

天冠
中



中国近现代名家画集

吴冠中

人民美术出版社
锦绣文化企业

图书在版编目(CIP)数据

中国近现代名家画集:吴冠中/吴冠中绘. - 北京:人民美术出版社,1996.8

ISBN 7-102-01725-1

I. 中… II. 吴… III. ①绘画-中国-现代-画册②
绘画-作品综合集-吴冠中IV. J221

中国版本图书馆 CIP 数据核字(96)第 17947 号

中国近现代名家画集

吴冠中

编辑出版 人民美术出版社
(北京北总布胡同 32 号)

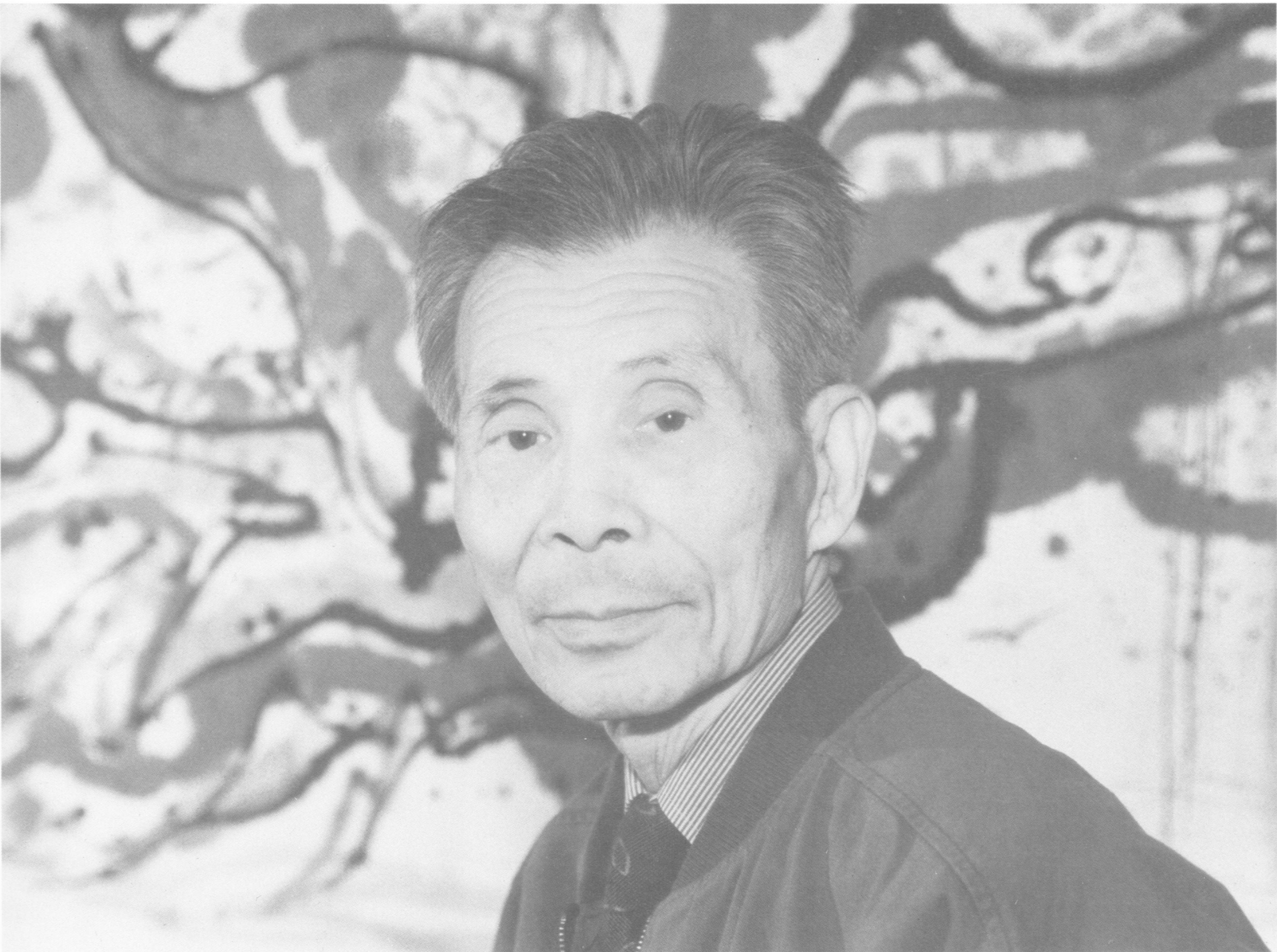
责任编辑 刘普生
蔡佩欣

总体设计 李文昭
版式设计 李秀玲

印刷装订 广东东莞新扬印刷有限公司
发 行 新华书店北京发行所

1996 年 6 月 第 1 版 第 1 次印刷
开本:787×1092 毫米 印张:27
ISBN 7-102-01725-1/J. 1464

版权所有 翻印必究



吴冠中

目 录

圆了彩虹——吴冠中画集序	翟 墨 1	海 风(一) 1987年 墨彩 60×97cm	52
乐山大佛 1979年 墨彩 102×102cm	19	海 风(二) 1989年 墨彩 70×140cm	54
贵州江畔小镇 1979年 墨彩 40×40cm	20	长 城 1988年 墨彩 98×180cm	56
渔 船(烟台) 1980年 墨彩 70×70cm	21	五 台 山 1988年 墨彩 约65×80cm	58
新疆农家 1980年 墨彩 约50×50cm	22	凯 旋 门 1989年 墨彩 90.5×69cm	59
崂山松石 1980年 墨彩 70×70cm	23	高原窑洞 1989年 墨彩 70×90cm	60
大 地 1980年 墨彩 95×180cm	24	巴黎动物园 1989年 墨彩 86×69cm	61
鲁迅乡土 1980年 墨彩 约40×70cm	26	老 重 庆 1989年 墨彩 96.5×108cm	62
根 1980年 墨彩 95×100cm	27	残 荷 1989年 墨彩 45.5×34cm	63
湘西古城 1980年 墨彩 104×105cm	28	黑 天 鹅 1989年 墨彩 81×69cm	64
高昌遗址(一) 1980年 墨彩 102×105cm	29	黑 天 鹅(局部)	65
高昌遗址(二) 1980年 墨彩 125×125cm	30	罗 汉 居 1989年 墨彩 96×180cm	66
绍 兴 居 1980年 墨彩 70×90cm	31	美国大峡谷 1989年 墨彩 77×112.5cm	68
天府梯田 1980年 墨彩 70×140cm	32	宋人花篮 1989年 墨彩 45.5×34cm	69
交河古城 1981年 墨彩 102×100cm	34	米勒故居 1989年 墨彩 70×70cm	70
水 田 1982年 墨彩 约98×98cm	35	莫奈池塘 1989年 墨彩 70×70cm	71
林间老树 1982年 墨彩 200×300cm	36	小鸟天堂(一) 1989年 墨彩 63×145cm	72
竹 舍 1986年 墨彩 70×70cm	37	小鸟天堂(二) 1989年 墨彩 44×69cm	74
春 雪 1983年 墨彩 70×140cm	38	春 如 线 1993年 墨彩 68×68cm	76
狮 子 林 1983年 墨彩 144×290cm	40	渔 村 1989年 墨彩 45.5×34cm	77
汉 柏 1984年 墨彩 148×365cm	42	旧金山海岸 1989年 墨彩 69×138cm	78
巫 峡 魂 1985年 墨彩 182×375cm	44	黄土高原 1989年 墨彩 70×140cm	80
春 秋 1986年 墨彩 148×192cm	46	孔 林 1990年 墨彩 96×132cm	82
老 墙 1986年 墨彩 70×70cm	47	燕子寻故人 1990年 墨彩 48×68.5cm	83
苇 塘 春 1986年 墨彩 约48×50cm	48	荷 1990年 墨彩 70×70cm	84
峨眉松 1988年 墨彩 140×70cm	49	苇 塘 秋 1991年 墨彩 48×70cm	85
树 丛 1987年 墨彩 98×180cm	50	黑 牡 丹 1991年 墨彩 70×140cm	86
		龙潭湖之春 1991年 墨彩 约70×65cm	88

吴家作坊	1992 年	墨彩	69×68.5cm	89
情 网	1991 年	墨彩	70×140cm	90
夜 香 港	1992 年	墨彩	68×68cm	91
见 牛 羊	1992 年	墨彩	70×70cm	92
年 华	1992 年	墨彩	70×70cm	93
石 榴	1992 年	墨彩	70×140cm	94
不 争 春	1992 年	墨彩	82×68.5cm	96
武 夷 山	1992 年	墨彩	68.5×89cm	97
非 天 书	1992 年	墨彩	95×180cm	98
竹林与水田	1992 年	墨彩	70×140cm	100
榕 树	1992 年	墨彩	70×140cm	102
榕 树(局部)				104
玉龙山下丽江城	1992 年	墨彩	96.5×73cm	105
太行雁去	1992 年	墨彩	95×180cm	106
异 化	1992 年	墨彩	68.5×138cm	108
丛 林	1992 年	墨彩	70×140cm	110
飘	1992 年	墨彩	70×140cm	112
情 结	1992 年	墨彩	70×140cm	114
原 始 林	1992 年	95×180cm		116
江 轮	1957 年	水彩	29×38cm	118
椰林与牛	1960 年	油画	46×61cm	119
宜兴蛟桥	1960 年	油画	60×46cm	120
西藏雪山	1961 年	油画	61×46cm	121
佛 壁	1961 年	油画	46×61cm	122
藏 女	1961 年	油画	61×46cm	123
西藏青年	1961 年	油画	37×28cm	124
微 山 湖	1961 年	油画	50×70cm	125
微 山 岛	1962 年	油画	30.5×61cm	126
万户炊烟	1963 年	油画	61.5×46cm	128
富春江畔	1963 年	油画	46×61cm	129
桐庐村镇	1963 年	油画	46×61cm	130
苇 塘	1963 年	油画	24×33cm	131
山城赶集	1972 年	油画	36.5×28cm	132
房 东 家	1972 年	油画	46×46cm	133
四川人家	1973 年	油画	48×48cm	134

山 间 春	1974 年	油画	61×46cm	135
北国风光	1974 年	油画	约 90×180cm	136
七十年代上海	1974 年	油画	38×53cm	138
太湖鹅群	1974 年	油画	46×61cm	中国美术馆藏 139
太湖鹅群(局部)				140
黄 山	1975 年	油画	72×42cm	142
红 楼(青岛)	1975 年	油画	46×61cm	143
长江三峡	1975 年	油画	400×300cm	
				中国历史博物馆藏 144
长江三峡(局部)				145
春 暖	1976 年	油画	46×61cm	146
渔 网	1976 年	水粉	36×39.5cm	147
龙须岛新村	1976 年	油画	46×46cm	148
绿 满 园	1977 年	油画	46×46cm	149
鲁迅故乡	1977 年	油画	80×140cm	150
井 冈 山	1977 年	油画	50×71cm	152
桂林日出	1978 年	油画	36×54cm	153
玉 龙 山	1978 年	油画	75×86cm	154
江南人家	1980 年	油画	61×46cm	156
水 乡	1980 年	油画	61×46cm	157
水上人家	1980 年	油画	46×61cm	158
白 桦	1985 年	油画	62×73.5cm	159
故乡小巷	1981 年	油画	46×46cm	160
竹 林	1985 年	油画	76×76cm	161
山村鱼池	1987 年	油画	105.5×78cm	162
山村鱼池(局部)				163
塞 纳 河	1989 年	油画	70×50cm	164
凡 尔 赛	1989 年	油画	67.5×55cm	165
蒙马尔特(一)	1989 年	油画	60×50cm	166
蒙马尔特(二)	1989 年	油画	45.5×53cm	167
莫奈故居池塘	1989 年	油画	65×53cm	168
夜	1991 年	油画	92×73cm	169
伏	1991 年	油画	101×101cm	170
华灯初上忆香江	1991 年	油画	42.5×54.5cm	172
长白山白桦	1991 年	油画	23×28cm	173

樱 桃	1992 年	油画	24×33cm		174
白 屋	1992 年	油画	24×33cm		175
花	1992 年	油画	53×65cm		176
今日迷宫	1992 年	油画	65×53cm		178
松 林	1992 年	油画	73×60cm		179
英国民居	1992 年	油画	60×73cm		180
英国民居	1992 年	油画	60×92.5cm		181
莎士比亚故里	1992 年	油画	73×81.5cm		182
英国乡村酒店	1992 年	油画	46×65cm		184
英国乡村旅店	1992 年	油画	60×73cm		185
江 山	1994 年	油画	38×46cm		186
舟 群	1994 年	油画	49×69cm		187
林	1975 年	速写	42×30cm		188

纳西人家庭院	1978 年	速写	21×31cm		189
青城山中	1979 年	速写	31×21cm		190
渔 港	1980 年	速写	23.5×33cm		191
苏州拙政园	1980 年	速写	23.5×33cm		192
非洲节日	1981 年	速写	29.5×40.5cm		193
白 桦	1981 年	速写	29×24cm		194
迷 宫	1990 年	速写	53.5×47cm		195
避 风 塘	1990 年	速写	47×53.5cm		196
人 体	1990 年	速写	45×29.5cm		197
人 体	1990 年	速写	45×29.5cm		198
吴冠中常用印章					199
吴冠中年表					201

圆了彩虹

——吴冠中画集序

翟 墨

我感觉的颜色染绿了翡翠染红了红宝石。
我朝晴空睁开眼睛，东边，西边，阳光灿灿燃烧。

是人的骄傲的背景衬托着宇宙神匠的艺术创造。……

这“我”的深处，光影融和，韵味苏醒，形象构成。线条、色彩、甘苦中，“不”从不在“是”的神奇咒语中显露。

——泰戈尔：《黑牛集》

一 圆了彩虹

为了这一天，他追求了半个世纪，像孤身奋进的过河卒子。
为了这一天，他等待了半个世纪，像窖中封存的陈年佳酿。

20 世纪九十年代第四个春天。

巴黎。塞纽奇（Cernuschi）东方艺术博物馆。

这个历史悠久的文化殿堂。

这个以其收藏古代及具传统与当代风格的中国绘画闻名于世的地方。

如今，正为一位被国际艺坛认定的 20 世纪现代中国画的代表画家举办高层次的学术性个展。

个展的名称是：《走向世界的中国画家/吴冠中油画水墨速写展》。

展出的时间是：1993. 11. 19—1994. 1. 30.

这次展览由该博物馆馆长玛莉－戴莱士·波波（Marie－Theress Bobot）主持。

中国驻法大使蔡方柏，著名华裔画家赵无极、朱德群、熊秉明、彭万墀，法兰西学院院士雕塑家菲

洛、画家艺评家及“五月沙龙”评委基诺、前塞钮奇和吉美博物馆馆长艾力塞夫、莫奈故居博物馆馆长等出席了开幕式。

巴黎市市长杰克·希拉克（Jacque chilac）亲自签发了授勋证书，将巴黎市金勋章授予吴冠中。

金勋章正面是一艘帆船，拉丁文写着：“永不沉没”。

金勋章背面写着：“给吴冠中”。

法国各大报刊都刊发了画展消息。展览得到法国观众和舆论界一致好评。

波波馆长称吴冠中是“联结西方艺术与东方艺术最具魅力的标志”，强调他“若非最伟大的，也许是今天唯一的，能成功地融汇了东西方两种文化”，并指出“事实上他40余年创作的成功已获得法国文化与联络部于1991年6月15日授予他文艺卿级勋位的奖赏。”

展出期间，吴冠中和在法国的华裔画家曾多次聚会，交流别后之情和对艺术发展的看法。彭万壅称吴冠中、赵无极、朱德群为“巴黎三剑客”。

吴冠中早年留学巴黎。1989年的美国巡回展、1992年的英国伦敦展，都并非他的首选。他独钟情于巴黎。从他1947年留学巴黎时就产生了今生必定要回巴黎展画的愿望。为此，他足足等了47年！

1985年，吴冠中的油画《佛》在充满画面的佛头上方第一次出现了彩虹。这可以容纳宇宙风云叱咤、色相沉浮的七彩光环，预示了他事业的辉煌与圆成。

耶和華說：“我在雲層中放置彩虹，把它作為我和大地之間契約的證明。”（《舊約全書·創世記》）

如今，從留學巴黎到展畫巴黎，吳冠中在歷史的時間坐標上畫一個彩虹般的高遠圓圈。

如今，從起步東方到回歸東方，吳冠中在現實的空間坐標上畫了一個回歸線般的平遠圓圈。

空中的圓圈/地上的圓圈：吳冠中畫圓了他人生和事業的圓圈，圓了他萬花筒般的彩虹夢。

是東方佛光的六相融通？是西方人神的契約證明？

是的。它是東西互用、物我化一的艺术妙境！

吳冠中已被國際藝壇認定是20世紀現代中國畫的代表畫家。他大步走向世界的咚咚足音，引起各方面的熱切關注。他近半個世紀藝術創作的成功獲得了巨大的國際聲譽。

國際報刊，佳評如潮。他被称为：

“近半個世紀以來畫壇上的巨人”、“繪畫藝術巨變的標志”。（梅利柯恩 Souren Melikian, 《國際先鋒論壇報》1992. 4. 5）

“中國大陸今天最重要的藝術家”。（《時報》1992. 5. 6）

“中國繪畫改革運動的佼佼者，是其雄辯的代言人”。（邁克·蘇里文 Michael Sullivan, 《20世紀之中國繪畫》）

“在歷史的大浪淘沙中堅定地維護藝術尊嚴，並勇敢地舉起藝術革命新大旗的硬漢子。”（袁運甫, 《今日中國》1992. 3）

“以中國文化人的錚錚鐵骨執拗地堅持中西融合，宣揚藝術真諦，成為一代畫人的旗幟。”（方競仁, 《中國文物》1992. 1）

“融汇中西之长而构成一种新的体系，把中国绘画带到一个新的境界。”（李铸晋，《联合报》1990. 6. 8）

“新派画的领袖”。（李铸晋，《名家翰墨》1991. 11.）

“中国在世画家第一位天价缔造者”、“开大陆现代画风气先河，历史及艺术地位兼具，无怪乎市场价格节节上升。”（《典藏》1993. 1.）

.....

专家拍手，群众点头。吴冠中对自己作品的效应要求和预测成为现实。

实至名归，洛阳纸贵。一个波及大洋两岸的“吴冠中热”悄然兴起。

从1978年开始，吴冠中的绘画作品应邀先后在中国大陆、香港、台湾、新加坡、韩国、日本、德国、美国、英国、法国、西非、尼日利亚、马里等地巡回展出，受到黄皮肤、白皮肤、黑皮肤观众的普遍欢迎。

1989年5月，香港万玉堂举办《吴冠中/万紫千红》个展，开幕前一天观众就排长队等候参观和买画。港报称：“排队买楼在香港已司空见惯，排队买画还是第一次发生。”

1989年5月，吴冠中被收藏的墨彩《高昌遗址》在苏富比春季拍卖中以187万港币成交，首创中国在世画家国际画价最高纪录。

1990年3月，吴冠中被收藏的油画《巴黎蒙马特》在佳士得春季拍卖中以114万港币成交，首创中国油画国际画价最高纪录。

1991年7月，法国文化与联络部授与吴冠中高于“骑士”级的“卿级”艺术最高勋位（GRADED' OFFICER）。

1992年大英博物馆和1994年塞纽奇博物馆的个展与收藏，把吴冠中进一步推上了荣誉的峰巅。

从东方到西方，又从西方回到东方，吴冠中整个艺术生涯奉献给了中西文化的交融工作。

当在逆境中默默地耕耘终于被人发现和认可时，确会感到如歌如泣的慰藉！

能把自己人生/艺术的终点同起点联结起来的人是最幸福的人。

吴冠中的艺术彩虹在历史的天际完成了它首尾相啖的辉煌对接！

二 艺术的鹊桥

这彩虹是吴冠中搭起的沟通此岸世界与彼岸世界的圆形拱桥。

时空的阻隔和艺术的异质由于他的来去互译而得以重获新生。

生于水乡的吴冠中爱画桥。他每到一地总要寻桥，总爱于无声处听桥之歌唱。

这不仅因为桥本身就很美，其形，其色，其身段和倒影，协同谱写出视觉的乐曲，而且因为桥往往担任了沟通空间、交融形象的重要角色。

吴冠中不满足于寻“小桥流水人家”，看小桥怎样跨越小河。

吴冠中不满足于画“一桥飞架南北”，叹大桥如何贯通大江。

他以打破封闭、共享时空的历史使命感，立志要造一座独特的连接大洋两岸、地球东西，泯灭人间天上、夕阳晨曦，融合油彩水墨、具象抽象的精神鹊桥，艺术虹桥。

他是个绘画领域的造桥大师！

建造这样的艺术虹桥并没有一个现成的蓝图。

孕育它创造它有着未卜的风险和超常的艰难。

传说女舞蹈家依莎多拉·邓肯（Isadora Duncan）同作家萧伯纳（George Bernard Shaw）有过一段幽默的对话。

邓肯说：“以我的美丽加上你的智慧，生出的孩子一定超群出众。”

萧伯纳说：“倘反之以你的愚蠢加上我的丑陋，岂不糟糕！”

现代绘画史上，曾经出现过“萧伯纳式”的中西结合。

郎士宁、艾启蒙、王致诚等取西方照像式的写实技巧画中国人爱好的题材，制造了一批没有生命的塑料假花和禽鸟模型。

留法归来的徐悲鸿比郎士宁等人在艺术上的成就要高得多，但为适应政治功利的需要，也是取西方古典传统绘画的写实语言，负载中国的情节和政治主张，排斥印象派之后的西方画家，模糊了对艺术自律性的认识。

吴冠中喜欢漂亮的混血儿。他对“邓肯式”的中西结合更感兴趣。

他沿着他的老师林风眠开辟的另一条通道——寻找东西方共同的视觉形式规律——把老师肇始而未完成的事业进行下去。

谙熟中西文化、看破画坛红尘的吴冠中认为：要确保东西方艺术的杂交产生良种而非劣种，必须有知己知彼的主体和善择优长的眼光。

无论东方和西方，都在挖取对方的人参果以求得道成仙。

然而我们懂西方的东西相对地比西方懂得我们的东西多。

我们知彼多一点，他们知彼少一点。

在这场“你抢我的，我抢你的”的艺术竞争中，我们完全应该也完全可能比外国人“抢”得更好，“化”得更妙。

这彩虹是同具象不断血缘的自然抽象。

它既紧密地粘连大地又灵巧地飞向太空。

吴冠中认为，绘画区别于摄影的独特价值，不是它的“像”而是它的“美”。

绘画区别于政治、哲学、文学等的独特价值，不是它的“说理”、“叙事”而是它的“造型”。

绘画区别生活的根本特征，是它在紧密联系中意境的超越和形式的飞翔。

渴望飞翔，是一个人童年时经常做的梦，也是整个人类经常做的梦。

第一个扎风筝的人，一定是一个被飞的渴望浸泡了无数次的人。

第一个造飞机的人，一定是一个被飞的渴望燃烧了无数次的人。

精卫填海是飞。喜鹊架桥是飞。嫦娥奔月是飞。普罗米修斯盗火给人间也是飞。

没有飞的渴望的人是悲哀的。没有飞起来的艺术不叫艺术。

吴冠中的老师林风眠把艺术家比喻为破茧而出、自由飞翔的花蝴蝶。

吴冠中则把自己的绘画比喻为离地升空、但又不断线的风筝：

——如果太拘泥于具象，抽不出其中的形式美感，那就是扎了一只飞不上天的风筝。

——如果作品完全断了物象与人情的联系，那风筝就断了线。

面对自然，不同的画家会有不同的感受，会发现不同的形式因素和关系。

贾科梅蒂（Alberto Giacometti）看到人体的筋骨，突出了干瘦细长的造型。

马约尔（Aristide Maillol）看到人体的丰满，强化了饱满浑圆的造型。

而亨利·摩尔（Henry Moore）看到的人是机器、是门窗、是起伏、是窟窿……。

吴冠中年年走江湖，把生命耗在林泉村落间，就是为了猎获自然界丰富的形式美因素，并抽出形式因素间的微妙关系。

他把形式比做演员，把意境比做剧本。他是先找到演员然后构思剧本，用抽象的手法来画似乎具象的东西。

因而他的画既具象又抽象。好像具象其实抽象。似乎抽象又有具象的踪迹可寻。

有时，他从具象的自然看出抽象的形式结构之美，从虬曲的藤萝抽出纠缠纽结的《情结》（墨彩，1992）

有时，他从抽象的线面看出具象的生命形态，从黄土高原的沟壑发现沉默而俯卧的《老虎》（墨彩，1992）

他的《老虎高原》（墨彩，1989），既可以看作是由具象的过渡，也可以看作是由抽象向具象的嬗变。

高原浑朴厚重的山形是具象，他抽取了黑黄相间的沟壑之美是抽象。

坡岭沟壑的黑黄相间是抽象，他引导你联想到与之形色相近的老虎是具象。

有时，我们也许忽视了画家在具象中的抽象苦心，他提醒你：此碾子虽然“体重，千载被利用，今休憩，谁管世道今昔”，但是，“幸与小窗相伴，两情欢，方与圆”。（《碾子》油画，1980）

有时，我们也许未理解画家在抽象中的具象隐喻，他启示你：黄土高原黑黄相间的线条很有形式美，然而，它也令人想到“金矿乎？藏龙卧虎乎？高原睡犹酣。”你当然也会问：为甚犹酣睡？何日现虎威？（《老虎高原》，墨彩，1989）

即使是已经完全进入抽象领域的《昼梦》（墨彩，1991）、《情网》（墨彩，1991）、《天书》（墨彩，1992）等，其实，也是“有人解读，非天书”。

自然客体是他风筝的不断之线。

感觉主体是他风筝的不息之风。

——他的抽象，可谓之“自然/感觉”抽象！

这彩虹是西方形式和东方意韵的媾合。

双方遗传基因的优选带来艺术新的生机。

吴冠中敏锐而深刻地发现：

西方绘画是架上绘画，适宜远观，“看”其形式。

中国绘画是案上绘画，适宜近玩，“读”其韵味。

西方绘画接近于建筑，适宜用眼分析其结构。

中国绘画接近于文学，适宜用心感悟其意境。

他融汇双方之异，发挥双方之同，用共通的形式结构体现独特的韵味意境。

“我爱绘画中的意境，不过这意境是结合在形式美之中，首先须通过形式才能体现。用绘画的眼睛去挖掘形象的意境，这就是我艺术生涯的核心，就是我数十年来耕耘的对象，就是我工作中的大甘大苦！”
吴冠中说。

吴冠中不是一个纯形式画家，甚至也不是一个纯风景画家。

他以诚作画，以情作画。现实触动了他敏锐的画眼，他便把最强烈的那一点感觉与错觉加以强化、景化、外化，成为艺术品。

他的作品是他的心电图，潜渗着很浓的感情、很厚的韵味、很深的内涵。

他作品基调的色彩与时代风云、气氛的色彩相一致。他各阶段的作品浓缩着各时期的情思。

他纠结的线条烙印着艰辛与悲欢。他泼洒的色点携带着惆怅与希望。

早春的芽，那是生命的序曲。

落叶的树，那是裸体的筋骨。

月下玉龙，那是出浴的苏珊。

黄土高原，那是酣睡的卧虎。

水乡老墙，让你想到饱经沧桑的一张老脸。

胡萝卜种，让你看到一齐放光的十个太阳。

长城松堡提醒你：别忘了仰头痛哭的范杞良孟姜女。

黄山蓬莱呼吁你：别割断气势本来相连的三岛松石……

总之，自然如人。景际关系也是人际关系。

——有感慨。有沉思。有象征。

——有民心。有民气。有民情。

画家没有忘却怀抱他的祖国大地！

画家没有辜负哺育他的人民母亲！

这位一贯提倡形式美和抽象美的“形式主义者”实际上却与形式主义无缘，其骨子里是一个自然/人道主义的现实主义者！

“看他的画，如读大时代的百科全书。”他的老同学、台湾故宫博物院副院长李霖灿如是说。

他取西方的形式同中国的意境相杂交。

他以西方的结构和中国的情韵相结合。

——他的构成，可谓之“形式/意韵”构成！

这彩虹是油彩和墨彩的良性混血。

吴冠中陶醉于西方艺术近五十年，依恋于东方艺术近三十年。他在油彩与墨彩间转轮不息，深谙两种绘画的特点与短长。

吴冠中细致而颖悟地发现：

西方绘画较具体，多铺陈，多展开，是加法的。

中国绘画较概括，多浓缩，多省略，是减法的。

西方的油彩宜于塑造块面，堆叠厚重的色彩，富于立体感，是静止的。

中国的水墨宜于挥洒点线，表达轻快的韵律，富于平面感，是流动的。

他用油彩追逐东方，在油画里引进国画点线的流畅，减其形。

他用水墨相迎西方，在国画里引进油画块面的充实，加其韵。

他在中国画的线条结构和西洋画的团块结构二者的媾合新生中捕捉民族油画和现代国画之间的契合与共振。

他往往重新检点三、五十年代的旧作。不成功的，有的毁掉，有的重画，抖掉累赘和罗嗦，“赋旧作以新腔。”

他常常以“腔”论画。他那从物象中脱颖而出的情象喷涌，他那墨线的缭绕与彩点泼洒，唱出了他具有原创性的清新明快的“吴氏之腔”。

“自然/感觉”抽象。

“形式/意韵”构成。

“油彩/墨彩”混血。

——构成吴冠中独特的新体系。

我把这一新体系叫做“自然/形韵”体系。

我把这一新画派称作“自然/形韵”画派。

以强调这在自然母腹中东方之韵和西方之形孕育而成的艺术之婴。

以强调这混血儿的自然造化之根、形式美感之飞、意境情韵之魂。

三 飘升的层次

这彩虹是吴冠中人生追求的递升层次和艺术风筝的飞翔轨迹。

伴着彩虹的趋于圆成，吴冠中的绘画基调差不多每 10 年一大变，就像水的形态每 10 年一转型——

原色时期。

50—60 年代吴冠中的风筝贴近地面，好像蜻蜓在茫茫浓雾的重压下匍匐。

羽翼透出物象的固有原色，平易的写实是对当时审美习惯的迁就。

60 年代初也曾一度振翅试飞，但刚刚穿过雾霭便被狂风暴雨打落。

这一时期写实、普及的画风堵塞了新派美术的探索途径，迫使他由人物转向风景。

他以水彩画为切入点，在政策许可的范围里，在平易近人的效果中，寻找从油彩向墨彩过渡的中介。

他在等待。一旦有了作油画的机会，便尝试偏离固有色初窥银灰世界。

——“灯熬过日长如年的怠慢，期待夜间火焰的接吻。”（泰戈尔：《流萤集》）

——“将飞者翼伏。交奋者足局。将噬者爪缩。将文者且朴。”（沈德潜：《古诗源》）

银灰时期。

70 年代吴冠中的风筝飞入银灰，宛如燕子在细雨蒙蒙的天地间穿掠。

雨丝霏霏。雨帘绵绵。雨幕茫茫。

大自然的一切强烈色彩，刺眼造型都被笼在和谐优雅的灰调子里。

这一时期他以探索油画民族化为重点。

他总结自己刚回国时急于介绍西方绘画的形式规律，却被批为“形式主义堡垒”的教训，认识到欲速则不达，必须把西方的“经”翻译成中国人能接受的民族语言，并同中国人的审美习惯结合起来才行得通。

他找到了缩小时空差距、缓和两极对立的中介——银灰。

银灰有两面性。

一方面它倾向平衡和谐，排斥过与不及，有一定的古典保守性。

一方面它丰富复杂微妙，提倡执中权变，有一定的现代包容性。

他将银灰基调作为自己艺术探索的战略选择，在银灰韵味中引渡着西方艺术的形式魂魄。

依题材、情绪和时序的不同，他油画的银灰调子也有或浓或淡的变化。

起初的“乡土系列”是作者特殊时代和特殊生涯的烙印，感情和色彩都比较浓烈厚重。

稍后的油水兼作侧重于形式意韵的实验，感情和色彩则渐趋沉静淡雅。

银灰调子的由浓转淡，标志着他的油画西方再现成分的缩减和东方抒情韵味的增加。同时也预示着他的国画传统比重的缩减和现代比重的增加。

——银灰，是吴冠中现代形式结构的东方温床和中式培养基。

——银灰，是吴冠中孕育新一代美的混血儿的慈爱母体。

素白时期。

80 年代吴冠中的风筝飞向素白，仿佛云雀在白云缭绕的仙境里歌唱。

云絮自在。云锦舒卷。云河流淌。

一切是那么纯净圣洁。一切是那么清澈明朗。

这一时期他以实现国画现代化为重点，兼画油画。

他发现油画民族化和国画现代化是同一实体的两个侧面，犹如一把剪刀的两面锋刃。他往往既用油彩又用墨彩表现同一题材同一画面，反复比较黏稠与流畅、浓重与透明、厚实与虚空、块面与点线之间既对立又互补的若即若离的复杂关系。努力尝试形式结构同美妙意韵的结合，为不同的心声寻求贴切的语调。

中国画家兼擅油画和国画者不少，但像吴冠中这样坚持齐头并进地寻求二者的媾合的新生的却不多。

这国画的改造中，他竭力将油画在体面的厚重和色彩的明丽等方面造型表现力溶进墨彩中去，与水墨点线的轻快奔放和空间的虚空透明组成融洽的姻亲。

在这一联姻过程中，他渐渐走出银灰世界，把进一步强化了的形式抽取和色彩提炼置于明净纯洁的素白基调之中。

“绘事后素”。经过形与色的减化、简化即“素化”，银灰的凝聚力和遮蔽力渐渐分解，而代之以形式结构本身旋律的响应和节奏的协调。

“素以为绚”。虽然块面亦黑、线条亦灰、彩点亦艳，但它们只是画面结构乐句的重音、分节号、句逗号，包容的空间多而占据的空间少。慷慨的白、吝啬的黑、浓缩的形，构成了大绚若素的高境。

既有热烈外向的个性又有执著圣洁的纯情，既喜欢浓艳的色彩又喜欢素白的情致，这是吴冠中性格与爱好的两极。

以墨为骨，以色为肉，在素白的大背景上缭绕与泼洒，用一往情深的线罗织渐渐沥沥的点，便把这两极巧妙而有机地统一起来。

由银灰到素白的飞跃，标志着吴冠中绘画由传统到现代过渡的完成。

——素白，是吴冠中外化心灵轨迹、投射生命符号的银幕。

——素白，是吴冠中冶炼点线、纯化色彩的高炉。

艳黑时期。

90年代吴冠中的风筝飞进艳黑，颇似喜鹊在深邃苍穹上架起了彩虹。

白更纯净。黑更盘旋。彩更飞溅。

挥洒更加无羁，加减更加肆意，收放更加自如。

它以强烈的视觉冲击波震荡着观众心灵的宇宙。

这一时期是他在成熟老辣的自由挥洒中向新高度的跨越。

古稀之年的吴冠中画艺和荣誉都已“冠中”，然而他仍觉得胸中的块垒没有完全吐出，自己的彩虹之梦尚未圆成。他的创作锐气依然不减，他的发展势头依然很盛。

他跑遍了全世界。他看破了艺术的红尘。知道了令人眼花缭乱的世界艺术的真相。尤其是看到我们把西方的长处学了来，而西方却未把我们的长处真正学了去。西方艺术愈来愈商品化，越来越没有根。他更感到自己扎根本土的选择正确，他对东方的和自己的艺术充满了信心。

他要用最后的冲刺，检验自己所能跨越的高度和极限。

他说，他该写自己的“红楼梦”了。

他不满足于自己70年代的一些旧作，感到银灰背后的语言有时还太罗嗦，于是便用墨彩或油彩改画了一批旧作，赋旧作以新腔。

这些新腔把累赘生命的多余一一删除，显现出生命最真实的神韵，听之更清纯更金声玉振。

他早年在巴黎作的大量裸体画全部毁于浩劫。晚年他以赤子之心再次拥抱学艺生涯中的母亲。他又画了一批新的裸体作品。

他的裸体画淡化了绉绉媾合的狂热欲念，强化了山川风物的象征意蕴。

过去压力很重，他的画却很轻松——他承受了那必须承受的。

现在压力消失，他的画却很凝重——他歌唱了那必须歌唱的。

也许感慨于自己年华的流逝就更崇拜年华，他笔下的花草比过去有着更为青春勃发的生命。

也许惋惜于自己体力的衰微就更羡慕力量，他画中的藤蔓比过去有着更加苍劲坚韧的筋骨。

他的新作既有老去诗篇浑漫与的泰然超然，又有城中阅尽无穷事的愤激感叹。

他的新作既带着黄昏的深沉与迷惘，又带着凌晨的晶莹和清醒。

艳黑，又是一种反差大弹性强的现代色调。它的虚处比银灰轻，它的实处比银灰重。它摆脱了对中介的依附，而以更彻底的独立和更紧密的联系，呈现于现代人的心灵空间。

“烟中列岫青无数，雁背夕阳红欲暮。”（周邦彦：《玉楼春》）

它艳进太阳。它黑入太阴。

它以其强劲而抵达视觉刺激的顶点。

——艳黑，是吴冠中情象喷涌的豪迈壮举！

——艳黑，是吴冠中天堂彩梦的绚丽奇观！

转轮三方。

吴冠中默默耕耘了半个世纪，辛勤开拓了三方净土。

从艺术类型看，他走过了——文/画/诗。

从绘画品种看，他走过了——水彩/油彩/墨彩。

从色彩基调看，他走过了——灰/白/黑。

三方净土转轮来，使他获得了超越的自由和解脱的幸福。

由物象的提炼一到意象的重组一到情象的涌喷——他的风筝越飞越扶摇，越飞越飘逸，越飞越恢宏！

由对话一到高歌一到畅吟——他的艺腔越说越舒朗，越唱越嘹亮，越吟越苍劲！

由银灰一到素白一到艳黑——他的画调越拉越明快，越弹越空灵，越奏越雄浑！

水情，乡情，黑白携彩入太空——这就是吴冠中绘画的总基调。

太极，阴阳，宇宙洪荒舞玄黄——这就是吴冠中绘画的大意境。

斩棘，披荆，架起鹊桥七彩虹——这就是吴冠中要圆的红楼梦！