

主编 贾德江

中国现代油画

名家技法

精解

中国民族摄影艺术出版社

吴冠中

意象油画艺术





(局部)

野菊

1972 布面油彩
50cm × 40cm

总策划: 杨建峰 杨永胜

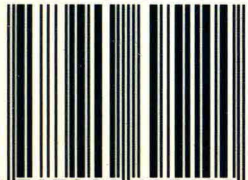
吴冠中的优势, 在于他始终在大地的怀抱里, 坚持着“风筝不断线”的艺术实践的原则, 终年像行脚僧似地走南闯北, 走遍祖国的山山水水, 不息地捕捉生活中活生生的新鲜感受, 从而使他的艺术始终保持着现实感性的活力, 时画时新, 似有无尽的矿泉开采不止。

中国现代油画名家技法精解·吴冠中意象油画艺术

图书在版编目(CIP)数据
吴冠中意象油画艺术 / 贾德江主编. — 北京: 中国民族摄影艺术出版社, 2003.4 (中国油画名家技法精解)
ISBN 7-80069-510-7
I. 吴… II. 贾… III. 油画—技法(美术) IV. J213
中国版本图书馆CIP数据核字(2003)第017928号

出版: 中国民族摄影艺术出版社
(北京市东城区和平里北街14号 邮编: 100013)
发行: 中国民族摄影艺术出版社
全国新华书店经销
印刷: 人民美术印刷厂
开本: 787mm × 1092mm 1/8
印张: 3.5
印数: 1-5000 2003年4月第1版 第1次印刷
书号: ISBN 7-80069-510-7/J·332
全套10册定价: 480.00元

ISBN 7-80069-510-7



9 787800 695100 >

主编 贾德江

中国现代油画

名家技法

精解

中国民族摄影艺术出版社

吴冠中

意象油画艺术



吴冠中

编辑人语：

二十世纪末期，中国画坛风起云涌，在纷繁多变的艺术浪潮中，吴冠中教授以他富于个性色彩的绘画和艺术主张，成为当今画坛最引人注目的人物。他的实践和理论影响了和正在影响着当代人和后继者，他的名字和作品在中国美术界已经成为创新的标志和象征。在丰富的中国绘画宝库中，他的既有功力又标新立异的绘画语言，无异将成为新传统的一部分。

在中西艺术间架一座相互理解之桥，是吴冠中教授毕生的艺术追求。他自三十年代师从潘天寿、林风眠等大师学习中国传统绘画，四十年代考取公费赴法国留学。这个如饥似渴地吸取中西艺术营养的莘莘学子，于一九五〇年学成回国，将其艺术之根深蒂固地扎进民族的土壤里，为建成「理解之桥」，进行了半个多世纪的辛勤构造。

他是极重视技巧和技艺的人，又是中国画界最注重形式语言的画家之一。他崇尚「一语不惊人死不休」的原则，呕心沥血地寻求最有表现力的语言。将中国传统绘画的意境美和西方绘画的形式美融会贯通，是吴冠中教授鲜明的艺术个性。他超越传统的表现，把握传统的艺术精神和审美理想的深层奥秘，立足于中西艺术相通的形式规律上求变化，求创新。他的油画，具西方绘画丰富的表现力，又饱含着民族的感情；他的国画，有传统绘画的笔墨意趣，更充满着时代的精神。几十年来，他毫不松懈地、默默地为此信念耕耘，不管在油画或水墨画上，他都走出了一条属于他自己的路。这条路，具有不同寻常的意义：他是代表着中国几代苦苦求索者的理想，是从中国的土地上走通了一条走向现代、通向世界之路。



著名油画家吴冠中简介

■ 吴冠中

- 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年调往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、韩国以及香港、台湾、澳门地区展出。
- 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。

中国现代美术史上的吴冠中

水天中

补天 1992年



女裸 1994年

佛 1983年



佛山松石 1998年

吴冠中生在1919年。这是中国现代史上具有重要意义的一年，中国的知识分子在欧美风雨的吹拂下，开始了追求科学与民主的漫长路程。而中国艺术和西方艺术也开始了它们互相沟通、交流的新阶段。吴冠中进入国立艺专时，西方的绘画已经在中国建立了相当牢固的地位，那是通过了几个不同阶段才建立起来的。第一个阶段是欧洲传教士和商人把西方绘画带入中国，引起中国人的惊叹。这一阶段的代表性人物是郎世宁、王致诚、艾启蒙等欧洲传教士。在中国人中间，虽有同一时代的广东油画家关作霖和稍后的林呱（关乔昌）这样的先行者，但他们的活动并没有进入艺术圈内。倒是康有为、薛福成这些文人对欧洲绘画的介绍，在知识分子中间留下相当广泛的印象。第二个阶段则以许多年轻的艺术家从海外学艺归国为标志，他们的归来使中国出现了一种不同于传统文人画家的、从事绘画创作的知识分子。他们播下了艺术新品种的籽，也引发东方和西方、古代与现代的矛盾和争论。从李叔同到刘海粟、林风眠、徐悲鸿，是这一阶段的代表性人物。第三阶段是西方绘画在中国已经落地生根，传统绘画和西方绘画的画家，都必须以自己的艺术创作而不是以自己的高谈阔论去证明自己所从事的艺术的价值。传统绘画吸收外来

因素和西方绘画建立民族特色，已成为这一代画家无法回避的课题。绕过这一难题固不失为一种方便的选择。但对于富于创造精神的艺术家来说，他们更愿意跃入生活和艺术矛盾的漩涡一展身手。吴冠中是林风眠的学生，他属于这一阶段的代表性画家之列。

刘海粟、林风眠、徐悲鸿开始学画时，中国美术教育的情形与1936年吴冠中进入杭州艺专时大不相同。当时中国还没有一所传授美术的专门学校，不满足于师徒相传的传统绘画教育的青年，只能自己去摸索追寻理想的艺术门径。甚至他们的理想也是模糊的，刘海粟在周湘的“布景画传习所”学画三月，便有勇气创办“上海图画美术院”；徐悲鸿初到上海，进入刘海粟的上海图画美术院学习，后来宣称这是由于“诚懿之愚，惑于广告，茫然不知其详……鄙人于此野鸡学校，固不识一切人为师也”；颜文梁为了求得油画表面“发亮”的效果，曾在水彩画上涂胶水、涂蛋白，用菜油、蓖麻油、瓷漆、桐油调和颜料。从这些早期西画家学画时的小插曲，可以想见20多年间两代人学艺的不同起点。

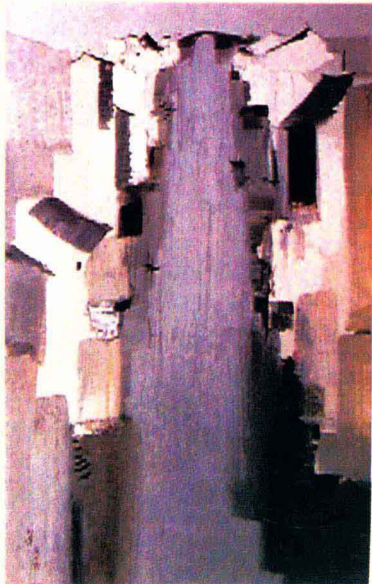
吴冠中到杭州学画时的国立艺专，“从授课方式和教学观点的角度看，当时的杭州艺专近乎是法国美术院校的中国分校……塞尚、凡·高、高更、马蒂斯、毕加索……我们早就爱上了这

些完全不为中国人民所知的西方现代美术大师”。他到巴黎是1947年，林风眠、徐悲鸿的老师们已成昨日黄花。但他到巴黎后的心境和学习经历，他学成归国时以艺术报国的志向，却与他的前辈大致相同。在历史上，20年只是短暂的一瞬。但中国现代绘画正是在这20年中出现了很大的转变，整个社会环境更发生了天翻地覆的变化。他的老师们当年所倡导的艺术，已经不被社会认可。正是在这样的形势下，他被分配到中央美术学院当教师。“我多么想将西方学来的东西倾筐似地倒个满地，让比我更年轻的同学们选取”。但50年代的中央美术学院不是30年代的杭州国立艺专，就在吴冠中被看作资产阶级形式主义堡垒的时候，林风眠、庞薰琴、倪貽德在杭州国立艺专绘画系检讨他们以资产阶级形式主义毒害青年学生的过错。这些教师表示要改弦易辙，以执行新的教学计划的实际行动来“赎罪”。与林风眠等人素有不同艺术观点的徐悲鸿，也在检讨自己：“未能接近大众”的缺点。在这种形势下，认为美术院校教学的主要任务是认识、理解对象的美感，分析、掌握构成美感的形式吴冠中被调离美术学院，也就算不上是什么奇

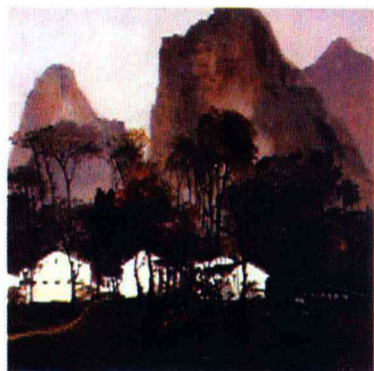
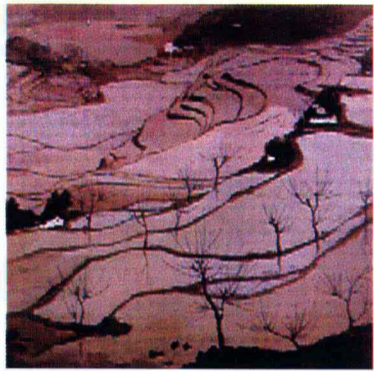
03

吴冠中·意象油画艺术

忆故乡 1996年



水田 1973年



桂林山村 1972年

怪的事了。

吴冠中有过多次选择的机会。第一次是在他17岁时，他在科技和艺术之间选择了艺术，“毅然转入杭州艺专”，“从此陷入茫无边际的艺术苦海”；第二次是在他30岁时，在巴黎和北京之间，他选择了北京，三年公费读完之后，虽然怀着尖锐的矛盾，但终于断然谢绝了苏佛尔教授替他申请延长公费的好意。前两次选择把他带向第三次选择，这一次比前两次选择要复杂得多。在30多岁的吴冠中面前，走哪条道路，并不只是他个人艺术旨趣所能决定的。他必须在艺术理想、个人前途、社会需要和政策所容许的诸多因素之间，寻找一条可以发挥自己一技之长的道路。事过境迁，今天的青年艺术家也许很难体会当时的画家所面临的困惑。但想想吴冠中的老师潘天寿画农民缴爱国粮，方干民画军事学院毕业考试，也就会知道30多岁的吴冠中有多少勇气和固执。吴冠中毕竟是吴冠中，“我实在不能接受别人的‘美’的程式，来描画工农兵。逼上梁山，这就是我改行只画风景画的初衷”。第三次选择，吴冠中不改变自己的艺术理想，他宁愿忍受冷落和寂寞，也不放弃对美、对形式的追求。在此后的20多年间，他不是那种被广泛宣传引人注目的画家。但吴冠中生活在20世纪的中国，他不能对广大观众

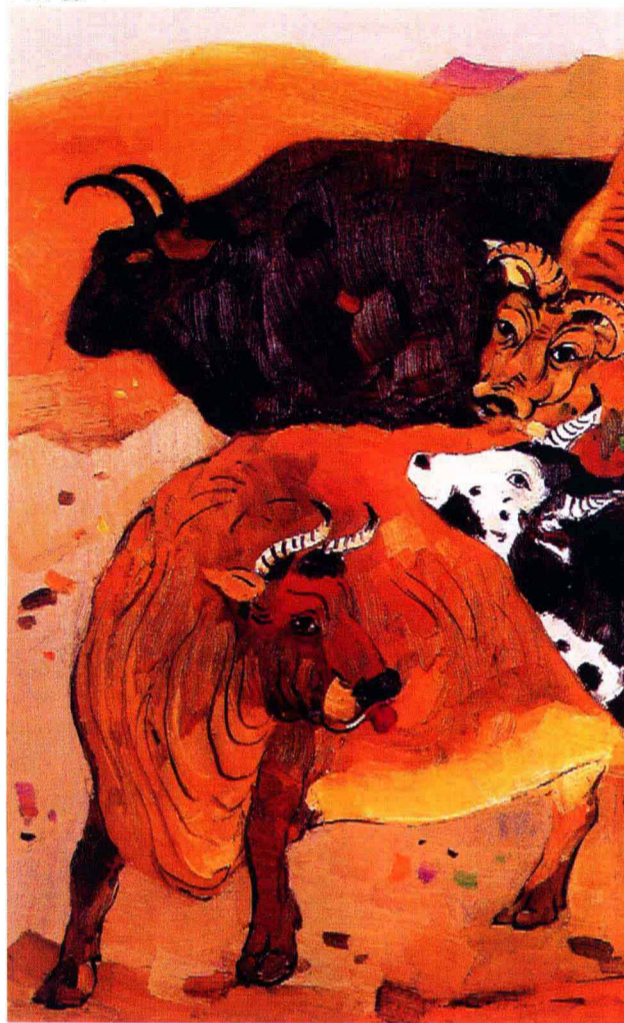
的艺术趣味置之不理，“群众点头，专家鼓掌”便成为自我审视的标准。这里的“群众”是他的乡亲，是山乡的老大娘或者南国海滨的渔民，而“专家”，他想到的是在巴黎的同行老友。他从未表示过要让中国传统绘画的“专家”对他的作品予以认可。这是值得注意的。有人指出，这种想在群众和专家的艺术趣味之间取得平衡的良好愿望，很可能搞得两头不落好。但吴冠中自得其乐地从什刹海边的斗室走向全国，“30个寒暑春秋，我背着沉重的画具踏遍水乡、山村、丛林、雪峰，从东海之角到西藏的边城，从高昌古城到海鸥之岛”，为了画画，他住大车店、渔家院子、工棚、破庙，啃干馒头、喝凉水，数十年风雨兼程，他与普普通通的群众建立了紧密的感情和心理联系。如果有人因为吴冠中在艺术上的选择进而视他为脱离人民、疏远生活的画家，只能说是他对吴冠中缺乏最基本的了解。

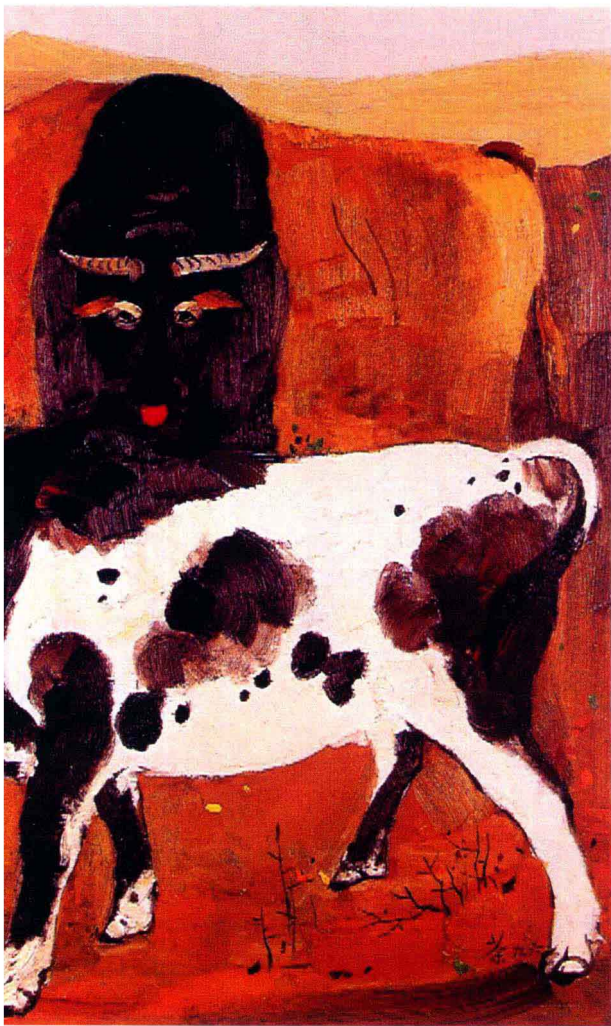
当吴冠中在“群众点头，专家鼓掌”的原则指引下，寂寞地追求风景画的形式美感时，大多数中国画家走的是和他不同的道路。60年代初，他与董希文一起去西藏写生，他们都获得许多新鲜感受，带回来许多写生作品。但他的作品却不像董希文的西藏写生得到广泛的介绍。这里当然有种种因素在起作用，其中有一点是他们的写生有不同的出发点和追求。在50年代的油画家之中，吴冠中和董希文都是比较注意绘画性、表现性的，但董希文把这些作为表现社会、历史含义的手段，西藏的人和自然的美，不是他西藏之行的目的，他的目的是为《春到西藏》、《千年土地翻了身》这些具有政治主题的作品积累感情和形象素材。而吴冠中更注意形象意境和形式美构成。我们拿他的写生如《扎什伦布寺》和董希文的写生相比较，就可以感受到他对形式节律的感受和追求。他对那种认为凡是写生、描写或刻画具体对象的都是“习作”，只有描摹了事件、情节、故事的才算“创作”的观念十分反感。他的这种艺术思想之不合时宜，随着60年代社会形势的急骤变化，越来越显得突出。客观地讲，身在60年代中国的画家，没有哪一个不曾受到当时社会政治气氛的影

响和感染。大家力图追赶不断变化的政治形势，感叹自己原有的艺术观念和语言无法适应眼前的生活。有不少已经具有个人艺术面貌的画家，改变原有的手法和熟悉的题材，朝狭窄的“时代风格”靠拢。这种发展的极致便是那些表现“反修防修”、赞颂“无产阶级文化大革命”的绘画的出现。抛开这一类绘画不谈，以历史的眼光看60年代的绘画，能够代表当时中国社会精神的绘画绝不是吴冠中的风景作品，但文化大革命中的吴冠中，在“背朝青天，面向黄土”参加劳动之余，仍然在“天天看惯了的、极其平凡的村前村后去寻找新颖的素材……摸索形式美的规律和生命的脉络”。有相似心情与行动的画家不止吴冠中一人，石鲁在这方面有更强烈的表现。如果从日常生活的角度看待他们在60~70年代的特殊表现，无非是一些性格坚定的人对自己感兴趣的事物的迷恋；而从艺术史的角度看，他们代表着人类在一切反艺术、反人性的时代对于艺术和美的执着追求。正是靠这些艺术家，在艺术活动受到打击和压制的时候，维系艺术的传统精神于不坠。

一个画家的形象，只有在作品与观众进行了交流，并给观众留下某种情感印象时才能形成。在现代中国画家，吴冠中与董希文、王式廓、石鲁、罗工柳、古元辈相若。吴冠中、石鲁、古元同年出生，他们几个人在中国现代美术史上都具有不能忽视的位置，但他们艺术成熟、定型的年代却不相同。古元在40~50年代就已是著名版画家，此后他继续从事版画、水彩画创作，但他的主要作品的风格并没有显著变化；石鲁早逝，60年代是他的绘画创作成熟和全盛年代；吴冠中开始绘画创作的时间和他们相同，但能代表他的风格的作品，是在80年代才出现的。他们三人作品的题材和绘画语言都不相同，这种差异的原因除了他们个人的性格、学养和艺术追求不同外，他们的创作也散射着不同年代文化气氛的反光。古元以质朴、浑厚的手法表现了革命岁月难忘的场面，《人民的刘志丹》、《人桥》、《调解婚姻诉讼》、《减租会》等作品，是毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》精神在美术创作方面的体现，是40年代时代

五牛图 1996年

鲁迅故乡 1977年
梦巴黎 1989年



黄山 1975年



精神的记录；石鲁从拘谨的写实转向慷慨激越的写意，是在50年代之后。他画中的黄土高原、华岳奇峰、傲岸倔强的花草，连同他那由朴厚转向奇险的皴线，堪称60年代长安风骨；80年代是中国人民穿过炼狱之苦的活跃、明朗的年代，时代气氛恰与吴冠中作品的整体情调相谐。“波洛克的狂肆洒泼出现在第二次大战的灾难之后，冠中的自由挥洒出现在文化大革命灾难之后，经历大摧毁，生命显现出蓬勃新生如醉如狂的激情，也是自然的吧”。吴冠中属于以后的年代。

吴冠中属于80年代。因为到80年代才有了发挥他艺术才华的环境，因为他的艺术与80年代的中国相依相契，因为我们从他的创作感受到80年代中国人对美的自由追求。还在文化大革命没有结束之前，吴冠中已经在艰难的条件下画油画风景了。虽然恶劣的政治压力曾中断了他的艺术活动，但使人惊奇的是他不像同年龄的许多画家那样，需要一个苏醒、恢复期。从70年代起他一口气不歇地向前走，创作了好多乡野风景。《野菊》(1972)、《山间春》(1974)、《紫竹院公园》(1977)、《渔家院》(1977)、《小院春暖》(1976)、《苗圃》(1976)等画，充满了清澄质朴的韵味。这些画中往往遍布草木枝杈，他有时用斑驳的笔触，有时用细挺的刀锋或笔杆来画出错落有致的线条，使朴素的乡野景色充满生意，它们成为吴冠中风景画中的特殊符号。70年代后期，江南水乡的粉墙黑瓦“回到”他的画幅之中。《绍兴》(1997)、《故乡小巷》(1981)等画将江南民居组织成明快而变化微妙的节奏，画面上大片墙壁构成灰白色调，似是在故里的怀恋中渗入了郁特里罗式的情思。80年代中期的《江南村镇》、《家》等画，依旧是粉墙、黑瓦、蓝天、灰地，但已不再有郁特里罗怀旧的沉思，古老的水乡景色增添了前所未有的动感，宁静的屋宇似将与水波、飞燕一齐飞动，从来没有哪位画家以这种独特的方式表现过古老的水乡景色。

80年代吴冠中油画风格的变化，是与他在中国画创作的创新同步出现的，这种超越于题材特征的中国韵味，是画家同时耕耘于油彩、水墨两方园圃的收获。中国油画家之中有许多人

兼擅水墨，但像吴冠中这样始终坚持齐头并进的画家却极少。他认为“油画的民族化与国画的现代化其实是孪生兄弟，当我在油画中遇到解决不了的问题时，将它移植到水墨中去，有时倒相对地解决了。同样，在水墨中无法解决时，就用油画来试试……”在他的作品中，可以看到一些同一题材、构图而以水墨和油彩两种形式画成的两幅作品，他以这样对比、移植的方式，不断地丰富两种工具材料、两种绘画形式的不同表现力。他认为“吾道一以贯之”。欧洲古典画家有用油彩和版画(或素描)绘制同一作品的，但他们的版画(或素描)是油画作品的准备或复制；19世纪俄国风景画家列维坦曾同时在两幅画布上画同一幅风景，但像吴冠中这样，从建立在两种不同的文化基础上的两种绘画媒体间，寻求绘画语言的沟通和移植，确乎是创造性的试验。

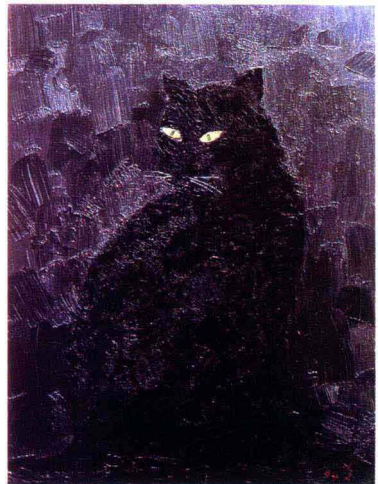
1989年春天，吴冠中以70高龄再访巴黎，这次旅行的收获是一批描绘巴黎风情的油画。这批风景画在同年9月展出于东京，观众看到了以中国人的眼睛和韵律描画的法兰西文化情调。这些清逸淡雅的作品，显示出吴冠中在油画语言的发挥和中国式的诗情创造上已臻“着手成春”的境界。

吴冠中“回归”水墨，是在文化大革命之后，1979年在中国美术馆举办的个展，让观众第一次看到他的水墨画，这是一个洋溢着生命的光彩和生命的活力的天地。《山村》(1977)中满目新绿的芋头叶芽，《笋林》(1979)中破土而出的遍地新笋，虽然作品表现大自然生命的萌动，在同时代中国观众心目中，即引发很多历史的、社会的联想。进入80年代之后，他的画笔越来越轻快有力，他从各种不同类型的对象身上抓取生命运动的旋律。70年代末在湘西、重庆所画的风景还保留着早期绘画的风味，1980年画的《渡河》、《根》，1981年的《桑园》、《流》，到1982年的《春雪》和1983年的《汉柏》等，显示画家已经找到了一条属于他个人的风格路径。这是一条由清丽、工谨向欢快恣肆发展的道路。到80年代中期，吴冠中到达具象与抽象的临界线。《松魂》(1984)、《大江东去》(1985)、《春山雪霁》(1986)这一批作

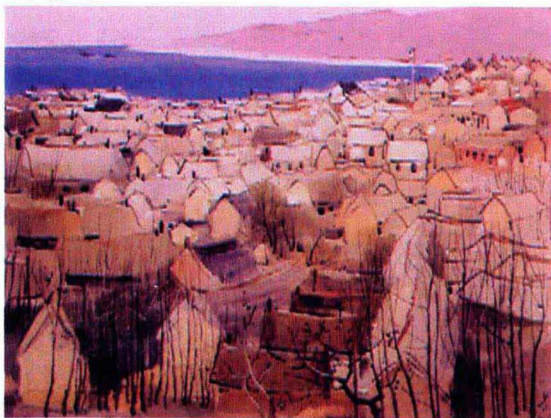
品标志着吴冠中风格的成熟。

《松魂》的创作始于80年代初，他曾登泰山，为传说是秦代古松的“五大夫松”(是清代在“五大夫松”旧地重植者)写生传神，但现实生活中的“五大夫松”没有他所想象的那种气势。后来又画了巨幅的“五大夫松”，仍然没能使他自己满意。一个偶然的机缘，他从“五大夫松”想起了罗丹的《加莱义民》，坚毅不屈的自然界勇士与坚毅不屈的人类历史上的勇士两种形象在他心灵中撞击融合，他所酝酿的不再是具体的树木，而是体现着某种人格力量的生命运动。“我想捕捉松魂，试着用粗犷的墨线表现斗争和虬曲，运动不停的线紧追着奋飞猛撞的魂。峭壁无情，层层下垂，其灰色的宁静的直线结构衬托了墨线的曲折奔腾，它们相撞相咬，搏斗中激起了满山彩点斑斑，那是洪荒时代所遗留的彩点？”从画家本人的创作笔记中，我们清楚地了解到在这幅“已偏于抽象”的作品创作的全过程中，他从来不曾离开中国传统文人心目中松树的精神力量去单纯考虑它的形式构成。吴冠中常常提示自己保持“风筝不断线”，即作品与现实生活的联系，绘画形象与自然物象的联系不能中断。他担心《松魂》“已濒于断线的边缘”，从绘画形象的角度看似乎是如此，但从对描绘对象——松树的理解和表现看，《松魂》仍然是十足的中国魂：数千年来，中国的诗人和画家就是这样观察、想象、评价松树的性格、力量和灵魂的，吴冠中并没有脱离这条思路。但他的“担心”绝不是空话，《松魂》之后，吴冠中确实“濒于断线的边缘”而

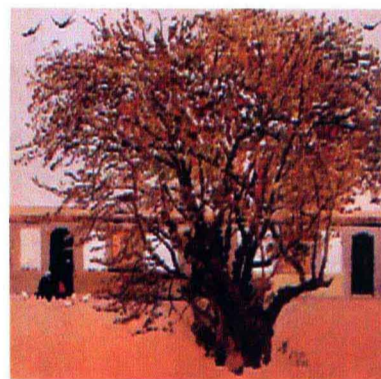
猫 1994年



渔村 1976年



乡村 1992年



房东家 1972年

止步。以他喜爱的山岳和树木来比较，80年代中期以后，这类题材的绘画处理在不断发展，但大都循着“减法”的趋势走。1987年的《彩山》，1988年的《山村》和《戒台寺卧松》在整体构成和点线运用上，比80年代中期诸作显得更为精练和精致，但就抽象性因素而言，并不比《松魂》、《春山雪霁》走得更远。1979年画的《卧佛》和1988年画的《阿旃陀佛》，也能看出类似的发展，两幅画的题材、构图大致相似，《卧佛》画的是四川大足石雕，画面上有着较多的“物质性”，经过十年岁月的冲洗，这种“物质性”在《阿旃陀佛》中已所余无几。画家用极度简略的细线、淡墨勾画了一个充盈着精神性的梦幻世界。

它不一定是佛陀“永生常乐”的境界，但我们可以品味出画家在艺术探索跋涉中的觉悟。画上题有这样一句话：“常梦印度AJANTA”，吴冠中在经历了长期、大量艰辛繁重的写生活动之后，终于进入了另一个艺术世界，他像画史上的那些中国画家那样，在画室里回味、想象、放笔直写。这种自由却是他走南闯北、东寻西找、上下求索之后才得到的自由。我再次想到宗白华先生所欣赏的一段话，那是一位诗人谈美的创造之艰辛，我们可以借用来理解吴冠中的艺术道路。这位诗人认为诗并不像大家所想象，不是情感，而是经验，“单要写一句诗，我们得要观察过许多城许多人许多物”，得要亲身经历种种不同的情感体验，“可是单有记忆犹未足，还要能够忘记他们，当它们太拥挤的时候；还要有很大的忍耐去期待它们回来。因为回忆



走进荷塘 1996年

本身还不是这个，必要等到它们变成我们的血液、眼色和姿势了，等到它们没有了名字而且不能别于我们自己了，那么，然后可以希望在极难得的顷刻，在它们当中伸出一句诗的头一个字来。”当中国观众在20世纪90年代欣赏吴冠中自由轻快的笔墨时，很少人会同时想到他所经历的一切，曾经激励过他的希望和热情，曾经使他流汗的攀登和跋涉，还有使他流泪的横暴和幻灭……熊秉明说吴冠中是“画幸福的画家”，但画幸福的画家所经历的绝不只是幸福，甚至可以说正因为他有过太多的经验、记忆和“忘却”，他艺术中的幸福才显得那样丰厚和自然。

作为画家的吴冠中，也是一个有独特贡献的美术评论家。他本来就有

出色的文笔，那是像泉水一样喷涌而出的思绪，并不曾经过着意修饰。他写的评论，由于基本见解来自丰富的创作实践，更显得明晰、锐利、一针见血。1978年以后，他接连著文，论述绘画形式美和抽象美在美术创作中的重要意义，并且对美术创作中“内容决定形式”的命题提出质疑。如果以哲学教科书的尺度去衡量，也许能找出一些论证欠充分，推理不严密的地方。但如果看理论文章对美术创作的积极影响，看理论文章对开阔美术家思路的作用，80年代中国美术理论领域里，吴冠中的地位是不可忽视也无可替代的。吴冠中的成就，最使美术史家注意的一点是在他身上重现了一个有独立思想、有独立人格、对自己的时代和人民满怀热情的画家形象。

吴冠中是以画家的身分登上现代中国画坛的。作为半个世纪以前去西方学画的留学生，他是能够完全摆脱西方美术院校画室、模特儿而不影响绘画技能发挥的人物。在他之前有许多留学欧美、日本归来的画家都曾学得可观的油画技巧，不过他们一旦脱离学院型的画室和模特儿，油画技巧便大打折扣，前后作品判若两人。向往“油画民族化”的油画家数量也不少，在这方面真正有所进展的油画家却并不多。吴冠中在油画创作上的贡献是在保持油画本身表现力的前提下，画出了一批中国风味的油画。

吴冠中对传统中国绘画的贡献，

是走出了一条不受传统程式拘束的融会中西的道路。他不以文人画的继承者自居，不以传统笔墨的继承者自居，在无所顾忌、无所约束的心态下画出了具有中国艺术精神，而非中国艺术形式的作品。

但他并没有抛弃传统笔墨的精神。他在传统笔墨形式如皴法之外，对线和点的表现力作了新的拓展，他创造出了新的水墨画节奏，因此也就拓展了现代观众的审美趣味。这种新节奏的核心是表现生命的运动。

这样，他给后来者展示了一个新的可能性——不刻意摹古，不刻意追随历史上的大师，也有可能创作出有十足中国风味的绘画。而我们从来认为离开古代大师的具体形式，我们就会失去绘画的民族特色。

吴冠中也是中国现代绘画史上最强调形式、形式美、抽象美意义的画家。在他之前，没有哪个画家对这些问题作如此直截了当的透彻阐述；在他之后，虽然新手如林，但他们在艺术实践方面还没有超越吴冠中所曾探讨过的问题的范围。

吴冠中对自己的艺术并不满足，他认为自己的创作“从造型艺术角度看，不成熟，经不住锤打”。但他的勇气、韧性和热情，弥补着那些不成熟的方面，对于一个艺术家来说，他具有许多中国画家所缺乏的那种对生活 and 艺术的不懈的热情。

英国乡村酒店 1992年





彩面朝天 1998 布面油彩
100cm × 80cm

吴冠中教授有句名言，叫做“风筝不断线”。他将他的作品比之风筝，他说：“我所追求的形式美也罢，抽象美也好，是重视其间含蓄的某种意境的。将作品比之风筝，风筝必须能离地升空，但风筝不能断线，这线，是作品与人民感情间千里姻缘一线牵之线，是联系了作品与启示作品灵感的母体之间的线。我也往往踩在断线与不断线的边缘，但仍愿立足于不断线的范畴里。”这个内心独白，是经历了风风雨雨的艺术家的写照，仍然对艺术怀着真诚的写照。

点线迎春

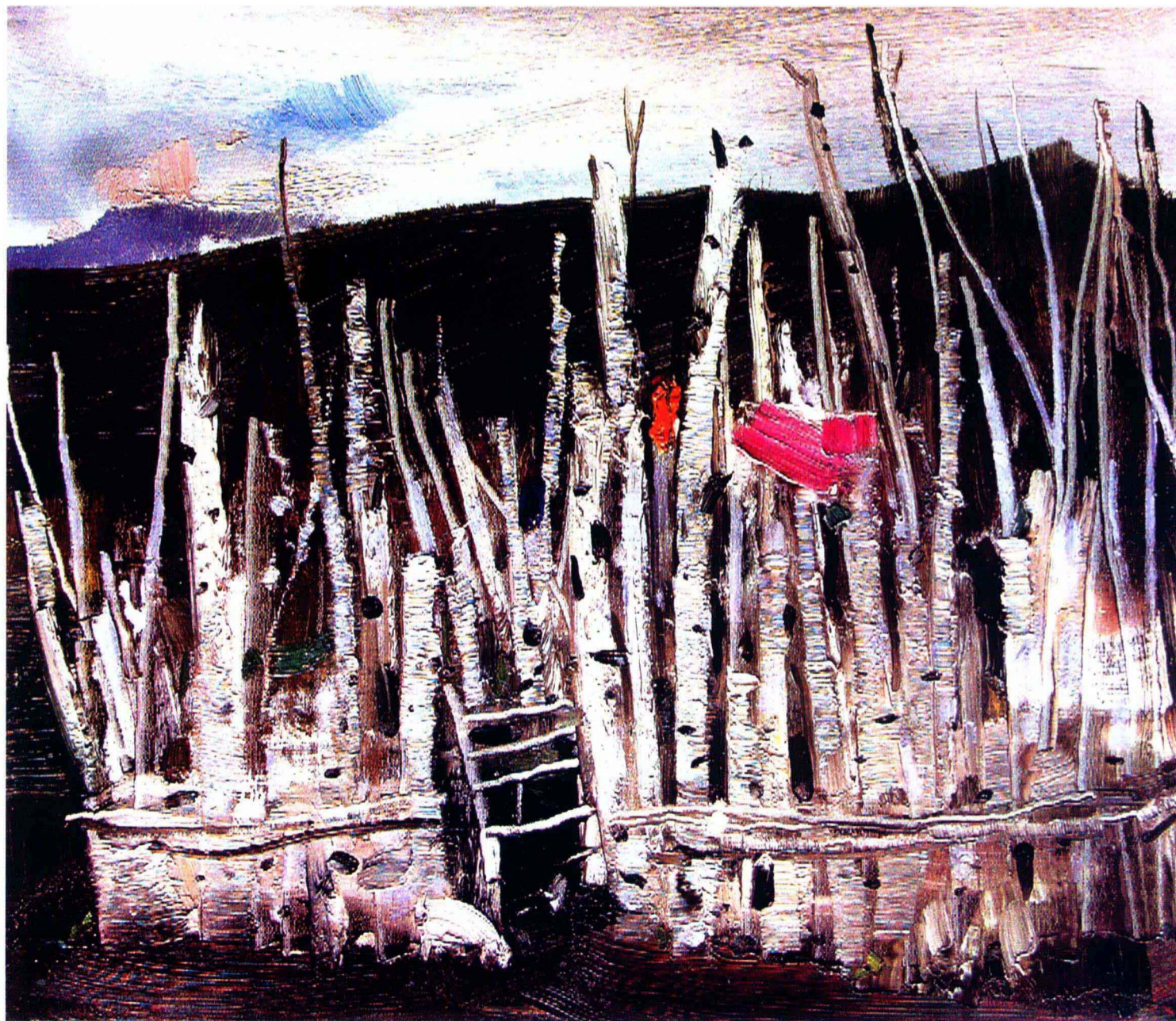
1997 布面油彩

54cm × 73cm

>> 吴冠中教授画《点线迎春》，首先是因为他发现了树型的“线结构”蕴藏着一种勃勃的“生机”。他手中画的是具象的树，心中想的是抽象的线。也许现场的树并不那么繁盛，只要让他发现了这一抽象要素和他要表现的主题之间的这种关系，他会千方百计地把母题的“线”和“主题”生机之间的这种关系抓出来，并加以放大和夸张。他设置了灰暗色的背景，让线像交响乐中的旋律在尽情弹奏，各种色点如跳动的音符作和声共鸣，观赏这幅画作使人禁不住陶醉在这春回大地的乐曲声中。



>> 此作所取的抽象形式要素与上幅作品相仿，不过画家把节奏放慢，透出了更多的空间，而且加上了更多的调节因素，使画面趋向于深沉而低音回响的大提琴协奏曲。可以看出，艺术家在具象景物中寻求抽象形式要素的美，并以此加强感染力的良苦用心。



羊圈

1998 布面油彩

46cm × 61cm



嘉陵江上 1997 布面油彩
150cm × 150cm

^ 吴冠中绘画的题材，来自“生活的美感”。他“喜欢鳞次栉比密密麻麻的城市房屋或参差错落的稠密山村，美就美在鳞次栉比和参差错落”。《嘉陵江上》显示了这种美感的经营意匠。城镇是人类与土地结合的精华，每个城镇都凝聚着不同的人文气息和宝贵的文化品质，吴冠中找到了表现不同城镇的结构形式。他所描绘过的这些城镇，都将给我们子孙后代与世界留下光辉的记忆，也将成为中华民族永久的财富。



吴冠中立足本土，用自己的艺术沟通西方现代艺术，又用西方现代的形式构成来驾驭并突出绘画中的东方神韵，这种对传统逆向继承进行杂交所产生的新生儿，是西方结构美与东方意境美的结合，是两种审美体系的结合，从而使他的绘画具有形式的活力，变幻出无尽的新风貌。

1973 布面油彩
61cm × 46cm

紫竹院公园



山花 1998 布面油彩
80cm × 100cm

<< 19世纪法国印象派风行，取代了浪漫主义之后，传统的印象派画家们执衷于户外写生，通过这种方法来捕捉色彩与阳光。吴冠中也继承这一传统，喜爱背着画架串连于名山大川之间以师法大自然，捕捉瞬息的印象以替代物象的永恒形式。正如上一代的印象派一样，吴冠中的户外写生作品发展成光影与气氛，反映色泽与线条。



<< 如果说法国印象派一些大师们的作品后期演变成光与色之作，那么吴冠中的作品近期演变成成为光与线之作。印象派诸大家一再发展出鲜明的色彩节奏，而吴冠中作品已走上比较注重黑白虚实空间境界，成为用色最少而用线最丰富的画家。

邻里 1998 布面油彩
61cm × 69cm

1996 布面油彩 红蜻蜓
46cm × 46cm

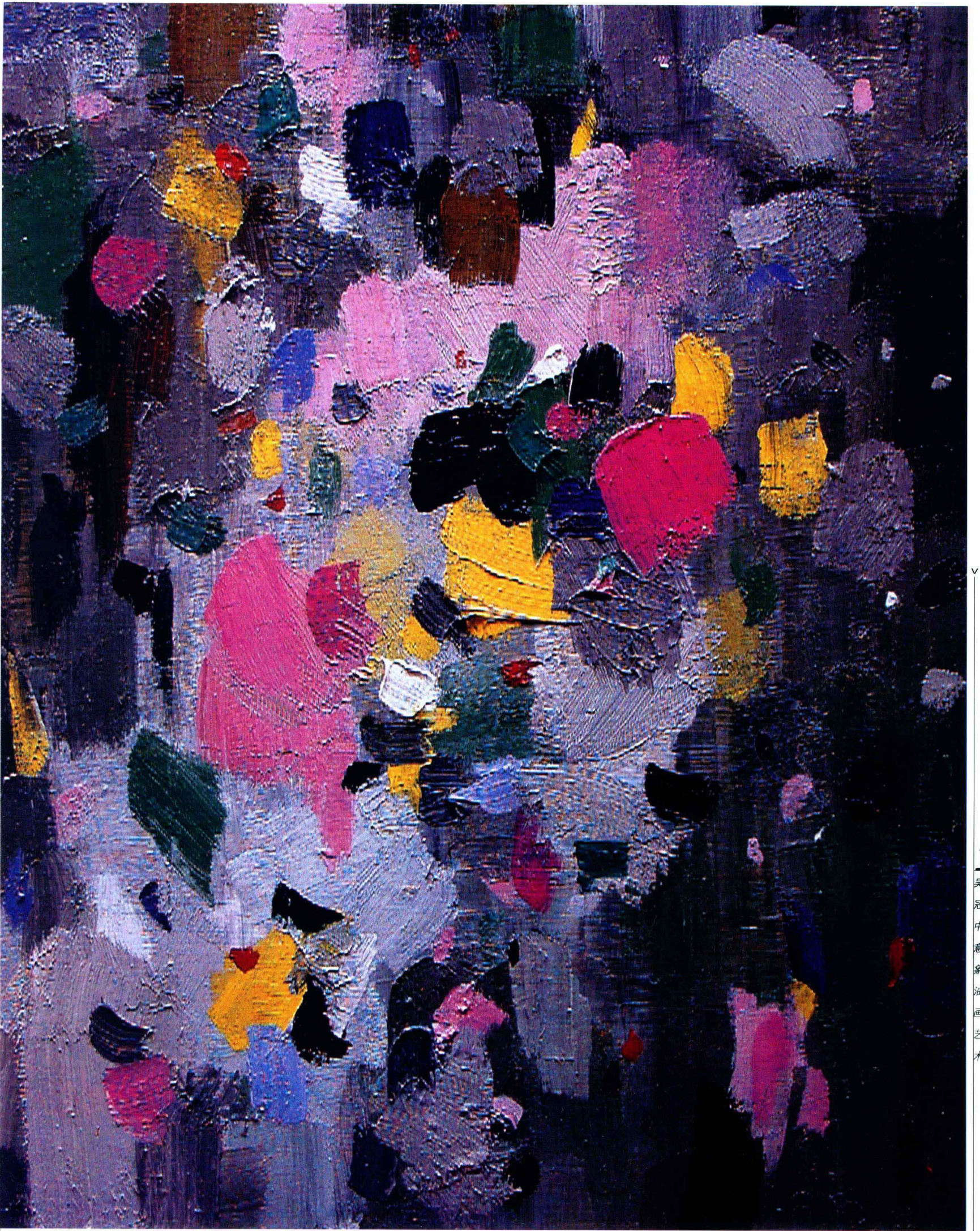


>> 吴冠中的荷毫无古人之套例，每幅作品都以我行我素的形式表达自己的心境。“亭亭独立烟波冷”中的《红蜻蜓》是作者自己吧？画的是枯荷，读出来却是于无声处的惊雷，不由心颤！

>> 吴冠中的水墨和油彩，既是不同品种的轮作，又是探索过程的接力。他常常在画了油画和素描之后，再反复画同一题材的国画。如《荷塘春秋》、《红蜻蜓》，除油画之外，他还画了不下十几个稿本的水墨。很明显，这两幅油画荷花作品借鉴了中国画的表现方法，甚至是中国文人画的传统和情趣。



1996 布面油彩 荷塘春秋
93cm × 72cm



缤纷 1994 布面油彩
41cm × 32cm

^ 他画里并不是只有黑色白色和银灰色。当他将黑白综合为一体之时，又有与黑白对称的七彩缤纷的各种彩色。但它们从不喧宾夺主。它们往往是以苔点或色块或色团的形式，衬托生命里黑白的基调，让生命增加一些色彩，却绝对不会失去生命本有的深沉与庄严的质性。



桂林 1996 布面油彩
43cm × 88cm



^ 吴冠中在油画作品中传达着一种空灵的油画效果，画面所呈现出空间的视觉效果与中国古代文人画家所要求的虚实相生或者画外之意都能相契合。这种以要求视觉形式为前提的观念，曾经在大陆地区引起颇大的争论，对吴冠中而言，却是执着的坚持者：“我作风景画往往是先有形式，先发现具形象特色的对象，再考虑其在特定环境中的意境。好

比先找到有才能的演员，再根据其才能特点编写剧本。”吴冠中作品中显露出对于物象的转换的高度企图，换句话说，由他所观察的自然对象，必定要经过几次的提炼才能得到画面中所需要的准确效果。因此，他的作品中包藏着设计性的意味，对于构成元素的安排和布置是精心设计过的。