

H11

薛元明 著

齐白石

经典印作

技法解析

中国美术学院美术考级教材

篆



3 8888 15447601 8

历代篆刻经典技法解析丛书

齐白石经典印作技法解析

中国美术学院

931.1
728.0

中国美术学院

• 历代篆刻经典技法解析丛书 •



篆

ISBN 7-5366-7505-4



9 787536 675054

ISBN 7-5366-7505-4/1·1358

定价：28.00元

54-8-57

齐白石

经典印作技法解析

薛元明 著

QIBAISHI JINGDIAN YINZUO JIFA JIEXI



CH

3 8888 15447601 8

重庆出版集团 © 重庆出版社

图书在版编目(CIP)数据

齐白石经典印作技法解析 / 薛元明著. — 重庆: 重庆出版社, 2006.5
(历代篆刻经典技法解析丛书 / 李刚田主编)
ISBN 7-5366-7505-4

I. 齐... II. 薛... III. 篆刻—技法(美术)
IV. J292.41

中国版本图书馆CIP数据核字(2005)第142199号

齐白石经典印作技法解析

Qibaiishi jingdian yinzuo jifa jieshi

李刚田 主编 薛元明 著

出版人: 罗小卫

策 划: 周永健 郭 宜

责任编辑: 邵大维 蒙 中

封面设计: 邵大维 郭 宜

版式设计: 郭 宜 蒙 中

责任校对: 姜亚杰

电脑制作: 廖晋华 郑 超



重庆出版集团
重庆出版社 出版

重庆长江二路205号 邮政编码: 400016 <http://www.cqph.com>

重庆市开源印务有限公司印制

重庆出版集团图书发行有限公司发行

E-MAIL: txchu@cqph.com 邮购电话: 023-68809452

全国新华书店经销

开本: 635mm × 980mm 1/16 印张: 9.25 插页: 1 字数: 121千字

2006年5月第1版 2006年5月第1次印刷

印数: 1-5000

定价: 28.00元

如有印装质量问题, 请向本集团图书发行有限公司调换: 023-68809955 转 8005

版权所有, 侵权必究

● 历代篆刻经典技法解析丛书 ●

齐白石经典印作 技法解析



● 目 录 ●

历代篆刻经典技法解析丛书总序	1
第一章 齐白石及齐白石篆刻	5
第一节 齐白石的艺术人生	6
第二节 齐白石的篆刻风格形成及创作历程	20
第三节 齐白石篆刻对后人的启示	39
第二章 技法解析	41
第一节 篆法解析	42
第二节 刀法解析	52
第三节 章法解析	62
第三章 临摹与创作	91
第一节 临摹	92
第二节 创作	118
第四章 “齐派”作品分析	121
第一节 近当代受齐白石影响的印人	123
第二节 齐白石篆刻在当代印坛的价值	142

历代篆刻经典技法解析丛书

总序



李刚田

1999年,作为国家“九五”重点出版工程,重庆出版社出版了《中国历代印风系列》21卷(以下简称《历代印风》),取得了良好的社会反响,并获得“国家图书奖”。继《历代印风》之后,重庆出版社于2006年又出版了这套《历代篆刻经典技法解析丛书》(以下简称《技法解析》)。《历代印风》突出的特点是站在篆刻艺术立场去认识和梳理历史遗存,基于这一指导思想,《历代印风》在不同的篆刻艺术风格流派这个参照系中将历代印章进行收集和分类整理,并在每卷的专论中对其进行综合述评和理论提升。《历代印风》既不同于单纯的印章史图录,也不同于单纯的篆刻艺术教科书,而是兼具二者的功能,重在揭示篆刻形式与风格的发生和变化。而这套《技法解析》丛书则是在前套书对历代印风整理和研究的基础上,利用并拓展前套书的篆刻资料,突出了篆刻艺术创作的教学功能,选取经典的古代印章和代表性印人的

作品。通过一方方具体的印例，用解剖麻雀的方法，对篆刻创作技法进行分类解析，并从中梳理出一定的技法规律。如果说《历代印风》重在资料的整理和对历代篆刻风格发展变化的把握，那么《技法解析》丛书则立足于艺术创作实践，侧重于创作技法的揭示和研究。

当我们确定这套书的选题后，接下来就是如何进行分册设置，而面临的是以前编撰《历代印风》时分卷的同样问题。由于篆刻发展史的特殊性，《历代印风》在分卷设置时采用了多种方法：对古代印风的分类，基本上是依印章史发展的时序进行的；对于清代以来的篆刻创作，则依其风格流派的划分设卷，也就是以代表性篆刻家设卷；但对于一些特殊艺术形式的古代印章或印迹（如封泥、印绶、肖形印等），则打破时序按材质和表现内容进行分类。这种分类方式顺应了篆刻发展的特殊性及篆刻艺术形式的特殊性，又能紧扣篆刻艺术的主题，所以这套《技法解析》丛书基本上依照印风的分卷设置进行。由于这套书要针对当代篆刻创作的实际情况，《历代印风》中一些与当代创作关系不太密切的分卷，如《元代印风》、《明代印风》等，就不再在《技法解析》丛书中专设分册；在《历代印风》中将汉魏印风、浙派印风等内容又设为多个分册。根据《技法解析》丛书的体例及实际要求，则每类技法解析对象只设一册即可，而一些与当代创作关系密切的清代中晚期及近代篆刻家，则重点保留。经过反复推敲，确定本套丛书设为12分册：《古玺技法解析》、《秦印技法解析》、《汉印技法解析》、《元朱文印技法解析》、《浙派经典印作技法解析》、《邓石如经典印作技法解析》、《赵之谦经典印作技法解析》、《吴昌硕经典印作技法解析》、《黄牧甫经典印作技法解析》、《齐白石经典印作技法解析》、《古印绶、封泥代表作品技法解析》、《鸟虫篆印技法解析》。

篆刻艺术的形式美依靠相应的技法手段来完成，篆刻艺术的审美思想通过技法与形式来物化，可以说没有篆刻技法发生作用，篆刻艺术就不存在。在创作中，没有美学思想的作品就等于没有灵魂的人；

没有形式的作品，就等于人没有了躯体，而一切美学思想对于艺术表现技法来说，则是“皮之不存，毛将焉附？”技法是完成作品形式、传达美学思想的唯一手段，所以一件作品有无技法的存在，是判定艺术创作与非艺术创作的界限，技法的高下难易，是判定一件作品高下的重要内容。

篆刻技法是艺术创作的重要内容，它既是完成艺术创作所必须的手段，同时又是篆刻美的重要组成部分。篆刻美具有空间构成与时序进程的两重性，篆刻技法也具有这两重性。篆刻的空间形式有赖技法完成，此时的技法只是完成艺术形式的一种手段，而刀石相激之间的美、刀笔相生的意韵、刀刀递进过程留下的痕迹，表现着一种时序之美，此时的技法又是篆刻美的内容。庖丁解牛：“手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踞，砉然响然，奏刀騞然，莫不中音，合于桑林之舞，乃中经首之会。”其中充分表现着技法的时序之美、节奏之美。《技法解析》这套丛书紧扣篆刻创作技法这个主题内容，这也正是与篆刻创作最为直接、作者最为关心的内容。

这套丛书立足于艺术创作实际而力避空谈，通过不同的具体印例、不同的印面形式、不同的风格流派探讨不同特点的技法。但我们又不能局限于对象，仅仅停留在具体的、局部的认识和分析之中，而要求站在整体的、宏观的立场去认识具体和局部，通过具体和局部去把握整体，通过实践的验证升华到理论，通过具体技法的分析和叙述总结出规律，上升到篆刻美学的层面，这就是古人所谓的“技进乎道”。

对历代优秀篆刻作品进行技法解析，我们应站在篆刻艺术创作的立场上去认识、解析古代印章，在分析具体技法时，也必将突破古代印章的制作方式、使用方式。如对于刀法的论述，我们是依照以刀刻石的创作方式去认识和研究用刀的种种效果，在古代印章制作中，并无今天我们所依据的“以刀刻石”的方式而建立的刀法概念。解析古代印章中的所谓刀法，实际上是对古印中不同的制作效果、不同的印

材质地以及不同的用印方式而形成不同的线条质感的分析,探讨如何转换为“以刀刻石”的刀法技巧,如何在古印线条特质的启示下形成创作风格。在研究篆刻创作技法中,《技法解析》丛书突破《历代印风》各分册之间的分野;在化入创作的研究中,突破古玺、汉印之间的时代悬隔,突破浙派、邓派等等之间的风格差异,将古代印章中表现出的金石气、明清流派篆刻中的文人雅意、当代篆刻创作中的形式变化及刀与石的表现力融合贯通在一起。

我们站在当代艺术的视角去发掘、认识、继承和发展历代篆刻艺术遗存。在临摹和创作中,一方面不局限于古代的“烂铜印”模式,同时也不必局限于文人篆刻所追求的那种“不激不厉”、“中正冲和”之美;另一方面我们决不能割断历史而向壁独造,一味追求形式的新奇动人而失去了传统文化在篆刻中的支撑力。要以当代的视角,以篆刻艺术创作的立场去把握古与今、表现与内涵之间的辩证关系。

基于这套丛书的特征,我们聘请的各分册作者都有着两方面的素质:一方面是篆刻创作实践的专家,另一方面是篆刻学研究的专家。这两方面的素质缺少其一便不能完成丛书编撰工作。作者们在努力客观、准确把握解析对象的技法特征的同时,又不可避免地带有主观倾向,对研究对象的审美理解、在临摹与创作中的审美表现从来就带有主观色彩,这是由艺术创作的本质所决定的,这种主观性也是艺术的个性,不但是不可避免的,而且从一定意义上讲是必要的。但限于解析对象的规定性,以及读者群体的需要,作者们将把个性的表现把握在一定的度上,将著作者的个性融入篆刻艺术的共性规律之中,这是本丛书对所有著作者的要求。

希望这套丛书能成为读者切实有用的篆刻学习工具书。



第一章 齐白石及齐白石篆刻

齐白石是近代一位伟大的艺术家,“诗书画印”俱全,对后世影响巨大。就篆刻而言,他以自身独特的篆书风貌结合长期的艺术实践,形成冶综合多种刀法为一炉的单刀系统,以及大开大合具有强烈视觉冲击效果的章法形式,营造出具有极端自我意识的印风。齐白石的艺术经历充满了不平凡,有一个艰苦的淬炼过程。他是个土生土长的木匠,一生未入高等学府深造,凭着自己对艺术的执著和虔诚,从一个农民最终成为“人民艺术家”,对后学者来说,存在诸多有益的启示。

第一节 齐白石的艺术人生

齐白石(1864-1957),原名纯芝,字渭清,后更名璜,字萍生,号白石,别号寄萍老人、齐伯子、画隐、木居士、萍翁、寄萍堂主人、杏子坞老民、湘上老农、三百石印富翁和老白等。白石是借用湖南湘潭老家村庄的名字。他曾任北京国立艺专教授、中央美术学院名誉教授、北京画院名誉院长及中国美术家协会主席等职,有《白石诗草》、《白石印草》和《齐白石作品集》等传世。齐白石的艺术经历很有传奇色彩,诗书画印方面皆有建树。齐白石4岁时祖父始教识字。晚年题诗云:“我亦儿时怜爱来,题诗述德愧无才。雪风辜负先人意,柴火炉钳夜画灰。”8岁读《三字经》《百家姓》和《千家诗》,并开始用毛笔描红。年轻的齐白石有一段时间做雕花木匠以维持生计,出于对艺术的挚爱,遂拜胡沁园、陈少蕃为师学诗画。在《白石自状略》有记载:“年二十有七,慕胡沁园、陈少蕃二先生为一方风雅正人君子,事为师,学诗画。”齐白石晚年有《往事示儿辈诗》:“村书无角宿缘迟,廿七年华始有师。灯盏无油何害事,自烧松火读唐诗。”1899年,齐白石拜王湘绮为师攻习诗文,并与黎松安等成立“龙山诗社”,共有七人,人称“龙山七子”,齐白石因年龄最长而被推为社长。1902年起,齐白石出游陕西、北京、江西、广东和广西五省,七年间“五出五归”,读

万卷书,行万里路,增长了很多见识,积累了很多画稿,丰富了自己的视觉世界和内心世界。结识了许多名士和艺术家。绘画渐由工笔转向大写意,书法由取法何绍基转向魏碑,刻印由学丁敬身、黄小松转师赵之谦。正如他在自述中所说的,远游成为他“改变作风的一个大枢纽”。综合来看,他所走的仍然是传统的“外师造化,中得心源”路子。

和所有成功的书家一样,齐白石书法也有一个出入古贤门庭的学书过程。“窃意好学者无论诗文书画刻,始先必学于古人或近时贤。大人其室,然后必须自造门户,另具自家派别,是谓名家。”根据齐白石生平记载,早年学书启蒙于“馆阁体”,27岁时专临乡贤何绍基,不惑之年写《龔宝子》和《龔龙颜碑》,而后以金农手札为范,此外还涉猎李邕、郑板桥和吴昌硕等人。他在学书自述中说:“书法得李北海、何绍基、金冬心、郑板桥与《天发神谶碑》得最多。写‘何体’容易有肉无骨,写‘李体’容易有骨无肉,写金冬心得古拙,学《天发神谶碑》得苍劲。”齐白石对他所心仪的书家都用心体悟,临池不辍,浸淫很深,不浅尝辄止,力求得其神髓。他把前人“妙在似与不似之间”的道理体会得很深刻,“我是学习人家,不是摹仿人家,学的是笔墨精神,不管外形像不像。不要学习人家的短处,更不要把人家的长处体会错而变成了狂怪,因而就误入了歧途。”真正做到了如他所说的“再现天地之造化,如此腕底自有鬼神。”齐白石书法发展以60岁为界,在这之前,书法风格基本徘徊在何绍基、金冬心、郑板桥、李北海和吴昌硕诸家之间。60岁后,齐白石的书法和绘画一样,有“先与古人合,后与古人离”的创造。他一生中最有成就的是行书与篆书,但行书终生未脱李北海形神,篆书至死未跳出《天发神谶碑》、《祀三公山碑》藩篱。

齐白石行草书得力于李北海,但不取其流美处,专从生辣处着眼,率真劲健,晚年参以《曹子建碑》,完全一派自己面目,基本上摆脱了何子贞和金冬心的影子,但有李北海神髓,比吴昌硕的迅雷之势更加



图1 天发神讖碑



图2 祀三公山碑

猛利。他的行书，横划向右上方耸肩有些过分，将李邕的结字方法更加夸张。实际上依笔者愚见，齐白石从吴昌硕和郑孝胥处得法更多，而吴昌硕和郑孝胥无一例外都取法于李北海，郑孝胥书法字与字之间的连笔比吴昌硕少一些，在气势上吴昌硕则略胜一筹。齐白石书法则介于两者之间。只是他有时行笔太快，一划而过缺少蕴藉，稍嫌油气，而大起大落的甩笔出锋，有时显得单薄野气。齐白石生于晚清，书法观念上自然受到清人尚碑风气的影响，所以用笔上多侧锋方笔，追求碑意。但在他中年乃至晚年时期的一些手札中所透露出的清雅气息和秀逸笔调，则完全是帖牍书法余韵。

齐白石篆书除直接取法《天发神讖碑》（图1）外，还受到《祀三公山碑》（图2）刻石影响。《天发神讖碑》又名《天玺纪功碑》、《吴传皓纪功碑》、《天玺碑》和《三断碑》等，三国孙吴碑刻，传为华核

文，由皇象所书。此碑乃东吴暴君孙皓假托神意，为自己取得帝位制造的所谓“符瑞”。孙皓天玺元年（公元276年）立，清嘉庆十年（公元1805年）毁于火。由于原碑早毁，流传拓本很少。碑文非篆非隶，用隶书笔法作方整篆字，字势奇伟，篆隶并存，淡化波磔，笔力雄强，方硬犀利，生涩险劲，转折方圆并用，形象奇异瑰伟。各字垂笔上端方粗，下端尖细，后人称之为悬针。其笔法及体势，在书法史中前无先例，后无继者，很受金石、书法界推重。南北朝时羊欣评此碑：“吴人皇象能草，世称沉着痛快。”清人翁方纲则谈出了自己的见地：“吴《天玺纪功碑》，弇州所谓挑拨平硬者，信有之。然实是篆书，谓为八分者，未必然也。”张廷济（字叔未）说：“吴《天玺纪功碑》雄奇变化，沉着痛快，如折古刀，如断古钗，为两汉来不可无一，不能有二之第一佳迹。”《祀三公山碑》又名《大三公山碑》，东汉元初四年（公元117年）常山相冯君所立，清乾隆年间名世。碑文计10行，每行字数不等，多者23字，少者14字，参用隶笔作篆，起笔方而重，转折处多方折，结字古拙天真，苍拙恣肆，多有奇趣而别开生面。章法参差错落，不拘成法，承袭和发展了秦诏版书风，为后世所推重。两碑共同的特征是面目奇特，不拘常调。

对照齐白石的篆书，无论用笔、结字都可以明显地找到两碑的痕迹；结字大开大合，结体上变长为近长方，疏密对比反差强烈。他对篆书疏密构成的把握能力在近现代书坛无人能出其右。晚年篆书用笔改方起为圆起，尖收为平出，转折加重顿笔，纵横涂抹，不在点画细微处斤斤计较，既有秦篆的雄强朴厚，又有以古为今的生气。由于齐白石是木匠出身，并擅篆刻，故腕力指力深厚，所以篆书整体气息强悍矫健，气势雄伟。李可染先生说：“齐白石的字写得很好，力能扛鼎。”齐篆是继吴派石鼓书风入印之后，独一无二的阳刚美的典范，后学者皆因力度不够而徒似疲癯，所以学齐白石很难化出。齐白石“衰年变法”奇尽鱼龙变化，开拓出全新的美学境界，使篆书这个千余年来一

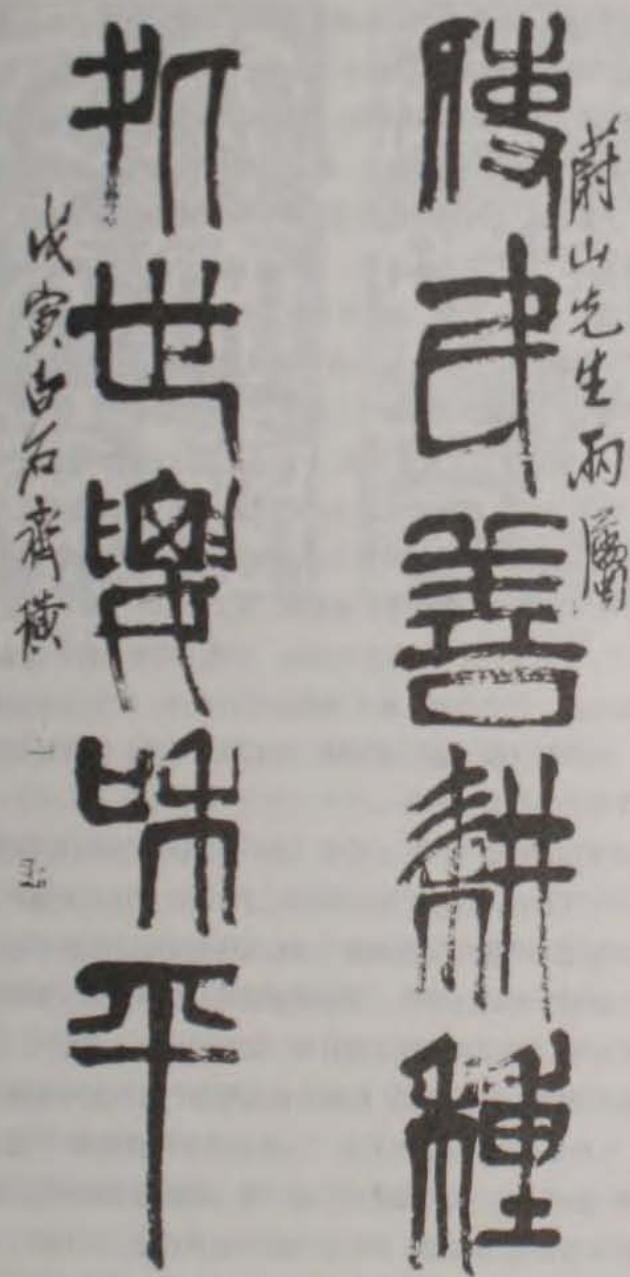


图3 使民处世联

直不很景气的书体在他手中变得生机勃勃、夏夏独造。最关键之处是要看到齐氏在诗书画印这四个相关艺术门类之间的吞吐，才能揭示其篆书的内蕴与审美价值。他没有沿着邓石如、吴让之和吴昌硕老路走下去，也不同于赵古泥、萧退庵以及陆维钊这些几近同时代的书家，他把视点落在鲜为人取法的奇古恣肆、凌历险绝，被常人视为“牛鬼蛇神”一类的《天发神谶碑》和《祀三公山碑》上，采挹属于自己的美感表现。

齐白石是近代艺坛中书印风格最统一的印人，篆书含有篆刻构成意味，和篆刻相得益彰，按照篆刻疏密原理来处理篆书布白。齐白石印章从总体上看，白文印无论是数量还是质量，都胜于朱文印，白文印章线条一边光，一边毛，表现出很强的笔墨意趣，更有利于表现他篆刻天趣流露的一面。这一点也正是齐白石篆刻与篆书的默契点。一些笔画残破并笔形成大块留白，更加突出表现了齐氏独有篆书的疏密关系。因而，研究齐白石篆刻，不能不首先了解齐氏篆书。齐白石篆刻中的单刀运用，冲刻出的线条形式与自身所取法的《天发神谶碑》笔画形态很接近，下方尖锐，自下而上渐粗，更重要的是，伴随着自身篆书的不断成熟，篆书入印更加得心应手，章法安排逐渐摆脱赵之谦印风窠臼，形成自我风标。

齐白石作品中署“齐璜”二字的一般是早期作品，如“使民处世”联（图3），用笔自然起收，铺排较多，有意识的变化较少。“漏曳夺取”联（图4）中“造”字末端收笔，“秘”字起笔，皆自然而出，说明齐白石并没有太在意逆锋起笔这一动作，再如“夺”字中“隹”部四斜画，出锋枯笔也是很率意。在齐白石篆书创作中，最明显的特征就是篆刻构成意识，如“取”、“鬼”二字，疏密欹侧变化得心应手。之所以含有篆刻构成意味，最主要原因是齐白石篆书基本上是方正一路的，他的取法对象是《天发神谶碑》和《祀三公山碑》两碑，与汉印缪篆接近，两者之间存在默契之处，通过齐白石之手演绎发挥出来。清

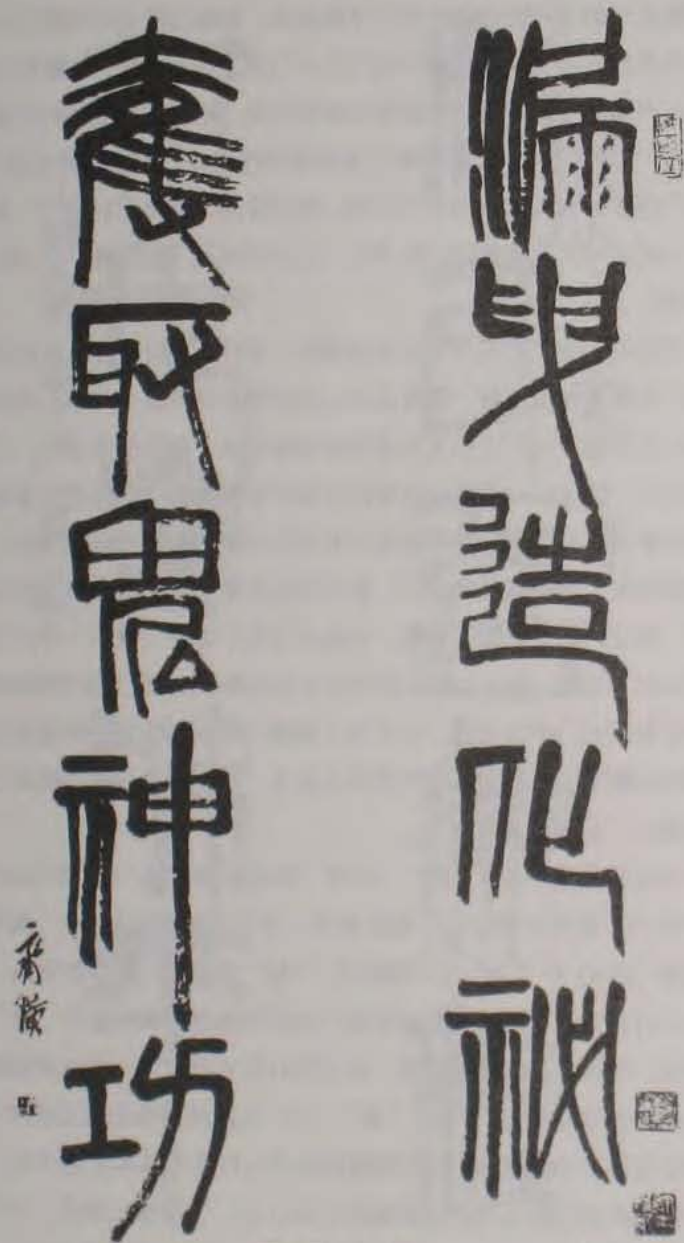


图4 漏曳夺取联

代邓石如、赵之谦和吴昌硕等对《祀三公山碑》皆有涉猎，但是相比较而言，齐白石写出了该碑的原创性，如方正的结字，篆隶相参的外在表现形式，邓、赵和吴各有不同，邓的立足点仍然在二李，只在线条上有新突破，赵之谦魏碑笔法渗入篆书中，吴昌硕以《石鼓文》笔法写此碑，将苍、厚、圆的意趣凸现其间，以篆作隶，还其本来面目。就《天发神谶碑》而言，吴让之、徐三庚等也皆有涉猎，但与齐白石的最终创作形式也不一样。需要指出的是，齐白石在篆书结构形式上舍弃了圆的一面，最大可能地保留了方整的特点。就创作笔法来说，齐白石篆书笔法单调而缺少变化，并不是非常精到，很随意，常铺毫扭锋，收笔挫锋，横拖竖抹，缺少细腻的运笔动作，善以浓墨杀纸而入，笔力雄浑，出锋时渴笔增多，有时因为书写速度快，很多并排相同的笔画亦少变化，这是造成他篆书变化少的最主要原因。齐白石以篆刻构成意识来处理疏密关系，独以雄强奔放的气势来征服欣赏者的心灵，这是齐氏篆书的成功之处，确立了他在当代书坛的篆书“霸主”地位。综合来看，明末清初以来的金石考据之风，造成篆隶书风滥觞，齐氏之后，篆隶几乎凋零，当代以篆书名世者屈指可数，从这一点上来说，齐白石篆书具有重大艺术价值。

进入垂暮之年的齐白石篆书创作更见随意之处，如“昔者今人”联（图5）用墨更加厚重，笔画更加随意，与篆刻入印文字更接近，落款中不时掺杂篆隶之笔。“兴家高寿”联（图6）在形式上稍有变化，篆书配合老辣率意的行草，一静一动，相得益彰。晚年齐白石将楷、行、篆隶等书体结合起来，所以笔者在很大程度上认为齐白石篆书也是一种“六分半书”，这一点得益于齐白石对于郑板桥书法精神的领会。将齐白石早年和晚年篆书进行对比，不难发现晚年用笔更为厚重，在用墨以及起收笔上都有明显的变化，他早期篆隶书笔法有很多近似的地方，唯一的区别就是隶书中的波磔挑画具有很多行意，如“画桃搔背”联（图7）中“母”、“背”收笔带有明显的挑意，与“昔欧阳子”隶

昔者湘蘭晨
今所南樓逢

為儀女弟兩屬辛卯九十一歲白石老人
書于京華一城圖白石畫屋圖

图5 昔者今人联

興家必勤險
高壽宜子孫

予年八十六矣尚飛艇東海且喜孫子
佛未由家山万里視予越明日言歸書
出菊別予竹稿作者山夢漁人
丙戌冬十一月八日乃祖白石老人

图6 兴家高寿联

书条幅中的隶书笔画接近(图8),但含蓄不足,表明齐白石篆书实际上是自明清以来篆书从高古走向世俗化的开始。自明末清初以来,庶民书风兴起一直如潜流般地涌动,其后趋向愈来愈明显。这是和宫廷书风相对立的庶民意识在发挥作用,实际上也是自我意识扩张的最终结果。在邓石如、吴昌硕这样一批不为仕途所囿,不甘为五斗米折腰的书人创作中,很大程度上已区别于以前的御用文人书法,以质朴和稚拙为本质表现。齐白石以《天发神讖碑》和《祀三公山碑》为主要取法对象,其立足点就是和以往的篆书家拉开了距离,以抒发自我胸臆的表达为第一宗旨,符合当时潮流。篆书本身是一种文化含量极高的书体,比如说,篆书有文字释读前提,需要一定的修养、需要耐心和毅力,这些都是习篆者所要必备的。相对而言,篆书在齐白石手中,已经褪去神秘色彩,风格更加平民化,表现平易近人,不再斤斤计较于点画的温润和高古风神,可谓书印如其人,印证了时代的审美风尚。

齐白石在艺术见解上最推崇“独造”,并且身体力行。像他这样一个具有叛逆性格的人必定不会选择平正端庄的书体,所以很少能见到齐白石写平正方整一路的楷书就不足为怪。正如他在自作诗中所说的:“青藤雪个远凡胎,老缶衰年别有才。我欲九原为走狗,三家门下转轮来。”他所取法效法的像徐文长、金冬心和郑板桥一类的人物,都是具有反叛性的。他受李邕影响最深,李氏名言“学我者死,似我者俗”为齐白石所沿用,成为终身不二的艺术主张。他的楷书很少见的另外一个原因是他篆书风貌特征所决定的。从创作上来说,楷化痕迹很严重,其中夹杂了篆、隶、行和草的笔意,因此,他和郑板桥有气息相通之处,只不过郑所表现的是以行书为主,而齐白石以篆书为主,齐氏篆书实际上也是“六分半书”。

齐白石书法最难能可贵的是其中的朴野之气,“衰年变法”之后的作品更映照着他的本心。在他眼中,艺术是生命,愿意用一辈子的时光来实践,艺术也是生活,因为他以鬻书为生,这可从他的诗书画印

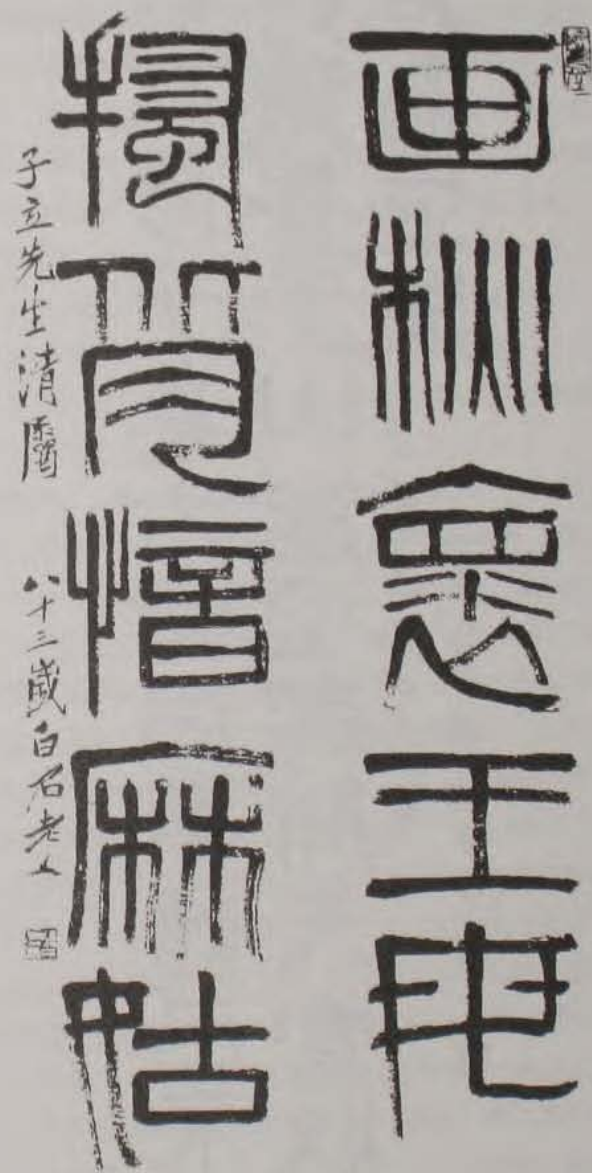


图7 画桃搔背联

谷歐陽子集古錄曰漢魏以來
刻斲棄于山崖壑器間未嘗收
拾為足惜

子才仁弟編正五
廿九歲齊璜白石

图8 隶书条幅

和言行举止中进一步了解。他的印文中常有“鲁班门下”、“湘上老农”和“以农器谱传吾子孙”等语，这是一种异于“诗书传家远”的农民意识。他的篆刻强调“昆刀截玉露泥痕”，反对摹削等人造的造作，他的诗歌有古民歌意趣，都是生活内容，而他的绘画题材，也是亘古未曾入画的小花、小草、蜜蜂等昆虫以及萝卜青菜等。73岁那年他请人算命，加上3岁以避灾星，并嘱后人在他终老后将坟土堆大一些，以保佑子孙兴旺，如此等等。抗日战争期间，北平沦陷，表示“画不卖与官家”，为避免日伪人员纠缠，在大门上贴出“白石老人心病复发，停止见客”的告白，传统知识分子气节在齐白石这样一个农民身上表现得最为质朴和简单。说到底，齐白石从来都没有人仕的愿望，更没有人仕不能而隐居山林的逸情。

回顾齐白石的一生，他的成功有很多因素，从个人原因来说，齐白石具有常人难以企及的勤奋探索、锲而不舍的精神，“晨起临池当早朝，夜长鏤印忘迟睡。”勤奋对于任何艺术家来说，都非常必要，没有这一点，就没有走向成功的保证，古人所云“技进乎道”，说的就是这一层意思。其二就是他提倡独创精神，不愿仰他人鼻息，也是成为艺术大师的先决条件。除了诸多同道的鞭策和激励外，另外还有一些外来因素，使他越挫越奋，砥砺前行，在艺术实践上取得了辉煌和成功。扶助他艺术获得成功的还有三个良师益友，一是王湘绮，二是陈师曾，三是徐悲鸿。没有他们，可以说，是不可能出现大师齐白石的。对于齐白石来说，人生的第一个转折点是在37岁时拜著名经学家、古文学家、诗人，湘潭名士王湘绮为师，真正走进艺术创作之境。第二个转折点是55岁为避家乡兵匪之乱，只身赴京，以卖画、刻印为生。蜗居湘潭，至死也不过是个地方书画家。但起初并不一帆风顺，齐氏曾有自述：“我那时的画，学的是八大山人冷逸的一路，不为北京人所喜爱……我的润格，一个扇面，定价银币两元，比同时一般画家的价码便宜一半，尚且很少人来问津，生涯落寞得很……”艺术上所遭受的

冷遇和离乡愁怀痛苦地交织在一起,亟待成功的艺术变革来排遣一腔愁绪。正如他在诗中所描述的:“登高时近信思乡,饮酒簪花更断肠,寄语南飞天上雁,心随君侣到星塘。”在陈师曾和徐悲鸿的帮助下,他最终实现了从“木匠——教授——人民艺术家”的转变。

第二节 齐白石的篆刻风格形成及创作历程

和所有杰出的篆刻家一样,齐白石篆刻也有一个不断吸纳传统、融会贯通的过程。齐白石在《白石印草跋》回忆自己的苦学历程时说:“余之刻印,始于二十岁以前,最初自刻名字印。友人黎松庵借以丁、黄印谱原拓本,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《祀三公山碑》,篆法一变。最后喜秦权纵横平直,一任自然,又一大变。”一般资料大多依据他本人的自述,认定齐白石篆刻经历三变,但笔者在整理齐白石印谱资料的过程中发现并非完全如此,有很多次小变的不断积累,每个阶段的取法并不局限于某一家。成功的大师总是兼收并蓄的,不可能坐井观天、囿于一端,必定会吸收多种风格进而融会贯通,齐白石评价女弟子刘淑度篆刻时谆谆告诫她“不能死守一家”,正可以说明齐白石的创作观点。

对于齐白石篆刻,历来颇有争议,形成褒贬极为悬殊的评价。齐白石自认为“诗第一,印第二,字第三,画第四”。《黄宾虹画语录》中则认为“齐白石画艺胜于书法,书法胜于篆刻,篆刻又胜于诗文。”但齐白石不構成法、勇于创新的精神却是举世公认。齐白石篆刻起步较晚,作品前后风格变化很大,模仿、完善和成熟周期长,直至衰年才形成风格。一方面,齐白石从未接受过正规的科班教育,取法不落窠臼,故而较少受陈规限制,有利于形成自己鲜明的个性。另一方面,齐白石早年做雕花木工,腕力十足,有自身优势,对表现雄悍直率,不

事雕琢的阳刚之美有极大的帮助。其篆刻运刀力道在近代印坛无出其右。齐白石篆刻与书画基本上同步发展,绘画风格的变化与成熟,直接影响着自身篆刻的审美取向,三者在风格上高度和谐,几与吴昌硕相颉颃。

齐白石在《白石印草》中记述自己初始刻印的时间是“始于二十岁以前”,但基本上已无作品验证,实际上,齐白石于篆刻并未深涉。《白石老人自述》中记载了他走上篆刻艺术研究道路的缘由:“前三年,我在人家画像,遇上了一个从长沙来的人,号称篆刻名家,求他刻印的人很多,我也拿了一方寿山石,请他给我刻个名章。隔了几天,我去问他刻好了没有,他把石头还给了我,说:‘磨磨平,再拿来刻!’我看这块寿山石光滑平整,并没有什么该磨的地方,即是他这么说,我只好磨了再拿去。他看也没看,随手搁在一边。又过了几天,再去问他,仍旧把石头扔还给我,说:‘没有平,拿回去再磨磨!’我看他假做得厉害,好象看不起我这块寿山石,也许连我这个人也不在他的眼中。我想,何必为一方印章自讨没趣。我气忿之下,把石头拿回来,当夜用修脚刀自己把它刻了。”

黎松庵是齐白石的诗友,也是齐白石刻印真正的启蒙者。1898年,黎将丁敬、黄易两家印学资料赠给齐白石,开阔了齐白石的眼界,始拟丁黄之印,研习也愈发刻苦。晚年齐白石回忆这段往事时作诗以记:“谁云春梦了无痕,印见丁黄始入门。今日羡君藏一著,儿为博士父诗人。”松庵之子黎戡斋在《记白石翁》中说:“家大人(黎薇荪)自蜀检寄西泠六家中之丁龙泓,黄小松两派印影与翁摹之,翁刀法因素嫻操运,特为矫健,非寻常人能所企及。”黎松庵之孙黎泽谕也回忆说:“距当年刻印半个多世纪后的一天,父亲拿出几十方家藏的印章给我看,并对我说,这里面有些是齐白石老人和祖父等人当年在咱们家初学刻印时的作品,白石刻的第一颗印章‘金石癖’可惜已丢失了。”

齐白石临摹取法赵之谦《二金蝶堂印谱》则详细记载在《双钩二

金蝶堂印谱》序》中：“前朝庚午冬小住长沙，于茶陵潭大武斋中获观《二金蝶堂印谱》，余以墨钩其最心佩者，越明年，此原谱黎薇荪借来皋山。余转借归借山馆，以朱钩之，观者莫辨原拓钩填也。且刊一印，其文曰‘枋叔印谱频生双钩填朱之记’……白石后人欲师其法，只可於章法篆法摹仿，不可以笔画求之，善学者不待余言。”《启功丛稿·题跋卷》中有《记白石先生轶事》一文，叙及启功本人见到齐白石用油竹纸摹《二金蝶堂印谱》和《芥子园画谱》的事。回顾齐白石的一生，赵之谦对他的篆刻影响很大，一生服膺。1938年，齐白石在周铁衡《（半聋楼印草）序》中题写：“刻印者能变化而成大家，得天趣之浑成，别开蹊径而不失古碑之刻法，从来惟有赵枋叔（之谦）一人。予年已至45岁时尚师《二金蝶堂印谱》，赵之朱文近娟秀，与白文之篆法异，故予稍稍变为刚健超纵，入刀不削不作，绝摹仿，恶整理。再观古名碑刻法，皆如是。苦工十年，自以为刻印能矣。”齐白石摹仿赵之谦，从作品看，时间跨度将近20年。

齐白石努力摆脱摹仿，自行创造，是年近60时才开始的。据刘淑度回忆说，“白石老师60岁后专攻汉代凿印，他收下我这个徒弟后，就要我先认真钻研汉砖，打好基本功。在近代篆刻家中，老师对赵枋叔、黄牧甫等人较为推崇。……他虽专攻汉印，却未为其所囿，在篆法、刀法上都能跳出窠臼，大胆创新。”1921年齐白石在题陈曼生印拓时写道：“刻印，其篆法别有天趣胜人者，惟秦汉人，秦汉人有过人处，全在不蠢，胆敢独造，故能超出千古。余刻印不拘前人绳墨，而人以为无所本，余常哀时人之蠢，不知秦汉人，人子也，吾侪，亦人子也。不思吾侪有独到处，如今昔人见之，亦必钦佩。”这段话可看成齐白石衰年变法的宣言。

齐白石在篆刻方面的变法，与陈师曾有密不可分的关系。陈师曾对齐白石有知遇之恩，不但鼓励齐白石变法，而且为齐白石做宣传，将齐白石的艺术成就介绍到日本，齐白石的艺名首先从海外传播开来，

改变了当时窘迫的境遇。陈师曾认为齐白石谨守赵之谦的印风，明确指出齐氏篆刻“纵横有余，古朴不足”。齐白石正是在陈师曾的批评和鼓励下开始衰年变法的。齐白石衰年变法时已年近70，却未满足而止步不前，他将秦汉权量铭文篆法与汉将军印急就刻凿而形成的自然天趣相结合，吸收应用到自身创作中，最终形成独特的风格。因而齐白石成熟期的篆刻作品主要在七八十岁这一阶段，该期的作品数量大，保存也较多。《白石老人生平略记》有齐白石对自己一生创作宗旨和从艺艰辛的经典概括：“予之刻印，少时即刻意古人篆法，然后即追求刻字之解意。不为摹、作、削三字所害，虚掷精神。人誉之，一笑；人骂之，一笑。”

综合来看，齐白石篆刻从《白石老人自述》中提到的32岁开始至94岁故去止，计有60余年的时间，按风格演变可大致分为四个阶段：

第一阶段：32岁至41岁，篆刻启蒙于黎松庵，仿摹浙派丁黄，步入门径。

第二阶段：41岁至60岁，钟情赵之谦，对《二金蝶堂印谱》心追神往。

第三阶段：60岁至70岁，取汉隶篆额，摆脱前贤，尝试“衰年变法”。

第四阶段：70岁至94岁，参以秦权嘉量铭文意趣，将平生所学冶为一炉，80岁后成熟，形成大刀阔斧、纵横捭阖的篆刻风格。

一般说来，篆刻家风格形成，一方面得益于自身审美意识的积累，另一方面，也决定于取法的对象。总体而言，齐白石篆刻早期取法浙派尤多。回顾明清印坛流派，赵之谦、徐三庚、黄士陵、吴昌硕以及当代来楚生，对浙派皆心有所仪，所以他们的刀法具有丰富性和包容性。当代篆刻刀法表现单一，原因在于对切刀法轻视，对冲刀法的过分强调，单一性强化必然造成多样性流失。取法浙派之后，齐白石印风第二次变革受赵之谦的影响很大，第三次变法依赖汉将军印。复归



图9 士各有志



图10 翰墨缘

秦汉。这是齐氏的明智之举，最终升华了自身的创作意境。如果没有这一步，则不会有今日的大师齐白石。自明清以来，直接取法流派印有多恶习蔓延，在一定程度上束缚了印人的创作方式，回归秦汉，从质朴大气一路的汉印入手，更有利于性情发挥，锻造出自我风格。除汉将军印外，齐白石对古玺和封泥形式也偶有借鉴之处。就现存资料来看，实质上，齐白石篆刻早年除取法以上三种路数之外，对明清元朱文，乃至黄士陵、吴昌硕，甚至徐三庚都偶然有所取法，皆有一些直接借鉴的印例可见。综合所有资料来看，在明清流派印人中，黄士陵对齐白石影响极大。从某种程度上说，甚至不亚于赵之谦，这是笔者在分析齐白石印风形成过程而得出的最新结论，齐白石在创作手法上对黄士陵印风有诸多会意借鉴之处，有时甚至直接运用黄氏印章中的艺术元素在创作中加以应用，笔者试将齐白石篆刻取法划分为五个部分，并对其印风形成进行分析。

一、取法浙派

从目前遗留下来的齐白石初涉篆刻时为数不多的早期作品来看，平正稚嫩，因“积累”无多，技法上也不过关，从而造成多种不足。斯时之印多以浙派切刀为主，少领要旨，如“士各有志”（图9），“志”字心字底几乎成直线，每个字都绝对对称安排，用刀均匀，缺少变化。“翰墨缘”（图10）中各字字形松散，边栏单薄，部分相同笔画缺少变化。“金石癖”（图11）也有同样的弊病，字形填满整个印面，虽用切



图11 金石癖



图12 花好月圆人寿



图13 黄龙祝斋



图14 砚田农



图15 齐氏白常手辑



图16 我生无田食破砚



图17 身健穷愁不须耻

刀，但缺少刚劲利落的风神。“花好月圆人寿”（图12）较前三印在用刀上稍见起色，但字形安排仍然显得别扭呆板，其中“花”、“月”和“人”三字字形笔画刻意弯曲填满印面，显得闭塞沉闷。此后作印日见起色，从“黄龙祝斋”（图13）、“砚田农”（图14）至“齐氏白常手辑”（图15），已逐渐见分朱留白之妙。“我生无田食破砚”（图16）和“身健穷愁不须耻”（图17）二印，风格已有稍许差别，前一印在字法及刀法上已见浙派三昧，后一印更显现出静穆古朴之风，将齐白石所创作的白文和朱文分别与丁敬身“龙泓馆印”（图18）以及黄易“西堂



图18 龙泓馆印



图19 西堂藏书画记



图20 天远水远人远



图21 齐白石



图22 瓶斋经眼



图23 吾友梅花

藏书画记”(图19)对照,便知齐白石所言“见丁黄,始知刻印”并非虚言,只不过相比较而言,齐白石切刀力度稍弱,线条缺少变化,方圆处理仍见生硬。

二、取法元朱文

除对浙派切刀法心有所悟外,齐白石对元朱文以及皖派一路风格的印章皆有涉猎。相应地,他对冲刀法也产生了极大的研究兴趣,对两者皆有不偏废的尝试。所以说,兼收并蓄是齐白石的最成功之处,可以用几例来分析说明:“天远水远人远”(图20)细朱文印中成功之处是三个“远”字并列,处理各不相同,全印线条柔美可爱,笔断意连,深得皖派用刀三昧。“齐白石”(图21)元朱文在章法安排上更得疏密自然之趣,全印共有数种几何形构成符号,安排得有条不紊,有放有收。细朱文“瓶斋经眼”(图22)印处理比“天远水远人远”更胜一筹,不仅在印文方面,边栏上也已表现出变化,不像“天远水远人远”印因冲刀迅猛而使崩断处神意不续,故有单调的不足。在齐白石印章中,也偶有一些取法明清时期印风的创作,如“吾友梅花”(图23),在用刀、线条以及方圆处理较之前一阶段初现勃勃生机。

图24 西京十四博士
今文家图25 陈宝善子余印
信长寿

对细朱文的垂青,显示了一个篆刻家能注重表现的细节。古人讲“始知真放在精微”,狂放应该以精到为前提,就像王铎书法,很多人学起来不是粗犷而是粗糙。王铎对二王和米芾书法深入研习,在形成自我风格时,很大程度上得益于他对前贤精妙之处的领会,从而避免了因狂放而致粗疏的弊病。由此可见,当今诸多印人学齐白石,甚至包括齐白石的一些弟子在内,粗率而缺少含蓄,得皮毛者多,用刀单薄生硬不耐看,根本原因就是缺少了齐白石这样一个面对前贤潜心向学、取精用宏的汲纳过程,将精微之处需要表现的细节流失了,故而在创作上“失之毫厘,谬以千里”。就这一点,在分析齐白石篆刻对后世的影响时,再作进一步地深入探讨。

三、取法赵之谦

齐氏刻印自得《二金蝶堂印谱》后,又经历一变,打破平正,始知分朱布白之法。浏览赵之谦一系列印作如“西京十四博士今文家”(图24)、“陈宝善子余印信长寿”(图25)、“松江沈树镛考藏印记”(图26)和“大兴刘铨福家万守印”(图27),再对照齐白石“名余曰璜字余曰频生”(图28)、“五十以后始学填词记”(图29)和“臣璜私印”(图30),印章中某些结字受赵之谦影响很深。多字印之外,四字印如“谭延闿印”(图31)、“载洵白笈”(图32)深得赵氏风神,以为刘半农所刻“刘复”(图33)印对照赵之谦“刘铨福”印(图34),有惊人的相似之处,“刘”字如出一辙,印面章法也是赵之谦的处理方法。



图 26 松江沈树镛考
藏印记



图 27 大兴刘铨福
家万守印



图 28 名余曰璜字
余曰频生



图 29 五十以后始
学填词记



图 30 臣璜私印



图 31 谭延闿印



图 32 载洵白笺



图 33 刘复



图 34 刘铨福

在取法赵之谦阶段,齐白石所谓的一变应该主指刀法方面的变化。关于齐白石刀法的形成,后文将有专门章节予以分析探讨,在此主要探讨齐白石刀法形成渊源,即求变的依据,化裁演绎而成的完备的单刀系统。笔者认为,齐白石刀法嬗变不仅法自赵之谦,更有多种因素的交叉影响。

从前文对齐白石篆法进行的分析可知,齐氏篆书得益于《天发神谶碑》。该碑不同于一般意义上的篆书,最大的特征就是不注重藏头护尾,而以方笔折入,形成“钉头鼠尾”。自《天发神谶碑》进入印人视野后,以此作为入印文字的代表性印人有三位:徐三庚作了最初尝



图 35 惟庚寅吾以降



图 36 鯤游别馆



图 37 心空及第



图 38 少小爱文词



图 39 贞甫



图 40 丁文蔚

试,其次是赵之谦,再次为黄士陵。徐三庚“惟庚寅吾以降”(图35),将《天发神谶碑》文字直接移入印面,笔画形态上基本上保留了原碑特征,但因缺少印化过程,虽有遗憾,其尝试诚属难能可贵。赵之谦吸收表现的是意趣,如他著名的那方“丁文蔚”(见图40),后有黄士陵以该碑文字入印,结合处理得很巧妙,如“鯤游别馆”(图36)和他一般的印章风格差异极大,既保留了原碑的文字形态,也适应了印面章法变化,故较徐三庚更胜一筹。方笔尖锋的笔画形态,对齐白石刀法探索有一定的启示作用。

浏览《齐白石印谱》和一些收集齐白石篆刻作品的书籍资料不难发现,在齐白石的早年创作中,某些印章对单刀应用已有初步尝试,如“心空及第”(图37)中一些笔画欹侧搭配,已有轻重粗细变化,“少小爱文词”(图38)、“贞甫”(图39)中多数笔画皆以单刀刻就,相比较而言,运刀过程中的变化依然不是很多,但单刀表现已见情趣,齐



图 41 锡曾审定



图 42 目怜



图 43 治砚堂

氏印章刀法风貌初显端倪。

在我们所能见到的一些印谱资料中，就单刀创作而言，一些其他印人有偶尔为之的尝试，并非是齐白石的发明，齐白石的过人之处在于将其中的偶然性变成必然性，发展成完备的单刀系统。相比较而言，赵之谦所刻“丁文蔚”（图40）印已基本上抛弃了《天发神谶碑》原碑文字形态，专注刀法。但笔者细察原石，并非是一次刻成，而是反复多次刻画而成，对于齐白石刀法形成确有决定性影响。除此之外，同为赵之谦所刻“锡曾审定”（图41），在刀法表现笔意情趣方面更明显。黄士陵刻“目怜”（图42）也是其印作风格较为特殊的创作之一，刀痕尽显，同样对齐白石产生了一定的影响。

齐白石为求篆法古朴，上溯汉隶，以《祀三公山碑》为法乳。该碑书体近方，在篆隶之间，直行纵势，不拘成法，正对齐白石的脾胃。齐白石急于变法，突破成规，自立面目，遂以《祀三公山碑》篆法结合赵之谦治印章法布局，参用《天发神谶碑》刀法来刻印，风格渐次明显，逐渐脱离赵之谦篆刻风貌，取向直率，表露了齐白石不事雕琢的性情。但总的来看，仍较为规范，未尽舒展。1931年后，印章风格才逐渐显现出恣肆纵横、大刀阔斧的特征，这是齐氏40年辛勤探索的结果。

四、取法吴昌硕、徐三庚和黄士陵

齐白石对吴昌硕的艺术成就相当佩服，他早年的印章中有取法吴昌硕一路的印章形式，但数量并不是很多。对比吴昌硕“治砚堂”（图43）和齐白石刻“五石堂”（图44）两印中“堂”字造型如出一辙，“五、



图 44 五石堂



图 45 受华



图 46 印奴



图 47 轺府金石



图 48 沙沅



图 49 穆父学篆

石”二字风格也符合常见的吴氏印章特征，整个印章气息和吴派风格一脉相承。除取法吴昌硕风格外，齐白石印章中也有学习徐三庚印风的痕迹，对照徐三庚刻“受华”（图45）和齐白石刻“印奴”（图46）两印，印章线条、布局都很相似，由此可见，齐白石取法涉猎确实相当广泛。

除吴徐二人外，笔者在整理齐白石印蜕时发现黄士陵篆刻对齐白石影响尤深。如果说赵之谦对于齐氏刀法有启蒙作用，黄士陵则是一种“现代意识”的渗透。在黄士陵和齐白石之间，最大的默契莫过于二人都极端地反对做作，强调自然而然，黄士陵强调“奈何要效西子之颦”，齐白石则有“昆刀截玉露泥痕”的高论，从他们各自的印风归属来看，确有精神上的相通之处，虽然他们之间的刀法差异很大，一为单刀，一为双刀，实质上，这只是外在形式方面的差异，正表明一个篆刻大师的自觉意识。在齐白石的早期作品中，甚至可以找出和黄士陵极其相似的借鉴范例，证明黄士陵对齐白石的影响甚至比赵之谦大而不是小，这是对齐白石印风形成研究理论的重要补充。

对比黄士陵所刻“轺府金石”（图47）和齐白石刻“沙沅”（图48）



图50 瓶士学篆



图51 颐山



图52 重三



图53 芳衡馆



图54 寿玺

两印，线条、方圆处理与整体风格的工稳持重之处皆显借鉴之痕。再对比黄士陵刻“穆父学篆”（图49）和齐白石“瓶士学篆”（图50）两印，齐白石印中“学篆”二字从字形、布局甚至残破都与黄印有惊人的相似之处，整个印面留红也极为类似，可见齐白石对黄士陵篆刻心仪之极。

综合分析黄士陵篆刻，黄士陵在入印文字方面有多样化的尝试，其中金文人印是黄士陵的一大创举。黄士陵“颐山”（图51）印形如古玺，两字形成高低错落的布局方式。对照齐白石刻“重三”印（图52），入印文字虽为小篆，章法构成错落而生奇趣，和黄氏有异曲同工之妙。

黄士陵篆刻线条以平正居多，刀法工稳，学之不当易失之于板滞，黄士陵主要是通过线条的粗细变化和空间分割来调整打破均匀分布，



图55 永元



图56 光明



图57 莲府



图58 迟庵

达到破其板滞的目的。欣赏黄士陵所刻“芳衡馆”（图53）和齐白石“寿玺”（图54）两印，虽然一为朱，一为白，但精神相通。黄氏印章线条疏密一任自然，“馆”字“食”部有黄士陵所特有的“▲”装饰化标志，在齐白石所创作的印章中，疏密空间分割亦遵循自然分割方法，“玺”字中也有同样的装饰化标志。齐白石印章装饰化应用尚有几例。对照黄士陵“永元”（图55）和齐白石刻“光明”（图56），虽朱白相异，但“元”、“光”二字结构类似，笔画末端有同样的装饰化手法。而对“走之底”笔画，齐白石也有直接借鉴应用，只是黄士陵“莲府”（图57）中“莲”字“走之底”处理成波折状，饶有情趣，而齐白石“迟庵”（图58）中“迟”则取其意，将原本连接的地方断开，效法之意自显。以上多例证明，黄士陵对齐白石篆刻影响甚深。

五、取法汉印、古玺和封泥

如果齐白石效法的对象仅仅局限于明清流派，而以模仿泥古、惟妙惟肖为最大目的，则不会成为大师。回归秦汉印乃历代篆刻大师成功的不二法门。综合来看，单纯地认为齐白石仅见赵之谦“丁文蔚”印便醍醐灌顶，忽有所悟，创立了一套单刀法，笔者认为有失偏颇，犯



图 59 武勇司马



图 60 三小护军司马



图 61 膺扬将军



图 62 五度司马



图 63 重威将军



图 64 靖威将军

了以偏概全的错误。齐白石刀法形成除上述取法及影响之外，受益最多的是汉将军印。汉印有铸、凿两种。铸印一般以工稳见长，凿印多为急就，不倚深思，有时反见巧思，有刚劲迅猛之气，和工稳的铸印相比，常得“写意”之效，有出人意料、不拘常格之美。齐白石着意汉将军印，将其中刀法更加夸张，放浪而自成一家。浏览所列汉将军印“武勇司马”（图59）用刀刚健迅猛，锋芒毕露，“三小护军司马”（图60）中“马”字因迅疾而刻反，在齐白石篆刻中也有相类似的情况存在。“膺扬将军”印（图61）紧其密，扩其疏，得“疏可走马、密不透风”意趣。“五度司马”（图62）上疏下密。相比较而言，只不过齐白石用刀更加夸张而迅猛有力，在齐白石篆刻创作中，甚至有直接借鉴应用的印例，如“重威将军”（图63）和“靖威将军”（图64）两印。齐白石在创作中，注意到笔画长短、粗细和疏密变化，与汉将军印有异曲同工之妙。除在印面形式中直接加以应用外，齐氏早期创作中也可见偶然变革迹象，所谓的“变革”，即刀法见汉将军印风范，而



图 65 白石山人



图 66 安得平安



图 67 丞相之印章



图 68 三百印石富翁

章法分布守规矩一路，如“白石山人”（图65）这方极小的姓名印，四字虽是一般常见的汉印分布，但各字运刀方向和字画欹斜都有细微变化，“山”字中竖略短，“白”字增加辅助撇画斜入笔，“石”字横画打破平正，稍向下倾，这是对汉将军印表现手法的消化吸收应用。

笔者在整理齐氏印章资料时，亦见齐氏偶然有以古玺文字入印的，极为罕见，今列出一观，如“安得平安”（图66），齐氏成熟期印章创作中不见此类风格。有评论家认为，齐白石过于依赖汉印，是其印制形式单调的原因之一，实际上，这也正是齐白石印章彰显个性之所在。

除得益于汉将军印之外，齐氏印章亦有借鉴封泥形式的，在印章创作中多见应用。明清以来，以封泥为取法对象的印人，成功者莫过于吴昌硕和齐白石，但二者不同之处在于：吴昌硕印章笔画和边栏粘连处，破边透气，齐白石则反其道而行，益增其厚，故知审美意识不同决定篆刻家的创作面目，各有巧思所在。欣赏封泥“丞相之印章”（图67），残断斑驳和浑厚恣肆处自有不同于汉印之风神，虽残烂益增古



图69 美意延年



图70 木人



图71 肖形 子龙



图72 肖形 张

色，自有工稳一路印章不具之神采。边栏全残，使整个印面流动起来，各字歪斜不正，互有欹侧变化。对照齐白石刻“三百印石富翁”（图68），即为取意封泥之佳构者，全印字形中有变化，下方留空，“三”字处残断透气。“美意延年”（图69）宁静古朴，利用字形特点，疏密自然，边栏完整，不以残烂为能事，是一方借鉴封泥自成风貌的佳作。在齐白石的创作中，亦有拟封泥之意而舍其形貌者，如“木人”（图70）印面仅厘米见方，两字笔画简单，底边宽近半厘米，大块留红，稳住整个字形重心，形成线面强烈对比。齐白石过人的魄力由此可见一斑，非墨守成规、徒有疲癯者可比。

齐白石篆刻早期朱文多于白文，中期大约朱白参半，白文数量明显增加，成熟期多为白文且操刀自如，更能表现出他的个性特点和艺术成就。齐白石除文字印之外，偶作肖形印，但只是“戏刀”，成就不大。两汉之后，肖形印一直徘徊于低谷，明清时代的篆刻大师，赵之谦、吴让之、黄士陵和吴昌硕等虽为一代宗师，但对于肖形印非常漠视，此为一大遗憾。笔者罗列齐白石几方肖形印，以见齐氏肖形印之

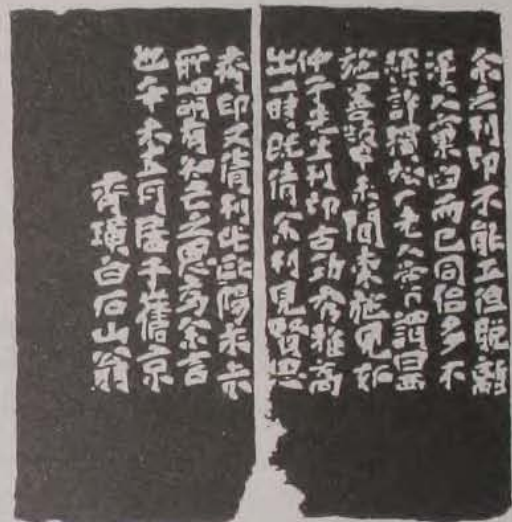


图73 边款一



图74 边款二



图75 边款三

第三节 齐白石篆刻对后人的启示

作为一个食古既化，独出机杼的篆刻大师，齐白石印风对当代印坛产生了巨大影响。最终开创“齐派”，在印坛独领风骚。其印艺风神独胜，对后人的启示主要表现在以下三个方面：

一、创作技巧

如果说黄士陵是篆刻“现代意识”的奠基者，对于齐白石而言，他的篆刻则是“现代意识”的应用发挥。黄士陵的印章仍然延续了旧时代的特色，“现代意识”只在部分印章中表现出来。齐白石创作理念上和明清印人相比，已有很大改变。章法成为他首要目标，齐白石印章法经营展现了过人的才情，将邓石如“疏可走马，密不透风”的创作理念发挥得淋漓尽致。其次是刀法。齐白石立足汉将军印，结合明清印人的一些单刀尝试，发展成为独立完备的单刀系统。单刀法应用并非肇始齐白石，但在齐白石手中得到最大限度的发挥。以刀法抒情，源自何震，猛利潇洒、酣畅淋漓，真正以刀法抒情，并发挥到极致者，则非齐白石莫属。更重要的是，齐白石虽重章法，但不轻视字法，他的经典之作往往是刀法、字法、章法、笔法的完美结合，诸长合用而不偏废，自有常人难及之处。

二、构成形式

如前所述，齐白石印风多以汉印格局为皈依，未深入古玺，是其不足所在，却也是他印风构成的主要风格特征。作为个性风格极端强烈的印人，齐白石和吴昌硕印具有相同的特性，学之易入出尤难，一是因为齐白石印风格过于霸悍，二来因为齐白石印作本身良莠不齐。陆维钊生前曾指出，齐氏印章可分三类，一是经典力作，后世罕有匹敌者，二为一般之作，三是平庸甚至低劣之作，所以对齐白石篆刻要善于学。“善学”的前提就是要对于齐白石印风有深刻的领悟，对其印风格形成的元素有清晰地分辨，对印章形式表现的主要类别和构成特



图 77 边款五

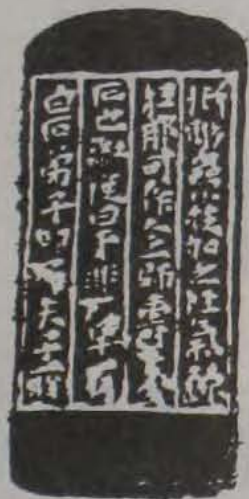


图 76 边款四



图 78 肖边款六

一格，如（图 71、72）。

分析齐白石印面形式之后，再对齐白石篆刻边款作简单分析，以便对齐氏印艺有个全面的认识。客观地讲，在篆刻大家中，齐白石篆刻边款艺术并非出类拔萃，比不上赵之谦、吴昌硕乃至后来的来楚生、邓散木。某些边款流露出吴昌硕的风神（图 73），或以图文并茂，相得益彰，并不多作，如“不如归去”边款（图 74）；或以吴昌硕“倒丁法”参赵之谦刻法（图 75），但不像吴昌硕一样用刀迅猛；有的在章法上稍加变化，增加边栏线（图 76），见其一变；而以单刀刻就的边款（图 77）风格接近赵之谦所刻边款（图 78）。

征有较好地理解,对形式形成所依托的技巧有正确的把握。仅仅盯着他衰年变法后的作品,容易得之皮毛,失之粗野。所谓“善学”和“不善学”,即以此为分水岭。一些徒存其貌者,单刀直冲,一味霸悍,便和齐氏印艺精髓相去甚远。

三、审美理念

齐白石曾以“不知有汉”、“见贤思齐”两句内容入印,凸现了齐白石的印学宗旨。“不知有汉”是表层含义,“见贤思齐”才是根本。所谓“不知有汉”并不是真的不知有汉,而是自有一番新意。从他的取法过程来看,相当芜杂,实践了他自身所强调的“不能死守一家”的观点,在刀法、字法以及章法方面都有独创,实质上已真正解构了秦汉印,即是他所强调的“见秦汉人胆敢独造的精神”,不为陈规所囿,此是一层含义;第二层含义即是要学习秦汉人印章中的天趣,这是影响齐白石一生创作的重要理念,追求自然,反对做作,“昆刀截玉露泥痕”,两者是辩证统一的;第三层含义是以超越前贤为目标,秦汉印章自明清以来是印人的必经之路,后世皆以“印宗秦汉”为主要目标,独有齐白石发他人未发之语,以超越为第一根本,“世之俗人刻石,多有自言仿秦汉印,其实何曾得似万一。余刻石,窃恐似秦汉印。”“余刊印由秦权汉玺入手,苦心三十余年,欲自成流派,愿脱略秦汉,或能名家。”他所依赖的是自身过人的胆量和勇气。“见贤思齐”可以看作齐白石融汇百家成功经验的概括,他学将军印、古玺、封泥、丁敬身、黄小松、赵之谦、吴昌硕和黄士陵等,效法前贤,多见一些惟妙惟肖、不越雷池的模仿,最终凭借自身的才情和胆略,站在巨人的肩膀上,有了超越时空的发挥,树立了自我风标。

齐白石一生以创造为宗旨,印章风格特行独立,不类以往任何一家,最终成就一世英名,这是他对后世影响最大的地方。



第二章 技法解析

齐白石与明清以来的篆刻大师一样,“诗书画印”俱全。在齐白石身上,平民化气质使他的艺术风格不再是“郁郁乎文哉”,乃是对艺术质朴、创造的真正理解。任何艺术创作都有风格倾向,有特定的技法作支撑,欣赏进而学习齐氏印艺,必须了解其创作技法。剖析齐白石印艺,主要从篆法、刀法和字法等方面展开。



图79 吴子亭



图80 戊午年后以字行

第一节 篆法解析

齐白石印章篆法源于他的篆书创作,在取法上以《天发神讖碑》和《祀三公山碑》等碑体形态为主,在创作上谨守其貌,其中有对疏密关系有进一步强化,齐白石所实践的仍然是“以书入印”的理念。明清以来的篆刻大师,同时也是书法大师,无一不以善书著称,书印风格统一。如吴让之、吴昌硕、赵之谦和徐三庚等。齐白石作为一代篆刻大师,篆书与篆刻风格统一,但在其印章创作中,入印文字仍然有多种尝试,并不拘于某一方面,此乃是对“印从书出”理念的灵活运用。现就印例来分析,以求对齐白石入印篆字有全面了解。

一、方圆互参、自然生动

齐白石篆书创作中的文字形态基本上保留了《天发神讖碑》与《祀三公山碑》文字结体形式。入印文字在很多情况下以方正为主,如“吴子亭”(图79),但也有一些具圆转意味的,如“戊午年后以字行”(图80),全印六字,参以金文笔意,穿插互动,参差错落。“直心道场”(图81)是典型的受黄士陵印风影响的创作,食古既化。印面呈椭圆形,四字以纵势自上而下排列,横画居多,四字三密一疏,横画处理各存小异,足见其印艺胜人一筹之处。前三字的末笔皆有拖尾,处理形态各



图81 直心道场



图82 赠



图83 子长



图84 子和



图85 翁子

不相同,凸见匠心。“赠”(图82)字印文仅有一字,齐氏利用字形特征,疏密处理一任自然,各部分不尽相同。“贝”字旁中二横画不作均匀分割,“目”部密集,至“曰”部则一疏,赏之十分畅快。

二、相同字形、同中见异

在不同印章中相同字形变化处理方面,亦见巧思,如“子长”(图83)、“子和”(图84)和“翁子”(图85)三印中各有一“子”字,齐白石处理起来饶有情趣。“子长”印中将“子”字造型原本两笔应同时朝上的笔画变成一朝上一朝下,整个印面上密下疏,留空各有不同,生动活泼,浑然一体。“子和”印中“子”字上紧下松,托住“和”字歪斜的字形,使其稳当,造险而又破险,令全印生色。“翁子”印中“翁”字笔画多,“子”字笔画少,“翁”字“羽”部笔势运动方向朝左,“子”笔画原伸向左的反朝右,两力相消,使全印团成一气,实乃画龙点睛之笔。三印中的三个“子”字各个不同。“释冰冰释”(图86)印面四字,实仅有两字,成对角布置,大同中有小异,如两“冰”字笔画中



图 86 释冰冰释



图 87 满江红



图 88 西氏



图 89 无盐

间留红稍有差异。“满江红”印(图87)中“满江”二字并作一列,冲刀迅猛,两字三点水旁因而相连,在视觉审美上形成中栏分割效果。“红”、“江”二字对角留红呼应,疏密对比强烈。

三、因字取势、妙趣横生

齐白石篆刻创作常通过字法欹侧、伸缩和夸张来调整布局,使章法自然中见变化,于平淡之处见巧思。“西氏”印(图88)二字为上下布局,字形笔画少,极为简洁。针对这两个极为简单的字形,齐白石处理成上密下疏,“氏”字上方横画欹侧取势,使全印章法生动起来,虽笔画简单,但简单中有变化,朱白对比极为强烈。再如“无盐”(图89)印,疏密关系处理极为随意,依据字形特征来实现印章内部留红的细微变化。

“忘忧庐”印(图90)中“忧”字笔画多,下部“心”字底上提,留出红面,使全印稳中有险,时见巧思,“庐”字中两个“田”处理成圆形,稍有错位,平中寓险。“大匠之门”印(图91)中四字笔画较



图 90 忘忧庐



图 91 大匠之门



图 92 吾少清平



图 93 画师白石

简,相同笔画多,齐白石在处理上依然展现了过人之处。“大”字四竖笔各有不同,尤其是左边第二竖偶有明显的复刀,笔画加粗,呼应“门”、“匠”二字并笔处留红,“门”字本是左右对称字形,但对称中有不对称,各字字形中皆有巧妙的留红,如“之”字中竖与右竖之间,“大”和“门”二字下方以及“匠”字右下方皆有留红,从而使全印疏密有致。

“吾少清平”(图92)四字三疏一密,最引人注目的是“平”字上密下疏,“少”字将弯笔下置,留出右方大块红面,极具动感,使全印生色。“画师白石”(图93)处理时充分发挥字形特点,生动异常,如“画”字扁,“师”字相对瘦长,“白”字上疏下密,横画略斜,空间分割不均匀,“石”字口部下移,撇画内收,托住“白”字字形,打破横画多过于平正单调的不足,疏密和欹侧处理生动自然。

“西山风日思君”(图94)六字印作“二二二”三列分布,各字打



图94 西山风日思君



图95 花未全开月未圆



图96 岂辜负西山杜宇



图97 马上斜阳城下花

破平正之姿，形成多种变化，章法上浑然一体，因多种奇妙糅合而产生新的变化。如“西”字第一笔横画左高右低，“山”字中竖稍向左移，“风”字末笔透露出行书笔意，“思”、“西”两字略高于“风”字，“日”字下方、“风”字上方与“西山”两字之间，皆留出红面相互呼应，使整体章法疏密有致，平正欹斜，纵敛有度，乃经典之作。

“花未全开月未圆”印（图95）中“全”字为楷书写法，上疏下密，两个“未”字同中见异，疏密对比，随意自然；“月”字用象形手法，半圆斜拉，似有“明月当空照”之意，月仅有半轮，形式上呈现出缺而未圆之意，印章富诗情画意。“岂辜负西山杜宇”（图96）全印留红巧妙，皆在字形当中，“岂辜负”三字上密下疏，“西山”二字中间疏，“杜”字左密右疏，“宇”字上密下疏，皆得自然之趣。“马上斜阳城下花”（图97）全印亦有七字，斜笔及露锋线条多，整体上很统一，这就给予临摹、创作者以有益的启示：无论印章字体如何变化，刀



图98 缘意轩



图99 墨池清兴



图100 寂寞之道



图101 继郎

法如何奇特潇洒，章法如何生动，所贵在艺术表现形式的统一，不能杂乱无章。

在字形处理上，齐白石时有出人意料之笔，常不为墨底所拘，以意行刀，而不落窠臼，实在精心中有意兴之得，如“缘意轩”印（图98）三字，笔画相同，局部形体上有对称特征，共同组合成有意味的形式。“墨池清兴”（图99）中四字造型生动活泼，随见奇趣。“寂寞之道”（图100）亦有生趣，得欹侧错落之美，笔者推测这方印很可能是未书而作。最令人惊羨称奇的是后两印，“继郎”（图101）装饰化极强，相同笔画多，此印醒目之笔乃“郎”字末笔伸入“继”字下方，使全印团成一气，达到破其板滞的功效。可以设想一下，如果此笔垂直而下，相比较而言，印面形式定会逊色三分。“继”字省略“绞丝旁”，其中共有四个“8”笔画，残破各不相同，表面上无意，实际上是有意，于有意中见无意，足证齐白石超人之处。“邵小逸”（图102）中三字处理别出心裁，“邵”字左耳旁作单耳处理，竖画略斜，“小”字三竖



图 102 邵小逸



图 103 泡翁



图 104 鲁班门下



图 105 智謙所藏

作不等分并置，留出红面呼应“邵”字底部的留红。在印文三字中，字形上各呈其态，相互呼应，“邵”左右两部分参差互动，“逸”字“走”之底”伸入“邵”下方，使左右两部分团成一气。

四、多体入印、不拘一格

齐白石治印从未曾在《说文》和小学方面下过工夫，更未上溯三代金文，故而他的印文常不合于“六书”，多以自身独特的篆书入印。除篆书入印外，齐白石在创作上亦有以其他书体入印的尝试，包括楷书、隶书、行书等，不时还有借鉴小篆之外其他类型篆书入印的探索，也尚有极少数印章是以俗字、僻字入印的情况。当时一方面受《康熙字典》的影响，另一方面正体现齐白石篆刻中自然、天真的民间文化气息。笔者于印谱中拈出数例，作条分缕析，以窥一斑。“泡翁”（图 103）中“翁”和“鲁班门下”（图 104）中“鲁”两字是以隶书入印，整体上很匹配，不见突兀之处，关键在于融合之功。“智谦所藏”（图



图 106 万玉人家



图 107 墨缘



图 108 四不怕者



图 109 煮石



图 110 张逸庵



图 111 还家休听鹧鸪啼

105) 中“藏”为楷书结体。再如“万玉人家”（图 106）和“墨缘”（图 107）二印中“家”和“缘”二字中“豕”部撇捺画，皆是常见的楷书笔画形态。“四不怕者”（图 108）中“者”以及“煮石”（图 109）中“煮”字为隶书字型，尤其“煮石”印，两字并立安排，“煮”字四点变形成四竖线连接印边，印面疏密对比极为强烈，线条各见变化，笔意浓烈而又见刀趣，实乃齐氏经典力作。“张逸庵”（图 110）章法疏密对比强烈，下方留红，“张”字“弓”字旁与“逸”字“走”之底”是行书笔意的发挥应用，有异曲同工之妙。再如“还家休听鹧鸪啼”（图 111），整个印面笔画密集，线间流动感明显，朱白对比强烈，有从民间造像题字取法的痕迹。

齐白石篆刻作品中亦有花押一类形式。“齐璜”（图 112）是他早年效法金农书风的常用印鉴，也是他直接以金农书风入印的创作；同时尚有以魏碑楷书入印的尝试，如“齐白石”（图 113）是对北碑书法



图 112 齐璜



图 113 齐白石



图 114 散发乘春风



图 115 万象在旁



图 116 冰清玉洁



图 117 和父

的消化吸收和应用。除上述形式外，齐白石亦大胆启用俗字入印，如“散发乘春风”（图 114）中“风”字，“万象在旁”（图 115）中“卂”受丁敬身启发。“冰清玉洁”（图 116）中“洁”用简化字，“和父”（图 117）中“父”字没有按照一般篆法“彖”入印，而是齐氏“六分半书”风貌。除此而外，齐白石偶有借鉴金文一路入印，如“落红”（图 118）中“红”字，“绞丝旁”中两个“口”成三角形，类似的还有“孙多慈”（图 119）印中“孙”和“慈”两字中多个“口”都处理成圆浑三角形，有明显的金文特征。

五、繁简增删、时见新意

齐白石印章创作在篆法增损方面，时见新意，有对于邓石如“计白当黑”创作理念的生动应用，突出地表现了印章神采。“庭五”（图 120）全印线条极简，简单到淡而无奇，又淡而有味。“有容室”（图



图 118 落红



图 119 孙多慈



图 120 庭五



图 121 有容室



图 122 乐石室



图 123 白石吟屋

121) 和“乐石室”（图 122）中两“室”字皆省略“土”部，“白石吟屋”（图 123）中“屋”字也是同样的处理方法，使全印疏密关系更加突出，似有默契之感。“丽轩”（图 124）中“丽”取简化字特征，全印章法疏密对比而出新意。如果取“丽”字繁体“麗”的篆书字形，则印面疏密关系要逊色许多。除适当因时因印减笔外，齐白石篆刻创作中亦有一些增笔印例，同样妙笔生花，令人回味无穷，典型者如自用印“白石”（图 125）中“白”字增斜笔，使全印二字空间分割立显奇效，成为经典之作。“雨岩”印（图 126）中“雨”字篆法本应为四点，但全印共增至二十六点之多，且各点极为随意，形状大小不拘，似有满天飘雨之感，这当是齐白石的一大创举，凡前贤减笔者多见，增笔者罕有，有时因求疏密而刻意弯曲线条者有之，齐白石在笔画增减上大胆出新实属独具一格，不愧印坛开宗立派的一代大师。



图 124 丽轩



图 125 白石



图 126 雨岩

第二节 刀法解析

刀法是齐氏印风形成的重要因素。实质上，在刀法、章法和篆法三者之间，齐白石首重篆法。他曾对学生罗祥止说过：“从前我同陈师曾论印，谈得最投机，我们两人的见解完全相同，一句话概括，‘初学刻印，应该先讲篆法，次讲章法，再次讲刀法。篆法是刻印的根本，根本不明，章法、刀法就不能准确，即使刻得能够稍合规矩，品格仍是算不得高的。’”但此语并不能说明齐白石忽略刀法。当代印人每提及齐白石的刀法，很多人都认为是单刀直冲。这是认识上的偏差，犯了以偏概全的错误，进而导致学齐白石篆刻刀法流于皮毛，缺少变化。仔细观察齐白石的创作，虽为单刀，但有很多细微变化，齐白石融汇百家，化为腕底烟云，并不是一味直冲，而有轻重、方向、力度、向背和光毛的不同。概而言之，齐白石单刀治印有三个特征：

一、形成完备的单刀系统

齐白石从汉将军印和明清流派印人单刀的创作中获得启示，强化刀法的抒情作用，应用得心应手，使单刀法在他的创作中熠熠生辉，形成形式完备的单刀系统。概述其要：一是重视用刀方向和力度轻重变化，形成线条的轻柔、粗细的不同，依赖个人的艺术敏感和娴熟的技巧，游刃有余；二是在刻印过程中，注重表现书写意趣，强调刀法和笔意相结合。齐白石单刀有正入、侧入和斜入等多种方法。在笔画冲刻过程中，因为冲刻本身的关系，笔画常一边光一边毛，极似毛笔书



图 127 中国长沙湘潭人也

写艺术效果，并且因力度不同，线条存在轻重、缓急和方圆变化，有很强的对比效应，变化丰富；三是一些相向而行的笔画，在行刀时石质有意无意中大块面地崩落，形成朱白强烈对比，具有淋漓酣畅的艺术效果。齐白石刻印最喜青田，因为青田石性脆而酥，适合于单刀刻制，以意行刀，易于展现刀味的艺术效果。试想若以石性较粘的冻石来创作齐白石风格的印章，必定减弱单刀效果，艺术效果大相径庭。

“中国长沙湘潭人也”（图127）是齐白石篆刻的经典代表作品，此印八字，按照“三二二”章法来安排，各得其所，就刀法而言，运刀方向欹侧变化，线条上有轻重、粗细和光毛多种变化，如“长”字四横各有不同，“沙”、“湘”和“潭”三字皆有“三点水旁”，但因用刀轻重以及疏密关系不同，形成有意无意的变化。全印纵横排列的线条，或粗或细、或长或短，或正或斜，或疏或密，显示出线条的节律美。留红自然天成，被分割的空间块面给人留下无尽的遐想。作品酣畅淋漓、纵横挥洒，由此可以感受白石老人刀笔纵横的风姿。

“一掷千金浑是胆”（图128）巨印，力运千钧，非有超强功力而



图 128 一掷千金浑是胆

不能为。“千”、“浑”和“胆”三字中笔画一边光，一边毛，极似毛笔书写效果。惊人的力度和丰富的刀法变化完美地结合起来。此巨印所显现出的力道惊人，而在一些印章中，则又让人感到运刀轻柔至极，心细如发，如“亭亭不倚”（图129），“岷强风霜”（图130）和“古我氏”（图131）皆用刀灵动轻细，虽以轻刀刻就，但仍有细微变化。和“一掷千金浑是胆”巨印大刀阔斧、迅猛豪放的刀法形成强烈对比。

在线条经营上，通过刀法轻重来实现变化，白文如“禅”（图132）中四笔竖画无一相同，区别即在于用刀方向和力度不同，形成有节奏的变化。“良平”印（图133）中“良”字上方运刀轻出，形成粗细对比。在一些印章中常保留用刀痕迹，刀味极重，如“仁者寿”（图134）、“香雪庄主”（图135）、“善者苦也”（图136），皆一任自然，尤其是“善者苦也”刀味酣浓，自然崩落，形成酣畅淋漓的艺术效果。朱文印因用刀方向不同，特别是向线用刀，产生线条光毛的粗细变化，如“慕尹”（图137）、“半聋”（图138）二印。对于向线用刀，将在后文的临



图 129 亭亭不倚



图 130 岷强风霜



图 131 古我氏



图 132 禅



图 133 良平



图 134 仁者寿



图 135 香雪庄主



图 136 善者苦也

摹章节中予以详细分析，当代篆刻家很多人用此法，最成功者莫过于来楚生。

齐白石的一些印章注重行刀方向，展露出明显的笔意效果，如“存我”（图139），印面运刀方向与毛笔书写方向相反，反而体现出毛笔的书写特征；“石泉居士”（图140）中“泉”字两点，笔断意连；“半农刘复”（图141）印中部分笔画，如“半”字上方两点，“刘”字的“立刀旁”，类同毛笔书写的效果。白文“乙丑始画”（图142）和朱文



图 137 慕尹



图 138 半聿



图 139 存我



图 140 石泉居士

“少平书画”(图143)在展现笔意方面有异曲同工之妙。“游于艺”(图144)印笔画衔接处注重调整用刀方向,最明显地就是“艺”字,尖锋出笔,但相同笔画的运刀方向不同,因之产生变化。“淡容轩”印(图145)中“淡”、“容”二字竖画有内栏作用,“轩”字笔画和“淡”字笔画并笔,形成大块白地,构成视觉上的朱白强烈对比,是可以反复临摹的经典代表作。

二、反对做作

齐白石认为篆刻本是一件痛快事和风雅事,不可做作,在这一点上,他承袭了黄士陵的美学观点。他曾有诗云:“做摹蚀削可愁人,与世相违我辈能,快剑斩蛇成死物,昆刀截玉露泥痕。”齐白石刻印极少复刀,一刀直冲,形成痛快淋漓的艺术效果,这依赖于他自身超人的腕力,用刀常不为墨稿所拘,稳、准、狠,真正地将自己的艺术理念



图 141 半农刘复



图 142 乙丑始画



图 143 少平书画



图 144 游于艺



图 145 淡容轩

贯串到了创作中。

“简庐”(图146)通过用刀方向不同来实现自然崩落,形成疏密对比变化。姓名印“齐白石”(图147)三字极简,构成有意味的形式,“齐”字三竖用刀深浅力度各有不同,“白”字三横有不同变化,“齐”字下方,“石”字中部,各有留红呼应。再如“借山门客”(图148)中“借”字“昔”部,四个“人”字形笔画中方向、力度各有不同,体现了齐白石娴熟而高超的技巧,虽然速度很快,但在迅疾中有变化,自然而然,毫无刻意经营之迹。“山、门”二字笔画较少,大块留红,与“借、客”二字形成对比。单刀中锋,忽粗忽细,有些笔画有明显的补刀痕迹,增强了线条的厚重感。总的来看,章法疏密对比强烈,篆法排列恢宏跌宕,运刀干脆利落,从而神采飞动,气势逼人。



图 146 简庐



图 147 齐白石



图 148 借山门客



图 149 夺得天工

“夺得天工”（图 149）全印疏密关系以及线条对比变化依赖刀法的轻重缓急，自然天成。多字印“王樊先去天留齐大作辰星”（图 150）印中变化更多，组成奇妙的“音符”，如“王”字三横画各有不同，“留”字上方“田”部两口闭一口，“齐”字三个相同笔画也眯一眼。齐白石篆刻在创作过程中常以意行刀，如“往事思量著”（图 151），各字形笔画甚多，线条密集，却有很多变化，在读印时宜多加体会。

齐白石在刻印过程中，镌刻力度比一般篆刻家更甚，常因冲刀迅猛和力度巨大，一些笔画形态非常大胆，故而醒目，如“丁丑”（图 152）印中“丁”字竖画粗壮，“学工农”（图 153）中“子”部笔画收处用刀泼辣大胆，类似用凿子刻制的效果，“江阴士人”（图 154）中“士



图 150 王樊先去天留
齐大作辰星



图 151 往事思量著



图 152 丁丑



图 153 学工农



图 154 江阴士人

人”二字笔画因力度大而冲出边栏，形成欹侧变化，内外贯气的效果，风格极为明显。

三、单刀不单薄、用刀中偶存单调和内蕴不足

从整体上看，齐白石刻印单刀居多，但也有一些印章是中锋行刀，



图 155 大匠之门



图 156 白石草堂



图 157 牵牛不饮洗耳水

所谓“单刀不单”。如“大匠之门”（图155）、“白石草堂”（图156）和“牵牛不饮洗耳水”（图157）等印中部分笔画，皆以浑厚见长。这是就创作形式而言，如果从他的印风形成过程来看，齐白石对秦汉印的垂青，除追求自然天趣外，因运刀所体现的笔画力度，亦得秦汉印浑厚之风神。

齐白石一生创作了大量的篆刻作品，少数作品存在刻治平庸、形式单调、抛筋露骨和失之粗野的缺点，因而在学习齐白石篆刻时宜采取客观的态度，才能取长补短，深入堂奥。笔者在前文提到对齐白石篆刻要善于学，因为齐白石本身也是善学之人，对他的一些存在单调不足的印章宜采取审慎的态度。实质上，就单刀运用的效果看，一味



图 158 草木未必无情



图 159 余年离乱

用“单”必然会产生负面效应，就像在黄士陵印章中多用双刀也存在刻板之失一样。在齐白石篆刻中，除因单刀直冲而形成的某些含蓄不足外，其印的一些点画未能使转如意，转折处形成生硬圭角，缺少圆通的意趣，朱文如“草木未必无情”（图158）中“无”字，白文“余年离乱”（图159）中“乱”字右部笔画，再如“齐璜之印”（图160）中“印”字末笔，单刀斜入，势不称意，也是不足取的。选择齐白石印章进行临摹时，要选择性吸收，对他一些抛筋露骨，有明显不足



图 160 齐璜之印



图 161 兴之所至



图 162 十岁成词

的作品，如“兴之所至”（图161）和“十岁成词”（图162）等，皆可避而不学。

第三节 章法解析

齐白石印章章法经营上有很多佳构堪称典范，他一方面承接前贤，取法传统而见消化；另一方面开后世先河，有很多独到之处值得借鉴。

齐白石篆刻章法含有丰富的现代构成意识，注重疏密、方圆、排叠、位移等装饰化应用，尤其是在疏密对比方面，经营更是得心应手，前无古人。很多人认为齐白石篆刻章法安排强调欹侧取势，实际上，齐白石很多印章是以平正面目出现的，但具备不重复性和不可分割性。所谓不重复性，是指一印一面，少有相同构成；所谓不可分割性，是指齐白石篆刻章法构成虽以平正面目出现，但平正中有变化，不作绝对平正分布。黄士陵有部分金文印印章亦应用这一方法。齐白石篆刻得益自身大写意绘画功底，布局常有出人意料之美。在篆刻的章法中，印文字数多寡直接影响字法的构成和全印的布局，笔者谨按字数多少进行归类分析，供临摹学习者参考。



图 163 严



图 164 丝



图 165 谦



图 166 水



图 167 西



图 168 神



图 169 邱



图 170 熊



图 171 弘农

一、伸缩自在、轻重调节

齐白石篆刻少字印处理颇见匠心。一字印章法难度最大，因缺少搭配、组合和对比要素，所以简单反而意味着相当的布局难度。“严”（图163）白文印，全印用刀轻细，下方留红，显得很稳重。变化之处，如两个“口”字，右边“口”字和边栏残破粘连，“厂”形和边栏下方粘连，细微之处却见匠心。白文“丝”（图164）为左右对称结构，有大小差异，左上半部分边角点画出印，此乃变化之一，整个字形偏右，留出左边红面。“谦”（图165）字印“言”部下方留红呼应右半部分的留红，增一辅助边栏，极为随意。

“水”（图166）字打破平正布局方式，对角留空，边栏厚重古朴，和纤细的印文形成强烈对比。“西”（图167）字章法安排利用字形特



图 172 寿彭



图 173 无佛



图 174 非庵



图 175 冰庵

征，上疏下密，变化自然。“禅”（图 168）字和“西”印正好相反，上密下疏，左右两部分相比较，右密左疏。“邱”（图 169）字印疏密对比极为强烈，“丘”部笔画排布密集，“右耳旁”挤压过来，整体上右疏左密。“熊”（图 170）字和“西”、“禅”两印一样，充分发挥字形特点，上密下疏，笔画错落，如“能”字部分上下两个“匕”字呼应有趣，“火”字底虽左右对称，但对称中有不对称，具见匠心。

两字印一般分为上下布局和左右安排两类。笔者所搜集到的具有代表性的上下布局章法形式不是很多，但多为典范之作，可以作为参考。椭圆形印章“弘农”（图 171）充分发挥字形特点，上疏下密，“农”字下方稍留空呼应印面上方的留空。“寿彭”（图 172）印章法形式则更为精彩，全印左边大块留红，“彭”字三撇画同向排列组合，呼应“寿”字上方分布的几个横画，构成“有意味的形式”。“无佛”（图 173）和“非庵”（图 174）两印用刀乃较轻细的正入单刀，笔意极浓。“无佛”



图 176 老齐



图 177 子长



图 178 木人



图 179 艺庐



图 180 屹瞻

印四周自然留红，“非庵”上下疏中间密，随意自然的线条分割，观之淳然有味。

在左右安排的章法布局中，朱文印章更显疏密对比变化。“冰庵”（图 175）对角留空，充分发挥字形特征，“冰”字紧其密而扩其疏，上方留空，“庵”字则反其道而行。“老齐”（图 176）是一方仿封泥形制的印章，线条纤细，却很有力度，边栏毫无残断，内部字形有多处网状透气孔，调整疏密关系。“子长”（图 177）全印疏密对比形式强，上密下疏，力、势运动相向而行，局部有紧凑之感。“木人”（图 178）是封泥形式，两字笔画简单，线条古朴宁静，极有金石味，基本上保留了上密下疏的章法特点。“艺庐”（图 179）全印上密集而下方留空，最大的特色是全印分格特多，形成网状结构，临摹时最要注意笔画粘连的自然衔接。“屹瞻”（图 180）留空独具匠心，笔画欹斜，对比极为自然。“千秋”（图 181）圆形印章，线条细而不弱，疏密对比强烈。

在白文印中，冲刀酣畅淋漓，朱白对比较之朱文印更为强烈，如



图 181 千秋



图 182 鸿隼



图 183 齐五



图 184 齐四



图 185 饿叟



图 186 白苹



图 187 冷庵



图 188 杜门

“鸿隼”（图 182）下方大块留红，使全印显得稳重，单刀极显锐利之气。齐白石用刀大胆，以意行刀，冲刀崩落，刀痕爆裂壮观，在留红方面，更有出人意料之处，如“齐五”（图 183）印章创作，便是一例，疏密对比十分醒目。“齐四”（图 184）印章虽然有一字的差别，但全印章法构成已见不同，“四”字采用异体写法，布局巧妙。

“饿叟”（图 185）全印刀痕较明显，两字体以欹侧瘦长为主，下方留红，疏密关系一任自然。“白苹”（图 186）印左右留红相对平衡，参差中见主次变化。“冷庵”（图 187）印和“白苹”形制仿佛，但布局安排又见一妙，全印两字中，“庵”（庵）字形略高于“冷”字，“庵”



图 189 颜山



图 190 田八



图 191 甲戌



图 192 乙亥

（庵）字上半部分点画密集，四周稍有留红，形成自然疏密的对比。

“杜门”（图 188）印文结构紧凑，“门”字下方大块留红与“杜”字竖画两侧留红呼应。“颜山”（图 189）印章采用黄士陵金文印布局方法，错落有致。“田八”（图 190）、“甲戌”（图 191）和“乙亥”（图 192）三印留红极为大胆，尤见错落。“田八”印采用辅助白文边栏，“八”字两笔画，一正向用刀，一反向用刀，“田”字笔画粘连内栏，外栏严实而不残破。“甲戌”印下方大块留红，笔画洗练流利，“乙亥”印留红更为大胆，“乙”字尽量向印章中心挤压，右半部分大面积留红，与“亥”字下方留红相呼应，凸现匠心。

二、参差变化、欹正合度

三字印章法安排多为右二左一或右一左二。齐白石在处理此类印章章法时，对于朱白分布极为重视。“门外人”（图 193）圆形朱文印，全印欹斜穿插，疏密自然，是一方代表作。



图 193 门外人



图 194 于立群



图 195 朱杞瞻



图 196 长相思



图 197 大无畏



图 198 郭沫若



图 199 靳继道



图 200 邵墨田



图 201 陈福田

白文布局各见奇妙：“于立群”印（图194）中“于”字笔画少，“群”字笔画多，将“立群”二字安排在一列，“于”字大块留红，“立”字笔画数目相对介于两者之间，字形中留红较匀；在形式构成上，“群”字横画居多，“立”字以竖画为主，整体上用刀含蓄自然，纵敛有致。为大画家朱杞瞻所刻姓名印“朱杞瞻”（图195）再显齐氏高超手法，“朱”字笔画少而大块留红，“瞻”字笔画多而极其密，“杞”右部下方有一红面，“朱”字中竖书写意趣极浓。“长相思”印（图196）中“长”字横画稀疏，下方留红，“相”字“木”旁紧缩，“思”的“心”字底”伸出至右部，整体上团成一气。

“大无畏”（图197）是一方闲章，在章法安排上极具动感。“大”字位置居于右半部分，上下两端留红，“无”字形横画居多，作不均匀



图 202 徐悲鸿

分布，淳然有味。“郭沫若”（图198）中“郭”字同样置于右半部分中端，上下端留红，与“沫”字字形中下方留红呼应，但笔画和刀法形态上变得生涩艰行，笔画苍古有力，尤其是“郭”字，五个方形“口”相套，形式感很特别。“靳继道”（图199）较上一印虽有相似之处，但见一变，主要是笔画书写意趣增强，如“靳”中竖笔画，“继”、“道”二字笔画粗细有序，残破极为自然，如“继”中相同的“8”笔画处理方法，极具变化。“邵墨田”（图200）和“陈福田”（图201）较前两印各有不同，“邵”字安排逼向上方，下方大块留红，整个印面留红变而有序。“陈福田”亦类前印手法，全印共有三个“田”字，细察之，大同中见小异，神意绵密而不刻意。

齐白石为有知遇之恩的徐悲鸿所刻“徐悲鸿”印（图202），整体上用刀奔放，气势恢弘，章法构成上也见别致之处。“徐”字单放为一列，左高右低，“徐”字双人旁有内栏分割功效，“悲鸿”二字笔画密集，安排得有条不紊。有几处特别的地方，使章法显得别致新颖：如“悲”字中“非”部两竖画安排在“心”字形中间，整体上疏密有致，“鸿”字形笔画在形态上自左向右呈渐疏状态。“三点水旁”并笔密集，几乎重合，“工”部收缩，四周稍有留红，“鸟”部中线条之间细边留



图 203 人长寿

红尤见醒目。从整体章法上看,“徐”字笔画少,单为一列,故字形疏,“悲”字渐密,而“鸿”字为最密处,故有巧妙的层次变化。不仅如此,全印单个字中仍多变化,如“徐”字形错落,“悲”字上下结构衔接连贯,“鸿”字左中右形态构成,都体现了章法运用上的和谐。由此可知,在篆刻创作中,既要关注整体,亦须重视局部。

“人长寿”(图203)巨印是齐白石的常用印,也是齐白石的经典代表作。从总体上看,字形仍然以平正面目出现,所谓的“险”是平中见奇,并非刻意而为,失却自然和率真则与齐白石篆刻创作理念背道而驰。通观全印,“寿”字笔画多,单独占一列,上密下疏,“人”字笔画少,留空多,上方横画打破平正而成欹侧之势,使全印生色;“长”字上方密集,下方留空,章法上大疏大密,线条粗细自然,极具书写意趣。“长”字最上方一横,笔画字形粘连处,如同笔墨书写效果;“寿”字线条横画尤其多,观其大略,横画十几条各不相同,层层排叠,粗细有别,极尽变化,波澜横生,使人必欲仔细品味而后快。除“寿”字头上三竖笔以外,其它竖线均有不同程度变化,“寿”字长竖直插到底,支撑全局,弯而不断,有顶天立地之势,显示出坚韧的美。



图 204 宝兰轩



图 205 三砚斋



图 206 木居士



图 207 吾狐也

为了打破边框直线条的僵直感，“人、长”二字竖线也力避垂直。这些粗细、长短、正斜、宽窄、疏密的线条和空间在互相对立变化中实现统一，险绝之中复归平整。刀法方面，“寿”字线条处理许多是向线用刀，含蓄劲健，精神饱满；再看边栏，粗细自然，各不相同，如“寿”字左边略细于右边栏，“人”字字形呈方折状，边栏则处理成圆转，方圆兼施，变化中有对比；“长”字边栏转角处笔画粘连见残破，于无意 中见深意。

“宝兰轩”（图204）是一方形式别致，极具趣味的印章，和齐氏一般印作不同，“宝”、“兰”二字篆书字形对称，笔画繁多，安排成一列，极有文人风韵。“轩”字左半部分上下对称，而右半部分疏密处置得宜。对称中有不对称，章法上特具匠心。“宝兰”二字和边栏粘连处显得很厚重，“轩”字下方边栏粗，至“兰”字下方则有小变，该印风神楚楚，有超常才情和功力的发挥。

“三砚斋”(图205)和“宝兰轩”的古逸相比,挫锋而出,刀味



图 208 雷冰堂



图 209 留花洞



图 210 白石翁



图 211 煮画庖

极浓，于疏密关系把握更有过人之处，如“三”字中三横距离不等造成疏，“砚”字“见”部笔画粘连造密，“斋”字巧妙借边，使印章章法疏密对比极为舒畅悦目。“木居士”（图206）印风近秦玺略具装饰趣味，“士”字笔画少，中上部两边留红；“木”、“居”二字排叠稳如泰山。“吾狐也”（图207）在留红形式上大同小异，这是一方齐白石自嘲嘲人的印章创作，但就印面分析来看，此印章情调却极为轻松，看来齐白石对讥讽他为“野狐禅”的一些人心存蔑视，面对这些陈腐之言，不为所动，强调自我，胆敢独造。全印用刀皆多轻细，由许多几何图形构成，如“吾”字中线条方正斜插，“狐”字形中有一圆圈，至“也”字一笔长舒而下斜，大块留红，痛快之极。

“雷冰堂”（图208）印将“堂”字置于一列，“雷”字笔画密集，“冰”字笔画简，留大块红面，“堂”字下方亦留大块红面与之呼应，全



图 212 八砚楼



图 213 铸梦庐

印三字疏密有致，章法、字法浑然一体，耐人寻味。“留花洞”（图209）线条密集，“留花”二字字形对称，笔画多，“洞”字上下方留红，形成疏密对比。“白石翁”（图210）与以上这几方印有所不同，“白”字上方留红，“石”字中“口”部留红，“翁”字下方留红，成鼎足之势。

“煮画庖”（图211）印是一方装饰感极强的印章，“煮”字为隶书写法，“画”字中“田”字格随意不等分，“庖”字下方大块留红，构成层次变化，而印章底部大块留红乃齐白石篆刻的最大特征。“八砚楼”（图212）印同为齐白石的经典代表作，是一方斋馆印。该印充分发挥字形本身疏密特点，“八”字只有两笔，字形中大块留红，特见巧思。下半部有九条垂笔，在长短、尖钝、间距等方面加以变化，无雷同呆板之弊。“砚”字与“楼”字下方留红，构成呼应关系。赏鉴此印要注意的是：“楼”字“娄”部上方留出小块红面，使整个印面活起来，如果缺少这一点，印面会很沉闷。

“铸梦庐”（图213）极具视觉冲击力，有让人目不暇接的感觉，是一方形式构成极见特色的印章，原因即在于印面中的视觉关照很多，如“庐”字中两个“田”处理成圆形，共有八个小红面，底部“皿”四个小块红面，“梦”字中“四”部中同样有四个小红块面，再加“铸”字中若干个不规则的红块面，形成变化的空间节奏，整体和谐统一。“筑己楼”（图214）在章法上有承袭传统之处，也有其新颖别致的一



图 214 筑己楼



图 215 梅乌堂



图 216 不知有汉

面、疏密关系极为赏心悦目，令人回味无穷。如“筑”字下部留红，“楼”字左密右疏，都极见匠心，欣赏起来让人感觉美不胜收。

“梅乌堂”（图215）充分发挥线条平行、穿插的妙用，形成序列组合变化。“梅”字右下方处疏，“乌”字密，至“堂”字则又有一疏。“堂”字中“土”部上横左边残破，留空处呼应“梅”字的留空，整体章法上有横看成岭侧成峰的奇异变化。此印在线条组合变化上与“人长寿”巨印有异曲同工之妙，总体上采用头尾呼应方法，“乌”线条密集，且以横线条为主，恰与头尾以竖线条为主的两字相映成趣，耐人寻味。

三、以古为徒、虚实相生

汉印中四字印最为常见，齐白石四字印创作暗合秦汉印风神，同时又体现了自我创造，朱文“不知有汉”（图216）是齐白石自言其志



图 217 长年大利



图 218 寄萍吟屋



图 219 白石相赠



图 220 白石言事

的代表作，表面上不知有汉，实际上他学到了秦汉印最朴实的精神——浑厚自然。在这方印章中，“不知”两字笔画少，相对空一些，印章亮点是“有”字“月”部斜放，使全印生动起来。如前所述，印章章法既要统筹全局，也要注意局部，偶尔一些关键笔画的调整，则令全印生色，但要注意的是大巧，而非刻意摆弄。“长年大利”（图217）边栏得封泥精神颇多，印面空间线条分割一任自然，如“长”字横画密集，“年”字上密下疏，“利”字左疏右密，留空对称。

齐白石四字白文印有多种留红方法。“寄萍吟屋”（图218）留红为逆时针方向渐疏法，“寄”字最密，“吟”字稍疏，“屋”字省略“土”部，至“萍”将字形收缩，留出大块红面，十分醒目。“白石相赠”（图219）则与此相反，“白石”二字疏，“相赠”二字密，“赠”字尤密，该印利用字形变化，强化了留红表现形式。又如“白”字中将“日”部尽力压扁，中竖拉长，留出大块红面，对比效果非常明显。“白石言事”（图220）疏可走马，密不透风，单刀爽利，分外夺目。“老萍手段”（图221）各字中皆留有红面，像这样的留红方式在齐白石所创作的印章中



图 221 老萍手印



图 222 白石弟子



图 223 吾道西行



图 224 见贤思齐



图 225 泽宽之玺

很常见。经典之作如“白石弟子”(图222),布势如书,分朱留白,十分爽快自然。

“吾道西行”(图223)属于对角留红的布局。“西道”二字笔画繁多,“吾行”二字留出红面对称呼应。“见贤思齐”(图224)留红右密左疏,“见”字最密,“贤”字稍次,“齐”字采用简笔,故最疏,极有层次变化。“泽宽之玺”(图225)有异曲同工之妙,形式感更强。在选择这些印章进行临摹时,对章法上的细微变化要处处留心,方能得其精要。

“叔度长年”(图226)一密三疏,“长”字横画排布密集,其余三字大块留红。“古之愚也”(图227)属于同一类型,“愚”字安排很有趣,将“心”字底处理于笔画包围下,见善变之能;其余三字除“古”字稍作平正外,“之”、“也”二字亦有灵动之变,使整体章法很活,“白



图 226 叔度长年



图 227 古之愚也



图 228 白石后人



图 229 鲁班门下



图 230 湘潭人也



图 231 湘上老农

石后人”(图228)中“白石人”三字笔画少,“后”字笔画繁密,但密处留红巧妙,与“白石人”三字留红呼应一体,有浑然绝去人工之力的艺术效果。

“鲁班门下”(图229)和“湘潭人也”(图230)属于同一类型,半密半疏,右密左疏而密中见疏。后印“湘潭”二字笔画多,取密,“人也”二字笔画少,见疏,疏密对比强烈。“湘上老农”(图231)“老”



图 232 冬岭樵人



图 233 潘思元印



图 234 味无味斋



图 235 天涯亭过客

字下方留红和“上”字相呼应成趣。“冬岭樵人”（图232）属同一类型留红形式，此印单刀直冲，刀痕较为明显。“人”字大块留红，密中见疏，赏之有群山密聚，豁然开朗之感。“潘思元印”（图233）中“元”字笔画收缩奇异，留红特见妙思。

“味无味斋”（图234）作“一二一”章法安排，两个“味”字变化有度，该印“无”字下方，右边“味”字左下方以及“斋”字下方留红呈现鼎足布势，匠心独在。

四、聚散开合、顾盼呼应

多字印安排难在安详中见灵动，既要防止平正板滞，又不能故作怪诞，关键在于把握聚散之“度”，强调组合功能，从而体现出创作者高超的构思技巧。齐白石篆刻多字印处处展现出动人的魅力。



图 236 思安卜鬼神



图 237 独耻事干谒

“天涯亭过客”（图235）安排最见别出心裁之处。印面中每个字形皆有白地，“天”字中四竖打破均衡分布，“涯”字左密右疏，三点水以三直线代之，形成巧妙的局部疏密关系。“天、客”二字笔画紧靠边栏而相互粘连，“客”字独立成行，留出大块空白，这种“计白当朱”的手法，非精于印道者难有此等魄力。全印空灵宽阔的意境，充实的内蕴，丰富的想象，皆见齐白石非凡的艺术功力。另外，“天”、“客”二字皆有斜笔，形成左右对称格局。“过”字“走之底”部接印边，上部与“客”字相连，有倾而不倒之感，这些特殊手法，皆成齐派印章不类常流的特点。

五字印中“二二一”布局形式占大多数，因字形不同而各有其变。“思安卜鬼神”（图236）各字字形中皆有留红，整体章法较为宽松，但单个字形中“密处更密，宽处益宽”，如“思”将“心”字底向左上收缩，“安”字的“女”部亦作相似的处理。“独耻事干谒”（图237）中“独”字下方稍有留红，“干谒”二字下方大块留红，既有变化，又有呼应。“惭愧世人知”（图238）印面章法是明显地自右向左逐步舒展，左下角大块留红，右上方“世与知”字的“口”部也留出红面，形成序列变化。“无道人之短”（图239）留红更为特殊，“人”字中部留出红面，呼应“之短”二字下方的红面。在临习观摩此印章法时宜注意



图 238 慚愧世人知



图 239 无道人之短



图 240 前世打钟僧



图 241 一醉觉身轻

字形的穿插错落，如“短”字左高右低，“之”、“道”二字下端不整齐，这些是分析章法时要了解的重点。“前世打钟僧”（图240）与上述各不同，“前世”二字间有一红面，“打”字右半部分处留红，“僧”字下方则又有一留红，布局总体上呈均衡之势，在字形安排上有错落生姿，自然大方之美。

“一醉觉身轻”（图241）属于“二一二”章法布局形式，用刀较为柔和宁静、温婉通贯，不像一般的印章刚劲迅猛，如“醉”字之末笔，分外醒目，笔意舒展，浑厚华滋。“老手齐白石”（图242）是“二二一”布局，采用内栏，分栏也极为随意，各字间的布白留红尤见巧思。如“老”字下方的留红，与“白”字右上方的留红形成有机的呼应，“手”字上密下疏，“石”字撇画穿过边栏而至另一界面，既破其平，又见留红的巧妙，堪称经典。

“李宝楚字善仲”（图243）是二分型，作二列竖排，“字”处有小



图 242 老手齐白石



图 243 李宝楚字善仲



图 244 寻常百姓人家



图 245 吾幼挂书牛角

块留红呼应“仲楚”二字下方留红。全印文字稍敛，不作放纵张扬之意，齐篆风貌依然明显。“寻常百姓人家”（图244）这方印看似平淡，细赏则其味隽永。“人”字向外张力外出，边栏残破，非有胆识不可为；边栏借鉴封泥化为无形，欣赏起来，若有真味。如“寻”字的“彳”部和边栏粘连，“常”字稍有倾斜，区别于对称方向的“家”字，笔画和边栏粘连，四面边栏各有不同；“人”字左边栏残破。“寻”和“家”两字对角密，“姓”和“人、百”字处疏，构成明显对比。

“吾幼挂书牛角”（图245）这方印是明显依托封泥的创作，和他所刻的“鲁班门下”内容一样，自述旧时生活。在章法上很安详，没有大开大合的印面置陈，在线条方面宁静古朴，“吾”字中“五”部处留出白地；“幼”字篆书左偏旁上提，留出一空；“牛角”二字字形中对称留有两白地。相比较而言，中间两字较其余四字密一些，但仍有变化：如“挂”字“提手旁”，上下部分“书”繁体中有两小撇画使左右不同，小处亦有变化。印章一方面要顾全章法大局，也要从小处着



图 246 我自作我家画



图 247 接木移花手段



图 248 曾经灞桥风雪



图 249 老年肯如人意

眼，注意细节，做到两者兼顾。

“我自作我家画”（图246）和“吾幼挂书牛角”相比，章法开合，大疏大密，醇然有味。这方印章法疏密关系处理胜人一筹，整体形式感上有破有立，如“自”和“作”二字，篆书字型类似；“自”字借边和边栏融为一体，与斜角“家”字边栏呼应；两个“我”字大同中有小异，有细微变化，边栏无一残断处；“自我”下方边栏益加古朴厚重，主要通过字形内部变化来调整疏密关系。

“接木移花手段”（图247）、“曾经灞桥风雪”（图248）两印利用字形特征来调整印面朱白关系。前一印中“木”和“手”字留红相呼应，其余各字皆在不同程度上留有红面，后一印中字体笔画较多，留有诸多细小红面相互呼应。分析章法时要注意，“曾经灞桥风雪”印中下方三字有意识在字形上错落，从而避免下方留红过于方整的不足。



图 250 扫门者四时风



图 251 流俗之所轻也



图 252 七十三岁后偶



图 253 白石老年鉴赏



图 254 家在白云岭下



图 255 绕屋衡峰七十二

“老年肯如人意”（图249）印中各字皆欹侧取势，各字收放循有法度；“人”与“肯”两字相顶，将向心力、运动方向的关系处理得很协调；“年”字竖画稍具弧度，动感顿生；“如”字左右错落，有破纸欲出的感觉。“扫门者四时风”（图250）章法留红不拘一格，用刀轻细，充分发挥字形特点，参差错落，疏密对比强烈。“流俗之所轻也”（图251）点画密集，排叠而行，“流”和“之”字构成不均等空间分割形式。这



图 256 星塘白屋不出公卿



图 257 以衣器谱传吾子孙

者在临摹时皆需注意体会。

“七十三岁后偶”（图 252）刀痕犹显，留红较为特殊。“岁后偶”三字笔画多，较为密集；“七十三”三字笔画少，留红见圆环形状，这些都值得细细品味。“白石老年篆赏”（图 253）印当是从汉印化出，用刀刚劲迅猛有力，留红自然。“家在白云岭下”（图 254）为常见的分布方法，“在、白、下”三字留红多，“家、云、岭”三字笔画多，故显密，形成疏密穿插对比有序的变化。“绕屋衡峰七十二”（图 255）全印布局安排是“二二三”分布，疏密自然，线条舒展。“绕、衡、峰”三字笔画多，故形式上密，“七十二”三字疏，对比明显，自然中见变化，变化处见妙思，乃真正的大手笔。

“星塘白屋不出公卿”（图 256）借鉴封泥意趣多，边栏自然粘连不露痕迹，此印章法疏密之妙处乃“白、不、公”三字对角笔画少，字形非常疏；右上角“星、塘、屋”三字笔画多，加上边栏粘连，显得极密，形成序列变化。另一层需细加分析的一点是“卿”字稍作上移，下方留空，呼应上述三字留白。倘若此技一失，全印便有板滞之嫌。“白”字下方边栏的残破，这些看起来并不起眼，漫不经心的小节，却正是临摹和创作时需要多加体会、品味的细节。印章若缺少这些细节



图 258 老白



图 259 老白



图 260 老白

便会黯然失色，大师和一般人的差距就在于此。

“以衣器谱传吾子孙”（图 257）是齐白石的代表作，和“鲁班门下”内容一样，表明齐白石没有“诗书传家远”的身世，而多质朴的农民意识，这一意识，正是齐白石艺术思想的灵魂。通观印面，用边栏分成九格，估计他是先刻边栏辅助线而后刻印文的，分格不均匀，极为随意；“子孙”二字穿过界格，既破其正，又增添奇趣；“传”字亦穿过分隔线，破栏而出，其余各字皆有留红呼应，其方篆特色一览无余，尤显疏处益疏，密处更密的特点，除“子孙”两字刀法稍有露锋外，其余皆以中锋为主，用刀较为含蓄。

五、转换得体，变化生姿

明清以来的篆刻家，在铸印过程中对相同内容的印章常有不同刻法，实质上体现了对章法变化的把握能力，是一个篆刻家的过人之处和艺术境界。清季篆刻大师吴昌硕刻“松石园酒扫男丁”和“千寻竹斋”印，相同内容能刻几十方，非高手而莫能为。在《齐白石印谱》中，亦有同样高超手法的再现，笔者试以几组印例加以说明，以供学习者参考。

第一组：三方“老白”印，为齐白石常用印。第一方（图 258）和第二方（图 259）构成相同，细微之处有差别，一是“老”字篆法，二是“白”字残破手法。第三方（图 260）印面要小一些，“白”字篆法已有不同变化，两字虽平正安排，笔画处理上形成对称留红的艺术效果，疏密对比极为强烈。



图 261 老白



图 262 老白



图 263 老白



图 264 白石



图 265 白石



图 266 白石

第二组：七方“白石”姓名印，三方白文，四方朱文。第一方（图261）章法作上下安排，“石”字敦厚，“白”字上方留红呼应“石”字中部留红。第二方（图262）印形式感极强，“石”字“口”部借边，二字浑然一体，有错落之美。第三方“白石”（图263）为早年所作，用刀较收敛而少放纵，对称留红呼应。第四方（图264）为朱文，“石”字中添两小横，仍形成对称留空的疏密关系。其余三方形式构感极强，大同中有小异，第五方（图265）右下角残破，第六方（图266）“白”字笔画和底边粘连，愈显厚重，最后一方（图267）堪称经典中的经典，留空布白的高超方法值得借鉴。白石老人一向主张以布白开拓意境，形成强烈的虚实对比。“白石”两字笔画少而单调，经白石老人精心奇妙的处理，两个方口错落排列，两字重心产生变化。“白”字增一撇使字形似篆似隶，非篆非隶，与“石”字长横构成穿插的呼应关系，左下方大块留空处，强化了空灵的感觉。“石”字一横一撇，一取斜势，一取弧线，避免直线平行的雷同，使全印布局平中有奇，静中有动。齐白石对入印的篆书，强调要摄其精神，在不违背原则的前提下，加以



图 267 白石



图 268 梅花草堂



图 269 梅花草堂



图 270 梅花草堂

改造独创，他说：“吾人欲致力刻印，首宜临摹古代文字，然后弃去帖本，自行书写。帖本所有者，固以一挥而就，帖本无所者亦需信手写出，如此用功，始能挥洒自如，不然必为帖本所限矣。”由此可见齐白石的创新精神。

第三组：七方“梅花草堂”斋号印。第一方（图268）为方形，用刀轻细柔美，对称留红呼应，不足之处是“梅”字几笔竖画略有些单调雷同。第二方（图269）不规则形状，依形生势，印面大块留红，对比强烈，此印不足之处是“花”字右下角缺失太多，整体上有失均衡。第三方印（图270）用刀要粗重一些，全印章法安排左疏右密，全印也有一失，印面右边“梅花”二字斜线多，左边“草堂”二字平正笔画居多，左右两边有些不协调，“草”字尤其有局促之感。第四方（图271）为长条形，笔画较为轻细，结字修长，笔意极浓。第五方（图272）



图 271 梅花草堂



图 273 梅花草堂



图 272 梅花草堂



图 274 梅花草堂

形状上仍为长条形，四字依次纵向排列，注重书写意趣。第六方（图 273）朱文左疏右密，“梅花”二字在笔画线条处理上有明显的不同，细



图 275 西凤



图 276 西凤



图 277 西凤



图 278 西凤



图 279 西凤



图 280 西凤

节上变化微妙。第七方（图 274）在表现笔意方面又是一变，借鉴封泥遗意尤多，如右边栏借边的生动应用等。

第四组：九方“西凤”印。这一组和前三组不同，在刀法、字法和章法三方面皆有大的变化。第一方（图 275）用刀刚劲迅猛，“西”字字形缩小，笔画少而留红多。第二方（图 276）“西”字篆法稍有改变。第三方（图 277）章法布局改为上下排列，字形中留红值得玩味。第四方（图 278）风格极为特殊，字形变化构成极为统一，残破处呼应有致，浑然一体。第五方（图 279）应用白文边栏，“西”字大块留红。第六方（图 280）朱文发挥字形优势，全印章法疏密得法，天然无饰。第七方（图 281）排列仍为纵势，边栏借鉴封泥意趣，左细右粗，下方厚重，底部留空上下呼应。第八方（图 282）在形状上近似椭圆形，转角略圆，章法安排上将“西”字上部置空，形成“疏可走马，密不透风”的功效。第九方（图 283）入印篆字为小篆，“西”字右边完全和印章边栏粘连，起到稳定重心的作用，“凤”字亦有疏中有



图 281 西風



图 282 西風



图 283 西風

密，密中更密的功效。

辨析齐白石篆刻中的字法、刀法和章法。一般认为单刀是齐白石篆刻的主要特点，而忽视其内在的精神实质，习者单刀为倚，一味直冲，造成印章含蓄的流失，这是对齐白石篆刻刀法最大的误读。实质上齐白石亦重字法，他的篆书在近当代独具风格，尽管存在一些不足，却是其印风形成的先决条件，这是最不能忽视的。章法构成是研习齐白石篆刻最重要的一点，齐氏印章章法变化神妙，可谓大矣，本章所述，亦是归纳性的提示和解析，进而言之，在齐白石篆刻中，字法、刀法和章法是一个完美整体，缺一不可，关键要深入其内质，静观其妙，在创作中加以运用。



第三章 临摹与创作

临摹无论对于书法还是篆刻来说，都至关重要。临摹的意义不仅仅在于初学者，对于大家和名家来说，也是一种自我锤炼的方式。不习先贤古法，无法进步。所以在本书撰写过程中，对于临摹问题应着重加以强调，在篆刻学习中要给予足够的重视，临摹应该是一辈子的事。说白了，临摹是创作的基础，没有临摹，创作就是无源之水，对二者的辩证关系要有一个正确的理解和把握。相比较而言，篆刻临摹和书法临摹既有相同的地方，也有不同的地方。临摹并不是一味抄袭，要做到手到、眼到和心到，这是两者的共同点。不同的地方也很多，比如说，书法临摹时，很少有人会在临摹时发现不足的地方再去描一下，篆刻临摹过程中却有一个修饰过程，但篆刻也不能因过于修饰而成病局，应做到尽量不修或少修。

第一节 临摹

一、临摹的意义

(一) 必由之路

临摹是任何从艺者所必须经历的学习过程。浏览自明清以来的历代篆刻家，都以临摹为第一要旨，“印宗秦汉”，实质就是临摹前贤的意思，只不过取法对象限定在秦汉印上。吴昌硕学浙派、汉印、封泥，学邓石如和赵之谦等，印证了临摹的功用。再如黄士陵，同样也是取法多家，在临摹过程中千锤百炼，而后自成一家。从前文分析齐白石印风形成过程来看，他同前贤一样，也有一个汲纳百家、融会贯通的过程。相反，如果不注重临摹，凭空刻画，则篆刻创作不过是无源之水和空中楼阁，在篆刻创作上不可能有所成就。

(二) 须暗合古人

任何创作必须立足前贤，站在巨人的肩膀上。临摹实际上就是所谓“知我心者”，和古人保持默契之情，下刀常思古人之心。临摹秦汉印，就在于感觉秦汉印质朴无华的风采、创造的精神和鬼斧神工、大巧若拙的技巧，以及绵延千载恒常而在的艺术魅力。临摹封泥，要对封泥自然残破，不留痕迹、大朴不雕之美多加领会，对其中质朴率真的内质认真感悟。和书法一样，篆刻创作中有多种风格，或工或写，或

秀逸，或雄强，或古朴静穆，或奔放潇洒，领会不同风格，掌握其中精髓，只有通过临摹来实现。要体会吴昌硕“既雕且琢，复归于朴”的艺术思想，临摹吴昌硕印迹便可深入；若想感悟黄士陵“奈何要效西子之颦”的艺术见解，追求光洁劲挺之美，必须试之以刀，尝鼎一脔，才能达到目的；如要真正把握齐白石用刀上的刚劲迅猛，章法的大开大合，强烈疏密对比的视觉效应等风格特征，都应通过临摹来实现。从分析齐白石风格形成过程不难看出，他的成功正是借助了临摹这一重要手段，学丁、黄、浙派，学赵之谦，学黄士陵，学吴昌硕，继而回归汉将军印，以此作为基点，独运机杼，食古而化，终成一代大师。

(三) 必由他法至我法

篆刻虽为雕虫小技，但方寸间可见大千世界。从本质上来说，临摹即是技巧的积累过程。任何艺术创作，都必须借助于某种技巧，任何技巧都不是凭空而来，需要积累，积累就必须借鉴前贤的杰出创造，这只有在临摹中方能有效实现。通过临摹来不断强化技巧，熟能生巧，创造出自己的风格。比如说，吴昌硕的刀法是吸收了钱松和吴让之的刀法而成的，最终形成他特殊的刀法表现形式，隐没刀痕，冲中有削，切中有冲，冲切相用，线条经营淳然有味。齐白石刀法则是吸收了浙派的切刀法和将军印的冲刀法，最终形成完备的单刀系统，自成一家，酣畅淋漓，雄视千载。反过来说，徒存其貌，只有皮相，便索然寡味。很多学齐白石的人刀法失之粗野，抛筋露骨者仅存皮毛，就因为缺少齐白石的锻造过程，一味单刀直冲，失之粗率。所以研究分析篆刻家，要关注和研究其学习过程，而不能单纯地注重结果。

二、选择临摹对象

书法临摹所面对的碑帖众多，存在良莠不齐的情况，篆刻也是一样，有精华，也有糟粕，因此要择善而从。临摹切忌囫圇吞枣，饥不择食，此一时，彼一时，蜻蜓点水，浅尝辄止，应尽量选择经典之作。在本书第二章所罗列的除齐白石取法积累期的作品之外的都可以作为

临摹对象。选择临摹对象，实际上是对印章优劣进行甄别，是一个眼界提高的过程，归根结底，则是自我的审美意识的完善过程。

临摹的意义并非单纯地仅指齐白石印章而言。事实上，推而广之，这是学习一切印风，无论是秦汉印还是流派印的必然方法。选择临摹对象时，最重要的就是分析，知其然而更知其所以然。分析有两个目的。一是对印章优劣得失之处了然于胸，二是在此基础上取其精华而弃其糟粕。分析欣赏的过程，实质上是领悟印章形式美的过程，是掌握技巧，不断深入的过程，同时也是对篆刻家整体风格特征进行把握的过程。在临摹中做到突出重点，有的放矢，带着一定的想法去临摹，就可以领略到创作者的思想情感。再者，将创作者的思想脉络摸清之后，在临摹时加以体会，通过实际操作来升华，便能达到化它为我的目的。关于如何选择印例，以及要注意的问题，后文将结合有关实例来分析探讨。

三、临摹方法

临摹方法概而言之，要注重“三到”，即要做到眼到、手到和心到，尤其要注意对临摹中所积累的技巧切实加以运用。做到举一反三。所谓切实地加以运用，即是在创作上运用通过临摹积累的技巧手法，临摹齐白石时，则创作上多用齐氏手法，临摹吴昌硕时则用缶老手法等等。笔者结合自身经验认为，临摹应从四个方面来加以强调：

（一）忠实原貌，大小相宜

篆刻临摹和书法临摹一样，要求忠实原貌，尽量少使用意临。临摹汉印时就要追求古意盎然的特点，切忌将今人习气携带其中，否则将谬以千里。如果把吴昌硕临成黄土陵的样子，将齐白石的酣畅淋漓变成臃肿失态、靡弱无力，则大失其所，背道而驰。和书法临摹不一样的是，书法一般可以放大了来临（小楷除外），篆刻一般不要放大了来临，因为在刀法表现上存在差别。比如说，如果将厘米见方的古玺放大成十厘米见方的巨印，则线条方面必然相去甚远，如果将巨印缩



图 284 视道如花

小，则也是面目全非，因为巨印在运刀上同小印差别甚大，所以强调大小相宜，在不得已的情况下，可适度放大。临摹齐白石印章，对刀法轻重、方向等方面的把握尤其重要。前文对齐白石印风各要素已有明确概括，对一些细节之处宜进行体悟，避免走入极端，比如说在冲刀方面，齐白石在冲刀运用中有很多变化，此乃关键处，切勿等闲视之，可选取一些代表印作来对照分析。

（二）择善而从，辩证思考

择善而从，即是临摹对象的取舍，古人讲“法乎上者得其中，法乎中者得其下，法乎下者得几何？”前文所罗列的一些经典印作，可以反复临，对一些泛泛之作则可弃而不取。临摹尽量选择经典之作，从中获取有益启示，不能盯着一些低劣之作，将某些不足强化为自身痼疾，极其有害。对齐白石印作应有清晰地分辨，经典力作自是无人能及，存在明显不足的作品，或是取法借鉴他人的作品，只能作为一个参考。在临摹选择时做到胸中有数：如“视道如花”印（图284），线条摹削过甚，“如”字女旁别扭难看，留红均匀而线条过于板滞，显然不能作为临摹取法对象；“夏寿田印”（图285）用刀过于单薄，“夏”和“印”两字中下半部分，追求疏密关系，已失均衡，像这类印章不能作为取法对象。在临摹环节中，最关键的就是对存在不足的印章要



图 285 夏寿田印

有鉴别能力，眼鉴比动手操刀更关键。择善而从更是指应该保持一种兼容心态，对齐白石多种手法进行综合分析，全方位、多角度来审视创作者的创作，以便从多个层次来分析从艺者的水平。比如说齐白石在创作时的某种惯用手法，在不同印面形式中却有不同的变化应用，但万变不离其宗，贵在对其印艺规律的认识和把握。

临书要读帖，临印须多读印。读印的过程，实质上就是提高自身眼界的过程。读印可分为泛读和精读。所谓泛读，就是对每个时代印章风格的考查，强化对秦汉、魏晋、唐宋和明清等各个时期印章风格的把握及领会能力。所谓精读，是指对某一时期乃至某一家、某一路数的印章进行对比分析，如将汉铜印、将军印和玉印等结合起来看，在对比中了解多种风格特征。读印是在欣赏过程中将优劣、技巧、构成和对比等多种因素分析透彻，做到胸有成竹，所读愈精，所读愈广，则受益愈多，在创作上愈是游刃有余。

（三）突出重点，手到心到

临摹印章时，首先要对对象加以剖析，分析重点、优点和个性特点所在，做到“意在刀先”，胸有成竹。比如说齐白石“人长寿”（见

图 203）这方巨印，临摹时应对刀具的使用、印面大开大合疏密关系以及线条变化等进行分析，对笔画粘连衔接处的笔墨书写意趣要把握好，尤其是“寿”字，在用刀方向上突出线条变化。临摹时先注重“眼到”，才能做到手到和心到。至于突出重点可以分为以下三步：

一是一段时期集中学习某一种印风。虽然本书所论及的是齐白石印风，但回顾齐氏学印经历，先是浙派切刀，集中在丁黄二家，后是赵之谦、黄士陵和吴昌硕诸家，主要集中在赵、黄两家，最后回归秦汉印和封泥阶段，尤其侧重将军印，以单刀为主，羽化而出。在齐白石的理念里，强调不能死守一家，有两层含义，一是要博涉，二是要有专攻。所谓博涉，是指一生都处在不停地探索中；所谓专攻，是在某一段时期专心某种印风，因为每个篆刻家所积累的技巧和手法以及构成意识有很大差别，比如说，黄士陵和吴昌硕风格截然对立，不能同时学，但不同时期可以吸收其中各自的某些手法，所以这里强调在某段时间要集中学习某一种印风，实质上是博涉和专攻结合起来。

二是秦汉印和流派印结合学习、辩证应用。在临印过程中，如果单纯地以汉印为宗，则刻印皆以平正出之，面目少变；如果缺少汉印大巧若拙的风范，则失之板结，正如前贤丁敬所言，“看到六朝唐宋妙，何曾墨守汉家文。”对汉印采取批评接受的态度，这是大师的取法态度。从另外一个角度来讲，流派印章中也有不少不足，近当代印人，如果单纯地寄情于流派印人，反而寄人篱下，逊色三分。明清以来流派印人本身都是立身秦汉印的，如吴让之、赵之谦、黄士陵、吴昌硕等人，他们以所积累的秦汉印功底，再加上以自身锻造出的篆书风貌入印，各有所据，遂成就一世英名。齐白石也同这些先贤一样，立足于秦汉印的质朴自然，以有别于他人的篆书风貌入印，最终成为一代宗师。临习者应从齐白石身上获取有益的启示，将齐白石印章和秦汉印结合起来学，既追求单刀爽利，也以秦汉印的浑厚避免单刀抛筋露骨的不足。

三是充分把握原创性和分辨源流。这个问题可从两个方面来分析：一是原创性，即印章的个性风格及创造性特征。众所周知，在书法临摹学习中，临摹黄自元不如直接学欧阳询，入手二王远胜赵孟頫，学米芾比学吴琬要好得多。学习应强调“取法乎上”，切忌带有时人之风，取法时人的东西，不如直接借鉴前贤，效仿时下流行的单刀直冲，不如直接取法齐白石。二是分辨源流。此环节是对原创性的进一步演绎发挥。分辨源流即是指临习者不只能关心创作结果，更要看到篆刻家如何形成这一结果的过程。前文分析齐白石印风形成渊源，如果仅仅盯着单刀这一节，只能得之皮毛，原因即在于缺少相同的锤炼过程。齐白石最终皈依单刀法，是建立在对多家风格博涉基础上的，并且他有雄厚的腕力，一般人难以比肩。齐白石的锤炼过程相当艰辛，对多种风格均有涉猎，印风有一个渐变过程。因而在学习齐白石印风之前，如果对浙派切刀、赵之谦和黄士陵以及将军印等皆有涉猎，并具备一定基础的话，再学习齐白石就会更加得心应手。

（四）举一反三、触类旁通

临摹主要是通过对某些印章的临习，总结其中规律，熟练掌握其篆刻手法，融化为自身能力，然后做到举一反三，触类旁通。而不仅仅局限于某方印的得失，这才是临摹的真正可贵之处。在临摹环节中，尤其要注重将临作和原作对比，找出差距。姜白石云：“临书易失古人位置，但得古人笔意，摹书易得古人位置，但失古人笔意”。临印和临书有很多相似的地方，但也有不同之处。比如说临一方印，本身就有重复设计的过程。篆刻重在技巧，章法安排的地方更多一些，为此要加强原印和临作的比较，找出一些细微差别，如用刀方向的不同，笔画粗细以及印面细微之处的留红等。临印中最大问题就是眼界，眼高手低，本为艺术学习的正常现象，但眼界高，手亦应尽快跟进，长期眼高手低则不正常。因此应该从临印中找出差距，缩小差距，正是临



图 286



图 287



图 288



图 289



图 290

习者所要追求的目标。

四、临摹步骤

（一）执刀。执刀包括两方面的要求。一是握刀姿势，二是刀锋与印石接触角度。握刀姿势一般有三种，即执笔法、捏杆法和握拳法。执

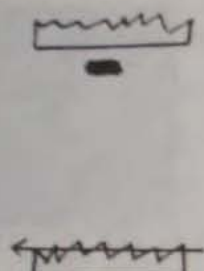


图 291 补刀示意

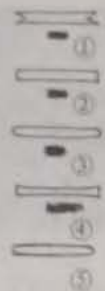


图 292 白文线条形态

笔法姿势就如同现在的执钢笔法(图286)、横式自右向左行刀。冲刀时刀杆尽量放平,用切刀时刀杆与印面角度更大一些,依靠指力。握杆法(图287)主要依靠腕力,由外向里行刀,运刀细微处不易把握,据说赵之谦、吴昌硕和黄士陵都用这样的刀法。握拳法(图288)一般适合刻大印,也有称为“三刀法”的,即正向一刀、相反方向一刀,第三刀用以剔除印面中多余石质。刀锋与印面接触角度来说,如果刀锋侧面与印石垂直,为中锋行刀(图289),如果存在某个角度,则为偏锋入石(图290)。在齐白石篆刻创作中,两种入刀法常交替使用,并因力度、轻重以及方向不同而产生多种变化。

(二)行刀。握刀姿势决定行刀方向有两种:自里向外行刀和自外向里行刀。用单刀法刻印,刀锋要常在点画中行,要求控刀稳健,对入石深度和速度要有很强的调控能力,尤其要注意冲刻时刀痕衔接处要自然,保持气脉连贯,切忌故作驰骋或形成有规律的锯齿痕迹,特别是笔画末端收笔处或转折处,切忌冲过头,过头则无法收拾。因此,单刀如果功力不逮,不能掌握好分寸,就容易造成过度崩裂而损害字形。另外有一细节要注意,在运刀过程中会有很多石屑,常使印面笔画模糊不清,有的初学者往往以口吹气除去,这样很不卫生,正确的方法应该是边刻边用无名指或小指将粉屑拂去,使刀痕清晰。

单刀要注意冲刻的节奏感,“冲”并非一冲而过,一冲了事,要一



图 293 刻朱文示意

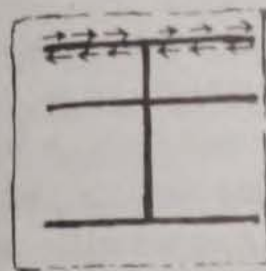


图 294 刻朱文运刀示意



图 295 刻白文示意



节一节地冲,避免轻浮而求凝重。一般说来,篆刻双刀法刻印要求往复行刀,很多时候以石就刀,在冲刻过程中将印章旋转。在单刀冲刻过程中,有二种方法避免用刀过于单薄,一是复刀和补刀,即在原有位置和入石处重复行刀,使刀痕不过于张露,二是刻完后将印石旋转180°,顺刀痕略带一刀,除去笔画中的锯齿痕迹,不至于太单薄(图

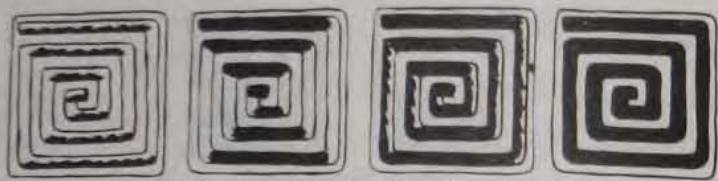


图 296 白文并刀示意

291)。单刀与双刀刻石的区别在于，双刀是相反方向上按照笔画形态刻满，保持线条均匀平整。白文是齐白石篆刻成就最大的类别，因而是临摹的重点，对白文线条形态必须注重。常见的有五种（图 292），①图中两端皆有“燕尾”，此乃刻印大忌。②图中两端平直略失情趣变化。③图中上凹下凸，显得软弱。④图中线条中间细而两端粗，显得单薄。⑤图中线条则饱满有力。在具体临摹或创作中，线条变化远不止以上这五种。关键是因时制宜，多见变化，表现丰富。

朱文是剔去字形笔画外的空间部分，将文字留住（图 293）。一般刻法为刀角沿笔画外缘右上方起刀，从右向左运行至顶端，再将印章旋转 180° ，仍然自右向左行刀，把两端剔平（图 294）。白文则是镂空印文。一般按照笔画形态书写方向刻完（图 295）。有时为了方便，可将同向的线条刻完，然后将印石旋转 180° ，再在相反方向复刀，后将印石旋转 90° ，用同样的方法冲刻两次（图 296）。这种方法一般在工稳的汉印或满白文中较多使用，而对这一原理可发挥应用。白文相同并列的线条多时同向行刀，可使笔画末端大块残破，形成朱白强烈对比，如“淡容轩”（见图 145）中大块残破即用此法。刻朱文印如果遇有交叉或者衔接的笔画时，不能将笔画刻断，要提刀越过笔画再重新落刀运行，将笔画刻完，保持气韵连贯。按常理来说，朱文不适用单刀，多用双刀，但在行刀过程中，要注意向线行刀和背线行刀的不同应用。在笔画冲刻过程中，接近刀锋的一边为向线行刀。如果在冲刻过程中不旋转印石，保持自左向右行刀方向，就形成向线行刀，可以

适度造成线条的残断和迸裂，但要注意避免伤及筋骨，这一方法实质上是白文印冲刻方法的变通运用。

（三）临刻。临刻首先要严谨，必须忠于原作，特别是钩摹印稿时要做到一丝不苟，切忌任意改动，潦草从事。写稿上石常有两种方法：一是水印法，印石一定要磨平，以浓墨写于纸上，最好是竹棉制纸，待干后覆于石上，将四周纸面也折下，并用少许浆糊粘贴以固定，然后再用清水渗湿印稿，另取二、三张毛边纸吸去水份，并覆于印稿之上，用指甲或牙刷杆等软硬适中的物品，在覆盖的纸上由轻至重反复四五次，使印稿墨色印于石上。如果发现不清楚的地方，可用毛笔加以修改，这种方法的优点是印文位置准确，但较繁琐。第二种是直接将在印稿书写上石，这对篆书功底要求很高。书写时印文应反写，可用小镜子反照印文，以检查反写印文的书写、布局效果。除上述两种方法之外，还有一种是直接将在印面涂黑，不写印稿而直接操刀刻就，此法老手可为，尤其适合单刀作印，初学者不宜。白石老人刻印，常不为墨底所拘，以意行刀，非具炉火纯青之功力者莫可为。有人说齐白石刻印时只在印面上涂一点墨，不起稿就直接奏刀，实际上，有些字他不但要查核工具书，写上印面后还要用小镜子反照审视，需要修改的地方不厌其烦，直到一印定局，才霍然奏刀。

篆刻临摹与书法临摹一样，临摹中最好同步对照范印，留心其中细节，关键还在于平时多读印，眼熟运刀必然更为自由。初学者选择印例，不宜过大或过小，大者不易达其神势力度，小者不易施诸刀锋，临摹中切忌过多修改，通过临摹，可以掌握齐氏印章的规律和特点。明徐上达云：“善摹者，会其神，随肖其形；不善摹者，泥其形，因失其神。”临摹基本功扎实了，就能为今后的创作打好基础。

五、具体印例剖析

齐白石一生创作了大量的作品，其中的经典之作已成优秀的篆刻传统。对于喜爱齐白石印风的后学者来说，选择经典之作加以临摹，是



图 297 庐



图 298 邵



图 299 甌屋



图 300 大千



图 301 洞泉



图 302 宝君

领会齐氏印风，深入齐白石篆刻堂奥的唯一途径。前文所罗列的一些经典之作主要是着重于章法、字法和刀法要素的分析，都可以作为临摹对象。本节再对其他的经典之作进行临摹要点分析，并且结合笔者的一些临摹作品来进行分析。

白文“庐”（图297）印文仅一字，印面左边大胆留红，整个“庐”字半包围内笔画有三个块状结构，中间一块白面略小且右置，形成参差错落的变化；三块面中各有一些不规则红点，在临摹过程中应注意用刀轻重及方向变化，力求和而不同。“邵”（图298）字疏密处理很见工夫，临摹此印，对右边栏的残破不必太刻意求似，“邵”双耳旁处理成单耳旁。“召”部中“刀”和边栏衔接处应自下朝上运刀，方能有如此效果，这些在临摹时宜细细体会。

“甌屋”（图299）整体上上密下疏，下方白地大，稳重而空灵。“屋”字第一横和上边栏平行，左边栏残破，这些在临刻过程中注意完成。“甌屋”二字粘连处漫不经心，临摹时要尽量表现出来。“屋”字最底横伸入“甌”字下方，这一细节也不能忽视。“甌”字“瓦”部和右边



图 303 配瞻



图 304 壶公

栏粘连处留出白地，临摹时要注意。为保持笔画衔接的自然，上方接口处自上向下用刀，而下方接口宜自下向上用刀。“大千”（图300）印别有趣味，形式上左密右疏，“大”字右边线条加粗，有借边作用，此印是一方学封泥而自化的创作。“大”字中间两条竖线是向线用刀，造成波磔状，临摹时多加体会。“大千”二字笔画与边栏粘连各呈其妙，“千”字斜笔及竖画与边栏粘连，横画与“大”字粘连，这些均不可忽视，改变特点之一，则印面形式大有不同。

“洞泉”（图301）印临摹时要注意两点，一是全印用刀方向多为自下而上，只有轻重差别；二是几个地方留红，皆“洞泉”二字字形中，“泉”字下方留红很关键，既呼应印面下方留红，也使二字错落生姿。“宝君”（图302）有异曲同工之妙。临摹时最要注意的是残破，两字皆为左右对称结构，通过残破来实现变化；两字皆有笔画逼边，但不同变化，如“君”字破左上方，实际上是冲刻过程中有意识地冲出印边而形成的效果，“宝”则破上下两端。“配瞻”（图303）中留红依据字形而定，临摹时可对“配”字稍作修改，将“山”三笔冲出边栏的笔画变其一；“瞻”字“言”部中四横与撇画相接，但长短各有不同，临摹时也要体现出来。“壶公”（图304）全印线条以方折为主，间或有稍许圆转，线条粗细变化在临摹中应表现出来；“公”字撇捺画因用刀方向表现出来的笔画两端不同，宜体现出来；“壶”、“公”两字之



图 305 周左季



图 306 木居士



图 307 张宇慈



图 308 齐秉声



图 309 老书生

间，两字与边栏之间的变化要注意。

“周左季”（图 305）朱文借鉴封泥样式，笔画和边栏粘连，重在边栏之变；“周”字下方自然大块留白，全印笔画间距不等分，此是吸收黄士陵的方法。“木居士”（图 306）三字较简，且字形多为对称，处理这方印时，用刀力度有所不同，方直中有变化，如“木”字三竖画就是最典型的。在临摹时宜注意此印“木”字下方留红与“居”、“士”二字中间留红相互呼应。“张宇慈”（图 307）全印三字，“张”字“弓”部具有行书笔意，“长”部笔画上提内收，下方大块留红呼应，“宇”字字形下方留红，“慈”字四个“口”部作不规则安排，极为随意。“心”部稍显斜置，本是无心，却成有意，临摹时要注意这一点。“齐秉声”（图 308）印有异曲同工之妙，用刀稍轻细，笔意极浓，笔画间不经意的留红别有风味。如“秉”、“声”二字下方留红，是一方形式感极强的印章。“老书生”（图 309）印中各种对立手法的运用上极尽变化：“老”字将斜笔画反写，逼边残破，下方“匕”部将原本为横向放置的部首变为竖向；“书”字笔画较为密集，“生”字则有意识地省略部分



图 310 邵元冲



图 311 罗庆山



图 312 杨槃三



图 313 雷冰堂

笔画，自然空间变大，上疏下密。

“邵元冲”（图 310）印中三字笔画较为简单，“邵”字中“刀”部反写，不知有意还是无意，但就这方印而言，反写形式感比正写要更舒畅一些。“元冲”二字中，“冲”字“水”旁处理成平行的紧缩形式，下方大块留红；“元”字横画较多，作不均匀分割；“邵”字右耳旁斜放是整个印面形成动感的最主要原因。“罗庆山”（图 311）印有类似的构成方法，“罗”字下方大块留红，和前一印不同的是，“庆山”二字中间留红使左右两部分呼应统一。“杨槃三”（图 312）中“杨”字位置稍有顿挫，上下留红，左半部分两字中间留红。临摹此印有几个关键点要抓住，一是“杨”字中“日”部处理成圆形；二是“豕”部中并立排叠笔画各不相同；三是“槃”字中“米”部四点，用刀方向、角度和形状大小各有不同。

“雷冰堂”（图 313）印中“雷”字笔画多而密集，占据印面大半空间，“金”部处理极随意，字形左侧直接“堂”字，“堂”字左侧笔



图 314 胡佩衡



图 315 寒翠堂



图 316 不成画



图 317 知己有恩

画逼边而残破，“雷”字右下方留有红块面和“冰”字两笔画之间留红相呼应。“胡佩衡”（图 314）印中布局留红和前述印章创作有异曲同工之妙，只是留红位置从右变成左，原理还是一样的。细察这样的印例，对于了解齐氏印章有很大好处，易于掌握一般的规律。“寒翠堂”（图 315）印用单刀刻就，章法上疏密有致，细微变化较多。如“寒”字中间稍有留红，“堂”字上部大块留红。“寒”字中四个“工”各有小异，“翠”字“羽”部的二“习”刀法轻重有所变化，“堂”字上方两笔画以及下方“土”部两横用刀方向上也各各不同。这些在临摹时都需要细加品味。“不成画”（图 316）印面乃不规则形状，在齐氏一生篆刻创作中，并不多见。此印行刀随意，在章法上一反常规，印文三字横排，留红极为随意。笔者推测这方印可能是未书而作。临摹此类印章，宜体会其妙处，切忌照搬。

“知己有恩”（图 317）整体章法疏密有致，灵动非凡。边栏汲取封泥特点，“有”字“月”部斜放，使整个印面富于动感，“有”字拖笔和“恩”字有内栏作用，“恩”字“心”字底”笔画插入“己”下方，



图 318 饱看西山



图 319 中庸之道

使左右两部分呼应有致，边栏处理于随意中见深意。“饱看西山”（图 318）也是一方借鉴封泥样式的经典创作。“西山”二字笔画少，和边栏粘连处益加厚重；“饱看”二字笔画多，收笔细一些。此印章法处理上有很多值得借鉴的地方：如“饱”字左右两部分下方错落，形成有意味的空间形式；按照一般惯例，“山”字中竖应该放在偏左或偏右的地方，此印章并没有，这是值得推敲的地方；“看”字“目”部为区别于“山”字，没有粘连底边；“西”字左竖画和边栏粘连时，边角残破，稍有错落，以避雷同，右边和“饱看”二字粘连，“山”和“西”二字和边栏粘连处在边栏内边稍作残破，这些都从细微处见深意，临摹时应细心分辨。

“中庸之道”（图 319）用刀刚劲迅猛，尖锋锐利，上方“中之”二字笔画少而留红多，“庸道”二字笔画多，形成强烈的视觉对比效应。“俱在山楼”（图 320）印笔意极浓，轻柔行刀，结字错落有变，疏密有致，不拘一格。“山”和“在”对角留红呼应，“俱楼”二字疏密处理大胆中见细心，非有高超手法而不能为。

如果说以上各印留红布局虽有巧思，仍守平正之姿，后几方印则有些特殊。“老莘曾见”（图 321）印中“曾见”二字笔画密集，“老莘”二字字形中各有一块红面，出人意料之处是“曾见”二字左边留出红面，使印章化静为动；“见”字末笔伸入右下方留红处，有不落窠臼之美。“北城沙门”（图 322）从赵之谦印风中化出，赵氏印章常是四边



图 320 俱在山楼



图 321 老革曾见



图 322 北城沙门



图 323 中华良民也



图 324 百怪来我肠



图 325 杏子邬老民

留红，齐氏则留出两边，学赵而出己意，整体上四字皆以“沙”字为向心方向，化静为动，别出心裁。

“中华良民也”（图 323）、“百怪来我肠”（图 324）、“杏子邬老民”（图 325）和“吾年八十矣”（图 326）留红方式近似，共同特征是第三



图 326 吾年八十矣



图 327 我负人人当负我



图 328 东山山下是吾家



图 329 隔花人远天涯近



图 330 老夫也在皮毛类

行放置单个字并稍作错落，留出红面，各印中因字形不同而产生多种变化，大同中有小异。在临摹时要注意残破手法的应用，有些残破是在刻印过程中完成，有些则是在刻完后修饰完成，如“中华良民也”中的“华”字，“百怪来我肠”中的“怪”皆是在冲刻过程中形成。

“我负人人当负我”（图 327）印中“人”字相连，采用“叠文法”，“负我”两字各有不同，章法安排上，疏密自然；“当”字处密，“人”字处疏，亦疏亦密。临摹时要体会用刀方向变化，一些笔画，如右边“负”字下方右边点画，是因石质自然迸裂而形成的状态，临摹时不必刻意照搬。“东山山下是吾家”（图 328）印实质上是从小赵之谦师从诏版类印风中化出的，“是家”二字相连，笔画多，在形式上密集一些。“山”、“下”和“吾”字上半部分笔画少，故显疏。“是家”两字底部留有块状红面，密处仍留有红面，重心更加沉稳。

“隔花人远天涯近”（图 329）也是一方形式感极强的创作，从字



图 331 寻思百计不如闲

法上来说,各字皆无端正之态,如果再细分,“花、远、涯”三字略显挤压之态,“人、近、天”则留有大块红面,形成强烈对比。推测此印用刀效果乃石质的因素。“老夫也在皮毛类”(图 330)章法安排上各字皆以平正为主,“也”字穿插,“皮”字稍微错落,使全印动感自生;“也”字形虽小却占空间很大,“在、皮”二字相背而空间处密,全印留红自然,十分醒目。

“寻思百计不如闲”(图 331)印向线冲刀,笔画方折有力,锋棱生威,此印章法和前几印一样,为“二三二”安排,但通过各字“小章法”变化进而影响大章法,此乃一大特色。如“思”字上密下疏的变化,“如”字结字笔画错落,“闲”字形错位,“月”部斜放,实现了有放有收的变化。

“太平无事不忘君恩”(图 332)印文直白在齐白石印章中,有很多印文内容非常质朴,言简意赅,其味隽永,发人深思。刻印印文八字按照“三三二”排列,在章法上形成疏密对比。全印线条向线用刀,刀痕较为明显,冲刀中糅合切刀法,不同于一般情况下的用刀爽利,临习时尤应多加体会。各字小章法综合构成大章法,如“太”字中四竖画不作均匀分布,“平”字笔画内收,“无”字上疏下密,“事”字更密,与“君”字等产生对比,“恩”字底下方留空,共同组成奇妙的节律。



图 332 太平无事不忘君恩



图 333 老白(临作)



图 334 泽芝(临作)



图 335 丁丑(临作)

笔者喜爱白石老人印风,闲暇时常临摹,积累了一些印蜕,将原作和临作进行对比,对初学者有一定的帮助。

“老白”(图 333)是齐白石自用名号印,临摹时要充分注意字型特征,表现出疏密对比极为强烈的章法构成,“白”字明显不同的是去掉了常用的辅助撇画,临摹时多加体会,具体情况应具体对待。“泽芝”(图 334)印单刀轻细,临摹时宜把握每根线条用刀轻重程度不同,相似中见变化。“丁丑”(图 335)印则与上一印不同,运刀迅猛,笔画形态上一反常规,自然迸裂,形成强烈地视觉冲击力。“松年”(图 336)中字法错落安排生姿,在边栏及笔画形态上宜与原印求似,但对一些偶然断裂的笔画,如果不影响整体效果,则不必拘泥于原作,重在一气呵成。

临摹“光明”(图 337)印应注意其中的装饰化手法,笔画粗细对比。“子和”(图 338)印章法生动,“子”字托住“和”字形,全印向



图 336 松年(临作)



图 337 光明(临作)



图 338 子和(临作)



图 339 煮石(临作)



图 340 伯渔(临作)



图 341 雨岩(临作)



图 342 张(原作)



图 343 张(临作)



图 344 喜(原作)



图 345 喜(临作)



图 346 白峰(原作)



图 347 白峰(临作)



图 348 翼之(原作)



图 349 翼之(临作)



图 350 王准(原作)



图 351 王准(临作)

线用刀,尤其要留意“和”字“口”部左边和边栏衔接的细微处。“煮石”(图339)以隶书入印,四点变成四竖线,整体章法疏密对比强烈,临摹此印要注意线条细微变化。临摹“伯渔”(图340)时要注意两个方面,一是“伯”字单人旁笔画和“鱼”字笔画重合处的细节;二是“渔”字“三点水旁”与边栏重合的意味和度的把握。“雨岩”(图341)中“雨”字增加大量点画,别出心裁,临习时对点画的大小形状可更随意一些,用刀切忌均匀。

朱文“张”(图342)充分利用字形本身笔画结构形成疏密对比,边栏虽细,但各有变化。临作(图343)在这几个方面都有表现,相比原印线条,略显硬直而少柔和韵致。“喜”字印(图344)右密左疏,打破平正布局,临作(图345)线条变化尚有不足之处。“白峰”印(图346)发挥字形特点,对角留空,临作(图347)稍粗,临摹此印,重点是在章法方面。“翼之”(图348)也有同样的章法构造,临作(图



图 352 兴公(原作)



图 353 兴公(临作)



图 354 佛庵(原作)



图 355 佛庵(临作)

349) 尚佳。“王准”(图 350)全印笔画粗壮有力,疏密对比极为强烈,在形式上看不见单刀直冲痕迹,变得含蓄中见猛利,用刀一反常态,浑厚非凡。利用字形特征,形成章法疏密对比。在临摹时仍然要注意一些相同笔画的变化,如“王”字三横,“准”字中“三点水旁”。处理成并排三笔,“隹”部中斜出四撇画皆有不同变化,在临摹过程中要做到胸中有数,临作(图 351)对这些方面都有较好的表现。

临摹齐白石朱文印,明显地感觉比临摹白文印稍易,主要是白文印难以把握,难度很大,冲刀深浅过犹不及,朱文印的线条经营仍有可控之处。“兴公”(图 352)全印之重点在于向线用刀,自然形成崩落残裂的刀痕,临摹时应注意把握用刀方向变化,临作(图 353)在这些方面有较好的把握。“佛庵”(图 354)印线条古朴,粗细相宜,其中“佛”字竖画多而“庵”字横画多,组合成协调形式。临摹时要注



图 356 勇五(原作)



图 357 勇五(临作)



图 347 白峰(临作)



图 358 风前月下轻吟
(原作)



图 359 风前月下轻吟
(临作)

意笔画粗细变化,把握好笔意极浓,疏密关系变化和谐的特点。该印“庵”字上半部分笔画明显地细于下部,“佛”字“弗”部疏密处理自然变化,稍作上提,临作(图 355)在圆转意味还有些欠缺。“勇五”(图 356)印两字穿插呼应,疏密自然,下方边栏厚重,支撑其印尤显稳当,临作(图 357)中“五”字下方横画尚有不足。“风前月下轻吟”(图 358)注重以字形变化的“小章法”来影响整体上的大章法,齐白石出人意料地将“月”字处理成半圆形,仿佛一轮明月当空,印面中各字皆见匠心,处处蕴涵动人的魅力。如“前”字处理成向右倾,“下”字点画拖笔朝下,既留空,也破板正,“清”字三点水,处理成弯弧型,似清水常流,“吟”字将“口”部放在右边,也是齐氏印章形式构成的特点所在,临作(图 359)则尽量在体现这些特点。

第二节 创作

创作实际上是临摹基础上的升华。问题在于,临摹水平高,创作水平不一定就高,但反过来讲,创作水平高,临摹水平必定高,两者因人而异。关于创作问题,可观照第四章中齐派及受齐白石字法、刀法和章法某一方面影响的创作,这些都是在临摹基础上的升华,体现了渐入创作之境。

一、创作要求

(一) 以临为创

篆刻创作中首重临摹,以某一家为取法对象,做到取法有据,只有对某一家印章风格有很深的了解,并在熟练掌握的基础上才能谈得上创作。以齐氏手法进行创作,必须对齐白石篆刻字法、刀法和章法有总体上的领会。创作初期一般不要太随意,将每次临摹当作一次创作,切忌随手刻画,否则于事无补。临摹时最好能做到背临。依据笔者肤浅的创作经验来看,同时应对齐白石其篆书作相应的研究,将书印二道结合起来,可以事半功倍。推而广之,临不同印人之作,均要注重对其篆书同步研习,这对熟悉并掌握篆刻的字法、刀法、章法大有帮助。

(二) 戴着镣铐跳舞

篆刻从临摹到创作必须遵循一定的规律。尽管要遵循规律,但也需创作的自由,这是不自由中的自由,或者说是自由中的不自由,二者是辩证统一的。就像刻肖形印,借鉴一些其他艺术门类,比如说版画,完全可以,但如果过火,肖形印就会变成图画,本末倒置,无疑是不可取的。再回到齐白石篆刻本身,对齐白石篆刻有了一定的了解之后,对其刀法、章法和字法的经营初步掌握之后(只是相对而言,因为对大师的研究是贯穿一辈子的事,有时甚至一辈子都不可能穷尽),在创作时对临摹中所总结出来的经验和手法应加以充分应用,强化巩

固,做到学以致用。在临摹基础上有一定的突破后,在运刀过程中应继续加强控刀的锻炼,特别是在多个笔画间要注意避免雷同和单调的不足,做到同中有异。需要指出的是,借鉴汲取齐白石的篆刻,并不一定是全盘接受,如果全盘接受,即使和齐白石在伯仲之间,也只是是一种重复,并非创造。只有对齐白石印风存在的不足有充分的了解之后,才能在具体创作中扬长避短。

之所以强调戴着镣铐跳舞,是指将在临摹所积累的基本功强化应用,从他法走向我法。如果临摹时是一套,创作时又是一套,必然不利于创作者的应用发挥。在处理临摹和创作的关系上,篆刻和书法的道理是相似的,如果学习颜真卿楷书,创作时凭一时之兴胡写乱画,即使学一辈子也不能入门。所以说,从临摹到创作的过程是“戴着镣铐跳舞”,只有将这种有意识的行为强化为无意识的精熟表现时,才能进行创造性地发挥,从应规入矩到自由创造。

(三) 从规矩走向自由

学习齐白石印风,并不是为了一辈子都要活在齐白石的印风里,必须有所突破和超越。分析齐白石篆刻流派和传人,不难看出,许多齐氏嫡传弟子,很少能突破齐氏窠臼,而当代一些印人,立足于齐氏印风某一方面,却拓展出自己的天地,不能不让人心生感佩。从篆刻艺术学习讲,临摹是一个拐杖,最终目的是自身独立创造,创造是居于第一位的,但不经过临摹,是无法进行独立创造的,对于这两者关系要有辩证的认识。集长集优而看,齐白石本人就是一个善于创造的天才艺术大师,他以见贤思齐的学习方法,最终独辟蹊径,另辟畦畛,不同于吴昌硕,也不同于赵叔孺和王福庵等人,开启了当代大写意印风之先河。齐白石学习篆刻的过程本身就是一个善于学习而敢于创造的过程。

二、创作方法

(一) 仿作。临摹是创作的基础。在临摹与创作之间尚有一个过渡

阶段——仿作。对齐白石篆刻研习而言,主要是刀法和章法两方面,当然,并不是说篆法不重要。篆法实际上是形成篆刻独特风貌的先决条件。一般说来,篆刻大师之间风格的差别主要在于篆法不同,章法与刀法基本上是相通的,如果在篆法方面也照搬,会始终有寄人篱下的感觉。所以仿作和临摹存在一定的差别,学习齐白石篆刻,如果全盘吸收,势必很难摆脱他的影响,从某一方面吸收,则更容易变法。具体实施时,某印可先借鉴白石印风一二字,或者将原印中四字改一字,但要注意整体风格协调。历代名家大师都非常重视仿拟。在仿作、仿拟的过程中,并不是一味照搬不误,依葫芦画瓢,着重是对齐白石篆刻精神的领会,不苟求与原作一模一样,作品应有作者自身的个性和思想。如果说临摹要求形神兼顾的话,仿作则仅要求突出其中某一方面,因而仿作也可以说是临和创的结合。在仿作过程中,借鉴齐氏的刀法或章法,不一定局限于某一印,可参考很多印例,朱白皆可,有的取结构,有的取刀法,有的取章法,总的来看,只要符合齐白石印风神韵所在,整体协调即可。

仿作最忌讳过度修饰,尤其是仿齐白石印风,因为白石老人一生反对做作,修摹削成病。朱简认为作印有“六忌”,“一曰光,笔意刀法全无,只求整齐,一忌也;二曰滑,意不经营,摹尔操觚,二忌也;三曰板,如剗刷中之宋字,生硬异常,三忌也;四曰匀,横竖如一,不求古致,四忌也;五曰弱,笔画无力,气魄毫无,五忌也;苟且了事,有伤大雅,六忌也。”这“六忌”作为对齐白石篆刻临摹与创作中的要求则恰如其分。

(二)创作。创作就是在具有相当的基本功后,利用所掌握的技法独立进行创造的过程,名为独立,实际上仍不能与临摹及仿作完全脱离开来。但创作有更高层次的要求,要敢于标新立异,探索形成新的技法。本书第四章中对“齐派”弟子及当今印坛一些印人借鉴齐氏刀法、章法和字法等某一方面的创作进行集中分析,他们的成败得失对学习齐白石印风的人具有参考价值。



第四章 “齐派” 作品分析

齐白石是近现代艺术史上“诗书画印”俱全的一代艺术大师。篆刻对当代印坛产生了巨大的影响。齐白石篆刻以刚劲迅猛、雄强奔放的用刀,大开大合的章法和独具一格的篆书形式形成独特风貌,树立了近代金石写意兼具阳刚美的典范。如果说吴昌硕是一种“小写意”风范,齐白石则是“大写意”的代表,故沙孟海以“大阳”喻其特征。但对齐白石篆刻的认同有一个过程,最初是一片“野狐禅”的斥责、讥讽声,遭到极端诋毁,就像当年萧退庵评价“天下篆刻之坏,始于吴昌硕”一样。虽贬者甚多,但齐白石不为所动,自诩为“吾狐也”,以过人的胆略和气魄,表明自己一意孤行的决心,这是一个明智艺术家的自觉意识。坚持己见,我行我素,以奋发

雄伟之气概，最终成为一代宗师，与吴昌硕并驾齐驱。对齐白石篆刻须一分为二的看待。齐印高低互见，经典创作不在少数，不尽人意之作的存在也是事实。对齐白石将自我风格发挥到极致因之而有的排他性，在临习时要做到胸中有数，切忌不能自拔。特别是绝顶弄险，败颓暗藏之处，尤当清晰分辨，非此，则易狂怪失度，险道人邪，沦为异类。齐白石对古印的学习主要是汉印，对古玺一类涉足非常少，故在创作形式上以借鉴汉印形式为主，他对印章疏密关系及构成意识的认知，已超越吴昌硕等人，特别是将黄士陵印章中一些“现代意识”加以发挥，奇肆多变，打破了一般构成。就字法来说，虽大胆创新，但也存在一些错字和不规范之处，在一定程度上影响了齐白石篆刻格调，从而引起篆刻界的非议。齐白石用刀迅猛刚烈，有时失度造成文人气的流失，我们在学习中应做到吸收精华，尽力避免不足所在。

第一节 近当代受齐白石影响的印人

齐白石是近现代篆刻史上开宗立派的人物，“齐派”可以说是篆刻史中最后一个流派，其后很少以“流派”来冠称某个篆刻团体，而代之以“印社”或“协会”。“齐派”虽存在，但显得单薄。齐白石和吴昌硕一样，风格臻于极致，能承袭者寥寥，化出一家面目的就更少。齐氏弟子及再传弟子中很多不越雷池，树立自我风标者鲜见，不能不说是一个很大的遗憾。齐白石在当代印坛的影响有目共睹，但真正学之能化者，却是未入齐门的后生。因而评述“齐派”时，除将其入室弟子中代表性篆刻家选入外，当代印坛取法齐氏篆刻而在刀法、字法或章法某一方面有成绩者亦作选择性地录入。

20世纪30年代旧京印人几乎都是齐门弟子，其中刘淑度、贺孔才、周铁衡、刘冰庵、陈大羽、肖友于和杨鹏升等都是学而有成的篆刻家。

刘淑度（1899—1985），名师仪，字淑度，以字行，祖籍山东德县，毕生从事教育事业，善榜书，长于文史文学，曾帮助郑振铎编纂《中国文学史》。刘淑度幼嗜篆刻，最初起于自娱，并无师承，曾从贺孔才游。其治印，本不甚有名，后经郑振铎、叶圣陶、朱自清和俞平伯等人介绍，为鲁迅刊“鲁迅”、“旅隼”朱白印各一枚，进



图 360 闻斯行斋经籍



图 361 郝荫潭

而成为鲁迅的学生。为鲁迅所作两印陈列鲁迅博物馆，研究者考证为刘淑度所铸，其印名始渐为人知。董鲁安是刘淑度的第一位篆刻老师，刘后来又从章南溪先生学，两位老师皆认为刘淑度喜欢横平竖直的印字，与齐派篆风不谋而合，劝她拜师齐白石。1927年经李苦禅介绍，步入齐门。齐白石为其刊“白石弟子”白文印，正式收归门下。出版有《淑度百印集》，以民国辛未齐白石所撰《淑度印草》序言为引首，其中有齐白石评价：“从来技艺之精神本属士夫，未闻女子而能及。即马湘兰之画兰，管夫人之画竹，见知是女子所为。想见闺阁欲驾士夫未易耳。门人刘淑度之刻印，初学古人，得汉法，常以印拓呈余，篆法刀工无儿女气，取古人之长，舍师法之短，殊为闺阁特出也。”一般说来，女子刻印，常为腕力所限，追求灵秀相对容易，而求雄奇则难度较大。齐白石印风以雄强彪悍著称，须眉男子力不胜者，尚束手退避三舍，刘淑度师法齐白石，虽不能尽传山翁气魄，但无怯弱之态，以灵动之姿寓于章法之内，诚属难能可贵，由此成为民国时期具有代表性的女篆刻家。刘淑度与齐白石相比，风格清秀许多，刀法上基本保留了冲刀特征，但奔放处要逊色些。“闻斯行斋经籍”（图360）取法吴缶庐更多一些，有封泥意趣，字法安详，用刀从容。“郝荫潭”（图361）刀法略显轻弱。“张云鹤印”（图362）、“郑振铎印”（图363）以及“许毅之印”（图364）三方印中，最后一印为更佳，刀味极浓，堪受一赞。“冰心”（图365）印见白石翁遗意，章法布局尤其生动。刘



图 362 张云鹤印



图 363 郑振铎印



图 364 许毅之印



图 365 冰心



图 366 老天不瞞大傻瓜



图 367 郭沫若



图 368 白石门下

淑度一生刻印三千有余，除鲁迅外，曾为钱玄同、许寿裳、朱自清、郑振铎、俞平伯、台静农、容庚、商承祚、叶圣陶和顾颉刚等社会名流贤达治印。贺孔才曾赞之曰：“观君治印，知白石翁篆刻有传人焉。”

周铁衡（1902—1968），祖籍河北冀县，一作铁衡，原名德兴，别号铁翁，半聋、灌园丁，别署木匠徒弟。早年毕业于医科大学，原以从医为业，后赴日本留学。中年后专门从事书画篆刻创作，生平嗜古好学，于金石学、古文字学、考古学、古琴弹奏以及古钱币均有研究。作品集有《半聋楼印草》《半聋楼谈画》《后来居印草》和《清钱铁录》等。1949年后曾任沈阳市书画研究会主席，辽宁省美术家协会副主席，“文革”中被迫害至死。周铁衡16岁时拜师齐白石，作画亦受齐氏影响，21岁考取南满医科大学，与郭沫若友善，结为终生挚友，郭氏所用印章多出其手，世人多误认为乃白石山翁所作。有些几可乱真。周铁衡以齐派印风名世，师其法，得其意，刀法深得齐氏三昧，但用刀比白石老人规范，结篆章法，放敛适度，略有所变；章法受赵之谦影响，晚年刀法受缶庐影响，比白石更加浑厚。“老天不瞞大傻瓜”（图366）印用刀稍嫌单薄，尖锋过多，结字像“不”和“大”二字处理欠妥，笔画有些雷同；“瓜”字安排就印章整体章法来讲，存在一些突兀之处。“郭沫若”（图367）印刀法淋漓，迅猛有力，乃见性情之作，布局章法深得齐氏三昧。“白石门下”（图368）借鉴封泥，结字参白石老人法，观“白”和“下”两字便一目了然。此印之失在于边栏过于沉闷，印文四字变化也不多，稳重有余，灵动不足。“阿聋”（图369）印则见深致，此印变化处显白石真谛。如“聋”字中各笔画疏密粗细处形神兼备。“太阳升”（图370）印取法齐白石而又异于齐白石，最显眼处就是“升”字处理淳然有味，方圆兼施，大朴不雕。“四音馆”（图371）结字似白石，但残破处会意缶翁较多，有汉印真醇味。“心游大荒”（图372）深得齐氏用刀三昧，愚以为“大”字处理若稍加变化则更佳。“爱人民”（图373）印面大块留红，“爱”字下部稍见局促。



图 369 阿聋



图 370 太阳升



图 371 四音馆



图 372 心游大荒



图 373 爱人民



图 374 郁郁乎文哉



图 375 河北周郎



图 376 灌园丁

至于“郁郁乎文哉”（图374）则属所选印例最佳者，字形刀法依据白石居多，但夸张情趣处却借鉴缶翁意趣，尤其是“文”字，处理得极为稚拙天真有味，堪为一叹。“河北周郎”（图375）得汉凿印之趣，留红见白石妙谛。“灌园丁”（图376）有缶翁神髓，边款神似赵之谦，功力精深（图377）。



图 377 边款



图 378 亦譽之為嬰兒

贺孔才(1903—1952)、本名贺培新,祖籍河北武强,号天游。笔名贺泳。贺孔才自幼跟随祖父攻读古文辞,功底很深,后拜当时名震一时的古文名家吴北江为师攻读文学,书法师从秦树声。篆刻随齐白石。得益名师指点,加之他天分极高,很快便成为北平最负盛名的才子,文章、书法和篆刻颇有建树。齐氏弟子中,贺孔才以富藏书著称,其虽出齐翁门下,但风格迥然不同,后博参吴昌硕、赵之谦法,正面取势,中锋用刀,不为师门所囿。而立之年后以古玺为宗,章法隽逸错落。篆刻辑成《武强贺培新印草》二册(亦名《迂轩印存》)。本书所选贺氏为潘伯鹰所作三印,风格已和齐白石拉开了很大的距离。“亦誉之为婴儿”(图378)以金文入印,此非齐白石渊源,两方“鬼公”印,借鉴明清诸家居多,线条经营和刀法皆迥然异于齐氏。“鬼公”(图379)线条苍古有力,形散而神气不散。另一方“鬼公”(图380)、印面小一些,线条绵中藏针,疏密有致,结字夸张而见情趣,堪称贺氏典范之作。“武强贺培新字孔才印”(图381)见齐氏多字印遗风,注重单刀情趣表现,笔面并笔残破处一任自然,疏密对比强烈。“閼侯曾克崙字履川印”(图382)是贺氏难得一见的巨印,此印已不完全是白



图 379 鬼公



图 380 鬼公



图 381 武强贺培新字孔才印



图 382 閼侯曾克崙字履川印



图 383 楊之光



图 384 張揚

石手法,章法排布得赵之谦分朱布白神趣,在用刀上汲取吴昌硕浑厚含蓄的一面,更有汉印的高古神韵。从齐白石对贺孔才出版印集的评

价中。可以了解齐白石老人对贺氏的器重。“消愁诗酒兴偏赊，浊世风流旧家。更怪雕镂成绝技，少年名姓动京华。”1927年，齐白石又为贺孔才印集题词：“商也起予余愿足，壮夫怜汝宦情违。高人可作今难作，不见湘山未敢归。”“贺生刀笔胜昆吾，截玉如泥事业殊。小技哪应从白石，无情何不慕南狐。孔才仁弟已将蓝出青，丙寅、丁卯两年所刊印共得六本，余为评定后，复为题记之。”嘉许备至。建国后，贺孔才响应政府号召，将清朝乾隆嘉庆以来二百年来的家藏图书12700余册、文物5370件无偿捐献给国家，其中捐给北京图书馆（现今中国国家图书馆）图书上万卷，计有元刻本《唐音》《朱子大全》，明刻本《元文类》《郢史》《唐文粹》《陶渊明集》《周礼》《大学衍义》《尹和靖文集》和《百川学海》等，这些善本古籍“所购多金石原拓和名家考校之本”，都是难得一见的孤本，弥足珍贵。这些藏书一部分来自贺氏先祖所传，一部分则来自北京城大大小小的古玩店和街头巷尾的旧书摊，都是贺孔才费尽心血淘拣而来。

刘冰庵（1910—1973），名庆祚，字祉绵，号冰庵，辽宁熊岳人。曾在中央美院与中央民族艺术学院教授书法和篆刻。书画兼擅，印名尤高，为齐白石得意弟子。刘冰庵喜爱黄穆父金文印风，小篆细朱文尤其精美秀雅，别具风范。1999年人民出版社出版《刘冰庵书法篆刻集》。“杨之光”（图383）全印章法大疏大密，布局神似白石。“之”处留出大块红面，呼应“杨”字下方留红，“光”字末笔向右下方伸展，长驱直入，越过印面中间线，略具弧度，呼应“杨”字“日”部中圆转笔画，使左右两部分团成一气。“张扬”（图384）线条轻重得宜，分布极为随意，间距不均等，用刀猛利潇洒，极富英锐之气。“湘安五里松人”（图385）中“湘”与齐白石结字相似。“湘”字三点水置陈极密，“五、人”二字留红相互呼应。“郭沫若”（图386）用刀轻柔，右下方留出大块红面，章法布局得白石要旨，几可乱真。“寒水亭”（图387）和“心清似水意冷如冰”（图388）两方朱文，追慕白石印章风



图 385 湘安五里松人



图 386 郭沫若



图 387 寒水亭



图 388 心清似水意冷如冰

神，疏密有致，尤其如“水”字，变平正为斜置，使全印增色。由以上印作观之，白石视其为得意门生，确实情出有因。

陈大羽（1912—2001），原名汉卿，后改名翱，齐白石为其取字大羽，广东潮阳人。篆书与篆刻皆从齐白石出，早年篆刻得诸乐三和马公愚指导，后溯缶翁，继承了齐氏大刀阔斧的手法。在齐白石所有的入室弟子中，为后世所崇者首推贺孔才与周铁衡，再者为陈大羽。综合衡量，陈氏亦为人其堂奥甚深的一位，在单刀冲刻方法与篆法上继承了白石遗风，不足之处在于对白石印风依赖过多，反成羁绊，继承有余，创新不足。他的篆书学齐白石，用笔从自然变成刻意，功力略逊。就具体篆刻作品来讲，白文多单刀，但齐白石篆刻中的刀法力度和细节变化弱化了，章法布局以平正居多。如“徐海鸥”（图389），“小炯”（图390），“亚明近作”（图391），“太平山翠”（图392）和“良公水墨”（图393）等，近似工稳的安排，舍弃了齐氏印章诸多的巧妙之处。“野鹤无粮天地宽”（图394）较之前几印用刀要含蓄些，且疏密



图 389 徐海鸥



图 390 小娴



图 391 亚明近作



图 392 太平山翠



图 394 野鹤无粮天地宽



图 393 良公水墨



图 395 关



图 397 张芝



图 396 居无楼



图 398 靖康耻犹未雪



图 399 待从头收拾旧山河



图 400 鹏升鉴赏



图 401 铁柔

笔画更自然,该印依据字形取势变化而出,有大将风度。“关”(图395)吸收封泥意趣,边栏呈细微变化,娟静如水。“居无楼”(图396)和“张芝”(图397)两方朱文印皆通过字形内部笔画曲直和长短来调整章法的疏密关系,如“居无楼”中“无”字处疏,呼应“楼”字下方留空,成为点睛之笔。此印堪称陈氏代表作。“张芝”两字有诏版意趣,歪斜欲倒,复归平正,疏处更疏,密处更密,“芝”字草字头和“张”字“长”部横画并行处极密,形成强烈对比。

肖友于(1913-1955),名剑铭,别号夷庐,别署白鹤道人、中南山人,祖籍四川巴中,1939年后定居四川宜宾,家境贫寒,七岁父母双亡,得亲友资助而终完成学业,以治印和微雕为生。篆刻早年师法齐白石,后经余中英介绍,拜齐白石为师,曾摹古印二千余方,深研秦诏版、《天发神谶碑》和《祀三公山碑》,书印皆从白石老人之法。肖友于人品高洁,为人刚正不阿,抗日战争期间,以岳飞《满江红》和文天祥《正气歌》两诗词全文入印,被冯玉祥誉为“爱国印人”。“靖康耻犹未雪”(图398)和“待从头收拾旧山河”(图399)结字、用刀乃至整体风格都极似齐白石,收放更加夸张。肖友于一生未出师门,是为遗憾。

杨鹏升(生卒年不详),字铁柔,四川人,长期在军队任职。性好收藏金石书画印谱,尤其对篆刻艺术分外喜爱。学印初宗秦汉,后师法齐白石,入印文字方面以齐氏风貌篆书为主,刀法酣畅淋漓,章法尤其边栏吸收封泥特点,但线条较白石更细,印文与边栏对比更加强



图 402 平生历尽不平路
不向人间诉不平



图 403 莫贪意外之财

烈,个人风貌稍显。如“鹏升鉴赏”(图400)和“铁柔”(图401),有封泥真趣。杨鹏升著有《铁柔铁笔》二十种,胡适为其作序,尤多推重之意。

骆石华(1920-),字橐也,号嚼石老人,了空居士。20世纪20年代结识云南雷石洲先生,印艺初立。后得结识邓宝珊将军,并得其亲函举荐,遂赴京华,拜师白石老人,同时结识刘淑度,并与邹梦禅交好,印艺大进。从“平生历尽不平路不向人间诉不平”(图402)、“莫贪意外之财”(图403)和“梅花香自苦寒来”(图404)三印来看,刀法上以汉印为基调,同时吸收齐白石的刀法特点,迅猛刚烈之气有所减弱,章法上以平正为主。20世纪80年代中期,骆石华发起成立“兰州印社”,为推动陇上印艺发展贡献颇大,改变了陇上印艺沉寂多年的局面。

李立(1925-),号石翁,原名心挚,自幼爱石成痴,自号石庵。求学期间因欲求自立,遂更名李立,号立翁。湖南株洲人,毕业于杭州国立艺术专科学校,后任湖南轻工业专科学校工艺美术系教授,西泠印社社员,曾任湖南书法家协会副主席。出版有《毛主席诗词印谱》、《正气歌印谱》等。李立17岁时将平时所刻拓印总成一册,取名《石



图 404 梅花香自苦寒来



图 405 虎踞龙盘今胜昔



图 406 橘子洲头



图 407 一桥飞架南北



图 408 一万年太久



图 409 万马战犹酣



图 410 已是悬崖百丈冰



图 411 风景这边独好

庵印章》，因姻舅父胡文效与齐白石老人过从甚密，经引荐后始有拜师之谊。齐白石给予李氏充分鼓励：“刀法足与余乱真，予叹之……予心虽喜，又可畏可惭也”。并谆谆告诫：“始先必学古人或近代时贤，大人其室，然后必须自造门户，另具自家派别。”李立篆刻作品风貌各异，有在单刀方面近似齐白石的创作，如“虎踞龙盘今胜昔”（图405），“橘子洲头”（图406），但用刀略嫌单薄。也有一些其他面目的作品：“一桥飞架南北”（图407）取法封泥，“一万年太久”（图408）形式上有装饰感，“万马战犹酣”（图409）取法古玺，“已是悬崖百丈冰”（图410）乃其少见的工稳一路印风，“风景这边独好”（图411）则是细朱文风貌。

除上述入室弟子外，还有一些私淑齐白石印风而有成绩的印人。

宁斧成书法从《张迁碑》入手，博涉《宝子碑》和《礼器碑》，兼融陈鸿寿和赵之谦的体式。篆刻早年私淑齐白石，后契合陈师曾，追求率真质朴之美，但时有支离破碎的不足，晚年用刀益加生辣，追求章法疏密强烈对比。总体上来看，宁斧成刀法受齐翁影响甚多，结字与章法则相去甚远。他以细碎冲刀形成波磔不泯的刀痕，刀法着重在表现情趣这一方面。至于章法，着意表现装饰意味，显然和齐氏拉开了很大距离。从他所刻《毛主席诗词》其中两句“山下旌旗在望”（图412）和“倒海翻江卷巨澜”（图413）可看出这一点。“阳刚”（图414）和“晋庐”（图415）参秦玺布局，线条有刚猛之气，可窥见白石之风。



图 412 山下懸旗在望



图 413 倒海翻江卷巨澜



图 414 阳刚



图 415 晋庐



图 416 张用博之章



图 417 邵觀云

当代学齐白石而自出己意的印人首推来楚生。来楚生某些印章明显地流露出齐氏印风遗韵。也有一些印章借鉴齐白石章法，如“张用博之章”（图416）、“张”字下方留红，与“之”字留出的红面相呼应。“邵觀云”（图417）中“邵”字字形以及留红与齐白石“邵元冲”（见图310）如出一辙。刀法借鉴齐白石有“吴郡张雷”（图418）、“子木大年”（图419）等。

林健是当代篆刻家中学齐而见新意的印人。笔者浏览他近年来的新作，与齐白石拉开了很大的距离，已不是单纯的齐白石手法。如果要寻找具有明显齐白石印风痕迹的创作，还是要看他早期的作品，如“戏无益”（图420），冲刀有意冲破边栏，是借鉴齐白石创作手法。“斩钉截铁”（图421）刀法和齐白石相似。“种豆得豆”（图422）表面上看，取法稍远，实则求神似，两个“豆”字安排错落生姿。“一花一世界”（图423）字体宽博，接近齐白石。马士达亦有借鉴白石家法的作品，但他依托封泥和吴昌硕更多一些。“水唯能下方成海”（图424）刀法和章法皆见齐白石意趣，“成”、“海”二字用刀，“下”字笔画冲出



图 418 吴郡张雷



图 419 子木大年



图 420 戏无益



图 421 斩钉截铁



图422 种豆得豆



图423 一花—世界



图424 水唯能下方成海



图425 上善若水

边栏，都是齐白石手法。

朱楚生、林健和马士达三人，除借鉴齐白石外，共同的特征就是不约而同地取法吴昌硕。以吴派印风来矫正齐白石单刀过于张露的不足，以吴昌硕的浑厚来补益齐白石单刀迅猛，取得了较好的成绩。

当代中青年印人中，学齐白石印风的有刘彦湖和张树。二人风格从形式上看很接近，但不同的是，刘彦湖印章装饰化手法多些，张树风格更细腻一些。刘彦湖篆刻将齐白石印中一些偶然应用的装饰手法放大，加以夸张，如“上善若水”（图425），“周波”（图426）二印形式构成感极强，排叠单刀，得益白石；“涉事”（图427）印表现手法与前二印相似，“湖”（图428）章法极有形式感，留红夸张亦见白石手法。“老湖之记”（图429）一些笔画中的单刀应用和白石手法相应。



图426 周波



图427 涉事



图428 湖



图429 老湖之记



图430 刘



图431 观自在



图432 隐寄堂



图433 真体内充

在结字方面，朱文与齐白石悬殊很大，如“刘”（图430）和“观自在”（图431），突出装饰化的特点。

张树在表现形式感方面虽然也突出装饰化手法，但仍维系了齐白石篆刻语言特征。在刀法借鉴方面有“隐寄堂”（图432），“真体内充”（图433）和“阳刚气”（图434）等。“佛弟子”（图435）形式感逼近白石，“怀麓阁”（图436）与“恬淡”（图437）则吸收了现代形式构



图434 阳刚气



图435 佛弟子



图436 怀素图



图437 恬淡

成的某些因素。相比较而言，二人白文印更近齐白石印风，朱文则有较多差异。

第二节 齐白石篆刻在当代印坛的价值

齐白石篆刻在当代印坛的价值概括地讲，主要有以下三点：

一、切刀法衰落，冲刀法扩张，遂使齐白石印风风行。

篆刻创作中，刀法虽名曰十几种，实际上可以归纳为冲切二种。切刀法在朱简手中兴起，至丁敬成为一派。但切刀法在浙派手中发生了很大变化，陈曼生之后至赵之琛已有程式化的不足。切刀最主要的是在运刀过程中不断调整，线条表现上异于冲刀。自邓石如兴起，冲刀风行天下。浙皖两派崛起印坛后，后世印人几乎都受浙皖两派印人的

影响，如赵之谦、徐三庚、吴昌硕和黄士陵都是冲切兼用，这一特点也表现在后世的齐白石和来楚生。齐白石的创作中，前文分析齐白石刀法时认为，冲刀尤其是单刀，在齐白石手中发展成为一个完备的系统，使篆刻抒情写意功能得到极大发挥。对于单刀应用来说，单刀并不是齐白石的发明，但确实在齐白石手中别开生面，更确切地说，他是一个集大成者。当代篆刻创作单刀应用很多，遂造成其印风风行。

二、篆刻单刀抒情的滥觞。

篆刻有多种风格，其差别即在于各种刀法的不同运用和发挥上。有的印章主于双刀，故见敦厚、平实之美，亦显古朴、灵动。相比较而言，单刀法在表现自然情趣方面确实更胜一筹，单刀具有不重复性，绝少再加工的痕迹，故见天真。篆刻在当代已与书法一样，实用性消退，抒情表现更为充分。故单刀应用有更为广大的表现空间，因此齐白石的印艺在当代有重要的借鉴意义。

三、现代审美需求下篆刻展览视觉效应的唯美追求。

古人主要以铃盖印谱传世，当代篆刻最明显的一个特点就是必须适应现代展览的需要。展览提新的展示要求，印面也从厘米见方到几十厘米见方，甚至更大，追求视觉冲击力成为时尚。在这种情况下，齐氏篆刻作为近代阳刚美的典范，自有其风行的理由。笔者在分析齐白石篆刻章法时指出，齐白石篆刻是古典印风和近现代创作意识的分水岭，他既有立足传统、继承前贤的一面，也有独立特行的建树，特别在平中见奇、大巧若拙和疏密构成方面独显其能，展现了巨大的创造能力，这是以前篆刻家所不曾有的，由此，齐白石篆刻标示了时代篆刻的强音。

回顾齐白石的篆刻，他以并世无二的创造精神，开一代新风，成为近现代篆刻创作的典范。齐白石篆刻从最初的“野狐禅”，终至成为举世公认的一代艺术大师。他用一生的时光来实践他的艺术理想，他的成功离不开天赋、勤奋、机遇和良师益友的帮助。他的成功是近现代艺术的最大收获。