











中国近现代名家画集

吴昌硕



天津人民美术出版社
锦绣文化企业





吴昌硕 1844 - 1927



序

丁羲元

一

吴昌硕在中国近代艺坛上是一个巨大的存在。他诞生在中国近代史包括艺术史来说都是严峻的时代，一个历经巨变，风云壮阔的时代，一个需要巨匠而且涌现着巨匠的时代。他的出现，带来了艺术史以新的活跃的生命和息吹，改变了金石、书、画已有的内涵和形式，在中国艺术再度纳入国际的东西方的大循环中他投入了不倦的热情和助力。他从某一个侧面改变了他的时代。他不是一个早慧型的画家，然而以他坚韧的“苦铁”精神，攀登上了近代画史尤其是文人画史的遥峰，留下了“晚翠”的灿烂业绩。我们不会知道，如果没有吴昌硕，中国近代画史，将是何等景况。

二

吴昌硕于 1844 年 9 月 12 日(道光二十四年甲辰八月初一)生于浙江省安吉县鄣吴村。这是浙西北与安徽接壤的一处小山村。我们从地图上都很难找到它，吴昌硕怎么会诞生在那里！？而且饶有兴味的是，我所称之为二十世纪中国画坛三巨匠的吴昌硕、齐白石、黄宾虹都来自溪山深处。吴昌硕曾亦庄亦谐地自称“一耕夫来自田间”，其味大可咀嚼。吴氏始迁祖吴瑾于南宋高宗南渡时，建炎元年(1127 年)由江苏淮安迁至浙西鄣吴村，“不欲居都会，拏舟泛苕水，曲折寻其源”，在深山中，“乐其风土，遂家焉”。(吴昌硕《吴氏列祖诸传》)鄣吴村属汉代之古鄣郡，其地山川幽美，古意横陈。鄣吴之势，水接西苕溪，经梅溪北过湖州而入太湖，其山南接西天目山主峰，幽秀之至。唐诗有“湖州安吉县，门与白云齐，禹力不到处，河声流向西”之赞美。其地由递铺(安吉)东出幽岭，可抵杭州，或由独松关直入余杭县境(为广德至临安之皖浙驿路，自古是兵家必争之地)。鄣吴村四周多汉墓群，为良渚文化之故地，受古太湖文化所孕育。远古可追溯到

古防风国,为原始森林,翠竹遍地,“古田家在古防风”(吴昌硕自题)。鄞吴溪边和村口过去皆为参天古树,林木翳日,鸥鹭盘旋,百鸟翔集。故鄞吴又有“半日村”之称。溪南有玉华山(吴昌硕称为“青黄二色,秋深时望之,益见峥嵘之态”),与村后金华山遥对,故清代诗人王显承赞为“玉华金华双峰峙,流水落花出晚汀”。吴昌硕就出生于村中的一处明式古屋,门对西南,后境楼上窗扉间可一览金玉双峰,向被称为“双龙抢珠”之处。吴昌硕是吴氏始迁祖第二十二世孙,他就生长在这样的环境里,古史、古文化、溪山深秀所孕育,加之近代风云际会,蕴于一体,而终于造就一代巨匠。

吴昌硕一生从磨难中出。特别是他早年,17岁时(1860年)遭逢太平军进军杭州,过鄞吴村境与清兵以及村民频于交战,吴昌硕避兵逃往村南山里的石苍坞,帮工打杂,后来便逃到安徽交界的深山中,每以野果、草根、树皮、观音粉之类充食,过着“纵饭亦充泥”的流亡生活。五年后,乱定返回鄞吴村,一家九口只剩父子二人,而全村一片焦土,“亡者四千人,生存二十五人”(《别芜园》)。幸好吴昌硕在此生还之中,设若他也在亡者之列,则中国近代画史又将如何呢?所以吴昌硕的存在于其必然性中又有相当的偶然。他的这段流亡生涯,与任伯年同时且有些相似。不过任伯年22岁避兵逃亡中一度曾陷入太平军,充当呐喊之旗手,还有一段军旅生活经验。所以,任伯年比吴昌硕多了一层豪情,而吴昌硕却较任伯年更多一份韧性。吴昌硕原名“俊”,又名“俊卿”,初字“香补”、“芑圃”,并有一个颇具戏谑幽默意味的小名“乡阿姐”,因为避难石苍坞遂号“苍石”,或为“昌石”、“昌硕”、“苍硕”、“仓硕”。22岁(1865年)后与父亲辛甲住在安城,开垦芜园,因此前后共经历近十年的躬耕生涯,其间不倦于金石篆刻,因号“苦铁”、“苦铁道人”。1872年始离开芜园去江浙游历,以刻印谋生,因号“五湖印丐”。1882年(壬午四月)友人金俯将赠以得之古圻的古缶,“了无文字,朴陋可喜”,因以为号“缶庐”,或“老缶”、“缶道人”。后来在苏沪期间,为怀念芜园的生活,又自号“芜青亭长”(1882年)、“破荷亭长”(1895年)、“破荷道人”,在上海于役任佐贰小官,又自嘲为“酸寒尉”(1888年),长年过着“饥看天”的生活,“生计仗笔砚,久久贫向隅。典裘风雪侯,割爱时卖书”。(吴昌硕自题《饥看天图》)到了1899年11月,由同里丁保元之保举,吴昌硕得任江苏安东县令,因无意官场,不善逢迎,到任一月即辞职,因刻“一月安东令”、“弃官先彭泽令五十日”二印明志。直到晚年,69岁(1912年壬子)才正式用“昌硕”之字,并刻有“吴昌硕壬子岁以字行”之印。晚岁因耳重听,故又号“大聋”、“聋”、“聋道人”,又因只有三根痣须,遂又号“无须老人”,“无须吴”。以上从他的字号的更变就可深深感受到吴昌硕悲凉慷慨、砥砺弥坚的艺术生涯和美学性格。吴昌硕一生饱经时世,确有一种苍凉壮硕之气,深怀一种忧患意识,喜作苦调悲语。诗文书画,每多孕发于早年之生活苦境,而透过这一层心胸,特别到晚年,则又是豪情快语,是谐趣妙言,是人生的历练,是睿智的自如。

除了坎坷平生之一面,吴昌硕在艺术道路上又一个显著的特点,体现在他自己直捷的一语中,即所谓“三十始学诗,五十始学画”。他与一般画家不同,走的是文先于画的文人画一路,但又不同于青藤、白阳、八大山人、石涛诸文人画家的艺术之途。他独辟蹊径,他的艺术是金石(篆刻)——书(石鼓文)——诗——画独特的发展,最后相与生发,将诗书画印四者一冶熔之。“予耆古砖,绌于资,不能多得,得辄琢为砚,且镌铭焉。既而学篆,于篆耆猎碣。既而学画,于画耆青藤、雪个。”(《缶庐别存》自序)吴昌硕于金石篆刻似有宿好,童子时代即喜刻古砖汉砚,奏刀砉

砮,虽遭塾师严禁,仍隐于牖下无人处弄石不止。至青年芜园时期,吴昌硕已颇得个中妙谛,最早的自编印谱为1869年《朴巢印存》,尔后又有《苍石斋篆印》(1874年)、《齐云馆印谱》(1877年)、《篆云轩印存》(1879年),继则又更名为《削觚庐印存》(1879年),以后又不断地增补。其中甘苦、情操寄托一皆发抒于那首著名的七言古风《刻印》(1879年)中。“今人但侈摹古昔,古昔以上谁所宗?诗文书画有真意,贵能深造求其通。”这与石涛所题“古人未立法之先,不知古人法何法?古人既立法之后,便不容今人出古法,千百年来遂使今人不能一出头地也。”(《大涤子题画诗跋》卷一),其意一脉相承。这首诗所表现的大家风范呼之欲出,宜其有“自我作古空群雄”之不可遏止的心胸。诗中蕴蓄的美学理想为吴昌硕艺术发展的趋向作了有力的定位。

吴昌硕所谓“三十始学诗”,是一种认真的说法,就诗而论,是吴氏的祖业,吴昌硕的祖父吴渊和父亲辛甲皆为前清举人,分别著有《天目山房诗稿》、《半日村诗稿》。更上溯至明代中叶,吴氏一门出现了“父子叔侄四进士”的繁华盛世(吴瑾始迁祖之九世孙吴龙、吴麟兄弟及吴麟之子吴维猷、吴维京兄弟俱中进士,史上传为佳话)。吴维猷(字峻伯)有《天目山斋岁编》诗集,而其子吴稼澄(字翁晋)又为官,并有《玄盖副草》诗集传世。(按:玄盖者,天目山也)。吴昌硕真堪称世代书香门第,诗文传家了,唯至其父祖辈已趋破落而已。故吴昌硕之于诗较之金石与书画似有夙慧,不过所学稍晚。现存最早的诗集为《红木瓜馆初草》,是同光之交(1874~1875年)31岁左右之作,凡五十六题六十五首,由芜园时期友人六泉山人朱正初所评。继则有手抄本《元盖寓庐偶存》诗集两种(1882年、1887年),而至光绪癸巳(1893年)才刻版《缶庐诗》和《缶庐别存》。吴昌硕正式学诗受到早年师友金铁老(名树本)的深刻影响,二人订交于1874年,铁老精鉴古器,善诗,“劝我学游还学诗,谓不知诗负游屐”(《哭铁老先生》)。其年吴昌硕31岁,正是“三十始学诗”之来由,与现存诗稿相印证也是确切的。吴昌硕一生于诗可谓全身心投入并付以巨大精力,他真可谓是苦吟派,类孟郊、贾岛,而神韵功力又在王维、杜甫之间,善五言长诗,更工七言古调,硬语古致,历落崑崎,“奇情喷薄出至性”(谭复堂《缶庐集》序),一代名家,为时所重。吴昌硕自己对其诗也颇为自得和自负,在《赠内》一首中有“平居数长物,夫婿是诗人”之自咏,寄情淡泊而饶有深味。从其手订的《缶庐润格》(1920年)中,将题诗与四尺花卉整幅同价,也可见他对诗的看重了。

至于学画,吴昌硕较之学诗更晚了,“五十始学画”,也是言之有据,并非简单的谦虚。道家的“有所不为而后有所为”,或如兵法的“欲擒故纵”,也许与此同理。其学画晚,而其准备含茹却最多最充分,其“不学之学”正为学而后学筑基,前后融注一气。胡公寿见到吴昌硕曾说:“君的嗜画似乎太迟了?”任伯年在座即说:“胸中有才华,笔底有气韵,迟些又有什么关系?”杨见山也跟着说:“画不从画出,而造艺在诗文金石,积水厚力,能负大舟,是知参上乘禅的。”(参见拙著《任伯年》81页)。三家对吴昌硕的学画从不同角度揭示了其内质和导向,颇耐寻味。结合上文吴昌硕的生平和艺术道路的背景,对其画学源流及其诸特点可作进一步之探究。

三

吴昌硕诚为艺术的战略家,经由长期的沈潜迂回,高瞻远瞩,最后以精猛之气,直扣艺术的

底蕴,破门而入,势不可挡。他学画虽自云始于五十,但实际的年代当早于此,较可信为四十五岁左右。其《石交集》(稿本)有云:“余性喜画,自游寓江左,与诸画士遇,其艺之尤精者,余必有其画。诸君皆名重一时,人求其画,非兼金不可得。皆与余善,余有求必应且速。余辄以篆刻答之。”又云:“余年来亦颇学画,率意为之,自适其趣。人或谓似青藤,或曰白阳,余都不自知。与诸君无一仿佛,独酷好诸君画,诸君亦不遐弃余,所谓气味相投,然耶,否耶(离合同异,还与诸君参之)(1892年)。”他这里所指的“诸君”是张熊、任薰、吴滔、蒲华、顾沅、陆恢、杨伯润、李嘉福等书画名家。陆恢题吴昌硕赠顾茶村《墨菊图》(浙江省博物馆藏)(1889年),有“吴昌硕精刻善书,间及绘事。与茶村顾先生敦翰墨交,是帧乃其秘不示人,密以投赠物也”等语可作印证(1893年)。从传世的吴昌硕画作来看,较可信的早期之作光绪戊子、己丑(1888~1889年)为始,所作为墨梅、牡丹、菊花之属。

他画学之初发轫,有几个显著的特点,却又每为论者所忽。首先就是吴昌硕与任伯年之关系。多年以来,有所争论的是任吴究为“师生”还是“师友”?而未能深层地去探求任吴艺术的内在共构以及任对吴绘画道路的不容稍忽的影响。任吴订交是由高邕之介绍于1883年(癸未),吴昌硕于赴津沽在上海候轮期间,一见如故,任伯年为作《芜青亭长四十岁小像》。自此交往甚密,吴昌硕1886年(丙戌)有《十二友诗》,其中对任伯年不胜赞叹:“山阴行者真古狂,下笔力重金鼎扛。”细味此诗,吴昌硕对任伯年以契友相交,吴仍在“篆刻时代”,吴为任刻印,任为吴作肖像画数帧。此时吴仍未正式习画。吴昌硕正式学画应是1887年(丁亥)初冬移居沪上之后,于是与任伯年之交往更其密切和更深一层。有两则记载极饶深趣:“吴昌硕学画于伯年,时昌硕年已五十矣。伯年为写梅竹,寥寥数笔以示之,昌硕携归,日夕临摹,积若干纸,请伯年改定。视之,则竹差得形似,梅则臃肿大不类。伯年曰:子工书,不妨以篆籀写花,草书作干,变化贯通,不难其奥诀也。昌硕从此作画甚勤,每日必至伯年处谈画理。伯年个性懒,因此画件益搁置,无暇再事挥毫。妻又大恚,欲下逐客令。伯年一再劝止之,始已。”(郑逸梅《小阳秋》引孙紫珊语)“有日,闻挝门急,内出恶声。既而察知呼音之为吴昌硕,门始启,笑谢曰:不知是吴先生,意为高邕之又来引其去也。昌硕初作画,每就正于伯年,故道及辄称伯年先生。”(方若《海上画语》稿本)传世最早的吴画《梅枝图》(戊子,1888年),由吴昌硕画梅一枝,任伯年为补茗壶茶具。吴题诗云:“折梅风雪洒衣裳,茶熟凭谁火候商。莫怪频年诗懒作,冷清清地不胜忙。”可谓一语双关地描绘了他从任伯年谈画理,习画的生动情景——画兴大发,以至诗少懒作了。另一幅吴昌硕《牡丹水仙图》(朵云轩藏)为四十六岁“己丑暮春之初”之作,缶中插牡丹一株,缶以墨勾写,前置水仙,后倚墨石,古雅而简逸。他颇为自得,“此帧气魄高浑,兴与古会”,自称是“拟陈道复大意”。其实图中的古缶牡丹,完全是临任伯年的《拓缶牡丹图》(上海私人藏),由李嘉福拓缶,任伯年补牡丹花,吴昌硕后录旧作。《缶庐诗》、《时己丑寒食节》二图为同时先后之作。由此可窥探吴昌硕学画之初深受任伯年影响之踪迹。他后来给任伯年外孙吴仲熊的诗中,总结了画学经验:“我画非所长,而颇知画理”。(《勖仲熊》见《缶庐集》卷四)对吴仲熊期望犹切,以其从任伯年当初所论“画理”作为对任氏后人的一种回报。吴昌硕终生对任伯年怀有感激之情,其关系由友而师,终在“师友之间也”。(吴昌硕七十一岁题任伯年《墨竹图》)

其次,吴昌硕画乃得之山川灵气,所谓“人杰地灵”,其画是乡情的郁积,是少年情愫、憧憬之

再现,是“芜园梦中”之现实。他的画尤精于大写意藤本花卉和蔬果,就其画材而论,也不过四十余种。画得最多的为梅、兰、竹、菊、松、紫藤、牡丹、水仙、玉兰、天竹、葫芦、荷花、芭蕉、桃花、山茶等,蔬果则枇杷、葡萄、荔枝、桃实等约近二十种。其它如芍药、芙蓉、蔷薇、红杏、杜鹃、丹桂、月季、绣球、秋葵、凤仙、牵牛、芦花、雁来红、红叶、古柏,以及佛手、石榴、灵芝、红柿、青菜、萝卜、竹笋、南瓜等等。所画诸品,他故乡可供其大半,安吉、鄣吴山间水涯,遍处皆吴昌硕画本,如春来漫山为杜鹃花、野山茶、野紫藤、天竹、栀子花。安吉号为“竹乡”,翠竹无处不在,松、菊、梅更是列植其地,芜园的古梅,特别是梅溪的名种紫梅,称为“铁骨红”,更是吴昌硕一生画兴不减之题材。更奇的是鄣吴村的芙蓉花,真是“粗枝大叶,拒霜魄力”,据说一年四季皆可移植,与他处不同。其重拙大、野趣、朴茂浑厚之气皆从家乡风物引发而为,山川之灵,草木之秀,触发其诗心画境,故能成其大。吴昌硕谓“食金石力,养草木心”,大可深味。他常回忆“山居冬日,早起呼童锄数把白菜下饭,齿颊清寒,有霜露气”。而在上海吃菜,“大失真味,令人欲不思乡得乎?”可见他画幅的周边,是紧紧系着故园心的,因而充实如此,感人也如此。如前所述,“昌硕”(苍石)之字也是得家山之助。鄣吴、安吉,是西天目山麓的山乡山村,其地山石峥嵘,幽谷泉香,特别是独松关,对吴昌硕的画功不可没。吴学画之初,从任伯年等的指授,很快就把画笔转入家山深处。他乙未四月(1895年)所写《独松关图》,可看作其画风形成和建立之一大契机,一松一石,虽拟八大之风,却欲写出“高旷之气”。画中之石,正取之独松关驿道高处之一块突兀不凡之大石,俗呼为“猫儿石”。他丙申年(1896)所作《苍石图》和《猫》两幅,其石写“苍老离奇之态”,其猫蹲踞亦如石之姿,二图正切合“猫”“石”之意。这一迹象呼之欲出,揭示了吴画与故乡自然的内在关连,而且这一“图式”成了吴画早期乃至以后发展的一种母型,如“乔松寿石图”(即松石、独松关,丙申1896春暮)即同时所写的松石图之同构唱和,也是其人格个性之生动写照。松石之外,吴昌硕也偶有山水之作,如五十岁所写墨笔山水卷(壬辰十二月,1892~1893年,原作已佚,见影印本),全是鄣南风光,故园怀思。所以吴昌硕一登画坛,即驱遣乡国山川风物,直扑笔端。他走着一独特的深怀故土而多具开拓性的艺术之途。自然不仅为他提供了大写画本,更以其独具的深厚性、粗野朴茂和更带原始意味上的鲜明和富有透入画幅深处,所以吴画是大写的自然,又是自然的大写,他的艺术创造了自然,又巧妙地成为自然的一部分。

第三,吴昌硕善能转益多师,他精于画理,能从美术史的高度窥探画学源流,择师喜拙无巧,真是别具慧眼。他自称“于画耆青藤、雪个”(《缶庐别存》自序),又云“俊年来颇习画,必求其似青藤、雪个而后已,若涂脂抹粉,实不愿,为性使然也”(致友人书)。但吴昌硕时代所见八大山人画也是偶而一遇,青藤的画就更少了。他从友朋处所见也不过《墨荷》、《玉簪花》、《乌石游鱼》、《瓶桔》、《写鹿》诸作,已自叹“八大真迹,世不多见”,感其“用墨极苍润,笔如金刚杵,绝可爱”,但又自觉“神化奇横,不可抚效”,“出蓝敢谓胜前人,学步翻愁失故态”。(《效八大山人画》见《缶庐别存》)所以他时刻把握着自我。青藤、雪个这类大家,从世界近代画史的角度看,都是界定时代的人物。中国画发展到八大山人,犹今之西洋画发展到毕加索,在笔墨的内炼、简逸和形式的锐变、富赡上,后人都很难翻越了。绕过他,或不敢去碰,将成不了新的大家。从中国画史看,不懂美术史,成不了真正的画家。可以说,特别是自董其昌以来,中国文人画家都是美术史的画家。吴昌硕也正是继续着这一中国画史的特有传统,他把握着美术史,也把握着自己。

吴昌硕直接效法八大之作并不多,却善于从那些画名大而具形式生命和发展潜能的画家作品中汲取灵感和创造力,如张孟皋和张赐宁即其例。吴画中常题有“缶道人拟张孟皋用笔”(《菊花》1889年)、“写毕自视,颇有郁勃纵横气象,惜不能起孟皋老人观之”(《梅花蒲石图》1902年)、“拟张孟皋笔意,形似而神逋矣,奈何”(《石榴图》1925年)等等。或者学张赐宁的“拟十三峰草堂大意”(《富贵神仙》)、“拟张十三峰,尚有古意”(《岁朝清供》)等等。吴昌硕接受张孟皋的画风,也是直接得任伯年影响。任伯年《蔬果册》(1885年)题云:“北平张孟皋宦游吾越,画法深入宋人堂奥,求者甚众,余每见其尺幅,则五体投地。”又题《天竹牡丹水仙图》(神仙富贵多子)云:“北平张孟皋每喜为之,孟皋画从宋人炉冶中熔出,自是落笔成趣。”(1887年)吴昌硕于此二年后即有“拟张孟皋用笔”的《菊花图》,可见其画风之承传有绪。张孟皋传世之作甚少,画史所载也多附阙如。张赐宁号十三峰草堂,清乾嘉时人,晚居扬州,画名在“扬州八怪”之后。任伯年、吴昌硕却别有只眼,由其画风,点缀生发。吴昌硕学张孟皋之“纵横气象”设色和神味,自称“意躋北平张(孟皋),魄夺会稽赵(悲庵)”。至于张十三峰的落笔狂趣和着想有古意,也是吴昌硕服膺的。吴昌硕之学今人学古人,即使是临仿、背摹之作,也取其意到,从不亦步亦趋的,实际也多“自我作古空群雄”,所画作品,视意气所到,看像谁就题仿某谁笔意,所以如前述临任伯年画的《牡丹古缶》,会题以“拟陈道复大意”,不过是虚应其事,而与白阳山人又有何涉?明白了这一层,于吴昌硕画之拟古可思过半。吴昌硕在尤耆青藤、雪个,以及白阳、石涛,善学张孟皋、张赐宁外,所学在古人尚有沈石田、奚冈、陈撰(玉几山人)、李蝉(复堂)、李方膺(晴江)、赵之谦等,在今人则有任伯年、蒲竹英、张子祥等,终能超迈前贤,卓犖于近代画坛。

四

吴昌硕绘画的艺术特点,在拙文《吴昌硕艺术论》(《西泠艺丛》9期1984年)中曾以“四美”论之,即整体诗意美,疏密跌宕美,丑怪朴野美,古拙奇肆美。这里拟从另一角度,就其创作的过程和生命意识提出几点略为分析。

其一,“苦铁画气不画形”。气是中国画及至所有中国艺术的一个极为古典的命题。古哲老子就有论曰:“道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和”(《老子》第四十二章)。气是宇宙之光,气之运动生有万物。所以“气”是较“形神论”更早也更高的一个范畴。“凡人所生者,神也,所托者,形也”(《史记·太史公自序》引司马谈语)。王充更进一步,认为“夫人所生者,阴阳气也。阴气主为骨肉,阳气主为精神”。在中国画中,最先接触到的是“传神写照”(顾恺之),当然其内在线描如“春蚕吐丝”,如“春云浮空,流水行地”,也有气的连绵。而到吴道子时代,气的作用在书画诗文中皆得到深刻的贯彻,吴道子请裴将军舞剑一曲,“观其壮气,并可以助我挥毫”(《唐朝名画记》),他画圆光,“立笔挥扫,势若风旋”。在气的助毫中,吴画乃臻于形神兼备之妙境。至宋代苏轼、米芾文人画家出现,主张“墨戏”,认为“论画以形似,见与儿童邻”,中国画才重辟了文人画又一艺术之途。吴昌硕其实是将吴道子、苏轼、米芾等之艺术精神融为一体。他直接承传着青藤、雪个,又从任伯年画风取法心会。“伯年作画,亟费构思,及提笔,则疾如风雨。”(方若《海上画语》稿本)吴昌硕亦曰:“伯年任先生,画名满天下,予曾亲见其作

画,落笔如飞,神在个中,亟学之已失真意,难矣。”这种示范作用对吴昌硕的影响是深刻的。但吴昌硕不同于前人的是,将“画气”超越于“画形”之上,一任主观抒写,而不拘于物象。“画气”成了绘画的主要内容,而作画不过是“画气”的过程,创作的过程是主要的,而结果却是可以不必太关心的,这颇有类于西方某种现代“行动艺术”(当然“行动艺术”与“画气”在本质范畴上不同)。吴昌硕作画也是“势若风旋”,一气呵成,“墨池点破秋冥冥,苦铁画气不画形,人言画法苦瓜似,挂壁恍背莓苔屏”(《为诺上人画荷赋长句》)。他作画时每觉有“信笔直写之气”,“瘦蛟舞臂下,清气入五脏”,有“逸气勃勃生襟胸”,所以画才有“郁勃纵横气象”,充溢着“乾坤清气”。这种“气”,首先在于“养”,在于得之山川,他的《勘仲熊》诗实为“画气”的一篇画论,其云:“山水饶精神,画岂在貌似。读书最上乘,养气亦有以。气充可意造,学力久相倚。”“五岳储心胸,峥嵘出笔底。矜矜摹其形,羸弱类病痞。请观龙点睛,飞去壁立毁。愿子思我言,言直意却美。”所以吴昌硕的画,极重气局、活势,蓬勃着生命意识,以“精神跃于纸上者为上乘”,从本原上,从发生学角度去把握艺术。固然“不画形”,不等于莫辨其形,吴画的“大石幽花恣奇怪”,还是神采飞动,不过是形随意出,以“意造”为之,他常说东坡书法意造本无法,“吾画亦然”,或“坡翁书法一例同意造”。中国画历经三种之境界,“鸢飞戾天,鱼跃于渊”,此第一境也,为上古之画;“焉得并州快剪刀,翦取吴淞半江水”,此第二境也,为中古之画;“却疑松动欲来扶,以手推松曰去”,此第三境也,为近世之画。吴画的开拓性,首先就表现在继青藤、八大、赵之谦、任伯年之后以“苦铁画气不画形”的震撼力推进了大写意画的发展。

其二,“端扁之法打草稿”。以作篆之法作画,是吴昌硕的一大特点。“且凭篆籀笔,落墨颇草草”,他写梅花尝云:“端扁幻作枝连蜷,圈花著枝白璧圆,是梅是篆了不问,白眼仰看萧寥天。”瘦蛟冻虬,蜿蜒纸上,“师造化也”(《沈公周书来索梅》)。吴昌硕精于石鼓文和篆刻,故学画之初,任伯年曾对他说:“子工书,不妨以籀写花,草书作干,变化贯通,不难其奥诀也。”吴昌硕正是以此法入画,“端扁之法打草稿,大写忘却身将老。”中国画史上自元代文人画兴书法对画的渗透和某种用笔的规范性就被突出起来,这集中反映在赵孟頫的一首题画诗中:“石如飞白木如籀,写竹还应八法通,若也有人能会此,须知书画本来同”(《秀石疏竹图》)。书画同源,在元代就形成了一个重要的传统。但前人未若吴昌硕走得更远,以石鼓文(大篆)即“端扁之法”入画。这固然与清中叶乾嘉碑版金石学之兴起有关,更由当时的时代风尚所致,十九世纪末河南安阳殷墟甲骨文的出土(1898),敦煌石室的发现(1900年),正是吴昌硕学画之初。所谓艺术每向前一步之进境,往往也意味着和伴随着向后(原始)更深一层的探本寻源,这在艺术史上是带有规律性之现象。即如近代任渭长之于唐代木画,任伯年之于汉画像石,吴昌硕之于石鼓、秦汉古陶、瓦甓、印鉢、封泥等等,或如西方近代法国印象派之于东方版画(日本浮士绘等)、明代瓷器等,或者高更之于南太平洋土著艺术,毕加索之于非洲黑人雕刻等等,都是合乎艺术发展之必然,中外莫不如此。不过吴昌硕所谓“端扁之法打草稿”,是一种更高之艺术境界。石涛是以“奇峰”,以自然山川为“符号”来舒展其山水长卷(试以其五十岁《搜尽奇峰打草稿图》1691年对看),而吴昌硕是以“端扁之法”,以石鼓文古籀之笔法(结体与笔势)为“符号”,来意造他的“大写自然”(他对八大山人之“大写”尤其兴味)。这使中国画更深一层介入“抽象”,所以“离奇作画偏爱我,谓是篆籀非丹青”。而且吴昌硕“强抱篆隶作狂草”,即以篆籀之法来运狂草笔势,增强了浑古笔力,