

篆刻技法讲坛

明清流派印 技法三十例

周赞 著

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位



篆刻技法讲坛

明清流派印 技法三十例

周赞 著



J272.41

7

881

884

时代出版传媒股份有限公司
安徽美术出版社
全国百佳图书出版单位

图书在版编目(CIP)数据

明清流派印技法三十例 / 周赞著. — 合肥: 安徽美术出版社, 2010.12

篆刻技法讲坛

ISBN 978-7-5398-2590-8

I. ①明… II. ①周… III. ①篆刻—技法(美术)—中国—明清时代 IV. ①J292.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第214448号

篆刻技法讲坛

明清流派印技法三十例

周赞 著

出版人: 郑可 选题策划: 秦金根 李鼎

责任编辑: 秦金根 李鼎 责任校对: 司开江

封面设计:  张米笛 版式设计:  张米笛

责任印制: 李建森 徐海燕

出版发行: 时代出版传媒股份有限公司

安徽美术出版社 (<http://www.ahmscbs.com>)

地址: 合肥市政务文化新区翡翠路1118号出版

传媒广场14F 邮编: 230071

营销部: 0551—3533604 (省内)

0551—3533607 (省外)

印制: 安徽联众印刷有限公司

开本: 889×1194 1/16 印张: 7.5

版次: 2011年1月第1版

2011年1月第1次印刷

书号: ISBN 978-7-5398-2590-8

定价: 30.00元

如发现印装质量问题, 请与我社营销部联系调换。

版权所有·侵权必究

本社法律顾问: 安徽承义律师事务所 孙卫东律师

目录

001 绪论 写在明清流派印技法之前

009 第一例 刀法◎执刀法、运刀法

014 第二例 刀法◎冲刀法

019 第三例 刀法◎切刀法

023 第四例 刀法◎冲切结合

026 第五例 线条◎铸印风格

030 第六例 线条◎凿印风格

033 第七例 线条◎玉印风格

036 第八例 线条◎残涩

039 第九例 线条◎清润

042 第十例 字法◎研读《说文解字》

045 第十一例 字法◎研习篆书

053 第十二例 字法◎字体纯一

056 第十三例 字法◎墨稿上石

059 第十四例 字法◎刀笔相融

062 第十五例 字法◎省减

064 第十六例 字法◎繁饰

066 第十七例 印内求印◎取法古玺

069	第十八例	印内求印◎取法汉印
072	第十九例	印内求印◎取法肖形印、元押
076	第二十例	印外求印◎博采金石碑版等

083	第二十一例	章法◎疏密变化
086	第二十二例	章法◎曲直笔画
091	第二十三例	章法◎均和之美
094	第二十四例	章法◎欹侧之趣
097	第二十五例	章法◎冲突之险
099	第二十六例	章法◎穿插之妙
101	第二十七例	章法◎重叠之势
104	第二十八例	章法◎留白之韵

108	第二十九例	边栏◎粗细变化
111	第三十例	边栏◎界格运用

绪论

写在明清流派印技法之前

对于任何一项事业如游艺、修身、齐家、治国，我们的民族都十分敬畏其发展的历史。就篆刻艺术而言，明清之前的文人早已经在不懈地追求“贵有古意”了。正是这个原因，促成了明清两代波澜壮阔的流派印风演进历程。

明代是篆刻艺术觉醒的时代。这个时期不断有大量古印出土，被文人雅士所藏玩；之后，文人学者逐渐掌握印章技法的每一个环节，出现文彭、何震、苏宣、朱简、汪关等一代卓越不凡的大师。

文彭（1498—1573），字寿承，号三桥，为明代著名书画家文徵明的长子。他不仅承家学，篆隶楷行草书皆善，山水花果墨竹并佳，还对篆刻用功很深。起先，文彭治印是以牙章为材料，在其上篆写好之后，交给鲍天成、李文甫刻出，所以在他之前的治印活动是篆写与刻制分离的状态。这种情况也说明篆刻艺术在当时还未觉醒。自从文彭得到青田灯光冻石之后，自己篆写，自己篆刻；加之他的学生何震、苏宣等人的追随，还有当时学者许初、王炳衡等人的景行，故有明代印学流派之盛况。生活于万历年间的学者沈野在其《印谈》中说：“印虽小技，须是静坐读书。凡百技艺，未有不静坐读书而能入室者。”可见明代治印自文人参与，以深厚学养为根基，就必然会将诸如鲍天成、李文甫辈工匠挤出印学历史的舞台。今天我们来学习流派印技法同样不要忘记读书，向先贤学习。（图1）

何震（约1530—约1604），字主臣，一字长卿，号雪渔，徽州婺源人。其篆刻师从文彭，受顾从德所辑《集古印谱》的影响，取法秦汉、宋元印章，善于猛利雄放的刀法。在万历年间影响甚大。（图2）

苏宣（1553—约1626），字尔宣，一字嘯民，号泗水，又号朗公，徽州歙县人。他的篆刻得到文彭教诲，曾摹秦汉印近千钮，也善猛利雄肆的刀法。（图3）

生活在万历年间的朱简，字修能，是明代能将篆刻实践与理论升华并合二为一的印学大师。朱简随学者陈继儒游学，又学习赵宦光的草



图1 文彭印作



图2 何震印作



图3 苏宣印作



篆；他遍摹战国秦汉铤印及元明篆刻家精品，并详加评说、考证，研讨篆刻技法，写成《印品》八集；他还著有《印经》、《印章要论》、《印书》、《茵阁藏印》、《修能印谱》等。朱简的细刀短切的刀法对后世如浙派影响弥远。（图4）

与朱简生活在同一历史时空的汪关，初名东阳，字杲叔；自万历四十二年（1614）他在苏州得汉铜印“汪关”，于是改名。汪关以汉印为宗，章法工稳，用刀干净利落，无论是缪篆印还是鸟虫篆印都深得汉印真髓。其元朱文印平和典雅，对后世如清代林皋、巴慰祖、近代陈巨来等影响最大。（图5）

明代印人对刀法的反思正是篆刻艺术独立觉醒的标志，这也是明代印人对篆刻艺术历史的贡献。“难，莫难于刀法，章法次之，字法又次之。”这并非明代人有意抬高刀法的地位，而是当时社会上流行的印章读物产生了重大弊端所致。沈野《印谈》中记载：“今坊中所卖《印薮》皆出木板，章法、字法虽在，而刀法则杳然矣。”《印薮》是顾从德委托罗王常为其编辑的古铤印汇录，共六卷。几经翻刻，流波

益广。在《印薮》问世19年之后，学者王穉登就犀利地指责其中的弊端。他说：“《印薮》未出，而刻者拘今；《印薮》既出，而刻者泥古。”当时的印作若优孟衣冠，神采尽丧。总结其原因，一是印章读物几经翻刻后，失真严重，影响了学习，甚至是误导了学习；二是印人不注重对古铤印原物的学习，盲目地向《印薮》之类的读物取法。故明代学者总结篆刻艺术的得失主要归结于刀法的认识，对刀法的学习一定是非“必得真古印玩阅方知古人刀法之妙”不可。刀法是篆刻艺术表现的核心基础，不能不成为本书所要谈的重点。

清代印人经历“印内求印”、“印从书出”、“印外求印”的过程，拓展了篆刻艺术的视角，诸如徽宗著名的印人程邃、巴慰祖、邓石如诸子，浙派印人丁敬诸子，汇聚众家所长而开拓创新的赵之谦、吴昌硕、黄牧甫、齐白石等。他们对于印学的巨大贡献略具如下。

程邃（1605—1691），字穆倩，号垢道人，徽州歙县人，明亡后迁居扬州。其篆刻得力于他擅长金

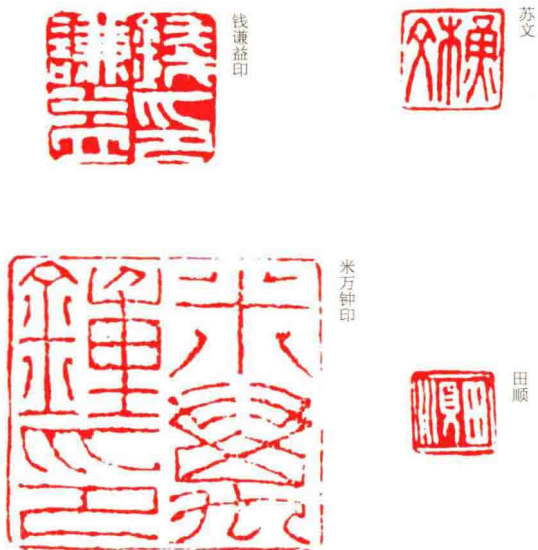


图4 朱简印作

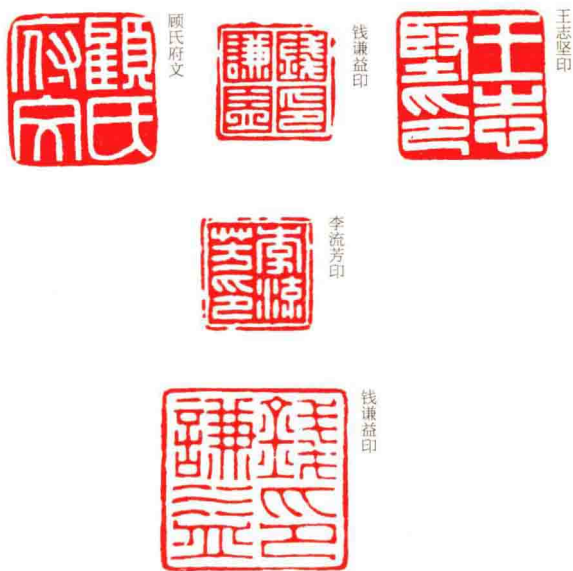


图5 汪关印作

石考据之学和他丰富的钤印收藏。白文印得汉人法，刀法凝重，善体现笔意；程邃晚年能克服早期光板硬结之弊，在错落之中见生辣，被后世推为徽宗印风鼻祖。（图6）

邓石如（1743—1805），名琰，徽州怀宁人。乾隆四十五年（1780）邓石如在扬州邂逅“乾嘉学派”经学大师程瑶田并受到泽惠，于是其书法、篆刻风格大变。这之前邓石如主要是学习李阳冰玉箸篆书，这之后其篆书运笔取法汉隶，结体取法汉碑额，其印飞动婀娜、苍劲饱满。自邓石如始，开创了中国印学史上“印从书出”的范式，正是邓石如将其书法与汉碑、碑额相融合，并在印中赋予印人的学养、情感和审美理想，成为篆刻创作中内容与形式高度统一的典范。晚清吴让之、徐三庚、赵之谦、吴昌硕无不受其影响。（图7）

吴让之（1799—1870），初名廷飏，后改名熙载，字让之，号方竹丈人、晚学居士，江苏仪征人，长期住扬州。他是包世臣入室弟子，私淑邓石如。印风遵从邓石如“印从书出”之法，也是以自己的书法

入印。用刀如使笔，宛如神游太虚，在不经意处见神理。（图8）

巴慰祖（1744—1793），字予籍，号莲舫，原籍徽州歙县，家住扬州。其书师法汉碑及碑额石刻、秦汉金石文字；其印学汉印，刀法上以汉碑斑驳为趣旨，营造“雾里看花”的浑穆之美。当时巴慰祖在扬州安定书院求学，与后来成为“乾嘉学派”著名学者的汪中是同窗。汪中应该对巴慰祖有重大影响。汪中在《巴予籍别传》中说巴慰祖“少好刻印，务穷其学”。可见他治印善于追本穷源，这也与乾嘉学人对小学及汉碑研究有十分重要的学术渊源。后来的赵之谦正是受其巨大影响。（图9）

清中期以后，文人治印的队伍日渐壮大如徽宗印风，但精品印作却愈来愈少。当时摹古印风盛行，印人在此风气中也逐渐迷失自我。加之明代印人的对称、光滑、平板的习气不断蔓延，而妍媚工细的印风也已经走到了死胡同，又出现故作庸俗怪异的印作。在这种情况下，以丁敬为代表的浙派印人从篆刻创作思想上来立论，提出《说文解字》字法与篆刻艺术创



梁清标印



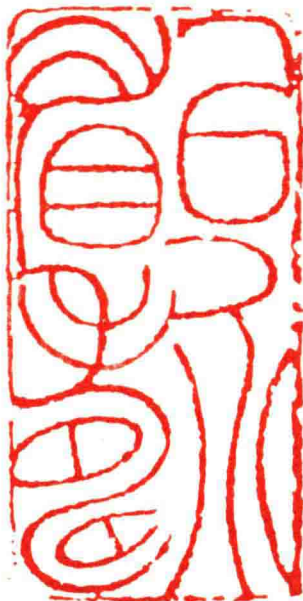
图6 程邃印作

作的“分驰”，深入“解得汉人成印处”。以朴茂刚健的风韵涤除明人习气，以苍茫刚劲的线条改变妍媚、怪异的风尚。

丁敬(1695—1765)，浙江钱塘人。诗书画印俱佳，与金农友善，常相唱和。其篆刻宗秦汉印篆和前人长处，擅长以切刀法刻印，苍劲质朴，独树一帜，开“浙派”之先河。他与蒋仁、黄易、奚冈等并称“西泠八家”，为“西泠八大家”之首。他的印谱，海内奉为圭臬，日本名士也争相高价购买。著有《龙泓山馆诗钞》、《清史列传》、《砚林诗集》等传于世。又，丁敬常探寻西湖群山、寺庙、塔幢、碑铭等石刻铭文，亲临摹拓，所辑《武林金石录》，为广搜博采西湖金石文字汇集而成，凡碑铭、题刻、摩崖、金石铭文等，搜罗殆尽。(图10)

晚清国运衰败，在西学东渐的学术背景下，印人们却能以极大的胸怀来回顾中华遗物，将其博大精深

赵之谦(1829—1884)，浙江会稽人。初字益



以介眉寿



允璜

图7 邓石如印作

甫，号冷君；后改字诩叔，号悲庵、无闷、梅庵等。所居曰“二金蝶堂”、“苦兼室”，工诗文，擅书法，篆隶法邓石如，后自成一格，奇崛雄强，别出时俗。赵之谦篆刻初学浙派，摹西泠八家，后取法秦汉玺印，复参宋、元及皖派印风，博取秦诏、汉镜、泉币、封泥、汉铭文和碑版文字等人印，其作苍秀雄浑、章法多变、意境清新，并创阳文边款，其艺术将诗、书、画、印有机结合，在清末艺坛上影响甚大。赵之谦在35岁刻的“松江沈树村铺考藏印记”边款上记载说：“为六百年来抚印家立一门户。”真是无比自信啊！有《二金蝶堂印谱》传世。(图11)

吴昌硕(1844—1927)，初名俊，又名俊卿，字昌硕，又署仓石、苍石、仓硕、老苍、老缶、苦铁、大聋、石尊者等，浙江安吉人。少年时因受其父熏陶，他就喜欢书法篆刻，其篆书学《石鼓文》，用笔之法初受邓石如、赵之谦等人影响，以后在临写《石鼓文》中融会变通。他的篆刻是从浙派入手，后专攻汉印，也受邓石如、吴让之、赵之谦等人的影响。印中的字饶有笔意，刀融于笔，创造性地以“出锋钝角”的刻刀，将钱松、吴让之的切、冲两种刀法相结



十分红处便成灰



琴士父



道法自然



仪征吴熙载收藏金石文字



有好都能累此生



石如

图7 邓石如印作

图8 吴让之印作

合治印。所以吴昌硕的篆刻常常表现出雄而媚、拙而朴、丑而美、古而今、变而正的特点，能在秀丽之处显苍劲，流畅之处见厚朴。（图12）

黄牧甫（1849—1908），原名士陵，字牧甫，亦作穆甫、穆父，晚年别署黟山人、倦叟、倦游窠主，徽州黟县人。黄牧甫自小就对篆学发生兴趣，八九岁即操刀习印。青年时期他在南昌出版了《心经印谱》，不但表现出了卓越的才华，更窥见了他对明清印派的深入研究。1885年八月黄牧甫到北京国子监肄业，主要致力于金石学。他得到了王懿荣、吴大澂等名家的指点，并参加了重摹宋本《石鼓文》的工作。黄牧甫篆刻遍学各家，入而能出，他以自己丰富的金石学为基石，不但把古铤艺术介绍于当代，还将几百年来以烂铜印作为拟汉的唯一标准给予了变革。他用光洁妍美的风姿，把汉印原来的面目重现于刀下，为后代寻索传统的铤印艺术，指出了坦阔的途径，并创造出寓险绝于平正、峭拔而雄深的风格。（图13）

齐白石（1864—1957），原名纯芝，后改名璜，号白石，别署木人等。齐白石篆刻初学汉印和浙派丁

敬、黄小松，后来取法赵之谦。43岁时，齐白石在朋友家借得赵之谦《二金蝶堂印谱》并看到“丁文蔚”印，后又看到徐三庚极富《天发神谶碑》情趣的篆书作品后深受启发，于是深入学习汉代石刻篆书，改以单刀法治印，表现劲辣有力、猛利痛快的刀法；又以大开大合、奇肆朴茂的章法和他同时代的印人拉开距离，终成自家一体。（图14）

从上面略举明清两代具有代表性的数位印人中，我们不难发现，刀法、字法、章法是篆刻艺术表现的核心，而明清印人在此下的工夫最深，也最具有学术意义！这也是本书所以重点涉及的问题。

学习明清流派印，最好的方法是临摹。那么在初学或是技法逐渐展开的过程中，我们不可回避一个问题，即形与神的问题。虽然我们从上述印人的成长经历看，他们无不是最终从摹古中“破茧”而出，但是我们在初学的时候，建议由形入手，逐渐求得神髓。形神的关系好似皮毛的关系。苏轼诗云：“论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人。”此论诗的创作是可以说得过去，诗是无形的

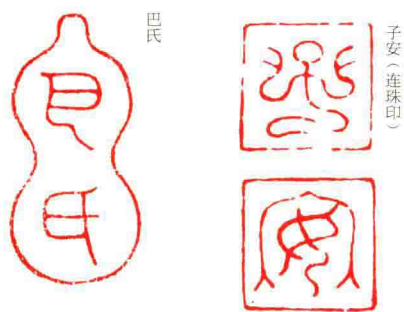


图9 巴慰祖印作

“画”。但是，诸如论绘画、书法、篆刻等，似乎就说不过去了，因为书画印乃是有形的“诗”。再则，苏轼发此言论是针对较高的艺术创作阶段应该有的追求，但并不适用于循序渐进的临摹阶段。今天在本书中所讨论的技法正是沿着循序渐进的学习过程来谈的，而不是先告诉大家要如何地追求神似、如何去创作，恰恰相反，谈技法必然要从形似入手，从工具材料运用开始。明代以来的印人无不是以秦汉为正宗，上下求索的。形似是他们首要解决的问题，这也是明清流派印风之所以能不断“新翻杨柳枝”的技法基础。而“贵有古意”正是明清时期印人以秦汉印章原物作为参照体所达到的形似。“眼前光景口头语，便是诗人绝妙诗”，这句诗比喻篆刻的学习以古朴的文物为参照应十分贴切。

谈印章技法任何人都不可忽视工具、材料的选择。自从印章进入文人书案后，治印第一要务便落在这刀具、石材的选择上了。明清两代印人多选取青田石、寿山石诸品，但其中也各有所好。赵之谦补刻“沈氏金石”时说：“篆石为印，肇煮石山农。正、嘉间，文氏踵其法，所取尽青田，俗所谓灯光冻者，

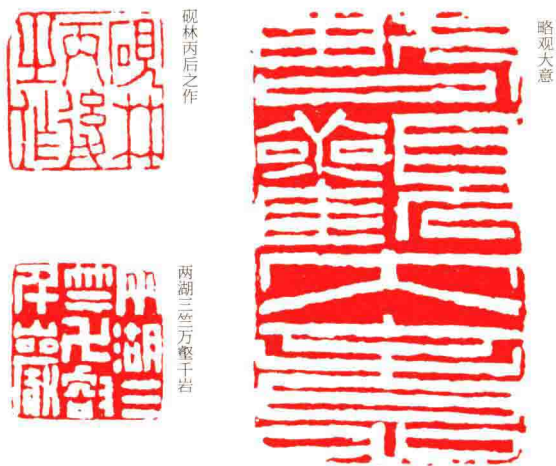


图10 丁敬印作

后来无石不印。求其坚刚清润，莫青田若也。”青田石因其易于受刀、成印效果好而广为采用。浙派印人黄易在“柳绿更带新烟”一印的款识中也说：“吾浙产石青田，较胜昌化，谓其柔润脱砂，仿秦、汉各法，奏刀易于得心应手。”青田石历代都在不断开采，品种繁多。“柳绿更带新烟”一印的款识中还说：“青田有五色，惟红者尤为罕睹，近日为石工采伐殆尽，求一细腻可玩者十不获一，新坑直顽石耳。”

丁敬喜欢青田、寿山石而不喜欢昌化石，他在“庄凤翥印”款识中云：“吾杭昌化石厥品下下，粗而易刻，不易得印中神韵，红者人犹珠宝定值，不知日久色衰，曾顽石之不若矣。安有青田、寿山之久而愈妙耶！余故素拒此石……”又在“杉屋”印款识中说：“余作此朱白两印颇得意，而惜是易刃之石。甚矣，昌化石之惑人已！”

以上是明清印人对石材选取上的体会。近年来，青田石、寿山石、昌化石都还在不断开采，但是笔者也有获闻封山封矿的消息。于是石价多已经翻倍，



灵寿华馆



寿如金石佳且好兮



大兴刘铨福家世守印



寿如金石佳且好兮（印面）



二金蝶堂



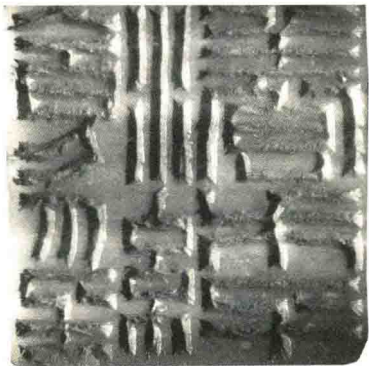
二金蝶堂（印面）

好石材更是翻十倍、二十倍。又新开采出的巴林石，石质汲取了青田、寿山等优点，有利于治印。所以，笔者认为精心选取石材，是较好展现流派印技法的保障。笔者在此奉劝诸位有志于斯道者，应该早些“囤积”优质石料！

最后，我们谈谈印泥。明代甘旸特意研究整理印泥的制作工艺，其中各种成分量化配比、印泥制作过程、煎油治艾合印无不谈及。他的功劳真是不可磨灭呀！但凡检验自己篆刻作品的途径唯有钤印，钤印必须印泥，所以印泥对于印稿成像至关重要。初学印的朋友常常会忽视这一点。若要提高治印水平，切记不可忽视印泥的选取。目前市场上以西泠印泥为最佳。对于如何选取、保护印泥，首先应当审视印泥色泽是否名副其实，比如朱砂与朱磬印泥，天然朱砂浸取后较轻的一层称为朱磬，它比朱砂色浅而细腻，色泽艳丽，不容易褪色。第二应当审视印泥的艾绒长短，以长者为佳。第三选取印泥瓷缸以宽大、高盖为宜。第四保护印泥方法，要给经常用牙箸翻动印泥，使得印油能保持均匀。



餐经养年



餐经养年（印面）

图11 赵之谦印作

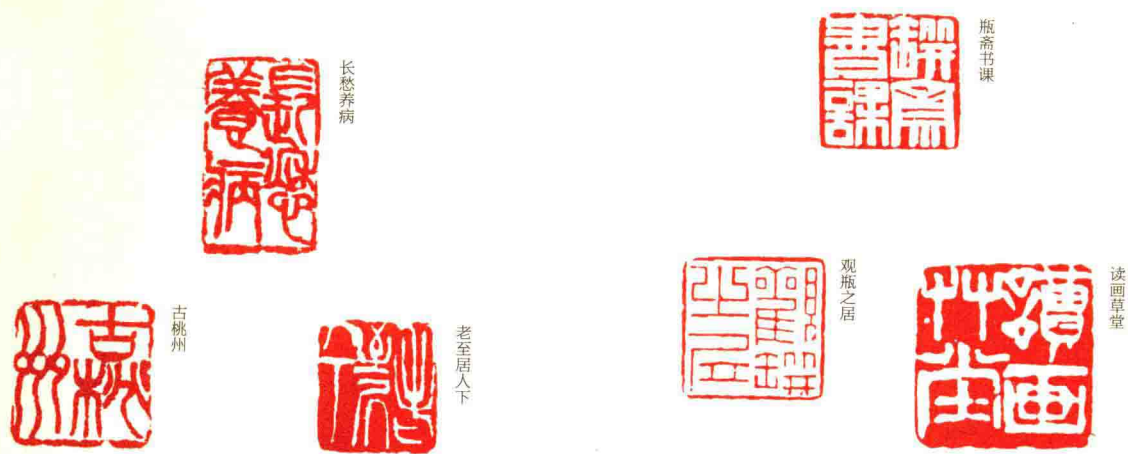


图12 吴昌硕印作



图13 黄牧甫印作



图14 齐白石印作

第一例

刀法◎执刀法、运刀法

执刀是篆刻技法的基础，与书法的执笔相类似，当说“驱刀如笔”时，仿佛我们就可以看见古人执刀的模样。历来对执刀无太多束缚，一般因人而异。常见的执刀有两种样式：一是类似于执毛笔的方法（图1-1），即大拇指、食指、中指捏刀，无名指、小指辅助运刀；二是像握拳一样握刀。第一种执刀法比较灵活，适合刻中、小规格的印章和工稳细致一路的印章；第二种执刀法力量较大，但运刀不太灵活，适合刻大印和粗犷写意的印风。

刻刀样式有很多，目前我们常用的篆刻刀按厚薄分有厚刃、薄刃，按刀形分有平口刀、斜口刀，按刀的质地分合金钢刀、铜刀、铁刀等。（图1-2）笔者建议使用平口的合金钢刀，厚刃、薄刃各一把。刀角与刀刃是我们平时切记保护的地方。若刀刃受伤，或刀角受损，建议换新刀。

自从文人骚客寄情于雕虫小技，便逐渐开始关注运刀刻石的方法（图1-3），以至于后来将刀法神秘化、繁琐化，演变出多种美妙的名字。而清代嘉庆年间的印人林德澍却认为：“刻印刀法只有冲刀和切刀。”并且他还认为：“冲刀为上，切刀次之，中有单刀、复刀，千古不易。”我们暂且不论孰优孰劣，在此篇中，笔者将梳理历代对刀法的认识，以不偏颇地态度看待各种刀法的差异。

明代杨士修删编的周公瑾《印说》最早介绍了几种运刀术语。周公瑾所谈及的刀法基本已经为后世奠定了学术框架。兹介绍如下：

复刀 复刀指一刀去，再一刀去，即运刀方向相同。

反刀 反刀指一刀去，一刀来，既往复来，即运刀方向相反。

覆刀 覆刀指刀放平，若贴地以覆，这是从进刀角度来说明刀法。

飞刀 飞刀指疾送若飞鸟，这是从运刀速度来说明刀法。

挫刀 挫刀指不疾不徐，欲抛还置，将放更留，这是指运刀速度慢于飞刀，呈现不快不慢的节奏。

刺刀 刺刀指刀锋向两边相摩荡，如负芒刺，这是说明运刀过程中刀的摆动状态。

补刀 补刀指即印之后，或有中肥边瘦、上短下长、左垂右起的不

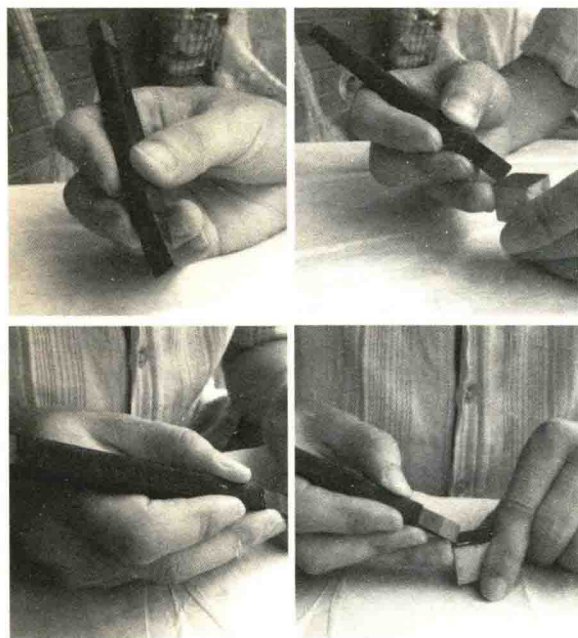


图1-1 执刀法之一

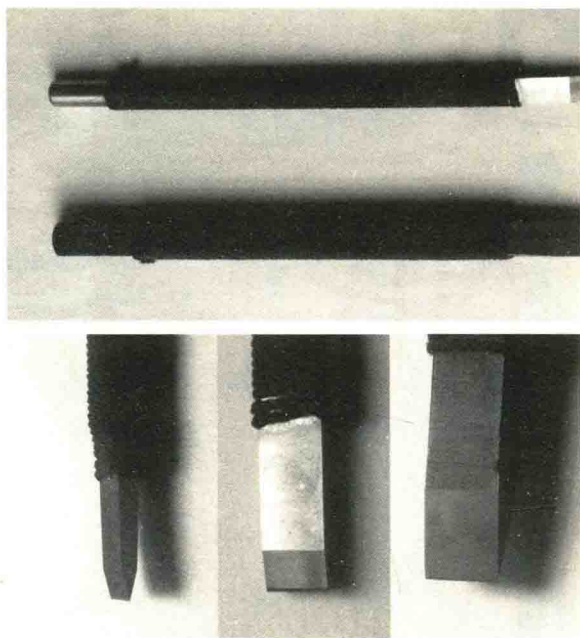


图1-2 刻刀样式

足之处，修饰均称，这是指最后修改之事。

明代朱简说：“若刻文自小修大，自完修破，如俗所谓飞刀、补刀、救刀，皆刀病也。”大凡篆刻大家都是尽量一次刻成，少有修补，就算补刀，也不会像“自小修大”这样大面积地修补。

清初期，山东安丘人张在辛在其《篆印心法》中阐述了“奏刀之法”，十分简洁。张在辛说刀法有三种：直入法、切刀法、斜入单刀法。（表一）

比张在辛略早一些的许容提出用刀有十三法，后来又有汪维堂的十二种刀法。后者对前者多有释义，且仅少“单入正刀法”。笔者将两者绘制一表，以见精义。（表二）

之后，还有姚晏在前人基础上又提出的十九种刀法，其中前十四种为初人之法，即初学者须掌握的基本方法；而后五种为整齐之法，即如何达到效果的方法。（表三、表四）

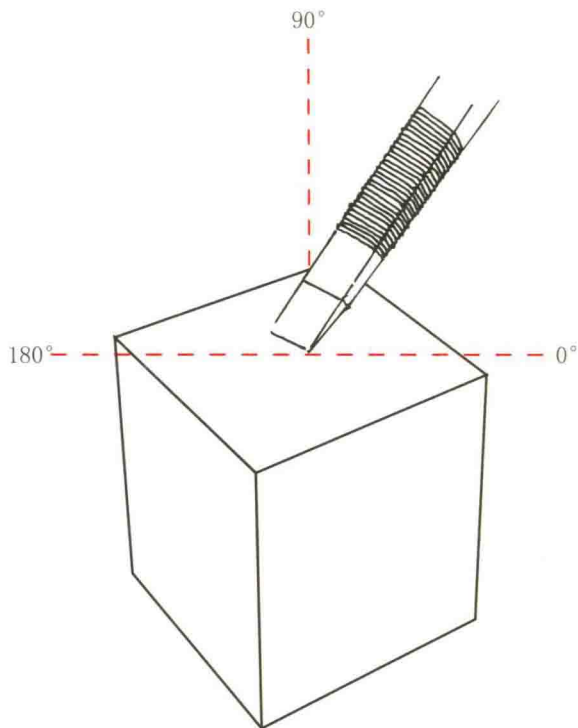


图1-3 运刀刻石方法示意图

表一 张在辛刀法三种

	起刀	收刀	技法关键要点	运刀过程	笔画形态
直入法	用刀刻去	驻	曲折处须要转	或陡峻， 或陂陀	或用鹜鹅项，或用蚯蚓头
切刀法	用刀碎切		方板处要活动，圆熟处要古劲，平直处要向背		瘦欲见肉，肥欲见骨
斜入单刀法	亦须直下，但手中又拈弄灵活	或用垂露悬针，或用鼠尾钉头	密处求疏，板中求活		

表二 许容刀法十三种（括号内为汪维堂刀法十二种释义）

刀法名称	角度	力度	速度	方向	表现效果	笔者备注
正入正刀法 （正入者，以中锋入石也）	以中锋入石，竖刀略直（直则势雄，每见奇节）				其势雄，有奇气	
双入正刀法 （双入者，两面侧入石也）	两面侧入石也，卧刀	不可轻滑（轻滑则软而无生动之机）			势平	
单入正刀法	以一面侧入，把刀略卧				其势平，臻于大雅	此法实为今日公认的冲刀法
冲刀法 （冲刀者，字画平行，精工具备，而白文不见雄浑，是渐积有功而神奇未至耳）	以中锋抢上（以中锋捉而冲之，此刻白文第一秘诀也）			无旋刀	宜刻细白文	“抢上”之抢，同“戗”，指在器物上嵌镶金银，故许容认为此法宜刻细白文。非今天所理解的冲刀
涩刀法 （摹古之作，此法最为得神，因之得误者亦多也）		不可轻滑潦草	欲行不行（如生涩之状）		宜用摹古	

迟刀法 (迟刀者，凡写字宜速，用刀宜迟，非慢也)	徘徊审顾	不可率意轻滑				徘徊审顾，非指运刀速度，而是提醒刻印者进刀角度的选择
留刀法 (留刀者，非迟涩之类也……须散散落刀，体会章法，虚实缓急，行止顿挫，先留后地，谓之留也)			停蓄顿挫，留后地步		与涩、迟二法略异	此法是点明留有余地的原则，虽然描述中略见运刀速度之意，但深入体会实非能算作具体刀法。此法可以参看明代徐上达《印法参同》所云：“运刀时，须先把得刀定，由浅入深，以渐而进。疾而不速，留而不滞。宁使刀不足，莫使刀有余。盖不足更可补，有余不可救也。”
复刀法 (悟其病在何处，止取一刀救之。不宜长，宜短；不宜连，宜断，不宜太尽，宜留余；长则失势，连则犯俗，尽则败矣)					一刀不到，再复之也；看病在何处，复刀救之	与周公瑾《印说》中的补刀相同。然汪维堂“止取一刀救之”的观点和“宜短、宜断、宜留余”的“三宜原则”值得我们学习
轻刀法 (轻刀者，非轻率之谓也。刀行有轻举之势，不痴重耳)		轻举而不痴重，非浅率之谓				
埋刀法 (埋刀者，以刀言之，则入石而沉着；以笔言之，则藏锋而不露)	笔锋藏而不露	刀法着而不浮				这里的笔锋其实是类比刀锋
切刀法 (切刀者，如切物之状，直下而不转旋也。急就、切玉皆用之。如遇轻滑败笔，则以切刀法救之)	直下			不转旋	急就、切玉借用此法	
舞刀法 (舞刀者，行而不知。……至若故意舞动行刀，则又俗笔之最恶者，不入刀法，斯为下品矣)					迹外传神，熟极生巧	
平刀法 (平刀者，刻成朱文而觉呆板，则以平起其脚，而复刀救之，白文亦间有之者)	平起其脚				用刻朱文，白文亦间用	实为补救朱文呆板之法。似类于披削