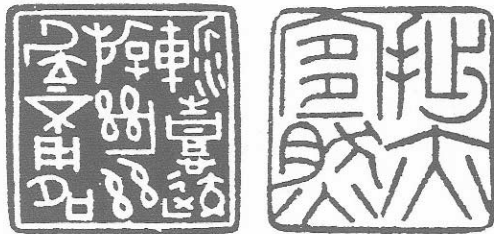


論喬大壯篆刻的構圖美



——紀念抵臺印人喬大壯逝世五十周年(上)

徐夢嘉 ■ 中國西泠印社社員

引文

臺灣的篆刻一直得到中國大陸根本性的帶動。明末鄭成功收復臺灣後，大陸人民紛紛移居臺灣，島內文人刻印之風亦由此興起，清代大陸印壇派支蕃衍、名家疊出，其流風更澤惠臺島。然而，在1895年到1945年的50年間，臺灣淪為日本的殖民地，民眾動輒得咎，遑談藝術，故這期間臺灣本土印家極少，倒是一些在臺的日本雅士熱衷此道。迨1945年臺灣光復至1949年的數年內，百萬大陸人員播遷抵臺，其中不乏已有成就的書畫篆刻家和青年愛好者。群賢咸集，喬大壯先生無疑是東渡篆刻賢達中最為耀眼的一顆明星。

一、“作品深奧”的喬大壯篆刻

喬大壯(1897.2.14—1948.7.3)本名曾劬，以字行，四川華陽(今成都)人，祖父茂萱，清末任學部

左丞，戊戌變法失敗後六君子棄世，曾仗義收屍。喬大壯髫齡即克紹家學，博習經史詩文，復入譯學館，通法文。其精詞學，著有《波外樂章》、《波外樓詩》等。書法俊秀清淳、穩練典雅。在大陸時供職於南京中央大學藝術系(系主任為徐悲鴻)，1947年初夏來臺，遂任臺灣大學中文系主任，因秉性耿直，被流言傷及，困惑之餘於1948年6月返回大陸，不日自沉於蘇州梅村橋下，悲乎哀哉(1)。

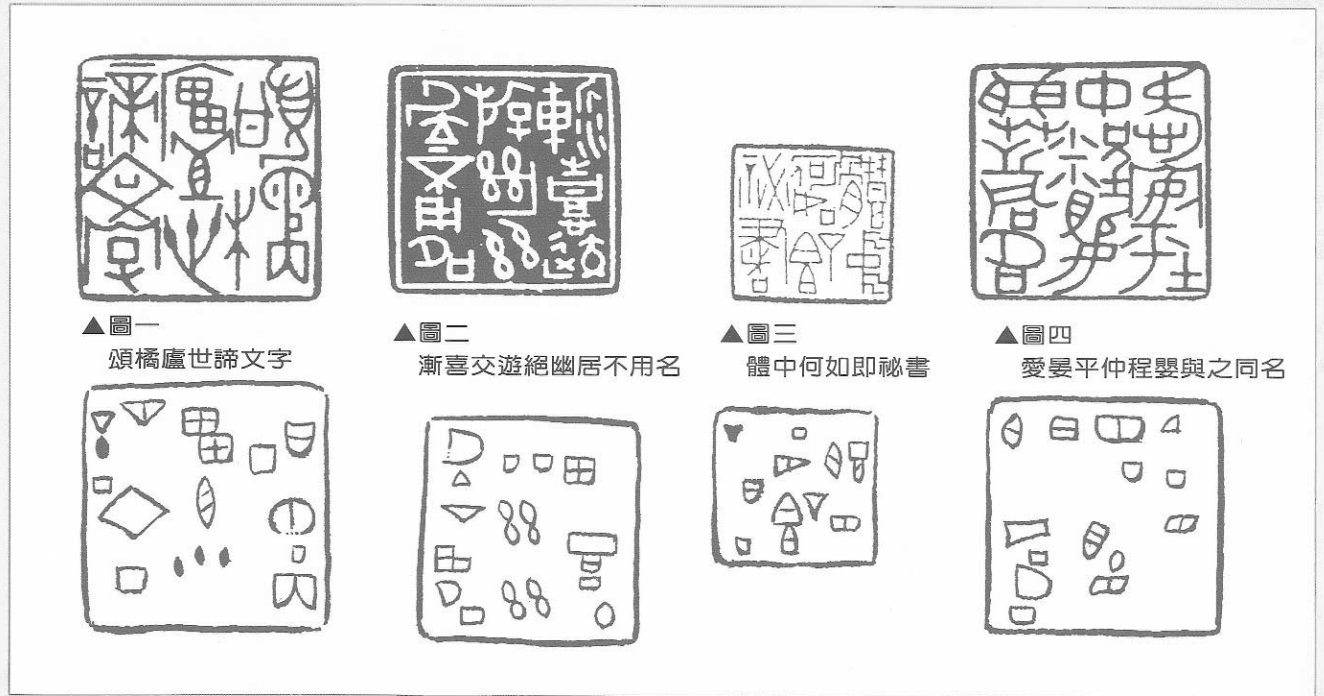
博學多才的喬大壯更以篆刻藝術聲滿河岳，飲譽四方，其光潔奇逸、精妙生動的印風與同時代大刀闊斧、雄渾豪強的齊白石篆刻相瑜亮，被贊為北齊南喬，是繼吳昌碩、黃牧甫之後的又一對印林巨擘(在與北齊配對的還有南趙，即趙古泥，但如比照以豪放同婉約印風作配的吳、黃而定，則應作齊、喬配)。沙孟海先生在《印學史》近代部分中也僅鎖定了含喬大壯在內的這四位大家(2)。

中華民族近代印史上的吳、黃、齊、喬，後人對前三位的研究，

成果頗豐，他們的弟子和私淑弟子亦遍及海內外，然喬大壯則相對被冷落了，由於喬大壯“為人蘊藉、斂抑，不自表襮，學識淵博，作品深奧”(沙孟海語)(3)，加之喬大壯的傳承人寥寥無幾，可作研究的資料除印譜外一片空白，委實令人遺憾。

“作品深奧”的喬大壯篆刻給人一種全新構圖(章法)美的視覺享受，他曾浸淫秦漢古璽、明清流派印章的傳統之中，最服膺趙之謙、黟山人，終於將古璽的散朗奇詭、偽叔的閑靜廣博、牧甫的方剛峻拔兼容並蓄，裁成一相。而喬大壯在三代古金文字的駕御上比黃牧甫更為嫻穩和有創意，在印面構圖方面更富有變化，並以此奠定了他在印史上獨樹一幟的顯赫地位。

經過梳理，筆者認為體現喬大壯篆刻構圖美這一藝術特色的要素是以自出機杼的塊面組合、線條交織和印字配佈三者共同完成的。誠然，由於篆刻章法的整體性，抽象的三者中往往你中有我，我中有你。形態美學又從根本界定，理論上



的面是沒有的，面是點線運動而成的二維空間。本文摒棄習慣上的一印一評的方式，用合併同類項的數學思路分解三者，從共性到個性交叉賞析（似顯牽強，難免撞車），以企舉綱張目，探“深”尋“奧”。

二、塊面的組合美

翻開大陸出版的《喬大壯印集》(4)和臺灣出版的《喬大壯印蛻》(5)（惜兩本印譜都沒刊出邊款），我們可以發現，在其中不少印中，一些口形、圈形、三角形、多邊形等等，林林總總幾何化形態的塊面，只要能展露印家獨到藝術思維和深邃的美學理念的，他都會傾巢而出，天花亂墜，印文越多越鋪撒得得心應手。“頌橘廬世諦文字”（圖一）、“漸喜交遊絕幽居不用名”（圖二）、“體中何如即祕書”（圖三）、“愛晏平仲程嬰與之同名”（圖四）、“波外樓麗詞”（圖五）

、“孔祥熙”（圖六）、“百世以俟聖人而不惑”（圖七）等等，這些印中體態各異的塊面，每一個塊面都是以工筆的方式準確無誤地進行表現，因此印面有一種清朗明快的躍動感，跌宕起伏，陰陽相生，仿佛是那麼地無序。黑格爾指出：在自然美的顯現中，首先是它的外在的抽象形式美，“這種形式就是人們所說的整齊一律、平衡對稱、符合規律與和諧等”，“不能有某種差異面，而以它自身資格片面地顯出，否則就會破壞協調一致”（6）。明甘暘在《印章集說》裡就篆刻章法寫道：“第不可弄巧作奇，故意挪湊。有意無意，自然而然方妙。”歷來印家在布局時注重變化中求統一，但也似乎恪守這麼一個定式，即一顆印里的變化不能太過，塊面（含線條）的異類不能過多，否則就觸目。喬大壯篆刻這並不“自然而然”、“弄巧作奇”般的顛覆性的塊面組合，以逆向思維的方式，不經意地挑戰了黑格爾的美學

觀，也是對傳統的篆刻章法和審美心理的一定程度的反叛，觀之，如高超的現代景觀設計師筆下的多功能住宅小區、新潮園林造景的平面設計圖，各式形塊便是築物，各類線條便是通道，而字外的留紅留白自然是綠地與空地，它們各司其職，互為依存，互為借景，共同推出恆久彌新的怡人景觀。

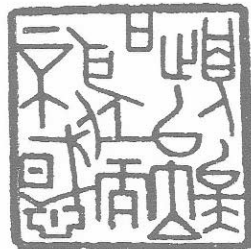
必須指出，喬印中這種“無序”的、“不確定”的印面語言，這種羚羊掛角般的塊面布局，是隨意性之外殼包孕著刻意性之精魂一併完成的。“紹杰臨本”（圖八）在單薄的白文線條和紛歧的朱色塊面中，穩穩當當地壓上呈三足鼎立的白色奇石，整個印面頗顯厚實平衡起來；“樹人六十以後作”（圖九）則以篤居中宮的棗核形株色塊面掌控了四周不安分的白色形塊與朱線；“但令縱意存高尚”（圖一〇），諦視，如入璇室，全印各式塊面恍恍惚惚次第登場，作多層次良性互動，閃爍著印家置陳布勢的審



▲圖五 波外樓麗詞



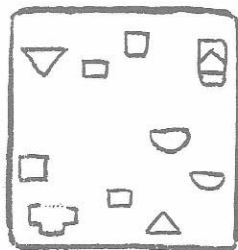
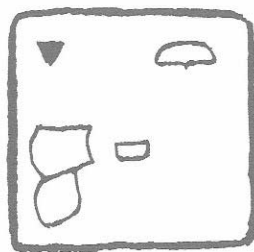
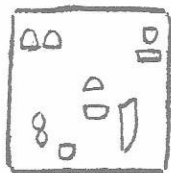
▲圖六 孔祥熙



▲圖七 百世以俟聖人而不惑



▲圖八 紹杰臨本



美光澤。“玄隱廬”（圖一一）一印，“玄”字爲瘦圓形迭起的苗條造型，如亭亭玉立於花草中的陰柔女子，“廬”的屋檐下臺階上則站立著方形重田，似威猛健美的陽剛男士，兩者皆傾身相對，顧盼有情。“異性相吸”和內在的“心靈撞擊”，融合了方與圓的外形差別，在其餘塊面和筆畫等的附麗襯托下，此印頗含“玄玄”詩意，“隱隱”情韻。

塊面與塊面的形異神融，是喬印千變萬化，乖戾闖牆的塊面共存方寸的一個潛在的、抽象的基因，是印人慘淡經營、調和鼎鼐的精湛功力顯現，不同的賞印者緣於不同的藝術修養和生活體驗會有不一樣的認知，那麼，從新興的篆刻美學角度進行理論上的科學解碼，這些“自身面目”出現的塊面之所以不觸目驚心，反而賞心悅目，“方圓自適”（喬大壯自刻印用語，是印人對自己含塊面在內的印文調度的認同與肯定）的和諧，究其原因，

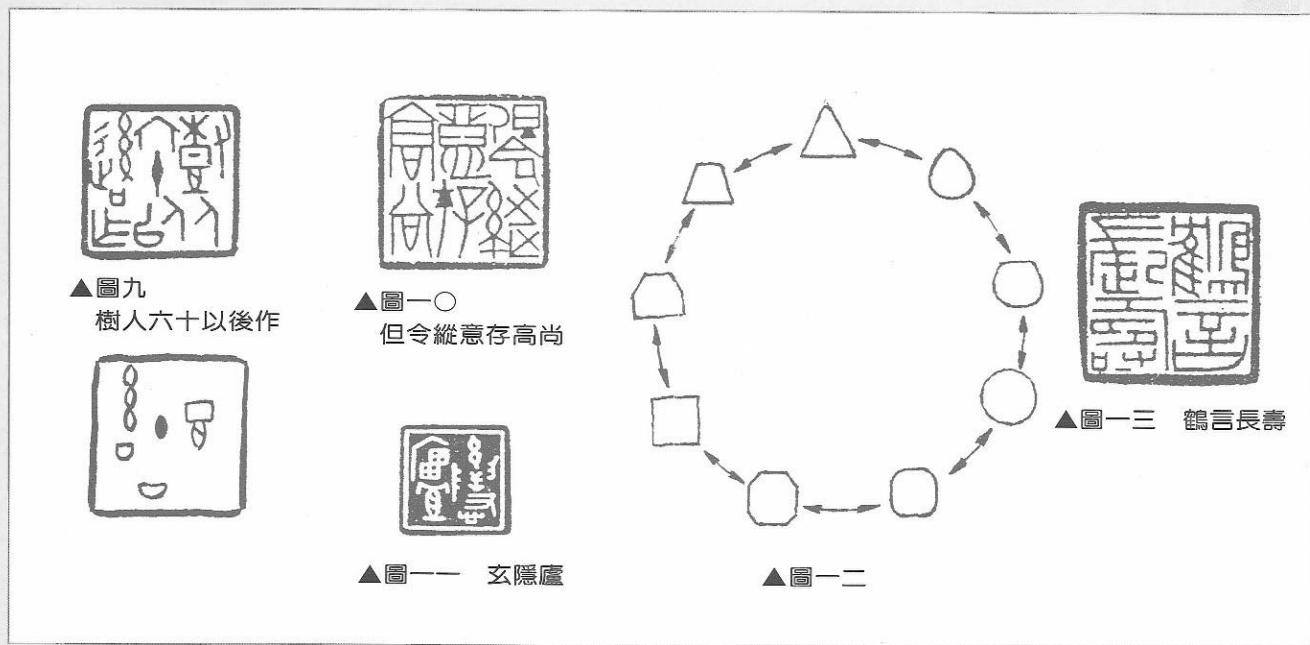
筆者認爲主要有三點：

第一，這些塊面的載體都是光潔圓潤、粗細勻稱的筆畫，中和的筆畫默默地克盡職守，其平穩運動的軌跡，壓住了印內的“火氣”，成爲躁動中寧靜的風景“線”。

第二，也正因爲有些印塊面的品種多，使形狀完全不同的塊面有了中介層。筆者擷取喬印中方、圓、三角這三種毫無關聯的塊面和另六個可與之共通的塊面，釐正它們在印內的無序位置，草成了明晰的環狀平面圖（圖一二），凝視此圖，我們就會在這一系列有共通特質塊面的循環運動誘導下進行符合邏輯的循環聯想，從而使原本無關聯的單位在我們的視覺裡、意念中全部串成關聯組合。以此，又可類推，屬於這些塊形的外延形態更是無窮無盡，如方形，除圖中兩旁的幾何形外，還有長方、扁方及眾多四邊或多邊不等的接近形塊，並逐漸延伸出相仿的不規則形等。這樣，內循環圈中缺少的形塊，可以在此

形塊的外延中得到頂替，引發人們再進行內外交替的類比聯想。基於這群化了的塊面間的共通性，互相輻射影響，因此只要調配合度，即便散亂於印內，亦可在視覺的下意識自我調整中產生生理的循環聯想，融合而和諧起來。這便是喬大壯篆刻給我們獨特構圖的一個啓迪。

第三，成熟時期的喬大壯篆刻的特色之一是不主張印邊的殘破，印人用這種外形嚴實而往往粗於印文的印邊，很容易地以靜對動地將印內的躁動控制在不溫不火的氛圍內。假如把喬印的邊框置換成殘破式，那麼不僅與印文風格不協調，印內的塊面、線條乃至文字就會形散神飛。記得兒時看萬花筒，絢麗繽紛的塊面在轉動間被鏡壁映照得曼妙至極，但囿於圓形框殼，多幻變的塊面不會游離於團體之外。堅挺厚實的印邊關住了印內的滿園春色，也體現了印家旨在追求印面外形上唯巧、唯新、唯完整的審美理念，成爲他和吳昌碩以降的豪放



▲圖九 樹人六十以後作

▲圖一〇 但令縱意存高尚

▲圖一一 玄隱廬

▲圖一二

▲圖一三 鶴言長壽

派印家印邊上尙拙、尙古、尙殘破之審美意緒的主要不同點。

在喬大壯這樣的作品觀下，就產生了在印角旁與一些口形塊面印邊並行過多後易緊仄呆板的困擾。

“鶴言長壽”（圖一三），“言”的“口”右下角以圓轉代直角，巧妙地剪出了與印角接壤處的三角空地，不僅使右下角豁然開朗，也呼應了左上角“長”字的三角區，同時又造出了一個新款式的口形塊面，此救應可謂一舉數得，別成機趣。

印章中的“小塊面”體態迷離，“無章可循”，而整方印這個分朱布白的“大塊面”往往宏觀調控，有法能依。“陳行之印”（圖一四）是“對角”對稱式；“名山張氏考藏”（圖一五）是“反對”對稱式；“龍山周氏懷久字方叔”（圖一六）是“相間”對稱式；“夢樓”（圖一七）是“斜三角”對稱式；“庸之六十後作”（圖一八）是“倒正三角”對稱式；“行盡江南不與離人遇”（圖一九）是“花牆”

對稱式；“勞藹如”（圖二〇）是“上下”對稱式……

綜上所列，我們已能窺見到，這些印章塊面的朱白交替，疏密相間，是通過相似的形塊與相異的色塊構成單位，作有秩序的組合、規律性的反復，求得均衡，這種對稱均衡的印面總效果呈莊重穩定之感。在對美的鑒賞中，均衡是任何藝術作品追求的最高表現形式，千變萬化不離其宗，以對稱求均衡僅是基本表現手段，喬大壯另有大量印是以充滿變數的留紅、留白的塊形來進行自得盈虛的印面構成，達到篆刻藝術非對稱均衡的深層次藝術表現效果。

以幾方姓名印的計白當朱、計朱當白為例，“楊次乾”（圖二一）、“潘伯鷹印”（圖二二）是以留空的形的不同，量的等同來呼應；“孔宋藹齡”（圖二三）、“曾克耑印”（圖二四）則取左右留紅量的懸殊來呼應，這是以小搏大，四兩撥千斤的杠杆原理的形化。如繪一張三個雞蛋的靜物寫生圖，以

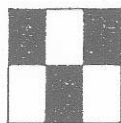
等距離並置三個雞蛋，雖均衡然平板單調，若將其中兩個雞蛋交錯組合，另一個拉開距離在畫面中偏上置之，那麼畫面構圖雖不對稱，但仍覺均衡，又因形、量的左右不同產生變化和蘊意了。

精研古璽的喬大壯也有以古璽中常見的“u、n”字母形這一非對稱均衡式制印，“壽石堂”（圖二五）即取“n”形，又像八卦中的良卦“☲”式，為使此印這種形式的構圖更穩固，印文“石”字右邊的兩短橫亦取法古璽，在這兒砌上這兩塊結實的城磚，使這狀如城門形的印面更加開合有度，空靈中見厚重。

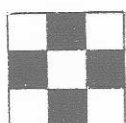
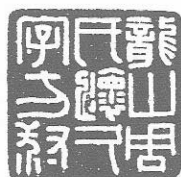
喬大壯最為熠熠生輝的非對稱均衡印面構圖，當屬取韻古璽、以金文刻出的、散亂野逸的多字文印（見第一組圖例中的印），印中知黑守白上隨機取勢的安排，是因緣生法萬有不同的自由奔放式，但散形神不散，亂勢韻不亂，並煞費苦心的在制險排險中分朱布白，形成氣象萬千的非對稱呼應，最終復歸



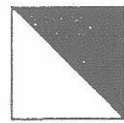
▲圖一四 陳行之印



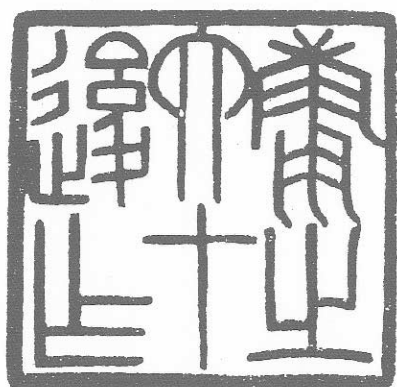
▲圖一五 名山張氏考藏



▲圖一六 龍山周氏懷久字方叔



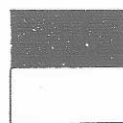
▲圖一七 夢樓



▲圖一八 庸之六十後作



▲圖一九 行盡江南不與離人遇



▲圖二〇 勞諤如



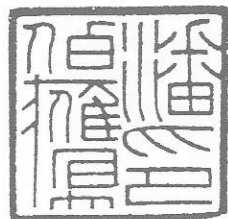
▲圖二一 楊次乾印

於平，鑄就了大塊面（全印）的均衡美，凝定了喬大壯印章構圖這種滲有前衛意識流的無調性樂章的旋律美。

三、線條的交織美

篆刻藝術的印面構圖作為一種抽象之象的布局藝術，實質上是利用先人造就的篆字本體美，以線條進行空間分割的實踐活動，從而由

二維的印跡中產生具有立體造型能力的三維視覺形象，最終以其蘊含的內涵複合成藝術時空的四度空間，積淀深厚、意境雋永的篆刻作品是印家功力、才力、學力、閱歷、人品、個性、悟性和情操的共鑄的



▲圖二二 潘伯鷹印



▲圖二三 孔宋蒨齡



▲圖二四 曾克崑印



▲圖二五 壽石堂



▲圖二六 炳焉與三代同風



，不同的有成就的印家在上述各項內的差異，產生了不同的印風，構成了各自的線條世界。

高標獨出的喬大壯篆刻如多彩的工筆畫，更貼切的比喻是：以工筆的手法表現寫意情趣的“新概念變形工筆畫”，其形式各異、琳琅滿目的塊面是分界鮮明的色塊，其光潔圓潤、風韻搖曳的線條便是畫中悠游生姿的筆劃。假使把篆刻線條的表現力分為兩種，即：形感——外在大幅度運動的軌跡；質感——線條運動中精微細小的變化，體現線條內在的生命意識，那麼，毋庸諱言，將喬大壯印章的線條與他借鏡的黃牧甫比較，形感上他更勝一籌，喬大壯以“誰持彩練當空舞”的魄力，極意放宕地將直、斜、曲、彎、蛇行、波動、渦紋（回形）等等各式線條進行廣泛的取用，布成曲伸、欹正、盤錯、偃仰、遠和、挪讓、參差、離合、剛柔、收展等等組線效果，可謂是美侖美奐、點畫狼藉甚至是無理而妙的。筆者仍舉出若干印例，以示什一：“炳焉與三代同風”（圖二六）、“

拙亦宜然”（圖二七）、“庸之”（圖二八）、“蕪春方氏鑒閱”（圖二九）、“毅父”（圖三〇）、“奚止千萬祀”（圖三一）、“沈尹默”（圖三二）、“鄺叔子”（圖三三）、“志翔”（圖三四）、“心杏老人翰墨”（圖三五）、“如今江左是長安”（圖三六）。但我們是否也可以從印中交織的線條品味到，在質感上，喬大壯用平和安詳的短沖刀法（喬無疆在《喬大壯印集》後記中稱，這是他父親為異於牧父的運刀而進行的改革^⑧），刻出的過於粗細停勻，少有自然波礫的線條，沒有直中含曲、曲中顯直的精微變化，很難體現渺茫複雜的筆情墨趣和刀意石韻（這種線條在調和其印內躁動中有積極一面），缺乏黃牧甫線條因運刀的沖切多變、徐疾行駐及抑揚頓挫下所營造的大動若靜、大發如蓄的生命運動的張力，所流瀟的蒼勁古麗、峭拔雄深、英邁爽利和真率高絕的風神氣格（因此筆者認為喬大壯的運刀改革，效果並不太理想，本文著筆於形感，故線條質感方面不作展開

評析）。

喬大壯為了印面構圖的奇美閑約，在線條的走勢上常有耳目一新的“異”筆。“克崑草聖”（圖三七）中的“草”字，居然左右不以此篆字本體的對稱均衡式植入，把同樣應變折向上的右枝斜刺而出，似草木句萌狀，成為非對稱均衡式，這一工筆下的明明白白、實實在在的改線路，不僅使線條多了新款，適應“崑”引頸歪伸的“山”，又使板滯的田格印框內的印文靈動起來。也是田格印的“新金曾氏”（圖三八）的“氏”左彎鉤圓拐急收，右直畫如金雞獨立，仿佛很難負荷左上的重垂，是圓鉤下的大片“紅土地”載住了這無形的壓力，實中有虛，虛中有實，有驚無險，印境別開。“閩侯曾氏”（圖三九）中的“氏”之鉤，以方折後帶曲的筆意誇張了此一筆形，相對縮短了右微斜的長豎，讓“氏”的堅與鉤中大片留紅，其“紅氣流”滾滾，從短豎腳下擠鑽出去，為空氣欠多的“侯”送去一份關愛，而腳踩氣流的“氏”自然在我們生理的錯



▲圖二七 拙亦宜然



▲圖二八 庸之



▲圖二九 蕪春方氏鑿開



▲圖三〇 毅父



▲圖三一 奚止千萬祀



▲圖三二 沈尹默



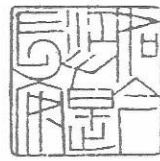
▲圖三三 鄺叔子



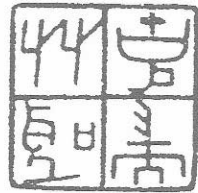
▲圖三四 志翔



▲圖三五 心杏老人翰墨



▲圖三六
如今江左是長安



▲圖三七 克崑草聖

視聯想中不會靡跌，這屬穩定性布字的構圖，也因為“氏”的方折曲鉤，呈三角放射波地呼應了“曾”的雙弧點和“閔”字“虫”部的方折橫腳。如果是一局圍棋，這異相顧盼的三處便是三個眼，形到意彰，眼開棋活，全印在“紅氣流”和“放射波”的造勢下，周氣不息，沉穩中溢出空幽之緒。

多彩的線條交織，也構成了喬

大壯篆刻的一個個主題印境。

“曾克崑”（圖四〇），印家給好友曾克崑刻過很多姓名印，每方印都有自己的個性風貌，極盡變化之能事，此印幾乎所有的線條都呈晃動形，如水中行舟，搖擺中的“克、崑”兩字筆畫作上下挪讓穿插，嵌合為一體，團結協力，破浪而進，蔚為壯觀。“潘伯鷹”（圖四一），在粗實的印邊內，印文線

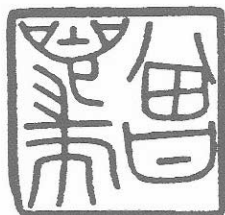
條飄逸流走，筆隨意動，三字作“——”式並行，錯落排開，“潘”的重筆半圓線條巍然直舉，不對稱地均衡了“鷹”麾下頗有動感的眾多曲畫，全印呈天穹過鴻，翩然遠翔之景。“嚴莊”（圖四二）線形交集成靜穆、神秘、譎誕的境界，韻致超然，令人遐想探究。“壯殿”（圖四三），也是喬大壯的字，此印較注重線條的質感，並以猛



▲圖三八 新淦曾氏



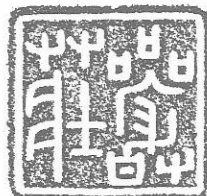
▲圖三九 閩侯曾氏



▲圖四〇 曾克崑



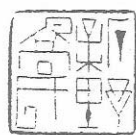
▲圖四一 潘伯鷹



▲圖四二 嚴莊



▲圖四三 壯駿



▲圖四四 新野喬民



▲圖四五 波外樓長短句



▲圖四六 涵負樓



▲圖四七 盧蔚乾

利鋒銳的劍型線條架構而成奇肆挺勁的場景，如劍戰正酣，“殿”可作語助詞，與“兮”、“也”同，此印“壯也”。“新野喬民”（圖四四）與“波外樓長短句”（圖四五）分別以極細、極粗的線條布成，前者方折與斜折筆形為主，“喬”字頭隱去一角，“氏”作回形腳填白，全印倍顯清奇瘦勁，觀之如“荒野疏枝存紅果”；後者方圓線形並施，且含納大量喬印中少見的併筆，成滿白印式，白茫茫的一片中隱約透出紅色，加上寬寬的紅“圍牆”，達到紅白對比的強效，觀之似“庭院梅影映白雪”。“涵負樓”（圖四六）中“女”部筆畫頗有異趣，其妙莫窮，身形是以橫直線條編成籬笆狀，延伸出的修長的腿則盡情彎曲折轉而變奏，風姿獨特地布出了在現代設計學上根據視覺心理習慣稱為優雅高貴的“S”形線。“身”及“腿”達到了直與曲、剛和柔、“土”跟“洋”的鮮明對比，當為全印筆畫韻律的高音

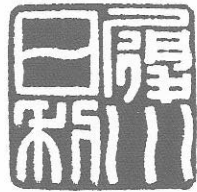
區，其舒展亮麗、甜美清潤並帶有磁性的音響效果，具有扣人心弦的穿透力。

“盧蔚乾”（圖四七），是印並不成功，由於藝術成熟時期的喬大壯不主張殘破邊，故偶作“殘邊”印，兼於“做殘”的造詣尚欠，往往會出現一些敗誤，這方雙邊白文印，右與上兩側邊框省略得不太妥當，左雙邊又顯緊逼局促，印文“蔚”取形於漢將軍印，但蘊意欠足，“盧”上下兩部分呆板少味，是真正意義上的隨意之作，然而全印橫直斜的線陣中印家掠進一條蛇行線，不啻是妙筆，活絡印面，惜此線稍細，顯得單薄、輕弱、後退感，在喬式線條粗細基本一致的此方印中，這根關鍵之筆便美中不足地很難被其餘線條接受。也是雙邊印的“意而宦文字”（圖四八），線條與塊面俱多變，“而”右下縮筆留紅，“字”中橫畫斜置以多充填上下空間，這樣印中之留紅得到合理調整，也因此平添了線條的樣

式，“意、宦、文、字”四字五個字中塊面裡各異的凌空短筆又呈通融態勢。問題也在印邊上“文”左的斷邊，是在光潔圓潤的線條上作截然而止、快刀切繩般的分割，是形斷了意也斷了，盡管斷處插進“文”之角，斷距變小，亦不起作用，而殘邊的關鍵在“殘”非斷，是以自然殘蝕的斑駁之貌亮相，有一種歷史風塵的久遠感，其邊的“斷”是蒼茫隱約的跡斷意連，意斷刀留的中止，絕非真正的斷，但如把豪放派印的“殘邊”替代喬印中的此“斷邊”同樣因與印文的不合拍而不適。故筆者認為喬大壯印還是“只好不斷邊”為妥。列出上述兩印，並作贅言，藉以反證喬大壯粗細均勻的線條交織和他奇美無瑕的印風在構圖上的獨立性、排它性，任何有悖其印理的切入都會不倫不類，印家自己也不能簡單地去違犯。同時也證明，即便高手之作，總有千慮一失之處，當然這個失是在水準線上的失，而平庸的刻匠們永



▲圖四八 意而宦文字



▲圖四九 履川日利



▲圖五〇
頌橋廬藏金石書畫典籍



▲圖五一 自寬閣

遠不會有千慮一得之作。

銖兩悉稱，殫精竭慮，“爲伊（印）消得人憔悴”，循著喬大壯篆刻線條的軌跡，筆者也如同看到了情感豐富的一代印人的心路歷程……

喬大壯往往把原本是平直的線條作些小處理後植入印內，“日”中的橫畫演化爲正、反、橫“S”形線在古印裡時有出現，這方“履川日利”（圖四九）亦微持這一變線，活了“日”並救了“川”，而值得一提的是“喬式”橫畫的新唱，“頌橋廬藏金石書畫典籍”（圖五〇），粗看平正純整，各式線條的運動量皆不大，徜徉其間，定神靜視，印中線條含有些許高筆：“廬”字頂蓋如飛鳥展翅、“藏”字左傍似立馬揚鬃、“典”字上部作拱橋橫跨、“籍”字分叉像海鷗疊影，最爲奇特的是“畫”字，“田”部的上橫框，行筆過半時突然無端地陷入窪谷（這不是一些線條質感強烈的印家直中含眇忽之曲的筆勢），使四個學生的扁格中冒出異類，這一幽默之筆令人忍俊不止。可見喬大壯在篆刻美的宮殿裡探索尋寶，在追求自己作品最大限度體現美的規律的道路上，反常規地保留了部分並不在乎天然去雕飾的審美理念，在營造各式線條時常有“

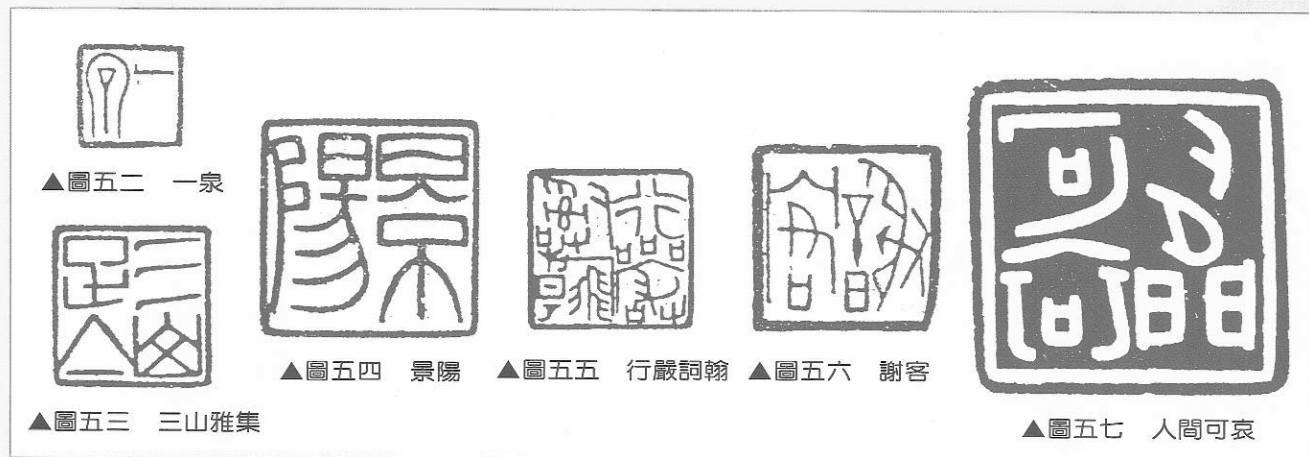
制作”的痕跡。於情理之中，意料之外，抖開包袱，露出噱頭。

同有幽默之筆的“自寬閣”（圖五一），“自”底部線條雙雙凸出，正巧坐進了“寬”頂部已做成的凹位，上下一體既分又合，如父親肩上馱著的愛兒，親子之景樂融融。印品如人品，“爲人蘊藉斂抑”的喬大壯在內心深處不乏恢諧與浪漫。

“一泉”（圖五二），是以周秦小璽印式刻出，粗邊，印文簡約經濟，布白寬綽餘裕。相貌平平的“一”字橫畫，起筆刻意上挑，精工獨運，挺出一個刺頭，暗契比它大許許多的“泉”中白三角。反其道而爲之的“三山雅集”（圖五三）之“三”由下朝上化橫爲斜，起筆在下端挑出刺頭，回應簡筆的金字塔般的“集”。“一”橫之始的形感“頂真”，一個治學嚴謹、爲人一絲不苟的德藝雙馨的學者、藝術家形象躍然印面之上。

“景陽”（圖五四）中“陽”之豎畫進行弧變後上下兩端黏連搭邊，使其在與印邊的同行中變得委婉轉起來；“行嚴詞翰”（圖五五）“行”右斜豎調皮地蹺起二郎腿，很是自得其樂，上兩印中的“豎變”增加了印的優美度。而棋高一著的“謝客”（圖五六）印，“

客”的左長豎緊靠印邊，似感窒息，但印家並不作任何“喬式”改形“手術”（如在殘邊型的印中，除黏連等外，還可以借邊潛形、或橫擊殘印邊透氣）去“解套”，而其實這就是此印最佳處理方法。請看，長豎與印邊以間隙的密不容針造勢，作爲“主人”的“謝”，“出言如手執彎弓，其矢蓄勢待發”，這種氛圍中的“謝”中主弧線也由常規屬性的陰柔型轉換爲陽剛型，在“謝”的不客氣的神情下，瀕臨印邊、走投無路的“客”之窘更是惟妙惟肖。“謝客”中對比搶眼的大豎與大弧自然是各自的主筆，而此“窘豎”自然在“強弧”的對照下成爲弱者，印家通過以意造象、以象寄意的兩根主線，把印文內容昭示得入木三分。抗戰時期，中華民族同仇敵愾，與日本侵略者進行浴血鬥爭，一些權貴對抗戰不力，熱衷於發國難財，他們中有人慕名想請喬大壯刻章，接踵攜禮登門，對於這些不速之客，清貧的喬大壯不礙情面，不爲所動，斷然拒絕，聲言“不爲這些人治印”，並作《自書詩草後》一詩明志：“融扁蚪圓詎足多，昆吾遠矣謝磨磨。欲剗破虜將軍印，老不逢時可奈何”（詩中“昆吾”爲傳說中的一種古代刻玉刀）^⑨，讓這些人好生尷尬，



刻玉刀)(9)，讓這些人好生尷尬，此情景不就是喬大壯“謝客”印的最完美的構圖，最高邈的意境，最鮮明的時代精神嗎？

“人間可哀”（圖五七），也是一方神形超逸的佳印，“間”與“哀”共有四根主直豎（豎彎），略傾其一，便使四根直豎，根根“豎”（樹）活。“間”內的“日”（月）被拋出“門”外，以彎轉線條布出，如側視微展之手形，而“人”將象形造字的臂畫果敢地由篆法上右高左低改為左高右低的行跡，這在甲骨金文的“人”中都沒有的走勢（散盤中僅出現過平行的此畫），使“人”也如側視略張的手掌形。於是，作為喬大壯情感映象的，傳導多元審美內涵的線條，再次啓示筆者作潛意識的定向聯想……

畫面：拒之“門”外的“雙手”在揮動，在企盼救助，禁錮下的“口”（“可”與“哀”中之“口”）在呼喚，在訴冤屈。//畫畫淡出，新畫面漸漸迭上：渾厚凝重的印文線條又像是沉甸甸的桎梏。“手”之形在門庭森嚴的“門”前是那麼地無奈；“口”之“聲”在周遭不平的條條框框束縛中又是如此

的微弱。//（此恨此悲此冤何處伸，何時消）字幕拉出：——人間可哀。//旁白從悠遠的天際而至：長期失意的印人在詠嘆了“人間可哀”又回天無力的矛盾心理下，最終以“阮醉屈沉”的方式了卻塵緣……

揣摩此印，心潮湧動。▲（待續）

註

- (1) 劉紹唐主編：《民國人物小傳》，臺北傳記文學出版社1985年版，參見第七冊喬大壯條目。
- (2) 沙孟海：《印學史》，西泠印社出版社1987年版，參見163頁。
- (3)(9) 喬無疆（喬大壯女兒）編：《喬大壯印集》，上海書畫出版社1995年版，第301頁、297頁。
- (4)(8) 同上書。參見292頁。
- (5) 曾紹杰編：《喬大壯印蛻》，臺北曾紹傑發行，1976年版，第11頁。
- (6) 黑格爾：《美學》（朱光潛譯），商務印書館1981年版，第一卷第173頁、181頁。
- (7) 拙文《印外求印之我見》，參見

拙著《日本的篆刻》（譯評本），西泠印社出版社1995年版，第223頁。