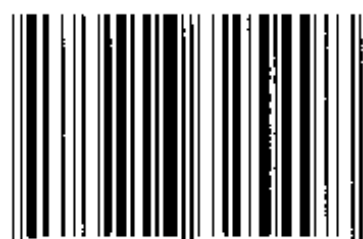


风印意写

陆籽叙 著

ISBN 7-80672-549-0



9 787806 725498 >

ISBN 7-80672-549-0 1-484

元 15.00

写意印风

陆籽叙 著



上海书画出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

写意印风 / 陆籽叙著. —上海: 上海书画出版社,
2003.10

ISBN 7-80672-549-0

I. 写… II. 陆… III. 篆刻 - 技法 (美术)
IV. J292.43

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 029573 号

写意印风

陆籽叙著

© 上海书画出版社 出版发行

地址: 上海市钦州南路 81 号

邮编: 200235

网址: www.duoyunxuan-sh.com

E-mail: shcpsh@online.sh.cn

上海出版印刷有限公司印刷

各地新华书店经销

开本: 889 × 1194 1/32 字数: 120 千字

印张: 6.5 印数: 1-3,000

2003 年 10 月第 1 版 2003 年 10 月第 1 次印刷

ISBN 7-80672-549-0/J · 484

定价: 15.00 元



近年来,方兴未艾的豪放派篆刻样式,以及在其与传统型工整风格相对峙时,常常使我联想到中国画中的写意画与工笔画在表现手法上的异同关系。两者虽同以线条为主要表现手段,而写意画则多了一层水墨构成的画面效果。尤其是在线条的勾勒处理上,写意绘画更是多了几许笔势的写意之势。如若就此而观豪放派篆刻样式,则就不难发现它与写意画一脉相承的作法,例如根据表现需要强调刀法的粗细、方圆之变和疏密对比的结字意趣,以及写意画式的分朱布白等等,无一不是以其虚实互补的处理方式强化主从相佐、虚实相生的审美意趣,以至浑然视之,许多以画理入印的作品竟宛如抽象写意画式的审美意蕴,令人深思不已。

言至于此,只要对当下的篆刻面目稍加留意,就不难意会与写意画风和行草之势如出一辙的表现意绪。而这正是我有心将其两者相提并论,并有意将风格豪放的篆刻名之为“写意印式”的原委之一,这也是写意印式的创作必须着力于写意之趣的理由所在。

再者,就篆刻刀法即书法中的笔法,以及结字构章中的审美规律而言,写意印式亦如楷书与行书的对应关系那样,工整之印易认却不宜抒情,而纯抽象的草法之印,形式感强烈且宜抒情却难以辨认。因而既有利于抒情而又便于辨识者,则唯有写中含工、工中带写的写意印式。

诚然,我之所以提出“写意印式”这么一种新概念,更为重要的原因则是基于近几年来篆刻创作热潮中的美学追求,同时也源于多年来自身创作经验的积累与思考。这两者的相互作用,诱导我去深入探索写意印式的创作规律,以及创作形式的变通来源。

我想,无论是对当今篆刻潮流样式的总结,还是对多元化篆刻风格的期盼,以及对篆刻自身创作道路的回顾与总结,这都将是很有意义的。一方面,可以借助对写意印式创作的形式分析,来探讨其中的创作规律,以期上升为形而之上的理论,启发与诱导企学者的创作学习;另一方面,也可借助此种印学探讨,与同行交流意见,丰富与纠正本书中的既有的认识,以推动写意印学的发展。因此,有必要将我多年来在理论与实践方面的学习心得,以类举的方式分述如下,以期引来八方同道的真言。



引言

- 1 一 写意印式的演变
 - 1 (一) 写意印式在无奈中发端
 - 2 (二) 从两方烙马印看写意印式的
远古运作
 - 4 (三) 汉代急就章中的写意启示
 - 6 (四) 封泥印中的写意理趣
 - 8 (五) 隋唐官印中的写意理法
 - 10 (六) 宋官印中的写意演示
 - 12 (七) 元押印之于写意形式的生发
 - 13 (八) 明清闲章对写意印式的内容
拓展
 - 15 (九) 吴昌硕以金石之气熔铸写意
印风的经验
 - 16 (一〇) 齐派印学对于写意印风的
极大发挥
- 22 二 写意印风的形式来源
 - 22 (一) 来自书理的写意之势
 - 27 (二) 画理入印的审美意会
 - 39 (三) 对秦汉瓦当的形制借鉴
 - 44 (四) 古砖文中的结字风骨
 - 48 (五) 封泥印式中的残损启示
 - 56 (六) 于古印模形变中的形式启示
 - 60 (七) 宋元押印中图文相辅的形式
创造
 - 63 (八) 书画印中的文人气质

67	三 写意印式的构成理法
68	（一）刀法笔势的传情作用
76	（二）结字造型中的审美意会
82	（三）以局部的笔势之变激活构章形式
86	（四）构字章法中的形式处理
98	（五）印文与印边的相互借代
108	（六）无边而边的形式法度
113	（七）点线面构成中的画理阐释
115	（八）虚实之意与主从之姿
121	（九）布白与留红的妙用
132	（一〇）受书理制约的笔情墨趣
138	（一一）以残损和积淤之变营造虚实相生的意象
146	（一二）含蓄表意中的人文内涵
150	（一三）边款与印式的形式构成
160	四 写意印式的创作
160	（一）实践与理论相互作用的创作路子
176	（二）强调书写式运刀作风
178	（三）画理的抽象陈设
181	（四）印外求印中的形式创造
190	（五）空白的妙用
193	（六）边款创作

一 写意印式的演变

一如学史可以鉴古开今的道理那样,我们学习一门艺术,尤其是在意欲拓展未来的过程中,更须以鉴古开今之法明鉴其应趋的方向,以推动艺术的发展。对于写意篆刻之法的学习和进取之理也何尝不是如此?为了加强对基本理法的理解和认识,有必要知其从何而来的历史。唯其如此,才有可能知其发展规律,以明确应趋的方向。

正如“理解的东西才能更好地感觉它”的哲言所示,也只有在我们以知其过去和现在的方式去预知未然的时候,对于艺术表现中的所以然问题才会有更为透彻的理解和认识。也只有在以此为前提的情况下,对艺术发展方向的探索与把握才具有实际可行的意义。

因此,在本书意欲阐明写意印式的表现程式之前,有必要对它的发端、演变和流变作一概括性论述。然后,就写意印式在各个重要时期或重要流派中的代表性印作为线索,作种种有侧重的论述,以供读者认识其演变过程和发展规律。

(一) 写意印式在无奈中发端

是否可以这样理解,所谓的写意篆刻模式即是以种种非常规结字章法构成的篆刻样式。如果此种说法尚能成立的话,那么是否又可以这样认为:现存最早的古玺印——商玺“亚禽氏”和“瞿”(图1、2)即是写意篆刻的最早雏形。尽管它受铸造工艺的局限,并非出自人为的刻意追求,但是在我们就此种写意印式的各种特征作种种写意理趣的联想与想象时,其所蕴涵的审美意趣也就变得确切而又实在了。



图 1



图 2

因此,就这种出于巧合的形变样式和残损现象,作写意印式的理法分析与类归比较也就具有了实际意义。

因而先秦以来的许多非常规印式,常常为写意篆刻的创作带来种种意外的构章启示。这也是我们学习写意印式之所以要溯源而上的重要原因。

纵观战国、秦汉官印,不难发现其中有相当一部分印是与工整一路印式并驾齐驱的写意印风样式。此种印式或偏或倚、或奇或险,都为日后的主观写意提供了足以借鉴的形式理法参照。诚然,这只是后人着眼于写意理趣所作的想象与类归,但这对于写意理法的探索,毕竟有了知其所以然的理法依据。

因此,可以说中国最早的写意印式虽只是一种发自无奈的印章草作,但也实实在在地成了中国印学赖以表意抒情的先导。不难想象,如若没有此种写意样式的先导作用,又何以有当今篆刻创作独立成艺的主体意识。而主体意识的形成与发展,正是以印学语言的表意抒情为前提的,以至我们常常习惯地从古人印作中的意外之趣中搜寻写意之法,以丰富和完善写意印式的形式创造。

(二) 从两方烙马印看写意印式的远古运作

烙马印是古代官方用于烙马的印凭,所用文字有金文

和缪篆两种,其章法布局多由结字的造型生发而成。

例如,战国时期的“日庚都萃车马”(图3)一印,即是以中紧外放的结字特点互与交错,疏密结集而成。而其大开大合的布局章法和极富意蕴的布白,与中国画“空白之处便是诗”的布白方式又如出一辙,以其开合有致的构章,在虚实布局的同时,也生动了印面气韵,具有不画而画的抽象画意。

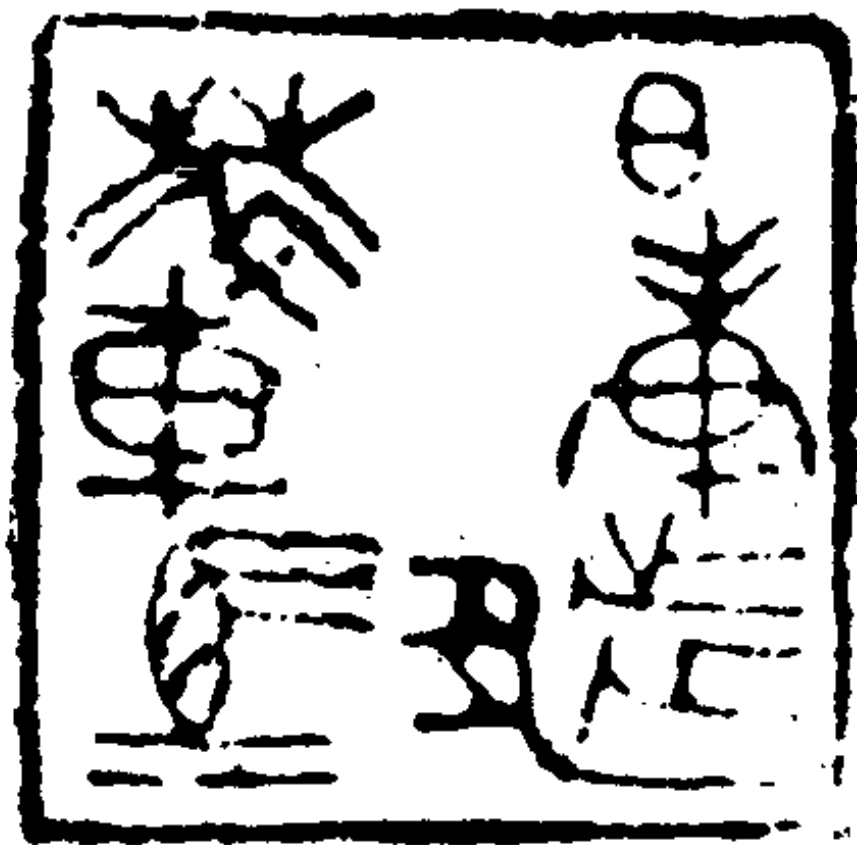


图 3

与前印同属以印文的结字特点行施章法的作法相比较,汉代的“夏丘”(图4)一印,则是以方折直截的缪篆与印面的平实形制相契合,统律了印面章法的视觉形式,以其恣放之势与刚直平实的结字造型相契合,给人雄放率真的美感。

这两方古印出自铸印工艺中的肌理效果,以及年长日久的腐蚀、残损和淤积所致的虚实变化,也恰好暗合了写意印式的空灵之气。因而足以作为写意篆刻创作理法的具体借鉴。

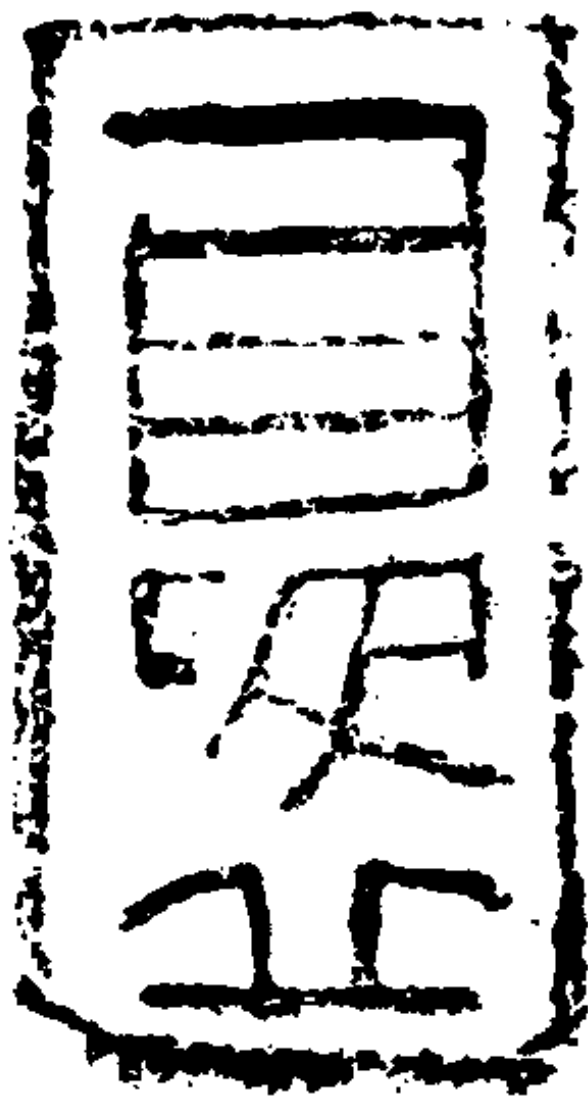


图 4

此种发自无意的审美意蕴与创作理法相暗合的艺术现象,足以引起我们的重视与思考。因为此种印学借鉴的成功运用,不仅能从古意中焕发出新意,更能从中导通写意印风的古今源流关系,以至于从活用传统理法的过程中去寄寓艺术个性和时代精神。

因此,善学者常常可以由此种运作中获得事半功倍的效果,以及举一反三的思辨能力。如若深入印学的源流认真反思、努力探索,往往易得高古之气而避免与

同代人的风格雷同,以至明白取法乎上的道理。

(三) 汉代急就章中的写意启示

相传古时候迫于军务紧急,在无法从容制印传令的情况下,只得就地以刀代笔匆匆刊印,以应告急之势。此种笔势纵横、刀法刻露、印面布字大小错落而章法疏密有致的篆刻形式,在当时很可能是一种无意的追求,但却从中传达出“沙场秋点兵”式的激越气氛,给人以率意真切的审美感受。如“赤城护军章”、“镇远将军章”、“平难将军章”(图5、6、7)所示。



图 5



图 6



图 7

同时,这也无意中暗合了写意中国画式的构成意趣,并且为写意篆刻之风的拓展开启了重要法门。齐白石印风的开创,即主要得益于此(如书中有关印例所示)。

因而确切地说,汉代的急就章中单刀直截的刻法,不仅引发了强调刀法、笔意的写意印风,同时也为空灵印法觅得了重要契机。不仅如此,其匆忙制印所致的大小相错的组字格局,也极大地开发了写意印式的章法。人们从其错落互借的构章中认识到了揖让之美,从其疏密对比中悟到了虚实相生的构成理法。

因而,从某种意义上讲,是此等不规则的刀法和章法,无意中松解了工致印式中的种种拘谨与刻板,为中国篆刻从实用走向艺术,由表意转向抒情,开启了崭新的法门。

一如齐白石题陈曼生印拓所言:“刻印,其篆法别有天趣胜人者,惟秦汉人也。秦汉人有过人之处,全在不蠢,胆敢独造,故能超出千古。”从中可见,无论是出于被动的应急,还是发自内心的创造,在一门艺术发展到极致之时,不畏艰辛地适时独造,无疑是一种“变则通,通则久”的胜举。

其实,在我如是而言之时,也从中受到了深刻的教益,并因之萌发了求变的冲动——一种原于印学历史的思考:究竟应该如何从古人的不经意之作中觅得可以言传的精微之趣?而此种贯穿学印创作与风格创造的摹学取向问题,从来都是众说纷纭而仁者见仁、智者见智,艺术习性有别而

所鉴深度不一,以至于其艺术结果也就各不相同。

然而,由此所致的各种活用艺术理法的招术却能殊途同归地切入艺术的正题,于其各自的求艺路子中借题发挥地生发出种种意外之功。如若方向正确且把握得当,亦不啻是一种借古开今的创举。因此,善于摹学借鉴的印人对古人之印,不仅要如实汲取营养,更要善于借题发挥,从中表述自己的独到见解。

当然,汉代的急就章印式作为印人师法乎上的摹学楷模,其原委远远不止于此。而更为具体而深刻的体会,也只有在具体深入的摹学过程中方能悟觉。尤其是在我们活用其中的精微之理时,借古开今的法门也就由此徐徐开启。即使对于学有所成的印家而言,其理亦复如此。因为,此种学以致用和学以致变的学习方式,实际上已成了印家终生进取的重要方式,一种如同曲不离口、拳不离手的基本功。也许这正是齐白石一生钟爱汉印,并孜孜以求的原委所在。

众所周知,齐派印风中“单刀取势”与“疏密章法”的主要特点,多源于汉代急就章的各种启示。只是齐派的后学者片面地仅此死学,而一一走向了概念、僵化的结壳模式。

在印文繁简悬殊、形态各异的印面布局中,以均匀笔距作为布局的先决条件,因而,繁简之字互为借格、错落结集,自然也就成了一种无为而治的理法。进而复以结字的疏密之变,以成主从之意和虚实之趣。而这正是急就章印法给我们的重要启示之一。如本书中借格章法印例所现。反之,如若将繁字压缩、简字扩展,并顺着此种意绪互与借格,即会使繁者杂乱、简者空洞,致使印面布局失衡。

(四) 封泥印中的写意理趣

在简牍书时代,封泥是封缄简牍的胶泥,盖印其上以为凭信,后人以纸墨拓成可视的印蜕,这就是我们今天所见的

封泥印式。

封泥印中多为秦汉官印的风格样式,或工整、或写意,抑或兼工带写,一经信手盖印泥上,弯弯斜斜,或偏或欹,皆成妙趣。加之年长日久的残损与风化,尤其是在后人蒙纸墨拓时,其斑驳残损所形成的虚实意趣更是令人喜出望外,以至于极大地启发了当今印风中的写意理趣。或为刚柔相济的笔势线条,或为聚散有致的主从关系,或为虚实相生的印式情理,无意中竟一一暗合了写意篆刻的种种理法。(如本书《封泥印式中的残损启示》中的有关印例所示)

于是,印家争相仿效旋见成效,甚或个性化写意印风由此而立者也不乏其人。如吴昌硕、邓散木以及当代诸印家的印风所现,即是于封泥印式中各取所需各得其所的结果。进而,再由此影响后学,以至发扬光大。(如书中有关印例所现)

如今虽然已很难断定,究竟是封泥样式启发了人们对写意印式的种种想象呢,还是封泥印墨拓中的种种意外的虚实形变,丰富了写意印式的种种美学法则?但是,无论如何,封泥印对于写意印式理法的形成与发展,确实提供了有迹可寻的表现理法。而这对于写意风格形式的探索,又何尝不是一种理法启迪?

在这里应引起特别注意的是,年长日久的自然风化、残损和积淤,也大大地强化了印式的布白之意和虚实之趣,因而成了写意篆刻创作的应循法则。再者,令后人学习的就是在蘸印泥抑盖于纸上时,因位置不正所造成的粗细悬殊、虚实相生的封泥边,于其边与线的互借中,将印式的写意之势诱导成更为自然的情状。而这对于提高印学品味,又恰好是一种十分难得的表现机杼。

至今,令人们惊喜不已的是此种自然的艺术巧合,恰恰为已近山穷水尽的写意印式的翻新与拓展,提供了许多具体可鉴的表现启迪,正如书中有关印例所示。

如古泥的“清虚自守”(图8)一印中的封泥边借鉴,即是一例。

如“童年印象”(图9)中的边线运用,以其若即若离、以虚围实的线条处理,强化虚实互补、疏而不空、密而不闷的审美效果。



图 8



图 9

(五) 隋唐官印中的写意理法

印至隋唐,官印格局成了印学的主流。除精工有余的折叠文官印之外,还出现了不甚工整的官印样式。其虽属流美婉转一路,但已于不经意中打破了对称僵化的格局而趋向随意自然的形态,无意中竟形成了结字互变的写意构章。

不仅如此,随唐官印中所表现出来的中庸平和的形态,具有自然含蓄的意趣,对于当今写意印式的创作,也不无随缘而化的启迪意义。

从“金山县印”(图10)看,其随意而结的不等大的平稳结字,多有自然写意的气度,从笔势结体到印面章法,一一暗合了随意而结和任体而书的写意作法。给人稚气迭出、慧意中蕴的视觉联想,因而于其含蓄的表现中不难意会其圆润自然的审美意蕴。此种文质中蕴的气氛营造,也是写意印式更为含蓄的表现。于此类刀转笔现的运作中,所

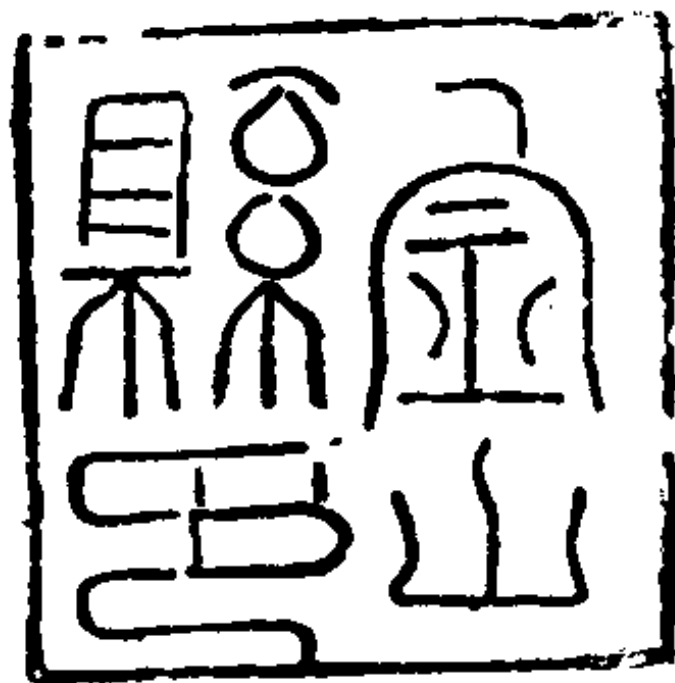


图 10

需的是折钗股式的遒劲流美之趣，所忌的是僵化的笔势、板结无味的结字造型和单一刻板的平均布局。而此印又恰好无意中避开了此等作印的禁忌。

此种发自无意的民间美感，对于其后的写意篆刻创作，又无疑是一种切实可行的内气诱导。以至后人从中看到了多种变法的可能。例如李学伟“老僧唱经”（图 11）的印风



图 11

追求,即有摹拟此类铜质印式的意味。在如今造险救险、殊途同归的风格倾向中,此种创作思路亦不失为一种独辟蹊径的印学路子。

(六) 宋官印中的写意演示

如果从写意印式的角度来审读宋代的楷法篆书官印,当不难发现其中意趣横生的写意理法。也许这在制印之时只是一种随意所致的意外之功,但其一招一式毕竟已为我们今天的印学研究提供了可资借鉴的理法启示。

也许世上原本就该是先有实践成果,然后才有从中引伸出来的种种理论定律,我想至少写意印法的来历可能是这样的。因而,对于写意印式的研究,至今只有大的概念而无已至终极的固定模式,仍有许多新的表现形式有待于从各种艺术形式的借鉴中去发掘,也有赖于从突发性灵感中去构想。而宋代细边篆书朱文印中那种取势微变、章法灵动的印法,正好为我们探索写意印风,提供了诸多理法意趣方面的形象演示。

此类宋官印,既非正统官印的精工不苟,亦无文人印式的刻意表现,然而却以其并不规则的篆书印式外传着浓郁的民间印趣。细细品味,似乎是在为写意篆刻的创作,作种种尚待完善的示范。

也许在印就之初,其中的意蕴还远远没有现今的丰富,是千百年来的腐蚀、残损和扭曲,成全了它作为写意印式所需的各种表意要素。令人欣慰的是,此种原于无奈的意外作用,却极大地促进了写意篆刻样式的形成与完善,以至演化成种种形式风格,昭示着后来者继而探索。致使一代又一代印人,就此借鉴生发,开拓出新的写意印路。

“义捷左第一军使记”(图12)一印即是此种美学意义上的佳作。此印欹斜之势的结字造型,以收放和揖让的方

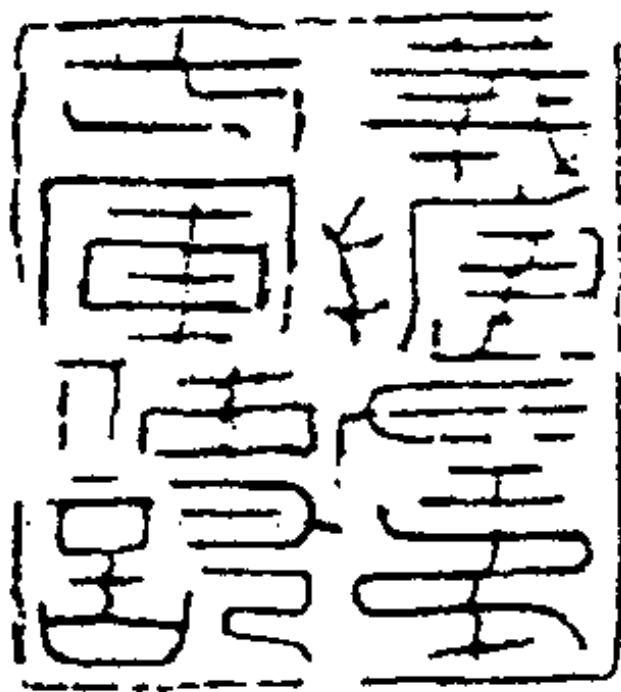


图 12

式结集章法形式,传达随遇而安的意趣,给人欹而愈正和寓动于静的美感。尤其是在经历了斑蚀与残损之后,瘦中见质的刚烈之气更为强烈,以至一一暗合了写意篆刻的种种美学理念。虽然,这仅仅是一种写意印法的意外发微,但是对于写意印风的形成与发展却是意义重人。若能明鉴于此而深入研究者,可望避开与同代人印风相互雷同的误区而独辟蹊径。

此种法自传统的风格探索,往往易得万变不离其本的美趣。因为,此种书法创作式的作印思路,靠的是师古人之法与师古人之心的统一。以综合前人各种有利于凸现自身个性的表现手法,自能创造富有时代精神特点的个人风格。

印学创作受文字材料的限制,其风格化表现意绪只有在无悖于造字特点与书法之理的前提下,因势利导地进行,才可望遂意。即使写意画式的浪漫发挥也不例外。如若毫无理法地夸张变形,自将误入如同漫画式的心理图式,从而

丧失了应有的印学特性和审美内涵,以至于巧涉丹青而功亏翰墨的遗憾。

因此,在我们从中汲取写意之法的同时,当切记取之有法和过犹不及的道理,以施法自然为上。

(七) 元押印之于写意形式的生发

花押印肇自宋代而盛于元代,故有“元押”之称。一般为楷书或行书姓氏,下为由汉字笔画形变而成的抽象符号。这是继肖形印之后,又一种带有抽象形符的印式。

花押印作为一种姓氏标记,于行楷书入印中辅以抽象变形的图案符号,既便于辨识,又可用于防伪。而作为一种印学艺术,则在于其行楷之法与布白之理的合理生发,以及写意作法之于章法布局中的大胆布白。这不仅空灵了印面章法,生动了气韵,同时也以此种虚的衬托,凸现了印文的造型特征,并从中生发出疏密相间、虚实相生和张弛有序的审美形式。如“彭”、“孟”(图13、14)两押印。



图 13



图 14

这也是现今的写意篆刻常常以行楷入印,并以整体的布白生发气韵的重要原因。不仅如此,楷字入印还为写意印式增添了简约、概括、明快的美学理趣,有效地强化了印式的写意之气,以致大大地拓展了写意篆刻的形式范畴。如余任天“法天运”、“余任天”(图15、16)两印所现。



图 15



图 16

因此直到现在,此等仿押之风仍甚为流行。当然,对于我们印家更多的,还是其形式风格所予以的写意启示。于是,或全、或半地借鉴学习,将其形式中的写意之趣融入到创作实践之中,则又是一番别样的写意情趣。

就其结字造型与统筹兼顾的布局形式而论,这无疑又为写意印式的风格发挥提供了宽广的表现空间。在以笔势导气的同时,也将楷法入印中的布白之趣变成了切实可行的写意之法。

当然,使印人更感兴趣的还是由此种形式所联想到的纯楷法印式的形式创造,以及由此引发的对写意印式法则的空前解放。再者,循着此种印式理法,书法的笔情墨趣之理得到了极大的发挥,同时也随之引发了诗情画意的抽象联想。于是,画家多喜用此类印式充实画面的人文内涵和章法理趣。

(八) 明清闲章对写意印式的内容拓展

明清之际,由于文人士大夫的介入,绘画格局为之大变。人们于逸笔草草的笔墨构筑似与不似之间的写意中国画,借题发挥聊抒胸中块垒。在形式构成中更注重题跋钤印中的构图作用。因此,画中用章的印文内容不再

局限于姓名之属,大量的诗词佳句、书画用语、趣言杂谈以及斋号名汇入印中。这样既完整了构图理法,也强化了画境意蕴。如此而为,可谓“闲章不闲”而具有积极的美学意义。如王睿章的“笔底烟云”,黄易的“诗题窗外竹茶煮石根泉”和“一笑百虑忘”,赵之琛的“湖村花隐”,丁敬的“心无妄思”(图 17、18、19、20、21)等印文所现。



图 17



图 18



图 19



图 20



图 21

闲章作为文人画的组成部分,以其生动诙谐或寓意深刻的印文内涵,极大地增益了画境的文学性,予人以闲章不闲的审美感受。

再者,作为文人画的一个组成部分,如何使印风与画风相契合,创造与画风相和谐的印式风格,也就成了印式创作中的一种审美追求。于是与各种写意画风相近的写意印风也就随之而生。这在完善与拓展写意印风的同时,也使之走向了充满独立表意的前景。

因而从某种人文意义上讲,写意篆刻独立的审美含意,除纯粹的形式表现以外,往往还有其沁人心脾的印文内容在起作用。

诚然,明清闲章的表现风格,因尚处于文人参与的初级阶段,故而兼工带写式的印作居多,能作为纯写意印风借鉴的印式至清末才陆续出现。这主要是随着各种绘画流派的崛起,印派纷呈的现象才逐渐兴盛起来。由此也极大地拓展了写意印式的内容范围。

(九) 吴昌硕以金石之气熔铸写意印风的经验

诚然如前所述,明清文人的参与大大地推进了写意印式的演绎进程。但其发端之初,则多为一些类似兼工带写的印式,而作为真正具有主观创造意识,并将其推向个性化写意风格,大约还得从吴昌硕以金石之气熔铸写意印风说起。

清代中叶随着青铜器的频频出土,考据之风日盛,文人普遍染上了金石之癖,金石之气影响下的书画创作也多倾慕此风。吴昌硕作为诗书画印四者兼善的大家自然染指其中而摸索不止。相传吴氏每每好将刻好的印作在缸沿滚磨,以残损印形中的金石之质。于是,其印作多有以残损作虚实互补之意的作法。

当然,吴昌硕治印主要还是以石鼓文入印而意取大写意画的构章理法,以求浑厚华滋的艺术效果。但是促使其印作精深而引人入胜的重要因素,则是以金石之气的熔铸之法。即使是平平一印,一经金石之意的加工处理,虚实之趣、古拙之意以及刚柔之质辄会陡增不少。

诚如吴氏印作所现,其印风中的强烈个性主要还是得益于他深厚的书法功底。因此他的印作似乎无一例外地充满着书写之势和笔墨之趣,是以书理入印的杰出代表。这些治印品格在赵之谦、徐三庚等人的印作中虽也有所表现,但尚未至其极端。因此,就印学史而论,吴派的印学模式既是对秦汉以来的草法印式的经验总结,也是一种集大成的



图 22

印风创造。这对于其后的写意印风,又无疑是一种开启与疏导。承此而下,后有齐白石写意印风的极端发挥,以至才有写意印式风行的今天。

吴昌硕“寿石”(图22)一印以老辣的刀法表现古拙凝重的结字笔势,而繁简之字互与借格的章法,营造练达精深的金石之意。如此为印,又何尝不是一种写意。

(一〇) 齐派印学对于写意印风的极大发挥

继吴昌硕之后,中国美术史上出现了又一位诗书画印集于一身的大家——齐白石。仅就其印学而论,也是足以彪炳印史而卓然不朽了。

齐白石能远继秦汉印风而独树一帜,将中国的写意印风推向极致。他以单刀纵横取势,以结字构章中的疏密处理强化虚实相生的抽象画意,给人以前所未有的视觉冲击。

不错,持传统观念的学者对此提出了“含蓄不足,直露有余”的批评。然而,这丝毫没有减弱他印作的艺术光芒。

齐白石认为：“秦汉人有过人之处，全在不蠢，胆敢独造。”而其印学的过人之处也全在于独造。以《秦诏版》和《天发神讖碑》（图23、24）中的结字风格入印，复以类似将军印中急就章单刀直截的锐利之气纵横取势，于大写意画式的疏密章法中分朱布白，运气生韵，营造抽象画意。从而，为写意印式开启了崭新的成功通道。如果就印学发展的道理而论，似乎唯其如此地开拓与创新，才有今天以四面出击的方式走向各种形式极端的治印新路。而这对于功力上乘而不

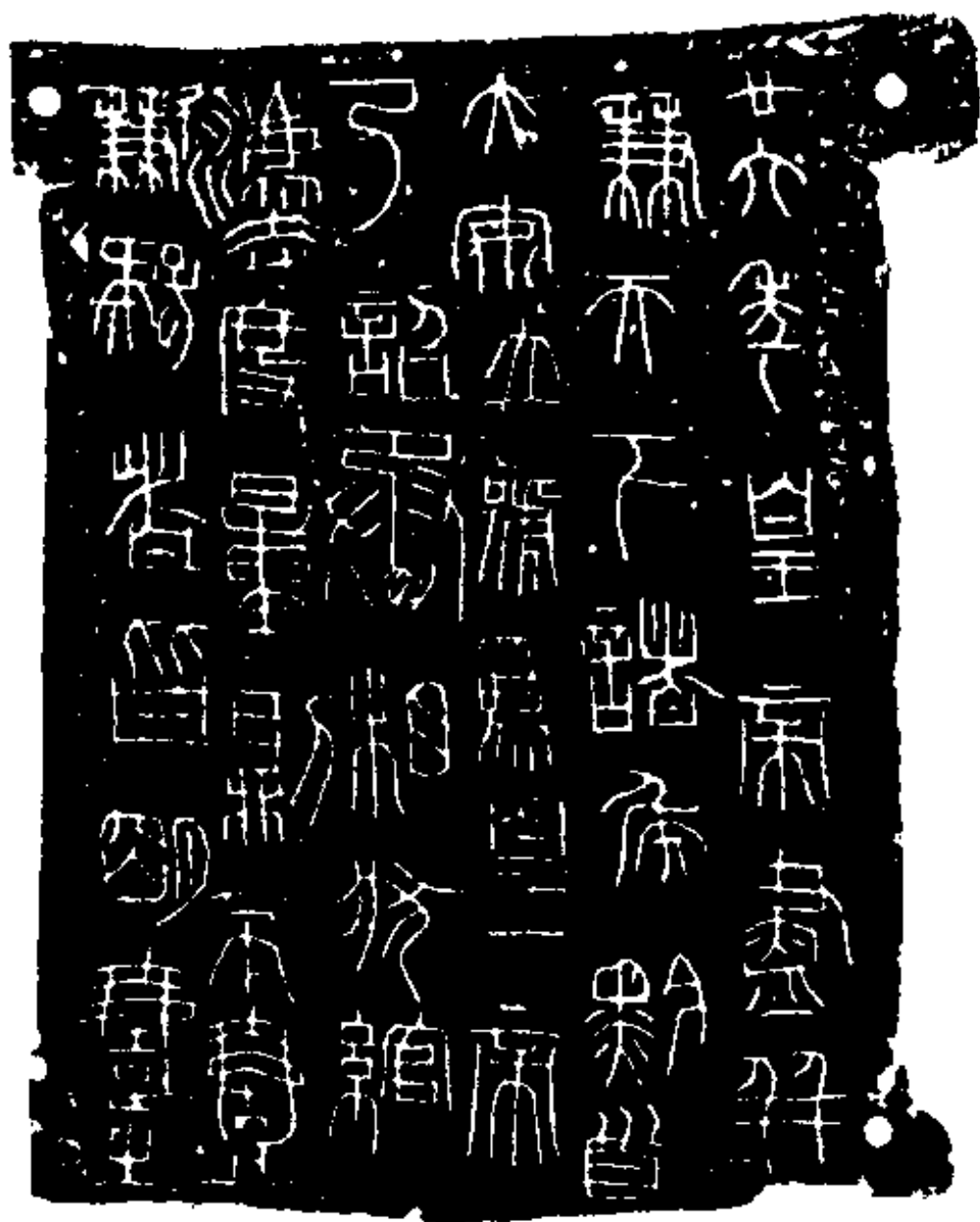


图 23



图 24

能独创的印人来讲,齐白石敢于独造的胆识与勇气,又无疑是一贴医俗治淤的良药。

假如我们能站在齐白石的艺术观这一边看待艺术的发展问题,似乎不难发现一切都在不断变异的棋局之中,而“变则通,通则久”的哲言原本就是艺术发展的历史动力。只有在我们以变治艺的时候,艺术创造才会像流水不腐那样源源不断地显现出生命的活力。

同时,也只有在我们认识到齐派印风的精神特质时,方可从其印式的一招一式中找到摹学秦汉之印的法门,以至于觉悟到了其中的微变之意。一如我们就表现刻露的米芾

行草去认识“二王”书艺的那样。

因此,就齐氏的经典之作“中国长沙湘潭人也”(图25)一印分析,不难发现其因势利导地强化结字构章中的疏密对比作用,以及虚实相生、气韵生动的审美效果。如许种种,已成了齐派写意印风的常法。而就虚实而观,最为精妙的则是,以整合的留红导气取势以及平衡布局的妙理。此种与写意中国画如出一辙的虚实方式,是很值得后人认真摹学的。



图 25

齐白石“香翰屏印”(图26)于笔势的斜侧对应中,寻求互变和谐的写意印风。于其疏密结集、横斜成趣的结字构章中,我们感受到了写意中国画的意境和金石碰击的清脆之声。

以笔势的疏密结集而为字势的主从之姿,进而以字势的疏密互补而为印式的虚实之理,以造就气韵生动的写意之势。这是齐派印风对于写意印风的光大,也是“人长寿”(图27)等代表作中的表现特色。齐派印风的表现由此达



图 26

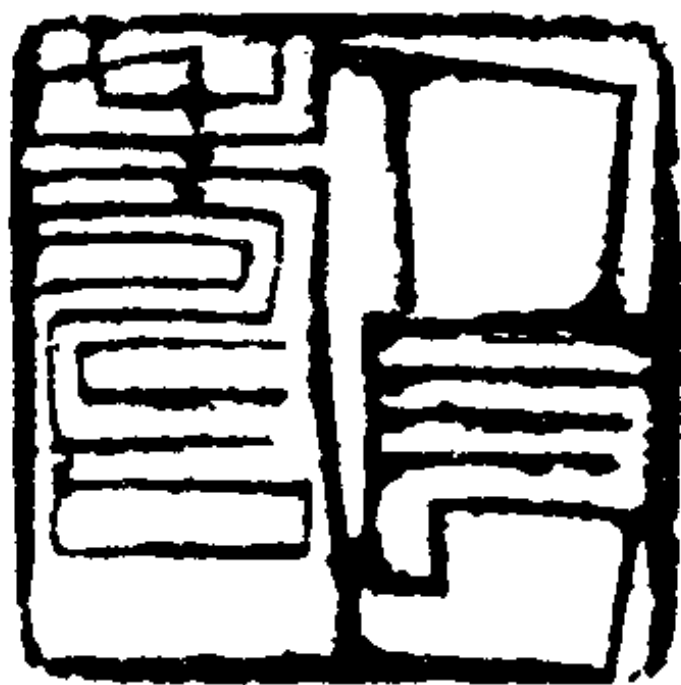


图 27

到了高峰。

齐白石“白石”(图 28)一印,以笔势的微变克服平行笔势中的呆板和雷同之弊,而以结字构章中的疏密处理整合布白,虚实构章,以期从中运气导势,生动气韵。以其单纯的表现予人以清正亮丽的审美感受。

齐白石“白石许可”(图 29)一印,以笔势的疏密结集

表现字势的主从之姿,并以其中的疏密处理表现虚实之趣,以至通篇望去,竟如同写意画境一般耐人寻味。此可谓感性与理性高度一致的成功典范。

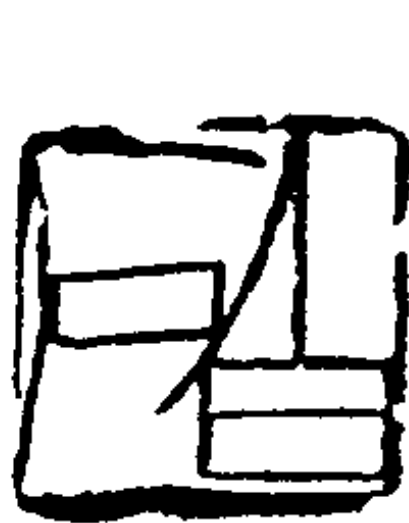


图 28



图 29

综上所述,齐派印式之于我们后学的不仅仅是一种崭新的印学风格,同时也是借以认识传统与活用传统的理法诱导,更是一种以书画之理入印的成功榜样。由此前行,我们将获得许多变法的可能。

二 写意印风的形式来源

随着中国印学史的不断发 展,写意印式的表现形式也将越来越丰富多样。这一方面是原于印家对传统模式的革新愿望,另一方面则是原于形式借鉴的来源日益广泛。于是,从何借鉴,如何借鉴,便成了印家变法求新的重要课题。

说到形式借鉴,自然会想到对古封泥、古砖文、古瓦当,以及古印模墨拓的形式活用,同时也会想到对书法和写意中国画的理法借鉴和意趣效仿。从此类可视性借鉴和对抽象意趣的仿效中,印家由各自的艺术个性和美学倾向所致的个性化印风,便有了形式的归属和审美的追求。或以书理入印强化书写之势,或以画理入印强化抽象画理,或以碑、砖文字入印强化古拙之意,或以瓦当的形制寄寓祥和,或从封泥印式的残损中觅得虚实之理和空灵之趣,或以元押印中获取图文相辅的构章理法。凡此种种,都为写意印式的形式拓展觅得了具体可行的途径。

因此,有必要就写意印风的形式来源,作如下几方面的阐述。既为了多元化印式的探讨,也为了读者学习写意印风的具体诱导。

(一) 来自书理的写意之势

篆刻与书法如出一辙,在我们执刀如笔之初,就已注定了写意篆刻的运作必将沿着以笔法取势、导气的表现理序,结字构章与表意抒情。以期将书理的优势最大限度地凸现出来,张扬印式的写意之势。

令人喜出望外的是,此种来自书理的写意之势在秦汉印中就依稀可见。尽管大多是出于各种无意的巧合,但毕

竟已为今天的印法探索提供了可资借鉴的理法启示。例如以下数印所示：

“五官之玺”(图30)于其制作者信手奏刀、刀刀见笔的笔势变化中营造写意之章。此种发自无意的信手之作,却成了探索写意理法的先导。

“口信”(图31)此种阴文反刻的印式很有可能是用于封泥的印章,故其印痕较粗。而于其信手刊凿的刀法笔势中,我们得到了几许来自书写之势的写意启示。

“王珠言事”(图32)于印文与印边的虚实对比中凸现印文,以于印文的粗细之变表现印文的书写之势,由此极大地增添了写意之趣。



图 30



图 31



图 32

“云南令印”(图33)于宽笔短接的结字构章中表现厚重朴茂的练达之意,具有寓巧于拙的审美含意。而其笔势间的微变之势,则极为隐约地表现出书写之势中的灵动之美。如此为印,能说它不是一种写意?



图 33

于是,吴昌硕从书理中吸取了笔法和笔墨之变,强化印文的书写之势和虚实之理;齐白石从急就章和《天发神谶碑》中吸取了纵横取势的率真刀法和方正直截的结字造型;沙孟海于行书中得到了刀法微变的书写之趣。顺着此种借鉴理序,印家懂得了刚柔相济、虚实

相生和疏密相辅的刀法理趣。由此也为后来的摹学者开启了书理入印的法门。在此举例说明如下。

吴昌硕“张熙私印”(图34)以爽利朴茂的刀法表现厚重恣肆的笔墨意趣,予人率真的书写美感。

吴昌硕“鹤道人”(图35)一印则以生涩老辣的刀法笔势刊出,予人刀势纵横的书写之气。



图 34



图 35

吴昌硕“伊洛子孙”(图36)一印,于田字界格布局中巧妙结字,以石鼓文式的高古之意传达书家治印中的书写之气,予人雍容华贵的美感。

吴昌硕“石潜大利”(图37)一印,以粗壮结实的结字构章取势,强化书法的书写之感,予人朴茂古拙的笔墨联想。



图 36



图 37

吴昌硕“聿缶”(图38)一印,于单刀直截的笔势表意中,营造信手拈来的写意气氛。如此为印,又何尝不是一种以刀写心?



图 38

齐白石“学工农”(图39)一印,以结字的自身特点疏密结集,构筑对角虚实的平衡格局。又以刀法的粗细变奏,作笔墨的枯膏之趣,以增益印面的书写之气。

书写式的写意作风,具有爽利激昂的传神作用。如齐白石“钱永昌印”(图40)中恣肆奏刀所致的笔情墨趣,即是一例。



图 39



图 40

齐白石“洪陆东印”(图41),于朴实自然中见结字构章之妙,而以刀法的恣肆运作再现笔墨的干润之变,予人几许笔情墨韵的视觉意会。



图 41



图 42

齐白石“蔡礼之印”(图42),于疏密结字恣肆奏刀的作印过程中,随着刀法的方圆变奏,笔势的笔情墨韵丰富多彩,予人几多写意之势的审美联想。

齐派印风中的单纯老辣,还表现在大写意式的奏刀方式上,其单刀直接、信手老辣的奏刀之势给人霸悍率真的审美感受。如“齐璜之印”、“齐璜老手”(图43、44)等印作所现。



图 43



图 44

齐白石“游戏”(图45)一印,以长驱直接的单刀法传达爽利恣肆的写意之势。



图 45

齐白石“安人慎勿念”(图46),印中恣肆奏刀中的爽利之势,常令人联想到草法笔势所产生的动态气势。

在数字相与、复笔齐列的单刀构章中,以笔画的互变作虚实构章中的节奏变奏,就显得十分重要。这既可破除笔画平行中的刻板之气,又可以此吻合单刀纵横中的写意之势。如齐白石“老为儿曹作马牛”(图47)印中所现,通篇而下犹如阵马呼啸中的雄壮之势。再者,在此种笔阵的纵向排列中,笔势的微错也是至关重要的,否则就易误入机械的构章僵局。



图 46



图 47

(二) 画理入印的审美意会

在我们面对过于繁复或过于简约的印文构章时,都将免不了要以笔势的疏密处理方式强化其中的主体视觉,抑或以结字造型的互变丰富印式审美含意,抑或将印边印文统盘构章以求浑成一体、虚实相生的整体效果。凡此种种都无可避免地要将结字构章方式与画理的运用相关联。这里既有随形而结、因地制宜的作法,更有因势利导的画理诱导,都为印作的形式创作提供了几许可变的机杼。于是,同一印文在不同印家的不同思路下,常常会产生不同的创作

效果,其独特的艺术个性也由此得到了极大的发挥。正因为如此,写意印式才会有流派纷呈的局面。

因此,画理入印也成了书画兼善的印家的常法。而就其理法的方方面面类举分析,也就成了学习和探索写意印式所必需的方式。笔者就三个方面分述如下。

其一是,出于视觉中的审美原理,书画兼善的印家常常借助点线面构成中的抽象理念,强化印面构章中的审美含意。

其二是,就印文结集中的形态互变,营造顾盼生姿的主从意趣。

其三是,就印式的整合构章,以笔势的疏密结集,陈设虚实相生的抽象画理;或以残损和积淤的人为设置而成无法而法的虚实巧合;或以画学中的布白之理蓄势导气而成气韵生动的虚实构章。

齐白石“齐五”(图48)一印,着眼于概括简约的结字特点,纵横取势,正斜互变,于笔势与留红互与涵泳的构章中导气生韵,予人言简意赅的抽象画意。



图 48

齐白石“丝”(图49)一印,有意识地将结字的造型概括成抽象画意。



图 49

在容易类同的印文结集中,注意适当的互变或错位是十分必要的。这样既可以避免雷同,又可以平衡布局,以达到生动章法的目的。如齐白石“申伯”(图50)一印所示。

齐白石“大羽”(图51)一印,以同一性笔势重复的排列营造的装饰意趣,而以正斜取势的笔势疏密结集,以成虚实相生的抽象画意,具有不画而画的审美感受。

齐白石“老萍”(图52)一印,于边线并用、疏密结集的

处理中整合布白,形成了虚实相生的抽象画意。



图 50



图 51



图 52



图 53

齐白石“壶公”(图 53)一印,顺着结字造型的抽象理念,营造简约空灵的画境,于抽象的视觉意会中给人以具象的联想。



图 54

“菌芒左司工”(图 54)一印,于借格互错整合构章中,以笔势的粗细之变而为印式的虚实之意,加上局部布白的整合映衬,一种非画即画的抽象画意跃然而出。



图 55

“戏口”(图 55)一印,顺着结字特点变异结集,营造顾盼生姿的抽象画趣。以至整而观之,俨然是一派写意画趣。



图 56

“右司工”(图 56)一印,以疏密互错的虚实构章,营造静穆清雅的写意印趣,含有无法而法的抽象画意。

“口郵”(图 57)一印,于印文笔势的疏密散结中,复以残损与积淤的笔势变异,以营造虚实相生的写意之章,常予人不画而画的抽象画趣。为写意印式的创作提供了可资借鉴的理法启示。

“惹”字印(图 58),就圆形印制变异印文的结字方式,具有写意印式随缘而结

的构章的理趣。从中透露出不画而画的抽象画意。

“□□大夫之玺”(图 59)一印,以印文的横列之势回旋结集,于其横侧的马蹄形中驻气导势,营造虚实相生的抽象画意。如此为印何尝不是一种抒情表意?



图 57



图 58



图 59

吴昌硕“石墨”(图 60)一印,因势利导的疏密处理,整合布白,营造三密一疏的平衡布局,予人虚实相生的抽象画意。



图 60

严谨的构章理念,精深的结字意绪,于因势利导的疏密对比中,幻化出虚实有致的画意。如齐白石“心甫”、“心耿耿”(图 61、62)两印的可贵之处即在于此。

齐白石“老辛”(图 63)一印,以留红的整合与笔势的出边,使得印面构章更为简洁集中,从而具有信手拈来皆成画趣的美感。



图 61



图 62



图 63

齐白石“甌屋”(图 64)一印,着眼于结字的自身造字

特点结字构章,而以其中的布白之理将印式导向画趣横生的写意格局。

疏密处理中的虚实布局,一如写意画中的布白,得之者诗意盎然。如齐白石“借山老子”(图 65)一印中的留红所现。



图 64



图 65



图 66

齐白石“人长寿”(图 66)一印,于随形而结的布局中,以封泥印式的形式布白构章,营造虚实相生的抽象画境。

在笔画简约的结字构章中,笔势的互变处理就显得极为重要。从整体效果出发,从平衡之势和虚实之意考虑章法构成,印文的互变才有实际意义。如“舟中”(图 67)印对角疏密的印文互变即是一例。

“千秋”(图 68)一印,于笔势的变异结集中,营造正斜互变的抽象画意。以正侧互变的笔阵构章形式,强化印式的写意印风。

“惹”(图 69)一印,以变异印文的结构方式,强化印式章法的构成理序,而成围合成趣的写意之章。

“俞谷”(图 70)一印,于印文繁简悬隔中结字构章,营

造三疏一密的平衡格局。从其虚实相生的审美意会中,可感受到抽象画意对于营造写意构章的重要作用。



图 67



图 68



图 69



图 70

“右酒(将?)司马”(图 71)一印,以回文盘旋的构章方式,结集围合有序的虚实构章,具有写意画式的构成意趣。

“长休”(图 72)一印,以印文高低不一的构字形式,营造平行互变的虚实章法。加之印边与印文的残损互变的虚实对比,构成了统一中求变化的抽象画意。



图 71



图 72

结合印文的造字特点,有意识地疏密其中的笔法关系,使之形成三实一虚的构字状态,自然易得虚实有致的抽象画意。如齐白石“任”、“仲文”、“如此江山”、“仲铭”(图 73、74、75、76)诸印所现。



图 73



图 74



图 75



图 76

齐白石“白石吟屋”(图 77)一印,刀法恣肆,笔势精锐,具有老辣豪迈之气。从纵横欹侧的奏刀中,不难感悟写意之气之于印面的活力。同为以书理入印强调刀法的书写之气,齐白石“徐源泉印”(图 78)一印,则于刀法之变中多了几分方圆互变与虚实相生的意趣,在恣肆奏刀的表意中更多了几许笔情墨趣的韵致。



图 77



图 78

齐白石“白石七子”(图 79)一印,以印文笔势的正斜互变纵横导势,疏密结集互为虚实。以至于在整合的布白作用下,通篇印面宛若一抽象画境。



图 79

齐白石“余中英印”(图 80)印,于印边与印文的浑同中简约构章理序,使之纵横取势、相与成趣。整合观之,如同画中抽象切割,给人画境似的审美联想。

齐白石“龙飞”(图 81)一印,以结字造型中的局部同

一性笔法重复排列,来统律结字构章的艺术风格,提高印式的艺术表现力,以极大地强化印式的抽象画意。



图 80



图 81



图 82

齐白石“惠庵”(图 82)一印,以封泥印边的粗细对比与印面的疏密布局相结合,营造虚实相生的整合构章,从中表现出写意画式的抽象意趣。

齐白石“白石三子”(图 83)一印,于互为疏密的构章中置以积淀处理,无论是出于作者故意而作,还是岁月的风霜所致,都已使印面的抽象画意增色不少。

齐白石“非翟”、“苦手”(图 84、85)两印,于单纯与繁复的对比中营造印面的抽象画意,而于疏密互补中强化印面的虚实关系,以借强化浑然天成的画境意象。



图 83



图 84



图 85

顺着印文的造型特点,强化各自的形态特点,互变结集,往往易得抽象画式的美趣。如齐白石“云慧”(图86)一印中的印文互变处理所示。

将结字的笔势之变异成抽象简约的抽象画境,这正是齐派印风的胜人之处。如齐白石“齐白石藏”(图87)一印中的结字构章方式所现。



图 86



图 87

齐白石“移生”(图88)一印,经其小巧精致的构章处理,整合布白所致的虚实理序赫然可鉴。以至于予人画境中蕴的审美感受。



图 88

齐白石“白石之记”(图89)一印,以封泥印式构筑边线互借的画理印式,以其浑成一片的疏密构章,营造虚实之意和抽象画意。



图 89

就印文各自的造型特点,因势利导地变异组合,疏密结集,以期整合印面文字中的抽象画意。这是画理入印中的常法,也是齐派印风之所以胜人一筹的重要方面。如齐白石“木居士记”、“中华良民也”、“我负人人当负我”(图90、91、92)诸印中的整体处理所现。



图 90

齐白石“归梦看池鱼”(图93)一印,



图 91



图 92



图 93

于笔势的正斜互变中,营造抽象画境式的构章形式。从中传达出写意画式的美学理序。

齐白石“蒙轩”、“慧莲”(图94、95)两印,于方圆并置的结字变异中,营造天真清丽的装饰意趣,常予人抽象画式的视觉联想。

齐白石“寻思百计不如闲”(图96)一印,以结字的正斜之势互为变异,既有活



图 94



图 95

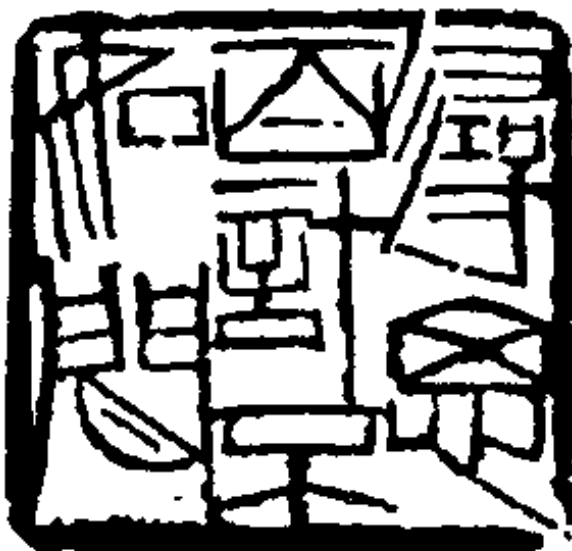


图 96

跃笔法气势的作用,又有生动局部构成的意趣,增强抽象画意的作用。

齐白石“悔乌堂”(图 97)一印,在封泥式的印边辅佐下,疏密结字纵横取势,于其抽象画式的构章中,生发虚实相生的画趣,宛如生动清新的写意画境。

着眼于构章中的虚实关系,处理疏密互变的结字造型,往往易得浑而不浊的空灵之气,以及气韵生动的抽象画趣。如齐白石“岂辜负西山杜宇”、“阿怕”、“阿芝”(图 98、99、100)诸印所现。

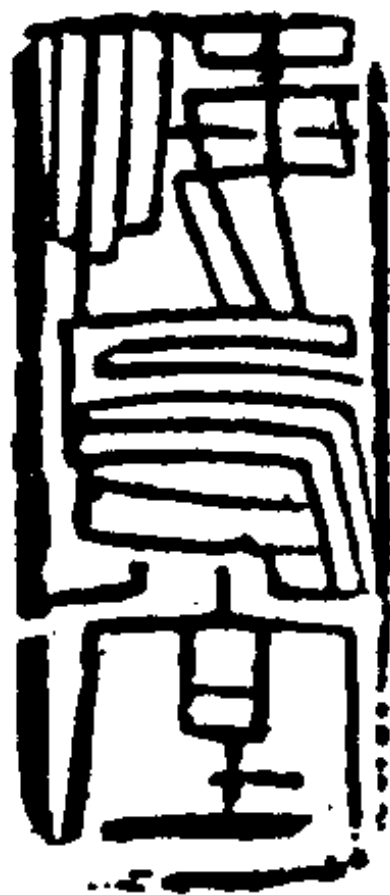


图 97



图 98



图 99

齐白石“罗家伦”(图 101)一印,于笔势的疏密对比中结字构章,强化书写式的节奏之势。

齐白石“吾幼挂书牛角”、“吾道何之”(图 102、103)两印,就印文的自身特点疏密结集,形成了虚实有致的整合构



图 100



图 101



图 102



图 103



图 104

章,给人抽象画式的美趣。

齐白石“迟庵(盒)”(图 104)一印,于连绵缜密构章中,构筑纵横网结的抽象画意。

齐白石“故乡无此好天恩”(图 105)一印,于不规则的



图 105

借格布局中,以印文的疏密结集强化印面的虚实关系。以其互与导势的构章,虚中有实、实中含虚的视觉形式,生发大写意画式的抽象意趣。

齐白石“煮画山庖”(图106)一印,因势利导地处理结字构章中的虚实关系,强化印式的视觉张力,以至于极大地提高了印面的审美效果。

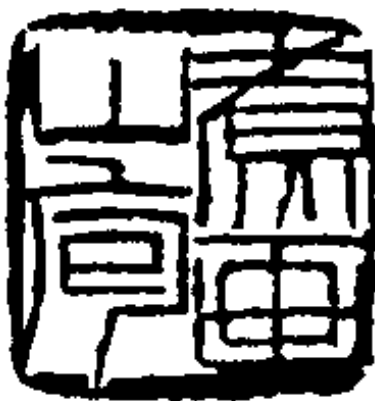


图 106

沙孟海“庚午”(图107)一印,以结字造型的各自特点,强化整合构章中的审美意趣,予人画意中蕴的写意之趣。



图 107

(三) 对秦瓦当的形制借鉴

古代的瓦当原本是装饰屋檐的建筑构件。因而在其形制设计中考虑得最多的还是与总体建筑风格的和谐和统率。于是,在将祝福的祈祷寓于建筑的同时,也融进了瓦当的形制之中。

因此,其形制设计与形式创造均不同程度地带有吉祥的寓意,这就为吉祥印的形式借鉴提供了形式参照。印家常常借此作为吉祥语印的形式依据。久而久之,此种瓦当式的印式便成了祥和圆满之意的形式借代。

比如瓦当“汉并天下”、“长乐未央”、“千秋万岁”、“永受嘉福”、“与天无极”、“延年益寿”、“与华相宜”、“道德顺序”、“加气始降”、“光耀块宇”、“屯泽流施”,等等。

然而,最值得印家借鉴的,还是与印学理法如出一辙的结字构章。其随形而结的结字造型,虚实互变的刀法、笔势和构章理法,以及各种含有寓意的界格形式,一一都可变通

入印,借以丰富写意印式的表现形式。

如瓦当“流远屯美”(图108)中,结字与笔势的互与流变所致的飘逸之势,具有清逸流美的风韵。



图 108

如瓦当“延寿万岁常与天久长”(图109),则以大小不等的界格构章,营造左右对应的典雅之气。



图 109

如瓦当“梁(梁)宫”(图 110),就结字的特点因势利导地将构章导向近似对称的审美形式,具有高古的抽象画意。

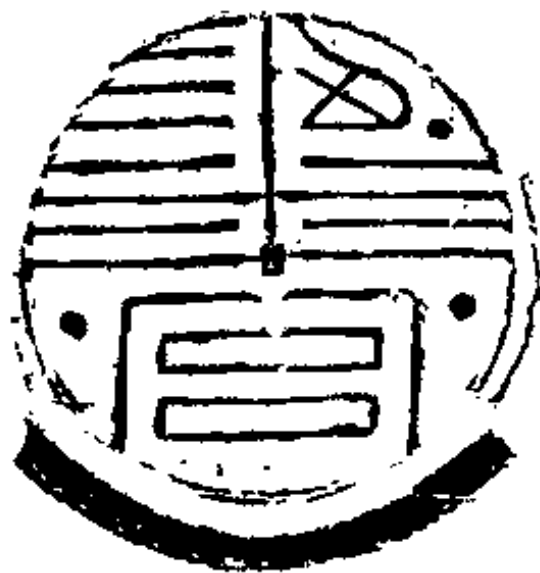


图 110

如瓦当“永承大灵”(图 111)中,刀法笔势刚柔相济虚实相生之意的表现。

如半瓦当“孝大”(图 112)中,界格与结字互为虚实的处理,在凸现瓦文的同时,也空灵了布局章法。



图 111



图 112

如瓦当“□师庾当”(图 113),顺着圆形形制和“十”字形界格,作结字构章的变形处理,强化瓦当的构成意趣,具有高古的典雅之气。

如瓦当“千秋万岁”(图 114)中,笔法之变与结字形变相契合,极大地丰富了瓦当的表现内涵。而其界格形制与结字的造型相吻合,也较好地统律了瓦当的



图 113



图 114

艺术风格。

如瓦当“千秋万岁”(图115)中,刀法呈现的线条变化,整而观之,俨然是自然天成的虚实之趣。

如瓦当“长生未央”(图116)中,结字的流变与不甚规则的界格形制相吻合,在强化互为动势的同时,也浑同了整体布局。

如瓦当“千秋万岁”(图117)中,界格形式与印文的变

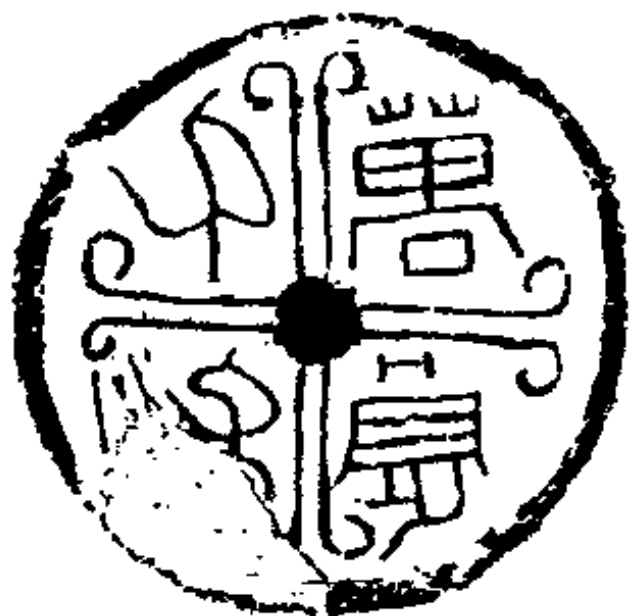


图 115



图 116

形风格相统一,形成了清逸单纯的写意风格。

不仅如此,古瓦当年长日久的残损之迹,一经墨拓后所呈现的虚实之趣,也为写意印风的生发提供了种种喜出望外的理法启示。

对此种形式的借鉴贵在活用,得法者往往易获事半功倍的审美效果。吴昌硕即对此作过成功的尝试。如“吴俊”



图 117



图 118

(图118)一印,于瓦当形式的仿造中,辅以残损的虚实作用,显现出典雅高占的美意。

(四) 古砖文中的结字风骨

古代砖文原本是经印模压制或由手工直接刊成的砖上文字,因其多出自民间匠人之手,故而少了几许四平八稳的规矩制约。其天真随意的结字造型和一任自然的借格构章,无意中反倒暗合了书法的草情笔意。加上烧制中的形变,以及年长日久的残损之变,更为其蒙上了一层虚实相生的残损之美,从而具有魏晋风骨式的美学内涵。

因此一经墨拓,即显现了其中的审美价值,为写意印式的笔势之变、造型之意和构章之理,提供了多重借鉴的美学依据。善于此法者往往易得写意印式的风骨。

诚然,就其所用文字而论,多为一些过渡性文字,抑或存在着新旧文字夹杂的现象。但是这对于写意印式求变以新、求生取真的美学追求,恰好是一种变法的机

杆。因其过渡时期文字的成熟性,才留有多种变异的可塑性,才有可能从中汲取精华,强化写意理趣中的质朴、直率之气。这对于写意印式的丰富和发展,又何尝不是一种改良与促进?

由此,似乎不难想象,如果仅仅局限于缪篆入印,那么要从根本上促成写意印式的丰富多样,终将是难以实现的。因为缪篆的笔法结字已成熟到难以变异的程度,要求得印式的根本变化,最彻底的方法就是从印文的结字方式着手,循其精神、得其理法地大胆变革。而古砖文的可变性,正好为我们的写意与创新提供了许多具体可行的契机。顺着砖文中的种种可变性,我们的创作意图可望得以完美实现。

因此,无论是着眼于民间意味中的真率之气,还是着眼于制砖和流传过程中所形成的斑驳之意和残损之美(如“延年益寿”、“临淮徐闻先公”、“□邹公□□”、“永寿三年作”、“宜子孙食百口寿长久”、“长乐未央”,见图119、120、121、122、123、124),都很有必要就此认真借鉴,从中汲取有利于丰富写意印式的营养,以增强印式的表现力。

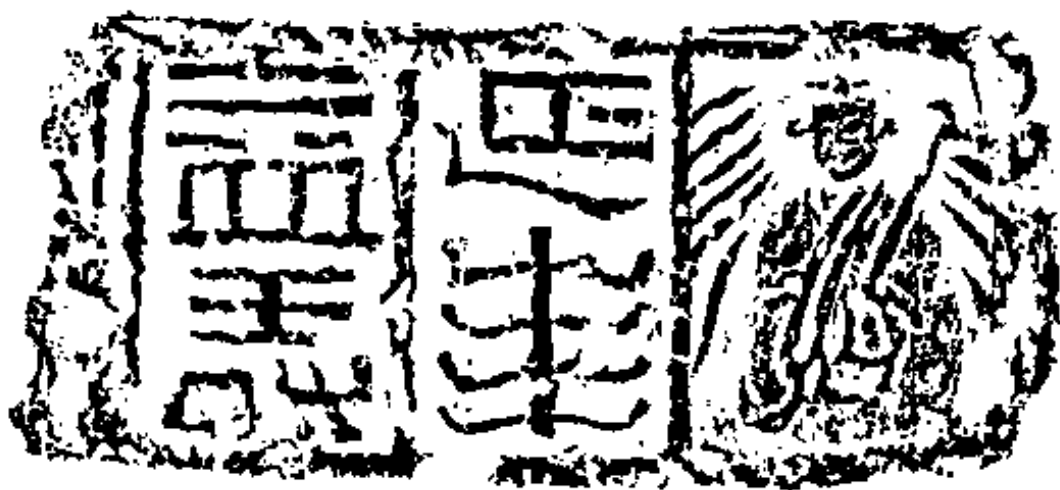


图 119



图 120



图 121



图 122

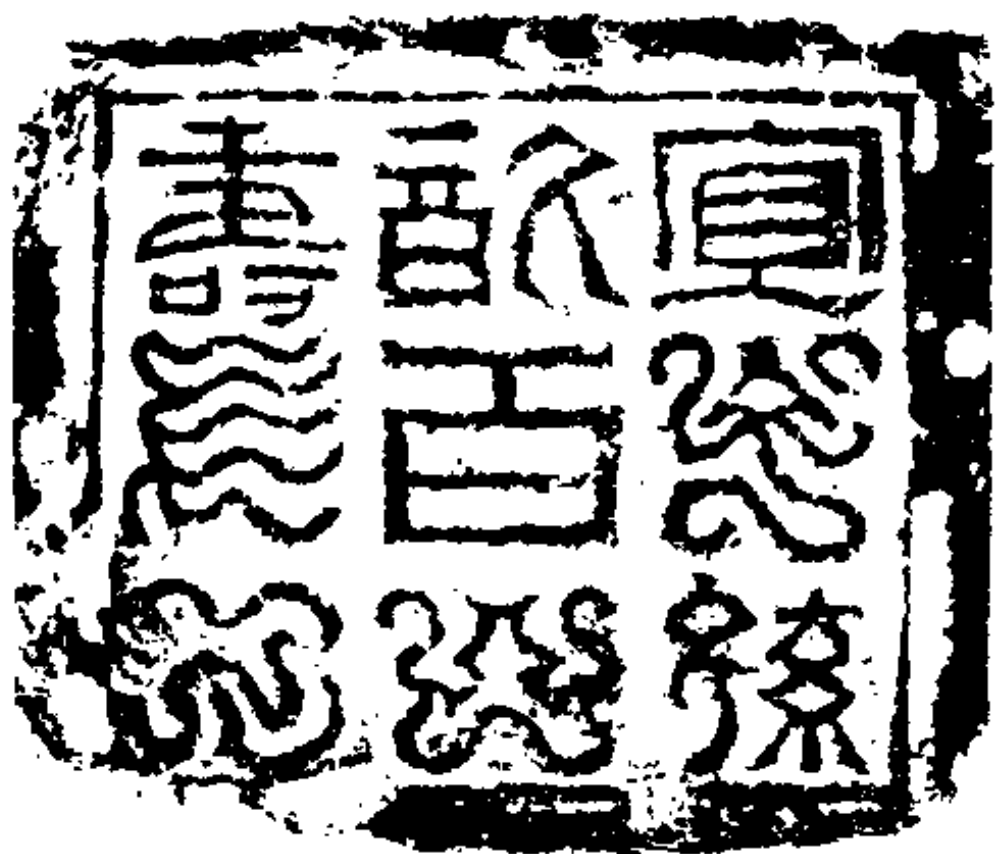


图 123

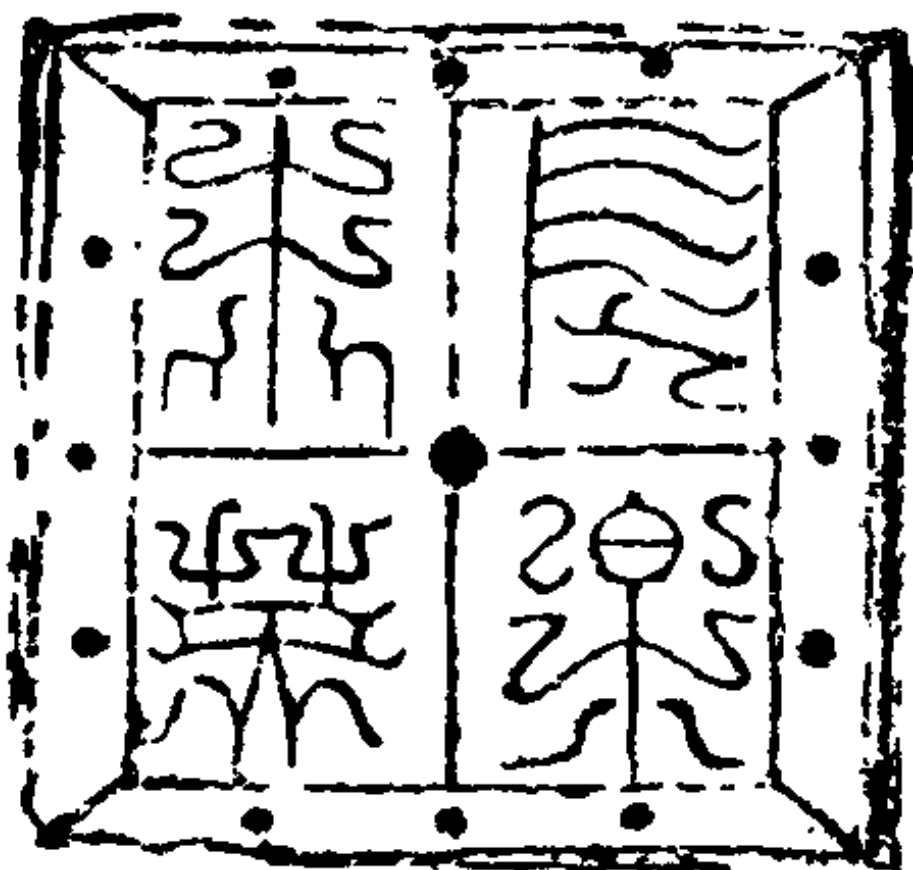


图 124

(五) 封泥印式中的残损启示

封泥印式原为简牍书时代封缄书札的盖印胶泥。在后人将其墨拓而成印蜕之时,实际上已将印章印泥时的综合效果真实地记录了下来。加之年长日久的风化作用,其中的残损之变,也有意无意地增益了印式的虚实之意而具有破而愈完的美趣。尤其是当时不经意的盖印所造成的偏侧、歪斜,更为印边与印文的形式契合创作了无法而法的虚实理法。即便是平板无奇之印,一经偏正地按于泥上,历经天长日久的残损变异,也会凭添几分喜出望外的写意之趣。

再者,由于印章对胶泥的挤压,以及拓墨时干湿的不同,封泥拓片所呈现的笔势之变,也常常会暗合写意印式中的刀法理趣,而呈现出书法式的笔墨含意。如“臣信”、“妾圣”(图125、126)中粗细笔势所给予我们的种种笔意联想。



图 125



图 126

又如“长乡(乡)”(图127)中“长”字的抽象装饰变异,之于“乡”字对称装饰之趣的吻合作用,也是写意方式中的一种。而其由印文深浅和刀法之异所致的粗细之别和刚柔之变,在增益印式的虚实之趣的同时,也打通了印法与书法互为表里的依傍关系。

如若在此基础上再复以积淤所致的浑同效果,无疑又是一种类似整体章法中的笔墨处理,由此常常令人联想到

笔墨的节奏之变。如“陈舍”、“渭阳乡(鄉)”(图 128、129)等封泥印所现。



图 127



图 128



图 129

在朱文印钤印入泥时,每每因钤印时的轻重偏差,而使得原本工致的印式变得粗细对比悬殊而充满着虚实相生的写意理趣。如“景桓”(图 130)一印中的虚实情状。



图 130

再者,年代久远,风化作用所致的残损效果,也会使原本的刀法笔势衍生出几许意外的精微之意。



图 131

如若于沉沉积墨中辟一亮点,将印文置于其中,不仅有利于凸现印文,同时也有强化写意形式的功效。予人苍茫之中一片肃穆的视觉感受。如“王关私印”(图 131)所现即是。



图 132

又如“过仁之印”(图 132)的封泥样式,其黑中见白的形式,也于沉沉黑压的格局中,营造了

深邃透亮的审美视觉。而其宽厚边框上的局部飞白,则是印式空灵所不可或缺的精微之处。如若就此作写意印式的形式探索,又将会是何种新颖的样式。



图 133



图 134



图 135



图 136

而于风化过程中形成的残损视觉,对于黑压层层的形式,又恰好是一种虚实相生的佳构。如“王昌私印”(图 133)中,印边与印文的构成理趣所示,即是有助于启发写意印式的一例。

又如“鲍贤”(图 134)一印中,印边与印文互为残损的情状,由于偶然残损的虚实作用,使得原本工致的印式平添了几分写意理趣。

综上所述,此种浓重印框围合中的虚实之趣,为整合中的虚实对比作了具体可行的演示。这对于写意印风的形式探索,无疑是一种启迪。

于铃印与墨拓过程中的浑成,常常可以引伸出几许整合苍茫的写意理趣,以至于有效地增益了印面经意之极而若不经意的天趣。如“吾符大尹章”(图 135)中苍然浑成的审美感受。

即使就均匀分割的工整印式而言,也常常有因局部笔势的残损与积淤而致虚实结字之变的情况。如“盈睦子印章”(图 136),以其整体上的均匀分割与局部笔势中的枯膏

之变的自然契合,有效地强化了印面的写意理趣。

借残损之助,生发以虚围实和以虚带实之视觉形式的审美现象,为写意印式中印边与印文互为虚实的写意之法提供了种种参照。如封泥印“即墨”(图137)中的印文与印边的关系所示。

如若将以实为虚之法,演化成距而围之的视觉形式,则又有某种虚而不空的审美意趣。这无意中也为写意篆刻的形式创造提供了具体可行的参照,由此可以明白于字外驻气生韵的理法。如封泥印“壮西”(图138)所示。

如“以孙归”(图139)印,虚实互补中的精微之趣,常常是缘于残损之势的意外生发。此等缘于钤印习惯与胶泥风化的虚实之变中,总是饱蕴着写意之理而成了印家深化写意理趣的形式借鉴。



图 137



图 138



图 139



图 140

“昭义印信”(图140),这是以朱文印钤于胶泥中的形态之变。其笔与笔之间的残破粘连,不仅浑同了笔意,而且也以其若即若离的情状,强化了印文苍然浑成的写意气氛。如若就此合理地诱导与借鉴,可以增益印式的写意效果。

残损之趣之于具体印式的生发,还表现为胶泥的起伏之变所致的局部斑驳对于印式的空灵作用。如封泥“毛

留”、“司马大”(图141、142)中,胶泥斑驳所致空灵之意和虚实之趣。如若经过印家有目的地借题发挥,即可从中生发出几种深化印文主题的表现形式,几许渲染气氛的写意之趣。



图 141



图 142



图 143



图 144

再者,残损之极的封泥印中所显示的抽象之意,之于写意印式的形式启示,也是不可忽视的一个重要方面。如该封泥残片(图143)所示,就其残缺不全的抽象形式细细品味,总免不了有一种于残缺中圆梦而欲罢不能的意味。而由此作形式借鉴,又将会幻化出几许破而愈完的写意启示。

如果,以印文的局部之密寓于整体的疏朗之中,也不失为是一种印文繁简相置中的整体和谐。如“臣谭”(图144)一印所示。

至于在印文繁结的写意印式处理中,如何以笔势和结字的虚实处理强化整合中的虚实之趣,也是写意篆刻创作经常遇到的难题。而印文繁复的封泥印中的自然虚实之理,正好为我们的写意创造提供了可资借鉴的处理方式。

如“原利里附城”、“张宁里附城”(图 145、146)两印所现于封泥之表的,即是缘于印文凹槽深浅不一和刀法之异所致的笔势变化。这无论是对于单个结字的形变,还是对于整个印面的虚实关系,都将是一种值得借鉴的自然而又丰富的写意方式。这一切虽非出自作印的预期目的,但就其变异的情态与写意印法相暗合的现象而论,则又无疑是一种取法自然的印法启示。这对于先有形式而后有内容的形式创造,也同样是一种巧夺天工的启示。因而作为某种形式的运用,人们常常会以由印式及内容的创作程序作印,以期形式表现的生动合理。



图 145



图 146

对此,印家们争相仿效,借以拓展写意印式的表现思路,增强表现理趣。吴昌硕、黄牧甫、齐白石和邓石如等印家都曾于此获益匪浅。吴昌硕于印边与印文互为虚实的对比中凸现印文,而在以实围虚的印边围合中驻气导势,强化印式间的气韵表现。又如齐白石,每每借助于封泥印边粗细之变平衡印式布局,虚实结字构章;或于印边与印文的互借中简约章法,凸现印式的主体视觉;抑或于印边与印文浑成一体的构章形式,强化封泥印浑然天成的虚实之理。一一都为写意之章的形式构成,巧设了写意理法。因此,对于封泥印的形式活用,几乎已成了吴派和齐派印风的一大特色。



图 147

有鉴于此,笔者试图以封泥印式和封泥印式的印作先后分述其下,以启初学。

在印文众多而布白难以规则的情况下,以印边的粗细之变整合印文的视觉效果,使之气韵中蕴,这也是画理入印中的常法。齐白石“太平无事不忘君恩”(图147)一印,即是借封泥印边的

粗细变化,强化印文构章中虚实之变的一例。如是而作,可望形式与内容的高度统一。

吴昌硕“安平大(太)”(图148)一印,于残损中的虚实之变、凝重之意和简约之章,具有封泥印破而愈完的美趣。

齐白石“戊午后以字行”(图149)一印,于印面上方突发其想地置以宽边,在引导读者产生封泥印边联想的同时,也从整体上收缩了构章中的疏旷感。

齐白石“翰屏”(图150)一印,于封泥印式的整体浑同中营造欹侧互变的构章,以致虚实相生的格局。



图 148



图 149



图 150

齐白石“老莘曾见”(图151)一印,以字外留红的方式,整合印文构章理序,破除平板僵化格局,生发类似封泥边式的印边效果。这也是一种对封泥的变异应用。

齐白石“惠庵”(图152)一印,以封泥边式的粗细变化,而为印面的虚实之变,以致形成了浑然一体的整合构章。

在对封泥印式的借鉴中,强化印面的虚实之趣与整合之意,常常易得破而愈完的构章理趣。如齐白石“白石翁”(图153)一印所现即是。



图 151



图 152



图 153

吴昌硕“翊”(图154)一字印,以印文笔势的粗细剧变,强化印式的视觉冲击力,而具有封泥式的审美效果。



图 154

吴昌硕“四眇”(图155)一印,以残损之形强化印边的虚实之意,而于印文与印边互为虚实的构章中营造气韵生动的写意之章。



图 155

吴昌硕“孝安”(图156)一印,借助封泥印边式的虚实之意,与结字构章的营造形成了互为虚实的写意之势。



图 156

齐白石“大千”(图157)一印,以封泥印边的粗细之变,与印文构成了虚实互变的章法格局。这对于简约印式而言,无疑是一种对形式美感的强化。

齐白石“知己有恩”(图158)一印,在封泥印边的辅佐下,原本平均无奇的布局有了虚实相生的意趣。

于笔画简疏的印文处理中,以封泥式的厚重边框挤压,也不失为是一种以实围虚、强化光亮的良法。如齐白石“木人”(图159)印中的光亮处理,从中不难联想到些许抽象画意。



图 157



图 158



图 159

封泥印式所予以人的写意启示,远不是上述言谈所能包涵的。更多更深刻的写意理法还有待我们从学以致用用的创作过程中,去进一步地发掘、阐释与活用。

(六) 于古印模形变中的形式启示

与封泥印拓相仿,缘于印文的深浅之变,即使是工整的印式,一经印模的翻拓,也会呈现出许多虚实相生的印趣。这在一定程度上恰好暗合了写意印式的各种理法。

这在与写意理法巧合的同时,也为写意印式的探索提供了可资参照的新样式。因此,常常是原本平淡无奇的一方古印一经翻模墨拓,蕴藏于凹槽深处的变异之趣便真实地再现了出来。或为书理之意,或为虚实之章,一一成了深化写意之趣的具体理法。于是印家竞相仿效,努力从中汲取写意理法,以强化和完善印式创作中自然天成的写意精神。

为了具体而有理绪地借鉴其中的理法,笔者试图就如下三个方面的类举分析明示其理。

① 刀法笔意的结字作用

由刀法的轻重之变所致的笔法、笔意,在增强印式的写意之气的同时,也为印人理解书理入印提供了具体法门。

如印蜕与印模的比较所示(“雒阳令印”、“池以里印”、“韩毕印”、“涂清之印”、“嚳西司马”、“陈宫”,见图160、161、162、163、164、165),在印蜕中难以显现的刀法之理,在印模的拓片中却能获得种种真切而深刻的理法启示,从中可以领悟到刀法笔意对于结字造型的构建作用。



图 160



图 161



图 162



图 163



图 164



图 165

② 构字中的章法形式



图 166

在结字构章中,由结字之变所引发的构章形式总是自然而又生动。因此,如何就结字的变异大做文章,也就成了印家治印之初首先应当考虑的问题。从古印的平整到印模字样的变异中似乎不难发现,结字形变后的互变关系往往是造成写意之趣的重要原因。于是,从印模的墨拓中(如“平乐护军”、“虎蕃将军印”、“安阳乡印”、“部曲督印”、“挺令之印”、“建威司马”,见图 166、167、168、169、170、171),我们感悟到了印文互变生意、顾盼成趣的写意之理。



图 167



图 168

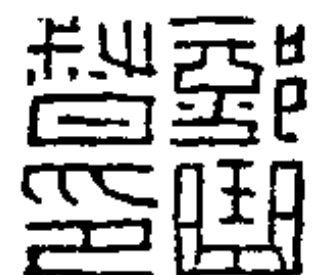


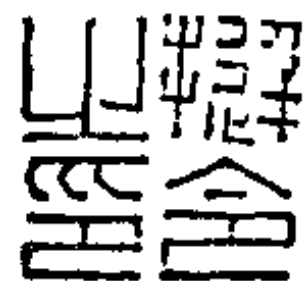
图 169



图 170



图 171



③ 残损与积淤中的审美意会

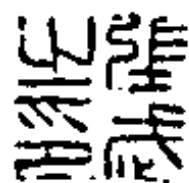


图 172

从占印到印模墨拓无可避免地会带有残损和积淤所致的视觉效果(如“张武之印”、“军曲候之印”、“韩苍”、“汉归义蛮邑长”、“武勇司马”、“武蕃将军印”,见图 172、173、174、175、176、177),这对于印文的辨识无疑会受到一定影响。然而适当的积淤对于成全印面的写意理法,又恰是一种重要的视觉要素。借此,印家找到了强化写意之趣的虚实之法。

就此而作,在强化印式古意的同时,往往也增益了印面的虚实之意,给人以无法而法的自然天趣。于是,印家有意无意地就此运作,在构章变异难以实现虚实效果的时候,残损和积淤的有意处置,往往具有了无法而法的美学意义。



图 173



图 174



图 175



图 176



图 177

(七) 宋元押印中图文相辅的形式创造

一般元押的姓氏下通常附有由笔画变异而成的抽象

符号,予人图文相辅的美趣。这也是肖形印的又一变异形式。

以图文相辅的形式制印,这在当时是一种防止伪造的作法。而如今着眼于其构成形式,印家所取的则是其审美构成中的抽象理法,以此强化写意印式的形式理念。因而对姓氏下的抽象符号的变形处理,不再仅仅考虑其中的防伪作用,更多的则是从姓氏印文的造型特点出发,合理处置形符的变异状态,力求两者相与对比,相与和谐,相得益彰的审美效果。

如宋元押印“田”、“乔”、“姚”、“张”、“孔”、“沙”(见图178、179、180、181、182、183)诸印迹,以印文的结字特点所作的押符变异,形成了和谐统律的构成意趣。因而,此中的押符已不仅仅是一种防伪的标记,更是形式构成中的和谐要素。为此,押符的造型变异和笔势的虚实处理,都十分注重和印文的整合之趣。



图 178



图 179



图 180



图 181



图 182



图 183



图 184

不仅如此,印家们更从此种构成理趣中悟到了图文相辅中的构成理法,并就此引伸为图文相佐造成的各种审美形态。借此写意印式的审美形式得以极大的拓展。从对形式的摹拟到对理法的活用,以至于对表现形式的引伸与创造,均为后来者从此种形式借鉴

中获得了多种形式创造的可能。

如元押图 184、185、186、187、188、189 诸印迹所示,此种由押符形变所致的抽象画趣已经超越元押本身,而成为一种独立的纯抽象意符,具有不画而画的审美内涵。



图 185



图 186



图 187



图 188



图 189

在图文相辅的构章中,我们获得具象与抽象并置中的和谐启示。而在印蜕与印模墨拓的比较中,可以懂得练达和残缺中的精致之意。



图 190

如元押“大吉”(图 190)中图文相辅的画趣、印意。

如元押“龟”(图 191)中印文与印边的偏倚所生发的抽象画意,包含着虚实相生的空阔印趣。

如图文印“日利”(图 192)的印式和印模所示。



图 191



图 192

从上述三方图文印所表现的审美内涵中,可见图文相辅的印式所具有的广阔前景。

(八) 书画印中的文人气质

明清以来,伴随诗书画印四位一体的文人画兴盛,作为画中用印也有了空前的发展。诗书画印的相互渗透,以及诗情画意的介人,极大地丰富了印式的人文内涵。印文的内容已不再局限于书斋印和姓名章,而是将诗词佳句、哲理

警言和书画用语融入了印中,从形式到内容都大大地丰富了文人画的意蕴。

这在增强文人画气息的同时,也极大地完善了写意印式自身的文化内涵和表现形式,形成了一种前所未有的印学理念。以其特有的文人气质感召着后来的印家,同时也为后人营造印式的人文内涵提供了可资借鉴的经验和印例。

于是从印外求印的学路中,后人找到了酝酿印式文化内涵的种种法门。一些诗书画印兼善者脱颖而出,成了熔铸书画、诗意的大印家。如吴昌硕印中的朴茂含蓄之意,齐白石印中的综合性表现形式,沙孟海、余任天印中的文人气质,都是于印外求印中获取人文内涵的。

因此,在强调个性表现的今天,如若只是一味地追求表现形式上的刺激性,而忽视其中应有的人文内涵,那么再新颖的形式创新,也将会因内涵的贫乏而经不住时人的推敲与岁月的考验,以致流于浮浅,犹如昙花一现。

有鉴于此,有必要就印外之功所致的文人印式,以及从中所萌发出来的文人气质,析其表里,明其原委,步其学路,举例如下。

徐渭书画用印“金云山人”、“两溟鱼鸟”、“天池山人”(图193、194、195)三方印,乍眼望去,其刀法笔意之中似乎不乏艰涩之意。但细细回味,则粗中有细,笔之互变处置有道,而具有熟中求生的美意妙趣,满含着文人气质。



图 193



图 194



图 195

徐渭书画用印“天池山人”、“两溟鱼鸟”两印以借格构章的格局平衡章法,而与自然微变的刀法笔意相吻合,形成了淡雅清润的自然美趣,具有温文尔雅的人文意象。



图 196

吴昌硕“乙酉四月并刻旧作”(图 196)之款,以仿铜质印的方式结出,以其凝重、练达的结字构章,营造精深意远的书卷气息。



图 197

吴昌硕“五十学书”(图 197)一印,借助金文的凝重之质而为印式的典雅之气。

吴昌硕“染于仓”(图 198)一印,于局部笔势的正斜互变中传达出生涩雅致的构章意趣。由此流露出随缘而化的文人之气。



图 198

吴昌硕“熊婴儿”(图 199)一印,将天真稚拙的金文寓于封泥印式的自然凝重之中,构筑印文与印边互为虚实的写意之章,洋溢着高古精深的文人意绪。

吴昌硕“张宝善印”(图 200),以其厚重凝练的刀法笔势结字构章,营造简约古朴的印风,具有文人治印的高古之气。

吴昌硕“缶记”(图 201)一印,以楷法中的稚拙之美,营造书卷之气,从中可见文人的精深与睿智。



图 199



图 200



图 201

与齐氏多数印作不同,“白石”(图 202、203)朱、白文两

印则是以复刀平实刊出,于其平和微变的印面理趣中,我们感到了清淡精深的可贵。此种于单纯中见精神的文人气质,常予人恬静清雅之意。



图 202



图 203



图 204

齐白石“燕生”(图 204)一印,于长冲刀法的纷披中,流露出生涩自然的表现意绪。由此不难想象当时的表现心绪。如是为印,文人气质也就蕴含其中了。



图 205

沙孟海“更世”(图 205)一印,在印文笔画悬殊的情况下,根据字形的自身特征,疏密结集,互与照应,形成了互为虚实的章法,予人写意画式的审美意趣。



图 206

朴实自然的印学品格,常常使人联想到清气淡雅的人文精神。所谓的艺术作品中的文人气质,也多体现于此。余任天自刊姓名章“余任天”(图 206),即是其中的一例。

三 写意印式的构成理法

诚如前贤所言,艺术创造常以无法而法为上,于“技进于道”的运作中表现大道即虚的人文境界,往往易得超乎象外的审美意象。然而,就一门具体艺术学科的授艺而言,又不得不以具体理法的明析与说理作为蒙学的一种基本方式。在知其所以然的理法传授中懂得一招一式所表现的含意,由理解传统程法到活用程式之法。由此前行,可望步入法为我设、我有我法的境界。

随着西方的启发式教学方式长驱东渐,各学科门类的艺术教学也越来越注重理法分明的教学方式。尤其是在基础教学中,有程序有法规的教学,往往易超越时间的局限而使学学生如同解析数学方程式那样打通各个具体的专业环节,在知其所以然的技法摹学过程中,由低及高、由浅及深地掌握种种表现程法。这是现代教学效果有胜于中国古代传统教学中“牛反刍”式的学习方式的可贵之处,也是具体学科起步之初循序渐进的授业之道。借此,人们常常可以冲破时间的限制,攻克一个又一个具体难关,而由低级阶段步入高级阶段,由学法上升到用法。

由此联想到中国书画教学及其理论批评中“只可意会不可言传”的论调,总觉得存有几许回避问题实质,在事理的外围打转转的意味。此种貌似形而之上的高贵,不仅在学科的基础教学中一文不值,即使在艺术评论中也常常成了混淆视听的虚无方式,使得作品的评选常常是鱼目混珠而莫衷一是。不仅使圈外人迷惑不解,也使得投稿人失去了应趋的努力方向。

有鉴于此,对写意印式表现理法的方方面面逐一类举

分析,也就显得有所必要了。这既可明察具体理法,又利于明辨其中的是非,以期蒙启初学。

出于上述思考,笔者就写意印式理法中的诸多问题,标题分述其下,同时也作为与同道探讨的话题线索。

(一) 刀法笔势的传情作用

以执刀如笔的方式奏刀刊印,以刀法之变表现笔势之意。或为笔情墨趣的摹仿,或为刚柔相济的审美互补,或为虚实相生的笔阵,刀法笔势以其最直接的方式,丰富与强化着印式的笔墨之理与写意之情。在刀法启承转合的作用下,印家实现了预期的创作构想。

至于印风的清浊高下之别,也首先缘于刀法的清浊之意。于其一招一式的运刀理念中,往往可鉴印家的表现才干。

写意印式有别于工整印式的区别之一,即是刀法笔势中的动感表现,一如行草中的笔势与写意画中的笔墨之变。自汉代急就章以单刀刊印以来,印文刊凿中的单刀之法越来越为人们所接受,从中人们找到了写意以心、中得心源的表现机杼。以至幻化出许多刀法与笔势互与契合的理法,例如以圆刀表现厚重之意,以方刀表现坚硬之质,以单刀表现爽利之势,以及以背刀表现生涩之趣。而在各种刀法并用之时,也就有了虚实之趣与刚柔之变的审美意蕴。这是写意印式有别于工整印式而独具写意风采的重要方面。

因此,只要略有写意创作经验的印人,都不难想象写意印式的刀法一般来说,难于工整印式的方方面面。再者,在具体运作中其有甚于工整印式的难度,还表现在写意印式的刀法的应用与发挥,往往如同行草书创作中的笔法互变,既需要功力和经验的积累,也需要即兴发挥、因势利导式的应变能力。如果说功力的造就靠的是日积月累的刻苦磨

砺,那么应变能力的高下则就要靠经验、修养和胆识了,一种高屋建瓴的远见卓识。因此有远见的书画大家,都好以“四分读书六分为艺”之说,明示后学“艺进于道”的哲理。

这几乎成了大师们的经验之谈,从吴昌硕到齐白石、黄宾虹,以及沙孟海、余任天、陆维钊、陆俨少诸师,无不如此。

由此可见,要提高刀法笔势的表现力,不仅需要技法本身的勤学苦练,同时也需要从多读多分析优秀印作中积累他人的表现经验,以成发之有意、胸有成竹的表现心绪。唯其如此,才有可能于意在笔先的运刀过程中表意传情,即兴生发表现意绪。为此分述如下。

“口适”(图207)一印,于正侧互变的刀法强化笔势的方圆之别,以成虚实相生的写意之趣。

“徐钊私印”(图208),以刀法的正侧之变而为笔势的方圆之形,以成虚实相生的结字构章。

“日利”(图209)一印,于刀法之变作笔势的枯膏之变,以此强化印式的虚实之意。以其笔墨之变深化印式的表现意蕴。

“成超白事”(图210)一印,以清深方直的刀法作信手书写式的虚实之笔意,从而营造出三疏一密的虚实构意。

“句阳令印”(图211),于平行的横势笔阵中作正反互变的刀法变奏,既破除了平行中的雷同和刻板,又强化了刀



图 207



图 208



图 209



图 210



图 211

法笔势中的写意之势,有效地增强了印式的写意理趣。



图 212

“晋阳令印”(图212),以方圆相佐的刀法作笔势方直厚重的写意之势,具有含蓄凝重的古拙之趣。

表现厚重朴茂的笔势结体,营造墨韵浓重的古拙之意,这是吴昌硕以书理入印的常法,也是赖以形成吴氏印风的重要方面。如“丁乃昌印”、“臣显私印”、“冯文蔚印”、“吴育之印”(图213、214、215、216)所现。一印以圆润的刀法表现厚重朴茂的书写之趣,是一种典型的以刀代笔的作法。



图 213



图 214



图 215



图 216

吴昌硕“俊卿之印”(图217),以老辣的刀法作凝重生涩的结字,而成古拙朴茂的构章。

吴昌硕“安吉吴俊章”(图218),结字构章中的刀法之

变,既丰富了笔势之意,又吻合了构章中的虚实之理,也由此和谐了借格章法。

在追求金石之气的篆刻创作中,刀法之变已不仅仅是一种对笔势的单一摹仿,还有借助积淤与残损的视觉含意强化金属之质的一面,而具有熔铸虚实的刀法笔意。如吴昌硕“作谿印信”(图219)中的刀法笔势之意所示,刀法的方圆并用,往往能使原本平淡无奇的构章变得空灵生动,而具有虚实相生的美感。



图 217



图 218



图 219

如吴昌硕“张熊印信”(图220)中方圆互变的刀法笔势,对于印面的虚实作用所示,无疑是在以书写方式强化印面的写意之趣。



图 220

写意印式不同于一般印式的明显特点,即在于其以动取胜的一面。如齐白石“大匠之门”(图221),印中以局部笔势的正斜之变避免笔势结构的平行板结,从而有效地强化了印面的写意之势。



图 221

齐白石“凿冰堂”(图222)一印,以印文各自的造型特征互变结集,于笔势的多样性中丰富印面的审美视觉。

齐白石“杨氏”(图 223)印中,正斜笔势相辅而成的正侧之势,在给写意印式带来丰富性的同时,也有效地强化了齐氏印派的独特个性。



图 222



图 223



图 224

吴昌硕“暴(曝)书尉”(图 224),以隶意入印而致笔势的流动之美,予人飘逸宛转的写意之趣。

吴昌硕“俛青”、吴重光“长毋相忘”(图 225、226),以方刀擅行的方笔结字构章,营造虚实相生的写意之趣,予人爽利清深的审美感受。



图 225



图 226



图 227

吴昌硕“迪纯庵(龠)”(图 227)一印,以刀法表现笔势之变,进而结字构章而为虚实互变的写意之理。

齐白石“今来古往”(图 228)一印,以单刀直截的刀法表现单纯锐意的写意之势,以此吻合笔势结构中的抽象画理。



图 228

齐白石“江南布衣”(图 229)一印,于背刀法的斑驳生涩之中见古拙老辣之气。这样,既可契合封泥印式的古意,也恰好吻合了印文的内涵。



图 229

齐白石“画吾自画”(图 230)一印,以生涩的刀法避免笔势流滑的江湖习气,借此构筑虚实相生的写意构章,也具有别样的审美内涵。

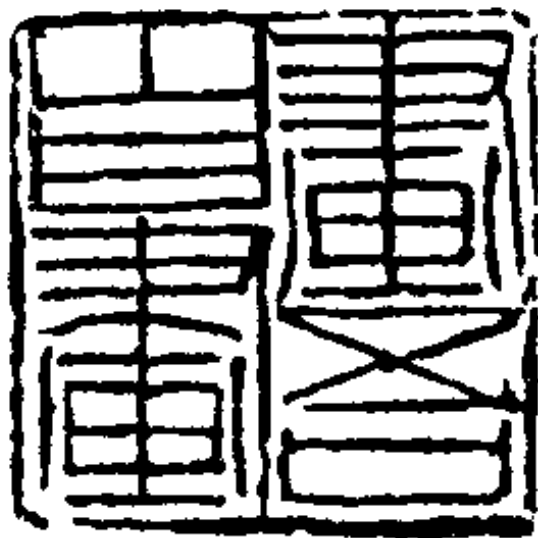


图 230

刀法一味的畅达圆转,往往会使笔势流于媚俗。反之,以生涩微变的刀法作笔墨之变的含蓄表现,反倒有生中见真的视觉意会。如吴昌硕“落拓道人”(图 231)一印中,刀法笔势的虚实之变对于密集笔势的空灵作用,由此可见一斑。

于生涩的刀法笔意中寻求稚气未尽的天真,也是展示书卷之气的重要手法。如吴昌硕“子祥父”(图 232)一印,以刀法的微变表现柔弱多情的笔意即是一例。



图 231



图 232

钱瘦铁“心贯万古”(图 233)一印的生涩老辣的刀法笔意,表现凝重古拙的金石之气,予人旷达悠远的时空联

想。方折艰涩的刀法笔意,常常易得生辣冷峻之气。来楚生“初升印信”(图 234)一印,即是由此取胜的一例。



图 233



图 234

沙孟海“传玖画记”(图 235)一印,以刀法的粗细之变而为印文笔意的虚实之趣,于其清丽的奏刀中把握全局的虚实关系。



图 235

在必须以双刀分披而成的朱文印式中,如何以刀法表现书法的笔势笔意,也是写意篆刻创作中的一个技法环节,因为印文的精深与否常体现于此。沙孟海“沙文若唯”(图 236)印中,刀法与笔意互与契合的情状即是一例。



图 236

与转折多变的刀法有所不同的是,单纯平实的刀法笔意在运用得当时,常予人言简意赅的审美意蕴。沙孟海“张宗祥印章”(图 237)中表现出来的情状即为一例。



图 237

至于在以刀代笔的过程中,以刀法的粗细之变表现印式的虚实之趣,以其整体构章中的局部对比,给人以整合中的和谐美感,如



图 238

沙孟海“第德校读”(图 238)一印所现。

沙孟海“陈逸”(图 239)一印,以方折直截的刀法表现坚硬厚重的笔意,以其由小见大的方式,予人大气宏放的审美感受。



图 239

祝遂之“葛城大王后裔”(图 240)一印于看似传统的构章中,借助于别出心裁的布白,取势导气,云集气韵。有效地契合了刀法笔势的纵逸流变,成了一种相映成趣的效果。就其从容奏刀所向披靡的运刀作风,不难想像作印时的内在激情。

这在体现纵横之势的同时,也解决了数画并列时的刚柔互变虚实相生的问题。



图 240

(二) 结字造型中的审美意会

写意印式中的结字造型每每因其表意和抒情的需要,

而富有种种不同寻常的审美含意。这既是为了整合构章，也是为了深化印文内涵。或为互与顾盼之姿，或为相互默契之状，或为主从相佐之趣，一一都成了构章表意中的具体理法。借此，我们理解了写意印式之所以能抒情表意的原由。于是印家们纷纷就此大做文章，试图借助结字造型中的审美含意强化主观表现意图，以期形式与内涵相得益彰的审美效应。

再者，由于汉字的象形特点，大篆中有许多带有象形色彩的结字造型，即使是演变成缪篆也仍含有几分抽象的象形意味。如果能因势利导地将其变异组合，也是别有情趣的。对此吴昌硕和齐白石总是将计就计地将其处置在似与不似之间，以其抽象的变异方式作变形处置，使之与其他非象形性印文相和谐，统律成趣。

含有象形色彩的结字与非象形性结字同处一印和谐构章，往往是写意印式的一大难题。若是处置得当自会有相映成趣之妙。但是处置不当，无疑会导致风格不一而印面混杂的恶果。因此有必要就此问题类举如下。

印文的结字造型，常常会导致印风的变化。如沙孟海“夜雨雷斋”（图 241）印中金文的抽象性所致的凝练古拙之意，即是出于结字自身的造型特点。

如吴昌硕“缶庐”（图 242）一印，以各印文弧线的呼应



图 241



图 242



图 243

作用统律构章形式,强化抽象其中的画理。

顺着篆法结字造型中的象形特点,以方圆对比的方式结集构章,以实现其各自的表意视觉。这也是一种写意印式的表现方式。于此种抽象视觉的诱导下,作具象的审美联想,常常能使人联想浮翩。如齐白石“竹师梅友”、“光明”、“曲园”、“竹铭”、“竹铭”、“艾涟”、“夷斋”(图243、244、245、246、247、248、249)诸印所予人的审美感受。



图 244



图 245



图 246



图 247



图 248



图 249

吴昌硕“峻斋”(图250)一印,以统一中求变化的方式丰富“斋”字造型,以便与繁复多变的“峻”字相和谐。

吴昌硕“贞之邮”(图251)一印,以结字造型与构章形式相吻合,营造古朴凝重的写意印式。

吴昌硕“中生”(图252)一印,以结字造型中的同一性形态,统律印面的构章基调,以成简约而丰富的视觉意会。



图 250



图 251



图 252

吴昌硕“燕池”、“深之”(图 253、254)两印,就印文的造型特点因势利导地于字外布白,并以其布白的分布状况平衡印面章法。



图 253



图 254

齐白石“胡子昂”(图 255)一印,着眼于结字造型的表意特点结字造型和构章布局,这在以抽象表意的同时,也虚实了印面的章法。



图 255

“敬事”(图 256)一印,以对应顾盼的结字构章,营造不画而画的写意画趣。于此种随形而结的结字构章中,印文的结集形式与印式的形制相契合固然重要,但更为重要的还是印文之间的互变处理,以及借此传情会意的方式方法。



图 256

“庄福”(图 257)以印文的斜侧之势,营造静动互变的写意之章。予人以信手而就的清泡之感,以及自然而然的飘逸之气。

“索”(图 258)一字印,于自然而然的结字变形中,破除对称结字造型中的笔法雷同,强化印文的动势以生动构章。这无意中也为写意印式提供了可资借鉴的理法参考。

“和仓”(图 259)一印,于部首的互变中获得吻合印文的契机,而于印文与印文的互变中构筑对应成趣的印式意蕴。加上斑驳残损的渲染作用,其顾盼之姿和虚实之意显得自然而又生动。



图 257



图 258



图 259

“司马”(图 260)一印,顺着结字的造型特点,将印文处理成对角包抄的构章形式。这在平衡印式布局的同时,也形成了互为照应的构章理序。



图 260

“忠仁”(图 261)一印,以印文的互变与谦让,构筑互为交错的整合印式,以此营造天然浑成的写意之趣。



图 261

印风的统律与格调的高扬,也常常体现在对结字造型的和谐处理上。变形得当,不仅能整合印式,也能由此凸现出与众不同的印学风格。如赵石“际庵(盒)”(图 262)一印所现即是。

此外,就印文的结字特点巧妙施法,从中体现出一定的意象趣味。难能可贵者,即在于将其中的象形性定格在似与不似之间。刘江“海燕”(图 263)一印的结字构章就具有此种妙趣。



图 262



图 263

综上所述,出于构章和表意抒情的需要,写意印式的创作都离不开因需而变的造型处理,但是对于结字的变形须处置适度。如果处理不当,既无从表情达意,也无益于生动

印式气韵。反之,过于变异结字的造型,也会因过于直白而流于漫画图解式的刻露,以至于丧失应有的含蓄,降低了艺术格调。因此,将结字变形处理在“似与不似之间”,若能施法得法,不啻会有经意之极若不经意的妙趣。

(三) 以局部的笔势之变激活构章形式

遇到数画齐列,抑或同类笔阵平铺之时,以局部笔势的相对变异激活构章形式,是十分必要的。在笔势结构形式相似或在结字重复并置中,仅仅靠人为的疏密处理与大小互变是远远不够的。还必须辅以局部的笔势变奏,使转导势,方能使布白留红间气韵流动,而具有“空白之处便是诗”的意境。

如下列印作所示,对于大块的整体布白或留红,往往只是一笔之差或长短之别,却决定了其中的生死之变。而于数画齐列的笔阵中,唯其擦肩而过的些微之变,即能破除平行中的呆板之状而具有起死回生的功效。从中可以感到动一发而牵全军的构章玄机。于是,善印者大凡会就此精心推敲,认真把握,努力于此等微变中深化印式的意蕴,使之具有细腻而爽利的审美深度。

齐白石即深谙此理,故其印作总予人豪迈率真而又不失之于粗糙、平淡。其实这也是一种以险破平之法,犹如“异军突起渡江初”式的抽象表现。



图 264

齐白石“有神”(图264)一印,以封泥的形式将印文整合结集,疏密处置,以期虚实相生的意趣。而以笔势的正斜互变而为印中的动静之趣,则是将印式推向精深的又一表现理法。唯其如此,印面的审美内涵才会如此丰富。

齐白石“平助”(图265)一印,以局

部笔势的欹侧处理,避免笔势排列中的平行刻板,以此增益印面的活力。

齐白石“西氏”(图266)一印,以整合中的同一性笔势,和谐章法之趣,而于整合的留红中置以局部斜势笔画,从而激活了全印的构章理趣,可谓是印中的点睛之笔。

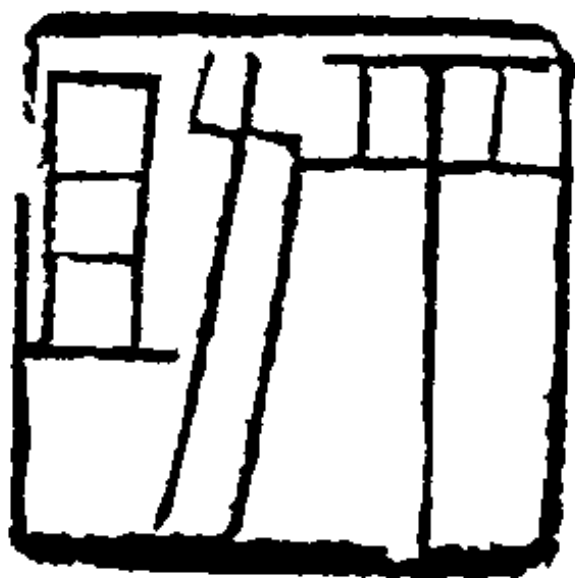


图 265



图 266

“张方利”(图267)一印,以纵向的欹侧微变和局部的疏密变化,营造富有动感的虚实之章。

“曹应”(图268)一印,于多重平行笔势间的欹侧之变,打破雷同和刻板,以丰富与活跃笔势构成中的写意之势。

“中厨印信”(图269)以结字与印式的正斜互变,强化动静相生的写意之势。加上笔势的虚实微变,印式的表现形式更趋灵动而具有无为而治似的意趣。



图 267



图 268



图 269

在印文笔画多以平行相依时,以局部笔画的斜侧之变来避免雷同、活跃布局,也是写意印式中的常法。如齐白石“平园眼福”(图270)一印所现。

于疏密对比强烈的构章中,局部笔势的稍稍收缩或略微外出,都是至关全局的。其间表意太过会因含蓄不足而流于粗俗图解,而表意不到位则又无济于事,功夫全在于点到为止。如齐白石“墨三”(图271)一印所示。



图 270



图 271



图 272

以局部微变,破除整合中的刻板与雷同,也不失为是一种解决同类印文相置中平板雷同问题的良方。如沙孟海“韩竞私印”(图272)中的“竞”字,左半部的偏正处理即是。



图 273

齐白石富有个性的结字构章,常予人纷而不乱的视觉美感。一如“欣农”(图273)一印中,笔阵之变之于章法的作用。其正斜相辅的笔势韵律,在激越全印笔阵的同时,也予人抽象画意式的审美联想。

齐白石“吾狐也”(图274)

一印中,“也”字的斜线之于印面留红的虚实作用,既是一种实线的延续,又是激活留红间气韵的重要之笔。其中之妙即在于虚与实之间。

余任天“沙文若”(图 275)一印,结合印文特点因势利导地将印文布局导向三实一虚的构章格局。其中“沙”字中的一撇对于布白,则有导势助气及生动气韵的妙用,可谓“一画救活了一印”。

画理入印中的写意之法,常常是将通篇印文当作一个字来总体结集与疏密处置,以期虚实相生的画理印趣。如齐白石“我自作我家画”(图 276)一印,以纵横关联、疏密互错的章法格局,营造虚实相生的抽象境趣,即是其中一例。

齐白石“梦诗庐”(图 277)一印中,以“诗”之末画横势插向大片布白,使之与布白相契合,有效地激活了整体构章中的布白之意。



图 274



图 275

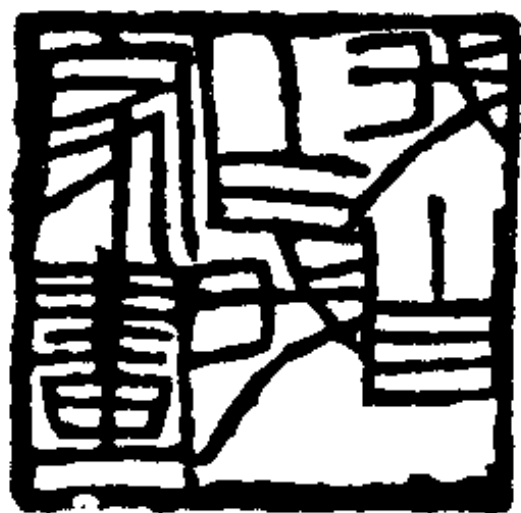


图 276



图 277



图 278



图 279

齐白石“骊先”(图 278)一印,顺着结字的造型特点疏密结集,欹侧斜正地取势导气。这在虚实构章的同时,也予人抽象画意趣的审美感受。

在数画平行易落呆板的情况下,借助笔画的正斜互变,以及若即若离的虚实处理,也不失为一种以画理拯救布局的良策。如齐白石“木人”(图 279)一印中的艺术处理即是。

齐白石“彪岑”(图 280)一印,于封泥印式的整合构章中,以笔势的正斜呼应来和谐印式的构章形式,以此强化印面的抽象画意。

结字造型中的表意性,还集中表现在对结字意象的抽象表达上。这在不悖于造字常规的前提下作抽象的类归处理,是一种很有效的变异之法。如齐白石“墨庵(盒)”(图 281)一印所现。



图 280



图 281

(四) 构字章法中的形式处理

一如国画和书法中的章法布局,写意篆刻创作也十分

讲究章法的构成形式。或以疏密结集而为虚实之趣,或以开合向背而为顾盼之意,或以相辅相成为主从之理,或以互与借格的方式而为不均而匀的章法意会等等,一一都有赖于构字章法的形式处理。较之工整印式,写意印式的构字章法更强调视觉冲击力。因此,其间的开合、向背和疏密分布,往往带有更多的不规则性。这样既吻合了笔势、结字的动势,也和谐了局部与整体的风格形式,以期提高印式的整体表现力。

不仅如此,构章中的形式处理往往也是最能体现印学风格的重要方面。因而不同印派都有其有别于他人的结字风格和构章特点,这是借以强化艺术个性、提高印学品位的重要方式。于是在漫长的印学发展史上形成种种布局程式,为后人的摹学与创造提供了具体参照,也为印学的继承与发展提供了有效的法门。就此而析印式的构成理趣,常常可以获得清晰的表现理法。具体而言,构字章法中的形式处理,则是将印文构成关系导向种种表现形式的理法。借此,印式的形式创造有了具体的把握方向,印作内涵的外传也有了审美诱导。再者,即使作为一种印学的入门之法,章法形式也不失为是一种有法可循的门径。为此就构字章法中的形式处理列述其下。

“折冲将军章”(图 282)按印文各字的繁简状况借格构章,以期纷而不乱的空灵视觉,予人以不均而匀的平实祥和之感。



图 282

“司马纘(绘)印”(图 283)以借格构章均衡印面布局,具有不均而匀的审美意蕴。



图 283

“阳□师玺”(图 284)一印,以印文的繁简之变构筑三密一疏的虚实构章。

加之印式的笔势之变和笔墨之趣,印式的虚实之理与精深之意得到了大大的强化。

“阵□师玺”(图 285)按结字特点借格构章,于大小不一、斜侧取势的界格中,营造疏密有致的虚实印趣。予人以随意紧结、以欹反正的写意理趣。



图 284



图 285



图 286

“敬”(图 286)一印,以结字特点筑边构章,营造抽象画意。而以其对角疏密的构章形式平衡布局,以获取虚实相生的写意印趣。



图 287

“长之午”(图 287)一印,结合各印文的造型特点借格构章,既可得自然天成的虚实之趣,也可得刚柔相济之美。加上印边与印文之间微微的斜侧互变,更为印式增添了些许写意之趣。



图 288

“庄长兄”(图 288)一印,以正斜相辅的借格构章,强化印文的结构理序和构章中的互变之势,加之笔势的粗细互变,形成了虚实相生的动态构章。如此为章堪为写意。

吴昌硕“质公”(图 289)一印,于互与借让的章法,营造整体均衡的布局。予人不均而匀的审美感受。



图 289

吴昌硕“一月安东令”(图 290)一印,于田字界格的构章中,以“一月”两字共格的“合文”法解决五字四格的平衡问题。



图 290

在印文笔画繁简悬隔的情况下大胆地借格布局,一则可以于借格中均匀结字构章,二则可以从借格的章法中获得对角呼应的平衡之势。如吴昌硕“稼田珍藏”朱、白两印(图 291、292)所示。



图 291



图 292

于印文繁简不一的情况下借格构章,无疑是一种很好的平和方式。如齐白石“西凤”(图 293)一印,于借格章法中所获的不均而匀的视觉平衡,即是一例。



图 293

齐白石“老去无恩哑且聋”(图 294)一印,以纷而有序的局部布白平衡章法、虚实构章关系,而其封泥印式的重墨分布,更是以另一种方式强化了印式的审美张力。

齐白石“七八衰翁”(图 295)一印,于繁简悬殊的结字布局中,任其自然地疏密结集,也不失为一种无法而法的自然美趣。以其半疏半密的对比章法营造平衡视觉。

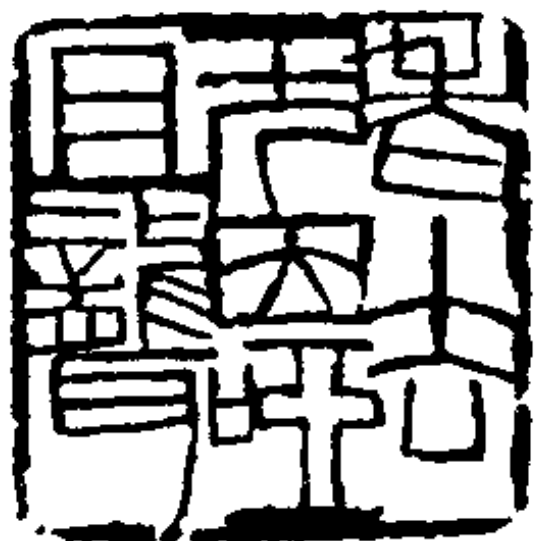


图 294



图 295

吴昌硕“煦谷”(图 296)连珠印,以朱白并置的方式营造虚实相生的格局。这在丰富写意印式的同时,也吻合了绘画用印的风格。

丁尚庾“水绕芦花月满船”(图 297)一印,借助印文的结字特点作字形的互变处理,在丰富印式审美元素的同时,也予人酷似民间花窗格式似的审美联想。



图 296



图 297

齐白石“流涕哭樊嘉”(图 298)一印,以纵横相连的整合构章,营造虚实相生的写意印趣,具有森然空阔的美趣。

齐白石“抄相牛经”(图 299)一印,于印文与印边浑成一片的构章中,营造虚实相生、平实宁静的印趣。



图 298



图 299

齐白石“愿人长寿”(图300)一印,以纵横相接、欹侧相救的笔势营造疏密有致的章法,以求虚实相生的局面。

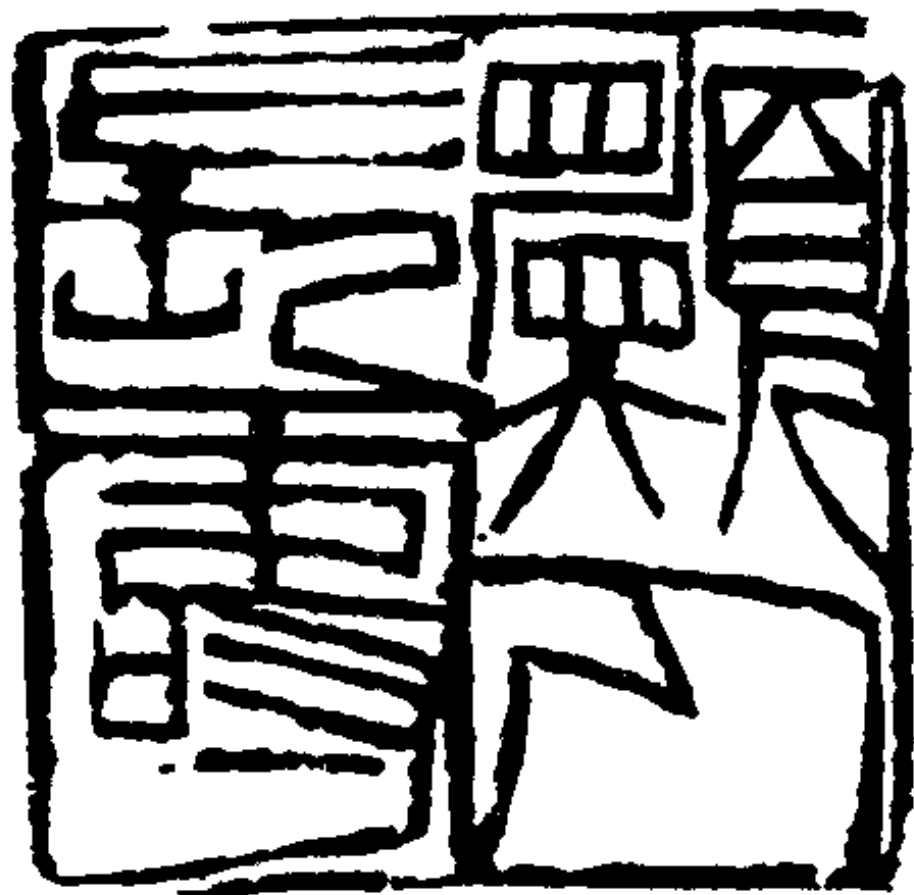


图 300

于多重平行的结字构章中,置以局部的变奏,往往易避免雷同、呆板而获构成生机,具有以局部之变激活全部的美

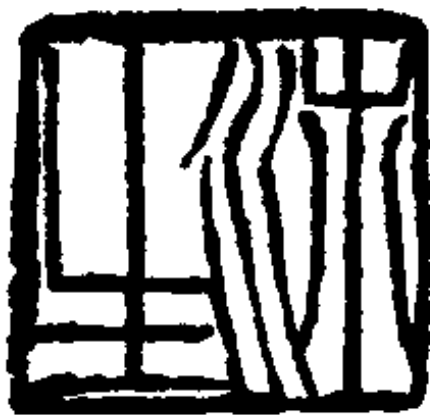


图 301

学意义。如齐白石“沛生”(图 301)一印所示。

齐白石“夺得天工”(图 302)一印,以局部横斜笔势的变奏,破除横势齐列中的平行刻板之气,以其局部的笔势动感激活了全印章法。



图 302

齐白石“杨昭佛印”(图 303)于密集的布局中,以笔势的正斜互补,有效地消除了数画齐列中的雷同与刻板。

吴昌硕“杰生小篆”(图 304)一印就印文特点,营造对角疏密的平衡构章,而以微变的刀法与残损之边互为虚实,生发写意之趣。

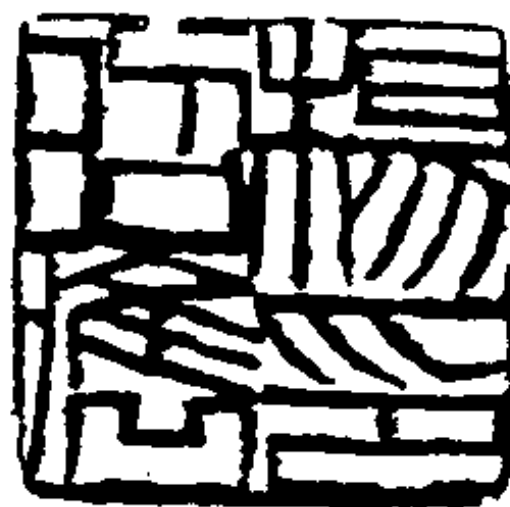


图 303



图 304

齐白石“吉祥”(图 305)一印,以疏密结字的方式,将印面导向对角虚实的构章形式。



图 305

齐白石“兴公”(图 306)一印,因势利导地将印文置于对角疏密的构章形式,以至平衡布局 and 虚实印面关系。



图 306



图 307

齐白石“翼之”(图 308)一印,就印文的造字特点疏密变异,以营造三疏一密的平衡章法。

齐白石“七四翁”(图 309)一印,以对角疏密的形式结字,构章营造虚实理趣。

齐白石“诵先人之清芬”(图 310)一印,结合印文特点,以对角布白的方式平衡全局章法。

齐白石“冰庵”(图 312)一印,顺着结字特点,因势利导



图 308



图 309

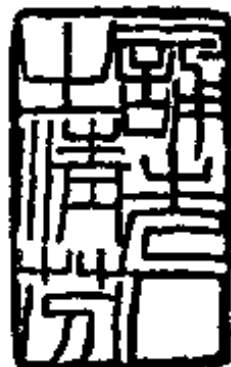


图 310

地布白,使之形成对角虚实的平衡形式。而此中的美意又常常是可遇而不可期的巧合,关键还在于能因势利导地把握好其中的表现机杼。

吴昌硕“翔庐”(图313)一印,于结字的疏密处理,营造三实一虚的整体布白。这在虚实章法的同时,也凸现了印文的精神。

齐白石“植支”(图314)一印,于笔势的疏密结集与正斜导势中,构章布白,营造虚实相生的写意印式。



图 312



图 313



图 314

齐白石“魏今非”(图315)一印,顺着印文的繁简之变,构筑三密一疏的布局,由此平衡与虚实了整体构章。

齐白石“东阳”(图316)一印,以结字中的局部布白构筑三密一疏的虚实布局。



图 315



图 316

齐白石“石满”(图317)一印,顺着结字特征疏密处理,以成三密一疏的虚实构章。

齐白石“张立中”(图318)一印,以两字作一字的构章方式,平衡构章,增益其间的虚实关系。



图 317



图 318

结合印文的结字特点,作因势利导的疏密处理,使之形成三实一虚的印面章法,也是以画理入印的常法。如齐白石“平翁”、“右任”(图319、320)两印的布局处理所示。



图 319



图 320

齐白石“三余(餘)”(图321)之印,顺着印文的繁简之变与形态特点,构筑三密一疏的虚实章法。

吴昌硕“乙卯君直”(图322)一印,就结字的繁简结字构章,构筑三密一疏的布局。

齐白石“繁子”(图323)连珠印,



图 321

于分格结字的构章中,将繁简不一的印文结集成疏密对比强烈的虚实构章,而于其缜密处寻找互与谐调的视觉呼应。

齐白石“平园主人”(图324)一印,就印文的结字特点,因势利导地将其导向三疏一密的平衡章法。



图 322



图 323



图 324

在印文繁简悬隔的构章中,因势利导地处理其间的疏密关系,以求平衡印面布局,也是写意印式善于处理的难题。如齐白石“田八”(图325)即是在此类情况下,将印文导向为三疏一密布局的平衡作法。从中可以感受到抽象画意的美趣。

齐白石“少侯”(图326)一印,着眼于具体的结字特点,因势利导地变异结集。以其三疏一密的形式,虚实与平衡印面章法。



图 325



图 326

齐白石“隆久”(图327)一印,因势利导地将笔势导向正斜互变的构章,从而形成了疏密有致、气韵生动的审美格局。

在印文字数不一、繁简悬殊的情况下,自然合理地布白,

就成了法无定法,使布局起死回生的妙招。来楚生“初升年七十后作”(图 328)一印即是借助布白巧妙生色的一例。

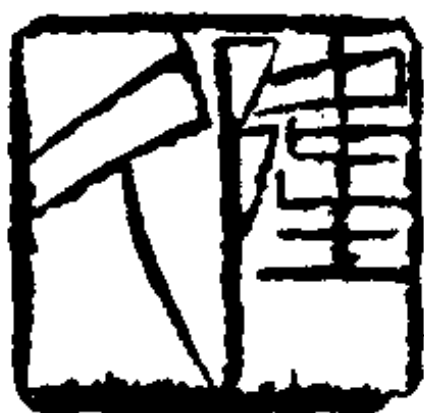


图 327



图 328

在印文笔画悬寡的情况下,以借格的方式结字构章,反倒容易产生不均而匀的视觉效果,这也是借格构章中的均衡之法。如沙孟海“长乐”(图 329)一印所现。



图 329

沙孟海“千岁忧斋”(图 330)一印,以对角疏密的方式,作虚实对应的平衡构章。予人平稳空灵的审美感受。

随形而结地疏密构章,往往会有自然生动的视觉效果。这也是破除形式俗套的秘诀。余任天“增先”(图 331)一印即是由此取胜的一例。

张耕源“兵马俑”(图 332)一印,借



图 330



图 331



图 332

助古代刀币的形制立意构章,强化印文的时代气氛,也是印文与印边随形而结的一种妙法。

(五) 印文与印边的相互借代

在写意印式中,印文与印边常常是互相借代、互为虚实、相应成趣的一个整体。或以积淤互为粘连,或以残损互为虚实,或以粗细作枯膏之变等等,一一体现了线即是边、边即是线,相互作用浑成一体的理法。循着此种理法,印家超越了造字法则的制约而拥有了主观创造的形式空间。

就印式的构章理法而言,印文与印边对于印面的布局具有守角作用。一如中国画布局中的守边,印边的虚实处置往往由里及外而因印文的构成之需而相应变异。或以虚围实,或以实合虚,或对角应对,或比邻互变,均有平衡布局和虚实章法的重要作用。因此,印作的成败得失往往可以于此见其一斑。于是,就成功的印作作印边与印文的理性分析,就显得十分必要。故作如下剖析,以明其理。

在印文繁复且印边与印文多有平行重复的情况下,抑或印式左右、上下含有印文与印边笔势雷同的状态下,印文与印边互为借用就显得十分重要。这样不仅可以简练章法,同时也可以破除雷同,提高印式的整体审美效应。

就结字特点、有意识地作印文与印边的互借,于线即是边、边即是线的视觉借代中营造浑然一体的抽象画意,从而有效地强化了印式的写意性。如齐白石“八十岁应门者”(图333)一印所现即是。

齐白石“考槃在涧”(图334)一印,以印文与印边互借的方式,作印文构章的整合处理,以至形成抽象画意式的印面效果。

齐白石“白峰”(图335)一印,于印文与印边虚实互补的结集中,显现自然精致的表现理法。



图 333



图 334



图 335

“乐口”(图 336)一印中,以对称的结字造型与形制的圆合之意相和谐,形成了平稳祥和的印式风格。



图 336

“文”(图 337)一字印,于印文与印边残损互变的构章中,营造了虚实互补的写意之趣,也由此有效地凸现了印文之姿。



图 337

写意印式构成中最忌讳上下左右排列中,印框或结字造型上的雷同。但破其雷同需根据具体印文特点作因字而宜的互变,以期自然天成之趣。如“昌富大吉”(图 338)一印中各方格随印文特点而变所示,即是成功的一例。



图 338

“昌”(图 339)一字印,以字形之变切合印式的形制,以期浑成一体的和谐构章。而于印边与印文互为虚实的印式处理,深化写意之趣。



图 339

“长文”(图 340)一印,以印边的曲直之变与印文的正斜之势相合成,构筑正斜取势的虚实印趣。予人坚实

冷峻的审美联想。

齐白石“借山门人”(图 341)中,印边与印文的互借在简约结字造型、浑然构章的同时,也有效地避免了印边与印文平行相处中的雷同现象。

齐白石“玉成”(图 342)一印,借助封泥印边的浑同方式,巧妙地将容易对边类同的笔画粘连互借。这样既整合了布局,又避免了雷同,获得了言简意赅的视觉效果。



图 340



图 341



图 342

沙孟海“苏庵(龠)”(图 343)印中,左右、上下均有印边与印文相与平行的现象,与左侧相对右侧的边线粘连互借具有破除雷同,强化左右虚实关系的作用。与此同时,左下处印边与印文间的和谐处置,既能强化古铜印式的质感,又能破却正上方的印边雷同,以及虚实对应关系,因此有效地增强了印式的审美效果。



图 343

“耕固”(图 344)一印,以印文与印边正斜互变的构章形式,强化寓动于静的写意印趣。具有非画即画的抽象画意。

于印文与印边的虚实互变中,求得印式的整体平衡,而于印边与印文的粗细对比中增强印式的精微之意。这是封泥印中的常法,也是写意印法所当借鉴的重要方面。如“事平”(图 345)一印所现。

“事学”(图 346)一印,以封泥式印边与疏密结集的构字章法相契合,营造虚实相生的写意之章。具有自然天成的美趣。



图 344



图 345



图 346

“千秋”(图 347)一印,于印边的意外残损中,形成了印文与印边互为虚实的写意之趣。这对于后人的写意印式创作,无疑是一种发之无意而取之有道的理法借鉴。



图 347

“正下”(图 348)一印,以印文的形变与圆形印制相契合,以印文与印边的粗细互变,凸现印文强化写意之趣。



图 348

“番私干”(图 349)一印,于圆形印制中结集疏朗整合的写意之趣,于“私”字和“番”字之“田”部以及印边三者之间,以统一中求互变的视觉呼应方式,丰富与和谐了印面的构章之意。



图 349

“呈志”(图 350)一印,以封泥印边的粗犷与残损围合瘦挺的印文,突现其金石之气。



图 350

“千秋万世昌”(图 351)以多面印结集而成,其局部印边与印文的虚实互变,对于印式的写意发挥,也为写意印式的创作,提供了可资借鉴的理法。

吴昌硕“世珩金石”(图 352),在印文与印边粗细变化中,体现视觉呼应,形成相互谐调的写意构章。

于笔画不多的单字印中,置以粗细对比强烈的封泥式印边,往往具有丰富印边形式,生动印面效果的作用。齐白石“余”(图 353)一字印中避免对称呆板,完好处理虚实构章关系,即来自于此种印边处理。

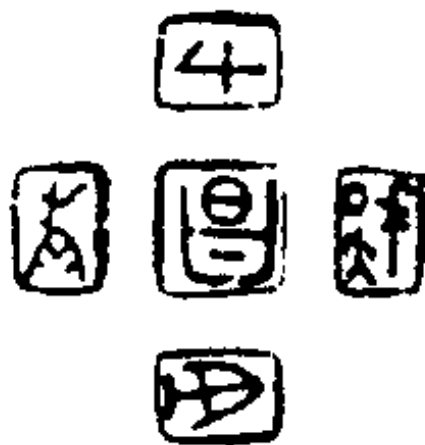


图 351



图 352



图 353



图 354



图 355



图 356

吴昌硕“樊”(图 354)一字印,以印文笔势与印边的粗细之变,破除对称结字造型中的呆板。

吴昌硕“缶”(图 355)一字印,以印文与印边的弧形相和谐,浑同章法意趣。

“匚官之玺”(图 356)一印,以印文的形变特点变异界格,营造不均而匀的写意印式。再者,此种大小互变的界格章法还有效地配合了奏刀如写的印文风格,形成了高度和谐的写意印风。

“周角”(图 357)一印,于其不对称的残损之变中,令人感到破除对称雷同的必要与可贵。也可由此引申为破除雷同的一种方法。

“日利”(图 358)一印,于印文与印边的粗细互变中,凸现印文,强化印式的虚实之意。

“李翕印信”(图 359)于积淀与残损的变异中,形成了印边与印文并用的虚实构章,由此也极大地增益了印面的写意之趣。



图 357



图 358



图 359

“长幸”(图 360)一印,于印边的残损中整合印式构章,具有破而愈整的写意理趣。

“仓印”(图 361)于印边的残损中获得了整合概括的练达之意。无意中也为写意印式的创作提供了可资借鉴的理法。

“陆骏印信”(图 362)的铜质印边由于残损扭曲,构成了印文与印边曲直互变和虚实相生的写意之趣。



图 360



图 361



图 362

吴昌硕“书留晏子”(图 363)一印,以印边的残损处理,构成印文与一印边互为虚实的空灵印式。而其印边的残损则是按印文与印边互为虚实的法则进行的,因而具有虚实相生的意趣。



图 363



图 364



图 365

吴昌硕“五味亭”(图364)一印,以印文与印边互为借代,强化印式的整合构章,以及虚实相生的写意之趣。

以不规整的印边处理,吻合虚实相佐的结字方式。这是和谐写意印风的常法。如吴昌硕“吴俊之印”(图365)中印边与印文相互谐调的状况所现。

印边与印文的吻合,不仅表现在朱文印中,同时也蕴含在白文印里。白文印中印边与印文的关系虽然没有像朱文印来得直观明了,但也无所不在地作用着印面的整体效果。诚如沙孟海“愿与梅花共百年”(图366)印中表现出来的那样,印边与印文互为虚实。于其残损的印边处理中,可以感觉到破而愈实的审美含意。

“闻司马玺”(图367)以印文与印边的正斜互变表现印式的动感,以此强化印面的写意之势。予人阵马风动的审美意会。

“征羌国丞”(图368)一印的印边残损之于印式的整体效果,是一种残而愈整的视觉感受。如若将印边与印文合而观之,则又无疑是一种凝重练达之美。



图 366



图 367



图 368

“淳于驄印”、“淳于將印”(图 369、370)两印,于印边的残损中整合印式构章,取得了练达凝重的印趣。



图 369



图 370



图 371

“高儋”(图 371)一印的印文与印边多有平行,这既易雷同刻板,也有繁琐之弊。但是印边的意外残损,恰好自然而然地破除了上述不足。这也为写意印式于残损中寻求整合之美提供了启示。



图 372

“申之”(图 372)一印,以印文与印边互为虚实的方式结出,这在平衡印式布局的同时,也有效地强化了印式的写意之趣。

吴昌硕“石人子室”(图 373)一印,于田字格的构章中以印文与印边的虚实互变,凸现印文的笔情墨趣。



图 373

吴昌硕“园丁书画”(图374)一印,以类似天空地实的朱文印法,作白文印式的构章翻版,也不失为一种写意印风的形式变异。

在以对称性结字构章的写意印式中,最忌左右对称中的平淡无奇,当以印文与印边的互变异势、互为虚实为上。如齐白石“与公”(图375)印中,印文与印边互为变异的关系所示。



图 374



图 375

齐白石“西山如笑笑我邪”(图376)一印,以封泥边的形式,作以实围虚与以虚衬实的构章处理,形成了印边与印文互为虚实的状况。

齐白石“九十二翁”(图377)一印,于印边与印文互为虚实的构章中,丰富了印面的审美内涵。



图 376



图 377

齐白石“淑度”(图 378)一印,于印边与印文的虚实互补中平衡了印面构章。

在印文不足以完整章法的时候,以边线相佐的方式平衡整体视觉,又是一种巧而又巧的印边与印文互用的理法。如齐白石“平”(图 379)一字印中,印边与印文参差并用的状况所示。



图 378



图 379

赵石“烟村”(图 380)一印,以印边残损,与印文互为虚实的同时,也空灵了整体布局,增益了金石之气。



图 380

陈衡恪“师曾”(图 381)一印,借助封泥印边粗细不一的特点,营造印文与印边互为虚实的佳构。此印为活用封

泥形式的典范。

印文与印边的处理,在一定程度上,也会关系一方印作的最后成败。如余任天“孺子牛”(图382)一印中印文与印边的处理,除了边线互借的手法使章法更加概括夺目之外,左下角边线与“牛”字的弧线相应的手法,也巧妙地和谐了构章形式,以至于极大地提高了印式品位。



图 381



图 382

(六) 无边而边的形式法度

无边印式自古有之,如“魏兮”(图383)一印即是一例。如

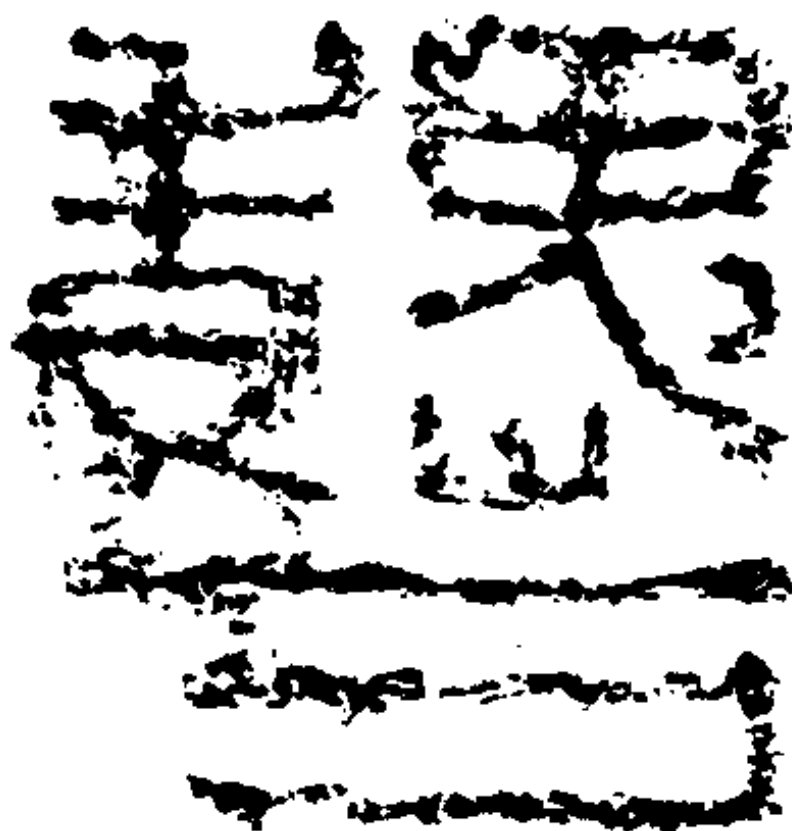


图 383

今虽已难以考证当时的印人为何如此而作,但仅仅就印式的构成形式而论,无边印式主要是从简约构章形式上强化了印式的写意性,使之更趋概括朴实,给人言简意赅的练达之意。

诚然,不是任何印文内容都适合此种作法的,当因文而宜。一般而言,如若印文靠印边的外延为密而紧结,或以直线倚边者较为合适。反之,以疏而散结的构印外延作无边印式,就往往难以捏成一个整体的构章。

对于无边印式的创作及其感知方式,必须着眼于无边而边的视觉意会上,当以无边的作法创造出有边的审美意趣。要从印式的整合与四边的围合意趣中营造出敛气蓄势之境。

至于应调动何种手法,如何为之,应当根据具体印文的构章需求而定。还是一句老话,以“因势利导”为上。任何有悖于书理的牵强附会之为,都将有损印式的艺术格调。

当然,既然是为了从无边中追求有边的视觉效果,那么在结字构章中自然少不了主观表意的成分。这一方面要利用结字造型的自身特点,构筑无边而边的布局,从中强化书意的书写性和画意的写意性;而另一方面则是要借助中国画的构成原理,于疏密结集的形式中虚实布局,空灵笔势结构,以期取势导气生动气韵。如是而作,方能保证印式简而不空而耐人寻味的审美意趣,如下所述即是。

“仓内作”(图384)一印,以结字造型外拓内敛的特点作无



图 384

边而边的自然构章,而以刀法之变作刚柔相济、虚实相生,以及左右互变的笔势之意,有效地深化了印文含蓄表意的特点。

“郑骀”(图 385)一印,于瘦劲的印文笔势之上辅以残损之意,既有凝重精微之意,又有虚实相生之趣。如是为印,又何尝不是一种写意表意的方式。



图 385



图 386

吴昌硕“藪石亭”(图 386)一印,顺着印文特点结字构章,以印文外延之实构筑无边而边的写意印式。

对于外形整合的结字造型,在其印边平行相辅时,往往易至繁复雷同。如若将其残损虚化,甚至虚化至无边之境,反倒会有无边而边的写意之趣。如吴昌硕“沅醒”(图 387)一

印所示。

吴昌硕“清况”(图 388)一印,于印边残损将尽的结字构章中,营造无边而边的整合之章,予人松而不散的美感。



图 387



图 388

“右宫”(图 389)一印,结合构字特点营造无边而边的写意印趣,往往易得意态别致的抽象画意。而于其富有刀法笔意之变的印文之上复以残损和积淤的变化,则使原有的写意之趣陡增许多。

优秀的无边印常有无边而边的审美意蕴。在其以结字造型作外拓内敛的虚实构章时,多以虚而不空的表意形式,

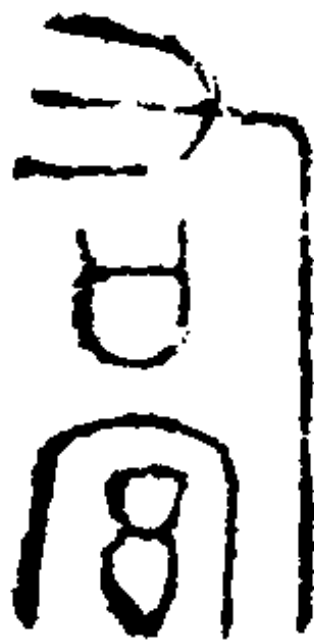


图 389

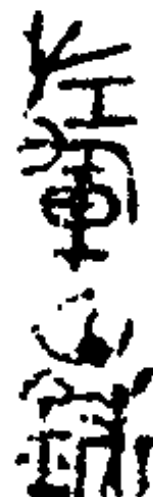


图 390

予人种种浮想联翩的视觉借代,如“魏兮”(图 383)一印所现即是。

“左军丞玺”(图 390)一印,以无边印式的结字构章强化笔势之变,也是一种强化书理的好方法。如若复以残损与积淤的润色,则会大大增添印文的笔墨理趣,更有效地增强印式的虚实之意。



图 391



图 392

构字造型中的审美含义表现得极为抽象且寓意深刻者,则要数朱耷的常用印“八大山人”四字合成的构章了。众所周知,怀有故国之痛的画家朱耷在画上署款时,常以“八大山人”(图 391)四字连写的手法,作似哭非哭、似笑非笑的情状,似在借此寓意心中的难言之隐。因此,如若就此种署名方式意会该印四字迭加而成的抽象含意,其苦中作乐的幽默便一目了然了。一如其画中充满拙味的变形,以及禽鸟、游鱼每每作白眼向人的情形。于不变而变中辟一心田,可得自然之趣。

以其结字的纵横之势自然结集,而为归朴反正的天真之趣,亦不失为无法而法的创作高招,以至常常令人联想到随遇而安的处世态度。由此而论八大山人常用印中简约抽象的构成理趣,似乎唯其个性化的意象表现处在具象和抽象之间,才具有似与不似之间的审美意趣,才有与世独立的清高气质。

于笔势的粗细之变中复以残损与积淤之意,强化印面的虚实之趣和笔墨之变,如吴昌硕“读画”(图 392)

之印所现。

(七) 点线面构成中的画理阐释

循着点线面构成中的抽象理念,人们发现和认识到了视觉美的原因所在。于是,画家常常借助此种美学原理强化视觉构成中的审美形式,以期更好地阐释其中的表现含意,同时也可借此作为作品欣赏中的视觉诱导。在中西方文化相互交融日益频繁的今天,此种美学原理被广泛地运用于各类视觉艺术之中而为人们所接受,以至于成了各种艺术创作的形式法则。

借助于此种视觉构成原理进行书法创作,强化其中的形式之美,也已成了书家的共识。而其对于现代书法的创作,既是强化形式构成的抽象理念,也是凸现视觉张力的法宝。

因此,兼有书画理趣的写意印式,一招一式的构章理法自当循此而行。无论是作结字的象形的组合,还是作笔阵的抽象排列,都将循着点线面构成的抽象理念而变化。或以疏密而为虚实,或以字形的互变而为照应,或以借格错落的印文排列作浑然天成的整合构章等等,点线面构成的美学理念总是蕴含其中。这既是能动创造的抽象依据,同时



图 393

也是感知作品内涵的审美诱导。如是而论,写意印式也就离不开此种美学理念了。故列述其下,以明其理。

齐白石“诗字画刻四无成”(图393)一印,于密集的构字中以笔阵的纵横之势构筑纷繁不乱的空灵

布局。从点线面的抽象构成中传达出虚实相生的表现意绪。



图 394



图 395

齐白石“幼芝”(图394)一印,于封泥印式的借鉴中,顺着结字的造型特点变形结集,疏密构章,虚实布局,于点线面的构成理念中,外传抽象画趣。

吴昌硕花押印“沈”(图395),于就字论字的花押构章中,以局部笔势的微变,导通与押符的气势,形成了点线面构成的抽象画意,由此可感其中的精深之意。

齐白石“齐大”(图396)一印,刀法生涩真切,给人信手拈来皆成妙趣的审美感受。尤其是其中的残损处理,更是自然生动地化合了构章中的虚实关系。此外,于写意之势中隐含点线面的美学

理念,也足见其可贵的精深之处的重要方面。

齐白石“偶吟”(图397)一印,于造字特征中,努力发掘点线面的构成因素,营造写意印式的抽象画意。

齐白石“岚舒”(图398)一印,以结字构章中的整合之理,处置具体部首笔势的结构关系,于局部笔画的重叠与互补中,营造点线面构成中的抽象意境。



图 396



图 397



图 398

齐白石“宗原”(图399)一印,于印文的形变中巧设点线面的构成理念,以丰富印文的审美形式。

齐白石“得霖之印”(图400),以结字的特点疏密结集,营造点线面构成中的抽象画意。



图 399



图 400

(八) 虚实之意与主从之姿

虚实之意与主从之姿之于中国的书画艺术几乎是无所不在的创作法则。人们借此找到了以虚为实的创作理趣和“计白当黑”的审美方式。于是,齐白石以“疏可走马,密不行针”的中国画格局,创造了虚实相生、主从应对的写意印式。循着此种理法,营造写意印式的虚实之趣与主从之姿,印学创作的表意抒情有了宽广的形式空间。

当我们就一方印作的整体效果审视与品评时,首先感知的便是印面整体构成中的虚实之趣。而在我们的视线由全面关照转向具体印文笔势时,则又会不由自主地由概貌转向印文构成中的主从之姿。这时才明白如此这般地互变共存的方式,之于写意印式的也不过是主从相依和虚实相生,以及笔势互动的构章作用。

至于在对一方印面的具体构章中,整体的虚实关系与印文的主从之姿如何互为生发、融而化之,则更是写意印式

中的一大难点。如若就此处置得当,即有羚羊挂角无迹可寻的美趣,反之也必将事与愿违,造成雕琢不成反留疤痕的遗憾。

因此,在以笔势的疏密处理营造印面的虚实关系时,在以印文与印边的残损互补作虚实之变时,都必须兼顾结字构章中的主从关系。或者就结字的自身特点因势利导地结集与变异,或者顺着结字理数自然结出而互与生姿,均可获得因理生文的自然理趣。

如果仅仅就印文结集中的印文关系而言,其中的动态含意则主要表现为笔与笔、字与字之间顾盼生姿的审美意会上。这是借以获得抽象画理的重要方面。

然而,当我们着眼于印面的整合效果大而观之,其中所呈现的主从之意则又显得抽象难言。往往是数笔以下,其疏密对比中的主从之趣虽尚有些许抽象的意会可言,但却已难辨其中究竟是虚实之趣,还是主从之意。这里既有两种手法综合浑成的视觉效应在起作用,也有就局部而析与整体而观的审视差异上的原因。

因此,一方成功的印作往往是由多种理法综合作用而成。整体上的虚实之趣总是包含着局部的主从之理。由此可见,整合中的虚实之趣与局部的主从之意是相辅相成的。如果说前者于整体中强化了印面疏密含意的话,那么,后者则于局部结构中深化了印式的审美内涵。



图 401

着眼于构章中的整体虚实关系,处理局部结字的疏密笔势,往往易得浑而不同、自然空灵的抽象画意。如齐白石“何要浮名”(图401)一印所示。

齐派印文好以疏密结集之法作主从之姿,以至合而可成其虚实构

章。如齐白石“李容汶印”(图402)即是以个性化结字构章而成,充满着虚实互补的写意之趣。



图 402

齐白石“吾年八十八”(图403)一印,以整合的布白,强化印面的虚实之意,导致气韵生动的格局。

齐白石“九九翁”(图404)一印,以整合的留红强化疏密构章中的虚实关系,构成画意融融之境。



图 403



图 404

齐白石“今来古往闲中意”(图405)一印,以印文结字的自身特点虚实结集,而成整合中的虚实之趣和空灵之气,以及全印的生动气韵。

齐白石“恢先”(图406)一印,于欹侧反正的笔势结集中营造虚实布局,从中导气生韵,将结字的自然之理导向三



图 405

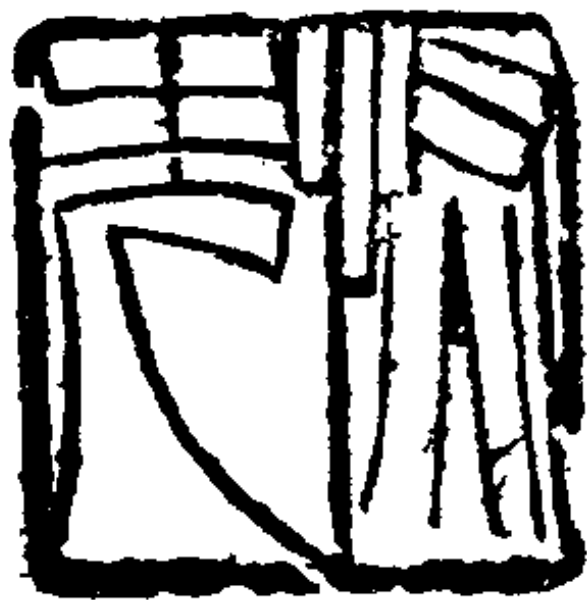


图 406

实一虚的章法形式。

齐白石“孔福民印”(图 407)以笔势的疏密结集,强化结字构章中的主从关系,产生虚实相生的审美情状。

顺着结字的特点互变结集,往往易得布白之趣,予人气韵生动的审美感受。如齐白石“借山翁”(图 408)一印所示。

因势利导地将印文中同一性的笔势互与导势疏密集结,以成自然整合的布白理趣,以及气韵生动的美趣。如齐白石“久忠”(图409)一印中所作的布白处理,即是成功的一例。



图 407



图 408



图 409

顺着印文各自的造型特点将布白置于字中,营造结字构章中的虚实之趣,也不失为一种写意印法。如齐白石“企南”、“自乾(干)”(图410、411)两印所现即是。



图 410



图 411

齐白石“行年七十三”(图412)一印,以印文的疏密互错,促成布白交错的格局,这样既平衡了整体章法,又虚实了印文构章。

齐白石“叔(淑)度读书”(图413)一印,以笔势的疏密处置而为印面虚实构章,同时也由此醒示了字势的精神。



图 412



图 413



图 414

齐白石“吾奴视一人”(图414)一印,以笔势的疏密结集,构筑虚实相生的布局。而于笔势的正斜互变中,传达主从相依的表现理绪。

齐白石“杨性存印”(图415)中,留红分布之于布局的平衡与虚实作用。



图 415

因字而宜的疏密处理,对于印面的虚实作用,常常能使布局形式突破通常模式而予人别出心裁的新颖感受。如“壮威伯子”(图416)一印,于因文而结的印

作中,呈现中紧外松、以疏围密的虚实关系。

就结字特点有意识地作聚散处理,既可从严谨的构章

理念中得其主从之意,也可从疏密对比中获虚实之趣,激活气韵生动的局面。齐白石“孔才”(图417)印即其中一例。



图 416



图 417

(九) 布白与留红的妙用

与写意中国画的构图布白以及行草书中的布白相似,写意印式的结字构章也十分注重布白的美学作用。再者,结字造型的抽象性,也迫使印家于布白留红的运作中增强整体表现力。或以布白留红烘托结字造型强化构字意象,或以布白留红虚实章法、空灵笔阵,使之蓄势运气生动气韵,均有计白当黑的妙用。布白留红作为虚实印面章法的视觉借代,多以因势利导的方式涵泳于结字内外,而云集于构章之中,予人虚中有实的审美意会。

布白与留红之于结字构章的作用相同而称谓有别,前者置于朱文而谓布白,后者见于白文而称留红。至于它们在具体构章中的处置原由,则有客观和主观两个方面。前者源于印文的繁简悬隔而无可避免地遭遇布白留红,而后者则是源于印家借助布白留红的构章作用所作的艺术处理,因而带有较强的主观创造性。这既是布局运作中的难点与要点,也是印家借以实现主观创造意图的重要法门。

因此,在掌握了作印的各种技法之后,布白留红的成败就成了印式高下的重要环节。由此得法者往往能事半功倍,而失之者则又多困于僵化、刻板而无以生韵。于是,如何因势利导地去结集笔势、整合布白和有意留红就显得至关重要。因为印文的造型变异深受书理的制约,任何意想天开的杜撰,都将有悖书学情理而无益于构章



图 418

运气。因而就结字的特点因势利导地布白与留红,营造印面气韵的作法,便成了具体构章布局时的无上之法了。对此,历代印家竭尽心力大做文章,因而有必要列述其下。



图 419

“库”(图418)一字印,结合印文的造型特点,因势利导地将其导向三实一虚的抽象画意,加之残损中的斑驳之意,有效地强化了印式的写意理趣。



图 420

“敬事”(图419)一印,于貌似散而满结的构章中置以些许整合的布白,强化印式的虚实之趣和空灵之意,以此增益印式的写意印风。



图 421

“匕阳”(图420)一印,结合印文特点以字中布白为印式的整体布白,构筑虚实相生的印面章法。

“事”(图421)一字印,字外的空旷布白,既是字形的虚托,也是虚实构章的视觉借代。



图 422

与空旷虚放的印式相对,“敬事”(图422)一印则以粗文满结的结字构章营造了充实饱满的抽象画意,宛若民间窗花,予人满堂皆红的审美意会。

“下水口取”(图 423)一印,于字外布白,驻气导势,生动印面气韵,营造非画即画的写意构章。



图 423

“部曲将印”(图 424)以留红的整体切割强化构章理序,在留红烘托与挤压下,圆转厚重的印文笔势也显得更加凝重质朴,具有“大智若愚”的审美意蕴。



图 424

“陈德”(图 425)一印中留红的纵横切割在显现印文结构理序的同时,也强化了纵横导势的构章意蕴,具有空灵天成的美趣。



图 425

“王贺私印”(图 426)以整合的留红反衬纵横相贯的构章理序,予人凝重含蓄的审美感受。



图 426

“定谭之印”(图 427)顺着疏密结字的表现理绪整合留红,既空灵了结字章法,也虚实了整体效果。



图 427

“孔钦私印”(图 428)于印文繁复的构章中将留红集中置于字外,这在衬托字形的同时也导通了构章的整体气势。



图 428

“定谭”(图 429)一印,结字中的整合留红,既可构筑整合印式中的平衡之势,也可虚实印式的章法,予人空灵自然的天趣。



图 429



图 430

留红之于整体构章的平衡作用,往往在于其不拘一格的分布方式。只要有益于强化印文的视觉冲击力,有利于平衡布局,各种分布形式皆是妙法。如齐白石“江阴士人”、“买丝原系绣丝人”、“年八十五矣”、“年八十九”、“年八十六矣”(图 430、

431、432、433、434)诸印中的留红所现。



图 431



图 432



图 433



图 434



图 435

齐白石“君子之量容人”(图 435)一印,以结字的连篇累叠中,处理结字造型以及构章中的疏密关系,在布白的空

灵作用下,印面呈现出虚实相生的抽象画意。

齐白石“白石弟子”(图436)一印,以留红的交错分布平衡布局,生动气韵,构筑画意盎然的写意印式。

齐白石“骋望黄金台”(图437)一印,于封泥印边的围合下,以布白的横向连贯导势运气,生动印面气韵。于其精微凝练的结字构章中,营造写意气氛。



图 436



图 437

于界格式白文印中,留红的局部整合与分布的平衡性也是十分重要的。这是于众多印文结集中纷而不乱、平稳有致、虚实有序的有效保障。如齐白石“老手齐白石”(图438)印记所现。

齐白石“往事思量著(着)”(图439)一印,于不规则的借格构章中,以整合的留红虚实章法、空灵结字关系。



图 438



图 439

于粗白文的写意构章中整合局部留红是极为重要的,这既能平衡整体构章,也能平衡局部布局。如吴昌硕“吴



图 440

俊之印”(图 440)所示。

吴昌硕“甘溪”(图 441)一印,在以整体布白烘托结字造型的同时,也由此形成了以虚围实的章法,以至有效地生动了印面气韵。

齐白石“视道如花”(图 442)一印,其整合的留红,既可衬托印文的造型之势,也可借此导势运气,生动全印理法。



图 441



图 442



图 443

吴昌硕“愚庵(龢)”(图 443)一印,边线互补中的虚实状况,常予人破而愈完的审美感受。而其以局部布白形成的对角疏密关系,则有效地平衡了印面章法。

齐白石“倦也欲瞑(眠)君且去”(图 444)一印中,局部留红的整合疏导,不仅平衡了印面的整体布局,也增益了印面的虚实关系,强化了写意印风。

齐白石“凌百之印”(图 445),以整合的留红分布平衡章法,强化结字构章中的虚实之变。这对于印面的审美内

涵是一种丰富,也是一种深化。



图 444



图 445

着眼于整体布局的留红分布,对于整合构章往往具有纷而不散的平衡意义。如沙孟海“沙更世之玺”(图446)一印,即是以留红的分布方式来平衡印面章法的一例。



图 446

又如沙孟海“濮尊朱佛斋”(图447)一印,留红不规则的分布,对于布局的整体平衡作用。



图 447

吴昌硕“金彭”(图448)一印,以局部留红与结字笔势的正斜之势相契合,形成了整合互变的留红变化。这在虚实印面的同时,也有效地生动了印面的气韵,给人不画而画的审美意会。

吴昌硕“肖均”(图449)一印,以结字的互变与粘连浑成构字章法,而以整合的留红衬托字势造型、虚实布局,予人不均而匀的视觉感受。



图 448

吴昌硕“瑾”(图450)一字印,于结字中布白,生发构章中的虚实之意。

在单个字印式中以整合的布白,平衡布局,衬托字势的造型,同样十分重要。其成败与否,往往可以鉴别出印风的高下。如沙孟海“若”(图451)一字印,于结字笔势的简约流变中,整合布白,生动气韵,空灵布局的作法,即是一例。



图 449



图 450



图 451



图 452

吴昌硕“瘦沈”(图452)一印,以整合布白衬托结字造型、虚实章法,以期蓄势导气、生动气韵。



图 453

整体布白对于楷法印式的构成同样重要。如若运用得当,往往可使印式严整空灵而具有虚实相生的效果。如沙孟海“临危不惧”(图453)一印,于楷法入印的构章中,在以整体的布白烘托字势的同时,也因之空灵了章法。



图 454

吴昌硕“巽仪”(图454)一印,以疏密结字的方式,强化印文的造型特征,整合布白,营造虚实相生的格局。

吴昌硕“山如”(图455)一印,就结字构章的特点,因势利导地将布白置于结字与构章之间,借此营造虚实相生的写意之趣。

吴昌硕“以筠”(图456)一印,于结字造型的弧线互变中,丰富布白的审美内涵,以成气韵生动的局面。

吴昌硕“寿伯”(图457)一印,于繁简悬殊的借格构章中,将布白置于字外,既能衬托印文形态,又能虚实整体布局,以成空灵浑然的写意之趣。



图 455



图 456



图 457

吴昌硕“子成”(图458)一印,着眼于印文的结字特点整合布白,获取虚实相生的构章效果。

吴昌硕“泗亭”(图459)一印,根据结字的特点,将布白置于字间而意于字外,借此构筑三密一疏的平衡章法,强化印面的虚实之意。



图 458

齐白石治印,妙在留红布白。或因势利导,或刻意追求,均能高人一筹地于留红布白中得气韵之妙,予人以抽象画趣之美。如“高伯昂”、“杏花”(图460、461)两印所现。



图 459



图 460



图 461

吴昌硕“晏庐”(图462)一印,于结字中的布白,以虚实处理全印章法。

吴昌硕“景雍”(图463)一印,以字内字外的整合布白强化印式的虚实理法,以至气韵生动的状态。

而吴昌硕的另一印“书徵”(图464),则于字外布白,虚实章法。



图 462



图 463



图 464

齐白石“刘彦之印”(图465),于笔势的聚散中整合留红,借此营造整体的虚实关系。

于疏密章法中,布白的大小互变也是十分重要的。这既是为了整体虚实,也是为了局部空灵,两者浑成互变也就成了如何处置布白的依据。如齐白石“富安”、“碧梧”(图466、467)两印,妙就妙在于如此的运作理念中,恰如其分地处理好了布白的大小、位置以及与整体构章的关系。如此为印精深可鉴。



图 465



图 466



图 467

齐白石“惕生”、“煮石”(图468、469)两印以整合布白的方式营造虚实相生的构章。



图 468



图 469

齐白石“白石见”(图470)一印,以印文的同类造型交错结集,以其对角疏密的章法构筑虚实相生的布局。从其对角留红中,令人感到了气韵流变之美。



图 470

对于印文笔画悬殊的构章,因势利导地布白,既可以平衡章法布局,更能驻气导势,生动印面气韵。如余任天“知白守黑”、“人长寿”、“浙派画人”(图471、472、473)三印即是一例。



图 471

就印文特点,作对比强烈、疏密处理,往往易得虚实相生的视觉效果。余任天“人长寿”一印中“寿”字的上半与“长”字,以横向密势错位分布,在平衡的同时,也生动了整个构章形式。这种随机应变的处理,很值得后人借鉴。

余任天“浙派画人”一印,于数画其列的笔陈分布中布以整合互变的留红,既为局部笔势结构的空灵,也为整个印式间的气韵流变。其纵横取势的笔阵,在简约结字形式的



图 472



图 473

同时,也精炼了印式的意趣,由此外传恬淡清雅的文人氣息。

(一〇) 受书理制约的笔情墨趣

如果说印学之难有甚于绘画者,那就是受书理制约下的笔墨表意问题。无论是以楷法人印,还是以金文、缪篆构章,均在造字规范与书写之法的严格制约之下。不变难活,变则又不许越雷池半步。历代印家就是在如此左右为难的窘迫中,微微突破古人的形式之囿,将写意印风推向前进的。

随着写意印风的不断发展,人们对以书理入印提出了越来越高的要求。如何在以刀代笔的运作中,尽可能完美地表现出书法的笔情墨趣,这既是印人治印的难题,也是开拓印路的客观需要。从邓石如以隶意入篆法到吴昌硕以刀代笔、强化书意表现,以及齐白石大写意印法中的书写之势,无一不在以刀法表现笔意的运作中,努力强化印学的审美深度。这是深化印面审美含意的需要,也是借以生发个性化篆刻语言的良好切入点。唯其如此,才会有流派纷呈、异军突起的局面。于是,从诸印家以书入印的表现中,我看到了其风格之别的一面。

印中的书理表现,主要是指以刀法表现笔势的笔情墨趣,以及结字造型与构章理趣中的书法理趣。因此,在以刀

代笔的运作过程中,不仅要强化印文的书写之势,更要注重书理之趣的表达。以刀法的方圆之变作刚柔相济的笔势情态,以刀法的断连及粗细之变作笔墨式的枯膏之象,取意虚实以济构章之需。

再者,于结字构章中强化笔墨意趣表现,饱含着整合中的虚实之理。由此可见,如此巧妙地活用书学之理,又何尝不是一种更为精深的写意抒情。

于是,锐意进取的印家就此大做文章,从吴昌硕到齐白石以及其后的许多印家,都在这方面为后人留下了许多可资借鉴的印作。

就主观能动表现而言,吴昌硕治印中的笔墨意识最为强烈,堪称以书理入印的一代先锋。他治印奏刀,最讲究其中的笔情墨趣,无论是白文印中的奏刀如写,还是朱文印中的左右纷披,一一贯以书法的理趣。平平结字一经其手,辄现书写之势和笔墨之韵。如下印例所述可见一斑。

其次,齐白石的单刀纵横的笔势表意中,也不时地流露出几许对笔情墨韵的表现。参见如下所述。

以印文笔势与印边作虚实互变,产生虚实相生的笔墨理趣,这也是强化写意之趣和平衡布局的常法。如吴昌硕“薇州”(图474)一印所示。



图 474

吴昌硕“午樵”(图475)一印,于刀法与笔势的互变中,强化刀之爽利与笔之墨趣,是以书入印中的难点和要点,也是印家由此将印风推向极致的重要途径。



图 475

吴昌硕“元嶧”(图476)一印

的残损处理,使得印边与印文互为虚实的构章变得顺理成章,而印文实处的浓重笔墨则更为强烈地凸现了印文的笔墨张力,起到了画龙点睛的作用。

吴昌硕“高邕之”(图477)一印,以刀法之变作厚重朴拙的笔势结字,具有浑厚华滋的笔墨意趣。如此刊印,也是一种以刀代笔的写意。

在以刀代笔的刀法处理中,以刀法笔势的方圆粗细之变,而为枯润相生、刚柔相济的笔情墨趣,则是一种最为直接的写意之法。如吴昌硕“戴怡”(图478)一印所现。



图 476



图 477



图 478

“日利八千万”(图479),以刀法之变而为笔势的粗细、刚柔之意,大大地增强了印式的写意之势。

“军市”(图480),刀法笔意在残损与积淤的作用下,其中的笔墨意味更加强烈,由此也大大地增强了印式的虚实变化,并由此有效地强化了印式的写意之气。



图 479



图 480

“骑部曲督”(图481)一印,以刀法的粗细之变作笔势墨韵的枯润互变。这在破除对称结构的笔法雷同的同时,也空灵了整体印式,充满虚实相生的写意之趣。

“王羽印信”(图482),以长年的积淤与残损,无意中增益了印式的笔墨意趣。

“种昂印信”(图483)一印,于年长日久的残损中,斑蚀与积淤并置,予后人多种笔墨之变的审美联想。



图 481



图 482



图 483

“吕明之印”(图484),以刀法的正侧并用,作刚柔相济、枯润相生的笔墨之变,有效地强化了印式的写意之趣。



图 484

“汪石之印”(图485),于刀法的轻重之变中表现笔墨的枯润之意,予人朴茂厚重的笔墨意会。



图 485

即使对于楷法朱文印式,于刀法笔意的契合中,间以类似墨韵的表现意绪,也不失为是一种充满书意的印式表现。如沙孟海所作的花押印“双”(图486)中充满墨韵的表现,在强化了印式的虚实之变的同时,也增益了印式的书写之趣。



图 486

吴昌硕“既寿”(图487)一印,以背刀恣肆的笔势营造简淡朴实的写意印式,具有自然天成的笔墨理趣。以其璞玉待琢的状态,予人不琢而工的美感。

齐白石“白石篆字”(图 488)一印,以刀法的粗细之变而为笔势的枯润之意,这在虚实笔墨理趣的同时,也平衡了印式的布局,生动了印面构章。

以刀法之变作虚实相生的笔势意趣,既是具体的笔墨仿真,又是深化印面审美含意,生发整体虚实关系及其效果的重要手法。如吴昌硕“绰公”(图 489)一印所现,即是借助此种理念而成精深之意的一例。



图 487



图 488



图 489

于细白文的刀法处理中置以局部的粗壮笔势是很必要的,这既可强化笔势的笔墨意趣,又可增强印面的虚实关系。如吴昌硕“吴俊之印”(图 490)所现。

齐白石“潘宜之印”(图 491),于刀法变奏中营造虚实相生的笔情墨韵,写意之势也由此得到了大大的强化。

齐白石“翻庵”(图 492)一印,于笔笔相关的笔势结构中,外传笔势的笔情墨韵。这对于疏密布局,既是一种和谐,也是一种丰富。



图 490



图 491



图 492

齐白石“一息尚存书要读”(图 493)之印,于单刀纵横的运作中,那种背刀犁石的金石之气,以及笔与笔之间的崩缺,常予人笔情墨趣的视觉联想。由此极大地增益了印式的写意之气。



图 493

以刀法的粗细之变及方圆转折,而为印文的笔法之意和书写之势以及虚实之趣,往往是印式能否精深稳健而耐人寻味的关键。沙孟海“回风亭”(图 494)一印,之所以精微深刻的重要原因即在于此。

与“回风亭”印中方圆相辅的刀法笔意有所不同的是,沙氏“有殷勤之意者好丽”(图 495)一印则采用了以方笔直截的刀法,于其率意纷披的奏刀中,予人一种笔情墨韵的意会。于此种写意中,是很能见得作者的书法功力和艺术修养的。



图 494

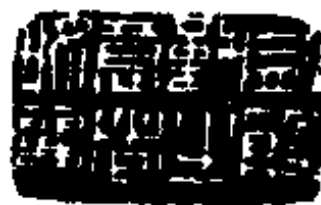


图 495

王冬龄“唯道集虚”(图 496)一印中的刀法笔意,所具有的笔法墨韵,常常给人浑厚华滋的笔墨联想。



图 496

(一一) 以残损和积淤之变营造虚实相生的意象

随着岁月的流逝,无论哪种质地的印章都会产生残损,或为磨圆,或为扭曲,或为残缺,或为腐蚀,或为积淤等等,都会程度不同地改变印章的最初面貌。这在损印的同时,也给予了后人年代久远的视觉联想,更为营造虚实相生的意象找到了种种视觉借代。

于是,好仿古意的印家常常喜好于制印中置以些许残损以求古意。自吴昌硕喜欢将制好的印作在水缸边沿滚撞磨擦以来,印家纷纷仿效,以期从中获得几分古拙生动的意趣。

随着此种仿古求古作法的深入推进,印家们从古意以

外获益更多的则是于此种残损之变中的虚实之意。于其自觉与不自觉、有意与无意的残损互变中,印家找到了有利于生发印边与印文虚实关系的契机。这对于受文字严格制约的印文之变,无疑是一条方外求法的门径。

不仅如此,人们还从这有意与无意的残损运作中,感受到信手拈来的天趣和虚实相生的写意神韵。与此同时,也从笔与笔的残损中联想到了笔情墨韵的枯润之变和练达之意。

因而其法的- -经产生就受到了豪放派印家的青睐,从青铜印印模的残损借鉴到对封泥印的形式活用,从秦汉瓦当的形式启示到对碑碣砖文的结字理解,从书写之理到大写意画的构成意趣,一一为印家所用,写意印风的表现形式也由此得以拓展。而于此中表现最为出色者,则要数诗书画印集于一身的吴昌硕、齐白石两位印家。

就主观能动表现而言,吴昌硕治印中的笔墨理念最为强烈,堪称以书理入印的一代大家。吴昌硕治印,最讲究其中的笔情墨趣。无论是白文印中的奏刀如写,还是朱文印中的左右披削,一一贯以书法理趣。平平结字一经其手,即现书写之势。

因此,从古玺印到吴、齐等名家的印作,逐一类举分析就显得十分必要。这既便于作具体明晰的理法传授,同时也可使读者从中受到各种创作启示,故列述其下。

“上土之右”(图497)-印,就各自的印文特点作界格的大小变异,使印文各适其所。无论是统而观之,还是局部细察,印文与界格均相与成趣。而其残损之变所产生的虚实变异,则更为印式增益了不画而画的抽象画意,从而有效地强化了印式的写意之趣。



图 497

“口信之玺”(图498)中,写意式刀法

笔意与印面的残损之斑相契合,很大程度上强化了印式的虚实之趣。

“束”(图 499)一字印中残损与积淤之于印式的虚实作用,有效地强化了印面的写意之趣。

“共”(图 500)一字印中的印边残损之于印文的虚实作用,是显而易见的。此种残破中的艺术巧合,虽然只是可遇而不可期的歪打正着,但是对写意印法的生发恰是一种可资借鉴的可贵启示。



图 498



图 499

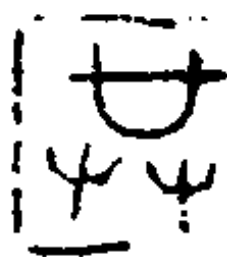


图 500



图 501

“上尹之玺”(图 501)于印文印边的残损互变中,强化印式的空灵之意与虚实之趣,以成破而愈完、不整而整的视觉意会。



图 502

“胸地”(图 502)一印在残损和积淤的作用下,印面的虚实意趣得以极大的增强。为写意印式的理法借鉴提供了可资参考的成功范例。

“延年”(图 503)一印,于残损中的虚实之意,常予人以无法而法的写意之趣。

“□器之四”(图 504)一印,残损与积淤的介入,使得原本不甚显赫的构章形式,变得虚实有序而富有强烈的视觉张力。此种原于年长日久的残损之变,无意中竟常常暗合审美构成的种种理法。以至令人喜出望外而借鉴不已。

“周易信玺”(图 505),残损变异与刀法笔势之变相暗合,营造虚实相生的写意之趣。



图 503



图 504



图 505

“司马口玺”(图 506),于疏密构章中附以斑驳残损,其间的虚实之意则愈发强烈,具有不画而画的抽象画趣。于此种出自无奈的信手刊凿与长年的残损中,所当借鉴的是自然而然的写意印法。

“关内侯印”(图 507),于生涩厚重的印文外延,辅以残损将尽的印边,加之印中的局部斑驳,形成了虚实浑成的整体效果,也由此令人产生年代久远的审美联想。

“靳郎印信”(图 508),其铜质印中积淤与腐蚀并置的变异,无意中竟暗合了印边与印文并用,笔势虚实相生的写意理法。令后人摹学不已。



图 506



图 507



图 508

“淖广”、“大幸”(图 509、510)两印在以印文和印边的残损之势作简约与丰富笔势之意的同时,也极大地整合了构章形式。予人破而愈整的美意。



图 509



图 510



图 511



图 512



图 513



图 514

“田孟”(图 511)一印,于其对角残损的构章形式中,洋溢着虚实相生的美趣,以及由残损破除笔势雷同的巧合。此种自然风化的残损作用,令人感受到浑然天成中的虚实理趣。

残损之于印面章法的整合作用,常常予人残而愈完的凝重之美和练达之意。如吴昌硕“吴俊长寿”(图 512)一印所现。

吴昌硕“木鸡”(图 513)一印,在以笔势的残损之变强化印式的虚实之意的同时,也有效地增强了印式的金石之气。具有凝重干练的视觉效果。

对于白文印边的残损处理,常常可以使原本繁复雷同的结字构章变得简约整体,予人朴实古拙的美趣。如吴昌硕“何汝穆印”(图 514)于残损中的整合概括之意。

以残损与积淤并用的方式,强化印面的金石之气与虚实之趣。这是超越笔势之变而使印文内涵引向深入的重要方法。

如吴昌硕“铁研(砚)斋”(图 515)一印所现。

吴昌硕“沈均将印”(图 516)借助残损积淤的视觉借代作用增益印面的古拙之气,同时也由此强化了结字构章

中的虚实效果。

齐白石“昭化贾氏”(图 517)一印,以类似封泥印构章中的局部残损,强化印式的虚实之趣,以至有效地渲染了写意之气。



图 515



图 516



图 517

吴昌硕“明道若昧”(图 518)一印,以封泥印式的残损之意营造虚实相生的构章,予人破而愈完的审美感受。

吴昌硕“吴俊卿”(图 519)一印,于印文笔势的残损中强化其中的虚实之意。于其若隐若现的行笔中,表现笔势的枯膏之变与构章的虚实之趣。



图 518



图 519

吴昌硕“葛祖芬”(图 520)一印,以印边的残损简约构章,凸现印文布局,具有残而愈完的美趣。

吴昌硕“乐峰”(图 521)一印,笔势的残损积淤效果,在虚实布局的同时,也予人枯膏互变的笔墨理趣。

吴昌硕“荼(茶)苦”(图 522)一印,在以残损与积淤生发笔墨意趣的同时,也虚实了章法,破除了对称性结字构章中的呆板和僵化。



图 520



图 521



图 522

吴昌硕“文澜阁掌书吏”(图 523)一印,以残损与积淤并举的方式,构筑虚实互变的印面章法。这在空灵结字关系的同时,也强化了印面的金石之气。

刀法笔意中的积淤表现,对于印文章法的虚实作用,在吴昌硕“复归于婴儿”(图 524)一印中得到了切实的体现。

吴昌硕“高邕印信”(图 525)于印边的残损虚化中凸现印文的构章阵容,以至干练整合的虚实之意。如是印堪为写意。



图 523



图 524



图 525

吴昌硕“肖均审定金石”(图 526)一印,以界格的整律和虚托作用,凸现印文,虚实印面章法,具有残而愈完的整合之美。

吴昌硕“苍石”(图 527)一印,以印边的残损,营造印文与印边互为虚实的理趣,以此强化了印面的写意之气。



图 526



图 527

吴昌硕“园丁生于梅洞长于竹洞”(图 528)一印,以界格的残损作用构筑印文与界格的虚实关系。这样既凸现了印文的书写之势,又浑成了整体的虚实之趣。如此残损,可谓妙趣横生而功在印外。

吴昌硕“鹤寿”(图 529)一印,在若隐若显的残损处理中,以印文与印边的虚实互变营造印面的空灵之意与笔墨之趣。如此残损堪为写意。



图 528



图 529

吴昌硕“伯年”(图 530)以刀法笔势的残损强化印文的虚实之意,于凝重、练达中营造印式的金石之气。

吴昌硕“苍石”(图 531)一印,以残损的界格作印面构

章的自然切割,使印边与印文相映成趣,各得其所。如此残损,可谓破而愈完。

吴昌硕“佛昆”(图532)一印,于残损中的虚实之意,营造虚实相生的写意印趣。



图 530



图 531



图 532

吴昌硕“缶”(图533)一字印,于印边的残损作以虚围实的构章,这在凸现印文的同时,也以其虚实互补的形式强化了印面写意之趣。

吴昌硕“缶老”(图534)连珠印,以半圆形上下对合的形式,营造分而亦合的构章形式。而于印文与印边互为虚实的残损处理中,将印式的写意之趣引向深入。



图 533



图 534

(一二) 含蓄表意中的人文内涵

在流派纷呈形式繁多的艺术作品中,有许多看似别致精巧的作品常常因经不住人们的反复审视而流于单薄。与此相比,那些看似粗俗笨拙的作品中却往往蕴含着诸多美的因素而耐人寻味。由此便引出了一个含蓄表现之于艺术

创作的作用问题。

不难想象,如若拂去含蓄表意的面纱,将想要表现的东西直面于世,甚或摒弃“犹抱琵琶半遮面”式的半遮半露作法,那么,势将打消欲遮弥彰的欲望和隔墙看戏中的悬念。一切都因过于直露而终将失去其应有的艺术魅力。

在这一方面,写意印式的表现也不例外。其一招一式的刀法笔意、动静结合的结字造型等等,一一把握在似与不似之间的分寸之中,具有含蓄写意的美学境界。由此应验了齐白石“太似媚俗,不似则欺世盗名”的名言。

不仅如此,高雅的印作往往还能从含蓄深沉的表意中,透出几许单纯清澹的文人气息,令人肃然起敬。如果说对刀法笔势的互变、对结字构章的经营,以及对含蓄表意的把握,所需的是合理有效的方式方法的话,那么循着含蓄的表现形式外传文人气质,所需的则是印外求印的综合修养,一种文人式的清高气度。因而于此获胜者往往是印外求印的印中大家。除却与治印相关的艺事外,往往还具有高深的文才学养。如吴昌硕、齐白石、陆维钊、沙孟海、余任天等印家从艺生平所现,他们的印风不同而所表现出来的文人气息则甚是大致相通。或于熟中求生的表意中蕴含真切透亮的心绪,或守着“过犹不及”的理念作似与不似之间的抽象表意,或以粗头乱服式的漫不经意之形表现聪颖中蕴的内秀,或借刚柔相济之势作徐疾张弛之势,都予人以种种印外之趣的抽象联想。其意如此,从如下印例的分析中可见一斑。

于单纯、爽利之势中传达出清深丰富的写意内涵,这是体现齐派印风艺术境界的重要方面,也是齐氏印外之功的具体。企学者若能如此,往往易得高雅、清正的文人气息。如齐白石“长寿”(图 535)等印所现。

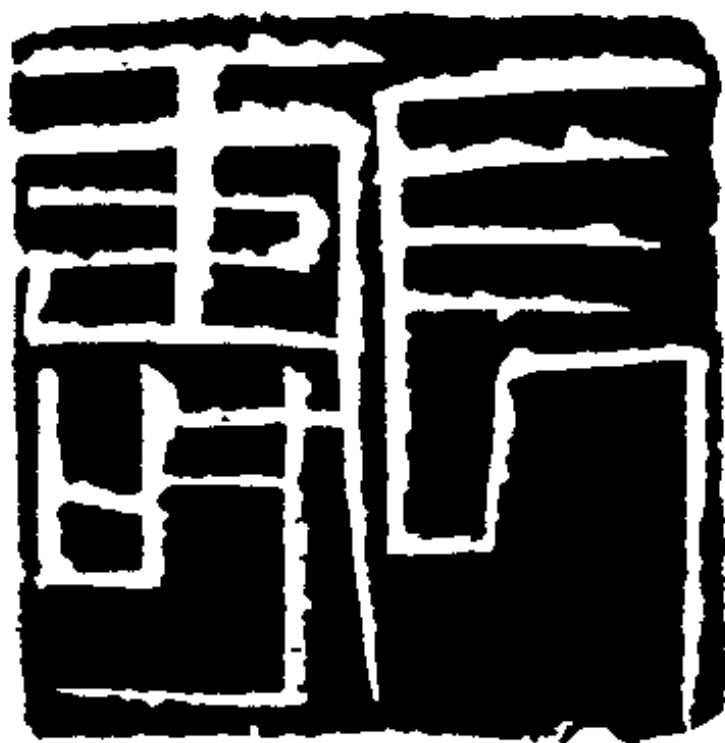


图 535



图 536



图 537

齐白石“良平”(图 535)一印,与丰富多变的构章相对,则以平实的方式结字构章,洋溢着单纯清澹的文人气息。

齐白石“白石弟子”(图 537)一印,以方圆相间的印文笔势与残损磨圆的印角相和谐,统辖写意印风,营造平和含蓄的虚实构章,具有温文尔雅的文人气质。

“安身”(图 538)一印,于印边的残损变异中营造整合之形与练达之意,在凸现印文造型之姿和构成之趣的同时,也增益了印

式的含蓄之意。

“千秋”(图 539)一印,于结字笔势的微变中强化印式

的虚实之意,有效地增进了印式的精微之意,予人意绪中蕴的含蓄之美。

“军司马印”(图 540)以粗犷豪放的刀法笔势结集整合概括的印文造型,具有浑穆自然、坚实雄放的审美意蕴。其宽笔齐列的笔阵中虽多有崩缺,但反倒使印式显得更加苍茫浑成。一经留红的整合衬托,其字势的造型特征含蓄而委婉地显现了出来。由此可见寓巧于拙对写意印法的重要作用。



图 538



图 539



图 540

黄牧甫“寿平”(图 541)一印,于其凝重练达的刀法、笔意表现中,透露出含蓄古雅的文人氣息。

于白文印的刀法处理中最能见作者的内心修养,而其一招一式的清浊与否,也往往决定了印式格调的高下。沙孟海“审曲面势”(图 542)一印中,刀法对笔意的表现即是一例,于其清丽简淡的含蓄表意中,显现出高雅的文人氣息。



图 541



图 542

(一三) 边款与印式的形式构成

印之边款犹如画上题款及书中之跋,是为印面创作所作的一种题记,故而又名“款识”。一般而言,又分为两种,将阴文称为“款”,阳文称为“识”。或就印文内容作长长的题记,或就作印的过程作简短跋语,或就印主记以赠语,或于纪事后署名字,抑或仅仅作一署名的穷款,一经镌于印石之上,即以其特有的形式,成为了印式的审美补充。

随着写意印式的独立性日益增强,印谱版式中的配置要求也越来越高,印家对于边款的精品意识也随之增强。因此,印家总是不惜心力地将边款与印文联系起来创作,以期两者相辅相成、相得益彰的审美效果。由此,边款的构成形式不再孤立,而是印作独立展示中一个不可缺少的组成部分。

因此,如何以适当的边款形式辅佐印式的审美效果,使之相映成趣,有效地深化印文内涵,也就成了篆刻创作过程中一个必不可少的重要环节,令印家煞费苦心。或以长篇大论的多面款识作以实衬虚的形式,以期凸现印文;或以阳文与阴文相辅的刻法释文题记,消减印式的单一或不足;或于条纹格中作行草之势,以此增益印式的书卷之气;或于界格楷书作碑刻式的端庄之状,或以章法的欹侧之势与空灵之变,作画意视觉渲染和书理的形式传情等等。凡此种种,都极大地增强了印款并置中的审美效果,令印家探索不已。对此,笔者试图以如下分析述其大概。

自然而然的疏密行款,既能虚实章法,又便于从中传达出真实的表现意绪。予人虚而愈实、散而愈整的审美意会。如吴昌硕“吴俊长寿”一印的边款(图543)所现。

吴昌硕“晏庐”印款(图544)则以随遇而安的方式自然结出,予人恬淡自然的美感。

吴昌硕“葛祖芬”的印款(图545)于三面款式中,以且

行且驻的空灵方式营造行草式的行气布局。



图 543



图 544

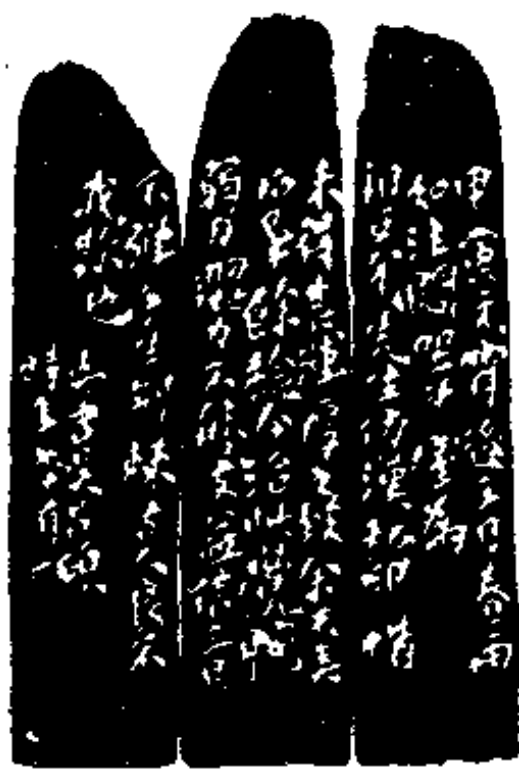


图 545

吴昌硕“书徵”的印款(图 546)居于一侧中,以其大片布黑的虚托,营造大气磅礴的气势。

吴昌硕“道无双”印款(图 547)于双面款中释文刊跋,



图 546

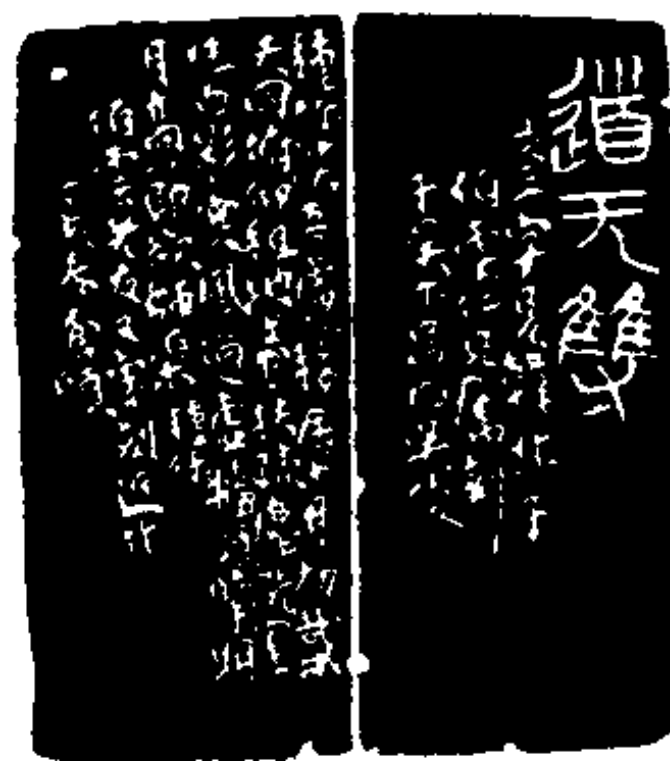


图 547

构章取势而成虚实有致的整合布局。

吴昌硕“书徵”印款(图 548)结合款而形制,以穷款的方式结出,具有言简意赅的简淡之美。



图 548

吴昌硕“晏庐”之款(图 549)以刀代笔的过程中,以刀法与笔意互为表现行草之势,强化印款的书写之气。

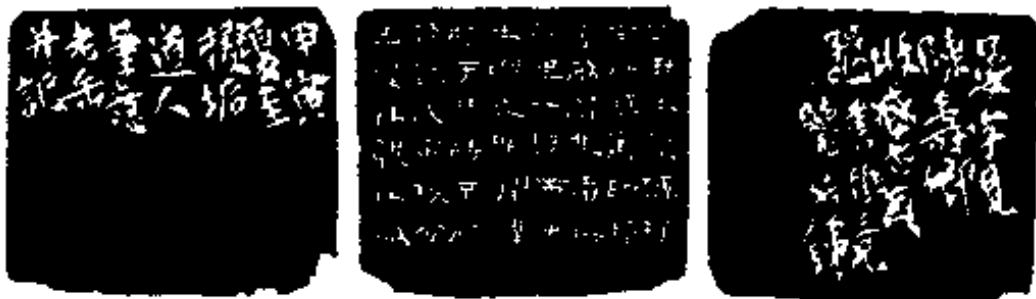


图 549

吴昌硕“一狐之白”的边款(图 550),以阴刻与阳刻并置的方式刊出,如同碑额碑身的形式,有效地丰富了印款样式。

吴昌硕“鹤寿”印款(图 551)以阴阳相间法释文题款,以醒示的形式丰富边款意蕴。



图 550



图 551



图 552

吴昌硕“明道若昧”印款(图 552)将篆楷相辅的印文,以界格式阴文刊出,予人书作式的审美联想。

一如书法中的章法那样,边款经营中的边界处理也十分重要,其上下、左右的安排往往如同经营书画布局一般。齐白石“不知有汉”中的边款构章(图 553)即是一例,在其整合有致的双面通揽布局中,上下不同的空白处理,有效地强化了款文整合向上的气势;而左右的疏密对比,则既避免了刻板,又与下方保持了呼应,从而和谐了整个布局章法。

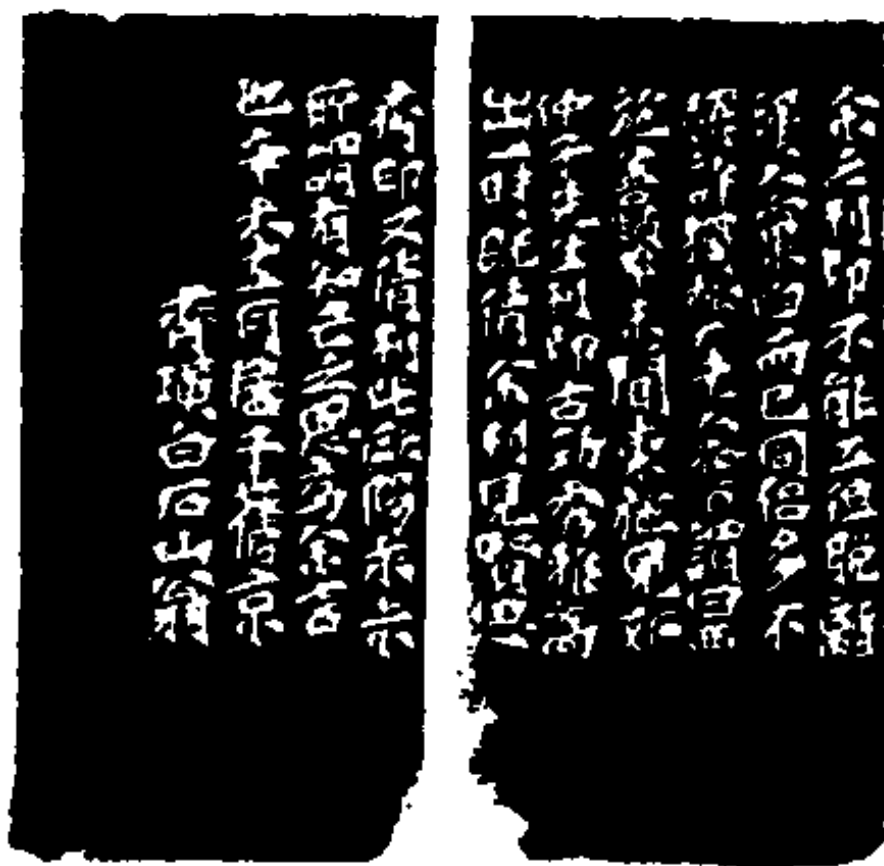


图 553

齐白石“见贤思齐”(图 554)一印中的双面款识,以通揽布局向上向右紧靠,以其疏密对比强化了构章中的虚实关系。

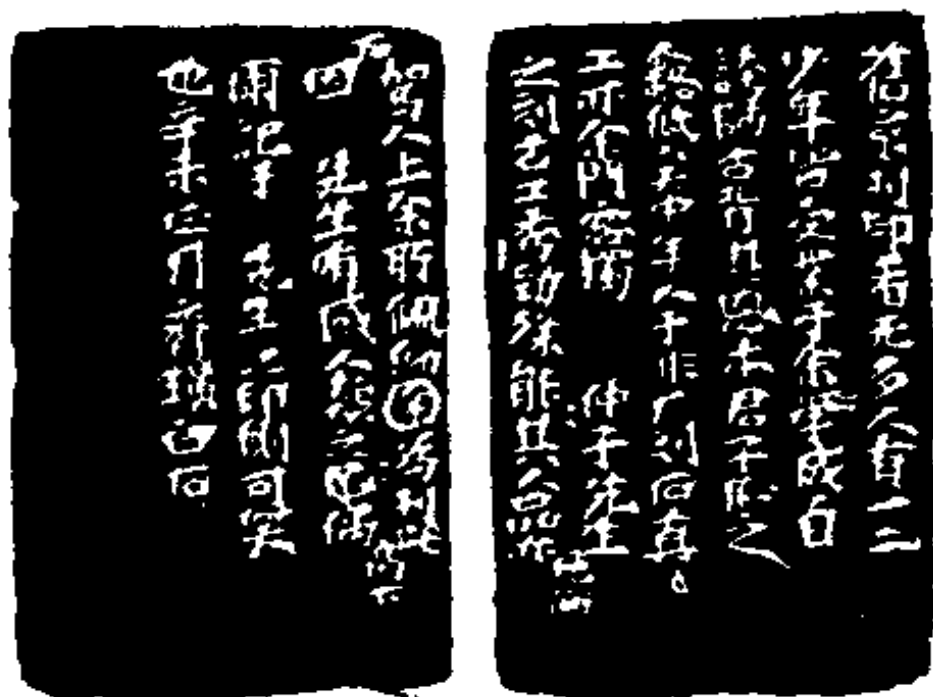


图 554

齐白石“杏子坞老民”一印将边款(图 555)置于一边,在大片布黑的衬托下,款文的行文气势森然浑成一片。

齐白石“白石弟子”边款(图 556),以竖格行书的形式结出,表现款式构章中的书卷气息。

就印石薄衣雕图饰的空白特点,顺其自然地将款文刊于其间,使之与图饰浑成一体。这也不失为是一种随遇而安的刊款方式。如齐白石“道情神理”边款(图 557)所现。

边款与印式互为阴阳的作法,在印款并置时常常有审美互补作用。如

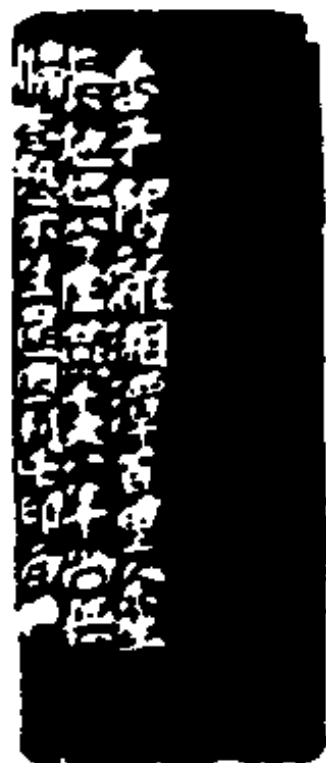


图 555

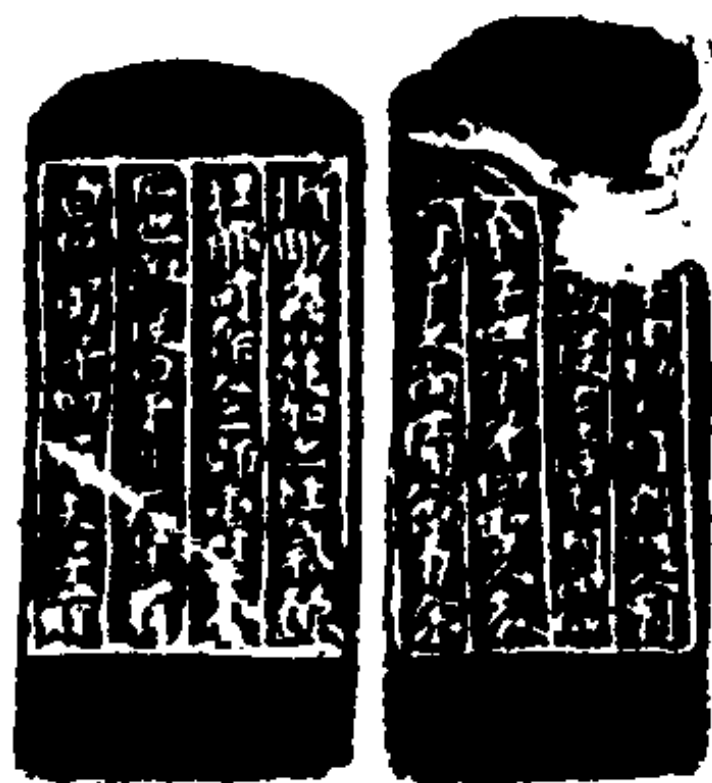


图 556



图 557

沙孟海“鄞县沙文若孟海朝夕讽籀之书”(图 558)一印所示。

沙孟海“回风亭”一印,于多面款(图 559)的形式互变中,构筑和谐多变的行款氛围,也不失为是一种分而成趣、合而成章的丰富和统一。



图 558

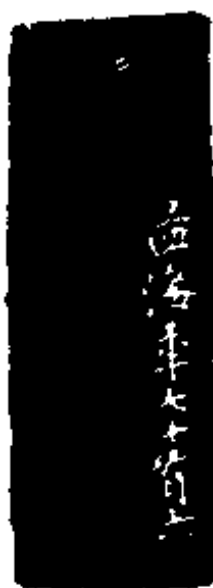


图 559

齐白石“长白山农”(图 560)印款,以穷款居左上方的方式,强化练达向上的构章气势。

边款中的书意表现往往也能增益印式的书卷气息。沙孟海“庚午”(图 561)一印,印款相辅的形态即是一例。

吴昌硕“缶记”印款(图 562),以宽博典雅的隶字错落构章。这既吻合了印石的形制纹饰,也和谐了印文的楷法构章。

吴昌硕“仓石道人珍秘”印中边款(图 563),以界格阳刻的楷字刊出,具有空灵精深的美感。

吴昌硕“西蠡所藏”印款(图 564),以界格阳刻的楷法边款分四面刊出,合而并置,俨然如同洋洋可观的书作。以

其由小见大的艺术手法表现严整精深的恢宏气势。而在与其下方的布黑相连并置时,对于满而精细的款文,又无疑是一种视觉上的整合与收缩。



图 560

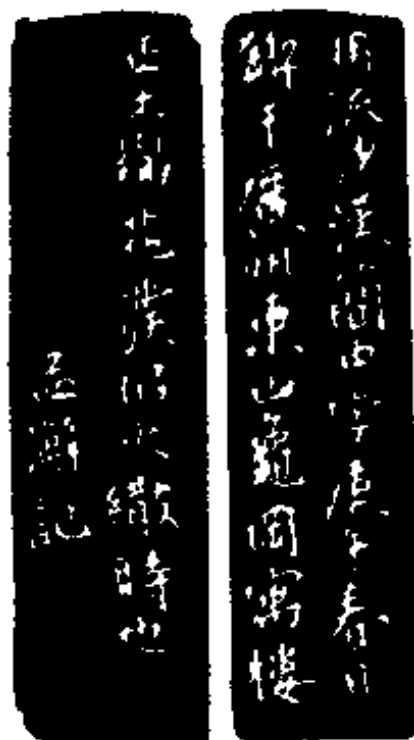


图 561

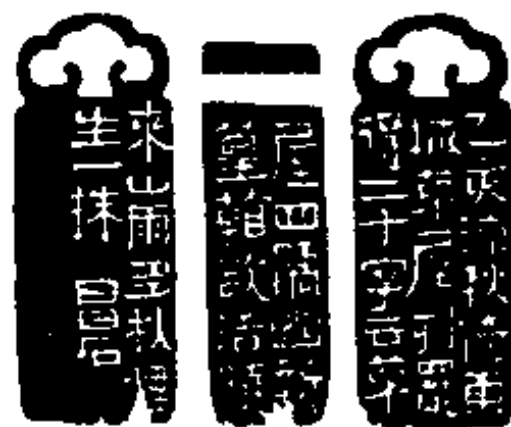


图 562



图 563

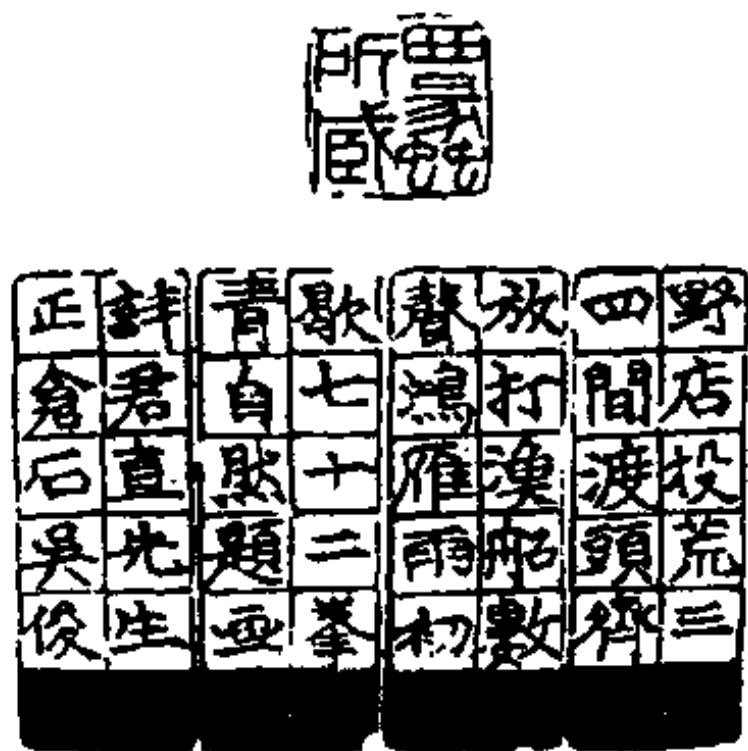


图 564

在印款互变的同时,辅以边款自身的互变作用,强化其碑刻式的审美效果,也不失为一种强化印款相辅效果的方式。尤其是在多面款的刊凿中,效果尤佳。如沙孟海“凿山骨”一印中的双面款式(图 565),即是成功的一例。

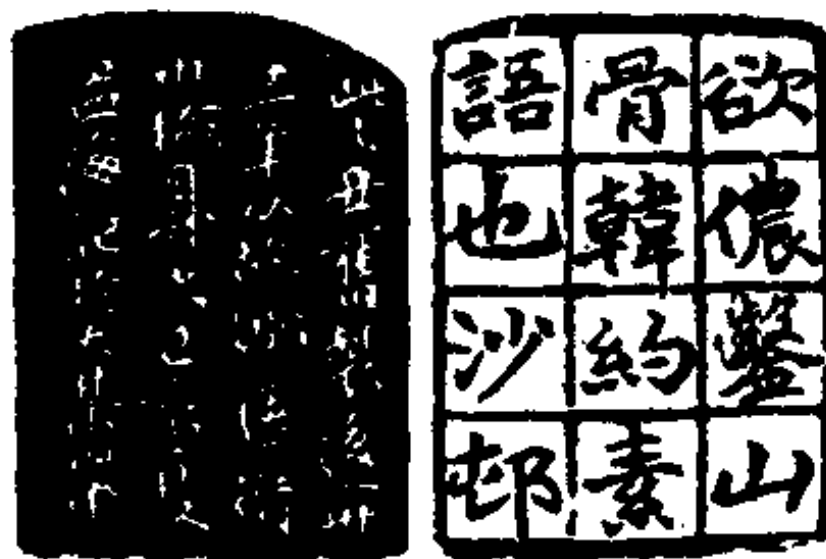


图 565

四 写意印式的创作

古人将文学艺术创作归为“以文造情”与“以情生文”两类。前者理性,宜作入门之法;后者感性,可引以为探索之理。大凡艺术创作都须经历知法和用法的过程,方可至探法、立法的境地。由此也就道出了一个对传统理法的继承与发扬的问题。有鉴于此,也就不难理解写意印式创作中所包含的种种道理。

一如书法创作中的理法师承那样,写意印式的创作几乎无多少师法造化的问题可言,而其师承的对象唯有传统,是学习古人印作中的种种表现理法,以及对相关艺术的形式借鉴。这是我们鉴古开今的法宝。如果说摹学古人佳作是一种直接的理法继承的话,那么对于古瓦当、古砖文以及各种碑碣、铭文的关照,就成了开阔眼界、丰富传统理法的形式探索,一种出于旁门左道的形式活用。由此借鉴可望为后人留下新的形式理法,将传统推向前进。

出于对传统创作理法的概括与总结,也缘于对当下印学创作的关照与认识,更出于多年来在理论和实践方面的切身体会,笔者就写意印式的各种创作问题分述如下,与同道一起探讨。

(一) 实践与理论相互作用的创作路子

诚然,篆刻发展史上已无从查考,是否有过从实践到理论,以及再从理论到实践的传承故事。但就其不断发展的史实,证实了其中始终存有这么两种进取的过程:一种是以先生的指点作为间接经验用以指导实践,然后从实践中获取心得,以进一步探索新的实践路子;而另一种进取过程则

是在无师自通的自悟中不断地摸索实践,以前人的作品为师,以每一次摹学中的经验教训指导新的实践。

总结前后两种学路的共性,都是在理论与实践相互作用的往复中提高创作水平的。实话说得好,没有理论的实践易失去应有的方向,而无益于实践的理论则是空洞的理论。明确实践与理论相辅相成、相与促进的道理,对于写意印风的探索与创造便有了进取的方向。因此,只有真正弄懂了创作原理中的所以然法则,才有可能驾轻就熟地运作好表现手法,使之为我们的创作意图服务,以期步入个性化艺术创造的自由王国。

在这一方面,齐白石的印学之路为我们作出了成功的榜样。齐氏早年一直过着半工半艺的清贫生活,及至北平始得以艺养艺,于是对于艺术的探索创新的决心更加强烈。相传在其未立面目时,尝杜门思过数月,安贫乐道地发誓:“余作画数十年,未称己意。从此决定大变,不欲人知,即饿死京华,公等勿怜,乃余或可自问快心时也。”由此,同样不难理解其印学之所以能自立面目的原委。

当然,齐白石能成为一代宗师的具体原由,还在于他一贯坚持实践出真知的务实作风,以穷追不舍的探索精神虚心向古人的作品学习。无论是从作印的数量,还是成品的质量,在当时都是无人能与之抗衡的。仅此一点,亦足以令当今的印学中人自惭形秽了。

既明于此,我想对于写意篆刻创作风格的探索与实践,便成了头等重要的案头功夫。当然,这里所强调的实践决不是如同案头之劳形似的死攻蛮干,而是有理有节、循序渐进的实践探索,是顺着古人的传统理法,以己之审美所好取而化之的积累与融化。对此,就如下几个方面分别简述,供企学者参考。

1. 学以致用

抱着学以致用为目的,向古人印作的具体形式学习,这是借以登堂入室的重要途径,也是从学会创作到创立个人印风的必要过程。古人所谓的“以文造情”,即是对此种作法的理论总结。

所谓的“以文造情”,说白了即是以现有的表现形式去套用与之相适应的题材内容。借具体印文的构成关系,将古人的某种创作理法再现出来。在此种创作之法的运用中,创作的能力得以强化,进而转益多师以至博学抑或于博采众长的过程中以自己的艺术个性综合冶炼,那么也就行将步入“吾道一以贯之”的创新阶段。

如“又逢子夜雪来时”(图 566)一印,即是运用古玺印“日庚都萃车马”的表现形式创作而成。在此种形式仿造的创作中,以因势利导为上,贵在自然,切忌牵强附会。



图 566

再者,出于对某一具体形式的理解与兴趣,将其改头换面地假托与原作印文格局相仿的印文而立竿见影的情况,就更难胜数了。

如“永乐大典”(图567)一印,即是受某砖文构成形式的启发创作而成的一例,旨在以其形式强化印文的内涵。于此种重在形式借鉴的创作过程中,应取其表现理法以及所外传的美学精神,所忌的则是对形式的表面摹仿。不然,很易

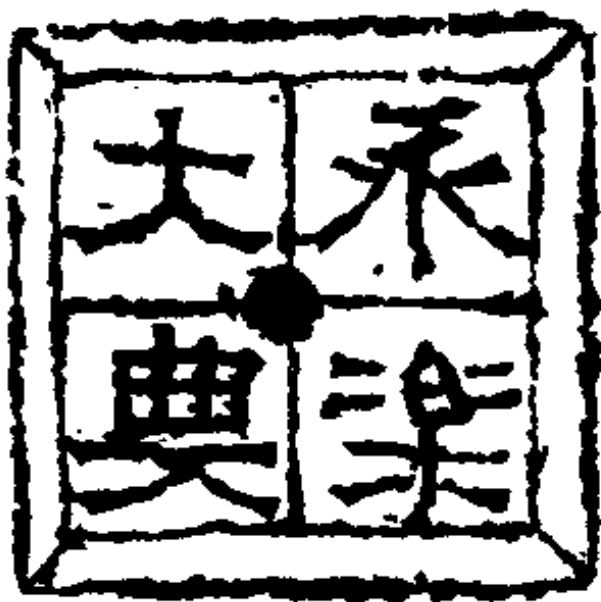


图 567

误入为形式而形式的虚无之境而丧失应有的精神内涵。

因此,在学习创作之初,此种类似形式仿造的路子,既可以加速创作学习的进程,但也时时陷阱暗伏,一不留神即有可能步入徒有形式的误区。因而,借此学习创作的后学必须明白,这仅仅是一种学习过程,一种借鉴传统成法的路子,是借他山之石攻玉的方法,而决不是最终目的。

2. 及时总结

及时笔录实践心得,总结每一次成败得失,既为巩固既得成果,也为开拓新的探索之路,这是胜不妄为、败不气馁的重要法宝。只有及时总结经验教训,才有可能从中发现规律。

似乎不难想象,在成功之作频频而来之时,如若不加以及时的经验总结,此种成功留给日后的将是什么?而在失败接踵而至的时候,不及时分析其中的原因,又何以走出困境,走出精神的低谷?因此,对于有头脑的印家,无论身处艺术探索的逆境,还是雄居创作的全盛之巅,将平时的点滴感悟及时笔录,认真反思,客观地分析其中的成败原因,都将是一种十分有益的案头之功。其实,回顾一下中国美术

史,就有不少实践与理论俱精的全才常常受益于此种功夫。北宋的山水画家郭熙即是其中的杰出代表。他的画著《林泉高致》及其代表作《早春图》,在美术史上就具有同等重要的历史意义。由此不难理解,理论与实践原本就是相辅相成的左臂右膀,缺一而难成其神通的道理。郭熙之所以能画出《早春图》这样的历史巨作,其中很重要的原因,即是其理论相佐的创作之法。而其之所以能撰写出《林泉高致》这样的历史性画学专著,也正是得益于创作实践的切身体会,以及理论与实践互与贯通的悟性。

看来,有志成为印学大家的后学,在学习创作之初,即应养成及时总结经验和教训的习惯,不时地检点所做的一切。于是,成功时可借以增强信心,巩固偶尔所得中的经验;失败时又可借以反思原委,以便从根本上纠正错误。

3. 积累与融化

与其他艺术创作规律一样,篆刻创作的能力也有其从积累到融化的漫长过程,有待我们去耐心而认真地对待。

创作经验的积累,对于创作的成功是个硬道理,但与一般劳动有所不同的是,艺术劳动中的增量所致,不一定能促成艺术问题的根本解决。这就告诉我们这么一个道理,即在艺术实践的积累中时时需要某种悟性,某种对艺术创造的独到见解。唯其如此,方有可能达到融化经验的目的。

就成功的印家路子而言,多善于从量变到质变的过程中,去化解各种流派之间相生相克的艺术问题,以浑而不同的个性化技法和其中有利于展示自己审美取向的因素,从而综合变通,而为印式的创造所用。这是成功者的经验之谈,更是从悟道到蜕变所必需经历的成功过程。

从此种积累与融化的进取中我们感到了印学小道的沉重,从而懂得了其小道中所饱含的大业之理。诚然,以出世的心态去做入世的事情,往往易至佳境。但这并不等于说,

由此可以超越对艺术的悟性,可以超越必要的经验积累,超越功力的年限。事实上,就各种大小印家的成败得失而论,其艺术成就的大小往往与创作经验的积累成正比。一般而言,在同为悟道的前提下,总是艺术积淀越丰厚,其最终的融化程度也就越高,以至于个性化风格也就越是强烈。于是,站在史学的高度反省中国书画印家的成才规律,大凡成一代大家者多以大器晚成者居多。吴昌硕、齐白石即是其中的典型。似乎不难想象,如果齐白石在他艺术融化期前的六十来岁离开人世,又将会是何种结果?

如若仅此为例,进而引伸积累与融化的含意所指,所谓印学创作中的积累问题,自然不只局限于以印论印的范围,而是涉及到印家综合学养的方方面面,至少也要涉及到与印学直接有关的书画艺术与文学修养。

回顾赵之谦、吴昌硕、齐白石等风格强烈的大家之路,有哪一位不是于印外治印中而获成功的。似乎不难想象,如若没有深厚的学养,又何来“异想天开”的浪漫想象;如若没有深厚的书画功力,又何来思变的胆识与创新的可能。由此可见,这里所指的积累的引伸意义,实际上已成了日后能否成其大器的硬道理。于是,由此也常常表现为这么一种不太合乎常情道理,这就是:书画印中的大器之成不患于笨,而常患于早慧过人,更有患于灵性过人的见异思迁,而得益于锲而不舍的精神。一如艺术产生常常与经济发展不尽同步的现象那样,艺术的创造有其自身的特殊规律。

例如有许多艺术家的成名之作,常常成了其一生的高峰之巅。而步入社交后的名家又常常是盛名之下其实难符,开始了风格上的结壳与僵化。也许是成功后的注意力,常常着眼于如何保持已被人们认可的业绩样式,而有损了探索的灵犀。而这正是艺术进取的一种大敌。于是,有后

劲的大家总是防患于未然,在成名之后总是尽可能闭门思过,回避日益加码的吹捧。唯其如此,艺术探索才有可能继续得以新的突破。吴昌硕、齐白石等印学大家之路正是此中的典范。这在他们的大家风范成全了的同时,也为有志成就大家的后学树立了成功的榜样,足以令后学铭以自励。是谓小道之中饱含大道之理的又一方面。

因此,艺术中的大家之业,往往如同一面艺术的标准镜,在明示大道之举的同时,也反鉴出浮夸之为的肤浅与单薄。

4. 吾道一以贯之

如若对中国书画史上成就卓著的大家作一次点将式的回顾,几乎可以说无一不是以自己独具见解的作法而自立面目的。无论是郭熙的山水、吴道子的人物,还是张旭的书法,无一不是将自己的个性融入具体的艺术创造之中而获成功的。

对此,石涛提出了“吾道一以贯之”的理论。这既是对前人成一家之规的经验总结,更是对自身创新探索的鞭策。因此,有志于自立门户的艺术学子,所需的正是这样一种富有艺术个性的学风,一种以自己的独到理解融会贯通古人之法和传统之规的学风,一种偏执己见的创造精神。

虽说印艺小道,但其理亦复如此。于是,齐白石一再强调“学我者生,似我者死”的观点,告诫后学不要误入艺术的死胡同。因此,在我们具有相当的印艺功力之后,所需的则是将自己的理解熔铸到具体的印作中去,从中表现出自己的独到见解,一种有别于他人的艺术个性。对此齐白石颇有感慨地惊叹道:“秦汉人之所以胜人者,全在于独造。”这对于有志创新的印人,又何尝不是一种精神鞭策。

有鉴于此,我常好以自己的理解借鉴古人之法和古人之作。如“流光步撵”(图568)一印的创作即是其中一例。

该印虽有多种碑学风格入印的痕迹,但是在此种杂糅诸体之法的过程中,融入了自己的艺术见解,并以“吾道一以贯之”的方式,统律为富有个性的印学语言。因此,在不明真相的人看来,一时很难识破艺术语素的出处。此种对传统的继承与综合,所需的是“借尸还魂”式的个性发挥。

如若将“吾道一以贯之”之于印学创作的作用具而言之,那么其中最为突出的表现,即在于对具体刀法笔意和结字造型风格的统律上。

印家风格强烈的重要原因,即在于他们的印作都具有独具风格的刀法笔意、结字造型以及构字的章法形式。无论印式的表现意绪如何变异,其阳刚、阴柔的刀法理趣以及笔势意蕴始终如一,使人一看便知其个性特点。此种由刀法笔性所致的艺术意蕴,往往来自独特的艺术见解、文化学养和审美崇尚。其中学有所成者,除了来自后天的勤勉之外,更多的则是个人秉赋所致的艺术天性,这是人力之所难为的。于是,史论家在评论艺术家的成就特色时,总免不了要追溯其人其性的由来等等。

当然,在我如此阐述来自秉性的艺术个性时,并非等于说由此可以排斥艺术功力的后天苦造之因素。就成功的范例而说,无论是来自天赋的艺术创造性,还是由于后天的超常努力,都必须经历“众里寻他千百度”的痛苦历程。但是其艺有别,大凡能成一家特色者,均各有优劣、长短之别。如若就此将无多少可比性的吴昌硕与齐白石两者的印学作一比较,那么无疑可以说,论含蓄性齐印不及吴;而论辛辣锐气之势,则吴又不及齐了。

如若就此类艺术问题,再对陈师曾与齐白石作一艺术历程的比较,从陈、齐两人的早年作品看,论早熟齐尚不及陈;而就最后的结果而言,则陈又远不及齐。齐之天命所假,以及他那与日俱增的刻苦努力,成全了齐氏完整的艺术

成就。当然,如是而言只是强调齐的后天努力,并非由此否定齐氏的艺术秉赋。而其艺术秉赋之所以能发挥到极致的程度,也正是在于其长年累月的超常努力,以及奋斗过程中的个性追求。记得在他未立面目前,齐曾发过这样的宏愿:“余作画数十年,未称己意。从此决定大变,不欲人知,即饿死京华,公等勿怜,乃余或可自问快心时也。”其实,这又何尝不是一种“吾道一以贯之”的强行自励。

5. 以情生文

大凡经历了“以文造情”的创作过程之后,随着创作技法的日趋熟练,创作的方法也就渐渐由表现形式去寻找具体内容,转向由创作情绪而引发表现形式。此即所谓的“以情生文”的创作思路。在此种创作过程中,作者的表现情绪可望得以圆满实现。这是刘勰《文心雕龙》中情感化的创作思想,同时也是一种步入高级阶段后的创作心法。这是经历了种种创作探索、种种具体不适之后的一种创作高度,一种步入自由王国后的创作能力,一种横槊赋诗式的即兴发挥。由此前行,往往可致创作的最高境界。

例如王羲之的《兰亭序》、颜真卿的《祭侄稿文》,以及苏轼的《寒食诗帖》等等,都是在有感而发的激情中创作而成的书法经典。其精美绝伦的表现,往往出自以情生文的过程,而其毫无雕琢之痕的一招一式中,却为后人留下了诸多足资借鉴的心法。同时也成了一种艺术史上的高峰,而令后来的识者叹为观止。

如若将此与“经意之极而若不经意”的逸品、妙品相比较,此种“以情生文”的创作,则更多了一层无意工致而精工毕现的妙趣。这就对创作基本功的纯化提出了更高难度的要求。如果说逸品、妙品的创作所需的是精确无误的运作能力,那么神品之出所需的则是率真的创作情绪与富有创造力的独特胆识。而这一切又是未经千锤百炼之功的人

所难以想象的。其实,从艺术的创作规律而论,此种于艺术创作中的真情流露,实则是一个艺术的学养问题,也是一种艺术的心理素质问题。

因此,在我们承认印学小道的同时,又不得不看到其创作过程中所需的印外之功,一种艺术创作所必需的真实意绪,一种有感而发的浪漫想象,一种超乎印外的深沉见解。如若就此而言,印学创作又无疑饱含着大道之理与大家之道。似乎一方印作的创作过程,原本就如同经历一场胜败未卜的战斗那样,需要智勇双全的运筹,需要察于未然的预见,更需要超乎寻常的激情驱使。如此完整的创作修养,从齐白石等前贤的代表作中是不难意会的。因此有志成为印学大家者自当引以为鉴,切莫因技法而偏废了必要的艺术学养,抑或滞留在“以文造情”的娴熟过程中沾沾自喜,而忘却了应由此继而前行的方向。庄子所谓技进于道的论述也正是由此而发的。

如若将“以情生文”的创作方法,简约而实在地归结成某种具体的创作要点,那么一句话,即是:必须在具体的印作中表现出应有的情感意绪,并能使读者从中想象出几许作印时的激情冲动。

如若有艺术感觉而未能通过印作传达给读者,那么仅仅是一个艺术语言的表现问题;但是,如若自始至终不曾有过率真的表现感觉,那么其创作技法再熟练,也只是一种技法的空洞堆砌,而无多少艺术生命可言。沿着此种创作路子长此以往,自会误入为形式而技法的形式主义的条条框框而难以自拔。由此而观当今印人的创作现状,即有不少碍于技法的过于熟练而空乏于印外之功的虚妄之为,以至于逐渐沦为高级匠人的情况。

造成此等结果的简单道理,即在于其人其为的过于灵巧与学路的狭窄和单一,是一种“聪明反被聪明误”的典

型。与此相反,那些看似缓慢的忠实耕耘者,却最终到达了艺术的峰巅。如吴昌硕、齐白石、黄宾虹等大师的学路即是其中的典型。

由此可见,从某种意义上讲,甘愿寂寞也是造就历史性巨子的重要过程。而由此所致的忍辱负重,则又无疑是一种超越自我的重要过程。对此,一个成功的道理即是“弩马十驾功在不舍”的苦经,以此告诫后学于持之以恒中锲而不舍的重要。

在明鉴了“以情生文”的能力由来之后,也就不妨一方面端正创作之风,而另一面急起直追地苦练创作硬功夫,以随时适应情感的表述之需——为了印文内涵的表达,也为了缘情生文中的形式创造,更为了创作中的真情流露。

如印作“流光步撵”(图 568)及其边款(图 569)以形式创造首先原于诗情的延伸,一种缘情所致的印式表述。因此,创作之初我即想到了以诗札式的边款辅佐清幽冷峻的白文印式,既为了形式上的虚实互补,也为了诗意的完整表述。再者,观者也可以从不了而了的刀法、笔意和章法形式上,想象出几许创作中的真实意绪。



图 568



图 569

6. 一印多作

在具体印式创作中,常常会有因事先考虑不周而反复重刻的情况。于是,同一印文便有了几种不同的表现方式。

诚然,为了寻求多种构章形式的可能,也会就同一印文作多种形式的尝试,以期表现形式上的突破。鉴于此种一印多作的方式极有利于提高构章能力的优势,也不妨作为一种印学创作的学习过程,一种于多种比较中辨别优劣,反省得失的方式、方法。

如吴昌硕“园丁”一印的三种作法(图 570、571、572)所示:



图 570



图 571



图 572

① 于半疏半密的视觉分割中,以“丁”字上端的粗实之笔将印式导向三实一疏的构章。

② 与前者相比,此印则以封泥印式宽厚的底边,统律了左右分割的构章视觉。

③ 同为借助封泥印边整合印式构章,此印则又以“丁”字的结字处理,强化三密一疏的构章形式。

如吴昌硕“竹楣”一印的两种作法(图 573、574)所示:



图 573



图 574

① 印中竹字的对称装饰性与下方的楣字难于谐调。

② 印中“竹”字以交错复叠中的整合之势,破却结字的对称性,以至于有效地吻合了其下“楣”字的造型特征。

如齐白石“剑鸣”一印的三种作法(图 575、576、577)所示:



图 575



图 576



图 577

① 相对规则和平整。

② 于疏密诱导下,构筑三密一疏的虚实布局,既有利平衡布局,也便于储气生韵,以及虚实章法格局。

③ 于结体的变异结集中营造不规则的疏密章法,于布白的呼应中平衡与空灵章法。

如吴昌硕“田稼”一印的三种作法(图 578、579、580)所示:



图 578



图 579



图 580

① 以刀法笔势的虚实之变作结字构章的虚实之趣。

② 该印的疏密对比和残损处理均没有前者强烈,故其视觉冲击力不如前者强烈。

③ 印中“稼”字因缺少整合的布白,既不利于自身的空灵,也难以与“田”字中的布白相呼应,成为整体和谐的印面章法,因而陷入了半疏半密的割裂状。

如吴昌硕“李庵(盒)”一印的三种作法(图 581、582、583)所示:



图 581



图 582



图 583

① 以积淤与残损并用的方式,强化结字构章中的虚实反差,以至于凸现印文,强化印式的视觉张力。

② 此印的疏密对比与残损处理均没有前者强烈,因而较前者平淡。

③ 于纵向排列的椭圆形印中,以印文与印边的虚实对比凸现印文的构成之趣。

齐白石“蒿士”两印(图 584、585)于繁简悬隔的印文构章中营造对角疏密的平衡构章,从中可以感受到巧施构章理法的可贵。



图 584



图 585

如“齐白石”三印(图 586、587、588)中的微变所现,即是同一印文中以结字构章的微变作用,所产生的不尽相同的视觉效果。

① 以局部笔势的变异避免横向笔阵的雷同。

② 笔势的对角疏密相对集中,所产生的整合练达之意。

③ 若即若离的刀法笔势,所具有的空灵之感。



图 586



图 587



图 588

就齐白石“鲁班门下”同一印文的朱白两印(图 589、590)看,不同理法的作用下不尽相同的审美意蕴,前者精

深空阔,后者朴实凝重。

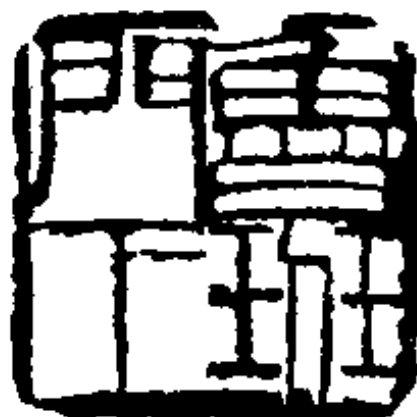


图 589



图 590

如齐白石“白石”三印(图 591、592、593)中大同小异的状态所现:

① 该印以简约胜,于边线互用的概括方式中得严整沉寂之意。

② 于意外的破损中得空灵之意,而于互错的构字布局中,寻求对角虚实的平衡之势。

③ 以横向笔势的微斜互变作印式的节奏变异,因而较前两印多了些许动感。



图 591



图 592

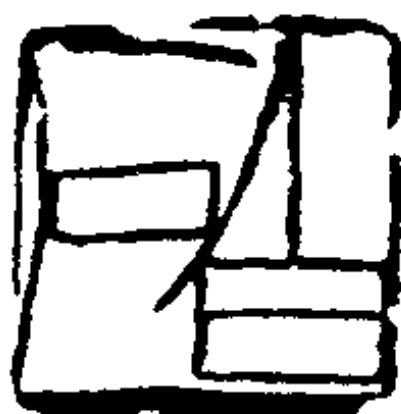


图 593

如齐白石“阿芝”诸印(图 594、595、596、597、598)所现,同一印文以不同的构字章法结出,所产生的不尽相同的审美形态。

- ① 于笔势的聚散组合中整合布白。
- ② 于装饰性结字变形中营造虚实相生的抽象画意。
- ③ 于封泥印式中的正斜聚散之变。
- ④ 于方圆互变的结字形变中营造装饰意韵。
- ⑤ 于精微中见精神、于疏密中见神韵的微型印作。



图 594 图 595 图 596 图 597 图 598

齐白石“老白”诸印(图 599、600、601)中,同一印文不同的结字方式所致的不同意趣:

- ① 简洁宁静中的平衡之意。
- ② 以对角横势取胜。
- ③ 对角密的横势与对角疏的纵势相对应,形成了对角呼应纵横导势的印式格局。

三印各得其所,皆尽其妙。



图 599



图 600



图 601

(二) 强调书写式运刀作风

如果仅仅就印中的笔势意趣而论,写意印式中的写意之势则常常表现在信笔纵横的书写作风上。自从我们以执

刀的方式操刀刻石起,即已抱定了以刀代笔的念头。随着时间的推移,便形成了如同挥毫书写式的运刀理法。这是写意篆刻创作所必需的基本功,也是印家借以表意、抒情的劳作方式。唯其功夫的高超与精深,才有表现自若的刀法笔意,也才有构字成章的表现形式。

似乎不难想象,如若没有赖以表意的基本技法,再完美、新颖的作印构想,也只能是一纸空文而无多少实际意义,更毋庸说借助于个性化的刀法笔势创立个性化印风。

然而,似乎也唯其功夫如此难得,操刀如同书写之势的运作才有了实际意义;也唯其运刀如同执笔书写的作风,才有各家有别的技法个性,也才会有印家众多而风格有别的印学现象。言至于此,足以明白强调书写式的运刀作风之于印家有何等重要的意义,尤其是对于写意篆刻的创作,简直就像是一种生命的基本运动方式。

自从汉代以单刀刊凿急就章以来,此种作风已经历了近两千年的历程,其间产生多少刀法精良的印作,多少以刀代笔的能工巧匠,以及尔后的专业篆刻家,已无从查考。但是仅仅就近代、现代和当代算起,就有善刀者数十家之多。而其中堪称纯写意派先锋者,也不过数十人而已。

例如,赵之谦等人的那种不激不厉而风规自远的文人意趣、吴昌硕的顿刀古拙之意、齐白石单刀犁石中的锋利之势,以及当代印家沙孟海精深清逸的含蓄刀法、王镛大刀横冲破而愈完的单刀之势等等,都无一例外地直接影响到艺术个性的发挥与印风的形成。

从上述印家技法运作的共性中,可以感受到以书写之势入印的重要。

在行草书中常常以笔势的头尾导势贯气,使笔势顾盼生姿而气势连绵。与此相类,写意篆刻创作中的刀法与刀法之间也应有必要的连绵之势和顾盼之趣。诚然,执刀运

作远不如蘸墨挥毫来得流畅自如,但也需从慢行生涩的刀法运作中表现出徐疾有致的刀味笔势,以资表意传情。否则,即使章法与结字运作得周全无误,也难以呈现出耀眼夺目的生机。

由此可见,强调书写式运刀方法是写意气势得以生发的重要环节。因而如何把握好一环紧扣一环的刀法笔势,就成了学习写意印法的首要环节。对此所需的是意在笔先式的运刀意绪,以及胸有成竹的周全构想。因而善于奏刀者往往是数刀而下便形神兼备,而气势一贯之下间无阙处。然而,要达到如此爽利娴熟的程度,亦非一朝能就之事。其所需的是长期不辍的刻苦练习,以及能及时总结成败得失的悟性。画家所言的废纸三千,即是此类道理。也许,唯其如此持之以恒的磨砺,才有“池水尽黑”的学书典故,也才有齐白石“三百石印富翁”的自封。

又因为写意印式创作过程中的运刀作风具有写意绘画一气呵成的特点,因而很讲究刀与刀相互生发而刀刀见笔的审美效果。又因其远不像工致一路印式的刀法那样,迫不得已之时可作补刀修整。故而它的运刀也就更带有意气风发的意味。印上数刀往往要耗却印人的十年之功。作印时的数刀紧逼之势,功夫也全在战前的苦练之功。

如果将工致一路印式的刀法比喻成精雕细刻的话,那么写意印式中的刀法运作,就如同行草运笔中纵横挥洒。因此,有志于成为一代印家者,应当具有良好的书法之功。唯其如此,才有可能于刀法的书写式运作中表情达意。

(三) 画理的抽象陈设

画理的介入极大地丰富了写意篆刻的形式美感,使之成了一种有理可循的形式法则,一种可感可言的审美内涵。

然而,受造字法则和书法理法的限制,画理的介入又必

须是一种有别于具象绘画的抽象陈设。受构字理法的局限,文字造型不像绘画那样可以按表现之需,取舍自由地作各种造型变异和繁简处理,而只能在无悖于造字法则和书法之理的前提下,将计就计地作些许之变。

因而这里特别要强调的是画理入印时的抽象性,这是避免“巧涉丹青,功亏翰墨”的重要法则。无论如何强化疏密对比的画理之法,只要不是牵强附会地掺入具象手法,何种画理之法的强化,都不至于妨碍造字之理和书法之意的正常发挥。

由此可知,就印文的特点作因势利导的变形处理与章法安排,从中幻化出画意的抽象理趣,这既可以强化印面的形式特点,也便于深化印文的内涵。如是而行,便成了写意篆刻创作借鉴画理的重要法则。

齐白石写意印式中的画理运用,如何极端都未致印格媚俗的重要原因,即在于他不曾以很好地把握了这样一种具象的成分入印。如“中立不倚”(图 602)一印,未因画理的强化而趋于漫画式的具象图释。

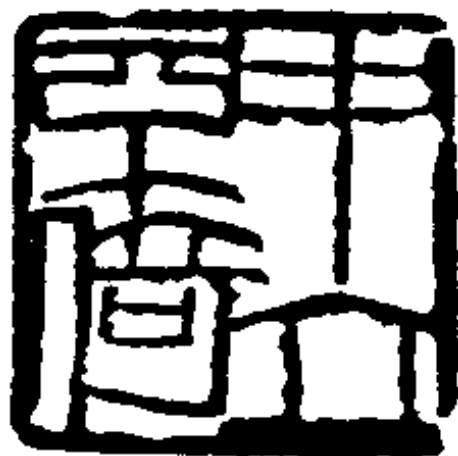


图 602

与此相反,在某些名家印式中画理的运用,虽未及齐氏的强烈,但却时常滑入简陋的概念化误区,给人以图释印的嫌疑。以至于不辨是非者,竟常常以此为法,作无知的仿效,创作出更为强烈的图释印作。

在此种无知的陷阱面前,那些因不明画理而总是远离画理之法的印人,无意中反倒避免了此种误区中的陷阱,而显示其堂堂规正的书理之势。虽说单一了些,但也得其自然,不至于流于漫画图说式的庸俗。

大而言之,如若从一个更大的文化范畴而论,生动的书法理趣中,原本就包含着绘画的理法,只是抽象得仅存其精神罢了。而此种画理的抽象陈设之法对于写意印式的画意处理,又恰好是一种极其重要的施法原则。因而在某些不事画艺的书家印作中,反倒常常表现出不画而画的抽象画理。

如清末黄牧甫印作中的画理之蕴,常给人清纯、高雅的美趣。“千禾学印”(图603)的结字造型和构章意趣即是一例。



图 603



图 604



图 605

如吴让之印作中,由书理所致的画趣总予人超然象外的雅致。如“熙载之印”(图604)。

尤其是当代的沙孟海,不论是作书还是刻印,都从中表现出饱蕴画理的审美意趣,而未曾有过一丝“功亏翰墨”的偏差。这就是大家风范之所以值得后人学习的重要原因。如“手抄六千卷楼”(图605)一印之于画理的抽象巧设,即是打通了画理与书理之法后的一种视觉元通。从某种意义而论,也可以说是此种兼得书画之趣的深厚造诣,使得沙氏既避免了纯书家对传统理法的僵化继承,而又有别于画家书法之于画理的简单直露,因而在传统型的书家中能卓然不群地成为一代宗师。此种成功之法,足以成为后人成为大家的具体路子。

其实,所谓的画理入印,在很大程度上包含了运用中国画布白的方式经营印式章法的成分。写意篆刻创作中的结字构章与布白,原本就是一种相辅相成的视觉互补关系,因而所应悉心关注的当是“知白守黑”的表现理念。

(四) 印外求印中的形式创造

在艺术创作中,常有于艺外见功的情况。如诗歌中的“功夫在诗外”,画中的“画外之功”,都说明了这么一个艺外求艺的道理。我想,前贤之所以如是而言,说明了艺外之功所起的作用是艺中求艺的途径所无法替代的。

身为末艺小道的印学创作,印外求印的学路也已成了印家的共识。就其具体内容而论,主要包含两个方面:一是印外求印的艺术修养,二是印外求印的形式借鉴,两者相互作用,有效地促进了写意篆刻的形式创造。

仅就形式借鉴而言,则贵在得其精髓,而不做为形式而形式的表面文章。既要敢于从形式借鉴中发挥能动创造性,也要善于从因势利导的具体运作中取其精华,弃其糟粕。所谓的“得意忘形”者是也。因为,在此种以形式借鉴为途径的艺术创造中,善于“得意忘形”者常常能从去伪存真的过程中,获得事半功倍的艺术成效。

在此种形式借鉴中所获得的创造性启示,是以印论印的路子所难以企及的。因而随着写意印式的理法及其美学风格日益为人们所接受的当下,不拘一格地借鉴其他造型艺术作形式借鉴,几乎已成了印式创造的重要途径。诸如古封泥、秦瓦当、古砖文、碑刻和摩崖石刻等,一一成了形式创造的重要来源。

1. 封泥印的残损之鉴

历经长年的风化作用,封泥印式上的残损所致的美学价值,已远远超出了印式本身,而给印学的形式创造以种种

表意启迪。

无论从整体的构章形式而言,还是就笔势、结字和构章的处理方式而论,都值得我们去深入探究,从中借鉴学习,引伸为各种具体的创作手法。在这一方面,吴昌硕、黄牧甫、齐白石、邓散木等印家都从中受益匪浅。

如吴昌硕“野西”、“鹤寿”(图 606、607)中的印边与印文的关系处理,即是活用封泥印边而成。



图 606



图 607

如黄牧甫“显(温)其如玉”、“文通之苗”(图 608、609)印中以印边与印文的粗细对比,强化印式清浥之气的作法。



图 608



图 609

如齐白石“行年七十三”、“知己有恩”、“偶吟”(图 610、611、612)诸印的精微动人之处,全在于对封泥印式的成功活用。

至于当今印家中对于封泥的借鉴,更是具体形式创造中的常法,甚至以全盘摹仿的方式成某种特殊形式的情况

也屡见不鲜。当然,其中也不乏能得其意而忘其形的智者,从中生发出新的意趣。



图 610



图 611



图 612

而仿制封泥而成的印式,写意之趣则更其不一。从古泥“移舟沧海”、刘健“原中”(图 613、614)两印所现,可见一斑。



图 613



图 614

由此可见,这些年来封泥印对于写意印式的形式创意所起的推动作用。印人在对封泥墨拓的肌理摹仿中,于种种无意识的视觉巧合中,就刀法笔势及章法形式作各种推敲与分析,将其中的意外之功导向各种形式规律。或以墨拓中的渗笔粘连,作为涨墨的膏腴借代;或以细弱残损之线作为某种干涩之笔的墨法联想;或将与笔画平行的印边作残损处理,以避免线条间的重复雷同。凡此种种都为写意篆刻的创新求变以及深入细作,注入了种种具体可行的表

现新法。因而从某种意义上讲,似乎是对封泥印式的再认识,促成了当下的某种写意印风。

2. 瓦当的形式启示

历史悠久的瓦当艺术,不仅将祈祷祝福的意愿汇入了建筑文化,同时也为篆刻创作提供了形式和形制上的借鉴。

作为一种古典建筑构件,瓦当的设计首先应当考虑的是与建筑样式在造型风格上的和谐问题。因而其间的文字和图案总是饱含着民俗文化中的典雅气息,从中寄托着种种祈祷吉祥的美好祝愿。

但就其单个样式而言,其所予以人们的审美印象,则是随圆形而变的文字图案。小小的瓦当之中往往能折射出几许当时的书法之理和绘画之趣。但是,它又不完全等同于当时的书法绘画,而具有自身的抽象特点。尤其是在经历了上千年的风化与残损之后,秦风汉骨的审美内涵更是强烈感人,以至于常予印家的篆刻创作以种种随形结字的形式启示。

因此,无论是就随形变化所作的形式变异而论,还是就传统吉祥语的内容而言,都有必要就其作深入具体的艺术研究,从中提炼出有益于生发内涵的印学形式,以丰富和开拓写意印式的创作路子。

也许正是基于此种审美认识,近年来借鉴瓦当形式的印作日益增多,以至于极大地丰富了写意篆刻的样式。然而,令人不尽满意的是,其中仿其形制者众,而能善其理而化其形者却寥寥无几,这是一种没能真正得其精神的表现。

由此可见“知其理,善其本”对于艺术借鉴的重要。也只有在你所借鉴的艺术形式,在具体创作中得到真正幻化之时,艺术创作中的形式借鉴才算真正实现。

3. 古砖文人印中的构成理趣

从书体演变上看,古砖文只是一种过渡时期的文字。但也唯其如此,才带有极大的可塑性。仅就其书风中的民间性赏析,其质朴的结字造型中,就蕴含着极其率真的艺术气质。

因此,无论就其可塑性而言,还是就其率真之性而论,以古砖文人印无疑都是对篆刻艺术的重大改良。何况就写意印风的创造而言,其作用就更是针锋相对而具有种种实际意义。

似乎不难想象,如若仅仅只允许以汉印文字的缪篆入印,那么要使写意印式丰富多样,其前景必定是极其有限的。因为缪篆的结字笔法已完整成熟到难以变异的程度。而要想求得印而变化,最彻底的方法,即是从印文字体的变异着手。而汉砖文的入印,正好为我们变革印式提供了许多具体可行的契机。顺着种种印文的可变性,我们的创作意图可望得以完美实现。

不仅如此,如若我们着眼于古砖文中的民间意趣,还不难意会其中与写意篆刻创作之理一脉相承的率真之意。这是以印中求印的方式至所难得的,又恰好也是印风创造中至所必需的内在神韵。因此,善于此道者常常能超越形式仿造的表象而得其真意,一如绘画中的“以形写神”之法之于传神写照的那样,关键还在于就其实质而见其精神,既为表意,更为抒情。

从整体上看,似乎砖文的组合之趣更令人神往,无奈可将组字形式完整植入印中的机会并不多见。而我们所能做到的,只是就其组合之美中的种种构成关系加以分析揣摩,从中得其形式规律,用于我们的具体创作。

如“山有根水有源”(图 615)一印即是借用了古砖文布局形式,构筑纵横行文的民间意趣。这也可算是一种以形式借鉴生发印文含意的作法。



图 615



图 616

而着眼于砖文的组合之美,全盘移植的情况,只要条件成熟,也是可以尝试的。如“年岁在天”(图 616)印,即是着眼于砖文的构成格局而作的尝试。

在以砖文入印,得其结字构章可变性的同时,也常常还会有难以自圆其说的情况。往往

是一印定稿,数字相置,却因一字未能恰如其分地构筑其间,而功亏一篑。这也是我们活用印外求印之法中的一个难题。因为受文字和书理的制约,关键时刻很难像绘画创作那样随意增减笔画,抑或作某种因需而行的变形处理。因而其中处理不当者,往往只好因噎废食而半途而废。由

此可见,在印外借鉴的创作过程中,所需的不仅仅是善于摹仿的技法功夫,更需要见多识广的智力储备。唯其如此,才能遇难善变而足智多谋。如果要想达到活用古砖文的结字造型和组字之理的话,仅仅于文字运用方面作上十几方印是远远不够的。鉴于我们的精力所限,以眼读心悟的方式,尽可能多地接受各种结字变异之趣和构章之理,以应创作中的不时之需,就成了一种势在必行的实践补充了。

4. 花窗格格式的民间趣味

在视觉艺术的形式创造中,视觉类比与形式借代两者往往是呈互为因果的关系运作的。作为写意篆刻创作中的形式创造之理亦复如此,于无意识的审美联想中常常能获得必然的形式创造。

黄惇即于视觉类比的联想中,将花窗格格式的民间趣味运用到印式的布局章法中而获得印式创意的。如“有无”、“太仓”(图617、618)两印,都有意无意地将结字中的抽象笔阵导向了具体可感的整合形式,给人以不似之似的审美联想。



图 617



图 618

此种由印文、印边结集而成的形式创造,常常使得原本的构成之趣陡增许多。于是,印家乐为而观者欣赏。尤其是在功力不足的创作阶段,借助此法常常易得事半功倍的效果。

再者,由于印文构筑中的抽象化处理,此种类似窗格格

式的印式所显现的审美寓意,已远远超出了窗格形式本身而具有更为宽泛的美学意义。因为观者所着眼的审美角度各不相同,自会由同一个审美对象衍绎出不尽相同的审美联想。

因而此种缘于某种具象联想的形式创造,一经艺术化抽象处理,原本的具象联想不仅没有削弱,反而使得原来的审美寓意得到了大大的扩张。这正是抽象艺术的魅力所在,也是艺术创作赖以获得多重视觉联想的重要原因,以至于常常可以避实就虚地获得含蓄的审美寓意。

在这一方面,齐白石即是最早循着此种整合的抽象理法艰难前行,而最终获得巨大成功的先行者。从“借山老子”、“仲鸣”、“白林孤客”(图619、620、621)等印的整合处理中,已将此种理法善变到了令后人难以企及的程度,留给后人的只是就此种理法如何活用上的难题。也许,这也正是学习齐派印学而最终难以自立门户的原因之一。当然,能真正活学活用齐派印法者是不会为其所囿的。



图 619

图 620

图 621

大凡善于写意印式创作的印家皆深谙此理而乐此不疲。因为,仅仅以此种形式变异的法则,亦足以立于艺术创造的不败之地而成其一家特色。

因此,乐于以画理入印,抑或好以视觉联想作形式创造

的印家,如若不能真正打通具象与抽象的变通关系,不能将抽象处理的理法谙于胸襟,那么,免不了会时常误入“巧涉丹青而功亏翰墨”的幼稚园而难以自拔。

笔者以为,此种于具象联想中作抽象处理的关键,还在于因势利导地处理整合中的疏密关系,并以“知白守黑”的理念把握好整体布白与局部笔势间的空灵关系。但是,切不可因此而疏忽了对刀法笔意的把握,否则即会误入为形式而形式的图释误区,从而丧失了深入精微传神的审美意蕴。唯其就此慎行,方能得其中之妙。

5. 对碑刻的形式借鉴

在强调表现样式的丰富性与艺术风格的多样性时,以碑刻墓志铭中的民间书风入印,所取的正是其中的美学精神。那种拙中见巧的形式,那种解衣盘礴式的审美意蕴,那种质朴率真的民间气息,以及之于形式创造的多重可变性。

虽说楷法人印亦非肇自今日,但是由于民间墓志铭式的魏碑介入,也就使得原本单一正规的魏碑印式变得异丰富和多彩。如果说工整一路魏碑入印,尚不足以形成真正意义上的楷法写意印式的话,那么此种来自民间的似工非工、亦草非草的书风介入,无疑从根本上解决了楷式入印中的写意性问题。而这又恰好是那些一本正经的楷法至所难成的,以至于人们从中悟得了来自民间的天真与浪漫,一种自然真诚的人文情怀。

诚如兼有书法与绘画之功的印家,常常可以用变形手段将书法中不利于构成写意印风的因素,化解为有利于表意抒情的风格样式。然而,久而久之,终究免不了会导致闭门造车式的杜撰之弊,远不及民间艺人信手创造的来得无拘无束而自然生动。

因为其书来自民间,也就少了许多官方说教式的条条框框,有的是直抒胸臆的真情流露,有的是心手自由的独

创,有的是于粗率中见精微的随意之趣。而这一切的介入,又恰好为楷法人注写意印式,解决了许多形式演绎方面难以适从的问题。

不仅如此,沿着此种形式创造的余绪,更可以从中看到写意印式风格多重求变的可能。这一方面是因为楷法对篆隶之书的简易和形变所带来的抽象化变异,使得疏密布阵的写意之法有了用武之地;而另一方面,则是源于此种民间味中十足的魏碑之法尚处在演绎的过程之中,因而少了许多定型后的程式束缚,而这又恰好为创造风格化的结字造型,提供了多种变异的可能。加之长期的风化与残损,斑驳的渲染也为写意之趣的形成提供了可资借鉴的形式内涵,以至于有效地强化了楷法印式的写意性。



图 622

有鉴于此,创作了“相思季节(節)”(图 622)等楷法印式,旨在借其简约明快的视觉形式,深化印文内涵。同时,也有借此作写意印式的形式探索之意。

我以为,此种类似魏碑阳刻碑文式的印式创作有别于长篇碑文的作法,就在于能在简单的印文组合中,将形式构成中的文章做足,使之无懈可击。以至于给人经意之极而若不经意的写意之趣,一种拙中见巧的含蓄之意,给人信笔自若的书写之感,于若即若离的笔势构成中运作空灵之气;而于整体的布白中凸现章法的主从之姿,以期产生虚实相生、气韵生动的审美效果。

(五) 空白的妙用

空白原指写意中国画中具有虚实作用的布白。画家每每于画境布局的疏密结集中,布以驻气导势的空白,或为画

面的虚实衬托,或为画外之意的视觉借代,而一一予人以难于尽言的审美意会。谢赫关于中国画《六法》中的“气韵生动”之说,多体现于此。因此,中国写意画创作自古以来就很重视“疏可走马,密不行针”的章法运作。而观者则常常于此获得诗意的想象,因而又有“空白之处便是诗”的美誉。

其实,与写意中国画之理如出一辙的书法创作亦何尝不是如此?在其笔墨功夫相近的前提之下,对于布白运作的好坏,往往就成了衡量书家表现意绪的清浊与高下的重要参数。于是,邓石如提出了“知白守黑”的要诀,强调布白之于书法运作的妙用。这对于注重形式意趣的书法创作,又无疑是一种具体的鞭策,一种强调运作之法的座右铭。

如若由此衍绎,反思与书法艺术同出一理的篆刻艺术,其经营之理大凡也是如此,尤其是在写意印式中的布白处理上,几乎已成了强化写意之理的妙法。借此既可得章法布局的空灵之气,又可作导势运气的视觉疏导,更可以作为难以言说的审美借代。

因此,在写意篆刻创作中,于笔势的疏密结集中布白导势,既可以疏导笔势的纵横之势,也可借以强化印文构成中的主体视觉,从而将布白之趣与笔势之理导向相辅相成、互为虚实的互补关系,使之具有“计白当黑”的审美含意。

因而注重形式之趣的印家,大都喜好以疏密的方式生发布白中的审美意蕴。无论是近代的吴昌硕、现代的齐白石,还是当下的诸多有成就的名家,几乎无一例外地谙于此道。而顺此意绪能发扬光大者,更能从中觅得个性化的篆刻语言。

齐白石在印学形式创造上的过人之处,即在于对布白之理的极端发挥。常常是平平数字,甚或是在较难适从的

印文结集中,一经其独具匠心的疏密处理,即会产生胜人一筹的布白妙趣,以致有效地强化了迥异于他人的印学风格。如其“中国长沙湘潭人也”和“白石”(图25、28)两方印中分朱布白的妙用。似乎不难想象,如若没有如此巧妙的分朱布白,中国的写意印式又将是何等的平庸。

于是,识者纷纷仿效,以布白的妙用作为强化印面视觉张力的重要手段。借此,写意之法得以极大的宏扬。因此,如若就此种意义而言,似乎是齐派印风对布白理法的极端发挥,抑或是书画布白的广泛运用,使得中国画式的写意印式获得了真正意义上的光大,以至于成了当今写意印家的创作法宝。借布白之理抒己之胸臆,以期不与人同的艺术风格。(如《写意印式中的布白理趣》中的印例所析)

又因为布白的运用,使得写意印式创作的主观能动性得到了充分的发挥,并为写意之趣的表现提供了运作空间。即使在篆刻功力不够成熟的时候,也常常可以借此获得事半功倍的艺术效果。而这正是写意篆刻创作得以最大范围推广的重要原因之一。

如王镛“袖爽斋”(图623)印中三实一虚的布白,即是写意印式中最为常见的布白方式。其中,既有迫于印文自身的繁简之别,也有出于主观表现意识的追求。不过,这也

都需要施法适度,以免过于牵强附会弄巧成拙。

综上所述,虽然只是布白运用中的数例典型,但是对于真正明其运作之理的印家,往往能够不拘一格地从中幻化出数种布白方式。诚如齐白石所言“学我者生,似我者死”,问题的实质全在于如何



图 623

佐于印谱之上的时候,其相辅相成、相与增色的审美效果是显而易见的。因为,此时人们最为热衷的往往是印面与边款相与配置时所产生的形式美感。

因此,不甘人后的当今印家在努力构思印面表现形式的同时,往往也在精心考虑相映成趣的边款样式,考虑两者相与默契中的种种可能性。于是,其间就产生了诸多创作表述上的方式、方法问题,有待我们去探索实践。

1. 字体和书体的运用

款识字体、书体的运用,大致与书法的创作法则相类。一般而言,不以静态的字体注释动态的字体,也不以母系书法的字体去为子系书法作注释。

至于书体的运用,主要是指不同字体并用时书法风格的谐调问题,这也是提高印作品味的重要方面。不仅如此,高妙的力作,其边款与印面的书风应该是相互吻合而意趣相投的。当然,其中也有风格化的刀法笔意在起作用。(具体阐述请见本书有关范例)

2. 边款中的刀法笔意

如果说篆刻是一门以刀代笔的艺术,那么此种特点表现得最为突出的方面即在于边款的刀法运作上。“刀法即笔法”的道理,在此得到最为直接的体现。

在边款的镌刻中,为了以恰当的刀法再现特定的笔意,边款的行刀之法与印文的刀法运作有所不同,通常是以转刀就石的方式进行的。这与书法的书写过程很是相似,往往是一刀既出,二刀尾随,可谓是一种真正意义上的“以刀代笔”之法。因而其笔意的形态、情状每每总是取决于落刀的角度和方式,以及行刀的轻重徐疾之变。这在刊凿动态性字势的过程中表现得尤为强烈。

至于最为常见的写意印式边款,还是笔势强烈的行楷款识。其行文虽不及行草爽朗抒情,但也以其行止有序的

仪态,给人严整可识的美感。此类款文多以魏碑的刀法笔势为之。这既便于以刀法就笔法的技法运作,又可见刀法与笔法的契合之美,以致从中传达出率直真切的表现意蕴。

又如吴昌硕印中的款文(图 624),经刀法与笔法的契合,行楷之列宛若雁阵之势,节律分明而潇洒自如。这既得力于炉火纯青的刀功,更受益于高人一筹的书法造诣。

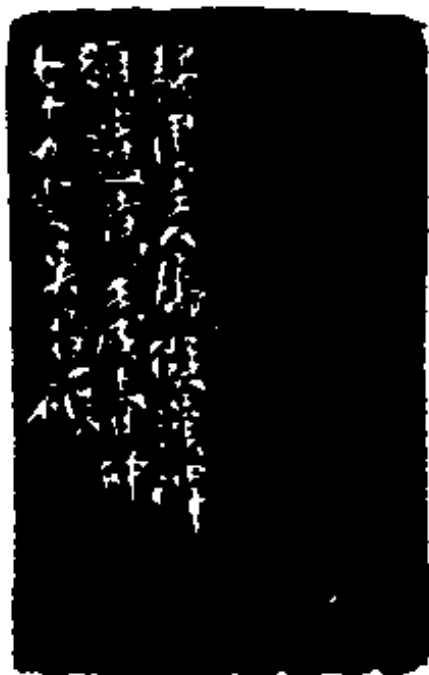


图 624

再者,随着人们精品意识的强化,印家常常将一部分精力投向对边款的精工细作上,力求在形式变化上做足文章。于是,根据需要将边款释文以凸文刻出,醒示主题和丰富边款形式。但是,于此类阳刻凸文中千万不能像石匠刻碑那样依样画瓢似地细雕,以免拘泥于局部得失而失却了必要的刀法趣味。

如王镛“无间心手”边款(图 625),以阳刻释文强化印文主题,而以草法阴刻作跋,以其淡化的形式衬托释文主题,渲染印款相辅作用中的审美气氛。

在此类阳刻款文中,坚持似与不似之间的美学理念也是极为重要的。于此往往可鉴款式格调的高下和表意形式的练达与否,所谓的文人气质也常常体现于此。

如若从整体的美学意义上讲,刊凿大面积界格楷式边款,更当着眼于通遍布局关系,去处理单个方格格里的构字形式。唯其如此,才有可能获得通篇成章的审美效果。如“毛泽东诗句”组印的款式(图 626)所现即是。

至于将此类款式换作阴刻法,其处理方式和美学理念

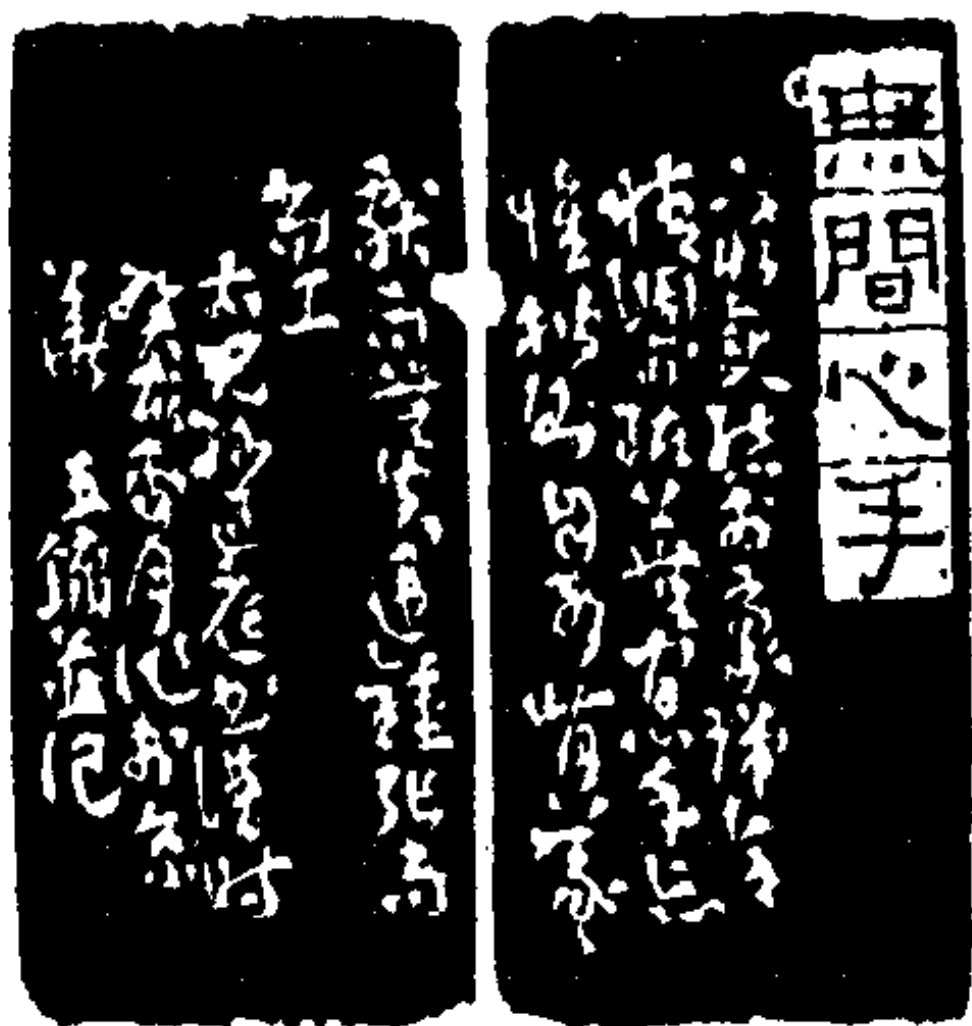


图 625

大致与阳刻法相同。但是,切忌复刀修改,以免笔势僵化、做作。此中款式以笔意真切为上,以熟中求生为要。如“沧浪人生不朽歌”(图 627)的款式所现。

3. 边款的章法形式

一如不同的字体、书体,在书写中必须随形制的不同而经营章法的那样,印章的边款形式也常常出于与印面样式的配置需要,以及自身的形制特点而需要印字经营布局。

因此,边款章法的形式追求,首先取决于与印面形式的配置需要,该繁则繁,当简则简。既要着眼于印文内容,又要顾及与印面形式的互补之需。当然,也可以借题发挥,就其内容生发形式,以深化印文主题,丰富与谐调印风样式。

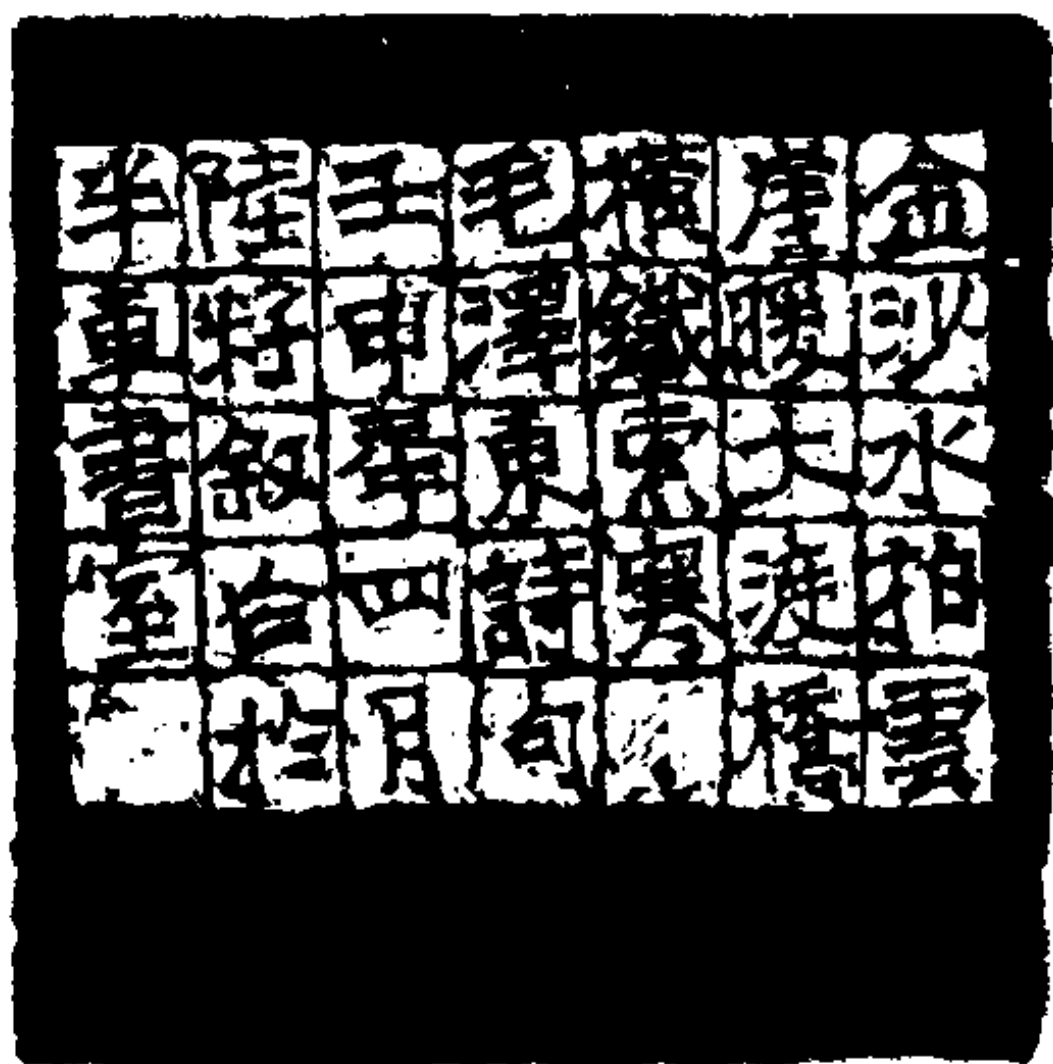


图 626

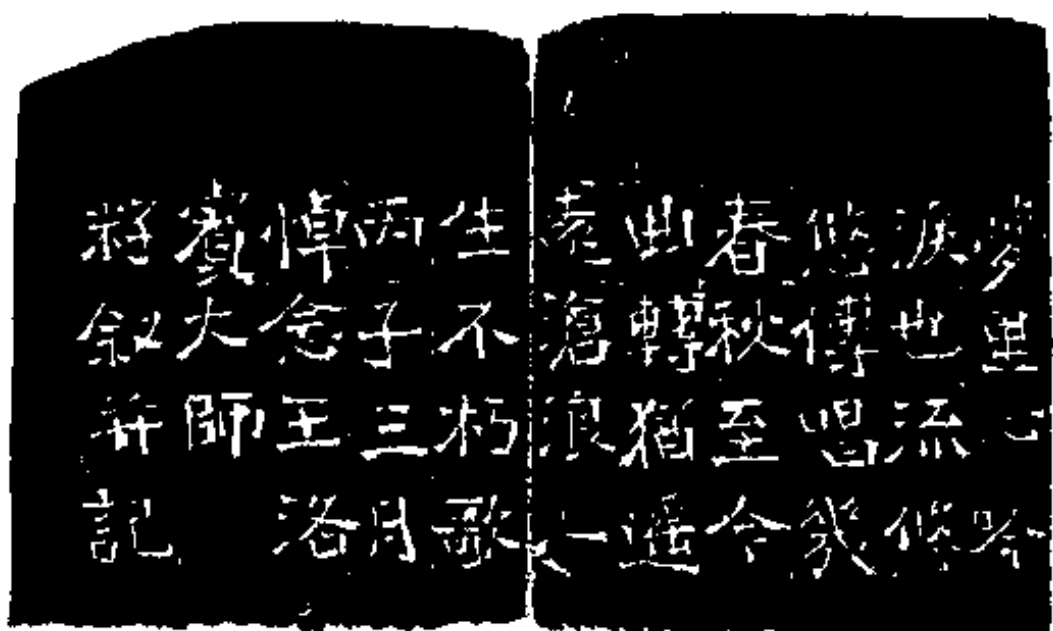


图 627

一般而言,好的款式布局往往如同一幅缩微的书作,富于大气磅礴的章法气势。其所有别的只是边款的章法必须以辅佐印面为目的,强化印面内涵,因而多以与烘托印面意趣为上。

如沙孟海“千岁忧斋”一印的三面款识(图628),以其行文、书风及印面书意三位一体的儒雅气息,予人清深恬淡的审美意蕴。



图 628

至于边款中阴刻与阳刻并举的作法,主要取决于印面形式的配置需要,以相辅相成、相得益彰为上。一般而言,朱文印所附边款以阴刻为宜,以免喧宾夺主。但是,如若为求款式之变,抑或为了醒示释文主题,也可将局部题文阳刻。

如前所述,边款的布局既然如同书法布局,那么就无可回避地要面对布白导气、空灵章法的问题。对此处理得当,即有虚实款式、空灵款文的作用。

当然,边款与书法有所不同,边款形制的外延总不像书法创作那样可以因需而定,不论你所需多少刊款地盘,都只好就印石的形制和盘托出。这在款文稀少之时,就不得不考虑如何以整合的空白去凸现款文的问题;而在款文浩繁之时,又不得不考虑如何最大限度地利用印石立面的面积,于

多面款式中经营好章法布白,以生发虚实相生、空灵自若的形式美感。这两种情况都已成了款识构章中的要点和难点。

于此,做得最为含蓄而又到位的则要首推沙孟海的边款布白功夫。从少则几字到多则洋洋篇章,他都能极其恰当地运用好布白的视觉导向作用。或为大片黑色的宁静想象,或为行文中的透气亮点,或为行势中的缓气之白等等,凡此种种都以边款中的布白作用一一处置,常给人几许“空白之处便是诗”的审美联想。

如沙孟海的“回风亭”印款(图 559)相辅中的审美意趣。该印有前后两款,展为三面,其前后两款的刊款原由不同而布局不一,但其书法学养所致的刀痕笔势却甚是统一。因而在三面展陈的行文章法中,就不同布局所致的章法布白统而视之,其布白反倒成了形式构成之所必需的空灵因素。一如画中的布白那样,给人以几许诗意联想。

如“雷婆头峰寿者”边款(图 628)中的布白后置,对款文所取的整合与凸现作用。

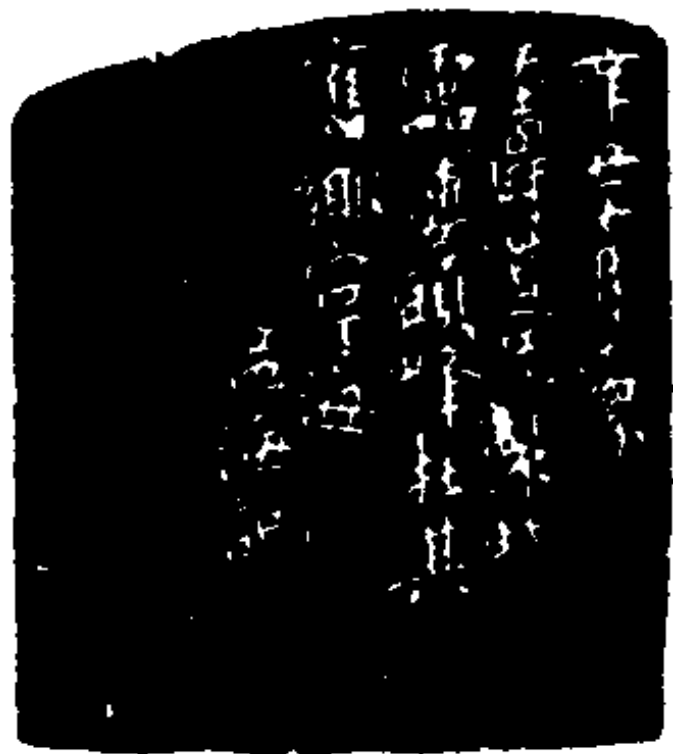


图 628

如“决明馆”款文(图 629)中对称布白时的行气对应效果。

如“手抄六千卷楼”款识(图 630)之白集中留于左侧时,对行文的整体烘托作用。

如“夏承焘”款识(图 631)紧贴左侧时,大片整体黑色下的宁静之感。

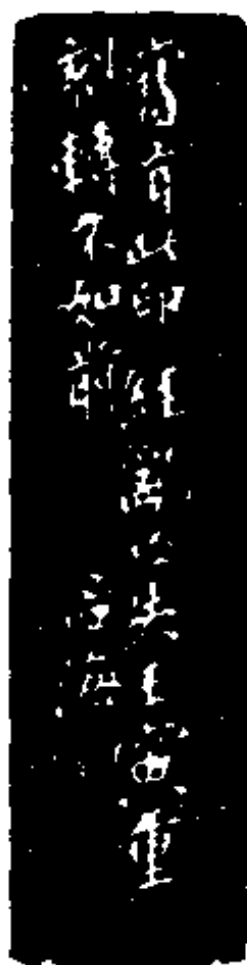


图 629

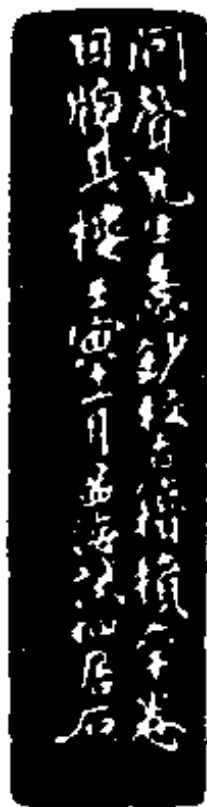


图 630



图 631

如“知鱼之乐”横式边款(图 632)中的上下布白比例,有效地将行文之势置于中气向上的视觉位置。

与沙氏印学相比,齐派印风中更多了一层大写意画式的气势,一种一味霸悍的阳刚之气。常常以果敢的刀法笔势和恣肆的字势,以及大开大合的疏密对比,作匠心独具的极端表现。

如齐白石“平助”印款(图 633),于大片黑色的左侧贴以凝练紧结的两行小字,在大片黑色的反衬之下,字势自然凝练,具有一种和谐凝重之美。这对于空旷的印式,又无疑是一种审美视觉上的收缩与对比。

与朱文印相对,白文印因其印文之白较少,分朱留红较多而显得过于厚实。因而在不喧夺印面视觉的前提下,常可以阳刻款文相辅佐,以空灵印款配置中的视觉形式,消减印面的沉闷之气。

至于其具体的形式创造,则可以由印外求印的联想假托而成。或以信笺稿纸的界格,或为阳刻墓志铭式的方格等等,旨在增益形式美趣及印面主题。

如“流光步撵”中的阳刻边款(图 569),以行草破格布于信笺格上的形式消散印文的沉重之感,而以款末的黑块作为疏朗款式的视觉收缩,稳定印款的视觉形式。

至于疏密对比强烈而布白面积又较大的印面形式,则辅以黑底白字的阴刻边款形式为妥,以使用整合的黑色去收缩印面的疏放视觉。再者,浓重而缜密的款式与空旷的朱文印面相辅,也有轻重互补、疏密相生的审美效果。这就是为何有的印作在辅以适当的边款样式时,会格外动人的重要原因。

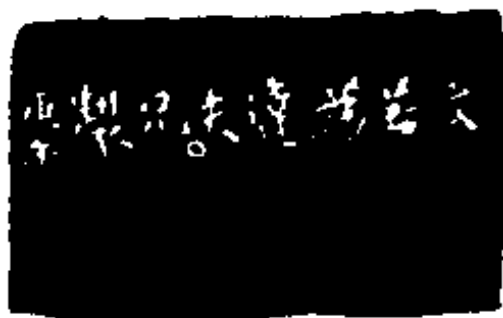


图 632

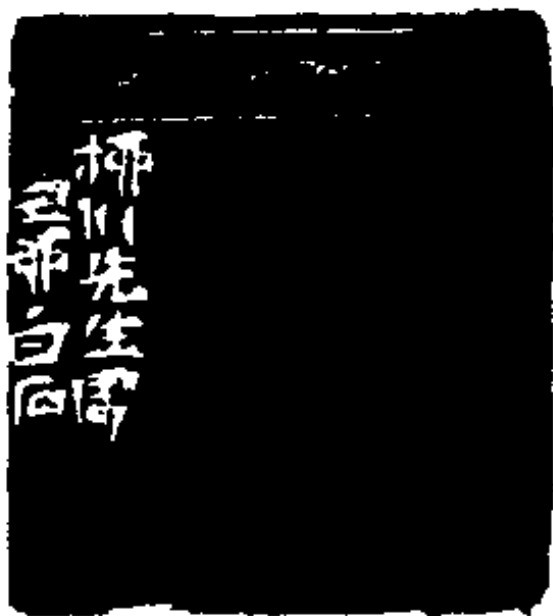


图 633