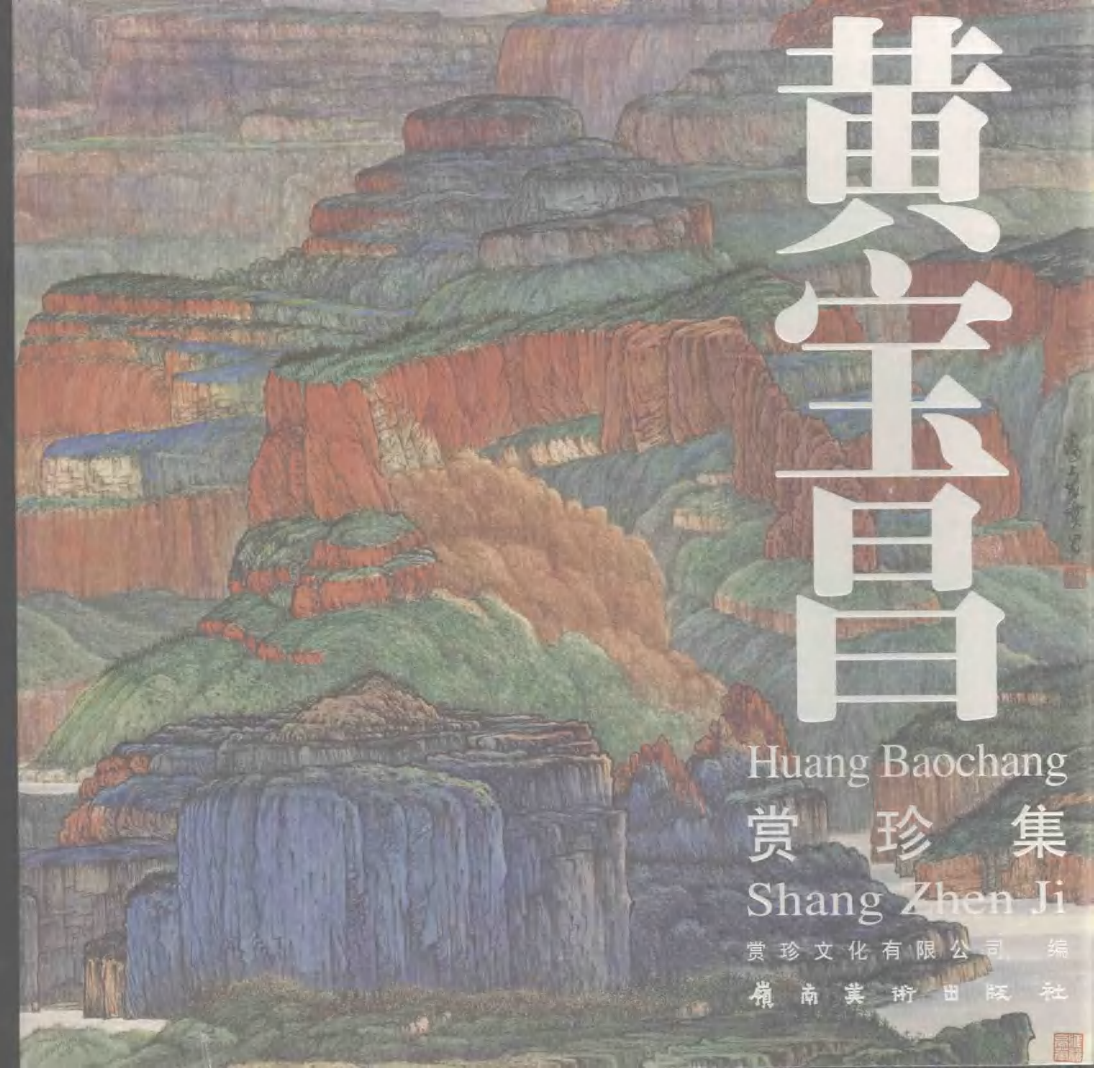




黄宝昌

Huang Baochang

赏 珍 集

Shang Zhen Ji

赏珍文化有限公司 编

岭南美术出版社

黃玉昌畫集

黃玉昌題



图书在版编目(CIP)数据

黄宝昌赏珍集 / 赏珍文化有限公司编.
广州: 岭南美术出版社, 2006.5
ISBN 7-5362-3389-2

I. 黄… 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 047960 号

策 划 佟 刚 王跟党

主 编 黄耀忠

责任编辑 王新华

责任技编 钟智燕

摄 影 李 萍

装帧设计 赏珍文化有限公司

 广州市赏珍文化有限公司
GUANGZHOU SHANGZHEN CULTURE COMPANY

地址 广州市二沙岛烟雨路38号广东美术馆B一座
电话: (020) 8735 1702 传真: (020) 8735 2017
E-mail: Shangzhen-gz@163.com 邮编 510105

赏珍文化网: www.shangzhenwh.com

黄宝昌赏珍集

广州赏珍文化有限公司 编

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: 889 × 1194mm 1/12 印张: 10

印 数: 1-2000册

ISBN 7-5362-3389-2

定 价: 150.00元

黄宝昌

1954 年出生于上海浦东高桥

14 岁师从江寒汀弟子房介复先生习花鸟。16 岁师从张大千大弟子胡若思先生习山水、人物。师从诗词学大师黄润苏教授学习传统诗词

1976 年毕业于上海戏剧学院美术专业

1980 年作品入选英国“世界青年美术展”

1993 年作品入选“上海第二届青年美术展”

1999.9—1999.12 应邀赴美国得州举办“黄宝昌诗书画展”

作品“春到江南”被美国普莱诺博物馆收藏

2000 年到尼泊尔写生

2000 年中央电视台、电视大学台及 2001 年上海教育电视台均作专题介绍

国内外评论：

黄宝昌的画承古创今，以中国传统技巧进行创作，以中国律诗明志抒情的书画家。——美国《世界日报》

黄宝昌的绘画，传统功夫深厚，深得笔墨神韵，根基巩固，故能时出新意实乃难能可贵耳。——杨仁恺

黄宝昌传统功力一等，设色精到。——王己千



此为试读, 需要完整PDF请访问: www.ertongbook.com

我之为画，安顿灵魂也——黄宝昌

目录

MULU

文

序/徐建融	1
听泉宝法作浪人/赵一新	3
翡翠山水玉精神/王琨	119
翡翠山水/黄宝昌	120
再造自然/黄宝昌	120
黄宝昌诗选	121

图

一 翡翠山水	10
二 玉屏春晓	11
三 仿元王蒙《具区林屋》	12
四 幽涧鸣泉	13
五 金碧山水	14
六 人字瀑	15
七 梦笔生花	16
八 雁落春色	17
九 春溪晚照	18
十 美国大峡谷风光	19
十一 美国大峡谷	20
十二 黄山行	21
十三 霞染秋山	22
十四 合掌峰	23
十五 碧霞黄山	24
十六 雄鹰飞渡(美国)	25
十七 雁落秋色	26
十八 莲花胜迹	27
十九 山水	28
二十 山家	29
二十一 黄山烟云	30
二十二 天都圣会	31
二十三 雁落秋	32
二十四 夏云如山	33
二十五 翡翠玉屏	34
二十六 春雪奇观	35
二十七 黄山晨雾	36
二十八 雁落峰影	37

二十九 春到江南	38
三十 百步云梯	39
三十一 水墨玉屏	40
三十二 黄山春色	41
三十三 观瀑图	42
三十四 奇峰流霞	43
三十五 云梯晓曙	44
三十六 春岭晓色	45
三十七 莲蕊春阳	46
三十八 岭上春山霞	47
三十九 奇峰春晓	48
四十 雨后黄山	49
四十一 香山流水竟林杪	50
四十二 香山烟岚	51
四十三 山水清音	52
四十四 红崖半壁藏青峰	53
四十五 瑶台金莲	54
四十六 红妆小醉	55
四十七 春晓晓色	56
四十八 奇峰云表	57
四十九 山泉咽石	58
五十 云梯峰奇	59
五十一 奇峰高迢	60
五十二 翡翠玉屏	61
五十三 莲出东南第一峰	62
五十四 山水清音	63
五十五 斜阳深处有人家	64
五十六 古寺晨钟	65
五十七 黄山烟云	66
五十八 黄山奇峰	67
五十九 笔点春山	68
六十 黄山秋色	69
六十一 黄山松云	70
六十二 人字瀑	71
六十三 观瀑图	72
六十四 松隐山家	73
六十五 山寺奇游图	74

六十六 太湖春色	75
六十七 江南春色	76
六十八 幽原图	77
六十九 垂杨图	78
七十 瓶南印象	79
七十一 白龙卧秋泉	80
七十二 长松叠土图	81
七十三 听琴图	82
七十四 没骨山水	83
七十五 湖山清晓图	84
七十六 琴瑟斜阳图	85
七十七 屯溪春色	86
七十八 夏木垂荫	87
七十九 湖桥春色	88
八十 香山溪落	89
八十一 香山浮玉	90
八十二 秋季海天	91
八十三 仿竹林笔意《君子和风》	92
八十四 溪亭观瀑	93
八十五 双松翠雨	94
八十六 松溪书隐	95
八十七 泰山江国	96
八十八 江南离愁忆旧图	97
八十九 湖岸山家	98
九十 丹崖琪树	99
九十一 湖山清晓	100
九十二 江南春早	101
九十三 山高水长	102
九十四 仿倪云林山水	103
九十五 仿李公麟《维摩演教图》	104
九十六 瑞云峰	107
九十七 人物	108
九十八 老屋居者德	109
九十九 仿李公麟《采薇图》	110
一〇〇 仿胡彬子忠《伏生授经图》	111
一〇一 仿元赵孟頫《洛马图》	112
一〇二 杏花春雨	116

黄家昌的绘画完全是走传统的路子，但与我们通常所认识的传统却有很大的不同。

关于中国画的传统，过去陆俨少先生有过一个很形象的解说：老实画和聪明画。所谓“老实画”，也就是唐宋画家画的传统，需要注重“画之本法”，必须投入“苦”役般的功夫，事倍功半，“积功方成菩萨”；所谓“聪明画”，也就是明清文人画的传统，包括以董其昌为代表的正统派和以石涛为代表的写意派。需要注重“画外功夫”，借此游戏翰墨，便能事半功倍地“一超直入如来地”。虽然，自三代以还的圣贤一再地告诫我们，做任何事情都应有十以当一的精神，“人一之，我十之，人十之，我百之”；但相比于“以画为乐”，如此的“顾其术亦近苦矣”总使人望而生畏，所以，在聪明人，自然更愿意选择一以当十的方向。艺术需要天赋，什么是“天赋”？那便是灵气，聪明，所以，为了表示自己有关赋，几乎所有的画家都认同了聪明画的传统，而致使老实画被排斥在了传统之外，至多只能是低级的传统，这里包含了一个希望，即世上有那么便宜和侥幸的事情。即使不是具有“画外功夫”的聪明画家，但只要是画的聪明画的传统，也可以“一超直入”地成为一个优秀的画家。

黄宝昌绝对是一个聪明人，以他的条件而走聪明画的传统，也就是不存在侥幸和便宜的问题，而是顺理成章，要不了太多的时间，一定可以真正地“一超直入如来地”。然而，他却选择了老实画的传统，以柳下惠而行鲁男子，几乎用了30多年的时间苦苦思索，直到今天才“积功方成菩萨”。

在这30多年的时间里，他致力于唐宋，临摹了大量名家名迹，于郭熙的《早春图》用力尤深。通过临摹唐宋，他认识到老实画的真谛所在，一是“外师造化，中得心源”的精神，一是“画之本法，六法兼备”的功力，一是“惨淡经营，严谨慎独”的态度。

绘画作为艺术，必须拉开与生活真实的距离，而不能成为生活真实的翻版。这一点，聪明画的传统与老实画的传统，在认识上是完全一致的，但根据董其昌的观点，这种距离，乃是表现为“以径之奇怪论，画不如山水”，所以，画家也就不必深入生活，而不妨“因心造境”。而根据唐宋人的观点，则是表现为“源于生活，高于生活”，使绘画作品所给人的感受，不仅“可行，可望，可游，可居”，“看此画令人生意，如真在此山中”，“看此画令人起此心，如真即其处”，而且“不知人问何处有此境”，这就不可能“因心造境”，而必须通过“饱游历看”的“外师造化，中得心源”，把真山真水的奇怪要妙，高深平

远，历历罗于胸中。为此，黄宝昌几十年间不断地攀山涉水，足迹半天下，于黄山感情尤深。“运望之以取其势，近看之以取其质”，春夏秋冬、四时之景不同，阴晴朝暮，一日之态不同，搜妙创真，会心四远。

艺术的理想境界，是自由王国的世界，而不能例行矩步于必然王国。这一点，聪明画的传统与老实画的传统，在认识上也是一致的。但根据石涛的看法，如何进入自由王国，乃是通过解开必然王国，“我用我法”、“无法而法”而实现的，也即自由地驰骋于必然王国之外。而根据唐宋人的观点，所谓自由王国，乃是自由地驰骋于必然王国之中，所以，它不可能通过绕开必然王国而实现，而必须通过在“画之不法，六法兼备”的必然王国中技进乎道而实现。诚如“湖州竹派”的李息斋所说：“苟能就规矩绳墨，则自无限类，何患乎不至成？纵失于初，久之犹可达于规矩绳墨之外，若遽放逸，则恐不复可入于规矩绳墨而无所成矣”。黄宝昌当然向往自由王国的理想境界，但他并不是绕开必然王国希冀“一超直入”到这个境界，而是冒着被规矩绳墨所拘缚的危险在必然王国中艰苦地积劫，以应物象形为核心，骨法用笔、随类赋彩，经营位置，传移模写，不暇地用功夫，一步一步地切入到气韵生动的自由王国之中。这样的自由王国，乃是表现为对必然王国的超升而不是绕开。

绘画艺术的创作，在聪明画的传统中是一种“以画为乐”的娱乐。游戏翰墨，挥酒淋漓，草草率笔，一挥而就；而在老实画的传统中则是一种“愿其尔亦近苦矣”的苦役，必须如见宾宾、如戒严般般地严重以肃之，格勤以周之，“十日画一水，五日画一石”，惨淡经营，全力以赴。如郭熙的创作，必“已营之，又削之，已增之，又润之，一之可矣又再之，再之可矣又复之”，“重复始始终终毕”。整个过程，高度地投入，高度地紧张。黄宝昌的创作，同样也是如此，九朽一罢，三皴九染，大胆落墨，小心收拾，尤其是关键部位，更不敢“有一笔小失”，必须全神贯注地对待，笔不妄下，墨不虚发，充分体现了艺术创作的敬业精神。

我与黄宝昌同乡又同门，深知他对于艺术苦行僧般的追求乐此不疲，艺术的道路是多元的，聪明画的传统是一条捷径，老实画的传统则是一条正道。尽管我十分艳羨一以当十的“一超直入”，董其昌、石涛、吴昌硕，包括他们的广大追随者；但同样尊敬十以当一的“积劫方成”，郭熙、张择端、林椿，包括他们的有数追随者——黄宝昌，正是这有数的追随者中的一位。

听泉变法作真人

——黄宝昌山水先睹感

赵一新

从认识一些诗人开始，结识了新人眼中的大画家黄宝昌。

从偶然读到他的几首诗开始聊天，一聊，滑进了绘画。因为他的想法比他温良的外表更为与众不同，所以印象深刻。他说：“文化是习惯，艺术为态度，山水乃造境，一切归人性。”又评“笔墨当随时代”一语存在问题。质疑道：“当某个时代存在较大弊端时，艺术家也要去追随吗？”我说：“换个审美的角度看，真正的书画高手往往是也应当是艺术的时代风气和笔墨流派的开创与引领者，本质上不是紧跟历史时期的什么而成就的。假如说这个“随”的实质是指向“歇后语”——变化的，全句意味着迎向一个新的历史时期去变化笔墨，那就有较明确的积极意义。”

由于这样的对话基本不需要看对方是不是点了头，因此他的山水画。特别是近作，我有幸先睹了；而他的山水造境。艺术态度等方面的与古人与同时代人的性质“相差”，彼此也有了互动中的再思与自得。

我初次看到他的三四十轴纸、绢本山水。先有的感觉是，仿佛梦中忽遇范宽、郭熙、李唐、王孟彦的重叠叠嶂“新作”，展子虔、大小李将军的金碧辉煌“真品”。接着的感受是，仿佛南宋、五代人用画法改写了隋唐的“青绿重彩、工细巧整”之作。元人用南宗笔墨催化了奥峭险绝的北国林泉。这两个“仿佛”当然是“仿佛”，但它在中国绘画史上却有着“粗看阔阔地熟悉，细看具体的新鲜”的长期未尝探撼的美学价值。

有人说，黄宝昌的山水画“传统而情到”，在人们对无所依傍的新派画进入审美疲劳之际而亮相于鉴赏视野，必然有很强的市场热点效应。我觉得，这样的价值要挟仍不无把他的个性山水放进固有传统的大流，让它遭遇新一轮复述传统之审美疲劳期的嫌疑。那究竟该怎么理解呢？画家的感性“态度”直捷而透明：“艺术创新，离开了传统等于零！”我的观察发现，画家的实践理性策划，是用心在传统的大范围内别作选择，别定倾向，别出演绎的。换句话说，他在强调传统这个必要条件的同时，实际是灵活地把握了个性化的充分条件，所以其作品迥非一般所谓“新古董”。

关于他“个性化充分条件”的起点，与其说是直入传统技艺，还不如说是追踪“传统的传统”。这是怎么回事呢？大家知道，中国山水画是从外景人物画中脱胎出来而独立为科的。在晋唐之间，有关经验渐渐积累为山水传统。不妨说早期山水的画家面对的主要是“物”、“心”的问题。如何去造境，无碍从心所欲，当然“他心”的其它画科的技艺经验也在借鉴化用之列，因为独思不如集思，单力不如合力。从初期山水创作看后来的山水画，张璪归纳的“外师造化，中得心源”画学原则，可说是“传统中的传统”。



上世纪80年代牡丹写生



在美国“普莱诺”博物馆与馆长(右)及其助理(1999.9-11月在该处举办画展)

但此后,对相关技艺经验的自觉进入了对山水传统自觉的历史阶段,大体说,唐宋以后的山水造境,画家面对的已经是要在“物——造化,艺术——传统,心——心源”三者之间解决问题的问题。可能是由于“述而不作”的文化观长期以来已成为中国人潜在的重要言行原则之一,加上“熟能生巧”这类“以量的积累等待质变”的学习观的顽强传承等原因,那有捷径意义的主攻传统作品的方式,再际遇社会群体的张扬,就成了许多人趋之若鹜的习惯。按说,山水传统作品中是包含着“物—艺—心”的,但那终究是他心他艺下的他家的山水!一些哲学传统作品而对如何去提炼“我心”、“我艺”,对以“我物”——我的选材,我的布局,我的造型结构等——去表现“我的造境”未加深思的画手,在得到赵孟頫、何九思及其后人对于“以书入画”可提高画品之启示后,研发的興趣就从“造化——艺术——心源”这广泛的层面开始收缩到“艺术”上去,可能又因社会文化及个人精神的复杂因素作用,对“艺术”的興趣又收缩到“笔墨”专项上了,并从元人的“逸笔草草”发展出了错纵笔墨的所谓“游戏三昧”。

对这样的画史现象,我的感触侧重于画家太迷信既有作品中的传统,被文前传统,以至于“心源”的惯性师承与无机开凿;而黄先生则来自造山川之境的一面直指这是远离和放弃“师法自然大师”这“传统的传统”之举。合起来就能理解,忽略开发“心源”与“造化”的画手容易走上狭隘地继承物质化艺术传统的道路,而一走上这条道路,在学到传统艺术的同时其审美观念也往往被俘虏,于是只能提供出稀薄的传统艺术之“物种”和“心智”的二手货、三手货,并不屑于再向精粗景物并存的“造化”学习开始,以别人的“心源”之迹为自己的“心源”,以前人的技艺为唯一追求极至,直到其心只在传统艺术的同形同技同文同中反复,以小小的变化为聪明的骄傲,甚至自认严苛或率意产生的面貌为个性风格,其实成就的大体是工力不浅的画匠。相反,如果不断拓宽与加深人本修养以自富“心源”,加强师法“造化”而让原生生命力量发起创造精神,让自己在“心源”和“造化”的相互作用下去研究传统,那就有可能成为深化、更新和丰富艺术传统的画家。而黄宝昌山水画表面从“外师造化”开始的突破,实际已涵括他的文化智慧,这可能是偏于从作品面目的传统和偏于从技艺工力的精深去欣赏黄作的内行值得再思的真正含金量所在!

当然,黄宝昌的文化智慧不是凭空而来的,他对中国山水画及一般艺术文化中的问题的提炼和自悟是得着外部条件的。他14岁就师从江惠汀弟子房复先生学花鸟画,因此下过临摹宗嗣画派花鸟的功夫。16岁起师从张大千的大弟子胡晋先生攻山水与人物,因此对历代名家的得失有师承的评判和随着个人经验积累而进展的独行看法。又在22岁前接受过上海戏剧学院的西画专业训练,因此对写生的造型和色彩的再现意义,对中西绘画的不同出发点和创作擅长,有自己特有的见地,这是他的“心源”构成跟完全不

懂西画的人的一个差异。在一个画学的中西冲撞大背景前，同时作为诗词学家黄润苏先生诗词弟子的黄宝昌，他接受较多并投入较深的中国诗画，让他潜在地形成了某种中国文化情结，这是他的“心源”结构跟从来不作诗词的人的又一个区别。上述所谓“某种”，浅层是指还是当个中国艺术既有门类的创作者；深层主要是指意识到必须加以现代的诠释和演绎，并争取个体化的联系生命和存在的深刻性的缩进发展。于是逐渐形成了他的新古雅山水创作观：“以生命的本体反思契合自然，以传统的应心阐释抵达创新，以技巧的精湛浑成铸造意象，以情感的真挚含蓄表现气韵，以优美的人格理想建立画风，以灵魂的超然安顿修为超迈。”这第一句和第六句话，让我脑海里地想起印度宝利·阿罗频多在《神圣人生论》中所阐述的他的“整体瑜伽”的“整体吠檀多”哲学观点：“梵，是其开端，又是终点。它是唯一的，除了它什么也不存在。”这意味着宝昌先生是把绘画敬为一种根本的精神支柱，或者说是一种信仰，一种宗教的。

那么宝昌先生的画魂之舟，是通过什么航线来驶向彼岸的呢？他一一反沉醉于玩弄“笔墨小趣味”这种低头划船赏水花而忘乎航向的作法，首先是通过严谨写生从大自然汲取艺术生命的本原性能量，再则是竭力研习传世精品。追溯到五代、宋、唐，以掌握和理解传统的艺术语言符号，并再思这一系列符号背后的传统的本质性奥秘，从而构建个性化“我法下我魂得以安之”的理想世界。

清初的笈重光在探究了历代画论以及自王维，制浩至于米家父子至于黄公望，倪瓒取得杰出成就的重要原因后著有《画鉴》，指出师法真山水为首要经验，有说：“从来笔墨之探奇，必系山川之写照。”“人不厌拙，只贵神清；景不嫌奇，必求实足。”反对一味比排笔墨技巧；“前辈脱作家习，得意忘象；时流托士大气，藏拙欺人。”“丹青竞胜，反失山水之真容；笔墨竞奇，多造林丘之恶境。”主张从名作的微妙处练功夫，从名家的意象外变法门的继承以推进创造的观点：“善师者师其工，不善师者师其迹；拘法者守家数，不拘法者变门庭。”宝昌先生与之深有神会。

他有过大量花鸟，山水等写生实践，凡鲜花活鸟出纸之处差不多成了他日常锻炼手眼心的后花园。每年都要去黄山，雁荡山等处，就像出嫁的女儿舍不了温故而知新的娘家，还远赴尼泊尔，为喜马拉雅山脊的雪峰画像，更远赴美国，为大峡谷写真，为尼亚加拉大瀑布传神；拜倒于自然壮景的震撼力，享受着艺魂合一的韵味意境。然而，我手写生复写心，他自有个体对自然的师友之交，神融之情。他特别注意写生对象的造型结构，理解到不同山水树石有不同的张力造型，气势结构和协调关系，体验到山水和花鸟在不同光线下有变化了的颜色，变化了的力感和韵致。觉悟到“云水无形，得候便奇”，觉悟到鸟的动态中有某种灵性意味……假如要以两句话来概括其写生之于创作的作用的话，那不妨说：“它使自然中最有生命力



1999 年在美国大峡谷写生

而又与灵魂相应的东西、成为画品种神奇意象的绵绵不绝的源泉。既直面了笔墨语言符号的心印师承、更享受了激发创造理想艺术境界的梦中情人。可以说，他攻习西洋画而得的精熟写生功夫，加上中国诗文书画熏陶而成的联想化思修养，让他同所人造山，挥泼淡水的画家有化轻松地拉开了可持续地不重复创作的距离。

另一方面，他还有过泡在博物馆的古画真迹前累月经年、简牍揣摩至于废食忘叫的经历，埋头在图片与画册堆中、不问春夏秋冬的苦修。他临习并比较了大量名作精品，如《秋山问道图》、《匡庐图》、《深山行旅图》、《早春图》、《渔村小雪图》、《长夏江寺图》、《万壑松风图》和《千里江山图卷》等、旁及林泉人物之作。他从有服于唐宋绘画之巧夺天工开始，进入以我心我情与物质化的传统典范对话的情景。一度怅魂落魄的情爱胶漆期不知不觉地转入了捧心对月的久爱天许期。由是发现，山水画有“端可走马”和“密不容针”的不同面貌。他欣赏而且是非常欣赏马远、夏珪的“无画处皆成妙境”的寓意，但天性对重峰错壁、溪石松云中的雄中飘逸、和中出奇、劲中见灵、厚中得松的画风有说不出的偏爱。因此他在“为爱自然之画而爱画之自然”地进入一般所谓密体山水的过程中，从内心的“含蓄”要求出发，不故弄倩髦主调大斧劈皴之作的造型和构图技巧——因为精神抵触，但更多地欣赏和吸收李唐等家的含蕴浑成做法。笔墨关联的晋气生韵笔法——因为气韵雅致，并以同方向的偏爱，在画格与画境的综合研究中，竭力参透王希孟对峰、石、台、坡及树木的恰当比例措置，对山体不同质感的上佳把握，对青绿色调的无遗憾经营。这就有了对一般所谓南宗北派山水艺术技巧在画法 and 造型上的强强结合。同时，他用有西画欣赏和写生经验的眼光及现代人的阳光心理，去综合所有中国山水画的读后感悟，意识到它们已呈现色彩不够真实和响亮共同弱点，应有相应的改进，或者说发展。于是，又有了他个人的实践化的传统生成新因素。或者说个人理念下的中西色调资源的重组。

那么从艺术传统的角度怎样来理解黄宝昌山水的“个性化充分条件”的取得呢？一般地说，艺术传统是一个稳定性和变异性的化合结构。“化合”意味着：稳定性和变异性不是并列的两个部分，而是一个整体中两层成分；并且它们之下的一些因素也是融化在整体中的一种成分。稳定性层面，主要为自律性和群稳定性因素；变异性层面，主要为个别性和独创性因素。传统之为流传的传统，在表现出群稳定性的同时更反映个别性，这是传统的常态！那传统的本质是稳定的还是变异的呢？大家发现，就传统的本身论传统之本质的争议至今不断。哲学家启发我们，只有将本质论和目的论结合起来，才能较有效地解决这个问题。事实也是，当你仅仅敬畏传统而只粗粗去观照它的时候，和称以同传统作师友式对话中的理解是很不一样的。传统的历史形态是在个别性中反映群稳定性，你多关注前者，就有可能发现传统至少有再丰富的可能性。

你偏向关注后者,就有可能被既有的宏伟所惊退。结合先进的学习论应当这样说,你能在考察传统之本质的同时相应地询问自己有什么目的。有什么打算。不管最终对传统的本质作何判断,你实际就会收获学习传统并发展自己艺术个性的有一定学术资质的创作能力和某些具体方法。也许宝昌兄对类似这一有得于艺术传统的过程还来不及作逻辑的反省和总结,但可贵的是他顿悟地这样做了,并以作品展示了因爱之深而想让她更美的心路历程。

最近,我读了宝昌兄的七八十幅山水新作,发现他的个性实践,首先在造型和色彩两方面取得了鲜明的成就,很为他高兴。他直面雄峰奇岩来领会杰作一般的山象石势,敏锐地把剔除峻峭岭的內摩轮廓、奇古土质的外拓边界,因此能首先从外形上提供“物态”的张力,如《百步云梯》。在此个体对象之外,他悟出石倚土坐、壁竖峰斜作为一种团体对象中蕴涵的“物理”,一般有二种个体对象与个体对象之间的势的组合,其一是顺向蜿蜒,呈为风流之气;其二是盘曲荡动,呈为回旋之气;其三是纵横错合,呈为折冲之气。如《松风流水》、《翡翠玉屏》和《云鹏峰奇》,是他的自觉而成功之作。而在那些不同的团体组合中,又因对象质感的不同描绘,从而可体味出不同的“物情”。如古人所谓“春山如笑”、“秋水沉思”。有人说黄先生的这种山水造型法,就个体对象看,用了准确的写实眼光,就团体对象看,又独悟了中国传统山水画的从骨势开始,借助笔意为气场,结合颜色与墨的变化的情粹,因此构成了无“中西结合”痕迹的浑然中国诗意化的山水意境。宝昌兄精益求精正说,我看西洋画家对“物理”的理解和经营,其实同我没有什么本质的区别,大家都是人嘛,只是用“线”和“气”来表达的中国画好像比较相应于我的性情分类和运作罢了。事实真是中西画理相通。蒙德里安在《造型艺术和纯造型艺术》一文中说:“一切艺术的重要任务是通过动态平衡的建立来破坏静态平衡,非具像艺术企图完成一任务,即破坏特定形式和建立起来各种相互关系,共同图式或自由线条的和谐。”可见,黄宝昌在其像创作中用贯气之线去实施的“三气”造型结构,已达艺术的相当高度。

他对色彩的运用,也是从对造型一致的中西式互通思考出发的。他以深入中国画而谙熟西洋画的眼光发现,传统中国画在笔墨方面可谓完备之至,而色彩则大可变革。可能是为适应以隐逸情调为主的山水画的需要,传统南宗山水一般用色的浓度较浅,如果色破墨,色染墨不当,或墨和色,墨破色过度,那画面的调子就会晦暗无光。黄先生有鉴于现代精神的开放与明朗,希望自己的画面有辉煌感,因此,首先研究了古代的金碧山水,随即决定用自我负责的态度而舍弃一般化学颜料,一概自制有足够明度、厚度的以天然矿材为主的画料取用。再则,他在反复比较后发现,国画调重色的单纯性和并列化运用,调子的丰富性是结合层次多变的黑色来完成的;而西画则在对比色、互补色和协调色的复杂冷热层次上组织,调子的丰



参观美国德州州府



1999年在美国尼亚加拉大瀑布写生



2000年在尼泊尔喜马拉雅山南坡脚下写生

富性一般不借助纯黑色显现。于是他找到了别出心裁的“在对比与互补中让色块有所并列而臻于协调”的重彩山水用色法。为了达到造型与色彩有机结合的境界。他先将色区分为四类，一是物体固有之色，二是光下之色，三是眼中之色，四是心中之色。在写生的时候，他理所当然地研究前两类色，但同时他经常会反省不同情感下对光中之色的视觉感受，从而做好自己的色彩审美处理准备。等创作时，取某些眼中之色或光中之色为用，或者套用心中的理想色调去变化运用前三类色。这就同古山水画，仿古山水画在造型和色彩上，在整体情调上拉开了个见性距离。

黄宝昌山水艺术的新意还不仅于此。在创作效果上，他追求辉煌而仙风，并要求达于“气的生动”而“自然”。表面上他对一味沉醉在笔墨上的画法嗤之以鼻，实质上他对师法造化有心得后的创作之用笔非常讲究。他初学唐楷，后习晋帖，曾在行书《怀仁集王羲之圣教序》和草书《十七贴》上下过很深的工夫，又新攻魏碑《龔孝子碑》、《龔龙颜碑》和汉隶《史晨碑》、《石门颂》等。因而再加上山水、花鸟和人物画的长期磨练，八面出锋，雄逸曲畅，自不在话下。值得关注的是他山水画风的整体精到，紧密联系着他运笔的个性化诉求。诉求一，不同对象的造型结构，用不同的运笔去刻画和表现；诉求二，团体对象乃至于整幅画的运笔，根据物与物的自身或我设的呼应关系，根据构图变化中相辅相成或相反相成的平衡需要去布势；诉求三，按照对象的本身或理想中的质感作运笔的具体笔法和墨法的变化。在反复的实践中，他发现赋的线条如何经常直接影响到对象的结构与造型的得神与否，波的气势如何往往直接联系到挥毫时的遒劲、畅达状态，从而反映为气韵的拗涩或生动。龚半千曾指出，有较年轻龄的山水画家下，他们之间的区别“其品而易见者，波也”，又历史开经验地强调，“惟波破，立舞。小芥劈为正经，其余，卷云，作毛，铁线，龟面，解索，皆旁门外道耳。大芥劈为北派，……吴人皆不入赏鉴。刺索破即豆瓣之变，巨然常用此法。”我们从黄先生作品的弃用大芥劈和频用豆瓣破和刺索破，又完全从对象的特殊质感需要出发而用进在笔势气脉中的非正经破法，可以理解他对传统生成中变异性质因素的别有悟契，其指向在“外师造化”的角度上不妨说是追求“实景清而空景现”，“真境逼而神境生”。在“中得心源”的方面论主要是“林峦密沓以清为法”，“山川气象以浑为余”代表作有《翡翠山水》与《黄山烟云》等。

在此造型和破法的配合之际，他又主要敷以光中之色，眼中之色和心中之色，非但做到色不拖笔，而且充分发挥以色衬笔，笔色错纵，色笔交融等技法。务使笔气之清劲与雄健得到入骨与骨髓之色的滋润，让用心表现的寓“物理”的“物态”见“物情”，更真切而微妙地传达画家放裂“天人之道”的“心念”与“心境”。也因此，总成为大气内冲，咫尺千里，雄浑高浑，湛湛隐秀的新古典山水品格。

尤为令人兴奋的是，我发现他的《黄山暮色》镜心，塑造了暗影中属透明的形象，表现了苍厚中蕴神秘的意象，进入了浑莽中更空灵的境趣，似乎开启了写逆光中景观的山水画先河。这已经超出了他自认的个性化继承并发展传统的理念定位。

我曾从人本心理学的侧面去寻思，宝昌山水之所以显见如此宝昌风的内在缘故。我读了他的一批题画诗，从一首《尼泊尔巴旦古王宫》纪游绝句和《题太湖石》写生稿绝句中找到了蛛丝马迹，有慨：“欲向九重兴废事，铜门深锁雨垂微。”迁想：“沧波历尽为谁瘦，闻道人间有哲贤。”从而推测由他所处家境、社会阅历和自我教育凝聚成的精神能量何以归结为“我之为画，安顿灵魂也”一语。正如爱因斯坦在《探索的动机》一文中所揭示的内质。从“消极”面看，他说：“……把人们引向艺术和科学的最强烈的动机之一，是要逃避日常生活中令人厌恶的粗俗和使人绝望的沉闷，是要摆脱人们自己反复无常的欲望的桎梏。”从“积极”而论，他说：“人们总想以最适当的方式来画出一幅简化的和易领悟的世界图像。于是他就试图用他的这种世界体系来代替经验的世界，并来征服它。这就是画家、诗人、思辨哲学家和自然科学家所做的，他们都按自己的方式去做。各人把世界体系及其构成作为他的感情生活的支点，以便由此找到他在个人经验的狭小范围里所不能找到的宁静和安定。

我看到，宝昌兄正在把自己慧眼独见的“世界体系及其构成”作为“感情生活的支点”，在安顿脆弱灵魂的同时供人以再悟。于是，我试着为他的《松风流水》题以一绝：“几番烟雨卧游醒，直面华嵩气反平。谁会风前心志古，松涛不扰听泉声。”想象画家正透过松涛欣赏泉声，虽然松涛和泉声的物态一样天然，人文意味却非常的不同。假如说松涛尚有被动、迹而不作、随起伏和即生即死的特点。那么泉声就是主动的、创造缘发的、历久弥新和流传悠远的了。不知道当白领人士把喝咖啡而听松风当作是休闲时尚而踌躇满志的时候，突然看到有人在御峰顽石间拨去听泉会有什么感想……

在开放社会的多元活法中，我凝望着，宝昌道友正在挥毫的诗意中走近超越美丑世界的“真”！

2006年1月21日



翡翠山水
2004 年作

186 x 168cm