

楚默全集

篆刻創作風格論



上海書店出版社

楚默全集

篆刻創作風格論



上海書店出版社
SHANGHAI BOOKSTORE PUBLISHING HOUSE

1. 古典诗论研究
2. 中国画论史
3. 倪云林研究
4. 黄庭坚艺术论
5. 杨维桢研究
6. 陈老莲研究
7. 佛教书法史
8. 佃介眉研究
9. 四王图式研究
10. 元明书法史论
11. 元明书法作品考释
12. 书法解释学
13. 书法形式美学
14. **篆刻创作风格论**
15. 楚默书学论集
16. 楚默诗集
17. 书画印欣赏·感受吴文化
18. 思想的年轮（上）
19. 思想的年轮（下）
20. 艺谭

自序

1997年,江苏教育出版社组织人马编写《篆刻学》,请的自然篆刻界有脸面的人物,一开始没有我。后来一个人突然写不下去了,朱培尔推荐了我,接手的便是《篆刻创作原理》一章。篇章的提纲,甚至小标题都已拟好,只需按命题写即可。命题作文对我来说轻车熟路了,虽然我此时尚未深入研究篆刻创作,但一般原理难不倒我,匆匆一月就交了差。区区五六万字,到我笔下一会儿就站成队,像个样。

命题作文,自由发挥的空间也还是有的。篆刻创作牵涉到体悟、构思、形式思维等许多心理学的内容,这些动手刻印之人往往忽略,而古人印跋中却俯拾即是,故编者看后就通过了。

《篆刻学》的体例中没有《篆刻风格学》一章,总觉得欠缺了一块艺术史论者视为核心内容的内容。过了十多年,我就补做了这一课题,算是对此种遗憾的补偿。此时我已年老,精力和体力都大不如前,只好压缩原来的构想,以最经济的文字阐述我的观点。

篆刻风格学,搞刻印的人似乎都不大重视。他们只重视怎么刻,而不知一种样式是如何形成并最终成为风格。篆刻风格,关系到时代、典章制度、审美观念、个性、材料、制作方式乃至工具的方方面面。时代风格一般人也只是浅尝,以庸俗社会学的机械思维,将政治思想、官制、观念与风格对应起来,个性风格也看作是脾气、性格的外观。“风格如人”,成了一种简单通用的标签对各印人套用。至于深层次的社会文化心理、个性文化心理结构,就知之很少了。故篆刻界对印章流派的皖派、徽派纠缠不休,对不少印人的风格无法辨认,而对没有风格的印人又大肆鼓吹。“风格”到底是什么成为一个谜。风格到底有没有高下,又怎样辨别,这些问题成为本书要解决的拦路虎。本书对西方风格学的代表人物的观点,作了简

单地梳理,然后提出了自己的风格定义,并对风格相关的重大问题一一作了深入地探讨。

形式结构是辨认风格的最主要途径,本书对之作了界定和阐述。形式结构中技法是第一位的,故辨认风格必须弄清这些具体的内容;同时也要探索一个时代的政治、经济、文化结构,这是印章形式的环境。外在环境影响了印章材料的选择、制作方法的采用以及形式结构的固化;最后才是个人的文化心理结构,个人的观念、心理个性、宗教信仰都与他的构思技术运用和境界追求相关。这样就避免了单一的、片面的、主客分离的弊端。篆刻风格的大多数问题篆刻界未有深入研究,故我的探究多少有一点填补空白的价值,别人认可不认可对我无什么意义。我已年老,把已有的体会写出来,只是一种心理的释放,故写完释然。庖丁解牛完毕,“提刀而立,为之四顾,为之踌躇满志,善刀而藏之”。我释“为之四顾,踌躇满志”句说,这是技进乎道的确证。于我亦然。

目 录

自序	1
----	---

上篇 篆刻创作论

导言	3
----	---

第一章 篆刻创作的前提	6
-------------	---

第一节 篆刻创作是艺术家的创造	6
-----------------	---

第二节 篆刻创作与篆刻临摹、习作的关系	13
---------------------	----

第三节 篆刻创作与篆刻技法的关系	20
------------------	----

第二章 篆刻创作的一般模式	25
---------------	----

第一节 “印中求印”创作模式	26
----------------	----

第二节 “印外求印”创作模式	36
----------------	----

第三章 篆刻创作的过程	47
-------------	----

第一节 素材准备	47
----------	----

第二节 心理准备:虚静	53
-------------	----

第三节 篆刻创作动机的触发	57
---------------	----

第四节 篆刻意象的审美特点及构成	61
------------------	----

第五节 篆刻意象生成的层面	64
---------------	----

第六节	内觉与灵感	68
第七节	篆刻构思中的形式思维	72
第四章	篆刻的传达	79
第一节	传达:创作与制作	79
第二节	传达的情调与线条组合	85
第三节	传达中的侧重及意境创造	88

下篇 篆刻风格论

导论	97
第一章 篆刻风格释义	99
第一节 古典印论中的品格	99
第二节 “风格”无高下之分	102
第三节 西方风格论的演变及本书理解的“风格”内涵	104
第二章 篆刻风格与世情的嬗变	110
第一节 篆刻风格与政治制度的更迭	111
第二节 从动物肖形印看春秋两汉时期的宗教色彩	115
第三节 元花押印——篆刻史的“突发事件”	121
第三章 篆刻风格与民族、地域特色	125
第一节 从巴蜀符号印看边远地区的篆刻风格	126
第二节 战国时期的七国玺印的风格与地域特色	130

第三节	少数民族地区的印章风格	140
第四节	篆刻风格与地理环境	146
第四章	流派印风	152
第一节	篆刻流派的内涵与时间问题	152
第二节	流派的首领与群体	156
第三节	林皋与鹤田印派的衰微	162
第四节	流派的师承与创新	166
第五章	篆刻风格与个体	174
第一节	丁敬的文化心理结构与风格	175
第二节	蒋仁的文化心理结构与风格	179
第三节	黄易的文化心理结构与风格	183
第四节	奚冈的文化心理结构与风格	186
第五节	陈豫钟的文化心理结构与风格	188
第六节	陈鸿寿的文化心理结构与风格	191
第七节	赵之琛的文化心理结构与风格	194
第八节	钱松的文化心理结构与风格	199
第六章	风格与材料、媒介、技法	204
第一节	印章材质与媒介	204
第二节	篆刻风格与材料、技法	206
第三节	石材引发的风格多样	216
第四节	篆刻风格与工具、手	219

第七章 风格的辨认	225
第一节 风格辨认的误区	225
第二节 篆刻风格辨认的要素	228
第三节 风格辨认与“前理解”	236
第四节 赵之谦的印章有风格吗	240
第八章 篆刻风格 24 品示例	248
1. 雄浑——吴昌硕	248
2. 豪放——齐白石	251
3. 疏野——高凤翰	254
4. 老苍——来楚生	257
5. 超逸——蒋仁	260
6. 峭折——丁敬	263
7. 简淡——奚冈	266
8. 沉着——吴熙载	269
9. 苍劲——赵石	272
10. 奇诡——易孺	275
11. 古拙——简经纶	278
12. 自然——钱瘦铁	281
13. 工致——王石经	284
14. 洗炼——林皋	287
15. 光洁——黄士陵	289
16. 典雅——赵时桐	292
17. 精严——王福厂	295
18. 精工——陈巨来	297
19. 流动——邓石如	300
20. 清奇——李尹桑	302
21. 高古——童大年	305
22. 妩媚——徐三庚	308
23. 绵密——方介堪	311
24. 渊静——韩登安	314
跋	316

上篇 篆刻创作论

导 言

篆刻创作意识的觉醒远比文学、书法等艺术来得迟。这与篆刻艺术发展的缓慢有关,也与人们对它审美因素的认识有关。魏晋南北朝被鲁迅称为人的觉醒的时期,这“人的觉醒”,不是指人的社会理性的觉醒,而是指人的个体感性的觉醒,是感性心灵和自我意识的觉醒。简文入华林园,顾谓左右曰:会心处不必在远,翳然林木,便自有濠濮间想也,觉鸟兽禽鱼自来亲人。(《世说新语·言语》)对自然的体察,何等深细,显示了人对自然的审美能力。曹丕的《典论·论文》提出了“文以气为主”的主张。萧子显认为“文章者,盖性情之风标,神明之律吕也。”刘勰则云:“夫情动而言形,理发而文见,盖沿隐以至显,因内而符外者也。”而书法领域,正如宗白华说的“晋人的书法是这自由的精神人格最具体最适当的艺术表现。这抽象的音乐似的艺术才能表达出晋人的空灵的玄学精神和个性主义的自我价值。”(《论世说新语和晋人的美》)但篆刻艺术的发展却与文学书法不同步,篆刻中的人的觉醒,直到元代方称为有所觉醒,在此以前,它实用的功能一直占上风。

元代,文人们对印章的功用有了审美意义上的认识。赵孟頫《印史·序》中说:“汉魏而下典型质朴之意,可仿佛见之矣。”揭傒《吴氏印谱序》也说:“不惟千百年之遗文旧典,古雅朴厚之意,灿然在目。”这表明,元人对古印的认识已从实用、考古的角度向艺术的审美转化。元朝印人朱珪,师吴叡大小二篆,得方寸之旨,不但自篆,且自刻,甚至以赵松雪白描桃花马图刻于石。他的治印得到了当时大学者书家杨维桢的肯定,也得到陆居仁、顾瑛等一大批文人的称誉。顾瑛曾云:“伯盛朱隐君,余西舜草堂之高邻也。性孤洁,不佞于世,工刻画及通字说,故与之交者皆文人韵士。予偶得未央瓦于古泥中,伯盛为刻‘金粟道人’私印,因惊其篆文与制作甚

似汉印。”^①这充分表明朱珪为顾瑛刻的印中，已有类似于汉印的神气和意味，或者说，也体现了他的某种审美观念。

人的感性觉醒，是篆刻从实用走向创作的标志。而文人篆刻的“创作”，直到篆刻媒质材料的解决才真正走入审美创造意义上的创作轨道。

印论中对篆刻创作经验的梳理、总结最早的要推明代万历年间周应愿的《印说》。这时距朱珪已有百余年的历史。百余年来，文人在刻印实践方面积累起丰富的创作经验教训。《印说》提出的“篆之三害”、“刀之六害”可以称为篆刻创作规律的最初总结。其后沈野、甘旸、杨士修、徐上达、朱简等人，对篆刻创作的各个环节都作了有益的探讨和深入的分析、总结。他们的论述对篆刻与自然，篆刻与传统，篆刻与技法都有精辟的论述，甚至对篆刻中的审美心理和灵感都有让人信服的剖析，此外对技法及其传达，意境的创造及创作模式都有独特之见。

人的自我意识和感性心灵的觉醒在创作中表现为对个体之情思对印的渗入。这在明人的印论中已有明显的体现。如沈野说他刻印“吾亦偶寄吾兴焉耳”。作印寄兴，正如醉素颠张作书，喜怒哀乐一寓于书。徐上达《印法参同·自序》说“尝闻篆刻小技，壮夫不为，而熟知阿堵中因自具神理之妙，犹自寓神理之窍，正不易为者也。”他们强调“文人印以趣胜”，把以法胜的工人放在文人印之下。在对待古法的问题上，明人虽然重视法古的重要性，认为“不解法古者无论矣”，但，入古为了出新，强调“法由我出，不由法出”（杨士修），强调“通变”。正因为对印章抒情写意的功能有了进一步的认识，明以后的篆刻创作，对创作前的心理准备、构思过程的各个细节都高度重视。例如，徐上达认为刻印是“会主人之意，酌地势之宜”。在刻之前，对文字作充分的体验，“必耐性沉思，而意匠经营，终当付出天然巧处”。《印说·游艺》中的创作兴态也有极佳的分析：“篆不配不刻，器不利不刻，兴不到不刻，力不余不刻，与俗子不刻，不是识者不刻，强之不刻，求之不专不刻，取义不佳者不刻。非明窗净几不刻，有不刻而后刻之无不精也。”这九不刻，表明在客观条件不满足主观心态时，还未进入状态，一定要心手为一，主体性才会充分发挥作用，这已接近现代创

^① 转引《中国古代印论史》P21。

作心理了。尤为可贵的是,万历年间成书的《印母》,对创作中的灵感有十分生动的描述:“兴之为物也无形,其勃发也莫御,兴不事则百务俱不能快意。”灵感的孕育及发生均难以捉摸,它的突发性,瞬息性,决定了创作的好坏。没有灵感,“百务不能快意”,而“兴”之来时,“跃起落笔,忽然偶然而不知其然,即规矩未遑”,而又能神情畅满,不失为上乘之物。以抒情、达意、传神为至上,这刻印就完全成为文人雅士遣兴的工具。这样的治印,已完全摆脱了实用的功能而具有现代审美创造的全部含义。

篆刻创作史上,《集古印谱》《印谱》的问世虽带来过模古拟古,坏于俗法的种种弊病,但其主流,却以不可阻挡之势奔腾向前。文何以降,名家辈出,风格多样,灿若星河。“从印宗秦汉”的提出到“印外求印”的发展,篆刻创作不但在审美观念的多极化上得到了广泛的关注,而且在技法的探索、创作领域的拓展以及主体精神的弘扬上得到了空前的繁荣。如果说明朝的印章创作还处于草创的初级阶段,那么到了清初,篆刻创作已出现了高峰。不但流派众多,而且创作中的“自我意识”被充分强调,金石学刺激下的“印外求印”打开了篆刻创作的新天地,历来汉印平正方直的审美观得到突破。出现了邓石如这类里程碑式的代表人物。至晚清,赵之谦、吴昌硕、黄牧甫这些大家的涌现,篆刻创作达到前所未有的辉煌。

篆刻的历史虽然悠久,然而真正意义的篆刻创作却不过 600 余年的历史。比起绘画、书法、文学等创作史来显得年轻而幼稚。古代印论中有关创作规律的论述也不能与画论、书论、文论相比。正因为如此,梳理古代印论中的创作经验,对之作现代美学的重新审视,就显得十分重要。篆刻创作牵涉到主体深层心理的方方面面,关系到主体与客体,心与物,意与法,视觉与错觉等众多领域的问题。一些是古人无法解释的,一些又是古人言之未详的,还有一些是古人未曾碰到的,因此,对之作一番认真的研究于当今的篆刻创作不无裨益。

第一章 篆刻创作的前提

第一节 篆刻创作是艺术家的创造

在谈到艺术创作时,M·李普曼说过一段耐人寻味的话,他说:“创造一词很少被用手艺人的作品上。……人们指出:手艺人制造,表演者表演,父母生产,只有艺术家才创造。而显然大家都承认艺术家的创造并非无中生有,但除了‘创造’一词人们却找不到其他任何一个更恰当的字眼来描述艺术家的活动。”^①

篆刻艺术的活动之所以被称为“创造”,是由它的创作规律决定的。科林伍德在《艺术原理》一书中,严格区分了什么是艺术,什么是技艺。他说:“只要是真正艺术的作品,它们就并不是为了达到某种目的的手段而制作的,它们并不是按照任何预想的计划而制作的,而且它们也不是把某种新形式赋予特定材料而制作的。”^②这就是说,“制作”是有计划、有目的技艺,而“创造”,是“想象的事物”,在本质上是一种无计划、无目的创造活动,它包含着与技艺类似的手段、目的。应该说科林伍德注意到了制作与创造的区别,但并未最后揭示艺术创造的真正含义。为了弄清篆刻艺术是一种“创造”,还得考察它整个的艺术实践活动。

篆刻是一个过程,篆刻作品是篆刻家审美体验的物化形态。从创作的过程和规律看,篆刻家的“创造性”主要体现在如下三个方面。

^① 《当代美学》,P382,光明日报出版社,1986。

^② 《艺术原理》,P133。

1. 篆刻家对对象世界的超越

篆刻作为一种艺术,体现着创造主体对对象世界的感知与认识。作为特殊的造型艺术,篆刻不同于文学,也有异于绘画和音乐。或许有人说,篆刻是以抽象的线条造型来抒写主体的情感,表达意境,因而与现实世界的关系不大而只是与点线发生关系,这是不正确的。这种看法违反了篆刻创作的首要条件之一,即违背主体与客体辩证统一的关系,中国的文字是对天地物象的抽象。《周易·系辞》云:“古者庖牺氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦,以通神明之德,以类万物之情。”这表明文字的产生与自然物象,与现实世界分不开。只是由于实用文化形态与审美文化的中介环节不明显,被遮掩了,因而把人的认识弄糊涂了。真正的书法家、篆刻家无不从纷繁的客观世界汲取营养和灵感,实现对对象世界的审美转换。正是在这一点上,显示出篆刻家的创造性。

马克思在《1884年经济学——哲学手稿》中,从人的社会实践活动出发,对客体的对象性和主体能力作了透彻的说明,他说:“一方面随着对象性的现实在社会中人说来到处成为人的本质力量的现实,成为人的现实,因而成为人自己的本质力量的现实。一切对象对他来说也就成为他自身的对象化,成为确认和实现他个性的对象,成为他的对象,而这就是说对象成了他自身。对象如何对他来说成为他的对象,这取决于对象的性质以及与之相适应的本质力量的性质;因为正是这种关系的规定性形成一种特殊的、现实的肯定方式。”

从客体方面看,必定具有某种美的内在规定性,这便是马克思的“对象的性质”。从主体方面看,艺术家必须有“与之相适应的本质力量”。故马克思又说:“另一方面,只有音乐,才能激起人的音乐感,对于没有音乐感的耳朵来说,最美的音乐也毫无意义,不是对象,因为我的对象只能是我的本质力量的确证,也就是说,它只能像我的本质力量作为一种主体能力自为地存在着那样对我存在,因为任何一个对象对我的意义(它只是对那个与它相适应的感觉说来才有意义)都以我的感觉所及的程度为限。”

美学家蒋孔阳在解释马克思说的对象化时说:“‘对象化’,是人‘化’

到对象中去,然后再从对象中表现出来,使对象成为自己的作品。”^①又说:“处在创造性生活中的人的存在,也就是人的价值和规范。人的对象化,事实上就是不断地把自己的生活,把自己的生命力和创造力,转化为有意义的、具有价值的规范性的存在。因此,对象化是人对于自身存在的肯定和确证,它既是现实的,又是理想的。”^②这表明,人与自然,主体与客体的关系并不是一种机械的反映或摹写,而是一种审美的体验与转化。客观世界的物象再丰富,再生动,都不会成为艺术家笔下的艺术形象,它必须经过艺术家的体验和再创造,才能转化为活泼泼的、有生命力的形象,使客观世界从第一自然变为第二自然。

“对象化”是审美主体与对象世界的双向运动的过程,主体以其独特的审美视角和感知能力不断地发现对象世界内在的规律,发现其美的结构,对象世界的性质和特征,也制约着主体本质力量的显现,篆刻艺术之所以是一种创造,就因为每个篆刻家对客观世界的发现都是独特的,有个性的。每个人都是以他们特有的审美知觉接触世界,以其特定的审美经验来融化和铸造心中的印象,不同的修养和眼光反映他们审美理解的深度和广度。“对象化”是一个体验的过程,主体体验自己的历史境遇,生活经历,体验着个人喜怒哀乐的情感。面对客观世界,“我”绝非是超然物外与对象世界对立的主体,恰恰相反,“我”自然地走进对象世界,与之同欢乐,同苦难,“我”自觉地“化”到对象里去。“我”在对象世界之中,对象世界亦化为有血有肉的“我”。由于体验是主体把自己对经验世界的客观态度变成审美的态度,带上了明显的意向性和情感性,因而使主体处于主导地位,他的主动性和创造性得到了充分的发挥。感知向情感渗透,表象向意象转化,也就是说,客观的对象世界在主体心灵的加工下,由粗变精,由单纯变丰富,最后达到对象世界的超越,创造性地化出新的理想中的美的世界。审美体验构筑的这个艺术世界比客观的对象世界更丰富、完整和多样,因而也更真更美。

生活是艺术家取之不尽、用之不竭的源泉,作家、画家需要读万卷书,

① 《美学新论》,P179,人民文学出版社,1993。

② 同上书,P183。