

炎黄艺术馆学术丛书

黄胄研究



北京工艺美术出版社



序

杨悦浦

在黄胄逝世一周年的时候,为了缅怀这位为中国美术事业和中国画的繁荣发展做出了卓越贡献的艺术家,炎黄艺术馆和有关单位举办了黄胄艺术大展和黄胄艺术讨论会等一系列隆重的纪念活动。在为期三天的学术讨论会上,来自全国各地的专家、学者和黄胄的亲友,就黄胄艺术创造的成果、黄胄艺术思想的形成、黄胄中国画艺术的历史地位、黄胄中国画人物画艺术的突出成就、黄胄速写艺术的作用和影响、黄胄为繁荣美术事业所做社会公益活动中的贡献等课题,进行了广泛的探讨。本书将一些与会专家学者提交的论文、未到会的专家学者送来的书面发言,以及在纪念活动前后发表和未发表的一些研究文章,结集出版,使这次纪念和研讨活动的成果得以凝结下来。

这本论文集所收集的数十篇论文,将黄胄在各个方面的成就呈现在我们面前,使我们对黄胄的认识有了一个新的升华。这使我想起在1997年底策划这次研讨会时,李松和我曾拟出一些讨论的题目,主要是想通过讨论,研究清楚黄胄的艺术成就,继而搞清楚为什么会出现黄胄,并把黄胄放到中国美术发展的历史中去考察。会议经过三天的讨论,问题虽然有所涉及,但由于是在黄胄刚刚逝去不久,在研讨会上大家抒发对这位艺术家的怀念之情占用了不少时间,难免感情的成分多于学术探讨,这似乎也是很正常的

事情。但是从研究黄胄的主旨上说,会议结束时,没有得到一个十分清晰的学术脉络,我们必须找到弥补的办法,自然我们就指望专家学者在会后撰写论文进行深入研究了。在全部文稿收集起来,当我们仔细读过所有的文章后,我们终于见到了我们所期望的那些有价值的研究成果,令人欣喜。

在读过全部文稿之后,也感到了不少文章成文的“匆忙”感,还有一些文章没有完全将研究黄胄艺术作为要旨。这说明,如果再从严格的学术意义上说,也还有待继续深入讨论的阔大余地。当然,我们不能要求在一个艺术家刚刚过世不久就要在学术领域做出深刻的定位和判断,因此,这次讨论会的召开和本书的出版,就成为今后继续深入研究讨论的一个有价值的基础。所以,我们认为,这次纪念和研讨活动,以及出版本书的重要性就在于此。

为了便于今后的研究,我们又专请李松重新编写了《黄胄年表》,收入本书。

应当让《黄胄研究》的出版,作为黄胄研究的开始,今后在深入研究的基础上,一定会有更高学术价值的《黄胄研究》续集出版。

本书出版得到了炎黄艺术馆领导、黄胄美术基金会、北京工艺美术出版社等各个方面的大力支持,在此表示衷心的感谢。

1999年元旦于北京

目 录

邓 拓	黄胄作品中的“三新”	(1)
梁 斌	话黄胄	(4)
黄苗子	速写 生活 技法 ——记黄胄的创作经验	(7)
蔡若虹	忘忧馆小记	(15)
宫达非	生活 社会 时代 ——评识黄胄之画	(20)
华君武	悼黄胄	(28)
罗工柳	悼黄胄	(31)
赵忠祥	痛惜画坛失英才	(34)
水天中	创造个性化的绘画形象 ——黄胄创作浅议	(38)
刘龙庭	黄胄的艺术风神	(43)
杨力舟	王迎春 独出大手笔 雄风立新格 ——浅论黄胄在中国画创作上的 贡献及历史地位	(53)
冯 远	黄胄和他的水墨人物画	(62)
崔晓东	黄胄对水墨人物画发展的贡献	(72)
李延声	可贵的炎黄精神 ——试谈黄胄对民族美术事业的三大贡献 ...	(77)
曹 汶	坎坷其途 任重道远 ——黄胄艺术道路管窥	(88)

杨悦浦	黄胄的中国画艺术	(96)
杨列章	生活 创新 真诚	(98)
马 雷(法)	他属于这个世纪 也将矗立于永恒	(102)
薛永年	黄胄与中国画传统	(103)
薄松年	从收藏和书画题跋看黄胄的传统观	(111)
郑闻慧	黄胄作品题材研究	(118)
张道兴	跟随黄胄画速写	(125)
金维诺	从黄胄的速写和画驴谈艺术美	(129)
杜大恺	与时代共命运	(132)
叶毓中	“三新”发微	(135)
王同仁	怀念黄胄	(137)
裘 沙	王伟君 由一页残稿谈黄胄的艺术成就	(143)
刘国辉	平淡中的深刻 ——重读黄胄的信	(150)
吴步乃	试谈“黄胄模式”	(154)
王一地	“黄胄风”的启示	(160)
刘晓路	炎黄艺术馆的学术性,黄胄晚年的贡献	(166)
武文祥	支持印刷工作的黄胄	(173)
李 松	追踪黄胄的艺术轨迹	(179)
刘曦林	黄胄与新疆	(185)
马萧萧	怀念黄胄	(195)
程 征	赵望云与黄胄	(203)
梁 穗	深切怀念我的父亲黄胄	(223)
梁 缨	想念爸爸	(242)
曹庆晖	认识黄胄 研究黄胄 学习黄胄 ——黄胄艺术研讨会综述	(246)
黄胄艺术年表	李 松(整理)	(264)

黄胄作品中的“三新”

邓 拓

喜欢黄胄同志的画、愿意向他学画的人，这几年越来越多了。我认识美术学校的青年学生，常常在谈论黄胄的画法。我问他们：黄胄的画有哪些特长？他们似乎早已经研究过而毫不犹豫地回答说：人物新、意境新、手法新，这就是他的特长。

的确，黄胄的画很明显地具有这“三新”的特色。他画的主要是人物画，而无论他画的是新疆各兄弟民族的人们，或是西藏解放翻身的奴隶；也无论是人民解放军的英雄子弟，或是海防前线的男女民兵；更无论是过去民主革命时期的《红旗谱》中的各种人物，或是当代从事社会主义革命和建设的劳动人民，他们绝大多数都是作者接触较多比较熟悉的正面人物，他们的一喜一怒、一举一动都给了画家以创作的素材。这些人物的精神面貌充满着鲜明的时代特点，他们以生动活泼的新姿态呈现在观众的面前。

我们看到黄胄同志最近画的《毛主席派来的金珠玛密》这幅画，多么生动地反映了兄弟民族地区的军民关系。这里的藏族同胞比迎接亲人还要热烈地迎接人民解放军战士——“金珠玛密”。凡是有过部队生活经验，或者到过前线的人，对于这样的场面都会感到非常亲切。黄胄同志长期在部队中生活，他又特别擅长于画兄弟民族的人物形象，最近他刚刚从国防前线归来，因此，这幅画就更加使我们感到他富有强烈的时代气息，其中蕴涵着浓厚的革

命激情和战地的生活风趣。在这幅画面上,你看藏族的妇女和儿童,见到解放军的女医生就围了上来,有的拉着手不肯放,有的亲热地互相拥抱,有的倾诉衷曲,有的欢乐歌舞,帐篷外面顿时热闹起来了,高原上出现了温暖的春天。这幅画的笔墨流畅,线条明快,人物活跃,精神昂扬,可以想见作者构思成熟,纵情挥豪,一气呵成,因而才有如此生动的效果。

当然,要想成功地画出这许多新的人物,决不是轻而易举的,每幅画都必须有新的意境,特别是要有明确的主题思想。像刚才说的这幅画,主题思想非常鲜明突出,一望而知,不用多加解释。同样,我们再看黄胄画的《巡逻图》,主题更加鲜明突出。这是国防前线战士生活中的一个极寻常也极紧张生动的场面。这三个骑兵中有一个是边疆少数民族的战士,他显然最熟识这一带的情况,正在向同行的两个战友讲些什么,他们一起注视着前方,用警惕的眼光观察周围的事物。这三个战士的形象英武而魁梧,他们骑着三匹骏马,带着一条军犬,冒着风雪,穿过国防边境的山冈。远处重叠高耸的山峰,虽然画家只用了几笔淡墨却勾画出风雪迷茫的景色。三匹战马和一条军犬的姿态也刻画得很好,充满着矫健而轻捷的动作,跃然纸上,线条勾勒刚柔适当,表现出坚强有力。这幅画与他在第六届国际青年联欢节上得奖的作品《洪荒风雪》相比,无论在立意、构图、用笔等方面都有相似之处。大体说来,黄胄同志的这些作品,无论采取什么素材,运用什么表现形式,他的意境常常与现实密切结合,充满着对我国社会主义革命和建设中的英雄人物的赞歌。

毫无疑问,作品的成功除了新人物、新意境之外,特别需要新的手法。如果没有与内容相适应的艺术形式和技巧,那么,即便画家同样接触到许多新的人物,也有了许多新的意境,仍然不能把新人物和新意境充分地表现出来或者表现得不完满。黄胄同志的作

品证明,他的艺术表现手法也是属于新的范畴的,并且他的新手法日益熟练,日益精美。他的手法之新,决不包含着所谓“嫩”的意味在内。我们曾经看到某些青年作者,一出手就显得很“嫩”,很不成熟,而黄胄同志则不然,他从12岁起就爱画,14岁正式从师学画,后来他自己钻研,追求新的艺术表现手法。解放初期参加人民解放军,一直在部队里和边防地区生活,熟悉他的创作对象,勤学苦练,这使他的艺术手法很早已经形成了自己的新的一格。

有人以为,他的一套手法只适合于表现部队和少数民族的人物形象,甚至于有的说他画的人物都带有少数民族特点。实际上,这种观点的产生是由于有的人没有看到黄胄多种题材的作品,所以看法过于偏狭。我们现在来看看黄胄画的《红旗谱》插图吧,这些人物难道也都带有少数民族特点吗?当然不是。这里举出“春兰”的画像为例,就足以说明这个问题了。在作者的笔下,春兰既是旧时代的一个纯朴无邪的农村少女,又是一个勇于反抗封建压迫、热爱运涛、心向光明的新女性。这幅画用来勾勒人物轮廓和花纹等的线条,显得特别沉着浑厚,力透纸背,整个画面给人以突出的立体感,我们仿佛看见了活的春兰,真的呼之欲出了。

为什么黄胄的画能够达到如此成熟的程度,并且现在还不断地提高和发展着呢?这就要系统地总结黄胄同志丰富的创作经验,而不是几段抽象的文字说明所能做到的。尤其是那些想从几条简单的经验中找到终南捷径的人,我想奉劝他们不要贪图便宜。因为我们以黄胄同志为例,也可以证明一个画家,如同其他作者一样,他的成就,既要依靠现实的生活作为创作的源泉,又要通过自己的勤学苦练掌握绘画的基本功,这样才能实现推陈出新的目的。

(1963年第9期《人民画报》)

邓拓 理论家,收藏家

话黄胄

梁 斌

绘画者,天才之事业也。我们河北蠡县梁家庄不过是个只有百多户人家的荒僻小村,而黄胄在我们老梁家弟兄行中,又是比较幼小的,却从童稚时就显示出这种艺术才能。他写大仿,常是中途辍笔,竟然画开了画儿。祖父是戏班会头,而戏班就住在外院,所以黄胄那时也常画“戏子人”。他现在画的人物婀娜多姿,恐怕与此不无关系吧。

黄胄八岁随母亲离开了出生他的冀中平原,浪迹在古关中地区。“渭北春天树,江东日暮云”,是古人所谓云树之思,友朋间的怀念。黄胄远在渭水之滨,我转战于冀中,却没有到过江东,但这种云树之思却常牵动我的感情。近年来,我们身居京、津两地,相距咫尺,这种感情仍然有增无已。

黄胄一去就是二十余载。50年代初,一位老朋友,名记者方明对我说,北京有一个画家黄胄,听说话也是你们“大百尺(村名)”那里的口音。对于“黄胄”其名,我当然不陌生。他的新疆风情画我看了不少,那种运用中国水墨画的精湛笔法,流动、酣畅的线条,大胆、瑰丽的设色,新奇的构图,所描绘的草原牧民生活和歌舞人物,绝非等闲画家所可望项背者,我当然印象难忘。究竟故乡谁能成为此大画家?想来想去,便想到可能是那个小兄弟“老傻”,因为只有他孜孜于习画,而他大哥也善挥洒丹青。彼时,拙作长篇小说

《红旗谱》已一再刊行,出版社拟再印豪华本送瑞典作画展之用。编辑询问我,请谁绘制插图为宜,我就说北京有个画家黄胄,艺事精妙,听说是我们老乡,可能熟悉书中所写的风土人情。当时,黄胄未答应作插画,但他给北京和平画店打电话,说想见我一面。我便请画店转告也有此愿。我们终于见了面。黄胄一露面,我就看出来,不禁脱口而出:“你是‘老傻’!”吾弟虽长别二十余年,说话仍不失乡音,历述往事,倍为亲切。我到他家见了黄胄母亲——我的老婶子,一家子人同去吃了一顿饭,十分高兴。

我憨厚而又聪颖的小兄弟,能成就如此大的事业,全在于他的勤奋。为了画好《红旗谱》插图,他重到阔别二十多年的家乡,同亲人、老乡促膝相谈,重温了童年生活之梦。所以,黄胄为小说所绘插图,生活气息浓厚,形象地再现了那风起云涌的年代,那又富庶又贫穷的土地。他笔下的人物是家乡的人物,笔下的事物是家乡的事物,完全是小说生活的补充,使作品中的人物形象更为丰满。小说中的人物春兰那幅画,在俏丽的外形下洋溢着冀中儿女的纯朴感情和青春气息,与其说它是从属于小说的插图,毋宁说是卓越的肖像描写,这真使拙作增添光彩。有意思的是,我的《红旗谱》在“文革”中受到批判,黄胄也被株连,单是春兰这张成功之作,就批了一百二十场!

黄胄为了完成自己的事业,曾经千辛万苦深入生活。他的驴子何以描绘得那样栩栩如生,憨态可掬?据他说,他在新疆维吾尔自治区下乡时,居室隔壁就是“打掌铺”(削蹄钉掌)的作坊,小驴或则奋蹄摇尾,或者喷鼻长啸,或则倒地翻滚,他都一笔一笔而记之。在长期的生活与观察中,才创作出百态千姿的驴。前人绘驴,每以“骑驴过小桥,独叹梅花瘦”,或“此身合是诗人未,细雨骑驴入剑门”的清隽冷瘦意境为尚,黄胄画驴却著力描绘这种动物与民间生活的联系,渲染驴子的稚憨神态。这一农家蠢物竟也登上大雅之

堂,是我国传统绘画创作领域的一大扩展。

清水穿石,非一日之功。深入生活即师造化,创新即不落俗套,学习传统技巧即继承古法,是他一生追求的目标。在北京,在我们几十年互相来往中,只见他一时猛攻画鸡,一时猛攻画马,一时猛攻画鸡雏,一时又见他猛攻画骆驼。有一次,我见他房里挂着一张铅笔画,上题:“用铅笔也可画‘八大’”。他临宋、元、明、清作品,临任伯年,画竹,画草,画棕树,画荷花,一个个攻关,又一个个转化为自己的笔墨。现在他画墨驼已经达到升华的境地。

自从我与黄胄兄弟重逢,相知数十年,感到吾弟的确永为燕赵之人,他收入颇丰,但不喜金钱,“文革”中群众冻结他的存款,发现仅有人民币 32 元。他在友朋间慷慨仗义,不拘小节,不失燕赵男儿之风。

在大千世界之中,黄胄捕捉人世间之美,创作颇丰,作品已为海内外人士所熟知。他遵中国领导人之嘱,1978 年为日本国裕仁天皇绘制了《百驴图》,1984 年为美国大总统里根绘制了《松鹰图》,受到日、美人士的赞赏。现在一些人士已把黄胄画驴,与徐悲鸿先生画马,齐白石老人画虾,比之为我国近代画坛“三绝”。

艺无止境。我作如上说,绝非对自家弟兄故作渲染,而是表示我勉力向他学习的寸心,并互勉作更高的攀登。

今年春节,黄胄喜获一孙。这也许象征他在艺事上有更可喜的丰收吧!

(1985 年 3 月 31 日《文汇报》)

梁 斌 黄胄之堂兄,作家,小说《红旗谱》作者。

速写 生活 技法

——记黄胄的创作经验

黄苗子

医院的病房,阳光和空气充足,早晨和黄昏在这里十分清静。黄胄靠在睡椅上,我坐在窗子旁边的藤椅上(椅旁是一张茶几,上面放一块画板,也就是他的临时画案),就海阔天空地聊起天来。

黄胄是由于骨质增生严重压迫,从去年开始入院治疗的。部队生活不但使他锻炼出强健的身体和坚强的意志,也为他培养出乐观情绪。一个有成就的画家,正在五十多岁,就失去四肢的活动能力,连画也不能画,这个痛苦是不可想象的。但是,黄胄不相信自己就从此离开画家生活,他不但坚持医疗和锻炼,还强迫他自己运用骨节疼痛的手指握笔画画。住院一年多了,在医生的悉心治疗和他自己的努力锻炼下,他一天一天地好起来,前几天正在完成一幅“丈二匹”大鹰,这是何等坚强的毅力呀!乐观和信心,坚定了他战胜病魔的勇气。

就在这个时候,我去看黄胄,经常和黄胄谈到他的国画创作,谈到他的速写,谈到古代和现代绘画的许多问题。

从形象看,黄胄是个粗线条的汉子,性格爽朗。可是他有细致而缜密的观察思考能力,一个精细的脑瓜子放在一个粗豪的身躯上,就构成这个艺术家的整体。

下面记下来的,主要是黄胄的话。

黄胄沉思着说:“如果有人问我对于速写有什么经验心得,那

我首先就得告诉他,作为一个国画家,应当用毛笔和水墨画速写。我习惯于用铅笔和木炭画速写,吃了很大的亏,这对于国画笔墨的运用和锻炼帮助不大。特别是对于青年同志们,这条经验值得参考。铅笔和木炭的速写应当画,它到底还是容易掌握和携带方便些。但是,速写是绘画的基本功,也是国画的基本功,毛笔和水墨的速写对国画来说是更有用的,练小提琴怎么可以拿胡琴来练呢?

画国画,速写要画,素描也要画。我自己感觉到搞一幅创作很吃力,吃亏就在于素描根底差。一到细部,我就往往感到表现能力不够,缺乏素描基础,这也是我的一点经验教训。当然,素描不需要画得很多,但它是必须掌握的基本功,素描当然也可以用国画形式来练习。”

黄胄接着说:“我的经验,在室内画一个新疆姑娘,呆呆板板地让她坐在椅子上画,我总是画不好(除非我对她已经很熟悉),因为在这种情况下,我和我的描写对象还很陌生,她没有足以感动我的动作和表情。但是如果在工地上,在田野间,我看到这个姑娘在机器或田垅中欢蹦乱跳地干活,我看到她的紧张情绪,看到她在劳动或歌舞中的优美动作,她的动作和表情触动了我的心弦,这个时候我自己感觉到我的内心有一股主宰着我的力量在命令我去画;或者说,我在带着激情画,我的内心命令我非画好不可,我全心全意地在这个命令的指挥下画着,我那时就比较画得满意,也就比较能感染人。除了课堂里的练习或锻炼笔墨技法的习作之外,画画一定要带着感情画,冷冰冰地对待自己的创作,还怎么能指望它去点燃起别人的情感呢?”

黄胄的这番话叫我想起了罗丹。罗丹这样说过:“……当一个真理,一个深刻的思想,一种强烈的感情,闪耀在某一文学或艺术的作品中,很显然的,文体、色彩与素描一定是卓越的。”这番话正好从另一角度去说明黄胄的经验。

从这个话题,我们转到生活与创作的关系方面。

黄胄说:“对于一个画家来说,风格、技巧、笔墨都从生活中来。长期不断的生活实践,形成了某个画家在这些方面的特点。抄袭和模仿,可以使人成为一个画匠,但绝不能使人成为即使是普普通通的画家。”

艺术家对于生活,决不能全面地、毫发无遗地重现它,人所生活的自然界有无限性,生活也有无限性。但是,即使最伟大的艺术家,他的表现能力也是有限的。拿画家来说,他画一棵树,只能画出这棵树的一个静止的侧面,绝不能象自然界中的真树那样,是始终运动着的,是有生命的、立体的东西。再高明的画家也不能把每一棵树的每一片树叶都描绘到纸上,他只能画出大致。因此最伟大的画家在生活的大海面前,都只能汲取一勺。因此,从无穷丰富的生活中探索出有限的表现方法,也已经是很可贵的了。如果一个画家离开生活,不打算在接触生活中去汲取创作的源泉,那就像人离开了空气,鱼离开了水,庄稼离开了泥土和阳光,星星离开了天体那样,离开了就完蛋。

有些速写,在当时画的时候,我自己并不满意,觉得远没有自己感受到的那些真实生活那样丰富多彩。作为一个画家,我常常觉得在自然面前十分低能,这是我自己的切身体会。但有时隔了十多年,翻出自己的旧作品来看,也往往觉得自己那时画的速写还有一些可取的地方,原因是它到底保留下了我自己当时的某些印象,这种印象是从客观感受中得来,不是从脑子里凭空想出来的,因此它保留了当时某些真实生活的记录,还保留了自己那时对于生活的某些感情。

这些印象和感情,即使表现得很拙劣,但到底被我抓住了。”

黄胄让我看完了他那几百张速写照片之后,感慨地说:“画画的人大概都有过这样的后悔,后悔没有更多地从生活中汲取自己

感受到的最美妙的一刹那。这‘一刹那’过去了,你没有捉住它,等到你想从脑子里翻出来时,就怎么都找不着了。1956年在新疆,有一个下午,我在天山脚下看到一个生产队在田头开会,男女老少围坐在一起,热烈地讨论今后计划和当前碰到的问题。他们对自己劳动的热爱,为祖国建设的赤诚,他们当时的那种姿势表情,都深深地感动着我。那时远处是天山,山上飘过白云,与山巅积雪相衬,这些美妙景色,迫着我赶忙找出速写本去画,但是可惜!我才动手画完一个半人,会就散了。像这样的事情,常常使我至今念念不忘。后悔当时没有及时地画下来。

有生活,不等于就有作品到手。这是最容易懂得也是最难实践的道理。1956年我在西藏生活了一年,那时我参加了工作队,深入到群众中,睡帐篷,战风沙,斗虱蚤,生活是艰苦的。有许多我接触到的事物,都引起我作画的冲动。但是我那时自己觉得在工作队中带头画画,放弃了本身职责,这是很不好的。我没有勇气去克服客观困难,没有把两者都抓起来,结果我在西藏就没有或者说很少画画。这件事使我得到一条经验,画家必须到生活中,到火热的斗争中去,但是画家又必须随时随地紧握画笔不放,生活与创作这两者之间,也具有对立统一规律。有生活不等于有作品到手,更不等于就有好的作品到手。在生活中放任自流,作为画家来说,就什么也得不到。

不错,50年代在新疆几年,我还算画了点画,但遗憾的是,那时我生活不够深入。我没有参加土改这件新疆人民翻天覆地的大事。参加不参加土改和画画没有关系?谁说的?我是抱着热爱新疆人民和新疆这片祖国的美好土地去作画的,土改正是新疆绝大多数老百姓经过千年斗争取得的胜利果实。我要了解他们的感情,要和他们心心相印,就得参加到这个斗争中去。如果我那时同他们一起土改,我相信我会更了解新疆农民,在我的作品中,对新

疆人民的感情就会更加深刻和真切。作为一个画家,用画笔去发挥表现的机会无穷无尽,问题在于自己的理解认识能力和奋斗的决心。50年代以后,中国人民的面貌、思想,以及中国的山河大地,都有新的变化,这个变化迫切需要画家用新的感情,新的笔墨去表现。”

谈到他的速写稿,黄胄皱着浓眉,本来深藏着的眼睛就变成条缝,他说:“速写,一方面是画家的基本功,另一方面它也是画家的资料积累。从1949年参军到1967年,我画下来一万多张速写,现在只留下很可怜的一部分。个人的损失无所谓,我这双手还在,今后我会加倍补还。但是,作为一个画家来说,积累下来的资料给毁掉了,那还是很可痛心的。”

当我和黄胄谈到传统技法的时候,他又敞开了话题。

黄胄说:“我年轻时候是拜老师学国画的,我只当过几年学徒,从未上过美术学校。我对于学习传统也有一个认识过程,也走过弯路。我原来是学山水的,当时莫名其妙地学着别人每一笔的皴和点,我一点都不了解一幅山水画为什么要有这些皴点,只是依着老师的指点照摹。我浪费了许多时间,却得到很少的收获。后来我才知道,这些勾、勒、皴、擦、点、染,都是古代画家们从真山真水的写生中摸索出来的表现方法。这些方法,应当继承和借鉴,但是不应当死学。北宋人的斧劈、披麻,都是从北方的华山、嵩山等真山水的观察中,总结出来的一些技法。古人运用这些技法成功地表现彼时彼地的山水树石。直到今天,我们还觉得他们运用得很成功,但是,皴、擦、点、染,不但是古人、前人从一定地区、一定地形、地质的山水中总结出来的方法,同时更是古人、前人在彼时彼地的真山真水的接触中引起自己内心共鸣的情感表现。”

任何山水有共同的本质,也都有不同的特点。人类的情感,有共同的人性,也有不同的阶级性和个性。弄清楚了这些问题,我才

认识到对传统有哪些应当学习和继承,同时有哪些又应当扬弃和发展的道理。”

黄胄说到这里,我们都自然地想到石涛。石涛是真正懂得“师造化”和“法古人”这两者之间的关系的。石涛说:“古人未立法之先,不知古人法何法。古人既立法之后,便不容今人出古法?千百年来遂使今之人不能一出头地也。师古人之迹,而不师古人之心宜其不能一出头地也,冤哉!”

石涛说:“余尝见诸名家,动辄仿某家,法某派。书与画天生自有一人职掌一人之事,何从说起!”他认为“盘礴脾睨,乃是翰墨家生平所养之气。”他爱用“搜尽奇峰打草稿”这句名句题画。他主张画画要“真(客观现实)识(主观感觉)相触,如镜写影”,这都说明他的作品的“源泉”是生活,而“师古人之心”,则是他高明地借鉴古人的方法。

黄胄说:“所谓创作方法,其实就是在实践中探索出来的一些规律。实践提高到认识就产生规律,但是反复的实践,又不断检验和不断地修正和完善这些规律、法则或真理。“实践是检验真理的标准”。我就赞成这句话,艺术上没有一成不变的‘法’。石涛的见解,是值得我们学习的。”

黄胄说:“我没有办法和石涛对话,更不能钻进石涛的心眼里看。但是,我了解石涛在创作过程中一定很苦。他画三峡,他只能在他的技法范围内表现三峡,但真实的三峡的外形和内在是异常丰富和复杂的,它包含着无限的美。面对着这大自然的瑰丽奇伟,他有热烈的欲望把它表现出来,但是他不可能,他受着人所能有的能力的局限。因此,我敢断定,石涛对自己的作品应当常常感到它的拙劣而不满,这种不满使他痛苦。”

主观能力之外,画家也受到客观条件的限制,宣纸、毛笔、颜料这些我们用了千数百年的绘画工具,是不是就足够表现我们今天