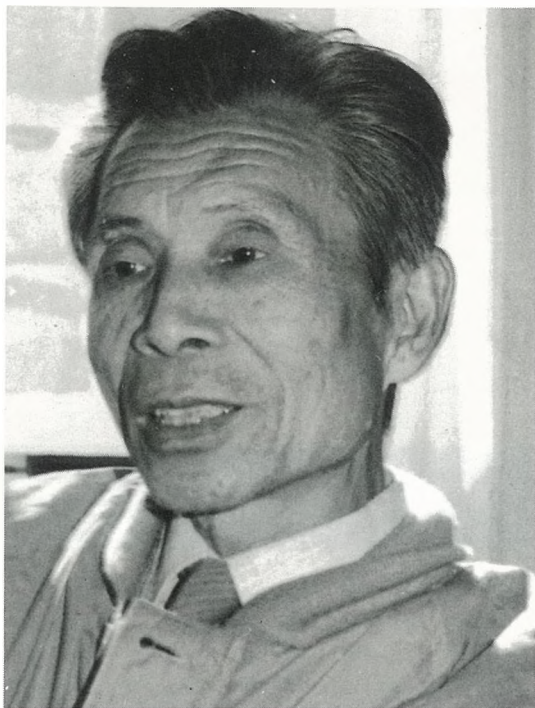


我的路

吳冠中



油彩水墨轉輪來

媽媽親，故鄉好，人們總懷著濃厚的私情戀念母親和祖國。我感恩受啟蒙教育的母校國立杭州藝專，主要由于那時繪畫系裡兼學中、西畫。起先，覺得彆扭，畫西畫時用硬毛筆與刷子挑撥那粘糊糊的油彩，刀刮、手抹、棉花擦、著眼于色彩的斑斕，前後空間關係的襯托；作水墨（國畫）時用長鋒毛筆，在瞬息多變的生宣紙上飛線潑墨，變幻莫測，追求氣勢與韻律，感到同油畫有點風馬牛不相關。我長期在油畫與水墨兩家間轉輪來，慢慢摸她們的家底，各家有各家的珍寶吧，都拿出來比比，雖然樣式不同，其實許多實質是一樣的，至少很相似。西家常用塊面來塑造碉堡，東家愛用木構架來建築樓台，各有其使用空間的觀念，也各有其方便的特色和不方便的局限。虛虛實實相互吸取，木、石結構的混合使用引出了全新材料的發展。范寬的《溪山行旅圖》寓“面”于“線”，梵高以“筆”組“面”；倫勃朗的主題從深沉的黑的世界中顯現，八大山人的一花一鳥棲息于浩渺的無色廣宇中，倫勃朗背景中的黑與八大山人宣紙上的白是等價的。多年不讀美術史了，記憶力又愈來愈差，有一次我將“隨類賦彩”誤寫成“隨類敷彩”。這一筆誤倒反予我啟迪。敷彩只是被動的、客觀的描摹，賦彩則是主觀的對色彩的歌唱了，謝赫對色彩的態度是賦，但傳統習慣往往只止于敷。對色彩，我一向認為油畫中更豐富，也由于感情似野馬的青年時代不安於水墨雅淡之鄉，我後來主要投身于油彩。以色塑造，以色抒情，是敷是賦往往難于區分了，但感到西方也是從“敷”走向“賦”的。五十年代返國後，我用學來的西方油畫表現祖國山河，往往脫不了印象派及塞尚、梵高、尤脫利羅們的影響，面對自家江山卻仍落他人窠臼，感到很不舒服。於是又常尋訪石濤、虛谷、想同他們訴訴衷腸。我笨幹起來，抗著油畫架在山野移動寫生，同時組織構圖同時寫生，想將油畫表現中的充實感與傳統構圖中的意境結合起來，就這樣在江湖上與深山老林間探索了三十多餘年。

寫生愈來愈走向寫意吧，從敷而賦吧，近十餘年來我乾脆同時用水墨來工作，早期油彩與水墨間的彆扭感已完全不存在，反往往體會到左右逢源的喜悅。李可染

先生說過一個比方：學畫如爬山，開始從山腳的各面爬，彼此不相見，但到了山頂，是一定會晤面的。我感到這一比方很適合中、西繪畫的比較。

東尋西找求新貌

都盼望獨生子女能繼承父母雙方的優點，但偏偏集中了父母缺點的兒女卻並不少見。繪畫中的中、西結合似乎比植物嫁接更困難，成活率低。美感誕生于整體構成中的和諧吧，不同類型的美的手段的拼湊往往產生醜感。筆墨無多，鄭板橋充份表現了窗前月下的扶疏之竹，是竹之倩影，竹之風骨，竹之魂。郎世寧引來渲染立體感之西法，將風前卓約的中國蘭、竹、花鳥描摹得細膩逼真、呆滯、呈現十足的傻相，作者見物不見美。立體感和逼真都是有益的表現手段，只是手段沒有用到合適的點子上，手段本身只是表現不同美感對象的產物。觀念變，審美變，表現手段變。郎世寧用“西法”畫中國傳統中熟悉的題材和情趣，仿佛用話劇來改造戲曲，談不上創造性。西畫教師總是用蘋果、陶罐、裸體等等作教材，正如國畫教師總偏重選折枝花卉、穿多摺衣裙的少女讓學生寫生，都局限在各自畫種的傳統表現手法中，局限在為手法所囿的審美趣味中。郎世寧的那點鬼技法有損于鄭板橋式的竹之美感，但如要表現郁郁蔥蔥或波濤萬頃的竹海呢，鄭板橋無能，郎世寧的描摹小技也遠遠不足以對付。民族傳統的發展或外來畫種的民族化都基于觀念更新，基于審美趣味的擴展，基于追求表現更多樣的美感，於是派生新技法，雖然新技法的多樣對審美趣味又起相應的反作用。蘇州郊外司徒廟有四棵狀貌突兀的漢柏，幹枝交錯糾纏，氣勢非凡，乾隆皇帝賜名曰：清、奇、古、怪。我背著油畫箱繞樹三匝，狗咬刺蝟没法下嘴，真是無從下筆，油畫寫生的老套套于此毫無用武之地。我改用水墨及大幅高麗紙接起來舖在地上畫，邊畫邊移動位置，繞著樹叢轉、追、撲，真是鬼打架。回家後過了幾個月，痛定思痛，重新用丈二匹大紙舖在地面參考寫生草圖作畫、搏鬥。有一位美國朋友看到這畫時說使他聯想到波洛克。與外界隔膜了幾十年，我不知波洛克何許人也，後來見到他的作品及印刷品，並不感到驚訝，油彩與水墨的差異，工具

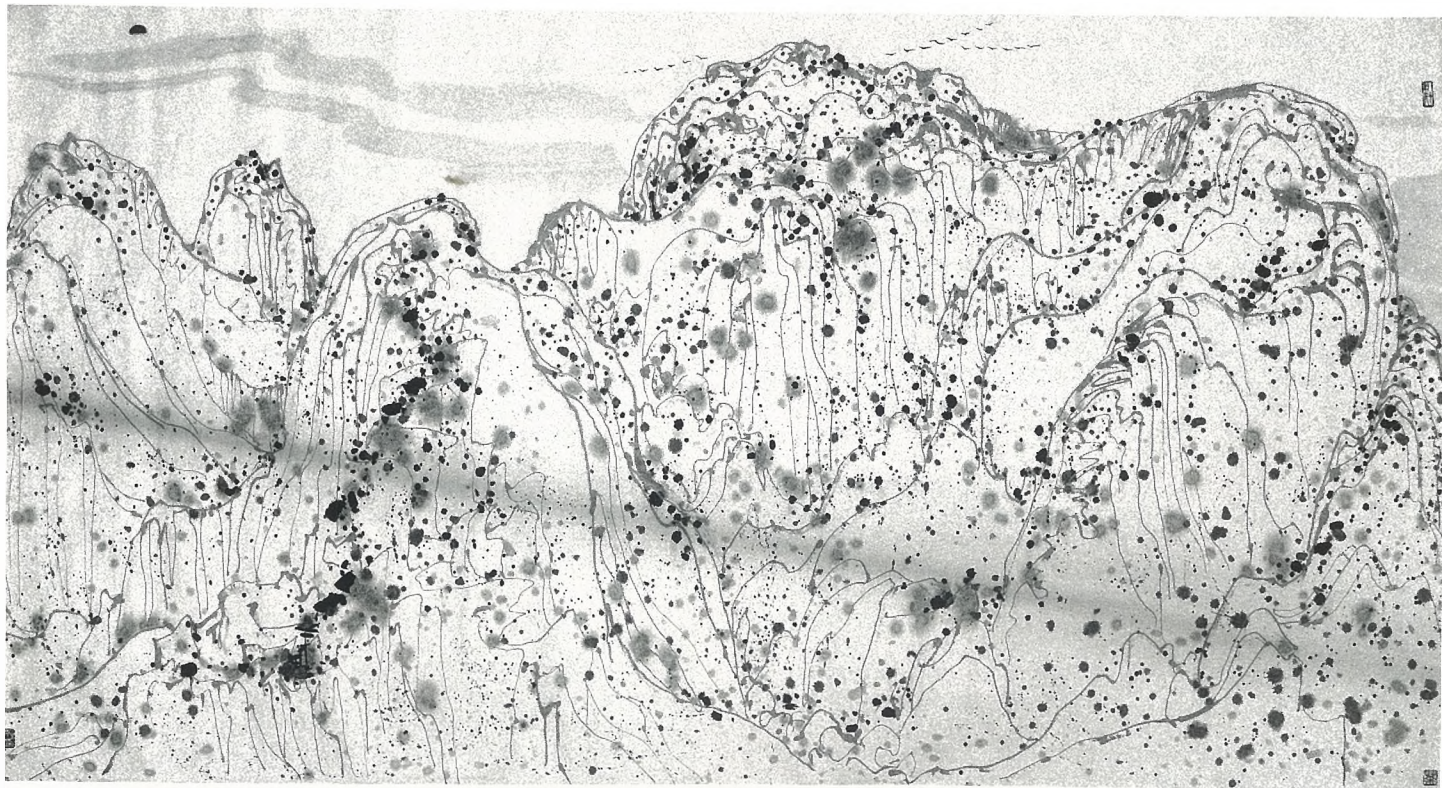
而已。與其說利用中西畫的雙重技法優勢來充實自己的表現力，毋寧說借鑑兩方面不同的審美角度尋找自己的審美趣味更為重要。審美趣味隨著審美對象的發展而發展，過了這村便沒有這店，啊，我們這些過客永遠只住客店，沒有歸宿！

無心插柳柳成蔭

黃山勝蹟夢筆生花峰尖的松樹死了，筆端從此不生花。雖經多方營救，移來新的土壤仍未能保住生長于苦寒貧脊環境裡的乾瘦的松——扭曲生涯所構成的藝術形象！平地上有矗立的高松、整齊的新松，但難于培植虯松。然而人們都懂得虯松的珍貴，在藝術作品中不都在創造、追捕不平凡的虯松式的特色嗎！誰都不喜歡陳腔濫調，於是竭力採用各種新穎的手法製作獨特的藝術效果，有時成功，有時失敗。如一味以手法的怪異求新，裝腔作勢，緣木求魚，有意種花花不開，無心插柳柳成蔭，倒是符合了藝術創作的規律，因柳插入了宜于自己生長的水土，人們珍視水土。垂柳總依戀河岸；黃山松呢，根吃不飽土壤時便借助葉吸吮滋潤空氣中的水份度年華，它們都離不開鄉土，是鄉土作家！各種珍異樹木花卉也都有它們習慣了的、適應了的自己的土壤。

鄉土之戀其實是鄉土人民之戀！人民的鄉土孕育了作家，作品是鄉土人民感情的抒發、共鳴、升華。人們同鄉土總有著悲歡離合的故事吧，因之總難忘情于故鄉，或他們久久生活于其間的第二、第三故鄉。在史無前例的時期，我同一位朋友同住在老鄉家的土炕上，我們被剝奪了作畫的自由，便討論起作品的對象來。我們有一個共同的基礎，都愛我們的房東老鄉，老鄉對我們

是同情、知心的，難道我們搞了作品他們反倒沒有欣賞的份兒嗎！不過我同這位朋友的經歷不同，他來自延安的革命營壘，我來自被批判的資產階級藝術的心臟——巴黎。他主張作品主要讓群眾鼓掌，對專家則點頭即可，他更尊重群眾的審美觀；我卻追求專家鼓掌，群眾點頭，我更重視專家，對群眾似乎只是權宜的遷就態度。但從低估群眾的欣賞水平到力求群眾點頭，我的內心世界已起了極大的變化，而且是真誠的自覺自願的變化。我曾經以作品比之風箏，力求高放風箏不斷線——作品與人民感情間千裡姻緣一線牽之線，作品與啓示作品靈感的母體之間有形無形之線。（見拙著：風箏不斷線）如今有些年青人比我激進多了，他們主張扯斷這線，更自由地翱翔。陽春白雪是歷來不少傑出藝術作品的共同遭遇，根本原因是由于古代文盲多，有較高文化素養的人鳳毛麟角，知音難得。人類文明在飛速進步，廣大人民的欣賞水平在不斷提高，曲高的作品由和寡在轉向和衆。顯然，作者應比讀者更敏感，感於先，因之不少新生作品和寡的情況仍將繼續下去，但作品受考驗的時間將大大縮短，如已往有些傑出作品埋沒五百年後才被承諾，則今天五十年、五年就易得到較客觀的評價，真、假李逵易於識別了。我要竭力研讀曲高和寡的作品，但自己向往曲高和衆之路，重視下裡巴人的社會效果。



山水
(國畫)
吳冠中