

篆刻学

叶一苇/著



西泠印社

篆刻学

叶一苇 著

江苏工业学院图书馆
藏书章

西泠印社

图书在版编目 (CIP) 数据

篆刻学 / 叶一韦编著. — 杭州: 西泠印社, 2003.8

ISBN 7-80517-524-1

I. 篆... II. 叶... III. 汉字—篆书 IV. J292.4

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 068737 号

西泠印社出版发行

杭州解放路马坡巷 39 号 (邮政编码: 310009)

责任编辑: 李 早 特约编辑: 于良子

封面设计: 张 涛 责任出版: 李 兵

全国新华书店经销 余杭大华印刷厂印刷

开本: 787 × 1092 1/16 印张: 10.75

2003年8月第1版 2005年6月第2次印刷

印数: 5 001—7 000

ISBN 7-80517-524-1/J · 525

定价: 23.00 元

前 言

我国篆刻艺术的历史，是承受着古代玺印的艺术因素，逐步与文学及其它艺术相结合的历史。

元代吾丘衍提倡汉印的敦朴为文人篆刻的发轫；赵孟頫创圆朱文印为宋元印回归汉魏质朴的契机；王冕作“会稽佳山水”印，以“山水”为题材，开了词句即文学因素的先河。

明代以还，文人篆刻的创作，概括起来是，沿着两条创作思路而向前发展：一条是沿着吾丘衍、赵孟頫的“汉印”“圆朱文印”以姓名、斋馆名为主要内容，服务于书画鉴赏需要而创作；另一条是沿着王冕的“会稽佳山水”印，大力发展词句印，言志抒情，并创造了汉印的写意创作。这两条创作思路并驾齐驱，但不是等量齐观。词句印是篆刻艺术不断向前发展的主要推动力。由于词句印的言志抒情，使它的印面呈现出浓厚的文学光彩，由此而带出了边款文学，充分表现出篆刻艺术与文学及其它艺术相结合的创作思维。以这两条基本思路为起点，不断加以变化，愈变愈化，直到晚清，形式更多，内容更为丰富，达到了艺术的高峰。由此，篆刻艺术逐步从附属于书画的地位解脱出来，成为一门独立欣赏的艺术。中国篆刻学之所以成为一门自成体系的学科是有它独具的特点的。它不是古玺印的摹拟与重复，也不是只有技法的研承，而是以文学创作的艺术思维去拓展篆刻艺术，这是以前许多篆刻家所遗下的创作经验和精神财富。基于这样的认识，所以本书着重写的是篆刻艺术创作思想，而不是一般篆刻知识的介绍或是技法的传授。

时代不断向前推进，篆刻艺术应随时代而发展。先贤们所积累的篆刻艺术的“深入”，必须与时代所要求的“浅出”相适应。就是：传统必须继承，而表现的文字内容和形式必须适应于现代的浅出表达。“深入”须“浅出”，“浅出”要“深入”，这是当前篆刻艺术在前进中的重要课题。只有把“深入”与“浅出”结合在一起，篆刻艺术才能得到更新的发展。这是本书写作的意向。

去冬，我赴温州参加西泠印社理事会，期间晤朱妙根同志，扯谈“篆刻学”，他当即决定约稿，当时我只有腹稿，一字未写。回杭州后，于12月开始动笔，基本上取自历代篆刻家的经验总结，撮精归类，顺理成章，述其大要，于2000年2月底初稿写成。这是初次的试写，由于资料不足，水平有限，舛漏恐多。仅作抛砖，期于引玉！

公元2000年3月叶一苇识于西子湖畔
时年83岁

目 录

第一章 篆刻的概念	1
第二章 篆刻的基因	3
第三章 篆刻的艺术思维	5
(一) 从认识古玺印到创作	
(二) 文字美	
(三) 篆刻创作中的意象	
(四) 篆刻艺术的言志抒情	
(五) 书画理论的引入	
(六) 文论美学思想的引入	
(七) 印从诗出	
(八) 古代哲学思想的渗透	
第四章 篆刻的形式论	58
第一节 字法	
第二节 章法	
第三节 篆法	
第四节 刀法	
第五章 篆刻的边款	111
第六章 篆刻形式与文字内容结合论	122
第七章 技进乎道的升华	129
第一节 境界	
第二节 想象	
第三节 趣	
第四节 变	
第五节 奇正相生	
第六节 兴	
第七节 时代感	
第八章 印语	148
第九章 继承与创新	151
第十章 深入与浅出	158

第一节 深入

第二节 浅出

第三节 深入浅出

第十一章 修养162

第一节 读书与观察

第二节 “重以周”与“轻以约”

第三节 “益”与“损”

第一章 篆刻的概念

“篆刻”一词，最早出现于汉代扬雄的《法言》：“童子篆刻，壮夫不为也。”这个“篆刻”的内涵实指“词赋”，以“童子篆刻”作为比喻，不是特指篆刻的专名概念。元末，叶景修辑有《汉唐篆刻图书韵释》一书，这个“篆刻”已是把“篆刻”与“图书”联在一起。这时一些文人已参与篆刻创作。明代徐官于隆庆己巳（1569年）编成的《古今印史》，重复提到“篆刻”一词。此后，明代的印论中，“篆刻”与“印章”混用，很为普遍。由此可见，“篆刻”作为“篆刻艺术”的专名概念是约定俗成的。我们沿用这个概念，把“篆刻艺术”与“印章”等概念分开来是比较科学的。

“印章”与“篆刻”两词的混用，由来已久，究其原因：

（一）“印章”与“篆刻”两词的概念是交叉的。“篆刻”由古代玺印（简称为“印章”）发展而来，“篆刻”的形式是古玺印，二者是联系着的；但古玺印的主要社会功能是实用，而篆刻是为了欣赏，二者又是有区别的。

（二）在文人从事篆刻创作之初，观念上不是像现在这么明确，刻印就是摹古玺印，篆刻即印章，印章即篆刻，这是很自然的。

（三）过去，文人写文章不像现在这么注意科学性，他们心中明白，用词却习惯于混用，如周亮工的《印人传》，就把“印章”“图书”“篆刻”等词在一篇文章中互用。

时代在发展，艺术的研究也越来越深入和细致。分清概念，才有利于研究，有利于提高工作效率。

目前，在“印章”与“篆刻”两个概念的混用上，归纳起来有两种现象：

（1）把自春秋、战国以来到现在所用的公私玺印、印章，都称为“篆刻”（即“篆刻艺术”），或“印章艺术”。

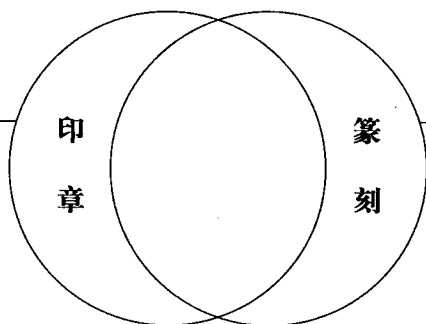
这在研究中就发生问题，如现在我国政府机构、企业、单位，使用的都是圆形楷字的印章，称之为“篆刻”或“印章艺术”就不相符了。

（2）把自春秋、战国以来到现在，所有的玺印、印章和篆刻都称之为“历代玺印”。把艺术作品也归到实用印章中去。

这种混乱现象，如果仅在口头上说说，听的人经过自己的理解，关系不大。可是在文章中混用起来，就使人糊涂了。这对初学篆刻的人影响更大，弄不清艺术与工艺的区别，模糊了创作的方向。

因此，本书“篆刻”概念是指专为欣赏而创作的“篆刻艺术”。请参照附表，不赘述。

印 学 简 表



功能	实用为主 欣赏为次
----	--------------

印材	金、银、铜、牙、 角、玉、木等
----	--------------------

制作	铸、凿、刻
----	-------

类别	官印 姓名印 词语印 图画印 肖形印 鸟虫印 殉葬印 烙马印 烙器印 押印
----	--

印章研究	<ol style="list-style-type: none"> 1、印章源流 2、印章文字演变 3、印章制度 4、印章名称沿革 5、少数民族印 6、印钮制作 7、印章制造 8、印章用途 9、印章考证 10、印章艺术性
------	---

功能	欣赏为主 实用为次
----	--------------

印材	石
----	---

制作	刀刻
----	----

类别	印 姓名印 馆藏印 肖形印 图画印 鸟虫印 押印
----	--

篆刻研究			
理论 研究	<ol style="list-style-type: none"> 1、时代艺术思潮 2、印学史论 3、篆刻史论 4、篆刻艺术的社会功能 (篆刻艺术属性与特征等) 5、篆刻美学 6、篆刻家研究 7、流派研究 8、篆刻艺术发展规律 9、艺术批评 10、印学史 11、印学活动评价 	技 法 研 究	<ol style="list-style-type: none"> 1、印字法 2、印字法 3、篆刀法 4、章法 5、边款 6、拓款 7、印石 8、印泥 9、印谱制作 10、印谱制作 11、印屏制作
篆刻与各方面关系的研究		<ol style="list-style-type: none"> 1、书法艺术 2、绘画艺术 3、诗论 4、文论 5、音乐艺术论 6、金石文字学 7、砖瓦文字学 8、国外美术 	

(印学)

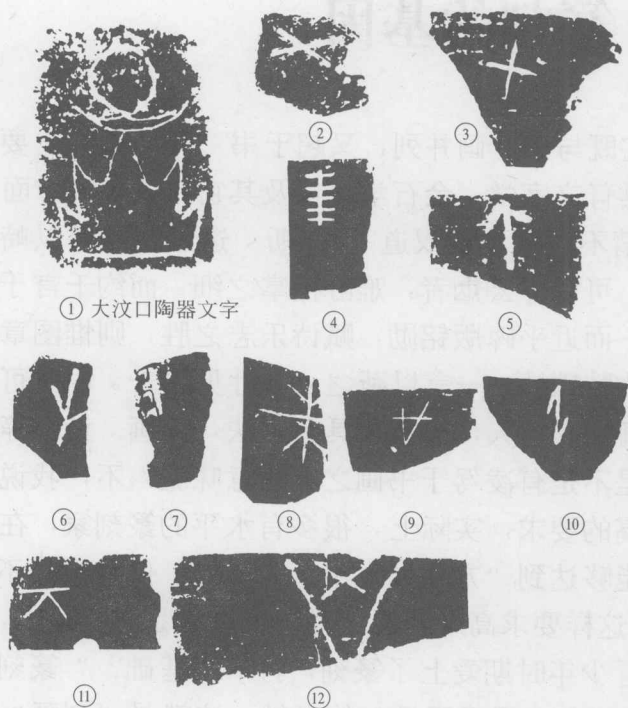
第二章 篆刻的基因

我国的篆刻是一门独特的艺术，它既与书、画并列，又超于书、画。因为它要以书法为基础，以绘画为移情，还须具有文字学、金石学、以及其它文学艺术方面的涵养。清代高阜欣赏了篆刻以后，情不自禁地赞叹道：“夫斯、邈之书，可以峙山岳者，难充几案之娱；李、杜之篇，可以挥云烟者，难舒指掌之细。而约千言于数字，缩寻丈于半圭，不越径寸之中，而近乎碑版铭勋，赋诗乐志之胜，则惟图章为然。”（《赖古堂藏印序》）这就是它的特殊性。一言以蔽之：方寸见大千。由此可以想见，篆刻家虽不一定是书法家、画家、诗人，但必须具有书法、绘画、诗文等各方面的修养。我这样说，篆刻艺术是不是有凌驾于书画之上的意味呢？不，我说的是篆刻艺术本身的要求，而且是最高的要求，实际上，很多有水平的篆刻家，在他们的作品中，由于种种原因，很少能够达到“方寸见大千”的境界。但我们又不能放低它的要求。有人说：“篆刻艺术这样要求高难度大，对于青少年是不宜学的，为什么许多有成就的篆刻家恰恰都在青少年时期爱上了篆刻，打下了基础？”篆刻艺术既“难”又“易”，人们却忽视了一个“视而不见”的奥妙，这就是“刻画”。我们常见，一个四五岁的婴孩，如果给他一支笔，一张纸，他会在纸上画出各种线条，既不是画，也不是字，却别有一番“情趣”。到了七八岁，上了小学，认识了字，也学了一点图画，他就很喜欢在桌子上，或在墙壁上乱涂乱画，常常受到大人們的责骂。如鲁迅幼年在书桌上刻了一个“早”字，现在还留在“鲁迅纪念馆”“三味书屋”里。一个放牧的儿童，也常常喜欢在沙地上用竹木棒刻刻画画，成为乐趣。这种“刻画”普遍地存在于少年儿童之中，可说也是他们心灵的发挥，只是还没有成为艺术。李白说“天生我才必有用”，这种“刻画”会成为将来的艺术。这就是篆刻的基因。差不多每个人都有这个“基因”，只是成年以后，因为人各有志，有些人就没有把这种“基因”加以发展，去创造艺术。

在出土的古代陶器上，工匠们制造了一件陶器之后，往往刻画上一个符号作为自己的标志，这些刻画，有的只是一种符号，有的已像一个文字。这是“刻画”在生产上的一种应用。至于在出土的龟甲上，刻上了许多文字，记载了古代祭祀的情况，这是成为较高级的刻画。

篆刻，简单地说是—种刻画的艺术，“金石刻画臣能为”（韩愈句）已是达到高级的阶段了。特殊性来自于普遍性，普遍性发展为特殊性，篆刻艺术也是如此。

图1 陶文



① 大汶口陶器文字

① 大汶口陶器文字

②-⑫ 半坡村刻画符号

- (一) 东方日析风日昃
- (二) 南方日爽风日散
- (三) 西方日曩风日斡
- (四) 北方日口风日佻

殷代武丁时期牛肋骨四方风名刻辞
原件藏北京中央文化部



图2 甲骨文

第三章 篆刻的艺术思维

从事艺术创作，它的创作过程是运用思维的过程。思维有两种形式：形象与逻辑思维。篆刻既是一门艺术，同样是这两种思维的交叉运用。凡是印理上有关上下、左右的联系问题，都需要逻辑思维；而属于情趣的想象，都需要形象思维。但是，不少人认为：篆刻只是几个字的安排刻画，不像绘画、写诗，用不到形象思维，因此往往忽视了形象思维。逻辑思维属于“理”，形象思维属于“趣”，二者是紧连一起的。如果我们忽视了形象思维，就等于忽视了艺术。

第一节 从认识古玺印到创作

篆刻艺术是从古代的玺印发展过来的，因此必须溯其源去研究古玺印，然后进行摹拟，直到自己创作。这样必须经历着一个过程，即：“认识——了解——研究——摹拟——创作”。

第一，认识古玺印：先把历代的玺或印作一次鸟瞰式的观察，以便得到一个全面的、发展的总印象，避免一孔之窥。战国古玺白文有边栏，文字虽多数未能认得，但排列参差交错，上下相迭，疏密自然，一股文字之美感，扑面而来。朱文细如毫发，一种精致之感，撩人眼目，逼人叫绝！秦印，文字整齐方正，方中寓圆，四字方印多用田字格，长方印多用日字格，未见有朱文。汉印，西汉初如同秦印，后来的白文印不用界格，文字比秦印更趋方整谨严，显示方正堂皇。私印中有的篆文故作屈曲回旋，以求填满；有的用了鸟头虫尾美化文字，追求装饰。在战国、秦、汉玺印中，都出现了表达祝愿、期望的词句玺印；还有一种图画印。魏官印，基本上承汉印；私印篆书竖笔引长下垂而尖，似悬针状。晋官印基本上承汉、魏印制，文字渐不齐整，凿印渐多。隋、唐官印开始放大，都用朱文，显示了时代感。宋代官印除放大朱文外，文字屈曲布满。唐、宋还在书画上出现了一种鉴赏印，有皇帝内府的，有书画收藏家的。宋以来，如西夏、女真、蒙古等兄弟民族的官印，依照汉字创造了自己的民族文字。金、元、明、清官印篆书屈曲；明清屈曲更甚，称为九叠篆。五代与南宋官印中有楷书印，元私印中有一种押印。民国官印基本上用摹印篆朱文。自唐宋而下，篆书日渐乏味。从略。

第二，了解：认识只是第一次的感知，再进一步从个别方面或从整体进行比较观照，就能得到较深一层的认识。如战国古玺文字，多与战国铜器铭文相合，可知是当时实用的文字。朱文出于铸造，故较细；白文有铸有凿。秦印文字多与秦始皇诏版、权量上文字相同，多数是凿的。汉印在秦印的基础上力求精致，多出于铸，只有军中急用的“将军印”，出于临时凿制。魏私印中的悬针篆与魏正始《石经》中篆书相类似，可知篆书又在变化。晋印文字不整齐，凿印较多，却别有风味。六

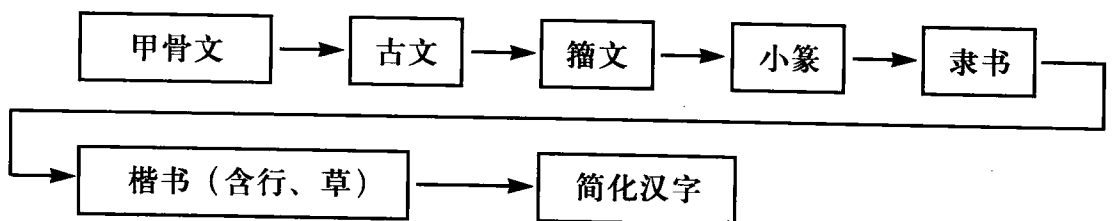
朝、隋唐以下篆法已渐衰微。

第三，研究：认识、了解还仅是一种感性认识，须要进一步地去研究，才能得到理性的认识。如战国时代是七雄争霸的时代，各国文字并不统一，秦用籀文，其它六国各用自己国家所习用的古文。文字不同，玺制不一，纷呈出形式多样，生动多姿的状态。秦始皇统一了中国以后，进行了文字改革，以籀文为基础，汲取古文部分，制定了小篆为通用的规范文字。为适应各方面的特殊用字，规定为八种书体：一、大篆，二、小篆，三、刻符，四、虫书，五、摹印，六、署书，七、殳书，八、隶书。大篆指古籀文字（与今大篆概念不同）；小篆是通行规范文字；刻符为专用于符节上的文字，刻所书“救命”；虫书专用于幡（旗帜）信；摹印专用于玺印；署书即榜书，题宫阙匾额；殳书，用于一切兵器上的文字；隶书，一种方便书写改变小篆的书体（不是今所说有挑法的隶书）。到了汉代王莽时又规定为六种书体：一、古文（含大篆），二、奇字，三、篆书（即小篆），四、左书（即秦隶），五、缪篆（用于印章），六、鸟虫书，用于旗幡。其中摹印篆和缪篆是玺印中的专用字。摹印篆是一种稍变小篆的形体，使之平直方正，变篆的形式而不变篆的义法，近隶书的结体，而不用隶书的挑磔的篆书。“缪”篆，缪读如“绸缪”的“缪”，即屈曲缠绕的意思。把摹印篆某些笔画加以屈曲延伸，使能填满印面，增加美化。至于鸟虫书，原来规定只在旗幡上用的，而汉代有些私印却汲取了它，成为一种图案化的印章，有欣赏价值。秦印中的文字书写自然；曹魏私印中如“冯泰”印，它的书体近似魏正始《石经》篆书，表示出书法的意味。

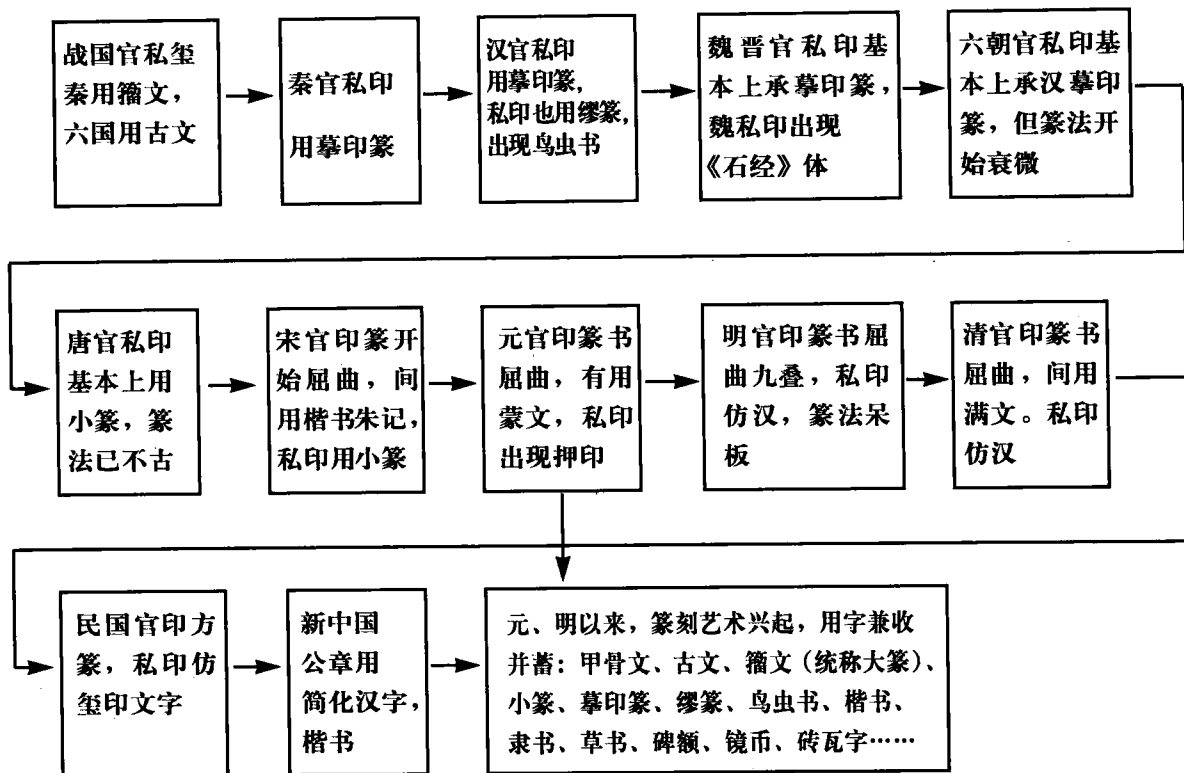
综观战国古玺、秦、汉、魏、晋以及六朝印章，它的体积都不大，可知当时的玺印是用于封泥的，平时都随身佩带，而兼有装饰性，所以讲究细制；到了六朝南齐，出现盖在经背上的“永兴郡印”，朱文官印开始放大；此后唐、宋一直到明、清官印都放大了，与私印已“分道扬镳”。这因为文书有了纸张使用，盖印也用印色，所以发生了变化。历代论者都说“自六朝以后，篆法衰微”，这也是历史发展的必然。因为自秦起已产生隶书，到汉代使用隶书，晋以后都用楷书，篆书既不实用，自然渐渐陌生，这样在印章上虽然仍用篆书，书写的水平与战国时代以及秦汉是不可同日而语了。

从历史的纵线来考察，明显地可以看到三种“流向”，即：①实用汉字的流向；②玺印用字的流向；③玺印形式向篆刻艺术发展的流向。试列简表于下：

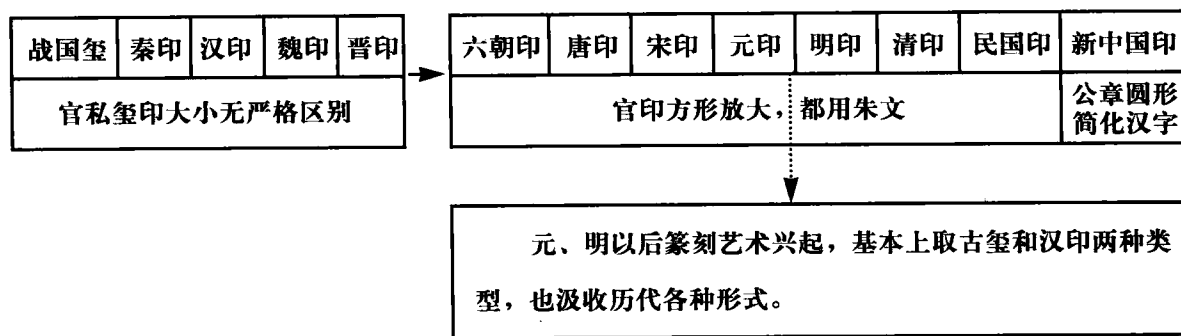
（一）实用汉字的流向



(二) 玺印用字的流向



三、玺印形式向篆刻艺术发展的流向



从上可知：“实用汉字的流向”是由不整齐趋向整齐，方块字便于书写，便于印刷；趋向简化，其目的是为了加快书写速度，提高工作效率。“玺印用字的流向”是从艺术审美出发，文字适应于“方寸空间”的需要，或以圆适方，方中寓圆；或以方圆互换，一切以创造艺术的多样化效果为目的。“玺印形式向篆刻艺术发展的流向”，战国玺印、汉印等官用玺印和私用玺印没有严格区别，它们的艺术性是互相媲美的，唐、宋官印形式放大以后，官印偏于实用，艺术性逐步消失，所以篆刻艺术就直接“秦汉”，继承它的优秀传统。以上是纵向的初步研究。

再进一步还需要作横向的研究：在同一时代、同一类型的玺印中，应该进行同

类排比，于“同”中研究它们的“异”；在不同时代、不同类型的玺印中，应该进行不同类的对照，于“不同”中，得出它们的“同”。这样纵横观察，就能得到更全面的认识。了然于胸，就能学有渊源，承受传统，富于变化。

从艺术的审美来观照，在古代的玺印中，战国古玺、秦印和汉印是古玺印中的精华。所以几千年来，约定俗成地概括为“印宗秦汉”一语（这里的“秦”实际是指“战国古玺”，秦印已含于汉印系统）。一个共同的承认，感到这是一个“奇迹”，在古代为什么会有这样高水平的玺印，使后代望尘莫及，成为一种不可解的“谜”？其实，我们仔细地分析一下，这个“谜”是可以解的：（一）文字美是基本的因素，我国的汉字具有形美的特点，特别在篆书中更显现它的形美，包含着多种的艺术成分。这只要用现代的楷书来比照，就会明显地感觉到。战国时代各国的文字不统一，形体多样，变化一多更增生动多姿；汉印虽然渐趋方整，但文字线条增损，方圆变化，又另创一种艺术性。（二）有书写篆书的高手，这是一个优越的前提。那时的玺印都是由国家设专门机构来制造的，如《汉书》记载“汉有符印御史，赵尧曾任此职”（《赵尧传》），又载“请御史刻宰衡印章”（《王莽传》）。《后汉百官志》：“两汉所掌，凡有五曹，二曰印曹，掌刻印。”《后汉书》载：“少府属官有兰台令史，六百石。”本注曰：“掌奏及印工文书。”由此可见，掌握玺印文字的书写以及设计的是由这些职位较高的官担任的，他们是全国选拔出来的对篆书书写和玺印设计有专擅的高手，是一般人所不能及的。古玺中的文字，是当时各国的实用文字，但把它用于方寸的玺中，就有因地制宜的制约，于是篆写时就不能不作变化的思考，作出创造。汉印也是如此。马国权对此曾作过深入的考察，写了《篆印文字艺术处理考察》一文，发表于1988年第6期香港出版的《书谱》。今选取其中“古玺”和“汉印”方面文字处理，列表附后以见一斑。（三）有铸造玺印工艺的能手，在战国时代，铸造青铜器的手工艺已很发达，汉代更有进步。这些铸造工匠，也是国家选拔雇用的，具有熟练的技术。（四）其它的因素，如我们所能看到的出土的玺印，年代久远，经过地下腐蚀，天胜人工，更增加了一种特殊的美感。齐白石说得好：“其篆刻别有天趣胜人者，唯秦、汉人。秦、汉人有过人处，全在不蠢，胆敢独造，故能超出千古。”这种“过人处”在于“胆敢独造”；而胆敢独造又来之于他们本身既有的技能。齐白石又说：“不思秦、汉人，人子也；吾侪，亦人子也。不思吾侪有独到处？如令昔人见之，亦必钦佩。”（均见《印说》）所以，我们只要“刻意古人篆法”“追究刻字之解义”（齐白石语），不但一定能够做到，而且根据篆刻艺术的需要，“胆敢独造”，一定能超过古人。

以上所谈，对古玺印的认识，由感性到理性这样一个过程。但这仅仅是“认识”了的东西，还不能成为自己所“掌握”了的东西。陆游论学诗告诫他的儿子说：“纸上得来终觉浅，绝知此事要躬行。”要去掌握它，还须付出辛勤的实践。

第四，摹拟。明代篆刻家苏宣说学篆刻“始于摹拟”，这是“躬行”的开始。通

过一印一笔一刀的摹拟实践，才能真正学习到字法、篆法和章法的一些妙处。古玺印大多数是铸造的，篆刻用刀如何表现它的艺术效果，也只能从摹拟中去摸索、体会。但摹拟有两种情况：一种是初学者的摹，是取法乎上的继承，以此打下坚实的基础，所谓“领略古法出新奇”；另一种是有些人毕其一生于摹古，以此代替创作，认为舍此即野。篆刻既作为一门艺术，它的生命在于变，重在创造，不在重复。因此，摹拟是一种手段，不是目的。在摹拟的过程中，必然会碰到“形”与“神”的问题。开始的第一步当然先摹其形，求到形似。可是得到“形似”以后，就得有更高的要求，达到“神似”。明代篆刻家黄寓生说：“摹古印如拟古诗，形似易，而神现难。”岳珂更说得具体：“摹字如梓人作室，梁、栌、榑、桷，各具准绳；缔造既成，自有工拙。临字如双鹤并翔，青天浮云，浩荡千里，各随所至而息。”“准绳”是一种法则，这是基础。但合于“准绳”，为什么会有“工拙”呢？这就说明了“形似易，而神理难”，前者是“死”的，后者是“活”的。艺术这东西，既要有“准绳”于尺寸，又要“浩荡千里”。朱简更进一步地说出这个道理，他说：“得古人印法，在博古印；失古人心法，在效古印。”（以上引语均见《印经》）他指出了在摹拟之中有“印法”与“心法”的问题。形似求其“印法”，更重要的是求“古人心法”。这就是得其“神”的所在。清人周亮工也曾说：“唯以秦汉为归，非以秦汉为金科玉律也，师其变动不拘耳。”（《书黄济叔印谱前》）这种“变动不拘”的地方是最难的地方，是“神理”所在的地方，所谓“心法”也在这里。我们的摹拟不仅学不变的东西，更重要的是学它“变”的东西，因为我们的最终目的是求变。

第五，创作。创作是在摹拟的基础上，进行独立思考，自我设计，形成篆刻作品。摹拟的成果，通过消化、吸收变成为养分，孕育出自己的构思，从心运到手应，制造出成品来。这时也好像一个小孩脱离了母亲的扶持，自己能独立行走一样，心中的喜悦飘飘然是难以形容的。但这仅仅是起步，人生千里之行刚开始。从摹拟到创作还只是第一个“飞跃”，这个“飞跃”的效果是显而易见的；到了既能行走，就会感到天天是这样走着，效果反而不显著了。吴昌硕说过：“小技拾人者则易，创造者则难。”（见齐白石《自嘲》诗注）这话说出了篆刻创作的普遍真理。因为“入门”之后，再进去是艺无止境，是“千里之行”，在这漫漫的途中，需要的是求索。在求索中，可能会产生喜悦——犹豫——困惑——苦闷等等情绪。因此创作的过程总还是带有“摹拟”的因素的，这些因素既是创作的动机，又是创作的阻碍。在我们独立创作的思维中，有时会自然地出现某古印或某篆刻名作的阴影，有益的是它导出了自己创作的思路，成为艺术之因；可是艺术这东西又是多因的，不同的因子又会互相矛盾，难以统一。因此，解决的办法并不是技巧的问题，而是创作思想的问题。在创作的过程中，必须明确：（1）为谁而作？我们必须确立创作是为了发展篆刻艺术，为这门艺术事业贡献我的智慧。这样就会摒除急功近利的浮躁，把创作看成是检验自己学习、修养的标志，从而不断检查不足，精益求精，向着“千

里之行”不倦前进。(2)爱什么?吴昌硕在《缶庐印存自序》里引用了《淮南子》的话说“不爱江汉之珠,而爱己之钩”。高诱注说:“江汉虽有美珠,不为己有,故不爱;钩可以得鱼,故爱之。”吴昌硕特创作了“爱己之钩”一印。这两句话颇值得我们深思。他爱己之“钩”去钓篆刻之“鱼”,所以艺术取得成就。这就是要相信自己,去发挥自我个性。因为每一个人都有各自的个性,个性是创造的种子,如果只去学习别人,就等于抑制了自己的个性。所以吴昌硕后来就自豪地唱出:“自我作古空群雄。”(《刻印》长诗)这个爱什么的问题是与“为谁而作”联系在一起的,因为急功近利,必然跟着别人后面走,取为捷径,如近年来各种大奖赛风起云涌,为了能够入选,就去学习过去曾经入选获奖的作品,甚至去迎合评委的喜爱,一时形成“流行病”,千印一面。只有充分发挥每个人的艺术个性,千人有千人个性,万人有万人个性,篆刻艺术才能出现“万紫千红总是春”的局面。

古玺印文字变化处理例表

(甲) 古玺文字

(一) 挪移

在不增减原来笔画的前提下,通过偏旁结构的挪动,以配合章法的需要。

(乙) 汉印缪篆

形式	楷字标明	玺中变化	注 明
移偏于正	攻		移女于工下
	胡		移肉于古下
	张		移弓于长下
	杜		移土于木下
	福		移示于畐下
	头(頭)		移豆于页下
移上于下	晨		移日于辰下
	春		移屯于日下
移外于内	昌		移日于口中
	被		移皮于衣内
移叠于偏	胥		移肉于左
	鼻		移畀于左
移左于中	聯		移耳于中

(二) 穿插

不增减原来笔画，它与挪移不同之处在于：挪移是整个偏旁的移动，而穿插则是偏旁部分（部件）的揖让变化。





形式	楷字标明	玺中变化	注 明
揖 让	卧		以臣穿插于左下
	命		以口穿插于左下
	潜		口向左移，以水旁穿插其右
	戏		以戈旁穿插于右下
	蚤		以虫旁穿插于右下

(三) 增减笔画，酌作增笔或减笔，以配合章法需要。

形式	楷字标明	玺中变化	注 明
增 笔	不		变作长形
	王		变作长形
	去		变作长形
	目		变作长形
减 笔	邢		变作长形
	孙		变作长形
	敬		变作长形
	忌		变作长形
	侗		变作长形

1. 屈满

原来小篆笔画较少的，把笔道故作盘屈，凑成六画之数。

楷书标明	小篆	缪篆
子		
门		
纪	