

景



吳永良畫集

王逸學



图书在版编目 (C I P) 数据

吴永良书画集 / 吴永良绘. — 杭州: 西泠印社出版社,
2006.7

ISBN 7-80735-099-7

I. 吴... II. 吴... III. 中国画—作品集—中国—
现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 082338 号

吴永良书画集

西泠印社出版社

地 址 杭州市解放路马坡巷 39 号

责任编辑 刘远山

扉页题签 王遽常

装帧设计 吴珍之

图片摄影 徐 彬

责任出版 李 兵

发 行 全国新华书店

印 刷 杭州富春印务有限公司

版 次 2006 年 8 月 第一版 第一次印刷

开 本 1194 × 889 1/8

印 张 24.25

印 数 1—2000 册

定 价 320.00 元



中國美術學院教授 吳永良近影

吳永良

自律自强 全其人格

——吴永良書畫集序

潘公凱 盧炘

筆墨取於物，發於心；爲物之象，心之迹。

潘天壽語

一 中國畫是人格的映射

傳統中國畫的品評非常注重筆墨，而筆墨取之於物象却發之於心，畫家爲物取象，落於紙之筆墨當爲心迹。中國畫之高下最終往往看其筆墨是否深刻地表現了精神境界的美好和崇高，可以說傳統中國畫是人格的映射，而不單單是生活的再現。人格表現的理論可謂中國傳統繪畫美學的核心。二十世紀西方繪畫和理論大量涌進國門，開闊了我們的視野，同時也使不少人動搖了對民族傳統繪畫理論的信念，包括上述的美學核心問題。

二十世紀五六十年代的中國畫壇是以社會主義現實主義爲基本創作理論與創作方向的，基本要求就是反映社會現實，後來演變成爲無產階級政治服務、爲工農兵服務，人物畫必須“反映現實”，這是時代發展的需要。古代人物畫技法不能滿足表現現代人的要求，於是學習西方素描成了官方指定的方法。這就是蘇式契斯恰可夫明暗素描風靡全國的由來。

在時代要求反映現實生活的前提下，全國統一用明暗素描法來改造中國畫的特殊時期，浙江美術學院產生了一個反潮流的人物畫派。一些年青教師雖然同樣讚成人物畫應該反映現實生活，也都有過學習素描的經歷和較強的造型能力，但他們在潘天壽等老先生影響下，改造了素描的觀察方法，強調以綫爲主的中國畫特點。吸收傳統文人畫有用的筆墨技巧，當時主要吸收寫意花鳥畫的用筆用墨，從而接續了被中斷了的文人畫傳統。

這樣，在拓寬內容題材，改變傳統文人畫因襲模仿脫離現實生活的同時，又堅持了中國畫自己的特色，保持了優秀的藝術形式，講究筆墨。李震堅、周昌穀、方增先、顧生岳、宋忠元作爲開創者，他們用各自不同的方式，創造了一批具有鮮明特點的新中國人物畫，得到了人民群眾和藝術界的認可。加之後繼者的不斷努力，影響輻射到全中國，後來被稱爲“浙派人物畫”，從而實現了中國人物畫的一次歷史性突破。

“浙派人物畫”可謂遠接唐宋寫實高峰而進行了創造性的發展。因爲宋以後人物畫沒有較大發展，山水畫自元代運用水墨豐富的點綫變化，面貌爲之一新，花鳥畫則由徐渭放任式的自由水墨書寫，至吴昌碩真正融書法金石開大寫意花鳥之風，發展更爲迅速。而將水墨技法用於寫實人物畫的成功案例應該屬於“浙派人物畫”。甚至可以說，是有史以來的第一次突破。

這種歷史性突破也是哲學層面上的回歸。中國傳統哲學講天人合一，中國畫的筆墨正是孕育着這種豐富的內涵，所以中國畫的筆鋒運行不是西方繪畫的筆觸，中國畫的筆墨不僅僅是“形狀”，而是有生命內涵的意境、格調的黑白載體。西畫雖然也有黑白對比，但中國的黑白對比是辯證的，動態的，西方可以將一塊純黑色與一塊純白色的大小形狀進行對比，而中國畫不能這樣簡單處置，中國的墨色須黑中見白，墨分五色，中國畫要講通透，講與周圍的關聯，講以白守黑，虛實疏密，講氣韻，講畫外功夫，講修養，講人格境界。

中國畫如果不講中國的哲學，不講境界、格調就無所謂中國畫。潘天壽說過一句非常深刻的話：“藝術之高下，終在境界。境界層上，一步一重天，雖咫尺之隔，往往辛苦一世，未必夢見。”

吴永良就是在“浙派人物畫”開創期入的學，幾位開創者都是吴永良的老師，五年級周昌穀當班主任，四年級李震堅當班主任，三年級方增先當班主任，二年級宋忠元當班主任。當時潘天壽、吴弗之等老先生也直接開課。吴永良一班人物專業只四個學生，三個選意筆，他入學前的基礎就好，選的亦是意筆，與周昌穀、李震堅兩位先生又關係特別密切，朝夕相處，得益也最多。

講境界，講格調，就得講人格。潘天壽先生《論畫殘稿》云：“古之畫人，好養清高曠達之氣，爲求心境之靜遠澄澈，精神之自由獨立，而弃絕權勢利祿之累，嘯傲空山野水之間，以全其人格也。”在如今商品經濟大潮衝涌下，畢生追求此種境界的今之畫人，雖非絕無僅有，但恐怕認同者已愈漸稀少，興許還會被今人視爲老古董。然吴永良則不然，自從事中國畫始，至古稀之年依舊自律自强，全其人格，從藝從教，不受外界風雨所動。他無疑是中國美術學院最受尊敬的老教授之一，又是口碑極好的“浙派人物畫”後繼實力派人物。盡管歷史並沒有給他太多的機遇，但他的存在，他的作品却以清純真率的高格調特別受人青睞。推介吴永良其人其藝無疑很有必要，於畫風日下，人文精神日漸缺失之今日，更有着深刻的現實積極意義在。

二 天分和機遇

吴永良愛好繪畫純屬天性，因爲他既無家學淵源之熏陶，亦無環境氛圍之影響。自幼喜歡在家中東塗西抹，直使父母頭疼。上小學時因爲參加全上海高小學生美術競賽得了第一，捧回印有“匠心獨運”四字的獎狀，遂取得畫畫的合法資格。成名後他刻一枚

閑章曰“紙馨墨香癖”，那是因他一向最愛聞墨水和毛邊紙描紅簿透發的那股清香所得。正因為是喜愛，數十年來他雖然歷經不少磨難，但始終無怨無悔地全身心投入藝術教育和藝術創作，取得了非凡的成果。

讓吳永良頗感幸運的是一九五七年他從上海高中藝術師範學校（撤銷後併入第一師範學校）一畢業，就考上了中央美術學院華東分院（現中國美術學院）國畫系，此後得到了潘天壽、周昌穀、李震堅、方增先等先生的親授。

盡管那五年本科學習政治運動很多，學習頗受影響，但由於教學上的改革，讓那幾屆學生得益非淺，這主要是對傳統的重視。五十年代初，否定中國畫的思潮曾導致傳統的中斷，潘天壽等老先生都靠邊站了，吳永良進校時國畫系還叫彩墨畫系。一九五七年批判了民族虛無主義，中央批准潘天壽復出擔任院長。彩墨畫系重新改為中國畫系，並按潘天壽先生主張實行人物、山水、花鳥分科教學，老先生們纔重返課堂執教，加強了對傳統的傳承，增加了臨摹寫生以及書法篆刻、古典詩文、題跋等傳統文化的教學。吳永良就是此後的第一屆學生，讀的人物專業又是變化最大的專業。

對於吳永良來說，進入專業的最高學府近五十年過去了，他印象最深的却是就學第一天和最後的一天。他這樣說：“第一天第一位給我們講話的是潘天壽先生，他教我們學畫和做人的道理，這開口奶確實影響了我對人生和藝術的態度，將藝術視為純真的愛好和高尚的工作。”五年學成畢業時，他和同學去潘天壽院長家告別。那天剛坐下，就有新華社記者來採訪院長，潘院長辭退了記者却與同學們談了半天，講了關於繼承優秀傳統和創新的許多問題，諄諄的教誨使他終生難忘，先生的崇高人品更如烙印一般在他心裏任憑歲月流逝而難以磨滅。

吳永良在校學習很出色，二年級時他的《鄉村托兒所》、《油茶豐收》兩件作品入選“當代中國造型展覽”，赴東歐和東南亞各國展出，後為吉林博物館收藏。畢業作品白描《魯迅肖像》，潘天壽院長曾稱讚這是“形式與內容的完美結合，得真正中國畫之神韻”，認為“以傳統白描形式表現魯迅，最切合魯迅精神”。此作為魯迅夫人許廣平收藏於北京魯迅博物館。另一幅畢業創作《水鄉集市》也獲得過潘天壽院長之稱讚，認為此畫將宋人馬遠、夏珪的櫺頭描和張擇端《清明上河圖》的章法等傳統技法，靈活而貼切地運用在現代人物畫上，是中國人物畫在傳統基礎上進行創新的範例。次年為中國美術館收藏。

本來按吳永良優秀的學業成績，他應該留校。但由於他堅持畫白描魯迅而得罪了系裏一位領導，出於成見，他被說成“只專不紅”，走白專道路，原定留校任教改為分配外地（浙南）工作。可笑的是，就在此前不久還因他一貫積極上進被批准加入了共青團。“只專不紅”的吳永良在那個政治壓倒一切的時代，生活一直坎坎坷坷。

直到“文革”結束，十六年後吳永良纔又回到母校任教，並攻讀寫意人物畫研究生。磨難讓吳永良有了不尋常的閱歷，却並未磨滅他對繪畫的癡迷。他抱定“無論苦樂順逆禍福，若能在回味體驗中有所感悟升華，亦不無意義”的態度，五十年來始終保持着固有的耿直、堅毅和敏而好學。他和童中燾倆，一個小名阿良，一個小名燾燾，既是同學又是浙東鄞縣同鄉，那股倔強的脾氣十分相像。鄞縣離潘天壽家鄉寧海縣也只幾十公里路，他們那股認定目標不回頭，在中國畫傳承的大是大非面前決不含糊，正氣凜然的表現，甚至可以找到“阿壽”的影子。他們都是潘天壽“距離說”的忠實支持者，民族藝術堅定的捍衛者。

三 延續與獨創

天分和勤奮成就了吳永良，近半個世紀他在寫意人物畫創作和教學上取得了卓著的成就。

對於傳統來說，他選擇延續，他畫的是中國畫，主張以中為主，兼收並蓄；對於個人風格而言，他選擇獨創，他畫的是寫意人物畫，主張藝術家的主觀世界和表現對象的客觀世界的溝通和融合，並以個性鮮明的藝術語言表現出與眾不同的藝術形式。

他有關名人題材的創作非常可觀。尤其是對魯迅的描繪，繼白描《魯迅》後，在溫州創作的《於無聲處聽驚雷》（一九七二）得到了魯迅胞弟周建人的好評，為紹興魯迅紀念館收藏。《魯迅在故鄉》（一九八一）入選“全國紀念魯迅誕辰一百周年美術展覽”在京展出，為紹興魯迅紀念館收藏。《魯迅像》（一九八二）入選“全國中國人物畫展覽”，赴各地巡回展出，為北京中國畫研究院收藏。《魯迅》（一九八三）、《長夜》巨幅指墨畫（一九八四）、《以沫相濡》及魯迅畫像刻石（一九九六）為上海魯迅紀念館收藏。浙江電視臺還專門攝製專題片《吳永良畫魯迅》，中央電視臺和浙江電視臺都數次進行播放，甚至被日本、美國和澳大利亞要去播放。他塑造的魯迅確是傳神寫意，境界超凡。吳永良說自己之所以畫魯迅是敬佩他敢於講真話，一個“真”字把兩人緊密地聯系在了一起。這就道出了為何他筆下的魯迅形象有如此強烈的藝術感染力。吳永良把藝術作為人生的態度，他畫魯迅不是把魯迅當作政治的化身，而是精神的化身，



或者說是一種精神的寄托。

其他名人畫像也陸續出於其筆下。《潘天壽肖像》(一九八〇)巨幅指墨畫，曾入選“現代中國畫展覽”赴蘇聯展出。《吳昌碩肖像》(一九八四)為西泠印社收藏。《黃賓虹肖像》(一九八五)為安徽歙縣黃賓虹故居收藏。《蔡元培肖像》(一九八六)為北京蔡元培基金會收藏。《沙孟海》(一九九一)、印人名家群像《西泠印踪》(一九九三)、《弘一法師》(一九九五)等，都達到了一個相當高的藝術水準，為藝術界所刮目相看。這些人物都是吳永良所深深敬佩的。

人物畫與山水花鳥相比，顯然對形的要求更高。吳永良提高造型能力從寫生着手。從中學時代到名牌大學重點系任教授，吳永良的速寫本從不離身，下鄉下廠，登雁蕩，游三峽，走遍大江南北，他畫了不少速寫，最多的一天畫一百六十張。以致退休後在新加坡長期居住，及暢游歐洲，都留下了一本又一本速寫。他有着極強的造型能力。

但寫實現代人物畫在藝術形式上，精確造型與筆墨情韻是一對矛盾，往往形一準，筆墨趣味就少了。從周昌穀畫裏我們就可發現，他常常犧牲一些形的準確性，以求筆墨效果，照理他曾被譽為“素描大王”，哪會畫不準呢，他那張《水墨素描人體》就是明證。吳永良早就看到了這個問題，他通過大量實踐在教學上提出了一個“意筆綫描”的概念，總結出一套意筆綫描教學法，中國美術學院國畫系的教學革新顯然繼續走在了同行的前列。

一九九三年時任分管教學的副院長宋忠元為吳永良《意筆綫描人物畫》一書專門寫了“前言”，其中作了這樣的肯定：“作為具有代表性的中國人物畫家和浙江美術學院中國畫系教學中堅力量一員的吳永良教授，在藝術創作和教學實踐上有着豐富的經驗，對於人物畫中造型基礎和專業技法之間的緊密依存關係體會深切，他針對意筆人物畫基礎教學上存在的造型能力與筆墨技法長期脫節的問題，率先嘗試在專業素描和水墨寫意之間進行意筆綫描訓練的教學實驗，多年來的實踐證明，效果顯著，已成為意筆人物畫基礎教學中不可缺少的重要環節而被列為正式課程。這是中國人物畫教學改革一個已經奏效的實例。”

同樣，劉國輝在論文《浙派人物畫》中，也熱情地給以難得的讚揚：“吳永良的一系列作品，特別是《坦蕩人生》、《祭黃陵》、《蔡元培》、《西泠印踪》等展示了他意筆綫描高超的技巧，用綫描的手法貼切地表現了瞿秋白、陳嘉庚、蔡元培和西泠諸賢的形象特征和內在氣質，從而使這些作品備受人們的關愛。相對於‘浙派人物畫’的傳統模式，這種專注於寫意式綫描作品是一種拓展性的成果，增加了品類，豐富了它的審美內涵，吳永良在一個分支上對‘浙派人物畫’的發展做出了有價值的努力。”而對於指墨《潘天壽肖像》、《長夜》評價亦很高，謂“指墨畫發展的新成果，發前賢之未發，十分難得”。同時肯定其墨戲小品畫“富有特色，膾炙人口”。

“浙派人物畫”開創者把全因素素描改造成結構素描，減少明暗到最低限度進行創作和教學，指出方向並走出了一條路子。如果說，那時尚着眼於形體的考慮比較多的話，而在專業素描與水墨技法結合方面，吳永良的意筆綫描訓練法可以說為此提供了一種較為具體的教學途徑。

當然吳永良的技法教學築基於對描繪對象——“人”的研究，無論畫什麼人物他都不概念化，即使畫東坡、米顛、醉翁、鍾馗也是有感而發，牧童、稚女均有所寄托。他極重真情實感，愛憎鮮明，他的精神世界頗為豐富。這就又關係到“研究誰”以及“研究者是誰”的問題，關係到畫家本身，而後者自然更至關重要。

吳永良非常注重的藝術家的自身修煉，他認為應有兩層含義，一是堅持日積月累的技藝和學識的修煉，以增強作品的學術性；二是精神淨化和心靈升華，以加強作品的感召力。中國繪畫的實質是寄興、抒情、寫心，要追求崇高的境界，創造理想的獨特風格，得有“三心”，即純真之童心、虔誠之善心、慈悲之佛心。由此，他堅信鑄就風格之根本非長期艱苦修煉不可。有童心方能潔淨無邪，

有善心方有血肉之真情，有佛心方能慈愛抑惡。童心入畫渾然天成，非矯揉造作所能企及；從善如流之愛心，必熱愛生活充滿情感樂趣，作品自然會有雋永的藝術感染力；心靈蕩滌有辱良知的污垢，由動至靜而淨，升華至純淨無染之超脫境地，遂駕馭高智心靈之自我，方入自在之化境。

退休以後，他抱着修煉之心去了新加坡，希望避開是非之地，實現終生事業目標和人生理想。他在那裏深入感受蕉風椰雨的南洋熱帶風土人情，創作了許多好作品，還在南洋藝術學院作了三個月的中國畫系列講座，還給新加坡國立大學文物館和南洋理工大學作講座。在那裏他還辦了幾次高研班，意在傳播中國繪畫的傳統精華。那邊多為華人後裔，忠厚古樸者居多，一般都十分誠懇，少有私利，相比之下內地人這些年反而缺少羞耻心，“文革”和商品大潮都帶來許多負面影響。每當他談到那種純真恬淡的南洋田園生活，或者南洋一些虔誠的佛事，眼睛裏會迸發出一種異樣的光，聽者也極易感染，何況他那些精心的繪畫之創作呢？

他視藝術家成長有四個層面：一是技術技巧的熟練精進；二是學識學養的淵博精深；三是思想品格的修煉升華；四是天分悟性的充分發揮。面對如今商品意識，經受考驗，在第三層面上下功夫應為當務之急。他說：“我們這代人的前半輩子在政治浪潮衝擊下無奈地失去很多時間，如果再經不住當今經濟浪潮的衝擊，那這輩子就虛度了。”吳永良就是這樣一位披懷解帶、言之灼灼的真誠的藝術家。

四 追求自在之化境

達到以寫心為實質的中國繪畫之崇高境界，非長期艱苦修煉不可。吳永良把它比喻成馬拉松賽跑，須有足够的毅力和耐力，不可能速成。他把黃賓虹與齊白石衰年變法而入化境作為榜樣。在南洋九年他靜靜地看了不少書，包括許多文學和哲學類的書，對中國畫發展作了宏觀的思考，加深了對中國文化博大精深的認識，作為中國文化重要一部分的繪畫應該怎麼走，自己該怎麼辦。回顧反省自己幾十年走過的路，他痛惜浪費的許多光陰和精力，尤其是在浙南的十六年。痛定思痛須加倍努力，他要把失去的時間重新追回來，心情如同當年剛從美院畢業時那樣，他自己也驚訝，至今體內還有一股抑止不住的動力在推着前進。他仿佛又回到了年青時代，還有許多繪畫想法要實現。他開始多方面深入修煉研究，練書法，畫山水。此時更遠離功利的煩擾，只是想探索中國畫的容量到底有多大，自己到底能接受多大的挑戰。

他的寫意人物畫創作開始呈現出明顯的特點：一是創作題材的拓展，宗教畫和南洋風情畫成了創作主流；二是作品幅面增大，巨幅大畫接二連三脫稿；三是老題材用新形式表現，融入現代審美情趣，更賦以詩的意境。

題材拓展表面上看似乎是生活環境發生了變化，他到了南洋。本質上却是他開始排除政治和人際煩惱，從異國新鮮、美好、豐富的情景和人物形象中得到強烈的衝擊，尤其是那種在中國大陸早已消失的虔誠的盛大宗教慶典。善男信女的忘情歌舞和頂禮膜拜，已經完全超脫了物質進入純精神境界，這正是他苦苦追尋的境界，也是繪畫精神性對他的昭示。他為此欣喜若狂，在此我們不妨錄幾段他寫的文字：

“幾縷陽光從雲層縫隙中投射到著名的大皇宮頂上，一片金碧輝煌，猶似佛國仙境呈現眼前，強烈濃郁和燦爛亮麗的南洋視覺衝擊，在我心中烙下永不磨滅的第一印象，成為主導和引領我表現南洋題材和尋覓藝術新徑的基調和契機。”

“後來竟在獅城客居近十年之久，使我有可能盡情沐浴在赤道陽光和蕉風椰雨之中樂而忘返，得以潛心感受南洋獨特的風土人情和細致觀察熱帶奇麗的花草樹木，得到平生罕有的舒心暢懷的身心享受，更欣慰的是讓我找到了探索丹青新途改變畫風的理想的客觀環境。”

“我的創作欲望在心中激蕩涌動，難以按捺。”

“在獅城長年生活的感受中最令我震撼激動不已的是印度族群中印度教信徒一年一度的大寶森節，此種罕見的宗教儀式，以其宏大的聲勢，濃烈的氣氛和壯觀的場面組成強烈的視覺震撼力，此種從未見過的精神信仰戰勝肉體痛楚的不可思議的神秘感，令人癡迷，決心將此種平生罕見的激情和感受表現出來。”

吳永良的經歷不由得讓人聯想到十九世紀後印象主義大師高更。為了藝術追求，高更毅然離開巴黎藝術圈只身來到南太平洋的塔希堤島，“逃避了一切人為的和常規戒律的東西”進入了“真實”，與自然融為一體，“在文明的疾病之後……回歸健康”。高更在原始民族身上找尋到視覺靈感，從而形成他後期拙樸渾厚、雄健粗獷和深沉神秘的獨特風格。

吳永良在畫了不少小品南洋畫以後，終於完成了《祭神祈福》和《感恩盛典》兩幅極具震撼力的作品。都是四十多位男女信徒

的大場面，尤其後者幅面 215X700 厘米，人物接近真人一般大小，印度教信徒的特性、形體動態和神情刻畫，以及色調把握，都非常成功。呈現出宗教儀式特有的那種莊重和神秘感。以金紅黃為主調，經過精心的墨色比例調適和互為映襯，着意追求墨有色感和色有墨韻，並以色為墨和色色見筆。大膽地讓粉質的各種黃色以跳躍跌宕的筆觸減弱墨綫和衣紋，借以弱化傳統水墨畫的筆墨氣息，全以增強南洋熱帶濃郁亮麗、印度族群強健雄渾和宗教儀式莊嚴神秘的氣氛進行處理。

盡管在南洋長住，每年他總要回杭一二次，也總不忘生他養他的浙江一方水土。二〇〇〇年創作的《華夏頌》和二〇〇三年創作的《西泠印社先賢圖》又都是巨幅里程碑式的作品。前者用白描構出的華夏九位帝王如山嶽一般巍峨聳立，氣勢非凡，含義深遠，它讓我們聯想到美國拉斯摩山國家雕塑公園那四位總統的巨大雕塑山頭，雖體量和材質無法相比，但其氣勢和神韻卻可以相媲美，也更賦中華民族特有的詩性。中國古代這九位帝王黃帝、炎帝、唐堯、虞舜、夏禹、周文王、秦始皇、漢武帝、唐太宗，真巍巍乎高山大嶽，較之美國的華盛頓、杰斐遜、林肯和羅斯福近代偉人都站在各自時間段的世界史頂峰。此圖二〇〇六年四月《人民畫報》刊發後即反響強烈。此外，丈二匹方對開的新作《吳昌碩》、《齊白石》、《黃賓虹》、《潘天壽》肖像畫均有詩一般的境界，尤其《黃賓虹》用積墨法處理殘荷背景，極有神韻。

的確，吳永良的作品無論大畫還是小品都讓人感受到濃濃的詩意。詩意本是中國傳統文學藝術的一大特色，人物畫求詩意就意味着避免圖解性，強調意境和格調。我們看他的《老子出關》一圖，圖物形象超然物外，體現出人與自然的和諧，多予少求，無為而治的境界。讓人回到單純，回到混沌；啟發良知，啟發人性。《指墨鍾馗》則以指墨畫特有的拙味表現鍾馗的無比剛強，只因世間有鬼尚盼打鬼的鍾馗，均在不言之中。《詩人李白》“相看兩不厭，只有敬亭山”，所有的情呀事呀，統統地引退了，淡化了。李白之才誰能敵，李白流放逐天際，逝者如斯夫。《柳永》柳三變的“楊柳岸，曉風殘月……便縱有千種風情，更與何人說”生離死別的柔腸寸斷，全憑人物的神態、物象造景而成。《杜甫》、《白居易》、《歐陽修》、《蘇東坡》、《楊萬里》等新作均畫中有詩詩中有畫。尤其那幅手卷《竹林七賢》，名士雅集，足以讓人對那一方淨土引起追思和向往。詩意帶給讀者美感和深情，也讓畫家聊得自在之化境。

創造新形式是對於老題材避免視覺疲勞的好辦法。拿《竹林七賢》來說，竹竿分割空間採取新的構成，竹葉非自然形態而用裝飾性符號，人物七位名士唱、嘯、狂、嘆，各得其樂，與背景大自然相得益彰。又如《苦吟詩人賈島》利用大空白布滿月光下的朦朧朧，引出賈島夜遇韓愈的“推敲”典故，暗喻創作之不易。人物造型的適當變形，題字與柳枝的結合，均富有現代審美趣味。

那些表現南洋題材的作品，色彩特別濃艷，很能抓住熱帶雨林和南洋宗教的特點。顯然畫家突破了“色不礙墨”的框框，用色就是用墨，用色如同用筆，用筆變化又特別豐富。面對這樣濃烈的南洋氣息，一位南洋的藝術界朋友激動地說多年來關於“南洋畫風”的疑問在這裏找到了答案。

早幾年吳永良還試着用水墨畫過西洋宗教題材，竟然也產生過意想不到的效果。他為新加坡聖若瑟教堂所作的丈二匹《聖經》畫《耶穌聖誕》、《聖家逃難》、《加納婚宴》，有兩幅長期懸挂於大堂。巨幅《信眾真福》聖經畫是為梵蒂岡教廷所作，為梵蒂岡藝術博物館所收藏。在此畫的印刷品上，羅馬梵蒂岡天主教教宗保羅·若望二世還主動為之簽名稱讚，表示了對中國藝術家的欽佩，留給畫家一段美好的回憶。這些畫內容是西方的，形式却是中國的，它打破了中國畫難以表現西方情節性較強的人物畫的舊觀念。

吳永良立足傳統，並非囿於守望。他主張兼收並蓄，樂於吸收外來營養。雖然南洋旅居生活對此不無裨益，其實早年在杭便是如此。譬如，人體繪畫在傳統中恐怕並無此類，而他有不少人體畫。他強調人體藝術對於促進人們認識人類自身的美學價值和人道精神的作用，不容忽視。人體寫生之目的在於深入了解人體構造和人體運動中的美感，然後以藝術手段表現和強化這一永恒的美感。他的人體綫描與老師李震堅用傳統筆墨表現，又有所不同。他強調以簡潔無華之筆調來表現，“因為人體之美出於天賦和自然，或強健雄渾，或秀柔清淳，或蒼勁拙壯，或輕盈靈逸，無掩飾，無造作，以其質樸純真之美感染人們。”

他還有不少關於中西繪畫比較的論述，對於西方現代繪畫中出現的否定藝術形象，否定審美需求，以不斷更新觀念的作為代替藝術的一些現象，保持着清醒的頭腦，他提出口號是：“誠對藝術，善待公眾。”

追求自在之化境的吳永良並沒有清高出世，他依然時時不忘藝術家的天職和使命。

二〇〇六年七月

彩墨濃情寫星洲

讀吳永良老師南洋題材新作有感

朱琦

還是在前年底，當我得知旅居新加坡的吳永良老師，為創作巨畫《感恩盛典》伏地三日，累得大病一場時，不禁對年近古稀、個性率直、孜孜不倦的他，敬佩中增添了一份擔憂。去年秋，我在再度赴新工作前，特意到杭州拜訪了吳老師。那時，雖已康復但仍顯虛弱的他，興奮地將那幅嘔心瀝血、完成逾半的巨作一段段地展示給我。這是一幅宗教題材的南洋風俗畫，畫面氣勢宏偉、格調清新，是中國畫壇多年來難得一見的扛鼎之作，顯示出藝術家高超的駕馭能力和頑強的拼搏精神。

吳永良老師是浙派人物畫第二代畫家中的翹楚。這個畫派在解決傳統與創新問題中崛起，其特征一是在保留傳統筆墨的同時吸收西方繪畫元素，二是善於觀察和表現當代生活。而這些特點，在吳老師的藝術中均得以很好體現。他早期創作的大量以牧羊女童為題材的作品，墨彩交融、生意盎然，對比李可染的牧童水牛，老辣雖有不及，秀逸實已過之，風格不同而都能直達無邪的童真世界。此外，他還擅畫魯迅，往往寥寥數筆，就能極其生動地刻畫出文學巨匠的個性風貌，並融入了自己對於世態的深刻感悟。

吳老師對近十年的獅城生活頗為留戀，這並非因他得到過何種特殊的照顧，而是寧靜的帶著鄉愁的書齋生活，使秉性耿直的他，能夠拋却人際煩憂，從閱讀古典文學和前人美學札記中尋找共鳴，從創作古詩意畫和文人肖像中寄托情思。此期所作的那些文心照月、風骨凜凜的人物形象，真切地表達了對中華傳統文化的熱愛和對民族文化脊梁的崇敬。也就在獅城生活期間，吳老師對這個花園城市中的多元種族、多元文化產生了濃厚興



趣，萌發了他作南洋題材繪畫的願望。他很快將自己的想法付諸實踐，並試圖在這一過程中實現衰年變法。

新加坡是唐人街、小印度、馬來村並存的種族和諧社會，不同的民俗文化均得到了很好的保護。為加深了解，積累素材，吳老師流連於騎樓老街、廟宇巴剎，甚至還到鄰國的馬六甲、巴厘島等地去體驗不同種族的生活習俗。他所作的《馬來甘榜》、《榴槤飄香》、《南洋老伯》、《赤道風情》等等，無不反映出該地區俯拾皆是的日常生活情景。這些作品筆力雄健、色彩濃厚、造型生動傳神，風格上明顯有別於以往的牧童與詩意畫，但都立足於浙派人物畫，是在第一代畫家周昌毅、李震堅和方增先等人的基礎上發展而成。上述的《感恩盛典》，即是其中代表性的作品。該畫描寫了當地印度教徒游行慶祝大寶森節的情景，有接近真人大小的男女老幼近40人，他們或身插檸檬、肉刺針座，或頭頂奶壺、手捧供物，一路隨歌起舞，赤足走向印度廟宇，以特殊的還願方式表示對神的感恩。茂盛的花木和艷麗的服飾，烘托出熱烈的節日氣氛和濃郁的熱帶民俗情調。

今日畫壇，憑借嫻熟的水墨技巧不斷重複空虛的圖式，在旺市中賺取天之驕子般的藝術虛榮者不在少數，藝術上的做作、炒作比比皆是。反觀吳永良老師，能將自己的才情傾注在對人類社會的終極關懷中，用一流的筆墨塑造真實感人的當代形象，這種獨立特行的藝術操守、敢於挑戰自我的膽魄和藝術當隨時代的責任心，堪為當今藝術界所珍重。

吳永良老師的衰年變法本乎心、基於藝、發為情、行諸理，成就必然可期。我盼望着他的新作展能在新杭兩地舉辦，以饗中外讀者。



神哉！神紙 神哉！神工

——記吳永良先生新作《感恩盛典》淺析

石 冷

西子湖的溟濛細雨，充滿着江南的詩意。

丙戌元宵後的一天。

吳永良先生的寓所，寬敞的客廳卻充滿着夏日的燦爛。這是南太平洋帶來的陽光，這是巴厘島萬人空巷的狂歡，這是神聖而奇特的一年一度的大寶森節。鋼針透舌穿，聖火燎肌膚，這是精神力量向肉體極限的挑戰。異國的風情，異國的色調，異國的形象，南洋之風撲面而來，深深地震撼着觀者的心靈。

這是吳永良先生的新作《感恩盛典》帶給我的感受。這一切都是用中國特有的筆墨，呈現在特有的宣紙之上的。

超大的畫幅，寬七米，高二米多，堪稱鴻篇巨制，鋪滿整個大廳的地面。我們很久沒有看到這樣宏大的場面了，我們的時代期待着這樣的漢唐雄風，我們的時代應該是產生傳世大作的時候了。

年屆古稀的吳先生，出乎意料地精神矍鑠。他的視覺觀察力、心靈感受力、創造力與想象力都已臻佳境。尤其是他的視覺記憶力和紮實的造型能力，卻沒有隨着年齡的增長而減退。

感恩盛典印度教信徒稱大寶森節，洋溢着濃濃的神秘的宗教氣氛。在這裏折射出人類共同的美好情感。說到底，世界所有的宗教，就是教人懂得感恩。人類創造了宗教，宗教也創造了人。佛教有報四重恩之說：天地恩，父母恩，祖先恩，社會恩。人生雖然如夢如幻，且不論榮辱窮通，總在時時受到別人的恩惠。感恩的人是幸福的，且能產生大智大勇。“滴水之恩當以涌泉相報”，這是我們民族一貫的純樸信條。感恩的心態是人類和諧的基礎，感恩是人類心靈的自我淨化與升華。

《感恩盛典》向我們充分展示那濃烈與動人的一幕，這種狂歡與足球世界杯一樣是人類的共同節日，是虔誠、美好，是無私、是奉獻，她把對抗轉化為平等競爭，她把不同人種的世界變成人間的樂園。

如果人人都知感恩，回報社會，也許就心身都更健康起來，快樂起來。所以《感恩盛典》的社會功能具有人類學的意義，說他符合中國繪畫“助人倫，成教化”的古訓，應非過時之語吧？

茲從“視覺記憶說”與“神紙說”談談吳永良先生的藝術創作思想。

視覺記憶力是中國畫創作的優良傳統，可以追溯到唐畫聖吳道子，他一日畫三百里嘉陵江，開創寫意山水畫的先河。自古文人博學強記，過目不忘，或一目十行，人的潛能被最大限度激發出來，歷來為民間所津津樂道。



人物畫中最典型的例子，莫過於五代顧閔中畫的《韓熙載夜宴圖》。宮廷畫家應命作畫是常有的事，而要為特定人物作肖像式的場面繪畫記錄，並使一項政治任務變成一次不朽的藝術創作活動却不常有，顧閔中的這次藝術創作堪稱視覺記憶力的典範。其成就即使放在世界繪畫史上也熠熠生輝，永不磨滅。

今天，我們看到的超大篇幅的《感恩盛典》，正是吳永良先生在星洲親歷目睹之後，憑借其非凡的視覺記憶力，將當時的感受真切而藝術地呈現在我們面前。

近百年畫壇，隨着模特寫生法的引進與攝影技藝的發展，畫家的情性增加了，視覺記憶力被冷落忽視了，不知不覺中作者的潛能閉塞了。“還想妙得”讓位為“實對模擬”，而後來的前衛理論又標榜“張揚狂怪”。前者“太似”，後者“不似”，甚至離譜，不合中道。白石老人說：“太似媚俗，不似欺世”，道出中國畫所以妙在似與不似之間的關鍵。

在藝術門類中，音樂，尤其電影可以催人淚下，古之戲曲可以動人心魄。元代《琵琶記》的作者、南戲之祖高明深有感慨地說：“樂人易，動人難”，而以繪畫形式感動人則更難。這幅《感恩盛典》你感動了嗎？為什麼？我看到創作的全過程，深深被打動了。因為吳先生是用心靈在作畫，除了他紮實的學院派造型功力，精湛的筆墨技巧外，他的衰年變法可謂水到渠成，一切都服從藝術需要，一切都服從情感表述的需要。最難能可貴的是，他不惜傾注全部情感，以致體力不支，畫剛成功，人却病倒。他也在向自己體能極限挑戰，也許正是以感恩之心在畫《感恩盛典》呵！

上世紀中國畫壇有三位旗手：徐悲鴻、潘天壽、林風眠。一九一八年，徐悲鴻即提出改良中國畫的口號：“古法之佳者守之，垂絕者繼之，不佳者改之，未足者增之，西方畫之可採入者融之”。悲鴻先生迫切地感到，清代以後人物畫造型能力衰弱，欲以西式素描改造之。傳其衣鉢者蔣兆和先生，以《流民圖》震撼當時畫壇。再傳者有受浙江畫風影響的周思聰，其造型能力與藝術靈氣均不讓鬚眉，可惜英年早逝。當年的浙江畫壇以藝術大師潘天壽為代表，堅持走民族化的道路，他提出的口號是：“越具民族性，就越具世界性。”振聾發聵，獨具慧眼。在他麾下現代中國人物畫奠基人周昌穀、李震堅、方增先，他準確處理了素描、水彩和中國繪畫語言的關係，改變當時中國畫日趨西化的局面。

作為潘天壽的學生，吳永良先生以自己特有的靈感與秉賦，半個世紀以



來堅持探索，他以白描築基，重視速寫，科學運用西畫原理，但不提倡光影素描，走出了一條適合自己的現代中國畫創新之路。吳永良先生是速寫的高手，新出版的速寫集，可見一斑。此外“話畫”是其訓練視覺記憶力的絕招。每次吳先生與我總有說不完的話，其中最多是用“話”來敘述生活中的畫面，且文思敏捷，妙趣橫生，時出新意。古人叫“腹稿”或稱“意在筆先”，今人叫“構思”，是創作前的醞釀階段，從創作角度說“構思成功，畫就成功了一半”。這當然有別於現代藝術所謂的“觀念藝術”，因其任意誇大觀念的作用，使藝術創作異化為“說話的巨人，行動的矮子”，成了顛覆藝術的笑話。

“神紙說”，誰都知道中國畫筆墨紙硯為文房四寶。造紙乃中國四大發明之一，作為畫畫的專用宣紙又是紙中的偉大創造，而宣紙的神奇莫測，更為世界獨一無二。

中國宣紙有生熟、硬軟、厚薄、精粗之分。欲使技進於道，中國畫家離不開宣紙，更離不開對宣紙性能的研究，“觀千劍而後識器，操千曲而後知音”，沒有千萬次的紙上磨合，何以通紙之神？吳先生自幼就喜墨香紙馨，冥冥之中與書畫有緣，故畢其生癖於斯者，他的一方常用章曰：“紙馨墨香癖”，印證其對紙墨的特殊敏感，氣息相通故也。凡見過吳永良先生作畫的人，都說看其作畫就是一種享受。生宣紙妙在筆、墨、色三者自然滲化，渾然一體。水是媒介，紙是載體，墨與色均因水而活。善用水者，方可通紙之神。潘天壽說：“色不礙墨、墨不礙色”。吳先生在長期的實踐中解決了這個難題。

中國畫教學，筆墨就是教師的口頭禪。紙作為筆墨的載體，而時人對紙的關注似乎不那么熱衷了，甚至行內有人認為生宣紙是中國畫衰微的罪魁禍首。吳先生不僅給予有力的斥責，更重要的是長期以來，在實踐中不斷摸索其規律。他的三位老師及院長潘天壽和前輩黃賓虹，都曾有过成功的探索。

其實，古人對紙早有關注，八大山人還專門書寫過“十紙說”。但隨着宣紙生產的千變萬化，真正要達到在生宣紙上“從心所欲不逾矩”、“縱橫馳騁無所礙”，談何容易！能喝酒的不一定能品酒，能喝茶的不一定能品茶。能畫畫的也不一定都盡知生宣紙之性，盡得生宣紙之妙。

吳永良先生積四五十年之經驗，今天深有所感，始提出“神紙”之說，為什麼？神在哪裏？真是“撒鹽水中，飲者自知。”局外人不一定知曉，局內人也未必人人知曉。

吳先生認為中國的筆墨技巧表現力非常強，其內涵之深和容量之廣，非常人所能想見。它可以表現西畫的色彩與色調，甚至可以達到超乎油彩的微妙豐富的效果。在星洲的九年中，他嘗試以中國筆墨技法為基礎的中西融合的創作實踐，首創以水墨作西方宗教題材的巨幅宏制。真可謂似有神助，達到意外的成功。他的嘗試令新加坡的同行大為驚嘆，其中一幅由東南亞教區作為禮品送至梵蒂岡，並由梵蒂岡藝術博物館收藏。天主教教皇保羅·若望二世讚嘆之餘，在精印的畫幅上簽名回贈，能得到如此殊榮者國內絕無僅有。

吳永良先生以自己紮實的造型能力，嫺熟的筆墨技巧，融合了南洋的風土人情，而呈現出濃郁的熱帶氣息和南洋畫風。《感恩盛典》以無可爭辯的感染力，證明了中國畫具有“可持續發展”的頑強生命力，其技法與材料的充分表現力，也印證了潘天壽教學思想的優秀成果。

只有堅持“中國特色”，纔能立足世界藝術之林。而近百年的水墨畫之所以像水彩畫、水粉畫，是因其放棄筆墨，或過分強調光影，或過分強調形式，以致本末倒置，立足點錯了。

要畫中國畫，就要真正了解中國文化。要畫西洋畫，就要真正了解西洋文化。要中西融合，則必須真正了解中西文化，其義甚明。郎世寧雖然用中國工具、材料、技法，畢竟沒有真正了解中國文化，他的畫迎合的是清朝宮廷浮華世俗的審美標準，而不是整個漢文化。十數年前的筆墨之爭，其實是



對中國文化、民族審美的肯定與否引發的。

吳永良先生以自己的實踐證明，只有真正了解中國文化與民族審美，方法手段總是可以變化的，形式不關寫實、抽象；技法不論重彩、水墨；題材也不分古代、現代。石濤的“筆墨當隨時代”要與趙孟頫的“用筆千古不易”互相參照，方可不入歧途。最怕畫家骨子裏缺少民族自信心，甘為不肖子孫，蔑視中國文化，不研究民族的審美趣味，他們不管用什麼方法，他的畫當然沒有中國畫味。

吳永良先生的畫不論形式如何變化，一眼看去就是純正的中國畫，其根本正在這裏。吳先生在星洲九年，四分讀書，三分寫字，三分畫畫。畫人物畫之外，山水、花鳥、書法、唐詩、宋詞、元曲，文史哲著作，無不涉獵。他創作的十數本《唐詩》、《宋詞》、《元曲》冊頁就是證明。他說潘天壽當年下鄉寫生，途中也背誦唐詩。他不斷地研究民族文化的精華，體會民族審美的本質。在《旅歐隨感》中，他呼吁：“……嚴肅的有良知的藝術家必能排除偏頗成見的阻礙，減少功利欲念干擾，以積極的人文精神誠對藝術，善待公眾，維護藝術天地的潔淨、清寧、純真、美好，這便是藝術家的天職與使命……”又說：“評判藝術的優劣與高低，不在於古或今，新或舊，也不在於東方的或西方的，具象的或抽象的，只在於有無審美價值。”細品六法，筆精墨妙，氣韻生動，纔是中國畫審美價值的根本法則。

藝術家是造化的代言人，當然“外師造化”必須通過“中得心源”，但絕不是私欲的發泄者，更不是投機牟利的粗製濫造者。潘天壽說：“人品高，畫品不得不高。”“心迹雙清”，心濁者畫迹何以能清？今天，當我們走進吳永良的畫展，在讚嘆之中，不知不覺地走進了他的內心世界。

星洲美術界數十年苦苦追求的南洋畫風，竟然在吳永良先生的畫筆之下，濃烈地被演繹出來。中國駐新加坡文化參贊看過《感恩盛典》等一批具南洋風味的中國畫，感慨萬千，再三邀請吳先生赴星洲舉辦畫展。

美雖然強調創造性，強調個性，但必須在人類共同認可的範圍之內。也就是在人性的光澤之中，顯示藝術的光芒。作為民族性，即是最大的個性，也必定包含着人類的共同情感。

《感恩盛典》是人類共同情感的典型展示，她不僅是南洋的風土人情，不僅僅是中國人能欣賞的中國畫，她代表了人類美好的情感，她還將屬於未來的地球村民。我們感謝吳永良先生把中國畫翻譯成西方人、南洋人乃至各國人民均能接受的藝術語言。

吳永良先生感嘆宣紙之神，我則感嘆其畫工之神。

沒有神紙，難顯神工。沒有神工，紙有何神？吳永良先生曾畫一幅蘇東坡詠琴的詩意畫，詩曰：“若言琴上有琴聲，放在匣中何不鳴？若言聲在指頭上，何不從君指上聽”。這琴與指的關係恰如神紙與神工的關係，讀者諸君以為如何？

丙戌大暑三易齋石冷於白石梅花書屋



自述

上世紀五十年代中期，自幼喜愛東塗西抹又迷戀綠茵足球的我，考入上海市藝術師範學校美術科，在前身是行知藝術學校的這所藝術苗圃裏，開始正規的繪畫基礎訓練，一個十足的上海里弄玩童，終於收斂起散漫不羈的野性。在濃厚的藝術氛圍和深切的師生情誼中，我感受到前所未有的快樂，雖然只有短短的一年，但卻影響我的一生，在那裏我樹立起理想化了的人生與藝術觀念的雛形。

五十年代後期，我幸運地考入了向往已久的座落於西子湖畔的美術學府，恰遇那場從未見識過的政治運動，只覺驚愕和迷惘，還意想不到地受到來自同學的突然襲擊，險遭滅頂之災。面對嚴峻的現實，我纔如夢中驚醒，始知人生之艱險和世間之複雜，徹底粉碎了夢幻式的理想，也深悟自己的天真幼稚和愚鈍無知。

雖然運動加勞動的五年大學生活艱辛異常，也因而損壞了身體，然而憑着對藝術的赤忱熾愛，仍堅韌刻苦地鑽研着博大精深的中國繪畫。最後一年，我以一直崇敬的魯迅之形象繪製白描肖像為畢業創作，在指導老師周昌穀先生的鼓勵與支持下，我不顧當時國畫系權威領導人的竭力反對和巨大壓力，靠着潛伏多年又勃然發作的倔強牛性，堅持完成了白描《魯迅肖像》和工筆淡彩《水鄉集市》兩幅畢業創作。潘天壽院長在審閱時稱讚《水鄉集市》用宋人馬遠、夏珪的櫪頭描畫法巧妙地表現現代勞動人民，解決了許多人物畫專業學生感到現代人物衣紋難以表現的困惑和疑難。潘老特別讚賞白描《魯迅肖像》，認為以白描形式表現魯迅最切合魯迅的精神，是形式與內容的完美統一，是真正的中國畫。潘老的盛讚和極高評價，令我喜憂交集。喜的是我的長期艱苦努力學習終獲最高的權威評定，明確了今後藝術上的前進方向；憂的是因此必然惹惱國畫系權威領導，畢業分配必吞苦果。不出所料，我被那權威領導人以“只專不紅”為由，改變原先留校任教的計劃，被分配到浙南溫州，改行到民間工藝美術單位工作。數年後十年浩劫開始，於是我一生中最寶貴的十六年黃金歲月即在漫長的磨難中煎熬消蝕殆盡。一幅畢業創作白描《魯迅肖像》竟然改變了我的人生軌迹，這真是始料不及！



初涉世事便遭沉重一擊，自此便決心遠離我向來厭憎的威權和由此滋生的人事糾葛，盡量自處邊緣，以維護心靈之寧靜與恬淡，期盼在我所理想的心境中，尋覓我的人生寄托和心靈慰藉，並與筆情墨趣相融。

繪畫在我已成為第二生命，十六年漫長光陰中被無情剝奪了我所酷愛的筆墨耕耘的權利，實是一生中的莫大苦痛，然而，我亦如常言所說，江山易改，本性難移，經此重大挫折，却並未學乖轉向，仍是依然故我，個性不變，也不願向由性格造成的厄運低頭，天天品嚐着自釀的苦酒。白石老人云：“三日不揮毫，手無狂態。”長年與筆墨無緣，偶有動筆，便令我深陷眼高手低的苦惱之中。

一九七二年三月，我應調赴杭州參加紀念毛澤東《在延安文藝座談會上的講話》三十周年的征文創作活動，指定我畫魯迅題材。十年前一幅改變我人生道路的白描魯迅肖像畫，竟讓人認定我是專畫魯迅的，也有很多好心人提醒我，畫魯迅可以，但做人可不要像魯迅，可知世間真有不少莫名其妙的怪異情狀。

當時我所作這幅《於無聲處聽驚雷》魯迅題材水墨寫意畫因獲魯迅胞弟周建人的好評而被視為浙江省重點作品送往北京。不久，當時美術方面的最高領導人指出魯迅是革命家，臉部欠壯欠紅，要修改，恰與周建人的評議相反。對此種違反藝術創作原則的無理要求，我又以倔強的牛脾氣予以拒絕，寧可不在北京展出，拂袖而去，一時引起不小震動和紛紛議論。

次年又奉調赴莫干山參加全省美術創作活動，又被指定畫魯迅題材，且由領導出題目為《魯迅學馬列》，還幫我設計人物動作，“魯迅一面擦火柴點烟，一面如饑似渴地燈下夜讀馬列著作”，如此這般地要我體現領導意圖，直令人啼笑皆非。若按此情勢搞所謂創作，說不定以後還會要我畫“魯迅批林批孔”呢，真是味同嚼蠟，興味索然，於是就借故提前下山，下決心不再參加此類奉命創作活動。十六年空白中難得的合法作畫機會却令我望之怯步。

嚴冬過後應是春天

20世紀七十年代中期的風雲變幻，改變了國家的命運，也使很多人遇



到改變命運和重建人生的轉機，我也幸列其中。經過萬分艱辛的努力終於擺脫了在溫州十六年的困境，回到了西子湖畔的母校。當時母校的領導如黨委高培明書記和國畫系眾多師長、學友們的誠摯關切與幫助，我永志不忘。

緊接着的巨大考驗是如何急起直追，迎頭趕上，以彌補十六年在專業上的荒疏。經過數年奮力拼搏終於找回了感覺，得以逐漸恢復應有狀態。所以自七十年代末到八十年代末的十年，基本上是我在藝術上的恢復時期，我的第一冊作品集可說是這一時期狀況的集中體現。

八十年代中，有人發出“中國畫已入窮途末路”之謬論，霎時間中國畫壇似乎風雲迭起，眾說紛紜。伴隨着改革開放的國策，西方文化亦隨之進入神州，因為長時間的封閉禁錮，對西方文化缺乏應有的了解，自然出現認知上的偏差，年輕人中有的不加鑒別選擇地全盤接受、盲目崇拜，奉若圭臬，無知地蔑視甚至狂妄地否定民族歷史傳統。在這一波新的民族虛無主義潮流衝擊下，中國繪畫這一古老輝煌却又命運多舛的民族傳統藝術，又一次面臨着巨大的挑戰與嚴峻的考驗。然而我堅信，牢牢紮根於民族土壤裏的民族藝術之花，雖屢經風雨亦必能茁壯成長而綻放異彩。

這期間我應邀為西泠印社創建九十周年創作巨幅水墨畫《西泠印踪》，乃是意筆綫描人物肖像畫的代表性作品，因而頗獲好評。數年後又應邀以丈二匹巨幅創作了又一件意筆綫描人物肖像畫《華夏頌》，被讚譽為又一里程碑式之作品。至此我深感以蒼勁渾厚而具有金石意味的意筆綫描（或可稱寫意白描）去表現歷史題材的人物形象無疑是形式與內容和諧統一的極好範例。

人生苦短，轉瞬間我已過花甲之年，如何在藝術上爭取有較大的進展，正是當時苦思冥想之事。恰巧有應邀赴南洋講學之機會，心想或可效法高更，如他毅然離開繁華虛浮的巴黎藝術圈，遠赴南太平洋的塔希堤島之舉那樣，以環境之變化，激發藝術上追求變革之靈感與悟性。在我欲將對於南洋和獅城的獨鐘之情訴之於翰墨丹青之際，如以我往常已經諳熟的中國水墨寫意表現手法表達我對南洋風土人情的生活感受，顯然必有形式不符內容之弊，所以必須進行傳統水墨寫意畫的筆墨改造和重組，這無疑是一種大膽的嘗試和極大的挑戰。

我信奉藝術創作須有真情實感，所以從最令我激動震撼的印度教盛大

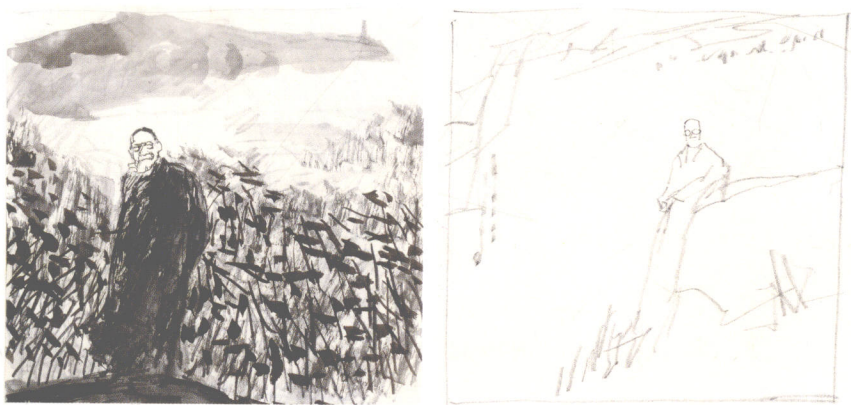
宗教儀式的大寶森節為題材着手創作，經過數年的感受和思考醞釀，深感非以大篇幅大製作不足以容納和表現，在反復繪製草圖過程中，畫幅增大至丈八匹宣紙一張半，即二米十五高，七米長，方覺合適。作為表現南洋風情的主題性作品的《感恩盛典》此幅巨制，真切與寫實性乃是必須之基調，並須着重表現印度人的民族特性以及宗教儀式特有的莊重與神秘感，因此在具體描繪中必須特別注重貫穿始終的筆墨技法的變革嘗試，在特別掌控印度人所喜愛的金、紅、黃為主調的色彩處理中，精心調適色與墨互為映襯諧調的微妙關係，一切以如何充分表現心中之感受為基點。經過平生最為艱辛而嶄新的藝術實驗，切實掌握了巨幅宏制的創作能力，並在藝術變革的探索中跨出了初見效果的一步，可謂頗有收獲和心得，也因而更增強了長期堅持鏗而不捨的信心。

我特別喜愛兒童，尤其是兩條小辮似要戳破天穹的小女孩，那種天真爛漫稚嫩純潔的可愛模樣，實是世上最美好的，他們的心靈沒有成人世界難以滅迹的那種虛偽、欺詐、邪惡與罪孽的污染，此種清純潔淨的天然聖潔之美最為感人至深。有時也會幻想這世上芸芸眾生如果都能兒童般純真可愛，概無爭鬥與罪惡，成為真正的人間樂園，該有多好！所以我一直喜愛畫兒童，藉以寄托我對這幻想之國的思念和對兒時農村生活的追憶，“心中時憶童年樂，筆下總是江南情”，於是江南田野間的放牧兒童就成為我百畫不厭的對象。

現實生活中的各種紛擾、糾葛與爭鬥實令人厭憎至極，避之唯恐不及，自然將心靈的訴述與追求轉向素來向往的古賢隱逸生活，唯盼能如閑雲野鶴般自在無羈，尤其寄情於古典詩詞所蘊含的深邃幽遠的意境，得到舒緩心緒的慰藉，因而筆下常有唐詩宋詞元曲之畫意躍然紙上，呈現出心目中可以依偎的靈源勝境，並使我自幼至今勝過繪畫的文學愛好與渴求得到些許的滿足，從而深切體會到此種詩情畫意的和諧奏鳴乃是中國文化精粹和藝術瑰寶的最佳結合和最高體現，亦使我得到豐厚的精神滋養和身心保護。

吳永良

二〇〇五年仲秋於忻園





2001 年 6 月攝於意大利之古羅馬圓形競技場遺迹



2001 年 12 月攝於上海《吳洪暉中國畫展》會場前。



2001 年 6 月與夫人合影於法國凡爾賽宮大花園。



2002 年 10 月新加坡內閣資政李光耀由中國駐新加坡大使張九桓陪同觀賞使館所藏吳永良作品《華夏頌》。



2001 年 6 月與夫人攝於西班牙之地中海濱海城市阿利岡戴。



2003 年 8 月與友人合影於印尼巴厘島之酒店前。



2001 年 11 月與女兒洪暉攝於杭州西湖畔之長橋公園。



2003 年 8 月與友人合影於印尼巴厘島之旦那洛海神廟海灘。



2003年8月與家人攝於新加坡河之河畔。



2004年3月於新加坡寓舍作《感恩盛典》大草圖。



2004年5月與夫人攝於新加坡胡姬花園。



2004年8月與新加坡友人合影於聯辦之“翰墨小聚”書畫展覽會場。



2004年11月與上海高中時期老同學歡聚並合影於西泠印社之柏堂，右起為曾海、陳文龍、俞君焰、區卓標。



2005年4月赴日本京都觀賞櫻花時攝。



2005年6月於杭州寓舍繪製巨幅水墨畫《感恩盛典》。



2005年10月與上海著名畫家、藝術教育家朱懷新恩師合影於杭州寓舍。