

《書道美學隨緣談》之二三

書法與畫法的 交互為用

——吳昌碩對近代中國書 藝的貢獻

姜一涵

前中國文化大學藝術研究所教授兼主任

前普林斯頓大學研究員

一、「三大」？「十大」？

若想從二十世紀的畫壇中選出「十名頂尖」(Top ten)來，吳昌碩(一八四四~一九二七)是絕對會上榜的(1)；但若票選「二十世紀十大書家」，缶老落選的機率卻很大。原因是「世俗價值」和真正的「藝術價值」並不一致；同時，缶老既已穩坐「畫壇十大」寶座，書壇英雄豪傑之士，也不甘讓他撈過界來，而擠掉書壇一個席次。不過若能撇開其他因素，純從書法的造詣、境界說，缶老被選進「二十世紀畫壇十大」或毫不驚奇。凡知書者，想必也會欣然接受。在《隨緣談》中，我曾僭選于右任、吳稚暉、齊白石為「二十世紀中國書壇三大」，偏愛缶老的人士，可能不會甘心。例如我師長輩的藝評家或藝術史學者，幾乎是異口同聲地「尊吳抑齊」，在他們認為畫固然

是吳勝於齊，書更是吳佔上位。若尊重擁吳者的意見，「二十世紀中國書壇三大」吳昌碩是該佔一席的。——看來「二十世紀畫壇三大」一時還難定案，那就讓歷史去做公平判斷吧！

二、吳昌碩其人

吳昌碩(一八四四~一九二七)(圖一)原名俊，又名俊卿，壬子(一九一二)六十九歲始以字昌碩行於世，號蒼石、倉碩，別署缶廬、老蒼、苦鐵，又號大豐、石尊者、破荷亭長、籬園等(2)。浙江安吉縣人。乃父名辛甲，和他的伯父均鄉試舉人。父雅好金石篆刻，所以昌碩在十多歲時便磨石奏刀、勤習篆刻，奠定基礎。一八六〇年，太平天國興起，禍及吉安，昌碩於逃難中與家人失散，獨自流落他鄉，為人做庸工雜役，五年後



圖一 吳昌碩遺像

吳氏是一位智慧內斂的人，在形貌上沒有齊白石那樣英氣迫人，一副憨厚的神態，自有可愛處。

二十一歲時始回家鄉，廬舍盡墟，家人多亡，僅餘父子二人相依為命，這是吳氏生命中極悲慘的變故。

一八六五年（乙丑），經老師潘之畦一再迫促，赴縣城參加補考庚申（一八六〇）科秀才，中試。「秀才」在科場中雖只是初階，這已足象徵著昌碩是秀逸茂奇之才。三年後（一八六八）父辛甲公病歿。次年乃負笈杭州，從名儒俞曲園（樾）習小學與詞章，得識書家高崑之，畫家吳伯滔；一八七五年

三十五，赴湖州，館陸心源家，協助整理文物，對他的古物鑑賞能力有很大助益。四十歲時，於上海識任伯年、任阜長（熊）、虛谷等大家，並於蘇州與收藏家潘正齋（祖蔭字伯寅）相交遊。此後，又結識了書畫家蒲華（作英一八三二～一九一一）、吳大澂（一八三五～一九〇二）、沈寐叟（曾植一八五〇～一九二二），及京劇名伶梅蘭芳、荀慧生。其弟子輩則有趙子雲（名起，號雲壑，吳縣人）、潘天壽（一八九八～一九七一）、王個

穆（一八九七～？）、沙孟海（一九〇〇～一九九二）。

過去，藝術史家為藝術家立傳，常過份強調其天才與功力。如張大千認為藝術家成功的條件是「七分功力三分天」。其實任何大人物的大成就，除了「天」與「功」之外，最重要的關鍵點是「地緣」和「人緣」。以吳昌碩為例，倘若他一生中，不曾遇上俞曲園、任伯年、任阜長、虛谷、吳大澂、沈曾植這些藝文界的碩學奇才；如果他一生老窩在安吉鄉下，不曾到上海、杭州，就算他有再高的天才，再加倍的努力，頂多也只不過是中國藝術史上二、三流的角色。所以，我這一篇「吳氏小傳」，特別強調他的遊蹤和相契的幾個重要人物。而與「大人物」交遊本身就是一種「藝術」。單這一點而言，吳缶老也堪稱藝林高手。

三、如何進入「吳昌碩世界」？

《書道美學隨緣談》其主要目的不在人物介紹，也不以作品分析為主；而是藉著一位重要作家或一件作品為引子，引出一些問題來，並試著解決一些美學上的問題。本講所要談的：（一）怎樣深入了解吳昌碩？順便談到吳氏在藝術史上之定位。（二）無獨有偶，吳昌碩和齊白石都強調自己是詩人。把自己的詩列入自己四項藝術（詩、書、畫、印）的第一。然而世人卻偏愛他們的畫、印和書。甚至詩評家也不甚注意他們的詩。在普林斯頓大學教文學的高友工教授（已退休）說：「歷代畫家的詩，很少有出色的。宋、元、明、清『三大

家」、「四大家」的詩我都不喜歡；連石濤、八大的我也不喜歡」（大意如此），我們不曾討論到吳、齊的詩，不知道他對吳、齊詩的看法。吳、齊自我標榜其詩是什麼心態？（三）吳昌碩的書藝之時代意義和價值如何？

現在先談（一），即怎樣走入「吳昌碩的世界」？

英國小說家吳爾芙夫人在其〈小說家給了我們什麼？〉一文中說：讀小說的不二法門，便是讓小說的作者對你實行「獨裁專政」；換言之，便是要在閱讀小說的時候，全心全意進入作者經營的世界，不能稍加遲疑；否則，便會被擯棄於那個世界之外，既然不能進入，當然也就無法欣賞那個特別世界的風景了⁽³⁾。

進入作者經營的世界，即俗話所說的「登堂入室」；未能「登堂入室」就不能見「宮殿之美」，只是在門外徘徊觀望。我讀過不少討論吳氏的文章或專著，令人「過癮」的實在太少，原因是他們所見大都是「門外景象」，說的也多是「門外話」。所以要深入了解吳昌碩有兩條進路：一是先深入探討吳氏作品所營造的精神世界，然後以他的生平事蹟、思想行徑來印證；二是先研究這個「人」，循著他的人格思想引進他的藝術世界中。而我個人走的則是第一條路，也就是說，我平日對於缶老的了解，多是通過他的作品，不太關心他的生平、家世、交遊；這次寫《隨緣談》選定了他為對象，才重新遍搜有關他的傳記史料，二者相互參證，才逐漸進入他「經營的世界」中，而接近「豁然貫通」的境地。

研究吳昌碩一定要全面的（詩、書、畫、印作全面鑽研）和深層的了解，否則，便要擯棄於他的門外，譬如，一個人進了北

京，一定要遍訪名勝古蹟，進一步把這些文物的歷史背景下一番研究的工夫，最重要的是對於整個北京要有歷史感應和時代觸角。在吳爾芙夫人說，她認為要了解一種藝術，一定要感應力特別敏銳，想像力也要份外豐富。過去我對吳昌碩雖景仰備至，總是有展覽必看，有文章（包括專著畫集）必讀，可是卻從未為他寫過專文專論，我不是不願寫，而是因為若泛泛淺論、人云亦云，不寫也罷！——而現在這篇「專文」，仍然只能「觀其大略」，難得深入他藝術世界的核心處，更不可能做到全面。

四、做為「詩人」的吳昌碩

吳昌碩在其《贈內》詩云：「平居數長物，夫婿是詩人」。又在《琴僧雲閑遺照》詩：「老我不死無一能，賦詩或可天籟乘。」他不僅以「詩人」自選，並以自己的詩合於天籟。所以沈寐叟在《缶廬集序》中說：「翁既多技能，摹印書畫為世貴尚，獨自喜於詩」⁽⁴⁾。

坦白說，我不曾專門研究過缶老的詩，連他的《缶廬集》也不曾讀過。只是常常在看畫時品味他的題畫詩。

王辛大在《吳昌碩作品續編》（上海人民美術出版社，一九九四）序曰：

吳昌碩先生的詩，曠逸縱橫，虛巖自鳴。晚年所作，老而彌堅。奇倔峻峭，磊阿不群，似老樹著花，絕無衰頹氣象。

又說：

他一生經歷了中日甲午戰

爭、戊戌政變、義和團運動、辛亥革命、袁世凱稱帝、軍閥混戰，直到五四運動等等許多驚心動魄的重大歷史事變。時代潮流的衝激，治學求藝的艱辛，官場失意的落拓，使他在世路坎坷中苦悶與徬徨。積壓胸中的鬱勃不平之氣，涵養了一種詩人的氣質……形成清空放逸、渾厚悲愴的藝術風格，鑄造了敦兀奇崛、古樸雋永的詩精神。

這樣的分析對於解讀吳昌碩的詩確實有些幫助；但吳氏之所以自許為「詩人」，就像齊白石自評其詩的造詣為其諸藝之第一，以及溥心畬先生常常強調自己是儒者、學者、詩人，而以「畫家」、「藝人」的銜頭為可恥，有著同樣的心理因素。這需要從社會學、心理學的觀點，做深一層地研究。此處只能點到為止，多留給讀者一些思索空間。

可是吳老自許為「詩人」，也自有所恃。翻開他的畫集，在他所作畫上多數都信筆題詩，而且都詩思敏捷，妙契天籟，打開他任何一本畫冊，可謂俯拾即是好詩：

（一）題蘭石圖

東塗西抹鬢成絲，深夜挑燈讀楚辭；

風葉雨花隨意寫，中江湖滿月明時。

辛丑二月對花寫照

辛丑是光緒二十七年（一九〇一），年五十八，這不是缶老的代表作，可是由寫蘭聯想到楚辭；由信筆塗抹的「風葉雨花」意象，與申江的潮和明月，構成一片詩的境界，也算得氣韻天成，情與境合。

（二）題寒燈梅影（圖二）

鏡花照見梅花姿，閉戶吟出
酸寒詩；

貴人讀畫怒曰「嘻！」似此
窮相真難醫。

胡不拉雜摧燒之，牡丹 榮
紅燕支。

缶廬（5）

這是一首自嘲詩，說自己畫了
清逸絕俗的梅花，又題上酸寒的詩
（先生四十六歲時，任伯年曾為畫
《酸寒尉像》先生題詩於上自嘲），
貴人（也是俗人）看了怒斥而「嘻！」
（嗤之以鼻音），最後說，為什麼不
燒掉，而多用臘偏染牡丹呢？此正與
李唐的：「早知不入俗人眼，多買
臘脂畫牡丹」同調。

齊白石曾幾次評自己的「四絕」
是詩一、印二、書三、畫四（另一次
是畫三、書四；還一次是印一、詩二、
書三、畫四）。不曾見過吳昌碩如何
等第自己的傑作，但他卻也「獨自喜
於詩」。若從藝術造詣和對後代的影
響兩方面說，他「四絕」的成就或許
是；印一、書二、畫三、詩四。雖然
他自己不甘心把詩列入最末；可是世
人心中大概會是如此的。因為先生的
詩雖然有靈氣，也有才氣，總不如其
他「三絕」令人、拍案。其詩也不曾
風雲一代、領百年風騷啊！

五、倉石石鼓前無古人

《隨緣談》是專談書法的，吳倉石之
詩論畫談只有留待其他機緣，此處
要專談其書。

我在談于右老時曾這樣主張，要
了解右老書一定要把他的詩連起來一
塊來欣賞。不懂右老詩意詩

情，單看其書，就少了許多國家情、
民族文化義。欣賞吳缶老的書也當以
同樣心情，把他的詩、畫、印、書串
連起來研究揣摩，才會發現他原是左
右逢源，與天地神明相通。他之所以
自許「賦詩或可天籟乘」。『天籟乘』
就是與天地神明相通；也就是莊子所
說的「與天地精神相往來」。一個藝
術家，果真能「與天地精神相往來」，
便可通過「詩性智慧」表現於詩，也
可表現於書、畫、印。（圖三）

王辛大說：「先生的畫於青藤、白
陽、石濤、八大、趙之謙之

間，無不兼收並蓄，熔合一爐而自成
新意。外似粗疏，內蘊渾厚，創造了
許多極其美妙的詩境。」其實缶老的
書也是如此。例如他在中年期就結
識了收藏家吳大澂、陸心源、潘正
齋，遍臨他們的書畫收藏，摩挲歷代
金石鼎彝。這些古代中國文化精髓，
也都能兼收並蓄，融入入其個體生
命中，而變成了他藝術創作的資本。
像吳氏那樣高智慧的人，一生中接觸
了那麼多高人，觀摩、碰觸、臨摹了
那麼多古董，一定要指明他受了何人
影響、臨摹了那幾件作品？就未免「膠柱

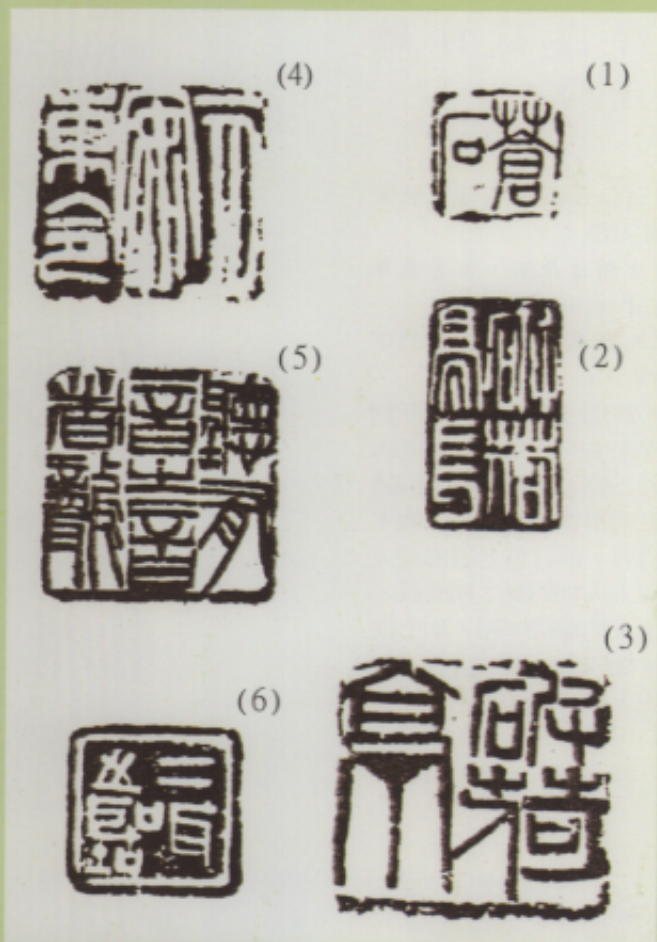


圖二 吳昌碩《酸寒燈梅影詩》
吳氏此畫冷逸，詩亦冷雋，寒而不酸；自嘲而不自卑。

鼓瑟」了。我敢說，在缶老的藝術生命中，不知何時何地，一句閑話或一件作品便決定了他一生的大方向；有時一些潛移默化的影響連他自己也弄不清、說不明。所以不必太強調曾臨摹過什麼帖，見過什麼藝術品；但是，他和俞曲園、吳大澂、沈寐叟、任伯年、虛谷等交遊，則確實對他的人生、藝術境界有著極大的關係，後來能教出幾位高徒，如王一亭（非受業弟子，卻受吳氏影響很深）、王個移、潘天壽、沙孟海等，為此一藝統延續命脈，加重其藝術史上的分量，其作用亦不可忽視。或謂先生逝後，其門弟子私謚曰「貞逸先生」。此一謚號對於缶老的名譽雖無足輕重，可是它比楊守敬之受封於洪憲（袁世凱）要光彩多了。（楊守敬於民國四年冬被迫封「少卿」，見《隨緣談》二二）

在《民國書法》（河南美術出版社·一九八九）中，以他「曾從俞樾、楊峴習辭章、訓詁、書法」。又說：「楷書取法顏真卿、鍾繇；隸書學《祀三公山碑》、《曹全》諸漢碑（圖四）；行書學王鐸、黃道周；晚年以篆隸筆法作行草，蒼勁雄渾，對近世書壇影響巨大。」（圖五A、B）然今日所見吳氏書率多晚年作品，幾乎不見俞樾、楊峴的影子；楷書隸書亦少見，王鐸、黃道周的遺風也很難看到。大概由於吳氏擅於吸攝各家之長，並取神遺形故他說：「苦鐵畫氣不畫形」，「畫氣」就是畫氣韻、畫生命、畫神氣；而從不希望酷似某家。

缶老最超人的本領是長於攝取，他不僅能將各種書體的精髓融於他自己的書法中；甚至他能以作書之法作畫，或以畫法作書，且能將刀法，以及篆刻經營位置的原理也有效地運用於書法上，其運用之



圖三 吳昌碩自治常用印
 (1)蓋石 (2)破荷亭長 (3)破荷亭 (4)一月安東令 (5)聽有音之
 音者雙 (6)二耳之聽
 吳氏篆刻初從浙派入手，後融浙皖二派之長，上溯秦漢印璽，以鈍刀硬入，呈現純樸、蒼勁、渾厚的氣味。

妙堪稱古今獨步。

符鑄評云：「缶廬以石鼓得名，其結體以上下左右參差取勢，可自出新意，前無古人。要其過人處，為用筆遒勁，氣息深厚」（圖六）。這是很中肯的批評，據說缶老臨石鼓最初是根據一個很差的字帖，然而他寫的石鼓不僅筆劃與原帖完全不同，結體更是「離了譜」。他寫的石鼓，可以說是一純然的意造，與原作外貌、精神已完全不是一回事。說它「借屍還魂」可；說它是運用新的原料所重新創

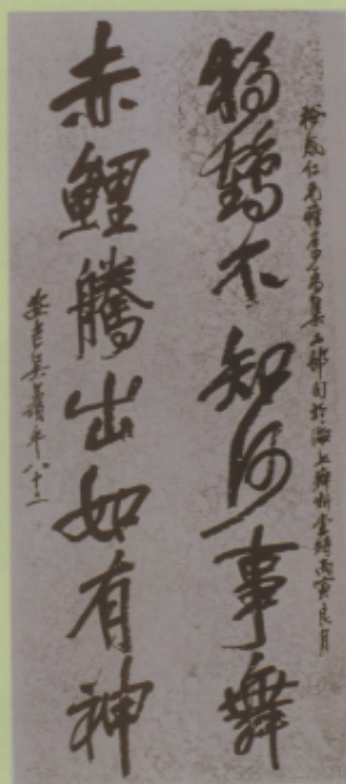
造的新藝術品誰曰「不可」。總之，缶老只是假借兩千多年前的遺物，重新創造了中國書法史上卓然不群的一種書體。他寫石鼓雖然是「臨」，實際是「創」，不信，請把石鼓原拓本和吳氏臨本並觀，即可看出他學到石鼓多少模樣？——事實上它完全是一種「新樣」！（圖七A、B）

六、齊白石甘做「門下走狗」

齊白石有一首詩，表達了他學習的態度和方法：

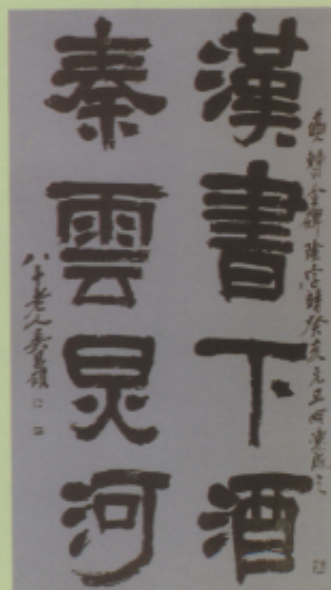
青藤雪個遠凡胎，缶老衰年別有才；
我欲九泉為走狗，三家門下轉輪來。(6)

第二句特別強調的是，缶老到晚年才表現出他的才華。中國近代藝術史上的三位大家齊白石、吳昌碩、黃賓虹的書畫都到了七十歲才進入神妙境界，而且越老越通神入化。一個偉大人物的誕生和成長，總是得到上天的厚待厚賜，加上自己的毅力才能成全一個大人物。在中國書畫史上沒有一個青年天才，連傅抱石(一九〇四~一九六五·年六一)、徐悲鴻(一八九四~一



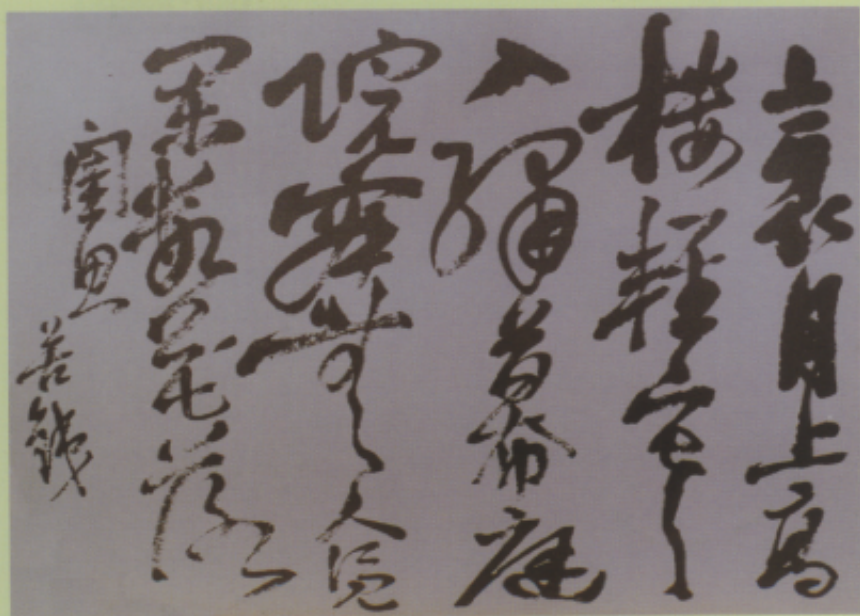
圖五 (A) 吳昌碩《行書聯》
(一九二六年作)

獨鶴不知何事舞；赤鯉騰出如有神。此為缶老卒前一年八十三歲書，用筆方圓並施，有明末諸家趣味，卻難說誰家？



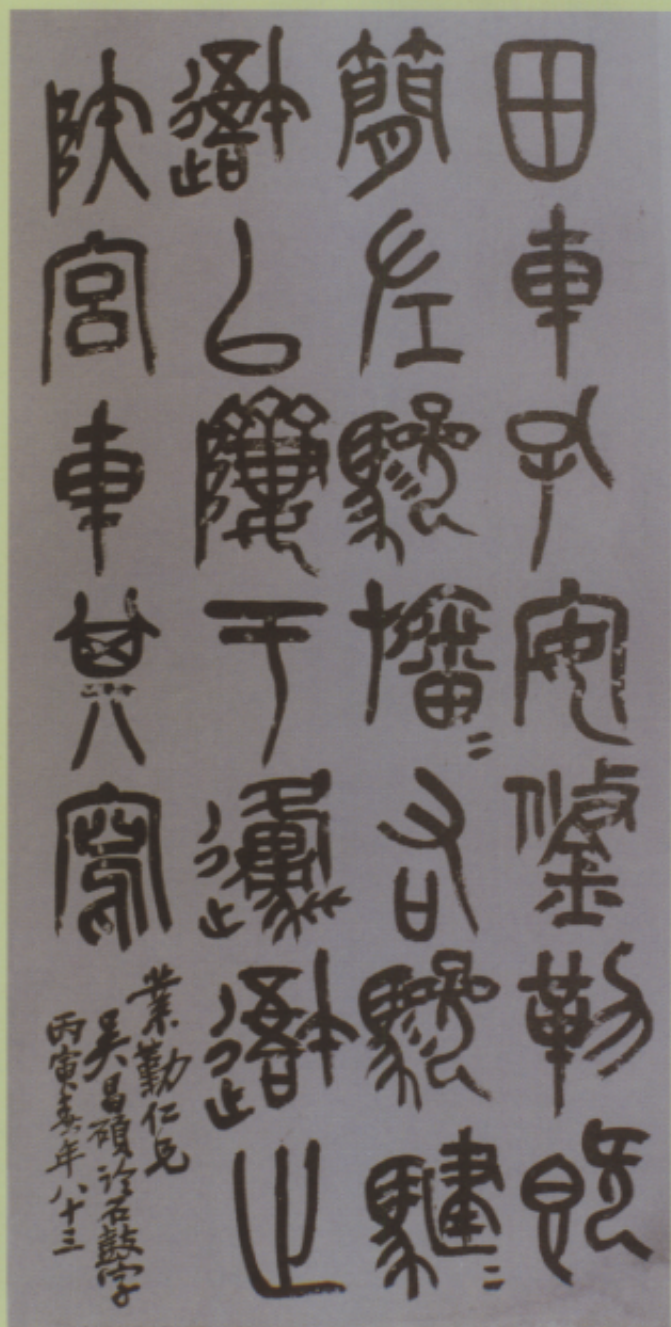
圖四 吳昌碩《集曹全碑隸字聯》
(一九二三年作)

吳氏隸書不經見，此繼集曹全碑字，卻比原拓更渾淪雄強，實乃創格。



圖五 (B) 吳昌碩《草書閨思詩》

斜月上高樓，輕寒入繡幕；底院寂無人，憑闌數花落。閨思。苦鐵。或謂吳氏詩初學王維，蘇雪林稱王維詩為「印象派」，故我戲稱吳詩吳書均有「印象味」或「表現味」，知者當首肯。



圖六 吳昌碩《石鼓》(一九二六年作)
此吳卒前一年八十三歲書，真所謂「人書俱老」，氣息渾穆，意態萬千而從容大度。

九五三·年五九)，雖然才氣縱橫，可惜走得太早，以致作品質地不厚、歷煉不夠，越看久了就越單薄，就像喝「片兒湯」一樣，雖然也能讓人得一時之享受，卻總是不耐咀嚼。西方的畫家如梵谷(一八五三~一八九〇·年三七)、莫迪里安尼(一八八四~一九二〇·年三六)，都以三十六、七去世，可是他們的生命光燄四射或造型完美、天衣無縫(莫迪里安尼雕塑造型之完全，迄今少有人能及)，其生命如狂風暴雨、迅雷激電或如光風霽月，他們的藝術只許你感受，不准你品評；西方音樂家如莫札特、休曼、修貝特都是英年早逝，聲光四射，不待沉潛，自然震天撼地；在中國書畫史上自古迄今，從沒有一位少年天才，活七十歲都嫌大少了。黃賓虹七十五歲以前完全沒有好畫，假定他七十五歲以前死了，頂多只是一個二三流的畫家，單從這一點，已可說明中西繪畫藝術本質上的不同處，上詩的第三四句，說明了齊白石對三家的頂禮膜拜，自己是從三家脫胎換骨輪迴而來。

大藝術家成功的另一條件是「善學好樣」，不知誰說過這樣一句話：「人類最可貴的智慧是選擇的智慧」。齊白石選定了青藤、八大、石濤、吳昌碩；吳昌碩在繪畫上選定了任伯年、虛谷，卻又加上自己淳厚、質實；他的淳厚從金石購彝中得來的金石味、鄉土味和歷史文化味。

我曾說過，清末民初的書畫家，有許多人都帶有強烈的「表現味」，任伯年、虛谷(圖八)都是從石濤、華岳，以至揚州派感染了那種表現味，再加上他們自己的一點「超現實意味」(二人畫均有特殊味，姑稱其「超現實意味」，容另解說)。吳昌碩多少也感染了此一



圖七 (A) 石鼓文拓本



圖七 (B) 吳昌碩 石鼓(一九一八年, 七五歲作)

圖七 吳昌碩《石鼓》與原拓之比較
試將(A)(B中之「可」字比觀, 知吳氏
寫時並未刻意求似, 連神氣也異,
故知吳氏所, 創意很多, 意很少。



時代氣息, 只是他書畫的「超現實味」和「表現味」都被他的金石味和古典味所掩。當代青年一代很喜歡虛谷的特殊味, 卻看不到吳昌碩在古典味的背後也有他的「表現味」和「超現實味」。(7)(圖九)

吳昌碩比齊白石還要難作深層地了解, 如果我們硬把中國近代畫分為現代派和古典派, 齊自然是現代派, 吳則可以視為古典派。不過吳是跨越古典和現代兩個時代, 騎在時代的轉捩點上; 有人說, 若沒有吳昌碩大概就不會有齊白石。這話卻有幾分道理。歷史不會循環, 更不會重演。若沒有孫中山, 就不會有蔣介石和毛澤東; 若沒有一九九七年, 怎麼會有一九九八? 所以若沒吳, 就不太可能有齊。

吳昌碩是中國近代藝術史上的關鍵人物, 可是中國書畫、篆刻藝術現代化的化表人卻是齊白石; 凡真正懂西方現代藝術一定會愛齊, 卻不一定愛吳。原因是吳雖然已播下現代的種子, 接上現代的枝; 卻尚未開出現代花, 結出現代果。

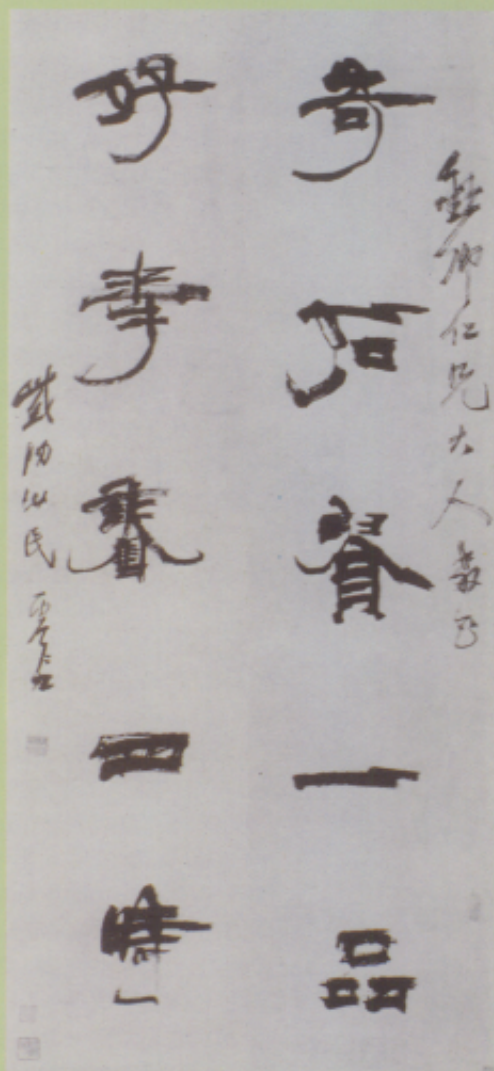
我曾在《隨緣談》十八中, 提出選中外大藝術家的五個條件, 並舉了吳昌碩、齊白石、黃賓虹、張大千、溥心畬、黃君璧為例, 列表比較他們「承先啓後」的功績, 並臆大妄為各給他們打了一個分數。我給吳的分數是承先八, 啓後八; 而給齊的則是九, 啓後九(以十分為滿分, 世間永無十全十美), 而今經過了一年的反復斟酌, 始覺得吳的成績乎還要多些; 我又在《隨

緣談》十八, 對齊白石、于右任、吳稚暉做過一次綜合比較, 於今則後悔沒有把吳昌碩也列入。

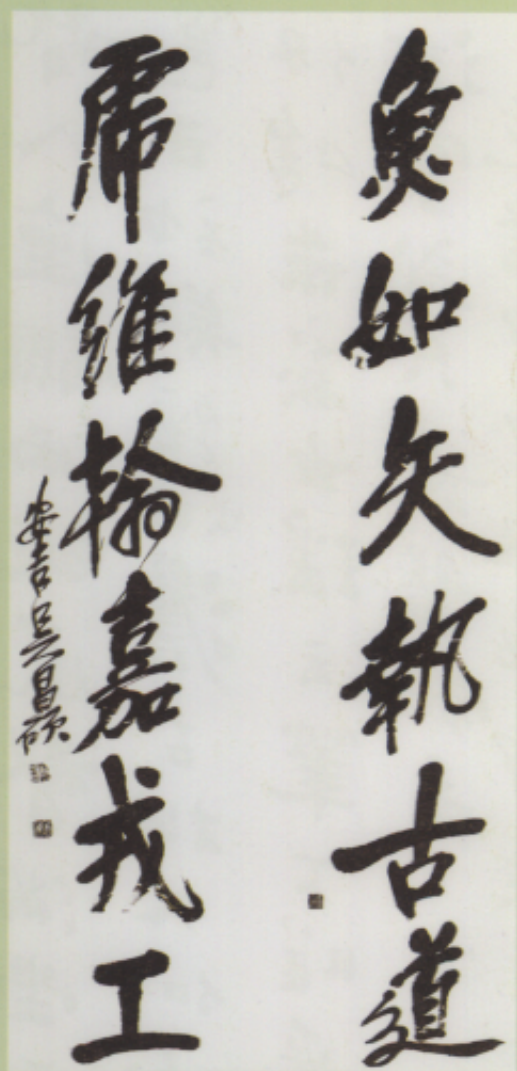
七、吳昌碩對近代書法界的貢獻

月且人物或論衡藝術最忌「炒冷飯」或「掉書袋」, 前者是耳食者言, 後者是冬烘人語。此《隨緣談》雖瘋言囈語, 東拉西扯, 卻絕不「耳食」、「冬烘」, 足以引出許多問題和聯想。

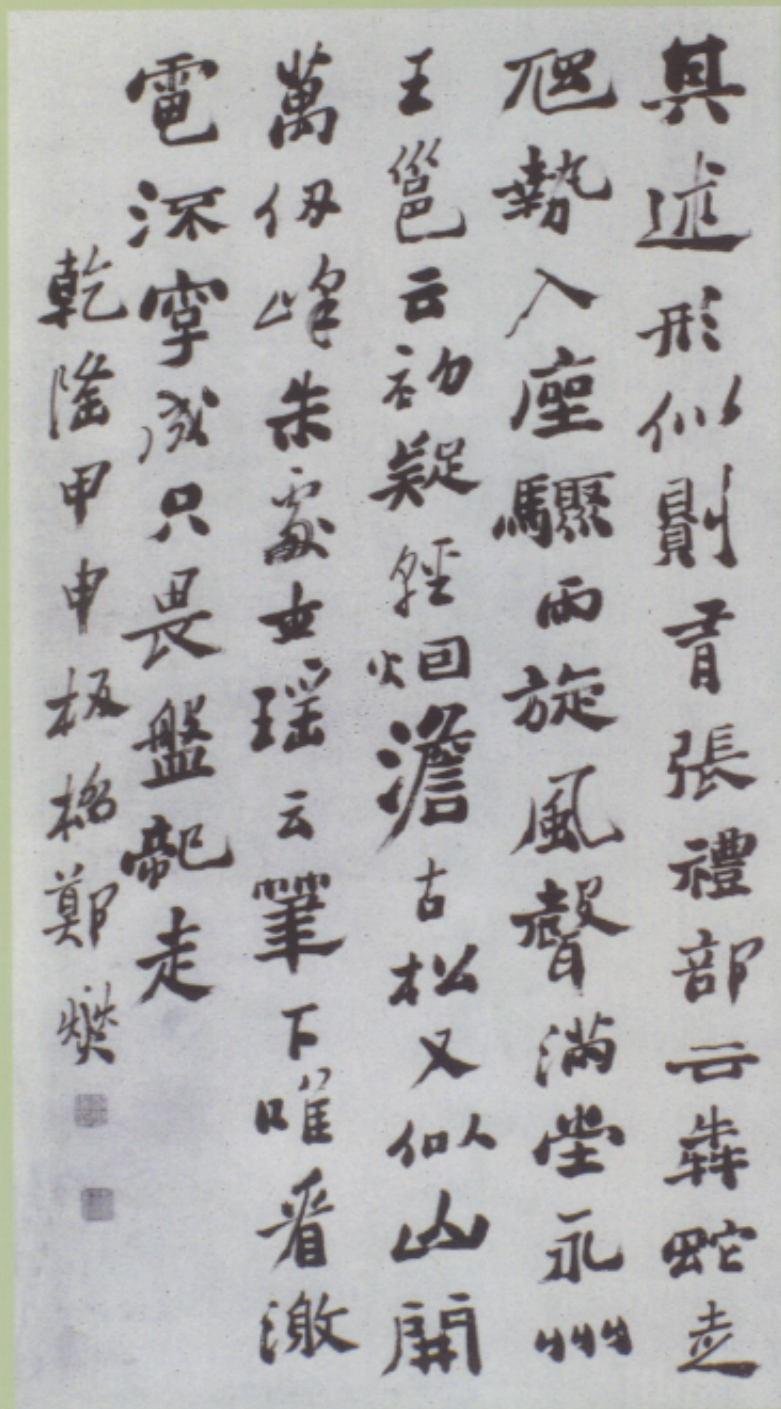
在清末民初活躍於書壇的書家頗不乏人, 如李瑞清、曾熙、沈曾植、吳大澂、高崑之、康有為、楊



圖八 虛谷(一八二三~一八九六)《五言聯》
「奇石貴一品，好花香四時」虛谷書畫，看似纖弱，卻帶有一種說不出的味道，勉強說它是「表現味」或「超現實味」，即此味非現實中一般人所有。



圖九 吳昌碩《行書五言聯》(一九一二年，六十九歲後作)
吳氏此聯筆劃變化很大(如「古道」)，結體取斜勢。(左低右高，如「執」字)，頗違常態，然「表現味」很足，非常跳脫。

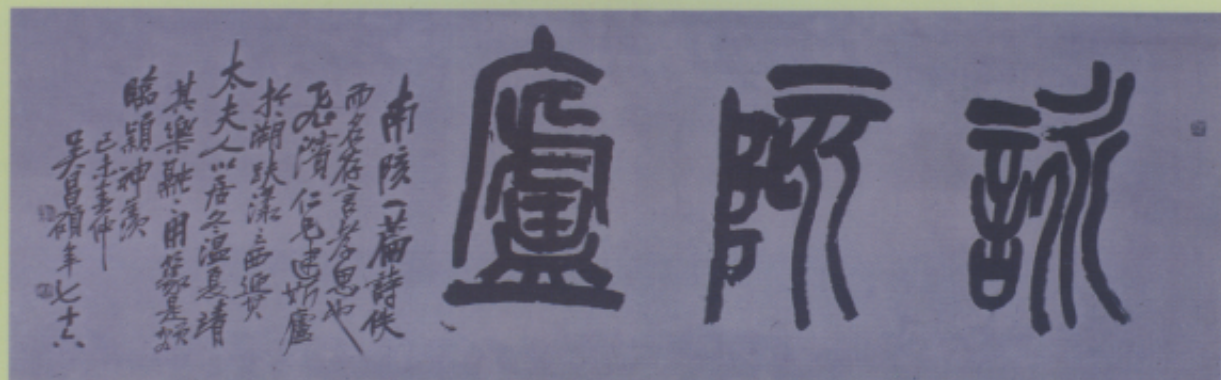


圖一〇 鄭板橋《行書中堂》(一七六四年作)鄭氏書是畫化最明顯的一位，他寫的撇闊直像畫竹葉，整體結構佈局也多汲取畫竹之參差、錯落、欹斜，此構板書之特色。

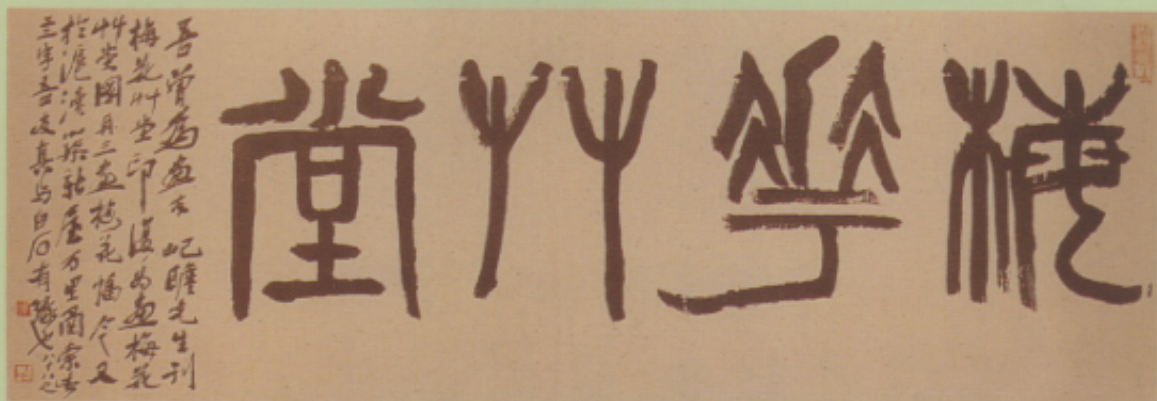
守敬，再加上畫家書家任伯年、王一亭、虛谷、蒲華、齊白石，這些人物大都與吳昌碩有些過往。如果把這些書家的書藝強分為古典派和現代派，顯得的，康有為、任伯年、王一亭、虛谷都算是現代派，都別具現代味，此種現代味明顯的是由畫的現代化所引起，我稱之曰「畫化」。畫化的淵源最少要上追到青藤（徐渭）、白陽（陳淳），而至揚州八怪（尤其是鄭板橋、金農）（圖十）、趙之謙，到了清末，書法畫化最明顯的是康有為、任伯年、虛谷、吳昌碩、齊白石。書法畫化即書法受畫現代化的影響，使書家有更多的自由，或有更強烈的自我意識以表現自己的情感、思想和創造力，藉用繪畫的理論和技巧來創造書法，是中國書法發展史上的一件大事。可以給書法增加了更多變化的可能，給書法的水墨趣味、章法結構造型都開出了更大的新天地。這種意識從乾隆（一七三六～一七九五）朝的揚州八怪，到清末（一九一一）逐漸強化，經過吳昌碩到齊白石而達到一個新高峰。

書評家大都強調吳昌碩寫（非臨）石鼓的造詣和創造性，我則認為吳氏石鼓實得力於他的畫化，他把作畫的結構原理、畫中用筆的多樣性，經過一次轉化而巧妙地運用到書法中，用來寫石鼓，這才是吳氏對近代中國書藝最大的貢獻，也是他書藝價值之所在。

以畫法作書，此一觀念或早已有的，問題是一個畫家必須先參透畫理，對繪畫的結構原理有深切體悟，才能有效地轉化到書法上，此一境界到了虛谷、吳昌碩才完成；到了齊白石「以畫為書」，把畫理畫法與書法交互為用始達到了前所未有的新境地。一般論者，都以吳、齊之書為金石派主帥，實則



圖十一 (A)吳昌碩《篆書詠人陳廬扁額》吳氏篆已畫化，或用篆刻佈白法，如「陔」字的右下部全虛下來，卻很隱妥。



圖十一 (B)齊白石為朱紀瞻書「梅花草堂」齊氏篆更是「以畫為書」之代表，此四字當今之世鮮有及者。

吳、齊是書畫交融的最高成就者，這也是吳氏對中國近代書畫最大的貢獻。(圖十一A、B)

一般都強調吳氏以書入畫，王辛大說他「善以《石鼓》《散盤》篆法入畫，有時還參用張旭、懷素的狂草筆法。這是吳昌碩繪畫的一個最主要的特點。」連他自己也承認是「直從書法演畫法」；然而事實上，他也能以畫法作書。就算他享譽國際的石鼓，也是藉用了繪畫的原理原則而發展創造出來的，從他的書跡中可以找到不少例子，希望再尋機緣來研究討論；更希望有好事者、好學者，能從畫理畫法的觀

點，來研究分析研究現代書法，或許不失為一新的門徑。(8)(圖一A、B)▲

註：

(1) 我之所以常提到選「三大」「十大」等問題，這問題永遠沒有人人都滿意的答案，因為它是一個很嚴肅的價值判斷問題，人人都可以試答。讀者不妨試著擬出自己認為最理想的「三大」、「四大」或「十大」的名單。

(2) 此據《吳昌碩作品續編》(上海人民美術出版社，一九九四)附《年譜》。

(3) 據水晶《張愛玲未完》(大地出版社，一九九六)頁一三五。

(4) 同註(2)。

(5) 據《吳昌碩畫選》(藝術圖書公司，一九七三)頁七一·頁二四。

(6) 見胡佩衡《齊白石畫法與欣賞》(九龍南通圖書公司，一九七四)頁二八。

(7) 我所說的「表現味」、「超現實味」與西方的「表現派」、「超現實味」並無關係，更無淵源，這裡只是為了方便，借來說明此一時期中

國書畫的一種特殊氣味和感覺。

- (8)「以畫法作書」有很長的歷史淵源，在北宋米芾就有「畫字」「刷字」的說法；趙孟頫是「以書畫」，曾曰：「寫竹還須八法通」；九思則提出：畫竹以篆法作幹，以隸法作葉，以草法作枝；元人很少能將畫法融於書法中者。真正以畫法作書，可能始於青藤、白陽、石濤、八大。板橋、金農書中畫意最濃，而後則有虛谷、吳昌碩、齊白石，近人徐悲鴻、劉海粟、李可染、李苦禪、高奇峰之書，畫意愈多，被稱為「畫家書」值得專文研究，也值得大力提倡。



圖一二 (A) 吳昌碩《牡丹》
(一八八九年)，四十歲作，
此幅淡雅清逸，畫中逸品也。



圖一二 (B) 齊白石《牡丹》(一九五〇年，八十七歲作)
齊氏此幅比吳氏晚了六十一年，時代不同，風格也迥異，亦即齊氏畫
更多「現代味」。