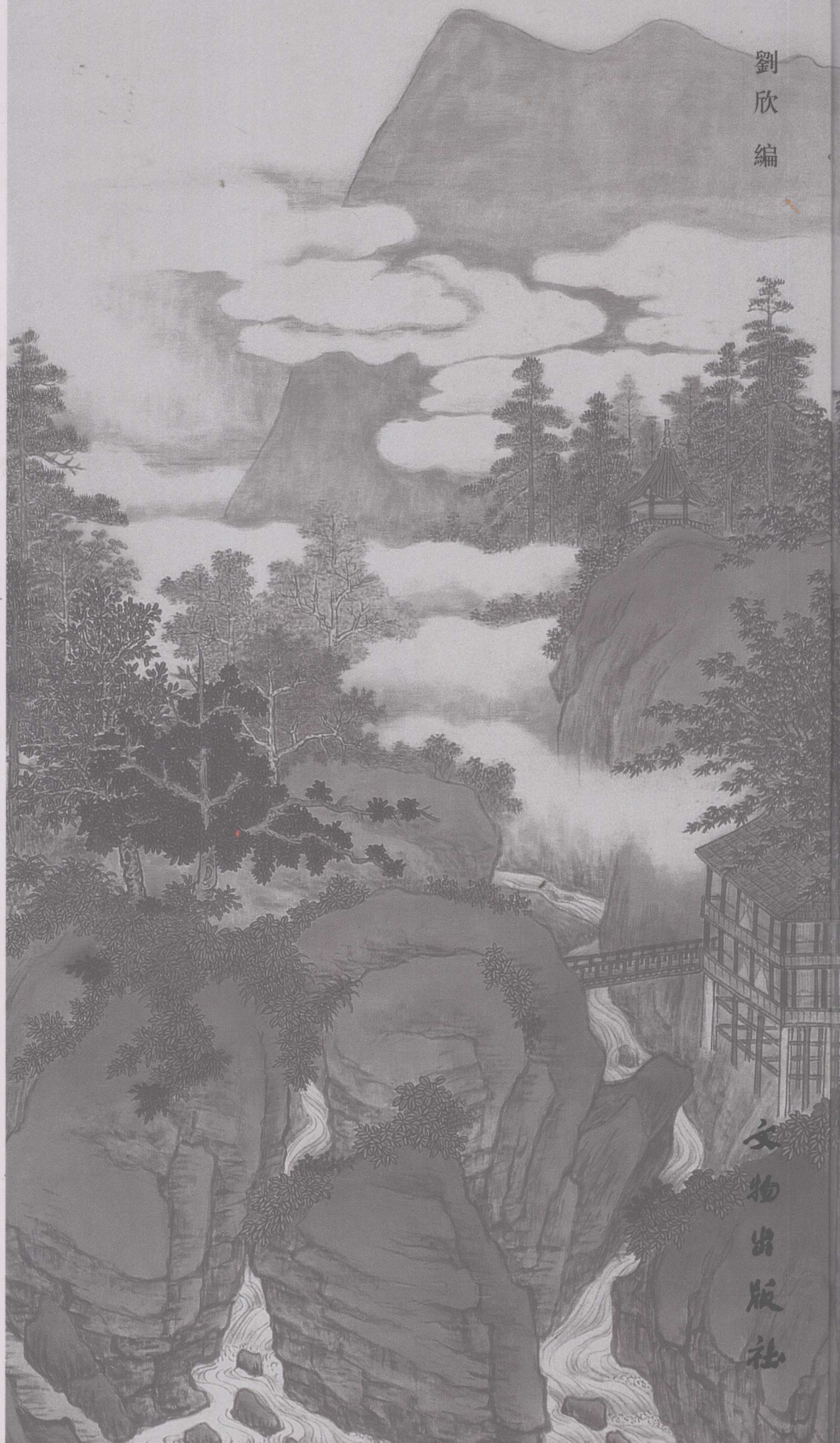


劉欣
編

吳一峯山水畫集



文物出版社

封面繪畫：吳一峯

責任印製：張道奇

責任編輯：張廣然

圖書在版編目(CIP)數據

吳一峯山水畫集/劉欣編. —北京：文物出版社，
2007.7

ISBN 978-7-5010-2122-2

I. 吳… II. 劉… III. 山水畫—作品集—中國—現代
IV. J222.7

中國版本圖書館CIP數據核字(2007)第020594號

吳一峯山水畫集

劉欣 編

文物出版社出版發行

(北京東直門內北小街2號樓 郵政編碼100007)

<http://www.wenwu.com>

E-mail: web@wenwu.com

北京圖文天地企業形象策劃有限公司設計

北京圖文天地中青彩印製版有限公司印製

新華書店經銷

889×1194 1/16 印張：19

2007年7月第1版 2007年7月第1次印刷

ISBN 978-7-5010-2122-2

定價：268.00圓

劉欣
編

吳一峯山水畫集

文物出版社



紀念吳一峯百年誕辰系列圖書

一峯草堂師友書札

吳一峯山水畫集

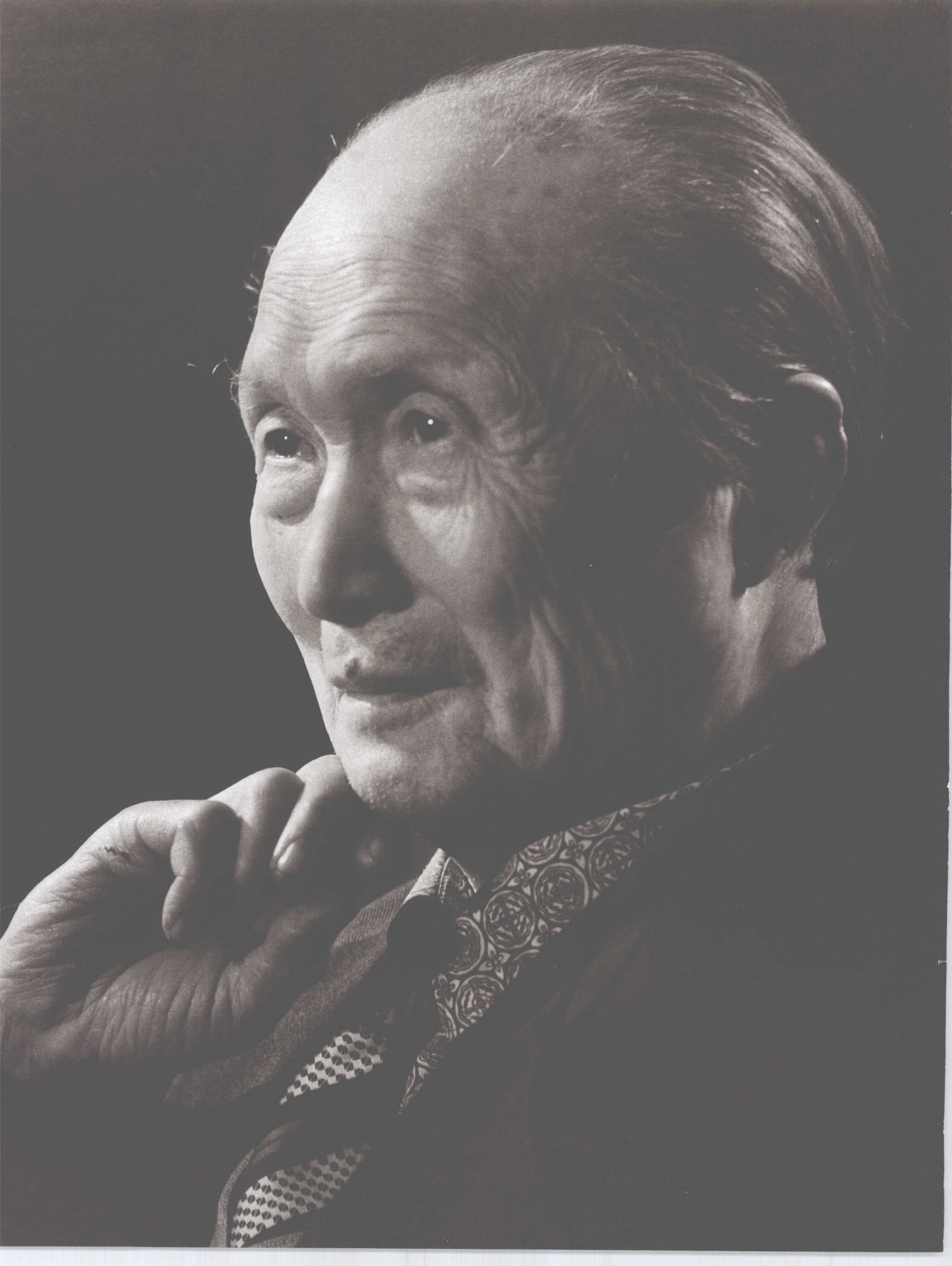
吳一峯藝術年譜

吳一峯研究文集

謹以此書

紀念吳一峯先生百年誕辰





有感於吳一峯的山水畫

薛永年

大約在二〇〇〇年，我去嘉興出席蒲華藝術研討會，之後途經平湖，恰逢兩件藝壇盛事：一是李叔同紀念館破土動工，二是吳一峯藝術館開幕。於是，我不僅走近了半個世紀前即已名著畫壇的吳一峯，而且系統觀賞了他的遺作。當時的印象是：吳一峯的山水畫藝術，尚意境、重筆墨、寫實景、富詩情、饒新意，然而很少採取西式的焦點透視，也沒有過多強調體感和光色的表現。在二十世紀的山水畫壇上，他屬於以傳統方式全力謳歌祖國西南的山水風情和江山新貌並取得優異成就的代表性畫家。

以往的論者，說到二十世紀的山水畫，總會分為兩派，一者稱之為融合中西派，另者稱之為借古開今派。確切地說，應該是引西入中的融合中西派和發揚傳統的借古開今派。倘若進一步追溯兩派形成的原因，一般認為前一派的出現，與留學西洋或受教於美術院校有關；後一派的形成，則與師徒傳授相連。吳一峯的作品比古人更多現代意識，比融合派更多中國味道，一般會歸入發揚傳統的借古開今派，但他卻出身於西式的美術院校。在二十世紀出現的西式美術院校中，何以會造就在傳統的基礎上借古開今的畫家，顯然是一個很有意思的問題。

今年，適逢吳一峯百年冥壽。北京的友人，先是送給我一本《一峯草堂師友書札》，瀏覽諸多畫壇名宿寫給他的信札，使我豐富了對吳一峯的瞭解，他原來影響如此廣泛。最近，友人又把《吳一峯山水畫集》的打樣拿給我，我披覽分成『系列作品』、『嘉陵粉本』、『岷江畫圖』、『滇黔壯遊』和『歲月留痕』五個部分的畫集，不禁回憶起在平湖觀賞的原作，這位熱愛自然、熱愛祖國的老畫家的身影便出現在我的面前。他送經崎嶇挫折，卻不改熱愛新中國的丹心，即使身遭淒風苦雨，卻仍在作品中表現著一片光明和心靈的自由。

古法寫生開生面

吳一峯（一九〇七—一九九八）生活的二十世紀，正處於中國畫在內因外力作用下實現古今之變的重要歷史時期。在他出生的晚清和度過童年時期的民初，歷史悠久的中國山水畫，因為專事臨摹，脫離自然，陳陳相因，在救亡和圖強的時代要求下，顯得蒼白無力，杳無生氣，日漸衰落。吳一峯就讀於上海美專的青年時代，經過『五四』新文化運動的洗禮，及在『五四』影響下西式美術學校的開辦，寫實主義的引進和西式寫生的訓練，已成為學校美術教育的主流，成為振興中國畫的主要選擇。吳一峯在山水畫上取得的成就，離不開他在美專接受的教育，其中中國式的寫生起了極大作用。

『五四』以來強調的寫生，旨在擺脫因襲摹古的空疏，拉進畫家與物件的距離。但寫生也需要技巧，不用中國畫的技巧，就要用西畫的技巧，要掌握中國畫的技巧，臨摹便是必要途徑。當時的寫生，有兩種路數，一種是雖然也用毛筆，甚至保存了書法化的線條，但方法是西洋的，取景按焦點透視處理空間關係，比較注意表現物件的光暗和立體感；另一種屬於胡佩衡所謂的『古法寫生』，畫家不因寫生放棄臨摹，而是通過臨摹掌握古法，再通過寫生運用發展古人技巧，後者成為有志於承傳發展中國畫者的必由之路。

吳一峯出生的平湖，文化積澱豐厚，不僅出現過畫家趙孟堅、李叔同，而且也是清初大收藏家高士奇的故鄉。因此，遠在幼年時期，吳一峯便受到傳統藝術的熏陶。在上海澄衷中學求學期間，他不但與同樣愛好繪畫的陸儼少同學，而且已從遊於海派『三吳一馮』中擅長臨摹的馮超然，顯然他的繪畫是從臨摹起步的。入上海美專之後，他的老師中既有引進西法的劉海粟，又有傳統派的書畫家朱天梵、鄭午昌，課餘他又問學於一代宗師黃賓虹。如上的經歷，導致他雖然接受了寫生的思想，卻在寫生方法上堅持了傳統的筆墨和佈局。

在由中國式的寫生步入創作方面，影響吳一峯最大的是黃賓虹。黃賓虹倡導外出寫生，

師法造化，但爲了弘揚中國的藝術精神，不因寫生而廢臨摹，相反，他強調通過臨摹掌握古人的理法，指出：『藝專學校，畫重寫生，雖是油畫，法應如此。中國畫論師古人不若師造化。換言之，臨摹古人不如寫生之高品。然非謂寫生可以推翻古人。舍臨摹而不爲，妄意寫生，非成邪魔不可。』他尤其注重感悟、剪裁和提煉，不僅要師造化，還要使畫高於自然，他說：『天地生長萬物有所不齊，需待人力補充之。』黃氏每次出去寫生，都把轉瞬即逝的靈感簡略地描繪下來，然後把寫生稿帶回家重新經營，嘗試著用新的表現手法進行創作，努力探究自己新的表現方法。

吳一峯也是如此，儘管他曾被稱爲『山水寫生大師』，但並不忽視臨摹。在他入蜀以前的作品中，諸如《做龔野遺寒林圖意》、《做大癡筆意》、《蜀棧行旅》、《天目山》和《富春江上》，既顯現了取法古人構圖、筆墨的深厚功力，又不乏來自親歷山川的直觀感受，在有些作品中已開始化古法爲我有了。《天目山》明顯地反映了以古法寫生的追求，對此他自題道：『浙西天目山，峯巒起伏，千百成群，一樹一石都可入畫，余略仿癡翁法寫此。』《富春江上》又在真景中印證思考古人畫法的來源，他題道：『踞桐君山頂遠眺，石磯紆迴，江山寂寂，洵馬夏真本，乘興圖此。』從題跋中可知，吳一峯對古人的學習，並沒有局限於董其昌所提倡的『南宗』一路。董其昌爲純化文人畫提出的『南北宗』論，揚文人畫，貶院體畫，崇陰柔美，黜陽剛美，吳一峯則依據真實景色思考古人的畫法，擺脫了一味在南宗傳統中討生活的局限。爲了不辜負馮超然以『立馬吳山第一峯』爲他改名取字的厚望，本來性喜遊歷的吳一峯，對董氏『行萬里路』的主張，身體力行，立志走遍天下名山，並以『大走客』自號。一九三一年，他步行走向富春江、天目山，開始了踏遍名山、圖寫山靈真面目的藝術道路。上面提及的幾件作品，多是這一時期的收穫。

一九三二年他隨黃賓虹入蜀講學，因酷喜蜀中山水，遂流寓錦城，遍遊巴山蜀水，領略神秀雄奇，師造化而法心源，藝事由之大進。他畫的蜀中山水，多屬情濃景真的實境，

有感而發，詩情洋溢，丘壑豐富，筆墨設色縝密秀美，數年後在滬舉辦的《吳一峯蜀遊畫展》，昔日的老師鄭午昌即稱讚：『學益進名益盛而興益高。』『博大奇瑋，如太史公之屬文，至可佩也！』張大千亦題其畫曰：『一峯道兄此幅，氣象萬千，雄奇茂密，起清湘於三百年後。真山靈知己也！』他返蜀後，更以書畫潤資建一峯草堂，因擔任四川美術協會交際組長，草堂遂成為名家雅集的中心，各地來蜀畫家亦多來此作客。其後數十年中，他更探滇黔之勝，貌關隴之雄，畫閩浙齊魯蘇贛之美，成就了他獨樹一幟的風格。

對此，深深瞭解他的友人陸儼少，在吳氏晚年出版的《吳一峯畫集序》中指出：『當時中國畫壇，摹古成風，於故紙堆中討生活，上溯四王，陳陳相因，鮮有新意。而黃賓虹先生獨排衆議，力挽狂瀾，倡爲出外寫生之舉。打破千家一面，奄奄無生氣之弊。君追隨黃先生跋涉萬里，看盡神州風景，經歷險阻，深入窮鄉僻壤。高山大野，遠林平楚，江流之湍急，雲物之淒迷，以及通都大邑，關隘津梁，皆可按圖索驥，指名而得，於是畫風丕變，而君名亦大噪。今君年逾八十，精力未衰，精進不已。於傳統中獨闢蹊徑，則其所詣，詎可量哉！』

與時俱進寫世情

二十世紀前半葉的山水畫畫家，雖然普遍恢復了師法造化，但仍然畫名山勝境的多，畫中的舟橋房舍、人物衣冠亦與明清無異。而吳一峯的山水畫，儘管與傳統一脈相承，但『質沿古意而文變今情』。他筆下的祖國山河，不僅有動於衷地感懷以往，而且饒有興味地描繪現實的生活風情，因而具有濃鬱的生活氣息，甚至反映了時代變化。古代山水畫的題材，往往遠離現世的社會生活，畫中的人物也成了『不知有漢，何論魏晉』的符號，功能無外名山勝景的謳歌、林泉之心的寄託或精神與天地相往來的逍遙。二十世紀以來的國運民情，使有創造性的畫家，吸收時代的新機，畫山水而關注生民，發展了山水畫的功能。在這一方面，參加辛亥革命的高劍父是三四十年代突出的代表，吳一峯則是很少有人注意及之的另一先行者。

高劍父曾批評守舊的山水畫家：『畫面的一切都要古的，新的時代景物，無論怎樣美都不許他人畫，如寫建築物，也要寫古城、古剎、浮屠、宮闕、樓臺、荒邨野店、板橋古渡；舟車呢，則扁舟、野渡、帆船、瓜皮小艇、牛車、馬車、獨輪車之類。』他同時指出：『我的風景畫中，常常配上西裝的人物，與飛機、火車、汽車、輪船、電桿等的科學化的物體。』吳一峯的山水畫也有類似的特點。在三十年代的《雲臺山》中，他即畫時人騎驢；四十年代的《青衣放筏》，更突出放筏船工的生活；一九四七年滇黔之行創作的《惠通橋》、《大理三月街》和《芒市大佛寺》，或者以現代大橋上行駛的汽車入畫，或者描繪青山綠水間的集市，摩肩接踵，萬頭攢動，或者描寫雲南山村少數民族擔貨過橋的生活風情，在山水畫中注入了人文價值。

另一些作品，則在山水畫中表現了江山人事的感慨，或歌頌抗日戰爭，或揭露當局的窮兵黷武。《松山道上》和《松山戰跡》描寫抗日戰爭中的殘跡，畫中斷壁殘垣、高樓坍塌，軍車傾覆，樹木乾枯、彈片累累。後者題曰：『滇西反攻，歷時半載始克頑兇，松山之役尤為殘烈，城垣、房屋毀於炮火。丙戌過此，有江山依舊，英雄何在之慨。圖之以誌不忘。』畫家通過描繪抗戰的遺跡，歌頌反侵略戰爭的慘烈，抒發了對英雄的欽敬之情。這樣的立意的作品，在中國山水畫史上，寫下了千古所無的新的一頁。《大理三塔寺》，在南詔的歷史遺跡中，不僅描寫了寺前駕車行路的平凡百姓，而且突出了佔據三塔寺的滇西警備司令部，門衛持槍，戒備森嚴。這種山水人物的結合，看似紀實，卻平添了寫實主義的鋒芒。

新中國成立以後直到改革開放新時期開始，吳一峯儘管一度成為汽車修理廠的保管員，被調入文聯創作室之後，又在多次政治運動中歷盡崎嶇。但他的內心充滿光明，一直熱情謳歌祖國的山川，並在反映新時代的題材的開拓方面與時俱進。新中國成立後五六十年的山水畫，一個最大的特點，是實現山水畫文化觀念之變。這一歷史性的變化，在於強化社會的人對自然的主宰，在於突出革命歷史與建設現實在自然環境中留下的印跡，不再像古人一樣以

『天人合一』的觀念表現個體的精神在大自然中的逍遙，而著重表現人類在自然環境中改變自己的命運同時也改變自然的面貌。這在中國山水畫史上是一個巨大的變革。由於吳一峯早就在畫現實的山水，所以理所當然地成爲這一變革的積極參與者。

在吳一峯五六十年代的作品中，除去一般描繪自然風光外，一大類屬於城鄉生活的頌歌。本來在他三四十年代的山水畫中，已出現了描寫生活風俗的作品，山水已作爲現實人們生活的自然環境，人民的生存狀態得到了表現，這時他更突出了和平生活其樂融融。《點蒼集勝》、《趕場》、《春曉》、《杜甫草堂》、《成都燈會》和《光榮之家》都屬於這類充滿濃郁生活氣息的作品。其中的《點蒼集勝》，分明繼承了《清明上河圖》的傳統，在功力深厚的小青綠山水中，精心地描繪西南少數民族的生活風情，畫中但見青山白雲、古城田壟、桃花盛開、貨棚整潔，萬木向榮，清泉流淌，趕場的人群熙熙攘攘，表現了一派欣欣向榮的景象。

另一大類是社會主義建設的禮讚。畫家積極地描繪新鮮事物，熱情地歌頌經濟建設，表現人們的忘我勞動，突出改天換地的業績，畫中的山水不再是一般的審美物件，而成了展現建設者不凡功業和改變自然面貌的場所。《鑿開秦嶺》、《火車開過明月峽》、《合川釣魚城》、《閬中春色》、《嘉陵山色》、《寶成線建設工地》、《山區變樣》、《發展副業》、《豐收在望》和《川滇通途》都屬於這類作品。這類作品中時見高樓、大橋、火車、汽車、水碾、拖拉機、高壓電線桿，不知疲倦地忘我勞動的人羣，一種往古所無的景觀，一種人與自然環境的新的關係，表現了畫家爲謳歌新生活的積極探索。

可以看到，吳一峯雖仍畫山水，卻越來越致力於表現山水中的人的活動。他沒有忽視風俗圖畫中的人物的美感，比如描繪春日山溪的《春曉》，不但點染了春風又綠，桃李盛開，春江的水暖和水流的歡快，而且凸現了在木橋上擔擔、揸簍、推車、牽牛、趕牛農民的生動情態。少年身後背簍中露出了鵝頭，擔擔的婦女親切地顧盼對話，中年農民倒退著牽拉

牲畜過橋，揮鞭助力的少年緊隨其後，這些形象抓住了現實中樸素動人的美，增加了作品喜氣洋洋的生活情趣。同時，吳一峯還努力挖掘山水風俗畫的人文意義，描繪革命勝地的《羅坪》，描寫送子參軍的《光榮之家》，都反映了畫家真誠的努力。

今天看來，當時輿論偏重於對改天換地建設題材的提倡，客觀上也掩蓋了自然風光描寫者中對『天人合一』的重視，但吳一峯的選材卻是比較全面的。尤為難得的是，在這些歌頌新時代的作品完成之時，吳一峯正處於因歷史問題、錯劃右派和『文革』期間遭受不公待遇之際，他卻能夠忘記個人榮辱，充滿一片心底光明地與時俱進，這是何等地難能可貴。所以，在新時期到來之後，他被落實政策、恢復名譽，擔任四川省詩書畫院顧問、成都畫院顧問、四川省文史研究館特約館員，是理所當然的。晚年的吳一峯，以老驥伏櫪的壯志，恢復了『大走客』的遊歷寫生，在多年的積累上又完成了一批景觀更加壯麗、筆法更加老辣、色彩更加鮮豔、表現人的恢弘精神與靚麗雄秀的大自然和諧的作品。

吳一峯既是時代造就的畫家，又以自己的創作反映了中國山水畫的與時俱進。思考他的『成功之美』和『所致之由』與時代的關係，特別是他以古法寫生畫真情實境描繪風晴雨雪的可視性，在與時俱進中使從古代走向現代的中國山水畫具有時代變化的真實性，對山水風俗畫的開創性及描繪生活風俗的多彩性，還有堅持筆墨圖式民族傳統的自覺性，肯定會對我們的山水畫創作提供寶貴的啓示。

二〇〇七年四月

前言

吳一峯（一九〇七—一九九八年）名立，號大走客，浙江平湖人。畢生致力於中國山水畫的研究與創作，畫風嚴謹、題材廣泛，成就卓著。是二十世紀百年畫壇中一位行跡獨特、實力深厚的山水畫家。

一

吳一峯先生的山水畫創作以『寫實』為审美取向，長年堅持對景寫生，透徹而生動的『寫實』，是其繪畫的風格和特點。他早年求學、習畫於上海，在上海美專接受了一流的精英式教育和嚴格的美術專業訓練，於詩、書、畫、印、文史地理皆所通習，信手可為。美專畢業後，他遊學於海上名家、大師之間，於筆墨技法、線條色彩、構圖運境、煉物造型，均嫺熟自如而臻化境。一生從藝七十餘年，遊歷不止，丹青勤塗，其畫作繼承傳統又不泥於古人筆墨，取諸實景又不為一石一樹所限，脫然自拔，蹊徑獨闢，作品極富藝術感染力。當其二十多歲時，他即知名於（南）京、滬和四川，四十歲左右已在國內享有盛名，五十歲左右便以一批寫實力作在新中國畫壇自擁一席，得到廣泛的注目和承認。

吳一峯青年時期問道於黃賓虹，深受其所倡導的外出寫生、『師法自然』創作思想的熏陶。立志高遠，欲效往古之畫哲一寫『山靈真面』。且性喜遊歷，聞佳勝輒負餼糧隻身而往，故青年時期即已遍覽東南名勝。一九三二年隨黃賓虹入蜀後，慕三巴之崇山奇嶺，喜錦江之麗水春色，遂擇居成都。從此遍遊蜀中名勝，探幽索險，幽、秀、雄、奇無不反復尋索，對嘉陵江流域、岷江流域風光更作了全面系統的考察，遊蹤直達滇黔。自一九三一年徒步富春江、天目山寫生創作國畫，至一九九四年扶病現場寫生創作《四川省詩書畫院全景圖》，筆下所反映所再現的，是他六十餘年親歷目擊的『山靈真面』，是對自然山川的深刻感受，是生動真切的風土民俗，是濃縮時代的現實生活。他以精湛高超的筆墨技巧，通過自己長年步履實地的考察，其山水畫作品已完全摒棄了玩弄筆墨技巧、閉戶弄楮的創作程

式，一切以『造化爲師』，精摩細揣，寫生提煉，圖繪爲一幅幅真實鮮活、引人入勝的藝術作品，極富厚重的生活底蘊。略論其藝術價值之所在，可謂涵蘊多個方面，即：高度的藝術性、珍貴的歷史性、生活的現實性、風俗的資料性。

一一

吳一峯先生的繪畫作品，大多取材於蜀中及滇黔風光而旁及其他。上海美專畢業後，他便逐漸從小畫室走向大自然，在真山真水中尋找創作的源泉和靈感。總其一生，足跡遍西南，履痕半神州，其山水畫的創作實踐以及繪畫風格的變化，均與其遊蹤的變化而相伴相隨。他早期的作品，受的是江南山水的熏染，畫風娟秀、清麗、空濛。其一九三〇年的海寧觀潮及一九三一年的富春江、天目山的寫生作品，表現的正是江南山水的柔媚和空明，如《天目山蓮花峯》、《玲瓏山》、《嚴子陵釣台》等。而他入蜀以後的作品，則與西南山水雄奇壯美的特點相契合，渾然一體。畫風亦逐漸轉爲雄健蘊厚，奇峭蒼渾。

吳一峯居蜀六十五年，盡覽蜀中名勝，蜀中山水的幽秀雄險，橫浪急風，在其筆下表現達到極致。其所描繪的題材，以嘉陵江和岷江流域、滇黔、青城、峨眉、劍門、寶圖風光的作品最爲系統和典型。

嘉陵江，發源於陝西省鳳縣，經略陽南流入四川後，爲蜀中黃金水道，綿延一千餘公里，兩岸風光綺麗。吳一峯在上世紀三四十年代即已數度赴川北及嘉陵江遊歷寫生。一九五五年，他受中國美協指派赴建設中的寶成鐵路體驗生活。至陝西探嘉陵江源頭後，順流而下經廣元、閬中、南部、南充、合川至重慶，對嘉陵江進行了全程的考察和寫生。隨後，相繼創作了數百幅反映嘉陵江流域風光的作品，在二十世紀五十年代的四川美術界引起強烈反響，如《鑿開秦嶺》、《火車開過明月峽》、《合川釣魚城》、《閬中春色》、《武勝江岸》等。其後描繪嘉陵江全流域風光的長達二十多米的巨型手卷——《嘉陵山色》圖，則更爲其嘔心瀝血的曠世力作。