

中国历代画家佳作品鉴  
范达明 主编 吴菲之纪念馆 编著 浙江摄影出版社

# 吴菲之





中国历代画家  
佳作品鉴  
**吴萸之**

范达明 主编 吴萸之纪念馆 编著

责任编辑 薛蔚 张宇

装帧设计 薛蔚

责任校对 高余朵

责任印制 朱圣学

### 图书在版编目(CIP)数据

中国历代画家佳作品鉴. 吴萑之 / 范达明主编; 吴萑之纪念馆编著. — 杭州: 浙江摄影出版社, 2017.3

ISBN 978-7-5514-1721-1

I. ①中… II. ①范… ②吴… III. ①中国画—作品集—中国—现代 IV. ①J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2017) 第 042554 号

 中国历代画家  
佳作品鉴 **吴萑之**  
范达明 主编 吴萑之纪念馆 编著

全国百佳图书出版单位

浙江摄影出版社出版发行

地 址: 杭州市体育场路347号

邮 编: 310006

电 话: 0571-85170300-61005

网 址: [www.photo.zjcb.com](http://www.photo.zjcb.com)

制 版: 浙江新华图文制作有限公司

印 刷: 浙江影天印业有限公司

开 本: 889mm × 1194mm 1/12

印 张: 5

2017年3月第1版 2017年3月第1次印刷

ISBN: 978-7-5514-1721-1

定 价: 48.00元



吴茀之（1900—1977）

吴茀之，现代著名国画家，美术教育家，“浙派”中国画主要代表人物。1900年4月26日生于浙江省浦江县前吴村，1977年7月26日在杭州逝世，归葬故里，享年77岁。

吴茀之初名士绥，字茀之，以字行，后改名谿，号吴谿子。其父申卿，晚清秀才，喜吟咏，能丹青；舅父黄尚庆，秀才，通经史，善书画。他幼承家学，读书之暇，常临蒋南沙、恽南田工笔范本，摹画花鸟、人物已能象形。1919年拜乡贤陈友年为师，习“四书五经”、《纲鉴易知录》等文史，在乡里有“三绝”之誉。1922年考入上海美术专门学校，从吴昌硕、王一亭大写意画派，多有受益。1924年，他的毕业作品五尺中堂《牡丹水仙图》，赢得主课老师许醉侯和校长刘海粟及王一亭、潘天寿等人嘉许。从此，与潘天寿师友相交，切磋画艺，情谊相得。1925年毕业后，先后任教于苏州第一师范和淮安中学。1928年得经亨颐题写书名的《茀之画稿》出版，刘海粟题“超逸高妙”勉之。1929年回上海美专任中国画教授。1932年春，

与潘天寿、诸闻韵、张书旂、张振铎组织画会“白社”，从事诗、书、画的研究和创作，在沪、苏、宁、杭等地办画展、出画册。他还参加由经亨颐、何香凝创办的艺社“寒之友”，常与潘天寿出入上海大收藏家之门，赏鉴历代名画真迹，眼界大开，艺事日进。在教学中，他既作画示范，又阐明画理与画法，颇受好评。抗战爆发后，吴茀之在沪积极参与举办古今书画展，为捐募救国基金不遗余力。1939年，受潘天寿之邀赴昆明任国立艺专教授。1941年，在福建省立师专艺术科任教授，与包笠山、黄寿祺等结“岁寒”之盟研习诗文。1944年，至重庆磐溪国立艺专任国画科主任，与潘天寿、林风眠、谢海燕、李超士、李可染等会聚。抗战胜利后，随国立艺专返杭。新中国成立后，任中央美术学院华东分院教授，承担民族绘画研究室和彩墨画系教学工作。1959年，任浙江美术学院（现中国美术学院）中国画系主任、中国美术家协会浙江省分会副主席等职。

吴茀之擅长写意花鸟，兼作山水、人物，素

有诗、书、画“三绝”之称。他与潘天寿、黄宾虹、诸乐三等共创现代美术院校的中国画教育体系，培养了大批书画人才，为中国现代美术教育事业做出了卓越的贡献，不但个人在艺术创造上达到了高新境界，而且在教学实践中为现代中国画教学奠定了基本格局。吴茀之说：“我们是中国人，当然热爱我们智慧的祖先辛勤劳动所创造的，并几千年来一直为广大人民所喜闻乐见的传统绘画，尤其我们是以国画为终身事业的人，不但热爱它，同时还要把前人积累起来的理论知识加以整理与研究，作为我们的指南，只有这样，才能真正地理解它，热爱它，适当地吸取外来营养，继往开来，推陈出新，为祖国的绘画艺术放一异彩。”他从事美术创作和教育五十余年，著书立说甚丰，著有《中国画理概论》《中国画十讲》《国画教学法》《中国画的用笔用墨用色问题》《画微随感录》《吴茀之题画诗存》，以及多种个人书画集。

# 目 录

|           |   |
|-----------|---|
| 总序        | 3 |
| 吴茆之书画作品解读 | 5 |

|         |    |         |    |           |    |
|---------|----|---------|----|-----------|----|
| 牡丹水仙图   | 13 | 牡丹争春图   | 27 | 凌霄花图（右图）  | 42 |
| 紫藤图（左图） | 14 | 猫蝶图     | 28 | 五果之图（左图）  | 43 |
| 蕙兰图（右图） | 14 | 石斛图     | 29 | 棕榈枇杷图（右图） | 43 |
| 狂兰图（左图） | 15 | 桑葚图     | 30 | 马缨花图      | 44 |
| 墨兰图（右图） | 15 | 孔雀仙人掌   | 31 | 胜似春光图     | 45 |
| 墨牡丹     | 16 | 蓼花水稻青蛙  | 32 | 松色不肯秋图    | 46 |
| 蟹图      | 17 | 秋光烂漫图   | 33 | 篱边斗大花图    | 47 |
| 春江嬉鸭图   | 18 | 竹秀兰馨图   | 34 | 一片清幽水石间   | 48 |
| 鳊鱼图     | 19 | 山茶花     | 35 | 蓖麻图       | 50 |
| 坛酒双鱼图   | 20 | 盆菊图     | 36 | 螃蟹图       | 51 |
| 兰谷春深图   | 21 | 一唱雄鸡天下白 | 37 | 拒霜        | 52 |
| 松荫伏虎图   | 22 | 巨龙图     | 38 | 康乃馨       | 53 |
| 红梅群雀图   | 23 | 降龙松图    | 39 | 龙吐珠图      | 54 |
| 蔷薇雏鸡图   | 24 | 红榴图     | 40 | 万寿菊       | 55 |
| 清影图     | 25 | 剑麻图     | 41 | 一串红       | 56 |
| 青松图     | 26 | 木兰花（左图） | 42 | 映山红       | 57 |



吴茀之 (1900—1977)

吴茀之,现代著名国画家,美术教育家,“浙派”中国画主要代表人物。1900年4月26日生于浙江省浦江县前吴村,1977年7月26日在杭州逝世,归葬故里,享年77岁。

吴茀之初名士绥,字茀之,以字行,后改名谿,号吴谿子。其父申卿,晚清秀才,喜吟咏,能丹青;舅父黄尚庆,秀才,通经史,善书画。他幼承家学,读书之暇,常临蒋南沙、恽南田工笔范本,摹画花鸟、人物已能象形。1919年拜乡贤陈友年为师,习“四书五经”、《纲鉴易知录》等文史,在乡里有“三绝”之誉。1922年考入上海美术专门学校,从吴昌硕、王一亭大写意画派,多有受益。1924年,他的毕业作品五尺中堂《牡丹水仙图》,赢得主课老师许醉侯和校长刘海粟及王一亭、潘天寿等人嘉许。从此,与潘天寿师友相交,切磋画艺,情谊相得。1925年毕业后,先后任教于苏州第一师范和淮安中学。1928年得经亨颐题写书名的《茀之画稿》出版,刘海粟题“超逸高妙”勉之。1929年回上海美专任中国画教授。1932年春,

与潘天寿、诸闻韵、张书旂、张振铎组织画会“白社”,从事诗、书、画的研究和创作,在沪、苏、宁、杭等地办画展、出画册。他还参加由经亨颐、何香凝创办的艺社“寒之友”,常与潘天寿出入上海大收藏家之门,赏鉴历代名画真迹,眼界大开,艺事日进。在教学中,他既作画示范,又阐明画理与画法,颇受好评。抗战爆发后,吴茀之在沪积极参与举办古今书画展,为捐募救国基金不遗余力。1939年,受潘天寿之邀赴昆明任国立艺专教授。1941年,在福建省立师专艺术科任教授,与包笠山、黄寿祺等结“岁寒”之盟研习诗文。1944年,至重庆磐溪国立艺专任国画科主任,与潘天寿、林风眠、谢海燕、李超士、李可染等会聚。抗战胜利后,随国立艺专返杭。新中国成立后,任中央美术学院华东分院教授,承担民族绘画研究室和彩墨画系教学工作。1959年,任浙江美术学院(现中国美术学院)中国画系主任、中国美术家协会浙江省分会副主席等职。

吴茀之擅长写意花鸟,兼作山水、人物,素

有诗、书、画“三绝”之称。他与潘天寿、黄宾虹、诸乐三等共创现代美术院校的中国画教育体系,培养了大批书画人才,为中国现代美术教育事业做出了卓越的贡献,不但个人在艺术创造上达到了高新境界,而且在教学实践中为现代中国画教学奠定了基本格局。吴茀之说:“我们是中国人,当然热爱我们智慧的祖先辛勤劳动所创造的,并几千年来一直为广大人民所喜闻乐见的传统绘画,尤其我们是以国画为终身事业的人,不但热爱它,同时还要把前人积累起来的理论知识加以整理与研究,作为我们的指南,只有这样,才能真正地理解它,热爱它,适当地吸取外来营养,继往开来,推陈出新,为祖国的绘画艺术放一异彩。”他从事美术创作和教育五十余年,著书立说甚丰,著有《中国画理概论》《中国画十讲》《国画教学法》《中国画的用笔用墨用色问题》《画微随感录》《吴茀之题画诗存》,以及多种个人书画集。

# 目 录

|           |   |
|-----------|---|
| 总序        | 3 |
| 吴茆之书画作品解读 | 5 |

|         |    |         |    |           |    |
|---------|----|---------|----|-----------|----|
| 牡丹水仙图   | 13 | 牡丹争春图   | 27 | 凌霄花图（右图）  | 42 |
| 紫藤图（左图） | 14 | 猫蝶图     | 28 | 五果之图（左图）  | 43 |
| 蕙兰图（右图） | 14 | 石斛图     | 29 | 棕榈枇杷图（右图） | 43 |
| 狂兰图（左图） | 15 | 桑葚图     | 30 | 马缨花图      | 44 |
| 墨兰图（右图） | 15 | 孔雀仙人掌   | 31 | 胜似春光图     | 45 |
| 墨牡丹     | 16 | 蓼花水稻青蛙  | 32 | 松色不肯秋图    | 46 |
| 蟹图      | 17 | 秋光烂漫图   | 33 | 篱边斗大花图    | 47 |
| 春江嬉鸭图   | 18 | 竹秀兰馨图   | 34 | 一片清幽水石间   | 48 |
| 鳊鱼图     | 19 | 山茶花     | 35 | 蓖麻图       | 50 |
| 坛酒双鱼图   | 20 | 盆菊图     | 36 | 螃蟹图       | 51 |
| 兰谷春深图   | 21 | 一唱雄鸡天下白 | 37 | 拒霜        | 52 |
| 松荫伏虎图   | 22 | 巨龙图     | 38 | 康乃馨       | 53 |
| 红梅群雀图   | 23 | 降龙松图    | 39 | 龙吐珠图      | 54 |
| 蔷薇雏鸡图   | 24 | 红榴图     | 40 | 万寿菊       | 55 |
| 清影图     | 25 | 剑麻图     | 41 | 一串红       | 56 |
| 青松图     | 26 | 木兰花（左图） | 42 | 映山红       | 57 |

# 总序

范达明

中国画渊源于华夏古老的农业文明，它以独特的笔墨形式、诗书画印“四全”的承载方式，成为中华民族智慧的集中体现，在世界艺术之林展现出东方绘画的魅力与风采。这或许就是它绵延千年而不衰，在当下仍以其勃发的生命力获得极大发展并影响世界的根本原因。

中国画与传统西洋绘画同样具备“外师造化”的艺术本原，然而它在其具象造型的外在形态里，强调“以形写神”的观照态度，注重“以象取意”的表达方式；中国画家将画面视觉图像背后的寓意或隐喻意义，即“意象”之象征意义（所谓“能指”背后的“所指”意义），视为艺术旨趣和“中得心源”之所在，甚至以此作为中国画的审美规范与内在诉求，从而凸显出它与西洋绘画殊为有别的品格特色。从古代的画工画、院体画到近古的文人画，包括工笔的画面形态与写意（或笔意）的画面形态，以及两者兼容的画面形态，中国画在其不同历史时期、不同类别或画法上尽管千变万化，而上述的审美规范与内在诉求却基本不变，其独具的品格特色亦依旧存在。

时至今日，中国画不仅被视为一种民族绘画的技艺，更被视为中国传统文化的一门重要学问。与此同时，历代中国画名家的作品，不再像以往那样仅为艺术机构所研究、收藏与展览，更在艺术市场流通中为越来越多的民间藏家及画廊所青睐。各类媒体已然把与它们相关的种种情况与信息列为文化宣传的热点。而有关历代名家佳作的知识，同样也不独为美术专家与专门机构所关注，更成为普通人文化常识范围的求知需求。推介中国画名家作品的各类图书，不仅有固定的读者群，更有日益增多的喜好者与

收藏者，它们成为出版界图书发行的热门品种，艺术书店常销热销的上佳读物。这其中，又有“中国历代画家佳作品鉴”丛书应运而生——这是经由诸方面的通力协作，由浙江摄影出版社策划与出版的。

相比同类书籍，“中国历代画家佳作品鉴”丛书的特色，在于它突出了“品鉴”的要义。品鉴，即品评、鉴赏，它以画迹即绘画作品本身为观照品评对象。你若想认识、了解中国画，学习其技艺，探求其学问，就应从具体作品的品鉴开端。

黄宾虹有言：“有形影常人可见，取之较易；造化天地，有神有韵，此中内美，常人不可见。”（1948年，与王伯敏书）在这里，宾翁把中国画佳作有神有韵有内美却为“常人不可见”的矛盾情况提了出来。而“品鉴”作为由行内专家以审美理性面对画作所做的描述、品评与解读，显然是化解这个矛盾的有效途径。

“中国历代画家佳作品鉴”丛书所确立的目标，正是把佳作品鉴视为其要务与题中之义。丛书在遴选刊印历代绘画名家佳作的同时，特邀艺术理论专家撰写相关文字，包括名家生平、名家艺术成就与风格特色综论，以及佳作品鉴。后者是对特定名家所有被遴选佳作所做的一画一评文字解读，力求如实、贴切而有审美专业水准。

我们相信，打开书页，一并呈现于你眼前的解读文字与佳作画图，能够满足你对于某位名家之所以取得如此艺术成就的真切认识：知其然，更知其所以然。丛书因此也一定不失为美术学子和普通读者步入中国画艺术殿堂的良师益友。

2015年12月23日于杭州



# 吴萆之书画作品解读

作为 20 世纪“浙派”中国画的领军人物之一，吴萆之先生擅长写意花鸟画，兼作山水、人物，同时在画史、画论、诗文、书法以及中国画教学等方面贡献卓著。他与潘天寿先生亦师亦友，志同道合，无论是在国立艺专时期还是在浙江美院期间，如果说潘天寿是中国画主帅，他便是名副其实的副帅。然而，对于他的艺术研究至今仍停留在一个比较初步的阶段，甚至几乎还是一片荒原，艺术市场以亿元标价潘天寿巨作，却疏漏了近在咫尺的吴萆之。

吴萆之（1900—1977）是世纪同龄人，生前孤傲不羁，20 世纪 30 年代任上海美专教授，作品享誉上海滩；40 年代在国立艺专被人追捧为“诗书画三绝”，才情和品行均被视为国画界的圭臬，与潘天寿情同手足，深受学生爱戴；五六十年代步入高峰却逢“文化大革命”，创作受阻，作品遭损。

纵观吴先生艺术生涯，大约可分为“攻传统”“重写生”“创个性”三个阶段：第一阶段，三十岁前后直入传统，尤其深得吴昌硕精髓，几乎成为吴派守门人，直到被经亨颐、潘天寿提醒，作品务去“昌硕气”为止；第二阶段，“取经多方”之外，特重师法造化，走写生采集画材之路，五六十年代广采新题材，创造新技法，逐渐形成清新刚健、婀娜多姿的个人风格；第三阶段，历

经世事沧桑，作品渐趋淳厚朴茂，老辣郁勃，个性更为特显，可谓人笔俱老，水到渠成。试以此三阶段观摩品鉴。

## 攻传统

吴萆之十分注重学习和继承传统。早年学蒋南沙工笔一路，二十二岁考进上海美专求学，深受吴昌硕画派的熏陶，开始专攻大写意，绘事日进。1924 年上海美专毕业时，他的毕业作品是一幅五尺整张的中堂《牡丹水仙图》，此画已大变蒋南沙风味，其气局、笔意深得吴昌硕大写意派的精髓。许醉侯先生对此颇为赞赏，喜为题记：“凌波妃子湘江步，绝代天姿翠阁芳；富贵神仙如此艳，更谁一曲奏霓裳。吴君士绥画笔雄浑，气象高古，近法缶翁、上追复堂，兹以近作索题，为书二十八字张之。甲子长至节许醉侯并志。”校长刘海粟和王一亭先生等见此均致嘉许。毕业后，吴萆之赴苏州、淮安教书，于 1929 年回母校任中国画教授。

吴萆之从自己的创作实践中渐渐体会到：“单学一家易拘守，要取法乎上，贵在变通。”既要学哪家像哪家，深入堂奥，将其长处学到手，又要善于吸收各家之长，融会贯通，凸显自己独特的艺术面貌，才能令人百看不厌。

这一学习中国画的真谛，也得之于经亨颐和



牡丹水仙图

潘天寿的提醒。当时吴昌硕为画坛盟主，威望极高，谁能得其皮毛，在大上海就衣食无忧，吴萆之对

吴昌硕艺术的领悟又确实高人一筹，其作品受人追捧也很自然。有一次，吴萆之拿了几件作品向经亨颐先生请教。经先生是潘天寿就读浙江一师时的校长，工书画，他观看良久默不作声，神情沉郁严肃，最后坦率地说：“我认为你的这些作品，‘昌气’太重。做第二个吴昌硕有什么意思？今后不要去看吴昌硕的画，要画自己的画，写自己的字，立自家面目。”

此后不久，吴萆之把经亨颐的这番话告诉潘天寿，潘天寿说：“我赞成这个意见。”于是两人共同回顾了中国画史中的有关事例，认为历代出人头地的画家，莫不在继承的基础上有所革新，如果只有继承而不革新，事物就不会发展了。他们谈到了扬州八怪强调“自立门户”，发挥独创精神。他们谈到李方膺自题诗：“铁干铜皮碧玉枝，庭前老树是吾师，画家门户终须立，不学元章与补之。”李复堂早年曾从同里魏凌苍学习山水，入清宫当内廷供奉时跟随蒋廷锡搞工笔花卉，之后从高其佩学习，到扬州后受石涛作品启发，他的大写意作品又多是师法徐渭的，可谓取经多方。同样，郑板桥主张向古人学习，“学一半，撇一半”，“师其意而不在迹象间”。金冬心善于画梅花，曾对画梅能手汪士慎和高翔的作品进行比较研究，认为高翔所作的疏花与汪士慎的繁枝梅“各臻其微”，他在“不疏不繁之间”别开生面，创造出自

己的梅花形象。黄慎从唐代书家怀素的草书中得到启发，将草书的笔法运用到人物画创作中，创立自己的风格。

他们决心以石涛、扬州八怪为榜样，追求各自独特的艺术个性，1932年与诸闻韵等五人组织的画会“白社”，就以此为指导思想。

吴萆之时常出入上海诸收藏家之门，鉴赏历代名画真迹，广取博采，转益多师，艺事精进。1931年作《紫藤图》，画中老干藤蔓气韵生动，超脱灵变，得青藤神髓；落墨淡雅清润，承石涛遗意；以双勾淡彩画紫藤花冠，潇洒闲逸，饶有复堂风采。在画右下边自题诗一首：“万花滴滴动飘摇，露气珠光映碧霄；可惜临风依老树，他年何处托春娇。”书法有汉隶、魏碑风范，托物言志，道取法多家、自辟蹊径之意。

他在1933年创作《蕙兰图》，深究兰之习性、特征、风神，为一束从山中携来的露根兰写照传神。用行楷法，笔法恬静，画面秀逸润含春雨，氛围营造馥郁可掬。此画借物抒情，认为空谷幽兰可以香称王，并不输于以色称王的牡丹，“怜花并自怜，谁为青眼客”，既直揭时弊，又作了真诚的赞美。潘天寿特于画上题诗两首赞赏，又跋曰：“萆之为蕙兰写照，得如此佳构，真外师造化，中得心源者矣。可佩！可佩！可畏！可畏！”

他在1937年画的《墨牡丹》，更是淋漓跌宕，

颇得徐青藤的神髓。1945年拟八大山人的山水轴，也笔墨神韵，惟妙惟肖。此时吴萆之的传统功力已远胜同道，为日后个人风格的形成打下了扎实的基础。40年代，他受聘国立艺专以后，尤其是进入五六十年代，开始对写生予以特别的重视。

### 重生

吴萆之谓：“欲全其形，欲新其（境）界，非从写生下功夫不可。”他教学生重视写生，自己身先士卒，实践在先。他留下了许多课徒画稿、

写生稿。他的对景写生不同于西画写生的造型写实，不要求毛发不差。他主张“自然性灵之表现，非斤斤于形相与色相之追求”，认为“吾国写生，写其生机，轻形似而重神似，实写生之更进一层”。

概括地说，吴萆之的写生观主要有三个特点：第一，外师造化，不忘“中得心源”。

吴萆之作画重天机逸趣，而不流于虚幻。他把作画的灵感与取法自然结合起来，对唐朝名画家张璪“外师造化，中得心源”别有心得，并著有《论中国画写生》。他常去钱塘江观潮，以领略汹涌澎湃的气势；冒雪赴孤山寻梅，以寄托坚毅不拔的情怀；去农村写生四时景色，以追念田园勤作业的情感。凡一草一木，飞鸣潜游，都看在眼里，记在心里，必得它的天机神理而后再用笔墨表现出来。例如，1961年吴萆之观赏西湖菊展归来，默写了一幅《盆菊图》，可以说是他即景生情、因情造境的精心巨构。题诗云：“殿秋谁蒔千盆菊，不见南山亦壮观。”画面花繁叶茂，郁勃葱茏，笔墨飞舞，气度轩昂。1964年，吴萆之病后扶筇去植物园药圃观赏，并对各种药草进行写生，一些闲花野草因之而被写照传神。吴萆之在那段时间所作的《紫茉莉图》，虽不及牡丹艳丽，但是别具淡泊清新的意趣。他经常去雁荡山观飞瀑，登泰山看日出，临蓬莱望海市，上黄山赏奇松，领略大自然的神秀，开坦荡之胸怀，



紫藤图



蕙兰图



墨牡丹



盆菊图



紫茉莉图



吴萸之兰竹谱



狂兰图



墨兰图

养笔墨之气韵。吴萸之搜集了许多山花野草、怪石奇松的速写素材，作为创作时的参考。

第二，既写生梅兰竹菊等传统题材，又寻找新题材，用新技法进行表现。

作为花鸟画大家，吴萸之对于传统题材烂熟于心，中晚年仍不断有新作问世。此类题材除了梅兰竹菊，还有松鹤、柳燕、猫蝶、牡丹等，对此吴先生说：“苟以极新颖之章法与生辣笔墨出之，何尝不能出奇制胜？”《蕙兰图》《狂兰图》，以及《墨兰图》均是如此。吴萸之是画兰圣手、画竹高手，他的《吴萸之兰竹谱》一出版即广受欢迎。又如《猫蝶图》，通常画家们以蝴蝶与猫作为主体，取谐音“耄耋”祈福长寿，此幅却以蝴蝶花代蝴蝶，又多一种含蓄。蝴蝶花摇曳生姿，色彩逼真生动，一只白猫跃上斜坡，静觅蝴蝶，但闻香气不见蝶，正是生疑一瞬间，意情生动，构思巧妙。画中诗句点题：“不知花影动，疑是蝶寻香。”妙得灵气，快慰人生。公鸡也是传统题材，《一唱雄鸡天下白》画上仅一只精神抖擞的公鸡，略去一切背景，造型生动，笔墨简练，亮点在其引吭高鸣的神态，令人恍闻“喔喔喔”的啼叫之声。构图至简，紧扣画旨，突出了“唱”字和“白”字的意境。

更有意义的是，吴萸之画了许多前人不曾画过或者很少有人画的题材。除了农家瓜菜，还有

药本花草，如石斛、马缨花（合欢树）、大岩桐、大丽花、蓖麻、剑麻、仙人掌、桑葚等，均得心应手，给人留下深刻的印象。他曾计划画一本一百种不同题材的花鸟画谱，生前已完成五六十种，皆取之于写生。

1955年，他与潘天寿带学生去雁荡山写生，回来后创作《石斛图》，形神兼备，甚为可爱，凡是见过鲜石斛的人均为之折服。

蓖麻是农作物，常人熟视无睹，罕有入画者，吴茀之却以四尺整张画《蓖麻图》，喜为传神写照。经妙笔勾染，其枝干茁壮，叶片茂密，果籽累累，色泽丰润，便觉不同凡响。尤其在石绿的果籽上，缀以几笔潇洒生动的洋红花瓣，画龙点睛，使通幅色彩更为鲜艳夺目。叶筋勾勒，奔放健劲，宛如草书，一鼓作气，跌宕不羁，多而不乱，妥帖生动。农家田园平凡之物，顷刻成了饶有诗情的

写意之作，生发一股清新气息。

《桑葚图》画的亦是桑树普通的红果子，题材很新。桑树老干用笔转折多变，刚劲有力，墨法枯润适度，细枝落笔凝重，行笔迅捷，笔法寓有转笔之意，显得更为旺盛，细枝与老干长短、粗细形成对比。桑葚画得尤为精彩，用色明豁，用上了他自己创造的“积色法”。他从黄宾虹山水之积墨法得到启发，发展施于花鸟画用色上，



猫蝶图



一唱雄鸡天下白



石斛图



蓖麻图



桑葚图

以应写生花卉之需要。他把各种颜色有序、有理地层层叠加，却显得不脏不腻，艳而不俗，既丰富又明快，较吴昌硕用色又有发展。

在运笔方面，他力避王一亭笔线过于直率之短，取吴昌硕的大篆笔意，而参以隶书、章草，乃至“扬州画派”的狂放，变吴昌硕速度稍慢的线条为稍快或快慢结合的运笔方式，在运笔节奏上起了许多变化，线条既苍劲老辣，又不失气势，出现了笔墨意蕴丰润郁勃的美感。

第三，从写生到创作，渐渐形成个人风格创造。

吴萸之云：“由此即景生情，即景造景，渐入创作而达化境不难矣。”

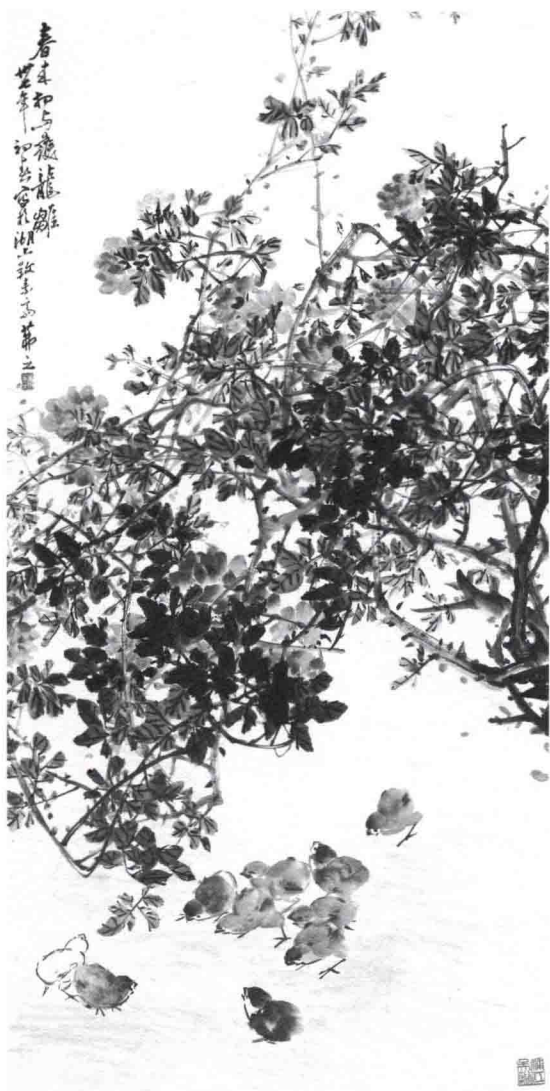
吴萸之与潘天寿结交长达半个世纪，两人的美术教育思想与艺术思想相同，在创作方面却又保持距离，坚持各自的艺术风格。潘天寿作画，立意构思，力求雄健而有奇致；吴萸之作画，立意构思，追求天机逸趣，而有生活情意。潘天寿的艺术风格偏重于理性，结构严谨端庄；吴萸之的艺术风格比较感性，灵变多姿。

吴萸之十分注重构图，深谙构图之宾主、气势、呼应、虚实、藏露、繁简、疏密、参差之要诀，擅长突破传统构图的成法成规而自发新意。他的《蔷薇雏鸡图》，是属于构图较繁的一类。一丛盛开的蔷薇自右向左倾斜，花枝茂密，却穿插得宜，又有舒展疏落之致。时值初夏，熏风习习，

绿草如茵，一群雏鸡嬉逐于花荫深处，自得其乐。画面取高远幽深、动中取静的意境，令人心旷神怡，

平中求奇，有先声夺人之气概。

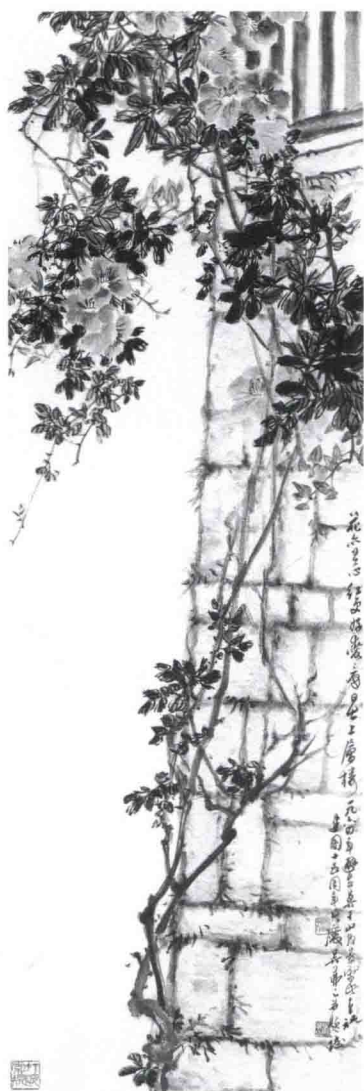
他的《兰谷春深图》，笔墨精练，构图也不



蔷薇雏鸡图



兰谷春深图



凌霄花

同凡响。这是一幅五尺对开宣纸的画面：在上半部，画着几丛花繁叶茂的春兰，自岩石分披而下；下半部三折流泉，自远而近弯曲奔泻而来，一经山谷磐石的夹阻而喷珠溅沫，让人感到淙淙之声不绝于耳；右边中部插入一枝翠竹与流泉照应，平添了层次感和含蓄感。最后在画幅的顶端落下长款：“空谷无人，水流花放，此种境界，非熙往攘来者所能梦见，漫以无声写之……”通幅布局显示了高远、深远的境界，气韵生动，于平淡中更见奇致。

### 创个性

吴萆之善诗文，其画上所题与画意相得益彰，位置高下、书款疏密均极讲究，熔诗书画印于一炉，且能时出新意。晚年所作常钤“打破常规”“宁作我”这两方闲章，以示衰年变法，从“不似之似”“无法之法”中力创新格。

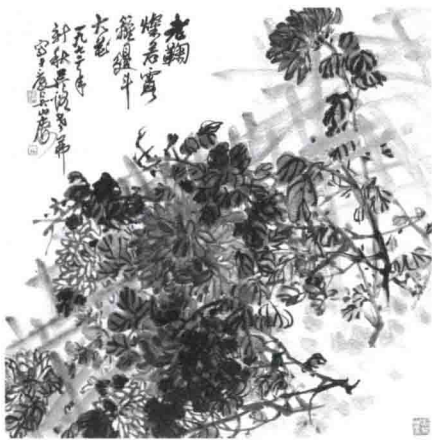
1964年在莫干山避暑偶见门外凌霄盛开，他即兴吟诗：“门外垂垂花发，扶摇直上层楼。爱尔凌霄有志，何时破壁成虬。”在以此诗为画旨欲画一幅《凌霄花》时，他反复推敲构图，觉得倘若单画凌霄花，则为常见图式，难出新意；若以高墙配景，又恐为艺术界非议“景俗，不登大雅之堂”。最后，执意打破常规。“宁作我”，以大石垒成的高墙为背景，以衬托凌霄花“扶摇直

上层楼”的郁勃风姿，画成在左下方钤“打破常规”一章，并寄寓画家对新中国成立十五周年的祝颂之意。此作富有时代精神和生活气息，在艺术上又别开生面。

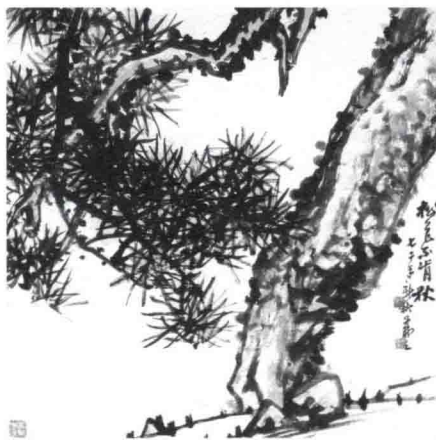
吴萆之晚年已经到了“随心所欲不逾矩”的状态，《篱边斗大花图》可谓其代表作，不为古人成法所囿，超脱灵变，自出新意，醇厚朴茂，老辣郁勃。其牡丹大朵着色采用积色法，效果极佳。许多人临摹此画，往往无法企及，不得不佩服吴老的功力和创新精神。其实此画别有缘故，那时吴萆之得知潘天寿卧病医院，他借口治病，冲破监视，前往探望。不料次日忽闻寿先生噩耗，他为痛失良师益友而寝食不安，《篱边斗大花图》题缶庐诗句“老菊灿若霞，篱边斗大花”，借此

告慰结交半个世纪的师友一路走好，寓意“寿先生您的未竟事业，萆之当挑起重担，自强不息、变革创新，艺术百花园中仍有一朵大花盛开着”。他后来创作的《松色不肯秋图》，也显示了这种不屈不挠的奋斗精神，仿佛一种无声的抗争。《松色不肯秋图》正方形画面，画家用截取法，古松齐根截取，主干直通右上角，气势冲出画外，然后由左上倒挂虬枝和松髯，将气势拉回画面。神龙藏头露尾，松形不全而神完气足，气势磅礴又沉郁含蓄，令人回味无穷。另一幅1977年画的《螃蟹图》，尺幅虽然不大，但造型古拙，笔墨老辣，形神兼备。此乃画家沉疴不起的绝笔之作，故沙孟海赞曰：“笔力坚苍，豁人心目。”

（张岳健文，卢旸改写，作品品鉴文字亦同）



篱边斗大花图



松色不肯秋图



螃蟹图

