

齐白石篆刻 及其刀法

汪星焱 编著

西泠印社

齐白石篆刻及其刀法

汪星燧 编著

1985.7

西 泠 印 社

丛书主编:刘 江
丛书策划:汪国勋
责任编辑:邵旭闵
技术编辑:张先富
封面设计:余 成
责任出版:张先富

齐白石篆刻及其刀法

汪星燧 编著

西泠印社出版发行

杭州东坡路 90 号

全国新华书店经销

浙江印刷集团公司印刷

开本:787×1092 1/16 印张:4.5

1999 年 9 月第 1 版 第 1 次印刷

印数:00 001—5 000

ISBN 7-80517-408-3/J · 409

定价:13.00 元

刀法是篆刻艺术生命的表现手段(代序)

刘 江

有印章的诞生,便有了刀法,有了多样的刀法,方使优秀的印章艺术有了催生剂。也可说刀法是产生印章艺术耐人寻味的重要手段与条件之一。

远在印章肇始阶段有图纹线条的陶拍,它的制成,绝大多数就是依赖于刀的刻制而成,不过那时的刀法较为简单粗糙。

历史发展到了春秋战国时期,文字作为表达官私或吉语内容玺印的载体,虽然制作手段多是翻铸青铜而成,然亦可窥见在印模中用刀镌刻的痕迹,有少数玉、石等玺印中,则是直接用刀刻凿琢而成。秦汉之际,官私印、吉语印大兴,制作手段仍以翻铸为多,然亦有不少是由刀直接凿琢刻制而成。“急就章”的官印、清润的玉印和一些殉葬印等,刀法显露,匆匆刻就,文字表达,方正中有变化,用刀生涩硬朗或润秀,却使印面产生一种生动别致之趣。到了宋元时期,文人参与篆刻活动,如米芾、赵孟頫、吾丘衍等,他们多只重视书写印稿,而交与印工把刻,拘于字形,刀法显露不多。而真正对篆刻刀法重视,则是石质印材的引用,石质印章清脆松软,适于刀刻,于是元末明初的王冕、文彭用刀之法,开始进入不自觉地自觉的新阶段。

由于文人治印,他们对篆书构成与运笔之理的理解,用刀刻字来表现线条之美,使他们自篆自刻,避免了印工的拘泥而显得更为自由。当他们较为熟练地掌握这种技巧后,更能审石度势,自由、自在、自觉地表现他们的个性与审美要求。明代文何(文彭、何震)以后,文人篆刻家的创作面貌,出现了丰富多彩的局面。由于各种不同个性的刀法的产生,随之形成各种不同的流派,使篆刻园地 in 明清之际出现了又一个篆刻印章史上繁荣兴盛的时代。

篆刻艺术组成的主要因素是字法、章法、刀法,三者之中显得最为活跃的要算刀法了。章法总其势,字法依势结字和线条的组织与笔墨的表现,刀法则是赋予表达之功,它是篆刻艺术生命力的主要表现手段。刀法的个性表现极强,表现得好,则个人风貌出之,反之则逊色。故又可说是形成各种风格流派的最基本、最活跃的因素之一。

王冕与文彭时,始用石章刻印,刀法起于摸索阶段。用双刀刻成一线,主要是传达线条的质量感,线重于刀,刀隐于线。

何震时已开始刻印中的用刀,《印人传》中称:“以猛利参者,何雪渔。”

苏宣、汪关、朱简等人,一面继承文何之用刀,同时又力避文何,另求新径。

苏宣生于文何之后,曾受文彭指导,然其用刀更近于何震,印作格局壮伟,用刀强调力度的表达。

汪关治印,刀法承文何,善用冲刀表现光洁圆润的笔意,白文时有并笔,强化了印面的浑厚感。朱文细劲清雅,《印人传》评曰:“以和平参者汪尹子(关)。”

朱简是明代第一位采用古玺形式作印的人。其用刀别于文何用长切法,首开碎切法,一条线往往是用多次切刀衔接而成,表现出用笔的顿挫起伏的意趣。并提出“使刀如使笔”的印论。

清代印人各承明代刀法,兼收并蓄,各有发展,各异其趣,形成各种不同流派。

以丁敬身为代表的浙派,取汉印为模式,参以隶意,章法工稳,又不拘一格,面目众多,刀法承朱简之碎切法,形成苍浑朴茂,古拙峻峭之风,富有金石味,一洗娇柔妩媚之态。后继者有蒋仁、黄易、奚冈、陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松,并称为“西泠八家”。后七人皆各取丁敬新面之一翼而加以发挥完善之,而小易运其趣,蒋仁得其醇,黄易承其秀,奚冈取其质,豫钟扬其工,鸿寿用其雄,之琛精其熟,惜晚期作品多呈定式、趋僵化。钱松承而有变,总结前人经验,开创一种切中带削的新刀法,线条立体感很强,很富韵味,令人玩赏无穷。

邓石如篆书诸体精能,与浙派反其道而行之。变印内求印而多印外求印、以书入印,变汉印之方而取小篆之圆,刀法则以冲刀为主,起止使转,抒发了篆书中的酣畅流利与笔墨感,苍劲浑朴而又婀娜多姿。师从者众,徐三庚、吴咨、吴让之等,对后世影响很大。

吴让之刀法承邓石如,以冲刀为主,同时在实践中又参入切刀,用偏斜之刀背而成披削浅刻,因线而异,综合运用,使转自然,能充分表达笔意,坚实得势,立体感强,生动自然,内涵丰厚而又富有神韵。

赵之谦用刀乃合浙邓两家之法,以冲刀为主,辅以切刀,并力追秦汉,广收新出土的三代彝器,两汉碑碣、权量镜铭、瓦当砖文,将它们新奇字体与契刻的特殊效果熔于印文之中,形成他特具个性魅力的赵派风格。用刀之多样性,表现出有笔犹有墨,刀意笔意并容的新技巧,光洁遒劲,意境清新。

吴昌硕以石鼓文书法人印,融秦玺汉印与丁蒋、邓赵各家印外求印之法,又参封泥、砖瓦等书体的特点,自成一体。刀法承钱松、吴让之两家,使冲切结合,自创“钝刀硬入”,辅之以残碎、敲击等修饰之用刀,使其作品残而能全、粗而能灵、浑朴苍莽中秀巧流畅,刀笔相融,变化丰富而复归统一,大气磅礴而有势韵。

黄牧甫在用刀上与吴缶翁又反其道而行之,各异其趣,吴法汉印之残损者,求其浑

厚灵动；黄则取汉印之光洁者，亦可得其劲厚与灵巧。用刀刚健，势如破竹，无论朱文、白文往往留有起收之刀痕与石花，时有“过头”与残损之处，产生了富有笔情墨意之效。初视似呆板，实则寓藏着深沉、秀劲、含蓄的内在之美，耐人寻味。

齐白石刀法受赵之谦“丁文蔚”印冲刀直入的启示，又取法《天发神谶碑》《三公山碑》等文字笔法，以“木人”特有的气魄与胆略，用刀如槌凿，猛利强悍、激越痛快、气势宏伟而创新貌。他有不少作品，难免锋芒过露而欠含蓄，用刀单一而少变化，然有少数精品极富视觉冲击力，震撼人心，猛利中有蕴藉，痛快中寓沉雄。

与吴、齐等以雄浑著称的同时，有赵叔孺、王福庵等，以承赵孟頫、汪关等圆朱文，秀劲柔丽的一路，他们刀法多工整，表达线条的遒劲之美雅隽韵。

总之刀法虽以冲切两种为主，然各人使用不同，加之书法风格各异，参用其它辅助刀法之变化而呈现出千差万别，篆刻风格亦显百花竞放、万紫千红的多彩场面。西泠印社出版的这套“篆刻刀法丛书”，旨在选取近现代有代表性的大家的作品为实例，辅以例图剖析，适当以文字阐述其主要特征，给篆刻初学者，或有兴趣的研究者以参考。这种图示与说明，也难免有片面或刻舟求剑之嫌，仅望给读者参考或启示，而不是以“法”律，束缚其手脚。多看、多思与比较，自可得其精神矣。

1999年孟春于西子湖畔

目 录

一、齐白石篆刻艺术简述	1
二、基本点画的笔法与刀法	2
(一)点的变化	2
(1)短点	2
(2)长点	3
(3)三角点	4
(4)折点	5
(5)两点并列	6
①两点横排(叠排)	6
②八字点	7
(6)三点水	9
(7)四点并置	10
①四横点	10
②火字点	11
③四点叠排	12
④四角对称点	13
(8)多点组合	14
(二)横的变化	15
(1)单横	15
(2)二横或三横	16
(3)多横组合	17
(4)横画不横	18
(三)竖的变化	19
(1)单竖	19
(2)二竖	19
(3)三竖	20
(4)多竖	22
(5)竖画不直	23
(6)以弧作竖	24

(四)斜、弧、折、曲、叉的变化	25
(1)斜画	25
(2)弧画	26
(3)折画	27
(4)曲画	28
(5)弧折(或折弧)	29
(6)叉笔	30
(五)“口”字的变化	31
(1)方框口	31
(2)方中有圆口	32
(3)圆形口	33
(六)边界的笔法与刀法	34
(1)朱文边	34
(2)白文一条边	35
(3)白文宽边	35
(4)朱文宽边	36
(5)缺角边	37
(6)残边	37
(7)借边、借格	38
(8)特殊形状的边	39
 三、用笔、用刀与结字、章法	41
(一)用笔、用刀对结字的影响	41
(1)露锋显精神	41
(2)粗笔形变重	42
(3)长笔易突出	43
(4)粘连形变重	44
(5)同字异形	45
(二)用笔、用刀对章法的影响	48
(1)穿插	48
(2)参差	49

(3)疏密	50
(4)斜直对比与呼应	51
(5)直弧对比与呼应	52
(6)直曲对比与呼应	53
(7)直叉对比与呼应	54
(8)欹侧	55
(三)章法需要而变更笔画	56
(四)章法需要而变更结字	58
(五)印面风格决定笔法、刀法	59

一、齐白石篆刻艺术简述

齐白石(1863——1957),现代书画、篆刻大师,原名纯芝,字渭清,后改名璜,字濒生,号白石,又号借山吟馆主者,寄萍老人,借山翁等,湖南湘潭人。

齐白石早年家贫,先后当过十年的牧童和木工,艰难的生活,也为他的艺术生涯奠定了基础。据《白石印章·自序》所述,其刻印始于二十岁以前,但正式研习则是三十岁以后的事。他所以能自成一派,是在于他惊人的刻苦程度。他有诗云:“石潭旧事等心孩,磨石书堂水亦灾。”他自注道:“余学刊印,刊后复磨,磨后又刊,客室成泥,欲就干,移于东,复移于西,移于八方,通室必成池底。”生动地记叙了他在友人黎松庵家练习刻印,弄得满地石浆的趣事。

齐白石篆刻的取法与变法,他自己曾作过总结:“友人黎松庵以丁(丁敬)、黄(黄易)印谱原拓本,得其门径,后数年,得《二金蝶堂印谱》,方知老实为正,疏密自然,乃一变。再后喜《天发神谶碑》,刀法一变。再后喜《三公山碑》,篆法一变。最后喜秦权纵横平直,一任自然,又一变。”白石老人不断取法、变革,六十岁以后树立了属于自己的大刀阔斧、单刀直入、雄强刚健的风格。白石老人将汉印中平正方实,转折圆而结体方的构图特点加以变化,使一字之内,外形方正,而笔意疏密参差变化生动,穿插自然而恣肆纵横,使章法在强烈的对比中得到统一。他还将篆书上密下疏的特点移入印章,大胆变革而不失法度,他常说:“余刻印不拘前人绳墨,南昌人以为无所本。余哀时人之蠢。不知秦汉人,人子也,吾侪,亦人子也。不思侪有独到处,如今昔人见之,亦必钦佩。”

齐白石治印,强调不削不作,绝摹仿,恶整理,主张率真自然。他曾谈到:“予刻印,少时即刻古人篆法,然而即追求刻字之解义,不为摹、作、削三字所害,虚掷精神。人誉之,一笑;人骂之,一笑。”所谓刻字解义,就是应懂得刻字的根本道理和基本要求,要充分发挥镌刻的作用。反对“摹”、“作”、“削”,就是反对机械摹仿,矫揉造作,细削修刮。齐白石主张“快剑断蛟”、“昆刀截玉”也是这个意思。他为此作注解:“古今人于刻石,只能蚀削,无知刻者。余故题此印存,以告来者。”又云:“世间事贵痛快,何况篆刻风雅事也。”他的作品也是这一理论的实践体现:刀法上直爽淋漓,一笔一刀,决不回刀,他的用刀有两个很大的特点:其一是单刀侧锋直入,使刻出的线条,一面光洁一面毛燥,呈现出纵横之气,尤其大印,气势雄健,有雷霆万钧之势。其二是正刀与侧刀混合交错使用,使单刀的线条又呈现出千变万化的面目。

齐白石奏刀痛快,强悍凌厉,但不是随心所欲,而是依循严谨的章法。启功先生在《记齐白石先生轶事》中,曾谈到他亲眼看到齐白石刻印的经过:先就印文查字书,把字写在印石上,再用小镜子审视后精心修改,最后奏刀。强调刀法的重要性,也是齐白石对弟子的一贯教导:“刻印主要在配合篆字的章法,要使字个个舒展自然,气势纵横,但是千万不要故意使字仰头伸脚,造作称奇,那就索然无味了。”(娄师白《怎样治印》)由此可见白石老人的艺术修养和创作风格。

二、基本点画的笔法与刀法

篆刻是以点、横、竖、折、弧等为基本笔划。由于印章使用的汉字是篆字,而篆字的用笔相对楷书、行草书则要简单得多,所以篆刻的基本点划也常常被误认为简单易掌握。其实用笔、用刀的不同也能使它呈现出千变万化的面目,它是初学者进入篆刻艺术殿堂的门槛,也是一位篆刻大师个人艺术风格的基本元素,所以探求一位篆刻大师的艺术风格,从分析他的基本点画入手也许是一条捷径。

(一)点的变化

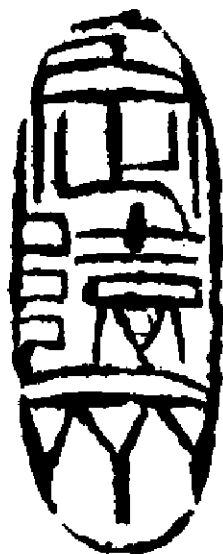
1. 短点:齐白石的作品中纯粹的短点并不起眼,而细审之却呈现出较丰富的变化,体现了齐白石“不经意中见经意”的艺术主张。“嘉明”(图1)中的“明”字内一点,方中带圆,圆中见方,在印章中显得安静而生动。用笔为逆锋落笔,轻旋后轻提收笔;用刀是以切刀切出大概,再将上部略为修圆。“王树常印”(图2)中的“常”字中间一点笔轻而意重,与周围的点画和平共处,妥贴而和谐。用笔为露锋入笔,渐行渐重,回锋收笔;用刀是从同一点分两刀直冲,使头部露锋而略有变化。“定远斋”(图3)中的“远”字上部一点较有趣,这一点处在整个椭圆形的黄金分割点上,与整个印形取得了高度的和谐与呼应。用笔为逆锋入笔,渐行渐重,回锋收笔;用刀是以冲刀冲出大致形状,再辅以切刀修饰。“钱玄同”(图4)中的“玄”字上部一点,若隐若现,含蓄而神秘。用笔为顺锋入笔即重按,顺便带出“幺”部的第一笔;用刀是在长横的中间部位略作两刀披削即成。“万里”(图5)中的“里”字中部以点作横,以留出大块空白,同时左轻右重,破除单调,给人以轻灵而生动的感觉。用笔为顺锋直入,渐行渐重,至尾端戛然收笔;用刀是露锋入刀,从一点分两刀直冲,刀路略作变化,尾部补一短刀。“天柱山民”(图6)、“宝辰”(图7)、“颌荀父”(图8)印中的短点均与前几方作品创作手法相似。



嘉明(图1)



王树常印(图2)



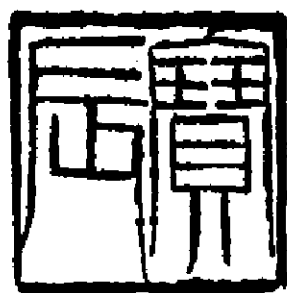
定远斋(图3)



钱玄同(图 4)



天柱山民(图 6)



宝辰(图 7)



万里(图 5)

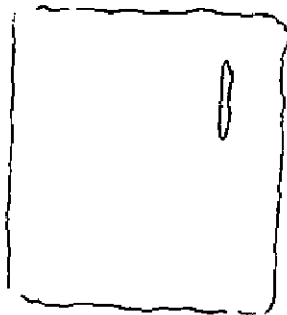


颜荀父(图 8)

2. 长点:将小小的点划作长点处理,这正好与齐白石恣肆纵横、长枪大戟的印面风格相吻合。同时齐白石的长点在不同的印中又作不同的处理,无一雷同。“胡若愚印”(图 9)中的“胡”字中间一点如玉树临风,圆劲挺拔,在整方印中显得十分抢眼。用笔为逆锋直入,渐行渐轻,轻提回锋收笔;用刀是左边直冲,右边的冲刀略作摆动,呈现一波三折的趣味,头尾略加修饰使之成圆。“马学箬”(图 10)中的“马”字下部四点夸张成长竖,四点变化丰富又和谐统一。能将相同的笔划处理成各不相同的面目,这需要娴熟的用刀技巧和高超的艺术修养。以左数第二点为例,用笔为侧锋截入,略作停顿后行笔,至下部出锋收笔;用刀基本是单刀冲成,侧刀直入,刀刃倒向笔划的左面,大胆直冲,使线条的右边自然爆裂,呈现一面光洁一面毛燥的特点,这种线条也是构成齐白石强烈个人风格的一个重要因素。“庭五”(图 11)中的“庭”字中部以点作横,呈重画方头方尾,一方面弥补此地空白较多的缺憾,另一方面使线条与整方印章的大部分线条和谐统一。其用笔为侧锋截入,重按行笔,尾部突然停笔,使之成方形;用刀为冲刀,但上部冲刀较特别,是从线条外部向线条边缘平行的方向直冲,使印石爆裂成毛燥状,这与白文的爆裂是不同的,两端略为修刀,方形中有变化。“苦淡同甘”(图 12)中的“甘”字一点、“丹字”(图 13)中“丹”字长点、“王守信”(图 14)中“守”的长点的用笔、用刀均可从前几方作品中推而得之。



胡若愚印(图 9)





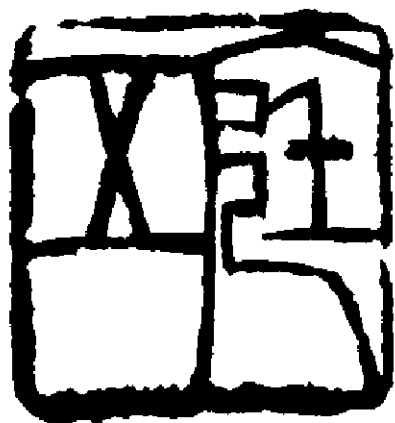
马学著(图 10)



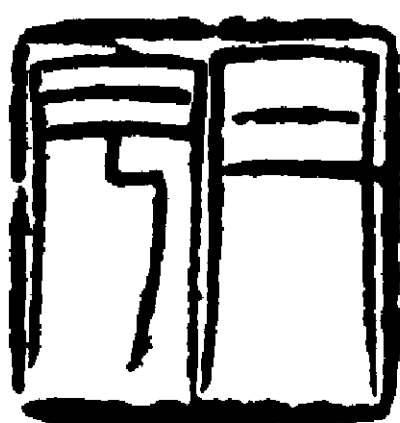
苦淡同甘(图 12)



王守信(图 14)

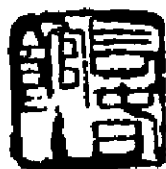


庭五(图 11)

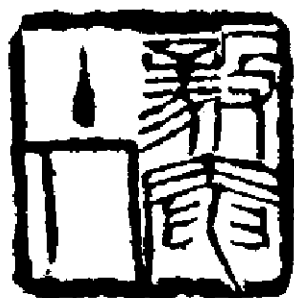


丹宇(图 13)

3. 三角点:三角形的点在齐白石的印中似乎有些“出跳”,而齐白石却能够泰然处之,使之在印面中同样成了相安无事的一员。“长春馆主”(图 15)中的“主”字作三角点处理,在等腰三角形的左腰下部又作残破,避免与右腰雷同,底部与底边粘连,使整个点有所依靠。用笔为顺锋直入,渐行渐重,直入底边后收笔;用刀是从顶部向两腰切刀,左下部作一钉刀修饰,使整点的线条稳重、含蓄又富有变化。“毅庵主人”(图 16)中的“主”字点又有不同,底部作圆边处理,圆中又有方,两腰一边主要外凸而另一边内陷,使稳重、厚实的一点又兼有生动多变、耐人寻味的艺术趣味,令人百看不厌。用笔为顺锋直入,渐按,回锋收圆笔;用刀是先冲成等腰三角形的大概,再以切刀修饰,并注意底边的方圆变化及两边形态上的区别。“青藤阁主”(图 17)中的“主”字亦作点处理,所不同的是此点顶部尖中有圆,底部两角也似方实圆,整点似一棵青松站立,秀劲挺拔中又平添一份朦胧。用笔为顺锋直入,渐按,回锋收笔;用刀是从顶部向两边直冲,但刀路不完全相同,底边作一冲刀,略加残损,并注意三个角的圆意。“平园主人”(图 18)中的“主”字三角点似圆柱实三角,两腰波动幅度较大,这与整方印似烂铜的线条风格是相符合的。用笔为逆锋入笔,渐行渐重,尾部回锋圆收;用刀是从顶部向两腰切刀,刀路略作变化,使两边的波动幅度及形状各不相同。底边略加修饰成圆。“北汀”(图 19)中的三角点较特别,用笔无定法,基本是逆入作三角形旋转后回到起点,并将中间空白填满;用刀与前几方略同。



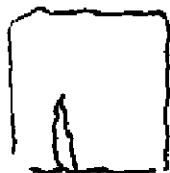
长春馆主(图 15)



毅庵主人(图 16)



青藤阁主(图 17)



平园主人(图 18)

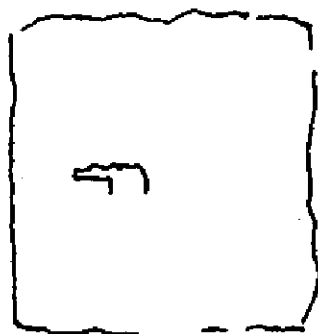


北汀(图 19)

4. 折点:齐白石在印中大量使用了折点,似乎折点成了白石老人的“专利”,这也与他结体方正的风格相统一,而每个折点又有轻重、方圆、长短、折角锐钝等变化,呈现出千姿百态的韵味。“钱大钧印”(图 20)中的“钧”字折点左轻右重,折角外圆内方,右部尤其厚重。左部横划一面光洁一面毛燥,也是单刀直冲,使印石爆裂所致,用笔为逆锋直入,渐重,转折后重顿收笔。“王泽宽印”(图 21)中的“宽”字折点也是左轻右重,用笔为顺锋直入,略向上倾,方折后收笔,用刀为冲刀。“一家多事”(图 22)中的“家”字折点含蓄厚重,与前两方有别。用笔为逆锋入笔,略向下倾,方折而有圆意,回锋收笔;用刀是下面冲刀,上面切刀,并加修饰使头部与转折的外部、内部均呈圆意。“一家多事”(图 23)中的“家”字折点则有方向上的区别,并冲出印边,与“事”字左笔冲出印边相呼应,给人留下想象的余地。“空僧”(图 24)、“宗彝之印”(图 25)、“吴晋夔字一盦”(图 26)等印中的折点也是大同小异,只有局部的区别。



钱大钧印(图 20)





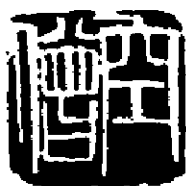
王泽宽印(图 21)



一家多事(图 22)



一家多事(图 23)



空僧(图 24)



宗彝之印(图 25)



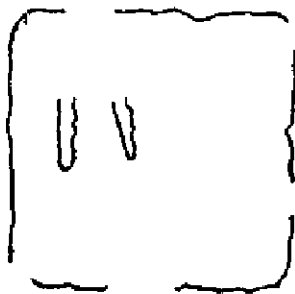
吴晋焚字一画(图 26)

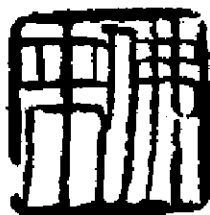
5. 两点并列:

①两点横排(叠排):“小室贞印”(图 27)中的“贞”字底部并置两点均为圆润、挺劲的单刀点,虽各有轻重、润燥、长短、方向的区别,但又能统一在一方印面中,这是艺术中的对立统一美。左笔逆锋入笔,稍停顿后行笔,渐提,回锋收笔,右笔相似;用刀则为冲刀,刀刃偏向笔划左边,使右边自然爆裂,左笔用刀冲出横划上端,势不可挡,尾部略作修刀成圆。“佛来”(图 28)中的“来”字两点尾部均向中竖倾斜,亦有轻重、疾徐、光涩、直弧的细微区别,且与上下横之间的连接处也呈不同形态,这可在用刀时稍加留意。“钱大钧印”(图 29)中的“钧”字内部两横点叠排,在用笔的长短、粗细、光涩对比中寻求统一,尤其下点作左粗右细处理,出乎意料又合乎情理,令人拍案称绝。用刀是上笔为中锋单刀冲成(锋刃与印面垂直),下笔为侧锋单刀冲成。“贺耀祖印”(图 30)中的“贺”字两点并置,一点藏锋一点露锋、一点左倾一点右倾,一点重笔一点轻笔,其生动多姿的形态变化全在用笔、用刀间。“贵严”(图 31)、“军余书画”(图 33)、“李隆钧”(图 32)印亦可同理推之。



小室贞印(图 27)





佛来(图 28)



钱大钧印(图 29)



贺耀祖印(图 30)



贵严(图 31)



李隆钧(图 32)

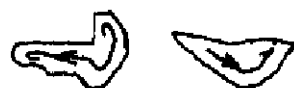
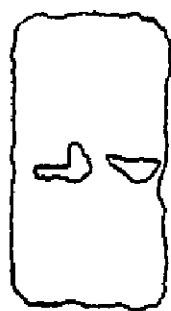


军余书画(图 33)

②八字点:两点八分在齐白石的印章中呈现出气象万千的面目。“泡翁”(图 34)中的“翁”字两点八分,却全然没有相同处,左笔转折且用笔厚重,右笔状似乎树叶而用笔轻灵,左笔与上面“泡”字风格相似,而右笔与“翁”下“羽”部用笔略同,这两点的用笔变化似乎暗示了它们所承担的承上启下的角色,其良苦用心令人赞叹。左笔用笔为藏锋逆入,转角处外圆内方,圆笔收,右笔用笔为露锋直入,尾部作隶书燕尾状。用刀皆为冲刀,但左笔略作残破。“半瓦斋”(图 35)中的“半”字两点八分,均作方笔,且尾部左高右低,使整个字呈左倾状,两笔用笔皆为侧锋截入,行笔,方收,用刀皆为冲刀。“玉树常印”(图 36)中的“常”字八分点形态反差较强烈,左笔轻灵右笔厚实,左笔似一小雀立于横枝之上,右笔则显得规矩老实,两笔通过中间一点的过渡又能和谐共处,于对比中求统一。左笔圆转后向外撇出,状似“飞雁”,右笔横平竖直,转角处圆中寓方,用刀皆为冲刀。“狙公”(图 37)两八分点若即若离,似离实合。“公甫”(图 38)两八分点单刀直冲。“公鲁”(图 39)两八分点笔意多于刀意,“梅乌堂”(图 40)的两八分点则安静老实。同一笔划,齐白石能用千变万化的手法表现,可见其造诣之深。



泡翁(图 34)



半瓦斋(图 35)



王树常印(图 36)



狙公(图 37)



公鲁(图 39)



公甫(图 38)

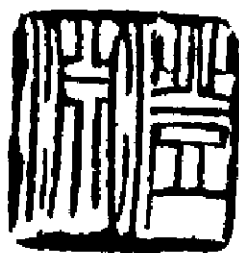
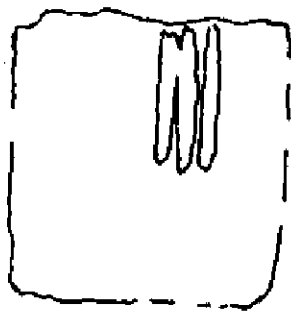


梅乌堂(图 40)

6. 三点水：在印面章法的安排上，齐白石时常将三点水处理成三竖或处理成“|||”形。“凌自之印”（图 41）中的“凌”字三点水作三竖状，看似寻常实则煞费苦心，其第一竖头重脚轻，第二竖与第一竖相似但中部略粗，有“中实”之感，第三竖与第一竖相反是头轻脚重。且一、三两竖略右倾，第二竖直立，这就使各竖间的空间形态有了微妙的区别。用笔一、二竖均为逆锋入笔出锋收笔，但出锋位置有别，第三竖逆入而方折收笔，位置略高于前两竖；用刀为冲刀，但略作修饰及残损。“澄渊”（图 42）二字中的三点水均处理成“|||”，但各笔画有长短、轻重、直弧程度、位置高低等等细微区别，又因各笔划分割出的空间形状相似而能统一在一个整体中。用笔均为逆入回收，个别作露锋收笔，尾端长短不一，参差不齐；用刀均为冲刀，毛燥一面亦为沿线条外侧冲爆所致。“润章”（图 43）三竖均处理成弧画，且向右倾，但倾斜的程度第二笔略大于左右二笔，且第二笔位置略接近右笔，而第一笔又与左边“章”字发生粘连，这就构成三笔画既统一和谐又富有变化的效果，用笔均为逆入而出锋收，用刀为冲刀，部分地方略作摆动。“沈二”（图 44）处理成弧形，“王泽宽印”（图 45）三笔作了粘连处理，简单的三竖能处理得如此丰富，真是别有情趣。



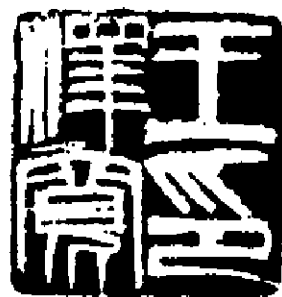
凌自之印(图 41)



澄渊(图 42)



沈二(图 44)



王泽宽印(图 45)



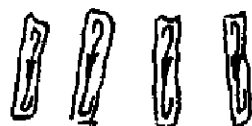
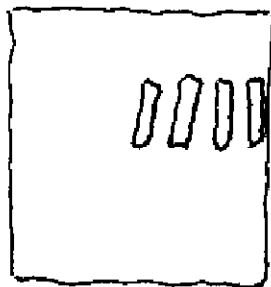
润章(图 43)

7. 四点并置：

①四横点：在创作作品中，齐白石对于四点水也时常采用情态各异的长竖来处理。“熙钰私印”（图 46）中“熙”字，其左数第一画右倾，第二画右倾但略粗，第三画直立，第四画左倾，四画的起笔收笔方圆及用笔轻重亦各有别，又因四画均显得结实厚重，故四画又能统一。用笔四画都是藏头护尾。用刀为冲切结合，且头尾方圆有别，与周围笔画的离、合亦有别。“马学箴”（图 47）中的“马”字四点也作四竖，其起笔收笔形态、长短、轻重、位置高低、间隔距离等等均有区别，所分割出的空间也各不相同，将它们紧密地联系在一起的只是各个都具备的率意天真的神态，稍加留意即可发现这是由单刀直冲的刀法所致（直冲后对局部稍作改造即可）。“顾诒燕印”（图 48）中的“燕”字四点作四长点，细审之也有粗细、藏露、方圆、直曲的丰富变化，且从左数各点左倾的程度依次加大，所分割的空间形态反差也较大，这与印面其他部位线条率意、黑白对比强烈的效果又是谐调一致的。总之在安排较多笔画在一起时，既要注意笔画间的区别变化，又要注意笔画间的联系统一，还要注意整个笔画群与印面其他部位的和谐一致，这要求作者有高超的技巧和修养。“鲁荡平印”（图 49）、“直鲁豫巡阅史”（图 50）均可参照之。



熙钰私印(图 46)



马学箴(图 47)



鲁荡平印(图 49)



直鲁豫巡阅史(图 50)



顾诒燕印(图 48)

②火字点：火字点在齐白石的印中是既有整体感，又力避了呆板。“钱昌照印”（图 51）中的“照”字四点均与周围笔画紧密联系（左笔冲出边线，中间二笔插入“昭”字内，右笔与“印”字粘连），而其本身又是一个独立的“火”字部，尤其第一、二笔的距离与第三、四笔的距离既接近又不完全等同，分寸感极佳。细审之四笔的长短、高低、藏露、刚柔、左倾右倾等等都有明显的不同，我们在一个独立的整体中发现了许许多多令我们吃惊的微妙变化，也许这就是大师与普通高手的区别所在。其用笔为第一笔作钉头，其余为逆入；第三笔作露锋收尾，其余回锋收笔；用刀为冲刀，但刀路略有不同。“石墨居”（图 52）中间两个“火”字相叠共有八笔，其轻重、缓急、刚柔、藏露的变化更需苦心经营，而笔画与笔画间的距离也是无一雷同，或连、或独、或与周围笔画亲近、或是笔画间若即若离等等，给人以回味无穷的艺术享受。用笔和用刀也是同中求异。“古潭州渔人”（图 53）中的“渔”字“火”部笔画亦有虚实、长短、倾角的不同。“海燕楼”（图 54）中的虚实反差也较强烈。“鹤鸣山樵”（图 55）采用单刀直冲但求随意的手法，用如此丰富多变的方法来处理火字点，会使整个印面神采流动，庄重典雅。



钱昌照印(图 51)



石墨居(图 52)



古潭州渔人(图 53)



海燕楼(图 54)



鹤鸣山樵(图 55)

③四点叠排：四点叠排有两种情况：一是四点依次竖排，一是左右各二笔。“李容汶印”（图 56）中的“容”字四点则采用左右分排手法，其左二笔略长，右上笔次之，右下笔最短，左二笔间又粗细不同，这就使四笔间有了较丰富的节奏感。用笔均为藏头护尾，且光洁挺劲，质感较硬；用刀均为单刀直冲，但左二笔刀刃与印面的倾角不同，右二笔冲刀后作修饰。“诸詮”（图 57）中的“詮”字四笔从粗到细，从重到轻，从长到短，从刚到柔，显得富于理性，只是间距略有区别。用笔是第一、二、四笔均为中锋，第二笔作方，第三笔侧锋；用刀是第一、二、三笔为双刀冲，第四笔为单刀冲。“淡容轩”（图 58）中的“容”字四点，左二笔倾角小但略长，右二笔倾角大但略短，左二笔从轻重上作区别，右二笔从残破上作区别，宗旨还是既不雷同又富于整体感，用刀均为单刀直冲，质感刚劲挺拔，似四根钢筋相向而立，互不相让。“中立不倚”（图 59）中的“中”字四点，一个作用是增加“中”字的密度，以便与“倚”作对角呼应，另一个作用是作装饰。第一笔平直，第二笔略仰，第三、四笔略俯，姿态各异；用刀是单刀冲凿略作修饰。“真宰上诉”（图 60）中的“诉”字四点则有平斜、间距的不同。



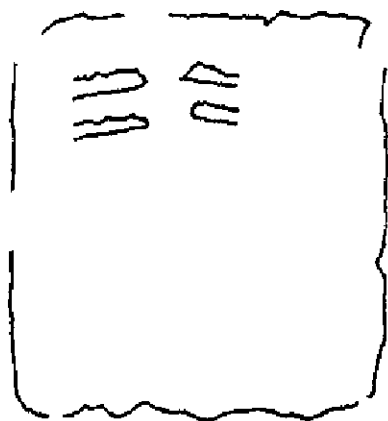
李容汶印(图 56)



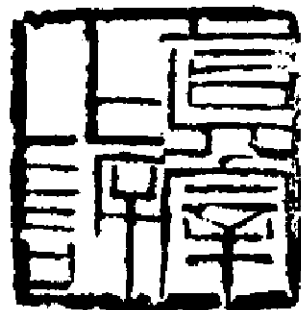
诸詮(图 57)



淡容轩(图 58)



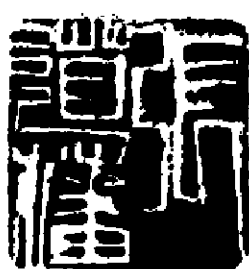
中立不倚(图 59)



真宰上诉(图 60)



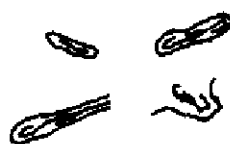
④四角对称点:同是四角对称点,齐白石的处理手法也是千差万别的。“张道藩”(图 61)中的“藩”字四点,左上笔较轻,似远处传来的飘渺铃声,也似江中幽暗的渔火若隐若现,右上笔较重,像鸣锣擂鼓,左下笔细而长,如春雨缠绵,右下笔方劲果断,且与中间的“十”字大面积残破粘连,如交响乐即将收尾前的高潮,震撼着听众和观众的心灵。其用笔为中锋,但有的藏头护尾,有的则一带而过;用刀左二笔单刀冲,右二笔双刀冲,注意笔画尾端的方圆变化。“孝经一卷人家”(图 62)中的“卷”字四点均较实,但有长短、直弧、藏露以及与中间“十”字距离上的亲疏不同(左上笔最远,左下次之,右上更近,右下粘连)。用笔为中锋;用刀是冲切结合。“彭祖鬯印”(图 63)中的“鬯”字四点都作露锋处理,略有轻重、虚实之别,尤其是上部一笔刀路一波三折,耐人寻味。用笔较随意,用刀是露锋双刀冲成。“治园审定”(图 64)中的“审”字四点虽小,但无丝毫懈怠,笔笔生花,煞是可爱。“藩氏”(图 65)、“宁藩龄印”(图 66)等作品若能细细品味,也将回味无穷。



张道藩(图 61)



孝经一卷人家(图 62)



彭祖鬯印(图 63)



治园审定(图 64)

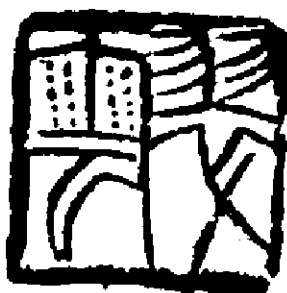


藩氏(图 65)

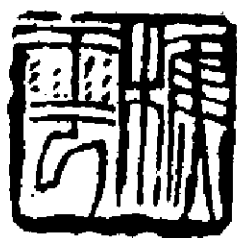
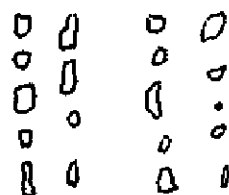
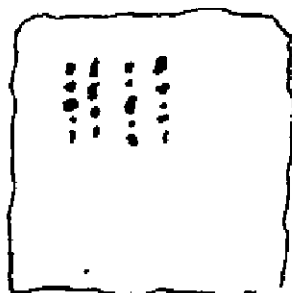


宁藩龄印(图 66)

8. 多点组合:在齐白石印中,多点组合是他独树一帜的又一创作风格。“翠云”(图 67)中的“云”字内本是四点,在这样大的空间安排四点,往往不是呆板就是空旷,但齐白石却突发奇想,将其安排成十九个点,这十九个分布在四条直线上的点大小各异,有圆、方、三角、椭圆、菱形、梯形、平行四边形……这些点似飘落的雨滴,又似“大珠小珠落玉盘”,给人以丰富无穷的想象。其用笔是以中锋写出四笔略有倾角的直线;用刀是对四条直线作不同方向的切割,并稍加修饰。“樵云”(图 68)中的“云”字另有一番新意,四点作十二点,且左边留白较多,与右边形成对比,各点均作右倾,使飘风落雨的形象更为生动。用笔和用刀与“翠云”一印大同小异。“曾云”(图 69)中的“云”字点得更加随意、分散,但由于外框的作用又显得“形散而神不散”。“崔震华”(图 70)中的“震”字四点处理成八点,上面四点均与外框粘连,下面四点重心也上移,留出大片空白与右下部空白形成呼应。“霞中厂”(图 71)中的“霞”字四点亦作大小雨点处理,小雨点若隐若现,“润物细无声”。用笔较随意;用刀是以锋刃敲击印面,轻重略有不同。“云亭”(图 72)、“刘鑫”(图 73)印亦是同理。



翠云(图 67)



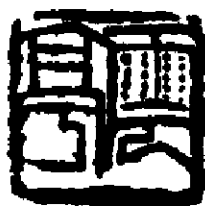
樵云(图 68)



曾云(图 69)



崔震华(图 70)



云亭(图 72)



刘鑫(图 73)

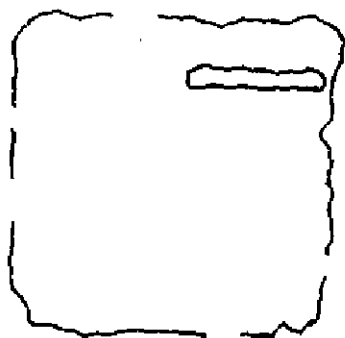
霞中厂(图 71)

(二)横的变化

1. 单横:小篆中的横画以藏头护尾、光洁挺拔为正宗,形似“玉箸”。清人在此基础上多了分用笔的随意。齐白石就没有那么温文尔雅了,由于用单刀偏刃直冲,他的横画在挺劲的同时呈现一面光洁一面毛燥的效果,显得大气磅礴、势不可挡,这正是他最为鲜明的个性所在。“十年令长”(图 74)中的“十”字一横,结实、挺拔、浑厚,在印面中占有相当重的份量,由于周围空白较多,这一横处理不好容易显得轻浮。用笔为逆锋入笔,行笔迟重,回锋收笔;用刀是双刀冲成,注意疾徐、轻重的区别。“一家多事”(图 75)中的“一”字横作弧笔略俯状,用笔轻重略有变化。“一年容易又秋风”(图 76)中的“一”字横用笔极有力,用刀稍残破,显得含蓄、苍茫、朴拙。“叹浮名堪一笑”(图 77)中的“一”字左轻右重,插入“名”字内部,并略作倾斜,破除水平线可能带来的平板及与其他笔画的不谐调,出乎意料又合乎情理。“百一砚斋”(图 78)与“徐翱一字而埊”(图 79)中的“一”字横也是各有千秋。



十年令长(图 74)



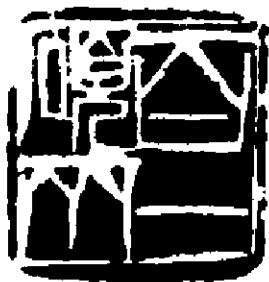
一家多事(图 75)



一年容易又秋风(图 76)



叹浮名堪一笑(图 77)

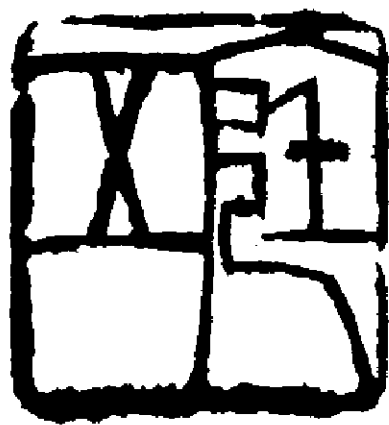


百一砚斋(图 78)

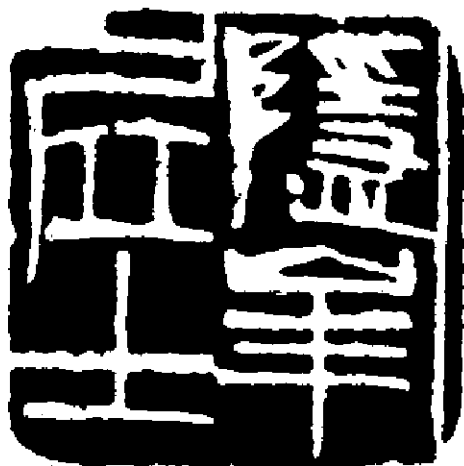
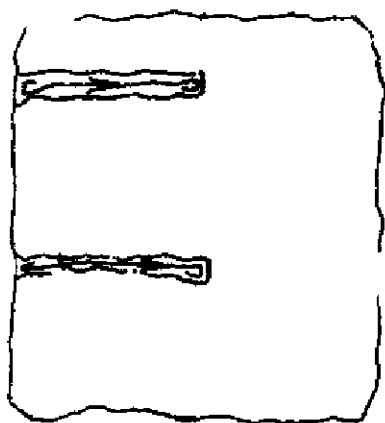


徐翱一字而埊(图 79)

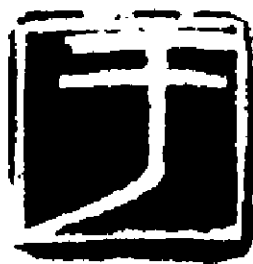
2. 二横或三横：二横以上的横画除与一横相似的用笔用刀外，更要注意多横间的区别变化，避免雷同单调。如“庭五”（图 80）中“五”字二横，在同样作向下的微弧笔以求统一的同时又加以区别对待，上横左重右轻，相对更厚实、沉重，下横左轻右重，相对柔和、纤弱一些。用笔为第一笔逆锋入笔，顿笔后按行，回锋收笔，第二笔笔法相同，但稍加变化；用刀均为双刀冲成后略加修饰。“隐峰居士”（图 81）中“峰”字三横也较为典型，在三笔均厚重迟涩的大调子下又加以区别，第一笔重而涩，略上仰；第二笔圆而挺，作平直；第三笔方而润，略下俯，难以想象如果没有这么丰富的变化如何能取得令人回味无穷的艺术效果。用笔均为藏头护尾，轻重有别，且第一笔收笔似出锋而未出锋，第三笔起笔方折。用刀是偏刃双刀直冲，略为摆动刀杆。“于”（图 82）字二横方劲挺拔，略下俯，第二横位置偏左，二横形成错位，增加了空间层次的丰富性。用笔为方笔横扫；用刀为直冲。“王树常印”（图 83）中的“王”字三横粗细反差较大，第一、第三横粗重，一仰一俯，第二横轻灵，略俯，且三横收笔位置无一相同。用笔为粗笔侧锋横扫，细笔中锋缓行；用刀是细笔可偏刃单刀直冲，粗笔可偏刃分几次冲成。“魏五阴”（图 84）、“徐悲鸿”（图 85）印的横画亦相似。



庭五(图 80)



隐峰居士(图 81)



于(图 82)



王树常印(图 83)



魏五阴(图 84)

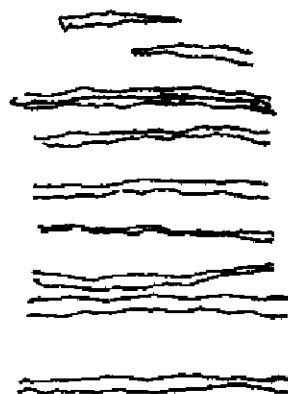
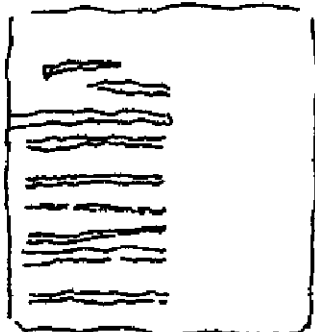


徐悲鸿(图 85)

3. 多横组合:多横组合只是二横或三横的重复与叠加,处理的原则亦是统一中求变化。“佛龕”(图 86)中的“龕”字共有九横,其平斜、直弧、虚实、方圆、俯仰、长短、粗细以及各笔间距等毫无雷同,生动而富于节奏感,与“佛”字几笔同样变化丰富的长竖和边线及其它笔画构成一首和谐完美的乐章。用笔和用刀同样是同中求变。“非龕”(图 87)中的“龕”字横画显得率意、天真,位置上故意错位腾挪又恰到好处,体现了“宁真率毋安排”的艺术主张。用笔为入笔时或露或藏,行笔轻松随意,收笔自然;用刀均为单刀直冲,但有疾徐、轻重的区别,且刀刀与印面角度亦有不同。“长年大利”(图 88)中的“长”字四横相对平静、舒缓些,但静中亦有不静,四横间长短、虚实、俯仰有微妙区别,与右边框的亲疏关系明显不同。用笔为中锋行笔;用刀为冲刀,略残破。“四不怕者”(图 89)中的“四”字横则更为丰富,第一横还较平静,但尾端已冲出印面;第二横起笔即有仰势,行笔迟重,一波三折的味道较浓;第三横起笔蓄势,行笔沉重,线条刚直挺拔;第四笔起笔重而行笔渐轻,略下倾,尾端亦冲出印面,四横间距明显不同,二、三笔最近,三、四笔最远。用刀是单刀偏刀直冲,刀路及轻重徐疾有别,此为明显的“齐白石法”。“年高身健不肯作神仙”(图 90)印横画较多,其理法亦相通。

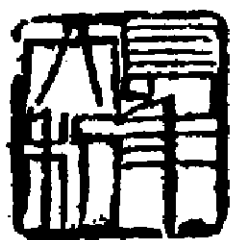


佛龕(图 86)





非龠(图 87)



长年大利(图 88)



四不怕者(图 89)

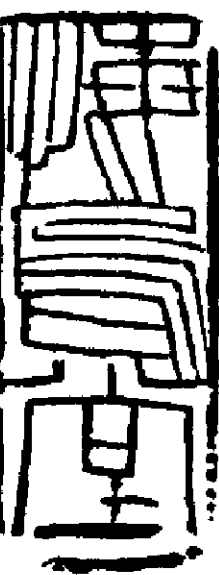
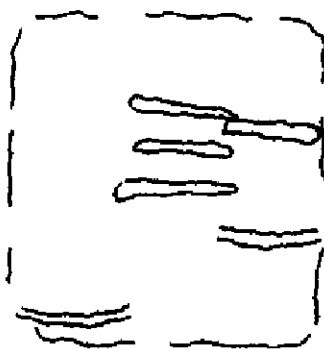


年高身健不肯作神仙(图 90)

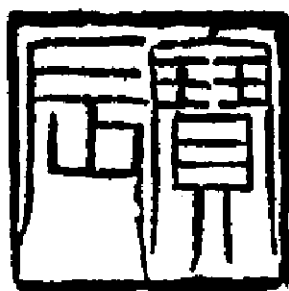
4. 横画不横: 通常情况下横画均呈水平直线, 而根据不同印面的章法布置需要, 亦有将横画作斜画或弧画处理的, 这种手法在齐白石的作品中尤其多, 横画不横即指这种情况。“花未全开月未圆”(图 91)中“花”一横的左高右低、“未”一横的微弧、“全”字三横的高低倾斜、“圆”字底横的上弧状等等即为代表, 以斜画或弧画打破本来由平直的横画分割出的平直空间, 这给本较平静的印面顿增灵动与活力, 如水面上泛起的涟漪, 波光粼粼, 给人以丰富的想象与回味。用笔和用刀均因势而作。“悔乌堂”(图 92)中的“乌”字横画较多, 此处一律作微弧状, 而弧的幅度各不相同, 分寸感强。“宝辰”(图 93)一印横画共十三笔, 都处理成平直状必呆板无疑, 这里却无一笔平笔, 或左高右低或左低右高, 许许多多的斜画又在统一的整体中取得了平衡, 这种平衡是一种动态的平衡。“韞山长寿”(图 94)中的“寿”字上半部横画均作明显弧状, 与下部的平直横画对比鲜明, 也与其它字中的横画拉开了距离。用笔为中锋, 用刀为冲刀。



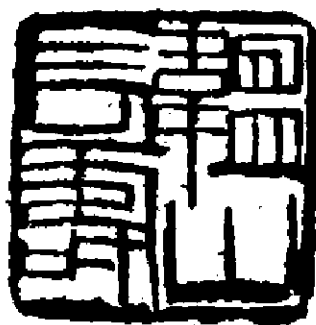
花未全开月未圆(图 91)



悔乌堂(图 92)



宝辰(图 93)



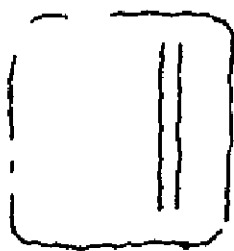
韞山长寿(图 94)

(三) 竖的变化

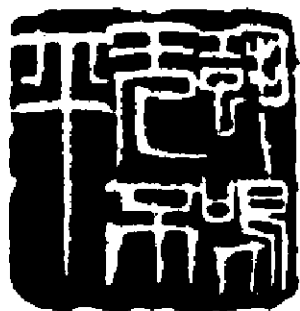
1. 单竖：从形态上看，小篆的竖与横是相同的，都要求挺拔、圆润、藏头护尾，竖画则要求竖直。印章中的竖画由于刀、笔等关系而有了更为丰富的形态。“王守信”(图 95)中的“王”字中竖含蓄、厚重、坚挺、垂直，形似石柱，力能扛鼎，整方印中此笔最重，担纲主角。用笔为藏锋逆入，按笔垂直运行，回锋收笔；用刀为冲刀。“余中英印”(图 96)中的“中”字一竖亦是双刀冲成，所不同处是运笔渐行渐轻，上重下轻。“蚤鸣无不平”(图 97)中的“平”字一竖则采取了典型的“齐白石法”——单刀偏刃冲凿而成，且用刀略有起伏。“王恩士”(图 98)、“王淮”(图 99)等印中的竖画大同小异。



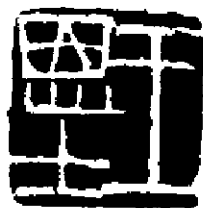
王守信(图 95)



余中英印(图 96)



蚤鸣无不平(图 97)



王恩士(图 98)



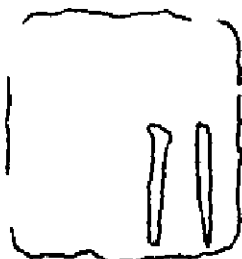
王淮(图 99)

2. 二竖：二竖的用笔、用刀与一竖相同，不同的是在二竖成为一个整体的同时，还必须追求其形态上的区别。“金井清”(图 100)一印中“井”字二竖分别向左右略倾，与“清”中的二竖形成呼应，二竖一藏一露，一左倾一右倾，一轻一重，一直一弧，对比生动鲜明。用笔为左笔方截入笔，略向左下按行，直接回笔收尾；用刀是双刀冲成，注意头尾方圆差别，与横画交叉处略残破。“淡容轩”(图 101)中的“轩”字二竖既竖直挺拔又对比强烈，给人以深刻印象。用笔为左笔方截入笔，按笔重行，方收，右笔方截入笔，渐行渐轻，出锋收笔；用刀均为单刀偏刃冲成，略加残破，右笔一刀，左笔较粗，可补充几刀。“寡交因是非”(图 102)中的“非”字二竖别出心裁，右笔方正规矩，左笔尾端出现燕尾形状，类似汉简用笔，这在以前的印章中极为罕见，也是

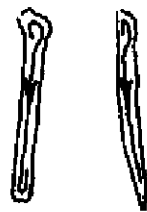
齐白石偶而为之的神来之笔。用笔为右笔方截入笔,方折收笔,但方角略带斜角,斜角的方向又首尾相反,左笔藏锋逆入,行至尾端渐按,又渐提出锋收笔;用刀是双刀冲成,注意方头尾的斜角方向区别及用刀藏露区别。“空僧”(图 103)中的“空”字二竖长短、粗细反差更强烈;“汉卿”(图 104)中的“卿”字左竖亦略有弧度;“一家多事”(图 105)中的“家”字二竖更是统一中求变化。



金井清(图 100)



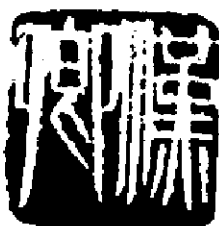
淡容軒(图 101)



寡交因是非(图 102)



空僧(图 103)



汉卿(图 104)



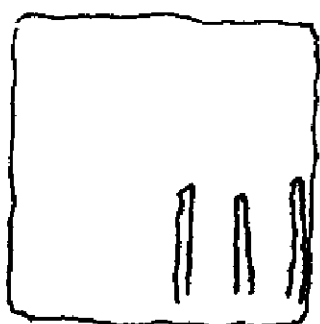
一家多事(图 105)

3. 三竖:同是三竖组合,齐白石的处理手法却千变万化,“樵山长寿”(图 106)中的“山”字三竖有方圆、长短、刚柔、直弧、润涩的细微区别:左竖方劲,作直竖;中竖最短,圆润,略左倾;右竖枯涩,略显弧形,且三画中最长,与右边框粘连,三竖所分割的二大空白亦不尽相同,并与“长”字的大块空白形成对角呼应,使整方印生动而整体感极强。用笔为左笔方入方收,中笔藏

锋逆入,渐行渐重,回锋收笔,右笔逆入,涩行,回锋收笔;用刀皆为双刀冲成,右笔略作切刀修改,增添枯涩、起伏的趣味。“颜山”(图 107)中的“山”字三竖极为生动多姿、个性鲜明。左竖头重脚轻,作右倾;中竖方劲挺拔,左倾,短而粗;右竖刚劲直立,细而长,三笔的个性特征十分强烈。用笔为左竖藏锋逆入,重顿后行笔,渐提后转折带出横笔,中竖方截入笔,从头至尾重按行笔,回锋收笔,右竖入笔似出锋而未出锋,竖直行笔,回锋收笔;用刀是左笔双刀冲成,头部以三、四刀切刀切成圆中带方头,中笔及右笔为偏刃冲刀所成,中竖可多冲几刀,并加残破。“履之”(图 108)中的三竖圆而涩,略成弧状;“习苦斋”的“斋”字三竖左倾,粗细、长短对比较强,冲刀挺劲。“齐白石妇”(图 110)、“齐良迟”(图 111)印均可同理推之。



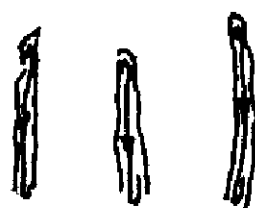
山山长寿(图 106)



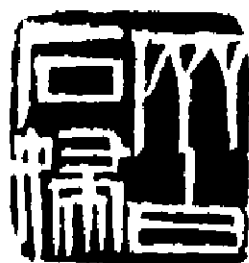
颜山(图 107)



履之(图 108)



习苦斋(图 109)



齐白石妇(图 110)

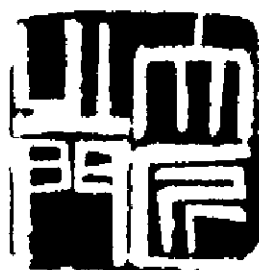


齐良迟(图 111)

4. 多竖组合：多竖组合也是二竖或三竖的叠加，但形态变化更为丰富。“游戏”（图 112）中的“游”字共有六竖，其形态及所分割的空间却无一雷同，显示齐白石处理多竖组合的棘手难题时表现出从容、轻松的大将风度。六竖除左竖回锋收笔外，其余均作出锋收笔，其区别主要在中段上，细审六笔中段有由细到粗、有由粗到细、有粗于两端作“中实”之状、有细于两端的，更有由细到粗再到细等等，加上各竖不作完全平行排列，所分割的空间宽窄、形态也各不相同，可谓费尽苦心又不露声色地向我们展示了一个无限丰富的空间世界，这个世界又有机地统一在一方印章之中。用笔和用刀均是中锋、单刀，根据不同线条作不同处理。“大匠之门”（图 113）中的“大”字四竖均沉着、含蓄、古朴、厚重，线条类似汉白文官印，所不同处在于各竖的长短、尾端的藏露及似露非露、倾斜的方向及其所分割的空间，用笔为中锋；用刀为冲刀，但有锐钝的区别。“周大文印”（图 114）中的“文”字四竖除长短、直斜、藏露的区别外，主要在于轻重虚实的强烈对比，使细线若隐若现，粗线则重于泰山。用刀均为单刀直冲。“留华洞”（图 115）中的“洞”字诸竖除粗细对比外，主要在于尾端的参差变化。“罗家伦”（图 116）中的诸竖在长短、藏露、厚薄、虚实、枯润及所分割的空间等多方面形成强烈对比。



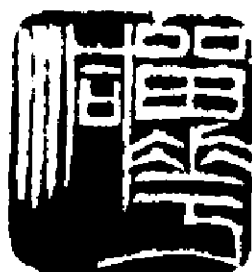
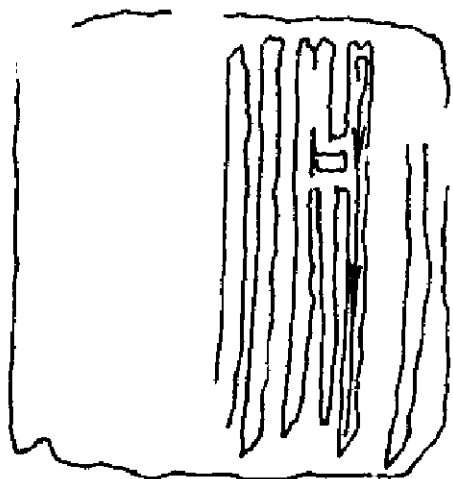
游戏(图 112)



大匠之门(图 113)



周大文印(图 114)

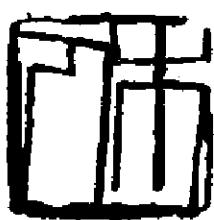


留华洞(图 115)

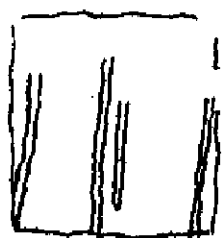


罗家伦(图 116)

5. 竖画不直:根据印面章法布置需要,将本应垂直的竖画作斜直处理,使平静的印面变得灵动、活泼,也是齐白石惯用的手法。“木人”(图 117)印共有五个长竖和三个短竖,其中“木”字左右二长竖和“人”字二长竖均处理成右倾的斜画,且倾角、长短轻重都有不同程度的变化,其目的是使印面本来横平竖直的空间显得形态多样、变化丰富。而“木”字中竖和几个短竖又处理成竖直或左倾,目的是与右倾的笔画取得力的平衡,而不致于笔画右倾造成字的倾倒,这种平衡又是动态的平衡。用笔为中锋,但有轻重变化;用刀是双刀冲成,略残破。“仲如”(图 118)则更为夸张,五个长竖中,从右数第二笔开始,一笔比一笔左倾,“如”字中竖几乎与底边成45度角,使分割的空间形态极为丰富,又由于“仲”字右竖的粗重垂直和二“口”部的方正竖直,整个印面虽险象环生,最终还是取得了平衡。这是通过造险和破险,将对立统一的美学法则体现得淋漓尽致。用笔为中锋,但有轻重、徐疾变化;用刀是双刀冲凿,略作残破。“江阴士人”(图 119)、“习苦斋”(图 120)、“颜山”(图 121)印竖画均有不同程度的倾斜,道理是相同的。



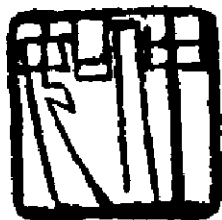
木人(图 117)



习苦斋(图 120)



颜山(图 121)



仲如(图 118)



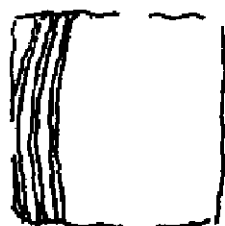
江阴士人(图 119)



6. 以弧作竖：与斜画类似，弧画亦是破除平板的有效手段。“艾涟”(图 122)中的“涟”字三点水夸张成弧画，即破除了三竖画可能造成的单调平板。这三个弧画与“连”部的圆弧及“艾”字的长弧形成呼应，使其在印中不致于孤立，而与印面融为一体。用笔均为藏锋逆入，弧转行笔，回锋收笔；用刀是双刀略加残破。“佛来”(图 123)中的“佛”字中间二长竖有轻微的弧度，“澄渊”(图 124)一印亦有许多方向不同的弧笔(本是竖笔)构成动态平衡，“佛龕”(图 125)中的“佛”字中间二长竖作微弧，“履之”(图 126)、“北汀”(图 127)都有以弧作竖的笔画，其用笔、用刀均大同小异。



艾涟(图 122)



佛来(图 123)



澄渊(图 124)



履之(图 126)



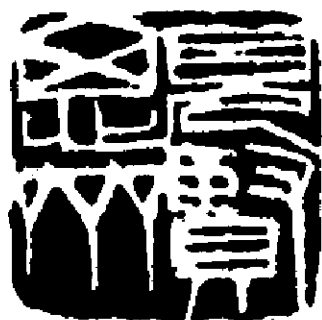
佛龕(图 125)



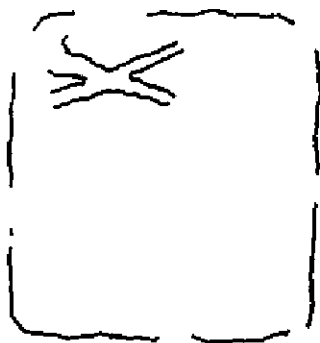
北汀(图 127)

(四)斜、折、曲、叉的变化

1. 斜画:如果说汉缪篆印的基本特点是横平竖直,清人治印的基本特征是以书入印,那么大规模地使用斜画来增强空间的不规则性和疏密对比则是齐白石的大胆创造了。斜画易增加印面的生动性,但也须视印面安排需要而酌情使用,否则容易使印面杂乱无章。“见贤思齐”(图 128)中的“思”字有二笔交叉的斜画极为醒目,由于与“见”“贤”、“齐”三字中的斜画形成呼应,而整方印的主调仍是横平竖直,故此二笔并不出跳,印面也保持了整体和妥贴。二笔斜画则通过粗细对比而实现变化。用笔为藏头护尾斜行,一笔由轻至重,一笔由重至轻;用刀是偏刃冲凿,使一面燥裂。“彭祖鬯印”(图 129)亦有较多斜画,以“彭”字三斜画为例,均为藏头露尾,而长短、亲疏各有不同,且与其它字中的斜画呼应。用笔为逆入,渐行渐提,出锋收笔;用刀是双刀冲成,略作残破使其粘连。“乐石室”(图 130)中的“室”字二斜笔视觉冲击力强,用笔均为方笔,但轻重对比明显,用刀为偏刃冲凿(粗笔可几次冲成),有徐疾不同。“老白”(图 131)、“周大文印”(图 132)、“钱大钧印”(图 133)、“王氏汲父”(图 134)印的斜画或轻或重、或露或藏,均以不影响印面整体效果为度,用刀则多单刀偏刃冲凿。



见贤思齐(图 128)



乐石室(图 130)



彭祖鬯印(图 129)



老白(图 131)



周大文印(图 132)



钱大钧印(图 133)

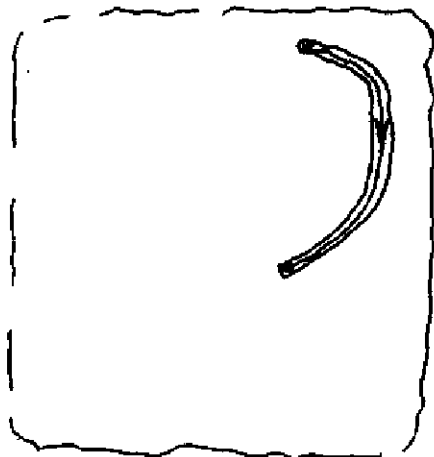


王氏汲父(图 134)

2. 弧画:弧线,尤其是长弧线,因为有随意性和大气之特点,而深得齐白石的喜好。也正是长弧线,给齐白石的印章增添了生动性、抽象性、概括性。“胡若愚印”(图 135)中的“胡”字将横折钩的笔画概括为一弧笔,简洁、生动而富现代气息,它与“印”、“愚”等字中的短弧画形成呼应而不孤立,其本身也形似张弓,富力度和弹性。用笔为逆入,微弧缓行,转角处略有方意,渐轻,弧转后朝左下直行,回锋收笔;用刀是双刀冲凿,注意转角处外圆内略方的笔意及徐疾变化。“贵严”(图 136)中的“严”字末笔亦作弧线,将本来可能造成尴尬的空间顿时变得自然而贴切,弧笔本身亦有轻重、徐疾、枯润的变化,并与“贵”字作弧画的中横形成呼应。用笔为逆入缓行弧转,后重按略快,出锋收在底边。用刀是双刀冲凿。“光明”(图 137)中的“明”字长弧形态别致,此弧从左上角起笔经印面中央,最后收在左下角,跨度之大出乎意料,且上部与上边线粘连成一箭头状(此箭头与“光”字下部大箭头遥相呼应),收笔处笔锋带出,如行草收笔,增加了此弧笔的节奏感和趣味性(齐白石常常在印面中流露出这类不经意的幽默)。用笔为顺锋入笔出锋收笔,注意弧度、徐疾变化;用刀是双刀冲凿。“沈二”(图 138)、“翠云”(图 139)印中的弧笔亦有不同的变化。



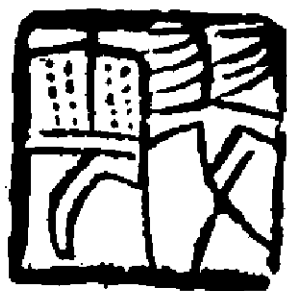
胡若愚印(图 135)



贵严(图 136)



光明(图 137)

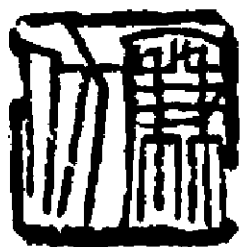


翠云(图 139)

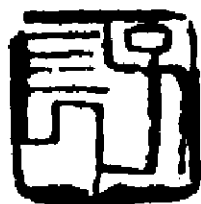
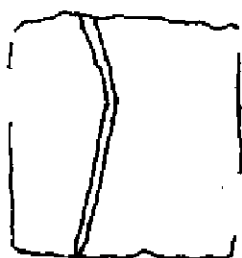


沈二(图 138)

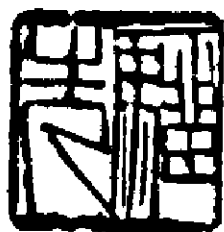
3. 折画：圆转显得遒劲有力、优美飘逸，折转则显得刚硬挺拔、干脆果断，根据不同的印面需要而作不同的取舍。“廉仿”（图 140）一印中有一长折，顶天立地、爽快利落。用笔为逆锋入笔按行，方折作一钝角折转，按笔涩行，收笔似出锋而未出锋；用刀是双刀冲成，略以切刀修改。“子长”（图 141）一印有多处折画，以“子”字中笔为例，方劲而富弹力，与“长”字中的折笔形成呼应，且竖笔时粗壮有力，弥补了此处空间太大而可能造成的空旷，折笔后与“长”字折画衔接，融为一体。用笔为逆入重按行笔，方折处停顿，提锋向左行，回锋收笔。用刀是双面冲刀，略作钉刀残破。“骥先”（图 142）中的“先”字末笔转折光洁挺劲，显得干净利落。用笔为逆入直行，提锋转角（三个转角一作直角，二个作锐角），回锋收笔；用刀是双刀冲成略残破（此笔刀刃与印面倾角较小，使线条更光洁）。“冷厂”（图 143）、“颜山”（图 144）、“见贤思齐”（图 145）印亦有多处折画。



廉仿(图 140)



子长(图 141)



骥光(图 142)



冷厂(图 143)

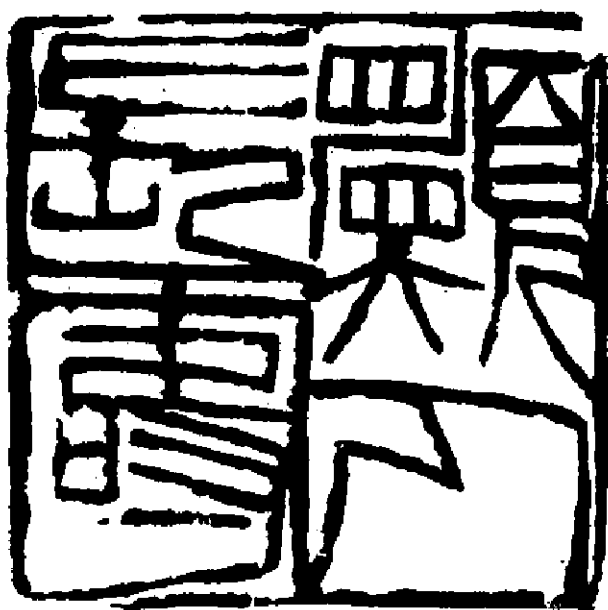


颜山(图 144)

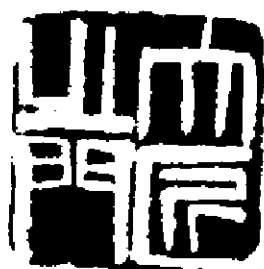
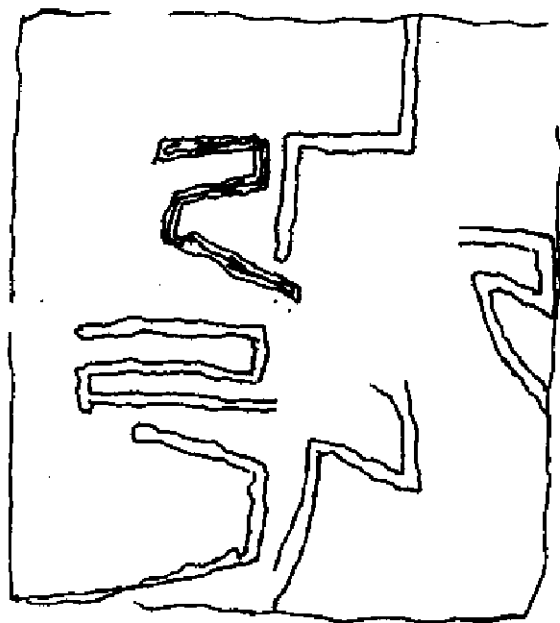


见贤思齐(图 145)

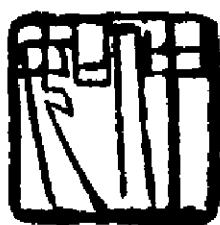
4. 曲画:曲画是由两个以上折画构成的。由锐角或钝角折画构成的曲画以其强烈的动感而极易跳入视线。“愿人长寿”(图 146)这方特大印有六个曲线,其共同点是均为方笔方折、棱角分明;其不同点在于折角有直角、锐角、钝角的区别,线条则有枯润、虚实的变化,又因为四字之中均有曲画,其相互间构成呼应成为一个整体,使整方印的空间变化极为丰富。用笔为藏锋逆入,至折角处提锋转笔,回锋收笔,注意轻重徐疾的不同;用刀是双刀冲凿,折角处有细微差别。“大匠之门”(图 147)中的“匠”字曲笔厚重、含蓄、朴拙,折角处外圆内方,耐人寻味。用笔为逆入重按行笔,折角处提锋转笔,尾端渐行渐提,回锋收笔;用刀是钝刀冲凿,略残。“仲如”(图 148)中的“仲”字曲笔如黄河九曲,婉转绵延。用笔为逆入重行,折角处或顿笔或提锋转折或不顿不提而平转,至末笔渐行渐按,回锋收笔;用刀是双刀冲凿,折角有方圆区别。“长相思”(图 149)中的曲笔除用刀的方圆变化外还改用切刀,使线条含蓄、厚实,呈现一波三折的形态。“吾道何之”(图 150)、“庭五”(图 151)、“熙钰私印”(图 152)印中的曲笔形态也各有不同。



愿人长寿(图 146)



大匠之门(图 147)



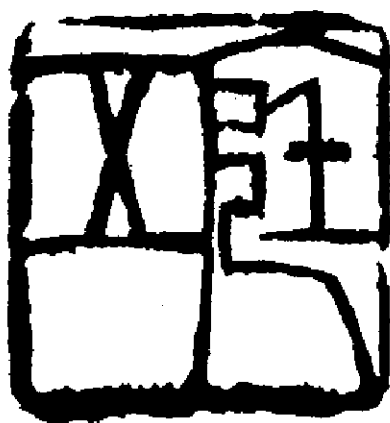
仲如(图 148)



长相思(图 149)



吾道何之(图 150)

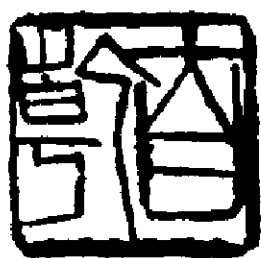


庭五(图 151)

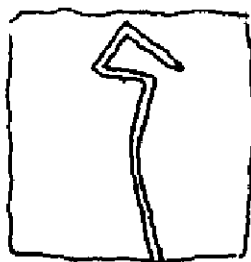


熙钰私印(图 152)

5. 弧折(或折弧):一根线条之中既有折笔又有弧笔,称为弧折(或折弧)。它使线条形态和印面空间有了更丰富的变化。“直乾”(图 153)中的“乾”字弧折,线条长且均由斜线、弧线组成,在印中极醒目;又由于与其它曲笔呼应而不孤立。用笔第一折由两笔写成,其余均一笔写成,线条有直有弧,折角均为锐角,用刀为冲刀,有方圆区别。“竟无”(图 154)中“无”字折弧沉稳含蓄、刚健婀娜,与“竟”字的弧转形成呼应,使整方印有上部直笔与下部弧笔的鲜明对比。用笔是逆入渐弧转,至折角处停顿蓄势,一气带出长弧画收笔。用刀是冲切结合,注意折角处笔意较浓,上弧笔或短切或长冲,但内外方圆并不同步,故整笔仍是圆意多于方意。“摩水”(图 155)中的“水”字折弧轻重起伏较大,墨韵较浓,长弧画果断干脆,毫不犹豫。用笔是逆入重顿,渐行渐提,折角方中有圆,一气带出长弧画收笔;用刀为冲刀后以切刀略作修饰。“嘉明”(图 156)、“右任”(图 157)印中的弧折则有似方非方、似圆非圆的趣味。



直乾(图 153)



竟无(图 154)



摩水(图 155)

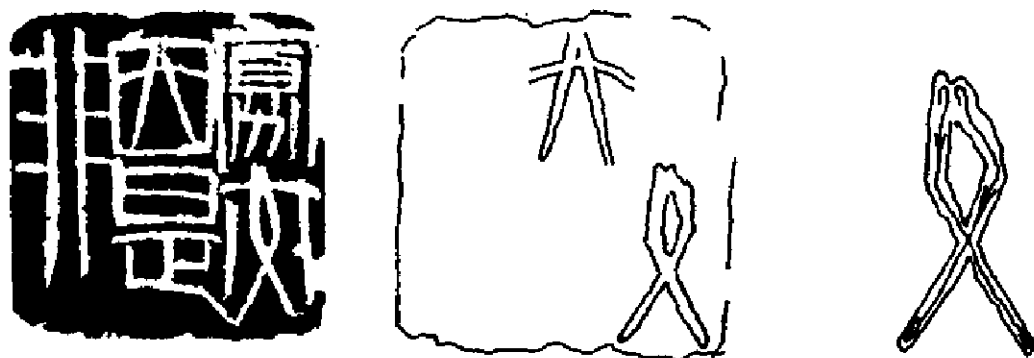


嘉明(图 156)



右任(图 157)

6. 叉笔:横、竖笔交叉或斜、弧笔交叉谓之叉笔。叉笔因为线条方向冲突强烈又有交点而在印面上极为注目,故叉笔可慎用。“寡交因是非”(图 158)中的“交”字为两折笔交叉,与“因”字的叉笔形成呼应而不孤单。用笔是两笔均为逆入回收,但有轻重之别;用刀为单刀偏刃直冲。“佳兵室”(图 159)中的叉笔由二笔粗重方劲的斜笔组成,是为突出此叉笔,“兵”字的二个小叉笔又与之呼应。用笔皆为方截入笔,涩行,回锋收笔;用刀为双刀冲凿,略作钉刀残破。“吞吐大荒”(图 160)、“白林孤客”(图 161)印亦有不同的叉笔。



寡交因是非(图 158)



佳兵室(图 159)



白林孤客(图 161)



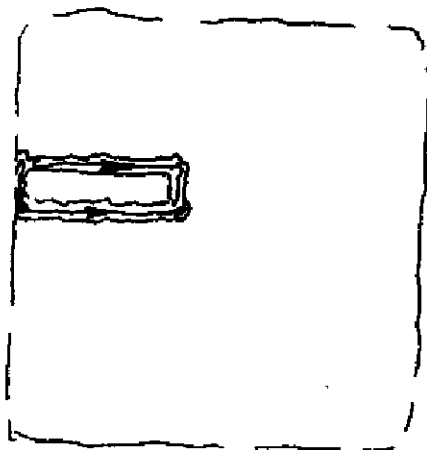
吞吐大荒(图 160)

(五)“口”字的变化:

1. 方框口:“口”形的变化有多种,其中方框口是齐白石采用较多的方法之一,因其与齐白石方劲刚健的印面风格相谐调。“胡若愚印”(图 162)有三个方框口,以“若”字为例,“口”部沉着稳健、方劲有力。用笔首笔藏锋入笔下行,折角处略侧锋,右行至尾部回锋收笔;第二笔从左上藏锋入笔右行,折角处稍停顿,折锋下行,与前笔相叠;用刀是偏刃冲凿,略作修饰。“石言”(图 163)中的“口”部则有笔顺上的不同。用笔首笔藏锋入笔下行,方折后中锋右行至中段即渐提出锋收笔,第二笔从右上逆入,下行至折角处停顿,转锋左行至中段渐提收笔,与左来之笔相叠而成,最后以藏头护尾的笔法完成上横笔;用刀是双刀冲刻,以切刀略作修饰。“直鲁豫巡阅史”(图 164)一印有多处方口,除用笔上有轻重、缓急、提按的区别外,用刀上亦有快慢、锐钝、冲切的区别,视不同位置需要而定。“叹浮名堪一笑”(图 165)整方印用刀锐利爽快,线条光洁挺劲,其中的方框口亦方劲有力,但根据不同位置需要也有用笔、用刀的微妙区别。



胡若愚印(图 162)



石言(图 163)



直鲁豫巡阅史(图 164)

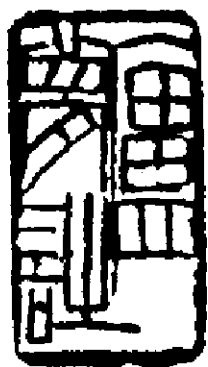
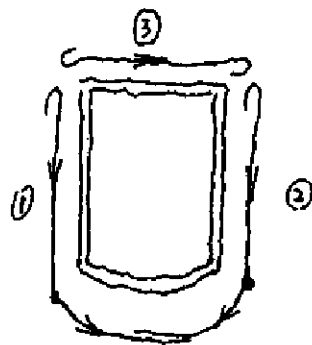
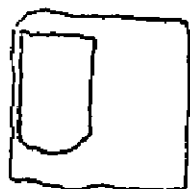


叹浮名堪一笑(图 165)

2. 方中有圆口:方口刚劲果断,圆口柔和含蓄。齐白石时常把这刚柔两者结合使用,使之作品更有节奏感,更具有欣赏性。“曲园”(图 166)中的“园”字方口底边作弧线处理,底部二折角亦方中有圆,使整个方口生动饱满、与众不同。用笔首笔从左上藏锋逆入下行,折角处提锋转笔,作弧线行笔至中段,渐提锋收笔,第二笔从右上藏锋逆入下行,方折后弧线行笔至中段,提锋收笔与左来之笔相叠,第三笔以藏头护尾的笔法完成上横;用刀为冲刀,刀杆略摆动,注意折角处亦方亦圆的效果。“梦诗庐”(图 167)中的“庐”字两个“口”部则圆多于方,尤其是上面的“口”,其四边均呈弧线,方折几乎一律成了圆转,而整个“口”看上去又隐约有些方意,度的把握恰到好处。用笔可从左边中部起笔,分别向左右作两对称笔画,至下边中部相叠,亦可从左上起笔,分别作一折笔而接于右下;用刀为冲刀,以切刀修饰。“怡怡园”(图 168)中的“园”字大“口”底边亦作弧线,折角方中有圆,整个“口”字看上去精神饱满、神完气足。“贺耀祖印”(图 169)中的“贺”字“口”部折角方中带圆、外圆内方,似有一股外张的力量。“欧阳渐印”(图 170)中的“欧”字内三个“口”亦是似方非方、似圆非圆,变化十分丰富。



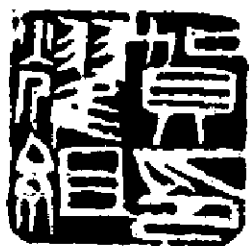
曲园(图 166)



梦诗庐(图 167)



怡怡园(图 168)

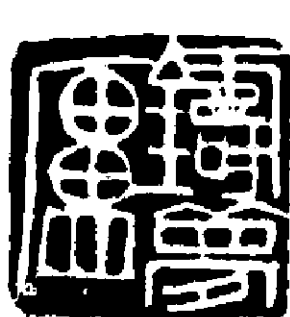


贺耀祖印(图 169)

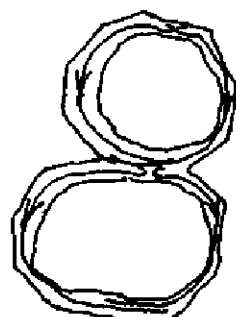
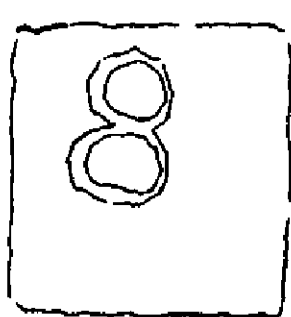


欧阳渐印(图 170)

3. 圆形口: 纯粹的圆形口显得柔和、生动, 有较强的装饰性。“铸梦庐”(图 171) 中的“庐”字内有二个“口”部均作圆口。而细审之并非二个呆板、机械的圆口, 其外边均由切刀切成, 似二个多边形, 且二个圆的线条轻重对比强烈, 又沉着稳重。二个圆相叠成一右倾的“8”字, 增强了整方印的动感。用笔均从中间逆锋落笔, 分别向两边作一半圆形弧线相交而成; 用刀为外切内冲, 稍修饰。“慧莲”(图 172) 中的“莲”字有一圆口基本接近标准圆形, 用笔有粗细变化, 用刀亦有冲有切, 使线条有光涩的不同。“艾涟”(图 173) 中的“涟”字圆口圆而有方意, 轻重对比亦强, 最轻处似连非连、笔断而意连, 令人回味无穷。用笔同样以二弧线交接而成; 用刀为冲刀。“蒙轩”(图 174) 中的“轩”字二“口”几乎作椭圆形, 两椭圆线条的粗细及圆的宽度也不雷同, 用笔是中锋; 用刀为切刀。“迂轩后人”(图 175) 中的“轩”字圆口亦类似。



铸梦庐(图 171)



慧莲(图 172)



艾涟(图 173)



蒙轩(图 174)

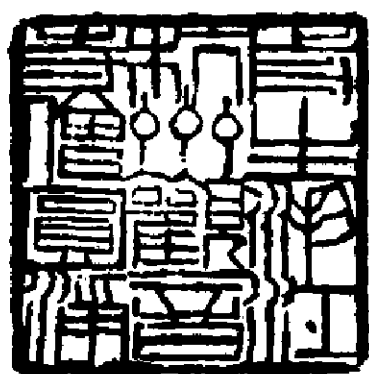


迂轩后人(图 175)

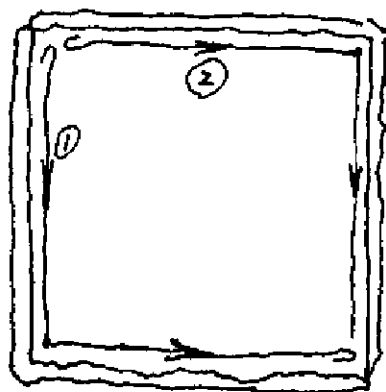
(六)边界的笔法与刀法

齐白石似乎没有像其他大师那样刻意在边界上花费太多的心思和笔墨,但何处作细边、何处作宽边、如何破边、如何借边等等的印边处理上,齐白石是不经意中见经意,使印章大为起色。

1. 朱文边:“前生浙江杭州观音寺僧圆净”(图 176)一印朱文边较完整,左边因有多处与印文粘连而显粗重,用笔为第一笔由左上藏锋逆入下行,作一似方似圆折角,右行至右下角轻提收笔,第二笔从左上藏锋逆入,右行作一方折后下行,至右下轻提收笔,与左来之笔似接非接,若即若离;用刀为冲刀,略修饰,“直鲁豫巡阅使”(图 177)朱文边左边略残破,下边略波动,右边上重下轻,上边平直规矩,但丰富生动。用笔是由右上逆锋入笔左行作三个折转回到右上,回锋收笔;用刀为冲切结合,略残破。“真宰上诉”(图 178)朱文边多处残破,右边大面积残破,似有似无,朦朦胧胧,令人回味无穷。用笔是由二折笔相接而成;用刀为冲切结合,以刀角敲击右边作残破。



前生浙江杭州观音寺僧圆净(图 176)

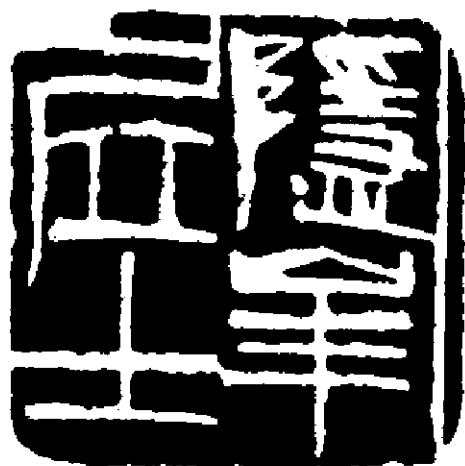


直鲁豫巡阅使(图 177)

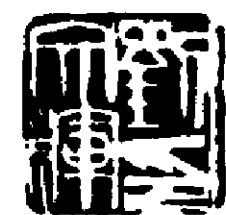
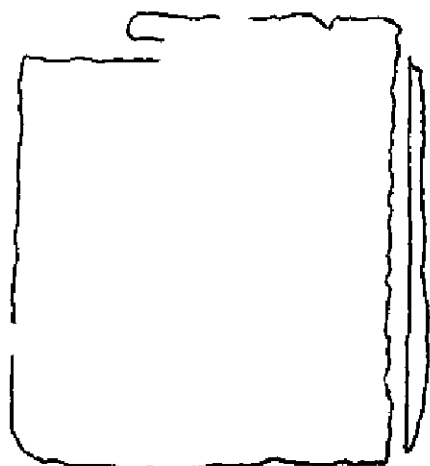


真宰上诉(图 178)

2. 白文一条边: 白文一条边, 其作用是补空和加强印面的整体联系。“隐峰居士”(图 179)一印右边一条白文边的作用即在于此。如果没有这条边, 右部会显得空虚, 且整方印的整体感稍嫌不足。用笔为藏头护尾中锋; 用刀是单刀偏刃直冲, 两端均冲出印面。“刘文辉印”(图 180)右边的白文单边亦有加强“刘”与“印”二字联系的作用。用笔为逆锋入笔, 出锋收笔; 用刀是刀偏刃直冲, 下端露锋。“良琨”(图 181)中的底边亦是白文单边, 简洁明快, 抽象而随意。“徐圆”(图 182)除底边外, 右边亦有一白边若隐若现, 可视作白文一条边的特殊情况。



隐峰居士(图 179)



刘文辉印(图 180)



良琨(图 181)



徐圆(图 182)

3. 白文宽边: 白文宽边其作用是增强印面疏密对比、抬高印面重心, 使印面生动活泼。“潘氏”(图 183)一印即为典型, 宽底边使“潘氏”二字的重心大幅度抬高, 大块空白又与印文尤其是“潘”字的疏密对比大大增强, 真正是“宽处可以走马, 密处不可容针。”“家馥”(图 184)、“李介如”(图 185)、“剑鸣书画”(图 186)、“汉卿”(图 187)、“齐房”(图 188)印亦作白文宽边处理, 其效果亦类似。



潘氏(图 183)



家馥(图 184)



李介如(图 185)



剑鸣书画 (图 186)



汉卿(图 187)

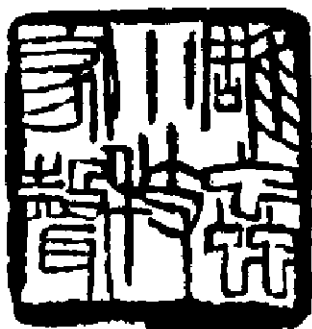


齐房(图 188)

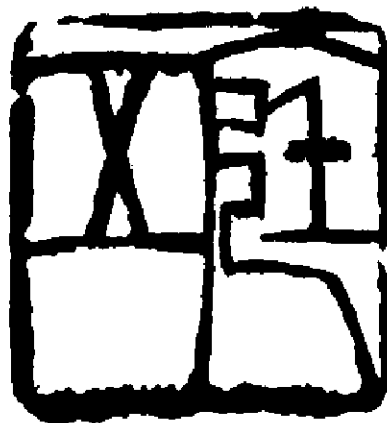
4. 朱文宽边:朱文宽边多数仅用于底边,其作用是平衡印面的虚实关系。“仲光”(图 189)底边的大幅加宽,作用也在于此。“仲”、“光”二字均有上实下虚的强烈对比,底边加宽则弥补了下部的空虚,使印面妥贴、稳重。用笔是从右上藏锋逆入左行,转折后下行,至左下转角后侧锋横扫,至右下转角后,提笔中锋上行至右上,回锋收笔;用刀为宽边的下部可因印石就形,上部用刀较特殊,非冲非切,而是以垂直于印边的方向作冲凿以挖去空白的同时,在冲凿至印边时戛然而止刀,这样多次的冲凿即可自然使底边的上部成形,这样的底边亦有率真自然的效果。“雕虫小技家声”(图 190)一印的底边作用亦相同,用刀则是以冲刀冲出大致轮廓,再以切刀修改;同时还有中部粗两端细的“中实”用笔效果。“敷五”(图 191)由于上边与左边残破较严重,与底边的虚实对比更显强烈。用笔、用刀均与前“仲光”一印相似。“庭五”(图 192)的底边则有左重右轻的用笔变化;“木人”(图 193)中的底边纯以方笔出之,以碎切刀残破,使线条涩而不枯。



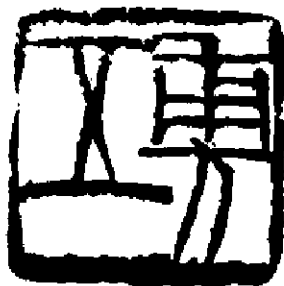
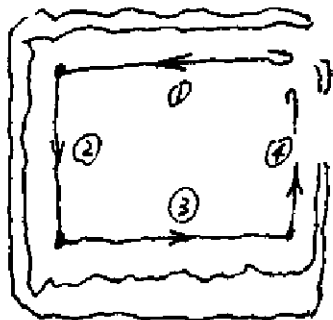
仲光(图 189)



雕虫小技家声(图 190)



庭五(图 192)

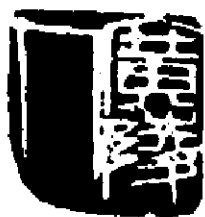


敷五(图 191)

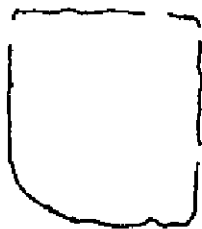


木人(图 193)

5. 缺角边: 缺角边有两种情况: 一是印石本身缺角而呈不规则形; 一是修角后成不规则形。无论何种情况均使印面显得随意自然、天趣浑成。但缺角边需根据印面章法安排而用。“广陵人”(图 194)左下角严重缺损几乎成圆形, 这是因为“人”字下部空白多而显空虚, 缺角可减少空白减轻印面左右强烈反差, 又增加印面的自然天趣。“齐房”(图 195)下部与右部缺角状的残破形成呼应, 天趣盎然; “老白”(图 196)左下与右上极有分寸的缺角亦形成呼应。“孔才”(图 197)的左下缺角是为避免与“才”字末笔的重复。“半聋”(图 198)朱文印左上与右下的缺角亦减少了印面线条的重复。



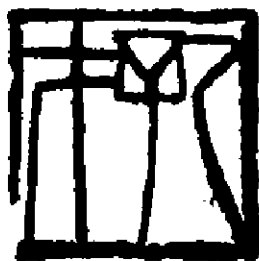
广陵人(图 194)



齐房(图 195)



老白(图 196)



孔才(图 197)

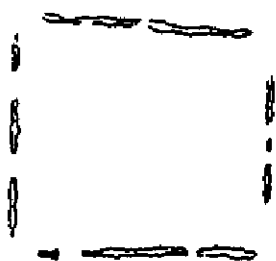


半聋(图 198)

6. 残边: 朱文残边前面已有涉及, 此处指白文残边。“齐秉厚”(图 199)印文线条粗率, 边线不规则, 一条断断续续的白文残边则将三个字紧紧地团结在一起。用笔为中锋提笔一气呵成, 亦可分几笔完成; 用刀是锋刃垂直印面, 单刀直冲, 有断续及轻重变化。“尚乐斋”(图 200)白文残边的作用相同, 因与印文粘连而更显得团结, 用笔为提笔中锋; 用刀是单刀偏刃直冲, 有断续。

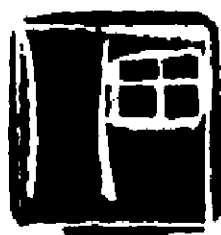


齐秉厚(图 199)



尚乐斋(图 200)

“田八”(图 201)增强了用刀轻重对比和徐疾对比。“百一砚斋”(图 202)、“九十二翁”(图 203)残边的作用、刀笔变化亦是同理。



田八(图 201)



百一砚斋(图 202)

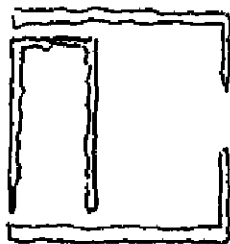


九十二翁(图 203)

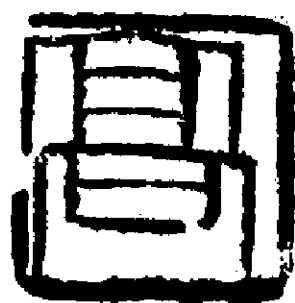
7. 借边、借格:借边、借格是指将印文笔画与边线、界格合二为一,笔画即边线、界格;边线、界格即笔画。其作用是增加印面的趣味性、幽默性、简洁性和概括性。“幼刚”(图 204)中的左边与“刚”的起笔合二为一,既作边线又作笔画,避免了重复,用笔为逆入顺出;用刀是冲切结合。“高”(图 205)中的上横向左折转,充当部分左边,打破了“高”字的左右对称而造成的平板,顿生趣味。用笔为藏头护尾、厚重含蓄;用刀是冲切结合。以笔画充当界格的现象就更多了。“顾祝同”(图 206)中的“同”字上横与“顾”字左竖着重加粗,暗示它们同时也充当了印文界格,在印中极为醒目。用笔是藏头护尾;用刀均为双面冲刀。“慕尹”(图 207)中的“尹”字右弧笔作折转夸张,与“慕”字“巾”部左笔一起充当印文界格,使同一笔画扮演二个角色,幽默而概括。“翼之”(图 208)中的“之”字右竖加长冲至上边,如一道屏障将左疏右密一分为二,亦同时作为界格。“梅乌堂”(图 209)中的“堂”字右竖与“梅”字左笔也联合充当界格,简洁概括。“江阴士人”(图 210)中的界格则由“江”与“阴”的左笔联合担纲。用笔、用刀视不同位置、不同需要而定。



幼刚(图 204)



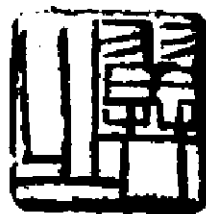
高(图 205)



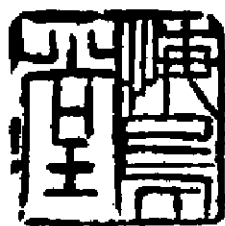
顾祝同(图 206)



慕尹(图 207)



翼之(图 208)



梅鸟堂(图 209)

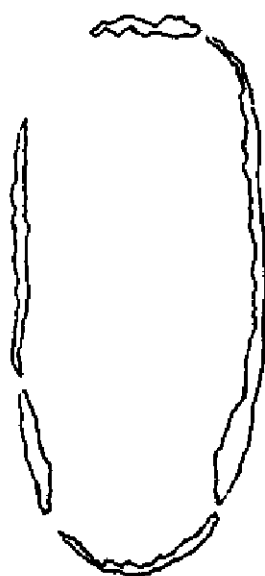


江阴士人(图 210)

8. 特殊形状的边: 这里指印边不作正方, 而是因石就形。“定远斋”(图 211)为长形椭圆边, 且边线有轻重、枯润、断续的变化, 生动自然。用笔是上端逆锋入笔左行作弧线运动, 遇有笔画处或粘连或跳过, 且轻重缓急均有变化, 运行一周回到上端, 回锋收笔, 用刀以冲刀冲出大概, 以切刀作修饰及残破。“弘农”(图 212)及“绍仙”(图 213)边线更为光洁挺拔, 与多用冲刀有关。“同心并蒂兰花馆”(图 214)边线外光内涩, 用刀外冲内切。“石墨居”(图 215)笔画多冲出边线, 且边线以切刀修饰和残破, 呈现丰富的变化。



定远斋(图 211)

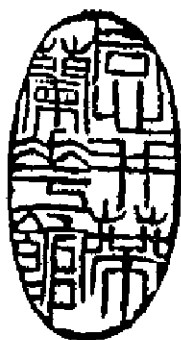




弘农(图 212)



绍仙(图 213)



同心并蒂兰花馆(图 214)



石墨居(图 215)

三、用笔、用刀与结字、章法

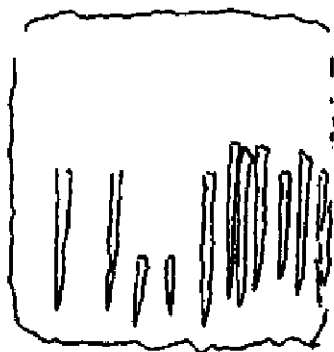
笔法、刀法与结字、章法是形成篆刻艺术美的诸方面因素,它们从来就是互为关联互为整体的,无论哪一方面都不可能单独存在。由于线条是形成篆刻艺术最基本元素,所以用笔、用刀相对结字、章法有着更为决定性的作用,如用笔、用刀的藏露、轻重,线条的疏密、参差、穿插变化、直弧、欹侧对比等等,都会对结字、章法产生重大影响。同样,由于不同结字、章法安排,有时也需要相应的笔法、刀法与之相适应。我们要研究齐白石的篆刻刀法,同样也要研究其笔法、结字、章法与用刀之间的关系。

(一)用笔、用刀对结字的影响

1. **露锋显精神**:藏锋显得稳重、含蓄;露锋显得爽快、精神。齐白石篆刻的一大特点为大量使用露锋,使线条猛烈、光洁,使结字明快、精神。“国源鉴赏之章”(图 216)下部三字(尤其竖画)大量使用露锋,以“源”字为例,六个竖脚都是清一色露锋,使“源”字给人秀丽、耳目一新之感,这些露锋线条又与“赏”、“章”等字的露锋线条互为呼应而不显孤立。用刀均为单刀露锋直冲。“龙飞”(图 217)的“龙”字斜笔亦是清一色的露锋,如锐利的龙爪,同时“飞”字也精神焕发。“王伯群印”(图 218)、“天外村人”(图 219)、“吾侪闲草木”(图 220)印亦有多处露锋线条。



国源鉴赏之章(图 216)



龙飞(图 217)



王伯群印(图 218)



天外村人(图 219)

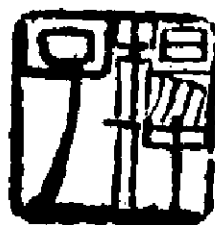


吾侪闲草木(图 220)

2. **粗笔形变重**:齐白石篆刻的线条大都呈细长形,但偶尔也有的印章一笔加粗或整方印线条加粗,使该字或印的份量突然加重,出乎意料之外又在情理之中。“江翰”(图 221)中的“江”字右竖以重笔强调,与其它线条的宽度形成鲜明对比,使“江”字首先跃入视线,份量也随之加重,其目的是为了弥补“江”字因笔画过少而造成的空虚。用笔为中锋重笔涩行;用刀是双刀冲成。“徐悲鸿”(图 222)中的“徐”字中竖加重,“杨仲子”(图 223)、“习苦斋”(图 244)、“光明”(图 225)印中的重笔亦有相同效果。“大匠之门”(图 226)则是整体线条加重,使整方印显厚重、沉着,这样的风格在齐白石的作品中并不多见。



江翰(图 221)



杨仲子(图 223)



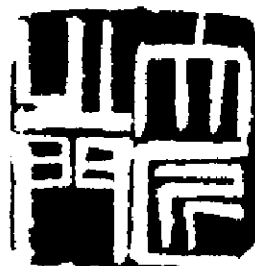
徐悲鸿(图 222)



习苦斋(图 224)

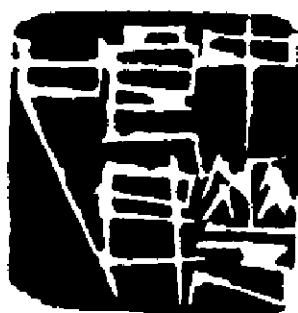


光明(图 225)

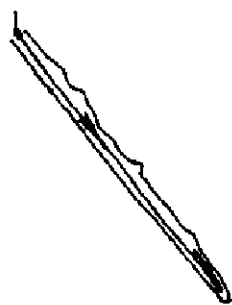
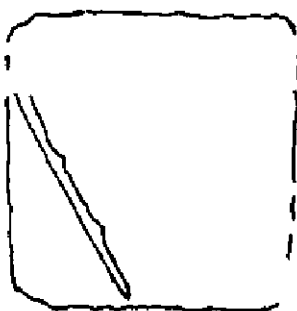


大匠之门(图 226)

3 长笔易突出:齐白石常常将印中的某个笔画作夸张加长,给人新奇之感,目的亦是强调了强调和突出。这种强调和突出也视不同位置安排需要而定。“中华良民也”(图 227)中的“也”字末笔夸张成一条锐利、挺拔的长斜线,在印中十分显眼,长斜线也正好弥补了该部位的空虚,也与“华”字内的短斜线形成呼应。用笔为中锋直行;用刀是中锋单刀直冲,略作残破。“游戏”(图 228)中有多条长笔画,以“戏”字长画为例,顶部冲出印边,底部几乎冲出,整笔又作微弧状,给人以先入为主的感觉。它与“游”字的长弧笔亦有呼应,用笔为逆入顿笔作“钉头”,微弧重行,出锋收笔;用刀是偏刃单刀直冲,头部略修饰。“老白”(图 229)则有三个加长笔画互为呼应,其作用是弥补二字过短而形成的空虚,在印中亦十分突出,用刀均为偏刃单刀直冲。“有巢氏”(图 230)、“竟无”(图 231)、“淡容轩”(图 232)印亦有夸张的长笔,作用与前几方相似。



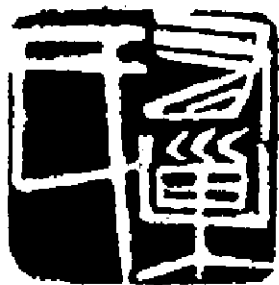
中华良民也(图 227)



游戏(图 228)



老白(图 229)



有巢氏(图 230)



竟无(图 231)

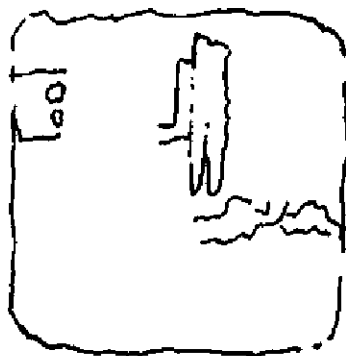


淡容轩(图 232)

4. 粘连形变重:几个笔画粘连易形成粗重的“笔画群”,与细笔画或无笔画处形成强烈反差而引人注目。齐白石的并笔常因冲凿印石爆裂所致,因非人为而显天趣浑成。“淡容轩”(图 233)中的“淡”字左二笔竖笔大部分粘连,且与“轩”字右笔粘连,形成一块大面积白点,“容”、“轩”二字各有小块粘连,既有呼应,又宾主分明。“鸿雋”(图 234)中的“鸿”字三竖粘连,大面积的白块与大面积的红块以其强烈的反差而显醒目突出。“痴思长绳系日”(图 235)、“中立不倚”(图 236)、“见贤思齐”(图 237)、“鹤鸣山樵”(图 238)印各有小规模粘连。



淡容轩(图 233)



鸿雋(图 234)



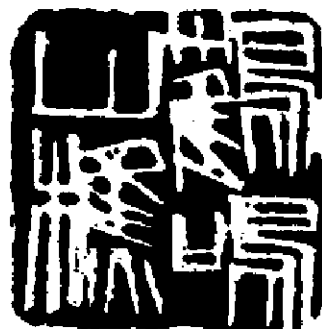
痴思长绳系日(图 235)



中立不倚(图 236)



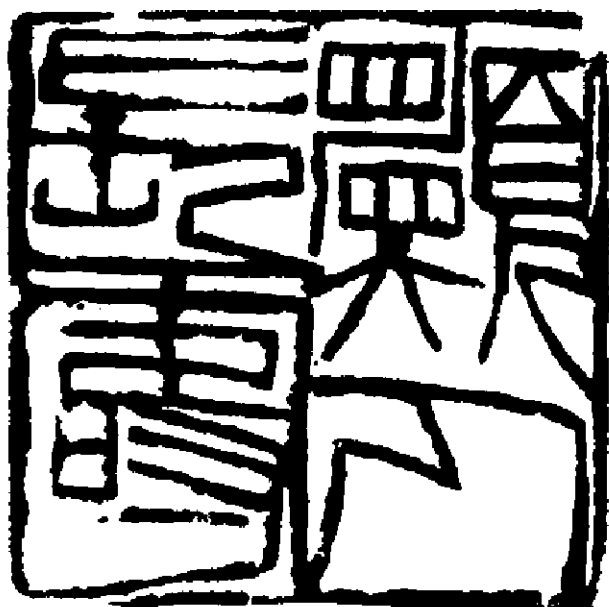
见贤思齐(图 237)



鹤鸣山樵(图 238)

5. 同字异形:同一个字在不同的印中由于用笔的差别而能呈现出不同的形态。细审齐白石的印作,同一个字在不同的印中形态无一雷同。如图 239—252 中“长”字,有扁、有方、有长、有梯形;有将上部四横简化为三横、有将长折画“乚”增繁为二个笔画“ㄣ”,也有将长折画的方折写为锐角折;有方折刚劲、有圆润清秀,还有写成“𠂇”,极尽变化之能事。

“长”字的变化



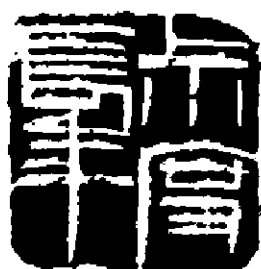
愿人长寿(图 239)



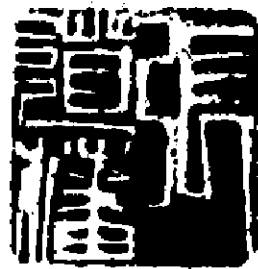
语聆长寿(图 240)



语聆长寿(图 241)



叔度长年(图 242)



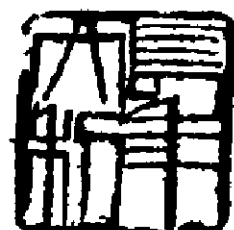
张道藩(图 243)



长年(图 244)



洲众长寿(图 245)



长年大利(图 246)



十年令长(图 247)



张默君(图 248)



桂湖长(图 249)



直心翁长女(图 250)



长相思(图 251)



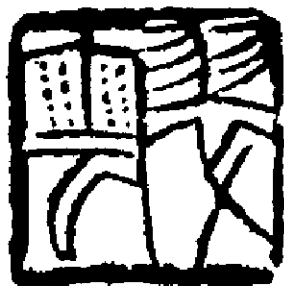
龙山社长(图 252)

“云”字,有末笔写成多弧转、折转、有将“雨”内四点写作两横,有将四点写作六点、十二点、十九点等等;“雨”部左右两竖亦有短有长;即使内部同作十二点,亦有形状、轻重、虚实、位置安排上的显著不同,给人以多种美的享受,更体现了齐白石刀笔自如,别有新意的风格。如图 253—261。

“云”字的变化



翠云(图 254)



翠云(图 253)



研云山房主(图 255)



冻云楼(图 256)



云皋(图 257)



智云(图 258)



白云青霞草堂(图 259)



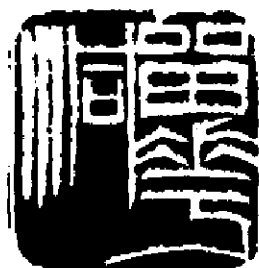
孤云(图 260)



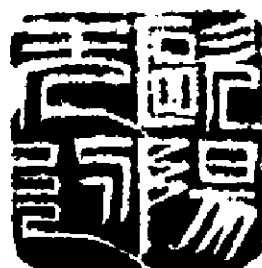
樵云(图 261)

(二)用笔、用刀对章法的影响

1. 穿插:穿插有上下穿插、左右穿插、斜角穿插等,其作用是增强印面团结,使笔画之间牢牢镶嵌。“留华洞”(图 262)中的“华”字末笔插入“洞”字下部,一方面可补其空虚,另一方面似一座桥梁将左右紧密联系在一起,其本身则是偏刃单刀冲出的弧笔,轻灵而生动。“欧阳无近”(图 263)更是见缝插针,以单刀细笔插入“欧”、“阳”二字下部,既形成呼应,又使四个字紧紧联成一气。“张默君”(图 264)中的捺笔作曲笔状,插入“张”与“君”二字形成的空隙中,其本身与“张”字左边曲笔形状相似,情同手足,二者的联系极为生动自然。“花未全开月未圆”(图 265)中的“花”字末笔以弧笔插入“全”字,“全”字末横又以斜笔插入“未”字右部,使整方印左、中、右三部分牢牢抱作一团。“年高身健不肯作神仙”(图 266)有纵、横、斜角多方向穿插,远看整方印线条作网状紧密联系。“八十岁应门者”(图 267)中的“十”字向上插入“八”字,“者”字中竖向上插入“门”字,是为上下穿插以加强上下部联系。



留华洞(图 262)



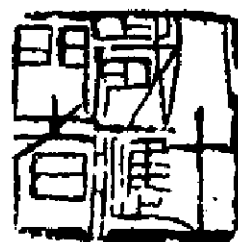
欧阳无近(图 263)



张默君(图 264)



花未全开月未圆(图 265)



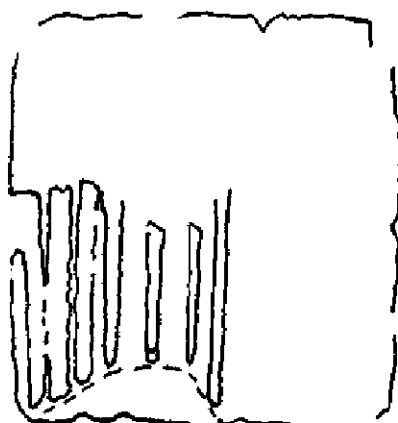
八十岁应门者(图 267)

年高身健不肯作神仙(图 266)

2. 参差:参差有同一字内笔画与笔画的参差,亦有同一方印内字和字的参差,其作用都是为了破除平板,使印面章法生动自然。“李容汶印”(图 268)中的“汶”字七竖本应尾端平整,此处却个个长短不一,七个端点的连线居然成了弧线,这种参差也不孤立,因“汶”与“印”二字本身亦作左高右低的参差变化,“李”与“容”二字亦作左高右低的相应变化,这样四字在团结一气的同时又错落有致,章法灵活生动。“齐良之印”(图 269)中的“之”字三竖头部也作自左至右由高到低的参差排列,同时“良”字折笔作相应的斜笔,增强了二字的紧密联系和章法的灵活性、趣味性。“游戏”(图 270)中的“游”字六竖尾端原本在同一水平线上,但此处亦高低错落,很富有节奏。“非璺”(图 271)中的参差变化更加剧烈,若将“璺”字分为上、中、下三部分,则上部偏右、中部居中、下部偏左,三部分的参差安排使整个字呈右倾状,底横又力挽狂澜地作左低右高状,挽救了整个字大厦将倾之势,此外“非”字的左倾亦是对“璺”字的补救,使整方印既有强烈的动感,又妥贴安稳,印虽小,却足以体现大家风范。“花未全开月未圆”(图 272)中的两个“未”字均有笔画间的参差,下部三字有的头部呈参差排列。“要知天道酬勤”(图 273)下部三字亦有参差排列现象。



李容汶印(图 268)



齐良之印(图 269)



非璺(图 271)



游戏(图 270)

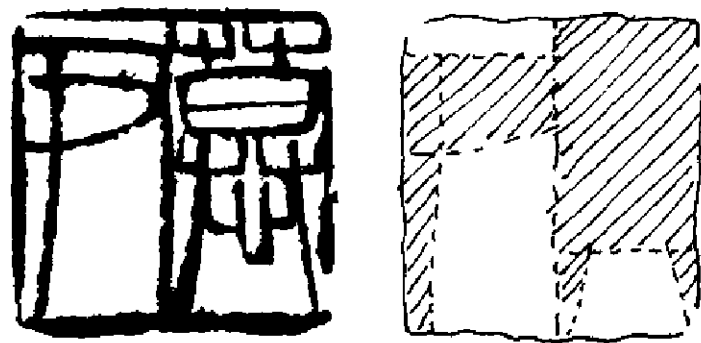


花未全开月未圆(图 272)



要知天道酬勤(图 273)

3. 疏密:疏密是指根据篆字笔画多少,顺其自然地安排印面章法,笔画多处使其密,笔画少处使其疏,使印面呈现强烈的疏密节奏对比,这是齐白石较多采用的手法。“慕尹”(图 274)是典型的左疏右密,根据二字笔画的多少自然安排章法,使“尹”的下部大块空白与“慕”的上部形成对比,这块空白又与“慕”下部小块空白有所呼应,使印面呈现丰富的疏密节奏变化。“翼之”(图 275)的左疏右密亦相似,但节奏层次更丰富,“之”字线条分割的多块空白与“翼”字下部几块空白联成一气,这些空白的大小、形状无一雷同,它们分布在“翼”字上部成群笔画的周围与之对比,整方印似一幅远、中、近景层次丰富的抽象派山水画,给人以无穷的想象空间。“顾祝同”(图 276)一印密处呈倒“U”形排列,与周围空处形成对比,“崑山长寿”(图 277)的疏密对比成为对角呼应;“潭州渔隐”(图 278)以多块不规则形状的疏处与密处作了对比,“广陵人”(图 279)的疏密对比最为强烈,真正做到“疏处可以走马,密处不使透风”。“鲁荡平印”(图 280)亦有不规则形的疏密对比。



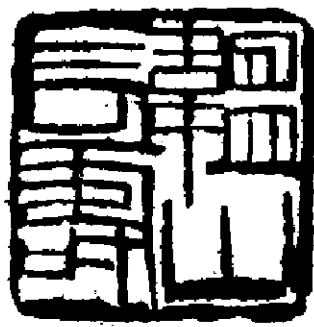
慕尹(图 274)



翼之(图 275)



顾祝同(图 276)



崑山长寿(图 277)



潭州渔隐(图 278)



广陵人(图 279)

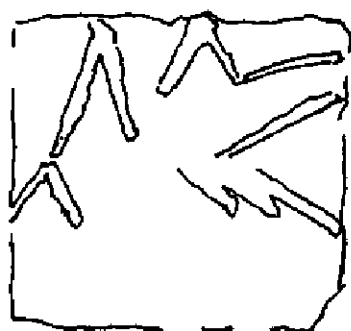


鲁荡平印(图 280)

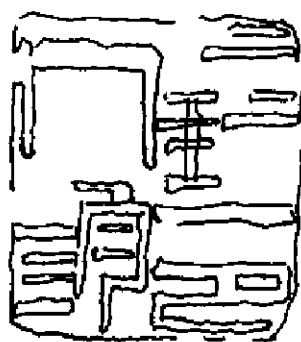
4. 斜直对比与呼应:平直的笔画给人以安详之感,而斜画则给人动荡之感,齐白石常在—方印中将直画与斜画对比、呼应,使它们既对立冲突又和平共处。“钱大钧印”(图 281)的四字之中各有横平竖直的笔画和明显的斜笔,直画与直画呼应,斜画与斜画呼应,它们既有用笔轻重、枯润的变化,也有用刀锐钝及单刀双刀的变化,直画与斜画剧烈冲突又相安无事,使整方印既变化生动又统一协调。“叹浮名堪一笑”(图 282)除“—”字外,五字之中亦各有直笔与斜笔,斜画与直画构成对比,直画之间,斜画之间又各自构成呼应,使印面产生丰富的表现力。“中华良民也”(图 283)、“游戏”(图 284)、“知我还在”(图 285)印中的斜直对比与呼应亦有令人回味之趣。



钱大钧印(图 281)



斜画



直画



叹浮名堪一笑(图 282)



中华良民也(图 283)



知我还在(图 285)

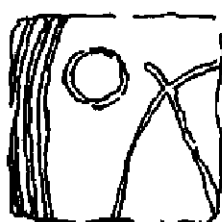


游戏(图 284)

5. 直弧对比与呼应:弧画易给人以生动流畅,婀娜多姿之感。直弧对比与呼应,亦是增加印面生动感的重要手段。“艾涟”(图 286)中的“涟”字三点水作三条大弧线,加上“车”的中间圆弧与之一唱一和,使“艾”字撇画非得作弧画与之呼应,这些弧画又与剩下的直画构成对比,其结果是章法变得生动多姿,与一律横平竖直的章法安排是不可同日而语的。“慈园居士”(图 287)由于“居”字有一大弧线,“慈”、“园”之中亦各自安排一些小弧线与大弧线呼应,使整方印动感较强;而一些长横画则起到平衡与稳定的作用,使章法不致显得浮滑。“竟无”(图 288)二字均有大弧线互相呼应,而二字上半部较多的横画亦起到协调平衡的作用,使动感不致太过,弧线与直线在对立中暂时求得妥协。“遂安王邕”(图 289)除“王”字外,另三字亦有弧画相互照应,“治园藏书”(图 290)本来均是平静的直线,偏偏“治”、“园”二字之中仍有少量小弧笔飘动起来,树欲静而风不止,正是这点微风给印面吹来一些生气!



艾涟(图 286)



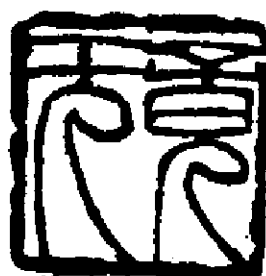
弧笔



直笔



慈园居士(图 287)



竟无(图 288)



遂安王邕(图 289)

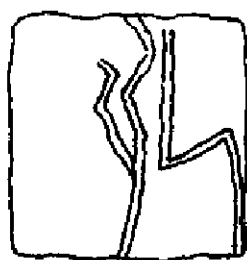


治园藏书(图 290)

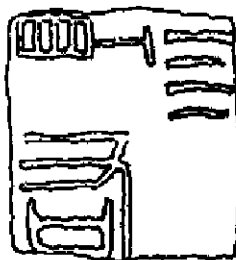
6. 直曲对比与呼应:曲笔同样能使章法变得生动,只是比起弧画来,曲画的动感多了分干脆和果断。“张默君”(图 291)即是大量使用曲画增加动感的一个明证。三条长曲画的起始笔画与终结笔画均有各自不同的方向,中间曲画的动感尤其强烈,它们又与左下和右上的横画强烈对比,印面章法呈现典型的对立统一美。“要知天道酬勤”(图 292)中的“道”与“勤”中的曲笔呼应,“年高身健不肯作神仙”(图 293)中的“健”、“作”、“仙”各有曲笔呼应,“叹浮名堪一笑”(图 294)中的“叹”、“堪”二字曲笔构成呼应,“直乾”(图 295)中亦有两长曲笔互相呼应,“直鲁豫巡阅使”(图 296)有“直”、“巡”、“阅”三字中的曲笔呼应,它们与各自印中的横画对比,成为活跃印面章法的积极分子。



张默君(图 291)



曲画



直画



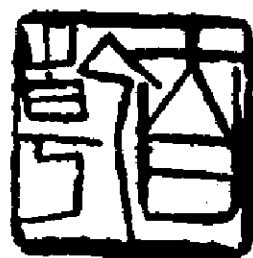
要知天道酬勤(图 292)



年高身健不肯作神仙
(图 293)



叹浮名堪一笑(图 294)



直乾(图 295)



直鲁豫巡阅使(图 296)

7. 直叉对比与呼应：叉笔有横平竖直的笔画交叉和斜笔交叉，斜笔的交叉突出而醒目，这样的线条组合在秦汉及明清的印作中是极少见的，只有齐白石大胆创造，在印面中敢于引入叉笔，并通过叉笔之间的呼应，叉笔与平直笔的对比，使人耳目一新。“王氏汲父”（图 297）中的“父”字以两个轻重反差强烈的笔画组成叉笔，此叉笔与“氏”、“汲”中的叉笔呼应，并与其它横直笔构成对比，使章法极为生动、自然、清新。“乐石室”（图 298）中的“室”字叉笔亦在印中占据显著位置，且用笔大胆、泼辣，使章法平中寓奇，甜中带辣。“钱大钧印”（图 299）中的“钱”字有二处叉笔与“大”字的叉笔一唱一和，三个叉笔大小、轻重、藏露、锐钝、枯润各不相同，与整方印面线条间的区别亦相统一，故虽然叉笔多，印面章法仍给人沉稳、妥贴、恰到好处之感。“佳兵室”（图 300）中的“室”字大叉笔与右下小叉笔呼应，亦与平直笔画鲜明对比，使章法的节奏、韵律较丰富。“慕尹”（图 301）二字有弧笔叉与斜笔叉的呼应。“散发乘春风”（图 302）中则有多个小叉笔互为联络呼应，只是稍隐蔽些而已。



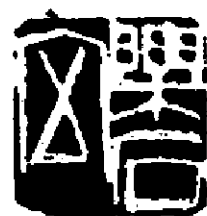
王氏汲父(图 297)



叉笔



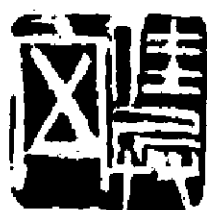
直笔



乐石室(图 298)



钱大钧印(图 299)



佳兵室(图 300)



慕尹(图 301)

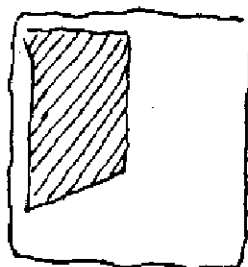


散发乘春风(图 302)

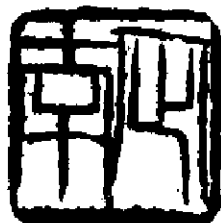
8 欹侧:齐白石印中的篆字常常不以四平八稳的样子出现,而是有所偏离水平线(或中轴线),或左倾或右倾,但这种偏离并非杂乱无章,而是互为关联,互为揖让的。“淡静斋”(图 303)中的“斋”字作右倾状,恰好“淡”、“静”二字稳如泰山,牢牢撑住“斋”字,印面章法平中寓奇、稳中有险。“杜门”(图 304)一印由于印石呈倒梯形,若以底边作水平线,则“杜”字左倾,“门”字支撑“杜”字,二字互为关联、互为依靠。“企南”(图 305)中的“企”字右倾,幸有印边作支撑,既破除平板,又取得平衡。“一年容易又秋风”(图 306)、“齐房”(图 307)、“老白”(图 308)皆有欹侧现象。



淡静斋(图 303)



杜门(图 304)



企南(图 305)



一年容易又秋风(图 306)



齐房(图 307)

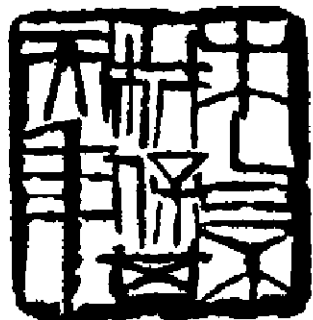


老白(图 308)

(三)章法需要而变更笔画

笔画的变化会影响章法,章法同样会反作用于笔画,有时为了章法安排需要,笔画也相应作粗细、长短、增减、挪让、藏露、锐钝的调整。如变粗部分:“木以不才保其天年”(图 309)的“年”字竖笔变粗是为了弥补此行章法上的空旷(因此行只有二字,另二行有三字,且此行笔画偏少,造成空白较多)。“徐悲鸿”(图 310)中的“徐”字中竖变粗作用亦相同。“闲散误生平”(图 311)中的“平”字竖笔宽度超过其它笔画几倍,虽此处空白较多仍不显得空虚。

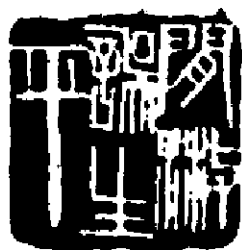
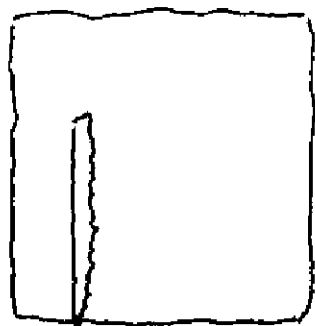
变粗:



木以不才保其天年(图 309)



徐悲鸿(图 310)



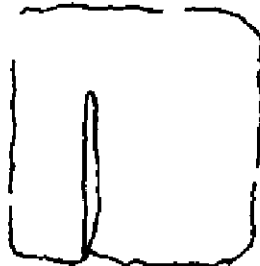
闲散误生平(图 311)

又如变长部分:“叔度长年”(图 312)中的“年”字竖笔加长,是为了留出下部空白以与右上大块空白相呼应。“季端父”(图 313)中的“父”字右笔加长是为了作一条界格将印面左右分割开,使章法更为和谐统一。“张默君”(图 314)中的“张”字偏旁作长曲笔处理,一方面可成为一道曲折屏障分割左右,另一方面是为了与其它曲笔呼应,使章法更协调。“邱”(图 315)为了避免章法的平板单调,末笔大胆加长,使章法顿觉灵动。

变长:



叔度长年(图 312)





季端父(图 313)



张默君(图 314)



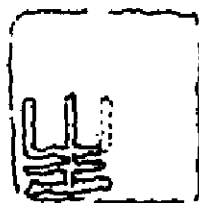
邱(图 315)

再如减笔与腾挪部分：“苦恼众生”(图 316)中的“生”字作减笔处理，是为了避免与“恼”字偏旁多条竖线的重复，造成章法上的累赘。“非龠”(图 317)由于印石边线呈不规则状，所以章法亦自然随意，同样笔画也作腾挪揖让，使其在动态平衡中适应章法的需要。“莲生”(图 318)中的“生”字作减笔，亦是為了章法上使左右更为紧密团结。

减笔与腾挪：



苦恼众生(图 316)



非龠(图 317)



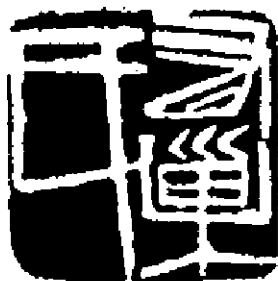
莲生(图 318)

(四)章法需要变更结字

由于章法的需要,齐白石时常在结字上做文章,将篆字作大胆变形处理,在章法上带来新奇的效果。“梦月堂”(图 319)的“月”作三角处理是为了留出空白与左部多块空白呼应,取得章法上的平衡。“有巢氏”(图 320)中的“有”字下部作三角形,其作用亦相同。“最工者愁”(图 321)中的“愁”字作反文,一方面使“心”部末笔向印外延伸,使印面有外张的力量,另一方面可使章法出现新奇效果。“研云山房主”(图 322)中的“房”字“方”部作反文则有使印面章法向中心团聚的作用。“寄萍堂”(图 323)中的“寄”字作反文,似在镜中看字,顿生趣味。“华章”(图 324)中的“华”字作反文是为了造成左倾势,以与“章”字互为支撑依靠,增强印面团结。“年高身健不肯作神仙”(图 325)中的“身”字、“华章”的“华”字分别作反文,亦有增加趣味之意。



梦月堂(图 319)



有巢氏(图 320)



最工者愁(图 321)



研云山房主(图 322)



寄萍堂(图 323)



华章(图 324)



年高身健不肯作神仙(图 325)

(五)印面风格决定笔法、刀法

印面章法对笔法、刀法有制约作用,但印面风格亦可决定笔法、刀法。“乐石室”(图 326)印面取法汉粗白文印,结字方整,故用笔相应变得粗重、浑厚,用刀则冲切并用、方圆相间、锐钝并施,笔画作部分粘连。“载洵白笺”(图 327)风格与前方类似,笔法、刀法在沉着、稳健的同时还多了分工整、匀称、秀润、挺拔,使章法达到高度和谐。“梁启超印”(图 328)风格取法将军印,结字率真、随意,字与字之间有较大幅度的腾挪、揖让和深不可测的神秘感,故笔法也相应变得自然、古朴、率真,毫无雕凿感、奢华感。“学超之印”(图 329)风格取法急就章,章法、结字似乎未经任何安排和考虑,一派自由、潇洒模样,用笔、用刀也因势就形,听任自然,似一颗童心般天真无邪,稚拙之气跃然印中,这种稚气不是幼稚,而是老辣的稚气,是绚烂之极,归于平淡,是对生命的大彻大悟。总之,艺术的审美是以人为参照的。印章艺术也不例外。一方印章,往往是由阴与阳、古与今、多与少、轻与重、长与短、直与斜、方与圆、藏与露、疏与密、枯与润、正与偏、锐与钝、破与完、单刀与双刀等诸多互为对立的矛盾体所组合的,只有处理好这一对对的矛盾,使对立的双方暂时取得妥协、平衡,才有可能进入奥妙无穷的篆刻艺术世界,达到学有所获,达到境界的升华。



乐石室(图 326)



载洵白笺(图 327)



梁启超印(图 328)



学超之印(图 329)