

雞
東
鷹





中国近现代名家画集

吴东奋

 天津人民美術出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

中国近现代名家画集. 吴东奋 / 吴东奋绘. -- 天津
: 天津人民美术出版社, 2012. 4
ISBN 978-7-5305-4777-9

I. ①中… II. ①吴… III. ①绘画—作品综合集—中
国—近现代②花鸟画—作品集—中国—现代
IV. ①J221②J222. 7

中国版本图书馆CIP数据核字(2012)第060150号

中国近现代名家画集 吴东奋

出 版 人: 李毅峰
责任编辑: 陈 一
技术编辑: 郑福生
主 编: 王占娥
出版发行: 天津人民美术出版社
地 址: 天津市和平区马场道150号
电 话: 022-58352989
邮 编: 300050
网 址: <http://www.tjrm.cn>
策 划: 北京昊艺轩文化交流中心
整体设计: 韩 旭
经 销: 全国新华书店
印 刷: 北京雅致轩印刷有限公司
开 本: 787mm×1092mm 1/8
印 张: 25
印 数: 1—1500
2012年04月 第1版
2012年04月 第1次印刷
定 价: 350.00元

版权所有 侵权必究



吴东奋

传统的全面继承和独辟新径

——吴东奋的工笔花鸟画创作

邵大箴

吴东奋是一位勤于思考和勤于实践的艺术家的，他在艺术成长的道路上，深受传统的熏染与教育。他受过福建名家潘主兰和陈子奋先生的指导，从他们那里不仅学习到绘画的技法，如陈子奋的白描对他就颇有影响，还获得许多艺术规律和原理的启示，如虔诚地对待自然和传统，打好绘画技巧、技法的基础等等。后来他又在浙江美术学院即现在的中国美术学院深造，得到名师们的指点。他认真临摹过宋人的画，还很注意吸收当代各家之长，全面地掌握各种技法，并很重视写生。可以这样说，师古人和师造化，是他作为艺术家的立身之本，在艺术创作中遇到困惑和烦恼时，他便向传统和大自然请教。他作品中的白描花卉、双钩重彩、双钩淡彩、没骨花鸟、水墨工笔等技法，都十分娴熟、精彩。早在二十多年前，他的工笔花鸟画便享誉画坛，此后，他在水墨工笔花鸟画创作上和艺术创新的层次上更有独特的贡献。

读吴东奋的画，可以感觉到明显的历史文脉，章法和笔墨浸润着传统的精神，同时又具有新鲜的生活气息，表现了他来自生活的内心感动，而绘画方法和手段又富于创造性，具有鲜明的个人面貌。他的艺术创造之所以受到人们的特别关注，还有一个重要的原因，那就是他以自己的睿智，从传统工笔画中找到一种历史上曾经出现过，但后来失传的工笔水墨技法并赋予其现代气息，使之发扬光大，为当今工笔花鸟画坛增添异彩。可以说，他是一位在全面继承传统基础上，又独辟创新途径的工笔花鸟画家。

工笔，故名思议，是指工整细致一类密体的画法，即所谓用笔“巧密而精细者”。工笔画中，有水墨、浅绛、青绿、金碧、界画等类别。历来工笔花鸟画以重彩为主，设色精致、细腻。工笔花鸟重彩画作为独立画种出现于唐代，宋代达到高峰，元代工笔花鸟画因受文人水墨画影响，一度流行工笔水墨，但为时不长，这种技法近代几乎失传。吴东奋在研究工笔花鸟画史时，敏锐地发现这一现象。他一方面考虑到工笔花鸟画的传统应全面继承，不应偏废；另一方面根据自身的兴趣和爱好，选择工笔水墨花鸟作为自己深入研究的对象，志在为恢复和发扬这一传统做出自己的贡献。如何使水墨工笔兼有工笔写真与水墨韵味两者之长，并使其融入现代文化氛围，他颇费探索之劳苦。他使用的新方法是：先用水墨勾勒，发挥墨的枯、湿、浓、淡的特性，而后用撞水与冲水的方法让墨线发生变化，使原线条在保持一定力度和美的同时，产生某种变异，显现出事先难以设定的纹路、肌理与块面，然后再进行细致收拾、绘制。在绘制过程中，有时用纯粹的水墨，有时敷以清淡的色彩，画面由此焕然一新，水墨工笔也由此获得某种写意性，画面单纯、淡雅而丰富，散发出工写结合的艺术魅力。

在人们的惯性思维中，往往以为绘画技术是雕虫小技，在创造中无关宏旨，其实这是一种误解。绘画史上不少新风格的变化，往往是与绘画质材、手段的变革有关的。如15世纪欧洲油彩的发明，推动了古典写实油画的繁荣；又如水墨的广泛运用，使中国文人写意画大放光芒，艺术史上的这些事例，不一而足。吴东奋把艺术

观念的革新和个性风格的创造，紧紧地与新绘画技法联系在一起，走的是一条扎实而稳健的道路，所以在这条道路上他越走越有信心。

我以为，吴东奋通过技术革新在工笔水墨花鸟画创造上取得的成绩，至少有下面几层意义：首先，它表明工笔花鸟画的面貌是可以而且应该是多样的，工笔重彩一统天下的局面应该得到改变。其次，工笔画以工整细密为特色，它不仅不排斥写意性，而且它在根本上也从属于传统中国画的审美体系。板滞、拘谨的写真与传统工笔画的审美旨趣相悖。吴东奋的工笔水墨花鸟作品在工整中体现出写意性，不能不说是他的一项重要的创新成果。再者，包括工笔画在内的中国传统绘画创作，重视创作者胸有成竹的构思，但同时也关注无意的、偶然出现的机会，因势利导，拓展绘画的表现力。吴东奋创作时有缜密的构思，又善于用撞水、冲水等方法，造成想象不到的奇异景象，并在此基础上整合语言，构成新的画面。这种在大写意水墨中常常运用的方法，被他别开生面地运用于工笔花鸟画中，不能不说是他别出心裁的创新之举。

吴东奋的工笔水墨和工笔花鸟画纯正的格调、趣味，也是值得我们赞赏的，他走雅俗共赏的路，不追求脱离群众的“雅”，也忌讳迎合市场的“俗”。他的作品着眼于群众的喜闻乐见，又保持艺术的品格，并以此引导和提升大众的审美水平。所以，他的作品深受广大观众的欢迎。

吴东奋正在前进的道路上，他还会以自己勤奋探索和创造的成果，不断奉献给社会和大众。

2012年1月28日于北京慧谷居所

邵大箴：中央美术学院教授、博士生导师
中国美术家协会理论委员会主任
中国国家画院院士、美术研究院院长

承古铸今 戛戛独造

——吴东奋水墨工笔花鸟画艺术

贾德江

谈到当代中国画坛的工笔花鸟画的创新，无论如何不能不提及吴东奋先生。人们不会忘记，他的“自拓新意成一格”（范迪安语）的“水墨工笔花鸟画”于1990年9月首次亮相京城时所引起的轰动。那次吴东奋的水墨工笔花鸟画展是在中央美院陈列馆举行的，由书法家协会主席沈鹏题写展名，时任《美术》杂志主编的邵大箴先生撰写前言，全国人大副委员长彭冲亲临现场，京城画坛名流华君武、刘开渠、王琦、刘勃舒、潘絜兹、宋文治、邵宇、林锴、韦启美、朱乃正、卢沉、石齐等人纷纷到会祝贺，理论界的权威人士邵大箴、郎绍君、刘曦林、柯文辉、水天中、夏硕琦、董玉龙、尹吉男等人也前来观展，美术界的同仁更是络绎不绝，好评如潮，盛况空前。

当时的中国美协党组书记、常务副主席王琦赞扬他，“既重视传统绘画功力，又不拘泥于传统成法，力求在艺术上另辟蹊径，此种精神实属可贵”；中国美院教授邓白评价他的作品“发挥文人画水晕墨章的特性，并与工笔画技法糅合起来，创作出这些洒脱、高古的新的工笔花鸟画”；中国美术馆馆长、美术评论家范迪安先生评论“东奋作品，每一幅都是他思与神合、意与形化的结晶”；中央美院教授韦启美说他的作品“既有古意，又有新意，真可谓推陈出新”；邵大箴进一步肯定他是“既有传统功力，又有创新意识的艺术家。多年来，他在水墨工笔花鸟画领域辛勤劳动和探索，取得丰硕成果”。如此云云，不胜枚举。吴东奋以戛戛独造的水墨工笔花鸟画“一石击破水中天”，让世人一睹当代中国工笔花鸟画承古铸今的至高境界与动人风采，其影响是不可估量的，带给人们的启迪和思考也是多方面的。

谈及“水墨工笔花鸟画”当从中国工笔画其源头谈起。如果说花鸟在唐代已成为一门独立的画科，那么在写意花鸟画还没有成为一个画系前，花鸟画应是工笔花鸟画的代名词。五代是工笔花鸟画发展的关键性阶段，“黄家富贵、徐熙野逸”之分野，表明处于繁荣势态的五代工笔花鸟已具有了“各言其志”的特点而趋向风格化发展。或许因为一代君王宋徽宗赵佶的推崇，典雅、细丽、工整的“富贵”一体得以成为工笔花鸟的主导风格，使宋代绚烂的工笔重彩花鸟画达到了顶峰。由宋入元之后，那些不接纳蒙古人统治的画家们不愿再用五彩缤纷的重彩画法去为统治者歌功颂德、粉饰太平，因而在文人画思想影响下，兴起了追求笔情墨趣的意笔花鸟画，受到文人士大夫的普遍欢迎。随之而来，那些专事工整细丽的工笔花鸟画家，也从重彩走向崇尚水墨，这种以墨代色的水墨工笔花鸟也就应运而生，出现了王渊、陈琳、张守中等有代表性的画家及其《花竹集禽图》、《溪凫图》、《芙蓉鸳鸯图》等代表作品。然而，由于种种原因，这种变革没有能够深入下去，以至于在元代就消失在萌芽之中。

吴东奋是一位睿智的思辨者，面对一千多年的中国花鸟绘画史，他认真地梳理、研究与思考过。他看到了古人留下的这段空白，也看到了这一传统延续后的发展前景。正如他在《中国花鸟画技法》一书中所言：“工笔花鸟从五彩缤纷的色彩开始，发展到元代的水墨工笔花鸟画，即‘墨花墨禽’。其间宋代的工笔重彩花鸟画在艺术上已达到登峰造极的地步，但元代水墨工笔花鸟画，由于发展时间短，又缺乏独立表现手法，

尚有许多薄弱环节有待进一步地完善。”

把文人水墨画的写意精神融进谨严规矩的工笔画法之中，这是一条前人没有走完的艺术道路，也是历代文人尚未思考过的空间，如今被吴东奋所发现并独占，使我们不得不佩服他的才情与智慧的超群。如果没有艺术家的远见卓识，不可能发现这一空旷迷人的远古和未来的回环处；如果没有艺术家的雄才胆略，不可能敢于如此突破传统规范，让水墨走进工笔，把中国花鸟画导引到一个新的境界。

在艺术观念变革的今日时代，作为传统艺术样式的工笔花鸟如何超迈古人，拓宽意境，既状物描形，又抒发情怀，是摆在每一个渴求创新艺术家面前的课题。“水墨工笔写意”是吴东奋交给时代的答卷，既是他对传统思绪的承继，也是他“借古开今”的创造。他的创造性集中表现在他相应的笔墨语言的建构上。其一是以墨代色。加强画家的主观意趣的介入，更有个性地发展墨色的枯、湿、浓、淡的特征，并通过墨法的积、泼、破、冲达到意外奇异的变化。这些或明、或暗、或干、或湿，浓淡交错的墨象美，运笔的力度美、动感美、韵律美，表现的是东方艺术特有的美学思想。那种清逸恬静、洒脱淡雅的情调，蕴涵在淡然的墨象之中，生动地体现出自然素朴、不雕不饰而超然物外的美学追求。不过，吴东奋并没有完全废色。他的用色完全是在墨的统领下进行的，在墨的复杂变化中体现无限丰富的色彩，在色彩的有限使用中衬托墨象的纯粹，这是吴东奋水墨工笔花鸟对于墨色的妙用。其二是工写结合。力求工笔画中的写意性表达是吴东奋水墨工笔花鸟的审美取向。他把抽象与具象相结合，写实与写意相联姻，把浪漫主义、象征的物象与写实的具象物体融于同一画面，使两者尽力地统一和谐以显示画面的生命与活力。从而避免面面俱到的写实手法使画面产生繁琐、刻板、呆滞的弊端，给人以过紧的感觉而失去生动与鲜活。其三是虚实结合，突出了意与象的关系。虚者，意象淡化，朦朦胧胧，若隐若现；实者，主体突出，精雕细刻，形神兼备。这是吴东奋水墨工笔花鸟的最大特点。在他的作品中，有意识地强调意象之间的矛盾与距离，使人的想象有伸舒的余地，或以曲隐藏露之形式表现，或以疏密、繁简、浓淡之手法处理，于繁密中见空旷，于充实中见深远，虚实得当，疏密相间，显示出石之玲珑而多姿，鸟之如生而多态，花之妩媚而多致。然而，虚非真虚，虚中有物，才不空洞；实非真实，实而不闷，乃见空灵。

值得一提的是，“冲水法”的创造性的运用，是吴东奋开启以墨代色、工写结合、虚实结合的一把钥匙。正是这把钥匙的妙用，使他的水墨工笔花鸟画出现了奇迹。所谓“冲水法”，即在画面上的墨线或墨块未干时，用清水冲洗，使线与面的边缘留下斑斑驳驳的痕迹，犹如画像石、画像砖拓片那样的拙朴气质，使画面产生出富有新意的水墨工笔花鸟的雏形，再用勾勒渲染等工笔画技法描绘花卉、禽鸟，使工笔画的谨严细腻与水墨画的写意精神糅合，形成既有古意，又有新意的水墨工笔花鸟的新图式，别有一番古拙奇崛的情趣。

几十年过去了，吴东奋把生命交给了水墨工笔花鸟画，换来了一个开拓水墨玄机的清凉世界。他的创造，续写了中国花鸟画的历史，在花鸟画的篇章里，在工笔重彩花鸟、水墨写意花鸟、半工半写花鸟、没骨写意花鸟、泼墨大写意花鸟的后面，吴东奋写上了他以墨色为主的水墨工笔花鸟。

从吴东奋的成功我们领悟到：没有高深的审美修养和艺术构思的内在功夫，就不可能有含英咀华的审美创造和动人心弦的艺术魅力；没有一流的胸襟，就不可能有一流的艺术。

贾德江：《中国画廊》杂志主编

论水墨工笔花鸟画

吴东奋

在历代中国绘画品类中，有工笔重彩、工笔淡彩、大写意、小写意、没骨、兼工带写、勾花点叶、白描、墨花墨禽等记载，却没有见到有水墨工笔花鸟画的提法。如今书画界的理论家，更加简要地将中国画分成两大类：一则“工笔画”，另则将“写意画”，改为“水墨”。他们认为“写意”一词应改为“水墨”方合适，因为“工笔”为一种笔法，“写意”是一种审美取向，把两者对称起码是不工整的。因而将“水墨”笔法划归“写意画”了。这种分门别类意味着工笔画只有色彩画一类，写意画仅是水墨。其实从中国绘画史来看，写意画起于水墨，到了清末则发展为用浓艳色彩抒写的写意花鸟画。而且这两个画种前后经历一千余年的发展，它们的艺术都已经达到极致的境地。工笔花鸟画起源于色彩，发展到了元代，出现水墨工笔花鸟画，这是客观存在的，是中国花鸟画从工笔色彩画向意笔水墨画艺术变革中所出现的，而且还是元代画坛曾经兴盛一时的画种。

元代水墨工笔花鸟画代表画家和代表作是王渊和他的《花竹集禽图》、陈琳和他的《溪凫图》，张守中和他的《芙蓉鸳鸯图》等。这些画家都是师承五代的黄筌、徐熙的工笔色彩技法。后来，在文人水墨画的思想影响下，他们改用水墨来描绘工笔花鸟画。他们这些作品，先是用笔勾线，后以墨进行渲染，并用点、丝、虱、破等技法，通过浓淡不同墨色恰如其分地表现出不同形象的体态和质感，是一幅幅形神兼备的水墨工笔花鸟画传世佳作。

从唐代五彩缤纷的色彩工笔花鸟画，演变到元代的水墨工笔花鸟画，这不仅是技术形式上的变革，而且其中蕴涵着艺术表现的本质变化。宋代色彩工笔花鸟画是由客观花鸟物象的物理、物性、物情、物态来表现大自然的勃勃生机，是通过具象来表达。它在对花鸟的细节真实描写与诗情画意的追求上达到了新的高峰，折射出对自然景物的单纯抒情与挚爱，使绚烂的色彩工笔花鸟画达到了高峰。然而，元代水墨工笔花鸟画具有特定审美观念，代表了东方艺术所特有的一种美学思想。那种清闲文静、洒脱淡雅的情调，沉浸在淡然景象之中，生动体现出土大夫文人所追求的自然素静、不假雕饰、超凡脱俗的美学追求。这种以墨代色，将工笔加进意笔成分，加强画家的主观意识，使工笔花鸟画从写境开始步入造境的艺术层次，这是中国工笔花鸟画本质的大变革。然而，由于种种原因，这种变革没有能够深入进行下去，以致水墨工笔花鸟画在元代就消失在萌芽之中。这是前辈大师们留下的一座唯一没能被征服的山头，有待我们去探索、去攀登。

“墨色”最能体现中国传统美学精神

墨色即是黑色，黑色的基调是沉默、幽深、静穆。只要联想到黑夜，幽深的森林、山谷就能给人以变幻莫测之感。一旦将黑色与其它彩色配置在一起，它就成为中性颜色，与任何一种色彩都能调和。当黑色与白色相配合时，色彩感觉就会变得异常强烈，却又十分和谐。

太极图是中国哲学和传统美学象征的图形，在某种意义上已经成为东方古典文化最简洁的形象象征。整个图形仅由黑白两色组成，即在圆内以一条S线穿过圆心，均分为两个空间。S形对称的凹处各有一个小圆。大圆内的两个小圆形状上完全相同，只是一黑一白。色彩相反，被称为“阴阳鱼”。太极图的两个空间选用了黑与白两个色配置，显得十分和谐，但它提示了两个哲学与美学概念。由于黑与白相配合，色彩上对比强烈却又感到自然和谐，它就成了“对立统一”两点论哲学思想的特征。另外，“一阴一阳即为

道”又体现出变幻莫测道家思想。

道家哲学思想对中国传统美学影响是最深刻的，其最高境界是“道”。老子曰：“道可道，非常道；名可名，非常名。”“道”要是能够说清楚就不是真正的道，“名”要是能够说清楚，也就不是真正的名，“道”具有“有”和“无”的两个属性，是看不到、摸不着，但又是客观存在的东西。因此，魏晋时期把道家思想称为玄学。如果将色彩画与水墨画同玄学联系起来看，就会发现，黑色绘画最能体现玄学的精神。因为现实生活中，所存在的景物都是有色彩的，色彩画是客观现象的反映。然而黑的景物在现实生活中是不存在的。因而，黑白形式的画是画家主观意识的创造，它使人们产生虚幻、非现实，又有深奥莫测之感。

老子曰：“五色令人目盲。”在老子眼里，欣赏五彩缤纷的色彩不是美丽动人的精神享受，而是一种灾难。在这样斑斓色彩的刺激下，只能带来“目盲”的悲剧。这正是庄子所说：“五色乱目，使目不明。”因而他提出“散五彩，胶离朱之目”去追求“朴素而天下莫能与之争”，这种“朴素”实质上就是一种淡雅、素静之色了。显然，墨色正是老庄观念中最理想的色彩了。这与禅学的“色不异空，空不异色；色即是空，空即是色”的精神是如此相似。

唐代大文豪王维在《山水诀》中指出：“夫画道之中，水墨最为上。”因为水墨画的黑白之色能以阴阳交构，塑造出自然的美景，成就师造化之功，为后人所广泛应用。难怪五代的荆浩在《笔法记》中提出：“如水晕墨章，兴吾唐代。”正因为唐代水墨画家巧妙地用水将墨晕开，使墨色产生出浓淡的无穷变化，具有极强的造型能力，因而，在唐代开始兴盛起来。所以，唐代张彦远在总结色彩应用之后说：“是故运墨而五色俱，谓之得意，意在五色，则物象乖‘矣’。”

墨色能创造出丰富的视觉形象，又能与现实生活拉开距离，它的视觉就是靠画家主观意识进行塑造的。它就不是写外物之形，而是写内心之意，即描绘画家内心的意象。正因为这个“意象”使人们感到水墨画是那样玄妙高深，韵致幽远，极富意境。因而，适合于画家表达自己内心的深层感情，所以长期以来被文人士大夫画家所推崇，成为他们“借物缘情”抒发“胸中逸气”和“聊以自娱”的艺术形式。

因而，黑白相间的水墨画最能体现中国含蓄玄妙的传统美学思想。

水墨画是独树一帜、极富表现力的艺术形式

中国水墨画不管是写意水墨画，或是水墨工笔画，其表现形式主要是靠笔墨来完成。笔墨包含有两层意义：首先是中国画艺术造型的工具与材料，其次是中国画的表现形式。

中国画的造型工具与材料系人们所指文房四宝。中国画所用毛笔是兽毛制作成圆锥形体积，这个既软又长的笔毫，有别于西洋油画笔、水彩笔、铅笔等形状和性能，而且它更富于变化，能像魔术师一样，创造出无限神奇的视觉形象。世界上所有画种的工具中，它是最有表现力的一种。中国画的墨不能与西洋绘画“黑”的颜色等同，因为它有极其高深的学问和艺术效果。特别是中国书画材料的宣纸，堪称独一无二。由于宣纸有强烈的渗化作用，丰富的中国书画笔法和墨法都能在宣纸上淋漓尽致的表现出来。

中国绘画在唐以前是金碧辉煌、五彩缤纷的。自唐末水墨画出现，到了元代，这些色彩绘画为什么很快被水墨画全部占领，而且经历一千多年而不衰，其原因除了中国绘画美学思想的指导外，主要是笔、墨与宣纸这几种特殊的、独一无二的绘画工具和材料，以及水墨画的笔墨这种特殊的艺术形式所决定。

经过历代画家的创造，中国水墨画里的笔墨形式十分丰富。

首先，正、侧、顺、逆、卧、拖、泼、扫、点、提、战、顿、转、擦、疾、缓等等，这些笔法的运用，能创造出变幻莫测的动态，如古代创造的人物衣纹就有十八种描法、这十八种描法，后来又被花鸟画等其它画种所借鉴。中国画山水的笔法最为丰富，其中有画山石的皴法、画树枝的树法、画树叶的点法、夹叶法和尖叶法。从花鸟画各种画法来分，那就更多了，画竹有画干法、出梢法、画叶法；画叶法中又分为：个字叶、介字叶、分字叶、女字叶等等。此外还有丛竹法、丛柳法、行云法、流水法、翎毛法、嘴爪法、点睛法……总共有一百多种技法。然而，每个画家在运用这些技法时，由于他们素质、修养、爱好的不同，所创作出来的艺术作品就有差异。例如，任伯年的线条流畅、飘逸；吴昌硕的线条浑厚多变；潘天寿的线条挺拔、刚毅等等，他们的作品呈现出各自艺术面貌。即使同一个人在不同的环境和感情状态下，

所抒写出来的画作也是不同的。所以，中国画笔法的丰富性就不言而喻了。

“墨锭”从本身的性质来看，不但是黑色，其中尚有许多微妙的色彩倾向。好的墨锭所磨出来的黑色是那样的晶莹、透彻、光亮，但它又含蓄、内蕴。“墨分五色”，“墨有六彩”，历代画家通过艺术实践，创造出许多墨法，使墨色变化更为丰富多彩。如破墨法、蘸墨法、泼墨法、宿墨法、焦墨法。破墨关键在于一个“破”字，通过“破”，即打破许多单调画面，形成多变的情调，求得作品气韵之生动；蘸墨法十分神奇，只要一笔画过去，阴阳向背，立体、平面都是那样的协调，描绘的物象都是那样逼真。齐白石先生的虾的画法，足可证明这种墨法的精妙。黄宾虹先生善用宿墨法，他的作品是那样古朴而华滋。此外，还有墨色淋漓的泼墨法，墨色浑厚的积墨法和极具精神的焦墨法。这些墨法通过墨色的浓、淡、干、湿的变化，抒写出数以千计的传世佳作，使墨的功能发挥得淋漓尽致。

墨色与五彩色相对比，其高明之处在于不但变化丰富，更关键在于和谐，即使墨法变化十分强烈，但仍然是统一在和谐的黑、白、灰调子里。这些黑白灰调子通过墨法精熟，在宣纸上产生出千变万化的艺术效果，这比五色之间所构成的关系更为统一和谐。这就是中国画笔墨能以单调色彩胜过其它色彩的统一和谐的效果。

因此，在中国画论中对于重墨轻色做了这样的记载，“墨韵既足，设色可，不设色亦可”，“辅色之不可夺墨，犹宾之不可夺主”，“补笔墨之不足，显墨彩之精神”。足见笔墨的重要性。所以说，中国画笔墨形式的表现力之丰富是世界上任何其它画种所无法比拟的。

水墨工笔花鸟画有极大的发展潜力

水墨画是最能深刻揭示中国传统美学精神的画种，由文人画鼻祖王维创立以来，就成为中国画领域最富表现力的艺术形式。因而，“笔墨”这两字悄悄地成了中国画的代名词。色彩画让位给水墨画，青绿山水画让位给浅绛山水画。著名大画家的名声更多得益于他们的水墨画。北宋三大家、南宋四家都是以墨为主、以色为辅的；“元四家”全是水墨画大画家；吴门画派、新安画派、浙派、扬州画派、清代“四僧”，都是以水墨这种形式确立其地位。这足见“水墨”艺术形式生命力和历史地位，这对于献身于现代水墨工笔花鸟画的画家是极大的鞭策。

一千多年来，历代水墨画家在继承和发展水墨画的过程中，创造出许多表现手法，给现代水墨工笔花鸟画提供可借鉴的艺术形式。然而，许多传统创作手法尚未发展到尽头，还有许多可填补的空间。比如用水法，这是传统水墨画中的薄弱环节。实际上中国画对水的应用的重要性不低于笔、墨、纸、砚文房四宝的运用。这种方法到了近代蒲华才开始受到重视。而运水法能有大发展就是靠当代画家的探索与实践了。

随着时代的发展，中国画创作观念也随之发生了许多变化，所表现的对象也在不断更新，因而，画家们已经感到传统技法无法表达自己对新事物的感受。于是他们在探索、寻找更适合于自己创作的手法，以表达自身艺术语言。他们开始对某些技法进行创新，例如撞墨法，将画面上未干的墨块点上清水，使平整墨色产生出变幻莫测的墨象。又如揉纸法，将要绘制的宣纸，根据画面需要而进行整张或局部揉皱，然后铺展开，进行绘制。用这种方法画出来的画面效果麻而皱，可以更真实地表现树干、石块等粗糙物体的质感。在创造新技法过程中，有的还选用新的工具、新的材料进行创作。如胶矾法、加蜡法，这两种方法是利用胶水与矾水能使生宣变为熟纸，以及蜡不易吸墨的特点进行创作，适宜表现雨雪、月夜、浪涛等对象。又如压印法为了使所要描绘的物象更逼真，更自然，可利用某些自然现象，如树叶、树皮、胶合板等有明显纹理的物体，在纹理上涂颜色或墨水后，将宣纸铺在上面压印，构成图案和线条，最后渲染绘制。

我在创作现代水墨工笔花鸟画中，曾经成功地进行冲水法的尝试。冲水法，即在画面上的墨线或墨块未干时，用清水冲洗，使墨块中或墨线上未干的墨水被洗净，使线与块的边缘留下不规则的边缘线，让画面获得一种斑斑驳驳，犹如画像石、画像砖拓片那样的拙朴气质。使画面产生出富有新意的水墨工笔花鸟画雏形，再用勾勒渲染等工笔画技法描绘花卉、禽鸟，使工笔画严谨规矩与水墨画的写意精神糅合，形成别具一格，既有古意，又有新意的水墨工笔花鸟画。

将新技法糅入水墨工笔花鸟画中来，使画面产生与当代背景血肉相连的崭新艺术形式。但是，这些新技法与传统技法的创作目的是一致的。新的技法是注重画肌理效果，而传统中国画技法也讲究肌理的表现，如解索皴、披麻皴、大斧劈、小斧劈、折带皴等技法的形成，也是为表现山石土坡肌理而创造。为此，新技法的产生是传统技法发展的必然，它给中国画领域输入不少新鲜血液，使中国画更显出勃勃生机。但是，对于新技法的应用，要根据所表现对象质感与形态进行选用，决不能照搬照套，不能为肌理而肌理，或者笔墨不够肌理凑。应该使新技法成为中国画笔墨艺术的新层面，以增强画面表现力和艺术个性。

花鸟画的意境是传达画家的情感，反映那个时代人们的情思、趣味和审美理想。在当代花鸟画创作领域里，画家的情感已经与古代画家的情感产生根本的变化，因为当代的自然美和社会美都为我们提供了创造新的意境的现实基础。著名美学家、美术理论家王朝闻先生在《全国首届中国花鸟画展览作品集》前言中写道：“荷花、梅花在许多作品里成为带有普遍性的题材，这些题材的寓意和传统的审美观念是一致的。但不完全是洁身自好的君子的人格象征，更着重地表现了与时代精神相合拍的坚贞精神……即使是前人称为有富贵气的牡丹，在许多新作品里以其生动的自然美，成为自尊、自爱、自重的人格象征。”现代社会生活给画家提供无数创作素材，关键是画家能用现代人审美情趣，以敏锐的观察力和创作能力，在自然界中，在生活里，去寻找、去发现所蕴藏的美，去领悟这些自然美的含义，以自己艺术修养和传达能力进行艺术创作。画家只有对自然体验有独特的和由衷的感受，才有可能别有心裁地给花鸟传神，去表现画家的独创性，才会赋予花鸟画一种崭新的意境。

水墨工笔画与意笔画相比，工笔画具有更大的包容性。从历代绘画发展过程可以清楚看到，工笔画最善于吸收宫廷、民间、装饰美术、实用美术、工艺美术、雕刻、建筑以及世界上各种绘画形式的艺术精华，以完善、丰富和发展自身的艺术内涵。如极富表现力的敦煌壁画，在造型、色彩和构图形式上，融进了许多西域的艺术养分，使这座艺术宝库更加金碧辉煌。明清之际，一些欧洲耶稣会的传教士来到中国，也带来西方绘画艺术，外来绘画开始直接对中国传统绘画进行影响和渗透。这种渗透就是表现在写实的工笔画风上。在振兴当代中国画坛上，演出一幕幕创新喜剧；在数以万计的美术展览会上，展出一张张使人叹服的杰作；翻阅那密密麻麻的报刊、画册，一幅幅传世精品画作映入眼帘……在这些新作中，工笔画所占的比重是最大的。这些事实进一步证明，西方现代思潮冲击着中国绘画领域，工笔画又一次显示出适应性、可融性，能融入中西方新的构成因素、融合现代精神。不管是写实的工笔画，或是以抽象意味的工笔画，画家们都能运腕自如，别开生面。

中国水墨工笔花鸟画有着极大的发展潜力，让我们共同努力，使这朵艺术之花更加鲜艳夺目。我相信，六百多年来被冷漠、遗忘的画种，经过我们这一代画家的努力，会在中国美术史上补上这艰难而又辉煌的一笔。

该文全文刊载于：《艺术探索》杂志总第59期

《中国花鸟画》杂志1997年第三期

摘要刊载于中国美术家协会：《美术家通讯》1997年第二期

图 版

水墨工笔

目 录

传统的全面继承和独辟新径

——吴东奋的工笔花鸟画创作邵大箴 1

承古铸今 戛戛独造

——吴东奋水墨工笔花鸟画艺术贾德江 3

论水墨工笔花鸟画吴东奋 7

图版 水墨工笔

丹枫寒鸂	1
冰玉贞姿	2
柳塘春雨	3
冷香清艳	4
冷月双栖	5
墨梅	6
霜叶红于二月花	7
月出惊山鸟	8~9
竹 鸂	10
秋风啸瑟	11
密语	12
溪畔	13
春眠不觉晓	14
江心秋月白	15
湖畔	16
春静晓风微	17
冷 栖	18
轩 楹	19
晒羽	19
春归湖上	20~21
秋水	22
秋情	23
新声	23
阳光初抹	24
戴胜翠竹	25
香雪	26
犹有花枝俏	27
烟云湖上	28
春江晓雾	29
竹翠泉清	30
山地鸡声	31
雪海飘香	32~33
秋水无边	34
茫茫秋色	35
芭蕉双鸂	36

秋水和鸣	37
寒塘渡鹭影	38
秋果熟了	39
雪雁	40
接天莲叶	41
凝霜	42
已到重阳日	43
野塘秋趣	44~45
伴侣	46
蔗林交响曲	47
天凉好个秋	48
古榕新声	49
秋风	50
亭亭玉立	51
春风得意	52
天涯比邻	53
湖光悦鸟性	54
春江水暖	55
归巢	56
秋色满枝头	57
银装素裹	58
春江水暖鸭先知	59
竹外桃花三两枝	59
蝶恋花	60
秋水无声	61
红树林	62
红树林（局部）	63
鸣秋	64
醉秋	65
白孔雀	66
紫藤白鸂	67
竹 鸂	68
山雨欲来	69
墨梅	70
柳塘春晓	71
柳塘春晓（局部）	72~73
幽涧	74
鸂歌	75
独立寒秋	76
欲把霜翎斗霜色	77
待 饲	78
悠悠的岁月	79

果熟时节..... 80

秋声..... 81

夏韵..... 82

斜风细雨..... 82

春晓..... 83

红果树上..... 84

鸟自羞..... 84

饲..... 85

果鲜..... 86

晚秋..... 86

探..... 87

秋思..... 88

闲情..... 88

哺雏..... 89

孤影明月中..... 90

秋水湖上..... 90

浪迹天涯（局部）..... 91

月冷情深..... 92

绿荫..... 93

江花迎飞禽..... 94

果熟时节..... 94

闲立秋塘..... 95

君子之风..... 96~98

闲立寒塘一色秋..... 99~102

湖光春色..... 103~105

墨梅蜡嘴.....106

图版 两宋遗风

雉鸡寒梅图..... 109

白鹇山茶图..... 110

雪树寒禽图..... 111

仿宋人册页..... 112

仿宋人册页..... 112

黄槐情思..... 113

仿宋人册页..... 114

仿宋人册页..... 114

荷塘鸭趣..... 115

仿宋人册页..... 116

仿宋人册页..... 116

朝天歌..... 117

仿宋人册页..... 118

仿宋人册页..... 118

图版 丹青云锦

白描水仙..... 121

朝气满塘..... 122

朝气满塘（局部）..... 123

蜡嘴山茶..... 124

柱顶红..... 125

金萱石畔生..... 126

芙蓉秋艳..... 127

清趣..... 128

花仙映月..... 129

绶带菊花..... 130

长夏风情..... 131

菊花..... 132

仙人花..... 132

家家都在花丛中..... 133

金鱼草..... 134

刺桐花..... 134

孔雀牡丹..... 135

芙蓉..... 136

飞禽芙蓉..... 136

觅..... 137

泳..... 137

鸳鸯溪畔..... 138

图版 写意选粹

墨兰..... 141

梅..... 142

竹..... 142

松..... 143

墨梅..... 144

春江水暖..... 145

点缀春风只一枝..... 146

壮志凌云..... 147

紫气春来..... 148

绛英翠曼..... 149

沙暖睡鸳鸯..... 150

鹤寿..... 151

伴侣..... 152~153

鹏程万里图..... 154

图版 探索出新

古韵流芳..... 157

华夏流芳（局部）..... 158

华夏流芳..... 159

华夏流芳（局部）..... 160

古韵流芳..... 161

树荫..... 162

落..... 163

滩头..... 164

瓶花..... 165

抒放的藤蔓..... 166

秋红的山地..... 167

群鸡·蔗林..... 168

群鸡·牵牛花..... 169

新绿..... 170

吴东奋常用章..... 171

吴东奋年表..... 172~179



丹枫寒鹄 纸本 136cm×68cm 1989年