



梁冰海

画集



人民美術出版社

風光

田東

二

吴昌硕画集

PAINTING ALBUM OF WU CHUN QIANG

人民美術出版社

People's Fine Arts Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

吴纯强画集 / 吴纯强绘. —北京: 人民美术出版社,
2006.10
ISBN 7-102-03801-1

I. 吴... II. 吴... III. 工笔重彩—写意画: 山水
画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2006) 第 133311 号

吴纯强画集

出 版: 人 民 美 术 出 版 社

(北京北总布胡同 32 号 100735)

www.renmei.com.cn

作 者: 吴纯强

装帧设计: 陈辉 原博

责任编辑: 郝莉莉

制版印刷: 北京佳信达艺术印刷有限公司

经 销: 新华书店总店北京发行所

版 次: 2006 年 10 月第 1 版第 1 次印刷

开 本: 889mm × 1194mm 1/12 印张: 10

印 数: 2000 册

ISBN 7-102-03801-1

定 价: 100.00 元

专家点评

他的创作是具有个性特色的,是有现实品格的,他从现实生活中吸收养料,不拘泥于模拟现实,他发挥自己的想象力,在现实美与虚拟美之间进行艺术创造,给人们提供活泼的、富有生气的美感。

(邵大箴《探索重彩山水新途径
——读吴纯强的画》)

纯强兄是……欲图以色彩和构成为突破口,创立现代重彩山水画的积极探索者,并且取得了可喜的成果。

(刘曦林《现代重彩山水的探索者》)

当我第一次看到吴纯强的画时,我的第一感觉就是,这个画家是在山水间安排他喜欢的一种秩序和节奏,这才是他作画的真实目的。

(王鲁湘《丹青海市——吴纯强的画》)

他虽将现代构成的一些因素引入到作品中,却又不完全摒弃文人笔墨,而是将两者或而强化或而相互借鉴融合,加强了作品笔墨结构的形式感和艺术语言的丰富性,既避免照搬构成的生硬与冷峻,又增强了笔墨的力度。

(赵力忠《丹青水墨总相宜》)

《美术》2003年第5期)

吴纯强的这种题材的地域化及由此而成的“城市山水”,并不是当地某一具体景观写生意义上的描绘和照相意义上的再现,也不是东拼西凑的主观臆造,而是在深刻认识、真实理解、全面把握的基础上,一种自然而然的构成,一种符合逻辑真实的艺术上的造境,因而就愈生动感人,就愈有艺术和学术价值。

(刘士忠《人文关怀和题材的地域化
——吴纯强山水画创作谈》)



释读吴纯强重彩写意山水

青岛，以它悠久的文化传统和得天独厚的自然环境，孕育和造就了一批又一批的优秀书画家，从法若真、高凤翰，到近代的康有为、徐咏青、黄公渚、杜宗甫、赫保真……他们为青岛的美术发展史增辉添彩，也为后来者奠定了发展的基础。

新中国成立后的五十年间，青岛的美术事业得到了极大的发展，也产生了一批优秀的书画家。他们在不同画种、不同画科方面不断探索，为青岛地区的文化发展做出贡献。在这诸多的取得成就的画家里面，吴纯强是其中之一。

吴纯强 1939 年生于山东蓬莱，1958 年考入青岛艺校美术班，后又考入山东艺专国画系，毕业后回到青岛，长期从事美术创作活动。早在 1964 年，他与人合作的《鱼水情深》入选第四届全国美术展览并被中国美术馆收藏，吴纯强的名字在青岛便逐渐为人熟知。在此后近四十年的创作实践中，他潜心研究，广采博取，逐渐闯出一条属于他自己的艺术道路，并形成自己以重彩为主、彩线结合的独特艺术风格。我们不妨把他这种画法称作“重彩写意山水画”。

吴纯强的重彩写意山水，打破传统文人山水画对于使用浓彩重色的禁区，又不失水墨山水画特有的氤氲、蓊郁与典雅，使色墨交融，线面结合，可以说比较成功地实践了对传统山水画在艺术语言和图式结构方面的转换与创新。在当代画坛众多艺术家纷纷标新立异、主张改革创新的大潮中，吴纯强的重彩写意山水绝不是心血来潮的那种偶然性试验作品，他对于色彩的精心筛选与组合，对于以线和以笔墨为核心的传统中国画造型程式的运用，都显示出他对于这种全新的山水画模式的深思熟虑。当 20 世纪 90 年代初期，他的重彩写意画的独特艺术面目逐渐为广大观众所熟悉时，同时也得到艺术界

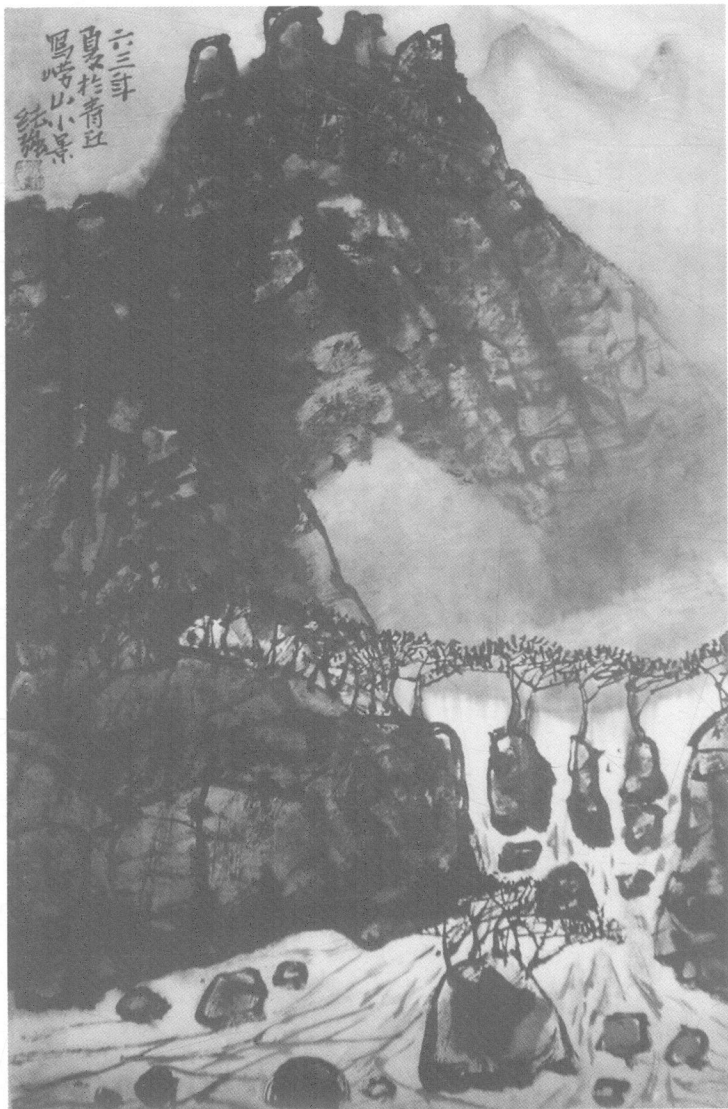
同行的肯定与赞许，90 年代末，又进一步引起诸多国内美术理论权威人士的极大关注。中国美术家协会理论委员会主任、著名美术评论家邵大箴先生，以及刘曦林、王鲁湘、赵力忠、刘士忠等国内美术评论家纷纷撰文，对吴纯强的艺术创造进行全面地分析、评价和鼓励，这在青岛美术界是少有的现象。我们青岛的美术界是否也应该从吴纯强的艺术创作中发现点什么，学到些什么，并引起我们的重视呢？让我们排除那些属于正常艺术批评之外的一切干扰，从对他的艺术成长道路、艺术特色、艺术创作的影响等方面，认真地研究，从中发现对我们艺术创作健康发展具有启发意义的地方，无疑是必要的、有益的。

从我所能见到的吴纯强早期的艺术作品来看，他还是比较执著于传统中国画的规范和程式的，山水画的皴、擦、点、染，人物画中衣纹的勾勒与组合，都可以用“正统”两个字来概括。这可能与他在山东艺专时期所受到的正统艺术教育有着必然的联系。我们今天所看到的吴纯强重彩写意画的面目，大约是从 80 年代开始，经历了近二十年的逐渐探索而形成的。1980 年以后，随着改革开放的深入，文化圈内的人们逐步从十年“文革”的噩梦中醒来，历史的急剧转折，生活的大起大落，经济的重新振兴，人性的健康发展，画家们面对重新评价的形形色色的西方艺术形式，他们一方面感觉到改革开放的春风已吹进了艺术的百花苑，另一方面人们也面对突如其来的变化在思索，变迁了的历史和刷新了的生活召唤和推动着画家们从固有的圈子里挣脱出来，寻找着以新的方式来表现当代艺术家振奋的思想情感，探求着以新的艺术语言来适应新时代观众的审美要求。吴纯强正是为适应这一大的气候的变化，从画面形式构成和色彩的运用入手，对自己的

艺术创作开始了最初阶段的“推陈出新”。

在1991年出版的《吴纯强画集》中，可以明显地看出他在早期探索阶段新的艺术观念与传统艺术手法之间尚未完全取得和谐一致的痕迹。像《炊烟》《高坡》《山雨欲来》《云岗石窟》等作品，一方面画家在构图布局方面力求打破传统山水画大开大合与虚实处理的手法，另一方面又不得不以固有的笔墨程式来体现数十年来他对于中国传统技巧的理解与掌握。可是在另一类作品《海的风采》《岛城秋艳》《青山远行》《小镇》等一系列作品中，已明显地呈现出与传统山水画不同的风格面目，这就是在方形构图里面的大块面切割和运用红、黄、绿

为主色调的重彩烘染。在这类作品中吴纯强先生强调了画面结构中平面构成新颖的结构特色与整体视觉的冲击力，同时也加强了色彩的纯度与色彩的平涂装饰性效果。这种平涂式的装饰色彩的运用，无疑与传统工笔重彩山水画和传统民间绘画具有一脉相承的关系，而绝非是西方绘画色彩的生搬硬套。这种色彩效果清新明快，节奏感强，视觉冲击力强，可以说具有全新的视觉效果。但从另一方面看，这些作品也失去了传统水墨山水画中一些固有的表现手法和人们业已认可的审美因素。同时，他的这些试验性（或者说是带有过渡性）的作品，与传统中国绘画的色彩意象造型及写意性也拉开了一定的距离。



崂山瀑布 1963年



树 写生稿 1978 年

90年代中后期,吴纯强先生显然意识到他的探索中那些尚不完备的缺憾,他也在技法技巧方面加快了创新的力度。我认为他的调整和出新主要集中在三个方面。第一,他加强了作品中水墨意蕴的创造,尽可能全面地展现水与墨在宣纸上撞击所形成的氤氲、苍茫、浑重等艺术效果,力图用纵横、交叉、长短相间的线条减少画面中“做”的成分,保持传统水墨画中写意性的风范;第二个方面,他把墨线后的罩染色彩改进为墨与色的混用,使色墨融合、干湿交混,在墨与色的渗化、互破中,色助墨光,墨显色华,发挥出中国水墨画中墨华与色彩的双重魅力;第三方面,吴纯强先生把色彩在画面中的附属位置即“随类赋彩”,强化为“随意赋彩”,把画家心灵中的主观色彩与大千世界中的客观色彩,找到一个辨证和合一的表达方式,一种典型的吴纯强风格基本形成。

如果我们认真地回顾过去的一百年中中国画所经历的发展轨迹就不难发现,这是一个在动荡、碰撞、分化和交融中取得深刻变化的一个世纪。尤其是在改革开放的这二十年中,中国画在“穷途末路”的哀叹和“应该进历史博物馆”的声讨声中确实发生了有史以来最迅速的进步与变革。如果我们把吴纯强先生的重彩写意山水置放到这一多元化的大格局中,也许更能发现他的创造价值和可贵之处。

邵大箴先生曾说,20世纪以来中国画领域的推进,有三种力量在推动着艺术的变革。第一种力量我们姑且称之为“传统派”。他们强调中国画复归或“固守”传统,和西画拉开距离,以保持中国画的传统特色;第二种力量是“中西融合派”,主张吸收西方古典和现代艺术的理念和技法来补充与丰富中国画的创造。不用说,在这派中,有偏中的,也有偏西的,他们的共同点是强调融合,在融合中创造具有时代特色的中国画;第三种力量是“西化派”。虽然这一派艺术家没有公开主张全盘西化,但他们的言论和实践实质上是主张按照西方现代派艺术的模式来改造中国水墨画的,使其具有西式的抽

象性、表现性和观念性。但是如果我们进一步分析各种艺术派别在创作实践中最突出的分歧点时就会发现,他们诸多的分歧和争论,都是围绕着坚持以笔墨为中心还是运用新的色彩系统来改革中国画这一焦点而展开的。只不过就“中国画”这个概念来说,人们似乎都认为以笔墨为中心的传统文人画模式就是中国画或者说就是中国画的核心或本质特征,其实这是不完全的。就中国绘画的发展史实来看,中国画应该包含水墨与丹青两大体系,以水墨或者说以笔墨为中心的文人画模式绝不是中国画的全部。不管是水墨还是丹青,它们都是传统中国绘画艺术的重要组成部分,都是我国传统艺术观念的产物。还有一个历史的事实就是,以重彩为特征的“丹青”体系,其发展要早于水墨,只不过中国的重彩画传统,既不像西方古典艺术那样如实地描绘自然,也不像西方现代绘画那样,是以色彩斑斓的主观色彩来抒发或表现艺术家的内心世界。重彩画作为中国画的一种语言方式,它同水墨一样,都能体现出中国画的特征。这就是为什么每一时代,都会出现一些善于驾驭色彩的名家,他们都为中国画艺术的发展做出了贡献。

远的我们暂且不说,在近现代画坛上像张大千、刘海粟、谢稚柳等人,都是善于用重彩的高手。我曾经试图把吴纯强的重彩写意山水与上述名家的泼彩做一比较,我发现,张大千等人的泼彩法,比较成功的一点是他们引入了水墨画中所用材料随水浸润、渗化的机制,易于获得随机触发、妙造自然的艺术天趣,但另一方面也产生了由于可控性小,过大的随意性使笔墨的某些优势受到减弱。另外,这些名家对色彩的泼洒,从理论上讲是以身代墨、以墨显色,从实践上看是以墨地显现重彩的流动和光彩,使大胆泼洒之后的精心收拾成为一个不可解决的难点。我注意到吴纯强的重彩写意画,他始终强调了笔墨为中心的原则,把线的运用放到一个极其重要的位置上,当然他的线条运用,已不同于传统山水画面中线条的流畅、圆润,而是通过对线

的新秩序的重组，把色彩的装饰性与线条组合的装饰性成功地融为一体。

对吴纯强重彩写意画的认识，如果我们仍然停留在“运墨而五色具”或“画道之中，水墨为上”的传统法则中，也许无法解读其中的堂奥。如果我们将他的作品放在美术发展史的位置上，用“笔墨当随时代”的创造精神来审视，我们就不难发现这种重彩写意山水的可贵之处了。

在1998年夏天召开的“中国画色彩问题研讨会”上，著名画家程大利先生有几句话让我特别难忘。他说：“几百年来，中国画的笔墨有了越来越多的规定性。一方面是技法上的不断突破，一方面是

技法范式的形成。无数有才能的画家文化修养越高，个性越弱，到了人笔皆老的境界，早期的生命活力和创造意识便完全消失了，与凡人的差别仅仅在于，他是较高层次的平庸而已。”他还说：“当以浓艳的朱砂、胭脂和各种丙烯颜料在宣纸上扫过的时候，实在是体验着一种全新的审美感受，是一个具有独立人格的画家在表达着对世界独特感受的认识。”在早期的吴纯强的试验性作品中，十分明显地反映出他对于传统山水画技法范式的依赖性与留恋，即便如此，仍然有的朋友认为在80年代前期他的山水已经走得离传统太远，实际上吴纯强的目光和精力已经投注到重彩的引入和如何使重彩与笔墨



鱼水情深 创作原稿（中国画工笔重彩） 1964年



青岛太平角 写生稿 1984 年



烟台毓璜顶 写生稿 1978 年

取得融合与统一的试探之中，并且在“体验着一种全新的审美感受”的过程中开始了他真正创造意义上的探索。

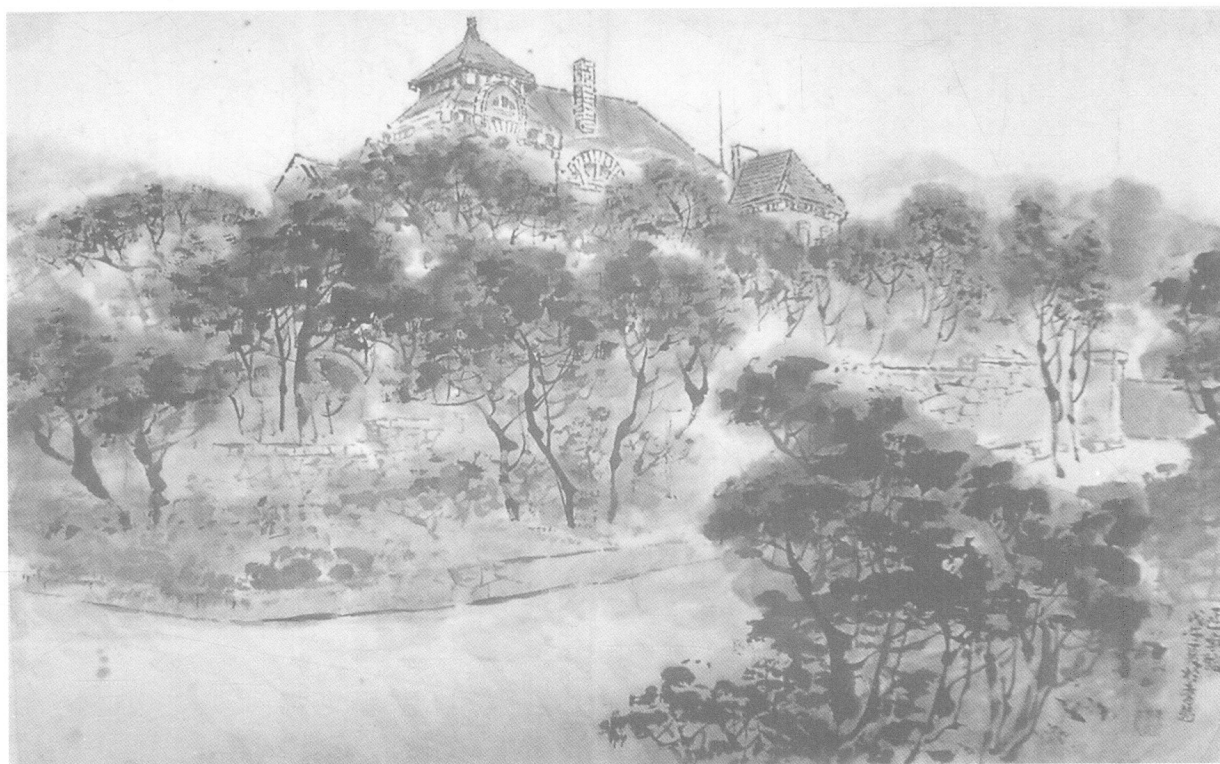
在宋代以后的近千年中，由于中国文人画家整体性的放弃对中国画中色彩的追求，造成了中国画尤其是中国山水画水墨本位与笔墨本位的极端文化现象。这种极端的文化追求，使中国水墨画的语言锤炼到登峰造极与无与伦比的程度。但从另一方面来看，这种极端文化现象和艺术模式的重复定型，又是以牺牲艺术创造的无限丰富性和限制中国艺术发展的无比广阔性为代价的。也许正是从这点出发，近代美术史上的诸多大师，如赵之谦、吴昌硕等人，率先使用强烈、鲜艳的重色，大胆运用洋红等非传统中国画颜色，使画面色调浓艳，对比强烈。也有人认为，这是适应近代商品经济的需要而大胆

引入民间绘画浓艳对比的重色调的结果。总之，近代绘画大师们以他们无可争辩的艺术创造发展了徐青藤、八大、石涛、八怪以来水墨大写意花鸟画的传统程式，这一创造性的改革，对中国绘画发展影响巨大，意义深远。所以，至当代以林风眠为代表的自觉变革中国画现状的留洋学子们又一次以重色浓彩为突破口，加快了对中国画的变革步伐时，中国画的改革已成锐不可挡之势。对色彩的运用，试探用色彩语言强化中国传统绘画的表现力，也已成为20世纪后期中国艺术家创作中不可回避的课题。

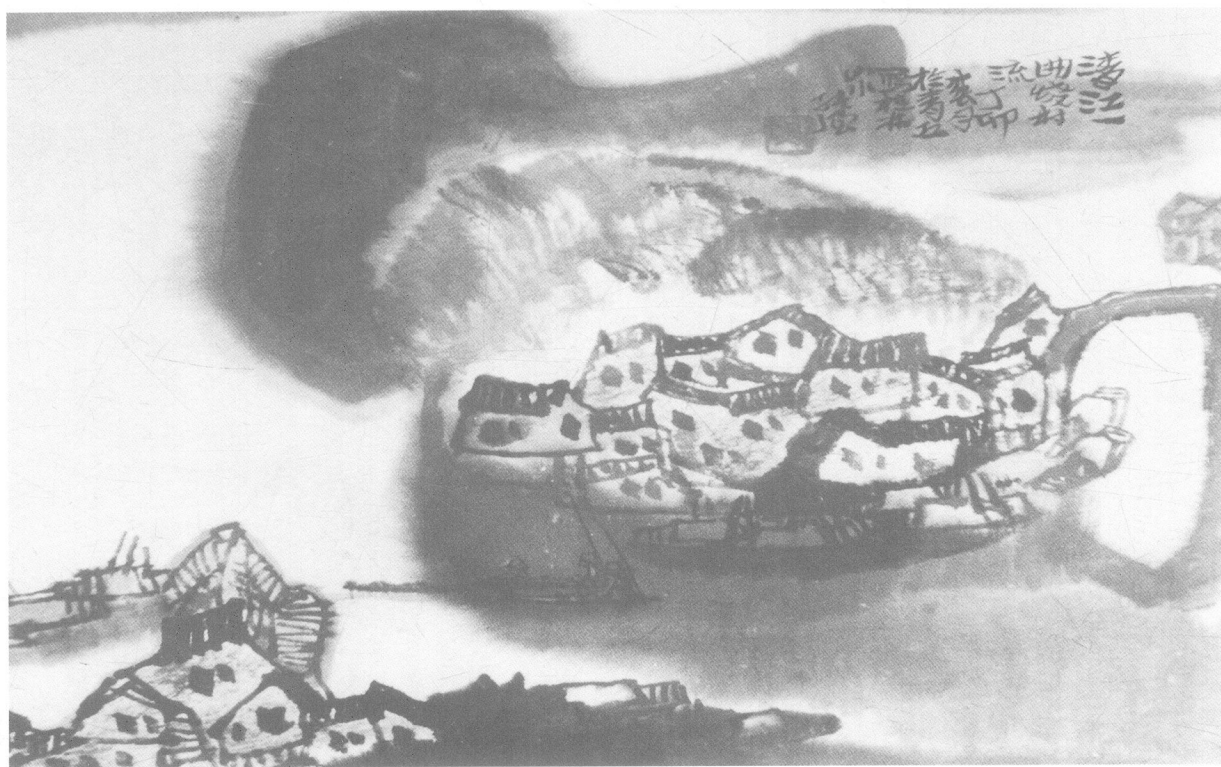
20世纪80年代以后中国社会的变革及文化背景的渐变，为美术的创新提供了前所未有的宽松氛围。艺术家们不管是出于对传统中国画的再审视，还是出于对西方文化的再认识，对绘画中色彩的情感效应、文化效应应该说有了一个全新的认识，对



黄山 写生稿 1979年



青岛迎宾馆 1978 年



清江一曲 1987 年

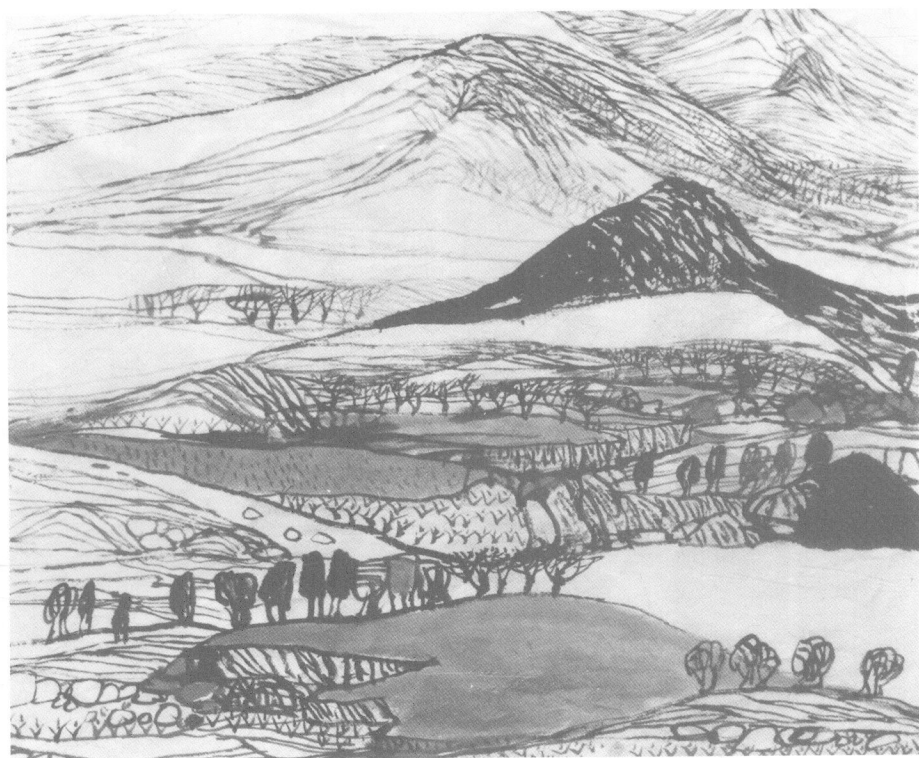
于那些在绘画色彩语言方面的探索和创新也给与了更多的关注与肯定。1998年在北京召开了一次“中国画色彩问题研讨会”，正像主持人所说：80年代以来，一种关注色彩表现力和作品绘画性的中国画发展迅猛，并改变着水墨类中国画独领风骚的画坛格局。这一格局的变化，为理论界提出了许多亟待解决的课题。诸多美术理论家也分别阐明了他们的认识与论断。薛永年先生认为，“随着大国画意识的提出，重彩画在工笔画的复兴中重现生机。以淡化用线的、强化用色的没骨画为突破口，以矿物质颜料和石色的更多开发与使用为致力点，重彩画的发展日渐兴旺。怎样光大重彩画的传统，重建现代的重彩画，已引起画家与学者的认真思考。”薛先生还认为：重建重彩语言的探索，可以沿着三条路径致力。一是工笔重彩，特别是其中的没骨重彩；二是写意重彩，特别是其中的泼彩；三是工写结合。我个人认为，注重重色的运用，并以此作为变革中国画的突破口，从实际上看大体上出现二种倾向，一种是从发掘文人画之前的中国绘画色彩传统入手，同时又力求保持传统文人画所具有的某些审美趣味，从形式上、艺术语言上加以变革；第二种情况是直接借鉴西画的色彩经验，尽力与传统文人画的审美特点拉开距离，以保持一种全新的视觉冲击力。这二者对重建中国画色彩传统应当说都做出了有益的尝试，而吴纯强的重彩写意山水显然属于前者。

从绘画发展的史实来看，重彩画的出现要早于水墨画，汉唐时代的壁画，已普遍使用浓重的石色，六朝时代之后，石色与草色的混用、套染，曾使我国古代绘画呈现出一种单纯而又色彩斑斓的艺术风格。尤其是隋唐时代的壁画用色，可以说已达到登峰造极的水平，色彩的使用方法，材料的丰富性等也达到空前的水平。这充分说明中国绘画并不是拒绝以艳丽色彩来表现大千世界的多彩与华美的，只不过中国绘画对色彩的运用从一开始就是既不是如实地描绘，也不是耽迷五色的，而是以来自大自然

又经过提炼归类的假定色进行创作的。也就是说，中国画家是不拘泥于他们眼中所见的物象色彩，也不是用色彩来表现物象的外在面目，这与西方绘画色彩学即由光学派生出来的色彩科学有着本质的差别。早在六朝时期南齐谢赫提出的“六法论”中，即有“随类赋彩”的法则，这与汉代王延寿提出的“随色象类”一脉相承，形成中国早期绘画中重视色彩和色彩运用的准则。至清代沈宗骞在《芥舟学画编》中，则指出“五色源于五行，谓之正色，而五行相错杂以成者谓之间色，昏天地自然之文章”，说出中国绘画用色与中国哲学思想的内在渊源，所以有的学者把中国画色彩运用的理论称为“中国的哲学色彩学”。（见《美术》1999年第10期第71页，陈滞冬《中国绘画色彩的功能和意义》）。

与西方绘画色彩学相比较，中国文化中注重的是色彩象征意义、精神内涵及哲学价值。根据传统文化中阴阳五行的原则，中国人把色彩归类为五种基本原素，即青、赤、黄、白、黑五色，并以这五色分别象征自然界和人类社会的各个方面，并由此组成某种密不可分的关联结构，这使中国古代文化从古代宗教信仰、政治制度直到生活起居和艺术创作，都受到这种深厚文化意蕴和哲学思维的色彩学影响。所以有人把中国绘画艺术冠以“哲学的艺术”，我想其中道理也与此密切相关。

但历史的事实却并不完全符合这种固有文化特色的规定性。自唐代王维提出“水墨为上”的观点以后，文人水墨写意画经宋元至明清，占据了中国绘画的主流，似乎水墨的广泛运用是与以丹青为名的中国画原旨背道而驰，或说是水墨是反色彩的绘画，其实这是一种误解。我认为，中国水墨画的高度发展，它的文化渊源仍然是中国绘画色彩学，只不过它是由中国的哲学色彩学片面发展而带来的一种意外结果。水墨的黑色，在传统色彩学中被认为是五色之一，古人称黑色为玄色，“玄”，即变化，玄色即变化着的色，由于它的变化不定，因而可以产生出深浅、浓淡、干湿、润燥等变化无穷的色彩效



高坡 1990 年



崂山 写生稿 1979 年

果来,古代艺术家认为“运墨而五色具”,正是认为通过墨色的万千变化,完全可以达到五色所具有的效果,正是基于这种认识,“水墨为上”才有可能成为文人水墨画发展的基本理论。

另外需要说明的是,以笔墨为中心的中国水墨画,从某种意义上讲,又是以中国的书法为基础的,线条的诸种笔法和形态变化,比如节奏、迟速、转折、韵律等等,在中国绘画中已经形成了一种相对独立意义的审美因素,这无形中对中国绘画脱离色彩的发展进程起到一定的促进作用,甚至在近千年的相对稳定的传统文化氛围中,水墨画不仅满足了中国人,尤其是文人的审美追求,而且水墨画在单纯的墨色运用中形成了与西方绘画截然不同的绘画风格和绘画特色。

以笔墨为中心的文人水墨画,作为传统中国画的代表,在20世纪的中国画坛上受到挑战,可以说是前所未有的冲击和碰撞。画家队伍的扩大,艺术家知识结构的改变和审美趣味的求新,使在近百年中不断渐变的“中西融合”的进程加快,在“改造中国画”的口号下,中国绝大多数的画家卷入了这场空前的艺术革命之中。1985年,李小山提出“中国画已到了穷途末日的时候”,认为中国水墨画“技术手段在达到最高水平的同时,变成了僵硬的抽象形式”。李小山的惊天之论可谓“投石冲开水底天”,真正地引发了关于中国画何去何从的大讨论。

事实上,早在这场大讨论之前中国画已经发生了一些变化,尤其是人物画,经几代人的努力和倡导,已经突破传统绘画的方式,吸收了西画的素描要求,在表现现实生活和现代人物形象上取得不少突破。正是西画的造型方式和传统中国画笔墨形式要求上的矛盾、冲击与交融,在新形式的运用上已产生过不少富有创造性和新意的艺术表现形式,其中包括在中国画色彩领域中的变革。1985年后的这场艺术变革的社会背景是国门大开,西方艺术尤其是西方现代艺术的形式和观念在一个短时间内涌

入中国,这不仅使中国传统水墨画一统天下的局面不复存在,而且在文化领域内多元价值观也逐渐形成。一些富有创造性的画家,在不受任何压力的情况下大胆进行了各种试验和尝试。我们应该注意到,在五花八门的新的试验性艺术品产生的同时,一些具有传统水墨画功底的画家也在寻求着变化,但他们的改变是在冷静思索基础上的变化,他们没有完全放弃以笔墨为中心的传统艺术模式和审美趣味,在传统的基础上,保持以单纯而又丰富的水墨画为根本,以现代人的审美意趣和现代人生活的节奏为基点,来创造新的中国画艺术形式。

“重建中国画的色彩系统”的口号,正是在这样一种背景下产生的。

吴纯强在艺术院校中所受的系统训练对他在80年代后的艺术变革至少在三个方面起到重要作用。其一是以素描为基础的造型观念和造型能力的培养;其二,对中国画发展史的详细了解;其三,中国画绘画技巧的训练。当这场变革真正影响到每一个画家必须做出选择的时候,吴纯强并没有放弃他业已熟练把握的传统艺术的创造能力,他的聪明之处在于他有目的地借鉴了西方绘画色彩造型的某些优势与经验,同时又与发掘文人水墨画之前中国绘画色彩传统结合起来,这就是保持自己的特色,与西方绘画拉开距离,以中国文化精神为立脚点,开拓和丰富当代中国画的表现力。

重建中国画色彩语言的道路,远不是喊几句口号那么简单。当前在中国画色彩的探索中基本上有两种倾向,也可以说是局限于两个层面中,一个是材料,一个是艺术语言。而这两种探索均可以从中国绘画的历史进程中找到渊源。新材料的运用,往往产生与传统笔墨语言的结合不协调甚至对立。很显然任何企图抛弃笔墨或削弱笔墨力度的尝试,对中国画自身的特点和审美趣味来讲,都是一种无可弥补的损失。虽然在这种探索中有的名家公开宣称“笔墨等于零”,但这恐怕很难使人们认可那种失去笔墨的色彩游戏到底还保留有多少中国画的文化内