

新时期篆刻艺术派别论

牛克诚

新时期篆刻艺术派别的形成与存在已是一个基本事实。这种派别不同于篆刻史上的浙派、皖派，它是跨越了地域的界限、超出了师承的脉绪，完全是靠着各个作者在审美价值取向上的趋同而自然组成的聚散无定的集合式群体。心理流向的相通是这种派别得以建立的基础，而它最终，也是最直接地在印面形式上被我们所切实地感知。诚然，在整个篆刻史的长河中，新时期的篆刻创作还正处于一个继往开来的阶段，它不是凝固了的，它仍在向着未来不断地发展、流动。但是，这并不会成为我们在界定与分析这一时期篆刻派别时的困难，也不应该成为我们逃避这种界定与分析的通词。因为，尽管新时期的篆刻创作仍处在发展与流动之中，但一个明显的趋势却正益愈呈现出来，即，这种发展与流动并不是漫无目标的，它波澜壮阔也罢，它默默潜淌也罢，最终，它是向着两个基本的端点奔赴而去的。“金”与“石”这两个我们久已用滥了的概念，就分别成为这两个端点的标志：它们既是新时期篆刻创作的两种取法对象，以此，新篆刻家们与遥远的

传统相沟通；又是两种印面形式，以此，我们可以直接地领略到这一时期篆刻的基本风貌。它既浓缩了新时期篆刻家们的两种审美意识、造型观念，以此，新篆刻家们自动地、无形地结成了两大体系与阵营；又折射了我们民族心理深层的两种哲学观念，以此，新时期的篆刻从技术与艺术的天地中走出而涌入民族文化的洪荒巨流之中。

金派与石派：以印章为本体的划分

一、“金的景象”与“石的景象”：两种印面形式感

铸金与刻石是我国古代记录语言的两种重要方式，“金”与“石”成为那一时期的文字所附着的物质载体。从汉代以来，人们就习惯于把记有文字的材料称为“金石”，至宋代，便已蔚为一种显学。但是，从文人篆刻兴起后的历史看，“金石”这一古代文字材料的总体，正日益被“金”与“石”这样两个具有各自明确界域的范畴所划分。其实，这不过是对“金石”的原初意义的复归，因为，在金石并称之

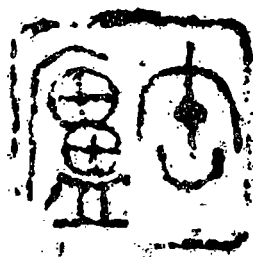
前,金与石就分别充当着类似于今天的“纸”的角色。

“金”在古代有两种意义。一为金属的总称,如《尚书·吕刑》疏:“古者金银铜铁总号为金”;《诗·小戎》疏亦云:“金银铜铁总名为金。”所谓的“五色金”,大体代表了作为金属之金的含义:金为黄金,银为白金,铜为赤金,铅为青金,铁为黑金。“金”的另一种意义是指的铜。因此,一切铜质器具也便称为“金”。如《国语·楚语》“而以金石匏竹之昌大器庶为乐”。注云:“金,钟也”;《周礼·钟师》“掌金奏”注:“金谓钟铸也”;《国语·楚语》“金足以御兵乱”注云:“金,所以为兵也”;《庄子·列御寇》“为外刑者金与木也”注曰“金谓刀锯斧钺”……《素问·五常政大论》“革金且耗”注:“金谓器属也”,算是对金的这种意义的总括。或是为着记功、或是为着标明器用的所有、或是为着祝愿吉祥,这些金属器具上往往铸、凿或多或少的文字,这也就是“金石学”意义上的“金”了。亦即是说,我们所着意与“石”区别开来的“金”,是指古代以金属(主要为铜)为物质载体的文字形式,可称之为“金系文字”。它主要包括:铜器(主要指三代铜器)铭文、诏版文、权量文、货币文、铜镜文等。而古代印章文作为明清文人篆刻的远宗就更自然地归入这种“金”的范围之中。因此《淮南汜论》“盗管金”注曰:“金,印封”,《后汉书·冯衍传下》注云:“金谓印也。”

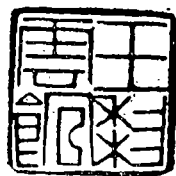
尽管“石”的定义古今一辙(如《说文解字》云:“石,山石也”),但在“金石”意义上的“石”却也不仅仅是对自然性状下的石的称谓。《文选·文赋》“被金石而德广”注曰:“石,碑碣也”;《吕览·求人》“故功绩勒乎金石”注:“石,丰碑也”。可见,最初的与金石学中的“金”相对的“石”主要指的是碑刻文字。这种定义一直延续到明代。清代以来,“三古遗物,应世而出,金石之出于丘陇窟穴

者,既数十倍于往昔,此外如洹阴之甲骨,燕齐之陶器,西域之简牍,巴蜀齐鲁之封泥,皆出于近数十年间,而金石之名,乃不足以该之矣。”^①“石”的所指范围在扩大。陆心源《千甃亭古砖图释》、高鸿裁《上甸室砖瓦文攷》、陈介祺《簠斋藏陶》、吴式芬、陈介祺《封泥考略》等即主要集录的是陶文、砖文、瓦文、封泥等。这些也都成了金石学意义上的“石”了。我们所着意与“金”区别开来的“石”,也即是以石质材料为物质载体的文字形式,可称之为“石系文字”。它包括:刻石、碑文、墓志、陶文、砖文、瓦文、摩崖、买地券等。

我们把古代文字的载体区别为“金”与“石”两个系统,我们不再把古今篆刻家们所取法的文字形式笼统地称为“金石”。这不仅仅是一个概念之争,这也不仅仅是一种质地与形态的区别。实际上,当我们沿着“金”与“石”的两条轨迹,去观照明清以来的文人篆刻时,我们不禁有些惊讶地发现,一部篆刻史不过是金系与石系两种文字形式的再生与创造的历史。这部历史的大概是:自明初至清末,是“金系文字”占主导地位的阶段,这一时期的文彭、何震,乃至赵之谦的篆刻都是在石质材料上变化了金系文字。此后,以黄士陵、吴昌硕、齐白石等为代表的近代篆刻则进入了金系(黄)石系(吴、齐)并存的时期(图一)^②。同样,新时期的篆刻艺术也仍沿着金与石这样两个基本走向而发展,并由此形成了新时期篆刻创作的两大派别:金派与石派。金



吴昌硕印



黄士陵印

图一



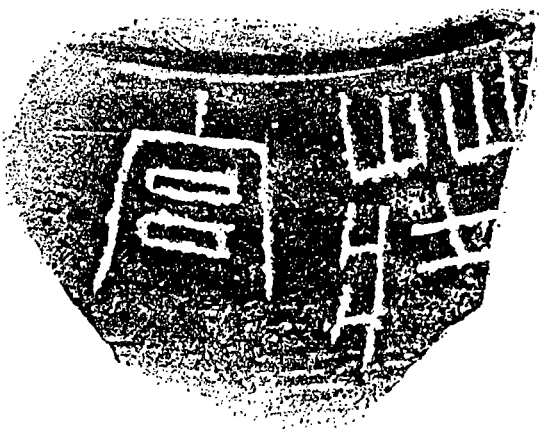
图二

派篆刻胎息于金系文字，他们以古玺、汉印、镜文、刀币文等为取法对象，并借鉴了同样是来源于金系文字的黄士陵、赵之谦等人篆刻中的形式因素；石派篆刻则取法于砖文、陶文、碑文等石系文字，并把吴昌硕、齐白石、来楚生等人变化于石系文字的艺术结晶融会到自己的创作中。

但是，对于金系、石系文字的取法，只是为新时期篆刻艺术规定了金、石两派分野的潜在可能。这种派别的确立最终总要以显性的状态呈现在印面形式之中，这种印面形式依仗一种“金的景象”与“石的景象”而为我们所感知(图二)。或者说，“金的景象”与“石的景象”是在印面形式感上区别金派与石派的两种标志。

清代袁三俊在《篆刻十三略》中提出了“苍”与“光”的对立范畴：“苍兼古秀而言，譬如百尺乔松，必古茂青葱，郁然秀拔”；“光即润泽之意。整齐者，固无论矣。亦有锋芒毕露，而腴理自是光润”。“苍”与“光”这两种印面形式感其实正分别显示了“石的景象”与“金的景象”，只是古代印论家们还没有把它们同石系、金系文字联系起来。而在浩瀚的古代文字材料中，因金、石二系物质载体的质地不同，文字刻就的方法有别，从而，两种异样的文字形象与风神就十分明显地表现出来。这也就是我们通过直觉就可感受到的“金的景象”与“石的景象”(图三)。“金印……其文和而光。银印……其文柔而无锋。铜

印……壮健而有回珠”^③。这是对金的景象的描述。在明清的印论中，类似的描述还很多。这透露出金系文字在那一时期的篆刻中居主要地位的事实。相反，对石的景象的描述则比较缺乏。倒是康有为在书法领域为我们展示出以北碑为代表的石的景象：魄力雄强；气象浑穆；笔法跳跃；点画峻厚；意态奇逸；



图三之一 石的景象



图三之二 金的景象








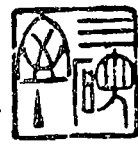




	石 派	金 派	
王 鐔			刘石开
朱培尔			韓天衡
马士达			黃 洪
徐正廉			熊伯齊
许雄志			李明田
吴颐人			刘一闻

图 四

精神飞动；兴趣酣足；骨法洞达；结构天成；血肉丰美。

我们或可以这样去识别和感受印章形式中的金的景象：光润的；光洁的；劲健的；俏利的；静逸的；妍秀的；雅丽的；娟整的；华美的……

石的景象：苍朴的；奔爽的；浑厚的；峭野的；奔放的；稚拙的；苍辣的，简率的……

在新时期的篆刻艺术中，王镛、朱培尔、马士达、刘江、许雄志、徐正廉、吴颐人等人的印面刀法奔爽、线条苍朴、结构天成，给我们以石的景象的感受(图四)；石开、韩天衡、黄惇、李刚田、熊伯齐、刘一闻、陈平、苏金海、陈茗屋等人的印面刀痕光洁、线条匀整、布局端庄，给我们以金的景象的感受(图四)。前者代表了新时期篆刻的石派，后者代表了金派。

二、“刀趣”与“篆法”：运作中的两种侧重

取法对象提供了金派与石派的潜在向度，印面形式感为它们的显现形式。这二者同样不过是金派与石派的外在标志。取法对象是创作素材，印面感觉是实现形式。在前者向后者的推移中，创作主体的具体运作起着决定性作用。金的景象、石的景象产生的契机即在于创作主体在运作层面上的两种不同侧重：石派重“刀趣”；金派重“篆法”。

作为金派、石派取法对象的金系、石系文字原本即是因不同的制作方式而形成的——金系文字为“铸”，石系文字为“刻”。铸字因为工序上的安排而使最后形成的文字形式已不见刀痕。即是说，它在制模、范时虽然也是刻字，但在以后的几道工序中，刻痕和刻意已被全部消溶掉了。因此，在金系文字内，“刻”对于文字的形成不具有直接性^④。而石系文字则是以刀在石上直接“刻”成，不仅刀痕赫然，而且石“质泽理疏，能以书法行乎其



图五

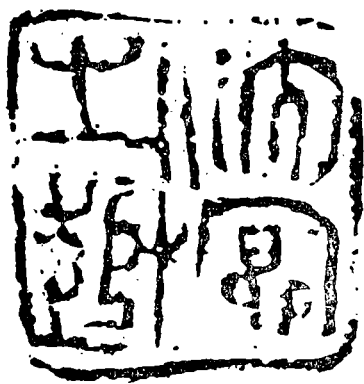
间……”^⑤

篆刻艺术尽管都是用刀刻于石上，但因其对金系、石系文字的不同承接，也便产生了明清以来文人篆刻的两种相应的运作手法——“刻印有作篆极工，但依墨刻之，不差毫发即佳者；有以刀法见长者。大约不露刀法者，多浑厚精致；见刀法者，多疏朴峭野”^⑥。

刀趣

如果说篆刻也是一种生命实现形式的话，那么，这种生命形式则大半是在挥刀运作中实现的。一刀刻去，在石上所留下的是生命的轨迹，它折射着创作主体的性格与激情。开石派新风的王镛指出：“充分地利用刀法，发挥‘石味’，才能抒情达意，才能体现出篆刻的独特之美。”^⑦这一派的徐正廉也认为：“篆刻毕竟是刻的艺术。刀在行使笔的功能，表现笔的抑扬顿挫、轻重疾徐的时候，不应该抹杀，而应该保留甚或夸张刀特有的情趣。”^⑧由于石派在创作上注重刀的独特品性的发挥，因此，在做篆上便往往不很经意。他们一般只是草草地将字写在石面上，并不追求毫发俱到，从而为刀的展示留下充分的余地。在这里，写篆和奏刀是两个独立的阶段。这不仅仅是因为它们从程序上必定是先、后可

分的,更重要的是,它们是两个同样贯彻了主体性情的过程:运刀相对于写篆,是一次艺术的再创造。这体现在:1.运刀中的线条的即兴创作。线条的形质、整印的意境等在石派这里是通过“刻”来实现的。在布局谋篇时,还没有确定出整方印的清晰面貌,而在刻制过程中,则驱刀如笔,任其纵横,线条与意境即在每一刀的步步生发中逐渐形成。特别是他们注重对捉刀入石时的偶然机趣的把握,从而使印面生出许多无意识的效果。“信刀所至意必无,恢恢游刃殊从容”^⑩,这是吴昌硕对自己运刀过程的表述,而石派的创作也同样是“信刀所至”,让刀获得更多的、更自由的表现的。2.线条的一次性完成。石派注重线条对心态的充分表达,在他们这里,每一个刀痕都是一个不可重复的精神世界,线条与心态直接对应,心与手、手与线条达到了一个无阻碍的连通。石派作者大多用一往而无返的“单刀”,这种刀法省去了像双刀那样的修造的功夫,而成为直接反映主体生命意志的表现形式。用单刀刻成的作品,可以使我们从清楚地寻觅到刀的运行的走向和力度,它斑斑爽爽的刀痕向人们毫无掩饰地袒露着主体的内心世界。这一点在石派的白文印中表现得尤为突出。石派的白文印行刀



图六

如笔,一刀即完成一根线条,其文字就像在石上“写”出的(图五)。而朱文印的线条,因其无论如何不能一刀完成,便缺少了“写”的意味。但石派的朱文印通过“向线落刀”的运作,也同样在石面上留下了真切的刀刻的痕迹,刀的起、止、转、折,刀的迟、疾、顿、挫,连同它们所反映的主体的心理节律同样被我们深切地感受(图六)。因此,石派的运刀像中国书法一样,每一次实现的形式都是一个不可重复的过程。这个过程本身甚至成了主体的创作目的,或者说,对石派而言,篆刻的要义即在这种过程之中。

篆法

无论是金派还是石派,其刻刀的运行规定与毛笔书写的运行规定都是不一致的。书写字要依照“笔顺”,而刻字则依照“刀势”。刀势与笔顺的不一致就已经表明了刀法是不同的于字法的别一系统。在这一点上,金派与石派的区别在于:石派强调这种系统的独立性,并赋予它以独特的审美价值。因此,刀在石上的每一个动作都以显性的状态留在石上,使人们充分地感受到他们作品中的“刀趣”及“石的景象”。金派则视这一系统为字法的从属系统。他们尽管也是强调刀法的,如他们重视刀法的锐利、流畅,刀法的力点准确、不失毫发精微等。但是,与石派不同,刀法在金派这里成为如何尽善尽美地表现字法的工具。金派对刀法的重视旨在如何不至使字的线条臃肿、呆板。如果说石派的运刀是一次再创作,那么,金派的运刀则是对印稿的忠实复制。黄惇多次在印款中题道:“刀法也者所以传笔法也。如朱简所云,刀法混融,无迹可寻,神品也。”^⑪做为有别于字法的刀法在金派这里没有得到应有的展示。在金派的印章中,我们看不到刀的运行方向,刀的轻重缓急,所见到的只是线条本身的走向、流动。他们似乎是在一种匀速的节奏中去完成一根根线条的。在石派那里的赫然刀

痕,在这里都变得隐锋匿迹了,从而金派的印面呈现出光洁秀润的“金的景象”。这不但使我们联想起清代印坛上的皖派刀法,也使我们看到了金派在对刀的领悟上与明清文人篆刻家的沟通^⑩。如果说石派的刀法所留下的痕迹是直接表达了主体的生命意志的话,那么,金派主体的天然性情则已在对线条的修整、把握中转移和内化掉了。这也正是石派篆刻显得“外拓”,金派篆刻显得“内敛”的原因。我们面对石派作品所感受到的是一片快爽与直率,而面对金派作品则“乍视之若无妙处,及谛审久,始觉其妙……”^⑪

当刀的价值退到幕后,字的价值就被推到台前。金派一方面把刀法牺牲在对字形的把握中,而在另一方面,他们对字的篆法则倾注了无限的关心。他们别具匠心地营造着各自的文字的结构形式。我们知道,明清篆刻家对金系文字的取法还主要是对字形的直接搬用,而金派对于篆法的关注则是在新的形式美的原则指导下而创造出一种适合于印面的文字形式,他们称之为字的“印化”^⑫。印化了的文字在两个方面体现出金派作者们的创意:1.线条的形状。2.字的结体。这一派中的石开在结篆时特别注重“开发篆书的内在表现力”^⑬,他的印中的文字结体,已经消除了固有的篆字形态,而建构起属于他自己的结构形式。他不但重新组合了篆书的结体,而且对结体中构成要素的文字偏旁部首

都进行了独特的塑造,他的印文中的心字底、三点水、石字盖、双人旁等都极具特色。石开在结篆上已经形成了可以同化一切线条的字体体系,任何一个文字进入到这个体系中,就都要被打上属于他自己的戳记。同样,韩天衡以他深厚的古代工匠印的功底,取法汉碑额篆,融入汉代装饰篆书鸟虫篆,从而创造出特征明显的篆书形式^⑭。刘一闻的结篆“比楔刻更显出厚重的分量”^⑮,他采取了稍异于传世小篆的结体方式,在原本对称的结字中,找出不尽相同、互有变化的结字姿态^⑯。李刚田则在一种对统一基调的把握下,把汉隶、小篆、古玺溶铸为一个排列有序、疏密相映的结体。陈平的“印文多取隶意,字形突破方整,线条中喜用肥笔”^⑰,特别是他对宋人活版字体的应用,拓展了金派字形取法的领域。因此,如果说石派的“刀趣”是作者的心律与激情的反映,那么,金派则在字的结体、篆意上映射出作者的苦苦匠心。

三、形式层面的比较

“刀趣”与“篆法”显示出石派与金派在篆刻运作程序中的两种不同关心。由此而形成的两种不同的运作不但直接营造了作品的“石的景象”与“金的景象”,而且也决定了这两派在印面的形式构成上的差异。这首先表现在作为形式构成的基本要素的线条上:金派重“形”,石派重“质”(图七)。



线条的“质”



线条的“形”

图七

线条的“形”与“质”

一方印章，最终是各种朱、白线条在方寸之中所构成的美的空间。线条本身的形式决定着印面整体的形式，这就如同我们只要分别看到《兰亭序》和《张迁碑》的一根线条，就可感受到“雅丽”与“雄朴”的书风一样。而线条本身又具有双重意义，即同一根线条既是几何学意义上的线，又是书法意义上的线。前者显露出这根线条在“形”上的规定，后者则蕴寓着这根线条在“质”上的规定；前者所展示的是线条的外在形式，后者所表现的是线条的内在品质。

对线条“形状”的敏感体现在金派创作中。这与他们对“篆法”的偏好是分不开的。线条构成印的一部分，首先是因为线条构成了字的一部分。金派中每个人的独特篆法是靠他们各自独特的线条来组织的。刘一闻的线条曲直、粗细等变化生动，特别是线条的起笔和收笔的形状更见诸多对比；黄惇的线条源于青花瓷押记，他为了追求毛笔书写于器面上的效果，而将线条的首尾两端处理成钝三角形。可以说，刘、黄对线条形状的塑造是通过对线条起止处的加工而得到的。韩天衡以其对鸟虫篆的再创造而为印坛瞩目，他的这一类作品，把鸟或鱼的形象嵌入线条之中，线条的形状因此而既形象化，又装饰化。李刚田的线条“或局部部首以圆代方，或偶以一弧线出之诸平直线中”^⑩。陈平的线条具有楷书的形态特征，起笔呈方形，收笔呈尖状，而他的宽扁肥硕的一些线形，不仅增加了印面的几分险峻，也使他的这种线条同刘一闻的线条区别开来。韩、李和陈是金派中把握线条的另一类，即对整根线条的加宽、变圆、变方和增加装饰。如前所述，明清篆刻家（取法金系文字者）在字法上多是对古代文字的直接借用，因此，除了黄士陵外，他们的线条形状也从属于所借用的字。而新时期的金派作者则完全用属于自己的独特形

状的线条来重新整理篆法、构筑字形。这不但是对金系文字的线条的重新解释，也是对篆刻这种形式最终能够包容多少种线条形状的命题的可贵探索。他们的线条中贯彻了每一位作者内心独特的美的法则，他们的线条富于极强的理性，他们的线条明显地区别于石派作者把刀落在石上所生出的自然形状。

与金派对线条的理性营造相对照的是，石派作者对线条的外在形状透露出一种漠不关心。他们有些近乎随心所欲的运刀使得生成的线条的形状具有偶然性与未知性；而他们运刀的轻重迟疾及心律节奏则凝结在线条之中，这便形成了线条的“质”。“尤其是线条，其精到处表现在调整诸多矛盾的手段之中：单纯而不失变化，松动处又能紧结，迟涩中不失灵动，细劲中又透出粗放……”王镛在《治印追记》中这样表述了线条的质。通常，我们用“苍浑”、“质朴”、“急迅”、“抒缓”等来比况对这种线条的“质”的感受。王镛运刀的恢宏从容、朱培尔运刀的苍爽疾迅、马士达运刀的迟重丰厚、许雄志运刀的急缓有度等都变作线条的质的一部分而呈现于印面，这也就是我们通常所说的线条中的“味”。如果说齐白石的运刀还由于一味的纵横驰骋而显出“质”的单一的话，那么，石派的用刀则给我们或迟缓或疾速，或苍雄或劲利等多重的审美感受。

线条的“形”与“质”是金派与石派对印面造型因素的两种基本塑造。而线条“形”与“质”又进一步决定了金派、石派在篆刻形式层面上的另外两种差别：一是“线条构成”的差别；一是线条所集合的“空间形态”的差别。

线条构成的比较

在印面上，依靠线条的组合、排列所形成的线条之间的对比关系，叫“线条构成”。这种对印面形式的处理呈现出一种脱离开字形的趋向。人们只是通过线条间各种质与量



图八

的关系而获得对这种印面的形式感受。因此，它更能使篆刻摆脱开“印信”的实用的束缚，而进入一种由纯粹的线条所构筑的形式美之中。

由于金派注重篆法及线条的形状，因此，金派的线条构成就着意于各线条间的曲直、粗细、长短、形状及疏密的对比（图八）。如这一派的石开“把篆书的笔画看成粗细、长短、横竖、曲折、交叉的线，按缪篆的一般篆法作精心的有机组合，来体现印文的意象色彩……”^②。而石派由于注重刀趣与线条的质，因此，这一派的线条构成就展示的是线条间的“质”的对比，如它们的力度、刀的走向，还有苍朴、深厚等意趣（图九）。

空间形态的比较

“空间形态”指线条集成块面，各块面间形成朱白的空间关系，并以此构成印面上的对比效果。它与“线条构成”的区别在于：后者是单独线条间的形与质的对比、呼应，

前者是线条所排叠成的块面间的对比、呼应；后者强调各线条自身的形式特点，从而构成线与线之间的某种关系，前者的线条则淹没在它所由此构成的块面之中，线条自身的形式价值变得不再明显。印面中的各种空间形态可以形成强烈的朱白对比，因此它对视觉有一种震撼力。金派的线条，其自身形状比较规整，其边缘轮廓线比较洁净，因此，在把线条组合成空间的时候就极其合适而易于成型。空间的对比几乎成了这一类印作所维系的生命。熊伯齐多年研究古玺布局，在把古玺布局转变成印面的空间形态时“讲求疏密、欹正的错落，强调红白对比”^③（图十）。李刚田“其章法时用开合、揖让，以疏为密，善留大空……”^④。在他们的印作中，线条叠并成空间，空间形成不同的面积与形状，这种不同面积与形状的空间组成了各种平衡、对称、反差、对比、顾盼、呼应等关系，从而形成印面的跃动的节奏感。而石派的线条在运刀的不经意中形成，单刀所留下的痕迹使线条轮廓呈不规则状。因此，尽管他们中有的作者也认识到“‘留空’可以关系到章法的疏密、节奏、平衡、气韵等方面”^⑤，但他们在把线条构成空间的过程中却总因为缺少线条形状的“适合”而造成线条与空间的脱节。看来，除非我们承认石派的线条本来就不适于构筑空间形态，否则，石派对空间形态的把握就一定要首先解决线条与空间的“归顺”



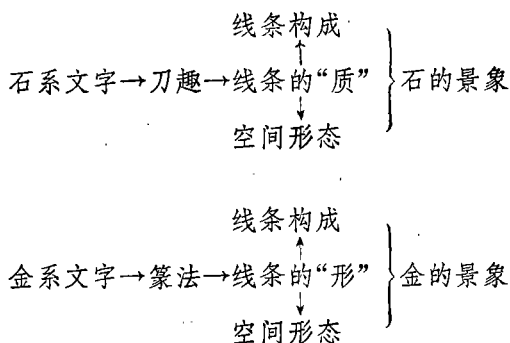
图九



图十

问题。

在“线条形、质”、“线条构成”、“空间形态”的三组关系的比较中，我们发现，正是由于对线条“形”、“质”的不同偏爱与把握，才产生了金、石派对“空间形态”与“线条构成”的不同处理；而线条的“形”、“质”最终又分别是由“篆法”与“刀趣”决定的；我们前面所提出的“金的景象”与“石的景象”也即在这两种对比中孕育、形成。这种由主体情趣、取法对象、运作程序、形式安排及印面效果等等所形成的篆刻艺术的综合系统，可表述如下：



这种以印章为本体的研究，使我们可以深入地而不是浮泛地、全面地而不是局部地把握金、石派分野在形式与操作上的来龙去脉。但是，这种研究与分析也极易使我们陷入纯技术考察的狭隘之中。篆刻艺术也是一种文化的浓缩，它凝结着民族文化及这种文化之下的个人心理等因素，因此，我们进行金、石派分野的研究，就和把两株树区分为乔木与灌木不同，我们要得到远比形式更为重要的“文化”上的证明。

金派、北宗与石派、南宗：两种造型观念的分野

绘画上的“南、北宗”说，以禅学中的南、北坐功的不同相比照，而把历代画家区

别成两大系统，它是我国古代绘画领域中的一个具有重大影响的理论。它究竟是由董其昌，还是莫是龙首倡，这并不是我们的兴趣所在，重要的是这种理论所提供的对画家派别的划分及这种划分的意义。但是，这种划分的标准又是以中国传统思维的模糊性而建立起来的，像“道”的概念涵盖了无限的丰富内容一样，“南宗”与“北宗”也同样以它的模糊性而部分或全部地包含了诸如文人画与院体画、逸家与作家、水墨与青绿、渲淡与勾斫、元画与宋画等内容。这个问题如果反过来看则是，文人画、院体画，渲淡、勾斫等都不过是从某一个侧面切近了南宗、北宗，它们不可能与南宗、北宗的定义域完全重合。这也正是这种理论出现后就一直纠缠不清的原因。在南、北宗与其余的分类相对应的划分中，尚有一种起到调合二者的作用的中介分类，它既与南、北宗的划分相一致，又谐调于其余的分类，这即是“写意”与“精工”（它既为两种风格亦为两种造型观念）的对立体系。为了保持本文的历史连贯性，我们仍延用“南宗”、“北宗”的概念，只是它们是在“写意”、“精工”意义上的运用。而如果我们能够把眼界拓展开来，则不难发现，这种写意与精工其实并不仅仅是发生在绘画领域中的事情，在音乐、诗歌及人类其它的创造行为中都具有与绘画的写意、精工在本质上相类似的发展。即如篆刻而言，“如画家一般，有工有写。工则精细入微，写则见意而止。”^②而且，这两种观念也绝不仅仅是某一特定历史时期所独有的，它乃是从远古以来就一直流淌在人们心底的两种创作潜流。即使在我们今天的文化格局中，它也并未曾消匿，或者说今天的艺术创作同样不会越出写意与精工这两条基本轨迹。因此，新时期篆刻的金派、石派与绘画上的北宗、南宗只是从不同的时期、不同的领域反映着精工与写意观念的根本差异；而我们说金派与北宗、石派

与南宗具有内在的同一性，也即是指它们在造型观念的层面上分别对应着精工与写意。

一、石派与南宗(一): 对物象(形)的超越

“逸笔”与“刻画”是南、北宗在绘画表现手法上的一个重要区别。这使得他们的作品形式分别在“意趣”和“形似”方面获得了成功。南宗画家米元章“以山水古今相师，少有出尘格者，因信笔作之，多以烟云掩映，树木不取工细，意似便已”^②。这代表了南宗画家们的创作旨趣。他们不计较于物象形态的准确与否，而是力图把握对象的生命本质，并通过绘画来抒发自己的胸中逸气。倪云林画跋云：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”又云：“余之竹，聊以写胸中逸气耳；岂复较其似与非，叶之繁与疏，枝之斜与直哉！”因此，南宗画家的线条形式就可以超越对自然物象的摹写，而为作者情感与意志的涌入提供可能。他们“画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，图兰谓之写兰……”^③，其每一挥笔，都是在做同如书法一样的“写”，有无限的意趣融进在这写的过程中，凝结在线条的完成形态上。在山石的表现上，他们喜欢使用由具有书法意味的线条构成的披麻皴，这种皴法全方位地调动了毛笔的笔锋，充分地发挥了笔毫的柔、劲，墨容量的大小及运行时的快慢摆动等毛笔的特性，同时它把线条从对对象的刻画中移开，而强调以线条本身的“情质”为代表的美的效应。在树的表现上，他们与北宗的“夹叶”法不同，而多用“点叶”的手法完成。这种点叶是南宗画家们在观察了自然对象的特征后而把握到的一种自然事物的本质形态。它在操作上以“写”为特征，具有像书法一样的提按轻重。总之，南宗的绘画超越了物象(形)而直接与物“性”对话，他们的绘画表现出一种非凡的气韵，在更本质的意义上捕捉到了外物的“真”相。这实际上是对于绘画的

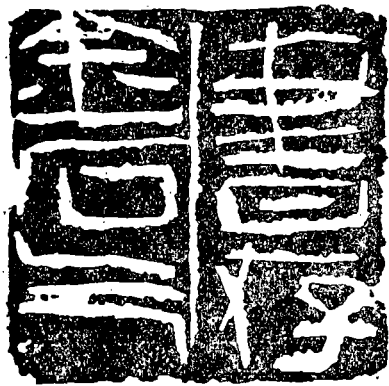
操作过程的一种解放，因为它不必再受物形的约束；同时，绘画工具笔的性能便有机会得到充分发挥，绘画过程本身也就成了创作和抒怀的过程。在客观物象与其物性之间更注重对物性的直觉，在表现对象与表现手段之间更注重表现手段，在作品完成形态和创作过程之间更注重创作过程。这是我国传统艺术中一种特定类型的观察与表现方式。在绘画上，它由南宗画家们来实现，在篆刻艺术中，它则被石派作者所运用。南宗画家与石派篆刻家共同完成了对一个对物象(形)的超越，这就是绘画上的“不求形似”和篆刻中的对篆法、字形的漫不经心。这种篆法上的漫不经心表现为石派作者对字的结体形式和线条形状的随其自然的处理方式，从而，为创作意识的发挥敞开了一条途径。与对字形的把握相对照的是，石派作者更注重对篆刻工具的刀的性能的发挥，这包括对于各种刀法的综合运用和刀的表现性对篆法的规定性的凌驾。他们把刀在石上划过的一切痕迹都无保留地呈现给读者，为的是让这些揉进了作者主观性情的“刀味”能更直接地向读者坦露。与刀相联系的刀的运作过程更被他们看做是一个相对于印稿的艺术再创造过程。他们的单刀行走即是在石上的“写”，刀的运行留下的是如同书法的线痕。而且，单刀的运作是一刀刻过便不再修整，这和南宗画家运笔的尽意挥洒具有同样的精神实质。在同双刀比较时，单刀就益愈显示出它的“草草”与潇散自由的特征(图十一)。可以说，南宗的逸笔与石派的单刀实际上都是写意艺术的造型手段，只是它们分别运用在绘画与篆刻两个领域；只是它们一个使用笔，一个使用刀。对刀的推崇和对笔的推崇一样，使石派篆刻成为一种富有“意趣”的艺术形式。

二、金派与北宗(一): 对物象(形)的追摹

北宗画家属于另一种类型。在客观物象

(形)与物性之间,他们选择了前者。他们苦于对自然物象的摹写,在中国画工具材料所提供的可能范围内,殚精竭力地追求与自然形似。他们的笔法等创作手段是作为塑造自然对象形象的一种方式而使用的。他们不惜牺牲每根线条本身的情质与生命,而以集合式的笔触或无笔意的线条去完成对对象的准确刻画。如果说南宗画家的线条是“写”出的,那么,北宗画家的线条就是“画”出的。所谓集合式的笔触,是指这一派画家用来描绘自然对象的重叠、密布的短线,这种短线的累积可以造成山壑肌理、石坡凹凸等“逼真”的效果,但这每一根短线本身则是缺少韵味和生命的。这样,北宗画家一方面在描绘自然物象方面获得了成功,另一方面,也正是在这种一笔一笔的对客观物象的追摹中,北宗画家泯去了主体的天然性情。至于他们绘画中所运用的双钩线条也更主要地是通过双钩所形成的形状而获得自然对象的一个真实轮廓,线条的曲回转折都是在追踪自然物的外形,属于线条自身的独特的审美价值则降为物形的附庸。因此,北宗的绘画是受制于外物外形的,物形的逼真成了它的目的,工具的性能及手段的运用过程都在服务于这个最终的目的。这种对艺术的把握自然也有其特定的心理、观察方式等为依据,从

而,以这种把握方式而从事创作的画家就形成了足以和南宗相抗衡的绘画派别。它不是一种孤立的、偶然的艺术现象,在篆刻领域中,金派作者以其对“字形”的刻意经营而成为北宗的艺术同盟者。当我们指出北宗绘画的笔墨服务于物象(形)时,一个相类似的事实也在篆刻中出现,即,金派篆刻的刀法服从于字形。南宗所极力推崇的“笔”在北宗这里基本失去其自身的审美品性而成为刻画物象的工具,同样地,石派所极力推崇的“刀”在金派这里则成为忠实地复制印稿、字形的的手段。本来可以尽情地展示主体性情的刀法在金派这里几乎失去其独立存在的意义。刻制的过程就不是为着展示刀的丰富表现性,而是在照例完成字的形状、线条的形状。这种形状由金派作者通过“双刀”的手法而完成。作为字的构成要素的每一个笔划,在单刀那里是往而无返的一次实现,而在双刀这里则要靠往复二次运刀才能完成。毋宁说,这种双刀是“刻画”出的。像北宗双钩的线条一样,双刀的轨迹最终是要构成某种线条的形状,因此,每一刀的自身的效果便被忽视,线条中也便不再具有反映方向、取势等的刀痕。在刻制中,双刀所形成的线条带有一定的修整性,在反复的、一刀一刀的剥削中(这有类于北宗的集合式短线),主体的性



单刀



双刀

图十一

情已被淡化、软化掉，因而，如果抛开线条的具体形状，我们就几乎很难分辨出金派篆刻家们在刀法上的各自特色。

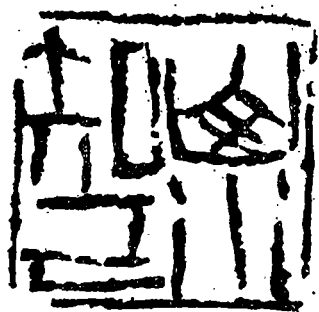
在作品的完成形态上，以逸笔与刻画为契机，南、北宗绘画分别表现出“简”与“繁”的两种形式特征。同样，在新时期的篆刻中，因单刀（包括向线落刀）、双刀的不同运用，石派与金派的印面形式也具有“简”与“繁”的区别。单刀以它不假修饰的运行轨迹而获得了“简”的品格，双刀则以它对形状的刻意塑造而成为“繁”的铺张。韩天衡、刘一闻等的装饰性线条几乎把印面的秾丽与繁缛推到了极致。也许我们或者可以从“简”与“繁”这一角度来分别把石派与金派看作是“平民式的”与“贵族式的”。（图十二）

三、石派与南宗（二）：对“整体”的把握

宋人沈括《梦溪笔谈》云：“大体源（指董源）及巨然画笔，皆宜远观。其用笔甚草草，近视之几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境。如源画《落照图》，近视无功，远观村落，杳然深远，悉是晚景；远峰之顶，宛有反照之色，此妙处也。”南宗的逸笔不以描摹对象为能，它实际上是作者的主观性情在笔纸间的外化。因此，他们的绘画便“近视之几不类物象，远观则景物粲然。”或者说它的笔墨造就了作品的总体意境，局

部的、片断的景象的真实与否并不为作者所关心。一景一物虽被忽略淡化，但万千景象却潜涌在整个作品的“浑然一体”之中。

当我们把这种“浑然一体”看作是不仅仅存在于绘画之中，而是流布于整个中国艺术中的一种妙境时，我们发现，新时期篆刻的石派正像南宗一样把握着作品的“整体感”。当然，如果这里所说的整体感只是指作者对印面布局的整体安排，那么，这个整体感就不能算是石派区别于金派的一个标志，因为金派对印章的布局也是同样倾注匠心的。因此，我们把石派的作品与整体感联系在一起，主要是由于：1. 石派作者由整体而局部的刻制过程。石派刻印不是从逐一完善每一根线条开始，而是先初具其印之规模，再在对整体意境的把握下而对各局部略作调整。在整体“神完气足”之后，便不再理会局部的精致与否。因此，作品的“整体感”在创作中就始终被他们把握，局部的、具体的运刀都以与整体的和谐为原则。如果说石派篆刻也讲求刻意与准确，那么，它即是“对整体的准确把握而不在于对细节的精心刻画”^②。2. 线条形质对印面整体的服从。局部线条的形状、粗细、长短，线条间的交接、转折等等往往不引起石派作者的敏感。我们随便拿出一方石派的作品，以之同秦汉印的典范来



图十二



汉印



朱培尔印

图十三

对比,即发现它在局部细微处与秦汉印的处处形离(图十三):垂直的交叉成了不规则的转角;停匀的笔划成了粗细无端的线条;线条交接处的当断不断,不断反断等等都会成为我们在这种比较中所发现的疵点。但是,这些局部的漫不经心实际上恰恰是为了使整方印的大气息更为人关注。失去了局部的刻意与精到,就不会使整体淹没在每根线条及线条间关系的尽善尽美之中。因此,石派的印作“好像不拘于笔意刀味,然而笔意刀味很浓;不太在乎造型布局的讲究,然而造型布局都常常能独辟蹊径;浑然赏去,一切似乎被它的大气势、大感觉、大韵律所笼罩,所吸引,令人流连”^②。我们在获得了对石派印章的大气息、大韵律的激动以后,如果还要细致入微地去找寻它在线条上的某些疵瑕,则无异于我们在天生丽质、纯朴稚气的山村野姑面前,却还一定要挑剔出她的衣领不整、裤线不直了,尽管这种挑剔我们可以非常轻易地做到。因此,我们在欣赏石派篆刻时,虽然因为印章面积的限制而不可能像对南宗绘画那样地“远观”,但却可以像面对南宗绘画那样去领略它的“整体”。

四、金派与北宗(二):对“局部”的匠心

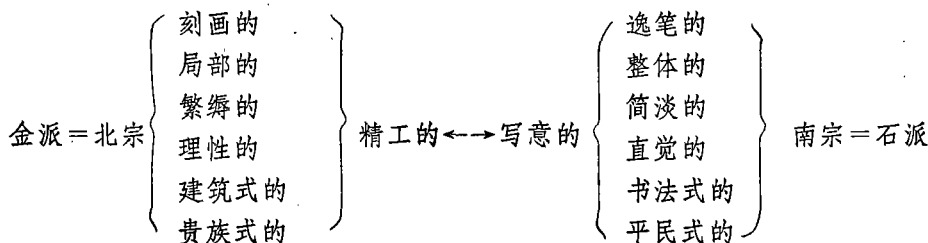
观赏北宗的绘画,给我们以局部精到、处处为境的感受;这一派绘画的整体的繁复富丽正是通过片断的精致谨严来构筑的。在南宗那里,远山、水波、屋宇、人物等都不过是信笔勾之,而北宗则要对之一丝不苟,仔细刻画。由此,与南宗绘画的“浑成”相对照地,北宗的绘画则由界线分明、各自独立的局部组合而成,它的整体便被淹没在局部、片断的精美与工巧之中。

金派篆刻家们以其形态各异的线条形式而争奇斗艳于当今印坛。可以说,在对线条的基本塑造上,他们取得了空前的成功。但是,也许正是因为他们对每根线条形状太过于着意,才反而使他们作品的整体(浑然一体)感被内耗、削弱了。这就有如我们在欣赏一首全然由高音组成的合唱。当我们把金派篆刻看作同北宗绘画一样偏爱局部与片断时,主要是根据:1. 金派作者由局部到整体的刻制过程。与石派正好相反,金派的刻印程序是从一根根线条的完善做起的。石开在这一点上表现得尤为突出,他刻印“是一笔一划地解决清楚再移刻第二笔或第二划。依此类推,到最后一笔或一划刻好的时候,整个印章即告完成”^③。这种“积线成印”的过程,使每一个线条都成为一个独立的单元,都上升为一个至善至美的空间。这就有如北宗山水中对楼阁梁栋乃至树节草根的精心刻画。它使人感到作者匠心的无所不在。这种印的动人之处也就全在于每根线条的细微变化上。2. 金派对局部特征的敏锐观察与把握。金派作者在临摹和创作中都表现出远远超过石派的对局部特征细致的捕捉能力,他们往往能够发现在石派作者看来无关宏旨的某一笔划的特殊处理。石开在“归纳、比较中发现了许多以前难以发现的东西,比如黄牧甫的三点水,是何时从曲线较为直线的;而同为直线的水部又是如何进行细致变化”^④。这种对局部特征的敏感也体现在他们的创作

上。积线成印的过程为他们把这种敏感集中在每一根线条上提供了可能。起笔的形状、中段的形状、转折处的形状、收笔的形状等都无不被他们着意为之。如黄惇“在外在形式上则注重边栏的笔趣、弧线的变化、向内弯曲的边框、框与印内线条合并与碰撞、四角起笔处的点团等手法”^⑩。对局部的偏爱，使金派印作中的每一根线条都经得起推敲，以至可以用放大镜来检验它们的准确程

度^⑪，这倒真正是在“近观”了。

金派、石派与北宗、南宗之间的比较，是跨时间、跨艺术类别的，在这种比较中我们发现，尽管它们之间存在着当代与古代、篆刻与绘画的不同，但精工与写意这两个造型观念却把它们沟通联系起来，而围绕这两个造型观念，金派、北宗与石派、南宗之间便形成了如下的对立：



金派、石派与儒家、道家的审美哲学

在对精工与写意这两种造型观念的把握下，我们把篆刻中的金派与绘画中的北宗、篆刻中的石派与绘画中的南宗联系起来。这说明，篆刻与绘画之间并不是一种从属关系，而是并列关系。在这两个艺术领域中表现出了造型观念的一致性，或者说，在这两个不同领域里反映了某一个共同的命题。那么，这是否就仅仅是两种造型观念体系的对立呢？在这样的追问中，我们就又把金派与石派差异的原因推展到了一个更为深层的本质规定之中。

在这个意义上，我们认为，新时期篆刻的金派与石派不仅仅是两种艺术风格、两种造型观念的对立，它也不仅仅是我们新时期所特有的艺术现象；它是两种文化思潮、两种哲学观念，它是我们民族传统的审美观念在新时期的体现。

这种思潮、观念的源头，在我们民族文化的早期，在我们民族思维的深处。我们每

在追寻思想的根源时，总是要追溯到两千多年前的儒家与道家。而在我们看来，这两家其实不只是两种学说派别的对立，而更是两种把握自然与人生的观念意识的对立。在儒、道以后，我们民族的思维发展就几乎是按照他们所开拓的两条思路而进行了；儒、道两家在宇宙、人生、社会、群体、个人、自然、道德等诸多问题上所表现出的对立和补充，成为塑造我们民族性格的基本力量和决定我们民族文化发展的基本杠杆。在美学思想上，儒家推崇“人工”，他们盛赞“郁郁乎文哉”的周文化；道家则“法天贵真”，崇尚“大朴不雕”的自然美。因此，在我们民族的思维中，精工雕琢与不假雕琢就都可以成为“美”的境界，人工与自然在我们的文化中就都可以被同样推崇。李白与杜甫的诗作同样传诵千古，就已经证明了我们民族对美的二元取向；绘画上的南、北宗各领风骚也正在于他们各自发展了自然与人工的一端；而新时期篆刻创作中的金派与石派又何尝不浸染着浓郁的儒、道美学思想？像严羽把禅学用于文学只是一种类比一样，绘画上所使用的

南、北宗也是一种类比，实际上这两种画派并不是两种禅学义理的反映；而我们把金派、北宗与石派、南宗同儒家、道家的哲学观念联系起来，也并不是因为这两派作者在身份上的儒家型与道家型或他们信仰上对儒、道教义的遵奉，而是因为在他们的作品和创作中显现着一种自然生成的和无法掩饰的与儒、道哲学相一致的观察自然、体悟人生的方式。

“无伪则性不能自美”^③与“天地有大美而不言”^④代表了儒、道两家对美的对象与本质的不同认识。在道家看来，美即在于万物的自然本质；而儒家则认为美在于对自然本身进行了人工改造之后的状态。我们前文所讨论的金派的景象与石的景象，线条的形与线条的质，刻画与逸笔、精工与写意等的对立，实际上都无一不是“人工”与“自然”这个根本的对立范畴在不同侧面的展开。因此，金派与石派从本质上也是在“人工”与“自然”的两个端点对于美的不同把握：金派尚人工；石派尚自然。

一、“自然”：石派与道家的审美哲学

石派篆刻所呈现的石的景象是一种“自然”的景象，是一种“不雕”、“大朴”的美。王镛“从汉晋砖文里找到了不假雕饰，以质朴自然为美的典型”^⑤。他在把这种砖文转化成自己的作品时，也正是以“质朴自然”为变化宗旨的。因此，他的印作便能以率真、无华的美而激动起无数他的追随者。在石派的这一类作品面前，我们感到了自身与自然间的距离在益愈接近，作品中的“苍朴”、“稚拙”等石的景象很容易使我们联想起庄子所叹美的“十步一啄，百步一饮”的泽雉^⑥，和“陆居则饮草食水，喜则交颈相靡，怒则分背相踉”的野马^⑦的天然性情和神态。这是一种“淡然无极”^⑧、“素朴而天下莫能与之争美”^⑨的天地之大美。

王弼在《〈老子〉注》中对“道法自然”解释

道：“道不违自然，乃得其性。法自然者，在方而法方，在圆而法圆，于自然无所违也。”于自然无所违，一切任着自然的本性运行，乃是道的最高境界。而要进入这一境界，就要求人们一方面要尊重“物性”，让万物按其本性展示自己；另一方面也要尊重人的“性命之情”，不要让外在的规范限制住人的自由生命的发展。于篆刻而言，因为它以印石为物质载体，以刻刀在石上的运行为主要的操作程序，因此，“石性”的发挥与表现也便是尊重了石的“物性”。如前所述，石的纹理比之金类物质要疏松，石的质地比之金类物质要酥脆，那么，奔爽、苍朴的线条就是刻刀在石上最自然的表现。从这个意义上讲，石派作者所注重的“刀趣”也即是“石味”。当石派作者豁然奏刀，纵横运作，在石上留下了根根不假修饰的线条时，那其实是完成了刀与石之间的最自然的联接状态。《庄子·骈拇》云：“彼至正者，不失性命之情。故合者不为骈，而枝者不为歧；长者不为有余，短者不为不足。是故凫颈虽短，续之则忧，鹤颈虽长，断之则悲……天下有常然”。万物都因体现了“道”而为“常然”；万物也只有在体现了“道”的自然无为的特征时，才具有了美的品性。刻刀在石上留下的轨迹，当它是自然呈现，而不是刻意为之时，即是最美的形态。这种线条“丰神跌宕，姿致鲜举，有不期然而然之妙”^⑩。因此，如果说石派印章的“石的景象”所呈现的是自然的景象的话，那么，这首先是因为石派作者最大可能地发挥了物质载体的“石性”。

万物都可以区别为物象(形)与物性，物象(形)是某一客观物在特定时空中的位置与形态，而物性则是以物象(形)为载体的，与人的性命之情相沟通的一种自然生命之流，它是超越了物、我界限的一种存在。能够把物性与人的性命之情统一起来，并把自己的创作置身到这种统一之中，这又是石派作者

在另一种意义上的“法自然”。石派主要在“金系文字”之外，特别是印系文字之外取法，汉印的潜在规范对于他们的约束力相对较小，他们在进入创作阶段后，便往往不以楷则为念，而是“以情为本”^⑩，刀在石上，一片神行。我们知道，篆刻由于受其自身型制的限制而不能像书法、绘画那样尽意挥洒^⑪。因此，石派作者便在情感发挥的极限境界中赋予印石以生命。所谓极限境界，即是指在印石“制”的规定内和在遵从物性的前提下，创造意识的最大可能发挥。石派朱培尔治印不做事先的墨稿，他只是把刻刀直接运行于石上，每一刀都完全依据前一刀的痕迹而因势施展，因此每一刀的结果对于他都是未知的。但也正是在这种对未知的捕捉中，他的创作才能使法度似有似无、若明若暗地出没在刀端锋颖。在字形面前，石派作者表现出非职业篆刻家一般的茫然与天真，字形的选择与安排是尽乎随意的，驱动他们的是创作当时的思绪与兴致，他们永远忠实于这种瞬间的艺术感受，并为了捕捉这种感受而不惜使用一些“外行人”的刻制方法。如此而生成的印面形式也许可称作“非正规的”或“非必然的”，但正是这样的创作，才在融会了（而不是机械复制）古法、超越了字形的同时，把作者丰富的内心世界展示出来，把作者即时的审美冲动贯注到每一根线的轨迹之中。石派的作品乃至作品中的所有线条都因此而具有“不可重复性”。石派作者用铁笔记下了他们的瞬间感受，这其实是把自己带进了“兴”^⑫的创作状态。在这种状态中，创作主体获得了最大限度的舒展和自由，这也正是石派所获得的生命价值。石派篆刻的作品虽然也一定出于人工之手，但它却处处显得“自然天成”，他们无违于石质的自然属性和人的天然性情，他们把握了美的“自然无为”的特征，他们的作品仿佛就是一部“自然的作品”。

二、“人工”：金派与儒家的审美哲学

金的景象是一种人工的景象。在金派篆刻中，作为物质载体，石质的自然品性则被弃之不顾。整齐的、装饰的、俏丽的线条与印面效果处处都在显示出人对石性的超越与战胜。古代印论曾指出：“汉世封拜多铜印，皆凿铸，后世易之以石，欲其浑朴简厚，倍难。”^⑬但金派作者却仍在石上创造出了“金”的艺术效果。石材只是他们外化自己审美意识的媒介，它本身的质地、石性、石味等自然属性已无关紧要。在把自己的审美意识投注到这个石材上后，石材就完全失去了自身性能的独立性而纯然成为印章形式的物质依托。石质的印材与金属质的印材对于金派而言就不再具有区别的意义。这仿佛是一种宣言，它告诉我们，外在自然物的属性既可以被利用，也可以被改造，一切都将听命于人的自由意志。如果把它作为哲学观念来看待，则不难看出它与儒家所倡导的人类征服外界的“大神”精神及儒家所崇尚的人工之“伪”的审美意识之间的内在联系。荀子在《天论》中提出了“则天地官而万物役”的“勘天”思想，即自然中的一切都可以在人的实践中而成为符合自己的意志的东西。与此相关，儒家在审美创造问题上就极其重视人的制作。荀子指出：“性者，本始材朴也；伪者，文理隆盛也。无性则伪之无所加，无伪则性不能自美。”^⑭在儒家看来，事物的自然形态本不是美的，只有在其上加以人工改造（即“伪”），才能成为美的样式。因此，金派篆刻中的双刀就在构成了线条形状的同时，也消除了线条痕迹中的“石味”，从而它显示了作者改造、超越印石石性的得意与自豪。韩天衡“认为在自在的秦汉工匠之后，从最自然处下功夫是很难奏效的。人工的气息未必一定与艺术相悖，倒是一定的刻意中包孕的自然之趣，使美显得更醇、更耐人寻味，而且更凝炼”^⑮。整齐、光洁等富于人工气

息的词汇，也便成了金派在艺术上的成功的标志。

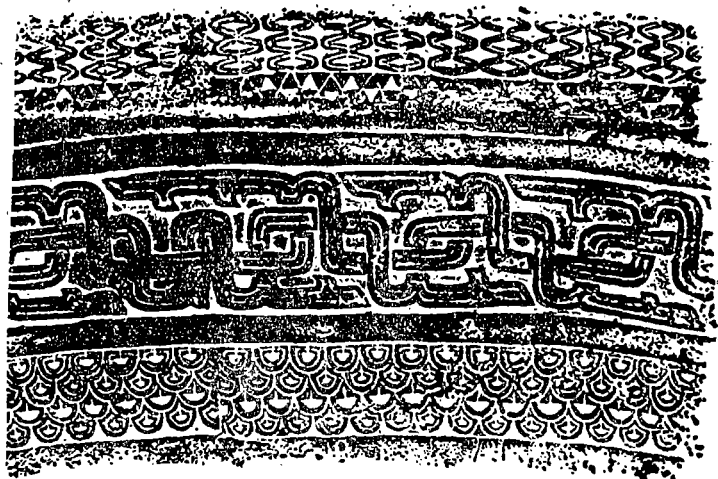
金派对于外物的战胜与超越在于他们对于物性的改造与破坏；相反，对于物形及其美的外在形式则投入了无比的热情。《论语·颜渊》中“子贡曰：‘文犹质也，质犹文也；虎豹之鞞犹犬羊之鞞也。’”他以虎豹与犬羊的皮与毛色的关系，指出了事物的外在形式的重要。而孔子更是对尧时的黄黼黻衣、丹车白马、雕琢刻镂之类的美的物质形式赞叹曰：“焕乎！其有文章。”^④荀子的“文理隆盛”也同样是在强调美的形式的重要。金派篆刻中对线条形状的敏感和对线条的装饰性的经营，无一不是对一方无生命的石头的“文理隆盛”。金派的装饰有其特殊的意义：“如果说丁敬身们与邓石如们的装饰是一种技法的装饰；而吴昌硕、齐白石则是从不经意处着眼，因而在某一意义上是有意无意地抛弃了形式美的表面效果的话，那么，韩天衡则想努力回归，再回到装饰中去”^⑤。这种回归，是对古代鸟虫篆的全方位的再生，这一类作品很容易使我们联想起反映了儒家“礼”的精神的两周铜器上繁密的花纹

(图十四)。

金派把金系材料的线条刻制在石质材料上，这本身即标志着他们是在把人的意志凌驾于石的自然属性之上。这一方面可以说金派的印章因具有“人工”的趣味而显示出实践主体的自由意志；而在另一方面，金派却又为这种自由意志的发挥凭加了一重外在枷锁，这就是“法”与“制”的规定与限制。金派印章变化于金系文字体系，它们较之石派印章，具有与秦汉印更为亲近的血缘关系，秦汉印的形制的规定（如线条的光洁，布局的严整等）更为直接地限制着金派的创造性的发挥；创造性的无“度”的发挥就有可能导致对印章本体的偏离。金派作者特别强调秦汉印的风范作用，认为“汉印为典型的篆刻艺术的审美定势是不可背离的，否则即无‘印味’”^⑥。刘一闻“以秦汉印为基础，攀援魏晋六朝官印”^⑦；黄惇“以汉印为基调而多方汲取”^⑧。这种出入规矩、以古为尚的心理又何尝不是儒家尚礼、尚制精神的表现呢？孔子以周礼作为理想的行为道德规范，号召人们“克己复礼”^⑨。这种礼虽然被他用“仁”来解释为人的内在需要，但它作为人们行为



韩天衡印



辉县琉璃阁墓铜器花纹

图十四

的外在规范的特征却还是十分明显的。荀子从他的性恶说出发,认为人的生命欲望必须要受礼的限制。因此,他极为赞赏规矩法度,认为“故绳者直之至,礼者人道之极也”^⑤。这种对礼制、规矩的基本认识,使儒家学派在艺术创作上重人工美的同时,又特别强调法度的重要。人们在艺术创作中的情感的宣泄也便因此而有了“度”的界限。《关雎》正因为“乐而不淫,哀而不伤”^⑥才得到孔子的赞许。“发乎情止乎礼义”才是情感表达的最完美状态。在金派的篆刻中,对规矩的讲求即表现为“从心所欲,不踰矩”,一切创作都以“不背遗制”^⑦为前提。对周礼的服从是先秦儒家作为人格完善的行为准则,而金派对规矩的遵循,则表现出他们在篆刻中的优越的“正宗”意识。金派作者自幼便浸染于印章规矩,他们丰厚的秦汉印的功底,可以使他们成为当今印坛中传统遗制的继承者和传播者。他们对秦汉印的崇敬与遵从,一方面使篆刻这门艺术保存了其基本的法理和独特的审美特征,使它不至于沦为雕刻与书法的附庸。另一方面,当这种对传统规矩的恪守达到“发乎情止乎礼义”的地步时,规矩无疑便成了限制人性的异己力量。金派作者刻制时的双刀运行,不正是为着遵循汉印的规范,而把感情的奔发慢慢地消解在往复运刀的过程中了吗?这种以理节情实在使金派篆刻陷入一种悖论:既要遵循规矩来维护篆刻本体的存在,又要打破规矩以舒展人的自由性情。从这个意义上讲,金派篆刻的沉重的形式负荷、规矩负荷使它的创新的历史使命变得更为严峻。

金派与石派共同的文化价值

在我们把新时期的篆刻艺术创作区分为金、石两派之后,我们发现,他们不仅仅是金的景象与石的景象这两种印面特征的不

同,也不仅仅是精工与写意这两种造型体系的不同,他们更是我们民族心理中儒、道的观念意识的不同显现。为了使我们的行文更加清晰,分析更加严整,我们几乎是在一种“对立”的意义上分别描述金、石二派的。我们对有关的每一对范畴的展开也几乎把该范畴推到了它的定义的极限。而事实上,像我们民族文化中的“儒道互补”才使得我们的文化实体以有别于西方文化的样态发展至今一样,金派、石派也正因为各自在观念、心理、形式、风格等方面的两极发展,才使它们成为既互相区别,又互相映衬的两种派别。它们既满足了不同的审美需求,又促进了新时期印坛的绚丽纷呈。我们没有理由偏袒任何一方。金派与石派在当今印坛中都具有各自无法替代的地位;金派与石派在当今的文化格局中有着共同的文化价值。

这种共同的文化价值在于他们对“真”的虔诚与探索。只是这种“真”在他们又有各不相同的表现:石派以“游戏”为真;金派以“执着”为真。在石派作者的或漫不经心、或纵横驰骋的挥刀中,石性不为所违,人性不为所拘,一切都如同自然天工一样地流露,这难道不是一种“真”?金派作者刻意求工,他们以古为法,苦心地经营着线条的形式;秦汉古印是他们的楷模,他们全心全意地去切近传统的内在实质,这难道不是一种“真”?石派挥刀不拘小节,这是在追求刀痕的真,金派运刀巨细无遗,这是在追求造型的真;石派落刀经常有偶然的机趣,这是瞬间的真的显现,金派运刀刀刀有来历,这是把握了恒定的真;石派作品浑然一体,那里面藏着一个真的意境,金派作品处处精绝,每一处都是一个真的天地;石派捕捉感性的真,金派把握理性的真;石派是真的人性,金派是真的人格……。

在纷纭的现实中,去构筑一个可以寄托我们精神的理性的“真”的天地,是我们的渴

求；而去打破现实的规范，回归“真”的自我，不同样也是我们的热望？做一次虔诚的对“真”的目标的追寻与做一次全身心都投入的“真”的游戏，这在我们的现实文化中究竟何者是更好的一种生存方式？如果我们不能回答这一问题，那么我们又怎能区别出金派与石派之轩轾？

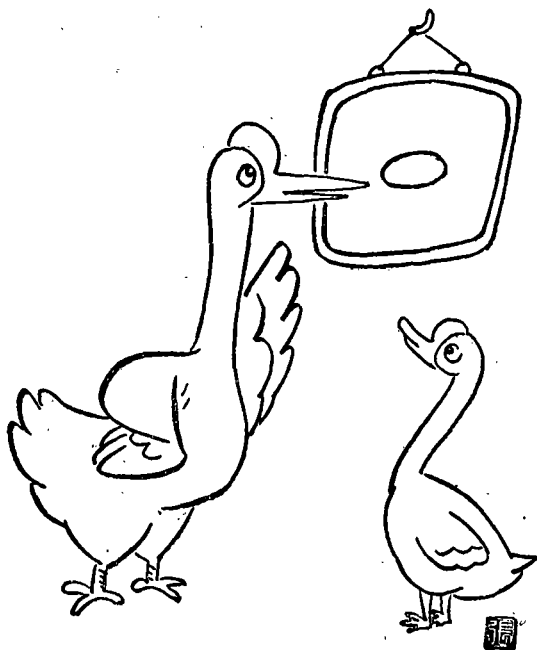
1991.10初稿

1992.3二稿

- ① 王国维《齐鲁封泥集存》序。
- ② 拙文《吴昌硕与黄士陵篆刻艺术的分野》，《书法丛刊》92年3期。
- ③ 甘旸《印章集说》。
- ④ 即使偶尔有些以“凿”等的形式制成的急就章，也终因铜质质地的紧密厚润，而与石刻文字迥异。
- ⑤ 吴名世《翰苑印林》。
- ⑥ 陈澧《摹印述》。
- ⑦⑧ 王锺《治印追记》，《书法通讯》90.1。
- ⑨ 徐正康《篆刻要有“刀味”》，《书法报》90.12.26。
- ⑩ 吴昌硕《刻印诗》。
- ⑪⑫ 黄惇《碗底拾得》，《书法报》91.7.31。
- ⑬ 明徐上达《印法参同》云：“意主夫笔，意最为要。笔管夫刀，笔其次之。刀乃听役，又其次之。”明朱简《印经》云：“刀法混融，无迹可寻，神品也。”
- ⑭⑮⑯ 李刚田《篆刻创作中的“印化”》，《书法导报》91年79期。
- ⑰⑱⑲ 辛尘《扩展与超越》，《书法家》第10期。
- ⑳㉑ 郑伟平《刘一闻篆刻艺术简论》，《书法报》88.5.25。
- ㉒ 刘一闻《自然，传统艺术的至高境界》，《书法报》89.3.15。
- ㉓ 黄惇、徐本一《提挈天地委万物，期许变通致高崇》，《中国书法》90年3期。
- ㉔㉕ 黄惇《一事能狂便少年》，《书法报》90年39期。
- ㉖ 刘恒《转益多师，不断探索》，《书法报》88.12.7。
- ㉗ 袁道厚《张耕源篆刻作品观感》，《书法报》88.11.2。
- ㉘ 徐上达《印法参同》。
- ㉙ 米芾《画史》。
- ㉚ 汤垕《画鉴》。
- ㉛ 歇声《试论当代篆刻的雄强美与自然美》，《书法导报》90.3.28。
- ㉜㉝ 陈兆育《浅谈石开篆刻特征》，《书法导报》91.9.25。
- ㉞ 石开《学印琐谈》，《书法报》86.6.11。
- ㉟㊱㊲ 《荀子》。

㊳㊴㊵㊶㊷ 《庄子》。

- ㊸ 薛永年《质朴浑成造意新》，《中国书法》87年3期。
- ㊹ 袁三俊《篆刻十三略》。
- ㊺ 《王懿篆刻选·自序》。
- ㊻ 陈振濂《篆刻美学导论》，《文艺研究》87.2。
- ㊼ 杨士修《印母》云：“兴之为物也无形，其勃发也莫御。兴不高则百务则不能快意。印之发兴高者，时或宾朋浓话，倏而成章；半夜梦回，跃起落笔，忽然偶然而不知其然，即规矩未遑。譬如渔歌樵唱，虽罕节奏，而神情畅满，不失为上乘之物。”
- ㊽ 姚晏《再续三十五举》。
- ㊾㊿ 李辰《关于韩天衡篆刻的思考》，《中国书法》87年2期。
- ①②③ 《论语》。
- ④ 胡传海《刘一闻篆刻的文化意义》，《书法导报》90年32期。
- ⑤ 司焘《黄惇的新大陆》，《书法导报》91.10.9。
- ⑥ 方介堪《刘一闻印稿》序。



“这是你小时候”

张兆林