

中國好書法·大師手稿系列

主編 王鏞

齊白石手稿



四川美術出版社

中國好書法·大師手稿系列

齊白石手稿

主編 王鏞



四川美術出版社

圖書在版編目 (C I P) 數據

中國好書法·大師手稿系列·齊白石手稿 / 王鏞主
編. — 成都: 四川美術出版社, 2014
ISBN 978-7-5410-6013-7

I. ①中… II. ①王… III. ①漢字—法書—作品集—
中國—現代 IV. ①J292.21

中國版本圖書館 CIP 數據核字 (2014) 第 126158 號

中國好書法·大師手稿系列
齊白石手稿

出 品 人: 馬曉峰
監 製: 今日美術館
主 編: 王 鏞
策 劃: 曾孜榮 趙小平
責任編輯: 宋 爻
特約編輯: 楊光維 張新雨
製 作: 北京畫畔風尚文化發展有限公司
責任校對: 陳 玲
設計總監: 趙 妍
裝幀設計: 牛 剛
出版發行: 四川美術出版社
地 址: 成都市三洞橋路 12 號 (郵編: 610031)
經 銷: 新華書店
印 製: 北京圖文天地製版印刷有限公司
成品尺寸: 230mm×305mm
印 張: 36
圖 片: 270
字 數: 30 千字
版 次: 2014 年 7 月第 1 版
印 次: 2014 年 7 月第 1 次印刷
書 號: ISBN 978-7-5410-6013-7
定 價: 160.00 元

目錄

清代以來的碑派書風與齊白石書法 朱天曙

日記輯一

癸卯日記 縱十六・五厘米 橫十一厘米

寄園日記 縱二十一厘米 橫十二・五厘米

己未日記 縱二十二厘米 橫十五厘米

庚申日記并雜作 縱二十二厘米 橫十五厘米

日記輯二

辛酉五次北上紀事 縱二十二厘米 橫十五厘米

白石雜作 縱二十三厘米 橫十六厘米

壬戌紀事 縱二十三厘米 橫十六厘米

蜀游雜記 縱二十一厘米 橫二十三厘米

丙子雜記 縱十六・五厘米 橫二十二厘米

詩草

寄園詩草 縱二十八厘米 橫二十二厘米

萍翁詩草 縱二十二厘米 橫十四・五厘米

白石詩草 縱十五厘米 橫十七厘米

白石詩草 縱十九厘米 橫十六厘米

白石詩草 縱十九・五厘米 橫十六・五厘米

白石詩草 縱十七・五厘米 橫十四・五厘米

齊白石抄寫他人詩手稿 縱二十四厘米 橫十五・五厘米

手札

與姚石倩書

與叔勉先生書

致伊藤爲雄信札

與江豐同志書 縱二十八・五厘米 橫三十六厘米

雜項

賬簿及雜記 縱二十一厘米 橫十二・五厘米

郵寄收據 縱二十六・五厘米 橫十九・五厘米

文稿

白石自狀略

齊璜母親周太君身世(甲本) 縱二十九・五厘米 橫十六・五厘米

齊璜母親周太君身世(乙本) 縱二十九・五厘米 橫十五・五厘米

中國好書法·大師手稿系列

主編 王鏞



四川美術出版社

目錄

清代以來的碑派書風與齊白石書法 朱天曙

日記輯一

癸卯日記 縱十六・五厘米 橫十一厘米

寄園日記 縱二十一厘米 橫十二・五厘米

己未日記 縱二十二厘米 橫十五厘米

庚申日記并雜作 縱二十二厘米 橫十五厘米

日記輯二

辛酉五次北上紀事 縱二十二厘米 橫十五厘米

白石雜作 縱二十三厘米 橫十六厘米

壬戌紀事 縱二十三厘米 橫十六厘米

蜀游雜記 縱二十一厘米 橫二十三厘米

丙子雜記 縱十六・五厘米 橫二十二厘米

詩草

寄園詩草 縱二十八厘米 橫二十二厘米

萍翁詩草 縱二十二厘米 橫十四・五厘米

白石詩草 縱十五厘米 橫十七厘米

白石詩草 縱十九厘米 橫十六厘米

白石詩草 縱十九・五厘米 橫十六・五厘米

白石詩草 縱十七・五厘米 橫十四・五厘米

齊白石抄寫他人詩手稿 縱二十四厘米 橫十五・五厘米

手札

與姚石倩書

與叔勉先生書

致伊藤爲雄信札

與江豐同志書 縱二十八・五厘米 橫三十六厘米

雜項

賬簿及雜記 縱二十一厘米 橫十二・五厘米

郵寄收據 縱二十六・五厘米 橫十九・五厘米

文稿

白石自狀略

齊璜母親周太君身世(甲本) 縱二十九・五厘米 橫十六・五厘米

齊璜母親周太君身世(乙本) 縱二十九・五厘米 橫十五・五厘米

清代以來的碑派書風與齊白石書法

朱天曙

一、清代以來碑派書風的發展

任何一種藝術風格和藝術現象的產生，都離不開其歷史環境。齊白石書法風格的形成，也不是偶然的，是清代碑派書法高度發展的延續。

清代書法一方面延續着明代帖學一脈，另一方面由於學者對金石學的研究，碑版日益受到人們重視，碑學興起後，逐漸改變了人們的書法觀念，以致形成帖學衰微、碑學興盛的局面，書法史上的碑帖兩脈格局在清初完全形成。明末清初書家在實踐中通過吸收金石碑版意味打破純正的帖學面貌，成為碑派書風的開始，最具代表性的三家是王鐸（一五九二至一六五二）、傅山（一六〇七至一六八四）和朱耷（一六二六至一七〇五）。這三家的創作實踐和觀念都為齊白石藝術的產生準備了前奏。

王鐸以二王為宗，臨《聖教序》能字字逼肖，自云其書「獨宗羲、獻」，他於二王帖中浸淫之深為同時代書家所不及。除《聖教序》外，從《淳化閣帖》中獲益尤多，對李邕、虞世南、顏真卿、柳公權、米芾等唐宋書家廣為吸收。他中年時期特別對米芾情有獨鍾，成為他行草書創作的一個轉折，王鐸的書法以真、行、草名世，其小楷頗有特色，出自鍾、王，但自有一種意趣，在明代小楷中自樹一格。其成就最大者還是行草書。他一生創作極豐，除傳世大量墨跡外，還留有許多刻帖，如《擬山園帖》《龜龍館帖》《琅華館帖》《弘月館帖》等。王鐸的書法在重視前人筆法的基础上，尤其重視作品中的勢。因前人作品相對較小，而大幅巨製是明代中後期的時代特徵，王鐸善於將其拓而展大，且不失精微。其結字的欹側多變和章法的騰擲激蕩均因勢而生，造成一種風櫛陣馬的氣勢。此外，他還善於用墨，濃墨、渴墨

的交替運用使得作品燥潤相生。他甚至將漲墨運用於書法創作，這些墨法的運用，不僅克服了刻帖所帶來的局限，以及大幅巨製帶來的空乏，更賦予作品一種鮮活的精神內涵，在形式上對前人的審美定式有了較大的突破，已透露出碑學消息。從齊白石的書法創作中，結字的欹側和章法的激蕩以及豐富墨法的運用與王鐸是相吻合的。

王鐸書法以「帖」為創作基點展開突破，傅山的創作則游離於「帖」和「碑」之間，進一步向碑學方向發展。傅山自幼習書，初從鍾繇楷書入手，又學二王、顏真卿以及篆隸，並繼承了晚明以來注重個性抒發、擺脫技巧束縛的傳統，大筆濃墨，迅疾飛舞。他對金石碑版有濃厚興趣，作書常常表現鐘鼎銘文和刻石中的生僻、怪異和奇古。最擅草書，氣勢連綿，用筆纏繞流暢，結字奇逸縱橫。傅山還在《訓子帖》中提出「四寧四毋」的書法觀，即「寧拙毋巧，寧醜毋媚，寧支離毋輕滑，寧直率毋安排，足以回臨池既倒之狂瀾矣」。這種追求拙、醜的藝術感和經典的妍媚書風形成鮮明對比，顯示了新的書法審美觀念的出現，成為清代碑學發展的先導，對齊白石的書法創作的取法觀念也產生了重要影響。

明宗室後裔朱耷的書法實踐則走得更遠，完全在帖學之外另辟一途。他早期學歐陽詢、黃庭堅、董其昌。後又學王獻之、顏真卿，並從《瘞鶴銘》中得益。晚年臨鍾繇、索靖、王羲之，臨習與原帖風味迥然不同，變化氣質，臆造發揮，神接楊凝式，有明顯的「反經典」傾向，遺貌取神，去華存質，藉古抒懷，晚年禿筆中鋒的書法結字奇特，章法疏朗，有強烈的塑造意識，他常常能運用「留白」，講究對比，把靜態的「白處」運用到作品中，構成空靈、險絕而冷峻的藝術境地。朱耷是齊白石一生推重的畫家，其書法創作也在很大程度上得到沾溉。

清代前期師法漢碑重要的書家還有鄭簠（一六二二至一六九三）、朱彝尊（一六二九至一七〇九）、程邃（一六〇五至一六九一）、石濤（一六四二至一七〇七）等人。其中石濤也是齊白石一生推重的畫家。李鱓《大滌子傳》說他的書法「集古人法帖縱觀之，於東坡醜字法有所悟，遂棄董不學，冥心屏慮，上溯魏晉至秦漢，與古為徒」。『棄董不學』說明石濤早年曾師董其昌帖學一脈，後能上溯魏晉至秦漢，可見其同鄭簠一樣，習隸直溯源頭，摒棄了唐後隸法的「不古」之法。在題畫詩中多用隸書，風格與鄭簠相通，用筆生動活潑，結體聚散有致，整體顯不衫不履之態，

比鄭簠更加縱肆，可能與其繪畫上的逸興和率意有關。他的隸書對其行書亦有很大影響，把蘇軾行書中的「醜」所表現出的方扁茂密與其隸書古樸、顯波挑的意趣相結合，使其在行楷上表現出渾樸率意而顯清逸奇峭的風格。石濤在師碑中快寫，形成「碑行」，並以行草法摻入隸書，求得隸意，可視為金農、鄭板橋等人在師碑實踐中「破帖」的發軔。齊白石五十八歲在《老萍詩草》中說：「青藤、雪個、大滌子之畫，能縱橫塗抹，余心極服之。」於書法，也可見其佩服之心。

在清代前期濃郁的師碑氛圍中，以金農（一六八七至一七六三）、鄭板橋（一六九三至一七六五）為代表，注重個性發揮，不守成法，對當時的正統帖派形成了強烈的衝擊。金農為「揚州八怪」之首，書法尤見新異，有隸書、行草、楷隸、漆書和楷書等多種，多與其師漢碑有關。他曾在《魯中雜詩》中云：「會稽內史負俗姿，字學荒疏笑駢馳。耻向書家做奴婢，華山片石是吾師。」這種師碑思想，直接師無名書家之漢碑，向「二王」一脈的帖學挑戰。金農隸書初師《夏承碑》，後學《西嶽華山廟碑》，取其方嚴凝重之致，脫出時風之外。他的隸書、漆書運用了「倒薤」撇法。金農臨寫《西嶽華山廟碑》，將漢隸中之「撇」書變為「倒薤」，縮短碑中字之長畫和其波挑，變字形扁方為長形，增加毛澀的用筆來表現「金石氣」。其漆書正在其隸書基礎上，強化橫畫，起筆如刀切之態，臥筆運行，豎畫變細，向左方向的倒薤法，縮短捺畫，結體呈長方，形成鮮明的特色，突破了鄭簠的隸法，在漢碑基礎上戛戛獨造。在碑行、楷書方面，金農也完全捨棄了「二王」傳統，從金石碑版、無名書家之書法中開掘出另一傳統，行草書字字獨立，外拙而內秀，亦運用隸書和漆書中之「倒薤」撇法，打破帖學之正途，另辟蹊徑。金農楷書表現出一種「楷隸」意味，這類創作實踐說明金農從師法漢碑開始注意到北碑并實踐，這可視為清代碑學運動從漢碑轉化到北碑的開端。金農楷書中的「寫經體」對齊白石書法產生了重要影響，下面我們還會具體討論。

鄭板橋為「揚州八怪」中最有影響者。他的師碑破帖實踐和金農相為互應，其書法初學高其佩，後師蘇東坡、黃山谷，隸書初受鄭簠影響，後刻意追求「古碑斷碣」，自稱「八分篆隸久沐浴，楷書筆筆藏根柢」。又將篆、隸、楷、行、草融為一體，形成「六分半書」。其以八分雜入楷行草，體現出輕重疏密的對比，隨機生發，突破常規，大小不論的章法，石濤的題畫款已有隸夾行草、行草中有隸意的寫法，

鄭板橋進一步發展形成了特有的「亂石」法，他自稱：「板橋書法八分雜入楷行草，以顏魯公《座位稿》為行款，亦是怒不同人之意。」又云：「板橋既無涪翁（黃庭堅）之勁拔，又鄙趙孟頫之滑熟，徒矜奇異，創為真、隸相參之法，而雜以行、草。」可見，板橋以漢碑摻入其他書體求得新意，異於時人，他以篆隸之體與行草相夾，既顯古樸之趣，又有飄逸欹側之勢，向桑稱板橋「以八分書人行楷，縱橫馳驟，別成一格，與金冬心異曲同工，在帖學盛行時代，能獨辟蹊徑，可謂豪傑之士矣」。板橋要「出自己意」「作破格書」，與金農的「耻向書家作奴婢」相一致，突破了人們對刻帖的認識，並以新的審美樣式出現，這正是師碑實踐後形成的。以「揚州八怪」為代表的師碑破帖實踐，在康乾時期形成風氣，表現出對漢碑的多方面探索，并使正統帖學體系日益打破。乾隆時期，隨着文字學、金石學、音韻學等獲得發展，更加推動了整個學術思想界風氣的轉變，清代學者繼承漢代學者的傳統，研究《說文解字》，揚州鹽商馬曰瑄曾刊過《說文》。戴震、章學誠、邵晉涵、王念孫、汪中、洪亮吉等都致力於文字學，惠棟、王鳴盛、王昶、錢大昕等聚集揚州，潛心研究樸學，搜羅石刻碑版，把這些文字作為可資依據，促進金石學的興盛。乾嘉學者在研究文字學中，多有接觸古代鐘鼎彝器和碑版石刻，其文字多為篆隸書體，因而，對書法有濃厚興趣的學者親身實踐，師法範圍由漢碑上的隸書拓展到篆書，如桂馥（一七三六至一八〇六）、蔣仁（一七四三至一七九五）、錢坫（一七四四至一八〇六）、洪亮吉（一七四六至一八〇九）、孫星衍（一七五三—一八一八）、陳鴻壽（一七六八至一八二二）等人。乾嘉時期金石、文字學者在書法方面的實踐，促進了篆隸的復興，王昶（一七二四至一八〇六）、錢大昕（一七二八至一八〇四）、翁方綱（一七三三至一八一八）、黃易（一七四四至一八〇二）、巴慰祖（一七四四至一七九三）、錢泳（一七五九至一八四四）、朱為弼（一七七一至一八四〇）等一批書家搜訪碑版墓誌、鐘鼎器物、瓦當、碑文、璽印、錢幣等，使得康乾時期以「揚州八怪」為中心的師漢碑、破帖學為特徵的書法實踐範圍大大擴展，師法文字十分豐富，傳統帖學受到嚴重挑戰。

乾隆、嘉慶時期的鄧石如（一七四三至一八〇五）是最早全面師碑并體現碑學主張的典型書家，伊秉綏（一七五四至一八一五）等人以實踐為碑學推波助瀾。他們兩人被康有為稱為「啓碑法之門」的開山祖。鄧石如書法以篆、隸見長，尤以篆

書著稱於世。篆書初師李陽冰，後習《國山石刻》《天發神識碑》《祀三公山碑》《開母石闕》《之罘刻石》《石鼓文》等，學習彝器款識和漢人碑額，以博其體，求得變化。包世臣稱：「山人篆法以二李為宗，而縱橫闢辟之妙，則得之史籀，稍參隸意，殺鋒以取勁折，故字體微方，與秦漢當額文為尤近。」可見其篆書在繼承二李之法的同時，取法漢碑額上的篆書用筆加以改造。隸書取法漢碑，氣勢雄強，結體嚴整，適麗醇質，突破時風而獨樹一幟，對後代產生了深遠影響。包世臣《藝舟雙楫》推鄧石如隸書、篆書為「神品」，分書、真書為「妙品」，康有為《廣藝舟雙楫》則云：「篆法之有鄧石如，尤儒家之有孟子，禪家之有大鑒禪師。皆直指本心，使人自證自悟，皆具廣大神力功德以為教化主，天下有識者，當自知之也。」作為徽派篆刻的一代盟主，鄧石如以漢代繆篆以外的文字體式和意趣入印，是在小篆的基礎上，融合了鐘鼎、石鼓及漢碑額等文字的神韻，成為包含着鄧石如自身的書法情趣和個性的篆書，從而突破了千百年來印文平方正直的規範，在方寸之內強調了書法體勢的自由屈伸和相互照應，他「以書入印」的實踐為篆刻創作開辟了新的天地。

伊秉綏與鄧石如同為清代碑派書法創作代表。他的書法以隸書成就最高，康有為稱他為「集分書之成」。他師法漢碑中雄渾平直一類，如《裴岑碑》《衡方碑》《西狹頌》《孔宙碑》《張遷碑》等，又於漢代磚瓦銘文中得益。他用墨濃重，結字寬博，除去漢隸的波挑，而以篆書筆意直行，追求光潔方整勻圓的效果，而轉折又多方折少圓婉，將漢隸的字形拓而大之，氣格清雄而醇厚，給人以莊嚴宏偉之感。從清初鄭簠取漢隸中的「飛動」到伊秉綏取漢隸中的「平整」，體現了清代人對隸書理解的深化和提煉，也是他天才的創造。伊秉綏的行書取法顏真卿，點畫瘦勁、章法疏朗，與同時期人拉開距離。清代後期，碑派興盛，帖學式微，在書法創作上亦多以碑派實踐者為多，何紹基（一七九至一八七三）則將碑學方法融合帖學，而趙之謙（一八二九至一八八四）在碑派書法上進行的全面探索，尤引人注目。

趙之謙自幼好讀書，尤好金石之學，曾著有《補寰宇訪碑錄》《六朝別字記》等。與當時有名的金石家和收藏家如胡澍、魏錫曾、沈樹鏞、潘祖蔭、李文田等人交往廣泛，經常一起考訂金石碑版，所見甚富，並影響到後來他的藝術創作。趙之謙一生的成就是多方面的，其繪畫色彩濃麗，筆墨酣暢，開海派畫風；其篆刻成就卓越，其印從書出，於印外取資，開一代風氣，和吳讓之、吳昌碩、黃士陵并稱「晚清四家」。

藏書和作詩皆為晚清一大家。

趙之謙生活在碑學風靡天下之時，碑學思想在其創作上有了鮮明的反映。其書法初宗顏真卿，得其嚴謹與渾穆，後受包世臣「勾捺抵送，萬毫齊力」說法的影響，一改舊法，於北魏造像及篆隸中用力最深，將篆、隸、北碑和帖中的楷、行、草合而為一，自立新面。趙之謙曾說「六朝古刻，妙在耐看」，「所見無過《張猛龍碑》、次則《楊大眼》《魏靈藏》兩造像」，正是吸收了《張猛龍碑》等作品中用筆的勁健峭拔和結體的整飭嚴密，為其創作風格的形成奠定了基礎。他的魏體行草書取法北碑，又融入顏真卿等帖法，時有「魏七顏三」的說法。他的行草在章法上借鑒漢碑的特點，字距大行距小，喜用側鋒和偏鋒，時露妍麗之態，使人耳目一新。他的篆、隸書受到鄧石如影響，又服膺胡澍之法，鄧氏以隸入篆，而趙氏以北碑造像法入篆，起筆、收筆和轉折處尤為明顯，這種創造性的實踐使他形成了強烈的藝術風格。他雖然祇對自己的楷書最得意，但他認為這還是得力於他的篆書，在《與夢醒書》中他說：「於書僅能作正書，篆則多率，隸則多懈。草本不擅長，行書亦未學過，僅能稿書而已。然平生因學篆而能隸，學隸始能為正書。」他說的「篆則多率」實為謙詞，恰恰說明他的篆書不拘於法，把北碑造像中姿態活潑飛動的審美品質擴大到篆書和隸書之中，因而形成篆書和隸書中少見的儀態多變、飄逸飛揚之新氣象，異於古樸生拙的趣味。學篆而能隸，學隸而能為正書，這是趙之謙書法的發展過程，也是清代碑學發展後文人書法的基本模式。

從金農、鄭板橋到趙之謙，清代碑學在不同階段的發展，都對齊白石書法藝術的發展產生了不同程度的影響，齊白石書法藝術的成熟也正是延續着清代碑學的發展脈絡而成長的。

齊白石的碑派書法新風

晚清以來，在清代碑學發展的基礎上，吳昌碩（一八四四至一九二七）和齊白石形成了近現代碑派書法的南北雙峰，代表了近現代碑派書法的最高成就。而吳昌碩和齊白石之間，又有着許多共同的藝術取法和特質，在書法上又有異曲同工之妙，齊白石延續和發展了吳昌碩的書法路數而取得傑出的成就。

齊白石書法初學清末「館閣體」，後學習鄉賢何紹基（一七九九至一八七三）

的書法。他三十四歲時自述：「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。」何紹基自幼隨父親何凌漢居北京。何紹基的書法早期受父親影響，宗法顏真卿。自稱所書的顏字曾得到阮元等前輩的激賞。後結識當時名家包世臣，接受其「方勁直下」的看法，喜好鄧石如「准平繩直」的方法，自稱見到鄧石如的篆隸書及印章，「驚為先得我心，恨不及與先生相見」。接受碑學思想後的何紹基，轉又涉及歐陽通《道因法師碑》，尤其精研北朝碑版而形成個人面貌。齊白石早年學習何紹基，用其凝重道厚的碑派用筆方法來寫行草，圓潤遒勁，回腕澀行，蒼茫渾厚，充分運用長鋒羊毫蓄墨多的特點，又將篆隸之法融入楷書，在顏書之外獲得篆籀之氣。在《題黛玉葬花圖》中，齊白石題：「前款字乃予三十年後予欲學何緩翁之書時所書，何能得似萬一。八十七歲重見一笑。」他總結自己的書法經驗時說：「寫何體容易有肉無骨」，後他轉學以「骨力」見長的李邕書法與他這個認識有關係。現存約一九〇二年前所作《補讀山房》橫幅，約一九〇二年所作《松陰半榻山意梅影一窗移月來》對聯、《讀義理書》橫幅，約一九〇九年所作《星堂小別感年華》立軸等行書都是早期學習何紹基的作品。

齊白石四十多歲後專臨《爨龍顏碑》，光緒三十一年（一九〇五）四十三歲時，他在《白石老人自述》中回憶說：「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，都變了樣了，這確是我改變作風的一個大樞紐。」今存北京畫院的齊白石一九〇四年四十二歲時所書《借山館》是這一時期學魏碑的典型作品。《爨龍顏碑》為劉宋大明二年（四五八）立於雲南陸涼縣貞元堡，道光六年（一八二六）由揚州學者阮元訪得。此碑書風險勁簡古，雄渾莊嚴，清人桂馥跋此碑云：「正法兼用隸法，饒有樸拙之趣。」阮福跋此碑云：「字體方正，在楷隸之間，畢有北魏各碑北派書法。碑文體製古茂，得漢碑遺法，非唐、宋人所及。此乃漢中最古之石，極可寶貴。」此碑楷隸相參，書者顯碑中方折鋒利的點畫棱角，明顯是刻手在書丹基礎上有所發揮。齊白石學此碑，在結體上不拘於形，字形上表現於整齊中有錯落，奇巧而顯異態。今存一九五四年齊白石九十四歲所作《發揚民族文化》楷書橫幅是

取法《爨龍顏碑》的代表作。

在「五出五歸」之後，齊白石學李邕（六七五至七四七）書法時間最長。李邕是盛唐時期行書的代表書家，書法「初學，變右軍行法，頓挫起伏，既得其妙，復乃擺脫舊習，筆力一新。李陽冰稱他「書中僊手」，董其昌亦有「右軍如龍，北海如象」的評價。齊白石在《寄園日記》中稱：「北海書法如怒猊抉石，渴驥奔泉，其天資超眾絕倫。」《李思訓碑》是李邕的代表作，雄健豪爽，灑脫而不失嫺雅；字勢生動自然，欹側跌宕，為盛唐行書豪放一路的典型。齊白石行書最喜歡這件作品，一生臨習。《麓山寺碑》也是李邕書法中的代表作，用筆堅實凝重，方圓兼施；結體內斂外放，雄偉豪逸。今存齊白石一九一一年《司馬西河》行楷，一九二一年《痛除勞苦》行書，一九二四年《寄經五先生詩》行書等可以看到臨李北海《李思訓碑》和《麓山寺碑》的痕跡，得剛勁欹側之勢。齊白石自己說：「寫李體容易有骨無肉」，正好和學何紹基「有肉無骨」互補。今存齊白石行書書法作品多在此基礎上發揮而成。

齊白石在約五十歲前後學習了金農的寫經小楷，是由樊樊山先生所勸而學的，要他和學金農的畫相一致。金農的書法有隸書、行草書、楷隸、漆書（渴筆八分）、寫經體楷書等多種書體，其中寫經體楷書來源於其獲得的宋高僧手寫的涅槃經殘本，後不斷書寫形成面貌。學者甚至認為「以古代佛門抄經或佛經木刻版本取法者，金農實為歷史上第一人」。金農以抄經體為師法對象，形成特有的佛門書風特徵。金農曾經在詩中有「變化極巧，仿佛般與」的句子，體現了金農尚奇的審美理想和敢於向古代能工巧匠學習的決心，這和齊白石十分吻合，齊白石向金農學習這種有創造性的寫經體楷書，打破了經典的二王譜系而另辟蹊徑。齊白石自己也說是「寫金冬心的古拙」。他在《題凌宴池夫人小楷書》詩中表達了自己學寫經體去俗存雅的理想：「堪笑前人學寫經，祇今博得俗書名。老夫亦種芭蕉葉，專聽聽天夜雨聲。」金農多用於自抄詩稿，齊白石也用來抄詩稿，還在早期工筆畫上題款。齊白石二十世紀二十年代所摹金農《驊騮圖》款云：「杏子塢老民齊璜燈昏勾摹冬心先生驊騮圖并其款識百餘字。」齊白石的篆書還吸收了金農臨寫《西嶽華山廟碑》的方法，起筆如刀切，將漢隸中之「勾」畫卧筆運行拉長，增加毛澀的用筆來表現「金石氣」，典型作品如一九五三年對聯《持山作壽與鶴同儕》中「壽」「與」的末筆和金農的手法完全一致。

據胡佩衡載，齊白石書法又學《鄭文公碑》（五一）。《鄭文公碑》為北魏摹刻石中之精品，被康有為奉為「魏碑圓筆之極軌」，沈尹默跋此碑稱：「通觀全碑，但覺氣象淵穆雍容，骨勢開張洞達。若逐字察之，則寬和而謹栗，平實而峻肆，樸峻而疏宕，沉雄而清麗，極正書之能事。」齊白石的楷書作品方圓有度，氣勢飛動，雄奇寬博，透露出《鄭文公碑》的消息。據啓功載，齊白石還學過《石門銘》一路的作品，齊白石書法中字形大小、筆畫長短、行間字距一任自然，結字欹側緊結，用筆開張，縱逸飛動，少裝飾之跡，更多地表現個人意趣，應與學習這類作品有關。

齊白石行書吸收鄭板橋的筆法也很多。據胡佩衡記載，「我特意請他背臨鄭板橋筆法，結果和鄭板橋原作對照，筆意大致相同。可見老人對鄭板橋的書法也下過很深功夫的。」齊白石總結自己的書法經驗時也說：「書法得於李北海、何紹基、金冬心、鄭板橋與《天發神識碑》的最多。」前面我們提到，以金農、鄭板橋為代表的師碑破帖實踐使正統帖學體系日益打破，齊白石對他們古拙風格的汲取而排斥流美的二王風格，正是碑派書風的基本特徵。齊白石晚年還學過《曹子建碑》。《曹子建碑》為隋代開皇十三年（五九三）所刻，清代出土。楊守敬《平碑記》稱：「用筆本是齊人，體兼篆、隸，則沿北魏舊習，然其筆法實精，真有篆隸遺意。」康有為稱：「快刀斫碑，雄快峻勁者，則莫《曹子建碑》矣。」今存一九五三年九十三歲所作《蛟龍飛舞鸞鳳吉祥》楷書對聯是取法《曹子建碑》的代表作。

胡佩衡記載，齊白石吸收吳昌碩書法筆意的也很多。齊白石學習吳昌碩，「對着原作臨摹的時候很少，一般都是仔細玩味他的筆墨、構圖、色彩等，吸收他的概括力強、重點突出、大膽刪減、力求精煉的手法」。他在詩中說：「青藤雪個遠凡胎，缶老衰年別有才。我欲九泉為走狗，三家門下轉輪來。」齊白石佩服吳昌碩是不言而喻的。但齊白石沒有死學吳昌碩，而是接受了他的方法和手段來表現個人的精神，這在齊白石行草手札中表現十分明顯，現存一九二八年所書《詩稿題記》欹側挺勁，與吳昌碩的筆意十分接近。

齊白石的書法中，以拙為妍，以重為巧的篆書影響最大，有鮮明的風格。他在《白石老人自述》中回憶自己初學篆書時說：「因詩友們有幾位會寫鐘鼎篆隸，兼會刻印章的，我想學刻印章，必須先會寫字，因之我在閒暇時間，也常常寫些鐘鼎篆隸了。」齊白石篆書主要來源有三：《天發神識碑》、《祀三公山碑》和秦權。從《天發神識

碑》中，齊白石得其方勢的「折刀頭」的用筆方法。元代吾衍《學古篇》中說：「挑拔平硬如折刀頭，方是漢隸書體，括云方勁古拙，斬釘截鐵備矣。」「折刀頭」「斬釘截鐵」指鋒芒畢露的刀刻效果，從《天發神識碑》的起筆、轉折中，齊白石得到的正是這種特徵，區別於其他篆書碑刻。

書法史上，有少裝飾趣味，以懸針狀用筆為特徵的舒展自如的篆書碑額如《西狹頌》（一七一）、《尹宙碑》（一七七）、《王舍人碑》（一八三）、《孔宙碑》（一八五）等，這種在秦小篆基礎上糅入古文用筆的篆書，與章帝時書家曹喜用筆相類。漢篆額在後世碑刻中影響深遠，魏《三體石經》、吳《天發神識碑》及後世碑額、墓蓋上的篆書懸針用筆和裝飾化的方形篆書均源於此。齊白石取其「方」的特徵，愈見蒼勁之美，區別於吳昌碩的「圓」。齊白石是「方」中寓「圓」，吳昌碩是「圓」中寓「方」。齊白石總結自己的書法經驗時曾說自己「學《天發神識碑》的蒼勁」。

需要說明的是，儘管齊白石學金農的畫和寫經體小楷，但齊白石學《天發神識碑》和金農沒有必然的關係。有研究者認為，齊白石學《天發神識碑》也是受金農「出入《禪國山碑》和《天發神識碑》」的影響，從「金冬心書法的源流上溯《天發神識碑》等碑刻」。金農書法學《禪國山碑》和《天發神識碑》的說法，來源於偽托秦祖永《七家印跋》中一方「明月入懷」印款，金農一生也沒有篆書作品傳世，學《天發神識碑》絕無根據。而齊白石學《天發神識碑》也受金農影響是沒有根據的。

齊白石篆書風格的形成，主要得力於《祀三公山碑》。漢代元初四年（一一七）的《祀三公山碑》，氣勢寬博，方勁雄偉，結體圓方結合，有長綫下垂，也有斜直的筆畫。其篆似篆體而實用隸書筆法，章法錯落，結體上以隸仿篆，多見方折，後世亦稱「繆篆」，在漢代碑刻中個性鮮明。一九二八年，齊白石六十六歲時對王森然先生說：「我（的書法）看了《祀三公山碑》才逐漸改變的。」齊白石篆書結體疏密錯縱，對比強烈，出以勁折之筆，簡拔雄快，氣度奇偉寬宏，縱橫排果，險峻奇崛，有渴驟怒貌之勢。他在《白石老人自述》中說：「我刻印，同寫字一樣。寫字，下筆不重描，刻印，一刀下去，決不回刀。」他的這種方法，痛快淋漓，把《祀三公山碑》中自然天成的下垂、斜直的筆畫縱橫老辣的運用，有震撼人心的磅礴氣勢。他曾對不能得漢碑精神者大為不耻：「嘗見人摹寫漢碑，其用筆擺舞作成古（鼓）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。」今存齊白石一九三〇年《受雨石膚響流雲山氣靈》全用《祀三公山碑》的文字和篆法，其他對聯如一九三九年《禮稱王史氏治紀大馮君》《官禮立馮相氏本紀起太史公》、約一九四二年《治道由衡石王靈起闕廷》也多取之。

齊白石篆書風格的形成，還得力於秦權。他總結自己風格變化的歷程，稱「見《天發神識碑》，刀法一變」，「又見《祀三公山碑》，篆法也為之一變」，「最後喜秦權，縱橫平直，一任自然，又一大變。」一般研究者比較重視《天發神識碑》和《祀三公山碑》對他的影響，其實，秦權的藝術特徵大大豐富了齊白石篆書的趣味。從傳世可靠的秦權量文字風格來看，可分圓婉和方勁兩路。如《始皇詔十六斤銅權》《始皇詔五斤銅權》等體勢開闊，筆畫圓勁婉通；而《始皇詔銅方升》《兩詔銅橢量》則突出了「契刻」的刀味，筆畫方勁健挺。秦詔銘文中除規範工整一路的小篆風格外，簡率不規則者代表了秦代小篆書法中自由奔放一路的風格，與整飭的秦東巡刻石風格形成對比。由於多數秦詔銘文為鑿刻而成，多呈方勢，短促的節奏和瘦硬峭峻的筆畫形成其特有的風格，與傳統金文圓轉流動的筆勢不同。這種特色，對齊白石篆書風格產生很大影響，或圓婉，或方勁，融會貫通。在《答婁生刻石，兼示羅生》詩中，有「縱橫歪倒貴天真」句，跋云：「余之印篆，多取用秦權之天然。」他的篆書和篆刻是相通的。

從書體發展來看，漢武帝初年以前的西漢初期隸書，仍然遺留很多篆書的字形構造，而武帝中後期的簡牘上，這種篆書形構的痕跡則越來越少，漢隸的特徵「波挑」已經成熟。我們把秦隸稱之為古隸，把西漢初期幾十年間看成是秦隸至漢隸的過渡階段，這一時期的隸書尚屬古隸，而西漢武帝時代起至東漢末年可稱為漢隸階段。齊白石篆書用筆大膽犀利，結字方峻奇險，以篆為隸，蒼勁簡質，類似漢代民間工匠書刻磚銘篆書，少拘束，多創造，結字能方圓相濟，寓變化於統一中，形式上表現出一種自然的裝飾美，文字筆畫靈動新奇而不失古意。他取法漢篆，其中又包含許多古隸的成分，而「波挑」的特徵在其篆書中則較少，無明顯波勢，體現了他在結體上有隸意而用筆為篆書的特徵。

齊白石和吳昌碩作為近代最有影響的書畫篆刻家，他們在藝術上有着許多相似之處。吳昌碩交游廣泛，在書畫印章詩文等方面成就卓越。其書法早年從楷書入手，

初學顏真卿、鍾繇，自稱「學鍾太傅二十年」，行書初學王鐸，後學歐、米一路，草書則學《書譜》《十七帖》等。而吳昌碩一生以篆書成就最高，而行草書亦得力於篆書。他的篆書從《石鼓文》中得益最多，在不同時期顯示出不同的藝術魅力。早期的臨習工穩秀逸，中年後將其結體易方為長，取欹側之勢，與原碑拉開距離，晚年個人面貌凸顯，遺貌取神，用筆凝練遒勁，氣度雄沉，恣肆爛漫，蒼古老辣。六十五歲時，他自記《石鼓文》臨本稱：「余學篆如臨《石鼓》，數十載從事於此，一日有一日之境界」，他晚年氣度雄沉的篆書真可謂是其大境界也。他在結體上左右上下參差取勢，給人以「聳肩」的感覺，在字形上打破常見的平正而有出人意料的新意。他在七十一歲的篆聯上稱：「近時作篆，莫亭（友芝）用剛筆，吳讓老用柔筆，楊濠叟（沂孫）用渴筆，欲求於三家外別樹一幟難矣。余從事數十年之久，而尚不能有獨到之妙，今老矣，一意求中鋒平直時有筆之隨心之患，又何敢望剛與柔與渴哉？」這實際上說明他在用筆上追求剛、柔、渴的融合。吳昌碩藉《石鼓》寫己意，均為自家法，是一種新的創造，得其毛濕蒼潤的審美趣味。吳昌碩在篆書上的成就還影響了他的行草書、篆刻和寫意花鳥的創作。其行草書和繪畫中摻入篆書筆意，於靈秀中增添了蒼古之感，富於金石味，雅致而質樸，如其自己所說的「畫與篆法可合並」「謂是篆籀非丹青」。吳昌碩隸書點畫粗壯，收筆不求波折的飛動，面目樸實，在其篆書用筆的基礎上追求圓鈍雄渾之趣，面目獨特，異於他人。吳昌碩於篆刻，「自少至老，與印不一日離」，用鈍刀表現厚重之趣，寓嫵媚於奇崛之中，融入書法趣味，寬博沉雄，開一代風氣。吳昌碩總結自己的藝術創作時曾說：「詩文書畫有真意，貴能深造求其通」，「不知何者為正變，自我作古空群雄」，這是其一生創作成功的概括，也給齊白石以巨大啓示，他在《自嘲》詩序表達了和吳昌碩同樣的看法：「吳缶廬嘗與吾之友人語曰：小技人拾者則易。創造者則難，欲自立成家，至少苦辛半世，拾者至多半年可得皮毛也。」齊白石不僅在繪畫淵源上和吳昌碩一脈相傳，在書風上也有相近的路子。曾在自述中說：

同鄉易蔚儒（宗夔），是眾議院的議員，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。

這種「筆路」「有些相同」是指在他們筆法取徑上的接近。現在，我們來比較

吳昌碩和齊白石書風來源：

楷書	吳昌碩	齊白石
行草	顏真卿、鍾繇、歐陽詢	館閣體、金農寫經體小楷、 《曇龍顏碑》、《鄭文公碑》 《曹子建碑》、《石門銘》
篆書 (含隸書)	王鐸、米芾、《書譜》、《十七帖》	李邕《麓山寺碑》、《雲麾李思訓碑》、鄭板橋、何紹基、吳昌碩
	《石鼓文》、《散氏盤》、《琅琊碑》、《祀三公山碑》、《曹全碑》、《嵩山太室《裴岑碑》等	《天發神識碑》、《祀三公山碑》、秦權

從上表的比較中，可以看出：他們取法碑學一路，各以主要碑刻（吳以《石鼓文》等，齊以《祀三公山碑》等）獲得個人主導風格，吳昌碩所學篆書在秦漢之上，齊白石在秦漢之間；吳昌碩楷書、行書多學魏晉唐宋經典名作，齊白石多學清人、唐人和早期風格獨特的作品；吳昌碩善用乾筆，以古秀勁健、渾穆圓融勝，齊白石善用濕筆，以奇逸多變、清剛方潤勝。他們的書法創作大大促進了他們在印章上的融通力。

三、『印從書出』的齊白石篆刻與『金石氣』『木氣』的表現

討論齊白石的篆書成就，還要涉及其篆刻，才能對其書法有一個整體的認識。篆刻是清代碑學發展後與書法緊密聯係的一門藝術，晚清時期許多書法家兼篆刻家，在兩個方面都相得益彰，取得傑出的成就。如學者所說的那樣，清代篆刻從某種意

義上來說，也屬於碑學運動的範疇。趙之謙、吳昌碩、黃士陵（一八四九至一九〇八）等人的篆刻繼鄧石如、吳讓之之後有了新發展，齊白石篆刻又是『印從書出』與『印外求印』這一理論的有力實踐者，并大大拓展了其內涵。齊白石在《白石老人自述》中自述學印過程：

余之刻印，始於二十歲以前，最初自刻姓名印。友人黎松庵藉以丁、黃印譜原拓本，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《祀三公山碑》，篆法一變。最後喜『秦權』，縱橫平直，一任自然，又一大變。

齊白石三十三歲時，自名為『三百石印齋』，此時刻印已經有十三年以上。詩友黎松庵先生曾影響他學習篆刻藝術，他自述：

黎松庵是我最早的印友，我常到他家去，跟他切磋，一去就在他家住上幾天。我刻得印章，刻了再磨，磨了又刻，弄得他家客室，四面八方，滿都是泥漿。他還送給我丁龍泓、黃小松兩家刻印的拓片，我很想學他們兩人的刀法，祇因拓片不多，還摸不到門徑。

齊白石最初從浙派印人丁敬、黃小松入手，又受到趙之謙的影響，得『老實為正，疏密自然』的道理。齊白石對趙之謙評價甚高，稱：『刻印能變化而成大家，得天趣之混成，別開蹊徑而不失古碑之刻法，從來唯有趙揚叔一人。予年已至四十五歲時尚師《二金蝶堂印譜》。趙之朱文近娟秀，與白文之篆法異，故予稍稍變為剛勁超縱。』

在《題陳曼生印拓》中，齊白石說到『取法秦漢』的問題：『刻印，其篆法別有天趣勝人者，唯秦漢人。秦漢人有過人處，全在不蠢，膽敢獨造，故能超出千古。余刻印，不拘昔人繩墨，而時俗以為無所本。余嘗哀時人之蠢，不思秦漢人，人子也，吾儕亦人子也，不思吾儕有獨到處，如今昔人見之，亦必欽佩。』又在『不知有漢』朱文邊款中說：『余之刊印不能工，但脫離漢人窠臼而已。』反映了他重視古法而法為我用的博大胸懷。他在《白石老人自述》中說：『我刻印的刀法，有了變化，把漢印的格局，融會到趙揚叔一體之內。』又在《題孔才刻吳兆璜印》云：『余刊印由秦權漢璽入手，苦心三十餘年，欲自成流派，願脫略秦漢，或能名家。』這道出了齊白石篆刻緣於秦漢又能脫去秦漢，顯得古樸而耐人尋味的緣由。

刀法上，齊白石喜用單刀側鋒衝刻，多具漢將軍章的急就趣味，粗獷而雄肆，章法大起大落，疏密對比強烈，特立獨行。曾自述刀法：

我刻印，同寫字一樣。寫字，下筆不重描，刻印，一刀下去，決不回刀。我的刻法，縱橫各一刀祇有兩個方向，不同一般人所刻的，去一刀，回一刀，縱橫來回各一刀，要有四個方向，篆法高雅不高雅，刀法健全不健全，懂得刻印的人，自能看得明白。我刻時，隨着字的筆勢，順刻下去，並不需要先在石上描好字形，才去下刀。我的刻印，比較有勁，等於寫字的筆力，就在這一點。常見他人刻石，來回盤旋，費了很多時間，就算學得這一家那一家的，但祇學到了形似，把神韻都弄沒了，貌合神離，僅能欺騙外行而已。他們這種刀法，祇能說是蝕削，何嘗是刻印。

齊白石的篆刻把橫、直、圓、斜等筆畫自然結合，利用空白，利用作品印面組織的上下參差，篆法異於漢印中的「對稱」，斜出旁插，疏密中見天趣。他在「楊昭俊」印邊款中說：「余刊印每刊朱文，必以古篆法作粗文，欲不雷同時流。」齊白石篆刻風格的形成，在觀念上得益於趙之謙，手法上得益於個人的創造。他的篆刻不光有通常說的「金石氣」，還要特別指出其表現出的「木氣」，這和他雕花的手藝密不可分，也是他區別於其他人的地方。他自述：「朋友中間，王仲言、黎松庵、黎薇孫等，却都喜歡刻印，拉我在一起，教我一些初步的方法，我參與了雕花的手藝，順着筆畫，一刀一刀地削去。」胡佩衡在談到白石篆刻風格時也說：「老人有雕花木工的長期鍛煉，腕力過人。因為他對刀法的運用非常熟練，再加上他的創造性，終於開辟了過去印人沒有走過的路，另成一種新風格。」

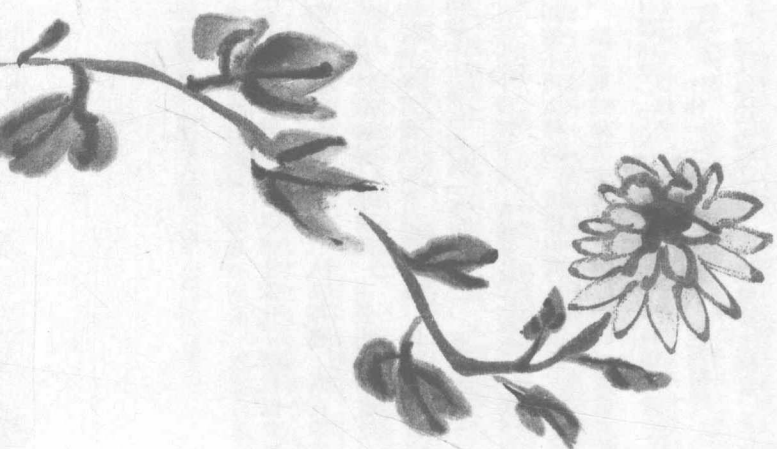
鄧石如、吳讓之、趙之謙開創的「印從書出」和「印外求印」道路，吳昌碩融入「石味」、胡饒（一八四〇至一九一〇）融入「玉味」、黃牧甫融入「金味」，齊白石則綜合各家，融入其特有的「木味」，在創作實踐中，充分表達他篆書的筆意，融合多種意趣，形成典型的藝術風格。他們的道路也說明：清中後期以來的文人篆刻藝術所走過的藝術之路都是以「印從書出」和「印外求印」為基本原則，皆是入古出新而獲得成功的。篆書創作的不斷提高和新金石資料的不斷開掘是提高篆刻藝術水平的基本動力，「印從書出」和「印外求印」是篆刻藝術創作的兩面旗幟，同時「印內為體」和「印外為用」，是篆刻藝術創作的基本原則，推動着篆刻藝術風格的不斷更新。

餘論

齊白石作為近現代書畫篆刻史上的一代宗師，其書法深化了清代以來的碑學風尚，並賦予了新的內涵，成為新的「經典」，為現當代人所推重。其在學習書法的方法上，也值得我們思考。齊白石不主張臨帖，學習時，主張用筆要靈活、大膽，不要「死」，不要「停勻」，對我們學習書法很有借鑒意義。他說：「苦臨碑帖至死不變者，為死於碑下。」在用筆不主張所謂的「筆筆中鋒」，要「有筆力」：「作畫須有筆力，方能使觀者快心。凡苦言中鋒使筆者，實無才氣之流也。」在用筆上，「布局心既小，下筆膽又大」，「用筆不可太停勻，太停勻就見不出疾、徐、頓、挫的趣味。該仔細處應當特別仔細，該放膽的地方也應當特別放膽」。他還主張多種篆書的手法運用到印章中，在《自跋印章》中云：「予之篆刻，少時即刻意古人篆法，然後即追求刻字之解義，不為「摹」「作」「削」三字所害，虛擲精神。」

傅抱石在談到齊白石時說：「老人是出色地完成了中國繪畫上樸素、天真、健康、有力的美的典型的」，「這種美的典型的完成，是基於老人書法、繪畫、篆刻高度的統一和有機的構成」。他主張轉益多師，學古今人之長，多加體悟而取得成功：「見古今人之所長，摹而肖之能不誇，師法有所短，捨之而不諱，然後，再觀天地之造化，如此腕底自有鬼神。」其中深刻的學藝道理，需要我們繼續深入地研究。

日記輯一



三月

枕上月情人

訪二首

梅花驛雪柳

花雨若馬香

寒芳里行

林樾書能

念我情人無

日不

在古皇朝太真物

真石田三升

派西子國中

無限情猶

瘦沈郎知

薄命客

言知已到

傾城

三月一日雨為子身畫一板軒於就晚近來以

前十餘日無刻暇特三日為外中丞樊廉使篆刻石共

十肩二四日午贈朝以奉迎著少為送為老方伯畫梅氣

幅一千贈兄弟不畫山幅一二日又為外中丞畫屏四又為

樊廉使畫書雲過嶺圖廿分樊廉使仿招飲同生午贈蘇若

及余三人知余不樂官場生客三五歸九廿二日檢行送為因

宏諸君子畫筵有八僕而取死明日午刻午贈接過藩署

二日兩午贈之京以解囊少卿送余觀梅蘇若送臨潼五

十里宿

言今早宿渭南縣

四十七里宿華州

齊白石手稿

癸卯日記 縱十六·五厘米 橫十一厘米

〇一三