

【古玺·秦印卷】

中国篆刻创作解读

赵明 著

河南美术出版社



【古玺·秦印卷】

J292.41
19

中国篆刻创作解读

赵明 著

河南美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国篆刻创作解读. 古玺秦印卷/赵明著. —郑州:
河南美术出版社, 2001. 7
ISBN 7-5401-0963-7

I. 中… II. 赵… III. 篆刻—艺术评论—中国—
秦代 IV. J292.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 035174 号

中国篆刻创作解读·古玺秦印卷

编 著 赵 明
责任编辑 刘灿章 李德运
封面设计 王翠云
责任校对 李南生
出版发行 河南美术出版社
地 址 郑州市经五路 66 号
电 话 (0371)5727637
传 真 (0371)5737183
印 刷 郑州市兴华彩色印刷厂
开 本 787×1092(mm) 1/16
印 张 8.5
字 数 110(千字)
印 数 3001—5000
版 次 2001 年 8 月 1 版
印 次 2002 年 12 月第 2 次印刷
书 号 ISBN 7-5401-0963-7/J·849
定 价 28.00 元

总 序

徐正康

“谢家最小偏怜女”，在中国艺术的大家庭里，篆刻是一个小品种。虽小，但是不简单。她不但涵盖了三千年的中国文字衍变历史，而且在方寸的块面上，凝聚了绘画、书法、雕刻等诸多美术因素。而在近些年的现代艺术观念的演变过程中，古老的篆刻也没有在秦砖汉瓦的宫殿里孤芳自赏，她毫不犹豫地融入了时代艺术的潮流，并且表现得丝毫不比她的姐妹艺术——国画和书法逊色。

然而正是因为这种不简单，这种深刻和丰富，使普通读者的理解显得困难，令篆刻的广泛性相对不及。因此，恰如其分的阐述和解说就成为必要。

《中国篆刻创作解读》就是这种阐述和解说的一种。

值得注意的是，《中国篆刻创作解读》出自三位有成就的篆刻创作家之手，而不是出自专业的理论家或著述者。这里最大的区别在于：此书或许没有全面的理论框架和新颖的学术观点，但却是三位熟谙创作者对篆刻最直接、最深入、最鲜活、最个人的创作体验。这些体验来自三位创作家数十年的实践，可能片面，可能偏激，可能难以摆脱个人审美观念的影响，但它真实，作者认为好就说好，认为不好也直说不好，在很大程度上避免了现在的理论作者很难避免的实用主义——为维护自己的学术观点而滥用印例、混淆优劣。它是作品本位的，而不是观念先行的。它看起来是很主观的，但实际上是相当客观的。

这是三位作者的“存在”所决定的该书的“意识”。这种意识决定了该书的格调——实用。当然，就写作风格来说，三位作者还是各有千秋的。

赵明负责他比较熟悉的古玺、先秦印，包括印陶和封泥。写得精微而深刻。比如他解读“李朝”印，谓此印“朝”字左高右低的倾斜，“最值得关注的是惟一未作倾斜的一条横直线，就是‘朝’字左下‘十’部的横线。此横线为‘朝’字在倾斜中保持平衡立下了汗马功劳……”这是创作家才具备的法眼，没有深入、持久的实践，我想是看不出什么区别来的。又如他解读“大车之𠂔”时说：“准确真实客观的铃印标准却不一定和艺术审美标准相吻合”；解读“会其𠂔”时说：“因意外，人生才有了不一般的经历；因模糊，艺术才有了沧桑感”；解读“榆平发弩”印时，作者列举了“正方”和“反方”对同一印、同一处都可以言之成理然而相背的看法……这些解读，无疑有着美学和哲学意义上的思考，但作者并不以我们常见的美学和哲学的面孔示人。没有那种高头讲章，倒反可以引人作亲馨的思考。

谷松章负责《汉印卷》。用他自己的话说：“我的欣赏眼光碎了一些，小趣味多一些。但我由实践而认为这些都是关于创作的‘高级’的东西。”他心平气和地阐述汉印“节奏的变化”、“整与碎”、“先对比后呼应”、“（制作）不到位而反见生气”等等。由于这些都围绕着印例展开，并且往往给读者提供正反两方面的榜样，因此阐述明白、清晰、合理，有很强的说服力。比如作者在“退步与进步”一章中说：“当字的外形、结构及留红出现不规整甚至不安定因素时，界格的形式正好可以起稳定作

用。”像这种简单而中肯紫的解读,无疑对创作是极有指导意义的。

由于解读的是流派篆刻,会牵涉到许多有名有姓的人物,杨中良的阐述便人文色彩更浓重些。除了一些介绍技法的篇什外,作者将较多的笔墨用在叙说印人所处的社会环境、时代氛围上,通过“人”来谈篆刻的发展,谈艺术观念和审美倾向。作者说得机智、幽默,富有情趣。比如在介绍周亮工的《印人传》时,说周曾请梁袞刻“十数章”,“会寇变乃不得其一”,于是在介绍梁袞时就有情绪化的发泄,有公报私仇的嫌疑,称梁印“令人望而欲呕耳”。至于称“周亮工在当时就如同现今的篆刻评委”,也令人作会心一笑。作者写高凤翰,写蒋仁,隐含悲怆之气,而时时流露的机锋,则让人感觉作者在借他人杯酒,消自己胸中块磊。

应该指出,解读往往是吃力而不讨好的工作。深通此道的朋友不需要解读,甚至厌恶你将你的理念灌输给他。不通此道的朋友也很不可能因为你的解读就此明白了篆刻。比较适宜的读者大约就是喜欢篆刻、初通篆刻的那一小部分。针对这小部分读者,你谈得太专业了,难免晦涩、枯燥;谈得太纵横放浪,于他们没有实际的帮助,下笔的分寸是颇为艰难的。而三位作者在这方面的把握还是不错的,专业而没有学究气,恣肆而没有江湖腔。比较而言,谷松章离对象最近,小心勾勒;杨中良离对象最远,逸笔挥洒;赵明则介于二人之间,兼工带写,而法略重于情,才稍逊于理。

作为一名篆刻爱好者,笔者与三位作者都有交往,奉命作序,惶恐何之。写毕检点再三,觉词不达意或有之,言不由衷则未必。

序(一)

李刚田

这是一部研究古玺印的专著。所谓的古玺,这里是泛指汉印以前的玺印,其中包括了各种形制、各种材质的印章和印迹,如官玺、私玺,铸印、凿印,玉印、印陶、封泥等等。作者在代序《古玺印与古玺印创作》中,表明了本书最大的特点是立足于篆刻艺术创作角度去研究古玺。作者言:“……一系列古玺印研究专著相继出版发行,但都忙着‘裨补史志之遗佚’去了,不涉及或很少提及‘篆刻精美’。”而这部书则是专论“篆刻精美”的,它不是金石学范畴中的“印学”研究,而是艺术学中的篆刻研究。从贴近篆刻创作和审美实践来说,作者认为“古典作品的个案分析与现时的创作方向的把握,要远远高于重于一般性的学术理论研究。”所以,这部书的目的是通过对古典作品的逐个分析,给当代篆刻创作以有益的启示,显然,对古印的这样研究具有明显的现实针对性。

作者的研究立场其一是立足于艺术,通过对每方印的形式分析去重新认识古玺,而不是去考证每方印在金石学意义上的来龙去脉。作者言:“立足于艺术创作观,其实无所谓古玺或秦汉印,也无所谓真品赝品,关键是我们从中会得到什么样的促动和裨益。”看来,作者的研究虚化了古玺印的金石学意义——“真品赝品”;也虚化了篆刻发展的史学意义——无论是古玺秦汉印或是明清流派印,把镜头直接聚焦于印面的艺术形式。其二是立足于当代,是站在当代篆刻创作的立场上去解读古人,去寻求今人与古人审美上的契合点。不是为了赝古,而是为了开今。不是在追求理论的高度、深度及理论的逻辑性,而是把对古代作品的分析认识直接转化运用于当代篆刻创作。研究立场的第三点,生发于其一其二,是作者的研究表现出明显的个性化特色。因为是对作品艺术形式的研究,必然是见仁见智,必然带有个性化色彩。这是赵明对古玺印中蕴含的篆刻艺术美所作的发现、分析、陈述,而不是其他人的。因为是借古开今,其指向是当代篆刻创作。通过古代作品的艺术形式生发出创作意义上的延伸与联想,这种延伸与联想必然是具有明显个性特色的。作者言:“不惟上,不惟书,培养独立的审美观和与之相适应的技法手段,对于创作者来说是至关重要的。”作者倡导审美的个性化与创作的个性化,这种个性化的立场,虽然不无片面,但片面往往具有深刻,这种个性立场是富于创造的,极具生机的,适合于对古玺印这个矿源的发现、开发和利用。

我们举一个例子来说明研究的个性化问题。作者选“右司马啟”一印,目的是作为一个反面教材。作者一开笔便说:“我并不认为四字阴文‘右司马啟’鈐是一件成功的作品。”这是作者审美印象的结果,而不是理论推断的结果。接着他分析该印的失败之处,主要在两点,一是“此鈐最大的失误就在于线条的轻柔全放,温润有余,遒劲不足。”二是“刻板是此鈐章法上的一大失误,四字形体相当,均匀布局,各守其地。”我们如果换一下认识角度,用另一种个性看这方印,或许得出另一种看法:正因为这方印的线条轻柔温润,才使之有了自然灵动的感觉,后人吴熙载带有披削的轻浅的冲刀,正与此类古印暗合;其章法“均匀布局,各守其地”,也可以认为是开汉印平正雍容之先河,印文相对于整饬是手写体篆书服从印面方寸的结果,把手写篆书赋以一定装饰性,成为印面的“适合纹样”,是美的另一种表现形式。看来“诗无定解”一语,对于印面艺术形式分析来说,也可成为“印无定

解”。赵明写这部书的可贵处也正在于不求完美,不求无争,而求个性,求真知灼见。对于这部书,读者以自己的个性去研读赵明个性式的研究,自然会有不合之处,但这并非坏事,这种不合使认识的角度更加开阔,从而使认识更加深化。这样去看,赵明对古玺印的艺术分析是可以延伸的,是无限的,其可贵在于其立场与方法,它可以启发读者的艺术想象力,而不是教授种种印面形质上的模式。

谈到方法问题,赵明研究古玺印中篆刻之美的方法是丰富的,并且是相互交叉使用的。首先是对每件作品采用微观分析的方法,对印面的章法布白、线条特征、篆法变化等等方面的每一个细节进行深入分析,发前人之未发。人们往往对这些古代经典之作“熟视无睹”,而赵明的微观分析把读者带入“柳暗花明又一村”的境地。对有些印例作者进行全面分析,而对另一些印例的分析则侧重于一个焦点上。如对“蔓圆窰里人草”的分析,焦点集中在审美的“显与藏”上;对“甸里人安”的分析则聚焦于“线与面”的关系上;对“平阿左禀”则专论钤印对艺术效果的影响,等等。作者言:“审美鉴赏本是仁者见仁,智者见智的事,但可以通过讨论局部的一根半线条的有无,启发帮助我们了解篆刻的整体观,以及达到目的的具体方式方法。”微观分析的目的是通过对古代作品的深入发掘,在整体上,宏观上得到创作启发。这部书采用的另一个研究方法是对比的方法,通过两方印或多方印的对比,使其特征凸现出来。“在比较中我们明白一些事理,看透一些事物。”常用的是分类比较:“形式上的相似,提供了比较的基础。”这种分类是站在篆刻创作立场上的形式分类,而打破了印章史上的断代分类,如古玺印“大车之𠄎”与当代篆刻家韩天衡创作的“十发之𠄎”的比较;秦封泥“中谒者”与当代青年篆刻家葛冰华的创作进行比较,等等,可谓论古证今,思接千载。

第三个方法,是多角度的分析与比较。作者往往打破空间——不管秦楚齐晋;打破时间——无论古今。有时,作者从当代篆刻创作的角度去分析古代印章中的篆刻美,有时,则陈述古代印章制作对其篆刻美的影响。如对“美亭”的分析,通过古印陶的制作方式去分析其线条美的特征及变化:“刀法美,有什么样的印材,就会有什么样的刀法。有什么样的刀法,就会有什么样的结果。印陶的刻制,爽利的长冲成为主要的刀法,又因为印陶坯质的磨损,加之与之对应的陶器使用,现有残片的墨拓等等因素,都会影响最终欣赏效果。”又如印例“繇鄴大甸里莫”,通过对古代遗迹的分析,对当代篆刻创作提出思考:“……但作为文字自身带来的圆点,为我们今天的创作带来了有益的启示,印面外来的圆点、小方框是否需要剔除?美术化倾向的强烈的视觉冲击和负面影响将会把篆刻带向何处?这是每个有志于斯的创作者都必需要冷静思考的问题。”

赵明对于古玺印的分析,不是金石学家对古印的考证,也不是理论家对篆刻的研究,而是一个篆刻创作实践者和篆刻批评实践者对古印的解读与思考。赵明的古玺印形式的篆刻创作,既有古典的深度,又有形式上的新意,可以说是很优秀的。他从艺术形式上对古印的解读,最能贴近创作,也可以说是最具有发言权的。通过个别印例的分析,对当代篆刻创作具有普遍性的启发,是本书的特色,也即其优势所在。但如果我们作一些苛求,可以提出这样的反向思考:立足于艺术创作,虽然“古典作品的个案分析与现时创作方向的把握要远远高于重于一般性的学术理论研究”,但对许多个案的宏观梳理与综合归纳,从中寻找出一定具有普遍性的规律,对于艺术创作也将产生不可替代的重要作用。另一方面,我们虽然不是在做印章考证的金石学工作,但我们可以把金石学的研究成果,运用于古代印章的篆刻艺术研究中,古代印制、印式、用印方式、入印文字乃至古印产生的社会文化大背景,都对古代篆刻艺术的发生和演变具有深刻的影响。对古代篆刻艺术的研究与金石学的研究具有千丝万缕的联系。加强对相关学科研究成果的利用,把个案分析进行逻辑的梳理、归纳、推移,将从实证与思辨两方面丰富、支撑对艺术形式的研究。或许,这将是另一部书的立意。

2001年1月于宽斋

序(二)

马士达

吾与赵明结识,先见其印作,后睹其人物。其于篆刻,是以秦玺为体,己心为意。用意多惨淡经营,手法却就熟驾轻;以端朴持重为格辙,自出机杼,显示其过人的才情。至与之谋面,见其性格朴实,重思索而讷言表,始信印如其人。吾与之年有长幼而实为篆刻同道,因慕其才华睿智而每每对之刮目相看。

新近,喜闻赵明撰稿《中国篆刻创作解读(古玺·秦印卷)》,不觉欣喜有加。确信其既有良好的篆刻创作实力,自必有解古玺,读秦印之“识力”;而将自己长期实践体悟而来的艺术感知诉诸文字,定能以理解感,有启于人。果然一一既为“解读”,赵明的意图是本着“发现是创造的基础”这样一个纯正的学识理念,所采取的“解读”方法,也决非仅凭一己之好恶说天道地,厚此薄彼。而是惟恐顾此失彼,极具包容性地着意遴选各具特色、手法迥异的艺术佳制乃至某些美中不足的作品甚至于地道的劣作,逐个加以透析。以“察之贵精”作审视知解。解读佳作好之所以好的理由,劣制败之所以败之病因,借此加以揭示篆刻艺术的本质、旨趣,以及其形式构成的要素和对之作综合把握的理则,以期实现对读者“拟之贵似”之寄望。这分明是在禀告读者:解印、读印之“识印”,才是篆刻创作的基础。用赵明自己的话说:“它无异于提壶良医的望、闻、问、切”,欲想治好印,先应治好病,“解”好“读”懂古代印章,会通其旨趣理则,恰恰正是治病的灵丹妙药。

实践告诉我们:印之道,贵乎明理。明理,方可进道得道。深而究之,篆刻作为一门艺术,自当以审美为目的,技法为依托,理念为支撑。三者缺一不可。倘若不以审美为目的,篆刻将沦为手技,缺乏艺术魅力;倘若无视技法,篆刻将失去手段,谈何艺术表现;倘若缺乏理念支撑,所有表现将徒于形式,丧失应有的意蕴和内涵。或许,这些就是我们理应对篆刻作客观理性认识中的根本理念之所在。也或许正是作者赵明苦心孤诣,力图借《解读》倾吐艺术衷肠的聚焦之点。

读完《解读》,吾深感“解读”很难,而解读大批印例尤难。难便难在不雷同,不疏漏,不烦琐,不偏颇地把不同作品的不同手法抽绎出不同的理则陈述清楚。为此,赵明显然付出了艰辛的劳动。惟因其难,故而我们于此诚当倡言“作者苦心,正须识者珍重”。既难,书中不属故意而是无奈、难免留下的阙如或缺憾,似乎我们只能姑且以任何人均无法填补的思维空间视之。愿同道者慎之,思之,同登理性正觉。

粗浅的文字,聊以为序。

2000年12月1日

古玺印与古玺印创作

赵 明

—

狭义上的古玺印是指秦统一以前的官私印。广义上的古玺印还包括了秦统一以后的秦代官私印。因为战国时代的秦国和统一后的秦代的官私印一脉相承、血肉相连。即使有时区别清楚了,对篆刻创作来说意义也不大。单列为秦印的主要理由,是看重了秦代印章制度的创建,及其承上启下的枢纽作用。当然也有艺术鉴赏的时期划分和作品风格分类等方面的需要。

对于古玺印的认识和研究,经历了一个漫长的历史时期。

元代吾丘衍的“三代无印”(《学古篇》二十九举)之说影响深远,直到清代吴先声(《敦好堂论印》)还仍坚持这种迂阔观点。“三代无印”之说不仅误导了印学理论研究,而且直接导致了篆刻艺术创作发展的不平衡。即如篆刻艺术发展史上具有革命性开创性的“印宗秦汉”口号的响亮提出,多少也有点先天不足。因为此中的“秦”印是专指宽边细朱文印那一类形式的,而非真正意义上的秦代印、秦国印抑或战国古玺印。但从另一角度看,古人的失察,无意中遗存了一块未开垦的处女地留给后人。对于我们来说,这何尝不是件好事呢!因古人之“小失”而为今人之“大得”创造了绝佳的发展条件。尽管这发展的难度很大。

篆刻艺术发展不可能是由吾氏一人说了算的,也有不一般见识的有识之士。如明代甘旸、朱简等。他们不仅肯定三代以上有印,而且还考证到了具体的印章实物。印谱的出现为印学理论研究提供了有效载体。目前所能见到的最早原印钤本印谱是明代顾从德的《集古印谱》,但将印章原印按古玺、秦印、汉印时间顺序排列的原印钤本印谱,则要等到清代中叶才出现。吴式芬《双虞壶斋印谱》中首次标明“古玺”并排列卷首。从此翻开了古玺印研究的新篇章。

罗福颐先生在《古玺印概论》(文物出版社出版,1981年12月第一版)中说:“古玺印可裨补史志之遗佚,不仅于篆刻精美而已。”这是罗先生从一位史学家、印学家的角度,为古玺印研究定下的一个基调。古玺印研究主要是为了补遗史志,而不仅仅是为了篆刻的精美。事实上,古玺印研究正是以罗先生的逻辑起点向前发展的。此论先前的有陈邦福的《古玺发微》、王献唐的《五灯精舍印话》、黄宾虹的《宾虹草堂藏古玺印》、罗福颐的《近百年来古玺文字之认识和发展》、马国权的《古玺文字初探》等;此论其后的有罗福颐主编的《古玺汇编》、《古玺文编》,叶其峰的《古玺印与古玺印鉴定》,曹锦炎的《古玺通论》等一系列古玺印研究专著相继出版发行,但都忙着“裨补史志之遗佚”去了,不涉及或很少提及“篆刻精美”。古玺印研究成了对玺印的时代、国别、职官、文字、姓氏、形制等方面的断定考释。我们无权以此篆刻创作观点责怪前辈专家学者,但我们要清醒地认识到这种学术观点和艺术观点上的差别,以及由此而导出的两种截然不同的结果。以今天的篆刻艺术创作角度看,这些古玺印研究是印章学里的古玺印研究(侧重于学术理论),而非篆刻学里面的古玺印研究

(侧重于艺术创作)。学术、学问固然很重要,这是书法家(包括篆刻家)学者化的基础,也是真正意义上的书法家(篆刻家)知识结构中不可或缺的重要部分,但对今天大多数创作者(业余的或半业余的)来说,意义不是很大。古典作品的个案分析与现时的创作方向的把握要远远高于重于一般性的学术理论研究。这里不是轻视学术理论研究,实在是“远水解不了近渴”。篆刻学里的古玺印研究就是要从艺术创作的观点出发,审视借鉴依托古玺印形式创造出符合时代要求的新颖独特的审美艺术效果。毕竟,不断亲身体会感悟活生生的作品和创作带来的快乐比什么都重要。

二

古玺印创作如按形成发展的历史时期来划分,大约可以分为三个阶段。第一阶段,秦代以前实用官私印古玺,也可称为“原印”创作阶段;第二阶段,明清流派拟古玺印创作阶段,也可称为古玺艺术创作初级阶段;第三阶段,近现代古玺类风格创作阶段,也可称为古玺创作成长发展阶段。

秦代以前的实用官私印古玺,也就是我们相对于当下创作来说的“原印”作品。现今我们所能见到的古玺,大多数是战国时期的印章,少部分是商、西周和春秋时代的印章。只是我们还缺乏有力的佐证,进一步具体确认它们的时代。

文字的衍变历史也是书法艺术发展的历史,印章也是一样。谁能够了解掌握古文字的衍变发展规律、风格变化历程,谁就能够抓住古玺印创作的关键。古玺印的最大特点就是因字生形,因形造势,归于统一自然。古文字在古玺印作品中起到了至关重要的作用。

古文字由于地域国别的不同,其构形风格和特点各不相同。王国维将战国古文字区分为东土、西土两大区域。东土文字是指东方齐、楚、燕、三晋以及这些地方的小国的文字,西土文字专指秦国的文字。李学勤又据此进一步将战国古文字细分为齐、燕、三晋(魏、赵、韩)、楚、秦五大系列。这五大系列战国古文字反映在七国官私玺印中,构成了千姿百态、蔚为壮观的先秦实用古玺印体系,为我们今天的篆刻创作提供了不可多得的原印范本。

齐玺文字的地域特色比较明显。例如有的印面上端凸起,有的印钮中空可以纳木,“马”字夸张下垂脚、“平”字增添装饰笔画、“陈”字下面从“土”旁等特殊的写法。可识别的齐官玺大约有二三十种。楚玺文字的地域特色最为突出。线条粗犷雄健,富有笔意。章法安排随形布势,随字而安,变化复杂。制作方法多凿刻。阴文玺居多。“金”旁、“府”字、“官”字、“客”字、“大”字、“中”字等风格均与楚国金文的书法风格相一致。确切可定为楚国官玺的约有五十多方。燕玺中最著名的是那方已流入日本的巨玺烙印印“曷都萃车马”。条形玺也是燕玺的一大特色。“都”字的特殊写法可以帮助我们认识一批燕国官玺,约有三四十种。燕玺风格比较统一,精雕细刻中有的略显呆板,缺少遒劲之美。由于历史原因,从晋国分裂出的魏、赵、韩三国的古玺印,其形制、印文书写风格等基本相同。印体较小,一般为1.5厘米见方。多阳文铸印,线条细劲,结体秀丽。官、私玺印风格基本相仿,精巧端庄。“寇”字从“伐”,“相”字“目”部下添二短横,“府”字写作上“付”下“土”等均为三晋玺的特殊写法。存世的三晋官玺约有二三十种。秦国古文字更多地承袭了西周晚期铭文遗风。秦官印均为刻凿,阴文印更有利于封泥。秦玺文字类似于权量上的文字特色,字态修长,方折挺直。此独特风格形成的原因,一方面是因为制作工具、方式和其他国家的不一样;另一方面也是社会审美特质在印章上的综合反映。随着新近西安秦封泥的大量发现和澳门萧春源先生的《珍秦斋古印展》图录的面世,人们将不得不改变对秦印的许多陈旧看法。这些珍贵资料的展示,为人们进一步深入研究秦印提供了不可多得的新的历史原印资料,并可弥补学科意义上的《篆刻学》中秦印史部分的苍白。

古玺印国别体系的考定划分,可以帮助我们更加清晰地触摸到不同风格创作范本的核心,为挖掘我们所需要的审美内涵开辟新的面目提供施展平台。舍此,古玺印国别的研究于篆刻创作毫无意义。

由于文人雅士的积极参与和叶腊石的发现及广泛采用,从实用印章体系中演变生发出了篆刻艺术。古玺印创作随之进入了第二阶段即明清流派拟古玺印创作阶段。因为对古玺印认识上的滞后偏差,加之对古文字的释读障碍,先天底气不足,后天营养不良,导致了整个明清流派时期古玺印创作水平的不高。这个阶段的创作家们对古玺印的创作还只是停留在比较表象化的形式(程式)上。数量不是很多,大多数是偶一为之,为的是增加些形式变化,还没有能够进行比较系统的深入细致的创作探索和目的明确的艺术研究。即便有个别创作者偶一为之的成功作品,也如星星之火,未能形成燎原之势。而这些相对成功的古玺印创作作品,比之其他形式类型的创作作品,在艺术含量上也要相对逊色一些。尽管这些古玺印作品还或多或少地带有创作者的个人风格。

吾丘衍在《学古编》中推崇的白文印取法汉晋,用缪篆,朱文印承接宋元,用小篆的精典范本模式,影响深远。在清代书画家用印中还能看到他设计的“正统”模式影子。这种模式深深地打上了如辛尘先生所提出的篆刻形式历史生成萌芽期的“依式填篆”的烙印。对于萌芽期少数印人偶一为之的古文字入印来说,依式填篆就是依样画葫芦。艺术性虽不是太高,但对打破吾丘衍的“款识字不能入印”的历史价值却不容低估。当篆刻艺术进入印中求印的“以刀立派期”和印外求印的“以书立派期”的时候,古玺印艺术创作才取得了长足的发展。在刀法成为流派显著特征的时候,古文字的引入只能服从于各派刀法表现的需要。古玺印特有的开合错落、奇逸灵动、无法之法的章法特点被四平八稳、均等松散的布局习气所取代。又由于古文字研究相对的不发达,入印古文字的篆法错误就难免了。较为突出的当推朱简仿朱文小古玺一路的作品。从印中求印到印外求印,从以刀立派到以书(篆书)立派,篆刻艺术创作完成了从再现到表现的发展过程。个性鲜明独特的书法(篆书)成为创作者借以开宗立派的制胜法宝,取得了流派印时期的辉煌成果。如邓石如、吴让之、赵之谦、吴昌硕、胡钁、黄士陵等创作的古玺类风格作品。

经历秦汉印(先秦印)和流派印两个高峰,古玺类风格创作进入近现代阶段。创作观点上的进步变化,古文字研究的硕果累累,使古玺印创作走向丰富发达。许多成功的作品,出自许多著名创作家手下,散见于作品集中。古玺印创作名家如齐白石、赵叔孺、李尹桑、邓尔雅、简经纶、易大庵、乔大壮、来楚生等。其古玺印作品风格完全融入了整个篆刻创作风格之中。值得一提的是,简经纶大胆采用了刚刚(1899年)发现不久的甲骨文字入印,不仅拓展了入印古文字的选择范围,而且将人们创新求变的视野引向考古发掘。其成功作品堪称一绝,其首创之功不可埋没。

进入九十年代,确立篆刻本位观念的呼声日益高涨,艺术创作观念全面渗透到篆刻艺术创作中。在学院派书法和新概念篆刻等观念求新、创作求变的冲击下,古玺印创作又进入了一个新的活跃时期,涌现出了一大批古玺印创作精英。如韩天衡、王镛、李刚田、石开、刘一闻、马士达、徐正廉、陈国斌、朱培尔、尹海龙、戴武等等。其古玺印作品在新的美学观念支配下,刻意夸张强调形式表现的某些方面,使传统创作的刀法、章法、篆法为观念所用,惟美是从,富有时代气息。

古玺印作为篆刻艺术中的一种独具魅力的特殊形式,必将随着篆刻艺术创作的发展而发展。我们期待着有更多的篆刻创作者投入到古玺印的创作中,为繁荣古玺印创作,推动篆刻艺术不断向前发展作出自己不懈的努力。

目 录

古玺印

春安君	1
坪(平)岡(刚)郾(都)鈐	2
調均	3
藕(苏)榑左宮(邑)	3
蕘里資鈐	4
会其孚鈐	5
大车之鈐	6
□州之鈐	7
暎(庚)郾(都)萃车马	8
行府之鈐	9
閔易(阳)闕(都)遽駟	9
平易(阳)右司马鈐	10
司马之鈐	11
计官之鈐	12
左司徒	13
沟城	14
公孙斂	15
下鄴宮(邑)大夫	16
岡(刚)阴郾(都)司徒	17
平阴郾(都)司工	18
郟衆(众)信鈐	19
遽(麦)疾	20
勿正(征)关鈐	21
富昌韩君	22
群穉(粟)客鈐	23
左宮(邑)	24
长寔	25
伍官之鈐	25
参栢在宮(邑)	26
平阿左稟	27
左桁正木	28
司寇之鈐	30

匀鐕	31
司马之府	31
韩生让(上)	32
暘(唐)攻师錄	32
□□埜	33
左田廪(将)骑	33
南门之錄	34
執关	35
王钧	35
右司马錄、安易(阳)水錄	36
正官之錄	37
轔(长)坪(平)君但室錄	37
孟闕	38
嫠遣率錄	39
单父左司马	39
黄铸	40
右司马故	40
止瘞	41
陈玉	42
又簠	42
汪甸右司工	43
襄官之錄	43
虛□	44
戀(乐)成埜(府)	45
豕母司关	45
武关叡	46
空侗华	47
崐佑左司马	48
孙瘞	49
愬正司敬	49
公孙秦	50
新邦官錄	51
宫寓埜(府)守	52
平甸宗正	53
陽嚮师錄	54
蔭芒左司工	54
廪(将)军之錄	55
厦屏嗇夫	56
围之信錄	57

大庾(府)	58
上赣君之诰录	59
赣鄱右故	60
栢章	61
胡鄱盧	61
晒(将)和达关	62
奇庆	62
率沛□	63
敦于邦	63
堵城河丞	64
甫易(阳)曹师录	65
邠行府之录	66
路右攻师、右攻师录	67
陈之新都	68
邠强弩后将	69
栢湏邠(都)左司马	70
判官之录	70
□	71
左邑余子嗇夫	72
行士之录	73
东武城攻师录	73
兕奴相邦	74
榆平发弩	75
□湏都左司马录	76

秦印

颤里典	77
上段周造	78
唐	78
鲁点	79
李朝	79
王雍	80
官田臣印	81
中官徒府、中官丞印	82
丁午	82
右马厩将	83
公孙崎	84
杨高处、信徒闲	85
范公子印	86

鼃(灶)女 86

郤政 87

马适士 87

医衞 88

王牂 89

箕良 89

去疾 90

左中马将 90

菑阳少内 91

焦得 92

王也 92

李大夫 93

李田 93

君事 94

王暨 94

绌尉 95

王广 96

安民正印 96

古印陶

东酷里孟喜 97

匐里人安 97

鞠里陶牙 98

美亭 99

东酷里郝爽 100

赍 101

中萇園里贞 102

得参郑易(阳) 102

西酷里陈何 103

萇園窑里人草 104

萇園南里人奠 105

左司涓瓦 105

丘齐匐里安 106

王釜 107

繇鄴大匐里奠 108

不邠埤鏐 109

古封泥

左司马闻訇信錄 110

上家马丞	111
乐府丞印	111
少府工室	112
公车司马丞	112
中府丞印	113
寺车丞印	113
中谒者	114
后记	115

●古玺印



图一



图二



图三

春安君

从艺术审美角度看,技法有时是多余的,因为我们是被最终的艺术效果所感动,可谓得鱼忘筌是也。但为了让最终的艺术效果震撼人心,我们又不得不寻求探索最佳的创作表现手法。技与道从理论上分开讲似乎很清楚,但在完美的作品前面,我们已很难分清哪一部分是技,哪一部分是道。往往的实际情形是,面对愈是高妙的作品,我们就愈是只剩下感动,这时技就是道,道就是技,天人合一,浑然一体。

以上三图经反复验证,实为同一印石钤得。“春安君”,三晋官印,青面玉质,现藏上海博物馆·中国历代印谱馆。我们不去刨根一印三面形成的具体成因,我们只是关心这一印三面给我们的感受。玉质印材大多用琢法,也有用刀直接刻的。战国玉器加工制作工艺已经相当发达,创造出了许多令人叹为观止、鬼斧神工的传世杰作。碾琢古印于制作其他三维立体的礼器来说,要相对简单得多。

图一出自《古印汇编》1981年12月第一版。图二出自《上海博物馆藏印选》1979年8月第一版。图三出自《古玉印精萃》1989年9月第一版。如果说图一的阴文线条是一分书的话,那么,图二就是二分书,图三就是三分书。线条的粗细虽不是判断篆刻作品优劣的标准,但却是营造意境的重要手段。有道是“环肥燕瘦谁敢憎?”图一线条瘦劲,骨力内含。“春”字的上部左边,“安”字的宝盖头的右边,“君”字上部三横分别作左、右、左和内“口”部的右下,以及边线等处的断连平添了十分笔韵十分空灵。图三丰腴秀美,雍荣华贵,新硎如昨。图二介于图一、图三之间,笔道沉稳,起讫分明,坚贞温润,为玉传神。

此印基本以直线为主,章法较为平稳,但又绝不是四平八稳,一眼见底。读者诸君可以背临成印稿进行比较,试着找出印稿和原拓的差距。你会惊喜地发现,在清丽端庄的容颜背后隐藏着常常被我们忽视忽略的丰富变化。如文字和上下边线的距离为上小下大,六条垂脚线离边线较远;“春”字比左边“君”字略高等等。客观存在的差距,往往就是由于我们以现代人的眼光去绳墨古人的作品而造成的。强调了现代自我,失却了古人本真。是否可以说,这个水平差距就是我们进入古印堂奥门坎的立体高度。