

世纪中国大师画论书系

20世纪中国大师画论书系

吴冠中画论

总主编 翟墨

编著 翟墨



我爱我国的传统，但不愿当一味保管传统的孝子；我爱西方现代的审美意识，但也不愿当盲目崇拜的浪子。是回头浪子吧，我永远往返于东西方之间，回到东方是归来，再到西方是归去，归去来兮！

吴冠中

河南人民出版社

横看大师画论精萃

纵观百年画论简史

世纪中国大师画论书系

20世纪

中国大师
横看大师画论精萃 纵观百年画论简史
画论书系

吴冠中画论

总主编 翟墨

编著 翟墨

河南人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

吴冠中画论/翟墨编著. — 郑州:河南人民出版社,
1999.7

(20世纪中国大师画论书系/翟墨主编)

ISBN 7-215-04254-5

I. 吴… II. 翟… III. 吴冠中-绘画理论 IV. J202

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 19640 号

河南人民出版社出版发行(郑州市农业路 73 号)

河南第一新华印刷厂印刷 新华书店经销

开本 850×1168 1/32 印张 4.75 字数 112 千字

1999 年 7 月第 1 版 1999 年 7 月第 1 次印刷 印数 1-3000 册

定价:10.90 元

吴冠中 传 略

上篇 五次选择

弗洛斯特在《未选择的路》中说：黄昏的树林里分出两条路，我选择了其中一条，留下另一条待改日再走，可是我知道每一条路都绵延无尽头，一旦选定就不能返回，从此决定了一生的道路。

吴冠中在《歧途》中讲：人生只能有一次选择，我坚持向自己认定的方向摸索，遇歧途也不大哭而回，错到底，作为前车之鉴。

吴冠中的一生是不断进行选择的一生。
一次大选择决定了后来的次次小选择。

像流动的水,不停地选择分汊的河床。

像水的流动,既受制河床又拓宽河床。

第一次(1935):16 岁的吴冠中选择了弃工从艺,从此结下终生难解的画缘。

人生的道路有的是由父母选定的,有的是由自己选定的。吴冠中从小就性格倔强,何去何从,他既随缘又任性,把父亲的劝告当做耳旁风。

吴冠中 1919 年 8 月 29 日出生于江苏省宜兴县闸口乡北渠村一个多子女的农户之家。小学校长兼教员的父亲对吴冠中的最高期望,就是师范毕业当个高小教员,以便将来养家糊口。在父亲的安排下,吴冠中考进了江苏省立无锡师范。



1931 年,十二岁,在宜兴县立鹅山小学读书时的吴冠中。

然而,他实在不愿当被叫做“稀饭生”的师范生,初师毕业后,他没有直接升入高师,却自作主张考入了极难考上的浙江大学代办的工业学校。

吴冠中在家乡吴氏小学上初小时,认识了爱画画的老老师缪祖尧,埋下了向往绘画的种子。在工业学校上学时的一个偶然机会,他结识了杭州艺专学生朱德群。听说居然还有专门教画画的学校,他的艺术灵魂悄然苏醒了。

上师范时,吴冠中迷上了文学,作文常常得奖,似乎忘了童年时喜爱的美术。

上工校时,吴冠中卷进“工业救国”热潮,几乎天天和电路图、数理公式打交道。

如今,这些统统都不满足了。他学画的欲望如春潮澎湃,再也无法遏止。

他要当画家!

1935年,16岁的吴冠中毅然丢掉来之不易的工业学校的一年学历,在他的绘画才能最需要启发和引导的时候,重新考进国立杭州艺术专科学校,投身到了当时全国艺术的最高学府和最新园地。

他公然违抗父命在科学和艺术之间选择了艺术。

他永远感念和朱德群的偶遇决定了自己的一生。

从此,他的成功与失败、欢乐与痛苦,就都同茫茫无边的艺术之海结下了不解之缘。

国立杭州艺专的学制是6年:3年预科,3年本科。吴冠中多学了一年国画,在这个学校整整待了7年!

吴冠中进入杭州艺专的时候,正是这个学校在林风眠领导下经过8年的稳定发展最为蓬勃兴旺的时候。

林风眠站在振兴民族的高度,竭尽全力要把这座艺术殿堂,办成培养未来艺术家或大艺术家的摇篮和推行新艺术的基地。

尽管由于抗日战争,学校辗转内迁,学业不得不在颠沛的流亡生活中进行,但吴冠中学习十分刻苦,还是打下了坚实的基础。

他从潘天寿学习中国画,最爱石涛、八大山人及虚谷;又从吴大羽学西洋画,热爱印象派及现代艺术,尤其崇拜塞尚和凡高。

1938年,19岁的吴冠中给自己取了一个笔名:荼。喻其个性如火如荼地强烈;喻其人生似苦菜般地苦中有甘;喻其艺术像苦茶一样隽永耐品。自此,“荼”成为他毕生画作的印章和签名。

1942年他艺专毕业,在国立重庆大学建筑系任助教,同时

于中央大学旁听中国文学、法文、历史等课程。

1946 年他考取公费留学,次年赴法国,在法国最高美术学院府巴黎国立高等美术学院学习。他先进入丢巴教授的古典艺术工作室;后来感到同现代艺术的敏锐感觉、奇特创意、多变形式相比,古典艺术过于保守,次年转入苏弗尔皮教授的现代艺术工作室。

吴冠中喜欢印象派绚烂的色彩,塞尚厚重的结构,凡高如火的激情,尤特利罗淡雅的哀愁。常常在他们的门下转轮。

吴冠中登上建成于 1889 年的艾菲尔铁塔鸟瞰巴黎,都市的万家灯火尽收眼底。他明悟到,铁塔的诞生标志着科学技术的发展,也意味着视觉文化基础的改变。它同火车上看到景色的连续重叠,飞机上俯视大地成为的扁平图案一起,宣布绘画空间深度的退隐和平面结构的兴起,也预示传统写实绘画与现代表现绘画的分道扬镳。



1992 年,故乡旧居。

面对西方艺术从古典向现代的嬗变,吴冠中认为,西方现代艺术中的故弄玄虚与荒唐胡闹固然不可取,但其视觉经验的新颖性、艺术感觉的敏锐性、表现手法的多样性、抽象形式的共通性,却是它的“精髓”,而这,正是自己来“西天”要取的“真经”。

第二次(1950):31 岁的吴冠中选择了植根本土,在东方的家园里开出腊梅。

在巴黎住久了,吴冠中想“家”了。是留下?是回去?他心

里卷起翻滚的波涛：

——回去？巴黎这么好的学习环境，被看做是全世界艺术家心中的麦加，怎能轻易离开？自己才学了不到3年，很难说已经“学成”，才华还未得展露，何况自己这个黄脸矮个的中国人，不是早就下决心要同西方的大师们较量一番的吗？

——回去！艺术的较量不能只凭意气，力大无比的安泰一旦脚不着地便失去了英雄本色。自己在异国不是总有一种被拔了根一样的飘零感吗？艺术的事业在本土，何况新生的祖国在召唤呢！

吴冠中打开自己一向崇拜的凡高的书信集，凡高写给弟弟提奥信中的一段话深深引起了他的共鸣：

“你也许会说在巴黎也有花朵，你也可以开花、结果。但你是麦子。你的位置是在故乡的麦田里。种到故乡的泥土里去，你才能生根、发芽。不要再在巴黎的人行道上浪费年轻的生命吧！”

吴冠中觉得这段话好像是凡高专门留给自己的智慧锦囊，供自己在拿不定主意时拆阅解惑。他心中豁然开朗：

艺术，只能在纯真无私的心灵中诞生，只能在适合自己的土壤里发芽。

留在巴黎，不过在法兰西的大花园里增添一朵玫瑰或月季；回国，就能开出自己的腊梅花，鲁迅眼里三味书屋的腊梅花！

吴冠中的毕业油画创作画了一站一躺两个壮硕人体，题名为：《大地》。

他向苏弗尔皮教授道别。得到真诚的理解和勉励：

“你是我班最好的学生。我愿意留你在这里学习和工作下去。但艺术是一种疯狂的感情事业，我无法教你。也许，你还是应该回到中国去，从你们17世纪以前的传统根基上发出新枝。”又嘱咐说，“你要记住，艺术有两路。小路作品娱人耳目，大

路作品撼人心魄!”

吴冠中牢记着老师的话,告别巴黎,登上了归国的海轮。

他暗下决心:我回中国是归去,再回巴黎是归来。总有一天,我会在巴黎举办我的归来画展的!

第三次(1953):34 岁的吴冠中选择了以景代人,在形式的探索里藏情寄韵。

1950 年夏,伴着新中国成立周年的欢笑,浪迹海外的吴冠中远航归来,一头扑进了新生母亲的怀抱。

他被分配到中央美术学院任教。

他介绍从古到今的艺术发展,探寻艺术的本质;他出示各样的流派画集,追踪形式的演变。恨不得把自己所学到的东西向学生倾筐倒出。

他坦率地向学生表露自己的艺术观点:从世界艺术的走向看,20 世纪的造型艺术已走出了模仿对象阶段,也早已同如实再现物象的照相术分道扬镳。有胆识的艺术家强调自我感受、人格感情的独立;有创见的艺术家重视形式法则、艺术自身的规律。

他严格要求学生:必须学习中国画的匠心立意、程式技法以及虚虚实实的文思;必须学习西洋画的块面构成、色彩铺展以及敏锐新奇的想像。并在继承东西方双份遗产的基础上优化融合二者之长,创造出属于自己的新艺术。



1947 年,初到巴黎的吴冠中。

然而吴冠中没有料到,他的热忱和苦干完全用错了地方。

当时,中国从苏联引进“社会主义现实主义”的同时,也引进了对西方现代艺术的无知和仇视,而且有过之而无不及,把19世纪以来的西方艺术各种不同流派统统给戴上“形式主义”、“颓废主义”的大帽子,作为“帝国主义时代反动没落的资产阶级艺术”进行排斥和打击。

在新中国成立后规模宏大的文艺整风运动中,吴冠中这个从资本主义国家留学归来、又从不肯隐瞒自己艺术观点的“资产阶级知识分子”,被看成是“形式主义的堡垒”而受到重点批判。

他的教学被认为是“放毒”。他在前面教课,别人在后面“消毒”。

他的写意人物画创作被认为是“丑化工农兵”。而他对那些感情虚假、语言贫乏的“歌颂”作品却感到很丑,无论如何不愿意违心地屈就。

赤子归来却被母亲视为逆子,吴冠中感到有说不出的委屈和痛苦。

1953年,不适宜在中央美院再待下去的吴冠中被调往清华大学建筑系。

清华大学建筑系给了吴冠中很好的待遇。他由讲师升为副教授,妻子也一同调到清华附小任教。

吴冠中在建筑系教素描和水彩技法,意识形态的影响相对减弱,对于前两年的批判也是一个解脱。

吴冠中感谢清华的知遇之恩。然而,以艺术为生命的他内心并不舒畅。他是属于画坛的,被挤出全国最高美术学院而从事处于从属地位的基本技巧教学,等于是脱离了美术界,远离了艺术界!

取经,报国,难道就是为了得到这样的结果?

吴冠中的野心,或者说他的艺术抱负,并不因被放逐而收敛。

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间做出新的选择,寻找一条可以发挥自己创造潜力的道路。

他不得不改变绘画题材,忍痛割爱自己画了多年的人物画,改画风景画。

风景和人物生长在同一土地上,把风景当做人物来画,同样可以藏情于景,画出人民的感情、泥土的气息、东方的意境韵味、西方的形式规律。

他除了教学,更发奋地作画。奋力画那些无从发表、无从展出的自己想画的画。

塞翁失马,焉知非福?吴冠中“躲”进风景画看似消极,但对于他的现代化探索来说反而有利,因为风景画比人物画更易于直达艺术的“自律”之境,而不必受故事情节的制约。

中外绘画史都是先有人物画,后有山水画。尽管西方的风景画与中国的山水画的出现并不同步,但两者有一个共同点,即山水画出现的时刻都是绘画发展到一定转折阶段的产物,是一种巨大的历史进步,是绘画“现代化”进程中具有决定性的一步。

与风景画结缘的吴冠中先从身边做起。

他以建筑系较重要的水彩画为切入点,作为中西结合实验的第一个纽结,作为油画与水墨联姻的第一座鹊桥。



1990年,吴冠中与老师林风眠
摄于香港。

他不是把水彩画只当做建筑系的课程来教,而是当做艺术实验的对象来画。特别是同建筑学家梁思成的交谈中,他又得到许多有益的启示。梁先生极力从传统建筑中迈向现代化,这也正是自己通过水彩画探索的课题。

如果说他过去的水彩画是比较典型的水彩和速写,那么这时的水彩画却在充当油画和国画间的轻便桥梁。

如果说他过去的水彩画是水彩之水、水彩之彩在传统家族里自得其乐,那么这时的水彩画却尝试由水墨之水、油彩之彩在情意缠绵中悄悄约会。

本来是透明的水彩中侵入了水墨的浓黑。

本来是流动的水彩中凝进了油画的板块。

这里已含蕴着他日后油画及水墨的处理手法,隐隐透露了他互为转轮的未来航向。

尽管,为满足建筑的教学需要,他有时要迁就工程设计的蓝图。为适应大众的审美情致,他常常得追求平易近人的效果。他还是画出了一批清新、典雅、抒情的水彩风景画,并以一个水彩风景画家的身份,开始蜚声中国画坛。

第四次(1974):55岁的吴冠中选择了油水兼作,用两面锋刃裁剪吴家新装。

1974年,在吴冠中的艺术生涯中有着重要意义。为了用自己的鞋底走出一条独特的风景画创作新路,他作出了人生的第四次选择——油彩和墨彩转轮兼作。

中国画家中能画油画又能画国画者并不少,但是像吴冠中这样长期坚持齐头并进、执著地寻求二者的媾合与新生的却不多。这种双向选择似乎是偶然的,但细究之,却有着内在的深层必然性。

吴冠中留学归国之后,一直只画油画和水彩画。

从 1966 年“文革”爆发,到 1970 年带病被下放到河北石家庄李村部队农场劳动,吴冠中连续五年多没有摸画笔。

1972 年农场的管理有了一些松动,星期日可以允许画画了。吴冠中特别珍惜这难得的时间,托人捎来了画笔和颜料。他用农村简易的小黑板代替画布,用一侧带背把的粪筐当做画架开始画他的“北方乡土系列”,大家戏称他为“粪筐画家”。

“北方乡土系列”不同于传统油画靠明暗表现立体的老手法,画家在表达乡土深情的同时,融进了对“形式美”的殚精竭虑。

《房东家》(1972)是吴冠中 3 年农村生活的难忘之作。

吴冠中爱房东家的灰房,因为它在他受风雨的吹打时给予了温暖。吴冠中爱墙角的榴花,因为它在他生活的灰调中绽开了嫣红。



1991 年,毁去不满意的画作。

他将盛开红花的大榴树搬来门前,将房东之家安放在花丛树下,于是,一排长方形的房屋对比了圆团状的花树。门的黑、墙的白、红花绿树幻化的灰,组成了色调总体的和谐。

画中的黑门并未着色,而是画家有意留出的黑板底色。那黑门,是他以黑板作画布的“专利”发现,也是特殊岁月留在画上的特殊纪念。

1973 年 4 月,吴冠中遇到了一个好机缘。当时有关方面抽调一批画家回北京为一些饭店和宾馆作画,吴冠中奉调回京参加这一工作。

他发现：各大宾馆为强调民族特点，所需的大多是水墨画；他的居处太小，画较大幅的油画很不方便；愈住高处走，东、西方艺术的本质愈显得一致，油画民族化和国画现代化实际上是艺术探索的一体两面，“水”和“油”需要双向运作，才能真有所获。

于是，他铺开宣纸，正式开始了水墨的实验性挥洒。

吴冠中对水墨画并不陌生。早年作为潘天寿的入室弟子，他除了从潘先生直接受教外，还临摹过大量宋、元、明、清国画名作，尤其服膺于范宽、虚谷、石涛、八大山人。如今尝试水墨创作，他仍可很快驾轻就熟。他在给友人的信中，总结出水墨天地的优越条件：纸与水的变化多端，神出鬼没；墨色之灰调微妙，间以色可与油彩抗礼；线之运用天下第一。其他条件：方便，多产，易于流传，不像油画之阳春白雪难于深入民间。

但同传统国画不尽相同的是，他如今的创作是经过油画民族化的漫长探索之后向国画现代化的挺进与高层次回归。这就为新的国画创作，提出了如何同油画杂交互补的全新课题。

吴冠中常常用油彩和墨彩分别表现同一题材甚至同一构图。有时双方都获得了成功但各有各的特点；有时这一方的失败恰恰是那一方的成功。

从《鼓浪屿》(1977)等墨彩作品可以看出，在油画表现失败的地方，墨彩发挥了它特有的效力。

在鼓浪屿海滨，吴冠中发现，那大榕树气根的披拂纵垂，同它背后海水的粼粼横波，形成了多么巧妙的经纬交织！

他先用油彩来画，怎么也画不出这一效果。那水波要么太近，同榕树胶在一起；要么太远，同榕树失去了呼应。

他又换用墨彩，通过墨色的深浅浓淡，终于调整好了水波与气根之间那若即若离的视觉关系，既拉开了二者的远近距离，又能看到二者的经纬交织。

1976年夏，吴冠中在什刹海畔的陋室中大量进行水墨画的

创作,每有所得,不胜雀跃,唐山大地震波及北京期间也没有停笔。

“对我来说油画和水墨都是一样,都是为了探索一条自己的道路。”他写道,“我的绘画道路是:油画—水墨—油画—水墨,不断循环,之字形往前走,在交叉中找到它们的优点”。

吴冠中在油彩和墨彩的互补兼作中反刍 10 年之草,也为油画带来了新面貌。

他的油画渐渐从长于状物向偏于抒情过渡,厚实与浓重也渐趋明朗与空灵。

1975—1976 年的崂山之行使吴冠中爱上了风景独特的胶东半岛。济南—青岛—烟台—石岛—龙须岛……不仅成了吴冠中经常写生的地方,而且成了他开门办学的基地。他多次带领学生到这一带写生作画,一住就是一两个月。

吴冠中对自己在胶东“猎获”的“野味”十分喜欢。

他称油画《红楼》(1975)为“我的‘玉堂春’”。因为《玉堂春》是京剧中的重头唱工戏,而他画的青岛别墅群,也是一幅最费工力也最见匠心的佳作。

他称油画《石岛山村》(1976)为“村落的洪流”。一道道横向的房顶似流,一堵堵升腾的山墙是浪。整个山坳的村落宛若一股洪流,沿着 S 形的河道奔泻而来!

他说油画《渔家院》是“钥匙打开的结构层次”。横的围墙、房墙、屋顶,纵的石纹、树干、门窗,曲的山峰、树枝、缆索,构成了前后层次的重叠。

第五次(1981):62 岁的吴冠中选择了趋近抽象,牵彩虹的七色线飘升太空。

80 年代改革开放的中国使吴冠中有了发挥艺术天才的良

好环境。他被封闭数十年后首次走出国门,得以在同世界直接对话中确立自己的独特定位。

吴冠中虽然一直坚持油彩—墨彩兼作,但80年代墨彩大大多于油彩。伴着创作心态的改变和油—墨重点的转移,他的艺术风格也发生着明显的变化。

这变化的突出特点之一是从具象到半抽象。

1980年春,吴冠中为香山饭店作墨彩画《长城》。

他很不喜欢常见的壁挂上长城图样的模式,那画面全是重复雷同的绿色的山,长城被安置在山丛之中,像大地山峦上一条细细的花边。

他更珍视自己视觉形象的感受。他认为山舞银蛇才是长城独特的个性。

他从写生入手,在不同地区、不同地段捕捉长城各式各样的转折、跌宕、蜿蜒,搜寻种种宜乎长城攀登的险隘奇峰。然后把这诸多形象压缩在尺幅之中,加法之后继之减法,减去拖泥带水的累赘,只一味突出“行动中之长城”。

他说:“这幅画当时被不少人认为离谱了,我今天看也并不满意,感到不成熟。但那是我某一阶段的起点。”

《长城》是吴冠中艺术开始超越具象的标志。

1983年3月,吴冠中发表了 his 重要短文《风筝不断线》,反思了墨彩《松魂》、《补网》的创作经过。

1976年夏,吴冠中在泰山画的五大夫松,为了捕捉那“加莱义民”式的倔强松魂,他在80年代数易其稿,终于把那组苍松的性格、力量和精神抽象出来。

这幅画的确已远离“松”之为松的物象,但它又的确是画家用自己的感悟从五大夫松的物象里抽象而来。稍加点拨,即可会心。

如果说《松魂》已濒于断线的边缘,那么《补网》(1982)当无断线之虑。网的抽象非常必要,如果对网写实,必然谨毛失貌。画的背景是较具象的海船和堤岸,提示观众在欣赏这“一笔书”时悟出抽象形式中补网的意象。

吴冠中引用英国评论家苏立文(Sullivan)教授给他写信谈到的对抽象的看法:

“抽象”(abstrait)与“无形象”(non-figuratif)不是一回事。前者是指从自然物象中抽出某些形式,如八大山人的作品。后者则与自然物象无任何联系,是几何形,纯形式,如蒙德里安的作品。

“如果从这个概念看问题”,吴冠中说,“我认为‘无形象’是断线风筝,那条与生活联系的生命攸关之线断了,联系人民感情的千里姻缘之线断了”。他表示,“艺术作品应不失与广大人民的感情交流,我更喜爱不断线的风筝”!

对于吴冠中的这一选择,人们有不同的看法。然而正是这一选择,使吴冠中既区别于写实派,又区别于西方抽象派(非具象派),而且比中国传统写意派更具现代感和形式感,使吴冠中得以成为吴冠中。

从“群众点头,专家鼓掌”到“风筝不断线”,是吴冠中艺术发展的必然逻辑。正如香港《资本家》杂志创刊号载文所说:吴的绘画充满了最能集中反映本世纪中国艺术面貌的各种特点,即东西方艺术的汇合与杂交。事实上,西方画家——或甚至在国外生活的中国画家,很少会像吴那样义无反顾地甘于‘非驴非马’,也不会接受‘群众点头’这个评价标准。在这两方面上,吴比徐悲鸿、吴作人,甚至朱屺瞻等受西方艺术影响的其他中国画家都要走得远。

1985年,一个声势浩大的美术新潮出现在中国大地。全国