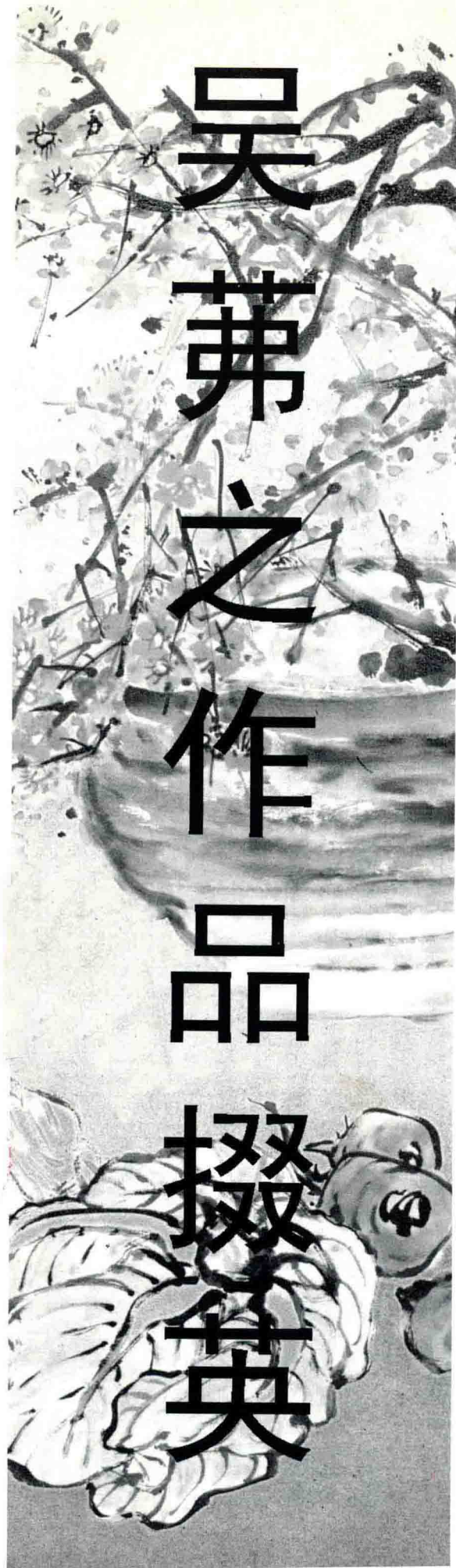


新世纪艺术家

吴弗之作品掇英

西泠印社

吴
第
之
作
品
掇
英



取法乎上 貴在變通

讀吳弗之先生的畫

朱穎人

作為視覺藝術的繪畫，總是在尋求狀物抒情的藝術效果。然而繪畫藝術有出之以抽象形式，以冥悟讓世人自解者；有出之以具象形式，以懸賞讓世人感知者。這是繪畫的兩大體系，各有觀眾，也各有評論。吳弗之先生的繪畫，屬於後者。其特點是從個性出發，遵循「詩情畫意」的創作準則，憑借深厚的人文學養和精湛的筆墨技巧來增強藝術感染力。「筆落驚風雨，詩成泣鬼神」，中國的詩、畫都追求一種感人心魄的氣勢和撼人肺腑的情韻，都追求一種美的境界和高尚的人格精神的表現。

吳弗之先生在詩文、畫史、畫論方面都有較深的修養，其早年的啓蒙老師是鄉賢陳友年先生，而父親申卿公亦擅書畫。先生自幼即受《芥子園畫譜》《蔣南沙畫冊》等啓蒙，稍長逐漸認識到「氣局較小」，又恐僻居鄉間，沾染俚俗之氣，欲負笈遠游，故赴滬上求學。初入上海美專，即受到校長劉海粟先生的賞識，以後結識潘天壽先生。其時吳先生醉心于吳昌碩、王一亭的大寫意花鳥，力求「登堂入室」。所作《富貴神仙圖》等，已大變蔣南沙風味，其氣局、筆意，已具有吳昌碩一派深厚、渾樸的風韻。當他負盛

名于滬上之時，經子淵、潘天壽等師友卻認為其「昌碩氣太重」，勸他「自立門戶」，吳先生聽取了忠告，決心從「入乎其內」而「出乎其外」，實現藝境的飛躍。他從自己的藝術個性和趣向出發，會心于青藤、白陽、石濤、《揚州畫派》之間，取各家之長，融會貫通，而自出新意，逐漸確立了自家的風貌。要知道二十世紀初葉的上海畫壇，是吳昌碩所創「海派」獨領風騷之地，一般人求入門而不可得，能「登堂入室」已難能可貴，至于能「入乎其內」而「出乎其外」者更是寥若辰星。劉海粟先生曾在《海粟黃山談

藝錄·澆花小記》中贊賞吳弗之先生能取諸家之長，所畫「超脫靈變，格調很高」，「他作畫潑辣蒼潤、清麗俊逸，逐漸自創一格，不再是缶廬的「看門人」」。可惜吳先生在「文革」中倍受摧殘而致病死，未能進一步「衰年變法」，總結其藝術經驗，實爲一大憾事。但細讀吳先生的畫，仍可尋其軌迹，見其心態，予後學者以啓示。我們研究賞析吳弗之先生的繪畫，不僅推崇他的修養與功力，更應理解他「入乎其內」「出乎其外」而「自立門戶」的創造精神。

吳弗之先生認爲唐代張彥遠提出的「外師造化」又應落腳于「中得心源」。所以「中得心源」是畫家感知大千世界後滲入畫面的一種情意，一種心靈的燭照。「心源」的品位有高低、深淺的不同，因而畫家情意的藝術表現也有高低、雅俗之別。在雅俗的問題上，吳先生曾說：「別認爲用水墨作畫就一定高雅，倘若畫家的情趣格調不高，就是用水墨作畫，仍使人感到俗不可耐。」吳先生的水墨蘭竹，屬傳統文人畫的常見題材，卻能顯示一種不同一般的高風亮節和詩情雅韻。從不同

的幾幅墨蘭上可以覺察到不同的感知和表現手法，潘天壽先生曾有詩贊其《墨蘭圖》云：「胭脂價賤艷吳娘，芳草詩歌天一方？筆墨豈無真健者，莫叫胡亂說徐黃。」跋謂：「弗之兄爲蕙蘭寫照，得此佳構，真「外師造化，中得心源」者矣。可佩！可佩！可畏！可畏！」既直揭時弊，又作了真誠的贊美。

吳弗之先生于設色亦甚重視，無論深紅淺綠、重墨輕黃，皆依心攝色，隨類賦彩。所作《蓖麻》《初夏即景》等圖，其中蓖麻子、桑葚果皆以濃重之筆着之，石綠與朱色對照，濃紅與墨黑映襯，着筆輕重有序，細微處絲毫俱現，粗放處僅數筆而已，落落大方，將田園風味與春意之情寫足。畫集中所選數幅花草小品，是吳先生卧病醫院時所作，畫幅雖小，氣勢甚大，色彩豐潤，生意盎然，體現了畫家對大自然生命色彩的向往。吳昌碩曾說：「事父母色難，作畫亦色難。」吳弗之先生于此深有體會，能遵循品位與意趣來掌握用色要領，破難爲易，這是先生過人之處。

中國繪畫注重筆墨傳統，筆墨，已成爲展示民族心態、創作個性、

風貌、格調等的一種手段，同時在客觀上，也是藝術時代性的一種表現。中國繪畫的筆墨形式，由于長期的發展和積澱，已經達到很高的水準，要再超越它十分困難，這是對後繼者的一種挑戰。然而歷史不會停滯不前，每一代畫家都負有繼往開來的歷史責任，潘天壽先生曾語重心長的說：「不做洋奴隸，不做笨子孫。」在這一點上吳先生是他的同道和知己，讀吳先生的畫，宜于此着眼。

吳弗之先生曾對宋元明清各派畫家的優長與不足作過深入的剖析，認識到吳昌碩以大篆筆意入畫的劃時代成就與某些不足，如筆法形式有嫌單調，畫面章法較多類同等。于是積極地在突破一些原先的模式，摸索自己的繪畫語言方面着力。約略而言，吳弗之先生的構圖，似較吳昌碩繁茂而多變。在運筆方面，他力避王一亭筆綫過于直率之短，取吳昌碩的大篆筆意，而參以隸書、章草，乃至「揚州畫派」的狂放，變吳昌碩速度稍慢的綫條爲稍快或快慢結合的運筆方式，畫面上往往留有逆筆或翻與轉的筆法痕迹，從而在運筆節奏上起了許多變化，綫條或

生澀，或辛辣，而神完氣足，俊骨天成。這既出于先生才思敏捷的天性，又與先生的爽朗性格與豐富的情意想統一。

吳先生對昌碩先生「畫氣不畫形」之說十分珍視，認為「氣」是生命存在的象徵、情趣所在的體現。所作《棕櫚枇杷》，借白居易「蘆橘子低山雨重，棕櫚葉戰水風涼」之句點題，全圖氣勢奪人，不僅狀物而已。那沉甸甸、水淋淋的金黃色枇杷，體現了山雨忽來的特定時空，以濃墨枯筆畫出迎風狂舞的棕櫚葉，在色彩上交織着黃與墨的對比，盡得潑墨法的極致；在姿致上枇杷下垂之沉靜與棕櫚橫掃長空之顛狂相對比，一動一靜，益見先生用筆的氣勢與激情。《初夏即景》一圖，題材平凡，然桑樹老幹的用筆轉折多變，剛勁有力，幹雖老而骨氣猶旺，墨法枯潤適度，恰倒好處地配合着筆意的變化；細枝與老幹之間也有新與老的對比，在形式上的長短、粗細的變化，于細枝落筆凝重、行筆迅捷，筆法寓有轉筆之意顯得更為旺盛。從整體美的角度來看，已與元明文人畫大異其趣，也超出了吳昌碩大篆筆意的樊籬，而創造了屬於自己的繪畫語言。

吳弗之先生擅畫蟹，有受長兄士維螃蟹的影響。其所畫蟹，注重生意，較之齊白石之螃蟹造型古拙，另見一功。《瀟灑水國天》，是吳先生病床上的絕筆。雖沉疴不起，下筆卻風骨不減當年。沙孟海先生贊曰：「筆力堅蒼，豁人心目。」

吳先生畫魚也別有氣韻。如《筆底游來不用竿》一圖的鰻魚，墨點與筆綫，全在落筆的力量與行筆的挺健之間，鰻魚的造型也自然天成。又如《白日放歌須縱酒》中的兩條鯰魚以柳枝貫之，似有李復堂遺意，然李畫苦澀，此圖豐厚。用筆如黃賓虹先生所謂「渾厚華滋」，筆筆是筆，又復筆筆是墨，筆意爽朗，墨氣沉着，可見先生錘煉筆墨的功底了。石濤說「法能助人，法能障人」。前輩所創造的筆墨技巧，對後學都是一種吸引力，成就愈高引力愈強，假如擺脫不了這種「引力形式」，那麼就會成為創造自我的障礙，成為某家的「看門人」，如齊白石所謂「學我者生，似我者死」。吳弗之先生在擺脫吳昌碩的「引力」方面，具有成功的經驗。

吳先生在變化筆法的同時，在筆綫的疏密處置上，使畫面趨向豐滿、繁茂，出現一種新格局，透露一種新信息。吳先生絕不輕易下筆，一旦成竹在胸，啓動天機，則迅速而剛健的筆勢擷取感知方面的大要，「以意寫之」，按意想中最美好者一氣呵成，力求捕捉稍縱即逝的靈感和表現最飽滿的激情。畫就張壁審視，有時越數日再補上數筆，所補的以神完氣足為準。吳先生作畫沒有固定的出枝方位，全從氣勢、情意出發，有「四面八方野香來」之感，松而不散，密而不塞，緊而不結，氣韻橫生。如《薔薇小鷄》，薔薇花畫得「密不透風」，占據畫面很大的部分，又在極密處以極疏的觀念來處置「密中之疏」，幾個出梢枝頭的生發，既使畫面靈動又使全局透氣。類似此等用心，先生十分注意。畫中用小鷄點題，在動與靜的對比之中使人感到無處不包藏着蓬勃的生機。《雪梅來禽》一圖，漫天大雪，寒氣逼人，老幹盤曲，紅梅點點，以簡略之筆鉤出群雀紛飛翔集之情，天趣盎然。《晴雪》畫面不大，然以長藤回旋之狀充滿全幅，用筆細膩留神，一樹白梅直似霽雪之光，以「晴雪」點題，別有情味。吳先生曾慨乎言之：「作畫繁難，簡亦難」；「將繁雜的畫面理順氣勢與情意，實在不容易。」正是這種「不容

易」的地方，吳先生找到了突破的規律，啓人以智慧，發人以深思。在用墨上，吳昌碩得益於青藤，然奔放之致稍遜。吳葦之先生既取法青藤潑墨的情意與氣勢，又吸取吳昌碩老人潑墨的沉雄渾厚；既傳吳昌碩之衣鉢，又溯青藤之淵源，筆端加強破墨作用，着紙水墨淋漓。如《五果圖》，既有前人的筆法，也有獨到的心得，一種香甜之美撲面而來。吳葦之先生常說作花鳥畫，有追求『物趣』『天趣』之別。求『物趣』，意在形迹之間；得『天趣』需從情意中出之。于此悟入，則思過半矣。

潘天壽先生曾說要尋找自己新的門徑，大凡有三個借鑒處：一是從古代優秀繪畫中去鑽研，盡力翻古出新；二是從同時代的人的繪畫中去感受，經過自身的體察、發掘，轉化成自己的感知形式。石濤說『搜盡奇峰打草稿』，潘天壽說

『荒山亂石間，幾枝亂草、數朵閑花，乃是吾輩無上粉本』；吳葦之先生也說『畫花鳥畫的人，不僅要觀察花鳥蟲魚、走獸飛禽，而且要領略大自然山水的氣魄，以開闊胸襟，擴大視野』。由此亦可知先生在脫開『昌碩氣太重』這點上取徑之一方。石濤說要接受『生活之蒙養』，而『蒙養』之中最爲重要的無過於『開闊視野』『擴大胸襟』『增強氣魄』了。吳先生還認爲『作畫有從內而來和從外而發兩種，從外而來，即祇講造化寫生，毫毛逼真，全被自然物象所束縛，無一點畫意。繪畫應在造化中獨得心源，即領悟對象的生意、神態，轉化爲自己內在的感覺，這就是從內而發。這樣的畫格調才高』。看吳先生的《松蔭卧虎》，所畫的卧虎使人感到有王者威嚴之相，而無窮凶極惡之態，潘天壽先生贊爲『妙畫』。《戲水圖》一幅，以簡略的筆墨鉤出鴨的各種

形態，對於眼神、頭頸、身軀各部表現得神情自如。又如《磐石蒼松》《渡仙橋畔降龍松》《松色不肯秋》幾幅，老幹盤曲，堅貞之操可感。其中《松色不肯秋》一幅，老而彌篤，有隱然自喻之意。

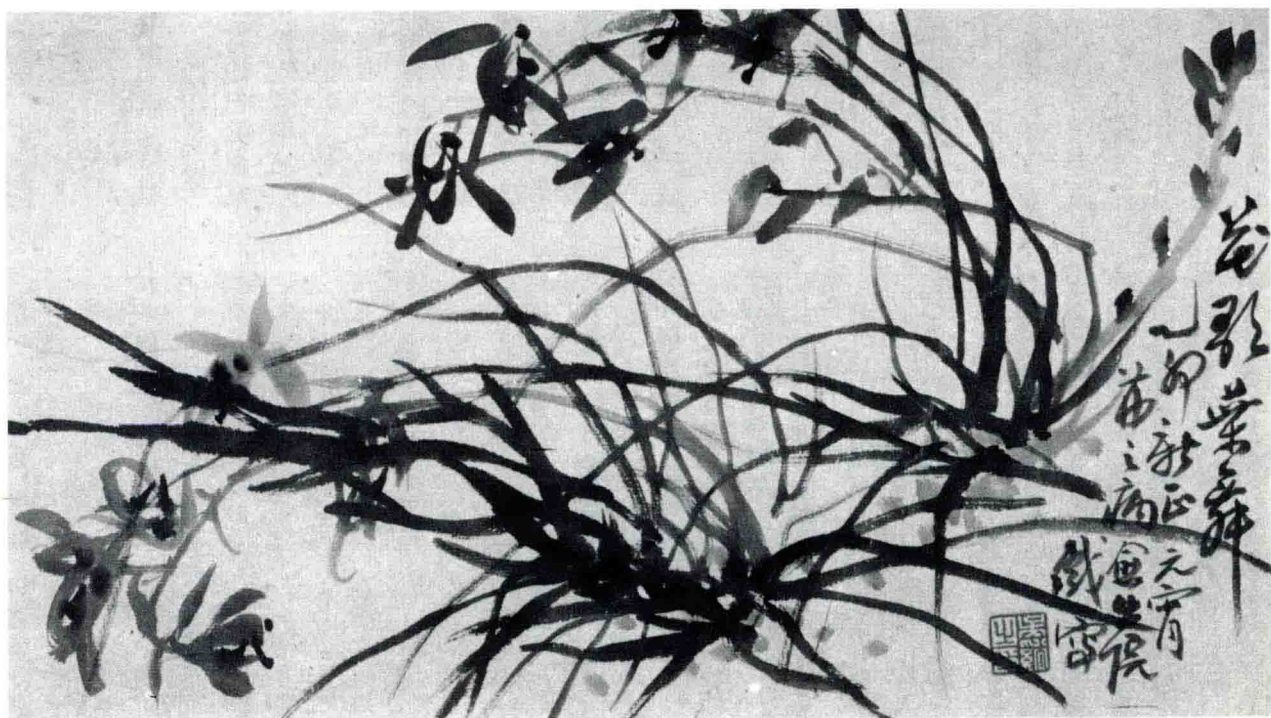
歷史上有『黃筌富貴』『徐熙野逸』之說，鄭所南之蘭，王冕之梅，鄭板橋之竹，八大之荷，石濤之松等等，都是在生活感知的基礎上，尋找到合適自己品性的繪畫形式而傳頌千古。吳葦之先生也是在尋找適合自己情味品性的繪畫形式方面，『取法乎上』『貴在變通』，研取傳統繪畫之精粹，接受生活之蒙養，終于跳出師門，獨辟蹊徑，卓然自成一家。這是他的作品和藝術歷程給予我們最重要的啓示。

《西泠藝叢》編輯部約我爲本集寫序，因時間倉促，精力不濟，權以舊稿應之，祈諸同好方家指正。



吴菲之先生

花歌葉舞





清香透竹籬

此卷流石
 破者客之筆
 底游來不
 用竿 觀之
 已如濕土矣
 馬騷曰事
 休師 款
 三四年初畫之
 其故以紙全世
 東窗古詩
 古渝 浦江吳第 王



筆底游來不用竿



和平之春

一九四二年三月
吳昌碩畫



和平之春

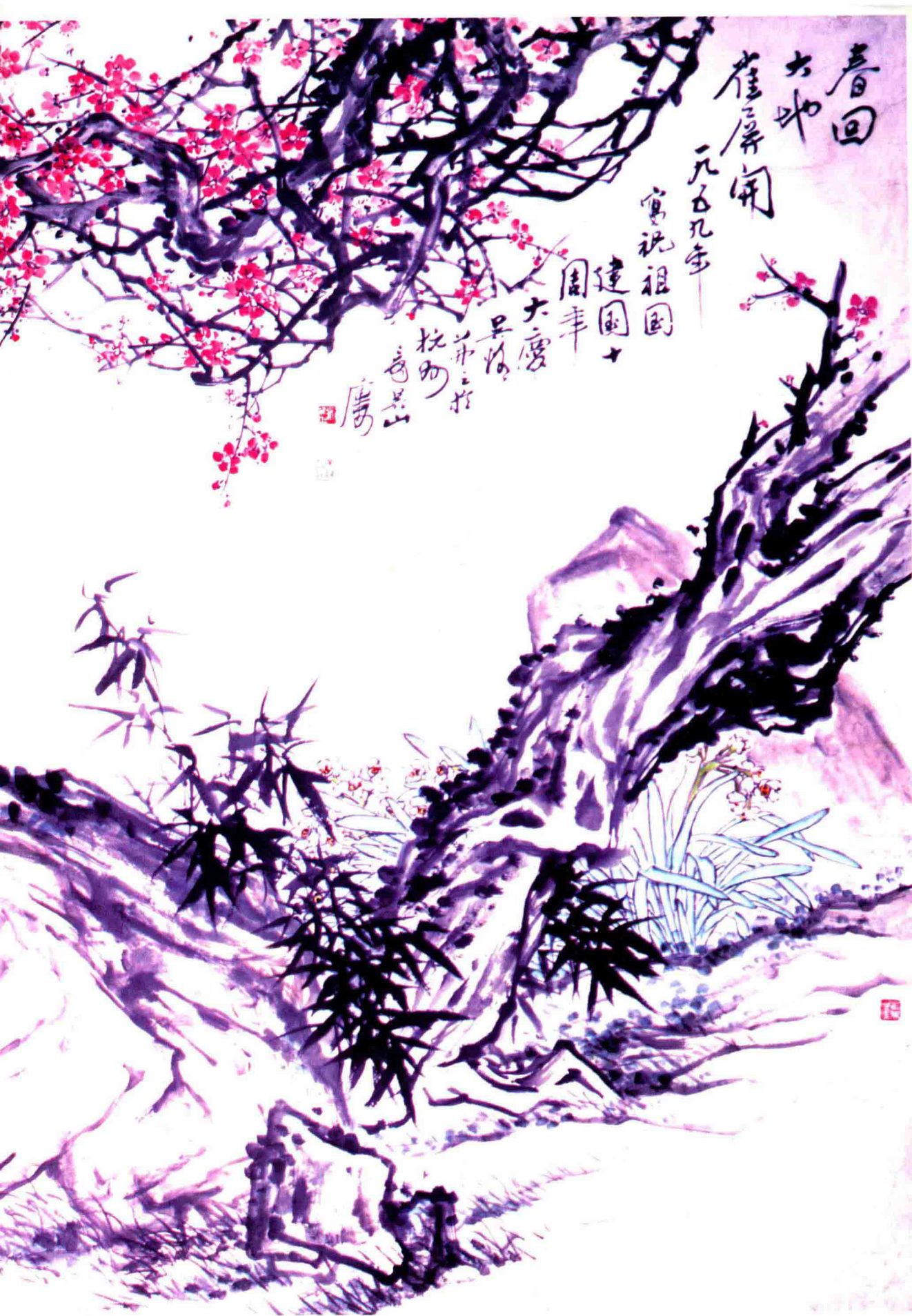
雪梅來禽
 吳錦芳
 己丑年仲夏
 吳錦芳之畫於雪梅來禽



雪梅來禽



晚翠



春回

大和

崔屏南

元九九年

寓祝祖国

建国十

周年

大庆

吴弗

弟于

杭州

高岳

庚

子

子

子





雲霞影裏



荷花深處

荷花深處
吳弗之畫
三十一年紅荷開
同春第一枝
倚綠窗
吳弗之



歲寒風景