



黃秋園山水畫譜

黃秋園



黄秋园山水画谱

曲 冠 杰 编

光 明 日 报 出 版 社

期 限 表

75.12

黄秋园山水画谱

黄秋园著 曲冠杰编

光明日报出版社出版

(北京永安路106号)

新华书店北京发行所发行

文物出版社印刷厂印刷

787×1092毫米 16开本 9.5印张 30千字

1988年6月第一版 1988年6月第一次印刷

1——6000册 定价：11.00元

ISBN 7-80014-201-9 J·003

· 390439

28064/2

黃秋園先生山水畫有石溪筆墨之圓厚

石濤意澆之清新王蒙佈局之茂密

含英咀華自後家以看之在體聖酒

帛一物之氣象萬千——橫人眉宇二石

山樵在在亦必款服

壬寅年歲次寅元宵可也拜觀敢題
于師牛堂

秋園先生遺作展在金陵展出感佩
欣慰先生筆墨高古功力深厚
其大幅青綠山水用筆直追唐宋
設色雅逸界劃更見功夫此寫法國
內少見也後輩當學習繼承先生
寫意濃墨之作深得石濤石溪
之精髓巧中見拙水墨淋漓滿
常煙雲生動可愛意境高遠
用枯筆焦墨之作點線結合不加
渲染極盡其奧有獨到之處
嘆賞不已 欽佩 得益

甲子秋日 文治記

宋文治先生題辭

传统精华的旺盛生命力

薛永年

山重水复秋园画，壁立千寻仰止情。
莫谓途穷愁路断，楮毫之外见花明！

正当美术界的阮郎浩叹中国画“穷途末路”的时候，生前几乎不为人知的山水画传统大家黄秋园的作品展示在世人之前了。这些显然缺乏西方现代文明洗礼乃至画在土纸上的作品，把一位出身于裱画工人的画家对祖国江山的高山仰止之情，把他旷放而又生意蓬勃的情怀，以及他对中国画传统远非表层的领悟，以震撼人心的茂密雄强的风格呈现在不肯闭目塞听的专业画家面前，从而引起了震动、叹服与沉思。

人们普遍意识到，被近年来一种舆论称之为“穷途末路”的中国画，并非气息奄奄，相反，在黄秋园那山重水复的作品中，它显示了柳暗花明的前景！为此，对反传统的时髦议论不以为然的人，为这一洋溢着顽强生命力的活传统的存在而欢欣鼓舞，即席赋诗曰：“传统几曾蚕食尽，尚留硕果灿秋园！”崇尚敦品传统的人，有感于秋园先生的淡泊自持，躬身笔砚，对为微名而趋时媚俗不惜玷污艺术的现象，发出了以人品求画品的忠告。思索传统山水画时代感的人，从秋园《隐居图》、《幽居图》中，听到了不肯与“四害”同流合污的心声，看到了“木欣欣以向荣，泉涓涓而始流”的无限生机，指出这正是彼时表现时代感的一种形态。追溯秋园艺术渊源的人，深感“莫道今人不如古”，挥毫写道：“先生山水画有石溪笔墨之圆厚，石涛意境之清新，王蒙布局之茂密，含英咀华，自成家法……二石、山樵在世亦必叹服。”就是视中国画似乎应为“保留画种”的人，也发现了传统精华的旺盛生命力，得出的结论是：它虽“不是新国画的主流，但它的另一极——前卫艺术，在中国也不可能成为主流。”……这一切表明，黄秋园先生山水艺术之所以引起瞩目，主要在于他以神奇莫测的生花妙笔展示了并未衰亡的传统。他不象某些尚未见传统项背便以反传统英雄自居者流那样，确信自己似乎从天而降。我同意李少文同志的看法：黄秋园的创作表明，他懂得欲有一艺之成，不仅不能隔断传统，而且要站在传统巨人的肩膀上。

传统在黄秋园心目中，要不得浅尝辄止便望而却步；在他的腕底，更不是皮毛袭取的功夫。他作品里的传统，不是古人笔墨丘壑的重新组合，不是形似而已，不仅仅停留于人们的视觉。相反，对于任何并未真正摆脱传统的人，其作品自然会触发高层次的心灵沟通。在他的山水画里，那高亢昂扬恢宏大度的气象与格局，那幽深杳渺又使人感奋的意境，那劈面而

来望之但觉崇高又颇引人入胜的丘壑，那穷其神变以丰密松茂为主调的交响诗般的笔墨，都表明他的成功并不是什么功力深厚可以说明的，这里有着从临摹、从师古人起步，转而师造化者对传统神髓的妙悟。可惜笔者极少见到他的论画精言，甚至也没有条件去研究他全部作品中反映出来的不断深化的艺术思考。然而，他的作品本身便足以说明问题了。全面研究评价黄秋园艺术不是本文的任务，这里只想围绕着历来山水画家津津乐道的笔墨与丘壑以及造化与心源的关系问题，谈谈秋园艺术的启示，以及我对山水画传统的沉思。

篆草木山樵笔，丘壑雄奇老范魂。
宋骨能从元韵出，二石肩上升秋园。

自古以来，中国山水画即讲求气韵、意境、丘壑与笔墨。最先从人物画理论移植到山水画领域来的气韵之说，实际上是指山水画内美与外美的统一；其后提出的意境，就涉及了山水画有别于人物画的审美方式。由于意境创造要托意于景，寄情于境，在独特的空间视觉境象中凭借通感引起想象而表达立意，于是构成山水形象的丘壑与作为表现技巧的笔墨自然也被画家们高度重视。如果一个批评家不打算深入研究山水画的创作，总结创作经验，他自然可以使用什么“气韵生动”、“意境清新”之类的套语，笼而统之地称赞任何一位画家的成功之作。然而，山水画家却不能不探讨山水画的形象创造、笔墨技巧的发挥与山水画艺术美的关系。清代的龚贤就曾指出：“必笔法、墨气、丘壑、气韵全，而始可称画。”他虽然没有涉及意境，但既然谈到了更具有普遍意义的气韵，也就大体可称全面了。

如果用龚贤提出的气韵、丘壑与笔墨来考察古今山水画作品，我们又会发现一个饶有兴味的问题，这就是笔墨与丘壑固然都服从于创造气韵生动的意境，但二者的作用在不同画家的笔下是并不相同的。清代的山水画家沈宗敬早就看到了这一点，他指出：“画有以丘壑胜者，有以笔墨胜者。”有人也许感到奇怪：擅长描写千丘万壑的画家，难道离得开笔墨技法么？确以笔墨胜者岂不喧宾夺主，削弱了山水形象，走上为笔墨而笔墨的歧途！在评论黄秋园作品的过程中，据说有的理论家引用当代名公的话说：“黄老的笔墨功力在当代可能找不出第二个”，言外之意可能是他的笔墨功力运用得当，恰到好处地描写了丘壑，创造了意境，也可能是他的笔墨功力仅仅是功力罢了。实际情况如何呢？作品是最有说服力的。

黄秋园的山水画，多数层峦叠嶂，气象万千。那神奇缥缈的《庐山高》；那巍峨险绝的《硃砂冲》；那多泥被草的江南山峦，郁郁葱葱，若云蒸霞蔚；那玉洁冰清的雪景山水，高寒清旷，仿佛山石上都凝结着冰凌。他没有忽略对丰富万变的大自然的把握，没有公式化地处理一丘一壑。如此看来，他似乎是以丘壑为胜的了。可是深通笔墨表现力的人还会发现，他的丰茂而挥洒自如的笔墨，一方面颇尽描写自然形态之能事，一木一石，尚且不论，只看那洒脱而繁密的皴点，不是恰恰表现了“山川浑厚，草木华滋”吗。另一方面，他的有一定组织的笔墨点线，像《秋山幽居》与《匡庐胜境》诸图那样，既不脱离物象又不胶着于物象枝节，体现了朴茂高华郁勃而松灵的内心世界。看来，他似乎又是一个以笔墨为胜的画家了。其实，客观地看，黄秋园的丘壑得笔墨之助而不影响笔墨相对独

立的表现，他的笔墨再现丘壑不失应物象形却又有一种超乎象外的力量。他围绕创造气韵生动的意境，丘壑的布置既描述而又传情，笔墨又何尝不是集再现与表现为一体，可谓笔墨丘壑，相辅相成，各得其胜。说他是一个笔墨与丘壑并胜的大家，或者按照清代布颜图的说法，称之为“笔境兼夺”，我看是不为过分的。

把古已有之的重丘壑与重笔墨两种山水画创作倾向会合为一，这不能不说是大手笔，而大手笔的形成，则离不开对历史发展中日益丰富的传统的领悟与把握。在《剑关寻胜》中，黄秋园题诗道：“营邱破墨华原骨，壁立千寻是剑阁”。众所周知，宋代山水画家多数是以丘壑为胜的。范华原虽不忽视笔墨，但笔墨服从象物，故以丘壑骨法称能，所谓“峰峦浑厚，势状雄强”。同时的李营丘当然也重视丘壑，但发展了描写丘壑气氛的笔墨，故以笔墨称长，所谓“毫锋颖锐、墨法精微”。黄秋园学宋人，既重视丘壑骨法，得其浑厚雄强；同时又精求描绘丘壑的笔墨，得其精微细腻，但二者相比，宋人丘壑给予秋园的影响更为明显。他的《井冈山》中，那被万峰簇拥远望不离座外的巍巍高山，难免令人想起范宽的《溪山行旅》。他的《江山雪霁》中的雪景寒林，不但使人想起李成的寒林清旷、范宽的山势骨法、李唐的小斧劈皴，而且使人想起郭熙的“云头石”“蟹爪树”。宋代山水画家重视观察体物，注意峰、峦、岩、岭、岫、崖、涧、谷的细微差别，又注意“山形步步移”，“山形面面看”，还注意“四时之景不同”，并要求“一一罗列于胸中”，做到“胸有丘壑”。他们对大自然的描写巨细无遗，能“远观以取其势，近看以取其质”，做到“其上峰峦虽异，其下冈岭相连”，所以大自然的变态万千一一出之笔下，使人百看不厌。这种以丘壑为主，使笔墨服从于丘壑描写的方法，无疑是被黄秋园先生心领神会了。可是，他并未满足于此。

黄秋园的学生漆伯麟指出：“他崇拜黄鹤山樵、倪残、苦瓜和尚。”仅就元代名家黄鹤山樵王蒙的艺术而言，秋园先生可以说是得其神理的。他的《岩石秋樵》、《匡庐胜境》以及若干焦墨山水，在布局的繁密与笔墨的神奇变化上，确实得益于王蒙。王蒙的山水作品，以《青卞隐居》为例，可以看出构图稠密，山重水复，林木清秀，但给人的感觉已与范宽的《溪山行旅》大异其趣。“山从人面起”而引发的惊愕感消失了，那仿佛浓荫蔽日、林木葱笼的景色，对于观者的兴味变成了寻幽揽胜，陶情于自然。不能低估王蒙等元代山水画家丘壑位置的意匠，然而更自觉地以书法意味用笔，甚至使构思随笔而出，在极尽笔内笔外起伏升降之变的同时，实现峦嶂的波澜之变，则更值得注意。那种先行勾勒而后皴染于其内的程序被打破了，笔与墨的界限不那么好分别了，笔墨与丘壑的关系更融为一体了。至此，宋人已经提出但未完全实现的尽去刻划之迹，初步成为了现实，模糊中表现分明，严密中有了松动。所谓“宋人刻划，元人变化”，“大痴、黄鹤又一变也”，其实就变在这里。明代的詹景凤曾从审美趣味的演变上论述元人对南宋的山水之变，说“浸假而率易已”，“彼厌精奇，欲脱而高旷”，这当然说得更深一些，可是除了审美意识的变化之外，元人更重视以书法入画——请注意！那“石如飞白木如籀，写竹还于八法通”，尽管广为引用，却不曾道着要害——除去赵孟頫、柯九思所说的笔墨形态之可用于绘画造型之外，他们以书法笔墨洗发丘壑的神髓，把不失形貌具体性的丘壑出之以似乎率易的笔墨，因此画家得心应手的主动性在似乎偶然中发挥

得更加自如。丘壑本身因了笔墨运用的导向，也就更加生动自然而具有整体感了。应该指出：大痴、黄鹤等元代画家对笔墨表现力的扩大不但没有脱离丘壑景象的真实，真的不求形似，而且促成了丘壑神韵的显现，所以，一般美术史家常说元人山水以笔墨为胜，是继宋代山水画之后出现的又一高峰。

黄秋园对山水画传统的参悟由宋入元，得其要妙之后，显然又指向了明末清初的另一个峰巅。如前所述，他崇拜清初二僧，而二僧中的石溪，又因为程正揆的关系，不无董其昌的影响。可以想见，黄秋园先生对董其昌画法画理的有益因素，至少是间接地被感染了。

中国的山水画之变，到董其昌又达到了一个新的阶段。他和同时代的一些文人山水画家在始学古人继师造化的过程中，可能由于更明了中国书法的奥秘吧，乃把书画的相通推向一个新的角度。在他们的画中，还有丘壑，但多是古人作品中丘壑形象的减化和程式化。这些已经半抽象化的丘壑程式，又按着书法中也讲求的“势”进行搬前挪后的重新组合，于是画家的精力就更多地用到了笔墨表现力的再拓展上。比如创造与众不同的皴法，发展若明若灭的墨法，并使笔墨按虚实起伏等各种对比变换的法则在模糊丘壑上运动，从而以笔墨表现为主，以丘壑描述为辅，形成了类乎书法艺术的笔墨写心效能。在这种作品中，丘壑似乎成了书法中的字体，它只是个基本框架，笔墨运动依基本框架导致的千差万别才更密切地联系着画家心曲。董其昌山水画的古秀幽淡的情性与静观的心境正是这样显现给观者的。毫无疑问，他所表现的心境不能离开他的时代，我们用不着也去欣赏推崇，但他对中国山水画的探索，正是沿着元人开始的道路向着更加发挥笔墨的途径前进了。也必须指出，董其昌肇始的山水画新风，有利也有弊，利在更解放了笔墨，弊在容易造成丘壑的大同小异。由于绘画毕竟不等于书法。就说书画同源吧，那书法发展到后来，早已不是“远取诸物，近取诸身”的象形文字了，对于现实世界，它不具有描述性，可是中国绘画在长期历史发展中形成的特点则是有描述又不拘泥于描述，所谓“妙在似与不似之间”。完全以所谓的抽象形式出现，自然可以尝试，但就是在今天，也还难于定于一尊，遑论十七世纪！于是，继宋元两种路数之后又出现了清初胜于笔墨与胜于丘壑的两大派系。

胜于笔墨一派，通常以“四王”为代表，其实王时敏祖孙才更有充分的代表性。王原祁把董其昌笔下的模糊丘壑进一步简化为几何形体，与此同时，在笔的劲而松、墨的淡而厚上驰骋才具，干笔皴擦，层层皴染，更把董其昌主张的“势”发展为“龙脉”说，依龙脉而遣笔运墨，在“通体”与“段落”的契合无间上按各种对比法则衍化出虽属平淡但极尽变化统一的符号化的丘壑来。这种胜于笔墨的山水作品，意境仍是董其昌以来的静观自得的情调，但王原祁个人独特的审美趣味却得到了十分精微的体现。这就是被称为“熟不甜，生不涩”的那种气味。

胜于丘壑一派，亦不乏其人，金陵八家即有代表性，龚贤的主张反映了这一派的要求。如前所述，他们不忽视笔墨，但反对丘壑的平淡寻常，如龚贤所说“丘壑虽云在画最为末著，恐笔墨真而丘壑寻常，无以引卧游之兴”，“偶写一树林，甚平平无奇，奈何？此时便当搁笔，竭力揣摩一番，必思一出人头地丘壑。”

上述两派之外还有一派，也就是我们称为丘壑笔墨兼胜的一派。这一

派与黄秋园的关系更为直接，他崇拜的二石（石涛与石溪）便是其中突出的代表。二石中的石溪，作品构图繁复，奥境奇僻，缅邈幽深，笔墨荒率，多用披麻、解索皴及点子。虽然他极为服膺巨然，但在笔墨与丘壑上赓于王蒙是十分显然的，以至友人称他为当代的黄鹤山樵。然而，后人之所以称赞他“与石涛相伯仲”，还在于他不但学古人之迹，更能继承发展“元人之变”。王蒙之变宋人，如前文所述，是以笔墨的丰富变化带动丘壑的变化，在不露刻意描写的痕迹中举重若轻地融笔墨丘壑为一。但论其笔墨仍是繁复的。论其感情趋向则是宁静陶然的。石溪的发展主要表现为用笔。他的用笔粗服乱头，秃老生辣，苍莽荒率，在苍浑的干笔中求丰富。用笔之变又促成用墨之变，变得不象王蒙那样笔墨浑融，而是减少了墨的层次，染多于皴。笔墨的变化进而辅助了丘壑境界的表情力，一种在地老天荒中因“志不能寂”而托之于苍茫缅渺的山川的情怀亦因之跃然纸上。他在更重视发挥笔墨表情力方面，不能说毫无董其昌的启示，但丘壑来自现实，并非董其昌式的简化古人。二石中的石涛，由于“搜尽奇峰打草稿”，他的作品千丘万壑，异态纷呈，近几十年来一直被称为师造化的范例，以致未必能深知他的笔墨。他的作品之所以景象郁勃新奇，构图变化无穷，如天马行空，排闼纵横，生气奕奕，淋漓生动，实与笔情纵恣，墨韵潇洒有极大关系。他论笔墨皴法，一方面不反对用来描写物象，所谓“皴自峰生”，甚至要求用皴“资峰之形势”；但同时又指出“峰不能变皴之体用”，主张“笔之于皴”的“开生面”，决不应局限于“徒写其石与土”的差别。石涛心目中的笔墨并不是消极从属于状物的技法，在他看来，笔墨自然要状写丘壑，但这种状写恰恰是不似之似。唯其不似之似，才可能又状物又写心。在《为苍公所作泼墨山水》中，那“没天没地当头劈面点”，很难说是苔草，因为不合比例；也未必是小树叶，因为第一太大，第二根本没长在树枝上。然而石涛“笔境兼夺”的高明处，也正在这里。他无意于枝枝节节地描头画脚，而是以笔墨生发丘壑，以丘壑生发笔墨，穷尽其神奇变幻，又在总体上表达山川的峥嵘奇崛生机勃勃与个人激情宣泄的淋漓尽致。他深刻地指出，王蒙等人的“一变，直破古人，千丘万壑，如蚕食叶，偶尔成文”。他自己则进而把这种在运动中以偶然求必然的精义发挥至极，只要确实“意在笔前”，便可借“趣在法外”的笔墨去图写与本人心灵融而为一的胸中丘壑，所谓“借笔墨写天地万物而陶泳乎我也”。毫无疑问，石涛如此重视笔墨的表现而非仅再现效能，也是以书法入画的产物，但他不同于赵孟頫着眼契合物象的笔墨形态，并说什么“书画本来同”，他指出“画法关通书法津，苍苍莽莽率天真。不然试问张颠老，解处何观舞剑人？”二者不是相同，而是相通，不是孤立的笔法形态美的相通，而是在“书为心画”“画为心印”上相通。试看石涛《为苍公所作泼墨山水》，不唯取境绘形如潮汹涌，就是那点线组成的交响不也是奔腾激荡的吗！

在更高程度上集宋骨元韵为一的二石，与董其昌辈比较，继承发展了宋人以来的丘壑再现，但不泥于形似；与黄鹤山樵等元代名家比，则突出和发展了笔墨表现，但不流于符号化。如果不局限于十七世纪一段的画史思考，应该承认，他们对笔墨的发展更值得重视。实际上，由元人经董其昌而至二石正是一个否定之否定。因此清人论二石，也颇尚用笔。秦祖永甚至说：“石溪沉着痛快以谨严胜，石涛排奭纵横以奔放胜。师之用意不同，师之用笔则一也。后无来者，二石有焉！”然而，就真的后无来者吗？

非也，黄秋园先生便是“后之来者”。说他得髡残的用笔，石涛的意境，王蒙的布局，也对也不全对。不错，这些古代大师的丘壑布置、笔墨表现、意境构成他都有所取法，然而黄秋园所取法的却还有上文已经论述的更深层的传统。简而言之，便是丘壑不泥形而取神，笔墨尚写心而状物，在构筑意境中既不忽视情与景的统一，又不忽视意与笔的统一。因此在黄秋园笔下，丘壑、笔墨与意境虽然渊源古人，但也变而化之“自有我在”了。他的丘壑布置，象王蒙、石溪一样繁密幽深，但多错综变化，也更富于并非远距离始见的整体感，望之令人风光满眼，郁勃雄奇而难见端倪。他的笔墨，也象王蒙、石溪一样以繁密取胜，但他不取王蒙的蕴藉松秀，不取石溪的枯劲淹润，也不取石涛的淋漓恣肆，他的笔墨是恣纵多变中有严谨，朴茂苍松中见酣畅的。由之，他的意境也使比王蒙的引人入胜，显得更令人感奋激动，比石溪的高旷邈远更拉近了与观者心神的距离，比石涛的纵横吞吐恣情抒发更显得盘郁沉酣使人不能平静。这种物我交融笔墨与丘壑融为一体的作品，把造化的神奇，江山的壮美与作者的内心巧妙地交织在一起了。当然，作者表达的内心世界是他的人品操守与处境的产物，未必尽合于今天的欣赏者，但反映在他作品中关于丘壑、笔墨与意境，关系到传统的深入领悟；对于重写生而轻临摹，重丘壑而轻笔墨，或只重笔墨的再现能力与孤立静止的形式美的同行不知是否有所启示？

心源造化非卓识，“味象”传情势两难。
洞彻有无真“大觉”，微观之内有宏观！

评论黄秋园山水画的人，每每以“外师造化，中得心源”称赞他继承的优良传统，并就此总结经验说，“他到过许多名山大川，从中通过写生领悟真山水的性情，研究怎样更好、更美地来描绘祖国的大好河山”，“写出了一位热爱祖国河山，志趣高尚的当代画家的情感。”这些议论并非没有道理，但有些“马首之辂”，套在别位画家身上也未尝不可。黄秋园是怎样认识“外师造化”与“中得心源”的？有没有自己的独到处；有没有比一般理解更深入的地方？是否也认为外师的“造化”仅仅是名山大川，是真山水？是否也认为中得的“心源”仅仅是志趣与情感？可惜很少有所涉及。然而黄秋园在这方面对传统的领悟，恰恰是很深入的。

黄秋园以“觉”为号，以“悟”为尚。他自号“大觉子”，课徒论画讲究一个“悟”字。他说：“有人画了一辈子而学无所成，其最可能的原因就是缺乏悟性。没有悟性，花费时间再多，也难以理会绘画艺术深藏的奥妙，难以理会看似杂乱无章实则条理不紊变化莫测的表现手法。”他对“悟”的阐述要言不简，围绕内容与形式，涉及艺术与现实。第一个层次是表现手法的奥妙来源于内容中深藏的奥妙，第二个层次是，深藏的奥妙包括了变化无端乱而有序的规律性，领悟及此，实际上已不仅接触了造化的形，而且也触及了造化的“理”。黄秋园的题画表明，他的大彻大悟是超乎画理之外又表现为画理的造化之理。

黄秋园在题画中，不只一次地论及“有”、“无”。他在《秋山幽居》中写道：“灯下戏作，目昏指直，落笔若有若无。晓视如有苍然暮色在毫楮之外。因知作画不必刻拘也。”画家作画只知有而不知无，只知实而不知虚，只知紧劲而不知松劲，只知拘拘于一丘一壑而不知着眼于阴晴晦明，描写

“有常形”的事物尚可着笔，孤立地描绘静止的事物也尚可措手，一旦对象是无常形而有常理的朝霞暮霭，难免无措手足。只有悟到了丘壑的虚实，用笔的有无，去掉了照相机般的“帘纤刻画之迹”，始能体现生动已极处在事物联系变化中的苍然暮色，于是也就表现了一木一石之外的东西，泄露了造化的神秀幽秘。熟悉情况的人说，黄秋园是通理论的，在古代画论中，亦有人论及用笔之有无。明末的恽向指出：“逸笔之画，笔似近而远愈甚，似无而有愈甚”。擅用干笔的清初画家戴本孝又精辟地写道：“最分明处最模糊”。这种辩证的认识，表面是论用笔之理，但讲有无、远近、模糊与分明的相反相成，以及过犹不及导致的转化，分明已把画理上升为哲理了。以哲理统率画理，使“技进乎道”，正是中国山水画传统在认识与实践上的一大特点。恽向在讨论有无远近的同时便明确表白：“画岂一艺之云乎？”并主张“进道”。戴本孝在拈出分明模糊关系的同时，也不只一次地写诗说“欲将形媚道，秋是夕阳佳。六法无多得，澄怀岂有涯！”他们对山水画的认识，直承宗炳，认为自然山水本身体现了“道”，画家笔下的山水也要通过形体现“道”，并把山水画欣赏中的审美活动看成寄情与悟道的统一。

今天某些喜爱照搬西方文艺理论的人们，每每以“自我表现”一语概括中国文人山水画传统的特点，甚至说黄秋园也是“曲折表现自我”。另些同志对于“外师造化，中得心源”的山水画传统的解释又往往偏于借景抒情，看来是未必完全符合实际的。黄秋园在《匡庐胜境》上题李白的诗说：“仰观势转雄，壮哉造化功。海风吹不断，江月照还空。”你看，他由望庐山而悟造化。造化，在黄秋园看来，它不就等同于名山胜景，它在一切名山胜迹之中，又有着更永久的生命力，它是一切局部景色的生机与神奇变化之源。这怎么是仅只表现自我呢？怎么仅仅是抒情而不表达自己的认识呢，只表现自我，只讲抒情的山水画也是有的，但黄秋园并非如此，他继承了中国山水画师造化的传统。

“外师造化，中得心源”虽自唐代张璪提出，但早在张璪之前，南朝陈的姚最最早提出了“心师造化”。造化，在古代中国，泛指宇宙自然，并非某山某水。心源，本佛家语，张璪以之与造化并列，无疑强调了画家表现内心的主动性，就创作过程而言，是有积极意义的。但说到底，从唯物论的认识论讲，心源仍不免依赖于造化，它不能不是造化的反映。那么到底反映什么？只反映有限的眼见的外形吗？那么山水之神何在？只把山水当做凭借物反映作者的内心吗？那么山水之美还要不要反映？在这个问题上，中国山水画有着形神情理统一并且以大观小，小中见大的传统。

在中国传统认识中，造化本非山水的一隅，它包罗万象又统于一，存在于空间又生成运动于时间过程中，它在很大程度上还指一切生命力与创造活动的源头。造化的本体或称为“气”，其变化流衍的规律则称为“道”，道是对立统一的运动。《易》曰：“一阴一阳谓之道”。道又是包孕一切的，《老子》曰：“道生一，一生二，二生三，三生万物”。道又叫“无”，无则一以治万；万事万物又叫有，有则万以归一。这种传统的哲学思想，深刻地影响了画家的创作与理论家的研究。《宣和画谱·山水叙论》在论述胸中丘壑的形成时，便把“造化之神秀”与“阴阳之明晦列并”。其后，历代山水画论虽不忽视对“万有”的分析把握，及如何实现其统一性，但愈来愈多的转向阴阳、远近、微彰、藏露、俯仰、虚实、起伏、疏密、大小、聚

散、刚柔等相反相成的对立统一规律的认识与把握，甚至进入到用笔用墨的方圆、连断、迟速、干湿、浓淡方面。这是画理，更是造化之理，可体现于丘壑描写，也可用来指导落笔运墨。董其昌的山水画虽然丘壑无奇，但在笔墨运用上体现了造化之理。石涛山水画变幻无穷却又“结构不纷”，也正是他懂得了“天地浑融一气，再分风雨四时”，懂得了“得乾坤之理者山川之质地，得笔墨之法者山川之饰也。”更以充满辩证思考的“一画论”，由艺进道，一以治万，万以治一，所以他不仅丘壑师造化，笔墨亦师造化，成为“笔境兼夺”的大家，在表现自然美与抒写心胸上实现了统一。

黄秋园先生的山水画，以其比苦功更宝贵的颖悟参透了“外师造化，中得心源”的真谛。他没有画《千里江山》，也没有画《长江万里》，但即使一丘一壑也仍然充满想象力地呈现了丰富无比的大自然的运动中的蓬勃生气，具有幻觉中整体表现大自然的意味。他的笔墨象丘壑一样极尽对比变化，那以密为特征的千点万点，长线短线，密中有疏，湿中见干，以重辅浓，以深衬淡，穿插错落，横斜平直，各相乘除，放而不失之狂，细而不失之拘，仿佛信手拈来，自然天成，既符合造化之理，又在一定组合中反映了他郁勃而灿烂的精神世界。这二者在他不是抵触的，相矛盾的，而是契合无间的。如众所知，他学画从临摹古人入手，各家各派，优入法度，后来才有机会游历名山大川，但也不过庐山、武夷、井岗等地，足迹所经，未必赶得上今天一个美术院校的学生。从临摹入手，易得法而失理，游历有限，又易以偏概全。可是，黄秋园先生能够得法而悟理，虽未遍历名山而“神骛八极，心游万仞”，但由艺而悟道，终得“外师造化，中得心源”的神髓，能在“墨海中立定精神，笔锋下抉出生活”，不为各种曲解或诋毁民族优秀传统文化的议论所左右，在继承传统并融会贯通上取得优异的成就。黄宾虹先生有一段非常精到的画论阐述画法、画理与造化的关系。他说：“法从理中来，理从造化中来。法备气至；气至则造化入画，自然在笔墨之中跃然现于纸上”。这正是大觉子觉悟到的传统，今天对志在传统基础上开拓中国画新天地的人们是会颇多启示的。

（原载《美术研究》1987、2）

黄秋园先生像(油画)



侯一民
作

黄秋园先生传略

黄秋园先生，江西南昌人。原名明琦，号半个僧，清风老人。生于一九一三年，一九七九年因脑溢血逝世，终年六十七岁。

黄先生自幼酷爱书画艺术。曾就读于南昌剑声中学，因家贫中辍，进南昌裱画店学徒。因而得以接触到不少古人书画名迹，苦心揣摩，临绘不倦。后又涉足大江南北，游览写生。三四十年代曾在武汉、长沙、南昌等地举办画展。其后一直在南昌银行供职。

黄先生为人刚正不阿。一生勤奋作画，精研传统技法。不图名利，不追时尚。解放后，曾在江西省博物馆、八大山人纪念馆修复古画。创办南昌书画之家，任南昌国画研究会会长，江西个山书画会荣誉会长。并于挥洒之余著《中国传统绘画技法》一书，以弘扬祖国优秀文化，指导后学继承传统。可惜的是这部包括山水、花鸟、人物全面系统的著作已毁于文革。

黄先生于山水画有着精深的造诣，工笔、写意兼擅；水墨、青绿并能。其界画功力为近代所仅见。而且兼工人物、花鸟，能诗善书，修养全面。

黄先生生前书画多有散失。他创作旺盛之年，正值左倾思潮泛滥之时，故其作品鲜为世人所知。近年来，先后在南昌、南京、北京、西安、济南等地展出，引起国内外瞩目，受到美术界的高度评价。一九八六年，中央美术学院追聘黄先生为名誉教授，中国画研究院追聘黄先生为中国画研究院院务委员。黄先生的艺术终于为人们所认识，并将日益产生深远影响。

中国画研究院 沈希诚

目 录

作者传略	沈希诚
题辞	李可染
题辞	宋文治
传统精华的旺盛生命力（代序）	薛永年

画谱

树法

树干画法	(1)
------------	-------

树枝树根画法	(2)
--------------	-------

树枝画法

火焰枝画法	(3)
-------------	-------

雀爪枝画法	(4)
-------------	-------

丁香枝画法	(5)
-------------	-------

拖树枝画法	(6)
-------------	-------

杂树画法

北宗杂树画法	(7)
--------------	-------

南宗杂树画法	(8)
--------------	-------

南宗丛林画法	(9)
--------------	-------

杂树画法	(10)
------------	--------

杂树画法	(11)
------------	--------

悬崖杂树画法	(12)
--------------	--------

悬崖杂树画法	(13)
--------------	--------

寒林画法	(14)
------------	--------

古木画法	(15)
------------	--------

杨柳画法	(16)
------------	--------

竹篁画法	(17)
------------	--------

松树画法

松针画法	(18)
------------	--------

远松画法	(19)
郭熙画松法	(20)
李唐画松法	(21)
刘松年画松法	(22)
马远画松法	(23)
马远画松法	(24)
王蒙画松法	(25)
吴伟画松法	(26)
唐寅画松法	(27)

各家画树法

董源画树法	(28)
巨然画树法	(29)
李成画树法	(30)
范宽画树法	(31)
郭熙画树法	(32)
李唐画树法	(33)
夏珪画树法	(34)

石法

北宗山石画法	(37)
南宗山石画法	(38)

皴法

小斧劈皴法	(39)
大斧劈皴法	(40)
长斧劈皴法	(41)
豆瓣皴法	(42)
云头皴法	(43)
骷髅皴法	(44)
马牙皴法	(45)

米点皴法	(46)
矾头皴法	(47)
牛毛皴法	(48)
折带皴法	(49)
乱柴皴法	(50)
乱麻皮皴法	(51)
荷叶皴法	(52)
各家石法	
董源麻皮皴石法	(53)
巨然短披麻皴石法	(54)
巨然长披麻皴石法	(55)
范宽雨点皴石法	(56)
郭熙云头皴石法	(57)
米芾米点皴石法	(58)
李唐骷髅皴石法	(59)
李唐夏珪泥里拔钉皴法	(60)
刘松年刮铁皴石法	(61)
马远大斧劈皴石法	(62)
高克恭米点皴石法	(63)
黄公望矾头皴石法	(64)
黄公望矾头皴石法	(65)
王蒙牛毛皴石法	(66)
王蒙渴笔解索皴石法	(67)
王蒙渴笔解索皴石法	(68)
倪瓒折带皴石法	(69)
吴伟乱柴皴石法	(70)
唐寅乱麻皮皴石法	(71)
兰瑛荷叶皴石法	(72)