

技以载艺，艺以通道——论篆刻艺术的三重美学境界

李 超*

摘要：在中国古典美学体系中，“技”“艺”“道”构成了由实入虚、逐级升华的精神结构。篆刻艺术中，“技”为基石，体现为刀法、字法、章法等物质手段的精熟；“艺”为核心枢纽，既是风格创造与意境营造的生成方式，亦作为“道”的感性之形与“技”的精神升华；“道”为精神归旨，具体呈现为三重维度：以“天人合一”为根本的宇宙秩序映现，以“心印”所蕴人格精神为内核的价值象征，以及以“游于艺”为至高体验的自由创造境界。

关键词：篆刻艺术；技；艺；道；辩证统一

Technique Embodying Art, Art Approaching Dao: The Three Aesthetic Realms of Seal Carving

Li Chao*

Abstract: In the system of classical Chinese aesthetics, skill (ji), art (yi), and Dao (dao) form a spiritual structure that progresses from the concrete to the abstract and ascends step by step. In seal carving, skill serves as the foundation, embodied in the mastery of such physical means as engraving techniques, character forms, and composition. Art acts as the core pivot: it is not only the generative approach for stylistic creation and artistic conception construction but also the sensible manifestation of Dao and the spiritual sublimation of skill. Dao represents the ultimate spiritual destination, unfolding in three dimensions: the reflection of cosmic order rooted in the unity of Heaven and humanity, the value symbol centered on the personality spirit implied in "mind-seal", and the realm of free creation epitomized by "traveling in the arts".

Keywords: seal carving art; skill; art; Dao; dialectical unity

版权 © 2026 归作者及香港致源出版有限公司所有。

本刊遵循知识共享署名 - 非商业性使用 4.0 国际许可协议 (CC BY-NC 4.0) 开放获取。

详情请参阅：<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



篆刻艺术滥觞于三代，盛于秦汉，至明清而臻于大成，它是融合文字哲学、空间意识与人格修养的综合性艺术，也是“艺以载道”的典型实践。然而当前研究则多集中于刀法、字形与材质考据，虽具实证价值，却常忽略其作为审美创造的整体性与精神性。这种“技”与“道”的割裂，使篆刻在当代常

被视作传统手艺，或在“创新”中沦为形式游戏，其美学意蕴与精神生产力未得彰显。鉴于此，本文将从中国古典艺术理论中“技、艺、道”三层辩证互生的视角出发，结合经典印论对篆刻进行美学结构阐释。旨在揭示其从技艺锤炼，到意境营造，直至宇宙人生体悟的升华过程，构建一个三重美学模

* 李超 (1985—)，男，南京航空航天大学美术（书法创作）硕士，三级美术师，研究方向：书法技法与美学研究。

型，以期为当代篆刻的创作与鉴赏提供美学指引。

一、技——美学的基石与载体

“技”在篆刻美学中，不仅是艺术实现的物质基础，其系统本身也承载着丰富的美学意涵。具体而言，它系统性地展开于刀法、字法与章法三大领域，每个领域皆在严格规范与个性创造之间，建立起独特的审美维度。

（一）刀法：心手相应的生命质感

刀法美学的核心，在于将刀锋与石面的物理接触，升华为承载生命节律与审美追求的线条质感。以徐上达《印法参同》所揭“刀法有三：最上，神游之庭；次之，借形传神；最下，徒象形而已。”^[1]的分层为代表，刀法审美境界的展开，实以对中锋、侧入、冲刀、切刀等基本运刀程式的稳定把握为前提。这些程式直接规约线条呈光洁劲健或斑驳古拙之貌，进而奠定作品的基本气质。自法度森严的工稳一路至笔意盎然的写意一路，刀法的择取与运用已然透露出创作者的性情所向。朱简倡“使刀如笔”之论，进一步揭示高级刀法旨在模拟笔锋运动中的提按顿挫与疾涩节奏，于金石之上凝铸具有呼吸感的“刀笔味”。刀法由此成为篆刻家心手相应的物化证据，亦为其个性情感最为真切的审美呈现。

（二）字法：文化规训与印化创造

字法之成立，源于对古代篆书体系的深透理解，其所承载的，是篆刻艺术中文化规训与形式创造的辩证统一。创作者不仅需精准把握篆字的结构源流与各类变体，也须在印面空间与整体意境的规约下，对字形施以疏密、屈伸、挪让等“印化”处理，使每一字在严守篆法正脉的前提下焕发动态之势。徐上达《印法参同》所言“字面有正、有侧、有俯、有仰”，正是对此种造形规律的揭橥。由此，文字不再止于识读符号的功能限定，而升华为极具形式美感与古典韵味

的视觉构件，其审美价值亦在与篆法规训的持续张力中得以独立与深化。

（三）章法：方寸之间的宇宙图式

章法是篆刻技法中最具综合性与创造性的美学实践，关乎在有限方寸内构建一个气韵生动、和谐自足的视觉世界。章法构成的核心，系于对空间虚实关系的辩证处理，清代邓石如以“疏处可使走马，密处不使透风”一语揭其精要。高妙之章法，不仅追求形式上的强烈对比，也注重整体气局的平衡与内在秩序的和谐，使印面中每一点画、每一余白皆相互映照，于矛盾中求统一，于静态中寓动势。成局之作，能引观者视线流转往复，参与其空间节奏的起承转合，从而形成一个富有生命感的形式结构。章法由此超越单纯技巧范畴，成为宇宙秩序与生命节律在微观世界中的审美投射，亦为篆刻意境得以生成的直接场域。

二、艺——技的升华与审美呈现

“艺”是在“技”娴熟基础上实现的审美创造阶段，是规范性技术程式与个体内在精神世界相互激发、融会贯通后的产物。当技术操作经由千锤百炼达到“心手相应”的化境时，刀、字、章法便从外在规范转化为心绪、意旨与审美理想的自然延伸，为“艺”的涌现提供了可能。

（一）风格史演进与个人风格的确立

风格史的演进与个人风格的确立，构成了“艺”在历史性与个体性维度上的核心彰显。此一维度的生成机制，在于创作者鲜活的情感、独特的个性及其自觉的审美理想对技术过程的深度介入与主导。情感为创作赋予内在驱动力与精神温度，个性则凝结为作品之中不可复制的辨识度与审美品格的稳定内核。纵观篆刻发展脉络，自秦汉古玺的浑穆天成、隋唐官印的整饬庄严，直至明清以降诸家并起、流派纷呈的格局，篆刻史清晰地呈现出一条由集体无意识的风格趋向向

自觉追求个性表达逐渐转型的演进轨迹。风格史为个人风格的孕育提供了深厚的资源土壤与对话背景，然“艺”的真正成就，终须落实于创作者独特个人风格的确立。赵之谦以清新宕逸别开生面，吴昌硕以雄浑苍古独树一帜，齐白石以爽利奇肆自成格局，诸家各以其独特方式回应了传统规约与个性表达的辩证关系，其艺术成就是人格修养与审美追求在方寸之间的凝结。

（二）形式美与意境美的双重超越

“艺”的构成内在地包含对形式美与意境美的双重追求及其超越。形式美关涉线条、结构与空间等视觉元素依循和谐、对比、节奏等法则的组合经营，构成篆刻审美经验的基础层面。然“艺”之高境，还在于营构超越形式本身的审美意象与精神意境。此一层次以独特的刀笔语言与空间处理为媒介，传递诸如“金石气”的凝重古拙或“书卷气”的雅逸从容等整体氛围与精神气质，其指向是由有限印面所激发、有待观者参与完成的无限审美想象空间。苏轼论艺尝言“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”^[2]，篆刻之理与之相通，其高妙处正在于法度严谨之内创造引发丰富联想的意境空间。徐上达以“有意、有笔、有刀”论印，且以“意”为先，其所标举的“完美”境界，正是形式法则与精神意蕴交融互渗后达成的一种升华形态。

（三）扎根于传统的创造力

“艺”的灵魂在于创造力的在场与展开，而此种创造力的生成，又以对深厚传统的全面涵泳与内化为根基。创作者于古典资源的择取与转化，举凡秦汉玺印之朴厚、明清流派之嬗变、金石碑版之奇古，皆是以敏锐的审美判断加以拣选，以独特的艺术性情予以诠释，并在法度约束之内探寻变异的可能。其境界之高下，正系于能否将所习之法度内化为心手相应的创造凭借，能否于古人程式之中洞察新异的表现契机，并最终实现与自身艺术气质深度契合的审美突破。此一进程中，对传统的尊重与对传统的超越达成辩证统一，《周易》所谓“变则通，通则久”之理，于此可

见其真切印证。可以说，真正的创造力是在风格开拓、意境营构诸方面作出前所未有的审美推进，从而使篆刻艺术的历史链条在延续中获得激活与新生。

（四）“艺的中介性：道之形与技之魂

“艺”在本质上是连接“技”与“道”不可或缺的中介枢纽。清代叶燮在《原诗》中提出“理、事、情”三要素，其谓“惟不可名言之理，不可施见之事，不可径达之情，则幽渺以为理，想象以为事，惆怅以为情，方为理至、事至、情至之语”^[3]。篆刻之“艺”同理，其职志正在于将不可径直言说的宇宙之理与个体生命之情，经由审美想象与形式经营，转化为印面之中可感可触的幽渺惆怅之境。此一转化功能的实现，必赖“艺”之赋形能力。刘熙载揭橥“艺者，道之形也”一语，深透阐发此中机枢：形上之道的幽微玄远，唯有借助“艺”所创构的鲜明可感的审美形象与意境氛围，方能获得其在艺术领域中的栖居之所。与此同时，“艺”复为“技”之内化与超越的最终标志。当技术修为臻于心手相应乃至心手相忘之境，创作主体所进入者，便是张怀瓘所向往的“意与灵通，笔与冥运”状态，此状态标志着主体精神与客观法度在感性形式中的高度统一。此种统一本身，正是技之极致与道之显现在审美领域的重合。由此可见，“艺”向上为道赋其形，向下为技铸其魂，是篆刻艺术从物质操作层面跃升至精神表达层面的核心转换器与呈现场域。

三、道——艺的归旨与精神境界

在篆刻艺术中，“道”是统摄性的精神归旨，它超越了具体的形式美感与个性风格，指向与宏大文化精神和宇宙意识相贯通的价值维度。其核心意涵是通过“艺”的感性形式，具体显现为一个层层内化、贯通实践的动态过程：从对“天人合一”宇宙秩序的根本体认（体），到将此秩序内化为“心印如其人”的人格精神象征（相），最终在“游于艺”的创作体验中达成物我合一、自由创造的生命境界（用）。三者环环相扣，

共同构成了篆刻艺术通往精神之“道”的完整路径。

（一）体：天人合一——篆刻中的宇宙秩序映现

“天人合一”作为中国哲学的根本观念，构成篆刻之“道”最深邃的哲学基石。此一宇宙观在篆刻中的落实，首先体现为对材质天趣的顺应与升华。印材无论玉石铜铁，其肌理色泽皆禀赋自然，高妙的创作并非以刀笔凌驾于材质之上，而是使人为痕迹与自然质性相互交融，成就一种“天与人协”的微观实践。进而，此种宇宙意识转化为方寸之内的视觉辩证法则。朱白之分布、线条之聚散、形体之欹正，其间的对立与统一，无不暗合《周易》所揭橥的阴阳相生、虚实相济的宇宙根本律动。邓石如以“疏处可以走马，密处不使透风”^[4]概括其章法主张，此一美学原则的深层内核，正是对宇宙气息流转与阴阳平衡之理的审美把握。张岱年先生尝论中国哲人宇宙论以“不分内外物我天人为其根本见地”^[5]，并强调“天人相通”的观念在中国哲学尤其是宋明道学中居于极根本的地位。篆刻艺术于方寸之间构建秩序，其深层旨趣正在于将此种“天人相通”之理转化为可居可游的微观形式世界。一方精妙之印，遂成为一个秩序井然、生气流贯的宇宙图式，是“观物取象”“立象以尽意”这一哲学传统在艺术领域的生动实践。由此，篆刻之“体”引向“心印如其人”的象征之境。

（二）相：心印如其人——篆刻中的人格精神象征

“道”在个体精神维度的显现，集中体现为“心印”与人格象征关系的深度绾结。中国艺术传统中，艺与人之关系素为核心命题，而篆刻因其直接操刀镌石的亲历性以及印信所承载的凭信功能，使此一关联尤显紧密。创作者对“天人合一”宇宙秩序的体认，是融入其生命经验，潜移默化地陶铸其审美取向与精神气质。印面所呈现者，远非止于技艺程式的娴熟与形式语言的经营，实为创作者整体人格修养、学问积淀与生命状态在方寸之间的凝集。刘熙载论书有云“书，如也。如其学，如其才，如其志，总之曰如其人而已”^[6]，

此论移诸篆刻，正可视为“印如其人”一语的确切注脚。古人品印，推重“士气”与“书卷气”，其所指归，正在于要求创作者以脱俗的精神品格与深厚的学养涵泳于形式韵味之中，使之自然流露而不假造作。对“古意”的崇尚，亦非止于形貌的追摹，而是对浑朴高华这一精神境界的深切向往。由此，篆刻之内容择取、风格取向与趣味标举，常与创作者的人生态度及价值追求形成内在呼应。儒者之敦厚、道者之自然、禅者之空寂，皆可透过相应的形式语言获得审美呈现。此种由宇宙秩序内化而成的人格精神，构成创作者通往“游于艺”境界的主体前提。当人格修养与审美理想全然浸润于创作者身心，技术层面的经营便自然退居意识边缘，创作活动随之升华为心灵与宇宙秩序直接晤对的精神游戏，此即“游于艺”作为至高创作体验的真实意涵。

（三）用：游于艺——篆刻中的创造体验与生命境界

“游于艺”作为创作体验的至高境界，其理论意涵在于“天人合一”宇宙观在主体精神层面的最终落实，以及“心印”所蕴人格理想在创造瞬间的彻底敞开。它超越技术层面的刻意经营与功利目的的纠缠，心灵与对象于此达成深度冥合，不复见主客之分。当技法修为臻于化境，创作主体从“心手相应”的娴熟运作进一步跃升至“心手相忘”的自在状态，运刀布白等技术性要素从意识中心自然退隐，创作活动本身遂转化为精神自由驰骋的场域。孔子以“志于道，据于德，依于仁，游于艺”^[7]统摄人格修养的次第，将“游于艺”置于其完成的最高阶段。朱熹释此“游”为“玩物适情之谓”，其所指非闲暇消遣，而是技艺高度纯熟之后心灵在法度之内获得的自由感与愉悦感，是道德涵养与仁心修为在艺术活动中的自然流露。此种体验正与《庄子》“技进乎道”所揭橥的“庖丁解牛”之境相通，刀不再是与材料对立的异己工具，而是依乎天理、因其自然的意念延伸。就篆刻创作而言，此即“忘刀”“忘我”之境的呈现，刀

随笔意游走，形随神思生成。苏轼评论文同画竹“见竹不见人”“嗒然遗其身”的物化状态，正是此种“游”的生动写照。创作于此状态下生成的作品，往往呈现浑然天成的气韵，精湛的技法完全消融于精神表达的充沛与自由之中。艺术创造与生命体验于此达成内在统一，道的化境遂经由这一过程而得以显现。

结论

“技”“艺”“道”共同构成了篆刻艺术中循环共生、辩证统一的动态整体。“技”是艺术得以发生的物质基础，“艺”是关键性的转化枢纽与审美呈现，“道”则是统摄性的精神归旨。三者循环往复，相互依存，缺一不可。缺乏精纯之技，“艺”的创造便如构筑于流沙之上终将虚浮；若无“艺”的自觉升华，“技”便拘于匠作层面，“道”亦因缺乏感性桥梁而幽暗不明；而丧失对“道”的精神向往，“技”与“艺”便易迷失方向，堕入炫技或形式游戏，难以企及艺术应有的精神高度。在真正的艺术实践中，

三者循环激发，“技”的锤炼为艺开辟通途，“艺”的探索为道铺设桥梁，对“道”的体悟又反过来照亮并提升“技”与“艺”的境界。这一过程契合下学而上达的认知路径，演绎技进乎道的生命智慧。因此，三重境界说不仅是分析工具，也是创作指南与价值尺度，对理解与推动篆刻艺术的当代发展具有核心意义。

参考文献：

[1] 韩天衡. 历代印学论文选 [M]. 杭州：西泠印社，2023：126.

[2] 苏轼. 东坡题跋 [M]. 杭州：浙江人民美术出版社，2023：168.

[3] 叶燮著，蒋寅注. 原诗笺注 [M]. 上海：上海古籍出版社，2014：210.

[4] 包世臣. 艺舟双楫 [M]. 杭州：浙江人民美术出版社，2021：146.

[5] 张岱年. 张岱年全集：第2卷 [M]. 石家庄：河北人民出版社，1996：7.

[6] 刘熙载. 艺概 [M]. 杭州：浙江人民美术出版社，2025：176.

[7] 杨伯峻. 论语译注 [M]. 北京：中华书局，2021：96.