

篆刻创作中的意象构建——以张大经篆刻为例

黄宝蓉

韩山师范学院, 广东 潮州 521000

DOI:10.61369/ETI.2025110029

摘要 : 叶一苇先生在《篆刻欣赏》提到: “‘意象’一词, 顾名思义, 是‘意’与‘象’的结合^①。”意象作为人类大脑意识活动的产物, 在篆刻创作中体现为作者在创作之先所形成的意想, 并通过艺术的想象加以表现。这种意象借助篆法、结体、章法等基本元素, 结合创作者的思想意识共同构建而成。本文从篆刻创作中主导意象的成因出发, 探讨创作者在过程中对多种元素的综合运用, 分析欣赏者面对印面构成所产生的形象思维与审美体验, 并进一步阐释篆刻家如何通过线条美与空间美, 营造出飘渺天倪、神造化工的艺术境界, 从而传递艺术的生命力与创作情感。

关键词 : 意象; 篆刻创作; 审美

The Construction of Imagery in Seal Carving Creation—Taking Zhang Dajing's Seal Carving as an Example

Huang Baorong

Hanshan Normal University, Chaozhou, Guangdong 521000

Abstract : Mr. Ye Yiwei mentioned in his work Appreciation of Seal Carving: "The term 'imagery,' as the name suggests, is a combination of 'meaning' and 'image'^①." As a product of human conscious mental activity, imagery in seal carving creation manifests as the mental concept formed by the artist prior to creation and expressed through artistic imagination. This imagery is constructed through the integration of fundamental elements such as seal script, composition, and layout, combined with the creator's ideological consciousness. Starting from the causes of dominant imagery in seal carving creation, this paper explores the comprehensive application of various elements by creators during the process, analyzes the visual thinking and aesthetic experience of appreciators in response to the seal face composition, and further elucidates how seal carvers create an ethereal, divinely crafted artistic realm through the beauty of lines and space, thereby conveying the vitality and creative emotions of art.

Keywords : imagery; seal carving creation; aesthetics

一、篆刻创作主导意象之成因

篆刻艺术在其发展的历程中, 被民族心理、传统文化历代哲学思潮的土壤所滋养。在遵循传统技法如文字的形态、运刀技法与章法布局进行创作的同时, 篆刻家将个人的思想与情感融入其间, 使方寸间兼具文字之美、刀石之趣, 更承载了上古的朴拙韵味与生命感悟, 从而升华为一种意韵悠长、理趣兼备的艺术形态。在张大经诸多传世的篆刻作品中, 有许多意象叠加或重复出现, 探究其原因, 主要是因为这些意象的选取运用与他学习经历、生活的时代、精神内涵息息相关, 在奏刀之际心手相应, 自然流露出个人的偏爱与倾向。

1. 学习经历的影响 清代岭南篆刻发展分为两个阶段, 第一阶段是以谢景卿、陈澧为主的流派, 印风直追秦汉, 崇尚古朴典雅之风, 被后世定义为“粤派”。光绪年间黄士陵南下到广东授徒传技, 为岭南篆刻注入新风气, 可视为清代岭南篆刻发展的第二个阶段, 是为“黟山派”。谢稚柳在给张大经的信札称: “深感大作

沉厚多诸, 即尤得黄穆父神髓, 佩叹无极^④。”梁晓庄在谈到跟随张大经先生学习时的心得, “又谓治印从汉印入手, 然古印年久剥削, 初学者难于掌握其中神韵, 可从临摹赵之谦、黄士陵两家篆刻入门, 后再溯源秦汉印, 可得事半功倍之效果^⑤。”在张大经的篆刻风格形成及印学观中, 可知其深耕汉印和明清流派印, 印风受到清代篆刻家的影响颇深。

2. 画家身份影响 受艺术变革和西方美学思想影响, 岭南出现了大批有革新思想兼具个性的艺术家, 易孺、李尹桑、简经纶等, 他们兼具多重身份。张大经也是这一艺术环境中的代表人物, 其22岁在广州尚美画室师从画家程竹韵系统习画及篆刻。所作山水、花卉、人物, 用笔简练而意境深远, 有高古秀劲之趣。这种画趣融入到了其篆刻创作中, 在篆刻章法的构思与安排上大胆运用国画元素, 如布局、几何形状等, 使其印面在方寸间既见刀笔之精微, 由具构图之整体感, 浑然天成、别具一格。跨艺术语言的揉合另其印风谨严中见灵动, 于传统中出新意。

3. 时代的影响 晚清到民国, 社会的动荡、经济的沉浮以及由

课题项目: 本文系2024韩山师范学院校级科研项目, 项目编号:XYS202309, 项目名称: _艺术符号学视域下书法空间的语言和图像模式探究。
作者简介: 黄宝蓉 (1987.02-), 女, 山东淄博人, 硕士, 助教, 研究方向: 书法。

此催生并成长起来的新文化为篆刻艺术家们搭建了一个别样的舞台。他们深受时代精神的滋养，既承袭了传统艺术的深厚底蕴，更勇立潮头、锐意求新，其作品正是时代精神在方寸之间的生动回响。这种精神使他们不满足于继承传统中生存，他们以创新为帜，渴望在艺术与文化的开拓中，实现个体生命的自由与人生价值的升华。张大经正是受此洗礼及被唤醒的艺术家之一，他以创新的意识观照自我、审视他创造的艺术的世界。他的印风不受地域和一家的局限，自觉追求印风的变化。“希白”、“逸堂”二印，仿赵之谦、吴让之朱文法，线条饱满、有弹性。“心香堂”、“容庚长寿”印拟黄士陵印意，运刀爽利，印风古朴。正如韩天衡所讲：“岭南印艺——突破黟山，锐意创新。在20世纪印坛，与上海印坛相映照的，当数岭南^[3]。”

二、意象在篆刻中的审美体验

意象论的思想谱系，可追溯至《周易》与《庄子》这两大古老的源头。《周易》是最早突出“象”的范畴的，并且提出“立象以尽意”“观物以取象”^[2]的命题。《庄子·外物》主张“舍象求意”^[3]的理念，强调意余象外。三国时王弼在《周易略例·明象》中说：“夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意^[4]。”南朝刘勰在《文心雕龙·神思》篇中说：“独照之匠，窥意象而运斤；此盖驭文之首术，谋篇之大端^[5]。”“意象”正式作为一个词语，一个概念出现在人们的视野里。张怀瓘《文字论》云：“探彼意象，入此规模，忽若电飞，或疑星坠^[6]。”则正式将“意象”一词用到书学理论之中。“意”与“象”的关系，是“情与景”“心与物”“神与形”等核心美学范畴在多个维度的体现。意象，即是客观物象被主体独特情感所浸润，并创造性地转化生成的艺术形象。经过艺术加工和再创造所产生的审美形象，是创作者情感的寄托和心灵世界的反映，意象营造过程中是对艺术形象的选择，将事物最具代表性的特征呈现出来。本文不重在探讨意象本身的含义，而重在对篆刻创作中意象构建的思考。当我们欣赏宋徽宗书法中锋利爽捷的笔触，或感受颜真卿笔下浑朴厚重的线条时，“铁画银钩”“锥画沙”等生动意象便会跃然脑海。书法以笔墨线条来传达的意象，而篆刻则因其工具的特殊性，在刀与石的碰撞、刻与蚀的交互中，印面生成独特的金石气韵与书卷意趣。这些“意外之象”超越了单纯的字形，为观赏者带来了更为丰富的视觉与审美体验。

1. 金石气 在书法中，“金”特指南周青铜器上的铭文；“石”则多指镌刻文字的石质载体。其上文字多为铸刻而成，形态古朴，承载着深厚的历史信息。成文之初，笔画常常形成凌角，较锋利，经过时间的变迁，字口和线条外部边缘变得柔和，给人古拙、浑朴、天真烂漫之象。在《黄牧甫印谱》中记载：“小篆中兼有古金气味，惟龙泓老人能之。此未得其万一^[7]。”潘天寿谈到：“石鼓、钟鼎、汉魏碑刻，有一种雄浑古朴之感，此即所谓‘金石味’，……古人粗豪朴厚，作文写字，自有一股雄悍之气^[8]。”梁晓庄在文章中讲到：“张大经先生以大篆见长，所作径取三代

以上文字，诸如甲骨、金文、石鼓等，用笔遒劲，学古能变，形成古朴沉厚的书风，极富金石气^[9]。”《古树君子》对联(图1)足见先生用笔浑朴厚重，笔意酣畅，起笔鼓荡，行笔圆润充实，收笔骤然提止，风格老辣，墨韵以浓湿饱墨为主调，间以自然天成的枯笔飞白，于酣畅淋漓中更见苍茫混沌之趣，意韵生动，浑然而成古拙之气，极富金石之象。

纵观其篆刻作品“人长寿”“复丁堂”“七十后作”等印以砖瓦文入印，线条苍茫，以“参差”“毛糙”的刀线和残点作为表现手段，线的质感如毛笔在纸上逆擦而成的古拙生辣的线条，使意蕴更显内含与绵厚，强化了刀笔断而意连的视觉张力，残点凸现了刀线断意连之态，这种对金石气息的系统重构，由此形成特有的艺术品味。

2. 书卷气 “书卷气”是书家内在学识、涵养与人品的深厚积淀，在笔墨和刀锋间的自然外显。书家、篆刻家，是兼具学问与涵养的文化人，而不是只会写字、刻印章的匠人。书法、篆刻创作之于他们，是一种文化修养、精神意趣的体现。书卷气是艺术家心灵与气质在作品中的自然流露，它拒绝固化为任何刻板模式，因而呈现出不拘一格、自由解放的特质。也正因如此，对于欣赏者而言，它才成为一种“只可意会，不可言传”的微妙审美体验。徽派开山之祖邓石如，以篆书入印，开印章之新生面；集诗、书、画、印大成者吴昌硕，印风融石鼓、封泥、砖瓦、碑铭、玺印等特点，自成一派；印风古朴、醇厚黄士陵取汉铸印或玉印，间采用金文，在平整光洁中求险绝超逸。清陈鍊《印说》云：“篆刻一技，亦可以怡养性情^[10]。”在很长一段历史时期中，治印多被视作一门技艺，其创作者亦多被归为工匠之列。又曰：“少士人气亦非能事，惟胸中有书，眼底无物，笔墨间另有一种别致，是为逸品，此则存乎其人，非功力所能致也，故昔人以逸品置于神品之上^[11]。”近代岭南印人，大多受陈澧、黄牧甫的影响，文字训诂之学根基深厚，张大经先生早年篆刻风格由秦汉印筑基，后广涉浙派、赵之谦、黄士陵诸家，印风渐趋多样。后又取法甲骨、金文、古玺、砖瓦、封泥、陶文，尤以古玺见长。中年之前，其取法路径明显以秦汉印与清代诸家为宗；中年之后，他逐渐将其书风融入印作，在风格上追求三代两汉的气韵和风骨，并致力于构建具有个人气质的书印体系。先生传世的印作非常多，风格多变，而风格的多元化也正是其内心感受、意绪、情感的内在意蕴化为表象的体现，即“意象”生成的视觉呈现。其作品中流露出的浓郁书卷气，正是学养与性情在刀石之间的自然凝结，进一步抒发出含蓄而深沉的文人情感。

3. 印外求印印学观 “印外求印”思想是由赵之谦提出，在其印论《苦兼室论印》云：“印以内，为规矩，印以外，为巧。规矩之用熟，则巧出焉^[12]。”又云：“刻印以汉为大宗，胸中有数百颗汉印则动手自远凡俗，然后随功力所至，触类旁通，上追钟鼎法物，下及碑碣造像，迄于山川、花鸟，一时一事觉无非印中旨趣，乃为妙悟^[13]。”“印外”追求的是打破汉印字法的藩篱，将金石、碑版、镜铭等各类古代文字资源融会贯通，创造性地施之于印。也即其所谓的“上追钟鼎法物，下及碑碣造像”，这一点我们从张大经的大量的印作中可以看到，“辛酉”“容庚之玺”“抹

“云楼”“千羊室”“八分书耳”“大吉祥”等以金文砖瓦陶文,石刻碑碣等文字入印,繁简疏密,自然入妙。

“印外求印”的内涵,不仅限于前述的以汉印之外的文字入印,更在于一种形而上的追求:从自然万物的物理中领悟其理,触类旁通,最终升华为艺术上的通感。也即赵之谦所说的“迄于山川、花鸟,一时一事觉无非印中旨趣,乃为妙悟。”纳山川星月于方寸,寄喜怒哀乐于金石。篆刻一道,乃是以刀笔承载天地万物与个体生命的全部情志。周公瑾在《印说》中讲到:“刻阳文须流丽,令如春花舞风;刻阴文须沉凝,令如寒山积雪。刻二三字以下须道朗,今如孤霞捧日;五六字以上须稠叠,令如众星丽天。刻深须松,令如蜻蜓点水;刻浅须实,令如蛱蝶穿花;刻壮须有势,令如长鲸饮海;又须俊洁勿臃肿,令如棉里藏针;刻细须有情,令如时女步春;又须隽爽勿离撕,令如高柳垂丝。刻承接处须便捷,令如弹丸脱手;刻点缀处须轻盈,令如落花依草;刻转折处须圆活,令如顺风鸿毛;刻断绝处须陆续,令如长虹竟天;刻落手处须大胆,令如壮士舞剑;刻收拾处须小心;令如美女拈针^[12]。”此论与汉唐书论中借自然物象比喻书法美感的传统遥相呼应。践行“印外求印”的关键在于,必须超越对形式的简单摹拟,转而追求其内在的精神意趣,将各类字体融会贯通,最终熔铸于个性化的创作之中。若不能如此,则难免沦为机械模仿,仅得形似而失其神髓。

三、意象在张大经篆刻创作中的体现

叶一苇先生讲到:“内容与形式相联系的‘意象’,是篆刻艺术中的特殊性。‘意象’是由‘熟悉’的东西产生,并不是异想天开而提出来的^[13]。”由于“意象”的不具体和不确定性,使之感到“虚玄”。我们强调创造‘意象’,是为了丰富篆刻的艺术内涵,增进欣赏的趣味性。

(一) 篆法变化

张大经的篆书取三代古文天然朴拙之奇趣,有苍古秀润之气。以书入印的过程中,对篆法进行形象概括与组合,篆字形体的变形,使其从概念符号的表征,迈入了纯粹的审美领域。这一过程通过对物象之“意”的提炼与升华,最终使篆法本身成为一种充满生命力的审美意象。张大经先生“一目了焉”这方印中,笔画的简省,篆法的夸张变形,纵横空间的拉伸对比,使得印面在方寸间中获得一种生命张力,而先生晚年眼疾,尝以“一目翁”“一目了焉”自称,所以多治巨印。而“目”字地夸张、象形性何尝不是对晚年身体缺陷的表现。“一百五十石斋”印中“五”字篆法采用五条横的处理方式,不仅使印面空间形成疏密的对比,也表现出先生治印之多。重新构建了汉字独特的意象空间。出现粗细、厚薄、长短、边缘参差的变化,在二维印面中将获得一种三维的立体感。

(二) 中国画中的取法和借鉴

黄宾虹在《画谈》中说:“阴阳开合,起伏回环,离合参差,画法之中,通于书法。钟鼎彝器,籀篆文字,分行布白,片段成章^[14]。”中国画与书法、篆刻的空间安排,有异曲同工之妙,三

者相互影响、借鉴构成了传统艺术独特的布局方式。张大经先生的“大翁”“张大”等朱文印采用“上实下虚”的布白法,险而稳。与其山水画的布局,突出山的主体性,弱化底部房屋、树等物象,经营之理相同。画面中山的三角构图、极简的线条勾勒出的三角山体与“复丁堂”“大翁”等印面中刀线构造的三角图形颇为相似,刀法以畅快爽利为主,这种单刀直入、猛劲爽利的刀法与所画线条挺拔有力息息相关,使印面沉稳厚重,绝无浮滑轻率之气,故而富有一股劲健沉雄的金石之象。

(三) 虚实相生

近代美学家宗白华先生在《美学散步》中关于虚的描述是:“艺术家创造的形象是实,引起我们的想象是虚,由象形产生的意象境界就是虚实结合。一张画可以使你神游,神游就是虚^[15]。”在篆刻创作中可运用表现的元素较多,大经先生的“人长寿”“复丁堂”“在山堂”“千羊室”等印,章法布局新颖,边框虚而文字实或相反,线条时断时连,线条营造的块面和单条线条的对比,自然而又意趣盎然。“一百五十石斋”是一方多字巨印,印面线条繁密而有秩序,通过粗细、曲直、长短、疏密等多重形式要素的对比与调和,形成了鲜明的节奏感与悠长的韵味。其分朱布白上,自然天成,故而形成有意味的“留白”升华为一种充满审美张力的形式语言,给人以无尽的艺术遐想。老子曰:“道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象;恍兮惚兮,其中有物。窈兮冥兮,其中有精,其精甚真,其中有信”。“天下万物生于‘有’,‘有’生于‘无’”^[16]。其中的“无”也可作为虚,与有所代表的“实”相对应结合。实是形式本身,讲究有意象的形式,就是追求一种虚实结合的美学风格。

(四) 留白的运用

苏轼曾言:“静故了群动,空故纳万境”^[17],苏轼的意思是“空”不是虚空、虚无,而是所有。在印面的留白分为边栏破掉留白与字内留白两类,明徐上达《印法参同》在“章法类”云:“印有边栏,犹家之有垣墙,所以合好覆恶也。……其栏有狭、有阔、有单、有双,亦当相势用之。如一印而阴阳两文,则朱文字有半栏矣。其于阔与双者,欲见古意,须于四仄或四角少削少栏。朱文,即烂铜者,亦止烂文,必不至于烂烂,或有烂栏,必不尽烂^[18]。”大经先生“辛酉”“容庚之玺”“希白”“逸生”“在上堂”等印面的边栏或缺一角、或半边,有时左有时右,随字删减,形成呼应,达到通气的效果。又“白文中分‘十’字红地,不可去字太阔,当视字画之疏密少减方好看,盖字有笔画相萦旋,其空地易为红故尔^[19]。”印文布局须精心经营字内空间与留红(白),通过虚实对比,营造强烈的视觉张力。“劳氏”“庚申”“八分书耳”“人长寿”大胆留红(白),使印面有险峻之势,避免了板滞,活泼自然,形式构成独具创意。空白是气流动之处,给欣赏者想象之境。正如笪重光说:“虚实相生,无画处皆成妙境”^[19]。

四、结语

从现当代篆刻的艺术实践中,篆刻艺术的生命力始终根植于以书法为主体的艺术和文化滋养,无论是印章所呈现的金石气、

书卷气，还是篆刻家秉持的印学观，皆在多样变化中获得内在统一。坚持汲取古典精髓与经典美学的养分，篆刻艺术才能获得长远发展。当代篆刻发展存在不可忽视的隐忧：部分年轻印人过于求新求变，忽视篆刻艺术的基本规律；传统功底薄弱，难以在继承中求新，个人艺术生涯得不到持续发展；文化素质和审美素养的缺乏，难以深入理解篆刻艺术的内涵及发展变化规律，过多重印面工艺，而忽略了印章的内在气质和文化涵养。本文强调“意象”在篆刻创作中的核心地位，旨在丰富篆刻艺术内涵，增强欣赏的趣味性，更使印章在“诗书画印”一体化的文人传统中，重新彰显其文化深度与审美功能。唯有使每一方印作皆具备独特的意象表达，方能实现“千印千面”的真正艺术境界，推动篆刻从技艺层面走向精神层面的升华。

注释：

①叶一苇：《篆刻欣赏》，中国青年出版社，1996年版，第260页。

②《苦兼室论印》发表于《书法赏评》1990年第2期，为叶潞渊先生年轻时从传钞本转抄而来。其出处不详，待考。据胡舜庆序言，《苦兼室论印》出自赵之谦《章安杂说》。张小庄先生在其著作《赵之谦研究》一书中对《苦兼室论印》的真实性表示了质疑。根据中国国家图书馆所藏《章安杂说》稿本来看，其中没有与《苦兼室论印》内容相同的论印文字，认为该印论可疑处甚多，是选录者在整理赵之谦印论过程中阑入了作伪、篡改的文字。（见：张小庄《赵之谦研究》荣宝斋出版社，2008年版，324-326页。）



图1、张大经《古树君子对联》

参考文献

- [1] 梁晓庄：《岭南篆刻史》，广东人民出版社，2017年版，第323页。
- [2] 梁晓庄：《岭南篆刻史》，广东人民出版社，2017年版，第323页。
- [3] 李辑.“岭南书法传统的梳理与传承”专题研讨会综述 [J].岭南文史 ,2019,(04):65-75.
- [4][魏]王弼，楼宇烈校释：《周易略例》，中华书局，1980年版，第609页。
- [5] 刘勰：《文心雕龙·神思》，载古敏：《中国古典文学荟萃》，北京燕山出版社，2001年版，第298页。
- [6] 华东师范大学古籍整理研究室编：《历代书法论文选》，上海书画出版社，2012年版，第211页。
- [7] 韩天衡编：《历代印学论文选下》，西泠印社出版社，1999年版，第784页。
- [8] 蔡显良.潘天寿书法篆刻思想探略 [J].中国书画 ,2009,(02):64-67.
- [9] 梁晓庄：《岭南篆刻史》，广东人民出版社，2017年版，第323页。
- [10] (清)陈鍊：《印说》，(清)顾湘：《篆学琐著》.光绪十四年岁杜戊子夏五月虞山飞鸿延年堂重刊：4.
- [11] (清)陈鍊：《印说》，(清)顾湘：《篆学琐著》.光绪十四年岁杜戊子夏五月虞山飞鸿延年堂重刊：4.
- [12] (明)周应愿：《印说》，明万历刻本。
- [13] 叶一苇：《篆刻欣赏》，中国青年出版社，1996年版，第268页。
- [14] 黄宾虹：《画谈》，《黄宾虹文集·书画编》下，上海书画出版社，1999年版，第165页。
- [15] 宗白华：《美学散步》，上海人民出版社，1981年版，第95页。
- [16] 辛战军译注：《老子译注》，中华书局，2008年版，第58页。
- [17] (北宋)苏轼：《苏轼文集》，中华书局，1986年版。
- [18] (明)徐上达：《印法参同·卷之十·章法类》，明刻朱墨套印本，3.
- [19] 章重光：《画筌》，人民美术出版社，2016年版。