

齐白石论艺

齐白石原著 朱天曙选编

上海书画出版社

齐白石论艺

齐白石 原著

朱天曙 选编

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

齐白石论艺/齐白石著;朱天曙选编. —上海:上海书画出版社, 2012. 3

(近现代名家论艺经典文库)

ISBN 978 - 7 - 5479 - 0326 - 1

I. ①齐… II. ①齐… ②朱… III. ①艺术评论—文集 IV. ①J05 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 282539 号

近现代名家论艺经典文库

齐白石论艺

齐白石 著 朱天曙 选编

责任编辑 朱孔芬
审 读 华逸龙
技术编辑 钱勤毅
封面设计 王 峥
责任校对 郭晓霞

出版发行 ② 上海书画出版社

地址 上海市延安西路 593 号

网址 www.shshuhua.com

E-mail shcpbh@online.sh.cn

印刷 上海市印刷十厂有限公司

经销 各地新华书店

开本 889×1194 1/24

印张 10 字数 23 千字

版次 2012 年 3 月第 1 版 2012 年 3 月第 1 次印刷

印数 0,001 - 3,300

书号 ISBN 978 - 7 - 5479 - 0326 - 1

定价 35.00 元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

导言:白石老人的艺术灵光 ·····朱天曙	1
------------------------------	---

自传 ·····	17
-----------------	----

1. 白石老人自述·····	17
2. 齐璜生平略自述·····	101
3. 白石自状略·····	103

论画 ·····	107
-----------------	-----

1. 日记·····	107
2. 题画·····	114

论书法印章 ·····	183
--------------------	-----

序记润例 ·····	219
-------------------	-----

1. 序记·····	219
2. 润例·····	228

导言：白石老人的
艺术灵光

朱天曙

齐白石(1863—1957)是我国近代杰出的画家、书法篆刻家。原名纯芝,后改名璜,字濒生,号白石,湖南湘潭人。少时家贫,入蒙未及一年即辍学,作雕花木匠。工余习诗画,后遂弃木工,以画肖像为生。能刻苦自励,得王湘绮等前辈提掖,诗文、书画、篆刻皆突破前人,自立一家。1919年,五十六岁的齐白石定居北京,开始了他新的艺术生涯,达到了他艺术人生的巅峰。齐白石的一生,是艺术创造的一生,在书画篆刻领域孜孜不倦地耕耘,创造了新的艺术丰碑,他的艺术灵光影响了一代又一代中国人。

中国文人画自宋元兴盛以来,笔墨自身的审美品格在明清时期得到进一步的发挥,从徐渭、八大、石涛、“扬州八怪”、赵之谦、吴昌硕等都是如此。齐白石对明清以来诸家文人画作细致研究,寻找其内在的共同特质,取各自精华而得之。徐渭的恣肆、八大的简练、石涛的多变、金

农的奇逸、赵之谦的冷艳、吴昌硕的雄浑，都在齐白石的绘画作品中得到体现。他不拘成法，各家为其所用，在前人的笔墨基础上加以提炼、融化和概括，化为其笔下的生动表现。齐白石晚年风格的实现，还有其早年掌握的带有乡土质朴气息的民间绘画的营养，他能熔会一炉，加以升华，运用现实主义的手法，展现生活和生命的活力。

齐白石定居北京后，曾在《白石老人自述》中回忆自己的学画过程，他说：

我早年跟胡沁园老师学的是工笔画，从西安归来，因工笔画不能畅机，改画大写意。所画的东西，以日常能见到的为多，不常见的，我觉得虚无缥缈，画得虽好，总是不切实际。我题画葫芦诗说：“几欲变更终缩手，舍真作怪此生难。”不画常见的而去画不常见的，那就是舍真作怪了。我画实物，并不一味地刻意求似，能在不求似中得似，方得显出神韵。我有句说：“写生我懒求形似，不厌声名到老低。”所以我的画，不为俗人所喜，我亦不愿强合人意，有诗说：“我亦人间双妙手，搔人痒处最为难。”我向来反对宗派拘束，曾云：“逢人耻听说荆关，宗派夸能却汗颜。”也反对死临死摹，又曾说过：“山外楼台云外峰，匠家千古此雷同。”“一笑前朝诸巨手，平铺细抹死工夫。”因之，我就常说：“胸中山水奇天下，删去临摹手一双。”

齐白石主张学画“古人之微妙在胸中”，同时主张“要胸中先有所见之物”，齐佛来在《我的祖父白石老人》中曾引白石语：

画中要常有古人之微妙在胸中，不要古人之皮毛在笔端。欲使来者只能摹其皮毛，不能知其微妙也。立足如此，纵无能空前，亦足绝后。学古人，要学到恨古人不见我，不要恨时人不知我耳。

齐白石在1922年论画时曾说，作画先阅古人真迹过多，然后脱前人习气，别造画格。又说：

凡大家作画，要胸中先有所见之物，然后下笔有神。故与可以烛光取竹影，大涤子尝居潇湘，方可空绝千古。画家作画，留心前人伪本。开口便言宋元，所画非所见，形似未真，何能传神，为吾辈以为大惭。^①

① 齐白石 1925 年《乙丑诗草杂记》题跋。

② 齐白石 1921 年《蝇》题款。

③ 齐白石《白石画稿》1920 年题记。

他提出“形似未真，何能传神”，又说“凡画须不似之似”，在《鱼》的题款中称：

凡画须不似之似，全不似乃村童所为，极相似乃工匠所作。东坡居士诗云：“论画以形似，见于儿童邻”即可证。识字人胸次与俗殊酸咸也。

“形”和“神”是对立统一的一组概念，“以形写神”是中国绘画的很高境界，“形”是“神”的基础，“神”是“形”的目的。齐白石的作品，来源于他熟悉的题材，形简神逸，用笔恣纵，随意生发，不拘形似。齐白石常常是用粗大笔墨画干、藤，饶有篆籀气。他说：“粗大笔墨之画难得神似，纤细笔墨之画难得形似。”^②又说：“友人藏旧花卉百余种，余择其粗笔者临其大意。中有梅菊之类，出自己意为之，以便临池一看，速所谓引机是也。”^③齐白石运用书法的笔意和水墨的氤氲效果，他们冲破写实的原则，以意状物，有极大的表现力。在他看来，瘦瓢、青藤、大涤子在绘画上的天才，就是“不以形似”：

余常见之工作，目前观之，太似，置之壁间，相离数武观之，即

不似矣。故东坡论画不以形似也。即前朝之画家不下数百人之多。瘦瓢、青藤、大涤子外，皆形似也。惜余天姿不若三公，不能师之。^④

④ 齐白石《己未（1919年）日记》。

⑤ 齐白石 1920年《题餐菊楼画册》。

⑥ 齐白石 1922年《仿石涛山水册》题记。

齐白石在绘画上的伟大创造，来源于他对于前人绘画的认识和体悟。对于山水，他推重董其昌和石涛。董其昌以书法入画，注重笔墨，并把宋元诸家绘画中来自大自然的山石树木形象进一步提炼，强调布局中的势、笔墨中的虚实和“画欲暗不欲明”的含蓄美，以气格空灵、笔墨滋润为基本特征，蕴藉沉着中表现平淡天然的境界。石涛反对不师造化、拘泥于古法的创作方法，力图扭转元明以来的临摹仿古的套路，要从真实的山水中写生以体现生动活泼的意味，构图新颖，笔墨纵肆，善于用水，画面常常并不完整，成松散状，变幻莫测，体现出一种自然生发的造境手段。这些都和齐白石的艺术精神十分接近。他说：

四百年来画山水者，余独喜玄宰、阿长。其余虽有千岩万壑，余尝以匠家目之。时流不誉余画，余亦不许时人。固山水难画前人，何必为。时人以为余不能画山水，余喜之。^⑤

前代画山水者，董玄宰、释道济二公无匠家习气，余犹以为工细，衷心倾佩，至老未愿师也。居京同客蒙泉山人得大涤子画册八开，欲余观焉。余观大涤子画颇多，其笔墨之苍老稚秀不同，盖所作有老年、中年、少年之别。^⑥

董其昌、石涛对山川精神的体悟十分深刻，笔底云烟四起，山体绵延不绝，墨色从指间汨汨流出，与笔触相融，磅礴之中显灵性。齐白石受他们的影响，直抒性灵，讲求诗情与画意的结合生发，开拓了作品的意韵。对于金农，齐白石也十分推重，除了书法上学习他外，绘画上也多吸收，他说：“曲江外史画水仙有冷水残雪态。此言也，我潜庵第最能

- ⑦ 齐白石 1917 年《水仙》题款。
 ⑧ 齐白石约 1919 年《秋梨细腰蜂》题款。
 ⑨ 齐白石《己未日记》(1919 年)。
 ⑩ 齐白石约 1932 年《红梅》题款。
 ⑪ 齐白石约 1932 年《兰花》题款。
 ⑫ 齐白石约 1930 年代中期《蝴蝶兰》题款。
 ⑬ 齐白石 1947 年《荷花蜻蜓》题款。
 ⑭ 齐白石 1923 年《工笔鱼虫》题款。
 ⑮ 齐白石 1927 年《群虾》题款。

深知。”^⑦对于八大山人,齐白石以为和他息息相通,无论是险怪空灵的构图,还是简约含蓄的笔墨,都在内容与形式上已臻于高度统一,他说:“白石与雪个同肝胆,不学而似,此天地鬼神能洞鉴者。后世有聪明人必谓白石非妄语。”^⑧

齐白石一生绘画题材很多,不同时期有不同的变化或侧重。关于题材的变化,他自己回忆说:“二十岁后,喜画人物;将三十,喜画美人;三十后,喜画山水;四十后,喜画花鸟草虫。或一年之中,喜画梅,凡四幅不离梅花;或一年之中喜画牡丹,凡四幅不离牡丹。今年喜画老来红、玉簪花,凡四幅不能离此。”^⑨

齐白石强调“写生”、“写意”,在其中表现笔墨“不似之似”的无限趣味:

作画贵写其生,能得形神俱似,即为好矣。^⑩

作画须有笔才方能使观者快心,凡苦言中锋使笔者,实无才气之流也。^⑪

画花卉,半工半写,昔人所有。大写意,昔人所无。^⑫

余作画每兼虫鸟,则花草自然有工致气。若画寻常花卉,下笔多不似之似,决不有此荷花也。^⑬

齐白石的鱼、虾等水族题材的创作,栩栩如生,生动自然,也直接来源于他对生活的细致观察和精当提炼,他曾记录自己画鱼画虾的情景:

癸亥三日晨刻,买得小活鱼一大盆。拣出此虫,以白瓷碗着水,使虫行走生动,始画之。^⑭

余画此幅,友人曰:君何得似至此?答曰:家园有池,多大虾。秋水澄清,尝见虾游,深得虾游之变动,不独专似其形。故余既画,以后人亦画有之,未画以前故未有也。^⑮

齐白石是“工”“写”兼擅的大家，他对“工”“写”和“形”“神”、“笔墨”的关系认识得十分准确，他说：

善写意者专言其神，工写生者只重其形。要写生而后写意，写意而后复写生，自能神形俱见，非偶然可得也。^⑮

作画欲求工细生动故难，不谓聊聊几笔形神毕见亦不易也。余日来画此鱼数纸，仅能删除做作，大写之难可见也。^⑯

余观昔人画，重在有笔墨，虽形似而无笔墨，余耻之。余画虽用意在笔墨，其知者不如尚形似者之知者之众。^⑰

⑮ 齐白石 1925 年《其奈鱼何》题款。

⑯ 齐白石约 1930 年代初《长年》题款。

⑰ 齐白石约 1936 年《群雏》题款。

⑱ 齐白石 1945 年《兰花》题款。

⑲ 齐白石 1955 年《行书题词》。

齐白石还特别强调，凡作画须脱画家习气，自有独到处。^⑱他主张转益多师，学古今人之长，多加体悟而取得成功：“夫画道者，本寂寞之道。其人要心境清逸，不慕名利，方可从事于画。见古今之长，摹而肖之能不夸。师法有所短，舍之而不排。然后再现天地之造化，如此碗底自有鬼神。”^⑲这种重视师法而不泥古、重视自然造化的艺术创造精神成为艺术家永远值得信守的箴言。

从齐白石的绘画及其创作观念中，我们可以看到：明清以来文人画家对笔墨本身审美品格的表现，到齐白石时得到充分的提炼和挖掘，突出地表现在他对笔墨的实践上，他所采用的传统文人画笔墨技法的表现和反映现实生活的题材，赋予其清新、质朴而有活力的品质。同时，齐白石在篆刻上精深修养，为他的绘画艺术发展增加了新的刺激因素，画面中对布白的考究、点画的平衡以及笔墨中浓郁的“金石味”，一寓于画，在近现代画坛独树一帜。

二

中国古代“书画相通”之说，最早源于唐代的张彦远。张彦远对于

用笔,极为重视,认为:“凡不见笔踪者,不得称之为画。泼墨非画也,亦以其不见笔踪耳。”由此观之,张彦远以“笔踪”为画中最基本之元素,“用笔”是“书画相通”的核心。他说:“夫象物必在于形似,形似须全其骨气,骨气形似,皆本立于立意,而归乎用笔,故工画者多善书。”齐白石正是“书画相通”理论的伟大实践者。

齐白石书法初学清末“馆阁体”,后学习乡贤何绍基(1799—1873)的书法。他三十四岁时自述:“我起初写字,学的是馆阁体,到了韶塘胡家读书以后,看了沁园、少蕃两位老师,写的都是道光年间我们湖南道州何绍基一体的字,我也跟着他们学了。”何绍基自幼随父亲何凌汉居北京。何绍基的书法早期受父亲影响,宗法颜真卿,自称所书的颜字曾得到阮元等前辈的激赏。^①后结识当时名家包世臣,接受其“方劲直下”的笔法,喜好邓石如“准平绳直”的方法,自称见到邓石如的篆隶书及印章,“惊为先得我心,恨不及与先生相见”。接受碑学思想后的何绍基,转又涉及欧阳通《道因法师碑》,尤其精研北朝碑版而形成个人面貌。齐白石早年学习何绍基,用其凝重道厚的碑派用笔方法来写行草,圆润道劲,回腕涩行,苍茫浑厚,充分运用长锋羊毫蓄墨多的特点,又将篆隶之法融入楷书,在颜书之外获得篆籀之气。在《题黛玉葬花图》中,齐白石题:“前款字乃予三十年后予欲学何螭翁之书时所书,何能得似万一。八十七岁重见一笑。”他总结自己的书法经验时说:“写何体容易有肉无骨。”^②后他转学以“骨力”见长的李邕书法与他这个认识有关系。

齐白石四十多岁后专临《爨龙颜碑》,光绪三十一年(1905年)四十三岁时,他在《白石老人自述》中回忆说:“以前我写字,是学何子贞的,在北京遇到了李筠庵,跟他学写魏碑,他叫我临《爨龙颜碑》,我一直写到现在。人家说我出了两次远门,作画写字刻印章,都变了样了,这确是我改变作风的一个大枢纽。”今存北京画院的齐白石1904年四十二岁时所书《借山馆》是这一时期学魏碑的典型作品。今存1954年齐白石九十四岁所作《发扬民族文化》楷书横幅是取法《爨龙颜碑》的代

① 湖南地区在清代的主要书家以何绍基最著名,关于何氏家族与颜体在地区上的渊源,湖南学政钱澧曾影响门生何凌汉和其子何绍基,具体讨论参见傅申《书法的地区风格及书风的传递——以湖南及近代颜体为例》,载《书史与书迹》,台北:历史博物馆,2004年版,第400—429页。

② 见胡佩衡、胡橐著《齐白石画法与欣赏》,北京:人民美术出版社,1963年版,第124页。

表作。

齐白石学李邕(675—747)书法时间最长。齐白石在《寄园日记》中称:“北海书法如怒猊抉石,渴骥奔泉,其天资超众绝伦。”《李思训碑》是李邕的代表作,雄健豪爽,洒脱而不失闲雅,字势生动自然,敦侧宕荡,为盛唐行书豪放一路的典型。齐白石行书最喜欢这件作品,一生临习。^{②③}《麓山寺碑》也是李邕书法中的代表作,用笔坚实凝重,方圆兼施;结体内敛外放,雄伟豪逸。齐白石自己说“写李体容易有骨无肉”^{②④},正好和学何绍基“有肉无骨”互补。今存齐白石行书书法作品多在此基础上发挥而成。

齐白石在约五十岁前后学习了金农的写经小楷,是由樊樊山先生所劝而学的,要他和学金农的画相一致。^{②⑤}金农的书法有隶书、行草书、楷隶、漆书(渴笔八分)、写经体楷书等多种书体,其中写经体楷书来源于其获得的宋高僧手写的涅槃经残本,后不断书写形成面貌。^{②⑥}学者甚至认为:“以古代佛门抄经或佛经木刻版本取法者,金农实为历史上第一人。”^{②⑦}金农以抄经体为师法对象,形成特有的佛门书风特征。金农曾经在诗中有“变化极巧,仿佛殷与桎”^{②⑧}的句子,体现了金农尚奇的审美理想和敢于向古代能工巧匠学习的决心,这和齐白石十分吻合。齐白石向金农学习这种有创造性的写经体楷书,打破了经典的二王谱系而另辟蹊径。齐白石自己也说是“写金冬心的古拙”^{②⑨}。他在《题凌宴池夫人小楷书》诗中表达了自己学写经体去俗存雅的理想:“堪笑前人学写经,只今博得俗书名。老夫亦种芭蕉叶,专听秋天夜雨声。”金农多用于自抄诗稿,齐白石也用来抄诗稿,还在早期工笔画上题款。齐白石上世纪20年代所摹金农《骅骝图》款云:“杏子坞老民齐璜灯昏勾摹冬心先生骅骝图并其款识百余字。”齐白石的篆书还吸收了金农临写《西岳华山庙碑》的方法,起笔如刀切,将汉隶中之“钩”画卧笔运行拉长,增加毛涩的用笔来表现“金石气”。

据胡佩衡载,齐白石楷书又学《郑文公碑》,行书吸收郑板桥、吴昌

②③ 启功《记齐白石先生轶事》,《学林漫录》初集,北京:中华书局,1980年版,第4页。齐白石自云:“(我)写李北海《云麾碑》下的功夫最大,几乎每天手不离笔,不仅对着碑临,还背着碑临,一直等到我在纸上临的字与碑帖上拓的字套起来看,大部分都能吻合无差为止。”

②④ 见胡佩衡、胡夔著《齐白石画法与欣赏》,北京人民美术出版社,1963年版,第124页。

②⑤ 参见启功《记齐白石先生轶事》,《学林漫录》初集,北京:中华书局,1980年版,第4页。

②⑥ 金农《冬心先生集》卷二《过北碕精舍得宋高僧手写的涅槃经残本即题其后》,雍正十一年(1733年)刻本。

②⑦ 参见黄惇《金农诗歌中的书法变革轨迹》,载《扬州八怪》艺术国际研讨会论文集,长春:吉林人民出版社2003年版,第229页。

②⑧ 金农《冬心先生续集》之《邵阳褚峻飞白歌》,当归草堂刻本。诗中“殷”指古代名匠鲁班,“桎”指舜帝(一说黄帝)时的巧工。

②⑨ 见胡佩衡、胡夔著《齐白石画法与欣赏》,北京:人民美术出版社1963年版,第124页。

硕的笔法也很多。他在诗中说：“青藤雪个远凡胎，缶老衰年别有才。我欲九泉为走狗，三家门下转轮来。”现存1928年所书《诗稿题记》鼓侧挺劲，与吴昌硕的笔意十分接近。

齐白石的书法中，以拙为妍、以重为巧的篆书影响最大，有鲜明的风格。他在《白石老人自述》中回忆自己初学篆书时说：“因诗友们有几位会写钟鼎篆隶，兼会刻印章的，我想学刻印章，必须先会写字，因之我在闲暇时间，也常常写些钟鼎篆隶了。”齐白石篆书主要来源有三：《天发神谶碑》、《三公山碑》和《秦权碑》。从《天发神谶碑》中，齐白石得其方势的“折刀头”的用笔方法。元代吾衍《学古篇》中说：“挑拔平硬如折刀头，方是汉隶书体，括云方劲古拙，斩钉截铁备矣。”“折刀头”、“斩钉截铁”指锋芒毕露的刀刻效果，从《天发神谶碑》的起笔、转折中，齐白石得到的正是这种特征，区别于其他篆书碑刻。齐白石取“方”的特征，愈见苍劲之美，区别于吴昌硕的“圆”。齐白石是“方”中寓“圆”，吴昌硕是“圆”中寓“方”。齐白石总结自己的书法经验时曾说自己“学《天发神谶碑》的苍劲”^⑨。

需要说明的是，尽管齐白石学金农的画和写经体小楷，但齐白石学《天发神谶碑》和金农没有必然的关系。有研究者认为，齐白石学《天发神谶碑》也是受金农“出入《禅国山碑》和《天发神谶碑》”的影响，从“金冬心书法的源流上溯《天发神谶碑》等碑刻”。^⑩金农书法学《禅国山碑》和《天发神谶碑》的说法，来源于伪托秦祖永《七家印跋》中一方“明月入怀”的印款中，金农一生也没有篆书作品传世，学《天发神谶碑》绝无根据。而齐白石学《天发神谶碑》也受金农影响是没有根据的。

齐白石篆书风格的形成，主要得力于《三公山碑》。汉代元初四年（117年）的《三公山碑》，气势宽博，方劲雄伟，结体圆方结合，有长线下垂，也有斜直的笔画。其篆似篆体而实用隶书笔法，章法错落，结体上以隶仿篆，多见方折，后世亦称“缪篆”，在汉代碑刻中个性鲜明。1928年，齐白石六十六岁时对王森然先生说：“我（的书法）看了《三公山碑》

⑨ 见胡佩衡、胡彥著《齐白石画法与欣赏》，第124页。

⑩ 参见李松《齐白石的书法》，《齐白石全集》第九卷，长沙：湖南美术出版社，1996年版，第5页。

才逐渐改变的。”^②齐白石篆书结体疏密错纵，对比强烈，出以劲折之笔，简拔雄快，气度奇伟宽宏，纵横排奁，险峻奇崛，有渴骥怒猊之势。他在《白石老人自述》中说：“我刻印，同写字一样。写字，下笔不重描，刻印，一刀下去，决不回刀。”他的这种方法，痛快淋漓，把《三公山碑》中自然天成的下垂、斜直的笔画纵横老辣地运用，有震撼人心的磅礴气势。他曾对不能得汉碑精神者大为不耻：“尝见人摹写汉碑，其用笔摆舞做成古（鼓）状，以愚世人。尝居海上，时人称为书中之圣、书中之王，深知书中三昧者耻之。”^③今存齐白石 1930 年《受雨石肤响；流云山气灵》对联全用《三公山碑》的文字和篆法，其他对联如 1939 年《礼称王史氏；治纪大冯君》、《官礼立冯相氏；本纪起太史公》、约 1942 年《治道由衡石；王灵起阙廷》也多取之。

齐白石篆书风格的形成，还得力于秦权。他总结自己风格变化的历程，称“见《天发神谶碑》，刀法一变”，“又见《三公山碑》，篆法也为之一变”，“最后喜秦权，纵横平直，一任自然，又一大变”。一般研究者比较重视《天发神谶碑》和《三公山碑》对他的影响，其实，秦权的艺术特征大大丰富了齐白石篆书的趣味。从传世可靠的秦权量文字风格来看，可分圆婉和方劲两路。如《始皇诏十六斤铜权》、《始皇诏五斤铜权》等体势开阔，笔画圆劲婉通；而《始皇诏铜方升》、《两诏铜椭量》则突出了“契刻”的刀味，笔画方劲健挺。秦诏铭文中除规范工整一路的小篆风格外，简率不规则者代表了秦代小篆书法中自由奔放一路的风格，与整饬的秦东巡刻石风格形成对比。由于多数秦诏铭文为凿刻而成，多呈方势，短促的节奏和瘦硬峭峻的笔画形成其特有的风格，与传统金文圆转流动的笔势不同。这种特色，对齐白石篆书风格产生很大影响，或圆婉，或方劲，融会贯通。在《答娄生刻石，兼示罗生》诗中，有“纵横歪倒贵天真”句，跋云：“余之印篆，多取用秦权之天然。”他的篆书和篆刻是相通的。

吴昌硕总结自己的艺术创作时曾说：“诗文书画有真意，贵能深造

② 《美术论集》第一辑，北京：人民美术出版社，1982 年版，第 19 页。

③ 浙江省博物馆藏齐白石 1922 年“文章江左家家玉；烟月扬州树树花”对联跋。

求其通。”“不知何者为正变，自我作古空群雄。”这是其一生创作成功的概括。这也给齐白石以巨大启示，他在《自嘲》诗序中表达了和吴昌硕同样的看法：“吴缶庐尝与吾之友人语曰：小技人拾者则易，创造者则难，欲自立成家，至少苦辛半世，拾者至多半年可得皮毛也。”齐白石不仅在绘画渊源上和吴昌硕一脉相传，在书风上也有相近的路子。曾在自述中说：

同乡易蔚儒(宗夔)，是众议院的议员，请我画了一把团扇，给林琴南看见了，大为赞赏，说：“南吴北齐，可以媲美。”他把吴昌硕跟我相比，我们的笔路，倒是有些相同的。

这种“笔路”“有些相同”是指他们在笔法取径上的接近。他们取法碑学一路，各以主要碑刻(吴以《石鼓文》等，齐以《三公山碑》等)获得个人主导风格，吴昌硕所学篆书在秦汉之上，齐白石在秦汉之间；吴昌硕楷书、行书多学魏晋唐宋经典名作，齐白石多学清人、唐人和早期风格独特的作品；吴昌硕善用干笔，以古秀劲健、浑穆圆融胜，齐白石善用湿笔，以奇逸多变、清刚方润胜。他们的书法创作大大促进了他们在印章上的融通力。

三

篆刻是清代碑学发展后与书法紧密联系的一门艺术，晚清时期许多书法家兼篆刻家，在两个方面都相得益彰，取得杰出的成就。赵之谦、吴昌硕、黄士陵等人的篆刻继邓石如、吴让之之后有了新发展，齐白石篆刻又是“印从书出”与“印外求印”这一理论的有力实践者，并大大拓展了其内涵。

齐白石在《白石老人自述》中自述学印过程：

余之刻印，始于二十岁以前，最初自刻姓名印。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。

齐白石三十三岁时，自名为“三百石印斋”^{②④}，此时刻印已经有十三年以上。诗友黎松庵先生曾影响他学习篆刻艺术，他自述：

黎松庵是我最早的印友，我常到他家去，跟他切磋，一去就在他家住上几天。我刻得印章，刻了再磨，磨了又刻，弄得我住的他家客室，四面八方，满都是泥浆。他还送给我丁龙泓、黄小松两家刻印的拓片，我很想学他们两人的刀法，只因拓片不多，还摸不到门径。

齐白石最初从浙派印人丁敬、黄小松入手，又受到赵之谦的影响，得“老实为正，疏密自然”的道理。齐白石对赵之谦评价甚高，称：“刻印能变化而成大家，得天趣之混成，别开蹊径而不失古碑之刻法，从来唯有赵撝叔一人。予年已至四十五岁时尚师《二金蝶堂印谱》。赵之朱文近娟秀，与白文之篆法异，故予稍稍变为刚劲超纵。”^{②⑤}

在《题陈曼生印拓》中，齐白石说到“取法秦汉”的问题：“刻印，其篆法别有天趣胜人者，唯秦汉人。秦汉人有过人处，全在不蠢，胆敢独造，故能超出千古。余刻印，不拘昔人绳墨，而时俗以为无所本。余尝哀时人之蠢，不思秦汉人，人子也，吾侪亦人子也，不思吾侪有独到处，如令昔人见之，亦必钦佩。”又在“不知有汉”朱文边款中说：“余之刊印不能工，但脱离汉人窠臼而已。”反映了他重视古法而法为我用的博大胸怀。

^{②④} 《白石老人自述》：“我在光绪十八年（壬辰）三十三岁时，所刻的印章，都是自己的姓名，用在诗画方面的而已。刻的虽不多，收藏的印石，却有三百来方，我遂自名为‘三百石印斋’”。

^{②⑤} 见齐白石《半葺楼印草序》。《白石老人自述》称：“光绪三十一年（1905年），我四十三岁。在黎薇荪家里，见到赵之谦的《二金蝶堂印谱》，借了来，用朱笔勾出，倒和原本一点没有走样。从此，我刻印章，就模仿赵撝叔的一体了。”

他在《白石老人自述》中说：“我刻印的刀法，有了变化，把汉印的格局，融会到赵撝叔一体之内。”又在《题孔才刻吴兆璜印》云：“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。”这道出了齐白石篆刻源于秦汉又能脱去秦汉，显得古朴而耐人寻味的缘由。

刀法上，齐白石喜用单刀侧锋冲刻，多具汉将军章的急就趣味，粗犷而雄肆，章法大起大落，疏密对比强烈，特立独行。曾自述刀法：

我刻印，同写字一样。写字，下笔不重描。刻印，一刀下去，决不回刀。我的刻法，纵横各一刀只有两个方向，不同一般人所刻的，去一刀，回一刀，纵横来回各一刀，要有四个方向，篆法高雅不高雅，刀法健全不健全，懂得刻印的人，自能看的明白。我刻时，随着字的笔势，顺刻下去，并不需要先在石上描好字形，才去下刀。我的刻印，比较有劲，等于写字的笔力，就在这一点。常见他人刻石，来回盘旋，费了很多时间，就算学得这一家那一家的，但只学到了形似，把神韵都弄没了，貌合神离，仅能欺骗外行而已。他们这种刀法，只能说是蚀削，何尝是刻印。

齐白石的篆刻把横、直、圆、斜等笔画自然结合，利用空白，利用作品印面组织的上下参差，篆法异于汉印中的“对称”，斜出旁插，疏密中见天趣。他在“杨昭俊”印边款中说：“余刊印每刊朱文，必以古篆法作粗文，欲不雷同时流。”齐白石篆刻风格的形成，在观念上得益于赵之谦，手法上得益于个人的创造。他的篆刻不光有通常说的“金石气”，还要特别指出其表现出的“木气”，这和他雕花的手艺密不可分，也是他区别于其他人的地方。他自述：“朋友中间，王仲言、黎松庵、黎薇荪等，却都喜欢刻印，拉我在一起，教我一些初步的方法，我参与了雕花的手艺，顺着笔画，一刀一刀地削去。”胡佩衡在谈到白石篆刻风格时也说：“老人有雕花木工的长期锻炼，腕力过人。因为他对刀法的运用非常熟练，