

【流派印卷】

中国篆刻创作解读

杨中良 著

河南美术出版社



【流派印卷】

中国篆刻创作解读

杨中良 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. 流派印卷/杨中良著. —郑州:
河南美术出版社, 2001. 7
ISBN 7-5401-0964-5

I. 中… II. 杨… III. 篆刻—流派—艺术评论—
中国 IV. J292.41

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 035173 号

中国篆刻创作解读·流派印卷

作 者 杨中良 编著
责任编辑 刘灿章 李德运
封面设计 王翠云
责任校对 赵明霞
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 河南省教委印刷厂印刷
开 本 787×1092(mm) 1/16
印 张 10.25
字 数 140(千字)
印 数 1—3 000 册
版 次 2001 年 8 月第 1 版
印 次 2001 年 8 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 7-5401-0964-5/J·850
定 价 32.00 元

总 序

徐正廉

“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“大车之玺”时说：“准确、真实、客观的钤印标准却不一定和艺术审美标准相吻合”；解读“会其玺玺”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”、“先后对比呼应”、“（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,谈艺术观念和审美取向。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,说周曾请梁裘刻“十数章”,“会寇变乃不得其一”,于是在介绍梁裘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,消自己胸中块垒。

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。

目 录

米 芾	1
赵孟頫	2
吾丘衍	2
王 冕	3
文 彭	4
何 震	7
苏 宣	10
金光先	12
吴 忠	13
程 远	14
赵宦光	15
甘 旸	16
吴良止	17
陆 惠	17
朱 简	18
梁 袞	20
韩约素	21
归昌世	22
李流芳	22
汪 关	23
文士英	25
吴 迥	25
胡正言	26
傅 山	27
陈万言	28
何 通	29
程 邃	30
汪 泓	31
吴 晋	32
谈其徵	32
江犒臣	33
程 朴	33
丁元公	34
徐东彦	35

周亮工	36
丁良卯	37
顾 苓	37
陶 碧	38
顾 听	38
葛 潜	39
沈世和	39
张在辛	40
林 皋	41
吴先声	44
童昌龄	45
高凤翰	46
沈 凤	48
许 容	49
汪士慎	50
高 翔	51
王睿章	52
潘西凤	52
丁 敬	53
黄 吕	56
诸葛祚	57
王玉如	57
徐 坚	58
周 芬	59
朱宏晋	59
仇 垵	60
花 榜	60
陈 渭	61
金 镠	61
陈 鍊	62
汪启淑	63
王 谐	64
翁方纲	64
桂 馥	65
王 綍	65
张燕昌	66
陈克恕	66
鞠履厚	67
董 洵	68

蒋 仁	69
邓石如	71
张锡珪	75
项怀述	75
巴慰祖	76
黄 易	77
奚 冈	79
孙星衍	80
黄景仁	80
胡 唐	81
陈豫钟	82
陈鸿寿	84
钱善扬	86
文 鼎	87
郭 麐	88
瞿中溶	88
高 垲	89
张 繆	89
孔千秋	90
钱 侗	90
赵之琛	91
徐同柏 张上林	93
屠 倬	94
王应绶	94
孙 均	95
杨 澥	96
程庭鹭	96
吴熙载	97
吴 咨	101
翁大年	102
戴 熙	102
赵 懿	103
张 辛	103
曹世模	104
唐翰题	104
胡 震	105
钱 松	106
徐三庚	108
何昆玉	110

江 尊	110
赵之谦	111
吴大澂	117
王石经	118
王尔度	118
胡 镗	119
吴昌硕	120
黄土陵	124
齐白石	128
赵 石	132
易 熹	133
赵时桐	134
陈师曾	135
王福厂	136
李尹桑	137
简经纶	138
乔大壮	139
马公愚	140
高络园	140
钱瘦铁	141
邓散木	142
潘天寿	143
方介堪	144
来楚生	145
韩登安	147
陈巨来	148
陈子奋	149
周菊吾	149
钱君匋	150
后 记	151

米芾·米芾、米姓之印

流派印的萌芽，可以溯源到宋代。在宋代，“文人画”开始盛行，其表现形式是将诗、书、画有机地结合起来，增强了绘画的艺术内涵，最后还要钤盖上印章来丰富作品的美感。这一举动，当然不同于以往在公文上的钤印。因此，具有非同寻常的意义。

米芾便是这一时期的代表。

米芾(1051-1107)初名黻，字元章。号鹿门居士、襄阳漫士、海岳外史。祖籍太原，后迁襄阳。宋徽宗召为书画学博士，官至礼部员外郎，人称“米南宫”。著有《书史》、《画史》、《宝章待访录》等。

米芾擅长真、行、草书，并能篆、隶书。尽管用现在的眼光看，宋人的篆、隶水平远不及真、行、草书来得高明。但他们已不满足一般工匠的镌刻，而是要亲操刀尝试一下。米芾便是一个敢为天下先的人。当时的印材多是象牙、水晶、玉石一类，均质地坚硬、不易受刀。这也许正是米芾传世印章镌刻粗糙的一个原因。也有人对米芾亲手镌刻提出异议，认为其印是自己作篆又假手于工人。不过细想一下就会明白，如果真的是工人镌刻得这般粗糙，即便他不想赚老米的银子，也还会怕挨老米的板子。这些作品与欧阳修、苏轼、苏辙等人的印文镌刻工细相比，大相径庭。对于老米来说，只有自己唱的卡拉OK自己才喜欢听。因此，老米的自书自刻还是比较可信的。

所示“米芾”印是传世作品中较为成功的一例。线条如行云流水，气息敦厚，让人想起了水墨淋漓的米家山水。虽然运刀尚不熟练，刀法也不甚讲究，但还是可以从中窥见作者的匠心。一开始便能做到这一步，已经很不容易了。所示“米姓之印”与前印相比无论是在用刀或是布篆上均有相似处，只是章法安排更显稳重恬静，较之前印则多了几分秀雅之气。该印还有一个重要的特点是印文与边框都处理得比较细，据说是米芾的新主张。米芾好收藏是出了名的，在当时除了皇室之外他是第一家。米芾收藏的书画作品都钤有他本人的印记。但当时收藏印的边框都很粗，这对收藏品不能不说是一种损害。因而他主张收藏印应以细文小印为好。这得到了后人的响应，致使圆朱文大有用武之地。当然，也有不买账的，诸如康熙、乾隆什么的，收藏印不但大，而且哪儿显眼钤哪儿。但此举已超出了正常收藏的范围，里面政治的成分大于艺术的成分。应另当别论。



赵孟頫·松雪斋

篆刻发展到了元代，出现一种纯用小篆的细笔朱文印，其追求圆转柔美的风格，世称“圆朱文”。它的创造者便是赵孟頫。

赵孟頫(1254—1322)，字子昂，号松雪道人。吴兴人。宋宗室。元初官至翰林学士承旨，封魏国公。著有《松雪斋论文集》。《元史》有传。

陈鍊用“春花舞风，轻云出岫”来形容赵孟頫所篆的圆朱文。其实，用这样的词句来形容陈巨来的圆朱文才算恰当，赵的作品毕竟还是初创阶段，圆转中还不免带有朴拙的气息。所示“松雪斋”印是赵孟頫的自用印，从中我们不难体味到这一信息。在后世的追随者中，对圆朱文印越发精工细刻，朴拙的气息才逐渐消失，“圆转妩媚，丰神流动”的印风才得以真正确立。赵孟頫尽管在政治上长期被冠以“投降派”的帽子，但还是不能掩去他辉煌的艺术成就。他将其人性中那份特有的柔美，融入书画篆刻当中，形成了姿态朗逸、圆转迢丽的书体，世称“赵体”，开创了“有唐人之致去其纤；有北宋人之雄去其犷”的元代新画风，并确立了“圆朱文”这一新的篆刻表现形式。赵孟頫成为集诗、书、画、印为一身的大艺术家，他对中国书画篆刻艺术的发展贡献卓著。



吾丘衍·吾衍私印

在元代与赵孟頫齐名的篆刻家是吾丘衍。

吾丘衍(1272—1311)，字子行，号贞白。衢州人。好古博学，隐居教授自给。著有《学古编》、《印式》、《周秦刻石释音》等。

印学到了吾丘衍这里得到了长足的发展。所著《学古编》是我国现存最早的研究印学的论著，被后世印人视为经典，几乎人手一册。其中的主要部分《三十五举》对当今的初学者仍具有指导意义。吾丘衍少赵孟頫十八岁。二人有文字交，过从甚密。赵作圆朱文，吾则提倡以玉箸篆入印，可谓情投意合。赵的地位高，吾的造诣深，两人相互交流，相互影响。可惜吾丘衍寿命并不长，只活了三十九岁。因其女姻家的官司连累而被捕，他义不受辱，投水自尽。因此，吾丘衍的传世作品极少。所示“吾衍私印”是吾传世不多作品中的一枚。该印线条匀称，布白讲究，已得汉印精髓。

吾丘衍少赵孟頫十八岁，却比赵早死十一年。据夏溥载，最先主张以玉箸篆入印的是吾丘衍，赵晚年效法吾。但还是赵坚持到了最后。



王冕·王冕私印、方外司马

提起王冕,人们便会想起白天牛背做画,晚至佛寺长明灯下夜读的勤奋少年。在如今的小学课本上,他已成为勤学的典范。但尚少有人知道他对印学的贡献。

王冕(?-1359)元代诗人、画家。字元章,号煮石山山农、饭牛翁、梅花屋主、会稽外史。诸暨人。王冕生性孤傲,用世俗的眼光看他确是一怪人。他尝戴着高簪帽,身着绿蓑衣,脚登长齿木屐,腰佩木剑,行歌于会稽市上。或骑黄牛,持《汉书》以读。但屡试不第。他便将所著文章统统焚烧。世人谓之为狂士。泰不华推荐其到翰林院供职,他却力辞不就,归隐九里山,卖画自给。此举何等洒脱,远非俗人所能做到。著有《梅谱》、《竹斋诗集》。

据现有的资料记载,王冕是最先用花乳石刻印的文人。在他以前包括赵孟頫与吾丘衍均是只注重篆法,具体刻制还得让工人去办。由于花乳石松脆,容易受刀,这使文人从写篆到亲手刻制成一件作品,变成很容意的事。制印材料的改变对于印学发展的推动作用显而易见。米芾早于王冕二百年前就已自篆自刻,但正是因为没用花乳石,而没能刻得那么从容。

王冕生前没有印谱,我们从他传世的画作中可以读到他的篆刻作品。“王冕私印”便是钤盖在其梅花真迹上的名章。该印取法汉人,但已有了自己的面貌。较前人奏刀更加自如,作品多了“刀味”与“石味”。这种进步对于印学所产生的影响,怕是热衷于画梅的王冕所未曾想到。所示“方外司马”是王冕另一种风格的作品。凭此印,我们可以授予他“中国大写意篆刻先驱”的称号。气息之酣畅,用刀之狂放,前所未有的。有许多线条是单刀冲刻而成,极显爽健,且有一种豪气贯穿始终。该印亦是取法汉印,属急就章的那种。由此我们可以看出,王冕的取法还是相当广泛的。他不仅能将工稳一类的作品刻得惟妙惟肖,而且有意追求豪放一派。这亦是其性情使然,被称为“狂士”的王冕,自然不会甘心一笔一画的琢刻,况且有花乳石在手,狠冲猛刻,任意挥洒才更显狂士风范。王冕早在六百年前,就能做到以篆刻达其性情,这是十分可贵的。其意义一点也不亚于花乳石在篆刻中的应用。因为前者属于艺术思想的范畴,而后者则属于技术材料的范畴。具备了前者的条件,花乳石的应用是迟早的事。



文彭·文彭之印、寿承氏

流派印真正的开山“鼻祖”当属文彭。

文彭(1498-1573)字寿承,号三桥,别号渔阳子。长洲人。他是文徵明的长子。授秀水训导,官至国子监博士,世称“文国博”。

文彭出身名门,地位显赫,追随者自然很多。这也是开宗立派的基础。自从得了四筐灯光冻石后,他便舍弃牙章,专刻石章。追随者更是纷纷效仿,逐渐成为“时尚”,于是便有了周亮工《印人传·书文国博印章后》的一节:“但论印之一道,自国博开之,后人奉为金科玉律,云初遍天下,余亦知无容赞一词。”文彭成名后,世上伪作便层出不穷。目前,能被确定为文彭真迹的是铃盖在其诗笺上的“文彭之印”与“寿承氏”。“文彭之印”与“寿承氏”残破得几乎无边。最初读到这两方印时,还以为这是一种“无意识”的作用,同传世的汉印一样是时间洗礼出来的效果。但后来,在文彭的传世墨迹上读到这方印时,方知这是文彭有意为之,这是一种审美意识的觉醒,是在有意追求一种“金石味”。是那四筐灯光冻石成全了文彭,刀与石的撞击,竟能表现出青铜历经千年才能出现的效果。作者的追求得以在刀与石的撞击中轻松实现。自此,文人们再也不必假手于工人,还可以体味到亲自操刀劈石的乐趣。我们要感谢那位卖石的老翁,感谢他那次与文彭的偶遇。正是这次偶遇造就了四百年的中国篆刻史。虽然王冕要早文彭近二百年用花乳石制印,但王冕的影响远没有文家的声势浩大。说到此,人们便不难明白,为什么每每谈到文彭便忘不了加上一句,他是文徵明的长子。“名人效应”在此得到体现。

受当时篆书水平的影响,以及审美意识的局限,文彭自然也不会刻出超越时代的作品来。这与当时所能读到的篆书资料缺乏有关。篆刻作品明显带有当时篆书作品的特征,“文彭之印”的“文”字采用古写法,在捺上加三个短撇。到了清代的篆刻作品中所出现的“文”字就很少能见到这三个短撇了。“印”字上部短画处理成三个并排弯曲的小钩,此举可以显见作者的匠心,三钩如同卷发,别致有趣。“寿承氏”则更显敦厚。“寿”字的曲线,使全印不至失于板滞。明代篆刻给人总的感觉是明净、典雅,如同明代的家具与绘画。但因文彭是初创,我们没有理由用现在的审美标准来要求他。他的作品已经隐约透露出那种简约、净雅的迹象。能做到这一步,需要过人的才学与天赋。



文彭·七十二峰深处

谈到文彭的篆刻有一方印是不该遗漏的，那便是“七十二峰深处”。

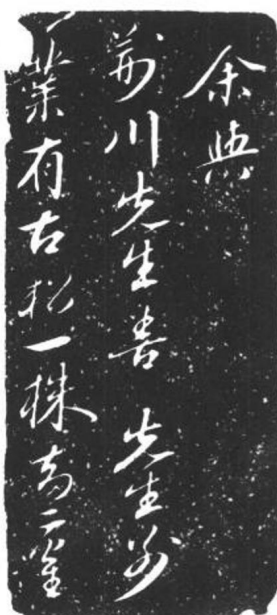
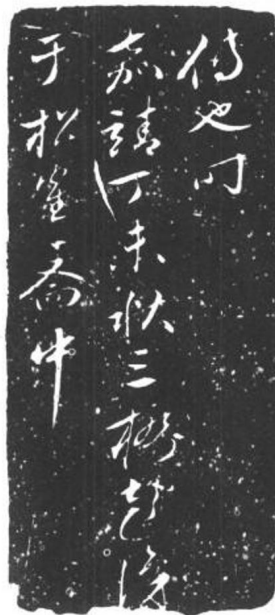
“七十二峰深处”是一枚牙章，据周亮工《印人传》载，文彭的牙章大凡“自落墨而命金陵人李文甫镌之”。如果不出意外，这方印也很可能是出自李文甫之手。此印是抗战期间出土的，四周已遭到剥蚀。大自然的造化竟是这般的神奇，它使一方本是普通的印章变得这般幽深含蓄，这定是文彭所没有料到的。甚至于有人把此印誉为东方的维纳斯，残缺在这里也成为一种美。我读过一方完整的“七十二峰深处”，真的就没有那么幽深，那么含蓄。正像有的朋友说的那样，读“七十二峰深处”如坠入云里雾中，山峰时隐时现，似走林间小路，如在深山探幽。一方印章能给人如此深的感受，是缘于内容与形式的有机结合。试想如果还采取同样的形式，而把内容改为“气吞万里如虎”让人读了则未免显得滑稽。有人对此好像不以为然。有位老兄就曾把“右军风度”刻成一副粗服乱头的模样，而且还不是一般意义上的粗服乱头，似乎有意去冲破传统的审美观念。但让人一点也想象不出这个“右军”是否真的就是那个潇洒飘逸的王羲之。当然，他也不是仅刻此印时才粗放，而是不管什么样的内容都一个样子。起码在一段时间里是这样的，且这样的印人亦不是少数。

这也不是说凡是婉约的词就一定刻得细一点，豪放的句子则一定刻得粗犷一些。但最少精神上应该是吻合的。似乎只有这样的作品才更能耐人寻味。有的朋友则要说：我读吴昌硕，读齐白石，在他们风格形成之后所刻的印章，无论是什么内容，几乎看不出什么大的变化，齐白石依旧是那么爽利，吴昌硕还是那么苍浑。其实，这种变化是细致入微的，只有细心的印人才能体悟得到。一点一画的安排，甚至一点点残破的大小，都带有印人的情绪在里面，需要的是细心体味。

说到内容与形式的结合，还有另外一种人。他们在写“虎”字时就将字写得很像一只虎，而且虎的四个爪子和尾巴都跃然纸上。写“龙”字时便如同一条龙在飞舞。这简直如同小丑在表演杂耍。果真这么理解内容与形式的关系，那便会变得多么庸俗与肤浅，更会贻笑大方，成为后人的笑柄。

读一方好印，会给人一些感慨，一点启示。上面的文字便是“七十二峰深处”读后所给我的。





文彭·琴罢倚松玩鹤

文彭的“琴罢倚松玩鹤”同样是一枚佳构，尽管它的真伪还存有争议，但这种争议在如此精妙的作品面前已显得不那么重要。

读“琴罢倚松玩鹤”仿佛在欣赏一首散文诗，看它的边款：

余与荆川先生善，先生别业有古松一株，畜二鹤于内。公余之暇，每与余啸傲其间，抚琴玩鹤，洵可乐也。余既感先生之意，因检匣中旧石，篆其事于上，以赠先生，庶境与石而俱传也。

时嘉靖丁未秋，三桥彭识于松鹤斋中。

抚琴玩鹤，啸傲其间——多么幽雅自在，这是一种令人向往的隐士生活。初读此印，你会感觉它平实无奇，但读完边款，则给人的感觉是典雅、素净，这便是文学的魅力。印顶及四周皆刻满边款，这是文彭的创举，它是“琴罢倚松玩鹤”之所以成为印学经典的关键。边款成了印章的说明书，是流派印作品中不可分割的一部分。它有助于读者理解印文，从而使“庶境与石而俱传也”。印毕刻长款自此兴矣。

文彭被尊为流派印的鼻祖，当之无愧。

何震·听鹧深处

与文彭同时代还有一位著名的印人，此人名叫何震。何震的辈分较晚，与文彭是师友之间的关系。因其二人在印学史上具有不可替代的位置，世人便将此二人并称为“文、何”。

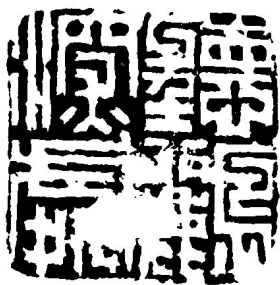
何震(约1541-1607)，字主臣、长卿，号雪渔山人。安徽婺源人。久居南京。

何震居南京时与文彭过从甚密，彼此都视为知己。因此，何震的印风曾一度紧随文彭。也可以说何震是文彭的继承者。二人有共同的主张，认为篆刻应依六书为准则。何震尝曰“六书不精义入神，而能驱刀如笔，吾不信也”。他在当时就能有这种认识，确实难能可贵。因此他的作品均是取法有度，很难见到讹谬之笔。文彭、何震对篆法的严格要求，不能不说是将篆刻这门艺术“规范化”了，从而上了一个层次，为流派印的追随者们树立了典范。

何震成名后，尝到北方游历。据周亮工《印人传》载：“遍历诸边塞，大将军而下，皆以得一印为荣，橐金且满。”看来何震因擅刻，生活得还不错。就此何震更像是一个纯粹意义上的印人。

何震印以“猛利”著称，所示“听鹧深处”印是他的代表作之一，全印气息苍茫朴厚，用刀外露，毫不掩饰，更增强了猛利奔放的艺术效果，同时还能令人感受到何震刻石时嘎嘎作响之声。这是象牙印无法达到的艺术境界，是青田石成全了何震。如果说该印的猛利源于他的刀法，那么我们所能感受到的苍茫一定是源于“鹧”与“处”之间那段斑驳的留白。其实这并非何震有意为之，而是年代久远石质疏松所致。因此，这块留白并非是何震当初预想的效果。但在后来的篆刻创作中，这已经被印人当做一种表现手段而得到运用，以求制造出苍茫迷离的气氛。但在具体的操作过程中需要表现得自然且不着痕迹，方是高手。

需要提及的还有此印的边款，何震一改文彭碑版式的双刀刻法，而是单刀直入一气呵成，当然，这不是何震的发明，在宋元官印中也可以找到单刀凿成的边款，大多刻得率意有趣。或许何震便是受了宋元官印边款的启发，才单刀直冲。但我觉得他率真的性格，才是决定他选择何种技法作为创作手段的关键。何震的性格又决定了他不会甘心被文彭的印风所左右，也正是如此他才刻出了“听鹧深处”这种不同于文彭，而自成风貌、自成体系的作品。



何震·吴之鲸印

到了何震生活的时代,搜集秦汉玺印已成为风尚。上海顾从德、嘉兴项元汴藏印都多达数千钮。这无疑给何震广采博览提供了条件。在何震的作品中我们可以清晰看到他借鉴铸印、凿印、玉印、古玺等多种形式所创作的作品,以至于当时的书画家李流芳誉其为“各体无所不备,而各有所本,复能标韵于刀笔之外,称卓然矣”。由此看来无论是作为书画家还是篆刻家,广采博览都是极为重要的学习手段。如此方能融会贯通,学有所成。



“吴之鲸印”采用了回文的方式。这是因为作者考虑到“之”与“印”的笔画过于简单,而“吴”与“鲸”又相对繁琐。采用回文可以造成对角疏密的呼应,以不致造成失重的感觉,从中我们可以体味到作者的匠心所在。从该印圆转流畅的印文,可以看出是受了汉玉印的影响。其实秦汉玺印在文彭身上的作用并不明显,也有一种观点,说文彭继承的是以吴门雅派的雅正风格为主,对秦汉玺印没有刻意追求。但在何震这里秦汉印得到了极大的发挥。“吴之鲸印”较其猛利风格的印作的运刀方式截然不同,在刀法上体现了汉玉印“琢”的特点,达到了汉玉印洁净利落、温文细润的艺术境界。

何震·汪东阳

何震的出生地是婺源的一个贫穷的山区。

走出大山的何震以鬻艺为生,他的生存手段便是刻印。这与文彭截然不同,文彭视篆刻为清玩,且不轻易为人作。故周亮工说:“国博当时自负家世,故非名人不为作,即登舫仕,而其人金壬,亦婉辞谢绝。”何震则不能那么清高,因为吃饭比清高更现实。因此,无论将帅士卒,还是商人贩夫,只要付得起钱,他都要为其操刀。所以何震的作品能在社会各个阶层中流传,影响也就越发大起来。何震自然得到了更大的实惠,甚至过起奢侈的生活,已经达到“非丰洁不举箸”的地步。



因为要面对不同人的需求,何震必须以不同的面目来对应。尽量让所有的客人心满意足,身为徽州人的何震天生就具有商人的素质。“汪东阳”是一方仿古玺风格的作品,这在何震的作品中并不多见。但他仍独具匠心,赋线条以动势,避免了呆板的局面。在刀法上将古玺那种爽利而又不失典雅的韵致,表现得淋漓尽致。何震不愧为明代印坛的全能高手,汪东阳点的这道古玺风味的菜也没能难倒他。