

齊白石書法藝術

戈巴 編

CS



湖南美術出版社

齊白石書法藝術

戈巴 編

CMS



湖南美術出版社

圖書在版編目 (CIP) 數據

齊白石書法藝術/戈 巴編.—長沙:湖南美術出版社, 2013.5

ISBN 978-7-5356-6261-3

I. ①齊… II. ①戈… III. ①漢字—法書—作品集—中國—現代 IV. ①J292.28

中國版本圖書館CIP數據核字(2013)第112446號

齊白石書法藝術

出版人: 李小山

編者: 戈 巴

責任編輯: 郭 煦

出版發行: 湖南美術出版社

(長沙市東二環一段622號)

經銷: 湖南省新華書店

印制: 長沙湘誠印刷有限公司

(長沙市開福區伍家嶺芙蓉北路新碼頭6號)

開本: 889×1194 1/16

印張: 15

版次: 2013年6月第1版 2013年6月第1次印刷

書號: ISBN 978-7-5356-6261-3

定價: 36.80元

【版權所有, 請勿翻印、轉載】

郵購聯系: 0731-84787105

郵 編: 410016

網 址: <http://www.arts-press.com/>

電子郵箱: market@arts-press.com

如有倒裝、破損、少頁等印裝質量問題, 請與印刷廠聯系調換。

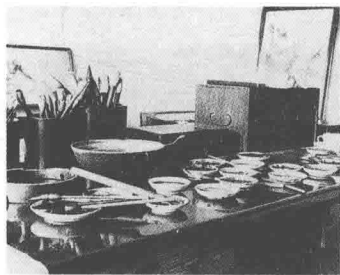
聯系電話: 0731-84363767

齊白石的書法

李松



齊白石（一九三六年）



齊白石畫室

書法是齊白石藝術成就的一個重要方面，其創作延續的時間很長，從三十歲左右直到九十高齡，前後變化很大，形成不同時期的書風。

他在繼承書法傳統和個人創造上有幾個突出特點：

一是他早期作為手工藝人，不曾經歷比較正統的“科班”訓練。但在後來的長期藝術實踐中，也以極其認真的精神學習多種書體與書風，甚至達到逼肖的地步，由此而形成他的書法發展衍變的階段性特點，並最後消融統一，鑄成自家面目。

二是齊白石作為一位畫家，繪畫創作的思路、審美追求、技巧特點、創作習慣，都影響着他在書法繼承上的取向和藝術面貌的形成。他的書法作品特別體現出書畫相通的特色。

三是齊白石早年做雕花木工，二十七歲以後學習篆刻，腕底功夫特別強，由此助成齊白石藝術成熟期富於內涵的力度之美，無論書與畫都充滿陽剛之氣。

四是齊白石整體文化素養的積累過程是由民間藝人向文人畫家演變的過程，他的詩文、書畫、篆刻，基本上是同步發展的。其藝術的成熟期在六十歲“衰年變法”之後，到七八十歲時達到高峰階段。

齊白石自認為“我的詩第一，印第二，字第三，畫第四”^①。這裏面顯然包含着由來已久的社會心理因素，認為詩與篆刻、書法更能體現人的文化修養。黃賓虹對此持相反的評價，他認為“齊白石畫藝勝於書法，書法勝於篆刻，篆刻又勝於詩文”^②。這是比較客觀的。齊白石在當代文化史上的地位主要是由他在繪畫藝術上的成就確立的。

在書法藝術上，齊白石的主要成就在行書和篆隸兩個方面。行書多用於繪畫作品的題跋，或為別人書寫的書名、題識等，偶爾作榜書。有些自由書寫的便箋、日記等，最能鮮明地體現書寫時的心態、性情，筆意縱橫，也被作為藝術品為人什襲珍藏。齊白石不作草書，一九四七年他看過李可染的畫後曾說過：“你的畫是畫中草書，徐青藤的畫也是草

書。我很喜歡草書，也很想寫草書，但是我一輩子到現在，還是寫的正楷。”^③

他的篆隸書體主要取法於印章和漢、魏晉南北朝之際兼有篆隸結體與韻味的碑版，未聞在金文和《說文解字》上着力過。他寫的篆書字體有的不是很規範的小篆，更未上溯到商周金文。齊白石的篆隸書法，多以擘窠大字寫楹聯、中堂、橫披。其所追求的是在篆隸相間中表現出那種豪邁、放逸、自由創造的精神意趣。

齊白石的書法與繪畫同步成熟於花甲之年。對於齊白石書法藝術啓迪最大的是《祀三公山碑》和李邕的《雲麾將軍碑》。他的書法最具特色、成就最高的是八十歲前後的作品。其字風突出的審美特色是古拙蒼勁，氣勢雄強，具體體現在綫條的力度和結構的寬博、恢宏。齊白石書法的力度之美固與他早年做過木匠，後來又在篆刻方面達到精深造詣有直接關係，其書風的形成也是清代晚期推崇北碑，影響及於整個書畫創作以至於一個時期藝術創作審美思潮的直接產物。

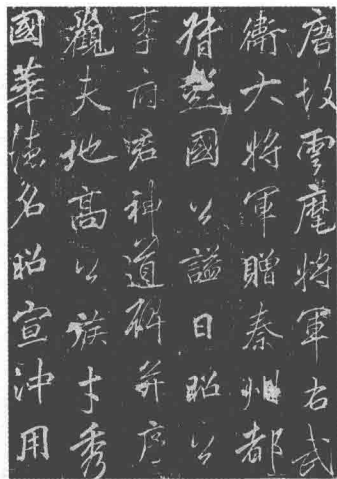
齊白石書法藝術的淵源

齊白石對於自己學習書法的歷程有過如下記述：

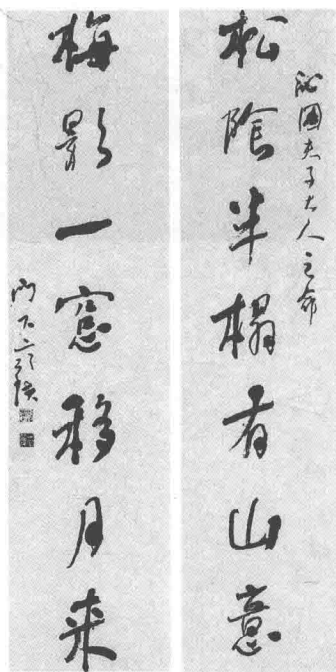
“我起初寫字，學的是館閣體，到了韶塘胡家讀書以後，看了沁園、少蕃兩位老師寫的都是道光年間我們湖南道州何紹基一體的字，我也跟着他們學了。又因詩友們有幾位會寫鐘鼎篆隸兼會刻章的，我想學刻印章，必須先會寫字，因之我在閑暇時候也常常寫些鐘鼎篆隸了。”^④

光緒十五年（一八八九年）齊白石二十七歲時拜胡沁園、陳少蕃二師學畫、作詩，三十二三歲時與王仲言、羅真吾等結龍山、羅山詩社。從齊白石學習書法的起步時期直到四十歲前後，他主要臨學何紹基書體，約有十來年時間。湘潭保存有齊白石為乃師胡沁園所書對聯“松陰半榻有山意，梅影一窗移月來”和為胡沁園長子胡仙譜寫的“補讀山房”橫披及行書手卷，都是其早年何體墨迹中的用心之作。

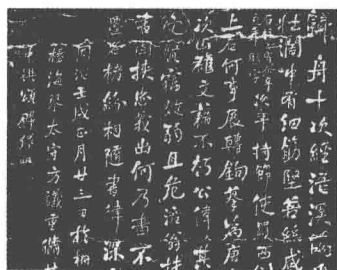
何紹基（一七九九年—一八七三年），字子貞，湖南道州人，為晚清一代書法大家。精於行楷、分隸，其行書得顏真卿《爭座位帖》法乳，晚年喜分篆，以金石文字融入行楷，遒勁圓轉，表現出不為成法所拘的獨



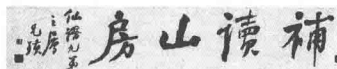
〔唐〕雲麾將軍李思訓碑（局部）



松陰半榻有山意 梅影一窗移月來（約一九〇二年）



〔清〕何紹基涪溪石刻(局部)



補讀山房(約一九〇二年)



〔南朝〕爨龍顏碑(局部)



〔三國〕天發神識碑(局部)

創精神。齊白石與何紹基是同鄉。何去世時，齊白石還是一個十一歲的鄉村少年，自然無緣識荆，但是他從兩位老師那裏間接受到何字的影響。此外，何紹基的墨迹在湖南和四川兩地留下很多。離湘潭不遠的祁陽縣涪溪碑林就有顏真卿的名碑《大唐中興頌》和阮元、何紹基等人的墨迹石刻。從齊白石所書“補讀山房”字體上可以明顯見到何紹基涪溪石刻的影響，例如其中的“山”、“房”兩個字即有直接臨仿的痕迹，就連何字行筆的一些筆病也都因襲下來了。

齊白石四十歲以後改學《爨龍顏碑》，題畫款識、鈔錄詩詞仿金冬心體。他在自述中稱：“以前我寫字是學何子貞的，在北京遇到了李筠庵，跟他學寫魏碑，他叫我臨《爨龍顏碑》，我一直寫到現在。人家說我出了兩次遠門，作畫寫字刻印章都變了樣啦，這確是我的改變作風的一個大樞紐。”^⑤

另據胡佩衡、婁師白等人記述，齊白石還談過：

“我早年學何紹基，後來又學金冬心，最後我學李北海，以寫李北海《雲麾碑》下的功夫最大。”

“書法得力於李北海、何紹基、金冬心、鄭板橋與《天發神識碑》的最多。寫何體容易有肉無骨，寫李體容易有骨無肉，寫金冬心的古拙，學《天發神識碑》的蒼勁。”^⑥

看來，這些碑刻、書體對他的影響不僅止於書法，也包括篆刻，例如《天發神識碑》就直接影響了齊白石治印刀法風格的變化。

對於金冬心的繪畫、書法風格的喜愛與臨仿，影響了齊白石五十歲前後的藝術面貌。

啓功《記齊白石先生軼事》一文中曾談到過：

“齊先生送給過我一冊影印手寫的《借山吟館詩草》，有樊樊山先生題簽，還有樊氏手寫的序。冊中齊先生鈔詩的字體扁扁的，點畫肥肥的，和有正書局影印的金冬心自書詩稿的字迹風格完全一樣。……齊先生說：‘我的畫，樊山說像金冬心，還勸我也學冬心字，這冊即是我學冬心字體所寫的。’其實先生學金冬心還不止鈔詩稿的字體，金有許多別號，齊先生也曾一一仿效。”^⑦

樊樊山在一九一七年為《借山吟館詩草》寫的序文中劈頭就說“瀕生書畫皆力追冬心”，他為《借山圖》題詩稱“揚州八怪冬心亞”。趙元禮、楊圻、黎松庵、汪榮寶、張次溪等人為一九三三年所刊《白石詩草》題詞中也一致肯定齊白石的作品“絕似冬心筆”、“專門嫡派雲門語”。對此，齊白石不無自得地在詩中說“與公真是馬牛風，人道萍翁正學公”（《書冬心先生詩集後》），“愧顏題作冬心亞，大葉粗枝世所輕”（《作畫戲題》）。他還對自己的學生于非闇說過：“冬心的書體有他的獨創性，最好是用這種字體鈔寫詩集，又醒眼，又可以唱念，更可以玩味。”^⑧

齊白石在一九一九年“三客京華”之後在北京定居下來。當時的客觀社會環境，使他面臨藝術道路上新的抉擇，於是便有“衰年變法”，據他自己講，“變法”的契機之一是受到黃慎畫風的影響。^⑨實際上，在這個時期影響於齊白石的不僅是黃慎，而是整個揚州畫派。黃慎繪畫的放縱“近似於荒唐”的審美意趣和取材上的民間性特色與齊白石有共鳴。然而在書法風格上齊白石却不取黃慎粗服亂頭的禿筆狂草，甚至也不曾畫過類似黃慎後期以狂草入畫的繪畫風格作品，而師法文人氣質更醇厚的金農與鄭板橋。

金農書法從漢八分入手，後來又出入於《禪國山碑》和《天發神識碑》，“以拙為妍，以重為巧”（馬宗霍語），創出“漆書”一體，用之於題畫，古拙渾穆而別有意趣。齊白石學金農的梅花、古佛和人物畫法，別有會心。於書法，他不取所謂“漆書”，而仿效如啟功指出的那種“字體扁扁的，點畫肥肥的”金冬心自書詩稿的字迹風格。今存齊白石所摹金冬心《驂騮圖》的款識，正是那種風格的字迹。齊白石從書畫的結合上體味金冬心的書法，也從金冬心書法的源流上溯《天發神識碑》等碑刻，由此而使自己的書法與繪畫進入新的境界。

齊白石學鄭板橋書體的作品今已鮮見，胡佩衡、胡橐在《齊白石畫法與欣賞》一書中曾講過，作者特意請齊白石背臨鄭板橋筆法，結果和鄭的原作對照，筆意大致相同。可見他對鄭板橋書法確曾下過很大功夫。

齊白石“衰年變法”以後，形成自己的藝術面貌。在書法方面，受李邕《雲麾將軍碑》影響，形成行楷書體的最後面目；受《祀三公山碑》、《天發神識碑》影響，完成篆隸書體的最後衍變；而更接近的榜樣是同時代的吳昌碩的書畫藝術。

王森然在《回憶齊白石先生》一文中提供了齊白石字風變化的一個



樊樊山手書《借山吟館詩草》序文（一九一七年）



齊白石手書《花鳥蟲草冊》前言（一九〇九年）



齊白石所摹金冬心《驂騮圖》款識（二十年代）

重要錢索：

“有一次我問齊先生：‘您的字從什麼時候改變了體？您最喜歡的是什麼碑帖？’他說：‘從戊辰以後，我看了《三公山碑》才逐漸改變的。’”^⑩

戊辰，爲一九二八年，時年齊白石六十六歲。



〔漢〕祀三公山碑

《三公山碑》即《祀三公山碑》，在河北省元氏縣，俗稱“大三公碑”，因當地另有《三公山碑》和《三公山神碑》。《三公山碑》刻於東漢靈帝光和四年（一八一年），左尉樊瑋立，因其字體較小，俗稱“小三公”；《三公山神碑》刻於質帝本初元年（一四六年），字多已漫漶。《祀三公山碑》是其中最重要的一件碑刻，刻於安帝元初四年（一一七年），在元代已有著錄，後來失落，到清代乾隆年間始復被尋獲，對乾、嘉以後的字學產生影響。清代楊守敬《平碑記》稱它：“非篆非隸，蓋兼兩體而為之，至其純古適厚，自不待言，鄧完白篆書多從此出。”它出現在隸書已經高度成熟，各種風格兼備的東漢中期，却與同時代所有的碑刻書風都不同。其字形包含着篆、隸兩種不同的書體，而基本的間架結構是方形，筆畫有方有圓，主要是方筆，已具波磔，有的收筆拖長，又顯出草書韻味。從整體上表現出一種簡率、似不經意的風格，接近於同時期的簡牘。它留下了書體嬗變過程的印記。

在章法布局上，它主要取直行縱勢，橫不成列，避免了早期宮書體金文（如大孟鼎銘、大克鼎銘）、小篆（如瑯琊臺刻石、泰山刻石）以至正規隸書碑刻中那種講究規整、嚴謹而易產生的呆板之感。其自由放縱、不拘守成法的特點正是齊白石“衰年變法”之時所渴慕的理想創造精神和表現樣式。

研究齊白石書風的衍變，須與他的篆刻作一體觀。齊白石在《白石印草》跋中說他初學治印是從丁敬、黃易印譜得其門徑。“後數年得《二金蝶堂印譜》，方知老實為正，疏密自然乃一變；再後喜《天發神識碑》，刀法一變；再後喜《三公山碑》，篆法一變；最後喜秦權，縱橫平直，一任天然，又一大變。”

齊白石講得很有分寸。趙之謙《二金蝶堂印譜》的啓迪主要在章法布局，《天發神識碑》改變了他的治印刀法，《三公山碑》改變了他的篆法面貌，而秦漢人的書法、璽印“一任自然”的天趣則決定了齊白石藝術的審美取向。這種變化發展的軌迹，從他不同年代存世墨迹的參照比較

中也能看得很清楚。齊白石三十年代以前的書法明顯地受趙之謙篆刻的影響，然而比趙書厚重。如一九二三年所書詩友王訓贈他的詩句：“老樹著花偏有態，春蠶食葉例抽絲”字的綫條比較圓厚，結構富於變化。^①一九三〇年寫的“活色生香五百春”橫幅，字的結體和筆畫婀娜多姿，七個字的橫排章法煞費經營，有高低錯落的變化而重心很穩，字形結構的主要部位都嚴格聚在占上下高度之半的中心部位。伸出的筆畫上下、左右相互聯係照應，具有節奏感，正是篆刻章法在書法布局上的生動運用。

齊白石三十年代以後的篆書，無論用筆、結體皆由圓趨方，隸書的筆意加重，秉筆直書，無藏鋒、回鋒，而筆力遒勁，隨處皆留，從一九三九年所書“惟吾德馨”橫披，一九四一年所書對聯“群持山作壽，常與鶴同儕”（首都博物館藏）等作品中都可以明顯見到這些特色。

齊白石對於《祀三公山碑》的汲取、借鑒主要表現在三個方面：

一是在字的結體上，《祀三公山碑》兼有篆隸兩種書體的筆意。從習慣於楷書結體的眼光看，有些筆畫的安排是出乎常規常情的，却由此而表現為特別古拙、奇逸的意態。它為齊白石所理解和欣賞，從齊白石後期的書法作品中隨處可以見到《祀三公山碑》的影子。有些作品是集《祀三公山碑》文字書寫的，如一九三九年所書聯“官禮立馮相氏，本紀起太史公”（首都博物館藏）、一九四五年寫的“禮稱王史氏，治紀大馮君”（湖南省博物館藏），字體、意態全然是從碑文中脫出。一九四五年時，齊白石八十五歲（實八十三歲），已是書畫藝術最成熟時期，依然勤奮學習，揣摩《祀三公山碑》筆意，以此為根基，確立自己書風的面貌。

二是在章法布局上借鑒《祀三公山碑》，重豎行排列的整體氣勢，單個的字依筆畫多少和結構的不同，大小不一，從整齊中求變化，具體實例如前舉的對聯“群持山作壽”，“山”字平扁而“持”、“作壽”三字較大，從整體的筆畫疏密、空間安排上顯得更為妥帖。借鑒《祀三公山碑》章法，端莊而富於變化的作品還有一些大幅的篆書，如一九五一年為楊嘯天所書明代馬世忠語錄“丈夫處世即壽考不過百年……”大中堂。字的大小疏密、黑白分布從整體看，是一幅完整的書法，也像是一幅構圖完美的畫。書法布局也同於繪畫的經營位置，齊白石書法嚴謹的理性設計竟然能夠與書寫時奔放自如的心態達到統一，寫出來的字渾若天成。

三是由《祀三公山碑》等秦漢書法所體現的那種不假雕琢、純任自然的天趣和自由創造精神的啟發意義。

活色生香五百春

活色生香五百春（一九三〇年）

惟吾德馨

惟吾德馨（一九三九年）

群持山作壽 常與鶴同儕

群持山作壽 常與鶴同儕（一九四一年）

禮稱王史氏 治紀大馮君

禮稱王史氏 治紀大馮君（一九四五年）

齊白石推重“秦漢人有過人處，全在不蠢，膽敢獨造，故能超出千古”(一九二一年題陳曼生印語)。但他更強調要能脫出漢人窠臼，成自家面貌。他看不起那種刻意雕琢、故作姿態的書風，一九二二年在行書七言聯的題跋中，他寫道：

“余行年六十，學書不成，以為書不必工，但能雅足矣。嘗見人摹寫漢碑，其用筆擺舞做成古狀，以愚世人，嘗居海上，時人稱為書中之聖、書中之王，深知書中三昧者耻之。”

齊白石篆隸書法愈到晚年愈有神采，到八九十歲寫得非常隨意，自由出入於不同門派，筆力更加雄強、厚重、恣肆，吳作人稱他寫的篆書“壽”字的鈎筆可以懸挂一座山。雖然有的作品也有偏於荒率或枯硬的，但精品很多。如一九五三年為王朝聞所書聯“大漠孤烟直，長河落日圓”(王維詩《使至塞上》句)，一九五一年為郭秀儀所書聯“昔者湘蘭見，今人南樓逢”，與任潮等屢屢書寫的“持山作壽，與鶴同儕”等。“大漠長河”一聯，書家情懷為詩中意象所激動，寫得極豪邁磊落，富於氣勢。白石老年也有一些雜隸行草書於一篇之內，無羈無束，逸出常格，如一九四九年寫的七律“宅邊楓樹坳”中堂，一九五〇年所書聯“雲龍高駕，天馬遠行”，都寫得很隨意，很自由。

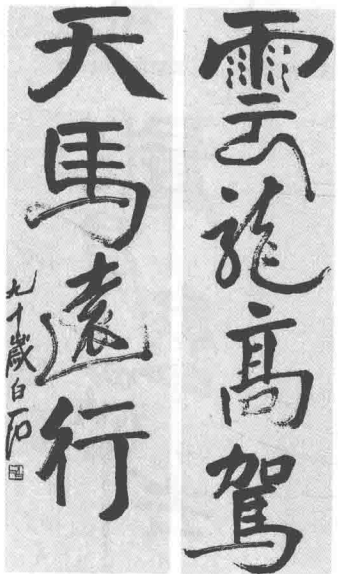
對於齊白石後期的行楷書體影響最深的是李邕的《雲麾將軍李思訓碑》。他自己說過：“寫李北海《雲麾碑》下的功夫最大，幾乎每天手不離筆，不僅對着碑臨，還背着碑臨，一直待到我在紙上臨的字與碑帖上拓的字套起來看大部分都能吻合無差為止。”^⑩

李邕(六七八年—七四七年)，字泰和，官至北海太守，因而被人稱為“李北海”。其所書《雲麾將軍碑》有二：一為《雲麾將軍李思訓碑》，書於開元八年(七二〇年)，全名為“唐故雲麾將軍右武衛大將軍贈秦州都督彭國公謚曰昭公李府君神道碑并序”，流傳較廣；另一為《雲麾將軍李秀碑》，書於天寶元年(七四二年)，明初被裂為柱礎，有臨川李宗瀚藏全文影印本傳世。它們與書於開元十八年(七三〇年)的《麓山寺碑》同為李邕的代表作品，也是唐代行書的代表作。李思訓碑字風較瘦勁雄健，作於李邕晚年的李秀碑趨於豐腴。

明代董其昌《畫禪室隨筆·跋李北海縉雲三帖》稱：“右軍(王羲之)如龍，北海如象。”贊李邕書法“出奇不窮”、“為書中仙”。龍與象，都是



大漠孤烟直 長河落日圓(一九五三年)



雲龍高駕 天馬遠行(一九五〇年)

借具體形象說明書法形象難於用文字表述的審美印象。龍，言其天矯的動感；象，喻其峻拔、厚重的靜態美。然而，在李邕的行書中又有動靜相參的特點，因之，後人對李邕書法還有一個更生動、確切的形容便是“金鐵烟雲”。

齊白石從李邕書法中不僅找到了理想的楷模，而且也找到了與他後期的繪畫風格非常諧調一致的題跋字體樣式。對於李邕書法的刻苦臨習和深入把握，標志着齊白石藝術面貌的最後完成。齊白石奉李邕的名言“學我者生，似我者死”為座右銘，經過長期學習揣摩，最終破繭而出，形成自己的書法面貌，然而，直到晚年，在齊白石個人藝術風格高度成熟以後的作品中，仍然可以見到李邕書風的影子。

事實上，齊白石一生都不曾放鬆對古代書法的吸收借鑒，據齊良遲回憶，齊白石到九十四歲（實九十二歲）還開始臨寫體兼篆隸的隋代《曹植廟碑》，且“日日臨帖不倦”（《父親齊白石和我的藝術生涯》）。

經過博采廣取，他的行楷書法也因內容、幅式和書寫時心境的不同而有不同的面貌，例如晚年的一些大字書法作品：一九五〇年為胡文效（龍龔）所書聯“城鄉處處人長壽，風雨時時龍一吟”；同年，為中央美術學院成立所書賀詞“從群眾中來到群眾中去”；一九五四年為北京榮寶齋所書“發揚民族文化”等作品，有的縱放，有的持重，有的雄邁，在統一的風格之中有豐富的審美表現。

齊白石書法藝術的審美特色

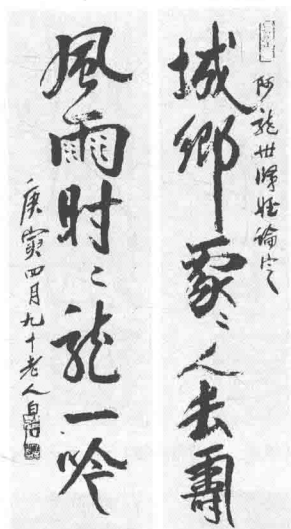
齊白石的學生，畫家李可染在藝術論著中多次談到對齊白石藝術之精粹處的認識：

“我過去認為筆墨非常重要，為此訪問過很多人，講得最好的是黃賓虹，實踐最好的是齊白石。……齊白石的字寫得很好，力能扛鼎，齊白石在幾十年來的繪畫實踐中，筆法成就最高。”（《論筆法》）

有力，並不是藝術創作的至高境界。齊白石書畫作品中力能扛鼎的綫條，含蓄、內在，能夠傳達意境，他畫的杯中花、青蛙、蝦、蟹等，着筆不多，然而挂在室內，能讓人久看不厭，其感人處超出形象自身，除了物象的生動性之外，筆墨綫條的變化中表現出的韻律之美也是具有生命



〔隋〕曹植廟碑（局部）



城鄉處處人長壽 風雨時時龍一吟
（一九五〇年）



從群眾中來到群眾中去
（一九五〇年）

力的。當這種綫條運用於書法，其形式美的價值便愈發突出了。

李可染從師十年，磨墨理紙，對齊白石運筆特點的一個重要體悟就是運筆要慢。

運筆慢的實質是氣的凝聚、運行，上下周流。

“我在齊白石家十年，主要在於學習他筆墨上的功夫。他畫大寫意畫，不知者以爲他信筆揮灑，實則他行筆很慢，他畫枝幹、荷梗，起筆無頓痕，行筆沉澀，力透紙背，收筆截然而止，毫無疙瘩，筆法中叫‘硬斷’，力平而留，到處可收。”（《談學山水畫》）

“白石老師晚年作畫，喜歡題‘白石老人一揮’幾個字，不了解的人就會聯想到大畫家作畫，信筆草草一揮而就。實際上，老師在任何時候作畫都很認真，很慎重，並且是很慢的，從來沒有如一些人所想象的那樣信手一揮過。他寫字也是一樣，比如有人請他隨便寫幾個字，他總是把紙疊了又疊，前後打量斟酌，有時字寫了一半，還要抽出筆筒裏的竹尺在紙上橫量豎量，使我在旁按紙的人都有點着急，甚至感到老師做事有點笨拙，可是等這些字畫懸了起來，馬上又會使你驚嘆，你會在那厚實拙重之中，感到最大的智慧和神奇。”（《談齊白石老師和他的畫》）^⑬

李可染對齊白石用筆特點的理解，對於他自己後期書畫藝術的發展起過關鍵性的作用。李可染是在藝術上已有相當成就之時從師於齊白石、黃賓虹的。在書法藝術上，他不取何紹基、趙之謙、鄭板橋等對齊白石早年書法起過引導作用的畫家，而推重奠定齊白石書畫藝術根基的《祀三公山碑》、《天發神識碑》、《爨龍顏碑》和顏魯公、李北海。他從齊、黃藝術中抓住筆墨這一根本要素，特別是從齊白石運筆慢之中得到深刻體悟，徹底改變了自己的畫風，終於在五六十年代建立起“李家山水”畫派，在七八十年代創立了自己的書法藝術面貌。從齊白石到李可染、李苦禪，都是在書畫相通之中把握書法藝術的規律，以“膽敢獨造”的精神走出自己的路。在他們的書法作品中表現出的力度之美和雄強博大的氣勢是一個時代審美風尚的體現，也是近世書法藝術繼趙之謙、吳昌碩等人之後的新的開拓。

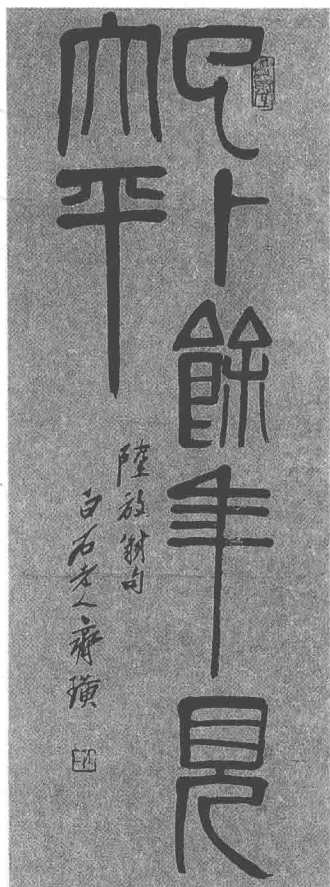
吳昌碩年長於齊白石十九歲，他的藝術對齊白石後期產生過影響。儘管有過“南吳北齊”的說法^⑭，但齊白石對吳昌碩的藝術是一向心儀的，欽佩“老缶衰年別有才”以至於說“我欲九原為走狗，三家（朱耷、石濤、吳昌碩）門下轉輪來”，齊白石也曾購買過不少吳昌碩的作品進行觀摩、研究。但是，吳昌碩、齊白石都是個性很强的藝術家，已經走向成熟期的齊白石不可能像早年學習何紹基、金冬心那樣地臨仿吳昌碩的書畫作品，否則便會失去自我。^⑮

吳昌碩的藝術“畫氣不畫形”、“活潑潑地饒精神”，在氣勢的磅礴、情感的熱烈、風格的樸拙等方面，與齊白石的書畫創作有不少一致之處，如齊白石自己所說“我們的筆路倒是有些相同的”。但是兩人的藝術淵源有別，文化根基、創作經歷不同，作品的精神境界、審美特色有很大差異。吳昌碩的藝術渾厚、沉鬱、雄闊、樸茂，氣度雍容，包含有更多遠古的文化信息；齊白石的藝術雄強、直率、生辣、恣肆，有着更多執著的生活熱情和民間文化氣息。更概括一點說，在大氣磅礴的共同審美基調之中，吳昌碩的藝術傾向於渾古，齊白石的藝術偏於清逸。

融合於各人藝術整體之中的書法創作，兩人都受到過近世書法家趙之謙等人開創的新書風和漢魏書《祀三公山碑》等的影響。但無論篆、隸、行、楷，吳昌碩都上溯得更遠，取法更寬，根基更厚。“曾讀西漢碑，曾抱十石鼓”、“強抱篆隸作狂草”的吳昌碩書法有“自我作古空群雄”的氣概和影響力。齊白石沒有吳昌碩那樣優越的條件和機遇，借鑒的範圍較窄，他在傳統的學習、繼承上是按照自己的發展軌迹前進的。他在一度學習時人之後，選擇漢晉碑刻和李北海為立足根基，融進詩書畫印，寫真性情，他的書法作品在雄強、蒼勁之中，還有一種風流蕭散的韻致，在矛盾對立中達到互補、和諧。在書法與繪畫的關係上，吳昌碩是以書法入畫，強化了筆墨的表現力；齊白石是作書如作畫，他的書法布局、行次，字的大小、疏密、濃淡、正與變，有很多繪畫性因素。他的書與畫把傳統與現代、與生活拉近了距離。吳昌碩與齊白石是在十九、二十世紀之交，先後矗立於中國近代藝術史上的兩位巨匠，在強化筆墨，更新中國書畫面貌上，各自起着重要的推進作用。

齊白石不要後人“似”他，他的書法作品不曾作為範本流傳，但貫穿於他的書法藝術之中的創造精神和對於書法規律一超直入的理解與把握，在書法史上是具有永恒價值的，他的大量墨迹遺存也將永遠為人們所寶愛。

一九九六年四月於北京安外



已卜餘年見太平（五十年代）

附注

①見傅抱石《白石老人的篆刻藝術——〈齊白石作品集·印譜〉序》注一，其中提到齊白石對自己藝術的評價有三種說法：一是“詩第一，篆刻第二，字第三，畫第四”（據胡絮青在“齊白石遺作展”座談會上的發言）；二是“刻印第一，詩詞第二，書法第三，畫第四”（于非闇《感念齊白石老師》）；三是“詩第一，治印第二，繪畫第三，寫字是第四”（胡佩衡、胡橐《齊白石畫法與欣賞》）。

②見王伯敏《黃賓虹畫語錄》第二五頁，上海人民美術出版社，一九六一年，上海。

③見孫美蘭《李可染研究》第四〇頁，江蘇美術出版社，一九九一年，南京。

④見《白石老人自述》（張次溪筆錄）第四七頁，岳麓書社，一九八六年，長沙。

⑤見《白石老人自述》第六〇頁。

⑥引自《齊白石研究大全》第二五八—二五九頁，湖南師範大學出版社，一九九四年，長沙。

⑦見《啓功叢稿》第三三二頁，中華書局，一九八一年，北京。

⑧于非闇《白石老人的藝術》，見《新觀察》一九五七年第二四期。

⑨據《白石文鈔·己未雜記》，八月十九日“同鄉人黃鏡人招飲，獲觀黃慎真迹《桃源圖》，又花卉冊子八開，此人真迹，余初見也。此老筆墨放縱，近於荒唐，較之余畫，太工緻刻板耳”，“始知余畫過於形似，無天然之趣，決定從今天變，人欲罵之，余勿聽也；人欲譽之，余勿喜也”。

黃慎與金冬心都是清代揚州畫派的代表性畫家。

黃慎（一六八七—一七六八年後），字恭壽，又字恭懋，號瘿瓢子，福建寧化人，寓揚州以賣畫為生，能詩，有《蛟湖詩草》。

金冬心（一六八七—一七六三年），名農，字壽門，又字司農、吉金，號冬心先生、稽留山民、曲江外史、昔耶居士、心出家粥飯僧等。浙江仁和人。曾被薦舉博學鴻詞科，不就。寓揚州鬻詩文、書畫，精於鑒別。著有《冬心先生集》、《冬心齋研銘》。

⑩見《美術論集》第一輯第一九頁，人民美術出版社，一九八二年，北京。

⑪啓功《記齊白石先生軼事》一文中也曾提到過這副對聯：“筆畫圓潤飽滿，轉折處交代分明，一個個字，都像老先生中年時刻的印章，又很像吳讓之刻的印章，也像吳昌碩中年學吳讓之的印章。”

⑫同注⑥。

⑬引文均見《李可染論藝術》，人民美術出版社，一九九〇年，北京。

⑭在《白石老人自述》中談到一九二〇年時有如下記述：“同鄉易蔚儒（宗夔）是衆議院的議員，請我畫了一把團扇，給林琴南看見了，大為贊賞說：‘南吳北齊，可以媲美。’他把吳昌碩跟我相比，我們的筆路倒是有些相同的。”

⑮謝稚柳在齊白石遺作展覽座談會上曾談到：“從前我有幾個熟人都告訴過我說，齊白石先生平生非常經濟，不肯浪費一錢的，但是他却花很多錢買吳昌碩的畫，這說明他在那裏研究吳昌碩先生的畫筆。”（見《上海美術通訊》一九五八年第六期“上海美術家座談齊白石的藝術”專輯）。

又，李可染在《談齊白石老師和他的畫》一文中講過齊白石曾對他談過陳師曾在日本為他帶來幾本吳昌碩的畫冊，他看後非常歡喜，翻閱到深夜不能罷休，可是第二天却畫不出畫了。他說：“我鄉居數十年，又五次出遊，胸中要畫的東西很多，但這次看到吳的畫冊，却受到了約束。”因之他把畫冊送給他的兒子子如了。

齊白石書法藝術

行書聯 約一九〇二年 縱一八九厘米 橫四〇點二厘米

沁園夫子夫人之命

松陰半榻看山意

梅影一窗移月來

山陰沈氏



星塘小別感年華
十載飄零到孟家
雪後園林歸未得
尊前誰與向梅花
秋蘭世妹序
兄瑛

