

黃君璧 ——白雲橫貫兩岸

陳履生 編著



黃君璧

平生作畫，偏愛山水，草木幽林，嫌其寂靜，行雲流瀑，始覺奔馳，曉其景而狀其形，主其動而實其靜。

——黃君璧

澳門出版社有限公司



黃君璧——白雲橫貫兩岸

編 著: 陳履生

出 版: 澳門出版社有限公司

(澳門新口岸皇朝廣場十二樓A.B.R.)

發行人: 孫蔣濤

責 編: 張 應

設 計: 北京藝術視窗工作室+平 生

製 作: 北京藝術視窗工作室

印 刷: 北京圖文天地製版印刷有限公司

開 本: 700×880毫米 1/16

印 數: 1-5000

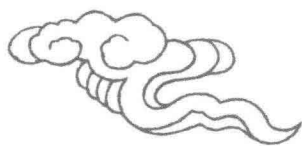
版 本: 2009年7月第一版 2009年7月第一次印刷

書 號: ISBN 978-99937-47-76-5

定 價: 68.00元 (人民幣)

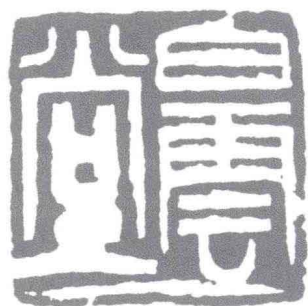
黃君璧——白雲橫貫兩岸

編著：陳履生

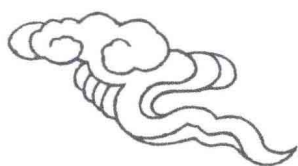


余自幼喜繪事，每遇前人佳作，輒心摹而神往。乃長，初獲家兄之督責以塾基，再得李師瑤屏之心法以啓瞶，又入楚庭美術院，以了解西方寫生治學之道，乃漸有所悟，發于筆端，居然屢獲方家激賞，而競示以觀巨蹟，邀以遊名山，眼目愈開，筆墨愈恣，識者愈夥。七十餘年以迄于今，雖烽燹漂泊之際，未嘗有一日停續事。雖辱承藝壇友好，勉爲畫壇宗師，未敢以此爲得，但求筆墨開拓胸次，所謂暢懷而已。

——黃君璧《黃君璧百葉畫集》序





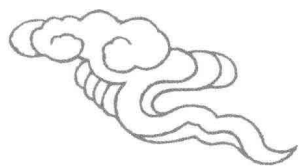


平生作畫，偏愛山水，草木幽林，嫌其寂靜，行雲流瀑，始覺奔馳，耽其景而狀其形，主其動而實其靜。

——黃君璧1969年為《黃君璧畫集》作“前言”

畫家欲窮其妙，必多遊覽名山大川，方知煙雲出沒、峰巒隱顯之態，自能心領神會。余曩遊峨嵋，山容樹色，朝雲暮靄，早晚之狀不同，陰晴之態各異，變化無盡，于是心中略有所懷焉。

——黃君璧1979年秋題1978年所作《巖壑叢林》



目 錄

序 (蘇立文)	010
黃君璧論 (陳履生)	013
白雲懷古國 古寺響晨鐘 1898-1936 廣州時期——精研古法	017
白雲橫翠嶺 萬壑爭春雷 1937-1948 巴蜀、金陵時期——融匯自然	077
白雲橫玉帶 輕繞秀巒來 1949-1968 臺灣初期——遊戲白雲	121
白雲明沒處 巒壑碧光浮 1969-1991 臺灣後期——震宇飛瀑	227
附錄	
創造自我的面目 (黃君璧)	406
國畫六法的研釋 (黃君璧)	407
畫人應有的修養 (黃君璧)	410

序

蘇立文

大約在1912年，瓦西里·康定斯基宣布：“一切皆可行”，從那以後，藝術家們感到自己可以自由地選擇任何方式來表述。他們獲得了如此的自由，以至于後來不可能再談什麼是藝術，什麼不是藝術。

這種絕對的自由的确產生了一些顯著的成果，從畢加索和立體派，到今天的裝置和表演藝術，這都是在一個世紀以前無法想象的。那麼，我們以前認為是藝術的藝術，現在怎麼樣了？它是否已成為歷史，不再適用於當今的世界？

黃君璧的藝術作品促使我提出這些問題。在本書中，著者會介紹他的為人和藝術生涯，而我則希望在此為他在世界當代藝術中的重要地位說幾句話。

毫無疑問，他是一個徹底的傳統畫家，受過正統的訓練，而成為掌握國畫技術的大師。正因為如此，他才能成為如此優秀的老師，培養了許多執著的門生。他是一位寶貴藝術遺產的傑出捍衛者，這種遺產在現代主義和後現代主義的聲勢下，有可能不負存在。傳統的價值是，它建立了一個評判的標準，不像前衛藝術那樣，對於藝術的“好”與“壞”的判斷——如果還有人敢判斷——被忽略為是純粹主觀的行為。如果我們研究過傳統繪畫，就會知道什麼是好的筆法和構圖。

當代中國藝術家打擊這樣的藝術，但是他們不能忽視它。激進的馬德升說：“我之所以反抗傳統，就是因為‘有’傳統。”如果沒有傳統，反抗又從何談起？

因此，黃君璧所屬的傳統至少也起到了給于其反叛者一個必須面對和挑戰的寶貴的對立面。但是，黃君璧不祇是一個傳統的捍衛者，僅僅滿足于臨摹和沿襲過去，或僅做一個被挑戰的對象。他是一個與眾不同的聲音。他的所有作品不僅處處流露出對於國畫傳統語言掌握的功力，還體現出不容置疑的個人風格。我們欣慰地看到，這一偉大的藝術傳統一直在一位藝術家如此嫺熟、肯定和充滿個人風格的作品中發揚光大。

（翻譯：潘晴）

作者簡介：邁克爾·蘇立文是西方在現代中國美術史批評研究領域中主要的先驅者之一。在1939年從劍橋大學的建築專業畢業後，他在戰爭期間隨紅十字會來到中國，並在這裏遇到了他的妻子吳（賈）環。在妻子的引薦下，蘇立文與許多當時以及稍後從海外歸來的藝術家們成為了朋友，比如張大千、林風眠和龐薰琹。這些藝術家以及其師承者們贈予了蘇立文夫婦許多作品，這些作品逐漸形成了一個收藏體系，即蘇立文在2001年發佈的現代中國藝術目錄——“吳（賈）環和邁克爾·蘇立文收藏”。當蘇立文在寫他的以中國美術史為題的哈佛博士論文之前，他于20世紀40年代在中國承擔了一項對中國傳統藝術進行深入研究的工作。接着蘇立文在馬來西亞大學任教，並同他的夫人一起在該大學創建了美術館。蘇立文于20世紀60年代回到倫敦，任職于倫敦大學亞非研究院，稍後于1966年至1984年任職美國斯坦福東方藝術學院院長，最終回到牛津成為聖凱瑟琳學院特殊研究員。現為牛津大學凱瑟琳學院榮譽教授。他的著作《20世紀中國藝術》出版于1959年，是此課題研究領域的第一部批評性研究著作。

Preface

Prof. Michael Sullivan

Ever since, around 1912, Wassily Kandinsky proclaimed “Everything is permitted”, artists have felt free to express themselves in any way they chose. So free, indeed, have they become, that it is now impossible to say what is, and is not, art.

This total freedom has indeed produced some remarkable results, from Picasso and the Cubists to today’s Installations and Performances, which could not have been imagined a century ago. What has happened to art, as we thought we knew it? Has it been consigned to history, as no longer relevant to today’s world?

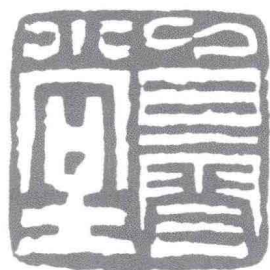
I am prompted to ask this question by the art of Huang Chun-pi. Others will tell, in this book, of his life and career. I feel I should say a few words about his significance in the world of contemporary art.

There is no question that he was a thoroughly traditional painter, trained in the orthodox manner to become a master of guohua techniques. It is this that made him so successful a teacher, with many devoted pupils. It also ensured his place as a distinguished custodian of a precious artistic heritage that, in the face of Modernism and Post-modernism, is in danger of being lost. The value of the tradition is that it establishes a standard of performance, unlike the Avant-Garde art about which judgements ‘good’ and ‘bad’ – if anyone dares to make them – are dismissed as purely subjective. If we have studied traditional painting, we know what good brushwork and composition are.

Contemporary Chinese artists fight against this kind of art, but they cannot ignore it. The radical Ma Desheng said, “I am against tradition because there IS a tradition”. If there were no tradition, what would there be to rebel against?

So, at the least, the tradition to which Huang Chun-pi belongs performs the valuable role of providing a force which the rebels must confront and challenge.

But Huang Chun-pi was something more than a mere custodian of tradition, content to copy and preserve what has gone before, or a convenient object of attack. His was a distinctive voice. All his work is stamped not only by the thoroughness of his training in the traditional language of Chinese painting, but by his own unmistakable style. It is reassuring to know that the great tradition has been in the hands of an artist so skilled, so assured, and so individual in his mode of expression.



黃君璧論

陳履生

在20世紀中國畫史上，黃君璧是一個與時代難以剝離的特殊的個案。

這一個案的特殊性在於，他出生在19世紀末期，進入到20世紀這個翻天覆地的時代，幾乎接近走完了這個不同尋常的百年，參與和見證了中國畫的歷史變化。在20世紀的初期，黃君璧有幸接受過新式教育，但是，沒有像同時代的許多精英分子那樣通過到國外留學獲得留學的身份和西學的背景，而是恪守着傳統的方式，在臨倣古人墨蹟的過程中夯實了自己的藝術根基。顯然，在這個歷史時期內，因為黃君璧的成功而表現出了另類方式的不同意義，盡管這祇是傳統方式的一種延續，祇不過依據現實作了時代的發揮。他像清代“四王”中的王石谷一樣，“血戰宋元”¹直至石谿、石濤、華新羅；可是，在“集大成”²之後，他沒有像王石谷和歷史上的那些倣古派那樣躊躇不前，而是遍遊名山大川，用已有的從古人那裏學來的筆墨直面眼前的山川，用水墨感受四季的風晴雨雪。

如果黃君璧用這樣的方式固守在南海故里，或局限在廣州一隅，那麼，他就有可能像他的國畫研究會的諸多同仁那樣，終其一生祇是一個傳統繪畫的守護者，祇是一個組織或一個類別中的一員。不同之處在於，他融入到了新的社會之中，在廣泛的交遊中，又進入到現代藝術教育的體系內，從而在完成身份的轉換之後，藝術上也出現了新的氣象。在新學的體系中，黃君璧鶴立雞群的舊學才智表現出了難能可貴，所以，他受到了新國畫與新水墨的寵愛和禮遇。

歷史往往難以預想，如果黃君璧在1949年的社會巨變之中不去臺灣，那改寫的黃君璧的歷史將和許多同時代的大陸畫家具有相似的經歷，不容置疑的是，徐悲鴻仍然會聘他為中央美術學院教授，那麼，他會在歷次政治運動中遭受磨難而演繹九死一生的悲劇，因為他在1949年前的那段復雜的人生交遊將是命中注定。然而，與他相知相識且名望更重的徐悲鴻在這一選項中作出了相反的抉擇，而黃君璧在這個歷史的拐點上沒有跟隨徐悲鴻，這也就為50年代的兩岸畫壇分設了不同的標杆。

雖然到臺灣也是一個前途難卜的運程，可是黃君璧開創師大系統的藝術教育，不僅延續了他在大陸時期的教育生涯，而且這種傳薪續火的努力在臺灣的政治生態中，面對日據時代背景下的藝文空

1 清·王鑒：“力追古法，於荆、關、董、巨諸名家無不醞釀胸中”，“一樹一石必與宋元名家血戰，力厚功深久而與之俱化”。王鑒（1598—1677年），字圓照，號湘碧、又號染香庵主，江蘇太倉人，是明代大文學家王世貞的曾孫。清初“六家”之一。明末，王鑒考中進士，短期出任過廉州（今廣西合浦縣）知府，人稱王廉州。兩年後辭官歸鄉，專門從事繪事活動。後以蔭官至奉常，又稱王奉常。王鑒家業富庶，生活優裕，家藏歷代名蹟甚多，自幼以摹寫名家墨蹟習畫，深究五代、宋、元名家畫技，形成自己的獨特畫風。

2 清·王鑒題王石谷《做黃公望山水軸》：“于畫道研深入微，凡唐宋元名蹟已悉窮其精蘊，集以大成。”參見陳履生《王石谷》（明清中國畫大師研究叢書），吉林美術出版社，1996年5月。

間，中國傳統水墨在臺灣這個被殖民者稱為福爾摩沙的土地上，隨着國民黨政權的建設與文化的拓展，在50年代的社會激蕩中凸現了像黃君璧這樣來自大陸的畫家所特有的歷史地位。傳統的文人方式在一個並不陌生的時空中表現出了那種血脉上的聯系，臨做古人的歷史眷顧，一方面是思鄉情結的釋放，而更多的是從技法上獲得正宗的確認。源流的梳理驅散了籠罩在臺灣上空的日本文化的陰霾，為傳統水墨的立足和發展透露出晴空和艷陽。

在黃君璧留守大陸的同人和同時代的大陸畫家于50年代努力探討傳統國畫如何為新政權服務的時候，大陸的“新國畫”¹所表現出的新氣象已經遠離了傳統文人的方式，反映了“改造”的成果。可是，黃君璧不僅可以依然如故地畫自己所想畫，並開始建構“瀑畔幽居映白雲”的新的畫面格局，而且，在臺灣享受着像齊白石在大陸一樣的崇高禮遇。這一歷史的反差，還表現在作為臺灣水墨畫的領軍人物，黃君璧在臺灣開創了水墨畫的新天地，使這個歷史上處于邊緣文化地位的邊陲島嶼，在很長一段時間之內代表了中國水墨的正統地位，並與國際社會進行着廣泛的交流。在政治的襯托下，黃君璧作為一個中國畫家能夠遠遊歐美進行文化交流，填補了這一時期中外美術交流的一段空白。同時，因為廣開眼界，也拓展了他繪畫表現的題材和空間。想想那些“文革”中許多身陷囹圄的大陸畫家，曾經的風光與牛棚的遭罪，對比的結果顯現出黃君璧是幸運之極，而他的時代機遇也就造就了他的歷史成就。當在牛棚內改造的水墨畫家中的絕大多數還不知道這個世界上有三大瀑布的時候，黃君璧正在感受大瀑布濺起的水霧所帶來的心曠神怡，感受大瀑布震耳欲聾的轟鳴所帶來的心靈震撼；而當這些大瀑布的圖像成為20世紀中國水墨新奇觀的時候，黃君璧在“遊戲白雲鄉”的過程中又獲得了一個歷史的飛躍。

作為一位美術教育家，黃君璧在臺灣開闢水墨畫教育的新空間，為中國水墨在臺灣的發展和壯大做出了歷史性的貢獻。如果說大陸50年代以來的水墨畫教學是基于創作的實際，從水墨到彩墨，從以素描為基礎到以創作帶動教學，反映了特定歷史時期內的歷史局限，而黃君璧在臺灣師大20年的時間裏則延續了40年代藝術教育主流的新傳統。雖然他也受到了西方現代藝術的衝擊，包括他的學生在內的反叛，也沒有動搖他堅守的信念。等到歷史再回到“東方”的時候，世紀老人的堅守就顯現出了超乎尋常的意義。

毫無疑問，“渡海三家”²作為一個歷史的總結和歷史的神話，為黃君璧的歷史地位作了最終的定位。一切源于“渡海”這個具有歷史性的選擇，因此，這個基于“渡海”的個案在歷史的映照下，大陸和臺灣這兩個核心關鍵詞為20世紀中期以來中國水墨畫發展史平添了一頁特殊的章節，而在這

1 參見陳履生《文人面對現實——兩岸水墨的時代流向》，臺灣美術館，2009年2月。

2 “渡海三家”為溥心畬（1896—1963年）、黃君璧（1898—1991年）、張大千（1899—1983年）。1949年這三位水墨畫家先後來臺，帶來了正宗的國畫傳統，因此，有人稱他們在臺灣的那一段時間是臺灣水墨畫壇的“黃金時期”。1975年9月6日，臺灣國立歷史博物館舉辦“中西名家畫展”，西畫有畢加索、馬蒂斯、米羅等，國畫則選擇了為張大千、黃君璧、溥心畬三家。

個章節內的“三家”之中，黃君璧存世時間最長；為教時間最久，學生範圍最廣，獲得殊榮最多，社會貢獻最大。

20世紀過後，中國和中國文化面臨着許多新的問題，而中國水墨畫在20世紀所遇到的問題並沒有完全解決，新的問題又接踵而至。當像黃君璧這樣的20世紀的藝術偉人匯合在20世紀中國美術史中的時候，他們的交互所產生的共鳴，不僅顯現了一個時代的輝煌，而為新的時代提供了歷史的借鑒。黃君璧的學術意義正好像他畫中的白雲一樣——橫貫兩岸；也像他畫的飛瀑那樣——源遠流長。

總結黃君璧的藝術歷程，簡單地可以分為兩個時期¹：第一個時期從1898年至1948年，是發軔和成長期；第二個時期自1949年至1991年，是發展和高峰期。細致地分，則大致可以分為四個時期：第一個時期從1898年至1936年，這是他的廣州時期，以精研古法為標誌；第二個時期自1936年至1948年，這一時期主要活動在巴蜀和金陵，所畫以在精研古法的基礎上融匯自然為特點；第三個時期於1949年至1968年，是其移居臺灣的初期，在教學之餘以遊戲白雲為創作上的特色；第四個時期從1969年至1991年，為移居臺灣的後期，在獲得廣泛的社會聲名之後因觀覽世界著名的瀑布景點，所畫的題材與風格出現了衰年變法的氣象，震宇飛瀑開時代新象。

1 黃君璧將自己的繪畫歷程分為三個階段：一、師承時期；二、師事自然時期；三、熟而生巧時期。黃光男等著的《黃君璧的繪畫風格與其影響》，總結其風格演變而歸納為四期：一、倣古期；二、寫生期；三、變新期；四、圓融期。