

黄鼎中 著

黄鼎中 中国 画 选

陆
佩
少
歆



上海科学普及出版社

黄鼎中 著

黄鼎中国书画选

陆儼少猷

上海科学普及出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

黄鼎中国画选/黄鼎中著. —上海: 上海科学普及出版社, 2007.7

ISBN 978-7-5427-2956-9

I. 黄… 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 (2007) 第089660号

责任编辑 刘绪恒

黄鼎中国画选

黄鼎中 著

上海科学普及出版社出版发行
(上海中山北路832号 邮政编码200070)

<http://www.pspsh.com>

各地新华书店经销 上海丽佳制版印刷有限公司印刷

开本889×1194 1/16 印张 4

2007年7月第1版 2007年7月第1次印刷

ISBN 978-7-5427-2956-9/J·91 定价: 38.00元

本书如有缺页、错装或坏损等严重质量问题

请向出版社联系调换

序

写吾胸中之逸气

——黄鼎中先生晚年作品的艺术价值

刘绪恒

欧洲文艺复兴时期最著名的意大利画家达·芬奇曾经说过这样一句话：“爱好者受到所爱好的对象的吸引，正如感官受到所感觉的对象的吸引，两者结合，就变成了一体。”隐居于青山秀水之间二十多年的岁月里，黄鼎中先生一定是日复一日地经历着这样的过程，于是，一幅又一幅气韵生动的作品便应运而生了。

黄鼎中先生是一位才华横溢的中国画家，少年时即师从弘一法师（李叔同）的弟子毛善力先生等学习书法、篆刻和绘画，又练就了良好的指画功底；青年时代考入杭州国立艺术专科学校（即今中国美术学院的前身），师从黄宾虹、潘天寿等大师。

杭州国立艺专是一所兼授中西美术的知名艺术学院，曾因培养出赵无极与朱德群（两人皆为法兰西研究院美术院院士）等享有国际声誉的艺术大师而闻名遐迩。黄鼎中在杭州国立艺专苦修中国书画，不仅为以后的艺术创作打下了扎实的基础，而且对黄宾虹、潘天寿等老一辈国画大家的艺术主张有极深的感悟。

读黄鼎中先生的绘画，尤其是晚年作品，你能领略到延续了近千年的中国文人画的笔墨情趣，能够体味到老一辈大师黄宾虹或潘天寿的艺术神韵，能够感悟传统中国山水画与花鸟画特有的艺术魅力，同时，也会为画家明朗清丽而又高逸的个性风格和独树一帜的创新努力而感动。黄鼎中先生对中国传统绘画的传承以及传承过程中的变革与创新，又充分体现出其独特的艺术价值。

传统文人画的余光返照

黄鼎中先生1982年退休后，退隐浙西山居，远离都市俗尘，潜心作画。此后二十余年是他创作的鼎盛时期。

黄鼎中先生是延续了近千年的中国文人画的最后一位大家，他的创作无不以抒写“胸中之逸气”为宗旨。他强调笔墨情趣，他的作品处处透露出山水花鸟的骨气和神韵。他的艺术追求和晚年作品中所体现的艺术品格，同中国延续了近千年的文人画是一脉相承的。

“写吾胸中之逸气”是黄鼎中先生在为自己的一幅作品作题识时写的一句话，它所表达

的正是画家一生追求的艺术精神。

我曾见过画家1983年初刚退休时所画的一幅题为《癸寅之春》的作品：一羽斑斓的小鸟立于岩石，翘首望着充满生机的松竹等林木，唧唧有声。小鸟的尾羽舒展，翅膀欲张而未张，喙与眼睛画得尤其传神。其实这正是画家向往山居生活的真实心境的写照。

画家爱画竹，也爱画兰、画松，俊秀而生动的笔墨间总透露出清逸的文人气质。而画家的大量山水画，又无不渗透着他对大自然的崇敬和对家乡山水的热爱。他以画为诗，是一个善于以线条与色彩传达诗意的大家；他常常不著一词，却深情毕现，且神趣十足。

黄鼎中先生追求“笔墨情趣”，也特别讲究“骨法用笔”、“墨分五色”等笔墨功力。他认为：在中国画中，“造型、色彩、构图、透视、明暗等绘画手法固然都很重要，但都比不上笔墨功力的重要性”。他将笔墨功力视作中国画的第一要素，这正是中国文人画的传统。

自唐宋以降，经宋代苏东坡和明代董其昌大力倡导，以及“元四家”和明清诸多画家的身体力行，中国文人画绵延近千年，成为中国画史上举足轻重的艺术流派，这是不争的事实。今人对文人画之末流总有“把玩笔墨形式”之虞，这也是事实。

黄鼎中先生也许是最后一位文人画大家，他的作品，可以看作是中国文人画的余光返照。然而，黄鼎中先生的作品，尤其是晚年作品，不仅意境高逸，笔墨柔润，而且处处洋溢着清逸明朗的个人风格，虽讲究笔墨情趣，却又形神俱备、意与象通，全无矫揉造作之蔽。这正是画家扬传统流派之精华而舍弃其末流之糟粕的结果。这样的余光返照，对于中国画界和关注传统文人画的艺术评论界来说，大概是很值得欣喜的一件事。

传承与创新

黄鼎中先生毕竟是生活于当代的画家，他的作品毕竟不完全等同于传统文人画。正是在努力把握好传承与创新的关系的过程中，他的作品才折射出其特有的艺术魅力。

综观中国画史，文人画的艺术精神，其实也并非在于如董其昌所推崇的对前人的传承或者某种笔墨形式，而恰恰体现于不囿陈规地抒写性灵，体现于在强调气韵生动及笔墨情趣的同时，代代不息地追求技法的推陈出新。

黄鼎中先生深明此理，所以他在师法古人或传承前辈艺术大师时，从不亦步亦趋，总是去努力表现自己的艺术感受。

他曾画过一幅题为《板桥遗风》的作品，笔力劲峭，所画的竹叶体貌疏朗，确实传达出郑板桥的神韵，但他画的石却与板桥大相径庭。郑板桥所画巨石虽峥嵘突兀，却往往仅以淡笔勾勒其形，或略施皴擦以显其质；而黄鼎中画石，以浓墨点苔以成其形，再用枯笔斜擦，并于局部处辅以淡墨。一样的峻逸洒脱，却多了几分动感。洒脱之中又透露出些许超然、劲逸之气，而这种气质，正是郑板桥所特有的。

读黄鼎中所画的猫头鹰或雄鹰图，总使我想起潘天寿先生创作的类似题材的作品。潘

天寿先生善造势，善构图，常以方析、陡峭、奇雄、生辣取胜。他的鹰石图（取名曰《雄视》）笔触古拙，墨色深厚，立意新奇古雅。黄鼎中先生显然是继承了老师潘天寿在造势与构图上的特色，却画得方析而不陡厄，苍劲却不生辣，以笔力雄浑、苍劲和用墨熟润、中和取胜。

在创作过程中和自己的作品里，每一位画家都在寻觅或体味自己理想的精神家园。艺术贵在创新，贵在独特，贵在抒发心灵与性情。一味模仿，就不是艺术了。

黄鼎中很喜欢他的另一位老师黄宾虹先生的山水画，通过对大师的作品进行细致观摩和反复推敲，吸取其中的艺术营养。他总结道：从笔墨上看，黄宾虹大师的山水画“喜欢以秃笔中锋的乱柴皴法作画，并且多用大小不同的点来进一步皴染，形成画面生动的气韵。他的画往往经过多次的加工来完成，故在用墨上，也常用宿墨、积墨等技法来表现画面多层次的墨色。所以，他的作品，往往与一般山水画不同，显得浓黑”。

黄鼎中有多幅作品以“宾虹笔意”或“仿宾虹山水”为题，在这些作品中，他继承了老师用笔“平、圆、留、重、变”的主张，浑厚润滋、意境深邃。但与此同时，却又有意识地取其厚重而舍其黑密。他的“仿宾虹山水”作品里，既有老师晚年特有的浑厚健朴，又微微传达出老师早期作品的挺劲秀丽。也许，他所追崇的，正是这样一种绝美的意象和这样一位在他心目中最理想化的大师。黄宾虹晚年多用点苔法取代勾勒皴擦，将笔墨的气韵凝聚在大小不同、浓淡不一的圆点里。吴冠中曾说，“黄宾虹老先生晚年的作品已进入半抽象的境界”，也正是由于这个缘故。黄鼎中先生深得其老师的神韵，不仅将这种点苔法用于山水，而且还用于花鸟画中的山石与树干，甚至还用于人物画（如《布袋和尚》），确实给人以气韵苍莽、神与物游之感。

黄鼎中是一位立足于传统文化却又执着于推陈出新、自创新路的艺术家。他的作品是地道的中国画，他的创作观念秉承了中国传统文人画的艺术精神。然而，细读他的晚年作品，我觉得，其中无不涌动着一一种强烈的变革与创新的欲望。这既反映出当代的传统中国画家所共有的某种困惑与冲动，又体现了黄鼎中先生在继承传统的基础上那种求新、求变的艺术追求和积极向上的精神风貌。

光与色：融入传统中国画中的油画元素

黄鼎中先生的探索和创新并没有局限于传统的笔墨形式上，而是把视野转向一个更为广阔的领域，利用油画的某些技法来拓展传统中国画的表现力，他的不懈努力确实取得了引人瞩目的成果。

读黄鼎中先生的作品，尤其是晚年的山水画，你一定会为融合在传统的中国画中的那些油画元素感到振奋和惊叹。

中国古代诗文中，不乏对光、影以及因为光的不同而表现出不同色彩的自然景象的描绘。例如：南北朝时代江淹《丽人赋》里的“五光徘徊，十色陆离”，唐代诗人王维诗里的

“日落江湖白，潮来天地青”，宋代诗人张先（张三影）的“云破月来花弄影”和“隔墙送过秋千影”，以及江藻的“野田春水碧于镜，人影渡傍鸥不惊”等等。然而有趣的是，在中国的绘画作品里却鲜有对光和影的描绘，中国画的色彩也是同光无关的。中国画就其总体而言，是一种象征主义的艺术，即便像顾闳中的《韩熙载夜宴图》这样被普遍认为体现了中国古代在写实方面的成就的作品，也只是画一个无光无影的红烛，便算是表现夜晚了。

近人作画，常用荷叶皴表现山石的明暗，用斧劈皴表现山的受光与背光；画树干则常用飞白突出光感；而写意画论亦常有“墨分五色”之说。但这些都只是象征性地“点到为止”，仅此而已。

可以说，自古以来，中国画在表现光以及相应的色彩变化方面一直是一个空白，中国画论对光以及相应的色彩变化的研究也是一个空白。

相反，西方绘画在这方面的艺术实践和研究却要丰富得多。从文艺复兴时期起，西方画家就开始通过色调（即光照在物体上形成的不同的明暗变化）来表现物体的形态。

达·芬奇规定了五种基本的明暗调子，一直沿用至今。西方的画家们认识到物象的颜色来自于光的折射，而色彩作为绘画艺术最重要的媒介，对于塑造艺术形象，对于表现物象的形状、立体感、空间感、质感以及投影都起着极为重要的作用。他们对光与色彩的研究，包括色相对比、明暗对比、冷暖对比、补色对比等一直没有间断过。在巴比松画家、印象派和后印象派画家的作品里，光与色彩的运用有了新的突破与开拓。尤其是印象派画家，他们致力于探索阳光下千变万化的光色变幻，甚至努力去表现这种变幻中的瞬间感受，这对于后来的东西方绘画都产生了极大的影响。这一方面的成就，的确是中国传统绘画所无法与之相比的。

传统的中国画颜料也不多，只有石青、石绿、朱砂、赭石、藤黄、胭脂等数种，在以墨色为主的画面中起烘托或点缀作用。南齐谢赫所说的“随类赋彩”的方法，在某种程度上也反映出古人的颜料种类的局限性。如今，虽然中国画颜料大大地丰富了，足以表现各种光影及不同的环境色，但是，如何在作品中表现光与色的丰富多彩的变化，却似乎一直是个难题。

其实，自20世纪早期开始，也有中国画家对此作过探索与尝试。

岭南派画家高剑父先生创作花鸟画时，以淡而干涩的皴擦表现树干的立体感和明暗变化，有些作品（如《双鸡图》）明显地吸取了西方绘画的光影处理手法，这些都是为实践他所主张的中国画须“中西结合”的观念而作出的有益的探索。但这样的探索却淹没在他自己的传统艺术手法的成就之中难以彰显。

陶冷月也许是真正热衷于表现光的中国画名家。他于20世纪40年代创作的作品（例如《洞庭秋月》等），在传统山水画中以西画技巧画云、画水、画湖水中折射的月光，惟妙惟肖，令人赞叹。但我总觉得失之平直，几近于写实。这些手法似乎总难以融入中国画的总体风格之中。

此后，不时有画家作过一些零星的尝试。20世纪90年代北京画家何海霞曾有一幅题为

《翠岭横云》的作品，通过黑白青绿等大色块的纵横切割表现山岭间光色变幻的效果，错落之中见空灵，给我留下很深的印象。可惜这样的尝试似乎没有得以延续。

黄鼎中于20世纪80年代起开始探索如何将西方绘画的某些技法融入传统中国画。他主张：“应取其长舍其短，并根据不同对象来运用中西技法，做到诸法为我所用。”他对西方印象派画家的用光也颇有见地：“印象派画家的主要观点是认为物体没有固有色，画家应根据光对物体的影响来作画，从而使画面色彩变化多端，这样所画的物象的颜色就不仅仅如它原来那样单纯了。”

光在生活里无处不在，在山水风景里无疑也是极重要的组成部分（尽管古人乃至当今的传统派中国画家一直对此视而不见）。在西方，印象派画家热衷于描绘光线对周围物体产生的效果，甚至会反复去同一个固定的场所，随着日光与天气变化记录下相应的变化结果。如莫奈就曾画过许多有关滑铁卢大桥的题材相近的作品：《滑铁卢大桥，1901年的一个雾晨》、《滑铁卢大桥，1903年雾中的太阳》、《滑铁卢大桥，1903年阳光与烟雾的效果》……我不知道黄鼎中先生是否也做过这样的“功课”，但从他的作品中对光的敏锐的感受以及所展示的极为深思熟虑也极具魅力的艺术表现手法来看，他必定经历过长时期的观察、体味、领悟与揣摩的过程的。这正是东晋顾恺之所说的从“实对”到“悟对”，从“自然”到“情致”的创作过程，也正合乎前人常说的“外师造化，中得心源”的创作规律。

一位对光特别有研究的水彩画画家安·彭波曾经多次说过：“光线是影响一切的，从构图和调子直到氛围和情绪。”而他创作时最注重的始终是三种最主要的光线：聚光、泛光和逆光。其实，黄鼎中的许多作品，例如《夕阳垂柳》、《仙霞云烟》、《曙光初照》等，对这三种光线都有独到的表现。

黄鼎中先生常以水的泛光作为表现江南山水的一个主要元素，在《松林毓秀》、《山乡秀色》、《江帆千里》和《山水人家》里，我们都可欣赏到这样的景象。而他的《山林秋色》则着重表现阳光照射在橘色树叶上的聚光效应。画面中央（近景）的暖色调同周围的绿色形成鲜明对比，又同远景中处于逆光里的隐隐约约的黄色林木相呼应。尽管是一片苍茫，却丝毫没有秋天里常有的沉郁与萧杀之气。这正是光与色所营造的艺术氛围给作品带来的特有的情绪感染力。他的《郎峰晨曦》别开生面，以弥散而又宁静的淡青色表现晨曦，柔和的晨光同迷濛的远山融为一体，极富感染力。画家将模糊的近景压缩在画面的右下方，却以晨曦作为中景加以强调和渲染，由此可见，对于光以及相应的色彩氛围的运用在画家作品中确实具有相当重要的功能。

我觉得画家最擅长表现的还是当景物处于逆光时的那种美丽而又充满变幻的艺术效果。夕阳中竹叶的黄色或橘色的光晕，水边林木在水光返照下其边沿及顶部呈现的明净透亮的亮绿色，还有云霞里摇曳的橘红色的柳叶，这一切都给欣赏者留下了深刻和难忘的印象。

《长瀑图》是黄鼎中先生的一幅极具特色的代表作。对瀑布边景物所呈现的光晕的描绘，明显地借鉴了印象画派的创作理念。尽管画家将这种借鉴巧妙而得体地运用在局部的范围内，但对整幅作品的意境却具有画龙点睛的作用。

黄鼎中先生吸取西方油画的某些技法，将其融入传统中国画中，即便是作为一种探索和尝试，也是极有意义的一件事。何况，他的这种努力实践是经过深思熟虑的。更何况，他真的取得了令人叹服的杰出成就。

“为我所用”与有所取舍

黄鼎中先生对西洋画法的借鉴有两个突出的特点：一是以不违背传统中国画的主体风格和审美规律为宗旨，其目的只是在保持原有的文化精髓的前提下“为我所用”，以拓展传统中国画的艺术表现力。二是在借鉴时总是有所取舍，绝不会为所谓的“变革”而盲目借取。他对花鸟画的看法就是如此。

他认为中国花鸟画的一些表现手法要优于西洋画。黄鼎中曾说：“中国画的明暗处理有其特殊手法。如花鸟画，常把亮处画得浓重清晰，而暗部反而趋淡或干脆留空白，这种明暗处理法，使人有清晰、舒畅的视觉感受，看了很适意。若试图以西方画法作画，即采用受光面浅淡，背光面重黑的画法，其效果，有时并不理想，反而出现凝重滞塞等弊端。”

然而，在他的作品中，仍可以发现他吸取诸家之长而形成的艺术特色，其中包括吸取西方现代绘画技法，使之有所取舍地融入传统中国绘画的主体风格之中，“为我所用”。

在创作《夏花路边开》和《竹、石与牵牛花》时，画家以多种色彩晕染作为衬托，使主体形象更为生动突出。明亮的黄、绿色营造出阳光下的氛围；或浓或淡的青色使人感受到光照下的阴影效果；而活泼的黄、绿色又同青色形成动与静的对比。

黄鼎中的花鸟画作品，如《山花烂漫》、《竹、石与牵牛花》等用色清丽而不甜俗，给人一种明快、愉悦和欣欣向上的感受。大概这正是老人作画时快乐心境的最自然的流露吧。

《山花烂漫》、《竹、石与牵牛花》、《蝶恋花》、《河塘翠鸟》和《落霞与孤鹜齐飞》等都是黄鼎中先生晚年花鸟画的代表作，与另一幅中年时期的代表作品《牡丹花》（见画册第37页）相比较，可以看出画家在花鸟画技法上的明显变化。

黄鼎中79岁时创作的作品《落霞与孤鹜齐飞》，标志着画家的花鸟创作和对于光色变幻的把握已经达到了非常完美的境界。

美学家乔治·桑塔亚纳说过：“艺术，与生命一样，应该是自由的，因为它们都是一次实验。”黄鼎中先生的晚年是自由的，他完成了一次实验，用艺术，也用生命。

呜呼！斯人已逝，绵延千年的艺术流派也早已日渐式微；中国传统绘画艺术正年复一年地经历着大浪淘沙般的冲刷，令人唏嘘不已。

然而，艺术之树长青。

已经存在的杰出的艺术作品终将永恒地存在下去，放射出它们耀眼的，或虽不耀眼却特有的光芒。这是一定的。

植根于民族精神及其特有的审美情趣的传统艺术样式，在热爱它的人们的心中，终归不会被轻易地磨灭。我想，这也是一定的。

目 录

序.....	1
布袋和尚.....	1
山花烂漫.....	2
竹、石与牵牛花.....	3
山林秋色.....	4
夏雨初霁.....	5
夕阳垂柳.....	6
鹿溪长流.....	7
松风如琴.....	7
山色苍茫.....	8
长瀑图.....	9
鹿溪夏日之景.....	10
舟泾峡谷.....	11

仿宾虹山水.....	12
黄宾虹笔意.....	13
松林毓秀.....	14
荷塘翠鸟.....	15
松.....	16
江南山水图.....	17
夕照.....	18
秋趣.....	19
夏山云烟.....	20
秋雾迷蒙.....	21
香风拂拂.....	22
鹰.....	23
猫头鹰.....	23
峰峦叠翠.....	24
花开月月红.....	25
秋菊图.....	25
秋山烁色更宜人.....	26
林泉幽居图.....	27
泉边山居.....	27
山乡秀色.....	28
夏花路边开.....	29
落霞与孤鹜齐飞.....	30

遁水探幽.....	31
山林秋景.....	32
板桥遗风.....	33
青山秀水图.....	34
蝶恋花.....	35
蟹菊图.....	35
高山流水.....	36
牡丹花.....	37
仙霞云烟图.....	38
曙光初照江郎山.....	39
郎峰晨曦.....	40
江郎云烟.....	41
江郎远眺.....	42
竹石图.....	43
竹.....	43
江帆千里.....	44
江郎山景图.....	45
松泉图.....	46
山水人家.....	47
苍松.....	48
黄鼎中画论.....	49

腹容天地 懷養時是 惟多修 杖
之 人 以 大 融 之 少 衣 和
丁亥年春月 貴州中寧 丁亥年春月 貴州中寧



布袋和尚
(136cm × 65cm)
纸本水墨



山花烂漫 (45cm × 96cm) 纸本设色



竹、石与牵牛花 (44cm × 96cm) 纸本设色



山林秋色 (52cm × 96cm) 纸本设色



夏雨初霁 (60cm × 96cm) 纸本设色