

张爱国 编著

乔大壮篆刻 及其章法



西泠印社

丛书主编：刘 江
总 监 制：王佩智
策 划：朱妙根 汪国勋
责任编辑：汪国勋
封面设计：余 成 周 青
责任出版：张先富 叶 涵

ISBN 7-80517-408-3



ISBN 7 - 80517 - 408 - 3/J·409

定价：14.50 元

9 787805 174082 >

乔大壮篆刻及其章法

张爱国 编著

西泠印社

前言

乔大壮篆刻艺术简介

乔大壮（1892——1948）本名曾劬，以字行，又字壮猷，别署伯戢、劳庵等。名所居曰波外楼、酒悲亭、永夕室等。祖茂萱，清末任学部左丞，戊戌变法失败，六君子弃世，曾仗义收尸，颇有声于时。乔大壮髫龄即受祖训甚严，博习经史诗文。复入译学馆，精通法兰西文。其书初学徐季海（浩），后习虞永兴（世南），秀逸清淳，寓刚于柔。尤精于填词，被唐圭璋先生誉为“一代词坛工飞将”。著有《波外乐章》二卷、《波外楼诗》二卷。

乔大壮先生曾先后供职于当时政府的教育部、土地局、经济部、监察部等部门，均以文书笔札为人见称，所蕴无以展布，是以居常郁郁。曾与鲁迅、陈衡恪、寿石工等人共事，时常切磋艺事，起点自高。中岁丧偶，益酩酊遣日，酒酣则放歌纵议，一反平常。后改就中央大学之聘，讲授古典文学。抗战胜利，随校东归，中文系发生解聘风潮，先生以去留为解聘教师力争复职，无效。乃于1947年东渡台湾，往依许寿裳先生，任教于台湾大学中文系，不久许氏卒，乃继任中文系主任。后因心情恶劣，又返回中央大学，而流言已伤及先生，遂离宁赴沪，留诗与高足蒋维崧曰：“此行不是无期别，试向初平觅道真。”已决意辞世。随后预署家事，遍诣亲故，酬酢自若，即赴苏州并遗书“速赴火葬”。旋举身自沉于梅村桥下。更留诗蒋维崧曰：“白刘往往敌曹刘，邨下江东各献酬。为此题诗真绝命，潇潇暮雨在苏州。”先生平生“为人蕴藉欽抑，不自表襮，尤不可及”（沙孟海语）。故先生自沉后同道相知多惋叹不已。

乔大壮先生的篆刻成就最著。其印艺由两京而窥先秦，复得力于黟山（黄牧甫）之锐利挺拔，所作印章离方逐圆，多以古玺为依归，而清刚绝俗，格调典雅，故“覩幽刺怪，自成家数”，故“作品深奥”（均沙孟海语）。寿石工先生也曾曰：“乔伯戢喜抚黄牧甫，意在清劲一派”，并咏以诗：“眉山词绪子山文，后起真堪张一军。更向黟山低首拜，清刚二字总输君。”可谓推掖有加。沙孟海先生更于其所著《印学史》一书中将先生评定为“北齐（白石）南乔”的近代篆刻大家。

乔大壮先生去世后，友人潘伯鹰、曾绍杰等集资刊行《乔大壮印蜕》两册。1976年，曾绍杰先生又在台湾刊行增订版，使先生的印艺得以流传。但总的来说，对乔大壮先生的篆刻艺术介绍和研究极少，致使先生印名不彰、印艺不显。目前我们能见到的乔大壮先生的印作，主要收在由其女儿乔无疆女士编印的《乔大壮印集》（上海书画出版社版）中，该书共收先生印作571方，为当世最能反映其篆刻艺术的印集。相信在不久的将来，乔大壮先生的篆刻艺术必将受到人们越来越多的关注和赞赏。也相信，通过对乔大壮先生这样一位近代最独特的篆刻大家的研究，会给当代印坛和广大的篆刻爱好者带来莫大的启示！

8. 繁而不密, 紧而不乱 (多字印)	43
三、章法与字法的统一	45
1. 字画的统一	45
(1) 增减 (2) 错位	
(3) 省笔 (4) 镶合	
2. 大小篆的统一	48
3. 秦汉篆协调	49
4. 篆隶的融合	50
5. 图与字结合	51
四、章法与笔法、刀法的统一	53
1. 笔意	53
2. 藏与露	54
3. 光与毛	55
五、章法与印形的统一	56
1. 方	56
2. 长方	57
3. 椭圆	57
后记	59

注:

①⑤⑦⑩⑪⑫⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿见《乔大壮印集·后记》(乔无疆编撰, 上海书画出版社出版)。

②③⑧⑨⑬⑱㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿见《先父乔大壮先生传略》一文, 载《书法研究》1986年第1期, 乔无疆撰。

④⑥见《忆乔大壮先生》一文, 载《书法》1986年第5期。

⑨见《沙村印话》, 载《沙孟海论书丛稿》(上海书画出版社)。

⑫⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿见《篆刻美学》第三章“呼与应”(中国美术学院出版社)。

⑬⑭⑮⑯⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿《历代印学论文选》(上)(西泠印社)。

⑰⑱⑲⑳㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿见《仰之弥高——蒋维崧先生的篆刻艺术》一文, 载《中国篆刻》1997年第4期。

㉑㉒㉓㉔㉕㉖㉗㉘㉙㉚㉛㉜㉝㉞㉟㊱㊲㊳㊴㊵㊶㊷㊸㊹㊺㊻㊼㊽㊾㊿《历代书法论文选》(上海书画出版社)。

一、总论

乔大壮篆刻艺术章法的特点

乔大壮先生的篆刻，知者虽不甚多。但却得到了同时代艺坛许多名家大师的激赏。沙孟海先生在所著《印学史》一书中，于黄牧甫之后，赫然仅列乔大壮一人，并曾对乔的女儿乔无疆说：“清末黄士陵、吴昌硕两大派之后，仅乔大壮与齐白石两位印人列名这本史书，此即社会赞誉的‘南乔’与‘北齐’，造诣最卓是也……”^①。潘伯鹰先生说乔大壮对艺事“自恃至高，自绳至严，冥迢神悟，造乎其极”^②。1948年为其作传，又写道：“余爱其所治印，朔乎古初，逮于今日，未见有过之者也。”^③李天马先生则说：“先生篆刻，融会两周，以金文入印，超然出牧甫古玺之外。”^④这些评价可以说是推崇备至、无以复加。但是，长期以来，因为乔大壮先生的印谱迟迟不得刊行，印章发表和介绍又少之又少，所以先生的印艺和成就远远没有得到世人的认识，更不用说作系统深入地研究了。不过，真正优秀的艺术品终不会磨灭，也不会埋没。正如吾师王冬龄先生所说：“搞艺术的人，还是要抓住创作，只要作品真正的精彩、有价值，其它都不重要。”诚然如是，我们今天对乔大壮先生的篆刻艺术所作的介绍和研究，主要是缘于其作品所达到的艺术高度和蕴蓄于其作品中的人格力量以及不朽的艺术生命力。

乔大壮先生出身世家，累代书香。精通诸子百家，有奇才，尤善诗词。篆刻出自黄牧甫，喜以大篆文字入印，自出机杼，新意迭出而复归于工整稳健。在重庆时，曾为徐悲鸿、潘伯鹰、沈尹默、叶恭绰、马万里、刘海粟、章士钊、傅抱石等许多文艺俊彦治印，一时名重西南。抗战胜利后，曾去台湾执教台湾大学，1948年自沉于苏州。享年56岁。著有《波外楼诗》二卷、《波外乐章》二卷。歿后友人集其篆刻编为《乔大壮印蜕》二卷，今已不传。市面所见，有其女乔无疆女士所编《乔大壮印集》一册^⑤，甄选严谨，收印571方。虽仍难免遗漏，但可以较全面地反映乔大壮先生的篆刻艺术成就。本书所采印拓，除见于此书外，还参用了《乔大壮印蜕》（西泠印社藏）、台湾《印林》杂志（第三卷第四期）和上海书画出版社出版的《现代篆刻选辑》（四）。乔大壮先生的篆刻艺术，后继有人，即山东大学的蒋维崧和台湾的曾绍杰两位教授。乔氏印风，也借此播于大陆海外，后继者传其鸿绪、伸腾变化，前途未可限量。先生的人格和艺术也将永垂不朽。

笔者作为一位后学，对乔大壮先生的篆刻虽早有所见^⑥，但因为当时理解不深，没有什么领悟。直到1996年，看到《沈尹默论书丛稿》一书中所附的沈尹默先生常用印章（附图二），其中有乔大壮（三方）、沙孟海（二方）、王福庵（一方）、陈巨来（一方）、方介堪（一方）、叶潞渊（一方）等篆刻名家的作品，同刊一纸。当时就觉得乔大壮先生的三方印，尤其是白文“沈尹默印”，迥然出尘，似欲越出侪辈而上之，心中大为叹服。由此萌发学习研究乔大壮先生篆刻艺术的念头，同时开始有意识地收集各方面的有关资料，发觉对先生的印艺介绍颇少，研究得也不够具体和深入。适逢刘江老师主编现代篆刻名家的系列丛书，命我编乔大壮先生。带着对乔大壮先生篆刻艺术的热情和欣喜的心态，我开始仔细地研读手头所能见到的先生的印拓、悉心研究其印艺的所从入、所从出，试图寻绎出先生篆刻艺术的本质，历时近两个月，差有所获，缀以成文，以就教于各位师友同道。

乔大壮先生的篆刻，最为过人之处，乃是它融合了先生的崇高人格力量和对篆刻艺术深刻独到的理解与操作，二者一虚一实。而且，这种融合物我化一、天人共化、不着蹊筌。因此，其表现于外的是一种高华绝俗、迥然出尘的精神气息，是一种磊落大方、质实朴茂的风度韵味。因此，如果在这个方面修炼融合的境界不到的话，和乔大壮先生的印拓放在一起一比较，便有渊渊不及的感觉。正如禅家的修行，一层一重天，诸佛于释迦牟尼拈花一笑之后，已高低立判。这种清绝的气息、高雅的格调、纯厚的韵味在乔大壮先生的篆刻作品中都是以一种极其自然天成的面目表现出来的。但它经历了长时间的锤炼，其中蕴含着极意变化、不践前人的新理异态。如果说，崇高的人格力量是先生得之先天，与生俱来，虽不乏后天的涤荡锤炼，但毕竟是属于一种很个人化的、很独特的人性特征，别人可能领沐或受到熏染，但无法强而学之、学而得之的话，那么，先生对篆刻艺术本体深刻独到的理解与操作显然更多地指向了客观层面，也就是技术层面。包括对入印文字的选择、采用何种字体、如何精研章法使其稳当妥贴归于自然、出以何种刀法、辅以何种边格等许多技术处理的细节。这些是我们可以学、学得到的，也是我们在充分认识到其人格力量对其创作的决定性的前提下，可以对其进行具体而深入地研究的。而在这一研究中，章法是核心、是关键。据乔无疆女士说：“先父平时爱刻闲章，这是与他平时重视篆刻的艺术价值分不开的。闲章字多，难以安排，也就更能使其艺术匠心得到发挥，且可通过诗、词、句子表达思想、心境和意趣。”^⑦（着重号为笔者所加）在这段话中，我们不难看出乔大壮先生正是在篆刻艺术创作自觉意识明确而强烈的情况下，知难而上，为人所不能为、不敢为，表现出戛戛独造、清空出世的胆识和魄力，而这种胆识和魄力又是与他在印章章法上的超凡绝诣互为因果的。乔无疆女士说：“他治印有条原则，即‘不先立一法’，或者说‘因缘生法，万有不同’。他善于按照印文内容和取材的方圆大小构思设计，随宜变化，并不惜敲破印边以使石章就我。并以在古文字学方面的渊博知识来经营每个石面。字体选定之后则绝不搀杂，是三代就是三代，是秦就是秦，是汉就是汉。有的石章极不规则，他均按其固有形状安排印文，使之各具奇趣。总而言之，他所治印，一如其诗、词、文章，在不拘一格中显示出高度艺术，是源于其治学严谨、功底深厚。他在设计篆文的布局时，同样是以诗、词、文章的立意构思来充实印章的内蕴，从而达到篆刻形式与内在意境美的高度融合，意趣无穷。所以作到章法谨严而多变化。”^⑧这一段文字，剖析乔大壮篆刻章法的主旨和追求，可谓字字珠玑、丝丝入扣。虽然文字稍长，也一并抄录。从中可以洞悉乔大壮先生的艺事和人格的统一；在章法布局上的惊才绝诣和追求清刚绝俗、平淡自然的篆刻艺术意境的统一；在印章内容和形式美上的统一。这种高度统一的精神意韵的表现，主要依托在对篆刻艺术章法的殚精竭虑、精思熟研上。台湾《印林》杂志上《乔大壮清劲典雅》一文中说：“先生之印艺，由两京而窥先秦，复得力于黟山之锐利挺拔，所作印章离方逐圆，多以古玺为依归，一印之成，必墨书再三，方定朱稿。其布章较难之多字印，则累至二三百稿而不辍，其筹思运微之慎，殆无过之者。”（着重号为笔者所加）说“累至二三百稿”或许有所夸张，但乔大壮先生对篆刻艺术章法的苦心孤诣、极意筹谋的情状，已跃然纸上，令人神往。

乔大壮先生的篆刻，有着对章法如此深刻独到的要求和造诣，而又表现出丝毫不做作、不留人为痕迹的天趣、雅趣。这种“神乎其技”一方面有其人格精神与个性的影响；一方面是在他惨淡经营篆刻章法中历练升华、出神入化的结果。因此，欲在技术层面上捕捉乔大壮先

生篆刻艺术的灵魂，有必要从剖析其篆刻艺术的章法入手。总的说来，乔大壮先生篆刻艺术的章法特点可归纳为四个方面，兹分述之。

1. 看似平常最奇崛

初观乔大壮先生的印作，并不觉其惊人，倒可能觉其平淡；对篆刻艺术领悟不深的人，看乔大壮先生的印作，也不会有什么感觉。然而，随着时间的推移、对篆刻艺术领悟的深入，你就会越来越觉得，在乔大壮先生印作中，平平淡淡的外表下积蓄着一股郁勃之气、拨冗之气，奇伟而蕴藉；在看似不经意的分朱布白中，鲜活了无数奇情绮思，一如其诗、一如其词。可见，和任何杰出的艺术作品一样，乔大壮先生的印作也不是那种被人一见倾心的浅格俗韵，而是一种大纯大雅的高格调、高境界。难怪连沙孟海先生也说：“大壮饱学荣辞，篆刻用邓赵体，颇近黄穆父，但多创意，觑幽刺怪，自成家数。为人蕴藉欽抑，不自表襮，尤不可及。余闻其名廿余载，交其人亦六载，犹恨知之未尽也。”^⑧由此可见，乔大壮先生的印作也和他的为人一样，不以外表的虚华来取悦于人，而是以其纯雅拔俗、渊深自适的内在风度来感染人、吸引人、震撼人。潘伯鹰先生在《乔大壮先生传》中有一段话讲得非常精彩，他说：“嗟乎，士之信道自知，亦从其好，岂复有意与日月争光哉。……然谦毅敏介，若不能言者。更历世难，弥以危逊，人亦罕知其蕴焉。托于酒，每酩酊，神意愈清。间逢其会，颇论道术消长、史事得失。人之所以自立与夫文心之微谔，无不塞引之而愈深，渊渊乎有味哉。”^⑨这段话，有助于我们认识乔大壮先生的人品和学问，有助于我们由此进而认识其印艺。不仅如此，乔大壮先生还是一个对学问艺术要求绝高的人。乔无疆女士曾说：“先父一生廉介绝俗，颖悟好学，正义感强烈，好打抱不平，而又有很深厚的修养和礼貌。人们称他‘如莲花洁净的灵魂，如水晶坚强的意志’。由于总以最高水平要求自己，一丝不苟，其治学如未臻造极之境即绝口不谈一字。正如蒋教授（即蒋维崧）所说的：‘先生的博学是人所罕及的，可是从不在人前显露，所以即使是多年的朋友、学生，还是窥测不尽。’”^⑩很难想象，一个对自己的学问艺术有如此高的要求的人，会允许自己的篆刻作品真正平常；也很难想象，拥有这种心态的人，会刻出真正平平无奇的印章。

正是有了这种品质和性格，这种极高的要求，才造就了乔大壮先生的篆刻艺术，“觑幽刺怪”，寓奇崛变化、渊思雅意于平正之中，于不经意中见精神。所谓“绚烂之极，反造平淡”，讲的也是这层意思。

乔大壮先生的每一方印作，不论大小、朱白、方圆粗细，是古玺，还是汉印；也不论字多字少，字简字繁，总是以一种平和简静、纯厚雅洁的面貌表现出来。但细审之，又觉其中奇意迭出、变着横生，发人意气、耐人寻思，给人以巨大的美的享受。

这种“平中见奇”的章法特点也表现在作者对篆刻艺术众多对立因素的巧妙运用上。在乔大壮先生的印作中，任何一方印都集聚了许多对立的因素，没有一味的方，也永远没有一味的圆，没有一方印中都是直线，也没一方印中都是曲笔，没有一味的空，也没有一味的满……总之，作品中总是充满了矛盾、对立、冲突、不和谐；也充满了奇情、异态、变化、不平凡。不仅如此，作者更将这种对立因素有意识地引入到每一方印中，将这种处理对立因素的思维贯穿在每一方印章的创作中。作者总是在一方印中营造某种矛盾或冲突。或一处，或

多处，或激烈，或轻微，或单方，或多向……不一而足。尽管这些矛盾和冲突最终被作者机巧地一一化解，所谓“造险破险”。但那“探奇历险”时的震撼，却在观赏者的心中久久地回荡着，不能释怀。所以，这些矛盾或冲突是使作品平中见奇的必要因素，失去了这些矛盾和冲突，篆刻艺术作品也就真的平淡乏味了。也可以这样说，大凡艺术杰作都是充满了矛盾冲突而又归之和諧的，这种和谐不是“平”，是一种绝高的境界。乔大壮先生的印作，正是这一类型的代表。

乔大壮篆刻艺术的这一特点，还表现在他的印作总有出其不意、出奇制胜的“兴奋点”上。他的印作总是在某一个局部：或点线形态、或字形结构、或朱白空间等许多方面出现超乎常人想象的“妙笔”，出人意料之外，又让人慨然叹服，欣然接受。有时，明明是常人想象不及或难以处理的劣境难关，他却能通过人为的章法安排达到随机应变、排难除险的效果，使难题迎刃而解。而这种机巧的章法处理因为其适印而动、随机而行，所以总是带给观者既出人意表又新鲜刺激的艺术享受。而且，这种新奇独特的意趣是“乔大壮式”的，充满了奇情巧思，也充满了纯正高雅的品格。虽然有时可能偶尔会出现一些处理得不是十分理想的局面，但绝大多数印作都达到了这种充满奇趣的艺术境界，而绝不会流于狂怪、粗野、小气、猥琐、突兀和做作。我想这是和他纯雅高洁的人品以及“累至二三百稿而不辍”的章法谋划分不开的。这是乔大壮先生的可贵之处，也正是其篆刻艺术章法的高明之处、过人之处。在和乔大壮先生同时代的许多篆刻艺术家的比较中，我们都可以非常有感触地看到这一点。也因此造成乔大壮先生篆刻艺术章法的第二大特点。

2. 独运机杼，迥异时贤

记不清是谁讲过这样一段话：艺术形式的创新突破，既不能重复古人，也不能重复自我，更不可同于时风。换句话讲，一个篆刻家独特艺术形式的确立，有赖于区别古人，不践自我，更要有别于时人。乔大壮先生的印作就具有这种独特的艺术形式。尽管艺术形式并不完全等同于章法，但章法是构成艺术形式的最主要因素，这是人所共知的。因此，从这一角度来讲，剖析乔大壮先生篆刻艺术的章法对我们研究乔大壮先生篆刻艺术的形式乃至加深我们对乔大壮先生篆刻艺术的理解都是至为关键的，也是一条必由之路。

回顾中国古代印论史，我们也不难看出，对篆刻艺术章法的认识和重视一直随着篆刻艺术创作的发展而发展。随着对篆刻艺术形式美认识的加深和研究的发展，印论界对篆刻艺术章法的认识和研究也更趋深入，对章法也更加重视。这一认识过程经历了数百年的时间。早期印论中对章法的认识和论述非常简单，甚至付之阙如。如吾丘衍《学古编》“三十五举”中只有“七举”涉及章法，其它如明代何震的《续学古编》、沈野的《印谈》、甘旸的《印章集说》、徐上达《印法参同》、潘茂弘《印章法》、袁三俊《篆刻十三略》等均于章法论述极少极简，议论亦不甚深。至清初秦燾公著《印指》，始首列章法，而论亦不详。其后若吴先声《敦好堂论印》、陈鍊《印说》、桂馥《续〈三十五举〉》等印论著述，虽有论及，但仍无实质突破。可以说，对篆刻艺术章法的研究和论述的大胆突破、深入发展是在当代。而且以一种最系统、最深入细致的研究面目和成果出现，其代表人物就是西泠印社的刘江先生，其代表性著作即为其所著《篆刻美学》和个案专著《吴昌硕篆刻的章法》。前者从理论上对篆刻艺术章法美及

其法则作了系统而深入的论述，后者是这一理论在个案研究中的实践运用。笔者在此赘述了中国印论中对篆刻章法研究的发展，乃是因为笔者向来信奉创作实践导致创作理论以至艺术理论的发展，而不是先有了某种创作理论，而后才出现这种理论描述的创作。即是说，在刘江先生对篆刻艺术章法作系统的、具开创性的论述之前，篆刻家的创作中已经表现出对章法的高度重视和惨淡经营，并且取得了极大的成就。乔大壮先生的篆刻艺术创作即是一例。

在乔大壮先生的篆刻作品中，高超过人、变化多姿的字法，劲力内敛、平正爽洁的刀法和诡奇多变、不同流俗的章法达到了高度统一。而在笔者看来，最能体现其艺术创作高度、也是最能左右其作品成败的因素是章法。乔大壮先生篆刻艺术的章法造就了在三、四十年代独树一帜的“乔大壮印风”。而其篆刻章法的核心是“呼应”。刘江先生的《篆刻美学》说：“呼应是篆刻艺术的生命。”^⑩沈野《印谈》也说：“章法贵相顾；字法贵相别。”^⑪可以说，乔大壮先生的印作，方方有呼应，处处有呼应。如果将乔大壮的印作比作一座园林的话，那么，不仅亭榭楼阁、水池假山等园林主体有呼应，就是房屋上的窗格，庭前的花草树木等也都有呼应，所谓“无一处不是活笔”。真可说是“一步一景处处景，一景一趣处处情”。这种呼应，带给人无限的生意和活力，让人觉得生机勃勃，意趣盎然。

乔大壮先生表现在篆刻章法上的匠心和取得的艺术效果是独一无二的，既不同于古人，也不同于时贤，更不断地突破自我。回顾三四十年的印坛，我们可以试着将当时的印家分为三大类：一、以学习取法吴昌硕印风为主或加以变化出新的陈师曾、齐白石、王个簃、沙孟海、赵石（古泥）等一派；二、以学习取法黄牧甫印风为主或加以变化的易惠（大厂）、李尹桑（玺斋）及稍后邓尔雅等人一派；三、以赵叔孺、王福庵、陈巨来、方介堪等为主的工整一派。在这三大类中，乔大壮先生可以归入学习黄牧甫的一派，但因为他对黄氏印风的继承创造而自成一家面目，便有迥然出济辈之上的感受。就篆刻艺术的章法而言，将他和乔大壮先生作比较，我们可以看到，第一类中有些印家极研章法且章法特点强烈鲜明，惜失之斧凿痕迹太重（如赵石、邓散木的有些作品），不像乔大壮这么自然淳雅。其中陈师曾、寿石工二人均曾和乔大壮共事，也曾研讨切磋过印艺，不知乔大壮先生是否看到了陈、寿二人印作在章法上的不尽如意之处而有意力加锤炼，而终臻大成。第二类于章法上缺乏对黄牧甫的总结和突破，继承多，创造少，不若乔大壮鲜明，个性独特。第三类印风工整雅洁、精美绝伦，以功力（布篆、刀法）胜而不以章法胜，自然不宜和乔大壮先生相比。第一类中王个簃先生的印作得吴派之正，不以奇胜，章法自然难有突破性的创造，沙孟海先生封刀较早，且以书法享大名于世，自然也不可和乔大壮先生同日而语。而且颇有趣味的是，沙孟海先生在其所著《沙村印话》中曾以“四象”评“并世之印”，列易大厂（惠）为“少阳”，亦可谓推崇有加。但是在其所著《印学史》一书中却于黄牧甫之后，仅附乔大壮一人，而于易大厂（惠）只字未提，不知这种前后改变是出自沙孟海先生何种考虑？或许，易氏印艺于章法上的创造不若乔氏鲜活多变也是原因之一吧。

乔大壮先生于名家辈出、高手林立的三四十年代印坛，能够独辟蹊径，究心于章法，使他的印作在章法方面表现了最大的魅力，获得了最大的成功。他的这一将篆刻创作要素由刀法向章法的转移，正契合了所谓“方寸之内，气象万千”这一篆刻艺术的生命母题。使他在对前辈印家的学习继承和确立自我艺术风格的过程中，紧紧抓住了章法这一关键因素。他的章法首先是对黄牧甫印作的发展，更主要的是他没有和同时代的许多印家走相同的路，要么

淡化章法，要么过分刻意于章法而流于做作，要么对章法不加深究、轻易放过。而且，乔大壮先生篆刻的章法紧紧抓住了“呼应”这一核心，围绕这一核心，辅以穿插、伸缩、增损、对比、并列、大小、曲直、方圆等多种变化，追求顾盼有情、生动活泼、首尾相护、和谐统一的章法效果。将篆刻艺术章法的创造和运用推进到了一个前无古人的全新境界，在同辈印家中卒能脱颖而出、风标独许。乔大壮先生篆刻章法的独特成就也必将对今后篆刻艺术创作的发展产生深远的影响。

3. 和谐妥贴，变化统一

乔大壮先生篆刻章法的另一个特点是和谐妥贴，变化统一。

看乔大壮先生的印作，时有惊人之变：或者突现大空；或者陡出斜笔；或者字势倾倒；或者大小悬殊……然而仔细端详，总觉得变而不怪，变而不野。通过章法上的接应配合、穿插伸缩使全印最终归于和谐妥贴。

明人杨士修《印母》中说：“字各异形，篆有定法，布置匀称，出自胸中。不称者，虽假借迁就，终有一字似两字，两字似一字之病。善于布置者，即字位大小截然不同，称也；地有空白，亦称也。此所谓因物变化之妙，可与伶俐者道也。”^⑨诚然如此，乔大壮治印，字字求奇，方方求变。即使字画有多寡，字形有大小，字势有方圆，乃至难以入印的或者互相犯冲的字，他均能利用一些“伶俐者”的手段，使全印达到安详统一，变化而又和谐。其手段主要有三：

（1）呼应

乔大壮先生的印作中，凡有某一奇变之笔，或者某一打破常规之形，或者某种体势，甚至某处一个细微的小动作，你都能在这方印中找到与之相呼应的点画形态或动作。这根呼应的神经密布于其印作的各个部位。这种呼应的巧妙有些你能一看便知，有些你却要寻味再三，有些出人意表，有些让人赞叹。正如有人评价巴西球员的球技时所说，巴西球员的最大特点是每当球来时，他们总能立刻以身体的一个最适合的部位接住这个球，这是一种球技出神入化的表现，这已经几乎成为他们的一种本能。乔大壮先生似乎也具有类似的本能，每一印在手，总能立刻给出一个最恰当的呼应“品种”和“部位”，让人叹为观止。这确实是一种自然而然、“因物变化之妙”。

（2）装饰性笔画或形状的运用

在较难处理的少字印或者较难凑泊的印中，乔大壮先生为了解决难题，增加趣味破其单调或平板，常用此法。比如有时用一个并笔，有时用一个三角形，有时用一个圆形，有时用一个点，有时用一个异形等等。这些笔画和形状有时如奇峰忽起，有时似画龙点睛，不仅将难题一一化解，更平添了几分意趣，使本来看来可能较平常的一方印，变得生动活泼，意趣盎然。另外，这种装饰性的笔画或形状有时还能产生图画或图案的效果，并引发观者产生某种“视错觉”，获得某种奇异的艺术享受，这些例子将在后面的章节中具体剖析。

必须指出的是，乔大壮先生印作中这种手法的运用往往和呼应联系在一起，利用呼应使这些“顽皮的家伙”能够遵守一定的规章制度。不致于太突兀、太出格。也因此使全印奇而不肆、变而不野，最终复归于和谐统一。

(3) 穿插、增损、伸缩、迎让

这一手法在乔大壮先生的印作中得到了淋漓尽致的体现。明人徐上达《印法参同》^⑨中说：“看有几字，如何安排，先区别定位，然后相字之横直、疏密、伸缩分派，凑成一局。觉得生成之妙，略无勉强……”乔大壮先生于此极有会心，举凡点画的曲直疏密、字形的伸缩挪让、字势的迎让向背等等，莫不穷极变化，随意所适。使穿插利于布空分红，使增损便于疏密适宜，使伸缩有助排兵布阵，使迎让有助气脉相通，使挪移合于位置大小……当然这些手法的运用，都以呼应来统摄，都以体现自然和谐为指归，决不牵强凑合、妄加变化。所以就像七宝楼台，虽然花团锦簇、琳琅满目，但是却井然有序、顺理成章。而且，既摆布停当之后，只觉各得其宜，不可再作更改。

4. 与字法、笔法、刀法的协调统一

乔大壮先生篆刻的又一个特点是与字法、笔法、刀法的高度协调统一。这种高度的协调统一使人忘却了先生印作的所谓字形、笔法、刀法、章法之分，浑然无觉于先生的种种意匠。由此也足以证实先生的印艺已臻化境。

在与字法的统一上，因为乔大壮多喜好选择大篆、古籀入印，为了在吸取借鉴古玺印的基础上能有所发展创造，他在章法上相应地作了调整。即将古玺印中天真奇肆、活泼多变的特点保留，同时在章法上更注重入印文字的开合、向背、长短、大小等关系的处理，将古玺印由自然天趣，感性因素较多向变化统一、理性控制更强转变，这是作为文人印家的一个重要标志，也是乔大壮的章法能随文字的变化而变化的必然结果。而在汉印类等文字中，他同样也能根据文字的字体的改变及时作出调整，例如利用粗细、曲直、方圆、动静等等变化来活跃印面、增加情趣。反过来，他的字法为了章法的合理要求，也常常作相应的更动，或展之使大，或拉之使开，或压之使扁，或伸之使长，或缩之使小，或让之使斜等等，不一而足。

刘绍纲先生也说：“细观乔先生的印章，不论取何种文字，其点画的俯仰、部首的离合、字态的取势，都经过了精心的设计，使之重新组合，以便适合印章形式和整体布局的需要。”^⑩唯其如此，章法和字法在一种相互磨合的动态过程中各自作出相应的调节，才能使印章达到和谐统一的境界。

在笔法上，乔大壮先生选择了一种类似“玉箸篆”的线条形状，线条的粗细变化不大，用笔的提按顿挫蕴于其中而不甚外显。窃以为这种笔法通于大篆中的《虢季子白盘》《石鼓文》和小篆中的《泰山刻石》《峰山刻石》等。后见刊印的先生所书为潘伯鹰先生所藏的小篆对联，信然。这种笔法为篆法正脉，施之于印，先生将线条加粗几分，求其厚重凝练，因此，章法上采用一种表面上看去较为平正宽博的格局，而将机巧变化蕴于其中。反过来，为了适应章法的需要，有时也加入一些“点团”（大篆点画中某些较全字线条更为粗重的饰笔，常出现在字的起始和结束处）或“并笔”，以增强对比，或打破平衡。这样既使全印获得了协调统一，也增强了点画乃至全印的装饰趣味。

刀法上，据乔无疆女士说：“他欣赏黄牧甫冲刀的凌厉无前，同时也发现猛利之极就会有伤韵致，为此而刻过许多小印，训练出下刀准确的短冲刀，从印纹线条上表现出力度，显得挺拔和雅洁。”^⑪可见，这种“短冲刀”法首先是可以和笔法相合。因其短，才能刀行刀留，笔

笔中锋。而其中的细微变化自然出现。这种充满理性而又不失激情的刀法和浙派的“细碎切刀”法一隐一显，一以猛利雅洁胜，一以沉着斑斓胜，各臻其妙，异曲而同工。这种刀法也唯有以充满理性控制的“文人化”的篆刻章法与之相配，始能相得益彰，各尽其妙。

以上大致归纳了乔大壮先生篆刻艺术章法的几个特点。但先生的印艺已入大家之列，本不可以细枝末节来规模之，只是为缀文分析的需要，才出此下策。在此笔者意欲再作强调，乔大壮先生的印作表现出一种清刚绝俗，自然浑成的独特风貌。它是先生人格、人性和篆刻字法、刀法、章法的高度统一。

乔大壮先生的篆刻艺术以其在章法上表现出来的对过往篆刻美学观点的种种突破，成就了自己既不同于古贤，又不同于时贤的篆刻新面貌，构建了全新的“乔氏篆刻美学”，奠定了自己在近代中国篆刻史上的地位。他的新篆刻美学必将对篆刻艺术创作的发展产生巨大影响，也必将受到越来越多的后来者的赏会和研究。

二、乔大壮篆刻章法的构成原则

1. 和而不同，奇而不怪（古玺类）

在近现代印坛的几位篆刻大家中，乔大壮先生多作古玺、擅作古玺，也以古玺类印自成一派，成就最高，当世无匹。其章法得战国古玺印之神髓，而加以融会变通，创造发扬，将古玺类印章的章法推进到一个更高的境界。其章法变化多端，神出鬼没，时发前人所未发，兹分述之。

(1) 伸缩挪移

在乔大壮古玺类印作中，这是常用的一种手法。一般作者为了整个印面空间的分布对个别字或字中的某一部分进行调整，或压之使扁，如“哀”（图1）“篇”（图4）等字；或展之令长，如“间”（图1）“曾、嵩”（图2）“楼”（图3）“杯、劝”（图6）等字；或挪移位置，如“人”字挪向右上方、“可”字当中的“口”挪向右、“哀”字当中的“口”则挪向左（图1）、“曾”字下面的“口”挪向左（图2）、“辞”字下面的“口”挪向右（图3）等；或重组



图1 人间可哀



图2 曾克嵩

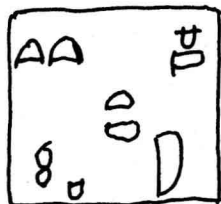


图3 波外楼丽辞



图5 曾克嵩



图4 狂篇醉句



图6 一杯长待何人劝

字形，如“间”字“日”部之上移（图1）、“篇”字“户”部之左移（图4）、“劝”字“力”部之下移（图6）等。总之，通过对字或字中组成部分的“伸缩挪移”，或打破可能较平板的印面格局，活跃章法气氛，如“人间可哀”（图1）一印之参差错落，朱文“曾克崙”（图2）一印之活泼可爱等；或造成呼应，以增添情趣，如“可、哀”二字中两个“口”的上下呼应（图1）、朱文“曾克崙”（图2）一印中“曾”字头上两笔和“崙”字下部四笔的对角呼应、“狂篇醉句”（图4）中“狂”字“犬”部的“㇏”和“篇”字“竹”头及“醉”字“卒”部的“㇏”的三方呼应等；或变换空间使块面重组，增加朱白对比，形成美感，如朱文“曾克崙”（图2）一印中右下部的太空、白文“曾克崙”（图5）一印中中间的一块太空、“一杯长待何人劝”（图6）一印中下部的两块太空等。另外，这种手法还能使本来较为难以处理的局面迎刃而解。例如“波外楼丽辞”（图3）一印，因为拉长了“楼”字，使全印整体呈对称结构，又通过字形的伸缩挪让，造成许多局部的对比呼应，使全印看起来如众星璀璨，明艳亮丽，不仅章法上得自然疏密之美，也最大限度地使印面形式契合了词意。

(2) 对称对应

对称对应属于呼应的一种类型，是乔大壮先生古玺印中常用的手法之一。对称对应就像诗文中的对偶、对联，乔大壮先生是学界推崇的诗词大家，于对偶等自然有会于心，施之于印，也是自然而然之事。

古玺文字形体宽窄肥峭、方圆大小、变化多样，以之入印如不作精心安排，难免留朱散漫、杂乱无章。乔大壮先生巧妙地利用对称对应的手法。明以规矩，使其就范。如“质诸鬼神而无疑”（图7）一印中，以“鬼、神”二字立于印面中间，“而、无”两字因点画较少而合



图7 质诸鬼神而无疑

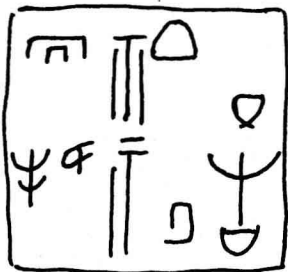


图8 太仓狄膚



图9 树人六十以后作



图10 采方（芳）州（洲）兮杜若

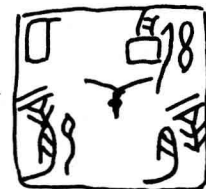


图11 系臂琅玕琥珀龙

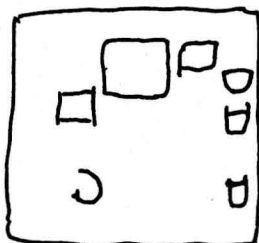


图12 始知真放在精微

为一字，与“疑”字一起和右边的“质、诸”二字构成对称对应。“而”字的方折之笔也和“神”字下部的方折之笔构成呼应，“疑”字的“ㄩ”和“诸”字上部构成呼应等等。通过这样的处理之后，本来字形大小、长短、方圆、繁简不一的七个字，被有机地组织成三行，左右对称、遥相呼应，而字内空间和被字体分割的空间自然变化，既有呼应，也不雷同。与之相似的有“始知真放在精微”一印（图12）。而“树人六十以后作”（图9）和“系臂琅玕琥珀龙”（图11）二印，则分别以“十”和“环”二字为中心展开对称和对应，则和上述二印的手法又微有不同。值得指出的是，“系臂琅玕琥珀龙”一印，七字中竟有四个字都有“王”字旁，而作者能迭施妙手，从容化解，足见作者在章法处理上的大匠风范。至若“采芳洲兮杜若”（图10）一印，则又以“兮”字一拖笔将左右一划而二，造成“采”“杜”二字“木”部的呼应和左右两个近于对称的空白，使全印整体中寓变化，对称中见分别。不仅如此，作者还将这种对称对应的手法活用在字势上，如“太仓狄膺”（图8）一印，“太”字右倾、“狄”字“犬”部左倾、“仓”字势向右拉，“膺”字势向左扯，不仅造成字势上的对称对应，也让出中间一块大致呈三角形的大空，使全印的疏密、动静达到了和谐。

（3）包围团聚

如果说“包围团聚”这种手法的运用在传统的古玺印中是一种不经意的“妙手偶得”，那么在乔大壮的古玺印中却是有意为之，只是它同样取得了天衣无缝、不着蹊跷的艺术效果。试看乔氏的代表作——“狂篇醉句”（图13），“句”字被另外三字两面包围，“狂、篇、醉”三



图13 狂篇醉句

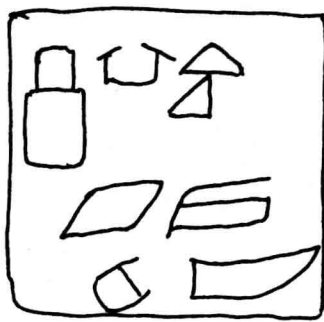


图14 但未白头耳

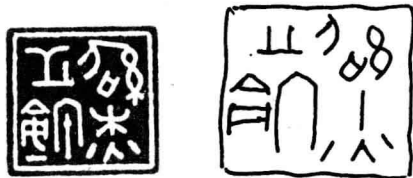


图15 绍杰之玺



图16 丕基长寿



图17 铭枢延年

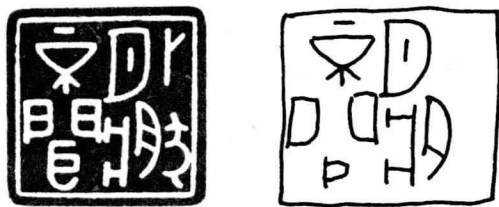


图18 外奖不闻