

主编

李刚田
马士达



篆刻学

下

凤凰出版传媒集团

江苏教育出版社
JIANGSU EDUCATION PUBLISHING HOUSE

主编 李刚田 马士达

篆刻学

下

凤凰出版传媒集团
江苏教育出版社
JIANGSU EDUCATION PUBLISHING HOUSE

目 录

序一	韩天衡	I
序二	王 镛	IV
序三	黄 惇	VII
绪 论	篆刻学学科构建及其方法	1
导 言		2
第一节	古今篆刻教育的考察与比较	3
一	实用印章的技能授受与篆刻流派风格承传	3
二	师徒传授式的篆刻教育	6
三	古代篆刻家的自学途径	9
四	社团形式的篆刻教育	11
五	学校形式的篆刻教育现状	13
第二节	建立篆刻学的现实必要性及其基础条件	15
一	建设具有专业特征的篆刻家队伍的需要	17
二	篆刻理论研究发展的需要	18
三	推动篆刻创作的需要	21
四	篆刻自身的历史发展是建立篆刻学的基础	23
五	当代篆刻艺术的大繁荣是建立篆刻学的条件	24
六	构建篆刻学的意义	26
第三节	篆刻学学科体系的框架和基本内容	28
一	篆刻艺术内涵的确定	28
二	构建篆刻学学科体系框架的基本立场	29
三	篆刻学的基本内容及分支学科间的关系	32
第四节	篆刻学学科体系研究的基本方法	35
一	从学科体系的视角看篆刻学的研究方法	36
二	篆刻学分支学科层面的研究方法	40

第一章 篆刻艺术的历史渊源	47
导 言.....	48
第一节 印章形式的发生及其属性	51
一 商玺的发现及论证	51
二 商玺的氏族社会特征	57
三 商玺的印章形式特征	61
四 商玺作为印章的发生学意义	65
第二节 实用印章的历史演变	71
一 印章的萌生期	71
二 印章的定型期	76
三 印章的鼎盛期	89
四 印章的变化期	101
五 印章的式微期	112
第三节 影响实用印章形式变化的直接因素	120
一 印章制度与印章形式	121
二 文字演变与印章形式	125
三 印章材料及制作与印章形式	130
四 印章使用与印章形式	136
第四节 影响实用印章演变的间接因素	142
一 社会形态与印章的关系	143
二 政治经济与印章的关系	146
三 思想文化与印章的关系	151
第五节 实用原则对印章审美因素的制约	155
一 实用原则与审美因素的关系	156
二 求美的天性与审美的不自觉	160
三 实用印章演变的必然趋势	163
 第二章 篆刻艺术的形成与发展	171
导 言.....	172
第一节 从实用走向艺术的文人篆刻	174
一 唐宋印章与书画结合的艺术意义	174
二 唐宋以来集古印谱出现与发展的艺术价值	181

三	文人篆印是篆刻艺术创作的雏形	185
四	印材变革是篆刻艺术兴起的契机	190
第二节	篆刻创作的历史发展	195
一	吾衍、赵孟頫影响下的元代文人篆刻	196
二	吴门篆刻的兴起与吴门篆刻家群体的出现	203
三	《顾氏集古印谱》的印行普及与明代后期的篆刻流派	211
四	清初、中期印人与流派发展	219
五	晚清各大家与近代篆刻艺术的发展	238
第三节	“印宗秦汉”对篆刻发展的影响	245
一	“印宗秦汉”思想的形成与篆刻形式语言的确立	246
二	“印宗秦汉”影响下的篆刻创作模式及其风格类型	254
三	“印宗秦汉”的历史局限性	261
第四节	“印外求印”对篆刻发展的作用	265
一	“印从书出”与书法对篆刻创作的渗透	266
二	文人画对篆刻创作的影响	271
三	学术对篆刻创作的支持	279
四	“印外求印”与篆刻形式语言的丰富	283
第五节	篆刻流派的历史作用	288
一	流派是元明清篆刻艺术的存在方式	288
二	流派是篆刻家创作队伍的形成和延续	292
三	流派与篆刻创作风格的形成及其深化	295
四	流派对篆刻发展的负面影响	300
第三章	篆刻理论的形成与发展	307
导 言		308
第一节	印论的产生及其理论来源	310
一	伴随文人篆印而萌生的印论	310
二	由古印品鉴而形成的印章审美观	314
三	既有文艺理论及其思潮对印论的影响	318
四	印论伴随着篆刻艺术的生成而发展	323
第二节	印论的历史发展及其理论形式	326
一	印论的萌生期	326
二	印论的突发期	331

三	印论的发展期	336
四	印论的集成期	340
第三节	印论的学术内容与研究角度	343
一	印史观分析	343
二	流派论分析	349
三	美学观分析	356
四	技法论分析	365
五	创作论分析	375
六	印品论分析	384
第四节	印论的历史性质与历史作用	395
一	印论的发达标志着篆刻发展的艺术自觉	395
二	元明清印论的历史性质	397
三	印论对篆刻创作发展的历史作用	409
四	关于元明清印论兴衰的历史思考	419
第四章	篆刻美学原理	423
导 言		424
第一节	篆刻形式的历史规定	427
一	图案设计性	428
二	文字书写性	434
三	工艺制作性	440
四	印面方寸性	447
第二节	篆刻形式的艺术规定	450
一	参差错综——章法美	451
二	笔情墨韵——书法美	457
三	浑融无迹——刀法美	461
四	缩龙成寸——境界美	465
第三节	篆刻艺术的形式分析	468
一	微观分析之一：印文与边界	468
二	微观分析之二：笔墨与刀痕	474
三	宏观分析之一：篆刻审美风格的两极性	476
四	宏观分析之二：篆刻审美风格的多样化	480
第四节	篆刻艺术的金石气	486

一	金石气的自然意味	487
二	金石气的历史意味	492
三	金石气的形式意味	496
第五节	篆刻艺术的生命形式	504
一	气性——篆刻生命形式的静态考察	506
二	气势——篆刻生命形式的动态考察	511
三	气象——篆刻生命形式的整体观照	512
第五章	篆刻技法原理	519
导 言		520
第一节	篆刻技法的存在与观念	524
一	古代印章中的技法因素解析	525
二	篆刻技法产生并自成体系的原因	532
三	篆刻技法观念的梳理	545
第二节	篆刻技法的基本内容	552
一	篆刻的字法	554
二	篆刻的篆法	561
三	篆刻的章法	566
四	篆刻的刀法	574
五	篆刻的润饰法	579
六	篆刻的边款法	583
七	篆刻的钤拓法	590
第三节	篆刻技法的研究、训练与发挥	594
一	篆刻技法的研究	594
二	篆刻技法的训练	595
三	篆刻技法的发挥	601
第四节	篆刻技法的根本性质	603
一	篆刻技法的技术性和审美性	603
二	篆刻技法的稳定性和可变性	607
三	篆刻技法的共性和个性	609
第六章	篆刻创作原理	613
导 言		614

第一节	篆刻创作的前提	616
一	篆刻创作是艺术家的创造	616
二	篆刻创作与篆刻临摹的关系	622
三	篆刻创作与篆刻技法的关系	627
第二节	篆刻创作的一般模式	630
一	“印中求印”创作模式	631
二	“印外求印”创作模式	638
第三节	篆刻创作的构思过程	648
一	素材准备	648
二	心理准备：虚静	652
三	篆刻创作动机的触发	656
四	篆刻意象的审美特点及构成	661
五	篆刻意象生成的层面	663
六	内觉与灵感	667
七	篆刻构思中的形式思维	670
第四节	篆刻的传达	677
一	传达：创作与制作	678
二	传达的情调与线条组合	683
三	传达中的侧重与意境创造	687
第五节	篆刻创作风格的形成	694
一	时代地域背景、独特生活经历与个人风格	695
二	审美经验、艺术理想、个性心理与个人风格	699
三	推陈出新与个人风格的成熟	709
第七章	篆刻批评原理	717
导言		718
第一节	篆刻批评与欣赏的关系	722
一	艺术欣赏与篆刻欣赏	723
二	艺术批评与篆刻批评	729
三	篆刻批评与篆刻欣赏的关系	731
四	篆刻批评过程的描述	734
第二节	篆刻批评的主观条件与客观影响	739
一	篆刻批评的主观条件分析	739

二	篆刻批评的客观影响因素	744
三	篆刻批评条件的综合性	747
第三节	篆刻批评的标准及其性质	751
一	标准的确立是篆刻批评的前提	751
二	篆刻批评标准的一般性与特殊性	754
三	篆刻批评标准的确定性与不确定性	760
四	篆刻批评标准的相对权威性	763
第四节	篆刻批评的方法及其功能	768
一	篆刻批评家与篆刻创作家的思想沟通	769
二	对篆刻作品的整体把握与深入分析	773
三	篆刻批评家的主动阐释	778
四	单件篆刻作品的批评方法	784
五	篆刻家创作风格的批评方法	791
六	篆刻流派的批评方法	797
第五节	关于篆刻展览评审的思考	802
一	篆刻展览评审是篆刻批评实践的特殊方式	803
二	篆刻批评家应成为篆刻展览评审的主体	806
三	篆刻展览评审的机制	808
四	小结:篆刻展览及其评审对篆刻创作的影响	811
结 语	篆刻学学科建设的展望	815
一	高质量的篆刻教育是当代篆刻艺术发展的必然要求	816
二	多维视野中的篆刻艺术	827
三	篆刻审美文化的当代转型	843
附 录	主要参考文献	851
编辑后记		852

第四章



篆刻美学原理

导 言

当今印坛已愈来愈关注对篆刻艺术规律的探究，谋求在新的历史形势下篆刻艺术有新的突破。重温古代印章史和明清流派篆刻史、印论史，审慎地从历史的经验教训中确立新的立场和观点就十分必要，以新的思维方式开启我们的智慧，从建立学科理论体系入手，从理论上搞清篆刻艺术的本质、探明篆刻美学原理，从而有效地指导篆刻创作，已成为当代篆刻创作家与理论家的共同使命。篆刻作为一门艺术，必有其与其他艺术门类共通的艺术原理和艺术哲学，与文学、美术、书法一样，篆刻也必然地要求符合形式与内容、形质与神采相统一的各种艺术原理。因此，篆刻美学也必然统摄于艺术美学，对篆刻美学的研究与研究方法势必与一般的艺术美学有相通之处，适当的遵守和借鉴是需要的。但这绝不意味着可以以一般的艺术美学来取代篆刻美学。大量的以一般的艺术美学来框套篆刻美学是简单而懒惰的做法，它不会将篆刻美学引向深入和严肃，只会使学者陷入对共同性原理的绝对信赖而扼杀对篆刻美学个别性或特殊性的真实把握，从而取消篆刻艺术的门类特征和本位立场。所以，本章对篆刻美学的研究，其逻辑起点自然应当从它的特殊性出发。

篆刻美学的特殊性，来自于篆刻艺术形式的特殊性；而篆刻艺术形式的特殊性则是在其发生、发展过程中逐渐形成的。换言之，它反映为一种历史的规定性，这种历史规定性表现在以下两个方面：

1. 篆刻艺术从古代实用玺印脱胎而来，在其发生、发展过程中，必然有其母体的遗传基因起作用，这就是篆刻艺术的“印化”性质。所谓“印化”或“印章化”，是指篆刻艺术的一种前在的、潜在的规定性（相对于篆刻艺术而言）。篆刻的艺术形式是从古代玺印派生发展而来，它必然会带有古代玺印的某些形式规定。换言之，对一切的文字素材在印面上作字法、章法的选择与安排，乃至制作技巧的实施，只有在实现了“印化”之后，才有可能成为篆刻艺术的形式。例如，钟鼎铭文、墓志造像文字并不都能直接入印，必须将它们或玺文化，或缪篆化，或圆朱文化，才能较好地用于篆刻创作，成为篆刻形式的组成元素；否则，刻出的“印”难免缺少“印”味——这是所谓文字素材的“印化”。再如，印面文字的排列不同于书法，玺印的章法错落有别于简牍或卷轴的书写，如果仅以汉简的章法或碑碣造像的文字布局形式生硬地移植于印章，也必然缺少“印味”——这

便是所谓章法的印化。此外，印面边框与界格的取舍，红与白的分割等等也统属“印化”之列。总之，篆刻创作只有实现“印化”，使之浸染上与古代玺印气息相似的形式意味，方得以称为人们所能确认的艺术印章或印章艺术。古代玺印的实用性表明古代印匠的制作过程并不是一种自觉的艺术创造，而是一种不自觉的器物制作；但工匠们精湛的技艺以及他们朴素的审美意识，使这种实用凭信之物竟在有意无意中显示出极高的艺术性，也使后代的篆刻家倾羨并且自觉追摹古代玺印的形式之美。因而，“印化”也就成为颇具篆刻艺术特质的审美指向和美感追求的代名词。

如果说“印化”是篆刻艺术较为客观的规定性，那么“印感”就是一种较为主观的规定性，即篆刻家、赏评家在现实的审美活动中，有一种先验的艺术感觉，以此来评判一方“印”到底是不是“印”。这种“印感”与“印化”一样，都来自于古代玺印中诸多审美因素的长期熏染，来源于篆刻家对古代玺印的认知、对篆刻形式篆刻史的经验与体悟。换言之，是古代玺印养成了吾人的篆刻形式感，是篆刻实践锻炼了吾人的篆刻审美能力。对于一个专业篆刻家来说，没有“印感”，不知如何使工具、材料、素材、构思“印化”，是不可思议的。沈野《印谈》曰：“印章工拙，殊为易辨。试以己作杂之古章，人不能辨，斯真古人矣。”他评判印章优劣的参照体系，就是古玺印，以为形神与古代玺印接近，即入古人境界了。显然，“印化”二字反映在明清人的篆刻中，首先是观念上的“崇古”和“入古”。而究竟如何“化”法，则主要通过对古代玺印的“模拟”，以形式的逼似来实现对古代印章的艺术转换。早在元代，吾衍《学古编》说：“汉魏印章，皆用白文，大不过寸许，朝爵印文皆铸，盖择日封拜，可缓者也。军中印文多凿，盖急于行令，不可缓者也……自唐用朱文，古法渐废，至宋南渡，绝无知者，故南宋印文皆大谬。”在吾氏看来，“大不过寸许”理应作为篆刻恪守奉行的规模，而“铸”和“凿”则又理应作为篆刻模拟仿效的正法。一旦违背，便不合“古法”，便是“大谬”。他又说：“汉有摹印篆，其法只是方正篆法，与隶相通。后人不识古印，妄意盘屈，且以为法，大可笑也。”对有悖汉印古法，将入印文字妄意盘屈、矫饰生造的做法，持完全否定的态度。受吾衍的影响，明清以后的印学理论家、篆刻家不遗余力地推崇和标举古代玺印的范式。甘旸《印章集说》云：“古之印章，各有其体，故得称佳，毋妄自作巧弄奇，以涉于俗而失规矩，如诗之宗唐，字之宗晋，谓得其正也。印如宗汉，则不失其正矣”；又称“布置成文曰章法，欲臻于妙，务准绳古印”；“秦汉印有方者，亦有条者，皆正式”。朱象贤《印典》亦云：“今之

沿袭，始自古人，不师先世成规，焉证后人之失。”周铭《〈赖古堂印谱〉小引》说：“论印法必宗秦汉……学印者不宗秦汉，非俗则诬。”高积厚《印述》写道：“汉印体裁，平正方直，朴质浑茂……传流后世者，悉可为模范，无异史家之于（司马）迁、（班）固也。”以上种种说法，反映出元代以来数百年的篆刻艺术生成、发展的历史，几乎都是站在“正史”的立场，视秦汉玺印为篆刻理应恪守奉行的“印式”、“根本”或“法度”，乃至将宗秦法汉绝对化，不敢跨越雷池一步——历史无可厚非地铸就了篆刻家的“印感”与篆刻形式的“印化”。

2. 作为后起的艺术种类，篆刻艺术具有很大的包容性，因为它所广泛吸摄的是来自其他各种艺术门类的营养，而它的发展方向，也必然受着为其助产的文人艺术家的直接引导，这就决定了它具有有一种获得性的“综合”艺术品格。如果以简短的语言来勾勒元明清篆刻艺术发展的历史轨迹，它所走过的基本是一条对古代玺印“合”而“离”、“离”而“化”的道路。最初的“合”是文人艺术家为炼造篆刻艺术形式，在古玺汉印中寻求必要的依托；之后的“离”则反映了文人艺术家在找到依托后更强调“寄托”——不甘沦为“印奴”的进取精神；最终的“化”，标志着“创造”是一切艺术升华，是篆刻艺术发展的必然趋势和战略目标。

将古代实用印章与元明清篆刻艺术各自发展的历史作比较，便会发现，古代实用印章是由“秦汉的辉煌”逐渐堕入颓败，而元明清篆刻则是由最初的亦步亦趋逐渐走向兴盛。这是因为，古玺汉印的制作者多属昧于文化的工匠，而元明清篆刻的创造者却是文人艺术家。虽然在特定的历史条件和文化背景下，古代印工曾经凭据自己的审美直觉和谙熟的技艺、遵从印章制度的严格规定制作出一件件精美绝伦或粗犷放达的“艺术”佳制，而一旦时过境迁，当世风凋敝而导致他们的审美直觉日渐迟钝，原先的高技大艺沦为习以为常的惯技，因应付“实用”而长期处在缺乏文化意识的熏陶，得不到审美观念的滋养的时际，古代印章制作怎能不走“下坡路”！元明清篆刻正与之相反，因为“主宰”这门艺术的是文人艺术家，“文化人”的身份，必然决定着他们会从艺术的立场来审视原本属于“雕虫小技”的篆刻。徐上达《印法参同·自序后》说：“尝闻篆刻小技，壮夫不为，而孰知阿堵中固自具神理之妙，犹自寓神理之窍，正不易为者也。”篆刻的方寸之地令人有千里之想，这决不是机械、简单地以刀刻石的技艺所能涵盖的，它必然寻求情感的寄托、文化的支撑以及其他艺术门类的提携。沈野比徐上达更早认识到了情怀寄托与文化修养对于篆刻艺术的重要性，他在《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”；“印章不关篆隶，然篆隶诸书故当潜玩。譬如诗有别裁，非关学也，然自古无不读书之诗人，故不但篆隶，更须读书”。从沈氏的这段话看来，读书养机、感情寄托以及书画艺术修养等，都已被文人艺术家自觉纳入篆刻艺术思考的范围之内了。周亮工《印人传·书〈黄济叔印谱〉前》中有一段有关印与诗之交感、促进的议论，尤能使人具体认识到篆刻作为后起性艺术的综合品格：“微窥先生（黄经）所作，近来实更进数层，不孝动笔亦实有略异往昔，所以然者，吾两人交相动耳……不孝得先生一字而心动，先生得不孝一字，亦未尝漫然于中。交相动而交相引于幻渺不可测，恶有所谓誉哉！”

整个元明清篆刻艺术发展史，可以说是对古代实用印章（尤其是秦汉玺印）因袭、转换、发展与升华的过程。在这个过程中，有目共睹的是元明清文人艺术家对于篆刻这块“方寸之地”倾注了大量心血，从而使之具有浓厚的文化色彩和艺术的精神气质，以“文人印”为标志，透过有形的篆刻艺术形式，可以从一件件篆刻艺术佳构中领略到历史文化的积淀，感悟到文人艺术家的学养和情操，体察到那种“变化合道”——以“道”为体、以“德”为用的深沉的艺术底蕴。尽管站在文艺批评和史学的立场上看这个过程未免曲折而漫长，但平心而论，它的发展足迹，恰恰反映了艺术观念思考的递进、提升以及与之相得益彰的艺术形式的日趋完善与改观——这无疑是一个充斥着最大艺术含量的艺术发展过程。

综上所述，篆刻技法与创作的特殊性，意味着篆刻欣赏与批评也必然存在着特殊性，它们都是由上述篆刻艺术的“印化”与“综合”这两种特性决定的。因此，当今研究篆刻美学的关键，其主要着眼点就在于对篆刻形式作由表及里、由浅入深的分析考察，既确认其特殊性——篆刻艺术形式不同于其他艺术形式的个性所在，又考察其普遍性——篆刻形式作为艺术的一分子而与其他艺术共有的形式规律；既考察篆刻形式的历史规定和特殊规律，又考察其形式的内蕴或意味。这也是本章的基本结构与主要内容。

第一节 篆刻形式的历史规定

篆刻艺术形式的历史规定，是指古代实用印章的原始形式对其所派生的篆刻形式所起的决定作用，这是篆刻艺术形式所显现的古代实用玺印的遗传基因。“篆刻是印章”，即是肯定了篆刻脱胎于古代印章，即是说古代印

章是篆刻的原型。然而，在确认“篆刻是印章”这一基本概念的同时，也必须看到“篆刻”与“印章”的功能及其属性等方面所存在的显著差异，看到古代印章与篆刻艺术之间存在的本质差别——亦即“篆刻不是印章”。

古代印章，功在“实用”，它作为象征权力、表明身份、以检奸萌的“信物”，原本并没有自觉的艺术追求，它只是遵照一定的印章制度，由无名的印工按照不同的材质和所需缓急的情况，实施不同的制作手段而得到的“实用品”。然而，“印章”作为古代的特定历史时代的产物，它必然会程度不同地受到当时社会文化的熏陶与影响。在制印过程中，印工也未必都是漫无目的，一味敷衍塞责、粗制滥造；想来他们也会凭借自己朴素的爱美之心施展手中的绝技。因此在后世印人的眼中，有许多竟是意想不到的惊风雨泣鬼神的绝世佳作；数以万计的丰厚遗存，标示着古代玺印的辉煌，显示出震人心魄的永久魅力。古代玺印的这种“艺术”风致，在元明之际历史地成了篆刻艺术得以生成、承绪发展的艺术“原型”。早期篆刻家的“印中求印”，就是借印章而求艺术，这是元明清篆刻向艺术化道路迈出的关键的第一步，也是篆刻在艺术化道路上对原型的第一次转换。从前三章的论述可以清楚地看出，古代实用玺印一旦客观地被当作篆刻艺术形式的原型，元明清篆刻便一直朝着与实用相异、日趋独立的艺术化道路发展。随着文人艺术家对原型作艺术思辨的逐渐深化，并在对原型的“转换”中作出应有的艺术抉择，篆刻艺术便在被文人艺术家揭示其自身艺术发展规律之后逐步远离其原型，最终获得了艺术正果，真正形成具有“独立”意味的艺术门类。在这里，所谓的“远离”决不意味着“脱离”或“背离”，“独立”也决不意味着“孤立”，它与古代实用印章的关系仍然至为密切，是“继承”中有“发扬”、“发扬”中有“摒弃”。可见篆刻艺术形式得以形成和完善，取决于秦汉玺印遗传因子的渗透和催化，以及文人艺术家对它的不断转换。因此，关于篆刻形式的历史规定性的探讨，实际上是研究古代实用玺印本身具有哪些特性，以及这些特性是如何转换为篆刻艺术的形式要素而成为篆刻艺术形式赖以成立的基础的。在此基础上还要追问的是：古代玺印遗传基因的种种特性，在其转换为篆刻艺术的形式规定之后，其审美价值又是什么呢？

一 图案设计性

从最古老的商玺看，古代实用玺印与生俱来即具有一种先天的图案设计性。这三件实物（见图 1-1-1）因无从考证其究竟是否属于印章，故历来

人们多将其确定为印章或族徽的“两可”之间。将其视为印章，则印面的章法布局，或取“对称”，或取“均衡”，在有限的印面，均能安排得疏密有致，变化得宜，虽是最古老、最原始的印作，却不失为佳制妙构。如果视其为族徽标志——学者在商代遗物中找到了与之相似的氏族标志，为什么它竟和之后秦汉玺印的形式那么吻合贴近，是否上古族徽具有与古代玺印相同的实用功能？如果功能本相一致，族徽也便成了印章（因为如果强名其曰“族徽”，仅仅作为某一氏族的象征标志，族徽完全没有必要制作成类于印章的形式，而尽可以采用其他任何更考究的、或更便利的形式，这是本书在此引发出来的一种观点）。受其萌发，作为显性的图案化印面设计，在此以后的古代玺印中，肖形印、肖形与文字相参印、鸟虫篆印、花押印（图4-1-1）等等形式相继产生。它们直接就是一种图案，往往以别致的夸张变形的手法，使印章获得了具有抽象意味的美感形式，其多样性和丰富性、巧妙性和超常性，足令观者惊诧。如果说上述数种印章形式属于显性的图案设计，那么作为古代印章主流和大类的文字印章，则是一种隐性的图案设计，其印文对于印面的随形布置——通过文字的夸张或变形也表现出浓重的装饰趣味（图4-1-2）。可以说，古代玺印中的文字形态乃是古代最富有装饰意趣的文字之一。文字图案装饰功能虽亦可见于钟、鼎、泉、镜等青铜彝器，但铜器铭文多注重单字的变形，文字之间却少有相互依存的结构联系（图4-1-3）；而瓦当上的文字则多依弧形的边线作单一的矫饰，因而远不及玺印文字装饰性的整体构成丰富多姿，有机生动（图4-1-4）。从篆刻艺术形式的整体性要求来衡量，古代玺印的边界格也是图案化印面设计的



图4-1-1
肖形印、鸟虫篆印、
元押印例



(1)



(2)



(3)



(4)

图4-1-2 表现出浓重的装饰趣味的印例

(1)李越 (2)张乡侯家丞 (3)杨长卿 (4)王闳



图 4-1-3 西周青铜器散氏盘铭文



图 4-1-4 西汉“永奉无疆”瓦当拓片

重要内容，任何一方堪称精美绝妙的艺术佳构，其文字布局必需也必然与边界格十分协调统一，相得益彰。徐上达《印法参同·章法类》云：

疆者，外之大界，如边栏、如格眼是也。理者，内之小条理，谓一字有一字之定画，一画有一画之定位，界限自在。不可谓格眼既分，而字画可妄为疏密，使相侵让也，是有疆无理矣。

所谓“有疆有理”，正是对印面边界格与文字高度统一的要求。不论是文字变形的需要产生了边界格，抑或是边界格的框束导致了文字的变形，总之，作为印面主体的文字，其夸张变形都必须受边界格的限制，不管这种边界格是有形的还是无形的，它都意味着对古代玺印的图案设计性有着不同程度的强化。此外，各种样式的玺印，其玺形、印形的图案性（图 4-1-5），正反映着古代玺印在强化自身实用性的基础上，同时也体现了印工对美饰的自觉追求。由于篆刻艺术的“印化”性质，元明清以来文人篆刻家对于古代玺印的图案设计性进行了自觉的继承与转换。

1. 元朱文印的图案装饰性

所谓“元朱文”印（亦称“圆朱文”），即指在元代十分流行的以小篆（而不是以缪篆）入印的一种篆刻样式。陈巨来《安持精舍印话》云：“宋元