

篆刻艺术

沙孟海题



试论篆刻艺术的发展

三桥制作允精——文彭及其流派的篆刻艺术

古人篆刻思离群——丁敬和他的浙派

老桐著花无丑骨——吴昌硕的篆刻艺术

谈继承与创造

西泠印社



篆 刻 丛 谈

叶一苇 著

西泠印社出版

篆刻丛谈

叶一苇 著

西泠印社出版

（杭州解放路200号）

浙江省新华书店发行

上海群众印刷厂印刷

开本 850×1168 1/32 印张 4.75 字数 105,000

1985年1月第1版 1985年1月第1次印刷

印数 1—17,000册

统一书号：8191·337 定价：0.78元

前 言

篆刻这一门我国古老而独特的艺术，解放后得到了空前的发展。它已经从附属于书画的艺术，发展成为独立的艺术。它对我国社会主义精神文明的建设，越来越明显地起着促进作用。不少青年工人和学生都拿起了铁笔，学习篆刻。但篆刻艺术有这样一个特点：入门不难，深造不易。因此，提高阶段的时间往往比较长，要创造出自己的风格更不容易。我和青年们一起谈论篆刻的时候，他们往往热情地提出许多问题。归纳起来是：（一）一方印究竟怎样算是刻得好的，怎样是不好的？（二）自己的篆刻水平应怎样去提高？这两个问题，前者是篆刻艺术的欣赏能力问题；后者是继承与创造的问题。这些问题，引起了我的兴趣，我也正需要学习，想从理论上上来提高自己的篆刻艺术水平，所以就尝试着来作上面这些“考题”的答卷，写成了这本小册子。

为了提高篆刻艺术的欣赏能力，当然要具体地分析作家的作品。但分析作品，又不能脱离作家的历史条件。因此，我确定了下列三个方面：（一）从印史的发展来看篆刻艺术的发展；（二）具体地分析作家作品；（三）对继承和创造问题，提出自己的看法。这三部分，既是各自独立的篇章，又是联系在一起的：第一部分是概论，是整个篆刻艺术发展史的一个轮廓；第二部分是第一部分的具体论证；第三部分是第二部分的总结。

在第二部分中，因为历代篆刻家很多，无法一一论述，只能选择几个进行分析。在分析中又各选择一个侧重面，如论文彭的篆刻艺术，侧重于他的“启后之功”；论何震流派的篆刻艺术，侧重于

他们的大胆创造与发展；论程邃等人的篆刻艺术，侧重于他们各自不同的风格和提出流派的问题；论丁敬的篆刻艺术，侧重于浙派的形成与衰落的过程；论邓石如的篆刻艺术，侧重于书法与篆刻的结合；论吴让之的篆刻艺术，侧重于他那飞动的刀法；论徐三庚的篆刻艺术，侧重于“吴带当风”的二重性；论赵之谦的篆刻艺术，侧重于他的有笔有墨；论黄牧甫的篆刻艺术，侧重于平方光洁的风格；论吴昌硕的篆刻艺术，侧重于雄浑与平淡的特点；论齐白石的篆刻艺术，侧重于大胆改革的精神；论邓散木的篆刻艺术，就专谈他的章法。选择这些重点，主观上是希望从各个侧重点比较全面地反映一些问题。有些重要篆刻家，一时还来不及列入，打算将来再写。

篆刻艺术在不断发展，理论工作必须跟上去。篆刻艺术的理论建设，象一条通向远方的大路，正在新的起点上伸展。这本小册子愿意当作一撮小石子，为铺设这条大路贡献一点微薄的材料。

由于资料不足，水平有限，谬误必然很多，期待识者匡正。

著者 一九八三年元旦

于西子湖畔

目 录

- 一、试论篆刻艺术的发展……………(1)
- 二、三桥制作允儒流——文彭及其流派的篆刻艺术……………(13)
- 三、流觞韵格挹天真——何震派的篆刻艺术……………(21)
- 四、远近高低各不同——谈苏宣等的篆刻艺术,兼论
 流派问题……………(33)
- 五、古人篆刻思离群——丁敬和他的浙派……………(46)
- 六、刚健婀娜铁钩锁——邓石如的篆刻艺术……………(61)
- 七、圆美流转如弹丸——吴让之的篆刻艺术……………(69)
- 八、“吴带当风”的二重性——徐三庚的篆刻艺术……………(73)
- 九、刀石有笔尤有墨——赵之谦的篆刻艺术……………(76)
- 十、老树著花无丑枝——吴昌硕的篆刻艺术……………(83)
- 十一、看似寻常最奇崛——黄牧甫的篆刻艺术……………(90)
- 十二、与世相违我辈能——齐白石的篆刻艺术……………(96)
- 十三、苦心孤诣 翼翼独造——邓散木篆刻艺术的章法… (102)
- 十四、多少工夫织得成——谈边款…………… (108)
- 十五、谈继承与创造…………… (129)

试论篆刻艺术的发展

我国的篆刻艺术已有悠久的历史。但到现在为止，还没有见到一部较完整的篆刻艺术史。编写篆刻艺术史，这对篆刻家来说，是一个新课题。过去一些学者，曾写过“印史”或“印学史”，但它们的内容仍侧重于文字、印制及篆刻流派等的叙述，对篆刻艺术谈得不详。本文试从篆刻艺术发展的角度，叙其梗概，聊作抛砖引玉。

一部篆刻艺术史，自战国以至于今，总括起来，是由“实用艺术”到“欣赏艺术”的历史，是由“附属艺术”到“独立艺术”的历史。

一、一朵奇葩的盛开

根据现有史料分析，古代玺印是进入阶级社会以后的产物，它与社会经济发展有密切的关系。我们今天能见到的古玺印，大量的是战国时代的。它是我们中华民族灿烂的古代文化中的一朵奇葩，炫耀于世界。这些古玺印，有白文，有朱文，有各种印形。朱文笔划较细，多出于铸造；白文有铸有凿。它们用的都是当时各国的古文，虽然好多字现在已不认识，但它已成为一种文字的艺术，极为生动活泼，给予人一种强烈的文字美的享受。从这些古玺印中，可以领略到那时已崇尚以疏密为美，以参差为美，以错综为美；由此而产生挪让、向背等等的美学观。当然，这种美学观又是由当时使用的古文字为基础的。当我们看到这种高度的文字艺术，不能不赞叹我国古代人民的智慧！（见附玺印例（一）（二）（三）（四））

秦始皇统一中国后，为了书同文，为了文字适应书写的方便，由李斯整理各国文字为小篆。在印章上也出现了新的变化，它的书法特点是方中寓圆，得自然风趣，趋向整齐规矩，美的观点也随着变化。印形的“田字格”、“日字格”，日渐增多。因为这时期的时间不很长，可以把它作为自战国到汉代的一个过渡时期。（见附玺印例（五）（六））

到了汉代，方中寓圆的美，已成为定型。摹印篆发展为缪篆，应是从这时代篆刻艺术美学观的要求而产生的。邓散木对缪篆曾作这样分析：“颜师古说：‘缪篆，谓其文屈曲缠绕，所以摹印也。’段玉裁说：‘缪，读如绸缪之缪。’篆圆而印方，以圆字入方印，加以诸字团聚，疏密互异，故稍变小篆之形体，使之平直方正，变篆之形式，而不变篆之义法，近隶之结体，而不用隶之挑磔，缪篆之义，尽于此矣。”这种“因印变篆”，实际上是由于印章章法的需求，也是印章美学上的要求所致。从汉代印章的特点来看，从缪篆“变篆之形式，而不变篆之义法”来看，汉代的文字美学观点已趋向于“篆之义法”。汉印的特点，平正方直，它的文字以平直的线条给人以美感。这种“平直”，并不是简单化，而是更富有含蓄美；它以方中寓圆，调整其灵活；以粗中有细，细中有粗，调整了疏密；用拙中之巧，流露其美质；用增损的方法，不脱离六义；用朱白相间，增添了新趣。这些含蓄美，实际上是篆刻艺术的深入，对后人有很大的启发性，是篆刻艺术中的精华。汉印的风味，好象陶渊明的诗，平淡、醇醪，久而不失其味。所以，印到了汉代，犹如花朵到了春天，迎风怒放了！（见附玺印例（七）（八）（九））

自战国到汉代，印章的艺术成就能够达到这样高的水平，其原因大概为：（一）篆字本身蕴藏着特殊美。篆字象形成分较多，线条富有抽象感；篆字结体伸缩性大，可圆可方，可长可短，集中于一方印中，成为一个统一体，富有艺术性。（二）当时使用的是篆书，书

写的熟练性与准确性都较强，具有文字研究的价值；工匠铸金镂玉，技艺高明，能运用其匠心巧思。（三）当时的官印和私印形式基本相同，官家倡导，民间流行，易于形成风尚。此外，古印因年久造成斑驳、残损，以及封泥的粘迹等等自然成分，呈现出“古拙”风味，给后代人一种朦胧式的美感，这是一种特殊的“巧夺人工”。

由于篆刻是一种文字艺术，不能不讲究篆法的准确性与艺术性，因此，在后来的篆刻艺术发展上，要求以秦汉为宗，是势所必然的。所以人们说：印之宗秦汉，如诗之宗唐，字之宗晋。秦（包括战国）汉的印，给后人作为楷模，还带有“提高”与“普及”的意义。汉印平正，易于入手，便于普及；战国玺印错综，适于提高。因此，一般人先学汉印为主，然后登堂入室，再学战国玺。

二、篆法衰微的年代

魏晋之印，因袭汉制，但制作粗糙，艺术水平大逊于汉。魏晋私印出现了一种新体，近似魏正始石经中篆书，它的竖笔多引长下垂，俗称悬针篆，章法呆板，单调乏味。（见附玺印例（十））

南北朝时代，官印逐渐加大，文字凿款草率，篆体都不合六书。南齐官印改用大朱文，如“永兴郡印”（见附玺印例（十一）），为唐印开了先例。北魏官印每况愈下。

到唐代，官印都改为大朱文，篆书是小篆的变体，但笔划弯曲流动，有自然之趣，尚有艺术价值。

宋、元而下，官印曲折其文，喜用九叠，渐趋僵化，已无艺术价值。

这个衰微，究其原因大概是：（一）篆书已渐渐脱离于实用，篆法逐步疏远；（二）文字由隶书进到楷书，对篆书的艺术缺乏提倡；（三）官印和私印逐步分家，官印已不能起印章艺术的推动作用。但

仅管如此，汉印这朵“奇葩”的生命力还是强的，例如我们仅见的唐私印李泌的“端居室”玉印（见附玺印例（十二）），一九六〇年在湖南长沙杨家山南京王超墓出土的“超”字朱文木印（见附玺印例（十三）），一九七一年南京江浦县黄叶岭宋张同之墓出土的“张同之印”（见附玺印例（十四）），仍可看到汉印传统。由此可见一斑。

到了元代，有审美卓识的吾丘衍、赵子昂出来，“力矫元人之曲”，想把篆刻这朵不败的“奇葩”加以灌溉滋荣，但终限于客观条件，仅在圆朱文上作出了贡献，还没有发挥他们的更大作用。王冕发现了花乳石能作印，自刻了“会稽佳山水”等印，大概也限于客观条件，未能广为倡导。但他们的功绩，已永远记载在篆刻艺术史上。

在上述阶段中，自战国到宋，印章艺术可说是处在实用艺术的阶段。唐代开始了把印章用之于鉴赏，宋更盛行。宋代编辑了印谱，印章艺术由“实用艺术”向“欣赏艺术”过渡。

三、篆刻复兴的明代

到了明代中叶，篆刻得到了充分发展的条件，篆刻艺术真正进入了“欣赏艺术”的新时期。

文彭，是明代著名书画家文征明的长子，他继承家学，对六书有深刻的研究，再加上他担任两京国子监博士，有一定的声望和影响力量，具备了复兴篆刻的主观条件。但镂金琢玉，对文人却是一种限制，他要作印，只能亲自落墨后，请南京李石英镌刻，英雄无用武之地。后来于偶然的会，得到了民间雕琢首饰用的灯光石（即冻石）四筐，可以用之于刻印，这给他取得了发展篆刻的物质条件。文彭是有篆刻艺术卓识的，他一开始就有气魄地“力肩复古之任，矫元人乖缪之失”，从事创作实践。从他流传的少数作品看来，他的确作出了贡献。他的“复古”当然是复秦汉之古，继承秦汉印章

的美学传统。他的作品水平，虽不及秦汉，朱文印是继承赵子昂的一路，但表现出一种醇正的风格。他说：“刻朱文须流利，令如春花舞雪；刻白文须沉凝，令如寒山积雪。”^①这就是他对篆刻艺术具体的美学观，启示篆刻家要在印章文字艺术中给人一种诗境的美。何震和文彭交谊密切，情同师友。他们两人的观点在“篆刻应依六书为准则”的上面统一起来，相得益彰。何震由于有机会遍游边塞，结交将帅，所见越广，胸怀较大，所以在篆刻上表现出一种“猛利”的风格。他谈刻印，曾说：“下笔如下营，审字如审敌，对篆如对垒，临刻如临阵；以意为将，以手指为卒；以坐落为形胜，以识藻为粮饷，以意义为甲冑，以毫管为弓矢，以刀挫为剑戟；以布算为指挥，以配合为变动，以风骨为坚守，以锋芒为攻伐，以得意为奏凯，以知音为赏功。”^②他把篆刻的艺术创作，当作一种“神游”的精神享受。上述比喻，也反映出他生活经历的特点。他确实在“力图变革篆刻流风”上，作了“冲锋陷阵”的努力，创造了多种面目，“各体无不备”。他的美学观点，除反映在具体的作品上外，集中在他写的《续学古编》中，如：“学篆须博古鼎彝弋带钩权律，其款中字神气敦朴，可想六书未变之笔，知此作篆书，始有意趣。”“须篆有楷（指隶，下同）意，楷有篆骨”，“朱文大概以小篆为主，白文大概以楷为主”，“白文必逼边，朱文不逼边”，等等。总之，文、何的篆刻艺术的美学观都是以“六书”为准则的。在文、何的倡导和影响下，当时篆刻风起，正如朱简所描述的：“无不人人斯、籀，字字秦汉，猗欤盛哉”，文彭成为文人篆刻流派的祖师，支派蕃衍，奔腾发展，如璩元珣、陈万言、李流芳、徐仲和、归昌世以及吴门一带的人，都学习文彭。其他如沈千秋、吴午叔、吴孟贞、罗伯伦、刘卫卿、梁千秋、陈文叔、沈子云、胡曰从、谭君常、杨长情、汪不易、邵潜夫以及徽、闽、浙一些人，都学习何震。当时苏宣也树一帜，程远、何通、姚叔仪、顾奇云、程孝直等人，都学习苏宣，称为泗水派。还有罗王常、何叔

度、詹叔正、杨汉卿、黄表圣、李弄丸、汪仲徽、江明初、甘旸、朱简、汪关等，都各自创新派，真是“名流竞起，各植藩围”。由于篆刻艺术的蓬勃发展，篆刻艺术的评论也随着而来，正如朱简所叙述的：“玄黄交战，而雌黄甲乙，未可遽为定论。”^③如朱简就看过大量的印谱，所集不下万余印，写下了《印品》一书，“以其当于古者著而为则，戾于古者黜而志鉴，瑕瑜分列，欲俾来者，心腕昭于沿习伪舛之后，更以还之古初。”这是篆刻艺术批评的开始。甘旸也对篆刻艺术提出审美标准，如“印之佳者有三品：神、妙、能。然轻重有法中之法，屈伸得神外之神，笔未到而意到，形未存而神存，印之神品也；宛转得情趣，稀密无拘束，增减合六文，挪让有依顾，不加雕饰，印之妙品也；长短大小中规矩，方圆之制，繁简去存，无懒散局促之失，清雅平正，印之能品也。有此三者，可追秦汉矣。”^④这便将篆法、章法、刀法都全面包括了。朱简的篆刻还强调了笔意。这些都说明当时的篆刻艺术的审美观进一步地趋向于文字的书法意味。

在对秦汉古玺印的审美上，当时有两种观点：一种可以叫做“以完璧为美”，认为秦汉古印当初本是完好的，学秦汉印不要去仿效那些由于年代久远而造成的斑驳破损之处，应力求篆法、体制的古朴。强调这个理论的是绝大多数；汪关的作品光洁圆润，是这一类的代表作。另一种可以叫做“以破璧为美”，认为秦汉古印中那些斑驳残损之处，也有艺术美的价值。如苏宣，把胸中得到的石鼓、季扎诸碑的残破印象，用到印中去，点划出现了剥蚀痕；杨汉卿、程远也主张这种剥蚀作为印章艺术的古朴美。这两种审美观都可以成立，后一种更为后来人特别是现代人所汲取。

明代的篆刻艺术，应该说是处在一个文人刻印的探索阶段，作出了不朽的创造，但也存在一些缺点。文彭的学汉印的“浑穆”美，尚未成熟。何震的“猛利”美，锋芒显露；他提出的“白文必逼边”，

机械地把印文间矩相等，而有的印却又违反自己的理论，让白文留出了宽阔的边，刚硬中成板滞。苏宣虽较何震为圆转，有些印却缪曲其笔划。这些，虽“偶而倡之”，但后来人却“群而习之”，变本加厉，形成“文彭之习”，或“明人习气”，论者都认为缺乏“古意”美。

四、争奇斗妍的时期

到了清代，篆刻艺术呈现出了争奇斗妍的气象。程邃是明末遗民，安徽歙县人，明亡后移居扬州。他长于金石考证之学，收藏丰富。在篆刻艺术上，追承秦汉，用凝重的刀法，严谨的章法，来力矫“文、何之失”和“明人习气”。朱文喜用大篆，白文精探汉法，独树一帜，开创了皖派。以后汪肇瀛等人继起，深入汉印艺术意境，把篆刻艺术“古意美”的观点大大地推进了一步。但篆刻艺术既要“以古意为美”，更需要富有“新意”的美。于是，浙江的丁敬异军突起，直追秦汉，创造了面目多样的富有“新意”的作品，后来发展成为浙派。其白文是汉印中平正的一种，笔划稍粗，白多朱少，细碎短刀，徐徐挺进，刀棱一一具有特殊风格。朱文基本上是白文的翻转，细文细边，刀棱交错成战笔的感觉，藉以减少笔划的光滑呆板，增加毛润、斑驳、冶铸的金石感等艺术效果。从此，文、何旧习一扫而空。自明代起，强调取字要合于《说文解字》，但《说文解字》中的字体每字基本上都只有一个小篆，而且不少字在《说文解字》中是没有的。有些篆刻家强调：《说文解字》中没有的字不能刻。这样势必束缚了篆刻的手脚。《说文解字》这部书，原是探究文字的来源的，它不是为篆刻而编写的。篆刻的字应有艺术的创造，只是这种创造要根据《说文解字》中六义的准则，以免造成混乱，这是对的。如果《说文解字》中没有的字不能刻，一定要从中寻找另一个可以通假的字来代替，那就等于“因噎废食”了。丁敬大胆提出了：

“说文篆刻自分驰”，“何曾墨守汉家文”的卓见。^⑤在他和浙派的印作中，为文字的简化、隶化，作出了许多艺术创造，在很大程度上发展了篆刻的文字美学。但事物总是有缺点的一面，后期的浙派墨守躯壳，流于公式化，又产生了锯牙燕尾、千印一律的弊病。

自汉以来，篆刻中的文字体势，基本上崇尚以“方”为美，是不是可以有较大的变化，更创“新意”？清代的书法大家邓石如对此作出了“戛戛独造”，开创了“圆劲”一派。他把“婀娜”和“刚健”这一对矛盾统一起来，熔成为“刚健、婀娜”的美。历来认为“白文不能用小篆，太流动”，但邓石如却冲破这个“禁区”，创造了“圆劲”美。他把书法上的“计白当黑”，“疏处可以走马，密处不使透风”的理论，运用于篆刻艺术。这种“书从印入，印从书出”的创造，为篆刻艺术的美学向书法结合又推进了一大步。后来的吴让之在刀法上又作了进一步发展；受他的余风影响的徐三庚，则创造了“吴带当风”的美，来发人入漂渺之想。赵之谦在丁敬和邓石如的基础上，开创了自己的一格，岸然独步。他汲取了权量、诏版、泉布、瓦当文字的优秀传统，增添了篆刻的金石美感。他强调“有笔有墨”，以他的“溯思朗抱，发于词翰，涉笔命刀，皆成雅趣”，造成了浓厚的“笔墨”味。他的边款有书有画，有诗有文，焕发光彩。他在《吴让之印存》序言中，把刻印比作学诗，用诗美媲印美，这在篆刻美学上又推进了一步。

书画大家吴昌硕，以一杆圆柄钝刀，横扫印坛千军。他以石鼓笔意入画，丹青生妙；以石鼓笔意入印，顽石点头。方圆并蒂，书画交融。雄奇归于平淡，残破绽开秀妍。或借边而潜形，或破框而挺奔，犹如一枝出墙红杏，关不住满园春色。他说：“诗文书画有真意，贵能深造求其通”，^⑥把“诗、文、书、画”的审美观，渗透到篆刻艺术中来，比邓石如、赵之谦更进了一步。至于黟山黄牧甫，以平方正直，加上光滑，独开一面，与他的边款“斜风细雨”，交映成趣。

明代汪关以光圆滑学汉印，而黄牧甫以平方滑学汉印，异趣同归，各有千秋。到了齐白石，经长期探索，暮年“变法”，以斩蛟的气魄，大刀阔斧，雄称印坛。他以方为美，以参差为美，以简逸为美，独具特色，和他的书画风格合而为一。古印中的残破，封泥中的留红，铸中之凝，凿中之痕，尽收在他的章法、刀法之中，竟达到“不知有汉”的境界。邓散木集章法之大成，把篆刻艺术上各种美学观加以总结，精思巧虑，多方探索，生面别开，独树一帜，犹如寒冬老树发出新花。

五、奇葩开向艳阳天

解放以后，篆刻艺术从书画的“附属艺术”中解放出来，成为独立的艺术。它以新的内容，独立出现于艺苑，象一支灵活的轻骑兵，活跃于文化阵地，驰骋在报刊、书面等等园地上，为社会主义精神文明的建设，摇旗呐喊。它已不再是文字学者、金石家所独有，也不是高不可攀的“玄学”，不少工人、学生，拿起铁笔，规模斯籀。特别是中国书法家协会的成立，篆刻工作者也荣在其列，这是历史上空前的盛举。由是各地城市的书法篆刻学习班，如雨后春笋。篆刻的内容变了，形式也在变化，例如印形，为了适应展览，逐渐在扩大，过去是“方寸之中，气象万千”，今天有的竟是“方尺之中，气象万千”了。过去是从文字开始，今天却是从章法开始了。残破美、古拙美已普遍为人们所接受。在篆刻美学上，不特继承了传统，而且把外国绘画美学的原理也借鉴进来了。当然，这里还须要去粗取精，去伪存真，进行提高。

回顾过去，总结经验，展望未来，我觉得有下而几点值得继续研讨：

（一）篆刻是一门文字艺术，历来的篆刻家已肯定以六书为准

则，去创造文字美，现在应如何进一步提高？

(二) 篆刻艺术已逐步发展到与书画诗文相结合，对于这个问题，应如何进一步去探索？

(三) 今天的篆刻艺术，应如何更好地体现社会主义的时代风貌？

时代在前进，艺术在发展，篆刻也必然要开创一个社会主义建设时代的新局面，这是有待于大家努力的。

附有关玺印例

一、战国古玺：

(一)



大廣

(二)



外司口銘

(三)



环需

(四)



瘠徒棄

二、秦玺：

(五)



左曲
陽尉

(六)



夫
肆

三、汉印：

(七)



侯湘
相成

(八)



印張
信國

(九)



肅
祭

四、曹魏印：

(十)



完
印