



吴泰

Wu Tai

赏 珍 集

Shang Zhen Ji

赏珍文化有限公司 编

岭南美术出版社

吴泰

Wu Tai

赏 珍 集

Shang Zhen Ji

赏 珍 文 化 有 限 公 司 编

嶺 南 美 術 出 版 社

图书在版编目(CIP)数据

吴泰赏珍集/广州赏珍文化有限公司编. — 广州: 岭南美术出版社, 2006.5

ISBN 7-5362-3368-X

I. 吴… II. 广… III. 中国画—作品集—中国—现代 IV. J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2006)第 040062 号

策 划 黄耀忠

主 编

责任编辑 王新华

责任技编 钟智燕

装帧设计 赏珍文化有限公司

吴泰赏珍集

出版、总发行: 岭南美术出版社

(广州市文德北路 170 号 3 楼 邮编: 510045)

出 版 人: 徐南铁

经 销: 全国新华书店

印 刷: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

版 次: 2006 年 5 月第一版

2006 年 5 月第一次印刷

开 本: 889mm × 1194mm 1/12

印 张: 13

印 数: 1—2000 册

ISBN 7-5362-3368-X

定 价: 150.00 元

吴 泰

1962年出生于广州市。

1970年开始学习书法篆刻。

1972年参加广州市少年宫书画班学习。

1975年开始临摹唐、宋书画名迹。

1979年中学毕业后跟从父亲吴子玉研习绘画及绘画理论。

1984年进入广州美术馆从事研究及复制工作，参加中山大学中文专业进修班学习。

1985年参加佛山市博物馆举办的“吴灏、吴美美、吴泰书画展览”。

1986年漫游大江南北及敦煌石窟，游踪所至均有画稿勾留。

1987年参加广州市文物总店举办的“吴氏一门书画展”。

1990年参加在台北举办的三人画马展。

1995年在香港大会堂高座展览厅举办“古月新心——吴泰绘画作品展”。

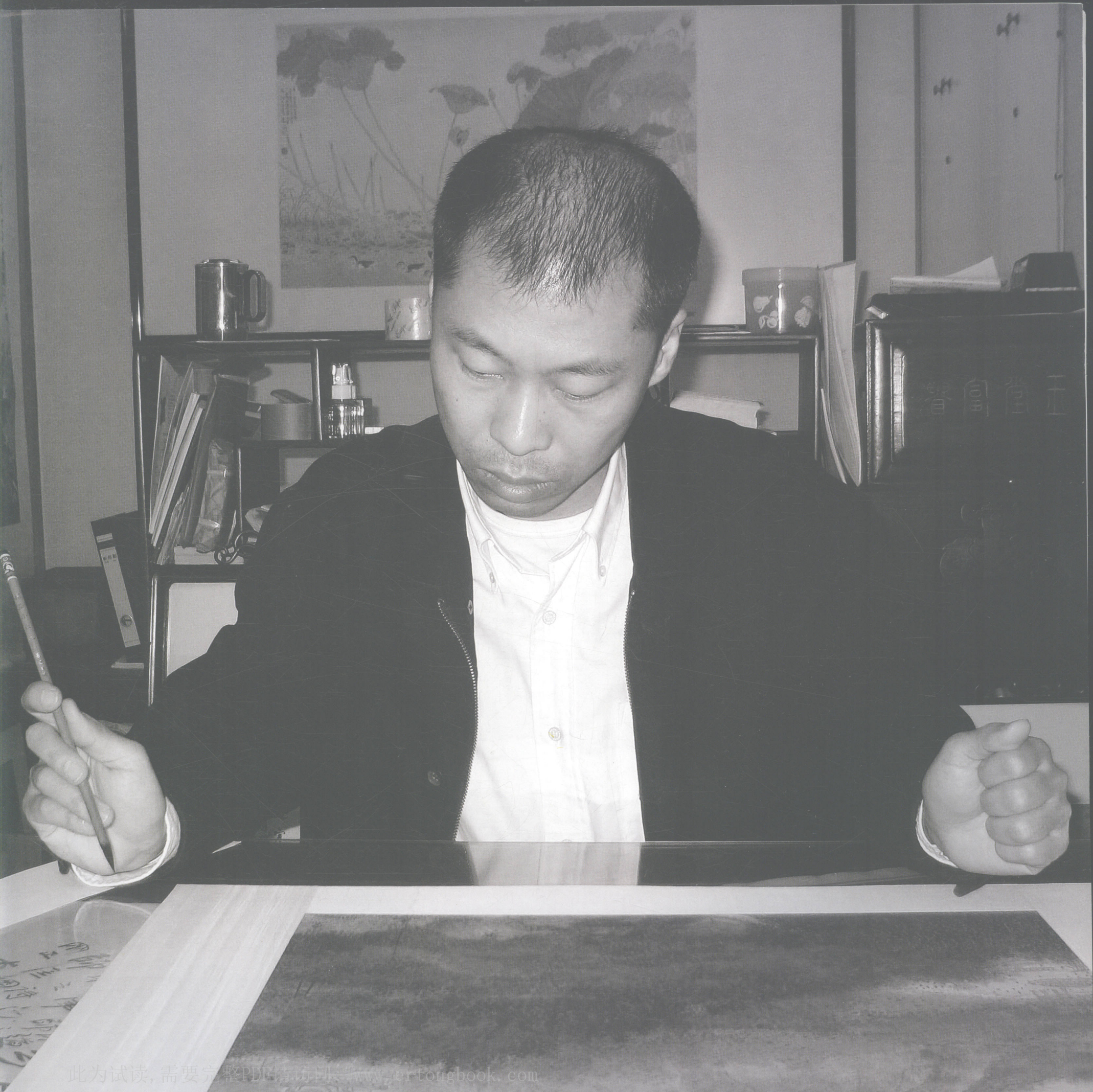
1998年在香港翰墨轩举办“吴泰画香江——写生作品展”。

1999年在澳门艺术博物馆举办“濠江清芬——吴泰澳门写生展”；同年12月，移展浙江省博物馆。

2002年参加广东省美术馆举办的“吴氏一门书画展”。

2006年4月在广州华艺廊举办“静水流深——吴泰中国画作品展”

2006年7月赏珍文化有限公司主办的“吴泰赏珍展”在广东美术馆举行，并出版《吴泰赏珍集》。





目录

MU LU

文

吴泰的绘画 / 谢稚柳	1	二十 雍雅山房小聚	38	五十一 高园街与圣安东尼堂	75	八十五 妈阁庙	106
随缘放旷, 逍遥自得 / 常宗豪	2	二十一 街头流动小贩	39	五十二 峰景酒店外望	76	八十六 湾畔夕曛	107
吴家现象与吴泰的画 / 杨小彦	3	二十二 赤柱夕照	40	五十三 晨光中的圣母玫瑰堂	77	八十七 濠江景色	108
走进日常观察——再谈吴泰的画 / 杨小彦	6	二十三 西贡青晖	41	五十四 远望圣保禄教堂	78	八十八 清风破暑	109
自述 / 吴泰	9	二十四 浅水湾	42	五十五 板樟堂前地	79	八十九 海港黄昏	110
我的国画观 / 吴泰	11	二十五 沙戏	43	五十六 圣若瑟修院	80	九十 山水	111
论国画的萎靡与复兴 / 吴泰	145	二十六 海湾之晨	44	五十七 嘉模圣母堂	81	九十一 书法 汪兆镛诗	112
谈艺录 / 吴泰	147	二十七 西贡渔村	45	五十八 圣奥斯教堂	82	九十二 书法 吴渔山咏青洲诗	112

图

香江胜景

一 故园红紫荆	14	三十二 新界米埔	53	六十四 峰景朝晖	88	九十八 卢园读书图	118
二 香港青山公路	15	三十三 大潭水塘	54	六十五 远眺东望洋山	89	九十九 卢园荷塘	120
三 深水湾	16	三十四 清水湾	55	六十六 雨中澳氹	90	九十九 卢园荷塘(局部)	122
四 中文大学	17	三十五 天降时雨	56	六十七 松山秀色	91	一〇〇 曲径通幽	123
五 西环夕照	18	三十五 天降时雨(局部)	58	六十八 外港烟雨	92	一〇一 卢门纳凉	124
六 红山半岛	19	三十六 新界米埔南山围	59	六十九 晨曦大三巴	93	一〇二 牌坊远眺	125
七 港岛西区	20	三十七 屯门公路远眺	60	七十 仁慈堂之晨	94	一〇三 西望洋主教山	126
八 维港风雨	21	濠江清芬		七十一 南湾澳督府	94	一〇四 澳门大山巴炮台	127
九 青马大桥	22	三十八 澳门大炮台	62	七十二 欧战纪念馆	95	一〇五 澳门妈阁庙	128
十 香港尖沙咀海边	23	三十九 益隆炮竹厂旧街	63	七十三 妈阁街景	96	一〇六 澳门半岛景色	130
十一 维港烟雨	24	四十 住宅博物馆	64	七十四 雨中八角亭	96	一〇六 澳门半岛景色(局部)	132
十一 维港烟雨(局部)	26	四十一 东方基金会	65	七十五 广场晨曦	97	一〇七 澳门南湾	133
十二 香港青马大桥	27	四十二 荷兰园八间屋	66	七十六 加思栏马路	98	一〇八 红树林	134
十三 高等法院	28	四十三 岗顶波楼俱乐部	67	七十七 西湾夕照	98	一〇九 澳门七洲洋松山灯塔	135
十四 远眺会展	29	四十四 迦思栏公园与葡京	68	七十八 高楼街景	99	一一〇 海事博物馆前地	136
十五 青马大桥	30	四十五 澳门市政厅	69	七十九 关闸门楼	100	一一一 濠镜湾畔	137
十六 佛光普照	32	四十六 议事亭前地广场	70	八十 大炮台下崛起的都市	101	一一一 濠镜湾畔(局部一)	140
十六 佛光普照(局部)	34	四十七 议事亭前地	71	八十一 观音堂	102	一一一 濠镜湾畔(局部二)	141
十七 维港清晨	35	四十八 利玛窦中学附属小学	72	八十二 澳门圣保禄教堂	103	一二 瘦金书岑君任《登澳门松山》	142
十八 卜公码头	36	四十九 圣罗撒女子中学	73	八十三 《澳门花园听夷女洋琴歌》诗意图	104		
十九 香港街景	37	五十 妈阁斜街街景	74	八十四 主教座堂	105		

吴泰的绘画

谢稚柳

世界上的绘画有二，一为中国画，一为西洋画。中国画以土壤而言，植根千年的历史，期间新陈代谢，优拙时异，兴一我之理，原是中西无二的。

若干年来，西画在中国，以新兴的面目，为时所尚，于是以国画为陈旧，为一辰绝，茫茫前途，惟有弃之而已。

然而中国文化之悠久，绘画艺术之独特，千百年来，推陈出新，精英辈出，直至于今，要不离乎中国特有之精神与形式。

若干年来，中国优学西画者，有学国画者，有先学西画而后又学国画者，有先学国画而后又学西画者。若以民族精神与形式而言，取其外而守诸内，亦不失为推陈出新之一途。

中与西之绘画，其工具，其技法，其艺术性破异，欲殊途同归，而不备其主体，始为艺术之至上。

吴泰 1962 年 6 月出生于广州，其父即名画家吴子玉，少承家学，6 岁便好东涂西抹，12 岁即习瘦金书体并临摹唐宋绘画，于 1985 年应佛山市博物馆之邀举行一门书画展览，1987 年 2 月，应香港中文大学作书法之瘦金书体表演，1989 年展出他 17 岁摹之宋张择端《清明上河图卷》，20 岁以前他临了不少唐宋名迹，如唐代的《宫中图》、《挥扇仕女图卷》、宋徽宗摹之唐张萱《虢国夫人游春图》、五代刘道士的《湖山清晓巨轴》、宋郭熙的《早春图》，西出敦煌更临摹了许多盛唐的作品。游历了华北的华山，华东的庐山和黄山，四川的峨嵋，从陕西坐火车去敦煌，关峡雄峻的开旷山川，开拓了他的心胸。且醉心于这些一高旷雄壮、威严伟大的山川与秦川蜀道都是他画笔下的山山水水，他所师法古人技巧的笔法，有五代的董源、范宽，北宋的郭熙、燕文贵。他经过漫游，与他少时传统技法的掌握与印证，运用到他的绘画上。在色彩中他能感受到西欧 18 世纪前期印象派的色与光的好处，他既不囫圇吞枣，不加分析去学西洋，以中国技法为基调，借鉴一点西欧现代绘画色彩的处理，融会变化，使作品更富现代精神，不会数典忘祖失却了本源。知往知来，自成清新雄秀有现代精神的格调，他正在青年，前途未可限量。

1993 年 11 月 30 日



与启功、谢稚柳师合影

1980年庚申春，我初访中山大学谒容希白先生，以故人劳墨斋仲晃之介，乘便过梦帘香阁访吴灏子玉兄，得畅读子玉师古之作，复知其子女俱从父习工笔画，女美美专攻院体花卉人物，子吴泰也学父亲在摹写《清明上河图》长卷。细看长卷中的屋舍桥梁，固然写法与原作丝毫不爽，难得的是人物衣褶既能柔中生刚，于毫厘处见笔力；面目须眉也都居然不纤不滞，犬得气象。以一个年方弱冠的少年，竟尔有此造诣，确乎令人刮目相看。

上世纪80年代中，子玉父子三人应邀访问中文大学，刚好直汝飞弟也邀请了谢稚柳、陈佩秋伉俪到访中大国际课程部。子玉是谢老的私塾弟子，一直以师弟相称。这下子师徒三代聚首于一堂，确是千载难逢的良机。子玉一辈子与古人打交道，半生的光阴放在临摹古画上。得此机缘，内心之痛快尽情发挥在笔墨上，与老师、师母合作了幅《竹石寒梅》后，自己又画了好几张山水，更为汤若望宿合画了幅泼墨荷花，笔酣墨饱，是子玉难得一见的佳作。倒是冷落了他的一双儿女，因为美美和吴泰的工笔画在这种场合派不上用场，记忆中吴泰好像只写了幅瘦金体五言联，颇见筋力。当代的工笔画家多喜作瘦金书，以于飞阁写得精熟，但像吴泰那般大的五言联便很少见。

上世纪90年代，美美和吴泰的画作常在苏富比、佳士得两拍卖行拍卖，美美的作品大多是花卉团扇式的院体画，吴泰写的虽然还是“工笔画”，但却逐渐脱离了古人的画本，而走上了写生的路子。在这段日子里我跟子玉父子见面虽不多，对他们的艺事我还是很注意的。我为吴泰走上“工笔写生”之路而高兴，因为在中国画的传统里，说“工笔”的便是写生。宋代剑南画家赵昌，常于晨露未曦之际对花写照，而自号“写生赵昌”。与“工笔”相对的“组笔”，指的是写意画，那是在文人画盛行以复，一种只追求胸中逸气，而不规规于求形似的作品。我们要是环顾当代的工笔画家，真能走上“师造化”的写生路子的又有几人？大多只是抢着古人粉本讨生活罢了。所以这段日子吴泰走的路子是正确的。

吴泰“师造化”的艺术生涯，虽然以鸟兽虫鱼为主要题材，可是他并没有忽略中国画的主流——山水，他1993年写的一幅《粤北山水》手卷上的题识，值得我们玩味：“‘渔翁夜傍西岩宿，晓汲清湘燃楚竹。烟销日出不见人，欸乃一声山水绿。回看天际下中流，岩上无心云相逐’，此柳宗元诗也。诗家真趣实属难得。山水之乐在乎平淡天真，不须名山胜迹便能体悟其中美妙之处。所谓：‘登高使人心旷，临流使人意远。’然山川野兴惟有心者得之。昔日曾有粤北之游，从清远潯江溯江而行至乐昌坪石，沿途景色清丽可人，凡一山一水，一竹一木，无不应图。蒿艾薰芳，林木葱茏，水流湍急，行云出没，青山绿水，景色怡人，置身其间，使人逍遥自得，随缘放旷，宠辱皆忘，真人生一大乐事也。于是每念及此都有飘然之感，因挥笔图此以记兴。癸酉夏七月。吴泰。”好一个“山水之乐在乎平淡天真，不须名山胜迹便能体悟其中美妙之处”，可说是吴泰的悟道之言，他虽未遍游五岳，也不曾十上黄山，却领悟了山水的真意，他不必再靠黄山的奇松怪石取悦知音，在山水的烟云变灭间，他已进入“随缘放旷”，“逍遥自得”之境了。

去年吴泰专程来澳写生，要凭一管秃笔为即将回归的濠镜留影。此番展出想必能为读者带来一番新意。

1999年8月

吴家现象与吴泰的画

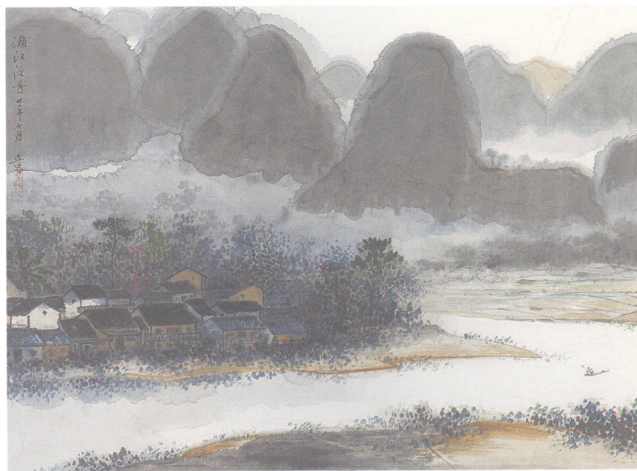
杨小彦

我在观看吴泰的画作和他的自述时，注意到了—个现象：他父亲拒绝让他去美术学院读书，而是在自己的指导下，通过临摹古人的作品来学习绘画。今天，当吴氏父子的绘画频繁出现在各种展览和拍卖会上时，当不断有人用“高古”、“传统韵味”—类的字眼形容他们的风格时，甚至，当有人断言，吴泰的父亲吴子玉为硕果仅存之传统水墨画大家时，我就想起了拒绝就读美术学院这件事。

为什么要拒绝就读美术学院？显然，在吴子玉看来，美术学院学不到他所以为的传统。吴子玉对传统之坚定，在这一点上看得清清楚楚，他对此也从不怀疑，否则不会自我成就。我相信，吴子玉年轻时选择了传统的习画之路，大概还是比较容易获得周围支持的，因为那阵子传统氛围虽然已弱，但传承还在。但他不让自己的儿子去美术学院，对于年少的吴泰来说，却是冒险。原因在于，经过几十年的革命，传统几乎荡然无存，一个人呆在家里，通过临摹古画学习艺术，那真是空谷足音的事。那阵子支持吴家的，是几个传统功力极深的老人，这些老人家已经功成名就，赞赏古典知识是他们人格的一部分，早已获得公认，对此无须承担风险，反而会更让人向往。但年轻的吴泰从老而学，就意味着他要和所谓的美术界隔绝，要拒斥所谓的“现代美学”。这种选择，真是要有信仰之心，才能做到。当然，今天，从吴氏绘画得到广泛赞赏来看，不去美术学院读书的决定似乎是对的。只是，这样一来，人们就有权质疑，如果吴子玉的选择是对的，那么，办美术学院又干什么？

的确，从吴子玉的各类作品来看，他的传统功力之深厚自不待言，人们可以从中见到画家对传统绘画的深入理解，而这种理解，显然和长期浸淫在传统中的积习有关。从历史来看，大凡在技法与精神上承接大家的艺术家，无不具有长期临摹的经历，甚至从临摹而成为鉴赏大家。如明代董其昌，不仅留下了遵从某家笔意的诸多大作，而且，在精鉴画品辨别雅俗方面，不愧为一代宗师。他所创立的“南北宗论”，成为中国美术理论中继谢赫“六法论”之后，影响后世至巨的又一宏论，至今仍为治传统画论者所津津乐道。吴泰遵从父道，从研究传统入手，宋元明清，依次体会，工笔写意，精心描摹，终至成就了今天的业绩，也塑造了眼下的风格。而其起点，就在于拒绝美术学院体系，尤其是美术学院的国画教育体系。

本来，学习绘画就是从临摹入手。临摹而入死理，是为匠人；临摹而出新意，则为大家。不仅出新意，其作还成为传世摹本，为后人发扬光大，那就是一代宗师了。一部美术史，这样的例子，可以说比比皆是。—直延续到近代当代。所谓“文人画”的最后“四大家”（郎绍君语），吴黄齐潘（吴昌硕、黄宾虹、齐白石和潘天寿），无—人不是如此。但是，自从西方绘画进入中土，写实主义成—时风气之后，—传统的学习方法，就受到了重大打击。特别是上世纪20年代，中国出现了依照西方模式所建立的美术学校，引入西式教法，提倡面对实物的写生，基础课画石膏，素描课画人体，色彩练习出外画风景，结果传统临摹习气渐成“糟粕”，以至气息奄奄，不复当年。想来也是，林风眠任杭州国立艺术专科学校校长时，年方26岁，恃着法国留学的优势，大力提倡“艺术本体论”，以为“画无分中西，只有好坏”，不建“国画系”，而建“绘画系”。尽管他所提倡的是表现主义的风格，但也无法回避要求“写实”的社会风气。至于徐悲鸿，更以—生之精力，倡导写实主义，成为今天美术



漓江泛舟 54.5 × 73.5cm



漓江横云 47.5 × 69.5cm

学院教育体系的始作俑者。这种形势，更让传统习画之风不再。当年同为杭州艺专的教师潘天寿对此忧心忡忡，不得不与林风眠针锋相对，提出了“拉开距离学国画”的口号。

如果说林风眠是“艺术本体论”，那么，潘天寿就是“传统本体论”了。他的所谓“距离”，只是一种客气的说法，真实意思众人皆知，那就是拒斥西画风格，不画几何石膏，不倡盲目写生，要在传统圈子里打滚，要熟悉传统笔墨与各种古法，要维护纯粹的文人画的高古趣味。他一顶替林的职位，首先重建国画系，企图在美术学院教育系统内，保持那么一点古典的余脉，其用心良苦，也是不得已而为之。

其实，从上世纪30年代开始，关于绘画的学习方法，就一直争论不休。尤其是传统绘画这一块，反反复复，意见不一。发展到后来，甚至还有“国画系是否需要画石膏”之类的争论，双方观点对立，互不相让，以至要引入政治斗争模式，强行下结论。反对国画的老革命家江丰阴差阳错地成了右派，而传统国画在这当中也没有捞到多少便宜，不得不在新的形势下，改造自我，变成歌颂大好江山和社会主义新农村的“新山水画”，在传统笔墨与图式当中，勉强加入高压电线与梯田之类的现代化符号，才能找到生存的合法性。

在革命的年代，所有以传统为师的人，都无不需要顶着巨大的压力，矢志不移，才能自持。“文革”后首先被人广泛称颂的四川的石壶(陈子庄)，就经历了漫长的寂寞岁月，死后才为世人所知。他的画颇有文人旨趣，写味十足，在“新山水画”的时尚当中脱颖而出。上世纪80年代中，在李可染的扶持下，黄秋园从一个业余画家突而成为一代大师，其笔墨功夫也成了那个时代的美术神话之一。在广州，吴氏父子三人，长期浸淫在传统之中，熟悉古典技法，不染当代习气，其人其作，也算是奇迹，愈到当下，就愈成为一时之美谈。

为什么？从大的氛围来说，传统几成稀有之物，好不容易存留那么几个，自然引起关注。从美术教育来说，吴氏弃现代而追传统，从临摹中学习，留存古意，恰恰证明美术学院国画的教育体系，已经大异于传统，无法造就像吴氏这样的人材。对比而言，吴子玉的坚定选择，以及他的子女的先后成材，就不得不成为一个现象，而为研究艺术的学者所关注。

那么，在吴子玉的选择和吴泰的成长当中，最关键的一个词，在我看来，其实就是“隔绝”(比“拉开距离”更甚)。处在现代教育风气影响之下的美术学院，不管如何强调传统(如中国美术学院)，也无法做到真正的隔绝，以至洁身自好，纤尘不染。只有像吴泰那样，不进美术学院，只在古画当中讨生活，才能名符其实地达到隔绝的目的，而留下悖于流行趣味的样式。这一点在吴泰的画中，可以看得清清楚楚，无须笔者多言。

很难想像文学上的隔绝而能成就大家，但绘画却可以。历史和现状已经说明这一点，否则人们不会追慕吴氏父子的绘画。但是，细读吴泰两篇论及绘画观的文字，我又对“隔绝”这个词产生了疑惑，因为，在他的文字中，不仅行文浅白，而且还夹杂着不少“现代”的审美内容，其中最重要的是对“景物”的重新定义与热烈渴慕。这一点落实到他的画中，便使自己区别于其父的艺术。



瀑布横飞 55 × 73.5cm

在《自述》中，吴泰描述了他对少年学画时的课室外面两座青山色彩变化的体会，他说，眼前的山水“充分印证了田园山水诗、宋人山水画及石涛、龚半千等人所描绘的景物的真实性，明白了国人对实景描绘再创造过程及其艺术的魅力之所在，领悟到中国画写生与用笔技法之间的奥秘。”这段话和黄宾鸿说的“从来只说江山如画，而不说画如江山”有异曲同工之妙，只是不那么简练有力。吴泰的论述从眼前的青山开始，却反复强调古画的重要性在于它“印证”了实景的意义，而不是相反。而在《我的国画观》一文中，吴泰则用西方马蒂斯的观点来表明自己的艺术态度：“以个人的观点来说，我向往阳光照耀下的生活抚爱，灵动的万物给我以无比的朝气与生机。马蒂斯说：‘我所梦想的是一种均衡纯粹而又宁静的艺术，一种没有烦恼或沮丧题材的艺术……，它可以抚慰人的心灵，就像一把舒适的安乐椅，使疲倦的身体得到休息。’艺术家的职责就是要使人们热爱生活，并从奇幻的艺术世界中得到无限的乐趣。”如果没有前面那段话，这段话就会成为无根之木，无源之水，因为“热爱生活”和从“艺术世界中得到无限的乐趣”弄不好会成为悖论。只有“生活”本身给古人的诗意和山水画所定义，才能转变成“艺术世界”，然后才谈得上“乐趣”。

对比吴泰的绘画，他的文字缺乏古意，这是否可以说明文字和图式的区别？更深一层说，这透露出吴泰的双重性：他的学画经历是在“隔绝”状态下完成的，而他的文字经历却紧扣当下习气，无法“隔绝”。这种双重性同样呈现在他的作品中，那就是古意的趣味和现代实景的个人组合，尽管这种组合是有选择性的。如果我的这个推论成立，那就说明，尽管在图式教育上吴泰处于“隔绝”之中，但他的生活环境却无法把自己与现代“隔绝”，他也需要对眼前的生活发表议论（绘画也是一种“议论”，视觉的“议论”）。这个过程表现在对“成熟”的理解上。28岁以前，吴泰以临摹为主，基本是“隔绝”的。然后，“古意”初具，他开始对“眼前实景”（也可以说是心中实景）发表个人的视觉议论（参见他的《自述》）。如果吴泰的画只是让人想起石涛甚至倪云林之流，我想他是不会甘心的。他希望别人看出他的意图，那就是在“古意化”（用他自己的话来说，叫“纯朴与宁静”）的同时，能带出一份清新，而不是泥古。吴泰能工笔，善精描，山水、花鸟、人物、骏马无所不能，笔墨见传统，图式有源头，而不失规矩，不是那种狂野之徒，更有绝于类似董其昌所痛斥的“伪逸品”的假文人画，以为涂抹几笔，就可以成家立派。对于这类野狐禅，吴泰的艺术不失为一副清醒剂。

总体来说，吴泰的艺术仍在发展当中。他已经有了一个独特的开始，有了目前的成就。临古而不泥古，用传统诗意的眼光来看待现实生活，这在他的作品中也已经得到证明。但绘画艺术还可以有更高的追求，更个人化的表达，更广阔的视域，更令人振奋的力量。幸好吴泰还年轻，空间很大。李可染说，成大师者，要长寿。李可染之所以这样说，只证明绘画艺术需要用一辈子来追求，活到老，画到老，成就如何，方能知分晓。

2006年3月15日 中山大学康乐园



昨夜扁舟 55.7 × 132.5cm



日华川上动 67 × 117cm



美堂暴雨图 47.5 × 68.5cm

关于吴泰，我曾经写过一篇文章，除了谈他的画以外，还谈到他的学艺之路。吴泰学艺遵从父亲吴灏的教诲，按照中国传统方式，从临摹入手，舍弃石膏静物写生之类的学院套路。所以，虽然他才人到中年，可笔下作品已颇有古意，特别是半工意山水，从意境到造势，无不让人感受到宋画的气度。他的工笔人物与花鸟画独具面貌，既有古意，更有新风。

自从康有为、陈独秀等人倡导“艺术革命”，先有“去明清崇唐宋”的主张，接着有“倡写实反四王”的言论，致使元以来的正统文人画倍受打击。尽管近世陈师曾为文人画作了有力的辩护，吴昌硕、黄宾鸿、齐白石和潘天寿等人在水墨画上取得了世人有目共睹的成就，但传统画风至此渐成颓势，却是不争的事实。徐悲鸿从法国学成归来，就任“北平艺专”校长，定素描为一尊，把写实作为绘画教育的唯一目标，此是西式美术教育的起始。解放后苏联美术教育体系南下，尊崇者倍增，成为中国各大美术学院教学的正宗，延续至今，基本上改变了中国人持续几千年之久的视觉习俗和观看路径，传统只能依靠一些美学名词诸如“意象美”之类来维持，其式微就更是难以回转了。在这样一个大背景下，吴泰遵从父意，从古画中学习绘画，并成就今日之水平，真有点鹤立鸡群的意味。我把这称之为“吴家现象”，正是瞩目于此。在我看来，从某种意义上说，吴泰是从传统绘画的“私塾”中走出来的。

关于传统美术教育孰优孰劣，究其实质，是对其中两个问题的争执，其一是临摹，其二是写生。临摹的本意是“绘画要向绘画学习”；写生的本意则是“绘画要向自然学习”。历来关于如何学习绘画，或显或隐，一向有这个分野。但是，到了五四前后，这个分野就开始带上了文化冲突的色彩，变成了东西方学习绘画的分歧之所在，以至于现在的人大多都相信，东方固守传统，以临摹为主，西方主张革新，以写生为本。东方艺术守旧，根本原因就在于临摹，事事以传统为限，不越雷池半步。西方艺术革新，在于它倡导写生，让千变万化的自然进入艺术，并且解放自我，使得艺术也一日千变，日新月异。¹

“绘画向绘画学习”好理解，花鸟画临摹宋代小品，山水画体会元明各大家和清初四僧，人物画遵从陈老莲、海上四任和郑板桥传统。只要有心，有体会，大体上是可以把传统理解到位的，然后从中走出来，便可以自成一家了。把这些经验通俗化，就有了《芥子园画谱》之类的教材。但什么叫“向自然”学习？这当中的“自然”究竟指什么？长期以来却少有人追究。反正在打基础阶段，画瓶子、画陶瓷器皿、画水果、画石膏、画肖像和人体，一步一步，力求准确明晰，不能有丝毫差错。到了创作阶段，就有另一套规范下来了，什么“工农兵”、什么“领袖”、什么“重大题材”，等等。两者分离，就有了习作和创作之别。当中较难分类的是风景写生，不知道它属于习作，还是创作，也不知道它属于基础，还是表达。老画家没有这个分野，尽管也学着写生，但那往往是用“自家笔法”画“自家风景”。极端时，有李可染纯用画山水，说是“万山红遍”，以迎合革命艺术的需要。有钱松岩虽然不改笔法，但却改变描绘对象，把革命圣地收进笔底，保住了晚年生活的平安。临摹和写生的对立一旦带上文化冲突的色彩，接着就表现为画种的对立，前者多指国画，后者则几乎专属油画。国画要革新，就是要革其临摹之积习，变临摹为写生。油画要带上中国气派，变西为中，也要革新，那就是往“民族化”方向走，让年画风进入油画，同时保留写实的长处。国画由临摹而写生，但长期以来，习作创作之分不甚明晰。文革以后，创作不再那么重要，大多数国画家干脆不专门创作了，画一张就是

一张，全是创作。油画向以写生为本，习作创作之分明，把习惯于创作的油画家们弄得狼狈不堪。因为创作毕竟有限，习作又拿不上台面，年纪一大，创作力退减，只好习作去了。油画估且不论，这里我只谈国画。国画舍弃临摹，只重写生，但面对物象时，也还是有一个如何面对、用什么方法面对的问题。也就是仍然有一个如何画的问题。如何画，也就是画什么，或画成什么的问题。所以黄宾鸿才说：“从来只说江山如画，而不说画如江山”²。“江山如画”，是把物象看成一张“画”，有风格有选择有雅致在其中。“画如江山”，等于拘泥于对象，媚于物而又俗于物了，毫无趣味可言。于此可见，国画写生，从来就不是那么简单的事。

我们容易理解站在写生的立场去指责临摹的说法，以为那是背离自然、放弃自我。我们却不太容易理解站在临摹的立场去指责写生，说那样的画可能会成为无源之水和无根之木。其实，真能成“无源无根”的绘画还算好了，那真是前无古人的独创。问题是，一个人真能白板一块地去面对自然吗？再问得具体一点是，一个人果真能在丝毫没有任何绘画知识的情况下，面对自然“写生”吗？贡布里希已经证明，“纯眼”是不存在的，人只能依靠某种绘画知识去面对和解释自然（绘画也是一种解释），所以“风格”永远存在。而“风格”来自何处？非常简单，来自绘画，是从以往的绘画中习得而来的。³

本来，世论以为写生重革新，临摹重保守，两者分野明确，不容混淆。可是，事实上一旦了解贡氏所论，就马上明白，在临摹和写生之间，联系可能要远远多于对立。先临摹后写生，或用写生校正临摹，或写生临摹互补，可能是任何一个学习绘画的人所不可回避的道路。但这里仍然有不同。以写生为本的人，在自然中不太容易发展出“风格”，弄不好还会“媚物”，成了对象的跟屁虫，永远也成不了家。这种例子非常多见。临摹过死的人，把自然当成了临摹对象，风格是有了，但那是别人的，自我难以独立，也是个泥古不化的家伙。这种例子也不少。一个聪明的画者，一定不忽视前人的传统，也一定愿意研究自然。通过临摹去习得一种笔法，一种品味，一种雅致，然后，在对象身上用笔法去落实品味与雅致，从而做到“我眼看我物，我手写我心”，最后还真成了大家。这，在我看来，确乎不容易。

现在，有了以上讨论，我想可以回到吴泰的作品上来了。我曾讨论过他的“临摹”及其成果，这一次，当我面对同一个画家在香港和澳门的写生作品时，我想应该把他这些作品看成是画家对“写生”的认识。我的问题是，吴泰在熟悉了传统笔法之后，他是如何面对自然的？他根据什么来处理香港和澳门繁华的街道、房子、人物和风景？一句话，他是如何进入观察的。

国画分科，以山水、花鸟和人物为大纲，内有树石、虫鱼、果疏、界画之小目，人物也分点景和肖像等等。元以后以山水为主，人物次之，不同皴法代有叠出，形成了七百余年中国传统绘画的奇特风貌。于是，一般而言，在这些纲目上，只要熟悉传统技法，发挥起来还是相对容易的。吴泰的山水、花鸟和人物作品，已经一再证明这一点，此处不论。有趣的是，我觉得吴泰要去写生，其实是一种挑战，即挑战自己，也挑战世人。他想籍此证明，纵然从传统出发，也还是能体会到物像之微妙的。所以，他不仅要对付有山有水、有树有石、有花有鸟、有辽阔的视域和云雾弥漫湿气密布的小景空间，还要对付单调的楼房。甚至，我觉得他不仅有意画林荫丛中花团锦簇的楼房，更要画无树无山无花无草的建筑。恰恰在这方面，是传统国画的弱项，多不能讨好人。“意境”不能在楼房中体现，“笔墨”

也难有发挥的余地。我记得当年李可染欧洲写生，拿回来的墨稿，生动尚可，但笔墨的空间却明显地减弱了。但李可染还只是画树荫丛中的建筑，不去碰原本属于油画写生长项的近处楼房景观。吴泰去偏要去碰这一块。他画建筑，画地上的图案，画重复的窗框，画装饰性的栏杆，画桥梁，甚至画一辆接一辆的小轿车。他从室内画出去，近景是建筑细部，远处也还是建筑物。他画街景一角，迫仄的空间让“意境”插不进去，笔墨也无从发挥。远山大景尚可用“三远”原则处理，但近景，尤其是细部拥挤的小空间，画家只能依从焦点透视原则，老老实实把眼前所见一一描摹下来。因为这里的观察的确超过了“临摹”。还有，画家也一定体会到了，城市空间和建筑细部从来也不知道什么叫传统的品味，人在其中行走，在其中生活，以生活为乐，也少有领会空灵的美妙。那都是艺术家在视觉世界中所顽强留存下来的痕迹，和都市人的生活缺少真实的联系纽带。

吴泰的自我挑战告诉我，他是一个对生活，尤其对世俗生活怀抱热情的人。他从临摹古画中得益非浅，懂得了如何去经营品味，如何让雅致成为事实。他越成功，人们就越以为他只是一个面对传统长吟的画手。甚至会有人认为，正因为“写生”不是其学画之入门，所以无法在世俗中讨得情趣。现在，吴泰要通过他的努力，通过实实在在地描摹眼前的楼堂馆所，描摹眼前的建筑细部，来表明他对现实是如何地依恋如何地富有感性。

在相当程度上，我把吴泰在香港和澳门所画的系列写生看作是他的艺术实验，尝试着如何在日常生活的观察中，透过那充满古意的笔法表达一种无法遏制的热情。当然，吴泰很明白，他在实验中，首先要规避的是死板，是呆滞。原有的训练使他难以油滑，而这是绝大多数以建筑楼房以及城市为描画对象的人们所犯下的通病。但过分生涩也会影响视觉效果。吴泰的处理手法有点像印象派甚至点彩派，只是他不刻意为之罢了。也就是说，墨色的轻重、色彩的渲染、皴点的运用，都非常有效地帮助吴泰把眼前的“呆板”化为生动，而又不失端正持重。做到这一点不太容易。在我看来，我仍然认为吴泰要得益于他个人对传统的良好理解。在他的脑海里，时刻都有着一个等级概念。俗是媚物，油滑是玩物，从体验万物出发，不俗即雅，不油滑即率真。而关键就是率真。观察中如何体现这率真？就是诚实，目睹万千细节，而能心平气和，不讨巧，是为日常。重要的是，原来所临摹之物，原本就是从日常中化出来的，临摹就是细心体会这份日常，然后才有好的观察。有了好的观察，再加上好的笔法，好的品味，何愁观察有误？也许吴泰的“写生”仍然要发展，但这一份观察，对日常的观察，在他的作品中，已经成为品味。说穿了，做到这一点，对吴泰，殊为不易。他的作品就是明证。

2006年5月9日 中山大学康乐园

1 “文化冲突”是一个很有趣的问题，此处只提出来，存而不论。关于东西方绘画之差异，“临摹”与“写生”之错对，世多谬论，不一而足，这里所述，是其一也，不足为信，读者自当审之。

2 见《黄宾虹谈画》，江苏美术出版社1984年版。

3 有关贡氏理论，请参看他的《艺术与错觉》，范景中等人翻译，湖南科技出版社2001年版。“风格”问题也作如是观。我的意思是说，“风格”作为一个词，是不容易定义的，但作为一种视觉样式的指称，却是有意义的。我正是在这一意义上使用“风格”一词。

自述

吴泰

8岁那年我开始学习书法,那时候正值“文革”后期的1970年,我正读小学二年级。在学校里没有学到该学的东西,倒是要天天背诵毛主席语录,在烈日当空的操场上开一整天的批斗大会是常有的事,三更半夜突然有高音喇叭播发“最新指示”。此时我家已四壁萧条,父亲的藏书藏画也在破“四旧”的浪潮中被毁掉了不少,就连齐白石给外祖父黄少强刻下的许多图章也要偷偷地扔进垃圾车。母亲胆小,总担心家里的“四旧”破得不彻底,为了家人的安全,她整天在烧东西,最后连父亲特意藏在煤缸里的一副张大千的大对联都翻出来烧掉,才算放下心头大石。就在这一年的8月,饱受惊吓的母亲辞世而去,留下给我的只有无尽的辛酸……

那时候,家里整天为柴米油盐发愁,白天抢着排队买菜、买米、买肉、买煤、买柴,烧柴生煤炉就要被浓浓的黑烟熏呛得有如“云烟供养”,晚上经常停电点蜡烛。我没有收音机、电视机、计算机,买报纸的钱也没有,平日里没事就找一些连环画来学着画,直到把孙悟空、猪八戒、曹操、关公之类的人物都画得栩栩如生,同学们都夸我画得好,争着求画,每当此时我就有点沾沾自喜。除此之外我就养小鸡、小猫、小鸟,看父亲画画写字,听他高声朗读诗词,看看那些用宣纸印成、撕作厕纸的画册局部。有幸的是父亲的忘年交、古文字学家、收藏家容庚教授经常来我家,在他与父亲的交谈中,我面聆耳听的学到了不少东西。

看到父亲画画写字那么过瘾,就问他我该学什么书体好,父亲说:“凡是历代的书法大家都可以学,你自己挑吧。”一次偶然的机会,我在容庚教授家看到一套日本印的《书道全集》,里面有一卷近乎原大的宋徽宗赵佶《秋花诗》帖令我爱不释手,于是求容公公借得此书,在家勾摹临习。自此,开始了我学习书法的历程。它使我忘却了外间恶劣的环境,真有点如老父常挂在嘴边的那句“躲进小楼成一统,管它春夏与秋冬”的样子。

我上初中的时候,“四人帮”大力赞扬白卷英雄张铁生,城市的学生要到农村接受贫下中农再教育,到农村的分校去上课。我们学校的分校设在广东花县赤坭打鼓岭对面(后来才知道我的祖公吴荣光就葬在打鼓岭),那时候的生活可真够苦的,几个月下来都吃不到一顿肉,每天吃的都是榄角、萝卜干。在那些苦日子中,我寻找着少年的快乐。

我的课室对面有两座山,一远一近,我时常是一边上课一边写写画画,细心观察中发现那远山在不同的时段会呈现不同颜色,开始是青色,转眼间就变成绿色,倏忽又变成赭色……在夏季风雨来临之际,远山不见了,瞬间乌云倾泻,眼前出现一幅泼墨山水画,好看极了。这些景象是城市人难得一见的。农村的生活使我体会到放牛、种菜、捉鱼的农家乐趣,使我充分印证了古代田园山水诗、宋人山水画及石涛、龚半千等人所描绘的景物的真实性,明白了国人对实景描绘的再创造过程及其艺术魅力所由来,领悟到中国画写生与用笔技法之间的奥秘。

有了对自然界景象的深刻体会,我更加热爱绘画。那时候,老父好不容易找关系花100多块钱买回一本《宋人画册》供我们学习。宋人的写实工夫的确了不起,那简练的线条、和谐的色调令我着迷。“画中有诗”的含义在宋人绘画中得到充分体现。宋人绘画大多没有题诗,因为该表达的都已直露于观者眼前。从此我潜心临摹宋人小品,一有空就从早到晚地画,竟到了废寝忘餐的地步,一个暑期里就能摹写20来幅宋人小品,山水、花鸟、人物样样都学,不懂就问父亲,当时经常与父亲有书信往来的谢稚柳师公也不断给我鼓励和指导,使我懂得了宋人绘画中所运用的基本技法,领略到那种明丽的色彩、简洁超脱的笔法和高雅的审美观。

我在青少年时期迷嗜于临摹古人的杰出作品,就有如生活在远古的氛围中。其实所谓的“古”应



与容庚教授合影

该有多种解释，其中就有“不同流俗”与“朴实无华”的意思。所以“好古”应该是对纯朴的向往，而不能等同于“迂愚陈腐、不识时务”者流。我用心临摹古代绘画，一是想弄懂古人的表现技法，二是喜欢那股古朴的情调，从中得到了不少生活乐趣。对摹画我是精益求精、一丝不苟，摹写的作品计有宋人小品约60件、五代顾闳中《韩熙载夜宴图》、北宋张择端《清明上河图》、北宋李公麟《五马图》、郭熙《早春图》、董源《溪岸图》、武宗元《朝元仙仗图》、崔白《双喜图》、元人张渥《九歌图》，还有竹内溪栖凤等一批日本画……临摹《清明上河图》就足足花了一年的时间，每天的进度只是一两寸之间，长时间的劳心费力使我的胃病由此而起。

中学毕业后，因父亲的反对，我没有去考美术学院，只是在家中继续临画、看画论和美学书籍，外出写生。1984年进入广州美术馆工作，负责研究、复制古画等，其时并进修中山大学汉语言文学课程。

我学习绘画与父亲的指导、谢稚柳师公与容庚教授的支持是分不开的，特别是容教授，他愿意把藏画借给我们拿回家临摹，条件只是要我父亲临一个副本给他。他的藏画有文征明的10米长卷《十贫诗卷》、与南宋夏圭《溪山清远图》极之相似的戴进山水(纸本着色)长卷，也约有10米长，父亲缩临了一卷约5米的，容老喜爱之下予以“没收”了，此卷后来不知去向。还有一幅堪称国内所藏最高水平的林良水墨绢本作品，写的是一群白胫鸭栖息在树枝上，笔法流畅纯熟，为林氏画中不可多得之作。容教授所藏的古画，以明清时期文静一路的居多，后来这批藏品捐献给了广州美术馆，我在馆里工作时又可以近距离地接触到它们，真是有缘了。

读万卷书不如行万里路，近10多年来，我不断找机会去多看、多游、多写生。我觉得只靠拍照片是不够的，要画好画，最主要还是要多写生、多动笔，哪怕是对着山画一条线也好，正如黄宾虹先生所说的，要勤于笔录，出门不忘勾下所见山水的草图，所谓“磨练出工夫”，在磨练中悟出法则。中国画注重内美，其线条之美是在应物象形的写生过程不经意的、自发而不自觉地产生的；所谓“笔法”亦由此而生。换言之每个人都应该在其写生过程中去探究出自己的“笔法”。“笔法”不可能照搬别人的，前人固有的笔法那只是别人的绘画语言而已。

国画的魅力在于“其美在内”、“其法不言”，至于美的范畴及标准，苏轼说是“诗画本一律，天工与清新”、“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”。说到底绘画还是离不开应物象形的写生，天马行空的想像加上自己长期积累出来的一套法则。境界意象要高，不流于俗套才能创作出好的作品来。

当今画界已改变了那种死气沉沉的革命宣传画模式，然而现在又向另一个极端迈进，有点矫枉过正了，照搬西方的特别是美国的东西，都是人的逆反心理在作祟。在一个充满竞争的社会中人欲横流，人的思维方式也起了根本的变化。人生每个阶段观察事物的方法都有所不同，而每个人看问题的方法亦有区别。周围的环境氛围养成了我自幼“好古”的情结，舍弃不了那纯朴的“美”、深致的“善”和赤子的“真”。作为艺术家，不但要发现及表现人世间美好的东西，还要注重自身的修养。绘画艺术是一种精神活动。通过细心观察对象，把心中所思所想利用精练的技法恰如其分地表达于读者面前。

人生苦短，转瞬间已过了四十多个寒暑春秋，生活是平淡的，而光阴没有虚度，认真吸收和消化民族艺术精华，力图矫枉除弊、正本清源，以新的生命形式获求新的永恒。在复兴民族绘画艺术的接力赛中，充当一名小卒；靠自己的脚踩出一条属于自己的路来，这就是我以后努力的方向。

2005年5月15日 于素心室