

思考的回声

——吴冠中艺术研究与评论

主编 水天中 徐虹

上海人民美術出版社



思考的回声

——吴冠中艺术研究与评论

主编 水天中 徐 虹



上海人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

思考的回声：吴冠中艺术研究与评论 / 水天中，徐虹主编. — 上海：上海人民美术出版社，2010.2
ISBN 978-7-5322-6668-5

I. ①思… II. ①水… ②徐… III. ①吴冠中
(1919~) — 艺术评论 — 文集 IV. ①J052-53

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第013650号

思考的回声——吴冠中艺术研究与评论

主 编 水天中 徐 虹

副 主 编 李 磊 张 晴

执行主编 江 梅

责任编辑 林伟光 张 燕

技术编辑 沈依群

设 计 沈依群

出 版 上海人民美术出版社

地 址 长乐路672弄33号

印 刷 上海雅昌彩色印刷有限公司

开 本 787×1092 1/16

印 张 34.75

版 次 2010年2月第1版 第1次印刷

印 数 0001—1000

书 号 ISBN 978-7-5322-6668-5

定 价 98.00元

序

从事艺术史和绘画评论几十年之后,我得出一点经验——古往今来的艺术家行列中,有一些艺术家是无话可说的,而另外一些艺术家则有说不完的话。两者的差别不在他们艺事的优劣,名望的高低,而在艺术家的思想、感情、经历的丰富程度,更在艺术家的艺术与他所处的时代环境之间的关系,它们是否形成某种精神性、感情性或者结构性的张力。

有些画得很好的画家,除了赞美他的画艺之外,往往想不出需要思考、需要讨论的话题。这些画家往往属于某种艺术流派、风格的继承者或者“集大成者”,他们的艺术实践对既有艺术节律不构成任何问题。另一方面,这些画家本来就不曾想到在画画之余“节外生枝”,或者无心触及这方面的问题。那些有“说不完的话”的艺术家,实际上是艺术与文化历史中的“问题”,是对既有艺术秩序的挑战者;而那些“无话可说”或者“不需要说”的艺术家,则不存在“问题”,即对既成艺术秩序不具有挑战性。近三十年来,中国艺术家之中引发议论最多的就是吴冠中。我们把眼光放远一点就会看到,在近现代中国艺术史上,像吴冠中这样不断引发争论的艺术家也为数不多。

吴冠中是需要观察、需要讨论、需要思考的艺术家,因为他的绘画实践和艺术主张往往使中国艺术产生结构性震动。评论吴冠中决不只是评论一个画家的绘画作品,而且是评论一种异于习规的艺术态度和人生态度。对吴冠中的评说之值得品味,正是在这里。

将有关吴冠中绘画创作及艺术主张的批评、阐释和商榷文章收集起来,整理成书,对关心现代中国文化的读者有独特价值。当我们对有关批评与争论作深入一步的观察时,就会发现各家论述的问题涉及中国现代文化的各个方面。对吴冠中的争议、评说,其实是具有不同文化立场的人对中国艺术现状和前景的争议和评说。这些以吴冠中立论的文章,也可以看作写作者个人文化立场的宣示。而吴冠中的锐利、鲜明和直率,使朦胧的感觉和含糊的情绪趋于明朗化。在那些主流媒体和主流艺术家那里,这种变化更为清楚——在面对吴冠中的时候,习以为常的话语风格也改变了,我们甚至可以说,吴冠中使他的论战对手也变得直率和锐利起来。

虽然编纂“各家评说吴冠中”的想法由来已久,但直到2008年上海美术馆筹办吴冠中捐赠作品展时,在上海美术馆领导的积极策动和支持下,才将这一设想付诸行动。在

将历年报刊画册中有关资料收拢起来之后,我们发现这些材料在学术份量和文字性质上有很大差别。为了使评论集保持一定的学术性并明晰可读,我们主要选取各家的评论文章,而舍弃了感想、回忆、报导和市场动向之类的文字,虽然这类材料中可以发现意味隽永的话语。还需要提到的一点是,有一些话题曾引发多方面的反复论辩(例如中国画“笔墨”问题),这方面的文章数量不小,也只选收最具代表性的文章,以控制评论集的篇幅和内容的比例。在编排体例上,想尽量做到保留文章发表时的原貌。文中插图、脚注尾注和发表时的署名均未改动,个别文稿未查到刊发出处,请作者和读者见谅。

前辈学者很看重“选家”的学术地位,我们不敢自命为“选家”,而且我们对相关问题发表过并非“不偏不倚”的见解。但在材料的选择过程中,我们确实想把各种不同观点的代表性文章选入评论集内。选编文章既是对已有文字的评鉴,而选编本身也将受后来者的评鉴。我们希望现在和将来的读者对我们的选编给予批评。

水天中

2009年夏至北京

目 录

- 序 水天中
- 1 陶咏白 吴冠中绘画的特色——1979年写于《吴冠中绘画展览》之际
- 7 白 戈 吴冠中绘画浅析
- 9 浙江美术学院文艺理论学习小组 形式美及其在美术中的地位
- 15 冯湘一 给吴冠中老师的信——也谈“内容决定形式”
- 22 洪毅然 谈谈艺术的内容和形式——兼与吴冠中同志商榷
- 27 张 仡 吴冠中——从哪里来,到哪里去?
- 29 贾方洲 试谈造型艺术的美学内容——关于形式的对话
- 34 洪毅然 从“形式感”谈到“形式美”和“抽象美”
- 40 扬 帆 关于美术的形式与内容问题的讨论(综述)
- 46 徐书城 也谈抽象美
- 55 熊秉明 吴冠中画集序
- 60 白 吟 海内外人士谈吴冠中(摘编)
- 66 曹星原、高居翰 吴冠中的绘画风格与技法
- 71 水天中 中国现代美术史上的吴冠中
- 79 陶咏白 吴冠中走通了一条路
- 86 陶咏白 砣砣水墨十余载 创开一代新天地——吴冠中水墨艺术谈
- 90 钟蜀珩 以一当十——记吴冠中老师的形式美教学
- 92 高美庆 吴冠中的绘画艺术
- 102 刘骁纯 吴冠中与林风眠
- 113 袁宝林 世界画坛上的吴冠中——写在吴冠中画展巴黎展出之际
- 116 水天中 吴冠中和他的水墨画
- 120 朱锦鸾 从解体到结体——吴冠中的树景
- 134 熊秉明 不息地向前——写在吴冠中台湾画展之前
- 137 翟 墨 飘升的层次
- 141 邹德侬 吴冠中艺术给建筑师的启示——关于引进外国建筑理论问题的思考
小结
- 153 张 仡 守住中国画的底线

- 157 关山月 否定了笔墨中国画等于零
- 159 张延凤 吴冠中的境界
- 162 邵大箴 融合中西,开拓新路——序《吴冠中画集》
- 166 王朝闻 意先于笔
- 171 袁运甫 我所认识的吴冠中及其绘画
- 175 郎绍君 生命的吟唱——吴冠中裸体绘画及其他
- 181 刘光明 独创与超越——吴冠中美术创作理论述评
- 188 王怀庆 画家,两个字里的故事
- 190 黄苗子 脱却樊笼奋翅飞——吴冠中的突破
- 200 李霖灿 通古今之变,成中西之美
- 202 刘国松 有胆识的创造者——吴冠中
- 205 陈玉珍 风筝不断线——吴冠中之于中国现代水墨的新发展
- 210 梅利柯恩 开辟通往中国新航道的画家
- 212 麦克·苏利文 吴冠中人生、思想及艺术评析
- 219 里察·班赫特 吴冠中之历程
- 226 玛莉-戴莱士·波波 成功地融会了两种文化
- 229 针生一郎 吴冠中绘画道路的意义
- 235 曾柱昭 吴冠中:穿梭两极的燃灯者
- 237 麦克·苏利文 吴冠中:不只是一个画家
- 240 董欣宾、郑 奇 谈吴冠中、关山月的不同“零”说
- 245 江 洲 断线的风筝——我看吴冠中先生用彩墨画在宣纸上的画
- 251 翟 墨 林/吴体系与 21 世纪中国美术
- 258 郎绍君 笔墨问题答客问——兼评“笔墨等于零”诸论
- 280 韩 朝 从吴冠中的中西画比较看其得与失
- 282 翟 墨 吴冠中四题
- 286 程 征、张 渝 唐僧情结与青春心态——也说吴冠中
- 292 木 子 两个时代、两个时代的艺术家——艺术史学者陈瑞林谈徐悲鸿与吴冠中
- 297 水天中 “全球化”浪潮中看吴冠中
- 300 黑 马 感悟的灵光
- 305 刘世华 试论吴冠中抽象绘画中的音乐感

- 312 章文浩 从林风眠到吴冠中——论油画的东方意韵
- 317 李政道 天地之艺的探寻者
- 320 黄 坚 中国画没有底线
- 323 叶 荷 吴冠中:老得也很美
- 333 袁运甫 吴冠中艺术的中国心、民族情——衷心祝贺吴冠中画展在上海开幕
- 340 许 江 简远高人意 毫端通境逼——浅谈吴冠中先生绘画
- 344 殷双喜 内心的风景——吴冠中艺术略论
- 353 江 梅 “吴冠中艺术回顾展”策展报告
- 363 张 君 节奏的魅力——从吴冠中绘画的表现形式谈起
- 366 叶廷芳 吴冠中:艺术精神的守护者和拓荒者
- 368 郑欣森 吴冠中与鲁迅的世界
- 379 麦克·苏利文 现代恒久地融合在传统中
- 383 朱锦鸾 吴冠中——在互联网上看现象
- 388 包 林 嫁接与变异
- 392 司徒元杰 从博物馆教育功能看吴冠中的艺术
- 397 许 江 大象无居——浅谈吴冠中先生的“象”论
- 401 孙 郁 从文学史的角度看吴冠中
- 403 郭建超 吴冠中先生的美学观
- 406 邵大箴 吴冠中先生对我国新时期美术的贡献
- 409 翟 墨 吴冠中的“横站”和“穿越”
- 416 刘 墨 国画门诊室·吴冠中
- 420 赵力忠 一位老艺术家的忧患意识——浅议吴冠中先生的三个思考
- 424 水天中 吴冠中和他的艺术——《吴冠中全集》序
- 443 邓平祥 素描写生——吴冠中艺术的感性之根和形式之源
- 452 徐 虹 从“写生”中寻找绘画形式美——吴冠中 20 世纪 50 ~ 70 年代的水彩和油画
- 464 贾方舟 吴冠中油画的分期与艺术成就
- 473 柴 宁 风筝之线——谈 1991 ~ 1996 年吴冠中水墨画创作的抽象化
- 485 刘骁纯 自然抽象观念的孕育和形成
- 496 刘巨德 走向未知——吴冠中水墨画(1986 ~ 1990)艺术思想探微
- 512 殷双喜 霜叶红于二月花——20 世纪 90 年代以来的吴冠中油画艺术

521 鲁虹 水墨新曲——吴冠中 1997 ~ 2006 水墨画研究

534 王林 知识分子的天职是推翻成见——吴冠中写作生涯与艺术论争

编辑后记

吴冠中绘画的特色

——1979年写于《吴冠中绘画展览》之际

陶咏白

“笔墨当随时代。”时代前进了，作为观念形态的艺术也要随之变革。我们的画家要保持艺术的青春，就要敢于对中外绘画艺术有所吸收、有所摒弃、有所探索、有所创新，从而拓展自己的艺术领域。画家吴冠中，在中西绘画结合的探索中，走了一条与众不同的路。他的绘画，不是在传统基础上稍事改良，而是通过中西绘画“杂交”产生的新品种。在百花齐放的画坛上，堪称为独具一格的艺术之花。

一、“要群众点头”

吴冠中早年曾向潘天寿先生学习国画，后改习油画并留学法国。在国外，他不仅沉湎于西方传统绘画的追求中，也曾陶醉在形形色色现代诸流派的探讨中，但当他一回到祖国的怀抱，踏上曾生育自己的土地，故乡的风土人情就把他的赤子之心融化了。他说：“人们永远不会忘记母亲，人们永远恋念故乡。”在自家的土地上，面对着“故乡的叔伯父老、姑姑阿姨、赤脚的伙伴们”将如何开始他的艺术道路？纵观中外绘画史上各种流派的历史，他认为“陈陈相因，因袭模仿的作品没有生命，一味标新立异的作品没有寿命”，绘画史上的艺术大师的艺术所以至今光芒不衰，是“因为他们抒写的是人民的心潮”！因而他，既不囿于传统而固步自封，也不追求那些脱离生活的光怪陆离、虚幻荒诞的“艺术”。他说：“我不怕土，我爱土。土就是土地，人民都是根著在自己的土地里的。我为人民作画，我要努力画出人民的美感。”这就是他艺术的立足点。他还给自己作画定了一个原则：“要群众点头”，追求“老大娘、小妹妹都懂”的艺术。这正是抓住了融中西绘画于自我民族之中的核心问题。几十年来，他在中西绘画艺术中，勤奋采撷，寻找它们之间共通的规律，探索既能反映我们现时代风貌，又为人民喜闻乐见的艺术形式。他“土土洋洋，洋洋土土”地探索，落叶归根，仍落到了“土”上，落到了表现中国人民的情感、气质和美感

欣赏习惯上。因而不管他的画是写实的,还是写意的,或者是夸张变形的,都被群众接受了,喜爱了。

他除专攻油画以外,近年来也多事水墨画,尝试着把他的油画移植到“水墨之乡”来,这就使他的绘画艺术又开辟了一个新的领域。

二、以火一样的热情描绘自然

吴冠中的绘画主要是风景画。在他的画中,不管是田野里的《高粱和棉花》、颗粒饱满的《向日葵》、扑翅嬉水的《太湖鹅群》、一大网活蹦乱跳的《丰收鱼》,还是峻伟壮丽的《长江三峡》、山明水秀的《鲁迅故乡》、红屋顶鳞次栉比的《青岛一角》……这些自然之美的所在,正是作者爱之所在。他以火一样的热情去拥抱祖国的大自然,在庄稼地里,在山乡渔村,在山山水水,花草鱼虫之中,无不倾注着真诚的爱,并调动一切艺术手段去表达这种浓郁的爱情。因而在他的画里,处处洋溢着生活的情趣,充满了感人的魅力。我国古代绘画非常讲究“意境”。意境包括物景与情景,心入于境,神与物游,赋予景以人的感情,景也就有了生命。吴冠中正是继承了中国绘画中的这个优秀传统。在描绘自然中“移入”了自己的思想感情,求得了主客观的统一,因而他的画不再是自然的翻版,而是有了人的思想感情。作品中的意境有深有浅,它决定着艺术品质量的高低。吴冠中对于自己作品中意境的挖掘是极为严肃认真的。他从不轻易地落笔,常常为了一张画奔波于山上山下,江边水中,观察个够,捉摸个透,挖掘具有深度的意境。这种“十月怀胎”的过程,要付出作者许多艰辛的劳动。但这正是吴冠中作品具有艺术魅力的秘诀。

例如,一九七七年为了画《鲁迅故乡》,他从绍兴的安桥头到皇甫庄,又从柯桥到上旺,转辗于乡间小道,寻觅最能表现“故乡”意境的画面,但所得的一些优美小景的写生,却不足以表达伟大思想家、文学家鲁迅笔下的故乡。他以自己对鲁迅作品的理解,怀着虔诚和崇敬的感情,力求忠实地反映出鲁迅作品中故乡的原形,不得不更易了几十稿,把东西南北的小景集中一起,把小河、湖水回宛流转环抱的小镇,把石桥、乌篷船,把绿色的田野,把演社戏的戏台子,全组织进了画面。使人一看便知是鲁迅的故乡,从而也把人带进了鲁迅的《故乡》、《祝福》、《孔乙己》等等作品的意境之中。

作者就是以沙里淘金的精神,去发现自然中微妙的变化,把握其最精华部分,提炼出美的形象,融进了自身对生活独特的感受和浓缩了的情感,由此构成了与众不同的意境。物景在他的笔下,人格化了,充满着“乡情”,所以看他的油画,不觉得是外国人画的洋画,而是本乡本土具有泥土气息的中国的画;看他的水墨画,也不觉得是古人的幽情,它充满着时代的气息。

三、独树一帜的艺术风格

吴冠中在几十年的艺术实践中,“寂寞耕耘,以我为主”,进行了大胆的创造性尝试,他从“民族的欣赏习惯”出发,以写实为基础,尝试着用中国传统绘画中的“气韵生动”去消化现代西方绘画的结构、节奏、韵律等等形式美的因素。他的油画中融进了中国画的章法、笔墨技巧;而在水墨画中既运用西画的写实技法,也吸取现代抽象派的表现手法;他还从民间艺术中、工艺美术中吸收养料。为表达他所追求的人民喜闻乐见的意境,不拘一格,广征博采,通过“杂交”自成一体,从而形成了吴冠中艺术的独特风格。

其绘画特色,可用他自己的话来概括:“我的油画,不是洋画,是中国画。我作水墨画,是移植油画。它们的艺术本质没有变,只是手段变了。”在吴冠中的画展上,哪是油画,哪是水墨画,正像一对“孪生兄弟”难分难辨。要分析他们的特色,也不能拆散这一对“兄弟”,只能把他们并列在一起评头论足了。

吴冠中的绘画,基本上属于写实风格一派。但他又不是简单的对景写生,如实地反映客观。往往为意境所役,要按照形式美的规律去突破客观事物中各种形、色等的局限,进行一番去芜存菁,重新组合的工作。或迁景虚构,或夸张变形,去强调客观事物的本质特征,从而抓住观众心灵,给人以强烈的审美感受。他既认为“西画的写实的底子不能丢,它可以使你对生活保持新鲜的感受”,又非常注重绘画形色美的探索。紧紧扣住这两环,在构图、色彩、运笔等方面,敢于标新立异,大胆尝试,从而使他的艺术进入新的境地。

首先,他抓了构图上的创新。绘画是通过视觉形象来感染观众,而形象离不开一定的形式感来表达。构图是形象的最大综合,对组成画面整体形式感起着重要作用。作者善于抓扑入观众视野的大感觉。在构图上常常借助中国画的散点透视法与西画的焦点透视相结合,大胆取舍,往往要“动割开皮肉,接骨骼的手术”,把各个不同空间的景物调度在一起,有时要“移花接木”,有时要“移山填海”。这样处理,画面主体突出,意境壮阔深远,使观众从画面上受到比较强烈的艺术感染。又因每个局部都是对景写生,因而使全画仍不失其真实具体的感觉。他的油画代表作之一《长江三峡》就是抓住了三峡夔门天险的这个大感觉,运用平远、深远、高远的中国画章法,把长江三峡中的西陵峡、巫峡等险峰尽收进自己的画里,以S形线构图,把高山、江流开拓出去了。造成了“咫尺千里”的雄奇壮观。使我们宛若置身在江水奔腾的峡谷中,又像站在那云雾缭绕的山峰之上,在这“东流成大海”的浩荡气势中,领略到中华民族历史源远流长的深远意境,这是任何照相术或焦点透视的写生所达不到的效果。

《乐山大佛》则是一幅水墨画。它给我们展现了另一幅令人惊叹的情景:镇坐在三江

合流处,身高七十多米的端庄巍峨的世界最大的雕像,富有一种浪漫情调。这是作者按自己的独特感受,在写实的基础上,用了夸张、虚构的手法,使大佛略有仰视,似乎向往着未来。在佛的身后还赋以一弯彩虹,像佛光显灵。作者怀着对古代人民征服自然的崇敬之情,倾注于佛身的描绘,使大佛成了古代人民理想的象征。他以金字塔形造型,给人“泰山压顶全不怕”的力量感,也有“大佛保平安”的安定感。

他的《白皮松》高耸挺拔,两棵并行的树干直刺青天,画面空旷更显树之高大。在《鼓浪屿》中,用一棵大榕树充塞画面,老干虬枝,气根婆娑。从其隙缝中隐约可见鼓浪屿的家家户户,倒很像位“老妈妈”抚育满怀之态。

他在构图上,也常打破陈规,别出心裁,巧妙勾画,变化多端。比如《海滨渔村》画面下方的渔村与上方的海中礁石,正好是重叠着的两个三角形。他的渔村的正前方用了一横帘竖挂着的条条鲜鱼,然后又用几条S形的线把一排排的鲜鱼,伸向渔村的各个角落。渔村的横线、竖线、S形线与上方的波浪形曲线相呼应,就破了这两个三角形重叠呆板的气氛。使人感到在大海怀抱中的渔村有一派生气蓬勃的景象。

其二,吴冠中绘画的色彩语言。具有清丽、娟秀、优美、抒情的特色。他善于在宁静、平淡之中倾吐自己炽烈而深沉的感情。在油画中,他舍弃了外光作用下强烈的明暗对比,在平光中,追求柔美的、淡雅的、细腻的富有抒情色彩的灰色调。但这并不妨碍充分发挥油画表现力的丰富性能,在其色彩冷暖微妙的变化中,不仅表现了物体的质感、立体感、空间感,也恰当地表达了作品的意境。这不同于一般色彩平涂中追求国画平面的效果。他的油画,并非失去油画色彩的丰富性。他有枝叶茂密、幽静恬淡冷色调的《漓江渡口》,有层层叠叠、红屋顶堆砌、热闹非凡暖色调的《青岛》,也有冷暖相间、和谐统一的《杜鹃与雪山》。美不美不在色彩的本身,而在作者能否从色彩的组合与调和中找到它们和谐的关系来表达美好的意境。有时他还有意识地在油画中,运用色彩中黑白灰的效果来造成绘画中的水墨韵味。在一些水乡的小景中,舍弃了许多其他的色彩,几乎用纯黑的屋顶,纯白的粉墙,冷灰或暖灰色调的河道湖泊、花草树木,以这黑白灰单纯色调的和谐统一所产生的水墨韵味,来突出水乡的特色。

他的水墨画是油画的移植。除发挥水墨本身的韵味以外,又常糅以水粉、水彩,造成油画的浓酣的厚重感,也有水墨、水彩湿润的空气感。

在油画或水墨画中,他也不乏用“跳”色来点缀装饰画面。如白鹅的红嘴,苏州庭园的红金鱼,狂欢之夜中穿戴着五光十色的人们,以及树干、山石上的红红绿绿斑斑点点。这种跳色,因在整个画面中只占很少部分,就像镶嵌的珠宝,并不破坏其主调的统一,它起到的是“万绿丛中一点红”的生动效果。

第三,他在油画、水墨画的运笔上,也别出心裁,自成一格。在油画的笔触中,他常糅以国画的线条,勾勒、点染皴擦之法。运用线条,不是一般外轮廓的勾线,而是在形体某些部分,需要用线条强调某种特征时,才糅以线条表现,线条在他的画中不觉得生硬,是形体块面的有机组成部分。如在《长江三峡》中,用了劲道刚直的线画出了峭壁的险峻,在山石的块面中糅以披麻皴,显示了山峦的重迭,用点苔法点缀出漫山遍野的红枫。他的一网《丰收鱼》,简直是线条的韵律在歌唱,线条的绸带在舞蹈,那些互相交错、难分难解的线条,却顺理成章,使我们看到的是一尾一尾活蹦乱跳的鲜鱼。我们看到在《松与海》中,松针松花那错综的直线直点与浩渺宁静的海面的横线相对照,那种海茫茫、松苍苍,“开花结实继世长”的意境也就在其中了。油画是很难画出中国线条的流畅的,他常用宽刷子横锋切出竖线,如画树干,粗者横切,细者勾勒,一笔数色,不仅色彩丰富,而且顿、挫、留、痕也把中国线条的韵律感表现了出来。

他在水墨画中,也充分利用水墨流畅、洒脱的优点,除了用传统的渲染、衬托之外,又糅以西画的堆、砌、切等法,他的《随溪九曲入武夷》一画,就是用后衬、前染、又堆又砌、多种手法,画出了前景部分山的块面立体感和山石的厚重感,有时他也用刷子横刷、横点,用来对付屋顶的瓦砾纹理,一刷皆成,比之用笔细勾细描更富有潇洒自然之美。

综上所述,吴冠中的艺术就其构图、色彩、运笔来说是有其新颖独到之处。他善于抓住对象的本质,以自己独特的感受,按形式美的法则去狠狠地表现、重重地表现、强调地表现,力求达到杜甫所说的那样“笔落惊风雨,诗成泣鬼神”的艺术效果。可以说他的许多尝试是成功的。

几十年来,吴冠中在中西绘画结合的艺术探索中做出了贡献。尽管对他的艺术,有不同的看法,这是正常的。但总得承认在百花齐放的画坛上,他的艺术是一枝不同凡响的花。油画民族化并不以哪个人为标准,也不能说哪个人已经“化”了。民族化是衡量整个国家艺术成熟的标志。我国是个多民族的国家,各个民族都有自己的文化艺术传统,也有各民族自己的爱好与欣赏习惯,即使是同一个民族,也因各画家禀赋、性格、气质、素养等的不同而出现各种不同的艺术风格。因而民族化本身应该是百花齐放的。通向民族化的大道,也必然是百花齐放的路。对于吴冠中的水墨画,有些人不承认它是国画。而在国外又有人说他的水墨画是“新国画”。这样说法,也未尝不可。

时代在前进,人们的欣赏习惯在变,艺术也应随着时代的潮流而不断推向新的境界。“艺无止境”。吴冠中是个只知埋头苦干的实干家,他时刻在吸取新的营养来丰富自己的艺术语言。他说:“路是人走出来的。如我入了迷途,也愿我的脚印给有力的拓路者们提供前车之覆的借鉴。”对于一个老画家来说,像这样不拘泥于已得成绩而勇于探索的精

神,确实是难能可贵的。

《画坛·一位女评论者的思考》,江苏美术出版社,1995年版

附记

《吴冠中绘画的特色》一文,写于1979年吴冠中首次举办画展之际,是较早的一篇全面评述吴冠中艺术的论文,当时的吴冠中尚无大名气,对他的作品也颇有微词。我赞同他的艺术观点,喜欢他一些注重“形式美”的作品(当时画坛还处在千篇一律的苏派写实风之中),因而对他的作品作了些初探。

事后十余年,吴冠中果真成了艺术新潮流的“强手”,名气益大,画价也猛涨,1990年到了顶峰。1988~1990年间国外对他的画已炒得很热火,而国内仍无什么反响。1989年,我当时在《中国美术报》任编辑首先采访了他,写了篇《“吴冠中热”中的吴冠中》(《中国美术报》1989年第44期)的报道,在社会上引起了较大的反响,到1990年,又为他编写年表,发表在香港《名家翰墨》1990年第6期,1991年《美术史论》再刊。此后,对他的新艺术作了进一步研究,写下多篇论文及报道。

吴冠中绘画浅析

白 戈

吴冠中在法国留学时,他的老师苏弗尔皮教授劝他回国,他说回到中国才能从自己传统的根基上发出新根。吴冠中遵照老师的教诲,回国后,数十年孜孜不倦地探索研究,要使中国画传统的特点在他的画中体现出来。这个工作是艰难的。但是,他倾注的心血没有白费。他坚持不懈地努力,终于使他的画生了根,并抽发出挺秀的新枝。现在,我们看吴教授的作品,无论是水彩、水粉画或油画,都渗透着中国画的表现力。画中显示出的气质、格调、情趣,无不是中国式的,具有中国画的气派。

文学艺术的民族特点,是民族历史、文化传统和社会生活特点在文学艺术创作中的具体反映。它是在长期的创作实践中逐步形成和发展起来的。中国画的特色,是运用笔墨技巧,达到形神兼备,气韵生动。而这又是和我国传统的绘画工具——笔墨分不开的。所以,张彦远认为象物、形似、骨气“皆本于立意,而归乎用笔”。因此“笔墨”二字,它已不仅仅是表示绘画的工具,而且代表了一种艺术境界,这是中国画的精髓。吴冠中在他“民族化”的探索中,首先抓住的就是“艺术境界”。他说:“民族化当然不是向传统形式看齐,我先不考虑形式问题,我只追求意境。”

吴冠中早期也画人物,但现在致力于风景静物。他的画重视主观艺术的感受力,讲求气韵生动。他认为,既然中国画笔墨能达到“气韵生动”,那么用西方绘画的线条、色彩、韵律等形式也可以达到。他不拘泥于写实,而是和国画家一样,“以气韵求其画,则形似在其间”。所以,吴老的画是融国画和西画特点于一炉,妙合无垠,风格别具,清奇淳朴,雅而不俗。当我们面对他的画时,仿佛有一股甘泉流入心中,感到清甜滋润。如《太湖景色》、《鱼》等水彩小品,都是抒情、潇洒自然之作。

他还善于运用虚实结合的手法创造意境。他说,油画中有类似国画“空白”的“视而不见”之处,这些地方,“既为意境服役,又能给观众以美的享受”,要“虚而不虚,不空洞,

不乏味”。如他的《青岛一角》这幅画,将那些具有独特结构的屋舍布满画中,远处海面及景物(虚部),经他轻描淡写,水天一色,意境迥远。吴老表现自然,但不是自然主义的摹仿者,而是寻求理想化的自然。他往往为了画一幅风景画,要数次搬动画架,从不同的地方、角度,去观察、取舍,把自然的美,经过浓缩、凝聚,变形夸张,而赋于更高更美的形象。在这过程中,他把自己的和民族的共同的心理、气质、感情,都融进形象里去,形象富有感情色彩,因此,也更有感人的力量。

果戈理曾说:“真正的民族性不在于描写农妇的无袖长衣,而在于具有民族精神。诗人甚至在描写异邦的世界时,也可能有民族性,以全民族的眼睛去观察它,只要他的感觉和他所说的话,使他们的同胞们觉得仿佛正是他们自己这么感觉和这么说似的。”(转引自《别林斯基论文集》第79页)这里虽然说的是文学作品,但是美术创作,同样如此。吴冠中就具有这种精神,他对自然的感情,是来自“父老叔伯兄弟姐妹们相通的感受”。他还遵照人们的欣赏习惯,运用大家喜闻乐见的形式,所以,他的画获得群众的喜爱。

吴冠中不光画油画、水粉水彩画,也画中国画。他的中国画入门最早,远在学生时代,就临摹过不少名家作品,以后又跟潘天寿学过。但他的中国画不拘泥于传统,而是有机地把西画的技巧融合在笔墨中,使他的画具有独特的风格。

目前,我们美术界正在探索西画民族化和国画创新问题,我以为吴冠中的作品给我们一些有益的启示。当然,我不是说要大家都照搬他的方法,如果有这种人,也是最没有出息的。艺术贵在要有独创性和创造力。我们要学习他那坚持不懈的精神,不断去探索,不断实践,闯出自己的路子。也不要怕人家骂“非驴非马”,“混血杂种”。只有这样,才能产生大量具有中国民族气派、体现时代精神的不同形式和风格的作品,同时也才能进一步加快我国美术创作的迅猛发展。

《江苏画刊》1980年第6期