



靜水流深

吴泰中国画作品

图书在版编目(CIP)数据

静水流深: 吴泰中国画作品集 / 《华艺廊丛书》
编写组编. —广州: 岭南美术出版社, 2006.3
(华艺廊丛书)

ISBN 7-5362-3326-4

I. 静… II. 华… 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 020599 号

编委会: 李亦菲 古树安 张向东 刘 刚
许习文 沈晓冰 李 峰

主 编: 李亦菲

执行主编: 张向东

责任编辑: 阎义春 刘 音 周 遐

责任技编: 陆建豪

艺术总监: 刘 刚

策 展 人: 张向东

静水流深 —— 吴泰中国画作品集

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 制: 广州市恒远彩印有限公司

版 次: 2006 年 3 月第一版

2006 年 3 月第一次印刷

开 本: 889mm × 1194mm 1/12

印 张: 12

印 数: 1-2000 册

ISBN 7-5362-3326-4

定 价: 180.00 元



靜水流深

吴泰中国画作品



嶺南美術出版社

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合家书画展

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》



目 录

文

吴泰的绘画·谢稚柳	8
吴家现象与吴泰的画·杨小彦	9
自述·吴泰	12
我的国画观·吴泰	14

图版目录

001 写陶渊明诗意	16	013 秋林人醉	29	033 溪山欲雨	49
002 山水·原济诗意	18	014 湘江小景	30	034 黄山天都峰	50
003 漓江雨霁	19	015 深山间道	31	035 楚天巫峡	51
004 雨中山家	20	016 松泉叠嶂图	32	036 古松图	52
005 登高	21	017 春日山家	33	037 黄山云海	53
006 粤北小景	22	018 乡间之晨	34	038 庐山乌龙潭	54
007 丹霞山色	23	019 湖南道中所见	35	039 松泉图	56
008 乐逍遥	24	020 北江小景	36	040 千山连彩翠	57
009 江晚水烟微	25	021 漓江泛舟	37	041 昨夜扁舟	58
010 秋江轻泛	26	022 沥潒小景	38	042 刘长卿诗意图	59
011 云山夕照	27	023 秋兴引风骚	39	043 峨嵋雨声	60
012 溪山清远	28	024 白云山道中	40	044 匡庐晨雾	61
		025 雨欲来	41	045 瀑布横飞	62
		026 江边听雨	42	046 阳朔道中	63
		027 农家乐	43	047 夏日	64
		028 戴表元诗意	44	048 漓江横云	65
		029 五老峰高不可攀	45	049 日华川上动	66
		030 雨过春山	46	050 云开五老峰	67
		031 风静听溪流	47	051 消夏图	68
		032 江堤帆影	48	052 临梅瞿山黄山图	69

053 溪泉瀑水凉	70	068 殊芳真色	91	111 伯牙鼓琴图	118
054 春山幽涧	71	069 荷声报雨	92	112 高士图	119
055 松	72	070 白荷	93	113 松下纳凉	120
056 放牧图	73	071 池趣	94	114 释怀	121
057 山水四屏之	74	072 盛夏花卉	95	115 饮酒读书	122
写唐人诗山间清趣 / 山居乐 /		073 花鸟四屏之春 / 夏 / 秋 / 冬	96	116 餐芝图	123
山居图 / 放风筝		074 荷花	98	117 苏武持节使匈奴	124
058 云水烟霞	76	075 斗八哥图	99	118 三星图	125
059 天降时雨	77	076 猫蝶图之一	100	119 渊明载菊图	126
060 山无重数周遭碧	78	077 猫蝶图之二	101	120 寻梅赋诗	127
061 陆放翁诗意图	79	078 梨花八哥	102	121 花园小憩	128
062 四季山水之	80	079 石榴花开群鸟喧	103	122 小女孩	129
春 / 夏 / 秋 / 冬		080 山鸠图	104	123 仿竹内栖凤《盛妆仕女图》	130
063 粤北丹霞一角	82	081 仿竹内栖凤《圆月狐鸣》	105	124 观音大士	131
064 山水册页	83	082 素淡幽姿	106	125 赏花图	132
065 荷花	86	083 牡丹	107	126 不速无私七言联	133
066 花鸟四屏之	88	084 檐前花拂地, 竹外鸟窥人	108	127 花雨松风五言联	134
国色天香 / 风荷图 /		085 兰花	109	128 文如诗似七言联	135
丹桂 / 古梅图		086 仿陈老莲白梅	110	129 客子杏花七言联	136
067 紫荆花	90	087 马系列	111	130 帆带天连七言联	137

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，与秦川蜀道都是他昼笔下的山山水水，他所师法古人技巧的笔法，有五代的董源、范宽，北宋的郭熙与燕文贵，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。

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，就在于拒绝美院体系，尤其是美院的国画教育体系。

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、黄宾鸿、齐白石和潘天寿），无一人不是如此。但是，自从西方绘画进入中土，写实主义成—时风气之后，这—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，夹持着法国留学的优势，大力提倡“艺术本体论”，以为“画无分中西，只有好坏”，—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。

很难想象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。

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

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，烈日当空在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。就在这一年的八月，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，烧柴点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，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



(与容庚教授合影)

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自，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一百多块钱买回一本《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二十来幅宋人小品，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中文专业刊大课程。

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”、“出新意与法度之中，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，天马行空的想象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

我的国画观

吴泰

一、对中国画发展的看法

时下的绘画艺术形式，朝多元化方向发展，门类众多，形式纷繁。

中国从一个落后的封建农业国走向工业化，社会意识形态、道德准则、生活节律都有了不同程度的变化，自我意识常常被群体意识、商业意识所掩盖，过去的艺术表现方式显得不合时宜，从而引发一些人产生悲观的看法，认为国画已穷途末路，没有前途了。

中国画植根于本土，千百年来延续至今走到了发展进程的一个转折点，是继续下滑，还是突飞猛进，是需要我们这一代人作出选择与回答的。事物发展有起有落是正常规律，时代转变了，艺术审美观必然会与之相应变化。国画艺术的发展也是社会发展的一个侧影，有赖于我们不断地去开掘本土文化那美的潜能，罗丹说：“美是到处都有的，对于我们的眼睛，不是缺少美，而是缺少发现。”

对于用中国传统绘画语言来表现当今事物，是否会感到“一筹莫展”？那就因人而异了。南齐的江淹，本来是个很有才气的诗人，但到了晚年才思减退，后来就有“江郎才尽”之说。国画大师齐白石，早年弃斧从艺，画艺一般，苦于找不到自己的出路，一直到60岁以后，矢志“衰年变法”，把本身那种农民纯朴率真的天性挖掘出来，成就了一代艺术大师的伟业。

二、对绘画表现形式与表达方法的看法

美术教育，是一种较有创造性的个性化的教育，个人的天赋、才能和情感等非理性因素扮演着重要的角色。艺术家那异于常人的生活经历，会给予其独特的思考方式。严格的教学体系未必是培养出人才

的保证，许多创新人才的出现恰恰是避开规范教育的结果，不过教学上的过于随意性，无序性，也常令学子无所适从。

作为体现中国画文化内涵的“笔墨”，近年来有过一翻争论。晋唐以前的原始绘画，属于蒙昧时期，不讲笔墨，也不懂笔墨，晋唐以后书法的兴起，给国画增添了新的气氛，注重了线条美与书写性，渗入了儒、道、佛的思想内容，这是中国画固有的文化背景，也是历史的进步，诗词的格律与中国画的“笔墨”韵致相类似，过于注重格律的诗词是枯燥而了无生气的，不讲格律，则无异于顺口溜，没有多大的艺术成份，就象现时流行的文化快餐，只有一点娱乐性，没有艺术可言。

中国画的笔墨形式是有其独到之处的。吴冠中先生在一个名为《故土·艺术创作源泉》的访谈中，谈到了在积极寻找中国画艺术语言的同时，充分肯定了故土文化的重要性。国画的主观性、形式美、线条美与留白效果，内敛含蓄的表现技巧、简约概括的勾勒形式、多视点的构图都给人以更广阔的联想空间。联想空间的多少，关乎作品的魅力所在，如一部巨著，每个读者看完之后都会有其想象中的感觉与效果，一但把它拍成电影或电视剧，那就截然不同了。这说明想象空间在艺术作品中所起的作用及其美丽与吸引人之处。

艺术作品的表达方法多种多样，然而都离不开情感与人性这两种催化剂，有了它，作品才有生命力。就如巴尔扎克所言：“天才的作品是用眼泪灌溉的。”那千古传诵的佳作，都是作者一段与众不同而难忘的亲身经历，其现身说法，引发共鸣，那就是王国维所说的“不隔”了。

绘画作品是画家利用纸、笔、墨工具在平面上表达内心意韵的方式，也是作者人格的反映。山水画强调抒写的是“胸中丘壑”，是在表现自然万物的同时，植入个人主观意志，使客体为主体服务。优秀的艺术家必有健全的人格，普洛丁说：“心灵本身如果不美，也就看不见美。”

中国画自宋朝开始就逐渐向文人画方向发展，成为近千年来中国绘画的主要特色，文人画不重形似，每画必题跋赋诗，强调人的主观性，不能尽情传达的则用诗歌唱咏之，既拓展了描述的空间，也增加了旋律美与感情色彩，在抒发作者情怀中起到了一定的作用，并成为了文人画不可或缺的一部分。

三、绘画的理想与感悟

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。

我画画起初只为兴趣，随着年龄的增长，兴趣变成了职业。小时候多临摹前人名迹，亦步亦趋，大有效颦感觉，直到廿八岁左右才逐步寻求脱离前人束缚，寻觅新的发展路向。中国画也是一个年龄的艺术，孔子说：“吾十有五而志于学；三十而立；四十而不惑；五十而知天命；六十而耳顺；七十而从心所欲，不逾矩。”（《论语·为政篇》）

知识是靠慢慢积累的，人生是不断总结、悟道、蜕变的过程，绘画是我传情达意的手段之一。“善书不择纸笔，妙在心手，不在物也”（宋·陈师道《后山谈丛》卷一），思想主导一切，颜料、纸笔墨等其它东西只是工具而已。从广义上来说，受中国文化影响深厚的艺术家，就算他手上拿的是一枝油画笔，写出来的仍然是“中国画”。这一界定方法是着重于作品的文化内涵，而不只是看表面的形式。

我的绘画追求宁静的境界，拾取生活中不经意间发现的美妙天真的素材，绘写淡雅宁静的画面，希望读者能从中获得真正的宁静，享受心灵的愉悦和自在。

1999年10月20日

五言早水晚山图
为徐有范先生题
亦与特持清赏
结山海终年一
耕种之余览图
清室高瞻曾为
丁酉年九月
世宗



写陶渊明诗意

180cm × 84cm

纸本设色

