



朱朱白白
北堂旧藏齐白石印集

上海书画出版社



朱朱白白 北堂旧藏齐白石印集

上海书画出版社

图书在版编目(CIP)数据

朱朱白白：北堂旧藏齐白石印集/上海书画出版社
编. —上海：上海书画出版社，2010.6

ISBN 978-7-5479-0078-9

I. ①朱… II. ①上… III. ①汉字—印谱—中国—现代
IV. ①J292.47

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第104677号

责任编辑	黄 剑
技术编辑	杨关麟
装帧设计	白 由
责任校对	郭晓霞

朱朱白白：北堂旧藏齐白石印集

本社 编

出版发行 ④ 上海书画出版社

地址 上海市延安西路593号 200050

网址 www.shshuhua.com

E-mail shcpqh@online.sh.cn

印刷 上海精英彩色印务有限公司

经销 各地新华书店

开本 889×1194 1/16

印张 15

版次 2010年6月第1版 2010年6月第1次印刷

印数 0,001—1,500

书号 ISBN 978-7-5479-0078-9

定价 230.00元

若有印刷、装订质量问题，请与承印厂联系

石迹耿千秋

——齐白石篆刻论略

黄白游

最早系统论述齐白石篆刻艺术的是傅抱石。一九五八年，即齐白石逝世的第二年，作为现代画家中学术素养超群的傅抱石就在《文汇报》发表《白石老人的艺术渊源》一文，称“老人的天才、魄力，在篆刻上所发挥的实在不亚于绘画”，“把中国的篆刻艺术带到了一个崭新的世界，创造了自己独特的风格”，“霹雳一声，开始了中国篆刻史上的新页”。一九六一年，傅抱石又在《人民日报》发表了为《齐白石作品集·印谱》撰写的万言长序——《白石老人的篆刻艺术》，认为《齐白石作品集》所收“三百多方印章也是他为中国人民留下的精神财富”，极力赞扬“老人在篆刻艺术上‘胆敢独造’的革新精神”。除了这些溢美之辞，傅抱石对齐氏印艺的具体评述可谓穷源竟委、条分缕析，尤其是论齐印篆法既“平易近人”又“妙招频生”、章法既“生动活泼”又“化险为夷”、刀法既“干净利落”又“奇崛多姿”，因此“看到了健康清新的意境”，堪称慧眼独具、切中肯綮的评鹭，字里行间更是贯穿着一位同样精于书、画、印的大家对另一位大家的惺惺相惜。

然而，齐白石的篆刻在印学经历“文革”断层而再度复兴的二十世纪八九十年代并未引起足够的重视，其原因并非由于缺少傅抱石这样的“权威人士”的揄扬鼓吹，也不完全是齐白石生前所担心的印名为画名所掩，¹恰恰是因为齐白石篆刻“独特的风格”给当时的研习者和研究者误以为一眼看穿的假象。正如傅抱石有关齐氏篆刻的鸿篇专论为着颂扬“人民艺术家”的“时代要求”，不得不罗列穿插其间的诸如以上“霹雳一声”以及“吃人的旧社会”之类各种流行语汇，在今天看来不仅冲淡了行文的学术气息，甚至还会引起阅读的

不适感，其内在的学术价值也就因此被“善意”地忽视了。这种“平易近人”的看似无障碍的阅读障碍，在急于“回归传统”的当时未被多数人识破亦属正常。一部完成于八十年代中期、出版于九十年代初期的篆刻史著作中写道：

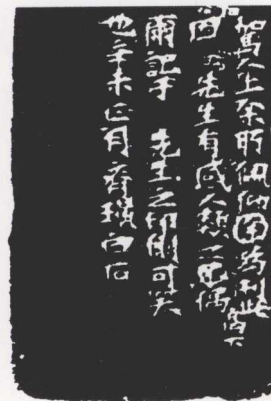
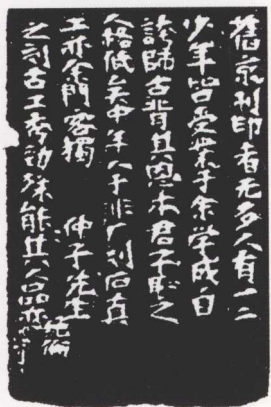
吴、黄之后，齐白石也是一位突破意识很强的代表人物。但他的印章过于追求刀锋的痕迹，有的线条过于单薄，有些作品在章法上也比较粗糙，作为一个创新的大家，他为人们所喜爱，但作为一个艺术史上具有突出艺术地位的大师，他还稍嫌软弱，难以与吴昌硕、黄牧甫两位大师并驾齐驱。²

同一位作者在一九九九年为人民美术出版社《二十世纪篆刻名家作品选》作序时仍给齐白石下了“粗野”的断语。

给大师“定位”是二十世纪末学术界的潮流，照例是要“三七开”的，否则不能显示研究者的水平，所不同的是客观揭橥优劣长短，还是粗放者定难雅驯、齐整者必然矫饰、痛快者失之沉着、精工者未免匠气之类看似无可辩驳的泛泛而谈。就篆刻而言，吴昌硕、黄牧甫、赵时柁等二十世纪早期大家的地位虽毋庸置疑，却也是“三七开”以后才“一步到位”地盖棺论定；至于对邓散木、来楚生、陈巨来等晚近名家的认识，则是一波三折后终于“众神归位”；唯独“对于齐白石的篆刻，历来颇有争议，或者形成了两种截然相反的评价。然而对于其能独树一帜，不拘成法，勇于创新的精神则是任何人都公认的”³。既然齐白石的“创新”可以让爱者爱煞，也可以让恨者恨死，不能“公认”其成就，就只能“公认”其“精神”了。

尤其意味深长的是，上世纪八十年代初，少数敏锐的创作者开始借鉴齐白石篆刻“独树一帜”的元素，创作了一些“不拘成法”的作品，并借此确立了在当代印坛的地位，然而正当他们行走在引领风气的道路上，不料却赶上了世纪末书法界的复古潮流，他们只得拉拢另一些“勇于创新”者，祭起“流行印风”这面既自暴自弃，又自以为是旗帜，企图固守阵地，但因为忽略了中国艺术从来不能等闲视之的名实之辩，白白授人以“流行”的话柄，至今难以彻底翻身。是篆刻艺术的自律性或曰“自我修复”功能过于强大，还是齐白石已触及此一门类的底线，在他的高度上再没有“可持续发展”的空间？抑或是齐白石一开始就把篆刻引上了一条远离“经典”的道路？

此后又经历十年的“争议”，时至今日，至少对研究者而言，好像谁也不会再否认齐白石在二十世纪前期篆刻史上与吴昌硕、黄牧甫鼎足而三的位置，却又好像还是不甘心，往往在行文最后异口同声地“但是……”一番，以下是最近一部《中国篆刻史》有关齐白石论述的结尾：



齐白石 见贤思齐

但是，齐白石大量的作品由于过分追求强烈的个人风格，布局草率，刀法单调，只图痛快，不求含蓄，则显得不够深沉厚重，这也是不争的事实。⁴

“单薄”、“单调”、“粗糙”、“粗野”、“草率”这些词汇如果加在其他大师级篆刻家的头上，至少其“大师”头衔是要受到质疑的，何况再加上“大量的作品”的定语。然而，齐白石却顶着这些“不争的事实”，坐稳了二十世纪印坛的头几把交椅，这不值得深究吗？难道二十世纪乃至明代以来的整个文人篆刻史，“独树一帜，不拘成法”、“突破意识很强”的仅齐氏一人么？还是篆刻的批评系统面对齐白石“强烈的个人风格”只能做出“截然相反的评价”？

事实上，齐白石自从中年学刻印以来，一直是毁誉参半。且不说在学习丁、黄阶段为谭延闿兄弟所刻十余方印章遭到被磨去的命运，即便是印风成熟以后也饱受时人“旁门左道”和“野狐禅”之类的讥讽。一九三一年，齐白石在为时任北平艺专校长的杨仲子所刻“见贤思齐”一印的边款中说：

旧京刊印者无多人，有一二少年皆受业于余，学成自夸师古，背其恩本。君子耻之，人格低矣。中年人于非厂，刻石真工，亦余门客。独仲子先生之刻，古工秀劲，殊能绝伦，其人品亦驾人上，余所佩仰，为刊此石。因先生有感人高下，偶尔记于先生之印侧，可笑也。

这些“少年”在“学成”后竟不愿向人承认其本师，而是“自夸师古”，足见时人对齐氏篆刻的看法，也难怪齐白石要点出“真工”的“中年人”于非闾“亦余门客”，仿佛还要沾高徒的光，以至于因此“有感人高下”。同年，又在“不知有汉”一印的边款中说：

余之刊印不能工，但脱离汉人窠臼而已。同侣多不称许，独松厂老人尝谓曰：“西施善颦，未闻东施见妒。”仲子先生刊印，古劲秀雅，高出一时，既倩余刊“见贤思齐”印，又倩刊此。欧阳永叔所谓有知己之恩，为余言也。

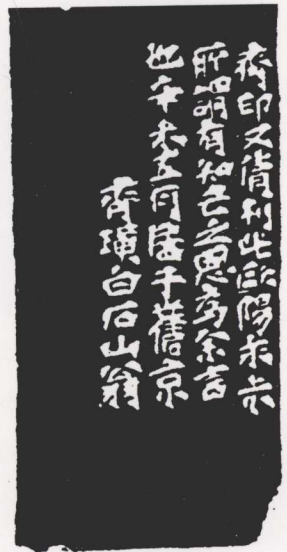
此时已年届七旬的齐白石还要借二三知己的称许来树立“西施善顰”的自信，而就是这位被齐氏视为“有知己之恩”的杨仲子教授在赞赏齐印之余也不无微词：

齐白石力量有余，若再加书卷味，则为完全无缺之人，然为之继，亦非易事。……故刻印者，能尽石之长，彰石之美，不强其性，不塞其能，方可谓之高手。白石时有之，他人不多见也。⁵

似乎“书卷味”是齐白石的命门，谁都可以拿出来说一说，不仅是当时艺坛的“正统派”，就是与杨氏一样的知识界人士也不免要在居高临下地表示欣赏的同时，如此这般地表明立场。一九三六年，清华大学教授朱自清在看到以上二印的边款后，一面感慨“此老之火力”和“自诩”，一面也说：“齐氏朴拙苍老，独创一格，有时却不免粗野。”⁶

被齐白石夸奖“古工秀劲，殊能绝伦”、“古劲秀雅，高出一时”，又被徐悲鸿称为“以贞卜文字入印之第一人”的杨仲子本人的篆刻，今天看来确实也当得起“秀劲”、“秀雅”，其用字之“古”更是齐白石不能到，然而我们现在要从《近代印人传》这类收罗齐全的“史料”书中才能找到他的名字与作品，他更多是以音乐教育家的身份被后人提及，足见并非任何“独创一格”都能禁得起岁月的淘洗。如果一定要说“粗野”是齐白石“追求强烈的个人风格”不可避免代价，那么我们应该深究的是这个代价在何种程度上影响了其作品的艺术价值，还是这一评价本身就带有某些自觉或不自觉的偏见？

以傅抱石的见地，不可能看不出齐白石的“粗野”，他是迫于时势不能说，还是出于尊重不忍说？抑或是“不以一眚掩大德”而不愿说？就像杨仲子教授自己刻着“书卷味”十足的印章，却一而再地向齐白石求印，并说：“白石刻印，其刀直下，长可寸许，深可半米，石不坚硬、立时崩裂，风驰电掣、顷刻而成。石不转方，自左连切而极于右，亦刻印之奇观也。”⁷或者他也认为能成就“奇观”者就不能苛求“完全无缺”。被齐白石视作平生第一知己的陈师曾也曾说齐印“纵横有余，古朴不足”，但陈氏卒于一九二三年，此时齐白石印艺尚未有大成，如同陈氏促成齐白石画艺“衰年变法”一样，



齐白石 不知有汉

这与其说是批评，倒不如说是诤友间的直言不讳，正如其题齐白石画云：

曩于刻印知齐君，今复见画如篆文。
束纸丛蚕写行脚，脚底山川生乱云。
齐君印工而画拙，皆有妙处难区分。
但恐世人不识画，能似不能非所闻。
正如论书喜姿媚，无怪退之讥右军。
画吾自画自合古，何必低首求同群？

傅抱石引此诗四句作为《白石老人的艺术渊源》一文的结尾，并说这是“概括地正确地对老人艺术所作的评价”。陈师曾在齐白石艺事不知何去何从时劝他“画吾自画自合古，何必低首求同群”，傅抱石则在齐白石带着“人民艺术家”的巨大荣誉故去后坚定地认为“老人的天才、魄力，在篆刻上所发挥的实在不亚于绘画”，这些都提示我们只能从齐白石风格成熟以后的作品中去领略其篆刻的“妙处”，而不是带着人云亦云的成见，这也是回答上述种种疑问的前提。

二

齐白石篆刻约在七十岁左右才形成自己独特的风格，这对任何一门艺术而言都称得上是大器晚成了。影响齐氏最大的篆刻家赵之谦在四十四岁以后几乎就不再奏刀，其真正用心于印艺不过十来年工夫，一生所刻尚不及四百方，却是近代印坛难以逾越的高峰。这种一超直入的“天才路线”不属于齐白石，他是到了赵之谦封刀的年纪方得见赵氏《二金蝶堂印谱》，才算是与清末印坛的变革潮流相与呼吸了。此前，齐白石致力于浙派丁（敬）、黄（易）二家，其好友黎松安之子黎锦熙在《齐白石年谱》记一八九六年事略中说：

白石此年始讲求篆刻之学。时家父与族兄鯨安正研究此道，白石翁见之，兴趣特别浓厚，他刻的第一颗印为“金石癖”，家父认为“便佳”……家父的《松安自订年谱》载，自丙申至戊戌共刻印约百二十方，己亥又摹丁、黄印二十方，这几年白石与家父是常共晨夕的，也就是他专精摹刻图章的时候。他从此锲而不舍，并不看作文人的余事，所以后来独有成就。

这年齐白石三十四岁，《白石老人自述》说黎松安送给他“丁龙泓、黄小松两家刻印的拓片……只因拓片不多，还摸不到门径”，后来在四川做官的黎薇荪寄给他丁、黄两家印谱，

“对于丁、黄两家精密的刀法，就有了途轨可循了”。《白石诗草》卷七《忆罗山往事》二首，其一云：

谁云春梦了无痕，印见丁黄始入门。
今日羨君赢一着，儿为博士父诗人。

末二句自注：“松庵刊印，与余同学，其天资有胜于余，一日忽曰：‘刊印伤目，吾不为也，看书作诗，以乐余年。’”黎松安小齐白石六岁，却借口“伤目”而不愿再刊印。其实真正让齐白石羡慕的是，“儿为博士父诗人”的黎氏可以把篆刻“看作文人的余事”，而他自己却是要借此安身立命的。

比起黎薇荪、黎松安这些出生书香门第且又有功名在身的同乡友人来，生在贫家几近“幼而失学”的齐白石在艺事上每前进一步无不寄托着出人头地的梦想。由“粗木作”而“小器做”，再习描影绘形之技，复学画，又学诗，进而“讲求篆刻之学”，无不以“本事”勉力，“文人余事”是想也不敢想的。以“木人”而欲厕身文人垄断的诗书画印领域，并借此谋生，齐白石必须比黎松安等文人乡绅付出更多的努力，故有“余学刊印，刊后复磨，磨后又刊，客室成泥，欲就干，移于东，复移于西，移于八方，通室必成泥底”⁸的刻苦。好在回报还算立竿见影，齐白石四十岁时在西安初识著名诗人樊增祥，他送了几方印章，樊氏赠以白银五十两，并为他制定润例：“常用名印，每字二金，石广以汉尺为度，石大照加。石小二分，字若黍粒，每字十金。”凭借此润格和樊增祥的大名，他在西安、桂林、北京、广州等地吸引了许多顾主，多有收入，甚至比他的绘画更受欢迎。而细察齐氏仅存的几方这一时期的作品，如白文“恨不十年读书”、朱文“我生无田食破砚”，皆未脱丁、黄窠臼，甚至由于可取法资源有限，浙派气息虽然纯正，却不免过于斤斤计较而显得较为生硬板结。事实上，以丁、黄为代表的浙派篆刻在得风气之先的京师及东南一代已被视作明日黄花，稍早的赵之谦乃至稍晚的吴昌硕、黄牧甫等晚清大家虽有以此起家者，但都弃如敝履，环肥燕瘦，各擅胜场了，难怪齐白石四十三岁时在黎薇荪家见到赵之谦的印谱要惊为天人了。

《白石老人自述》云：“在黎薇荪家里见到赵之谦的《二金蝶堂印谱》，借了来用朱笔勾用，倒和原来一点没有走样。从此我刻印章就摹仿赵抡叔的一体了。”多年以后，启功先生在齐家见到齐白石用墨笔勾摹于油竹纸上的《二金蝶堂印谱》，竟误以为是用黑色印泥所铃原打印谱！⁹此后近二十年，齐白石篆刻以模仿赵之谦为主，算是他下过最深的功夫。现存齐白石早期印谱中有一册《白石草衣金石刻画》，共四十四印，都是初仿赵之谦之作，迨至二十年代初，所见作品大多未出赵氏藩篱。那么，齐白石究竟从赵之谦那里学到了什么，或者说赵氏篆刻的哪些因素对齐白石后来“强烈的个人风格”有着直接的借鉴作用和间接的启示意义呢？



齐白石 恨不十年读书



齐白石 留得春光过四时



齐白石 恐青山笑我今非昨

作为天才型的艺术家，赵之谦在篆刻方面的首要贡献是“合浙皖二宗”，彻底打破了清代印坛百余年来的门户之见；此外，他也是金石考证之学兴起以来，“印外求印”的典范与集大成者，仅印章中使用的文字就有泉币、碑刻、诏版、瓦当、封泥等数十种之多；与此同时，他又以画家的造型敏感“印中求印”，强化印章方寸之间的表现力，篆法、章法、刀法均为视觉效果服务，一印一面，鲜有雷同者。赵之谦本人虽视篆刻为“余事”，却也曾流露出“为六百年来摹印家立一门户”¹⁰的野心，他过早封刀和中寿享年致使他的全面开花并未转化为“强烈的个人风格”，但因此反倒触处成春，满目生机，为后学开启无限法门，正所谓“但开风气不为师”。赵之谦“涵茹今古，参互正变”的创作模式，使得后来者取其一点大而化之，便足以开门立户。黄牧甫先学浙派，再学吴让之，皆未有突破，后受赵之谦启发，一是“印外求印”；上溯周秦两汉金石文字，一是布局上敲正相生、虚实呼应的苦心经营，终于蔚然大家。吴昌硕也是赵之谦“古印有笔犹有墨，今人惟有刀与石”¹¹观念的拥趸与身体力行者；更不用说认为“咸、同以来，篆刻之妙，当推吾家诒叔”的赵时柁对赵之谦清雅文秀一路风格的提纯强化，进而发展为所谓“赵派”。不过以上诸家均未有齐白石对赵之谦长达二十年的钟情与研习，个中原委，值得深究。

齐白石生长的楚湘之地乃是近代人才辈出的所在，文化昌明，即便乡间也不废诵读，颇多风雅之士。因此，农家出身的齐白石在习艺过程中，邻近城镇尊长友好的指教切磋以及鼓励提携起到了十分重要的作用。只是当时艺事的中心毕竟在京城及江浙等地，独创如黄牧甫者，也因长期居于岭南而印名久不显于世，尤其是金石之学更有赖于实物资料的观摩与研习，黄牧甫正是因为中年在京师国子监三年专攻金石学，以及为吴大澂编纂金石书籍而促成印艺变法。齐白石早年家乡师友中虽不乏喜好金石篆刻者，但都不富于收藏，见识也因此相对闭塞，《白石老人自述》记叙一位长沙来的“号称篆刻名家”就可以“横行乡里”，两次无端要齐白石把印石“磨磨平”，拒绝为他刻名章，此事正反映了齐白石学艺之艰难。这就可以理解当王仲言、黎松安等人“拉我一起，教我一些初步的方法，我参用了雕花的手艺，顺着笔画，一刀一刀地削去，简直是跟了他们，闹着玩儿”的初学兴奋很快转成了“打定主意，发愤学刻印章”的

勉力，后来得到在外做官的黎薇荪寄给他丁、黄两家印谱时，定是如获至宝，苦心修炼，不久就惟妙惟肖，甚至能换钱易米了。但这种借鉴资源终究太过有限也太过单调，在创作面临“瓶颈”而欲有所提高之时，见到赵之谦一印一面的《二金蝶堂印谱》必然有乱花迷眼、应接不暇的感觉，“和原来一点没有走样”地勾描下来，留待慢慢模仿，是长久之计。

“起手不高”是齐白石所有艺事的特点，更加不利的是，有相当长的时间无法接触艺坛的新风气，这对大多数艺人来说是致命的，好在齐白石的上寿享年和此后的经历可以让他逐渐扭转乾坤。不过有的修养一旦缺失是很难弥补的，如同“幼而失学”的齐白石虽努力学诗，仍不免被其师王绮湘讥为“薛蟠体”一样，由于缺乏“童子功”和研究条件，他的文字学或曰小学功夫，比起写过《补寰宇访碑录》、《六朝别字记》之类专门著述的赵之谦乃至专心研究过彝器、汉印实物的黄牧甫来，可以说是几近于无。因此，纯文字学意义上的“印外求印”不是齐白石所能追求的。齐白石的长处在于对某些视觉元素的简化和定型能力，这在其绘画的发展历程中表现得尤为明显。齐白石在“衰年变法”之前，一直要面对简化他人的图式和技法以适应自己的本性和改变自己的本性以适应主顾的需求之矛盾，而矛盾的产生正在于前者的强烈，他的画在早年卖得不如印章好就是这一原因造成的。仅有方寸之地的印章，因其对古文字的依赖和技法的相对固定而更加难以突破，尤其对齐白石来说，古文字是其弱项，落伍的浙派技法有待扬弃，新的技法尚需学习，远远谈不上另有发明。此时赵之谦篆刻千变万化的面目和不拘一格的技法，一方面给了齐白石变法的信心，另一方面也向他提示了变法的门径，只是需要在长时间的模仿中逐渐领悟。

齐白石由赵之谦得出的初步感悟是“老实为正，疏密自然”¹²。赵之谦篆刻的一大特色便是布局的苦心经营，在平正静穆的总体格调下，注重文字的疏密关系，将皖派邓石如“疏可走马，密不透风”的创作理念提升到一个新的高度。齐白石很早就在绘画的章法经营上展现了过人的才情，但在篆刻方面由于受浙派以四平八稳的布局 and 细碎斑驳的刀法追求所谓“古意”的创作理念的束缚，还“不敢造次”。学赵之谦后的许多作品已脱去早年的板滞琐碎，印面整体效果变得清新自然了。如“顿叟”、“闲止翁”、“齐伯子”、“木居士记”、“名余曰璜字余曰频生”、“五十以后始学填词记”、“瓶士学篆”、“白石草衣”、“视道如华”，以及署有年款的如一九一四年“乐石室”，一九一七年“曾藏茶陵潭氏天随阁中”、“茶陵潭泽欣赏记”，一九一八年“莘翁叹赏”、“莘翁管领字画”等印，都可以视为研习《二金蝶堂印谱》的成果。其中有些印敲侧错落、方圆互参的字形和平中见奇、稳中有险的布局，还可以明显看到黄牧甫的影子，如“瓶士学篆”以及收入本册的“一粟龕主”等印，黄牧甫气息已盖过赵之谦，可见齐白石并未完全拘泥于赵氏一家。黄牧甫的印风可以说是赵之谦的提纯，其印光洁劲挺，落落大方，不以巧饰为能事，尤其是“宁折不弯”的篆法、犀利爽快的刀法与出人意料的章法，似乎更容易引起齐白石的共鸣。由赵之谦而关注黄牧甫，也可以看作是齐白石后来将篆刻的章法布局发挥到淋漓尽致的前奏。

《白石老人自述》记一九一零年事时说：“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，薇菰说我古朴耐人寻味。”此年齐白石四十八岁，已有了六出六归经历，其篆刻也已颇有声名，十年前被谭延闿兄弟磨去的印章又请他来补刻了，“同时，湘绮师也叫我刻了几方印章。省城里的人，顿时哄传起来，求我刻印的人，接连不断，我曾经有过一句诗：‘姓名人识鬓成丝。’人情世态，就是这样地势利啊”。“鬓成丝”之年终于“有了变化”，算得上是稳扎稳打。齐白石早年也曾仿刻过工整一路的汉印，如一九零一年为陆质雅刻“留得春光过四时”就有“仿汉印”的款识，但并不多见。赵之谦一向推崇汉印的“浑厚”，齐白石在外游历多年，对当时印坛的仿汉时风应有了解，自然也会有所行动。从这一时期的创作来看，的确“古朴耐人寻味”，但其中汉印的意味并不十分明显，想必仍是限于“能见度”，无法深入用力。至于赵之谦贯通“钟鼎、碑碣、铸镜、造像”的“印外求印”主张，对齐白石而言就更是心有余而力不足了，何况在家乡求印者“接连不断”，也不必急于改弦易辙。

近世论者大多以为齐白石后来单刀直入的作风也是受赵之谦影响，并举出赵氏“丁文蔚”、“锡曾审定”等印以为佐证。与赵之谦其他风格不一的实验一样，单刀刻法在他只是偶一为之，虽然在“丁文蔚”一印的边款点出了“颇似《吴纪功碑》（《天发神谶碑》）”，但没有直接证据表明齐白石在六十岁之前临习过此碑。齐氏初学赵之谦时期虽也偶有单刀刻就的印章，但都未成气候，也属于一时兴起之作。事实上，赵之谦在“何传洙印”的边款中曾明确指出：“汉铜印妙处不在斑驳，而在浑厚，学浑厚全持腕力，石性脆，力所到处应手辄落，愈拙愈古，看似平平无奇，而殊不易貌。”黄牧甫正是由“妙处不在斑驳”的观念悟出“赵益甫仿汉，无一印不完整，无一画不光洁，如玉人治玉，绝无断续处，而古气穆然，何其神也”¹³，进一步认为“汉印剥蚀，年深使然，西子之颦，即其病也，奈何捧心而效之”¹⁴，从而开创了爽利雍穆的印风。我们不知腕力雄强的“芝木匠”是否留意过此段边款，尤其是“学浑厚全持腕力，石性脆，力所到处应手辄落，愈拙愈古……”云云，似乎已经明白提示了一个全新的方向。或者齐白石也有感于此（单刀直入的痛快作风是合乎其天性与追求的，这从一九一零至一九一六年山居阶段其绘画越来越简练单纯的调整可以印证），但苦于不能立刻开花结果，因为直到此时，齐白石仍未在篆刻的基本要素——篆法上有所作为。

自从皖派邓石如倡导“印从书出”以来，此观念已深入人心，几近成为印学的金科玉律。“印从书出”实际上包括两方面的内涵：一是指刻印者要深入探究篆书或者更高古的书体，避免文字学意义上的谬误与生造；一是指篆刻家要具备以篆书为主的书法修养，进而在印面上体现这种书法修养，即所谓“篆法”。赵之谦“印外求印”可以理解为“印从书出”的逻辑延伸与扩展，即主张用各种金石文字的特殊笔意来变化印文书写，打破此前皖浙两派主要以小篆及缪篆入印的单调局面。齐白石没有文字学的根基，据启功《齐白石先生轶事》记载，他晚年刻印仍要随时查阅《六书通》等“俗用”字书，因此只能寄希望于篆法的突

破，然而这恰恰是齐白石早年的弱项。《白石老人自述》称三十四岁开始学馆阁体，后来跟着胡沁园学何绍基，四十一岁时在北京得李梅痴指点，改写魏碑，长期临写《爨龙颜碑》，同时还学李北海，五十岁后尤喜金冬心书法。这些学书经历很大程度上是为了题画所需，齐白石虽也说过为了刻印早年曾跟着诗友学“钟鼎篆隶”，但他六十岁前很少有独立的书法作品问世，更不用说是篆书作品了。未深究于“篆法”是齐白石篆刻在很长时间内不能取得实质性进展的重要原因。

一九一七年，齐白石第二次到北京，陈师曾在琉璃厂南纸铺见到他的印章，特地来其住处拜访，当时齐白石仍紧随赵之谦严整遒丽的印风，故陈师曾有“印工而画拙”的评价。齐白石当时急于开拓市场，陈师曾却要他“画吾自画自合古，何必低首求同群”，他虽深以为然，却一时未能办到，直到已定居北京之后的一九二零年才“自创红花墨叶一派”，真正开始“衰年变法”，而被陈师曾认为“纵横有余，古朴不足”的篆刻的变法之路更要漫长得多。齐白石后来曾对他的学生罗祥止说：

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。

这其实是齐白石多年后的自我反思，却也说明他在和陈师曾论艺之时已经认识到了篆法的重要性。一九二一年，齐白石题陈曼生印拓时写道：

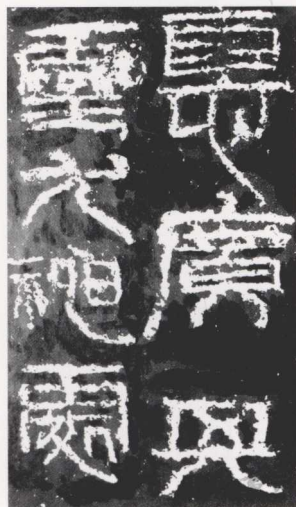
刻印，其篆法别有天趣胜人者，唯秦汉人，秦汉人有过人处，全在不蠢，胆敢独造，故能超出千古，余刻印不拘前人绳墨，而人以为无所本，余常哀时人之蠢，不知秦汉人，人子也，吾侪，亦人子也。不思吾侪有独到处，如令昔人见之，亦必钦佩。

这更像是牢骚之语，但再一次强调“篆法别有天趣胜人”是秦汉人的“胆敢独造”之处，正与赵之谦“古印有笔犹有墨，今人惟有刀与石”的观点契合。直到一九二八年，六十九岁的齐白石在《白石印草》自叙中终于明明白白地说：

余之刻印，始于二十岁以前，最初自刻名字印，友人黎松安借以丁、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《三公山碑》，篆法一变；最后喜秦权，纵横平直，一任天然，又一大变。



天发神讖碑



祀三公山碑



秦权量诏铭

王森然《回忆齐白石先生》曾记述齐白石告诉他说：“从戊辰以后，我看了《三公山碑》才逐渐改变（书体）的。”戊辰正是一九二八年，或者“刀法一变”在此之前，“又一大变”与此同时。总之，整个二十年代是齐白石印风的转变期。

《天发神讖碑》又名《吴天玺纪功碑》，为三国时东吴之物，是同时期难得一见的篆书碑刻。此碑书法奇特，用笔打破了传统篆书圆笔“引书”的规范，下笔多呈方棱，转折处方圆并用，以方为主，如斩钉截铁，收笔多作尖形，呈悬针状的垂脚，书者显然掺合了隶书的笔意。其锋芒毕露、若郁还伸的笔法和势险局宽、奇异瑰伟的体势，在书法史上可说是一个特立独行的存在。清张叔未《桂馨堂集》云：“《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。”《三公山碑》即《汉常山相冯君祀三公山碑》，俗称《大三公山碑》。此碑结体一改传统篆书纵向延伸、修长为紧敛、方博，显得宽绰雄强；起笔方截，转折处亦方圆兼用，小者用圆，大者用方，尤显生涩峭厉；每字收笔处往往左右分开，造成横斜开张之势，又通过弧形线条的运用，或出人意料地夸大某一局部，使方整浑穆中不乏灵巧生动。方朔《枕经金石跋》称其“结构有圆亦有方，有长行下垂，亦有斜直横拂。细阅之下，隶也，非篆也；亦非徒隶也，乃由篆趋于隶之渐也”。此二碑是齐白石篆书的来源，以上书写特质在齐氏篆书中都能找到，与《三公山碑》敛放随心、纵横开合的挥洒作风尤为情投意合，又以其“简化和定型能力”，使字形的正侧、大小、疏密、虚实对比更为强烈，再纯化笔法，突出方笔和斜弧线条，加强装饰因素，从而形成了齐白石篆书别开生面的风貌。“篆法”既变，其篆刻不得不变。

《天发神讖碑》与《三公山碑》皆是隶书成熟以后的篆书碑刻，当时已无人能以纯正的小篆书碑，因此多自我作古之处，并非“篆趋于隶之渐”，实是以隶写篆。与汉印文字所用的“缪篆”相比，虽方折稳重的隶书意味相似，但后者为方寸之间的小字，前者则是丰碑巨制，故更为开张奇逸，古意少而隶意更多，再加上齐白石的改造，质朴浪漫的气息已然盖过古朴端庄的“缪篆”本色。如果说赵之谦、黄牧甫、吴昌硕等人上溯先秦金石文字的“印外求印”是“取法乎上”的话，那么，齐白石以“缪篆”以下的“隶篆”体势入印则是扬长避短的“取法乎下”，其不囿陈规、不逐俗波的精神是

一致的，故无高下之别，也非雅俗之分，皆在牝牡骀黄之外。

篆法定型后，须有相得益彰的刀法。不管是否受赵之谦“丁文蔚”印“颇似《吴纪功碑》”的提示，齐白石谙熟此碑之后，必然会于刀法产生直接的联想。正因为齐白石篆书打破了“缪篆”方整的体势，若以摹汉印常用的冲刀法两面刻就以求齐整，等于是以古就新，消解的正是篆法的独到之处，更不用说细碎的切刀刻法无法表现其篆法中最具特色的长线条的张力。《天发神讖碑》“如折古刀，如断古钗”的特点可以说既坚定了齐白石探索单刀刻法的信心，又提供了一定的技法信息，当然这也需要长时间的反复实践方能得心应手。单刀刻法并非肇始自齐白石，但他是探索纯粹以单刀刻白文印的第一人。

事实上“丁文蔚”一印为追求与《天发神讖碑》的近似，乃多次复刀刻就，只是保留了单刀的形态；黄士陵“鯤游别馆”一印也是以此碑文字入印，同样只是突出了笔画末端尖锐的特点；而齐白石早年所刻单刀印章如“少小爱文词”，虽刀法单一，缺少力度和方向变化，但行刀干脆，多不复刀，此后几方仍带有赵之谦章法的单刀印如一九一九年所刻“恐青山笑我今非昨”，亦有此特点。《天发神讖碑》横笔方棱如截铁、竖笔粗细如悬针、斜线锋利如弯刀、短点尖锐如短匕，再加上字口年久斑驳，形态的确如单刀刻成，但其尖利而不失浑厚的气息实有赖于复刀修饰与岁月消磨，像“恐青山笑我今非昨”一印那样用力平均的单刀浅刻是无法达到这种“雄奇变化，沉着痛快”的效果的。单刀刻法刻刀以锐角切入印石且须有一定的斜度，故入刀处笔画尖细而收刀处笔画粗壮，同时刀口的斜度、行刀的力度的细微变化都会影响线条的粗细厚薄，这就决定了纯粹以单刀刻印，若处处小心谨慎，则失之柔弱与浇薄，若只图酣畅淋漓，则难免单调与粗野。齐白石以《三公山碑》相对更为开张的篆法化入《天发神讖碑》所揭示之刀法，尤其是大幅度削减圆转笔致，易之以方折与斜线，更有利于充分发挥单刀直入的特殊效果，某种意义上也可以说是为适应单刀刀法而做的篆法调整，进而又通过“喜秦权”解决了篆法、刀法统一于印面形制的问题，完成了最后“一大变”。

齐白石所说“秦权”是指秦始皇为统一天下度量衡，规定在推向全国的标准量器或衡权上所铸刻的一道诏书，即所谓秦权量诏



赵之谦 丁文蔚



赵之谦 锡曾审定



黄士陵 鯤游别馆



齐白石 少小爱文词

铭。存世秦权有的刻工精美，字体为官方规定的标准小篆，但更多因仓促应制，书刻率意，字形参差不齐，大小错落，字繁者一字占二字之格，字简者二字仅占一字之格；为图契刻方便又将大量圆转笔画改为方折，当时已在民间流行的隶体手书习惯也时常不经意地表现出来，因而形成了别具奇趣的“草化”小篆书体。齐白石由此悟出“纵横平直，一任天然”，乃是指秦权刻者删繁就简，以刀代笔，任意挥洒的作风，即强调篆法的简洁明快和章法的疏密对比，同时强化刀法的书写性和抒情性，以此弥补单刀刻法变化少的不足；至于“浑厚全持腕力”正是雕花木匠出身的齐白石的看家本事，凭借其雄强且又收放自如的腕力，线条的粗细方圆尽在运刀轻重缓急的掌控之中；再加上赵之谦所谓“石性脆，力所到处应手辄落”的特质因单刀冲刻形成笔画一边光一边毛的效果得以突显，愈发体现了“一半人力一半天工”的“天然”效果。至此，经由四“变”，齐氏单刀系统得以大功告成。

正是这种“不拘前人绳墨”的“胆敢独造”，使得齐白石的篆刻终于在“衰年”有了“衰时人之蠢”的“少年狂”：

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。¹⁵

“少时即刻意古人篆法，然后即追求刻字之解意”云云，还有唯恐人不知的辩解情绪，面对毁誉一笑置之则是信心十足的表现，而“不为摹、作、削三字所害”是他最为得意的：

做摹蚀削可愁人，与世相违我辈能。
快剑断蛟成死物，昆刀截玉露泥痕。

此《题某生印存》诗自注：“古今人所刻石只能蚀削，无知刻者，余故题此印存，以告世之来者。”不仅得意于“与世相违”，还要“告世之来者”，已然有了开宗立派的雄心。这种睥睨古今的自信的背后是“夜长镌印忘睡迟”的孜孜矻矻，尤其是年过古稀仍潜心此道锐意进取的精神：

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，从来唯有赵撝叔一人。予年已至四十五时，尚师《二金蝶堂印谱》。赵之朱文近娟秀，与白文篆法异，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。

这是一九三八年为《周铁衡印谱》作序时所说，此年齐白石七十六岁，正是其篆刻创作的高

峰期。这里论及赵之谦朱文白文印章相异，说明齐白石在白文刀法完善以后，试图进一步解决朱文风格统一于单刀系统的问题，这也是非“苦工十年”不能为的。

从得见《二金蝶堂印谱》，到“变化而成大家”，已过去了三十年，绝非一句“成如容易却艰辛”所能概括。

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。¹⁶

“脱略秦汉”，看似自谦，实则振聋发聩，而“脱略”之处须向其“苦心”之作中寻。

三

作为“我生无田食破砚”的职业艺人，在长达六十余年的艺术生涯中，齐白石所刻印章的总数和其绘画一样是惊人的。《白石老人自述》记一九三三年事云：“本年我把丁巳（一九一七）以后所刻三千多方印中，选出二百三十四印，用朱砂泥亲自重行拓存……这是我在北京第二次所拓的印谱。”十几年的时间刻印“三千多方”，算上此前二十年和此后二十年所刻，总数或以万计。自从有了艺术市场以来，艺人的创作态度是否纯粹、作品的艺术性是否受到市场因素的干扰等等问题就纳入了评判体系。尤其是本身具有实用功能的印章，大量作品必须服务于为人所用之初衷，其市场属性不言而喻，“命题作文”式的创作又必然降低作品的成功率，吴让之、吴昌硕、黄牧甫等职业印人概不能免。不仅如此，对齐白石篆刻持“粗野”论者之所以代不乏人，除了因为有较多的应酬之作参杂其间，还缘于其作品数量特别巨大且又风格极其强烈，从而形成了视觉的重复效应，容易导致审美疲劳，使得观者难以用心体会其微妙之处。因此，拈出齐白石篆刻之极精到者，或是消除阅读障碍的关键。

见于各种手拓和出版印谱的齐白石篆刻，除了“三百石印斋”所以得名的三百余方自用印和极少量赠人作品，其余皆是“刻画论钱为惜生”之作。历来论者多以为篆刻家自用印因事关脸面，必是用心之作，故齐白石“三百石印”向为世人重视，其中如白文“中国长沙湘潭人也”、“以农器谱传吾子孙”、“大匠之门”、“曾经霸桥风雪”，朱文“人长寿”、“鲁班门下”、“甌屋”、“悔乌堂”等，以及各类名号小印，尤其是数十方姿态各异的“白石”，往往被研究者作为分析其典型风格的样本再三举例，已然无以复加。其余为他人所刻者不外名号、斋号、闲章等几种，前二者系“规定动作”，尤其考验谋篇布局的能力。然而索印者有亲疏之分、贵贱之别，虽然齐白石声称“卖画不论交情，君子有耻，请照润格出钱”¹⁷，又有“中外长官要买白石之画，用代表人可矣，不必亲驾到门。从来官不入民家，官入民家，主人不利”¹⁸的骨鲠，但亲者如樊增祥、陈师曾、徐悲鸿、梅兰芳、朱屺瞻等恩人知