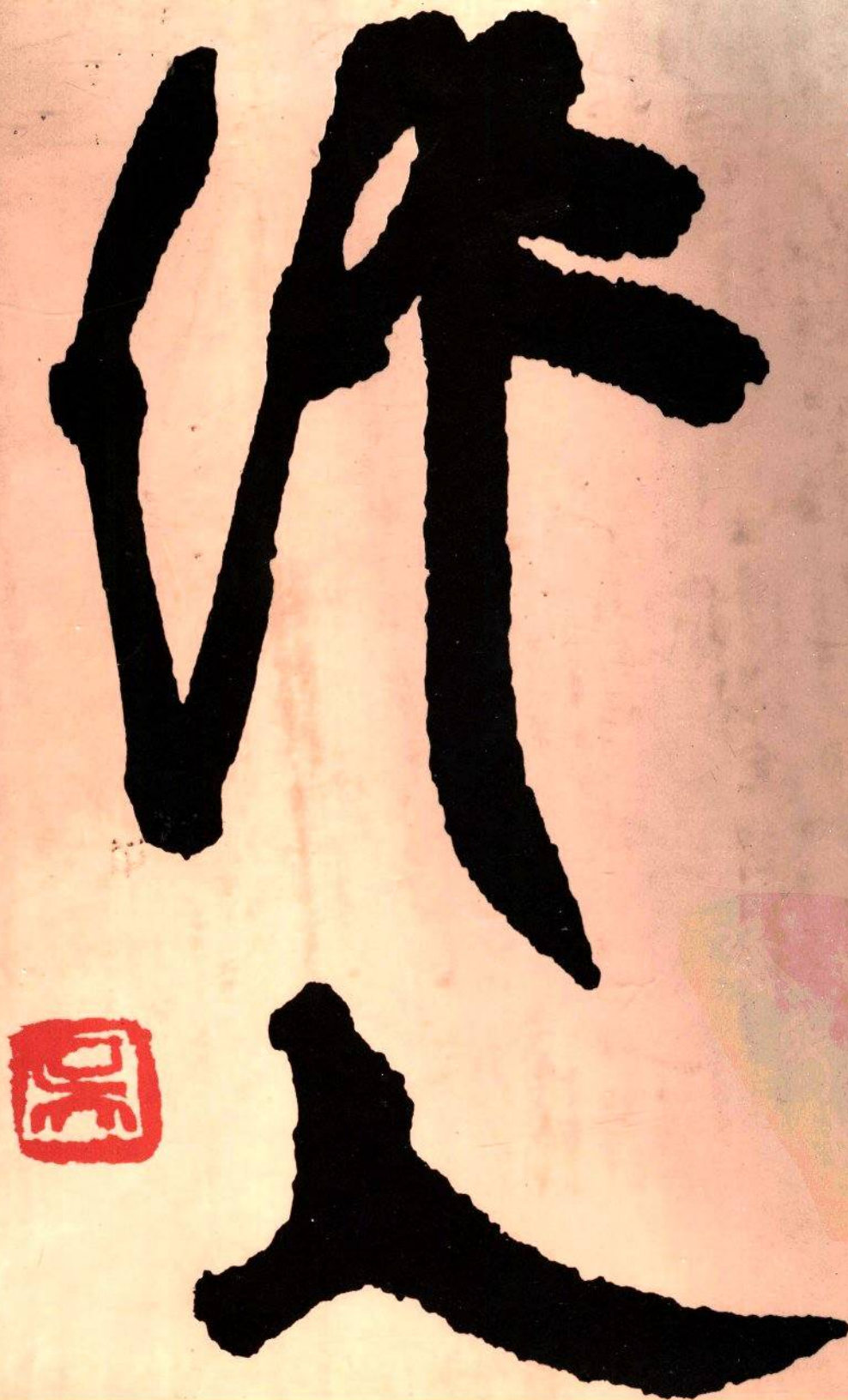


吳作人作品集

● 油畫 ●

遼寧美術出版社



油畫卷

吳作人作品集

遼寧美術出版社

吴作人作品集

主 編
副 主 編

艾 中 信
趙 敏
劉 迅
林 瑛 珊

油 畫 卷

主 編
編 輯

鍾 涵
翁 乃 強

封面裝幀設計
攝 影

廣 軍
翁 乃 強
谷 小 波

圖書在版編目 (CIP) 數據

吴作人作品集：油畫卷 / 吴作人編. — 瀋陽：遼寧美術出版社，1995. 6

ISBN 7-5314-1226-8

I. 吴… II. 吴… III. ① 繪畫—作品綜合集—吴作人—中國 ② 油畫—作品集—中國 IV. J221.8

中國版本圖書館CIP數據核字 (95) 第08314號

吴作人作品集·油畫卷

WU ZUO REN ZUO PIN JI · YOU HUA JUAN

吴作人

遼寧美術出版社出版 遼寧美術印刷廠印刷
(瀋陽市和平區民族北街29號) 遼寧省新華書店發行

開本：889×1194 1/16 印張：10 $\frac{1}{4}$

印數：1—500

1995年6月第1版 1995年6月第1次印刷

責任編輯：樂祿璋 閔義春 封面設計：廣 軍

責任校對：侯俊華

ISBN 7-5314-1226-8/J.550

定價：280.00元

序

艾中信

美術是人類文明的一個窗口，一個民族，一個國家的文化水平及其發展趨勢，在很大程度上可以從美術察覺到興衰演變的軌跡。美術這種意識形態是靜止的，然而蘊含豐厚，尤以中國水墨畫和書法的筆墨意象，包涵着無比博大精深的學識和修養，它反映出畫家的思想和氣質，乃至深刻地折射出畫家心靈深處的宇宙觀和哲學境界。

自古以來的無數優秀美術品，其所以照耀出中華文化源遠流長的光輝，首先是因為五千年一脈相承的傳統從未中斷，並在不斷地創新中演變發展，既有深厚的根基，又時在萌發新枝，所以亘古而長青。華夏文化是多民族的復合體，它的另一特徵是開放性。中國歷來吸收着毗鄰及邊遠地區異民族的文化，隨着陸、海兩條『絲綢之路』的開闢，大量汲取了所渴求的即使非常遙遠國家的異域文化，不擇細流，匯為江海，所以成其大；不自居老大，不孤芳自賞，遠親聯姻，擷其精英，所以攀得高。世界上沒有別的民族像中華民族那樣，在文化上，特別在美術上，對傳統同時也對異域優秀的藝術都這般尊重，繼承着，借鑒着，使兩者有機地結合起來，把世界上的一切藝術營養據為己有，且使它扎根本土，發為華姿，結出碩果。假他山之石，攻本土之玉，這是中華文化特別是美術發展的一條重要的途徑。所以，中國的美術家，尤其是中國畫家，普遍重視文化素養，在磨練技藝的同時，無不潛心學術，以廣博的學識增益其才智，最終使此種學養得以在筆下流露，從而在藝術上體現出書卷氣和學術性的大家風度。自文人畫肇始，即以詩文琴棋等列為不可缺少的畫外功；自十九世紀以還，由於歐洲文藝復興運動和啟蒙運動的影響，更由於五四運動的直接薰陶，當代的中國畫家凡可稱為大師巨匠者，都必具博大的胸懷與民主、科學的精神，學貫中西，博古通今，其藝術作品無不體現出深邃的學養和豁達的理想。

中國畫家、油畫家吳作人教授是當今中國藝壇在學術上具有國際聲望的名師。他出生在本世紀初的一個書香門第，祖籍是安徽涇縣人材輩出的茂林村。祖父吳平疇遷居蘇州，是當地著名的花鳥畫家，不幸早亡。父親吳慰萱是康、梁改良派信徒，遭人毒害暴死。遭此厄運，從此家道中落，一門婦孺難於謀生。青少年時代的吳作人是在坎坷、淒寂、困頓中成長的。然而他稟賦獨厚，有藝術靈氣，又有志氣，既親嗜世態的炎涼，又善察自然生態的機運，多才多藝，感情橫溢。嚴格的家教和嚴酷的生活使他在幼小時就懂得生活的意義，自中學時期始就熱心社會活動。出於堅定不移的志願他終於邁出了人生關鍵的第一步，毅然放棄已經準備就學的國立南京中央大學建築系，決定改學嚮慕良久的美術，考入由田漢主持的上海藝術大學美術系（後改為南國藝術學院），並參與南國社的戲劇、音樂活動。他從此跨進了一個文藝新天地，莎士比亞、雪萊、拜倫、易卜生、王爾德等文學巨匠向吳作人展示了一個新鮮而奧秘的西方藝術世界。更重要的是，他在渴慕已久的徐悲鴻門下，開始切實地鍛煉素描造型基礎，同時深深感受到歐洲文藝復興運動和啟蒙運動的華光，仰慕古希臘，直到十八、十九世紀的寫實主義名師巨匠的業績，確定了自己的目標和努力方向。從西學入手，領悟造型藝術的真諦，隨即赴歐學習，師奉比利時獨樹一幟的寫實主義者皇家美術學院院長巴思天教授，打下了扎實的油畫造型基礎。巴思天的藝術功力直追倫勃朗，其油畫藝術富於印象派的光色效應，體現出鮮明的寫實新風格。他是社會黨人，思想進步，為人耿直，對東方藝術很有研究。他對吳作人在學習時期的油畫就有這樣的評論：『你的油畫既不是弗拉曼傳統，當然也不是中國傳統，而是充滿了你自己的獨特個性。』這個性正是兼備着根深葉茂的中華文化清雅而醇厚的特性，又得廣泛地賞鑒西方藝術盛世的大家名作，不泥古，不泥洋，恰好融會貫通，成為自己的血肉。吳作人繼承中外古今，創造自家的風貌，於此可見一斑。

吳作人是少數勤於人物創作，並以勞動為題材的歐洲留學生之一，早在學習之初，就提出『藝術是『入世』的，是『時代』的，是能理解的。』『親嗜水之深，火之熱，醉山海明晦之幻，懾風雷之震，悚呼號之慘，享歌舞之歡狂……不離現實生活，寫人之至情，是入世之作，誰能不理解！』留學後回國，他又得出結論：『一件藝術品就是它能够表現一個民族，表現一個時代，表現一個環境……惟其因為他有這些要素，才可從一件藝術品裏看到一個民族，看到一個時代，看到一個環境……所以藝術的動向是絕對自然地，也是必然地跟着社

會在轉移，同時轉移着社會……祇要藝術家有了充分的心靈和技巧的修養，到處都能流露出時代的呼聲。」^①吳作人有深入而廣泛的藝術實踐，對藝術理論也有獨到的見地。『藝為人生』是他的基本觀點，他認為『藝術體現人的靈魂，不能脫離人生。』又說：『藝術與科學是人類文明的兩個支柱，人用以前進的兩條腿，缺一是不行的。』^②此外，他對審美理想和藝術方法等方面還有許多精闢的論述。這些理論是從生活實踐和藝術實踐中獲得的，理論指導着他的實踐，實踐又證實了理論。

吳作人的藝術到他的盛年發生了決定性的轉折，他在跋涉青康高原深入蒙藏人民放牧生活中，在廣漠大氣的懷抱中，發覺到中國水墨畫的語言更能表達自己的心境和意向，中國畫作為中國的文化現象，有它不可替代的藝術特色。通過創作實踐，他現在進一步領會並掌握了民族繪畫的審美特徵，造型嚴謹而筆墨灑脫的奔犛和牧駝產生了，氣勢宏偉而抒情寫意的雪原風情立即博得了美術界的交口稱贊。人們當時可能還來不及領悟到這些水墨畫為什麼這般動情，到後來才明白吳作人行萬里路所要尋求的不祇是在生活中寫生而已，更重要的是要求索怎樣使他的藝術內涵更好地反映中華民族悠長而深厚的情感。正是在浩茫邊陲作『苦行僧』的途中，他在莫高窟考察了曾經望眼欲穿的祖國藝術瑰寶，臨摹了那裏的壁畫，通過細心的體驗，更加堅定了一定要很好地繼承民族繪畫傳統用以表現現代生活的決心。這個宏願，到五十年代終於做到重點轉移。在四十年代，他以油畫和水墨畫並舉，油畫的民族化，此時已略現端倪。到五十年代，他以中國畫創作為主，作品完全趨於成熟，風格英姿灑脫，舉簡治繁，風清骨峻，以氣質勝人。此時的油畫，則達爐火純青之境，更加富於民族氣派。吳作人在五十年代進一步深入民族藝術的研究，系統勘察了炳靈寺石窟和麥積山石窟，撰寫了勘察紀略，對馬王堆漢畫和北齊叢叢墓壁畫都有專文闡述。同時他又多次出國考察，對印度繪畫尤有研究。他的考察研究方針，簡言之就是縱以繼承，橫以借鑒，博採廣收，以充實自己的學養。

書法是他鍛煉筆墨的日課，藉以抒發胸中逸氣，行草激賞兩晉、隋唐，功底則求石鼓、鐘鼎，用淡墨書寫自己的詩作條幅，如碧蘿春茗一般淡泊怡情。速寫也是他的日課，尤其在旅途中更是手不停揮。大量的速寫提供他創作的第一手素材，它既是生活和藝術作品之間的橋樑，許多速寫（包括淡彩）本身又是藝術成品，它的特色是生活氣息濃郁和運筆的收縱有度。他用方稜炭精筆畫出羊毫的筆墨意趣，在披離皺擦之間深蘊着

民族繪畫的情致。足見他對傳統繪畫技巧的領會深，書法功夫的切實。曾記得五十年代在他家中的晚畫會——『十張紙齋』上，他相間用毛筆和炭精筆作速寫，兩者互相發生影響，加強了毛筆的造型表現力，在炭精筆中則注入了寫意的筆趣。

早年的家庭教育，使得吳作人深受古文學、經史之學的薰陶，熟讀《詩經》、《離騷》、唐宋詩詞，旁及諸子百家的學說，當時雖未必通曉，然學習不輟，乃奠定下深厚的文化基礎，及長便時隱時現地融會貫通在藝術創作之中。儒家的務實精神和道家的空靈逸氣，相左相右，道乎中庸，造就他在水墨畫上善寓教化於清雅的抒情寫意，且時有哲理性的闡發。對於中國文藝理論，獨喜《文心雕龍》的情理精湛，對古希臘以還的西方藝術明察其一脈相承的現實主義源流，篤信事物歷史唯物辯證發展的真理。他在中學時期接受了正規的現代科學基礎知識，此後始終對各門類學術有廣泛的興趣，因此開闊了思想境界。熱中美術者往往與自然科學無緣，而吳作人却對天文、地理乃至原子能都有很大的興趣。他本來可以成爲一名兼容美術和工程的建築師，當然也會是很出色的。就與科學結緣這一點說，他似乎可以追隨文藝復興大師達·芬奇。他的治學特點正在於知識領域廣，思想豁達開放，善於觸類旁通，把廣泛的知識融會一爐，並自然地、曲折地影響到後來的繪畫創作。就文藝領域而言，除了精於詩詞，又博通昆曲，特長擲笛，又偏愛蘇州彈詞。這些高層知識界和平民界的雅和俗的傳統文藝，在相當程度上影響了他的藝術氣質。他的詩詞清幽沁胸，發人遐思，擲笛抑揚、頓挫激昂、瀟灑放逸的情懷，在他的許多水墨畫上化爲可視的無聲奏鳴。

吳作人是卓越的美術教育家，數十年辛勤耕耘，所培養的人材遍佈全國，發揮着建設新中國美術事業骨幹力量的作用。他又是深孚衆望的美術活動家，不但提携美術後生平易近人，不少知名的文藝界人士，也有科技界的佼佼者，都和他結爲探討學術的摯友。

爲了促進東西方文化交往，吳作人在耄耋之年猶多次抱病赴國外舉辦畫展，遍訪歐、美、澳及南亞等許多地區，進行考察，作學術報告。他的藝術博得國際上的聲望，被譽爲中國現代文化在美術上的一個折射。他的作品鮮明地體現着傳統的涵養和現代感情。

爲了進一步提携後輩，他以自己的藝術勞動所得，設立『吳作人國際美術基金會』，獎勵並資助國人和

海外華僑、華裔中優秀的美術家從事創作與研究工作，推動其有關的美術活動，以發揚優秀的中國文化，促進現代中國美術的發展。他說：『我是過來人，深知在藝術的道路上有許多艱難困苦。我願以自己的勞動籌集資金，為後來者提供一些機會和創造一些條件……。』他的這個宏願，現在已經在實現。

《吳作人作品集》的編輯出版，是為較全面地反映吳作人的創作實踐，雖不是網羅無遺，但在當前是唯一內容最豐富翔實的宏篇，共分四卷：中國畫、油畫、素描速寫水彩、書法詩詞。另有論藝術、吳作人藝術研究，每卷都撰專序作為導引，供各界有志有識之士參考，並乞賜教。

註：①吳作人《藝術與中國社會》一九三五（見《吳作人文選》安徽美術出版社 一九八八年第一版）

②吳作人《中國新興藝術之動向》一九三七（見《吳作人文選》）

③吳作人《中央美術學院叢書刊前》一九八七（見艾中信《讀畫論畫》深圳海天出版社 一九八九年第一版）

油畫卷卷首語

鍾 涵

收集在本卷中的是吳作人油畫的一部份。他的原作大多已經散佚：一部份散在國外，一部份則在戰爭、流離和動亂中失落。例如一九四六年抗戰勝利後東返，有許多幅重要作品寄存滬上，悉數遺失了。六十年代爲小說《林海雪原》作裝幀畫過一幅精彩的北國雪景，後來也遍尋無着。本卷首次發表的寫重慶大火一畫，曾於四十年代參加紐約現代美術館舉行的戰時中國美展，四十多年後在海外市場上幸由我國學者購得。所有這些，說明了環境的艱難。

論及吳作人的油畫，也如同觀察中國油畫生長過程的整體一樣，離不開對環境的認識。它是二十世紀中國社會歷史條件下的產物。西方油畫雖然早在明清之際已由傳教士傳入中國，但影響微弱。中國美術自覺地吸收西法，逐漸成爲風氣，作爲新文化運動的一部份，則在『五四』時期以後。吳作人屬於二十至三十年代之交進入油畫界的前輩之一。他先在南國藝術學院等處師從徐悲鴻約三年，然後赴西歐深造五年之久。回國後長期執教，但其時國難當頭，識者寥寥。戰時的大後方物力維艱，他在川中作畫，曾經用舊火藥桶壓扁後充當畫板，有時用刷膠的土紙。油畫簡直是希珍物什，畫家們慘淡經營，殊非易事。油畫之大成氣候，日益成爲普及的畫種，乃是新中國成立後幾十年間的事。這時，吳作人的足跡和視野所至都遠過於從前，他的若干最成熟的代表作也相繼產生。其間也曾受到挫折，在大動亂的歲月裏曾不得不長期擱筆廢彩。一旦撥亂反正，進入晚年的吳作人就煥發起新的創作激情，正是『霜葉紅於二月花』。他的油畫學生們則如桃李遠播，遍及中華各地。從總的歷史過程看來，處在現代經濟文化落後狀態中的中國，輸入這樣一種外來藝術，能在本世紀的幾十年內幾經曲折而居然蔚爲大觀，這說明了中華民族吸收外域文化的強大的消化力。西方油畫終於在現代中國精神文明建設事業中找到了扎根的土壤。中國油畫的特色、局限、藝術水平與社會價值，都不能離開這個總的客觀形勢而作孤立的觀察。對於吳作人的油畫也是如此。

西方繪畫以油畫技法製作，一般認爲始於十五世紀弗拉芒凡·愛克一派，從文藝復興到十九世紀五百年間，

在力求寫實的途徑上形成了豐厚精深的傳統。這是在西方條件下發展起來的，其中包括古希臘以來重求知的人文精神對藝術的作用在內。其中粗精共在，得失互見，需要分析。這條途徑，與中國傳統的繪畫特色相比，有顯著的文化差異。到了現代，西方油畫發生了根本性的轉變，現代主義以反傳統的姿態出現（當然，不可絕對作如是觀），而重在主觀表現與非再現形式語言上不斷探尋新而又新的可能性。中國人看重西法恰好在西方從寫實傳統轉變到現代傾向為主潮之際，歷史上本來先後相對的兩大潮流於是幾乎是同時跨入中國藝苑。時代的選擇，社會變革的啟蒙需要，使整個中國大陸的畫風正好與這時的西方新潮相反而以寫實方法與寫實主義為主流。吳作人是屬於這個主流的一位名師。他在青年時期就立下了「為人生而藝術」的志向，以後進入比利時布魯塞爾皇家美術學院，打下了遵循寫實道路的專業基礎。三十年代比京也處在西歐一般畫風的影響下，但新變不如當時的巴黎那樣激烈居前。吳作人所選的畫家巴思天工作室，既繼承尼德蘭傳統，又接受十九世紀寫實主義關注現實人生的傾向（巴氏本人還是一位社會主義者），接受印象派以後的技法體系却不那麼流麗。青年吳作人主動地、自覺地為了實現自己的志向而接受這種畫風，所以很順利。同時他又清醒地逐漸揉進自己素有的審美個性，於是正如巴思天教授所評價的：『你有你的東西在裏面，它在孕育着你的面貌，既區別於弗拉芒傳統又已非中國傳統。』在後來幾十年的實踐中，他逐步地把自己的畫風磨練得日益純熟，而卓然自成一家。總的目標也是從客觀到主觀的轉化，寫實與寫意相結合，用他自己習慣的語言說就是「師造化，奪天工」，「藝為人生，法由我變」，力圖言簡意賅地在單純的概括中求得彩繪「筆墨」的豐富意匠，體現他自己的精神面貌。

從本集選印的作品中，可以看到吳作人油畫風格的特點及其發展的三個階段。

早期（一九三五年以前）作過刻苦學習的努力。《巴思天畫室》等幅保留了當年學藝生活的情景。雖然多數是習作，但習作中體現了嚴肅的藝術追求態度，並且已經把畫筆轉向勞動者。那時的畫風趨向凝重。所作靜物樸素質實，風景的形色濃鬱，人物和人體氣度深厚，都不搞煩瑣堆砌的「無數過渡面」之類，而善於把豐富生動的表現蘊藏在沉着的整體格調中。即使畫憤激場面如《緣夫》等也無喧囂放肆姿態，而重在內在力量。至今留存的一幅遙臨德拉克洛瓦名作《希阿島屠殺》，畫面雖小，却於小中見大，既扼要地忠實於原作，又含有沉着而單純的個性。這時，無論在技巧上和精神上都已經初步顯示出一種強健的素質。

從回國後到在北平藝專任教（一九三五年至一九四八年）這十幾年間屬於中期。他在堅實的基礎上 and 艱難

的環境中獨立地從事探索油畫中國風的實踐，同時，時代與心態又不能不使他誠摯的畫作中出現新的意趣。四十年代初在重慶的《碉堡故居》等平常鄉土景色滲透着憂鬱的陰影，《擦燈罩的人》則容易使人想起比利時恩索爾所作《執燈的童子》，然而鉛灰天幕下小手中微弱的玻璃閃光却在無意中真實地透露一種苦味的思緒，而紀實性的《重慶廿九年八月廿日》的構圖立意，那衝天斜起的滾滾烏烟和層疊的山川却好像不絕地發出悲憤的控訴！那個歷史環境裏的孤憤感與吶喊聲同時在他的畫中存在，寫實方法在他的運用下，足以達到多種表現力的需要而無滯礙。如果說《華佗》一畫的造型手法帶有漢畫意味，那麼，《打箭爐少女》則是簡潔的平面化寫意，《烏拉》中粗放筆法、平塗色塊與三重空間等顯示出敦煌影響，這些都是探索民族性的新鮮印記。在邊陲行旅之中，儘管自然風物多荒寒處，但又正是在那裏，高原的雪山蒼空倒給他的畫注入了清新的呼吸和蒼莽的生氣。《負水女》中那雲影、波光、紅裝、綠野好像交織成一首歌，《祭青海》的長雲馬陣像縮微的史詩，甘孜、玉樹等多處寫生小景中都有雄渾嚴峻的自然力量。可以看到，畫家一方面在精神上經受着複雜的體驗，一方面在形式語言上轉入了更自覺、更主動的繪畫性創造，他的風格從沉着走向清峻了。

從一九四九年以後則是後期，畫風顯然趨向明朗寬舒。新時代的創業天地，豁然開朗的興奮心情，給了他的藝術以新的生命力。他所喜愛而且常畫的芍藥、迎春，滿帶着鮮嫩的生意秀氣，人物肖像都欣然動容，從草原悠遠的牧歌到橫空出世的雪峰，畫家的壯懷豪情是前兩個階段所未曾有過的。一九五四年所作《齊白石像》不僅是吳作人肖像畫中最出色的傑作，而且是現代中國油畫中有數的精品。艾中信在評論中說：『畫家用絕妙的細節——眼神、手神和嘴神——刻劃了白石老人的氣度與神采，以蝦青大袍和鶴髮童顏相襯托的基調，顯示出有深厚閱歷的一代宗師的端莊安詳。』（《無聲的奏鳴》）；《吳作人的藝術》序還可以補充說：這是傳統中國肖像樣式在油畫中的推陳出新。一九五六年所作《黃河三門峽》，以激流在群山間迎面直撲而來為母題，人們仿佛可以聽見濤聲在呼喚人民時代創業者的到來，使這幅畫具有相當典型性的時代概括意義。在他個別的五十年代初期作品中也有時可見出某種重新追求形體諸面周到的企圖。這種追求在他人他處可能是一種優點，但對於吳作人這樣已有自家獨到水平的畫家則未必有益。當然，他隨後即決意擺脫這種一時的影響，清醒地追求單純洗練，例如《東海長風》之平淡曠遠，《鏡泊湖飛瀑》之空明流光。在小幅妙品《後海之雪》中，以極有數的簡淡用筆把一種朦朧幽遠的境界全寫出來了。他在六十至七十年代曾畫過一些大件，如《孫中山和李大釗》、

《真嘎雪峰》、《油田的早晨》等，都展開一種宏偉氣勢。重要的是，凡是他筆下的宏偉性也自在、地出於從容不迫的態度，文質彬彬，就都獨具光彩，如同他的大幅書法那樣，不事鋪陳而以內在氣度作閑庭信步。後來，爲了主動地開拓畫境，他改用水墨特別是翎毛來施展，這又正是老畫家的新發處。

在油畫的意匠經營上，吳作人有獨到功夫。他總是認真觀察和瞭解對象，在深思熟慮、瞭然於心胸、形成了作爲『第二自然』的意象之後，作準確、肯定而又巧妙的、形神兼備的傳達。他要求『意在筆先』，要求『下筆就是造型』、『乘一總萬』，作畫要言不煩，既深含概括力，又富有具體的生動性，大大方方，善於在筆鋒使轉以及刮刀的運作下使形象的光彩燦然閃爍。在傳統西法中，他當然運用了空間中的立體結構，但並不過於機械地分析塊面，而是把它們揉在『筆墨』的節律中。他的色彩傾向也是沉着的，調色板上不雜陳多餘的顏料，但以土類色爲主，而靠調配得宜在畫布上產生微妙的、潤澤的、和諧的色感。作畫多、一次性完成，不求堆砌與華麗，以清雅自然見長，耐人尋味。喜作中、小幅，遠近看都相宜，尤其經得起仔細品量。非內行的人們看寫實性油畫，往往祇着眼於圖繪具象的真實方面，殊不知寫實技巧的要義不僅在這裏，而且也同樣在於形、光、色、綫、點、質、材這些因素在畫面上匠心獨運的抽象性的呈現，在具象與抽象的合一上達到美的形式創造。欣賞吳作人的油畫也總是能領略到這一點的奧妙。

這種功夫與他畫中的精神性很協調，或者說，他的手下功夫本來就是從他自己的品格素質中派生出來的。吳作人是一位富有文化修養的、品格高尚的學者型畫家。他博覽群書，廣涉經史，重科學，尊德性，守清操。他的修養塑造了他爲人的素質，也造就了他的藝術品格。所以他的油畫不虛張聲勢，不外露巧密，不使人在過飽和的視覺享受中弄得眼花繚亂，而總是有主意地但以精粹托出，誠摯地像一個朋友一樣向人們吐露心聲，正是『風清骨峻』的正直君子之風的體現。

闡釋學理論認爲，藝術家個人的品格特色是貫串於其所有作品之中的。就吳作人的藝術創作來說，自然他的中國書畫和油畫中都有着共同品格的東西，我覺得，這就是晉人品評南人學問時所說的『清通簡要』和剛健與清新相兼得的精神風貌。不過，在油畫方面畢竟又還有爲這個畫種所突出的東西。比起他的中國畫來，他的油畫更質實一些，也更深秀一些。固然，油畫的性能不可能如中國畫那樣空靈，那樣取得平面上的高度自由。吳作人說過，由於覺得中國畫更易於抒發自己的胸臆，所以在四十年代開始搞起中國畫來，他到晚年尤其重在

這一方面。但是他的油畫畢竟是不可代替的。他的中國畫與油畫兩手功夫，『雙管齊下』，起到了互補的作用。一方面，西法造型、西方人文精神與現代革新意識使他的中國畫一開始就不流於積習已久的空疏貧乏的弊病，注入了新鮮活潑的氣息；另一方面，他的中國傳統精神、文化修養和書畫功力又滲透到油畫中來，使之具有民族意味。這不是說以西法摹中國畫，而是以寫意原則為主導的一系列筆墨形式的活用和中國審美品格的潛在。如果如前面所提過的，早期留學時的教授已經看出了他的畫中個性却還沒有見出顯著的民族性特色，那麼後來追求與實踐則取得了顯著的成果。兩種不同來源的藝術作用於一個畫家身上，要能求得融會貫通，鎔鑄為一種合金般的新質，那是輕率不得的。吳作人和其他同代中西合璧的畫家各自的探索，為現代中國繪畫的這種特性共同做出了可貴的貢獻。

吳作人長期從事美術教育，並且親自授油畫課，但他的學生却很少有人像他的風格，這正是施教的成功處。吳作人從不期望學生與自己同一副面孔，並且歷來不主張多授成法而重在啟發引導，『微言大義』，點撥到為止。不過這裏也有另一方面的問題應該提到，即在五十年代引進前蘇聯和俄羅斯十九世紀的油畫這種必要的風氣下，可惜對我國原有的專門家，包括吳作人在內，已經達到的成就有所輕忽了。今天回顧既往的這種過程，可以成為有利於今後發展的經驗。

在海內外過去出版的吳作人畫冊中，他的油畫祇占一部份，例如一九六二年北京人民美術出版社版《吳作人畫集》中刊有油畫二十五幅，一九八六年北京外文出版社版《吳作人的藝術》中有油畫三十幅。作為油畫專集，本集是首次。同人等力求在選、編、印、裝等方面都比以前有所改進，但也有力不從心、難以如願之處。在這裏，要感謝靳尚誼、詹建俊、朱乃正等諸位畫家的參與協助，感謝諸收藏單位的支持。正當編輯伊始之時，中央美術學院舉行了《名師的足跡》展覽，其中包括吳作人各時期的油畫作品，有的是初次展出。是為一九八六年中國美術館吳作人回顧展之後又一次新近展示他的油畫業績。美術界老朋友如見故人，而更多的青年愛好者感到喜出望外地發現了他們過去少有機會完整地看到的吳作人油畫的價值。這種狀況，尤其使我們感到有責任使這一集出好，以饗讀者。我們深信，對於中國現代新興的油畫事業的發展，吳作人的貢獻不僅起過先行者的引導作用，而且今後還將發揮深遠影響。業已落地生根的中國油畫，積一代一代的持續努力，將成長為繁茂的森林，這是可以預期的。

目 録

序

艾中信

油畫卷卷首語

鍾 涵

人 物

一 自畫像

一九四二年 高四五 寬三九釐米

1

二 畫室

三十年代初 高六四 寬一〇〇釐米

2

三 坐思

一九三一年 高一〇〇 寬八〇釐米

3

四 男人體

一九三一年 高一五〇 寬八〇釐米

4

五 男人體（局部）

一九三一年 高一〇〇 寬八〇釐米

5

六 女人體

一九三一年 高一〇〇 寬八〇釐米

6

七 哥薩克兵

一九三一年 高一五〇 寬七八釐米

7

八 絳夫

一九三一年 高一五〇 寬一〇〇釐米

8

九 絳夫（局部）

一九三一年 高一五〇 寬一〇〇釐米

9

一〇 女人體

一九三一年 高一五〇 寬一二釐米

10

一一 同學

一九三一年 高一五〇 寬二五・五釐米

11

一二	女人體	一九三二年	高二九・五	寬四九・五釐米	12
一三	老人	一九三二年	高三三	寬二四釐米	14
一四	修女	一九三四年	高三九	寬三二・五釐米	15
一五	窗前	一九三四年	高一〇〇	寬六〇釐米	16
一六	女畫家	一九三四年	高五五	寬四〇・五釐米	17
一七	李娜肖像	一九三四年	高九六	寬七〇釐米	18
一八	李娜肖像(局部)				19
一九	老婦	一九三四年	高四〇	寬二九・七釐米	20
二〇	女人體	一九三七年	高四六	寬三三釐米	21
二一	爭論(稿)	一九三二年	高三二	寬三六釐米	22
二二	希阿島屠殺(臨摹)	一九三四年	高四〇	寬三二釐米	23
二三	華佗(稿)	一九三五年	高二五	寬二五釐米	24
二四	搜索(稿)	一九三八年	高二九	寬四〇釐米	25
二五	女人體	一九三四年	高七〇	寬一〇〇釐米	26
二六	沐	一九三六年	高二七	寬二一・五釐米	28
二七	擦燈罩的人	一九三八年	高六九	寬四五・五釐米	29
二八	黃帝戰蚩尤(稿)	一九四二年	高二四・五	寬三七釐米	30

二九	打箭爐小景	一九四四年	高二二	寬三〇釐米	31
三〇	青海市場（局部）				32
三一	青海市場	一九四四年	高一一四	寬一五〇釐米	33
三二	烏拉（局部）				34
三三	烏拉——記一九四五年青海旅行所見		高四九・五	寬八五釐米	35
三四	觀跳神者	一九四五年	高四〇	寬五〇釐米	36
三五	打箭爐少女	一九四四年	高三〇	寬二二釐米	37
三六	肖淑芳像	一九四六年	高四八	寬三九・五釐米	38
三七	世紀初	一九四八年	高七三	寬六〇・五釐米	39
三八	南京解放號外	一九四九年	高九〇	寬一一六釐米	40
三九	負水女	一九四六年	高六一・五	寬七三釐米	42
四〇	負水女（局部）				44
四一	負水女（局部）				45
四二	綠巾女像	一九五四年	高五三	寬四〇・七釐米	46
四三	農民（習作）	一九五四年	高五三	寬四〇釐米	47
四四	齊白石寫生像	一九四七年	高七〇	寬六〇釐米	48
四五	齊白石像	一九五四年	高一一三・五	寬八六釐米	49

四六	齊白石像局部（手部）				50
四七	齊白石像局部（面部）				51
四八	舞 罷	一九五五年	高五三	寬四〇釐米	52
四九	老人像	一九五五年	高五三	寬四〇釐米	53
五〇	肖淑芳讀畫冊（局部）				54
五一	肖淑芳讀畫冊	一九五六年	高一〇〇	寬八〇釐米	55
五二	農民畫家	一九五八年	高一一四	寬一四七釐米	56
五三	孫中山和李大釗	一九五九年	高一九〇	寬一四〇釐米	57
五四	孫中山和李大釗（局部）				58
五五	阿詩瑪	一九五七年	高五三	寬四〇釐米	60
五六	畫家女兒像	一九六一年	高二九	寬二〇釐米	61
景 物					
五七	風 磨	一九三一年	高二四	寬三三・五釐米	63
五八	橡 樹	一九三二年	高一七・五	寬二七釐米	64
五九	羊 圈	一九三二年	高三二	寬四〇釐米	65
六〇	石工場	一九三三年	高三一・五	寬四三・五釐米	66