



论 吴冠中

吴冠中研究文选

论吴冠中

——吴冠中研究文选

主编 / 何冰 翟墨

执行副主编 / 柴宁

特约编辑 / 段薇 李北

责任编辑 / 苏旅 杨诚 蓝薇薇

封面设计 / 汪明敏

版式设计 / 万风堂设计公司

责任校对 / 苏德新

监印 / 何伟权 吴纪恒

出版发行 / 广西美术出版社

广西南宁市望园路9号(530022)

市场部电话: (0771)5701356 5701357 (传真) 5701355

经销 / 全国各地书店

邮购 / 广西美术出版社"一品堂读者俱乐部"

印刷 / 广东番禺市联合印刷有限公司

开本 887mm × 1193mm

1999年10月第1版 1999年10月第1次印刷

印数:3000

书号:ISBN 7-80625-740-3/J·607

定价:50元

版权所有 翻印必究

论吴冠中

吴冠中研究文选

主编 何冰 翟墨
执行副主编 柴宁

2017/12

广西美术出版社

目录

上 编	综 论	
张 仃	吴冠中——从哪里来，到哪里去？	7
水天中	中国现代美术史上的吴冠中	9
邵大箴	融合中西，开拓新路	16
王朝闻	意先于笔	19
袁运甫	我所认识的吴冠中及绘画	24
刘绕纯	吴冠中与林风眠	27
郎绍君	生命的吟唱——吴冠中裸体绘画及其他	38
刘光明	独创与超越——吴冠中美术创作理论评述	44
王怀庆	画家，两个字里的故事	51
翟 墨	天堂梦寻	53
黄苗子	脱却樊笼奋翅飞——吴冠中的突破	67
李霖灿	通古今之变成中西之美	77
高美庆	吴冠中的绘画艺术	79
刘国松	有胆识的创造者——吴冠中	82
陈玉珍	风筝不断线——吴冠中之于中国现代水墨的新发展	85
朱锦鸾	从解体到结体——吴冠中的树景	89
梅利柯恩	开辟通往中国新航道的画家	96
梅利柯恩	又一个中国奇迹：绘画的文艺复兴	98
熊秉明	画幸福的画家	99
苏利文	吴冠中人生、思想及艺术评析	104
高居翰 曹星原	吴冠中绘画风格与技法	111
理查·班赫特	吴冠中之历程	116
玛莉-戴莱士·波波	成功地融汇了两种文化	123

平山郁夫	吴冠中先生画集弁言	125
针生一郎	吴冠中绘画道路的意义	126
何冰 段薇	吴冠中图式析	132

下 编

分 论

国格人格 刘建 钱志坚 曹小鸥 黄永玉 钟蜀珩 翟墨 陶咏白 王秦生 王昌楷
邹德依 水天中 张晴 王昕 陈德曦 莫一点 郑为 熊秉明 张仃 小方
191

艺术评析 水天中 高美庆 黄春秀 刘曦林 刘建 庄素娥 陈玉珍 胡懿勋 曹小鸥 张晴
林铨居 邹德依 刘骁纯 张仃 黄光男 陶咏白 郑为 文楼 陈传席 刘霜阳
金嘉伦

207

世纪之争 方舟 冯湘一 黄荔生 陈传席 韩小蕙 张仃 贾又福 翟墨 李一 李兆忠
241

市场风云 黎朗 胡懿勋 曹小鸥 陈俭雯 蔡克健 冯骥才 楚芝 纪红
273

附 录

吴冠中年表

293

后 记

307

上编 综论

吴冠中——从哪里来，到哪里去？

张仃

近几年，由于画家的勤奋，一个接着一个展览，画店里，出版物中，不断出现吴冠中的风景画。这些风景画，有水墨，也有油画，有水乡的白墙黑瓦，有南方茂密的热带林，有华山的苍龙岭，有苏州的狮子林。……人们十分熟悉，又感到十分新鲜。

吴冠中经常谈论或写文章，坦率地表达他对造型艺术的观点，特别是关于抽象与具象问题，往往单刀直入，直言无讳。

于是观画者就亦喜亦忧，喜的是他的作品新颖，富于激情。忧的是：他的笔墨有多少传统？吴冠中的艺术要到哪里去？

吴冠中从油画到国画，从写生到创作，从具象到抽象……他开拓、挖掘、提炼，像个老工人，对这座艺术矿山，流着汗水与心血。

吴冠中从哪里来？——他来自农村，虽然他在巴黎、罗马等世界大城市漂流了多年，但他的身上，却充满乡土气。因为我也乡人，对这种气息，特别敏感，也倍感亲切。上海人称土头土脑的人为“乡巴佬”，但吴冠中正因为没有丢掉他的乡土气，使之成为他艺术中的酵母。

他爱故乡的一草一木，由“爱乡土”到“爱祖国”。这种爱，当他处身于异国异乡的时候，就更加强烈。以至于在过圣诞节的时候，他想的是端午节，想的是屈原，想的是多灾多难的祖国与人民。所以新中国一成立，他就毅然归来，放弃在海外成名成家的机会。

因为他爱自己的生根之地，所以他能深刻细致地观察体味，最后提炼出几条水平线的白墙黑瓦，用几条曲线的小树破一下，再加上“似曾相识燕归来”的一双飞燕，使画面活起来。一个画家一再画他家乡的白墙黑瓦，对我这个北方人来说，也是百看不厌。

十年动乱后，他可以外出作画了，于是背着沉重的画具，从北方到南方，苦行僧似的，为了去描绘祖国的大好河山，虽近花甲之年，仍与最辛劳的农民一样，常常一天工作十几小时，废寝忘餐。有时忽刮大风，支不住画架，他老伴为他当过活画架，为了抓住瞬间的感受，快速地完成一幅作业。

吴冠中非常重视瞬间的感受。他常常把脑中的灵光一闪，紧捉深追。——有时他的一时感受，保留数年，一再推敲提炼，由具象到抽象，他把泰山的五大夫松，画成《松魂》。

他的抽象画，仍可看到生活的痕迹，他说这叫“风筝不断线”！

吴冠中没有套用中国山水画的传统程式、构图以至笔墨。他也很少在画上题跋，只是签个名，加几个图章。——他学习传统中一些精神与规律性的经验。从八大山人到潘天寿，他都十分尊重，并认真研究过

的。但他也同样尊重郁特利罗与毕加索，也认真研究过的，所以他说：“经过东西文化的远婚，才能产生健康的第三代。”

他是油画家出身，他的写生往往从油画开始，他试图通过油画工具，深入刻画对象，但他的写生，已经带有创作激情，并且“重在表现”了。所谓“外师造化，中得心源”，吴冠中在油画中体现了中国画精神。——他从贵州画回的一幅《喜鹊》，篇幅不大，很有气势。他的一批江南风景，银灰调子，和油画中不常见的线条，都是地道的中国画。他不用油色，改用宣纸毛笔，是极其自然的。

很明显，吴冠中是马不停蹄，他不肯停止不前。——有些人，走到某一条标准线时，就“排排坐，吃果果”了，他一马当先，甚至闯过具象的路标。

吴冠中要到哪里去？

艺术创作，不能用占卜的方法来预测，有时画家自己，也无法预计。——但根据他的过去、现在，未来的大方向是可知的。

近年来，吴冠中常谈中国艺术中的抽象规律，与艺术实践中具象与抽象的问题。——有人说，吴的言行不一致。意思是指：既肯定抽象在艺术上的价值，但自己的作品却是很具象的（写实的）。

吴冠中的创作态度是非常严肃非常认真的。他不同于西方抽象绘画的“感情爆发派”作者，他重视生活，他的抽象是从具象中提炼出来的。他从不脱离服务对象，而陶醉于个人笔墨的抽象游戏之中，他对他仍在法国的老同学说：“你们在西方，可以一味任性发挥，而我必须考虑到背后的十亿人民啊！”

是的，吴冠中是两腿泥巴地奔跑着放风筝，他说：“我的风筝不断线！”——我欣赏，我鼓掌，祝他勇往直前，不断取得胜利！

1983年夏

中国现代美术史上的吴冠中

水天中

吴冠中生在1919年。这是中国现代史上具有重要意义的一年，中国的知识分子在欧风美雨的吹拂下，开始了追求科学与民主的漫长路程。而中国艺术和西方艺术也开始了它们互相沟通、交流的新阶段。吴冠中进入国立艺专时，西方的绘画已经在中国建立了相当牢固的地位，那是通过了几个不同阶段才建立起来的。第一个阶段是欧洲传教士和商人把西方绘画带入中国，引起中国人的惊叹。这一阶段的代表性人物是郎世宁、王致诚、艾启蒙等欧洲传教士。在中国人中间，虽有同一时代的广东油画家关作霖和稍后的林呱（关乔昌）这样的先行者，但他们的活动并没有进入艺术圈内。倒是康有为、薛福成这些文人对欧洲绘画的介绍，在知识分子中间留下相当广泛的印象。第二个阶段则以许多年青的艺术家从海外学艺归国为标志，他们的归来使中国出现了一种不同于传统文人画家的、从事绘画创作的知识分子。他们播下了艺术新品种的种籽，也引发东方和西方、古代与现代的矛盾和争论。从李叔同到刘海粟、林风眠、徐悲鸿，是这一阶段的代表性人物。第三阶段是西方绘画在中国已经落地生根，传统绘画和西方绘画的画家，都必须以自己的艺术创作而不是以自己的高谈阔论去证明自己所从事的艺术的价值。传统绘画吸收外来因素和西方绘画建立民族特色，已成为这一代画家无法回避的课题。绕过这一难题固然不失为一种方便的选择。但对于富于创造精神的艺术家来说，他们更愿意跃入生活和艺术矛盾的漩流一展身手。吴冠中是林风眠的学生，他属于这一阶段的代表性画家之列。

刘海粟、林风眠、徐悲鸿开始学画时，中国美术教育的情形与1936年吴冠中进入杭州艺专时大不相同。当时中国还没有一所传授美术的专门学校，不满足于师徒相传的传统绘画教育的青年，只能自己去摸索追寻理想的艺术门径。甚至他们的理想也是模糊的，刘海粟在周湘的“布景画传习所”学画三月，便有勇气创办“上海图画美术院”；徐悲鸿初到上海，进入刘海粟的上海图画美术院学习，后来宣称这是由于“诚懿之愚，惑于广告，茫然不知其详……鄙人于此野鸡学校，固不识一切人为师也”；颜文梁为了求得油画表面“发亮”的效果，曾在水彩画上涂胶水、涂蛋白，用菜油、蓖麻油、瓷漆、桐油调和颜料。从这些早期西画家学画时的小插曲，可以想见20多年间两代人学艺的不同起点。

吴冠中到杭州学画时的国立艺专，“从授课方式和教学观点的角度看，当时的杭州艺专近乎是法国美术院校的中国分校……塞尚、凡·高、高更、马蒂斯、毕加索……我们早就爱上了这些完全不为中国人民所知的西方现代美术大师”。他到巴黎是1947年，林风眠、徐悲鸿的老师们已成明日黄花。但他到巴黎后的心境和学习经历，他学成归国时以艺术报国的志向，却与他的前辈大致相同。在历史上，20年只是短暂的一瞬。但中国现代绘画正是在这20年中出现了很大的转变，整个社会环境更发生了天翻地覆的变化。他

的老师们当年所倡导的艺术，已经不被社会认可。正是在这样的形势下，他被分配到中央美术学院当教师。“我多么想将西方学来的东西倾筐似地倒个满地，让比我更年轻的同学们选取”。但50年代的中央美术学院不是30年代的杭州国立艺专，就在吴冠中被看作资产阶级形式主义堡垒的时候，林风眠、庞熏琴、倪貽德在杭州国立艺专绘画系检讨他们以资产阶级形式主义毒害青年学生的过错。这些教师表示要改弦易辙，以执行新的教学计划的实际行动来“赎罪”。与林风眠等人素有不同艺术观点的徐悲鸿，也在检讨自己：“未能接近大众”的缺点。在这种形势下，认为美术院校教学的主要任务是认识、理解对象的美感，分析、掌握构成美感的形式的吴冠中被调离美术学院，也就算不上是什么奇怪的事了。

吴冠中有过多次选择的机会。第一次是在他17岁时，他在科技和艺术之间选择了艺术，“毅然转入杭州艺专”，“从此陷入茫无边际的艺术苦海”；每二次是在他30岁时，在巴黎和北京之间，他选择了北京——三年公费读完之后，虽然怀着尖锐的矛盾，但终于断然谢绝了苏佛尔皮教授替他申请延长公费的好意。前两次选择把他带向第三次选择，这一次比前两次选择要复杂得多。在30多岁的吴冠中面前，走哪条道路，并不只是他个人艺术旨趣所能决定的。他必须在艺术理想、个人前途、社会需要和政策所容许的诸多因素之间，寻找一条可以发挥自己一技之长的道路。事过境迁，今天的青年艺术家也许很难体会当时的画家所面临的困惑。但想想吴冠中的老师潘天寿画农民缴爱国公粮，方干民画军事学院毕业考试，也就会知道30多岁的吴冠中有多少勇气和固执。吴冠中毕竟是吴冠中，“我实在不能接受别人的‘美’的程式，来描画工农兵。逼上梁山，这就是我改行只画风景画的初衷”。第三次选择，吴冠中不改变自己的艺术理想，他宁肯忍受冷落和寂寞，也不放弃对美、对形式的追求。在此后的20多年间，他不是那种被广泛宣传引人注目的画家。但吴冠中生活在20世纪的中国，他不能对广大观众的艺术趣味置之不理，“群众点头，专家鼓掌”便成为自我审视的标准。这里的“群众”是他的乡亲，是山乡的老大娘或者南国海滨的渔民；而“专家”，他想到的是在巴黎的同行老友。他从未表示过要让中国传统绘画的“专家”对他的作品予以认可，这是值得注意的。有人指出，这种想在群众和专家的艺术趣味之间取得平衡的良好愿望，很可能搞得两头不落好。但吴冠中自得其乐地从什刹海边的斗室走向全国，“30个寒暑春秋，我背着沉重的画具踏遍水乡、山村、丛林、雪峰、从东海之角到西藏的边城，从高昌古城到海鸥之岛”，为了画画，他住大车店、渔家院子、工棚、破庙，啃干馒头、喝凉水，数十年风雨兼程，他与普普通通的群众建立了紧密的感情和心理联系。如果有人因为吴冠中在艺术上的选择进而视他为脱离人民、疏远生活的画家，只能说是他对吴冠中缺乏最基本的了解。

当吴冠中在“群众点头，专家鼓掌”的原则指引下，寂寞地追求风景画的形式美感时，大多数中国画家走的是和他不同的道路。60年代初，他与董希文一起去西藏写生，他们都获得许多新鲜感受，带回来许多写生作品。但他的作品却不像董希文的西藏写生得到广泛的介绍。这里当然有种种因素在起作用，其中有一点是他们的写生有不同的出发点和追求。在50年代的油画家之中，吴冠中和董希文都是比较注意绘画性、表现性的，但董希文把这些作为表现社会、历史含义的手段，西藏的人和自然的美，不是他西藏之行的目的，他的目的是为《春到西藏》、《千年土地翻了身》这些具有政治主题的作品积累感情和形象素材。而吴冠中更注意形象意境和形式美构成。我们拿他的写生如《扎什伦布寺》和董希文的写生相比较，就可以感受到他对形式节律的感受和追求。他对那种认为凡是写生、描写或刻画具体对象的都是“习作”，只有描摹了事件、情节、故事的才算“创作”的观念十分反感。他的这种艺术思想之不合时宜，随着60年代社会形势的急骤变化，越来越显得突出。客观地讲，身在60年代中国的画家，没有哪一个不曾受到当时社会政治气氛的影响和感染。大家力图追赶不断变化的政治形势，感叹自己原有的艺术观念和艺术语言无法适应眼前的生活。有不少已经具有个人艺术面貌的画家，改变原有的手法和熟悉的题材，朝狭窄的“时代风格”靠拢。这种发展的极致便是那些表现“反修防修”、赞颂“无产阶级文化大革命”的绘画的出现。抛开这一类绘画不谈，以历史的眼光看60年代的绘画，能够代表当时中国社会精神的绘画绝不是吴冠中的风景作品，但文化大革命中的吴冠中，在“背朝青天，面向黄土”参加劳动之余，仍然在“天天看惯了的、极其平凡的村前村后去寻找新颖的素材……摸索形式美的规律和生命的脉络”。有相似心情与行动的画家不止吴冠中一人，石鲁在这方面有更强烈的表现。如果从日常生活的角度看待他们在60——70年代的特殊表现，无非是一些性格坚定的人对自己感兴趣的事物的迷恋；而从艺术史的角度看，他们代表着人类在一切反艺术、反人性的时代对于艺术和美的执着追求。正是靠这些艺术家，在艺术活动受到打击和压制的时候，维系艺术的传统精神于不坠。

一个画家的形象，只有在作品与观众进行了交流，并给观众留下某种情感印象时才能形成。在现代中国画家，吴冠中与董希文、王式廓、石鲁、罗工柳，古元辈相若。吴冠中、石鲁、古元同年出生，他们几个人在中国现代美术史上都具有不能忽视的位置，但他们艺术成熟、定型的年代却不相同。古元在40——50年代就已是著名版画家，此后他继续从事版画，水彩画创作，但他的主要作品的风格并没有显著变化；石鲁早逝，60年代是他的绘画创作成熟和全盛的年代；吴冠中开始绘画创作的时间和他们相同，但能代表他的风格的作品，是在80年代才出现的。他们三人作品的题材和绘画语言都不相同，这种差异的

原因除了他们个人的性格、学养和艺术追求不同外，他们的创作也散射着不同年代文化气氛的反光。古元以质朴、浑厚的手法表现了革命岁月难忘的场面，《人民的刘志丹》、《人桥》、《调解婚姻诉讼》、《减租会》等作品，是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神在美术创作方面的体现，是40年代时代精神的记录；石鲁从拘谨的写实转向慷慨激越的写意，是在50年代之后。他画中的黄土高原、华岳奇峰、傲岸倔强的花草，连同他那由朴厚转向奇险的皴线，堪称60年代长安风骨；80年代是中国人民穿过炼狱之苦的活跃、明朗的年代，时代气氛恰与吴冠中作品的整体情调相谐。“波洛克的狂肆洒泼出现在第二次大战的灾难之后，冠中的自由挥洒出现在文化大革命灾难之后，经历大摧毁，生命显现出蓬勃新生如醉如狂的激情，也是自然的吧。”吴冠中属于以后的年代。

吴冠中属于80年代。因为到80年代才有了发挥他艺术才华的环境，因为他的艺术与80年代的中国相依相契，因为我们从他的创作感受到80年代中国人对美的自由追求。还在文化大革命没有结束之前，吴冠中已经在艰难的条件下画油画风景了。虽然恶劣的政治压力曾中断了他的艺术活动，但使人惊奇的是他不像同年龄的许多画家那样，需要一个苏醒、恢复期。从70年代起他一口气不歇地向前走，创作了好多乡野风景。《野菊》（1972）、《山间春》（1974）、《紫竹院公园》（1977）、《渔家院》（1977）、《小院春暖》（1976）、《苗圃》（1976）等画，充满了清澄质朴的韵味。这些画中往往满布草木枝杈，他有时用斑驳的笔触，有时用细挺的刀锋或笔杆来画出错落有致的线条，使朴素的乡野景色充满生意，它们成为吴冠中风景画中的特殊符号。70年代后期，江南水乡的粉墙黑瓦“回到”他的画幅之中。《绍兴》（1997）、《故乡小巷》（1981）等画将江南民居组织成明快而变化微妙的节奏，画面上大片墙壁构成灰白色调，似是在故里的怀恋中渗入了郁特里罗式的情思。80年代中期的《江南村镇》、《家》等画，依旧是粉墙、黑瓦、蓝天、灰地，但已不再有郁特里罗怀旧的沉思，古老的水乡景色增添了前所未有的动感，宁静的屋宇似将与水波、飞燕一齐飞动，从来没有哪位画家以这种独特的方式表现过古老的水乡景色。

80年代吴冠中油画风格的变化，是与他在中国画创作的创新同步出现的。这种超越于题材特征的中国韵味，是画家同时耕耘于油彩、水墨两方园圃的收获。中国油画家之中有许多人兼擅水墨，但像吴冠中这样始终坚持齐头并进的画家却极少。他认为“油画的民族化与国画的现代化其实是孪生兄弟，当我在油画中遇到解决不了的问题时，将它移植到水墨中去，有时倒相对地解决了。同样，在水墨中无法解决时，就用油画来试试……”在他的作品中，可以看到一些同一题材、构图而以水墨和油彩两种形式画成的两幅作品，他以这样对比、移植的方式，不断地丰富两种工具材料、两种绘画形式的不同表现力。他认为“吾道

一以贯之”。欧洲古典画家有用油彩和版画（或素描）绘制同一作品的，但他们的版画（或素描）是油画作品的准备或复制；19世纪俄国风景画家列维坦曾同时在两幅画布上画同一幅风景，但像吴冠中这样，从建立在两种不同的文化基础上的两种绘画媒体间，寻来绘画语言的沟通和移植，确乎是创造性的试验。

1989年春天，吴冠中以70高龄再访巴黎，这次旅行的收获是一批描绘巴黎风情的油画。这批风景画在同年9月展出于东京，观众看到了以中国人的眼睛和韵律描画的法兰西文化情调。这些清逸淡雅的作品，显示出吴冠中在油画语言的发挥和中国式的诗情创造上已臻“着手成春”的境界。

吴冠中“回归”水墨，是在文化大革命之后，1979年在中国美术馆举办的个展，让观众第一次看到他的水墨画，这是一个流溢着生命的光彩和生命的活力的天地。《山村》（1977）中满目新绿的芋头叶芽，《笋林》（1979）中破土而出的遍地新笋，虽然作品表现大自然生命的萌动，在同时代中国观众心目中，即引发很多历史的、社会的联想。进入80年代之后，他的画笔越来越轻快有力，他从各种不同类型的对象身上抓取生命运动的旋律。70年代末在湘西、重庆所画的风景还保留着早期绘画的风味，1980年画的《渡河》、《根》，1981年的《桑园》、《流》，到1982年的《春雪》和1983年的《汉柏》等，显示画家已经找到了一条属于他个人的风格路径。这是一条由清丽、工谨向欢快恣肆发展的道路。到80年代中期，吴冠中到达具象与抽象的临界线。《松魂》（1984）、《大江东去》（1985）、《春山雪霁》（1986）这一批作品标志着吴冠中风格的成熟。

《松魂》的创作始于80年代初，他曾登泰山，为传说是秦代古松的“五大夫松”（是清代在“五大夫松”旧地重植者）写生传神，但现实生活中的“五大夫松”没有他所想象的那种气势。后来又画了巨幅的“五大夫松”，仍然没能使他自己满意。一个偶然的机缘，他从“五大夫松”想起了罗丹的《加莱义民》，坚毅不屈的自然界勇士与坚毅不屈的人类历史上的勇士两种形象在他心灵中撞击融合，他所酝酿的不再是具体的树木，而是体现着某种人格力量的生命运动，“我想捕捉松魂，试着用粗犷的墨线表现斗争和虬曲，运动不停的线紧追着奋飞猛撞的魂。峭壁无情，层层下垂，其灰色的宁静的直线结构衬托了墨线的曲折奔腾，它们相撞相咬，搏斗中激起了满山彩点斑斑，那是洪荒时代所遗留的彩点？”从画家本人的创作笔记中，我们清楚地了解到在这幅“已偏于抽象”的作品创作的全过程中，他从来不曾离开中国传统文人心目中松树的精神力量去单纯考虑它的形式构成。吴冠中常常提示自己保持“风筝不断线”，即作品与现实生活的联系，绘画形象与自然物象的联系不能中断。他担心《松魂》“已濒于断线的边缘”，从绘画形象的角度看似乎是如此，但从对描绘对象——松树的理解和表现看，《松魂》仍然是十足的中国魂：数千百年来，中国

的诗人和画家就是这样观察、想象、评价松树的性格、力量和灵魂的，吴冠中并没有脱离这条思路。但他的“担心”绝不是空话，《松魂》之后，吴冠中确实“濒于断线的边缘”而止步。以他喜爱的山岳和树木来比较，80年代中期以后，这类题材的绘画处理在不断发展，但大都循着“减法”的趋势走。1987年的《彩山》，1988年的《山村》和《戒台寺卧松》在整体构成和点线运用上，比80年代中期诸作显得更为精练和精致，但就抽象性因素而言，并不比《松魂》、《春山雪霁》走得更远。1979年画的《卧佛》和1988年画的《阿旃陀佛》，也能看出类似的发展，两幅画的题材、构图大致相似，《卧佛》画的是四川大足石雕，画面上有着较多的“物质性”，经过十年岁月的冲洗，这种“物质性”在《阿旃陀佛》中已所余无几。画家用极度简略的细线、淡墨勾画了一个充盈着精神性的梦幻世界。

它不一定是佛陀“永生常乐”的境界，但我们可以品味出画家在艺术探索跋涉中的觉悟。画上题有这样一句话：“常梦印度 AJANTA”，吴冠中在经历了长期、大量艰辛繁重的写生活活动之后，终于进入了另一个艺术世界，他像画史上的那些中国画家那样，在画室里回味、想象、放笔直写。这种自由却是他走南闯北、东寻西找、上下求索之后才得到的自由。我再次想到宗白华先生所欣赏的一段话，那是一位诗人谈美的创造之艰辛，我们可以借用来理解吴冠中的艺术道路。这位诗人认为诗并不像大家所想象，不是情感，而是经验，“单要写一句诗，我们得要观察过许多城许多人许多物”，得要亲身经历种种不同的情感体验，“可是单有记忆犹未足，还要能够忘记他们，当它们太拥挤的时候；还要有很大的忍耐去期待它们回来。因为回忆本身还不是这个，必要等到它们变成我们的血液、眼色和姿势了，等到它们没有了名字而且不能别于我们自己了，那么，然后可以希望在极难得的顷刻，在它们当中伸出一句诗的头一个字来。”当中国观众在20世纪90年代欣赏吴冠中自由轻快的笔墨时，很少人会同时想到他所经历的一切，曾经激励过他的希望和热情，曾经使他流汗的攀登和跋涉，还有使他流泪的横暴和幻灭……熊秉明说吴冠中是“画幸福的画家”，但画幸福的画家所经历的绝不只是幸福，甚至可以说正因为他有太多的经验、记忆和“忘却”，他艺术中的幸福才显得那样丰厚和自然。

作为画家的吴冠中，也是一个有独特贡献的美术评论家。他本来就有着出色的文笔，那是像泉水一样喷涌而出的思绪，并不曾经过着意修饰。他写的评论，由于基本见解来自丰富的创作实践，更显得明晰、锐利、一针见血。1978年以后，他接连著文，论述绘画形式美和抽象美在美术创作中的重要意义，并且对美术创作中“内容决定形式”的命题提出质疑。如果以哲学教科书的尺度去衡量，也许能找出一些论证欠充分，推理不严密的地方。但如果看理论文章对美术创作的积极影响，看理论文章对开阔美术家思路的作

用，80年代中国美术理论领域里，吴冠中的地位是不可忽视也无可替代的。吴冠中的成就，最使美术史家注意的一点是在他身上重现了一个有独立思想、有独立人格、对自己的时代和人民满怀热情的画家形象。

吴冠中是以油画家的身分登上现代中国画坛的。作为半个世纪以前去西方学画的留学生，他是能够完全摆脱西方美术院校画室、模特儿而不影响绘画技能发挥的人物。在他之前有许多留学欧美、日本归来的画家都曾学得可观的油画技巧，不过他们一旦脱离学院型的画室和模特儿，油画技巧便大打折扣，前后作品判若两人。向往“油画民族化”的油画家数量也不少，在这方面真正有所进展的油画家却并不多。吴冠中在油画创作上的贡献是在保持油画本身表现力的前提下，画出了一批中国风味的油画。

吴冠中对传统中国绘画的贡献，是走出了一条不受传统程式拘束的融汇中西的道路。他不以文人画的继承者自居，不以传统笔墨的继承者自居，在无所顾忌、无所约束的心态下画出了具有中国艺术精神，而非中国艺术形式的作品。

但他并没有抛弃传统笔墨的精神。他在传统笔墨形式如皴法之外，对线和点的表现力作了新的拓展，他创造出了新的水墨画节奏，因此也就拓展了现代观众的审美趣味。这种新节奏的核心是表现生命的运动。

这样，他给后来者展示了一个新的可能性——不刻意摹古，不刻意追随历史上的大师，也有可能创作出有十足中国风味的绘画。而我们从来认为离开古代大师的具体形式，我们就会失去绘画的民族特色。

吴冠中也是中国现代绘画史上最强调形式、形式美、抽象美意义的画家。在他之前，没有哪个画家对这些问题作如此直截了当的透彻阐述；在他之后，虽然新手如林，但他们在艺术实践方面还没有超越吴冠中所曾探讨过的问题的范围。

吴冠中对自己的艺术并不满足，他认为自己的创作“从造形艺术角度看，不成熟，经不住锤打”。但他的勇气、韧性和热情，弥补着那些不成熟的方面，对于一个艺术家来说，他具有许多中国画家所缺乏的那种对生活 and 艺术的不息的热情。

1991年5月4日