

篆刻入门丛书

篆刻欣赏常识

汤兆基 著

序 言

人类艺术活动的基本过程，不仅包括艺术的创作，而且还包括艺术的欣赏。篆刻艺术欣赏，就是欣赏者通过对篆刻作品认真的观察分析，从而充分感受作品中所蕴藏着的艺术美。要取得理想的完美的欣赏效果，除了作品本身是否具有艺术性外，还在于欣赏者的欣赏水平的高低，涉及到欣赏者的经历、素养等基本要素。唐代书法家怀素，善作草书，世称“狂草”。李白看到了他的狂草，惊叹不已。他从怀素狂草的飞舞线条中，感受到了“飘风骤雨”，“落花飞雪”，“神鬼惊”，“龙蛇走”以及“楚汉攻战”那样气象万千的宏伟情境。这在欣赏者与作者之间，可谓是心有灵犀一点通，达到了艺术创作与艺术欣赏之间最理想的结合。

篆刻欣赏，包含着极为丰富的内容。“刻画金石岂小道，谁得鄙薄嗤雕虫”，这是篆刻大师吴昌硕的诗句，它强调了在艺术领域中，篆刻艺术的地位是决不可低估的。篆刻艺术起源至今，已有二千多年的历史，区区方寸之间，却有着广阔的天地。发展至今，不仅不衰，而且日益昌盛，正表明了篆刻艺术具有旺盛的生命力。这一景象的产生，直接与篆刻艺术所体现的艺术美的丰富性是分不开的。篆刻艺术与书法艺术虽然有着相当接近之处，都是以汉字作为主要的表现对象，但是由于在材料、形式、技法，特别是艺术趣味的追求等方面有着本质的差异，所以展现的艺术效果，也是不相同的。貌似微小的篆刻作品，却能寄托作者深厚的感情，渗情于法，法溶于情，便使篆刻作品产生巨大的独特的艺术魅力，并超出了文字本身所具有的含义，诱发人们产生多方面的艺术联想。篆刻艺术体现

的形式美也是极为丰富的,除了体现一般的视觉艺术形式美的表现规律之外,同时还具有篆刻艺术的独特的美的表现形式。这不仅反映在篆刻艺术独有的章法美、刀法美和书法美,还表现在篆刻艺术不同的时代美和流派美,这就使得篆刻的艺术美变得更加绚丽多彩。仅就某一时期或某一流派着眼,是难以了解篆刻艺术的全貌的。所以篆刻艺术的欣赏应该是多层次多方位地进行全面探索。只有这样,才能全面地领略篆刻的艺术美的全部内涵。

篆刻艺术的欣赏,也和其他艺术的欣赏一样,是一种“情感的操练”(朱自清语)。要获得篆刻艺术美的感受,欣赏者自身的生活体验、素养等固然有着直接的决定作用,但欣赏者在欣赏过程中,不抱偏见,感情真诚,才有利于领悟作者寄托于作品的真情实感。同时,自己的感情也会随之而激动起来。这种激动的表现,体现了你已从作品中获得了丰富的美的感受。以真挚的感情欣赏篆刻艺术,不仅有助于提高对篆刻艺术的认识,更有助于陶冶心情,提高修养。

篆刻欣赏对于初学者说来,尤为重要。提倡篆刻艺术,除了讲清篆刻艺术的具体表现技法之外,重视篆刻艺术的欣赏,意义就更大了。因为光有技术意识是不够的,作为任何一门艺术,都更需要有艺术意识的指导,只有提高篆刻艺术的欣赏能力,才有利于提高篆刻的创作水平。

在篆刻艺术欣赏中,经常会遇到对某一具体作品褒贬不一的看法。这不仅因为欣赏者的自身原因,更重要的还因为时代、环境的差异,所以篆刻艺术的欣赏很难也不必有一把具体的统一标尺。但这并不会影响艺术欣赏的正常开展,因为艺术作品形式美的一般原则是客观存在的,例如对称平衡、调和对比、多样统一,以及内容与形式的统一等。人们只是在认识客观事物的基础上,将美的形式原则在艺术创作中加以应用而已,所以具有相对的客观标准。从根本上来说,哲学上的对立统一规律,是艺术创作与欣赏过程中必

须遵循的最基本规律,对篆刻艺术的创作和欣赏都具有普遍的指导意义。同时,即使对同一作品持有不同的看法,也不会妨碍艺术欣赏的正常开展,而且经过互相切磋,会更有利于欣赏水平的提高,有利于创作水平的提高。

目 录

序言	1
第一章 疏如晨星 密若潭雨	
——篆刻艺术的章法美	1
一、均等占位	2
二、增减笔画	4
三、空寓龙脉	6
四、粗细相生	8
五、残破空灵	10
第二章 昆刀截玉露泥痕	
——篆刻艺术的刀法美	14
一、切刀美印灯继焰	15
二、冲刀美快剑斩蛟	16
三、冲切游刃更有余	19
第三章 古印有笔尤有墨	
——篆刻艺术的书法美	22
一、朱简草篆开流派	23
二、昌硕石鼓成巨擘	24
三、石如何处让李冰	27
第四章 百般红紫斗芳菲	
——篆刻艺术的字法美	31
一、同体的变化	32
二、异体的巧用	33
第五章 战国秦汉各代异	

——篆刻艺术的时代美	37
一、战国古玺	38
二、秦代玺印	42
三、汉代印章	43
第六章 一家横割一江山	
——篆刻艺术的流派美	53
一、斑驳强挺之最——浙派	54
二、刚健婀娜之最——邓派	57
三、挺劲光洁之最——黟山派	63
四、高浑苍劲之最——吴昌硕	65
第七章 精篆八极 心游万仞	
——篆刻艺术的意境美	69
第八章 浓妆淡抹总相宜	
——篆刻艺术的款式美	74
一、先秦小玺形态万千	75
二、一印多面别出心裁	79
三、适用款式随需而治	82
第九章 神州万象虎龙姿	
——篆刻艺术的形象美	87
一、装饰造型, 稳中寓变	88
二、造型简练, 妙于传神	90
三、图文并茂, 相得益彰	93
四、以图射文, 巧设隐谜	96
五、肖形封泥, 奇丽多趣	97
第十章 篆刻边款天地宽	
——篆刻艺术的边款美	99
一、单刀双刀各具其美	100
二、短款长跋各有千秋	103

三、四体书法尽得风流	106
四、图象边款形神兼备	110
五、寄情抒情文采风流	114
第十一章 龙腾虎跃 千姿百态	
——篆刻艺术的组首美	116
一、简洁的线条造型	117
二、生动的动物形象	119
三、别致的私印铜纽	120
四、灵活的巧色应用	122
五、周密的薄意布局	124
第十二章 自然文理属天功	
——篆刻艺术的材料美	126
一、奇妙的肌理	127
二、艳丽的色彩	128
三、古朴的斑蚀	130
结语	133

第一章 疏如晨星 密若潭雨

——篆刻艺术的章法美

章法，在绘画中称为“经营位置”，这里指的是印章文字或图形的安排，是处理印面（图）文结构的艺术手法。由于篆刻艺术作品不外乎白文、朱文，所以篆刻艺术的章法，又称为“分朱布白”。篆刻作品的刀法美、书法美，以及深邃的艺术意境，主要是通过合理的章法布局全面地展现出来的。所以篆刻艺术的章法，并不是篆刻创作的目的，而是手段，只有巧于布局，才能使作品具有隽永的艺术意趣。

世界上的一切事物都是处在矛盾的对立统一之中。这也是篆刻艺术分朱布白的基本原则。“疏可走马，密不通风”的布局手法，就是强调“疏”与“密”这对矛盾的对立统一。

优秀的篆刻艺术作品，在处理疏与密的关系时，首先是追求作品的整体的统一效果。疏与密的安排，决不能机械的分割，从全局来看，就是注重疏中兼有密，而不是空洞无物，否则就会一览无余，没有意味可品；同时，又要善于求得密中兼有疏，这样，密处也不是板实的一块，否则会显得堆砌臃塞，使人喘不过气来。所以疏与密是有机的组合，辩证的统一。正如吴昌硕精辟论述的：“一方印章，犹如一个人体，四肢躯干必须配置得当，全身血脉清气，尤应贯通无阻。否则，变得畸形呆滞，甚至成为半身不遂的病人了”《吴昌硕书法篆刻集》。我们在欣赏优秀篆刻作品时，便能发现篆刻家们处理疏密的对立统一，手法是变幻无穷的，他们充分调动了篆刻艺术的各种表现技巧。特别是对文字的经营，决不是简单的算子式排

列，而是追求字与字间的主次映衬、虚实相生、刚柔互济、顾盼呼应的情趣。同时借助多种的具体技法，如冲、切的刀迹和敲击的破残，便能使作品从整体上，更能体现取势向导，在细节上也丰富了露藏的变化，使疏密的布局出其不意，妙得天趣，又无矫揉造作之感。

一、均等占位

中国的每一个汉字都包含丰富的内容，表现在它是形、声、义的统一。这一特点就使汉字的结体变化多样，结构复杂，产生笔画多寡悬殊的现象。如篆书中的“一”字与“𡗗”（粗）字就是非常典型的。所以，充分利用篆书固有的结构疏密，进行均等占位的布局，便成为历来篆刻家最常见的一种艺术处理手法，特别在汉代篆刻艺术中更为流行。



“新前胡小”、“山阳尉丞”、“汉假司马”等汉印，就是均等占位的布局方式。不论字的笔画多少，都占有均衡的印面空间，由于“小”“司”“山”等字笔画简少，而“前、胡、长”、“军、汉、马”、“阳、尉”等字的笔画多，于是，疏密的对比就自然产生了。为了使“小”“司”“山”等字能占足其位，古代的艺术家有意识地采取延伸的方法，将这几个笔画简少的字，向四周扩张，撑实四角，取得字形大小的均匀统一。

明清篆刻艺术家，在创作实践中继承了这一章法布局的传统手法，产生了大量的优秀作品，成为流传千秋的瑰宝。清代邓派创始人邓石如的元朱文“古欢”，便是借助“古欢”两字原有笔画的多寡，采取均等占位的不朽佳作。这方印并没有因“古”字笔画少而让



位于“欢”字，“欢”字也没有因笔画多而占“古”字的位置。如此平分秋色，便形成了布局强烈的疏密对比。

作品的成功之处，表现在这种强烈对比，又不“分庭抗礼”，不是把两个篆字简单地移入，而是使其有机的统一，取得章法美的完满体现。首先，作者将“古”字的口部加以夸张，强调线条的圆势，令人拍案叫绝的是，“口”部被摹拟张口颜笑之态，这样处理使简单的线条赋以生命的形象，耐人寻味，妙于传神。同时，这弧曲的线条，也不是孤立的，与“欢”字圆转线条呼应，就使印文上下线条取得统一，加强了字与字之间的紧密联系。反之，如果不是这样处理的话，那么势必导致上下各自为政，产生腰斩之弊。此外，“欢”字的笔画，尽管繁密，但作者依然强调上紧下松，使“欢”字的下部留出相当的空间，出现密中见疏，并以两根重线将“欢”字支撑起来，就使印章在上下呼应的同时，又取得稳重中寓空灵之妙。细细玩味，印章跌宕有致，生趣盎然的章法美，足使人们陶醉。

如果说邓石如的“古欢”，是以朱文的均等占位形式扣人心弦的话，那么赵之谦的“二金蝶堂”，则是以白文的同样方式取得光耀千古的艺术效果。

“二金蝶堂”四字笔画多寡更为悬殊，然而，只有两笔的“二”字，也不相让，与多笔画的“金”



“蝶”“堂”三字，各争四分之一印面。“二”字在它的领地中，顶天立地，让中间大面积空出留红。同时，作者又注重具体细节的刻划，一是将“蝶”字在保存外形的基础上，使其增加并笔，以此减少“蝶”字笔画之间的琐散空隙，从而形成大块面的空白，这一处理不仅使

“蝶”字变得更为含蓄，更重要的作用，还在于“蝶”的空白，与“二”字的留红形成鲜明的对比，光彩夺目，一下子就把欣赏者吸引了。同时，印文四字的平整线条中，寓有变化微妙的欹斜，“蝶”字的末笔与“金、堂”二字的字头，均取势倾斜，这就使朱白的分布平整而不刻板，蕴藏着勃勃的生机。此外四字的均等占位，也并非绝对机械的平分，“蝶”“金”两字对角相峙，略取扩张之势，而“二”“堂”两字则稍加收敛，这一细小的变化，更在整体疏密强烈对比的主旋律的基础上，又增添了含蓄和谐的华丽节奏。

二、增减笔画

印章文字与其他一般书法，有一个显著的区别，就是以线条作为表现形式的笔画具有极大的随意性，既可以使其短，缩之成点，甚至可以省略；又可以使其长，延伸盘曲。所以印章文字的篆书又称“缪篆”，意思就是笔画线条弯曲绸缪，有别于规范篆书的意思。这样就使一个篆字在结构不变的情况下，由篆刻者根据实际的疏密需要，加以增减，以取得理想的朱白分布。



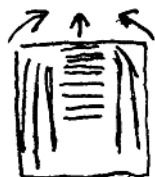
当我们欣赏明代汪关“方诚明印”的时候，就可以发现它正是以增减笔画的方法，达到合理的疏密布局。印章以“方”、“印”对角的疏与“诚”、“明”对角的密，组成基本的疏密格局。为了强调这一对比，作者有意识地减少疏处的线条和增加密处的线条。“方”字在汉印文字中有好多的变化，如果取汉印“长孙方居”的“方”字结体，或取“左朱方”的“方”字结体，那么这样笔画一多，印面就会显得平淡无味。如今的“方”字布局，不但笔画简洁，而且向左的两根弧斜线，与“印”字向右的三根弧线相对呼应。同时对“诚”与“明”两字则

尽量使其线条充实。汉印中“天下大明”“巨神季明”两印的“明”字，均写作“𠄎”，如果选用这个明字的篆法，那么与“方”字也就无法形成对比了，整个印面就会变成三疏（方、明、印）对一密（𠄎）的形势，失去印面的节奏韵味。所以作者选用标准的小篆“𠄎”字的结体，并将“月”部右侧竖笔回转延伸向上，使之更加稠密。“𠄎”字增添线条转折，用意也正在于此。印章线条严谨粗细均停，增加了装饰美韵律，形成了一种典雅文静的章法美。



“集虚斋”一印，在处理线条增减方面，也是有独到之处。此印为西泠八家之一钱松所作。印文中三字笔画本都是繁密，如“斋”字常见为“齋”。倘若这样安排，那么这方印必然形成僵直沉闷的结局。如今取得成功，关键在于“斋”字简写为三个“𠄎”形，疏与密，静与动，正与欹，对比醒目，在平直丰茂的线条中，形成一个“活眼”，顿使异彩四射。

我们结合吴昌硕的“千寻竹斋”两方内容相同、章法相异的作品加以欣赏，就可以更进一步领略到艺术大师们在增减笔画方面的良苦用心。小的一方“千寻竹斋”，求密于上方而偏中间，“斋”字取简法，与“千”字相对呼应，富有装饰趣味。垂直的线条伴有曲直的变化，富有随风扬拂之感。特别是“斋”与“千”的字头都趋向中

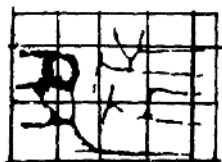
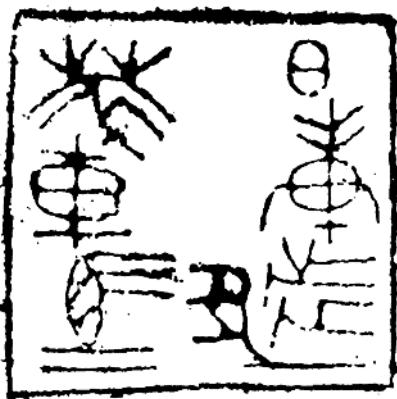




间，便将线条的疏与密、简约和繁复有机地统一了起来，充分显示了取势向导的别具匠心。大的一方“千寻竹斋”，“斋”字就繁，形成左侧的上密与右侧的中密相映照；并组成左面的垂直线与右面的水平线形成对比，加上中间的数根斜线作有机过渡而达到统一。如果将这两方印的“斋”字相互调换，那么其后果便不堪设想。

三、空寓龙脉

“日庚都萃车马”，是古玺中最大的一方印，约为七厘米见方，有古代巨玺之最的美称。布局凝聚疏旷，险峻跌宕，取得了经营松



动而不散乱、气势雄挺的艺术效果。作品的章法之妙，从如下几个方面分析，便可得到深刻的体会：

（一）中宫虚灵。印面中间的完整空间，足足占了印面九分之二，然而一字不着，却尽得风流。空白由中宫向上面伸展，有着含蓄的欹斜变化，形成一个富于流动的空间。同时，这一空间不是孤立的存在，上方的左右两角，左边下角，以及底部的中间，均有大小不同、形态各异的空间与之相呼应。“以白计黑”，空间与印文形成强烈的对比，使文字得到充分的显现。同时，也给文字的线条具有宽阔的活动余地。

（二）印文多姿。“日庚都萃车马”，分二行排列，字与字之间的承接，左右交叉参差。“庚”位于“日”的右侧，“都”则向左伸展。字的占位大小也相当悬殊，“日”字仅是“都”的八分之一。两行分列，也各呈姿态。右行的“庚”“都”两字，紧逼印边，产生上疏下密向下腾挪的动势，左行“萃”“车”“马”，则分上下二处与边线逼近，形成“疏—密”交替的节奏变化，印章文字好像在空中自由地动荡。

（三）巧设印眼。尽管文字左右舒展，显得放纵无羁，但却散中有收。“马”字上部三横，如旗旗迎风劲舞，“都”字博大宽宏，如大鹏展翅。两字左右相应，钩心斗角，笔断意联，把几乎“散乱”的两行贯联一体。这便是印章的“活眼”，是印章线条组合最精彩的部分，构成“U”形的弧曲昂勃之势，也具有“\”形的相迎拱合之态，布势脉络清晰，真可谓是时出机杼，意趣真率。清人华琳在《南宗秘诀》中言及：“务使通体之空白，毋迫切，毋散漫，毋过零星，毋过寂寥，毋重复排牙，则通体之空白，亦即通体之龙脉矣。”巨玺正得此妙。

类似上述印章的处理手法，在古玺中也还比较多，如“左襄之铍”“武关戡”“口罍师铍”等，也采取中宫空灵的章法。欣赏古玺这类章法经营，不能不使我们对古人表示敬佩，因为这表明古人已掌握了以白计黑，追求“象外之象”的美学观点。在中国画的理论中有这样的说法：“画有一分空，生气随之发”。印面空白不是虚无，它蕴



蓄无尽的诗情画意，人们可以通过想象，来充实意境，获得更多的美的享受。唐人作的《白马》诗中所云：“雪中放出空寻迹，月中牵来只见鞍”，便把艺术作品中空白的妙处，说得更形象了。欣赏这部份古代巨玺的章法美，妙处正在虚灵之中。

四、粗细相生

利用印章线条的粗细变化，也是表现印章布局疏密的有效手段。其基本表现手法有两种：一种是以粗的线条表现主体，以细的线条表现次要部位，即以疏来突出密。另一种是以细的线条表现主体，以粗的线条表现次要部位，即以密衬疏。

在古玺私印中，以密衬疏，运用浑厚的粗线托主体是最常见的表现手法。“王达”、“高昌”、“长盾”、“汤胁”等印，奇趣盎然，不同凡响。



“王达”一印欹斜疏落，点画狼籍，尤具魅力。“达”字结构宽宏，形成三部分疏松占位，与“王”字组成四个单元的有机构成，形成起伏跌宕的生动景象。但如果没有厚重框栏的话，那就必然会导致活泼有余而稳重不足的松散杂乱的后果。

在古玺中，前人娴熟地处理疏密、虚实的对比，充分表明了古人在艺术上的精湛造诣。《左传》、《国语》中就提出“和与同异论”的观点，并已进一步阐明“和实生物，同则不继”的美学主张，这种古代阴阳对立的朴素辩证观念，已在篆刻艺术中得以广泛的应用。

篆刻艺术中，粗细对比最为强烈的莫过于封泥了。“载丞之印”十分完美地显示了封泥的艺术风貌。



封泥又称泥封。封泥这一艺术样式的产生与篆刻艺术的起源有关。《周礼》中记载：“反通货贿以玺节出入之”，“货贿用玺节”，“辨其物之美恶与数量，揭而玺之”。《后汉书》中也谈到：“自五帝始有书契，至于三五，俗化雕文，诈伪渐兴，始有印玺以检奸萌”。货物在运输的途中，恐散失偷盗，便在捆扎好的绳结处，备上泥埴，取印印在泥上，犹如今日的封蜡火漆。“载丞之印”便是古代泥埴上留下的印迹。四周宽阔的线条，并非印章的边框，是盖印时不规则的泥巴上溢时产生的。

“载丞之印”封泥，朴实拙淳，凝重浑厚，四周框栏密重而富有

变化，密中有疏，实而不塞。特别是上细下粗，显得稳重，道丽天成，没有造作之弊。由于钤印时泥土质地柔软，便自然产生“载”、“印”两字与框栏之间的若有若无的粘联，这一媒介使印面浑然一体，并产生耐人寻味的野趣。这种以密衬疏的艺术形式，使人们不由得想起荷兰画家伦勃朗的画。他作人像画有一种显著的特点，就是四周呈阴暗的色调，中间有一束明亮的光射下，照射在人物的额上，人物的形象就显得鲜明而光辉夺目。封泥印艺术效果与伦勃朗的表现技法不正有相一致的地方？

自封泥印近八百年来为人们重示发现之后，便得到艺术家们的高度推崇。吴昌硕便从封泥中吸取了大量的养分。清末的篆刻家赵古泥，则更多运用封泥的艺术，融会贯通，开出了新的艺术流派。后继者邓散木在这方面更高一筹。



五、残破空灵

古代印章主要是取铜、玉为基本材料。岁月的久远，古代留下的印章，都不同程度地受到化学腐蚀和物理撞击的作用，产生剥落变形，这种现象，固然使一部分印章被毁灭了，但也使大量的古印产生一种意想不到的奇妙效果，变得更为浑厚朴拙，苍劲古丽，形成一种特殊的金石气息。

才智出众的后世艺术家常常不满足于光润整洁的艺术效果，便将刻好的印加以碎刀切刻，敲击打磨，摹仿古代金石的残缺痕