

常书集



朝
华
出
版
社

北
京



护封面画：巴扎归来（局部）

扉页画：大肚弥勒（笑颜常开） 1985年作

前后环衬页画：群驴图卷

编辑、装帧设计：孙 杰

黄 胄 画 集

朝 华 出 版 社 编

出版者：朝华出版社

（中国国际图书贸易总公司出版机构）

北京车公庄西路21号

印刷者：上海美术印刷厂

上海番禺路888号

装订者：上海装订厂

上海虹桥路554号

发行者：新华书店上海发行所

全国各地新华书店销售

787×1092毫米 1/8 开本 14印张
1988年第一版 1988年第一次印刷

定价：59.00元

ISBN 7-5054-0108-4/J·0033

常书鸿五集



朝
华
出
版
社

北
京





黄胄与他的小孙儿 国际艺术协会主席H·穆雅（美国H·Moyer）摄

目次

《忘忧馆小记》(代序) 蔡若虹 5

黄胄作品选 9—88

1. 塔吉克舞	11
2. 庆丰收	12—13
3. 巴扎归来	14
4. 育羔图	15
5. 塔吉克教师	17
6. 摇篮曲	18
7. 雪地驴驮	19
8. 草原逐戏图	20—21
9. 好客的塔吉克人	22
10. 牧羊女	24
11. 阿克陶巴扎一瞥	25
12. 喂 驴	26
13. 串 亲	27
14. 听琴图	28—29
15. 维吾尔舞蹈	31
16. 驼背上的小学生	32
17. 于阗歌舞	33
18. 弹琴的维吾尔少女	34
19. 塔里木之歌	35
20. 群驴图卷	36—37
21. 六驴图	38
22. 赶 驴	39
23. 牧区小景	40
24. 驮 草	41
25. 牧羊人	42
26. 背 水	43
27. 大漠行	44
28. 育 羔	47
29. 群 羊	48
30. 牧归图	49
31. 牧童和水牛	50
32. 残荷水鸟	51
33. 水牛图卷	52—53
34. 五鸡图	54
35. 争 食	55
36. 育子图	56
37. 柳塘放鸭	57
38. 群鸡图	58
39. 墨竹雏鸡图卷	60—61
40. 大岷渔家女	62
41. 竹石双猫	63

42. 秋叶花猫	64
43. 寒 雀	65
44. 瀚海之舟	66
45. 花 猫	67
46. 白洋淀上	68—69
47. 鱼 戏	70
48. 双 猫	71
49. 猎 犬	72
50. 双 犬	73
51. 归 帆	74
52. 赶鹅的惠安姑娘	75
53. 黄泛区灾民	76
54. 花园口堵水	77
55. 太白行吟图	78
56. 吹箫仕女(仿任伯年笔意)	79
57. 王羲之(摹任伯年笔意)	80
58. 翩翩起舞(速写)	81
59. 驮 运(速写)	82
60. 塔吉克牧民(速写)	83
61. 维吾尔族姑娘(速写)	83
62. 塔吉克族少女(速写)	83
63. 维吾尔族女孩(水墨速写)	84
64. 民间陶器(速写)	84
65. 放 牧(速写)	84
66. 织地毯(速写)	85
67. 采 风(速写)	86
68. 喀什噶尔小巷(速写)	86
69. 古城老巷(速写)	87
70. 骆驼(速写)	87
71. 渔 公(速写)	88
72. 渔村少女—阿带(速写)	88

藏 画 89—104

73. 粉鹰图〔宋〕无款	91
74. 揭钵图〔南宋〕无款	92—93
75. 柳荫清话图〔元〕无款	96
76. 雪夜访友图〔明〕戴进	97
77. 桂花玉兔图〔明〕王维烈	98
78. 麻姑献寿图〔明〕陈老莲、严湛	99
79. 千岩竞秀、万壑争流〔清〕龚贤	100
80. 双清图〔清〕石涛	101
81. 茶花鹁鸽图〔清〕华嵒	102
82. 春波鱼戏(扇面)〔清〕虚谷	103
83. 双钩水仙图(金地扇面)〔清〕任伯年	104

黄胄小传 107

《忘忧馆小记》（代序）

蔡 若 虹

把开采艺术形象的矿工来比喻画家黄胄，比喻他长期以来在绘画上的辛勤劳动，我以为
是恰当的。他今年刚满六十岁，大概有四十多年的漫长岁月是在视觉形象的开采中度过的。
草原牧场、毡房野店，以及牲口成群，家禽喧闹的地方，都是他经常带着画板进行速写的场所。
他画了大量的家畜和家禽，可是他主要的描绘对象却是人；是那些整天和牲口作伴的人，是
那些乐观的能歌善舞的人，是那些让青春的霞光红满了“半边天”的人。黄胄自己也是个乐
天派，他特别对劳动者的生活感兴趣，他笔下的水墨丹青总是和心目中的赏心乐事结合在一
起。他老是重复地采用这一类的题材，然而他却经常改变着构图、改变着造型的细节。黄胄
是个多产的画家，他到底作过多少次速写和完成过多少幅作品？这是无法统计的，恐怕连他
自己也说不清楚。苏联诗人马雅可夫斯基曾经把诗歌创作比作采矿，他认为诗歌创作中一句
一字的安排，往往要从几千吨语言矿石中去精心提炼。这并非夸大，我认为造型艺术创作也
是这样。黄胄就是这样创作的；每一个人物面部的表情，每一种手势动作，每一种姿态构成
的各个局部细节，也往往要经过几十几百次的速写、揣摩、选择和修改，才可以得到比较满
意的收获。缺乏艰苦锻炼的一挥而就，是从来就不存在的。

然而艺术创作的多产并不是取得艺术成就的唯一道路；技术性的成就取决于多画，而艺
术性的成就却取决于“画什么”，取决于审美意识的鲜明，取决于作者的思想感情能够与观
众的思想感情合拍。这一点，我以为正是千年以来我国传统绘画赖以广泛流传的重要关键。
洋洋大观的一部中国美术史，不仅包括有各个历史朝代各种人物生活形态的画卷，而且还包
括有各个历史朝代一脉相承的艺术思想的史诗。山水画的诞生，花鸟画的繁衍，文人画的兴
起，以及各个流派的发展，都不是直接表现人们的生活状态，而是借助自然环境、花鸟虫鱼的

形象描写来抒发作者的观感（思想感情）；都不是仅仅凭一技之长博得观众的青睐，而是凭借作者与欣赏者之间息息相通的灵犀一点。艺术的形象作用，是通过感性的甬道以达到理性的堂奥，起潜移默化的作用，是作者敞开心灵门户让形象的导游去引导观众的同感和共鸣的作用；思想感情总是第一位，思想感情总是和官能感觉发生千丝万缕的联系。这是尽人皆知的事实。可是现在却有人武断地把人的感性和理性割裂开来，认为造型艺术仅仅是属于视觉的对象，与人的大脑毫无关系，从而排斥作品的思想性，排斥作者的理性认识。这种论调以及由这种论调产生的不能令人理解的作品，并不是八十年代某些探索家的一大发明，不过是十九世纪初期就已经在西方出现，而现在没有多少人间津的形式主义论调的翻版。

黄胄的作品被形式主义者当作对立面，这是不足为奇的；他自己也是毫不在意的。黄胄具有那种敞开心灵门户的、毫无隐蔽的豪放性格。既不故作高深，也不乔装愚昧；他总是自得其乐地在劳动伙伴中找生活，他总是不厌重复地在劳动生活中开采形象。随着时代的变迁和年龄的增长，他的作品逐渐离开了田园牧歌的韵味，逐渐接近了民俗学的范畴，接近了“唯劳动可以忘忧”的人生哲学，接近了艺术的天真世界。黄胄在描绘牲口之前，简直像一个有经验的老农，在贩卖牲口的市场上，即使看中了哪个牲口，也不急于问价成交，而是慢悠悠地背着手站在一群牲口的旁边，东瞅瞅，西瞧瞧，观察它们的形体动作，观察它们的“长像”，观察它们的“气色”。是的，黄胄就是一个善观气色的画家，他画的牲口都很结实，都很健康，看来是经得起艰苦劳动和坎坷生活考验的。你看他画的毛驴和骆驼，是真正经受得起折磨的伙伴；你看他画的马，即使不在飞奔也有那么一股烈性子；你看他画的水牛，简直憨厚得十分可爱；黄胄画的动物就像他自己一样。他画的家禽老是一群一群的，生动活泼，仿佛能够听见喧闹的叫声。有人嘲笑黄胄笔下不能免俗，嘲笑他的作品好像是专门给贴在牲口圈上的“六畜兴旺”作形象的注解。我不以为然，六畜兴旺不是象征着生产的发展和生活的繁荣吗？不是反映了一个新时代的诞生吗？过去只能在渺茫的希望中出现的事情，现在在现实生活中兑现了，这有什么不好呢！有什么值得嘲笑呢！所以有人问我：“你说黄胄的画

到底好在哪里？”我说，好就好在“俗气”，好在健康，好在没有病态。当艺术上的时疫流行的时候，我以为没有病态的作品就是最好的作品。

艺术思想啊，它不可能不是艺术真伪的试金石！

如果说，黄胄的画如其人；那么，黄胄的“画中人”就是他精神生活的化身。他早期作品中的“洪荒风雪”和“载歌行”，正代表了作者精神生活的两个主要方面。一方面是和满天风雪作斗争，另一方面是为劳动的丰收而尽情欢笑。时间悄悄地跨过了三十多年，黄胄作品中的人物健康如故，劳动如故，欢笑如故，而斗争却越来越少了。你看，那以竞技作为爱情赌注的“姑娘追”；你看，那情谊绵绵的“串亲”和“好客人家”；你看，那些妙龄女郎的清歌曼舞；尽管这些作品都是以兄弟民族的风俗习惯为背景，然而在题材的选择中，却泄露了作者内心的潜在意识。他向往友谊的交往，他向往和睦的生活，他向往作为劳动的助手的歌舞和欢笑。作者这种内心要求可能和众多欣赏者的要求完全一致。饱经忧患的人们存在这种要求是正常的，没有忧患也就没有忘忧之可言；黄胄不是快乐王子，他常常是把不快乐的事情埋在心里，他习惯于在无尽止的艺术劳动中忘忧，如果看了他的作品也可以产生一点忘忧的作用，那么这种作用多多少少和目前的和平环境是协调的。

然而我在这里不能不指出的，是近数年来作者在笔墨（即表现技法）上引起争议的地方；这里有我不能同意的，也有我引为同感的。比如说，有人认为黄胄作品中的线描不是中国的线描，这种议论已经由来很久了；我曾经把作者的素描和水墨画相比较，显然，黄胄的线描受炭笔速写的影响，不是一朝一夕的事情了。从表面看，的确与古人的线描大不相同；但是，如果从发展的观点来看，在已经定型的“十八描”之外，再加上一个第十九描、第二十描……，也未尝不可哩！艺术的民族特色，我认为主要是指它的精神气派和由此派生的形式风格；线描上接受一点西方的影响我以为不是很重要的。另外，也有人说，黄胄近年来在笔墨上不修篇幅，这一点我是同意的。我认为这是作者生理上和残疾作斗争、心理上受忧患干扰的必然结果。我认为连笔墨也不是纯技术性的；既需要情绪的稳定，也需要方法的明确。清代的画

论家提倡“逸笔”，说：“所谓逸者，工意两可也。盖写意应简略而此笔颇繁，写工应细致而此笔颇粗，盖意不太意，工不太工，合成一法，妙在半工半意之间，故名为逸。”

我是很同意在人物画上采用这种方法的。黄胄的人物画也有不少是采用这个方法的；例如在人物的面部和手势方面，往往用细致的笔墨，而身段与衣纹则寥寥数笔带过，半工半意，取得良好的艺术效果。

记得清朝诗人龚自珍有首梦中绝句，写得很有意思；虽然说是得自梦中，可是却清清楚楚地反映了现实的倒影。我把这首诗的第二、第三两句改动了两个字，作为黄胄艺术生涯的写照。诗曰：“恩仇恩仇日苦短，谣诼如麻天不管；

艺海漂流半死生，此公又筑忘忧馆！”

（一九八六年“五一国际劳动节”）



黄胄作品选

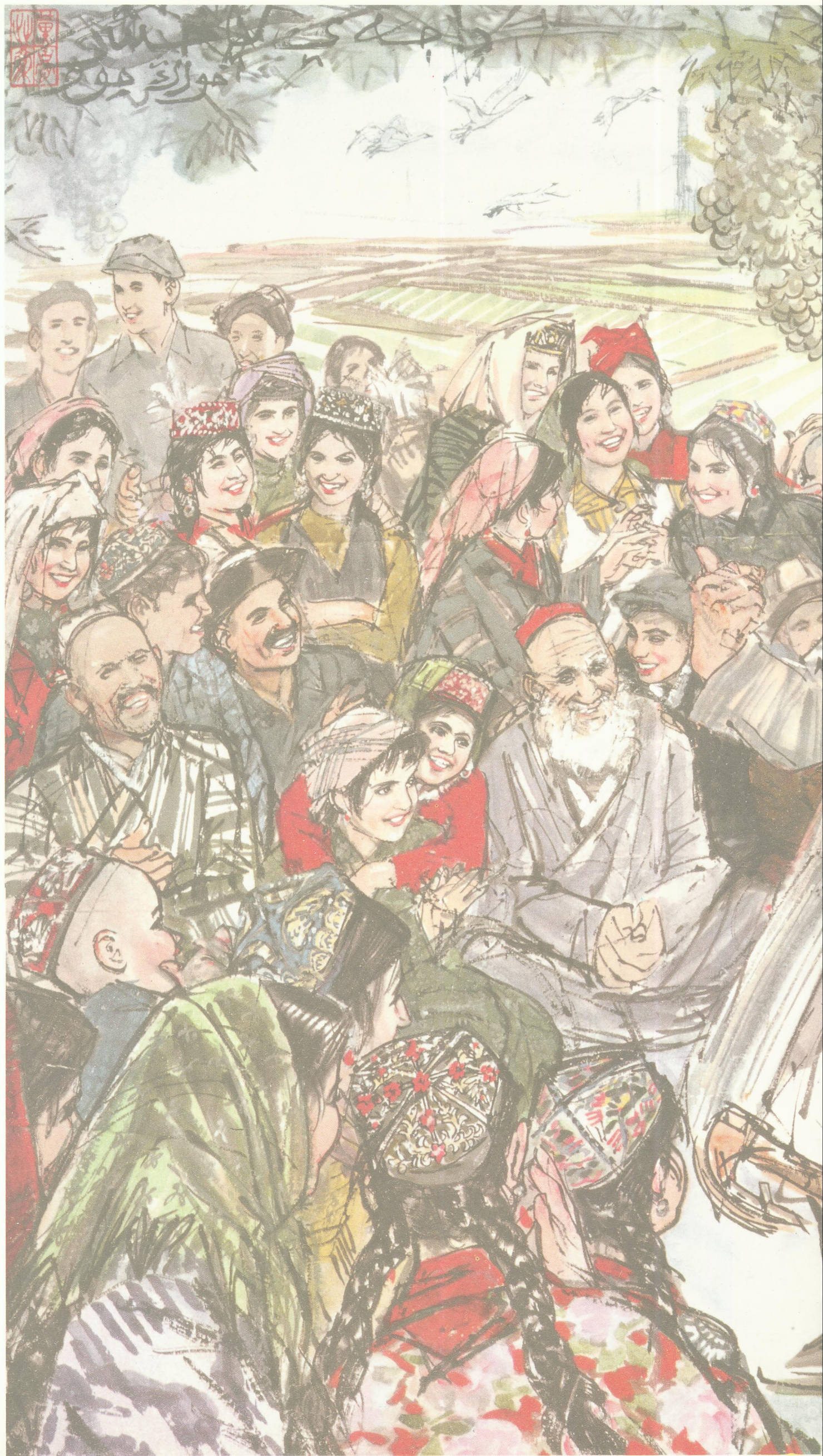
绘 画

1. 塔吉克舞 1985年作
纵96厘米, 横66厘米

塔吉克麥賽果南 長時期停筆
多年熟習的人物陌生了此字或稱維
年平 為有生氣 為藝術 於此處



2. 庆丰收 1976年作
纵68厘米, 横96厘米





甲子年暮春 郭石居



3. 巴扎归来 1984年作
纵132厘米, 横82厘米



4. 育羔图 1981年作
纵176厘米，横96厘米