

# 篆刻艺术 纵横谈

作者 陈振濂



# 篆刻艺术纵横谈

——篆刻艺术的历史观与美学观

陈 振 濂

上海书店出版社

(沪) 新登字 112号

## 篆刻艺术纵横谈

陈振濂 著

★

上海书画出版社出版发行

上海衡山路 237 号  
邮政编码 200031

上海市浦江印刷厂印刷 各地新华书店经销

开本: 850×1168 1/32 印张9.75 字数279千字

1992年6月第1版 1992年6月第1次印刷

印数: 0,001—4,000

ISBN 7-80512-137-0/J·92 定价: 6.50元

# 前 言

对篆刻艺术的各类知识进行一次深入而系统的调查和整理，这是我埋藏已久的宿愿。以前在学习篆刻时，较偏重于技法的揣摩，且也没有把它上升成为理论的要求，更勿论是在进行印史、印家、篆刻美学方面纯理论的研究了。一九七九年进入浙江美术学院后，成了专业的书法篆刻工作者，在此后的一段时间里，读了不少这方面的书籍，每每随手摘出些卡片和做些札记，时间长了，就有了一定的积累。教学之余，随意翻阅，逐一排比分类，确立专题，便大致完成了这本小册子的资料准备。

感谢我的导师沙孟海、陆维钊、诸乐三，他们鼓励我在理论方面多加钻研，并为我提供了极为可贵的优越学习条件。陆维钊师是第一个提拔我走向专业研究之路的老教授，他提出的书法篆刻家必须重理论研究和学问素养的治学观点，对我这几年来的学习产生了决定性的影响，当年的耳提面命、谆谆教诲，是我毕生难忘的。沙孟海师、诸乐三师则在指导我的研究方面付出了大量的心血，使我能在短短数年间得到许多收益。今陆、诸两师先后谢世，我谨以这本不成熟的小书，呈献给两位恩师灵右。

在写此书时，除了在运用资料和论证方法上试图采取较自由的清新格调外，我还努力想在一些印学研究的冷僻领域进行初步的探索，如关于印学理论本身的发展脉络、印谱发展的历史等等；特别是关于印制方面，由于它的意义仅限于官印，而它本身的性质也不那么具有艺术气氛，一向为研究者所忽略。我倾向于认为，新时代的艺术研究不应只局限于艺术理论本身的有限立场，像印制这样的学术课题，对篆

刻发展的艺术史并不是没有意义的。这种想法本身也许还不尽成熟，但作为一种尝试也许不无参考价值。此外，本书有些地方较重论述而或有逞意之说，疏漏也在所难免；我想，即使作为一种失败的研究，对后来者也还是有启示意义的。

需要着重提出的是：这部书稿的完成与出版，凝聚了编辑同志的大量心血和辛勤劳动，他们在热情催促我完成此稿和审阅此稿的过程中，提供了必不可少的支持。另外，承单晓天先生拨冗审阅此稿，在此，一并表示衷心的感谢。

作者

# 目 录

|                   |         |
|-------------------|---------|
| 前 言 .....         | ( 1 )   |
| 第一章 印式 .....      | ( 1 )   |
| 一、印材与印文 .....     | ( 2 )   |
| 二、朱白阴阳与形式 .....   | ( 17 )  |
| 三、其他 .....        | ( 37 )  |
| 第二章 印篆 .....      | ( 47 )  |
| 一、印篆的观念 .....     | ( 47 )  |
| 二、印篆的历史 .....     | ( 63 )  |
| 第三章 印技 .....      | ( 83 )  |
| 一、章法 .....        | ( 83 )  |
| 二、刀法 .....        | ( 86 )  |
| 三、意趣 .....        | ( 90 )  |
| 四、楷范与临摹 .....     | ( 93 )  |
| 第四章 印学 .....      | ( 102 ) |
| 一、印学发展的历史 .....   | ( 102 ) |
| 二、印学研究的一些特征 ..... | ( 117 ) |
| 第五章 印家 .....      | ( 130 ) |
| 一、初创时期 .....      | ( 130 ) |
| 二、成熟时期 .....      | ( 136 ) |
| 三、全盛时期 .....      | ( 148 ) |
| 第六章 印史 .....      | ( 173 ) |

|                        |         |
|------------------------|---------|
| 一、鉴藏印的出现与发展·····       | ( 174 ) |
| 二、轩斋、别号、成语印的出现与发展····· | ( 187 ) |
| 三、闲章的大致使用习惯·····       | ( 201 ) |
| 第七章 印谱·····            | ( 207 ) |
| 一、述史·····              | ( 208 ) |
| 二、订误·····              | ( 231 ) |
| 第八章 印制·····            | ( 236 ) |
| 一、关于玺印之制·····          | ( 237 ) |
| 二、关于官印之制·····          | ( 252 ) |
| 三、存世官印对考辨古官职印制的价值····· | ( 269 ) |
| 第九章 印话·····            | ( 277 ) |
| 一、篆刻交往趣闻·····          | ( 277 ) |
| 二、篆刻创作趣闻·····          | ( 283 ) |
| 三、名人印事趣闻·····          | ( 288 ) |
| 四、印章国际交流趣闻·····        | ( 293 ) |
| 五、女印家趣闻·····           | ( 298 ) |
| 后    记·····            | ( 303 ) |

## 第一章 印式

篆刻艺术是中国传统艺术中最为特殊的一种。无论就创作、欣赏还是研究而言都是如此。

顾名思义，篆刻应该包括篆与刻两个部分。篆的部分集中体现了书法艺术那种无与伦比的影响力，而刻的部分，却又集中了雕刻艺术中某些特殊的追求。它的构成从一开始就是复杂而饶有趣味的。当然，仅仅懂得书法三昧或仅仅了解雕刻的刀法技巧；甚至已经兼而精通了两者各自的技巧和追求，也还是难以算是真正领悟了篆刻艺术之美的所在。只有当两种不同艺术门类的技巧通过创作者本人的融会消化之后，浑然化一地新的艺术形式提供天衣无缝的美时，篆刻艺术也才开始真正显示出其价值所在。一个很重要的观念是：在历来篆刻研究著作中普遍以为，篆刻在艺术形式上的公式是书法加雕刻，但这个“加”的符号用得极不准确，我们应该切实意识到，篆法与刀法是不可分的。在一方优秀的印章中，篆与刻总是浑然一体，共同构成完整的印章美。它们之中很难区分出更细的然而又是固定的技法单元。

现在应该先对印章的形式加以深切的认识和广泛的了解。先获得一个“篆”（书法）“刻”（雕刻）这两大艺术构成的观念于我们并没有什么坏处。我们可以以此为契机，在篆刻艺术王国中进行一次富有魅力的遨游，去更深入更具体地发掘出一些宝藏来贡献给亲爱的读者。

## 一、印材与印文

一般而言，印章的形式是指印面的艺术构成，它的保存办法是钤拓成印谱。一本《赵之谦印谱》，人们连一方实在的印也没有看到，但人们却可以通过印谱所记录的印样（又叫印花）来探索赵之谦本人的艺术造诣。这样看来，印材本身似乎在欣赏中不起什么作用，研究篆刻的形式似也不必涉足于印材。

然而，印材本身却又是至为重要的。篆刻艺术的追求，要经过刀刻；刀刻在印材上，就必然要受材料的制约，且不说青田石与寿山石的受刀感觉完全不同，玉印要琢，铜印要铸，各种不同的印材导致了篆刻创作方法的不同，这也可以说是“物质第一性”。苍茫浑朴的汉印风味，在木印上任你费尽苦心也无法再现出来。要谈艺术形式，它实在又是必不可少的第一步。中国古语有云：皮之不存，毛将焉附？印材恰好就是篆刻艺术所依附的“皮”。我们的意图是尽可能全面地了解篆刻艺术的情况，故尔这一步又是比较关键的一步。

古代印章特别是古鉢汉印中，以金属印最多。出土各类汉印中，铜印占了绝大比例，据说在最早时，印是玉质的。这类记载颇多，随拈两例：

武王灭纣，樵夫牧竖探鸟巢得赤玉玺，文曰：“水德方灭，火祚方盛”，字皆大篆。

——王嘉《拾遗记》

黄龙五采，负图而出舜前，白玉检、黄金柅、黄金绳，芝为封泥，两端有文曰：“天王有玉玺。”

——《春秋·运斗枢》

这里所提到的皆是玉玺，而非金属质的印玺。但据我们了解，最早关于印章记载的典籍是《周礼》，在周以前直至尧舜大禹的传说时，还是结绳刻划时代，是否有玺印尚难遽测，至少所谓尧舜时代有玺一说，实在是不足凭信的事。不过，在唐前人的观念中，上古时的印章



图一 殷墟出土三代印

是以玉为材的。

之所以会有这样的观念，可能是出于以下两个原因：一是玉质坚硬，不磨不磷，可碎折而不可剥损；二是可能古人以君子佩玉为美事，具有理想性，有象征意义。古代文人这种取意之例颇多，尧舜们既是古代最大的圣贤君子，则其佩玉是理所应当的。据说秦始皇统一中国后，所制传国玺也皆以玉为之：

岁星之精坠于荆山化而为玉，侧而视之色碧，正而视之色白；卞和得之献楚王，后入赵献秦，始皇一统，琢为受命玺，李斯小篆其文，历世传之，为传国玺。

——《录异记》

我们不禁想起了蔺相如完璧归赵和卞和献璧受刑的历史故事。秦传国玺今天当然不见，但此玺既为玉，则当时玉为印材至尊者可知。汉高祖入关，秦王子婴“素车白马，系颈以组，封皇帝玺、符、节，降轂道旁。”（《史记·高祖本纪》）这被献的皇帝玺即是传国玺，汉唐把以玉为玺的传统传了下去。当然，汉代也出现了金玺，如皇后玺就用金，诸侯王玺也用金。

那么，汉代风行的金属印，最早起于何代？

具体的年代推测当然难以确定了，不过汉代有大量铜印，作为其权舆的早期形态，当然不会仅限于汉代，而在先秦已经有了：

秦已前民皆以金银铜犀象为方寸玺，各服所好。秦以来天子独称玺，又以玉，群臣莫敢用也。

——卫宏《汉官旧仪》

就今天看到的许多战国玺，也多以金属为质。《汉官旧仪》的这个记载是可靠的。据说清人陈介祺编《十钟山房印举》，首列古林印，在尺牍中也注明“朱文铜印”；高庆龄著《齐鲁古印集》，也首列三代铜官玺、三代铜私玺，三代之称固不免过于泛泛，但至少古林部分中，以铜为质是很普遍的。进一步的结论是：金、玉在制作玺印过程中，玉贵金贱。《汉官旧仪》以民印则金银铜犀皆可为之，并无身分等级的限制，可见较为普通，而玉则自秦以来独用于御玺，限制极严，显示出至高无上的价值，即便在秦以前，私印也有用于玉的，但与铜印相比，仍不占多数。

金玉而外，又有水晶、玛瑙、象牙、犀骨、磁、紫砂、木、竹等各色印材。一般说这种非正规的杂色质料用于印章，都要到唐宋前后才能出现（象牙犀骨可能还要早些），因而，唐宋时期是印材发展史上富有意义的转折时期。

唐前的六朝，出现木印。元陶宗仪引《通典》有云：

北齐有木印，长一尺，广二寸五分。背上为鼻钮，长九寸，厚一寸，广七分。腹下隐起篆文，曰：督摄万机。

——《南村辍耕录》卷三十

这柄北齐印究竟是什么木质，此处尚无交待。不过通常木印以黄杨木为上乘，取其坚硬不易腐烂。象牙印犀角印的出现则很早：

《汉乘舆》：二千石至四百石以下，皆以象牙为之。二千石至四百石，以黑犀为之。

——陈目珩《篆刻钺度》卷一

早期的象牙与犀角为印，可能与先民们不脱狩猎之风有关，就像金属印与冶炼术有关一样，上层建筑总是受经济基础制约的。但也可惜得很，由于象牙与犀角质地太韧，刻时既困难，也追求不出丰富生



图 二

动的艺术趣味，且时久也易变形，故虽用于印的历史较长，唐宋人还有用于私印的，但终不能蔚为风气。

现在最普遍的石章，据说是元人王冕所创，清人厉鹗有《论印绝句》云：

一自山农铁画工，      休和红沫寄方铜。  
从兹伐尽灯明石，      化了生涯百岁中。

山农即王冕，号煮石山农。厉鹗认为是到了王冕之后，才不必在铜材上刻印了，而实际上，石印并不始于元，在唐前已有出现：

石古不以为印，唐宋私印始有之，不耐久，故不传。唐武德七年陕州获石玺一枚，文与传国玺同。

——朱象贤《印典》卷六

问题的区别只是在于，王冕以花乳石为私印，这方唐武德间所获的石玺是否花乳石？而且其本身也是传国玺之类而非私印，但不管怎样，以王冕为石印创始者的传说并不可靠，甚至，根据解放以来一些考古新资料所提到的实物来看，石质印章的出现早在西汉就有了。只是由于年代久远，石易毁损，遂致湮没，而让铜印专美于前。

陶印起源很早，自古就有制陶术，先民们那些质朴的陶罐，是那么地具有迷人的魅力，以陶制器皿，现在也还是时兴的风尚。

《陈氏杂录》：吴门周丹泉能制陶印，以埴土刻印文，或各类钮式，皆由火范而成，色如白定而文亦古。

——《印典》卷五引

印文是刻，钮式是塑，陶印的特点是一切创作过程均在泥坯时完成，然后再去烧制。那么，这刻泥时的篆刻技巧与铜铸时的技巧自然是不同的了。中国古代印章使用不同材料，至使创作技巧也具有截然不同的分野，这是其他艺术所难以比拟的。

明代赫赫有名的大清官海瑞，别出心裁，用泥为印：

周减斋云：金陵一老友以泥印赠予。云其祖曾给事海忠介公，故物也。其质以黄泥为之，略煅以火，文曰“掌风化之官”。

——《印典》卷三

黄泥煅火以为印，在篆刻历史上是闻所未闻的，不知作何用法：明

人周亮工在《印人传》中称是“观之觉忠介公严气正性，肃然于前，凛不敢犯”。清人查岐昌还有一诗云：

紫绶金章炫一时， 何如浑璞久弥奇。  
流传小小泥丸样， 想见稜稜露骨姿。

这是很有趣的。按查氏原意，紫绶金章固是高贵显赫，非凡人所可用得；而水晶、玛瑙、琥珀、紫砂、象牙犀角之类又率皆好事者所为，于使用并不适应而于艺术也甚有阻碍，那这么一方小小的“丸泥”，倒是显示出海瑞其人与众不同的个性来。它不等于一般的官印，却也迥非好事家所为。

中国古代的篆刻家们于印文是给予头等重视的，篆法技巧简直就是印章的生命，它直接导致艺术成就的高低。人们习惯于这样认为：篆好而刻不好的印章，尚有可观，而篆既不好，刻是决计好不起来的，篆法的优劣是绝对重要的基础，这个见解无疑是很正确的：

印章之道先识篆隶。识字之序，先其秦篆汉隶之易者，后其古文籀文之难者。

—— 孙光祖《篆印发微》

由于这个传统，孙光祖还为学篆刻者开了一张必读书单：

许叔重《说文解字》

徐铉《说文集注》

徐锴《说文解字系传》

郭忠恕《汗简》

张有《复古编》

周伯琦《字原正讹》

赵古则《六书本义》

文徵仲等定《五经正文》

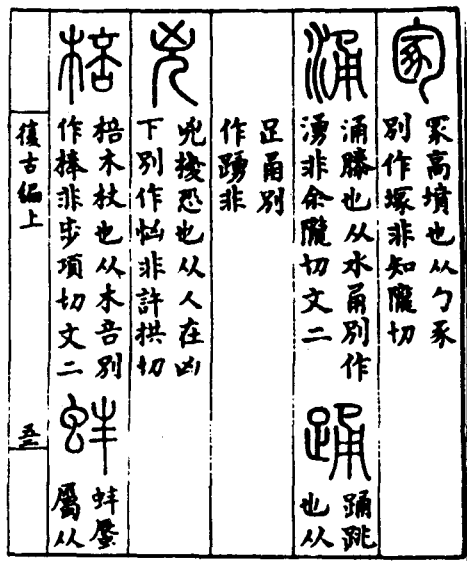
陈思孝《篆法偏旁点画辨》

娄机《汉隶字源》

刘球《碑本隶韵》

洪适《隶释》

.....



图三 《復古編》书影

这张书单中一本专论篆刻的书也没有，如何执刀？如何运刀？都没有，但却有大量的文字学著作。孙光祖似乎津津于文字学而不是篆刻学，他能堂而皇之地开出这样一个必读书目，证明在当时篆刻艺术重视篆法风气之炽烈，历来许多艺术家也正是这样去研究去实践的。但如此偏侧的学习方法自然也带来一些问题，人们或许会问：铸刻汉印的那些无名工匠，可能连文字也不识几个，不也把汉印提高到无与伦比的地位了么？他们又懂什么文字学？重视篆法是必要的也是应该的，而像孙光祖那样过分地“王顾左右而言他”，却也未免矫情。文字学只有在为篆刻服务时，它才对篆刻家有价值，对它的作用估价偏低自不妥当，而估计太高也不免令人难以信服。

翻开任何一部印学书，开宗明义总是“说篆”，我们这里不打算这样做：篆是要“说”的，在以后会化大量篇幅去研究，现在只求有个大致的概念就行。而从印文本身的形式上看，值得着意介绍的是：在篆文印章之外以其他形式出现的印文，它们也同样是篆刻艺术中文字这

一部分的重要表现形式，并为构成篆刻艺术的丰富面貌立下了汗马功劳。

关于花押：

花押又称元押，是元代印章迥然有别于其他时代的重要标志，关于它出现的原因众家各持一说。较为主要的一个理由是：由于元人蒙古游牧民族在文化上比较落后，对汉字特别是篆字既无法识又无法用，故以花押符号作印代替使用。这个说法有一定的道理，汉字对于游牧民族而言，确实是极为陌生的。

但问题也不那么简单，早在元朝之前，宋人中花押的风气就很浓，



图四 宋代押字

如果说元人不识汉字才用押书，那么作为华夏正统的宋人，这个不识汉字的理由怕是难以成立的。因此，花押的盛行不仅仅是由于文字工具上的原因，应该还有其他方面的原因，我们把宋人花押大致调查一下，其范围极为广泛。有历代宋朝皇帝的，如：

太祖 聖立  
太宗 東仁  
仁宗 也

均见宋人周密《癸辛杂识》。此书记载了宋代十五位皇帝的御押，象宋徽宗的御押 𠂇 还常常出现在书画作品上呢！

清人王渔洋看到了另一套宋人御押，与周密有所不同：

益都孙相国沚亭廷铨《颜山杂记》所录凤凰岭玉皇宫石刻宋四圣御押，殊不同：

太祖 

太宗 

真宗 

仁宗 渤阙

——《香祖笔记》卷十

南宋第一代皇帝宋高宗，御押比较固定，《四勅梁汝嘉》为其御笔，有三个押书，均作，见于《听枫楼书画记》。

大臣或一般官吏中，花押的风气也很浓，较高级的如“拗相公”王安石：

《石林燕语》又记王安石作押，先横一画，左引脚，中为一圈，圈多不圆，时谓押“歹”字。予谓以“歹”为石，与安石为人名实亦自相副，前辈有集古名臣花押为一书者。

——《香祖笔记》卷十

较低级的如一般都事，宋宁宗嘉定年间勅封嘉兴县顺济庙神以爵，以宰相史弥远领衔，后有都事薛某画押，押字为，后亦有孙星衍、翁方纲跋，勅存于《听枫楼书画记》卷一。

最早的花押起于何代？据文献记载，唐时文人押署多以草书笔法为之，如唐中宗时有一个韦陟（697—762），常常用五采牋作书信，他叫侍妾执笔书写，自己口授，写完后在末尾押上署名，把“陟”字写成五束下垂纷披的云朵，世称“韦陟五朵云”，这便是传说中花押的开始。不过，其实更早的北齐后主时，文书用集体签名均作花押，而不写楷书名，唐太宗、唐玄宗均有押署，他们都远在韦陟之前。因此，不但在元前的宋已有花押，就是在宋前的唐和六朝也已有了花押，宋人只是继承了其风气而已。

花押入印最早又在何时？也有案可查。陶宗仪认为是始于后周：

周广顺二年，平章李穀以病臂辞位，诏令刻名用，据此则押字用印之始也。