

吴冠中画集

【上卷】



江西美术出版社

吴冠中画集

上卷

江西美术出版社

本书由江西美术出版社出版。未经出版者书面许可，不得以任何方式抄袭、复制或节录本书的任何部分
版权所有，侵权必究
本书法律顾问：江西中戈律师事务所

图书在版编目 (CIP) 数据

吴冠中画集 / 吴冠中绘. —南昌: 江西美术出版社,
2008.3

ISBN 978-7-80749-365-5

I. 吴… II. 吴… III. ①油画—作品集—中国—现代
②中国画—作品集—中国—现代 IV. J221.8

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2008)第 007505 号

责任编辑: 王太军

吴冠中画集

吴冠中 绘

江西美术出版社出版

(南昌市子安路 66 号)

<http://www.jxfinearts.com>

新华书店发行

北京外文印刷厂印刷

2008 年 3 月第 1 版

2008 年 3 月第 1 次印刷

开本 889 毫米 × 1194 毫米 1/16

印张 28

ISBN 978-7-80749-365-5

定价 280 元 (精装)



吴冠中 (1919 年生)

吴冠中人生、思想及艺术评析

(英国) 苏利文

中国现代艺术史上的约有半打的画具有举足轻重甚至里程碑的地位，尽管原因不一。他们并非都有突出的绘画天赋。试举徐悲鸿为例：单以艺术才能而论，他实在难以跻身于艺术大师之列。然而由于他们在艺术上的抉择以及艺术界的作用使得他们与新中国的文化运动息息相关，因而我们必须承认他们在中国现代艺术史上的重要性。他们当中多数人不参与时政，而有些人，比如吴冠中，则是时政的受害者。但是他们对于题材、绘画材料、风格的选择上，从不同程度上反映了他们对自己所面临的政治上的压力和挑战所作出的反应。而今天吴冠中之所以被称为一个专业的风景画家，亦拜时政所赐。

1919年，吴冠中出生于江苏宜兴一个农民家庭。他后来曾写道，他所有的亲戚都是农民，所有的小伙伴都是光脚的农村孩子，他们当时总爱嘲笑城市姑娘们的烫发和口红，觉得奇丑无比。当吴冠中进入本地中学时，父亲希望他毕业能成为一名教师，给家庭增光，然而他却想成为一名电子工程师来报效祖国。于是，怀抱着这一理想，他考取了位于杭州市的浙江大学。他在大一即将结束时的短期军训中结识了在杭州美术学院从师于林风眠的学生朱德群。他后来写道，当时他即刻疯狂地爱上了艺术，“我当时没有考虑自己的未来，尽管父亲对我一再劝诫。我毫不犹豫地在美院全心投入到艺术学习中，去奋斗和品尝贫穷失业之苦。我什么都不怕——我只是不愿父母看见我穷困潦倒的样子。我是多么羡慕那些无父母的人啊，他们可以自由地去流浪，他们属于自己”。就这样，他从浙大转入了杭州美院，前途也从此确定了。

在20世纪30年代早期动荡不安的中国，杭州美术学院可谓一方净土。现在居住在巴黎的赵无极曾写道，当时杭州美术学院的教学方法既平庸又矫揉造作，只有林风眠和曾于巴黎学过画的吴大羽的画室例外，他本人很快便成为学院的叛逆者。而吴冠中由于来自一个较为单纯的背景，他热烈地投入他所能吸收的一切。学生们从不虚度光阴，在赵无极的记忆里，当时画室分外安静，唯一能听到的便是炭笔在纸上滑动发出的声音；当下午画室上锁后（以便学生外出画速写），他们中的一个人便从窗户爬进去打开门，他和画友们便可以在画室继续作画；晚上他们把素描和油画放进玻璃框下，品头论足直到深夜。吴冠中当时和现在一样，以忘我的境界投身于作画当中。他后来不仅对林风眠的

艺术崇拜之至，而且对潘天寿的艺术热爱有加，以至于一年后他即转入了国画系。他因此而掌握了中西绘画传统技法，为今后艺术上取得丰硕成果奠定了良好的基础。

1937年夏天日本攻打杭州时，吴冠中刚刚在杭州美术学院上完大一。同年12月24日杭州失陷。学院的教师学生以无比的斗志和勇气告别了象牙塔，开始了去西部的长途跋涉。他们穿越湖南、广东、云南，最后到达四川碧山，在那里吴冠中毕了业并在重庆大学任职，任教于建筑系。在林风眠和吴大羽的影响下，他心中燃烧着去巴黎学画的热情。他开始向一位天主教牧师学习法语。他辛辛苦苦地逐字逐句地对照着中文翻译来学习法语课本。1946年，他在全中国绘画比赛中获了一项奖，并因此而获得了去法国学习的奖学金。他终于梦想成真了。

但是对于中国穷学生而言，西方之旅并非趣事。在巴黎找经济住房，挣扎于贫穷、语言障碍、民族歧视中——这些，吴冠中都咬牙坚持了下来。如痴如醉地徜徉于若干博物馆之后，他进入了巴黎国家高等美术学院苏弗尔皮画室。他并没有像先于他的徐悲鸿一样为了寻找便宜的房屋而离开巴黎去战后的柏林，也没有像雕刻家刘开渠那样由于饥饿晕倒在地铁里面，他依靠自己的奖学金坚持了下来。他时常抑郁而孤独，但是他勤奋作画。他游历了英格兰和瑞士，1948年和1949年他在春季沙龙展出了自己的作品。到1950年，他一直做得很优秀以至于苏弗尔皮问他是否愿意延长奖学金的时间。当时他和他的朋友赵无极及朱德群一样，想在法国度过余生。当时巴黎的氛围对学习非常有利，而且巴黎仍是世界艺术中心。他被法国的现代艺术所陶醉，并通过尤特利罗的眼睛倾情于蒙马特涂成白色的房屋及神灵的教堂。但是经过一段痛苦地犹豫，他最终还是决定返回祖国。

吴冠中对于他所作出的这一命运性的抉择给予了解释。他曾决定要参加一个以圣诞节为主题的绘画比赛，但他意识到圣诞节对他而言什么都不是，它只令他怀念起了中国的阴历年和龙舟节。在那个非常时期，他和中国许多艺术家及知识分子一样感到新中国需要他们的才能。而且他非常想见到刚刚做完手术正在恢复期的母亲，他很想家。作为凡·高的一个崇拜者，他曾读过凡·高写给可可提奥和朋友安森的信件，信中凡·高催他们回到故国故土：“只有在那里我们才有真正的自我。”于是，1950年的夏天他辞别了友人，在马赛登上了归国的客轮。他写到，当时他感觉自己有点像到西方取经的玄奘从印度返回大唐时身带些许经文时的心情。试问，如果他留下来，他会后悔吗？可以断言，他回国的决定的代价是十分昂贵的。

刚抵北京，吴冠中便被任命为中央美术学院的讲师。下车伊始，一切进展顺利。他的学生非常渴望了解凡·高和塞尚。但是除了教授人体写生课外，学校还要他去画宣传画和年画。他的导师们则抱怨他的作品太难看，希望他把它们美化，理想化。一年后，他被斥责为贻害青年人的低级形式主义者。他写道，文化界领导认为他充满了毒素，“我越谈艺术，他们越觉得我毒性大”。尽管他真诚地努力去认同工农兵，他还是不能为他们创作出他们需要的作品。于是他完全放弃了人物画，而耽于山水。他开始转向油画风景画

——别人所看不起的画种。他有极少的人物画传世至今。他的一幅1962年的油画中那个女人立体感极强的头和肩膀可以表明中国现代艺术由于吴冠中放弃了人物画而造成了一处空白。也许，今天那片黑云已然逝去，他又可以重新画人物画了。

在中央美院度过了三个不愉快的春秋后，吴冠中被调到清华大学建筑系教水彩画。在那里，他一直呆到1955年。从1956年到1964年他任教于北京艺术学院，1964年他被调到刚刚成立一年、由他的朋友庞薰琹参与创建的中央工艺美术学院。显而易见，当局不愿意他的危险熏陶立足于中国最有名的美术学院。然而生活并非完全忍无可忍。艺术学校鼓励它们的教师在假期去农村“向人民学习”，于是吴冠中亦得以尽情于风景写生。毕竟风景画所蕴含的意识错误总不如人物画那么快被发觉。1961年，他和一批艺术家（包括油画家董希文）去西藏采风。1963年，他在他所热爱的、且时常回去的江苏和浙江作画。

1967年“文化大革命”带来的灾难降临到他的身上。他和许多艺术家、知识分子被遣到农村过了三年艰苦的生活，甚至不允许他与妻子联系。而他妻子则和庞薰琹的画家女儿庞涛在另外一个村的“牛棚”里住在一条炕上。有两年的时间，不让他作画，于是他只好写诗。到了第三年，他开始画一点画，用粪筐当画架。后来他以粪筐画家的称号在他的学生中传诵；正如其他一些和他有类似生活遭遇的画家后来提及自身时，非常自豪地称自己属于牛栏绘画学校。

吴冠中已然做了最坏的打算。在“文化大革命”的漫漫长夜降临时，他在给一位友人的信中写道：“我早把自己的画藏在了朋友和亲戚家里。当我的身体被火化后，你就可以把画拿出去，就好像你正从地下挖掘古董一般。”他还对他在巴黎认识的雕塑家熊秉明如是说过：“我们今生再也不能相见了。我们甚至连写信交流思想的机会都没有了。我只能希望有一天我们的作品会见面，相互交流。”在此期间，他把大量的人体画全部烧毁了。他曾画过许多人体画，于此期间却大都毁灭了。

1972年，吴冠中终于迎来了黎明，他被“解放”了。和其他牛棚的旧伙伴一样，作为一种补偿，他被送去旅游。马上，他又开始作画了。他访问桂林同年所作的优美的作品《野菊花》表明：他并没有失去昔日的技巧和感觉，或许某种新的创造力正从他的内心涌出。从那年到现在，形式多样、富于生命力的风景油画及国画作品不断从他的笔端流出。

在远离令人窒息的北京城的农村，他呼吸到了感觉自由的空气。他曾告诉过我，他如何和妻子在山上呆了一整天，只有馒头充饥；他耐心的妻子如何弯着腰给他当画架。有时候，他为了找到理想的视野，竟凭借抓树根爬上陡峭的山坡。而当他画完后，油画太湿不能收起来，他就把作品和油画箱扔下山去，人则像操场上玩一样滑下山坡。

吴冠中清楚地意识到了西方现代艺术在中国所面临的是无知和困惑。和许多其他艺术家不同，他深觉有责任消除这种偏见，特别是对文化官僚们认为有极大威胁，而大众又完全不懂的裸体画和抽象画的偏见。虽然一开始他并没有把握，但最终主要由于他的

努力，这场斗争取得了胜利。他曾冒险写下：“不要害怕抽象美，因为它就在你的左右。”他带着学生去看苏州园林，去留意格子抽象之美，房屋白墙色彩及质地之美，凹形岩石之美——他把它比作亨利·摩尔的雕塑作品。他使他们联想当初文徵明如何画有着盘旋扭曲的枝条的紫古藤，其狂放不羁与婉约文静和书法中的草书有着异曲同工之妙。阳光将花瓣和树叶的阴影洒落在他放在地上的一张纸上，形成了美丽的图案。他总结说：“抽象美是象征艺术的核心，每个人都有对它作出反应的本能。正如小孩喜欢玩万花筒。每个人都喜爱单纯的轮廓和色彩。”他还说：“美与丑的区分不在于作品肖似与否，而在于他本身原有的形象。”难怪他经历了那场劫难呢。

然而作为一个中国人，吴冠中在完全非造型艺术的纯抽象化面前驻足不前了。他的一句名言就是把风筝比喻为艺术形式与现实世界之间的关系，他说：“艺术好比一双风筝。为了将它的潜力拉到极限，你不得不去拉线。但是你不愿意使劲太大把线拉断了，因为线连接着你和土地及其人民。”

当今中国的艺术家所面临的困境并不仅仅是形式与内容之间的关系，而是艺术抽象化的概念（抽象派运动的全部过程）来源于西方这一窘迫事实。谈及1980年他曾在北京看过的一个毫无特色的油画展时，他坦率地说，多数作品实为西方三十年前出现的作品翻版，而西方艺术早已超越了那个时代。他说，除非我们找到和发展了自己的绘画语言，否则西方只会把我们的艺术看作“二手货”，中国观众也不会被感动。而我们作为艺术家也将扫地出门。因此风筝不仅连接着形式和客观世界，而且连接着中国艺术家及其在社会的根。至于他自己，他不喜欢跟随现代艺术的潮流，他借用石涛的一句名言来表达自己的观点，大意便是：别人的眼眉不会使我的脸变得更漂亮。但是汲取你之所需，明了别人的生活和环境并非雷同，他们有自己的特色——在这种状况下，抽象艺术当然会在中国出现了。所以我们为什么要害怕抽象艺术呢，他问道：“西方抽象艺术的奠基人康定斯基又有什么与众不同呢？”

然而差异确实存在。在西方人眼中，抽象是纯非造型艺术。约于1911年，康定斯基转变为纯抽象派时，他画了条酷似高山的轮廓线，然而他故意用画笔画了几笔，将它划掉。这样一来，就看不出客观世界中的对照物了。没有中国艺术家会这么做。对吴冠中而言，抽象主义意味着将轮廓的本质抽象化。他认为，中国最伟大的抽象派画家当属八大山人。他写道：“他（八大山人）能够通过对黑白色的随心处理，线条的运动……通过造型轮廓追求波动与无常来表达他的不安和悲伤。他画的岩石上重下轻，看上去要倾倒似的……这些给人一种梦似的虚幻感。”这是吴冠中称之为的抽象主义。由于中国艺术家总认为自然界的轮廓是实物的可视表现形式。为什么不通过去掉轮廓与自然关联来削弱画中的笔力和内涵呢？用吴冠中的比喻来讲，为什么不把风筝线剪断呢？

然而，这便是他那个时代一位伟大艺术家的立场，去接受“科学所揭示的现实是无法通过绘画自然的、有形的世界得以表达”这一观点。下一代能否超越他则另当别论了。

在此期间，他以无比的勇气和想像力将中国艺术封闭了近三十年的大门撞开，带来了一束阳光。

1981年9月的一封信中，他表达了自己对于艺术和人民的爱之间的苦恼：“它们之间常有冲突，这便是我最大的烦恼……我不管怎么写都是为了尽力帮助祖国人民去理解和消除对于西方抽象艺术的恐慌和怀疑。所以我从较易于接受的半抽象艺术谈起。而即使这么讲，争论和反对意见还是很多很多。”而从他的画来看，我不能不感到，他拒绝了纯非造型艺术。今天，纯抽象艺术在中国不再被斥责为“低级形式主义”。如果愿意，他可以随意去画，但他似乎还是对之兴味索然。

中国很少有艺术家能够和吴冠中一样思想深刻，善于表达（不仅在自己的艺术方面，而且在艺术本身以及其他艺术家的评论上）。单凭他的文稿，他便可以在我们的小小人物祠中占有一席之地——尤其因为能够用他的偶像凡·高的刚劲、明晰、诚恳的语言来表述自己。但是他是个谦逊的人。他曾给我写过这样的话：“我是一个艺术家，不善于讲理论。”而最终我们也应以画家的标准来评价他。

然而从他被打成右派的50年代末到时或公开的80年代，他荒了画笔，因此我们很难对他的作品作出一个客观评价。但可以断定，50年代他从巴黎回国时，可谓一位有造诣的西方派画家。他彼时油画的色彩和气魄已超过了徐悲鸿和刘海粟，甚至于他的老师林风眠。从牛棚中被放出来后，他从干燥、寒冷的北方旅行来到山岭峡谷青翠欲滴的南方后所作的油画表明，他是多么高超地抓住了风景的本质特征——他的视觉是多么准确，多么诗意丰富。他从四川的一座山中俯视蜿蜒的水稻田时创作了一幅近乎具有抽象美的油画。那种印象一定深深打动了，因为两年后他又用国画形式将它表现了出来。然而即使1974年这幅名为《稻田》的油画在感觉上也不是西方的，因为他巧妙而细腻地运用了中国风景卷轴画中常见的散点透视。

在1973年所作的名为《公园的早春》中，他创造性地将风景的三维深度和树干的二维格子平面精致地结合起来，透过格子，我们能辨认出远处亮色的人物。在这幅中国画中，所有画面都是活的，而且色调的宁静与温暖，令人联想到早期的柯罗。在吴冠中的油画中，太阳总是格外耀眼，天空总是蓝蓝的，云很少或没有；唤起自然的无穷力量来慰藉和鼓舞人心——如同马蒂斯所言，这便是这位中国艺术家绘画的主要目的。70年代晚期，他开始大量地画国画，而他的油画风格亦随之而变。他说他有意尝试着将国画的感觉引入油画风景中。为了达到这一效果，他对材料的运用变得更加松、广、随意。例如，在1976年的作品《院子中的春天》里所表现的短刷体和精确度与1985年的《南方的村庄》相比较，后者将1986年的水墨画《周家的别墅》的用油画很好地表现了出来。

在20世纪的20和30年代，一些中国艺术家（以刘海粟和方君璧为代表）曾尝试用油画材料来画“中国画”。他们失败了，因为他们不能把自己从传统油画的技术要求中解放出来。正如吴冠中所宣称，他也许在有意识地努力将国画和西画相融合，但我们感觉

他在作品中并没有意识地寻求中西的结合，而是尽力做到水到渠成。当然他得益于生活在一个不同传统和形式被打破的时代。正如康定斯基所言，什么都可以。在吴冠中的一些作品中，比如1981年的《交河古城》，他将中国的水墨、钢笔线条与主题非常贴切地融合在一起。我们中不希望他放弃油画的各位会感到欣慰，因为他曾说过，虽然这十年中他将主要精力转移到中国画上，但是“每当我受挫折时，我就会去画油画”。

吴冠中现在可以在国画和西画之间自由往来。他不像其他中国艺术家一样，曾因唯恐丧失民族性而困惑。有一次，我问他是否也有过类似的困惑，他回答说：“当我拿起毛笔画画时，我就画国画。”就这么简单。

他之所以画国画的一个原因完全是出于现实所迫：他的画室很小，画布太占地，而国画可以卷起来拿走。还有，油画费时且好油又太贵，尽管他没提到这一点，而最重要的原因是他心中那股中国人的感觉愈发强烈。所以他画国画顺理成章。只有通过中国画的手法和技巧才能将气与兴的本质完全地描绘出来，画家感受到生命通过他的手臂、毛笔流到纸上。我觉得即使他放开去画的油画也不能抒发这独一无二的中国特性。

但是这并不等于他在复古。实际上，他的国画比他的油画要前卫得多。在70年代早期，由于时代所限，他仍然在画类似的主题。但到了80年代，他开始大胆突破，创造出新的技巧来表达多方面的主题和感受。蜿蜒的古藤和松枝描绘出一种抽象美，《春雪》中的宽大和延伸的海湾创造出另一种美，而《渔村》中隆起的山丘也创造出另一种美。1986年的《长城》更加接近抽象画，但也更有力地表现了长城的雄伟气魄。在《大房子》这张惹人注目的作品中，他很好地抓住了江南房屋的美：苏州成了他的蒙巴那斯，白墙的房屋成了他的“神灵”。为了说明他如何以诗歌的敏感，运用中国画的形式来表达他对于主题的感受，我们只需将这幅戏剧化的作品与他同年所作的贴切细腻描绘自然的新生和衰败的作品相比较即可。

今天，画家对异国影响已不感兴趣。当然异国影响并非不存在。艺术家们从世界艺术中随意挑选自己喜欢的来用。如果说吴冠中1984年的作品《松魂》让人联想到杰克逊·波洛克，那很对也很顺理成章，其实它也会令人联想到收藏于纽约的石涛的一幅画有深山文人的名画，画中画家用泼溅的色点来达到笔触统一的效果。

艺术史学家和评论家们可能用大量时间去研究吴冠中作品中东方和西方的影响，去发掘一个精力充沛、涉猎广泛的画家对于来自于自然的与技巧方面的刺激有什么样的反应，这是非常有意义的。因为吴冠中非常善于表达，所以关于他灵感的来源会有很多线索。但是，我们不能仅仅将吴看作一个现代中国诠释抽象艺术的历史人物和一种新绘画风格的创造者——现在步他后尘者大有人在，他是一位画家，我们要看他的画本身所包含的素质：那种对祖国山水的深刻感情，技巧上的生命力和画中轮廓线条及色彩之美。这些素质使得画家可以从他自己那里获得安宁，轻松地生活、作画及与自然和谐，正如那著名的风筝线的比喻，人与自然的连接永远都不会断。

目 录



漓江

老重庆	001	汉 柏	038
滨江丛林	002	松 魂	040
湘西行	004	白皮松	042
贵州江畔小镇	005	周 庄	043
张家界	006	巫峡魂	044
竹林春笋	007	大江东去	046
玉龙山下瀑	008	芦 苇	048
乐山大佛	009	长 城	049
白杨林	010	黄河东去	050
忆西双版纳	011	春 秋	052
玉龙山老松	012	老 墙	053
玉龙山花	013	阿尔泰山	054
四川大竹河	014	北武当山	056
松与瀑	016	崂山松石	057
网师园	018	松 林	058
大 地	020	水 暖	059
崂山松石	022	残 荷	060
鲁迅乡土	023	江南人家	061
交河故城	024	高原梯田	062
高昌遗址	025	海 风	064
桑 园	026	是花是草	065
新疆农家	028	武夷山村	066
林与泉	029	新 林	068
漓 江	030	双 松	070
春 雪	032	鸚 鵡	072
荷 塘	033	秋瑾故居	074
狮子林	034	长 城	076
春 雪	036	罗汉居	078



残荷



熊猫

原始林	080	龙潭湖春柳	119
黄土高原	082	美国大峡谷	120
黄土高原	084	孔林	121
黑天鹅	086	虎	122
老重庆	087	荷	124
巴黎动物园	088	雪山	126
残荷	089	寻故人	128
莫奈故居池塘	090	大宅院	129
旧书摊	091	桂林水田	130
米勒故居	092	龙潭湖之春	131
宋人花蓝	093	忆香港	132
天际黄河	094	白桦	134
凯旋门	095	黑牡丹	136
小鸟天堂	096	紫藤	138
海风	098	桥乡	140
小鸟天堂 (一)	100	年华	141
小鸟天堂 (二)	102	吴家作坊	142
渔村	104	乡音	143
黄山	105	玉龙山下丽江城	144
天府梯田	106	见牛羊	145
三味书屋	108	张家界	146
根	110	熊猫	148
渔船	111	竹林与水田	150
竹林茅舍	112	汉柏 (一)	152
老树丛林	113	汉柏 (二)	154
盆景海	114	榕树	156
夕照华山	116	石榴	158
梯田	118	非天书	160



江南屋



碾子

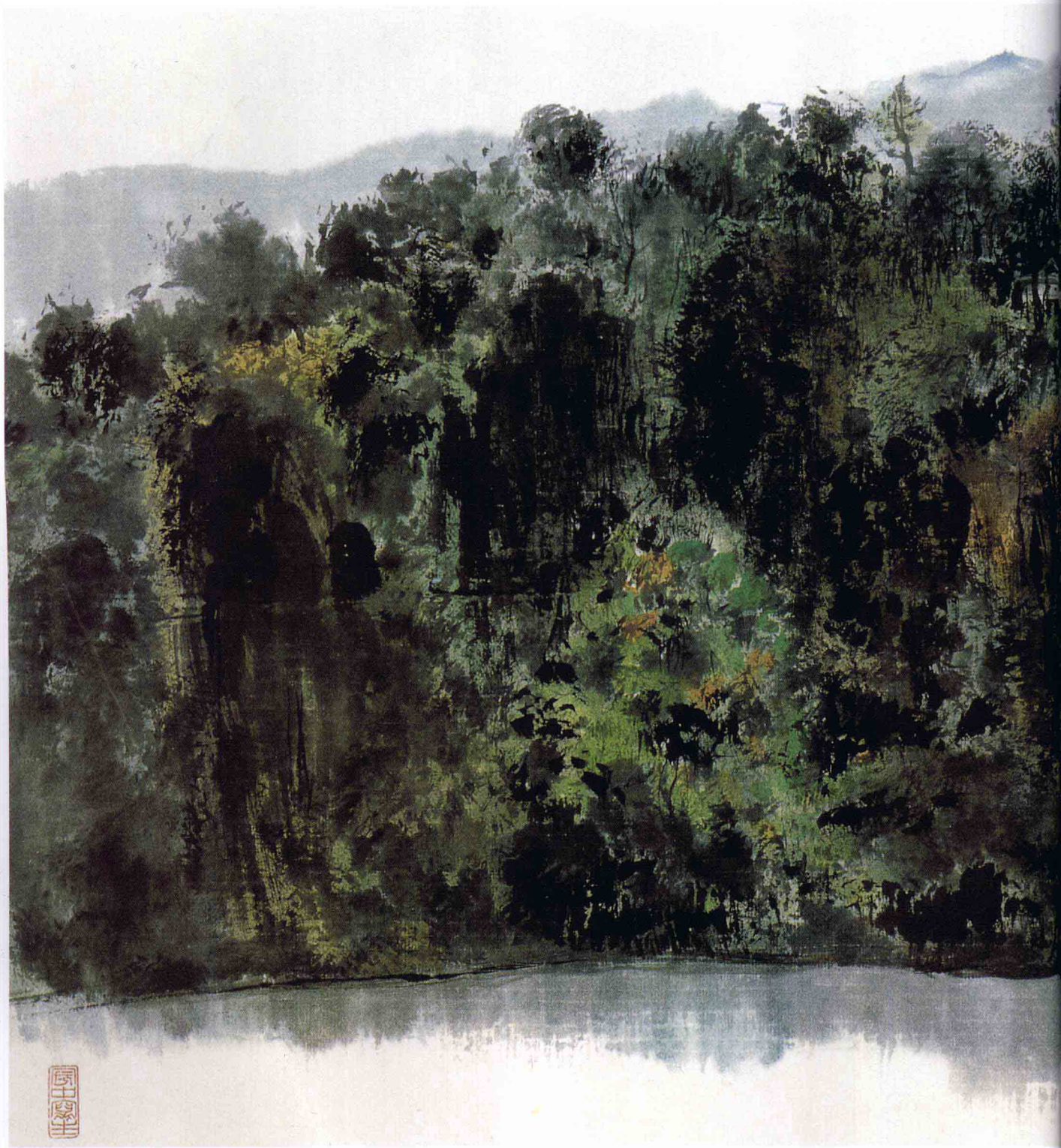
不争春	162
夜香港	163
太行雁去	164
丛林	166
情结	168
卧松	170
林间	172
水牛	174
色色空空	176
中国城	178
山村	179
烟雨漓江岸	180
林鸟 (一)	181
苏醒 (一)	182
林鸟 (二)	184

飞尽堂前燕	185
苏醒 (二)	186
春风桃柳	188
江南屋	190
小鸟天堂	192
易主人	194
开屏	195
新城	196
松林	198
春潮	199
黑天鹅	200
碾子	202
遗忘的雪	203
墙上秋色	204
老重庆	206



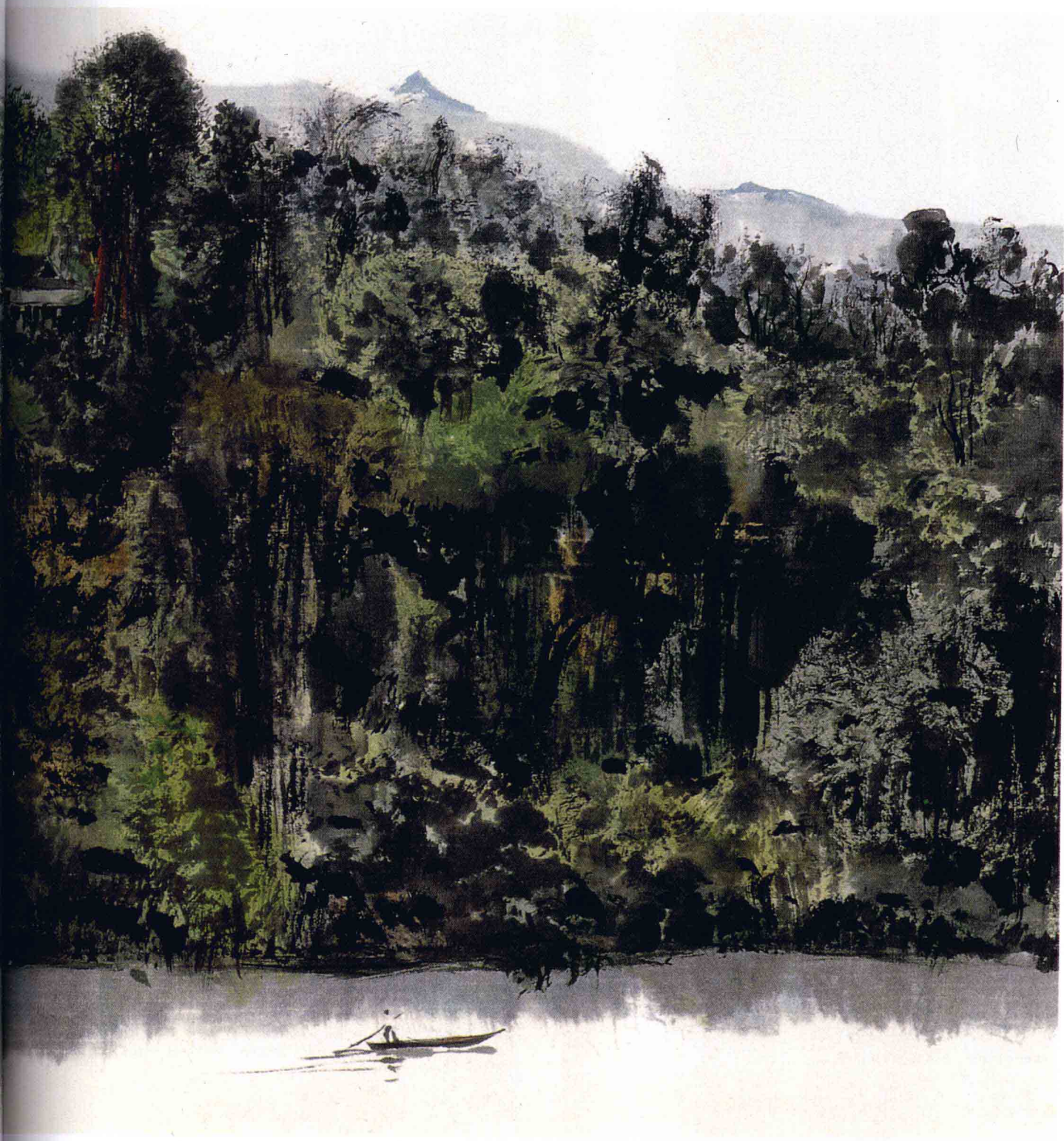
老重庆

51cm × 63cm 纸本设色 1977年



滨江丛林

52cm × 103cm 纸本设色 1978年





湘西行

103cm × 103cm 纸本设色 1979年