

中國畫



3  
1986





中 国 画 第三期(总第四十一期)

编 辑: 北京画院《中国画》编辑部

出 版: 北 京 出 版 社

主 编: 潘 絮 兹

文字编辑: 孙 克

美术编辑: 温 璞 孙 宇

图片摄影: 刘 含 真

国内发行: 新华书店北京发行所

制版印刷: 北 京 胶 印 二 厂

国际发行: 中国国际图书贸易总公司

(北京2820信箱 国外刊号: Q 505)

1986年11月 书号: 8071·564

定价: 3.00元

(北京市期刊登记证第32号)





SAM96/03

风尘 谢振瓯

封面：高洁 肖淑芳





白石老人有此意 余愛其法 原之 方駿乙巳歲末於北窗畫屋



渔歌唱晚 方骏



期限表

下列日期前将书还回

中国画问题讨论

## 继往开来



王朝闻

中国画和其他文艺现象一样，变革是不可阻挡的必然。不过，任何令人震惊的新创造都不能和传统文化脱节。因此，我对中国画危机论表示怀疑。

我最近在成都看到画家吴凡同志珍藏的已故四川画家陈子庄的山水画。陈子庄敢于从人们不屑一顾的题材着眼，别人不关心之处常常成为他的会心之处。从这里他画出了在平淡中见出优美的境界，这也形成了陈子庄艺术的独特风格。它使我相信，中国画不象某些论者所说的已经到了它的末日。只要画家对审美对象拥有新颖的、深切的和独特的审美感受，不论他是不是有意要超越前人的成就，他的成就至少不能被前人的成就所代替。

陈子庄的艺术成就受了传统艺术的养育。他也从来不放松观赏西方艺术的机会。他的艺术成熟于六、七十年代。他的作品显示了不傍人门户的独特面貌。这就是创造，这就是前进，这就是对传统的继承。他的自然生命虽然已经结束，但他留下的作品却显示着中国画那不会灭亡的生命力。如果是一个自己并无真实情感、一味模仿别人的画家，那将是不会使人感到这种生命力的。

现在，出现了一种“走向世界”的呼声。应当承认，齐白石、潘天寿、徐悲鸿、张大千等老一辈大家早已“走向世界”了。不过，如果他们放弃了作为中国画家的自我，而一味地模仿西方艺术还以为那就是在创新，在西方人看来反而显得陈旧，他们那“走向世界”的愿望难免要落空。

我从来不反对中国画向西方艺术吸取精神营养。但是我以为不能因此妄自菲薄，否定中国文化的优良传统，否定在国际画坛上独树一帜的中国画的民族特征，而无批判、无选择地用已有“传统”意义的西方现代派的标准来改造中国画，使中国画丧失了诗、书、画相结合

的艺术特征。我以为这不是对中国画的创新，而是一种袭旧。它不会赋予中国画以新的艺术生命，只能促使它走向没落。早在三十年代，对艺术主张“兼容并蓄”的林风眠先生，分明接受过西方现代艺术的影响；但他的作品艺术个性多么鲜明！作品的诗意多么浓郁！他的诗意更是他的中国气派之所在。我们作为炎黄子孙，都是中国的大地和文化哺育起来的。我们有责任也有义务发展我们民族艺术珍品之一的中国画。使它在世界艺术宝库中放出独特的异彩。以培养我们子孙后代独立于世上的民族自豪感。

我所说的艺术个性，至少可以包含两个方面的意思。一个是画家的生活阅历、文化素养、艺术造诣等方面与众不同的特殊点；另一个是这种特殊点在他面对客观对象时，在审美感受上与众不同的特殊点。当然，这特殊点作为一种差别来看不是绝对的而是相对的。可能引起共鸣的艺术个性，重要特质是古人一再强调的那个“诚”字。诚于中而形于外的兴趣，形成了没有矫揉造作习气的艺术创作。这样就会象袁宏道所说：“当其为童子也不知有趣，然而无往而非趣也。”

画家的艺术个性当然不是一成不变的，而是随着条件的发展而发展的。除了生活实践，各种传统艺术都可能是形成画家艺术个性的必要条件。我一向提倡艺术必须表现“我”，表现变革中的“我”。不过，有些人把自我表现和雅俗共赏对立起来，否定观众对艺术的喜闻乐见，这却与我所理解的表现“我”的设想难于调和。明代四川学人杨升庵反对迎合、讨好读者。但他那“会心山水真如画，妙手丹青画似真”那“会心”二字，相当于主体和客体的默契，不只是对作为主体的画家与客体的山水之间的关系的理解，而且也观众的审美经验相对应和相适应。因此我对于那种作品越是不为观众所理解，越要



318916

0000050227

SAM96/03<sup>1</sup>



# 我的传统观

潘 絜 兹

中国是多民族的国家，中国的文化传统是由各民族融汇积聚而成的一个历史悠久、根基深厚、容量博大、自成体系的生命肌体。以基历数千年而不衰，乃能成为东方文化的表徵这正是我们民族的骄傲。

传统是一个广泛的概念，含有世代传承不绝之义，也有一定的“正统”“规范”的含义。它一旦形成，便成为一种统摄的力量，渗透到人们的生活和思想中，形成一种牢固的观念，左右人们的意志和行动。

对传统，我作如是观。

传统是一个民族的历史文化的积淀。世界上每一个民族（无论先进或落后）都有自己的传统。民族存在，传统也存在。民族被他族同化，传统乃成为历史陈迹，但也必然会有一部分融汇于他民族的传统中获得新的机体而延续其生命。

有传统，乃有人类的文明。

下转第五页

很多文章使用艺术的现代性这一术语。如果说现代性是指当代生活，而当代生活却有非常复杂的内容；如果说是要表现当代画家的兴趣，当代画家的兴趣也不可能是整齐划一的。人类的艺术发展和物质发展是不平衡的，生活节奏与艺术节奏也不宜作可以等同也就是简单化的理解。反映什么和如何反映，每一位画家都有他的自由。重要的是有趣味有新鲜感，未必在于是否模仿了某种外界流行的“现代性”吧。如果把中国画的现代性和传统性对立起来，仿佛不与传统断裂就丧失现代的生命力，恐怕也是不符合艺术发展的客观规律的。

现代性和民族性、地方性等概念一样，它自身的内涵不能不是“个性”与“共性”的对立统一。正如黄永玉、黄宾虹的遭遇那样。凡是拥有独特的艺术个性的中国画，那种非一般化的个性，即使在一定时期不免遭受某种成见的排斥，但它们在中国画这个领域广阔的园地里，终究会拥有它那不为别人的作品所代替的独立性。这些画家的艺术既有创造也有所继承，正确意义的继承，自身也就是一种创造。因此某些所谓历史的断裂论是不足为信的。如果说人类文化历史是一条有宽窄、深浅和缓急的长河。它是既有阶段性也有连续性的。而不是象岩石那样可以断裂和分离的。尽管“中国画”这一名称自身有模糊性和不确定性，但倘若为了创新，连作为区别于其它绘画的中国画

的特点（例如笔墨与意境的关系）也要排斥，把它革得和西方现代派油画没有质的差别，观众未必还乐意称它为中国画的。

当前对中国画的革新问题，还出现了一种反对再现而主张表现的思潮。甚至说中国画只有再现。西方现代绘画才是表现。我以为这种说法不切合实际。事实上，不只是一中国的画和诗，凡是伟大的文学艺术，再现与表现总是互相依赖的。只有侧重某一方面的区别，却不存在只有某一方面的作品。不安于现状而要求在艺术上有所突破的言论值得重视，不过必须从实际出发才有说服力。那种连齐白石的作品都认为应当彻底否定，这只能表明论者的有胆而无识。这种言论可能一鸣惊人，却难使艺术一飞冲天。如果只有绝对的表现，画面怪诞到“丈二和尚摸不着脑壳”的程度，我完全感受不到作品里的“意”之所在，我的“心”也就无从激动起来。

最后，重复地说，世上不存在没有传统的创新。如果你要排斥这样一种传统的影响，却不能不受另一种传统的影响。传统中当然也有阻碍创新的僵化了和不合时宜的东西，但它还有未必已经被我们充分认识、仍然经得起观念更新的考验、体现着艺术规律的东西。就后一种意义来说，尊重传统也就是尊重创新。正确意义的继承，一定会取得无愧于前人、后人和当代人的巨大成就。（翟墨整理）



吴作人 肖淑芳作品二十幅

金鱼 吴作人



百合双鸽 吴作人 肖淑芳







柱顶红  
肖淑芳



## 上接第二页

传统是一个民族的能源,它生生不息,活水长新,不但存在于历史生活中,也存在于当代生活里。它不是凝固的、僵死的、一成不变的东西,而是富有活力的遗传因子,它的生命在于新陈代谢,它的本身含有矛盾二重性,它在矛盾运动中前进。

我们常说中华民族有两个宝贵传统:历史传统和革命传统,这就是一对矛盾,相反相成。历史上无数次农民起义和近代社会革命,都曾以“造反”和“革命”的名义,毁灭了无数数的历史文化珍品,造成了不可补偿的巨大损失。而革命又解放了生产力,为创造新的文化开拓了道路,使历史传统向前发展,这又是它的功绩。

但延续十年之后的“文化大革命”的极左路线,却只制造了空前的民族灾难,践踏破坏了我们的优秀传统,贻毒无穷。我们必须吸取文革“破四旧”的惨痛教训,正确处理旧和新、破和立的关系,不要把孩子和洗澡水一起泼掉。深埋地下千载的古莲子还会重新开花结实,旧传统中也还有许多富有生命力的东西未曾被我们发现而待去“寻根”,应该承认,我们对传统的知识是十分贫薄的,重要的是学习,在批判继承中必须采取十分谨慎的态度。

现在我把传统界定在中国画范畴之内谈一点个人浅见。

近代中国画的含义已大为缩小了。人为地把它从民族传统的整体绘画中分割出来,以保持它的“纯洁”“神圣”血统,是不可能也不可取的。中国画本身就不纯。壁画、年画以及用笔墨纸绢以外的材料工具施于工艺装饰的各种绘画,难道能和它划得清界限么?物质材料可以区别,而传统精神是不能分割的,划地为牢只能限制中国画的发展。我希望中国画永远保持其统御一切的历史地位,成为一个子孙繁衍的民族,而不是一脉单传的独生子。

中国画的真正传统是中华民族伟大的创造力和融和精神。江河不择细流,乃成其大,我们应该跳出狭隘眼界来看中国画的传统。

中国画历史上有过几次较大的外来艺术思潮的冲击,第一次是从东汉末印度健陀罗艺术传入新疆境内开始,延续到风靡唐代中期的西域艺术;第二次是明清之际随着西方传教士而来的西洋油画;第三次是在近代五四新文化运动影响下展开的国画改革。这三次外来艺术浪潮都曾给中国画传统以颇大的震动和刺激,却都不曾动摇其根本,转而将其优长吸收消融在民族传统之中而丰富充实了自己“如第一次的“凹凸法”法丰富了中国画的色彩表现,第二次的油画圣像提高了传统肖像画的写生技巧,第三次的中西结合画法促进了中国画的写实造型。

究其原因主要是中华民族胸怀博大,中国画传统深厚。汉唐盛世的文化富于开拓和进取精神,明清盛世亦然,有足够的自信,能不为外物所移。近代国势衰弱,国人痛感要向西方学习,而从清末维新运动以来,有识之士提出的“中学为体、西学为用”,却一直成为学西方的主导思想。中国画的改革,也只是为了矫正死守传统一味摹仿的积弊,而不是否定传统的。倡导者如康有为、蔡元培、徐悲鸿等人,都是有深厚传统修养的饱学之士,本质上都是维护民族文化传统的爱国者,他们认识到死守传统不求发展只能使中国画颓败衰亡,那才真正背离了传统。

但是一切外来艺术,接纳而不被消化,不能进入本民族的传统。徐悲鸿先生对健陀罗艺术评之为印、希两族之“合瓦”,因其全无希腊、

印度之优点,而适有各个的缺点,他认为敦煌早期壁画唯健陀罗风格影响,失去了汉人简朴活跃的风格,形成拙陋木强之情调,实不可取。而盛赞中国性格业已形成的唐代壁画的瑰丽可观,这是很有见地的。吸收外来艺术有个消化过程,但以尊重民族传统为前提,“拿来”是我们的主张,“拜倒”是洋奴哲学。

今天我们又面临第四次外来艺术浪潮的冲击,它不同于第三次浪潮的是世界主义艺术思潮。主要论据是:随着现代科技的发展,视觉通讯的出现,地球变小了。不同民族的文化交流日益频繁,民族风格差异逐渐消失,艺术国际一体化的时代业已来临。中国画只能作为一个保留画种而存在,大趋势是抽象化。维护传统只能成为现代化的阻力,个性化和多元化才是现代绘画的唯一特征。

这股思潮是随着我国的对外开放政策而来的,鼓吹者把引进外国先进科技成果和西方现代派艺术混为一谈了。现代化不等于西方化,特别在文化艺术上是如此。我认为艺术的根在于民族和生活,没有根的艺术是虚幻的花朵。现代先锋派艺术标新立异,大都昙花一现,就因为失去了根。它整体地否定传统的审美经验和价值观念,割断与生活和人民的联系,最终也不免否定了自身。西方形形色色的现代派艺术从根本上说,都是西方现代哲学观念的派生物,体现出高度物质文明发达的资本主义社会一种精神上的失落感。他们鄙视立意,排斥功利,强调自我表现,艺术成为一种无目的的行为,不求人理解,乃至自己也不理解。他们所谓“人”的发现,无非是“我”的极度膨胀而已。这是和中国画的传统观念格格不入的。

中国画也讲性灵,意趣,也很重视主观表现,但它的终极要求是“天人合一”,即主客观的一致与和谐,“外师造化,中得心源”就是最好的表述。中国画的“不似之似”,并不排斥形似,而是形似而外,更求神似。中国画的“意在笔先”,乃是要求以意使法(笔墨),而达“画尽意在”的目的。情、意、理、法的统一是中国画传统的精髓,体现了一种积极的人生态度和入世精神。那种蹈袭前人缺乏创意的模仿和横涂竖抹任意所之的笔墨游戏,不能说是对中国画传统的继承,只能造成不好的影响。

所以我认为对中国画传统需要重新认识和评价,以提高民族自信,在现代化挑战面前能保持清醒的头脑,不致迷失方向。不少人对中国画的传统,着眼点往往只是笔墨技法,扩而大之又无非品学修养,都是从文人画观点看的。文人画有许多优点,也有一定的偏离生活与群众的倾向。我们还应该扩大视野,看到蕴含在古代和民间美术中的载道和致用的思想,看到艺术与人民生活的广泛联系,看到无比丰富的艺术表现手法,看到接纳外来艺术的开阔胸怀和对民族传统的执着与真诚。历代无数默默无闻的画师所做出的历史性贡献,是很值得我们的美术史家和理论家们探讨,值得今天的画家们学习的。把眼光转向这边来,学到的东西决不会比西方少。

传统是中国画的巨大能源。至今文人画笔墨的潜力还未挖尽(也不会挖尽),古代美术和民间美术还是尚待开发的富矿,没有任何理由说中国画已到穷途末路,应该说正是方兴未艾。真正的开拓者总是脚踏实地的,希望在中国画现代化的进程中坚守本位,走自己的路。



# 历史的启迪

——纪念吴作人先生艺术活动60年

闻立鹏

一九八六年春天持续得比较长，吴作人、李可染两位老师的画展先后开幕，把文艺界的春天装点得更加生气盎然。琳琅满目的艺术品、给人以美好的精神享受、也给人们以极大的启发。

五十年代，吴先生曾亲自指导过我们的学业、使我受益非浅。他从事艺术活动的时候，我们这一代人还没有出生。但近三十多年的风

风雨雨、都是共同经历的。说来也怪，正是坎坷曲折的道路，反而更能发人深思。时代促使了老中青三代人的共同反思。

六十年前，吴先生这一代画家们走上画坛的时候，也正是“五四”前后，中国社会和中国文化都面临巨大变革的时期。五四新文化运动，声势浩大迅猛、深刻有力的冲击着封建文化的传统格局、激起深刻的



熊 猫

吴作人



社会反响、引起了一系列重大文化问题的论争。这是鸦片战争以后，学校科举之争、中学西学、新学旧学之争、文言白话之争、东方文化西方文化等等问题之争的继续。在新的论争中的第一个问题是如何认识对待中国传统文化、如何继承与革新；第二个问题是如何认识对待西方文化，如何吸收借鉴。集中表现为东西方文化的关系问题。

这些论争、在当时曾吸引了数百人写了近千篇论文专著参加争鸣。但实际上在这些新问题前面，中国的每一个人、每一个文化人都必须作出抉择与回答。

吴作人先生正是以自己六十年的艺术实践，对以上问题写出了自己的答卷。

今天，在改革开放、振兴中华的新时期，历史的发展使我们又面临了类似五四时期的局面，在更高的层次上向我们提出新的历史课题。站在中国文化发展的高度，审视一切文化现象，吸取前辈的经验，在老一代探索者的脚印中寻出历史发展的轨迹，这是一切致力发展中国现代化、探索时代新艺术的人们的责任。

### (一)

回顾中国文化几千年发展形成的历史、从大的方面来看，似乎存在三个历史阶段，这与中国美术史的发展也是完全一致的，中国文化经历了长久的发展历程，到先秦，由于南方楚文化与北方夏文化的融合、形成了中国本土文化。汉代可说是中国美术史上的一次高峰；以后印度文化的传入、与中国本土文化的融合，形成了中国的东方文化。盛唐是中国美术史上的又一次高峰；明末清初以来，西方文化的传入，与中国东方文化的结合交融，才进而形成“五四”为代表的近现代文化，开始了中国文化发展的新阶段，南北交融、中印交融、东西交融而发展延续，这大概就是中国文化发展史的轨迹和规律。

历史告诉我们，事物是不断发展运动的。任何事物，发展到极盛就要衰亡，除非他不断新陈代谢，补充注入新鲜血液与营养。“本土形式的花开到极盛，必归于衰谢，那是一切生命的规律，而两个文化波轮由扩大而接触而交织、以致新的异国形式必然要闯进来、也是早经历史命运注定了的。”（闻一多《文学的历史动向》）

源远流长的中国文化，历来被认为是持续稳定的。由于宗法制度农业社会，由于内陆型地理环境的封闭性，更使中国文化处于一种超稳定状态。但是即便如此，也并没有改变融合交流而后吸收发展的基本规律。事实上，其所以能够如此稳定强大，正是历史上不断吸收各国各方优秀文化成分滋养自己的结果，这也是避免被人同化消失结局的根本原因。

中国古代文化始终保持独立的体系而绵延不断，没有出现印度文化因雅利安人入侵而摧毁、埃及文化因亚历山大大帝占领而希腊化，罗马文化因日耳曼蛮族南侵而中断的局面，大概不能只用地理的原因来解释。

事实证明：对于外来文化采取开放的态度，是一个民族文化有信心有生命力的表现，不断吸收融合外来文化，是自己民族文化能够较快发展的重要条件。闭关锁国，老子天下第一，国粹主义，这正是一种神经衰弱、胃肠功能失常的病态表现，最终只能导致民族文化的停滞衰亡。

### (二)

宋代以后，中国封建社会进入稳定而发展缓慢时期。宗法制度下对传统的极端尊重、“正统”“道统”“家法”“师法”的观念，使

文化上日趋保守、艺术上渐次因循守旧而进入中国美术史上最衰落的时期。明末清初以来，临摹古人成风、“摹古逼真信是佳”以“日夕临摹”而“宛如古人”“与古人鼻孔出气”为荣。四王虽然在磨练艺术功力等方面有所贡献。然而以正宗身份临摹仿古，开风气之先，而后“小四王”“后四王”、一片陈陈相因、屋下架屋，日渐其小。使艺术生命日渐萎缩衰败。以至有康有为“中国画学，至国朝而衰弊之极矣”之叹。（王伯敏：《中国绘画史》）

随着资本主义萌芽、个性解放的要求日益强烈，历史上一些画家起而抗争。他们自辟蹊径、不受古人约束，反对“我为某家役”。提出“借古开今”“我之有我，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。”（石涛：《画语录》）发出个性解放的呼声。

从近百年绘画史来看，凡有成就的画家、无一不是不满现状、力图跟上时代以发展中国文化为己任的，他们从不同的角度与侧重点，探索中国近现代绘画的发展道路。大体上，这批画家形成了三种力量、三种途径：任伯年、吴昌硕、虚谷、齐白石、黄宾鸿、潘天寿等人，代表了中国文人画的新潮流，在中国传统的法度中，吸收了西洋画的某些影响，而生成出新的艺术生机，突破了长期以来封建停滞的“超稳定”状态；高剑父、徐悲鸿、等人，却致力于吸收西方传统写实绘画技巧以改良国画、追求西方传统技巧与中国文人画笔墨情趣的结合；

拓展了中国画的审美领域，丰富了中国画的技艺，林风眠、刘海粟等人，致力于吸收西方现代艺术观念，从一种新的视角，调动中国画笔墨技巧，发展一种新的中国画的品种。

三派画家，不论其自觉程度如何，我们从其艺术实践来看，都是在程度不同的改革中国传统绘画。尽管学术主张不同、思路不同，但其推陈出新的动机却是一致的。徐悲鸿先生的一段言论是有典型意义的、对于中国画，他主张“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。”

正是这样一批文化战线上的有识之士，志力改革创新的画家，顺应历史潮流，推动了中国美术史新的发展，开创了近现代中国美术史新的一页、使中国几千年的文明史进入了现代文化的范畴。

### (三)

吴作人、李可染等老一辈画家，正是本世纪前五十年为创造中国现代美术作出卓越贡献的画家群体中的重要成员；又是本世纪后几十年自觉探索发展中国文化艺术的主将。他们跨越两个时代，在新的历史条件下求索，有着不同于前人的特殊性，为现代文化的发展作出了新的贡献。

吴先生六十年艺术活动有着自己的特点，五四前后，他接受了艺术为人生、艺术救国的艺术观，体现着五四科学民主精神，探索西方艺术的真谛；同时，作为一个有深厚民族文化根有的中国画家，他又不满足于这一西方艺术的简单移植。他不但致力于在西方古典写实技巧中，注入中国人的审美情趣；而且也致力于把西方艺术造型、色彩的某些规律应用于自己中国水墨画的技法之中，六十年的艰苦探索，终于形成了吴作人的独特面貌。

吴先生不同于前辈三派画家的道路，他不是只从一点、从一条路径上探索追求，他似乎力图在自己的艺术中既保持中国文人画传统所体现出的基本特质：强烈的艺术个性、诗化的意象、飘逸潇洒的笔墨



技巧与情趣；而且也力图在艺术中融合西方写实绘画艺术强调生活源泉、和对形体、色彩的敏锐感受。因此，他的艺术，反映了现代意识、具有民族色彩又有清晰的个性特徵，无论其油画或中国画、都有突出的成就。他的水墨画、具有鲜明的民族特色，却绝对不会被人误会为明清某家的花卉、翎毛、走兽。它们具备古代艺术的特质、却又完全是现代的；它们融合西方艺术的优点，却又完全是中国的。

探索解决古今中西的关系的课题是十分艰巨的、许多画家为之耗尽毕生的精力。吴先生以六十年的艰辛劳动、比较成功的在自己的艺术中解决了这一课题。吴先生的成就是卓越的，经验是难能可贵的。

六十年的历史启示我们、吴先生艺术成就的获得、除了许多共同的因素之外，还有一条很重要的原因、这就是他能够努力摆脱历史惯性克服存在于同时代人人身上的这个局限。

第一，对于中国的文化艺术传统，他的艺术，也是来源于文人画的一支、但其营养源，却远远超出了明清文人画、而是上溯传统的主流，取盛唐博大雄浑之度、接魏晋风骨，追秦汉古风、直取中国本土古文化的核心精神，因此他的艺术、浑厚持重、落落大方、境界很高、气势很大，无论是远涉荒漠的骆驼、奔驰莽原的牦牛、或是扶摇苍穹的雄鹰，都能传达出一种浩然之气、一种博大精神、一种豪放的美感。丝毫没有造作、空疏、烦琐、纤弱的文艺末流的感觉。

第二，吴先生曾西涉大漠、不但在敦煌、炳灵寺、麦积山等地探索中国古代艺术的审美意识；而且早在40年代，就漫游青藏高原、在牧区直接领略大西北淳朴人民的民族精神，长达两年的生活与艺术实践，使他从事现实和历史两个方面受到民族精神与审美意识的洗礼。古代中国艺术，特别是北朝艺术奔放腾动、刚健宏大的气魄；现实生活，特别是牧民生活猛勇、雄健、纯朴的素质、给他的艺术以旺盛的生命力、使他的艺术既接通了传统的源流，又找到了生活的源泉。得到了无比丰富的营养源。从而使吴先生的艺术体现了生活蒙养、精神境界、笔墨情趣的和谐统一。自然比单纯在松竹梅的传统笔墨程式中寻求灵感要高出一等。

第三，对于西方艺术，他的艺术主要来源于古典写实技巧，但其营养源，却超出了古典传统，而是顺流而下，不拒绝研究吸收印象派以后西方现代艺术诸流派的合理的因素。吴作人先生没有回避西方现代艺术兴起的事实，他认识到现代艺术的某些观念确与中国文人画艺术有共通之处，如注重艺术自身审美价值的追求；注重形式美的表现；注重个性自我的表现，注重现代美感单纯化、节律化等的发掘等等。因此、吴先生的艺术、高度单纯、高度综合、韵味极浓、形式节律感很强、体现了现代艺术的某些意识。而使自己的艺术具有时代的气息。

吴先生学养很深，因此心胸开廓、见高识远，思想通达。四十年前、他曾著文反对以一成不变的眼光看待艺术、把中国画定型化。他指出：中西古今艺术其实都存在许多共通之处，“只要能欣赏安吉里柯，就不怕不懂阎立本、一幅毛勒的水彩风景会令人疑为唐人所作，假如我们看过高昌壁画或敦煌莫高窟的北朝作风、我们就不会觉得西方表现派或野兽派的恐怖。他站在发展祖国文化的高度、广采博收，把艺术触角伸得很远，很深，克服了人为的局限、接受了比別人更多的营养源、因此，在艺术的征途中，他攀到了比別人更高的高度。他寻到了祖国文化的根，又受惠于生活的源；他追寻到了中国古代延续

下来的民族意识，又探索到了当代生活日益发展的当代观念。因而吴先生以巨大的热情走进中国文人画的领域，又以巨大的毅力走出来。吴作人先生和当代许多画家一起，发展创造了当代中国画艺术。他们推动了中国现代文化的新的发展。历史会公正的承认他们的重要贡献。

#### (四)

历史的路永远通向前方、却并不总是直线发展，它时而曲折、时而反复、螺旋式向前运动。

当前，国家实现开放改革后文化战线面临的局面与问题，许多都是“五四”时期引起人们巨大论争的问题的新的继续与发展。西方现代艺术思潮的新的撞击，必然引起并加深对民族传统文化的再一次反思。当前中国大地上国画与油画都面临着一个新的历史课题，这正是问题的两个方面，都是如何正确对待本民族的文化传统和如何对待外来文化影响以发展中国现代文化艺术的重大问题。

对这样一个十分复杂的大问题，既不能置之不理，也不能等闲视之。因为，所谓现代文化、相对于中国古代文化来说，不只是时间的概念不同；所谓现代文化，相对于东方的中国来说，也不只是地域方位概念的不同。现代文化和古代文化、有在着文化的构架、性质之不同。中西、古今的矛盾、互相交错、互相影响。对于中与西的矛盾、大概不能以“东西方艺术体系不同、高下难分、无从比较”为由而置西方现代之发生、发展的历史于脑后；对于古今的矛盾也不能简单以

“艺无古今”为由而熟视无睹。因为中西古今相互交错，我们尽可以拒绝西方现代派中许多不合理、不适于东方审美要求的東西，却无法否认其中内涵着的某些现代意识；我们尽可以对传统艺术敬佩得五体投地，但它终究只是古代艺术的高峰。而祖先们盼望于后人者大概不会是保住国粹而已。

中国自周秦以来至明清二千多年的漫长稳定的文明史、绚丽辉煌、滋养着中华民族，但在这漫长的封建历史中、其文化观念、包含着浓重的宗法封建、小生产意识、中国的大陆地形更增加了它的封闭性。这当然不可能等同于现代文化、特别是社会主义文化的构架与性质。

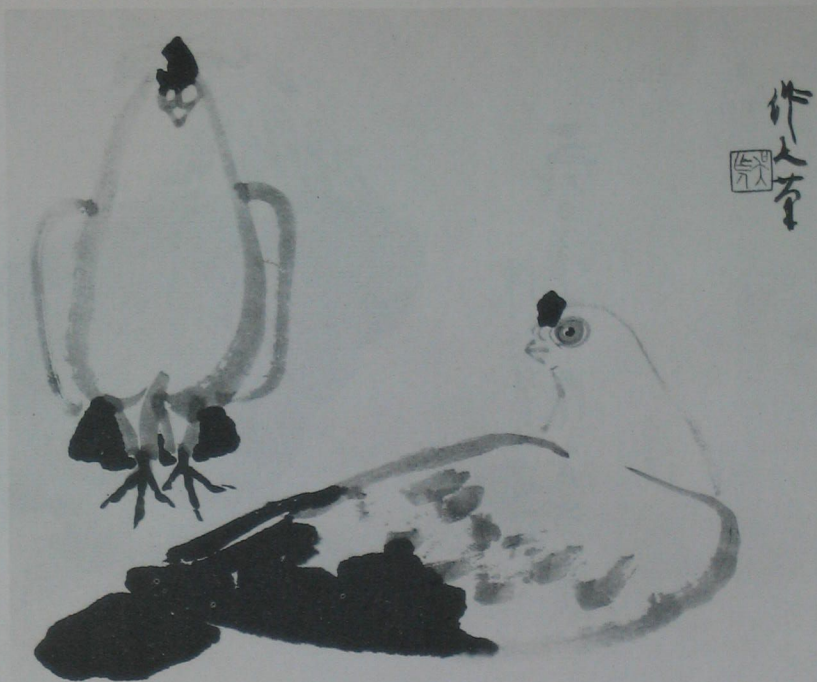
所以真正的中国现代文化、决不是古代文化的简单的延续与继承。而必然是一种积极的扬弃。是一种主动的有选择的继承。这当然是一件需要几代人共合完成的严肃的历史课题。

我们的前辈画家们已经为此奋斗了百年，我们应该从前人的探索中找到历史的轨迹。他们的艺术发展道路、他们的经过实践检验的艺术活动，为我们提供了最好的借鉴。

用中国现代文化发展的战略的眼光来审视与思考、我们不难从吴先生六十年艺术实践的创造与革新中，得到深刻的历史的启迪。







双鸽 吴作人



猫 吴作人



鹰  
双鸡

吴作人  
吴作人

三石堂中作人識





# 千里行

己未再游  
月西夜中  
画记  
作人



千里行 吴作人





黑天鹅 吴作人



花卉小猫 吴作人 肖淑芳





飞舞 肖淑芳