文字逐渐成熟，至商时已形成了规模齐整的甲骨文，这种新出土的文字最引人注目处就在于它是由刀刻画在质地坚韧的龟甲兽骨之上的，这就需要有相当质量的刻治工具和具一定技巧的控刀能力了。由此可以推论，那时的人们已经掌握了高超的铸刀技术和朴素的刀

法知识。从现存大量同时期的青铜器皿及玉石饰品中我们可以看出，当时人们对刀法的认识是倾向于精雕细琢的，物品表面越是光洁细腻，留下的刀痕越少，则越是精美，这与后世把刀味当作一种审美意趣加以阐发是大不相同的。

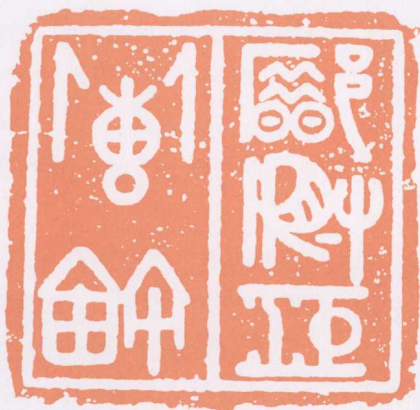
古印中的刀法，以精光雅洁作为衡量标准，这从制造工艺相对要求较严的官印中可以看出。如战国“郢将汜传铎”（图1）线条浑凝圆练，粗细平匀，不做大的变动，用刀细腻圆润，心气和平。“里臻闲愧大夫铎”（图2）印面圆形，各字按笔画长短互相穿插配合，字间留红宽绰舒展，不见拥挤，刀味更是神完意足，若不经意。汉代“广陵王玺”（图3）是一方金印，按汉朝印制，金印多采取刻凿法为之。此印线条两侧垂直陡立，可见是刀锋深入所致，形成的线条极为精整严密，刀锋蕴敛无痕，深得汉铸印平方正直的形式特征。汉代“皇后之玺”（图4），是一方代表统治阶层无上威仪的帝后之玺，印材为玉，坚硬难攻，古代工匠为此专心致志，一丝不苟，经过反复琢磨，将线条刻画得精工雅致。就连一向被认为风格草率的将军印，也有按照铸印的标准，力争制作得四平八稳的，如“左将军军司马”（图5），线条圆厚饱满，刀法挺拔苍劲，据许雄志推论：“这类低级别的武官用印应是由印工先成批凿成，待任命将领时即取来颁授。”由于制作时间充裕，可以在事先反复排稿，因此刻凿态度较为严谨。

通过以上印例，可以想见古人对玺印制作工艺的审美标准不在残缺，而在精整。这一点，自文人篆刻兴起以来，已被较多的印人感知和认可。明朝沈野说：“藏锋敛锷，其不可及处全在精神，此汉印之妙也。”朱简也说：“盖求古人精神心画于金铜剥蚀之余，鲜不毕露其丑态。”这种不以残损破碎为苍古，力求透过表象直取精神的创作观，成为后来一些作者的取法方向。如赵之谦在其所刻“何传洙印”边款中道：“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。”看其所刻“赵之谦印”（图6），确实一如其言，线条圆浑敦厚，刀法敛锋深入，不以表面的残损为能事，而是以刀笔纠结的苍劲去谋求古质。黟山派宗师黄牧甫深受赵之谦这种以全为美思想的影响，言：“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。”又说：“汉印剥蚀，年深使然，西子之颦，即其病也，奈何捧心而效之。”故其所作多于精光雅洁中求浑穆，如“祇雅楼印”（图7），用刀劲挺圆厚，的确深得汉印三昧。

与此相反，另外一些作者，却从古印的斑驳锈蚀中看到了刀痕与残缺的妙处，认为刀痕、残损有助于营造篆刻艺术不可或缺的古意。吴昌硕印款中每有“得汉印烂铜义”、“并泐诸石”等语，考究“烂”、“泐”两字，都带有残损漫漶的含意。观吴昌硕所作，也的确以此为特色，如“安吉吴俊章”（图8）一印，除了用刀奇崛老辣、遒劲苍茫外，刻后施加的大面积敲击残损，也为印面营造了不少杨士修所谓古貌中的“沙石磨荡之痕”和“水火变坏之状”，深化了作品的意境。齐白石受到将军印及

秦汉碑刻等的启发，创立的单刀劲刻风格，如“鲁班门下”（图9），更是斑驳陆离，铿锵有力，充满了狂放不羁、阳刚跌宕的刀味效果。当代印人，在前贤的基础上，对刀法的表现力，作了不遗余力的阐发，为了达到显著的视觉效果，甚至不惜变乱篆字结构、章法布局，以求达到张扬个性、宣泄情感的独特功用。如陈国斌刻“徐海之印”（图10），篆法、章法几乎无存，全印唯以纷杂显露的刀痕，斑驳弥漫的残损，共筑一个幽远、神秘、莫可寻辨的方寸世界。

应该说，这种为了达到作品所想表达的意蕴，通过强调刀法表现，使其能在隐与显的对立中，显现正中寓变或出奇制胜的艺术效果，比之古代中正平和、不激不厉的中庸审美之道，更富有鲜明的时代气息和现代色彩。



战国·郿将汜传钤
图 1



战国·里憐闲愧大夫钤
图 2



汉·广陵王玺
图 3



汉·皇后之玺
图 4



汉·左将军军司马
图 5



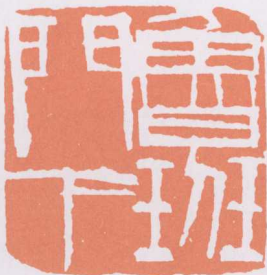
赵之谦·赵之谦印
图 6



黄牧甫·祇雅楼印
图 7



吴昌硕·安吉吴俊章
图 8



齐白石·鲁班门下
图 9



陈国斌·徐海之印
图 10

篆刻刀法的沿革

篆刻刀法是篆刻艺术兴起以后才提出的一个称谓，故我们今天所说的刀法，多指明清以来文人以石章作为印材，在其上施展的种种运刀技法。

运刀技法自古就存在，从殷墟考古发掘出的大量龟甲兽骨上，就留有古人用刀刻画出来的文字（图1）。这些文字线条简洁凝练，刀痕凌厉锋锐，兼之刻画入微，结构精奇，说明至少在殷商时期，我们的先人就已经将刀法运用得出神入化了。

自秦汉以降，印章工艺得到了空前的发展，刀法的运用也更加成熟。因古代社会把工匠技艺等体力劳动归属于形而下者的器，没有提升到具有审美高度的道的立场来予以弘扬，故历代工匠仅仅把刀法当作一种谋生技艺而口手相传。为了使自己的手艺合乎标准，让雇主满意，工匠们自然会将长期生产劳动中得来的经验体会，予以甄选、总结、改造，使刻凿出来的线条能达到人们广泛的认同，这也就在有意无意中形成了对刀法美的最初建构。

正因为如此，当后世的篆刻家们看到这些无名氏工匠创造的艺术圭臬时，就好像打开了一个封存已久的文化宝库，里面琳琅满目的藏品，无一不具备撼人心魄的神奇魅力，自然也就成了后人取之不尽、用之不竭的创作源泉。

这一点，作为篆刻艺术发起者的文人们也不讳言，如明朝时甘旸就曾说：“刻印以刀成文，军中即时授爵多刻印，刻者更有刀法，今法之。”“今法之”，就说明从他那个时候起篆刻刀法就已经在借鉴古人的基础上逐渐自立了。因上古无纸墨，古人作书，多是以竹为简，以刀作笔，故刀法存在于笔法之中。所以，当文人继承了古人刀法的同时，他们也是在继承古人的笔法。此点明朝另一大家何震看得较为清楚，他说：“刀法笔法，往往相因，法由法出，不由我出，小心落笔，大胆落刀，犹作署书，照应有情。”这里，何震说得较为笼统，对刀法的操作，也只是“大胆落刀”，没有具体的动作，而对刀法的审美要求，也仅仅说与作书相似，“照应有情”而已。与他同时代的沈野说得就比较玄虚了，他除了指出篆刻“难莫难于刀法”外，更将刀法隐喻化、神秘化，说：“如轮扁斫轮，庖丁承蜩，心自知之，口不能言。”只可意会，不能言传，这就让初学者如坠五里雾中，感觉有些摸不着头脑了。

正是看到这样的弊病，后来的篆刻理论家们便开始条分缕析，将刀法予以整理，使其能清晰化、形象化。如甘旸所说：“刀法者，运刀之法，宜心手相应，自各得其