

篆刻藝術中的印稿初探

The Impression of Seal Engraving Art

劉嘉成

Liu, Jia-Cheng

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系專案助理教授

摘要

篆刻藝術創作中，從內容的發想，平時篆書的練習，到用印字體的選擇，印面章法的設計與撰寫，將以上諸多考量，反覆推敲設計，其中蘊含著諸多的未來可能性與想像創造性，在設計者不斷地調整與修正中，止於至善，終成定稿，最後將定稿過渡上印面後，此稿階段性完成任務後，接下來就進入刀法鐫刻的環節，直至刻畢鈐印完成。殊不知篆刻作品完美的呈現的背後，此種乍看毫不起眼的印稿，實際上猶如兵家排兵布陣，至關重要，如何重新檢視審視此物，善加探討與運用，將有助於篆刻藝術創作的發展。

【關鍵字】墨稿、印稿、印蛻、印拓、印模

一、前言

一般而言，篆刻作品的呈現，大抵以印拓配合邊款、書法註記等方式，作為賞評為目的，而印稿則傾向設計過程中的藍圖或草稿，殊不知就是這份草稿經過的反覆修改與推演，導致篆刻家能在方寸之間的印面，模擬數十至上百次的章法印面，產生無窮盡的變化，雖然多數的思辨過程中，未必都必須經過紙上作業起草，但經由反覆推演與邏輯思辯中，逐漸形成個人視覺語彙，建立起個人技法與美學觀，此點實為筆者近年探索深究之處。再者，藉由分析前人印章草稿，可以逐漸了解其創作過程中與相關技法、核心思想等重要關鍵因素，極具後人學習參考借鑑之處。

二、印稿的目的與作用

由上述可知，印稿雖然於作品最後呈現中，終難登大雅之堂，但其廢稿三千過程中，從模糊至具體，逐漸成形，最終能得一好印為目的，功成身退，值得嘉許外，其背後融合篆刻創作諸多元素，如筆法、篆法、章法等，因此實有必要分析目的與意義，試分述如下：

1. 篆寫墨稿

印章的草稿，簡稱「印稿」，又多以墨書方式呈現，又稱「墨稿」，（以下為行文方便，統一稱印稿。）印稿的書寫方式，強調「寫」，而非「畫」，與中國歷代璽印發展史上，一直以「文字」作為表現的主體，與其他區域以「圖像」為主，明顯有別。由此可知，在於文字印中，其書法對篆刻的重要性，尤其清中葉以後，為了擴大篆刻創作的視野，不再滿足「印中求印」的創作視野，鄧石如首倡「以書入印，印從書出」口號，無疑為往後金石篆刻擴大創作的養分。因此，大量的書篆家，從事金石文字的相關學習與研究探討，至此之後，書法與篆刻之間的連結，相較之前更加密不可分。

秦書八體中，「小篆」作為當時標準文字，其表現本應以墨蹟方式呈現，然而由於歷代簡牘書風，材質保存不易，容易腐朽，導致秦以後，凡是學習秦篆者，皆以「金石碑版」等材質，作為主要學習的對象，然而此類「銘刻書風」，乃是

二次加工後的美術字體，為了符合工藝的實用要求，原本帶有明顯毛筆粗細變化的線條，逐漸往粗細一致的趨勢，逐漸發展，歷代篆書大家如秦代李斯〈泰山刻石〉為代表，此風延續至唐代，以李陽冰的〈三墳記〉為例，其「玉箸篆」、「鐵線篆」筆法為其特色，對當時篆書筆法的影響甚鉅；後來元代的「元朱文」式印風，在復古風潮旗幟下，擅長篆書寫印者，如趙孟頫、吾丘衍等輩，如趙孟頫〈玄妙觀重修三門記〉篆額、吳衍篆跋杜牧〈張好好詩卷〉等作品，對當時印風發展皆有關鍵性的影響。理論上，吾丘衍著述《學古編》書，由一至十八舉中舉例，針對各朝代、諸名家篆書筆法特色，詳細敘述比較其風格特色，試舉例如下：

二舉曰：今之文章，即古之直言。今之篆書，即古人平常字。歷代變更，遂見其異耳。不知上古初有筆，不過竹上束毛，便於寫畫，故篆字肥瘦均一，轉折無棱角也。後人以真、草、行，或瘦或肥，以為美茂。若筆無心，不可成體。今人以此筆作篆，難於為古人尤多。若初學未能用時，略於燈上燒過，庶幾便手。

八舉曰：『小篆一也，而各有筆法，李斯方圓廓落；李陽冰圓活姿媚；徐鉉如隸無垂腳，字下如釵股，稍大；鐫如其兄，但字下如玉箸，微小耳；崔子玉多用隸法，似乎不精，然甚有漢意；李陽冰篆多非古法，效子玉也，當知之。』¹

吾氏指導深入篆書研究與臨摹，仔細分辨書家之間，微小的變化差異，為篆刻設計奠定扎實的基本功，足見其用心良苦。另外，透過「燒毫」等改變毛筆工具等手段，以達到粗細均一的線質，可見「銘刻書風」的興盛，進而影響篆刻藝術表現中。

宋代米芾曾為自己篆印，嘗云：「王詵見余家印記，與唐印相似，始盡換了作細圈，仍皆求余作篆。」²，由此可知，當時審美角度因時代改變有所差異之外，印面的設計與書寫的重要性，深遠凌駕於鑄刻之上。

¹ 韓天衡編：《歷代印學論文選》上冊（杭州，西泠印社，1999年8月2版），12頁。

² 黃惇著：《中國印論類編》（北京，榮寶齋出版社，2010年12月1版），9頁。

至於如何設計書寫的部分，元代夏溥曾親自看到吾衍設計書寫全部過程，於〈學古編序〉裡談到：

然余候先生好情思，多求諸人寫私印，見先生即捉新筆，書甚快，寫即自喜。
余〈夏溥〉小印，先生寫，可証也。³

由此可知「寫印」設計過程中，能夠在極短時間內，迅速設計書寫印稿，乃是平時對此熟練至極的表現，因此能公開表演展示，並對結果給予自我滿意評價，反映於心情，由此可知其篆寫印稿對於篆刻創作中的重要性。



圖 1 米芾〈米姓之印〉



圖 2 趙孟頫〈趙孟頫印〉



圖 3 吾丘衍〈布衣道士〉

2. 金石學的應用

關於「金石學」一詞，金石學即研究非紙面著述並運用其資料以研究其他學術問題的學問。所謂非紙面著述，包括各類銅鐵器、各類石刻、玉器、竹木簡、甲骨、陶瓷器、磚瓦、封泥等及其上的文字圖象。此學研究素材，就製作質料言，以金、石為主，所以稱為金石學。⁴朱劍心於《金石學》則說：

金石學者何？研究中國歷代金石之名義、形式、制度、沿革，及其所刻文字圖象之體例、作風，上自經史考訂、文章義例，下至藝術鑒賞之學也。⁵

至於金石學與篆刻藝術兩者之間的關係，近代金石學家馬衡於《談刻印》中，針對金石家與刻印家，有過明確的闡釋：

³ 黃惇著：《中國印論類編》（北京，榮寶齋出版社，2010年12月1版），202頁。

⁴ 葉國良：〈金石學〉，刊於《圖書館學與資訊科學大辭典》，網址 <http://terms.naer.edu.tw/detail/1682156/>，引用時間 2022.10.26。

⁵ 朱劍心：《金石學》第一編第一章（台北，商務印書館，1940年8月），3頁。

蓋金石者，乃指金文與碑版而言。金文者，商周以來銅器之文字；碑版者，秦漢以來刻石之文字也。治史學者每患文獻之不足，乃於書籍之外搜尋其他史料。金石文字為當時人所記載，所謂直接史料，其可信之成分遠勝於輾轉傳寫之書籍，研究此項直接史料，始得謂之金石學。...故金石家不必為刻印家，而刻印家必出於金石家。⁶

馬衡亦是篆刻家，前段所論述，乃為糾正時人對篆刻家與金石家混淆現象；後段則強調金石學對印學影響。後來的潘天壽亦認為清代金石對書畫印發展，有相當程度的影響。⁷因此印稿設計的內容概念，向來以文字為主要表現現象，而文字因為時代的更迭有所演變，應用載體的差異，設計手法亦有所區別，這些豐富的內容，從早期的紙本印刷，到目前網路資料庫，實為篆刻設計者中，提供相當龐大而豐富創作養分。

3. 篆法印化

書寫於簡牘的「小篆」文字轉換成印章的「繆篆」、「摹印篆」等應用文字，兩者之間差異，元代吾丘衍所謂：

漢有摹印篆，其法只是方正，篆法與隸相通，後人不識古印，妄意盤屈，且以為法，大可笑也。多見故家藏得漢印，字皆方正，近乎隸書，此即摹印篆也。⁸

此觀點可謂真知灼見，延續至清代孫光祖於《六書緣起》再次談到：

以玉箸之文，合隸書之體，曲者以直，斜者以正，圓者以方，參差者以勻整。其文則篆而非隸，其體則隸而非篆，其點畫則篆隸相融。⁹

⁶ 馬衡著：《凡將齋金石叢稿》（台北，明文書局，1981年版），290頁。

⁷ 潘天壽：《潘天壽畫語》（上海，上海書畫美術出版社，1997年版），21頁。

⁸ 韓天衡編訂：《歷代印學論文選》上冊（杭州，西泠印社，1999年8月2版），14頁。

⁹ 韓天衡：《歷代印學論文選》上冊（杭州，西泠印社，1999年8月2版），277頁。

上述所謂「玉箸篆」與「繆篆」、「摹印篆」，本質上仍然有區別外，卻清楚說明漢印篆與秦小篆之間關係，隸變筆法，易圓轉而方折，設計時除了查檢字書內，所記載的固定寫法之外，更需要透過正確的理解，字形除了歷代前後演化規則脈絡外，同時代為了應用於不同載體，經過合理改造，所呈現特殊造型，藉此適應方寸之間的印面，而不為字書所囿。此點亦適用於先秦墨蹟文字、金文、古鈐印文之間，探究兩者之間的轉化，尤為重要。近人李剛田於《篆刻學》中，提到上述轉化關鍵在於「印化」或「印章化」，提出古往今來的篆刻設計的共識：

是指篆刻藝術的一種前在的、潛在的規則性。…換言之，對一切文字素材在印面上作字法、章法的選擇與安排，乃至於製作技巧的實施，只有在實現了“印化”之後，才有可能成為篆刻藝術的形式。¹⁰

筆者認為此點，亦適用圖像，以上的過程，幾乎是篆刻家養成必經階段，藉此擺脫並不受字書既定寫法所囿，兼顧文字學的規範外，又能充分自由轉化筆法與結構，以達到文字與印面視覺畫面的和諧，也唯有如此，創作的空間才得以發展實踐。

4. 章法

印章章法大抵討論印章創作的結果，而印稿則傾向過程中的痕跡，前者為多數人關注討論的重點，殊不知其結果的形成，乃建立在數量更多或更複雜的印稿模擬過程，將心象逐漸轉化具象的楔子，尤為重要。故歷代印家對此尤為關注，明代甘暘《印章集說》書中〈章法〉談到：

布置成文曰章法。欲臻其妙，務準古印。明六文八體，字之多寡，文之朱白，印之大小，畫之疏密，挪讓取巧，當本乎正，使相依顧而有情，一氣貫串而不悖，始終盡善。¹¹

¹⁰ 李剛田、馬士達主編《篆刻學》（上下冊）（南京：江蘇教育出版社，2009年8月），424頁。

¹¹ 韓天衡編訂：《歷代印學論文選》上冊（杭州，西泠印社，1999年8月2版），79頁。

透過上述，印稿從確認文句開始，透過筆法、字法等基礎，開始於印面作文字多寡、文之朱白、印章大小、筆畫疏密、穿插挪讓等藝術設計，讓方寸之間的印面，具見巧思，後來的印學家，更在前者的基礎上，羅列更多，如鄧散木《篆刻學》中有「臨古、疏密、輕重、增損、屈伸、挪讓、承應、巧拙、宜忌、變化、盤錯、離合、界畫、邊緣」¹²等十四種名目，讓後來者有法可循。

5. 課徒改稿

陸放翁嘗言：「有得忌輕出，微瑕須細評。」篆刻藝術的創作過程中，從臨摹到自運之間，勢必得反覆修改，學生常有管窺之見，識見不足，常有閉門造車之弊，若有名師於學習過程中，課徒改稿，讓習印者比較前後差距，眼界勢必能一日千里，此舉實為有效手段之一，近來多有名家以此為題，出版相關著作，如〈課徒改稿一推而敲之，九朽一罷〉¹³、《篆刻病印評改 200 例》¹⁴、《改瑕歸正：韓天衡印稿評改》¹⁵等，藉著修改前後印稿比較，輔以文字說明，圖文並陳方式，藉此闡述篆刻創作技術與美學觀點的連結。

6. 品評觀

篆刻家於作品完成後，會於印蛻旁會撰寫數語短文，或圖文互相補充說明等方式，為此印作簡短的評價，大致可分自評與他評兩類，雖然印章已成，但仍有改進或重刻的可能，前者如《吳讓之自評印稿》¹⁶；後者如〈莊嚴點評臺靜農印作〉¹⁷等，諸如此類點評印稿，亦有可能成為下一方篆刻作品的前身印稿，不容小覷。此後如〈自刻自語一瑕疵須細評、否定求肯定〉¹⁸、《古今璽印評改》¹⁹等書，皆是建立此品評基礎上所撰寫著作。

¹² 鄧散木：《篆刻學》下篇（廁簡樓），14-39 頁。

¹³ 韓天衡著：《天衡印話》（台北，南天書局，2000 年 1 月），154-182 頁。

¹⁴ 韓天衡著：《篆刻病印評改 200 例》（北京，中國青年出版社，2001 年 5 月）。

¹⁵ 韓天衡著：《改“瑕”歸正：韓天衡印稿評改》（北京，上海書畫出版社，2006 年 7 月）。

¹⁶ 劉向東編：《吳讓之自評印稿》（揚州，揚州古籍書店，1992 年 3 月第 1 版）。

¹⁷ 臺靜農《臺靜農先生·百廿誕辰紀念專輯》（台北，國立臺灣大學中國文學系，2021 年 11 月），185 頁。

¹⁸ 韓天衡著：《天衡印話》（台北，南天書局，2000 年 1 月），183-214 頁。

¹⁹ 張文康著：《古今璽印評改》（杭州，西泠印社出版社，2006 年 9 月）。

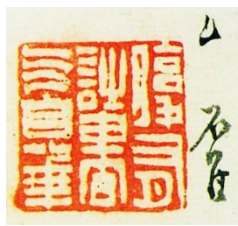


圖 4 吳讓之〈腹有詩書氣自華〉²⁰

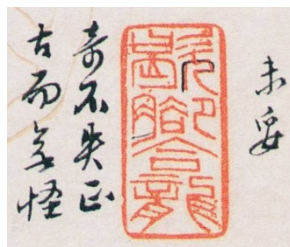


圖 5 臺靜農〈歇脚龕〉

7. 領略古法

用透明紙張，以雙鉤闊填方式描摹印拓，積累成譜，為以往複製印拓手段之一，前賢借此法作為習印，不僅可以大量累積對印拓認識，將前述諸法融合消化學習，看到似緩慢的描摹，逐漸體會其精微之處，擴展印學的識見。



圖 6 陳巨來〈臣中〉



圖 7 陳巨來〈長辛〉



圖 8 陳巨來〈大幸〉

篆刻藝術的發展過程，從商周時期古鈐，與青銅器的製造加工，密不可分，文字的書寫設計與工匠鑄造工藝，分工而為，此種製作方式，延續至秦漢，直至元明之際，發現「花藥石」等軟石，文人介入篆刻的藝術的創作，審美情趣改變，建立起文人篆刻審美系統，與歷代璽印發展，漸行漸遠。無論是歷代璽印或文人流派，官印或私印，章法設計均有時代與個人特徵，因此若想在篆刻創作上，因應各種不同風格的變化，必須掌握其法度，後人根據統計與分類，羅列諸多章法要點，供習印者參考，作為往後創作的參考依據。

三、 篆刻印稿類別

趙之謙嘗云：「古印有筆尤有墨，今人但有刀與石」，此語乃為篆刻創作核心，雖未具體陳述，卻又能多方引用，以材質分類方式，前者乃以書法為根本的書寫設計方式；後者乃二次加工時的技術手段，書寫與鑄刻兩者之間技術銜接與轉換，必須達到某種程度的共識，才能達到最佳的藝術效果。而印稿就相當現今「使用說明書」一般，起到至關重要的地步。

²⁰ 陳茗屋編：《四知堂珍藏吳讓之印存孤本》（杭州，西泠印社，2010年12月），14頁。

關於篆刻印稿的設計方式，其過程多隱晦不明，卻又十分重要，今嘗試將印稿種類嘗試區分，羅列如下：自書他刻、自書自刻、印稿反拓上石、印面起稿、不書而刻、文字輔助說明等方式，藉此探悉各種起稿方式差異與特色。

1. 自書他刻

早期篆刻創作，分工而治，多數礙於印材的限制，多數為牙、角、銅、玉等堅硬材質，文人無法或不願耗時親自動手鐫刻所致，如蘇東坡、趙孟頫、吾丘衍、文徵明等自用印，據相關文獻得知，多數為書畫家，兼善篆書，專為自己書畫量身設計的自用印。文彭嘗言：「玉印篆去，若欲盡善，須央王少微。或牙或石，照此篆法刻二法去，方為停當。不然，終無益也。」²¹由此可知，文人印稿的設計，與工匠依稿鐫刻之間，兩相配合，存在許多不確定性，其審美亦可能受到工匠技藝思維而有所差異。

目前無法找到相關印稿，但可以透過書家平時書寫篆書與自用印比較，可以看出其書法與篆刻兩者之間的關係。

2. 自書自刻

自從「葉蠟石」等軟石的出現，文人能親自設計與鐫刻，不再假手他人，如銚續所謂：「初無人，以花藥石刻印者，自山農始也。山農用漢製刻圖書，印甚古。」²²數語，談到王冕始以花藥石刻印，正是畫家「自書自刻」的具體呈現。而兩者之間的差異，周亮工談到文彭篆刻創作中，印材轉換的重要過程：

公遂得四筐石。解之，即今所謂燈光也，下者亦近所謂老坑。時硯中為南司馬，過公，見石累累，心喜之。先是，公所為印皆牙章，自落墨，而命金陵人李文甫鐫之。李善雕簞邊，其所鐫花卉皆玲瓏有致。公以印屬之，輒能不失公筆意，故公牙章半出李手。自得石後，乃不復作牙章。²³

²¹ 黃惇著：《中國印論類編》（北京，榮寶齋出版社，2010年12月1版），227頁。

²² 黃惇著：《中國印論類編》（北京，榮寶齋出版社，2010年12月1版），216頁。

²³ 黃惇著：《中國印論類編》（北京，榮寶齋出版社，2010年12月1版），227-228頁。

「燈光」石的出現，不僅取代了牙章舊有的創作習慣，更多的改變創作的可能性，此時的印稿雖未見稿書傳世，但從事篆刻的書家，對於篆隸古體書風的涉略，有明顯增加的趨勢。篆刻家更能享受鐫刻過程中，刀石之間，與紙筆不同的手感，這是篆刻自此蓬勃發展，於明清之際，逐漸發展成文人流派風格，逐漸與過去的工匠制印風格，分道揚鑣，各自發展。與「自書他刻」相較，印稿與印面之間的轉換過度，透過刀法的熟練與穩定，更為直接傳達出篆刻家的審美情趣。

3. 印稿反拓上石

雖然鐫刻的過程中，印面的文字是左右鏡像反寫，但「水印反拓」恰能解決反寫的難點，陳茗屋先生曾親炙陳巨來，於〈《陳巨來治印墨稿》前言〉談及其技法秘辛：

巨來先生在篆寫印稿前，先把美濃紙裁成比印面稍大的小紙，然後把印面朝上，蒙上美濃紙，用鉛筆在四周一拖，印面的輪廓便顯現在紙上，然後用對折、再對折，乃至數次對折的方法來定位。每對折後形成的折脊，他用小毛筆的筆腹橫著輕輕一拖，使折脊留下一條極細極挺的墨線。尤其是書寫有許多平行線條的印稿，這實在是十分高明而有效的方法。我也未見其他印家用過此種方法。這種對折的痕迹，在印稿中到處可見，可惜經過製版、印刷，已經不太明顯。

印稿寫好後，覆在印面上，一般用清水濡濕。而巨來先生是伸出舌頭一舔，然後蓋上兩層毛邊紙，用指甲著力研磨，書寫的印稿便移現在印面上。這種方法叫「水印上石法」。巨來先生是向其師尊叔孺公學來的，據說這是趙撝叔遺下的。至今江南印家大多也還是在使用這種水印上石法。²⁴

由此可知，此手法細節可上溯趙叔孺、趙之謙，不為外人道，足見古人智慧傳承的重要性，若非當時親見其實際演示，習印必定耗費摸索時間，描摹印稿更難以達到精準確實的目的。

²⁴ 陳巨來著：《陳巨來治印墨稿》（上海，上海書畫出版社，2009年5月第1版），第2頁。

4. 印面起稿

當篆刻家經過長時間的練習與創作，簡化篆刻操作的過程，對於印面上的「篆書反寫」，習以為常，可見其對文字結構與筆法的駕馭能力，老練而精到，大抵已經有清晰的印稿構成概念，如今仍有刻印家，於印面先塗硃砂或墨汁後，直接印面起稿，鐫刻完畢後，其印稿乃隨著印屑而消失。因此，大部分印面起稿的印家作品，很難呈現與流傳，所見甚少。除了少部分因為書完後，未能馬上鐫刻，留下珍貴的例證，以此習慣創作的篆刻家，歷代不乏此法之流傳，諸如吳讓之〈石壽齋〉、〈鼎銳之印〉等作，可以看出直接於印面，用刻刀滑出界格的痕跡，會因鈐印的過程中，印泥的厚薄而時顯時現。



圖 9 吳讓之〈石壽齋〉印面



圖 10 吳讓之〈石壽齋〉印蛻

5. 以刀代筆、不書而刻

此法較前述方法，更加精簡，其難度更高，可以想見。但此法並非完全無稿可循，僅是從印句的投射，乃至於印面發想構思，多在腦中快速成形，以「胸有成竹」方式，直接在印面上鐫刻。以殷商時期的甲骨文、秦權量銘文詔書為例，均可發現，其製作過程中，已經達到無須打稿，直接以刀代筆方式呈現，雖然與篆刻之間，仍有不少的差異存在，例如印面文字反寫等問題，但對治印老手而言，絕非難事。



圖 11 秦〈詔版〉拓片

6. 文字輔助說明

以印石沾附印泥，鈐蓋於紙張上的印蛻，其視覺效果為篆刻藝術的主要呈現方式，但是其設計理念的思索過程，無論是前人經驗的累積，或是自己獨有的構思，乃需要文字的輔助說明引導，避免無謂的曲解，也唯有圖文互相補充說明，更能快速讓印稿之間的設計與修改之間，有更快速直接的效益。大部分文字輔助說明多數以短短數語，重點式提點為主要表現原則。

以上諸法，根據刻家本身的治印習慣、時空背景等印素，運用之妙，不一而定。

四、 名家印稿賞析

1. 陳巨來（1905-1984）

陳巨來字安持，浙江平湖人。工詩，書法秀雅，精篆刻。治印長達六十餘年，刻印逾萬，藝名蜚聲海內外，作品清秀明快，工穩娟美。近來出版《陳巨來治印墨稿》，透過此書所示的印蛻與墨稿比較，可以應證上述所言非虛外，亦可發現創作白文印的墨稿，並非用雙鉤法來設計，與其勾錄古印的模式有異，足見其學習與創作之間，靈活多變，不主故常的手法；〈陳氏雨催軒藏〉朱文印，墨稿乃陳巨來篆寫，後由門人吳子建篆刻，此種代刀的模式，與偽作贗品目的性不同，亦曾發生在吳昌碩等案例，此作為師門傳承的一種特殊手段，亦極應重視。



圖 12 〈牟道人〉印蛻



圖 13 〈牟道人〉墨稿



圖 14 〈陳氏雨催軒藏〉印蛻



圖 15 〈陳氏雨催軒藏〉墨稿



圖 16 卞永譽〈式古堂書畫〉自用印²⁵



圖 17 陳巨來〈式古堂書畫〉墨稿



圖 18 趙之謙〈小脉望館〉



圖 19 陳巨來〈小脉望館〉仿印

此外，陳巨來針對仿印的精準模仿，透過〈式古堂書畫〉、〈小脉望館〉等印，確實能達到領略古法生新奇，上面所述的技法，目前普遍應用於篆刻教學與創作中。

2. 鄧散木（1898-1963）

吳平先生曾自述習篆過程：

旋中日抗戰結束，得表叔胡維銓先生攜我印稿，轉懇鄉賢詩人施叔範翁介，呈散木先生，時余寓居漢皋，不數日翁即詳批，由滬寄示，後返滬晉謁，又授我篆刻講義六章，並誠以勿學其早作，要以秦漢為歸，自茲郵稿往來，函授者凡四載，來臺後，魚函隔絕。

由此可知鄧吳二者函授學習的背景，今透過〈鄧散木先生批改函件〉之中，得知印稿設計與修改過程，如〈泥爪墨痕中〉、〈吳平書畫〉等印，於對於篆刻創作的重要性，堪為典範，如今吳平先生能將此如此私密的内容，無私地印刷出版，公諸於眾，嘉惠學子，無論在學習與研究，提供莫大的助益。

²⁵ 此印見高閑〈草書千字文〉卷藏印，轉引上海博物館編：《中國書畫家印鑑款識》上冊，上海，文物出版社，1987年12月），151頁。

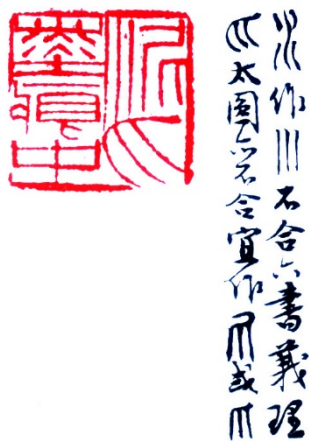


圖 20 吳平〈泥爪墨痕中〉²⁶

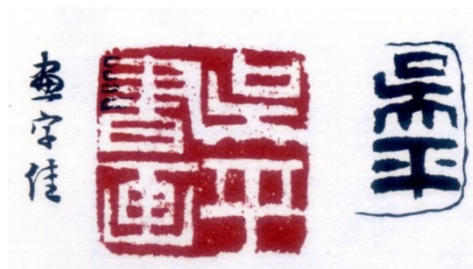


圖 21 吳平〈吳平書畫〉²⁷

3. 曾紹杰（1911-1988）

曾紹杰先生一方〈直造古人不到處〉朱文印，印款曰：「大千八兄畫法神奇，直造古人不到處，僅篆是印以志景仰，兼為兄七十壽，戊申元月，曾紹杰呈。」²⁸據此大致可知此印於 1968 年祝壽而作，以圓朱文法兼唐宋官印之九疊文方式呈現，曾先生平時治印法度嚴謹，一絲不苟，據陳宏勉先生所見，此印稿有四、五十方印稿之多²⁹，於《曾紹杰二十世紀臺灣書印典範》書中僅擇十二方刊印，印稿旁還有單字寫稿，透過印稿與印蛻比較得知，可窺見其改稿過程中，作者不斷地嘗試與挑戰可能性，著實令人敬佩。



圖 22 〈直造古人不到處〉印拓³⁰

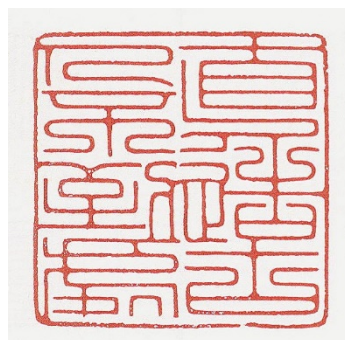


圖 23 〈直造古人不到處〉印拓³¹

²⁶ 吳平：《吳平堪白印輯》第一集（台北，蕙風堂，2004 年 5 月初版），11 頁。

²⁷ 吳平：《吳平堪白印輯》第一集（台北，蕙風堂，2004 年 5 月初版），11 頁。

²⁸ 楊詩雲著：《張大千印說》（香港，翰墨軒出版有限公司，2004 年 8 月），130 頁。

²⁹ 陳宏勉主編：《曾紹杰二十世紀臺灣書印典範》（台北，北市文獻會，2011 年 12 月），164 頁。

³⁰ 曾紹杰編：《曾紹杰篆刻選輯》第一冊（台北，曾紹杰，1971 年辛亥三月初版），46 頁。

³¹ 曾紹杰編：《曾紹杰篆刻選輯》（台北，曾紹杰，1982 年 3 月再版），63 頁。

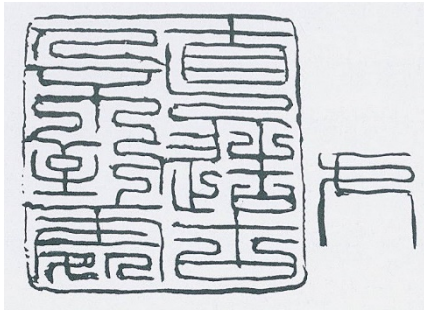


圖 24 〈直造古人不到處〉印稿 1

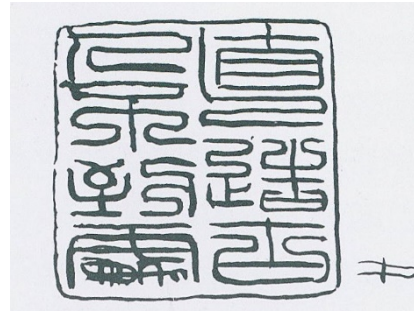


圖 25 〈直造古人不到處〉印稿 2



圖 26 〈直造古人不到處〉印拓

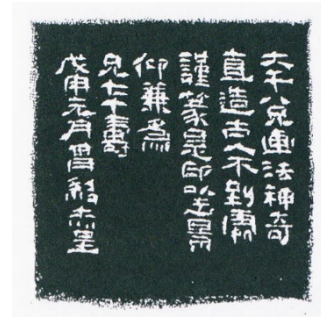


圖 27 〈直造古人不到處〉墨拓邊款

據楊詩雲《張大千印說》研究所述，張大千於一九七九年歲己未夏日於臺北摩耶精舍〈雨過荷塘〉橫幅右下角，曾鈐此印。一九七零年以來所作潑色山水多鈐此印，但是有時畫其他畫亦鈐此印，如一九七九年歲己未嘉平月作〈墨荷〉就鈐此印。³²書上所附印蜕，並附墨拓邊款，曾氏諸印譜未見。筆者雖未親見此印，但與曾氏諸印譜比較得知，右下角印邊明顯有斷殘的痕跡，應是畫家長年使用此印的過程中，不知在哪一年使用過程中，無意中殘損所致，絕非曾氏篆刻創作時之本意。類似此種情形，經常出現在印章在使用過程之中，各種因素導致印面殘損缺角，讓後來觀者或習印者，誤解作者本意，針對此點，如何正確的「讀印」，亦是篆刻學習中重要的一環。

4. 王壯為（1909-1998）

王壯為〈中國文字一大玩家〉朱文印稿³³，薛志揚老師藏。此印難得處在於刻家已經寫好印稿，水印反拓上石，卻未動手鐫刻，雖不知其未刻背後等諸多原因，但凡是經常治印者，便能理解治印過程中，其從容不迫心態，保有第一次創

³² 楊詩雲著：《張大千印說》（香港，翰墨軒出版有限公司，2004年8月），129頁。

³³ 此印為薛志揚老師、蔡麗雲老師所收藏，尺寸、材質不明，轉引臉書，網址

<https://www.facebook.com/boatliyun>，引用時間 2022.10.26。

作時的新鮮感與鏤刻的衝動，正符合唐孫虔禮「五合五乖」含義，如此作品才能存留千古，絕非一般印家論時計件者，可相提並論。此印粗視乍看似是七字印，實際上是八字印，分為三行，第二行為四字外，其餘二行皆二字，字與字之間，彼此穿插挪讓，自然有度，可見其章法布局之奇險處。此外，筆者利用軟體左右鏡射翻轉後，可以清晰看出原本壯公寫印稿時，正面大致樣貌。壯公印風面貌繁多，工寫兼具，更擅長「以書入印」方式篆寫印稿，印風應屬寫意一路，試以〈醉醒離合存好寓留〉印拓輔以對照，此印句雖未知其出處，但以壯公書篆藝術成就，實當之無愧。



圖 28 王壯為〈中國文字一大
玩家〉印稿



圖 29 印稿圖片翻轉



圖 30 王壯為〈醉醒離合存好
寓留〉

5. 臺靜農（1902-1990）

臺靜農，本姓澹臺，初字進努，號孟威，原名傳巖，乳名松子，學名敬六，入學北京大學時改名靜農，改字伯簡，晚號靜者。〈天行建（健）者〉白文印乃三國東吳《天發神識碑》之遺緒。³⁴臺先生確實有數件以「懸針篆」筆法之書作，如〈摹漢金文三種〉³⁵、〈臨漢器銘文二種〉³⁶等，自運作品有〈書呂坤《呻吟語修身》〉³⁷。《天璽碑》亦有「天、行、建、者」四字，由此可知，實為「以書入印」創作觀的具體實踐。

³⁴ 馬國權〈臺靜農及其書法篆刻藝術〉，見《臺靜農法書集（一）》（香港，翰墨軒，2001年10月），90頁。

³⁵ 同上註，75頁。

³⁶ 同上註，107頁。

³⁷ 同上註，117頁。



圖 31 〈天行〉
印稿 1



圖 32 〈天行建者〉
印稿 2



圖 33 〈天行建者〉
印稿 3



圖 34 〈天行建者〉
印蛻

與上述〈天行建者〉印稿相同印稿有三，唯一不同處乃此印稿稍小，未見印蛻流傳，十分可惜。



圖 35 〈天行〉
印稿 1

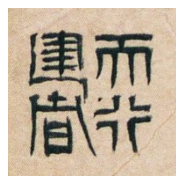


圖 36 〈天行建者〉
印稿 2



圖 37 〈天行建者〉
印稿 3

印蛻未見



圖 38 〈為〉
印稿 1

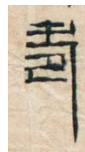


圖 39 〈壽〉
印稿 2

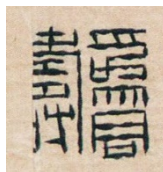


圖 40 〈為君壽〉
印稿 3

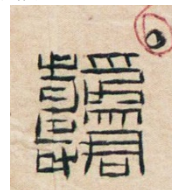


圖 41 〈為君壽〉
印稿 4



圖 42 〈為君壽〉
38

〈者(這)回折了草鞋錢〉朱文印，款曰：「禪家語，靜者心聲也。庚戌(1970)九秋。」³⁹薛平南教授認為此印「意在漢鏡銘漢磚文之間，並有『草篆』的意態。」⁴⁰審視此印之印稿，兩相比較，文字內容略有出入，第四字原為「卻」字，印稿右上角處另有「腳」字。十八年後，以此句有書作為〈書戴靜山先生語〉，款識：「此靜山兄雋語，未曾收入詩集中。戊辰(1988)冬至月，靜農。」⁴¹同為臺大任教的戴君仁(1901—1990)，教授文字學，兩者之間，多所交流，對臺靜農的

³⁸ 見〈臺靜農金石作品·閒章〉，網址

<https://www.lib.ntu.edu.tw/events/manuscript/taichino/recre.htm>，引用時間 2022.10.26。

³⁹ 藍玉琦〈守斯寧靜，為君大年〉，《典藏·古美術》350 集(台北，2021 年 11 月)，65 頁。

⁴⁰ 臺靜農《臺靜農先生·百廿誕辰紀念專輯》(台北，國立臺灣大學中國文學系，2021 年 11 月)，252 頁。

⁴¹ 臺靜農《臺靜農先生·百廿誕辰紀念專輯》(台北，國立臺灣大學中國文學系，2021 年 11 月)，101 頁。

書篆應有所影響。

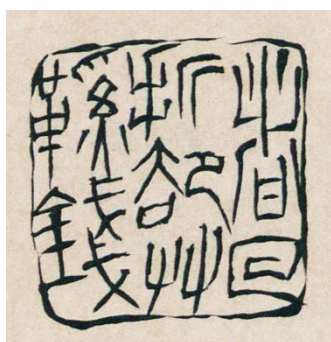


圖 43 〈者回折卻草鞋錢〉印稿



圖 44 〈脚〉印稿



圖 45 〈者(這)回折了草鞋錢〉印蛻



圖 46 〈者(這)回折了草鞋錢〉邊款

〈壯不稱臣老抱孫〉朱文印，印稿目前所見僅有四方，且與印蛻相較，差異頗大，後得知印蛻後為江兆申所刻⁴²，其中「壯、臣、抱、孫」等字差異頗大，臺老其篆刻創作過程中，思緒在重複描摹修改之間逐漸體現，更見用心良苦。另外〈明月陰晴未可知〉朱文印稿，亦未見印蛻，今暫提出，待日後查考。

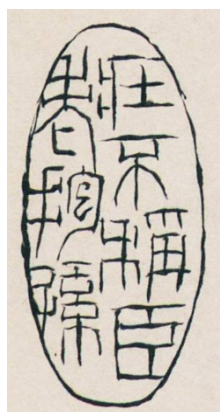


圖 47 印稿 1



圖 48 印稿 2

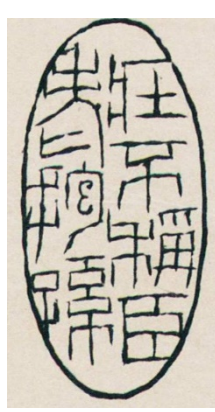


圖 49 印稿 3

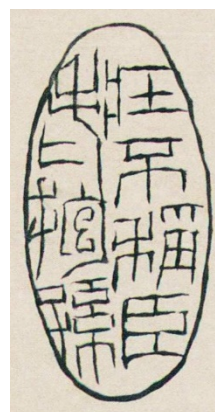


圖 50 印稿 4



圖 51 江兆申〈壯不稱臣老抱孫〉印蛻

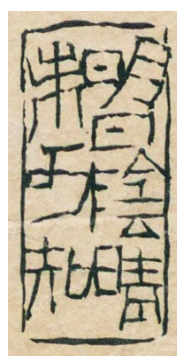


圖 52 〈明月陰晴未可知〉墨稿

⁴² 真微印網：印學在線 www.sealbank.net 篆刻印學專業資料庫。

6. 江兆申（1925-1996）

《江兆申篆刻集》中，輯錄數方印稿，談及篆刻創作等相關問題，如〈匡時私印·仲英長壽〉對章，小楷補款談到篆刻過程：「先用印石重按紙上，使留邊痕，再依邊匡作篆，必使合意乃止，是為印之初模，後將模紙反合印石，要邊匡與印石相吻，潤濕磨按，令印文反印石上，再行奏刀。此兩印但存印模，而印拓反失去，亦事之不尋常者，故不忍棄去。」⁴³此法等關鍵細節，目前普遍應用於草稿設計當中。



圖 53 〈匡時私印〉印稿



圖 54 〈仲英長壽〉印稿

〈猶有蓬之心〉朱文印，補款云：「此印凡兩刻，第一刻之心二字相疊，似志字；第二刻離而曲之，思或可辨也。然觀者猶讀志，蓋志之為字，本之志（此字點去）心合文，安可強哉。」⁴⁴透過文字說明，始知其創作思想，巧妙運用「合文」⁴⁵處理，歷代璽印文字源自書法，如「眉壽」二字合文，多有所本，但又兼顧觀者等多元角度，尤見心思縝密。



圖 55 〈猶有蓬之心〉印稿



圖 56 〈猶有蓬之心〉印稿

〈目送歸鴻〉白文印，補款云：「目送歸鴻，印模上石後，略作變更，帝字中直不再上通，使合篆法耳。」⁴⁶稿蛻兩相比較，得知白文印寫稿，皆以墨書直接篆寫字形，而非以「雙鉤闊填」方式描寫印稿，一來省時，二來能以書入印，表現筆法特色。另有一印〈濁酒新亭〉白文印⁴⁷，亦有墨稿，可供參考比對。

⁴³ 江兆申：《江兆申篆刻集》（台北：圓神出版社，1997年7月），21頁。

⁴⁴ 江兆申：《江兆申篆刻集》（台北：圓神出版社，1997年7月），23頁。

⁴⁵ 「刻印處理文字之方法之一種。秦至漢初，官印之四字者，多以田字格為欄。其中亦有五字者，則取其中二字合占一格，俗稱“合文”。合文，仍以自然流暢為美，不宜侷促壅擠。」見崔爾平編：《書法篆刻術語辭典》（上海，上海辭書，2015年8月），129頁。

⁴⁶ 江兆申：《江兆申篆刻集》（台北：圓神出版社，1997年7月），25頁。

⁴⁷ 江兆申：《江兆申篆刻集》（台北：圓神出版社，1997年7月），27頁。



圖 57 〈目送歸鴻〉印
拓



圖 58 〈目送歸鴻〉印
稿



圖 59 〈濁酒新亭〉印
拓



圖 60 〈濁酒新亭〉印
稿

7. 阮常耀

筆者曾於 2008 年籌組「印心雅集」私人社團，由一群喜好書畫篆刻藝術的青年藝術家組成，定期舉辦雅集聚會，待時機成熟後，兩年後於當時臺北縣政府文化局成功申請展覽，展出地點為臺北縣藝文中心藝文館，承蒙阮常耀老師大力支持外，更為本社題字並設計印稿，作為展覽文宣之用，其稿經過掃描用於請柬與畫冊封底設計，為初試啼聲的團體打了一劑強心針。

展覽當時與藝文同好交流同時，常被誤以為此印已經鑄刻完成，由此可知，印稿並無損其篆刻風格的呈現，足見平時設計精準程度。



圖 61 〈印心雅集〉印稿



圖 62 〈印心雅集〉印刷稿⁴⁸

8. 薛志揚

筆者有幸於大學時期，接受叔眉師的指導，看稿過程中，耐心聆聽學生的創作想法，態度和藹可親，給予適當而寶貴的建議，經常為學生在舊稿基礎上，重新謄寫新稿，甚至一稿數出，欲罷不能，足見老師平時腹印稿累積可觀，書寫過程率性，放大而寫意，嫻熟老練之餘，亦時出新意，讓當時面臨創作困境的我，

⁴⁸ 劉嘉成編：《印心雅集庚寅年畫冊》（台北，2010 年 2 月），封面。

逐漸了解書印相通之理。大學畢業之後，有幸前往星雨樓面謁老師時，曾有一事令我十分震驚，老師會把水印反拓墨稿，有條不紊地疊壓整理於案上，與一般人將墨稿用畢，棄之如敝屣般不同，可見治印用心之處，此舉亦影響自己甚深，獲益良多。

之後透過學弟妹得以複印老師課堂上的印稿，雖然為數不多，亦倍加珍惜，藉此觀摩學習之用，今將與印譜中印蛻相較，以〈特健藥〉白文印、〈不即不離〉朱文印、〈萬物靜觀皆自得〉朱文印三枚為例，兩者相距已數年之遠，筆墨刀石轉換之間，精神氣息如出一轍，無形之中又上了一堂寶貴的課。

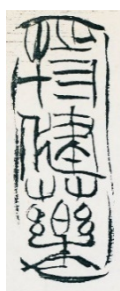


圖 63 (50%)

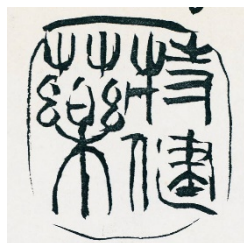


圖 64 (60%)



圖 65 〈特健藥〉⁴⁹

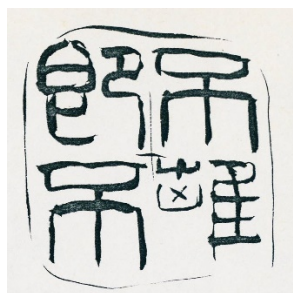


圖 66 〈不即不離〉印稿 1 (60%)

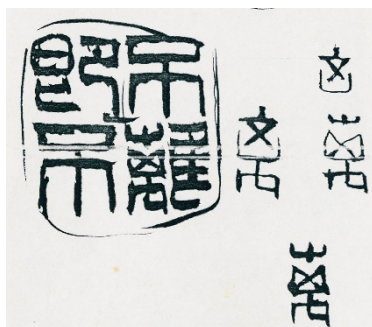


圖 67 〈不即不離〉印稿 2 (60%)

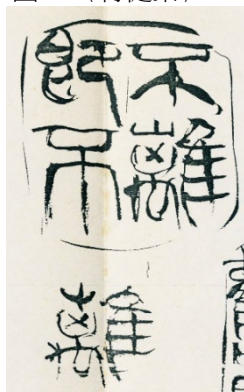


圖 68 〈不即不離〉印稿 3 (50%)



圖 69 〈不即不離〉印拓⁵⁰

⁴⁹ 薛志揚著：《薛志揚篆刻選》（台北，崑崗文化事業有限公司，1995 年 5 月），144 頁。

⁵⁰ 薛志揚著：《鐵筆丹心：薛志揚篆刻展》（台北，國立歷史博物館，2006 年 10 月），160 頁。

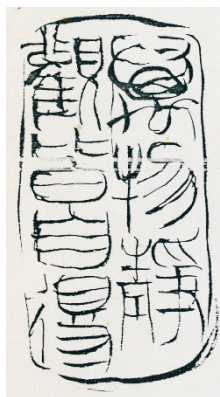


圖 70 〈萬物靜觀皆自得〉印稿 (60%)



圖 71 〈萬物靜觀皆自得〉印稿 (60%)

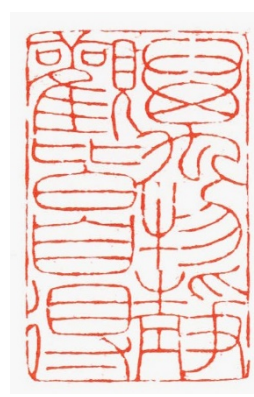


圖 72 〈萬物靜觀皆自得〉印拓⁵¹

9. 陳宏勉

陳宏勉先生曾為曾紹杰代刀，曾自述其背景與過程，如下：

當時紹杰先生已經因糖尿病，手會抖動，不太能刻，...代刀的過程總是這樣的，在約好時間的日子，進了先生的書房，書桌上疊了一疊印譜和字典，每本書都夾著紙條，取出印譜告訴你要安排的樣子的範本，在他找出字書指定的字，或者他用抖動的原子筆線條，先寫出來印章精略的樣子，再照著用毛筆精細的描繪，往往挪移空間都是一、兩根頭髮絲的移動，用兩張描圖紙相互描摹挪移，一方印往往要寫上三、四十方印稿才上石。⁵²

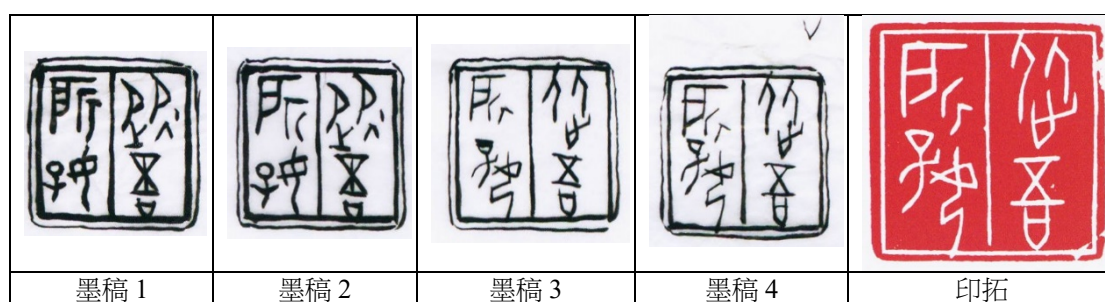
由此可知，曾紹杰透過實際的演練，指導創作過程中的幾項重要步驟，從檢索字書開始，翻閱相關印譜範本，模擬設計方向，接著指定參考字形，再到印面設計安排，務必達到精準墨稿，以免失之毫釐，謬之千里之憾，這是一般賞印者所不知之處，而此此舉，卻能讓持用印者，更能永續流傳。再者，陳老師撰寫《認識篆刻藝術》一書，藉此推廣篆刻藝術，於「四、構圖設計」章節中，以「從吾所好」句子為例，示範設計印稿四組墨稿，與完成印拓互相比對⁵³，羅列圖表如下：

⁵¹ 薛志揚著：《薛志揚篆刻選》（台北，崑崗文化事業有限公司，1995年5月），134頁。

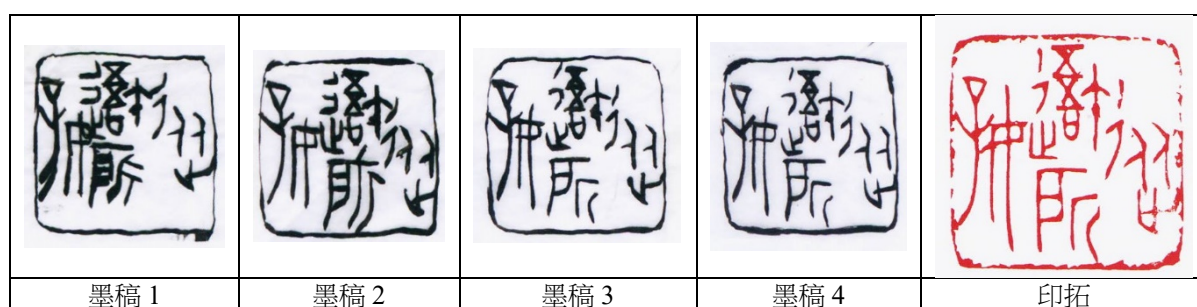
⁵² 陳宏勉編：《曾紹杰二十世紀臺灣書印典範》（台北：北市文獻會，2011年12月），164頁。

⁵³ 陳宏勉著：《認識篆刻藝術》（臺北：臺灣印社，2019年9月），95、96頁。

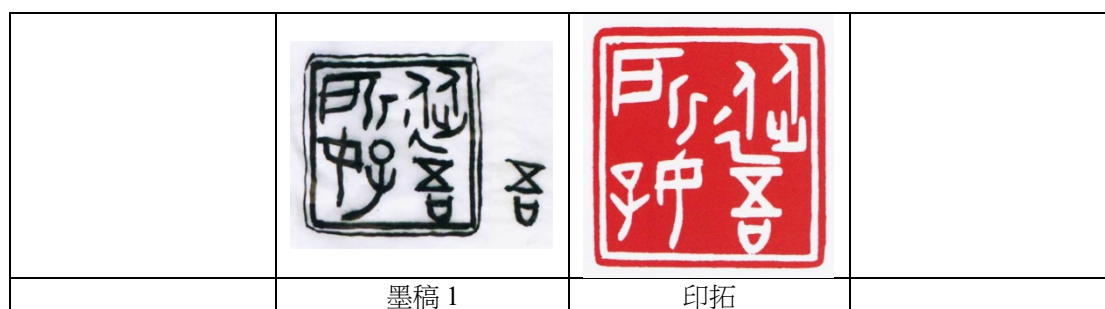
圖表 1〈從吾所好〉印稿I式



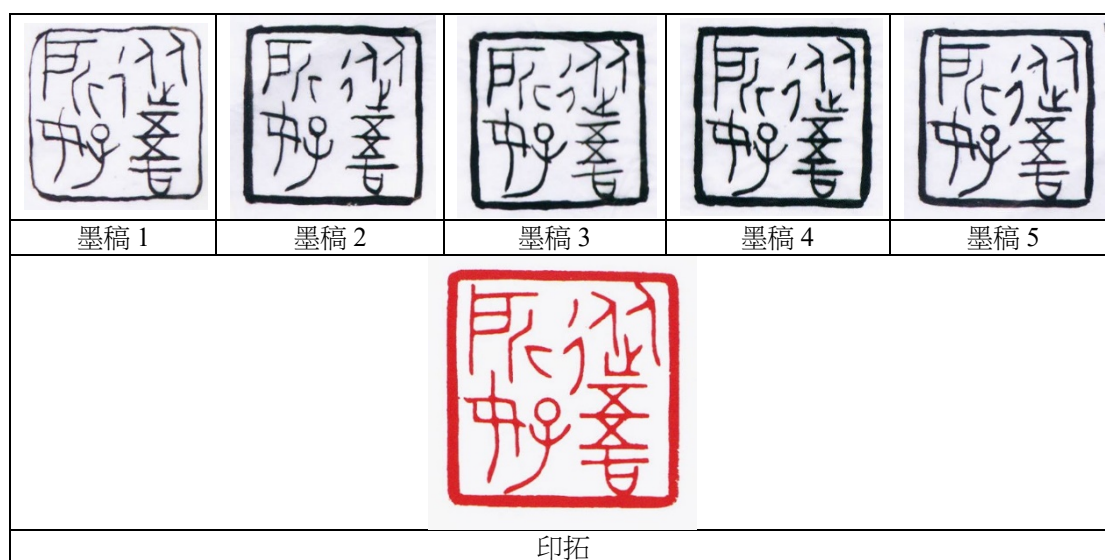
圖表 2〈從吾所好〉印稿II式



圖表 3〈從吾所好〉印稿III式



圖表 4〈從吾所好〉IV式



透過重新分類比較，墨稿的右上角有「ˇ」符號，基本上應為定稿，排列出墨稿間先後順序，更能了解構思中的細微變化，時間為其關鍵，也是最容易忽視的部分；事實上，另有三組印拓，未見墨稿，與上述四組相加共七組，可見針對相同文字內容，設計面貌不一的印稿，極需刻家平時的養成，深入掌握歷代印式的形式特點，章法上能變化運用自如，為目前篆刻設計必要的能力。

五、 結語

篆刻雖為小道之技，但經過經年累月的無數人物力投入，承載歷代先賢智慧的結晶，逐漸與詩書畫等藝術，遙相輝映，廣泛地融入日常生活當中，逐漸獨立為一門方寸間的藝術，如今透過此研究，雖然有諸多條件限制，而未能盡顯全部詳細細節，但其核心本質卻能逐漸顯現，並受到重視，往後期能夠更深入探討篆刻藝術創作中，隱晦而不顯，卻也最為珍貴的歷程。

參考文獻

- 李剛田、馬士達主編《篆刻學》(上下冊)(南京：江蘇教育出版社，2009年8月)。
- 韓天衡編：《歷代印學論文選》上下冊(杭州，西泠印社，1999年8月2版)。
- 黃惇著：《中國印論類編》上下卷(北京，榮寶齋出版社，2010年12月1版)。
- 趙平安：《隸變研究》(修訂版)(上海，上海古籍出版社，2021年1月重印)。
- 陳巨來著：《陳巨來治印墨稿》(上海，上海書畫出版社，2009年5月第1版)。
- 吳平：《吳平堪白印輯》第一集(台北，蕙風堂，2004年5月初版)。
- 楊詩雲著：《張大千印說》(香港，翰墨軒出版有限公司，2004年8月)。
- 崔爾平編：《書法篆刻術語辭典》(上海，上海辭書，2015年8月)。
- 陳宏勉主編：《曾紹杰二十世紀臺灣書印典範》(台北：北市文獻會，2011年12月)。