

家刻



中國美術全集

篆 刻



全國百佳圖書出版單位



時代出版傳媒股份有限公司
黃山書社

☆ 國家出版基金項目

圖書在版編目 (CIP) 數據

中國美術全集·篆刻/金維諾總主編；劉恒卷主編。—合肥：黃山書社，2009.10

ISBN 978-7-5461-0691-5

I.中… II.①金… ②劉… III.①美術—作品綜合集—中國—古代
②漢字—印譜—中國—古代 IV. J121 J292.42

中國版本圖書館CIP數據核字 (2009) 第155843號

中國美術全集·篆刻

總主編：金維諾

卷主編：劉恒

責任印製：李曉明

責任編輯：左克誠

封面設計：蠹魚閣

責任校對：汪國梁

出版發行：時代出版傳媒股份有限公司(<http://www.press-mart.com>)

黃山書社(<http://www.hsbook.cn>)

(合肥市翡翠路1118號出版傳媒廣場7層 郵編：230071 電話：3533762)

經銷：新華書店

印刷：北京雅昌彩色印刷有限公司

開本：889×1194 1/16 印張：16.875 字數：51千字 圖片：1547幅

版次：2010年6月第1版 印次：2010年6月第1次印刷

書號：ISBN 978-7-5461-0691-5

定價：600圓

版權所有 侵權必究

(本版圖書凡印刷、裝訂錯誤可及時向承印廠調換)

《中國美術全集》編纂委員會

總顧問 季羨林

顧問委員會 啓功 (原北京師範大學教授)

俞偉超 (原中國國家博物館館長、教授)

王世襄 (原故宮博物院研究員)

楊仁愷 (原遼寧省博物館研究員)

史樹青 (原中國國家博物館研究員)

宿白 (北京大學考古文博學院教授)

傅熹年 (中國工程院院士)

李學勤 (中國社科院歷史所原所長、研究員)

耿寶昌 (故宮博物院研究員)

孫機 (中國國家博物館研究員)

田黎明 (中國國家畫院副院長、教授)

樊錦詩 (敦煌研究院院長、研究員)

總主編 金維諾 (中央美術學院教授)

副總主編 孫華 (北京大學考古文博學院教授)

羅世平 (中央美術學院教授)

邢軍 (中央民族大學教授)

藝術總監 牛昕 (時代出版傳媒股份有限公司副董事長、美術編審)

《篆刻》卷主編 劉恒 (中國書法家協會研究部研究員)

《中國美術全集》出版編輯委員會

主 任 王亞非

副 主 任 田海明 林清發

編 委 (以姓氏筆劃爲序)

王亞非 田海明 左克誠 申少君 包雲鳩 李桂開 李曉明

宋啓發 沈 傑 林清發 段國強 趙國華 劉 煒 歐洪斌

韓 進 羅銳韜

執行編委 左克誠 宋啓發

項目策劃 羅銳韜 沈 傑

封面設計 蠹魚閣

品質監製 李曉明 歐洪斌

凡 例

一、編 排

1. 本書所選作品範圍為中國人創作的、反映中國文化的美術品，也收錄了少量外國人創作的，在中外文化交流史上具有代表性的美術品，如唐代外來金銀器、清代傳教士郎世寧的繪畫作品等。

2. 根據美術品的表現形式和質地，共分為二十餘類，合為卷軸畫、殿堂壁畫、墓室壁畫、石窟寺壁畫、畫像石畫像磚、年畫、岩畫版畫、竹木骨牙角雕珐琅器、石窟寺雕塑、宗教雕塑、墓葬及其他雕塑、書法、篆刻、青銅器、陶瓷器、漆器家具、玉器、金銀器玻璃器、紡織品、建築等二十卷，五十冊。另有總目錄一冊。

3. 各卷前均有綜述性的序言，使讀者對相應類別美術品的起源、發展、鼎盛和衰落過程有一個較為全面、宏觀的瞭解。

4. 作品按時代先後排列。卷軸畫、書法和篆刻卷中的署名作品，按作者生年先後排列，佚名的一律置于同時期署名作品之後。摹本所放位置隨原作時間。

5. 一些作品可以歸屬不同的分類，需要根據其特點、規模等情況有所取捨和側重，一般不重複收錄。如雕塑卷中不收錄玉器、金銀器、瓷器。當然，青銅器、陶器中有少數作品，歷來被視為古代雕塑中的精品（如青銅器中的象尊、陶器中的人形罐等），則酌予兼收。

6. 為便于讀者瞭解大型美術品的全貌，墓室壁畫、紡織品等類別中部分作品增加了反映全貌或局部的示意圖。

二、時間問題

7. 所選美術品的時間跨度為新石器時代至公元1911年清王朝滅亡（建築類適當下延）。

8. 遼、北宋、西夏、金、南宋等幾個政權的存在時間有相互重疊的情況，排列順序依各政權建國時間的先後。

9. 新疆、西藏、雲南等邊疆地區的美術品，不能確知所屬王朝的（如新疆早期石窟寺），以公元紀年表示，可以確知其所屬王朝（如麴氏高昌、回鶻高昌、南詔國、大理國、高句麗、渤海國等）的，則將其列入相應的時間段中。

10. 對於存在時間很短的過渡性政權，如新莽、南明、太平天國等，其間產生的作品亦列入相應的時間段中，政權名作為作品時間注明。

11. 某些政權（如先周、蒙古汗國、後金等）建國前的本民族作品，則按時間先

後置于所立國作品序列中，如蒙古汗國的美術品放在元朝。

三、圖版說明

12.文字采用規範的繁體字。

13.對所選美術作品一般祇作客觀性的介紹，不作主觀性較強的評述。

14.所介紹內容包括所屬年代、外觀尺寸、形制特徵、內容簡介、現藏地等項，出土的作品儘量注明出土地點。由于資料缺乏或難以考索，部分作品的上述各項無法全部注明，則暫付闕如，以待知者。

四、目錄及附錄

15.爲了方便讀者查閱，目錄與索引合并排印，在每一行中依次提供頁碼、作品名稱、所屬時間、出土發現地/作者、現藏地等信息。

16.爲體現美術作品發展的時空概念，每卷附有時代年表，個別卷附有分布圖，如石窟寺分布圖、墓室壁畫分布圖等。

五、其 他

17.古代地名一般附注對應的當代地名。當代地名的錄入，以中華人民共和國國務院批準的2008年底全國縣級以上行政區劃爲依據。

18.古代作者生卒年、籍貫、履歷等情況，或有不同的說法，本書擇善而從，不作考辨。

中國美術全集總目

總目錄

卷軸畫

石窟寺壁畫

殿堂壁畫

墓室壁畫

岩畫 版畫

年畫

畫像石 畫像磚

書法

篆刻

石窟寺雕塑

宗教雕塑

墓葬及其他雕塑

青銅器

陶瓷器

玉器

漆器 家具

金銀器 玻璃器

竹木骨牙角雕 琺琅器

紡織品

建築

從官私璽印到流派篆刻

在中國的各種藝術形式中，篆刻是十分獨特的一個門類。它最初從純實用性官私璽印的廣泛應用中發展起來，逐漸成爲以文人藝術家爲創作主體，具有相對獨立審美價值的篆刻藝術。在演進過程中，篆刻藝術始終沒有完全脫離開實用意義，同時也始終與自己的母體——古代官私璽印保持着密不可分的聯繫。儘管今天日常使用的公私印章從材料、字體到製作方式都已經與古時大不相同，然而在書畫創作、鑒賞收藏等領域，篆刻作品仍作爲必不可少的組成部分而具有普遍的實用需要。上述因素再加上其本身所具有的藝術魅力，使篆刻藝術至今仍顯示出很强的生命力，並且在不斷地豐富和發展着。

中國璽印的歷史由來已久，儘管對印章的起源時間尚無確切結論，但最晚在戰國時期璽印已被廣泛應用并在製作上達到了相當精妙的水平。按照通常規律，一門藝術或工藝在達到成熟階段之前，首先會經過一段從萌芽到確定的發展過程，以獲得形式規範和技巧經驗的積累，如果再聯繫到本世紀30年代河南安陽殷墟出土的三枚“商璽”，可以斷定中國璽印的出現肯定要早于戰國時期。

戰國時期的印章通稱爲“鈇”（即後世“璽”字），後人爲將其與秦漢印區別開來，遂將戰國印章稱爲“古鈇”或“古璽”。古璽在各個方面都已經達到了十分成熟的境地：在規格上，官璽和私璽的大小有明顯的差別；在種類上，官璽有職稱璽與烙印璽（烙馬、烙木、印陶等）之分，而私璽除姓名外，又有成語璽、肖形璽等類別；在形式上，無論官璽或私璽，都有白文（陰文）與朱文（陽文）兩種面目；在形狀上，除數量最多的方形外，還有長方形、圓形、三角形、曲尺形以及由不同形狀組合而成者；在製作方法上分爲鑄造和鑿刻兩種；在材料上，則以銅質爲最普遍，間有銀、玉等質地者。

作爲印章最主要的表現內容，古璽所采用的文字與戰國時期的銅器銘文、簡牘帛書等文字都不完全相同，是一個獨立而完整的體系。這一方面標志着古璽的成熟和高度發展，另一方面也是古璽區別于其他時代印章的最重要和最顯著的特徵。

從藝術角度來看，古璽雖然是爲了滿足實用需要而製作的，但設計者和工匠在製作過程中，仍然傾注了大量的巧思妙意，在方寸天地之中創造出了令人贊嘆的藝術效果，而最能體現作者才華與匠心的，則是古璽千變萬化同時又有迹可尋的布局規律。戰國時期的印人善于利用和發揮文字結構的各自特點，在印面中通過端正與欹斜、緊密與疏朗、勻稱與錯落、整齊與參差等對比關係，或先設險勢再施以補

救，或在平實中製造變化，最後總能達到活潑生動而又和諧自然的效果。這種效果表面上看去各不相同，令人無從把握，但如果按上述各種對比關係的原則去推敲玩味，則能夠尋找出其中的規律與手法。

戰國時期無數印人的才華智慧通過古璽表現出來，遂形成了中國印章發展史上的第一個高峰，同時古璽也成為後世印人尋求啓發和挖掘靈感的取之不盡的寶庫。

秦朝在兼并了各諸侯國并建立起統一封建政權以後，頒布了一系列法令措施，使社會經濟和文化等各方面都呈現出統一有序的氣象。在璽印方面，秦朝改變了戰國時期自由多變的狀況，對璽印的名稱、制度、形式、文字都作出規定，從而使秦印具有一種新的風格體系而與古璽形成明顯區別。

秦代規定祇有皇帝用印稱“璽”，其餘官吏及私人所用皆稱“印”。秦代官印基本上都是方形，少數下級官吏所用為長方形（又稱半通印），私印則比官印稍小，有方、長方、圓、橢圓等幾種。秦印不論官私，皆為白文且用“田”字格或“日”字格將文字分開。在製作方式上，秦印絕大多數為鑿刻而成，祇有很少一部分出于鑄造。

在全國使用統一的秦篆是秦朝在文字上最重要的措施。秦代印章所采用的，就是經過方整處理的秦篆。這種文字在結構上比古璽文字更加簡潔嚴謹而且規律明確穩定，因此，秦印在篆法上具有端莊整飭而又自然輕鬆的風格特徵。其點畫線條因出于鑿刻而顯得比較瘦勁，雖粗細變化不明顯，但轉折和起止兩端都有很微妙的處理，常常在方圓、鈍銳、斷連的轉換中求得蘊藉和諧的平衡。結構風格均與秦詔版銘文相近似。

作為封建政權的秦朝雖然很快就被推翻和取代了，但其璽印制度及形式則被保持和延續下來，並且為此後數百年間各個朝代的官私印風奠定了基礎。

漢代的制度在許多方面都沿襲了秦代的做法，璽印亦不例外。西漢初期無論官印還是私印，都保持着與秦印基本相同的形式和面目，祇是在點畫上稍比秦印更方整飽滿一些而已。此後才在秦印基礎上發展演變，形成了漢印的成熟風格。

成熟的漢官印亦皆為白文（少數烙馬、印陶用印除外），形狀有方形和長方兩種，但已去掉了秦印的邊框和界格。在製作上也改為以鑄造為主，祇有一些將軍用印或頒發給少數民族首領的印章是出于鑿刻，大約是臨事應急的手段。私印除形制稍小外，其他方面則與官印大致相同，但在種類上比官印更為豐富和自由。如形狀上比官印多出圓形、不規則形及連珠組合形式；文字上多出繆篆印與鳥蟲篆印；面目上除白文外更有朱文、朱白相間及四靈圖案與文字相間等形式；質地上則銅、銀、鐵、玉、木、石等材料均有。

漢印的風格特徵集中體現在其篆法結構和章法原則上。其文字是在秦篆基礎上融合進隸書結構的漢篆。與秦篆相比，漢篆更加易識適用，由于吸收了隸書成分，故點畫皆取平直方折之勢，較少斜筆與圓轉之形，且由于是出于鑄造的緣故，綫條比較渾厚凝重，字形亦因此而方嚴端整。與上述特點相適應的是，漢代印人在設計印面布局時，不同于古璽的奇逸和秦印的輕鬆，而是利用寬厚的綫條與方整的字形，盡量將印面安排得均衡勻稱和飽滿充實。爲了達到這一目的，或將字形作壓縮擴展處理，或對點畫進行增減合并，從而在統一的原則下大大豐富了對字形結構的塑造經驗與把握能力。

上述諸多因素共同作用的結果，遂使漢印形成了一種端莊雍容、博大寬厚的風格氣象，而在這一龐大的體系中，又包含着許多具體的技巧手法及作品。漢代印章的高度發展及其風格成就，標志着印章藝術繼古璽之後又達到第二個高峰，而後世的文人篆刻家，更是無不將漢印視爲印章藝術的至高境界和學習篆刻的不二法門。

在隨後的魏晉南北朝時期，儘管每個朝代或割據政權的官私印都或多或少帶有一些自己的特點，但總的風格和技巧形式都沒有擺脫漢印面貌的籠罩與規範束縛。同時由于這一時期戰亂頻仍，社會動蕩，文化藝術受到很大破壞，文字的使用亦頗爲混亂，因而在以文字爲表現內容的印章領域，自然也呈現出衰頹和粗疏荒率的傾向。

魏晉南北朝以前，印章的主要功能是佩帶取信，其次是在封泥、陶坯、木器、漆器等器物上鈐壓或烙印。到了隋朝，開始出現借助顏料將印章鈐蓋在紙帛上的做法。大約是爲了使鈐蓋的效果更清晰易辨，隋朝將官印的規格加大并改爲朱文，製作方法也從鑄造、鑿刻變爲用預先製好的鉛條盤成字形，再焊牢于印坯內。隨後這種新的官印形式在唐宋時期被廣泛采用，從而完成了中國古代官印在面目上的最顯著的一次巨變。

隋唐官印由于在形制上和做法上都已棄舊創新，自然在風格上也不同于以前。印面的巨大，使其布局和體勢都顯得開闊大方；綫條的盤曲則使點畫圓轉而連貫。儘管隋唐時期漢字結構——書體的演變已經結束和固定下來，致使這時的官印在文字上並沒有新的發展，不過獨特的製作方法使其綫條統一在直綫和圓弧綫這兩種形態裏，幾乎沒有斜綫和折綫結構，因而面目特徵十分明顯和強烈，同時也使其字形與章法時時流露出稚拙生疏的趣味。如果從藝術角度着眼，則上述特點實際上是頗有啓發靈感和形式變化的借鑒價值的。

宋代在官印的制度上是比較鬆動和靈活的。對於上面講到的隋唐官印典型風格，在宋代官印中則有寬邊、細邊等變化面目，此外更有隸書、楷書官印，使印章藝術的形式面目和表現範圍都更加豐富和擴大。特別值得指出的是，宋代官印的

製作者在文字上對隋唐官印字形的結體習慣進行了改造整理，不僅通過鑄造手段使字形更加方正均勻，同時還強調和固定了點畫的曲折反復。這種處理在後來的遼、金、元、明、清官印中被不斷強化誇張，並且形成了登峰造極的“九疊篆”，由此構成了元朝以後官印最突出的特徵。除此之外，元代以後的官印在形式上再也沒有什麼有價值的貢獻，可以說是官印的衰落時期。

與官印在宋代開始衰弱形成對比的是，私印却在宋代呈現出新的轉折和興盛的萌芽。雖然唐宋時期私印的使用及數量遠不如戰國秦漢時期普遍和豐富，然而在皇家鑒藏用印的帶動下，私人齋號印及收藏印開始出現，一些文人士大夫不僅喜歡和講究個人用印的質量，更親自設計篆文再交工匠製作。同時，元代盛行的私人楷書押印，也為私印增添了新的面貌與種類。文人參與印章創作的風氣越來越盛，到元代遂發展為文人篆刻藝術與官印及一般私印分道揚鑣。

上文曾提到，魏晉以前的璽印主要是用于佩帶，而對於宋元以後的篆刻藝術來說，印章的效果則是要借助用印泥鈐蓋出的印拓才能體現出來的。因此，在後人眼中，除了古代璽印本身外，前人的用印遺迹也具有十分重要的價值和意義。

魏晉以前的用印遺迹能保留到今天的很少，其中最主要、數量最多的便是封泥和印陶兩大類。由于印章鈐蓋在封泥或陶器上的印痕與印章本身具有陰文、陽文的轉換，同時再加上封泥和陶器在自然乾燥或燒製的過程中所受到的收縮變形作用，所以在面目上已經與原印有了明顯的不同，呈現出一種古樸自然且帶有殘損斑駁趣味的特殊效果。這種效果十分適合後世印人對古意的向往與追求，于是成為清末以來許多篆刻家學習和借鑒古代璽印（特別是朱文印）時的重要途徑及風格來源。

與此同時，古人用來佩帶的璽印，在被後人通過印泥鈐蓋成印拓以後，其固有的豐富多樣的 effects 及風格也因此而更加準確、全面和淋漓盡致地展現出來。這些不同的效果風格不僅為後人認識和理解歷代璽印提供了便利條件和可靠依據，也使後世篆刻家的取法學習以及尋求個性風格的努力更加明確和有迹可尋。

如果從最初的製作目的和手段來考察，古代璽印大致可以分為兩類：一類是在正常情況下並且通過規範製作而成者，這類璽印從文字篆法到布局設計都十分嚴謹，可以典型地體現當時的用印制度、習慣及技巧風格，現存絕大部分古代官璽（印）均屬此類；另一類則在面目上較為粗疏隨意，其中有很大一部分是出于偶然因素（甚至是製作時的技巧失誤）造成的效果。如漢晉時期因應急求快而鑿刻的“將軍章”（又稱急就章）、頒發給少數民族首領的“蠻夷印”、官吏仿照生前官印而草率製作的“隨葬印”（原官印死後須上繳）等等，皆屬此類。此外，正式官印中有一部分在地下受到腐蝕而斑駁破損，因而形成一種特殊的效果，後世稱為

“爛銅印”，亦可歸入此類。

在當時看來，這後一類作品的效果也許祇是無意中偶然造成的，但其中流露出來的自然之趣往往微妙奇絕而且難以用法則衡量概括，已經成為後世篆刻家欲擺脫單調平板和追求形式變化時最理想的借鑒對象，因而備受後人的青睞和追仿。

文人參與印章製作的實踐開始于宋元時期。儘管宋代的米芾和元代的趙孟頫、吾丘衍等人都曾親自設計印文篆法，而且吾丘衍也在其著作中明確提出印章創作應當遵循漢印法則的觀點，但當時的印章皆以銅、玉等堅硬材料製作，最終的完成仍然要借助于工匠，所以還不能算是完整意義的文人篆刻。

元末明初的王冕首創以“花藥石”（屬葉蠟石一族）治印，從而使文人士大夫可以脫離對工匠的依賴而獨立完成印章創作。到明代中期，印章藝術在文人中逐漸普遍，而文彭的出現更標志着文人篆刻藝術已經進入成熟階段。

文彭不僅在推廣以石治印方面起了很大的作用，他本人的篆刻亦具有很高的成就。在他的影響帶動下，涌現出何震、蘇宣等一批卓有成就的篆刻家。到晚明時期，朱簡、汪關、歸昌世等人治印皆能別開生面，自成風格且形成派別。文人篆刻至此開始向技巧的個性化和風格的多樣化發展，因而後人亦將明代以來的文人篆刻藝術稱為流派篆刻。

清代是流派篆刻藝術的鼎盛時期。承接明末文人篆刻的風氣，從清初開始，印壇便形成了名家輩出、流派紛呈的活躍局面，而程邃、林皋、許容等則是當時最有影響的風格代表。

進入清中葉，流派篆刻藝術在廣泛程度和藝術水平上都獲得了質的提高。除了高鳳翰、沈鳳、汪士慎等一批個性較強的印人外，以丁敬等為代表的“浙派”和以鄧石如為代表的“皖派”先後崛起，則對流派篆刻的發展產生了重要而深遠的意義。丁敬繼承和發揮了朱簡的切刀技巧，同時在篆法及面目上追仿漢印意趣，從而在技巧和風格上都樹立了一種古樸厚重的典範。隨後繼起的蔣仁、黃易、奚岡、陳豫鍾、陳鴻壽、趙之琛等人都直接取法丁敬或受其影響，形成清代印壇上力量最強大、影響最廣泛的一個派別。鄧石如則于浙派印風方興未艾之際獨闢蹊徑，其刀法用衝力，篆法則化用秦漢碑刻體勢，面貌清新而飄逸流暢。浙、皖兩派的盛行，徹底改變了明末清初尚奇競巧的風氣，從而將篆刻藝術帶到了一個以取法漢印為原則，同時廣泛借鑒各種古代文字資料，從而達到追求個性風格目標的嶄新境界。儘管當時皖派在聲勢上不如浙派浩大，但在啓迪後人——特別是在為晚清印壇的輝煌奠定基礎方面，兩派具有同樣的重要作用。晚清時期，在浙派末流逐漸步入僵化程式的同時，皖派的後勁人物吳熙載異軍突起，他將鄧石如的刀法技巧和篆法風格都

推到了更加明確和成熟的高度，并揭開了晚清篆刻創新浪潮的序幕。隨後，錢松融合浙、皖兩派技巧，形成渾樸自然的新面貌；徐三庚從篆法入手，將浙派用刀、漢印結構與自家篆書體勢結合為一體，面目奇異清新；趙之謙由浙派入漢印，更廣取銅鏡、錢幣、詔版、權量、碑刻等文字入印，作品變化豐富而氣息典雅；胡澐得力于漢玉印及鑿印，刀法爽潔，綫條挺勁；黃士陵在學吳熙載的基礎上，于漢銅印獨有深參妙悟，所作外表平實而意韻醇厚；吳昌碩更是出入浙、皖，博采古今，最終將歷代璽印、封泥、瓦當、磚文及自家石鼓文風格熔于一爐，鑄成了自己蒼莽渾厚、大氣磅礴的藝術風格，并成為清末民初印壇上的領袖人物。通過上述諸多印人的共同努力及其成就，印章藝術在清末達到了繼古璽和漢印以後的第三個高峰。

進入民國以後，篆刻藝術繼續沿着清代印人的實踐向前演進。除了浙派、皖派以及趙之謙、吳昌碩、黃士陵等人的印風都獲得了不同程度的承襲和發展外，民國時期的篆刻藝術在某些方面也取得了超越前人的成就。

一方面，清末以來陸續被重新發現和重新認識的古代文字材料為印人提供了新的借鑒與啟發，從而豐富了篆刻藝術的技巧形式及表現範圍。如甲骨文、戰國古璽及封泥印陶等都被大量引入篆刻并成為新奇風格的基礎。另一方面，一些具有超眾才華與魄力的印人通過自己的努力，不僅在個人風格上獲得突破前人束縛的成功，同時也影響了一批追隨者，從而形成了新的流派。如精細工整印風的領袖趙時桐、王昶，大刀闊斧、痛快淋漓的齊璜，潛心封泥并自成面目的趙石，博采古今最終卓然特立的來楚生，便堪稱是這一時期的杰出代表。此外，隸書印、楷書印及圖形印在民國時期從數量到風格也都具有相當的發展，更顯示出篆刻藝術在形式的開拓和面目多樣性方面的潛力。上述新的風格與不斷的創新，直到今天仍在繼續實踐和完善之中。

作為最具中國文化特色的藝術形式之一，篆刻與書法藝術一樣，一方面體現了漢字結構本身所具有的獨特美感，另一方面也反映了中華民族善于從生活中發現美感并轉化為藝術活動的創造能力。在印章這個小小的方寸天地之間，古往今來的無數印人施展了各自的才華，從而使印章在實用功能之外又具備了欣賞價值，也為中國傳統的藝術形式增加了一個特殊的品種。

從藝術創作的角度來看，一件作品的完成，離不開創意構思和實施製作兩個步驟。對於印章來說，不論是在古代官私璽印還是明清文人篆刻，其藝術構成都可以分為篆法選擇、章法安排和鑄刻（或鑄造）完成這三個組成部分。因而在認識、分析和鑒賞一件印章作品時，也需要從這三個方面加以考察和感受。

所謂篆法選擇，是指印人在構思一件印章時，對文字字體風格的選擇運用。早期璽印所使的文字都是當時社會通行的字體，比如戰國古璽的字體在結構上與當時的金

文屬同一系統；而秦漢印章的字體則是以小篆結構為基礎，融入了一部分隸書的變化和簡省手法。魏晉以後，雖然社會通行的標準字體已經演變成更為易識易寫的楷書，但由於印章作為表信憑證的作用越來越突出，嚴謹和防偽成為印章的重要要求，而篆書筆畫字形的曲折繁複正適應了這種需要，因而在官私印章中採用古奧的篆書字體的做法作為一種習慣法則被固定下來。再加上中國歷史上崇尚古制的觀念根深蒂固，更使這一規律一直延續到民國時期，而印章製作也由此被稱為篆刻藝術。

文人篆刻興起以後，儘管印章的字體仍以篆書為主，但隨着形式技巧的不斷拓展以及尚奇求新審美趣味的盛行，印人們對字形的選擇和運用越來越突出個性化的處理。一般來說，明清篆刻家在字體上大都使用小篆和屬於小篆系統的漢印文字，然而體現在作品中的則是千姿百態、各具面貌的個性化風格，其中字形篆法便起了很重要的作用。採用小篆字形的印人往往強調篆書筆畫的均勻圓暢，注重表現書寫的自然流動趣味。隨着篆書書法的復興和普及，許多印人便將自己的篆書結字風格直接運用到篆刻中。比如清代中期的鄧石如和清末的吳昌碩、徐三庚、趙之謙等人，都是在篆刻保持着各自篆書的風格，因而形成獨特的面目。而採用漢印文字的印人則在保留漢印文字方整端莊特點的基礎上，加入了不同的理解與改造。或摹擬古印殘破斑駁的效果以追求古樸渾厚，或旁參磚瓦陶文及封泥面目以求變化出新。與此同時，還有一些印人進一步拓展眼界，選擇金文、甲骨文等字體入印，從而使篆刻藝術在字形篆法上形成多樣化的活躍局面。

與字形篆法相比，章法安排則是對印面布局的整體設計。一方印章文字數量多少不一，印面形狀大小方圓各異，因此，如何把所需要的文字和諧有序地安排在相應的印面之中，就成為篆刻創作過程中一個關係成敗的步驟。先秦古璽的字數多寡懸殊，形狀變化也比較豐富，在章法布局上具有靈活多變的奇逸特點。通常字形根據筆畫的繁簡作大小參差處理，在排列擺放上也是隨形布勢，有時字形緊密相靠甚至連接、合并；有時則疏落分離留出大塊空白，不論採取何種手法，在整體上最終都要達到均衡、穩定、和諧的效果。相比之下，漢印則顯示出整齊、莊重、嚴謹的統一規律。漢印的字數以四字六字居多，形狀也基本上取正方形，再加上漢印文字的方正飽滿特徵，因此在布局上基本採取均勻平穩的處理方式。漢印中也有將字形拉長、壓扁或者增減筆畫的現象，但目的都是為了使筆畫字形之間的空間分配趨于均勻並達到占滿印面的目的。

明清文人篆刻家在章法安排上基本延續了古璽漢印的布局規律，祇不過不同的作者根據自己的喜好和習慣各有側重和發揮。值得指出的是，自從清代後期“以書入印，印從書出”的主張及追求逐漸普遍化，在印法布局上越來越多的人喜歡營造

“疏可走馬，密不容針”的對比效果，印章作品也因此更加注重視覺上的衝擊力，苦心設計出來的粗放率意或不均衡章法布局已成為篆刻創作中常見的藝術手段。

如果說篆法選擇和章法安排都還屬於篆刻創作過程中構思設計範疇的話，那麼刀法技巧則是構思效果得以實現的具體保證，其最直接的結果便體現為筆畫的形態特點及風格。在古代官私璽印的製作過程中，最後完成的手段或鑄造或鑿刻，都是由專門的工匠來操作。因此，實用官私璽印在筆畫形態上更多地表現為嫻熟和統一的規律，儘管其中也有不同的風格類型，但每個時代往往具有明顯的共性，不以個體的獨特面目為特徵。到了明清文人篆刻階段，對藝術風格的追求以及材料的改變，使刀法——鑿刻技巧在篆刻創作中的作用上升到決定性的重要位置。與實用璽印相比，文人篆刻個體化的實踐性質，決定了印人們對個人獨有風格不遺餘力的探求及強化。明清印人在刀法上的努力大致可以分為兩條道路。一類是追求書寫的自然趣味，注重刀法的爽利流暢；另一類則是取法古代璽印的渾厚古樸風韻，用刻刀去摹擬古印的筆畫形態乃至剝蝕殘破效果。不管是哪個類型，在實際運用中印人都會表現出各自的理解與發揮，並由此形成個性化的技巧習慣及風格。

最後要指出的是，石質印材的廣泛普及，對篆刻刀法技巧發展也起到了不可忽視的作用。石質印材的軟硬適度和鬆脆性能，不僅使刻印成為普通人都能掌握的技能，而且在刻刀作用下印石所產生的各種奇妙效果，更促成了篆刻藝術特有審美標準的確立。可以說沒有石質印材的普及，也就不會有今天這樣的篆刻藝術。

篆刻作為一門集文字結構、書法基礎和雕刻技巧諸多因素于一身的綜合藝術形式，體現了中國文化獨有的魅力，實用性與藝術性的和諧統一，至今仍顯示出勃勃不息的生命活力與發展前景。

劉恒

目 錄



戰國 (公元前四七五年至公元前二二一年)

頁碼	名稱	時代	作者	出處	收藏地
1	春安君	戰國·三晉			上海博物館
1	匈奴相邦	戰國·三晉			上海博物館
1	東武城攻師鉢	戰國·三晉			故宮博物院
1	富昌韓君	戰國·三晉			故宮博物院
1	文余西疆司寇	戰國·三晉			故宮博物院
2	樂陰司寇	戰國·三晉			上海博物館
2	右司馬	戰國·三晉			上海博物館
2	戰丘司寇	戰國·三晉			上海博物館
2	左邑余子奮夫	戰國·三晉			故宮博物院
2	右司工	戰國·三晉			故宮博物院
2	平甸宗正	戰國·三晉			故宮博物院
3	右邑	戰國·三晉			
3	陽城冢	戰國·三晉			
3	平陰都司徒	戰國·燕			故宮博物院
3	隔陰都清左	戰國·燕			故宮博物院
3	沟城都丞	戰國·燕			故宮博物院
4	疆邱都司工	戰國·燕			故宮博物院
4	婞都左司馬	戰國·燕			故宮博物院
4	將軍之鉢	戰國·燕			
4	庚都丞	戰國·燕			故宮博物院
4	信城医	戰國·燕			
4	長平君相室鉢	戰國·燕			天津博物館
5	敵陵右司馬啟鉢	戰國·燕			
5	平剛都鉢	戰國·燕			上海博物館
5	甫易鑄師鉢	戰國·燕			天津博物館
5	邳鑄師鉢	戰國·燕			
5	日庚都萃車馬	戰國·燕			
6	易文喜端	戰國·燕			故宮博物院