

省城花園



J221

19

中国近现代名家画集

黄 秋 园

人民美術出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国近现代名家画集·黄秋园/黄秋园绘.-北京:人民美术出版社,1996.6—(2001.4重印)

ISBN 7-102-01658-1

I.中... II.黄... 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(96)第02514号

中国近现代名家画集

黄秋园

编辑出版发行 人民美术出版社

(北京北总布胡同32号)

责任编辑 刘汝阳
王玉山
董雨萍

再版责编 王玉山
总体设计 李文昭
版式设计 李文昭

印刷 人民美术印刷厂
经销 新华书店总店北京发行所

1996年6月第1版 2001年4月第2次印刷

开本:787毫米×1092毫米 印张:27 累计印数:3001-5000

ISBN 7-102-01658-1/J·1400

定价:300.00元

版权所有 翻印必究



黄秋园

(1914—1979)

目 录

黄秋园艺术论	薛永年	1	茅屋高隐图(局部)		34
春山行旅 1947年 纸本	黄秋园纪念馆藏	11	井冈山朱砂冲 1973年 纸本 149×82		35
青松读书图 1948年 纸本	黄秋园纪念馆藏	12	仿宋元笔意 1973年 纸本	黄秋园纪念馆藏	36
溪屋读书图 1948年 纸本 105×65.5	黄秋园纪念馆藏	13	晴岚晚霭 1973年 纸本 62×51	陕西国画院藏	37
粉装图 1948年 纸本 100×73	黄秋园纪念馆藏	14	一泓清水识天池 1973年 纸本 60×50	中国画研究院藏	38
江山密雪图 1949年 纸本 128×69	黄秋园纪念馆藏	15	十宫图之一 1974年 纸本	黄秋园纪念馆藏	39
白云相共图 1955年 纸本 145×78	中央美术学院藏	16	十宫图之二 1974年 纸本	黄秋园纪念馆藏	40
春水渡舟 1959年 纸本	黄秋园纪念馆藏	17	十宫图之三 1974年 纸本	黄秋园纪念馆藏	41
仿马远山水 1960年 纸本	黄秋园纪念馆藏	18	十宫图之四 1974年 纸本	黄秋园纪念馆藏	42
新秋得雨 1962年 纸本 45.5×32.5		19	潇湘图 1974年 纸本	黄秋园纪念馆藏	43
朱砂冲 1963年 纸本 134.5×66.5	中央美术学院藏	20	萧萧黄叶落无声 1974年 纸本 68×58	中央美术学院藏	44
结庐石崖 1964年 纸本 39×27	黄秋园纪念馆藏	21	剑关寻胜 1974年 纸本 69×56	黄秋园纪念馆藏	45
山雨欲来 1966年 纸本 68×47	中央美术学院藏	22	钓翁图 1974年 纸本 62×48	黄秋园纪念馆藏	46
层岩深处 1967年 纸本 148×112	李可染藏	23	幽居图 1974年 纸本 134×79	中央美术学院藏	47
层岩深处(局部)		24	携杖寻诗图 1974年 纸本 65.5×55.5	中央美术学院藏	48
坐看云起 1969年 纸本	黄秋园纪念馆藏	25	寒山苍翠图 1974年 纸本 69×49	中国画研究院藏	49
峡江村居 1970年 纸本	中央美术学院藏	26	林泉觅隐图 1974年 纸本 105×59	中央美术学院藏	50
清溪独钓 1970年 纸本 63×50		27	林泉觅隐图(局部)		51
清溪小隐 1970年 纸本 66×58		28	茆斋啸风图 1974年 纸本 64×51.5	中央美术学院藏	52
观云图 1970年 纸本	黄秋园纪念馆藏	29	青霭白云图 1974年 纸本 155×103	中央美术学院附中藏	53
丽人行 1970年 纸本 167×82	黄秋园纪念馆藏	30	忘归图 1974年 纸本 62×49	黄秋园纪念馆藏	54
芍药 1971年 纸本 41×39	黄秋园纪念馆藏	31	忘归图(局部)		55
天女散花 1971年 纸本 124×54	黄秋园纪念馆藏	32	归山图 1974年 纸本 64×54	黄秋园纪念馆藏	56
茅屋高隐图 1973年 纸本 135×80	黄秋园纪念馆藏	33			

秋山归隐图	1974年	纸本	166×99	57
雨过新晴	1974年	纸本	63×57	58
层岩古木图	1974年	纸本	150×112	59
秋山图	1974年	纸本	100×82	60
秋山图(局部)				61
策杖归舍	1974年	纸本	61×51	62
清风图	1974年	纸本	108×82	63
持杖细听飞泉声	1974年	纸本	68.5×60	64
山水册页之一	1974年	纸本	34×30	65
山水册页之二	1974年	纸本	34×30	66
山水册页之三	1974年	纸本	34×30	67
山水册页之四	1974年	纸本	34×30	68
山水册页之五	1974年	纸本	34×30	69
山水册页之六	1974年	纸本	34×30	70
雨后初晴	1974年	纸本	65×54	71
此幅秋山另一般	1974年	纸本	54×43	
				黄秋园纪念馆藏 72
绿阴幽居	1975年	纸本		黄秋园纪念馆藏 73
赤壁	1975年	纸本		黄秋园纪念馆藏 74
泉声日色	1975年	纸本	64×53	75
庐山高	1975年	纸本	138×82	黄秋园纪念馆藏 76
庐山高(局部)				77
雨山情思	1975年	纸本	42×38	黄秋园纪念馆藏 78
听溪图	1975年	纸本		黄秋园纪念馆藏 79
叠嶂寒泉	1975年	纸本	46×60	80
欧阳修诗意图	1975年	纸本	65×53	81
策杖游山	1975年	纸本	67.5×58.5	82
秋山读书图	1975年	纸本	68×53	83
秋山隐居图(部分之一)	1975年	纸本	61×536	
				中央美术学院藏 84
秋山隐居图(部分之二)				86
秋山隐居图(部分之三)				88
云水楼居图	1975年	纸本	56×46	黄秋园纪念馆藏 90
王维诗意	1975年	纸本	67×47	中央美术学院藏 91
有声听到无声处	1975年	纸本	107×62	
				中央美术学院藏 92

有声听到无声处(局部)				93
清流绕岩图	1976年	纸本	66×50.5	94
幽林听泉	1976年	纸本	142×84	95
冷烟闲棹	1976年	纸本	68×56	黄秋园纪念馆藏 96
茅屋隐居图	1976年	纸本	62×51	陕西国画院藏 97
江湾垂钓图	1976年	纸本	64×50	黄秋园纪念馆藏 98
山居图	1976年	纸本		黄秋园纪念馆藏 99
苍山空亭	1976年	纸本	69×47	中央美术学院藏 100
夜雨图	1976年	纸本	56×44	中央美术学院藏 101
秋翁观瀑图	1976年	纸本	68.5×63.5	
				中央美术学院藏 102
香炉峰	1976年	纸本		黄秋园纪念馆藏 103
匡庐览胜	1976年	纸本	137×118	黄秋园纪念馆藏 104
匡庐览胜(局部)				105
香炉峰远眺	1976年	纸本	69×56	黄秋园纪念馆藏 106
匡庐胜境	1976年	纸本	142×118	黄秋园纪念馆藏 107
匡庐胜境(局部)				108
焦墨山水	1976年	纸本	66×52	黄秋园纪念馆藏 110
匡庐三叠泉	1976年	纸本	139×100	
				黄秋园纪念馆藏 111
匡庐三叠泉(局部)				112
秋山幽居图	1976年	纸本	128×116	中国美术馆藏 114
秋山幽居图(局部)				115
庐山图	1976年	纸本	137×122	黄秋园纪念馆藏 116
庐山图(局部)				117
古溪深处小桥通	1976年	纸本	69×61	
				黄秋园纪念馆藏 118
无风无雨兴非浅	1976年	纸本		黄秋园纪念馆藏 119
断云开乱山	1976年	纸本		120
蹊径通峰顶	1976年	纸本		121
壑谷清韵	1976年	纸本	67×57	122
匡庐浓翠图	1976年	纸本	123×115	
				黄秋园纪念馆藏 123
匡庐浓翠图(局部)				124
观瀑图	1976年	纸本	68.5×60	126
秋山幽居	1976年	纸本		127

秋山幽居(局部)	128
煮茶香透竹间桥 1976 年 纸本 69×56	130
秋山隐居 1976 年 纸本 68×56	131
清风独钓图 1976 年 纸本	132
寻诗图 1976 年 纸本 67.5×55.5	133
庐山览胜图 1976 年 纸本 131×116	134
庐山览胜图(局部)	135
晚山无语对斜阳 1976 年 纸本 65×56.5	136
清溪山下 1976 年 纸本 64.5×56	137
斜阳总是诗 1976 年 纸本 65.5×51	138
仿万壑松风图 1976 年 纸本 143×91	139
仿万壑松风图(局部)	140
独赏此风光 1976 年 纸本 69×60	141
山翠溪花图 1976 年 纸本 68×58	142
残墨秋山图 1976 年 纸本	143
拟范宽山水图 1976 年 纸本 黄秋园纪念馆藏	144
古木寒泉 1976 年 纸本 黄秋园纪念馆藏	145
山家茅屋图 1977 年 纸本 70×57.5	
黄秋园纪念馆藏	146
山径独行图 1977 年 纸本 66×56	
黄秋园纪念馆藏	147
山径独行图(局部)	148
溪桥晚风 1977 年 纸本 128×68 黄秋园纪念馆藏	150
溪桥晚风(局部)	151
井冈山图 1977 年 纸本 149×86 黄秋园纪念馆藏	152
井冈山图(局部)	153
空濛山色 1977 年 纸本 64×49 黄秋园纪念馆藏	154
仿宋人画意图 1977 年 纸本 139×102	
黄秋园纪念馆藏	155
仿宋人画意图(局部)	156
岩石秋瀑图 1977 年 纸本 64×56 黄秋园纪念馆藏	158
仿关仝画意图 1977 年 纸本 142×84	
黄秋园纪念馆藏	159
仿关仝画意图(局部)	160
秋山胜览图卷(部分之一) 1977 年 纸本 60×1000	
黄秋园纪念馆藏	162

秋山胜览图卷(部分之二)	164
秋山胜览图卷(部分之三)	166
秋山胜览图卷(部分之四)	168
秋山胜览图卷(部分之五)	170
秋山胜览图卷(部分之六)	172
秋山胜览图卷(部分之七)	174
秋山胜览图卷(部分之八)	176
秋山胜览图卷(部分之九)	178
秋山胜览图卷(部分之十)	180
秋山隐居图 1977 年 纸本 55.5×45.5	182
高士伴孤松 1977 年 纸本 65×55	183
庐山五老峰 1977 年 纸本 65×51	184
高僧隐居图 1977 年 纸本 66×48 黄秋园纪念馆藏	185
秋山泉鸣 1977 年 纸本 黄秋园纪念馆藏	186
清泉鸣谷图 1977 年 纸本 90×63 中国画研究院藏	187
清泉鸣谷图(局部)	188
秋山听泉图 1977 年 纸本 64×53	190
云山 1977 年 纸本 41.5×33	191
林泉幽邃图 1977 年 纸本 134×79	
黄秋园纪念馆藏	192
林泉幽邃图(局部)	193
王维诗意图 1977 年 纸本 69×40	194
仿古山水 1977 年 纸本 黄秋园纪念馆藏	195
仿宋人画意图 1977 年 纸本 110×50	196
持杖寻诗图 1977 年 纸本 69×50	197
江山雪霁图 1978 年 纸本 136×130	
黄秋园纪念馆藏	198
江山雪霁图(局部)	199
红梅 1978 年 纸本 72×48	200
踏雪行旅图 1978 年 纸本 黄秋园纪念馆藏	201
溪亭话旧图 1978 年 纸本	202
溪亭话旧图(局部)	203
黄秋园常用印章	204
黄秋园年表	205

作品尺寸单位: cm

黄秋园艺术论

薛永年

古人论艺术家身后的境遇，曾分成“身谢道衰”与“人亡业显”两类。黄秋园正是“人亡业显”的画家，生前他几乎默默无闻，身后却赢得了举世皆知的广泛声誉。思考他与众不同的艺术道路，研究其在绘画上的独特成就对于重新认识现代中国画的曲折发展，寻求宝贵的创作经验，都是十分有益的。

一 独特的成功之路

黄秋园的艺术道路，是一条起步于民间、筑基于临摹、大半生从事业余创作的成功之路。

黄秋园（1914—1979），字明琦，号大觉子、半个僧、清风老人、退叟等，出生于江西南昌县黄马乡。其父毕业于江西法政专科学校，曾任职于吉安、丰城，后以教书为生。秋园幼时在私塾发蒙，后入南昌剑声中学就读，但自幼酷爱国画，7岁即开始临摹《芥子园画传》，入中学后并拜父亲好友左莲青为师习画，走上了终生不渝的绘画道路。

从他幼年习画到65岁病故，黄秋园的生活与艺术经历了两大时期。从二三十年代到四十年代，是由摹古走向自运的时期，也是从一名兼事临仿的裱画工成为银行业业余画家的时期。这一时期的前一段由于抗战烽火的点燃，他始而摹画《芥子园》，继之师从左莲青，都是依照传统的受业方式，从临摹起步，靠临摹筑基；后来，因家贫入裱画店学徒，接触了更多的画家与收藏家，眼界为之大开，临摹的范本也变得更加丰富而广泛，“传移摹写”的技能得到突飞猛进。随着与收藏家、购画人联系的增多，黄秋园逐渐成为一名以临仿古代名家作品为生的职业画家。职业的特点与世风时好，不但使他在传统技能上精益求精，而且对于购者喜闻乐见的唐寅仕女、郑燮墨竹、“四王”、“八怪”的风格尤为擅长。当着画坛先进以走出去或拿回来的方法学习西洋画、日本画以改造中国画的时候，黄秋园却因不具备条件而走上了近乎古代仇英、王翬等人在摹古中求自运的道路。

这一时期的后一阶段自抗战开始至1949年。抗日战争开始时，黄秋园已考进江西裕民银行充当职员，成了一名公余创作的业余画家。这一选择大约与传统思想的影响有关，古代中国的文人画家一直认为“以画为寄则高，以画为业则陋”，要想成为画家而非画匠，必须在有益于国计民生方面立业，而“以画为余事”。虽然如此，黄秋园对绘事的精勤仍然有增无已。在日军进攻、银行迁往赣南的日子里，他仍以业余时间勤奋作

画，甚至两次举办画展。展览中的作品《风雨归舟》等图寄托了爱国爱土的情怀，颇得舆论好评，不但展品售罄，而且还受到了彼时赣州专员蒋经国的接见宴请与赞赏。光复后，他在银行工作之余仍潜心于绘事，以传统画法表现古典题材，有些作品还能有所寄托，如《汉宫图》、《阿房宫图》，便是对朱门酒肉的讽喻之作。可惜，这一时期的作品已不多见，从仅有的《溪屋读书》、《青松读书》、《春山行旅》、《琼楼玉宇》等40年代末的遗作可以看出，他渊源于王翬和仇英画风的深厚传统功力，并且已借径于王、仇而上溯元人了。

自近代按西方模式兴办美术教育以来，传统师徒授受的美术教育方式已从主流演化为支派，重写生而轻临摹也在相当长的历史时期内成为主要倾向。这一教育方式与基本训练方法的变革，无疑“顺乎时代之潮流，合乎民众之需要”，推动了中国画从传统向现代的转型，铸成了近现代中国画的总体格局，其历史功绩是有目共睹并将永远标榜于史册的。

然而，以近现代美术学院为中心的重写生轻临摹的基本训练方式尽管克服了晚清艺术的公式化与概念化，推进了中国画的改造，却也不无片面性。其片面性之一便是或多或少地忽视了写生与传统艺术语言的合理内核的结合。如果说晚清公式化、概念化的作品徒存形式而丢掉了贝尔所说的“意味”，那么，以写生取代临摹的结果，便得到了感受而失去了贡布里希所说的“图式”。艺术家的创造不仅离不开感知，而且也不可能离开早已深入人心的传统图式。只有不是抛弃可称为图式的传统艺术语言范式，又善于以来自现实的新鲜感受去修正它；既保存其符合视觉艺术规律的艺术经验，又扬弃其中陈旧的观念，才可能产生“古不乖时，今不同弊”的优秀绘画作品。

黄秋园由于没有在美术院校中受业，也没有进行知其然而不知其所以然的强制性的西法写生训练，又善于在长期临摹以及追随左莲青遍历庐山、三青山和九华山的观察感受中，靠文化修养与艺术直觉敏悟艺术创造的奥秘，所以他对写生的理解便非人云亦云，也不满足于皈依西法写实主义。可贵的是，他既看到了写生对于画家的必要性，又能与中国画的创作联系起来认识。对此，他说：“写生在中国传统绘画艺术中叫师法自然。……但是，中国传统绘画艺术所要求的师法自然，并不是仅仅指那种直接的、依山画形的写生方法。这种方法处于略次的地位。这是由于中国画是散点艺术，要求的是神似而非形似这一特点所决定的。因此，师法自然更主要的方面还是要求人们尽可能以目、以心、以神去观察掌握自然物象在不同的自然条件下的不同特征和变化，并尽可能地表现在绘画中，以达到意似和神似高度统一的境界。”基于这种不同流俗的认识，黄秋园把学画分为两个阶段。他说：“在从事中国传统绘画艺术的整个过程中，师法自然即写生是后一阶段的任务。在学画初期，首先要做的工作是临摹，没有其它道路。因为经过临摹方能掌握中国画的用笔用墨等基本技法，不掌握如何运用笔墨等基本技法，又怎么去写生，怎样把自然物象用笔墨表现在纸上呢？其次是了解掌握历代各宗各派所不同的用笔、用墨、皴法等艺术特点，并加以融会贯通，摄其所长。最后才是师法自然，即师造化。写生，一方面能了解和掌握自然规律，更好地表现自然；一方面又可在掌握自然规律的基础上以自然为师，更新已掌握的艺术手法，丰富和创造出新的表现形式。”黄秋园上述认识，是否太强调了临摹在先、写生在后的绝对性？二者是否宜于交互进行？本文不作讨论，但从黄秋园的实践验证，可以相信他所主张至少不失为一种成功之路。实际上，在1949年以前，他正是按照上述认识基本上完成了由临摹到摄其所长融通自运的第一大步。

自1950年至秋园逝世，是他由融会古人到师法自然终于大成的时期，也是他从供职银行业业余作画到退休后全力创作的时期。在这30年间的前20年，黄秋园继续在银行任职，兢兢业业，忠于职守，甚至以书画专

长用于本职工作，以精到的书法抄写文书档案，以生动的画笔作储蓄的宣传，绘画的研究创作只是业余爱好。虽然如此，有三点值得注意：一是，对古代绘画风格的精意临仿已出元入宋，《春水渡舟》即已深入北宋李郭派的堂奥，他的含英咀华已在荟萃百家的基础上集中于王蒙、“二石”等家，力求出入各家、化古为我。《秋山隐居》与《白云相共》，便是最明显的例证。二是，由师古人走向师造化、由临摹而走向中国式的写生。中国山水画坛的写生运动肇兴于50年代，但秋园似乎并未闻风而动，他是按照自己领悟到的先临摹后写生的步骤身体力行的。也许直到60年代初，他才认为自己充分掌握了中国山水画传统的神髓与肌理，谙熟了历代艺术语言范式及相应技法中蕴含的规律性，有条件凭借师法自然而借古已开今了。于是他怀着“身即山川而取之”的愿望，登上了燎原星火的发祥地——井冈山。画出了《双马石》、《乌龙潭》等气势逼人的作品。今存《朱砂冲》即以石涛式磅礴大气的笔墨，和突破“三截”、“两段”传统构图的奇险布局，表现了山势的雄奇、草木的丰茂与气格的高亢。虽然比之70年代的《朱砂冲》尚欠自家法派的成熟，但已冲破了古人的藩篱而别开生面。三是，从个人边临古、边领悟的“小乘禅”发展为发起同好的集思广益。如倡议成立八大山人研究会，创办南昌书画之家和南昌国画研究会。编著《中国画传统技法》，系统总结山水画优秀传统，探讨对古人艺术的超越。他曾向学生讲述师古人与师造化的关系，指出：“古人在画中只允许一种皴法一种点，我看不全面的，真山真水就不是那样，可以用多种皴法，或自己通过写生根据各地山川特点创造出前人未有的皴法，都可以的。但要运用得好，不要迷信古人什么披麻、斧劈、雨点等皴法。古人的皴法也是从大自然里来的，千万不要脱离现实去生搬硬套。”他这样讲也是这样做的，此际创作的《层岩幽居》与《有声听到无声处》与《山雨欲来风满楼》，虽造境笔墨有别，但已初步确立了自家体貌，能合王蒙的茂密丰富与石涛纵恣清新为一。取宋人的骨法、元人的墨韵，又用“江山之助”淘洗古人画法。每用长锋羊毫笔勾出一根根排列成行又富于顿挫的线条，来组合成石分三面、树有四枝的块面关系与分布情况。再用侧锋轻擦暗部，辅之以遍布山石间的饱满急促的中锋苔点和密集的树枝与点叶勾叶，造成了构境奇险中求平实、笔墨雄苍中见秀逸的风格。

从1970年开始，不知黄秋园是为了退避“文革”的未歇风雨，还是打算竭尽全力画画，他提前退休了。这“夕阳无限好”的九年中，他变业余为无求于世的专业画家，创作了众多杰出的作品，达到了他一生艺术事业的顶峰。纵观古今画史，业余作画自有职业画家难与比俦的长处，视野开阔，不受高名之累与润笔之驱，能够坦荡从容地画眼前所见心中所想，精神上殊少压力与拘羁。然而，恰恰在十年风雨未止，工农业余绘画受到史无前例的倡扬之时，黄秋园却主动离开了业余画家的位置，以退休为津渡自行专业化了。这位“热不因人”的达士，原来早已产生了对社会分工必要性的认识，他说：“……社会是有分工的，作为农民，他就必须分五谷，勤四体，而没有必要懂教育学；而作为教育家和思想家，他就必须能搞好教育，提出有价值的理论，而没有必要非懂得分五谷、勤四体不可。”本来分工是社会发展到一定阶段的必然，取消社会分工至今也未具备条件，可是不少人偏偏不敢正视这一点，因此黄秋园上述说法在当时出现，可谓石破天惊之论。

正因为他有些坚定不移的认识，他才能怀着对民族文化的深层悟解，对祖国河山的由衷热爱，对历代名家得失的了然指掌，对仍有生命力的传统视觉语言图式规律性及其相应技法的熟能生巧，在桑榆晚景中，以最大的主动性和不断的追求，从“师于人”、“师于物”而进入“师诸心”以驱遣各家，含英咀华的手段，用自家似古而实新的图式，图写充满自由精神与旺盛活力的胸中丘壑，不仅完善了如点线交响诗般的自家雄秀神奇的风格，而且创造了在石谿、石涛、王蒙之外又参以黄宾虹、龚贤墨法的莽苍、雄浑、沉郁、丰茂、迷

离，整体黑入太阴、局部又亮如闪电的新风格。前者如《林泉觅隐图》、《清风》、《山翠溪花》、《秋山幽居》、《苍山空亭》、《观瀑》、《白云相共》等，后者如《秋山幽居》、《庐山高》、《匡庐胜境》、《匡庐览胜》、《香炉峰》、《茅屋高隐》、《匡庐三叠泉》、《庐山梦游》等。对此，李可染评价说：“黄秋园先生山水画，有石谿笔墨之圆厚、石涛意境之清新、王蒙布局之茂密，含英咀华，自成家法。苍苍茫茫，烟云满纸，望之气象万千，扑人眉宇，二石山樵在世，亦必叹服。”此外，秋园的《焦墨山水》、泼墨山水《雨山情思》、《空朦山色》、小青绿山水《桃园图》，亦为别具一格的神来之笔。值得注意的是，黄秋园在风格成熟的晚年，仍然不废师法古人。《仿范宽溪山》、《仿郭熙早春图》、《仿宋人江山密雪图》、《仿关仝画意图》、《仿刘松年溪堂客话图》，均作于这一阶段。然而，这幅幅一笔不苟的临古之作，布局虽然依稀古人，但皴法一律变成了自家的鬼脸皴（或称“熔岩皴”），实际上已经是“得形于古人，得神于自己”了。据此可知黄秋园的成功之路，不仅仅是从“师人”、“师物”到“师心”，而且他的师古人、师造化与师心自用是互糅在一起的。

二 自由蓬勃的艺术精神

近代以来，石涛倡扬的“笔墨当随时代”一直成为中国画革新派的口号，许多画坛先进有感于清代正统派末流山水画的出世倾向，较致力于现实题材的开拓，甚至描写改天换地斗争中的旧貌新颜。于是前古所无的著名胜地，小农经济下少见的万顷丰收田，现代化的公路、桥梁、高楼、电线，一一收入画幅，这对于记载人事沧桑的变化，唤起人民对改变生活环境而积极斗争的热情，都起到了应有的作用，在一定程度上拓宽了山水画“成教化，助人伦”，寓教于乐的功用，自然应予充分肯定。

自称“半个和尚”的黄秋园，没有也不可能“遗世而独立”，像同时代许多山水画家一样，他也不止一次地描写井冈山，表达自己和同代人的钦仰之情。但正如我过去著文所说：“这类作品毕竟不占主要地位。在黄秋园的山水画中，更多是充满乡土之情的庐山胜境，是题材不甚确定的林泉幽居，其中甚至看不到标志新时代特征的楼房、烟囱、汽车、电线；尤有甚者，则不时出现古装人物，瓦屋茅舍。如果看不到作者激荡着时代美感的心理脉搏，领会他对山水画功能一个方面的关注，往往以为他太信而好古了。”

这里所说的“激荡着时代美感的心理脉搏”容当后述，而“他对山水画功能一个方面的关注”则是指早已被古人指出而被黄秋园继续发扬着的“怡悦情性”的功能，用今天的话来说，便是审美效能。艺术中的真善美很难截然分开，但不同的画种，不同的画家却分别有所侧重。同样，真善美的人物画又与山水画在表达方式上与侧重方面上不无差异。人物画一般离不开人物形象的神识风采之美，山水画则需要通过意境的创造。意境一向被视为情与景的统一意与境的契合。就情与意的一面而言，它是指人的理想、情操、性情、感受、情绪；就景与境一面而言，它是指四时朝暮的具体景色或者广大无垠的山河大地乃至宇宙自然。因此不同的情、意与不同的景、境的结合，便形成了境界或大或小、情意或浅或深的意境。具体的景与特定的情的结合固然可以创造感人的意境，而相对广大丰富的景或境与相对深切和理想化的情或意更能创造感人的意境。因此，笪重光论意境强调“天”（广大的宇宙自然）与“怀”（相对稳固的理想襟怀）的统一，所谓“天、怀、意、境之合”。“天怀”中的“天”也好，“意境”中的“境”也好，在山水画中只能是可视的空间境象，因此意境的创造又与空间的处理紧密联系在一起。考察黄秋园的山水画，可以发现其最优秀的作品恰恰表现了生机勃勃的广大空间境象与自由蓬勃的内心世界的统一。体现了人类精神与宇宙自然契合为一时获得的心灵自由。这种不满足于

小情小景的山水画不是作用于人的情绪，而是作用于人的精神，往往可以使卑琐的灵魂在壮美神秀的意境中得到净化，使拘于眼前“物趣”者领略“天趣”。

这种以广大和崇高意境为追求的旨趣，决非浅吟低唱、抒情小调，给人的感受是神奇、是惊叹、是壮美。这也便是前文所述的“激荡着时代美感的心理脉搏”。精神萎靡的清代画家是不能想象与难于梦见的。

不过从处理天与人相和谐的关系而言，它又来自传统的文化思想与艺术精神。这种文化思想与艺术精神强调的不是实践上战胜自然的快慰，而是精神与自然规律合一的自由无碍。不能说这种认识一定利多于弊，但确有至今值得重视的相对真理。

如众所知，人类既是自然的一部分，又为了生存发展而力图在实践上主宰自然，为了主宰自然，改造自然而形成的生产方式的变化与人际关系的矛盾当然会曲折地反映到山水画中来，这可能是古人在山水画中逃脱“尘囿缰索”而寄托“林泉之心”的缘由，这只是一方面。另一方面是人类改造自然的斗争发展到今天又出现了破坏生态平衡终至危及自身的问题。既然如此，表现天人合一的“林泉之心”就有了存在至今的理由。如果说表现移山填谷的壮举及与人类现实社会进步相关的山川风物的变化可以视为山水画的重要功能，那么表达“澄怀观道”中人与自然的和谐，天人合一导致的“畅神”，也应看作山水画的必要功能。

讲求社会分工的黄秋园，画人物花鸟不以人物花鸟为主，而是选择了山水画为主攻方向。在山水画中，他又不以描写大自然中的人事变化为主，更不是以描绘社会变化打在自然上的烙印为主。他没有致力于前述山水画的重要功能，甚至总以穿古代衣冠的人物作山水画的“点景”，应该说是他的美中不足，然而“早知不入时人眼”的黄秋园之所以集中致力于实现前述山水画的必要功能，却造成了这位对艺术阃奥别具慧眼者与众不同的艺术成就，表现了超越具体时空的广大心理空间中与胸中丘壑融为一体的丰富、郁勃、雄奇、清新的无穷生气和不为物蔽的原创精神。

诚然，黄秋园的山水画幅幅有别，境界有大有小，风物有博有约，但是少有春景的妩媚，冬景的惨淡，夏景的浓丽，有的主要是秋景，但绝非秋景的肃杀，而是它的明净与丰艳，成熟与饱满。他笔下的秋景也好，其它季节的景色也好，举凡优秀作品，一般均实在而又虚灵，神奇而又真实，在真境与神境之间，写境与造境之间、又具体，又宽泛，其成熟后的主流风格往往是：岗峦错综雄奇，草木丰茂多变，不太强调空间的纵深，却表现了高旷、雄深、博大、幽邃、奇险，能给人以千岩竞秀、万壑争流的奕奕生气，表达了密丽繁茂的充实之美。远观气势雄厚，富于整体感，近视则如可步入，使人顿觉近看岚气山光、朝霞夕阳，听着松风泉韵，走上曲折盘旋的山路，穿行于时见绝壁千寻、时睹悬瀑百丈的重山复水之中，领略那云蒸霞蔚，草木蒙茸的无穷生意与神奇变化，聆听那犹如一片天籁的山水清音，感受作者开阔的襟怀与超越一切物欲的心神。这样的山水画尽管无法代替与改造自然改造社会斗争关系更密切的山水作品，但同样是人们精神生活所需要的，它至少可以作为积极参与变革现实征服自然，推动社会进步活动的心理补充，因此具备了不可替代的价值而为人民所喜爱。

三 笔墨与丘壑混一的艺术手段

山水画的意境创造既然要诉诸观众的视觉，自然离不开被称为“丘壑”的山水画艺术形象，也离不开被称为“笔墨”的中国画艺术技巧。

没有独特的丘壑形象,再好的笔墨也难于表现画家心目中大自然的神奇万变,充其量只能成为一幅中国式的抽象而非山水画。没有个性化的笔墨,再穷其神变的丘壑也无法体现与作者心境情怀密不可分的笔墨韵致,更不可能发挥中国画材料工具特有的笔端机趣,竭尽其能也不过是西洋式的写实风景而已。围绕怎样使丘壑与笔墨统一起来的问题,历代山水画家进行了多方面的探索,概括而言约有五种:宋人的山水画以笔墨服从状物,以丘壑胜;元人的山水画使笔墨既状物又写心,丘壑渐虚,笔墨渐胜;明末清初“正统派”山水画,丘壑趋于定型化符号化,状物服从了笔墨情趣等“气味”的表达,以笔墨胜;同一时期的“非正统派”山水画,丘壑多姿,笔墨状物又写心,二者兼胜。黄宾虹的山水画在“非正统派”山水画的基础上,以丰富的笔墨交错累积,减弱丘壑细部的明晰性,加强其浑然一体性,令笔墨与丘壑相互为用,形成了“墨团团里黑团团,黑墨丛中天地宽”的总体效果。黄秋园则集历代诸大家笔墨丘壑之长,糅合贯通,在丘壑笔墨两个方面同样机参造化,又令丘壑化于独抒个性情怀的特有笔墨组合之中,使别成一法的笔墨组合渗入千变万化的丘壑之中,让无比丰富而又统一的笔墨与变态万千而浑然如一的丘壑在若即若离中结合为一。这便是他来源于前人又突出于前人的贡献之一。

由于黄秋园寓笔墨于丘壑,所以他创造的峰岭、岗峦、溪谷、草木的形象充分显现了笔墨之美,而且他在笔势墨韵二者之中尤用运笔之美,墨气是靠笔的错落累积而成。如众所知,中国书画的用笔相通,但书与画毕竟是两种不同的艺术。就把握客体世界而言,绘画是具象艺术,书法是抽象艺术。书法用笔不必服从于在现空间物象,只是依照既有字体的框架与样式作笔势的节律运动,以此“达其性情,形其哀乐”。绘画也要表达画家的性情与心态,但除去纯抽象的现代派之外,无论如何也离不开一定的形似和必要的具象。因此,寓书法用笔于丘壑,也就意味着要求笔法在状物的同时兼顾写心,这就造成了某种程度的丘壑造型向笔墨运转靠拢,或者说笔墨的变化带动了丘壑的生发,其结果便出现了形象“妙在似与不似之间”,造形方法妙在抽象与具象之间。之以后深知中国造形妙理的历代名家多已注意于此,但表现形态千差万别;究其关键,还在于各自形成了不同的格法。

黄秋园的格法主要特点是雄奇而朴茂、沉郁而苍秀。他的山峦、树木无不似乎一气呵成的交错点线编织而成。在密密麻麻的点线交织中,隐现山川浑厚而嵯峨,草木华滋而丰茂的总体印象。黄秋园为了体现对象特点又发挥笔墨的效能,善于结合物象成组成排地措置笔法,分别使用。一般而论,他画山石以较长的方直笔法为主,不求轮廓过于显眼,人们往往很难分清什么是交代轮廓与结构的“勾”,什么是描写山石肌理的“皴”。但其笔墨状物每寓方于圆,使平直横斜各相乘除,同时体现一定的体量感与明暗感。画树木则以较曲较短的笔法为主,只表现平面上成堆成组树丛的繁密与树干的天矫屈曲如龙蛇飞舞的对比,不显示树木的立体感,也不强调丛树中各树的空间前后。这种山与树的画法又最后统一于遍布全图的密点与细草的笼罩下,混沦而不破碎,进一步统一了画境的分明与模糊,构图的通体与段落,画法的体面与点线,充满生命力的大自然的骨体与毛发。令观者顿觉气象万千,目不暇接,又感觉苍苍茫茫,云烟满纸。

为了寓丘壑于笔墨,黄秋园善于在大自然中吞吐山岳,呼吸清光,结合取法古人又有变异的笔墨程式,把握宇宙自然阴阳相生、有无相成、变化流衍的规律,“契默造化,与道同机”,形成波澜起伏、变化万状的“胸中丘壑”,这胸中丘壑已非眼前丘壑,它基本上已与点线的构成融而为一。因此作画时,它会像写书法一样,自然而然地从胸中流泻而出,这时作者本身已不是被动地摹写自然的角色,而是创造

艺术世界中的造物主了，不是“余脱胎于山川”而是“山川脱胎于余”了。

为了把眼前丘壑借助笔墨变化为胸中丘壑和纸上云烟，历代画家创造了多提炼丘壑的笔墨程式，使之既保存对象的特色符合自然生长演化规律，又能在考虑笔法律动的情况下融入画家的个性与感情。对此，黄秋园也形成了自家的套路，这里且不讲他画山喜上大下小，使纵横回旋的笔势与蘑菇云形状的山峰相结合，也不讲他画丛树喜虬干密枝，令笔势的顿挫长短与古木的形态结合为一，只讲关系到全局的两点：第一，他使用的点线不是以个体为单位，而是讲求线的集群与点的聚落，借以强化布景的繁密与内心生意的蓬勃。第二，他的点线组织不但是一气贯穿的，而且是几个一气贯穿的程序的交错叠加，这种画法，我们今天称之为“积墨”，但黄秋园则自称为“惜墨”，他对学生说，“所谓惜墨如金，简言之，就是作画时笔墨在同一处不重复。要想笔墨在同一处重复，就不宜使用大片墨色而不见笔触，只能以形态不同的小笔触来穿插错落地叠压”。正是在这个意义上，黄秋园在笔墨二者中尤重用笔，他在题《山翠溪花》中写道：“余画善用笔，此幅纯用墨。要知有墨无笔即不成画，识者自能辨之。”他既然认为“有墨无笔即不成画”，可见所谓的“纯用墨”只不过加强了交错笔法的层次而已。李可染曾就黄秋园一气呵成又交错添加的笔法带动了丘壑境象的整体感，发表了下述的真知灼见。他说：“黄秋园的大画，整体感很强，远看气势很大，扑人眉宇，一片点和线交响的世界。近看每个局部都很精到，处处见笔，笔笔中锋，一笔始，一笔生万笔，万笔复始一笔，神贯气连，浑然一体，实在难得。黄秋园与黄宾虹虽不相识，但在艺术上不约而同，从整体出发，这里画画，那里画画，全面展开，逐步收拾，皴、擦、渲、染、交错进行，层层添加，以致达到郁郁葱葱，浑厚华滋，丰富之极而又不失空灵。”

上述黄秋园山水画中丘壑与笔墨相生的特点，在他40岁以后的各期作品中逐渐形成。大约56岁以前点线累积较少，受王蒙、石涛影响略多，风格奇崛清新。56岁退休以后，除上述风格掺入石谿更加深厚老辣者外，又发展出了以“庐山”系列为代表的沉雄苍郁的风格，在这种作品中，他又吸收了黄宾虹的画法，以“惜墨法”层层交叠点线，夸大满幅烟峦在草木葱郁的苍厚与幽邃，加强深重中不乏丰富的山川草木与白亮亮泉水的对比，在晦显隐现中减弱一些精到细节的刻画，加强应手随意的丰富性与沉雄博大的整体感，如果和黄宾虹的同类作品相比，也值得更加饱满充实而饶于壮美，李可染把黄秋园与黄宾虹并提，不仅毫不过分，而且是知者之言。

黄秋园作为本世纪一名借古以开今的大家，有着多方面的才能和造诣，其人物画之取法唐寅、仇英而上溯唐宋，精工富丽；其写意花鸟画取法石涛、“八怪”、赵之谦而潇洒如生，均不乏可传之作。但由于他更集中精力于山水画，所以正是其山水画继往开来又不同于同时代名家的成就，确立了他无可替代的历史地位。不但他的优秀作品所饱含的真善美将永远给人以享受和启迪，而且他在几十年治艺生涯中重视临摹，且由荟萃前人英华而在造化自然中别开生面的艺术道路、他所重视的山水画的审美功能、人与自然在艺术中的主从关系，及中国画独有艺术词汇的承变方面的真知与经验，对于能全面认识山水画功能，善于审视传统文化思想得失以及勇于在中外比较中发展完善中国画艺术特色的后学者，都会是宝贵的财富。

1992年10月

图 版

