楔　子

吴昌硕（1844—1927）作为海上画派后期领袖，是晚清民初最具代表性的艺术家。他以诗、书、画、印四艺合一的整体艺术成就享誉海内外，并对近百年来中国传统书画艺术的走向产生了深远的影响。

关于吴昌硕其人其艺，以前的研究成果已有不少。本书作为“浙江文化名人传记”丛书的一种，希望能在以下几个方面有所开掘，提出自己的见解。

首先，本书欲以近代史、近代文化史（包括绘画史）的沿革为经，以江南中心区域的浙西文化圈、浙苏皖江南画家群、海上画派、浙派文化人等群体的活动为纬，努力勾勒出吴昌硕在晚清民初社会、文化变迁中的真实位置。

本书取名“百年一缶翁”，自是着意于揭示出吴昌硕与时代的关系。吴昌硕一生所处时代，正是所谓“三千年来未有之变局”。他生于鸦片战争爆发后四年，与近代史开端共生。他又享长寿，活到了 1927 年。生当此时，他既在战争中饱受摧残，又在仕途坎坷中壮志不伸，但也得到了这个大时代的许多慷慨赠予。

吴昌硕的少年时代，亲身经历了太平天国运动的惊涛骇浪。五年逃难流浪生涯的磨难给了他一生以深刻的影响，使他通达

了世事人情，锻炼了坚忍心志和刚强人格，也使他在日后长时间的逆境里能始终葆有一份豁达的心境和对苦尽甘来的憧憬。此后，吴昌硕在青年的科举求学、中年的宦海漂泊兼卖印鬻画谋生中苦苦寻觅、选择着自己的人生道路，游学、游艺、游宦生涯构成了他一生中时间最长也最为重要的部分。其中，从而立之年到年近古稀对仕途生涯的追求与官场转徙，向来被研究者有意无意地忽视，其实这却是他在艺术追求外最持久的追寻。如他在苏州为小吏、候补官员多年，多次入幕，并以金石之艺周旋于晚清官场，亲身参加了中日甲午战争。仕宦阅历和政治理想对他的艺术并非都是负面影响，也使他的艺术具备了更高远、阔大、深沉的内涵，得以从一般画家中脱颖而出。晚年，吴昌硕又经历辛亥革命、军阀混战，一生都在乱世之中，所以临终仍有“坐观太平双眼悬”的期盼，这使他对超越现实苦难、追求美好理想境界有更深的理解。他曾感慨“风波即大道，尘土有至情”，还希望“安得梅边结茅屋”。他笔下那些色彩绚丽、充满真实生趣却又充溢着非现实美感的花卉作品给人异常深刻的印象，因为这正是他心灵渴求的寄托和外化。

在百名我们为之立传的浙江文化名人中，吴昌硕所处的时代决定了他在绘画史、艺术史中的延续性比开创性更强。他是最后的文人画家，忠君爱国，追求仕途和诗文组成的典型旧式人生，却也在无可避免的时代变迁中，受到了现代气息的濡染。他终于在清廷覆灭后，彻底放弃了对功名的幻想，走出了最后一步，定居上海，以卖书画自给终其一生。这是前代文人画家如徐渭、石涛、八大及“扬州八怪”们命运的延续，却以喜剧结尾。吴昌硕更将毕生丰富的人生阅历和修为注入书画，依托早年在传统文化、地域文化中得到的丰厚内涵，并以广泛的交游，以及睿智豁达的人生智慧和亦雅亦俗的人生取向，广结善缘，顺应时

代，终于在人生最后阶段登上了海上画派、西泠印派的最高峰，成就了百年中难得的人生传奇。

本书还希望能凸现吴昌硕人生与艺术的广阔背景——中国文化传统尤其是清代及晚清文化语境、学术氛围，如乾嘉以来文字训诂之学兴盛，道咸以来碑帖学兴替、金石画风兴起，以及明末以来市民思潮的涌动与文化市场的兴起，石涛、“扬州八怪”张扬性灵、“狂怪求理”画风的风行。

在时代影响之外，本书还特别注重吴昌硕早年在江南中心区域，也就是古浙西一地的浙北、苏南包括沪上等地游学、游艺及与浙江学人、画人、印人交往的经历，凸现古浙西文化一脉、绘画传统对其一生成就的重大影响。

吴昌硕的出生地（安吉鄣吴村）和成名处（上海）的关系，正如两地水系的关系一样富有隐喻意义：安吉正是上海黄浦江的一个源头。吴昌硕的一生正如他小时家前的那条小溪，流出群山深处，汇成苕溪，流入太湖，流向东海。吴昌硕当年就是以浙江人恋乡不恋土、顺应时代的态度（几乎和今日浙江人从小乡镇走向大城市的流向模式一样），从安吉、湖州、苏州、上海，一步步渐行渐远。

古浙西一域正是江南水墨繁华地，自南宋以来，元明清七百年间，书画家多出自此地。1840 年后，又有“海派”崛起于此域，成为高峰和新的开端。吴昌硕所擅的画、书、印、诗四艺在浙西有着深厚传统。他在青年时代得以知遇此地许多大家，也遇到许多不得志却身怀绝艺的民间才人逸士，得到了人品、性情与才艺上的熏染。而且，在他人生的各个时期，周围都有浙江人、湖州人、安吉人，给他以各个方面的帮助。

当然不能单纯以时代与地域来限制吴昌硕，他生前身后的影响早已超越了一时一地。但如果不把他放在近现代百年历史

变迁和江南地域文化氛围中，只单纯从艺术史、绘画史角度看，是无法真正深刻理解他的艺术所代表和彰显的文化精神力量的。

其次，本书希望能写出吴昌硕作为近代重要文化人物而非单纯书画家的一面，也就是致力在文化层面上将他作为个案，探讨、揭示兼旧式文人、书画印诗人、画坛领袖于一身的他在文化转型中的典型意义及复杂性，以求塑造出更丰满、真实的形象。并希望能通过对其生平的融通性研究，把他纳入近现代浙江文化史研究之中，成为其中有机的一部分。

有清一代正是融通与集传统大成，各种学术与艺术复兴的时代。到了清末民初，中华文化传统尚未被时代与人为因素全然斩断。正是在传统文化融合、会通的大背景下，成就了那一代人前无古人、后无来者的深邃广阔。吴昌硕艺术的最大特点和优点也就是融通和超越，这成就了他的大名。

写吴昌硕传时，能特别强烈地感觉到地域与时代对他一生的巨大推动力，但在机缘之外，他自身的刻苦努力也是他成功的重要原因。所以，也希望能把这本传记写成某种程度上的生活启示录。

作为一部艺术家的传记，本书以传主生平为主线，兼顾其艺术，最终仍归结于其人其事。希望能重现传主坎坷而充满传奇色彩的一生，写出他性格真实、复杂的一面，写出一个饱满、可亲的形象：为人多情重义，饱经沧桑，深沉甚至有些世故，却又至老不失热情、天真与幽默；性格宽厚，不拘小节，朋友极多，时而有狂放不羁的名士气，骨子里却始终入世，待人诚挚，对艺术刻苦勤奋。并突出其身上的“浩然之气”，这一股“气”既来自他强悍的生命力，也来自传统文化在大时代中求变产生的强大能量，最终化为他艺术中强健浑厚的精神内涵。

吴昌硕艺术最重要的两个特色就是野逸与高古，正如他诗画中常见的“野梅”和“苍石”意象，朴野之气与金石之气并存。前者来自深厚的地缘带来的山野之气和旺盛生命力；后者则来自他一生钟情的古缶、石鼓文等古金石元素，如他曾“以缶为庐”，把金石作为精神和艺术的寄托，并化入书、印、画，成就独特的艺术生命。这两个特点，内在可统一为吴昌硕受道家思想（也是中国艺术精神主流）影响，追求自然朴拙美的“道在瓦甓”的艺术思想；外在则统一在他平生最出色的以金石书法所写的粗笔写意花卉上。他将海上画派赵之谦、虚谷、任伯年等人画风的创新更推进一步，以浓艳的色彩赋予水墨花卉以生机活力，使文人画向市民审美情趣倾斜。但由于浓厚的金石气，他的画被人誉为“古艳”而非“俗艳”，那正是从传统文化中孕育出的，从《离骚》、古金石、唐诗等艺术精华中开出的笔墨奇葩、古艳之花。

吴昌硕艺术的独到之处，就是以金石入印、入书，再入画，以最传统的艺术因素和审美理想塑造了崭新的艺术风格和风气。这自是得益于他从不屑做任何人的门下走狗（即使是他平生最敬重的徐渭，他也说“板桥肯作青藤狗，我不能狗人其宜”〈题《古瓶花卉图》，《缶庐别存》〉），有着比其他同时期画家更清醒的开宗立派的意识。

关于吴昌硕，还有许多方面都是很耐人寻味的。如他艺术和人生的雅俗趋向，他是否文化遗民，还有“晚年是诗翁”等都值得探讨，在本书中都有所涉及。

吴昌硕一生中复杂的际遇、丰富的性情和广阔的交游，给他的传记增添不少色彩。而他因时代而存在的局限，如曾执著于仕途，如卖画以求“吃一口肉饭”，也都是真实可爱的。还有他在艺术方面的不足，如追求野逸而流于“江湖气”，追求金石高

古之意带来的“干枯”,也反衬出他在艺术上的创新意识和强烈个性。他的人格与艺术魅力,至今仍令人深思。

吴昌硕身后在书画印学上的声誉,借众多出色弟子和画派鲜明风格之力在近 80 年来气势不减,影响远及今日画坛,艺术生命绵延不绝,更一度因为建国后大众对雄健刚强审美趣味的偏好而独领画坛风骚。吴氏的后人、学生更用回忆和景仰塑造了一尊艺术上的偶像,巍然、俨然,却也渐渐失去他原本人生的生动、朴实和亲切。

本书致力撷取可信的一手资料 (如吴昌硕本人诗文,吴昌硕早年友人及同时代人的墓志铭、来往书信、赠诗等,以及从日本回归的吴昌硕书画诗信等资料) ,努力祛除历史中的浮光掠影。希望能在再现时代的复杂背景上,还原历史的本相、人情的隐秘,再现一些细致生动的场景,描绘出吴昌硕真实一生的大致线条,显现其独特经历所孕育的丰富个性色彩。并解释为何吴昌硕能在群贤辈出的清末民初之际成为一代画坛宗师,正视与正确评价崛起于近代海上的他作为近代书画界偶像的真实文化意义。既不因日后一些海派末流狂怪无理、渐入江湖的作风而贬低他在画史上融通雅俗与超越传统的历史贡献,也不过分揄扬,旨在写一部平实的人物传记。

在这世纪交替之际,回顾近代中国文化艺术的百年历程,今人对吴昌硕的复杂感情,正来自他们对过去百年中国文化命运转折的怀疑与继续探索的决心。无论如何,吴昌硕的地位是不可摇撼的。他在那个时代,既葆有文人画书、画、诗、印的格局,又能独创新意 ;既顺应了各方面的潮流,又成就了自己的成功人生,并有着大量的追随者,确实无愧于“百年一缶翁”之称。

第一章

家住鄞吴

古鄞之地

近代史上的一位重要人物梁启超（1873—1929）曾在自述生平时这样说："余生同治癸酉正月二十六日，实太平天国亡于金陵后十年，清大学士曾国藩卒后一年，普法战争后三年，而意大利建国罗马之岁也。"①如果模仿梁任公隐含"天将降大任于斯人"情结的宏大叙事笔法，我们的传主吴昌硕的年谱也大可以这样开始："先生生于道光二十四年，即鸦片战争爆发后四年，上海开埠后一年。"1840 年，鸦片战争爆发，揭开了中国近代史的序幕。两年后，《南京条约》签订。1843 年，江南历史上的一件大事——上海开埠发生了。同一年，洪秀全在南方创立"拜上帝教"。再后一年的夏秋之间，9 月 12 日（农历八月初一），在浙江北部的一个小乡村，吴昌硕诞生了。

吴昌硕日后的成就与这个大时代有着莫大的关系。但如果要真切了解他的一生，尤其是他人生起步时期童年、少年的生活

---

① 梁启超著：《三十自述》，《饮冰室文集之十一》，中华书局 1989 年版，第 16 页。

细节，及其对他以后人生的深刻影响，还是要从他的家庭与家族入手。

按通常被认可的说法，吴昌硕的出生地是在现在浙江省湖州市安吉县鄣吴镇①。这是个在今天还显得有些偏远的乡村。在此，吴昌硕度过了有些平淡，日后回忆起来却备感平静、幸福的童年岁月。

安吉处于西苕溪流域的腹地，成年后的吴昌硕就是沿着西苕溪走出被称为“黄浦江源”的家乡，走向东、西苕溪交汇处的湖州，再走向太湖流域的苏州，最后走向东海之滨的上海。而当年他的祖先正是溯西苕溪来到此地的。追溯鄣吴吴氏的历史，正如苕溪水系般悠远。

和许多现在的浙江人一样，鄣吴吴氏祖先也是在宋室南渡时来到此地的。宋高宗赵构建炎年间，金兵南下，中原士人、百姓纷纷逃亡江南。当时江苏淮安名门大族、人称“十九公”的吴瑾，为避兵乱，携家人从原住地经荆襄、五岭、八闽，转折南迁。经过钱塘时，吴瑾被浙江山水所吸引。但禀性淡泊的他不喜繁华都会，于是乘舟溯苕水而上，辗转寻觅，一直来到西苕溪源头的安吉南部的鱼池乡，也就是后来的鄣吴村。吴瑾喜爱村庄处在深山之中，风光清丽，风土淳厚，于是以此为家。此后这一支迁浙吴氏便世居鄣吴。日后吴昌硕在编著《吴氏宗谱》、《吴氏列祖诸传》时追述了这段家族迁徙的史实。

比起迁浙吴氏的历史，鄣吴村一隅可追溯的历史更为久远。秦朝时，朝廷已在此设置郡县。因为秦以前天目山脉北支曾称

① 鄣吴镇在吴昌硕出生的清末为鄣吴村，属孝丰县，后于 1958 年并入安吉县。日后关于吴昌硕籍贯是孝丰还是安吉之争就因此而起。其实在明代以前，鄣吴正是属于安吉县。明正德年间，从安吉县分置孝丰县，鄣吴村从此隶属于孝丰。

鄣山，郡以山名，因此得名“鄣”，管辖现今的苏南、皖南和浙北。其中就包括位于安吉一带的鄣县，是郡治所在，县随郡名。鄣县是安吉历史上第一个县名。古鄣郡治、县治所在地就在现在的安吉县城西北 10 公里九龙山脚下，古城墙等遗址仍保存完好。

古鄣吴的历史还可向上追溯。夏、商、西周时代，这里属“防风国西陲”，也就是《禹贡》里说的“扬州之域”。吴昌硕日后题画诗有“种竹道人何处住？古田家在古防风”之句，就是说此。春秋时此地属吴，吴灭属越，越灭属楚。吴昌硕早年所写的诗《鄣南道中》说“树冷文殊宅，田芜晏子城”，“晏子城”就是代指故乡一带。因为鄣吴一带故老相传，春秋时期，晏子曾娶吴王女，并在此地筑城。

秦汉之际，鄣郡是长江下游地区的政治、经济、文化中心之一，辉煌一时。但万事盛极必衰。西汉时，鄣郡作为“七国之乱”的叛乱基地，遭到了朝廷毁灭性的打击。汉武帝改鄣郡为丹阳郡，迁郡治于宛陵（今安徽宣城），鄣县改称为故鄣县，隶属丹阳郡。

东汉灵帝中平二年（185），从故鄣县南部分出一部分另设县，赐名“安吉”，取《诗经》“安且吉兮”之意（故安吉历史上有鄣南之称，吴昌硕诗中屡屡出现）。鄣吴村位于安吉县的北部。此后历代虽都有地名的改变，但建制没有很大变化，一直延续到明、清之际。

鄣吴村和古鄣一地即今日的苏南、皖南、浙北一带有着很深的历史地缘关系，这正是日后吴昌硕活动的主要场所。这一地域，水土丰厚，历史上滋养了无数人杰，也成就了吴昌硕生命里机遇四伏的人脉背景。吴昌硕曾刻了一方“古鄣”印，纪念自己的出生地。这一方印，频频出现于吴昌硕金石之气横溢的书画中，以深沉的历史意味与古朴厚重的书画相得益彰。

大大鄣吴村

自南宋后，鄣吴村因山林丰茂、土地肥美，且地处浙皖边境的僻远山区，宋、元、明期间较少战乱，因而得以繁荣发展，人口日渐增多。随着吴氏子孙繁衍，鄣吴村规模也渐渐扩大。村里原有麻氏一姓，却渐渐衰落，或外迁，后来村中竟为清一色的吴姓。在历代吴姓族人苦心经营下，经四百多年休养生息，鄣吴村在明中叶嘉靖年间达到了鼎盛。

此时，鄣吴村出了村子历史上最可大书特书的一件大事。吴昌硕的十一、十二代祖吴龙、吴麟、吴维岳、吴维京相继进士及第，吴维岳更是官至尚书之位。“父子叔侄四进士”这一戏文里才有的荣耀故事一时成为真实的佳话。吴氏自此也成为孝丰乃至湖州的望族。可惜吴维岳为人刚直，后得罪权贵，被谤免职，返归乡里，未几病逝。

吴氏四进士在朝为官及衣锦归乡的数十年间，鄣吴村繁荣达到空前程度，也在后世子孙中留下许多关于“吴天官”的传说。据说当时吴氏父子在村中不惜巨资兴修水利，筑“千金坝”，引水入庭院，形成布局合理、风水好且富文化底蕴的村庄格局。当时的鄣吴村，确是气象万千 村中街巷交错，府第堂皇，气势宏伟、精雕细刻的圣旨牌坊林立。村头玉华山上则坐落着据说是“吴天官”私造，但尚未完工的“金銮殿”(其实是吴氏宗祠)，前有汉白玉华表、兽群，还有民间传说的 24 座“天官坟”。鄣吴当时的建筑据说比起安徽歙县等地的民居毫不逊色，可惜后来历经太平天国和抗日战争等多次战火，至今几乎荡然无存。现存吴昌硕故居与家族修谱大屋等，都是清末建筑。

经过当时的经营，鄣吴村的规模和声望已超过了当时的孝丰县城，于是“小小孝丰城，大大鄣吴村”的歌谣不胫而走，流传

四乡。到了晚清,据光绪版《孝丰县志》记载,咸丰末年即太平天国运动之前,鄣吴村人口达六千多人,村基超过孝丰县城,成为安、孝两县乃至整个浙北著名的大镇,也是孝丰第一大镇。更重要的是,明、清以降,吴氏族人重教之风日盛,借科举之阶,跻身仕林者众多,簪缨不绝,人才辈出。吴昌硕少时,虽然已盛世不再,但重文重教遗风仍存。

吴家多诗翁

吴昌硕以书画家、印人闻世,但他还是近代诗坛上的一位著名诗翁就较少人知了。近代著名同光体诗人陈衍和著名学者汪辟疆[①]都以为他是近代一位颇有个性的诗家,兼得晚清同光体和浙派之长,诗歌兼有宋诗与中晚唐诗的韵味。考证起来,这其中还是颇有家族渊源的。

鄣吴吴氏历代多诗翁,且有艺文传统。1917 年,吴昌硕曾作长古题《岘山十六逸老图》,此图写的是明嘉靖中湖州文人云集岘山逸老堂流连觞咏的情景。吴氏远祖吴麟、吴龙二公都曾参与这一雅集。

吴麟的儿子吴维岳更是明中叶的著名文人。他不但善书法,尤善于诗。在当时文坛上,他与李攀龙、王世贞等人倡立诗社,被称为"嘉靖广五子"。著有《天目山斋岁编》。

---

① 民国初年陈衍的《石遗室诗话》收了吴昌硕几首诗,将晚年的吴昌硕列为诗人,使老人雀跃不已:"我也是诗人了!"但陈衍所言"书画家诗,向少深造者。缶庐出,前无古人矣",则似有些过头。汪辟疆在《光宣诗坛点将录》中将吴昌硕比作《水浒传》中的"地巧星玉臂匠金大坚",以"老缶诗笔健举"许之,很是恰当。一位画家能列身晚清诗坛一百零八将之一,确是难得的殊荣。在汪的另一篇重要论文《近代诗派与地域》里,则以吴昌硕与沈曾植、俞明震等大家同为当时江浙诗派中与闽赣诗派攻错较多、承同光体风尚的一派,以"幽峭清苍"赞之,也是很精到的说法。

吴维岳之子，嘉靖至万历年间的吴稼澄（字翁晋），仕途虽不及父亲显赫，但在明后期的诗坛上尤其是江南一带还是很有些名气的。他少时就以诗见称于王世贞，并同汤显祖等名家有交往。后人评价他的诗源于风骚，融合古今，发幽闲深沉之思，一洗明末俗气，卓然一家。吴稼澄尤工乐府、五言。明末著名诗人朱彝尊《静志居诗话》称赞其乐府如健儿骑骏马，慷慨绝俗。可惜其诗传世很少。吴昌硕中年时致力于乡土家族文献整理，重刻吴维岳的《天目山斋岁编》时，因家中无吴稼澄《元盖副草》诗集藏本（元盖，天目山别名），曾请绍兴诗友诸宗元帮忙。1915 年，诸宗元居北京，因北京多古籍，曾四下搜求。后来以重值购得海内孤本，赠吴昌硕。次年吴昌硕校刊、重刻了《元盖副草》诗集，了了平生心愿。早年在苏州，吴昌硕就著有《元盖寓庐偶存》诗集，可见他爱诗确是受家族风气影响。

其他如吴昌硕的从祖吴衡有《读书楼诗集》，从祖载伯、明伯、翁吉、翁升也有诗稿与著作见于当时各名家集中。

吴氏传至吴昌硕已是南渡第 22 世孙。光绪二十四年（1898），吴昌硕曾回故乡主持重修了《吴氏宗谱》。宗谱的第七卷到第九卷就详细记载了他这一支的谱系，自吴瑾后的八世祖的名字还多近俚俗，像是普通农人的名字。直至九世祖，明代洪熙至弘治年间的吴玨八成为邑廪生后，才始多读书人，名字也渐显书卷气，此后书香一脉绵延不断。十世祖吴顺曾入太学，后为县丞。十四世祖吴月将曾任东阳教谕，并著有《清远阁文集》，载入郡志。此后更是每一代都有功名和诗名，如十六世祖吴之栋就著有《月湾诗稿》四卷。吴昌硕的高曾祖吴树坦是国学生。曾祖吴芳南号涵芬，也是国学生。芳南生有一子，就是吴昌硕的祖父吴渊。

吴渊也是位诗翁，字和甫，号目山。嘉庆年间，他才弱冠之

年,就成为举人。但此后科场不遂,一直到 49 岁时,才得部檄,授截取知县衔①。据宗谱记载,吴渊不喜为官,笑谢官职,理由是自己年届知命,且无吏治之才。这谢官一说多半是后代为尊者讳的美言,就和宗谱上说吴渊的父亲吴芳南隐居不仕一样。其真实情况是明、清以来,官少人多,所以读书人多只能得候补空衔,一般不能得官。但这多少也说明吴氏家风本是不太热衷功名的。吴渊后来改授嘉兴府海盐县教谕,从事教育事业,这也是吴家先辈素志。十年后,他告老归里,又任安吉古桃书院山长,年 79 岁而终。著有《天目山房诗稿》。吴渊在当时以道德学问出众著称。此时吴家确是文人渊薮,除了吴衡,吴昌硕的另一个叔祖吴应起也渊博能文,有"四脚书橱"之称。

吴渊先娶两房妻子,都不幸早逝,后娶严氏,才得以白头偕老。他的三个妻子都是书香门第之女。第一个妻子是庠生的女儿,第二个是兵马司指挥的女儿,严氏则是国学生的女儿。他的父亲吴芳南也曾三娶,三个妻子也都是庠生的女儿。吴渊之子吴辛甲的原配即吴昌硕生母万氏,其父亲万人杰是邑例贡生,也算是乡中清望之族。日后吴昌硕的妻子也是清寒的读书人家出身。母亲的文化素养对孩子的影响很大。由择妻的眼光也可见吴家家风对教育的注重,这对提高家族文化水平、维持家风不堕自有助益。

吴渊与严氏生有四个儿子和一个女儿,四子分别取名为开甲、逢甲、先甲与辛甲,多取自上古典籍与贤哲的名字,可见家风儒雅。吴辛甲就是吴昌硕的父亲。吴昌硕的大伯开甲,号春孚,道光十一年 (1831) 科副贡,后署理江西建昌府。二伯逢甲,号

① 截取知县:清制,凡举人考中后经过三科,由本省督抚给资赴吏部候选,有了做官资格,称截取。

韵江，领九品衔。三伯先甲早殇。奇怪的是，两位伯父后来都因故无力抚养自己的儿子，托付给辛甲养育。辛甲视两个侄子若己出，可见其为人忠诚厚道。可惜两子都在后来的战乱中遇难。

吴辛甲生于道光元年（1821），卒于同治七年（1868），号周史，又号如川。邑廪生，咸丰元年（1851）举人，也为截取知县，还钦加同知衔。吴辛甲虽有做官资格，但据家谱说他也是性情淡泊，谢官不就，赋闲家中，以耕读为生。吴昌硕祖辈、父辈的仕途都不够顺遂，最多只是做一些闲散小官，但吴家仍是读书仕宦人家。这对吴昌硕的志向自有影响，由他前半生对仕宦事业的不倦追求中可见一斑。吴昌硕日后写入家谱的身份是增贡生，还有江苏同知、直隶州补用知州等，后者都是些虚衔。吴昌硕进入仕途一开始只是任佐贰①小吏，后来才由捐官及叙资劳至知州虚衔，他其实只做过一月县令实职。他的仕途仿佛就是延续了祖父与父亲的命运。

吴家以诗文传家，吴昌硕日后诗才出众，自有家学的影响，更直接继承了祖父与父亲的诗才。吴辛甲著有《半日村诗稿》传世，其中一首题画诗说："故乡有金麓（鄣吴村前金华山的别名），结庐聊可谋，披图一览兮，愿倒骑驴背而从游。……出山泉清，入山路曲，中有隐吏，寄兹幽躅。"道出了隐逸情怀，文字清雅、幽深，和吴昌硕的诗颇相似。从吴家历代诗风来看，正如他们的诗集多以天目山为名，诗风也如天目吹来的山间清风，是典型的江南隐逸山水诗风。

出生地之争

吴氏到吴昌硕的祖辈、父辈时，家道已衰落，但生活还算安

① 佐贰、辅贰，都指县丞的超编副职，是不入流的卑职。

定。吴辛甲和妻子万氏生有三子一女。长子有宾，幼时即殇。三子祥卿和女儿死于 1861 年的战乱。因为家中还有兄长的两个儿子，吴昌硕算是行三。

清道光二十四年八月初一（1844 年 9 月 12 日），吴昌硕出生了。他原名俊，亦名俊卿，初字香补，又号荮圃。早年常用字号及斋馆名还有朴巢、梅花主人、金麓山樵、齐云馆等。中年以后更字昌硕，亦署仓硕、苍石、仓石、昌石、苍硕。别号更多，常用的有缶庐、老缶、老苍、苦铁、石尊者、缶道人、乡阿姐、破荷亭长、芜青亭长、五湖印丐。斋馆名则有削觚庐、禅璧轩、去驻随缘室、癖斯堂等。民国元年（1912）后，他“七十岁后以字行”，又有聋、大聋、聋道人、无须老人等别号。不过他一生最出名的名号除了昌硕，还是缶庐、苦铁，可见其毕生功业最可自傲的还在金石上（缶为石器，铁为金属）。敬者则多以“缶翁”称之。

吴昌硕的出生年月是确定无疑的，此时他日后艺术上的重要师友杨岘 26 岁，画友任伯年 5 岁，蒲华约 15 岁。正是这些人，和他一起成就了晚清书画的龙虎峥嵘。但他的出生地就存疑了。一般书中都采取他儿子吴东迈之说，以为他生于清末湖州府孝丰县鄣吴村（今属安吉县）。这一说先入为主，似无疑问。但也有不同说法，一说他生于安吉县城东街读书楼。①

往事已远，人证不存，到底是“安吉吴昌硕”还是“（孝丰）彰吴吴昌硕”，也许复原吴昌硕出生时的情景，能从中找到一线灵光，使这个问题得到合理的解释。吴昌硕出生这年，他的祖父吴渊 66 岁，正在安吉县城主持古桃书院，以诗酒为乐，安享晚年时光。他的父亲吴辛甲才 24 岁，正在寒窗苦读，六年后才中举。

① 参吴昌硕孙辈、吴昌硕研究学者、苏州吴民先之说。此说出自吴民先父亲的一封信件，吴父与吴昌硕有交，此说当有所据，可惜没有详细说明。

而此前吴辛甲夫妇的第一个儿子生下不久就夭折了。尚未自立的年轻夫妇依附于父母身边生活,尤其当媳妇怀孕后,往往和公婆住在一起,以便孩子生下后能受到祖母的照料,这也是中国社会的常情。所以吴昌硕生于安吉一说也不无道理。

名人出生地历来多争议。如果带上地方主义和宗族主义的印记,一些结论就显得不是很严谨了。吴昌硕籍贯的疑问,在他生前就存在,还曾引起孝丰一地保守乡绅的不满,在今天依然是引人关注的。

和许多传统文人一样,吴昌硕是很爱家乡的。他曾在题《岘山十六逸老图》诗中明确说:"我乡虽云是安吉,遥溯先籍本孝丰,数典或穷敢忘祖?"(《缶庐集》卷四)还说过自己是"此生有本,未敢忘宗"。他本欲葬在鄣吴,曾给死去的妻子写诗说"他年招魂葬,同穴傍祖墓"。而且他给故乡的人题字或作画,从不题"安吉吴昌硕"。他每次回乡,都要祭祀祖宗,并宴请父老乡亲。特别是晚年富贵后,对乡人更是慷慨。有关吴昌硕出生地为安吉的说法,也许可以为热爱家乡鄣吴的他却一直称自己为"安吉吴昌硕"提供较合理的解释。吴昌硕的家人、同辈亲友多因他 17 岁时的那场战乱而不在人世,他的早年生活情形很少有人知晓。吴昌硕晚年虽也爱说自己的故事,但很少涉及出生地,何况老人的记忆有时也并不可靠。吴东迈又是他的幼子,一些情况不明也很正常。只可惜"生于安吉说"证据不足,希望日后有更多证据来解开这一谜团。

其实吴昌硕的出生地在何处,对他一生影响很小。对于这位贡献甚至超越国界的艺术家,这一争论虽不能说是毫无意义,但至少也是过于狭隘和偏执。至于吴昌硕说自己是"安吉吴昌硕",除了以上的可能外,还可以有其他许多原因。一则是他在太平天国运动后移居并依籍安吉县城;再则他是在占籍安吉时

中的秀才,这对渴望重振家族声威的吴昌硕来说是平生很重要的一件事 还有吴昌硕是名士派文人,性情洒脱,处事并不严谨,如他在画上书写题跋时署写年月常常出错。也许还有一件事可以为此作一个很好的注脚,1916 年吴昌硕重刻吴翁晋《元盖副草》时,就说吴翁晋的籍贯是吴兴,还在跋中说自己旧居鄣吴村,依古、依时可以系籍于安吉或孝丰,写吴兴则是从州籍,甚至还说署湖州也未必不可。

中国古代历史悠久,地名、州县归属变化大,如不同时代湖州就可分别题作“吴兴”、“乌程”、“归安”等,这些繁杂的古地名的确很容易混淆。而和历史学家不同,文人书写郡望,本就是取其有诗意,所以多用古地名,但往往不很严谨。也许应该用一种吴昌硕式的通达来对待这个问题,否则不免陷于拘泥。

归仁里民

不管吴昌硕生在何地,他的童年、少年时光确是在鄣吴村度过的。他更是毕生对鄣吴故地怀有无限的深情。他晚年在上海,仍是一口湖州土白。前去拜见他的钱君匋听到的“赣东浙西的语声”,就是鄣吴口音,真是鬓毛衰而乡音不改。

安吉在浙江的西北部,鄣吴村又位于安吉的西北,距县城 23 公里,是浙皖两省交界处的一个山村。村庄被群山、竹海与清泉围绕,是个风景秀丽的所在。村后的金华山 (别名金麓、金曜) 形如屏风,满山是绿竹,鄣吴村就是依金华山而筑的。一泓清泉 (金鸡溪,又名龙溪) 远来自浙北最高峰天目山,经村前流入西苕溪,再流向太湖。村前、溪南有玉华山,与金华山遥遥相对,山上怪石嶙峋,竹子外又多松柏。到了秋天,满山竹青不变,加上柴叶的黄色,色彩明丽绚烂。吴昌硕曾在一幅秋景图的题款里说:“吾乡南门一山,青黄二色。秋深时望之,益见峥嵘之

态。”村东则是一大片平原，其间良田千顷，阡陌纵横，令人豁然开朗，忘了是在高山群峦之间。

鄣吴村又名半日村，是因为金华、玉华两峰对峙，村庄坐落高山之间，日照时间很短。吴父辛甲就有《半日村诗稿》。1914年秋，年过古稀的吴昌硕还刻了一方“半日村”印。

鄣吴村因为处于深山环抱之中，交通相对不便，却也因此保持了一份不染红尘、世外桃源般的淳朴风情之美。元代书画大家、湖州人赵孟頫亦爱其山水清韵，在《鄣南道中》一诗中说：“山深草木自幽清，终日闻莺不见莺。好作束书归隐计，蹇驴来往听泉声。”就表达了鄣吴幽静景致使人油然而生的隐逸情愫。鄣吴村还有一个别名“归仁”，就是因土著居民习俗善良淳厚而得名。吴昌硕曾在39岁冬刻“归仁里民”印，题跋中说：“归仁，吾鄣吴村里名，亦里仁为美之意。”“里仁”出自《论语》，这里是用来赞美鄣吴以文学、仁义著称。

鄣吴村在晚清的战火到来前仍是一个安静的村庄，但已凋敝衰落。自晚明即鄣吴村“吴天官”鼎盛时期以来，中国传统农村已从男耕女织、自给自足的有道德秩序的农业社会向商业社会蜕变，到吴昌硕出生的清末，已是秋意渐浓。吴昌硕日后在《鄣南》诗里说：“九月鄣南道，家家云半扉。日斜衣趁暖，霜重菜添肥。地僻秋成早，人荒土著稀。盈盈烟水阔，鸥鹭笑忘归。”（《缶庐诗》卷一）虽然诗中故乡的荒寂僻远难以掩饰，但吴昌硕还是表现出无限眷恋。诗中最后着墨的就是村东溪边的景致，这里古树参天，遮云蔽日，绵延十余里，俗称“柳树窠”，多鸥鹭盘旋其上。据鄣吴村故老相传，这些鸥鹭百多年来一直栖息在溪边古树上，秋去春来，繁衍后代，似有灵性。尤其是晴天傍晚觅食归来，盘旋鸣噪，更为村庄增添了一分祥和气氛。在吴昌硕诗中，“鸥鹭”是鄣吴实景，而在中国古诗意象典故系统中，

“鸥鹭”则出自《列子》的寓言“鸥鹭忘机”,表现忘却人世机巧的隐逸情怀。

吴昌硕在太平天国运动后还写过很多怀念故乡的诗。如《梦中作》和《鄞吴村杂诗》,两首诗都显现了一种暗淡凄清、阴霾噩梦般的色调,表露了作者在战火中受到严重伤害的心灵世界。但诗中的故乡景物仍真切可感,传达了作者渴望从故乡亲切熟悉的过去得到慰藉的心情。前一首诗中写道:“玉华峰抱天梯入,石马岭登樵径通。”天梯是指相传吴维岳在玉华山麓所建吴氏宗祠的石阶,而石马岭在玉华峰南,是鄞吴古时通往孝丰县城的要道。后一首诗则说:“莽苍蹑林麓,迷离认草庵。唯余古松树,掩映下溪南。别墅何时筑,浮生此足耽。菟裘吾旧隐,秋井试泉甘。高阁动晨眺,愀然闻鸽铃。长风披落叶,秋色椒荒坰。树带邮亭古,山浮别县青。……”(《缶庐诗》卷一)草庵是指村东的吴家家庙,当时称茅庵,后称龙安寺。别墅就是他童年读书的溪南静室。邮亭就是村口的香雨亭,是往安吉的必经之处。

吴昌硕中晚年先后寄食苏州、沪上,早先几乎每年都要回一次故乡,拜谒祖坟,祭祀宗庙。晚年身体不支,就少回家了。他常将思乡之情寄托印上,刻有“古鄞”、“归仁里民”、“半日村”等籍里印,用为书画引首。在这些印中,不但表达了对似水流年的感伤,也表现了对已渐渐消逝的故里“归仁”氛围的怀念。

第二章

小名乡阿姐

旧时溪南静室

吴昌硕在《鄣吴村杂诗》中说："唯余古松树，掩映下溪南。别墅何时筑，浮生此足耽。……数行题墨处，清泪忆趋庭。"可见他最怀念的还是书斋里的时光。至今在鄣吴村，他旧时读书的私塾溪南静室旧址尚存。

虽然外面的世界早已风云变幻，鄣吴村普通百姓的生活在1860年战争降临前还是和他们的祖先相去不远。吴家仍是一个传统的坚信以诗书取仕途的家庭。童年的吴昌硕则和许多日后成大器者一样，是个早慧的孩子，自小就不好玩耍，喜欢读书。他虚岁六岁，就由父亲破蒙识字，"清泪忆趋庭"说的就是这件往事。这里用了孔子的儿子孔鲤"趋庭"，孔子问学《诗》、《礼》的典故。"趋庭"这个典故被后人用作亲聆父训之意。

除了父亲，吴昌硕也得到了祖父吴渊的教诲。吴渊是一县书院的山长，学问渊博，他大约是在1857年前后去世，那时吴昌硕已是14岁。吴昌硕不但自幼颖慧，而且性情文静温和，很服长上之训，祖父尤其是祖母严氏对他十分钟爱。由于吴昌硕父母的第一个男孩夭折的缘故，吴昌硕小时候多得祖母抚育照顾。

慈恩难忘，到了晚年，已和当年祖母一般年纪的吴昌硕说起这位死在战争中的老人，仍会潸然涕下。

到七八岁时，吴昌硕便进入吴氏家塾溪南静室读书，接受的还是“四书五经”、以科举为目的的正统教育。溪南静室在鄣吴村南亭子山下的一块平地上，与村子隔着一条溪流，溪上有一座小木桥通往村子。这原是吴氏家族的一个宗祠享堂，摆放世代祖宗神位。在明代成为鄣吴民间教育家吴松创办吴氏义塾的所在地，此后一直是乡民蒙童的教馆。吴松奉行“吴氏子弟，不论贫富，皆可入学”的平等教育原则，使得数百年来鄣吴这个乡村培育出了以“吴氏四进士”等人为代表的许多读书种子，吴姓一门书香不断。

那时吴昌硕每天都要经过村前小桥，到溪南静室念书。静室其实很普通，只有三间小屋子。门前多栽古松，金华山中吹来的山风，送出松涛阵阵。吴昌硕对这童年时代的读书之所印象异常深刻，他在此学习了整整五年。除了《鄣吴村杂诗》外，他还曾有多首诗描写到它，最早的诗集《红木瓜馆初草》里有《溪南静室》一首，而《缶庐集》卷二中的《自题小像二首，像独坐松石间，王复生笔也》更是深情回忆了溪南静室的各个细节：“别墅下溪南，绕屋种松树。秋空巢鹤归，明月照山路。下有读书堂，是我旧吟处。”吴昌硕 70 岁回乡时还作《溪南闲步》诗。他晚年另一次回乡时还在静室大门石坊上题刻了“溪南静室”四字，署名是“溪南老人”，别有一番深意。

1853 年，吴昌硕十岁了，到邻村的私塾继续读书。他离开了溪南静室，走出了鄣吴村。

一耕夫来自田间

家庭、私塾的启蒙使吴昌硕得以在孩提和少年时期就接受

了当时正统的教育。这一教育虽因战争而中断，却成为他日后书画雅正韵味的渊源。

另一方面，勤劳、刻苦等性格因素也在此时开始显现在吴昌硕的个性里。到邻村的学校念书，离家远了，每日要翻山越岭往返十多里路，吴昌硕却能风雨无阻。吴家到吴辛甲，由于没有入仕，这个日益败落的旧世家已完全是平民之家了。虽然辛甲曾为族长，还曾在宗祠里设馆授徒，家风还保持耕读并重，但家境已不如祖父时，需要下地干活了。吴昌硕长到十二三岁，虽然个头小，身子也单薄，但已能参加田间劳动。他常随父亲下田，还去放牛，村头的“柳树窠”就是他和村里的孩子一起嬉戏、牧牛的好去处。

早年的乡村耕种生活和读书生涯一样，都深刻地印在吴昌硕的记忆里，成为他后来作画吟诗的素材，直到晚年印象仍很鲜明生动。1915 年，72 岁的吴昌硕已定居中国最大的城市上海多年，地位日隆，生活优裕。但他的日常生活仍十分俭朴，饮食上保持着早年在农村的习惯，喜欢蔬菜、肉、豆制品、笋等。这一年他刻了一方闲章“园菜果瓜助米粮”，并在边款里说：“予居乡时，时涉此境。”而两年前的 1913 年，在登上西泠印社社长之位的那一瞬，吴昌硕也还不忘说自己只是“一耕夫来自田间”。这并非旧时一班手指从未沾过泥巴的文人的穷酸矫情，都是实话。除了画带有文人气息的花卉如梅、菊、兰外，吴昌硕还特别喜欢画蔬菜瓜果，他画中不灭的野趣正来源于儿童时代山里人“瓜菜半年粮”的记忆。

吴昌硕画得最多的几种蔬菜果瓜包括南瓜、葫芦、白菜、青菜、竹笋、萝卜、茄子、桃子、西瓜、葡萄、枇杷、玉米、荸荠、辣椒等，大多是鄣吴田野、自家园子菜地里常有的，也就是日常平民生活中的常见之物。而且他的这类蔬菜果瓜图，画面单纯而设

色分明,笔触夸张恣肆、淋漓挥写,往往是以巨大叶子作为背景,果实作为主体,色彩浓艳,或一只洋红的小萝卜,或一挂金黄的枇杷,都能给人丰硕饱满或盈树满枝的感觉,整体上更给人生机盎然之感,充满烂漫的生活气息。

这种平民化的画风及反映的近情入俗的艺术观,虽不算创新,而是模仿"扬州八怪",如八怪中的罗聘等人就很喜欢画菜,但在吴昌硕的画中,那种生命的质感,人生的意趣,似乎都比八怪的更为真实。这和他的农村背景密不可分。尤其是吴昌硕能在瓜果蔬菜上结合俗世的喜乐和警世反讽的深意,大俗大雅都统一在野逸的趣味上。

吴昌硕和"扬州八怪"一样,常在这些原来不入文人画的瓜菜题材画上题诗,言志抒情,表露了复杂人生中的各种难以言说的滋味。如他的"园菜果瓜助米粮"就和郑板桥题李鲋《秋稼晚菘图》诗中的"稻穗黄,充饥肠。菜叶绿,作羹汤。味平淡,趣悠长。万人性命,二物担当。几点濡濡墨水,一幅大大文章"有异曲同工之妙。没经历过饥饿威胁的人,是不容易领会这种诗味的。这些诗画中注入了文人士大夫们深沉的忧患意识,虽然常以平淡的口气甚至是自嘲、笑言出之,却并不让人感到轻松,甚至有含笑而泣的感觉。

更值得注意的是,表面上看,吴昌硕也和传统的文人士大夫一样,是褒"菜"贬"肉"的。如题《白菜》的"菜根有至味",题《青藤画菜》的"葱蒜鱼肉损肝肺,咬之不厌唯菜根"(《缶庐集》卷四),题《墨菜》的"菜根常咬能救饥,家园寒菜满一畦。如今画菜思故里,馋涎三尺湿透纸。菜味至美纪以诗,彼肉食者乌得知"(《缶庐别存》),还有题《扁豆花》的"味和晓露摘来鲜,不羡金盘荐绮筵"(《缶庐别存》),都是以"食肉者鄙"和"菜根有至味"的强烈对比来突出自己身处浊世的清贫自高。更有一次,

他中年后的亲密诗友、虞山沈石友向他索要菜画，并说："真读书者必无封侯食肉相，只咬得菜根耳。"吴昌硕闻后感慨良多，就在画上题诗说："咬得菜根坚齿牙，脱粟饭胜仙胡麻。……读书读书仰林屋，面无菜色愿亦足。"（《缶庐别存》）

但作为海上画家，吴昌硕以卖画为生，能坚持清高超脱并不是那么容易的。吴昌硕曾画过许多幅蔬菜图，上面常题有他比较出名的一首诗："花猪肉瘦每登盘，自笑酸寒不耐餐。可惜芜园残雪里，一畦肥菜野风干。"这里的"菜"与"肉"就似乎不再是对立的。中国文化中，饮食文化是最浅层、最本原也是最根本的，吃是最雅俗共赏的事，却也是最奥妙无穷的，圣人每每以此比喻家国大事。吴昌硕通过"菜"与"肉"这两个普通百姓日常生活中的常见物事，这一对既矛盾又有微妙关系的范畴，表现了自己融通雅俗的人生境界。在吴昌硕看来，"肉"是俗的，代表俗世生活的诱惑，却难以拒绝；"菜"则代表着梦想中的田园生活，却难以坚守。吴昌硕日后卖画，自嘲就是为了不只吃"菜饭"而能吃一口"肉饭"。这种矛盾和无奈是传统文人尤其是画家都有的。

吴昌硕一生与山野地缘非浅。除了童年，他从 17 岁到 21 岁五年间遭遇战乱，逃难中常流浪于山间野地，并以野果、野菜、树皮、草根等充饥。此外还有安吉的芜园生涯，以及 1887 年初来沪上泊宿浦东农家的日子，这些经历都足证他说自己是"一耕夫来自田间"并非虚言。

人们常常提起吴昌硕的几首题竹画诗：

岁寒抱节有霜筠，野火烧山未作薪。
莫笑离披无用处，犹堪缚帚扫黄尘。

客中虽有八珍尝，那及山家野笋香。
写罢捋龙独惆怅，何时归去看新篁？

老夫画竹仿东坡，浣壁涂墙不厌多。
斯世惜无文与可，墨君堂里共婆娑。

支离奋臂墨沾衣，写罢修篁紧掩扉。
犹恐夜深风雨至，一枝化作碧虬飞。

玉版笺摊霜月白，金台墨洒海天苍。
写来百尺凌云质，岂与芦蒿较短长。
（《缶庐别存》）

竹与笋是安吉和鄣吴的特产。在诗中，吴昌硕借咏山竹、野笋写出了对故乡的怀念，而竹与笋扎根泥土、“岁寒抱节”、经山火而不死的深藏不露、朴实无华、坚忍顽强也仿佛正象征着他的性情和身世。更重要的是，竹与笋既能作柴薪、扫帚等寻常用途，也具备“百尺凌云”之质，能在风雨中化为虬龙飞去，或成为文人喜用的毛笔。这雅与俗、朴野与高古兼具的情性，也是吴昌硕所心仪的。

与印不一日离

吴昌硕曾自谓“三十始学诗，五十始学画”，而他于篆刻的学习是从少年时代就开始的。他的孙子吴瑶华就说他是幼年仰承庭训，在其父读书楼启蒙，束发受书，即兼习篆刻。这为他日后研习其他艺术打下了根基。

吴辛甲这个不仕举人，不但精诗词，尤爱金石，通篆刻。而

清代浙江正是天下印学的两大渊薮之一。受父亲喜好和时代地域艺术氛围影响，吴昌硕小时略识字后就喜爱金石，在钻研文字训诂之学外，尤好弄石。

吴昌硕大约是在 14 岁时，开始学刻印的。一开始是模仿当时最流行的浙派或皖派作品。他是如此痴迷，甚至影响了学业。他常在书箧里夹带着刻印工具，在学塾诵读习艺的空暇磨石奏刀刻印。私塾里的塾师怕他耽误功课，曾多次加以阻止、责备，但他还是常背着老师，躲藏在窗下门旁无人处为之。

父亲却很赞成他学习刻印，并常加以指点。父亲还怕他热情不能持久，会半途而废，曾出言试探他的心志，并给他讲篆刻历史，正告他金石篆刻是门极深奥的学问，需要多年甚至毕生的钻研。吴昌硕受到启发、鼓励，自信渐增，从此更加勤奋刻苦，“与印不一日离”，几乎到了废寝忘食的地步。也就是从此时起，这位日后的金石大家对金石艺术有了最初、最质朴的浓厚兴趣。

吴昌硕平生嗜古成癖，如他曾说：“予嗜古砖，绌于资，不能多得。得辄琢为砚，且镌铭焉。既而学篆，于篆嗜猎碣。”（《缶庐别存自序》）这思古幽情应该就源于此时，可谓“癖斯”由来已久。更在日后成为他的一种天性和艺术特质，表现为对古物和远古艺术朴拙古雅的“白贲”之美的喜爱。

吴家家境清寒，吴昌硕为了不给家中增加负担，就以废铁破钉磨成刻刀。没钱买石章，就在上学路上从村前小溪旁的石滩拣块石头，或在方砖、瓦片上刻字（他后来擅长在古砖上刻字，也许就是此时形成的爱好和练成的技巧）。偶尔得到一方印石就十分珍惜，刻了磨，磨了再刻，反复磨刻，一直要到只剩下薄薄的一片、无法再磨才罢休。因为没有印床，他就直接用手握着石头刻。有一次，他刻印时间过久，眼睛和手都疲倦极了，手已握

不稳，一不小心刀就划到了左手无名指，结果指甲脱落，伤口很深，流血不止。吴昌硕强忍疼痛，用清水冲，又用宣纸包扎，才算止住了血。但乡间缺医少药，伤口烂了很久，后来虽然伤口结了痂，但这根手指的指甲从此不再长出（一说他的这根无名指从此烂去半根，少了一截）。但吴昌硕并不因此放松刻印，这只伤残的手指反而成了他苦练篆刻的最好纪念，日后他常常举起这只手指向后辈不无自豪地讲这个故事。

大约也就是此时，他开始对书法有所学习，此后也一直用力甚勤。因为无钱购买足够的纸墨来练习，他就在自家屋檐下放置一块大青砖，用败笔蘸清水来写大楷。中国书法史上有王羲之墨池尽黑的故事，还有怀素写尽芭蕉，以漆盘、漆板代纸，写至盘板都穿、秃笔成冢等故事，吴昌硕此举颇有前贤遗风。他常常清晨起床就开始摹写书帖，连写几个时辰也不停歇，这一习惯一直保持到他去世前。

吴昌硕一生经历了漫长的书法临摹过程。他是从学楷书起步的，初学曾任湖州太守的颜真卿，大开大阖、气势谨严的颜体使他打下了坚实的基础。后来又曾学钟繇体，并自称学钟体达20年（这也许是虚数），这个学习过程使他的书法在颜体中流露出朴茂自然的笔法痕迹。后来又学黄庭坚，黄体的笔势欹侧、瘦硬峭拔也在他的书法中留下了痕迹。他也学过其他书体，如行草，初学王铎，后又将王铎与欧阳询、米芾融为一体，气象森严和清劲秀拔兼备。草书则主要学的是孙过庭《书谱》、王羲之《十七帖》。隶书早年临的是阳刚貌拙、方整气酣的《张迁碑》、《汉祀三公山碑》，又从大量拓本中选出《嵩山石刻》、《张公方碑》及《石门颂》等汉隶，后又广泛观摩大量汉碑拓本。由于吴昌硕酷爱篆刻，所以平生最重学篆书，日后也是以篆书著称。中年时他在苏州得以博观大量金石和各种拓本，最后选定石鼓文作为临

摹的主要对象。也就在此时，他得到了一份精良的石鼓文拓本，机缘巧合，使得他此后一日不曾停止摹写石鼓文，数十年锲而不舍。他的篆刻、书法甚至绘画都与石鼓文有着极深的渊源。

这时候，吴昌硕在习篆印、书法外，还在父亲亲传下读经史，并学习写诗词。他对研讨形声训诂之学特别痴迷，这正是学习刻印的基础。

此时身处大山中，吴昌硕的所见所闻还少，直到后来在湖州、苏州等地见到大量的玺印、权量、泉布、封泥、钟鼎款识、碑碣拓片、名家印谱，他才觉得自己进入了金石这座广大幽深宫殿的大门，并最终选择此作为终生事业。吴昌硕归根结底被认为是个印人。

梅花情缘

吴昌硕的外貌，从成年后的相片来看，身材不高，面颊丰盈，细目疏髯，有些阴柔的气息。他进入少年时期后，个子依旧瘦小，体格也不健壮，加上生性安静，总是喜欢坐在屋中刻刻画画，所以同村同龄游伴包括乡亲都戏称他为“乡阿姐”。又因为当年的吴昌硕光头，还曾被笑称为“小和尚”甚至“小尼姑”。这在乡人尤其是孩子口里说出，不一定带有恶意，但显然是带有戏谑甚至嘲笑的口气的。在日渐凋敝、人文气息也随之淡却的鄣吴村，少年吴昌硕因为爱刻印，醉心于不切实际的事务，在乡人眼中，不免显得有些落落不群，更被认为是没出息，所以被轻视和藐视。

吴昌硕这个晚年写出异常雄健笔墨的画家，这个在晚辈眼中显得豁达开朗的老人，少时却是这样一个内向羞涩的孩子，他的性格是在后来的苦难磨炼中渐渐改变的。也许正是感憾于自己少年时代的寡言羞涩，吴昌硕成年后尤其是晚年时特别诙谐

善谑。而也许是感憾于自己瘦小柔弱的外貌,也促使他对刚健雄浑的画风有着特别的追求。

在吴昌硕的青少年时代,除了战争,还有许多坎坷与挫折,如在乡间的孤独和不被理解,日后在湖州等地为下人、门客的尴尬与苦涩,这一切都促使他更努力地奋斗和前行。而童年得山野朴茂之气,青少年经历生活的磨难,也正是吴昌硕日后形成坚忍而圆通性情的根本原因。这种能屈能伸、拿得起放得下的性格,体现了他的生命如石如泥土、如竹子如笋般的坚强与韧性,这也是吴昌硕后来成大器的重要原因。

到了晚年,吴昌硕曾在 72 岁时刻了一方"小名乡阿姐"的印,边款上说:"老缶小名乡阿姐,幼时族中父老尝呼之以嬉,今不可复闻矣!追忆刻及。"证实了这个传言的真实性,不同的是幼时听到这个外号的羞耻和不快却都在时间的流逝中化为会心一笑。

在吴昌硕清贫而刻苦的少年记忆中,也有梦想和温情组成的暖色调,其中就有对在外婆家度过的温馨时光的深情追忆。鄣吴民间相传,吴昌硕曾与其万姓表姐有一段青梅竹马的情缘。据说他们曾登山采兰花,还赠梅花以为信物。后来不知怎么两家并无结亲的意向,万氏出嫁了,吴昌硕也由父母做主另外订亲。这段若有若无的情事早已如春梦了无痕迹,但在多情重情的吴昌硕的诗画中,确能处处感到他对梅花、兰花特别的喜爱。其实,即使跳出对狭义情爱的索隐,也能从吴昌硕对少年时光的怀恋、对故乡风物的喜爱中找到他酷爱画梅、兰的信息。吴昌硕中年时在苏州写的《芜园图自题》长诗中有"念我手植梅,及今应一丈"句。据说芜园中的 30 多棵梅树,其中一株老梅就是从 20 公里外的外婆家移来的。也许正是思慕故园、怀恋故人,才移情于花,恋恋不忘。由吴昌硕对梅花、兰花深挚的爱中,可以

体味到文人俗套、绘画程式之外更浓郁也更个人化的一丝情感流露，而富于情感与寄托正是他的画日后能打动人心的主要原因。

鄣吴、安吉山间本多梅花、兰花，那些野趣洋溢、生机盎然的植物同古典绘画中的清雅自有区别，也许这就是吴昌硕后来写出那些充满野逸情趣的花卉作品的重要原因。而刹那间战火乍起，他的青春就葬送在对战火和死亡的恐惧之中，这些美好的花也就成了他对无情消逝的旧日生活最后的也是最强烈的记忆，因而显得格外娇艳。而且梅花、兰花，这些在山野峭壁、风霜雪露中怒放的花儿，也似乎最能象征苦难中顽强的生命，在大难不死的他的心中引起共鸣。

思乡、怀人，于是梅花、兰花等花草成了最易在吴昌硕心中引起感触和亲切感的物象，也为他的画增添了更多热烈、深沉的情感与寓意。

第三章

劫火烧不尽

乱 乍 起

少年吴昌硕学业渐有进展，还在艺术上显示了才华。也许他本可以和祖父、父亲一样，通过读书谋取功名。但就在此时，一场中国近代史上积蓄已久，却仿佛突然之间发生的大变乱出现在鄣吴乡民平淡的生活中，也彻底改变了吴昌硕的人生。

1860 年初，17 岁的吴昌硕做了一件平常而重要的事，去了孝丰县城报名参加府试。但他后来却未能如期赴试（一说已赴试，但学籍在战乱中丢失。从时间及吴昌硕后来的诗文看，应是未参加考试），这是因为那正是清末咸丰十年的春天，战争降临了。这一年吴昌硕已订了亲，不久就可结婚。但命运的大手将他抛出了宁静的书斋和温暖的家，背离了寻常的人生道路，刹那间他只能独自直面严酷而狰狞的人生。乱世流离最苦，这一战却前后持续了五年。等到战争结束，21 岁的吴昌硕已步入青年，但家破人亡，身心也遭到极大摧残，显得憔悴疲惫，青春的天真与快乐已永远离他而去。这一场战争就是历史上的太平天国运动，即时人所谓的“洪杨之乱”。

1860 年春间，太平军东征，江南震动。其中一支太平天国

军队（感王陈荣部）取道安吉、孝丰南下。当时湖州士绅、身为道员的赵景贤毁家组织乡勇团练，清军与地主民团就在鄣吴村附近狙击太平军，发生战斗。由于双方相持不下，战争异常惨烈而持久，拉锯战历时半年多时间。后来太平军翻越鄣吴村后山直插村子，才一举击溃清军。

半年的鏖战，使鄣吴村成为一片焦土。加上随之而来的瘟疫、饥荒，百姓不是死难，便是逃亡，鄣吴遭遇了灭顶之灾。战争最大的后遗症是人口锐减。据《孝丰县志》记载，咸丰八年（1858）时，孝丰县人口约在30万左右。而至战争结束后已10年之久的光绪元年（1875），回乡的幸存者仅为七八千人，可见战争中人口损失之多。鄣吴村由于地处浙皖交通要道，罹祸最重，兵燹前聚族而家者多至4000余人，而兵燹后只剩7户吴姓人家，生还者仅25人，这个浙北山区少有的大村几乎成了无人区。吴昌硕后来在《别芜园》一诗中浩叹："在昔罹烽火，乡间一焦土。亡者四千人，生存二十五。骨肉剩零星，流离我心苦。"（《缶庐诗》卷）他就是这幸存的25人之一。

这场在正史中被称为"庚申之难"的战乱，对吴昌硕及当时无数江南普通百姓的生活都产生了深远的影响。

乱走剧波涛

覆巢之下，焉有完卵？战事一起，无辜的村民只能四处仓皇逃亡，吴昌硕一家在兵荒马乱中也无奈地全家分开逃难。

17岁的吴昌硕先是随父亲吴辛甲漫无目的地辗转逃亡于荒谷野岭，受尽惊吓，历尽艰险。不久父子又被乱军冲散，吴昌硕只得只身逃难。一开始曾在孝丰皇路村处歇脚，后来又逃往黄茅冈一带，其间受苦历险无数。吴昌硕日后在《庚申纪事十咏》诗中写道："杀气腾昏晓，隆隆战鼓声。……一炬尽焦土，几

家沉劫灰。何方堪避地，有路是泉台。荒窜入穷谷，终年隐姓名。”“哭声殷风雨，乱走剧波涛。入谷愁无路，攀崖恐未高。桃源更何处，僵卧且蓬蒿。……道旁尸偃仰，草际血模糊。月黑野狐出，天阴怨鬼呼。西风满怀泪，惨惨听啼乌。”“风雪草堂低，嗷嗷倍苦凄。有家若悬磬，纵饭亦充泥。颜色惨疑鬼，藩篱触类羝。空山鲜薇蕨，何处著夷齐？”（《缶庐集》卷一）这些诗句就是此时年轻的他独自忍饥挨饿、担惊受怕的真实写照。

1861 年的小除夕，吴昌硕得知父亲逃难在孝丰东乡半山地，即刻奔赴此地寻找。见面后，父子悲喜交加，吴昌硕与父亲继续逃亡躲藏于深山穷谷之间，常以野果充饥。这就是他 50 年后于 1910 年在苏州寓中所写的《除夕寓庐展拜先人遗像泣赋二首》中说的“辛酉小除夕，半山随大人。饥分猿食果，险与鬼为邻”（《缶庐集》卷二）。

同治元年（1862）春，战事初停，乡里稍宁静。此时已 19 岁的吴昌硕曾乘乱定悄悄归家省亲，但回家一进门就听到多重噩耗，祖母严氏因病在他走后不久就死了，而聘妻章氏也已在十多天前因病去世。不久因家乡遭受灾荒，逼得吴昌硕又出门流浪。立秋日，母亲万氏也病故了，没有棺材，被草草埋葬在石坞，在坟头哭泣的只有弱妹一人，就是吴昌硕在《除夕寓庐展拜先人遗像泣赋二首》诗里一字一泪写的“无棺埋石坞，有妹哭山头”。后弟弟祥卿、妹妹也相继因瘟疫和饥荒死去，吴昌硕日后的《夜半有感》诗里就对此有真切沉痛的回忆：“有弟死疫妹死饥。”

战争中，吴昌硕两度远避他乡，曾孤身一人漂泊流落到安徽、湖北等地。他睡屋檐、困牛棚，替人打短工、干杂活，一应劳役都做过，借以糊口度日。他后来说自己曾是“担薪汲水一佣工”，就是此时在一农家打杂工的真实写照。吴昌硕战前家境虽不宽裕，但总是读书人家，此时落入社会底层，甚至还曾以乞

讨为生。他几年来没有吃过米饭，有时就以野果、野菜或树皮草根等充饥，甚至吞食过观音土，或吃捡来的剩菜残羹。他不但历尽苦难，也尝尽了人间辛酸苦涩，还数次险遭不测，幸而遇到好人相助，才化险为夷。

一次是在战争初期，他遭遇乱兵，幸亏及时躲入鄣吴村以南十多里的石苍坞深山才幸免于难。其间又因为没有携带粮食，在一个石洞里饿了数天，濒临绝境，多亏居住此处的丁、施两家慷慨周济、施以援手才渡过此次劫难。大难不死的他在战后为自己取“苍石（仓石）”为号，以纪念这段生死攸关之际的恩情。而另一次，是他在外省独自逃亡期间。兵荒马乱中，他只顾求生，却因长期营养不良，没有盐吃又得了所谓的黄胖病，即肝炎，全身严重浮肿，再也无力行走。偏又祸不单行，他在一条大河边遇到乱兵。几乎绝望之际，他被一个老农所救。老农收留了吴昌硕，帮他躲过了乱兵，还拿出在当时极其珍贵的盐送给他，使他驱走了病魔，再次死里逃生。吴昌硕后来一生都记挂着这些好心人，他深知在无情的战争中，不是自己命大，而是有这一方有情天保佑，才使得自己不至于和那些死难者一起化为地下的冤魂。这一段经历，使吴昌硕知晓了世间的冷暖，使他早熟世故，也使他毕生记情重义，以“江湖人”自居，有着自己的处世原则。

战乱中，吴昌硕多次濒临死境与危情时刻，却都奇迹般地转危为安。这些近乎传奇的经历不但使原本瘦弱的他炼就了一身铮铮铁骨，更激发了他内在潜藏的顽强生命力。而历经一个十几岁少年不应经受的艰辛，也在很大程度上影响了他的人生观。青春期是人生醒悟、思想定型的关键阶段。他恰处于这样一个残酷恶劣的环境之中，这使他有机会接触底层生活，日后能伸屈自如，也使他形成了坚忍不屈的性格，对他以后的人生旅途影响

至深。

吴昌硕晚年功成名就后，依然很简朴，安步当车，多食素食。他还常告诫家人不可对佣人大声叫唤，自己用餐时一粒饭掉到桌上也要捡起来吃掉。衣着上不拘小节，甚至有些邋遢。有人将之归结为平民意识而加以赞赏，似乎并不完全确切。这其实既和他少年的清贫生活有关，更和这一段底层生活经历有关。想起那些死在战争中的乡亲与亲人，他以为自己的命是捡回来的，多活了 70 年，这也造就了吴昌硕性格中的豁达大度、慈悲怜悯。

但这段流浪的日子也极大地损害了吴昌硕的健康和心灵。日后困扰他一生的肝病和足疾，都是这段困苦岁月留给他的伤痛（吴昌硕曾对后辈说，自己跛足是因为战争时吃多了野菜、树皮又没有盐吃的结果）。

直到 1864 年，也就是战争降临五年后的秋天，战息乱定，太平军退出了安吉、孝丰地区。21 岁的吴昌硕也从鄂、皖回到了阔别已久的家乡，终于见到了久违的父亲，一同回家。他回到家的那一天正是中秋节，本是万家团圆的日子。但这时村中族众大多死去，家人也多已死难。故里是一片废墟，荒烟蔓草，瓦砾满地，家园也已荒芜不可居，就是《别芜园》诗中说的“通闾无亲朋，衡茅自宾主”。清冷的月光照在一片死寂上，吴昌硕想起亲人，心头充盈了太多的哀戚。

吴昌硕父子俩只能相依为命，艰难度日。吴昌硕日后在《庚申纪事十咏》里说：“苍生频履难，造物岂无因？异病来灾颀，全身信鬼神。招魂哀弱弟，埋骨痛慈亲。独子谁怜恤，依依向四邻。”就是此时情景。他此时虽常“吟诗多苦调，泪洒北风酸”，但并没有在伤痛悲苦和现实困境中消沉下去，而是一边劳作，一边又开始读书。

明月前身

吴昌硕此时读书，不是为功名利禄，而是出于重振家声的强烈意愿，还因为这是聘妻的期望，生离死别之际最后的嘱咐。

在战乱中，最痛苦绝望的就是弱者，妇女与儿童受到的伤害最大。以吴昌硕一家为例，女性都死了。她们因为行动不便，不能逃走，只能在战火中自生自灭。

吴昌硕的聘妻章氏，是附近的过山村人。吴昌硕在十五六岁时，就因父母之言，与章氏文定。1860 年，为应付乱局，各家大多将已出聘的女儿送到夫家，意谓这是你家的人，我们负责不了了。章家也将女儿送到吴家。这也是出于无奈，乱世人不如太平犬，生死只能由天。

章氏初来吴家时，正当混乱之际。只几天时间，还未及成婚，乱兵已至。家中的成年男子，都跟从父亲仓皇出逃。章氏是缠足，不能随夫远行，只能与婆婆万氏等留在家中。乱兵来时，就到附近山野里暂避。章氏禀性温顺善良，对婆婆家人多有照顾，但由于年轻体弱，又加上惊吓、饥饿，不久就病死了。

虽说只相处了很短时间，但已有夫妻名分，吴昌硕又是一个重义多情的人，对章氏钟情已深。章氏当时的衣着和面貌，他许多年后还记忆真切，怀念之情难以磨灭。到光绪十年（1884），吴昌硕 41 岁了。时当深秋，正是农历九月三十日晚，在凄清朦胧的月色中，他在苏州寓所里忽然梦见了生死分隔了 22 年的妻子，月光下的她似乎窈窕如昔。梦境分外明晰，残梦醒来，万分悲切。吴昌硕于是写了 270 字的五言长诗《感梦》来记此梦："秋眠怀旧事，吴天不肯曙。微响动精爽，寒叶落无数。青枫雨冥冥，云黑月未吐。来兮魂之灵，飘忽任烟雾。……凉风吹衣袂，徐徐展跬步。相见不疑梦，旧时此荆布。别来千万语，含意

苦难诉。”诗中着重写了章氏临别时嘱咐他好好保重、进取的深情：“仓皇远来意，知汝怜我固（痴情执著之意）。慰汝一言在，吾身困犹故。……汝言我长佩，汝德我长慕。”（《缶庐诗》卷二）现实的困顿使吴昌硕常常怀念章氏的柔情和嘱咐。

留在家中的妇孺先后都死于饥馑，只有逃出去的吴昌硕和父亲幸免于难。死者已矣，幸存的生者却是愧疚、怜惜之情终生难以释怀。而于吴昌硕，更难以释怀的是章氏竟然死不见尸，他《感梦》诗中写的“归来已不见”就是指此。1862 年春，吴昌硕曾回到乡间，只见墙屋还在，旧物却一概付于云烟。劫火烧不尽的，只有庭园中的桂花树。母亲告诉他章氏就在十多天前因饥病交集死去，仓皇中也无棺木存放收殓，只能草草掩埋在桂树下。到 1864 年回乡，家中已空无一人。乱后百事废，埋葬亲人骨骸是当务之急。吴昌硕在《除夕寓庐展拜先人遗像泣赋二首》中的“乱定孤儿返，携锄白骨收”，已说得无比凄凉，但更凄凉的是无骨可收。吴昌硕和父亲将浅葬石坞的母亲遗骨收敛了后，也想将章氏遗骸发掘出来重新安葬。他携锄清除了乱草杂树，再挖掘桂树下埋骨处，却始终未见尸骨。也许是少年女子骨脆已化，也许是仓促中记错了地点。因为母亲已死，只能永成谜团，其中隐情难知。吴昌硕只能“泪下声复吞，裴回空四顾”，想到妻子命薄至此，忆起自己在战乱中所受之苦，更是情何以堪。

吴昌硕后来一生都记挂着这个苦命的女孩。直到 1932 年他死后五年，葬于超山，章氏夫人神主也移葬同穴，吴昌硕对她的诺言“他年招魂葬，同穴傍祖墓”终于实现。无缘同床共枕，总算能死同穴。此时距离章氏去世已差不多 70 年了，真可谓“黄泉无自悲，百岁犹旦暮”。

因为贫困，吴昌硕在章氏死后十年才得以与施酒结婚，后来有了三个儿子。在《感梦》诗中，吴昌硕还倾诉了自己的婚姻和

此时已出生的两个儿子，以告慰天上的妻子。他还希望善良的章氏的灵魂能保佑照顾自己的孩子在乱世中健康成长："后匹菱湖施，家计颇我助。大儿年十二，作诗渐成句。次儿九岁强，弄笔满天趣。儿虽非母出，母汝汝当护。"

章氏死后将近 50 年，1909 年仲春，吴昌硕已是 66 岁的老人了，他再一次在梦中见到章氏。吴昌硕刻下了朱文"明月前身"一印，并在印侧刻章氏背影像，款文说："元配章夫人梦中示形，刻此作造像观，老缶记。"印上刻了一个长裙曳地、衣袂翩然的背影，衣衫素净，发髻挽起，是典型的古典仕女形象，给人端庄美好之感。不见面目，更能引人发幽眇缱绻之思。"明月前身"四个小篆也很娟秀婉转。"明月前身"虽是成句，出自晚唐司空图《诗品·洗练篇》的"流水今日，明月前身"，为历来文人所喜欢引用，前人如赵之谦等也多用以作印，吴昌硕却独多用在梅花画作上。吴昌硕对章氏和万姓表姐情深意长，这两段情缘都与梅花有所关联，这不由使人相信吴昌硕对梅花的情有独钟自有丰富的内涵。

两段没有结果的少年情缘重叠在多情的诗人心里，成为不灭的记忆。中年结婚后，他更常常以为是"明月前身"重得，倍加珍惜。如为妻子施酒写的《季仙五十寿》里就说"前身明月终修到"，可见梅花与"明月前身"已融为一体，共同构成了他深邃的感情世界。

故乡虽未远，易地亦忧伤

同治四年（1865），乱平回乡后不久，吴辛甲带儿子迁居到安吉县城。这是因为这一年吴辛甲续娶了安吉杨氏，在战后重建了家庭。杨氏此时已 30 多岁，大概是个丈夫与儿女死在战乱中的寡妇。她和吴辛甲后来并无所出。吴昌硕当时虽已 22 岁，

但经战争的摧残，很是病弱。对于杨氏，失去母亲的吴昌硕以为有养育之恩，“生我母云亡，抚我母尤瘁”（《芜园图自题》）。杨氏还在吴辛甲去世后督促吴昌硕继续刻印。在父亲死后，这个没有血缘关系的继母就成为他在世间唯一的亲人，后来吴昌硕一直赡养其终身，直到杨氏 1904 年以 77 岁高龄在苏州去世。这纯是出于传统孝道和道义，吴昌硕甚至有几次曾为继母无人照顾或生病从远方赶回家中，他在《别芜园》诗里说的“高堂念游子”指的也正是这位继母。这并不是容易的事。吴昌硕曾在画论里说到作画用色难，就像事父母。这话并非一定有所指，但总也是有感而发。

这次迁居对于吴昌硕是悲哀的。此年秋，吴昌硕离开满目萧索的鄣吴，涉过梅溪，迁居到 25 里外的安吉县城定居。两地虽相隔不远，但当时是因为鄣吴村十室九空，一片荒凉，难以安身，吴家才被迫迁居。对于安土重迁的中国人来说，被迫离开自小生活的地方总是可哀的，所以吴昌硕当时有“故乡虽未远，易地亦忧伤”的诗句。这一句向来都被用来说明他热爱家乡，其实这个解释似是而非，吴昌硕忧伤的根本原因是因为无奈离开。如果脱离当时的情境，就不能真正理解其中的真实含义。

吴昌硕反映这一时期生活和故乡的诗都以酸涩、苦涩意味为主。他在《鄣南道上》一诗中写道：“木落天气清，长途策马行。浮云参野色，斜谷走溪声。树冷文殊宅，田芜晏子城。不堪频极目，虫鸟杂悲鸣。”（《缶庐集》卷一）写了战乱之后故乡的人事萧条，尤以秋日野色衬托了离别的忧伤心情。《寒食登金麓山》一诗说：“故乡凭吊黯销魂，剩水残山冷一村。溪上草堂何处是，劫余耆旧几家存？荒原有鬼悲风雨，寒食无人泣墓门。欢息平林栖凤地，年年杜宇换啼痕。”寒食本是中华民族祭祖、思慕亲人的节日，此时正当劫余，荒坟野鬼满地，更添凄楚。而

《归金麓山》一诗则说："夕阳逗林薄，独自返柴关。飞鸟恋故木，行云思旧山。逢人问亲友，方语杂荆蛮（原注：时多楚人垦荒）。惆怅清溪上，空余水一湾。"以夕阳烘托归乡的冷寂凄清，用战争后迁入的移民等场景，显现一种物是人非的惘然之感。

再如前文提到的《梦中作》，用色彩暗淡的秋色、暮色及梦境，显示了吴昌硕此时凄凉、失落的心境：

玉华峰抱天梯入，石马岭登樵径通。
川涌似翻斜谷出，村墟还堕劫灰中。
耕荒叱叱驱晨犊，倚树沙沙落晚虫。
秋兴苍凉吟不得，年年栖凤失梧桐。①

"年年栖凤失梧桐"正反映了吴昌硕对失去栖息之所的恐惧不安。初到异乡，父子俩勉力开荒种地，不但辛苦，年轻的吴昌硕更觉心里苦涩苍凉，只能借梦境回到故里。无奈山水虽依旧，村落却早成劫灰。作为战争中幸存的畸零人，战争、死亡成为吴昌硕少年时代永恒的悲伤记忆，时时入梦，成为一个灰色的梦魇，不能忘却。直到晚年，他仍时时念起咸丰十年安吉遭遇战乱，祖母、母亲、妻子、弟妹遭难的事实。在苏州或上海，每逢忌日，还展拜先人遗像并赋诗，感悼不已，以至终生茹痛习苦。

吴辛甲是在朋友的劝告下，举家迁往安城，以求更好的出路。对于吴昌硕，这次迁居也是一次心灵重生和救赎的尝试。在新的环境里，在此后的芜园十年潜心苦学中，吴昌硕在流逝的时间、艺术积累和婚姻生活中慢慢修补着自己心灵上的残缺与

① 此诗又名《戊午秋仲，偶写鄣吴村即景，付涵儿家藏》，转引自吴东迈编：《吴昌硕谈艺录》，人民美术出版社 1993 年版，第 28 页。

创伤。

同治童生咸丰秀才

“同治童生咸丰秀才”,还有“秀才乙丑补庚申”,这些看似有些奇怪的说法却是真实的,正反映了吴昌硕生命里的一段悲喜剧。

就在迁居安吉这一年,1865 年秋,适逢安吉县补考咸丰庚申 (1860) 科的秀才。吴昌硕在父亲和安吉学官、此时的老师潘芝畦一再迫促之下,迫于人言、庭训,勉强仓促应试,竟侥幸考中,成为秀才。

五年前的庚申年,17 岁的吴昌硕曾到孝丰县报过府试,后未能赴试,流落江淮皖鄂,一去就是五年。这次考中,对于经历战争和生死的吴昌硕,已恍若隔世,只是想起已了却旧愿,还有妻子和父亲的期望,才有带着辛酸的喜悦。

从 1860 年算起,60 年后,到了 1920 年,又是一个庚申年。晚年已来到上海的吴昌硕为了纪念自己中秀才,写了《重游泮水》一诗:“秀才乙丑补庚申,天目回头梦已陈。诗逸鹿鸣芹且赋,年增马齿谷为神。悬瓢泽饮涓涓水,乞米书成盎盎春。珍重吴刚频历劫,可怜孤负月前身。”(《缶庐集》卷四)

古代科举时代称生员即秀才入试是“游泮”,“泮”就是泮宫,古代学宫。这首诗开头的一句“秀才乙丑补庚申”,就以时间错乱的形式,使人生的可笑可悲显现无遗。吴昌硕还曾戏刻一印“同治童生咸丰秀才”,将同治年间的童生考取了咸丰年间的秀才这一战乱造成的咄咄怪事,以更鲜明通俗的形式浓缩在印上。这是经历过生死、阅历丰富的吴昌硕,在这些常常貌似庄严的事上所敏锐感触到的荒谬。晚年吴昌硕的许多诗画都深刻揭示了人生啼笑皆非的真谛,又以精辟而又朴素的形式将人生

的悲伤痛楚尽化为幽默、会心的一笑。

诗中第二句说“天目回头梦已陈”,最后一句以“明月前身”喻妻子章氏,以历尽劫难的吴刚自喻,说自己虽然如妻子所愿在战争中平安归来,但终不能不辜负妻子希望他出人头地的期望。

吴昌硕考中秀才后,也许是觉得科举的刻板拘谨与自己在战乱流浪岁月中更趋不羁的性情、爱好金石诗文的趣味情志不符,而追求功名的梦想在现实中也显得空幻,加上心灵创伤深重,科举之念更是淡泊。所谓“愿为陇亩民,潜修足自遂”(《芜园图自题》),就是他此时心迹的写照。吴昌硕自此之后一直不甚在意科举与仕进。

此后吴昌硕就在安吉新家园——芜园里,一边耕作为生,一边潜心研究他所笃嗜的文艺。初专攻篆刻,后又致力于书画与诗歌。可以说是战争改变了吴昌硕的人生观,没有这场浩劫,也许就没有日后的艺术家吴昌硕。

第四章

永作芜园长

桃州今小住，屋近桃花渡

吴氏父子迁往安吉县城后，在县城东北隅的桃花渡畔置地建宅。吴昌硕诗中说“桃州今小住，屋近桃花渡”，此后他的诗里常出现东郊、东郭的字样，也多是指此。

清末安吉县治在安城，因古安城城池形如桃子，所以古称桃州。吴昌硕诗中的“古桃州”、“桃城”就是指安吉。

此后吴昌硕在此度过了近十年的耕读生涯，不可谓不长。所以安吉即使不是其出生地，也是其生命中的重要驿站。再则安吉是吴昌硕的再世重生之地，在这个意义上他确实是“安吉吴昌硕”。

安城毕竟是县城所在，虽经战争洗劫，山城显得很萧条，却并不像鄣吴一样不见人烟，但也已非旧日繁华面目，所谓“寂寞山城隅，地偏荆榛长”（《芜园图自题》）。为了生存，父子俩在城市边缘的数亩荒芜的旷地上“赤手把长耩，种竹开茅堂”（同上）。不久他们造起了几间茅屋，由于经济拮据，当时所筑楼房很小，也较简陋。但仍是读书楼，主人将其题名为“篆云楼”，既有书卷气，又不乏超逸不凡的豪气，自见其情趣。可惜此楼后来

在抗日战争期间被毁，仅留下一块界石还记录着吴氏父子当日的生活痕迹。他们还在旁边开辟出一个园子，吴昌硕将之取名“芜园”，他的书房“朴巢”就位于其中。

芜园近十年的苦读生涯，是吴昌硕脱胎换骨的一个人生阶段。安城不是偏僻的山村，见识的人与事都多了，加上此前流落江湖几年的人生阅历，吴昌硕虽然还是个有些忧郁和内向的青年，但眼界渐广，人情世故已通，对人生有了自己独特而不乏深刻的见解，这对他的诗文、艺事自不无裨益。

芜园很小，只有半亩大。因为是初垦未久的生地，还是荒草乱木丛生，园子中只有一个粗糙的毛竹小亭还看得出人工修葺的痕迹。植物倒是极多，吴昌硕先后手植了几丛安吉极多的绿竹、三十多株梅树，还有菊花、芭蕉以及葫芦、南瓜等瓜菜。当时，正是这些生机勃勃的植物慰藉了吴昌硕的心灵。战争中被毁灭的家园、村庄和死去的家人、村人曾在他的头脑里留下了灰色黯淡的印象，此时芜园的鲜艳色彩又恢复了他敏锐的色彩感：“园果黄且红，如锦张秋空。安得制成衣，被之八十翁。”多少年后，芜园的色彩还留在吴昌硕那衰老的记忆里。当我们惊异于这位八旬老翁笔下的鲜红明绿之时，是否知道其中还处处闪烁着芜园的阳光？

和鄢吴一样，芜园岁月是吴昌硕生命中与自然亲切相处的日子。他的青少年时代大部分时间都和自然并不隔膜，这在与他同时期的文人画家里并不常见。这一层生命的底色，和他流浪民间的遭际一样是他一生中很重要的积累，为日后作画积攒了丰富而真实的素材。尤其是他画中浓艳明丽的色彩，他正是以此来中和、化解书画领域和自己书画中挥之不去的强大摹古惯性，最终成就了既高古又浓艳、既朴实又野逸的风格特色。这种色彩很多就来自芜园经历，如“青青者芜黄菊花”、“畦菜 黄

池满绿”。

吴昌硕曾说“可惜芜园残雪里,一畦肥菜野风干”,可见他在芜园生活期间是种过瓜菜的。他在一幅菜图的题跋里写道:“山居冬日早起,呼童锄数把下饭,齿颊清寒,有霜露气。比来海上,卖菜佣隔夜以水浸之,大失真味。令人欲不思乡得乎?”说得有趣,更不无深意。明是说觉得自己亲手种的菜有山野之气,新鲜好吃,其实是说那种自然率性的日子比后来在都市里拘束的生涯、“大失真味”的日子好。但吴昌硕此时已非鄣吴的农家小子,有了读书人的身份和思想,他的芜园岁月也添了传统文人隐逸的意味。

吴昌硕晚年有一幅淡墨蔬菜图,左上画青菜,右下画荸荠,中间就是一个大南瓜,题诗说:“小饮息于瓿缶,大烹香入园蔬。容我东畬结屋,假得南窗读书。”(《缶庐别存》)东畬是指芜园。前两句说作耕夫行走田间的日子简单快乐,最后还是借陶渊明“倚南窗以寄傲”、“登东皋以舒啸”的文字,写出了读书人的乐隐本色。再如《自题小像二首,像独坐松石间,王复生笔也》诗,是在友人王复生为自己写像上的题诗,画的背景也是芜园:“锄梅引春气,种菊待秋暮。安得移灵根,南轩养风露。”(《缶庐集》卷二)也是用陶渊明《归去来兮辞》典故,写了移居芜园后的隐逸情怀。

芜园何所芜

芜园经过吴昌硕父子的惨淡经营,已有了许多生机。芜园不芜,吴昌硕为何名其“芜”,这个“芜”是否只是“荒芜”之意?

先来看看芜园到底是怎样的。吴昌硕在《自题小像二首,像独坐松石间,王复生笔也》诗中说“锄梅引春气,种菊待秋暮”,《别芜园》诗中说“梅竹气萧森,莓苔上亭庑”,题《兰竹图》

诗中说“拂云修竹势千尺，绕砌幽兰香四时。此是芜园旧风景”，可见芜园多梅、菊、兰、竹。而《芜园梦中作》说“绿竹满庭自医俗，青芜作饭谁索租”，还有《福儿书报芜园近景，编成三绝句，寄令读之》说“当年旧物仍我家，青青者芜黄菊花。屈强亦有老梅树，空山白云槎槎桠”，题《牡丹》图诗里也有“荒园只有寒芜菁”句，由此可见芜园中还大量生长着一种绿色植物芜菁。

芜菁俗称大头菜，是一种生命力极强的植物，可供荒年果腹充饥。吴昌硕说“青芜作饭谁索租”，就是由自己在饥荒战乱中得到芜菁活命而发的感慨。这种普通植物的特性恰好切合了此时仍在穷困中生存的吴昌硕的心境，因此他就把园名取了个“芜”字，还自号“芜青亭长”、“饭芜青室主人”。如他所刻的“芜青亭长饭芜青室主人”印款上就说：“昔余避难山中，欲求草根树皮代粮而不可得，同谷长涛之叹无以过之，以三字名吾室，以痛定思痛之意。”其中“同谷长涛”用杜甫诗中典故，杜甫在安史战乱中曾避乱同谷县山中，又遇饥荒，靠用长涛挖草根树皮为食。杜甫在这离乱生涯中最困苦颠沛的时日中，作《乾元中寓居同谷县作歌七首》诗说：“长涛长涛白木柄，我生托子以为命。”日后吴昌硕的好友任伯年曾为在苏州任小吏的吴昌硕画过一幅《归田图》肖像，吴昌硕在其上题道：“长涛白木柄，饱饭青雕胡。生计昔如此，田园无处芜。”（《缶庐集》卷二）青雕胡也是指芜菁，说有了芜菁就没有了荒芜。

吴昌硕的“芜”字用意不只局限于芜菁这一实物，还别有丰富含义。正如他此时还将自己的书斋名定为“朴巢”。“朴”，意为朴素本色，还有荒率野逸的意思，与“芜”相通。芜园时期是吴昌硕生命里一段自省、深思的重要时光。芜园、朴巢中的吴昌硕，正以田园生活和艺术来慰藉自己在战火中受伤的心灵。而现实的田园生活与书斋里的艺术追求，正可在野逸自然的境界

上得到相通，在“芜”和“朴”的意境上得到相通。这也正体现了中国艺术精神的主体——道家文化的境界。

吴昌硕就是在此时初步奠定了自己的人生观与艺术观，所以说芜园岁月是他生命中很重要的部分。日后吴昌硕的艺术思想中有儒家的因素，也有佛家的东西，但最主要的还是道家的，就是庄子说的“道在瓦缶”（瓦缶是物之贱下、庸下者，比喻道无所不在），在他选择的野花草木、瓜果蔬菜等题材和金石古朴的表现形式中得到最恰当的表现。

何为“芜”，当时吴昌硕的朋友就有很多认识。由于他们是与吴昌硕同时代的同一类人，所以感受很真切。

吴昌硕此时的朋友朱正初在《芜园记》里说吴昌硕“寡言语，安简默，取与不苟，长于歌啸而金石文字之艺最精，残芜其末而不芜其本，芜其外而不芜其中矣”①。这是说吴昌硕对科举必备的帖学不感兴趣，只喜欢与篆印、书法艺术有关的金石文字和诗文。还有这是个缄默、朴素、安静的年轻人，虽然有些不拘小节，却注重大节。朱正初慧眼识得吴昌硕是土木其外而金玉其内，所谓“残芜其末而不芜其本，芜其外而不芜其中”。这也是后来许多人对吴昌硕的印象。

吴昌硕的另一位老师兼挚友、安吉诗人施旭臣因吴昌硕嘱咐也作《芜园记》，比朱文更富形而上意义地揭示了“芜”的意义。

光绪四年（1878）秋，施旭臣来吴家作客，有机会在芜园盘桓旬日，不由惊诧于园子不事修饰的风貌。他看见园中花卉草莱乱杂并植，足迹之外都是菅草、芦苇。除了书房外，园子本必

① 转引自安吉县政协文史委员会编：《吴昌硕》，西泠印社 1993 年版，第 81 页。

有的台榭陂池或缺失,或有却不加修葺。吴昌硕啸傲其中,若"菟裘"焉。"菟裘",典出《左传》,意为告老隐退的居处,这里就是隐士的意思。

施旭臣于是喟然感叹:"芜之时义大矣哉!"因为自然界有荒芜才有再次的生机,人也是必先芜而后丰其德,经历苦难才能得到丰盛的成果。这仿佛是吴昌硕命运的寓言。

施旭臣在《芜园记》结尾说"吴子苍石,今之㫜朴士也。其为人不事修饰而中情纯一",以为吴昌硕与芜园一样具有不事修饰而醇厚饱满的精神力量。他指出"吴子为人,盖芜其身,而全其心志也","故不以嘉名锡是园,而氏以芜",将园子取名"芜园"。施是很了解吴昌硕的,的确,"芜"是指芜园任其草木蔓生而不事修剪的野趣和生气,也是指其野逸率真的隐士之心。"芜"字最恰当地写出了吴昌硕当时的心声,所以他才会在多年后仍恋恋不舍地说:"何日抛微禄,永作芜园长。"

施旭臣更预言"芜园"是吴昌硕的暂时栖居与蛰伏之地,他居是园,耕是园,在此修炼,等待脱胎换骨。一旦"天下有事",吴昌硕作为慷慨之士,"方当出而展其才,非终老是园者也",所以"然而园之芜,有不能芜在此也"。① 这个预言后来得到了验证。

芜园是吴昌硕生命中重要之地,可惜资料很少。幸而有他几位师友的《芜园记》,给后人展示了一个较真实的吴昌硕。也正是这几位志同道合的朋友,在此时给了他精神的慰藉和人文启迪。

---

① 以上均见《芜园记》,转引自安吉县政协文史委员会编:《吴昌硕》,西泠印社 1993 年版。

芜园多师友

芜园不但是吴昌硕思想成熟之地，也是他在艺文上发轫、探索的所在。

此时吴昌硕在寂静的芜园里，耕作之余，就是认真读书。他不喜八股文，只喜欢读有关金石文字、诗文、书法、篆刻的书。他的读书习惯是“死读书”，书斋中情形正如他日后在《福儿书报芜园近景，编成三绝句，寄令读之》第二、三首中说的：“东邻种竹覆我墙，兄弟读书就作房。闭门屡月断人迹，莓苔一径通秋光。”“荒鸡啼上芜青亭，了无人在秋月明。山城静趣貌不得，除却天籁唯打更。”（《缶庐诗》卷二）他常常沉迷于书中，静夜荒园，几不知岁月。家里藏书不多，战争中安吉一地典籍也散失殆尽，有时为借一部书，他要步行到数十里外，也不以为苦。借来后就废寝忘食地阅读，有时还把整部整卷书都抄录下来，为了日后能继续研读。因为此时得书不易，吴昌硕一辈子都很爱惜书。晚年在上海，他见到残编断简，仍予以收集订补，小心收藏。

当然，除了书中的异代师友，对他影响更大的是身边的师友。他除了继续在父亲指点下学习篆印，还在芜园从师会友，结识了当地许多饱学之士，如本邑名儒施旭臣、朱正初、张行孚等人，及游宦、寄籍安吉的潘芝畦等人。吴昌硕常虚心向各家学习诗文、书法、金石篆刻。施旭臣、朱正初等人还常和他在芜园诗酒唱和、切磋艺事，久之成为莫逆。这些人多是仕途不顺、流落乡间不得志的才人，将他们的才华与志向都传给了这个好学的年轻人。

其中三人，是吴昌硕芜园时期最重要的知音、密友和引路人。这就是施旭臣、朱正初和潘芝畦。

吴昌硕是于 1866 年 23 岁时开始从施旭臣学作诗法及金石

的。

施旭臣，名浴升，旭臣是他的字，又字紫明。安吉人氏。施旭臣自幼饱读诗歌、古文，长成后学识渊博。但他是个古板迂阔的人，与俗世格格不入。连续五次参加乡试都不中，郁郁不得志。

吴昌硕受施旭臣影响主要是在诗文创作上。施旭臣作诗不拘一格，于汉、魏、六朝、唐、宋都撷取其菁华，以风格神韵为宗。吴昌硕日后的诗兼取唐宋，风骨气韵兼备，不以当时为正宗的宋诗为唯一取向，也有这个早期师友的影响。

施旭臣是吴昌硕学诗法的第一个老师。吴昌硕每有习作，就请施削改，开始于诗略窥门径。不久，吴昌硕去杭州诂经精舍从经学大师俞樾学文字、训诂之学，还与施同门一年多。所以两人交情在师友之间，更是难得的知己。施旭臣后来曾为吴昌硕的诗集《缶庐诗》校阅并作序说："吾友吴子仓硕，性孤峭，有才未遇，以簿尉待次吴下，其胸中郁勃不平之气，一皆发之于诗，尝曰'吾诗自道性情，不知为异，又恶知同'。初为诗学王维，深入奥窈，既乃浩瀚恣肆，荡除畦畛，兴至揣笔，输泻胸臆，电激雷震，倏忽晦明，浩月在天，秋江千里，至忱深思，跃然简编。"（《缶庐诗》序）真是知音之语。

吴昌硕则以为施旭臣"为人无城府，交友以诚。乍见似落寞，及久乃弥肫笃，然世鲜有知者。以故落落寡合，或以为无知而欺之，孝廉亦知而不校焉"，也是知其人甚详。吴昌硕还说友人中多以为施不知世故，其实施只是不耐从俗，又不善记人面目，人曾与其周旋的，再见则不能识。有责备他的，他就辩解说："南朝著名诗人徐陵目有青睛，时人以为聪惠之相也，见人也不能记，何况我这个凡庸之辈呢？"

吴昌硕感慨说："造化生才不偶然，终不使其韬光韫宝也。"①吴昌硕的前半生，交游很广，阅人无数，师友们的命运如同一部部史书，成功和失败令他领略感悟甚多。聪明的他斟酌取舍，取长补短，终于在艺术和人生中得以成功。

施旭臣不但诗文出色，且书法似两王，古媚可爱。他虽未曾学过篆刻，但眼光独到，常能与吴昌硕见解契合。吴昌硕每有所作，他也能道出深意。

施后来浪迹南北，一直生计困顿。中年后更是多病，多次到苏州就医，得以和此时定居苏州的吴昌硕把酒话旧。两人惺惺相惜，多以诗赠答，如吴昌硕有《施紫明先生就医苏州话旧》："天地叶飞初，怜君过敝庐。吟怀因病减，高性爱人疏。湖海气无敌，菰芦发不梳。青灯还照影，故态莫教除。"后来《怀人诗》中也有《怀紫明先生》一首："南船北马阅人多，短后衣从市上过。结习尽除天不许，一春还与病销磨。"及《答紫明先生》长古一首："嗟我东西南北苦行役，贫典我书病我瘠。被饥驱向海上行，短棹飘零百忧历。那及先生病起看白云，玉磬峰头驻游屐。回首云龙天一涯，短句吟成泪沾臆。"（《缶庐集》卷一）施旭臣去世后，他还有《哭紫明先生》长古三首说"夫子诗若文，今世谁许鸣"，"戴子吾友朋"，"悲哉金石躯，一朝殉浮名"（《缶庐集》卷二）。

吴昌硕此时的师友还有张行孚。张行孚字子中，一字乳伯，也是安吉的一位饱学之士。安吉丧乱之后，少有博雅之士，如能工帖括（八股文），就已算难得。张行孚却独以"朴学自励"，淹雅通古，长于《说文》小学，并工秦篆。吴昌硕在经学、金石、文

① 以上均见《石交录》，转引自吴东迈编：《吴昌硕谈艺录》附录，人民美术出版社 1993 年版，第 213 页。

字训诂之学方面的造诣都受其影响。

可天下才人薄命，似是注定。张行孚举人两次不第，最后只能和当时很多文人一样，买一个官职，在扬州候补。可怜他年逾五十，沉浮下僚，区区一官，又不能沾禄。每次过扬州，吴昌硕都去拜访他。酒酣耳热之后，两人抵掌谈古论今，张行孚犹自慷慨激昂，绝无憔悴可怜之状。他还苦学不已，肆力于古，著有《说文发疑》等力作。吴昌硕的老师、大儒俞曲园曾为《说文发疑》作序，称其于许慎《说文》韦编三绝，且能做到要言不烦。

吴昌硕后来在《怀人诗》里有写张行孚的一首诗说："一官匏系鬓苍然，著作无多信可传。十载扬州应梦觉，几时归放孝廉船？"（《缶庐集》卷一）"匏系"用"匏瓜犹系"一典，意谓味美的匏瓜仍挂在枝头，未被人们赏识，比喻不得出仕或久任微职不得升迁。吴昌硕曾感叹说，张行孚如果生在乾嘉年间，当不寂寞如此，士之遇否，固有时哉！的确，这场战争后，晚清社会日益衰落，而朴学地位的中落，更使得一群饱学之士在社会中失去了方向和处身之所，是人生与社会的悲剧。

吴昌硕此时安吉的师友就多这样不务世事、清逸高古的民间逸士，他们于吴昌硕自有很大影响，不但给予了他乡土传统人文底蕴的熏陶与启蒙，也与他结下了真诚、值得珍惜的终身友谊。在吴昌硕的生命里，不同时期，他与师友的关系也有微妙的差异，早先多是互相之间自然的好感，后期如他与吴云、吴大澂、潘祖荫等人交往，就渐多希望被援引的意味。

吴昌硕此时还喜游赏山水，尤其对古迹遗存很感兴趣。他去过安城古城遗址、灵芝塔、独松关、灵峰寺，一些县城周围不太著名的寺观、古迹也都去过。这对他形成高古雅健的艺术气质是很有裨益的。

一向喜欢中晚唐寒士苦吟诗风的吴昌硕，此时就偏好清冷

野逸的景致如寺院、古塔、古碑等。如他曾夜宿城西 15 里的晓觉寺，并写下《宿晓觉寺》诗："寒月一庭霜，安禅假石床。遥泉入清夜，落叶响长廊。灯护前朝火，邻舂隔岁粮。老僧知梵字，聊与考卢仓。"写了自己在寺院秋夜里与老僧切磋佛经文字的清寒意境。又曾游城东茅庵寺，在壁上题诗："寒菜一畦分，茅庵住野僧。还将劫后火，来证佛前灯。"晚年的吴昌硕看通世情、慧悟人生，虽不佞佛，却有一颗禅心，在此时就已初见端倪。再如《龙安院寻竹逸上人》："危岨溪壑深，苍翠霭沉沉。微雨野花落，空山闻磬音。穿云树突兀，隔水气萧森。欲问高人宅，樵夫何处寻。"都颇有中晚唐诗歌的意味。安吉建于梁代的名刹灵峰寺，历来是骚人墨客雅集之地，吴昌硕也曾到此寺。

吴昌硕还曾与诗友出安城东门三里，过西苕溪马家渎。南面小山麓上有五代吴越时所建灵芝塔及碑石。吴昌硕与诗友们盘桓其间，酌水谈诗，趺坐为乐，并画此境，尽兴而归。还有安吉的石虎山，吴昌硕有《书石虎山壁》一诗写到春游石虎山。

雄踞独松岭上的独松关，在今安吉凤凰山乡南。现尚存关西段关墙和关门，古风犹存，关上"独松关"三字就是模仿吴昌硕当年手迹刻之。这座"天目三关"之一建于南宋初年，"独松冬秀"历来是郭南八景之一。这里是古驿通道，也是历代兵家必争之地，如隋末农民起义、北宋方腊起义、南宋岳飞抗金、文天祥抗元都在此有过战事。太平天国运动中，独松关上就发生了多次惊心动魄的战役。战争虽往，但为时不长，关上还残留着战争的痕迹，包括残破锈烂的兵器。尤其是寒冷的秋冬，登上大石砌成的雄关，听山风吹过山岭上的松涛竹浪，仿佛是当年战争中的呼啸呐喊，令人不由想起战争的残酷。自身也经历过战争风霜的吴昌硕，对这一险峻之地有着特别的注意，曾登关作"岩壑无端嗥虎狼，独松关下草荒荒"的诗句。52 岁时，吴昌硕在随军

参加中日甲午战争期间曾回乡，登独松关并作画题跋说“吾邑独松关，有此高旷之气”，想是多有感慨。此时吴昌硕还去过穆王城，这是岳飞当年屯兵之地。他在《穆王城怀古》诗中写道：“鄂王（与穆王都指岳飞）昔日此屯兵，七百年间秋复春。故垒黄沙迷战血，重围黑夜走金人。四山风鹤连天迥，独树寒蝉吊古频。马上夕阳过后塞，红旗如见拂烟尘。”也是在衰微乱世里发思古之幽情，兴英雄之渴慕。

岁寒三友

与吴昌硕常往来、同聚芜园的除了施旭臣外，还有朱正初、钱铁梅。那大约是他父亲去世之后。

朱正初，字旭楼，号六泉山人。安吉人，同治举人。著有《山居杂咏》诗集。他的身世也很坎坷，在战争中曾任石达开幕僚，后来逃离了太平军，来到安吉县城施旭臣等人处避难，后来施写信向吴昌硕引荐。因为都厌恶战争，他和吴昌硕有很多的共同语言，曾受邀长住芜园。①

朱正初虽大吴昌硕 13 岁，两人却很投缘。朱正初是吴昌硕

① 不必讳言，少年吴昌硕家破人亡，又苦度五年流浪生涯，日后足蹩身残，都是因太平天国运动而起。由于战争带给家乡和家人的厄运，吴昌硕对引起战争的太平天国是持反感态度的，所以对吴昌硕诗文中俯拾皆是的“洪杨之乱”、“贼”、“粤匪”等字样不必加以掩饰。对这一问题，要以历史主义的眼光看到反对太平天国是当时江南普通士绅（包括吴昌硕、朱正初这样的民间贫穷知识分子，他们的根本利益应该与民众是一致的）的普遍情绪，这种认识态度在当时的百姓中也是很普遍的，不可简单地一概以反动而言。何况吴昌硕的亲人几乎全死在这场战乱中，自己也遭受了极大的身心创伤，要给予同情和理解。更不要说战事带来的消极后果（如江南文化遭到大规模毁灭）在他们心中引起的沉痛反思，因此，不应该过分敏感地追究其所谓的政治立场。此外，也要注意到这一经历对吴昌硕以后与任伯年、虚谷、高邕、蒲华等有过战争经历的画家的交往也有一定影响。

早年的另一个诗歌老师，常常是吴昌硕应他命题而作诗。如吴昌硕现存手稿中有一首署名“吴俊”，可见是早年诗作的《立冬即景》诗，无论书法还是诗风，都笔致工整。吴昌硕在题目里说：“六泉吟丈以立冬二字命题属诗，聊书即景以应，即求和章。”还有一首署名“苍石”的早年诗作《送子（应就是紫，即施旭臣）明先生》，落款也是“录请六泉山人正和”。

在芜园中，常常是吴昌硕作画，六泉山人作诗题字。他们曾合作过一幅画，用的是重阳节白衣人王弘给陶渊明送酒即“白衣送酒”的典故，道知己之情，也体现了文人交往雅韵。吴昌硕还在诗中赞六泉是“知君赢得是清狂”，后来在《怀人》诗里也说他是“人世何妨狂是醒，不如归去让先生。六泉山下涓涓水，洗得诗肠彻底清”（《缶庐集》卷一），表现了对六泉山水为伴、诗书自娱的隐士生活的称许。

此时还有苏州人钱铁梅[①]也曾住过芜园。此人年纪比六泉还大，没有功名，也不曾做官，还是个孤老。年轻时曾游幕湖州、杭州、苏州，吴昌硕后来就是步他的后尘，所以赠钱的诗里说“虚舟何初著，江海愿同游”。

吴昌硕 1870 年前后曾在安吉城外东面的茅庵寺守馆，教着私塾的十多个蒙童。因为生计着实无聊，以潜心金石、书画、诗文自娱，常与朱、钱在芜园诗酒唱和，以芜园中的松、竹、梅自喻，自称“岁寒三友”。同治十一年（1872）春，吴昌硕离开故乡外出游学。朱也得友人邀请去山东以恩贡候补县教谕，但他宁可在家看山打柴。而已届不惑之年的钱铁梅更是厌弃功名，准备回老家苏州。“岁寒三友”分手后，吴昌硕有《答六泉山人朱正初》

① 吴昌硕日后诗中多有“铁老”字样，有人以为即是钱铁梅，非是。应是日后认识的师友金树本。

诗："铜岭关头独往还，六泉门径久萧闲。青萝补屋宜藏月，红叶漫天坐看山。两地牵怀儿女小，一身行迹鬓毛斑。劝君莫动思乡念，来共芜园屋数间。"对共聚芜园的难忘时光作了深情回忆。

朱正初后来与吴昌硕还有许多交往，有他与吴昌硕的诗与信件来往为证。

到 1894 年吴昌硕从吴大澂参加甲午战争，中途归乡，还给朱正初写信说："顷由山海关南旋，今日由梅（指西苕溪上的港口梅溪镇）至城（安城）。明日一早望屈驾至芜园，当与君快谈中日战事，并有新诗就正有道也。此请六泉先生道安。后学俊卿顿首。"可见到此时吴昌硕还与六泉山人保持着密切关系。

三十始学画梅

吴昌硕曾说自己是"三十学诗，五十学画"，这未必是真情。他这样说，一则只是取其成数，因为吴昌硕还说过"四十始学画"的话，他更一向都是名士作风，纪年很不精确。二则也是文人客套，未必真是 50 岁才开始学画，而是此时已有小成。他实际上 30 岁就正式学画了，只是他以为此后的 20 年时间（大约到他向任伯年、蒲华等人学画，真正进入海上画人圈子时）都是学习的过程，艺未精粹。

其实吴昌硕早年在鄣吴已开始自学作画，还曾向乡土民间画家学习。据说是鄣吴的一位乡贤，名叫刘桂林的贡生。刘桂林不但精通经学，还擅长书画，尤善于以画圈来写梅花。此人一生潦倒，生计困顿，晚年皈依空门。不知吴昌硕是否曾正式跟从他学画，但无疑曾得到过他的指点。

到 1873 年，吴昌硕 30 岁左右，在芜园，于篆印和书法外，他在艺事上又有了新的追求。他开始从潘芝畦学习画梅（有乡间

传闻说潘是个油漆匠、民间艺人，恐是讹传）。潘芝畦，初名喜陶，字子余，又署芝畦、紫畦，号燕池，海宁硖石人，曾任孝丰邑校官。他是吴辛甲的诗友，《半日村诗稿》中就收有他俩的唱和诗。因出于其门，所以吴昌硕又称其为老师。

潘芝畦为人性情淳厚和雅，潇洒自如。他工于诗，也倾心书画，尤善画梅，在乡里很出名。吴昌硕后来曾赞美他所画梅花没有倔强桠槎的习气，有雪后水边之致，可见他的画属文人雅韵。其实潘芝畦学的是善墨梅的晚清画家汤贻汾的路数，善以飞白笔法扫画梅花枝干。吴昌硕随之学画梅，日后虽又取径多家，并以金石意味自成一大家，但笔法也还是不脱“扫”的痕迹。西泠印社所藏其现存最早画作，36 岁所作赠内弟施为梅花册页，此时所画梅花枝干虽还有些臃肿，但正是“扫枝梅花”。

潘芝畦爱饮酒，吴昌硕也常陪着同饮，两人颇为相得。无奈不久潘芝畦因不善逢迎而去官，此后流寓浙东、浙西一带，后来又移居杭州。此时他已年过半百，生活贫困，无以自存，见者多叹息，他自己却安之若素、怡然自得。1875 年，吴昌硕曾去杭州参加科举考试，得空拜访老师。只见其住所四壁萧然，潘芝畦鬓发皆白，已俨然一衰颓老翁，心下不由黯然。两人再次畅饮，酣醉间吴昌硕求老师作画留作纪念，潘芝畦慨然应允，吴昌硕则治“喜陶之印”作答。

此后潘芝畦又迁居他处，不通音讯多年，吴昌硕时时挂念。后来吴昌硕在苏州为小吏时，收到潘芝畦从故乡海宁来信，探问近况。吴昌硕喜极，以诗答道：“薄宦如游民，浮家累妻孥。一屋雨打头，达旦声咿唔。呼名鸟友朋，闭户人菰芦。能狂山简谁，固穷东野吾。读书万卷愁，凿石双手痛。那知刻画能，深入贫贱涂。游刃虽有余，见咄屠门屠。吾师旅食宽，叹息门下孤。容鬓感苍凉，心血愁雕枯。来书赠我言，自苦何为乎？局促人中

龙，浩荡江头凫。时光任转移，富贵何有无。春江酒变成，此说良不诬。与公烂醉期，行止交相扶。”（《缶庐集》卷一）诗中“薄宦浮家”的共同苦涩、求艺的一般艰辛，以及人在江湖的无奈、相濡以沫的温情，尽已淋漓表示，可见师徒感情之深。

吴昌硕一生喜作梅，曾自称“苦铁道人梅知己，对花写照是长技”。在吴昌硕身后留下的作品中，以梅花为题材的画最多，且不乏杰作。他最早学画也正是由梅入手，除了早年山野中多见梅花，一个重要原因就是他此时所居芜园里正多梅花，经他手植的梅树就有三十多株。每当初春寒梅著花时，吴昌硕徘徊花下，把玩观赏，朝夕与共。他此时开始学作画，梅花便自然成为画中的题材。正如他后来在一首题梅画诗中说的：“芜园梅树北庄移，半亩荒凉有所思。画稿依稀犹记得，疏烟古雪闭门时。”（《缶庐别存》）

此时的芜园多野梅，古怪奇倔，不受剪缚，别具一种天然自得之趣。这种自然野性深得信奉道家学说的吴昌硕之心。

芜园还多老梅。吴昌硕曾说过一个芜园老梅的故事：“古苔鳞皴，横卧短墙，作渴龙饮溪状。每风吼花落，疑欲飞去。天寒大雪，最繁枝压折堕邻家，击槛悲歌无以喻我怀也。忽剥啄声甚亟，邻翁瓮水养折梅，亶亶然抱观，冻蕊残英与白须眉相映，向予嘐嘐，自谓能惜花。予笑谢之。嗟乎！当梅折未殊，缠以麻，封以泥，春气发生，犹得相联属。今断置瓮中，不过为几案间数日玩，失其性矣。”这可能并非真事，因为其中的邻翁和梅花充满了一种象征意义。邻翁代表世俗观念，自以为做善事，梅花的自然生命却被无情摧残。正如吴昌硕在同一幅画的诗里说的：“邻翁惜花翻助虐，我欲呼天罪滕六。风寒月落春夜深，应有花魂根下哭。淡墨聊当知己泪，貌出全神此长幅。残鳞败甲好护持，莫再人间遭手毒。”（《缶庐别存》）通篇文字正有《病梅馆

记》那种愤世嫉俗的深刻意味。

还有，吴昌硕在芜园“岁寒三友”中就自命梅花，可见此时芜园这些带着野趣、古意和孤寂悲凉身世之感的梅花正是从田野中来、从战争中余生的吴昌硕的自身写照。也许《缶庐别存》里的另一首题梅诗可以很好地体现他此时的心境：“梅花阅世无知己，墨沈飘零亦可怜。郁勃纵横如古隶，断碑同卧白云边。”

无怪后来吴昌硕笔下的梅花都是那么有灵性深情，是金石书法的写照，也是他个人的写照。

芜园不可忘

吴昌硕很快习惯了在芜园的日子，来安吉之初的“易地亦忧伤”换作了“卜居桃城中，未殊居故乡”。故乡既不能安居，芜园就是故乡。芜园虽狭小简陋，却也容下了一颗渴望安宁的心。

但日后，吴昌硕为了生计还是离别了芜园。他所作的《别芜园》诗既是对离开芜园的解释，也是对芜园的怀念，诗云：“梅竹气萧森，莓苔上亭庑。荒凉半亩宫，经营劳我父。我父既云亡，我身委羁旅。离声墙外禽，行色烟中橹。饥寒驱作客，独行亡踽踽。……高堂念游子，妻孥守蓬户。昨归今出门，一别一寒暑。相知定何人，茫茫向江浒。读书愧未成，好古竟何取？男儿好身手，何不拔剑舞？区区谋一饱，坐受众人侮。沧波洗两眼，豪气郁难吐。回头望乡里，高歌聊激楚。携家苦无力，所至辄龃龉。何时遂狙公，故山拾秋芋。”（《缶庐集》卷五）

芜园确是吴昌硕一生中难得的隐居之地，这半亩小园成了他生命中的永恒思念之地，尤其是在日后奔波于苏州、上海的微宦或卖画的红尘梦中。如他在《芜园梦中作》中说：“东邻西邻携酒壶，南枝北枝啼胡卢。绿竹满庭自医俗，青芜作饭谁索租？

眠展蕉阴叶叶大，坐听檐雨声声粗。梦醒灯火逗寒碧，城头曙色翻鸦雏。”“绿竹”、“青芜”两句正写出隐居的梦想。而日后他画花卉时也常常想起芜园，如题《兰竹图》诗中就说：“此是芜园旧风景，几时归去费相思？”吴昌硕还在任伯年为他所作的《归田图》上题诗说：“而今一行吏，转负十年租。何日陶潜菊，篱边对酒壶？”（《缶庐集》卷二）还有他在《题画三绝句》中也说：“租地却饶园半亩，几时闲种邵平瓜。”（《缶庐别存》）用东晋隐逸诗人陶渊明和汉初时故秦东陵侯邵平为布衣、隐居长安城东种瓜为生的典故，抒写自己对芜园的思念和隐逸情怀。

吴昌硕日后还有《福儿书报芜园近景编成三绝句寄令读之》诗。福儿就是他的大儿子吴育，他从芜园写信给吴昌硕，说了芜园近况。吴昌硕看了心情难以平静，于是作诗回忆了当年的芜园风貌。

芜园时光虽然也有不快的记忆，如“家食苦不给”的困窘生活和父亲早逝的悲楚，但可追忆的还是居多。只可惜正如他在《梅花石屋图》题画诗里说的：“梅花石屋坐谈诗，梦里清游偶得之。如此芜园归不得，岁寒依旧费相思。”（《缶庐别存》）吴昌硕日后常年作客在外，曾在 49 岁时自作《芜园图》以慰乡思。他曾多次在诗作和印作中提到《芜园图》，这是他一生中很有意义的一幅画。那是一轴高一尺、长约三十多尺的手卷，上面有两幅《芜园图》。卷首有他的师友、晚清隶书大家杨岘手书的“芜园图”三字，后面就是吴昌硕自题诗及征求友人所得题咏。一共有二十余人次的题诗和题跋，时间跨度更是达二十多年。其中有施旭臣早在 1878 年写的《芜园记》，有朱正初的题诗和记叙，还有他日后在游学期间结识的师友如杨岘、金树本、凌霞、谭献、诸宗元等人的诗作。其中多有清末民初江浙著名的诗人或书家所题，可见此画的珍贵和史料价值。

《芜园图》在开首有吴昌硕的《题记》和一首五言长古《芜园图自题》。尤其是后者，以翔实的叙事手法，叙述了他开辟、安居、离开芜园的经过和心境，是了解吴昌硕早年真实生活的难得资料：

大钧无遗泽，万物遂其私。荣悴间不同，亦复得安之。芜园何所芜？人与芜园期。即此足容托，荒陋安足辞？遥遥望白云，慨然发长思。

寂寞山城隅，地偏荆榛长。赤手把长镵，种竹开茅堂。念昔归仁里，高曾兹允臧。沧桑人世殊，三径久已荒。卜居桃城中，未殊居故乡。故乡虽未远，易地心忧伤。邱垄望不见，四山云茫茫。

……茅屋八九间，庶无尘鞅累。愿为陇亩民，潜修足自遂。

家食苦不给，买舟湖海游。读书未十年，窃愧升斗求。妻孥守荒芜，谷鸟鸣啾啾。人生天地间，局促宁自由。

秋风日以凉，秋草凄以绿。亦复爱吾庐，携图寄遥瞩。煮字未疗饥，一身徒仆仆。吁嗟梅与菊，终年长蔓落。

归隐既未能，披图空神往。念我手植梅，及今应一丈。桑柘旧时阴，先人所长养。几年未料理，出门徒惘惘。客中虽云乐，故园终萧爽。何日抛微禄，永作芜园长？岁寒以为期，赋诗作息壤。

（《缶庐集》卷一）

第五章

买舟湖海游

曲园门下

芜园耕读的平静日子并不长久。1868 年 2 月，吴辛甲因病逝世，年仅 48 岁。吴昌硕将父亲归葬故乡鄣吴的缪家坞。由于父亲的早逝，吴昌硕心境异常凄苦惨痛，至此与他有血缘关系的亲人全已离世，天地间只剩下孑然一身。他更念起祖母严氏、母亲万氏殉难的往事，以至夜晚不能成寐，起立彷徨，暗暗饮泣。也许就是因为这一大刺激，吴昌硕将早已萌发却因“父母在，不远游”的古训而暂时压抑的出游念头付诸实施。

就在父亲逝世后不久，由于家庭经济压力，吴昌硕料理完父亲后事，便离开安吉，来到州府之地湖州游学谋生。次年，26 岁的他来到杭州，负笈孤山脚下著名的诂经精舍，投名经学大师俞樾门下学习小学和辞章之学。

俞樾（1821—1907），字荫甫，号曲园。湖州德清人，算是吴昌硕的老乡。这年是俞樾从苏州回到杭州，出任江南著名书院——诂经精舍山长并兼管浙江书局的第二年。此时他已将届知天命之年，经历了多年宦海波澜，正是学问和精力鼎盛之时。而吴昌硕只有他的一半年纪，来自小地方安吉。但作为诂经精

舍早年的弟子（此年，俞樾诂经精舍日后最知名的弟子章太炎才出生），吴昌硕还是颇受老师看重。俞樾后来曾为他的印存《篆云轩印存》署端并题词，并对他的金石文字功底颇为嘉许，还为他的诗集作序。

俞樾一生曾主讲过苏州紫阳、上海求志、德清清溪、归安龙湖等书院，独以在杭州诂经精舍执教时间为长，达 31 年，为浙江学术建下了卓越功业。门下弟子三千，并多出通才，其中就有吴昌硕。

1913 年，吴昌硕出任西泠印社第一任社长，印社设在孤山，正与俞樾故居俞楼为邻。而吴昌硕对孤山之地、西泠印派的深情，应该就是此时在精舍时开始滋生的。两座建筑静静地咫尺相对，一起记录着西湖的人脉流转，同为西湖边不朽的人文传奇，也是难得的缘分。

俞樾还曾于 1875 年在苏州造曲园。他晚年回到苏州，1907 年病逝于曲园。吴昌硕中年客居苏州，家住曲园不远，多得亲近老师，更得以与俞樾苏州弟子吴大澂等人交往，也得益于俞师的人脉。

俞樾在经学、史学、诸子学、文字学及音律、训诂、书法等方面都有不凡造诣。吴昌硕受其影响，主要是在治经、子、小学方面。俞樾承扬州学派一脉，属于经学正统派。他对先秦经学及诸子百家学说都有深入研究。除《群经平议》、《诸子平议》外，《古书疑义举例》也是其重要代表作，这是读秦汉前古书必须参考的一部著作。吴昌硕能精通经学、《说文》，为篆印打下基础，并以篆印、篆书、石鼓文独步天下，自是多得益于曲园教诲。但俞樾治小学，不取商周彝器上的古文字，以为多是后世诈托为之；以为古文字可以辨形体、识通假的，当止于秦汉碑铭。这种后来被考古证明错误的保守态度对章太炎影响很大，吴昌硕也

受到影响。由于时代的局限，没有来得及接触、了解 20 世纪考古对远古文字的新发现、新看法，吴昌硕日后对古文字的探索大致只以石鼓文为界限。这大大限制了他向远古时代探索的脚步，使他的艺术止步于战国秦汉的高古，而得益于原始、上古艺术发轫期的天真质朴不够。这是很可惜的。

俞樾作古文不拘宗派，取径渊博；作诗温和典雅，清新活泼可喜，诗风近白居易或袁枚。作为清末浙派诗人的领袖，他对吴昌硕有不小影响。尤其值得指出的是俞樾对通俗文学的开明观念。俞樾作为士大夫和正统经学家，对“伤风败俗”的戏曲小说也有不满。但他是个能审时度势、正视现实的聪明人，并不自欺，既看到了当时戏曲小说发展的势不可挡，也看到了戏曲小说自有令民众痴迷之处。他以一个诗人的易感认同了戏曲小说的艺术魅力，承认其比儒家经典更具移人性情的功效。这种在历史传统和现实巨变中的灵活态度和姿势，在后来的吴昌硕身上也可以清晰见到。

俞樾晚年声望扬溢海内外，学术教化影响远播东瀛及远东。尤其日本学术界一向景慕曲园，许多日本文士学者曾专程来苏州和上海拜他为师。老师成为东邻之国学术偶像的事实应该对吴昌硕有着楷模般的意义，而作为曲园弟子的身份也为还在苏州的他带来了名声和日本的倾慕者。晚年吴昌硕和老师一样，虽然足迹不逾江浙，但海内翕从。虽然成名的领域不同，但在东洋的名气和受到的倾慕，似不亚于当年的俞曲园先生。

吴昌硕在诂经精舍学习了一年多时间，在 1870 年冬回到芜园过年，此后留在安吉，在 1873 年前后又曾回诂经精舍继续求学。他先后两次问业于曲园，后来在苏州还常向老师请教。吴昌硕日后正是以在俞樾门下所学辞章和文字训诂为底子，将其与篆刻、书法、绘画融会贯通，自成大家。诂经精舍的日子为他

打下了深厚的国学基础。吴昌硕说自己“平生恨未多读书”,正是此时眼界渐广、接触渐多后的实感。

1907 年俞樾葬于杭州西湖畔。吴昌硕撰挽联说:“薄植荷栽培,附公门桃李行,今成松木。名山藏著作,自中兴将相后,别是传人。”这其中的桃李传人也包括他自己。

诂经精舍是乾嘉重臣阮元 (1764—1849) 1801 年任浙江巡抚时所创。阮元是清代极博雅的学者,也是很有影响的古文字学家。他倡导朴学,还以经籍训诂、经史考据求证古金石上的铭文。因他精通金石,又善书法,对其研究古文字大有裨益。他在杭州时,幕客有西泠八家中的陈鸿寿等人,对浙派篆刻也有助益。杭州日后成为印学圣地,与他实有很大关系。阮元还以《南北书派论》、《北碑南帖论》两著,从理论上充分厘清了由金农、邓石如、伊秉绶等人在实践中所开创的碑学体系,使之能与二王体系相颉颃,因而奠定了碑学在书法史上的主流地位。阮元还确立了以穷经致用、实事求是为要旨的诂经精舍学风。吴昌硕此时来到诂经精舍,因去乾嘉未远,学风纯正,除老师外,学友间也能有所助益。吴昌硕正是在杭州求学之际,在曲园门下和众多英才的切磋攻错中,树立了他的济世大志。正如他此时游杭州岳庙所作《萝塔》诗说的:“危绿具阶级,凡体焉得上?裴回望绝顶,欲策夸父杖。咏物并怀古,相和歌慨慷。想见落日时,英风飒来往。”诗中借攀缘高塔直上九霄、登临绝顶的藤萝来比拟自己,这也是他后来在诗画中喜欢表现的植物,正体现了此时吴昌硕年轻孤寂心灵中复炽的对成功、功名的渴望。而这一切以英雄墓园为背景,使这种强烈的意愿带上了为国为民的理想化色彩。

《朴巢印存》

也许有一个事实能证明吴昌硕在 1870 年离开诂经精舍回

乡是因为生计困窘，还有继母需供养。因为回家后他就在城东的茅庵寺设私塾课读邻人子弟，并以代人书写为生。

此时乡间人称吴昌硕为“芗圃先生”。此前的游学时间虽短，却获睹了众多历代名人书画、金石，并由师友处得获深入研究诗、书、篆刻的门径。此时吴昌硕虽身处乡村私塾先生的暗淡生涯中，却仍能坚持苦读好学，并勤习书法、篆刻，希望能早日完成印谱，完成父亲的遗志。就在这一年，吴昌硕将自己在“朴巢”书斋里从 22 岁到 25 岁所刻的 200 多方印稿中选出 103 方结集，名为“朴巢印存”。

《印存》是两册线装，其中多是闲章，多是吴昌硕早年字、号、室名印。如此时的别号“芗圃”、“芗圃亦字香补”，还有表明他对梅花不同寻常的喜爱的“梅花主人”等。

《印存》有施旭臣所作序，从中可见印章的类型很广，颇为不拘一格，有仿汉印的，也有学钟鼎文、古篆籀的，有朱文的，也有白文的，有受浙派西泠诸家影响的，也有受皖派影响的。尤多受当时很流行的一本印谱《飞鸿堂印谱》影响，这是乾隆年间寄宦杭州的徽州人汪启淑所编辑、拓印的一部大型集体印谱，在清末影响极大，借鉴、学习者极多。由于《印谱》作者很多，可以说是风格芜杂，瑕瑜互见，《朴巢印存》中的一些作品也不免沾染了过于求奇的习气。

虽然《印存》还以转益多师为主，没有形成自己的鲜明风格，但这部日后被誉为“中国印学第一人”的吴昌硕的最早印谱，仍体现了他早年在篆刻上可贵的探索。吴昌硕自幼就嗜好金石古物，所以虽所见不多，但浸淫其中十多年，在杭州又见浙派遗物甚多，还是有所进展。他此时受浙派影响较多，由陈鸿寿入手，继学徐三庚，再师法赵之谦的光洁妍秀的印风，后又学钱松和吴让之的挺劲刻风，才渐从早期的工整开始向“乱头粗服”

的印风转变。

施旭臣在序中以为昔日湖州有赵孟頫的《印史》传世，今日吴昌硕才过弱冠，已有成就。他日如能积累为巨篇，可待后世好古者与赵的著作同摩挲，也是湖州艺术的雅事。

《印存》的问世，确是吴昌硕艺事上的一个小结。1873 年，就是《印存》问世后三年，吴昌硕正 30 岁，他开始为人治印，并在很长一段时期里以此谋生。他日后说自己“三十学印”，其实学印是很早的，只是到 30 岁他才有信心说自己是个印人罢了。

《朴巢印存》没有完整流传下来。吴昌硕现存较早的印章是他 30 岁左右所刻，除了刻有“苍石”二字的一颗小印外，还有后来编在《齐云馆印谱》里的 55 颗印，大约是从 30 岁到 33 岁所刻。在这些印章上，吴昌硕 30 岁前与浙派之间的渊源，以及此后渐渐受到汉印启发的迹象，都依稀可见。

夫婿心闲好读书

同治十一年（1872），吴昌硕已 29 岁了，因战后家贫，还是孤身一人。最终还是他的师友施旭臣做月下老人牵线，他才在安城娶得归安（今湖州吴兴区）菱湖镇施氏为妻。

施氏夫人有一个很有意思的名字——酒，字季仙，可见是排行老三。施氏是菱湖望族，虽然此时已衰落。施夫人父亲名绶，字亦吾。他善诗文，但不善八股文，所以连秀才也没中过，当时在安吉县衙里当幕僚。施绶身负才华，却为县衙小吏，奔走谋生，不免有些愤世嫉俗。这也影响了他最宠爱的女儿施酒，不太看得起凡俗男子。

施绶与施旭臣早已相识，两人意气相投，因都姓施，索性认了同宗，吴昌硕因此得以认识施绶。施绶极为赏识吴昌硕的才气和性情，以为这位青年必非久居人下者。所以尽管吴昌硕此

时已年近而立，其貌不扬，且家境清苦，还不是本地人氏，被安吉本地人称为“山里蛮子”，又是个只知读书刻印的“书呆子”，施绶还是毅然决定允诺这门婚事，将爱女许配于他。

施夫人是道光二十八年（1848）八月廿八出生，比吴昌硕小四岁。她自小随父亲读书识字，知书达理，也能写诗文，还曾帮父亲写作公文、参与政务，是个聪慧能干的女子。但也因此眼界颇高，以致婚事蹉跎，年已 25 岁还待字闺中，在当年的山城安吉已算大龄，被人讥讽为“石门槛”（湖州土话，即老处女之意）。施旭臣的这个媒，做得很合适。

施家深知吴家家境困难，所以不要聘礼，婚礼也办得很简单。其间却发生了一个小插曲，令周围围观的邻人印象颇深，以至几十年后还有人说起这个故事。当时新娘子蒙着盖头向吴家走去，却不慎误踏入路边的阴沟，一只鞋子尽湿。这在风俗里是不吉利的事，一时新娘也颇不高兴。幸得旁边一个看热闹的人急中生智，说了句吉祥话，说“潮靴”谐音“朝靴”，新娘命好，过门就可当诰命了。吴昌硕只是淡然一笑，颇不以为然。而这一对晚婚的伉俪却也真托了这句吉言的福，不但白头偕老，吴昌硕还多得妻子之助，终于成为一代大师。

婚后家境贫苦，施酒操持家计却井然有序。后来吴昌硕常出门游学、谋生，正如《别芜园》诗里说的“昨归今出门，一别一寒暑”。加之同治十二年（1873），施夫人生下大儿子吴育，三年后又生下二儿子吴涵，家中还有老母杨氏要侍奉，家庭负担很重。吴昌硕收入又少，多亏施氏撑持整个家，曾以嫁妆补贴家用。颇长一段时间，因家中实在困难，施氏还曾带着孩子到菱湖娘家寄住，以减轻负担。日后四个孩子的教养也多是施氏承担。

吴昌硕对此很是感激，也颇为愧疚，他在很多诗歌里都表达了这种情感。如他曾说过“薄宦如游民，浮家累妻孥”，再如他

在苏州的《饥看天图·自题》一首中也说“我母咬菜根,弄孙堂上娱。我妻炊镟彦,瓮中无斗糈”,写出了对在家中辛勤操劳的妻子的无限内疚。此外还有《忆内》一首:“竹内西风搜破屋,无眠定坐灯前卜。谁家马磨声隆隆,大儿小儿俱睡熟。”是用杜甫《月夜》笔法,不写自己如何想妻儿,反用“翻过一层法”,说在芜园陋室中的妻子思人无眠,起坐卜灯花。

1887 年,吴昌硕已全家迁居苏州,施氏正好 40 岁。但家境困难依旧,吴昌硕只能在妻子生日前一天写了一首诗给她。这首《丁亥八月廿七日赠妻子》说:“山妻四十明朝过,往事低徊倍可嗟。曾把锄犁归老圃,更持门户向天涯。织缣出入添荆布,吃墨零星堕齿牙。醉眼却逢秋雨歇,节南山影在烟霞。”(《缶庐集》卷四)诗虽平淡,却有低回深挚之意。诗中暗用汉乐府的“织缣”典故来赞美妻子的勤与巧,也用“织缣”与“出入添荆布”的对比来赞美妻子的安贫若素,还用“曾把锄犁归老圃,更持门户向天涯”道出对妻子辛劳的愧疚,最后以“节南山影在烟霞”道出夫妻虽然贫贱却并非百事可哀的偕隐共乐之意。

吴昌硕还曾为施酒夫人作《采桑图为季仙》七绝两首,其一说“裙布不完头不梳,柔条采采叶扶疏。《豳风图》里劳人在,夫婿心闲好读书”(《缶庐集》卷四),也是写妻子勤劳,尤其是“夫婿心闲好读书”和他晚年的《赠内》诗“客里垂垂老,相依各性真。我残夔一足,卿瘦鹤前身。裙制量春草,头梳换旅程。平居数长物,夫婿是诗人”的末句同一意思,都是说施氏夫人不但是生活中的贤内助,还是他事业上的知音。

施酒常是吴昌硕写诗作印的第一位读者。在长期困苦的生涯中,夫妇俩一起切磋艺事就是苦中作乐。施氏在夫婿与儿子的指点下,还学会了篆刻,能作小印,偶有所作,斐然可观。可惜身为女子,不太为人刻印。

吴昌硕对妻子一直是敬爱有加。1897 年，施夫人五十寿辰，吴昌硕作《季仙五十寿》诗为她祝寿，诗中说："桂子腾香设帨辰，廿年宦海共风尘。前身明月终修到，夫子粗官累食贫。劝我耕田因识字，呼童投辖助留宾。儿童今日添欢喜，共觅陶潜漉酒巾。"（《缶庐集》卷四）其时正是桂花盛放之际，所以先暗以桂香清雅赞美夫人品德。次写二十余年微宦生涯中共度风尘岁月的夫妻缘分，说自己是"粗官累食贫"，一介微官只得清贫，自愧连累家人。而妻子却能体谅、尊重自己这个"识字耕田夫"（用苏轼诗意），还能在事业和朋友交往中无私地帮助自己。"投辖"是用"牵衣投辖"典故，意谓拉住客人衣裳，投其车辖于井，比喻殷勤留客。吴昌硕性喜交友，家中虽贫苦，却常常有客人寄寓、寄食，从芜园时期"岁寒三友"的交往中就有了这一习惯，后来更有王竹君、蒲华等人，施夫人都能替夫君好好款待。所以吴昌硕尤为感激，一句"前身明月终修到"，道出了无限深情。这首诗的最后说欲与夫人"共觅陶潜漉酒巾"，典出《宋书·陶潜传》中的"葛巾漉酒"，重申与妻子偕隐共老的意愿。

可惜吴昌硕晚年事业鼎盛之际，施夫人却于 1917 年病逝，又过了十年，吴昌硕才故去。

施酒逝后一年，吴昌硕在鄣吴村附近的凤麟山麓择地建墓，命二子葬妻子于此。此处与玉华山遥对，邻近家族墓地。这是一座两个墓穴的双人寿坑墓，吴昌硕在妻子身旁为自己谋生圹，准备百年后和夫人合葬。后来吴昌硕葬在余杭超山，施夫人也迁葬超山。

妻子去世后，吴昌硕曾大病一场，病愈后多次赋诗悼亡。他有《夜不成寐书二绝句》，其一说："桐棺一去隔浮云，来梦驻裾旧布裙。色笑承欢应似昔，缪家窝畔舅姑坟。"写妻子已落葬公婆身边，只留下自己一人孤单寂寞。还有《夜坐有感》："前匹死

难白骨无，老妻又丧天难呼。片心宛转病不死，泪作铅注愁目枯。死者长已生声吞，昨宵入梦归来魂。梦醒一灯雌不温，顾影徒诧哀翁存。”也是写自己思念妻子，梦而复醒，一灯如梦，顾影自怜，写尽一介老翁的悲凉空虚。再如《病余》的“病余人比还魂鹤，弦断秋横涩指琴”，还有 1923 年 80 岁寿辰时画梅题诗“蝶谁梦续疏还补，琴不弦张抚自伤”，都有悼亡之意。而以 1917 年的《夜不成寐书二绝句》之二的“溪堂同赋竹深深，往事低徊思不禁。诗戒已持心是佛，双眸观我当长吟”，还有《除夕诗》的“无言别我遽长捐，强作欢颜笑语边。夫妇古稀人仅有，敢云天不假其年”（《缶庐集》卷五）最为感人。

施氏夫人先后生三子二女，都有艺术才华。长子育生于同治十二年（1873），字半仓，乳名福儿。后于光绪十四年（1888）病卒于沪上，只有 16 岁。爱子夭折，吴昌硕到晚年仍念念不能释怀。他在为好友丁辅之幼殇之子作像题诗时曾借他人酒杯浇自己块垒，写道：“诗成我亦滋泪痕，儿亡记客沧海滨。”（《缶庐集》卷三）还在自注里说育儿能读《史记》、《汉书》，曾作《出猎》诗，有“猿臂一舒格苍虎，马头所向窜群羊”句，大有父风。

吴育死后，次年寒食，吴昌硕有《己丑寒食》诗，在序言里说儿子不但早慧能文辞，读书也能得古人意旨。诗中道：“寒食东风吹郭门，孟郊哭子泪潜吞。一千日醉谋之酒，十六岁怜飘汝魂。母歇机声眠阁底，弟搜诗句历墙根。临残石鼓还听雨，如听商量屋漏痕。”（《缶庐集》卷二）先用中唐苦吟诗人孟郊哭夭折孩子的典故写了寒食这个祭祀亡灵节日里自己的丧子之痛，再用晋朝狄希酿“千日酒”能醉千日而忘情的典故，以招魂式的“十六岁怜飘汝魂”道出刻骨的痛惜和牵挂。更用妻子停机、次子吟诗的举动，写了笼罩家庭的感伤气氛。最后写自己在听雨声中临石鼓文，以字中“屋漏痕”和雨声双关，道出了心头的无

限失落与哀戚。

次子涵，就是那个在墙角觅诗的孩子，也很有才华。他字子茹，号臧龛、臧堪。生于光绪二年（1876），1927 年 7 月 7 日去世，早老父半年。当时家人为防吴昌硕悲伤过度，就说他到日本经商去了，一直瞒到吴昌硕去世。因为生在湖州，所以他乳名湖儿，谐音壶儿、阿壶。也许是因为母亲名酒，所以吴昌硕给儿子取名为壶，也是奇趣之事。吴涵是廪庠生，后官至知县。由于家学渊源，他训诂、词章、书法、绘画、篆刻无所不能。作隶书能得《张迁碑》神韵。篆刻则乱头粗服中寓法度，行刀亦冲亦切，作品老辣苍莽，一如其父，非行家难辨，传说他常为昌硕代刀。

三子迈，号子远，字东迈。生于光绪十二年（1886）。因生在苏州，小名苏儿。也能书画印。

长女早夭。次女名丹𣏌，字次蟾。善写隶书。嫁南浔邱养吾，中年去世。1909 年，吴昌硕有《秋菊》一幅，画于苏州癖斯堂。他见深秋篱菊怒放，于是写之寄兴。次蟾见后嫌孤石无偶，为之补荆棘。可见家学渊源，也能画，且和父亲情趣相近。

就在吴昌硕人生最枯寂暗淡的一段岁月里，不意得到这样一桩好姻缘，补偿了他以前经历的苦涩。施夫人婚后，全力支持夫君外出游学。因她长期寄住娘家抚养孩子，菱湖也成了吴昌硕的第二故乡。

菱湖小住

菱湖镇北临太湖，西依天目山，位于西苕溪之畔，距湖州约 20 公里。镇内河港纵横，湖荡罗布，是个适宜生活的江南小镇。中唐湖州诗人皎然曾有“秋色起菱湖”、“路入菱湖深”的诗句，极言此地风物之美。

菱湖历史悠久，自晚唐开始发展，明中后期的嘉隆万年间逐

渐成为“东南巨都”、“归安雄镇”。清乾隆以后，菱湖进入了经济繁荣的鼎盛期，镇中宅第连绵，冠盖如云。光绪二年（1876），菱湖人口达6656人，成为湖州府的第一大镇。吴昌硕就是此时来到菱湖的。

吴昌硕婚后常在岳家小住。施绶告老回乡后，他去得更勤。吴昌硕中年后长期在苏州等地充当幕僚、佐贰小吏等职，往往要随主官进退，赋闲是常事。因菱湖离湖州、苏州、杭州等大城市都不远，水路交通又极便利，所以就常在菱湖等待机会。还因菱湖富足，人文也盛，能在这里为人书写或刻印来养家。

施宅名鸿绪堂，与一家叫做青云阁的茶楼隔河相望。此时吴昌硕多在茶楼里会友论文。菱湖岳家最吸引他的，还是暖暖的亲情。吴昌硕与施家人相处很是融洽。岳父很器重他。施酒有一个弟弟，就是吴昌硕好友施为。施为（1848—1904）字振甫，号石墨。性孤傲。工诗，幽愁以屈原自况，与吴昌硕诗风甚近。善书古籀文，兼工篆刻，得秦汉印意。他和父亲一样能诗善书，可惜也没能得到一星功名，只能终身为塾师和下层幕僚。他曾自书一联：“断简残编，一世功名成画饼。南船北马，半生事业等飘萍。”很贴切地说出了清末平民知识分子的普遍命运。吴昌硕和这个六弟情意甚笃，虽名为姐夫、内弟，却有师友之谊。吴昌硕现存最早的画，就是1879年36岁时在菱湖施家画的一幅《墨梅画册》，上题“振甫六弟属画”，就是画给施为的。他们后来在苏州和上海都来往密切，吴昌硕《怀人诗》中也有一首是写给施为的，说：“新诗题上四间楼（吴昌硕苏州寓所），春蚓秋蛇墨气浮。狂草今朝留一席，任君涂抹满墙头。”（《缶庐集》卷一）写出了对这个狂生才子的爱惜。

吴昌硕在菱湖结识的友人还有吴山等人。吴山在吴昌硕中年所作的回忆录《石交录》上排了第一名，也名列《削觚庐印存》

中的十八契友之一，还在《十二友诗》中列于首位，可见他在吴昌硕心中位置的不一般。这除了他是吴昌硕较早的艺术师长外，也因为他是个篆刻名家。从《石交录》里的一句“俊遂师事焉”可见吴昌硕对他的敬重。

吴山（？—1892）字瘦绿，号铁隐。常年寓居菱湖。别号十二峰人。他少年曾漫游大江南北，见识广博。为人豪侠，倜傥不羁，吴昌硕曾为他刻过一方“天下伤心男子”的印章，可见也是个性情中人。吴山尤工篆刻，曾向陈鸿寿等人学习，出入秦汉，颇得古雅之趣。并擅长金石考证，多藏古铜器、玉器和书画。有《秋绿吟馆印汇》。吴昌硕以为他是继嘉、道间人严坤而起的湖州篆刻又一大家。

吴昌硕是在 1882 年前后拜吴山为师的，但认识要早一些。他做客菱湖时，与吴山住所颇近，闻名既久，于是登门造访。一开始两人纵谈良久，吴山仍似不好亲近。待到吴昌硕拿出自己的篆刻与书法请教，才觉投契。吴山指出吴昌硕作品的瑕疵，并说“篆隶如印泥画沙，无取形似”，希望他能多模拟秦汉金石文字，并以《顾氏集印》、《汉铜印存》等书相赠。吴昌硕早年篆刻深深留下了吴山教诲的痕迹。

吴山对吴昌硕也有性情上的影响。江南多性奇才高的名士，埋没寂寞小镇。这些才人高士，正是江南文采风流和才艺绝技的突出体现，而他们貌似潇洒自在的人生、实则蹇促暗淡的命运又往往让人扼腕叹息。吴山后来病逝菱湖，因为没有儿子继承衣钵，女婿们又多粗鄙，他所藏珍贵的古铜玉、书画，不久就零落殆尽。日后吴昌硕有《十二友诗》，其一就是追念吴山的，诗云：“一房山插十二峰，吸翠跃起龙湖龙。高吟直和郢中唱，古貌压倒墙头松。闻瓦甓道在朝夕，为儿女忙无夏冬。悲秋一病遽作古，数典问字吾谁从？”（《缶庐集》卷一）

泛泛一水游东南

1872 年吴昌硕成婚了。此年在吴昌硕一生中的另一重要意义，在于这也是他决意告别芜园、走出安吉的一年。三十而立，吴昌硕并未沉湎于小家庭的温暖，就在婚后，他又再度出游。一叶扁舟载着他和书箧，泛西苕溪而下，离开了故乡。吴昌硕是从依西苕溪的梅溪镇出发的，他的一首题画诗说："梅溪水平桥，乌山睡初醒。月明万峰西，有客泛孤艇。除却数卷书，尽载梅花影。"（《缶庐别存》）写的就是他离开家乡时，泛舟沿岸多梅树的梅溪。安吉陆路交通不甚便利，他每次外出多是沿着西苕溪，走出苕溪流域，再借太湖、运河、长江，渐行渐远，去更多城市谋生游学。江南发达的水系正是他游学的依托。

在父亲去世后的第一次游历中，吴昌硕就是由西苕溪首先到了湖州，又去了杭州，还去过嘉兴，足迹还不出浙北的杭、嘉、湖三府。1872 年这一次吴昌硕走得更远，去了苏州、上海。

他还在此年前后再投诂经精舍门下，时间也在一年左右。并在 1875 年 32 岁时又赴杭州参加过一次举人的科举考试。但由于清末科场黑暗，他又厌于八股文，故赴试未果，仕进之途再次受阻，这更坚定了他从事艺事的决心。而受生计所迫，他也必须出外谋生，因为安吉毕竟地处偏僻，在学业和事业上都缺乏进一步发展的条件。

于是和许多安吉籍的前贤和师友一样，吴昌硕沿着西苕溪出走，先后辗转于嘉兴、湖州、杭州、苏州、上海、扬州等江南城市，结交师友，学习艺事，生活在他前面展开了新的前景。

自此以后，吴昌硕除了短时在故乡以候补训导任光绪《孝丰县志》采访外，大部分时间都游学、游宦、卖艺在外。这是一段孤寂、窘迫的生涯，但正如吴昌硕在《〈芜园图〉自题》里写的：

“家食苦不给，买舟湖海游。读书未十年，窃愧升斗求。妻孥守荒芜，谷鸟鸣啾啾。人生天地间，局促宁自由。”他说自己因为家庭负担，只能“买舟湖海游”。湖海在古诗词里寓意江湖漂泊，这里却正好实指了他走出苕溪，走向太湖、长江和东海之滨的漫长历程。“读书未十年”是指他痛惜在芜园、诂经精舍平静的读书生涯太过短暂，就不得不去为仕途上的升斗小利而奋斗。自己在外漂泊，妻子孩子却在家受穷，听到布谷“不如归去”的叫声，顿生归家之思。但诗的末联话锋一转，却说人生在世，还是情愿漂泊于旅途，而不愿局促一隅，由此可见他离开芜园和安吉的决心。

这样矛盾的情绪在他这时期的诗作中常常有所表现。如表现与芜园梅花相别的一首题画诗《铁骨红》：“梅花铁骨红，旧时种此树。……百匝绕不厌，园涉颇成趣。太息饥驱人，揖尔出门去。”再如一首以鸟喻人的《雁》：“长水绿复绿，旅情孤更孤。魂销秋一雁，天远下三吴。暮雨惊寒早，遥空逐伴呼。关心吾见汝，珍重在江湖。”还有 1881 年的《辛巳重阳》一诗说：“客中又重九，佳节屡孤负。黄花败风雨，对谁开笑口？去岁逃索逋，今岁思莼鲈，明岁更安往？今吾犹故吾。吾欲归家园，读书事耕稼。生计亦何疏，破屋荒山下。人生事由天，奚须常苦颜。酤酒篷背坐，醉看溪南山。”他客寓苏州逢重阳佳节，写诗表达了对岁岁漂泊无常的厌倦、对前途的迷惘和对家乡芜园“破屋荒山下”清苦却安宁的耕读生活的思念。“逃索逋”是逃避索要欠款的意思，而“莼鲈”是用西晋张翰辞官归隐的典故。但故园黄花虽好，苕溪常常入梦，吴昌硕却终于没有归去。

如果从 1872 年算到 1882 年举家迁居苏州前，吴昌硕的游历生涯有 10 年（29 岁至 39 岁）。如果从 1872 年算到 1911 年正式定居上海前，他的游历生涯有近 40 年。这些经历为他后来

的艺术发展打下了厚实的基础。

吴昌硕游历的前期，主要形式是游学、游幕、游宦，还有为客就是做账房或私塾塾师，主要活动地域包括杭州、上海、湖州、嘉兴、扬州等地，后来主要是在苏州。而游历后期的主要形式是游宦和卖艺，主要活动区域就在苏州和上海两地。

吴昌硕在游历中不仅广交友人，还接触得识很多诗文书画与金石界的名流。这些人多是浙籍或湖州人氏，凭借同乡之谊的人脉流转和转折介绍，他得以与这些人结缘。而这些人也对吴昌硕这个后生有惺惺相惜之意，多愿意给予指点助益。这不仅为其后来奠定了重要的人脉基础，而且这些人的昔日经历、今日成就也为吴昌硕提供了很好的榜样。

吴昌硕所游历的城市基本上都在太湖流域，所有的地方都在长江三角洲中心区域内。那里正是 19 世纪后期的浙江人，以文人、商人、艺术家等各种身份，频繁活动的所在。他们在各个领域互相呼应，如鱼得水，努力为自己的将来奋斗，最终融入都市，也创造了新的城市移民文化。

在吴昌硕的时代，长三角虽已是江南的中心地域，但几个城市中，布局和中心地位与今日都还有很大不同。苏州、湖州、扬州、嘉兴在历史上都曾是长三角的中心城市，所依托的就是太湖、长江、运河等重要水系所带来的开放性。而在清末，最后兴起和胜出的则是凭借时代风云和浩瀚东海而起的上海。

这一段近代史上重要的变迁过程正与吴昌硕的游学谋生历程重合。他的个人生命是如此密切地与长三角中心城市的变迁相关联。

吴昌硕一生有着丰富的地缘，他从安吉到湖州、嘉兴、杭州，又到了扬州、苏州、上海等地，不但得古浙西之地的文化底蕴之助，还得到更阔大深厚的江南人文学术氛围大背景的滋养。而

他顺应时代潮流，善于把握命运的趋向，能以浙江人独特的敏锐思维与历史感触，以在大时代中得到的人生经验，将地域文化带给他的丰厚传统底蕴和变易近俗的努力相结合，终于在时代中脱颖而出。

曼陀罗斋中

1871 年，就在吴昌硕第一次游历期间，继湖州、杭州等地后，他又游历了嘉兴。嘉兴也是浙江一大重镇，人文荟萃，更是书画之渊薮，历代书画奇才层出不穷。如元代有梅道人吴镇。到了清代更是名家辈出，尤其是海上画派，张熊、周闲、朱熊与朱偁兄弟的花鸟，吴秋农、杨伯润、吴伯滔的山水，名家实多。还有吴昌硕日后在海上的诗友沈曾植，身为大儒，书法高妙也为天下一绝。与吴昌硕渊源最深的就是蒲华。

吴昌硕初来嘉兴，是为杜文澜曼陀罗斋中的门客。就在这里他认识了一位性情有些奇异的朋友，日后这位朋友与他切磋画艺，给了他极多的助益，这就是被称为“海上画派”开拓者的蒲华，一个才华超群却命运不济的人。蒲华实是吴昌硕画学上第一知己（重要性与影响力甚至超过任伯年），两人知交 50 年。

此时的曼陀罗斋里，正如几年后的湖州潜园，是藏龙卧虎之地。杜文澜（1815—1881），字筱舫，秀水（今嘉兴）人。太平天国运动中，入清军幕府，多有出谋划策，献计攻克扬州有功，深得曾国藩、李鸿章倚重。同治二年（1863）后，历任江宁布政使、江苏按察使、苏松太道员等职。后被奏劾免官。回乡后，著述以终。

杜文澜是在太平天国运动中发迹的，不可否认他所著的《平定粤寇纪略》一书代表清政府立场，却也留下了许多战争的珍贵史料。作为生逢动乱之世的正统文人，他自然是站在统治

者一边。但作为一位具有真情实感的诗人，他的诗词里又往往表现了国事民生多艰的忧患之思。

杜文澜工词，是清代浙西词派之殿军，晚清词学中兴一大家。他的词中多写战乱情景，烽火战血、寒沙磷火、鬼唱呜呜等景象无不入诗，与吴昌硕诗词风格相似。

杜文澜是官场中人，也是个学者，在晚清交游甚广。由于他曾在苏州任职，有很多社会关系。在他的密友圈子里，就有沈仲复、吴云、潘祖荫诸人，多是吴昌硕日后在苏州的知遇者。尤其吴云可谓是吴昌硕的恩主，也是杜文澜的挚友，两人订交 30 年，交情极深。吴昌硕 1872 年初到苏州，就住在吴云的听枫园，除了是老乡，应该也有杜的关系在内。

吴昌硕在嘉兴还结识了嘉兴著名词人、画家周闲。周闲（1820—1875），字存伯。居嘉兴城南范蠡湖，号范湖居士，斋堂为范湖草堂。他性简傲，喜远游。曾任江苏新阳令，后与大吏龃龉，挂冠归。罢官后，以卖画为生，不干谒政要贵人。他还曾投身浙东抗击英军战斗，为葛云飞等爱国将领磨盾草檄、出谋划策，时人视其为“奇男子”。后侨居上海，为海上画派画家之一。周闲善画花卉，尤工篆刻。与任熊交契，画近任熊而稍变其法。画笔挺秀，浓郁密致，韵味深厚，似宋人，并合陈淳、李鱓而为一。周闲为人、画风对吴昌硕的挚友蒲华很有影响，和吴昌硕也很投缘。

吴昌硕于 1874 年秋又赴嘉兴。因施旭臣介绍，认识了杜文澜的儿女亲家金铁老。两人同客杜文澜曼陀罗斋，又同游苏州。

金树本（？—1886），字铁老，钱塘（今杭州）人，曾为官。参加过太平天国运动。后流寓上海等地。他的书法古拙若六朝造像。《海上墨林》中有其小传。作诗不肯作一句妩媚语，自云只学《文选》、少陵。晚年，70 多岁了，滞迹苏州，四壁萧然，仍吟咏

不辍，可见也是个诗、书都学六朝的异士。

吴昌硕和施旭臣初次拜访金铁老，是为学诗、探讨诗文来的。在当时，诗文仍是文人正宗道艺，书法、绘画只是余技而已。初见，吴昌硕只觉得此老须眉皆白，有飘然出尘之感。金铁老性情奇特，他对客人从不寒暄，有人拜见，只是兀坐直视，人们有的厌恶他，有的敬畏他，但很少人懂他，他却坦然自若。吴昌硕读完金的诗集后，在诗集上题诗："词源倒流星宿海，寒光万丈迸秋雨。有时落笔破鸿蒙，不知古人在何许？"（《石交录》）极是赞赏金铁老的诗高古奇崛，并在再次拜访时赠之。两人因诗味相投，甚为相得，此时铁老已年逾花甲，遂成为忘年交。

吴昌硕学诗多师友，也受到金铁老的影响。他接受了金铁老"学游还学诗"的建议，认识到"功夫在诗外"，努力在游学中历练自己，作为诗的底子。而不像以往只是模仿王维及中晚唐诗的面貌，单纯求诗的工整对仗，显得有些呆板。此后他诗情显现、诗境大进，开始具备自己的面目。他最早的诗集《红木瓜馆初草》诗稿手抄本在 1875 年就问世了。

金铁老还善于鉴别古玉，收藏也很多。他传授了吴昌硕许多识古器之法，正是吴昌硕日后钟情"古缶"之始。

吴昌硕后来在《怀人诗》里有一首是写铁老的："铁老诗如枯木禅，眇于情性出天然。商量听水听风去，满眼江湖同放船。"（《缶庐集》卷一）说他的诗如禅，少情性，可见其诗风是情感内敛、玄妙高远的一类。但乱世中，高士也得谋生，晚年金铁老家境不佳，只得与吴昌硕一起过漂泊的生涯。

1880 年初，吴昌硕与金铁老分别七年后，在苏州再次重逢，叙谈甚欢。此后多有诗文交往，如《与铁老话旧》、《坐雨和铁老》，还有《甲申三月铁老过西晦巷新居》、《铁老约游邓尉不果》、《寓庸共饮招铁老》。可见他们在苏州交游甚密，还与杨岘

等人共论诗画。

1886 年，金铁老去世，吴昌硕有《哭铁老先生》长诗一首，追忆两人交往过程及金的一生和性情学问："老翁赋诗南楼秋，十二年前我同客。劝我学游还学诗，谓不知诗负游屐。润州诗乞中泠泉，苔上诗索花乳石。烧猪个个论肥瘠，千金那肯古玉售？百怀愿侍美人侧，看花饮酒忽不乐。怀古张眸几朝夕，卧病匡床榻瘦骨。枕桑残书灯闪壁，只身委化类禅寂。恍对造像拜弥勒，芜园诗好幸重逢。七载恨坐云天隔，南北东西去复来。潦倒生涯情脉脉，狂歌唱彻梅树林。秋心卧冷琉璃席，石头城中誓杀敌。诗人有才期报国，当年壮志天未成，地下长吁起魂魄。"（《缶庐诗》卷二）

才人福薄，今古同悲。金铁老晚年也是垂老孤穷，抑郁以殁。此时正当衰世，吴昌硕所遇之人，又多是文士，难免才高而命蹇。这正是时代、文化衰落的缩影，又是传统文人的宿命。吴昌硕的许多师友都不免重蹈覆辙，在历史中殉身。吴昌硕却以自己的努力和智慧，打破了江南游士的这一历史宿命。

一蓬秋雨话扬州

1874 年，吴昌硕又入扬州两淮盐运使杜文澜幕府谋生。扬州盐运署掌管东南六省官民食用的盐权，权力很大，更是个大肥缺。杜文澜正是与曾国藩有很深交情，才得此职位。而入幕府任幕僚、门客正是晚清不得仕进的才子通常的选择。如晚一些时间，比吴昌硕小 21 岁，和他在现代画史上齐名的黄宾虹也曾到扬州两淮盐运署任录事，但不久就因为不习惯官场伎俩而辞官归里。晚清官场，处处黑暗，吴昌硕在扬州也亲眼目睹了"鸣枪惊海盗，私盐变官盐"的丑恶内幕，看到了为谋生无奈沦为"海盗"、冒险走私私盐的盐民被抓后的欲哭无泪。人生和社会

的不平和苦难让曾经历社会底层生活的吴昌硕有无限的感慨，写下了不少诗篇刻画所见，倾吐胸中郁闷。

在古城扬州，喜爱古迹的吴昌硕去了许多园林、古迹，如唐城遗址、古石刻。在这个八怪兴起的城市，吴昌硕关注的还有民间散落的八怪真迹。

在扬州，吴昌硕还与当时正在此地的湖州“苕上六才子”，也是后来“潜园七子”之一的凌霞多有来往。

凌霞，又名瑕，号病鹤，晚号颉琴居士。斋堂为二金梅室、天隐堂等。归安（今湖州）人。他沉静好学，于金石尤有癖好，多藏精本。善写梅，水墨数笔，若不经意，而有冷韵高情。书法学董其昌，绝无俗韵。

吴昌硕一直称凌霞为处士，可见他没做过官。由于不干仕进，且家贫，于是隐于商贾，寄迹扬州，为人做账房先生（与吴昌硕亲近，多少也是因为两人遭遇相似），见者不知其为名士。吴昌硕的安吉同乡张行孚认识他，所以吴昌硕到扬州就去拜访了这位隐于市井的才人，并以摹印就正。两人见面谈论金石，很是投缘，凌霞赠了吴昌硕一联诗，说他是“一意孤行秦汉上，十年劬学琢磨中”，以为吴昌硕已独得秦汉古印大意。

两人谈到投机处，凌霞还曾与吴昌硕相约同游东邻日本。这可从吴昌硕与他的酬答诗里看出：“芥航笼壁见真迹，戴子赠诗知隐流。携手未嫌相识晚，一蓬秋雨话扬州。觅食芜城岁月深，寥天一鹤恐难寻。肯辞海外波涛险，誓欲从之负颉琴。”（《石交录》）诗中说两人虽结识恨晚，但知己难求，得以携手已是难得，尤其是在飘零的旅次中得以抵掌而谈，真是人生之幸。两人在扬州（芜城）觅食谋生多时，虽有冲天的志向（凌霞号病鹤）却恐难以实现。最后说如果凌霞要去日本，自己一定不推辞海上风浪险恶，跟从他而去。

可惜去日本只是两人在书斋里的空想。虽然抛开尘务牵挂,去海阔天空的异域求知、谋求发展,在前辈中不是没有,在时人中也有,但在沉重的养家谋生的现实之前,实现这一想法谈何容易?后来在苏州、上海,吴昌硕的书画很受日本人推崇,几次要去日本,却因为一口阿芙蓉瘾有碍日本海关法规而作罢。他青年时代这个梦想终于没有实现。不过,日后,他的书画印诗都漂洋过海,成为日本人心中的珍宝,也算了了一点心愿。

吴昌硕后来在《石交录》里有这样一段话评论凌霞:"世风日薄,人不重才,士之怀抱文学者,不能自甘沉默,势不得不挟其技,角逐名利之场,所遇未必尽合。若君怀瑜握瑾,无求于世,自乐其真,岂易得哉?余为身世所累,浮沉薄宦,所谓知不可而为之者耶?高风远韵,吾于处士羡焉。"他说世界已完全变了,以传统儒学、小学安身立命已不可能了。如果要有所成就,就势必要追逐于名利场,但遇合也未必尽如人意。这正是在这个变迁时代中,吴昌硕作为一个身怀传统道艺的文人的困惑和迷惘。他接着说自己很羡慕凌霞所具有的传统隐士的安贫乐道,但吴昌硕也知道,这是不容易做到的。他最后道出了自己的倾慕,却也说出了自己另外的选择。吴昌硕不能也不想做一个隐士,他浮沉薄宦多年,却不得不在清政府覆灭后放弃在仕途上有所进取的梦想,成了和凌霞一样以卖艺为生、自给自足的"隐士"。

离开扬州后,吴昌硕与凌霞还有许多交往,如在潜园重逢。1890 年,他还与凌霞及妻弟施为在重阳节这日聚会。他在《十二友诗》中写凌霞,说他是"板屋逼仄天井圆,病鹤常在蜗壳眠。扬州梦醒住且续,金石癖固医难痊。惯涤愁肠酤美酒,好买花乳输青钱。昨日一卷寄江左,使我磨刀思踏天"(《缶庐集》卷一)。诗中说凌霞在扬州隐居,住的地方很逼仄,仿佛蜗居,号病鹤的凌霞就住在其中。十年一觉扬州梦,梦其实已醒了,现实中无处

可去，无奈梦还得做下去。除了以美酒浇胸中愁肠外，只有金石之癖可慰藉心灵，所以凌霞为金石收藏不惜钱财。最后借用中唐诗人李贺写金石的诗《杨生青花紫石砚歌》中的“端州石工巧如神，踏天磨刀割紫云”之句，说自己和凌霞是借诗与金石之艺来超越现实，舒解心中的不平和郁闷。

凌霞对“扬州八怪”有很深的研究，这应该对吴昌硕后来对扬州八怪画派的学习有很大影响。凌霞曾在《天隐堂集》中指出了“扬州八怪”为郑燮、金农、高凤翰、李鱓、李方膺、黄慎、边寿民、杨法八人的说法，成为与后来黄宾虹等画史专家略有异同的著名见解。他还在《扬州八怪歌》中说：“板桥落拓诗中豪，辞官卖画谋泉刀。”泉刀是古钱币的代称，这里指谋生。凌霞的诗仿佛是一种自喻和寓言，清初康乾盛世里八怪的性情命运，兜兜转转，在清末的咸同衰乱之世，宿命般地传承下来，又生动地发生在吴昌硕等人身上，仍是一出出悲喜剧，只不过地点换成了上海。

吴昌硕和扬州的缘分也没有结束。到 1899 年秋末，扬州盐运署分到一个安东县令的缺。晚清官制，地方官职可以报捐，也可以分派。曾任盐运司的同乡故交丁葆元推荐了吴昌硕。这年吴昌硕已 56 岁了，发丝夹白，步入晚年，终于得到他从青年时代就梦想的仕进希望。无奈为官不过一月，他却发现自己性情闲散自由惯了，不能适应官场里的繁文缛节、逢迎应酬。深思熟虑后，他决意放弃“三年清知县，十万雪花银”的差事。所谓“辞官见道心”，此后更冷了为宦之意，一心投身诗书画印之中。这当然是后话了，却正应了他当日“扬州梦醒住且续，金石癖固医难痊”的诗句。

第六章

人生只合住湖州

诗画之乡湖州

长期以来，吴昌硕来到苏州被公认为是他人生的一个重大转折点。他在苏州得遇多位当时江南甚至全国金石书画界的一流人物，这对他日后成为书画篆刻大家是有决定意义的。但如果细细追究吴昌硕金石、诗文、书画诸艺的缘起，除了俞樾、施旭臣等早年师友外，其根本其实是在湖州。吴昌硕在 1875 年 32 岁第二次来到湖州，在著名金石收藏家陆心源家两年，在潜园中结识了杨岘，又得从“潜园六子”中的另一大家施补华学诗词。这些遇合都是他一生中的重要际遇，湖州也是吴昌硕一生中很重要的一个转折点，这在吴昌硕研究中一向是不够重视的。再如吴云、杨岘这两位吴昌硕早年生涯的重要人物虽然和他交往多在苏州，却都是湖州人。

可以说，吴昌硕的漫漫艺术之路是启蒙于故乡鄣吴，积淀于芜园岁月，而真正起步则是始于湖州。

吴昌硕晚年作有多方故乡地名章，多取古人诗歌成句。如他就曾取晚唐湖州诗人周朴《董岭水》诗首联“湖州安吉县，门与白云齐”治印多枚，说自己是“安吉吴昌硕”时也不忘强调是

“湖州安吉县”。他还曾在晚年借用元代浙籍诗人戴表元《湖州》诗“山从天目成群来，水傍太湖分港流。湖上清溪溪上山，人映清波波映楼。交流四水抱城斜，散作千溪遍万家。行遍江南清丽地，人生只合住湖州”中的末句刻章，极书湖州风物、人文之美。

吴昌硕是喜爱湖州的。他于 1875 年再来湖州，次年次子诞生，就取湖州谐音，取乳名壶儿。他还曾题《菊石图》说：“秋色江南如此，几时归去湖州。”湖州之地山水清丽、鱼米丰足，历代多文人来此隐居，创造了丰富的隐逸文化内涵。如中唐词人张志和《渔歌子》词首开隐逸词传统。北宋湖州太守苏轼湖州词中俯拾皆是的“归去来兮”可见他的仕隐情结。还有元代赵孟頫在北京为官时所吟的“余不溪上扁舟好”、“何时归休理钓蓑”，随夫居北京的管道升也不惯北方生活，她的《渔父词》亦见不如归去的情绪。吴昌硕的“几时归去湖州”正是承前贤情愫，表达了对湖州的深情。

湖州本是山水温软的江南水乡，却又因得太湖的浩淼水气，多了一份清远辽阔之气。湖州山水间，更有着苍茫悠远的历史气息。湖州有两千多年历史，历来是东南望郡，以蚕丝文化、茶文化与湖笔文化著称。被列为“文房四宝”之首的湖笔就产于湖州善琏。湖州是诗画之乡，自古文采荟萃，出过晋二王、颜真卿、陆羽、孟郊、杜牧、苏轼、米芾、赵孟頫、钱舜举等本土或宦游名家。湖州当时最吸引吴昌硕的就是它的诗画传统和多诗人画者。

湖州更是画学之乡。从三国时的吴兴乌程人、最早的浙江画人、佛画之祖曹不兴，在湖州为官多年的“书圣”王羲之，曾来过湖州的“画圣”吴道子，曾任湖州刺史的颜真卿，到文人画成熟时的赵孟頫，再到海上画派领袖吴昌硕，湖州本籍人和宦游、

游艺湖州者几乎书写了半部中国书画史。一部两千年的湖州绘画史更是丰富多彩。

湖州画风传统是写实的，曾有曹不兴的“曹衣出水”、“误笔成蝇”，南北朝时张僧繇（一说为苏州人）的画龙点睛、破壁腾飞；又是空灵的，如以曾为湖州太守的苏轼、文同为始祖的“湖州竹派”，还有其继承者赵孟頫等人的文人画传统。

赵孟頫（1254—1322）是开文人画风气的大家。他晚年归隐湖州，立志复兴文化传统，最终融通诗书画乐，终成一代宗师。他的花鸟画，不但技法高妙，且有深切寄托，还在画中题诗作跋，推进了文人画的表现形式，体现了清雅、富于书卷气的意蕴。赵孟頫作为多才全能文人的楷模，对后世画家影响很大。

钱选（1239—1301），字舜举，吴兴（今湖州）人。宋亡后不仕，隐于绘事终其身，以卖画为生。他诗文、书画兼长，是宋末元初“吴兴八俊”之一。山水、花鸟、人物俱能，具有一种生拙雅洁的风格。钱选的画多自己题诗和跋语，这种诗、书、画融合的形式，被后来的文人画家广泛使用，成为中国绘画的典型特色。

还有王蒙（1308—1385），字叔明，号黄鹤山樵，吴兴（今湖州）人，赵孟頫的外孙。“元四家”之一。工诗文，擅书法，善山水。

经元代书画家的努力，在湖州形成了融通“技”与“道”、兼备文人气息与写实通俗意味的优秀书画传统。

吴昌硕受湖州书画传统影响很深。将他与萧山任伯年比较，两人都是海上画派的代表人物，以花鸟著名。其实单就绘画技法而言，任伯年应该是胜过吴昌硕的，他是历代画家中难得的山水、花鸟、人物俱精的画家，技法精妙且有生活意味。吴昌硕只精于花卉，而且只是以参用石鼓文线条的笔墨见长，绘画语言虽然高古，却未免单调。但吴昌硕的书、印、诗都有大成就，他的

画是书、画、印、诗四艺的综合体。画中真实物象、金石线条和虚灵诗意形成的整体感觉，使他的画和任伯年的写实画显得不同。也许就是因为多了一份来自传统文化的深厚底蕴，即使是在绘画界，吴昌硕的影响也远比任伯年要大。

晚清苕上①画家群

到了清代，湖州书画传统在时代的影响下有了更多的变化和发展，趋向世俗写实，也趋向开放多元。

湖州画人多有走出苕溪者。有走向海外的，如沈铨（1682—约1760），号南苹，德清人。擅画花鸟、走兽，注重写实，形象逼真，色彩艳丽。雍正年间携弟子受聘东渡日本传授画艺，三年始归，日人随其学画者众多。其画风靡日本，创南苹画派，对日本绘画影响很大，被推为“舶来画家第一”。还有走向杭州、上海等地的，如嘉道间的费丹旭（1801—1850），号晓楼，乌程（今湖州）人。工写照，为人画像，如镜取影。尤擅补景仕女。笔法松秀，设色素淡，形神韶秀，格调清雅。在当时画名颇盛，是晚清重要的人物画家之一。学者、宗之者甚众，时有“费派”之称，与改琦齐名。一生卖画于江浙两省。

书画艺术到了明、清之际，与经济、日常世俗生活有了更密切的关系。到了清末，卖画更成为书画家一种寻常的生存方式。湖州画家也多以卖画为生，如费丹旭早在道咸年间就来上海卖画。待到上海开埠后，来此卖画的湖州画家，人数更是众多。这个画家群，有的走了，有的放弃了，留在上海的，能耐心守候的，适者生存，慢慢站住脚跟，成为后来海上画派的精英。

海派的画家，以长江三角洲中心地带的浙北、苏南人居多，

① 苕上、菰城，都为湖州别称。

其中以浙江画家人数最众、实力最强，又以嘉兴、萧山、湖州等地画人最多。海上画派可分前海派与后海派。前海派前期，是嘉兴张熊为盟主，后期几乎就是以任伯年为首的萧山任氏的天下。风水轮流转，到后海派时期，仍是浙北人为主力军，但已是湖州苕上画家群的天下，领头的一个就是吴昌硕。

在吴昌硕来到湖州的清末，湖州书画界正是人才辈出之时。而他后来来到苏州，此地也多是些寓居的湖州书画家如吴云、杨岘等。等他最后来到上海，接触的更多是些湖州画家。等他登上海上画派最高位时，周围又围绕着许多新的湖州画家。他的一生，正见证了湖州书画在近代的发展。

吴昌硕生逢晚清世变，不能不产生浓厚的历史意识，更与赵孟頫一样，有了深沉的以文化传承为己任之感。他对画史尤其是有清一代画史、近代画史，还有湖州、浙江一地画史很是牵挂。

1905 年，62 岁的吴昌硕在上海对老友嘉兴张鸣珂说："瓜田征君（张庚）的《画征录》后，则有冯广文的《墨香居画识》，蒋霞竹的《墨林今话》，迄今又五十余年矣，人才辈出而记载无闻，将有姓氏翳如之憾。君何不试为之？"①体现了清醒的历史意识和前瞻意识，确有开风气大宗师的气度。三年后，张鸣珂纂录了前书未收的一百五十多家，著成《寒松阁谈艺琐录》。

《画征录》记录清初画家，《墨香居画识》收录了乾、嘉、道、咸四朝画家，《墨林今话》主要写道咸人物。《寒松阁谈艺琐录》则收录咸、同、光三朝画家小传，是清代画史的终结篇。书中还记述了上海绘画兴盛、进一步商品化，以及海派的形成、海派画家的影响和结社等活动，其中自有许多湖州画家事迹。

---

① 张鸣珂撰，丁羲元校点：《寒松阁谈艺琐录》自序，上海人民美术出版社 1988 年版。

后来吴昌硕的老友、画家高邕协助杨逸撰写《海上墨林》时，吴昌硕也提出不少意见，并提供了大量资料。

吴昌硕还自己记录了许多亲历的历史。如他在 49 岁时曾记录生平交游，撰成手稿两册。手稿一直未曾刻印，由于是草稿，体式比较松散，记叙也并非很严谨，结构也不很完整。其中并无至交任伯年的记叙，印与人也不是一一对应，不知何故。但原稿曾请他当时的两位师长审阅，杨岘为之删削修改，谭献为之作序，可见对内容的看重。谭献在序中说："吴子仓石，嗜古若炙。相知以心，雅好文章，余事篆刻……集廿年手镌之篆文，撰千里心交之别传。印人款识，名士簿录，不类而类之想，有意无意之间……题曰'石交'云尔。"①手稿后来就被称为《石交录》。《石交录》记录了吴昌硕从 28 岁到 45 岁流寓游学湖、杭、苏、沪等地所交往得识的 43 位名流俊侣，凡笔墨往还、诗文酬唱者，皆一一记录。《石交录》最前面拓有为这些师友所刻印，后面记有他们的姓名、籍贯、人品、学问及与自己的交谊，多为一手珍贵资料。

大约 50 岁后，吴昌硕又有《削觚庐印存》，是为生平 18 位契友所刻印章之印存。后附每人小传，与《石交录》所记可互参见。

这两份手稿不但是吴昌硕记录同时代金石书画师友的个人回忆录，也是清末画史的一份宝贵资料，记录了许多当时名气不弱、后来却鲜为人知的画人、印人。其中多湖州籍贯者，可补清代画史和湖州画史之缺。

吴昌硕本人也是晚清画史中极重要的一环，无论是在海上

---

① 转引自吴东迈编：《吴昌硕谈艺录》附录，人民美术出版社 1993 年版，第 221 页。

画派还是苕上画家群的历史中，他的名声的变迁无疑是很有历史感的。张鸣珂在《寒松阁谈艺琐录》里也谈起吴昌硕，但还不及绘画，只是大赞其印艺。此书撰于 1908 年，出版于 1910 年，其时吴已近 70 岁。吴昌硕在古稀之年才画名大振，自是名至实归，但也依靠许多机缘凑合。其中苕上文化圈对他的影响，还有苕上一系人脉的援引，都不可谓不重要。

先后两伯乐

其实 1875 年并不是吴昌硕第一次来湖州。早在 1868 年，25 岁的他初次外出谋生，最先到的就是离安吉不过百十里的大城市湖州府。此时他的第一个引路人与提携者是颜文采。

颜文采是安吉著名贡生，早年在鄣吴设过教馆，可能与吴昌硕的祖父或父亲认识，所以对这个故人之后很是关照。值得一提的是，颜文采还曾做过著名金石家吴大澂的老师，吴昌硕后来能得到吴大澂赏识，与此应该不无关系。

颜文采招吴昌硕去湖州一开始是作自己的司账。以前一些说法说吴昌硕到颜家是任治学助手，这可能是因为司账的地位比较微妙，在仆人与门客之间，大概是怕会辱没吴昌硕大师的名望。而治学助手比账房先生名头好听些，身份也似乎高些。其实似不必讳言，一是要尊重历史事实，二则做司账谋生也并无可耻之处，吴昌硕当年在战乱中还曾乞讨过，正所谓“英雄莫问出处”。

颜文采是个读书人，家藏也很丰富，家中藏经楼里收藏了许多古籍、古物。后来吴昌硕因为好学聪明，也当过颜的治学助手，这使他有机会见到许多古籍，并能欣赏和了解从秦汉到明清的古物。颜文采还常带他出外游学，使他结识了陆心源、丁葆元、杨岘等湖州当时名家，出入这些饱学之士之门，参加他们的

诗酒之会。这些关系在他后来的生涯里发挥了很大作用。

颜文采所起的最重要的桥梁作用，一是推荐吴昌硕去湖州金石收藏家陆心源家做司账，二是后来还介绍他给当时任扬州盐运署运司的同乡丁葆元做“辅贰”。吴昌硕虽只在扬州呆了一年，但日后他一生中唯一一次得到县令的实缺，就是丁葆元为他举荐的。

1875 年，吴昌硕应陆心源之聘，来到陆家做司账，间或协助陆整理家藏文物。后来也有人说吴昌硕来陆家是坐馆，并做抄写和校对等事。其实他这次来陆家，应是和在颜家一样是做账房先生。此时的吴昌硕虽有才华，又是俞樾的学生，但毕竟年轻，如果一味强调陆心源等人此时便如何器重他，倒显得有些牵强。

陆心源（1834—1894），清末湖州著名文人，一般是以收藏家而非学者为人所知。陆字刚甫，号存斋，晚号潜园老人。他虽出身商人家庭，但自幼好读书，聪敏过人，据说也曾名列“苕上六才子”。后捐官入仕，一度因被指贪污而罢官。1868 年 35 岁的陆心源回乡闲居，收藏古籍金石。1872 年再度出仕，后又因被指贪污，1874 年再次借故告官归乡。

陆心源是湖州近代儒林中一个很复杂的人物，他的一生亦仕、亦学者、亦士绅，有人赞美，有人揶揄，有人鄙夷，是江南才子中活得不乏精彩而又惹得后世聚讼纷纷的一个。陆心源留下的遗迹也很多，最著名的除了潜园外，就是他老宅中的藏书楼“皕宋楼”。

陆家老宅“恭俭堂”在湖州东街边。陆心源又在不远处的赵孟頫 莲花庄别业故址北面建一小园，并取名“潜园”（在今湖州人民公园内）。园中有“五石草堂”、“守先阁”、“俗俗楼”等十六景，“守先阁”是藏书处，陆心源就在此藏书、校书、收藏金

石古物、著述。

陆心源入仕时，正逢太平天国运动，连年的战乱与兵火使江南故家旧籍大量流出，散落民间，所值甚贱。陆心源初次罢官归乡时，已积聚了大量财富，人又博学，带着商人基因的他乘机大量购进秘籍善本。至 1882 年，10 多年间，陆心源藏书总数已达到 15 万卷之多。在清末，宋刻本已为稀世之珍，而陆心源所得竟达 100 多种。于是他将老宅原本的藏书楼分为两处，一处名“皕宋楼”，藏宋元旧版，“皕”意谓楼内藏宋刻本有两百种之多，其实并不及此数；另一处名“十万卷楼”，藏明以后的秘刻及精抄本、精校本。皕宋楼与当时常熟瞿氏铁琴铜剑楼、钱塘丁氏八千卷楼、山东聊城杨氏海源阁并称晚清全国四大藏书楼，并被誉为“江南藏书第一楼”。可惜皕宋楼所藏 4 万多卷宋元精品，在陆心源去世后 10 年，在 1907 年被他的不肖子陆树藩以不到 10 万元的低价全部卖给了日本静嘉堂文库。这些古籍在皕宋楼聚散之间不过数十年。

陆心源还以金石收藏大家著名于世。他尤喜收集古砖，集有汉、晋古砖近千块，于是又在皕宋楼旁筑亭藏之，名之“千甓亭”。亭子建于 1881 年，亭成后，陆心源还请得湖州著名书家杨岘以隶书题额。

当年吴昌硕来到陆家时，千甓亭还未建成。陆心源才 41 岁，长吴昌硕 9 岁，他所收藏的墓砖数量也远未达到千数。陆心源失意仕途后，敏锐地意识到自己已不能在官场逐鹿，于是想要在学术上有所作为。此时正当中年的他精力旺盛，头脑灵活，富有财力，又是个有心人，很快便在金石收藏与考释古文字这一时人最为看重的学术上有所建树，尽管他被此时的另一位著名浙江文士李慈铭贬为好为诗、古文而不工，多蓄金石书画以为声誉。后来也有人以为由于陆心源收藏古砖只限于湖州及邻县，

所以多是晋砖，汉砖不过四五块而已。他号称“千甓亭”，其实和皕宋楼一样是自夸而已。还有人指出陆心源急功近利，为了早日成为金石收藏大家，竟以一两银子一块的价格收购古砖，以致四乡民众为利益所驱使，掘地三尺搜求古物，使得湖州附近汉晋墓葬被大量盗挖毁坏。

但陆心源潜心收藏古砖虽为名利，毕竟是一件难得的盛举，正如杨岘在千甓亭匾额的跋里说他性耽汉晋古砖，网罗逾千，可谓“豪”矣。陆心源所收藏的古砖，大都出于吴兴、武康等县古墓。晋朝正是江南文化发展的重要时期，古砖上有别致的花纹、奇特的文字，有着有别于中原文化的江南特色。尤其保留了很多古代纪元、地理、官制、姓氏等资料，是研究江南地域文化的珍贵资料。而且古砖上的文字可以阅古事，证异文，当时更是学者的学术热点之一。陆心源将所藏古砖上的文字、纹饰拓出，加以考证后辑成《千甓亭砖录》六卷、《续录》四卷、《千甓亭古砖图释》二十卷。杨岘在为《千甓亭砖续录》作序时，以为古砖可为历史和书法篆刻史的重要旁证。

千甓亭的得以成就，也有吴昌硕的心血。吴昌硕此时寄食陆家，在司账的本职外就是忙于协助陆心源收集、收购古砖，并整理、修整、拓印古砖，还抄写、誊正古砖录与图释。他常常整日与这些刚刚离开古墓的砖头为伍，摩挲、洗刷、拓印、记录。在这一有人也许觉得十分辛苦、枯燥、肮脏的工作中，自幼就喜爱石头和古物的吴昌硕却有着一种亲切和满足感，金石的奇古之气前所未有地充溢在他的胸臆间，他对金石古器物有了更真切的感觉。日后他不但对古砖有特殊的爱好，形成刻古砖为砚的绝艺，还多吸取古砖文字的朴拙笔法来治印，形成浑厚朴茂、谲奇古拙、粗质野逸的艺术风貌。而在做下手、干杂活之外，他也参与文字的抄录与校对，对古文字考释也不再陌生。

吴昌硕在陆家虽只待了一年左右，但在潜园得以见识大量的古籍、古物尤其是古砖，应该还是难得的经历。他更深切地由金石器物本身的高古素朴之美中体会到了庄子说的“道在瓦甓”。

陆心源在收藏金石古籍外还多有交游与著述，他除了与湖州的一些文化名人携手潜园外，还广泛结交江、浙一带文坛耆老，文酒宴游。他此时所结交的俞樾、吴云、杨岘、吴大澂、潘祖荫等人，每个都非泛泛之辈。除了老师俞樾外，吴昌硕日后得以能在苏州等地顺利立足的一大批社会关系大多与陆心源不无关系。

陆心源的名声在清末的学术圈子里并不太好，吴昌硕与他的关系也只是门客与座主之间的关系。但这并无什么不妥，更不能因此抹杀或淡化他与潜园对吴昌硕的重要影响。古来友人之间关系本就多样，门客与座主之间也不乏情谊佳话，如刘过与辛弃疾，姜夔与张鎡、范成大。陆心源的长袖善舞、多结善缘、善于利用社会资源和善于审时度势、造势都应该给吴昌硕留下了深刻印象。也许陆心源的人生是个悲喜剧，甚至是闹剧，但也自有其合理的部分和成功的因子，可能成为吴昌硕日后模仿的人生样板。

潜园七子

潜园有许多美景，但在吴昌硕眼中更引人入胜的却是这里人文荟萃的风光。当时湖州学人多聚首此处作诗酒会，其中最著名的就是当时“苕上六才子”中的凌霞、施补华，此时都是潜园常客，再加上丁葆元、李仲廉、徐凤衔等人，和陆心源合称“潜园六才子”。后再加上杨岘，还有“潜园七子”之称。

这些人包括主人陆心源对吴昌硕都不错，因为吴昌硕虽只

是个贡生，年纪也才三十出头，却聪敏勤奋用心。虽然身份、年岁、阅历都悬殊，吴昌硕也得以有机会与诸名家交游，并请益诗词金石。除了旧识凌霞外，还从杨岘请教隶篆，从施补华学诗文、经史、辞章，而施的诗词、杨的隶书都是当时江南一绝。吴昌硕向来是个有心人，勤于抓住机会向这些学人殷勤询问。

“潜园七子”个个经历不凡，自有性情。吴昌硕得以为师，无论学术还是人品，都受益匪浅。对他影响最突出的应该是三个人 杨岘、施补华与凌霞。

杨岘（1819—1896），字见山，号庸斋、寓庸斋，晚号藐翁。斋堂为迟鸿轩等。归安（今湖州）人。清季书法家、经学家、诗人。

杨岘曾在苏州为官，权知常州府。他是个有名士派作风的人，虽在官场，却为人耿直，不谐流俗，终因与上官不和，被弹劾罢职。大家都将此祸归咎为他藐视上官，希望他以后会变得世故一些。他却不以为然，反而自号“藐翁”，以此自得。

杨岘在晚清以隶书名重一时。他一生勤于临碑，于汉碑无所不窥，能遗貌取神，自成一家。有人评他是以草法写隶书，也有人说他七分是隶，三分像篆，都为的评。杨岘于自己的书法颇为孤高自许。当时多人模仿，但多如优孟衣冠，与真迹相去甚远，这是因为杨岘的字是以学问和人品为底子的。

杨岘潜心经学，学术深湛，是他诗文、书法古雅的根基。他的诗、古文都一洗凡近，一如其人般的脱略不羁，能直抒胸臆。

杨岘为人很好，朋友有危难，拯救尤其出力。平素爱才好士，见人一善则称赞不已。他对上不恭不敬，对下倒是怜才，所讲只是意气相投。正如此时，他一直不太看得起陆心源，反而对吴昌硕这个潜园里的小司账还客气些。所以在“潜园七子”中，吴昌硕日后常说这个不拘小节、没有大家架子的藐翁和他契合

独厚，并不以行辈为嫌。

杨岘颇赞许吴昌硕的篆刻，以为近古。杨岘自己虽不以印名，但年轻时曾与浙派后劲、“西泠八家”殿军钱松交好。钱松中年后归居杭州，曾与杨岘和僧六舟等人结社南屏。而且印以篆为根本，杨岘作为熟谙汉碑的大书家，对吴昌硕自是指点多多。

后来杨岘和吴昌硕都先后离开潜园来到苏州。两人重逢，更因住得近，吴昌硕常以诗文、书印见教，有了亦师亦友的情谊。杨岘曾为吴昌硕作过诗集、印集序，还题过《芜园图》，吴昌硕则以刻印作画报答。两人更常以诗酬答，谱出了一段艺文相酬的佳话。

施补华（1835—1890），字均甫，乌程（今湖州）人，清末著名诗人，也是俞曲园弟子。吴昌硕第二次肄业诂经精舍时（1873年间），正当东南一地遭战乱后，典籍荡然。俞樾当时总办浙江书局，施补华正在书局任职。施、吴两人曾相识，在潜园是重逢。

施补华生性沉默寡言，旁人不了解的，多怀疑他很傲气，所以人缘不好，多有毁谤他的。在曾国藩、左宗棠幕府中都不是很得赏识。

施补华以诗文著称。诗尤深沉秀雅。后来吴昌硕在《石交录》中说“近今浙人称诗者数家”，以为一个是仁和（今杭州）谭献，另一个就是乌程施补华，还以为两人都能“熔铸汉、唐，俯视侪伍，奇而不僻，正而不庸，洵乎大家风也”。吴昌硕日后诗文也非咸同文坛流行的宋诗与桐城派文章所能笼罩。尤其是其擅长的诗歌，当是受青年时代各位老师的影响，俞樾外，也自有施旭臣、施补华、杨岘等人学唐人、六朝流丽奇崛、崇尚性情诗风的影子。

菰城多逸才

吴昌硕在安吉和湖州时，大致正当同治年间（1862—1874），他此时还只是以金石刻印小有名气。从他此时在湖州的遇合、交往，可看出湖州一些民间逸士才人对他金石篆刻的影响。

吴昌硕初到湖州，就拜谒了归安荻溪的章紫伯。章紫伯（1804—1875），名绶衔，号瓜禾外史。书、画、印、诗诸艺皆长，在当时的湖州乃至上海一带享有盛名，尤以博学多闻、精于鉴别著称。家藏古器物尤其铜器、书画甚富。他太平天国运动期间客居沪上时，日本人购买古书画多先请他鉴别。战乱平后归乡，他已年逾七十，吴昌硕就在此时拜谒了这位名声很大的老先生，向其谦虚请教。章紫伯嘱他刻了几方印，奖许甚殷："今人作印但学陈、邓，貌合神离。如君所作，力运字中，气充腕下，精进不懈，未可限量。"（《石交录》）

吴昌硕也是在此时此地遇到通篆籀兼善镌印的近代著名印人胡澂。胡澂（1840—1910），字匊邻，号老菊、老鞠、废鞠，又号南湖寄渔。桐乡石门镇人，当时寓居湖州。

胡相貌清癯，神采隽秀。他也是多才多艺之人，工诗，善书画。通篆籀，善镌印，印亦如其人，颇有高古雅正之意。还能刻碑，尤善刻竹木文具。

当时篆刻以皖、浙两流派为最著名，两家差异高下不只在用刀是冲是切，亦在巧拙。浙派自丁敬开派以来，本以朴拙厚重为宗，后来以机巧入印，以迎合时人之好，于是拙厚尽失，这是浙派衰微之因，也是人们以为浙派不及皖派有根底之故。胡澂篆刻初以切刀学陈鸿寿，后改用冲刀仿秦汉，于汉玉印尤有会心。因为能得醇厚古劲的浙派本色家风，人们多誉其为"印之正宗"，

后与吴让之、赵之谦、吴昌硕并称为“晚清四家”。吴昌硕后来在《石交录》中对他也颇多赞美。其实浙派或皖派都是师法秦汉,只是取径不同、各得一体而已。此时吴昌硕从胡澂等印人身上看到向当时出土渐多的秦砖汉瓦及秦汉古印学习的重要性,视野和印艺都有了较大改观。

吴昌硕与胡澂意气相投,欣然订交。胡澂很欣赏吴昌硕的印,以为能独开生面。吴昌硕不但仰慕胡的艺术,更倾慕其为人,曾感慨说,古来擅长艺事者,人品多清逸,反之则技艺不工。世人不知情,动辄说艺术是雕虫小技,像胡澂这样怎么可当小技看呢?胡澂日后与吴昌硕聚合在上海,两人还是西泠印社的社友。

湖州自古是才子学人之乡。吴昌硕在湖州结识的这些人,都是不谐时俗的读书人,性情既执著又通脱、放达。正是在这一点上,一向孤独沉默的吴昌硕与他们很投缘,找到归属感。他此时向这些才人学子与其说是学技艺,不如说是得到一种人格、艺术品格的濡染。

此后,吴昌硕就像当年离开鄣吴、安吉一样,沿着西苕溪,走出了苕溪流域,走出了湖州。但他一生都难离湖州这一背景,正如他一生都喜欢用湖笔来写字作画一样。湖笔又称“湖颖”,自元代以来就取代了宣笔成为文房四宝之一,正如它的家乡此时出了赵孟頫、王蒙等人。吴昌硕后来以写石鼓文出名,他也曾说过写石鼓文用笔宜恣肆而沉穆,宜圆劲而严峻,而湖州羊毫恰以净、纯、宿著称,质柔而贮墨,最易达到笔意恣肆的艺术境界,所以吴昌硕喜用湖笔羊毫。吴昌硕还喜用羊毫画梅,常将羊毫在手指上画圈,直到笔锋圆润了,才下笔画圈。

在吴昌硕晚年功成名就之时,若有人问他对平生功业的感想,他也许要学苏轼说是“湖州苏州上海”。这是他一生中三个重要驿站,许多重要的遇合都发生在这里。

湖州对于此时的吴昌硕，仿佛是一扇门，不仅初次在他眼前展开了精彩开阔的大时代景象，也让他见识到了许多时代的成功者形象。从潜园、千甓亭开始，是他人生的转折点，他得到了更多机遇。当然，由乡谊得以结交只是个良好的开端，他最后得到赏识还是靠他的才气和性格魅力，还有努力肯吃苦，以及受过正统朴学和诗文教育的背景。这使此时地位低微的吴昌硕在结交士夫名流时有了交流的可能，也有了平起平坐的底气。离开湖州后，来自湖州的身份对吴昌硕还有很大帮助，日后在苏州、上海等地的几个恩主和引荐的关键人物，如吴云、王一亭等都是同乡。而作为一个湖州人，吴昌硕最大的创获，一是在书画领域发扬光大了金石碑学，在尊“二王”为圭臬的传统帖学体系外另树一帜；二是将雅俗共赏的因子引入绘画，在以“元四家”为盟主的文人画体系外独辟蹊径。这为湖州近代画史开拓了新的天地，赋予了新的历史意义。

家鸡、野鸡之辩

吴昌硕在湖州，不但与许多正统文人交往，还与当时湖州的一个古董商人金杰因金石结缘。

吴昌硕的《石交录》中有他手书的金杰小传：“金颉将名杰，震泽（今江苏吴江）人。任侠使气，好古，以收藏古物为务，力有不逮，必多方称贷以济。尤癖嗜古甓，蓄至数百种。一甓之值，或十余金，倾其资不顾也。为质库司会计，岁入之俸，尽以购古物。素与余厚，曾书‘道在瓦甓’四字赠之。颉将得书狂喜，以古缶为答。余宦游吴门，颉将送余苕上，临歧揖别，有黯然之色，心颇讶之。未几，讣音果至。颉将既殁，家唯四壁，所藏亦星散。

余每击缶，辄有人琴之感焉。”①还有日后的《十二友诗》里也有写金杰的一首：“双脚误踏市井门，移家苕上鸡与豚。独树当门傲五柳，坐石醉客潼 一尊。抱汉晋砖当白璧，识金银气游黄昏。土缶持赠未及报，呜呼死别声难吞。”（《缶庐集》卷一）

小传和诗说的正是两人的一段生死交情。吴昌硕结识金杰，大约是第一次到湖州时，在 1872 年前。金杰是开典当铺的，这使收集古董既是他的职业又是爱好。他是江苏吴江人，住在湖州，可见在当时，长三角区域内的人员流动是很频繁的。金杰为人任侠使气，可见是个久历江湖的商人。但他不但能诗、书、金石，又好古，尤其嗜好古陶、古砖瓦，可见又是个有些痴气、文人气的雅人名士。他得知吴昌硕也酷爱古砖，就引为同道。吴昌硕早年在湖州常去金杰处寻宝，两人还常互以古物拓本相交流，情谊日渐月进，终为至友。

吴昌硕是很欣赏金杰的，所以说他是“傲五柳（陶渊明）”。后来还赠他“道在瓦甓”四字，语出庄子《知北游》里的“道在蝼蚁、道在瓦甓、道在屎溺”，指出艺术、学问之道无所不在，也暗喻金杰虽是商人身份，却也是金石知音。金杰很欣喜，因为说到了他心坎里，于是以珍贵古缶赠答，以谢吴昌硕知己之意。

作为早年好友，金杰给了吴昌硕很多助益。他曾在 1872 年带吴昌硕初到上海，结识画家高邕，为吴昌硕打开通向上海之路。后来又鼓励吴昌硕去苏州、杭州寻师学艺。

吴昌硕生平交往很广，对他的事业和艺术都有很大裨益，而与头脑灵活、紧跟时代、爱好艺术的近代浙商的交往也是其中很重要的一分子。除了早年的陆心源、金杰，还有后来在上海与宁

① 转引自吴东迈编：《吴昌硕谈艺录》附录，人民美术出版社 1993 年版，第 217—218 页。

波人严信厚及湖州人王一亭、刘承干、周梦坡等人的交往。更重要的是，来自民间、经历过平民生活的吴昌硕更在与浙商这一群体的密切交往中，及时捕捉与适应了上海等通商口岸城市市民的审美趣味的变化，将平民大众风格趣味带入一向为士夫名士所垄断的艺术领域，也重塑了自己亦雅亦俗的艺术格调。

此时在湖州，吴昌硕一面跟随陆心源出入“湖州六才子”门下，也曾带金杰去潜园参与聚会。雅俗之辨在许多貌似通达的名士心中还是存在的。虽然陆心源也借印书尤其是买卖古砖大发其财，但潜园的主人和客人对身为商人的金杰还是有偏见的。有人甚至发表议论，以为雅俗终是不同路。

对这一雅俗之争，吴昌硕因为身份，表面上也不能多说什么。不过，他心里是不服气的，所以才会说出“家鸡野鸡，毛色不同，还不都是鸡”这样的话。其实吴昌硕本也是雅俗之辨很严的人，对自己的士夫出身很是珍惜，如《十二友诗》为金杰所作的第一句诗就流露出为他“双脚误踏市井门”可惜的意思。但吴昌硕由于在民间流浪多年，结识了一些俗人朋友，受过百姓的好处，知道卑微者中也有天性高贵、高雅的，所以比那些一生都在书斋中的人多一些通达的见解。他为金杰抱不平的另一个重要原因是为自己鸣不平，因为他当时的身份是司账，也是很微妙的位置。所以他说的话虽有些粗俗，可是背后的牢骚不满却是很真实的，表达的见解也是颇为深刻的。

吴昌硕的“家鸡野鸡”一语，虽似俗语，却还是有出典的，用的正是“家鸡不如野鹜”之意，出自南朝文人典故，还是书法史上的故事。说的是与王羲之同时的书法家庾翼少时与王羲之齐名，后来王羲之书法大进，庾翼见人们习王羲之书体，颇不以为然，以为时人是贱家鸡、爱野鹜。后来这句话成为熟典，如苏轼《书刘景文所藏王子敬帖绝句》中就有“家鸡野鹜同登俎，春蚓

秋蛇总入奁”的诗句。吴昌硕也常用在画中，如他曾题画：“新石桥东，老石桥西，借一枝栖，家鸡不如野鹜。”吴昌硕此时用乡贤王羲之典故，未必没有借古讽今之意，表达一种野鹜终能胜过家鸡的倔强傲气。吴昌硕将金杰和自己比作野性难驯的野鹜，显现了冲天的志向。日后他更是在任伯年等人感召下，突破了雅俗的局限，别有取径，终于在正统与变革之间成就了自我。

后来吴昌硕还常常与金杰来往。到 1882 年，吴昌硕还得到金杰赠送的古缶，这正是“缶翁”、“缶庐”别号的由来。

第七章

双城记——苏州与上海

初来海上①

吴昌硕初识上海容颜是在同治十一年（1872），29 岁的他随金石商人朋友金杰来到此地。上海是吴昌硕生命中的福地，他得以在晚年成为万众瞩目的大师，实得益于这个迅速崛起的大都市，正是上海最终造就了吴昌硕。

作为城市，到晚清 1840 年前后，松江府上海县旧城厢还只有两平方公里，与后来的上海还大相径庭。鸦片战争失败，1842 年，清政府被迫签订《中英南京条约》，上海被定为通商口岸。1843 年 11 月 17 日，清政府正式宣布上海为华洋通商口岸，这是上海从一个不起眼的小县城向远东第一都市发展的历史转折点。

上海开埠后，中外贸易纷至。中外杂处不便，清政府也认为华洋混居易生事端。于是上海城外西北至黄浦江与吴淞江汇合

① “海上”是上海的一种称呼，是较古雅的书面语，且又深寓历史感，内涵比“上海”更丰富。“海上画派”也可称“上海画派”，是画坛上约定俗成的称呼，简称“海派”，以“海上”之名号画派，比“上海”之名多了许多含义。

处的一大片涨滩进入人们的视野，在 1845 年成为租界。这就是后来上海繁华都市的起源。这里一开始还都是荒凉的墟墓，蔓草丛生，人迹罕至。但此后近代史上的几次大事件成就了上海，上海在血与火的锻造中完成了自己的蜕变。1853 年，上海小刀会起义，许多士绅商贾纷纷逃到租界避难，打破了租界只准外国侨民居留的陈规。1860 年，太平军进军东南，上海及江浙皖等地的商贾、官僚、乡绅、百姓竞相逃往租界。租界人口激增，房屋、店铺也迅速崛起。此后数十年间，仿佛海市蜃楼，渔村荻港变幻为西式建筑林立、各国银行商厦云集，外滩与后来的南京路纵横交错，构成上海的中心和重心。

上海开埠虽是屈辱、被动的，但不可否认是在这以后才慢慢形成了一个真正意义上的现代城市。当年五口通商，五个城市同时开埠，以及后来更多口岸被迫开放，何以唯有上海能独占鳌头，获得非凡的成功？一方面是由于上海地处长江咽喉，有地理优势；另一方面也由于其他地方或文化根基较深，或排外情绪较浓，而上海当时是个远离政治中心的生意场，多移民聚集，开放度较大，包容力较强。到 20 世纪初，中国北方饱受八国联军的蹂躏，上海却得到持续发展。第一次世界大战期间，外国资本更纷纷从战乱中的西方转到上海，使上海又得到一次重要机遇，得以与世界同步。“十里洋场”见证了中国百年近代史的演进。

上海是中国近代化的历史前台，数千年的传统文化和生活方式在此受到空前激烈的挑战，演绎出了比其他地方更剧烈的变化。其实，在上海貌似翻天覆地的变迁之下，也自有其从容合理的脉络。许多上海人（包括开埠前的土著和后来的移民）都以来自传统文化和民间文化的韧性和机智来积极应对历史中的变数，同时也塑造了上海这个城市及其特有的文化，以及自己的命运。吴昌硕日后也成为上海的一个移民。他和上海应该是有

些缘分的。他生于 1844 年，正是上海开埠的次年。而 1927 年上海成为特别市时，距吴昌硕去世只有几个月。上海成为大都市是历史的选择。而面对历史的机遇，吴昌硕也做出了自己的理性选择，虽然他对选择来到上海有过迟疑，来得也有些迟。

吴昌硕首次来上海是在 1872 年，此时开埠近 30 年的上海刚刚度过社会、文化发生重大变化的 19 世纪 60 年代，已借助其腹地（就是太湖流域的浙北、苏南）发达雄厚的经济、聪慧灵活的人才，战争中民商多迁居上海，人才、资金等资源密集沪上，还有同光新政，以及四通八达的水道等有利条件，得开风气之先，迅速且超常地发展起来，成为近代中国最开放的城市。这时的上海虽还算不上是顶尖的大都会，但已粗具雏形，预兆着它的非凡未来。吴昌硕临海凭风，应该也感触到了新兴都市蓬勃发展的生机。

吴昌硕对上海的注意，显然还受到这时许多人关注上海的潜在影响。也就在此年，上海租界建立近 30 年之际，他的老师俞樾编纂了一部《上海县志》。

上海画人

城市的繁荣总是伴随着城市文化的兴盛，此时上海也逐渐形成了自己的城市文化，虽新旧、华洋、雅俗并存，却也表现出令人惊喜的繁荣、多元和富有创造力。而绘画的昌盛、画派的鼎立，向来是一个城市文化艺术兴盛的重要表征，如南宋到明清的苏州、杭州、扬州等江南城市，无不如此。而画派之盛，首先就是人员的聚集。清末的上海，就聚集了许多江浙等地的画人，在此讨生活。

1872 年，金杰带吴昌硕在上海结识了杭州人、画家高邕。高邕（1850—1921），字邕之，仁和（杭州）人，久居上海。他是海

上画派的中坚，对吴昌硕很有助益。曾官江苏候补同知，做过县丞。中日甲午战争后，改号聋公。宣统元年（1909）在上海豫园创立书画善会，邀吴昌硕等人入会。辛亥革命后，他黄冠儒服，以卖字为生，更号赤岸山民。生平与政治态度及艺术追求，多与吴昌硕相似，所以两人交厚。高邕工书法，以秦汉篆隶为根本，独好李邕书法与《瘗鹤铭》，孤诣苦心，曾劬学致病，所以自号“苦李”。晚年有变化，能开一家风貌。时人也评价他的字有孤介之致，正可比其人品的愤俗嫉邪。他与汪洵、吴昌硕及张祖翼被认为是海上四大书法家。他还能以草书作画，画宗八大、石涛，山水花卉，神味冷隽。兼善篆刻，篆刻宗浙派。少与西泠钱松友善，受其影响。

高邕性喜秦篆汉碑，吴昌硕与他在金石古物与书画篆印方面都多有交流。吴昌硕一生曾为高刻印二十多方，如在 1884 年曾为高刻“狂心未歇”闲章一方，并在边款说高邕有古狂者之风，书画也超出尘表，咄咄可畏，是自己的知己。次年为高邕刻“与陈留蔡江都李同名”（意即与前贤蔡邕、李邕同名）印，赞美高的书法。再如高邕 40 岁生日，吴昌硕曾写菊祝寿，并说高邕正人淡如菊。

高邕与海上名家任伯年关系很好。此后吴昌硕曾托一个上海友人转折得到任伯年的一幅画，爱不释手，这个友人大概就是高邕。再后来他也是通过高邕结交任伯年和其他一些上海画家的。

此年之后，吴昌硕曾多次来到上海，渐渐与上海诸画人结识、相交。吴昌硕最早认识的海上画人中，还有杨伯润，也是书画兼长的文人画家，也是浙江人。

杨伯润（1837—1911），字佩夫，别号南湖等。嘉兴人。工诗，善书画。书近颜、米，尤工行草。山水学董其昌。咸丰末年，

为避战乱，寓沪卖画。

吴昌硕后来（大约在 1882 年后）在苏州给故乡友人六泉的一封信函里就说 1873 年曾与杨在上海同住数月。还说到杨“向在上海行道（专指画家到各地去卖画）。山水之妙，无出其右。诗法放翁东坡一路，颇能动荡”。还说自己和杨是“天下事物必有其偶，妙哉妙哉”。可见不但对杨的山水画颇为敬佩，两人诗风、性情也相近。信中还说到此时杨也以从九品虚职来到江苏，在苏州为微官。吴昌硕 1882 年也刚来苏州作一介小吏。两人同在苏州听鼓从公，都感俗不可耐，同病相怜，于是常常相约在苏州市集中饮酒，也常彼此有诗相赠。

吴昌硕有《赠杨南湖》诗：“浮家沧海头，携手绕汀洲。一别杨夫子，于今惧酒楼。帆当秋早落，云当浦东流。泛泛看江上，题诗赠白鸥。筑耶城畔潮头落，渔子舟人共往还。记得市桥呼酒罢，一镫扶醉写云山。生涯湖海本寻常，时与天随共笔床。作吏不知谁唤起，未妨随分濯沧浪。”这是一首赠别诗。由首句“浮家沧海头”已引出上海，而由“筑耶城畔”四字可知确是写两人在上海相别情景。筑耶城遗址在上海闵行旧镇西北，今不存。吴昌硕呼杨伯润为“夫子”是敬重之意。诗中写了两人在上海水边分别时的情景，“记得市桥呼酒罢，一镫扶醉写云山”则生动回忆了两人在上海市中酒肆呼酒痛饮后带醉写画的狂态。诗的前半部分，已由“汀洲”、“白鸥”等典故隐隐表达了对隐逸生活的向往。而在诗的最后，先感慨两人做小吏身不由己，浮家泛宅、湖海漂泊的无奈，再用古时生活于水上舟中隐士的故事，如屈原《渔父》诗中渔父所唱“沧浪之水清兮，可以濯吾缨。沧浪之水浊兮，可以濯吾足”的放达，还有晚唐活动于吴江一带的诗人陆龟蒙江湖散人式的闲逸，显示两人的襟怀。

吴昌硕后来的《怀人诗》里也有写到杨伯润的，诗云：“海上

浮家长闭关，似乘书画米家船。南湖烟雨春无主，想见吟诗思渺然。”（《缶庐集》卷一）用清初赵翼诗“焚香书画米家船”，将“海上浮家”的杨伯润比作北宋书法大家米芾。而《十二友诗》里也有《杨南湖伯润》一首：“南湖水浸烟雨楼，不能归去南湖愁。奇书下酒见青眼，一官入世将白头。句句诗吟海上雪，山山画出云间秋。何日与君脱尘网，去买钓艇披羊裘。”（《缶庐集》卷一）也是写思乡与隐逸之情。而“奇书下酒”一句用以汉书下酒和嵇康青白眼典故，写出杨与自己名士狂客的性情。

当时大多数上海画人的情况都和吴昌硕很相似。很多是因太平天国战乱或战后故乡凋敝而漂泊在上海的浙江籍人，而且他们大多是一开始来往于江浙各城市如杭州、湖州、苏州、扬州等，最后才选择在上海立足定居。许多人由于中国人的重乡土思想，即使闯荡到上海，也仍不离本土腹地，往复游移其间。

吴昌硕初来上海时，上海街头还没有汽车和电车，1874 年后才从日本引进人力车。1875 年，上海人开始用上了煤气，苏州河上建成了桥梁。1876 年，上海又有了铁路，还有天主教堂。因为人多地少，寸土寸金，当时民居多为空间逼仄的石库门里弄。吴昌硕和许多海上画人就曾租住在石库门的小房子里，并在街头的小酒馆里喝酒。这些人大多是浙江大同乡，更有不少人是湖州、嘉兴小同乡，又大多出自民间，义气深重，漂泊江湖，互相切磋技艺之外，还常常相互帮助，关系多融洽。如吴昌硕就曾得到被称为海派崛起期“三熊”之一的同乡前辈张熊[①]等人的

① 张熊（1803—1886），字子祥，号鸳湖外史，秀水（今嘉兴）人。同治二年（1863）即流寓沪上。因其年最长，被誉为寓公之首。书法工行、隶，也善篆刻。花卉翎毛、人物、山水皆擅。以花卉见长，尤擅大幅牡丹，设色浓丽。与任熊、朱熊合称“沪上三熊”，是“海派”发轫者。画风于道、同年间流布海上、苏杭，有“鸳湖派”之称，从其学画者甚众。

援引以及各方面的帮助与照顾。张熊早年曾在湖州开设过古董铺子，又曾与晚清大书家何绍基交往，也是个出入雅俗之人，为人大气仗义，与吴昌硕很是莫逆。吴昌硕就曾常对后辈说起自己当年刚来上海时，曾与张熊在上海南市合住在一间少见阳光的狭窄小屋子里，里面只摆了两张硬板床和一张画桌，就塞得满满的，几乎没有回旋余地，两人却每日读书作画，笑对人生。

后来吴昌硕与张熊在上海重逢，可惜不久张就去世了。吴昌硕对他的评价很高，以为他的山水、花卉，不尚奇僻，而功夫独到。《十二友诗》里也有悼念他的诗："祥翁海上复见面，八十余岁颜若酡。丹青暮年转奇特，彝鼎间日供摩挲。虬髯侠气眼中少，王宰能事门下多。游魂秋冷归去未？月黑风高难渡河。"（《缶庐集》卷一）说老人侠义气概虽逝去难追，但门下弟子众多，也是安慰。

吴昌硕初次到上海，还认识了上海本土的书画家胡公寿①。胡公寿很喜爱吴昌硕的刻印和行书、篆书，画了《苍石图》送给他，并题道："瞻彼苍石，风骨瀺崎（山高峻貌）。纵笔减笔，大痴云林。颓然其形，介然其骨。"既是说石头，也是说人与书画、印，称赞吴昌硕虽貌不惊人、土木形骸，却有个性和风骨，内心坚实高洁。而书画、印章也正如其人，平朴中颇有风骨。得到这位当时执上海画坛牛耳人物的提携，也是吴昌硕的幸运。吴昌硕日后在《十二友诗》里也有《胡横云公寿》一首："横云画竹风雨痕，横云画石怪鸱蹲。泼墨黑风倒吹海，悲秋黄叶齐打门。一鹤

① 胡公寿（1823—1886），初名远，以字行，上海松江（华亭）人。原为州县掌书记，中年以后流寓海上，书画称雄一时。1861 年定居上海。工诗。善山水、花卉，融通诸家之长，尤喜画梅。为上海钱业公会所礼聘，是海派早期的权威人物。书画传至日本，声誉极隆。早期居留沪上的日本画家均直接师事之。

梳翎有何寄，众佛低首谁敢尊？有时搁笔发浩叹，濯足颇厌申江浑。”（《缶庐集》卷一）赞美胡的书画笔墨气势功力不凡。诗的末联也是借楚辞《渔父》比拟海上画者出入雅俗的生活态度。

一个选择

1872 年，吴昌硕在一年中去了三个大城市——杭州、苏州和上海。此时他已决意离开安吉芜园，其中也有选择未来栖居地之意。苏州和上海，他都是首次前往，这两个长三角最重要的城市都给他留下了深刻的第一印象，也使他心下暗自权衡，对他以后的选择有很大影响。他后来最终选择了苏州作为这一时期的主要落脚点。

其实，在三个城市中，他最熟悉的应该是杭州。次年吴昌硕再度赴诂经精舍求学。在杭州，他还认识了画家吴伯滔[①]。两吴性情趣味相投，交往密切，常在一起切磋书道画艺，以为快事，从此成为一生知己，此后更延续了三世交情。吴昌硕《石交录》里以为吴伯滔的画以浑厚胜，古意盎然，前辈文人画的优秀传统得他而不堕，非一般时人所能比。

1879 年，吴昌硕又到杭州，以手拓近作印章编成的《篆云轩印存》（这是他继《朴巢印存》、《齐云馆印谱》后的又一部印谱），向俞樾请教。俞樾欣然为之署端并题词，说：“昔日李阳冰称：‘篆刻之法有四：功侔造化冥受鬼神谓之神，笔墨之外得微妙法谓之奇，艺精于一、规矩方圆谓之工，繁简相参、布置不紊谓

① 吴滔（1840—1895），字伯滔，号铁夫等。崇德镇石门湾（今桐乡市石门镇）人。清末山水画家，能诗善书。他与吴昌硕性情相投，56 岁去世，吴昌硕痛哭不已。吴昌硕曾有诗赞其《山水卷子》：“好手吴疏林，岩壑任意挥。气夺倪迂放，意出清湘齐。”将之比作倪瓒、石涛。1887 年，吴伯滔赠吴昌硕山水，并索写梅，吴昌硕欣然应之，并题诗“滔老不画还数谁”赞之。

之巧。'夫神之一字固未易言,若吴子所刻其殆兼奇、工、巧三字而有之者乎?"①评价可谓高矣。施旭臣也对他的这部更成熟的印谱给予了好评,在题《吴苍石印谱》长古里说其印是"灿如繁星点秋汉,媚如新月藏松萝。健比悬崖猿附木,矫同大海龙腾梭。使刀如笔任曲屈,方圆邪直无差讹。怪哉拳石方寸地,能令万象皆森罗"②,以一连串的比喻极赞其印之美,和俞樾的"奇、工、巧"有异曲同工之意。

也在此年,吴昌硕写成论金石篆刻的长篇七言古风《刻印》,其中如"赝古之病不可药,纷纷陈邓追遗踪。摩挲朝夕若有得,陈邓外古仍无功。天下几人学秦汉?但索形似成疲癃。我性疏阔类野鹤,不受拘束雕镌中。少时学剑未尝试,辄假寸铁驱蛟龙。不知何者为正变,自我作古空群雄。若者切玉若者铜,任尔异说谈《齐东》。兴来湖海不可遏,冥搜万象游洪濛。信刀所至意无必,恢恢游刃殊从容……捐除喜怒去芥蒂,逸气勃勃生襟胸。时作古篆寄遐想,雄浑秀整羞弥缝……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。刻画金石岂小道,谁得鄙薄嗤雕虫。……蚍蜉岂敢撼大树,要知道艺终无穷"(《缶庐集》卷一),都是心得之语,从不同角度阐明刻印之道,见识已颇不凡,说明他作为一个印人的成熟。

虽然杭州是浙江省城,是西泠八子曾生活之地,金石之都,也有良师与益友可以请益切磋,但此时吴昌硕还是没有选择停留在杭州。因为当时的杭州并非文化中心,地位不如苏州,也不如上海,不能满足青年吴昌硕鹏程万里的志向。

吴昌硕虽然在 1872 年就初来海上试水,此后也常来海上行

---

①②转引自吴东迈编:《吴昌硕谈艺录》附录,人民美术出版社 1993 年版,第 236 页。

道，但比起海上画派的大部分画人来，他是较迟才将生活重心偏向上海的。他大约是在 40 岁左右才有迁居上海之心，那是在 1883 年左右，也就是他举家迁居苏州的次年。在这一年，他经高邕介绍认识了任伯年，接着又认识了虚谷与任阜长。他向任伯年学画并得到赞许。到 1887 年，吴昌硕才首次合家迁居上海，不久却又回到苏州。多年后，大约 60 岁后，他又常在上海，曾客居严信厚的小长芦馆。最终他在 1911 年 68 岁时正式定居上海。他与上海若即若离的关系有些微妙。

吴昌硕中年的大部分时间都是在苏州度过的，即使从 1882 年算起，到 1911 年，也有近 30 年。他为何迟迟不去上海，为何弃上海而取苏州？原因应有很多。如他一直还对仕途眷恋不舍。吴昌硕来到苏州后，一开始也有卖艺自立的念头，但此时他还不以画名，刻印得钱又少，为养家糊口，只能靠朋友推荐在苏州衙门里做了个佐贰，后又得朋友之助筹款捐官。他一直没有完全放弃对仕途的期待，希望以自己的才华和金石学修为得到也是金石书画中人的达官（如他在苏州遇到的吴云、沈秉成、潘祖荫、吴大澂还有翁同龢等人）赏识，从而在仕途上大展宏图。这本是传统社会中文人最寻常的理想，也是传统文化最认可的人生理想，吴昌硕的出身和教养使得他有这样的想法一点也不奇怪。苏州在当时还是清末江苏巡抚和苏州知府衙门所在地，相对于上海政治地位比较重要，自然结交官场中人、得到宦途的机会也多。

而更重要的原因是，在 19 世纪 80 年代时，苏州依然还是当时江南的文化艺术中心。而且古城苏州的文化根基倾向于士大夫雅文化，这和上海这个迅速崛起于水上、没有根基的商业城市有着天壤之别。落实到书画艺术上，吴门画派也比海上画派来得清雅。归根结底，吴昌硕迟迟不去上海，是因为此时他还不能

认可海上画派在商业利益下的通俗取向，而且对自己是否能适应和融入上海与海上画派也不肯定。

吴昌硕以前在安吉、湖州、杭州、嘉兴等地遇到的多是兼擅诗、书、金石的文人画家。他在这样的文化氛围里所理解的书画是以书法、金石为根基的绘画。而且吴昌硕成名较晚，他生命的很长一段时间里不是以画家而是以印人著称的。而海上画派是以雅俗共赏的花鸟、人物悦人之目，这并非当时吴昌硕的长处。在当时，刻印写字只能吃菜饭，画画才能吃上一口肉饭，这是不争的事实。无怪乎吴昌硕虽然在上海有很多朋友，任伯年、杨岘等人也高度肯定了他在绘画方面的天赋，但他还是选择待在苏州。

但在历史的变迁中，雅致的苏州吴门画派在角力中最后还是输给了海上画派的通俗。

这一变化的基础是江南区域中心的变迁。近代以降，先是五口通商，然后又是太平天国运动的烽火，这场战争使地处战争中心的江南不但人口锐减、土地大量荒芜，还引发了规模空前的大移民，最终造成了江南中心城市的历史性位移。不过数十年间，时势急转，僻处东隅的上海取苏州、杭州而代之，成为杭嘉湖苏松常江南六府新的中心，并重构江南的经济和人文秩序，率先由传统向近现代蜕变。苏州顿失旧日光彩，唯上海马首是瞻。上海的崛起，是近代江南区域史上最重要的历史事件之一。

到清末，上海也渐渐成为中国书画的一个重镇。在早期的上海画坛，苏州吴门画派的影响一度远在浙派画风之上。可到了同治之后，随着时代变迁，世风流转，传统的影响渐渐淡化，现实世俗的因子加强，凸现人的真实性情和突出视觉感官享受的要求受到重视，而绘画交易中的竞争也日益激烈。于是海派画风中吴门画派清幽淡雅的影子渐渐淡去，浙派画风的华丽强悍

热闹占了上风。因为吴门画派的画题材较窄，立意比较单调，作品的重复性较大，多写山水、仕女，文人士夫气太重，难合市民口味。而且创作以宋元的严谨画法为根基，过于古板拘谨，讲求技法而轻情感宣泄，作画所用工夫也太多，在市场竞争中少了优势。而浙派画风从戴进到蓝瑛，还有其他的浙江画人如陈老莲，包括“扬州八怪”中的杭州人金农，以及晚年在杭州的华新罗，始终是面向世俗的，注意市民阶层的审美风尚，因此也就更容易与新生上海人的口味合拍，进而创造出雅俗共赏的海派画风。而浙派的逸笔写意也使它在市场交易中赢得先机。

这样的势力消长大概也正可比拟吴昌硕后来心中对苏州和上海这两个城市的看法。由于苏州的日益沉寂黯淡，吴昌硕渐渐向上海靠拢。他在 40 岁后开始努力学画，为进入上海作准备。

“海上画派”阵营庞杂、风格多异，大略可分两大类型，一是以赵之谦①、虚谷、蒲华、高邕、杨伯润等人为代表的文人画家，他们讲求传统人文情趣，坚持以书法为宗，讲求笔墨，讲究诗书画融于一体，画作是文人写意风格。另一派画家则在文人画精神的元素外，加入通俗的平实题材。他们大都在画技方面受过

① 赵之谦（1829—1884），字㧑叔，号悲盦，会稽（绍兴）人。晚年在江西做过知县。他一生主要活动于福建、北京和江西，在沪时日甚少，有人以为他不能算是海派。但其诗书画印四者兼长，并融会一体，这一艺术趋向对海派影响甚大。他应属广义的海上画派。其画取法李鱓等人，朴茂浑厚，古艳深秀，尤精于花卉。继“扬州八怪”之大写意画风更拓展以金石风韵。一般都认为赵是海上画派的先驱者，任伯年是中坚，吴昌硕是集大成者。吴昌硕与赵之谦虽是同时代人，两人似从未见过面，但吴昌硕对赵是神交已久。1910 年夏，吴昌硕曾到赵之谦曾为知县的江西故地，此时次子吴涵在此为官。后吴涵得赵之谦《断万氏争葬地朱判》真迹，吴昌硕作长歌题之：“无闷（赵之谦）宰南城，吏才著卓卓。风流文采余，心细能折狱。……乾坤正多事，竞争叹危局。吏隐闭闲门，临风听修竹。”表达倾慕之情。

训练，传统技法功力深，多作工笔，一些人还受到西画写生影响。创作题材以花鸟、人物、走兽为主，以接近民间现实精神的画风、清新通俗的画面、艳而不俗的用色、神形兼备的形态赢得工商人士和平民阶层欢迎，迎合海上观众的需求。如朱熊、张熊、任熊、朱偁、任伯年、钱慧安、任阜长等人。这一派似更接近海上画派的内涵。但只强调其中一派不免片面，由于都处于整个上海文化圈的影响中，人员交往密切，同荣共盛，两者不可避免相互影响。

吴昌硕青少年时代在湖州一域受到深厚扎实的传统文化熏染，后来又在苏州多年，与当时文人画家中的许多大家有过交往，有了深厚的文人画底子。他又来自民间，对平民心态并不陌生，时代的变化也使他渐渐了悟了雅与俗的共通点。日后，他两度迁居上海，常与杨伯润、吴秋农、蒲华、任伯年、高邕、张熊等人聚会于上海的茶肆酒楼、豫园淞滨，论画品字。在与诸多上海画人周旋间，他的艺事日臻成熟，更由此渐渐汇入上海的崛起和海派绘画的形成之中。到了晚年，吴昌硕的画融会两派优长，高古雅健而不失浓艳朴茂，得到空前认可。

上海文化的底色就是江浙文化（即以江浙为代表的江南文化）。海上画派的画就是雅俗文化的融通，吴昌硕是其中的成功典范。他在世俗与传统间找到一个可相通处，那就是以传统文化的智慧经验去体察现实生活、人的真实情性。吴昌硕与海派绘画及上海这个大雅大俗的神奇都市共成长，并成为异彩纷呈的海派文化中的重要一部分。

寒酸一尉

吴昌硕 1872 年初来苏州，1882 年定居苏州，到 1911 年正式离开苏州，他在苏州的时间大致正跨越了清末同、光、宣年间。

此时的苏州，和整个江南地区一样，经济在三四百年间呈现出徘徊不前的状态。1860 年太平军进逼苏州，兵火过后，城市更是有些萧瑟。但此时的江南和苏州，文化却是未曾年华谢去，只是未免显出一丝绚烂之极后的疲惫。

光绪七年（1881），吴昌硕 38 岁了。近十年间他也游历过许多地方，但还是在苏州的日子多。早一年秋，故里安吉不宁，有动乱的迹象。此时吴昌硕正住苏州城南吴云的听枫园里，从信中得知家人在匪徒骚扰时常乘乌篷船在水上避乱，忧心颇深。又恰逢他身体不好，客寓卧病，只有老仆扶持，病体痛苦外，心境更是寥落。一日，得家中书信说贼寇已退，妻儿老母都平安，于是有《病中得家书报贼退喜作歌》：

钟鸣叶落风激湍，老夫病我城南端。
秋气感人避更剧，一室斗大愁天宽。
魂魄动荡发肤竖，头晕目眩唇舌干。
隐几而卧坐而言，时见鬼手挑灯残。
调糜量水仗老仆，病熟弗任衣裳单。
得仆如此愿亦足，骨肉远隔犹团圆。
家书忽报贼氛退，全家昨撤乌篷船。
芜青亭畔竹葱茜，龙溪马渎南轩环。
山妻邻里慰牢落，大酒肥肉墙头传。
大儿小儿觅梨栗，抱孙况得慈母欢。
此时胜服特健药，破涕为笑心神安。
生气顿觉入肠胃，起看天地行蹒跚。
杜陵得书喜贼退，我今蹶起真生还。
满庭苍绿照窗户，仿佛移我桃花山。

（《缶庐诗》卷二）

这首七言长古，前一半写在听枫园斗室中生病的凄凉无助，后半首突转为获家书得知乱事平息、芜园山水无恙、家人邻里同庆，欣喜之下，病情顿愈。此诗颇得杜甫《闻官军收河南河北》诗的神韵。

但动乱只是暂息，又因在苏州孤寂无聊、无人照料生活，所以回乡过年的他决定在次年春天举家离开芜园，到苏州定居。这一次，和他这几年在苏州和安吉间的春去冬回一样，也是由梅溪出发，乘船由苕溪，再经湖州、平望、吴江去的苏州。

家乡故老相传，吴昌硕这次离开安吉从梅溪坐船走时，施氏夫人在溪水里丢了一支金簪。施夫人很感痛惜，吴昌硕笑着安慰她说“去簪”就是“去灾”，丢了好，丢得好。虽然表现出的是一贯的豁达，但对于前途，其实吴昌硕也是很茫然的。

吴昌硕携眷来到苏州，住在靠近寒山寺的西晦巷。家中人口多了，养家负担也重了。他此时在苏州，书画上还没有什么名气，大多赠送朋友，谈不上润例。卖印生意则十分清淡。借艺难以自立，实不足赡养一家，依附豪门为门客或西席总不是长远之计，也非他来苏州的根本目的。生计窘迫之际，幸好得到苏州友人帮助，也许就是吴云等有力者的荐举，使他得以到苏州官衙当差。此时初入官场，只是任佐贰小吏，赚取俸禄以维持家计而已。因佐贰大致相当于唐代的县尉，吴昌硕此后就常用“酸寒尉”自称。到 1897 年，吴昌硕写给妻子的《季仙五十寿》诗中说“廿年宦海共风尘”，就是取从此时算起的大致年数。

吴昌硕一生留下许多画像，其中有《酸寒尉像轴》一幅，作于 1889 年，就是画的他身着小吏官服的样子。这幅惟妙惟肖的画像是他此时的好友任伯年所作。那一年吴昌硕 45 岁，任伯年 50 岁。任伯年那时也住苏州，常来吴昌硕住所。一日吴昌硕刚

从衙门值公务回来，尚未来得及脱下官服，样子显得十分呆板可笑。任伯年乘机画了他的样子，成为他苏州小吏生涯的最佳写真。任伯年真不愧是伟大的肖像画家，画中的吴昌硕身着官服，土黄色的袍子，外罩乌纱马褂，戴着没有顶带的红缨帽，下着厚底皂色官靴，服饰画得极逼真。更真实的是画中他的神情体态传达出的微妙心境。吴昌硕穿着马蹄袖的双手微微拱着，似在谦恭地迎来送往，很切合小吏身份。动作则似乎有些局促尴尬，表现出其在官场趋送中的无奈从俗。站立的身形显出几分不稳的动态，仿佛踌躇犹豫，显示了内心的挣扎矛盾。因为此画写体貌太过真切，相识的人见了画都指着说："这就是吴苦铁！"

这幅画勾起了吴昌硕做微官以来的许多苦涩感触，他于是在画上款署"酸寒尉像"，并在画边题诗寄意，以自嘲而又酸楚的口吻写道："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，心气先慑沮。问言见何事？欲答防龃龉。自知酸寒态，恐触大府怒。怵惕强支吾，垂手身伛偻。朝食嗟未饱，卓卓日当午。中年类衰老，腰脚苦酸楚。……我昔秀才时，食贫未敢吐。破绽儒衣冠，读书守环堵。愿言窃微禄，奉母有酒脯。铜符不系肘，虚秩竟何补？枉自刻私印，山石遭凿斧。名留书画上，丹篆粲龙虎。回思芜园里，青草塞废圃。咫尺不得归，梦倚故园树。逐众强奔驰，低头让侪伍。如何反招妒，攻击剧刀弩？魑魅喜弄人，郁郁悲脏腑。……"（《缶庐集》卷二）

吴昌硕在诗中说自己辛苦作吏只是为有微禄来"奉母有酒脯"，使家人过上稍稍富裕的日子。而且微官生涯没有出头的希望，自己谨慎小心，却仍常常受到同僚的嫉妒打击。这违背天性的辛苦日子不但使自己未老先衰，更使自己非常压抑。以篆印为例，就像自己这块山石被硬生生斧凿、雕刻成规矩方正的印章。但想回到芜园去，却又已是不能。

一诗、一画恰成绝配，是讽刺力透纸背的喻世箴言，也是生动真实的生活写照，更是酸楚苦涩的心灵倾诉，正如诗中说任伯年画自己是“怜我宦情苦”。吴昌硕在诗最后说他把画挂在墙上，“拂壁挂吾像，饮之以薄酺。顾影酹无数，兀然自宾主。权作醉尉看，持杯相尔汝”，大有李白与影子对饮的意味。

吴昌硕在苏州衙门为吏期间，虽也接触到一些达官显贵如吴云、沈秉成、潘祖荫、吴大澂等人，也有不错交情，但与显宦的交谊并不能根本改变命运。正如历史上的许多著名例子，如韩愈与孟郊、贾岛，欧阳修与梅尧臣，苏轼与陈师道，范成大与姜夔等。他还一直过着“酸寒尉”的生涯，壮志郁郁难酬，心中难免苦涩。

但任小吏也算是入了仕途，不但可得俸禄养家，还可借此获得升迁、与更多各领域人物接触的机会。多年后吴昌硕因叙资劳升至知州虚职。到他 54 岁那年，跟随吴大澂作为幕僚参与甲午战争，似是一个绝好机遇，可惜转眼成为泡影。到 56 岁那年，更是似乎峰回路转、柳暗花明，有了做实职县令的机会，可一展宏图，却又在一月后辞官，大起大落，谱出了一曲晚清官场的悲喜剧。此后他仕心渐淡。直到辛亥革命前夕，一叶落而知秋，他知道清王朝已回天无力，于是悄然退隐上海，以艺林为归宿。

吴昌硕虽有功利之心，但最初入仕途的部分原因确是生计所迫，而且终没有以仕途为自己的最终人生目标。这二十多年宦游苏州的仕途生涯，是他一生中兼济入世之梦从激进到幻灭的过程，实现了封建社会后期士大夫从入世到出世的典型转折。而这场梦的背景就是苏州这个日渐衰落的古城。

第八章

苏州遇合

受知两罍轩主人

苏州不但是吴昌硕中年游学的中心区域，也是他诗书画印全面奠基和融合之地。吴昌硕的苏州游宦、游艺生涯是漫长的，但资料虽然不少，纪年却不是很明确，使得这段远去的历史面目不免有些模糊。但细细摸索吴昌硕从听枫园到西晦巷四间楼，再到邻近葑溪的南园之地，最后到桂和坊癖斯堂之间的行踪，尤其是其间广泛的遇合和交游，包括他散落于苏州各名园间的足迹，还是约略可寻找把握到他在苏州的生命痕迹。先来看看吴昌硕在苏州这个人文渊薮的重要遇合。

吴昌硕 1872 年初次游历苏州时，不知是老师俞樾还是曼陀罗斋主人杜文澜的援引举荐，一到苏州，就有机会拜谒了已久慕大名的晚清著名金石收藏家、原苏州知府吴云。并在观赏了吴云所珍藏的三代铜器“两罍”（吴云得齐侯罍两件，都是阮元旧藏，很宝爱，于是名所居为“两罍轩”）之余，也结识了一些名士。

1880 年吴昌硕第二次来到苏州，得以在吴云的宅院听枫园里住下，设馆课读吴云家的童子们，得以长时间、全面观摩了吴云收藏在书斋“平斋”和收藏金石的“两罍轩”里的众多三代彝

鼎之器和六国古鉢印、秦汉古印及古书画，并能有机会与吴云切磋金石书画艺术。这是他在湖州潜园、嘉兴曼陀罗斋后的又一次重要遇合，因为是在苏州这一当时艺术中心的平台之上，受益尤大。于吴昌硕，在听枫园的短暂两年，真有得窥堂庑之大之感。

吴云（1811—1883），字少甫，号平斋。斋堂为两罍轩、二百兰亭斋等。归安（今湖州）人。

吴云不仅工书、印，生平还最嗜收藏，名画、宋元古籍、鼎彝古印、金石碑拓无不收藏，富且精，足为东南之冠。吴云也是晚清著名金石学者，有《二百兰亭斋金石记》、《二百兰亭斋古铜印存》（他因偏爱王羲之《兰亭序》，藏旧拓本达 200 种，于是名其斋曰“二百兰亭斋”）、《二百兰亭斋古铜印考藏》、《两罍轩彝器图录》、《两罍轩印考漫存》等。

吴云为人和善，又喜交游，兼之家中富裕，常有潦倒或未出名的文人和艺术家寄寓他处。当年他就曾让金石大家吴让之寓居己处。吴昌硕来吴家设馆，因是同乡，得到吴云许多帮助。他后来常常说起吴云待他很好，知遇之恩，铭感肺腑。如他就曾向后辈如吴伯滔的儿子吴待秋说起：“没有平斋，就没有我昌硕。”

吴昌硕初来吴家时，吴云因为一时事务很忙，无暇顾及他。后来闲了就问孩子新来的先生闲来作何消遣，回答说只见执刀刻砖，不懈不倦。吴云因只知吴昌硕经学、文字学底子不错，听说他还会刻印，有些惊奇，就去吴昌硕所住之处探望。只见吴昌硕正在灯下刻印，满屋都是刻有字的砖块。见主人光临垂询，吴昌硕只好羞涩地说出自己自学刻印很早，但向他人请教和模仿古印不到十年，因为经济原因，大都是以砖代石。吴云细细看过这些当作草稿的砖石，点头说他刻印有天分。但话锋一转，又指出吴昌硕这样自己摸索是硬干，更严厉地说他刻印至今尚未入

门,再这样还有走入邪路之险。根本原因是所见不多,只学民间常见的秦玺汉印是不够的,更要多见秦汉印中的精品,还有三代及东周战国时期的古印,久之才能提高眼界视野,得正途而入。

吴昌硕此时作印本已自觉有小成,也得到不少人的赞许。但在吴云批评后,他还是心悦诚服地开始从头学起。此后吴云慷慨地将其所藏印谱及明清各篆刻流派的刻面、边款,还有秦汉古印等都倾囊出示给吴昌硕。吴昌硕得以综观尽览吴云所藏法物,因为吴云所藏既多又精,所以所见极多,于摹印作篆上大有进境。

1880 年前后,大约就是吴昌硕第二次来苏州之时,他将近作手拓成《篆云轩印存》一册向吴云请教。吴云看了大概并不是很满意,于是删削存精,还将其更名为《削觚庐印存》。觚是有棱角的意思,"削觚为圆"于印章是去生硬太甚的圭角而化为圆润和雅,但也可比喻将朴直方正的性格转为圆滑成熟。吴云将印存的名字改了,用意很深远,不但是希望吴昌硕因为学浙派篆刻而圭角崭然的刀法能有所变化,艺事能更趋圆转纯熟,也是希望在苏州这个温文古雅之地能锻造吴昌硕山里人朴实执拗的性情,使他的艺术风格能化朴野为高古,实是用心良苦。吴昌硕也自心领,此后更努力投身追求艺术的高境界。

到 1883 年前后,吴昌硕 40 岁那年,《削觚庐印存》终于初成。他此时的许多师友如杨岘、潘芝畦、徐康、周陶斋等人都为《印存》作有题识或题诗。其中唯独没有平斋,因为此年平斋去世了。

1884 年吴昌硕刻印了这本印存,加之 1881 年他集拓本、近作编辑刻印成的《铁函山馆印存》,都记录了他十年间在印学上由入门到精通的过程。吴昌硕也曾自书《题削觚庐印存》四绝句,其中有名句云:"铁书直许秦丞相,陈邓藩篱摆脱来。"(《缶

庐集》卷二）铁书就是篆刻，秦丞相是指善写篆书的李斯，陈邓就是指浙派高手陈鸿寿、皖派巨擘邓石如。其实就是后来他说的："奇书饱读铁（吴昌硕自称错铁，是由篆印而起）能窥，蜾扁精神古籀碑。活水源头寻得到，派分浙皖又胡为？"①吴昌硕此时渐觉自己的篆刻能脱出早年模仿浙、皖派的痕迹，有了自己的面目，进步的原因就是多看、多学古玺印中精品。这自有平斋的许多功劳。

吴云在苏州居著名的书斋庭园听枫园，还先后与相邻而居的曲园老人俞樾、词坛名家朱祖谋等同乡过从甚密，常一起会聚、切磋书画诗词。吴昌硕也得以列其间，他就此结识了朱祖谋②，在诗词上很受教益。朱祖谋数度寄寓苏州，和吴昌硕有很长的交往时间，成为至交。后来在上海，吴昌硕与他在诗词上还有更多交往。

朱祖谋精于词学外，兼工书法，楷法宗颜、柳，以中锋作倚侧之势，风骨整严，标格苍劲，堪称别调，为一时艺林所重。其字结体左高右低，恰与吴昌硕字体的左低右高之态相映成趣，可谓有异曲同工之妙。吴昌硕逝后落葬杭州超山，墓碑即由朱书丹。

吴昌硕寄寓听枫园两年后，因接来家人，于是离开了吴府，但与吴云关系仍很密切。后来吴云去世，吴昌硕一度景遇不佳，又得吴云后人照顾，仍得以在平斋设馆授读。平斋知遇之恩，身后仍惠及自己，吴昌硕实是铭感。

光绪九年（1883）吴云卒后，听枫园渐衰微。到宣统二年

---

① 《西泠印社醉后书赠楼村》，转引自吴东迈编：《吴昌硕谈艺录》，人民美术出版社 1993 年版，第 134 页。

② 朱祖谋（1857—1931），与王鹏运、郑文焯、况周颐合称晚清四大词人。原名孝臧，字古微，号沤尹，又号彊村。

(1910),朱祖谋又一度曾来此园寓居。此园现为苏州国画院所在,见证吴门画派盛衰历史,倒也是得其所哉。

寓庸斋内老门生

吴昌硕 1882 年后,借住地近城西寒山寺的西晦巷四间楼。此处不远,就是"潜园七子"之一的杨岘住处,也许这就是吴昌硕择此地而居的原因。两人在湖州结识,此时又作了邻居,多有切磋交流机会。从两人来往的诗文来看,杨岘的住所应该在稍南边,所以吴昌硕称其为南邻。但也不排除吴昌硕是借用杜甫《南邻》诗中锦里先生这个隐士形象来赞美杨岘,也暗寓两人交情非浅。

吴昌硕当时所住之处,比起杨岘居所,似十分狭小简陋,没有园子。因为他在一首玉兰诗的序言里说自己的寓所没有花木,欲求一枝作为案上清供而不可得,幸而杨岘斋外玉兰盛开,清晨来访,折了新鲜带露的玉兰送给他。吴昌硕欣喜地汲早晨清洌井水,以古缶盛花养之,玉兰洁白,清香满室,使蓬荜生辉。杨岘向他索画,他就为花写照回赠之。

他在诗中更详细写了杨岘赠花始末:"晨钟未报楼阁曙,墙头扶出玉兰树。南邻老翁侵晓起,持赠一支带晓雾。卷帘遥望忽却步,疑来蜀后宫中遇。贞白无惭静女资,醰醰薰乍觉芳兰妒。妻孥指点画不成,明月欲满光难铸。感翁惠重索我深,借使春风开绢素。老梅雪落垂柳金,子云宅畔春无数。愿从日日花下游,一日看花三百度。"(《缶庐别存》)用西汉古文字大家扬雄(子云)宅比喻杨岘住所,赞美杨岘的学问,并表达了自己愿日日与杨岘交游的心声。

"寓庸斋内老门生",是吴昌硕为杨岘所作四绝句的最后一句。1890 年吴昌硕悼念施旭臣的《哭紫明先生》第三首中也说

“藐翁吾师范”,另还有“藐翁吾先师”,以及题杨岘遗像的“师说一篇陈历历,门生再拜舞蹲蹲”,都说明吴昌硕自以为长己25岁的杨岘与自己是有师生之实的。

只是杨岘是个一向不拘礼节、放达落拓的名士,以为与吴昌硕是同里同艺,实不必拘束于师生之礼,所以对吴昌硕两次拜师并递上拜师帖子,都婉言谢绝。并认为师徒称谓,未免太俗,建议不如结成换帖兄弟之交。还说师生尊而不亲,弟兄则尤亲矣。并真诚地约定一言为定,白首如新。吴昌硕感此诚意、盛意,从此两人以平辈相称。此时杨岘早已罢官,清贫如洗,吴昌硕仍是穷儒一个,比起潜园,两人的交往更多平等率性的意味,是以性情、艺术而交。

虽不通世故却阅人无数的杨岘没看错人,吴昌硕这个不起眼的小辈确是他的知音。两人此后二十多年过从、诗书往来甚密,吴昌硕心中始终尊杨岘为师长,礼节不改。不管两人近为邻居还是分居两城,吴昌硕都常有金石书画呈杨岘指正。杨岘也常有诗歌寄赠吴昌硕,还曾将自己的《迟鸿轩诗集》手稿寄给吴昌硕指点,并将书画请他题款。

当然,由于年纪、阅历等原因,两人交往中,还是杨岘指点、引导吴昌硕的多。杨岘曾在信中指点吴昌硕说“惟古书不可不读”,要多读古书、多看古物,书画才知源流,才会有书卷气、古气。但他同时又说画事“不必过事高古”,看似矛盾,实是过犹不及之意。回想吴昌硕日后的画作被人批评高古有余而青春妩媚之气不足,可见杨岘确是他的良师益友。

杨岘教诲吴昌硕的金玉良言颇多,如另一封信里,谈论诗歌,就指出吴昌硕此时的诗有不入韵处太多的毛病。更重要的是谈到书法,如吴昌硕曾以自己自创的放纵形体的石鼓文向杨岘请教,杨不以为然,回信中直率指出吴昌硕石鼓文有团结欠紧

处，团结欠紧正是不拘束之流弊，正可谓入木三分。

1884 年，杨岘为吴昌硕的《削觚庐印存》卷首题了一首诗："吴君刓印如刓泥，钝刀硬入随意治。文字潘滔粲朱白，长短肥瘦妃则差。当时手刀未渠下，几案似有风雷噫。李斯、程邈走不迭，秦汉面目合一蓰。"评价颇高。对于吴昌硕此时渐渐融合浙皖两派之长，起用圆杆钝刀后，得朴拙古茂浑厚之趣的艺术特色也说得十分到位，直到今日还常为人引用。吴昌硕则写诗《读杨藐翁先生〈迟鸿轩诗集〉并谢题〈削觚庐印存〉》答谢道："平生恨未多读书，刻画金石长嗟吁。赠言直抵江山助，大美不在面目腴。眇舞此曲吾乌敢？嗜痂有癖公谁俱？寓庸斋头好秋色，坐我但觉游唐虞。"（《缶庐集》卷一）先谦逊自己读书未多，所以篆刻作品未免有不能古雅之憾。又谢杨岘对自己的指点诤言，以为抵得上江山之助。并表达了自己对金石的看法，以为金石的大美在于本色朴拙。再用杜甫诗赞公孙大娘舞姿"妙舞此曲神扬扬"之句自谦技艺不精，而谢杨岘赞赏之盛意。复用"嗜痂有癖"之典，以为杨岘赞赏自己不合世俗口味的作品是因为两人趣味相投。最后以赞美杨岘为结，说杨岘书艺有上古之风，对自己裨益不浅。

日后吴昌硕有多首诗写到杨岘，在他写师友的诗中属最多之列。如《怀人诗·藐翁先生》里说："奇诗动似春葩吐，古隶书成乱发团。人是人非都不问，了无人处自家看。"（《缶庐集》卷一）还有《藐翁先生命题孤松独柏图》二首："狂名满人口，长物一诗囊。冷合辞官去，饥犹寻笔忙。""诗文谁能鏖，入世重孤标。松柏一以古，岁寒同寂寥。"（《缶庐集》卷一）《将之沪上留别藐翁先生》二首："谈经推祭酒，识字胜中郎。……""坐上客无佛，人中公是龙。乾坤碍强项，金石饱罗胸。白发秋逾落，名心老更慵。"（《缶庐集》卷二）《迟鸿轩呈藐翁先生》："到眼无长

物，登堂类古初。奇文诸子笔，余事八分书。迎客屐倒著，说诗头懒梳。原非甘肉食，休笑出无车。”（《缶庐集》卷二）或议论概括杨岘性情、学问，或叙他狂傲实事，无不道出了杨岘本色。诗传今日，令这个隶书大家能以鲜活印象留在历史中，杨岘泉下有知，应以吴昌硕为九原知己。

1888 年，杨岘七十大寿，声明不收贺礼。在上海的吴昌硕别出心裁、苦心孤诣地作了一幅《三千年结实之桃》大幛，题跋中说：“此桃非人间果，乃西王母群玉山上三千年一结实之桃也。如山俗园林所生，安足奉我藐翁哉？老缶非有东方曼倩伎俩，不过假笔墨游戏，以博一笑。”并题长诗说：“千年桃实大如斗，泼墨成之吾好手。仙人馋涎挂满口，东王父与西王母。藐翁先生七十寿，人将进酒翁不受。海上桃熟偷无多，供养桃花添一缶……赤颜若花老不丑。”（《缶庐别存》）说自己虽没有东方朔偷仙桃的本领，但借笔墨，画得仙桃祝老师之寿。贺词说得诙谐有趣，画画得鲜明绚丽，更巧妙地称颂先生寿如仙人，无怪乎杨岘要欣然笑纳这幅蟠桃了。

1893 年 12 月，吴昌硕 50 岁，正暂居上海。他将自己所作的八幅山水画专程送到苏州，请杨作题。吴昌硕说自己是“三十学印，五十学画”，虽非实情，但确是此时才入作画门径，后来自谦“山水外行”的他也画些山水，学画友蒲华粗头乱服的风格。他对自己此时的进步有些得意，所以送来给杨岘过目。杨岘很欣赏，在画上题诗，其中有“陆痴与严怪”之句，竟将吴昌硕比作黄公望（本姓陆）和清山水名家严沧酷。后又作《寿诗》题卷后：“画好一雪个，书工双阳冰。低头吾欲拜，下笔尔真能。……夙昔耽佳句，新诗手自编。高瞻浪风雨，野气狎山川。久与

老夫别，能交天下贤。”①

杨岘曾在给吴昌硕的信中提议他在学海上名家任伯年等人外，还应该学徐渭、八大、石涛等前辈大家作品。这首诗中，他以雪个（八大）、唐代篆书家李阳冰比吴昌硕，是赞美，也是期望。此外，他还指出吴昌硕画中的野逸之气，并说吴昌硕在交游上能广交天下之贤以为己师，所以书画都大有进展。虽说“低头吾欲拜”是过誉，但也表达了这位老人在与吴昌硕久别之后看到他艺术猛进、“下笔尔真能”而真心流露的欣慰之情。

杨岘还在 1896 年与吴大澂、顾麟士、陆廉夫等人结怡园画社，吴昌硕也参与。那已是杨岘生命最后的日子。这是个如六朝人物一般率性真诚的老人，艺如其人，对吴昌硕一生影响很大，无论在狂放的性情还是高古的书法艺术上。

吴昌硕在苏州所交，如吴云、吴大澂、潘祖荫等人都是东南一时之雄彦，相与讨论评骘，所得尤多。但据他后来和友人诸宗元所说，其中磋磨尤笃、平素最服膺的，就是杨岘、任颐两人，因为书画师承在这两人。

杨岘去世后，后嗣凌夷，吴昌硕曾为其修理墓道。杨岘逝后 13 年的 1919 年，已是民国，定居上海的吴昌硕一次见到他的遗像，仍悲不自禁，于是有《藐师遗像为归老显亭图》诗。诗中说：“显亭归去十三春，板屋吴洲（指苏州）失比邻。师说一篇陈历历，门生再拜舞蹲蹲。梦来丁令千年鹤，道在林宗一角巾。奢望不堪期后死，当教无恙作遗民。”（《缶庐集》卷三）诗中先用陶渊明《搜神后记》故事，辽东丁令威学道成仙，化鹤归乡，赋诗“有鸟有鸟丁令威，去家千年今始归。城郭如故人民非，何不学仙冢

① 转引自刘海粟等编著：《回忆吴昌硕》，上海人民美术出版社 1986 年版，第 19 页。

垒垒”，道出世事多变的惘然之情。又用东汉党锢之祸时太学生领袖、清流名士郭泰（字林宗）的故事：他一日遇雨，头巾被吹折一角，因德高望重，时人竞相仿效，称为折角巾。郭泰是隐士，谢却官府召辟，但又好褒贬人物，以正直名重一时。以郭泰比杨岘人品，道出自己的倾慕之情。最后说如果他能不死，活到今天，应该也是和自己一样是个退隐艺林的遗民吧。

耦园中人

在苏州日子久了，吴昌硕得识了更多的吴中名士。这些名士于诗文、书画、金石各有妙擅，而他则无一不学，艺事大进。苏州的各个园林、古迹处也留下了他的许多墨痕印迹。

吴昌硕与湖州同乡、书家沈瑞琳是很默契的书画之交。沈瑞琳是清末苏州大画家顾若波的弟子，他更有一个很有名的父亲沈秉成。沈秉成（1823—1895），字仲复，归安人，吴昌硕尊称他为沈中丞，因他曾任巡抚之职。沈氏是湖州大姓望族，多出才人。沈秉成为官秉老子之道，与人无忤，与世无争。但素称正直，曾多次诤言上书。

沈秉成大约在 1870 年左右出为苏州、松江、太仓兵备道，此时的道治就在上海。作为上海道台，他正遭遇了上海地位日渐重要的变化过程。当时的上海是番贾交错之区，五方辐辏，世称难治。但沈为政数年后，据说华夷晏然，民情翕服。沈秉成在同治十三年（1874）引疾退隐，侨居苏州养老。又购得 1860 年毁于战乱的涉园废址，聘请名画家顾若波等人设计、营筑宅园。经重修扩建，于 1876 年落成。因园子格局中为住宅，宅东、西各有一园，而古代称两人耕种为“耦”，于是名其园为“耦园”，又寓含夫妇归田双栖终老之意。沈秉成雅好金石书画，精于收藏鉴赏。严夫人工丹青，娴词赋。夫妇二人琴瑟甚笃，在耦园中读书作

画，联吟唱和，度过了八年隐逸生活。

耦园西园内有书斋“织帘老屋”，还有藏书楼名“鲽砚庐”。沈秉成也是当时著名的藏书家，藏书颇丰，数量超万卷，其中多有珍贵典籍。所藏金石、书画亦多精绝。

沈秉成在耦园的日子，殊不寂寞。吴中名士、朝臣俞樾、潘祖荫、吴云、李鸿裔、顾文彬、张之万及晚清词坛盟主郑文焯等人常来园中雅集，与园主诗酒饮宴，酬唱于泉石之间，可谓风流一时。他们更是藏书楼的雅客，经常前往鉴赏古器、碑版、古籍，摩挲把玩，相互探讨研究。只是候补小官的吴昌硕，因与沈氏的同乡关系，也适逢其盛。在耦园，吴昌硕曾写有《题翁方纲隶书联》一诗。翁方纲是乾、嘉间的高官、学者、诗人，清代学者金石鉴赏考证一脉，实出于翁。吴昌硕此诗正写出了此时耦园中满座高士，坐谈金石、书画、诗词的盛况，也隐隐有与乾嘉盛世相比之意。

吴昌硕大约是在 1880 年后与沈秉成来往颇多，并为其刻印十多纽，沈都称善。吴昌硕以为他尤其喜欢提携寒士。沈秉成曾与杨岘订交，吴昌硕和杨岘结交，杨岘就要他仿从前自己与沈订交之例，不以弟子见礼，而以彼此赠物也就是民间的换帖平辈相交。

1884 年，沈秉成复出为安徽巡抚，耦园却就此沉寂了。1895 年，沈秉成卒于耦园。此后，由于耦园浓郁的文化氛围和藏书楼丰厚的基础，仍有许多文士在此借住，研究学术，书香不灭。耦园之所以为名园，实与耦园历史上所附的人事是分不开的。吴昌硕也在耦园留下了自己的足迹。

民国后，耦园渐渐成为荒园。鲽砚楼也藏书散逸，书去楼空。人与园林、书籍金石书画的命运同盛衰，这一悲凉宿命似是收藏家都无法逃过的。在吴昌硕的一生中，就见过太多这样的

聚散悲喜，如潜园、听枫园，还有苏州另一个收藏大家潘家。

苏州第一家——潘氏

吴昌硕在苏州认识了出身贵家却性情淡泊的友人潘瘦羊，他是苏州最为显赫的大家族“贵潘”潘家的一员。潘瘦羊还介绍他认识了自己的族人潘祖荫。

苏州作为明清以来的文化中心，最多藏书家、金石藏家。其中两吴（吴云、吴大澂）一潘（潘祖荫）是最出名的。吴昌硕在苏州与他们都有交谊。

潘祖荫的“滂喜斋”藏书、“攀古楼”金石收藏在同光年间享誉江南。潘祖荫在苏州也是大名鼎鼎的人物。他是清末名臣，光绪年间军机大臣，也是当时的吴中名士、通儒学者。潘祖荫（1830—1890），字伯寅，号郑盦，吴县（今苏州）人。他为人不失书生本色，秉性直率，重贤爱才，喜广结天下朋友。他也并非普通的翰墨侍从之臣，勤于政务，为官甚清。后终因积劳成疾，卒于任上。

潘祖荫生平喜收藏，政事余暇广事收罗，金石书画无所不收，尤喜收藏善本书、金石碑版。潘祖荫最喜金石文字，尤喜收藏三代文字。每发现彝器文物，必倾囊购之。他有攀古楼专藏青铜器。攀古楼历年所储，除国宝西周重器大克鼎、大盂鼎之外，据他的《攀古楼彝器款识》记载，还有珍贵者数百，可谓壮观之极。当初潘氏每得一器，就与同好者切磋研究，图状释文，以传后世。常与商榷者，有张之洞、王懿荣、吴大澂等人，多是清末有金石癖的一代大吏。

潘祖荫有如此成就，他身后的潘氏家族是不可忽视的因素。潘氏是晚清苏州望族、文化世家，世代门第显赫，名人代出，所出状元、探花、翰林、举人无数，享有“天下无第二家”之誉，苏州民

间称之为“贵潘”。

潘祖荫为人,最爱提携寒酸,人有一善,则称道不及。1883年,他在家丁父忧。就是这段在苏州读《礼》家居的日子里,他认识了吴昌硕。

1883年春,他偶尔见到吴昌硕的篆刻(大约就在潘瘦羊家中),有很好的评价。他还让潘瘦羊请吴昌硕给他刻印,先后有数十方,都说很好。因为两人此时身份悬殊,社交圈子不同,很久都无缘见面。潘祖荫又特地请潘瘦羊致意,还赠送吴昌硕古铜器拓本多种。两人得以见面时,潘祖荫以通经学古鼓励吴昌硕,还赞赏吴昌硕的篆书入古。吴昌硕刻印多年,不能自信,篆书更少有人许可,忽然听到潘祖荫这个当世大学者的肯定,得到这么一个知己,不觉感激万状。后来吴昌硕曾很委婉地说,自己不是引大家的话自重,而是不接受潘祖荫的好意就是不接受知遇之恩情。

吴昌硕与潘祖荫,此时身份虽相去甚远,在学问和艺术上,却是平等之交。吴昌硕更由这一关系得以见到潘祖荫所藏的部分历代鼎彝和古今名家手迹。此时正当潘祖荫收藏颇盛时,攀古楼中金石器物及拓本无数,吴昌硕得以见识,也是难得的缘分。世称“君子之泽,五世而斩”,其实能传三代的藏家已少,多数藏家在第一代去世后,藏品就散入市肆了。潘祖荫逝后不久,攀古楼所藏青铜器除大型器件外,部分被人购去,其余几为仆役盗窃一空,滂喜斋藏书亦逐渐散尽。

斋门下

1890年,吴昌硕结识了潘祖荫的门生吴大澂,这是吴昌硕在吴云之后最重要的遇合。当时吴昌硕47岁,吴大澂比他大9岁,已年过知命。两人性情相似,都有些狂,有些迂,更是都沉迷

艺事，所以很快就相见如故了。

两人因金石结缘，更因金石而深交，商讨学术甚相得。吴昌硕为吴大澂刻了一方“愙斋藏书画”印。吴大澂好集古，精鉴别，收藏极富，钟鼎、古玺印、陶器等外，书画收藏尤丰富。吴昌硕与其相交后，得以遍观其所藏，博览深究，颇得进益，有摘录笔记多种。可惜后多散逸，现仅存《金石考证》50 多篇，《汉镜铭》28 篇，他日后书画金石的许多根基实来于此。

吴大澂（1835—1902），字清卿，晚号愙斋，吴县人。他得到朝中巨子潘祖荫、翁同龢等人赏识，仕途顺遂。但他骨子里还是个文人，平生尤嗜金石，在 38 岁左右开始倾心古彝器收藏与研究。收藏促进了吴大澂的艺事和研究。他有《愙斋集古录》14 卷、《说文古籀补》14 卷、《附录》1 卷。

吴大澂在古器鉴识、文字考据之外，兼善金石书画。尤工小篆，为世推重，是清末篆书大家。

吴昌硕日后是以写石鼓文出名的。吴大澂也是晚清写石鼓文的好手，吴昌硕与他莫逆，又曾入其幕，颇受其熏染，却不为所囿。前人多评吴大澂同另一名家杨沂孙所书石鼓文的圆而无骨、结构松弛相比，写得够方了，可惜又不够圆转流丽。吴昌硕写石鼓文则用邓石如法，笔法霸悍老辣，结体修长欹侧，兼左右参差取势，颇有奇气，可谓自出新意，所欠缺在刚有余而柔不足。

吴大澂也能画，1858 年与秀水周闲等人结社于虎丘切磋书学画艺，1862 年又曾客沪入萍花书画会。所作山水、花卉，用笔秀逸清朗。也善诗文，是位书、画、诗、印兼长的大家。

吴昌硕受吴大澂影响并不只在艺术上。作为晚清清流派官员和爱国者，吴大澂的生平思想对吴昌硕是一个很大的激励，而他的悲剧结局让吴昌硕对晚清时局有了更清醒的认识，对吴昌硕人生有着重要的借鉴、启示意义。

吴大澂是近代史上一个非常有个性的人物，一生数件大事都值得在近代史上一书。一件是以大篆书边界柱碑。1886 年，中俄第二次勘界。吴大澂作为大清国特使来到吉林珲春，与俄国人寸土必争，最终为国家争回疆土近 10 公里。他还立大铜柱于中俄边界，自书大篆勒铭其上。吴大澂是个书生，爱古成痴，难免有些食古不化（他平时书信就常用篆书来写，后为湖南巡抚，平常批公文也用大篆，可惜下属都看不懂，成了笑话）。在勘界铜柱上以大篆勒铭，在他只想学西汉窦宪大破北匈奴后采燕然山石勒石记功的故事。可叹的是，虽然他的爱国功绩实不亚于“燕然勒石”，他的故事却只被人看作是文人狂态，被当作有趣的笑话。真是可悲。

第二件是 1887 年黄河决口南泛，几任官员都难以胜任，危难之际，吴大澂主持河政。他又以文人的清刚、执著完成了这个几乎不可能完成的任务。

第三件就是甲午战争期间的军事活动及他本人对战败的反思。吴大澂在 56 岁时调任湖南巡抚，正是春风得意之时。他更在此时一度选择了告官息影家乡（也正是此时他认识了吴昌硕），这正是封建社会清流官员功成名就后的自然选择和惯常姿态。不意，中日甲午战争风烟乍起，他竟自动慷慨请缨，督湘军赴辽东前线杀敌。据说他当时曾慨然陈词说今日誓师请行，不敢作出将入相之望，但求马革裹尸足矣，使光绪帝很感动振奋。他率湘军出关，不料不久就在会战中兵败失利，因督师无功而被弹劾。后又因牵涉进变法党争，慈禧厌恶他和翁同龢同党，在 1898 年被革职查办，永不叙用，回到原籍苏州。1902 年，他因穷愁贫寒溘然长逝于家中，终年不过 68 岁。一代才人，落得如此下场，实是不幸。当时朝廷给他的罪名是“言大而夸”、“自负不凡”，一时朝野上下都说他是因得罪当朝权贵而获祸，兵败

只是借口。

历来对于吴大澂的评价，多有失当。晚清诗人黄遵宪写了《度辽将军歌》，讽刺他是“两军相接战甫交，纷纷鸟散空营逃”。还有人说他想拜相封侯，有人笑他是贪生怕死的逃将，更有人骂他是卖国求荣的历史罪人。这真是有些冤枉。① 还是与他同时的文人曾朴写的小说《孽海花》说得比较中肯，书中的何太真珏斋，就是影射吴大澂。吴大澂之失只在性格上。他是名士型气质，天真率性，负才气，好为大言。军事实非其所擅长，偏偏他又不甘心只作金石考古家和书画家，喜欢自诩文武全才。他任湖南巡抚后，网罗人才，勤政练兵。还在军中练习洋枪，以重赏练就三百亲兵，号虎贲军，他自己也是枪法很准，自以为可以横行天下了。中日战事起，他正跃跃欲试，又恰好此时有人献给他一颗古汉印②，上有“度辽将军”四个古篆。这正切中了吴大澂的心思，使他以为是打胜战的谶语，更坚定了他出山海关的决心。谁知短兵相接，顷刻大败，八千子弟，尽丧辽东，他欲效仿项羽乌江自刎，被左右挟持而得免。

还有一事可证明吴大澂的正直人品。他败归后，在革职留任的湖南巡抚任上，听到日本人所索赔款十分巨大，心中愧疚愤恨，上疏愿意将自己一生收藏的金石一并献出。吴大澂虽在甲午战争中师出无功，也确是功名心太重，但他一向为官清廉，不

① 近年来，随着对甲午战争研究的不断深入，学术界对吴大澂的认识有所改变。当时身居清贵之位的吴大澂本可以袖手旁观，而他却在国家危难之际，毅然率军上战场。当被任命为统辖关内外军务的副帅后，迅速督师出关，置自身安危利益于度外，是近代难得的有良心的爱国官员。至于战争失败原因很多，似不应归咎于吴大澂一人。吴大澂一生为保卫国土做了不少贡献，但作为历史人物却长期被视为罪孽之人，这是极不公平的，应该加以改写，以正视听。

② 有人以为此人就是吴昌硕，而印也是他伪造的，待考。

像晚清诸多高官一般颟顸自私，实不失为一个热血男儿。历史不应只以成败论英雄，更不应见识在小说家之下。中国历来少不爱财的，也少不爱名的，吴大澂不一味爱惜自己的一世清名，而要为国家出力，总是难得的。吴昌硕和他亲近，也是没什么可值得指责的。

吴昌硕作为幕僚随吴大澂出关从军，这段故事下文再述。作为一个正直、有理想的文人，他对吴大澂的行为是很崇敬，也是很支持的，所以成为吴大澂的坚定跟随者，写出、画出了许多有金戈铁马气息的作品。这一段书生言兵的战争岁月，虽然短暂，却成为吴昌硕一生中难得的豪情激荡岁月，并作为诗意、画意融入他的作品。

晚年的吴大澂，虽然仕途中断，人生潦倒，所幸却仍有金石与书画为伴。他在 1896 年前后，与顾麟士、陆廉夫、杨岘等人结怡园画社。晚年更靠卖字画、古玩为生，可见其骨气。所幸他的后人也很出色，后来著名的海上山水画家吴湖帆就是他的嫡孙，还娶了潘祖荫的后人潘静淑为妻，也是一段佳话。

怡园七子

吴昌硕在苏州的重要的遇合，除了金石文字上的两吴一潘，就是画学上的顾文彬、顾麟士祖孙。

顾麟士（1865—1930），号鹤逸，别署鹤庐等，苏州人。他是怡园顾家的第三代。他的祖父顾文彬是吴云的好友，是怡园和过云楼的创始人。

顾文彬，号子山，曾任浙江宁绍台道等职。好书画，凡唐宋元明清诸家名迹，无不搜罗。1874 年取苏东坡“书画于人，不过是烟云过眼而已”之意，在苏州建造过云楼以藏古书画，后收藏多宋、元珍品，名重江南。当时群贤毕至，在过云楼中挥洒笔墨、

品评书画，可谓一派风雅。

顾文彬还曾兴筑名园怡园。怡园开建于 1874 年前后，由顾文彬的画家儿子顾承主持营造，画家任阜长、顾若波等人参与筹划设计。建成的怡园，博采诸园之长，形成集锦式的特点，恰是晚清艺术集大成却没有原创性的缩影。九年后，大约正是吴昌硕定居苏州的 1882 年，怡园建成。

怡园建成之后，多苏州乃至江南名士、画人来此雅集，名盛一时。吴昌硕也常厕身名流之间。后来据说曾有“怡园七子”之说，指的是园主人顾文彬和先后来园中的画家六人，包括吴昌硕、顾若波、金心兰、胡三桥、倪墨耕、吴秋农。怡园和其他苏州园林间，多是他们一流人物的绘画。

金睫牛（1841—1910 后），长洲（今苏州）人。名璆，字心兰，又号睫牛。自署冷香馆主人。早年参加了沪上著名画会萍花书画社，与吴大澂、顾若波、胡公寿、钱慧安、倪墨耕、吴秋农、陆廉夫等名家并称“萍花九友”。

金睫牛工山水，苍古遒劲，并擅花卉如梅、竹等，都酷似古人。画梅尤具特长，清隽似八怪中的汪士慎。

金睫牛为人坦率，吴昌硕在 1880 年就结识了他，两人很是投缘。金还兼通医术。1885 年，吴昌硕忽发背疮，幸得金睫牛尽心医治 50 天，才转危为安。就在病中，金劝他学画，说他的画有金石气，这和任伯年早两年的断言很相似，确是知音。又过了一年，吴昌硕到天津执行公务，长子吴育在苏州忽发天花，又遇庸医误投药，濒临死亡。金睫牛听说后大惊，急忙延请专科诊治。等吴昌硕知道，吴育的病已出现转机。这两件事情、两条性命，没有金心兰，真是不堪设想，不是对朋友精诚过人怎么能如此？到了 1904 年秋，吴昌硕又暴泻甚剧，通体浮肿，应是肝病发作。幸金睫牛悉心诊治，才渐渐痊愈。吴昌硕非常感念，为作小

传云："微君几殆，君活我不一，而绝不受一钱。古称独行之士，君当之无愧。"（《石交录》）

吴昌硕所写的《十二友诗》中就有《金瞎牛璆》一首："瘦羊病鹤高自由，结交又得金瞎牛。良医肯居古人后？新诗吟罢吴山秋。移家别君过旧岁，访友乘兴无扁舟。遥想梅花写尺幅，月明寒水溪云流。"（《缶庐集》卷一）写出了金心兰这位善写梅花的良医兼苏州名士的高风。

顾文彬有三子，其中顾承精于书画鉴识，可惜体弱，早逝，幸而留有佳儿麟士，可使家风不堕。

顾麟士家境富裕，又浸淫苏州古城文化底蕴，是个淡泊名利的名士，一生不问仕途，沉湎书画、诗词、金石、鉴藏之间。又好交游，往来皆书画文友、平头百姓，常于怡园畅论艺事。而书画收藏在前人基础上又续藏达千件之多，其中多有具文人雅韵的宋元明名作，尤多吴门画派画作，还多清初四王、六家摹古画作，也有八大、石涛、龚贤及"扬州八怪"的花鸟、山水、人物画，于吴昌硕颇有助益。日后吴昌硕的《梅菊图》等力作也进入了过云楼藏品。

1895 年顾麟士 31 岁时，自为东道主，并以吴大澂为盟主，创立"怡园画集"，在怡园内每月雅集，切磋绘画六法，或挥毫自娱，成为苏州近代第一个画社。同时入社的有金心兰、顾若波、倪墨耕、陆廉夫、吴昌硕、吴秋农、任预等 13 人，都是吴中著名书画家。当时一时俊彦如郑文焯、费念慈、杨岘等皆与之游，一起赋诗挥毫，研究金石书画，成为一时盛事。社友中陆廉夫、任预、金心兰、吴昌硕等，有时兴致所至，还留宿园中，或去过云楼临摹顾氏所藏名画。直到顾麟士病逝后，怡园才渐衰落。

此时吴昌硕与顾麟士相处甚笃，曾为他篆书三榜"一丰（峰）亭"、"鹤庐"、"杨某（即梅）柯竹之斋"，并为其作《鹤庐印

存序》，刻印数十方，有“一丰亭长”、“顾麟士画记”、“鹤庐主人”、“西津仙馆”等。

第九章

石交录——平生知己能几人

金　石　契

吴昌硕平生最大的优点是性情豪爽，善于交友寻师。他既向前辈大家八大、石涛、徐渭学习，又与诸多同时期的名流切磋、砥砺，广取各人所长，力求有大成就。他久留苏州这个人文荟萃的文化中心，得以尽交当世通雅方闻、擅艺能之人，在他中年所作《石交录》与《削觚庐印存》两种师友传记和印谱合编中，都有很翔实的记叙。此外，1885 年吴昌硕在苏州有《怀人诗》怀念十七位师友，包括金铁老、杨岘、张行孚、施旭臣、朱正初、施为、潘瘦羊、顾茶村、杨伯润、陆廉夫等人。次年又作《十二友诗》，记吴山、张熊、胡公寿、凌霞、任伯年、蒲华、杨伯润、金睫牛、金杰、王竹君等人。《怀人诗》与《十二友诗》中除了沈藻卿、朱频华、吴菊潭等几人事迹较少，其名不著，其他人大多是《石交录》与《削觚庐印存》中所写的，或是早年故友，或是中年苏州新交，都在他生命里留下过重要痕迹。

吴昌硕在《石交录》中说到自己游历苏州后，得友人转多，相契的也很多。一开始以湖州同乡或浙江人为多，后来渐渐认识了一些苏州朋友，如顾茶村。顾是长洲（今苏州）人，性木讷，

善绘事。吴大澂《画中七友歌》中说“茶村古道尤热肠，家有玉山旧草堂。挥毫尺幅酒十觞，我醉欲眠须眉苍”，就写出了他的风范。顾茶村初见吴昌硕就如故知，以古窑器为赠。后时常过从，两人多以印、画相赠，成为至交。

这些友人，都很看重吴昌硕的才华，曾向他索印。吴昌硕感慨说金石之交，就是这样的吧？一语双关，是说金石篆印，也是说情谊如金石。在《石交录》中他还提到了这样几位苏州新认识的金石之交：方子听、顾山民、周陶斋、王竹君。

方浚益，字子听，安徽人，曾任江苏金山知县。他生性嗜古，藏金石甚富。书法宗六朝，工花卉。篆刻学汉印，并得力于浙派吴让之，印文多草篆和草隶之意，潇洒流畅，草率间秀韵焕发，自成一家。他还精于训诂小学，尤熟于彝鼎奇字。每次见一字，就马上指出这个字可见某某器，那个字可解释为某某字，屡试不爽。自欧阳修、赵孟頫到晚近金石诸家，著录之有无，训释之同异，他都能了解并能包容折中，见解高出前人。家藏古器及各家拓本多不胜记，都能一一辨别真伪。方子听知道吴昌硕喜欢金石，每每以拓本同赏，吴昌硕则刻印报答。

方子听也是个名士，他当知县时，一年未去坐堂，被罢职。人们说他是被好古成癖所误。其实身为懒散惯了的闲云野鹤，是不能被官场所束缚的。吴昌硕日后也是如此。

吴昌硕还因顾茶村认识了他的族人、号棱伽山民的苏州人顾曾寿，字鞠翁。顾山民能诗，工山水，纯用古法，取径极高。

顾山民性情孤介，不乐家居，时常身在荒谷绝涧，或箕踞松石间。善吐纳导引之术。还曾自为挽句：“仙人一去如黄鹤，达者不必吊苍蝇。”吴昌硕以为他是好奇之士，但心里也有现实难以排解的苦闷。顾曾作一图，画自己趺坐苏州棱伽山中，分赠知交。在题跋中说自己名号里的山民，不仅是山中之民，而且有旁

立于社会主流之外，在《乡会试录》、《秀才录》、《纳粟簿》上都无名之意。他的旷达实是一种愤世嫉俗。

1881 年，吴昌硕还在苏州认识了湖州同乡周陶斋。周也是捐官在江苏为知县，但性情潇洒，无官气，也是个名士。曾官丹徒，终日不问政事，小吏把案牍送进，他却吟诗作画自如，正如孟郊、扬州八怪等人作派。不久，被劾罢官。人皆惜之。有人帮他出谋划策，说他的事还可挽救，有一个显要巨公，可以帮他周旋。两人约好一起去拜访这个达官，半途上周陶斋看见一本古画册，流连忘返，就忘了要事。那人敦促再三，但已来不及了。周拙于理财，又嗜古好客，亏空公款很多，落职后不能偿还。手下人请他将所藏书画卖了，他唯唯诺诺。但到了交易时候，却找不到他。等找到了，周陶斋却怡然自在地说：这些东西可卖，那么我的老妻也可以卖了！

周陶斋能诗，尤擅长于词，与同光时著名词人蒋春霖等人交游。工书画，书法学董其昌，得其神韵。花卉娟秀绝俗，正如其诗。他很喜欢吴昌硕的印，吴昌硕先后为他作印百枚，后来他就以“百篆”名其书斋。

1884 年，吴昌硕延请了王竹君在苏州寓所中为两个儿子课读。次年农历十月，王竹君不幸病殁，吴昌硕为之料理后事。

王竹君是金铁老次子金道坚的友人，江宁人，流寓苏州。他为人磊落负气，习法家申不害、韩非子之学。每次大家在小酒肆饮酒，他就拍案狂呼，一座皆惊。众人都以为怪人，他却浑然不顾。吴昌硕每次见到金，都能见到王，因为素昧平生，从未交谈过一句。后来吴昌硕的两个儿子渐渐长成，想延请教师课读。金道坚介绍了王竹君，吴昌硕有些担心，问是否就是那个滥饮狂呼的人，怕他不守师范。金道坚却以为无妨。次日，金将事情告诉了王竹君，王竹君说：“是否就是吴俊卿？我阅人无数，只觉

此君可人意。我今天就去他家,老师的束脩厚薄我不计较。”于是就在吴家设馆,训导十分勤勉,足不至市集,不复往日豪纵不羁的旧态。设馆约八个月后,背上发疽,吴昌硕为他请医生治疗,不愈。王竹君没有妻子儿女,感激吴昌硕为其调护,自知一病不起,语言中多酸楚之意,吴昌硕又多方慰藉。王竹君的病越来越厉害,后来不治而死。

吴昌硕感慨说,王竹君生平禀性落落寡合,不能俯仰求荣。但一旦遇到自己所敬所爱的人,又一点也不傲兀。他表面上性情奇特,其实是个再淳正朴实不过的人。他临死之际,将自己头上冠顶摘下,说:“我是布衣,没有功名,以前头上用冠顶是姑且从俗,今天要死了,不可僭越殓葬。”吴昌硕以为这可比《礼记·檀弓上》所记孔子学生临死前换掉身下的“大夫之箦”,可见王竹君的人品高尚。吴昌硕与王竹君本无深交,却为他养生送死,且能理解他,不啻他的生死知己。

日后吴昌硕在《十二友诗》写到王竹君说:“先生慷慨非俗儒,延课二子来缶庐。谈兵击折铁如意,读书不改金根车。青毡坐穿耗心血,白鸡梦恶死背疽。斗醪设祭萧寺晚,月明滴泪枯方诸。”(《缶庐集》卷一)也说王竹君非是俗儒,乃是名士。

在《石交录》的最后,吴昌硕说:“余性喜交游,而足迹所至,素心人恒不多觏,由迂拘所至,亦由不欲滥交也。”①明是说自己性情迂阔拘谨,虽喜欢交游,但真正的朋友不多,实则言知音可遇不可求,自己不愿滥交。因此《石交录》中所记这些人都是他的“石交”,即金石之契。

这些“石交”和他的早年师友一样,大多是些才志高远却流

① 本节引文均出自《石交录》,转引自吴东迈编:《吴昌硕谈艺录》附录,人民美术出版社1993年版,第207—224页。

落江湖的不得志文人，多为下等官吏、闲散文人、幕友门客，还有艺人、医生等边缘文人。这些身份之人在明清近代以降极多，如扬州八怪。他们半仕半隐，是社会中的多余人、畸零人。这些人大都是既可悲又可爱的人，性情淳厚朴实，却因袒露真实性情而被社会目为异人、畸人，更因沉湎于传统文化而在历史转捩点上落伍于社会之外。吴昌硕所以能怀着真切的悲悯、爱惜写他们，是因为相交多年，因为知之甚深，因为相契相似，这些人身上所涵育的诗人文士气质也是他所具有的，更因为与他们的交往和友谊是他自己生活里弥足珍贵的记忆和经验。他很长一段时间也是沿着这些人的人生道路走的，直到辛亥革命后真正到上海卖画，命运才有所改变。

吴昌硕一生在诗文、小传、序言等处记下了大量珍贵的与友人交往的资料。有人以为这些自传性的东西中会有一些粉饰、不实之处。但因为是当时的一手资料，它的真实性还是非常高的。不在于它所叙写、评价、论述的，而在其间一些对话、场景，能使我们揣摩还原出当时苏州文人云集交往、在艺术上攻错的氛围。正是这一地域氛围进一步雕琢了吴昌硕的气质和艺术。

以缶为庐庐即缶

吴昌硕中年后始以“缶庐”自号，后来人们多尊称他“缶翁”。可能大家都觉得“缶”[①]这种古器是吴昌硕最喜爱的，也恰恰最能刻画和象征吴昌硕那种既淳朴野逸又高古雅健的性情及艺术风格。

---

① 有人以为古缶是古代的打击乐器，虽古代有“击缶”（如《史记》中蔺相如迫使秦王击缶）之说，非是。应是古代盛水或酒的器皿。材质有青铜的，但大多是陶的。形制则是圆腹，有的有盖，肩上有环耳，也有方形的。盛行于春秋战国。

先来看看“缶庐”之名的来历。光绪八年（1882），吴昌硕39岁。农历四月初，就在吴昌硕将携眷离开安吉到苏州之际，曾手书“道在瓦甓”四字赠老友金杰。初九那天，金杰回赠了他一个从古坟里发掘出来的古瓦缶，据说是周秦古器。吴昌硕马上对这个刻有回纹图案、没有铭文的古缶一见钟情，觉得它朴陋可喜、自有一种古拙之美，恰与自己对金石书画的追求、趣味契合。终日摩挲不已，欢喜异常。

后来吴昌硕索性就以“缶”为自己庐室之名，并取“缶庐”为别号，此后还有“老缶”、“缶道人”之称。以所藏珍贵器物名斋馆，本是寻常风气，如吴云的“两罍轩”，在当时文士艺人中比比皆是。但吴昌硕以一个朴素的瓦缶为爱物，且以“缶”为“吾庐”，却颇为耐人寻味。他此前的“吾庐”即精神上的栖息、安身立命之所是“芜园”，此后则成了“缶庐”。

从“芜园”的自然草木到“缶庐”的金石古物（后来吴昌硕诗画里常见的梅花、石头意象也可视为“芜园”、“缶庐”的化身），是一个变化。这变化来自他在湖州、杭州、苏州等地所濡染的人文底蕴渐深，所见金石古物渐多。但这一流变与吴昌硕在人生与艺术中所崇尚的道家素朴野逸的审美情趣是一脉相承的。吴昌硕后来以之名世的金石书画艺术的古拙朴茂、“不美不丑”、“以大丑为大美”的审美意趣终于在此时形成风格特色。家学濡染、多年的游学生涯及当时尊崇金石学和“碑学”的时代风气使他形成了对上古金石器物的癖嗜，在此时借助“古缶”的形态充分地表露了出来。无怪日后以金石为生命与艺术底色的他要说自己是“以缶为庐”了。

吴昌硕得到古缶后，还为之赋诗刻印再三。他的一方“缶庐”印，在边款上说：“余得一瓦缶，乃三代物，古朴可爱，以其名庐。”他还赋长诗一首以志纪念，诗云：

以缶为庐庐即缶，庐中岁月缶为寿。
嘘将持赠情独厚，时维壬午四月九。
雷文斑驳类蝌蚪，眇无文字镌俗手。
既虚其中守厥口，十石五石颇能受。
兴酣一击洪钟吼，廿年尘梦惊回首。
出门四顾牛马走，拔剑或似王郎偶。
昨日龙湖今虎阜，岂不怀归畏朋友。
吾庐风雨飘摇久，暂顿家具从吾苟。
折钗还酿三升酒，同我妇子奉我母。
东家印出覆斗钮，西家器重提梁卣。
考文作记定谁某，此缶不落周秦后。
吾庐位置侪箕帚，虽不求美亦不丑，
君不见江干茅屋杜陵叟。

（《缶庐集》卷一）

三年后的 1885 年，他还将这首长诗作为边款，镌刻在另一方印面也为“缶庐”的石印上。诗中先极赞古缶高古素雅之美，说幸而没有俗手所镌文字，保全了质朴的面目。接着说“兴酣一击洪钟吼，廿年尘梦惊回首”，是指自己学古人击缶高歌，惊觉出外学艺求生已近 20 年。他回首了当年离开芜园的出门四顾心茫然，到湖州等地为“牛马走”（即为人仆役）的辛酸，以及在湖州（龙湖，代指湖州）和苏州（虎阜即虎丘）与艺友的交往。诗中的“王郎”有人以为是当时的侠盗大刀王五，恐是臆断，应该是用吴昌硕喜爱的诗人杜甫《短歌行赠王郎司直》诗中的“王郎酒酣拔剑斫地歌莫哀”与上文的“兴酣一击洪钟吼”呼应，并与诗最后所写的杜甫以破茅屋为“吾庐”对照。这一时期吴昌

硕身为“酸寒尉”，生活依旧艰难，所以幻想以古缶为家，代替“风雨飘摇”的故庐芜园，也希望以古缶作为自己此时初步成熟的艺术思想的寄托。又说：“吾庐风雨飘摇久，暂顿家具从吾苟”，是说自己漂泊学艺已久，终于从古缶中悟得金石之艺的妙谛要诀。一首长诗，写得虚虚实实，尽显吴昌硕的奇幻诗风。

古缶正是一个象征。吴昌硕在此年前后，大约从 35 岁到 40 岁左右，正受到此时交往较密的苏州著名金石家吴云、徐康、方子听、杨岘等人及与吴云多有交往的陈介祺、吴式芬等金石收藏大家影响，更广泛全面地涉猎了上古金石艺术。从以往在湖州等地接触较多的秦砖汉瓦、秦汉印扩展到先秦钟鼎彝器及古玺印等古器物。

吴昌硕日后的知交、晚清大书家沈曾植曾在评价其艺术时说他是“篆刻朴古自金文”。吴昌硕的篆刻确是得益于其对篆籀文字即大篆的精通谙熟。他此时在苏州除了在吴云等人处得见一些珍贵钟鼎彝器外，对较常见的小型彝器及款识也十分注重，还求之于金石拓片。他兼收并蓄，将先秦金石与文字的苍劲厚朴、高古雅正之气融入书法尤其是其最擅长的篆印创作，影响了其篆印与篆隶书法的面目。

由于吴昌硕只是一介小吏，经济较为窘迫，除了在吴云等人宅第中所见青铜器外，平素只能多见较为价廉、常见的陶器、石刻等器物，也由于他的审美趣味一直偏于古朴稚拙，所以自然而然地比较喜爱刻石、碑碣、封泥、陶器、诏版等一类较为平民化的古器物，并从中寻找灵机。如金杰送给他的古缶，以及他一生最爱的石鼓文。正如他诗中写的“裹饭寻碑苦不才，红崖碧落莽青苔”（《题〈削觚庐印存〉》，《缶庐集》卷二）、“曾读百汉碑，曾抱十石鼓。纵入今人眼，输却万万古”（《题何子贞太史书册》，《缶庐集》卷四）。

于是，在学民间金石的碑学大背景和本身固有审美情趣的共同影响下，吴昌硕的篆印有了自己的鲜明特色。如朴拙美、残缺美就是吴昌硕开拓篆刻刀法所造就的新的审美境界。他在刻的基础上，还大胆采用敲、击、凿、磨等手法，或借用砂石、鞋底、钉头等外在手段，使猛破大残的印章边框给人一种“残碑断简”之感，也使印章产生一种“破铜烂铁”之趣，整个印面充溢着古朴、苍茫的金石味和沧桑感，“以丑为美”的审美境界极大地丰富了篆刻艺术的表现力。这都与古缶之美是相通的。

就在赠古缶的两年前，金杰还曾赠给吴昌硕一块三国东吴建衡年间的古砖。吴昌硕用当年在潜园自学的本领，将古砖凿成了一方砚台，并在内侧以隶体自铭“建乃直，衡则平，谈何容易争书名。庚辰四月仓石自名”的字样。古砖经千余年风雨古意斑驳，砚面又似不经意凿成，布满刻刀之痕，粗砺中却自有一种朴素古雅，体现了吴昌硕此时的审美趣味。

金杰赠缶后不久，吴昌硕就离开了家乡。金杰送老友到了湖州，两人临歧揖别，吴昌硕忽觉金杰面有黯然之色，心中颇为讶异，以为是不祥之兆。果然不久他在苏州听到金杰病逝的消息。吴昌硕《十二友诗》里写金杰的一首诗末联说：“土缶持赠未及报，呜呼死别声难吞”，道出了对这个艺术知音和引路人的感激和失去老友的悲痛。后来吴昌硕每每将古缶拿出玩赏，击缶长叹，都有人殁琴存之感。据说他一直十分珍爱古缶与古砖砚，身后还将古缶同葬。

抱十石鼓

吴昌硕在苏州重要的金石之交还有潘瘦羊。两人是在1881年前后认识的。潘钟瑞（1823（一说1833）—1890），字麟生，号瘦羊，别署香禅居士。他嗜诗词，篇章很多，为咸同年间著

名吴派声律派词人，有《香禅词》。亦有书名，擅长北魏、隋楷。亦能篆刻。并精于金石考证。

潘瘦羊虽然性情淡泊，相貌温和清秀，却也是个有名士气的好奇之士。喜游山水，如吴昌硕《怀人诗》中就有一首写他的："黄山白岳几回看，经过严陵七里滩，听水听风随处可，香禅居士著蒲团。"（《缶庐集》卷一）吴昌硕曾为他画过《香禅精舍图》，说他无家室之累，翛然一身，如空山老衲，却没有打钟供佛之烦。且出语精妙，深得禅理，写诗学王维诗路子。吴昌硕年轻时也爱王维诗，说自己和潘瘦羊论诗、禅，诗、禅之境都有进展。

潘瘦羊亦属苏州"贵潘"一脉，虽不比潘祖荫尊贵，家事也很华贵。只是他一向不屑进取，只以考订金石自娱。因此与吴昌硕深有默契，过从甚密。每次得到珍贵的书画碑版，都邀吴一起赏析。他常为吴昌硕书画题跋，吴昌硕则为之奏刀刻印，两人相得甚欢。

1886 年，吴昌硕 43 岁。秋日，吴昌硕与潘瘦羊同游虎丘，作诗赠潘。潘瘦羊知道吴昌硕一向对石鼓文有嗜癖，就将当朝书家汪鸣銮（郎亭）手拓的石鼓精拓本赠答吴昌硕。吴昌硕如获至宝，终日挥毫临习，心摹手追，从此与石鼓文结下了不解之缘。虽然他学石鼓文的时间很早，30 岁后到苏州从杨岘学金石和书法时，就开始临写石鼓，但这次却是他全力探索石鼓文奥妙的开始。他自此一生临写石鼓文不辍，对石鼓文的研究也无一日中断。

吴昌硕曾有《瘦羊赠汪郎亭司业（鸣銮）手拓石鼓精本》长诗一首记此事，诗中道："有此精拓色可舞"、"从兹刻画年复年，心摹手追力愈努"、"清光日日照临池，汲干古井磨黄武（指砚台，因吴昌硕此时正用一方三国东吴黄武年间古砖所自制的砚台）"（《缶庐集》卷一），道出了此时无限惊喜和决意终生学石鼓的决心。

诗中还有"葑溪新居南园邻，种竹移花满庭户"，可见此时

吴昌硕一度搬到了苏州城东南隅邻近沧浪亭（旧为南园）、葑溪之处。此处庭园比四间楼较大，所以爱好花木的吴昌硕马上在庭户中种上竹子和花草。虽然此时他与杨岘住处相隔远了，仍时常过往，此时他就将石鼓拓本与杨岘共赏析。杨岘也作诗四首记此事，其中有“苦铁道人酷好古，珍此一日千摩挲”，是说吴昌硕对石鼓文精拓的珍爱。还有“偲翁不作咏翁逝，君更后来名誉高”，偲翁、咏翁是指晚清著名篆书大家莫友芝和杨沂孙，他们都曾以石鼓文入篆。吴昌硕早期临写石鼓文，笔法主要就受杨沂孙的影响，笔画细瘦，体态平板，显得拘谨。杨岘鼓励吴昌硕更超前贤，这一预言后来果然成真，经过数十年的“强抱石鼓”，吴昌硕的名字与他的篆书和石鼓文①紧紧地连在了一起。

篆书是吴昌硕艺术的基石。无论是他早已成名的篆刻，还是此时开始渐多关注的绘画，无不得益和乞灵于篆籀线条的运用。圆厚典朴的笔意是他特有的艺术话语，正出自其篆书笔法。吴昌硕在篆书上的努力和取得的成就，最能从他学石鼓文中反映出来，正如他说的：“惭余作篆无师承，秦碑猎碣心胸横。”

吴昌硕之前的许多前贤、与他同辈的许多书家如吴大澂等人也都曾经把石鼓文当作学习大篆的渊源之一，因为金文之外，先秦的石刻文字书体，就以石鼓文为典范了。但从来没有人像吴昌硕一样倾尽平生之力专攻石鼓，最后还创造了一种寓古于

① 石鼓文是我国目前所见最早的刻石文字。石鼓是刻有籀文四言诗的鼓形（实是碣形）石，共十只，因铭文中多言秦国君渔猎之事，所以称猎碣，也称陈仓十碣、雍邑刻石。唐初出土于陕西凤翔，因出土早，对后世影响极大。书体介乎周古籀与秦篆之间，是由大篆到小篆的一种过渡性书体，也是大篆留传后世、保存比较完整且字数较多的书迹之一。学石鼓文可上追大篆，下学小篆。后世学篆者皆奉为正宗，无不临习。清末杨沂孙、吴大澂、吴昌硕等人皆得力于此。唐杜甫、韦应物和韩愈皆认为是周宣王时物。晚清罗振玉等人以为是秦文公时物。

新的吴氏石鼓文独特风格。吴昌硕选择了取径石鼓文，所谓“抱十石鼓”，是出于本身好古嗜雅的审美情趣对石鼓文古雅质素的高度认同，也是因为在大篆中，石鼓文与钟鼎金文相比，具有从金到石、从廊庙到民间的朴拙风采。

清中叶乾、嘉以来，由于金石学的勃兴，大量古物发掘出土，一些学者由考据进而学书，碑学渐兴。阮元、包世臣等人大力倡导碑学。到晚清道咸年间后，在书法领域中，碑学书风大盛，打破了帖学一统天下的传统局面，书法开拓了新的风气。篆隶书法创作更达到空前繁荣的局面。其间石鼓文成为热门的范本，因为它作为最早的刻石确有开碑派先河的意味。晚清书家尤其是学碑学的，无不以石鼓为中国第一古物，亦为书家第一法则。邓石如、阮元、杨沂孙、康有为、吴大澂等人无不极力推崇，潜心临仿，并有所创新。这对吴昌硕当有影响。

吴昌硕从而立之年到古稀之年近 40 年的流寓与宦游生涯中，时代氛围、碑学思潮、个人遇合等交织成的网络，尤其是晚清苏州金石文化圈的影响，对其石鼓文创作有直接影响。

经过半生苦心经营，吴昌硕的石鼓文在晚年终于脱去窠臼，自成面目，更具备了化方为圆、化正为奇、化雅为俗的创新意味，创造了石鼓文在新的历史时期的典范，具有融通与超越的深刻意义。

不妨来看看吴昌硕的石鼓文是如何一日有一日面目的。吴昌硕早年学石鼓文，是学阮元的拓本。他约在 30 岁后、第二次来到杭州求学时开始了他不拘一格的石鼓文书写生涯。此后他还受到当代石鼓文名家的影响，如他 35 岁左右写的石鼓文基本属杨沂孙一路风貌。到 40 岁左右，他已对石鼓文用笔有较深刻理解，能循守绳墨，点画毕肖。虽未成个人风格，但石鼓意趣渐显。

此时机缘巧合，他得到了潘瘦羊赠的石鼓文拓本，自此更是孜孜不倦，日夜苦练。4 年后，吴昌硕 47 岁时，潘瘦羊不幸病逝。此时吴昌硕临摹石鼓文已有小成，笔下融入石鼓笔意渐趋自然。不但线条流利舒展，而且字的结体取纵势，个别字则呈欹斜之势，尤其是一些左右结构的字初显左低右高之势，这正是吴昌硕日后成熟石鼓文的面貌。

从此，吴昌硕的石鼓文结法渐离原刻的规整，如变瘦劲为雄浑朴厚，初显自己的面目。到 60 岁后则完全确立了自我面目。此时他更多参见宋明石鼓文佳拓，沉潜于其中，深切领略了石鼓文字中所隐藏的笔势与气韵。又以此与此前的金文和此后的小篆相印证，在书法史演变的体系中，再参见秦权、秦量、秦泰山刻石、琅邪台刻石等秦石刻及两周鼎彝金文，旁通秦玺、汉印、瓦当。受师长杨岘的影响，他此时在篆隶书法的神韵中融入狂草的形式，出现了“乱头粗服”之趣，初创独特的吴派书风。所写的石鼓文则采用参差、富于变化的结体，赋予原本平正圆匀却有些凝重板滞的石鼓文以既古朴奇崛又灵动的个性。

吴昌硕曾在 65 岁临石鼓文时自题说自己数十年临石鼓文，一日有一日之境界，道出学石鼓文的个中甘苦和有所成的亦惊亦喜滋味。到了此时，他书写石鼓文注重的是整体气势，就是“临气不临形”，常常不似石鼓，细看又绝对是石鼓。

70 岁以后，是吴昌硕石鼓书风成熟之时。他浸淫石鼓数十年，不但于石鼓文需“重严而不滞，虚宕而不弱”的特点得心应手，而且于“书之所贵贵存我，若风遇箫鱼脱筌”（《缶庐别存》）的超逸境界也自了熟于心。字的线条丰富、多变，常方圆互见。结体上，则左右紧束，上下纵展，彻底改变了石鼓文方正圆匀平整的形态，充分显示出郁勃恣肆烂漫的艺术生命力。不过到了他生命的最后几年，吴昌硕所临石鼓文又奇妙地出现了返归平

正的倾向，线条沉厚平缓，结体凝重和雅，或有一些欹斜呼应，尽显其亦奇亦正、返璞归真的人生境界与艺术修养。

在吴昌硕之后，学石鼓文者多以他为楷模，学原本石鼓文工整一路风格的人却几乎没有了。吴昌硕一出，以一人之力和毕生苦功，改变或者说开创石鼓文的新面目，这也是书法史上少有的奇迹。

石友介于石

吴昌硕中年时受益于很多江苏的金石书画收藏家，其中就有虞山（今常熟）沈石友。和吴云、吴大澂、潘祖荫等大宦兼学者带些金石考据意味和庙廊之气的彝鼎金石癖不同，也和顾家过云楼的偏重书画以及当时一些藏书楼的纯藏书不同，沈石友的收藏品较特殊。他有砚癖，喜收藏砚台。而且他与湖州潜园陆心源的以收藏自矜身份不同，沈家是虞山望族，本人也是常熟一带著名处士，他却自晦于时，学而不仕，深居简出，足迹不出吴越之间。且性情淡泊，对艺事、收藏多出于兴趣，并无多少功利心。

沈石友（1858—1917），名汝瑾，字公周，又字梦痕，号石友，晚年别号钝居士等。斋堂为笛在月明楼、鸣坚白斋等。前者取李后主《望江南》词中“笛在月明楼”成句，化虚为实。家有小园遍植花木，清丽多逸趣，同邑诗人墨客，常聚沈府，吟咏为乐。在今日常熟尚可见此故居遗存。后者则是虚，取庄子文意，只在诗文、砚铭中出现。

沈石友是晚清著名诗人。作为一个正直的书生，他看到国事日艰，民生疾苦，写了许多反映时世、民众苦难的诗篇，此外也有怀古读史、抒情写景的作品，还有题画、砚铭之诗。吴昌硕以为其诗凡有三变：少年诗清逸，中年诗趋真挚，晚年诗有悲愤之

情却貌似闲适平淡。民国 6 年沈石友去世后诗文由吴昌硕等人为之整理，刊印为《鸣坚白斋诗钞》，吴昌硕还为诗集题签作序。

沈石友以富藏古砚名世。笛在月明楼为藏砚之所，其中所蓄多前代名砚、精砚、美砚，如玉溪生（李商隐）像砚、苏阿翠像砚（上有明末秦淮名妓、诗人、画家马守贞湘兰题记）、李易安（李清照）像砚、黄文节公（黄庭坚）真像砚及吕晚村（吕留良）手琢砚等。他也收藏近人所琢新砚，自己也善于琢石为砚。新砚也多名人所作并题记铭刻。吴昌硕因与沈为至交，所作者独多，沈所藏 160 多方名砚中有 120 多方的砚铭是吴昌硕书刻的。早年多是吴昌硕琢古砖为砚又篆铭文，后来则多由吴昌硕篆铭、吴昌硕弟子常熟赵石（古泥）治砚篆刻。这些砚上铭文，后来都刊入《沈氏砚林》砚谱。

沈石友精于篆刻、吟咏，善鉴赏。亦善书法，取法二王。又能作花卉蔬果，所画别有天趣。蒲华、吴昌硕时与合作。吴秋农也曾住其家。可见也是个好客之人。

1882 年，25 岁的沈石友正在笛在月明楼中以吟咏、收藏古砚为务，时年 39 岁的吴昌硕经吴云介绍上门拜访。由于两人性情、爱好相似，虽相差 14 岁，却很投缘，订交后，过从甚密。次年吴云去世，他的这次介绍却为吴昌硕得到后半生的一个至交。两人交往中，虽然吴昌硕年纪较大，但由于此时两人贫富、名声悬殊，似以沈石友对吴昌硕帮助较大。正如吴昌硕在沈石友遗著《鸣坚白斋诗钞》序中说的以年龄算，自己是兄长，但如果说到学问博雅，自己却有愧。

此后吴昌硕常替沈石友收集古砖篆刻铭文。沈石友则以家中收藏供吴昌硕见识，并资助吴昌硕学艺。热情好客的他后来还曾收留和资助过吴昌硕的画友蒲华。吴沈两人都爱诗，常在一起唱咏酬和，切磋诗艺。沈石友在诗歌创作上也曾给过吴昌

硕很大帮助，常为其改诗，晚年还为已名声鹊起，因而作画极多、应酬繁忙的吴昌硕代笔题画诗，如吴昌硕《读沈石友诗稿偶书》说的："我画涂抹诗，荒伧多君求。"（《缶庐集》卷五）还为吴昌硕的诗集《缶庐诗》校勘。两人交往长达数十年，几乎涵盖了吴昌硕在苏州的全部时间，感情极为深笃。尤其当吴昌硕 1894 年前后在吴大澂幕府中经历了中日甲午战争的失败，1899 年又经历了从安东县令任上辞官的风波，仍回苏州居住。当时他早年在苏州的恩主吴云等人早已去世，许多书画界的朋友也都不在人世了。尤其是，他在书画上的两位好知己任伯年、杨岘几年前都去世了。吴大澂虽在世，却已被贬，无力助他。此时的吴昌硕，感到仕宦没有前途，卖艺又无市场，一直努力奋发的他遭遇了生涯中最困顿迷惑的时期，只能在诗、书、画、印四艺的探索中求得暂时的心灵平静。这时，就是得到沈石友的帮助，才使他渡过了经济上和心理上的双重难关。

到了吴昌硕晚年，他在上海名气日大，也给了晚年生活窘迫的沈石友许多助益。沈石友的藏砚后来蜚声东瀛，自是和多是吴昌硕作品有很大关系。两人之交，不但时间长，而且超越贫富，可谓真的情如金石。

在吴昌硕一生中，他与沈石友的故事很多，大都和"石"、"砚"及诗有关。

吴昌硕曾在诗中说："石友介于石，镌肝淘俗尘"（《二友诗寄养浩石友》，《缶庐集》卷三），极言沈石友逸世出尘、狷介脱俗的性情。他也很钦佩沈石友的诗才，如题《沈石友遗像》说沈是"乐府鲍明远，诗城刘长卿"（《缶庐集》卷四），说他的古体乐府可比南朝诗人鲍照，五言近体则可比中唐诗人号称"五言长城"的刘长卿。吴昌硕的诗也是此种风味，当也与沈石友多年切磋有关。

吴昌硕一生与沈石友书信来往不绝，信中常是致问候、述近况，并求指正诗句。民国后，两人还常以明信片的形式交流。这些信、明信片多被后人收藏，一些还被日本人收藏，见证了那个时代文人的友情，诚为雅事。

如 1887 年前后吴昌硕在给沈石友的几封信中都谈到了诗："今世诗人多矣，能纵横变化，丝丝入古，唯吾兄一人而已"、"梦中诗是仙华，虽青莲复生当退避三舍"、"诗之师已得我公周先生矣！"、"今年拟学作古诗"，[①]都是倾心赞美沈石友的诗才，还说自己得到他的教诲。尤其是吴昌硕早年较擅五言近体，学作乐府古体得到沈石友的教益。由此可见吴昌硕到晚年诗名大著，是经过很长时间的磨砺和很多人的帮助，如早年的施旭臣、施补华、金铁老，中年的沈石友、杨岘，还有晚年的诸宗元、朱祖谋、沈曾植、陈三立、冯君木，都是他诗学上的良师益友。一直到 1915 年他 72 岁时，吴昌硕还自谦没有诗才，望沈石友能教之，可见是真心敬佩。

吴昌硕在后期的一封行书信札中说："久未奉笺，遥想吟怀依旧……聋（吴昌硕晚年因听力不济，自称聋、大聋，此信应是在去上海后写的）近患小疾，笔墨久置高阁，颇想结茅虞山之麓。行示赋诗，日与执事（对沈尊称）相周旋，唯空囊难乘此兴耳。……"（录自原稿）信中写了对沈石友久无消息的想念，说到自己因小恙久不作画。又说到上海逼仄喧嚣，所以很思念在常熟笛在月明楼清静的日子，抒写了自己希望能日与友人切磋酬唱的心境。最后说到可惜囊中羞涩，所以不能成行。信的措辞委婉舒畅，正是老友口吻。信末还附两首五言诗，请沈石友指

① 转引自刘海粟等编著：《回忆吴昌硕》，上海人民美术出版社 1986 年版，第 20 页。

正。吴昌硕作诗尤其是晚年常是诗不厌改，不但自己反复推敲琢磨，还多方请友人指正。

吴昌硕与沈石友相交三十多年，每年都有诗相酬答，只在《缶庐集》中两人酬酢诗就多达二十多首，是吴昌硕与友人诗歌来往中较多的。如《寄公周》、《寄石友》、《沈石友洗砚图》、《谢沈公周瑾赠赤乌残砖》、《品砚图为石友》、《石友西泠觅句图》等。在沈石友去世后，吴昌硕还写有《沈石友遗像》、《玉茗三绝》等诗。

每一首诗后都有深情厚谊在。常熟出产一种象笋，因洁白如象齿而得名。吴昌硕家乡安吉也以出产竹笋著名，吴昌硕有嗜笋之癖，但在常熟吃过象笋后，以为家乡的笋“猫头缩”也不如象笋鲜美可口。他在苏州、上海时，沈石友都常常寄象笋给他。一次吴昌硕患肺病，沈石友寄了陈米、象笋给他，说这两物事颇宜病中吃，遥劝加餐。他还曾寄赠藤杖以助吴昌硕晚年跛足之苦，可见情深。1917 年初夏，他又寄给吴昌硕 60 枚象笋。吴昌硕与家人大快朵颐后，写《象笋图》寄赠沈氏为谢。图上有诗云：“虞山嫩笋牙牙萌，白若象齿以象名。石友寄将数六十，泥香沁鼻心怦怦。……廿年前事（指两人相识）演一过，再廿年后天下平。我今年已七十四，只望强健天赐龄。愿祝石友亦无恙，送笋赠画同欢迎。请君更种竹千亩，龙孙凤尾干霄青。彼此吃笋吃不了，不须辟谷能长生。”（《缶庐集》卷四）以几乎天真的口吻道出了一个沧桑老人祈望健康和太平的愿望。

再如一首《石友以象笋寄惠。书中谓常熟饥民数百食大户，县令闭城拒之。有感而作，即以志谢》，则是以小见大，涉笔动荡多事之秋的一段真实的民间疾苦。沈石友一次春日寄笋来时说常熟闹春荒，虽是鱼米之乡，也有饥民去吃大户，结果民变被县令弹压。吴昌硕品象笋之香甜，却不能忘老友信中所言，于

是慨然叹息说："伊谁象笋锡佳名，风味横舒齿颊馨。忽忆饥民无告苦，雨窗扶病读西铭。"（《缶庐集》卷二）说自己想起饥民无告之苦，就想到北宋道学家张载《西铭》中所说的"民吾同胞，物吾与也"，联系自己少年、中年的苦涩生涯，不由悯然。

再如1886年元宵，石友请吴昌硕画菜，后又再请补画一卷书在菜旁。因为他认为真的读书人一定没有封侯食肉之相，只咬得菜根。虽是戏言，却是从自己和吴昌硕等人的人生阅历中得到的深刻体悟，也深化了画的内涵。吴昌硕有感于此，又在画上题七古一首："菜根常咬坚齿牙，脱粟饭胜仙胡麻。闲庭养得秋树绿，任摊卷轴根横斜。读书读书仰林屋，面无菜色愿亦足。眼前不少恺与崇，杯铸黄金糜煮肉。"（《缶庐别存》）诗中用《世说新语》典故，就是西晋贵族豪富王恺与石崇斗富，还有晋惠帝听说天下饥民无数，居然问人"为何不食肉糜乎"的史实，充满对世间不平、富贵不仁的义愤，正是杜甫"茅屋"、"朱门"诗意。

两人除以诗画酬和，还以诗画合作，珠联璧合，成为佳话。吴昌硕一生多作大写意花卉，人物画很少，真笔传世据说不到10幅。1908年冬他据沈石友诗意作《灯下观书》（一名《短檠微吟图》），短檠是穷人所用灯，与富家贵人所用长柄灯相对，是吴昌硕笔下常常出现的意象与图景），画中写一中年书生披衣而坐、挑灯夜读，逸笔草草，但冬夜奇寒、清坐无聊之意境皆出。题跋中说："日短夜更长，灯残影相吊。独坐忧时艰，突突心自跳。微吟有谁知，魍魉暗中笑。黄叶挂蛛丝，风吹作鬼叫。石友先生示此诗，戏为写图。惜拙笔不能称雅韵也。"（录自原画）写的是典型的传统意象，却显出了两人关注现实苦难黑暗，洁身自好，誓不与世间魑魅魍魉为伍的态度。

沈石友因为爱砚，而砚台以石砚为最多、最佳，所以取了石友这个别号。他自是石中、砚中痴者，吴昌硕本也是爱石成癖之

人，此时更受沈石友影响，也成了砚癖。如吴昌硕有一诗，说自家缶庐里藏有汉魏古瓦数片，琢成陶砚供书画之用。一次冬日苦寒，砚水冰凝，笔也胶结，不能濡墨作画。家中孩子戏耍着将砚台用来供水仙花，居然一幅天然画稿，清雅异常。于是吴昌硕就拥炉作画，写下这一图景，并在画中补小诗："缶庐长物唯砖砚，古隶分明宜子孙。卖字年来生计拙，商量改作水仙盆。"（《缶庐别存》）真是奇思妙想，显示了吴昌硕把古物与花卉合为一体以融通雅俗古今的思路。

两人一生交情，更多见于砚铭之中，多见于《沈氏砚林》。如吴昌硕曾刻砚铭说："耕石田，岁有秋。弃而不耕，不如童之牧牛。"1908 年的"超乎规矩，浑浑噩噩，补天填海不用若，云蒸霞起成著作"，1913 年的"沧海难填，此胡为者。肤寸出之，可雨天下"，都似是有感砚石的命运，说它们是不能补天填海的无用之才，只能成为文人笔耕之物，但石为云根，自有灵气，可成雨泽被天下，实是深含身世之感。又如"补天不足，墨守旧学。抱之无殊卞和璞"一铭，也是借砚石不能补天，只能成为文房四宝，成为旧学的象征，说它们无异于和氏璧，虽美却无人赏识，写出了旧派文人在时代变迁中的无奈与被抛弃感。一方非常著名的《竹节端砚铭》，也是吴昌硕为沈石友所作，作于 1901 年辛丑年。砚背上有砚铭说："竹不实，凤亦饥，闭门且写感事诗。"铭文很巧妙地借用砚台如竹的形制，借题发挥，咏物抒怀，暗寓针砭。中国古代传说，竹子饥年开花结实，是为竹米，鸾凤食之，是荒年之兆。这段砚铭写于八国联军侵华次年、《辛丑条约》订立之年，所以充满了忧时伤世的沉郁悲愤情怀。再如 1916 年秋所作铭文："挽银潢，洗甲兵。文运兴，咏太平。"此时国内外战乱不绝，铭文表达了借雨洗甲兵、文运兴而武运衰的望太平之意。而这一方砚上还有沈石友自刻的八字铭文："支织女机，写黄绢

辞”，大约是赞美这方砚原是天上织女的支机石，而吴昌硕则在上面写上了绝妙好辞。一方小小砚台，两人的诗情才智却处处可见。

沈石友藏砚，晚年多至数百。他曾请人作《洗砚图》，吴昌硕为之题跋：“砚癖空南阜，千秋一沈郎。洗能开骨相，磨亦换沧桑。铭重周书补，泥轻汉瓦藏。石田耕有获，真欲傲侯王。”说他日处百砚中，收藏的乐趣虽王侯而不易。吴昌硕还曾为沈石友作《品砚图》，写沈坐蒲团上品评砚，真有魏晋名士风度。他还将沈石友最爱的十二方砚拓制成册，题诗说“石友好砚老成癖，十载搜罗数逾百，蒲团独坐细品之……砚分三品上下中，写图事属吴大聋。大聋平生癖金石，虽处两地精神通。闻君最宝十二砚，拓装图后称精选。与图同传千万春，见此长如见真面。”（《缶庐集》卷三）可见两人晚年虽分居两地，却因同爱金石而心意相通。

1917 年七月，沈石友在家乡常熟溘然长逝，终年只有 60 岁。此年，吴昌硕曾题诗沈所藏的名砚玉溪生像砚，诗云：“包山妙笔摹玉溪，端石砚刻神仙姿。沈郎得之日临池，雪窗更和无题诗。”赞美沈氏诗笔可比晚唐名诗人李商隐。不料砚铭才成，斯人已逝。此年，与吴昌硕患难与共、相濡以沫的妻子也去世了。也许是连连的打击之故，吴昌硕数次欲写挽诗悼念沈石友，都不能成篇。

石友逝后，同里友人携其遗诗三大册来沪上，转达石友遗言，请吴昌硕为之改正并作序。吴昌硕却将石友之诗原样出版，并和墨以泪，在序言里彰显其人其诗。他以为沈石友才志高远，却以哦诗抱石消磨岁月，更因吟诗的辛苦缩短了生命，是可悲的事。但他又以为以沈石友之性情，处今天之世道，如不沉醉诗篇，也只能仰天痛哭。所以这三大册遗诗也是沈石友平生寄托，

使他传名后世。

石友去世后，家中庭院间的一株数百年的玉茗花也枯死了。吴昌硕以为石友是诗人，多痴情、灵气，常于花开时在树下吟咏，花木也得到气脉感应，才使物亦有情，所以说“玉茗殉主何因缘”（《读石友诗稿偶书》）。又应石友后人之请题《沈石友遗像》诗于遗像上：“露顶炯双硃，依然古丈夫。没教神抱谷，狂如口谈觚。坚白填词屋，高寒《涤砚图》。鹤归重枨触，天意醉还酺。乐府鲍明远，诗城刘长卿。斯人天不禄，吾道日孤行。秋社虚前席，春田罢耦耕。古心宁可貌？聊尔慰平生。”（《缶庐集》卷四）赞沈是“古丈夫”，以“坚白填词屋，高寒《涤砚图》”概括其一生艺事，且感叹“斯人天不禄，吾道日孤行”，道出了“虽千万人何赎”的深刻孤独感。

蒲　老　狂

吴昌硕在苏州的日子，是他一生中从 29 岁到 69 岁的一个重要段落。其间，他的诗、书、画、印都有了很大进益，达到了不同层次的高度。如篆刻、书法已成就自己面目；绘画成熟较晚，但得以向蒲华、任伯年学习，也渐入门径；诗歌，他 1885 年 42 岁时在苏州编成了《元盖寓庐偶存》诗集。四艺相互弥补、彰显、推进，是他后来成为兼具四绝艺的一代大宗师的重要成长历程。其中自有众多友人不可磨灭的功绩。如在他原本基础较弱的绘画方面，吴昌硕官苏州、客海上后，渐渐认识了许多闻名的画人。如 1880 年一年间，他就结识了吴秋农、金心兰、胡三桥等人。他在《石交录》中记录了这些画友，并说：“余性喜画，自游寓江左（指苏州等地），与诸画士遇，其艺之尤精者，余必有画。诸君皆名重一时，人求其画非兼金不可得。顾皆与余善，余有求必应且速。余辄以篆刻答之。”可见他此时并不以画名，而以篆刻著

称。但他生性喜画，多与画人交往并求画，并以印报之，在交流中画艺渐进。

吴昌硕在《石交录》最末一节说："长夏多暇，理箧中旧为诸君所印，因此类书其后。余年来亦颇学画，率意为之，自适其趣。人或谓似青藤，或曰似白阳，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，所谓臭味相投者。然耶？否耶？离合同异，还与诸君参之。"那是在 1892 年他 49 岁之前，此时还未以画名世的吴昌硕含蓄地说到向各位画人的学习之实，语气似很谦逊，却也流露出"率意为之，自适其趣"、时人以为其画似前贤青藤（徐渭）与白阳（陈淳）、"与诸君无一仿佛"的自许自得。

一直到 19 世纪末，吴昌硕已 50 多岁，于绘画，他还在学习和模拟的过程中，并没有完全形成自己独特的风格。

而到了晚年约 70 岁后，已成名的吴昌硕不但力陈"画当出己意，摹仿堕尘垢。即使能似之，已落古人后"（《论画》），还多次说自己生平得力之处，在于以作书之法作画，又说："予素不知画，衰病多睡虑伤脾，时以作篆之笔，横涂直抹，丑态毕露。人谓似孟皋①，似白阳，似清湘僧（石涛），予姑应之，曰'特健药而

① 吴昌硕画的题跋常有拟张孟皋笔法的说法。他的花卉在学徐渭、陈淳、八大、李鱓、赵之谦等大家外，还学张孟皋等中小家。吴昌硕也知张并非大家，但仍偏爱有加，是有原因的。张孟皋曾在安吉等地为县丞、贰尹多年。生活窘迫，靠鬻画贴补生活。吴昌硕题张孟皋《折枝花卉卷》时说："孟皋为人耿介绝俗，官枫泾时，尝为邻伯作画，竟即索润笔，曰'某不妄也，一文而八口饕飧，非鬻画无以自给也'，"当孟皋寓武林鬻画时，几饿死，北溪时馈以米。"他看重张孟皋，除了张曾在安吉为父母官，在民间有一定影响并留有作品和逸事遗迹外，还有他曾卖画浙江，更主要的是在政治和艺术上的共鸣。张吴两人都受过战乱之苦。在花卉画创作上，张吴两人都拟徐渭、陈淳笔意，兼用恽南田设色法，讲究古艳。画作富于生气性情，适合民众欣赏情趣。追求文人画的通俗化，是两人的共同趣味。

已，奚画为！’”（《吴昌硕花果册》跋）[1]看似谦和，实则自傲，颇为耐人寻味。此时他连人家说他像陈淳、石涛都并不乐意了。可见晚年已成为画坛巨擘与偶像的吴昌硕很以自己得力于篆书的独创性画风自豪，他愿意在绘画史上树立起开一代新画风的“广大教化主”形象，为此，他有意无意淡化了早年学习他人（其中包括明清画家石涛、八大、青藤、八怪中的李鱓以及赵之谦等隔世知己，也包括许多此时已逝去、早年名声在他之上的画人）绘画的痕迹。这也是人之常情。吴昌硕学画确无一定师承，但他对前贤、同辈友人的学习和借鉴却在他的绘画中、也在他的人生中留下了深深地印记。

《石交录》中所记画友除了早年在上海结识的嘉兴张熊、在苏州认识的萧山任阜长、在杭州结交的石门吴伯滔等外，还有苏州顾若波、陆廉夫，嘉兴杨伯润、吴秋农等著名山水画家。此外，还有仕女画家费谷士（湖州以仕女画著称的费晓楼之子）、苏州胡三桥。

而此时对他影响最大的两位画人无疑是嘉兴蒲华和萧山任伯年，他们都是海上画派中的重要人物。在海上画派中，蒲华的画风偏于文人雅逸风格，而任伯年却是趋向写实和雅俗共赏的。任伯年逝于 1896 年，蒲华逝于 1911 年，吴昌硕的画风在此间正逐步成熟，也发生着重大变化，反映了他对雅俗、自娱与卖艺的选择，也对应着他对两位朋友生平得失和艺术取舍的深刻思考。而他与蒲华的关系则更为微妙。

蒲华是吴昌硕的旧年知交，1871 年吴昌硕初涉湖海漫游，就在嘉兴曼陀罗斋中遇到这位知交。后来又在上海等地重逢，切磋画艺，友情弥笃。两人相交四十多年。

---

① 转引自吴东迈编：《吴昌硕谈艺录》，人民美术出版社 1993 年版，第 195 页。

蒲华（1830—1911），字作英，别号胥山野史、种竹道人，斋名芙蓉庵，寓沪时斋名九琴十砚楼、不染庐。秀水（今嘉兴）人。他是海上画派的先驱，画艺高逸超妙。但由于生性狂傲狷介，不谐流俗，人皆目之为“怪”，也少人理解他不合时宜的画作，以致身前穷困潦倒，死后名声也远远不如任伯年和吴昌硕。直到近30年以来，蒲华的才华才逐渐被重新认识和欣赏。现在学术界多以为海上画派中集大成的是吴昌硕，而开辟海派新风的则是蒲华。新海派四位大家蒲华、虚谷、任伯年、吴昌硕中，蒲华年龄最大，他的画、书、诗尤其气质人品，影响了后来的不少画家如黄宾虹等人。而蒲华对吴昌硕的影响比后者承认的更多。

蒲华出身卑微，家中不但穷困，且是所谓“堕民”（即“贱民”）家庭，自幼尝尽人间酸楚。蒲华幼年做过庙祝，后得从外祖父生活与读书，得到正统教育的机会。24岁中了秀才，此后屡次考试被黜。他自问性情与科举不合，于是绝意进取，致力艺术。

青年时蒲华喜吟咏、嗜书画。曾与人结“鸳湖诗社”。诗稿《芙蓉庵燹余草》初成，就很得名家赞许。他书法始学魏碑、古篆，小楷学颜真卿，笔法清矫超逸。并能以书法入画，工山水、花卉。花卉画初学同里周闲，继而取法陈淳、徐渭还有元四家中的吴镇。山水画则笔墨浓郁密致，画品清逸奇秀，迥超时辈。蒲华作画，多有逸趣，墨、色淋漓污衣，他也毫不在意。向他索画的人，知其喜饮，常请他饮酒，待他酒酣耳热，将备好的笔墨纸砚拿到杯壶边，引得他画兴勃发。于是他手起笔落，山水花卉，大屏巨幛，顷刻即成。

他的画名渐大，年纪轻轻就得到“郑虔（唐时诗人、书画家）三绝”的美誉。又娶得妻子缪昙，亦善书画，两人酬唱应答，伉俪甚笃。不想郑虔才高而命蹇的命运也在他身上复现了。蒲华

放弃科举后，想过从军，但生过一场大病，灰了壮志。韶华如水，功业无成，只能寄情诗酒。他在 30 岁所写《寒食》诗中说："征衫色减风尘里，彩笔麐颓草莽中"，就道出了生活与艺术上的追求与挫折。1863 年秋，就在战争中，他的妻子又病故。他自此不再续娶，至老孑然一身。为消解心中伤痛，蒲华便携笔砚出外游学，去过宁波、台州等地。此后十多年间，他先后在温岭、椒江等地为幕僚。因性情不耐官场应酬和公文烦琐，屡屡弃幕，也屡遭遣退。穷困潦倒的他还曾寄寓温岭等地寺院，卖字画自给。但仍不改名士脾性，不矜惜笔墨，有索辄应，常致生活不济。后来他又流寓温州、宁波、杭州等地。他的一位朋友在他的诗稿后写下了"几经兵燹叹何之，豪横人间笔一枝"的诗句，写出他一生不幸的遭际以及倔强的生命力包括艺术生命力。

吴昌硕就是此时初识蒲华的。① 据说曼陀罗斋主人杜文澜尚能奇蒲华之才，待若上宾，无奈众门客都鄙夷其出身低贱，耻与相交，甚至羞与共席。唯独门客中的吴昌硕，当时还是个腼腆青年，身份也较低，尤其是也经历过战争和家庭变故，与蒲华身世感同，又感佩其才华，所以对蒲华极为敬重。蒲华饱尝世态炎凉，有感吴昌硕的诚恳，自此将吴昌硕视为知己。

蒲华一生游食于浙西、浙东之地多年，以诗文会友，结交当地文人、书画家，并多见各地画家真迹。他早年多在浙东地域，对近世浙东文人画家中诗、书、画、印皆善的临海傅啸生、镇海姚

① 一说吴昌硕是来沪后，在同作客小长芦馆严家时才结识蒲华的。严信厚是慈溪人，著名的宁波帮商人，也是位亦商亦文的儒商。他曾官直隶候补道，工书画，尤善仿扬州八怪之一边寿民的花卉翎毛和芦雁，人以为萧然有江湖之思。他的上海寓所名"小长芦馆"，蓄碑版、书、画、古印很多。出现这一不同说法的原因大约是因为杜文澜和严信厚的字都是小舫。吴昌硕与蒲华确也曾同客小长芦馆，但这已是较晚的事，大约是 1903 年吴昌硕 60 岁时的事了。

燮及绍兴赵之谦等人多有学习。还有当世金石家，如 1867 年蒲华遇上虞徐三庚，两人结为金石交。值得注意的是，他早期作品的题跋中，虽题写着仿黄公望、八大、陈淳、恽南田等字样，但细细体味，笔墨、设色技法却多学晚清同代画家画作，有不薄今人爱古人之意。后来吴昌硕也是如此。

后蒲华去了上海，多在上海行道。1881 年春，蒲华还从上海去了日本，他的画作很受日本人推重，一时名噪海外。同年夏天回国。此时虽有浙、沪一带画人出洋，但蒲华去日本还是近代画家较早的出洋经历。他有《海天长啸图》、《海天旭日图》记录这一不寻常的经历。归国后，蒲华依旧风尘浪迹于浙西、浙东之地，尤多在上海。

中年后，蒲华勤于书法，学张旭、怀素，也常把玩漫临元明各家书帖，多作行、草书。书法渐有龙蛇纵横之象，逸放恣肆。蒲华对自己的书法很自负，常对人说自己是书家画，可惜他后来的书名终为画名所掩。他此时以篆、隶、草书入山水、花卉画。花卉用笔恣肆纵放，墨色酣畅淋漓。尤擅画墨竹，一竿通天，叶若风雨，画意在石涛、青藤、白阳和吴镇等人之间。他更融合白阳亲切妩媚的俗世韵味和青藤狂放不羁的文人意趣，开始显现了独特的个人气质。

可惜他不拘形似、随意挥洒、水墨淋漓的画风在海上画派前期诸家艳丽平易的风格中显得曲高和寡，非时人所能喜爱、理解，被人讥为脏黑。蒲华也被称为“蒲邋遢”。所幸他的画也有知音，如吴昌硕就极爱他的墨竹，以为一片天籁率真。他的花卉对吴昌硕影响极深，因为吴昌硕另一位画中师友任伯年并非专攻花卉，文人画意味也没有蒲华浓郁。1882 年吴昌硕定居苏州后常来海上，恰逢蒲华从日本归来，两人常有来往，重拾旧谊。1887 年吴昌硕一度迁居上海，两人有更多交往机会。这时正是

吴昌硕对绘画渐生兴趣之时，他在画艺上自然受到蒲华较为成熟画风的影响。吴昌硕在绘画上真正有所体悟，确实是如他自己说的“五十学画”。他此时留世画作笔致疏放、水墨淋漓，与后期金石气强烈的绘画风格很不相同，却与蒲华的风格十分接近。

吴昌硕在 1886 年前曾为蒲华刻朱文印“蒲作英”，是为两人交往较早的物证。此后，两人曾多次诗画合璧或合作花卉、山水。1887 年，蒲华为吴昌硕绘《丛竹虚亭图》。1893 年，吴昌硕拟蒲华笔意写山水八幅。

吴昌硕 1889 年作小帧墨笔《蝴蝶花》，款署学徐渭法。他以画向蒲华请教。蒲华题长跋于另一纸上说：“文长（徐渭）写花，运笔飞舞，饶于神韵。道复（陈淳）师文待诏（文徵明），文长则未闻有师。昌硕偶写蝴蝶花一枝方拟其法，而不云拟道复，殆拟其无师之画，天机所流，不俗而已。正不必对文长真本以描头画角为能事，仓硕亦隽乎技矣。”（录自原画）口气似赞扬，细味却暗含告诫之意，是作为画坛前辈的蒲华以为初学花卉的吴昌硕纯以自己的天赋与书法作画，离开传统走得太远太快，是很危险的。蒲华并非食古不化者，他的画也多有创新处，即使在他临摹前贤的画中仍可感到他的性情。但他仍坚持绘画传统的重要性，对绘画遗产和过往的艺坛巨匠怀有敬慕之心，在传统基础上创造自己的风格。如他所作山水花卉大轴或册页，多作山居、读书或兰、竹等传统题材，但构思布局新颖。这一劝告应该给吴昌硕留下异常深刻的印象。日后吴身为画坛盟主，对新人往往很宽容，只说好而不加评论，却给意气风发的新进者潘天寿写诗说：“只恐荆棘丛中行太速，一跌须防坠深谷，寿乎寿乎愁尔独”（《读潘阿寿画山水障子》，见《缶庐集》卷五），严正告诫的意味是一样的。

蒲华和杨岘都曾批评过吴昌硕，以为他在书画上太过于不拘束。蒲华还曾对吴昌硕说过多用水墨，少用颜色。虽然吴昌硕在晚年的变法中，以浓艳的色彩突破了蒲华的只用水墨，他还曾笑着对弟子和儿子说："可惜蒲老死了，不然给他一些颜色看看。"这句话包含了太多复杂的感情和意义，可见蒲华在他心中的重要地位。在绘画上，蒲华和任伯年一样，是他学习的榜样，也是他毕生要超越的对手。

到 1894 年冬天前，蒲华仍漂泊往返于沪、杭、甬、嘉兴、台州等地之间。吴昌硕此年则从吴大澂参加甲午战争。小雪前三日，两人在上海见面，合作了《梅竹图》，都出以平生绝艺，吴昌硕画梅，蒲华作竹。吴昌硕还在画上写了"岁寒交"三字，见证了两人的友谊。

1903 年吴昌硕 60 岁了，三月，他在苏州寓所宴饮来访的蒲华。蒲华见到壁间挂着吴昌硕在 10 年前拟自己笔意的一幅山水《竹里有亭图》。那时吴昌硕画毕自读，见笔致苍劲，境界幽邃，不由得意，在画上题款："人谓缶道人（吴昌硕自谓）画笔，动辄与石涛鏖战，此帧其庶几邪？"蒲华久久凝视此画，然后即席挥毫作墨笔山水《拟梅道人（吴镇）诗意图》，在上面题诗说："我亦有亭深竹里，也思归去听秋声。"这是一次交流、切磋的过程，也体现两人是友人又是对手的微妙关系。《拟梅道人诗意图》后来成为吴家珍藏，因为吴昌硕生前曾多次叮咛子孙说蒲华墨迹千万要看重，我们家里一定要珍藏好他的书画。

1904 年夏，吴昌硕又在苏州为蒲华刻朱文章"蒲华"与"作英"。此年暮冬寒夜，吴昌硕还在蒲华与友人苏州金睫牛合作的墨笔山水《倚篷人影出菰芦图》上题："作老以疏逸见长，冷香以浑古取媚，是帧合作，益增奇特。焚香默读，何修得此！"也体现了他对蒲华的赞赏。

吴昌硕和蒲华两人在沪上等地频频聚首，挥毫作画，谈艺论道，互取所长，两人画风都有变化而日趋相近。尤其是吴昌硕受到对方影响很深。蒲华此时已入晚年，更多接受了白阳、青藤、李鱓等人的风貌，笔墨精到老辣，有不求工而自工的风格，可谓超迈海上画派群伦。蒲吴两家共同的“乱头粗服”的画风，使海上画派纤媚因袭之作顿然失色，开一代新风气。

吴昌硕和蒲华不但是绘画上的知己，更是人生中的患难知交。吴昌硕后来于 1926 年在蒲华遗诗集子《芙蓉庵熨余草》的序言中说两人是 50 年前的老友，还说蒲华为人大有名士风度。两人在上海时，住得较近，可谓朝夕来往。蒲华曾在大热天里因画兴勃发，就怀揣破笔，跑到吴昌硕家。背上汗下如雨，喘息不定，就提笔画最拿手的竹石，以墨色淋漓，写成竹叶萧飒。吴以为蒲华襟怀坦荡洒脱、超越常人。

蒲华确也是个风趣、风雅的名士。他在 1894 年冬定居上海老城北登瀛里一小楼，暂时结束浪迹江湖、寄食友朋的生涯。居室取名“九琴十砚楼”，因为他雅好古砚与古琴。而居所外就是“外国坟山”即租界洋人公墓，蒲华并不怕，次年春节还自书春联：“老骥伏枥，洋鬼比邻。”一次，吴昌硕去看他，已是中午，他还在卧榻上酣睡。吴昌硕敲不开门，就作一诗，就是《石交录》所记的“蒲老竹叶大于掌，画壁古寺仓厓边。墨汁翻衣冷犹着，天涯作客才可怜。朔风卣酒助野哭，拔剑斫地歌当筵。柴门日午叩不响，鸡犬一屋同高眠”，纪实蒲华此时穷愁潦倒而不失情趣的生活状态。

沈石友给蒲华写的墓志铭上说他：“性简易，无所不可”，就是说他是一个在生活上随遇而安的人，常常无可无不可。这一性情，使蒲华虽有绝世才华，却未能把握住许多机遇，以致一生潦倒沉沦。如蒲华虽以书画维持生计，却也是“一生以诗、书、

画自娱”(吴昌硕语),这正是他与海上画派中许多人唯求润例的区别。蒲华因为出身微贱,对下层民众有自然的亲切感和同情,比吴昌硕的知恩感激更是不同。他每得润例,便呼朋唤友,在街头的小酒肆里买醉斗酒,直至酩酊倒地。时人惊讶不解,以为他不顾身份。他却泰然自若。他的住处因为邻近妓馆,所以自榜“不染庐”,自示洁身自好。但他对妓女也并不歧视,妓女多从之学书画。有时得到润例,却为堕入青楼的女子赎身,竟至身无分文。所以他常常潦倒不堪。为生计、饥饿所驱,不时奔走于江浙各地之间。蒲华在 1891 年冬,又一次落得无米为炊的境地。年近岁暮,吴昌硕因为家中人口众多,也无力助他,就修书一封,介绍蒲华到常熟投靠沈石友。沈石友在墓志铭上还以爱惜的口吻说蒲华是“年臻耄耋心婴儿”。

吴昌硕在给沈石友介绍蒲华的信里说:“此君光景正寒而落拓如故,其胸襟可取也”,语气多是爱惜和关切。而他后来在另一封给沈石友的信里说起蒲华则是:“有人自杭来,述蒲老狂态:天寒购得棉袄长过膝,小衫又长于袄,插入裤内,外着长衫,两袖摺而穿之,左右臂如蟹钳,而身如大瓮矣。跳笑作画,如京班武戏中所着之飘风然,可叹可笑。”[①]语气里是可惜,也是悲悯。

蒲华绰号“蒲邋遢”,不只是指他的粗笔绘画,也是指其人。他由于幼年生活环境不好,妻子又早逝,衣着向来随便。据说他从来不做新衣,都是从旧衣店买的。一旦没钱吃饭,就把衣服送去当了,有了钱再买。再则他作画时墨汁常弄到衣服上,也不在意,就是吴昌硕诗中说的“墨汁翻衣冷犹着”。透过蒲华穿衣怪癖这一细节,可以看出他正是那种沉湎于艺术和非功利人生的

① 刘海粟等编著:《回忆吴昌硕》,上海人民美术出版社 1986 年版,第 118 页。

传统文人典型。他们从来都身处社会主流之外，不被社会和普通人所接受。又由于隔膜、障蔽、被误解，也因为他们个性上的不成熟和不现实，他们的人生大多是性格造就的悲剧。吴昌硕看到了极具艺术才华的老友的致命弱点，却无力改变他，只能看到他沉沦在冷酷的现实世界中。蒲华的命运给了吴昌硕许多启示和警戒。

其实蒲华除了外表的乖僻外，骨子里是一个性情和易、热诚善良、很想有所作为的人，也常参与海上画派的活动。他素来性喜交友结社，在上海曾与同乡画家结鸳湖画社，欲兴鸳湖画派。1905 年前后，蒲华、吴昌硕与张熊、杨伯润、吴秋农、任伯年、高邕、杨逸等人常聚会豫园。其间的得月楼是晚清海上画家谈诗论艺之地。清末国事日非，又多天灾，民不聊生。1909 年宣统元年，沪上书画界同人以慈善为怀，创立以豫园得月楼为会所的书画善会，义卖书画以助赈。会员达百余人，是海上早期著名的美术社团。吴昌硕与蒲华同为发起人。次年，上海书画研究会成立，蒲华也是其中成员。

蒲华粗看貌似笨拙木讷，但一旦临席握管作画，构思就异常敏捷，巨幛小幅，顷刻即成。对画题诗，更是援笔立就。一次，有日本友人在上海六三园开书画会，邀蒲华参与作画。蒲华原构思先画远山，不意将浓墨滴落纸上，他却不慌不忙，将误滴之墨化为近景，另以淡墨扫出远山。局巧势奇，瞬间化败笔为神奇，使得满座叹服。

恰如他早年命运，蒲华在上海老境正似渐有起色，不复多年颓唐，不料一场大难却已降临。宣统三年（1911），恰是辛亥年的夏日。一日傍晚，蒲华醉归寓所，次日许久不起。待到人们觉察时，他已死去多时了。蒲华素无疾病，年纪虽大，却精神矍铄、步履轻捷。直到棺殓时才知遽逝原因是他为显年轻，也为方便，

镶嵌了外国的假牙。不想却在醉眠酣睡中落入喉管，梗塞窒息致死。

蒲华无子，只一女在乡。身后萧条，都赖吴昌硕会同艺友何熙伯等人料理丧事。最后找到蒲华一个族侄，扶榇归葬嘉兴鸳鸯湖畔、西丽桥西堍。沈石友为蒲华撰述《蒲君墓志铭》，其中有“醉眠忽赋游仙诗”、“落拓不得志以客死”之言，描绘了蒲华奇异又不幸的天才的一生。吴昌硕楷书墓志铭并篆额。岁月沧桑，今日蒲华墓已不存，铭石成为凭吊大师和当时海上诸家友情的唯一纪念。

蒲华一生勤操笔墨，弃世后遗物唯有诗画而已。1923 年有人得到蒲华早年诗集《芙蓉庵燹余草》遗稿。1926 年，丁辅之等人出版印行诗集的线装本，吴昌硕为其作序，序中慨叹说世人只知蒲华之画而不知其诗。并说到蒲华逝世后，自己闻讯较迟，赶去治丧时，混乱中蒲华的诗稿已不知被何人拿走，实在令人扼腕。据后来海上画家陈小蝶在《桐阴复志》所记，也说蒲华逝世后，家无长物，床头留下一个大破布袋，里面满满的都是纸团，是生前所写诗。蒲华生前不拘小节，往往得诗书毕，就扔进床头的大破囊，也懒得整理。此时大破囊失踪也许是被错当作废物扔掉了。然而不幸中之万幸的是蒲华早年的诗稿（诗稿名字是《燹余草》，来比喻蒲华生平，倒是很恰当）还存人世。

在诗集的序里吴昌硕还指出蒲华不但诗有捷才，而且他的诗歌冶炼字句，并重意境寄托，近宋诗风格。但又“自以性情纵之”，将自己的鲜明个性表现在诗中，如空中自由飞翔的野鹤、石边超逸群芳的幽兰。吴昌硕说他是“画家诗”，就是以画家狂放豁达的强烈个性、情趣熔铸于诗中，所以虽诗律偶有不谐之处，也不可苛求。

蒲华长于诗，他的许多画都常加题诗，确为其画添了许多诗

意，使笔墨也更显风韵清隽。如他的一首题兰诗开首说“九畹湘皋旧结邻，灵根幻出此花身。自从楚客纫秋佩，一种蘼芜恼煞人”，正用屈原《离骚》诗意，寄托遥深，和吴昌硕题兰诗有同妙。

蒲华逝于 1911 年，这一年正是一个时代的结束，另一个时代的开始。这使他的去世仿佛有了更深的寓意。蒲华的身上尤其是他的画里既有传统，也有创新，时代成就了他，也局限了他。吴昌硕比他多活了 16 年，比他遭遇了更多新的机遇和挑战。

山阴行者真古狂

蒲华去世时的 16 年前，正是 1895 年，吴昌硕、蒲华作为画友料理了另一起丧事。那是任伯年的丧事，他于此年卒于沪上。

任伯年和蒲华是吴昌硕在沪上最重要的朋友。任伯年才华出众，难免恃才傲物，也是个率性的“古狂人”（见吴昌硕《十二友诗》“山阴行者真古狂”），但和蒲华的不通世故、癫狂任性不同。由于家庭与地域的影响，他实则是个性情通达、善解人意的人，也是个很入世、很有世俗智慧的人。由于年纪更相近，任、吴两人虽然相交较晚（1883 年前后），时间也不比与蒲华等人交往时间长久（只有 12 年左右），但两人订交后交往十分密切。无论是为人处世，还是绘画艺术，以及对绘画作为商品的认识，吴昌硕都从任伯年这个亦师亦友的知交那里学到了很多，也得到了许多的帮助。

任颐（1840—1895），小名任和尚，号小楼（一作晓楼），改字伯年（一作百年），后以字行。别号山阴行者等，别署任公子、画奴等，室名颐颐草堂等。画室为“汲古斋”。浙江山阴航坞山人（山阴是绍兴，但后因行政区划改变，今航坞山属萧山。一说迁居到萧山，似不确），常在画上自署“山阴任颐”。女名霞，字雨华，善画，是近代有名的女画人。子名堇，字堇叔，工诗、书画。

任伯年出生于一个民间画师家庭。父名鹤声，工于写真术即给人画肖像。任伯年得到父亲的遗传，自幼就对绘画的线条极有兴趣，日以纸墨为戏，没有纸笔，就用指头画。他日后的线条功夫极深，就发源于此。他还在父亲训练下，练就了敏锐的观察与速写、默写能力。据说他 10 来岁时，父亲外出，来了客人，坐了片刻就走了。父亲回来问是谁，任伯年便很快把访者画出来，父亲一看就知道是谁了。任伯年日后成为一个精于传神写照的人物画家，并被誉之为“曾波臣（清代著名肖像画家曾鲸）后第一手”，当是学习了曾鲸一派“先画没骨再赋彩”的画法。但最初的基础却是承庭训家学，学了任鹤声民间写真术“勾勒取神，不假渲染”的画法。

任伯年幼年还在乡间多方涉猎民间艺术，这从一方面解释了他日后画中较浓郁的民间艺术气息。如他对紫砂制陶的爱好就是此时养成的。日后在上海，他还曾与吴昌硕因醉心制作茗壶，甚至一度荒废了画事。任伯年的绘画实发轫于民间艺术，并多得益于此。

任鹤声在任伯年 15 岁那年就病故了。那是 1854 年，任伯年从家乡来到上海，得到 1852 年已寓居上海以卖画为生的族中长辈（或云族叔）任渭长[①]等人的帮助，到上海一家卖纸张笔墨、代卖书画的笺扇店做学徒，以卖扇面画谋生。凭着天资才气与过人的刻苦勤奋，还有任氏族人的帮助，未成年的他很快在上海站稳了脚跟。1857 年他一度回到了故乡，次年又重返上海，仍

① 任熊（1823—1857），字渭长，萧山人。曾寓苏州，往来上海，以卖画为生。人物、山水、花鸟翎毛、走兽虫鱼无不能。长于人物肖像画。他与张熊、朱熊号称“海上三熊”。与任薰、任颐号“三任”。子任预，亦善画。以“三任”加任预为“四任”。渭长被誉为诸任之首。他虽在 1857 年以 35 岁早逝，却将绘画有力地推进到近代，给任颐等人以深刻影响，为海派的开拓先驱。

以卖画为生。此时任渭长已逝于家乡，他继而跟随另一位族中长辈任阜长（薰），并拜师学画。1861 年再次回绍兴。也就是此时，太平天国运动爆发了。

据任伯年儿子任堇题父亲 40 岁时照片所记，任伯年青年时代曾被拉夫，短期卷入太平军，在军中充当行伍开道的掌旗手。①

1864 年任伯年随任阜长去宁波学画卖艺四年，此时他的人像画技艺已非凡。1868 年任伯年一度又随任阜长赴苏州。其间得遇海上名家胡公寿，成为他定居上海的契机。从此任伯年结束了到处卖艺的生活，在此年冬迁居上海，得此时为钱业公会所礼聘，又身为仁寿堂雅集主人的胡公寿之助，得以认识许多大商人和书画店老板。此时已画技大进的任伯年，开始在上海崭露头角。

此时的海上绘画显出求新变古的格局，创新的画风和画家应时而生，任伯年就是其中受人瞩目的一位。在上海这个中西、雅俗、新旧文化交汇之地，任伯年发挥浙江（萧山）人圆通机变、不拘一格的性格优势，汲取融会了前贤各派、身边海上诸家之长，也不忘吸收民间绘画的优点，甚至还旁及西画、日本绘画的特色。如他取陈洪绶、石涛、沈周、陈淳、徐渭、八大诸名家之长，大多取他们创作中富于创新的特点。再如向海上巨擘胡公寿学

① 关于任伯年早年这一经历的记述有些混乱，一说是 1857 年，又有说是 1861 年冬，应以后者为是。当时正值太平军进军浙江，任伯年在战乱中被裹挟入军队，不过时间不是很长，并非如一些书中说的直到 1864 年天京沦陷，他才得以回家。至于他又被传为参与了属太平天国支脉的上海小刀会起义（时间在 1853 年至 1855 年间，那时任伯年确在上海），那自是与他在 1884 年以小刀会为题材所作巨幅国画《观剑图》有关，此画至今还悬挂在昔日小刀会总部上海豫园点春堂中。任伯年曾因与太平天国、小刀会的关系被大书特书，其实这并不能反映他的政治态度。

山水，并吸收张熊和王礼的小写意花鸟画技法。

他还曾在徐家汇土山湾西人所办图画传习所专门学习西洋铅笔素描、水彩画，并与土山湾天主教堂的西画家刘德斋交往。学素描和他此时以紫砂捏塑工艺制作器皿、人像一样，都是为提高造型能力（这是中国画较弱的方面），体会人物造型的空间感。他还吸收西洋水彩画注重写生速写与色彩的技法，化为我用，来加强中国画的写实成分，从而推进了中国人物画的新变。任伯年也是近代画史上将西画真正融入传统的第一人。日后推崇写实技艺的徐悲鸿更是称他为“仇十洲之后，中国画家第一人”，虽不无偏颇，但也真实反映了明清后中国画一味讲求书画一体、重神不重形、不注重绘画造型艺术的独特性的大背景下，任伯年在绘画领域的典范和警世意义。

任伯年还受到当时流行于上海、由日本艺人带来的浮世绘艺术影响，这也与他来到上海这个浮生若梦的大都会有关，他吸收了浮世绘略微变形和奇崛、超现实的意味。

任伯年锐意求新，将工笔与写意、传统画法与西洋东洋画法、文人画与民间绘画融为一体，形成了虚实相间、亦中亦西、雅俗共赏的画风。数年间，绘画技艺更是精进。他到 30 岁时，已画名远播、大获时誉。加之他人缘好，胡公寿等大家为他揄扬，画名日盛，终与胡公寿并重一时。不过 10 年工夫，40 多岁的任伯年就成了海上画派的新盟主，成为声誉赫然、有重大影响力的画坛巨匠。

任伯年是一位难得的绘画奇才与全能多面手，人物、花鸟、山水无所不能、不精。但还是以人物画最强，影响也最大。

任伯年的花鸟画是来到上海后，为迎合买画者的需求、趣味而作的。虽不是他的本行，但以他的聪颖努力，也有很高成就，更富于创造和巧趣。早年以工笔见长，后来则师法恽南田的没

骨法，还有陈淳、徐渭、八大的写意法，笔墨趋于简逸放纵，设色明净淡雅。并以大才力集工笔、写意、勾勒、没骨于一身，形成兼工带写的格调，开花鸟画新风。还多用湿笔、淡墨，在基于写生的写意作品中融入丰富和谐的西洋水彩画要素，取得和谐明丽的色调效果。如他对西洋红的尝试与热衷使用，后来直接影响到吴昌硕画牡丹。

任伯年以人物肖像画最出名，更在画法上极大拓展了传统中国画表现技法的空间，一改人物画在宋元以后的颓势。他的人物早年学任渭长、阜长画风，宗法陈洪绶（老莲）派奇崛古艳一路，人物躯干伟岸，超拔磊落，显得夸张奇特。工细的仕女则近湖州费晓楼，装饰性强的特点则直接学自任渭长、阜长。寓沪后，受海上主流画风和卖画风气濡染，他的人物画渐趋扬州画派华新罗、海上画人朱偁等人的小写意风格，同时也受到重视写生写实的西洋肖像画影响。于是他在承继明清以墨骨为主的肖像画技法基础上，以陈洪绶的画法为本，对前人传统、民间画法、西洋技巧兼取并蓄，舍弃渲染，少用色墨，省却细节，以线条为主，以墨线的轻重、疾徐、浓淡来勾摹取意，形成他所擅长的白描勾勒传神技法。这和他少年时代学民间写真术极有渊源，却是更高层次上的复归。他还在传统笔墨中渗以西洋水彩画法，淡墨与色彩相交融，显得色彩鲜活，形象生动。

更关键的是意趣上的变化，任伯年独具特色的人物造型虽源于陈洪绶笔下的高人逸士们，却聪明地将之世俗化、写实化了，变为一些民众熟悉的历史、神仙、传奇、戏剧故事中的人物。有耳熟能详的情节在背后，化陈洪绶画中的高古奇崛冷寂的氛围为平易温暖喜悦的气息。

值得一提的是，任伯年曾在中年后得到八大山人画册，悟得用笔之法，练得能悬腕中锋画极细之处之技，他还曾自得地说自

己作画可称写字。除了花卉,他也将写字法用在人物画表现上,如在鼻尖等关键部位提顿,既是恰到好处的线条,也是韵味独到的书法。以往一般都认为任伯年不属文人画家之列,因其在诗、书方面有所欠缺,不能四艺兼备,不能和吴昌硕、蒲华的以书法、金石入画相比,可见这确是任伯年的弱项。但他也曾领悟到以书法写画的奥妙,一方面可见海上虽卖画之风盛行,民间艺术和西风流行,但传统力量仍很强大,文人画风仍是画坛最高典范,所以艺术之根出自民间、思想开通,也形成自己特色和成就的任伯年,还要努力向文人画靠拢。这一矛盾在许多海上画家包括后来吴昌硕的身上也有表现。而从另一方面看,也说明任伯年并非不能作文人画,也不是不重笔墨。只是他已感到不变化、墨守成规的不足,开创了自己的画风,开一方新天地。以传统士大夫雅韵来苛求任伯年的绘画,似有些不妥。

任伯年绘画创作的巅峰时期应是在他 40 岁之后,19 世纪 80 年代是任伯年创作的鼎盛时期。以人物画为例,就有反映民众日常生活、贴近当时社会现实的亲友画像,长寿平安等吉祥内容及民间神话传说等内容的人物图。如多幅吴昌硕肖像等人物画,在整个近代画史充斥的复古风中可谓难能可贵。他也多绘历史故事题材,如《苏武牧羊》、《莫干炼剑》、《女娲补天》等都能借古喻今,针砭现实,具有深刻的社会内容与意义,并寄寓个人情怀。如他寓沪后多写“苏武牧羊”、“风尘三侠”、“钟馗”等主题,更在画中题“身居十里洋场,无异置身异域”等句,体现了其强烈的爱国之情。

到 19 世纪 90 年代,任伯年的画作数量增多,虽从作品的思想性看似没有超出 80 年代,但艺术手法则更为圆熟、大胆、概括。同时,他的名声更大,求画者更多。任伯年和当时海上许多画家一样,生性豪爽,所以也一生困于生计,只能日夜挥毫卖画,

支撑不住就求助于吸食鸦片。他中年后染上鸦片瘾,因此损伤了肺,50 岁后得了肺病。后来又遇多年积蓄遭宵小糟蹋之事,任伯年身心俱损,1895 年,他在贫病交加中逝于上海。

任伯年只活了 56 岁,这个年龄对于一个画家来说是太过短暂了。他 30 岁就达到了艺术的成熟境地,虽然中年后卖画太多滞碍了艺术的进步,但如果他可以多活 10 年,当可取得更大成就。海上画家中多穷困潦倒、猝死穷途的,如任熊。任伯年这样的职业画家,不但以绘画为生计,还以绘画为生活全部内容,往往殚精竭虑、耗损心神,正如吴昌硕给他刻印章和砖铭时说他是"画奴",所以不能长命百岁。所幸任伯年虽早逝,却留下数以千计的作品,人物画就有近 500 幅之多。这在中国人物画中是无人可匹敌的,正如他已臻化境的白描取神法。任伯年是近代绘画上一座不能忽视的高峰。

任伯年向来最被人所诟病的是他的画作顺应市场之需、迎合大众口味、高度商品化,还有画中反映的强烈的市民情趣。一言以蔽之,就是世俗化的倾向。其实,这是海上画派以及中国绘画不可回避的历史趋势。而任伯年则以自己的绘画出色地应对了这一挑战,他向绘画造型艺术本身回归的清醒意识和努力,他所创造的清新流美、雅俗共赏却不媚俗的绘画风格,可以视之为中国画商品化的最佳形式,更是传统绘画向现代转化的成功范例。

因为任伯年的这些典范意义,他与吴昌硕的关系有了更多耐人寻味的意味。

吴昌硕第一次来上海的 1872 年,任伯年已定居上海,有了一定名气。吴昌硕对任伯年的绘画倾心已久,只是还缘悭一面。一直到了 1883 年,40 岁的吴昌硕还在苏州为小吏,渴望人生与艺术上突破的他对上海、对提高绘画技艺有了更多的向往。此

年春天，他因公需经海道去天津大沽口，来上海候轮船。等候期间，经朋友高邕介绍，前去拜谒了此时已是海派领袖的任伯年。吴昌硕说起自己 30 多岁才开始作画，酷爱此道，只是苦无师承，独自摸索，提出要拜任伯年为师学画。任伯年让他先画几笔看看，吴昌硕以笔沾色、墨画了一幅花卉（据说是一朵牡丹）。因吴昌硕有深厚的书、印功底，所以以作篆籀的笔法随手画几笔，画中满是金石之气。任伯年看了，很是感叹，认为吴昌硕笔墨中的金石意味是自己不及的，就开口说：你已经画得很好了，不必再跟我学了。任伯年此言并非推托客套或谬赞，而是他一向为自己画中缺少文人画气息和金石意味而感不足，当时正在学八大画册中的笔墨，吴昌硕画中笔墨的金石意趣恰好正契合了他当时的追求，所以得到激赏。任伯年真不愧是风尘中的巨眼，他透过吴昌硕此时画作粗率的表面，看到画外的金石功夫。他的预言，后来得到了印证。

正因为任伯年欣赏吴昌硕的笔墨功力，于是当年吴昌硕欲拜杨岘为师的一幕又重演了，吴昌硕与任伯年虽然没有定下师生名分，却从此成了知交。也有人认为吴昌硕是跟任伯年学过画的，任伯年曾画了几幅梅竹等花卉，吴昌硕携归苏州后日夕临摹，积累多了后，再请任伯年指正。但从吴昌硕和任伯年两人之间的称呼看，他们应该只是亦师亦友的关系，正如吴昌硕自己说的："先生在师友之间也，道所在而缘亦随之。"

在两人此后的交往中，任伯年虽然名气已不小，却对吴昌硕青眼有加。而吴昌硕也很尊重感激任伯年，以为他是知音。据说当时已年近中年的吴昌硕想学画，遇到很大的阻力，许多人以为他篆印已有根基，改去学画太可惜，而且也太迟了。如他在上海的引路人之一胡公寿就说过似乎太迟了的话，而任伯年却鼓励他只要胸中有才华、笔底有气韵，迟些无妨。任伯年和杨岘是

吴昌硕中年学画时最支持他的两位知己。杨岘也说过画不从画出，而造诣在诗文金石 还说积水厚力，能负大舟，是知参上乘禅（一说这是虚谷所言，当以杨岘为是）。后来任伯年一度寄寓苏州卖画，吴昌硕更是常常上门学艺切磋，两人关系更趋密切。

就在两人认识两个月后，任伯年就为吴昌硕作《芜青亭长像》，此后又为他画《饥看天图》、《酸寒尉像》、《棕阴纳凉图》、《蕉阴纳凉图》等肖像，吴昌硕则答之以诗与印。吴昌硕还曾为任伯年所作《高邕像》题长诗，诗画合璧，确为名篇。

《芜青亭长像》画了吴昌硕着长衫席地而坐，双手藏于袖中，目光炯然，神态和雅，似思念故园。

《饥看天图》任伯年注明是“仓石先生吟坛行看子”（“吟坛”这里即诗翁意，是对吴昌硕能诗的尊称。“行看子”即横长的画卷，又称“横看”，因可边卷边看，所以称“行看子”），写于光绪十二年（1886）十一月。此时吴昌硕赴上海，任伯年作《饥看天图》赠之，吴昌硕则刻“画奴”印答之。此像后来由吴昌硕刻石，嵌于西泠印社“题襟馆”外石壁上，见证了两位大画家的金石之契。画上画了他身穿长衫，双手背后，仰头看天，似正徒呼负负、书空咄咄，流露了饱经流离的倦意和入世从俗的无奈。杨岘在画上题有七律一首说：“床头无米厨无烟，腰间并无看囊钱。破书万卷煮不得，掩关独立饥看天。人生有命岂能拗，天公弄人示天巧。臣朔（西汉文人东方朔）纵有七尺躯，当前且让侏儒饱。”（录自原画）很鲜明地概括了画意，也宣泄了一腔才高不得志的愤慨。吴昌硕也在画上自题五言长诗说：

造物本爱我，堕地为丈夫。
昂昂七尺躯，炯炯双青[illegible]。
胡为二十载，日被饥来驱？

频年涉江海，面目风尘枯。
深抱固穷节，豁达忘嗟吁。
生计仗笔砚，久久贫向隅。
曲裘风雪候，割爱时卖书。
卖书犹卖田，残阙皆膏腴。
我母咬菜根，弄孙堂上娱。
我妻炊㸒 眬，瓮中无斗糈。
故人非绝交，到门不降舆。
见笑道旁谁？屠贩鬈鬈须。
闭户自斟酌，天地本蘧庐。
日月照我颜，云雾牵我裾。
信天鸟知命，人岂鸟不如？
看天且听天，愿天鉴我愚。
海内谷不熟，谁绘流民图？
天心如见怜，雨粟三辅区。
贱子饥亦得，负手游唐虞。
（录自原画）

更是由己及人，道出愿天下人皆不用饥看天的愿望。

次年六月，就在吴昌硕迁居沪上前夕，他再次来到上海。任伯年为吴昌硕写《棕阴纳凉图》，画了几棵棕树下，两帙古书、一把瑶琴前，吴昌硕赤膊、脱屐席地而坐，手持团扇，若有所思，似有悠然出世之意。任伯年题画说模拟扬州八怪中的罗聘为老师金农所画《午睡图》的古趣。下面还有杨岘在苏州的题诗与题记。

这两幅画上都同时留有三位在书、印、画领域各领风骚的近代大家的痕迹，可谓“三绝”。而画作中他们的悠悠知己之情和

追慕古时狂狷之士的雅意，更可令今人又起追想之念。

此外还有一幅《蕉阴纳凉图》作于 1892 年夏，与前画意趣颇近。写了吴昌硕体态肥硕，光头，袒胸腹，露臂，闲坐竹榻，靠在一堆古籍上，手握葵扇，作迎风纳凉小憩之状。画像不但写得吴昌硕神情酷似，而且他的神情无拘无束、潇洒自如，颇有东晋名士“袒腹晒腹中书”的意态。吴昌硕在画上用篆书自题诗说“腹鼓三日醉，身肥五石瓠”，大有奇趣。吴昌硕很是珍爱此画，常睹画思人。1904 年画被窃，吴昌硕痛惜不已。1907 年吴昌硕的词友郑文焯在沪上重得此画，物归原主。吴昌硕再次题跋，写了前后因缘。

任伯年还曾为吴昌硕三子吴东迈画小像。那是 1891 年端午，正当枇杷上市，因家境困难，“尉（吴昌硕自称）也腰无钱，全家戒勿食”，没有钱卖时鲜水果吃。6 岁的东迈大哭，恰逢任伯年带来亲手所摘枇杷一筐，让孩子破涕为笑，绕膝踊跃。任伯年兴致所至，写下了东迈小像。吴昌硕也作五言长古《书苏儿小影》题画，记下“行者为写照，真意出笔端”（《缶庐集》卷二）。一幅肖像，真实记录了一件真情小事和两人的深厚情谊。

后来齐白石说“余见缶庐六十前后画花卉，追海上任氏得名天下，七十岁后参赵氏（赵之谦）法，而用心过之”（齐白石题吴昌硕 1923 年山水《观瀑》），道出了吴昌硕受任伯年花卉影响很大。而吴昌硕受任伯年影响，也偶作人物，如 1894 年就曾以朱笔默临任伯年朱笔《醉钟馗图》。

吴昌硕 1886 年在《十二友诗》中作诗思念任伯年，诗云：“山阴行者真古狂，下笔力重金鼎扛。忍饥惯食东坡砚，画水直翦吴淞江。定把奇书闭户读，敢握寸莛洪钟撞。海风欲卷怒涛入，瑶琴壁上鸣絫骙。”（《缶庐集》卷一）写了任伯年的性情和笔墨艺术，说他是以砚田作画为生，还化用杜甫《戏题王宰画山水

图歌》中的名句“焉得并州快剪刀，剪取吴淞半江水”和“海风怒涛”来赞美任伯年画艺的自然博大之美，可谓得其画心。吴昌硕还为任伯年珍藏的“宝鼎砖砚”刻铭言：“画奴凿砚如凿井，画奴下笔如扛鼎，宝珠玉者谁敢请。”说任伯年是“画奴”是赞他对绘画的痴情，说他的作画如“扛鼎”是赞其笔力雄健，而说他的画是“宝珠玉者”是赞其画珍贵。1889 年暮春，吴昌硕为任伯年作“任和尚”章，边款又作一首长诗记此事，诗意颇为风趣。诗开头就说：“和尚堕地三尺长，小名呼惯唯耶（爷）娘。大来仍学行脚装，不知者笑和尚狂。”（录自原印）可见两人早年经历也有相似处，吴昌硕小时也被人称为“小和尚”，而且都受过战争的连累。这也许能解释他们之间的亲密友情和此时互相影响、相互接近的画艺的基础。

1895 年任伯年在上海去世，吴昌硕在苏州惊闻噩耗，急赴上海奔丧，挥笔写下挽联“画笔千秋名，汉石随泥同不朽。临风百回哭，水痕墨气失知音”，来哭这位于自己有知遇之恩的近代杰出画家、海上画派一代宗师。任伯年去世后，吴昌硕多有画作和诗歌怀念他。如很少写禽鸟的他曾拟任笔法绘《墨猫》一幅，还有《龙》、《虎》各一幅，《龙》上题跋说：“神矣哉！龙耶？伯年之笔耶？”《虎》上题跋说：“惜不能起伯年翁问之”，道出无限痛惜之情。

吴昌硕晚年时，吴仲熊（任雨华后人）来向他请教作画之道，吴昌硕有《勖仲熊》诗一首：

我画非所长，而颇知画理。
使笔撑槎枒，饮墨吐畏垒。
山是古时山，水是古时水。
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。
荆关董巨流，其气乃不死。
剪可试吴淞，涛翻风聒耳。
五岳储心胸，峥嵘出笔底。
茎茎摹其形，窳弱类疾痞。
请观龙点睛，飞去壁立毁。
愿子思我言，言直意却美。
慎无雅乐陈，郑声杂靡靡。
沧海虽横流，甲子尚可记。
欲归归未能，赁屋沪江涘。
我老无一能，英才望吾子。
画石天补成，痴心聊自喜。
（《缶庐集》卷四）

在诗的前半部分吴昌硕言出诚恳直率，以一生在绘画中的甘苦得失，为故人之后道出自己对师造化与师心源、摹古与创造、形似与神似关系的深思熟虑。这正是中国绘画最重要的几个相对范畴，也是海上画派平衡创新与传统的关键所在。吴昌硕在诗中强调学力即读书养气、学习优秀传统、求雅去俗的重要性，但也流露出了求新求变、求神不求形的心声。这说明他的绘画观并非简单浅陋。在诗的最后，吴昌硕也写到沧海横流的时世中自己欲作一块补天（入世济民）之石无成，只能选择当一个画家，在纸上画石头来慰藉一片痴心，以这两句诗概括回顾了自己的一生。另外，他在诗的一开头就说“我画非所长，而颇知画理”，这看似谦虚，但说给任伯年的后人听却又不是单纯的谦虚了。此时的吴昌硕早已非当年初来海上者，但在绘画技艺上，他

永远对任伯年怀着深深的敬意。这首诗算是他们多年交谊的一段余响。

任伯年去世这年前后，海上画派和吴门画派许多元老在苏州、上海纷纷病逝，如顾若波、吴伯滔还有虚谷。吴昌硕的老友杨岘不久后也病逝了。人才凋敝，吴昌硕感到无比孤独。他没有想到，十多年后，他会高高独立于海上画坛之巅。

海上画派的崛起和确立，是传统绘画随着新兴的社会、经济、文化、生活变迁的过程和结果，其中又以人物画和花鸟画的新变最为显著。那是世俗化的倾向。在这一点上，任伯年绘画在海上画派中的重要性和典范意义是不可忽视的。可惜他壮年谢世，又缺少得力弟子，影响力在身后迅速缩小。更重要的原因是他出身民间，不是文人画家，不谙金石，不能融通书、画、诗、印四艺。所以他不能取得仍牢牢掌握文化权威话语权的海上文人圈和仍信奉传统文化的民众的深刻认同。即使他生前得到很大成功，卖画卖得极贵极多，而且他的绘画比吴昌硕题材广泛、技巧高，但因为没有深厚的传统文化作基础，他的声名兴盛就不能持久。而吴昌硕在他之后，凭借金石功底、四艺兼备、文人气质，还有与海上文化圈中心成员的友谊，在文人圈得到普遍认可，迅速崛起，取代他成为新的海派巨子。当然，吴昌硕得以在民间大众那里得到承认也是因为从任伯年处学到了许多雅俗共赏的绘画内容和技巧，他还从任伯年身上得到了人生的启示。

吴昌硕作为年纪最小、出道最迟的一位，在海上其他三大家任伯年、蒲华、虚谷尤其是前两位身上得到不同的濡染。画艺与画境的雅与俗，看似迥异却能互相融通，正如他们四人截然不同的人生却能交汇在上海这个神奇的大都市里一样。

第十章

中年风云

迁居海滨

吴昌硕曾一度在44岁时迁居上海，并居此卖画，但不久就回到苏州。他的这次首度迁沪只能算是一个插曲或者说是后来定居上海的一个序曲，但也可见他此时随着时代变迁观念的转变。

1887年，吴昌硕在初冬之际携全家迁居沪上。此年秋八月，正是夫人施季仙的四十寿辰，吴昌硕在苏州作有诗一首，道出患难夫妻的深情。不久后，他们就移居上海，在途中吴昌硕也有诗赠妻子，这就是《移居舟中赠季仙》二首：

苏儿索果壶儿争，福儿欲攫猿臂橖。
兄弟罗欢至性古，鸡犬富有移居荣。
谓我何求金石刻，善抱不脱风波声。
来日大难尔弗厌，会计盐米持权衡。
万间广厦何足贪，东坡只羡弥陀龛。
书生意气尽吾有，老姑食性唯尔谙。
荒荒大野挥涕泪，泛泛一水游东南。

芜园花鸟待归去，苦铁之苦终回甘。
（《缶庐诗》卷三）

诗中多是劝慰妻子之意。带着在苏州安定下来不久的妻儿再度踏上漂泊的路途，客船在古运河的水波中摇曳，慢悠悠地穿过一座座的桥梁，恍惚之间仿佛又是5年前从安吉迁居苏州的情形。想到当时对妻子“去灾”、过上安定富足生活的承诺，吴昌硕心中浮起了许多愧疚。还有，迁居到一个相对陌生的城市，前景未卜，心里难免患得患失。尤其是这次迁居前往的上海是此时中国最复杂多变的城市，带给人无尽的新奇遐想和希冀，却也给人不安定和动荡感。上海地处江湖、湖海之滨，各地移民赴上海多取水路，除去心理的漂泊之感，身体也受路途中的舟楫动荡之影响，使得许多来上海者都怀着忐忑的心情。吴昌硕也是心潮起伏难定，所以在诗中借安慰妻子表达了自己此刻亦惊亦喜亦忧的复杂情感。

此时他的小儿子东迈，就是苏州生的苏儿才两岁，也随父母、兄长同行。三个男孩天真烂漫，不知世事多愁，正在嬉戏。吴昌硕于是借此开始自己的诗，劝解妻子说孩子都很友爱，已是难得的福分，又何必求“万间广厦”呢？接着说自己唯有书生意气，只爱金石篆刻，今日面临眼前的“荒荒大野”、“泛泛一水”，心中惶恐无助，只希望能再得妻子这个贤内助之助，携手应对未来在上海的日子。所以才有“来日大难尔弗厌，会计盐米持权衡”、“老姑食性唯尔谙”之句。最后，吴昌硕还安慰妻子和自己说“芜园花鸟待归去”，意谓上海如果呆不下去，还有芜园这个退路。他还在心里暗暗祈愿好运：“苦铁之苦终回甘”，自己这块“苦铁”经历了那么多苦难困顿的磨炼，应该是苦尽甘来的时候了吧？

在移居上海前，吴昌硕还惜别了苏州的邻居、师长杨岘，有《将之沪上留别藐翁先生》诗二首，其中有“凿壁分灯火，愁余别草堂”、“沧波回首处，明日在吴淞”（《缶庐集》卷二）之句。

此时沈石友也有《岁暮寄昌硕》，说吴昌硕这个薄宦多年的诗人，在岁末除夕将至之时移家，租船冒风雪，海上卜新居。次年春，沈又有《闻昌硕病久无书来》：“吟诗海上客，多病似相如。买药添新债，看花忆旧居。”可见吴昌硕到了上海后，常常生病。由于诸事不顺，经济也拮据，使得他常常思念起在苏州的日子。

吴昌硕此次来到沪上，距他第一次来沪上，已有 15 年之久，上海的变化极大。1883 年上海市民有了电灯，也用上了自来水。

吴昌硕自 1882 年在苏州为吏，常因公事奔波于江苏各地。当时上海道属江苏府，所以他也常因公事到上海去，如早一年 1886 年冬还曾在上海公务。俗事累人、风尘仆仆，只有与朋友相逢谈艺才是快事。他就是在 1883 年公务来上海之际认识任伯年的。当时，海上画人中与他身世相似、双栖于官场与艺苑之间的也还有一些，如他的友人高邕曾做过县丞，官江苏候补同知。杨伯润则曾以候补九品小官与他同官苏州。为官拘束枯燥，与他们艺术家的天性固然不合，晚清又是官少人（候补者）多，久久不得为实职或升迁。但当时仕途仍是文人安身立命的唯一正统途径，他们不能毅然放弃这食之无味弃之可惜的鸡肋。

但在时代的变迁中，尤其在上海这个商业都市中，海上画人中的这些官场、艺坛双栖者深受海上风气的熏染，或早或迟，最终都放弃了仕途，在上海卖画终生。吴昌硕虽身在苏州，但在与他们及蒲华等不求仕进的名士派文人画家、任伯年为首的职业画家的交往中，观念也受到影响。而且在此时与海上画人的交往中，由于胡公远和任伯年等海派领袖的揄扬，吴昌硕的绘画也

开始被认可和赞许，使他信心大增。他已趋于成熟的书法、篆刻也得到一定范围的赞赏。吴昌硕决意来上海，他早几年开始学画就是为此作准备。15 年前，他没有选择上海。5 年前的 1882 年，他选择去了苏州。而此时吴昌硕选择移居上海，应该是多个原因合力的结果，一是仕途不顺，二是他对自己的画艺渐有信心，三是当时沪上的书画市场日益繁荣，据说任伯年的一个扇面可卖二百钱。

吴昌硕此次来海上行迹、时间长短因资料很少，都难以确定。他曾多次迁居。因为无力租房，最初一段时间他们一家曾住在吴淞江的小船上，真的过着漂泊流荡的生涯。船只曾泊嘉定南翔，吴昌硕上岸寻檀园旧址，却早已荒废。檀园是南翔人氏、明末著名书画家李流芳所辟。明万历年间，嘉定娄坚等四人因学养、志节、艺术风格相似被尊称为“嘉定四先生”，其中李流芳是董其昌之后的著名大画家。李还好石，在檀园藏有不少名石。吴昌硕早就倾慕李的为人艺事，本欲凭吊，却不能见，只能作诗抒感慨。

此时吴昌硕还常到浦东作画，曾一度卜居当时十分偏僻的浦东烂泥渡路农家。他这次旅居沪上也接来了已患有眼疾的继母杨氏，同住浦东颐养。此年暮春，浦东田野上遍地都是盛开的芍药花，吴昌硕还见到有好事者移芍药嫁接牡丹，色彩绝艳。于是他作芍药一幅并题所见作为纪念。此年冬天，他又觅屋移居吴淞。

在上海，吴昌硕与任伯年、蒲华、高邕等人有了更多交往和交流，绘画和见识上都有所进展。他开始多学前辈大画家，如他曾于 1887 年作山水一幅，拟石涛笔法并参以己意，自题“狂奴手段”，1890 年又效八大山人画。

但自来海上，吴昌硕也感到诸事不顺。就在来沪前一年，海

上画派早期领袖、他在画坛上的引路人张熊、胡公寿都去世了。更主要的是，海上知交虽多，但吴昌硕此时在画坛还没有很大名气，仍过着饥看天的日子。

吴昌硕在初到上海的 1887 年初冬作有《吟诗图》一幅，上有长跋，逼真地写出了他当时寓黄歇浦（上海古名）“极天下枯寂寒瘦之景”的生活状态：“夜漏三下，妻儿俱睡熟，老屋中一灯荧然，光淡欲灭。缺口瓦瓶，养经霜残菊，憔悴如病夫。窗外落叶杂雨声潇潇，倏响倏止。可谓极天下枯寂寒瘦之景，才称酸寒尉拥鼻微吟佳句欲来时也。即景写图，不堪示长安车马客。远寄素心人，共此情况。”吴昌硕更说自己本欲选取人世间最枯涩景象作本事写一幅《吟诗图》，一直苦无稿本，不料自己此时的生涯竟然可作本事，真是苦涩的讽刺。他胸中郁结难消，又在画上题诗云：“灯火照见黄花姿，闭户吟出酸寒诗。贵人读画怒曰嘻，似此穷相真难医。胡不拉杂摧烧之，牡丹遍染红胭脂。”（《缶庐别存》）言明自己的画难卖，就是和历代文人画家如李唐、八怪中的李鱓等人的画一样，多以墨色写菊花，而不是用胭脂写牡丹，不够随俗，所以无人喝彩。

再如此时一幅《岁朝图》长题，吴昌硕也以诗意笔调真实而生动地写出自己在守岁夜所作所为：“除夕不寐，挑灯伫晓。命儿子检残书，试以难字，征一年所学。煮百合充腹。百合一名摩罗，春白华者，根似玉莲花，食之益肺胃，胜屠苏酒十倍也。雄鸡乱啼，残腊垂尽，亟呵冻写图，吟小诗纪事。诗成，晨光入牖，爆竹声砰然，狐裘貂冠客，挟刺贺新年，舆马过门矣。”（《缶庐别存》）题跋的最后泄露了天机，平和的口气下掩不住对轻车肥马的“狐裘貂冠”者愤世嫉俗的藐视。

1888 年，吴昌硕的长子吴育在沪上早逝。八月女儿丹㺜又出生。也许家庭的变化是导火索，导致了吴昌硕又迁回苏州。

此后吴昌硕又多次来往于上海与苏州两地。这期间他在上海，虽非长期定居，但也留下了生活的痕迹。他在 1892 年或次年曾住上海南市升吉里。1903 年后一度在严信厚小长芦馆为客。1910 年则曾住过上海虹口。

回到苏州，吴昌硕仍过着“酸寒尉”的日子。1890 年冬十二月初三夜，在苏州，正当风雪之夜。长夜无聊，吴昌硕与画友屠朋（号了谿）、妻弟施为石墨（吴昌硕称他们为“奇穷了道人，善病墨居士”，可见都是同路中人）在住所谈艺。谈到兴酣，吴昌硕即景写画，画的正是破灯火温、梅花淡雅的冷逸情趣，也符合他书斋里别无长物的情形。落笔飕飕，与窗外风雪之声相应和。两人在旁观看欣赏，浑然忘了冬日的萧瑟凄寒。不料忽然传来一阵急促的叩门声，官衙送来一纸公文，让他在这雨雪泥泞的天气，火速去办公务。吴昌硕被扰了清兴，但也无奈，只好在画上即兴题诗写实景说：“一官追聋丞，官事食以耳。衙参唤不起，习懒艰拜跪。……叩门急星火，传入一片纸。雨雪方载涂，捉我去官里。”（《缶庐别存》）

到宣统三年（1911）夏，吴昌硕终于在将近古稀之年迁居上海吴淞。民国 2 年（1913），又迁上海北山西路吉庆里 923 号，这是两层的石库门。他最终选择了上海，选择了卖艺自食其力。他将斋室定名为“去驻随缘室”，是纪念沧桑岁月，也道出了自己与上海几分几合的奇妙缘分。1927 年，吴昌硕在此逝世。今天，在浦东吴昌硕最早定居上海之处建起了他的纪念馆，却是模仿吉庆里故居择地重建的。

记取古榆关入幕

在苏州 30 年，是吴昌硕的游艺也是他的宦游时期。他的仕途生涯曲折低迷，他的入世济民之梦明暗恍惚，但他的信念却始

终坚定不移。他日后的关门弟子王个簃在他逝后所作《吴先生行述》中说他是："生平忠爱，根于天性。每值时变，辄咨嗟扼腕，仿佛有促迫于其后者。"①

吴昌硕和这个时代的许多文人，一生都曾遭遇无数"时变"。中年的他就经历了近代史上两起重要的历史事件：1894年的甲午战争和1898年的戊戌变法。这两起事件有着前因后果的关系。吴昌硕此时虽还是一介小官，但也在历史大背景下留下了自己的背影。

而他面对"时变"表现出的所谓"根于天性"的"忠爱"之情，不可讳言，就是对朝廷的忠诚。当然从现代人的角度看那是落伍甚至被认为是腐朽的。在晚清，尽管已是封建社会末期，许多传统的东西仍根深蒂固，如爱国与爱皇帝、朝廷不可分，是从中成长的旧式文人难以摆脱的。

吴昌硕少年时代就饱受战难之苦，使得年轻的他痛恨战争与乱变，产生了渴望太平的情结，更由此滋生了对国家与大众命运的广大深挚的关怀，以及天下太平、百姓安居乐业的人生理想。自壮年在苏州入仕后，他更是位卑不忘忧国事，胸怀安邦定国的雄心壮志。他在此时多有诗歌表现这一情愫，如咏《松》的"破壁当飞去，为霖化作龙"和《松石》的"移向中流作砥柱，任凭沧海涌波涛"（《缶庐别存》）。由于怀才志而不遇，他常将自己这块"苍石"比作女娲补天留下的遗材，还有南朝画家张僧繇画龙点睛故事里破壁飞去的龙，感叹自己的遭际，却不无乐观地希望能有乘风雨而起、在沧海横流中作中流砥柱的一日。

道咸时金石之风兴起，天下翕然从之，吴昌硕来到苏州的同光年间，金石风气仍方兴未艾。而金石是一门特别需要财力、见

① 转引自吴东迈编：《吴昌硕谈艺录》，人民美术出版社1993年版，第245页。

识的学问，清代著名的金石家多是官场中人，其中不乏高官名宦、封疆大吏。如清初的翁方纲和乾嘉的阮元等人都是。吴昌硕在苏州凭借金石艺术的交流与契合，知遇了当世金石大家，同时也是大官的吴云、潘祖荫、吴大澂等人，不但由此进入了金石圈，得见许多他这个“酸寒尉”难以见到的古金石巨器、珍品，更因此得到吴大澂等人的青睐，暗淡宦途上有了一线生机。

光绪二十年（1894）夏，正当甲午年，中日战争（1894 年 7 月—1895 年 4 月）爆发了。吴大澂主动请缨赴前线御日杀敌，被朝廷任命为督办东征军务副帅。他还特意邀吴昌硕作为高级幕僚，入幕赞画军事。吴昌硕此时已年过半百，但感慨于吴大澂的忠勇和慷慨意气，不顾家人朋友的劝阻，毅然受命参佐戎幕。与吴昌硕同入幕的还有画家王同愈和陆廉夫。

吴昌硕先随吴大澂来到北京，候旨听命。后战事紧急，吴大澂督湘军北上出征山海关。征途上，随行的吴昌硕一路上饱览北国山河。他一直生活在南方，只因公务去过天津、北京等城市，难得见此山野莽莽苍苍的气势，虽是战火在前，也不由心怀旷荡。

军队来到山海关已是 1894 年的秋冬了。吴昌硕随吴大澂立马古榆关（山海关别称）前，在满地大雪中，沉醉于山河的奇丽风景中。此刻这两个意气风发的书生更记起无数古从军行、出塞的诗篇，胸中生出许多思慕古人、历史的幽情，浑然不觉割面北风的冷。近 30 年后的 1922 年，在生命的最后几年，吴昌硕还对两人“短衣并马古长城”、“慷慨赋诗磨盾”的此景此情历历难忘。他在题吴大澂一幅写山海关景色的画《吴愙斋中丞遗画〈榆关景物〉》的诗中说：“短衣并马古长城，割面风危胫雪平。三十余年磨盾客，画中观我一书生。云摹古籀开重屋，崖矗丰碑欠一穿。是画是书谁领略，点头那得石通禅。”（《缶庐集》卷四）

再如题《雪景山水》七绝也说："平生足迹半天下，匹马曾游山海关。关外雪花大如掌，至今忆着鬓毛斑。"（录自原画）

山海关自古以来就是兵家必争之地，有"两京锁钥无双地，万里长城第一关"之称。东面的门"镇东门"就是著名的"天下第一关"。据吴昌硕后来对后辈说起，他当时看到城楼上明成化八年（1472）进士肖显写的"天下第一关"五个大字，仰头看得出神，连帽子掉了也不知道。

也许是北地风光与从军豪情带来的影响之故，吴昌硕在这次军旅之行中写下不少气势豪迈的诗篇和画作，如途中有《苍松图》、《羊河口望秦皇岛》等诗画，在山海关则作《乱石山松图》轴、《芦台秋望》诗，又有《榆关杂诗和[illegible]斋先生》和诗。

过山海关后，吴大澂督湘军来到了辽东牛庄（现属辽宁海城）前线。

1895 年 2 月，日军攻占威海卫。清廷派李鸿章赴日求和，康有为"公车上书"提出拒签和约。国内主和、主战派正争论不休，在辽东前线，1895 年 3 月 4 日，日军又发动猛烈进攻，清湘军、淮军奋勇抵抗，战况激烈。历时一昼夜，清军败退，官兵阵亡 1800 余人。牛庄失守后，日军更是杀人无数，城内血流成河。

牛庄之战失败后，从牛庄撤退的吴大澂一时成为众矢之的。其实在当时战局中，吴大澂退守、保全后路是战略的需要，已得到了朝廷的同意，并非临阵脱逃。所以，说吴大澂是逃跑将军，把辽河之战失败的责任只归咎于他一人是不妥当的。但吴大澂本人对湘军出关对日作战的溃败也并非毫无责任，他作为统帅，实际上只会纸上谈兵，他性情中的浮躁、好大言，以及不熟悉军中之事，也就是书生意气所导致的举止谬妄、贻误戎机，要对战争的失败负很大一部分责任。

牛庄之战时，吴昌硕并没有在军中。当时因继母杨氏病重，

家中急函催返，吴昌硕只得乞假南归，并奉母去上海颐养。他后来在一首题《博古》画的诗里就说到："从军赴榆关，未获书露布。母病亟图南，奉母海上寓。"（《缶庐别存》）露布，就是报捷文书，可见吴昌硕在一开始对战事的信心。到关外后，吴昌硕仍对战局保持乐观看法。光绪二十年（1894）十一月，他还曾在山海关刻"俊卿大利"印，意在望战事顺利。但他在上海时，传来了吴大澂的败绩噩耗，所谓"可怜辽阳讯，魍魉跃波澜"。战争也随着夏日威海卫水战的再度惨败和北洋水师的全军覆没，很快以中国失败求和而告终。吴昌硕本欲借戍边建功，得到升迁的机会，并实现其济世之梦，不料却是如此结果。后来吴大澂更因此被革职，吴昌硕因为南归之故未受追究，但甲午战争的失败无疑是对他人生政治理想的一次沉重打击。他此时开始以"破荷"为号，表现了自己在风雨飘摇的时局中的无助命运和惶恐心态。

吴昌硕虽未能亲身参与战事，但他一直很关注甲午战争的进程，战争结果更让他永世难忘。1894 年黄海海战结束后，他就有悼念殉难将领和誓到前线杀敌为他们报仇的诗篇："凭吊忠魂歌莫哀，传闻邓禹绘云台（原注：邓军门世昌八月十八海战殁）。可怜旗鼓伸天讨，未见珊瑚入贡来。谢傅围棋终破敌，班超投笔敢论才。妖星看挽强弧射，独立营门遣酒杯。"（《榆关杂诗和唒斋先生》）其中"谢傅"、"班超"两句就是以谢安比儒帅吴大澂谈笑破敌，而以班超投笔从戎比自己入幕。到 1895 年得悉北洋舰队倾覆的消息，吴昌硕更是悲愤莫名，赋诗痛悼阵亡将士："海军未复谁雪耻？愤失海权蹈海死。呜呼我国多烈士，精卫衔石沧海填。……"（录自原稿）

1895 年，吴昌硕还请任伯年画《山海关从军图》以作纪念。一直到晚年的 1912 年，69 岁时的他还常想起这段短暂而伤痛

的兵戎生涯，常是“铁马冰河入梦来”，有他的一首题画诗“石头奇似虎当关，破树枯藤绝壑攀。昨夜梦中驰铁马，竟凭画手夺天山”（《缶庐别存》）为证。晚年吴昌硕还曾作题画词一首：“送凉新雨，发长啸豪尽一樽嘉酿。记取古榆关入幕，慷慨赋诗磨盾。沙射波寒，镶翻霞碧，忽大星天陨，随风易帜，数行乱彼飞隼。此行失算何因，王师敢抗钳狨，强夷见我来尤蠢，势逼京畿近。谁料军情中外隔，掣肘病狂如疹。割地瀛谈，献琛泉涌，相度和戎允。区区小子，论兵问谁微哂。”（录自原画）写了他对牛庄之战及甲午战争失败的见解和对自己戎幕生涯的回忆。

吴昌硕参与吴大澂的幕府①，在京师等地参佐戎幕，约有一年时间。其间阅尽风云局势，密切接近政治中心有助于吴昌硕能有较广大的政治关怀和深刻的政治见解，这对他以后的人生和书画艺术都有着影响，就是他后来说的“诗在榆关立马间”。而游历北国，被战争感发的少年侠气，更直接在吴昌硕的绘画中留下丰富的底色和印记。

但他后来一度因吴大澂被罢职之故，对这一段经历有些讳莫如深。如他有《客来》一首就说：“客来问我山东事，除却谈碑口便蓟。哪有新闻入聋耳？不妨古水照寒心。”（《缶庐集》卷二）他大约就在此时开始借口耳聋重听而避谈时事（吴昌硕曾说过自己耳聋是在山海关被大炮震聋的），还有刻印和自题书斋所书的“缶无咎”（“无咎”是无错、无罪之意），表现了他对时

① 历代幕府中皆多不遇或未遇才子。清代由于朴学、金石学的影响，出现了学人幕府现象。这促进了清代的学术文化，也使文人得到了参与当世事务的机会。尤其是晚清幕府，由于内忧外患，幕府的职能扩大了。在地方大员尤其是朝廷重臣的幕府中，更云集了各方面的人才。幕主也常保荐幕府有功人员，使一些幕僚可凭实际才干功劳而非功名获得升擢，吸引了更多士人投入幕中。在当时，功名不高的文人选择入幕府是一条捷径。只有秀才功名的吴昌硕曾多次入幕或为人门客。

局、政事荒谬无稽的愤慨，也体现了他胸中的一腔倔强郁闷之气。

吴昌硕的仕途梦虽受挫折，仍有求仕进之举。但不久他的入世理想又在戊戌变法失败后再次受挫。

戊戌变法与甲午战争自有千丝万缕的关系。两事件的关键人物之一就是翁同龢。甲午战争中，朝廷官员分为两派，明着是主和、主战之争，实际却是暗中由来已久的后党和帝党①之争。时任户部尚书充任军机大臣的翁同龢因是光绪的师傅，极受倚重。甲午战争中，翁同龢极力主战，他身后的一帮清流名士更是激昂高论。吴大澂就是受翁同龢支持才得以领兵的。

这里值得注意的一个问题就是清流党人与当时流行的金石学风间的密切关系。吴昌硕得以与他们结交、入幕也与此有关。

同治年间，乾嘉朴学与道咸经世之学面对现实都已呈颓势，洋务和新学还没有被士大夫普遍接受。流行于士林的只有收藏、整理的学问，一向被视为雕虫小技的金石学，借着朴学、经学研究的余风，又和书法上的碑学结合，竟成为这一时期最热门的学术。三代钟鼎、秦汉砖瓦、魏晋碑帖成为士人们谈论的焦点。苏州、常熟所在的苏南地区正是金石学的中心。潘祖荫中探花后，为京官期间与张之洞、同里吴大澂等人常聚首切磋金石。常熟的翁同龢中状元后，亦为翰林，也是以金石周旋达宦与同好官员间。这些人都是后来清流党的核心人物。

---

① 晚清政治派别有洋务派与清流集团中人之分，如李鸿藻、翁同龢、潘祖荫、张之洞、陈宝琛、吴大澂等人就属清流，成员中很多是地位较低而未掌握实权的御史、翰林，议论朝政，指对方为浊流。清流的宗主如翁同龢等人则倚靠清流来弹劾政敌李鸿章等人，后演变为后党和帝党之争。在现实中两派中人都有私交，并非泾渭分明，情况很复杂。清流也有消极不足之处，如有人以为同光年间的所谓清流，好持高论，不切实际，弹劾政事，常常清谈误国。

光绪年间，潘祖荫和翁同龢等人在仕途上修成正果，成为一品大员。潘、翁并称，他们所好的诗文金石雅癖，成为官场中的交往风尚，更成为渴望跃上龙门的士人心目中的终南捷径，从此也带动了一代士风。金石学成为官场最好的敲门砖。吴昌硕选择苏州，来往于常熟等地，与两吴一潘以金石为交，自然也是受这一风气影响。

金石学风的兴盛，为光绪年间清流党的形成作了很重要的人事准备。这一人脉关系是晚清政治中不可忽视的。如清流首领之一的李鸿藻就曾与潘祖荫、吴大澂在苏州园林以金石诗文结社。吴昌硕与吴大澂的关系也是如此。不妨再来回顾一下吴昌硕在 1894 年的另一次努力。

就在甲午战争前的光绪二十年（1894）二月，吴昌硕曾游历京城，经沈石友的友人、常熟赵非昔[①]引荐，去拜谒了也是常熟人的翁同龢。但不巧未遇，仅托赵非昔以诗及印谱赠翁。在当时，以篆印出名的吴昌硕，多以印章交友，也曾多次以印章赠当朝重臣达官望其援引，多是他在苏州文化圈里结识的金石大家们转介的。如他 1889 年就曾作过“张之洞”一印。

甲午之后，吴昌硕仍回苏州为小官吏，但见国运衰落、国事日非，自己也年华老去，心下自是苦闷彷徨。光绪二十四年（1898）春，京师传来了光绪帝推行新政变法的消息。吴昌硕对此极为注意，希望能由此变革使老大中国重现生机，自己也能有新的机遇。翁同龢是变法的主要主张与支持者，他向光绪帝举荐了康有为，推动了变法的进程。

---

① 赵宗建（1830—1900），名非昔，常熟著名藏书楼“旧山楼”主人。翁、赵两家有旧，赵家有恩于翁家。赵宗建与翁同龢是同年朋友，两人又同在北京做官。吴昌硕大约是在 1890 年结识赵宗建的。此外，沈石友与翁同龢亦是邻居与姻亲。

但变法刚一起步，即被慈禧太后为首的后党扑灭。六月，变法失败，先后不到百日，时称“百日维新”。慈禧还在朝中扫荡帝党人士，首当其冲的就是帝师翁同龢。

翁同龢被放归家乡常熟后，此年冬，又得朝廷旨意，将其革职，永不叙用。这个曾身为帝王师、位居权力之巅的古稀老人，在最无奈的状态下退出了历史舞台。他在虞山西麓鸦鸽峰下筑了一处墓庐，起名“瓶庐”，寓意守口如瓶、缄默保身。翁同龢在此度过了人生最后的阶段。

翁同龢罢官后，吴大澂也被牵连，借甲午辽东战役之败的旧罪名被革职查办。吴昌硕很同情和不平他们的遭际。就在1898年冬，鸦鸽峰下来了个不速访客，来拜谒已下台的翁同龢。他就是吴昌硕。四年前的北京翁府前，是熙熙攘攘，如今的“瓶庐”却是门前车马绝迹。吴昌硕见了，自有一番感慨。可惜这次造访还是缘悭一面，两人未曾得遇。吴昌硕只得又以所刻印留赠。次日翁同龢听闻消息，办了佳肴要款待他，吴昌硕却已匆匆返棹苏州，只能写诗谢翁厚意。后来吴昌硕又从赵非昔处知道翁同龢在赠赵的绝句里提到自己，于是有《偶读松禅居士赠赵非昔一截句述及鄙人，感和原韵》一诗，其中有“魑魅喜人吟不和，忧时直与杜陵同”（《缶庐集》卷二）之句，用杜甫怀念无辜被流放的李白的诗句“魑魅喜人过”，道出对翁同龢等人政治命运的无限同情，也表现了他眼见清帝国气数将尽的重重隐忧。

吴昌硕的政治梦想，曾如此接近于成功，却就此破灭了。甲午战争、戊戌政变是晚清历史的一个重要转捩点，吴昌硕也随即对自己的人生作出了新的设计。

一月安东令

吴昌硕曾对仕途不离不弃，以之为人生唯一正途。但时事、

宦途险恶，他终于在中年几度风波后，有了偏离与放弃这一人生途径的念头。

在苏州为小吏多年后，吴昌硕渐渐积有了较深资劳（即为官阅历和成绩），并凭此叙资劳转迁为知州虚职。但要变为实职，还需要当道有力者的荐举。翁同龢、吴大澂罢官后，吴昌硕的升迁希望愈感渺茫。正当他对仕途渐生倦意之际，光绪二十五年（1899）十一月，一个机遇却出现在他眼前。在他早年时的一位幕主、同乡丁葆元大力保举下，吴昌硕破例得到淮安府安东县（今江苏省涟水）截取县令的实缺[①]，走上他祖父、父亲的老路。

关于吴昌硕这次得到县令之位，另还有两种说法。一是说他曾为直隶总督端方治印，得到端方的垂青。还有说是吴大澂的举荐。这两种说法似都不确。端方是在1904年才调任江苏巡抚，摄两江总督，至于移督直隶要到1909年。1899年前后他还在陕西。端方虽也是晚清金石大家，但恐怕此时他们并无很多接触。而吴大澂，此时已是自身难保，也不太可能帮这个忙。

吴昌硕此时已56岁，功名心也不比壮年时旺盛了，而且他已渐渐习惯了卖画的生活方式和游离官场、与艺友优游艺事的日子。多年梦中情景一旦实现，他却有些高兴不起来，因为他忽然发现自己早已是“性格疏阔类野鹤，不受拘束雕镌中”（这虽是吴昌硕《刻印》一诗中自喻刻印之艺的，但也表现了其性格）。

1899年冬，吴昌硕渡过长江，到安东县赴任了。果然不久，

① 据有的回忆录说吴昌硕的知州的虚职也是丁葆元通过“捐纳”替他谋取的。此说也有可信之处，待考。鸦片战争后，清廷外临赔款激增，内有灾荒频频，国库枯竭，不得不广开捐例。凡郎中、道台以下，都可以用钱买到。不过所卖官职，仅是虚职，要再由省里量才委用，才能得到实职。

他就因不善逢迎,得罪了上司。加之他觉得县政实职太烦琐,和潜心艺事有冲突。经深思,他决意挂冠南归。这一个知县,吴昌硕前后只做了一个月。

吴昌硕此时是以候补直隶州知州实授安东县令。虽是摄县令之职,但总要在其位谋其政。无奈他在苏州为"酸寒尉"或任虚职时已觉拘束,此刻更觉得政事繁复刻板可厌。上司淮安知府又与他脾性不合,时常插手干预。吴昌硕越发觉得这是个苦差事,于是便沉湎于吟诗作画,还为作画在县衙前开凿一口水井。

安东地处淮河流域,濒海临河(运河),是个水乡,但却并非如江南的苏州等地一样是鱼米之乡。这是因为古时黄河夺淮入海经此地,安东地处古废黄河旁,土地盐碱度高,十分贫瘠,连河水都是咸的,不能饮用。吴昌硕刚来安东,就觉得水质不佳,不能写出好字。于是马上凿井,便于取水研墨作画。安东一地原有豪强仗势控制水井卖水,百姓苦不堪言,吴昌硕凿井后,让百姓自由取水。此井至今还存,涟水的百姓也还记得他的惠泽,将他与北宋曾知涟水军的米芾并称。

吴昌硕一向喜游古迹,尤其是文人画家的遗迹。到任后,他在县署里就见到了两块据说是石痴米芾留下的石头,又观赏了米公亭和米芾洗墨池。从北宋绍圣四年(1097)到次年元符元年,米芾守涟二年,政简刑清,却多惠政。任满归去,更是宦囊萧然。他曾在县署内辟设一书画室,旁有一池,是他平素涤墨之处,据说久之池水变黑。临行前米芾将笔中余墨在池内洗尽,以示清白,并吟哦一首《去涟水》诗以表不舍。他走后,百姓将池取名为"米公洗墨池",又建"米公亭"纪念他。

吴昌硕《岁己亥十一月摄安东县即目》一诗,是刚到安东写的。诗云:"旧黄河势抱安东,古木寒潭万影空。卧榻冷悬高士

雪，卷茅狂叫大王风。诗来淮上秋山里，人在天涯水气中。眼底石头真可拜，倘容袍笏借南宫。”（《缶庐集》卷二）这里的高士、南宫都是指米芾，“拜石”也表达了他欲以米芾为榜样的情怀。

米芾被称为“米痴”，尤以多蓄奇石、爱石如命出名。清人潘永因所著《宋稗类钞》就记他知涟水军时，不办公事，终日弄石。当时杨次公为按察使，知他好石废事，就前往正色警告。米芾却说：“如此石安得不爱？”不料杨次公抢过石头说：“非独公爱，我亦爱也。”登车不顾而去。逸史中写得两人的真情性呼之欲出。可惜吴昌硕却没有遇到这样志趣相投、善解人意的上司，他遇到的只是个俗吏。

吴昌硕沉湎艺事、不理政务，很快传到淮安知府的耳朵里。吴昌硕被叫去问事，问为何凿井，答以城内水咸、黄河水黄，不能作画。结果遭到严厉训斥。这一幕，从吴昌硕此时诗中以中唐诗人孟郊自喻来看，当是真的。

孟郊（751—814），字东野，湖州武康（今湖州德清）人。他性狷介，屡试不第，46 岁始登进士第。后为溧阳（今江苏溧阳）尉。由于在任上不屑俗务、官事多废，县令就以“假尉”代之，就是再置一个县尉来分担他的事务，也分去他养家的一半俸禄，作为惩罚。

孟郊多写中下层文士穷愁情绪，写自己屡试不第、仕途艰辛、中年丧子等生活遭遇，还由个人命运涉及更广阔的社会生活，针砭社会丑恶现象。吴昌硕一部分写现实生活的诗就是学孟郊的，他的人生经历与孟郊也很有共鸣。再如孟郊身后被他的朋友张籍私谥为贞曜（坚贞、光耀之意）先生，吴昌硕逝后，他的学生和友人私谥他为贞逸（坚贞、放达之意）先生。1897 年吴昌硕还曾去溧阳访孟郊遗迹，并作诗一首。

吴昌硕本已不耐待在安东这个偏僻之地，受知府责备后，去

意更浓。这时又有一事发生，令他终于下了辞官的决心。淮安知府也许要刁难他，派他去清理清河县（今江苏淮阴）的积案。江北之地，不同江南，多盗贼，官员多苦缉捕。吴昌硕找了个“重听加剧”的借口，以请假名义回了上海，其实也就是辞职不干了。走之前，他有诗留别在安东结识的朋友安东训导李福清，诗的最后说：“可惜梅花发，寒香别意中。”那是 1900 年的新春，也是 19 世纪的最后一个春天，安东城的梅花开了，吴昌硕却走了。

自此，吴昌硕虽还在官场中，却彻底灰了曾炽热的仕途之心，以更多精力致力于诗、书、画、印上的深造。但他还没有完全放弃为官的身份。许多地方说到吴昌硕辞去安东令，就说他从此与官场一刀两断，这是不确切的。吴昌硕其实是到 1911 年清廷覆灭后才真正断了仕途。他在光绪二十六年（1900）二月到上海时，还没有辞去差遣，只是请假，他一直还算是有着知州虚衔的官场中人，辛亥革命后在上海他仍是以故清廷官员的身份与那些著名遗老结交的。

吴昌硕在年轻时候还是很有功名进取之心的，后来在时代的变迁和现实的冲击下才萌生退隐之念。否认这一点，强加溢美之词，说他从小就淡泊名利、疏远官场，是不实，也是毫无意义的。揭示出吴昌硕在历史变迁中的矛盾的心路历程，他从官场到艺坛的真实人生痕迹，不会减少他的伟大，反而更显他真实的魅力。

还有，在他弃官的过程中，吴昌硕有意无意模仿了或者是重蹈了前朝文士的人生轨迹。在超稳定的中国封建社会，受相同的文化氛围影响，文人所作所为常常在文化潜意识的暗示中模仿前人。在吴昌硕辞官故事中，可以看到许多前人命运的影子，可以借鉴他们的故事来解读吴昌硕的安东事件。

吴昌硕选择了同乡孟郊，以及他在绘画上常常取法的扬州八怪，还有陶渊明的罢官典故，借诗画表现忧愤、排遣郁闷。

扬州八怪中他选择了李鱓。八怪中的李鱓、郑板桥、李方膺三人都做过知县，并先后因忤大吏被罢官，晚年都在扬州卖画为生。但吴昌硕最喜欢的还是李鱓①，因为李鱓的性情、艺术趣味、人生景遇同他最为接近。

李鱓（1686—1762），号复堂，又号懊道人等，江苏兴化人。曾以善画召为内廷供奉。他不愿屈意求媚、放弃艺术追求、受宫廷正统画风束缚，受到嫉妒与非议。他终于在33岁时乞归，其实就是被逐出宫廷。后直到52岁，他才谋得山东临淄县令的官职。但他不能习惯官场，并由于囊中羞涩，以画牡丹卖钱。次年他改署山东滕县知县，为政清简，体察民情，受到士民尊敬。却因负才使气，和官场流俗不谐，触怒了大吏，功名和官职都被革掉了。李鱓不甘心宦途上的失败，常欲东山再起。但事与愿违，晚年流落扬州，以卖画为生，日子十分困顿。

李鱓最善花鸟，其作品对晚清花鸟画有较大的影响，吴昌硕受其影响尤深。李鱓因在扬州卖画，改画写意，受青藤、八大等人尤其是石涛笔意启发，以破笔泼墨作画，形成狂放不羁、以拙孕野、气魄雄健的独特风格。他还用一方“卖画不为官”的闲章，把在宫廷、官场不能表达的个性色彩，全都表现在了画上。有人评价他晚年部分作品过于霸悍，后来也有人如此评价吴昌硕。

吴昌硕喜欢李鱓，还因为他在扬州八怪里功力最深，比起其

---

① 李鱓的鱓字，有两种读法。一读为tuó，同鼍即猪婆龙。又一种读法，即shàn，同鳝鱼之鳝。李鱓落拓江湖后，多次题画署名为“鳝”。从自以为是的神兽到江湖中的小鳝鱼，实也反映了他从宫廷到民间的心理转变。

他七怪少一些江湖气。李鲲诗、书都颇佳，作画时喜欢在画上题长跋，有时甚至把参差错落的题字写满画面，于质实中见空灵，使整幅画面更加丰富，气韵更加酣畅。这些特点对吴昌硕都有深刻影响。

八怪退出仕途大都是无奈的。也许陶渊明的故事更能体现吴昌硕在艺术人生与仕途间主动选择的一面。

吴昌硕辞官安东后，三次刻过“一月安东令”印，这与郑板桥的“七品官耳”、赵之谦的“为五斗米折腰”一样，是纪实，也是发泄胸中郁勃之气。他还有一方“弃官先彭泽令五十日”印，边款是“官田种秫不足求，归来三径松菊秋，我早有语谢督邮”，就是用陶渊明因耕田不足自给，于晋安帝义熙元年（405）八月出为彭泽县令，十一月弃官归家并作《归去来兮辞》，在位仅 80 余日。吴昌硕说自己比陶渊明还早醒悟了 50 天。

萧统在《陶渊明传》里说浔阳郡派遣督邮来彭泽县，县吏对陶渊明说应束带去迎接。陶渊明叹道：“我岂能为五斗米折腰向乡里小儿！”即日解绶去职。此事距陶渊明 29 岁出仕已近 13 年，他之前曾任过卑职，也曾无奈折腰，此时却为是否束带这样的小事而罢官。其实这只是个契机，陶渊明早已萌生退隐之意。

陶渊明出身世代官宦之家，一直希望在仕途中有所进取，但东晋士族文人爱隐逸、追求精神自由的道家风范也在他身上有很深影响。他怀着矛盾的心境走上仕途，动乱的时代和社会黑暗的现实慢慢消减了他的雄心，他做彭泽县令时，虽然身在仕途，心却早在田园了。终于借这一机会做了个主动选择，挂冠飘然而去，在中国文化史上留下潇洒的背影。吴昌硕的辞官也有这样的味道，姿态虽潇洒决绝，心里却也早已有过无数的百转千回。

陶渊明辞官后即作《归去来兮辞》，其中有著名的一句“田

园将芜胡不归？”联系到吴昌硕诗画里频频出现的归去芜园意象，可见他们的异代同情了。

宋代后，陶渊明作为文人的人格典范（另一个是杜甫），频繁出现在后世的诗画中。他的文化意义最主要可归结为隐士和遗民两种身份。

吴昌硕的诗、画中非常喜欢用杜甫与陶渊明的典故。与陶渊明最密切的典故意象大约就是桃花源、酒和菊花了。吴昌硕早年立志远大，壮年于科举、游学、戍边三种传统取仕途径都作过努力尝试，可惜终与愿违。他仕途失意后，最终选择归隐上海，以艺术作为生命中的桃花源。他艺术中最突出的表现就是他的花卉画，其中多有菊花画。他每写菊花就必然联想到陶渊明这个乱世隐士，取其道家隐逸风度和田园格调，来彰显自己画作朴茂野逸的本质内涵。

陶渊明身上“遗民”的一面在吴昌硕晚年的诗与画中也隐约浮现，最常用的典故就是“义熙”、“甲子”等。

据说陶渊明入宋后才改名潜，大约是取欲“沉潜”不出之意，表明他耻于屈身刘宋为贰臣。他生平每一首诗都题年月，晋末义熙年间以前的诗文都书写东晋年号，但入刘宋永初年间后，就只用甲子干支纪时，隐寓不事宋室之意。这“义熙旧人、只书甲子”之说，后来成为每一代遗民最爱用的典故。辛亥革命后，上海聚集了一大批清廷遗民，吴昌硕也加入这一行列。他更和陶渊明一样，入民国后改以字行，并自号“大聋”，寓“不闻时事”、“世事已不可闻”之意。他屡屡在诗中提到陶渊明的“甲子”，如 1913 年立春日，吴昌硕就曾作诗赠诗友诸宗元说：“聋我犹闻一字新，扬尘沧海奈游鳞。病狂懒作孤舟客，意古不随天下春。甲子大书由靖节，笠蓑长物隐元真。卜邻何事添欢喜，好学林宗戴角巾。”（《缶庐集》卷三）道出了遗民心态。

吴昌硕晚年在上海，穿道袍，不剪辫子，作画也只书干支纪年，与民初海上清遗老群中的首脑沈曾植、罗振玉等人交往。他还在生日时得过清逊帝所颁布的“福”、“寿”两字。再如他在1913年所写《七十自寿》诗中说的“世变复见辛亥冬，热血若沸摧心胸”，对革命的态度是很明显的。否认吴昌硕的遗民倾向似无必要，但如果以陶渊明为参照，也许能更好地理解他与那班遗老“文化遗民”而非“政治遗民”的身份。

吴昌硕任一月安东令的24年后，也就是1923年，他有《癸亥元日》诗一首，其中还说“安东一月惭吾民”。还有1910年，吴昌硕住上海虹口，他在给任江西知县的次子吴涵写信时，以官场过来人口气说：“既为俗吏，不能不揣摩俗性”，“然我劝你总以认真做官，不愿汝学我无赖无聊。挥泪言之，听不听由汝也。然做官总以矢公矢慎，勤俭为本。雅僻之友远之，公正直谅之友近之，庶几近矣。”（录自原稿）明知做官是俗事，但富贵逼人，总不能不做，反思自己一生曲折，还要劝儿子认真做官。吴昌硕早年就曾在《书苏儿（三子东迈）小照》时说：“儿有食肉相，愿为万夫帅。弗学爷读书，齑盐困卑职。”（《缶庐集》卷二）联系信中的“不愿汝学我无赖无聊”，真是字字含泪。由中可见吴昌硕矛盾挣扎的真实心性。

癖斯堂中岁月长

从辞去安东令的57岁到68岁定居上海，吴昌硕又经历了许多时代的风云变幻：1900年的义和团运动和八国联军侵华即庚子之变，1905年废除科举制度和同盟会的成立，1908年的光绪、慈禧去世和宣统登基还有清廷终于宣布立宪。晚清的最后十多年、也是20世纪的最初十多年是近代史中最纷繁复杂多变的时世，历史舞台上各色人上上下下，煞是喧嚣热闹。吴昌硕此

时虽还是很关注政治，但更多是作为一个看客静静旁观。正所谓旁观者清，到了辛亥革命前夕，吴昌硕渐渐明了历史洪流中的山川陵谷之变，是任谁也回天无力的。他的心境也从焦灼迷惘变得平静超然，正如他在 60 岁时题自画诗中说："挂瓢风已仇双耳，依佛文难成反身。未是清空未尘土，长裾摇曳尔何人？"（《缶庐集》卷二）用上古大隐贤哲许由挂瓢、巢父洗耳的典故道出了自己疏离仕宦梦的心迹。他开始将所有精力心思放在艺术求索上，这是他艺事趋向真正成熟的时期。

吴昌硕此时仍往返于苏州、上海两地，在上海曾住吴淞，在苏州曾住铁瓶巷，主要在苏州。他仍算在苏州候官，但已比较超脱，不再因作吏、入幕忙碌奔波于江苏或全国各地，有充裕的时间优游林下、埋首艺事。

此时的苏州比起吴昌硕刚来时显得有些冷落，人才凋敝，吴昌硕早年的许多金石、诗画师友都先后在 19 世纪末逝去。但随着清末政局动荡，苏州又云集了一批从朝中政治斗争中黯然落败、遁迹地方幕府或自己看清局势、选择苏州这个江南人文风雅地隐居的士夫文人。苏州园林间又热闹起来。吴昌硕曾流连、居住过的听枫院、耦园、怡园等名园虽已是流年人事暗换，却风月依稀如旧，再一次成为文人雅集酬唱之地。

这一次，苏州在金石、书画中心外又成为晚清（光宣年间）词学中心。晚清，词学和书画、金石等艺术一样开始中兴。词学中心本在北京，晚清四大词人之首的王鹏运为盟主，周围有同朝为官的朱祖谋、况周颐等人，切磋词学，相互鼓吹应和，成一时风气。后王鹏运于 1902 年来到苏州，同时或稍后，四大词人的另三人朱祖谋、郑文焯、况周颐也来到苏州。

朱祖谋一生曾三度来到苏州，第一次就是和吴昌硕在听枫园相见之时。他于 1906 年前后退出官场，归寓苏州，又曾寄寓

耦园西园。此时郑文焯等人也常至园中商讨词学。朱祖谋还在园中辑历代词,就是著名的《彊村丛书》。后又曾寓 1907 年始筑的鹤园。

一生科举不遇的郑文焯则于 1898 年后为江苏巡抚幕僚,寓居苏州十余年,往来于苏沪间。他和朱祖谋先后寄寓耦园西园,与吴昌硕交往尤多。

曾官内阁中书,又曾在张之洞幕府任职的况周颐也在 1906 年前后入两江总督端方幕中。

王鹏运 1904 年去世后,朱祖谋坐坛苏州,与郑文焯同为晚清吴中词坛的盟主,将词学中兴推向了鼎盛的巅峰。朱祖谋、郑文焯等人在苏州常组织一些诗词雅集,先后聚会了当代著名词人和词学家谭献、俞樾、文廷式、曹元忠、张尔田及周星诒与冒广生祖孙等人唱和谈艺。在这些当时一流的诗人词客中常常有吴昌硕的身影,谭献、俞樾是吴昌硕的师长,朱祖谋、郑文焯是吴昌硕早年在听枫园、耦园和怡园雅集的旧识。这些文人雅士都嗜好书画金石,而且政治态度和艺术趣味很相近,他们同是时代的游离者,又对传统文化钟情很深,吴昌硕与他们之间有许多身世感同和文化认同感。再则在中国传统文化中,书画与诗文是不可分的。吴昌硕此时与他们多有诗画相赠,日日耳濡目染,他的诗艺有了很大进展。

吴昌硕的诗歌早年有施补华、施旭臣、杨岘、俞樾等师长教诲,有很好的雅正基础。1886 年,吴昌硕在上海办公务时,得遇

从安徽知县任上告归的谭献[①]，两人相见如故。吴昌硕以自己的诗草就正谭献。谭献很是称许，说他的诗有明末清初遗民画家诗人傅青主和布衣诗人吴野人（吴嘉纪）的意味。第二天，谭献还为诗集题诗："老梅一花香一春，怪松化石何轮囷？便从月小山高处，想见瀫崎历落人。沉水如丝分海南，此中消息陋轩（吴野人诗集名）参。奇情喷薄出至性，一编更忆霜红龛（傅青主诗集名）。"（题《缶庐集》）说可从吴昌硕的诗中见出他是个磊落之人。而且谭献很敏锐地抓住了吴昌硕诗与画里的几个主要意象 梅、松、石，也可见他的巨眼识人和知诗了。

吴昌硕又拿出已有许多人题跋的《芜园图》请谭献题诗，谭献欣然写道："先生无半亩，容膝即名园。夜雨青芜园，秋风黄叶村。未同天地意，暂远马牛喧。四海诸公在，何曾酬对繁？白日照四邻，青山吾故人。花间一鸟语，始识江南春。闭户对妻子，更谁嫌我真？次公无醒醉，欲酌复逡巡。古来闻傲吏，聊尔寄微官。茅草有歧路，酒杯无薄寒。文章分骨相，语笑出艰难。何日还山去，投君一钓竿。"（《石交录》）说当时混迹小吏的吴昌硕是"傲吏"，还说他只是暂寄宦途，真是知音。临别，他还将自己的《复堂类稿》赠送吴昌硕。

吴昌硕对谭献的知遇很是感激，曾称浙人中可称诗人的数施补华与谭献最著名，并很感慨地说自己在苏州为小官，风尘奔走，于学业艺事并无进益。但也因此多遇贤士高人，多气味相投，得到他们的揄扬和帮助，就不是身处山村乡间所能比的，这

---

① 谭献（1830—1901），字仲修，号复堂，浙江仁和（今杭州）人。清代词人、学者，今文经学家。他工词善诗，皆婉转含蓄，词宗张惠言、周济，隐寓怀才不遇之情。尤致力于词学的研究。晚年从事著述，著作甚多，有《复堂类稿》，选清词人的词为《箧中词》六卷，续四卷，评选精审，词学界奉为圭臬。

是自己多年辛苦游历湖海的一点安慰。

1890 年春，吴昌硕在上海为同客此地的谭献写《烟柳斜阳填词图轴》，并在画上题诗一首，写道："复堂词料太凄迷，满眼蘼芜日影低。茅屋设门空掩水，柳根穿壁势拏溪。倚声才大推红友（指词人万树，字红友），问字车繁碾白堤。最好西湖听按拍，橹声摇破碧玻璃。"（录自原画，与《缶庐诗》卷三所录略有不同，这也是吴昌硕晚年诗不厌改的佐证）道出对复堂词境的向往，且写得委婉清丽，在一代词宗前毫不失色。一位是晚清词坛风骚盟主，一位是画坛巨擘，后来这幅画还有大画家黄宾虹题首、大书家张宗祥和当代词宗夏承焘题跋，可谓珠联璧合。

吴昌硕虽平生词作留世较少，但其中可见身为词学大家的谭献的词论对他的影响。谭献是清代后期主要词派常州词派的后劲，发展和推进了常州派的词学理论。常州词派本就"尊词体"、重寄托，以为词要像杜甫、韩愈的诗一样，反映社会时代风貌和个人生活境遇。谭献身处同光年间，见外敌林立，内乱不已，种种矛盾空前尖锐，于是感时述事、忧生念乱成为他的词学的重点。

继谭献之后在词坛上执牛耳的是以朱祖谋为首的彊村词派。朱祖谋的词能兼取融通浙西、常州两词派之长，形成怨悱绵邈、不可端倪的含蓄风格，富于比兴寄托之意，集晚清词学大成。他的词友况周颐在词学理论上提倡"重、拙、大"，以浑雅的形象来表达深沉的情感。郑文焯的词则体洁旨远，感兴微言，深美闳约。这些词人的观点都与朱祖谋的见解相契合，也与谭献的主张相通。

晚清词人的词作多写国事民生现实题材，戊戌变法、庚子之变等晚清重大历史事件，都成为词人歌咏的题材。这和晚清万方多难、世风剧变的时代社会氛围有关，也与他们的政治、人生

观相通。这些词人与甲午战争时期的清流主战派、戊戌变法的维新派成员都有很深的关系。在庚子之变中朱祖谋等人更是表现了自己的政治主张，甚至对抗最高统治者慈禧太后。他们在朝廷中虽不得志，却是清末士大夫政治和文化的主流力量，清朝覆灭后在士林中仍有巨大号召力。吴昌硕在政治主张和艺术主张上都与他们契合。

中国文化强调“诗中有画，画中有诗”，吴昌硕也受到常州词派和疆村词派诗词重寄托比兴的深刻影响。书画艺术正趋于成熟的他，作品中蕴含着现实感触和寄托讽喻之意，和他富于寄托意味的题画诗一起，极大地丰富扩展了书画内涵。

这些词人也是后来海上遗民群体的主要成员。如郑文焯清亡后寓居沪上，以行医、鬻书画自给，闭门不闻世事。朱祖谋、况周颐也寄迹上海，鬻文为生，以遗老自居并终老。吴昌硕后来在上海与他们仍多交往。

光绪三十年（1904）十二月，61 岁的吴昌硕迁居苏州桂和坊 19 号。他在苏州凡数迁，这是他在苏州的最后一处寓所。他名大堂为“雍穆堂”（又称雍睦堂），大厅为“古缶庐”，而书斋名“癖斯堂”，大约就是以艺术为人生唯一癖嗜之意。他的弟子王个簃在《吴先生行述》中就说吴昌硕自辞安东令后，便隐居杜门不出，每日与施夫人摩挲金石书画以为乐。家中寒素依旧，常常盎中无粮，他也不以为意。这一说法大致描述出了吴昌硕此时以艺事自娱度日的生活状态，正如他在一幅画的题跋中说的：“茶熟香温，闭门自赏，忘此身在尘海中也。”（《缶庐别存》）还如他此时的一首《自寿》诗说的：“乞米腰难折，摊书志不贫。”就在此时此地，他开始多作花卉画。在篆刻与书法之艺趋于圆熟之际，绘画的艺术风格也渐渐成熟，名气也渐渐大起来，还有了海外的仰慕者。

吴昌硕此时摆脱了世俗事务束缚，一心追求隐逸的艺术生涯，宛如又回到早年的芜园生涯。他常常游历苏州的虎丘、北寺塔、双塔、枫桥、天平山、邓尉等胜迹，还多游苏州周边城市常熟、无锡、宜兴、溧阳等地。或憩古村野屋，或泛舟品泉，或晚泊，或晨眺。他最喜寻古访幽，曾去溧阳访孟郊遗迹。又曾趁赴宜兴公干之际，游蜀山东坡书院，游龙池古刹。还迂回荆溪国山访三国吴国的篆书《禅国山碑》，并作长歌志感。

吴昌硕依然爱玩赏金石，尤于奇石有酷嗜，此时曾作《青牙璋歌》。又曾得古碑拓数十种，闲窗聚观，深爱古人运笔之妙，作读古碑诗记之。一次见友人得拳石，一手可握，而峰壑明晦无定时，且有赵孟頫 的宝晋、松雪题字，见而悦之，有长诗。还曾与明末四公子之一的如皋冒辟疆后裔冒广生来往。冒广生藏有冒辟疆、董小宛遗物灵璧石，石高不盈尺，岩峦洞壑毕具，质如枯木，叩之有声，是石中奇品。吴昌硕极爱此石，后岁月流变，此石竟归吴昌硕所得，于是他在石背刊铭言“山岳精，千年结，前归巢民（冒辟疆字）后苦铁”以示纪念。

因吴昌硕多见古碑，如他在诗中说的“裹饭寻碑苦”，又多在书斋中摩挲金石，如他在自刻印上说的“终日弄石”，他此时的印艺又有大进。他此时为郑文焯治印几十方，郑评为“秀劲”、“古茂”、“雄穆”、“沉毅”。另外，“十亩园丁”、“五湖印丐”、“梅花手段”都是此时所刻，都颇精彩。无怪乎他的友人崔觯甫说他是：“安吉吴君今奇杰，胸吞岣嵝包岐阳。双目今无邓顽伯，只手古有蔡中郎。使铁如风毫如剑，求者冠盖道相望。”（题《元盖寓庐诗集》）他的篆印已超越浙皖藩篱，直追秦汉，更成为天下爱印人、达官显贵所追求的无上精品。就在此时吴昌硕编成了《缶庐印存》三集。

他的绘画也在游历与学古中得到长足进步，形成并清醒认

识到自我面目。就在苏州，约 65 岁以后，吴昌硕的写意花卉开始面目渐成。他为一个和尚诺上人画荷花，就赋长句说："离奇作画偏爱我，谓是篆籀非丹青。"说自己的画就是以篆书写成的。又曾作巨幅红梅，在其上题诗说："苦铁道人梅知己，对花写照是长技。"以写篆之法写古雅清冷的梅花和朴拙粗砺的石头是吴昌硕绘画的标志性意象，此时也已在笔下出现。他曾作盆栽梅花一帧，颇富古拙之趣，就题"缶道人自写照"。一次则作巨石一幅，巍然苍浑，却不署名，只落款"苍老离奇之态"，以苍、石点出"苍石"两字，也是一幅自写照。

他此时的画作正是禅心与篆学的相通，也就是对世事了悟通达后的悲悯睿智情怀与以书作画的结合。这离不开对前贤的学习，也离不开自己的创新。正如他在题《石涛画》七绝中说的："毕竟禅心通篆学，几回低首拜清湘。"（《缶庐集》卷二）他还在仿八大画并题古风一首说："出蓝敢谓胜前人？学步翻愁失故态"、"古今画理本一贯，精气居然能感通"（《缶庐别存》），表达了对学前人画理、学前人画中精气而非亦步亦趋的深刻理解。吴昌硕平生最服膺青藤、八大，所谓"予尤嗜青藤、雪个"，他的确找到了大写意花卉的最高典范。他诗文题跋中更是屡屡提到学习青藤、八大还有石涛。以八大为例，他在《效八大》诗序中说："八大真迹世不多见，予于友人处借得玉簪花一帧，用墨极苍润，如金刚杵，绝可爱，临三、四过，略有合处……"还有题《荷花》诗："八大昨宵入梦，督我把笔画荷。"（均见《缶庐别存》）

吴昌硕此时的花卉画作，面貌十分丰富，多种艺术因素和形式都得到尝试，体现了对传统的学习和突破。他的画作中有写四时十二种的花草，如《富贵神仙》、《枇杷凤仙》、《墨竹》、《晚荷》、《破荷》等，或以淡雅水仙与绚丽牡丹搭配，或色墨交融，古

雅又潛艳，雅俗并存的趣味也已形成。一次，一位友人赠吴昌硕青铜古器“周夺敦”的全形墨拓，吴昌硕在其上自补菊花、水仙，作博古《岁朝图》，是金石与花卉的完美结合。又有焦山汉陶鼎拓本补梅，也是一样的尝试。又曾作《梅花篝灯图》为岁朝图，梅花篝灯清寒夜坐的意味，颇有苍凉趣致，是以往岁朝图里少见的题材。再如此时的《寒灯梅影》亦是梅花寒灯结合，虽有愤世嫉俗之意，却仍是努力调和雅俗。他又作《蔬香图》，题跋上说：“芋肥菜熟，三秋之食无虞矣。饱饭徐步出与村塾先生信口谈今昔，不知陶唐虞夏去我多远。”（《缶庐别存》）也是大雅大俗之意。光绪二十九年（1903）八月初一是吴昌硕六十生辰，他写双桃自祝，并题诗：“琼玉山桃大如斗，仙人摘之以酿酒。一食可得千万寿，朱颜长如十八九。”（《缶庐别存》）显得热闹入世而不失高雅古意，正是他后来主要绘画格调。此年吴昌硕更自订润格，正式走上卖画之路，一则是对自己绘画渐趋成熟的自信，再则也是他自觉找到了一条既能表达自己内心情感，又能被他人理解喜欢的合适途径。

他此时交往多是多才多艺的士夫文人。诗友中多能书画者，除沈石友、诸宗元外，朱祖谋善书法，郑文焯擅指画人物。画友也多是诗翁，如顾麟士。这使吴昌硕的诗、书、画、印四艺在相互切磋磨砺中融通、进步。

1893 年春，50 岁的吴昌硕在上海编选 1892 年以前所作诗，成为三卷《缶庐诗》。是线装木刻本，封面由杨岘题署，卷首有施旭臣、谭献两序。《缶庐诗》之前，吴昌硕也曾有诗稿，如最早的《红木瓜馆初草》，1885 年 42 岁时编近作为《元盖寓庐诗集》，但都是编成却未刊印，《缶庐诗》是吴昌硕生平第一部刊印的诗集。到 1903 年，吴昌硕又汇集 1902 年以前所作诗，编成《缶庐诗》第四卷，连同前刊三卷，加上《缶庐别存》题画诗，合为

一册出版。这是《缶庐诗》第二次刊本，内容更充实。后来吴昌硕还有《缶庐集》，诗歌面目更成熟，这是后话。

也许因为是曲园弟子的缘故，也许他的篆印通过其他画家的书画作品传到了日本，也许此时他已渐渐成为前海派硕果仅存的几位画家之一，吴昌硕忽然引人注意了，多有日本书家画者来苏州谒见吴昌硕。

1891 年（明治 24 年）吴昌硕 48 岁那一年春，日本书法篆刻家日下部鸣鹤（1838—1922）来华，在苏州先后拜会了吴大澂、杨岘、俞樾等大家，又与吴昌硕相见交流。这是最早与吴昌硕交游并纳交的日本学者。

日下部鸣鹤早年曾投入东渡日本的晚清碑学家杨守敬[①]门下，对中国文化、书法金石有着深厚感情和深入研究。他此次来苏州，曾作《游吴杂作七言绝句》数首，其一云："海上漫传书圣名，云烟落纸愧天成。浮槎万里求遗榘，千古东吴有笔精。"这"海上漫传书圣名"、"千古东吴有笔精"应视为是对中华书家的赞美。因为日下部鸣鹤将此诗赠与吴昌硕，所以后来有人以为"书圣"是指吴昌硕。但这是不太确切的，因为即使与当时杨岘的名声相比，吴昌硕也不可能超越师长成为"书圣"。不过日本人一向表达比较泛滥夸张，如后来确有日本人称已为西泠印社社长的吴昌硕为"印圣"，虽可视为实情，但总显得有些突兀。

后来日下部鸣鹤回国后，两人仍书信不断，延续这段翰墨缘分。吴昌硕曾多次作花卉画赠日下部鸣鹤，如 1903 年为日下部

① 1880 年（明治 13 年），金石学者杨守敬作为出使日本大臣黎庶昌的随员，携带万本碑版拓本，东渡日本。此时日本正处明治中叶，碑学风正盛。日下部鸣鹤投在杨守敬门下改学六朝书法。此后日本书画家都西来中土，欲借碑学造诣补益日本书道。

鸣鹤画了一幅梅花图。日下去世后，吴昌硕还亲书篆文墓碑遥寄，至今仍在日下江州故土，与日下部鸣鹤在杭州紫云洞的题名刻石隔海遥望。日下部鸣鹤后来成为日本碑学始祖，门下弟子无数。这与吴昌硕往后在日本艺术界的崇高名望也不无关系。

光绪二十七年（1901）五月，吴昌硕写《题日下部鸣鹤肖像》诗说："更忆长髯艾居士，苦吟拈断随翁坐。风尘回首愁煞人，南天东海同游民。"此时正是辛丑年，正是丧国辱权的《辛丑条约》订立之年，日本也在其中分一杯羹。吴昌硕诗中的"风尘回首愁煞人"多少折射出心中对日本以及日本友人矛盾的感情。更明显的是他此时赠送另一位日本印人朋友滑川澹如的诗作。滑川赠送了吴昌硕一匣日本刻刀，吴昌硕则回报以一幅梅花并题长歌曰：

匣刀出舞千条波，宝气跃上秋江荷。
入山斫虎渊蛟毫，滑川此口真悬河。
宝刀入手行当歌，谪仙少陵今谁何？
每思踏天持刀嚎，报国报恩无蹉跎。
惜哉秋鬓横皤皤，雄心只对梅花哦。
一枝持赠双滂沱，挥毫落纸如挥戈。
请对此刀三摩挲。

（录自原稿）

日后吴昌硕在上海、西泠与日本艺友河井仙郎、长尾甲、水野疏梅、白石六三郎等人多来往。可以毫不夸张地说，如果没有友人王一亭在日本人前为之揄扬，没有白石三六郎的鹿园宴饮的推介，没有日本的海外市场，也就没有吴昌硕晚年的盛名和成就。但处身这样一个国弱家贫的时代，吴昌硕又是爱国心很重、

感情丰富之人，尤其他亲身经历过中日甲午战争，心怀复杂之情也是很正常的。这也是他同时代许多士人共同面临的重大命题，他在上海时的友人陈三立、王一亭和郑孝胥、罗振玉都活到了 1937 年之后，面对命运却作出截然不同的选择，陈三立绝食而亡，王一亭也忧愤而死，保持了民族大节。而郑、罗两位却不能保全晚节，令人叹息。

苏州是一个有着雅致文化气息却又骨子里很生活化的城市，吴昌硕也一直是个很平民化的人。他在苏州，常常与朋友到茶馆悠闲地喝茶，与老板伙计都很熟，没有架子，还曾为茶馆书写春联。他的这种亲近市井百姓的生活方式和心境，有利他写出关切民生、雅俗共赏的画作。

苏州流传着吴昌硕两件很有名的逸事。一个夏日，吴昌硕游虎丘归来，经过阊门，忽逢暴雨。他到一处废园避雨，偶遇一位同在此地避雨的卖浆者（一说就是卖豆浆的人，但在中国传统文化中，“引车卖浆者之流”有特殊含义，是指市井细民，所以这个故事对于此时绘画渐趋雅俗共赏、融入海上画派、为大多数人包括市井小民喜爱与接受的吴昌硕来说，似乎具有深刻的隐喻意义）。攀谈中卖浆者知道吴昌硕是一位画家，因见他和善，就贸然索画。吴昌硕一口答应，很快写就并无偿赠送，还在画上题诗一首《避雨废园卖浆者索赠》。末句说“君亦古之人”，赞赏卖浆者爱好艺事，古风犹存。

另一个故事是说吴昌硕在苏州遇到一位在人家中做婢女的聋女康玉石，吴昌硕因为自己也受耳聋之苦，于是作诗赠之说：“我作聋丞尔聋婢，一般都是可怜虫。”吴昌硕此时才六十初度，但因早年的特殊遭遇和中年的饱经风霜，已呈衰老之相，所以很有危机感。1904 年秋，他曾暴泻，通体浮肿，幸有友人金瞎牛诊

治，才得痊愈。1905 年春寒料峭之际，又病风温，并失眠。更严重的是，他的手臂由于长期辛苦写画刻印，已出了毛病。他自 1902 年岁暮病臂以来，就很少刻印了，多是自己篆字后请弟子、妻儿代刻。他后来曾刻有“老仓”一印，在边款上说：“老苍臂恙虽剧，刻罢自视，尚得遒劲之致。”虽是乐观，却可见他的臂病已严重影响了他的艺术创作。他此时不但病臂，还耳聋病足，可谓多病多愁之身。他曾对后辈说过自己的耳朵是在吴大澂军幕中被山海关的大炮震聋的，而足蹩则是少时家乡连逢荒年，常吃野菜充饥所致，大约就是没有盐吃、营养严重不良造成的一种疾病。他在 1910 年前后给诸宗元诗中说自己是“着屐矜夔足”（夔，传说中黄帝时代的乐官，只有一只脚），下注：“病左足甚剧”，不良于行。至于说到耳聋，在他此时诗篇、画跋里提及更是数不胜数。

此时，吴昌硕的许多亲人、师长、好友，也都渐渐逝去。1903 年，继母杨氏去世。1904 年，妻弟、艺友施为病殁苏州，吴昌硕为之料理后事及抚恤孤寡。1907 年，老师俞樾去世，吴大恸。这使他心灵震荡，回想往事，如 1909 年仲春又一次梦见元配章氏，含泪奏刀刻印“明月前身”以作纪念；1910 年除夕在苏州寓所展拜先人遗像。

由一己之苦痛及于他人，受儒家“恻隐之心”、“民胞物与”思想的影响，连同以上两个故事，加上吴昌硕许多乐善、好助的逸事（其中就包括吴昌硕帮助早年在上海任伯年家附近做学徒的少年黄金荣的故事），还有他许多深情感人的诗篇，为吴昌硕此时许多画作所呈现出的悲天悯人的情怀作了最好的注脚。

诗友诸宗元和庚戌北游

由于不愿接受吴昌硕晚年以遗民自居，有人为吴昌硕辩解，

说他一直关心革命，还在态度上支持革命。指出他在 1905 年前后很关心同盟会运动，曾与子女在家中谈论。还强调 1907 年吴昌硕在苏州，听说徐锡麟与秋瑾在安徽、浙江起义，非常关注，曾致函杭州老友询问事情端末。但关心与赞同、倾向甚至参加，并非一回事。历史是复杂多面的，晚清更是个保守与先进迅速转化的时代。吴昌硕在政治态度上确非抱残守缺的保守之人，相反，他向来是一个能够审时度势、与时俱进的人。只是以他的阅历、教养和年纪（清廷覆灭时吴昌硕已近七十），即使顺应历史潮流，也只能是以隐者、遗民身份静观时世变迁，恐怕不能投身革命。

以往我们常常忽视诗人、艺术家与政治的关系，甚至以为离开政治越远越有利他们的艺术，其实并非完全如此。许多伟大的诗人、艺术家都曾为官，接近政治中心的风云变幻使他们能对所处的时世、世事有更深刻全面的把握，从而在艺术上有更深的表现力和内涵。以屈原、李白、杜甫等人的诗为例就很明了。再如扬州八怪中李鱓 的艺术超越其他七怪也与他在朝中见识广博的阅历有关。可以不夸张地说，吴昌硕之所以成为伟大的艺术家，既得益于他在书斋中长期、不间断的刻苦练习，对传统的研求和学习，也得益于他中年为官的经历和他对政治与现实的兴趣和关注。

再来看吴昌硕在苏州的另一段诗画因缘，他在那些清廷遗老朋友外，还结识了南社诗人、同盟会会员诸宗元，并成为诗画知交。这看来也许有些不可思议，但在历史上私交和政治态度从来就不是一回事。吴昌硕与诸宗元年纪不同，政治主张也自有不同，是对诗歌、绘画的共同爱好也就是对传统文化的一致态度、相同情感使他们一见如故。清末民初时世变化一日千里，当日后辛亥革命成功，政治、世事背景变迁，又有了新的进步激进

与落后保守之分，他们的文化之交却能保持更深长的生命力。他们成为终身的朋友，直至 1927 年吴昌硕去世。

1909 年，吴昌硕 66 岁。晚秋，苏州“癖斯堂”，诸宗元前来拜谒吴昌硕，登堂以诗易画。两人就此相识。

诸宗元（1874—1932），字贞壮，一字真（贞）长，别署迦持，晚号大至。绍兴人。他才逸气迈，诗风不求奇崛，自然意远。尤擅五言长句，马一浮就以为他似中唐诗人刘长卿。又学宋人陈与义，所以和当时的“同光体”诗人也能互通声息，与陈三立、郑孝胥、俞明震、李宣龚、夏敬观等人齐名。南社多诗人，有人以为诸宗元和黄节是南社诗人里最出色的。

吴昌硕的诗也是融通中晚唐风味和“同光体”，所以两人论诗极契，许为知音。诸宗元亦擅书法，还有《中国画学浅说》、《书法徵》等著作。所以两人成为诗画忘年交。

诸宗元一生不但多才多艺，交游极阔，也是个很有抱负的人。他早年主张维新，又参与同盟会与南社。辛亥革命后反对袁世凯复辟，并力阻友人张謇入筹安会。可惜他才高名大，命运却是多蹇，只落得终身幕府。晚岁潦倒，穷老气尽，悒悒而死，正所谓造物忌才。柳亚子有悼诗说“先生毕竟是诗人”，是赞美，也道出他不幸的根源。

吴昌硕与诸宗元结识之时，诸宗元正在江苏巡抚、湖广总督瑞澂幕下，协助柳亚子创建南社。诸宗元后来为吴昌硕所作《缶庐先生小传》和悼诗《哀缶翁四十韵》中都详细说到两人见面情景。

当时诸宗元 36 岁，约为吴昌硕年纪的一半。两人又是素昧平生，只是对街而居，他听闻吴昌硕的绘画之名，就前来求画。正好那日吴昌硕书斋堂中悬挂着两张自写菊花幛子，诸宗元见画中奇横之气，十分钟爱，于是作诗一首，道出以诗易画的心声。

吴昌硕感其诗人清狂之性，将两张画都给了他。吴昌硕因题记时误将诸宗元写作褚宗元，第二天特意来诸宗元住所道歉。

此后两人交往十分密切。诸贞壮成为“癖斯堂”中常客。吴昌硕嗜好诸宗元的诗，诸宗元就常以诗相赠并与他多有切磋。诸宗元爱吴昌硕的画，吴昌硕就常慨然以书画相赠，还以藏品供他观赏。诸宗元尤爱古印，吴昌硕就举印赠之不觉可惜，又奏刀为其刻印。诸宗元所得吴昌硕刻印及书画很多。吴昌硕还对诸说自己是三十始学诗，五十始学画，积数十年之力，所成如此，全依仗勤劳。诸宗元后来感慨地说吴昌硕与自己是忘年之友，他对自己亲厚处不同寻常。

使他们交谊更一步深化的是两人“同车乐旦夕”的武昌、北京之行。宣统二年（1910）初夏，67岁的吴昌硕与诸宗元、商笙伯等友人沿长江而上到武昌。此时吴昌硕有《长江与笙伯哄饮》、《江行入鄂境》、《黄鹤楼口占》、《游抱冰堂与笙伯、伯平、贞长》诗。他们游览了张之洞故居抱冰堂、黄鹤楼等名胜后继续北上，在七月二十二日夜半过黄河铁桥，吴昌硕以前从未坐过火车，正如他在《题画三绝句》中说的“传闻铁轨驰风电，欲去辽东访幼安”。此时他有《七月廿二夜过黄河铁桥》诗：“铁虹百丈跨黄河，水自天来夜不波。身已御风驰朔漠，心如寒雨时滹沱。山长莽带胭脂色，秋老凄闻敕勒歌。毕竟成仙无我份，邯郸先已梦中过。”（录自原稿）由这首诗，可见吴昌硕宽阔洒落的襟怀。由这次吴昌硕人生最后一次北游，也可知他虽年纪老大、身处江湖，却仍心系朝廷，不忘关注政治形势、国家前途。他此时在诗中常将自己比作隐士陶渊明，却也自比忧国忧民的杜甫。他在《题画三绝句》诗中写道：“经秋桐叶落频频，庭院秋光照眼新。研墨调朱成底事？输他郑侠绘流民。”（录自原稿）就用北宋新旧党争中的郑侠向皇帝上《流民图》指出新法弊端的典故，显示

自己的济世情怀。

吴昌硕一行在八月到了北京。抵京后，下榻湖州南浔友人张弁群寓所。此次重游京城，吴昌硕遍游名胜古迹。交游广阔的诸宗元则带他参与饮宴，宾客满座，纵谈国事、艺事，极诗酒之雅、谈谐之乐。在北京停留数月时间，在天子脚下、风云之地，吴昌硕更了悟了当时的真实政局事态。次年才返回。

北游归来，吴昌硕深知清朝末日将临，天下大变已成定局。宣统三年（1911）年六月初，苏州忽然在大风后下起雪来，吴昌硕有感灾异天气，以为是天下乱变之预兆，有诗纪之。此时正是辛亥革命前数月。吴昌硕足病又发作了，不能行走，于是他在《有感》诗说："生来自有愁莽荡，地天平处足蹒跚"，借自身身体上的缺陷、步履蹒跚寓意世变将临之时本能的彷徨茫然的危机感。

就在吴昌硕决定迁居上海前，六月二十二日，诸宗元再次造访"癖斯堂"，并尽读吴昌硕两年来所作诗，择其心折者加圈，并在稿本上题句。

以后的日子里，吴昌硕与诸宗元虽分在两地，但相交十数年不变，在吴昌硕晚年的友人中大约只有朱祖谋和王一亭可比。

1914 年，诸宗元为吴昌硕作《缶庐先生小传》，刊登于《吴昌硕先生花卉画册》卷首，又刊载于《神州国光集》第二期上。这是吴昌硕平生第一篇传记，影响很大。其中诸宗元论及吴昌硕四艺的一段评语一直被人引用。

诸宗元以为吴昌硕早年以篆刻名世，晚年则致力书画。书法是篆法石鼓文，又略参以己意，无论隶书、楷书、狂草都以篆籀之法出之。画以松、梅、兰、石、竹、菊、杂花最著名，间或作山水、人物，大都能自辟町畦、独立门户。吴昌硕所宗法的是八大、石涛，所谓取法乎上，至于金农、黄易、高其佩、李鱓、吴让之、赵之

谦都还在其次。

诸宗元还以为吴昌硕于篆刻研习尤深，所用刻刀圆杆钝刃，与常人不同。刻印分朱布白、结字构体都从秦汉印玺而来，当世无其匹配，即使从元代王冕治石印开始，也是不多见的。

至于诗歌，诸宗元以为吴昌硕耽志于诗，奇气坌溢，常以真朴排奡取胜，他曾以清初遗民诗人杜于皇（茶村）、吴野人比拟吴昌硕，大家都以为是很恰当的。吴昌硕很少写文章，但考核金石，或自为书画题记，下笔洋洋数千字，虽工于文者见之也叹服。

诸宗元的这些评语，虽因仰视前辈和景慕爱护之情，不免有过誉之处，但总的还是很有见地、较全面系统的。此时正是吴昌硕七十初度，他已正式成为西泠印社社长，绘画也在海上大卖，石鼓文被认为天下独步，诗词则因与沈曾植、陈三立和朱祖谋、况周颐等人唱和而声名大噪。他已非 10 年前在苏州的穷愁画家了，书、诗、印、画四艺都得到学界、艺界和社会认可。诸宗元的这篇小传应该是经缶翁过目首肯的。此传一出，一些关于吴昌硕艺术的见解都几成定论，正如吴昌硕此时海上艺坛中的地位得到巩固一样。

诸宗元于 1916 年始寓居杭州，在张元济商务编译所任编辑。先住西湖边的惠兴里，后宅毁于火，又迁居湖墅王庵，就是明末王仲瞿的别业。他常往来沪杭间，吴昌硕与他还多有论诗书札来往。

诸宗元还在 1918 年为吴昌硕写生圹志，由郑孝胥书之。后来他还为吴昌硕作西泠印社《造像记》，都刊登在《国学丛刊》上。吴昌硕则有《贞壮为余志生圹赋谢》诗谢之。

吴昌硕晚年任西泠印社社长后，怕麻烦社员兴师动众，少去杭州，只有 1921 年二月参加西泠宴饮，1922 年三月十八日营造缶龛与刊立诸宗元所作《造像记》碑文两次。不过从 1924 年开

始，他为避海上之乱几乎每年都去杭州，与诸宗元四次聚首同游杭州。诸宗元来沪上吴家小住则次数更多。吴昌硕曾住在诸家，见墙上挂的就是两人相识时赠诸的画，不由叹息自己年老手颤，再也画不出这样的画了。诸宗元以绍兴肉脯、笋蔬等家常土产招待，正合吴昌硕口味。此后吴每次去杭州都去诸家。

诸宗元晚年潦倒，吴昌硕很怜惜他的贫苦，诸宗元却欢喜吴昌硕的面目精神不老。两人见面谈话常如同家人。两人最后一次见面在 1927 年夏，吴昌硕去世前几个月。地点在西泠印社柏堂，湖风习习，两人论画至微妙之间，心旷神怡。吴昌硕铜像在近处的缶龛，旁边就是浙派鼻祖丁敬。诸宗元在后来写的悼诗里感叹说千年之后，应该还有人知道这两翁吧？

诸宗元与吴昌硕平生多唱和。《缶庐集》中两人唱和的诗歌数量是吴昌硕与友人酬唱中最多的。1918 年七月，吴昌硕有诗《迭韵答诸真长》赠在杭州的诸宗元，说乱世中，两人分别隐居上海的万人如海中和西湖、西溪的无边风色中。还有一次吴昌硕依韵酬答诸诗说“字通古籀耕夫独，诗撼长城作者难”（《缶庐集》卷四），一指自己，一指诸宗元。吴昌硕八十大寿，诸宗元以文祝贺，吴昌硕以诗答谢。1925 年五月，两人把臂同游上海六三园，吴昌硕有诗纪之。

晚年，吴昌硕还虚心向各位友人学诗，请他们改诗，以求做个名副其实的诗翁。一直到 1927 年他去世，吴昌硕还常与诸宗元及陈三立、朱祖谋、潘飞声、夏敬观等人雅集，以诗酒相酬唱。他诗成之后也一定会拿给或寄给诸宗元看，琢磨字句以求更为生动，还让诸宗元为他修改。逝世前还有诗歌一编寄给诸改正。吴昌硕逝后，诸宗元看着手中的遗稿，泪水将墨、纸都弄湿了，勉力成长诗《哀缶翁四十韵》回忆两人近廿年友情，诗末说：“我诗告翁灵，难尽翁生平。翁自有不朽，后当书其铭。”不幸 5 年后

正当盛年的诸宗元也溘然长逝，只有诗与画成为两人交往的纪念。

第十一章

海上生涯

壬子岁以字行

从吴昌硕今日传世的众多画作，可以看到他的题画名款有几次变化，这些变化勾勒出他生命的一个侧面。他现存最早的画作是30多岁时所作，用的是本名吴俊卿。一直到1895年52岁之前他还是吴俊、吴俊卿及昌硕等名字并用。此后弃吴俊不用，而多写吴俊卿。到1912年69岁时又弃吴俊卿而专用吴昌硕，后来他就以这个字为世人所熟知，这就是他人生中所谓的“壬子岁以字行”。

1912年是民国元年，也是农历的壬子年，已来到上海的吴昌硕自刊一印“吴昌硕壬子岁以字行”，作画落款也常出现这句话。晚年以字行本是文人寻常事，也是常见的古例。但在1912这一年大批士人弃原名而用字或号来自称却是一个耐人寻味的历史现象，和清朝灭亡有莫大关系。其中一大部分人都和吴昌硕一样，不过是在自己所熟悉并一贯作为精神依靠的王朝突然覆灭后的一种习惯性姿势，或是对历史传统中许多王朝覆灭时士大夫行为的模仿，其实并无很深的政治意识，倒是文化上坚持、守候的意味更浓些。吴昌硕出身没落的官宦之家，人生很长

时间都在官场上，深受传统社会正统政治、文化思想的熏陶习染，而且此时他已步入晚年，政治信念与文化理念很难大变。他虽对晚清政治、现实不满，但总是一种恨其不争的态度，尤其是在这一政治体制和文化氛围中生活了几乎一辈子，失去时难免会有眷恋不舍之感。

1912 年前后，上海云集了一大批清王朝的最后一代官员。既有原来的朝中高官、地方大员，如一些人曾担任过朝廷的太傅、大学士、尚书、部臣、翰林院编修、大学堂监督，还有一些人则在地方担任过总督、巡抚、布政使、提学使，也有各地知州、知县一类的官员。与其说他们是清廷的耆旧遗老，还不如说他们是传统文化如经书、诗文、科举等因素孕育出的末代士夫更合适。这些人大都是进士、举人出身。此时，他们不愿食民国之粟，也不愿到北洋政府继续为官，选择了回老家隐居，或“避乱沪上”即流落到上海租界里当寓公，靠卖文、书、画、印，或卖收藏自食其力，形成了近现代文化史上的独特群体。如吴昌硕在上海期间的诗友、著名浙派和“同光体”诗人、原为布政使的沈曾植，民国元年后以寐叟自称，卖字为生。另一位诗友、“同光体”巨子、大书家、也曾为布政使的郑孝胥也以遗老蛰居沪上。再如著名书画家、曾为江苏候补道、署江宁提学使的李瑞清，坚决不为民国任职，以遗老自居，自称清道人。吴昌硕也是他们中的一员，以诗为证，他在 1914 年题友人临文天祥墨梅七绝二首之一中就说：“难兄难弟成遗老，梅树梅花比素心。今日山河同破碎，更谁泪墨貌山阴。”（《缶庐别存》）他晚年交往的除了海派画家、浙派印人外，多是这一群体。

吴昌硕在清亡后，也和李瑞清以及海上画友、曾为候补知县的高邕等人一样，黄冠道服，卖字画为生。黄冠道服，就是作道士打扮，将头发束之头顶挽成一小髻，身上穿道袍。在现存的吴

昌硕晚年照片和画像上都可看到他的这一装束。这也是古代文人在改朝换代时的惯例,以示不在尘世之中,传达了对新王朝的疏离。如明末的大画家八大和石涛都是由僧入道,身着道服。此时吴昌硕穿道服长袍,上下身不分,类似上古三代的古服"深衣",大有古隐者之风(如张謇1923年为吴昌硕八十大寿作诗,就说:"吴兴逸民诗,沪渎缶庐翁。身世因时左,声名与海东。常将书作画,自以叹为聋。介酒饶贤子,深衣独古风。"写了他早年身世坎坷,晚年声名远扬海外;也写了他晚年情境,身着大有古意的长袍,以逸民自居,以书法作画,以耳聋自讳避世。诗、画、人都有隐逸风范)。这一打扮确有些微妙含义,既不是西服革履、剪短发,也不是仍留着长辫,正在不古不今、不新不旧之间,寓意对时代的疏离与间隔,而非对抗和反动。这也是这些遗民中大部分人的普遍心态。

"壬子岁以字行"对于吴昌硕还有和他同命运的这些清末遗民,意味着身份的转变。他们已不再是清廷的官员或有功名而不做官的隐士,虽然游离于新政权之外,但总是新时代、新社会的一分子。这促使他们作观念更新的努力。如郑孝胥、李瑞清、康有为及吴昌硕、高邕等人在辛亥后虽遁居上海以隐士自居,但因闲居的经济压力,都挂牌订润以卖书画养家自给。

这种不得不融入新社会的行为使得这些人中的大部分都能较理智地顺应时代文化变迁,也促使了艺术思想与观念上的新变,甚至使他们不自觉地成为新文化的参与者与创造者。如李瑞清,就在历史潮流的推动下成为现代美术教育的先驱者,更在书法上有了新的创见,开拓了新书法的局面,赢得了更高的声名,书名深入民间。这与吴昌硕在绘画方面的开新有着许多的相似之处。

此时的上海,就像上个世纪的60年代一样,又一次成为文

士的避难之所，接纳了大批心系旧朝的士大夫流寓于此，成为“海滨流人”。他们不像以前来上海的文人多是民间穷愁之士，而多是正统仕途出身的士大夫，文化修养更高，多诗、书、画、印诸艺兼备。这成为已日渐凋敝的海上画派的一次重生机遇，此后有一些年轻的画家如陈师曾、王一亭等人成熟崛起，带来了“后海派”的兴盛。吴昌硕也由于身份的超脱与时间的空闲、空间的开阔，感受到了空前的自由，刺激了他在人生和艺术上的进取和发展。他努力融入海上画派，并随心应手地写雅俗共赏的画，终于在老年，创造出晚霞般的辉煌。

1911 年辛亥夏，吴昌硕举家移居吴淞，从此正式定居上海。此年是中国历史上有特殊意义的一年，也是吴昌硕生命中很有意义的一年，发生的一些事令他亦喜亦忧。他才到上海，多年老友蒲华就突然去世，令他很感悲伤。而日本人田中庆太郎在此年为他编辑了《昌硕画存》，次年首刊问世，这是吴昌硕平生的第一本画册，也是流行日本的第一本吴昌硕画册。虽在国内影响不算很大，却令他惊喜不已。

1913 年，吴昌硕由在上海结识的同乡画友、此年拜入他门下的王一亭介绍，迁居北山西路吉庆里 923 号。房东是王的姻亲。此处是新落成的石库门，三上三下，比吴昌硕原本住所宽敞得多，使他心情很舒畅。只可惜屋后是一片荒坟，不免美中不足。但两年后坟墓也被铲平，又建新弄堂名“传经里”。随着时世变迁带来的大规模移民，上海这几年又发生着迅速巨变。此年吴昌硕正 70 岁，他的生活和艺术都开始渐入佳境。此年农历八月初一生日那天，他治有一方“七十老翁”印，边跋中说：“七十老翁何所求，工部句也，余行年正七十，刻此纪念。”人生七十古来稀，吴昌硕本以为人生就是如此了。不意由于种种原因的合力作用，他生命开始有了较大的转折。

先是此年他以众望所归的崇高声望出任西泠印社社长。到了次年九月，由王一亭引见并协助，日本友人白石六三郎策划发起，就在白石的六三园剪淞楼中为吴昌硕举办了个人展览。这次“吴昌硕书法篆刻展览”是吴昌硕的首次个人展览，也是上海、中国最早的个人展览之一，具有开创意义。展出时轰动沪上，展品被订购一空，吴昌硕声名大噪。近现代美术史上，多有学西洋油画者办画展，而传统书画篆刻作品办展览，首推吴昌硕的尝试。到了冬天，上海商务印书馆辑集画展中的花卉画作 20 幅，编印为《吴昌硕先生花卉画册》，卷首刊行诸宗元《缶庐先生小传》。此年上海书画协会成立，推举吴昌硕为会长。《缶庐印存》三集，此时也由上海西泠印社刊行。

1915 年十一月，西泠印社友人吴隐（石潜）辑集吴昌硕各体书法和绘画，编成《苦铁碎金》四册，由上海西泠印社石印出版。卷首刊有任伯年为吴昌硕所作小像《饥看天图》和题咏。《缶庐印存》的第四集也同时付印。此年上海题襟馆书画会又推举吴昌硕为名誉会长。至此，吴昌硕在定居上海短短几年里，依仗以往的实力成就和新的人生和艺术定位，又凭借更为广泛的交游以及时代、地域带来的机缘遇合，缓缓步上海上艺坛之巅。

到 84 岁去世，吴昌硕在上海度过人生的最后 16 年，正是民国初年社会文化变迁剧烈、矛盾复杂尖锐的时期。上海又是各种变化、矛盾的前台和聚焦点。他在晚年又经历了多次军阀混战之乱，世风日下、人文衰落及社会现实的丑恶黑暗激起了他至老愈烈的忧时忧世忧民之心，正如他此时诗中说的“时移世变剧堪嗟”。但他此时已知道自己这块“苍石”擎天不能，补天亦不能，只能在维护、弘扬中华传统文化艺术遗产这一领域中作一些努力。于是他全力投身艺术创作，以传统士夫诗、画、书合一的形式，更融通篆印，以发泄胸中的郁勃不平之气，更以自己的

学识、修养、人格力量使“四艺合一”臻于成熟。这一时期正是他艺术上发生巨变之时，大器晚成，正如齐白石说的“老缶衰年别有才”，也就是吴隐在《苦铁碎金》序言中赞美的“庾信文章老更成”，他以粗笔焦墨、老梅古石开海上画派新一代宗风。

与海上贤士大夫游

在 1912 年前后来到上海的海上遗老群体中，不乏书家画人，尤多诗人和词人，更有书、画、诗、印诸艺兼备者，亦不乏学问天下独步者。跻身其间，由于身世感同、心态趋同，吴昌硕与他们交往频繁，艺事上的攻错亦多，使其艺术得以更上一层楼，对他成为海上艺林领袖有很重要的影响。

吴昌硕晚年在上海，愚园、徐园（双清别墅）、半淞园、六三园等处都是他常去之地，常参与其间的一些文士画人雅集。有春秋佳日雅集，如上巳节的游春赏花、水边除灾去邪及曲水流觞，重阳节的登高，还有冬天、夏天的消寒、消夏雅集 还有就是一些古代著名诗人、艺术家的生辰纪念活动，如 1890 年吴昌硕就曾与友好集徐园，纪念倪瓒。大都是些文人结社的惯例旧习。

1914 年三月三日上巳节，七十初度的吴昌硕在上海参加了“九老会”。“九老会”起源于中唐，白居易晚年仕隐洛阳香山，与八位比他年长的士夫组织了“九老会”，宴游唱和，诗酒风流，人称“香山九老”。这成为后世文人榜样，如北宋司马光等人的“耆英会”，还有后来的“真率会”。参加者多为致仕官员，年龄在七八十岁以上，主盟者多曾在朝中任高官，在社会上有一定的影响力。这正是中国士大夫诗文会友传统中怡老性质的诗社。吴昌硕晚年很喜欢拍照留念，每逢一些有纪念意义的活动时，总不忘照相。如他在 75 岁、79 岁时都曾特意拍照留念。这次参与“九老会”，也曾摄影留念，并作诗《自题七十一岁小影》以记

之。此年重阳节,他又与友人聚饮。1915 年正月二十日正是诗人白居易诞辰,吴昌硕也曾与友人聚饮纪念。

在这些士夫文人中,最著名的有陈三立、康有为、沈曾植、朱祖谋、李瑞清等人。陈三立、朱祖谋在当时被称为诗词海内两大宗,沈曾植、康有为、郑孝胥、李瑞清都是当时横跨书、画、诗领域的一流高手。他们此时与吴昌硕交往颇多,在思想、书画、诗词方面与他有所交流,对他助益不浅。

吴昌硕定居上海不久,就拜读了陈三立的《散原集》,并赋诗以赠。后来陈三立持诗见访,赋诗答之。两人开始了交往。陈三立的长子陈师曾早就在 1902 年拜吴昌硕为师学画。

陈三立 (1853—1937),字伯严,号散原,江西义宁州 (今修水县) 人。晚清帝党清流、维新派名臣陈宝箴长子,与谭嗣同等人并称"维新四公子"。他早年与维新士人交游,主张变法。1895 年,陈宝箴任湖南巡抚,陈三立在父亲身旁参与谋划,推行新政。办时务学堂、算学馆、《湘报》、南学会,并结交和扶持了谭嗣同、梁启超、黄遵宪等"新党"。戊戌政变后,父子都被清廷革职。1900 年,正值庚子之变,陈宝箴忽暴卒。家国之痛,使陈三立绝意仕途,醉心诗艺,潜心禅老,自云:"凭栏一片风云气,来做神州袖手人。"

清廷覆灭,民国成立。但共和之路多遭挫折,袁世凯称帝,张勋复辟,军阀混战。1911 年到 1915 年陈三立寓居上海,曾列名孔教会和张謇的中华民国联合会,又和旧朝遗老文人沈曾植、朱祖谋等组织"超社"、"逸社",以诗文相会,唱和不断。诗中多有对革命带来动乱的微词,也多对清廷旧事的眷恋之情。但都只是文字唱酬,他既不参与保皇复辟,也不投身民主革命。他此时政治态度与吴昌硕很相似。陈三立、沈曾植、康有为包括吴昌硕等人,都是曾在戊戌维新中属于帝党阵营或是在外围的同情

者，这种“忠君”的感情并不随着帝制覆灭马上消逝，这应该是他们交往的基础。

陈三立是晚清光宣、民初“同光体”诗派的重要代表人物，是“同光体”中赣派魁首（闽派首领是郑孝胥、浙派头领是沈曾植）。陈三立论诗作诗，初学韩愈，后师黄庭坚，立意新奇，避熟避俗，讲求生涩奇崛。造句炼字亦力求新警，好用奇字深典，喜造僻词拗句，自成“生涩奥衍”一派。被时人视为当时旧诗坛中第一人、“同光体”祭酒，甚至有人认为他是“五百年来第一人”。他的诗真实反映了剧变时代士人的矛盾心态，具有很高的史料价值和思想文化史上的意义。吴昌硕的诗亦属广义的“同光体”范畴，喜用典故，微言大义，且学杜甫的感时忧世，在诗学上亦与散原老人同道，所以两人有惺惺之意。

陈三立享年较长，晚年被时代与新文坛认为是中国古典最后一个诗人。1924 年印度大诗人泰戈尔来杭州拜会了他。1936 年，英国伦敦举行国际笔会，邀请中国代表参加，一位是新文学代表人物胡适，另一位就是传统诗词的代表陈三立。20 世纪初的二十多年，也正是吴昌硕确立了自己的海内领袖地位，积极与海外人士切磋艺术之时。在这一点上，吴昌硕在艺术史上的地位是与陈三立在文学史上的地位相当相似的。

吴昌硕此时与“同光体”中诗人交往更为密切的是浙江同乡沈曾植。沈曾植（1850—1922），字子培，别号乙秡，晚号寐叟。嘉兴人。近代著名学者、诗人、书法家。1895 年与康有为等开“强学会”于京师，主张维新。

晚清民初是人文、艺术各领域人才辈出的时代，沈曾植更是其中领袖群伦的人龙翘楚，尤以学术、书艺为天下才人折腰。

沈曾植学识淹通博雅，哲、史、地、医、佛、文艺诸学无不精通。在光宣年间被推崇为“硕学通儒”，一时声誉海内无双。王

国维在沈的七十寿诞时为其作《寿序》，指出清代学术三变，清初为经世之学，乾嘉是稽古实学，道咸之后学术转新，沈曾植是新学术的帅将。沈曾植一生潜心学术，却并非只为学问而学问。他生于乱世，忧世之深，人以为过于龚（自珍）、魏（源）。他思想开通，见识高远，曾主张借洋资造铁路，并劝翁同龢开设新学堂，以图国强民富。后一度到日本考察，见识更广。但他毕竟是个传统士大夫，晚岁成为海上遗老班头，思想偏于守旧，不免为人所讥。如他和康有为等人参与了张勋复辟。

沈曾植在学术、从政而外，余事为诗人、书家。正是他思想里激烈的新旧矛盾、感时伤事的沉郁深邃心迹，发之于诗、书，成就了其晚年诗、书。

沈曾植所倡的“（诗宗）三元”论较为特别，其他“同光体”诗人都以“三元”为开元时的杜甫、元和时的韩愈、元祐时的黄庭坚和苏轼，而沈曾植则加上了元嘉（南朝刘宋年号）。所以其诗不但学宋人、学中晚唐，也学谢灵运等人，取径比一般同光诗人更宽。这也是浙派诗歌（或称浙西诗派）学六朝诗的影响。在这一点上，吴昌硕和他很投合。吴昌硕的诗也在“同光体”与浙派之间，融通宋诗理趣和六朝晚唐诗情韵，既典雅深奥，又清幽峭拔。沈曾植曾说学“三元”，都是外国探险家觅新世界、殖民政策、开埠头本领，可见他以为写诗要创新，要关乎现实。他的诗歌有发挥哲理、诗论的，也有反映对清末国势颓危的忧虑与关切的。只是他的诗为求新变，喜欢用僻典，多取自佛书，连陈三立都以为他的诗“多不解，只恨无人作郑笺”。但他的诗虽险拗艰深，却不乏情韵，在才气与学问间找到了平衡。这对吴昌硕很有影响。

沈曾植晚年融冶碑帖、化合晋魏，在章草阁帖参之北碑，融为一家，自具面目。其书结体险峻，用笔生辣，生拙奇崛高古，后

世取法者众多。沈曾植作为清末民初书法的代表人物，和康有为、吴昌硕齐名，可谓对近现代书法影响最深远、巨大的三个人。他们晚年都作为遗老寓居上海，并互有来往、交流，是书法史上的一个重要片断。

沈曾植辛亥后住沪上新闸路。曾与众遗老成立“超社”，以吟咏书画、校藏图书遣日。相与交游者，如陈三立、郑孝胥、张尔田、孙德谦、王国维、罗振玉、陈宝琛、劳乃宣、梁鼎芬、缪荃孙、朱祖谋、刘承干、康有为、陈夔龙、张元济、马一浮、诸宗元、胡朴安等，都是一时硕学，也多性情相投。此时沈曾植与年长他 6 岁的吴昌硕也常有过往。他很看重吴昌硕的书画，对其评价颇高。1917 年秋，吴昌硕曾为沈曾植刻“海日楼”印。1921 年冬，沈曾植为杭州西泠印社“缶亭”撰并书《缶亭像赞》。还有一次，沈曾植请吴昌硕绘《海日楼图》，吴昌硕逸笔草草，很快就写成一幅。沈曾植以为其草率，很是不快。后悬图于墙上细细观摩，才知其每一勾勒皆古篆，气韵非凡，于是欣然向吴昌硕示歉。

康有为在晚年虽然南北来往，也以上海为家。当时他在海上的南海斋中，名士多如过江之鲫，无论保守党、维新党、革命党，如蔡元培、陈三立、吴昌硕等人都是他的座上客，这也是上海当时特色。吴昌硕曾为康有为治过一方很有名的印，印文上说：“维新百日，出亡十六年，周游大地，行遍四洲，经三十一国，行六十万里。”概括出南海先生的一生行迹。

晚清书家多筑基于碑学，沈曾植、康有为、吴昌硕等人无不笼罩其间。吴昌硕和康有为的书法，不免因为过于追求金石的雄健刚拗之气而显得直率粗放、缺乏变化，生出一种浮躁野拙的习气，有失蕴藉内敛，缺少书卷气。

晚清遗老群中的书家很多，沈曾植、陈三立、陈宝琛、郑孝胥、罗振玉、张謇、沈卫、朱祖谋、李瑞清、康有为等人，都与吴昌

硕亲善。这些人晚年多居海上以卖字为生。文化遗民的心态使他们的书法艺术都呈现出鲜明的两面性：“食古不化”和“食古化新”。受传统影响，出于个人情趣，他们都讲求“以古为徒”，渴望高古意趣，但在直面现实、濡染新风中，他们的艺术也发生了很多新变。

民初的上海，是龙蛇混杂的江湖之地。文人士夫中也有新旧、雅俗等多个阶层的分野，多以社团的组织形式，形成各自的话语体系和活动场所，构成上海社会的复杂面貌。以诗歌（有时也包括书画）结社是旧式士夫遗民的惯例，但在民国初年这一特定的社会转折关头，尤其是在半殖民统治下的上海，有着特殊而丰富的含义，既有对逝去的王朝、旧文化传统的回忆与留恋，也表现出维系民族文化传统的用意。

此时与吴昌硕来往较多的是“超社”、“逸社”等诗社中人，他还参加了“淞社”、“沤社”等诗词社团。

1912 年前后，沈曾植、陈三立、瞿鸿禨等人在上海先后发起成立了“超社”、“逸社”，成员还有当时著名诗词大家亦是前清大员的冯煦、樊增祥、王鹏运、吴庆坻、梁鼎芬、陈夔龙等 10 多人，都是遗老寓公。“超社”成员每月必有一聚，诗酒唱和，或抨击时政，或抒发故国之思。后受“超社”影响，上海又相继出现了“淞社”、“希社”等诗社。诗社成员的成分比较复杂，但组织者、主要成员都是士夫遗老无疑，而且这些诗社多取明末士大夫党旧名，自是为表明其遗老身份。

“超社”成员、曾任直隶总督兼北洋大臣的陈夔龙在他中举六十周年之日大宴宾客，以示不忘“皇家恩典”。在 1920 年，正值吴昌硕考中秀才的周甲（六十年纪念日），朋友辈都以为盛事难得，为他设宴祝贺，一时艺苑名流题咏者甚众。画家吴待秋为他作《重游泮水图》，吴昌硕也自为《重游泮水诗》。但于诗人气

质浓厚的吴昌硕，这一举措，毕竟追怀似水流年往事的感伤意味更浓一些，而遗老气则少一些，和陈夔龙等人自有微妙差异。

比起“超社”、“逸社”中人，他与“淞社”、“沤社”中人相处更为密切。“淞社”是 1913 年在上海发起成立的，发起人主要是周庆云①与刘承干②等人，都是湖州老乡。参与者除了吴昌硕，还有词人郑文焯、况周颐、夏敬观，诗人潘飞声及曾为榜眼的名儒喻长霖、书画印人赵叔孺、报人兼书家王西神、沈醉愚等文艺名流。周庆云被推选为社长。“淞社”以诗为主，活动时间从民国初到民国 10 年后，集会吟咏达 50 多次，有三四十人定期雅集，声势不小。后来还曾一度达到与“南社”并立的地位。和“超社”、“逸社”相比，“淞社”、“希社”等诗社成员成分更显多样化，如王西神是“南社”社员、现代报人。潘飞声也是“南社”中人，“南社四剑”之一。这从一个角度反映了近代上海社会新旧杂糅的面貌，也解释了吴昌硕虽正统但不保守，更不反动的政治立场。

吴昌硕此时身在上海，交往圈子中仍多浙江、湖州同乡。湖州这个人文故地，向来多文化世家，如沈氏、钱氏等家族都是代有才人出。20 世纪前期，在上海的湖州人很多，文化、商业等领域都有人独领风骚。此时前后在会文路上湖州会馆中出入、聚

---

① 周庆云（1864—1933），号湘舲，别号梦坡，经营丝、盐、矿等业，为南浔著名实业家、儒商。书、画、诗、印无所不能。好收藏。晚年多行慈善事，并赞助文化事业。

② 刘承干（1882—1963），字贞一，号翰怡。清末四大藏书楼之后，以刘承干的嘉业堂为最著名。刘承干出身南浔丝商世家，承父亲刘锦藻的藏书基础，于 1910 年始有志藏书。因刘家豪富，于是在几年时间里，聚书达 60 万卷。1920 年到 1924 年，刘承干在家乡建成了占地 20 亩的藏书楼，楼名“嘉业”，源出废帝溥仪赐其“钦若嘉业”的匾额。嘉业堂藏书以明刻本和地方志名世，但亦不乏宋元善本秘籍。

合一堂的，除了政界大员陈其美，王一亭、周庆云、刘承干、朱祖谋，都是吴昌硕晚年至交。

刘承干和周庆云的情况与曾为朝官的陈三立、沈曾植等人不同。两人都是湖州南浔人，都出身人称“四象八牛七十二狗”的丝商豪富之家，刘家是四象之一，周家是八牛之一。而后来刘承干是以藏书家出名，周庆云的身份则是关注地方文化事业的儒商。

刘承干仅中过秀才，后靠捐资助赈获取官衔。他与朝廷政治关系并不深，仅是在清室覆亡前几年得到过几个虚衔而已。但在辛亥后，他却俨然以遗老自居（这一点，吴昌硕与他很相似）。这个人称“傻公子”的书生，其实并非保守反动透顶，只是好像将历史上南宋、明末遗民士夫那些被后人景仰的行为又重新做了一次，只不过时空变化，就显得有些怪异可笑。他只是个痴迷传统文化、有些食古不化的书呆子而已。刘承干家中豪富，为人慷慨，尤喜与文化名流结交。一时，如吴昌硕、王国维、罗振玉、缪荃孙、张元济等都是他的座上客。1915 年二月，吴昌硕就应刘承干之邀，参加“淞社”消寒雅集第九集。“淞社”第十九集是和陶渊明的《九日闲居》诗，吴昌硕、周庆云等 14 人都参与唱和。

周庆云虽生平从事实业，成为巨商，但他自小受正统教育，只是因家庭变故才抛文从商，所以心中一直有文化情结，对上海、杭州等地文化事业多有赞助、重振之功。他好收藏、著述、吟咏。晚年流寓海上，春秋佳日，常约“淞社”文友在其居所晨风庐举行雅集，作画吟咏，诗酒唱和。他收藏的书画金石也颇富，藏有唐宋精品及湖州前贤钱舜举、赵孟頫等人书画和历代名人手札，还有许多印谱。曾编印金石、印玺、古器图书三十多种。周庆云还工书能画。吴昌硕和他早已因同乡之谊结识，大约在

1886 年就为周作印章，后更因喜好、性情投合而成为莫逆。周庆云亦擅古琴，藏有据说是宋徽宗遗物的松风琴，春秋佳日常集合诸琴人作妙奏，在上海晨风庐、苏州怡园都有过雅集。吴昌硕性爱音乐，也多有参加。

吴昌硕在“超社”、“逸社”、“淞社”等社团中，主要是以诗与众贤切磋。但晚年交往也多词人，其中关系最密切的就是苏州时的故交、老乡朱祖谋。朱祖谋与另一位词人、“淞社”成员况周颐等人，后来又成为与“淞社”齐名的词社“沤社”的主力。

曾为前清礼部侍郎、出为广东学政的朱祖谋晚年在苏州隐居。宣统元年朝中设弼德院，授其为顾问大臣，他坚辞不赴。清廷覆灭后，他却自许为遗民。这一选择和吴昌硕有许多相似处，也可见是当时遗民的普遍取向。在晚清民初，朱祖谋的词极为人推崇，如王国维在《人间词话》中就说他的词是学人之词的极则。他更因在前人词集整理、词学研究上的成就，被认为是当时的词坛祭酒，在清末四大家中成就最杰出，甚至被尊为词学、词史的集大成者。朱祖谋还是彊村词派领袖，故友门生满天下，在词坛影响极深。这与吴昌硕在近代绘画史中的地位差可比拟。且朱祖谋和况周颐等人晚年虽抱遗民之思，词中思想情感却每每关合时世，真实反映身世时势飘零动荡，非保守所能限制。词作感情真挚，寄兴深微。这在吴昌硕这一时期的诗词甚至画作中都可找到相通之处。

海上遗老之一的杭州人张尔田在《近代词人逸事》①中写到吴昌硕和两位词流宗师朱、况在上海的交往情况，很是生动。当时吴昌硕住山西北路吉庆里，况周颐住河南北路，两地很近，朱祖谋则住不远处的东有恒路。吴昌硕常常在晚上去两人处夜谈诗词。

朱祖谋、况周颐与吴昌硕在文艺上的攻错并不限于诗词。朱祖谋也是书法家，书法风格与吴昌硕有异曲同工之妙。两人自多交流。

清末民初之际，中华文化传统尚未被时代与人为因素全然斩断。而有清一代正是融通与集传统大成的时代，各种学术与艺术复兴。到了晚清，在传统文化的大背景中各类学问艺术融会贯通，成就了那一代前无古人、后无来者的深邃广阔（以往人们对清代学术与艺术评价太低，其实它的高潮来得较晚，是在清末才达到高峰，又延续到民初）。而融通（四艺合一）也正是吴昌硕的最大优势，成全了他的一代大名。

1925 年春，修能学社在海宁路的上海钱学会馆创建，以函

① 书中还提及吴昌硕晚年韵事，说吴昌硕晚年，大约是夫人施酒 1917 年去世后，曾宠一女子“吴姬”（可见是一个江南或者苏州年轻女子），无奈不久这个女子后来宵遁，就是逃了，吴昌硕郁郁不欢。朱祖谋称他是一往情深。吴昌硕曾有一首诗《有赠》，诗中说：“听老江南雨，啼干渡口鸦。春潮添远浦，梅树落新花。碧玉樽前泪，黄金梦里家。天涯同惜别，苦调入琵琶。”虽是白居易“同是天涯沦落人”之意，但也应该有与歌女交往本事。吴昌硕一生漂泊，与妻子聚少离多，受时代氛围影响，他又是多情诗人，有一二红颜知己似也正常。而吴昌硕向来倾慕白居易等人晚年的诗酒风流，这首柔婉缱绻之诗他亲手收入 1893 年付梓的《缶庐诗》，也收入 1923 年的《缶庐集》，可见身为传统文人的吴昌硕并不讳言自己的多情。还有吴昌硕去世 8 年后的 1935 年，上海《新闻报》社会新闻版刊登了吴昌硕与一穿和服青年女子的照片，一沉思听琴，一含情抚琴。题为大师情事。据知情人说，这实是吴昌硕晚年所收日本艺徒，大约就是出入六三园等处得遇的艺伎中爱好敬慕吴昌硕艺术者，并无感情纠葛。但作为他晚年生活一侧影，仍有了解价值。

授经史文学为主，冯君木出任社长。吴昌硕也常来学社，与况周颐、朱祖谋、冯君木等人以文字为交。此时，后来的书法名家沙孟海正来此向同乡冯君木学书艺，很幸运地得到了吴昌硕等宿老在书、画、印、诗四艺方面的教诲。他还亲见了诸位先生谈诗论词的情景，吴、朱两人是同乡，冯也是浙江人，只有况是广西人，口音不同，所以交谈时需要不时援笔书写。可惜沙孟海眼中这生动有趣的一幕细节已是传统文化最后的一缕余晖了。

到吴昌硕去世的 1927 年，他初来海上时所遇诸遗老多已去世或离沪，康有为在这一年去世了，况周颐在早一年仙逝，而沈曾植已去世 5 年。但他与朱祖谋、潘飞声、夏敬观、诸宗元等诗界、词坛人士仍多雅集，以诗酒相酬唱，并不感寂寞。他逝世后，他的墓志铭由海上遗老圈里硕果仅存的三遗老陈三立撰文、朱祖谋书丹、郑孝胥书盖，文章与书法皆可称为一流，现存余杭超山大明堂内，是难得的艺术珍品。朱祖谋还为吴昌硕作挽词道："江海有古心，自谥酸寒，垂世不蠲文字性。丹青忘老至，力穷依傍，凭生讵信甲辰雌。"（录自原稿）用韩愈赠孟郊《孟生诗》的"孟生江海士，古貌又古心"及孔子《论语》的"不知老之将至"和杜甫的"丹青不知老将至，富贵于我如浮云"，赞美吴昌硕作为传统士大夫的身世与艺事可两不朽。吴昌硕的墓表，则由冯君木撰文，又由他的同门师弟章太炎篆额，民国元勋、大书法家于右任书丹，也都是一时之选，是文章和书艺的完美结合。吴昌硕墓前云集了这么多不同阶层名人的墨宝，可见吴昌硕丰富交往之一斑，也道出了那一时代的复杂面目。

除了诗画酬唱，吴昌硕在晚年也常与朱祖谋、况周颐、袁克文等人以京戏、昆曲为交。吴昌硕本是爱音乐之人，但他出身山村，壮年后虽来到大城市，又一直为官且清贫，出入舞榭歌台的机会不多。他与诸宗元 1910 年共同北上时，在北京多参与宴

会。诸宗元此时正当年轻倜傥,每次宴请都请歌女助兴,吴昌硕却还比较拘谨,只坐在一旁看看。晚年随着声名日盛,经济改善,生活日益舒适安逸,吴昌硕也有更多机会与闲暇参与娱乐,来享受晚年生活的乐趣。他最喜爱谭鑫培、梅兰芳、荀慧生等名角的京戏,常常和友人结伴去剧院、戏园听戏。他听戏很认真,每每危坐端视,默默揣摩节奏,用手轻打节拍,听得出神时脸上满是陶醉喜悦。每次都要待到曲终后才离去,直到 80 岁时,他还坚持听到终场。他还爱听昆曲,也会唱几句。有时兴至,他就在家中画桌前拍着板眼,用湖州土白唱起《长生殿 · 小宴》中"天淡云闲"的曲调。

吴昌硕此时与袁克文的交往就与歌台舞榭有缘。袁克文(1890—1931),袁世凯次子,被称为"近代曹子建"。他在袁氏诸子中最有才华,却没有政治野心,只是个多才艺的风流才子。他的哥哥袁克定拥护袁世凯称帝,他却反对父亲窃取帝位,并有《感遇》诗讽示,末联"绝怜高处多风雨,莫到琼楼最上层"很是著名。他旅居上海多年,交往的圈子里都是些文人骚客、金石名家,与吴昌硕也有攻错。

袁克文好昆曲与京戏。也许是生在"帝王"家,看多了翻手为云覆手雨,这个聪明才子早就明白了人生如戏。他不但精研音律,善度曲,而且袍笏登场,能演能做,被称为名票。他还常与同好者作文酒之会,讨论剧曲,兴趣颇浓。通过袁克文等人,吴昌硕还与京剧名角梅兰芳、荀慧生等人有了交往。

1913 年秋,梅兰芳初来沪上献艺,在当时最好的舞台丹桂第一台演出,吴昌硕应友人之邀前往观看后,盛赞其技艺。当时梅兰芳演剧,被誉为一时无两。他还因家学渊源,酷爱作画。梅的祖父"同光十三绝"之一的名伶梅巧玲就善书法、鉴别金石古玩,父亲梅竹芬早逝,生前也喜爱书画,家中有许多明、清画。梅

兰芳尤爱画梅，早慕吴昌硕大名，却无缘相见，引以为憾。1914年梅兰芳再次南下上海献艺，得知袁克文与吴昌硕相知，就携自作画请袁引见。此时吴昌硕已70岁，梅兰芳年仅20岁，两人却一见如故，从此结为忘年交，梅兰芳更成为缶庐门中常客。

以后梅兰芳每次南来上海演出时，都第一时间来拜访吴昌硕，虽不入室而执弟子礼甚恭。1920年八月，梅兰芳再度来沪上献艺，又由袁克文陪同拜见吴昌硕并请艺。北归向吴昌硕辞行时，吴昌硕画了一帧墨梅图相赠，并题二绝："翮风舞袖翠云翘，嘘气如兰堕碧霄。寄语词仙听仔细，导源乐府试吹箫。""画堂崔九依稀认，宝树吴刚约略谙。梅影一枝初写罢，陪君禅语立香南。"（《缶庐集》卷四）以唐代歌坛圣手李龟年为喻，极赞梅兰芳的歌艺美妙。梅兰芳得画大喜。

梅兰芳在上海还曾与吴昌硕等书画名家文酒联欢，游园作画。吴昌硕等人为他合作手卷《香南雅集图》，一时名流如王国维、沈曾植、陈三立等都曾为他题咏作跋。

1921年四月，吴昌硕的三子吴东迈去北平，与梅兰芳相见，回上海时带回了梅兰芳赠吴昌硕的绶带鸟扇面。吴昌硕见画很是赞赏。当时朱祖谋与况周颐都在，在扇背上合题《浣溪沙》词一首，朱祖谋还以为此画深得吴昌硕这个老师的画意，是善承缶旨。吴昌硕也很喜悦，欣然在画上写跋留念。

1922年，梅兰芳又来上海，又是袁克文为之接风，吴昌硕也来参与宴请。此时正当冬初，湖蟹正肥。吴昌硕饮酒微酣，脱下长袍，为梅兰芳写梅。这幅梅花，当时因为匆忙，梅兰芳未曾取去。曾相约日后再取，却一直留在吴昌硕处。

吴昌硕晚年声名如日中天，拜吴昌硕为师的京剧名角还有也名列四大名旦的荀慧生。荀慧生也喜作画，1921年秋，他来沪上献艺，由吴昌硕晚年好友刘山农介绍，持所绘册页请益。吴

昌硕很重其才艺，欣然予以指点，还借李白诗书“白也无敌”（荀的艺名为“白牡丹”）以赠之，又借白居易诗题一额“仙乐风飘”赞其才艺。荀慧生从此执弟子礼，但一直到 1927 年三月，才正式拜师，列入门下桃李之行。

书画在中国传统社会和文化体系中曾是高雅艺术的化身，而戏曲则是通俗艺术的代表，两者几乎是对立的范畴，而文人书画家与演员的身份更是有天渊之别。但到了民初之际，随着时代的发展，俗文化迅速崛起，与传统雅文化形成分庭抗礼之势。一方面，书画诗词等艺术在时代大潮推动下，在明清两代的基础上更趋向商品化。另一方面，戏曲艺人的地位却经历了从倡优到艺术家的变化过程。于是，艺人与文人画家之间的交往，也逐渐摆脱了以往戏狎玩赏的不平等，有了以艺相交、平等尊重的可能。吴昌硕等士人与梅兰芳等艺人的诗画交往，真切反映了时代的变化。

同时，当时的戏曲艺术存在着京戏与昆曲的雅俗分野和争议，正与吴昌硕和雅俗并存的海上绘画与传统书画艺术关系有着很多相似之处。书画与戏曲艺术本就有可相通之处，如有人将近代印章流派与京剧流派相比较，称吴昌硕派正如马连良派，有宽厚潇洒之致。日后梅兰芳成为中国现代戏曲的代表，享誉海内外，正如吴昌硕和海派日后也成为中国现代绘画的代表。梅兰芳与吴昌硕的艺术都有着顺应时代变化、借古为今、化俗为雅等共同的艺术内涵和意趣，自有灵犀相通。这样来看他们的交往，也许会有更深长的意味。

吴昌硕以他特有的通达，晚年在上海广交艺友，其中有沈曾植、朱祖谋、刘承干等遗老，也有诸宗元、刘山农等倾向参与革命者，周庆云、王一亭等儒商，还有名士派的沈石友、袁克文，以及梅兰芳等不在传统士夫范畴中的艺人。但这些友人都有一个和

他一样的共同特点，就是对传统文化的钟情。

西泠印社中人

在吴昌硕晚年的艺术生涯中，于他登上海上艺林最高处最有助益的当属与西泠印社的因缘了。吴昌硕与西泠的缘分很特别，与他和上海、苏州的关系不同，他一生并没有一个时期长住杭州，就像创立印社的西泠四子一样。从 1904 年印社初创，那时他还住在苏州，吴昌硕就作为海内印人中的巨子，与西泠中人有着密切联系，常给予指点，隐然有西泠精神领袖的意味。到 1913 年西泠印社正式成立，在上海的吴昌硕顺理成章地被推举为一社之长，他与印社的关系有了更深的交合重叠。

印社因何而起？原是杭州印人叶铭（品三）、吴隐（石潜）、丁仁（辅之）、王禔（福庵）“慨然有感于印学之将湮没也，谋于西泠数峰阁之侧，辟地若干弓，筑茅三两室。风潇雨晦，乐石吉金，唯印是求，即以为社。社因地名，遂曰西泠。”（胡宗成《西泠印社记》）那是光绪三十年（1904），四个年轻人会集于西湖西泠桥畔孤山南麓，买地建房，发起创建印社。

西泠印社的缘起还可再向上追溯，与浙派有很深渊源。杭州是清代篆刻艺术的一大基地，乾嘉年间出现了以丁敬为始祖、西泠八家为中心成员的浙派（又称西泠印派）。自丁敬而下，蒋仁、黄易、奚冈、陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松，西泠印学一脉流转不绝达 150 年之久，并以深厚的金石学功底，峭拔古雅的博大印风，在徽派之外，夺得印坛盟主之位，开浙派印风。西泠八家之后，浙派印学也是后继有人。杭州乃至浙江艺坛、民间多有热衷印学者。到了清末，“晚清六大家”吴让之、徐三庚、赵之谦、胡匊邻、吴昌硕、黄牧甫中浙人占得四席，徐、赵、胡、吴都得益于浙派印风濡染。

光绪年间，印社创立之前，就常有醉心诗文、艺术的文人士夫聚会于西泠数峰阁（在孤山，后不存），探讨六书之学、研求篆刻之艺。1904 年印社就在数峰阁旁诞生了，因生于西泠之地，所以称西泠印社，与当年印派之名相呼应。1905 年印社建仰贤亭，吴潜摹刻了丁敬像。印社中还有小龙泓洞与丁敬半身石像纪念这位浙派创始人，也是溯源之意。1924 年，丁仁又造皖派印人首领邓石如的立像，置小龙泓泉前，可见西泠印社人的开阔襟怀。

吴昌硕大约是在 1900 年前就与印社创始人之一的丁仁有所交往，在此年为丁仁治印。丁仁是杭州著名的文化世家丁家的后人，是八千卷楼主丁申（松生）之孙。丁仁的祖上丁申、丁丙兄弟对太平天国运动后杭州文物古籍的保护、整理有卓越贡献，丁家“八千卷楼”藏书富甲海内。丁申尤嗜丁敬刻印，收藏得 72 方，遂名其斋为“钱塘七十二丁庵”，家中还多收藏有西泠八家印章。在四位印社创始人中丁仁的文化修养最高，能诗会画，还能书写甲骨文，且对金石、印史如西泠八家都有研究，为创社四君子之首。

1904 年夏，丁仁四人草创印社。此时吴昌硕正在杭州，适逢其时，对成立印社极表赞成。此后与印社及社中人交往日密。

吴昌硕曾在 1905 年为吴隐刻印，大约就是此时开始与吴隐交往。1908 年春为丁仁作诗题《西泠印社图》。1912 年丁仁集前贤治印绝句，作《咏西泠印社同人诗》20 首，并系以小传。其中就有为吴昌硕所作一首。此年十月，吴昌硕又来杭州，与西泠诸同人印友宴集社中，席间吴昌硕曾说道：“前辈不生，我辈老矣。倘异日学子谓悲庵诸老翔步天衢，缶庐辈即不能躡足，或能为悲庵携拾草履，则此愿毕矣。”（鲁坚《西泠印社记》）吴昌硕此言虽似谦和，细味之下，却将自己列入浙派谱系、直承浙派前贤

赵之谦等人，隐然有自认当代浙派首领之意。这其实也是当时西泠中人的共识，所以才推举他为社长。在吴昌硕心中，他不但以自己为浙派中人，而且对浙派传承、未来发展有着清醒的见解，这也使他成为西泠印社社长的不二人选。

次年1913年，岁逢癸丑。东晋时著名的书法盛会兰亭雅集就是癸丑年举行的，此时已是兰亭雅集后的第26个癸丑年。书、印本一艺，西泠印社十年前创建时，本就有追慕前人雅韵之意。此时印社经十载筹备经营，入社赞助者众多，社址已规模渐备，蔚然为湖上名胜。于是选了重阳节这天，就在印社之址，召集社员，召开大会。立社之议，得到众人赞成，于是印社正式宣告成立。当时在华的日本籍社员长尾甲等人也出席了这次盛会，使之一定程度上具备了超越国界的意味。印社修启立约，以“保存金石，研究印学”为首要宗旨。吴昌硕成为第一任社长。并编成了《西泠印社同人录》，可见这是一个严格组织而非散漫的社团，这也使西泠印社有很好的发展基础。

西泠印社成员一致公推并非创始者的吴昌硕为社长，表现了印社四位创始人的开阔胸怀和不凡见识，也使西泠印社一开始就具有开放博大的气势。正如此时胡宗成在《西泠印社记》结尾说的：“汇流穷源，无门户之派见。鉴今索古，开后启之先声。虽一艺之微，猗有已欤。”

西泠印社甫一成立，已成为天下印人心中的圣地，声誉更及日本等地。吴昌硕登上西泠印社社长之位，可谓“居高声自远”，身份和人气都得到提升。当然吴昌硕成为社长后，也以他对印学的深刻理解和开阔的视野思路，还有多方面的艺术修养、广阔的交往和名声，对印社的发展作出贡献。登高一呼，天下印人莫不云起景从。吴昌硕与西泠印社的结合，无疑是一次合适明智、富于历史机遇的结合。

吴昌硕成为印社社长后，身在沪上，也不插手具体事务，为了不麻烦社友，甚至从此很少到杭州来，与印社的关系还是较为超脱的。1914 年五月，吴昌硕作《西泠印社记》一文，其中说："社既成，推予为之长。予备员，曷敢长诸君子？惟与诸君子商略山水间，得以进德修业，不仅以印人终焉，是则予之私幸耳。"到 1917 年他又为印社撰联："印岂无源？读书坐风雨晦明，数布衣曾开浙派。社何敢长？识字仅鼎彝瓿甗，一耕夫来自田间。"（录自原稿）上联云西泠八家，下联说自己。"社何敢长"和"曷敢长诸君子"一样，都表明了他的明智态度。

吴昌硕还以篆书书写《西泠印社记》，勒石于印社中壁间，供人观瞻。1916 年他还曾作《西泠印社图》，并题七绝："柏堂西崦数弓苔，小阁凌虚印社开。记得碧桃花发处，白云如水浸蓬莱。"（录自原画）写得西泠风情如画。次年仲春，吴昌硕还刻了一方"西泠印社中人"印，道出了心中于印社的归属之感。这一方印在许多藏家手中流转，最后又神奇地从日本印友小林斗庵（吴昌硕日本友人，也是西泠社员河井的弟子）手中回到西泠之地。虽然许多社员没有见过这方大名鼎鼎的印，但都知道这方印，因为它具有结社契盟意味，从此成为每一个西泠印社社员入社的象征意象和最恰切心声。从这个意义上看，可以说只有一方"西泠印社中人"，也可以说有无数方"西泠印社中人"。

在今天西泠印社之址上，还可到处看到缶翁的手泽和遗存。

印社位于孤山之麓、西泠桥畔，有林泉之胜，无尘嚣之扰，是西湖湖山最胜处。两宋以来此处又是诗人墨客云集之地，如北宋处士林逋曾在此与梅鹤为友，使之成为西湖人文最胜处。印社择此灵秀之地，社基依孤山一脉，临湖而筑。社址内有山有泉，历年又添加了许多楼馆亭阁、摩崖石刻、楹联匾额，遂成为湖上园林之冠。印社正像一方精心构思、创作的篆印，是人文、自

然的完美结合。正西泠千古，印社亦千古也。

印社成立后，每逢春秋如上巳、重阳等佳日，都举行雅集活动，其间有时也可见社长吴昌硕的身影。

1915 年吴昌硕在印社柏堂额榜上用隶书书写“西泠印社”四字。他还曾为还朴精舍书：“宜雨宜晴，静观自得。尽善尽美，为乐至斯。”为遁庵题：“君子好遁，弥勒同龛。”为观乐楼题：“天帱地载，山高水长。”都可称书、言皆美。

吴昌硕晚年来杭州，常住观乐楼。1927 年他去世前不久的夏天，还曾小住观乐楼。如今观乐楼辟为吴昌硕纪念馆，是很恰当的。吴昌硕也多住题襟馆。印社最高处、孤山之巅有一楼，名闲隐楼，又名题襟馆，落成于 1915 年。这是上海题襟馆书画会会友哈少甫、王一亭、吴昌硕、吴隐等人捐书画义卖而兴建。吴昌硕曾作《闲隐楼记》记事。馆外廊壁上，还嵌有吴昌硕刻石的任伯年《饥看天图》和吴昌硕自题长古。题襟馆面对西湖，湖光山色，尽收眼中。吴昌硕住此，常对湖吟诗，并曾说居此可见湖山之胜都奔集于腕下，汇集于胸中，然后就可一一以书画发挥之了。

吴昌硕留在印社、最为人熟悉的两处遗址都建于 1921 年，即其声名大扬之时。其一是“缶亭”、石龛，内有吴昌硕铜像一尊。这是 1921 年日本艺人朝仓文夫为吴昌硕所塑，本为铜铸半身像。吴昌硕移赠给印社，印社同人根据他的意愿筑龛藏像于此。并将半身像以石料拼接为全身坐像（半身胸像是西洋风格，未必合国人口味，改作全身像尤其是坐像则是化西为中），却能“金石”浑然一体。只见吴昌硕盘膝而坐，斜簪散发，风貌散逸，神情自若，栩栩如生。王一亭为之斥资建亭于龛上，因吴昌硕号“缶庐”，所以称“缶亭”。亭两侧刻有王一亭所题楹联：“金仙阅世，石室遁形。”石龛下石壁又有诸宗元撰、朱孝臧书的

石刻《缶庐造像记》以记始末。

可能因为铜像是跏趺而坐的缘故，吴昌硕后来去西泠，都看见有游人以为石龛中是佛像而顶礼膜拜。吴昌硕是爱禅却不信佛的，又有些忌讳受人拜会折福寿不吉利，对此很不以为然。但他生性豁达，只付之一笑。1921 年十二月，吴昌硕常头痛头昏。此时他来印社，恰好又见有人给塑像叩头，就笑叹道怪不得自己老是头昏，被他们一拜，不昏也要昏了！这虽是句戏言，但对于此时的吴昌硕来说，却也有自我警醒的象征之意。他还曾即兴在铜像之后戏题："非昌黎诗，咏木居士。非裴岑碑，呼石人子（吴昌硕曾说过《裴岑碑》，土人呼为石人子）。铸吾以金，而吾非范蠡。敢问彼都之贤士大夫，用心何以？"含义颇深也很微妙。第一句用韩愈《题木居士二首》诗中的"偶然题作木居士，便有无穷求福人"之意，说自己如木头人自身难保，却被人当作偶像崇拜。第二句则说自己只是凡间一块普通的石头而已。日本士夫为自己铸铜为像（这往往是给予贤者身后的待遇），自己没有越国范蠡的大功绩值得铸像。隐约透露出了他在盛名之下心中的不安。

石龛旁还有石刻的《缶翁像赞》，是沈曾植撰并书的，《赞》曰："缶翁之画，发挥其诗。诗渡他方，未绣弓衣。画合天倪，云垂涛泻。安吉一灯，分光日下。怀铅和墨，人人家家。不会翁诗，践迹乃差。烨烨金容，我来自东。苦铁为铜，铅泪在胸。攻金朝仓，筑亭王震。注示翘勤，礼翁若圣。圣阿弥陀，邻洞炳然。代身阳迈，长侍佛前。"后铜像被毁，又在 1980 年由日本艺术家重塑，再立原址。流转间已一甲子，诚为艺林与史事中的一段佳话。

另一处是东汉三老石碑，这是西泠印社中最珍贵的一处古物，也是印社中有故事的一块碑，与吴昌硕有关。

《汉三老讳字忌日碑》是东汉建武二十年（44）的石刻，于咸丰二年（1852）在余姚出土。是浙江现存的两种汉以前石刻之一，被誉为“浙东第一石”。此碑碑文完好，共有 217 字，字体浑朴遒劲，介于篆隶之间。出土后，海内金石书法家、学者竞相著录，是重要文物，也被学书法者奉为圭臬，吴昌硕也曾学过此碑。后来此碑被辗转盗卖，1921 年流落到上海，一个旅沪日侨将以重价购买运往日本。有西泠印社旅沪会员惊闻国宝即将外流异邦，即由吴昌硕、丁仁牵头，联合同道四处呼吁奔走，发起书画义卖。吴昌硕率先作画义卖筹款，并亲自撰文布告募捐，不遗余力。西泠同仁也协力响应，不过旬月就集 60 多人之力，由吴昌硕、倪墨耕、陆廉夫、王一亭、商笙伯、高邕、丁仁、王禔、吴隐、叶铭等人捐出书画印谱 10 件、古画 30 件，募齐了 8000 元巨款，将碑石赎回。又在孤山之巅题襟馆侧建石室，将碑石永久保存西泠，正应了印社“保存金石，研究印学”的宗旨。吴昌硕后来有《汉三老石室记》记此义举。

吴昌硕在西泠度过的印学春秋，还颇多值得寻味之处。如他与印社创始者的关系，印社与题襟馆的关系。在创社四君子中，丁仁、王禔出身士林名门，也有功名。而叶铭与吴隐则是刻工出身，后来吴隐更在上海等地借印社之名开创文化产业，如生产“潜泉印泥”。这使西泠这方风雅之地在诞生之日起就兼具隐于湖山深处、潜心赏印问篆和整理文献资料、积极入世求印学新发展的双重内涵。在印社两方面的发展中，不但具体管理印社事务的四君子在不同选择中寻得了平衡点，作为印社精神领袖的吴昌硕也以自己的选择和决断为印社发展指出方向。如吴昌硕和吴隐等人将海上“题襟馆书画会”迁来西泠闲隐楼，与印社骈立湖上，带来上海书画家们联袂入社、共叙艺事，自有密切沪、浙两地联系的意思，也有尝试融通印学与其他艺术之意。吴

昌硕虽本是印人，但他晚年在上海是画中声名远大于印学。所以他虽一到西泠印社，就注意强调自己的印人身份，但兼备四艺于一身的他身为社长，还是为印社带来不以印自囿的风气。但吴昌硕于西泠印社的影响也有局限，如“题襟馆”的旧式士夫遗老雅集的意味偏重，缺乏现代学术团体的气息，所以只存在了十数年，就消融于西泠印社的影子里。

西泠印社是中国第一个专门研究金石篆刻的学术团体。后经百年传承，不但融诗、书、画、印于一体，更超越雅玩、清赏的局限，成为研究金石篆刻历史最悠久、影响最广大的现代学术团体，得到“天下第一社”之誉。更通过大量编辑印谱与印学典籍、召集春秋雅集祭祀印学先贤、聚合中外印学名士切磋金石书画、举办金石家书画展览等活动，推动篆刻艺术从“技”进为“艺”，篆刻家从“匠”上升为“艺术家”，在近现代艺术史上具有重要意义。这其中，有创社四君子的功绩，也自有吴昌硕的思想与艺术影响在。

吴昌硕与西泠印社的因缘，还包括他与印社中日本成员的关系。西泠印社在 1913 年成立之时，随吴昌硕参加印社活动的日本人长尾甲和河井仙郎成为第一批印社社员（河井更是在 1904 年就参与社中活动，是印社最早成员）。吴昌硕还同时以西泠印社为窗口，与日本艺友共同举办 1913 年“兰亭纪念会”。

在吴昌硕的域外艺友中，河井仙郎和他结识较早。河井仙郎（1871—1945），号荃庐，京都人。是日本近现代印坛中的杰出人物。他精通文字学，工篆隶，善鉴别金石碑版。数次游江浙间，入西泠印社，受知于吴昌硕，并多交中国金石家。刻印专宗秦汉，浑厚高古。河井早年向日下部鸣鹤学书法。自日下部鸣鹤与吴昌硕交游，吴昌硕书画、篆印作品得以远播日本。河井在印学上初学赵之谦，后受日下濡染熏陶，始习缶翁之艺。1897

年，在苏州的吴昌硕接到时年 26 岁的河井的来信和习作，向他请益印学，说两国之间山海苍茫，相距辽阔，不能晤会，却对吴昌硕的艺术向往不尽。还说自己欲来中国一游，向吴昌硕当面请教，只是自己一介贫寒书生，不能承担费用，但他坚信数年后一定能实现这一宿志。

两年后，河井终于和东京文求堂主人田中庆太郎一起过海来到上海，并由罗振玉、汪康年介绍，得以出入吴昌硕门下，执弟子之礼学习篆刻。河井第二次来华是在 1902 年末，次年二月返国，其间大部分时间都在杭州。1904 年西泠印社初成，河井仙郎也应邀从日本来杭州入社，与西泠四君子等人会于印社，切磋探讨印学、摩挲金石。1906 年河井为西泠印社撰写了首篇《西泠印社记》。1913 年，中日举行“兰亭纪念会”，他又作《西泠印社修禊纪盛》。自此直至 1931 年，河井几乎年年都往返于京都与上海之间，多次参与印社的雅集活动。20 年以来，他事艺缶翁，与中华印人广结印缘，多见金石古物，开拓眼界，潜心技艺，成就了自己的成熟印风。

此后他在日本以印艺、学问，还有拜师缶庐、游艺西泠的印学正宗身份与阅历，成为日本近代印学一代开山宗师。可以说他是借助与吴昌硕、西泠印社的交往背景，成就了自己，也成就了两国艺术交流史上的神奇传说。甚至可以不夸张地说，日本的现代印风，根源正在西泠的六桥三竺之间。

长尾甲（1864—1942），又名长尾雨山。他于 1903 年（明治 36 年）辞去东京帝国大学之职，在上海担任商务印书馆编译。后经人介绍结识吴昌硕，成为知交，常常过从。他在华十多年，与吴昌硕结邻三年多，常一起数典谈诗，是与吴昌硕交游最长、最深的一位日本汉学家。长尾甲本非印学中人，因与吴昌硕结交，才得结西泠印社之缘。他时常往返于沪杭之间，印社史上也

留下了这个扶桑名士的音容身影，如他曾在印社的印泉上留下隶书“印泉”二字。

印社成立后的次年，1914 年，第一次世界大战爆发，长尾甲归国。吴昌硕作山水、墨梅送别。《墨梅图》上题诗云：“鳌身映天水奔赴，天上尾星欲东渡。沪渎结邻坐三载，数典谈诗时却步。羡君风格齐晋唐，书法遒劲张钟王。意造不学东坡狂，奇石苍寒索我画。补其虚壁状其介，未许袍笏颠翁拜。颠翁不拜石点头，藏古满屋书满楼。侧身似欲遂校雠，乾坤矱洞变益大。有图可归真可贺，嗟我茅屋西风破。赠无长物诗难成，佐以画梅君性情。君无忆我君且行，老眼只盼天下平。”写了两人诗画交往的过程，还有长尾收藏古物、校雠古籍的学问爱好。最后说自己身无长物，只有诗及奇石图、梅花图可赠友人，并道出对离别的忧伤、时世的担忧。

长尾甲归国后，两人书信仍不断。1916 年，吴昌硕曾多次寄书东瀛，回忆当年两人同游六三园中，樱花树下，趺坐吟啸，阳春烟景，其乐如何。还说到自长尾甲还国后，自己的诗兴也为之一沮。相别年余，精神日益衰落。希望能在次年春天发豪兴作东瀛游，与长尾甲谈艺三昼夜，才是自己垂老之年的快乐境界。吴昌硕在一首写给河井仙郎的诗中也说：“躬入篆室多岁年，猎碣堕手穷氐鲜。有道有道在瓦甓，臣是能为金石刻。商略携琴海外游，且看鳌身映天黑。”（录自原稿）道出了向往东渡的心愿。只可惜，吴昌硕的这一意愿虽有河井、长尾为之援引，终不果。

长尾甲回国后，曾多次模仿西泠印社每年春秋雅集之例，召集文人墨客，使西泠印社的活动方式和风气，还有社中成员熔诗、书、画、印于一炉的名士姿态，都远播域外。

西泠印社初创之际，年近七十的吴昌硕还在卖画，润格也不

贵。到印社正式成立时，吴昌硕已是海内外印人、画者心中的偶像。在 1904 到 1913 年 10 年间，吴昌硕完成了从一个非主流书画家到书画界一流人物的华丽转身。这并非偶然的巧合。

这一变身是有多种原因的。首先，得力于他隐身艺林、潜心作画取得的进步。还有，就是与他同时代的海上画家多已逝去，独他因老寿成为海上硕果仅存的巨擘。再则，就是他在前半生的长期宦游、游学生涯中，通过地域（包括苏州和湖州等地）、金石、诗词等文化圈结交了大量掌握主流文化圈话语权的士夫文人，从而成功地进入了这一圈子，积累和赢取了艺术声誉。而且由于受到这些文化圈中一流人物的教诲、濡染，他具备了诗、书、印等多种才能，也比一般画家具有更阔大的见识和更博雅的人文涵养。虽然在一开始，由于他没有专门致力于某一门艺术而并不显得突出，但随着时间的推移，他在数十年间积攒的内力渐渐显示出绵长而强劲的后劲。吴昌硕在 20 世纪初终于被推上了历史和艺术的前台，正是水到渠成、名至实归。在这一过程中，西泠印社是一个重要契机和平台。身为西泠印社一社之长，也是他能够成为名正言顺的海上领袖的内在深层原因。

海上题襟馆和豫园书画善会

吴昌硕晚年在海上参与了海上题襟馆和豫园书画善会，还有上海书画研究会等组织。

海上题襟馆金石书画会大约是海上当时最著名的书画团体了。它是上海最早一个组织较为严密的书画会，也是沪上第一个集书画创作、鉴赏与经营于一身的民间社团，创立于光绪中叶。到辛亥革命前后，许多前清遗老遗少来租界做寓公，他们大多擅长金石书画，这个画会成为他们的聚集地。当时每个晚上，会中都聚集了很多人，其中有专说前清政治掌故的，也有人来此

切磋技艺,对客挥毫 还有人带来润格 (会中也常备有会员的润格,由常驻会员代为收件议润) ;更有人携金石书画收藏来会中陈列,与会员共同鉴赏交流或出卖 还常有书画掮客带着古玩字画混迹其间,或寻找买家卖家,或请人代为鉴定、题跋。

海上题襟馆楼上是会员活动场所,楼下就是裱画店,这一形式也象征了海上画会对商业运作的依托。题襟馆创立后,由于经营模式得当,聚会者多,声誉日隆。多有外地来沪购买书画者,托人到会中引见名家。一方面,题襟馆作为聚会了沪上著名书画家的书画会,对于外地来沪的收藏者,是他们买画的主要场所。而另一方面,外埠初到上海的书画家要被艺坛与市场接受,加入这一社团也是捷径。所以他们常要请人引见入会或直接到题襟馆拜访名家,以期获得帮助,如请他们代定润格或代为介绍宣传。

清代以降书画市场机制渐趋完善。清初四僧、清六家大都以卖画谋生,后来的扬州八怪、海上画派更是以自觉的书画商品化生产汇入艺术市场运作中。到晚清,上海更取代北京和扬州成为书画市场的中心。海上名家都曾通过沪上大量的笺扇、裱画铺订立润格,参与书画交易。由于相同的处境与利益,海上画家很早就已组成书画会。高邕在《海上墨林》序里说到乾嘉时的"平远山房"、道光的"小蓬莱",都是上海书画会的开端。后来 1851 年又有"萍花社画会",江浙名流一时并集。1868 年胡公寿等人有仁寿堂雅集。同光年间,又有豫园的得月楼、飞丹阁,都是书画家的游憩临池之所,还有胡公寿的一粟庵雅集、任伯年的徐园雅集。但这些聚会都是集一时画坛名流谈艺论画,带有文人雅集的性质,即兴成分居多,没有严格的组织条例。到清末民初,这种雅集形式的艺术交流活动慢慢演变为有组织与商业气息的民间社团,并迅速发展起来。海上题襟馆就是有组

织的社团，不但有入会手续，定期聚会，还有为新会员代订润格之事。对后海派起了很重要的凝聚作用。

海上题襟馆首任会长是书法家汪恂，吴昌硕是副会长。1915 年汪去世后，吴昌硕接替为会长，副会长是其好友王一亭和哈少甫。参加书画会的先后有一百多人，当时寓居上海的书画家、印人大多是该会成员。经常到馆的会员有狄楚青、潘飞声、朱祖谋、丁仁、陆廉夫、诸宗元、冯煦、任堇叔、曾熙、褚德彝、黄宾虹、吴隐、诸闻韵、赵子云、赵叔孺、骆文亮、陈巨来、黄山寿、贺天健、马骀、商笙伯、熊庚昌、童大年、王个簃、俞语霜等人，都与吴昌硕有很好的交情。海上题襟馆初址在福州路，后多次迁居。1922 年迁宁波路上海西泠印社旁，也可见其后期与吴昌硕及西泠印社关系日密。

后来海上题襟馆具体会务就由吴昌硕两个儿子和弟子赵云壑负责。1926 年冬，书画会会员、曾主持日常会务的骆亮公涉嫌绑架吴昌硕家人，事情败露后，骆逃走。由于这件不愉快的事，书画会也受影响中断。题襟馆的兴起、衰落几乎与吴昌硕晚年在上海的行踪同步。

吴昌硕还参与创办了与题襟馆齐名的豫园书画善会。豫园书画善会于 1909 年创立，是海派较大的画会。最初由高邕、杨逸等人发起，假豫园得月楼为会所，作书画义卖、救济慈善之举。善会成立之初，即有会员百人，后有近 200 人，海上名家钱慧安、高邕、蒲华、杨伯润、王一亭等人都是会员。又推举钱慧安为首任会长。

豫园书画善会订立章程，将各家书画陈列于会所标价出售，得款半数归作者，半数捐给会中。遇有社会公益慈善事宜，公议拨用，故称“善会”。它的章程与宗旨都集中体现为“善”字，将书画社演变为一种兼具商业行会和公益性质的规则严格的社会

机构，这是绘画史上以前少见的盛事与壮举。

晚清上海画家以书画润资助赈灾，大约开始于光绪四年（1878）六月，任伯年、张熊、杨伯润、朱倘、胡公寿等 7 位书画名家联合作书画助赈。此后屡有所见。1907 年春，蒲华为发起人，《申报》新闻馆为经办机构，吴昌硕、杨伯润、钱慧安、倪墨耕、陆廉夫、高邕等书画名家都参与，捐赠书画精品义卖，为皖北灾民捐款。进入民国，书画家的书画助赈活动仍很多。

清末民初乱世，多饥荒战乱。豫园书画善会每年冬令施米、夏令送药，还助赈过甘浙鲁豫各省水旱之灾。经历过战乱之苦的吴昌硕、蒲华等人都积极参与，高邕还在钱慧安逝后任会长。后来善会成立日久，渐呈颓势。1928 年曾举行建会 20 周年纪念，以谋中兴。但后来几遭战乱，又遇人事变迁，会务终趋衰落。

中国书画艺术精神本源自道家思想，书画家们大多具有隐逸思想，社会意识比较薄弱。即使有雅集，也只是诗画风流，只关风月，不关时世。而海上题襟馆与豫园书画善会，通过有组织的社团和举办各种活动，在维护书画家权益的基础上，也彰显日益成长的书画家们作为现代社会独立群体的形象。

上海书画会的兴盛，也是促进海上画派形成和发展的重要原因之一。

清末民初海上画会如云，吴昌硕还先后参加了飞丹阁书画会、文明书画雅集、上海书画研究会、广仓学会、天马会、停云书画社、海上书画联合会等社团。其中上海书画研究会诞生于 1910 年，由倪墨耕、陆廉夫、蒲华、狄楚青等人发起，上海大士绅李平书为总理。此时上海新兴商人阶层对海上艺术团体和艺术家的赞助是十分值得注意的现象。除了李平书，还有海上题襟馆主要的赞助人和支持者盛宣怀，此外，就是参与海上题襟馆与豫园书画善会等画会，并对吴昌硕绘画生涯产生重要影响的海

上画派风云人物王一亭了。

王一亭（1867—1938），名震，字一亭，以字行，50岁后别署白龙山人。晚年笃信佛教，与太虚、印光等法师友善，取法名觉器。吴兴（湖州）人，生于上海黄浦。王一亭是民国传奇人物，不但是民国政要，又是商人，还是慈善家、社会活动家、宗教人士和后海派领袖之一。曾担任中国佛教会会长，并两度任上海总商会主席。

王一亭少年因家贫，在上海怡春堂裱画店当学徒，得以多与海派画家接触，曾得任伯年的传授。他后来被巨商李平书等人赏识，因刻苦勤劳，得以跃身上海实业界。从1907年起担任日商在华所办日清汽船公司总代理，凭借个人努力和出色的头脑，成为清末上海三大洋行买办之一。同时开创了个人实业。

王一亭奠定在商界地位后，热心社会公益事业，乐善好施，在上海社会赢得极高声誉和社会地位。晚年更是笃信佛教，焚香礼佛，茹素持斋，几乎天天都画一幅佛像。他还参与组织书画善会，经常发起书画义卖活动，所得都用于公益事业，以赈济水旱灾区及兵燹贫困灾民。吴昌硕在《白龙山人小传》中就赞赏他以慈善事业为己任，作画赈灾，夙夜彷徨，不辞辛苦，四方灾民得以依赖他而存活的无数。

王一亭还以自己对书画艺术的热爱和雄厚的经济实力，参与赞助美术教育事业。如出任1912年成立的上海美术专科学校校董。1933年，他还出任吴昌硕之子吴东迈为纪念吴昌硕所建的昌明艺术专科学校名誉校长。他还积极发起并大力支持上海的书画艺术团体。

王一亭也常赞助海上画家，他对吴昌硕晚年在海上的生活和事业都有很大的支持。王一亭与吴昌硕因是老乡，1895年参与怡园画集时就结识了。两人意趣相投，互相欣赏，关系极友善

亲密。他们在一起切磋画艺、品评画理，还互相题诗赠画，如王为吴画像，吴为王作传。吴昌硕晚年到上海有王一亭的推动作用，他曾一度担心上海生活水准高、无法维持家计而不敢尝试。王一亭再三力邀并保证他到上海后的生计，吴昌硕才最后决定到上海。吴昌硕来上海后，王一亭常在经济上资助吴昌硕，使吴昌硕很快改善了生活。

王一亭向吴昌硕学画大约是在 1913 年后。王一亭曾加入同盟会，上海都督府建立后，出任交通部长。袁世凯窃国后，王一亭又筹巨款支持讨袁斗争，被袁世凯通缉，于是深居简出，学画事佛。此间与吴昌硕过从甚密，开始师从年长他二十余岁的吴昌硕。所以他的人物写照得任伯年的精微，花卉写意笔墨则近吴昌硕 清新飘逸像任伯年，沉雄凝重则像吴昌硕。

吴昌硕晚年，与王一亭关系非常密切，几乎到了形影不离的地步，这是个互相依托、共荣同盛的组合。到了民国初年，王一亭在人物、佛像上取得很大成就，名气已可与吴昌硕比肩，吴昌硕许多应酬画都由王一亭代笔。吴昌硕去世后，王一亭接替他成为后海派盟主。

王一亭还是近代画史上对日本画坛影响较大的画家之一。由于一生中 40 年与日本关系密切，他的画很受日本人偏爱，还曾多次东渡日本展出，每年销日作品款项达数万元，他还受到过日本天皇的接见。但到他晚年，抗战开始，上海陷落。他被日本人列入伪政权官员名单，于是潜离上海，准备转入内地，却因病滞留香港。为表明心迹，他直至病危才回到沪上，不久逝世。

吴昌硕晚年在日本书画界影响巨大，得到日本人的赞助，这都主要得力于王一亭的推荐。王一亭将日本友人介绍给吴昌硕，其中既有喜欢买书画的日本商坛政界要人，也有日本主流书画家 还将吴昌硕的书法、篆刻介绍给日本人。在上海的六三园

中或题襟馆里，常常是王一亭画，吴昌硕题诗、题跋，或者吴昌硕画花卉，王一亭补人物，两人合作得无比默契，正如他们在画外的配合。据说一次曾任日本首相的伊藤博文来题襟馆中，看到两人作画，就留下深刻印象。但见王一亭运笔如风，手法圆熟，顷刻画成一幅，吴昌硕则在旁立刻为补长题，并成一古风题画上。他们的合作虽有程序化之嫌，从他们合作的一些画作中可见雷同的痕迹，一首诗、一个意象都多次重复，但那一份气韵、意境还是很难得的。日本人称中国画为南画，对之素有好感，经日本名士要人、书画家的揄扬宣传，吴昌硕在日本的声望更是日益高涨。

如果说王一亭是吴昌硕晚年生命中最重要、影响最大的人物之一，应该是不为过的。海上题襟馆和豫园书画善会，体现了吴昌硕晚年在海上的两重生活侧影，就是为生计无奈随俗和悲天悯人、济世关怀的两面。

倚醉狂索买醉钱

吴昌硕生平第一份正式的书画润格（又称润例、润约、笔单等，是书画篆刻家出售作品所列价目标准）是 1903 年他 60 岁时自订的，标志着他正式以卖艺谋生的人生转折。一开始他作画定润并不高，直至在上海名望日高，又得日本人追捧，求者纷纭，卖画不但不再难，反而供不应求。吴昌硕晚年作画，据说常是一个模式画了又画，因为一个日本客人得到这样的画，另一个人看了觉得很好，也来求同样的。吴昌硕应接不暇，分身无术，就让弟子代笔，如由王一亭代画人物，赵子云代画花卉，自己最后再落款、题跋与钤印。这些画在吴昌硕晚年数量庞大的画作中占了一定比例，在今天一般也被认可为真迹。由于一画难求，为得到心仪偶像的画作，日本人往往是不惜重金，以数倍于其润例的

价格求吴昌硕书画。第一个人如此，第二个人又出以更贵的价格。于是吴昌硕的润例也随之水涨船高，不数年，就有很大变化。这不能不极大地影响他晚年的艺术和人生。

就在他初定润格 10 年后的 1913 年，70 岁的吴昌硕在上海又重订润例，这也可视为他卖画生涯已渐入佳境。1916 年，73 岁的吴昌硕又再定润格，由上海九华堂纸铺用石板影印，可见他此时卖画规模日大，这份润例也因为印数较多而得以保存。吴昌硕在开头题诗说："耳聋足蹩吾老矣，东涂西抹殊可耻，加润年来非所喜，养疴得闲亦为己，大雅宏达请视此。"（录自原稿）用的是一种向人解释和自我解嘲的口吻，很能反映他此时微妙的心态。这本是他声名已远播，供求关系有所变化，要加润，所以有了这次重订。吴昌硕却说了另外几种涨价的原因，对主要原因作了掩饰。先是说自己耳聋足蹩，垂垂老矣，这把年纪还涂抹卖画实在是可羞耻的事。然后又说加润也不是自己愿意的，但为了养病得空闲是没有办法的事。最后要请各位多包涵。委婉的语气正表现了吴昌硕对卖画得润既喜悦又还有些羞涩抗拒的矛盾心境。

三年后的 1919 年元旦，76 岁的吴昌硕又改订润格，并题诗题跋。以下就是润格全文：

缶庐润格

衰翁新年七十六，醉拉龙宾（指墨）挥虎仆（指笔）。倚醉狂索买醉钱，聊复尔尔曰从俗。旧有润格，锲行略同坊肆书帙，今须再版。余亦衰且甚矣，深违在得之戒，时耶？境耶？不获自已，知我者谅之。

堂匾　二十两

楹联　三尺五两　四尺六两　五尺八两　六尺十二两
横、直幅　三尺十四两　四尺十八两　五尺二十四两　六尺三十二两
条幅　视整张减半　屏条六两
纨、摺扇、册页　每件四两　一尺为度　宽则递加
山水　视花卉例加三倍　点景加半　金笺加半

篆与行书润例
刻印　每字四两
题诗、跋　每件三十两
磨墨费　每件二钱
（每两作大洋一元四角）

己未元旦老缶自订于癖斯堂

不妨借这一润格详目对吴昌硕此时卖画得润的具体情况作一番考察。他的画作价格主要是因形式和大小不同而有差异。即使以润格中较小幅、最普通也是他此时画得最多的花卉扇面、册页而论，每件（一尺）价值四两，按润例上所言每两折算大洋一元四角，就是五元六角，大约相当于当时上海地区一市石（大约 160 斤）大米的价格。有人认为以吴昌硕当时在上海艺坛上的地位影响，这样的画价不算高。这一说法似乎有些脱离历史，当时米价和今日米价在百姓生活中的地位自是不同，而当日润例与今日书画市场动辄数十万元的天价书画更是没有什么可比性。而且以吴昌硕作画的逸笔草草和他晚年家庭作坊流水线式作业，他一年的收入是非常可观甚至惊人的。鲁迅在 1924 年提及吴昌硕的画时就以为润格太贵（《论照相之类》），时人的评价应该是比较可靠的。

这一润格的另一特点，就是订得十分明确、细致、周详，对画作的不同种类、尺寸都作了相应的价格说明，连“点景加半、金笺加半”的细节都不忘规定。书画本是雅事，但既然生活逼人要拿它来卖，它就是商品了。定下润格的好处就在于说明这也是明码标价、童叟无欺的公平交易，体现了卖画行为的规范化，卖画者的职业操守。此外还有卖画者的自矜和自我保护意识。这一润格还鲜明地体现了海上人士做生意时喜欢货银两讫、两不相欠、清爽干净的脾性。吴昌硕在上海混迹半生，对这些自不陌生。这似乎也标志着他终于融入了海上画派的行列。

尽管吴昌硕制订的新润格不低，但仅隔一年，1920 年元旦，他又再次修订润格，开头题诗说：“衰翁今年七十七，潦草涂鸦惭不律。倚醉狂索买醉钱，酒滴珍珠论贾值。”

缶庐润格

堂匾　三十两
斋匾　廿两
楹联　三尺六两　四尺八两　五尺十两　六尺十四两
横直整幅　三尺十八两　四尺三十两　五尺四十两
屏条　三尺八两　四尺十二两　五尺十六两
山水　视花卉例加三倍　点景加半　金笺加半

篆与行书润例
刻印　每字四两
题诗、跋　每件三十两
磨墨费　每件四钱
（每两作大洋一元四角）

庚申元旦老缶自订于癖斯堂①

比较两份润例，新润格除了价格调高，变化不大（值得注意的是，这一份润例旁还注有“辛酉年画例照格加半”，可见次年1921年的润格又提高了，扣去时世不稳、物价飞涨因素，他的润格也可谓年年飞升了）。只是细目中少了“纨、摺扇、册页”一项。此时以“衰翁”自居的吴昌硕，随着年岁增大、身体不便，就不再作求者最多的扇面、册页，以有效减少作画量。而且他的画非常好卖，所以也不愿再作“纨、摺扇、册页”之类篇幅小、价位又难以定高的小品。

新润例中，吴昌硕再次强调了自己卖画取润是“倚醉狂索买醉钱”，借着醉意是为自己日进斗金解嘲，是诗意的掩饰。归根结底，是为了说自己是无奈“从俗”的，所谓“深违在得之戒，时耶？境耶？不获自已，知我者谅之”。在清贫了一生的吴昌硕心底，虽然对晚年卖画过上体面富裕生活有着由衷的满足和喜悦，但心中总有几分不自在。

润例最早出现时间不详。明代苏州“吴门四家”中比较世俗化的唐伯虎就说过“闲来写幅青山卖，不使人间造孽钱”，还是比较含蓄的。到了扬州八怪，就出现了比较正式的润例，将以前书画家们半推半就、含糊吞吐、羞羞答答的话语变作直接坦率。如郑板桥罢官回扬州，生活窘迫，就作了一幅极明白的书画润格说：“大幅六两，中幅四两，小幅二两。书条、对联一两。扇子、斗方五钱。凡送礼、食物，总不如白银为妙。公之所送，未必弟之所好也。送现银则心中喜乐，书画皆佳。礼物既属纠缠，赊

① 以上润格见吴东迈编：《吴昌硕谈艺录》，人民美术出版社1993年版，第230页。

欠尤为赖账。年老神倦,亦不能陪诸君子作无益语言也。画竹多于买竹钱,纸高六尺价三千。任渠话旧论交接,只当秋风过耳边。”这一润例的风格对以后画家影响极大,正如西泠印社丁仁在润例前写诗说“故事敢师郑板桥”。吴昌硕的润格大致也是这种味道,只是还不如前人真率,而且还用银两计润,无非也是为了免俗之意,却显得有些造作。

民国以降,时世变迁,在海上的书画家们,无论是艺坛名宿,还是失去俸禄的遗老,为了生计都无不订润卖艺。吴昌硕就是其中代表人物。他与一些名家的订润高低更直接影响着当时海上书画市场的总体走势。虽然政局动荡、经济萧条,但书画艺术由于有广大深厚的民众基础,并没有因受西画的冲击而显出市场的疲软。更由于日本等海外市场的积极参与和推动,显示出蓬勃的生机。小小一纸润例的几次变化,极清楚地体现了吴昌硕人生最后阶段的时来运转,正如他在 30 多年前的 1887 年第一次移居上海时所期望的,“苦铁之苦终回甘”了。

大聋不聋

吴昌硕晚年在上海,并没有因富足顺遂而沉湎享受、迷失性情,忘却早年遭受的深重苦难和中年孤寂苦涩、忍饥耐贫的生涯,他的心底仍一直保留着对贫苦民众的同情和对世事欠公的不平感慨。时当民初乱世,国事多忧,民生可虞,已衰病在身的吴昌硕也一直怀有对“来日大难”的警醒、对太平安宁的渴望和悲天悯人的广大情怀。

吴昌硕晚年所住的“去驻随缘室”是一幢极普通的老式房屋。晚年吴昌硕大富,有人说这房子和他身份不配,劝他另建花园洋房。吴昌硕只是笑笑说自己当年初来海上卖画,和张熊挤在一间小黑屋里,如今这样已是很好了。吴昌硕晚年因为卖画

得润和依靠王一亭投资生意得利，生活日益富足。但他日常生活依然很简朴，不改早年勤俭习惯。还常常告诫儿孙要爱惜物事，不要浪费。如当时的电费很贵，吴昌硕除了作画、读书必须开灯外，闲坐时总是点油灯取亮。他一生对穿着很随意，只求宽大舒适。平日在家总是穿着上面满是作画留下斑驳墨色的旧衣服，出门才换上好衣服。

吴昌硕晚年成名后，不嫌弃家乡来的贫苦亲友，对身边的市井手艺人如剃头师傅等人也不另眼相看，对家里的雇工也从不鄙视苛求。他自奉虽俭约，对待亲友却非常慷慨。他早先几乎年年回乡，每次回去都为亲友族人、村中建筑作书画题额，不但分文不收，还耐心地多次修改。此外还出资办乡学让村里孩子有书读，并资助恢复村里的许多文化活动。亲友族人中有遇生病、上学、丧葬等事时，他都慷慨解囊。族中添丁，更可每年领取一定份额的钱款。据说他每次回乡，遇到小孩子叫公公的，都给红包。晚年吴昌硕寓居上海，也很想经常回家乡看看，但安吉、鄣吴都是山乡，当时还没有通公路，只能靠步行或轿子，交通不便。吴昌硕已年高体衰，又加上足病，不耐远途颠簸，只能让儿孙代自己到家乡走走。遇到家乡子侄辈到上海来探望他，他就很高兴，殷勤询问家乡近况，叮嘱家人好好招待，留他们多住几日，还买礼物让他们带回去。每到年终，他还总要寄钱到家乡去，周济贫苦亲友。

吴昌硕为人讲义气、厚道，在朋友圈子里也很有口碑。除了为一生潦倒的知交蒲华料理后事外，还有早年师友杨岘身后没有子孙，吴昌硕曾为他修理墓道，诗友沈石友贫病而死，他为之刻遗诗。

吴昌硕行善事并不限于接济亲友、贫寒交。他早年的流浪岁月里，常出入生死之境，此时生成并深植于心底的忧患民生之

心，至晚年一日未曾释怀。如他在 1891 年 47 岁冬，曾在浦东严家桥粥厂为乞丐分棉衣，有诗为证。他还多次参与书画善会救济灾民。因为在少年时期对饥馑曾有过真切而深刻的感受，他对天灾战乱中的饥民才会倾注格外的关切，如他在题《墨菜》诗中说的："停笔四顾为求食，海内穷民多菜色。"（《缶庐别存》）有着家园被战火焚毁的切身之痛，他才会在《秋风》里说："佳丽层台非所营，秋风茅屋最关心。"（《缶庐集》卷三）还有自题《饥看天图》的："海内谷不熟，谁绘《流民图》。天心如见怜，雨粟三辅区。贱子饥亦得，负手游唐虞。"还有《苦寒吟》："道旁日见僵尸横，大官赏雪临高厅……愿彼苍天顾穷民，阳和煦物万物生。"（《缶庐集》卷四）都是一片拳拳爱心。

吴昌硕晚年多次与王一亭绘《流民图》义卖筹款赈灾，是承宋人郑侠作《流民图》遗风，也是难得的佳话。1917 年冬，直隶、奉天等省水灾严重，受灾区百余县，饥民数百万。各界人士发起救灾募捐，吴昌硕和王一亭合绘《流民图》，题诗石印，义卖赈灾。1919 年秋，豫、鄂、皖、苏、浙五省山洪暴发，受灾区不下六七十县，灾民更达一百数十万人。吴昌硕和王一亭再次合作《流民图》画册，印制出版，义卖赈灾。这次受灾的几省正是吴昌硕当年逃难之地，他曾受过此间百姓的好处，不忍心看到他们受苦受难，希望通过绘画的力量感动天下人，让大家都发扬孟子"己溺己饥"的仁心，推行"推食解衣"的仁术。吴昌硕在《流民图》第一页上题诗说："横流洪水天覆盂，乡曲或沼屋泛虚。浙皖吴鄂民其鱼。画中有诗哀流民，劝人移粟输金银，切勿视钱如命如此君。丰衣足食天所厚，祖宗培德儿孙受，风雨飘飘请回首。"（录自原画，下同）就是用佛家轮回报应的观念，鼓励大家做善事为子孙积福。语言虽通俗，却自有一种朴素的力量。吴昌硕还在画册第二页题诗说："短句吟成泪沾臆，同思大厦杜陵

翁。”又在题王一亭《流民图》时说：“茅屋雨欺风更卷，杜陵歌后我更歌。”“《孟子》一篇应烂熟，不烦请伞对仁人。”“图绘《流民》笔有光，世谁郑侠数王郎。丰衣足食谈何易，回首幽齐水一方。”又在题王一亭《孤树》画中说：“绝似《流民》图一幅，《西铭》读罢一诗成。”可见吴昌硕是以孟子、杜甫、张载、郑侠等儒家仁人志士推己及人，希望天下贫苦人都能有屋住、有饭吃，过上饱暖的日子。这也是中国士大夫文化中的一个优秀传统，在近代吴昌硕这位早年也受过苦难的平民诗人手中，焕发了更真实、真诚的色彩。

也许是看到乱世灾荒中的许多惨淡景象，勾起了吴昌硕对少年苦难流离的深刻回忆，他早年的一些不快、苦涩滋味都浮上心头，所以他此时的许多诗篇中又多愤世嫉俗的讽世之意。如他为王一亭所作《雪中送炭图》、《盲趣》题诗，其中题《雪中送炭图》诗说：“人情世态不可说，趋势利若江河奔。趋之不足继谄媚，吮痈舔痔言报恩。溺势利者神志昏，目所下视气吐吞。那知白屋寒云屯，雪风猎猎柴为门。米无可炊棉无𥳑，鼻涕堕地冰一痕……”自有早年流落江湖、受尽白眼的生活痕迹在。题《盲趣》画诗三首则说：“眼无天日耳犹听，听到天河洗甲兵。天意斯文留一线，其间著个左丘明。”“心地光明我佛同，男争足赤女头蓬。诗成今日凭谁赏？编入盲词擘阮中。”“蜗牛满地作跏趺，中有穷途识字夫。病足与予同调否？出门一样倩人扶。”（《缶庐集》卷三）尤其是最后一首，以自己的病足与盲目相比，全然是借别人酒杯浇自己块垒。他还曾在一幅喜庆贺岁的《岁朝图》上题诗说：“守岁今宵拼闭门，门外人传鬼聚族。衣冠屠贩握手荣，得肥者分臭者逐。道人作画笔尽秃，冻燕支调墨一斛。画成更写桃符新，炮竹雷鸣起朝旭。”（《缶庐别存》）感慨鬼魅横行的世道，显示了强烈的愤懑不满和济世救弊的现实责任

感。

吴昌硕并不善画人像，但钟馗却是他晚年最喜欢的题材之一，他向扬州八怪学，也向王一亭学，常常画之，还在任伯年、王一亭等人所画钟馗像上题跋抒怀。如他题自作《钟进士像》诗说："磨刀天踏平，一试霹雳手。"（《缶庐集》卷五）题《钟进士图》诗说："一生啖鬼策勋殊。"还有题《钟馗图》跋说："馗乎，馗乎，曷不奋尔袍袖，砺尔剑锷，入鬼穴，剚鬼母，寝其皮而食其肉。俾四海八荒，纤尘不作，而依草附木之游魂，曾何足以供尔之大嚼？"他还为任伯年所作《钟馗斩妖狐图》题道："须眉如戟叱妖狐，顾九堂前好画图，愿公宝剑血模糊。狐能幻形好女子，遇之老葵（即馗）而遁形之技左矣，呵呵！"（以上见原画）再如为晚清画家汤贻汾的《醉钟馗》图题诗说："于今鬼成市，白日飞青磷。愿公奋长剑，弗使揶揄人。"（《缶庐诗》卷四）这自然是因为钟馗在诗文传统及民间传说中作为一个典型意象有多种寓意，如怀才不遇、世人皆盲目，对世道人少鬼多的愤慨，杀尽世上恶人、管尽人间不平事、对社会正义的希冀，都与中下层不得志文士心迹相通，所以成为文人画家最喜爱的创作题材。而对于吴昌硕，钟馗意象还有些别的意义。如在他的一些题跋里，取钟馗的"馗"与"夔（寓意一足）"谐音，寓意他晚年病一足。而钟馗面貌丑陋，也与他晚年画作追求金石的朴野古拙味、呈现"大丑大美"面目、不得世人认可相通。他在钟馗这个意象上寄托良多。

吴昌硕晚年还爱画佛像。他并不信奉佛教，但他生活在佛学思想复兴的晚清，他早年朋友如潘瘦羊等人都沉湎禅宗，晚年好友王一亭也笃信佛教，所以受到一些影响。吴昌硕作佛像，一些是画观音、弥陀佛的应酬笔墨，另一些则宣扬佛教济世救人的积极入世思想。特别值得注意的，他还曾在画布袋和尚（即弥陀佛）时，直斥之为"行尸走肉，无赖之秃"，甚至将之与世间无

能、冷漠、自私甚至助纣为虐的贪官污吏相比，不可谓不大胆。既是受前辈画家呵祖骂佛狂禅之风的影响，也体现他身为“一耕夫来自田间”的朴素民本思想。这和他在《流民图》题跋中说灾荒是天灾也是人祸的深刻见解一致。

生平经历过许多战乱灾荒的吴昌硕晚年最爱太平。他常常想起在战争中悲惨死去的亲人，如 1910 年除夕夜，曾于寓所父母画像前祭祀。1922 年又曾到杭州寺院为父母祈福，此时他已头白，犹自哀伤不已。无奈乱世日多，于是在他所作的铭文、题跋、诗歌中就常常出现“太平”、“和平”字样，反映对人寿年丰、太平盛世的无限渴望。如题《释迦》画诗说：“我写此像亦有意，为法王正菩萨宗。杨枝滴露洗兵甲，听说佛法消英雄。和平宗旨养元气，人皆长寿年长丰。”（录自原画）还有周庆云 1921 年在杭州西溪秋雪庵举行放生活动，吴昌硕也参与，并有诗一首，末句说：“使我七十八叟耳聋足蹩心太平。”1923 年，《八十自寿》诗道：“安得银河倒泻甲兵洗，心太平在《黄庭》里。”1926 年除夕，吴昌硕又作诗道：“心太平知何日事，拈来孤本读《黄庭》。”（《缶庐集》卷五）

1913 年八月，吴昌硕在《七十自寿》诗中说：

我祖我父称通儒，可怜无福授我书。
我年十七遭寇难，人亡家破滋忧虞。
甲午从军出山海，庚子干戈走而骇。
世变复见辛亥冬，热血若沸摧心胸。
胸中一尘无可容，谈诗对客仇耳聋。
寥寥四壁生秋风，卖字得钱醉一斗。
有口不饥技在手，鲁公乞米羲之鹅。
古人已别黄垆酒，我年七十老而已。

对此茫茫那足喜，殉利殉名两不取。
能读父书在此耳，老妇六十有加六。
骨里鸡皮发鸠秃，我寿为我制新鞋。
福履绥之颂辞祝，两儿废学无一能。
卅载视等麒麟畜，老天若再假我年。
麒麟或见飞上天，坐观太平双眼悬。
（《缶庐集》卷三）

这是吴昌硕晚年很重要的一首诗，很完整地回顾了自己的一生。诗中最后用了孔子“乱世麒麟”的典故。孔子 71 岁那年，有人在鲁国捕获了一只叫麟的奇兽，不久便死去。孔子认为象征仁和祥瑞的麒麟出现又死去，是天下大乱的不祥之兆。清朝灭亡后，共和道路不顺，天下军阀割据，混战不息。吴昌硕忧世之心随着年龄增长、身体衰老越来越沉重，只期盼天下早日太平，正如诗最后一句说的：“坐观太平双眼悬。”

吴昌硕晚年十分珍惜这晚来的富足生活，享受人生，潜心艺术，性情更为宽和豁达诙谐，甚至有了返璞归真的天真烂漫。

吴昌硕年逾七十却鬓发皆黑，显得很年轻。因为他只有三根痣须，就自号无须吴、无须老人。又因总是道服梳髻，所以又号无须道人。他还曾刻有“无须吴”闲章，取三字叠韵，琅琅上口。印章边款说：“我禅未逃（指有头发）须则无，咄咄留须表丈夫，无须吴，无须吴。”显示了他的幽默。

他晚年寓所楼上是卧室，楼下是会客室与工作室。大门上贴对联说：“南华秋水，北苑春山。”对仗很工丽，指庄子和董源，中国绘画精神和技巧上的两个偶像。门外左墙贴“安吉吴”，右墙则贴一特大的“聋”字。陈三立曾有“聋字榜墙上”诗句赠吴昌硕，就是指此事。据说是因为他晚年名气太盛，为避免闲人干

扰就贴了这个“聋”字。

吴昌硕晚年有两个很出名的别号，一个是“大聋”，还有一个“苦铁”，都涉及他的多病衰老，却也别有意蕴。

“大聋”是指他晚年重听。吴昌硕何时耳朵开始聋了，一说是70岁，有他在1914年治“听有音之音者聋”印为证。但从“听有音之音者聋”这句话的含义看，和他1917年刻“吴昌硕大聋”、从此自号“大聋”一样，多取装聋作哑、以聋自晦并寓意耳聋心不聋之意，只是韬光养晦、明哲保身。从他的一些赠友诗文看，吴昌硕在1904年60岁前后就聋了。他在1904年重题任伯年10年前所作《蕉阴纳凉图》说：“行年方耳顺（此时他60岁正当耳顺之年，一语双关），便得耳聋趣。肘酸足复跛，肺肝痛以娄。好官誓不作，眇曲讹难顾。”（录自原画）而他开始患重听之症的时间还要早，因为据他说耳朵是被甲午战争的大炮震聋的，且不管这故事是否真实，那时他的耳朵确实已有些重听了。所以1899年他辞安东令时理由就是重听，就是他说的“聋于官”。

晚年吴昌硕诗画里写到自己耳聋的地方很多，如“聋固木居士，顽犹石敢当”，还有“谈诗对客仇耳聋”。但实际上他的耳朵并非真的全聋了，只是听不清楚而已。至少他晚年看见故人或可喜之客，谈诗论画，往往倾心畅谈，语如蝉鸣，终日毫无倦色。他的诗友诸宗元就戏探着问他是否“聋以自晦，其有托耶？”吴昌硕笑着点头。他只是厌恶世事、人心丑恶，弄个狡黠，不愿听的就乐得装作听不见。老人并不糊涂，心里明白得很，就是他说的“听有音之音者聋”、“学心听”，他这个“大聋”是真的不聋。

吴昌硕胸襟豁达开阔，能听得进不同意见，不护己短。他曾作“二耳之听”之印，边款上则说：“一耳之听不若二耳之听也。”他的学生陈师曾在题画寄怀老师的诗中说：“是非二耳听，莫扰

大聋翁。”陈师曾就是继承了老师为人谦和、处事合理的好处，年纪轻轻就在书画界得到很高的名望。他从吴昌硕那里不只学到了艺，也学到了为人的道。

吴昌硕的“聋”，在晚年更加强了他大智若愚、土木形骸的形象，这一形象在传统文化中有着特殊的含义。与他一生对道家返璞归真、全身保真境界的追求是一致的，更与他晚年艺术追求大巧若拙、大朴不雕的金石朴拙味有着内在契合。

吴昌硕晚年除了受重听之苦，还受到病臂、病足和肝病、目疾等的困扰。除生活受影响外，还很大程度影响了他艺术上的更深一步发展。其中尤以病臂对他影响最大。吴昌硕病臂大约是从他 50 岁左右开始的，就是所谓的“五十肩”，受早年困苦生活和中年长期伏案作画尤其是握刀刻印影响，他的手臂经常剧烈疼痛，使他几乎不能再刻章了。而作画时画长线也比较吃力。

吴昌硕 70 岁后，就很少再亲手刻印了。多是他在石面写好篆字即篆印稿后交弟子、儿子代刻，最后自己再加修饰，用力较少、刻字较浅的边款则亲手完成。他的弟子徐星洲、赵古泥和次子吴涵等人是主要捉刀代刻者，据说他的夫人施酒也为他代过刀。所以吴昌硕不但晚年画作真假难分，印谱里也是真赝杂厕。其中，病臂痛楚、握刀困难是最大的原因。因为篆刻不比书画，对目力、腕力的要求更高，篆刻家年迈后往往就力不从心。1916 年，吴昌硕又病臂，还眼花如雾、脚软如绵。吴昌硕成为西泠印社之长后，求印者甚多，使他疲于奏铁笔（刻刀），因此自号“苦铁”。也许他晚年转向作画也有这个因素的影响。此外，对吴昌硕篆刻独特风格和不足的争论曾集中在他的“钝刀硬入”之法上，喜者以为粗犷，不喜者以为浮浅。印人邓散木曾为吴昌硕辩护说，其实大书深刻有时也会过犹不及，吴昌硕是用佛门之旁参法以校其失。而画家马公愚则说自己亲眼所见，吴昌硕刻印

是用利刃刻成后再用旧鞋底磨，“钝刀硬入、入石”之说并不可靠。也许，他晚年病臂也是造成这一风格的一个客观原因吧。

到吴昌硕82岁时左右，他的身体开始不太好，作画也有些吃力。虽一些地方很出彩，但不是每一笔都耐看，一些地方就不免显得有些不太经意。所以吴昌硕晚年画作很多，却并非幅幅精品，和他晚年篆印作品一样，除了代笔者多的原因，也有病臂的原因。也就是此年，他对外宣称封笔，只是自己在家写画自娱、赠友人。

但不能就此否定吴昌硕晚年的艺术。因为在中国艺术中，道是凌驾于术之上的。吴昌硕晚年正是以不衰竭的热情和豁达的性情、深刻的思想，以四艺合一，弥补了技巧上的不足，使他衰年的作品于秃笔老墨中焕发绚丽。正如他在67岁就开始病足、不良于行，却常借手杖之力畅游湖山。

晚年的吴昌硕对时代政局和人生也有了更敏锐深刻、豁达广阔的洞察。

吴昌硕晚年诗友陈三立在为他作的墓志铭中说他内峻洁而外和易，正与早年的“外芜而内不芜”一脉相承。弟子王个簃则说他性情恬淡，穷达得丧，从不措意。正如他将晚年寓所命名为“去驻随缘室”，以示随遇而安、不拘形迹的旷达胸襟。

据说，有人将买来的、款署为吴昌硕的伪作拿给他看，他都加以首肯，还在画面上加上几笔以表其真。他身旁的人很吃惊，吴昌硕却解释说要是斥其为伪作，买画的人不是很伤心吗？还有一次，某位书画商出售了一幅吴昌硕的梅花图，购买者请吴昌硕辨明真伪，吴昌硕一看就断为真品。当时他的词友况周颐正在身旁，忍不住说这幅画把安吉写成了安杏，怎么会是真的？吴昌硕笑着说我老了，写错了的事常常有。后来购画者走了，他才对况周颐说我当然知道这不是我画的，只是不想说穿罢了。这

样，书画商可以赚钱度日，于他有益，与我无损，何必认真呢！再有一次，一位友人在闲谈中说起现在一般人鉴赏和选择书画，往往以耳代目，真是怪事。吴昌硕就笑着说如果他们真的都用眼睛鉴赏，我们这些人不是都要饿死了吗？虽是戏语，却不无深意。

“难得糊涂”，正是吴昌硕晚年其实也是他一生的处世之道，也是在他汲汲功名、忧世忧民、愤世嫉俗之外性情中的另一面。在晚年，他性情中的这一面得到很大发扬。道家“和光同俗”的修为就是自云“去驻随缘”、“大聋”的内涵。

吴昌硕晚年习惯每日上午作画，下午休息。在创作之余休息时，很喜欢和朋友谈天说笑，且辞令诙谐风趣，多妙语。作为海上领袖，他的寓所里还常常多前来请益的后辈，吴昌硕对他们也很和易近人，对他们的作品更是宽容，一般不说不好，只说鼓励的话。他晚年成为大家，却还能对自己的成就与不足有较清醒的认识。当时海内外求他书画刻印的人很多，即使片纸只字，都极为珍视（如他的朋友刘山农就收藏了他的点菜单等物，以为至宝）。他却常常对人说：“我无好，我无能也。”说自己只是刻苦而已。还说自己是金石第一，书法第二，花卉第三，山水外行，自己之所以学画是为了讨口肉饭吃吃。他曾向年轻画家后辈学山水、人物，向诗人词家学诗，以能者为师，不耻下问，至老不倦。

吴昌硕还至老不失童心。80 岁后，他似乎有些天真任性得像小孩子，返老还童了。他很喜欢孩子，经常与小孙子一同游戏。他一手撩着袍角，一手执着木矛，嘴里念着锣经，脚下踏着台步，教孩子演戏和舞蹈取乐。那种欢喜的表情，简直和孩子一样。有时茶余饭后，就高歌一曲，怡然忘老。还自编昆曲，以湖州土白对客高歌。他晚年写诗很认真，诗兴很浓，案头总放着一

本宣纸装订的诗稿册子，常赋得新篇。为此他常斟酌字句到深夜，有时半夜睡醒，沉吟得佳句，怕次日清晨忘了，就披衣起来笔录。家人觉得他太辛苦，又怕他感冒了，就劝他少写。但屡劝不听。一次，家人又劝，吴昌硕生气了，索性卧倒地上，扶之不起，直到他儿子慌忙将朱祖谋请来劝说才起来。

成熟、宽厚、谦虚、诙谐、天真，以上这些性情表现，都是早年经历过生死绝境、如今又饱受衰年病痛折磨的吴昌硕在漫漫人生、世事变迁中得到的领悟和感触所化出的。他晚年能设身处地为人着想，能推己及人看到旁人的苦痛，这种悲天悯人的高远境界已超越了儒家、道家或佛家的界限。他晚年为人，随心所欲，圆熟超脱，成就了传统文化中的一种人格典范。而且他还将这些性情都融入他的画作，使画作有一种天真烂漫、大气磅礴、雅俗共赏、返璞归真的韵味。从这一点看，吴昌硕晚年成为海上偶像和领袖是依靠他的技艺，更是依靠他的人格魅力。

不妨来看看几位后来的大家、此时的后辈对吴昌硕的印象。1924 年初夏，印人钱君匋到吉庆里去拜见吴昌硕。初见，觉得他很矮小，貌不惊人，并非想象中的俨然伟丈夫，和其画作壮阔夺人的气派给人的印象不合。但接近了，见他目光炯炯，机智而略带幽默感，眼角笑纹翔舞，流露出乐天、谦逊、平易以及很强的洞察力，自有一种光风霁月净化他人杂念的魅力，自然而然被他吸引住了。再如潘天寿后来在一首诗里回忆说的：

月明每忆斫桂吴，大布衣朗数茎须。
文章有力自折叠，性情弥古侔清癯。
老山林外无魏晋，驱蛟龙走耕唐虞。

即今人物纷眼底，独往之往谁与俱？[1]

可见此时在后辈画家眼中，这个穿着宽大布衣、胡须稀疏的老人，古貌古心，他魏晋名士般的野逸性情风度，高古的艺术境界，已成为海上不朽的传奇，已成为“即今人物纷眼底，独往之往谁与俱”。

海上领袖五绝归一

并非低估吴昌硕的艺术成就与功力，但许多人都在评价吴昌硕的艺术地位时或显或隐地表达过这样的意思，就是晚清艺坛上出色的人物实在是太多，当时前后，海上画坛上就有与他并称“海上四家”的任伯年、蒲华、虚谷，还有海上宿老胡公寿、张熊等人，吴昌硕是如何脱颖而出成为一代盟主的？这仿佛是个奇迹。但其实这是个自然且必然的结果。

进入民国后，吴昌硕是海上画派硕果仅存的宿老，而年轻的一代多年后才逐渐成熟。在当时，真是舍他其谁？何况，即使四家都在世，他也应该是最孚众望的一个。任伯年虽然富于人格魅力，技艺超群，但他的气质偏于艺人，画作是否属于文人画范畴还有人质疑。且他的人物画有明显的西画痕迹，逸出传统绘画处颇多。虚谷道艺兼备，画意清冷隽秀，是四人中士夫气较浓、境界较高的。但他作画用笔太尖峭，不合藏锋之道。且画作虽有空灵虚浑之美，却难免有僻涩之讥。蒲华山水花卉皆能，风格朴茂深厚，但为人疏狂、不通世故，潦倒以终，在生前、身后都没有被充分重视。这三人都不太符合传统文化对一个领袖人物的要求：具备性情上的中庸之道、艺术上的融通集大成气度，在

① 潘天寿：《回忆吴昌硕先生》，《美术》1957 年第 1 期。

文人画正统范畴中。这样看来，唯有吴昌硕是合适的人选。他书、画、诗、印四艺兼备，风格不失高古雅逸。且为人宽厚豁达，中和了身上桀骜不羁的艺术气质，还能在乱世中保持着古君子之风。他的艺术和形象都很符合人们和社会的想象。

四艺合一，是吴昌硕成为近代百年来最著名画家之一的最重要原因。他的友人沈石友曾说他是："书如快剑斩蛟鼍，画意诗情脱窠臼。我爱郑虔三绝外，芝泥红艳继宣和。"（《昌硕寄〈缶庐印存〉题三绝之三》）就是说吴昌硕在传统文人画家所擅长的诗、书、画外还兼长篆印。文人画在唐宋以后一千多年来的中国艺术传统里占据主流，笔墨纸砚、诗书画印是其象征意象。诗书画印四艺熔为一炉的情况在明清时已有发展倾向，最早体现在个人身上大约就是比吴昌硕稍早的赵之谦，但还是较独特的个人行为，所谓"但开风气不为师"。到了吴昌硕，四艺合一的形式得到较自觉的、很大程度的加强，并作为艺术上的一种新的范式固定下来。更重要的，是以流派和师徒相传的程式传承下去，成为传统艺术中继中唐郑虔一人兼具三绝艺后的又一次进展。吴昌硕逝世后于右任的挽词"诗书画而外复作印人，绝艺飞行全世界。元明清以来及于民国，风流占断百名家"也是着眼于此。吴昌硕本人是这样来理解四艺合一的，就是他在《刻印》诗中说的："诗文书画有真意，贵能深造求其通。"也正是在晚清各种学术、艺事融通、集大成的大环境中，才有可能出现四艺合一。吴昌硕由此成为中国传统艺术代代相传的道统中新的重要一环。

潘天寿曾称誉吴昌硕在诗、书、画、印各方面，均以不蹈袭前人、独立成家为目的。如何理解这一见解？吴昌硕并非超逸于传统之外者。他是既能独立门户，又能隐合古意。浸淫于近代百年的学术、艺术氛围中，他一样是以复古为革新的。四艺上，

他有许多学习的榜样。在绘画上远承明末清初的青藤、八大、石涛、白阳及清中期的八怪，近绍道咸后的赵之谦，同时的任伯年与蒲华等人。在篆印中蹑踪浙派，并融合皖派邓石如、吴让之和浙派丁敬、赵之谦等人印风。在书法上则继兴碑学的邓石如和包世臣，又追溯上古。在诗文中则在同光体和浙派之间。在每一领域，他都能机警灵变地抓住时代地域艺术中最富特色与生机的新变，又能以圆通包容的性情，在被当时艺术主流认可的范围中，以自身的艺术个性、审美趣味取向为基础去接受传统，再加以新变。由此得到时代、艺坛及民间的多方首肯。

吴昌硕是很注意艺术上的道统的。与其说他的四艺里创新的分子多，还不如说他融通传统再出之以新意较多。他艺术上虽无具体明确的师承，但分析作品可知他主要是直承道咸以来的金石画风名家的。① 他更是将自己与这些人并列，共同组成他心目中艺术史的最后一个阵营。他曾说过“赵之谦之后，我可继之”的话。他还说过悲庵（赵之谦）等人翔步天上，自己即使不能蹑足继之，但只要能为悲庵携拾草履，则平生之愿足矣。他也曾问他的朋友不知让翁（吴让之）、悲庵（赵之谦）是否会愿让自己为他们捧水烟筒。当听到朋友说缶老、让翁、悲庵可称鼎足而三时，吴昌硕笑了，这笑中应该也有自得和满足吧？所以到了晚年成名后，吴昌硕就只说自己是学明末清初的几位大家的了。在他心里，他希望自己能继青藤、八大、石涛等人之后成为艺术史上的新领袖被普遍认可。

---

① 如齐白石就曾说：“余见缶庐六十岁前后画花卉，追海上任氏（任伯年）得名天下，七十岁后参赵氏（赵之谦）法，而用心过之。放开笔机，气势弥盛，横涂竖抹，鬼神亦莫之测。于是天下真当叹服矣！”指出他的花卉先学任伯年而出名，后学赵之谦之法“用心过之”而趋于成熟，对吴昌硕绘画上的艺术源流说得很清楚。

明末清初，由于画坛上几位才气超逸、不世出的画家青藤、八大、石涛、白阳相继凌空出世，强化了印、书、诗、画间的整化聚合，并在花鸟画领域形成了大写意路数，讲究即兴挥洒的笔墨趣味、神韵。由于他们的才气太盛，风格太过强烈，楷模作用太过明显，从此，尽管中国画的传统非常丰厚，但画人只在他们那里寻找灵髓。这在后来成为一个致命的弊端。这是条捷径，但却无法超越明清画家。吴昌硕和道咸后的许多大家一样，或深或浅都想明白了这一道理，于是随着金石学、碑学的兴起，都到古代去寻找灵感。吴昌硕找到了石鼓文这一古朴的形式。他把石鼓文的线条揣摩烂熟、运用自如，化用到书法、篆印、绘画中，真的是所向披靡、无往不利了，正所谓“一艺通百艺通”。19 世纪末 20 世纪初，中国画正在自新求变中，吴昌硕和当时许多海上画家都从未留洋，虽然接触了一些西洋与日本的艺术，但他们的蜕变，是从他们深植的传统艺术中自然演变而出的。吴昌硕晚年的简单就是从复杂的传统中艰难化出的。同时，身为文化遗民，他在艺术思想方面也是传统的捍卫者。正是由于对传统的倾心研求、融通与超越，他才成为四艺合一的集大成者。

吴昌硕的艺术背景与一般画家大不相同，他选择或者说是探索着走出了一条由印—书—诗—画，然后又四者融而为一的个性化之路。他的四艺，成熟时间前后相差很远，在他艺术中所占分量也并非完全轻重相当。因为强调四艺合一，他的四艺难分轩轾。对此有过许多见仁见智的见解，但并非都是旁观者清，倒是吴昌硕自己的一些认识是很清醒实在的。

吴昌硕曾说过他深知自己的治印可居首，书法次之，画则在其后。还有一次他对朋友说人们都说我善作画，其实我的书法比画好，而我的篆刻更胜于书法。晚年他也仍常说自己是金石第一，书法第二，花卉第三，山水外行。这是着眼于书、画、印三

绝艺来说的。不妨先来看这三艺（诗作为四艺枢纽，下一节有专门论述）。正如现代艺术评论家、海上画家、杭州人陈小蝶所评说的："吴昌硕以金石起家，篆刻印章乃其绝诣。间及书法，变大篆之法而为大草。至挥洒花草，则纯以草书为之，气韵取长，难求形迹。人谓山谷（黄庭坚）写字如画竹，长公（苏轼）画竹如写字，昌老盖两兼之矣。"①

金石篆刻在吴昌硕的四艺中是诸艺之首。首先他确以此艺造诣最高，曾被誉为"神乎其技"、"千古一人"或"印圣"，虽然有可商榷之处，却也可见他此中的修为之深。再则是他涉足于此较早，时间也最长，从 14 岁开始治印到 70 多岁封刀。三是刻印对他的书、画创作起过积极推动作用（当然他的篆刻后来也得益于书、画）。四是他在篆印方面开创了"吴派"一代新印风，开宗立派，后继者无数。五是他以西泠印社首任社长的身份雄居印坛，极深地影响着当时及后来的印风走向，真可称"自我作古空群雄"，有其不能被逾越和忽视的理由。

身为明清篆刻艺术的殿军人物，吴昌硕将其最接近的传统——浙派的写意线条与皖派的小篆结构、笔意融为一体，却又不为皖浙陈法所囿。又将秦汉以来篆印的丰富遗产进行了形式上的总结，又参石鼓文篆书笔意，所谓"融书入印"，再学汉砖、封泥的章法结体与苍茫意境、剥蚀趣味，将朴野古拙的金石味运用在篆刻之上，使印呈现出古梅著花般的高古之美，独开吴派风格。

吴昌硕的书法是从金石篆印中而来。他承道咸以来金石碑学书风，在摩挲金石、治印过程中，学商周大篆、两汉隶书，并于石鼓文钟情最深、用力最巨。又能主动诠释，师古不泥古，写石

① 转引自吴东迈编：《吴昌硕谈艺录》，人民美术出版社 1993 年版，第 238 页。

鼓常参以草书，所谓“变大篆为大草”。而隶、行、狂草也多以石鼓文、篆籀笔法出之，别具老辣、灵健、硬拙风格。他的书法，用笔粗犷、用墨浓重，字句紧而行气密，郁勃朴茂、古气盘旋而又雄健淋漓，具有强烈的个人风格，以高古又朴直的趣味对时人和后世影响甚巨。吴昌硕在书法上是多面手，但仍以石鼓文为本。甚至他的书、画、印之变，终在石鼓之气象之间。①

吴昌硕学画最晚，所以准备也最充分，学画前已有印、书与诗等功夫在画外，无怪任伯年见了会加以赞许。他的绘画源于书，是受“书画同源”传统影响，也可说是移金石于画法，演为画境。正如他赠弟子王个簃对联上说他的花卉是“食金石力，得草木心”。再如他在《题英国史德匿画册》里说的：“予爱画入骨髓，古画神品，非千金万金不能得，但取夏商周秦吉金文字之象形者，以为有画意，摹仿其笔法。”他还说过：“我平生得力之处在于能以作书之法作画”，“直从书法演画法，绝艺未敢谈其余”，“画与篆法可合并，深思力索一意唯孤行”。他说到自己最擅长的梅花，是“郁勃纵横如古隶，断碑同卧白云边”、“蜾蠃幻作枝连蜷”、“是梅是篆了不问”、“老夫画梅四十年，天机自得非师传。羊毫秃如垩墙帚，圈花颗颗明珠圆”、“近人画梅，多师冬心、松壶，予与两家笔不相近，以作篆之法写之，师造化也”，还

① 对吴昌硕的四艺，很多人都以为成就并不均衡，自有高下之分。对其印与诗的负面评价较少，多以为他的书、画仍不够醇正。其中对其书法不同评价最多。如对其最负盛誉的石鼓文，有人以为：“缶庐写石鼓，以其画梅之法为之，纵挺横张，略无含蓄，村气满纸。篆法扫地尽矣。”这一评价似乎有些求全责备。还有人以为吴昌硕直来直去的行书雄健刚拗，变化少，习气重。线条显得平扁干涩，毫无韵致。结体局促平庸、散漫无神。韵致外健内虚、表朴实浮。也有人以为他的字能自出新意，却落入“拗峭村夫气”。这些说法并非全无道理。也许，吴昌硕的书法，得也石鼓文，失也石鼓文？

有“山妻在旁忽赞叹，墨气脱手椎碑同。蝌蚪老苔隶枝干，能识者谁斯与邕”，以及“封泥残缺蜾扁幻，不似之似聊象形”。画兰是“临抚石鼓琅邪笔，戏为幽兰一写真”，画荷花是“离奇作画偏爱我，谓是篆籀非丹青？”写葡萄则是“草书喜学杨风子，以书作画任意为，碎叶枯藤涂满纸”，如 1919 年五月吴昌硕作葡萄一帧，也题作“草书之幻”。

这极大地影响了他的绘画面貌。晚年他的写意花卉题材看似广泛，梅、菊、牡丹、兰花、水仙、墨竹、松、紫藤、桃、枇杷、葫芦、荷花、石榴等花卉蔬果都入画来，但其实也比较单一，甚至显得有些程式化，因为他此时作画几乎只依仗石鼓文、篆籀及从中变化出的狂草笔意入画。如他晚年最喜欢画的藤本植物及梅、兰等花卉，多用篆法写梅、兰，狂草作葡萄、紫藤、葫芦等，使画面充满一股苍莽古厚的金石气息。1927 年他生命的最后一年夏天所作《紫藤图轴》，就纯用草篆笔法写藤蔓，酣畅书写处已不辨到底是书是画还是金石刻镂。

吴昌硕晚年花卉虽然线条功力、金石气韵深厚，但也因过于着意和依赖金石书法功底的线条感，从状物绘形的角度看不免显得线条的质感不够丰富、切实，所以他的画常有枯寂之讥。但也恰恰是因为这样，他的绘画舍弃了形的羁绊，着力表现线条的抽象之美，步入了“意”的境界。他的绘画，得失也都在石鼓文之间。如他所擅长的梅花，本是最适合写意的花卉。吴昌硕笔下梅枝多以石鼓文写之，坚瘦挺拔，尤其是用焦墨时，似太过干硬、刚直，不免显得写意的含蓄意味不够。

吴昌硕绘画上最突出的成就就是他的大写意花卉。他博取各家之长，其中对他影响最大的是两个绍兴人，他的大写意花卉得力于近代的赵之谦，而心追明代的徐渭（青藤）。尤其是赵之谦，以金石气和富艳之气入画方面给了他很大启发。吴昌硕为

追求雄健气势，画作布局更奇诡灵动，设色更大胆新颖，创造出奇崛、绚丽的审美新境。

吴昌硕的花卉画晚年常被人称之为“古艳”。古就是高古的金石气息，艳就是指他向海上画家中的赵之谦、任伯年等人取法，变水墨为五彩，变重墨为重彩，突破了以前文人画家多只略施淡彩的古法。他还将金石古厚质朴的意趣，用到绘画中的设色上，如喜用焦墨重彩结合，使画面虽设色潛酣，却唯觉古质斑斓，略无一丝俗气。如他在题《巨幅红梅》画中说的：“画红梅要得古逸苍冷之趣，否则与夭桃潛李相去几何！一落凡艳，罗浮仙岂不笑人唐突？”（《缶庐别存》）再如西洋红是海运开通后才传到中国的，在任伯年前，无人用此画国画。吴昌硕用之，以为其深红古厚可补胭脂淡薄。他晚年喜用、善用西洋红写红梅，写出了金石般的质感，所谓“焦山汉鼎孤山梅，斑斓古玉生玫瑰”。又以之来画牡丹，成为“莽泼胭脂”，色彩很厚，凸起可触，也形成油画般的感觉。吴昌硕虽然突破了蒲华告诫他的“多画水墨，少用颜色”，但还是记得蒲华对他说的色不可俗。他用色并非一味大胆，正如他曾说过：“事父母，色难，画画，亦色难。”还说过：“作画不可太着意于色相之间。”他的花卉用色，在雅俗之间分寸把握极老到。如他晚年所作《桃石图》，能用浓墨深红、大红大绿，却复杂而有变化，不落粉脂俗艳。还有人以为吴昌硕绘画如印象派，金石古意带来的特有的斑斓墨韵、狂狷笔调与西方现代绘画确似有感通之处。

色彩之外，吴昌硕还在构图方面别开生面，大开大阖，异于前人，这也得益他将金石的章法、刀法及剥蚀感也就是篆刻要素自然地融入到花卉构图中，融印入画。在构图上，吴昌硕最喜欢取“之”字和“女”字形的格局，构图多作直幅对角欹斜之势，带来画面整体布局的疏密虚实相间。如作梅花与藤蔓植物常常如

此。有时还作长款诗题，通幅直下，或一题再题三题，有意填塞空白之处，密处愈密，使通幅之气势奔腾奇崛而又灵动。吴昌硕画作布局往往很巧，笔墨、题款、钤印，无不相为呼应、牵掣，匠心独运，配合得宜，具体体现了诗、书、画、印的融合。

吴昌硕是将道咸以来金石画风通俗化、大众化，真正赋予民间性、使之深入人心的一人，他以宏大古拙又艳丽朴稚、烂漫真淳的金石画风，成为传统花鸟写意画的殿军，同时也是现代写意花鸟画的开山人。后来，学吴昌硕画风的人很多，又形成画坛上的一个重要流派——“新浙派”，在篆印的浙派、诗歌的浙派外为浙江文化艺术传统更增添了新的内涵。

吴昌硕的弟子王个簃曾在给他写的行述中说吴昌硕不止四艺卓绝，当时人士以为其书过于画，诗过于书，篆刻过于诗，德性尤过于篆刻，是为五绝，就是人品更在其艺术之上。人格作为艺术的基础，所谓“道艺合一”、“画如其人”向来被中国传统文化所重视。吴昌硕以人格的魅力与传统文化的深厚底蕴终于完成了他的五艺合一，如“心正笔直”就是许多人对其书、画、印艺的评价。吴昌硕晚年成为海上领袖，他的第五绝也就是成熟世故、豁达超脱的为人处世之道也是此中关键。他不但敏锐觉察到浙江人、湖州人在上海的地缘优势，充分利用同乡之谊和早年的交往，更以多次混迹官场与江湖的丰富阅历，做有心人，主动参与和周旋于海上诸团体如书画会、印社、诗社、同乡会等。并清醒地审时度势，认识到自己在大上海中的位置，积极发挥利用社团力量、社交关系，来逐步确立并彰显自己的地位，努力扩大自我影响。他以自己热诚、宽厚、豁达的待人处世，广结善缘，赢得众人口碑。经多年惨淡经营，本该归于沉寂的人生最后阶段却终于在他眼前展开璀璨明亮的景象。

广收弟子也是吴昌硕最终成为领袖人物的重要途径和手

段。吴昌硕晚年收徒授艺广开门径，先后投其门下执弟子礼的缶门弟子有百余人，可与海上的曾熙、李瑞清鼎足而三。其中著名者如赵子云、陈师曾、王一亭、徐星洲、赵古泥、诸闻韵、诸乐三、钱瘦铁、陈半丁、王个簃、沙孟海等，一些当时已成名，另一些后来也成为国内书画界名家。他收徒不分门第，弟子中有名门之后如陈师曾，也有寒门或农民子弟如赵古泥等，有商人如王一亭，还有演员如荀慧生。也不立门派，更不分年龄，如赵子云、王一亭入门时年纪不轻，已有自己的艺术风格。“天下几人学缶翁”，吴昌硕更吸引了一些在绘画上已有建树，却在此时受其风格影响的画家与他形成一种亦友亦徒、若离若合的关系。他勉励他们跳出去，发扬自己的特色，其中就有后来与他并称现代绘画四大家的齐白石、潘天寿，这使他的艺术特色日后能以更丰富的形式在近代画史中延续自己的生命。

吴昌硕与潘天寿的交往是很耐人寻味的。吴昌硕平生很少面折人过，对年轻人尤其如此。他初见 20 来岁就画得很好的潘天寿，也是赞许为主，还曾赠篆书对联“天惊地怪见落笔，巷语街谈总入诗”给潘天寿。这对联是集古人诗句，上联是杜甫的句子，吴昌硕在诗文中常用，用来赞美画者笔下气势。可见还是客套话，泛泛赞美而已。后来他在潘天寿的一幅山水幛子上题七言长古一首，却是有些异样。诗的开首说：“龙湫飞瀑雁荡云，石梁气脉通氤氲。久久气与木石斗，无颓碍处生阿寿。”似还是称赞，结句却含蓄地透露出一丝忧虑和不赞许的口气：“只恐荆棘丛中行太速，一跌须防坠深谷，寿乎寿乎愁尔独。”（《缶庐集》卷五）这是此时已身为海上盟主、生性谨慎世故的吴昌硕给人题跋时很少见的现象。也许，注重传统的他是怕天分奇高的潘天寿“行不由径”，在变革的路上走得太快。在 20 世纪初这样一个日新月异的多变时世里，还有从潘天寿后来的成就与

不足看，不能说吴昌硕的担心是完全没有道理的。但正如蒲华当年的告诫最终被吴昌硕当作了绘画变革的动力，这一幕在他与潘天寿之间再次重演。

吴昌硕晚年，在北京的齐白石对他非常仰慕，曾一度学过他的绘画，并写过一首很著名的诗："青藤雪个远凡胎，老缶衰年别有才。我欲九原（死后之意）为走狗，三家门下转轮来。"借用郑板桥的"青藤门下牛马走"，表达了对吴昌硕的推崇备至之情，更将他与徐渭、八大并列为自己的榜样。齐白石与吴昌硕的弟子陈师曾更有很深的交往。

由于吴昌硕身擅四艺，他的弟子有的善书，有的精于画，有的能篆刻。如赵古泥后在篆刻上又开"虞山派"，与"吴派"分庭抗礼。还有的能四艺兼备，如他的弟子陈师曾就堪称诗、书、画、印四全，且精纯不在吴昌硕之下。更难得的是，陈师曾和吴昌硕一样也是性情淳厚、重义轻利之人，也能广结善缘，尤其喜欢奖掖后进和寒素，如齐白石能成名就得益于陈师曾的推重，人品极为艺林所重。陈师曾来到北平后，成为不争的画坛领袖。他还把赵之谦、吴昌硕为代表的"金石画风"传播、延续到了北方。

由于其传人在南北两地艺坛都有较高的地位与较深远的影响，吴昌硕的艺术可谓名满神州，更后继有人、生生不息。他的艺术成就的影响更誉扬海外，尤其对日本画坛的影响，可谓大矣深矣。

吴昌硕晚年在上海，与水野疏梅、白石六三郎等日本艺友多有交往。

水野疏梅（1864—1921），福冈人。1910 年来到中国，到沪上后与王一亭、杨守敬等人多有交游，后经王一亭介绍与吴昌硕结识，从之学画。因水野诗学王维，与吴昌硕相投，两人以诗画往来，遂成知交。吴昌硕曾说"君知吾如吾知君"，道出两人的

契合。

水野与吴昌硕两人曾以葫芦为交，颇有高古意趣。水野知吴喜写葫芦，曾以日本长柄葫芦相赠，吴昌硕酬答以《疏梅赠葫芦》诗，下注“长髯过腹，苦心为诗”，活画了这位日本高古之士的面貌个性。他后来还有一首题赠水野葫芦图《依样》的诗说：“长柄葫芦众共珍，我将乞种种芜园。藤长千尺寿千岁，世上葫芦皆子孙。”此外还有《又题疏梅赠葫芦》：“此中别有真天地，何必壶公卖药壶”与“赠我葫芦依样画，画成掩口笑葫芦”（《缶庐别存》）等句，都很诙谐可喜。

1916 年冬，水野疏梅将东归日本，以诗来与吴昌硕言别。吴昌硕以《疏梅倦游东归索诗》相赠，还有《送疏梅归日本二首》依韵和之。

吴昌硕的艺术随着日本友人的推崇，在日本声誉日隆。如河井仙郎、长尾甲回国后成为吴昌硕篆刻艺术在东瀛的传人和传播者。水野疏梅也将吴昌硕绘画的艺术声誉在日本大大张扬。但吴昌硕书画篆刻作品大量远播日本，渠道虽不只一条，却与日本名士白石六三郎（鹿叟）及其沪上名园六三园关系最密。

吴昌硕晚年与白石来往甚为密切，常应白石之召与王一亭、诸宗元等友人及日本友人相聚于六三园。他多有在六三园樱花、梅花树下酬唱宴饮的诗篇。他还曾应白石之请，撰《六三园记》，勒石园中。在沪日本人常聚饮于六三园，白石六三郎很看重吴昌硕的艺术，常常盛张其作品于席间，使他在日本人中名声大扬。1914 年，白石还在六三园中为吴昌硕开办了首次个展，吴昌硕有《六三园宴集，是日剪淞楼尽张予书画，游客甚盛》，道出一时极盛之况。吴昌硕经此，更是大大扬名日本，书、画、印作品多被日本艺坛政坛名人富冈铁斋、内藤湖南、中村不折、犬养毅等携去，大量流向日本本土，都是得六三园主人媒介之力。自

此，日本人临仿研习吴昌硕作品者日多，对其珍惜爱重，俨如国宝。更有为其刊专辑、办展览、制铜像之举。1912 年东京文求堂主人田中庆太郎编印《昌硕画存》，1920 年文求堂继刊印行《吴昌硕画谱》，开始系统介绍吴昌硕书画。此年长崎首次展出吴昌硕书画，长崎双树园还刊行了《吴昌硕画帖》。两年后，东京至敬堂出版《吴昌硕书画谱》。此年大阪首次展出他的书画，高岛屋据此刊行出版《缶翁墨戏》，日本人对吴昌硕的画开始有了真正的了解。也在此年，雕塑家朝仓文夫倾慕吴昌硕其人其艺，以铜铸像。

同时，吴昌硕又通过王一亭与白石，联络田中庆太郎等人，由他们全力推荐，于 1926 年在大阪高岛屋第二次展出书画，并刊印出版《缶庐墨戏》第二集。从此年开始，每年在高岛屋连续主办数次“吴昌硕书画篆刻展览”，形成了在日本的“吴昌硕热”。

吴昌硕在日本渐渐声名大振的过程中，他与王一亭、白石等人的操作是不可或缺的，但也不能忽视日本与中国书画理论、创作互相影响的背景。中日艺术交流源远流长，清末民初两国书画、篆印艺术的交往更为频繁。日本书画家纷纷西来，欲借碑学造诣补益日本书画、篆印之道。当时的上海，由于它位于面向日本前沿的特殊地理位置以及身为中国书画中心的重要地位，成为日本艺术家首选之地。吴昌硕更因此成为日本人的众望所归，日后更成为影响日本艺术最大的中国艺术家。

诸宗元曾在《缶庐造像记》中说吴昌硕晚年“播鸡林之誉”。“鸡林”是朝鲜的古称。这里用了一个唐朝典故，中唐诗人白居易的诗很出名，当时的朝鲜商人常携重金来中国购买他的诗。用这个典故比喻吴昌硕晚年作品在日本等海外之地的畅销和名望，是非常恰当的。也许诸宗元用这个典故还有一层意思，因为

吴昌硕晚年在上海还交有朝鲜艺友，其中最有名的就是闵泳翊。闵泳翊（1860—1914），号竹楣、园丁、东海兰丐等。他是朝鲜最后一个王朝李氏王朝（即大韩帝国）时代的名臣、外戚和旧派巨星，权妃闵妃（被追封为明成皇后）的侄子，又是很有名的书画家。他因国内政变被放逐，客居香港、上海等地。在沪结识海派名家吴昌硕、蒲华、任伯年、钱慧安、胡公寿等人。闵泳翊生性好客，常召书画名流宴集寓庐，饮酒赋诗，挥毫弄墨。他书画兼长，在交游中也取得了声誉，以“东海兰丐”著名画坛。杨逸所著《海上墨林》就有他的小传。他与吴昌硕最友善，两人大约在吴昌硕第一次来上海之时就认识了，后结为挚友，交往三十多年。

闵泳翊酷嗜吴昌硕的篆印。大约从 1888 年开始，吴昌硕陆续为他刻名号印三百余石，这在晚清印家中很少见。尤其是闵泳翊的一个名号“千寻竹斋”的印就刻了 26 方，却毫无雷同之处，可见吴昌硕的匠心良苦。

闵泳翊年纪很轻就浪迹天涯，有国难归，自然郁思难解。除以翰墨自娱外，善饮的他常借酒思乡。1913 年冬他因常常豪饮而患肝肺病，次年夏病殁于沪上，不过 55 岁。值得庆幸的是他终于可以归梓故乡了。吴昌硕因为参加过甲午战争，对朝鲜国事自有一分同情，很理解闵氏的悲怆情怀，此时曾作长歌悼念这位异国友人，诗中说“国无可归生死同”。吴昌硕作为“东海兰丐”的知音人，他们的交往也见证了两国在印学上的交流历史。

梅知己和石先生

吴昌硕终其一生，虽称四艺奇绝，毕竟是以画为最著名，以画家为普通民众所知。关于吴昌硕的画，研究资料早已汗牛充栋、车载斗量，甚至可以说叠床架屋，一些方面已说得毫无新意。也许以诗尤其是他的题画诗（包括画、印的题跋）切入解读他的

画应算是个比较贴切的角度。因为逝者已矣，虽有许多回忆录，但吴昌硕自己写的诗文（他没有留下日记、自作年谱或自传）仍是反映他当时真实幽微心灵世界的较好载体，由诗可知画意，更可知人心。而且中国艺术传统中有“诗中有画，画中有诗”之说，尤其咏物诗词与花卉画在比兴、寄托、讽喻上有着内在的相通，如吴昌硕题兰画诗说：“中有离骚千古意，不须携去赛钱神。”（《缶庐别存》）就可让他的诗画互相见证，大大深化了其绘画的审美意趣。吴昌硕成为大画家，得诗力之助不少。

吴昌硕的四艺中他恃以出名的是画和印，被公认下功力最深的是书法，他自己最看重的却是诗。吴昌硕一生都以诗人自居，这自与传统文化对诗文的重视有关，评价一个人是否属于士夫文人要看他是否能诗文，而评价一个画家是否属于文人画家更是几乎以是否能诗为唯一标准。做诗翁是历代文人画家孜孜以求的境界，吴昌硕也不例外。他早年在《赠内》诗里就曾说“夫婿是诗人”，到了晚年他对自己的诗艺是颇为自信的，如《琴僧云闲遗照》诗里就自以为“老我不死无一能，赋诗或可天籁乘”。（《缶庐集》卷三）此时他的诗歌还得到了晚清诗坛的认可，被视为诗坛名家。如他的诗友、晚清最重要的诗人之一的沈曾植不但说过：“翁（吴昌硕）既多技能，摹印书画皆为世贵尚，独喜于诗。”更极精辟地评价说：“翁顾自喜于诗，惟余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，抑未尝无资于诗者也。”（《缶庐集》序）指出诗艺在吴昌硕四绝艺术中的统帅、枢纽地位，并以为其书、画、印的特质——一种奇气都源自于诗，可谓深得缶翁之心。

书、画、印三艺后来仍同属艺术，它们的同源关系仍常被关注，而诗却被排除于狭义艺术之外，于是对吴昌硕四艺的分析就变得不全面至少是不均衡了。其实，要全面中肯地评价吴昌硕，

应该将他放在传统文人画家行列中，诗歌在他的四艺中的重要地位自不可忽视。近年来对吴昌硕诗歌以及他晚年作为诗翁在近代诗歌史上地位的研究渐渐有所起色，这使更深入了解吴昌硕的艺术有了新的可能性。

吴昌硕的书、画、印三艺确与诗同出一源。如以画为例，晚清徐世昌论当代诗人诗风的《晚晴赞诗汇》就以为他的诗风质直，与他的大写意花卉往往放笔为直干、以寓抑塞磊落之气是一致的。吴昌硕画中布局、用色，也常出之诗意。他晚年的画得力于书，得虚实相生于印，也得境于诗，正所谓“我演秃笔作粗画，欲宣郁勃开心胸”，写出了雄健古拙的金石味、奇浑郁勃的襟怀和慷慨抒情的寄托写意情调。

吴昌硕的诗歌并非书画的点缀，而是致力为之，晚年更是多产兼多精品。继诗集《缶庐诗》（附《缶庐别存》）后，他录 1893 年后到 1921 年所作诗，又成《缶庐集》木刻本五卷，除了感慨时世外，亦多对书、画、印的独到见解。扉页是郑孝胥与朱祖谋所题“缶庐集”二页，还有王一亭所作吴昌硕小像一帧，及谭献、郑孝胥、沈曾植、孙德谦、刘承干等人所作五篇序。收入《缶庐诗》、《缶庐集》的诗作就有 500 多首。而吴昌硕人生最后 6 年的诗作，没有出版，手稿现存浙江省博物馆，大约有 2000 多首。在这 2500 多首诗中，据安吉李光一所著《吴昌硕题画诗笺评》，其中题画诗就有 800 多首，这是书画史上少见的。如果算上他流散于民间数目可观的私人藏品上的未录诗，即使将他和同时代诗人而不是与其他书画家比较，吴昌硕诗的数量也是相当惊人的。其中也许有些大同小异的篇章，但应该说，我们在一些吴昌硕作品选上屡屡看到的那几首吴昌硕诗歌远非其全貌。我们对吴昌硕在当时被陈三立、沈曾植、陈衍等人称为诗翁，陈衍还认为“缶庐出，前无古人矣”的事实还是缺乏充分全面的了解。

吴昌硕的诗作不仅数量可观，艺术水准也可与其书、画、印艺一比。常与他酬唱的施旭臣、谭献、沈曾植、郑孝胥、沈石友等人都对他有很高的评价，更从各个不同方面道出了其诗的特色、价值。他们的评价都较中肯，可谓能搔到痒处。

施旭臣在《缶庐诗》序中不但说吴昌硕的诗是“郁勃不平之气，都发之于诗”，还指出吴昌硕的诗是苦涩奇崛、不合世俗之好的，只是自达性情而已。正如吴昌硕自己说的他的诗是自道性情。而谭献也说他的诗是“奇情喷薄出至性”（题《元盖寓庐诗存》手稿本），还说他是：“寄其萧寥之心，浩荡之兴而已”、“幽语而思则隽，险致而声则清，如古琴瑟不谐里耳”（《缶庐集》序）。

吴昌硕的诗不但是对其艺术的思考，也是其生命和人生的真实写照。他外表瘦小文弱，内心却自有一股山里人固执倔强的韧性。早年他曾经历凄苦，反而造就了他的济世大志和孤傲性情。而时变、战乱生出的生不逢时感，治学求艺路上的艰辛带来的怀才不遇感，科举、宦游、戍边多次失意造就的落拓不得志和愤世嫉俗、隐逸情怀，更使他胸中充满苦闷、彷徨和郁勃不平之气。吴昌硕将此宣泄、寄托于诗中，形成清空旷逸又奇崛傲兀、慷慨悲凉的艺术风格。

吴昌硕早年诗学王维，多写清幽山水，如他在题《李晴江画册》中说：“诗才格不羁，我独攻王维。”后来他的诗就是从王维出入唐宋各家的。中年在苏州，他向杨岘学诗，濡染汉魏六朝古风，又学杜甫、孟郊、贾岛，五言诗则学陶渊明，诗风渐近杨岘的朴茂、奇古。以他的身世而论，确与王维远而近孟郊、贾岛，所以他后来的诗风大致就在中晚唐之间。如他写现实的《饥看天图》诗、《题酸寒尉像》诗、《苦寒吟》，还有题《流民图》诗等都有孟郊的风范。而写山水隐逸的，如早年的《宿晓觉寺》，还有题

《雪景山水》七绝："古寺荒凉暗佛灯，雪消石径冻成冰。寒林笠影霜天月，独有朝山行脚僧。"（录自原稿）则近贾岛。直到吴昌硕逝世前几天，还曾与弟子王个簃谈诗，谈王维、孟郊。而在他自题84岁小像诗中也曾说："诗所托尚，长江、东野（贾岛、孟郊）。五言七言，不风不雅。"

吴昌硕的诗到晚年，因受时代风气影响，又与陈三立等同光体大家交往，也有了些宋诗味，如多写七律，喜用僻典。他的诗歌也显示两种倾向，或白描，质朴平实，诙谐生动；或古雅，晚年用典尤娴熟、贴切。吴昌硕尤工于七言古风长调，参以韩愈、李贺及苏轼、陆游、黄庭坚诸家风格，气势宏大，直抒胸臆，一吐胸中郁勃不羁，如《为香禅画梅》。再如论画的《荷花寄井南》："荷花荷叶墨汁涂，雨大不知香有无？频年弄笔作狡狯，买棹日日眠菰芦。青藤白阳呼不起，谁真好手谁野狐？井公持去挂粉壁，溪堂晚色同模糊。"（《缶庐别存》）时人评为"坡公妙境，杜老神色"，真的是唐风宋调、才气深情、音韵境界、沉郁豪放兼而有之。

吴昌硕晚年经半世蹉跎，深知时与己违，选择隐逸艺林，将郁勃之气全都倾注在诗画之艺中。此时，他的诗中除了陶渊明的影子，还多出现林逋、管幼安、张翰、成连、严子陵、郑所南等隐士遗民的典故及山林野水的痕迹，并常借佛道之说的达观来入世处世。这使他晚年的诗境更高远旷逸，一如他此时书画、篆刻面貌，臻于如鱼脱筌、如风弄箫、天籁自鸣的胜境。这正如他的诗友郑孝胥说的："缶庐先生诗格秀劲，比更世乱，节操凛然。近年所作，旷逸纵横有加于昔……至其诗之老而益进，譬则菊之凌秋而黄，枫之经霜而丹也。此岂与寻章摘句、嘲弄风月者同日语哉？"（《缶庐集》序）另一位为《缶庐集》作序的孙德谦则称誉他是"诗人隐逸之宗"。其实吴昌硕是个情感深沉、强烈的多情

之人，晚年他身处乱世的上海，忧世感时的耿耿情怀仍一日不能释怀，只有托之于诗、画以抒发忧愤悲悯了。他的诗骨子里仍与早年的诗一样有着济世情怀，正如其诗友沈石友说他是“时事悲凉付新咏，唾壶击破发冲冠”。

作为一个画家，吴昌硕诗中最有自己特色的一类是融通金石的瘦硬古拙与咏物传统的深挚激愤，也就是学韩愈、李贺的高古奇丽风格，很好发挥了他诗多硬语、立意孤行、一往情深的一面。这使他在清末诗坛异军突起，自树一家之风。他早年的诗文师长凌霞在他早期诗集《元盖寓庐诗存》中题诗：“瓦棺古鼎皆取材，收拾灵奇成奥府。硬语迸向笔尖吐，古致历落（即磊落）偏媚妩。”就指出了这一特点。这与他对金石情韵的追求以及篆刻、书画之风是相通的。如他的《刻印》长古，其中就有多处如奏刀刻石，有金玉之声。吴昌硕以石鼓文为艺术底色，韩愈《石鼓歌》的奇崛险怪于他当也有影响。吴昌硕对李贺的诗更多有学习。他曾作画题跋说“而今画此嫣红，要与山灵争艳”，可见他是学李贺和韩孟诗派“笔补造化天无功”的艺术主张。40 岁前后，吴昌硕曾刻过两方印章，一方是“恼公”两字，取李贺诗名，还有一方就是“笔补造化天无功”，可见他对李贺相当亲近。在他的诗与画中，更是处处可见李贺的影子，最明显就是对李贺所独擅的“骚体诗”的学习，其实就是对李贺作为“骚之苗裔”奇丽瑰玮、忧郁激愤诗风的学习。如他题《兰》的“叶萧萧，歌楚骚。封絜琴，霜月高”，“叶凄凄，风雨急。女萝寒，山鬼泣”（《缶庐别存》），都是典型的李贺或《离骚》风格，吴昌硕也以为得“湘骚遗意”。

吴昌硕晚年最著名的诗画多为兰花、梅花等有着特殊意蕴的花卉及多用楚辞意象与深沉寄寓意义的题画诗。吴昌硕在一首著名的题画诗中说：“东涂西抹鬓成丝，深夜挑灯读楚辞。风

叶雨花随意写，申江潮满月明时。”（录自原稿）正道出其花卉作品与楚辞的“香草美人”传统还有他的现实人生之间的关系。

吴昌硕晚年的诗，正如况周颐《沁园春·题〈缶庐诗存〉》中说的：“诗人之诗，其心则骚，而笔近韩（愈）。似老树著花，桷杈媚妩。”而这句话用来概括他的画也很恰当。两者自有可相通处，都是其人格风貌的体现。

在吴昌硕数目极多的诗、画中，可以很明显地感到其中有两个最典型的意象：梅花和石头。这是他晚年花卉作品中频频出现的，也是他诗中很常见的物象，负载着丰富复杂的内涵，也是解密吴昌硕晚年内心世界、艺术思想的重要窗口。

谭献在题吴昌硕诗集时有“老梅一花香一春，怪松化石何轮囷”之句，选了这两个意象来比拟吴昌硕的诗，大约正出于诗人的敏感。这两个意象确对吴昌硕有着特殊的意义。

梅花与石头在中国古典文化、诗词的系统里有着深刻丰富的情韵意义。梅花是高洁孤傲古雅的士大夫形象和情愫的象征，而石头则象征着朴实、粗犷、古拙。两者的共同之处正在高古与野逸。这恰恰代表着吴昌硕书、画、印、诗四艺的最重要特质。吴昌硕更将梅花、石头艺术化、人格化，以梅寓志、以石喻身，以寄托抒发不谐世俗之情。他正是个高古野逸人（也就是谭献说的“瀔崎历落人”）。

先来看他笔下的梅花是如何的一种情致。是“常含北极冰霜气，不受东皇雨露恩。世上已无干净土，更从何处托孤根”、“冰心铁骨绝世姿，世间桃李安得知”的清高绝俗。

再看他笔下的梅花逸事。吴昌硕借梅花抒发自己的胸中块垒和艺术创见。如他为沈石友所作《沈公周书来索画梅》一诗便写道：“蜾蠃幻作枝连蜷，圈花着枝白璧圆。是梅是篆了不问，白眼仰看萧寥天。”还说近人画梅多师冬心（八怪的金农）、

松壶（杭州画家、善画墨梅的钱杜），自己与两家笔不相近，是以作篆之法写之，是师造化，所以作梅花如瘦蛟冻虬，蜿蜒纸上。想沈石友见此必大笑说："非狂奴安得有此手段！"

吴昌硕还曾为苏州潘瘦羊画梅。潘瘦羊性好梅花，丧偶不娶，大有"梅妻鹤子"的林逋之风。两人曾乘舟载酒，到邓尉山中观梅。归来潘瘦羊向吴昌硕索画，吴昌硕正醺然有醉意，挥笔墨应之，画了拳曲臃肿、丑状可笑的梅花一枝，开玩笑说这就是你的梅妻，两人大笑。吴昌硕又在画上题《为香禅画梅》诗说："罗浮梦醒春风赊，笔底历乱开梅花。青虬蜿蜒瘦蛟立，冰雪点点迷横斜。千枝万枝碾寒玉，缶庐塞破窗粘纱。江城五月动寒意，放笔拟泛梅溪槎。梅溪梅村涨山野，移种记拨芜园沙。芜园劫余有老物，补卅六株争槎枒。别来梦想不可见，故乡隔在天一涯。前年腊月暂归去，着花犹未过邻家。翠羽啁啾不知处，最恼人意山城鸦。离奇老干欠收拾，势压亭子穿篱笆。江南作尉醉亦可，所嗟不学耽风华。七年邓尉未一到，香雪海听香禅夸。囊中诗句动惊俗，时吐光怪抒寒葩。偶思画意偏好古，泼墨一斗喷烟霞。灯前月下见道气，入坐老辈同乾嘉。请君读画冒烟雨，风炉正熟卢仝茶。"虽是写梅，却全是写自己在苏州的际遇与思乡心声。

一次，一位朋友告诉吴昌硕大庾岭梅花的故事。说大庾岭古梅是齐梁时所种，碧藓满身，如蛟龙卧于崖壑间，花开时香闻数里，可惜一夜间被雷电击死，砍伐为薪了。朋友走后，吴昌硕悠然神往，发兴画了大幅梅花，自觉传神，得意之下在画上题了长歌，以为是自己心灵与梅花、造化相通之故。诗序说："客去，以败笔扫虬枝倚怪石，夭矫骇目。虽非庾岭千数百年物，亦岂寻常园林山谷所有？老缶画梅十年，从无此得意之笔。长歌激越，庭树栖鸟皆惊起。安得浮大白与素心人共赏之。"长诗则说：

老梅夭矫化作龙，怪石槎枒鞭断松。
青藤老人画不出，破笔留我开鸿濛。
老鹤一声醒僵卧，追蹑不及逋仙踪。
拼取墨汁尽一斗，兴发胜饮真珠红。
濡毫作石石点首，倚石写花花翻空。
山妻在旁忽赞叹，墨气脱手椎碑同。
蝌蚪老苔隶枝干，能识者谁斯与邕。
不然谁肯收拾去，寓庐逼仄悬无从。
香温茶熟坐自赏，心神默与造化通。
霜风搴帷月弄晓，生气拂拂平林东。

再如一幅为杭州栖霞岭头陀所画梅花。吴昌硕一次早春游西湖，下榻栖霞岭，见寺僧朴野，因感风光如画、旧事如梦，于是为寺僧“扫梅花老干，结一重翰墨因缘”。他在画上题诗说：

二月春寒花着未，下笔恐触造物忌。
出门四顾云茫茫，人影花香忽相媚。
此时点墨胸中无，但觉梅花助清气。
枯条着纸墨汁干，时有栖禽落达势。

他还有一段画跋说：“春夜梅花下看月，花瓣皆含月光，碎玉横空，香沁肌骨，如濯魄于冰壶中也。但恨无翠羽啁啾声和予新咏。”用罗浮山人梦见梅花仙子典故。

还有一次，一位友人带给他数幅日本苔纸，光厚如茧。吴昌硕醉后以酒和墨，为梅花写照，写得不同情态梅花，有“秀丽如美人，孤冷如老衲，倔强如诤臣，离奇如侠，清逸如仙，寒瘦枯寂

坚贞古傲如不求闻达之匹士。”他还说：“笔端欲具此众相亦大难事，惟任天机外行，似兴酣落笔，物我两忘，工拙不暇计及也。”

由此看，吴昌硕笔下梅花，实皆非世间实有之梅，为沈石友所作是篆籀之梅，为潘瘦羊所作是“梅妻鹤子”之梅，写得大庾岭梅花、罗浮山人梦见梅仙是千年古梅幻影，为栖霞岭寺僧写的是现实中未开的想象之梅，写在苔纸上的是梅花普泛众象。再如上文所述芜园古梅为邻翁所折的故事更是一个现实悲剧寓言。吴昌硕诗画里的梅花，或是画中物，是艺术之花；或是心中物，是心象之花。这些梅花，寄寓着他的个性，代表着他对艺术世界和心灵世界中美好境界的向往。所以才会有“苦铁道人梅知己，对花写照是长技”之说。

吴昌硕笔下的写意梅花，与金石最宜，因其高古意态正可与金石配合得天衣无缝。吴昌硕晚年好作博古图，这也是海上画家常态。但喜欢以梅花、菊花、水仙等岁寒花卉而非牡丹等富贵花卉配搭金石，则是吴昌硕特色，正如他说的：“好古癖深，亦不自觉酸寒也。”如他有《陶陵鼎补梅》一幅，其上题诗云：“焦山汉鼎镌云雷，斑斓古玉生玫瑰。岁朝供叹好风物，浊醪满酌春初回。一斗一斤谁铸造？陶陵共厨字仍好。文选楼头逃劫灰，赢得摩娑伴清晓。”正取钟鼎古器与以篆籀所写梅花相通的古艳之气。再如作于 1902 年的《鼎盛图轴》，是一件绘画与青铜器全形拓相结合的作品，古青铜器拓片斑驳醇厚的墨色与器物中牡丹梅花古拙艳丽的花枝互相衬托、辉照，显示了丰茂之美。

博古画因为喜庆古雅，常被用来作为岁朝（农历元旦）文人画家绘制《岁朝清供图》的样式。以上《陶陵鼎补梅》一幅就是。吴昌硕几乎每年都画《岁朝清供图》，且多有变化，但他很少取材牡丹，喜欢以梅花、水仙、菊花、石头等清寒之物入画。1889

年除夕，吴昌硕闭门守岁，照例作岁朝图自娱。他不作牡丹，只画了红梅、白菊、篝灯三物，显得意境清寒冷寂、古意盎然，尤其是篝灯，呈现了书斋本色。吴昌硕是这样解释的："凡岁朝图多画牡丹，以富贵名也。予穷居海上，一官如虱，富贵花必不相称，故写梅取有出世姿，写菊取有傲霜骨，读书短檠，我家长物也，此是缶庐中冷淡生活。"到 1915 年，吴昌硕又作一幅《岁朝清供图》，其中仍不见牡丹，画了梅花、水仙、蒲草、石头等案头清供之物置于瓶盆等器物中，仍显出一股清逸书卷之气。他还曾画有一幅梅花、菊花与书斋里用的短油灯的画，题跋中说："早梅迟菊臭味尤觉酸寒，是我岁寒交也。短檠二尺便且光，夜深常对之苦吟，故并入一图。彼华灯照珠翠、艳歌绕梁、宵饮达旦者未尝梦见此境，试举示之，必生恼怒。"可见他在《岁朝清供图》中以梅花代替牡丹自有讽世深意。由于卖画的需要，吴昌硕的花卉作品很大一部分都取材于传统的吉祥寓意，如富贵神仙、福禄寿禧等。但在雅俗意趣的取舍之间，吴昌硕还是常常对寓意富贵的牡丹多加揶揄，如他题牡丹画的诗里说："国色天香绝世姿，开当谷雨得春迟。可怜富贵人争羡，未见名花结果时"，"纵得嘉名难副实，不如菊有御袍黄"，都暗含贬义。再如"灯火照见黄花姿，闭户吟出酸寒诗。贵人读画怒曰嘻，似此穷相真难医。胡不拉杂摧烧之，牡丹遍染红胭脂"、"酸寒一尉出无车，身闲乃画富贵花。燕支用尽少钱买，呼婢乞向邻家娃"，更是以南宋大画家李唐卖牡丹画为生的典故，写出画家无奈从俗的辛酸激愤。

吴昌硕笔下除了常以菊花、水仙、篝灯等物搭配梅花，还有石头。如他的《梅花图》就只有梅花与怪石。他画梅花常以怪石为背景，如"石壁矗天回千尺，梅花一枝和雪白"、"濡毫作石石点首，倚石写花花翻空"。更并将梅、石人格化，比作知交。

如《老梅怪石图》的题跋中就说："梅根入石，枝干坚瘦，石得梅而益奇，梅得石而愈清，两相藉也。于是知君子贵得益友，不可孤立。"

其实吴昌硕凡写花卉，都喜欢以石头作衬托。在他的花卉作品中，怪石、顽石常常如传奇中的昆仑奴，侍立娇艳如美人的花卉旁，如《天竹仙芝图》上题诗就说："水仙长寿芝不凋，岁晚风光慰寂寥。老石一卷天位置，昆仑奴子侍红绡。"再如《三友图》题跋说："红梅、水仙、石头吾为三友，静中相对，无势利心，无机械心，形迹两忘，超然尘垢之外。世有此嘉客，焉得不揖之上坐，和碧调丹，以写其真，歌雅什以赠之。"即使作藤本繁枝，也以大石块面与之相间。写石头几乎成为他作画的俗套。

吴昌硕为何酷爱画石头？一则是为平衡画面，二则大概是为了增加画的古意和逸气。如他画牡丹、水仙以为清供，就常伴以顽石。还有出于布局、章法、设色的考虑，以为牡丹易流于俗气，水仙易流于琐碎，加以石头可以避免这些毛病，还可以将代表富贵的牡丹、代表神仙的水仙融合一处，"富贵神仙品，居然在一家"。当然，还有一个重要原因，就是他诗中说的"富贵神仙浑不羡，自高唯有石先生"。可见这块石头，这个石先生，其实就是自号苍石的吴昌硕自己的化身，正如他曾说："石不在玲珑，在奇古。人笑曰，此仓石居士自写照也。"他虽然爱梅，和画中梅花还多是知己关系，而石头，就是他自己，更为亲切。而石头的朴实无华、坚定硬朗，与他确实很像，无怪早年海上画派前辈胡公寿一见他，就觉得这个号为苍石的青年人的确名如其人，于是作《苍石图》并题"瞻彼苍石，风骨嶷崎。……颓然其形，介然其骨"赠他。

吴昌硕有许多诗、画写到石头，的确有自我内心情绪的流露。如他常借石头作中流砥柱、曾被女娲用来补天的典故，来暗喻自己仕途无成的身世。如《石头》一诗说："西风万里逼人寒，

奇石苍茫自写看。莫笑胸中无块垒，难为砥柱挽狂澜。”题《松石图》诗则说：“点头顽石高如此，为问娲炉入未曾？”

石头，尤其是吴昌硕笔下奇崛的顽石，还有野梅，不但是艰难时世中顽强倔强生命力的象征，也体现了一种野逸之美。野逸，是北宋画论家郭若虚提出的，指一种放逸恣肆的艺术风格，也是艺术家任情疏野人格的体现，就是道家翔乎若鲲鹏展翅、泛乎若不系之舟的境界。吴昌硕从青年时代的芜园岁月开始，就有意识地开始追求野逸美。中年后漂泊湖海，更在他胸中增添了一份愤世嫉俗的江湖逸气，益使他倾心于石涛、八大、青藤、八怪等人野逸放纵的艺术风格。

野逸具体体现在吴昌硕的艺术上，就是他所追求的庄子曾说的“道在瓦甓”，一种朴拙浑然之美。如他在《偶画石榴桐子瓷盆图》上题诗说：“古法固有在，阙守而抱残。且凭篆籀笔，落墨颇草草。人讥品不能，我喜拙无巧。”野逸在他笔下还表现为艺术面貌的丑怪朴野，施旭臣就曾评价过吴昌硕的画作是：“君独何为乐枯槁，众人大丑君大好。”（《金钟山房诗·寄怀苍石》）谭献也说他的艺术是：“横笛一声，响彻云表，老树丑枝，着花水际，其韵其色，皆超尘埃之外。”还有沈石友也说吴昌硕的艺术风格是：“造物亦好奇，大美出至丑。”（《木癭歌和缶庐同养浩作》，《鸣坚白斋诗钞》卷十一）吴昌硕自己也在题《葡萄图》中说：“余本不善画，学画思换酒。学之四十年，愈学愈怪丑。”如他笔下的葫芦，就是庄子笔下“瓠落无所容”的五石之瓠，朴拙有奇趣。而他写葡萄学的是徐渭，并突出了徐渭题诗“笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中”中的“野藤”意象。藤本植物本已有野趣，吴昌硕的葡萄狂草疾书，龙蛇竞走，似胡乱涂抹却横生意趣，充溢作者愤世嫉俗的情绪，更添一分野逸意气。再如荷花，他学八大，常常是“喜画荷叶，醉墨团团，不着一花，如残秋

泊舟苕霅间，篷窗听雨时也”，多写破荷。但八大的画意境清冷，吴昌硕的荷花则满是野趣。吴昌硕不但作画求丑，书法也如此，早年他学钟繇就求其拙趣。他的篆印也求残缺美，诗也学韩愈的“以丑为美”。

野逸固然可辟新境，但过犹不及，野气太甚也会显得粗野鄙陋。后世一些学吴昌硕者因为学传统不够，才力不够，诗情不够，就显得流于江湖了。① 吴昌硕虽然倾慕青藤、白阳、八大、石涛的逸笔草草、逸气横生，也继承了这些明清文人画家的创新、新变，坚持“画之所贵贵存我”、“古人为宾我为主”、“今人但侈摹古昔，古昔以上谁所宗”、“画当出己意，摹仿堕尘垢。即使能似之，已落古人后”、“出蓝敢谓胜前人，学步反愁失故态”。他48岁题《古瓶花卉图》诗就说：“花草乱插陈古瓷，凡稿拨去天为师。板桥肯作青藤狗，我不能狗人其宜。”道出了在艺术上开宗立派的雄心。但他的笔下仍是谨严，笔笔都是金石。正如他在1912年曾为美国波士顿博物馆题匾“与古为徒”，并说：“好古之心，中外一致。”其实“道在瓦甓”出自庄子的《外篇·知北游》，“与古为徒”也出自庄子《内篇·人间世》，同属中国艺术精神的发源处——道家思想。吴昌硕借助上古金石和道家思想，主张“与古为徒”、“与古为新”，希望借上古艺术精神、金石笔墨传统开一艺术新境。

吴昌硕的艺术正是以上古金石尤其是其中民间石刻碑碣较粗犷朴野的风格为基调的。来自乡土、早年在湖州陆家等地摩挲过无数碑碣陶瓦的他对石头有着天生的亲切感，正如他在

① 黄宾虹指出晚清中国文人画的两大主要流弊，命之为“市井”与“江湖”。以为江湖气的代表人物、始作俑者就是石涛、八怪等人，以为他们过于野逸放纵是造成后世沧海横流的主要原因。其中也包括海上画派。

《青牙璋歌》中说的："周人尚文贵藻饰，此独尚质如殷商。"（《缶庐诗集》卷二）在上古金石带来的古意中，相对于古雅高华，他更倾心朴茂野逸。吴昌硕正是努力发掘梅花、藤本植物、石头、蔬果等的朴野气息趣味，主要的创作手法则取自来自民间的古代金石，两者契合无间，以金石的古雅中和情感的野逸奇崛。由此，从上古艺术中复兴、重生了一种雄浑强健、朴实厚重的精神风貌。这既是他个人特有的艺术风格，体现了其顽强郁勃的生命力，能一吐他胸中奇崛之块垒，同时也表达出了时代和民族此时所渴望的精神气质，体现一个民族自我求进的浩然之气。这是吴昌硕的艺术在当时及后来长盛不衰、为人激赏的重要原因，也解释了为何他以高古、朴雅为主要艺术特色的画作会给人并不保守枯燥，甚至富于活力之感。①

吴昌硕的绘画，特别强调一个"气"字。四艺合一，直抒胸臆的诗歌虽是总枢，归根结底还是发胸中逸气。正如他说的"墨池点破秋冥冥，苦铁画气不画形"、"梦痕诗人养浩气，道我笔气齐幽燕"、"予往往以气魄见长，犹善歌者得其天籁耳"。在中国文化体系中，"气"有着极丰富的底蕴。不只是指在现实社会中的为人气节，还包括道家得天地之气、儒家养浩然之气。在吴昌硕笔下，他的"气"是胸中济世的浩然之气、隐居艺林的逸气的融合，还体现为学传统而得的书卷之气、金石之气等。他是个晚熟型的画家，虽才气纵横，但养气、练内功仍是他晚年四艺合一取得成功的重要手段。所以他在《勖仲熊》诗中强调读书养气也就是学传统的

① 吴昌硕是一个伟大的画家，但无疑他在艺术史中的象征性地位更胜其创作实绩。他的绘画、书法都并非完美无瑕。许多人指出其干枯做作、直率粗陋、虚张声势之弊。现代艺术评价家傅雷曾对友人刘抗说过这样的话："吴昌硕全靠'金石学'的功夫，把古篆籀的笔法移到画上来，所以有古拙与素雅之美，但其流弊是干枯。"指出吴昌硕绘画的好处与不足及原因，是比较中肯的。

重要性："读书最上乘，养气亦有以。气充可意造，学力久相倚。荆关董巨流，其气乃不死。"（《缶庐集》卷四）还指出苦练的重要性，如他在《得苔纸醉后画梅》中说的："卅年学画梅，颇具吃墨量。醉来气益粗，吐向苔纸上。浪贻观者笑，酒与花同酿。法与草圣（张旭）传，气夺天池（徐渭）放。"他发于诗画之中的胸中之气，是晚清沉滞的社会氛围带来的块垒内郁、不得不吐，是一种野逸情怀，还有多年摩挲濡染的金石高古之气。

尾声

安得梅边结茅屋

1922 年，79 岁的吴昌硕已登上海上艺坛之巅。就在此年，他治了一方闲章，却道："老夫无味已多时。"5 年前的 1917 年，他相濡以沫一生的妻子施氏去世。此后他常感寂寞，感情生活虽有小波澜，却终告无疾而终。与此同时他的一些老友也多已退出人生戏台。就在这一年，他的诗友、诗人沈曾植又逝世了，吴昌硕以诗哭之。

年近八旬的老翁，流露出些许暮年的感伤孤寂是很自然的事。吴昌硕晚年内心多数时间还是平静安定的，他等来了一生中难得的安定富足的生活，还有诗、画等艺事上的好友常常来往交游。也就是在这一年，1922 年的人日——农历正月初七，他为挚友、虔诚的佛教徒王一亭书写了一副很著名的对联："风波即大道，尘土有至情。"在署款处吴昌硕写道："一亭先生崇仰禅宗，潜心精奥，谨以佛祖劝勉警语为座右铭，是可具玄妙独到也。"（录自原稿）可见这句话有禅意，是王一亭喜爱的。吴昌硕生平虽不信佛，但中国文化中儒、道、释三家本是相通相融的，加之常与精通释典的沈曾植、笃信佛教的王一亭来往，吴昌硕对佛家也并不陌生。也许是觉得这句经历痛苦磨难后心灵取得安宁的会心之言是玄妙独到的，这样充满悲天悯人情感的豁达宽广

境界是儒家、道家、佛家所共通的，所以写了送给王一亭。其实这句话引起吴昌硕如此感慨，是因为这一联的前一句，恰勾勒出他坎坷的一生，历尽风波后突然见到人生如一条大道出现在你眼前。而后一句则暗合吴昌硕在一生中感受到的人生中许多至情至性、铭心刻骨的生命体验。吴昌硕曾自比一块落在凡间的补天石头，自对人世间处处的有情尘土护卫深有感触。在晚年，一切皆归尘土、尘埃落定之时，回想当年，吴昌硕写下这副对联，不只是感伤惘然，不只是悲悯苦涩，也有欢喜的回忆。“风波即大道，尘土有至情”所反映的正是吴昌硕回眸八十人生一瞬间心头流转过的悲欣交集。

次年八月初一，正是吴昌硕的八十寿辰，朋友弟子辈借地他家附近的北山西路海宁路口华商别墅为他祝贺。一时嘉宾云集，多诗画相赠的雅事，如诗友诸宗元从杭州赶来，撰文以寿。当晚还有向他学画艺的艺人梅兰芳演出《拾玉镯》，还有荀慧生演出《麻姑献寿》，荀又与袁克文合演《审头刺汤》，景象热闹，风光无限。吴昌硕老怀弥慰，于是赋长歌自寿，又作五言自寿诗三篇。又撰联“寿届杖朝，铭并周书期不朽。歌惭奉爵，骚闻屈子独能醒”（《缶庐集》卷五）以自寿。还大书篆书巨幅“寿”字 80 幅，分赠亲友以作纪念。其中一幅写得神酣气酽，笔致尤佳，就自己留下，并请王一亭补鹤其下。

吴昌硕晚年的每年农历元旦，也就是岁朝，往往在作画外也赋诗一首，抒发辞旧迎新的感慨。1921 年的农历元旦，吴昌硕曾赋《辛酉元日诗》，末两句说：“情魔斩断谈何易，我欲磨刀试踏天。”（《缶庐集》卷四）就是感叹人已老而心仍是多情，对世事难以忘怀，只有寄寓艺事才能排遣人生的愁闷。1924 年的农历元旦，吴昌硕又赋诗一首，诗中也是感慨生命的流逝。也许是老了，身体渐弱，吴昌硕常常想起家乡，想起以前的朋友。他曾读

沈石友的遗稿；又因此年正值军阀混战之际，他挂念故乡芜园的安危，曾赋《忆芜园》长古以寄情怀。而每年的生日，吴昌硕也往往作诗画以作纪念。1925 年的生日，他画墨梅一幅，在画上题七绝二首，其中有“蝶谁梦续疏还补，琴不弦张抚自伤”（《缶庐集》卷五），有悼亡、感叹情伤及流年急逝之意。1926 年农历元旦，吴昌硕已 83 岁，还在红笺上题诗说：“元日书红，笔虎诗龙。八十三翁，生甲辰雄。气鼓神通，佛在其中。”

人生急逝无奈，只有诗画之艺才可永恒。吴昌硕于艺事可谓一生刻苦辛劳。幼时在私塾里篆印不倦的小小身影，就是他一辈子于艺事殚精竭虑、鞠躬尽瘁的缩影。吴昌硕曾说过一个人欲自立成家，至少得辛苦半世。虽然他晚年因为病臂，对其刻印作画有所影响，但作书画、写诗仍是十分勤奋。据说他晚年除了因卧病万不得已偶尔搁笔以外，每天写字作画，从不间断。他常常隔夜磨成一斛墨，清晨起床马上挥毫，就是他在诗里说的“颇具吃墨量”。吴昌硕还真的吃过墨，因为他作画时全神贯注，有时为了便于掌握笔头水分，就忘情地将笔放入嘴中一抿，弄得唇上都是墨汁、颜料，据他自己说能启神思。即便像藤黄等有毒颜料也不例外，还笑着说藤黄有毒，花青可以解毒。

虽说是“丹青不知老将至”，80 岁后，由于病臂还有身体精力衰老等原因，吴昌硕常常感叹说自己老了，作书绘画都不及过去了。这也是实情，细看他此时的一些书画作品，笔墨的确不如 60 岁左右时的饱满有力，构图方面有时也显得有些粗疏，但气韵的老辣圆熟却似更胜往昔。

吴昌硕此时对诗歌更是勤奋刻苦。他苦吟数十年来未尝间断，这时虽已高龄，仍常虚心学诗。吴昌硕日常诗友酬唱时虽很敏捷，大有“对客挥毫”的风采，但正式定稿却很慎重，常常闭门觅句，在灯下再三推敲、反复修改，常为一字未当，苦吟通宵不

眠。正如他在诗中说的："乱书堆里费研磨，得句翻从枕上多。苦吟只恐身尽废，一杯自酌漫蹉跎。"（《祭诗》）就在他去世那年，他曾作小诗《出无车》赠冯君木，定稿为："出无车便浮海家，一系孤舟坐日斜。真读书人寒至此，定风波处赖非奢。骚移梦语商兰杜，狂碍吴天竟鼓笳。辟谷未能仙我辈，滹沱麦饭是胡麻。"（录自原稿）诗的语言典雅高古，音韵语调却流利圆转，自是精品力作。这一首诗，有现存多份不同的诗稿，可知他至少曾三易诗稿。

1925 年秋，吴昌硕所患肝病复发，病情很严重，常常失眠。朱祖谋看到他仍苦吟不已，很是担心，劝他不要太辛苦，以免对病情不利。吴昌硕年纪大了，很有些固执，子孙的话不听，平时还听得进朱祖谋的话。但听到劝他不要作诗的话，却对此颇不以为然，仍我行我素。

因为如此沉醉作诗，所以当他晚年听说陈衍将他的诗收入专集，不禁喜极而道："我也是诗人了。"这一声，道出多少甘苦。

由于每日勤于作诗、写画，到了晚年，他竟真的把友人所赠的虞山澄泥砚给磨穿了。古人学书法，辛苦一生，有磨穿砚台传说。不意今日真有此事。虽然澄泥砚较其他砚台质地比较松软，他也只是把砚台磨穿了一个小孔，但作为一个象征，也可见吴昌硕仍秉承古代艺术家的古风不改，不浮躁，不冒进，一生习艺不辍，才有开宗立派的可能。

1925 年五月，吴昌硕和往常一样乘人力车出门，不料遭遇一次车祸。在上海南京路，人力车被一辆电车撞翻，吴昌硕措手不及，猝然扑地，摔得满额鲜血。幸亏只伤及皮肉，并无内伤，可谓有惊无险。事后他作七绝三首自慰，题为《一跌》，颇为风趣，似也有寓意人生"一跌"之意。此时他已 82 岁，这一跌的惊险虽不能和早年战争中逃出生天的经历相比，但也促使他思考生

死，对人生作出回顾。此后不久，王一亭为他作画像，写得一瘦削大腹、头挽小髻老翁，正是吴昌硕晚年样子。吴昌硕在画像上题了一首四言诗，这是他自题画像的最后之作，内容则是一生回顾："是酸寒尉？是乡阿姐（原注：小名）？……耳病已聋，词拙则哑。书画篆刻，在古人下。人或誉之，自信者寡。诗所托尚，长江东野。五言七言，不风不雅。……芜园未归，无冬无夏。发短可簪，骨瘦可把。生圹久成，身尚不舍。沧海横流，苟全若瓦。南山之寿，悠然见也。"（录自原画）写出了晚年对自己身份的迷惘，对成就的自傲和疑惑，对乱世生命的忧患，对归宿未定的微妙心理，种种情思全在其中。

到了 1927 年，吴昌硕到西泠印社消夏避暑。夏秋间，返回上海。这期间，家中发生了一件大事，他平生很倚重、很有艺术才华的次子吴涵英年早逝，这是吴昌硕在长子早夭后再次遭遇丧子的不幸。大家都不敢将这个噩耗告诉他，怕已当衰年的他经不起这重大打击的刺激，所以约定瞒着他，骗他说儿子去日本了，生意忙，一时回不来。由于吴昌硕人缘好，亲人、友人一致联手，保密工作做得很细致，他至死都没有怀疑过儿子的事，也算是不幸中的一点安慰。

九月九日重阳节，吴昌硕仍遵旧士人惯例，与近百沪上名流为登高之会。这一次和早一年重阳节一样，是去上海华安大厦九楼登高。吴昌硕两次都有诗和友人韵。这一次，他是和诸宗元、狄楚青、周梦坡、姚虞琴、曾熙等友人一起登高的，众人或作长歌或绘图，记此盛事。吴昌硕首先即席赋诗，吟咏的是一首四言诗，对一生处世、为人、治艺进行回顾，语气似自嘲似自赞，也是他晚年惯用口气。最后说到希望可以长寿，以助艺事。他的诗得到海上宿老们的交口称誉。

整个登高活动中，吴昌硕都精神矍铄，毫无倦意。陈三立后

来在吴昌硕的墓志铭中写到，酒席罢后，他揖别吴昌硕，对其最后印象是："对之竦然若古木，若瘦藤寒石，缥缈出霄光霞气中也。"[①]那时大约正是黄昏落日晖照之时，海上高楼临风，吴昌硕当此苍茫乱世之时，遗世独立。这当代大诗人陈三立眼中的最后印象，正是乱世一士夫的形象。晚年的吴昌硕，他那清瘦苍老的形象已与他的画作，诗歌中的古木、瘦藤、寒石等意象融为一体，以这样的形象永远留在人们的记忆里。这个当年在小乡村里被人嘲笑的木讷小孩子，这个在战乱中九死一生的凄苦孤儿，终于站在上海高楼之巅，笑傲时代，真值得为他抚掌一回。

大约此时前后，就是吴昌硕去世前两三个月，吴昌硕居然指甲蜕换，色泽红润如玉。身边人都以为这是长寿征兆，纷纷祝贺。老人也很高兴，于是作诗一首（一说他由杭返沪，偶梦归故里鄣吴村，觉后有诗），但句中竟有："人谓寿翁宜饮食，自知泉路近昏晨。"他的友人朱祖谋见了觉得很不吉利，就用墨把诗句涂抹了。不料，这诗竟真成诗谶，他的弟子诸乐三在《哭缶师》中就说："诗谶真成梦，魂兮返古鄣。"

此年十一月初二，正是吴昌硕孙女、东迈之女棣英出嫁前送嫁妆之期。老人像个孩子，也兴奋地跑来跑去。朱祖谋来访，留之晚餐，两人促膝举觞，谈笑风生。酒后，作成一诗送朱祖谋，还为朱作了一小幅墨兰，因墨色未干，暂留吴家，约好日后再取。因为休息不好，初三早晨起来老人就觉得头晕，后来就出现中风症状，不能言语。虽延中西医会诊，针药并施，无奈回天无力，老人昏迷了三天后，就在民国 16 年十一月初六（1927 年 11 月 29

① 《安吉吴先生墓志铭》，转引自浙江省安吉县政协文史委员会编：《吴昌硕》，西泠印社 1993 年版，第 211 页。

日）去世。① 吴昌硕的世交、画家吴待秋曾说自己闻噩耗赶去时，只见王一亭、周梦坡几个信佛的友人已在遗体旁口诵佛号，几上一灯如豆，一代大师已魂归天国，不由潸然泪下。

这一年，吴昌硕与友人朱祖谋、龚心钊的合影，成了他最后一帧照片。而逝世前三天，他为朱祖谋所作墨兰，也成绝笔。

吴昌硕一生，爱梅花，也爱兰花。他在这被人誉为王者香、天香、玉堂清品的空谷幽兰身上，寄寓了身世之感。他曾在兰花画上作长跋说："兰生空谷，荆棘蒙之，麋鹿践之，与众草伍，及贮以精瓷，养以绮石，沃以苦茗，居然国香矣。花之遇与不遇如此，况人乎哉？"题《兰》诗说："瘦叶摇天风，孤根托危石。置身千仞高，可望不可折。当门人必锄，所以处空谷。众草各自春，寒香抱幽独"、"紫茎绿叶生空谷，能耐风霜历岁寒"、"孤芳憔悴风雨中，恶草塞涂荆棘足。宣尼去后谁鼓琴？《猗兰操》寂无知音"、"谁识当年王者香？满山荆棘满天霜。孤根欲结无磐石，且寄山家老瓦盆。伴读离骚灯影里，一丛香草美人魂。"吴昌硕在绝笔兰花上，还题有一首诗说："兰生空谷无人护，荆棘纵横塞行路。幽芳憔悴风雨中，花神独与山鬼语。紫茎绿叶绝世姿，湘累不咏谁得知？当门欲种恐锄去，王者香贵嗟非时。"（以上均见《缶庐别存》）仿佛是感慨自己在大时代中变化莫测的命运。

后来他的诗友冯君木看到这幅绝笔兰花，很有感慨，在画上作题记说："苍劲郁律，意气横溢，将非庄周所谓神全者耶？"大约觉得意犹未尽，又在画上题诗说："衰腕尤能百屈申，自凭秃笔挽余春。芬芳后土吾将老，窈窕山阿若有人。出手花光增惝

① 还有一种说法，说因为是大热天，吴昌硕汗出如浆，就坐在竹椅上吹电扇，不觉沉沉睡去，醒来即病倒。这一说法似与时间不符合。

悦，呕心诗句缣怨辛。绵绵神理应无尽，乞与湘累作后身。”是说吴昌硕虽已衰年，诗画仍毫无衰颓之气，他的古艳花卉、富于寄托的诗歌可以说是屈原《离骚》的后继者。

王个簃也有《哭缶师》诗，甚哀甚真，诗中也写到缶翁逝前情景：“病前一夕尚论诗，摩诘东野中心好。三更侍坐兴不孤，变生仓卒宁所料。侵晨二竖迭为厉，终日三医苦无效。息虽仅属犹我呼，当有所示舌难掉。坦怀寂寂鼾有声，合眼奄奄寐无觉。两日经过百计穷，问疾者去来者吊。”“昨见今已称我闻，昊天梦梦谁诉告？寒夜思公公不复，心眼恍惚留形貌。魂魄一去日远遥，我欲往招云窈窕。匠石不作臣质死，静言思之躬自悼。”诗中回忆了此年春夏与吴昌硕游历杭州的经历：“人夙谓公筋力强，公亦自忘年之耄。春入超山寻宋梅，作健登山穿石穴。三月鄞溪六月杭，西泠桥畔恣游眺。重九登高会宾从，得句人人说排奡。”

超山是吴昌硕身后安息之地，地处杭州东北，环山梅花遍地，人称“十里梅乡”，是江南三大观梅胜地之一。超山多古梅，凡梅皆五瓣，惟独报慈寺前有一株六瓣名种宋梅，冷香历八百年不绝，更胜苏州邓尉、杭州孤山梅花。吴昌硕如何会选中这一片梅花如海之地呢？

1918 年二月，吴昌硕命儿子于鄞吴为自己营生圹。后来他因年老体衰，觉得鄞吴未免太远、交通太不便利，慢慢产生了在别处另择墓地的想法。

吴昌硕对杭州是很喜爱的，除钟情西泠外，也喜爱另两“西”——西湖与西溪。他晚年来杭州，大约有 6 次。1921 年春，吴昌硕在西泠印社参与宴饮，散后作图以纪念游踪。此后周梦坡约游灵隐寺，登来鹤亭。1922 年春，又赴杭州，是为营造缶龛事，西泠诸友置酒为先生寿。此外就是从 1924 年到 1927 年，

由于战乱等原因，他每年避地来杭州一次，权当度假。吴昌硕晚年与杭州山水缘分不浅。

吴昌硕每来杭州，除了借西泠之地参与词集、文会外还常游西湖。除了诗友诸宗元外，还常由西泠艺友楼辛壶（邨）陪同，饮龙井，访孤山，涉九溪，登三竺，谒岳墓，赏潭月，或昼或夜，或步或舟，在在行吟，处处挥毫，无不引为至乐。此时，他与周梦坡交往也较多。

周梦坡对杭州的许多文化景观如西溪等都出力甚巨。1920年周梦坡在西溪修复秋雪庵，使之再次成为文人墨客吟唱互答之所。又在庵侧建历代两浙词人祠，共祭两浙词人中的七十二名家。吴昌硕曾随周梦坡去过秋雪庵，在“两浙词人祠堂”祭祀词人。当时正是秋天，芦花如雪，一白无际，周梦坡召集杭州当时一时俊彦乘舟溯溪抵达祠下，祭祀前贤，吴昌硕也得以参与这一文化盛事。西溪的野逸质朴，正是吴昌硕喜欢的意境，他后来曾多次再来。

1922年冬周梦坡又在超山报慈寺大明堂前宋梅旁建“宋梅亭”，以护宋梅，并立石表之。吴昌硕应其请，为宋梅写照并题以长款。又撰联镌宋梅亭柱上：“鸣鹤忽来耕，正香雪留春，玉妃舞夜。潜龙何处去？有梦猿挂月，石虎啸秋。”（录自原稿）吴昌硕生前曾去过超山五六次，是超山探梅常客。1923年惊蛰前后，吴昌硕正游西湖，听说超山梅花开了，不顾春寒料峭，乘船前往探梅。他对奇崛古雅的宋梅和超山一片香雪海一见钟情。此后他从上海去超山，经塘栖坐船到超山上岸，路途不远，又较方便。因为这里梅花多，离家乡与上海也都近，吴昌硕渐渐有了选这个有宋梅的梅花胜地为身后之地的念头。

1927春，上海闸北兵乱。当时吴昌硕三子吴东迈在余杭塘栖任局长之职，见海上风声鹤唳、时局不定，就接吴昌硕及全家

到塘栖小住避战氛。塘栖离超山不远，水路只有七里，于是吴昌硕就率儿孙辈同游超山探梅，在宋梅下饮酒宴筵，并与报慈寺住持正法禅师论诗谈画，并应其所请赋五律两首。

吴昌硕曾自称“梅知己”，又说“生前知己许寒梅”，素爱梅花灵气恣肆、神采飞扬的生命力。他还作有“十年不到香雪海，梅花忆我我忆梅。何时买棹冒雪去，便向花前倾一杯”（《缶庐别存》）的诗句，更是对梅花一往情深。他此时坐梅花下，见花事已残，想起故乡芜园梅花，但觉故乡已远不可归去，不由悲从心中来，颓然神伤。又忽然触动心机，觉得此处仿佛旧游之地，熟悉又陌生，不忍离去。吴昌硕虽不信佛教，但此时也有苏轼游西湖寺院觉前生是僧人的灵异感觉。也许是老了，神思恍惚间，他几乎觉得自己前生就是超山的一株梅花。大约就是此时，他心中选定宋梅亭畔坡地为身后长眠之所，指着对儿子东迈说：“如此佳地，百年后得埋骨其间，亦为快事。”嘱咐儿孙辈谨遵。七个月后，吴昌硕离开了人世。

“囊空愧无买山钱，安得梅边结茅庐。”杭州水温山软，是最好的归葬地，吴昌硕的诗友陈三立虽是江西人氏，家族的墓地却也选择在杭州。吴昌硕死后，得正法禅师同意，在大明堂旁山坡上择地建墓。1929 年秋从上海移灵柩到超山寄厝。墓圹竣工后，1932 年冬，吴昌硕终于得以埋骨宋梅旁，与宋梅相距不到百步。他一生爱梅、画梅、咏梅，去世后，能按生前愿望，葬于梅花旁，真是得其所哉。早年对梅花的情愫也得到最大慰藉，正如归隐梅林中。

吴昌硕墓前方右边有墓表，墓左立他行吟白石造像，执卷屹立，眺望梅花。墓侧还勒有《缶庐讲艺图》石碣一通，王一亭所建，除去吴涵、陈师曾等已谢世之人，图上还有门生十七人。墓坊石柱联是吴昌硕同乡、前翰林沈卫所书：“其人为金石名家，

沉酣到三代鼎彝，两京碑碣；此地傍玉潜故宅，环抱有几重山色，十里梅花。”委实和其人其地十二分贴切。其实说到挽联，善作对联的海上名人袁伯夔为吴昌硕所作挽联也很恰切，勾勒出其一生踪迹：“作一月令，耕双砚田，清节抗渊明，赁庑更无五柳宅；擅三绝名，逾八旬寿，高踪继和靖，范金长傍万梅花。”但如果说到简洁，还是他的弟子为他拟的私谥“贞逸”两字简洁而贴切，正取高洁古雅而野逸放达之意。

吴昌硕大事年表

1844 年（清道光二十四年） 1 岁

9 月 12 日（农历八月初一）吴昌硕生于浙江湖州府孝丰县鄣吴村（今属安吉县鄣吴镇），初名俊。

1848 年（道光二十八年） 5 岁

约此年前后，由父亲吴辛甲启蒙识字。后入村塾读书。10 岁，至邻村私塾攻读。

1857 年（咸丰七年） 14 岁

在父亲指导下始治印。其时，吴昌硕读经史外，亦爱诗词。

1860 年（咸丰十年） 17 岁

春，太平军一部进入鄣吴。吴昌硕随父逃难，途中失散，其后只身流浪五年。其间，祖母、母亲、聘妻、弟妹都死于瘟疫与饥荒。

1864 年（同治三年） 21 岁

太平天国运动结束。吴昌硕偕父回乡，见故里荒凉，丧乱之痛无时不忘。在鄣吴继续勤耕苦读。

1865 年（同治四年） 22 岁

父亲娶继室杨氏，举家迁居安吉城东桃花渡畔。开荒建“篆云楼”，屋前有“芜园”，书屋为“朴巢”。

秋，经父亲与师长潘芝畦迫促，赴安吉县补考庚申科秀才

得中。

1866 年（同治五年） 23 岁

始从安吉师友施旭臣学诗。并习名家书法、篆刻。

1868 年（同治七年） 25 岁

父亲病逝。此年曾去湖州，得遇颜文采。

1869 年（同治八年） 26 岁

负笈杭州诂经精舍，拜大儒俞樾为师，习小学及辞章。编成《朴巢印存》。

1870 年（同治九年） 27 岁

仍在杭求学。冬回故里，以课读邻人子弟谋生外，仍勤习书法、篆刻。此时乡人称“芗圃先生”。

1871 年（同治十年） 28 岁

到嘉兴杜文澜曼陀罗斋中为客，与蒲华订交。

1872 年（同治十一年） 29 岁

在安吉娶菱湖施氏（名酒，字季仙）为妻，施氏时年 25 岁。

随友人金杰赴上海，得识画家高邕。到苏州，识金石家、两罍轩主人吴云。

1873 年（同治十二年） 30 岁

长子育出生。

再赴杭州诂经精舍。在杭州结识画家吴伯滔。

在安吉从潘芝畦学画梅。开始为人治印。

1874 年（同治十三年） 31 岁

秋，赴嘉兴，结识金铁老，得授识古器之法。

在扬州，入两淮盐运使杜文澜幕府。

1875 年（光绪元年） 32 岁

赴湖州，在陆心源家为司账，间或协助整理文物。

到杭州参加科举考试，不第。

1876 年 (光绪二年)　33 岁

居湖州陆心源家。次子涵出生。刻“道在瓦甓”印。

1877 年 (光绪三年)　34 岁

最早诗集《红木瓜馆初草》辑成,存诗 60 多首。集拓近作印为《齐云馆印谱》。现存最早画作作于此年。

此时常到菱湖岳家小住,往来于各地之间。

1879 年 (光绪五年)　36 岁

编成《篆云轩印存》,携往杭州向俞樾求教,得到赞许,为之署端、题词。

作论金石篆刻长古《刻印》。

1880 年 (光绪六年)　37 岁

到苏州,寄寓吴云听枫园课读童子。《篆云楼印存》由吴云删削,更名《削觚庐印存》。

以诗文求教于杨岘,欲师事之,固辞,以兄弟相称。

交识吴秋农、金心兰等苏州书画家。

1881 年 (光绪七年)　38 岁

仍寄寓吴云听枫园。作《别芜园》诗,寄托乡思。

1882 年 (光绪八年)　39 岁

春,接妻儿至苏州定居,迁居西晦巷四间楼。

书“道在瓦甓”赠金杰,金以古缶为报。吴昌硕后即以“缶”名其庐。

至菱湖,与吴山论篆刻。

与虞山 (常熟) 沈石友订交。

1883 年 (光绪九年)　40 岁

元月,因公去津沽,在沪候轮时经人介绍识画家任伯年。任伯年为其作《芜青亭长像》。与虚谷、任阜长缔交。

在苏州与收藏家潘祖荫结交,得观其所藏历代鼎彝及古今

名家手迹。

1885 年（光绪十一年） 42 岁

又馆已故吴云听枫园。编近作诗为《元盖寓庐诗集》。作《怀人诗》。

1886 年（光绪十二年） 43 岁

在苏州，三子迈出生。

潘瘦羊赠石鼓精拓本，自此与石鼓文一时不离。

赴上海，任伯年为作《饥看天图》，自题长歌。

作《十二友诗》。

1887 年（光绪十三年） 44 岁

初冬一度移居上海，居吴淞、浦东等地。任伯年为写《棕阴纳凉图》。冬夜写《吟诗图》，写书斋中枯寂寒瘦之景，并题以长句。拟石涛笔法参以己意作山水一帧。

1888 年（光绪十四年） 45 岁

长子育病卒于沪，年 16 岁。女儿丹妲出生。

杨岘七十大寿，作蟠桃大幛，并题长诗祝贺。为诺上人画荷，并赋长句。作巨幅红梅，并题以诗。

1889 年（光绪十五年） 46 岁

在苏州，任伯年为写《酸寒尉像》，题诗自嘲。

除夕，作《岁朝图》。

1890 年（光绪十六年） 47 岁

效八大画，自题古风一首。以青铜器全形拓补菊花水仙作《岁朝图》。

识金石收藏家吴大澂，遍观其所藏钟鼎、䥽印、陶器及名人书画。

1892 年（光绪十八年） 49 岁

在上海。记生平交游事迹，得二十余篇，后名为《石交录》。

任伯年为作《蕉阴纳凉图》。

作《芜园图》以慰乡思，自题以诗，并征求友人题咏。

1893 年（光绪十九年） 50 岁

编选 1892 以前所作诗为《缶庐诗》三卷刊行，是诗集最早刊本。又将题画诗编为《缶庐别存》。

1894 年（光绪二十年） 51 岁

中日甲午战争爆发。八月，吴大澂请缨赴榆关（山海关），督师北上御日，邀吴昌硕为幕僚。吴昌硕毅然参佐戎幕，曾立马榆关，饱览北国风物，并多诗画。

与蒲华合作《岁寒交》图。

1895 年（光绪二十一年） 52 岁

二月，继母杨氏病重急函催返，乞假南归。

任伯年为作《棕阴忆旧图》、《山海关从军图》。任伯年卒。

1897 年（光绪二十三年） 54 岁

在苏州，元日，写《红梅》，并题以长歌。

日本河井仙郎寄篆刻作品向吴昌硕求教，两人结交。后 1900 年河井仙郎来投门下，攻习篆刻。

此年曾病臂，或谓“五十肩”。

1898 年（光绪二十四年） 55 岁

七月作故乡鄣吴村之行，次子涵随同。

去常熟拜谒贬谪在家的翁同龢，不遇，以印章留赠。

1899 年（光绪二十五年） 56 岁

十一月，得同里故识丁葆元保举，以直隶州知州虚衔摄江苏安东（今涟水）县令。因厌政务烦琐，又不善逢迎，与上司不合，到任一月即辞官。后刻二印“弃官先彭泽令五十日”、“一月安东令”以明志。编《缶庐印存》三集。

1902 年（光绪二十八年） 59 岁

在苏州。病臂。岁暮作《梅花篝灯图》,有苍凉之趣。

陈师曾师从学画。

1903 年 (光绪二十九年)　60 岁

日本人长尾甲来华,结为师友。

作梅花,题"缶道人自写照"。自订润格。

汇集 1902 年以前所作诗,编成《缶庐诗》第四卷,连同前刊三卷,又《缶庐别存》题画诗、石鼓集联及砚铭一卷,合为一册印行,为《缶庐诗》第二次刊本。作客上海严小舫小长芦馆。

1904 年 (光绪三十年)　61 岁

夏,杭州印人叶铭 (品三)、吴隐 (石潜)、丁仁 (辅之)、王禔 (福庵) 四人,聚于西泠孤山,发起创立研究金石篆刻的学术团体。定名为"西泠印社"。吴昌硕适游杭城,极表赞同。

在苏州。秋,病重,幸得画友金睎牛悉心诊治,始渐愈。12 月,移居桂和坊 19 号,名其斋曰"癖斯堂"。

1905 年 (光绪三十一年)　62 岁

以焦山汉陶鼎拓本补梅,作诗题之。此年前后,多作花卉。如此年的《枇杷凤仙》、《墨竹》、《晚荷》等,次年的四时花草十二种及《富贵神仙》、《破荷》、《寒灯梅影》等。

1909 年 (宣统元年)　66 岁

在苏州,与诸宗元相识,论诗极契,成为知音。诸宗元后为作《缶庐先生小传》。

在上海与高邕、杨逸、钱慧安等发起成立上海豫园书画善会。

夏,曾赴江西,游赵之谦故地。

刻"明月前身"印,怀念章氏夫人。

1910 年 (宣统二年)　67 岁

在苏州。夏,江行至武汉。赴北京,夜半过黄河铁桥,诗以

纪之。抵京后，遍游名胜古迹，极诗酒之雅乐。

日本人水野疏梅来上海，经王一亭介绍，从吴昌硕学画。

此年始病足，不良于行。

1911 年（宣统三年） 68 岁

在苏州。夏，移家上海吴淞，赁屋小住。

蒲华卒，为理后事。

1912 年（中华民国元年） 69 岁

在上海。此年始以字行，自刊一印“吴昌硕壬子岁以字行”。

秋，至杭州，与西泠诸友宴集。

结识日本友人长尾甲。日人田中庆太郎刊行《昌硕画存》，是为吴昌硕第一本画册。

1913 年（民国 2 年） 70 岁

在上海。由王一亭介绍，迁北山西路吉庆里 923 号。治“缶翁”、“无须吴”、“七十老翁”印。重订润例。王一亭投门下为弟子。

重阳节，西泠印社经十年准备，粗具规模，雅集同人订立社约，正式成立。公推吴昌硕为第一任社长。

1914 年（民国 3 年） 71 岁

在上海。五月，撰《西泠印社记》，篆书勒石于社中壁间。九月，日本友人白石六三郎发起，在六三园剪淞楼上为吴昌硕举办首次个人篆印书画展。冬，上海商务印书馆辑集吴昌硕所作花卉 20 幅，编印《吴昌硕花卉画册》行世。上海书画协会成立，推吴昌硕为会长。《缶庐印存》三集由西泠印社刊行。为王一亭治“人生只合驻湖州”印。

1915 年（民国 4 年） 72 岁

春，游杭州。十一月，吴隐辑集吴昌硕各体书法及绘画作

品，编成《苦铁碎金》四册，由西泠印社石印行世。《缶庐印存》四集亦同时付印。任海上题襟馆书画会会长。西泠印社闲隐楼（也称“题襟馆”）落成，作《闲隐楼记》。

冬，自刻“小名乡阿姐”印。

1916 年（民国 5 年） 73 岁

病臂，并自言“眼花如雾，脚软如绵”。

1917 年（民国 6 年） 74 岁

二月，为西泠印社撰联：“印岂无源，读书坐风雨晦明，数布衣曾开浙派；社何敢长，识字仅鼎彝瓴甓，一耕夫来自田间。”自刻“西泠印社中人”印。

五月，施氏夫人病逝沪上。七月，沈石友卒。

冬，北方直隶、奉天等省水灾，吴昌硕绘《流民图》义卖赈灾。

1918 年（民国 7 年） 75 岁

在上海。二月，命子涵、迈葬施氏夫人于故乡鄣吴村凤麟山，并为自己营生圹。八月，写《鄣吴村即景图》。并题以诗，付子涵家藏。

王一亭为其写像。

应商务印书馆之请，绘花卉 12 帧，刊于《小说月报》封面。

1919 年（民国 8 年） 76 岁

在上海。元旦，重订《缶庐润格》，有“倚醉狂索买醉钱，聊复尔尔曰从俗”之句。

商务印书馆将《小说月报》封面花卉画，编成《吴昌硕花卉十二帧》单行本出版行世。与王一亭合作《流民图》并题诗，印成石印本，义卖筹款赈灾。《缶庐印存》八册成书。

秋，为沈曾植刻“海日楼”印。

1920 年（民国 9 年） 77 岁

在上海。与门生赵子云近年所作书画数十幅被编印为《吴昌硕、赵子云合集》。为沈曾植画《海日楼图》,并题七绝一首。

日本东京文求堂继刊《吴昌硕画谱》。长崎首次展出吴昌硕书画,长崎双树园刊行《吴昌硕画帖》。

元旦,重订润格。并为上海西泠印社吴隐"潜泉印泥"定润格。

1921 年 (民国 10 年)　78 岁

二月,赴杭州西泠印社宴饮,并图以纪游。周梦坡约游灵峰寺等处。

与上海西泠印社社员义卖筹款赎回将被卖到国外的浙东出土汉碑《汉三老讳字忌日碑》,在印社建石室永久保存。日本雕塑家朝仓文夫慕吴昌硕行谊,造吴昌硕半身铜像赠之。吴昌硕转赠西泠印社,印社补雕石刻下半身,成为一盘膝造像,置于印社龙泓洞中,称"缶龛"。

日本东京至敬堂出版《吴昌硕书画谱》。大阪首次展出吴昌硕书画,高岛屋据此刊行《缶翁墨戏》。

治"同治童生咸丰秀才"印。

1922 年 (民国 11 年)　79 岁

"缶龛"施工将毕。三月赴杭州,与西泠印社同人宴饮。吴昌硕策杖来游"缶龛",躬为营度。王一亭筑"缶亭"于其上。

夏,丁仁辑吴昌硕近年来诗画精品,编成《缶庐近墨》一集,由上海西泠印社刊行。治"老夫无味已多时"印。沈曾植卒,以诗哭之。

1923 年 (民国 12 年)　80 岁

五月,丁仁辑成吴昌硕近作为《缶庐近墨》第二集,仍由西泠印社刊行。

此年,潘天寿谒见吴昌硕,并以书画求教。

农历八月初一，吴昌硕八旬寿诞，友人弟子庆寿，嘉宾云集，盛极一时。

为余杭超山报慈寺前宋梅写照并为周梦坡所建亭撰联。

1924 年（民国 13 年） 81 岁

军阀战乱，念故乡安危，赋《忆芜园》长古一首寄怀。

是年，案头所用虞山澄砂砚底磨穿一孔。

1925 年（民国 14 年） 82 岁

此年对外宣称封笔。

五月，乘人力车遭电车撞翻，幸无内伤。秋，患肝疾，失眠。

生日，画墨梅一帧，并题七绝两首。

商务印书馆辑集吴昌硕 70 岁以后所作画 16 帧，题为《吴缶庐画册》以珂罗版精印问世。

1926 年（民国 15 年） 83 岁

在上海。潘天寿持所画山水幛子求教，吴昌硕作长歌劝诫勉励。

大阪高岛屋第二次展出吴昌硕书画，刊印出版《缶庐墨戏》第二集。

西泠印社辑成《吴昌硕花果册》影印问世。

1927 年（民国 16 年） 84 岁

闸北兵乱，为避难至余杭县塘栖镇。率儿孙辈同游超山，饮宋梅下。吴昌硕指报慈寺侧、宋梅亭畔坡地为身后长眠之所，嘱儿辈遵之。

夏，住杭州西泠印社观乐楼。次子涵于七月去世，家人怕其悲伤过度，隐瞒此事，吴昌硕至死不知。

农历十一月初三，作兰花一帧，并题以诗。翌晨即中风不起。此图遂成绝笔。十一月初六（公历 11 月 29 日）吴昌硕逝于沪寓。

1932 年，三子迈将吴昌硕、原配章氏、继室施氏葬于超山报慈寺西侧山麓，距宋梅仅百步。墓左有吴昌硕七尺石像。墓坊石柱联云：“其人为金石名家，沉酣到三代鼎彝，两京碑碣；此地傍玉潜故宅，环抱有几重山色，十里梅花。”

参考文献

吴昌硕本人著作

1. 诗集

《缶庐诗》,旧刊本,四卷(附《缶庐别存》不分卷)。

《缶庐集》,旧刊本,五卷。

2. 画跋、话语、散文录

《吴昌硕谈艺录》,吴昌硕著,吴东迈编,人民美术出版社1993年版。

3. 书、画、印集类

《吴昌硕书画集——诞生160周年纪念》,日本谦慎书道会编集,2004年版。

《日中国交正常化三十周年纪念(日本所藏吴昌硕作品展图录)》,日中书法展实行委员会编,2002年版。

《中国书画名品展(6)图录》,日本桢社文会编,2004年版。

《吴昌硕作品集》(包括绘画、书法、篆刻),上海人民美术出版社、西泠印社1984年版。

《吴昌硕作品集·续编》,上海人民美术出版社、西泠印社1994年版。

《吴昌硕印谱》,上海书画出版社编,上海书画出版社1985

年版。

《历代书法萃英——吴昌硕石鼓文墨迹》，上海书画出版社 1979 年版。

《吴昌硕书札》，上海书画出版社 1999 年版。

传记、年谱及生平简介、回忆录

《艺术大师吴昌硕》，吴东迈著，浙江人民出版社 1958 年版。

《吴昌硕》，吴东迈著，上海人民美术出版社 1962 年版。

《吴昌硕年表》，丁羲元著，《名家翰墨》第 38 期。

《吴昌硕年谱》，林树中编著，上海人民美术出版社 1994 年版。

《吴昌硕》，边平恕著，中国人民大学出版社 2003 年版。

《我的祖父吴昌硕》，吴长邺著，上海书店出版社 1997 年版。

《吴昌硕》，梅墨生编著，河北教育出版社 2002 年版。

《吴昌硕》，陈传席著，苏州古吴轩出版社 2000 年版。

《吴昌硕传》，王家诚著，《故宫文物》月刊第 1 卷第 4—8 期，1983 年 7 月—1984 年 11 月。

《回忆吴昌硕》，刘海粟等编著，上海人民美术出版社 1986 年版。

《吴昌硕》，浙江省安吉县政协文史委员会编，西泠印社 1993 年版。

《王个㦷随想录》，王个㦷著，上海人民美术出版社 1982 年版。

研究论著、论文

1. 本人生平及艺术研究

《纪念吴昌硕诞辰 160 周年学术论文集》，西泠印社编，西泠印社 2004 年版。

《吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿四大家研究》，李松等著，浙江美术学院出版社 1992 年版。

《吴昌硕生平及其篆刻书法之研究》，苏友泉著，台北蕙风堂笔墨有限公司 1994 年版。

《吴昌硕题画诗笺评》，光一著，浙江人民出版社 2003 年版。

《复兴文人画传统的最后一次搏击——吴昌硕和海上金石画派》，沈揆一，《美术研究》2003 年第 3 期。

《古玩交易中的艺术理想——黄宾虹、吴昌硕与〈中华名画——史德匿藏品影本〉始末考略》，洪再新，《美术研究》2001 年第 4 期。

《缶庐探赜三题——在韩国刚庵书艺馆的演讲》，吴民先，《苏州教育学院学报》1997 年第 4 期。

《古缶庐钩摭四则》，吴民先，《名家翰墨》第 37 期。

《我所见到的芜园图》，陈应华，《西泠艺报》第 101 期。

2. 背景研究

《近代上海成长中的"江南因素"》，马学强，《史林》2003 年第 3 期。

《同光之际江南士绅与江南社会秩序的重建》，徐茂明，《江海学刊》2003 年第 5 期。

《太平天国运动对上海租界近代化的影响》，傅海清，《东华大学学报》2003 年第 4 期。

《从苏州到上海，从“点石斋”到“飞影阁”——晚清画家心态管窥》，潘耀昌，《新美术》1994 年第 2 期。

《论近代文人的金石之癖》，陆草，《中州学刊》1995 年第 1 期。

《略论晚清碑学文人精神与社会变革思潮》，何平立，《学术月刊》2000 年第 10 期。

《析“海派”》，单国强，《故宫博物院院刊》1998 年第 2 期。