

黃秋園畫集

(贛)新登字第 006 號

封面題字 劉海粟

裝幀設計 陸全根

責任編輯 劉熹奇
鍾文斌

黃 秋 園 畫 集

江西美術出版社出版·發行

(南昌市新魏路)

新華書店經銷

福建彩色印刷有限公司印刷

開本 787 × 1092 1 / 12 印張 10

1989 年 4 月第一版 1994 年 6 月第四次印刷

印數 9 . 001 — 12 . 000

書號: ISBN 7 — 80580 — 058 — 8 / J · 55 定價: 精 85 元

黃秋園先生山水畫有石溪筆墨之圓厚



石濤意境之清新王蒙佈局之茂密

含英咀華自成家法蒼茫煙雲滿

紙望之氣象萬千撲人眉宇二石

山樵在世亦必嘆服

1986年歲丙寅元宵可染拜觀敬



黃秋園先生山水畫有石溪筆墨之圓厚，石濤意境之清新，王蒙佈局之茂密，含英咀華，自成家法。蒼茫煙雲滿紙，望之氣象萬千，撲人眉宇。二石、山樵在世亦必嘆服！

1986年歲丙寅元宵可染拜觀敬題于師牛堂



秋
園



借古以開今

薛永年

黃秋園奇跡般地被發現，是八十年代中國畫界的一件大事。當着畫壇耆宿傾倒於他的藝術時，黃秋園去世已經七年。他是一個身後贏得榮名的業餘畫家。

秋園先生字明琦，號大覺子、半個僧、清風老人、退叟。他在一九一四年出生於“物華天寶，人傑地靈”的南昌，自幼愛畫，雖未得名師指授，卻有機會在裱畫店中學徒，博覽遍臨古人名作，刻苦力學，由撫古人之跡，進而得古人之心得；由得古人之心得，進而師造化。在銀行供職的三十五年間，他未嘗一日忘筆硯，清貧自守，沉浸於中國畫傳統的鈎玄挾微。及至一九七〇年，他退休之後，更以全副精力投入了師古而化驅遣百家的藝術創作之中，達到了一生的高峰。千古丹青未盡才！正當振興中華藝術的春風吹來，他亦準備大展雄才之際，疾病却奪去了他的生命，時在一九七九年五月二十一日。由於秋園自學成才，未經名師，業余作畫，不善攀附，不肯趨時媚俗，也因為直到晚年他才有條件充分馳騁才能，所以生前名不出鄉裏，幾乎成了人們所說的“盛世遺賢”。

象許多朋友一樣，直到一九八六年，我還對黃秋園先生一無所知。這一年春天的一個晚上，他的長子黃良楷來到我家，再三致意，希望我參加他父親遺作展的開幕式。那時，我訪美歸來不久，工作緊張，雜事踵接，專業又是美術史，所以未能及時踐約，先睹為快。誰知，沒過幾天，許多畫界朋友都來向我推薦這個畫展，交口稱贊這位傳統大家，報刊雜誌也不斷發表稱頌文章，揭示秋園藝術遠非尋常的意義。一場“秋園熱”迅速席卷了北京。

在這一熱潮中，有兩件事給我印象極深。其一是北京一家素以提倡前衛藝術著稱的報紙發表了一篇評論文章。該文認為，黃秋園的傳統藝術固然未必是新國畫的主流，但與此相反的前衛藝術也不可能成為主流。當時，圍繞中國畫命運問題的又一場論戰正在蓬勃展開。在西方文化藝術的沖擊下，中國畫面臨“窮途末路”之說已成為輿論的主流，雖然尚不乏尊重傳統的奮力抗流之士，但因此而改弦更張者亦復不少，更多的畫界朋友則由對討論的困惑轉向傳統的反思。在這種情勢下，倡導前衛藝術的報紙發表上述斷言效法西方前衛藝術不能成為中國畫主流的言論，豈不確認了秋園藝術所顯示的傳統的生命力嗎？

其二是李可染先生的反應。李先生是久已知名的山水畫大師，又以持重深思而享有盛譽。他從來不盲目地迷戀名家之作，更不用索畫的方式而聯絡感情，也很少收藏當代畫幅，有之，便是乃師齊白石、黃賓虹與林風眠的手澤了。然而，他參觀過秋園畫展之後，却一反常態，以極為誠懇的心情向黃良楷說：“我很敬佩黃先生的畫，想用自己的一張畫換黃老的一張畫。”這是多麼真誠的評價！不僅如此，李可染先生還親自書寫了一段畫跋：

黃秋園先生山水畫有石谿筆墨之圓厚，石濤意境之清新，王蒙佈局之茂密，含英咀華，自成家法。蒼蒼茫茫，

煙雲滿紙，望之氣象萬千，撲人眉宇。二石、山樵在世，亦必嘆服！

這則題跋，一方面稱嘆了黃秋園的超邁古人，另一方面也點明了秋園山水的藝術淵源，無異於指出：黃秋園的山水藝術正是在傳統巨人肩膀上造妙的典型！

正是在這一熱潮中，我成了秋園藝術的熱愛者。秋園先生多能兼善，山水、花卉、人物、界畫無所不工，但我最喜歡的是山水，尤傾倒於他晚年的山水。他晚年的山水有兩種面貌十分引人注目，一種格局近乎宋人，層巒疊嶂，骨體堅實，墨法精微，又不去強調空間的縱深，那種在畫面中反覆出現的符號化的鬼臉皴，更加強了這些作品的現代感，所作雪景尤覺玉潔冰清。另一種筆墨變化遠勝元人，丘壑雄奇錯綜，植被豐茂多變，仿佛有一種精神閃耀在雲蒸霞蔚中。觀賞這些動人的作品，恍如置身於草木蒙茸的千岩萬壑中，迎着撲人眉宇的嵐氣山光，登上壁立千仞、雄奇險峻的高峰，復穿行於似隱似現的重山復水中，沐浴着沁人心脾的清新空氣，聆聽着一片天籟。在這些作品中，往往分不清何為筆墨何為形像，是古法還是“我法”，是描寫大自然的整體抑或它的局部，也分不清吸引觀者的是山水清音還是畫家的心聲。對一般觀者而言，從中可以領略祖國山河的雄秀、大自然的神奇，感受作者開濶的胸襟與生機蓬勃的心靈。對專業畫家而言，從中不難見到宋人的骨氣，元人的風韻，范寬的雄峻，王蒙的茂密，石谿的粗服亂頭，石濤的縱橫排募，以及黃賓虹的含渾無盡。然而，這一切又都若有若無，妙在似與不似之間。它們早已被秋園的大手筆包孕其中並脫胎換骨了。我深深感到，秋園山水給予專業畫家的啓示，絕對不僅僅是筆墨，是丘壑，是深厚的傳統功力，而是他對山水畫傳統的深層領悟。他的作品不但豐富了人們的精神生活，而且有力地改變着淺學者流對傳統的誤解。它說明以往我們對傳統的認識，至少是不深入與不全面的。一些有識之士提倡的在傳統的基礎上去創造，雖然未必是當代中國畫出新的唯一途徑，却是一條行之有效的道路。

三十多年來，山水畫家們一直在為創新而批判地繼承傳統，力求去粗取精。他們思索、實踐、創造，確實取得了前所未有的成績。但是，他們大多是使命感極強的專業畫家，名聲卓著而身負衆望，難免較多受到客觀環境的影響，在認識傳統上，固然多有真知卓見，也不免產生不應苛求的某種局限。黃秋園則是並不知名的業餘畫家，因無高名之累，反而在領悟傳統上顯得從容不迫，較易發揮主動性，也就有可能在別人的忽略處獨具慧眼，不為展出與否而煩惱，不為毀譽而動心，象徐悲鴻先生所稱，“獨持己見，一意孤行”，終於在藝術上大覺大悟，做出獨特建樹。唯其如此，當着時代提出了反思傳統這一歷史任務之際，他自然脫穎而出，確立了諸家無可替代的歷史地位。

他的過人之處，表現為擅於敏銳地把握住幾乎被同時代畫家淡忘的某些傳統。這些可能被看作歷史惰性的東西，其實也不失為傳統的精華，甚至閃現着真理的光輝。

在近現代相當長的一段歷史時期內，很多富於創造精神的山水畫家，有感於清代中葉以來大量文人山水畫的不食人間煙火而致力於現實題材的開拓，建國以來，許多山水名家對此更為自覺，他們畫人們崇仰的革命聖地，畫人們熱愛的歷史名勝，畫人民群眾改天換地，畫社會主義豐收田，畫舊貌變新顏的江山新貌，畫綺麗多彩的各地風光，以致古所未有的現代化的建築、交通，一一收入畫幅，“盡其靈而足其神”。這對於喚起觀眾對現實生活的熱愛，鼓舞人民更積極地投入生活與鬥爭，都起到了極大的作用。這種題材上的劃時代變革，拓展了山水畫寓教於樂的功能，贏得了人民的稱贊。

黃秋園亦不例外，他也曾不止一次地描寫革命搖籃井冈山，表達自己和同時代人們的欽仰。但從創作的總體來看，這類作品畢竟不佔主要地位。在黃秋園的山水畫中，更多的是充滿鄉土之情的廬山勝境，是題材不甚確定的林泉幽居，其中甚至看不到標志新時代特征的樓房、煙囪、汽車、電線，尤有甚者，則不時出現古裝人物，瓦屋茅舍。如果看不到作者激盪着時代美感的心理脈搏，領會他對山水畫功能之一個方面的關注，往往會以為他太“信而好古”了。

其實，如果對中國山水畫的傳統稍具歷史知識，便會發現一個有趣的問題，那便是宋代以後的山水畫除去一種注意反映衣冠服製屋室器用時代特點的作品以外，還有一種山水畫却興味不在於此，畫中的人物並不因進入清朝而着清代服裝，他們仿佛歷經千年一直與江山同在。又好象是按着北宋郭熙父子的主張，“山之人物，以標道路”，“山之樓觀，以標勝概”，把人物與人物居住的建築下降為山水的陪襯。為什麼會出現這一看來有些奇怪的現象呢？這就涉及到歷代山水畫家對山水畫功能的理解，涉及到對山水畫審美作用的高度重視。遠在中國山水畫萌芽的六朝時期，宗炳就提出了“暢神”，主張通過觀賞山水，“澄懷觀道”，以獲得精神與宇宙自然契合為一時的心靈自由。至唐代，張彥遠又提出了“怡悅情性”，看到山水畫與人物畫功用的差異。至宋代，前述提出“山之人物以標道路”的郭熙父子進一步論述了山水畫之旨在於“林泉之心”。他們認為，在“太平盛日，君親之心兩隆”的情況下，置身於廟堂之上參與政治的文人士大夫，也需要“不下堂筵，坐窮泉壑”，這不是“離世絕俗”，而是在心理上擺脫“塵囂縈鎖”的需要。顯而易見，在傳統的山水畫功能論中，以之反映現實、寓教於樂是一個方面；但以自然美的欣賞陶冶性情，做為人們參與社會生活的心理補充，也是一個方面。按着這樣的傳統認識，身為一代名醫兼畫家的明代王履，縱非在朝的文人，也深感“林泉之心”與“城市之跡”的矛盾，而恣情于山水畫。明、清以來許多思想進步、關心人生的山水畫家，在山水畫中也只是表現了“林泉之心”，而不是他們的全部思想與願望。很多評論者指出，黃秋園先生喜好畫林泉隱居是厭倦於使千家萬戶蒙受不幸又無法擺脫的那一段現實，自然也是時代感的表現形態。這種說法也許自有道理，但為什麼一九七六年以後的山水畫創作中，黃秋園仍未放棄林泉之志？所以依我看，還得從他對傳統的領悟與發揚上去索解。搞清這一點，對於今後的山水畫創作，也不無啓示。在現代化的社會中，物質生活急劇地提高，人們在更新觀念的同時，却又難免遇到新的問題，諸如城市的噪聲污染、生態平衡的破壞、工作節奏的緊張、火柴盒般的單元式住房對鄰里的隔絕……那麼，在緊張的從政從業之餘，從事一下旅游，在強化自然美的山水畫中來一番“臥游”，豈不也是一種必要的心理補充！黃秋園表現“林泉之心”的山水畫適應了這樣一種需要，因而他畫中的與青山同在、猶着古代衣冠的人物，已經不被苛責，甚至得到理解。黃秋園對中國山水傳統怡情功能的承繼發揚，是符合人類審美需要的一個方面，是近年來日益為廣大山水畫家所重視的一個方面。它的地位雖不及反映現實的山水畫那樣重要，但畢竟是無法取代的，唯其作用十分突出，所以才引人深思。

三四十年來，衆多的山水畫家，對於明清某些山水畫家擬古山水的公式化、概念化，“家家子久，戶戶一峰”，“唯知師古人而不知師造化”，深知其弊，紛紛旅行寫生，體察真實景色，走向大自然，從而改變了擬古山水的空疏恣意，創造了豐富多彩的“實境”，表達了真情實感，從一個方面深化了人與自然審美關係的表現，成績斐然。黃秋園雖起步於師古人，但不久即走向了師造化，足跡曾到武漢、長沙、濟南、武夷山、三清山與廬山。後來他曾寫詩說：

作畫需得山水情，山若有骨水有聲。

師人不如師造化，何論范寬與李成！

.....

然而，品察他的山水作品，很少見到只畫所見的寫生之作，那畫中的境象，實在而又虛靈，真實而又神化莫測，在晁重光所謂的“真境”與“神境”之間，在王國維所謂的“寫境”與“造境”之間，在當代理論家常說的確定與寬泛之間。他不是描繪空洞無物的所謂造化，也不是描寫單擺浮攔的實景。在他的優秀作品中，具體景色的描寫往往與宇宙自然的整體把握融為一體，微觀與宏觀密切結合。他在《匡廬勝境》上題道：“仰觀勢轉雄，壯哉造化功。海風吹不斷，江月照還空。”這一題詩表明，他所要描繪的廬山，是廬山，又是造化。他要表現一切局部景色的神奇變化之源，要體現一切名山勝境中蘊藏的永恒的生命力。如果不是見地透脫，又何能如此。過去，一些並非好學深思之士，每每把師造化理解為描寫大自然客觀存在的景色，這其實不是傳統認識中造化的全部。在傳統的認識中，造化本非山水之一隅，它包羅萬象又“統於一”，存在於無盡空間又生成運動於時間進程中，在很大程度上它還直指一切生命力與創造力的本源。按照這種認識，師造化便意味着最終使畫家與造化契合為一，由“藝”進“道”，透過紛紜萬象，握取宇宙自然陰陽相生有無相成變化流衍的規律。這一規律被稱為“道”。所以宋代畫家韓拙要求山水畫作者“契默造化，與道同機”，不滿足於摹擬自然山水的外表而力圖體現其內蘊，不把藝術技巧看做可以脫離宇宙根本法則的技術而在根本大法上與道同觀，要求山水畫的創作“小中見大”，“以大觀小”甚至在一木一石之中洩露造化的神秀幽秘，這正是中國山水畫傳統在認識與實踐中的一大特點，也是秋園先生在山水畫創作與盆景藝術製作中一再表現出來的寶貴之處。

黃秋園不僅對造化的徹悟是全面深入的，而且對於“心源”與造化辯證關係的領會，也是未窺傳統項背便自以為是的人們所不及的。畫家之體察、認識、反映造化，當然離不開心靈，從唯物論認識論的觀點看，在心與物之間，物是第一義的，心是第二義的，欲傳造化之秘，必以造化為師。本於此，陳隋之際的姚最提出了“心師造化”之說。然而，唐代張璪則提出“外師造化，中得心源”。發展到宋，范寬又說“與其師諸人，未若師諸物；與其師諸物，未若師諸心。”顯而易見，畫家們對心靈的作用越來越重視，只從語句而言，大有與姚最相悖之嫌。這又是為什麼呢？原來，中國山水畫家從不滿足於消極地摹擬自然，為了能動地反映自然，做到山水畫“與造化同功，陰陽同侯”，甚至“筆補造化天無功”，就不能不“搜妙創真”，不能不“刪撥大要”，就不能不在進入創作過程之後，由表及裏，去粗取精，醞釀成糅合了作者認識與感受的“胸中丘壑”，以我為造物主，為山川代言，充分發揮自由創作的才能，以強化人與自然審美關係的表現。這種高度重視造化本身的“質”與“飾”、“形”與“神”，又高度重視作者心靈中的“情”與“理”，從而使“道”與“藝”、“形”與“神”、“情”與“理”高度統一的認識，最終在石濤的山水畫論中得到充分的闡述。他以“一畫”論為核心的“神遇而跡化”的主張，把如何正確認識並表現造化的多樣與統一、運動與變化同如何在山水畫中摒除一切障礙，實現寄情與見道的一致完美地統一起來。他說：“自一以分萬，自萬以治一，化一而成縕縕，天下之能事畢矣。”他又說：“信手一揮，山川、人物、鳥獸、草木、池榭、樓臺，取形用勢，寫生揣意，運景摹情，人不見其畫之成，畫不違其心之用。”他還說：“山川脫胎於予也，予脫胎於山川也，山川與予神遇而跡

化也。”深得石濤畫理與畫法神髓的黃秋園則在自己的藝術實踐中全面繼承了這一寶貴的傳統。

黃秋園作品中體現的上述傳統，至少可以糾正某些人對傳統的誤解。正像僅把師造化理解為描寫具體的江山實景一樣，對得心源的誤解也所在多有。比如，以為中得心源便是自我表現，是感情爆發式的自我發洩，可以絲毫不顧及客觀存在着的造化自然的真實及其內在規律，把自我投射到失形少神的對象上去便萬事大吉；又比如，認為中得心源僅只是照相機式地模擬自然，殊少考慮“山川脫胎於予”，更不解藝術幻化為何物而棄之若遺；還比如，以為中得心源無非是借景抒情，無非是以特定之景寫具體之情，故可以有情無理，可以不必把具體感受上升為高層次的審美認識與審美理想。凡此種種，作為藝術探索，均可自行其是，但如果一定稱之為這個才是傳統，傳統僅此而已，那豈非對傳統的誤會！至少在黃秋園山水藝術出現之後，人們不能不作如是觀。

雖然，被稱為丘壑的山水形像並不是山水畫內容的全部，但筆墨相對而言便成了形式。在很長一段歷史時期內，多數山水畫家幾乎都認為如果不使筆墨技巧服務於丘壑形像的刻畫，便有形式主義之嫌，於是常常把筆墨視為技法，更多注意筆墨寫形的效能，而較少思考筆墨傳情的作用。對於書畫的相通，除去工具材料性能相同與用筆同法之外，經常被人們論及的也多局限於一筆一畫中對立統一的形態美，而較少考慮在千筆萬筆多種筆墨形態的組織構成中有沒有超乎“應物象形”的功能。質言之，即在丘壑與筆墨二者的關係上，筆墨在不少人心目中仍置於被動的從屬地位。不如此，則難免懷疑自己是否也本末倒置，走上玩弄筆墨的歧途。反映在對秋園山水的評論中，盡管誰都不難發現他的筆墨與丘壑的若即若離，又相輔相成，却殊少深入探究；若追溯黃秋園筆墨的藝術淵源，也只談筆墨與丘壑並勝的王蒙與“二石”，而不及其它。以論筆墨為畏途的畫壇前輩也只好“不着一字盡得風流”地說道：“黃老的筆墨功力在當代可能找不出第二個！”這種說法妙在只論功力而不談何謂筆墨功力的到家，於是，以為筆墨功力無非狀物功力的人自難反對，以為筆墨功力遠非僅止狀物傳形的人也不難會心。

早年專攻國畫山水後來成為油畫名家的侯一民先生畢竟所見不凡。他說，董其昌與“四王”的筆墨對秋園的影響很值得討論，以往對董其昌與“四王”的看法是不全面的。我不知道他如何全面剖析秋園的藝術，但僅此一點，已是一語中的了。諳熟中國畫史的人清楚，近乎再現藝術的中國山水畫與近於表現藝術的中國書法，同源而異流，又殊途而同歸，但在“以書入畫”上却經歷了幾個階段。大約兩宋以前，畫家多着眼於“書畫用筆同法”，在筆墨與丘壑的關係上，一般均筆墨服從於像物，雖有相對獨立的形式美，却偏於再現丘壑，太露痕跡者被稱為“刻劃”。進入元代之後，筆墨除服從於狀物外，開始增加了書法的抒情意味，並以筆內筆外起伏升降之變，帶動了巒嶂的波瀾之變，二者相輔相成，愈形親密無間，所謂“元人變化”即變在此。從明末深通中國書法閩粵的董其昌開始，一個更重視筆墨表現效能的新階段開始了。他以及他的追隨者——清初“四王”，尤其是王原祁，把古人作品的丘壑加以減化和程式化，形成半抽象的形態，又以書法藝術中講求的“勢”和一係列對比變換法則，加以組織，使丘壑似乎成了書法中的字體，只是個基本框架，筆墨依基本框架運動導致的千差萬別才更密切地聯係着畫家的心源，同時也反映“一陰一陽謂之道”的造化幽秘。這樣，便出現了一種以筆墨表現為主，以丘壑描述為輔的新路數，使山水畫具備了類似於書法的“寫心”效能。誠然，這種山水畫的變革，利在解放了筆墨，弊在放鬆了丘壑，

造成了丘壑的大同小異，功過參半。但由於董其昌的開拓，致使清初漸接受董影響的石谿才敏悟“畫法關通書法津”的石濤踏上既窮丘壑之變又窮筆墨之變的高峰，既以豐富多彩的丘壑訴諸觀者的感受，又以直接撥動觀者心弦的筆墨韻律與筆墨節奏訴諸於人們的心靈。不但丘壑師造化，筆墨也師造化，既師其像，亦師其道，從筆墨的運動導出丘壑的變化，在“如蟲蝕木，偶爾成文”的隨心所欲中，實現創作的自由。不是僅以筆墨區分本來相互關係的客觀事物，區分石與土、林木與苔草、質實的山岳與清空的雲影，一意着力於枝枝節節的酷似，而是以筆墨來聯係、生發、幻化丘壑形像，在不似之似中“借筆墨寫天地萬物而陶泳乎我”。

黃秋園先生雖然最服膺“二石”與王蒙，兼承宋法，但他早年却曾致力於“四王”。他之能深刻領悟“二石”的丘壑不泥形而取神，筆墨尚寫心而狀物的精詣，在自己的創作中發而揚之，融筆墨丘壑為一，把造化的神奇、江山的雄秀與自己蓬勃而曠達的內心巧妙地交織在一起，與他對董其昌、“四王”派筆墨表現力的獨具慧眼不能說毫無聯係。他主張在中國畫寫生與臨摹兩種基本功中，“首先要做的工作是臨摹，沒有其他道路，最後才是師法自然”，寫生。其持論頗近於董其昌的“畫家初以古人為師，後以造物為師”。過去，論者每以為董氏此說不過是重師古人而輕師造化，其實，原意的着眼點不在於古人之作與造化誰是根本，而是講習畫過程的先後。試問，如果不先通過師古人，通過臨摹，又如何掌握中國畫特有的寫生方法，如何使自己的寫生作品與西畫的寫生作品相分別？董氏之論原有其合理因素，只是許多人無所領悟。黃秋園或許正由於他起步於臨摹，師古人，轉而寫生，師造化，因此才頓悟其旨。唯其如此，他才不因重視丘壑而忽視中國畫筆墨獨特的表現力，他才因深諳筆墨三昧而在“畫法‘關’通書法‘津’”上有他人不及的妙悟。誠然，因為黃秋園對古代名家的學習研究並未止於“四王”，後更醉心於“二石”，由此向傳統深層長驅猛進，可能還接受了黃賓虹的影響，並且，自宋至清，吞吐諸家，兼收並蓄，故論其成就，又決非董其昌、“四王”輩所可範圍的了。

黃秋園上述關於筆墨與丘壑關係的成就，對於只知重丘壑而輕筆墨，或者只知重筆墨而輕丘壑，還有只知重筆墨再現力與只講求一筆一畫中形式美的同行，想必不無啓迪；對於日益感興趣於中國書法的外國畫家，尤為值得借鑑。

先生的遺作已結集出版，人們從中不難看出這一從裱畫店與銀行里成長起來的業餘畫家在傳統中追尋登攀的雪泥鴻爪，以及他對傳統的由表及裏、由淺及深的領悟過程，晚年的諸多精品表明，他畢生的“熱不因人”，忠於藝術的努力，使他由亂古人之真終至臻於借古以開今。遺憾的是，正當他的創造才能以成熟的面目震驚於世之際，他却遽然長逝。倘若天假大年，以其深思敏悟與世少其儔的傳統功力，必將振翼雄飛於世界藝壇，成為借古以開今的畫苑巨擘。雖然如此，他仍以自己的人品與藝跡建造了一座豐碑，在這座豐碑中他自己與偉大不朽的傳統融為一體。眾所周知，傳統是無法割斷的。唯其如此，黃先生亦將獲得永生。

一九八七年六月于後遲鴻軒

目 錄

匡廬覽勝·····	1
香爐峰·····	2
香爐峰(局部)·····	3
匡廬勝境·····	4
匡廬勝境(局部)·····	5
綠樹青山生曉雲·····	6
溪山夕照圖·····	7
雨山思情·····	8
焦墨山水·····	9
白雲相共圖·····	10
國色豐神·····	11
野 梅·····	12
茅屋高隱圖·····	13
屋岩幽居圖·····	14
携杖尋詩·····	15
石鐘山記意圖·····	16
茅屋瀑泉·····	17
觀 瀑 圖·····	18
板橋尋詩·····	19
蘭 石·····	20
石畔荷風·····	21
晴嵐晚靄·····	22
山雨悠來風滿樓·····	23
焚香看道書·····	24
雲山茅屋·····	25
劍關尋勝·····	26

釣 翁 圖·····	27
雨後初晴·····	28
此幅秋山另一般·····	29
林泉覓隱·····	30
忘歸圖·····	31
清風圖·····	32
深山幽處老漢居·····	33
夜雨圖·····	34
秋山圖·····	35
幽篁琴聲·····	36
深隱圖·····	37
清溪山下茅屋隱·····	38
晚山尋道·····	39
峽江村居·····	40
雨 後晴山·····	41
溪橋晚風·····	42
長流天地間·····	43
匡廬溪居圖·····	44
匡廬溪居圖(局部)·····	45
岩石秋瀑圖·····	46
山徑獨行圖·····	47
節齋嘯風圖·····	48
雨後秋山·····	49
春山臥居圖·····	50
晨興圖·····	51
深山幽居圖·····	52

面壁圖·····	53
阿閣圖·····	54
吹簫引鳳圖·····	55
岩溪獨行·····	56
有聲聽無聲·····	57
夕陽觀瀑·····	58
廬山夢游圖卷二（局部）·····	59
廬山夢游圖卷二（局部）·····	60
廬山夢游圖卷二（局部）·····	61
冷煙閑棹·····	62
水雲樓居·····	63
秋風·····	64
層岩古木·····	65
漢宮圖·····	66
天女散花·····	67
仕女·····	68
硃砂冲·····	69
匡廬三疊泉·····	70
指墨山水·····	71
雨過新晴·····	72
蒼山空亭·····	73
清溪獨釣·····	74
山歸圖·····	75
空濛山色·····	76
玉簪·····	77
芍藥·····	78

海棠·····	79
秋山隱居圖卷二（局部）·····	80
秋山隱居圖卷二（局部）·····	81
幽居·····	82
山間飛泉·····	83
清泉寐林圖·····	84
香爐峰遠眺·····	85
歐陽修詩意圖·····	86
露亭客話圖·····	87
江山雪霽圖·····	88
江山雪霽圖（局部）·····	89
山家茅屋圖·····	90
閑來無事畫秋山·····	91
古溪深處小橋通·····	92
硃砂冲·····	93
廬山高·····	94
廬山高（局部）·····	95
仿宋人畫意圖·····	96
仿宋人畫意圖（局部）·····	97
仿關仝畫意圖·····	98
蒼山舟影·····	99
井岡山圖·····	100
井岡山圖（局部）·····	101
秋山幽居圖·····	102
秋山幽居圖（局部）·····	103
廬山濃翠圖·····	104

匡廬覽勝

137×118cm 1978





香爐峰 137×122cm 1978

香爐峰（局部）



匡廬勝境

142×118cm 1979

