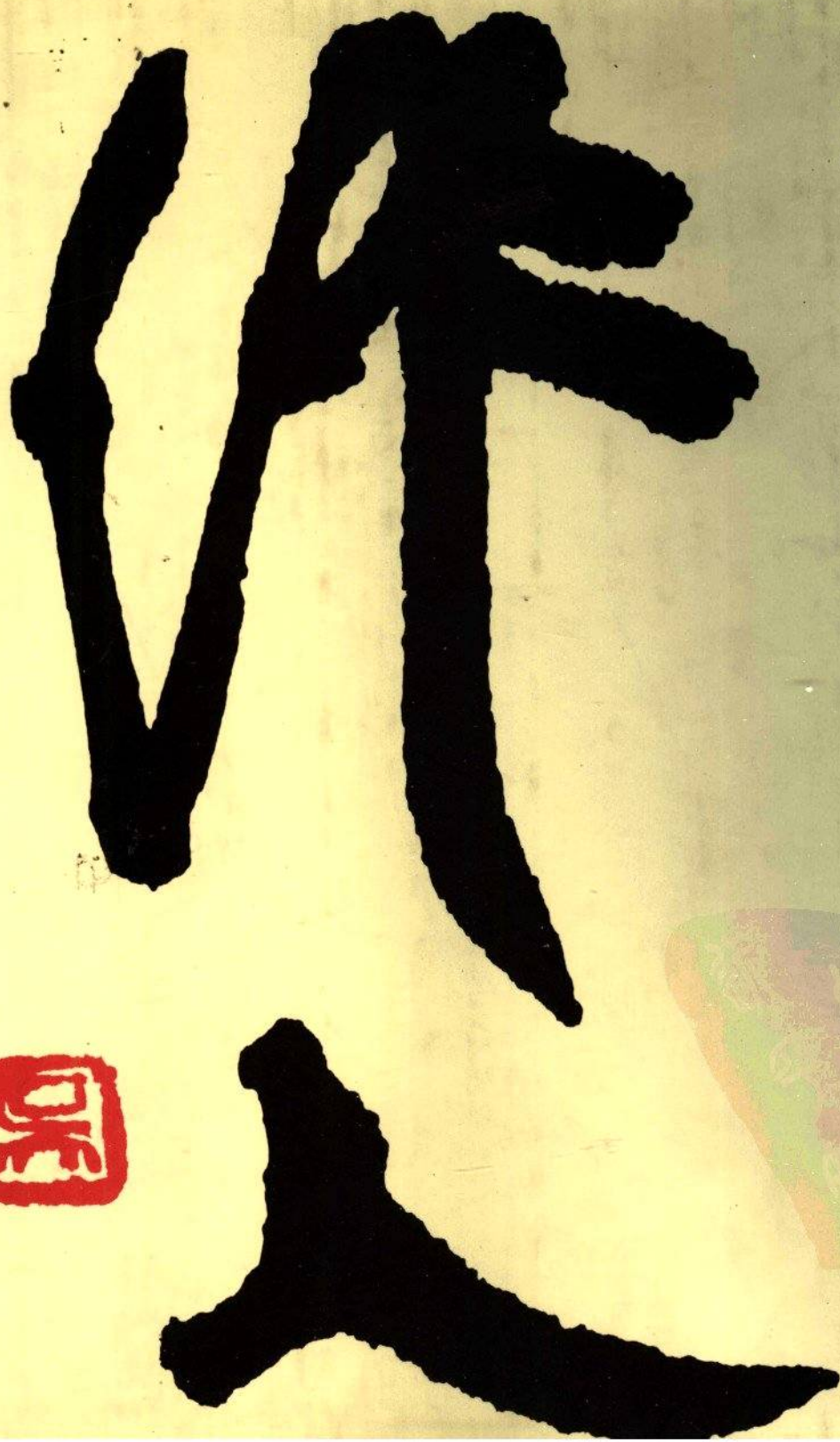


吳作人作品集 · 書法詩詞 ·

遼寧美術出版社



書法詩詞卷

吳作人作品集

遼寧美術出版社

吳作人作品集

主 編 艾中信

副 主 編 趙 敏

劉 迅

林瑛珊

書法詩詞卷

主 編 鄭經文

編 輯 張海波

封面設計 廣 軍

攝 影 谷小波

圖書在版編目 (CIP) 數據

吳作人作品集：書法詩詞卷 / 吳作人著．—瀋陽：遼寧美術出版社，1996．5

ISBN 7-5314-0937-2

I．吳… II．吳… III．①藝術—作品綜合集—中國—當代
②漢字—法書—中國—當代 ③詩歌—作品集—中國—當代 IV．J
121

中國版本圖書館CIP數據核字 (96) 第06916號

吳作人作品集·書法詩詞卷

WU ZUO REN ZUO PIN JI · SHU FA SHI CI JUAN

吳作人

遼寧美術出版社出版 遼寧美術印刷廠印刷
(瀋陽市和平區民族北街29號) 遼寧省新華書店發行

開本：889×1194 1/16 印張：11 $\frac{3}{4}$
印數：1—500

1996年5月第1版 1996年5月第1次印刷

責任編輯：樂祿璋 閔義春 封面設計：廣 軍

責任校對：侯俊華

ISBN 7-5314-0937-2 / J · 256

定價：270.00元

序

艾中信

美術是人類文明的一個窗口，一個民族、一個國家的文化水平及其發展趨勢，在很大程度上可以從美術察覺到興衰演變的軌跡。美術這種意識形態是靜止的，然而蘊含豐厚，尤以中國水墨畫和書法的筆墨意象，包涵着無比博大精深的學識和修養，它反映出畫家的思想和氣質，乃至深刻地折射出畫家心靈深處的宇宙觀和哲學境界。

自古以來的無數優秀美術品，其所以照耀出中華文化源遠流長的光輝，首先是因為五千年一脈相承的傳統從未中斷，並在不斷地創新中演變發展，既有深厚的根基，又時在萌發新枝，所以亘古而長青。華夏文化是多民族的復合體，它的另一特徵是開放性。中國歷來吸收着毗鄰及邊遠地區異民族的文化，隨着陸、海兩條『絲綢之路』的開闢，大量汲取了所渴求的即使非常遙遠國家的異域文化，不擇細流，匯為江海，所以成其大；不自居老大，不孤芳自賞，遠親聯姻，擷其精英，所以攀得高。世界上沒有別的民族像中華民族那樣，在文化上，特別在美術上，對傳統同時也對異域優秀的藝術都這般尊重，繼承着，借鑒着，使兩者有機地結合起來，把世界上的一切藝術營養據為己有，且使它扎根本土，發為華姿，結出碩果。假他山之石，攻本土之玉，這是中華文化特別是美術發展的一條重要的途徑。所以，中國的美術家，尤其是中國畫家，普遍重視文化素養，在磨練技藝的同時，無不潛心學術，以廣博的學識增益其才智，最終使此種學養得以在筆下流露，從而在藝術上體現出書卷氣和學術性的大家風度。自文人畫肇始，即以詩文琴棋等列為不可缺少的畫外功；自十九世紀以還，由於歐洲文藝復興運動和啟蒙運動的影響，更由於五四運動的直接薰陶，當代的中國畫家凡可稱為大師巨匠者，都必具博大的胸懷與民主、科學的精神，學貫中西，博古通今，其藝術作品無不體現出深邃的學養和豁達的理想。

中國畫家、油畫家吳作人教授是當今中國藝壇在學術上具有國際聲望的名師。他出生在本世紀初的一個書香門第，祖籍是安徽涇縣人材輩出的茂林村。祖父吳平疇遷居蘇州，是當地著名的花鳥畫家，不幸早亡。父親吳慰萱是康、梁改良派信徒，遭人毒害暴死。遭此厄運，從此家道中落，一門婦孺難於謀生。青少年時代的吳作人是在坎坷、淒寂、困頓中成長的。然而他稟賦獨厚，有藝術靈氣，又有志氣，既親嗜世態的炎涼，又善察自然生態的機運，多才多藝，感情橫溢。嚴格的家教和嚴酷的生活使他在幼小時就懂得生活的意義，自中學時期就熱心社會活動。出於堅定不移的志願他終於邁出了人生關鍵的第一步，毅然放棄已經準備就學的國立南京中央大學建築系，決定改學嚮慕良久的美術，考入由田漢主持的上海藝術大學美術系（後改為南國藝術學院），並參與南國社的戲劇、音樂活動。他從此跨進了一個文藝新天地，莎士比亞、雪萊、拜倫、易卜生、王爾德等文學巨匠向吳作人展示了一個新鮮而奧秘的西方藝術世界。更重要的是，他在渴慕已久的徐悲鴻門下，開始切實地鍛煉素描造型基礎，同時深深感受到歐洲文藝復興運動和啟蒙運動的華光，仰慕古希臘，直到十八、十九世紀的寫實主義名師巨匠的業績，確定了自己的目標和努力方向。從西學入手，領悟造型藝術的真諦，隨即赴歐學習，師奉比利時獨樹一幟的寫實主義者皇家美術學院院長巴思天教授，打下了扎實的油畫造型基礎。巴思天的藝術功力直追倫勃朗，其油畫藝術富於印象派的光色效應，體現出鮮明的寫實新風格。他是社會黨人，思想進步，為人耿直，對東方藝術很有研究。他對吳作人在學習時期的油畫就有這樣的評論：『你的油畫既不是弗拉曼傳統，當然也不是中國傳統，而是充滿了你自己的獨特個性。』這個性正是兼備着根深葉茂的中華文化清雅而醇厚的特性，又得廣泛地賞鑒西方藝術盛世的大家名作，不泥古，不泥洋，恰好融會貫通，成為自己的血肉。吳作人繼承中外古今，創造自家的風貌，於此可見一斑。

吳作人是少數勤於人物創作，並以勞動為題材的歐洲留學生之一，早在學習之初，就提出『藝術是『入世』的，是『時代』的，是能理解的。』『親嗜水之深，火之熱，醉山海明晦之幻，懾風雷之震，悚呼號之慘，享歌舞之歡狂……不離現實生活，寫人之至情，是入世之作，誰能不理解！』留學後回國，他又得出結論：『一件藝術品就是它能够表現一個民族，表現一個時代，表現一個環境……惟其因為他有這些要素，才可從一件藝術品裏看到一個民族，看到一個時代，看到一個環境……所以藝術的動向是絕對自然地，也是必然地跟着社

會在轉移，同時轉移着社會……祇要藝術家有了充分的心靈和技巧的修養，到處都能流露出時代的呼聲。」
吳作人有深入而廣泛的藝術實踐，對藝術理論也有獨到的見地。『藝為人生』是他的基本觀點，他認為『藝術體現人的靈魂，不能脫離人生。』又說：『藝術與科學是人類文明的兩個支柱，人用以前進的兩條腿，缺一不可不行的。』此外，他對審美理想和藝術方法等方面還有許多精闢的論述。這些理論是從生活實踐和藝術實踐中獲得的，理論指導着他的實踐，實踐又證實了理論。

吳作人的藝術到他的盛年發生了決定性的轉折，他在跋涉青藏高原深入蒙藏人民放牧生活中，在廣漠大氣的懷抱中，發覺到中國水墨畫的語言更能表達自己的心境和意向，中國畫作為中國的文化現象，有它不可替代的藝術特色。通過創作實踐，他現在進一步領會並掌握了民族繪畫的審美特徵，造型嚴謹而筆墨灑脫的奔聲和牧駝產生了，氣勢宏偉而抒情寫意的雪原風情立即博得了美術界的交口稱贊。人們當時可能還來不及領悟到這些水墨畫為什麼這般動情，到後來才明白吳作人行萬里路所要尋求的不祇是在生活中寫生而已，更重要的是要求索怎樣使他的藝術內涵更好地反映中華民族悠長而深厚的情感。正是在浩茫邊陲作『苦行僧』的途中，他在莫高窟考察了曾經望眼欲穿的祖國藝術瑰寶，臨摹了那裏的壁畫，通過細心的體驗，更加堅定了一定要很好地繼承民族繪畫傳統用以表現現代生活的決心。這個宏願，到五十年代終於做到重點轉移。在四十年代，他以油畫和水墨畫並舉，油畫的民族化，此時已略現端倪。到五十年代，他以中國畫創作為主，作品完全趨於成熟，風格英姿灑脫，舉簡治繁，風清骨峻，以氣質勝人。此時的油畫，則達爐火純青之境，更加富於民族氣派。吳作人在五十年代進一步深入民族藝術的研究，系統勘察了炳靈寺石窟和麥積山石窟，撰寫了勘察紀略，對馬王堆漢畫和北齊叢叢墓壁畫都有專文闡述。同時他又多次出國考察，對印度繪畫尤有研究。他的考察研究方針，簡言之就是縱以繼承，橫以借鑒，博採廣收，以充實自己的學養。

書法是他鍛煉筆墨的日課，藉以抒發胸中逸氣，行草激賞兩晉、隋唐，功底則求石鼓、鐘鼎，用淡墨書寫自己的詩作條幅，如碧蘿春茗一般淡泊怡情。速寫也是他的日課，尤其在旅途中更是手不停揮。大量的速寫提供他創作的第一手素材，它既是生活和藝術作品之間的橋樑，許多速寫（包括淡彩）本身又是藝術成品，它的特色是生活氣息濃郁和運筆的收縱有度。他用方稜炭精筆畫出羊毫的筆墨意趣，在披離皴擦之間深蘊着

民族繪畫的情致。足見他對傳統繪畫技巧的領會深，書法功夫的切實。曾記得五十年代在他家中的晚畫會——『十張紙齋』上，他相間用毛筆和炭精筆作速寫，兩者互相發生影響，加強了毛筆的造型表現力，在炭精筆中則注入了寫意的筆趣。

早年的家庭教育，使得吳作人深受古文學、經史之學的薰陶，熟讀《詩經》、《離騷》、唐宋詩詞，旁及諸子百家的學說，當時雖未必通曉，然學習不輟，乃奠定下深厚的文化基礎，及長便時隱時現地融會貫通在藝術創作之中。儒家的務實精神和道家的空靈逸氣，相左相右，道乎中庸，造就他在水墨畫上善萬教化於清雅的抒情寫意，且時有哲理性的闡發。對於中國文藝理論，獨喜《文心雕龍》的情理精湛，對古希臘以還的西方藝術明察其一脈相承的現實主義源流，篤信事物歷史唯物辯證發展的真理。他在中學時期接受了正規的現代科學基礎知識，此後始終對各門類學術有廣泛的興趣，因此開闊了思想境界。熱中美術者往往與自然科學無緣，而吳作人却對天文、地理乃至原子能都有很大的興趣。他本來可以成爲一名兼容美術和工程的建築師，當然也會是很出色的。就與科學結緣這一點說，他似乎可以追隨文藝復興大師達·芬奇。他的治學特點正在於知識領域廣，思想豁達開放，善於觸類旁通，把廣泛的知識融會一爐，並自然地、曲折地影響到後來的繪畫創作。就文藝領域而言，除了精於詩詞，又博通昆曲，特長擷笛，又偏愛蘇州彈詞。這些高層知識界和平民界的雅和俗的傳統文藝，在相當程度上影響了他的藝術氣質。他的詩詞清幽沁胸，發人遐思，擷笛抑揚、頓挫激昂、瀟灑放逸的情懷，在他的許多水墨畫上化爲可視的無聲奏鳴。

吳作人是卓越的美術教育家，數十年辛勤耕耘，所培養的人材遍佈全國，發揮着建設新中國美術事業骨幹力量的作用。他又是深孚衆望的美術活動家，不但提携美術後生平易近人，不少知名的文藝界人士，也有科技界的佼佼者，都和他結爲探討學術的摯友。

爲了促進東西方文化交往，吳作人在耄耋之年猶多次抱病赴國外舉辦畫展，遍訪歐、美、澳及南亞等許多地區，進行考察，作學術報告。他的藝術博得國際上的聲望，被譽爲中國現代文化在美術上的一個折射。他的作品鮮明地體現着傳統的涵養和現代感情。

爲了進一步提携後輩，他以自己的藝術勞動所得，設立『吳作人國際美術基金會』，獎勵並資助國人和

海外華僑、華裔中優秀的美術家從事創作與研究工作，推動其有關的美術活動，以發揚優秀的中國文化，促進現代中國美術的發展。他說：『我是過來人，深知在藝術的道路上有許多艱難困苦。我願以自己的勞動籌集資金，為後來者提供一些機會和創造一些條件……。』他的這個宏願，現在已經在實現。

《吳作人作品集》的編輯出版，是為較全面地反映吳作人的創作實踐，雖不是網羅無遺，但在當前是唯一內容最豐富翔實的宏篇，共分四卷 中國畫、油畫、素描速寫水彩、書法詩詞。另有論藝術、吳作人藝術研究，每卷都撰專序作為導引，供各界有志有識之士參考，並乞賜教。

註：① 吳作人《藝術與中國社會》一九三五（見《吳作人文選》安徽美術出版社 一九八八年第一版）

② 吳作人《中國新興藝術之動向》一九三七（見《吳作人文選》）

③ 吳作人《中央美術學院叢書刊前》一九八七（見文中信《讀畫論畫》深圳海天出版社 一九八九年第一版）

詩亦是畫 畫亦是書

李松

中外美學史上一直議論不休的話題，詩與畫的關係，在中國畫家的創作中常是泯然無間地契合着，渾然成爲一體。吳作人的詩詞、書法，一如他的繪畫作品，兼有深厚雄健與清新自然之美。其詩詞的取材與意境，也往往與畫相同或相通，《無聲詩》與《有聲畫》相互闡發，吳作人在他的著述中對此有明確的闡釋：『詩亦是畫，畫亦是書，此三者各具面貌，又各相應和，相互彰顯，也必各自成獨立形式。詩與畫，畫與書，情境紛異，變化無盡，情移境遷，終不失爲形神之分且一也，亦異亦同。』（註）

吳作人的詩詞，多感事紀時之作，具有『詩史』的特色。讀他的歷年詩作，如巡行江河之上，有奔騰的激湍、飛懸的匹練，也有激盪的烟波。其九曲迴盪之處，留着時代痛苦的印記。保存下來的吳作人詩作，主要爲舊體詩詞，也有少量新體詩。大體說來，建國前的作品每多慷慨激憤，或憂愁感傷之情；建國後的作品，趨向於閑大雅正，富於雍容氣象。

建國前詩作多寫成於一九四三年前後。這也正是吳作人生活最動盪、最崎嶇，也最富於深沉、激奮的感情色彩的時期。這個時期的閱歷和感受對於吳作人藝術的形成有深遠的影響。

『七·七』事變後，吳作人隨他執教的中大內遷到重慶。台兒莊大捷之後，吳作人懷着一顆戰士般歡喜雀躍的心，和畫友們組成戰地寫生團，到漢川、商丘間的前沿陣地寫生，親身感受到愛國軍民壯懷激烈、同仇敵愾的時代氛圍。幾年中，他創作了《空襲下的母親》、《赴戰前夕》、《不可毀滅的生命》等直接表現民族危難、抗敵鬥爭的作品，把自己的藝術生命和民族的命運緊緊相聯在一起。這其間，又經歷了喪偶失子的慘痛。四十年代初，他不能忍受重慶陰霾的政治空氣，遠走大西北甘肅、青海等地寫生作畫，而終不能忘懷於國仇家恨，因之留下的詠懷之作獨多。他跋涉於大漠古道和千重巒岫之間，東望故園烽火，痛神州之陸沉，

『屈指歲月不堪算，丟却中原過半，細展方輿重看，寸寸愁腸斷』（《桃源憶故人·東風》一九四三），激昂時，『欲罷丹青試引弓』（《訪莫高窟》一九四三）。同年，赴青海參加祭海盛會所作《青海之濱觀舞》七絕三首是此一時期最歡快瀟灑的詩作，也難免於觸景生情：『前帳猶巡青稞酒，婆娑翻惹故園愁』，在明麗的色調中添幾分灰冷。而具有悼亡色彩的《無題》、《惜分飛·月投羌水》，感情色彩更濃，畫家佇立藏原，靜靜地看着『月投羌水和波碎』，心情的淒楚，是難以排遣的。

作於一九四四年的《重過打箭爐見遂感懷》，是此刻畫家最為憤激之作：

盤動摧天柱，瓊池傾怒潮。

狂吞千谷雪，醉撼九重霄。

殘照迎峰白，寒雲渡嶺消。

故城今何在？聲鬩入風飄。』

那大雪，那狂風，那寒雲，那山色，把人帶入隆冬臘月的康定。或許就是在路險峰陡的二郎山頂上打下的腹稿吧。吳作人是在被地方當局視為『共嫌』，被迫於大雪封山之時，歷盡艱險，轉移到雅安的。詩句充滿着強烈的動感，從過程中描寫山色的變幻，是寫景，更是寫情，『殘照迎峰白，寒雲渡嶺消』，非親身經歷，目覩此一奇觀，非胸中積鬱此悲憤難平之氣，是憑空構想不出來的。吳作人兼用着畫家的眼和詩人的心體物抒情，寫出奇麗的景觀和大悲大憤的心境。而『聲鬩入風飄』也正是吳作人後來的中國畫作品中一再出現的形象，他筆下的牦牛（聲）不是馴養於動物園中的壯獸，而是充滿着野性，精力瀰滿，衝撞奔突在大白然中的精靈。吳作人把他在青藏高原的種種感受物化成了永恒的生命。

一九四六年，吳作人重返上海後所寫的《卜算子·春風不解愁》《浪淘沙·寄梅兒》和《勝利重見滬上》，也都是深於情的佳作。『心似曉烟凝，欲散還停，吳山不比蜀山青，無奈巫城雲起處，不透陰晴。』將無限複雜的心情表達得異常細膩而又含蓄。『三月烟花亂，江南春色深』，那個『亂』字正是『相逢情轉怯』的『情』的外化。

吳作人建國後的詩風發生了明顯的變化，猶如從壑谷瀉入平川，表現為一種寬暢、宏大而又平和、恬適的詩境。即使是在文革逆境中，也不失望、頹唐，但不是全無痛苦、憤激。例如文革後懷故友鄧拓的短詩：『移燈許字畫，對語見丹心；寒夜燕山雨，猶聞隔世音。』那恨，是綿長、難排解的。

七十年代後吳作人的詩作喜用古體詩形式。古樸清新且蘊含着哲理。中國的詩人、畫家在面對大自然馳聘神思之際，常與古代東方哲人的思維相通，表現出『俯仰天地，品類衆生』，超脫於時空的宏觀意識。吳作人的《武夷行紀》（一九七五）從『太古洪濤，今惟急溪』導讀者『命役騰灘』，循九曲，『驚駝峰參列，聽民傳神奇』，一路領略淺流翻雪，深潭如鏡，鐵板橫亘，玉女映姿。忽舉目四盼，見船樞龜棲，棧痕猶在，虹板相依，『春秋難紀，摩崖無題，睹物問史，誰釋斯疑！』忽古忽今，詩人的思路迴翔在無限的時空之中，歷史與現實，宇宙與人生，相即又相睽離。

一九七一年九月，吳作人隨中央美術學院師生一起下放到河北省磁縣東陳村時所作的《村北有荷塘》，是一首悠美的田園詩。作者以畫家的敏銳目光捕捉自然環境中豐富的色彩感和音樂感，『詩中有畫』地娓娓寫出了太行山脚下河北農村的高遠、深遠、平遠景象。『山巖落平原，平原風走疾，黃葉下紛紛，墨葉翻飛急。』有聲有色，正是一幅颯颯風寒風中的秋荷圖。同年十二月所作《寐常少》，所寫的是下放時，大家同住老鄉家，夜間打地鋪挨肩而睡。老畫家輾轉反側，『長夜寐常少，臨漳雁聲低，怕驚鄰席夢，欹枕送星移。無夢終宵旦，逝韶歎難追』。忽有所感，『遽起夜探場，白虎沉太行』，由觀星象而聯想到當時的政治風雲，從中參悟到『禍福相倚伏』之理，而從『紫參西欲墜，曙色啟東方』得到慰藉。詩中描寫的生活環境十分真切，寫自己的心情也很細膩。在敘事中情景交融是吳詩一個重要特色。

吳作人還有一些用白描手法寫的小詩，如『新麥應時熟，姣兒穿戴紅，蒼山吹細雨，洱海落長虹』（一九八〇），『珠圓玉潤，清新可喜。此外，還有一些幽默、諷世之作，如一九九〇年所作的一首諷贗畫的小詩：『實實虛虛實，非非是是非，老夫病複影，不省辨幽微』。表現了吳作人性格中風趣、幽默感的那一個方面，在幽默中寓有針砭。

書法，是吳作人藝術的重要组成部分，也和他的繪畫、詩詞一樣表現着吳作人作為一位東方文化人的氣質與修養。吳作人的書法作品主要為行草和篆書。作為書法藝術，成熟於七、八十年代，存世的也多為此一時期的墨跡。

他在七十年代初寫給一位青年朋友的信中曾概述過他對書法藝術的見解和學書的步驟：『關於寫字，也是須千錘百鍊下功夫，學行草，選些晉唐的碑帖，認真臨寫，下筆多用中鋒則涵渾，收筆要筆到力到，忌輕率，持之以恆，自見成效。數年之後再加攻篆隸，則益厚重可觀。』

這段話中反映了他對書法藝術尚涵渾、厚重的審美追求，也是他自己學習書法過程的簡單概括。他曾談過：起初是三姐吳之琦教他執筆練字的，中學時期，主要是練習楷書，學柳公權、顏真卿。到後來，臨摹過《爭座位帖》，學過孫過庭的《書譜》和王羲之、懷素的帖，獨不喜趙孟頫書，「吾不習趙，病其無骨也」（書畫跋·一九八〇）。他說自己平時讀碑帖較多，很少專門臨寫。他認為讀帖和臨帖一樣重要，就像是參觀博物館。

吳作人的行草書深得益於《爭座位帖》，「吾少時曾臨《爭座位》，故略知其妙。知其妙，未必能盡其妙」（書畫跋·一九八〇）。《爭座位帖》與《祭姪文稿》是顏真卿行草書的代表作，於詭異飛動之中保持着顏體書風的雍容氣度，評者稱其「天真爛漫，姿態橫出，深得右軍靈和之致，故為宋一代書家淵源」（董其昌《畫禪室隨筆》）。

吳作人也深受孫過庭《書譜》的影響，（唐）張懷瓘評孫過庭「草書憲章二王，工於用筆，備拔剛斷，尚異好奇」但嫌其「傷於急速」，認為其真、行不如草書。《書譜》的書體於運筆的使、轉、頓、挫、極盡變化，既飄逸而又沉着，與智永的《千字文》一向為學習草書入門的嚮導。吳作人更推重《書譜》的理論成就：「書論雖常散見於古籍，然理論與實際結合而立論精闢者惟有孫過庭《書譜序》與姜白石《續書譜》」（與友人書）。孫、姜二人於書法的傳統繼承問題上，主張熟習兼通，忌好溺偏固，應當理解「心手會歸，若同源而異派，轉用之術，猶其樹而分條」之理。在「兼善」的基礎上，然後源之以風神，溫之以妍潤，鼓之以枯勁，和之以閑雅，故可達其情性，形其哀樂」（《書譜》）。孫過庭強調書法藝術對於意象的創造應當達到「同自然之妙有，非力運之能成。信可謂智巧兼優，心手雙暢，翰不虛動，下必有由。一畫之間，變起伏於峰杪，一點之內，殊衄挫於豪芒。」

他的論述，對於書法理論的成熟和中國傳統美學的發展起着推動作用。對於吳作人的書法美學觀念也有重要影響。

吳作人的書法是藝術家的創作，若用書法的嚴格規範去要求，也許不能盡合，但他是用畫家、詩人的心思去體察造物，構成意象，並形成自己的書體風格的。在讀萬卷書，行萬里路的過程中，無論是由嶽湖海、飛鳴動植，人情世態，一一經過消融、昇華，在他的筆下，化為詩人比興的歌哭咏歎；凝作水墨丹青的視覺形象；也抽象成書法抑揚頓挫的線條之美、寬緊虛實奇正的結體變化之美。詩亦是畫，畫亦是書，一樣是「同自然之妙有」，一樣能「達其情性，形其哀樂」。艾中信曾準確地評論吳作人「畫風與書風相通，無論

章法和筆意都尚自然之勢，自然之趣，不狂怪，不做作。他的藝術氣質，總體上是外柔內剛，絲毫沒有張牙舞爪，故弄玄虛的東西。』

『五十以後學篆』（吳作人印語），吳作人在六十年代初的一段生病休養期間，認真臨摹過不少商周青銅器銘文拓片，保存下來的一些當年臨池日課，規矩矩矩像小學生的作業一般。所臨內容有大盂鼎、毛公鼎、散氏盤（矢人盤）等著名西周重器的長篇銘文，也有《石鼓文》和漢代的《祀三公山碑》、嵩山三闕銘等。這些金石文字書體對近世的書法、繪畫都產生過巨大的影響。在七、八十年代，吳作人常以篆籀作榜書或題詩塘。其書體以石鼓文為宗，用筆圓勁敦厚，不似吳昌碩書石鼓之蒼健奇峭。其轉折處方圓並用，存《三公山》等由篆變隸筆意。用作畫題時，每與畫意表達出相應的情感，如《牧駝圖》（一九七七）之厚重沉穩，《齊僖進》（奔聲·一九七八）之激揚蹈勵。而和飛動流暢的行草題款相映襯，又形成靜與動、剛與柔的對比。

六十年代以後，吳作人的整個藝術面貌愈益沉雄凝練，正所謂『通會之際，人書俱老』（《書譜》）。他將書法修養融注於繪畫的筆墨之中，結為形象，筆墨的運用異常之精煉、準確，從容平和而內涵筋骨，筆墨與物象融會無間。將筆墨的表現力和自身的審美價值發揮到如此完美的程度，在同時代畫家中是不多見的。吳作人寫字不擇筆，通常都用羊毫，偶也用硬毫筆。晚年多病腕弱，而求他題字的極多，只要尚能握管，他一般都不回絕。在八十年代後期，留下的墨迹最多。他對於書法藝術的摯愛，老而彌篤。在今年年初，他大病住院的前幾天，還振筆書寫詩詞舊作和唐詩數十紙，點畫之間，精神奕奕，全然不像出自多種病痛纏身的老人之手。也許，他正是以對於藝術燃燒着的熱情，在與病痛作鬥爭。

吳作人對於書法藝術的發展持通達的態度，他在一九七三年九月間，曾寫下這樣一段話：

『書法工拙固有標準，然興廢代異，好尚不同，識歟賞歟？存乎其人。』

目錄

序	艾中信	
詩亦是畫 畫亦是書	李松	
書法		
一 同求大道	一九八五年 高一·一三	寬三五釐米 1
二 嚶其鳴矣	一九八五年 高六九	寬一三六釐米 2
三 書劉琨詩	一九八四年 高六八	寬四五釐米 3
四 書之爲藝	一九九〇年 高二一	寬五四釐米 4
五 論學書	高三二	寬四四釐米 4
六 題蕭淑芳枇杷圖	一九七七年 高六五	寬三四釐米 5
七 呂霞光畫展序（局部）	一九八六年 高二七	寬二一九釐米（全幅） 6
八 題蕭淑芳高山杜鵑	一九八二年 高二〇	寬六八釐米 7
九 莫高窟詩稿	一九四三年 高三七	寬一四釐米 8
一〇 紫禁城詩稿	一九四六年 高一五	寬二二釐米 9
一一 吳作人蕭淑芳作品展序	一九八四年 高三四	寬四九釐米 10

一二	過港感時詩稿	一九四七年	高三五	寬二八釐米	12
一三	段師授琵琶故事	高四一	寬二五釐米	13	
一四	題沙耆畫展	一九八三年	高三三	寬四三釐米	14
一五	涉江採芙蓉	一九八五年	高六八	寬四六釐米	15
一六	書賈島詩	一九八四年	高六八	寬五三釐米	16
一七	訪莫高窟詩稿	一九四三年	高三四	寬四〇釐米	17
一八	書春城花事等詩（局部）	一九八二年	高三八	寬五四釐米（全幅）	18
一九	峨嵋月（局部）	高二八	寬七二釐米（全幅）	19	
二〇	奇談出人意	一九八五年	高一一九	寬五七釐米	20
二一	兩岸衣帶水	一九九〇年	高六一	寬六七釐米	21
二二	過港感時詩稿之二	一九四七年	高三四	寬四五釐米	22
二三	過港感時詩稿（局部）				23
二四	鶴舞千年詩塘（局部）				24
二五	鶴舞千年詩塘	一九八四年	高三三	寬七二釐米	24
二六	答許幸之詩	一九八八年	高四四	寬六三釐米	25
二七	趙少昂畫展序（局部）				26
二八	武夷行紀手稿（局部）				28

二九	武夷行紀手稿	一九七五年	高二六	寬三六釐米	29
三〇	跋潘天壽花石圖卷手稿（局部）				30
三一	跋潘天壽花石圖卷手稿之二	一九七八年	高三四	寬九八釐米	30
三二	青海之濱觀舞詩稿	一九四三年	高二三	寬二六釐米	31
三三	訪莫高窟詩稿之二	一九四三年	高二八	寬六七釐米	32
三四	青海之濱觀舞題畫詩	一九八二年	高一三八	寬六九釐米	33
三五	聞于天詩塘	一九八七年	高一九	寬七〇釐米	34
三六	他山之石詩塘	一九八五年	高二〇	寬六八釐米	34
三七	石虎記	一九八八年	高六五	寬三四釐米	35
三八	座右銘	一九九〇年	高五八	寬四五釐米	36
三九	書李白詩句	一九八八年	高四五	寬五一釐米	37
四〇	東嶽朝雲手稿	一九七五年	高二五	寬三九釐米	38
四一	天工縱鬼斧詩稿	一九八九年	高六八	寬四五釐米	39
四二	致李慧文書（局部）	一九八三年	高二八	寬五四釐米（全幅）	40
四三	論學書之二	一九八〇年	高二一	寬三五釐米	41
四四	寐常少手稿	一九七一年	高二三	寬三七釐米	42
四五	長城詩稿拓片	一九八七年	高三三七	寬六九釐米	44

四六	畫	一九九〇年	高三四	寬三二釐米	45
四七	觀齊白石畫	一九八四年	高二八	寬六一釐米	46
四八	書陶潛、戴復古詩	一九八八年	高二二	寬五二釐米	47
四九	求吾所好	一九八六年	高三四	寬四二釐米	48
五〇	海上浴晨曦	一九八四年	高六八	寬三九釐米	49
五一	手摩蒼天	一九九〇年	高四二	寬一二釐米	50
五二	實實虛虛實	一九八九年	高三九	寬一〇釐米	50
五三	書陸龜蒙詩	一九九一年	高四五	寬五四釐米	51
五四	古壽春贊	一九九一年	高四五	寬一八釐米	52
五五	賀中國油畫展開幕手稿（局部）	一九八七年	高二八	寬八九釐米（全幅）	53
五六	吊古城彭拜遺手稿	一九八二年	高二七	寬六八釐米	54
五七	極目天水碧扇面	一九八四年	高一八	寬五五釐米	55
五八	奔犇圖詩塘（局部）				56
五九	奔犇圖詩塘	一九六三年	高一二六	寬六三釐米	57
六〇	書唐人詩句		高二二	寬五二釐米	58
六一	懷故人詩稿	一九八二年	高六九	寬三三釐米	60
六二	懷故人詩稿（局部）				61