

主编 王鹤
世界出版出版社

1919年 生于江苏宜兴农村

1942年 毕业于国立艺术专科学校 后考取教育部公费留学

1947年 在巴黎国立美术学院进修油画

返国后曾任教于中央美术学院 北京艺术学院 现任清华大学美术学院教授

个展曾于北京中国美术馆 香港艺术馆 大英博物馆 巴黎塞纳河博物馆 美国底特律

博物馆 新加坡国家博物院 印尼国家展览馆及台湾历史博物馆等处举办数十次

已出版画集及文集共约七八十种

获法国文化部最高文艺勋位

获巴黎市勋章

2002年 6月至11月中国文化部举办「吴冠中艺术展」

香港艺术馆举办「无涯惟智——吴冠中艺术里程展」

2007年 3月入选为法兰西学院艺术学院终生通讯院士

WU GUANZHONG

图书在版编目(CIP)数据

吴冠中 / 王鹤主编. — 北京: 世界知识出版社, 2004. 10
(中国油画十家)

ISBN 7-5012-2420-X

I. 吴… II. 王… III. ①油画—作品集—中国—现代

②吴冠中—人物研究 IV. ①J223 ②K825.72

中国版本图书馆CIP数据核字(2004)第102655号

主 编 王 鹤

责任编辑 孙 敏

英文翻译 李浩民

装帧设计 王 鹤

责任设计 邱阳英

中国油画十家



出版 世界知识出版社
地址 中国·北京·东城区干面胡同51号
邮编 100010
电话 (010)65265928
网址 www.wap1934.com



出品 北京雅泰慧谷文化艺术有限公司
地址 北京望京金兴路10号楼2-301
电话 (010)64750339
网址 www.yabangart.com
发行 世界知识出版社
经销 新华书店
制版 北京时尚兴裕制版有限公司
印刷 北京雅昌彩色印刷有限公司
版次 2004年12月第1版第1次印刷
开本 889 × 1194 1/12 4.2印张

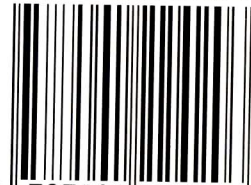
ISBN 7-5012-2420-X/J·44

定价: 480.00元 (全套10册)

680.00元 (珍藏版)

版权所有 侵权必究

ISBN 7-5012-2420-X



9 787501 224203 >

序

范迪安

欧洲油画传入中国,最初只是作为一种新的绘画技术为中国画家所学所用。但是,经过了一个世纪的探索历程,油画在今天已经成为中国画家自由地表达自己的思想和感情的语言方式。

艺术本无国界,油画在国际画坛是一个通行的品类。然而,中国油画家笔下的中国油画却有着中国文化的独特内涵。通过“中国油画”这方景观,可以看到中国社会变迁的历史和现实生活的丰富内容,更可以看到中国油画多样的面貌和画家的不同个性。在某种意义上,中国油画是今日中国艺术一个富有众多内涵的视觉文化读本。

从众多的中国油画家中选择十家的作品结集出版,是一件很有学术意义的事情。这十位画家是20世纪中叶以来不同时期的代表人物,无论他们生活在中国本土,还是旅居海外,都通过长期的探索和积累,创造了鲜明的艺术风格。他们的作品在国内外艺术界和社会公众中产生过重要的影响,他们的艺术成果也成为中国与世界交流的代表。

这十位画家的个人经历和艺术取向各不相同,在绘画主题上,有的侧重于聚焦社会现象,有的侧重于抒发心理活动;在艺术形式上,有的侧重于具象描绘,有的侧重于抽象表现,但他们的艺术都有一个共同的文化特征,那就是在研究西方油画技巧的基础上,融合了中国自身的文化传统,特别是中国文化传统中关于自然与人相和谐的观念、关于描绘外部世界与表现心理世界相统一的方法,从而使作品打上独特的中国文化烙印。

在当今经济全球化的条件下,国际艺术的共享空间得以扩展,十位画家在各自独特的艺术语言领域印证着时代、人文、自然,树一代画风,在当代美术史上有着不可磨灭的痕迹。

世界知识出版社选择这些画家是为了在国际文化交流中向世界传播中国油画的成果。我们相信,这些画家的作品作为中国艺术的代表,将能在更广阔的文化空间中与不同文化背景的观众对话,从而实现沟通心灵情感、增进文化理解的目的。

范迪安:中央美术学院教授、副院长

When European oil-painting was introduced to China, it was used at the beginning as a new painting skill by Chinese painters. Therefore, after a century-long exploration, it has become nowadays a linguistic way for Chinese painters to express their thoughts and feelings.

There are no national boundaries in terms of art. Oil-painting is a common art practise in international art world. Nevertheless, Chinese oil-painting works contain unparalleled characteristics of Chinese culture. By Chinese oil-painting works, we can see the change of Chinese history and society, the rich content of social life, and furthermore various aspects of Chinese oil-painting art and different style of painters. In a certain sense, oil-painting has become a rich visual book of Chinese culture in today's Chinese art world.

It's a good academic effort to publish a collective album for these ten artists chosen from numerous Chinese oil-painters. These ten are representative figures of different period since the middle of 20th century. They have created distinctive art style through long-time exploration and accumulation of experience, whether they live in China or abroad. Important influence has been brought to both domestic and foreign art world and even to the public.

by Fan Di'an

Preface

Their achievement in art creation has become the vehicle of exchange between China and other part of the world. These artists vary from each other both on personal experiences and tastes of art. In terms of artistic subjects, some focus on social phenomena while others express their feelings. In the aspect of art forms, some lay particular stress on concrete description while others have a preference for abstract expression. In spite of all these differences, common cultural characteristics can be found in all these works. On the basis of researches into Western oil-painting skills, they have added to their works elements of Chinese culture, especially the idea of unity between nature and human being, and also the way to unify the description of external world and the expression of internal world, and thereby marked their works with distinctive Chinese characteristics.

Under the current economic situation of globalization, the sharing space for international art has been greatly expended. In distinctive artistic ways, these ten artists describe vividly in their works the era, humanism and the nature. They have set up a specific style of the whole generation and made an indelible mark to the history of contemporary art.

The purpose of World Knowledge Press to choose these painters' works is to spread the achievement of Chinese oil-painting art to the world in the course of international cultural exchanges. We also believe that, as representatives of Chinese oil-painting art, these masterpieces will make dialogue with audience from different countries, promote spiritual communication and understanding between different cultures.

Fan Di'an, Professor and Vice president of Central Academy of Fine Arts



P. 12



P. 13



P. 14



P. 15



P. 16

11	碧玉不雕	39 × 39cm	布面油彩	2002年
12	故宅	60 × 50cm	布面油彩	2001年
13	荷花	120 × 90cm	布面油彩	1974年
14	点线迎春	73 × 54cm	布面油彩	1996年
15	玉龙山下丽江城	140 × 70cm	布面油彩	2003年
16	花	61 × 50cm	布面油彩	1993年
17	乡镇	35 × 26.5cm	布面油彩	2002年
18	长江大桥	120 × 48cm	布面油彩	1974年
20	鼓浪屿	80 × 70cm	布面油彩	1977年
21	跃	65 × 45cm	布面油彩	1993年
22	渔港	80 × 61cm	布面油彩	1993年
23	渔船	73 × 60cm	布面油彩	2001年
25	白墙与白云	61 × 50cm	布面油彩	2002年
26	红装素裹	60 × 50.5cm	布面油彩	2003年
27	长江山城	148 × 148cm	布面油彩	2003年
28	红墙	61 × 45cm	布面油彩	2003年
29	印尼小市	92.5 × 60cm	布面油彩	1994年
30	又见风筝	61 × 45.5cm	布面油彩	2003年
31	童年	61 × 46cm	布面油彩	2003年
32	残荷新柳	61 × 50.8cm	布面油彩	2003年
33	红灯笼	68 × 53cm	布面油彩	2000年
34	都市之恋	100 × 85cm	布面油彩	2002年
35	春归何处	148 × 100cm	布面油彩	1999年
36	四合院	34.5 × 30cm	布面油彩	2003年
39	藏民	35 × 28cm	布面油彩	1961年



P. 25



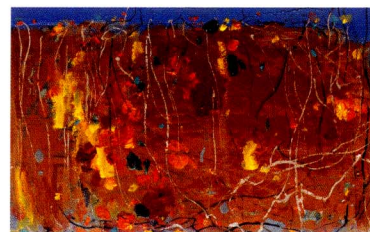
P. 26



P. 27

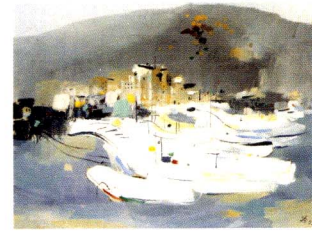
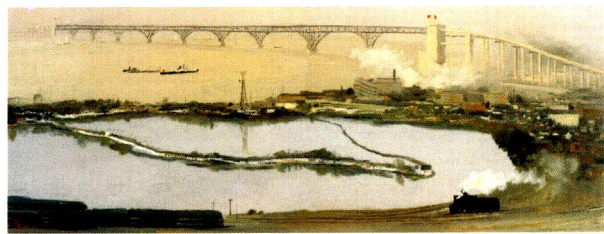
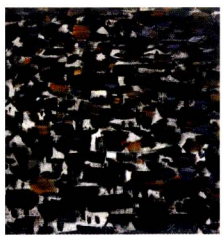


P. 28



P. 29





P. 16

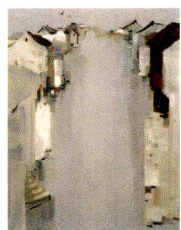
P. 20

P. 21

P. 22

11	The Jasper Needs No Carving	39x39cm	Oil on canvas	2002
12	Former Residence	60x50cm	Oil on canvas	2001
13	Lotus	120x90cm	Oil on canvas	1974
14	Get Ready for Spring	80x70cm	Oil on canvas	1977
15	Lijiang Town at the Foot of Yulong Mountain	140x70cm	Oil on canvas	2003
16	Flowers	61x50cm	Oil on canvas	1993
17	Villages and Towns	35x26.5cm	Oil on canvas	2002
18	Yangtze Bridge	120x48cm	Oil on canvas	1974
20	Gulangyu Island	73x54cm	Oil on canvas	1996
21	Jump	65x45cm	Oil on canvas	1993
22	Fishing Port	80x61cm	Oil on canvas	1993
23	Fishing Boat	73x60cm	Oil on canvas	2001
25	The White Wall and White Cloud	61x50cm	Oil on canvas	2002
26	Red and Quiet Scenery	60x50.5cm	Oil on canvas	2003
27	A Hilly City along the Changjiang River	148x148cm	Oil on canvas	2003
28	Red wall	61x45cm	Oil on canvas	2003
29	A Small Indonesian City	92.5x60cm	Oil on canvas	1994
30	See the Kite Again	61x45.5cm	Oil on canvas	2003
31	Childhood	61x46cm	Oil on canvas	2003
32	Withered Lotuses and Tender Willow	61x50.8cm	Oil on canvas	2003
33	Red Lanterns	68x53cm	Oil on canvas	2000
34	Love in the City	100x85cm	Oil on canvas	2002
35	Where does Spring Returns	148x100cm	Oil on canvas	1999
36	A Chinese SiHeyuan	34.5x30cm	Oil on canvas	2003
39	A Tibetan People	35x28cm	Oil on canvas	1961

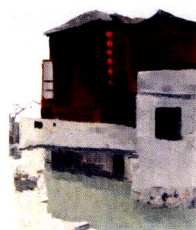
P. 31



P. 32



P. 33



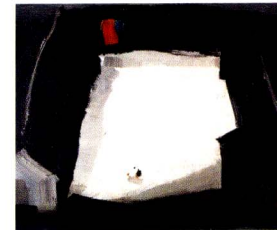
P. 34



P. 35



P. 36



P. 39

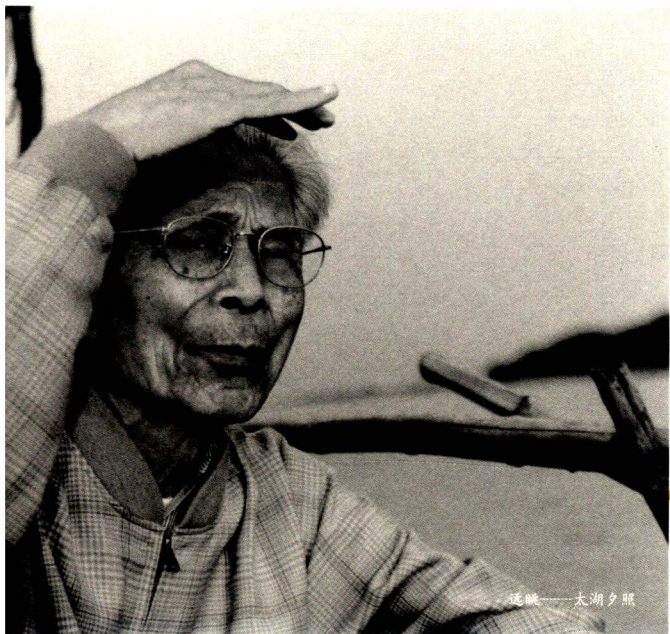


风格是作者的
背影，车人看
不见。

吴冠中
2004.

石涛画语录 (评析)

一画章



(原文)太古无法，太朴不散，太朴一散而法立矣。法于何立，立于一画。一画者，众有之本，万象之根；见用于神，藏用于人，而世人不知，所以一画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。夫画者，从于心者也。山川人物之秀错，鸟兽草木之性情，池榭楼台之矩度，未能深入其理，曲尽其态，终未得一画之洪规也。行远登高，悉起肤寸，此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此，惟听人之握取之耳。人能以一画具体而微，意明笔透，腕不虚则画非是，画非是则腕不灵。动之以旋，润之以转，居之以旷。出如截，入如揭。能圆能方，能直能曲，能上能下，左右均齐，凸凹突兀，断截横斜，如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫发强也。用无不神而法无不贯也，理无不入而态无不尽也。信手一挥，山川、人物、鸟兽、草木、池榭、楼台，取形用势，写生揣意，运情摹景，显露隐含，人不见其画之成，画不违其心之用。盖自太朴散而一画之法立矣。一画之法立而万物著矣。我故曰：“吾道一以贯之。”

译·释·评

太古时代，混沌沌沌，本无所谓法；混沌逐渐澄清，才出现法、方法、法式、法规。所谓混沌，其实是由于人类的知识处于浑浑噩噩的阶段，大自然或宇宙并未变（当然也在缓慢地变），人类的认识在进展而已。

“法于何立，立于一画”这是本章的关键，全部石涛画语录的精髓，透露了石涛艺术实践的独特体会，揭示了石涛艺术观的核心。许多注释都解释过这“一画”，真是仁者见仁，智者见智，或者越说越糊涂。我的理解，这法，这一画之法，实质是说：务必从自己的独特感受出发，创造能表达这种独特感受的画法，简言之，一画之法即表达自己感受的画法。石涛之前早已存在各类画法，而他大胆宣言：“所以一画之法，乃自我立”。显然他对大自然的感受不同于前人笔底的画图，因之他力求不择手段地创造表达自我感受的画法。故所谓一画之法，并非指某种具体画法，实质是谈对画法的观点。正因每次有不同的感受，每次便需不同的表现方法，表现方法便不应固定不变，而是千变万化。“盖以无法生有法，以有法贯众法也”而“无法而法，乃为至法”更成为他的至理名言，放之古今中外艺坛而永放光彩。至于“一画者，众有之本，万象之根；见用于神，藏用于人，而世人不知”无非是说用绘画来表现对象，应物象形，能表现一切，但都须通过作者的感受来绘物象。感受是神秘的，具智慧及悟性者运用自如，而一般人往往说不清。“而世人不知”其涵义是感觉迟钝者不知，或有些人虽知其然而不知其所以然。“夫画者，从于心者也”他作了明确的结论。

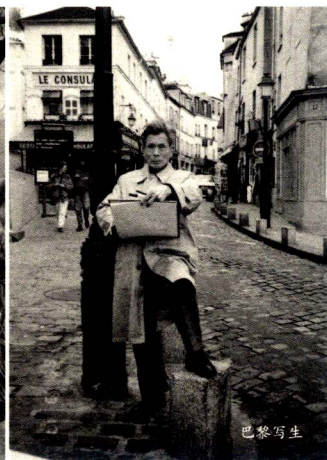
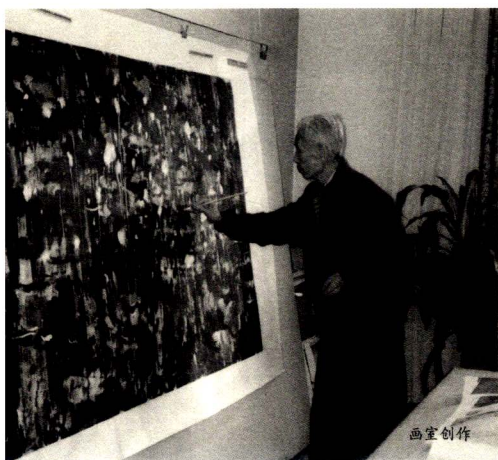
石涛的感受来自大自然，他长期生活于山川之间，观察山川人物之秀丽及参差错落之姿态，鸟兽草木之情趣，池榭楼台之比例尺度，并说如不能深入其中奥妙，巧妙准确地表现其艺术形态，则是由于尚未掌握贴切多样的绘画表现力。行远或登高，总从脚下开始，而绘画表现则包罗寰宇，无论用亿万万笔墨，总是始于此而终于此，根据情况取舍。

接着石涛谈及具体笔墨技巧，“人能以一画具体而微，意明笔透”表现方法落实到具体问题、局部问题，意图明确则落笔随之适应。要悬腕，否则画不随心意，画之不能随心意往往由于运腕不灵。运笔中有回旋，宛转而生滋润，停留处须从容而妥贴。出笔果断如斩钉截铁，收笔时肯定而明确。至于能圆能方，能直能曲，能上能下，左右均齐（指均衡）。凸凹突兀（指起伏、跳动），断截横斜，如水之就深，如火炎上，自然而不容毫发强也。这些技法及道理都易理解，但他强调不可有丝毫的勉强与造作。能这样，则达到运用之神妙，法也就贯穿其间，处处合乎情理而形态毕现了。艺高人胆大，信手一挥，山川、人物、鸟兽、草木、池榭、楼台，取形用势，写生揣意，运情摹景，显露隐含，人不见其画之成（读者不知其如何画成之奥妙），画不违其心之用（画完全体现了作者之用心）。

总之，太朴散，不再懵懂，人类智识发达，明悟了自己的感情与感觉而创造了自己的画法。能因情因景创造相适应的画法则任何物象都可表现了。这就是石涛的所谓“一画之法”，他借用了孔子“吾道一以贯之”之语强调了他一贯的艺术主张，在当时是独特的，划时代的艺术观，今天看来，无疑是中国现代艺术最早的明灯。



故乡——水乡



变化章

(原文) 古者识之具也。化者识其具而弗为也。具古以化，未见夫人也。尝憾其泥古不化者，是识拘之也。识拘于似则不广，故君子惟借古以开今也。又曰：“至人无法”，非无法也，无法而法，乃为至法。凡事有经必有权，有法必有一知其经，即变其权；一知其法，即功于化。夫画：天下变通之大法也，山川形势之精英也，古今造物之陶冶也，阴阳气度之流行也，借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也。今人不明乎此，动则曰：“某家皴点，可以立脚。非似某家山不能传久。某家清淡，可以立品。非似某家工巧，只足娱人。”是我为某家役，非某家为我用也。纵逼似某家，亦食某家残羹耳。于我何有哉！或有谓余曰：“某家博我也，某家约我也。我将于何门户？于何阶级？于何比拟？于何效于何点染？于何皴皴？于何形势？能使我即古而古即我？”如是者知有古而不知有我者也。我之为我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是就我也，非我故为某家也。天然授之也。我于古何师而不化之有？

译·释·评

古，包容了知识的积累，也是后人治学的工具。能融汇贯通者则不肯局限于原有的积累知识，而必须演化发展。然而，囿于古而能化者，还不见这样的人呵！遗憾，泥古不化者，反受了知识之束缚。只局限于似古人则知识当然就不故有识之士只借古以开今。所以说：“至人无法”，并非无法也，无法而法，乃为至法。这就是要害，石涛一再阐明杰出者总根据不同的对象内容创造与之适应的新法，这样的法才是真正的法。凡事有经常性便必有其权宜性，有约定之法便必有法之变化。了解了经常性，便须应之以权宜之变；懂得了法，便须着力于变法。

绘画，是包罗万象多变之大法，表现山川形势之精华、古今造物之陶冶、阴阳气度之流行，借笔墨写天地万物而作自我性情之陶泳。今人不明乎此，总说：“某家皴点，可以立脚。非似某家山水，不能传久。某家清淡，可以立品。非家工巧，只足娱人。”这一派愚昧之胡言，居然成为当时画坛的权威论点，石涛这个出家人，敢于这样发表反对观点，确乎出于对真理的维护，似未考虑被围攻的后果。他进一步说：“这是我为某家当奴才，而不是某家为我所用。即似某家，亦只是吃人家的残羹剩饭，我自己有什么呢！”或有人对我说：“某家可使我博大，某家可使我概括简约，我依傍谁家的门户呢？我排列在那个等级？与哪家相比？效法哪家？仿哪家的点染？仿哪家的勾勒皴擦？仿哪家的格法？如何能使我即古人而古人即我！”这都是只知有古而不知有我。

我之为我，自有我自己的存在。古人的须眉，不能长到我的面目上，古人的肺腑，不能进入我肠腹。我只从自己的肺腑抒发，显示自己的须眉。即便有时触碰上某家，只是某家吻合了我，并不是我还就了某家。是同一自然对作者启相似的灵感，绝非由于我师古人而不化的结果。

这一章引出两个主要问题：一是美术教学应从写生入手还是临摹入手。从临摹入手多半坠入泥古不化的歧途。必须从写生入手才能一开始便培养学生对自然独立观察的能力，由此引发出丰富多样的表现方法。无可讳言，中国绘画正自然的写实能力先天不足，画面流于空洞、虚弱，故其成就与悠久的历史相比毕竟是不相称的。

另一问题是对“某家就我，非我就某家”的分析。也曾有人说我的某些作品像美国现代画家波洛克（已故），而我以前没有见过他的画，四五十年代之际在巴黎不知波洛克其人其画，我根本不可能受他的影响，是“他就我，非我就他”当然，他也并非就我。面对大自然，人有智慧，无论古代现代，西方东方，都会获得相似的启迪，大写意与印象派，东方书法与西方构成，狂草与抽象画……我曾经选潘天寿与波洛克的各一幅作品作过比较，发现他们画面中对平面的偶合。若能从这方面深入探讨，将大大促进中、西美术的比较研究。



墙上写生——艺术源于激情



在大英博物馆参观吴冠中画展



写生，相依相伴——夫人朱碧琴陪伴写生。

尊受章

原文) 受与识，先受而后识也。识然后受，非受也。古今至明之士，借其识而发其所受，知其受而发其所识。不过一事之能，其小受小识也。未能识一画之权，扩而大之也。夫一画含万物于中。画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心，心受目，目受天地之造，地之造成，此其所以受也。然贵乎人能尊，得其受而不尊，自弃也；得其画而不化，自缚也。夫受：画者必尊而守之，强而用之，无间于外，无息于内。“易”曰：“天行健；君子以自强不息。”此乃所以尊受之也。

圣·释·评

本章突出尊重自己的感受。

感受与认识的关系，感受在先而认识在后。先有了“认识”再去感受，就非纯粹的感受了。这可说是开了意大利美学家克罗齐 (Croce 1866—1952) 直觉说的先河。只有具有深刻实践经验的石涛才能说出这样的独特的见解，真是一语惊醒了艺术创作中的秘奥。毋须用感性与理性认识的辩证关系来硬套石涛的观点，实践才是检验真理的唯一标准。有一位颇具传统功力的水墨画家到西双版纳写生，他大失所望，认为西双版纳完全不入画。确乎，几乎全部由层次清晰构成的亚热带植物世界，进入不了他早已认识、认可的水墨天地，他丧失了感受的本能。感受中包含着极重要的因素：直觉与错觉。直觉与错觉往往是艺术创作中的酒曲。石涛没有谈直觉与错觉问题，他倒说：“古今至明之士，借其发其所受，知其受而发其所识”。他认为只有至明之士才能利用理性认识来启发感性感受，并从感性感受再归于理性认识。他所指至明之士，实质上应是指具有灵性的艺术家，因并非人人具有灵性，具灵性的往往只是少数人。

也谈到这还仅在一件具体事物上的感受与认识，只是小受小识，尚未能在整个创作生涯中，扩大依靠感受来创立画法的观念。万物均被包罗在这种画法观念中，画受墨，墨受笔，笔受腕，腕受心。灵感或美感似乎从天而降，落地则而成艺术，这就是感受了。必须珍惜这种感受，如虽有感受而不珍惜，自暴自弃了，如获得画意画法而不能灵活变化应用，无异自己缚住了自己。对于感受，作者务必珍惜而保住，必须运用它，而且非运用不可，既不忽略外部世界，也不断探索。易经说：天行健，君子以自强不息。这也可说要永远不断加强、尊视自己的感受。



远腕章

（原文）或曰：“绘画画诀，章章分明，用笔用墨，处处精细。自古以来，从未有山海之形势，笔之因陋，想大涤于性悟太高，世外立法，不屑从浅近处下手耶？”异哉斯言也！及之于远，得之最近，识之于近，得之于远。一画者，字画下手之浅近功夫也。一画者，用笔用墨之浅近法度也。山海者，一丘一壑之浅近张本也。形势者，勾勒之浅近纲领也。苟徒知万障之识，则有万障之本。譬如万障中有山，有峰，斯人也，得之一丘，始终不变，是山也，是峰也，转使腕腕雕于斯人之手，不可下不可下，且也形势不变，徒知勾勒之皮毛，画法不变，徒知形势之拘泥，蒙养千者，徒知山川之罗列，山林无实感，徒知张本之空虚，欲化此四者，必先从运腕下手也。腕若虚灵则画能折变，笔如截揭则形不孤蒙，腕受实则沉着透彻，腕受虚则飞舞悠扬，腕受正则中直藏锋，腕受仄则欹斜尽致，腕受逆则捍纵得势，腕受顺则浑合自然，腕受变则陆离诡怪，腕受空则神气飘逸，腕受神则川岳谷灵。

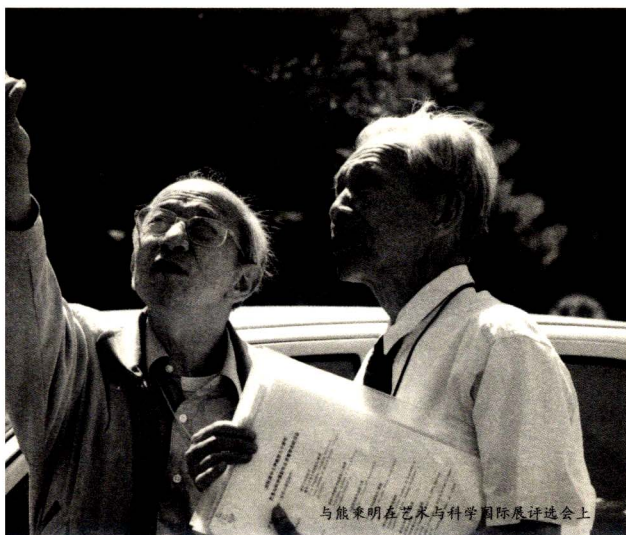
译·释·评

有人说，画诀画法之类，各篇章都阐明道理，对用笔用墨都讲得详细，从来没有将山海之形势空谈一番而让爱好者自己去捉摸，想必大涤于天分太高，世外之法，不屑从浅近处着手吧！从这番话看，石涛写画语录不仅是创作心得，同时有针对性。当时极大的保守势力显然在攻击他，他于此反击，这画语录是写给他的追随者们看的吧，或可说是教学讲义。

石涛批驳那些怪论：“异哉斯言也！”于是讲解自己的观点：凡远处、大处启发我们的感受，均可在近处，身边获得认知和验证。从就近获得的认知，却可运用及于远大。根据自己对对象的感受而画，这即我之所谓一画者，其实就是字画下手的最基本工夫（书法也当是有了感受才能动笔，石涛视书画为一体应是从感受、感觉与情思为出发点）。画法要变，也是用笔用墨的基本法度。“山海者，一丘一壑之浅近张本也；形势者，（轮廓）勾勒之浅近纲领也”其画义应是指山海中包含着一丘一壑的基本构成，而一丘一壑当可引申扩展为山海。勾勒欲擦可展拓出磅礴气势，磅礴气势实由基本的勾勒欲擦所构建。最近李政道博士论及科学与艺术的比较，他说最新物理学中认为最复杂的现象可分析为最简单的构成因素，最简单的构成因素可扩展为最复杂的现象。他希望我作一幅透露这一观点倾向的作品，我看石涛的这几句语录倒恰恰吻合了这观念。他在七中谈到从一可以发展成万，从万可以归纳为一，又重复了简单与复杂的辩证原理。

若认识只局限于一隅，便只有一隅作范本。比方这一隅中有山，有峰，此人便总是画这山，这峰，始终不变。这山，这峰，反被此人于手中翻复腕腕（不解）捏弄，这行吗？形势固定不变，又只知勾勒欲擦之皮毛；画法老一套，拘泥于形势之程式；表现无新意，仅将山川罗列；山林无实感，只凭空洞之范本。石涛指出了这些时弊之要害，但他却即兴作出了过于简单的结语：“欲化此四者，必先从运腕入手也。”即使运腕巧妙，决不能解决以上创作中的根本问题。当然不可忽视运腕这一基本技能，石涛在本章中就是着力谈运腕的经验。运腕虚灵则画面有转折变化，用笔如截如揭一般明确肯定，则形象就不带笨或含糊。运腕着实则画面就沉着而透彻，运腕空灵则有飞舞悠扬的效果，腕正以表达藏锋的正直端庄，侧锋则宜于显示倾斜多姿，运腕迅速须纵横得势，运腕缓慢如拱揖有情，运腕至化境则浑合自然，运腕多变则陆离诡怪，运腕出奇真是神工鬼斧，运腕如神则山岳呈现灵气。

也是李政道说的：筷子是手指的延长。所以运用筷子的技巧是与手腕的灵活相关的。这也说明了用笔与运腕之间的紧密关系。画家对自己手中笔端的含墨量及含水量似乎永远用手指触摸到一样敏感，有把握。石涛分析了运腕的各个方面，都出于敏锐深入的自我感受。



与熊秉明在艺术与科学国际展评述会上



在香港艺术博物馆作写生示范

山川章

(原文) 得乾坤之理者山川之质也。得笔墨之法者山川之饰也。知其饰而非理，其理危矣。知其质而非法，其法微矣。是故古人知其微危，必获于一。一有不明则万物障，一无不明则万物齐。画之理，笔之法，不过天地之质与饰也。天地之形势也。风雨晦明，山川之气象也。疏密深远，山川之约径也。纵横吞吐，山川之节奏也。阴阳浓淡，山川之凝神也。水云聚散，山川之联属也。踽踽向背，山川之行藏也。高明者，天之权也。博厚者，地之衡也。风云者，束缚山川也。水石者，地之激跃山川也。非天地之权衡，不能变化山川之不测；虽风云之束缚，不能等九区之山川于同模；虽水石之激跃，不能别山川之形势于笔端。且山水之大，广土千里，结云万里，罗峰列嶂，以一管窥之，即恐不能周旋也。以一画测之，即可参天地之化育也。测山川之形势，度地土之广远，审峰嶂之疏密，识云烟之蒙昧。正踞千里，邪睨万重，统归于天之权，地之衡也。天有是权，能变山川之精灵；地有是衡，能运山川之气脉；我有画，能贯山川之形神。此予五十年前，未脱胎于山川也；亦非糟粕其山川而使山川自私也，山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。

译·释·评

从宇宙乾坤的规律中理解山川之本质。学得笔墨运用之法以画出山川之外观状貌。只知画状貌而不理解本质，难于表达本质；理解了本质但画法不贴切，这法就没有什么价值。古人懂得不理解本质及画法不贴切的危害，力求两方面一。有一方面不明确便一切都成为障碍，双方都明确便全齐备了。画理、笔法，不过为了表达天地之质与形。

山川、天地之形势也。风雨晦明，山川之气象也。疏密深远，山川曲直多变（约径：一说指简要的形势，或说指曲直）。纵横吞吐，山川之节奏也。阴阳浓淡，山川之凝神也。水云聚散，山川之联属也（联系、沟通全局）。踽踽向背，之行藏也（或藏或露，易形成踽、跳、向、背之动态）。

高明者，天之权也（含权威之意向）；博厚者，地之衡也（含尺度、分量之意向）。概括起来：天高地厚。而风云，束缚着山川（连结山川，使山川有连有断，多变化）。水石，激跃于山川之间。若非天高地厚，包容不了山川之变化莫虽有风云来束缚，不可天南地北到处运用同类模式（九区，指九州）。虽有水石之激跃，增添画面生动活泼，但不可使笔底山川反而走样失去真形势。“不能别山川之形势于笔端”这个“别”字，我理解为不能走了山川形势之本色，指求局部变化，反影响了造型整体。刘安说：“谨毛而失貌”。所谓“尽精微而致广大”则往往产生误导，因尽精微未必能致广大，多半情况反而不能致广大，必须在致广大的前提下求精微才合乎逻辑与实践，而且有些特定的广大效果精微，排斥精微。

“且山水之大，广土千里，结云万里，罗峰列嶂，以一管窥之，即飞仙恐不能周旋也。以一画测之，即可参天地之化育也。”从一管中窥之，或从任何一局限角度来观察，均无从照应到广阔山川的方方面面。但以一画测之，即凭感受知、表达山川，则可把握住天地之辽阔，造化之无穷。

目测山川之形势，估量土地之广远，观察峰嶂之疏密，辨认云烟之蒙昧。山川正踞千里，侧视则万重层叠，统归于天高地厚。天之威权，能令山川精灵多变；地之博大，能令山川运行成脉。我用一画凭感受而绘之，却能掌握贯穿山川形神。我五十年前尚未能从山川里脱胎出来，倒亦并非将山川看成全是糟粕而将其优势私下淹没掉。山川要我代她说话了，山川从我脱胎，我又脱胎于山川。搜尽奇峰打草稿，山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。

石涛将作者、作品与自然的关系已说得明明白白。搜尽奇峰打草稿成为创作源泉的至理名言，永被赞颂。而“终归之于大涤也”更大强调了艺术之所以为艺术的本质，这个17世纪的中国和尚预告了西方表现主义之终将诞生。



皴法章

(原文) 笔之于皴也。开生面也。山之为形万状，则其开面非一端。世人知其皴，失却生面。纵使皴也于山乎何有？或石或土，徒写其石与土，此方隅之皴也，非山川自具之皴也。如山川自具之皴则有峰名各异，体奇面生，具状不等，故皴法自别。有卷云皴、劈斧皴、披麻皴、解索皴、鬼面皴、骷髅皴、乱柴皴、芝麻皴、金碧皴、玉屑皴、弹窝皴、矾头皴、没骨皴，皆是皴也。必因峰之体异，峰之面生，峰与皴合，皴自峰生。峰不能变皴之体用，皴却能资峰之形势，不得其峰何以变，不得其皴何以现？峰之变与不变，在于皴之现与不现。皴有是名，峰亦有是形。如天柱峰、明星峰、莲花峰、仙人峰、五老峰、七贤峰、云台峰、天马峰、狮子峰、峨眉峰、琅琊峰、金轮峰、香炉峰、小华峰、匹练峰、回雁峰。是峰也居其形，是皴也开其面。然于运墨操笔之时，又何待有峰皴之见，一画落纸，众画随之，一理才具，众理附之。审一画之来去，达众理之范围。山川之形势得定，古今之皴法不殊。山川之形势在画，画之蒙养在墨，墨之生活在操，操之作用在持。善操运者，内实而外空，因受一画之理而应诸万方，所以毫无悖谬。亦有内空而外实者，因法之化，不暇思索，外形已具而内不载也。是故古之人，虚实中度，内外合操，画法变备，无疵无病，得蒙养之灵，运用之神。正则正，仄则仄，偏侧则偏侧。若夫面墙尘蔽而物障，有不生憎于造化者乎？

译·释·评

冬天，农村儿童冻得脸上起萝卜丝似的皱纹，被称为皴。山水画中以各式各样的皴法表现山石之实体感，是由于水墨不宜于作大面积渲染，用线条的交错组合来构成“面”的效果。皴，也可说属于画面的肌理。

用笔作皴，为表现新颖面貌。山之形千态万状，决非一种面貌。世人知道皴法，却忽略生动面貌，则即便使用了皴法，与山本身又有什么相干？或石或土，徒写其石与土，这只是局限于一隅的皴而已，并非山川自身独具的皴之效应。山川自身独具的皴则有各种不同的峰，体态多奇，面目新颖，状貌各别，因之皴法也就各不相同了。有卷云皴、劈斧皴、披麻皴、解索皴、鬼面皴、骷髅皴、乱柴皴、芝麻皴、金碧皴（用于青绿山水中）、玉屑皴、弹窝皴、矾头皴、没骨皴，皆是皴也。石涛例举那么多的皴，其实是包含着讽刺意味的。因皴法本是绘画表现中偶然形成的手法，作者根据不同的对象永远须创造不同的手法，绝不应将手法程式化。今将之规范成若干类别并命名，完全违反了艺术创作规律，皴法名目越多，越是可笑。不仅可笑，更贻误了后学。“妙悟者不在多言，初学者还从规矩”我倒并不反对要研究前人的程式，自己也大量临摹过那些皴法，但愿年轻的妙悟者们不落入古人的窠臼。

石涛接着谈皴与峰的关系，批评艺术中本末颠倒的谬误。“必因峰之体异……”皴是由于峰的不同形体、峰的新颖面貌而产生，皴必须与峰吻合，皴诞生于峰。“峰不能变皴之体用，皴却能资峰之形势”峰不能变皴之体用，这是一句反语，实质是指皴法置峰之实体于不顾，或只取用了峰的形势。没有峰就无从变，没有贴切的皴，又如何能表现此峰。峰之变与不变（指画面上的峰），体现在皴法的现（显）与不现的表现力中。皴的名称应根据峰的形象特色而来，两相一致。如天柱峰、明星峰、莲花峰、仙人峰、五老峰、七贤峰、云台峰、天马峰、狮子峰、峨眉峰、琅琊峰、金轮峰、香炉峰、小华峰、匹练峰、回雁峰。是峰便必具其形，皴用以表现其面目。但在运墨操笔进入创作激情之时，就不许可停顿于何峰何皴的行程中。一笔落纸，笔笔跟随不可止；一理（基本道理）得到启示，众理附之，一通百通了。贴切运用好表现方法（审一画之来去），便进入合情合理的范畴了（达众理之范围）。只要能将山川的形势表现出来，古今的皴法都没有什么特殊。

山川之形势在画，画的颖悟在用墨，用墨的效果依赖于操运，操运中须能控制（操之作用在持）。善于操运者，胸中踏实而笔下空灵，因表现感受的画法适应于任何方面，所以毫无悖谬。接着石涛透露了特殊意义的实践经验：“亦有内空而外实者，因法之化，不假思索，外形已具而内不载也”。由于作画过程中笔墨变化迅速多样，来不及思索控制而纸上已形成，比方画虎不成反类犬，形式先行，形式决定了内容。这情况，石涛称之为外形已具而内不载也，将之归入内空而外实现象。归纳起来，石涛赞成虚实合适（中度），形式与内容统一（内外合操），画法多变，没有缺陷与毛病。灵活创造画法，须得神妙。正就表现其正，仄就表现其仄，偏侧就表现其偏侧。如果近视又遭蒙蔽，能不反而对造化生憎恨之情吗？（若夫面墙尘蔽而物障，有不生憎于造化者乎？——面墙：“正墙面而立”出于论语·阳货，意指太近墙面，视线局限便一无所见。）

Wu Guanzhong

- 1919 Born in a village of Yixing County, Jiangsu Province.
- 1942 Graduated from Hangzhou National Art College.
Studied abroad at the expense of Ministry of Education.
- 1947 Studied oil-painting at L'Ecole Nationale Superieure des Beaux Arts de Paris.
Back to the motherland in 1950, teacher in Central Academy of Fine Arts and later Beijing Art Institute.
Now professor at Institute of Fine Arts, Tsing-Hua University.
Dozens of personal shows held in many places in the world, especially China National Museum of Arts, Hong Kong Art Museum, British Museum, Musee Cernuchi in Paris, Detroit Museum, Singapore National Museum, Indonesia National Exhibition Center and Taiwan History Museum, etc..
Publication of more than 70 albums of painting, collection of articles, proses.
- 1990 Legion of Honnor of Literature and Art delivered by French Ministry of Culture.
- 1993 Won Medal of Paris.
- 1999 Wu Guanzhong Art show organized by Chinese Ministry of Culture.
- 2002 March-May, Nothing but Wisdom in Boundless Life-Retrospective on Wu Guanzhong's Art held in Hong Kong Art Museum.
March, Elected Academician of Correspondence by French Academy of Arts.

