

C01

• 历代篆刻经典技法解析丛书 •

篆



ISBN 7-5366-7502-X



9 787536 675025 >

ISBN 7-5366-7502-X/J · 1153

定价：27.00元

• 历代篆刻经典技法解析丛书 •
历代篆刻经典技法解析丛书
汉印技法解析

重庆出版社

931.1
7280

重庆出版社

祝竹著

汉印

技法解析

重庆出版社

篆



香港公共图书馆 HKPL



3 8888 15447664 6

汉印

技法解析

阮晋 著

HANYIN JIFA JIEXI



3 8888 15447664 6

重庆出版集团 © 重庆出版社

图书在版编目(CIP)数据

汉印技法解析 / 祝竹著. — 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 7-5366-7502-X

I. 汉... II. 祝... III. 篆刻—技法(美术)
IV. J292.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第142207号

汉印技法解析

hanyin jifa jieshi

李刚田 主编 祝 竹 著

出 版 人: 罗小卫

策 划: 周永健 郭 宜

责任编辑: 邓士伏 蒙 中

封面设计: 邵大维 郭 宜

版式设计: 邓士伏 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: txchu@cqph.com 邮购电话: 023-68809452

全国新华书店经销

开本: 635mm × 980mm 1/16 印张: 8.75 插页: 1 字数: 114千字

2006年5月第1版 2006年5月第1次印刷

印数: 1~5000

定价: 27.00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 ●

汉印 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 汉印风格的形成和衍变	7
第一节 汉印是秦印风格的发展和完善	8
第二节 汉代官印的三种历史形态	10
第三节 汉印风格体系的延续	15
第四节 异彩纷呈的汉代私印	20
第二章 汉印技法的典范意义	23
第一节 汉印的作者	24
第二节 汉印的篆法和章法是篆刻艺术的基本技法	27
第三节 汉印确立了篆刻艺术的基本审美意识	28
第三章 汉印篆法解析	30
第一节 汉印文字的基本体貌特征	31
第二节 汉印文字对小篆的“隶化”	32
第三节 汉印文字笔画的增减	36
第四节 汉印文字的变与不变	46
第四章 汉印章法解析	53
第一节 平分印面是汉官印布局的基本方法	55
第二节 私印章法遵从官印	62

第三节 疏者任疏、密者任密的基本规则	67
第四节 注重整体、注重气韵、注重协调平衡	71
第五节 汉印章法的异化和解体	74
第五章 铸印与凿印	78
第一节 铸印、凿印的区分与白文印皆刻的观点	79
第二节 铸印和凿印代表了不同的时代特征	81
第三节 铸印的刀法	86
第四节 凿印的刀法	90
第六章 历久不衰的文人仿汉印之风	96
第一节 宋元印人对汉印风格的认同	97
第二节 《集古印谱》和临摹汉印风气的盛行	99
第三节 明末清初印人以仿汉印作为创作基调	102
第四节 浙派以独特的刀法追摹汉印	106
第五节 徽派以书法意趣透入汉印程式	112
第六节 近代印人学习汉印重在气息	116
第七章 怎样临摹汉印	123
第一节 临摹汉印的目的	125
第二节 临摹汉印的方法	127
第三节 由临摹到创作	132

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、印匂、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》、《古印匂、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?”技法是完成作品形式,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,膝之所踣,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

中国古代印章约起源于殷商时期,发展到汉代,已经有了一千多年历史。先秦时期的官私玺印,我们现在统称之为古玺,而汉代官私印章则称之为汉印。它们都是为实用而制作的。从艺术欣赏的角度看,古玺和汉印是中国古代实用印章史上的两座高峰。如果说,古玺时代的创作如同烂漫的山花,是百花齐放的自由和自发的时代,那么,汉印时代则是确立规矩和健全制度的时代,是走向规范和程式的时代。

作为古玺与汉印之间的过渡和转捩时期,秦代印章是汉印风格的发轫。汉代印章在秦代印章的基础上进一步发展,将古代篆刻规范为一种典型的风格特征和技法程式。汉代以后,三国两晋南北朝时期的印章所沿袭的,仍然是汉印风格的基本特征。汉印风格在印史上延续的时间,长达七八百年之久。厚重的文化积淀,无数先民的创作实践,使汉印成为博大精深的艺术宝库,这是历史留给我们的极其珍贵的遗产。

汉印在中国篆刻艺术史上的地位,最重要的就在于它具有典范意义的规矩与程式。

规范的建立是一种创造,也是一种长期的文化积累;艺术创作的程式,是成熟的艺术品类对经典技法千锤百炼的加工和概括,是一种文化成果,也是一种智慧的结晶。传承和不断发展这种规范与程式,便是民族的传统文化。

学习和研究中国篆刻艺术,汉印是绕不过去的一座山。前人学习治印,并不都是从汉印入手的,但是,学习汉印的规范和程式,是每一位成功印人的必修课。就明清以来大多数有成就的篆刻家而言,“印宗秦汉”是他们的共同遵循的宗旨。包括那些极富创造精神的开宗立派的大师,也都是高标秦汉,师法秦汉,并且在这个基础上开拓创新。

一部中国文人篆刻史表明,汉代印章建立的规范和程式,并没有束缚后世印人的创造精神。相反,它能帮助后世印人,使他们的艺术创新得到形式上的统一和精神上的升华。我们的前辈经常说,学习汉印是学习篆刻艺术的不二法门。这种说法,用今天的眼光来审视,或许有它狭隘的方面,但从根本上来说,仍然是一种不刊之论。

深入地研究、解析汉印的风格特征和创作技法,需要有科学的、客观的态度。但是,仁者见仁,智者见智,任何时代、任何人对历史文化的研究,总是不可避免地要打上时代的烙印,并且,总是从个人的立场和审美喜好出发的。同样的汉印,在不同人的眼里,会有完全不同的看法。因此,本书对汉印风格和技法的解析,也只不过是一家之言而已。



第一章 汉印风格的形成和衍变

古代实用印章的风格特征,主要取决于官印。私印的风格特征,基本上是遵从官印。“私印必从官”的这种特点,在秦汉时期表现得尤为明显。因此,研究汉印的风格特征,主要是从汉官印入手,从中了解汉印的基本风格是怎样形成的,又怎样随着时代发展变化的。

第一节 汉印是秦印风格的发展和完善

先秦古玺和汉印之间的风格差异是巨大的。古玺文字奇奥多变，布局欹侧错落，显示出恣肆纵逸的强烈节奏。而汉印的文字和布局都是以平正、饱满、庄重为基调，呈现出雍穆渊雅的仪态。由古玺到汉印之间的风格转型，是在秦代统一中国的短暂的15年期间完成的。

秦代印章能在短期内完成由古玺到汉印两种截然不同风格转型的历史使命，是因为秦在统一中国之前相当长的历史时期内，其玺印的文字和形制与战国时期东方各国的风格已经形成了较大的差异，而秦统一中国以后的玺印风格却是与之一脉相承的。可以说，秦代是以战国时期秦国的印风统一了东方六国印风。秦汉时期新的印风，自有其逐渐演化的过程，并不是一下子凭空生造出来的。

在新的印风确立的过程中，秦代所做的最重要的一项工作是统一文字，并确定“摹印篆”为玺印专用文字。摹印篆为秦书八体之一，它基于小篆的形体结构而稍事方整，并且加入了秦代隶书趋于简约便易的一些笔意，以适应方形印面布局的需要。摹印文字的规定性促成了秦代官印的规范与统一，也标志着玺印文字由奇诡放逸的基本形态转变为以平正方整为主的基本形态。这种基本形态为汉代官印所继承，成为形成汉印风格的最重要的因素。



图1 浙江都水



图2 左髻桃支



图3 文帝行玺



图4 琅左盐丞

西汉初年的官印制度基本上沿袭秦制，也基本上继承了秦代官印的风格特征。从艺术史的角度来看，除了文字一律用摹印篆这一条，秦汉之际的官印还有一些显著的特征。一是印体统一为方寸左右，二是印面文字一律加边栏和界格，三是印面文字一律阴刻。

具备以上特征的官印，如“浙江都水”（图1）、“左髻桃支”（图2）等，学术界有人认为是秦代官印，有人认为是汉初官印，尚难定论。但汉代初年的官印形制和风格特征基本如此，则是可以肯定的。“文帝行玺”（图3）出土于广州象岗第二代南越王墓，可以确定为西汉初年官印，“琅左盐丞”（图4）从其官职可以考定颁发于汉武帝时期，大概这是汉初最晚的带有界格的官印。

汉初的官印，文字笔画愈来愈平正，以致成为一种“方块字”，印面也愈来愈填满，从而使印面上的界格失去存在的意义，并且成了一种芜杂沉悶的累赘。抛弃界格，标志着笔画匀满、形体方正的汉印风格已真正形成。

汉武帝中期



图5 皇后之玺



图6 霸陵园丞



图7 楚永巷丞



图8 康陵园令



图9 楚宫司丞

最初抛弃界格的汉官印，如“皇后之玺”（图5），边栏和界格的位置似乎都还保留着，但这样的印例不多。大约到汉武帝中期，摆脱秦代官印特征的典型汉印风格便已经成熟了。“霸陵园丞”（图6）、“楚永巷丞”（图7）、“康陵园令”（图8）、“楚宫司丞”（图9）等印例，便是汉印风格最初的代表作。

第二节 汉代官印的三种历史形态

汉印风格的形成与发展，是随着汉代官印制度的不断完善，特别



图10 馆陶家丞



图11 江都相印



图12 湘成侯相



图13 阿阳长印

是随着汉代摹印文字的逐步规范，而同步演进的。从艺术创作的视角来解析其演进的过程，可以看出，汉印风格发展演变的基本规律是：文字结体由紧而宽，笔画由细而肥，线条由圆而方，印面由不填满到填满。

当然，这只是一种简单的归纳。历史发展的实际状况要比这复杂得多。我们可以将汉代官印分为西汉时期、新莽时期和东汉时期三个历史阶段来解读。

一、西汉官印

西汉初期官印沿用秦制，文字笔画率意，结体紧敛圆活，布局自然错落，斜笔、圆笔也不作方整化的处理，但渐渐地出现了向平正端庄的方向发展的趋势。西汉中期官印已基本不用界格，印风已经成熟、稳定。这一时期的官印，印面文字分布均衡，文字笔画平整充实，文字结构平稳安详，显现出严整庄重、敦厚朴实的汉印特色。“馆陶家丞”（图10）笔画圆融敛锋，犹是汉初意态，但雍容而有情味。“江都相印”（图11）、“湘成侯相”（图12）、“阿阳长印”（图13）、“厚丘长印”（图



图14 厚丘长印



图15 山阳尉丞



图16 琅邪令印



图17 琅邪尉丞



图18 防乡家丞

14)等印朴茂宽博，堂皇端正，都是典型的汉官威仪。西汉晚期官印，文字笔画进一步向方正，平整发展，文字更为丰满，更显出雄浑端庄的瑰伟之美。“山阳尉丞”（图15）、“琅邪令印”（图16）、“琅邪尉丞”（图17）、“防乡家丞”（图18）等印代表了这一时期官印的基本风貌。

二、新莽时期官印

公元8年，王莽篡政，建国号为新。新莽政权虽只有十多年时间，但新莽官印的制作，却在印史上留下了极为精彩的一页。

新莽官印形制独特，印文主要为五字或六字，印面分三行，每行二字，五字印末字独占一行。这样的排列方式，使文字体势自然引长，具有黄金分割率的特点，特别适用于篆书的书写形式，显得极为美观。

新莽时期



图19 校尉司马丞



图20 昌威德男家丞



图21 水顺副贰印



图22 新西河左佰长



图23 脩合县宰印



图24 新越余坛君

“校尉司马丞”（图19）、“昌威德男家丞”（图20）、“水顺副贰印”（图21）、“新西河左佰长”（图22）、“脩合县宰印”（图23）、“新越余坛君”（图24）等，是从新莽官印中随意拈出的印例。从这些印可以看出，新莽官印制作极为考究，技艺也极为精湛，明显超过西汉时期。其文字整饬而不板滞，平直中略寓圆融之气，有小篆笔意。字画伸缩自如，不拘不肆，线条匀称，无粗无细，有含和闲雅之致，给人赏心悦目的感觉。“莽印”与被称作“莽泉”的新莽钱币一样，都是极负盛名的艺术珍品。

三、东汉官印

东汉官印规复旧仪，与西汉大体相似，但不无受到新莽时期的影



图 25 广陵王玺



图 26 汉委奴国王



图 27 雒阳令印



图 28 新野令印



图 29 后将军假司马



图 30 醴丘令印

响。最为明显的是东汉官印文字笔画的起落，多方削而成，这就近于莽印而异于西汉。这种方削之势后来发展成为笔画中段稍细，而两端涨出成方角，犹如《夔宝子碑》的笔画，这是西汉和新莽时期都不曾有过的，成为东汉官印文字的一大特色。最典型的代表为“广陵王玺”（图25）和“汉委奴国王”（图26）金印。

总体上看，东汉官印以方劲沉雄为主要特色，其文字笔画大多方折劲直，不同于西汉及新莽时期的圆润含蓄。“雒阳令印”（图27）、“新野令印”（图28）、“后将军假司马”（图29）、“醴丘令印”（图30）等都是典型的东汉官印。而这种方折劲直的笔画又不断向极端发展，成



图 31 勳令之印



图 32 穰左尉印



图 33 兰干左尉



图 34 武猛校尉



图 35 关外侯印



图 36 魏率善胡佰长

为笔画肥满而留红极细的一类，如“勳令之印”（图31）、“穰左尉印”（图32）、“兰干左尉”（图33），成为东汉官印中特有的面目。

第三节 汉印风格体系的延续

三国两晋南北朝前后历经360年，其间割据纷乱，社会动荡，战火此起彼伏，政权更迭频繁，但这一时期的官制、地理、印制都还是沿用两汉制度，汉代官印的主要风格特征也被大体上延续下来。

三国时期魏、蜀、吴三国早在建立国号之前就以汉臣的身份争夺地盘、扩张势力，并在各自的势力范围内封官拜将。他们的官印，当然都是沿用东汉的形制。其中尤以曹魏官印受东汉官印的影响最为直接。魏官印虽总体上不及东汉时期精良，但如“武猛校尉”（图34）、“关外侯印”（图35）等，特别是大量印首冠以“魏”字的颁赐少数民族首领的官印，如“魏率善胡佰长”（图36）、“魏屠各率善邑长”（图37）、“魏蛮夷率善仟长”（图38）等，文字工整，布局合理，工艺娴



图37 魏蜀各率善邑长



图38 魏蜀各率善任长



图39 虎步司马



图40 虎步叟搏司马



图41 湘乡左尉



图42 横江中郎将

熟，各方面均可与东汉官印媲美。蜀汉官印如“虎步司马”（图39）、“虎步叟搏司马”（图40）等，东吴官印如“湘乡左尉”（图41）、“横江中郎将”（图42）等，也都是纯正的汉家风范。

三国官印凿刻的痕迹大多比较显露，气象较东汉为冷峻，笔画也趋于细瘦，不及东汉的丰腴浑厚，但多了一些劲健活泼，如“猥司马之印”（图43），而且由于法度渐弛，束缚渐少，出现了一些新的创意，如“万岁亭侯”（图44）以奇取正，情趣佳妙，成为三国官印中耐人寻味的品类。

如同曹魏官印是东汉官印的延续一样，西晋官印也是曹魏官印的延续。而且西晋官印制作严谨不苟，文字端肃，布局整饬，线条方劲，



图43 猥司马之印



图44 万岁亭侯



图45 常山典书丞印



图46 河池侯相



图47 立节将军长史



图48 外黄令印



图49 武乡亭侯



图50 渭阳郎阁督印



图51 晋卢水率善佰长

中规中矩，直接汉代中期风貌，较之东汉时期有过之而无不及。可以说，西晋官印是汉印风格最后的闪光，显现出一种回光返照的繁华。

存世西晋官印中有大量精品之作，如“常山典书丞印”（图45）、“河池侯相”（图46）、“立节将军长史”（图47）、“外黄令印”（图48）、“武乡亭侯”（图49）、“渭阳郎阁督印”（图50）等等。和汉魏时期一样，西晋颁赐少数民族首领的印章，也是官印中制作最为精美的部分。这类印传世数量较多，印首冠以“晋”字，往往独占一行。晋字上半八根竖线，劲健活泼，独具魅力。如“晋卢水率善佰长”（图51）、“晋鲜卑率善邑长”（图52）等，都是历来为收藏者宝爱的艺术珍品。



图 52 晋鲜卑率善县长



图 53 汶山公下将军司马



图 54 将兵都尉



图 55 殿中中郎将印



图 56 裨将军章

西晋官印印面分割规整，笔画棱角分明，行间留空较多，许多印底边特别宽厚，这些特点容易造成印面呆板。而且由于过分注重制作，人工经营的痕迹多了一些，这就不及汉代官印的浑朴天然。这种气质上的衰退，预示着秦汉印雄风已经到了强弩之末。

进入东晋以后，汉印风格开始发生了较大的变异，粗陋简率逐渐取代了汉官印的庄重和严整，文字趋于草率，笔画变得细瘦，布局漫不经心，制作粗头乱服，形成了一种以粗放率意为基调的新风貌。由于创作心态的自由和纵放，形成了较强的节奏感，也不乏佳作。“汶山公下将军司马”（图 53）、“将兵都尉”（图 54）、“殿中中郎将印”（图 55）、“裨将军章”（图 56）等，印面活泼多变，笔画细劲有趣，刊刻猛利恣放，疏密对比强烈，有很高的观赏价值。但从总体上看，这一时期官印制作不精，转折生硬，排布不匀，气象浇薄，显出了寒伧荒疏的败落景象。

与东晋同时存在于北方的十六国官印，仍然规模汉晋，只是由于少数民族工匠不懂篆书，随意变化，讹误较多。同时，由于不同民族



图 57 亲赵侯印



图 58 安西将军司马



图 59 平远将军章



图 60 奋威将军章



图 61 巴陵子相之印



图 62 庐陵太守章

的文化交流，北方游牧民族彪悍气质的融入，官印中有了更多强悍落拓的情调。“亲赵侯印”（图 57）、“安西将军司马”（图 58）、“平远将军章”（图 59）、“奋威将军章”（图 60）等，都有一种汉代官印中所不能感受到的别样气息。

南北朝时期存世官印不多，印体渐见加大，文字更加粗疏，尤以北朝为甚。南朝官印如“巴陵子相之印”（图 61）、“庐陵太守章”（图 62）大体上使用东晋之法，尚能朴茂苍秀。北朝印如“汝阳令印”（图 63）、“广宁太守章”（图 64）则张狂潦草，粗犷不羁。特别是一些粗制滥造的杂号将军印，如“扫寇将军印”（图 65），充塞着怪异和讹误，



图 63 汝阳令印



图 64 广宁太守章



图 65 扫寇将军印



图 66 潘翁壹



图 67 郭褒私印



图 68 冯武

代表了汉印体系的末流。

第四节 异彩纷呈的汉代私印

汉印主流风格的形成和发展，主要取决于官印。但由于汉代民间用印之风特盛，现在存世汉人私印数以万计，远远超过官印。虽然私印的风格总是追随着官印风格而发展变化的，但由于国家对私印的制作基本上没有制度的约束，因而有更大的创造空间，其风格变化也更加自由。用印者对印章的喜好与追求，制作者的审美个性和创造精神，



图 69 王遂成印



图 70 李戎私印



图 71 田隆私印



图 72 魏嫖

都可以得到充分的发挥，因而，汉代私印更显得异彩纷呈。

汉代私印以白文印为主体。白文私印以匀满平正为基本风格特征。“潘翁壹”（图66）、“郭褒私印”（图67）、“冯武”（图68）、“王遂成印”（图69）、“李戎私印”（图70）、“田隆私印”（图71）等，是汉私印中最常见，也最为典型的面貌。但是，汉私印在这种基本风貌的笼罩之下，却又有着丰富多彩、精妙入微的变化。对于这些变化手法，我们将在以后的章节中作具体、深入的解析。这里只须指出，基于汉印风格特征而形成的汉印创作程式，对后世篆刻艺术具有典范意义，而汉印中千变万化的具有原创意义的创作手法，充分显示了汉印博大精深的艺术内涵，是取之不尽的艺术宝库。后世印人往往据其一品、参其一格，加以丰富和发展，便能创造出一种独特的风格。

汉代玉印是中国篆刻艺术中的一朵奇葩。今传世汉玉印约有五百方左右，只有“皇后之玺”（图5）和西汉早期的“淮阳王玺”（图229）两印为官印，其他皆为私印。

大量的玉质私印表现出与铜印异趣的特殊风韵。“魏嫖”（图72），



图 73 寿伦



图 74 桓启



图 75 任强

“寿伦”（图 73）、“桓启”（图 74）、“任强”（图 75）等白文玉印，制作工艺精湛绝伦，文字婉转端丽，清朗和畅，转折圆润而行笔遒劲，结字整饬而体态灵动活泼，尤注重笔画起讫处的交待，方角锐出，丝丝入扣，俏丽生姿，其工致典雅的高贵气质和微妙入神的韵致，让人叹为观止。

汉代玉印还有一个显著特点，是大量采用鸟虫篆入印。因本套丛书中另有专书对其进行解析，这里不再具论。



第二章 汉印技法的典范意义

汉代官印的基本制度和汉官印的基本风貌，在汉魏六朝期间，相继延续七八百年之久，充分显示了这种印章体貌和风格特征有着强大的生命力。隋唐以降，随着官印制度的变革，官印印体不断增大，朱文取代了白文，并且出现了九叠文这种恶俗的创新形式，使汉官印的基本风貌连同汉印制作的技法和程式，被人们淡忘了六七百年之久。在这期间，汉印的典范意义是不存在的。

以汉印作为篆刻艺术创作的典范，是宋元两代爱好篆刻的文人长期选择的结果。特别是经过明清两代无数篆刻家成功的艺术实践，汉印风格和汉印技法的典范意义，已成为人们的共识，印宗秦汉因此成为篆刻艺术创作的金科玉律。但是这一切，从根本上说，又都是由汉印作品的高品位与汉印作者的高素质所决定的。

第一节 汉印的作者

汉印的作者是谁，这是一个很重要的问题。但是，过去研究印史的人都没有认真讨论过这个问题，大概是认为没有必要讨论。沙孟海《印学史》说，汉印是“劳动人民”的创造。这是一种有代表性的说法。大家普遍认为，汉印出于文化不高甚至识字不多的“印工”之手。明清以来的篆刻家大多刻石质印章，攻金错玉则是工匠的手艺。以今推古，说汉代铜印、玉印出自工匠之手，似乎也是顺理成章的事。

但是，古代官印是国家权力和官员地位的象征，为国之重器，统治者对官印的制作是极为重视的。简单地说，这些官印出于工匠之手，似与历史的真实不符，也很难对汉印博大精深的文化内涵作出合理的解释。

唐代张怀瓘《书断》中记载：“始皇以和氏璧琢而为玺，令（李）斯书其文。”丞相李斯是秦代书同文字、创立小篆的主持人，由他来篆写印稿，反映了统治者对官印制作的重视，透露了秦汉官印由高官、学者、文字学家、书法家篆写印稿的信息。以唐代人记述秦代事，自然不可视为信史。但至少可以说明，唐代人就已认为，秦汉官印的制作，并不是随意由工匠去处置的。

根据容易见到的史料，我们认为，汉代官印的制作，有专职官员，

这些官员又都是当时的文化名人。按秦汉官制，秦代有符玺令，丞及符玺郎，汉有尚符玺郎中与符玺御史等官，都是掌管和监用官印的官职。而参与制印之事的当是兰台令史。《后汉书·百官志三》：“兰台令史，六百石。本注曰：掌奏及印工文书。”汉代称御史所居为御史府，东汉则称御史台，又称作兰台寺。兰台令史为御史中丞属官，故以兰台为名。其职司掌印工文书，即专司篆写印文之事。著名史学家班固就曾任兰台令史之职。《汉书》的作者署名就是“兰台令史班固撰”。陶宗仪《书史会要》卷二：“班固字孟坚……善大小篆。因扬雄《训纂》，遂作《续训纂》十三章，通一百二十章，凡六千一百二十字，无複者。”班固不但是精通篆书的书法家，而且是研究文字学有专著的专家。由此可以证知，当时负责篆写官印文字的官员，不但有较高的文化层次，而且应该在书法实践和文字学研究两方面都有所专长。

兰台令史只管篆写印文，并不直接刻印。写好印文的官印，则交由印曹的工匠刻制。《晋书·职官志》“侍御史”条载：“二汉所掌凡有五曹：一曰令曹，掌律令；二曰印曹，掌刻印……。”主管印曹的侍御史与兰台令史都隶属于御史中丞，他们各有分工，协同完成制作官印的工作。兰台令史与印曹工匠分别在不同的程序中对官印的风格特征和艺术水平产生影响，但起决定作用的当是兰台令史。

官印如此，那么，大量的汉代私印是否就出于民间的普通工匠之手呢？非常遗憾，目前还没有足够的史料来说清楚这个问题。

但是，我们可以说一件后世的事例。元代的著名印人吾丘衍曾高举复古主义旗帜，力倡印章仿汉，他自己也是一位仿汉印的高手。他所处的时代，石印尚未流行，仍是以铜印为主。他的篆刻创作，就是由他篆写印稿，而由工匠代为刊刻。他有一首题为《赠刊生林玉》的诗云：“我爱林生刻画劳，能于笔意见纤毫。牙签小字青铜印，顿使山房索价高。”从这首诗可以知道，世人刻印是直接写印的竹素山房（吾丘衍的号）进行交易，而有好的工匠配合，可以提高印价。汉代民



图 76 赵尧

间的刻印作坊，是不是也有许多吾丘衍这样的篆刻家呢？这是一个值得进一步探索的有趣的课题。

我们还可以通过一些汉代私印作一些猜测。例如，传世汉私印中有一方极为精美的玉印，文曰“赵尧”（图 76）。汉代对使用玉质官印有较严格的品级规定，对私印虽然没有明确的规定，但周亮工在《因树屋书影》中就曾提出“私印亦必从官”的看法，认为必须是品级相当于可以使用玉质官印的高官才可以使用玉质私印，并不是所有的人都可以随便使用玉质的私印。查《汉书》中确有赵尧其人，他在汉高祖时初任符玺御史，后来官至御史大夫，位列三公。传世这方精美的玉印很可能就是他的私印。如此精美的玉印，是赵尧自制，还是由朝廷与官印一起颁赐的呢？如果是朝廷所颁，则可能说明汉代高官的私印也是由朝廷的制印机构统一刻制，即也是由兰台令史书写印文，由印曹工匠刻制而成的。

这样的猜测，自然需要历史学家作进一步的证明。笔者在这里只是提出这样一个观点：汉代精美的私印，也是出于品位较高的文化人之手，其中包括民间文化素质较高的工匠和朝廷制印机构的专家。当然，也不排除有许多是出于文化素质较低的民间工匠之手，因为汉印本身就有艺术水平高下不等的作品存在，其中有许多甚至可以称之为赝作。而汉印中的经典，自然都是汉代高素质的文化人留给后世的文化珍品。

第二节 汉印的篆法和章法是篆刻艺术的基本技法

汉印是古代印章历经一千多年的发展达到的最成熟的阶段。它以其和平敦厚、庄重典雅的风貌，成为宋、元、明、清历代印人心摹手追的典范。可以说，后世篆刻艺术正是在汉印的基础上发展起来的，汉印的篆法和章法也因此成为篆刻艺术最基本的技法。

首先，汉印文字即汉代专门用于摹印的“缪篆”被定型为篆刻艺术的一种专用的规范字体。

中国文人篆刻艺术大体上发端于宋代，形成于元代，昌盛于明清两代。从元代起，文人篆刻作品的形式大体上定型为两类，即元朱文印和仿汉白文印。这种状况一直延续到清代。元朱文印以小篆入印，仿汉白文印以汉代缪篆入印，是这一时期比较固定的程式。明代末年，开始有人尝试用先秦钟鼎款识文字入印，到清初程邃，进而形成一种新的创作形式，人们称之为款识录印。清代中期以后，由于金石学的昌盛，印人们开始印外求印，旁搜博采，以各种古代金石文字入印，拓展了篆刻艺术的创新之路。但是，汉代缪篆仍然是最主要的人印文字，这就是前人所说的“摹印以缪篆为字主”（陈澧《摹印述》）。

“缪篆”就是我们在数以万计的汉代官私印章中所见到的字体，它是在秦代“摹印篆”的基础上发展、定型下来的摹印专用字体。汉代社会通用文字正在由篆书向行楷书转变，这就是文字学上所说的“隶化”。隶化的本质在于追求简便。缪篆以篆书笔画为基础，参以隶意，使之方整平正，成为一种最适宜于方形印面文字布局的形体。因此，缪篆没有随着社会通用文字向行楷书形体“隶化”，因而最终与社会通用文字分离，从根本上说，是出于印面布局的需要。而汉印的典范意义，最重要的也在于它创造了一种与社会通用文字分离开来的篆刻专用字体。后世篆刻家以汉印为师，首先就在于师法汉印的缪篆文字。掌握缪篆的书法特征和变化规律，是每个篆刻家必备的基本技能，包括自

谓“不知有汉”的齐白石。

缪篆文字是以笔画平正为基本形态的方块字，汉印的章法布局就是用这种方块字构成平正的印面。“平正”是一种规矩和秩序，是汉印最高贵的品质，也是汉印章法构成最基本的法则。它体现的是一种天籟之美、纯粹之美、大气之美，更体现了一种天人合一而不假个人意志的大智慧。我们读汉印，首先必须感受这种“平正”，感受由“平正”而产生的堂堂正正的气派和雍穆渊雅的韵致，因为“平正”是汉印为后世篆刻艺术发展奠定的一块最重要的基石。

汉印章法以平正为基调，但平正而不平庸，平正而不单调。汉印布局在总体平正的体貌中，蕴含着极其丰富的变化。虚实照应、动静搭配、奇正相生，无论怎样变化，又都能平衡和谐，统一于总体平正的格调之中。汉印章法构成的基本格局和丰富的技法，也就成为后世篆刻艺术章法布局的典范。

第三节 汉印确立了篆刻艺术的基本审美意识

汉印的整体气息端庄而平和，不激不厉，不温不火，遒劲中含蕴藉，刚健中见醇厚，堂堂正正，既有庄严而雍容的气派，又给人以宁静、安详和稳定的感觉，并且于凝重、醇古的风貌中展现一种博大恢宏的气格，这是汉印风格的精髓所在。

汉印风格所体现的方正、平和、博大、醇雅的审美取向，与中国古代文化中占主导地位的审美理想是一致的。汉武帝时期罢黜百家，独尊儒术，主要形成于汉武帝时期的汉印制度和汉印风格，体现了儒家崇高的审美理想。儒家的美学思想，集中体现在孔子所说的：“诗三百，一言以蔽之，曰思无邪”。《论语》云：“子在齐，闻韶，三月不知肉味”。“韶乐”之所以让孔子陶醉得三月不知肉味，就因为它是一种具有庙堂之气的庄重典雅、醇和古朴的正音，体现了儒家至高无上的

审美境界。我们从经典的汉印中所解读到的，也正是这样的审美境界。汉印就是古人心目中的“韶乐”。汉印之所以成为后世篆刻艺术的典范，很重要的原因，就是它贯彻了儒家的审美理想。而儒家的审美理想，又是中国两千年来的主流审美意识。正是在这种审美意识的长期浸润下，形成了中华民族特有的精神家园。

如何评价儒家思想和儒家的审美理想，这是一个学术问题。但是，汉印所蕴含的审美意趣和典正风范，影响了明清以来几乎所有的印人，成了篆刻艺术赖以发展的基石和支柱，这是任何尊重历史，尊重传统的篆刻家所不容忽视的。

明清印人或云“印宗秦汉”，或云“印宗汉晋”，其实都是指师法汉印风格，都是把师法汉印作为篆刻创作的基本原则。以汉印的风格典范作为篆刻创作的审美追求，从而确定了汉印风格在篆刻艺术中的正统地位。“学印不宗秦汉非俗即诬”（清·周铭《赖古堂印谱·小引》）。大多数有成就的篆刻家都曾以临摹汉印作为入门的途径。篆刻流派的创新，也往往是从汉印作品中得到启示，触发灵感。这就是清代印人巴慰祖所说的“印章之祖秦汉，如寻山之有昆仑，问水之有星宿海也”（巴慰祖《四香堂摹印·自序》）。



第三章 汉印篆法解析

汉印上使用的文字在汉代被称为缪篆。缪篆是在秦代摹印篆的基础上发展和完善而形成的，是汉代专门用于摹刻印章的字体。因此，研究汉印文字的篆法，主要就是研究缪篆的书写特征。

笔画平正，体态端方的缪篆是最合适于布置方形印面的篆书体式。同时，它具有规范和多变的双重品格。缪篆的规范性主要表现在它出于小篆，符合篆书的义法，这就是前人所十分注重的“不失六义”。同时，缪篆又可以根据不同印面的环境需要，对文字作不同的变化和调整，给人以宽阔的创作余地。所以，汉印文字中同一个字往往有十几种甚至一百多种写法，“愈见古人变化无方，灵府独阔，不拘《说文》矩矱也。”（谢景卿《汉印分韵·序》）。

解析汉印的篆法，可以更深入具体地认知它的规范性和多变性。

第一节 汉印文字的基本体貌特征

汉印文字的构成方式和基本笔画，取法于秦代小篆，是对小篆的省变，即变小篆的婉转繁缛为简直平正，其形体近于平正无波挑的西汉古隶。西汉古隶也是小篆字体的简便写法，但其基本结构已经脱出了篆书的规范。而汉印文字虽然具有古隶的一些体貌特征，但文字结构和基本笔画仍属篆书范畴。《汉书·艺文志》叙述当时社会上存在的六种书体：“六体者，古文、奇字、篆书、隶书、缪篆、虫书，皆所以通知古今文字，摹印章，书幡信也。”可见汉代印章上使用的缪篆文字，已成为一种与篆书、隶书等书体并行于天下的书体。

让我们来看一下元明清时代的印人们是怎样描述汉印字体的：

元代吾丘衍《学古编》（又称《三十五举》）十八举：“汉有摹印篆，其法只是方正篆法，与隶相通。”二十举：“白文印皆用汉篆，平方正直，不可圆，纵有斜笔，亦当取巧写过。”

明代甘暘《印章集说》：“摹印篆，汉八书之一，以平正方直为主，多减少增，不失六义。近隶而不用隶之笔法，绝出周籀，妙入神品。汉印之妙，皆本乎此。”

清代徐坚《印笺说》：“汉人有摹印篆，亦曰缪篆，平方正直，篆隶互用。然其增损疏密极有意义，非若今人之故为增损，故为疏密也。”

晚清陈澧《摹印述》认为：“摹印以缪篆为字主，而缪篆仍当以小篆为根本。”他说：“缪篆之体，方正缜密，其字较小篆有省有变，而苦无专书，惟于古印谱求之，然不能备也。昔人言，当仿汉隶字体，而仍用篆书笔画，此语盖得之矣。”

以上所引文字，代表了元、明、清三代印人基于篆刻创作的角度对汉印文字基本体貌的认知。

综合各家的论述，可以看出，缪篆文字的特征包括以下几个要点：

其一：缪篆采用小篆的笔画而近于隶书的方整形体。

其二：缪篆的笔画以平方正直为主。

其三：缪篆文字可以根据印面布局的需要作或增或损的变化。

弄清缪篆文字的基本特征，也就弄清了汉印文字的基本写法。陈澧在《摹印述》中说，用篆书的笔画，写汉隶字体，就能创造出古印谱上所不能备的缪篆文字。这是对汉印篆法最生动、最明白的解悟。

第二节 汉印文字对小篆的“隶化”

清代孙光祖在《六书缘起》中对汉印字体“篆隶互用”的方法，说得更具体，他说：“以玉箸（小篆）之文，合隶书之体，曲者以直，斜者以正，圆者以方，参差者以匀整。其文则篆而非隶，其体则隶而非篆，其点画则篆隶相融。”这段文字清楚地辨明了汉印文字与小篆之间的关系。他从创作的角度，指明了理解汉印文字基本特征的途径和学习汉印文字的方法，有很强的可操作性。

汉印文字对小篆最基本的改造，就是把小篆文字的形体变方，笔画变平直。这是汉印文字中用得最多的方法。这样的字例，只要打开汉印的印谱，可谓比比皆是。试举数例：

“司马纶印”（图 77），“周吴”（图 78），“石得”（图 79）“李始”（图 80），“朱音”（图 81），“赵成”（图 82）等。



图 77 司马纶印



图 78 周吴



图 79 石得



图 80 李始



图 81 朱音



图 82 赵成

这些印内的文字，基本上都是孙光祖所说的“其文则篆而非隶，其体则隶而非篆”。我们可以将其中的文字列表与小篆作对比：

汉印文字 小篆 汉印文字 小篆

司
馬
綸
印

司
馬
綸
印

得
石
印

得
石
印

汉印文字以小篆为根本，汉印文字的笔画基本上与小篆相同，只是从形体上对小篆作出“隶化”的处理，这是汉代官私印章的总体情况。但是，从大量传世汉印中可以看到，实际上汉印文字对小篆的“隶化”远远超出了形体上的方整化，有许多汉印文字已经采用隶



图 83 室仲宣印



图 84 宋匡私印



图 85 李渭私印



图 86 原子真印



图 87 段毋畏印



图 88 孟罢之印



图 89 陈毕之印



图 90 草芒臣志



图 91 司马奉亲

书的笔画，取代了篆书的笔画。我们不妨举出一些印例：

“室仲宣印”（图83）、“宋匡私印”（图84）、“李渭私印”（图85）、“原子真印”（图86）、“段毋畏印”（图87）、“孟罢之印”（图88）、“陈毕之印”（图89）、“草芒臣志”（图90）、“司马奉亲”（图91）等。

这些印例中的宣、匡、渭、原、畏、罢、毕、草、奉等字，就是采用隶书的笔画，而不是小篆的笔画，我们可以列表加以比较：

汉印文字 小篆 汉印文字 小篆

宣	廛	渭	渭
匡	匡	罷	罷
畢	畢	畢	畢
原	原	草	草
		奉	奉



图 92 杨异众



图 93 蔡异众印



图 94 张异众印



图 95 任异私印



图 96 率善都尉



图 97 晋率善羌佰长

采用篆书笔画与采用隶书笔画，在不同的汉印中，情况不尽相同，变化非常丰富。例如“杨异众”（图92）的“异”字，完全采用小篆笔画；“蔡异众印”（图93）“异”字两足与小篆的写法稍有变化；“张异众印”（图94）中“异”字简炼至极，神采异常，但仍是小篆的基本笔画；而“任异私印”（图95）则是采用了隶书的笔画，与前印有了质的变化。有趣的是，“异”字的这几种不同的写法，让我们看到了它由篆而隶变化的演进轨迹。列表如下：

異 → 異 → 異 → 異

再如“率善都尉”（图96）印中“善”字采用小篆笔画，西晋许多颁赐少数民族首领的印，如“晋率善羌佰长”（图97），印中“善”



图98 和善国尉



图99 平的国丞



图100 校尉之印

字也都是用小篆的笔画，而“和善国尉”（图98）印中的“善”字不但采用隶书笔画，而且作了进一步的简化，如同汉金文（即汉代铜器上的铭文）中常见的简化字。

“平的国丞”（图99）中的“的”字，几乎是采用楷书的点画入印，这在汉印文字中仅见此一例。“的”字《说文解字》中未收，可能是汉代新生的文字，秦小篆中未曾有过。“平的国”是西汉时期的诸侯王国，“平的国丞”是具有西汉时期典型风格特征的官印。这方官印让我们看到了西汉时期的印人是如何处理小篆所没有的新生文字的一种方式。

第三节 汉印文字笔画的增减

说到汉印文字笔画的增减，我们一般会认为，汉印文字笔画的多少，是可以根据印面需要随意增减的。前人论汉印，也有“多减少增”的说法（明·甘暘《印章集说》）。但经过仔细研究，可以发现，汉印文字笔画的变化，其实主要在于减省，很少有增加的。而且愈是笔画少的文字，愈是不作增加笔画的处理。

我们举“之”字为例。这个字篆书笔画很简单，在汉代官私印中又用得最多。从西汉到魏晋时期的官印，如“校尉之印”（图100）、“军侯之印”（图101）、“圜阳宰之印”（图102）、“典书之印”（图103）、



图101 军侯之印



图102 圜阳宰之印



图103 典书之印



图104 骑督之印



图105 王贺之印



图106 吴兔之印



图107 周阳之印



图108 张偷之印

“骑督之印”（图104）等印内，“之”字几乎都是同样简单的笔画。即使在一些印面文字繁简不匀，需要增加笔画以求平衡的印内，也仅是通过别的手法来补救，甚至任其留有缺憾，也不增加它的笔画。私印中的“之”字一如官印的处理手法。如“王贺之印”（图105）、“吴兔之印”（图106）、“周阳之印”（图107）、“张偷之印”（图108）等。即使是在印面满白的情况下，也任“之”字一字留红，不作增加笔画的



图 109 三封左尉



图 110 云中丞印



图 111 日南尉丞



图 112 扬州理军一印



图 113 执法直二十二

处理。

文字笔画甚简而绝不加饰笔的情况，在汉印中可谓比比皆是。官印中，如“三封左尉”（图109）中的“三”字，“云中丞印”（图110）中的“中”字，“日南尉丞”（图111）中的“日”字，“扬州理军一印”（图112）中的“一”字等等，都是如此。最有意思的是新莽时期的官印“执法直二十二”（图113）。印面两对角文字笔画奇轻奇重，很不协调，也没有对“三十二”三字作任何增笔的处理。这不是汉印中值得效法的印例，但这个印例强烈地反映了汉人制印时在文字处理中很少有增加笔画的想法，或者说基本上没有这种习惯。知道这一点，对于我们正确理解和掌握汉印文字的技法是十分重要的。



图 113-1 王熊



图 113-2 王猛



图 113-3 王产印



图 113-4 王常之印



图 113-5 田给之印



图 113-6 田寻私印



图 113-7 田合众印



图 113-8 田风私印



图 114 丁若延印



图 115 丁昭私印

汉私印中有很多王姓、田姓之类笔画很少的姓氏（图113-1-8）印内绝大多数也都不增加笔画，并且不作任何盘曲装饰的笔画处理。在不增加笔画的情况下，把全印的章法摆平，这是汉印技法的精诣所在。



图 116 丁卷之印



图 117 长孙山都



图 118 王德之印



图 119 王望之印



图 120 范斌



图 121 宜土祭尊

汉印文字中增加笔画的情况较少，但也不是没有。最典型的有“丁”字和“山”字。“丁”字如“丁若延印”（图 114）、“丁昭私印”（图 115）、“丁卷之印”（图 116）等，“山”字如“山阳尉丞”（图 15）、“长孙山都”（图 117）等。汉印中这两个字笔画处理的方式给人的印象很深，但这种处理方式，只局限于在这两个字上使用，没有代表性，更不能由此而得出汉印文字可以随意增加笔画的结论。

对笔画少的文字增加一些屈曲的饰笔，以求得印面的茂密和充实，这在汉印中也偶有所见。如“王德之印”（图 118）中的“之”字，“王望之印”（图 119）中的“王”字。但这种处理方法在汉印文字中数量很少，是汉印文字的变格，不能代表汉印文字的主体风格特征。汉印中还有如“范斌”（图 120）、“宜土祭尊”（图 121）这样的印，重叠文字中的某一部分，是汉印文字中特殊的一格，也可算是汉印文字中增



图 122 张河



图 123 盩难将军印



图 124 左子豫印



图 125 薛就私印



图 126 尚浴



图 127 汉假司马

加笔画的特例。少数文字的偏旁，也偶有作繁化处理的，如“张河”（图 122）中“河”字的“水”旁，竖画两旁作六点。但这样的字例较少，而且出现的时代也稍晚。至于南北朝时期的许多官印，往往任意增减，故作繁杂，如“盩难将军印”（图 123）等，与汉印风格已有相当的距离了。

汉印文字笔画的减省，才是汉印文字变化最显著的特征，是汉印书法中最经典的一种技法。“左子豫印”（图 124）中的“豫”字，“薛就私印”（图 125）中的“薛”字等等，笔画减省到无可减省，但并不妨碍释读。而且由于减省而生出奇趣，这些减省的文字本身，就是这些汉印中的亮点。

汉印文字笔画的减省，有多种手法，其中最常见的是，减省偏旁部首的笔画和简化偏旁部首的笔意。这里需要指出，减省笔画与简化笔意是同样重要的两种不同的手法，二种手法之间又有一定的差别。

减省笔画，我们以“水”部为例，作出一些对比：

依小篆笔画，“水”旁的写法当如“尚浴”（图 126）、“汉假司马”



图 128 汝南尉印



图 129 纪泽



图 130 沙泽之印



图 131 徐涂之印



图 132 淳于显



图 133 淳于游



图 134 滑咸



图 135 郑陀人



图 136 张游君印

(图 127) 中的“浴”和“汉”字的“水”旁那样，作“𣶒”。也有如“汝南尉印”（图 128）中这种作“𣶒”的写法。官印文字中的“水”旁写法一般较为正规。私印中也常见这种正规的写法，如“纪泽”（图 129）、“沙泽之印”（图 130）、“徐涂之印”（图 131）中的泽、沙、涂、涂等字，但也有大量减省笔画的写法，有的省作三竖笔，如“淳于显”（图 132）中的“淳”字；有省作一竖的，如“淳于游”（图 133）中的“游”字；还有省作三点如楷书笔画的，如“滑咸”（图 134）、“郑陀人”（图 135）、“张游君印”（图 136）、“秘子游印”（图 137）等，以上这些文字中的“水”旁，都比规范的小篆笔画减少二至四笔。

这类减少偏旁笔画的文字，在汉印中并不少见。这里再举出“雨”部、“辵”部的一些印例以见一斑：

“雨”部 按小篆笔画，“灵武尹丞印”（图 138）中“灵”字的“雨”



图 137 秘子游印



图 138 灵武尹丞印



图 139 汉丁零仟长



图 140 云南令印



图 141 姚通



图 142 董通



图 143 侯通都



图 144 登通之印



图 145 建碑之印

头是正规的小篆笔画，而“汉丁零仟长”（图 139）、“云南令印”（图 140）二印中“零”、“云”二字的“雨”头就大胆省去许多笔画。

“辵”部 按小篆笔画，“姚通”（图 141）、“董通”（图 142）中“通”、“建”二字的偏旁是正规的笔画，而“侯通都”（图 143）、“登通之印”（图 144）中两个“通”字，“建碑之印”（图 145）中“建”字的偏旁，则减省到比楷书的笔画还要少。

这些，都是汉印文字中减省偏旁部首笔画的典型例证。

简化偏旁部首笔画，主要是将一些部首中曲折变化的笔画变成简直明快的笔画。

简化的方法，以“辵”旁为例稍作解析：依小篆的笔画，像篆的“辵”旁作“辵”，为两个屈曲之笔，如“徐牧”（图 146）一印中两字



图 146 徐攸



图 147 徐倉



图 148 徐武



图 149 趙德



图 150 闕得



图 151 郭德之印



图 152 衛官候之印



图 153 衛說



图 154 衛舍祭尊

的偏旁写法。汉印中往往稍作简化，笔画半屈，就成为如“徐倉”（图147）、“徐武”（图148）两印中“徐”字的偏旁。这种写法再作进一步简化，连一点屈曲的笔意也不用，就成为平直的两竖画，这也是汉印文字中常见的“亻”旁写法，如“赵德”（图149）、“阙得”（图150）、“郭德之印”（图151）。这种“简化”使笔画简捷之至，是汉印文字中追求简易平直的一种很有代表意义的技法。

这种写法又见于用作偏旁的“行”字，它的简化方式与“亻”旁完全一样。我们试以“卫”字为例，作不同写法的比较：依小篆写法的如“卫官候之印”（图152）、“卫说”（图153）中的“卫”字，稍作简化的写法，如“卫舍祭尊”（图154）、“朱卫客印”（图155）中的“卫”字，最为简化的写法，如“卫利”（图156）、“卫得印”（图157）中的



图 155 朱卫客印



图 156 卫利



图 157 卫得印



图 158 設屏衣尉章



图 159 左譚私印



图 160 許恭私印



图 161 諸葛买得



图 162 張君光印

“卫”字。

减省笔画和简化笔意的手法又能结合起来，以“言”旁为例，“设屏衣尉章”（图158）中“设”字的“言”旁，同于小篆的笔画；“左谭私印”（图159）中“谭”字的“言”旁则有所简化；“许恭私印”（图160）中“许”字“言”旁，既简化了笔意，又省去了竖画；“诸葛买得”（图161）中“诸”字的“言”旁，就减省得比楷书的笔画还要少了。“诸葛买得”印中四字，有三字作了明显的减省和简化，也是汉印中追求简易平直的典型印例。

汉印中许多笔画繁多的文字，往往通过减省笔画和简化笔意的处理，将构成这个文字的各个部分大加压缩，使之占地最少，从而避免壅塞，使印面显得绰有余裕，如“张君光印”（图162）中的“光”字，其中的“心”部，几乎被压缩到只占一小横画的地位。“王子得印”（图



图 163 王子辩印



图 164 李羸私印



图 165 高庆私印



图 166 公孙庆印

163) 中的“辩”字、“李羸私印”(图164)中的“羸”字,都是通过减省笔画和简化笔意的手法,将构成文字的各个部分压缩到最小的块面中。从整体视觉效果看,这些小的块面,在整个印面中只是一个“点”,几个面目相似、毫不张扬、几乎没有个性的“点”整齐地排在一起,给人一种雷同和单调的感觉。而这种雷同和单调的感觉,正是简化整个印面的最高超的手段。这也是汉印中最值得我们研究和学习的经典技法之一。

对笔画较多的文字,汉印中还有一种减省的做法,是直接省掉其中的某一组成部分,如“高庆私印”(图165)中的“庆”字省去了“心”部,“公孙庆印”(图166)中的“庆”字则省去了“女”部。需要注意的是,这些文字哪些部分能省,哪些部分不能省,由于汉人离篆书时代不远,知道许多书写习惯,比较容易掌握分寸。而我们今天仿效这种做法,最好要在古代文字中找到可以参照的依据,否则,妄为减省,可能会有碍辨识。

第四节 汉印文字的变与不变

汉印文字通过笔画的增减、挪移、屈曲等手法的处理,呈现出多



图 167 钟寿丞印



图 168 成寿



图 169 寿城亭侯



图 170 张寿私印



图 171 秘寿之印



图 172 长寿单印



图 173 郗里长寿



图 174 焦寿之印



图 175 雁寿王印

姿多彩的变化,充分显示了当时印人的聪明睿智和创造精神。我们从《缪篆分韵》、《汉印分韵》、《汉印文字征》等查找汉印文字的工具书上可以看到,同一个字的不同写法,有的多到几十种甚至一百多种,让我们惊叹于古人的灵活机巧和丰富的想像力。这些文字,是我们今天从事篆刻创作的丰富的素材。

“寿”字在汉印文字中极有典型意义,它在官私印中所见极多,形态各异,变化的形式最多,变化的手法也体现出多样性和综合性。在此只列举数例有代表性的加以说明:

官印中“钟寿丞印”(图167)、私印中“成寿”(图168)中的“寿”字,最接近小篆的写法。官印“寿城亭侯”(图169)、私印“张寿私印”(图170)、“秘寿之印”(图171)中的“寿”字,与小篆相比都有不同的减省。官印“长寿单印”(图172)、私印“郗里长寿”(图173)又



图 176 吴寿私印



图 177 王寿私印



图 178 王延寿



图 179 陈寿



图 180 燕次翁



图 181 燕子光



图 182 燕安年印



图 183 燕幸



图 184 燕隆

有更多的减省和简化。在私印中还有许多做了更进一步的简化处理，如“焦寿之印”（图174）、“颜寿王印”（图175）、“吴寿私印”（图176）、“王寿私印”（图177）、“王延寿”（图178）、“陈寿”（图179）等印中的“寿”字。这些变化，基本上都是通过减省笔画、简化笔意来实现的。这是汉印文字变化的最重要的手法。

在文字笔画基本不变的情况下，对文字各部分作不同方式的组合，也是汉印文字变化的一种重要手段。如“燕次翁”（图180）、“燕子光”（图181）、“燕安年印”（图182）、“燕幸”（图183）、“燕隆”（图184），这些印内的“燕”字笔画基本相同，没有什么减省和简化，只是各部分之间的组合关系不同，笔画有所挪移，从而产生了不同的文字形态，呈现出丰富多彩的变化。

屈曲某些笔画以求文字变化的手法，汉人用得不多，但也不乏佳



图 185 司马平



图 186 司马平君



图 187 聂平



图 188 申遂



图 189 巴应



图 190 武将

作。“司马平”（图185）、“司马平君”（图186）、“聂平”（图187）三印中的“平”字，同样屈曲中间一竖画，但形态各异，或平正，或生动，或严整，都能恰到好处，与印面的其他文字相协调。“申遂”（图188）、“巴应”（图189）二印则成功地运用笔画屈曲的手法，营造了一种奇特的、诙谐风趣而又落落大方的高雅情致，是汉印中极具魅力的精彩之作。

汉印文字的变化，是构成汉印风格的重要因素。但是，汉印作品的精妙，并不仅是因为汉印文字的变化，更重要的是因为这些变化的文字所处的印面环境。因此，要真正理解博大精深的汉印文字，还必须到汉印原作中作整体的把握和深入的分析。而当我们从整体出发去对汉印作品作仔细的研究，就会发现，不论汉印文字如何千变万化，其端庄平正的风貌是基本不变的，这是丰富多彩各具特色的汉印能够保持其总体风格的重要因素。而且，必须充分看到，在许多以生动活泼引人注目的汉印中，变化生动的笔画其实并不多。在印面上起主导作用的，主要还是平正不变的笔画。当你认为印面某一局部变化精妙时，那么你一定要关注在它旁边的平正不变的笔画在印面上的作用。弄清变与不变之间微妙关系，才算真正理解了这方印的高妙之处。



图 191 襄里



图 192 王禹之印



图 193 王禹之印

试以“武将”（图190）一印为例作解析：

此印利用屈曲变化的笔姿营造了灵动活泼的印面，猛一看，全印手舞足蹈，生动极了。但仔细分析，盘曲变化的生动之笔其实只有一两处，集中在“戈”字上角和“将”字右下角之“寸”部。其他部分仍是基本平行的竖画，占据了印面的绝大部分地盘。但故为盘曲的两处笔画形成两个灵动的局部，相互呼应地排布于印面上下两个似分似连的部位。并且，用轻灵的横画笔意将平正均匀排列的竖画结构相互隔开，形成错落之势。这样，全印生动活泼的气氛就达到了极致。由于盘曲变化之笔并不多，平实均匀之笔占主体地位，所以全印仍显得统一和谐，有庄重之气而无浮滑之弊。

再以“襄里”（图191）一印为例：“襄”字笔画繁多，又笔笔生动，穿插挪让，欹侧多姿，极尽变化之能事。而“里”字却截然相反，平直匀整，毫无变化之意。当这两个字组合在一个印面里以后，人们会发现，“襄”字的变和“里”字的不变，是那么同样地重要，变和不变之间，是那样地相依相存，相互映照，相互衬托。没有“襄”字的奇变，这方印不会如此出彩。没有“里”字的端正，这方印也会变得芜杂混乱而堕入末流。所谓“奇正相生”，在这方印上得到了最好的诠释。

汉印文字的变与不变，从理论上说，应该是出于印面布局的需要。但实际上，更多的可能是出于代代相传的书写习惯。而这种书写习惯，也是当时印人不同体验的积淀。汉印文字中，有的字经常变化，而有的字则基本不变。在汉私印中，可以见到三方形式大体相同的“王禹



图 194 王禹之印



图 195 庄成



图 196 庄婷



图 197 庄愈



图 198 庄辞



图 199 庄顺私印



图 200 庄德私印



图 201 庄德之印



图 202 庄赏之印

之印”（图192、193、194），其中“王”、“之”、“印”三字基本上都没有变化，而“禹”字的笔画却各不相同。这里虽然没有一定的规矩，但可以看到一些共同依循的程式。即在一字之中，也是有的部位经常变化，有的部位则基本不变，让人感受到相当严格的程式的存在。

我们举“庄”字为例：汉印中有相当多的庄姓私印，“庄成”（图195）、“庄婷”（图196）、“庄愈”（图197）、“庄辞”（图198）、“庄顺私印”（图199）、“庄德私印”（图200）、“庄德之印”（图201）、“庄赏之印”（图202）这八枚私印中，“庄”字中的“艹”都写出了变化不同的八种形态，而“艸”与“土”两部分，则基本上没有变化。这绝不是一种巧合。哪里可变，哪里不可变，在汉人心中自有区分。这是一种习惯，一种程式，也是一种技法，这是我们在阅读汉印时需要细心分辨的。



图 203 吴猛



图 204 和福



图 205 冯高



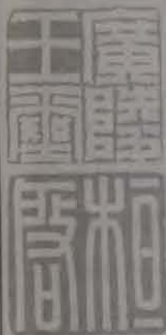
图 206 冯遂



图 207 韩众

汉印文字中对平齐笔画的处理，也有许多高超的手段。例如：“吴猛”（图203）、“和福”（图204）、“冯高”（图205）、“冯遂”（图206）、“韩众”（图207）等印，都是用夸张的手法，极度强化竖画线条，使之平行排布，形成气势，从而化平整为奇特，有很强的艺术感染力。在这一类型的印面上，竖线条以外的笔画，往往被压缩到最不显眼的位置，一切服从于整体气势的营造。同时，又要以微少的变化，在全印中发挥调节和出俏的功能。这对全印艺术水平的高下，也是至关重要的。

以夸张的手法经营平整的笔画，以含蓄的手法经营变化的笔画，汉印的博雅、蕴藉和渊深，往往由此而生。



第四章 汉印章法解析

汉印的章法与古玺的章法迥然不同，而与秦代印章的章法有明显的内在联系。秦印的章法布局，以印面一律加边栏和界格为最重要的特征。汉初印章沿袭了秦代印章的这一特征，边栏和界格对印面的划分，成为汉印章法形成的基础。它决定了汉印字形进一步向方整化发展，确定了汉印文字平分印面地位的基本格局。去掉界格后的汉印，比秦印有更为严整的体貌，形成了更为严格的印面布局程式，标志着汉印风格的成熟。

汉印风格从两汉时期延续到三国和西晋时期。大约从东晋时期开始，印风有了较大的变化，出现了背离汉印规矩的趋势。因此，解析汉印章法的基本特征和经典技法，主要以两汉、三国和西晋时期的官私印章为对象。而东晋以后的印

章,更多表现为汉印风格衰敝的过程中对汉印技法的反叛和革新。前人研究印史,对这种时代的差异往往不加区分。这就容易形成认识上的混乱,不能准确地把握汉印最本质的特征。当今的一些研究者,甚至舍本逐末,把东晋以后对汉印的反叛当作汉印自身的特点,任意渲染,这对于初学者学习和借鉴汉印的经典技法,都是不利的。在研究和解析汉印章法时,尤其要注意这一点。

第一节 平分印面是汉官印布局的基本方法

平分印面的章法与方整化的篆印文字是同时出现,并同步协调发展成熟的。平分印面的初级阶段,是用田字格对印面作硬性的、机械的划分。去掉田字格以后成熟的汉印,篆法和章法之间已建立起协调的共存关系:方整的缪篆成为平分印面章法最好的字体;而平分印面的章法也成为“方块字”形态的缪篆文字最适宜的印面构成形式。

方整的文字和平分印面的布局,是汉印最重要的形式特征,是汉官印最基本的创作手法。由此而形成的印面构成,能产生庄重、稳定、宁静、平和的视觉效果,这是汉印风格最重要的审美视角。汉官印作为权力和地位的象征,这种庄重、稳定、宁静、平和的气质最能代表统治者的正统观念和长治久安的心理寄托。后世文人士大夫对汉印风格的崇尚,很重要的一点,也是出于对厚重、渊雅、博大、宽容的审美追求。由此,平分印面所确定的平衡、稳定的印面构成基调成为历代印人共同遵守的基本法则,也影响了千百年来人们对篆刻艺术的欣赏习惯。

所谓平分印面,不是对印面作绝对的平分,而是一个相对的概念。在平分印面位置的总体框架内,也有着复杂的变化,由此而产生不同的风格差异,并随着时间的推移而不断变化手法。



图 208 旃郎厨丞



图 209 苍梧侯丞



图 210 纳功勇校丞



图 211 大将长史



图 212 募五百将



图 213 大成左尉

在秦代和汉初，田字格对印面的“平分”就不是绝对的等分。如“旃郎厨丞”（图208）就是上两格占地少，下两格占地多；“苍梧侯丞”（图209）反之，上两字占地大，下两字占地小；“纳功勇校丞”（图210）中则是“纳功”两字占一格地位。这都说明当时印人对印面文字的安排处理是很灵活的。

去掉田字格以后的汉官印，不严格平分印面的情况主要表现为：

其一是西汉时期许多官印文字并不讲求匀满平直，印面的空间较为自由。如“大将长史”（图211）、“募五百将”（图212）、“大成左尉”（图213）。



图 214 宦者丞印



图 215 郎中户将



图 216 护军印章



图 217 湿成丞印



图 218 中垒左执奸

其二是印面左右两行文字错落排列，如“宦者丞印”（图214）、“郎中户将”（图215）。有一些看上去很匀整的印，各个字所占位置实际上有微少的差别。如“护军印章”（图216），“护”、“章”二字占地略多一线，“军”、“印”二字占地略少一线，呈微微错落之势。

其三是如“湿成丞印”（图217）这样的印，文字大小呈对角对应之势，但每字所占位置仍为方块形。

需要说明的是，以上三种类型的印例，在传世汉官印中，只占极小的比例。没有田字格的束缚，汉官印的布局原本可以有更多的自由，但实际上，汉官印的布局很少突破平分地位的界限。这种情况一直到西晋时期基本没有多大改变。这充分说明，平分印面的布局形式已经成为几百年间印人共同遵循的程式，被认为是官印制作最经典、最规范的印面布局形式。在东晋以前，大概都很少有人想要去改变这种状态。

这种平分印面的规范形式，在新莽时期发挥到了极致。新莽官印分印面为六等分，六字印每字占一格，五字印末字占两格，不论笔画繁简，一律按规矩排布。即使如“中垒左执奸”（图218）、“文竹门掌



图 219 文竹门掌户



图 220 武威后尉丞



图 221 集降尹中后候



图 222 安昌侯家丞



图 223 属国仓宰印



图 224 北地牧师骑丞



图 225 得降郾胡候



图 226 西海羌骑司马



图 227 新成顺德单右集之印



图 228 新保塞乌桓贾犂邑率众侯印



图 229 淮阳王玺



图 230 军司马印



图 231 蕃令之印



图 232 奉礼单印

户”(图 219)两印末字繁简悬殊的情况,也没有突破这种格局。

严格规范的布局形式,并没有使新莽官印显出呆板单调的弊病,相反,在严谨统一的形式中充溢着丰富的情致和创造精神。试举数例证之:“武威后尉丞”(图 220)以优美圆润的笔姿表现了文雅俊逸的情致,“集降尹中后候”(图 221)以质朴无华的文字形成苍莽含和的格调;“安昌侯家丞”(图 222)是工致精整的杰出之作;“属国仓宰印”(图 223)则是朴拙简古的面貌;“北地牧师骑丞”(图 224)以方折胜,“得降郾胡候”(图 225)以秀润胜,“西海羌骑司马”(图 226)以朴茂胜。而这些,又都统一在严格的平分印面位置的基本形式之中。此外,

新莽官印中有不少多字印,如“新成顺德单右集之印”(图 227),九字三行,一行三字,排列规整,而文字间顾盼有情,自然生动,是汉官印中的经典之作。“新保塞乌桓贾犂邑率众侯印”(图 228)十二字排列有序,文字和谐,气韵生动,也不愧为多字印佳作。

长时期运用平分印面的基本布局形式,自然会促使汉代印人对印面整肃、文字工稳的形式不断加以完善,也会激发他们对印章内在气质端庄、凝重的审美追求。西汉官印中“淮阳王玺”(图 229)、“军司马印”(图 230)等无可挑剔的汉官印典范之作,让我们感受的是汉印形式的精美,而“蕃令之印”(图 231)、“奉礼单印”(图 232)等印则让我们进一步感受到一种气质上的升华,一种外在形式和内在精神的



图 233 左将军军司马



图 234 陷阵司马



图 235 平安长印



图 236 寻阳令印



图 237 校尉之印

完美统一。

东汉官印将汉印风格发展成满白文的一路，如“左将军军司马”（图233）、“陷阵司马”（图234），让人们从物极必反的道理中感受到了汉印风格的衰败。但是，东汉官印中注入的浑厚雄强之气，仍然是汉印的精髓所在。“平安长印”（图235）、“寻阳令印”（图236）、“校尉之印”（图237）等印所体现的质朴与雄浑，是当时印人在平正老实的印面构成中长期锤炼所得到的深沉蕴藉的气息，是不屑于以机巧取胜的质朴高古的气息，它与东晋以后印章布局形式化、表面化的浅薄的趣味是不可同日而语的。



图 238 汉鲜卑率众长



图 239 汉卢水仟长



图 240 魏率善胡佰长



图 241 魏屠各率善仟长



图 242 晋支胡率善佰长



图 243 晋乌丸归义侯

汉代和后来的曹魏、西晋中央政权颁赐少数民族首领的官印，代表了中央政权的威仪和制度，也是那个时期官印制作的典范。这些官印，文字一般都比较多，但文字的排布，一般都很齐整，总体上都是按照平分地位的规矩，少有逾越。“汉鲜卑率众长”（图238）、“汉卢水仟长”（图239）、“魏率善胡佰长”（图240）、“魏屠各率善仟长”（图241）、“晋支胡率善佰长”（图242）、“晋乌丸归义侯”（图243）等印，分别是汉、魏和西晋时期颁制给少数民族首领的官印。从中可见，在这漫长的期间，其基本制度和格局是一脉相承的，它们代表了这一时期官印的主流风格。而平方正直的文字和平分地位的布局形式，又是



图 244 李临



图 245 耿政



图 246 魏霸



图 247 卢苍



图 248 围安



图 249 杨富成



图 250 赵婴随



图 251 张厌狗



图 252 苏子恩



图 253 司马奉



图 254 夏侯拾



图 255 王羲之印



图 256 周昌之印



图 257 邹官之印



图 258 王猛私印



图 259 王母患印

它们共同的特征。

第二节 私印章法追从官印

汉代私印的章法追从官印，但形式的变化更多一些，显得较为自由。私印最基本的布局方法和程式，仍然是平分印面地位，与官印有所不同的是，私印中较多出现以文字笔画的多寡来分割印面。

两字印如“李临”（图244）、“耿政”（图245）、“魏霸”（图246）、“卢苍”（图247）、“围安”（图248）等，都是按左右各半的形式平分印面。

三字印一般是以姓氏占右侧一半，而以名字平分左侧一半，如“杨富成”（图249）、“赵婴随”（图250）、“张厌狗”（图251）、“苏子恩”（图252）等。如是复姓，则姓氏二字占右半，单名占左半，如“司马奉”（图253）、“夏侯拾”（图254）等。

四字印与官印布局基本相似，如“王羲之印”（图255）、“周昌之印”（图256）、“邹官之印”（图257）、“王猛私印”（图258）、“王母患印”（图259）等，都是将印面平分四格，每字各占一格，这是汉私印章法布局的基本形式。

汉私印中文字因笔画多少不同，所占位置大小不均的情况，远较官印为多。这种不均，表现为文字所占方块的大小不等，与古玺印文



图 260 周庚



图 261 朱肤



图 262 赵喜



图 263 杨年



图 264 朱尧



图 265 鲍果



图 266 田延年

字的大小参差错落有根本的区别。所以，从视觉上说，仍然属于平分印面的基本格局。只是这种对印面的分割，不完全以文字为单位，而是较多地考虑印文整体关系。如“周庚”（图260）、“朱肤”（图261）就是通过左右不同位置分配求得了文字笔画的相对均衡。“赵喜”（图262）则是通过大小不等的地位分配解决了“赵”字竖画多、“喜”字横画多的矛盾。“杨年”（图263）、“朱尧”（图264）、“鲍果”（图265）等印，是将“杨”、“尧”、“鲍”作为两个文字来参与印面地位的分配，看上去如同三个字平分印面位置。“田延年”（图266）压缩“田延”二字的位置，又将“年”字增加屈笔成方形块面，占据印面主要地位，求得印面的饱满均衡。这些都是汉私印中灵活分配印面地位的成功印例。

但是，就汉私印的主体风格而论，我们关注的重点仍然是大体上平分印面地位的布局方法，因为这是汉印章法中最具典范意义的特征。



图 267 赵德



图 268 赵孟



图 269 赵贺



图 270 赵安



图 271 赵赤



图 272 杨宗



图 273 杨强



图 274 杨图



图 275 杨辟



图 276 杨郁

在大体上平分印面地位的基本框架内，寻求情趣的变化，正是汉印制作的一种经典技法。

让我们试比较两组汉私印：

第一组：“赵德”、“赵孟”、“赵贺”、“赵安”、“赵赤”（图267 - 271）。

第二组：“杨宗”、“杨强”、“杨图”、“杨辟”、“杨郁”（图272 - 276）。

一组赵姓私印，一组杨姓私印，每印皆为二字，基本平分印面，个别印文字大小略有差异，总的布局形式是相同的。在相同的布局形式中，每方印又都显出自己的风格，具有独特的完整的个性特征。每方印都是规范的汉印，每方印又都是独立的自我，形式的统一和意趣的丰富，构成了汉印风格总体的博大精深和每一方汉印精品的耐人寻味，这是我们在汉印这个艺术宝库中取之不尽的营养和资源。

汉印创作手法的多样性，为篆刻创作提供了多角度的借鉴和启迪。



图 277 王武之印



图 278 王荆之印



图 279 王房之印



图 280 王骏之印



图 281 王安之印

值得认真探求。汉印形式的稳定和创作态度的老实，同样值得细心体味。我们分析和研究汉印的章法，不要一味去寻找它变化的方法和技巧，而是首先要认知它的不变和程式。特别是从学习篆刻的角度来说，汉印技法的经典意义，主要并不是体现在它的创作手法的多变，而更多是体现在它的创作程式的稳定。稳定的程式其实并不是创作的桎梏，而是创新变化的根基。前人注重师法汉印，主要的也不是看重汉印变化手段，而是看重汉印为后世印人所提供的这种坚实的根基。不注重汉印的程式，只强调汉印的变化，其实是对汉印本质认识的偏离。

汉印章法最为可贵的品质是老实，而不是机巧，虽然它并不缺乏机巧。现在许多研究者谈论汉印的章法，只是谈它的机巧，而不谈它的老实，因为有许多汉印真是平实得令人无话可说。

我们试看一组印：“王武之印”、“王荆之印”、“王房之印”、“王骏之印”、“王安之印”（图277-281），相同的王氏之印，还可以举出好多，基本上没有变化，更谈不上出新，但它们每一方印都是汉印中的精美之作。我们研究汉印，不能撇开它们。

固定的程式、不变的手法、简洁、大方，这种不假意志，不事雕琢，似乎是复归于原初的质朴，成为许多制作实用印章的汉代人的共



图 282 旦禹之印



图 283 冯贺之印



图 284 吴春之印



图 285 马忠之印



图 286 羊信之印



图 287 宗友之印

同选择。不避雷同，反复的实践，把这种程式锤炼得非常精粹。就在这种不变的程式中，可以见到大量精彩的作品。“旦禹之印”（图282）、“冯贺之印”（图283）、“吴春之印”（图284）、“马忠之印”（图285）、“羊信之印”（图286）、“宗友之印”（图287），每一方印都值得我们击节称叹，每一方印又都是平淡无奇、老老实实的家常便饭滋味，其实这种平实无华正是汉印中的至味。

第三节 疏者任疏、密者任密的基本规则

繁简不同的文字，在印面上占据同等大小的空间，自然产生或疏或密的变化，文字之间形成虚实轻重的关系，这正是在章法布局中需要解决的矛盾。汉印在章法排布上处理文字之间这种繁简悬殊，疏密不均的基本方法，是疏者任疏，密者任密。这种情况，在汉官印中表现得尤为突出。

疏可走马，密不容针，是清代篆刻家邓石如从艺术创作规律出发对篆刻章法所作的经典的总结。但汉印章法中这种处理疏密关系的手法，并不是从艺术创作的角度设定的。汉印最初都是实用品，而不是



图 288 侵骑千人



图 289 三川尉印



图 290 破奸猥千人

艺术品。汉印官的制作，首先要遵循的是统治者所确定的官印制度，而不是艺术创作中所追求的审美效果。

汉代统治者对官印的字数和官印的形制，都有明确的规定。约在汉武帝元封元年以后，官印制作便形成了比较严格的制度和固定的式样：秩比二千石以上，官印用五字，以“二二一”的次序排列三行，不足五字的用“章”、“之章”补足；普通官印用四字，平分印面，不足四字的用“印”、“之印”补足；二百石以下卑官用二字，大小为普通官印之半，称“半通”官印。在这种定型的格局之中，官印文字的位置是确定的，文字排布的次序是不可改变的。在这种情况下，如果遇有文字笔画繁简悬殊，作者可以简化繁复的文字，也可以在笔画简单的文字中增加屈曲和装饰的笔画。但传世汉印的实际状况说明，汉官印的作者更多是采取疏者任疏，密者任密的办法，听任自然，不去强作改变。“侵骑千人”（图288）“三川尉印”（图289）“破奸猥千人”（图290）是听任文字自然疏密的典型印例。这三方印共同的问题是印面轻重失衡，应该说，这是汉印章法中失败的印例。举出这些失败的印例，是想说明，“疏者任疏，密者任密”的方法，只是实用汉印制作中的一种自然主义手法。这种手法的习惯性运用，就成了汉印制作中的一条基本规则。

为使疏密不均的印面实现协调和平衡，汉代印人所作的努力是多种多样的，手段不同，也产生了不同的艺术效果。汉代印人所采用的手法，很难用简单的语言归纳为几条可以操作的技术要领，需要我们



图 291 校尉千人



图 292 千人督印



图 293 千人督印



图 294 千人督印



图 295 千人督印

通过具体的作品去深入地领悟。

试看“校尉千人”（图291）与“侵骑千人”（图288）相比，印面的文字都是左右不均，但“校尉千人”在不变大局的情况下成功地解决了印面轻重失衡的问题，实现了印面的协调和稳定。其间的变化，是极其微妙的。值得注意的是，汉代印人解决此类问题的着眼点不在于文字笔画的繁简调剂，而着重于全印形势和文字之间气韵的贯通。仔细观察可以发现，在“校尉千人”印中笔画最简的“人”字，所占地位反而较其他三字稍大一些。“人”字大了，就把“千”字压得较紧，和其他文字协调地联成一气，对“人”字形成环抱之势，而“人”字则以自己的简单的两笔“外壳”来回应这种环抱，形成了平衡匀称的视觉效果。至于“人”字中间空着的大块红地，反而悄悄地退出了分割地盘的纠缠，犹如群山中的一泊湖水，闹市中的一块绿地，成为印面上超脱的靓点。这种看似简单的布局，实在是汉印作者的大章法。

我们再来比较四方布局大体相同的“千人督印”（图292 - 295）。从章法上讲，这四方印都是平分印面，疏者任疏，密者任密，但作品的魅力不在有字处，而在无字处。对印面右下角这块空白的经营，成了



图 296 汉卢水佰长



图 297 汉匈奴呼卢訾尸逐

这方印艺术水平高下的关键。图 292 “千”字上挤，“人”字简直，使右下角的红地块面整饬峻拔，与全印方劲的文字构成协调的韵律，所谓“落虚半腹，峻拔一角”，产生了较强的艺术感染力。图 295 “千”字松散，“人”字圆曲，将右下这一块空间分割得支离破碎，成了印面上的累赘。图 293、294 两印的手法各有千秋，但都注重右下角红地块面的经营。这就是千年以后的邓石如所总结的“计白当黑”手法。汉晋之世的印人虽然未必能理性地运用这种手法，但他们处理印面空间时那种敏锐的艺术感觉是令人钦佩的。

印面上疏密不同的块面，原本是由文字繁简不同而自然形成的，但聪明的印人发现了它对印面的调节平衡，以至于营造特有的情趣有着至关重要的作用，因而着意用心，创造了许多异于寻常的佳作。“汉卢水佰长”（图 296）印中“卢”字笔画最繁，“水”字笔画最简，作者故意使“卢”字紧缩而使“水”字扩张，疏处愈疏而密处愈密，形成强烈的对比。汉印中这类别具匠心的作品，反映汉代印人技法运用上的自觉和理智，并不完全是那种率意为之的偶然所得。多字印“汉匈奴呼卢訾尸逐”（图 297），七字茂密，唯“尸”字笔画极简。作者于此印，用心细密，极尽经营之能事，而于“尸”字则举重若轻，一笔带过。令人惊叹的不单是强烈的疏密对比所营造的高昂的节律，更在于通体贯穿的内在的协调和饱满的气韵。此印茂密处大小不等，形状各异的散碎的红块，与“尸”字勾划出的整齐的块面暗相呼应；“呼”字向左略微外凸，“卢”字向右略微内缩，形成左上角大块红地有一种



图 298 司马丁



图 299 田德侯印

向内挤侵之势；“尸”字笔画的似斜而正，生死只在一线之间的线条走向，等等，都是此印精彩的细节，都对全印的完满有重要的作用。但更重要的，是那种弥漫于全印各个角落的艺术魅力，难以用语言传达。

私印处理大疏大密的印面，也有许多值得称道的手法。“司马丁”（图 298）中笔画较多的“司马”两字合占右半，而笔画少的“丁”字独占左半。此印的经典意义在于以左半的红地与右半匀满的文字相对应，以右半的几处小块红地与左半简洁的文字相对应，相反相成，协调平衡，成为汉印章法中一种奇异的形式。“田德侯印”（图 299）笔画最少的“田”字占地最大，而且以最方正简捷的方法处置笔画，这样就淡化了“田”字本身的笔画在印面上的作用，而以“田”字中四个方整的红块与印面上的其他文字相对应，构成平衡协调的关系。这也是“计白当黑”的一种典型手法。

第四节 注重整体，注重气韵，注重协调平衡

平分印面和疏密任其自然是汉印艺术的大章法、大格局，不轻易去破坏这种大堂法，大格局，显示了汉代印人总体素质的高雅与大气，这是一种大智慧。汉印艺术在千百年后能使那些千奇百怪，逞智弄巧者相形见绌，这是大智慧的光芒。

在大章法、大格局的统带下，汉印制作中所运用的章法布局技法又显得丰富而细腻。后世篆刻艺术中普遍运用的许多手法，诸如左右对称、对角呼应以求平衡协调的方法，挪移穿插、揖让顾盼以求生动活泼的技巧，方圆调节、刚柔相济以求丰富多彩的手段等等，在汉印



图 300 张屹



图 301 刘疵



图 302 张利



图 303 张肩

中都能找到极好的实例。现在许多研究者对这些技法有相当详尽的剖析,可供读者参考。我们在这里不打算对这些具体技法作图解式的琐碎的罗列,而着重强调精彩的汉印作品对这些技法的运用,都能摆脱炫耀技巧的低级趣味。汉代优秀的印人更为关注的是整体的大气与庄重,气韵的高雅和完美,全印虚实、动静之间内在的协调与平衡。一切又都表现于不经意之间,显得自然天成,和而不同,仿佛本该如此,全无矫揉造作之气,又全然不可移易。

让我们来比较两方各有特色的私印:

“张屹”(图300)、“刘疵”(图301)这两方印都是汉印中个性鲜明的成功之作。在“张屹”一印中,“疒”部左上角紧蹙的笔画,与“张”字上部短而密的笔画相对应,衬托了占全印主体的疏旷的竖画。这样,印面上疏者愈疏而密者愈密,疏密之间,节律鲜明响亮。试想此印的“疒”部如果像“刘疵”一印中那样安排,笔画向下摆匀,这方印的个性就会顿遭破坏。如果“张”字的下部换一种排布方法,如同“张利”(图302)或“张肩”(图303)那样,全印也不会形成强烈的气势。“张利”、“张肩”也都是汉印中的上乘之作,但他们各自的布局形式是完



图 304 刘蓉



图 305 刘意



图 306 鲁去疾印

全不能移用的。同样,“刘疵”一印中的“疒”部如果像“张屹”印中那样紧蹙上去,就会变得乖张而滑稽。在“刘疵”一印中,为了营造气氛,把所有可以拉长的竖画都统一到一种笔势中来,均匀排布,气势强烈,将全印恢弘而严整的气势夸张到了极致。但严整而不板滞,“刘”字左上部严整而有流动之气的笔画,足使全印生动活脱。尤其是“金”部中间的横画,左部轻巧地上曲,动作不大,并不引人注目,但能打破沉闷,映带左右,起到了四两拨千斤的作用,可算是汉印中的经典笔画。试想如果稍作改易,换成“刘蓉”(图304)一印中的“金”部,在印面中间留一小红块,则会削弱全印的严整与精密,使左右两边离散松懈。如果换成“刘意”(图305)一印中的“金”部,印面就会变得琐碎杂沓,气势不畅。

汉印中的精品,其章法就是这样经得起推敲,值得细细咀嚼。我们探求汉印的经典技法,也必须着眼于汉印的整体,着眼于作品的气韵,将某种技法的运用,当作汉印作品中有血有肉的一个组成部分去研究和体味。离开具体的作品,片面地夸大某种技法的作用,往往会背离汉印创作的真谛。其中最大的问题在于运用各种技法时分寸的把握。而这种分寸把握的细腻和准确,才是汉印技法的经典意义所在。

“鲁去疾印”(图306)是汉印中用心细密、布局精致的佳作。“疾”字下部用两斜笔撑足红地,“去”字的笔画略具动势,“鲁”字中部似连似隔的空间等等,都可以见到这方印在虚实照应、动静搭配方面的周密安排。但给人印象更深的是它那种含蓄蕴藉的气质和恰到好处的



图 307 灵州丞印



图 308 凌江将军章

分寸把握。“灵州丞印”（图307）也是处理印面虚实动静关系的经典之作，但印面上最为打动人心的是“州”字动势中的含和雅静、收神敛迹、毫不张扬。从形而上的视角，细心体察汉印中所蕴藏的精神内涵，才能准确把握汉印技法的精髓，这比简单地从形式上排比罗列各种具体的变化方法重要得多。

第五节 汉印章法的异化和解体

具有典范意义的汉印风格，从两汉延续到西晋。大体上是从东晋开始，汉印风格走向了衰亡，这种衰亡突出地表现为汉印章法的异化和解体。

东晋以后印章最大的变化，是对形式美的追求超越了对内在气质的关注，因而大胆突破和扬弃了汉印平方正直的基本程式，不受汉印规矩的约束，放情追求文字的奇肆奔突与印面布局的歪侧疏宕。如“凌江将军章”（图308）完全打破了汉印章法的基本格局，文字恣情放荡，章法奇险突兀，呈现了对汉印规范的反叛，以一种全新的审美模式，实现了对汉印审美定式的革命。

如何解释这一场时代的变革，直接关系到对这种变革的评价。

东晋南北朝之世，社会动荡，战乱频仍，此时印人的文化素质普遍不高，加之远离篆书时代，印人们对篆书的规范已很隔膜。但是，这一时期的官印制度并未改变，仍然是沿袭汉代的规矩。高度成熟的汉



图 309 虎威将军章

印程式和极不相称的印人素质及其技艺之间产生了强烈的矛盾。新时期的印风正是印人们对汉印程式仿效不到位的产物，也是在难以达到汉印规范的情况下，印人自我创造欲望极度张扬的产物。新的印风固然也是对汉印风格的创新和发展，但最终导致了汉印风格的解体 and 衰亡。

我们可以通过解读这一时期有代表性的作品，对上述观点作进一步的说明。“虎威将军章”（图309）一印的章法布局有鲜明的时代特征。书写不合规范的“将”字扩张而狂放，篆法更为荒谬的“威”字密结紧缩，印面构成强烈的反差，显出一种大胆稚拙、率性天真的气质，从形式上看，不失为这一时期的佳作。但很难认为这是印人精心构思的巧妙安排。随处可见的文字讹误，没有约束的线条铺张，明白显示了印人学养和功力的缺乏。这类印作的成功有很大的偶然性，并且，它的艺术光彩和严重缺陷是并存的。它在章法上的大胆突破，可能给我们提供有益的启示，成为艺术创新的借鉴，但它不能成为一个时代的艺术经典，因为它明显缺乏经典所应当具备的基本品质。缺乏经典的时代，不是艺术繁荣昌盛的时代。东晋以后的印史，也只能是印章由秦汉印时期的高峰走向衰败的历史。

尽管如此，我们对这一历史时期的印作仍应给予足够的重视。尤其是就篆刻的章法而言，可以说这是印史上手法最大胆、变化最丰富的时期。这一时期的官印，既表现为汉印风格的延续，又表现为对汉印技法的叛离。在走出汉家威仪束缚的过程中，勃发着无拘无束的平



图 310 牙门将印



图 311 牙门将印



图 312 宣威将军



图 313 宣威将军章



图 314 度支都尉章

民化的创造精神。特别是对形式美的追求，有许多令人叫绝的创意，也有不少以章法险绝称胜的佳作，构成了全新的审美意趣，为当今的许多印人津津乐道。

两方内容相同的“牙门将”（图 310 - 311），看上去是两种完全不同的构图，但手法是一样的，都是夸张一字，挤压三字，追求疏密之间的对比与变化，增加全印的动势，在不平衡中求得内在的气韵贯通和平衡，于险绝中得奇趣。这是对汉印平正章法的反用。“宣威将军”（图 312）、“宣威将军章”（图 313）强行拉开文字和笔画，以醒目的留空求得印面的生动，这种布局方法也是东晋十六国时期的特色。“度支都尉章”（图 314）文字稚拙生动，章法布局也别具匠心。它完全突破



图 315 殿中都尉



图 316 永贵亭侯



图 317 巧工中郎将印



图 318 安西将军章

了汉印布局的基本方法，不求文字排布的匀称与平正，而求空间的流动与舒畅，以变幻莫测的空间块面映衬充满奇趣的文字，有着强烈的艺术感染力。此外，如“殿中都尉”（图 315）、“永贵亭侯”（图 316）“巧工中郎将印”（图 317）、“安西将军章”（图 318），都是能代表这一时期章法特征的较好的作品。其中蕴含的打破旧程式的大胆创新精神和创新思路，为当今的篆刻创作提供了许多有益的启示和借鉴学习的资料。

汉印风格作为古代篆刻艺术的高峰，流行于世达七八百年之久。而在后期汉印衰败的历史环境中活跃的创新潮流，大都又表现为智巧的张扬和对形式变化的追求。这种追求，一方面表现为对传统技法的革新，一方面又表现为对汉印本质的背离。这种背离最直接的后果，就是南北朝时期印章的光怪陆离和狂野悖乱。这也是我们在解读汉印技法中所获得的历史教训。



第五章 铸印与凿印

在印学界，对于汉印有多种分类方法。从铜质印章制作工艺方面，则习惯于分为铸印和凿印两类。一般认为，铸印是先雕泥范，然后用拔蜡浇铸的方法制成的；而凿印则是先铸好印体，然后在印面上凿刻文字。

依据这样的看法，铸印的制作，只存在不同的意趣，而没有刀法可言。传世数以万计的汉印，绝大多数又属于铸印面貌。所以，汉印的刀法只存在于少量凿印之中，而铸印的刀法，则不在后世印人的研究之列。笔者认为，这是一个误区。

突破这个误区，实际上所谓铸印的刀法更值得研究，而且有更多可供学习和借鉴的技法。

第一节 铸印、凿印的区分与白文印皆刻的观点

将汉官印中的铜印分为铸印和凿印两大类，最早见于元代吾丘衍的《学古编》（又称《三十五举》）。他在《三十五举·十九举》中说：“朝爵印文皆铸，盖择日封拜，可缓者也。军中印多凿，盖急于行令，不可缓者也。”吾丘衍认为，朝廷对文臣封官拜爵，时间从容，故用铸印；军中印急于行令，时间迫切，故用凿印。他的观点被后世研究者广泛认同，自明清至今，这种看法几乎成为定论：文职官印多为铸印，而武职官印多为凿印。

对于这种结论，其实早就有人提出了不同看法，只是一直没有引起人们重视。

清代末年，罗振玉辑所藏古印为《赫连泉馆古印存》，他在序言中不拘成说，对汉印的制作提出了新的看法。他认为，汉代“私印多白文，偶有朱文，皆熔铸。官印皆白文，皆刻。”他这种认为白文官印皆为刻凿而成的看法，是对吾丘衍说法的重要修正。

后来，山东王献唐先生对汉印的制作专门作了细致的研究，并多次郑重而详尽地论述了“古白文印皆出凿刻”的观点。他在《五灯精舍印话》中说：“今以古印衡之，凡唐代以前之白文官私各印，无不出于刀刻。其谓铸文者，误也。吾邱所谓凿印，北朝为多，十九都非汉



图 319 詔假司馬

制。而汉但谓刻印，亦无凿印之目也。”他进一步解释文官印与武官印的区别说：“其刻印之时，以优暇为之，则端方工整；仓卒为之，则草率倾斜。今存古代官私称印，固有工率二种。凡文官授职，可从容刻印，故文官之印十九工整。武官授职，军兴急迫，无暇精刻，则草率出之，故武官印，十九草率。吾邱子但以草率者为凿，不知工整者亦出刀刻也。”

罗振玉认为汉官印皆为刀刻，王献唐进一步认为汉代白文官私印章皆为刀刻。他们的观点都是出于对汉印实物的观察和研究。征之文献，《史记》、《汉书》、《三国志》、《晋书》、《通鉴》等史籍，凡有关官印制作的记载，皆作“刻印”，而不作“铸印”，罕见“凿印”的说法。这些史料，对两位先生的观点是有力的支持。

但是也应该看到，传世汉印有很多因锈蚀所掩，很难明辨其为刀刻抑或出于范铸。存世印中也有如“詔假司馬”（图 319）等印，往往同文数印没有什么差异，如出一模所铸。1981 年，在河南孟津汉魏洛阳故城东北一处即挖出 63 枚完全相同的“部曲将印”，这当是成批制作未及颁发的窖藏，也可能出于铸造。有趣的是，这些铸印，偏偏又都是军中用印。我们现在尚难断言汉官印一律出于刀刻，但有一条应该是明确的，即不能简单地认为，文官印皆出范铸，而武官印皆出凿刻。印面文字笔画的工整与丰满，并不是铸印的标志，而笔画的草率细削，则确是刻凿的痕迹。

出土的汉代印章中有一些素面印，印面没有文字，又不像被后人



图 320 宋长公



图 321 军曲侯印



图 322 左冯翊丞



图 323 渭成令印



图 324 琅邪相印章



图 325 赵通之印

磨去的，可以说明，当时是先铸好印坯，需用时再刻凿文字。传世有一方私印“宋长公”印（图 320），印面用“田”字界格分为四份，仅有一字而空其一格。按照习惯的看法，此印属于铸印。但这种奇怪的印面布局，无论从印面美观和当时习惯来说，都是没有道理的。合理的解释只有一条，这是没有刻完的半成品。这也是私印出于刀刻的有力证明。

第二节 铸印和凿印代表了不同的时代特征

现在，人们对于汉铸印与汉凿印的区分，实际上已经不是汉印制作中不同工艺的区分。铸印、凿印的概念，已经成为不同艺术风格和不同艺术形态的分类。一般说来，所谓铸印的风格表现为线条饱满匀称，笔画浑厚凝重，布局端庄平正，例如“军曲侯印”（图 321）、“左冯翊丞”（图 322）、“渭成令印”（图 323）、“琅邪相印章”（图 324）、“赵通之印”（图 325）等等。所谓凿印的风格表现为线条瘦削劲厉，笔



图 326 鹰扬将军章



图 327 武猛中郎将



图 328 郾曲将印



图 329 观雀台监



图 330 奉车都尉



图 331 薛令之印



图 332 醴丘令印



图 333 遂久令印



图 334 九原丞印



图 335 左将军假司马



图 336 军司马印



图 337 军假尉印

画势肆豪放，布局奇险多变。如“鹰扬将军章”（图326）、“武猛中郎将”（图327）、“郾曲将印”（图328）、“观雀台监”（图329）、“奉车都尉”（图330）等等。属于凿印风貌的印，毫无疑问都是出于刀刻。而属于铸印风貌的印，现在看来，多数也是用刀刻成的。特别是东汉时期的许多笔画肥满的白文官印，如“薛令之印”（图331）、“醴丘令印”（图332）、“遂久令印”（图333）、“九原丞印”（图334）等，用刀凌厉，节奏明快，有痛快淋漓的刀感，一看可知不是范铸而成的。

铸印和凿印不同的风格特征，实际上是不同时代的产物。与其说铸印和凿印代表了不同的创作风格，不如说，他们代表了不同的时代

风貌。

两汉时期（包括新莽时期）的官印，不论是文职官印还是武职官印，其文字笔画虽有肥瘦之别，但基本上都属于铸印风格。东汉时期军中官印，尤多平实匀满之制，如“左将军假司马”（图335）、“军司马印”（图336）、“军假尉印”（图337）、“陷阵司马”（图338）等。汉代授假职的武官，或为暂且代行职权，或为临时封拜以提高出征官员的地位。这类官印，所谓军兴急迫的可能性最大。但我们从数量甚多的汉代军中假职官印中，一点也看不到军兴急迫的草率。“前鋒突骑司马”（图339），从内容上看可能是最典型的军情急迫时临时封拜所使用的印，印内文字虽有张皇苟且的形迹，但全印仍是方整平正的铸印



图 338 防司司马



图 339 前锋突骑司马



图 340 武威太守章



图 341 卢奴令印



图 342 武始太守章

风格。可见草率并不是军中用印的特征。王献唐先生认为，文官印可以“优暇为之，则端方工整”，军中印“无暇精刻，则草率出之”。他的这种解释，似乎也不准确。

现在我们所见属于凿印风格的官印，十九都是两汉以后的作品，并且主要是西晋以后所制。且草率为之的凿印，也并不限于军中之印，许多文职官印也是同一风貌。如“武威太守章”（图340）、“卢奴令印”（图341）、“武始太守章”（图342）等等，其瘦削草率，一如各色杂号将军印。可见一时风气，不分文武。所谓凿印，就是这一时期官印的基本特征。

总之，汉代官印基本上都是铸印风格，这种风格一直延续到西晋



图 343 李兼



图 344 乐畸



图 345 傀襄



图 346 王璩私印

时期。而凿印风格初见三国时期，盛行于东晋及南北朝时期。从严格的意义上说，凿印风格已经不是真正的汉印，而是汉印风格的延伸和异化。

此外，汉代私印几乎都是铸印风格。对于汉魏六朝期间的私印，我们现在还不能像官印那样比较具体地作出时代划分，但在这一大的历史时段大量存世私印中，只有极少数凿印风格的作品。两汉时期，民间佩印之风较盛。魏晋以后，人们已经没有佩印的习惯。传世大量私印，可能多为两汉时期的遗存，很少有魏晋以后的作品。私印中绝少凿印，或许正是因为魏晋以后很少有私印的缘故。

汉私印中还有不少朱文印，罗振玉、王献唐等前辈均认为是出于范铸。但仔细辨析一些神采虚和灵动的印作，如“李兼”（图343）、“乐畸”（图344）、“傀襄”（图345）、“王璩私印”（图346）等印，似乎也不能完全排除出于刀刻的可能性。当然，因为笔者没有机缘见到这些印章的实物，这只是一种猜测。同样，大量的朱白文相间印，如“郭



图 347 郭细游印



图 348 段长兄印



图 349 高亥私印



图 350 王常私印

细游印”(图 347)、“段长兄印”(图 348)、“高亥私印”(图 349)、“王常私印”(图 350)等等。笔者以为,出于刀刻的可能性也比较大。

第三节 铸印的刀法

我们不必急于下结论,说汉代白文印皆出于刀刻。但可以肯定,属于铸印风格的绝大多数白文印都是用刀刻成的。这样,所谓“铸印”的刀法自然也就成了研究汉印技法的题内之义。

汉印的刀法与明清以后篆刻的刀法,差别只在于一则以刻铜,一则以刻石。刻制铜质印章自然不能像刻制石质印章那样容易显露用刀的意态,所以,汉印的刀法更多地表现为沉着、含蓄、浑厚、端重,但这种风格特征和用刀品质,恰恰成了明清时期许多印人所取法的正统和主流。

汉印的用刀,多数平直光洁,以至数百年来人们一直认为汉印是浇铸而成的。王献唐先生认为:“古人使刀如笔,久则熟,熟则易,故刻成精整乃尔”(见《五灯精舍印话》)。精整,是汉印用刀的共同特征,也是汉印刀法最高贵的品质。“朔宁王太后玺”(图 351)、“军司马印”(图 352)、“纳言右命士中”(图 353)、“庶乐则宰印”(图 354)等印,



图 351 朔宁王太后玺



图 352 军司马印



图 353 纳言右命士中



图 354 庶乐则宰印



图 355 成阜丞印



图 356 西安丞印

都是汉印用刀精整的典型。这些印例中最引人注目的莫过于用刀的精确、细致。它所塑造的笔画起止行顿、该方该圆、该收该放,处处到位,丝丝入扣,举重若轻,游刃有余,每一根线条都充满了生命的活力,又归于一个统一的整体,可谓工整之极而又生动之极。这些印章没有丝毫显露用刀的痕迹,但刀法的精又无处不在。细细体味它的每一处细节,都可以得到有益的启迪。并且,这些印章所蕴含的艺术魅力,只有用刀才能刻出,是无法用浇铸的方法替代的。

追求精整而不落入呆板,这是汉印刀法的精义。并且在不同的时期,不同印工的刀法又有着丰富的变化,表现了鲜明的个性特征。试



图 357 立义尉印



图 358 军侯丞印



图 359 胡伉长印



图 360 宾徒丞印



图 361 长平令印



图 362 施冷长印

以“成皋丞印”（图355）与“西安丞印”（图356）相比，一则浑厚圆融，一则方峻俏丽，风格差异极大，但他们都是汉印中的精美之作。“立义尉印”（图357）与“军侯丞印”（图358）同样都是汉印中以古朴浑厚称胜的佳作，但却有方圆不同的意趣。“胡伉长印”（图389）方严整肃，“宾徒丞印”（图360）意态潇洒，这些体貌相近的印内所展示的风格差异，主要在于刀法上刚柔曲直、方圆虚实之间微妙的变化。这些不同的运刀习惯和理念，体现了当时印人不同的审美个性。而这些具有个性特征的用刀方法对后世明清印人的影响又是实际存在的。

一般说来，两汉时期官印中的刀法都比较含蓄，但时间愈后，刀味愈浓。到东汉时期，许多官印中的刀法就比较显露了。东汉官印的笔画一般都比较肥满，但用刀强悍、凌厉，刻出的笔画浑朴厚重，大气磅礴，达到了后人在石质印章上也难以追求到的雄伟气魄。例如“长平令印”（图361）的雄浑伟岸，“施冷长印”（图362）的清刚峻拔，都是汉印中的经典之作。“酆丞之印”（图363）、“九原丞印”（图334）、“勤令之印”（图31）等印，笔画痴肥，但用刀爽利劲健，使这些印章



图 363 酆丞之印



图 364 汉匈奴破虏长



图 365 赵盖



图 366 李德



图 367 武猛都尉



图 368 王凤之印

显示出特有的重拙、强悍之气。属于铸印风貌的汉印中，这类张扬刀法的印例虽然不是很多，但足以让我们体味到汉代印工在铜质印章上运用刀法的高超手段。

汉印的刀法，用心在于传达文字的形体，力求工整准确，进而追求通体的协调和谐，营造统一的气氛。值得注意的是，也有为数不多的印例，已经注意到传达文字笔画书写的意趣，追求见刀见笔的效果。如“汉匈奴破虏长”（图364）以精准的用刀刻出了优美的笔姿，成为汉印中书写意趣较浓的缪篆文字。“赵盖”（图365）一印笔画圆润柔美，有如毛笔书写的意趣。“李德”（图366）一印中李字的笔画也有较强的笔意，可以明显地看到作者以刀法追求笔法变化的用心。

汉印中有许多极富创意的刀法，甚至还形成了一些具有流派意味的技法特征。如东汉时期的“广陵王玺”（图25），笔画中间稍细而两端涨出，并且用刀轻轻剔出尖角，形成一种方峻多变的线条，从而达到印面灵动活泼的效果。魏晋时期的“武猛都尉”（图367）、私印中的“王凤之印”（图368）等，也是有意识地运用了类似的刀法，达到



图 369 常乐苍龙曲侯



图 370 黄室私官右丞



图 371 晋匈奴率善佰长



图 372 晋屠各率善仟长

了很好的艺术效果。“常乐苍龙曲侯”（图 369）等印，用刀有更多的摆动，使人联想到后来浙派印人细碎切刀所形成的浑厚苍劲的艺术效果。又如“黄室私官右丞”（图 370）等印，铗利明快的用刀方法，和黄牧甫刻白文印的用刀方法类似。当然，丁敬和黄牧甫未必看到过这几方印，但他们或许曾从类似的汉印中得到一些启发。

第四节 凿印的刀法

研究凿印的刀法，实际上就是研究魏晋以后官印的刀法，并且主要是东晋及南北朝时期官印的刀法。两汉时期不能说没有刻划瘦劲的官印，但总体上说，这一时期属于铸印风格时代。这一风格一直延至西晋。西晋颁赐少数民族首领的印章，有的刻划很细，如“晋匈奴率善佰长”（图 371）、“晋屠各率善仟长”（图 372）等，这些印章的印面文字排布整齐，用刀虽然细瘦，但仍是平稳端正的形态。它们与同时



图 373 晋率善胡仟长



图 374 晋乌丸归义侯



图 375 蓝田令印



图 376 襄贲长印

代，同类型而刻划较为粗肥的官印，如“晋率善胡仟长”（图 373）、“晋乌丸归义侯”（图 374）等，应该属于同一种风格类型。我们很难说它们属于铸印风格还是属于凿印风格。而东晋、十六国及其以后的官印，就基本上都属于凿印风格了。

我们在前文已经述及，凿印风格的形成，与文官印、武官印的区别无关，与有没有充裕的时间刻制也没有关系，它只是一种时代风气所致，体现了不同的时代精神、社会习尚和审美追求。当这种风气变化之初，两汉印章的规矩程式尚未解体，汉家威仪雄风犹存，而凿印刀法的运用为旧的程式注入了新的生命气息，产生了许多令人耳目一新的佳作。“蓝田令印”（图 375）、“襄贲长印”（图 376）可算是铸印风格向凿印风格转化时期的经典之作。聚散有致构成的响亮的节奏，精悍的用刀塑造的鲜活的线条，铸印时期的书法、章法与新时期刀法的完美结合，给人以视觉的愉悦和精神的震撼。当然，我们很难说这就是凿印风格，也很难说这仍是铸印风格，或许可以称之为具有铸印风格的凿印罢。在这一时期，有大量的印作介于铸印风格与凿印风格



图 377 牙门将印章



图 378 护军印章



图 379 殿中都尉



图 380 率义侯印



图 381 归赵侯印



图 382 虎威将军章

之间，如“牙门将印章”（图377）、“护军印章”（图378）、“殿中都尉”（图379）、“率义侯印”（图380）、“归赵侯印”（图381）、“虎威将军章”（图382）等等。它们进一步证明了铸印风格的官印和凿印风格的官印同样都是用刀刻成的。同时，也让我们看到了由铸印风格向凿印风格演化的轨迹。

凿印的刀法以瘦削犀利、恣肆泼辣为主要特征。往往一凿成画，不加修饰，长短粗细，率直随意，欹斜歪侧，不求齐整。这种刀法特征，与规矩谨严的汉印程式是相互牴牾的。因此，凿印刀法的张扬必然会导致汉印程式的解体，汉印的庄严气象也随之消亡。典型的凿印刀法，



图 383 广武将军章



图 384 建威将军章



图 385 凌江将军章



图 386 建武将军章



图 387 鹰阳(扬)将军



图 388 折冲将军章



图 389 殄寇将军印

集中体现于东晋以后的各色杂号将军印中。如“广武将军章”（图383）、“建威将军章”（图384）、“凌江将军章”（图385）、“建武将军章”（图386）、“鹰阳（扬）将军”（图387）、“折冲将军章”（图388）、“殄寇将军印”（图389）等等。这些凿印以犷悍简率的用刀，随意天真的趣



图 390 西安令印



图 391 平安护军章



图 392 三川护军司马



图 393 安北将军章



图 394 冠军将军印

味，与铸印风格的汉印形成了强烈的反差，也有不少足资后世篆刻艺术取法和借鉴的技法。

但非常遗憾的是，凿印刀法的形成和发展是与印章由汉印时代的高峰走向衰败的历史联系在一起的，又是与当时的社会动荡、经济破败、人心扰攘的历史环境联系在一起的。特别到了南北朝时期，凿印刀法更是与文字的讹误、章法的草率、气象的浇薄纠缠在一起。如“西安令印”（图390）、“平安护军章”（图391）、“三川护军司马”（图392）、“安北将军章”（图393）、“冠军将军印”（图四394）等印，文字笔画

妄意增减，往往不合篆法；章法草率，似乎并不写稿，随意刻画，甚至有的笔画漏刻，也不补完。这类印章，在南北朝时期官印中，可谓比比皆是。因此，对待这一时期的凿印，必须小心分辨，既要看到那些属于走出汉印规矩以后自由自在的艺术灵光，又要扬弃那些无知妄作、粗制滥造的糟粕。

当代许多印人对凿印的刀法有一种偏爱，主要是看重它精神的解放、个性的张扬和抒发情感的豪放不羁。但是，应该注意在借鉴和学习古代凿印技法的时候，不要把那些本应该扬弃的东西也继承下来。



第六章 历久不衰的文人仿汉印之风

中国篆刻艺术的发展,主要可分为前后两大历史时期。前期是以实用为主要功用的古代官私印章,后期是以艺术欣赏为主要功用的文人篆刻。从艺术发展的角度看,古代实用印章以战国古玺和秦汉印章为其发展的两大高峰。而汉印风格的解体 and 衰亡,宣告了篆刻艺术史上一个大的历史时期已经结束。印章由实用品转化为艺术品,大体上发端于唐宋时期。由于文人参与的不断深入,至明清流派印章的繁盛,成为篆刻艺术发展史上新的高峰。在文人篆刻振兴和繁荣的进程中,对汉印风格的继承和发展,对汉印技法的借鉴和学习,始终是历代印人最为关注的大事。“印之宗汉,如诗之宗唐,字之宗晋。”(清·吴先声《敦好堂论印》)“印宗秦汉”几乎成为明清时期各派印人共同遵循的典则。因此,文人仿汉印之风也贯穿于明清流派印学的每一个时期,历久不衰,直至今今。



图 395 端居室



图 396 曾觀私印

第一节 宋元印人对汉印风格的认同

汉印风格衰微以后,中国篆刻艺术进入了数百年的沉寂时期。在这期间,越来越僵化的九叠文取代了缪篆文字,从而使实用印章退出了篆刻艺术的舞台。文人篆刻,从它的萌动时期便开始了对异于九叠文官印的风格追求,最终导致了对汉印风格的认同。宋元时期逐步明晰的复古主义主张,主要就是复汉印之古,致使汉印风格成为篆刻艺术发展的基石和支撑点。

在唐宋时期,文人用印最早摹仿汉印形式的当是李泌的“端居室”印(图395)。这在唐代,尚属孤例。到了宋代,随着金石学的昌盛,文人收藏古印蔚成风气,各种集古印谱纷纷出现。文人对汉印风格的认同,开始转化为印章制作的审美导向。宋人王顺伯在他所辑集的《汉晋印谱》中就明确指出:这些古代印章“一可见古人官印制度之式,又可见汉人篆法敦古,可为模范”。这是历史上最早提出的师法汉印的艺术主张。反映到篆刻创作上,在宋代文人用印中就出现了更多仿汉之作。如“曾觀私印”(图396)、“赵明诚印章”(图397)、“子固”(图398)等等。

到了元代,文人对于篆刻艺术的创作,开始有了明确的主张。赵孟頫在《印史序》中批评了当时士大夫用印“以奇相矜”的流俗,主



图 397 赵明诚印



图 398 子固



图 399 赵孟頫印



图 400 吾衍私印



图 401 鲁郡吾氏



图 402 王冕之章

张学习汉印的“典型质朴之意”。吾丘衍在《三十五举》中也提出“白文印皆用汉篆，平方正直”。在他们的推动下，师法汉印逐渐成为元代文人用印的主要形式。所以鲁迅先生在《蜕龕印存序》中说：“元吾丘子行力主汉法，世称景附，乃复见尔雅之风，至今不绝。”从传世书画作品上，可以见到赵孟頫的“赵孟頫印”（图399）、吾丘衍的“吾衍私印”（图400）、“鲁郡吾氏”（图401）等印，都是相当地道的汉印风骨。其规范的文字，安雅的布局，疏密有致，自然天成的韵致，奠定了元代文人创作白文印的基本格局，对后世有深远的影响。

在赵吾二人之后，王冕首创用花药石刻印，他的“王冕之章”（图402）等仿汉印白文印，很可能出于自刻。吾丘衍的学生吴孟思的白文



图 403 俯仰自得



图 404 从吾所好

印皆仿汉印，如“俯仰自得”（图403）、“从吾所好”（图404），文字有书法意趣，分朱布白也极具匠心，明显超过了他的老师一辈。到元代末年，文人仿汉印之风已经盛行，这是元代印人复古主义主张最重要的成果，也是元代印人对篆刻艺术发展所作的重大贡献。

第二节 《集古印谱》和临摹汉印风气的盛行

明清时期流派印学的形成，是从明代中期开始的。在这一时期，印史上有几件大事：一是以文彭为代表的一批文人篆刻家的出现；二是石质印材的广泛使用；三是顾氏《集古印谱》和《印薮》的流行；四是大批印人仿汉印风气的兴盛。这几件事，相互影响，推波助澜，形成了流派篆刻的创作高潮。

文人士大夫热衷于收藏古印并集拓成谱（主要是集拓汉代官私印章），起于宋代。元代的赵孟頫、吾丘衍、柯九思、吴孟思等人，都曾以不同的方式摹录和集拓古印，但对篆刻艺术发展影响最大的当推明代中叶的顾氏《集古印谱》。

顾氏《集古印谱》成书于隆庆六年（1572），顾从德辑，计收古玉印150余方，铜印1600余方，皆以原印用朱砂印泥钐拓成谱，真实地再现了原印神采，为篆刻创作提供了最好的范式，使学者直面秦汉真迹，心摹手追，浸淫古法。沈明臣《顾氏集古印谱跋》说：“惟兹印章，用墨用硃，用善楮印而谱之，庶后之人，尚得亲见古人典型，神迹所寄，心画所传，无殊耳提面命也已。”

原鈐本顾氏《集古印谱》当时仅拓二十部，很快为好事者竞相购去。为满足社会需求，顾氏在《集古印谱》基础上进一步扩充，于万历三年雕板印成《印薮》。《印薮》收古印四千余方，比《集古印谱》多出一倍，且大量印刷，艳播一时。赵宦光《金一甫印谱序》云：“及顾氏请流遇遐迩，尔时，家至户到手一编。”祝世禄《梁千秋印集序》说：“云间顾氏，累世博雅，搜购古印，不遗余力。印传宇内，名顾氏《印薮》，家摹人范，以汉为师。”

在这以后，又相继出现了不少用原印鈐拓的集古印谱，比较著名的有杨元祥的《集古印谱》、范大澈的《集古印谱》、郭宗昌的《松谈阁印史》等等。大量集古印谱的出现，反映了当时文人学习秦汉印的热情，前所未有。

在集藏古印，集辑古印谱蔚成风气的同时，文人摹刻秦汉印也形成热潮。大批文人以铜、以石摹刻古印，鈐成印谱，且摹刻者多为一时名家高手。当时参与摹刻秦汉印的印人无法统计，许多人一摹就是数百方甚至数千方。如此规模的摹拟秦汉印的热潮，在历史上堪称空前绝后。

最早出现的摹刻古印谱是张学礼的《考古正文印薮》。张氏一生嗜古成癖，尝游齐梁燕赵间，积古印蜕七千余枚，择其精者，出石属吴丘隅、董玉溪、何雪渔等名手篆刻，获印1338方，于万历十七年（1589）辑为《考古正文印薮》。至明代末年，这类摹刻古印谱多至数十部。著名的有苏宣、杨汉卿的《秦汉印统》、甘旸的《集古印正》、陈巨昌的《古印选》、潘云杰的《集古印范》、程远的《古今印则》等。

摹刻秦汉印的高手，首推赵宦光。赵宦光精研文字学，著书数十种，《说文长笺》为其代表作。又善于篆书，自创草篆体，为时所重。他摹刻秦汉印多达数千方，但生前并未辑谱。清代乾隆年间章范良始以家藏赵宦光手摹秦汉印二千多方辑成《赵凡夫先生印谱》。赵宦光摹刻的汉印，形神兼备，精妙入微，置之秦汉印中而不能辨。如“关中



图 405 关中侯印



图 406 乘德侯相



图 407 军曲侯之印



图 408 戚欧



图 409 中市



图 410 张敞私印

侯印”（图405）、“乘德侯相”（图406）、“军曲侯之印”（图407）、“戚欧”（图408）、“中市”（图409）、“张敞私印”（图410）等，代表了明代篆刻家摹刻汉印的最高水平，也是后人临摹汉印的典范。

像赵宦光这样精心临摹汉印，并且动辄数以千计的篆刻家，在明代后期印人中不在少数。有文字记载可稽的就有苏宣、金光先、甘旸等人。耗数十年精力，苦心研求，点画之偏正，形气之清浊，必极其意法。他们对汉印风格和汉印精神的追求，近于痴迷。朱简在《印经》中说：“自三桥（文彭）以下，无不人人斯指，字字秦汉，猗欤盛哉！”临摹汉印，成了明代后期在印人中普及汉印技法的群众运动。如此规模的临摹汉印之风，使汉印风格和汉印技法“家至户到”，“家摹人范”，深入人心，从而有效地除去了元和明早期许多文人用印难以摆脱的工



图 411 汪关之印



图 412 汪东阳白笈



图 413 赵宦光印



图 414 程嘉遂印

匠气，使篆刻艺术直承秦汉印的气脉，这对于清代篆刻艺术的繁荣，无疑具有重大意义。

第三节 明末清初印人以仿汉印作为创作基调

明末清初的许多印人，在印史上以精于仿汉称著。他们的作品，形貌和神气，一招一式都以逼肖汉人为尚。其中最著名者，为明代末年的汪关。清代初年，江南有沈世和、林皋等人继起。而北方则以山东张在辛为杰出代表。

汪关是当时名气很大的篆刻家，同时期的名家大儒如陈继儒、董其昌、徐光启、钱谦益、吴伟业、王时敏等，对他都甚为推爱，所用印章多出其手。汪关治印，以精于仿汉为擅长。他的作品，篆法极精整，章法极工稳，印面完整光洁，气质醇美，雅研而华贵。他对于刀法的锤炼，取法于玉印及铸印风格的汉印，下刀精准，行刀稳健，起收干净，显现出圆润、厚重、含蓄的气质，完全摒弃了明人习气，直接进入汉印的神韵。“汪关之印”（图411）、“汪东阳白笈”（图412）、“赵宦光印”（图413）、“程嘉遂印”（图414）等，都是纯正的平和尔



图 415 程孝直



图 416 徐光启印



图 417 汪关私印



图 418 李宜之印



图 419 归庄之印



图 420 陈继儒印

雅的汉印风格。其篆法、章法、刀法无懈可击，可以说是继承了汉铸印的精蕴。“程孝直”（图415）、“徐光启印”（图416）等印仿汉玉印风格，端丽明净，圆融润泽，即便置之汉印之中也算是上乘之作。他仿制鸟虫篆风格的印作尤为精彩，如“汪关私印”（图417）、“李宜之印”（图418）等，精美绝伦，不让汉人。

汪关的仿汉之作，以工整流丽为特长，尤其是整齐光洁的用刀，对于明代许多印人“燕尾锯牙”的不良习气来说，可能是一种矫枉过正。他的印往往过于呆板，如“归庄之印”（图419）、“陈继儒印”（图420）



图 421 逍遥游



图 422 家在菱湖橋社之間

等等，形同木刻，缺乏艺术趣味。清人魏锡曾在《书赖古堂残谱后》中，也批评汪关“逍遥游”（图 421）这类满白文印“未见生气”。仿汉印而没有生气，是因为过于注重形式，忽视了对汉印精神层面的探求，同时也是由于作者缺乏艺术创新精神而导致的。这是明末清初在仿汉印风气笼罩下的许多印人的通病。

文人仿汉印风格的篆刻创作，到汪关是一个里程碑。元明两代人的仿汉印风格的篆刻作品，在汪关之前，都不纯粹，或多或少地存在元明时代特有的习气。这种习气是工匠参与刻制的时代积淀起来的。汪关的功劳在于他摒弃了这种工匠习气，为清代篆刻发展提供了一个较高的起点。如果说，在汪关以前，评判文人仿汉之作的水平高下，主要在“似与不似”，那么汪关以后，则转为作品中有没有文人精神和文人气质，并且开始追求在仿汉基础之上的艺术创新。

清代初年，吴门地区的印人以出色的技巧和精细的刀法，继承了汪关的衣钵，以仿汉印风格为基调，构成了本地区篆刻创作特有的风貌。其间重要印人，皆为仿汉高手。如沈世和，他的“家在菱湖橋社之間”（图 422），章法平稳，用刀沉着雅洁，代表了清初吴门印人的基本风貌。继之有林皋，将汪关、沈世和为代表的工雅印风推向新的高度，也将文人仿汉印手法提升到新的水平。他的仿汉之作出于古法，又运以己意，比汪关的印多了一些个性，也多了一些变化。其章法不在于满布，而在于字与字之间的互相照应，笔与笔之间的挪移配合，以



图 423 宝砚斋



图 424 丞相中郎丈人行



图 425 儒衣僧帽道人鞋



图 426 智者自知仁者自爱



图 427 十日画一水，五日画一石

及红地块面间的映衬协调，有了一种在无字处用功的意识。他的刀法精熟绵密，也无愧于前辈。如“宝砚斋”（图 423）、“丞相中郎丈人行”（图 424）、“儒衣僧帽道人鞋”（图 425）、“智者自知仁者自爱”（图 426）、“十日画一水，五日画一石”（图 427）等印，已经是对汉印文字变化规律和排布法则的灵活运用，而不是对汉印形式的拘执的摹拟。文人仿汉印，至此已经走出了它的初级阶段。

这一时期，山东张在辛的仿汉之作也有杰出的成就。张在辛自幼即从其父张贞学习篆刻，家中又富有藏印。他的篆刻属工稳一路，植根汉印，又受江南吴门派影响，风格俊逸，寓刚于柔，寓奇于正，兼



图 428 卯君



图 429 张在辛印



图 430 河东张氏名在乙者



图 431 布鼓雷门



图 432 张在辛

有南北印人之长。加之他腕力过人，能治铜印，刀法沉稳精健，为清初印人中少有者。他的作品，如“卯君”（图 428）、“张在辛印”（图 429）、“河东张氏名在乙者”（图 430）、“布鼓雷门”（图 431）、“张在辛”（图 432）等印，气格典正，用刀铍利俊爽，精力弥满，神采内蕴，是形神兼备的仿汉印佳作。他的印后来对高凤翰等印人有很大的影响。

第四节 浙派以独特的刀法追摹汉印

从大的历史背景看，浙派印风的形成，是明代仿汉印热潮及晚明印人在刀法上的觉醒两者相结合的产物。因此，浙派印最重要的风格特征体现在以下两个方面：一是汉印的篆法和章法规范，二是浙派特有的用刀方法。说得简括一些，就是浙派印用徐进细切的刀法追摹汉



图 433 应礼之印



图 434 字仔僧



图 435 臣宪印



图 436 梁梦善印

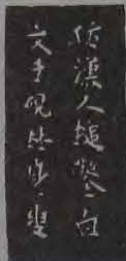


图 437 赵琛印



印风格的典型和神韵。

汉印文字简古、平正的体势和汉印布局平正浑朴的格局，是构成浙派篆刻主体风格的最重要的特征。浙派创始人丁敬的印作，特别是60岁以后所刻的白文印，往往在印款中注明“仿汉”。如“应礼之印”（图 433）、“字仔僧”（图 434）、“臣宪印”（图 435）、“梁梦善印”（图

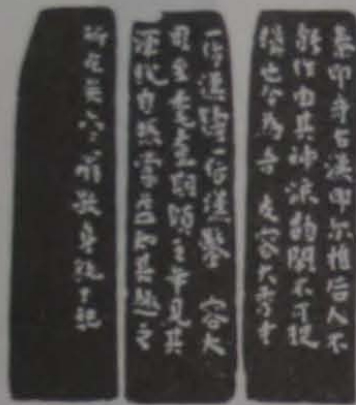


图 438 王德溥印

436)等。他在“赵琛印”(图437)边款中得意地说：“此老夫最得汉意之作，宝岑勿示俗流也。”“王德溥印”(图438)边款云：“秦印奇古，汉印尔雅，后人不能作，由其神流韵闲，不可捉摸也。今为吾友容大秀才一仿汉铸，一仿汉书。容大用至老耄期颐之年，见其浑脱自然，当益知其趣之所在矣。”由对汉印规范的形式摹拟到对汉印精神气质的深入把握，是丁敬至老不衰的追求，也是他引以为自豪的成就。深厚的汉印功底，是丁敬篆刻取得巨大成就的基石。同时，丁敬用自己的艺术创新实践，彻底改变了元明两代印人摹仿汉印的拘执作风，使汉印技法特别是在刀法上有了适应时代风貌的新发展。

继丁敬而起的蒋仁、黄易、奚冈等人，进一步强化和提炼了丁敬的技法特征，使浙派印风得以完善和定型。他们篆刻的共同特征，就是用丁敬的刀法仿刻汉印。其中黄易长于白文印，其仿汉印成就也最



图 439 五砚楼



图 440 冬花齋



图 441 小松所得金石

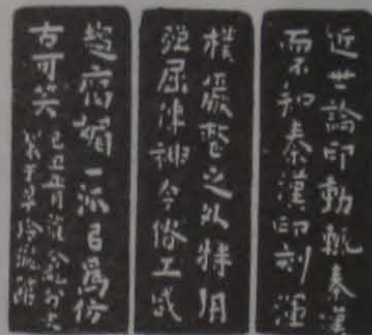


图 442 汪氏书印



图 443 寿君

高。所以汪启淑《续印人传》中说他“刻印专师秦汉”。他的白文印，如“五砚楼”(图439)、“冬花斋”(图440)、“小松所得金石”(图441)等印，布局端庄凝重，笔画简净浑融，用刀遒劲爽利，意趣渊雅闲逸，是汉印品质与浙派刀法的完美结合，也是浙派白文印成熟和定型的代表之作。

奚冈对于汉印风格的感悟和阐释，代表了浙派印人共同的审美取向和艺术追求。他在“汪氏书印”(图442)边款中说：“近世论印，动辄秦汉，而不知秦汉印刻浑朴严整之外，特用强屈传神。今俗工咸趋



图 444 金石癖



图 445 孙均之印章

腐媚一派，以为仿古，可笑！”在“寿君”（图五 443）的边款中说：“仿汉印当以严整中出其谲宕，以纯朴处追其茂古，方称合作。”又在“金石癖”（图 444）边款中说：“作汉印宜笔往而圆，神存而方，当以《李翕》、《张迁》等碑参之。”他所说的“用强倔传神”、“严整中出其谲宕，纯朴处追其茂古”，以及“笔往而圆、神存而方”等，道出了浙派印人仿汉印的基本特征，也体现了开创浙派的印人对汉印技法的继承和发展。

浙派后期印人继承丁、蒋、奚、黄印风，同时也都以秦汉印为典范。阮元在《定香亭笔谈》中评论陈豫钟（秋堂），陈鸿寿（曼生）的印：“秋堂专宗丁龙泓（丁敬），兼及秦汉；曼生则专宗秦汉，旁及龙泓，皆不苟作者也。”西泠后四家中仿汉印成就最高的当数陈曼生。他

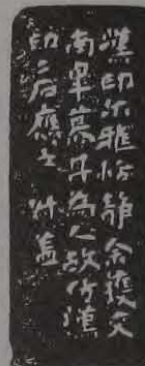


图 446 吴炽昌炳勋印

作的“孙均之印章”（图 445），对汉印风韵的追寻，可谓深入骨髓。他在边款中标明其创作方法为“汉人刻铜印法”，但印面上的一招一式，又明明白白是浙派印人的出手。汉印的风骨和浙派的刀法完美结合，古今印人超越时空的对话，能仿古而不泥古，全在于他既有娴熟的刀法技巧，又对古印的精神吃得透，这是陈曼生的过人之处。浙派的殿军钱松仿刻汉印同样也是注重把握汉印的精神和气质，他刻的“吴炽昌炳勋印”（图 446）完全是浙派作法，但所表现的却是“汉印尔雅恬静”的风神。流派印人仿刻汉印，最重要的就在于以汉印丰富的内涵来提升流派印的精神境界，浙派印人在这方面为后人提供了很多有益的经验。



图 446 — 1 程達之印



图 447 姜宸英印

第五节 徽派以书法意趣透入汉印程式

徽派印人的白文印，同样植根于汉印。与浙派不同的是：浙派对汉印的改造，重在刀法；而徽派在汉印的基础上求变，重在文字的笔意。

作为印学流派的徽派，形成于清代中期，其代表作家为邓石如和巴慰祖。印史上将清代初年的程邃作为徽派的开创者，主要是以印人藉贯划分印学流派的研究方法造成的。但程邃的白文仿汉之作，与徽派印人确有相通之处。如“程邃之印”（图446—1），“姜宸英印”（图447）皆出于汉印程式，但强化了文字的笔意，气象博大浑厚，线条凝重而富有变化，用刀沉郁顿挫又不露锋芒。这些品质，在明清之交的印人中，是不可多得的。用程邃和当时主宰江南风气的吴门印人相比，他已经将当时的仿汉印风向清新自然的个性化创作推进了一步，这对后来的徽派印人是有所启发的。

邓石如的兴起，较程邃晚半个世纪。他的篆刻，不是出于秦汉印，而是出于古代书法，这就是世所公认的“印从书出”或“以书入印”。但是他“以书入印”的成就，朱文印优于白文印。他没有高标秦汉的宣言，但他白文印的最后获得成功，仍然是依靠对汉印风格的借鉴。由于他长期探索以小篆的书法意趣刻白文印，所以，他的白文仿汉之作，也具有较多的书写意味。“邓石如”（图448），“邓石如字顽伯”（图449），“侯云松字荫棠”（图450），“铁砚山房图书”（图451）是邓石如为数



图 448 邓石如



图 449 邓石如字顽伯



图 450 侯云松字荫棠



图 451 铁砚山房图书

不多的仿汉印风格的佳作。但邓石如的传人吴让之的白文印正是继承了这种带有书写意味的仿汉印，并且加以发展和完善，从而成为文人篆刻艺术由古代跨入近现代的先行者。

吴让之的篆刻和邓石如一样，朱文印优于白文印。但吴让之的白文印，理论上和实践上都比邓石如成熟。吴让之论印，有一句精辟的话：“刻印以老实为正，让头舒足为多事。”（《赵撝叔印谱序》）这正是对汉印技法最深刻的解悟。他在致魏稼孙的一封信里说：“如刻印，未技耳。自当以旧铜印为程式（非铸者，并不深，无不圆满具足，此从来人不经意），充以篆分碑额，古金神理，此事可了矣。”以“圆满具足”的汉印为程式，即是以铸印风格的汉印为规范。但他特别指出这种旧铜印“非铸者，并不深”，这是他从汉代官印中看到了刀刻的痕迹，并且从中领悟到了“从来人不经意”的用刀方法。在汉印程式与古代书法的神理之间，找到了创作的契合点。这便是吴让之的创新之路。

吴让之的理论缘于实践。他在《吴让之印存·自叙》中说：“让之弱龄好弄，喜刻印章。十五岁乃见汉人作，悉心抚仿十年。凡拟近代



图 452 吴氏让之



图 453 熙载之印



图 454 魏稼孙鉴赏金石文字



图 455 甘泉岑谿仲陶所藏钟鼎文字



图 456 砚山



图 457 宛邻弟子

名工，亦各求肖乃已。又五年，始见完白山人作，尽弃其学而学之。”吴让之抚仿汉印，有十年幼功。最后选用邓石如之法，但他的十年幼功，坚固的汉印基础其实是丢弃不掉的。因此，吴让之的篆刻是以汉印为底，以邓石如为面，独具特色，自成风格。正是由于受到了邓石如“以书入印”的影响，所以能够不泥于汉印平方正直的陈迹。也正是由于有抚仿汉印的十年功夫，所以他又“能自放而不逾其矩”，并且能够达到“气象骏迈，质而不滞”的境界，能够做到“浑穆渊雅”，“无纤曼之习”（吴昌硕语）。他的白文印，如“吴氏让之”（图452）、“熙载之印”（图453）、“魏稼孙鉴赏金石文字”（图454）、“甘泉岑谿仲陶所藏钟鼎文字”（图455）、“砚山”（图456）、“宛邻弟子”（图457），文字变化多端，灵动活泼，线条起讫交待清楚，运行流畅，节律分明，饶有书写的意趣，同时又有浓郁的金石韵味，做到了不仿汉印而有汉印的神韵，这是自文人摹仿汉印以来的全新境界。



图 458 安定伯子章



图 459 臣声



图 460 王振声印



图 461 王寓恬

与邓石如同时代的另一位徽派印人巴慰祖，于秦汉印也下过极深的功夫。在他30岁时，大学者金榜赠他一部《顾氏集古印谱》。他摹之数月，寝馈以之，辑为《四香堂摹印》。他在自序中介绍，金榜所赠印谱为“顾氏所自珍藏原印墨渡卷子，沈明臣手书序跋者。”可见他所据以摹拓的是极为珍贵的原印墨拓本，他的摹刻之作，也深得秦汉印的精髓。孔云白在《篆刻入门》中说巴慰祖“浸淫秦汉，心摹手追，入于神境，超轶尘鞅，独颀古茂。”他的仿汉之作，如“安定伯子章”（图458）、“臣声”（图459）、“王振声印”（图460）、“王寓恬”（图461）等，于工稳淳和中透出古穆雅逸，代表了徽派印人仿汉之作的另一种风格。这种风格的继承者，是近代印人赵之谦。



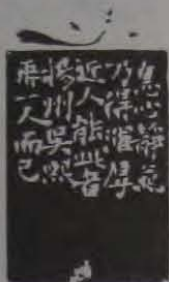
图 462 何传洙印



图 463 会稽赵之谦字叔权印



图 464 沈树镛



第六节 近代印人学习汉印重在气息

对汉印的学习和借鉴，由形式的摹拟转向对气质的追求，这是近代印人的一大进步，清末以来印坛的几位大师莫不如此。

以赵之谦为例：他的创作宗旨在于“力追秦汉”，他的印作，最基本的气息植根于汉印。他在“何传洙印”（图 462）的边款中说：“汉铜印妙处，不在斑驳，而在浑厚。”他的仿汉之作，不是追求故作斑驳的赝古效果，而是力追汉印古朴浑厚的气息。“会稽赵之谦字叔权印”（图 463）边款云：“息心静气，乃得浑厚，近人能此者，扬州吴熙再（载）一人而已。”他将汉印的浑厚气息归结为一个“静”字，对“静”的追求，是赵之谦力追秦汉的精髓所在。他的得意之作，如“沈树镛”（图 464），边款中特别标明为“汉铜印中最安静者”。这种安静之气，衍化为篆刻作品的书卷气，是赵之谦印作最可宝贵的一种气息，也是赵之谦从汉印中所获得的最有益的借鉴。



图 465 灵寿花馆读碑记



图 466 沈树镛审定金石文字



图 467 胡树印信



图 468 甘泉汪承元印信长寿

赵之谦对汉印形式的学习别有见解，构成了赵之谦仿汉之作的特有面貌。他在《铜鼓书堂集古印谱记》中说：“余所得集古印谱，以《西亭印纂》为最精，又得童山人钰手拓北平朱氏所藏古印一帙，又得强恕堂鉴存古印，又郭止亭《汉铜印选》，合计阅古印不下三千，率大同小异，盖一聚一散，仍此数颗不坏之宝。万事类然，无足异也。”赵之谦从三千余方古印中看到的，乃“一聚一散”四字而已。不拘泥于学习和摹拟某一方汉印，而是根据自己的喜好，从汉印中提取适合自己的招式。以此来观察赵之谦的创作，无不体现“一聚一散”之法的灵活运用和夸张变化。“灵寿花馆读碑记”（图 465）、“沈树镛审定金石文字”（图 466）、“胡树印信”（图 467）、“甘泉汪承元印信长寿”（图 468）等印，于严整中求大疏大密，大开大合，这就是赵之谦从汉印章法中所得到的“不坏之宝”。只是经过赵之谦的夸张与变化，又与他印外求印、多方取法的创作手段糅合在一起，离开汉印的面貌已经比较远了。这就是赵之谦学习汉印的方法。



图 469 周作谿印



图 470 铁函山馆



图 471 其安易持



图 472 归仁里民

吴昌硕学习篆刻，是从流派印入手的。他在篆刻上的成功，固然得力于他风格独特的篆书，但汉印对他的影响也是不可忽视的。他46岁时在《缶庐印存·自记》中说：“近十数年来，于家退楼老人（吴云）许见所藏秦汉印，浑古朴茂，心窃仪之。每一奏刀，若与神会，自谓进于道矣。”吴昌硕所说的十数年间，他在苏州，主要馆于吴云听枫园，为吴云之子授课。吴云字平斋，是当时的大收藏家，著有《二百兰亭斋古印考藏》等。在吴云家，吴昌硕尽心临摹鉴赏，如入宝山，大获裨益。这是他一生中最紧张、最充实、最关键的岁月。直到晚年，他还常对友人说：“没有平斋，就没有我吴昌硕。”我们可以套用他的话说：没有吴云收藏的汉印，便没有吴昌硕的篆刻。深沉宽博、苍莽厚拙的汉印风格的确立，是吴昌硕印风形成的重要阶段。他在这一时期的印作，如“周作谿印”（图469）、“铁函山馆”（图470）等，可以看到他对汉印风格的摹拟还是非常认真的，而“其安易持”（图471）、“归仁里民”（图472）等，开始尝试将汉印的风骨与石鼓文的意趣结合于方寸印面，奠定了他一生篆刻创作的基本格局。吴昌硕师法秦汉，反



图 473 得者宝之



图 474 福昌长寿



图 475 泉唐黄世本印信长寿



图 476 仁和高崑崙之



图 477 澄海高氏峨嵋小轩珍藏佛教经典之印

对“但索形似”的“赝古之病”，追求气韵和风骨上的与古相通。纵观吴昌硕一生所作，他的白文印基本上都是以汉印为底，以他特有的书法和刀法为面，达到了不求与古人同而不得不同，不求与古人异而不得不异的境界。“得者宝之”（图473）、“福昌长寿”（图474）、“泉唐黄世本印信长寿”（图475）、“仁和高崑崙之”（图476）、“澄海高氏峨嵋小轩珍藏佛教经典之印”（图477）等印，尤其可以看到汉印神韵和汉印程式对他的重大影响。同样，我们也从中看到了汉印程式对印人个人风格的巨大的包容性。

黄牧甫对汉印风格的追慕，代表了另一种风格类型。“大司马印”



图478 大司马印



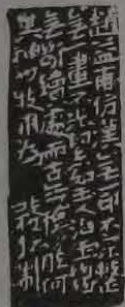
图479 陈三立印



图480 欧阳蕤印



图481 师实长年



(图478)、“陈三立印”(图479)等印是老老实实的仿汉之作，文字饱满坚实，平正雍穆，又有浓厚的金石趣味。他的白文印，在平正光洁中求古求变，通过文字的内在意蕴，追求印面的古雅，而不以残破斑驳来眩人眼目。他在“欧阳蕤印”(图480)一印边款中说：“赵孟甫仿汉，无一印不完整，无一画不光洁，如玉人治玉，绝无断续处，而古气穆然，何其神也。”他对赵之谦仿汉之作的服膺，正是他白文印创作的审美追求。他在“师实长年”(图481)边款中记道：“牧甫数十石中不得一之作也，平易正直，绝无非常可喜之习，愿茗柯珍护之”。如果说，赵之谦从汉印中学到了“一聚一散”，黄牧甫则从汉印中学到了



图482 振鳞南海



图483 何长清印



图484 勇猛精进



图485 褚德仪印



图486 百尺楼



图487 特健药

“平易正直”，他的白文仿汉之作，平正光洁，看似板木，实藏巧于拙，无非常可喜之状而有耐人咀嚼的古穆气息。“振鳞南海”(图482)、“何长清印”(图483)、“勇猛精进”(图484)、“褚德仪印”(图485)“百尺楼”(图486)等，都是黄牧甫仿汉印的典型风貌。

民国年间的印风，呈多元化发展趋势，但对汉印的学习和借鉴，仍然是风气不衰。在这期间，以赵叔孺为代表的工细一派印人，上接汪关之风，以空前的精整和圆劲营造出堂皇高古的格调，在印坛影响很大。赵叔孺的仿汉之作，醇厚渊雅，得自汉玉印为多，如“特健药”(图487)一印，他自己也甚为得意地说是“推之汉印中难辨真伪”。他的弟子陈巨来继承乃师风格，仿汉之作匀净精雅，如“张爱印”(图488)、“潘伯鹰印”(图489)等，可谓不让汉人。他在《安持精舍印话》中



图 488 张爱印



图 489 潘伯鹰印



图 490 李公朴



图 491 宜滋审定



图 492 姚公寿



图 493 自怡散人



图 494 李寿之印



图 495 令其孝君

说：“仿汉铸印，不在奇崛，当方圆适宜，屈伸维则，增减合法，疏密得神。正使眉目一似恒人，而穆然恬静，浑然湛凝。”这是他仿汉印的心得，也是他仿汉之作的风格。

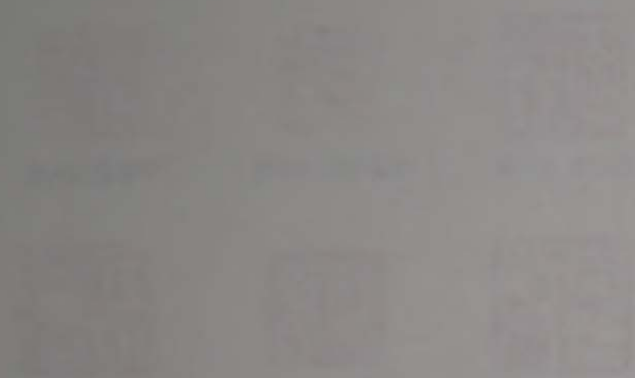
这一时期的仿汉印高手还有一位马公愚，他的作品浑厚古雅与妩媚悠然兼而有之，如“李公朴”（图 490）、“宜滋审定”（图 491）、“姚公寿”（图 492）、“自怡散人”（图 493）等，是近世印坛的阳春白雪。在汉代私印中，有“李寿之印”（图 494）、“令其孝君”（图 495）等印，从中可见马公愚篆刻的渊源所自。



第七章 怎样临摹汉印

文人摹仿汉印风格治印，如果从宋代算起，至今已有一千年；通过临摹汉印学习篆刻的方法，盛行于明代，至今也已有五百年。因此，以临摹汉印作为学习篆刻艺术的入门途径，已经成为一种传统的学习方法。怎样临摹汉印，也已经是一个古老的话题。

近代印人学习篆刻，有人从汉印入手，也有人从流派印入手，只要方法得当，都能有所成就。但是，由于篆刻艺术最基本的一些审美习惯、创作原则和创作技法都包含于汉印之中，而流派印又都植根于汉印，是在汉印的基础上发展起来的，因此，从汉印入手更接近本源，取法更高，发展的路子更宽，并且可以避免沾染某一流派的积习，不为门户所囿。所以，大多数篆刻家都认为，从临摹汉印入手而后博涉各家各派，是学习篆刻艺术的最佳途径。



至于怎样临摹汉印，正如俗话所说的，“各师傅各传授”，方法灵活，可以因人而异，不必拘泥。关键在于明确学习的目的，从临摹中学到应该学到的东西，得到应该得到的训练。

第一节 临摹汉印的目的

汉印垂范后世，对明清两代直至当代印人的典范意义，一是汉印总体风格的审美指导意义，二是它文字的规范和章法的程式。这也是我们从汉印中应该学习的最主要的东西。

传世数以万计的官私汉印，是汉印风格的载体，每一方印都能传达当时印风的古老信息，都有其可供学习和借鉴的意义。但也应该看到，在汉印风格流行的八百年间，出于不同时期、不同地区、不同印人之手的作品自有风格差异。毫无疑问，水平也会有高下之分。其中会有相当多的作品属于平庸之作，甚至是有缺陷的作品。为了获得最佳效益，临摹汉印时必须根据学习目的选择汉印中的精品作为临摹范本。因此，明确学习目的显得尤为重要。

那么，在临摹汉印的过程中，主要应该学习些什么呢？

第一，学习缪篆文字，养成入印文字规范的良好习惯。汉代缪篆文字，是用于治印的专用字体。后世文人治印师法汉印，缪篆也就成了用以入印的最主要的字体。尽管元明时期元朱文印是取小篆入印，而随着篆刻艺术的发展，清代印人又“以书入印”、“印外求印”，甲骨、钟鼎、碑额和各类铭刻文字均采以入印，但缪篆仍是篆刻创作最基本的字体。熟练掌握并灵活运用缪篆，是学习篆刻的必修课。临摹汉印，

是学习篆刻的最好方法。在临摹汉印的过程中,要注意学习缪篆的规范写法和变化规律,还要体味在不同的印面环境中选择和组合繁简不同的文字,培养篆刻创作的配篆能力。

第二,学习汉印的章法,营造平衡稳定的印面。汉印章法的基本特征是平正方整。印面布局的基本手法,一是文字或笔画基本平分印面,二是印面文字疏者任疏,密者任密。学习汉印的章法,需要有老实的态度,许多平正的汉印,会让初学者感到章法很简单,很平淡,对当代年轻人来说,不容易提起学习的兴趣。因此,必须用心去体味汉印平淡中的深义和平正中的变化。感受平正,读懂平正,是学习汉印的第一步,也是学习汉印最重要的一步。临摹汉印,很重要的一条就是要掌握汉印布局以平正为主的基本程式,学会营造平衡稳定的印面。需要特别指出的是,现在许多谈论汉印章法的读物,往往过多地强调汉印章法的变化手法,而不注重对汉印古朴平正风格的探讨。他们所津津乐道的许多汉印章法的变例,往往都是东晋以后的作品。这些作品,其实只是汉印风格的余韵。这里只想指出,临摹汉印主要应当选择临摹那些平正工稳的作品,而对东晋以后那些变化花哨的作品,只要看懂就行,是不需要下功夫临摹的。

第三,训练严谨的规矩,蒙养博大的气象。临摹汉印的过程,实际上是基本功训练的过程,也是传统说法中的“养气”过程。注重练功和养气,是前人临摹汉印的基本心态。而当代印人临摹汉印,往往存有过多的功利心,过多地强调学以致用,希望临一方印就有一方印的用处。还没有走进规矩,就想着要走出规矩;还没有弄懂汉印,便大言“不知有汉,无论魏晋”,便想创新发明,超越古人。这都是我们这个时代的浮躁病。因此,今天我们要特别强调静下心来,练功、养气,与古人对话,感受古人的气息,学习古人的规矩。当今社会,充满了勃发的创造精神和各种奇思妙想,而缺失的正是古人的严谨与从容。当代学习篆刻的青年,只怕进不了规矩,不怕出不了规矩。许多

青年印人的作品,才气横溢,极富新意,有旺盛的创造精神,但由于传统功力的缺乏,显得气象澆薄。形式上的张狂掩饰不了内在气质的怯弱。对这些人来说,扎扎实实下功夫临摹汉印,不失为一剂良药。

第四,培养高雅的审美情趣。篆刻创作水平的高下,在很大程度上取决于作者情趣的雅俗。而高雅情趣的培养,又取决于作者的气质和学养。在临摹汉印的过程中,接受汉印平和高雅气质的熏陶,提高审美的眼界,培养可以造就大家的品质和境界,抑制逞智弄巧的低级趣味和小家气息,对艺术欣赏和艺术创造都是大有裨益的。临摹汉印,不单要学习汉印的经典技法,更要在临摹中潜移默化,陶冶性灵。这对于每位认真临摹过汉印的人,都会是终身受益的收获。

第二节 临摹汉印的方法

临摹汉印的具体做法,在许多基础读物上都能见到,都可以参考,这里不再赘述。笔者年轻时学习篆刻,也曾临摹过数百方汉印,但随刻随磨,多已不存。现在可以找到的若干方,都是四十年前所摹,也算不上精彩。按照本书体例,需要一些临摹汉印的范例,所以拓附在这里,供读者参考。(见图496-511)

以笔者临摹汉印的体会,这里对有兴趣临摹汉印的读者提出一些建议:

首先,临摹汉印前应当有一些必要的基础训练。学习刻印的初始,还是要刻一些简单的线条,了解石性,掌握用刀的方法,进而能把简单的文字刻成形。待有了一定的控刀能力,再开始临摹文字较少、笔画简单的汉印。这样由简至繁,循序渐进,有利于提高学习兴趣。

第二,尽量不要采用取巧的办法。现在许多指导临摹汉印的读物上都介绍一种方法,即先用透明纸蒙在临摹范本上,用浓墨将原印描摹下来,再用水印的方法,将印稿“渡”到石面上。这种办法的好处



图 496 巴国



图 497 杜君郡



图 498 城东相印



图 499 潘翁章



图 500 钱会



图 501 臣区雒



图 502 翦戠



图 503 成者丞印



图 504 山阳尉丞

图 505 新成顺
德单右集之印

图 506 关外侯印



图 507 榆畜府



图 508 军司马丞印



图 509 中侯丞印



图 510 军曲侯丞印



图 511 常乐苍龙曲侯

在于从一开始便能做到文字形体比较准确，又可以避免将印稿反写到石面上的困难。但这种做法的弊端是容易产生对“渡稿”的依赖。而将印稿直接反书到印面上，是每一位学习篆刻的人都必须过的一关。所以，最好是在临摹汉印的阶段，就直接在印面上作反书印稿的训练。开始的时候，自然不可能写得很准确，但可以用镜子照着看。石面上反书的印文，在镜子里可以看到正书的效果，对照临摹范本，反复修改，力求准确。临摹多了，熟能生巧，自然能找到感觉，这时就可以丢掉镜子，直接在石面上修正反书的印稿。不用渡稿的方法，而用毛笔直接在石面上写稿，并且能从反书的印稿中判断文字和章法的效果，是从事篆刻创作的基本功。而这种基本功如果是在临摹汉印的过程中训练出来的，这就是人们常说的“出手好”，好的出手是可以终身受益的。

第三、临摹汉印，要重视形似，重视规矩与法度。对于临摹汉印，许多人会说，既要形似，更要神似，这种说法无疑是不错的。但实际上对大多数初学者来说，对汉印之“神”，是难以捕捉的。特别是对那些以临摹汉印为入门初阶的人来说，形是最基本的入门途径。要做到“形神兼备”，只能是一句非常正确的废话，是不切实际的要求。因此，对初学者来说，临摹汉印一定要用心追求形似，追求规矩精严。一举一动合于法度，一颦一笑酷似古人，忠实于原作的每一个细节，不妄加改动。而汉印的精神与气质，则是一种潜移默化的熏染与陶冶，是由不自觉地自觉的一种引导，是不期而然的结果。而一旦你对汉印的精神和气质有了认识和领悟，懂得了怎样形神兼备地临摹汉印，实际上你已经获得了初步的成功，已经可以不用临摹的方法来学习汉印，而可以用创作的方法来借鉴汉印了。创作中对汉印的借鉴则需要遗貌取神，重在神似，与临摹学习的阶段完全不同。

在临摹学习的过程中，追求的是对汉印体貌的形似，而得到的却是高雅的精神和气质，这是由汉印自身的高贵品质所决定的。古人对

人的行为举止有一种要求,叫“坐如钟,立如松”,这看上去是一种行为规范,但它的实际意义却存在于精神与道德之中。一个坐如钟、立如松的人,大体上不会是什么鸡鸣狗盗之徒。笔者在这里特别强调对汉印形体规范的形似追求,其实质是在针对时下流行的弊病。一些人坐不稳,站不直,便学着搔首弄姿,以为这就是好的神采,并且以为只要有了这种神采,形体再丑也可以不顾了。殊不知,这种做法只能哗众取宠于一时,而最终失去的却是走向艺术高峰所必备的一些基本素质。

第四,临摹范本的选择,平正、工稳、清晰、完整是最基本的原则。在此基础上,选择你所喜欢的作品。在临刻汉印的初期,对汉印风格的认识自然不可能很深,自己的喜好也总有局限性。汉印作品有的精美,有的浑厚、有的气象博大,有的富于情趣,根据自己的喜好,选择任何一种风格的汉印临摹学习,都会有所收获,并且都不会有不良的后果。临摹得多了,对汉印的认识加深了,个人兴趣自然会逐步拓展,选择的范围也会更宽。从技术的角度来说,要注意由简入繁,先易后难。循序渐进是重要的,但兴趣更重要。如果你特别喜欢某一方印,又特别想临刻一下,则不论繁简,都可以尝试。起初刻得不像没有关系,但应该认真分析比较,找出差异。好的范本不妨多次临刻。

第五,多读,多写比临刻汉印更重要。在临摹汉印的过程中,多读汉印,广泛浏览,深入品味,读印和篆刻结合起来,心摹手追,可以得到事半功倍的效果。

读印重在思考,要从技法、风格和历史几个层面学习,对汉印作由浅入深的分析和研究。技法的层面主要研究汉印文字的写法,文字笔画方圆曲直的变化,文字间的相互关系,印面布局的特点,等等。风格的层面主要体味不同汉印所呈现的不同意趣和神采。这种对汉印意境方面的领悟,开始的时候往往比较模糊,在临摹中也难以把握,但作为一种眼力的训练,是十分重要的。历史的层面则是进一步了解不



图 512 更始



图 513 贾夷吾



图 514 高乐长印

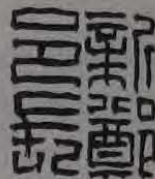


图 515 新郑县长

同历史阶段汉印的面貌特征,从艺术发展的视角认识汉印的发展变化,大体上能分辨西汉时期、新莽时期、东汉时期以及两汉以后印章的不同形态和风格变化。对于初学者来说,读印的重点主要在技法的层面,但对于风格层面和历史层面也应有一定的关注。对历史层面的学习,主要依赖学术界现有的研究成果,对这些成果的学习,可以提升学术研究意识。对任何一种传统艺术的学习,最终都需要提升到历史的层面进行研究。在临摹汉印的阶段,注意培养这种研究兴趣,就会使学习的起点大大提高一步,这对于篆刻技法和篆刻风格的解悟,都是大有裨益的。

写印是临摹汉印的另一种方法,是不用刀与石,只用纸和笔的临摹方法。写印如同学习书法的临帖,最初阶段可以用拷贝纸蒙在汉印上依样描摹,进而可以对着汉印摹写。如图 512—517。用写印的方法临摹汉印,较之用刀用石临刻更为简便,也节约时间和精力,因此可以每天写,反复写,不拘条件,大量摹写。这对于学习文字的篆法和章法的排布,都是一种便捷的方法。写印其实也是读印的一种方法,手眼并用,可以加深理解,也可以加深记忆。写印不能代替用刀用石的



图 516 上将军印章



图 517 含湛宰之印

临刻，但如果配合运用，自然可以相得益彰。

第三节 由临摹到创作

一般说来，在学习篆刻的过程中，临摹和初期创作是同步进行的，不可能等临摹好了才开始创作实践。创作是一种自发的欲望，而临摹则是出于理性的选择。在创作中遇到的困惑可以在临摹的过程中寻求解悟，而在临摹中得到的感受自然也会用以指导创作。善于学习的人，就在于能在二者之间的关系上找到结合点，相互推动，以渐进的方式得到共同提高。并且这又是因人而异的，没有什么固定的模式。

介于临摹和创作之间的是摹仿。创作是从摹仿开始的，从某种意义上说，摹仿已经是创作的一种初级形态。而且，即便是成熟的印人，在创作中也还免不了要摹仿汉印。历史上的许多大篆刻家，都把自己的一些创作称之为“仿汉印”。例如丁敬，直到晚年，还在许多印作的边款上标明为“仿汉”，实际上，这些作品已经是成熟的浙派风格了。古人和今人，在观念上很不相同。今人崇尚创新，从古人那里抄袭一点皮毛，也能标榜为创新之作。古人重视学有渊源，所以创新之作也贴上“仿汉”的标签。当然，古人所说的“仿汉”更多的是对汉印风格的传承与借鉴，这与初学者对汉印形式的摹拟是有区别的。

清人钱泳在《履园丛话》中记述著名印人董洵刻印的情况：“余观其奏刀，却无时习，辄以秦汉为宗。然必依傍古人，如刻名印，必先



图 518 广陵王涛

将秦汉印谱翻阅数四，而后落墨。”在刻印之前反复翻阅汉印谱，不单是寻找篆法、章法方面的参考，更多的应该是感受汉印的精神和气息，让汉印的风骨、汉印的神采潜入自己的创作。这就是前人摹仿汉印的方法。从对汉印形迹的追摹进入到对汉印意象的感悟，从着眼于搬用汉印的文字，套用汉印的章法，进入在气息精神上的与古相通，这是由摹仿进入创作的一种质的变化。

在摹仿与创作之间，并不存在明显的界限。能在摹仿中融入自己的个性，或在技法上有所创造，在作品面貌上有独特的风格特征，这便是一种创新之作。完全绝去摹仿，一切出于心造，这固然是一种创新。但利用汉印的程式，旧瓶装新酒，也未尝不能实现创新。即便是在艺术成熟以后，也不必完全拒绝对汉印的摹仿。运用之妙，存乎其人，关键在于其作品能不能为人们提供艺术上的享受。最近，笔者为扬州画家王涛先生刻了一方印，文曰“广陵王涛”。（图 518）广陵是扬州的古称，著名的“广陵王玺”金印（图 25）就出土于扬州。笔者在这方印中摹仿了“广陵王玺”中的三个字，只将“玺”字换成了“涛”字，但两方印的整体趣味并不相同。这是一种摹仿，也是一种创作，笔者认为，更是一种有趣的游戏，因此附录于此，供读者批评。

在中国，印章有着几千年历史，从事篆刻艺术创作的印人们总是在传统与创新之间徘徊。现在的人们更看重的是创新。但创新的作品多了，回过头来看看，就会发现，我们这个时代的篆刻艺术所缺失的，其实并不是创新的意思，而是创新的本领。和许多传统艺术一样，创

新的本领是在对经典的反复摹拟中磨炼出来的。因此，创新不要操之过急，更不要认为摹仿都没有意义。历史上许多在艺术创新上很有成就的篆刻家，总还是在叨念着“仿汉印”，这对我们或许是有益的启示。