

吴冠中文集

贾明玉 编

中国现代艺术与设计学术思想丛书

山东美术出版社

吴冠中文集

贾明玉 编

中国现代艺术与设计学术思想丛书

山东美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国现代艺术与设计学术思想丛书. 吴冠中文集/
吴冠中著; 贾明玉编. —济南: 山东美术出版社,
2011.6

ISBN 978-7-5330-3419-1

I. ①中… II. ①吴… ②贾… III. ①吴冠中 (1919
~2010) —文集 IV. ①C53

中国版本图书馆CIP数据核字 (2011) 第066426号

策 划: 刘传喜
责任编辑: 韩 芳 郭征南

出版发行: 山东美术出版社
济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)
<http://www.sdmspub.com>
E-mail: sdmscbs@163.com
电话: (0531) 82098268 传真: (0531) 82066185
山东美术出版社发行部
济南市胜利大街39号 (邮编: 250001)
电话: (0531) 86193019 86193028

制版印刷: 山东临沂新华印刷物流集团有限责任公司
开 本: 787×1092毫米 16开 20印张
版 次: 2011年6月第1版 2011年6月第1次印刷
定 价: 46.00元

编委会

名誉主任：王明旨

主 任：李当岐 郑曙暘

编 委：（按姓氏笔画为序）

王明旨 王培波 包 林 卢新华 刘巨德

李当岐 李象群 李功强 张夫也 吴冠英

何 洁 陈 辉 尚 刚 郑曙暘 杭 间

林乐成 柳冠中 赵 萌 曾成钢 鲁晓波

主 编：杭 间

编辑办公室

主 任：张京生

副 主 任：郭秋惠

书籍艺术总设计：何 洁

书籍设计：周 岳



1947 年冬，于巴黎大学城。

追憶丹青生涯，九十年代
再畫人偉，重溫青年時代的
夢，然而永遠無法涉足于當
年沐浴的河流中去。流水
已逝，年華老去，所見所思，
落筆成畫圖，誰看白首起
舞！

吳冠中 1991.

手迹，1991年。

总序

一所学校的历史与一个国家的发展，发生如此紧密的联系，即使翻遍世界各国的史书，其案例也是屈指可数。一门学科的建立与一批学者的命运，产生难以言状的纠葛，即使查阅世界教育的档案，其资料也是寥若晨星。

这所学校就是中央工艺美术学院，这批学者就是这所学校的开创者。

从1956年11月1日中央工艺美术学院建立，到1999年11月20日国家撤销其建制，在中华人民共和国高等学校发展的历史上，这所学校共存在了43年又20天。尽管，并入清华大学翻开了学院发展的新篇章。然而，作为中国高等学校学科建设的历史，这个事件标志着中国的艺术与设计教育进入了一个新的时代。

可以毫不夸张地说，中央工艺美术学院的历史就是新中国高等设计教育的历史。中央工艺美术学院开创者的思想，代表着艺术与设计学科世界前沿的最高水平。只是由于我们的传媒未能有效地向世界传播这样的信息，以致这批开创者的思想，在相当长的一段时间雪藏而不被人知。

清华大学美术学院刘巨德教授评价学院开创者的一段话耐人寻味：“他们当中有一批学贯中西的文化人，还有一批是土生土长的文化人，这两批人都有着共同的特点，他们都拥有艺术救国、艺术强国的情怀，他们本身又都有美术和设计两个翅膀，是又能画又能设计的。我的老师庞先生，既是现代绘画的先驱，又是现代设计的开拓者，他们都有人文的境界，不是仅限于某个专业的，可以说是通才，他们对中国古典文化有非常深入的研究，对西方现代文化也了如指掌，是真正的学贯中西，他们能将两者融通，又能立足于中国传统文化，他们视野宽阔，艺术修养也很高，是集美术学和设计学于一身的。”^[1]

最近，清华大学美术学院进行了建院历史上的首次国际评估，这次评估的成果必将对学院未来的发展产生不可估量的影响。评估的机遇使我们能够客观地回望学院开创者的业绩，并将其置于全球的平台上进行评价，不禁为他们超前的意识所折服。正是因为学院第一代学者的开拓：“学院的教学思想和教学体系一直主导着中国现代设计艺术教育的发展。建院以来，学院结合国家和社会需求，承担和参与了国家主要的艺术设计项目，发挥了国家级艺术设计研究机构的作用。学院在不同历史阶段提出了‘工艺美术’、‘工业设计’、‘艺术设计’等专业概念，始终引领中国设计艺术的

[1] 郑曙暘：《清华大学美术学院的研究型发展定位》，43页，《装饰》2010年第6期。

发展走向。”^[1]

学院开创者的学术思想及其研究，始终围绕着艺术与设计的学科定位。在中央工艺美术学院的北京光华路旧址校门之上，高悬“衣食住行”的铜质标志（现移至清华园清华大学美术学院A座大厅），它宣示艺术与设计学科的指向：为人民服务——创造生态的合理生活方式。

在开创者的心目中，“工艺美术”代表着现代设计的概念。“工艺美术是艺术和科学的产儿。”^[2]“工艺美术是在生活领域（衣、食、住、行、用）中，以功能为前提，通过物质生产手段的一种美的创造。”^[3]这一点与20世纪50年代新中国建立之初，国家兴办中央工艺美术学院的目的是有着本质区别的。决策者的定位在于传统手工艺的发展与传承，思想还停留于农耕文明的思维定势，而非开创者启发于工业文明的新思路。在那个激情燃烧的岁月，学科与专业的发展泛政治化，由此导致了以庞薰琹为代表的新一代学人的悲剧人生。丧失了独立自由的学术精神，导致先进的学术思想被禁锢，以至艺术与设计的观念，被限定在一个狭小的职业领域。

逝去的日子不堪回首。限于历史的原因，当时作为中央工艺美术学院直接上级的国家轻工业部，很难认识到这所学院存在的真实价值，以及国家发展战略的支柱在于产业制造能力和技术研发水平——“设计（DESIGN）”恰恰是其直接的推动力。社会主义的国家机器，具有强大的行政能力，只有通过政府的推进，以国家发展的战略高度定位“设计（DESIGN）”，才能通过顶层规划来实现产业发展的技术创新。但由于种种原因，直到现在我们才开始以50年前建立在工业文明基础之上的理论，来指导今天面向生态文明的艺术与设计。

人类进入21世纪，“环境与发展”的矛盾严峻地摆在全世界人民的面前。“设计（DESIGN）”的理念，已从最初的专业领域扩展到经济与社会的各个层面。定位于消费文化的产品服务设计观念，将转换为定位于生态文化的环境服务设计观念。创新与可持续，成为今天的设计不可或缺的两大内容。全世界所有从事设计与设计教育的业者，都将面临巨大的挑战和机遇，如何应对……

在这样的形势下，出版这样一套主要产生于20世纪，反映中央工艺美术学院开创者艺术与设计思想的文集，其意义与价值不言而喻。

郑曙暘

2010年10月16日于荷清苑

[1] 清华大学美术学院：《清华大学设计艺术学科国际评估自评报告》，2010年。

[2] 田自秉：《工艺美术概论》，2页，上海，知识出版社，1991年版。

[3] 同上，6页。

001 传 略

005 生平自述

007 水乡青草育童年

022 安江村

025 走出象牙塔——关于前国立艺术专科学校的回忆和掌故

031 忆母校科班

033 望尽天涯路——记我的艺术生涯

047 艺术理论

049 绘画的形式美

054 关于抽象美

058 内容决定形式?

062 扑朔迷离意境美

065 笔墨等于零

067 造型艺术离不开对人体美的研究

070 摄影与形式美

074 一点心得和感想

077 我的感想和希望

079 土土洋洋，洋洋土土——油画民族化杂谈

084 油画之美

089 无心插柳柳成荫——中国画创新杂谈

092 邂逅江湖——油画风景与中国山水画合影

096 魂寓何处——美术中的民族气息杂谈

099 油画实践甘苦谈

104 风景哪边好? ——油画风景杂谈

108 何处是归程——现代艺术倾向印象谈

112 风筝不断线——创作笔记

115 谁点头，谁鼓掌

116 画里阴晴

118 是非得失文人画

121 说“变形”

122 三方净土转轮来：灰、白、黑

125 散文随笔

- 127 西藏杂忆
- 130 高原窑洞
- 131 周庄眼中钉
- 133 我与花溪
- 135 老 树
- 138 从秦俑坑到华山巅
- 142 养在深闺人未识——张家界是一颗风景明珠
- 143 南行杂感
- 145 风景写生回忆录
- 161 香港艺术节散记
- 164 巴黎札记
- 172 西非三国印象
- 179 生活·信仰·程式——西非雕刻一瞥
- 182 黄金万两会官司
- 190 评画日记
- 196 毁 画
- 198 戏曲的困惑
- 200 这情，万万断不得
- 202 园丁梦——《吴冠中师生作品选》前言
- 209 小鸡、小鸭与天鹅——贺清华大学美术学院成立

211 艺界评说

- 213 印象主义的前前后后
- 218 梦里人间——忆夏凡纳的壁画
- 221 梵 高
- 226 尤脱利罗画风景
- 229 伸与曲——莫迪里阿尼的形式直觉
- 233 尸骨已焚说宗师
- 242 潘天寿绘画的造型特色
- 247 吴大羽现象
- 250 温故启新——读常书鸿老师的画

- 252 说常玉
256 卫天霖与北京艺术学院
259 石鲁的腔及其他
262 向探索者致敬——张仃画展读后记
264 我的两个学生——钟蜀珩和刘巨德的故事
266 百代宗师一僧人——谈石涛艺术

269 年 表

293 著述目录

299 当文本成为公案（代跋）

303 编后记

传略

吴冠中，1919年8月28日出生于江苏宜兴县闸口乡北渠村的一个农民家庭，2010年6月25日辞世，享年91岁。吴冠中一生可分三个三十年来看，前三十岁虽有战乱，他属幸运，在人杰地灵的江浙，得现代艺术启蒙之先（徐悲鸿、刘海粟都是他的宜兴同乡），考上公费留法深造。1950年从巴黎返回中国的三十年，却成为红色革命艺术的异己份子，屡遭排斥和打击。而后三十年适逢改革开放，真正成就了其艺术创作开花结果、学术思想大器晚成的阶段。

吴冠中虽出身贫寒，生逢乱世，但因自幼学习刻苦，求学之路颇为顺利。1936年，吴冠中考入杭州国立艺专预科。当时的杭州国立艺专是林风眠实践其艺术思想的阵地，以学习西方近现代美术为主，六年半的艺专学习不仅使吴冠中有幸受教于潘天寿、吴大羽以及因战乱而聚集在一起的天南地北的艺术家，而且使他确立了中西融合的目标。当然，这六年多的学习生活也因战争而波折不断。

1946年，中华民国教育部举办战后首次公费留学生甄选考试，吴冠中以最优成绩获得公费赴法留学的机会。1947年，新婚后的吴冠中乘船赴法国，进入巴黎高等美术学校学习绘画，师从注重量感美和组织结构美的苏弗尔皮。

1950年夏天，吴冠中放弃在巴黎的发展，回到新中国。回国后，吴冠中先任教于中央美术学院。文艺整风开始后，他被批判为“资产阶级形式主义堡垒”，上课“毒害青少年”；作画，被认为是“丑化工农兵”。1953年，吴冠中被调到清华大学建筑系教授绘画课。之后，又调到以北京师范大学美术系和音乐系为基础组建的北京艺术师范学院（后改为北京艺术学院）。1964年，北京艺术学院停办，吴冠中来到中央工艺美术学院任教。“文革”开始后，北京高等院校师生奉命离开城市，到农村“接受贫下中农再教育”，吴冠中随工艺美院师生下放到河北获鹿县1594部队农场劳动。就在这艰苦的条件中，吴冠中在风景画里摸索着“油画民族化”的道路，并将人民感情视为“油画民族化”的关键，形成了“群众点头、专家鼓掌”的自我审视标准。

1973年，吴冠中调回北京，重新开始他勤奋创作、四处写生的生活；20世纪70年代中期以来，吴冠中开始了水墨的尝试，他将油画民族化和水墨画现代化看做一个问题的两个方面，这种水墨与油彩间的双向移植使他的绘画风格日臻成熟。1978年，中央工艺美术学院举办了“吴冠中作品展”，这是吴冠中留学归国后的第一次个展，也是他的作品在国内外进行展示的开始。1991年，吴冠中在法国驻华大使馆

接受法国文化部授予的“法国文化艺术最高勋位”。2002年，当选法兰西学士院艺术院通讯院士，成为获此荣誉的首位中国人。

除了在绘画上所取得的举世瞩目的成就，吴冠中的理论写作也独树一帜，其文风不落窠臼，异见迭出，破题求通，别开生面，尤其是20世纪80年代之后的艺术批评写作，他以致知穷理的热忱，敏锐地诊断现实症候，揭示危机，张扬批判，发掘那些隐于针锋黍粒、放而成山河大地的思想精髓，不断激发当代艺术思潮重大而深刻的议题。最为美术理论界瞩目的是，他在近三十年美术研究中的两个核心问题论争中的观点：一是关于“形式美”、“抽象美”的讨论，二是关于中国绘画中笔墨价值的论争。

《绘画的形式美》是吴冠中于1979年发表在《美术》杂志上的一篇文章，根据在西南师范大学美术系讲学的讲稿整理而成。文中提到希望看到不负担说教任务的“独立美术作品”，并认为“形式美应是美术院校教学的主要内容”。接下来，吴冠中又发表了《关于抽象美》（《美术》1980年第10期）、《内容决定形式？》（《美术》1981年第3期），提出抽象美是形式美的核心，抽象派在一定社会条件下的诞生是必然的，没有什么可怕，并对绘画创作中“内容决定形式”之说提出质疑：“唯‘故事’、‘情节’之类才算内容，并以此来决定形式、命令形式为之图解，这对美术工作者是致命的灾难，它毁灭美术！”

这些文章引起了学术界的大讨论，浙江美术学院文艺理论学习小组的《形式美及其在美术中的地位》（《美术》1981年第4期）对《关于抽象美》一文提出不同看法；黄荔生的《对“抽象”在美术中的作用的一些认识》（《美术》1982年第3期）又从概念上梳理了抽象、抽象艺术、抽象派。《美术》1981年第1期迟轲的《形式美与辩证法》、第5期程至的《谈美与形式》、第6期洪毅然《谈谈艺术的内容和形式——兼与吴冠中同志商榷》、第12期沈鹏的《互相制约——讨论形式与内容的一封信》与冯湘一的《给吴冠中老师的信——也谈“内容决定形式”》等一系列文章对“形式”这一问题进行各种角度的剖析，其中不乏对吴冠中的观点的质疑与批判，贾方舟在《试谈造型艺术的美学内容——关于形式的对话》中提出：“吴冠中的观点很可能站不住脚，但是较之于那些观点‘正确’的文章，却有许多更加接近真理的部分……”

吴冠中的形式理论是实践性的，从表面上看，是强调形式美、抽象美对于美术家、美术创作和美术教育的极端重要性，但实际上吴冠中针对的是几十年来政治对艺术的制约，针对的是高悬于艺术家头上的所谓的现实主义理论。长期以来，这种政治化的理论把文艺视为认识手段，把文艺反映现实生活的过程当做科学认识现实的过程，这种理论一直被确认为是艺术创作唯一正确的方法，似乎艺术家只要持有

这种方法，便可以达到艺术的客观真实。

《笔墨等于零》是吴冠中发表在香港《明报》月刊1992年第3期上的一篇文章，是他和香港大学艺术学系教授万青力在席间就笔墨问题争论后写的文章。文中提到：脱离了具体画面的孤立的笔墨，其价值等于零。这篇文章在当时并没有引起过多的讨论。到1998年11月，在“油画风景画、中国山水画展览”学术讨论会上，张仃发表了《守住中国画的底线》，对“笔墨等于零”论提出公开批评。以画焦墨山水著称的张仃先生以为中国水墨画确实在不断吞吐不同养料的过程中求得进步，但“笔墨”却是各项改革中的最后一根底线，废除不得，化“零”不得。要等于“零”可以，那就只有一种可能，即不碰“笔墨”，否则，就丢去了工具文化的制约性，就不是中国文化慧根之所系的中国画了。万青力博士则认为吴冠中先生仅把笔墨问题置于形式独立的层面，而忽略了“笔墨”所具有的更深层面的人文内涵。

“笔墨等于零”虽然是吴冠中个人的观点，但与新时期参照西方现代艺术改革中国画的实践分不开，也表达了一部分人（包括画家和理论家）的思想现实。它是在艺术现代化的口号下，力图以西式语言方式改造、取代传统语言方式的产物。事实上，吴冠中对“笔墨等于零”的解释的确是把“笔墨”摆在孤立的造型位置上，沿着这个方向作思维，就很自然地得出以“笔墨”作为评品书画标准的这么一种“舍本求末”的结论。作为吴冠中的个人实践，水墨画讲究的是画面的形式扩张力和视觉冲击力，与中国文人画奠定下来的“笔精墨妙”的品赏美学观大相径庭。他要求笔墨围绕着作者的思想情感去表现，只要这种笔墨表现了自己的真实情感、具体的画面要求和新的时代风貌，就是好笔墨，而不应该被孤立的旧时的笔墨形态所束缚。这是说得过去的。

关于吴冠中的文章，英国评论家苏立文曾这样评价：“单凭发表的文字就足使他在艺坛上占有一席之地。尤其是他那强烈、简练与坦诚的表达方式，可与他所崇拜的梵高媲美。”虽然有些理论文章因论证欠充分、推理不严密而经常为人所诟病，但我国新时期以来的不少重大理论问题的讨论与突破，也都是发端于他的文章和观点。当“中国画穷途末路”说流布画坛后，吴冠中针锋相对，提出“中国水墨尚有半壁江山”；当艺术与人民、艺术与民族的关系被画家忽略或受到挑战的时候，吴冠中力倡“风筝不断线”的观点。水天中在《中国现代美术史上的吴冠中》一文中提到，如果看文章对突破美术习规的定势和拓展美术家思路的作用，在20世纪后期的中国美术理论领域中，吴冠中的地位是无可替代的，因为它们继续向秩序挑战，这正是一种价值、一种分量。

——生平自述——

