



艺术

博览

ART REVIEW 3

中国文联出版社 出版

顾问 侯一民
主编 周昭坎

熊秉明 / 吴为山：四手合塑
人格与艺术的辉映

——写在吴作人先生逝世五周年之际

德国画家利伯曼

丁方去哪里了？

伍必端美术作品回顾展

巴黎·星期五

王西京·徐庶之作品

美术博览

J12-55/3:3

王西京中国画作品



易安居士词意
王西京
1998年



23010947

卷首语



吴为山
狮岭阅江（局部）
浮雕
2001年

周昭坎（1938—）

一级美术师、副编审
民盟中央文化教育委员会委员
吴作人国际美术基金会副秘书长
中国美术家协会会员
曾任《安徽日报》美编
中国美协安徽分会专职画家
中国美术家协会会员工作部负责人
中国美协《美术》月刊编辑部副主任、
中国美协《美术》杂志社副社长
民盟中央助理巡视员
第四次全国美展评委会代表
第六届全国美展评审委员

前两期的《美术博览》出版后，一些读者问：《美术博览》是不是比较“传统”，不登“现代派”的作品？这恐怕是个误会。

问题是我们怎么看“传统”和“现代”。要说艺术表现语言，西汉霍去病墓前的石雕、三星堆出土的商、周青铜艺术品，着实要比现时某些“现代派”的艺术表现语言更“现代”，更美。要说“观念”，那就比较玄，很难说清楚。怎么算是“现代”观念，哪些又是“传统”观念；“传统”观念又怎么不好？“现代”观念又怎么“酷”？，实在说不好。我们肤浅的理解，“现代”作品应该更多一点符合时代精神的内涵，比如积极的进取精神、健全的人性道德、美妙的审美创新等等。其实《美术博览》的选择，倒很少考虑这么多，既然是“博览”，不管古今中外，传统或现代，只要不出社会所能最大限度宽容的审美（包括道德、技巧和学术）底线，不背离先进文化前进的方向，内容健康，功夫扎实，艺术真诚，好看就行。品位难免有高有低，相信读者自己会品评回味。我们的只是想读者广收博览，让作者从中取长补短。

这一期我们介绍的几位画家，要说“传统”或“现代”，都有一点。无论已经过世的吴作人还是盛年的丁方，为了艺术的真诚，都曾到苦难的大西北去“泡”过。一个学了欧洲传统油画逐渐转向现代水墨，苦求的是于民族传统中追寻“雄强”的“朝气”；另一个学的是工笔仕女，却画起奔放而沉重的油画，忧虑着人与自然、社会的关系，尽管他们的艺术取向不同，但是，我认为他们都很“传统”，又都很“现代”，因为他们的思维和艺术表现手段与时代的呼吸相通，个人的风格融于其真诚的情感中。熊秉明和吴为山这两位“忘年交”，也都是在传统和现代之间徜徉的美术家。我曾以为吴为山学的是摩尔，但他带我去看过南京博物院里陈列的江苏出土的古代陶塑和青铜雕后，我知道他继承的是更古老的传统（这次发表的吴为山新作，其实还不是他的典型风格，有机会时，我们还会重点介绍他的“写意雕塑”）。希望读者都会喜欢这些真诚的美术家。我们相信成功的“现代派”画家一定是在传统的母体中孕育出来的，也相信成功的“传统派”画家不会对现代精神无动于衷。作品不该有“传统”与“现代”的界线，而只有文野、高下、雅俗、真诚与欺世之别。好作品永远不会过时。

希望读者喜欢我们的品位。

希望各路画家都来支持《美术博览》。

周昭坎

2002年4月23日

目录

《美术博览》丛书 / 第三辑

艺坛佳话

- 4 四手合塑
熊秉明
- 5 自知者明
吴为山
- 46 巴黎·星期五
韩金宝的壁画与装置新作

艺术人生

- 6 人格与艺术的辉映
写在吴作人先生逝世五周年之际
周昭坎

世界美术

- 28 自然赋予艺术家创造
德国画家利伯曼和他的油画艺术
奚静之

美术关注

- 56 丁方去哪里了?
许苍竹
- 63 丁方答记者问

创作心路

- 20 作《狮岭阅江》随笔
吴为山

展览巡礼

- 50 刀笔写春秋 丹青献人民
写在“伍必端美术作品回顾展”之前
马克

画家和作品

- 64 朴茂清新的西域之美
读著名画家徐庶之的画
盛伟
- 74 无告的沉默
王西京
- 76 横世绝出 飘然逸风
王西京人物画浅识
汪为胜
- 84 精勤不懈的赵纯礼
杨悦浦
- 88 在潜心传统中探索的石景和
薛永年
- 94 清雅淡泊画心情
吴荣杰的山水画

美术馆介绍

- 87 北京国际艺苑美术馆
- 96 上海精文艺术中心

图书在版编目(CIP)数据

美术博览. 第3辑 / 周昭坎主编.
—北京: 中国文联出版社,
2002.4
ISBN 7-5059-4047-3

I. 美… II. 周… III. 美术—流派—简介—世界 IV. J110.99

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002)
第 019744 号

书名 美术博览 (三)
主管 中国文联
出版 中国文联出版社
地址 北京农展馆南里 10 号
邮编 100026
电话 010-81763811
010-65389142
发行 13671143588
经销 全国新华书店

顾问 侯一民
主编 周昭坎
编辑 侯稚民
制作 富凡
责编 史果
责任印制 邢尔威

印刷 北京百花彩印有限公司
开本 889 × 1194 毫米 1/16
印张 6
版次 2002 年 4 月第 1 版
2002 年 4 月第 1 次印刷
书号 ISBN 7-5059-4047-3/J.869
定价 20 元 海外 12 美元



2002年3月，80岁的旅法著名美术家熊秉明先生在南京与40岁的南京大学雕塑艺术研究所吴为山教授合作雕塑了一尊他的雕像，传为艺坛佳话……

艺坛佳话

四手合塑

文/熊秉明

画家合作挥毫是常见的。画完之后题上某人画竹，某人画梅，某人补石等。雕塑上则未尝有类似的合作。

2002年3月我到南京一周，修改为南京大学塑造的《孺子牛》。修改工作结束后，吴为山先生愿为我塑像，他的塑法神速，继承中国特有的艺术精神：写意的、传神的。

有画家朋友给我画过像，自己做模特，让雕塑家塑像，这还是第一次。我看作为山工作，一直在想：他面对座架上的泥塑像面对一座要围攻的城堡。我只是一张军用地图，不时看我一眼，真的战场则在城堡周围。他从四方八面观测，按地形掘进，添上一团泥，挖去一团泥，不断缩短战线，步步逼近我的轮廓。

我看到他工作，不知什么时候，突然闪起一个意欲：针对他的行动我要有一回应，也就是和他一同挖塑，我将以完全不同的方式操作。我不凭外在形象为参考。平日镜子和照片给了我足够的印象。我要根据自己的主观感觉捏塑，我的额头是这样的，鼻子该是这样的，眼睛是这样的……就像叔本华所说，躯体是我们生存意志的客观化。我将凭我的生存意志给我的提示来塑造自己，为山从外面塑进

去：我从内部塑出来。他有他的所见，也有他的盲点；我有我的感觉，也有我的死角。我们互不干扰，互不影响，同时我们的指痕、刀痕有呼应，有穿插，像四手合奏一部钢琴。他的工作像风雨霜雪，海潮、飓风、洪水、烈日……从外面塑造大地的风景。我的工作像地下溶浆的翻腾，从内部掀起地震，造山、造海、造大峡谷、造大地裂……从里层改变地的面貌。

这合作会得到怎样的结果呢？很难预料，正因为很难预料，所以值得试一试。

我把这意思说给为山，他立刻欣然同意。这天他结束了他的工作。第二天一早让助手预备了新的塑泥。

他塑我，我也塑我，在同一团塑泥上。我们合作得非常痛快，简直像两个爵士乐手在即兴合奏，陶醉在半狂的酣乐中。工作了一上午，不知谁说：“好了，可以不必再动了。”“是的，不必再动了。”又是谁说。他的助手用湿布把像裹起来。

第二天，我们又过工作室。打开湿布再看一眼，不免又添上几团泥，挖去几团泥。便匆匆去吃饭，下午我便去上海，翌晨飞回巴黎。

这一份实验结果如何，暂无法说。只有等下个月再到南京时静静地审视。此时只能好奇地紧张地等待。

2002年4月9日于巴黎

熊秉明和吴为山合塑《熊秉明像》





自知者明

文 / 吴为山



熊秉明
——一颗中国文化的种子。

半个世纪了，带着母文化的营养土，在西方，接受阳光、雨露而长成参天大树。他自认为是：“一个生命的试验。”

熊先生由哲学进入雕刻，是形而上的。千锤百炼，塑造坚实、强固、意味无穷的形体，以溶入而又独立于时空。

三月，江南草长，已是春耕时分。

熊先生八十岁由巴黎风尘而来，因为南京大学以熊先生的力作《孺子牛》作为百年的精神象征。

奉献，
倔强，
坚韧、刚毅而建构起一座诚、朴、雄、伟的巨峰！
熊先生以牛造山，以山塑牛。
故而，浑浑然，初见不辨牛马。宠然磅礴，嶙峋巍然。

他挥舞神铲、开山劈地，其势、其态，无疑蓄聚着牛劲！三日半，塑就。先生进入了诗化哲学的愉悦，风趣中见智慧无穷。

我抓起红泥，竟塑起熊先生。

他面对我，时而自转方向，以调整我的角度；时而告诉我有关他头型的隆起与低凹，我们已习惯于叫那些高点连成的脊为龙脉。

熊先生自知。他对自己头上的山山水水，清楚得令

人诧异。他很明白，花了八十年时间塑了自己。其父亲是数学大师熊庆来，因此，就先天而言熊先生头部构造的逻辑性是与生俱来的。顺着这逻辑可以感受到哲理条条，艺术的灵性由那绝顶的反光中折射出来。

先生儒、雅、斯文。与雕塑创作时的神情、动作，是一对相反相成的统一体。

他凝视着已成的泥稿、良久、良久……

“为山，我们可否同塑一尊熊秉明。”熊先生问。

我立刻意识到这是“他塑”与“自塑”的结合。具有人生哲学的意义。

第二天，我们各自进入角色。

记得当天的日记中我这样写道：

熊先生自塑，充满自信，弥漫激情。八十年自我认识，自我修炼，瞬间凝固。而我——一小牛犊，四十岁的方位，仰首八十之颠，难免不能望其项背。作为一件完整的作品，他在自我评价——自塑中，要兼顾我的看法；我在塑造熊先生的过程中，要吃透他对自身的认识。

熊先生心态宽厚、包容。

“自塑”与“他塑”唱和交错，一问一答，开合有致。老笔横披与轻狂飞动，在激情中互渗了。

先生从容，稳、准、狠。用手指准确而果断地捏塑了胸锁乳突肌——一个连结思想、灵魂与躯体的重要枢纽，张力突显。又毫不犹豫地在脸上猛刻了几刀。

我，拿起木棍，试图使部分模糊起来，而让另部分脱颖而出，或更微妙。

上左：熊秉明像
青铜
熊秉明 吴为山
2002年

上右：熊秉明像
泥
吴为山
2002年

下左、右：熊秉明像
青铜
吴为山
2002年

神速！

我记得好像是熊先生出乎意料地宣布“好了”。这显然与他平时的作风有悖。

我缓缓放下木棍，看着这尊缕缕刀痕、指纹、棍迹的大像，舒了一口气：好像造牛！

一个月后，不同的《熊秉明》均铸为青铜，在南京大学雕塑艺术研究所的灯光下面对着面。不知熊先生看到他们有何感想？

2002年4月13日于南京大学



艺术人生

人格与艺术的辉映

——写在吴作人先生逝世五周年之际

文 / 周昭坎



吴作人和本文作者

今年4月9日是吴作人先生逝世五周年的日子。

1988年2月25日，比利时王国驻华大使韦朗斯·巴克兰特在代表博安多一世国王为吴作人颁发国王王冠级荣誉勋章时，说了一段意味深长的话。他对吴作人说：“您是在学习研究并精熟地掌握了西方绘画的形神及技法之后，返回到您的根基——中国绘画上来。我和您的朋友都认为，早就名声显赫的您，是在重新返回您的根基作中国画之后，声望与日俱增。您被赞誉最为优秀、最伟大、最杰出的大师。”这段话对在场参加这个隆重授勋仪式并熟悉吴

作人艺术经历的人们来说，很容易地联想到吴作人青年时代在比利时王家美术学院度过的学习生涯和受到的教益。同时，不得不佩服大使的这段话，简洁而恰到好处地归纳了吴作人的艺术道路和成就。

吴作人是20世纪正在形成和走向成熟的中国油画学派中独具特色的开创者和具有人格精神魅力的代表人之一。同时，又是致力于民族传统水墨画和书法研究，进行创造性实践，取得突破性成就的艺术家和美术教育家。他作为较早从欧洲学习绘画回国的油画家，在传授西方写实绘画技巧，培养我国现代绘画人才方面作出了

重大贡献，并在探索中国气派的油画创作道路上，按照他认定的“人生无我，艺术有我”、“法由我变，艺为人生”的路子，付出了艰巨的努力，取得了具有时代和社会特征的代表性建树。而在中国画创作上，他继往开来，推陈出新，坚持“师造化，夺天工”，在传承民族文化和书画审美传统的基础上，融入西方绘画的写实技巧，以中华文化中的儒、道精神为构架，结合现代意识，将书法性的笔墨与精到的造型相结合，独创了中国画笔简意赅、刚健清新的新风格，表现了具有时代风貌的人格精神与质朴的生活气息，突破了中国画近百年来陈陈相因的桎梏。吴作人的艺术思想和绘画成就，丰富了我国20世纪新文化，对于中国文化起到了承前启后作用。他的成就正越来越被人们深入地认识和重视。

早年启蒙的长远影响

20世纪初的1908年，吴作人（原名之寿）出生在江南的一个书香门第。祖父吴长吉（1832—1884年）是苏州当地著名的花鸟画家。吴作人出生时，祖父早已亡故，又因父亲吴调元（1872—1912年）早逝，家道中落，读书读到小学三年级时，为了保证五哥之翰、六哥之藩上中学，完成学业，母亲王宝书（1874—1953年）不得不让吴作人辍学。

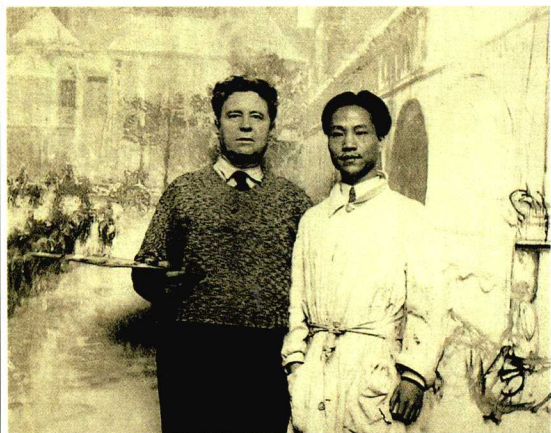
吴作人的祖母杨凤卿（1845—1935）和母亲本是知书达理的女子。尤其是祖母，原是苏州知府杨靖的堂妹，她深知读书知理的重要。因此，吴作人辍学后，她们继续教他学习古文。白天，当祖母和母亲为了维持家计，忙着糊火柴盒的时候，母亲就把他关在阁楼上背《孟子》、《论语》，练习毛笔字。而他在读书读得厌烦时，就在阁楼上翻箱倒柜，翻出了祖父尘封的画作和画具，用祖父留下的颜色和宣纸，胡乱画了起来。于是，从阁楼窗户居高临下看出去的景色，窗前飞过的小鸟，邻家门口每天按时来乞食的小狗，都成了他描画的对象。可是，因为他不知道这种颜料是要用胶调和的，结果，画好的画都掉了颜色。但是，从那时开始，吴作人就对颜色、线条的运用，有了许多想象和认识。那时，从小在上海做童养媳、比他大九岁的三姐之琦因病回苏州养病。她在婆家时，曾进上海一所教会学校读书，上过

图画课。她见弟弟如此喜欢画画，就把学过的擦笔画法教给了吴作人。这种有立体感的图画更加增加了吴作人学画的兴趣。同时，“五四”运动后掀起的新文化运动带来的社会影响，也使小小的吴作人有许多机会在街上看到贴在墙上宣传新思想的漫画，无形中培养了吴作人对美术教化作用的认识。他一生对艺术“入世”的观念的形成，似乎与此不无关系。特别需要一提的是，那段时期吴作人死读硬背的《诗经》、《离骚》，唐宋诗词，旁及诸子百家的学说，虽然未必通晓，然而学习不辍，却使他深受古文学、经史之学的熏陶，以至长时受益匪浅，深深地影响了他的性格精神与艺术思想的形成，融会贯通地隐现在他的艺术创作之中。这辍学的三年，他得到了最早的美术启蒙和人格养成。

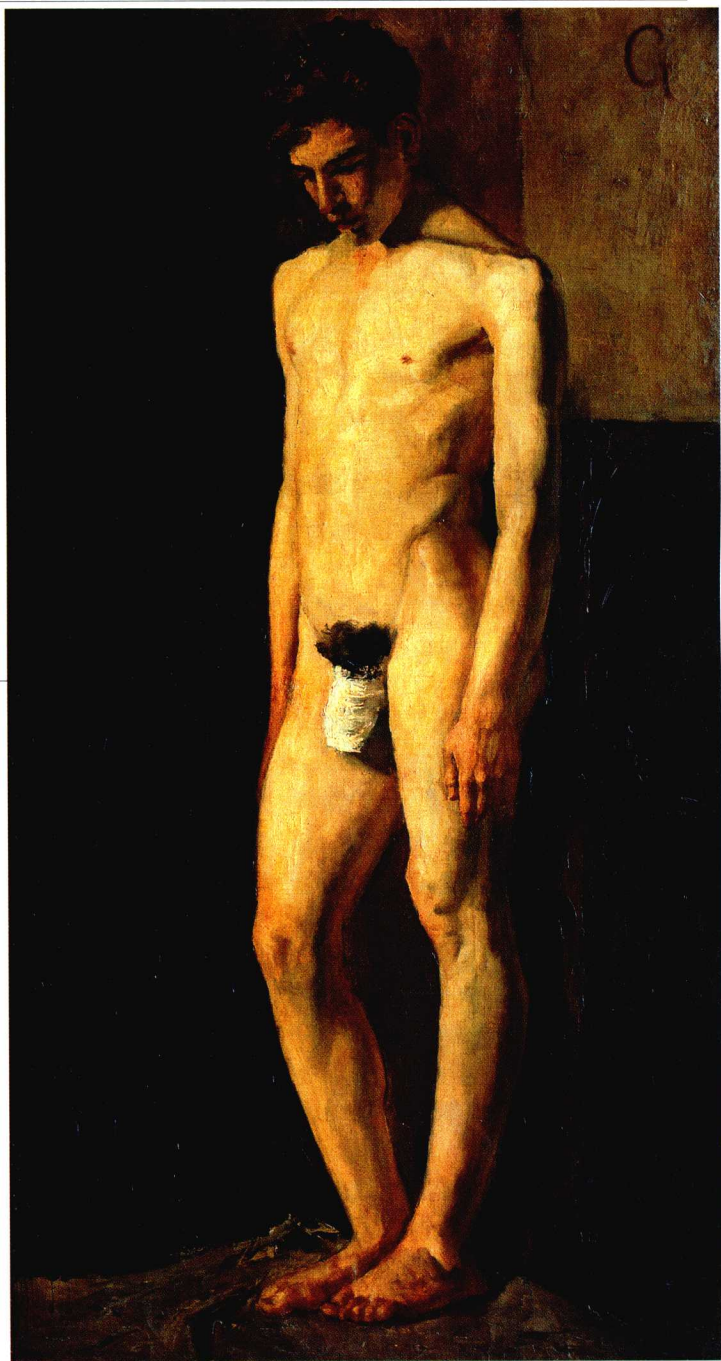
吴作人的祖母和母亲都很不赞成他学画，因为吴作人的祖父学画丢掉的是“功名”，也没有给家人带来财富。因此，她们希望吴作人学工科，将来做工程师。由此，吴作人进了苏州工业专科学校附属中学。那是一所用英语授课、偏重数理化的学校，虽然不是吴作人学习的兴趣所在，但是，却养成了他严谨的治学作风和理性思维方式。那些基础的科技知识，扩大了他的知识面，培养了他对事物的多方面兴趣。因此，当他于60年代给中央美术学院学生讲了一堂生动的原子能知识课，又于80年代应著名物理学家李政道的要求，用水墨画了一幅抽象的《无极无限》图，准确地用艺术形象表现了“二维强关联电子系统”这个深奥的物理概念时，也就不足为怪了。所幸的是，吴作人也正是在苏州工专开始接受正规的美术课堂教育。图画课老师是一位有些名气的画家，他上课时基本上不讲话，只是埋头作画示范，只有用心的学生才能学到一些东西。吴作人就是这样一个用心的学生。每次上图画课时，他总是挤到老师身边，从头看到结束，学到不少本事。在苏州工专的学习，尤其使他高兴的是：学校对门就是颜文樑创办的有名的苏州美专。吴作人是住校的，课余，他经常过去看那里学生画画，认识了那里的一些同学，组织了课余美术组一起学画，



上：吴作人于1921年
下：吴作人于1929年于中央大学



吴作人和他的导师



左：男人体
油画 150 × 80cm
1931年

学到了不少有益的绘画知识，提高了课堂作业以外的绘画水平。在苏州工专，还有一位很好的音乐老师，他不仅给予学生许多音乐知识和演奏乐器的技能，还组织音乐组，常常到校外表演。吴作人认为：早年的音乐修养，对他后来的美术创作相当有帮助，丰富了想象，加强了画面处理的韵律感。所以，吴作人从来不后悔在工专的学习。因为它给了吴作人严格的、全面的知识和修养，以至后来他任中央美术学院院长时，竭力提倡提高学生的全面知识修养。他为美院学生开原子能知识课，也缘此而来。

他后来在上海美术大学、南国艺术学院学习和在南京中央大学艺术系旁听时，实际上已经有了很好的绘画基础，只是利用那里的教学设施，更加勤奋地画了许多深入的长期作业。他在那里受到的更大教益倒是当年田汉、徐悲鸿等“南国社”进步文化人对他的思想影响。吴作人通过参加南国社到群众中去的演剧、写生等活动，使他深刻地认识到艺术的社会性；而当局对南国社活动的限制和迫害，又使他认识到艺术的阶级性。这些思想几乎影响了他的一生，使他牢固地树立起“艺为人生”的观念，始终让自己的立足点放在人民大多数的一边，要使自己的画让老百姓“看得懂”，为人民所喜闻乐见，如此一贯而终生不渝。他的这些观点，后来确也曾使他与一些追求“纯艺术”的画家之间产生一些隔阂，甚至对立，特别是在30年代至60年代这段时期。而在极“左”思潮横行的年代，他倒反而比较宽容，支持艺术多样化和多元功能的主张，但是，并没有动摇他“艺为人生”的信念，而是对“艺为人生”作了更为广义的解释，得到了大多数艺术家的理解和认同。因此，当1985年，在第四次全国美术家代表大会上全票选举他为中国美术家协会主席时，他非常感动：“没有想到我曾经与之在艺术上争吵过的朋友也投了赞成票！”这当然和吴作人对人的宽容和为人正直的人格魅力是分不开的。

吴作人早年的美术学习，徐悲鸿自然是对他影响最大的一位老师。徐

悲鸿(1895—1953年)是我国现代美术史上有重要影响的一位画家和美术教育家。20年代初曾留学法国,师从巴黎国立高等美术学校的著名现实主义画家达仰·布佛莱(1852—1929),把精湛的西方写实技法带回祖国,应蔡元培之约,投身于我国初创不久的现代美术教育工作,并在国内积极提倡“求美、求善、求真”的现实主义绘画创作,身体力行。还在吴作人见到徐悲鸿之前,通过报刊的作品介绍,徐悲鸿已是吴作人心仪的导师。在结识徐悲鸿之后,徐悲鸿对他的器重和关怀爱护,更使吴作人视徐悲鸿为“恩师”。吴作人从徐悲鸿那里接受了艺术“入世”的观念,这和田汉的“南国精神”对他的影响是一致的。而在绘画风格和技巧方面,吴作人作为徐悲鸿助手,在协助徐悲鸿完成《田横五百士》等作品的过程中学到的东西,比在课堂里学到的东西多得多。他在这里真正体会了徐悲鸿对学生要求的“尊德性、崇文学、致广大、尽精微、极高明、道中庸”的真谛,得到了严格的人品、艺术品修炼和基本功训练。吴作人全盘认同了徐悲鸿在欧洲留学时对现实主义绘画道路的选择,而对徐悲鸿提出的“古法之佳者守之,垂绝者继之,不佳者改之,未足者增之,西方绘画之可采者融之”的主张,更是十分赞同,一生都在遵循实践着。

在欧洲的刻苦学习和选择

1930年,吴作人在五哥之翰的资助与徐悲鸿的帮助下,赴欧洲学习绘画。

在法国最初几个月的学习是相当艰苦的。为了报考著名的巴黎国立高等美术学校,他在中大老同学张宗禹的帮助下,进了罗浮学校,取得了免费进罗浮宫临摹原作的资格。他为罗浮宫的艺术宝藏惊叹不已。古希腊的雕塑和欧洲文艺复兴时期洋溢人文主义精神的传世杰作,还有18、19世纪以来的写实浪漫主义的作品,一脉相承,最为吴作人仰慕和倾心,以至于在30年代欧洲画派纷呈的环境里,吴作人不受一切诱惑,坚定地选择了走现实主义绘画这条道路。在5月到9月的四个月里,吴作人每天带着从早餐省下来的一个面包,从早上10点临摹到下午3点。晚上,他又去自由画院中的大茅屋画院画速写。所谓自由画院其实只是几位有名画家挂名的画

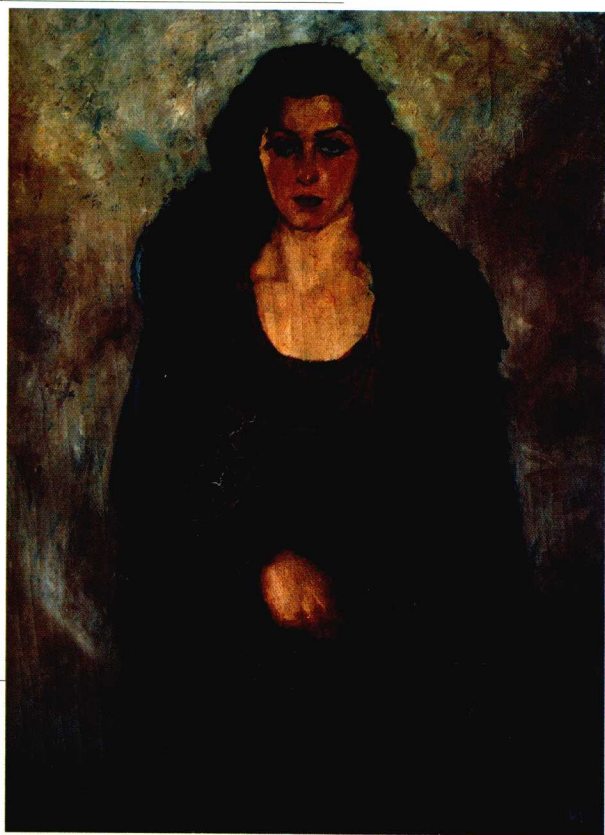
室,提供习画的石膏模型和模特儿,让学画的人自由选择作画,那些有名的画家并不到场。吴作人选择的大茅屋画院却有与众不同的安排。在三个小时的速写课时里,第一个小时模特儿每半个小时换一个姿势;第二个小时则为每20分钟换一个姿势;而第三个小时每10分钟就换一个姿势。因此,那是十分紧张的三个小时,但确实是锻炼速写的好办法,提高了心、眼、手的敏捷和配合。吴作人画得很辛苦,甚至于因为劳累和饥饿而晕了过去。“天道酬勤”,经过四个月的艰苦努力,终于换来了报考巴黎国立高等美术学校的好成绩,进了有名的西蒙教授工作室。吴作人在这里只呆了一个多月,因为,中国驻比利时公使、原中央大学文学院院长谢寿康告诉他:比利时王家美术学院有个庚子赔款助学金名额,建议他去报考。吴作人就于10月离开巴黎,到了布鲁塞尔。经谢寿康介绍,王家美术学院院长巴斯天教授看过吴作人的作业后,欣然录取他入学,并安插到他的工作室高班学习。

阿尔弗莱德·巴斯天是弗拉芒画派传人。年轻时,功力直追伦勃朗,才气很高,有人说可惜晚生了五百年,否则是文艺复兴的大师。他是一个出色的写实主义者,在色彩上却出色地采用了印象派的许多优点,但是造型扎实,形象清晰,特别是游历了东方以后,他的风景、静物等画得非常奔放、瑰丽。他十分欣赏吴作人的才能,把他作为全班的榜样。尤其是当吴作人取得全院油画会考第一名的好成绩时,巴斯天帮助他取得了庚子赔款助学金;而当吴作人婚后经济拮据时,巴斯天在承接了一项国际博览会的壁画任务后,有意请他当助手,帮他解决了经济困难。其实,巴斯天接的活根本入不敷出,这使吴作人十分感动。巴斯天的教学严格是很有名的,对吴作人也不例外。由此,吴作人才真正的把弗拉芒画派的精髓学到了手,学到了家。所谓“学到手”是指把油画这个外国



老人
油画 33 × 24cm
1932年

画种的艺术特色掌握到手，包括油画的材料工具性能和由其所发生的艺术技巧和用油画语言表达客观世界的特定审美感应力，也就是本能地用油画家的眼光看待生活的特殊洞察力：所谓“学到家”是指吴作人不仅把主要发生于西北欧即荷兰、比利时一带地域条件形成的使素描和油画色彩结合得很紧密的造型手法，也对弗拉芒人的审美心理有了充分的把握。吴作人参加全院油画会考获第一名金奖的油画《男人体》就是一幅典型的弗拉芒风格的作品——明暗层次微妙，色彩透明清澈，通过生



李娜像
油画 96 × 70cm
1934年

动多样的质感表现，画出深沉而浓郁的生活情趣。而在巴斯天工作室学习的后期，吴作人更通过赏鉴历来的北欧油画名作，追溯自14世纪以来凡·爱克兄弟所奠定的北欧油画传统和经过鲁本斯、哈尔斯、伦勃朗、维米尔……不断丰富起来的那种敏锐而肯定的形象感觉，果断而灵活的笔触和珠玑玉石一般的夺目光彩，有分析地取舍，去其巴罗克的豪华、媚俗，取凡·

爱克的像德拉克洛瓦的雄健和夏尔丹的朴素，融会深藏于内心的中国文化清雅而醇厚的底蕴，集众妙而自立。吴作人的早期油画作品如《纤夫》、《李娜》、《哥萨克兵》、《缝》及画稿《争论》，都已显示了吴作人的油画色调优雅、色泽滋润、明快，用笔的恣肆而张弛有度的特点。特别是画他的比籍妻子《李娜》这一幅，构图、用色已经是中国画肖像的作风。在这幅作品里，对称的构图，光影和色彩已不是那么重要，棕色的头发和大衣几乎连成一片，在单纯中求丰富，好似中国画里的“墨分五色”，即使是面部的色彩，也有意淡化了光

影，着力的是中国画传统里的“以形写神”、“形神兼备”。有的美术评论家认为：不管画家自己是否意识到，《李娜》这幅作品实际上已是吴作人的油画向民族化转化的“分水岭”。这种说法并不是完全没有道理的。因此，当吴作人结束学业准备回国的时候，巴斯天这样评论吴作人的学业：“你的油画既不是弗拉芒传统，当然也不是中国画传统，而是充满了你自己的独特个性。”这特性就是吴作人不泥古，不泥洋，把中外古今的优点恰到好处地融会贯通，转化为对中国古老文化传统的推进和孜孜不倦的继承创造。这一点在吴作人的青年时代即有流露，而于中年之时发扬光大，又于晚年得到升华。

吴作人是少数勤于人物创作，并以劳动为创作题材的欧洲留学生之一，他早在学习之初，就提出“艺术是‘入世’的，是‘时代’的，是能理解的”，“亲尝水之深，火之热，醉山海明晦之幻，慑风雷之震，惊呼号之惨，享歌舞之欢狂……不离现实生活，写人之至情，是入世之作，谁能不理解？”（吴作人：《艺术与中国社会》·1935年第4期上海《艺风》月刊）留学后回国，他又得出结论：“一件艺术品就是它能够表现一个民族，表现一个时代，表现一个环境……惟其因为他有这些要素，才可以从一种艺术品里看到一个民族，看到一个时代，看到一个环境……所以艺术的动向是绝对自然地，也是必然地跟着社会在转移，同时转移着社会……只要艺术家有了充分的心灵和技艺的修养，到处都流露出时代的呼声。”（吴作人：《中国新兴艺术之动向》·1937年4月南京《新民报》）他的这些论点，因为抗日战争的形势而格外显出它的现实意义，并得到了实践。

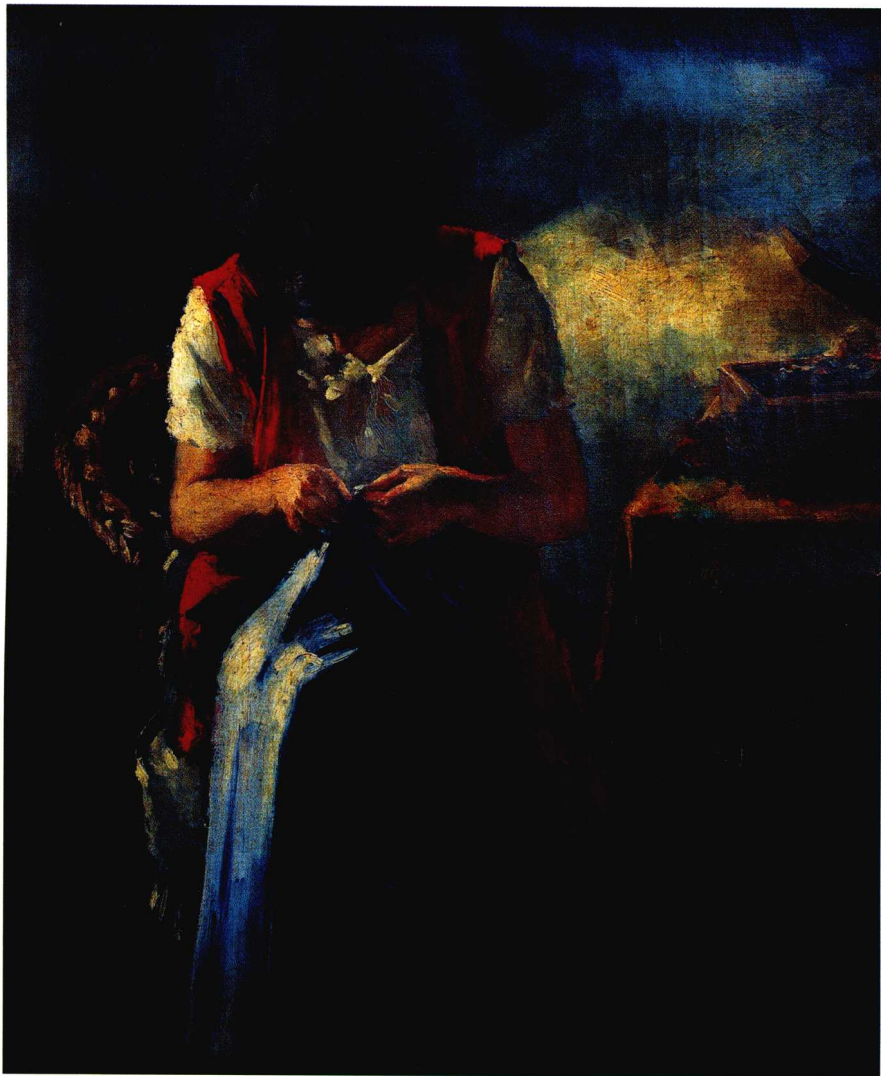
盛年的决定性转折

吴作人在回国以后的创作实践中，逐渐感到弗拉芒画派的油画作风不能适应中国的国情。首先发觉弗拉芒画派的明暗和色彩运用是北欧地理条件和自然环境造成的，并且影响了当地人们的欣赏习惯，形成地区民族的审美爱好。这种地理环境和人们的审美爱好与中国的地理环境及人们的审美爱好有着极大的差异。他在跋涉青藏高原深入蒙藏人民放牧生活中，在广袤大气的怀抱中，对这个问题的感触更深，

他的油画风貌也就随之有所转变。《打箭炉少女》、《青海市场》、《藏女负水》、《乌拉》等油画作品，就是这一时期的代表。在这些作品中，他有意无意地在油画里运用中国画的线条和皴、擦等笔法，并着力于如同中国画里“心”、“意”、“思”、“气”的追求，造型趋向简练，色彩趋向单纯，形的准确、色的繁复，已降为次要，显露出吴作人对油画民族化出自自然的探索。这一变化进一步引发吴作人的艺术到他盛年发生决定性的转折，即逐步转向对中国水墨画的潜心研究和实践。

形成这一转折的更重要的因素，是作为一个画家的心境和思想情绪的变化，特别是在通过临摹敦煌壁画和尝试水墨画创作之后，他发觉中国水墨画的语言更能表达自己的心境和意向。他认为中国画作为中国的文化现象有它不可代替的艺术特色。吴作人后来曾追忆说：“自从我到了青藏高原生活了一段时间之后，觉得中国画反映生活的功能比油画更加概括，更含蓄而又雄辩；能寓绚彩于墨韵，寄激情于无声，更易于抒发作者对生活的感受和向往，这就是我为什么画起中国画来的原因。”（艾中信：《无声的奏鸣》·1986年·海天出版社1988年出版《读画论画》第89页）

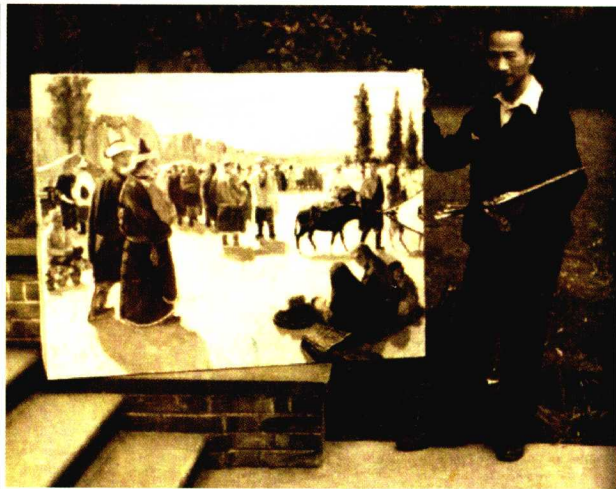
1943年，吴作人决然走出画室，离开浓雾笼罩的山城重庆，深入牧区，成为探索敦煌的先驱者之一。西涉大漠，一座被他称为“世界仅有的最伟大的中国古画陈列馆”奇迹般地出现在他面前。“敦煌艺术是……无数的艺术家与工人的匠心经营，历南北朝以迄元季，八百余载的光阴。”“塑像……虽然项断肢裂，仅存躯干，终不能晦其神工，尤可惊服者，厥为隋唐雕塑家对于解剖学之认识，对于比例动态之准确，其观察之精微、表现之纯净，实可与前千年之菲狄亚斯及普拉西特等圣手，与其后千年之唐那泰罗及米开朗基罗辈巨匠在世界人类的智慧上共放异彩。”（吴作人：《敦煌的艺术》·1946年7月22日《申报》之《春秋》副刊）吴作人以心驰神往的激情，临摹了许多出自古代匠师之手的壁画杰作，揣摩其中蕴含着的高度民族智慧和



缝
油画 96 × 70cm
1934年

创造精神。敦煌壁画使他心醉神迷的，不仅是隐现其中的先民生活，早期壁画的作风尤其给他深刻难忘的印象：“北朝犷放腾动，龙飞驹奔，有挟雷霆、御风云之势。……气韵雄拔，非必拘于线形，亦不若现代欧洲新派作风益形之不存者。至若线条之强劲活泼，人物体态之轻盈生动，实非后人所敢轻试。”（吴作人：《敦煌的艺术》·1946年7月22日《申报》之《春秋》副刊）他确信，我国历史上民族艺术的高潮绝非一跃而登极峰，必先有雄强的生命之朝气，成就了自己本民族的高度文化水准，才有能力批判地吸收，而使自己的文化艺术更加发扬灿烂。这也就是后来他在推进中国画革新的时候，对考古特别有兴趣的原因。他是要探究我们民族最先有过的“雄强的生命之朝气”，希望能将这种“朝气”注入到现代的中国画创作中去。

高贵、雄强、勇猛、奋进的民族性，在



左：1944年于成都完成
油画《青海市场》

下：青海市场（局部）
油画
1934年





敦煌艺术中很具体地流露着，形成高度的智慧与独特的典型，给人以层出不穷的发现和不尽的意外启示。吴作人在这里找到了自己胸中的民族意识和从壁画体现出来的传统精神的会合点。这一时期，吴作人创作了大量反映青藏牧民生活的素描、速写、水彩、油画，同时，也开始创作大量的中国水墨写意画。他领会并掌握了民族绘画的审美特征。造型严谨而笔墨洒脱的奔犛和牧驼产生了，气势宏伟而抒情写意的雪原风情立即博得了美术界的交口称赞。人们当时可能还来不及领悟到这些水墨画为什么这般动情，到后来才明白吴作人行万里路所寻求的不只是在生活中写生而已，更重要的是要求索怎样使他的艺术内涵更好地反映中华民族悠长而深厚的情感。在浩茫边陲作“苦行僧”的途中，在莫高窟考察了曾经望眼欲穿的祖国艺术瑰宝，临摹了那里的壁画，通过细心的体验，他就坚定了一定要很好地继承民族绘画传统用以表现现代生活的决心。他从现实和

历史的交织里，找到了传统精神和民族精神，也进一步发现了自己的艺术道路。

需要我们特别注意的是吴作人于1946年发表于上海《时代日报》的《中国画在明日》。吴作人说：“中国传统作风之优秀是不待言的，不仅中国人，就是全人类也应该爱护的；但是这种传统在已经受了西方文明的影响的今日中国文化里，怕只有一天天走进博物馆，而再不会和今日的生活打成一片。这里我并不是说我们应该斩钉截铁地把中国过去的艺术作风和今日的中国艺术倾向切成两段，而否认艺术上传传统的必然存在；可是我们得承认艺术作风的演变是跟着时代思潮的影响，工具与材料的支配，以及作家在某个时代的精神生活的不同，不断地在时期与时期，个人与个人间，转替蜕变，而其结果，是件不可预期的事。”同时，他又指出：“中国艺术的传统是否会在我们的手里断送了。决不会的。我们现在的这个时代正是中国新艺术面目孕育的时代，正是在作风与内容上

三门峡
油画 53 × 40cm
1955年



上：80年代在广袤沙漠中写生

下：牧驼图
中国画 68.5 × 92.5cm
1977年

谋新出路的时代，正是要尽量吸收外来影响来创造自己，而这种接受外来影响来建立新生命新形式的观念，因敦煌古壁画的启示而更确信。至于中国艺术的新形式会不会走向欧洲20世纪初叶的艺术倾向，完全脱离西方传统，任个人主义的发展而各自趋于极端呢？也不会的。因为中国艺术的工作者已经觉悟，至少是多数人感觉到西方过去40年的为艺术而艺术的极端是失败的，我们是避开‘庸俗’，但同时是怕人不懂。”（吴作人：《中国画在明日》·1946

年·安徽美术出版社1988年出版《吴作人文选》第197页）这篇文章几乎可以看成是吴作人艺术转折的宣言——他未来的中国画，决不会丢掉传统，但是，也决不会是陈陈相因、已经式微的“文人画”样式，而将是在雄强、清新、奋进的民族传统上，吸收外来民族的优秀之处，创造时代的中国画。

不久新中国成立，吴作人的主要精力投入中央美术学院的教学和行政工作以及大量的社会活动，创作上还是油画和水墨

画并举。此时的油画创作则达炉火纯青之境，更加富于民族气派。以1954年创作的《齐白石像》为顶峰，被誉为走向成熟的中国油画学派的代表作，为中国美术馆收藏。

长期以来，吴作人致力于创立中国学派的油画。吴作人说：“如果说油画在描写对象的色彩、质感、空间关系等方面有很强的表现力，那么中国画造型的洗炼、概括，表明中国画的表现力达到了更加提高的境界。……我们的任务就是要把这个结合，更带有中国艺术的特色和情趣。”他的《齐白石像》就做到了这一点。这幅作品的堂堂气度和奕奕神采，表现得妥贴、中肯，恰如其分。这是作者对老画家有着透彻的了解，在精神上臻于沟通的结果。这幅画的每个部分，大至身躯，细至须发，造型设色，气度与神态，无不渗透了中国画传统的运作作风，洋溢着浓郁的中国气派。构思、构图、设色都符合中国人的审美趣味。若论细节，更是耐看，特别符合中国人欣赏绘画的习惯。古来一向有“传神阿堵”之说，对人物绘画的眼神的描写特别看重。在这幅画里，齐白石目光深注，似在凝神观察，显然是画家特有的眼神；老人家厚实的手掌，可以见到劳动生活的烙印，而那右手似捏笔和隐现在银须下的歙口嚙嘴，似欲吮毫下笔的职业性动作，更有超越“传神阿堵”之妙，耐人寻味。

此后，吴作人还画过一些大幅的风景油画，似也力图注入中国画传统的一些因素，如散点透视的运用、空灵、渗化效果的模仿，但是除《三门峡三部曲》组画的三幅作品很有气势外，其余并不理想，有失牵强，远远达不到《齐白石像》“化”得自然的水准。这似乎和吴作人把创作重点向中国画转移，心思已经不太用在油画上有些关系。按吴作人的说法，得了心脏病和年龄都是原因。其实，这和当时国内美术界刮起的一阵“油画民族化”的风不无关系，束缚了画家的思想和手脚。这阵“民族化”的风带有“左”的色彩，把民族化简单化、庸俗化。

晚年的艺术升华

中国的水墨画家，远自魏晋南北朝以来，普遍重视文化素养，在磨炼技艺的同时，无不潜心学术，以广博的学识增益其



才智，最终使此种学养得以在笔下流露，从而在艺术上体现出书卷气和学术性的大家风度，诗文琴棋更是不可缺少的画外功夫。吴作人根底深厚的学养，使他于晚年在中国画创作取得艺术升华的卓越成就。

50年代以后，吴作人决心把创作的重点向中国画转移。书法成了他锻炼笔墨的日课，行草激赏两晋、隋唐，功底则求石鼓钟鼎。特别是1962年以后，在病中休养期间，更日日沉浸于伏案临池，既钟情于《散氏盘》、《毛公鼎》、《石鼓文》、《三公山碑》、《三阙铭》等几种不同的篆体，也用淡墨行草书写自己的诗作条幅，笔力道劲，从容深秀，自成一派，如碧萝春茗一般淡泊怡情。吴作人认为：“对中国画来说，我觉得练书法也是一个重要的辅助基本功。有书法基础我们才会充分发挥中国

齐奋进
中国画 75.5 × 51cm
1978年

毛笔的性能。”“古人称‘书画同源’，历来有各种的解释。我的体会是：通过‘书’来掌握毛笔的运用，学会下笔造形。”“我们在练书法时，一笔下去就要出现一个形象，尽管它是抽象的，不是现实的形象，但它是一笔出现一个形象，我们如果掌握了书法的规律，把它运用在绘画上，来再现自然的东西、形象、面貌，这就既继承了中国传统的笔墨，又丰富了中国画的造型。……如果不懂得中国书法的用笔，他也能画，但画里传统笔情墨趣都表现不出来。”“外国画家也用毛笔，但不知道中国

书法如何行笔，如何运用指、腕、肘，所以在绘画上不会体现用笔如行云流水、枯润相得、阴阳浓淡、转折顿挫、宣行宣止、挥洒自如的国画笔墨所独具的风格，这种风格所以独到，没有书法功夫是发挥不出来的。所谓‘意在笔先’、‘胸有成竹’、‘神来之笔’，都是长期反复实践，加上多方面（本专业以外的）修养的结果。”（刘奇俊：《吴作人绘画经验谈》·1982年·北京出版社1999年《吴作人研究与思念》第59页）他称自己的书法不是书法家的书法，而是“画家的书法”。他画金鱼，从头到尾，不出十笔，实际上是“写”出来的。画熊猫、老鹰、牦牛、骆驼，都是如此。

速写也是吴作人的日课，尤其在旅途中更是

手不停挥。这些速写生活气息浓郁，运笔收纵有度，提供他创作的第一手素材。他用方棱炭精笔画出羊毫的笔墨意趣，在披漓皴擦之间深蕴着民族绘画的情致。曾记得50年代吴作人在美术学院里提倡画速写，一些老师学生经常晚上聚在他家一起画速写。吴作人给这个速写晚会起了个“十张纸斋”的名称，每人每晚画十幅速写。吴作人在速写晚会上画速写，相间用毛笔和炭精笔作速写，两者互相发生影响，加强了毛笔的造型表现力，在炭精笔中则注入了写意的意趣。

吴作人在50年代还进一步深入民族艺术的研究，系统勘察了炳灵石窟和麦积山石窟，撰写了勘察纪略，对马王堆汉画和北齐娄睿墓壁画都有专文阐述。同时他又多次出国考察，对印度绘画尤有研究。他的考察研究方针，简言之就是纵以继承，横以借鉴，博采广收，以充实自己的学养。

50年代，吴作人的中国画作品是轻易不示人的，只送给他的一些亲朋好友。而60年代后，他画的藏犛、骆驼等作品渐渐流传开来，名声大振。作品完全趋于成熟，风格英姿洒脱，举筒治繁，风清骨峻，以气质胜人。

吴作人的中国画，到80年代又达到一个新的境界。不仅数量众多，而且循着自己从40年代以来一直坚持的“师造化，夺天工”的道路，深入探求中国画传统中的精华和得以继续发展的生机，把生活蒙养、精神境界与笔墨意匠结合起来实践，抓住中西绘画相通的本质而又克服各方弱点，从美学思想的高度掌握客观和主观、反映与表现、功力与情趣、具象与抽象、似与不似等关系的辩证统一，使他的艺术升华，显示出具有学术意义的书卷气和大家风度，为中国画传统的继承，作出了承前启后、救文人画后期空疏之弊的贡献。

在80年代比较开放宽松的环境里，一些曾经束缚过吴作人的思想枷锁得到了解脱。因此，积累多年的技巧和构思有了自由驰骋的天地。在他的中国画里，儒家的务实精神和道家的空灵逸气，浪漫的想象和理性的思维，相左相右，道乎中庸，得到了更好的结合和发挥，造就他在作品中善寓教化于清雅的抒情寓意，且时有哲理

上：吴作人在画室中作画

下：戏藻
中国画 52 × 31cm
1973年

右：戏藻（局部）

