

吴冠中墨彩作品集

北京工艺美术出版社



WU GUANZHONG
MOCAI
ZUOPINJI

吴冠中墨彩作品集

北京工艺美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

吴冠中墨彩作品集 / 吴冠中绘. - 北

京: 北京工艺美术出版社, 2003.7

ISBN 7-80526-460-0

I. 吴... II. 吴... III. 水墨画 - 作品集 -

中国 - 现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2003)第 031455 号

吴冠中墨彩作品集

北京工艺美术出版社出版发行

(地址: 北京市东城区和平里七区 16 号楼

邮政编码: 100013 电话: 64280948)

全国新华书店经销

北京秋韵图文设计制作有限公司制版

北京恒智彩印有限公司印刷

787 毫米 × 1092 毫米 1/12 开本 6 印张

2003 年 7 月第 1 版第 1 次印刷

印数: 1-5000

ISBN 7-80526-460-0/J · 287

定价: 58.00 元

吴冠中墨彩作品集



红房子 2001年 纸本 68cm × 68cm



■ 吴冠中近影

作者简介

1919年8月生于江苏宜兴县闸口乡的一个农民家庭。

1936年考入国立杭州艺专学习西画，兼学中国画及水彩画。

1946年通过“全国甄选考试”被选派赴法国学习美术。

1950年完成三年在巴黎的学习后回国，任中央美术学院讲师。

1953年调入清华大学建筑系任副教授。

1956年应北京艺术学院卫天霖之聘，任该学院教研室主任、副教授。

1964年北京艺术学院关闭，被聘任为中央工艺美术学院副教授、教授。

1979年当选为中国美术家协会常务理事。

1985年当选为全国政协委员。

1989年被收藏的墨彩画《高昌遗址》在苏富比春季拍卖中，

以187万港币售出，开创了中国在世画家画价的最高记录。

1990年被收藏的油画《巴黎蒙马特》在任士德春季拍卖中，以104万港币售出。

1991年在法国驻华使馆接受法国文化部颁发的“法国文化艺术最高勋位”。

1994年被选为全国政协常委。

1999年出席由中华人民共和国文化部主办的吴冠中向国家捐赠作品仪式。

作品曾先后多次在法国、日本、美国、印度、新加坡、泰国、英国、韩国等国家以及香港、澳门、台湾地区展出。

出版有《吴冠中国画选》(共四辑)、《吴冠中画册》、《夕照看人体——吴冠中人体画册》、《吴冠中'92新作》、《吴冠中画集》、《1999吴冠中艺术展作品集》等多部画集以及多种文集。

艺 与 技

吴冠中

石涛十分重视自己的感受，竭力主张画法是依据每次不同的感受创造出来的。他说，他所创立的一画之法是前人没有的，并以此一法贯众法。这就鲜明地指出：所谓一画之法，实际是指对画法的观点，不可死抱住某一种画法。他的一句名言确是千古真理：无法而法，乃为至法。我的解释：只求效果，不择手段，即择一切手段。

笔、墨、色……这些技法中的基本元素，是大家经常讨论的话题，甚至被当作评比作品优劣的标准。脱离了具体作品，孤立谈笔、墨、色等等的优劣便没有意义。我写过一篇短文说笔墨等于零，就是强调作品的整体效果。如将一件杰作中的任何一笔抽出画面，这孤立的一笔便失去任何价值。威尼斯画家味洛内则以色彩绚丽闻名，有一次面对着雨后泥泞的街道，他说，我可以用这泥浆色调表现一个金发少女。他阐明了一个真理：绘画中色彩的美诞生于色与色的相互关系中。某一块色彩孤立着也许是脏的，但它被组建在一幅杰作中时，则任何艳丽的色块都无法替代其功能。以此类推，其他关于线条、点、面、笔触等等，道理相通，无须赘述。

画面构成中最基本的工程是“平面分割”。平面分割中若有浪费，必造成无法弥补的缺陷。马蒂斯说：画面没有可有可无的部分，若不起积极作用，必起破坏作用。中国绘画技法中首先讲究经营位置。中国画中的空白是必须特别重视的头等大问题。“计白当黑”，表明确已重视空白，但实际情况中空白往往是白白的浪费。面积，绘画中最要紧的资本，毫厘必争。潘天寿的投枪达于最边远的角落，林风眠从不给自己留下签名的余地。

绘画只占一个平面，因之重叠、复合等等手法常常被用来丰富层次，表达深远。六七十年代我在油画写生中经常用这样的技法：画面已铺满远景、中景、近景，粘糊糊的油彩上已无法再增加最前景的树林、枝芽，于是用调色刀尖侧锋刮去其底色，呈现出素底的树枝形态，再用大号油画笔蘸色并将笔锋压扁成利斧状，然后将斧锋之色横卧着镶嵌入素底树枝，这样就不至于与底色混杂而有干净利落之效。我常用这手法来丰富画面层次。如作水墨，往往在画的背面绘画衬托，利用宣纸的吸水性及半透明效果，展拓了画面的深远层次。这样作法，往往经多次正、反面补足而成。

我当了一辈子美术教师，见到同学们调色时盲目性大，混合几种油彩时很随便，太粗心，调出的色太暖时加冷色，太冷了又加暖色，来回加，最后成了泥浆。对色彩的敏感有先天性，色感迟钝者不易培养。调色时往往掺入极少一点别的色，色调就大变。尤其调配灰调时，情况极微妙，要求极苛刻，往往只用笔的尖角挑入小米大某一种色，色调便变了。真须惜墨如金。

初学者应先整幅画面铺满（指油画），再在这整体效应中推敲。特拉克洛亚开始作画时像饿虎扑食，恨不得一气吞尽素白画布，立即见到全局效果，然后再调整局部关系。如尚留有大面积空白，初学者绝对无法意料最终的整体效果。当然成熟的画家往往从局部画到局部，自有把握。但所谓“尽精微而致广大”，对绘画来说不合理。因尽精微不一定能致广大，相反易“谨毛而失貌”，只有在致广大的前提下尽精细。何况，很多致广大的画境倒须排斥细描细画，排斥“精微”。

技法说不尽，挂一漏万。法多了反成桎梏。学美术，关键在学眼力，即观察方法。面对同一花花世界，画家和非画家的着眼点不一样。画家眼中更重视形象的整体效应，或物与物之间的相互形式联系：高低起伏，变化统一，呼应节

奏……从中悟出美与丑的规律或因果。至于是男是女，是山是海，是花是草等等属性，众目睽睽，显而易见，并非绘画的难题。米颠拜石，米芾见到出色的石头便下拜，被认为疯颠。其实只是具审美眼力的艺术家在某些石头中发现了造型美。用今天的话说，他进入了体会抽象美的领域。糟糕皇帝、出色画家宋徽宗也同样欣赏抽象美，他画的祥龙石如今珍藏故宫博物院。

挑食的鸡不肥，宜吸收多种营养。中、西绘画的技法存在着较大的差异，必须两边学。我自己从素描开始，学水彩、油画、水粉、水墨等等。水彩这个小小画种，却曾经是我油画和水墨之间的桥梁。速写不仅仅记录素材，往往是“概括”与“简约”的启迪者。技艺，技艺，技的目的是艺。艺常新，技无穷，但起码要学到中、西两方面的基本技术。现在时髦标榜中西结合，结合是为了创造更美的作品，而今偏偏生出大量丑八怪，实由于作者既不理解西方，也不理解东方。不学无术便须行骗术。

谁的脸上长了一颗痣，感到不美，试用各种医疗方法将其除掉。18世纪法国的贵妇人往往在各自脸上点缀一颗痣，点的部位和颜色也极讲究，这是一种审美观。同是痣，却产生美与丑的相反的反应。美丑之间，时乖千里，时决一绳。绘画技法中存在着同样的情况。开始学油画的学生，小心翼翼，往往都用小笔，他们画箱里的小号笔都用秃了，大号笔还是新的。于是我说尽量用大笔，能用一笔解决问题决不用两笔。齐白石用大笔画小鸡，饱满、痛快。但我又想起波底浅利的“春”和“维纳斯诞生”，其中人体却都是用小笔触铺展成渲染效果。所以，对待技法不可绝对化。一般地讲，开始宜用大笔。特拉克洛亚说要用扫帚开始，用绣花针结束。正如中国画家说大胆落墨，细心收拾。单纯与单调，丰富与繁琐，其间差距往往很微，甚至只是关键的几个点或几条线。据说罗丹给学生改作业，往往只切除冗杂，便立呈改观。这一切全靠审美的眼力。美术教学中关键的核心是眼睛教眼睛。向一位大师学习，只须拿数十或近百幅各类品位的作品请他看，他对每幅作品只点头或摇头，一言不发，看完作品，我们也就了解到他的基本审美观点了。

无论油画或水墨，技法中均包含制作与手感的问题。欧洲文艺复兴时代的油画大都看不见笔触，其表面的柔和细腻决不可能单靠画笔完成，往往用手指或别的工具辅助渲染，类似磨漆画。所以有的画家因手指长期涂摸颜料而中毒。浪漫派以后讲究笔触了，画面保留着笔触，也保留了作者创作时心脏跳跃的记录。中国的文人画重视笔墨，反对制作，甚至将“画”改称“写”。其实，制作或挥写并不是对立的，都是为表现不同意境的手段。我们说匠气，主要指作品的品位低，而不因其采用了制作的手法。中国古代的绘画也往往落款××制，皇帝手笔亦称御制。因文人画表现力的局限，当代画家用水拓、揉纸、加盐等等手法扩展绘画的表现能量，均无可非议。作品效果才是惟一评价的标准。我说效果，是指其是否表达了真诚的感情。故弄花招哗众取宠决不是艺术，倒是艺术大敌。手感是直接的心电图，所以，在书法中可窥见作者的心态、品位。手感永远是艺术中的珍贵因素。但书法刻成了石碑，小手稿放大成巨幅壁画，都通过了制作，仍不失其品质。所以，如何看待技法，永远须着眼辩证观点。

“妙悟者不在多言，初学者还从规矩”。我自己从科班的严格训练出身，掌握了各类技法后又轻视技法至上的观点。1995年香港艺术馆举办20世纪现代中国画展，其间同时举办黄宾虹及我两个个展。给我的个展戴了一顶帽子——叛逆的师承。我乐意接受这顶桂冠。数年前，我和我的十余位学生在中国历史博物馆举办一次联展，我的本意是名“吴冠中叛徒画展”，后来别人觉得叛徒这名称在中国太刺眼了，因而改为“吴冠中师生画展”。李可染先生说对传统要用最大的功力打进去，用最大的勇气打出来。打进去确乎要用最大的功力，但打出来单凭勇气是不够的，必须学习西方，学习世界，达艺术之通途，才能认清自己所处的经纬度，不沉湎于古人竹篱茅舍的旧诗情中。



责任编辑：陈宗贵
装帧设计：方明
责任印制：宋朝晖

目 录

混沌天地·····	1	中国银行·····	34
交河故城·····	2	美利坚大峡谷·····	35
老重庆·····	3	都市之夜·····	36
雨后山村·····	4	奔流·····	38
石寨·····	5	冰湖·····	38
忆江南·····	6	山村·····	39
笋林·····	8	水乡行·····	40
鱼乐·····	9	大漠·····	41
山高水长·····	10	渡河·····	41
湘西渡口·····	11	野藤明珠·····	42
芳邻·····	12	小鸟天堂·····	42
天池·····	13	大峡谷·····	43
松与石·····	13	紫藤·····	44
松魂·····	14	园林石·····	46
流·····	14	汉柏·····	47
家·····	15	张家界·····	47
老重庆·····	16	白皮松·····	48
江南人家·····	18	园林石笋·····	49
高昌遗址·····	19	狮子林·····	50
山镇·····	20	渔港·····	52
长城·····	21	大宅·····	53
母土春秋·····	22	织网·····	53
林鸟·····	24	周庄·····	54
松曲·····	25	云山·····	54
大宅·····	26	白桦·····	55
黄河东去·····	27	荷塘·····	56
瑶池·····	27	双燕·····	58
黄山·····	28	小树林·····	58
春雪·····	29	忆香港·····	59
老山·····	30	桑园·····	59
老墙·····	31	根·····	60
春雪·····	32	鱼之乐·····	61
山东乡村·····	32	双桥·····	61
老街·····	33	大江东去·····	62



混沌天地 2000年 纸本 57.5cm × 68cm



交河故城 1981年 纸本 111cm × 102cm



老重庆 1979年 纸本 53cm × 51cm



雨后山村 1979年 纸本 69cm × 68cm



石寨 1980年 纸本 70cm × 70cm



忆江南 1982年 纸本 70cm × 140cm



