

# 篆刻技法解析(二)

陈国成 刘洪洋

章法是篆刻的重要组成部分,是通过文字的长短、大小、肥瘦、方圆、曲直、粗细、虚实等进行变化而达到美的境界。从印学上说,章法之道即是我们平时所讲的“分朱布白”。章法讲变化、讲节奏、讲轻重、讲缓急、讲虚实、讲长短……故章法之“章”,古解为“十音”。因此,凡是成功的印作,在章法上应表现为印文间的协调统一、关照呼应和顾盼生姿。

关于章法的研究,始于流派篆刻艺术的出现。徐坚在《印线说》中指出:“章法如名将布阵,首尾相应,齐正相生,起伏向背,各随字势,错综离合,回互俯仰,不假造作,天然成妙。若必删繁就简,取巧逞妍,则必有臃肿涣散,拘牵局促之病矣。”邓石如、赵之谦、黄士陵、吴昌硕等都是在章法上的集大成者。原有篆刻章法种类繁多,说法不一,常见章法既有12种之说:平正、匀落、疏密、统一、巧拙、粗细、增减、重复、挪让、呼应、盘曲、变化、穿插、并笔、留红、空白、离合、变形、回文、合文、加边、界画和今体字等;又有21种之说:嵌合穿插、增省篆体、动静互见、夸张变形、离合移位、调用界格、巧施并笔、以变应变、大疏大密、以一当十、似欹反正、善用边栏、顾盼呼应、挪移揖让、意到便成、残破一二、朱白相间、错综参差、和而不同、因文择形、虚实调节等。讨论章法最详尽者,当推邓散木。邓散木在其巨著《篆刻学》中将章法归为14类,每类举例

详述,其中多有灼见。然而,纵观古今有关论述,普遍存在的不足:一是内容繁杂,不便记忆;二是缺少系统,难以理解;三是皂白不清,缺乏准确。致使教者不知从何下手,学者不知所云,难以理清脉络,也难以记在心中,更别谈具体应用了。

在明确了传统章法不足之处的同时,我们对古代章法进行了整合。主要进行虚实效果的处理、位置关系的处理、对称呼应的处理、线质线量的处理、以不平正求正的处理、以松散求紧凑的处理、文字嵌合的处理、笔画增减的处理、笔画粗细的处理和形式与内容统一的处理。对缺乏准确不宜提倡的非“大道”的内容果断地剔除,如并笔、回文、出格、移位、今体字等。经过反复教学实践,总结出了“朱白效果”“字团关系”“阶梯排叠”“形态呼应”“端点变异”“长短线量”“边框技巧”和“模糊残破”等八大章法,易于理解,易于接受。

## 一、朱白效果

朱白效果是指印面通过朱白块面形态的强烈对比,给人留下鲜明、醒目、洞达的视觉感受。使平面的艺术形式产生视觉上的层次感和纵深感,让人体味到方寸之地的色彩、空间的丰富变化。因此,这类作品给人留下的视觉印象也就更为深刻。朱白效果的产生有两种形式:一是印文结构内部的自然疏密整合,二是印文整体与所留印面空间的相互存在。赵之谦白文印都注意到了“大块留白”,在几米外都能很清楚地看到,非常醒目,虽然其宗法汉式,但其每方印都注意到了大块留白,避免了汉印满白的布局所带来的刻板,敢于留出空白,加强印面疏密对比,使印面变得醒目。(图1)

印文结构内部的疏密整合的原则是自然。明人徐上达在《印法参同》中指出:“凡印文中字自然空缺不可映带者,印听之,古印尝有……不可妄意伸开与加盘曲,以求缜密。若写得道理出,自不见其空矣。”印文整体与所留印面空间的相互存在所形成的视觉效果,使印文得到更明确的强调,因而显得更为紧凑和集中。

## 二、字团关系

两个或两个以上的字结合在一起,通过线条之间的过渡,形成一个团体,像一个字一样,我们称之为字团。字团不仅在书法(行草书)中运用

广泛,而且在篆刻中也有着充分的体现。字团不仅能够带来印作的整体美,而且能够生成流畅和谐的韵律和节奏。因此,没有字团的印作在审美层面上往往起评分不高。

## 三、阶梯排叠

排叠是篆书拥有的特征之一,其效果直接取决于文字本身。篆书的优势在于它的装饰性与排叠,与楷、隶相比,篆书的装饰使它在视觉上造成一种精巧平稳的美,而排叠则构成一种整齐均匀的美。也许正是篆书的装饰能力与排叠效果,才使篆书始终在篆刻中占山为王。长线条往往是排叠的忠实信徒,避免雷同是排叠的难点。(图3)

## 四、形态呼应

形态呼应是指印面上相同或相似的形态之间的情态联系和交流。很古的几个几何体分布在印面上,也能形成对角呼应,它与我们平时常讲的顾盼俯仰不同。印面上的一组斜线也能构成呼应,但这种呼应的前提是其他部分要安静,正是其他部分的安静才衬托出这组动线的珍贵。形态呼应的用途主要在于建立作品的整体观念,增强整体性。呼应是有条件的:第一,要有距离。两个相邻或相近的形态之间不能有呼应;第二,相互呼应的形态之间要有相似性。呼应的种类有对角呼应和上下呼应。呼应的层次有高级呼应和低级呼应。(图4)

## 五、端点变异

人们欣赏艺术,总是喜欢丰富多样的变化而厌倦雷同。篆法缺乏变化,千文一体,千印一面,就流于平庸呆板。线条的端点没有变化,也必将如同嚼蜡。然而,只求变化而无统一的一种补充手段。沈野谈到:“文国博刻印章完,必置之棊中,令童子尽日播之;陈太学以石章掷地数次,待其剥落有古色,然后已。”马衡在谈到缶翁“其刻印亦取偏师。正如其字,且于刻成之后,推凿边缘,以残破为古拙”。黄牧甫反对残破,他的篆刻是一刀一刀刻出来的,速度也很快,他具有现代理念,是通过完美来追求金石气的,其在印章边款中云:“益甫(赵之谦)制印,如玉人制玉,绝无断续处,而古气穆然,何其神也。”黄牧甫反对制作,一刀一刀,使刀如笔,与吴昌硕截然相反。吴昌硕以工笔的手段,完成写意的效果;而黄牧甫则以写意的手段,一刀一刀明快地刻,完成写意的效

## 六、长短线量

长线条易板,短线条易碎,只有长短线并存且比例协调适度方称佳作。“度”是哲学范畴。篆法缺乏变化,千文一体,千印一面,就流于平庸呆板。线条的端点没有变化,也必将如同嚼蜡。然而,只求变化而无统一的一种补充手段。沈野谈到:“文国博刻印章完,必置之棊中,令童子尽日播之;陈太学以石章掷地数次,待其剥落有古色,然后已。”马衡在谈到缶翁“其刻印亦取偏师。正如其字,且于刻成之后,推凿边缘,以残破为古拙”。黄牧甫反对残破,他的篆刻是一刀一刀刻出来的,速度也很快,他具有现代理念,是通过完美来追求金石气的,其在印章边款中云:“益甫(赵之谦)制印,如玉人制玉,绝无断续处,而古气穆然,何其神也。”黄牧甫反对制作,一刀一刀,使刀如笔,与吴昌硕截然相反。吴昌硕以工笔的手段,完成写意的效果;而黄牧甫则以写意的手段,一刀一刀明快地刻,完成写意的效

## 七、边框技巧

边框是指除文字之外的所有线条和图案,是印文线条之间以及印文与外部空间联系的纽带,是印章的有机组成部分。古玺朱文印的“宽边细

文”和汉白文的“粗文细边”都有着它们各自鲜明的艺术特色。邓散木云:“印之有边缘,犹屋之有垣墙。”实际上,任何印章都有边框,朱文印边框,是以线条的聚象设置在印文周围;白文印的边框则多指印文外围的自然留红;所谓无边框朱文印的边框,可以把印文最外边的字画看作边框。边框的巧妙运用可以取得印文所不能独自求得的艺术效果,补其不足,破其板滞,稳其重心,增其趣味,最终达到印文与边框的和谐统一。

设计印章边框的方法一般有三种:一、先写好印文,后在印文四周勾画边框。二、先画边框,再写印文,边框随心所欲,无拘无束。三、印文与边框交替进行,二者相互关照,浑然一体。无论哪种方法一般都采用粗壮的线、细柔的线、残损的线。在具体实践中,边框的效果无非粗边、细边、单边、裹边、破边和无边。(图5)

## 八、模糊残破

残破是篆刻特有的章法之一,是作者通过刀与石的碰撞而产生的显示作者主观情绪的一种残损美。残,是指事物的残缺、残损;破,是指事物的不完整、碎烂。残破是世上事物的常态,而“十全十美”的事是没有的。残破本身似乎是“丑”的,可在艺术作品中,经过艺术家的创造,残破所产生的古朴、含蓄、浑厚、苍拙等残损美常常成为拨动人们心弦的手段。残破是模糊的,是不可定量的。通过残破,在整体上可能有助于造成通常运刀过程难以表现的苍茫古朴的气氛或意境,有助于造成其在构图、线条等比较具体方面的效果,以此作为印章中笔、刀作用以外的一种补充手段。沈野谈到:“文国博刻印章完,必置之棊中,令童子尽日播之;陈太学以石章掷地数次,待其剥落有古色,然后已。”马衡在谈到缶翁“其刻印亦取偏师。正如其字,且于刻成之后,推凿边缘,以残破为古拙”。黄牧甫反对残破,他的篆刻是一刀一刀刻出来的,速度也很快,他具有现代理念,是通过完美来追求金石气的,其在印章边款中云:“益甫(赵之谦)制印,如玉人制玉,绝无断续处,而古气穆然,何其神也。”黄牧甫反对制作,一刀一刀,使刀如笔,与吴昌硕截然相反。吴昌硕以工笔的手段,完成写意的效果;而黄牧甫则以写意的手段,一刀一刀明快地刻,完成写意的效

果。吴昌硕的印重点在于于单字的独立的美,章法是松散的,疏和雍容,安详和平;而黄牧甫的印不是追求单字的独立的美,而是追求印面上的几个字放在一起的团队的美,宁可独立的单字不美,但放在一起就美了,互相穿插挪让。吴昌硕表现的是一种金石意,传承了文人气;而黄牧甫的印看起来有文人气,但更多地表现的是美术家的意味。吴昌硕承续了明清印乃至汉印的金石气,而黄牧甫更多地表现出篆刻家独立的匠心。

古代篆刻作品的残破是由于出土前的年代久远和出土后的自然锈蚀两个方面的原因。现代篆刻作品的残破则有四个方面的意义:一是增添古意;二是打破板滞;三是形成块面感,克服印面线多的现实,点线面俱全;四是产生模糊美。残破的方法是多种多样的,常见的是以刻刀的不同部位对印石的处理和除刻刀之外的其他手段对印石的处理两种类型,残破的形式也可分为两类,即印文残和印边残,印文残包括横画竖破、竖画横破及大块留红;印边残包括粗边、细边、断边、借边、搭边和无边。

章法是复杂的,但不是绝对的。各种章法之间在实践和理论上都包含着内在的相互联系和交叉,不能截然割裂地加以理解和学习。500年明清流派印,金石气和书卷气并存。以儒家中庸观为代表的中和理念,对篆刻一直处于统治地位。从汉代开始,“罢黜百家,独尊儒术”,汉代的思想基石是儒家中庸观,汉代所有的艺术,包括篆刻,都体现了儒家的中和之美,汉印就是典型地体现中和美的审美样式。以前的篆刻是钤印在书画作品上的,是书画作品的附属,后来印谱出现之后,篆刻就独立了,但篆刻仍然是“掌上观”“案上读”的,追求近视上的雅。从齐白石开始的当代篆刻,由于展厅的需要,“掌上观”“案上读”转为“壁上观”,这种从“案上读”到“壁上观”的转换,是个不可忽视的问题,它影响了整个创作的审美、技法和理念,开始追求形式至上,这是对儒家一统思想的冲破,于是,不具中和之美的古玺也堂而皇之地走进人们的视野,并有效地占据了主导地位,其数量、质量、视觉冲击力最多。篆刻多元共荣的时代到来了。可见,不入汉印就不能入篆刻,不入汉式就不能入当代。

## 笔法导引

欧阳询(557—641),字信本,潭州临湘(今湖南长沙)人。历经陈、隋、唐三朝。贞观初官至太子率更令。八体尽能,尤工楷书,世称“欧体”。书名广传天下,影响后世深远,与虞世南、褚遂良、薛稷并称“唐初四大家”。《唐人书评》:“欧阳询书,若草里惊蛇、云间电发,又如金刚踞目,力士挥拳。”其书法法度严谨,融南之清雅秀丽和北之雄强。用笔方整,行笔于险劲之中寻求稳定,尤其在笔画末端重收,笔至画尾便稳稳提起。结字紧凑、匀称,字形修长。整体碑文高华浑朴,是欧阳询晚年代表之作,享有“楷书之极则”的美誉。



贞观六年(632),高2.7米,厚0.27米,上宽0.87米,下宽零.93米,行文24行,行49字。由魏徵撰文,欧阳询书。记述唐太宗在九成宫避暑时发现醜隶之迹。此碑法度严谨,融南之清雅秀丽和北之雄强。用笔方整,行笔于险劲之中寻求稳定,尤其在笔画末端重收,笔至画尾便稳稳提起。结字紧凑、匀称,字形修长。整体碑文高华浑朴,是欧阳询晚年代表之作,享有“楷书之极则”的美誉。

点画是汉字中最小的笔画,能够体现一个字的精神。点画分为右点、左点、竖点等。右点是最普遍的点,呈三角形。露锋起笔向右下方铺毫行笔,随之回锋收笔。左点是露锋入笔,向左下方行笔,稍顿回锋收笔。竖点一般多用于宝盖头的第一笔。横入笔调锋向下行笔,回锋收笔。

横的种类比较多,有长横、短横、尖头横、小横,等等。在这里分长横和短横来进行讲解。长横露锋起笔,调为中锋向右行笔,最后提笔向下按,回锋收笔。在书写过程中,用笔由重到轻,横画中间略细,两端起收笔处稍粗。从左向右延伸,不是以水平线为准,而是向右上方倾斜。短横露锋起笔,一边调锋一边下按顺势向右行笔,然后下按回锋收笔。

竖画一般分为悬针竖和垂露竖,书写当中垂露竖应用得更多些。垂露竖是指收笔处像露珠一样。以侧锋横方向入笔,调锋向下行笔,逐渐提笔,到中间后逐渐增加笔力,然后回锋收笔。行笔有重、轻、重的变化。悬针竖是指像一根悬在空中的针,上粗下尖。侧锋横方向入笔,调锋向右行笔,缓缓提起笔锋收笔。在收笔的时候要注意速度不能太快,以免使之过于草率。

撇画一般分为长撇、兰叶撇、短撇、竖撇等。撇的基本写法是露锋起笔,调锋向左下方行笔,缓缓提笔收笔。竖撇的前半部分是竖,写法与竖相同,行笔到末端时向左下方撇出。短撇是侧锋入笔,而后调锋为中锋,缓缓向左稍偏下方行笔,边行笔边提锋、收笔。在写撇时须把笔锋送到位,不可线条流滑、轻浮。捺一般可分为斜捺、平捺

和反捺。晋代王羲之《题卫夫人笔阵图》:“每作一波,常三过折笔。”欧体的捺是顺锋起笔,调整笔锋,到三分之二处下按顿笔,逐渐出锋收笔。含蓄自然,一气呵成。平捺与斜捺写法基本一致,在起笔时为藏锋起笔,角度上较斜捺平一些。捺的收笔要注意厚重且饱满。

折分为横折和竖折。横折是横画与竖画的组合。露锋起笔调为中锋,向右上方行笔,至折处稍提笔后顿笔,然后向下行笔自然收笔。竖折是竖与折的组合。先露锋起笔,后调为中锋,向左下方行笔,由轻到重,自然收笔完成。竖折有横画与竖画的组合,露锋起笔后调整为中锋,行笔时由重到轻,行笔至下端,将笔锋稍稍向左,然后顿笔,调整为中锋。最后调整为中锋行笔,提笔稍顿,回锋收笔。在写折画的时候要注意折的位置和角度。

钩画包括横钩、竖钩、斜钩、卧钩、竖弯钩等。横钩的写法是露锋起笔调锋稍抬笔向右行笔,后提笔顿笔,调为中锋出锋。竖钩与横钩的写法相同,在横竖方向上有所区别。斜钩,露锋起笔向下顿笔调锋向右下行笔,到钩处调锋轻提收笔出锋。卧钩,露锋起笔,向右下行笔,在转向右水平方向行笔,笔力逐渐加重,行笔至末端顿笔,稍回锋,向左上方将笔锋推出。竖弯钩露锋横入笔,入笔后调锋行笔,行笔由重到轻;行笔到转折处轻提,再由轻到重,行笔至右端顿笔,而后调整笔锋,缓缓将笔锋送出。



扫码观看教学视频



# 也说“铁画银钩”之“画”

嵇绍玉

唐代欧阳询在他的《用笔论》中谈到书法用笔精要:“徘徊俯仰,容与风流,刚则铁画,媚若银钩。”“铁画银钩”便成为书法兼具刚健柔美之标配形容词。其实,此语在早期书法理论中多有表现,如晋代王羲之在他的《笔势论十二章·视形章第三》中说:“锋纤往来,疏密相附,铁点银钩,方圆周整。”“铁点银钩”较之“铁画银钩”较好理解,因为传统书法理论一直“点画”并用,“点”指驻止笔画,“画”指运行笔画,两者并用不悖。如汉代蔡邕《九势》中说:“藏锋,点画出入之迹,欲左先右,至回左亦尔。”晋女书家卫铄《笔阵图》中说:“下笔点画撇屈曲,皆须尽一身之力而送之。”晋代虞龢《论书表》中说:“题勒美恶,指示妍纤;点画之情,昭若发蒙。”

但“铁画银钩”诠释就比较困难。有书论家为让“画”“钩”并列,在“钩”字上做足文章,认为

“钩”指书画中的“勾勒”法,连起来就是“铁之笔画银之勾勒”,似较理想,可一深究也有问题。一方面,描摹字体所谓“勾勒”法,指用线条画出字之轮廓,后用墨色填之。比如王羲之《兰亭序》,在唐之前并无多大名声,唐李世民酷爱之,随后为世之关注,便用勾勒或临写之法,仿作多本,传世的冯承素本都是勾勒完成的。勾勒是一种临摹之法,与书家创作本不在同一层面,并没有走进书法艺术之殿堂。另一方面,古代书家对“钩”之论述屡见不鲜,王羲之《书论》中“或竖牵如深林之乔木,而屈折如钩”、王羲之《用笔赋》中“没没汨汨,若濛汨之落银钩”,晋代索靖《草书势》中“盖草书之为状也,宛若银钩,漂若惊鸾,舒翼未发,若举复安”。晋代王僧虔《论书》中“传芝草而形异,甚矜其书,其字势曰银钩蚕尾”等,可见“钩”本就是指笔画中竖钩或卧钩之“钩”,与临

摹“勾勒”没有关系。

那么,欧阳询之“铁画银钩”如何解读呢?我们还是在“画”上作些探究。“画”,汉代许慎《说文解字》解释为:“象田四介,田之文横者二直者二”,本指田地分界限线,即“田”外圈二横二竖。这一最初定位可将文字中撇捺排除在外。在传统书法中,横竖观上比撇捺分量要重,构成字的整体框架,有四梁八柱之作用;在横竖中,又有横轻竖重的书写习惯。书家在临书时往往重视竖的支撑力量。卫铄和欧阳询均将“横”比作“千里阵云”,而将“竖”比作“万岁枯藤”。就欧阳询《九成宫碑》《虞恭公碑》分析,横轻竖重尤为明显,所有“竖”笔画大有雄博苍浑、豪放野逸之风,而“横”笔画皆透出灵润潇洒、婉丽圆畅之气。至此,我们是否可将欧公之“铁画银钩”解读成“刚健如竖,婉约如钩”?!

