

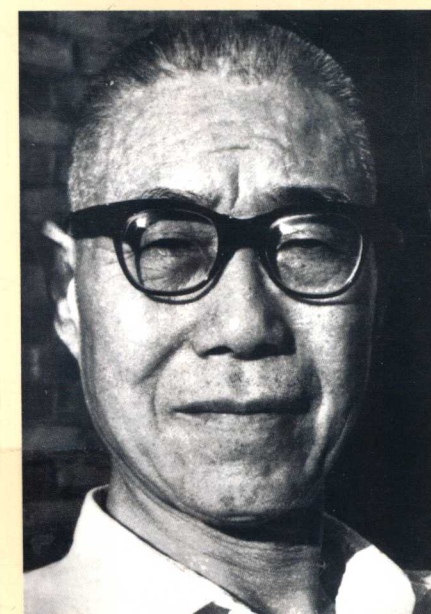
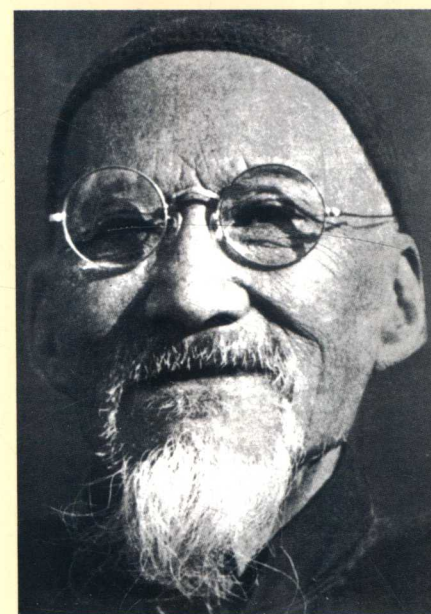
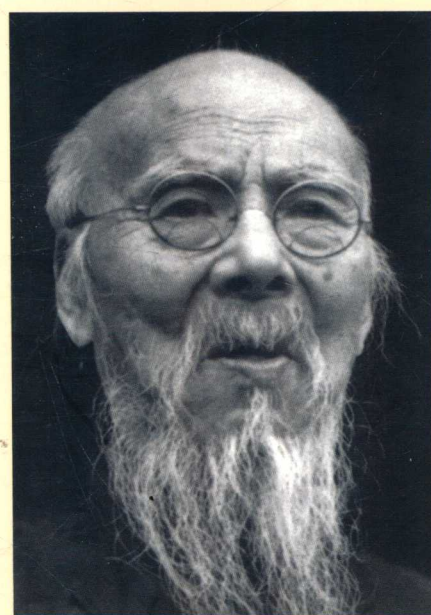
国粹四大家

吴昌硕

齐白石

黄宾虹

潘天寿



商务印书馆

国粹四大家

吴昌硕 齐白石 黄宾虹 潘天寿



2010年·北京

商務印書館

J222
2013p

图书在版编目 (CIP) 数据

国粹四大家 / 山右美术馆编. — 北京: 商务印书馆, 2010

ISBN 978-7-100-07604-3

I. ①国… II. ①山… III. ①中国画—作品集—中国—近代②中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J222

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2010) 第 255632 号

所有权利保留。

未经许可, 不得以任何方式使用。

国粹四大家

山右美术馆 编

商 务 印 书 馆 出 版

(北京王府井大街 36 号 邮政编码 100710)

商 务 印 书 馆 发 行

北京雅昌彩色印刷有限公司印刷

ISBN 978 - 7 - 100 - 07604 - 3

2010 年 12 月第 1 版

开本 787×1092 1/8

2010 年 12 月北京第 1 次印刷

印张 21³/₄

定价: 337.00 元

《国粹四大家》编辑委员会

顾问：潘公凯 章津才

主编：寓 真

编委：（按姓氏笔画为序）

马山明 王 卓 王学辉

王荣先 李德仁 宋富盛

赵国柱 郑江豹 高 峰

栗晓颀 靳 钟 寓 真

二十世纪传统派四大家

潘公凯

二十世纪的中国美术受到西方文化的影响冲击，开阔了眼界，丰富了表现形式，油画等外来画种在中国生根开花。在中国画领域内，则呈现出两类不同的风格取向：一部分画家借鉴外来艺术，用中西融合（包括吸收日本和苏联）的办法来改造中国画，取得了开拓性的重大成就。另一部分画家则坚守本土文化的立场，在继承传统价值观的基础上推进中国画，也取得了独立于西潮之外的重大进展。这两类画家目前被一些学者简称为“融合派”和“传统派”，他们通过各自不同的方式和途径，对中国民族绘画在近现代的发展作出了互相不可替代的贡献。

吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿，在后一类画家中具有代表性。我们之所以选择这四位画家按年代先后放在一起比较研究，是由于他们所具有的典型性和明显的共同特征：

其一，这四大家的作品较之于更早的前代画家，都有大的演进和拓展，这种演进和拓展主要表现在绘画语言方面。从梁楷到青藤、八大，中国画的笔墨、章法逐渐从对象形相上分离出来，取得了相对的独立性和越来越丰富的审美内涵；表现方法从小写意发展到大写意，在作品中通过笔墨章法直接抒发作者性格情怀的主观成分越来越多。吴昌硕以金石入画造成的浑厚气度，黄宾虹的黑墨团中透露出来的蕴藉修养，齐白石的率真，潘天寿的风骨，都将传统中国画推到了一个新的境界。

其二，这四家生活的时代，正值中西文化碰撞交汇的大潮流。他们对此当然有所身受和感触，吴昌硕在“十里洋场”的上海，齐白石也并非闭目塞听，黄宾虹与国外学者早有通信往来，潘天寿则一直在西画为主的美术学院任教。但在他们的作品中，却看不到任何外来文化的直接影响。这是值得研究的。他们对于外来文化，似乎是十分有意识地采取了一种“划清界限”的态度。之所以如此，外国列强对中国的欺侮所激起的民族主义情绪是原因之一；这几位画家对传统文化的深刻理解所奠定的对民族绘画前景的坚定信念是原因之二。他们这种对传统艺

术所持的“保护主义”立场，是在特定历史条件下，对西化思潮的一种平衡。这种“保护主义”的平衡与激进的西化思潮一样，宏观来看，对中国艺术的发展进步都是有意义的。

其三，四大家致力于在本土文化基础上的拓展，他们的艺术与西方现代艺术的最深刻的不同之处，在于作品内蕴藏的价值观。例如：西方现代艺术推崇反叛与创新是最高价值，而四大家则十分重视继承与积累的价值。前者可以使一个艺术圈子以外的人一夜之间成为明星，后者则把继承前人成果和高难度的基本功训练看成是创新的起点。又如：西方现代艺术以突破界限、制造极端来求得发展；四大家则主张在限制中求拓展，在继承与创新之间寻找恰如其分的“度”，将运动变化着的“中庸”看成是最难以把握的高级境界。再如：西方现代艺术将古典绘画的综合功能加以分解，将各种因素抽取出来作单项开拓，如视觉刺激、概念游戏等等，横向扩大领域，将艺术看成是人的单项才能的产品；而四大家则坚持绘画功能的综合性，重视纵深的文化修养，将绘画看成是人的（尤其是全面发展的知识分子的）完整人格的外化。四大家的艺术所体现的这种对艺术本质的理解，是否一定落后过时并将由西方现代艺术观念所完全替代，则仍然是可以研究的。

其四，四大家所取得的成就是多方面的，而且各不相同。但有一个共同点，就是对中国画笔墨的绝对重视。吴昌硕笔墨的“重、拙、大”、“画气不画形”；齐白石笔墨的“平直刚健”、“大方质朴”；黄宾虹笔墨的“浑厚华滋”直至“纯用焦墨”；到潘天寿的“苍古高华”、“一味霸悍”……二十世纪传统派四大家所标识的这条精英性的传统主线，其共同趋势是中国画笔墨的进一步独立与解放。笔墨与对象形体的关联性更为松散、更为概略，笔线与笔触进一步放

大，从小笔小墨趋向大笔大墨，在画面上形成独立于客体形象之外的自身节奏韵律。这种独立的节奏韵律是笔墨语言自身的美——即“书写”之美，而不是客体之美。画家手下的一笔一墨如同音符，在手的运动和主体心绪的支配把握中，起伏、跳跃、曲折流淌，构成整幅画面的华彩乐章，呈现出阔大沉雄、质朴高华的总体气象。这是在更高的艺术本体层面上对雄浑博大的民族精神的领悟与张扬。其中饱含着刚正和谐、朴拙内敛的力量感，透露着一个历尽沧桑的古代文明寻求伟大复兴的意志与企盼。从创作者和欣赏者两个角度说，对画面笔墨细微变化的敏感和总体气象格调的领悟，始终是最为关键、最具文化深度、最不容易理解与驾驭的机关枢纽。其中，特别值得深思的是，这里所谓的独立与解放，并不是笔墨的任意一种独立和解放，也并非仅仅是新意和有趣，而是与知识精英们共同的人格理想及其思潮取向相一致的独立和解放。以吴、齐、黄、潘为代表的近代笔墨趋势是对于文人画末流轻秀促弱之风的反拨，是对于汉魏碑刻所记录的远古雄风的追慕，是对于中国近现代社会巨大变革的审美回应，是中华民族自立自强的群体性心理期待的象征。

透过笔墨，看到的是艺术家的内在修养，蕴涵的是知识精英的人格理想，折射出的是一个时代的思潮和民族精神——这就是笔墨作为中国画本体结构核心的价值根源。

由于多方面的原因，中国画传统在二十世纪经历了重大的断裂，尤其是对传统主线理解的断裂。在当今画坛，对中国画笔墨的认识与理解已成为大问题。近些年关于笔墨的论争就是佐证。重读吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿四位大家的作品，重温他们的抱负和理想，正是当下应该做的事情。

目 录

二十世纪传统派四大家 潘公凯

吴昌硕

老辣拙重 气勃韵醇 高 峰 002

水墨葡萄 008

红荔寿石 010

美意延年 012

崩流激石 014

古雪迎春 016

过雨荷花 018

花果册(七开) 020

杏子初花 028

老少年 030

蔷薇芭蕉 032

茶花 034

紫绶 036

枇杷 038

倚霜 040

齐白石

天趣传神 朴实清新 高 峰 042

佛手图 048

池塘蛙声 050

玉兰 052



芦塘四蟹图	054
偷酒图	056
竹鸡	058
荔枝	060
牵牛花	062
麻栗	064
好样	066
松鹰	068
教子图	070
百寿图	072
大寿	074
墨虾	076
献寿图	078
老当益壮	080
题胡宝珠画《佛手樱桃鼠子》	082
水虫与水草	084
溪桥秋柳	086
红梅	088
花鸟四屏	090
钟进士醉酒图	096
双寿图	098

黄宾虹

浑厚华滋 虚灵雅健	高峰100
幽山闲居	106

桂江纪游图	108
空山绿阴图	110
太古积雪	112
渭南词意图	118
北碚纪游	120
湖山春绿	122
松石庆寿图	124
山水轴	126
寒林远寺	128
秋溪泛舟	130
溪桥沽酒	132
宋人诗意	134

潘天寿

霸悍静穆 局阔格高	高峰	136
长风白水图		142
芳草天涯图		144
插了梅花便过年		146
松荫观瀑		148
葡萄		152
君子清暑图		154
映日		156
黄山松		158
双雏图		160
夕阳山外山		162

后 记	赵华山	164
-----------	-----	-----

作品赏析

吴昌硕

老辣拙重 气勃韵醇

1913年，对于吴昌硕来说，是个具有特殊意义的重要年份。这年重阳，他以古稀之年被推举为西泠印社首任社长，确认了他在海派书画艺坛的领袖地位，进入了人艺俱老的巅峰状态，标志着后海派——金石画派昂然崛起。他以自己独创的那种圆淳健硕、瑰丽豪放的笔姿墨韵，以及画面凸显的人文精神和生活情致，在社会各阶层赢得了知音，甚至在日本出现了“吴昌硕热”，画风熏染四面八方，深远影响了当时和后人，在中国绘画史上，有承前启后的重要地位，是开宗立派的一代宗师。

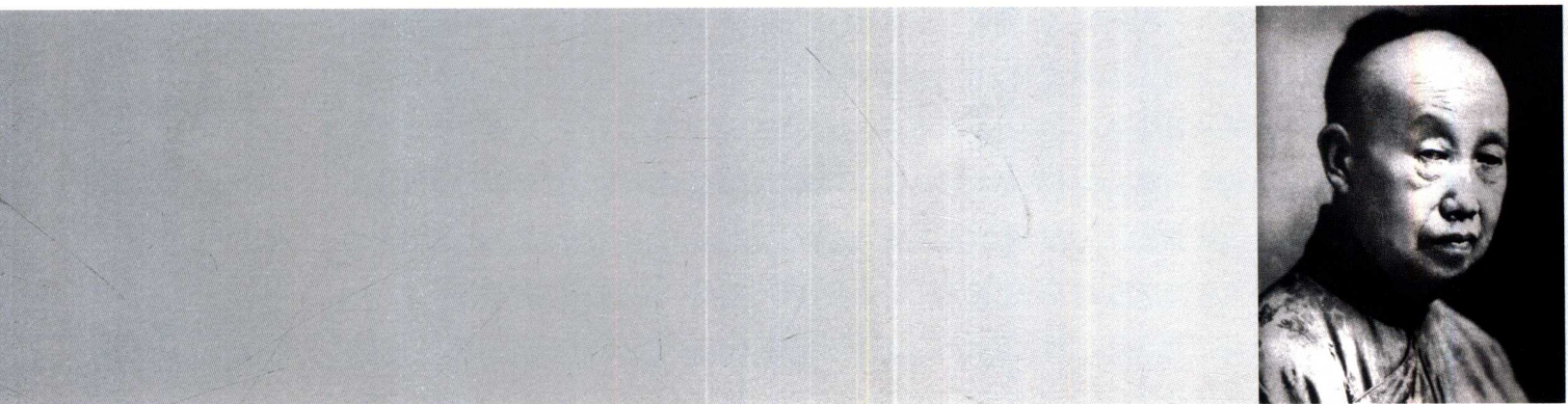
一、生平简述

吴昌硕，1844年出生于浙江安吉县，1927年于上海逝世，享年八十四岁。初名俊，后改俊卿，初字香圃，更字昌硕，别号苦铁、缶庐、老缶、缶道人等。

吴昌硕的少年时代是在故乡安吉县鄣吴村度过的。吴家乃当地望族，自明代以来，安吉吴氏有数世祖在当时颇有诗名，到他祖、父辈时，家道中落。祖父为举人，曾任县教谕及书院院长；父亲亦为举人，喜吟咏及金石篆刻。吴昌硕儿时在邻村私塾就学，十多岁时即承庭训，开始治印，很快得入门径。

吴昌硕十七岁时，太平军攻入安吉与清军混战。兵燹加之饥荒，吴家及族人仓皇逃难，后吴昌硕又与家人失散，开始了长达五年的只身逃难生活，睡檐下、宿牛棚，替人打短工、干杂活，一度沦于乞讨为生，因经常无盐可吃，竟至浑身浮肿，几欲毙命。1864年战乱平息回到故乡，已物是人非。他在《别芜园》诗中记录鄣吴村吴姓一族遭此劫难后的情形：“亡者四千人，生存二十五。”而他全家仅幸存他和父亲两人。这一段历尽艰辛的人生体验，锻造了他坚苦卓绝的人格基础，与他以后形成沉雄浑厚的艺术基调也不无关系。

丧乱过后，吴昌硕随父迁居安吉县城，与父相依为命，躬耕度日。同时焚膏继晷，刻苦向学。受父亲及师友督促，参加科考，得中秀才，但他并不热衷此道，从此便绝意考场，废寝忘食于经



史、训诂、金石之学，同时下大工夫研习诗文书法。

吴昌硕二十五岁时，父亲去世，开始了持续二十年的艰苦游学。二十六岁到杭州，从俞曲园学辞章文字之学。二十九岁回故乡娶施氏季仙夫人。随后即再返杭州，又到嘉兴、上海、湖州、苏州等地游学，结识了大量饱学之士、艺界精英，他们通常也是大收藏家、鉴赏家。在他们那里，吴昌硕得以亲睹三代彝器、秦砖汉印、历代名碑、法书古画，其中对其影响最大的是吴恂斋、杨藐翁、任伯年、沈石友等硕儒名流。激励并引导吴昌硕由书家走向画家的是前海派后期大师任伯年。

四十四岁后，吴昌硕主要往返居住于上海和苏州，参加各类雅集活动，创作了大量艺术作品。这一时期是他人生道路和艺术探索都很艰难的时期。出于养家糊口，需要卖字刻印。从吴恂斋游而入其幕府，又正逢甲午海战爆发，吴恂斋是前湖南巡抚，奉檄北上，吴昌硕则义无反顾，慷慨同赴国难，协办文书及兼办军机。五十六岁时（1899年），因同里保举，受任安东县令，但因不善逢迎官长，到任一月便毅然辞官，并从此绝迹仕途。任伯年曾为其作《酸寒尉像》，乃传神写照。

辞官后的十年，吴昌硕主要往返于苏州、上海两地。摆脱了世俗事务的束缚，一心追求艺术的精进，仿佛回到早年的田园耕读时光。1903年，他订立了生平第一份正式的书画润格。这是吴昌硕自我身份的转变之始，从文人士大夫转向卖艺谋生的“职业文人书画家”。

1912年，吴昌硕定居上海。在这里，他走完人生的最后历程，更走向人生的辉煌巅峰。1913年，被推为西泠印社首任社长。下一年，任上海书画协会第一任会长。再下一年，任海上题襟馆金石书画会名誉会长。吴昌硕成了海派书画的旗帜，被世所公认。

1914年，举办首次个人书画篆刻展，也是中国传统类艺术作品展览的首次尝试。展览轰动沪上，展品被订购一空。冬，上海商务印书馆出版《吴昌硕花卉画册》。至逝世前，国内印行的书画集至少13种之多。

吴昌硕的作品在日本备受推崇。第一本画册便是1912年在日本出版的，第一次展览是日本友人策划并提供的展览场地。来自国内特别是日本的一批批书画订单让吴昌硕欣喜于自己经济上的富足，然而又不胜其扰，难以应付。即使一再提高价格标准，日本人往往又以高于标价的数倍求购。

吴昌硕对当时画坛产生了广泛影响。至其逝世，投其门下执弟子礼者达百余人，其中著名的有赵子云、王一亭、谢公展、诸乐三、钱瘦铁、陈半丁、沙孟海、王个簃等。还有日本弟子河井仙郎、长尾甲等。更大的影响是表现在来自海上金石画派之外的陈师曾、齐白石、刘海粟、潘天寿等大师们的回响上，或经吴昌硕亲授，或间接受益于吴昌硕，他们将吴昌硕及其金石写意精神有选择地融入自己的艺术实践中，使吴派金石画风影响遍及海内。齐白石曾坦言：“青藤雪个远凡胎，老缶衰年别有才。我愿九原为走狗，三家门下轮转来。”潘天寿则称其为“左右一代的大宗师”。

吴昌硕还是一位极具忧患意识和仁爱之心的艺术大师。辛酸悲苦的青少年身世，后又历经诸多磨难，孕育了他济世扶困的慈善精神。1909年他曾与高邕之、蒲作英等创办豫园书画善会，会员达二百多人，凡陈列会中书画作品售出，一半用于慈善救助。1917年冬，直隶、奉天百余县受灾，他与王一亭合作《流民图》义卖赈灾。1919年秋，豫、鄂、皖、苏、浙五省遭受洪灾，他再一次与王一亭合作《流民图》并出版画册义卖赈灾。这些善事义举，展示了一代宗师的高尚人格和悲悯情怀。

二、艺事刍析

吴昌硕是一位典型的文人画家。他出生于书香门第，八岁即能作骈语，十多岁开始奏刀学印，青年时代又苦钻经学、训诂、诗文、金石、书法等，这为其日后形成卓犖不群、郁郁乎文哉的金石画风，打下了良好的国学基础。他曾言：“三十学诗，五十学画。”此一谦词也，只是说明他对自己三十岁之前的诗、五十岁之前的画不满意，不像他的篆刻、书法那样可以当仁不让。他有署款“己卯三六岁”的画作存世，可知他至少在三十六岁之前已经习画。而其孙吴长邺则在《我的祖父吴昌硕》一书中介绍：“其实他23岁时已从施旭臣学诗法，30岁开始已从故乡画梅著名的潘芝畦习绘画了。”

1883年任伯年曾赠吴昌硕《茱青亭长像》画作，以此观，最迟在吴昌硕四十岁时，他们已经相知很深了。而当时的任伯年是海派画家的领军大匠，他们的相识、相知、相重，特别是任伯年对吴昌硕的奖掖与启示，对吴昌硕日后在画坛的崛起与超越，有着重大的作用。

任伯年曾对吴昌硕说：“子工书，不妨以篆籀写花，草书作干，变化贯通，不难得其奥诀也。”这是任对吴的一次点化。当然，后来吴昌硕能青胜于蓝，更主要的是靠自身的艺术自觉和勤学苦练。

吴昌硕的书法四体皆工，总体上书作的节奏感、韵律感都很强。楷书从颜书入手，后学钟繇，自称“学钟太傅三十年”。他八十高龄时尚能为人一笔不苟地书写小楷扇面。行草则初学王铎，后习黄庭坚、米芾，宕逸浑脱、朴拙险绝。隶书对《张迁碑》、《石门颂》、《曹全碑》、《西狭颂》特别是对《汉祀三公山碑》致力最深，又取《裴岑纪功碑》、《武梁祠画像题记》等结体、笔势参入己意，孕育变化，形成自己结体宽博、韵味醇厚的面目。而成就最高、功力最深的是其篆书。早年的篆书取法邓石如、杨沂孙及各类金石文字。中年以后苦攻石鼓文，用笔遒劲，真气弥漫，充分把握运笔的过程，写出墨韵气息，整体呈现左低右高的梯形斜势，使字更显得气度宏放、

疏朗开阔、生动别致。

吴昌硕的篆刻生涯更为漫长，创作经历达七十年之久。早年学浙派，继法邓石如、吴让之、赵之谦等。三十五岁之后，他上效秦汉，直接取法古玺，进入不惑之年后，开始突破前人藩篱，从历代金石文字及各家各派中多头取法，同时又不为陈法所拘，以纯熟自然的笔法、章法通过刀法移用到印上，形成自己刚健雄浑、生辣朴拙的独特风貌。也时相融入秀灵细致、婀娜多姿的一些不同意趣，使之辩证地统一于方寸之间。吴昌硕的篆刻代表了时代的最高成就。

吴昌硕的文学修养和诗作也功底甚深，在当时即有诗名。他从二十多岁开始学诗，直到八十四岁去世前仍在创作。他一生最用力的竟不是书画，而是诗。他的诗最终印成《缶庐诗》十一卷，加《别存》一卷。晚年大加删除，再加入新作，编成《缶庐集》五卷。吴昌硕推崇王维、李白、杜甫、李贺的诗，娴于典实掌故。创作则多从生活中来，题材广泛，体裁多样，律诗、古风都功力老到。他的诸多题画诗有思想、有景致，意境深邃。他为任伯年所画《酸寒尉像》而作的自嘲诗：“达官处堂皇，小吏走炎暑。束带趋辕门，三伏汗如雨。传呼乃敢入，心气先摄沮。问言见何事，欲答防齟齬。自知酸寒态，恐融大府怒。怵惕强友吾，垂子身伛偻。朝日嗟未饱，年年日当午。中年类衰老，腰脚苦酸楚……”形象刻画出衙斋小吏如履薄冰的可怜形象，寓寄了他对封建官场的深恶痛绝。他还写出这样的诗：“海内谷不熟，谁绘流民图。天心如见怜，雨粟三辅区。贱子饥欲得，负手游唐虞。”反映了他对民间疾苦的关心，有杜甫“大庇寒士”及郑板桥“一枝一叶总关情”的情怀。大书法家沈曾植称吴昌硕：“惟余亦以为翁书画奇气发于诗，篆刻朴古自金文，其结构之华离杳渺，抑未曾无资于诗者也。”近代“同光体”诗派代表人物陈衍对吴昌硕的评价具体而更高：“缶庐造句力求奇崛，如其书画篆刻，实如其人，如其貌，殆欲语羞雷同……统观全诗，生而不钩棘，古而不灰土，奇而不怪魅，苦而不寒乞……异哉！书画家诗向少深造者，缶庐出，前无古人也。”

吴昌硕的绘画，上溯沈周、陈淳、徐渭、八大山人、石涛及“扬州八怪”的李复堂、金冬心，近受赵之谦、任伯年、蒲作英等影响。他以其深厚的学问、诗文、书法、篆刻修养入画，将三千年来的金石书法点线与绘画笔墨熔于一炉，以“不知何者为正变，自我作古空群雄”的精神和勇气进入画坛，一扫清末画坛因袭模仿、脱离实际、气格靡弱、柔媚轻俏之风，铸造了金声玉振的时代新格局、新气象，厚重老辣，醇润郁勃。他常在诗中说：梅是“枝干纵横若篆籀”，葡萄藤乃“草书藤一束”。他有咏画诗曰：“谓是篆籀非丹青。”又言：“直从书法演画法，绝艺未敢谈其余。”这都反映了他对金石书笔入画的追求、探究与陶醉，最终形成了他的金石画风。

金石画风的基础是金石意趣，也即金石气。何谓金石气？王壮为先生1959年在《金石气说》一文中指出：“所谓金石气者，实出自吉金乐石，出自钟鼎盘盂，出自碑碣摩崖，出自纸墨槌搗。易言之：非直接出于书者之手，实间接出于器物者也。……今日之趣，实千年磨蚀致之也。人始为之，天复泐之，人又从而学之，天人之际，出入其难分矣。”这道出了金石味、金石气的真谛。吴昌硕正是看到三代钟鼎、秦汉碑刻在刀镌、天泐、槌搗之后形成的“天工”之趣，并“从而学之”，用毛笔演化出原始笔迹所不曾有过的器物刻铸磨蚀韵味，进而把这种风格的书笔，融入画笔，使他笔下的木石花草呈现出苍茫醇厚、雄浑朴茂、粗头乱服、屈铁错金般的韵致。看吴昌硕的

画，从整体看，松竹藤蔓，花草蔬果，有形有象；作构成观，一点一线，转折枯润，皆是书法。吴昌硕以自己独具的学识与才力，成就了金石画派。金石画派的形成，也成就了吴昌硕在中国画史上的历史地位。

吴昌硕作画特别强调“气”。他在题画诗中写道：“墨池点破秋冥冥，苦铁画气不画形。”所谓“画气不画形”，当然不是不要形，而是他认为“气”比形更重要。那么，什么是“气”呢？六朝时代谢赫在《古画品录》里提出的“六法论”中第一个字就是“气”，第一句就是“气韵生动”。这“气”，指的就是“元气”，即杜甫诗所谓“元气淋漓障犹湿”中的淋漓“元气”。把此“元气”在吴昌硕的画作中分解开来看，就是他通过构图、笔墨、设色、题款、钤印等表现出来的浩然之气、书卷之气、金石之气、生活之气。他的“不画形”，是指不能把“画形”作为旨归，而是必须把气质、气韵、气度、气势等等一些精神性内涵载入“形”中。他在构图上，正如他的篆书石鼓文，善作欹斜布局，枝干穿插，错综顾盼，增强画面动感。其题款常作多行、长行，一方面与欹斜图式形成照应，一方面增强了整个画面的气势。

大鹏之翔也，需借助两扇翅膀。如果说老辣绝伦的笔头工夫是吴昌硕得以冲天的一扇翅膀的话，那么，高雅典重的人文情怀则是他的另一扇翅膀。

1899年末，吴昌硕辞了干了一个月的安东县令，一心一意潜心治艺，却又赶上了中国最为动荡不安的二十世纪初。就中国绘画界来说，由于元代以来的绘画传统受到康有为、陈独秀等思想领袖的严厉批判，以文人画为主体的中国画的生存发展受到严重压抑。当此之时，吴昌硕仍然坚持在继承传统的基础上走中国画自己的路，表现出了他对角色选择和道路选择的自我肯定和自信。吴昌硕艺术中力量与气魄的核心内容，是一种自强不息、厚德载物的刚正古风，体现着倔犟自守的士大夫文人的清高与沉静，他不具备近代以民主思想为根基的新的审美观，但他却具有一代宗师所应具有的艺术觉悟、变通意识与创作心态。吴昌硕书画篆刻风格的最终形成，是在中国近代崛起的大商埠上海。近代上海商业经济及市民文化的发展，不可能不对职业艺术家的创作活动产生影响。吴昌硕正是能够主动去适应这种时代的变化，一改野逸派文人画传统中那种求静、求淡、求逸的美学取向，别开生面。王琪森先生指出：“吴昌硕在书画创作中十分追求个性张扬，但不狂冷怪癖；笔墨非常讲究古雅意蕴，但不矫情做作；他的风格特别注重人文气，但不曲高和寡；他的创作十分关注生活气息，但不媚俗浅薄。”使得他的书画能够适应并引领潮流而影响深远，人气弥久不衰。这一点突出表现在他的创作题材上。

吴昌硕的传世之作，以花卉蔬果居多，山水较少，人物佛像之类更少。其所画花卉蔬果品类约四十余种。吴昌硕一生画梅，以“梅花性命诗精神”自许，无论红梅、绿梅、墨梅，都以篆籀草书之笔“扫”之、写之（有时他不说画梅、写梅，而说“扫”梅），干枝坚劲，色调古雅，墨气静谧，出神入化，再加之与画作意境一致的题梅诗，梅诗相与传神，独绝古今。荷花也是吴昌硕很喜欢的一个画材。他画荷“一意求中锋平直”，用力很重，笔势拗峭恣肆，墨韵元气淋漓，造型破中求圆、丑中寄美，体现了他笔墨追求“重、拙、大”的艺术风格。涉笔较多的还有兰、竹、菊、松、牡丹、水仙、桃、枇杷、石榴、荔枝等，尤以藤本类的紫藤、葡萄、葫芦最能畅其笔力，发抒激情，气足墨酣，内蕴深厚。其他如红柿、白菜、萝卜、竹笋、南瓜，也均焕然绚烂，饶有生趣。

其所取画材，多半得自田野真境，与其早年的田园躬耕和颠沛流离息息相关。

吴昌硕也画了不少集雅俗画材于一图的画作。以俗入雅，将牡丹、寿桃、白菜、番茄入画，同时又以雅升俗，配以水仙、兰竹之类，还时或佐以奇石，并题写吉祥祝福类款识，屡屡出现“富贵清高”、“神仙福寿”等等，使“富贵神仙品，居然在一家”。在他看来，“拙、朴、奇、丑”，意味着雅，“画牡丹易俗，画水仙易碎，唯佐以石，可免二病”。

根据画材的需要、与金石画风厚重雄阔气质相一致的需要和人们变化了的审美新观念需要，吴昌硕的设色也摆脱了旧文人写意画薄浅轻柔的用色老套，画了许多设色沉雄典重的作品，开一代风气。如他的牡丹，复色运用酣畅自如，丰富的灰色层次使画面的张力得以增强，苍茫浑厚之气蓬勃而出。对吴昌硕既保持传统蕴藉韵致的设色精神，又敢于发展创新的用色胆略，潘天寿先生评道：

“最显著的例子，是喜用西洋红”，“用西洋红画国画可说开始自昌硕先生”，“深红古厚的西洋红色彩，可以配合先生古厚朴茂的绘画风格”。“他大刀阔斧地用大红大绿而能得到古人用色的复杂变化，可说是大写意花卉画最善于用色的能手。”

继赵之谦之后，在野逸文人画家的大写意画法中，吴昌硕更为自觉、坚定地推进金石画风的发展直至成熟，并使金石画派得以形成气候，达于鼎盛，成为当时中国传统绘画影响最大、成就最高的画派。吴昌硕则以他诗书画印的全面成就，超越了自文人画传统产生以来的所有前贤，是传统文人画的最后一位大师。

高 峰

2010年9月于太原