

C01

历代篆刻经典技法解析丛书

元朱文印技法解析

重庆出版社

931.1
7280

出版社

鞠稚儒著

元朱文印 技法解析

重庆出版社 重庆出版集团

历代篆刻经典技法解析丛书

历代篆刻经典技法解析丛书

篆



ISBN 7-5366-7508-9



9 787536 675087 >

ISBN 7-5366-7508-9/J · 1159

定价：28.00元

篆



香港公共圖書館 HKPL

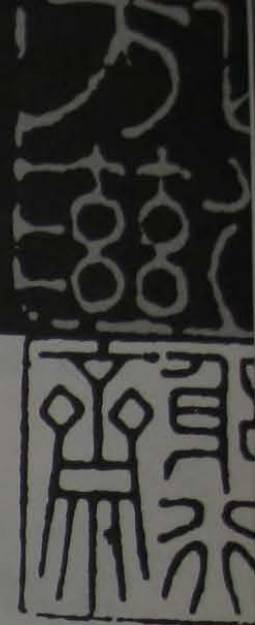


3 8888 15447592 9

元朱文印 技法解析

鞠稚儒 著

YUANZHUWENYIN JIFA JIEXI



HKC

3 8888 15447592 9

重庆出版集团 重庆出版社

图书在版编目(CIP)数据

元朱文印技法解析 / 鞠稚儒著. — 重庆: 重庆出版社, 2006.5

(历代篆刻经典技法解析丛书 / 李刚田主编)

ISBN 7-5366-7508-9

I. 元... II. 鞠... III. 篆刻—技法(美术)

IV. J292.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2005) 第 142230 号

元朱文印技法解析

yuanzhuwenyin jifa jixi

李刚田 主编 鞠稚儒 著

出版人: 罗小卫

策划: 周永健 郭 宜

责任编辑: 郭 宜 蒙 中

封面设计: 邵大维 郭 宜

版式设计: 蒙 中 郭 宜

责任校对: 廖应碧

电脑制作: 郑 超 廖晋华



重庆出版集团 出版
重庆出版社

重庆长江二路 205 号 邮政编码: 400016 <http://www.cqph.com>

重庆市开源印务有限公司印制

重庆出版集团图书发行有限公司发行

E-MAIL: fxchu@cqph.com 邮购电话: 023-68809452

全国新华书店经销

开本: 635mm × 980mm 1/16 印张: 9 插页: 1 字数: 122 千字

2006 年 5 月第 1 版 2006 年 5 月第 1 次印刷

印数: 1-5000

定价: 28.00 元

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换: 023-68809955 转 8005

版权所有, 侵权必究

● 历代篆刻经典技法解析丛书 ●

元朱文印 技法解析

· 目录 ·

历代篆刻经典技法解析丛书总序	1
绪论	5
第一章 元朱文印技法解析	33
第一节 篆书基础	34
第二节 写篆	42
第三节 元朱文印篆法解析	54
第四节 章法	83
第五节 元朱文印刀法解析	99
第二章 元朱文印的临摹与创作	107
第一节 元朱文印的临摹	108
第二节 元朱文印的创作	125
后记	138

历代篆刻经典技法解析丛书

总序

李刚田

1999年，作为国家“九五”重点出版工程，重庆出版社出版了《中国历代印风系列》21卷（以下简称《历代印风》），取得了良好的社会反响，并获得“国家图书奖”。继《历代印风》之后，重庆出版社于2006年又出版了这套《历代篆刻经典技法解析丛书》（以下简称《技法解析》）。《历代印风》突出的特点是站在篆刻艺术立场去认识和梳理历史遗存，基于这一指导思想，《历代印风》在不同的篆刻艺术风格流派这个参照系中将历代印章进行收集和分类整理，并在每卷的专论中对其进行综合述评和理论提升。《历代印风》既不同于单纯的印章史图录，也不同于单纯的篆刻艺术教科书，而是兼具二者的功能，重在揭示篆刻形式与风格的发生和变化。而这套《技法解析》丛书则是在前套书对历代印风整理和研究的基础上，利用并拓展前套书的篆刻资料，突出了篆刻艺术创作的教学功能，选取经典的古代印章和代表性印人的

作品,通过一方方具体的印例,用解剖麻雀的方法,对篆刻创作技法进行分类解析,并从中梳理出一定的技法规律。如果说《历代印风》重在资料的整理和对历代篆刻风格发展变化的把握,那么《技法解析》丛书则立足于艺术创作实践,侧重于创作技法的揭示和研究。

当我们确定这套书的选题后,接下来就是如何进行分册设置,而面临的是以前编撰《历代印风》时分卷的同样问题。由于篆刻发展史的特殊性,《历代印风》在分卷设置时采用了多种方法:对古代印风的分类,基本上是依印章史发展的时序进行的;对于清代以来的篆刻创作,则依其风格流派的划分设卷,也就是以代表性篆刻家设卷;但对于一些特殊艺术形式的古代印章或印迹(如封泥、印绶、肖形印等),则打破时序按材质和表现内容进行分类。这种分类方式顺应了篆刻发展的特殊性及篆刻艺术形式的特殊性,又能紧扣篆刻艺术的主题,所以这套《技法解析》丛书基本上依照印风的分卷设置进行。由于这套书要针对当代篆刻创作的实践,《历代印风》中一些与当代创作关系不太密切的分卷,如《元代印风》、《明代印风》等,就不再在《技法解析》丛书中专设分册;在《历代印风》中将汉魏印风、浙派印风等内容又设为多个分册,根据《技法解析》丛书的体例及实际要求,则每类技法解析对象只设一册即可,而一些与当代创作关系密切的清代中晚期及近代篆刻家,则重点保留。经过反复推敲,确定本套丛书设为12分册:《古玺技法解析》、《秦印技法解析》、《汉印技法解析》、《元朱文印技法解析》、《浙派经典印作技法解析》、《邓石如经典印作技法解析》、《赵之谦经典印作技法解析》、《吴昌硕经典印作技法解析》、《黄牧甫经典印作技法解析》、《齐白石经典印作技法解析》、《古印绶、封泥代表作品技法解析》、《鸟虫篆印技法解析》。

篆刻艺术的形式美依靠相应的技法手段来完成,篆刻艺术的审美思想通过技法与形式来物化,可以说没有篆刻技法发生作用,篆刻艺术就不存在。在创作中,没有美学思想的作品就等于没有灵魂的人;

没有形式的作品,就等于人没有了躯体,而一切美学思想对于艺术表现技法来说,则是“皮之不存,毛将焉附?”技法在完成作品形式、传达美学思想的唯一手段,所以一件作品有无技法的存在,是判定艺术创作与非艺术创作的界限,技法的高下难易,是判定一件作品高下的重要内容。

篆刻技法是艺术创作的重要内容,它既是完成艺术创作所必须的手段,同时又是篆刻美的重要组成部分。篆刻美具有空间构成与时序进程的两重性,篆刻技法也具有这两重性。篆刻的空间形式有赖技法完成,此时的技法只是完成艺术形式的一种手段,而刀石相激之间的美,刀笔相生的意韵,刀刀递进过程留下的痕迹,表现着一种时序之美,此时的技法又是篆刻美的内容。庖丁解牛:“手之所触,肩之所倚,足之所履,膝之所踞,砉然响然,奏刀騞然,莫不中音,合于桑林之舞,乃中经首之会。”其中充分表现着技法的时序之美、节奏之美。《技法解析》这套丛书紧扣篆刻创作技法这个主题内容,这也正是与篆刻创作最为直接、作者最为关心的内容。

这套丛书立足于艺术创作实际而力避空谈,通过不同的具体印例,不同的印面形式、不同的风格流派探讨不同特点的技法。但我们又不能局限于对象,仅仅停留在具体的、局部的认识和分析之中,而要求站在整体的、宏观的立场去认识具体和局部,通过具体和局部去把握整体,通过实践的验证升华到理论,通过具体技法的分析和叙述总结出规律,上升到篆刻美学的层面,这就是古人所谓的“技进乎道”。

对历代优秀篆刻作品进行技法解析,我们应站在篆刻艺术创作的立场上去认识,解析古代印章,在分析具体技法时,也必将突破古代印章的制作方式、使用方式。如对于刀法的论述,我们是依照以刀刻石的创作方式去认识和研究用刀的种种效果,在古代印章制作中,并无今天我们所依据的“以刀刻石”的方式而建立的刀法概念。解析古代印章中的所谓刀法,实际上是对古印中不同的制作效果,不同的印

材质地以及不同的用印方式而形成不同的线条质感的分析,探讨如何转换为“以刀刻石”的刀法技巧,如何在古印线条特质的启示下形成创作风格。在研究篆刻创作技法中,《技法解析》丛书突破《历代印风》各分册之间的分野;在化入创作的研究中,突破古玺、汉印之间的时代悬隔,突破浙派、邓派等等之间的风格差异,将古代印章中表现出的金石气、明清流派篆刻中的文人雅意、当代篆刻创作中的形式变化及刀与石的表现力融合贯通在一起。

我们站在当代艺术的视角去发掘、认识、继承和发展历代篆刻艺术遗存。在临摹和创作中,一方面不局限于古代的“烂铜印”模式,同时也不必局限于文人篆刻所追求的那种“不激不厉”、“中正冲和”之美;另一方面我们决不能割断历史而向壁独造,一味追求形式的新奇动人而失去了传统文化在篆刻中的支撑力。要以当代的视角,以篆刻艺术创作的立场去把握古与今、表现与内涵之间的辩证关系。

基于这套丛书的特征,我们聘请的各分册作者都有着两方面的素质:一方面是篆刻创作实践的专家,另一方面是篆刻学研究的专家。这两方面的素质缺少其一便不能完成丛书编撰工作。作者们在努力客观、准确把握解析对象的技法特征的同时,又不可避免地带有主观倾向,对研究对象的审美理解。在临摹与创作中的审美表现从来就带有主观色彩,这是由艺术创作的本质所决定的,这种主观性也是艺术的个性,不但是不可避免的,而且从一定意义上讲是必要的。但限于解析对象的规定性,以及读者群体的需要,作者们将把个性的表现把握在一定的度上,将著作者的个性融入篆刻艺术的共性规律之中,这是本丛书对所有著作者的要求。

希望这套丛书能成为读者切实有用的篆刻学习工具书。

绪论

篆刻是中国传统民族艺术门类之一。它的原始形态是古代玺印,肇于商代,盛于秦汉,南北朝后渐渐式微。宋元时期,文人开始介入印章创作,为篆刻艺术注入了新的活力,后来发展成为流派篆刻。篆刻艺术的形式多种多样,元朱文印是其中有鲜明特色的一种。

一、元朱文印的产生

中国的印章艺术,在宋代之前基本上以实用为目的。用印方法的改变一直对印章的形制产生着巨大的影响。在纸张没有发明之前,秦汉玺印的用法一直是押封泥。这一时期的玺印以白文为主。因为白文印押出的封泥呈阳文,清晰易辨。并且,由于封泥匣的大小有一定的限制,所以这一时期的玺印都比较小,皇帝用的印出也不过3厘米见方(图1“皇帝信玺”封泥)。而纸张发明之后,用印的方法渐渐改为沾印泥钤诸纸上,和我的今天的用印方法已经基本相同了。这时,印章又变成以朱文为主,很显然,朱文印的钤痕清晰易辨是主要原因。我



图1 “皇帝信玺”封泥



图2 蔡种印信

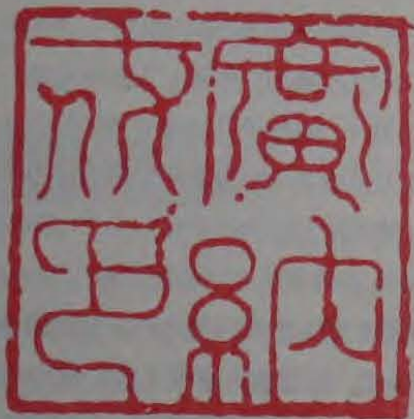


图3 广纳府印

国纸的发明在汉代，而纸张的普及在魏晋南北朝。所以，我们看到，在这一时期，就有不少私印用朱文，典型的为晋式朱文印（图2“蔡种印信”）。而这一时期的官印还保持着以白文为主的制度。到了隋代，纸张已经完全普及。官印也由统治者规定改为朱文印，如隋官印“广纳府印”（图3）。从此之后，朱文印在印章中占有绝对优势，直到文人篆刻产生之后元明时期，这一状况才有所改变。

隋唐之后，在官印形制方面，一反传统印面阴刻的形式，改为大尺寸印面，阳文深刻，为使象征权力的官印更显庄重，更具震慑的力



图4 崇信府印



图5 御府图书

量。这一作风被唐至清的官印一直继承下来。如唐“崇信府印”（图4），宋“御府图书”（图5）。

这个时期的官印文字的取篆再也不是传统的摹印篆了，而是采用笔画圆转弯曲的小篆，印面布置上也变得疏朗明快了。到了宋代，印面笔画则改弯曲为盘曲，印面的布局也由疏朗转为茂密。而到了金代，篆文改圆转为平直，更强化宋印的盘曲。从而形成一种以直折盘叠为特点的篆法，即“九叠篆”，成为金元以后官印文字使用的主流。到了元代，私印绝大多数为平民百姓所用。这些篆印无论是外形还是印文的取篆风格，都与同时期的官印大相径庭，私印既不需要像官印一样硕大，更不需要那样庄严。这一现象应该引起我们的注意。是元朝的人们对刻板的官印厌恶了，还是对九叠篆法的反感？无论如何，这都是篆刻史上的一次大变革。而更为关键的是，这个变革得到文人学士的支持和参与，其中赵孟頫大力倡导淳雅的治印风范，吾丘衍从理论上剖析篆法，梳理出一套文人治印规律，著有影响深远的《三十五举》。王冕更首创以花乳石治印，创作出文人意味独特的篆刻佳作。从此，我国实用的官、私印和篆刻各自走着不同的道路。元朝文人对艺术深入

研究并直接从事篆刻艺术的创作,开了后来明清篆刻艺术兴起和空前繁荣的先声。从印章形式上讲,已经确立了元朱文印的雏形。

元代初期,文人集古印谱的风气大盛。与前人相比较,已看出元人开始选择古印中的优秀者,并从艺术的角度加以借鉴。这说明元代的文人开始注重印章的美学内涵。在元代篆刻史上,赵孟頫占据着重要地位。赵孟頫(1254—1322)字子昂,号松雪道人、水精宫道人,中年曾作孟俯。湖州(今属浙江)人,宋宗室。精书法,诸体皆工,亦擅作铁线篆,用印多亲自配篆由印工手镌,作风和婉雅致,饶有书卷气,与吾丘衍风格为近,世称“吾赵”。吾、赵开创之印格,后世称为“元朱文”。

虽然他在篆印时并未明确地想创造一种印面处理体系,而是在他鲜明的审美标准和表现创作的思维原动力支配下,把小篆移入印面苦心经营。他崇尚印章的典型质朴之意,反对“新奇相矜”、“不遗余巧”的形式流俗,并且呼吁文人士大夫改弦易辙,走合乎古意之路。赵孟頫在元代,可以说明是朝野公认的艺术界领导人物。不仅官居一品,而且在艺术界具有极大的号召力。因此他所想倡的印学理念,不仅影响了有元一代,而且影响了篆刻艺术的整个发展里程。

在通过一定实践之后,赵孟頫形成了具有一定规律的篆印方法,其中渗透了作者的个性和审美取舍倾向,同时与其遒劲隽丽的书风和贵有古意的画旨相符合,达到完美的统一。在使用篆法方面,他能把小篆直接引渡在印面,得到了流畅爽劲的审美效果(图6—9)。他这一新颖的尝试给后人留下了无限的启迪。故清代印学家孙光祖在《古今印制》中说:“秦汉、唐、宋皆宗摹印篆,无用玉箸者。赵文敏(孟頫)以作朱文,盖秦朱文琐碎而不庄重,汉朱文板实而不松灵,玉箸气象堂皇,点面流利,得文质之中。明以作玺,尤见规模宏壮。”赵孟頫在用篆上的取舍标准而规范,篆印时印文每与印边相连,字形婉约流美,章法紧凑合度,并能于疏朗之中捕捉朴茂之气。这与他在绘画



图6 松雪斋



图7 赵



图8 赵氏书印



图9 赵孟頫印



图10 临池清赏



图11 虞伯生父

上一贯提倡的“作画贵有古意,若无古意,是工无益”的倡导是十分贴切的。故清代画家张绅曾说:“大德间,馆阁诸公名印皆以赵子昂(孟頫)为法,所用诸印皆以小篆填廓,巧拙相称。其大小繁简,俨然自成本朝制度,不同汉、唐、宋、金相同。”与赵孟頫同时期的吾丘衍,也是篆印高手,其时艺界赞其“工于篆籀,其精妙不在秦唐二李下”的美誉。在赵、吾二人的创作中,均自篆印稿,这也是与二人在篆书书写上的造诣分不开的。而且他二人所开创篆印稿的风气,在元以后成



图12 句曲外史



图13 黄公望印



图14 汴阳



图15 云间



图16 石岳



图17 赵氏仲光



图18 怪怪道人

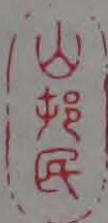


图19 山邨民



图20 赵郡苏大年昌龄



图21 躬行斋



图22 谷阳书房



图23 困学斋



图24 晋张翥



图25 赵管



图26 仲宽



图27 朱氏泽民



图28 贞白

为一种文人作印的模式，这直接提升了篆刻的文化品味，在艺术性上高出实用印章。元代使不少书画家，都介入了篆刻创作，如柯九思、虞集、张雨、黄公望、吴睿、倪瓒、王冕、杨维桢、朱德润、魏元裕、鲜于枢、陆居仁等，并无一例外地积极采用赵、吾方法（图10-28）。较之前朝，他们对朱文印审美取向更加鲜明，风格的趋同性更突出。赵、吾的开创的这种风格无疑形成历史上的第一次文人用印的流派现象。就其功能而言，则和书画艺术结缘，确定了篆刻文人艺术的性质。

元代的历史不过百年，在元代朱文印的演进过程中，吾丘衍的学

生吴睿尤值一提。他在赵、吾的基础上又坚实地跨进了一步，书、印合璧，他把小篆“上紧下松”的特色表达得明显，有意无意之间参融了篆书的书写规律。其中线条的提按，规律变化都恰到好处，匠心独运。开了后来铁线篆的先河。

元代的文人印流印下来的很少,但其风格明显。虽然这些作品水平参差不齐,但是在篆刻艺术史上的意义是十分重大的,中国的古代玺印一直以实用为主要目的,玺印具有权力、身份、信用等象征意义。如果这种情况一直延续下来,则印章很难成为一门艺术。文人的参与,是中国印章确立艺术立场的标志,是篆刻艺术和实用印章分野的里程碑!而这样重要的历史性的转变在元代完成的,而论到具体形式,则是由元代朱文印来完成的。

从这些作品我们可以看出,元朱文印的形式已经基本确立,它的特点,如小篆印文,朱文细线,文字连边等也基本完备。而且,元代篆刻法式微,其篆法比之秦小篆晚近而且俚俗,这一点也像元押一样,在后人的审美中化俗为雅,成为元朱文印章审美的重要特征。

二、元朱文印在明代的发展

明代文人篆刻艺术,在漫长的岁月中的逐渐发展平缓的进程逐渐改变,逐步梳理得更加有序、成熟。

在明代,赵孟頫的元朱文印风,仍旧是文人士大夫崇尚的对象。人们为了逼真赵的印作,往往摹拟赵氏印中常用字,如“氏”、“赵”、“斋”、“书”、“印”等。而在这个时期,擅长篆书书写的书法家们,他们的自用印水准都高于同辈。书写能力对治印的帮助非常明显。在这个时期,沈周、文征明、唐寅等都在印学上不遗余力,故周应愿在《印说》中有这样的叙述“祝(允明)有‘吴下阿明’朱文印,空远有韵。”又说:“陈道复淳,王吏部懿祥俱善篆,陈有‘白阳山人’白文印,王有‘司勋氏’朱文印,疏朗多遗,通雅兼至。”万历年间,篆刻家甘旸在其《甘氏印集》的自序中,对为印学做出贡献的前辈也有所回忆:“金陵邢太史稚山、姚为征石,吴郡文寿承、许高阳(初)皆留心于斯,而法松雪。子行所遗章篆,世益珍重。”在先辈们的苦心经营下,印学日盛,法传正宗,倡导秦汉质朴印风之外,更追随宋元人的文雅朱文,以一种更新的理念进行尝试,矫正宋元之失,开创新的局面。在此过



图29 七十二峰深处



图30 徵仲

程中,文彭、何震等起到了积极的推动作用。

文彭(1497-1573)字寿承,号三桥。别号渔阳子,国子先生,长州(今江苏苏州人),文征明长子。继承家学,工诗,亦善书画。尤究心“六书”,篆刻卓绝负盛誉,与何震并称“文何”。开始所刻多牙章,自书篆印文,由金陵李文甫镌刻。后偶然发现处州灯光冻石,为治印之理想材质,遂自篆自刻,并在文人中唤起提刀刻石的风气。其所刻流传极罕。

文彭被后人奉为“文人篆刻的开山鼻祖。”文氏一门风雅,引领吴中乃至全国艺坛,这种巨大的影响也为篆刻的普及立下了功劳。

他的元朱文印取篆规范,圆劲秀丽,对后世的圆朱文印创作产生了很大的影响。清人桂馥在《再续三十五举》中说:“文氏父子印深得赵吴兴(赵孟頫)圆转之法,此乃诗之有律,字之有楷,各为一体,工力非易,毁之者讥其变古,誉之者奉为正宗,皆所谓不关痛痒也。”桂氏的评价,正说明了文彭在师法有得的基础上,对元朱文的发展又有新的推动。他的元朱文作品篆法较元人淳正,技法也更精到(图29-31),而他的弟弟文嘉也有类似的作品(图32、33)。

“雪渔派”是明代五大篆刻流派之一,领袖者何震。他青年时往来于苏州,南京一带刻印家之间。何震的印风初期受到文彭的极大影响,故风格与文彭的相仿佛。后来其印风变猛利。何震的元朱文印流传甚少,而脍炙人口的名作“兰雪堂”(图34)还是效法元人的。文、何作为文人篆刻的开山鼻祖,从文人篆刻普及之初就为元朱文印的发展



图 31 停云



图 32 文水道人



图 33 文嘉



图 34 兰雪堂



图 35 马从纪印



图 36 负雅志于高云

确立了良好的局面。

明代篆刻发展迅速，流派林立，高手众多，还是有不少书法家、印学家。在探究这一古老的艺术形式时各出机杼。从甘旸的“马从纪印”（图35）看，篆法规范且富有装饰意味，取舍合度，总体更加成熟。而归昌世的“负雅志于高云”（图36）兼用古文，每字都凝练端严，字距拉大，以求疏朗。梁千秋的“玄州道人”（图37），篆法以赵孟頫的“水精宫道人”（图38）为本，而布局及用刀已全是明人的风气，能善取善用，难能可贵。梁年的“食笋斋”（图39）可与汪关的“姑射轩”

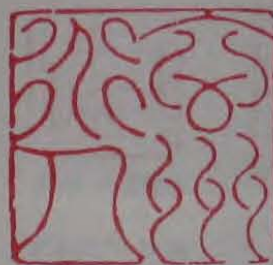


图 37 玄州道人



图 38 水精宫道人



图 39 食笋斋



图 40 姑射轩

（图40）相媲美。这二件作品在当时可称代表，无论篆法、章法、刀法都非常成熟工稳，形式相同，却风神自备。韩约素是历史上有名的女篆刻家。在明代一女子能操刀攻坚，更非易事。她的“老不晓事强著一书”（图41）印，一笔一刀从容不迫，娴雅安详。胡正言的“玄

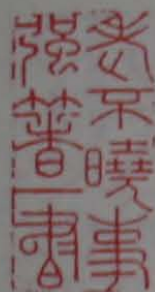


图41 老不曉事強著一書



图42 玄賞堂印



图43 曉民(蘇宜)



图44 程士庄印(程朴)



图45 米万钟印(朱简)



图46 樓神靜乐(胡正言)



图47 古照堂(汪泓)



图48 師儉堂(丁良印)

賞堂印”(图42)线条刚健,通过这些各尽奇妙的处理手段是以反衬出明代的元朱文印创作已达到空前的繁荣。在明人的印作中,我们还看到许多有特色的元朱文印(图43-48)。这些作品个性十足,是元



图49 陶情翰墨



图50 大林



图51 肝高向人如冰如雪

朱文中可以开掘的重要传统积淀。虽然在这些技法学习阶段可以不涉及这一类作品,但是在元朱文的挖掘、创新中,这一类作品的价值是不可替代的。它的有着类似于古代玺印的原生态的美。

明代的元朱文印,在元代的基础上有所发展,主要是在技法上的成熟与规范。其次是在趣味型上的丰富与变化。

三、清代元朱文印的繁荣

清代是流派篆刻最繁荣的时期,“晚清六家”是流派印的高峰。元朱文印在清代也得到了快速发展,成绩斐然。下面我就清代元朱文印成就突出的流派和个人简述如下:

1. 林皋(1657-?)字鹤田,一字鹤舫,更字学恬。福建莆田人。侨寓常熟。精篆刻,宗法文彭,复取法沈世和。所作工稳秀雅,为时所重。当时名书画家及收藏家如王翬、杨晋、恽寿平、王鸿绪、徐乾学等人所用印章,多出其手。久客太仓王氏家,为王时敏作印尤多,后人称其为莆田派。又有人将他和汪关、沈世和合称为扬州派。

他的工致印风与细朱文印的艺术特色相结合,创作出一大批精品力作(图49-51)。他的作品,向人们展现出元朱文印在表现细腻优美的风格上的潜力。为以后元朱文印的发展提供了重要的参照。虽然明代汪关已经有极工稳的元朱文印,但是,林皋的创作数量、质量、成就都胜于汪关,影响深远。清建国之初,就涌现出林皋这一位历史性的元朱文印大家,昭示着元朱文印在清代可能达到的高度。



图 52 烟云供养(丁敬)



图 53 筱簋(黄易)



图 54 项慵之印(蒋仁)



图 55 姚氏八分(奚冈)



图 56 西梅(陈豫钟)



图 57 南宮第一(陈鸿寿)



图 58 灵檀馆图书记(赵之琛)



图 59 山水方滋(钱松)

2. 浙派

浙派以切刀胜，其白文印方挺生辣，极见个性。他们的元朱文印也别具特色，圆转生动的篆法配之以生辣而富于节奏感的刀法，给人以一种错位美感。如果我们把林皋的元朱文印比作艳丽的春花，那么浙派的元朱文印就是雪中寒梅了。浙派元朱文的意义不在技法，而在风格。它告诉我们，元朱文印可开掘的风格类型极为宽广，并不只是工整秀丽的单一风格。我们取浙派“西泠八家”每人一方作品，以示一斑（图 52 - 59）。在工整风格开掘已较为深入的今天，对浙派的元

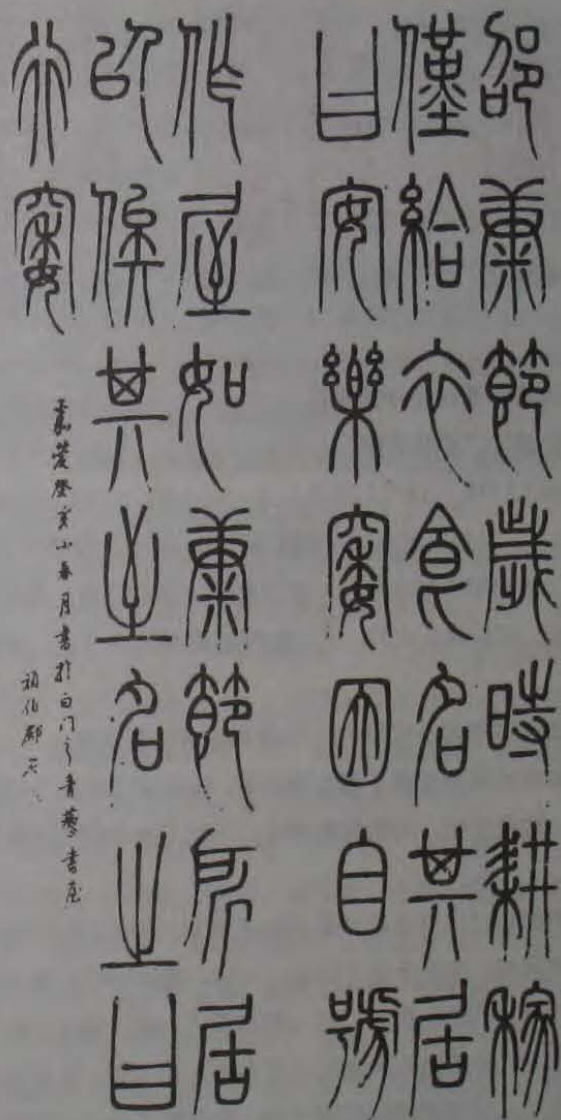


图 60 邓石如篆书条幅



图61 烛湖孙氏

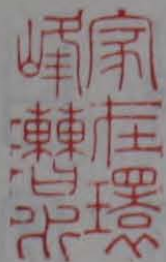


图62 家在环峰



图63 乱插繁枝向晴吴

朱文印，我的应予以充分的重视。

3. 邓石如与“印从书出”

邓石如（1743—1805）初名赤玉，字石如，号完白，古浣子，完白山人，署室钱砚山房，安徽怀宁人。其书法以篆隶负盛名，出入于秦、汉碑额和李阳冰之间，雄厚朴茂，纵横开合。篆刻初师法明梁千秋诸家，继而博采众长，又以独特的篆刻风格名世，世称“皖派”或“邓派”。

邓石如是对清代书法篆刻影响最大的书法篆刻家。

邓石如在小篆刻取得了很高的成就，他的篆书取法李斯、李阳冰，广泛涉猎，糅合变化，风格流畅端庄，开创了篆书创作的新局面（图60）。

邓石如把自己风格独特的篆书融入篆刻，其朱文印也就明显表现出自家篆书风格，个性十足（图61—63）。晚清印学家魏锡曾把这种创作模式总结为“印从书出”。这一创作模式，充分激活了篆书在篆刻中的表现空间，使篆刻艺术表现出更多的人文色彩，而且为个人风格的拓宽提供了一片可驰骋的广阔天地。邓石如之后，一流的大家大都采用这种创作模式，如吴让之、赵之谦、徐三庚、吴昌硕、黄士陵、齐白石等。在邓石如之后，印坛空前繁荣，大家迭出，与他开创的这一历史性的创作模式是分不开的。

讲到这里，我以有必要廓清一下元朱文印的界定问题。

邓石如的“守素轩”一印上，有包世臣的一段跋：“山人（邓石如）尝言，刻印白文用汉，朱文必用宋”这段话向我们透露出了一个微妙的信息——“朱文必用宋”！

元朱文，也有人称之为“宋元朱文”。它的雏形产生于唐宋，形式成熟于元。这些时代都是篆法式微的时代。如果我们考察宋元时期的篆书——哪怕是复刻的《秦峰山刻石》，也会感到它的与秦汉小篆在气息上的明显区别。而在大量传世的当时印章中。我们也可以看到这种气息带来的特殊的时代烙印和审美倾向。

至于在后人眼里，这种俚俗而又晚近的气息又变成古雅，那是另一回事，也就是说，元朱文是以宋元篆书的审美趣味为篆法旨趣的。可是，从邓石如开始，人们开始用自家风格的篆书入印，这些篆书多是取法秦汉，水平要超出宋元，趣味也更加高古淳正，那么这算不算元朱文呢？我们认为，元朱文可以有狭义、广义之分。狭义的元朱文，仅指元代赵孟頫风格的元朱文，而广义的元朱文则可以指一切以小篆入印的朱文印。我们这本书取其广义。如果不是这样，我们就很难涵盖下面要讲的吴让之、赵之谦、徐三庚等元朱文大家。

其实，在印学界，元朱文也称“圆朱文”，就是为了更广泛地涵盖小篆的元朱文印。印学界往往将二者混同。比如：清陈炼《印说》：其文圆转妩媚，故曰圆朱。要风神流动，如春花舞风，轻云出岫。清冯承辉《印学管见》：元朱文宜瘦，瘦非必细也，结字别有一种超然特立之概。近人陈巨来《安持精舍印话》：圆朱文篆法纯宗说文，笔画不尚增减，宜细宜工。细则易弱，致柔弱无力，气魄毫无；工则易板，犹置匀整，雅静秀润。圆朱文一说始于宋元。明何震《续学古编》：圆朱文始于赵子昂诸君子。从这些议论中，印坛将元朱文等同于圆朱文，可见一斑。另外，为了避免产生歧义，现在印学界也用“细朱文”这样更宽泛的概念来界定元朱文。我们认为，还是以“元朱文”这个名称

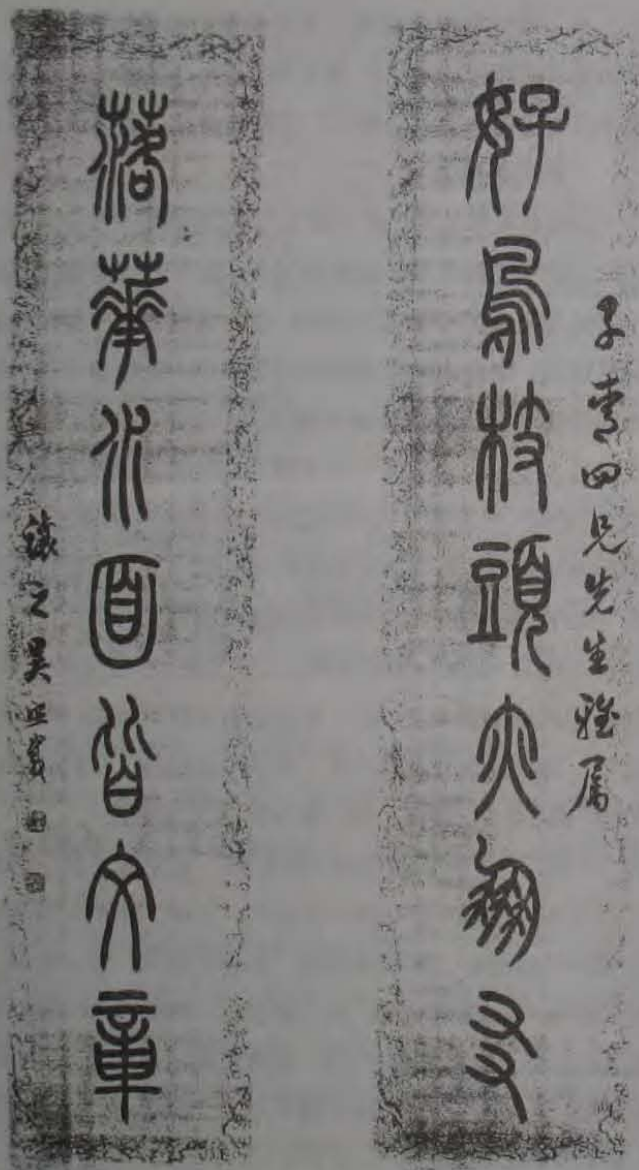


图64 吴让之篆书对联



图65 逃禅煮石之间



图66 足吾所好玩而老焉

为好，一方面显示其传统渊源，一方面强调其审美旨趣。毕竟，元代朱文的趣味是元朱文的主要审美特征。我们以广义的概念看待它，也可以显示它良好的可发展性。

4. 吴让之、徐三庚、赵之谦

在邓石如之后，晚清印坛名家迭出，以元朱文论，则以吴让之、徐三庚、赵之谦成就为高。

吴熙载（1799 - 1870）原名延颺，字让之，别号让翁、晚学居士，晚学生、方竹丈人。道光元年（1821）避帝讳而以“让之”字行。江苏仪征人，包世臣弟子，擅篆书（图64）。篆刻始从汉印入手，后宗法邓石如，能自成面目。后世学邓者多取吴让之。吴昌硕就说过：学完白不若径取让翁。其作品遒劲凝炼中具舒展流动之势，运刀如笔，显出书法笔意。晚年不落墨而率意奏刀，境界愈高，自入化境。

吴让之的元朱文印，较之邓石如更加流畅，圆转，他的许多印取竖长字形，已经不再是元明时期以正方字形为主的习惯，这一直对后人影响巨大，也开创了元朱文印的新面目（图65、66）。从此，小篆舒展的体势美在元朱文印中被展现无遗。

徐三庚（1826 - 1890）字辛穀，号井舂、金舂、金舂山民、金舂道人等，浙江上虞人。工篆隶，能摹金石文字，所刻《吴皇象天发神谶碑》甚佳。篆刻早岁师法陈鸿寿、赵之琛，后以邓石如，吴熙载为



图67 徐三庚篆书册页



图68 引商刻羽余以流微



图69 盛峰一字月笙

归。人印以婀娜多姿书体，让头舒足，被誉为“吴带当风”。

徐三庚的篆书飘逸之极（图67），其篆刻也是这样的风格（图68、69）。如果论元朱文中笔意美的表现，无出其右。但是这样的表现尺度是不是合适，印坛还有争议，像我们所举两印，前者优美之极，后者显然有些过分了。

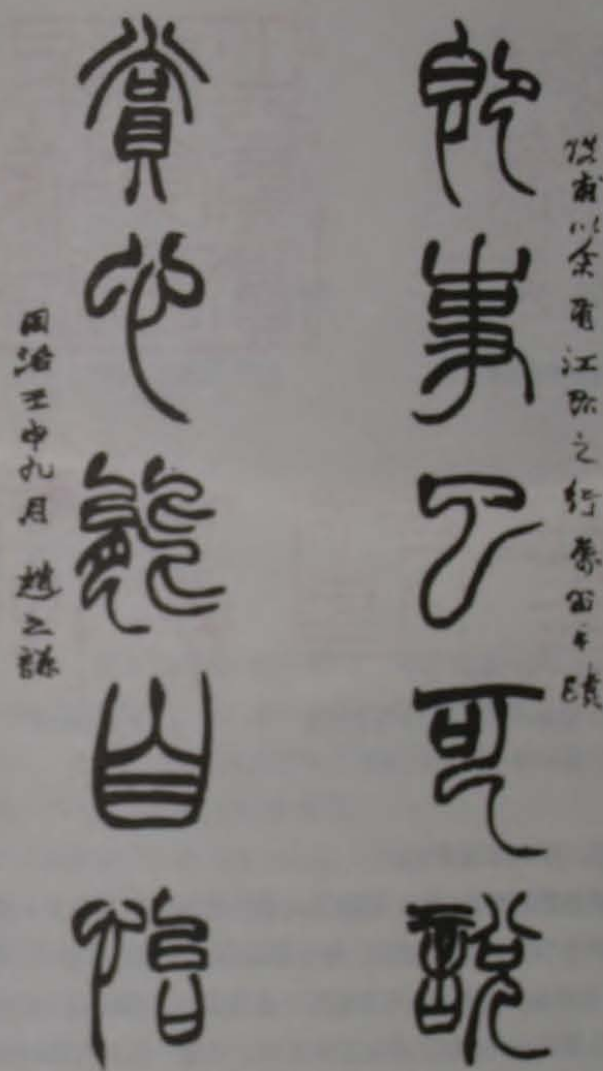


图70 赵之谦篆书对联

赵之谦（1829—1884）字益甫，又字诒叔，号冷君、悲庵、无闷、会稽（今浙江绍兴）人，工诗词，善文章，精于考证，擅长书法篆刻，成就卓越。篆刻初从浙派入手，后广采秦权、汉碑、泉货、镜铭等碑



图 71 均初所有金石之记



图 72 吴县潘伯寅平生真赏



图 73 立庵



图 74 下里巴人



图 75 我拙何妨

版文字入印，印风丰富多变。

赵之谦的篆刻取法广博，但是其元朱文印风格与其他人一样，是建立在其篆书（图 70）风格上的。赵之谦的元朱文印优美雅正（图 71、72），开“新浙派”之源。后世王福厂、韩登安一系铁线篆，是从赵之谦印风格发展而成的，赵之谦在元朱文印上也是一位具有开创意义的大家。

吴让之、徐三庚、赵之谦三家的元朱文印各具特色，个性鲜明，表现出了“印从书出”之后，元朱文印良好的发展趋势。无论是从创作水平还是创作模式上，他的作品都是后世学习元朱文印不可缺少的优良传统。除了以上几家以元朱文印名世者，清代印人还有许多涉猎元



图 76 琴怀



图 77 仙壺



图 78 兰石道人



图 79 李氏公弼



图 80 大樽

朱文印创作，择其精选发一些（图 73 - 80）以示一斑。

清代的元朱文印，可以用“印从书出”四字概括。这一开拓性的创作模式，为元朱文印的发展带来了无限的生机，影响极为深远。

四、20 世纪元朱文印的辉煌

元朱文印经历了清代的大发展，已经将元朱文印良好的发展空间展现无遗。但是，这样多的契机人们还来不及全面开掘。进入 20 世纪，印人们在深度上做文章，随之而来的是 20 世纪元朱文印的辉煌。如果说人们看到清代元朱文印是以丰富为特点，那么现代元朱文印是以纯粹为特点的。

提及现代的元朱文印，我们可以感到明显分为两大流派，其一是赵叔孺、陈巨来的元朱文印（狭义），其二是王福厂、韩登安的新浙派。

1. 赵叔孺与陈巨来

赵时桐（1874 - 1845）初名润祥，字献忱，号纫长，后改名时桐，字叔孺，晚号二弩老人。浙江鄞县人。篆刻遵之谦，所作古小玺及元



图 81 云怡书屋



图 82 破帖斋

朱文，均秀挺绰约，能于缶翁外别树一帜。

赵叔孺的印风秀逸清丽。他的艺术取资多在历来“赵”姓名家为主。尤其赵孟頫、赵之谦对他影响最大。他曾说：咸同（咸丰、同治）以来，篆刻之妙，当推吾家枬叔。但他能不为一家一派所囿，而致力于别开生面，自立门户。在治印上他兼皖、浙两派的长处，对西泠诸家和邓石如均作过细致而深入的研究。沙孟海在《印学史》中则称他的篆刻继承汪关的传统，元朱文印则基本上是元明以来的细朱旧法。在此以外，他也倾心于赵之谦，能师其迹，更能师其心，注重赵之谦的创新理念为先导，他不趋从赵之谦的浑猛，而一改为文秀。

赵叔孺以其丰厚的金石学识，对赵孟頫的元朱文作了进一步的发展，布局更谨严合度，线条梳理得莹润纯净，一丝不苟。他在清代中期以来“印从书出”，竞相追求个性的背景中重拾真正的元朱文，一方面显示了其眼光，一方面也显示他的自信。我们看赵叔孺的仪式白文印，每每为其古雅纯正所折服，正是有这样的手段，他才能取法宋元朱文而不为其习气所染，把宋元朱文提纯得美轮美奂（图 81 - 82），也正是他的这一开掘，直启其门人陈巨来，使后者成为元朱文印的大师。赵叔孺把宋元朱文纯化，使其古雅中具明净之美，陈巨来则将其发展到纯粹。

陈巨来（1905 - 1984）名掣，字巨来，以字行，号安持，斋名安持精舍。浙江平湖，精于篆刻，为赵叔孺弟子。曾遍览海内外珍贵印谱，心摹手追，博采众长。初从赵枬叔、黄牧甫入手，后经高野侯启



图 83 吴湖帆静淑斋藏印 图 84 张氏淡静堂珍藏印 图 85 大风堂珍藏印

迪，攻程邃、汪关、巴慰祖诸家，进而研究元朱文，深得其师赵叔孺赞誉，评谓：“元朱文为近代第一。”所作布局匀整，雅静秀润，雍容大度，将元朱文推向极致。

陈巨来在《安持精舍印话》中，曾就元朱文有这样一论述：“宋、元朱文，创自吾、赵（吾丘衍、赵子昂），其篆法章法，上与古玺汉印，下及浙皖等派相较，当另一番境界，学之亦最为不易。要之因宋元篆法纯宗《说文》，笔画不尚增减，宜细宜工，细则宜弱，致柔软无力，气魄毫无；工则宜板，犹如刷刷中之宋体书，生硬无韵，必也使布置匀整，雅静秀润，人所共，不必有；人所无，不必无，则一印既成，自然神情轩朗。”他对元朱文印的理解，创作理念、审美追求皆在其中了。而我们看他的作品（图 83 - 85），也确实如此。

陈巨来的元朱文印精严端丽，从容优雅，水准冠古今之杰，影响巨大。现在学习元朱文者，大多从陈巨来入手。

2. 王福厂与韩登安

王福（1880 - 1960）原名寿祺，字维季，号福厂，别署罗刹江民，室名廉砚斋、春住楼，浙江杭州人。工书、印，所作工稳朴茂，得浙派神韵，细朱文尤臻妙境。他是西泠印社的创始人之一。

王福厂在白文印上承浙派遗风，作印用短碎切刀，被称为“浙浙



图 86 苦被微官缚低头愧野人



图 87 九峰旧庐珍藏书画之记



图 88 余正珍藏



图 89 两汉三国百璧砚斋主人左夫曾藏

派”。其朱文则是类于铁线篆的元朱文。工稳平正，精细佳妙。如果说赵叔孺、陈巨来走的是极工的路子，文字、线条一丝不苟，那么王福厂的元朱文在用刀上采用切刀，工致中见节奏感，古雅朴茂（图 86、87）。他尤其善于作多字印，并使之成为元朱文印有特色的形式保留下来。

王福厂对元朱文的开掘应该是受了赵之谦的一些影响，但独创性更明显。多字细朱文印一直是元朱文印的弱项，因为宋元朱文每字字形基本正方，做多字印状若算子，章法上不易排布。王福厂则从汉印中窥得玄机，以一种灵活变通的手法来处理章法，圆满地解决了这个问题。经其门人韩登安发展，多字元朱文成为工稳印风的一种标志。

韩登安（1905 - 1976）原名竞，字登安，以字行，号耿斋，室名物芸斋、容膝楼，浙江萧山（今杭州萧山区）人，世居杭州。少受父教，嗜好金石书画。1933 年加入西泠印社，后任总干事。其篆刻功力深厚，溯源秦汉，又广涉浙、皖两派，植根浙宗。刻细朱文与陈巨来



图 90 永嘉戴氏(方介堪)



图 91 臣书刷字(沙孟海)



图 92 潞渊(叶潞渊)



图 93 笔卷风云五十秋(徐植)



图 94 双管楼(吴朴)



图 95 枣园(江成之)



图 96 愜叟(顿立群)

并驾齐驱。

韩登安的篆刻取法广博，技法纯熟，所作精能异常。他的多字印数十字一丝不苟，树立了元朱文印新的典型（图 88、89）。他的出现，使得元朱文中铁线篆一脉阵容强大，与元朱文一脉双峰并峙。

这两大流派都人才济济，赵叔孺门人弟子 60 多人，而王福厂也门生众多，且二者门下都不乏名家好手，下面我们再选数人作品以示一斑（图 90 - 96）。

现代的元朱文印，在这两大派的推动下，走上了印坛的巅峰。总结 20 世纪的印坛，元朱文的兴盛是一大景观。元朱文印发展得更加完

美、精纯，著名篆刻家徐云叔说：“从赵子昂到汪关、丁敬，再到赵叔孺、陈巨来，元朱文印经历了700多年的时光，如封存的陈酿，到了陈巨来的手里才真正的闻到了扑鼻的窖香。”他是评价陈巨来，又何尝不是对元朱文在20世纪发展的肯定！放眼今天的印坛，元朱文印的风行一时，在重要的展览中占有举足轻重的地位。元朱文印有今天的繁荣和地位也得益于其20世纪的良好局面。

纵论元朱文印，从筌路蓝缕到风弥一时，无数先贤为之付出了心血。而元朱文优秀的艺术基因，在这些印人心血的浇灌下，开出了动人的奇葩。虽然元朱文印的成熟已经让人眩目，可是毫无疑问，他可开拓空间还极为宽广，他的未来将更加辉煌！



第一章 元朱文印技法解析

第一节 篆书基础

一、篆书是篆刻的基础

篆刻、顾名思义，就是以篆字镌刻于印章之上的一门艺术。虽然篆刻中也包括少数非篆字的印章，但篆字印章占了篆刻艺术的绝大多数，是篆刻艺术的主流。一方篆刻作品的创作过程总是先打篆字的印稿，然后镌刻于印章之上。

篆书是篆刻的基础。熟悉、掌握篆书的字形、源流及入印篆书的变化规律，是学习篆刻的一个必经过程。只有打好这个基础，将来在篆刻创作中才能运用自如。元朱文印更加特别，它主要以小篆入印，对篆书的准确、雅驯有比较高的要求。所以学习元朱文印对篆书基础要更高一些。

1. 篆书是篆刻技法的基础

篆刻技法习惯上分为篆法、刀法、章法三大项。篆刻的字法自成体系，有其别于书法的特殊标准，即融合于印章形式（主要是方形印面）。要达到这一点，必然要对字的外形、结构、线条等进行有目的地变通。篆书是篆刻的造型基础，篆刻中的各种章法构思大都要通过篆

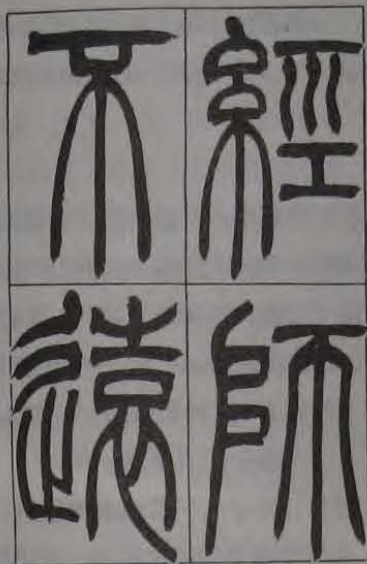


图 97 吴让之篆书选字



图 98 事非经过不知难

书的形体变化来实现。篆刻中的刀法选择，也或多或少地受到篆书线条的影响。篆刻中的各种技法处理大都要以入印篆书的造型为依托，篆书是篆刻技法的基础。

2. 篆书风格是篆刻创作风格的基础

在篆刻中，入印文字风格的差异导致了印章风格的差异。在明清流派篆刻中，邓石如首倡以自己的篆书入印，后人总结这种行为为“印从书出”。这一创作模式影响深远，其后如吴让之、徐三庚、赵之谦、吴昌硕、齐白石等篆刻大家都是走的这一条路，独特的个人篆书风格为他们旗帜鲜明的风格上明显的个人风格烙印。如吴让之的篆书圆转流畅，其元朱文印字法也是如此。如他的《宋武帝与臧焘敕》篆字帖（图 97，选字“经师不远”）和“事非经过不知难”一印（图 98），在风格上就极为接近。齐白石的篆书方挺劲健，其篆刻字法与之一致。篆书风格是篆刻风格的基础，这在流派印以来已被公认为篆刻艺术中一

条普遍适用的规律。在元朱文印中,虽然都以小篆入印,但是作者不同的篆书风格还是导致了篆刻风格的分野,这在邓石如之后的元朱文印中尤其突出。

3.明确为篆刻服务的目的

印人识篆,并非仅仅为了写一手好的篆书,而是要确立为篆刻创作服务的目的与意识。这种目的应该和单纯地写好篆书有所区别。

首先,我们应全面了解篆书的演变过程,通晓篆书源流。这样不仅熟悉各种篆书面貌,更了解它们之间的内在联系,对一种篆书风格怎样演化为另一种篆书风格的过程了如指掌。这种积累对一位印人来讲是必修课。

其次,针对元朱文印来说,我们要多分析小篆一系篆书的特点。从秦小篆到《说文解字》,到明清篆书,小篆类篆书的积淀还是比较厚的。我们还要特别注意学习著名篆刻家的小篆。从清代邓石如以下,吴让之、赵之谦、徐三庚、赵叔孺、王福厂、韩登安等元朱文印都是小篆名家。他们的篆书风格与篆刻风格有着内在的联系。熟悉他们的篆书风格对了解他的印风的源头也有重要的参照作用。

二、识篆

1.小篆是识篆的基础

中国古代篆书十分丰富。从甲骨文开始,以下依次为金文、秦篆、汉篆……每一类都包括不同风格的许多作品。随着考古发掘,新发现的篆书品种还在不断涌现,如战国楚系简帛书就是前人未见的。面对着令人眼花缭乱的古代篆书遗迹,应该从何入手学习篆书呢?

习篆应由小篆入手。

所谓的小篆,也称“秦篆”,是秦代的通行文字。秦始皇统一六国后,对文字、货币、度量衡、玺印等制度进行规范,小篆是对战国秦系文字规范后的产物。小篆比大篆简明,条理性强,美观易识,对汉字的统一和系统化、规范化起到了重要作用。中国现存最早的字典

——东汉许慎所编《说文解字》即以小篆为正篆,其他篆体为重文(异体字),奠定了小篆在篆书体系中的位置。识篆从小篆入手,不仅方便快捷,实用性强,适合元朱文印,而且小篆承上启下的历史作用也使得以后学习金文或汉篆相对容易。小篆又有《说文解字》流传至今,且历代研究成果丰硕,资料丰富而系统,较之金文或汉篆有独特的优势。明清书法篆刻的用篆也可以小篆为主,或以小篆为基础有所变化,认识小篆对学习明清篆书和流派印也十分有益,对于元朱文印的学习者更是首选。历代学篆书或篆刻者,基本上皆由小篆入手,这已成为一条常识性的经验。

2.《说文解字》与小篆

《说文解字》(习惯上简称为《说文》)是中国最早的字典,东汉许慎编著,创稿于汉和帝永元十年(公元100年),距今已有1900年的历史。许慎把汉字中的独体字(比如木、水、石)称为“文”,而将合体字(比如榆、江、破)称为“字”,他说解“文”、“字”的这部书便定名为《说文解字》。该书是我国文字学史上第一部严格遵循表意汉字形义统一原理,从分析小篆个体字符的字源结构入手,归纳出小篆字系的构形系统,从而证明汉字的构形原理与规律,提示汉字构形系统性的重要著作。全书分为15卷,其中正文14卷,叙目1卷。书中以小篆为正篆,古文为重文。全书收正传9353个,重文1163个。《说文》首创部首编排法,确定了540个部首,将9353个正篆按字源归入这540部中。字头下附说解文字,包括释义与解形,部分字有“读若某”的标音。

《说文》原本早已无存。今存最早的本子为中唐时期的一个残本,仅存188字,现存日本。还有一个唐宋之间的残本,只存12字,也在日本。宋初徐铉校订的《说文》世称“大徐本”,将许慎原著的15卷分为30卷。这个本子在正文中补入了19个正篆,又把经典相承及时俗通用而《说文》未录的402字附于正文之后,称为“新附字”。这个

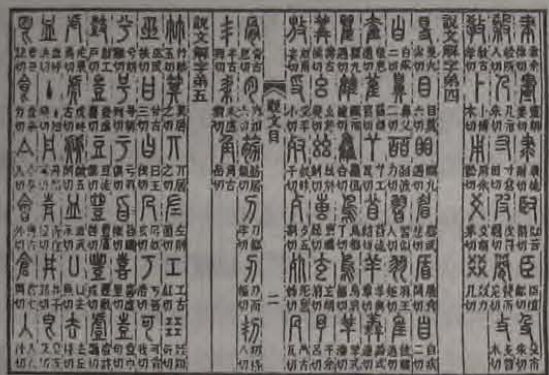


图99 《说文解字》部首一页

版本在宋太宗雍熙3年(公元986年)由国子监雕版,为现行《说文》的祖本。明末毛晋据之翻印为“汲古阁本”。而刊于清嘉庆14年(公元1809年)的孙星衍校刊本(世称“平津馆本”)最为精善。后来,陈昌治于同治十二年(公元1873年)又据“平津馆本”改刻为一篆一行,使用方便。今天通行的《说文》便是在陈昌治版本加上楷书字头形成的(图99、《说文》部首一页)。今传《说文》是在宋初徐铉的“大徐本”基础上流传下来的,计收正篆9421个,重文1279个,均较许慎《说文》原著为多。

秦代时间短暂,加之距今久远,秦小篆遗留下来的非常少,主要



图100 阳陵虎符

是《泰山刻石》、《琅琊刻石》的残拓,这是最正规的秦小篆,均出自李斯之手。除此之外,秦小篆还包括秦兵符(图100《阳陵虎符》)、诏版(图101)等刻铭。相比之下,《说文》所收录的九千多个正字是小篆中的大宗了。虽然《说文》经历代校改已非许著原貌,但总体上是相当可靠的,以《说文》所附正字与秦小篆对比,不同的都是一些枝节性的东西。而且《说文》被奉为篆书正脉,即使不与秦小篆合者也都为后世承认并作为标准字形。所以在了解《说文》小篆与秦小篆的各自特点以及其异同后,以《说文》为范本识篆是完全可行的,对学习元朱文的作者来说也是再合适不过的。

3. 识篆过程及注意事项

识篆应由小篆、《说文》入手,这已无疑义,我们在过程及方法上

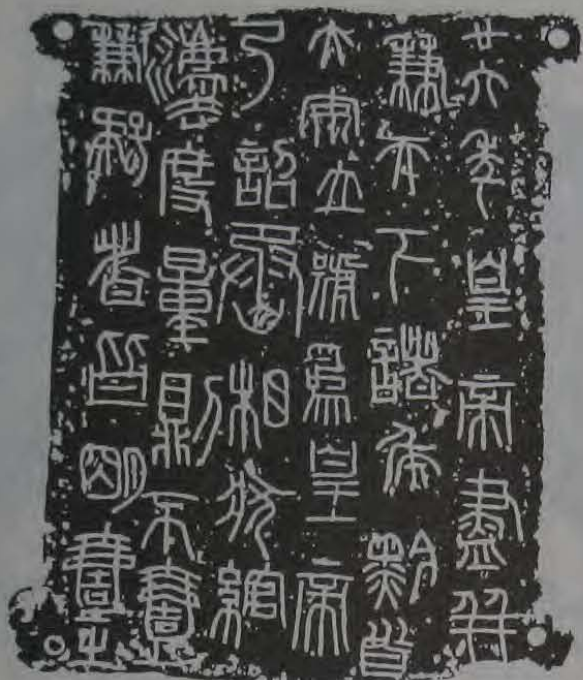


图 101 秦诏版

还有一些应注意的事项。

首先，先熟记《说文》540个部首。小篆大多是合体字，即由部首组合而成。熟记部首，不仅可以熟悉《说文》的分部，方便查阅，也使得对大量的合体字的辨识变得相对容易。

其次，先识常用字。《说文》的九千多正字中，现在经常用到的不及三分之一。先熟识这些常用字，不仅缩减识字量，省时省力，而且一般的篆书作品基本上能通读，一般的创作也够用。

第三，善于运用工具书。《说文》的检字表均为旧字形，许多偏旁的笔画数量与今不符，比如“黄”字《说文》为12画，今为11画；“开”字《说文》为8画，今为6画；“走之旁”《说文》为4画，今为3画。这就要注意，否则查找很慢。《说文》的分部也比今天的字典复

杂，不少字所归属的部首与今天的字典不同。《说文》收字数量有限，现今的不少常用字《说文》中都没有，这就要求备一些其他的工具书以备参考，如《增篆康熙字典》、《作篆通假校补》等。

第四，熟悉“六书”原理。所谓的“六书”，是指象形、指事、会意、形声、转注、假借。它们是古人根据汉字结构归纳出的六种条例。这些已经是文字学的知识了，但是，熟悉一下，可以解决学习篆书中的许多疑惑。

第五，多读秦篆。秦刻石虽残损过度，但尚有残拓传世，后世的翻刻本字形也基本可靠，加之秦兵符、诏版、权量、瓦当等，篆书遗迹还是丰富的。这些作品形式多样，风格各异，多读一读，不仅可以熟悉篆书字形，而且对秦代的书风也可了然于胸，对以后的学习十分有利。

第六，多看印谱。既是为学印而习篆，多看看印谱也不失为一种很好的识篆方法。一般的印谱都有释文，不懂的字可以随时对照释文，这样就避免了学习的枯燥。印章中的篆书变形丰富，多看印谱，可以渐渐积累这方面的经验，对认清人印篆书的“印化”很有好处。

第七，读写结合。识篆应配合写篆。除了秦小篆外，清代以来的一些篆书作品也可以选为范本。比较适宜入手的有清代邓石如、吴让之、杨沂孙、赵之谦，以及民国时期赵叔孺的篆书墨迹。其中杨沂孙、赵叔孺的篆书尤其适合初学。从这些墨迹印本中可以清晰地看到用笔的微妙细节，对初学者尤为有益。如果写《说文》部首，则有吴大澂、王福厂范本可用。

此外，前人所编的一些篆法歌诀也可为学篆之助。如《历代印学论文选》中收录的元人应在的《篆法点画辨诀》（韩天衡先生曾整理为《篆法辨诀》出版）、《青少年篆刻五十讲》中收录的清人沙青岩的《篆法百韵歌》（经吴颐人先生整理），都收录了小篆中字形易混及不能简单地以偏旁拼写的字，并编为歌诀，便于记忆，对学习篆书也很有帮

𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	𧈧 自 𧈧 生 角
𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	篆书“𧈧”就是“𧈧”上生两只角。
𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	牛 非 午 出 头
𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	楷书的“午”上面出头即成“牛”，篆书并非如此。
𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	刀 力 微 𧈧 𧈧
𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	“𧈧”、“𧈧”字形相似，区别在于下部从“刀”或者从“力”。
𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	亡 亡 别 荒 流
𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	𧈧	“荒”中部为“亡”，“流”右上为“亡”（篆书为倒写的“子”，非“云”）。

图 102 《篆法百韵歌》节句

助。图 102 为《篆法百韵歌》节句。

第二节 写篆

一、写小篆和刻元朱文印

刻元朱文印的历来以小篆为主，陈巨来就有“圆朱文篆法纯宗说文”的论点，但也有的元朱文印参融了其他篆意而成了经典的作品。一位作者的小篆书写能力往往会直接影响到元朱文印水准。小篆以外，若对其他篆法有所涉猎，那将是锦上添花的事儿，可以促进创作。历来刻元朱文印的圣手大多小篆精能，从清代的邓石如、赵之谦、吴让之、徐三庚到后来的赵叔孺、王福厂（图 103）、韩登安（图 104）等都是书印融通而达化境者。单就他们的小篆书法成就而言，是自成家数可以为千秋典范的，这是有目共睹的。所以，欣赏这些大师作品的

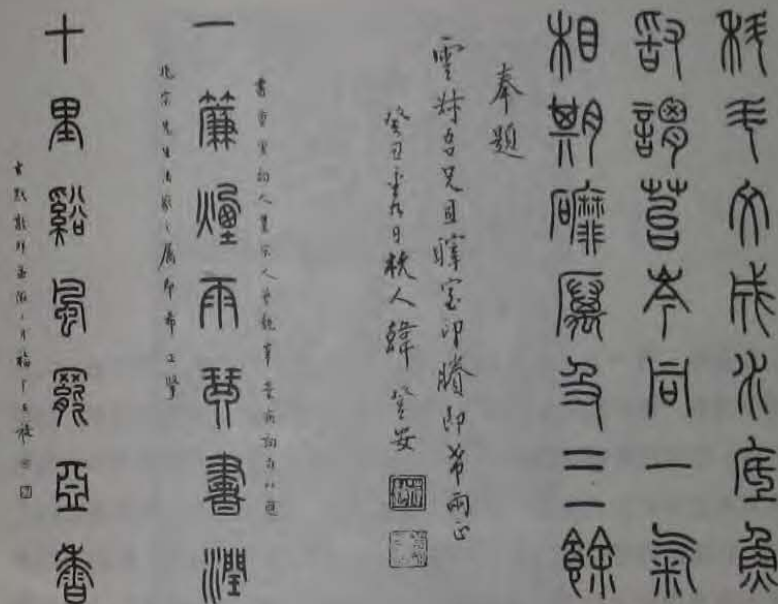


图 103 王福厂篆书

图 104 韩登安篆书

时候，我们往往能感觉到那种书法美带来的奇妙感受。

一幅小篆作品的创作，章法的要求通篇匀整，次则结字合度，再则行气贯通。这些您都做到，那么就可以产生精彩的作品。而一方元朱文印的创作要求亦与之同，首先是单字的构篆，在同一体势内最能表现文字本身的美感，而后通篇协调，强调字与字之间的联系，气韵自生，每字之间或有粘连，这仅是不全同于书法的篆刻语言。

元朱文印的创作中，能体现篆书书写规律的地方无处不在，细微处更能说明问题。比如一印之中的一字之内，若有“宝盖头”，篆法是以二笔完成。而这二个弧度到什么程度为好，除考虑全印协调以外，还要挖掘出它本身的篆势特性，若是生搬硬套，定会给人别扭的突兀感，便失去了自然的审美趣味。如果能有扎实的小篆根底，遇到这个情况，问题也就迎刃而解了。



图 105 乐亭张氏珍藏

王福厂有一方“乐亭张氏珍藏”(图 105)的元朱文印作品,六字均匀排布,每字都遵从小篆上紧下松的书写规律,使疏密自然,动静有致。在刀法的顿挫徐疾中,产生微妙的粗细变化,如同书写中墨笔在宣纸上所产生的美感。单就其章法而言,端庄自然,无丝毫做作之气,其高超的布控能力可见一斑。在这样精彩的作品中,我们可以感受到篆书根底无处不在的影响。可以这样讲,深厚的小篆是这方作品成功的保证。

二、写篆

1. 工具选择

(1) 择笔

写篆书一般要求藏锋,故硬毫笔极少用,一般以软毫或兼毫为主。但如果写甲骨文等书体要求露锋,则硬毫也可用,故不能一概而论。笔锋长短、笔的大小视字的大小选择。

(2) 择纸

写篆书对纸的要求不高。写小篆宜用生宣或半生半熟宣,这样笔锋藏护较为含蓄。写金文则宜用生宣,易得厚重之气。纸的选择因此而异,没有一个统一的标准。小篆较为优雅,纸的颜色应淡雅一些,写出来效果才好。练习阶段也可选用毛边纸等廉价纸。

(3) 择墨

再好的墨汁也不及墨块研磨的墨效果好。而且墨汁所书墨迹保存



图 106 宋刻《秦峰山刻石》(局部)

时间一般不过百年,所以较正式的作品应以墨锭研磨的墨汁书写。如果练习用,则可使用墨汁,较为方便。不论选用何种墨汁,都不能太稠,胶性太重的应略加水,以保证书写顺畅。

2. 范本选择

写篆宜从小篆入手,一般由秦小篆入手。《泰山刻石》、《琅琊刻石》残损过甚,宋代翻刻的《峰山刻石》便成为首选。此帖结字,线条都十分工稳,尤适于初学篆书者“节度其手”,以迅速熟悉篆书的结体和用笔特点。但《峰山刻石》气息较秦小篆晚近,端正有余,灵动不足,远不及《琅琊刻石》残本的圆转流畅,神采飞扬。《会稽刻石》与《峰山刻石》类似,它们和真正的秦小篆还有一定的距离。但是元朱文印的许多趣味是以宋元的审美为标准的,所以对这样的范本也不能忽视。图 106 为宋刻《峰山刻石》局部。



图 107 《秦公大墓石磬铭》(局部)

秦统一六国前的《秦公大墓石磬铭》也是初学篆书的良好范本。虽然它不是经整理的小篆，还保留着战国秦系文字的某些特点，但书法既精劲，又优雅。其笔画凡竖向者多露锋，生气凛凛。此铭近年出土，完整之字清晰如新。由于墓主人生前地位显赫，此必为当时精心之制，字体端庄秀丽，雍容大度，是战国石刻篆书不可多得之精品。图 107 为《秦公大墓石磬铭》局部。

《石鼓文》为传世名作。明人朱简在《印章要论》中说：“《石鼓文》是古今第一篆法。”《石鼓文》为战国秦系文字，端庄雅正，朴茂自然。它的笔法匀整流畅，可视作小篆“玉箸”笔法的上源，所以对它的学习可以促进对小篆的学习。《石鼓文》传世最早为宋拓本，残损已相当重，见于郭沫若《石鼓文研究》所附。研习《石鼓文》者以吴昌硕成就最高，对其艺术风格的形成起到了很大作用。吴昌硕写《石鼓文》以欹侧取势，影响很大，但初学不宜参考，还是以临习《石鼓文》原帖

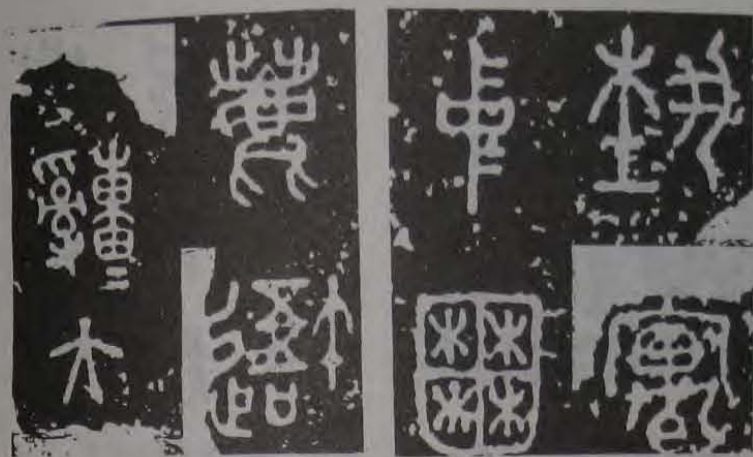


图 108 《石鼓文》(局部)

为好。图 108 为《石鼓文》局部，选自宋拓“先鋒本”。

汉代《袁安碑》、《袁敞碑》为汉篆正脉，气息淳厚，用笔精到。此二碑镌刻极精，连起笔处的回锋、行笔和铺毫、转折处的提按都历历在目。此碑尤其适于学印者临习。《袁安碑》见图 109。

除了秦汉的篆书外，清代的篆书墨迹也可作为范本。这些墨迹用笔痕迹清晰，这是刻石等所无法相比的优点。清代篆书名家如邓石如、吴让之、杨沂孙、赵之谦，以及民国书家赵叔孺、王福厂篆书均可作为学篆的范本，其中尤以杨沂孙、赵叔孺的篆书适宜初学。下面我们介绍杨沂孙、赵叔孺的两件字帖。

杨沂孙《记刘原父语》篆书屏。杨沂孙的篆书结构严谨，字体方正，用笔凝静厚重，有汉篆般的朴茂之气，对吴昌硕、黄士陵等都产生过影响。他的篆书没有习气，是公认的学篆佳本。此帖是杨沂孙篆书中的精品，全帖刊于《书法》1996 年第 5 期。图 110 为此帖局部。

赵叔孺《诗经·七月》册。赵叔孺为民国时期的著名印人，亦擅长书画。他的小篆取法秦《峰山刻石》、唐李阳冰《三坟记》及清赵之



图 109 汉《袁安碑》局部



图 110 杨沂孙篆书

谦篆书，结体修美，笔意流畅，气息渊雅，自成一家。他的篆书虽受赵之谦的影响，但是用笔含蓄、自然而又不失生动，没有沾上赵之谦的一些用笔习气。此帖为较适合初学的小篆墨迹之一，全文刊于《书法》1987年第4期，图111为该帖选页。

因为清代的篆书名家多为印人，且又大多是“印从书出”一系的印人，所以如果把临习清代篆书墨迹与学习流派印结合起来，则往往会收到事半功倍的效果。对学习元朱文印也非常有利。

3. 执笔与腕法

执笔无一定之法，只要使转灵活，书写如意即可。大多数人采用“五字执笔法”，即唐代陆希声所传，经沈尹默先生整理解释的“擗、押、钩、格、抵”五字执笔的方法。

“擗”，指大拇指第一节内腹斜而仰地贴住笔管的内侧。

“押”，指用食指第一节斜而俯地贴住笔管的外侧。大拇指和食指一内一外，基本能约束住笔管，但还需其他三指为辅助，才能使转灵活。



图 111 赵叔孺篆书《诗经·七月》

“钩”，指中指紧贴食指并以第一、第二节弯曲如钩地钩住笔管外侧。

“格”，指以无名指抵住笔管，和中指的用力方向相对。以上四指从四个方向控制住笔管，既稳定，又运转灵活。

“抵”，取垫着、托着的意思，指小指顺势托住无名指，利于五指协调。

五个指头紧密配合，笔管就被它们包裹得很紧。小指贴在无名指下面，不接触笔管，其余四个指头都要紧贴笔管。

除五指执笔的常见方法之外，书法中执笔的方法还有很多，如捻管法、双钩法、握管法、拔镫法、单钩法等。

执笔除了指法之外，还有一个执管的深、浅、长、短的问题。笔管近掌心谓之“深”，靠近指端谓之“浅”；执管较高谓之“长”，执管较低谓之“短”。这些细节都要视写篆的笔法、字的大小有所考虑。

写字分枕腕、悬腕、悬肘三种腕法。写篆书一般采用悬腕，如写过太之篆书则宜悬肘。

4. 用笔

(1) 中锋用笔

中锋用笔，是指在书写的过程中不管线条方向如何，笔锋（笔尖）始终保持在笔画的正中，这样笔锋两边渗出墨迹均匀，线条匀净，有一种纯正的立体感。篆书中的玉箸篆、铁线篆等是纯中锋用笔。学篆由《峰山刻石》宋刻本人手者，就宜选用这种笔法。中锋用笔是书法用笔的主要方式，即使是中侧互用的写篆方法，也是以中锋为主，侧锋为辅。书法中的“用笔千古不易”，就是指书法用笔以中锋为主。

(2) 中侧互用

前人记述写小篆的方法中，甚至有提倡用秃笔，或将笔毫剪齐，捆扎后写篆，以求线条匀整如一。这些迂腐的做法透露出这样的观点：写小篆非中锋不用。可是我们看一看清代邓石如以来的篆书名家墨迹，却发现不是这回事，其中或多或少都用到了侧锋，最突出的是吴让之、徐三庚、赵之谦。比如吴让之临《天发神谶碑》墨迹（图112），线条向背明显。显然是中侧互用，纯中锋用笔是无论如何也写不出这样的线条的。中锋和侧锋的有机结合，可以创造出既厚重又生动多姿的艺术效果。有人批评赵之谦的篆书、隶书“侧笔取媚”，其实这正是赵之谦书法的重要艺术特色。



图112 吴让之临《天发神谶碑》

(3) 藏锋与露锋

笔画藏头护尾，不露笔锋痕迹为藏锋，反之为露锋。

一般而言，篆书以藏锋为主，“藏头护尾，力在字中”（蔡邕《九势》）。藏锋的线条凝重含蓄。传世的《石鼓文》、秦始皇《秦石刻石》等刻石（含翻刻本）都是全部藏锋用笔的。

露锋的篆书，从商代甲骨文开始一直存在，即使像《秦公大墓石磐铭》这样雍容优雅的篆书，竖笔下端也是出锋收笔的。这样的下端出锋会使字的重心上移，显得很精神。在清代以来的篆书中，露锋更为多见。露锋并非都是尖笔，像杨沂孙篆书的露笔出锋仍具方意。

藏锋、露锋各有其优缺点：藏锋书写的篆书圆润含蓄，骨力内含，但易流于单调，风格不易突出，尤其是所有的起收笔都趋于圆头时更是如此；露锋书写的篆书线条个性突出，姿态优美，但易流于单薄。清代以来的篆书大都是藏锋露锋结合使用，正是看到了其优缺点后的选择。

(4) 方笔与圆笔

篆书以圆笔为主，但方笔的应用也较多。

方笔的运用，一是在线条的起收（特别是起笔）部分，二是在笔画的转折部分。吴让之临《天发神谶碑》就是二者兼用的典型。方笔不仅使线条见姿态，也使结篆见骨力。以方笔为主写篆书者较少，清代赵之谦成就最高，但也有人指出其过多的方笔为习气。

(5) 用笔的提按

用笔的提按包括两种类型：

一是在行笔过程之中没有转折的提按，这种提按是用来控制线条的粗细轻重的。如图111赵叔孺篆书的第一个字“八”，它的两笔都是两头粗，中间细，这就是提按造成的。这样写出的线条变化丰富，富于节奏感。

二是在篆书的转折部分，比如由横转竖且形态较方时，为了保持中锋，在横笔行笔到头时笔锋稍稍提起（甚至提高纸面），使笔头恢复自然的圆锥状，再向下写竖笔，就可以保持中锋了。比如吴让之临《天发神谶碑》的“大”字，右肩的转折可以明显地看出横笔完成后提笔离纸，再重新下笔竖行的痕迹。

因为提按意识的培养对于书法创作非常重要，所以选择《石鼓文》、《峰山刻石》等较少用提按的字帖为范本的学者尤其要有所意了解、深化这种意思。提按、转折的微妙之处在“印从书出”一系印人的印作中表现的淋漓尽致，比如吴让之的“画梅乞米”（图113）、徐三庚的“上虞周秦”（图114）、赵叔孺的“石林后人”（图115），都可



图113 画梅乞米



图114 上虞周秦



图115 石林后人



图116 卞宝弟印

以从作品中看到细腻的笔意表现。即使他们的白文印，比如吴让之的“卞宝弟印”（图116），也明显表现出篆书的笔意，个性十足。多注意篆书的提按，对于将来的篆刻学习也有很大的益处。

5. 间架结构与笔顺

篆书的间架结构自具特色。以小篆为例，主要表现为左右对称、重心偏上，形体竖长。

我们仍以图111赵叔孺篆书《诗经·七月》选页为例。这一页中的“八”、“黄”、“公”、“四”、“五”等字左右完全对称，而“绩”、“朱”等字左右各半部分内完全对称，其他字也有不少对称的部件。小篆的左右对称主要是由线条形态与走向决定的，以横笔为例，楷书的横一般为左低右高，隶书的横起收为“蚕头雁尾”的非对称形态，而小篆的横不论在方向上还是形态上左右都完全对称——尽管有的书家写得并不完全对称。小篆的这一特点在元朱文印中也很突出。

至于小篆的重心偏上，字形竖长，在其上源战国秦系文字中已有

表现,如《秦公大墓石磬铭》,更早的可追溯到商周金文甚至甲骨文中,有着久远的传统。这可能与汉字构形的某些特点及自上而下的竖行阅读习惯有关。在小篆中,这一特征较以往突出。这样的结构特点使得字的上半相对密集,衬出下半部的舒展,既美观又具对比意味。这在赵叔孺此帖中表现得很突出。

这种特殊的结构特征对小篆的书写笔顺产生了很大的影响,楷书、隶书的书写中是先横后竖,但在小篆中一般是先写竖笔以确定一个左右对称的基准线,再写两边的笔画就容易把握。大到一个字,小到一个结构都是如此。小篆中有不少结构复杂的字,笔顺不便总结,但遵循对称、均匀的原则,都不难掌握。

6. 章法

篆书的章法较简单,尤其是小篆,横成列,竖成行,十分规矩,与其工稳的书风相适应。这就要求写以前对总体字数及所占位置有一个比较精确的设计,以免写不完或没有落款位置。打上朱丝栏的格子,效果整齐中见对比,也是篆书章法中常用的。

虽然“印从书出”不是篆刻创新的唯一途径,但却是元朱文主要的创作模式,写篆带来的对篆书笔意丰富而细腻的体验也是一个印人必备的素质。即使对欲走“印外求印”一路的作者来说,这种体验的深度也往往最终影响到印作的整体水平,甚至就此分出高下。所以,学印者不应偏废篆书的研究,而应把它看做是一项必须长期坚持的工作,有志于元朱文印创作的朋友更应该重视篆书的研究。

第三节 元朱文印篆法解析

一、元朱文印的取篆

1. 小篆

元朱文印入印文字主要以小篆为主,首先要参考《说文解字》。关

于《说文解字》,前面我们已经有比较详细的介绍,这里不再重复。使用《说文解字》时,我们可以以清代学者段玉裁的《说文解字注》为参考辅助资料。段氏的《说文解字注》中,阐明了《说文解字》的体例,以评注评,订讹正误,使读者能正确理解《说文》,领悟要旨。

在元朱文印的创作中,作者要熟谙小篆结字之理、构成之法、使用之度。小篆之所以成为元朱文人印的主导,一是因为小篆的可应用性广,文字量大,研究成熟,体系完整。二是篆文本身之美,结体上紧下松,活泼飘动,似吴带当风,自有秀美,柔美的特点。小篆的字形整齐划一,偏旁有条理规则,笔画圆转流畅。清桂馥以为“小篆于籀文则多减,于古文则多增”。另外,元朱文兴起时,人们在篆书领域比较熟悉小篆,也促成了小篆成为元朱文印的主要入印文字。

2. 汉篆

在元朱文印用篆范围内,汉篆也相当重要。汉篆包括摹印篆,汉代的铜器文字,石刻文字等。使用汉篆应本着变通的原则,取其风格上的优点,而以小篆结构为主。汉代的器物铭刻文字风格也可以有机承纳入印中,变方折为婉转,寓端凝于婀娜,把稳重于清秀。元朱文印的取篆范围可以扩展,善取擅用,将其他风格的篆书转化为元朱文印的原素,给人以新奇清丽的感觉,拓宽小篆元朱文的领域。无论怎样使用更多的篆法,最终不应脱离元朱文特有的风貌,注意保持其风格,圆转、清雅、洗炼、清秀、柔美等。

在近代元朱文印的创作中,不少名家巧妙地借鉴了汉篆的结字方法、偏旁构成模式特点,篆法新颖,打破了“纯宗说文”的旧说。这些有益的尝试探索,促进了元朱文印的风格变化,具有积极意义。

二、元朱文印的用篆

1. 外形的选择

印文外形的选择,需视文字多少、文字繁简、印章形状等多种因素来考虑。



图 117 退楼



图 118 半千阁



图 119 江左世家



图 120 昨日老于前日
去年春似今年

(1) 文字多少

吴让之的“退楼”(图 117)只有两个字,那么每个字大抵占一半位置,在方形的印面中每字呈竖长形。

邓石如的“半千阁”(图 118)为三字,在正方形的印面中“阁”字占一半,呈竖长形,“半”、“千”则各占四分之一,呈方形。

王冰铁的“江左世家”(图 119)为四字,正方形的印面中每字占四分之一,每个字外形呈正方形。

王福厂的十二字印“昨日老于前日,去年春似今年”(图 120),每个字呈扁方形,原因不言自明。

印文的多少,是决定篆法外形的首要因素。它的意义在于,不是篆书可以写成什么,而是要视形式的容量来设计安排成什么。

(2) 文字繁简

陈巨来的“晴窗一日几回看”(图 121),全印七字,每个字所占面积不同,字形复杂者占地多,而字形简单者占地少。在每一行的宽



图 121 晴窗一日几回看



图 122 福厂五十后书



图 123 上海博物馆赠(吴朴)



图 124 恕可与羨门比寿王乔争年(王福厂)



图 125 白头搔更短浑欲不胜簪(王福厂)



图 126 我生之初岁在庚辰(王福厂)

度确定的情况下,字的高度就决定了其占地的多少。于是我们看到,字越繁,文字外形越呈竖长形。王福厂的“福厂五十后书”(图 122)一印中,这一点看得更清楚。

印文只要超过四字,一般元朱文印都用这种处理(图 123 - 126)。

(3) 印面形状

印面形状对印文形状的影响非常显著。这一点在非方形印章中表现最突出。



图 127 千秋万岁



图 128 寒碧居(叶潞渊)



图 129 汝南
(赵叔孺)



图 130 徐
(徐三庚)



图 131 燕氏笙波
鉴赏



图 132 康砚斋藏书记

在汉代的瓦当(图127)中,文字的外形被严格限制在一定的形状,所有的文字都要依从这种规定的限制。这虽然不是印章,但是是最好的说明。我们看这样几方作品(图128-130),文字明显受到印面形状的影响。

印面呈竖条形也是元朱文有特色的形式之一,陈巨来的“燕氏笙波鉴赏”(图131)、王福厂的“康砚斋藏书记”(图132)、吴朴“中华书局上海编辑所藏本”(图133)都是这种形式,可以很明显地看出,



图 133 中华书局上海
编辑所藏本



图 134 毛泽东《沁园春·雪》全文

这些作品都是横排叠,字形呈扁方状。

2. 文字繁简的处理原则

中国的印章都是竖成行,横向则可成列,可不成形。那么也就是说在字形的横向宽度上是一定的,而在竖向的高度上是可调节的。字形繁的字要充分施展,就要在高度上施展,字形也就竖长,反之,则字形扁宽,这一点在多字印中表现得尤为突出。

韩登安的元朱文巨作毛泽东词《沁园春·雪》(图134),印文一百多字,竖成行保持秩序,横若成列则状若算子,于是就在字的高度上调节,而调节的依据是字的繁简,我们可以看到,每个字的高度都不同,这不仅是为了笔画安排从容,更是为了印面的调节。在少字数印中,也有这样处理的,比如林皋的“山外山樵”(图135),为避免章法平庸,就以字形的变化来促成章法的变化。

一般而言,字形繁作竖长形,字形简作扁方形,这是惯例,但是在文字较少时,就不一定是这样了。比如叶潞渊的“春水草堂”(图136)



图 135 山外山樵

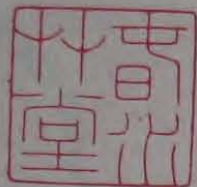


图 136 春水草堂(叶潞渊)



图 137 巨摩室印(沙孟海)



图 138 劫灰外物(陈巨来)



图 139 知不足斋鲍以文藏书

就没有过分改变字形。

字繁多占地，字简少占地，这是文字繁简的处理原则。

3. 篆法的方圆处理

元朱文印的篆法，可以分为以方为主、以圆为主、方圆互补三种。

(1) 以方为主

我们看这几方印(图 136 - 139)。它们的字法比较方正，精劲端严，自有一种美感，这类处理是受汉印的影响，特别是晋式朱文印的影响，可以说是晋式朱文印在元朱文印中的余绪。不过，因为篆字的渊源不同，其中也有宋元篆书审美的影响，所以趣味与汉晋不同。

(2) 以圆为主

吴让之的“包氏伯子”(图 140)一印，极尽圆转婉曲之能事，富于装饰美。这是元朱文印特有的美，其他形式不具备的。



图 140 包氏伯子



图 141 燕翼堂(邓石如)



图 142 京兆(陈巨来)



图 143 一日之迹



图 144 云松馆

元朱文印又称圆朱文，顾名思义，“圆”是其特色之一，而印章中表现圆转之美，也是元朱文印的长项。图 141、142 就是这样的作品。

(3) 方圆互补

吴让之的“一日之迹”(图 143)，左方右圆，极富对比意味，形式感很强，视觉效果突出。这是方圆互补的一方代表作。但是并不是元朱文印主要的类型。



图 145 上海图书馆藏书
(吴朴)



图 146 陶真楼藏
(赵鹤琴)



图 147 寒研青灯窗古盒
(韩登安)



图 148 砚山丙辰后作



图 149 成都草堂收藏印

元朱文印的方圆对比，主要是如陈巨来的“云松馆”（图144）印，既有平直笔，又有圆转的曲笔，互相对比又互为补充。效果端庄而不生硬。圆转而不轻浮，落落大方。图145 - 147都属于这样的作品。

4. 纵势与横式

我们看这样两方作品：吴让之的“砚山丙辰后作”（图148），陈巨来的“成都草堂收藏印”（图149）。对比一下，你有什么感觉？

很明显，前者给我们的感觉是上下舒展，后者给我们的感觉是左右开张，是有不同的体势美。

纵势是小篆的固有姿态，从秦小篆开始就一直是这样，其体势结构也适合上下舒展，但是印人们在此之上，在小篆入印的元朱文中又开拓了左右开张的横式美。我们在元朱文印中既看到大量的横势的作品（图150、151），又看到大量纵势的作品（图152、153）。而一些纵、



图 150 定光佛再世堕落娑婆世界凡夫(赵之谦)



图 151 海浪无风琴馆(淡月色)



图 152 观海者难为水(吴让之)



图 153 木石居书画记(吴朴)



图 154 夕阳红半楼(顾立群)



图 155 丁辅之书画(韩登安)

横势兼用者，效果则更为丰富别致（图154、155）。

5. 取繁与取简

元朱文虽然以小篆为入印文字，但是也可以有诸多的变化。字形



图 156 大石斋



图 157 苦篁斋



图 158 曾藏麋砚斋



图 159 心齋書畫



图 160 云浮鍾氏藏書畫之記



图 161 云心著處安

上的繁简变化就是其中一类。

我们看这样3方印章：

叶露渊的“大石斋”（图156）、陈巨来的“苦篁斋”（图157）、王福厂的“曾藏麋砚斋”（图158）。这3方印中的“斋”字繁简不同，但却与各自印中的其他字配合默契。如果将它们互换，肯定行不通。这种文字繁简的选择其实是布篆谋篇的一种重要手段。

王福厂的“心齋書畫”（图159）、茅大容的“云浮鍾氏藏書畫之記”（图160）两印的“画”字繁简各异。前者是容不下繁简的字形，因而简化；后者是位置空间阔，因而取繁，其处理都十分合理。如果互换，前者拥塞，后者空洞。

另外，有些字的造型取向金文，有高古之趣。如王福厂的“云心著处安”（图161）的“云”字，就有古雅之趣。



图 162 身行万里半天下



图 163 杏花春雨江南



图 164 后之视今

三、篆法之美二十例

篆法美是篆刻艺术审美的重要类型。技法解析固然重要，但是技法的效果却是为了审美效果。下面我们从审美分析的角度，将元朱文篆法美分为20类加以讲述。在分析审美的同时也在分析技法。希望借此以引起读者对技法和审美关系的相互关系的重视。

1. 冲淡

司空图的《诗品》中论“冲淡”是“素处以默”。在元朱文篆法美中，“冲淡”以其文隽意永的趣味吸引着作者，每每与恬静、清雅联系着。翁大年所刻“身行万里半天下”（图162）、林皋的“杏花春雨江南”（图163）、王福厂的“后之视今”（图164）都呈现出冲融恬淡的艺术趣味，结体均匀平正，行笔自然，不做刻意的环绕屈曲。刀法统一，强调一种纯粹的趣味，每给观者悠悠自在、不染尘烟的艺术感受。

2. 纤秾

曹植《洛神赋》中谓“纤秾是‘秾纤得中，修短合度。’而司空图诠释“纤秾”更见禅心，“乘之愈往，识之愈空。”最贴切的还是曹植说的“修短合度”。

元朱文印中的纤秾美，时有体现。沈传洙的“子彝一字鼎甫号小湖”（图165）印，因字形大小、笔画的多寡随形布势，全印章法的疏密开合一任天然，在似曾无意的安排下，澹静安详，至无为而为之境。陈谓所刻“谈闲飞白酒半潮红”（图166），以及王福厂的“旧恨春江



图 165 子彝一字鼎甫号小湖



图 166 谈闲飞白酒半潮红



图 167 旧恨春江流不尽,新恨云山千叠



图 168 苏象乾藏书记

流不尽,新恨云山千叠”(图 167) 都有以上的特点,耐人寻味。

3. 沉着

前人谓沉着,每有“脱中独步”之概,不激不厉,声色内敛,一派雍容。唐人元稹在《法曲》中说:“明皇度曲多新态,宛转浸淫易沉着”。王国维的《人间词话》二七:“(永叔)于豪放之中有沉着之致,所以尤高”。梁启超论“沉着”更见道心,他在《十种德性相成相反议》中说:“自信者常沉着,而骄傲者常浮扬”。如赵叔孺所刻的“苏象乾藏书记”(图 168)印,有平和雍容之气,虽婉转而不浮,穿插而不燥。王福厂“愿得黄金三百万、交尽美人名士,更结尽燕邯侠子”(图 169)印,从文句上已是豪气十足,而结篆秉承大度。刀法徐疾自在,不拘小节,不失大礼。全篇字多而不板,通过字的大小来调整横画过多的障碍,尤为难能。吴朴“上海历史与建设博物馆藏”(图 170)印与王



图 169 愿得黄金三百万,交尽美人名士,更结尽燕邯侠子



图 170 上海历史与建设博物馆藏



图 171 折芳馨兮遗所思



图 172 岂为功名始读书

氏之作异曲同工,均臻沉着稳健的境地。

4. 高古

元朱文印合有众美,高大雄奇只其一式,可谓高雅古朴。前人形容更为具象,“太华夜碧,人闻清钟”,情与境合,刻画到位。邓石如



图 173 飞云阁



图 174 任斋



图 175 越园别号寒柯

的取《离骚》句“折芳馨兮遗所思”治印（图 171），格调高古，尽去浓艳。其篆法标准，不事小巧趣味；向线用刀，线条斑驳。后人或以此为法，得到开示，遂成大家。徐贞木治“岂为功名始读书”（图 172）印，有“康乐奥博溯山水，渊明高古居田园”之境界。大朽不雕，自得三昧，拙中见雅，更见天机。孙道静的“飞云阁”（图 173）印，有冲天拔地之气，以“高古雄奇”衡量是作，并在为过。这种高古之美，往往在不经意间获取，在直抒胸臆中流淌，不是意在笔先的苦心经营所达到的。

5. 典雅

“典雅”指文章，言辞有典据，高雅而不浅俗，形容人富有修养，庄重不俗。也有以“典雅”形容环境的，“白云初醒出鸟逐，坐中佳士伴修竹”。汉王充《论衡·自纪》谓：“深覆典雅，指意难睹，唯赋颂耳。”元朱文印也有以“典雅”颂美之一端，不独文赋也。柯九思的“任斋”（图 174）印，堪称典雅之作。前人在方寸之中注入心机，绽露学养，得后世嘉许，不无原因，典雅在一“儒”字，即得学，得术，得道，得心者。刘勰《文心雕龙·体性》论：“典雅者，镕式经诰，方轨儒门者也”。

元朱文印中的典雅美往往通过篆法来表达，所以前人论印第一要诀在于篆，确是至理。如王福厂的“越园别号寒柯”（图 175）印，篆法虽为小篆，而结字中不无汉篆的庄重端凝之气。其篆法取汉篆之结实、小篆之舒展，故停匀稳厚，静穆而流走，似谦谦君子，儒者之相，



图 176 云彬心赏



图 177 吴俊



图 178 越园勘读金石文字记

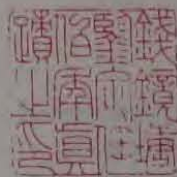


图 179 钱镜塘鉴定任伯年真迹之印

机锋内含而骨力洞达。韩登安的“云彬心赏”（图 176）不炫新奇，斯文不堕。

6. 洗炼

在艺术语言上，“洗炼”多指简炼洞达，提炼精神，在元朱文印欣赏中，也有精炼、凝炼的意思，抚去芜杂，不染尘氛。沙神芝所刻“吴俊”（图 177）印，清劲利落，不靠枝节之巧取胜。韩登安刻“越园勘读金石文字记”（图 178）印，线条精劲，篆法合度。而吴朴的“钱镜塘鉴定任伯年真迹之印”（图 179），一尘不染，篆法标准，通过刀法的表现，已入胜境。篆法还须刀法配合，若用刀配合不力，势必影响了结篆时的立意，也就达不到预先想象的效果了。

7. 绮丽

艺术作品达到华美艳丽、鲜明美丽而不俗最难，它需要向上而纯净的心绪，高雅而深浑的学养，窗明几净的自然环境，绮丽而绝俗。

在篆刻作品中要达到绮丽的境地，绝非易事，元朱文印多以工雅



图 180 上海博物馆所藏
青铜器铭文



图 181 影婆娑室



图 182 毛泽东著作世界各
种文字译本李一氓
收藏之印

取意，最忌流俗。在各种印风中，它也最容易板滞，匠气甚至俗气，通过大同小异的布局谋篇，篆法标准平易，刀法运用单一，情感深沉内敛，这些都成了步入高雅、成熟的阻碍。在打破这些羁绊的情况下，再去体现功力、学养、个性、情趣、风格等，将是至难之事。如果做到了，那必是大家。陈巨来(图180)、王壮为(图181)、吴朴(图182)就属此列，他们功力深湛，学养深厚，作品个性明显，情趣纯静。他们的作品堂堂皇皇而雍容华贵，春风大雅而不染俗尘，最能体现鲜明华美的艺术风格，自有“谗存富贵，始轻黄金”之度。

8. 自然

自然在艺术创作中历来被推为最高境界，所谓“道法自然”、回归自然，追求自然之趣。虽是人有的艺术而有非人为的感受。

在篆刻中追求自然之理，篆法当为首要，在变与不变之间取舍，法与不法之间谋篇，合大理而迥小同。故欧阳修《明用》中谓：“物无不变，变无不通，此天理之自然也。”元朱文印的篆法上接古人，恪守矩度，不可大动，否则失常礼；不可不动，否则不通。运用之时如华枝蔓叶，自然消落，非是矫揉造作能成。元朱文印同其他印风一样，崇



图 183 采芝馆



图 184 半亩庄到处阳春



图 185 六一翁



图 186 笛声吹老太平歌



图 187 酒气拂拂从十指出

尚自然之理，追从自然之法，秉训自然之气。明代程朴所刻“采芝馆”(图183)印、清代王希哲所刻“半亩庄到处阳春”(图184)印、当代王壮为的“六一翁”(图185)印，篆法流走，绝无附会，使密处密，疏处疏，在不经意间达到预期效果。正应了秦观《次韵何子温》中所论：“谈笑自然群史肃，何须酒后次公狂”，可谓“俯拾即是”者。

9. 含蓄

张宏牧的“笛声吹老太平歌”(图186)印，从篆法上看，没有累赘琐碎的线条，又没有一览无遗的苍白，而“声”、“吹”、“歌”三字中的“口”形，加上末笔长线的飘逸，确有一种笛声飘渺的幽婉，含情而深蓄。严坤刻“酒气拂拂从十指出”(图187)印，单从篆法上看，已表明了内容所指，形象地概括了“酒不醉人人自醉”的状态。这种



图 188 忽逢幽人如见道心



图 189 仲铭



图 190 壮志逐年衰



图 191 北室

状态通过篆法的巧用，达到了内容与形式的统一。陈瑶典刻的“忽逢幽人如见道心”（图 188）印，立意在一“幽”字，而表现取一“淡”字，篆法的作用在传递信息中，起到了主导作用，含蓄之下，见一道心。《朱子语类》中说：“至于上大夫之前，则虽有所诤，必须有含蓄不尽底意思，不知侃侃发露得尽也。”故说“含蓄”当用心解读，不发一言，神情自然轩朗。不着一字而尽得风流。

10. 精神

艺术品格无论沉着、洗炼、自然等状态，最终都离不开精神。王安石《误史》诗句最为确论：“糟粕所传亦精美，丹青难写是精神。”

篆刻作品要做到有精神，就要通过印面传达风采神韵，生气远出。这里所指的精神，即是印面效果有生气。《世说新语·言语》“周仆射”刘孝标注引《晋纪》“伯仁仪容弘伟，善于俯仰应答，精神足以荫映数人。”可见精神的感染力之大。王石经刻“仲铭”（图 189）印，通过印面的严谨布局，篆法精审，神采焕发。王福厂刻“壮志逐年衰”（图

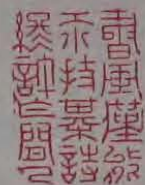


图 192 书画仅能工小技，
棋诗终许作闲人



图 193 卷帘花雨滴，扫石竹荫移

190）印，篆法流动，搭配谨严，有奋笔疾书的气势，并无“衰”态，反而精神矍铄。此精神使然。陈巨来的“北室”（图 191）印，结字宽博，虽为元朱法，绝无纤秀闺阁之气，线条流动，粗细变化微妙，起笔收笔交待清晰，转折处略细，表现了行笔中的提按关系。全印真力弥满，所以神采奕奕。

11. 缜密

在元朱文印审美要素中，缜密是其中一种，通过精致的布局谋篇，篆法的互为搭配，构成全印的严谨细密，产生整体感的视觉美，缜密之中自然体现篆文之美。这需要熟谙篆法，不可强为搭配，最忌左拉右扯，故作屈伸。朱光潜在《艺文杂谈·选择与安排》中说：“思想如果谨严，条理自然缜密。”而在元朱文印的章法中要做到这一点，主要依靠篆法的变化。江介刻“书画仅能工小技，棋诗终许作闲人”（图 192）印，虽每字各不相连，而各字停云稳妥，保证了全印的整体美。日本



图 194 瓜李故乡。盐梅旧族，
糟糠残梦。鸥夷前身



图 195 古郭子之苗裔

中村兰台刻“卷帘花雨滴，扫石竹荫移”（图193）印，是一方偏重穿插顾盼的作品。每字每行都相互牵挂，紧簇一团，篆法运用自然，合乎书写规律，没有附会造作的痕迹，饶有韵味。王福厂刻“瓜李故乡，盐梅旧族，糟糠残梦，鸥夷前身”（图194）印，与前二印略有不同，第一印篆法各自独立，第二印全篇粘合，而王氏此印，每字每行因字形屈伸自然粘连，绝不牵强。结篆之中，江氏印篆文以方为主，中村以修长为主，王氏则以扁为主，似通融隶法。全篇编织细密，细审却无滞闷感。

12. 清奇

清人章绶卫是大藏书家，他的藏印之一“古郭子之苗裔”（图195）虽不知出谁人之手，但是精美奇绝。篆法参以汉金文而归元朱，在清代亦属难能。作者深研金石，精究篆法，刀笔造化已奇。如此之印，足可启迪后世。林皋所治元朱文，向为印家所重，此枚“上下古今”（图196）印堪称林氏代表作。乍观全印似有安排过甚的感受，如“上”，“下”绝对对称，“古”的中轴线与“今”的中轴线绝对对齐，“古”的长横与“上”的短横拉平，“今”的折笔横与“下”的短横拉平，这些有意识的安排费尽心机。反过来看，他能做到篆文到手随心调配，说明他在篆法的修为上达到了相当的深度。全印疏朗鲜活，连同印边仅

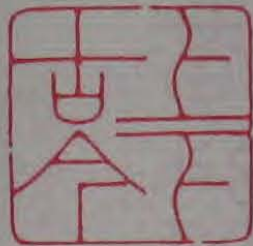


图 196 上下古今



图 197 七姊八妹九兄弟

十数条线，直与弯，曲与折的处理明快有致，可以说，此印虽有过于安排之嫌，但绝属情新奇妙的作品。赵叔孺素以精雅之风称颂艺林，书法兼擅四体，不分伯仲，故治印能以书法的旨趣入韵。“七姊八妹九兄弟”（图197），篆法同书法，信手拈来，没有作主观上的揖让，疏密均衡，“姊”，“妹”中的二个“女”旁避免雷同。“七”字末笔弧线与“兄”字末笔，“九”字末笔取势相同，使全印协调。这些处理方法的巧妙运用，构成了清丽奇特的艺术效果。

13. 委曲

《世说新语·捷悟篇》说：

魏武尝过曹娥碑下，杨修从。碑背上见题作“黄绢幼妇，外孙齋白”八字，魏武谓修曰：“卿解不？”答曰：“解。”魏武曰：“卿未可言，待我思之。”行三十里，魏武乃曰：“吾已得。”令修别记所知。修曰：“黄绢，色丝也，于字为‘绝’。幼妇，少女也，于字为‘妙’。外孙，女子也，于字为‘好’。齋白，受辛也，于字为‘辞’。所谓‘绝妙好辞’也。”魏武示记之，与修同，乃叹曰：“我才不及卿，乃觉三十里。”

张宏牧所刻“黄绢幼妇，外孙齋白”（图198），不仅篆法独到，而且文义曲折。一印之成，衡量佳作，往往是内容与形式互相统一，望文品义，妙趣横生。正如“委曲穿深竹，潺湲过远滩。”张氏于结篆，字字为营，且字距与行距间距比较大，甚至产生不分行之感，但全印



图 198 黄绢幼妇，外孙齋白



图 199 思静斋主



图 200 酒浓沉远虑

疏而散，悠闲自在。我们在惊叹前人结篆能力之余，更服膺其印外之功。谈月色所刻“思静斋主”（图199）印，可以移用金代王特起的诗句来形容：“山势奔腾如逸马，水流委曲似惊蛇。”其篆法合度，流美恬静，起笔处略从笔法交待。现代女印人中，谈氏最得元朱之美。此刻篆法，在有意无意之间，最难把握。冯康侯为陈融刻的祝寿之印“酒浓沉远虑”（图200）是标准的“委曲”美，前张宏牧篆法只做到倾斜，以文义委曲取胜；谈月色篆法弯转回环，以流美取胜；而冯氏此作，极尽穿插为能事，不可端倪，每有粘笔故作巧合，难分难解，全印如蜘蛛网络，曲折伸展。冯氏在这方印作上注入了心机，每令观者凝神定目，却难以审其详细，合了恽散《古今人表书后》之句：“谈之者委曲推明，尚不能其十五。”真是“随其委曲而后得知。”



图 201 家临绿水长州苑



图 202 无聊

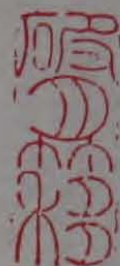


图 203 破月簪

14. 形容

唐司空图在《二十四诗品》中描述“形容”：“绝伫灵素，少回清真。如觅水影，如写阳春。风云变态，花草精神。海之波澜，山之嶙峋。俱似大道，妙契同尘。离形得似，庶几斯人。”形容也能体现篆刻之美，用意成形，联想成篇，每使观者望形而得其意，陆秦刻“家临绿水长州苑”（图201）印，取意在“水”，通过“水”的婉转流动，表现了江南的殷殷春色无边。“无聊”（图202）印为王福厂的作品，篆法上通过数条长竖线的自然搭接，看出了无情岁月中的疏惰，把无可奈何之态形象地表达出来。吴泽刻“破月簪”（图203），通过篆法刻画月的特性，含精神于无形。这里的“破”不是取破碎的意思，而是取“月”的穿云破雾，徐行于夜空的自然状态。这种在篆刻中体现形容美的，不是望文而生意，却是望篆而生意了。篆法与印文的有机搭配，产生出形式上的美感，若三印在篆法上以平直构成，那种艺术感染力定会大打折扣，产生不出如此情景自生的艺术效果。

15. 超诣

超诣是指高深玄妙，高超脱俗。在篆刻艺术中表现超逸之美是其中的一种，通过谋篇定意，使之“终与俗违”。

雅俗之间一线可判，表现大雅，要在思接千载，把这种悠然之情缓缓阐述，似不拘形貌而以形传神，达到超脱尘表的境地。篆刻中能



图 204 八千岁为春



图 205 花间弹局一枰香



图 206 竹虚

“以形传神”，篆法的相互之间在篆刻中配合，以及构篆取势都是“超脱尘表”的首要条件。林霭刻“八千岁为春”（图 204）取标准小篆，“八千”合为一字。此印整体疏朗一致，任其字形自然生成，不作苦心经营状，没有牵强的设计痕迹。王诒的“花间弹局一枰香”（图 205）印，布篆平妥，稳健合度，在稳健之中表达了不同寻常的格调。柳宗元《送文畅上人登五台遂游河朔序》中说“故不舍筏西土，振尘朔陲，将欲与文殊不二之会，脱去秽累，超诣觉路。”此“脱去秽累”即除掉非本质形式的羁绊，没有虚张附加成分，这在赵之谦刻的“竹虚”（图 206）印中也有集中的表现。

16. 飘逸

丁玲《三日杂记》说：“然而歌词的转折，情致的飘逸是如此之新鲜。”姜夔《续书谱·真》中说：“故唐人下笔，应规入矩，无复魏晋飘逸之气。”可见飘逸是与平板对立的。飘逸代表着有一股生气，一种灵动，其中也有一种激情，风神洒落的姿态。汪士慎在《池北偶谈·误艺·国风图》中说：“南宋马和之侍郎常写《毛诗》进御，画家称其行笔飘逸。”

在篆刻艺术作品中，飘逸之美指笔势飞动灵活。表现飘逸之美，主要通过篆法的安排，往往有“吴带当风”的势态，飘动中或存飞动，隽逸中保存流走。飘逸表现的是洒脱，其中或有不羁之态，放旷而合度。



图 207 宅之



图 208 聊浮游以逍遥



图 209 事冗书须零碎读



图 210 臣九思



图 211 摩诃山园

元代陆居仁刻“宅之”（图 207）印，明代甘旸刻“聊浮游以逍遥”（图 208）印和清徐三庚刻“事冗书须零碎读”（图 209）印，都可以说是具有飘逸美，篆法中的长线条如纱袖舞风，美轮美奂。而这些长线条全都合乎篆书书写规律，并不随意，故尔飘动中自存静气，绝非轻浮造作者所能至也。

17. 旷达

旷达一词，是形容人开朗，心胸广阔，性格练达。《晋书·裴颜传》“处官不亲所司，谓之雅远；奉身散其廉操，谓之旷达。”宋叶适《朝奉黄公墓志铭》：“天性旷达，不作疑吝，推己利人，不自封殖。”可见旷达所指即端庄堂皇，不取苛且。

元柯九思的“臣九思”（图 210）印即是一例，结篆端凝稳重，不取小巧，堂正皇之，落落大方。王壮为刻的“摩诃山园”（图 211）印，



图 212 原名炎武字石公



图 213 岁月侵人不见痕

篆法交待清晰，没有左顾右顾的牵扯，自以成篇，圆转折直，亦复如是。在微妙的结构处理上，并不一味求正，避免失于板滞；也不一味求活，避免失于轻滑。这种以旷达为美的印作，贵能平中出奇，例如“园”字内部，通过细小的婉转增加了些许灵动之气，使全印皆活。方去疾刻“原名炎武字石公”（图212）印，撷取秦篆体势。秦篆本身即端庄凝炼，自存静穆之度，以之入印，每得闲雅开朗的趣味，这一点在此印中表现突出。

18. 流动

流动与飘动略有不同，飘动取之轻盈，流动取之通畅，文学中的文辞与元朱文的篆法都注重流动之美，强调文辞。鲁迅在《书信集·致李桦》中说：“惟汉人石刻，气魄深沉雄大；唐人线画，流动如生，倘取入木刻，或可另辟一境界也”。流动也是艺术表现手段之一，元朱文印最能表达流动之美，篆法的安排，线条的起始走向，在合乎法度的基调上，应使之迥环畅顺。这在钱坫“岁月侵人不见痕”（图213），蒋宗海“李法孟印”（图214）和陈巨来“出山小草”（图215）三印中有明显的表现，耐人玩味。



图 214 李法孟印



图 215 出山小草



图 216 遥持一书札，因之南飞禽



图 217 凡今谁是出群雄

19. 劲健

论及元朱文印线条的美感，劲健是其一。如果线条靡弱、疲软就没有劲健可言了。这种力度以直线、曲线，宕跌交错的线条来表达刚劲美。

冯庚戾刻“遥持一书札，因之南飞禽”（图216）印，通过篆法的跌宕起伏而使布局疏密停云，每一字都强调骨力，通篇联合，力度雄强。字因笔画多寡而赋形，长之既长，扁之既扁，自然裁成。疏处既疏，密处既密，笔法主次分明，益见气魄。王壮为刻“凡今谁是出群雄”（图217）印，可以劲健美视之。虽然它不强调带有惯性的长线条，也没有起伏交错的搭配，而是每字取凝练的篆法，直线挺劲，弧线圆融。通过直与曲的对比衔接，表现出刚劲雄健的美。这种线的运用，直似放笔开来的书写，故尔感受到爽劲之气扑面而来。



图 218 小天籟閣

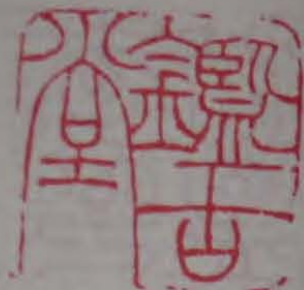


图 219 鑑古堂



图 220 為五斗米折腰

20. 豪放

元朱文印向来都给人一种清秀雅洁的阴柔美，往往与大气、豪放无关，但元朱文印也有以豪放之气使赏者心仪的。这类作品不同于精细之作，线条光洁，安排匀整，更没有残断的效果。在以豪放为美的元朱文印中，清人王素所刻“小天籟阁”（图218）印即是一例。章法大疏大密，构篆骨力开张，直线挺劲，曲线富于弹性。刀法不拘，信手拈来，倍觉爽气满眼，自具豪情。赵之谦刻的“鉴古堂”（图219）印，豪气十足，疏密开合全在掌控之中。在赵之谦的另一方印“为五斗米折腰”（图220）印中也有相同的表现，六字均分印面，任笔画多寡，结篆都采用上紧下松的小篆书写原理，通过线条的粗细搭配，多

是上紧处略粗，下松处略细。通观全印，顶天立地，孤傲挺拔，不见了“折腰”之态，反而有雄健之度。以上两例述其豪放之美，这种美不是建立在刀法多端，而在篆势刚健，从中体现出豪放而真力弥漫的内蕴美。

第四节 章法

一、章法概述

章法是篆刻创作中印面的整体布局，也可以视为印章的构图。篆刻与书法有很大的差别，就在于篆刻有一个章法安排过程。书法中也有章法，但书法的章法内容简单，对作品艺术效果的影响也相对较小，作品成败的关键还是字法和笔法。而在篆刻中，章法却是作品成败的关键，章法出了问题，篆法、刀法再好也不可能产生佳作。因而，对章法的学习与训练是篆刻初学者必经的一个重要过程。

前人关于章法有诸多论述。明人甘旸在《印章集论》中曾说：“布置成文曰章法。欲臻其妙，务准绳古印，明‘六文’、‘八体’，字之多寡，文之朱白，印之大小，画之稀密，挪让取巧，当本乎正，使相依顾而有情，一气贯串而不悖，始尽其善。”甘旸的这段叙述是比较全面和恰当的。清人秦巽公《印指》中说：“章法，全章之法也。俯仰向背，各有一定之理而实无定也。有不嫌于自心，便不嫌于众心矣。必相依顾而有情，一气贯串而不悖，自然而然，始尽其善。”清人吴先声《敦好堂论印》中说：“章法者，言其成章也。一印之内，少或一二字，多至十数字，体态既殊，形神各别。要必浑然天成，有遇圆成璧、遇方成珪之妙，无齟齬而不合，无脆而未安，斯为紫拂有情。但不可过为穿凿，致伤于巧。”类似的论述在明清即论中还可以举出不少。

二、元朱文印的章法特点

元朱文印风格工稳，所以其章法也相对以工整、匀称类为主，但



图 221 湘乡曾氏万石堂收
藏金石书画记



图 222 盍齋所藏善本



图 223 袁守謙

是也有其他一些类型。

元朱文以小篆入印，章法受到篆法的一些影响，这也是事实。章法虽然没有唯一性，但在特定的条件下却有最佳选择。例如印面形式，圆，椭圆，随形等，在元朱文中适合表现。元朱文印中，章法显得尤为重要。它不像其他风格那样，可以通过效果处理上的残损、并笔、借边等等修饰手段来弥补章法上的不足。它没有技法辅助的余地和调节的空间，所以章法的严谨就尤为重要。下面，笔者根据个人总结，将元朱文章法上的特点总结为17项。章法离不开篆法，所以其中有多处涉及篆法。

1. 整齐

排列整齐是元朱文印常用的章法之一。它不要求篆法大幅度的屈伸，只求平正，进而使通篇平稳妥帖，达到端庄美。例如王福厂刻“湘乡曾氏万石堂收藏金石书画记”（图221）印，二行对排。除篆文书写规律上的自然留白之外，其他都对应整齐，没有开合的处理，字距、横距、横竖画间距都相对均匀，整齐之中有精美之感。陈巨来刻“盍斋所藏善本”（图222），章法单排一行，六字横画之间距离均等，而两侧字与印边间距离亦等，其精准之美有如假手天工，非人力所为。王壮为刻“袁守谦”（图223）三连珠印，与陈氏所刻同一旨趣。吴朴刻



图 224 上海市文物管理委员会藏记



图 225 山谷后人



图 226 鬻及借人为不孝



图 227 畏人嫌我真

“上海市文物管理委员会藏记”（图224），印字均分正方形印面，三字四行，不取笔画多寡而辑让，整饰之中表现出每一字的微妙处理方法，平正而不板滞。此种章法最难把握，差之毫厘，即坠入匠气之道。

2. 错落

元朱文印文章法的错落有致，字形大小不一，可以使全印达到对比中的平衡。无论哪一种章法，都要通过调整字形上的变化，使全印归于稳定。如林皋刻“山谷后人”（图225），“山”与“人”笔画相等，减小其在全印中的占有面积；“谷”与“后”笔画多，增加它在全印中的占有面积，吴熙载刻的“鬻及借人为不孝”印（图226），“及”字缩小，让出“鬻”的伸展余地，使之不会过于塞闷。“借”与“人”似拼成一字，紧凑中亦有疏朗，化解了全印可能过疏过密的局部。王福厂刻“畏人嫌我真”（图227）印，因“人”字笔画少而留白，所以夸大了“畏”字，使之末笔拉长与“人”呼应。多笔画的“嫌”字占空间最大，无非使其疏密与其他字均衡。错落的章法使用是为了全印的平衡。平衡中有变化，变化中有平衡。



图 228 不可以柱车



图 229 各见十种一切宝, 香众
眇(妙)花楼阁云



图 230 我知彭泽后, 千载与谁同



图 231 小蓬莱

3. 紧凑

元朱文印中使用紧凑的章法有三种: 一是拉近字距使通篇团结如一。二是压紧每一字, 使整体产生绵密感。三是合理屈伸, 左顾右盼, 印面如网状。明人刻“不可以柱车”(图 228)即是拉近了每字之间的距离, 甚至印文与印边框的距离也贴近, 甚至粘连。赵之谦刻“各见十种一切宝, 香众眇(妙)花楼阁云”印(图 229), 不强调字与字之间的距离关系, 而是压紧每一字, 全篇联合起来, 十分紧凑。冯康侯刻“我知彭泽后, 千载与谁同”(图 230)印与蒋仁刻“小蓬莱”(图 231)印都属于第三种章法, 布局如网, 每使观者有扑朔迷离之感。仔细推敲, 却又规矩合度, 自存妙趣。使用紧凑的章法布局, 最忌紧而滞, 强拉硬凑而闷塞, 机械填充印面的凌乱。

4. 疏朗

疏朗的章法与紧凑的章法是对立的。印面大块留空, 一目了然, 得



图 232 道邻



图 233 下里巴人



图 234 岭上白云



图 235 存道居士

其清爽之妙。诸葛祚“道邻”(图 232), 取篆全用古文, 有意识地使篆法简洁化, 印面疏朗, 不作填充。左右二字疏密对比近乎极致。巴慰祖“下里巴人”(图 233)与丁敬“岭上白云”(图 234)的章法处理是使每字之间距离拉开, 情境相合。王福厂刻“存道居士”(图 235)与以上二例在手段上略有不同。巴慰祖“下里巴人”是省简篆法, 丁敬“岭上白云”是拉开字距, 而王氏此作疏朗处理, 把字自身本不疏朗的“道”与“居”作均匀排布, “存”的“子”部更松, 与“士”呼应。“居”下之“口”与“道”之“行”呼应, 全由圆转出之, 而文字每每与印边粘连, 增加了稳定性。全印松而不散, 达到了疏朗的效果。

5. 停匀

无论印面是平均排布, 还是作揖让, 都使整体匀落, 没有以奇造势。即使有留白的处理, 也是均匀分布, 取其稳妥、均衡。钱桢刻“宋人燕石周客胡卢”印(图 236)与王玉如刻“水不在深”(图 237)属停匀章法, 它们通过线条的直曲搭配, 匀落有致, 使之停匀, 没有大处留白。而王福厂刻“但愿人长久, 千里共婵娟”印(图 238)和陈



图 236 宋人燕石周客胡卢



图 237 水不在深



图 238 但愿人长久，千里共婵娟



图 239 文无

世业刻“文无”（图 239）印属于利用留白使章法停匀，留白处均匀分布。

使用停匀的章法最忌弃篆法于不顾，一味求匀，机械乏味。还有一点，在“文无”印中，“文”与“无”在篆法上都是对称字，每遇到这样的字，必使对称准确不避雷同，才能达到停匀的目的。

6. 对称

对称是指物象左右相对，不偏不倚，自然界许多事物是对称的。在篆刻的章法中，对称也是常用的布局手法之一。像陈巨来的“北室”（图 191）这样完全对称的作品赏心悦目，是元朱文有特色的形式。

邓石如刻的“先生之风山高水长”（图 240），其中“先生”与“水长”各占一边，无论字数、疏密关系都相当，形成了左右对称的效果。



图 240 先生之风山高水长



图 241 永躬耕乎典坟

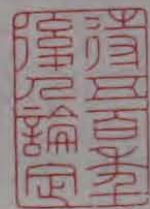


图 242 待五百年后人论定



图 243 贤者而后乐此

张宏牧刻“永躬耕乎典坟”（图 241）印，两行六字，字数及疏密关系都相对均衡。陈巨来刻“待五百年后人论定”（图 242）印，八字亦分两行排布，无论字形大小，笔画多寡都对称。在对称手法的处理上王壮为“贤者而后乐此”（图 243）印，亦属此类，主要追求左右疏密停当，有时字数不一定左右相同，只要效果上能对应就可以了。

处理对称的章法，主要通过调整篆法来达到左右均衡，达到对应统一。无论疏朗的布局，还是紧密的布局，这一点是一致的。

7. 呼应

章法上的呼应是在追求均衡与节奏感。元朱文印中，使用呼应的方法比较普遍。篆法的呼应，结构的呼应、直曲的呼应，留白的呼应，部首的呼应，以及刀法与后期修饰上的呼应，不一而足。最常用的呼应方法，应该是疏密关系上的呼应。运用巧妙，每使用印面产生灵动跌宕而富于节奏感的艺术效果。所列徐三庚（图 244）、杨汝谐（图 245）、徐新周（图 246）、吴朴（图 247）四人刻印，都是章法上典型的对角疏密



图 244 于鱼得计



图 245 一溪云



图 246 蛟龙皆非池中物



图 247 二徐后人



图 248 丁卯人



图 249 丁辅之

呼应，疏对疏，密对密。徐新周刻“蛟龙皆非池中物”印中，“中”与“龙”成对角留白呼应。“龙”字的篆法简省和重心的上提皆为留空，处理巧妙，不觉突兀。而徐三庚刻“于鱼得计”印中“于”的末笔、“得”末笔和“计”的“十”相互穿插，打破机械呼应的局面，富于变化。

在使用对角疏密呼应的方法时，最忌疏处省简过度，不合篆法；密处过分盘曲，以至闷塞。

8. 挪让

章法上的挪让与错落近似又不相同。如林皋刻“丁卯人”（图248），“人”字作最简略的造型，为其他两字让出空间。这与王福厂所刻“丁辅之”（图249）有异曲同工之妙。“丁”占竖排三分之一，“辅”从容安排位置，“之”占横排三分之一位置。挪让之余，益觉巧妙。王福厂



图 250 任逸不羁



图 251 缘缘堂自藏



图 252 短睡



图 253 以道德为城

刻“任逸不羁”（图250）印和韩登安刻“缘缘堂自藏”（图251）印，利用字形上笔画多少来进行布局。韩印的“自”字，有意缩短，使其窄于其他三字，为其他三字的安排提供了空间。

在挪让的章法使用中，省简与伸缩、回避与逼迫等手段运用要合度。过分挪移，过犹不及。

9. 伸缩

伸缩也是章法常用技巧之一。通过篆字本身的缩短与拉长来表现布局之奇。其常用手法为文字主体缩紧，延伸竖笔画。这里所附四印皆有这样的处理。王玉如刻的“短睡”（图252）印便是一例。二字的主体结构仅占印面二分之一，而“短”之“矢”下的二竖笔和“睡”字“垂”下部拉长，形成了疏与密的强烈对比，紧处密不透风，宽处疏可跑马。丁敬的“以道德为城”（图253）也有这样的处理。赵之谦的“生逢尧舜君，不忍便永诀”（图254）又是一例。在篆法上把可延伸的笔画夸张，使之更长，如“生”的上端，“诀”和“逢”的下端。篆书主体更显紧密，利用可延伸的长竖线占有更大的留白空间，疏密交错之间，若老将布阵，得伸缩之理。黄士陵刻“遥怀具短札”（图255）印，



图 254 生逢尧舜君，不忍便永诀



图 255 遥怀具短札



图 256 谡谡如劲松下风



图 257 勿因私仇使人兄弟不和，
勿因小利使人父子不睦

与赵印有异曲同工之妙，形成奇特的印面效果。

10. 穿插

篆刻中章法的穿插，即通过篆字本身的局部笔画伸长到另一字中，属巧思一路，若运用得法，效果别致。元朱文印使用穿插的章法比其他印风要普遍。虽然在释读时不会一目了然，可在欣赏趣味上是别具一格的。这在程大年刻的“谡谡如劲松下风”（图 256）印中有明显体现。“谡”之末笔伸入“如”字上端。“下”结体最小，挤在印边似偏旁，这些处理手法都利用了章法上的穿插使印面浑然一体，得到释读上的趣味。王玉如刻葫芦形多字印（图 257）是章法的穿插和借字方面的极端典型，葫芦形印面的使用可能也是因为印文而设，用心良苦。



图 258 林森



图 259 持域



图 260 茂松清泉



图 261 纂颉斋



图 262 孙星衍印

林皋刻“林森”（图 258）印，视觉效果特殊，具现代意识。丁敬的“持域”（图 259）也有这样的处理。

11. 盘曲

盘曲即曲折环绕。明蒋一葵《长安客话·国子监松》中载：“宣圣高庙内松亦前元所植，枝干盘曲，人呼为虬松。”这则故事告诉我们盘曲之中自蕴力度，而非软弱的环绕。

在元朱文印的章法构成中，也有善用盘曲而成佳构的。例如陈炼刻“茂松清泉”（图 260），“泉”字下二圆圈，不仅填充了大片空白，而且使全印活泼。何寿章刻“纂颉斋”（图 261）有意识地使每字局部盘回曲折，使全印流美而缜密。冯承辉刻“孙星衍印”（图 262），结篆直取元人法度，并加以强化，匀称中蕴流利。叶潞渊刻“潞渊画印”（图 263）印，“印”取法吴让之，并且夸张处理，通过印面均衡关系而达到了妩媚多姿的效果。



图 263 游渊画印



图 264 游心艺圃



图 265 笔砚精良人生一乐



图 266 锄云堂



图 267 子靖所作

在章法盘曲中，一是盘曲局部可使印面均衡，二是通过盘曲局部可使印面灵动活泼。用盘曲时，应审时度势，恰到好处为妙，最忌不顾篆法，搞得做作，令人眼花缭乱。

12. 增损

增即添设，损即减除。增损在元朱文印章法中起到了调节疏密的作用。元人刻“游心艺圃”（图264）印，在“艺”字上特别保留了“草”头，使其字更繁密，形成了与“心”的大疏大密对比关系，别具艺术效果。而明人刻“笔砚精良人生一乐”（图265）印，为了减弱与“人生一乐”的疏密对比，减省了“笔”的“竹”字头。林皋刻“锄云堂”（图266）印，把“堂”字之“口”省略，使“堂”字疏朗，呼应“云”字和“锄”字。否则“云”、“堂”会有闷塞感。叶潞渊刻“子靖所作”（图267）印，“作”为了呼应“子”的疏朗，省略了“人”旁。这些在增与损的处理之上，都准确地利用了篆书字形的异体、古文等，达到疏密有致的艺术境地。由此可见，元朱文创作中对篆法的谙熟是多么重要。



图 268 寄双鱼



图 269 梅王阁金石书画之记



图 270 同梦笔生花馆(淡月色)



图 271 石僧八十以后作(王壮为)

13. 留白

留白处即空白之处，在元朱文印的章法布局中，常使用留白的处理手段来调节印面虚实。巧妙地运用留白之法，可以使印面疏朗而富于空间感，疏密之中，自存宛幽之情。王睿章的“寄双鱼”（图268）就是这样的作品。王福厂刻“梅王阁金石书画之记”印（图269），为王氏代表之作，此印首先表现出了留白的大胆和成功。九字均分，正方字形，横向第二行全是少笔画之字，堂皇居中，竟没有断层的感觉，效果奇绝。要在“王”字粘边增加稳定。“石”字粘于“梅”字之“木”旁，增加了拉力。“书”字中竖的上挺增加了顾盼，增加了稳定感，故不觉得空的突然，遂成佳制。其他几方（图270、271），也都颇具巧思。

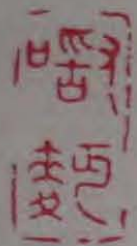


图 272 啖面



图 273 扫地焚香



图 274 天道忌盈人贵知足



图 275 子靖画印

14. 离合

貌离神合也是印面布局的惯用章法手法，字与字之间故意拉开距离，达到通透和疏密对比的效果。离而能合全赖印边的辅助和字与字之间的顾盼。明人“啖面”印（图 272）二字分离较大，但通过二字两端的半包围印边的拉拢，并无分散之感，反而金石气气息浓烈。王玉如刻“扫地焚香”（图 273）印，“地”与其他三字若分离状，而结实精劲的印边粘连每一字，遂没有分家的感觉。赵之谦刻“天道忌盈人贵知足”（图 274）印，多处作了离散处理，而上下边栏的紧凑使其印文松而不散漫。叶潞渊刻“子靖画印”（图 275）印，“子”字单居印角，与“靖”字的距离拉开了许多，而上下边栏包容使它们团结一起，尤其是“字”字的末笔长弧线拉住“靖”字的“立”头，笔断而意连，增强全印团聚感。并未因大块的留白显得松散，反生奇趣。

15. 顾盼

章法上的顾盼和呼应近似而不尽同，呼应是某一点对应某一点，



图 276 桃花流水村庄



图 277 人生识字忧患始



图 278 少孤为客蚤



图 279 守墨书堂

而顾盼则是对全篇的上下左右照顾周全。其实印面的协调全在于顾盼关系的处理上，也就是多角度的呼应。

张在辛刻的“桃花流水村庄”（图 276）印，首先在篆意上多取方折趣味，但有流动之趣，线条具有力度感和节奏感。王福厂刻“人生识字忧患始”（图 277）印，全印篆法皆取圆转之笔，左下和右上形成对角呼应，“识”与“患”成对角呼应，这些呼应都是顾盼的作用。唐醉石刻“少孤为客蚤”（图 278）印，无论是长竖笔，还是结字中的小圆圈，呼应对称之中都体现了顾盼关系。徐无闻刻“守墨书堂”（图 279）印，亦是顾盼生情的佳作。

16. 借字

在使用借字调整章法时，人们惯以重文符号“=”来借用前一字，又有以“=”借用偏旁和局部的，这样做一是避免相同字相连在篆法上的雷同，二是减少用字空间使全印疏朗。

借字在章法上往往起到意外收效。元代陆居仁刻“寄寄轩”印（图 280）。第二个“寄”字以“=”代替，填充了第一个“寄”字下过分



图 280 寄寄軒



图 281 仰面問天天亦苦



图 282 歌吹沸天



图 283 子孫保之



图 284 叶叶心心舒卷有余情

的空白。林皋刻“仰面问天天亦苦”印（图 281）借字后成六字分布印面，自然妥帖。乔林刻“歌吹沸天”印（图 282）属于只借用偏旁的手法，即“吹”之“欠”借用了“歌”之“欠”，“沸”字“水”旁的留出了空白，与“歌”下的空白呼应。陈巨来的“子孙保之”（图 283）与之类似。方介堪刻“叶叶心心舒卷有余情”（图 284）印，“叶”与“心”的借字处理，省略了印面的雷同字，保证了章法的均衡性。

章法上借字的使用，要根据印文情况而定，不必勉强。

17. 粘连

在元朱文印章法中，粘连也是最常用的布局手段之一。通过字与字、字与边的粘连，使全印增加了凝聚力和稳固感，有时因巧妙的粘连处理还会产生特别的效果。粘连往往使印面浑然一体，强调了完整性。殷用霖的“求无过斋”（图 285）印，如果没有字与字、字与边的粘连，效果很难想象。王福厂刻“写不尽人间四并”印（图 286）“不”与“人”留白极大，若每字之间不相粘连以增强凝聚力，将成头重脚



图 285 求无过斋



图 286 写不尽人间四并

轻的局面。

粘连可以解决文字排布带来章法上难题，但不可强为搭接，为粘连而粘连，不必要或位置不恰当的粘连反而会使印面闷塞。粘连有二种方法，一是焊接式粘连，二是笔断意连式粘连。这些具体的运用方法只有在不断实践中找出规律，运用巧妙，才能达到辅助布局的目的。

第五节 元朱文印刀法解析

一、刀法概说

刀法，就是刻刀在印章上镌刻的方法。

刀法是篆刻艺术中最基本的表现技法，一方印章艺术水平的高下，除了用篆法、章法这外，刀法及线条也是关键的决定因素。

文人篆刻兴起之后，印章的创作方式发生了明显的变化，印人既篆且刻，一手完成。任何技法的成熟都有赖于长期的实践积累，刀法也不例外。吴让之在“画梅乞米”印款中有句“用刀文氏未能解”，直言批评文人篆刻的开山鼻祖文彭不解用刀之法，既准确，又有些苛求。文彭带头普及石章，功绩已是历史性的，再要求他在用刀上横空出世，达到很高的水准，实在是勉为其难。从流派印的发展过程来看，刀法也是逐渐发展，逐渐丰富的。印人对用刀的重要性的认识与之相仿佛。

用刀刻石的过程是对字法、章法的落实与再创作，更是赋予线条

生命的过程,这一点尤其要强调。明人朱简在《印章要论》中说:“刀法也者,所以传笔法也。”有一定的道理,也有一定的局限性。且不说具体技法,仅说驰刀石上,轧轧有声,石花飞溅的那种激情与享受,又岂是“传笔法”所能涵盖?

二、执刀法

1. 执硬笔式——顺式

日常中执硬笔法,即以拇指、中指、食指紧扣笔杆,顺式执刀法中与执硬笔方法相同,中指起到衬垫和调节角度的作用,拇指和食指紧扣下压,中指用力上扬抵住刀杆,三指之间通过力度大小的变化掌控刀的走向和刻入力度。顺刻中,刀尖向前,刀杆末端向自己,使用匀力向前推进,无名指抵住印石,也起到控制执刀三指速度的作用。

2. 执硬笔式——横式

即以执硬笔法执刀,刀口向左,刀柄末端向右,以无名指抵住印石,控制三指执刀伸缩,其他与顺式执刀法相同。

3. 握拳式

以握拳式执刀,其力度最大,这种刀法适用于石质较硬或是需深刻时,在清理印底时也适用。但握拳式执刀法的灵活度和准确度不够,运用应避免因力度大而使印石产生崩损。

4. 执毛笔式

前人王福厂、唐醉石都擅用此法,执刀如执笔。他们在创作切刀为主的作品时,往往使用这种方法。而在元朱文印的创作中,也有用到执刀如执笔法。在局部微妙或复杂的结构中,运用此法小心为之,避免刀梭转变角度时碰伤其他的线条。执笔法执刀,刀身竖直,纯利用刀刃破石面积小而深。在刻制细并且特长的直线条时,执毛笔式执刀往往事半功倍。

三、运刀法

1. 冲刀法



图 287 多生绮语磨不尽(顿群)



图 288 浙江省通志馆图籍(韩登安)



图 289 耕梅草堂(陈巨来)



图 290 菊亭(林皋)

冲刀即持续冲刻的刀法。它是在顺式或横式执刀情况下,刀尖入石后,控制其平推力,刀柄比入石时略低。在运刀推进中,不断调节刀柄的角度,使其缓缓前进,保持一定的稳定性。冲刀法往往适于刻长而光洁的线条,刀锋无论在线条的哪一侧,贴近线条处向外发力,这样线条就不轻易残断。冲刀是元朱文印首选刀法,线条光洁清雅(图 287 - 290)。

2. 切刀法

切刀,即通过连续不断衔接的短切刀组合而成。切刀的使用,入石不同于冲刀,而是以直刀深刻,一刀刻毕,再重新提起切入。如此反复,而切刀中又有长切和短切之分。元朱文印适用短切,形成微妙的苍涩感,韧性十足。在刀口入石的时候,还可以辅助以细微的抖动,一是不令刀口受阻。二是可以深入印面,印底更深。三是增强线条的质感。切刀下的线条苍茫厚重,富于节奏感和金石气息,产生抑扬顿挫的韵律美。浙派的元朱文印多采用切刀(图 291 - 295)。

3. 冲切并用法



图 291 诗正(丁敬)



图 292 望云草堂收藏印谱之印(王福厂)



图 293 秋子(黄易)



图 294 快晴阁(陈豫钟)



图 295 罗(奚冈)



图 296 受经堂(钱松)

元朱文印的线条质感很丰富，文字细劲流美，刀法的使用则不拘成法，目的第一，手段次之。冲切并用或是因篆文结构随时变化或冲或切，也可以用冲刀补充切刀的不足，反之以切刀补充冲刀的缺憾，一切都为了线条效果。冲切并用的刀法创作出的作品，往往线条滋润兼备，精整中见变化。钱松用刀冲切并用，是这方面的代表（图 296）。

4. 刮刀法

所谓刮刀法，即以刀刮石，主要适用于线条光滑一路的印风。在



图 297 蓉亭(林皋)



图 298 曾在李氏太疏楼
(陈巨来)



图 299 双江阁
(陈巨来)



图 300 第一希有(陈巨来)

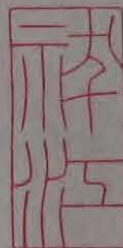


图 301 拔江(林皋)

长的直线尤其是边栏的处理上，比较方便。在陈巨来一路元朱文印中，边栏都细劲如毫发。一印完成后，有时刻制边栏会无意残断，或因顾忌边栏不能挺直，可以尝试以刮刀法处理边栏。具体方法即先刻好边栏内线，以刀的平口中间部分搭在外线棱角上，根据所需栏的粗细，决定刀口在棱角的角度，然后以无名指抵住印体，左手握稳印石，平向刮刻。这样刮出的边栏直而光，并且粗细均匀，速度又快。在刮刀法处理边栏以外，印文的局部也可以同用此法（图 297 - 301）。

四、修饰法

一方元朱文作品初刻完成以后，若进行主要的修饰，应从以下几点着眼：

1. 线条的修饰



图 302 安徽省博物馆所
藏书画(吴朴)



图 303 巴氏
(巴慰祖)



图 304 右帖斋
(陈巨来)



图 305 善道(汪关)



图 306 鸥庄(汪泓)



图 307 二金堂双构两汉
刻石之记(赵之谦)

元朱文印一般全印线粗细一致,初刻后要对线条过粗者进行修饰,主要剔除过于粗而不协调部分,转折处不够自然流利的部分也要进行修整,有的作品通过修饰使其线条光洁或苍涩,修饰的刀法应小心,既不影响刀法的自然,又要保证线条的完美(图 302 ~ 304)。

2. 焊接点的修饰

初刻完成后,会有一些数量的焊接点(即笔画交叉点)不理想,根据不同的位置和篆字结构,焊接点形态也不尽同。在确定其焊接点形状时,刀口对准笔画的交角,以下面的刀尖为支点,扭动刀柄,似刮状,既准确又光洁(图 305 ~ 308)。



图 308 衡山(陈巨来)



图 309 彤父(吴让之)



图 310 则古昔斋(吴蓉)



图 311 露曦春多风舞迟(王福厂)



图 312 鹏翮(叶菊圃)



图 313 合情调于纸上(顾群)

3. 起笔收笔的修饰

元朱文印篆势明了,线条清晰,对笔意的表现比较充足。每一字的起笔和收笔都要合乎书法的规律,起收笔圆的若施以方,全印生硬;起收笔方的若施以圆,全印则软弱无神。起笔收笔的方圆,要根据预想中印风而定。其标准也要充分考虑到书写的笔意,既照顾笔意的表现,又不流于做作。我们这里附的五方作品是起收比较注重表现笔意的(图 309 ~ 313)。

4. 剔印底:



图 314 冰庵(黄易)



图 315 张子祥六十以后之作(徐三庚)



图 316 辛酉十二月四日赵叔孺得梁玉像题名记(赵叔孺)



图 317 糜砚斋(王褫)



图 318 数风流人物还看今朝(韩登安)

现在刻元朱文印很少用金玉、牙、角之类的硬质印材，以前使用此类印材的作品，往往采用在剔底（清底）时假手他人。现在篆刻创作基本以石材为主，剔底的过程也就要自己解决了。剔底时，清除线条边凸出的部分，尽量与空白地持平，印底能深则深，这样铃盖的线条才不易变形。无论修饰线条、修饰焊接点、修饰起笔收笔处，剔印底都需要注意线条，避免无意崩断或刀棱碰伤。

5. 边栏

元朱文印边栏细劲挺直，或苍涩、或光洁、或残破以透气。残破的处理手法有二种，一是以刀刻的方法使之残断，二是以刀棱敲击的方法使之残断。残断的边栏要自然，要根据全印效果而定，尤其是对印面留空要注意调节。元朱文印虽然印风工细，但是也有许多边栏残破的作品，或轻或重，姿态万千（图 314 - 318）。



第二章 元朱文印的临摹与创作

第一节 元朱文印的临摹

一、印章临摹浅说

1. 篆刻的临摹

学习篆刻，要由临摹入手。

篆刻的临摹分为摹刻、临刻两种。由于元朱文印工稳的风格特点以及精细的技法要求，对它的临摹一般为摹刻。

篆刻艺术是一门比较特殊的艺术，有其独特的创作方法、创作模式与欣赏标准。通过临摹，可以全方位地了解它的艺术特点，熟悉其创作过程，锤炼技法。同时，临摹也是学习篆刻优良传统的重要方式，心摹手追，可以较快地学到传统的优点，为将来自立门户打下坚实的基础。

历代印人对篆刻的临摹非常重视。明人临摹秦汉印汇成的印谱有数十部，临摹成为流派篆刻兴起之初锻炼印人的最佳途径。流派印人中临摹古印成百上千者不乏其人，“西泠八家”之一的钱松就临摹汉印两千方，自信地说：“信手奏刀，笔笔是汉。”无数篆刻家成功的经验足以说明临摹是学习篆刻的不二法门。

2. 摹刻的目的

摹刻是忠实地再现原作面貌的一种临摹方法。察之贵精，拟之贵

似，摹刻以形神兼备为标准。

摹刻一般是初学入门阶段的主要临摹方式，其目的有四：一、熟悉篆刻创作从写印稿到印章刻成的全部操作程序，这仅对初学者而言。二、熟悉用刀技巧。摹刻要求形神兼备，但形是基础，达不到形的准确，神似便无从谈起。锻炼用刀力度感的灌注及对线条形态的准确刻画是摹刻的主要内容之一。三、熟悉线条审美。篆刻的线条类型都具有与之对应的审美效果。在一方印中，线条的审美效果对于整方印最终的风格定位是有显著影响的，通过摹刻范印体会这一点对以后的创作是一种重要的积累。四、熟悉局部与整体的关系，熟悉技法与效果的关系。一个局部怎样的技法处理会得到什么效果，这是需要在摹刻中细心体会的，这等于把印面分解为多个单元，可以以一个字为单位，也可以以一根线条为单位。这种提高往往来自失误，某个局部刻坏了，分析一下它造成的负面影响，会更深刻地认识到范印处理的好处。

二、元朱文印临摹的特殊性

元朱文印特殊的工细风格使其临摹具有一定的特殊性。比如在范本的选择上，一般摹刻范本的选择有三个标准：第一，取法乎上。只有向优秀的传统学习，才能使自己取得长足的进步；若取法低俗，则学到的尽是缺点与习气，范本的艺术水准对学习的效果有先天性的影响。第二，适宜初学。摹刻是初学阶段主要的学习方式，选择范本以较平实朴厚为好，大都选汉白文印为范本。风格过于突出的作品并不适于初学，既难以把握，也不利于以后的发展。第三，取己所好。艺术的个性不仅体现在创作阶段，也体现在临摹阶段。个人的审美偏好与性格有关，是有一定先天成分的。选择自己喜欢的范本，不仅学习兴趣高，易收事半功倍之效，而且有利于以后的发展——当然，范本的艺术水准要有保证。

从普遍的实践经验来看，平正朴实的汉白文印最适合作为初学篆刻范本的。吴昌硕在“俊卿之印”边款中说：“摹拟汉印者，宜先从平



图 319 游手于斯

实一踏入手，庶无流弊矣。”这是经验之谈。汉印是古印的高峰，成就很高，形式也是篆刻中最基础的式样，后世的篆刻风格大都在汉印中有源，学汉印利于以后的发展。汉文化雄浑大气，学汉印入手正、起点高，不易染上小巧的毛病。汉印总体风格鲜明，内在形式丰富，数量又多，可供选择的面很宽，出新的契机也多。所以，印坛历来有“印宗秦汉”之说。可是，我们既然是学习元朱文印，那么在范本的选择上就只有从元朱文印中去找了。又比如刀法的选择。元朱文印一般用冲刀，而且是比较细腻精准的冲刀，像切刀乃至齐白石大刀阔斧的冲刀在元朱文印中很少用得到。另外，在工具材料、临摹方法等的选择上，元朱文印都有其特殊性。有关这些内容，我们将随下面详细的临摹示范一步一步讲解。

三、元朱文印临摹步骤

下面我们讲解元朱文印的临摹步骤。为了使我们的解说更形象，我们采用了照片加印例的方法。

我们以陈巨来的“游手于斯”（图 319）为范本。

1. 范本选择

前面我们谈到了范本选择的三个标准：取法乎上，适宜初学，取己所好。从这三点衡量，印风工稳、技法明晰、线条规范的陈巨来、王福厂的作品是比较适宜作为临摹范本的。我们下面以陈巨来的“游手于斯”为例，来详细讲述临摹的步骤。

①临摹目的：掌握元朱文印光洁工整的线条的处理手法，锤炼刀

法，同时体会元朱文印的秀雅隽永的艺术风格。

②作品分析

“游手于斯”四字印，精雅脱俗，功力深湛，是元朱文印大师陈巨来的代表作品。看得出来，这是一方处处巧思、全印生动的作品。每一个字都强调活泼的动感，但又有相当部分是端庄周正的笔画，整体效果灵动而不失稳重。此印章法上成对角呼应格局，“游”与“斯”密，“手”与“于”疏，结字中不取方折之笔而尚“圆”，线条随笔势有粗细变化，转笔处略细，收笔略尖，流动婉转，四字均匀度不同而通篇平衡，富于节奏美与韵律美。

陈巨来的元朱文印的创作，可谓精雕细琢，结字秀劲绰约，极尽转圆流美之能事。他的元朱文印成名非常早，早在 20 世纪 30 年代就蜚声沪上。20 世纪 70 年代后，凡作元朱文印者，多以陈氏为范，在上海印坛尤为显著。他的许多作品被后人奉为圭臬。我们选择他的作品，也是因为这方作品技法明晰，适宜学习。

2. 工具材料准备

摹刻印章有很多方法，我们推荐的是“复印法”，需以下工具材料

印石，比原印大 1 毫米，需是颜色浅的青田、寿山、巴林、昌化等优质印石。所谓的优质，不是指印石多么名贵，而是指石质纯净，无砂钉，无裂痕，硬度适中，适宜奏刀。之所以强调浅颜色，是因为浅色的印石上印稿容易描摹清楚。这一点对于工细的元朱文印来说尤其重要。印石选定之后，需要细砂纸（600 目以上）磨平，然后以印床固定（图 320）。

其他工具材料有硫酸纸、复写纸、圆珠笔、黑墨水钢笔、小描笔（狼毫尖细的毛笔）、墨汁、砚台等。

3. 描摹印稿

我们将印章的范本平放在桌子上，然后蒙上一小块硫酸纸，大小以印章四周各多出 2 厘米左右为限。然后以圆珠笔（或钢笔）将印章

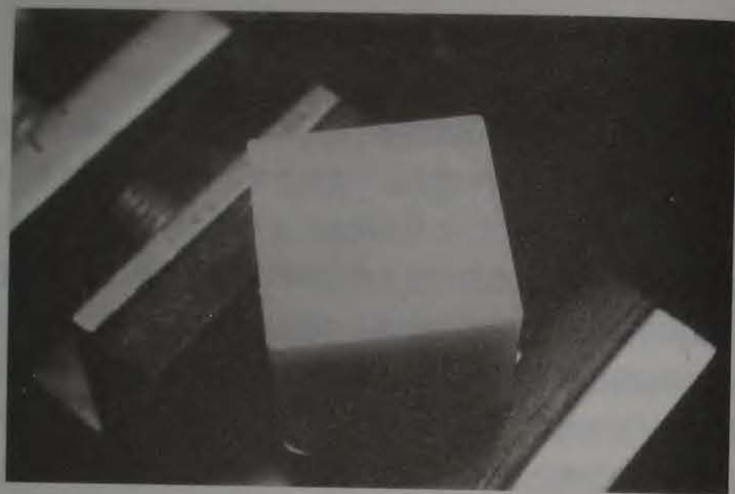


图 320



图 321



图 322

依样描摹下来（图 321）。

摹的过程中，无论如何精准，都会与原印有一定的误差，我们要把这种误差尽量降到最低，在遵从篆书的书写规律基础上，体会每一笔的走向，这会给后面上墨稿时带来帮助。同时，描摹印稿的过程也是体会原印艺术风格的过程。

描好的印稿见图 322。

4. 复写上石

篆刻临摹的上石方法有很多，比较常见的有反书上石、水印上石两种方法，可是都不太适合元朱文印。我们采用复写上石。

我们将用印床固定好的印石摆在桌子上，先在上面衬一层复写纸，



图 323

选择双面蓝色复写纸，比印面略大些，覆盖后，以手掌压实，使之不能移动。移动过多会使印边沾纸油，给上墨稿带来不便（图 323）。

我们再把描好的印稿面向下（文字呈左右反置）盖在上面，印稿与印面对齐，并把印稿四周多余的纸折下。为了防止在摹写过程中印稿移动带来的误差，固定印稿就至关重要。印稿边线与印石边缘对准后，四边用透明胶带粘于右侧，尽量拉平印稿使之紧绷于印面上，避免在摹写时松动。这样就减小了误差。我们前面强调过，临摹印石只能比原稿稍大，否则刻完后，修整印的边线就很困难。边线外的坡度陡一些，就不会产生钤盖时线条不均匀的局面。

在完成上述工作后，下面就开始描摹上石。这一步的成败，对最终的临摹效果会产生非常大的影响。在摹写前我们要再次对照原稿，体察其细微变化，然后以圆珠笔依样摹写。力争把以前步骤中的误差，通过再交描摹消减到最小程度。描摹中用笔力度要适中，用力过大一是会划伤石面，二是线条过宽，复写纸油过多，不仅增大了误差，也



图 324

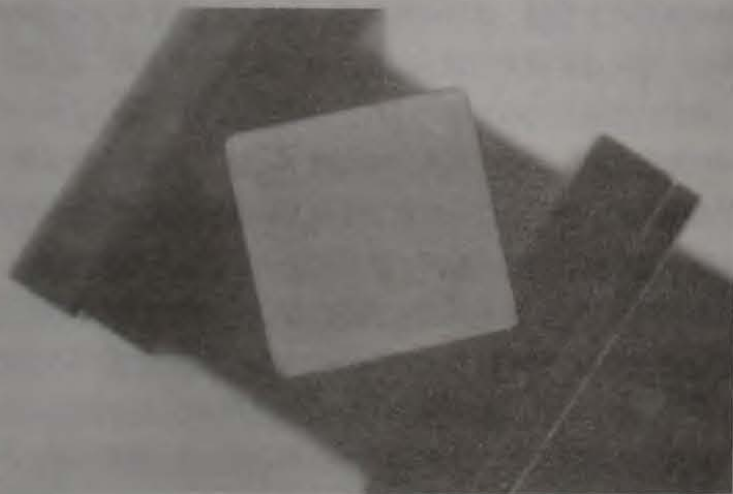


图 325

给上墨增加了难度（图 324）。

完成上述步骤后，我们揭下硫酸纸和复写纸，会看到在印石上描摹上了深浅适中的印稿（图 325）。

5. 上墨

上墨前，我们要再次仔细审视印稿与原作的差异，力争在上墨时修正。

上墨时，用小毛笔蘸墨汁完成。描写前要放低印石，使石印面近乎于印床。以印床为枕腕，用笔既稳且垂直，以免抖动影响线条的精确度。复写好的底稿只确认了大的框架，墨稿线条要略粗于原作的线条，刻制过程才不会局促。

上墨稿时，我们需要不断地对照原作，确定字与字之间的比例关系，弯笔和纯直线的搭配，尤其是起笔和收笔处要从感觉上比原稿稍长，这样才有余地按照原稿确认位置。若描写过程中出现较大的失误，则以棉签蘸水轻轻抹掉墨痕，复写好的底会依然存在，然后重新上墨。上墨的过程对作者的用笔技巧需求比较高，多练习才能达到得心应手的地步。这样的基本功，对以后我们自己创作时打印稿也是有用的，所以不要畏难。

将原印稿忠实地反写在印石上（图 326），这是我们前面所有工作的目的。完成了这一步，我们就可以刻制了。

6. 刻制

元朱文印的刻制与刻普通印章方法有着很大的差别，普通的印章用刀多是一刀之下无可更改，讲究稳、准、狠，一般而言印人们反对对线条进行修饰，而元朱文印的刻制确有些不同，一般要经过两道工序，即在刻制之后有一个修饰细节的过程。

（1）初刻

从前，有人论述刻元朱文印的过程：首先是粗刻，即第一遍线条要粗于立意中的线条，然后再逐步刻细。这个方法对于少字印也许行



图 326

得通，而多字印采用这个方法，似乎就不成立了。一遍遍的修整，如同写篆字时大量的描补，势必会伤了神气，无论功力多深，都不如一刀定音好。要做到这一点，必先成竹在胸，手随心动，进而达到心手双畅。

这里所论的初刻，是指未及审察细微处的直接刻制，刻时先以内文为主，边线最后处理，给它留有调整的余地，线条的粗细要对照原作，分析每个字的结构，每个局部至每一笔的来龙去脉，其中弯笔（弧线）中部略细，体现了书写规律中用笔的提按关系，不是一味的均匀，同时强化了线条质感上的弹性。而起笔收笔处略尖，增强了字形的流动感，若两端都是雷同的方圆，就显得笨重了。

在刀法上当然是以冲刀为主。刻刀首先要锋利，刀钝往往容易走刀。刀锋入石的时候，尽量竖直，并要深刻，使线条尽量深峻，钤盖时才能减小误差。刻出的线条与刮出的线条从欣赏本质上有很大的区别，前者挺利，后者靡弱，所以，我们要追求刀法的精准。虽然可以修补，但是我们不要降低对刀法精准的要求，不能寄希望于修补。

在刻一字时，我们要照顾到字与字之间的联系和字本身局部间的联系。为了打破僵局。原印每字之中都有独到的微妙变化。“游”字中的“辶”旁（篆书结构），上端三条线均取斜势，与“子”之上端二横线和“于”字二横线区别开，显出了灵活性。“手”字中间竖笔有微小的弯度，既表现出优美的篆书意味又增强了灵动性。而二条长弧线并非绝对平行，起笔两端和收笔两端都略宽于内部而成放射状。“于”字左端异常流动，成环环相扣状，通过右端的结构又稳住了字形。“斯”字之“斤”旁，也做到了流动合理，“其”下部二竖线留有微妙的弯度。对原印这些微妙的处理，既要分析透彻，又要努力表现到位。刻每一笔时，要对照原作。比如一根线条，我们可以观察粗细变化的所在，由粗变细至变粗，渐变的位置和长度要确认，哪怕是极短的一笔也不能忽视。特别是字形中的焊接点都有不同的处理手法。直线的挺劲关系到字形的稳固，如此流动的字形，也就是靠全局中数条直线来支撑，否则散乱，所以要注意曲直之间的关系。

值得注意的是，运刀过程中的转力，要准且稳，审视成熟方可下刀，例如“游”字中的“子”，上一标准的小圆圈，稍有不慎则不会正圆，而且越修情况越糟。圈内用刀时，尽量竖直，虽然是剝掉内心，但用力向线，保证线条的精确，同时也要注意避免刀体转动时碰伤它处线条（图 327）。

（2）修整

一方印刻好以后，修整过程也很重要，这将直接关系到作品的最终效果。修整要有明确的目的性，主要是对线条的起笔、收笔以及转折、交叉点的形态修饰，追求细节上的完美。修整最忌讳没有目的，甚至把好处改坏，或不经意间损伤它处。对于元朱文印而言，只要刻制过程中能做到步步为营，准确而周到，那修改的空间就相应的减少了。刻好后大局已定，即使改也是极小处的处理。

修整是刻制的一个关键步骤，但同时也只是一个补充步骤。为什

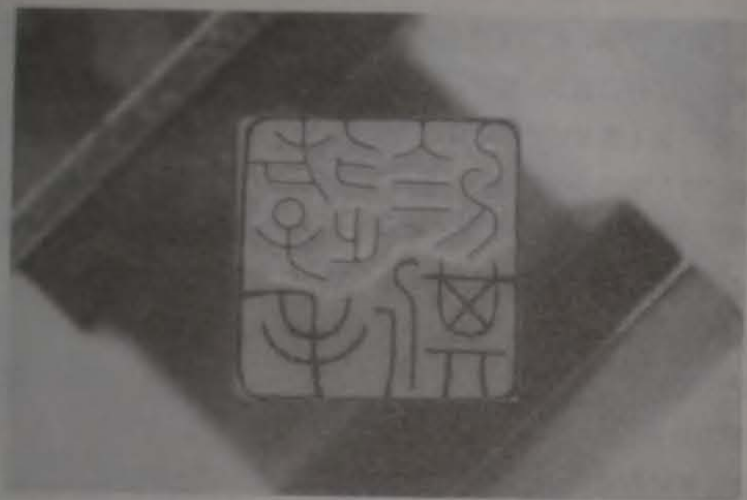


图 327

么这样讲呢？因为这一步只是对细节的精细刻画，若字法、章法上有什么大的闪失，在这里是无论如何也改不回來的。这也提醒我们在讲求技法精到的同时，尽量提高技法的熟练程度，提高作品的成功率，不要把希望寄托在修整上。

经过修整的印章，虽然还没有钤盖，但是我们已经能感受到它的动人风采了（图 328）。

7. 钤印

修整好的印章，我们把它用小刷子刷净印面，然后就可以钤盖了。元朱文印的钤盖非常讲究，有以下要点：

①材料精。选纸要选用极细密而且薄的连史纸（或类似者），印泥则宜选用干湿适度，色泽优雅的朱砂印泥。

②垫物少。钤盖元朱文印，一般在玻璃板上稍垫一两张纸，然后把宣纸放在上面，即可钤盖。若垫物过厚过软，则印蜕效果会很差劲，即使一方佳作也会神采尽失。

③手法讲究。钤印的习惯因人而异，但是对于元朱文印这样的工



图 328



图 329 游手于斯(临作)

细印章，钤印手法一定要讲究。沾印泥要轻而且匀，印石着纸要稳而且轻，按压印石用力要匀而且实，印石揭纸要慢而且轻。

经过精心钤盖，我们终于得到了临摹的作品（图 329）。

8. 对比

将临摹的作品与范本对比，可以让我们清晰地看到临摹中的失误，继而我们要从技法上找原因，力求以后避免类似的错误。这样的对比、反思的过程对于初学者尤其重要。

经过以上 8 个步骤，我们完成了这方作品的临摹。从这些步骤可以看出，元朱文印的技法是比较“繁琐”的。这也是其艺术风格在技



图 330 我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒。

法上的表现。

四、多字印的临摹

元朱文印，多字印是具有象征意义的一类。提到元朱文，我们除了想到元、明细朱文的风格，还会想到细密入微、流走婉丽的多字印。这些印的篆法、章法、刀法都有自己的特点，对这类印章的学习也必不可少。

下面，我们以王福厂“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”（图330）为例，来看一看多字印的临摹。因为前面一印已经把摹刻的步骤讲得很详细，故这一印的讲解相对简略一些。

1. 范本的选择与临摹目的

此印是王福厂的名作。章法平实中富于变化。字法精纯，19字一丝不苟，“短长肥瘦各有态”，无不伸缩如意。刀法冲刀中加入许多碎切，线条古朴凝练。选择这方印为范本，一方面是为了熟悉多字印的特点，另一方面是熟悉元朱文印的切刀刻法。

2. 描摹上石

多字印的印稿描摹相对复杂。

摹稿前，我们要细心审视原稿，找出笔画的脉络，交待清楚。先以拷贝纸覆于原稿上，以圆珠笔谨慎地描摹。注意描摹时上、下层纸



图 331（摹稿）



图 332

不要移位，以免产生印面错位。描摹中，对排叠的平行线要特别关注。这些线相互对比突出，一旦错位，会非常刺眼，对整体效果产生很大的影响（图331）。

上石的具体步骤同前一印。

在摹写前，我们对照原稿，观察描摹稿是否失误之处。在上石过程中，依次改过。遗憾往往都是在细小处积累产生的，每一环节若都能做到细致入微，就会减少最后的修整任务。摹写中，我们要特别注意转折处。因为垫了复写纸在印石上写，毕竟比平常难度大，精度不易控制，转折处不特别注意往往写不到位，就会给后面的上墨、刻制造成困难（图332）。

3. 上墨

多字印上墨方法与少字印没有什么不同。

印稿纸及复写纸揭掉后，我们要再次对照原稿检查是否有不妥处。

图 333 图 334 图 335 图 336

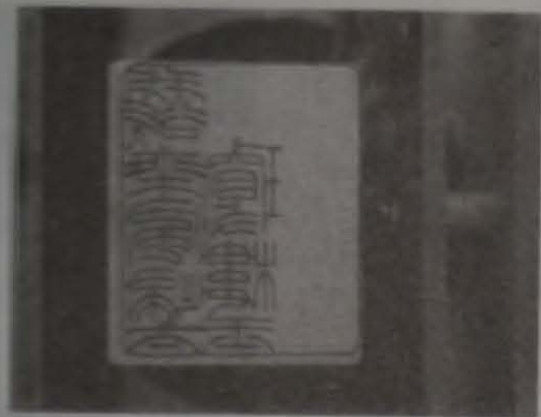


图 333

看印面反稿、正稿时不易觉察的问题往往会反映在反稿上，比如横线的倾斜。这些在待确定墨稿时应该及时修正。

上墨稿前，先把印面落低，近乎于印床，动笔时可以用印床当腕枕，可以避免执笔的手抖动。多字印上墨稿难度大。在多字印上墨时，最要紧是对全局的把握，墨线不能越来越粗。如果产生这种情况，刻制时定会越来越局促，要么最后一字空间不够，要么留空过多而前功尽弃。墨稿的线要比意象中的线条稍粗些，给刻制过程留有余地（图 333）。

墨稿既定，又要对照原稿了。我们首先检查与原稿明显不同之处，如此印中的横画印略微上拱，对照原稿一笔一笔检查，是程度不够还是过分了。多字印无论哪个环节出了问题，临习者都会不自觉地产生疲惫感，情绪会大受影响。所以我们要全神贯注，精力始终如一，不可懈怠。起笔和收笔的位置是否准确，稳固全局的竖线是否垂直，字与边、字与字的粘连位置是否准确都要考虑。多字印远不如少字印的一目了然来的方便，必须逐字、逐行、横向、纵向加以巡视。遇到如上所列的诸多问题，随时可以描笔蘸墨改正，此处若不够谨慎，印刻



图 334



图 335



图 336

好后很多遗憾就会出现。

经过反复对照、修改，印面上墨顺利完成了（图 334）。

4. 刻制与修改

多字印的临摹，难于少字印若干倍。不是因为字的数量，而是对



图 337 “我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，
高处不胜寒”（临作）

全局的掌握能力。应注意密而不闷，多而不乱，每一笔每一刀都不能忽视。如果出现精神懈怠的情况，就要分几次完成，不可勉强为之，否则失误多多。刻制过程中的印边可先刻出大概，内文全部刻完后，再根据情况刻到合适的地步。而文字的刻制首先要选准刀法。此印刀法以冲切并用为上。短碎切刀法使用多些，这种碎切不是形式上的做作，而是根据书写的笔意有微妙的变化。在刻线条的交叉处时，可以先留大一点、粗一点，待修饰时再做精细的刻画（图 335）。

初刻完成后（图 336），我们还需要参照原稿进行细致的修整。按照书写时用笔顺序，逐个笔画对照原作进行调整，线条粗细程度是否准确，带有弧度的横线是否得当，竖线是否垂直，方折处是否刻板，起笔和收笔是否交代妥当，边线是否依原作而残断，都要考虑。这些细节初刻完成后，还要参照原稿进行细致的修整。在多字印的刻制中，对于这些细节，我们只有按照步骤一丝不苟地解决，才能保证作品的成功，临摹目的的实现。

经过修改，我们得到了这方印的临作（图 337）。

第二节 元朱文印的创作

元朱文印的创作，与临摹的步骤基本一致，所不同的是没有了范本，需要自己设计印稿。

一、四字印的创作

篆刻创作中，四字印占有很大的比例。在元朱文印中也是如此。我们下面以“绳斋宝护”为印文内容，讲述一下创作过程。

1. 创作思路

创作“绳斋宝护”印，是在临摹陈巨来的“游手于斯”印基础上巩固临摹所得，尝试“游手于斯”式的创作过程，创作方法尽量向“游手于斯”印靠拢，从中衡量得失。这是一方带有风格模拟性质的创作。

2. 择石

选择石材时印面尺寸尽量接近“游手于斯”印面尺寸，创作中方便对比。石材的选择上，以质地细腻、无裂无钉为好，硬度则偏高于其他石种，这样容易表现光洁挺利的线条质感。印石磨平后，把拷贝纸直接铺在画毡（软底）上，印石在拷贝纸上压出暗印。以暗印为标准，就可以进行印稿的设计了。

3. 选择篆字

这是设计印稿的第一步。

这4个字都比较繁，为了避免印面线条密度过高，我们在小篆的基础上，参考明清元朱文印的特点，把“宝”字进行了简化。这样一来，印面就有了类似于“游手于斯”的斜角呼应的可能。

4. 设计印稿

篆法既定，下一步就要分析和调整四个字的搭配关系，“游手于斯”印的章法取呼应格局，“游”与“斯”笔画较繁呼应，“手”与“于”笔画相对简单呼应。而在创作的这方印中，也尽量取对角字呼应的方



图 338

法,“绳”与“护”笔画略繁,形成呼应;“斋”与“宝”略简,也形成呼应。章法的分朱布白基本近似于“游手于斯”印的斜角呼应格局。

因“绳斋宝护”四字繁于“游手于斯”四字,安排上就没有太大的空间表现流动婉转,只能在小的局部表现。例如“绳”的“纟”旁下端,三竖笔的微妙开合;“斋”字中竖笔的弯曲,增其流动性。又如“宝”字的二竖笔、“护”的局部处理手法与“绳”字相同。

设计印稿过程中,我们需要反复描摹修改。先在纸上打出第一稿(图 338),视效果在需要调整的地方加以改动,然后再蒙上一层硫酸纸画第二稿。如此反复多次。到最后一稿时,一定要再和印石对比,防止在描摹过程中印面过大过小,刻制不便。

印稿设计的效果基本上就确定了印章刻成以后的效果。因为像元朱文印这样的工细印章,如果作者技法纯熟,在刻制环节一般不会出太大的问题,都可以比较顺利地把印稿完美地表现出来。所以,我们要特别重视印稿的设计。唐代诗人卢延让在《苦吟》诗中说“吟安一个字,捻断数茎须”;晚清大篆刻家黄牧甫在“国钧长寿”印款中说,“篆凡易数十纸,而奏刀立就。”都是讲的艺术创作中的构思之艰苦。我们设计印稿也应该有这样认真的态度。写意印作可能会因为刻制时的偶然效果而产生意外的趣味,也可以用残损来掩盖有缺陷的地方,但是这些在元朱文印中都不可能,也不允许。我们在印稿设计中就要追求完美。元朱文印大师陈巨来有不少印稿流传下来,和刻成的作品基本一致。



图 339

5. 印稿上石

印稿复印上石的过程与临摹相同。

在临摹中,描摹印稿上石过程中涉及到笔意的,都要参照原作。而在创作中,每一个过程都是修改调整的机会。反稿与正面稿的视觉效果不同,印稿一反过来,有些小问题也会随之凸现。我们可以在描写时一一改正,使之再完善。因为是以圆珠笔描写,所以在用笔力度上不宜过重,否则会划伤光滑的石面。经过描摹,得到了在石上的印稿(图 339)。

6. 印稿修正

我们看一看上一幅图,就会发现印章的边框几乎不显,在字法细节上也有些不到位,这些都需要在印稿上墨时予以补充、修正。

上墨稿时,我们以小描笔蘸书画墨汁完成。首先把印石放低,近乎平于印床,描写时的印床为腕枕,手不会抖动失误。用笔宜垂直,可保持通篇文字线条粗细均匀。印稿上墨时,线条要稍粗些,给刻制时留有余地。墨稿之初,先把边线确定,再依字写好。若一字有对称结



图 340

构的关系时,要处理准确。用笔有误差时,可以多描几遍,线条可以略粗,待刻时修改。

在描稿过程中,每一个环节都将是调整的过程,不必绝对依傍印面复写稿。例如“绳”字中“龟”的二竖线,原稿偏右,与“护”字靠边线的距离不等,所以就要向左拉,通过描摹改动。如果在刻制中感觉墨线含混不清,影响下刀位置,事前可以用棉签蘸水抹掉局部,重新确认。若在刻制过程中可以熟练掌握则就依原样。例“护”字之“佳”部中竖,在下笔前发现不居中,这时就要完善它。上墨完成后,不必急于下刀,反复审视其是有不妥处,知道修改达到完美,方可行事(图340)。

7. 刻制

印稿完成后,我们就开始镌刻。刻时边线处可先留得粗一些,待最后时再进行修整。每字中都有几条横线来平衡印面,这些横线尽量保持在平行状态下。初刻不是粗刻,线条尽可能接近立意时的粗细程度,不可把诸多工作留给后期的修改。因为这一方印是模仿陈巨来“游



图 341

手于斯”的创作,所以我们在线条刻画上也适当参考原作的细节。

在刻制前,我们要仔细分析其文字结构特征,并且定下处理的基调。处理得当则协调,不当则散乱。比如,此印中四字均有各自的对称处,“绳”字的“纟”边和“龟”,都独立对称。“斋”、“宝”则是完全对称字形。“护”之“言”部等独立对称的。在元朱文印的创作中,若字形有对称者,则要求其绝对对称,能否达到绝对对称就要看控刀是否精准。精准也是元朱文印的审美之一端。如果是意外迭出,就失去了元朱文印带给欣赏者的精美流畅的美感。

刀法上,我们以冲刀为主。在此印中,横线的起笔与收笔端都处理为圆,而竖笔的收笔处以尖为主。局部细微处可施以切刀法,要求以利刃入石。在每一刀入石前,要胸有成竹,下刀果断,且要刻深,刀要尽量竖直,线条两侧的坡度陡了,钤印时就不会因力度的大小、所垫物品的软硬而造成线条走形。在局部刻制时,注意不要让刀锋转动碰伤它处。这时更须竖直刀锋,稳稳切入。如果前面一系列过程能做到步步准确,最后的修改也就比较简单(图341)。



图 342 绳斋宝护

8. 修改

临摹的修改以原作为标准，而创作的修改则是力求完美。修改特别注意的地方有起收笔、交叉、转折及印边。以元朱文印工整、精严、秀丽的风格为依托，以自己构思的标准为旨趣，进行逐线逐笔的审查，对未达到要求的线条在不损害线条精神的前提下进行修正。经修改，我们得到了这方创作的“绳斋宝护”（图 342）。

二、多字印的创作

多字的元朱文印，整齐秀丽，端庄严谨，繁至数十字一丝不苟，是篆刻中有特色的形式。多字必用元朱文印，基本上成为印坛的共识。元朱文印中的多字印出现很早，但以成就论，王福厂、韩登安为集大成者。

多字印与少字印一个很大的区别是，文字一多，每个字在全印中的重要性就降低。如果说四字印尚可以追求变化，以对比为印面趣味，那么多字印就不存在这种可能，全印的和谐、统一是多字印第一要义。单个文字过分追求变化，不仅没有效果，反而会影响全印的和谐。对这一点，我们要有清醒的认识。

1. 创作思路

我们参考前面我们临摹过的王福厂的“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”一印，尝试多字印创作，以期熟悉和掌握多字印的创作模式与创作技巧。我们选定的印文为：

庵摩洛迦花馆鉴藏卜辞吉金翠珉法剂粉图银编鱼絨。

我们通过这方印来检阅临摹所得，同时也锤炼创作中刀法的运用。

2. 选择印石

因为这也是一方有范本的模仿创作，所以在创作时，单字字径的大小要接近所临摹作品，从中可以进行充分的比较。而印石的选择，也要考虑这一点。同时准确了解石质特性也会对创作起到帮助。印面的尺寸越大，越不容易磨平。四角若在不经意中被磨圆，那么印刻成后铃盖时，就容易形成缺陷。所以，印石的选择要大小适中，材质要纯净，色泽清浅，形状中规中矩，特别是边角要整齐。

3. 选择篆书

多字印以横排叠为主，所以每个字在印中所占位置的大小完全由各字的横笔数量决定，这样，我们选择的话，确定的篆书就是写出以横排叠为间架的篆书，而不是像一般的小篆那样写得竖长。

4. 设计印稿

这样的多字印设计印稿比较复杂，需要反复多次，一次一次完善。甚至，一印定稿需数十次描摹。在这个过程中，耐性有时也成了技法之一，千万不能应付了事。

元朱文印的印稿设计很重要，因为印风工稳，所以后期突发灵感的空间不大，只有在设计时把稿本做到十之八九，才能保证以后每一个步骤顺利进行。而多字印的印稿设计难度很大，尽精微主要表现在配篆上，致广大则主要表现在整体上。篆法选择妥当后，组合在一起是不是自然停匀，是不是相互协调就成为主要问题。

下面进入印稿设计。

首先，要清点每个字的横笔数量。比如“庵”字 5 横（字形所占横笔位置），“摩”字 7 横，“洛”字 5 横……。将全印每个字的横笔数量清点并且标记，然后尽量平均地将文字分配在三行（图 343）。在图中，我们可以看到在印稿的西边写有 5、7、5、6……，这就是统计笔画数量的。此印文字分为三行排列，三行各自的横画数量大致相等，才



图 343



图 344

不致出现疏密不均的情况。但是也不能绝对化，因为每字每行之间的留白状态不同，只要做到视觉上均衡就可以了。而调整每一行的密度时，篆书不同写法的应用很重要。既要合理，又不能在通篇中突兀。有时甚至打破使用纯小篆的范畴，只要把其他篆法合理地小篆化，不留痕迹，也是可以考虑的。前人说的“必遵修旧文而不穿凿”，有时也要变通。在临刻王福厂“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”的作品时，我们注意到其中横画都有一定的上弯之势。在此印的创作中，我们也突出了这个特点，使之更接近原刻的趣味。

通过这一过程，我们得到第一稿。

第一稿的大局已定。在此基础上要不断推敲，首先从单字上斟酌。例如：“花”、“辞”、“金”、“粉”、“图”等字，都做了不小的改动。第一稿中“金”、“图”的横画太多，显得机械呆板拥挤。篆法改变后，不仅活泼了很多，也有了留空的变化而且透气了许多（图 344）。

通过这样的改动，我们得到第二稿。如此反复多次，直到满意。

最后，在定稿的过稿前，我们要再检查印稿是否还存在不妥当之



图 345

处。例如全印的大效果是否和谐，单字的篆法是否准确安详，沾边、粘连的交待是否清晰。合理条件下的粘连会增强通篇的凝聚力，但不可为了粘连而粘连，不能为搭配而东拉西扯，给人以拥塞沉闷的感觉。

定稿前，我们要再次使用的经印面压出暗印的拷贝纸。之前反复描摹难免会使得印稿与印石实际尺寸产生误差，在定稿的过程中，必须予以纠正，力求做到准确无误。

最后对照前面临摹“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”的原稿，因为设计中的左涂右改和数次过稿，某些细节的处理可能在反复描摹过程中偏离了初衷，需要加以改正。

这次的描摹基本就是刻成的样子，所以要精审。经过精心描摹，我们得到了可以复写上石的印稿（图 345）。

5. 印稿上石

印面覆盖复写纸前，要把印石固定在印床上，并且印面要高出印床，方便印稿纸纸边下垂固定，覆盖复写纸后，以手掌压实复写纸，使四边下垂，且与印面边缘形成折线，保证它不会移动。因为多字印印



图 346

稿设计很费工夫，所以这些细节一定要注意，千万不能因小失大。

印稿面向下上石，在不移动复写纸的基础上，轻轻移动印稿，使之与印面吻合后，用手掌压实印稿，四周多余纸边垂下。最后检查是否有超出印面的边线的现象。如果有，则必须改正。

印稿的四周线对准印面四周折角后，按住印稿中心，把边纸的透明胶粘于印体侧，四周粘紧，最后使印稿紧绷于印面即可。固定好后，我们就可以从容不迫地复写了。

一方印在刻成之前，无论任何一个环节都将是修改和完善的过程，不可按照初稿机械地完成，在反稿复写过程中，也要重新审视每一字的结构，每一笔的交待，每一个范围的搭配。复写时才能手随心动，再一次减少缺陷。使用圆珠笔时，力度要均匀适度，太轻则效果不显，太重易划伤页面。或者划破印稿而使稿纸松动，影响了周围复写纸的准确（图 346）。



图 347

6. 上墨

印稿和复写纸揭开后，检查复写过程中的失误或不准确之处，横画是否倾斜，支撑印面整体平衡的竖线是否垂直。在上墨稿前观察仔细，对什么地方需要调整胸有成竹。

动笔前，把印石落低，与印床近平，以印床为腕枕，方便控制用笔。首先要把边栏确定，再描写内文。墨稿线条要比实际刻出的线条粗些，在运刀中才有微调的余地。

在通篇墨稿描全以后，要再进行一次修改，调整局部。如对“花”字的中线不居中的补救，“银”字之“金”旁上端的改动，“编”字之“纟”旁的处理，“鱼”字下端的修整等。改动稍大之处，可以用棉签蘸水，抹掉墨痕，再进行补写。并且在刻制过程注意其含混处，小心奏刀，避免意外。这个步骤是刻制前最后的调整，基本决定大局，决不可忽视，力求完美、精准。（图 347）。



图 348



图 349

7. 刻制

动手刻印前，我们需要调整自己的心态。多字元朱文印刻制必须一丝不苟，不能有丝毫的急躁，要有一种沉着、安闲的心态。如果经过设计印稿、上石的复杂过程，精力疲劳或眼睛比较累，则可休息一段或者改日再刻。

刻制前要再次审视印稿。墨稿中有改动的地方，在刻制中要特别注意（图348），可以根据情况而定。在创作这方印的时候，我们忽然觉得“金”字横画过多，与周围的横画联袂在一起重复而突兀，故又再次改回初稿时的结构。

刻制时，除了要求我们更加小心之外，注意事项和少字印差不多。刻时边线处可先留得粗一些，待最后时再进行修整。每字中都有几条横线来平衡印面，这些横线尽量保持在平行状态下，并且一定要注意全印同方向线条的统一。线条在刻制时多注意粗细程度，一步到位，不可把诸多工作留给后期的修改。

经过了精心的刻制，我们得到了初步成型的印稿（图349）。



图 350

8. 修改

印章刻完后，我们要进行修改，并且进行一些细节上的调整。首先是线条的整体协调，粗细关系的搭配。由每一笔开始，起笔收笔形态的交待，焊接点的刻画，粘合点的形态，曲笔的弧度，竖线的方向，圆笔的姿态，折笔的角度、对称结构的稳定性等都要考虑。将印章刷干净后，我们用印泥钤盖，再根据印花进行修整。有时会因为印泥和钤印手法的关系，印花会出现意外的瑕疵。此时不可盲目下刀，要抹净印面与印花对照，判断后再决定修整与否。

边栏可根据实际效果决定残断否，如果没有明显的塞闷感，还是保留完整为好，因为这关系到作品整体的风格。

在经过了精心的刻制之后，我们终于看到了创作的成品（图350）。

与王福厂原作对比，这方印的整体效果相当成功。但是，这方印与原印的线条趣味不同，更光洁一些。

以上的多字印创作过程相当复杂，也要耗费很大的精力，有很高的难度。所以，初学元朱文印，还是从少字印学起，待有了坚实的基础之后，再涉及多字印。

后 记

元朱文印是篆刻艺术百花园中的一朵奇葩。它风格静雅秀逸,工致隽美,是篆刻工稳一路的代表形式。

历来论及元朱文印的源流,常谓其始于唐,兴于宋,盛于元,这都是相对小篆元朱文印而言的。而从大的概念上讲,可能就要追踪到秦汉了。元朱文印除特有的艺术魅力之外,其有目共睹的实用性更为世人称赏。从前人遗留下来大量的书画、藏书等上面,都可以看到元朱文印的身影,或收藏、或赏鉴、或记事、或抒情,虽角度不一,却都起到了美化作品(藏品)的作用,同时成为承传有绪的烙印,给后世的考辨工作提供了显而易见的方便。因而历代收藏家把印鉴(往往是元朱文)称作鉴赏家的“帮手”不是偶然的。

元朱文印的艺术风格确实给人们留下了无限美好的遐想。历代印人执著的努力,承继其特定之风格,探索其未尽之情趣,挖掘其内在的玄奥,产生了很多优秀的作者及作品。他们各展其长,风貌各具,使得元朱文印不断发展,流芳后世。元朱文印要进一步研究与发展,对其技法的研究和熟悉是前题。

此书虽单论技法,实际上试图通过技法上的解析而对元朱文印脉络加以梳理,兼评其得失。其中不少属于本人很不成熟的一家之言。这里还想通过收录的数百方印例,使读者领略到元朱文印的风采,也可以说想使它成为元朱文印古今精品的集粹。遗憾的是,由于本人学识疏浅,探究未深,资料有限,肯定会出现学术上和观点上的偏差,幸读者匡我之谬。

在此书即将付梓之际,感慨万千。我要衷心感谢总主编李刚田先生的相约、相知、鼓励、指导。感谢未曾谋面的谷松章先生对芜杂的草稿加以删订。没有他们的帮助,此编之成是难以想象的。其中辛苦,一个“谢”字怎能表达!

鞠稚儒

2005年圣诞节日记于香港旅次