

石有六德话“田黄”



吴昌硕刻 寿山田黄石“一月安东令”

众所周知,福建寿山石、浙江青田石、昌化石同内蒙古巴林石被篆刻家称为“四大国石”,其中寿山田黄石、白芙蓉石和昌化鸡血石又并称“印石三宝”,寿山石独占其二,可见寿山石既易于篆刻又能赏玩,在篆刻家心中有着无可替代的位置。早在元明之时,寿山石并没有今天的地位,直至康熙戊申年间才声名鹊起。王士禛在康熙四十四年(1705)成书的《香祖笔记》中载:“印章旧尚青田石,以灯光为贵。三十年来闽寿山石出,质温栗,宜镌刻,而五色相映,光采四射,红如鞞鞢,黄如蒸栗,白如珂雪,时竞尚之,价与灯光石相埒。近斧凿日久,山脉枯竭,或以芙蓉山石充之,无复宝色,其直亦不及寿山五之一矣。二山皆在福州。”寿山石在清初受到热捧,无论民间或是宫廷都在以寿山石作为印材,赵汝珍在《古玩指南》中记:“田黄、田白价逾黄金,产量甚少。其他山水坑者产量极多,故市上所售石章,以寿山石占最多。”而印材的拓展恰好是篆刻作为一种艺术形式蓬勃发展的标志之一,随之而来的则是篆刻家对石材品质、性能等要求的逐步提升和品评标准的建立,铜、玉、牙、角等传统材质在民间逐步退出篆刻用材的历史舞台。

田黄石作为寿山石乃至中国印石中最珍贵最具有代表性的印石,从目前已经公开的资料来看,我国数十家文博机构均收藏有古代、近现代及当代田黄石印章及其他类型的雕刻作品。田黄石的质地有“温、润、结、细、凝、腻”六德之说,为最佳的篆刻材料。田黄石虽隶属于寿山石类目,但其发掘却无矿脉可寻,而是不规则地分布于福建省福州市北郊寿山村中一条全长8千米的溪流中。作为一种稀缺的宝玉石材质,明末清初至今,田黄石备受帝王将相和文人雅士钟爱,故故宫博物院就藏有包括清乾隆三印联在内的海量田黄石玺印。

历代藏石、赏石者将田黄石视为必须储蓄之物,清末民初,更是有众多富商巨贾和文化艺术名人收藏鉴赏田黄石,非有一定财力而不能得。赵汝珍在1943年出版的《古玩指南》中载:“普通之寿山石,仅数元之值。田黄则自出世以来,即高黄金之一半。如金价廿元一两,黄金需三十元一两;金价贵至四百元一两,田黄则须六百元一两。田白尚较田黄为贵,且均以两计。足征其可贵也。”如吴昌硕就极为钟爱田黄石,今天西泠印社收藏的文物珍品中,有一批吴昌硕自镌自用的文房书画印,共十二方。印学史上一位篆刻家存世的自用印有数十方乃至百余方的并不罕见,但是像吴昌硕这十二方田黄石自用印,印材全部是珍贵的田黄冻石,可以说是极其难得。田黄石作为籽料独石,多数情况下断然不会采取切章的处理方式浪费材料,而多是采用薄意技法依形就势制作随形章,但是这批田黄石除一方椭圆,其余十一方均为正方形,材质品相皆属上乘,钮式精美。佳石佳刻,相得益彰,彰足珍贵。可以说,这一套吴昌硕田黄自用印是独一无二,并世难觅,可称作西泠印社的镇社之宝。

与石质印材品质质地优劣高下的确立伴随而来的是根据所刻石材价值差异,篆刻家润例亦不相同,劣石则被拒绝篆刻,早在1935年出版的《南京

市各业概况调查》中就记录有治印收费例:“鸡血石每字十五元,田黄石每字十二元,各种冻石每字十元,寿山石每字五元,寿田石每字三元。印大过八分见方者,加倍收费。至于刻小图章收费情形例下:石质章每字四五角,牙章五角至一元,水晶章二元至四元,玉章四元至六元。此为本京各种刻印中业大概情况,至于刻字专家,亦甚多。”作为不可再生的自然资源,任何时候优质石材都是稀缺的,晚清书画篆刻家、鉴藏家吴云在致陈介祺的书信中也曾慨叹:“即如印石一门,所出者尽是新坑,石质粗糙,不堪寓目,无论田黄、青田,近并寿山石之佳者亦渐少矣。”随着时光流转,虽然历史上篆刻名家以田黄石等上等印石为材料刻制的印章必定不在少数,然而每经易主,多数印章会被磨去旧篆改镌他姓,历经数次章料磨损殆尽不堪用。这也致使篆刻史上的一些名家大师,拒绝在



田黄博古钮印(一对)
中国国家博物馆藏

贵重的石材上篆刻,以免被重材轻刻的后人磨去印文边款另篆新文,普通石材大概率可以躲过被磨掉的命运,能够保存、流传更久远的时间。

当下,随着寿山石资源的日渐稀缺和篆刻艺术的蓬勃发展,工料俱佳的当代寿山石印章完美品的价格与日俱增,田黄石、荔枝洞石、芙蓉石等寿山石中高级石种的质优者在拍卖市场上更是屡创价格新高,即便没有名家大师雕刻工艺附加值的完美品素章价格也在近年来逐年攀升,未来必是篆刻家、雕刻家竞相收藏的对象。篆材质地优良、名家琢篆、传承有序的印章传世品尤其是当中的“绝品”,以其稀缺性、研究价值等更成为无数收藏家和篆刻家争相竞购的对象。篆刻名家自用或为他人篆刻的印章,作为研究篆刻艺术流变、篆刻家风格特点、文人墨客达官显贵间的交往等方面,具有极其重要的人文、艺术、历史价值。

(文/董胤)



吴昌硕刻 寿山田黄石“弄官先彭泽令五十日”

藏珍

吴昌硕画荷

吴昌硕(1844—1927),原名俊,字昌硕,号缶庐、苦铁等,是中国近代集“诗、书、画、印”于一身的艺术大家,被誉为“后海派”代表人物。他与荷有难以割舍的深厚情缘,不仅体现在其艺术创作中,也直接反映在其自号“破荷亭长”上,并常在画作上钤印“破荷”“破荷亭”“破荷亭长”等印。从这些独特的自况名号中,可窥见他对荷花特别的偏爱。

吴昌硕对荷花的偏爱,或许与他坎坷的仕途经历密不可分。他出身书香门第,自幼受家学熏陶,苦读诗书,志在入仕。同治四年(1865),他21岁考中秀才,由此踏上仕途。然而,在近三十年的岁月里,他辗转于苏州、杭州、湖州、扬州等地,长期以授馆和游幕为生,生活拮据,主要依靠笔耕墨耘勉强度日——这也是当时许多落魄文人的无奈写照。

在充分汲取前人精髓的基础上,吴昌硕融入自身对艺术的独特理解与创新,其核心在于“以书入画”——将“篆蒙”的笔法、墨法、结构与章法巧妙融入绘画。他在《为诺上人画荷赋诗长句》中点明:“离奇作画偏爱我,谓是篆籀非丹青。”对他而言,画荷如同书写篆籀:画荷叶时,运用篆书线条的厚重古朴,辅以枯湿相间的笔法,表现荷叶的质感与生命力;画荷花时,则以草书的灵动笔触勾勒花瓣,赋予其动感与韵律。这种独特的融合,使其画荷作品蕴含金石气,线条更具弹性与力度,画面节奏与韵律感尤为突出。这与其提出的“苦铁画气不画形”艺术理念一脉相承。他将“气”置于核心地位,认为“气”是

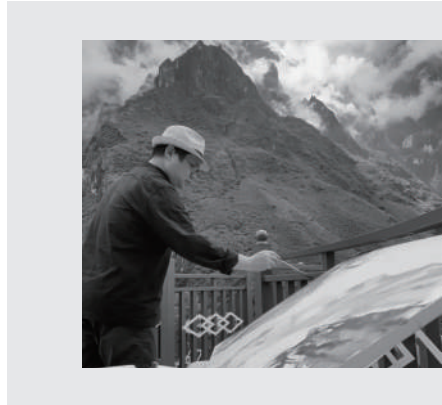


[清]吴昌硕 荷花图轴
102cm×54.5cm 纸本墨笔

贯通画面形象的内在结构,能使各部分呼应顾盼,令笔墨焕发神采。为达此境,他运笔时注重节奏律动,力求笔意与形象契合,将作画心境、平生修养与性情,悉数融入“气”的运行之中。因此,尽管其画荷常题“拟某某笔意”,实则不拘泥于形似模仿,而是在广纳博收后,形成了粗笔大抹、乘兴而发、不求形似、不事雕琢、水墨氤氲的个人风格。

(文/张伟)

经验之外



丘挺,1971年生于广东。现中央美术学院教授、博士生导师、博士后合作导师、中国画学院院长,中国艺术研究院博士生导师,上海大学美术学院特聘教授、博士生导师,清华大学书法研究所研究员,中国国家画院特聘研究员。

在近几年的笔墨探索中,对积墨法与水法着力最多,积墨不仅仅是浓墨,还有淡墨积。龚半千晚年,以及黄宾虹、李可染均属于浓墨积这一手法的代表。淡墨积在元人的作品中尤其多。如“以渴成润”法,我在读本科时曾下力气临摹过一些元人作品,特别钟情于倪雲林与王蒙的“以渴成润”,这种手法秀润天成,浑然不见笔墨痕的效果,即以干笔三五遍皴擦叠加,从而达到温润的笔墨效果。这种手法来自董巨及李郭画派,元代赵孟頫及“元四家”尤为擅长。明清时的董其昌、“四王”,尤其是王鉴深得淡墨积的三昧,温润醇古,很秀雅。这种手法追求在相近的墨阶中墨色的变化与衔接,在笔蘸墨时,又有细微

的墨色变化一笔尖墨色较重,依次而淡。故笔生发中,便能极尽笔墨变化之能事,这是明清山水笔墨气息的一大特征。当代山水画在这种笔墨功夫上欠缺很大,这是对中间过渡阶段笔墨皴擦点染的衔接与复加的笔墨能力问题。因此我在作山水画时,努力追求笔墨表现,能够在中间调的衔接上尽量丰富,在设色上也是希望能温润,往往以淡色罩染多遍,以求达到这种效果。

2000年,我来北京读书,在笔墨实践中转向强化墨色的对比,强调淡墨与浓墨的反差,以及积墨的运用。在画面上发挥干笔与湿笔的两种极致,即在一幅作品中将笔墨的变化尽可能丰富地表现出来。

在用笔上,强调笔意本身所传递的情感与感受,特别是在状物的丰富性与生动性上,尽量以松动的笔法来写丰富的物象之“意”。我一直认同沈括在《梦溪笔谈》中描述董源作画时所说的:“用笔草草,近观之几不类物象,远观则景物灿然,幽情远思,如睹异境……”

这种从容自由而不失严谨的笔墨生成是中国画最佳的造境状态,它本身便契合了山水的创作与观赏过程的体道与悟道的情境。这种笔墨造境包含着画家既自由又不逾规矩的轻松与潇洒,它伴随着某一画家创作历程和艺术家在视觉表现中错觉经验的探索以及山水画审美技道理念的统一,它也是中国山水画走向成熟之后一条正统的发展轴线,即由谨严刻画写实作风走向写意抒情的写真,以致后来的二米父子、“元四家”、方从义、沈周、董其昌、“四僧”“四王”等无不恪守技道统一的笔墨观念。

山水造境中这种从容的笔墨状态是很容易调整出来的。既要有自如的笔意,又要能尽物态之理,我在写生时往往有这样的矛盾,很难做到统一。中国画的笔墨表现不能空洞,不能游离于物象的刻画而抽象地“笔墨游戏”,不能在状物时没有情致,忌板、刻、结、脏……古人总结的

许多笔墨理法,值得我们好好地再认识与研究。

用墨以用笔为根基,因此,墨法要“厚、清、润、透”,厚是气厚,而非积得厚、堆得厚,淡墨也尽量要积得厚。前几年外出写生,我经常用墨膏以图方便,近几年来甄选了一些古墨,研墨作画是希望在品相上纯正一些,气息上能醇古一点。

在笔墨晕染上,比较注重用水法,渍水、渍墨等手法追求具体物象以外所产生的一些不确定的笔墨形象,即不具体,没有形象的“无”,借此传递出一些很潜在、朦胧的笔墨感受。我作画时,有时很陶醉于自己画面中的这些虚无的东西,我个人觉得,这些是中国画很珍贵的东西。

中国画的程序语汇很丰富,当代画家在力图确立个人风格的同时,往往又很容易被个性化的个人语汇包裹着而情致渐失。许多符号化的山水就是因为山水笔墨精神的缺失。符号化的笔墨如果在造境时游离于情致之外,则难以更深入,让更有生命力的笔墨语言去物化。因此,笔墨经验是把双刃剑,它有很个人化的东西,但又有其最基本的价值标准。我想追求的是那种活泼泼的笔墨表现,而且笔墨语言的载体与容量要大,这样才有可持续发展的可能,才可以不断丰富、不断深化与提高。

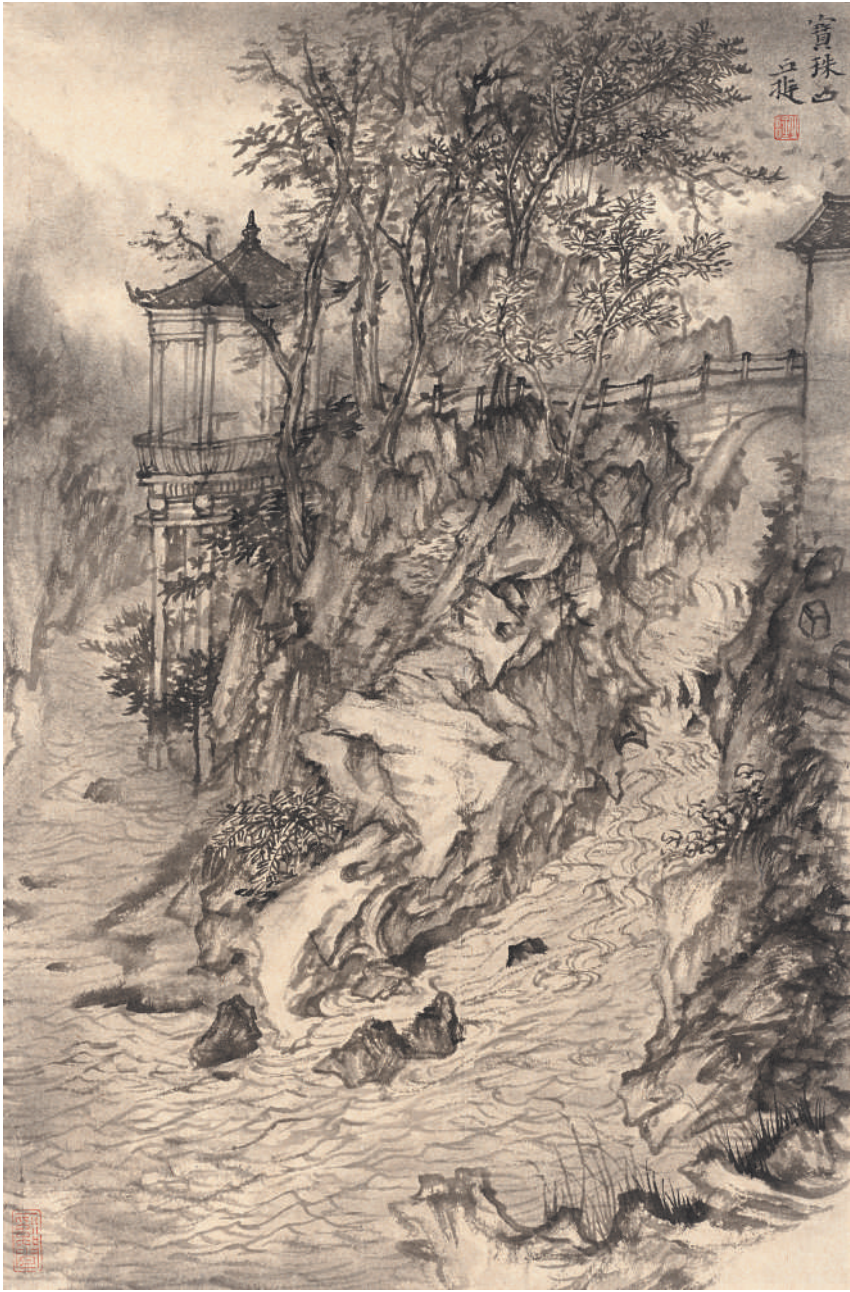
(文/丘挺)



丘挺 老君山 79×59cm 绢本设色 2022年



丘挺 漓江烟雨 46cm×70cm 纸本设色 2012年



丘挺 宝珠山 70cm×46cm 纸本墨笔 2012年



丘挺 圣米歇尔 30cm×60cm 纸本设色 2014年