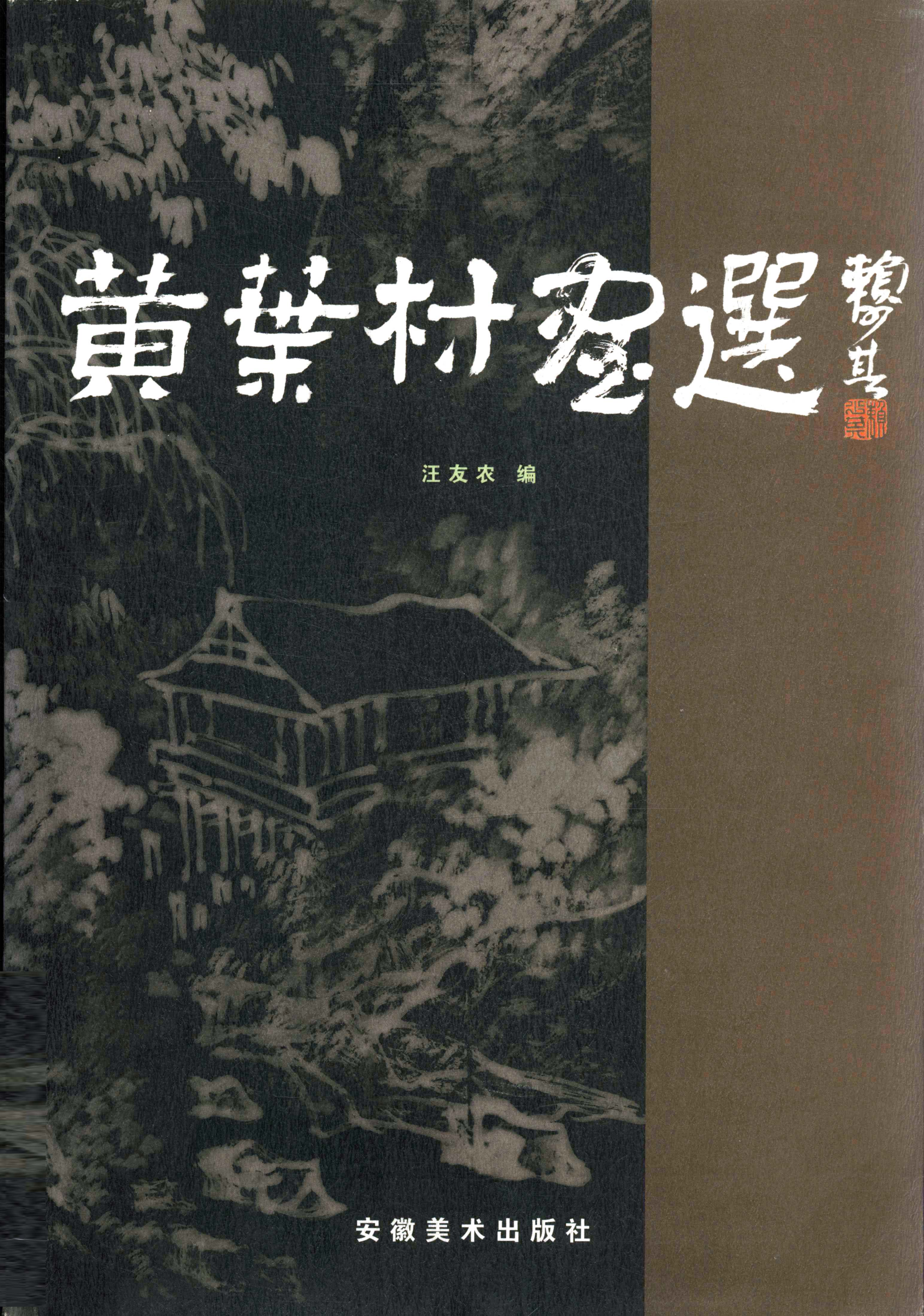




黄叶村选

赖其
印

汪友农 编

安徽美术出版社

黃葉林歌

黄叶村卷选

汪友农 编

安徽美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

黄叶村画选 / 汪友农 编. —合肥:
安徽美术出版社, 2001
ISBN 7-5398-0897-7

I. 黄... II. ①汪... ②张... 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 (2001) 第 078593 号

责任编辑: 王景琨
特邀编辑: 张和平
责任校对: 司开江
封面设计: 羊 羊

黄 叶 村 画 选

汪友农 编

安徽美术出版社出版
(230063 合肥市金寨路 381 号)

新华书店经销
安徽美达公司制版
安徽新华印刷厂印刷

开本: 787 × 1092 1/8 印张: 12.5
2002 年 1 月第 1 版 2002 年 1 月第 1 次印刷
印数: 1 — 2200

ISBN 7-5398-0897-7/J · 897 定价: (精) 198.00 元 (平) 158.00 元
若发现印装质量问题影响阅读, 请与承印厂联系调换



从传统走来

——《黄叶村画选》序

薛永年

13年前某日，致力于弘扬传统的孙克先生来电话说：“在陈子庄、黄秋园之后，安徽又发现了一位黄叶村，身世坎坷而功力深厚，最近即将在北京举行遗作展，你务必去看一看。”当时，孙克正主持《中国画》杂志的日常工作，面对反传统的美术思潮，他不仅扶植在传统基础上创新的中青代，而且为尚少人知的已故传统派画家阐幽发微。陈子庄、黄秋园的“人亡业显”，固然在于其作品本身的艺术魅力，却也与孙克的推动关系不小。我平素主要从事中国画史的教学与研究，不经常看当代画展，可是由于孙克的推介，便来到中国美术馆观赏黄叶村的遗作，同时见到了黄叶村之女黄道玉女士和他的高足汪友农先生。记得展出的作品以山水为主，也有少量花鸟。无论山水还是花鸟，其生意蓬勃的意境和功夫老到的笔墨，都显示出来自传统的自家面貌。从中可见，作者毕生都在竭力潜入传统深处，再从中生发出来，未刻意领异标新，却不乏生机与新意。最近，安徽美术出版社为了检视上个世纪安徽画家的成果，打算出版《黄叶村画选》，汪友农先生硬把写序的任务交给了我，为此寄来了种种资料。我想专门研究黄叶村的艺术，画界同行已做了不少工作，进一步作深入而全面探讨，汪先生比我更有条件，我适于做的事情，也许是把这位传统派画家放到20世纪中国画的发展变革中去，寻找些带有普遍意义的启示。

（一）

回顾20世纪中国画的发展，可以看到取向不同的两大派别，一是引西润中的融合派，二是借古开今的传统派。这种现象已为很多学者所指出，不过进一步思考两大派的形成，还可以发现一些讨论尚不充分的问题。其中之一是，融合派的人物，多是出国留学归来的画家，或从国内西式艺术院校毕业的学子。经由“五四”科学民主精神的洗礼，目睹清末民初画坛的衰微，他们对中国画的改革或改良，实际上是以西方为参照的。普遍的现象是，重视师造化胜于重视师古人，重视写生胜于重视临摹，重视艺术技能胜于重视传统文化素养，走向极端者则忽视了师古、临摹与传统文化修养。这种艺术趋向一方面突破了晚近惰性传统的束缚，推动了水墨写实和彩墨抒情型中国画的发展，另一方面也在一定程度上遮蔽了中国画传统的某些合理的因素。对此，传统派学者型国画大师黄宾虹在《改良国画问题之检讨》（1944）中有针对性地指出：“艺专学校，画重写生，虽是油画，法应如此。中国画论，师古人不若师造化。换言之，临摹古人不如写生之高品。然非谓写生可以推翻古人，舍临摹而不为，妄意写生，非成邪魔不可。”他又说：“国画之作，文极至也……胸无书卷，意少含蓄，则必不衫不履，搬东移西，一切丑态怪状之物阑入其间，便失中国画原有之宗旨。”

黄叶村出生在辛亥革命那一年，虽然在他的青年时代，已有负笈国外学习绘画的留学生，更有了艺专等西式美术学校，但因出身寒素，既未入中外美术院校，也无条件学习西画写生。他和许多传统派画家一样，学画并非从写生入门，而是从临摹《芥子园画传》起步的。清人编写的《芥子园画传》，作为传统的绘画教科书，有利也有弊。利在归纳总结了古人变生活为艺术的笔墨图式，提供了初学者借鉴传统从事艺术概括的途径；弊在只传授画法未讲求画理，把活的方法讲死了，易使学画者陷入古人套路中难以自拔。何况该书所示古代各家画法，往往转摹失真，复经木刻石印，基本有笔无墨。有幸的是黄叶村在各中学担任图画教员期间，目睹了皖南神秀灵奇的山山水水，又因西溪南芜关中学校长汪崧祝的引介，得到名画家汪采白之父的指点，纵览了汪家珍藏的历代法书名画，特别是以黄山白岳为描写对象的新安名家的真迹，于是他便由掌握《芥子园画传》中的画法，进入了领会中国画的画理，他的师古人便和师造化联系起来，他的艺术探索便和涵养中国文化结合起来。黄叶村越来越清楚，“画品是人的思想境界的反映”，“文学涵养，古典诗词，人生的磨炼，广博的见识，都直接影响艺术的提高和发展”。他深刻地认识到，中国画虽崇尚自然，但更讲求艺术的提炼，所谓“重自然，重复自然不自然”。为了避免简单化地复制自然，就不能不从符合中国审美习惯的传统图式中学习提炼手法，尽管他看到“重视传统者未必都成功”，但却相信“成功者必先重视传统”。而成败的关键在黄叶村看来，是以批判的态度有所取舍。他的山水画从学清人“四王”和新安派名家入手，进而上溯宋元明三代，既学宋人丘壑的精到，元人笔墨的变化，明人画法的率意，清人画法的图式，又避免沾染各代末流画家的短处，对此他说：“学宋防僵，学元防脏，学明防荒，学清防框。”即使对各代有创造性的大家，他也根据描绘江南山水的各有所长，把董源、黄公望、石谿和黄宾虹列为学习的重点。他还认识到，高度洗炼的传统画法归根结底来之自然，本质上依赖造化，为此他指出，“传统与造化两者不能分割，好的

传统重造化”，“重造化是我们的优良传统：云淡雨香诗世界，水流花放画根源”。从中不难看到，在何谓造化上，他与以造化为静止孤立的山川景色者判然不同，他高度重视的造化，是作为过程的大自然，是运动变化的大自然，是不时给热爱自然和生命者以审美体验的大自然。惟其如此，黄叶村才通过“先继承，后创新，边继承，边创新”的艺术实践，超越了时风的遮蔽，从临摹中获取了古人画法，亦未排除适当借鉴西方，比如把焦点透视引入山水画房舍楼阁的画法中去，并给与讲求笔墨的提炼。此外，他更能从多数融合派画家忽略的传统真谛中吸取多方面的营养，由之，保证了自己在前人肩膀上攀登的高起点。这可能是黄叶村绘画给我们的第一个启示。

（二）

传统山水画，技巧的核心是笔墨，景象的构成在丘壑，动人的灵魂在意境。但自清代中叶至民国初年，由于画坛因袭成风，笔墨离开了状物抒情，变成了无所依托的点线结合；丘壑脱离了真山水的观察，变成了古人林峦坡石的搬前挪后，意境游离于真实感受之外，变成了与古人无异的优孟衣冠，从而丧失了生命力。20世纪以来，在山水画的发展中出现了两种新路向，一种来自融合派，具体表现为，努力挣脱空泛僵化的八股图式，引进西方风景画身临其境的真实感，密切山水与人们情感生活的关系，体现有感而发的抒情性，为山水画注入了生机，丰富了山水画的面貌。与此同时，却在不知不觉中丢失了传统山水画从整体上观照自然的特点，导致了山水画向风景画的偏移。偏移的第一种表现，是重视写眼前实景，却不大重视山水画作为人类生存环境的理想空间。偏移的第二种表现，是注意抒发一时一地的感受，却不大注意呈现经过升华的精神境界。另一种来自传统派，来自这派中着力反映江山新貌的作品，这些作品突破了传统山水画里的天人关系，显示了人类改造自然的意志、力量和成效，改变了山水画的观念，扩大了山水画的题材，丰富了山水画的意蕴，引起了舆论的推重。推重的结果，却掩盖了传统山水画对精神家园中生态平衡渴求的合理性。

黄叶村从传统中走来，不属于融合派画家。在传统画家中，他又出名甚晚，没有受到画江山新貌风气的左右。在他的心目中，山水不是某处纯客观的自然景色，而是一种浸透了民族审美意识的广大境界和独特文化。在这种源远流长的文化中，山水不是人类征服改造的对立物，而是民族生息眷恋的精神家园。也许惟其如此，在黄叶村的山水画中，不管是水墨淡色的，还是青绿设色的，无外乎两种构境：其一是层峦叠翠、林木丰茂的全景，其二是有所剪裁、取其精华的小景。全景者得“以大观小”之妙，宏观、丰富而不空泛，小景者得“小中见大”之美，集中、具体而不单调。二者无不境界宽博、气局宏敞，显然不是仅仅画偶然所见，而是画广取博收的“胸中丘壑”。这种胸中丘壑的形成，来自永不停息的师法造化，既参造化之理，又搜造化之美，使动人的山川草木历历罗列于胸中，经过审美理想的熔铸，便形成了物我合一、汪洋恣肆的胸中意象。黄叶村曾对学生说：“画山水，心胸要宽，气量要大，肚里装得下万水千山。”他还总结自己的创作经验道：“吾曾有万里之行，所到之处则尽搜山川之灵秀，研透天地造化之理，藏于胸中，故挥毫泼墨，颇得自然之妙。”这进一步表明，黄叶村从来不是被动地片断地摹山画水，而是在胸富丘壑、厚积薄发的前提下，一旦进入创作状态，便以自己为艺术世界的造物主，按照乾旋坤转天地化育的法则，从自然万物的质与势中，紧紧把握其钟灵毓秀的生机而诉诸笔墨。他也便在这吐纳山川、取精用宏的过程中，使山川与自我化合为一，从而赋予了作品以独特的意境。

一般而言，意境大体由情与景相交织而构成。景总是情中之景，即为表达某种感情状态而选取和构置的景；情又是渗透于景物之中的景中之情，不过这种情可能是一时的情绪，也可能是相对稳定的审美情怀，更可能是经过升华的精神状态与审美境界。传统山水画意境的主流，就其景中之情而论，基本是审美境界，要实现这种境界，除去思想品格、文化学问的陶养外，还需要“乘兴”和“澄心”。所谓“乘兴”，便是借助欲罢而不能的创作灵感。黄叶村说过：“乘兴之所至纵情挥洒，不觉当中必然表现了自身的情怀和个性。”所谓“澄心”亦即澄心静虑，排除杂念，使精神自由，感情升华。黄叶村曾说：“作字作画也需要精神放松，情绪安静，排除杂念，处之泰然，才能进入佳境。”他虽然遭遇坎坷，但总是怀着心底光明进入创作。所以遍观他的山水画，从取景而论，有春景的葳蕤向荣，夏景的繁盛酣畅，秋景的灿烂丰硕，却没有深秋景色的萧瑟凋零和严冬景物的惨淡荒寒；有丘壑竞秀，植物丰茂，处处生机，而没有凄凉、枯索和死寂。在他的不少作品中，林峦木石往往大处落墨，不过分拘泥于细节的写实，而着力于画面整体的山川浑厚、草木华滋、泉流清澈、云雾掩映。而楼宇、房舍、桥梁和舟楫的描绘，又较为具体生动，尤能显现时代的特点和人气的兴旺。从抒情而言，黄叶村的每幅作品虽小有感受的侧重点之不同，但无不统一于宁静、和谐、愉悦的情调中，从中不难看到画家寄托的审美理想和精神境界的特点，这便是人与自然融为一体的和谐，山川草木生生不息的生机，自由精神在家园中的逍遥。山水画创作的道路是广阔的，完全可以开拓多种多样的题材意蕴，然而黄叶村之从传统深处吸取未必过时的意境创作经验，写胸中丘壑，画满目生机，同样给我们提供了有益的启示。

（三）

黄叶村给我们的又一启示，是关于笔墨的。每一种艺术，都有最适于它描绘的体裁和内容，也都有最能发挥其独特表

现力的语言形式。中国画语言的核心是众所周知的笔墨。笔墨本来是中国画特有的工具媒材，经过千百年来艺术实践和理论探讨，终于成了一种艺术语言，一种最能表现中国艺术精神的艺术技巧。前文已述，在山水画中，直接关系到意境创造的可视因素有二，一是形象，古人称为丘壑，二是笔墨。丘壑属于画什么的问题，而笔墨涉及了怎么画。要把客观的原生态的丘壑照搬到画面上来，并不能体现画家的造诣，因为他缺少把生活变成艺术的加工提炼的过程。要加工提炼，便有赖于精妙的笔墨，正是在这个意义上，明代董其昌指出：“以境之奇怪论，则画不如山水。以笔墨之精妙论，则山水决不如画。”其中的境，就是丘壑的另一种表述，其中的笔墨，今人每简称为点线。在同样的意义上，黄叶村告诫学生，“点线基础不牢，意境无从谈起”，“十年点，二十年线，三十年意境难见面”。

说到笔墨的精妙，从画史发展来看，实际早已包括三个方面：一谓状物之精，即以一定的笔墨形态去成功地对应一定的物象及其相互关系；二谓写心之妙，即以具有个人特点的笔墨形态与笔墨运动去巧妙地表现画家的个性与情怀；三谓尽变之能，即像“本乎天地之心”的书法一样地精求基本点画的种种形态，并在一气呵成的运动中极尽笔墨的对比变化、多样统一之能事。只是20世纪以来，由于对晚近惟笔墨是依的空疏写意之风的批判，特别是在水墨写实画风成为主流之后，人们对“笔墨当随时代”的认识强化了，这是完全必要的。但对笔墨功能的认识相对狭窄了，这自然是明显的不足。具体表现是：在笔墨状物上，强调笔墨被动描写对象的形质运动者多，而讲求以笔墨主导加工提炼方法相对较少；在笔墨尽变上和笔墨写心上，讲点线要求者多，谈笔墨运动与笔墨韵律者少。换言之，也就是笔墨功能的精妙之处，有些被掩盖了。

黄叶村从临摹传统作品入手，使其对笔墨的认识比从写生入手者全面而透彻。他有关笔墨的言论，已经涉及了状物、写心和尽变三大方面。他不仅十分重视笔墨形态的对比变化，如笔之“肥瘦、圆扁、光毛、刚柔、浓重飘逸、沉着奔放”，墨之“浓、淡、枯、湿”，“浓而不死，淡而不薄”，而且论及了笔墨变化与状物的关系。他指出，“运笔自然流畅，富有变化，从心所欲，这叫有笔。画出来的墨色，有浓有淡，浑融自然，看上去已不是一块墨迹，而是某一具体的物体，这叫有墨”。他尤其重视一气呵成的笔墨运动与写心的关系，强调“气势要贯通，笔笔要相联”，“大胆落笔，一气呵成”，甚至结合中国画工具材料的敏感性，透辟理解这一其它画种少有的表现力。他说：“中国画使用的宣纸对水墨极为敏感，因此在宣纸上最容易记录下你运笔时的节奏感。又因为中国画使用的毛笔，笔头柔，软毛多，能饱含水墨，笔尖稍微一动，线条就有变化，甚至于心跳、呼吸以及那些极细微不易被人察觉的感情变化，都能从笔锋的提按转折中表现出来。”

正因为黄叶村对笔墨认识深入，所以他的山水画形成了得心应手的笔墨表现力和特有的笔墨风格。在他的绝大部分作品中，笔墨点线与物象的关系是有即有离的。一些松树的树冠，近乎焦点透视的建筑物，可见水中倒影的船只，似闻水声潺潺的水口，均表现出笔墨服从“应物象形”的特点，比较写实，这是“即”的一面；其它如山峦、坡石、丛树、苔草，又明显以图式化的笔墨点线对应“妙在似与不似之间”的物象，有点抽象，处于抽象与半抽象之间，这是“离”的一面。所用图式不少取自前人，但运用灵活得体，个别图式，如以枯劲如草书的线条写干发枝、略施干点、更在周围大笔泼墨的树木，则属本人创造，但有笔有墨，生动自然。由于黄叶村画中的笔墨点线和物象的关系有即有离，于是不仅描写了种种物象，并且在草树繁茂中凸显出彼此的联系。上海书画家韩天衡在黄叶村《云谷山庄》上题道：“近今画坛有二黄者，赣之秋园，皖之叶村。其生活坎坷贫困如一，而以画艺论，秋园笔胜于墨，叶村墨胜于笔。”如就黄叶村的勾皴偏简和墨染多湿而言，确有一定见地，但黄叶村笔墨更突出的特色是点多于线和皴点渗透。大大小小的点，或重如坠石，或密如飞絮，像撒豆一样地散落在画面的各处，或成树叶，或成苔草，丰茂松秀，乱中有序，在不经意中成功地表现了草木的华滋和无限的生韵。值得注意的是，他画中的苔点颇得“毛”字诀，不知是否来自清代王原祁主张的“山水用笔须毛”之说。用笔则含蓄松秀，富于变化，饶有生气。黄叶村笔墨的茂密而松秀，恐怕得益于此。

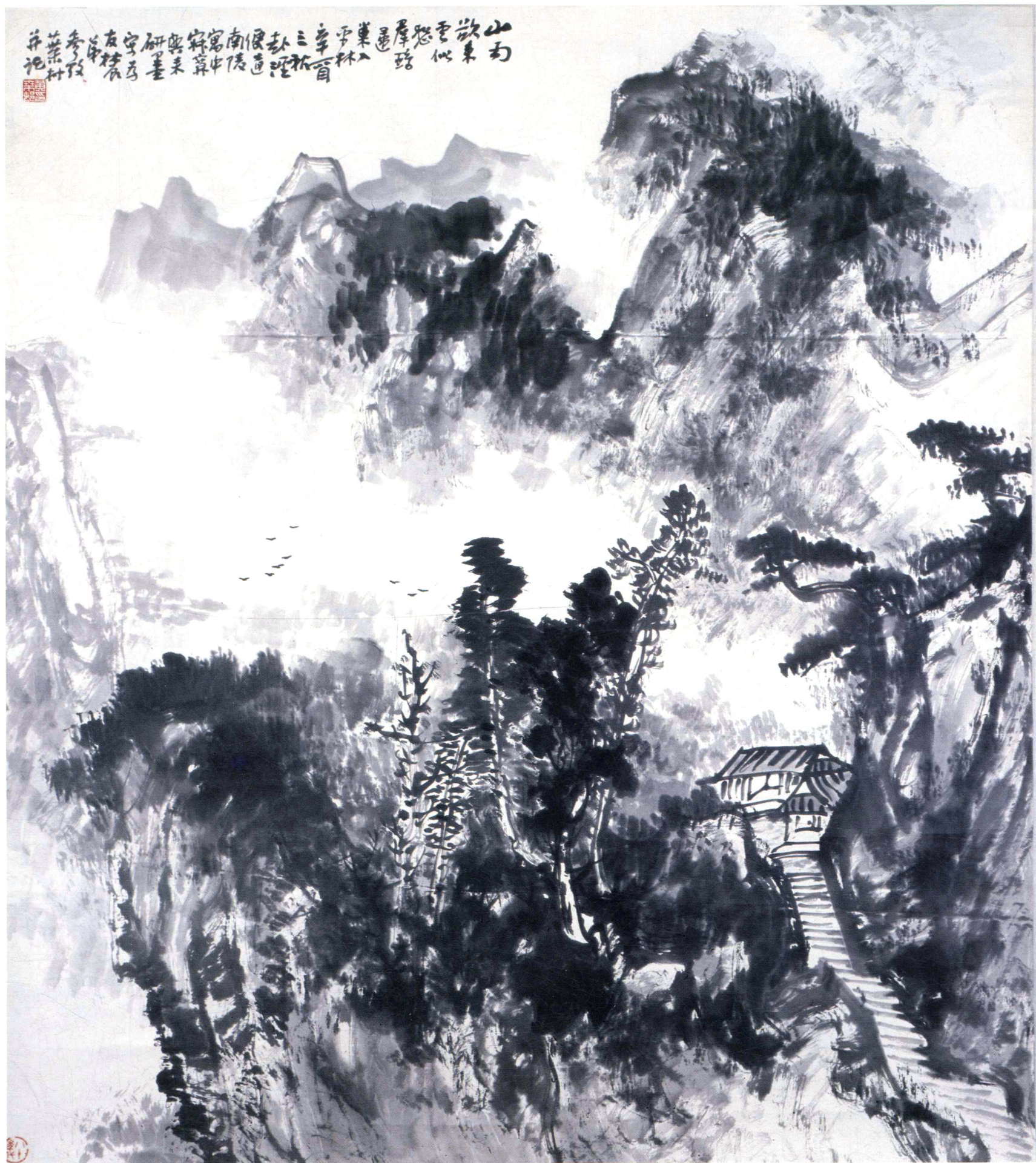
黄叶村作为一个在贫困崎岖之路上自学成才的画家，在他数十年来从临摹入手进而师造化的艺术实践中，广取博收，勤于思考，孜孜以求，不追时尚，不求闻达，终于在晚年以其深厚的功力和深入的认识，学古而化，取得了不寻常的成就。虽然他已经去世十四年，但留下的作品却赢得了越来越多的欣赏者，他的画名也为更多的人所知晓。可是某些盲目迎合时风放弃传统效法西方而名噪一时的画家，反而成了过眼云烟。每念及此，我便不由得想起西方现代派大家马蒂斯的一段话，这位野兽派开派画家在《论现代派与传统》（1939）一文中说：“放弃传统，艺术家只能获得一种转瞬即逝的成功，而他的名字很快就被遗忘。”为了在新世纪中创造出经得起历史考验的传世之作，我们有必要研究各类有建树的已故画家，包括像黄叶村这样的传统派画家，从他们的艺术道路中去寻求有益的启示，本文愿为引玉之砖。

是为序。

2001/8/6

目 录

- 山雨欲来(1981) /1
三峡归兴(1985) /2
三峡归兴(局部) /3
登黄山玉屏峰(局部) /4
登黄山玉屏峰(1986) /5
马鞍山采石矶(1981) /6
西陵峡(1976) /7
积墨龙泉图(1985) /8
旌德聚秀湖畔(1987) /9
林泉烟云(1980) /10
黄山雄姿(1985) /11
松谷飞泉图(1981) /12
一沟瓜蔓水(1980) /13
松排山面千重翠(1985) /14
秋山渔村图(1982) /15
宣城水阳镇(1977) /16
村落依山带涛声(1982) /17
泾县宣纸厂一角(1976) /18
忆三峡(1982) /19
太平湖览胜(1979) /20
新安江之春(1975) /20
轻舟已过万重山(1982) /22
松瀑图(1976) /23
乌溪幽境(1983) /24
云帆天际来(1986) /25
江村双溪图(1978) /26
漓江春水(1983) /27
永林渔村图(1979) /28
湖口一角(1982) /29
秋山飞泉图(1985) /30
麻砵春色(1985) /31
三峡归来所作(1982) /32
秋江帆归图(1985) /33
己未清秋图(1979) /34
危岸峻岭(1980) /35
新安余韵(1979) /36
三叠泉(1982) /37
峰云奇境(1980) /38
龚贤笔意(1982) /39
五月人正忙(1984) /40
人字飞瀑伴松涛(1982) /41
晨渡(1978) /42
竹林人家听泉声(1980) /43
黄山蓬莱三岛(1979) /44
宋元遗风(1979) /44
巴山烟雨(1985) /46
绩溪山居轴(1978) /47
烟树夕岚山翠远(1980) /48
一任闲云过碧峰(1981) /49
白云深处有人家(1982) /50
寒山转苍翠(1979) /51
夏山闲话(1984) /52
仿大痴笔法(1981) /53
滩头细草接疏林(1985) /54
澹港远眺(1984) /55
黄山双笋峰(1982) /56
深山小院幽(1986) /57
山村家家留晚霞(1980) /58
秋山飞瀑(1981) /59
吾在怀宁曾积肥(1987) /60
山居图(1980) /61
雨后庐山(1982) /62
山川浑厚 草木华滋(1981) /63
九华五溪桥(1987) /64
九华五溪桥(局部) /65
千山滴翠户户春(1986) /66
黄宾虹笔意(1985) /67
渔舟停泊水流去(1987) /68
九华圣境(1987) /69
李白南陵行踪图(1986) /70
李白南陵行踪图(局部) /71
芭阴清趣(1985) /72
竹鸡细雨图(1986) /73
荷塘清趣(1983) /74
争艳(1984) /75
朝气蓬勃(1981) /76
竹叶青青(1986) /77
霜重醉秋色(1986) /78
兴来画菊似涂鸦(1985) /79
梅花香自苦寒来(1983) /80
芭蕉掩竹图(1985) /81
幽谷兰竹无俗尘(1986) /82
行书·削石成峦气势雄(1983) /83
隶书·素壁添佳色(1986) /84
行书·书画不论工与拙(1981) /84
篆书·艺海无涯(1983) /85
行书·天门中断楚江开(1981) /85
草书·飞鸟出林 惊蛇入草
(1983) /86
魏书·山随画活 云为诗留
(1982) /86
黄叶村治印选 /87
“中国凡·高”
——黄叶村艺术生平简介 /88



山雨欲来 108cm × 95cm (1981)

三峡归兴 142cm X 66cm (1985)



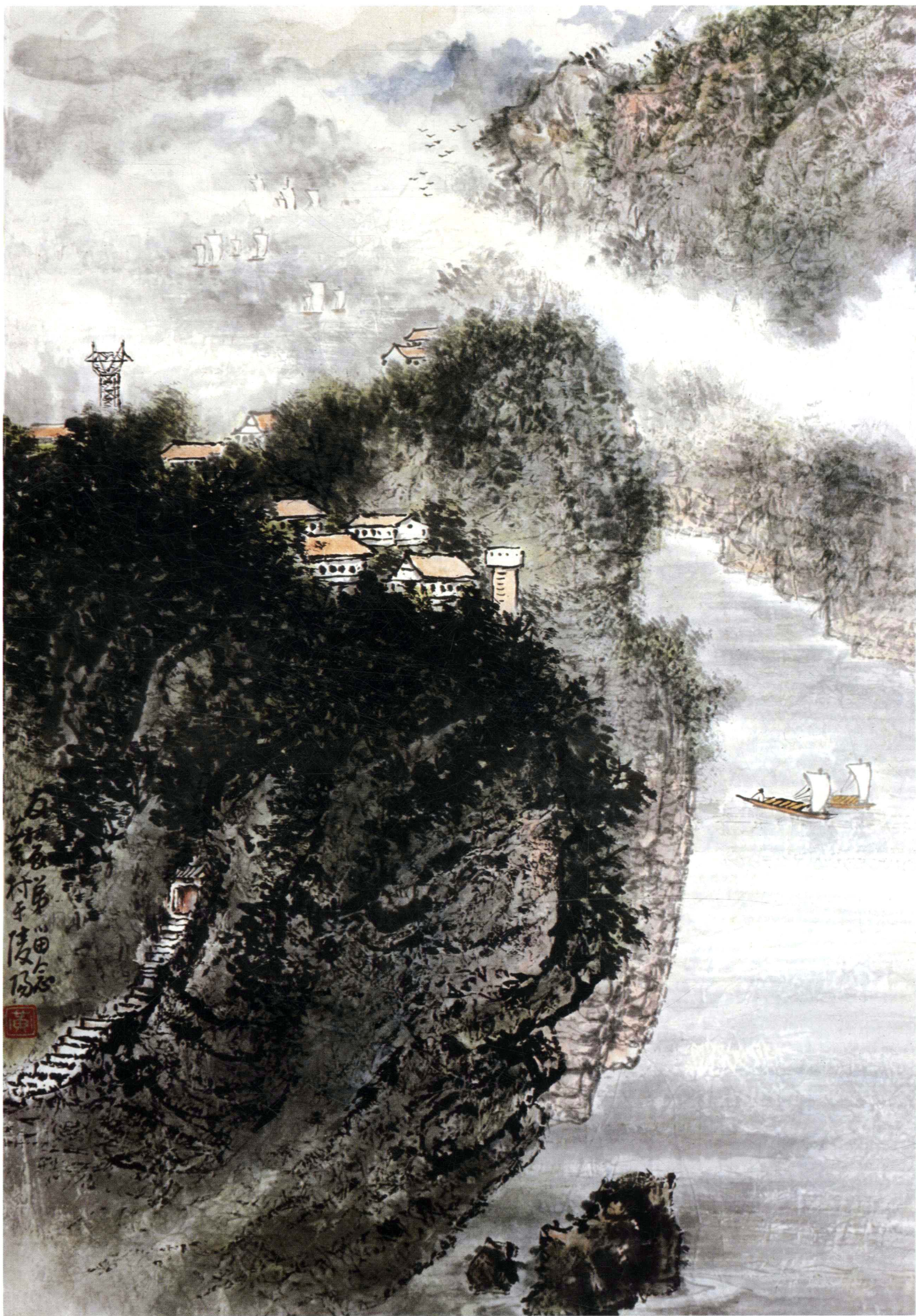
三峡归兴(局部)







登黄山玉屏峰 178cm X 95cm (1986)



马鞍山采石矶 73cm × 50cm (1981)



西陵峡 98cm X 49cm (1976)



积墨龙泉图 70cm × 70cm (1985)