



中国近现代名家画集

黄

胄

江苏工业学院图书馆
藏书章

人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国近现代名家画集:黄胄/黄胄绘. — 北京:人民美术出版社, 1996. 12

ISBN 7-102-01722-7

I. 中… 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(96)第 13063 号

中国近现代名家画集

黄 胄

编辑出版 人 民 美 术 出 版 社
(北京北总布胡同 32 号)

责任编辑 田 珊
蔡佩欣

总体设计 李文昭

版式设计 田 珊

摄 影 萧顺权
鲁晓明

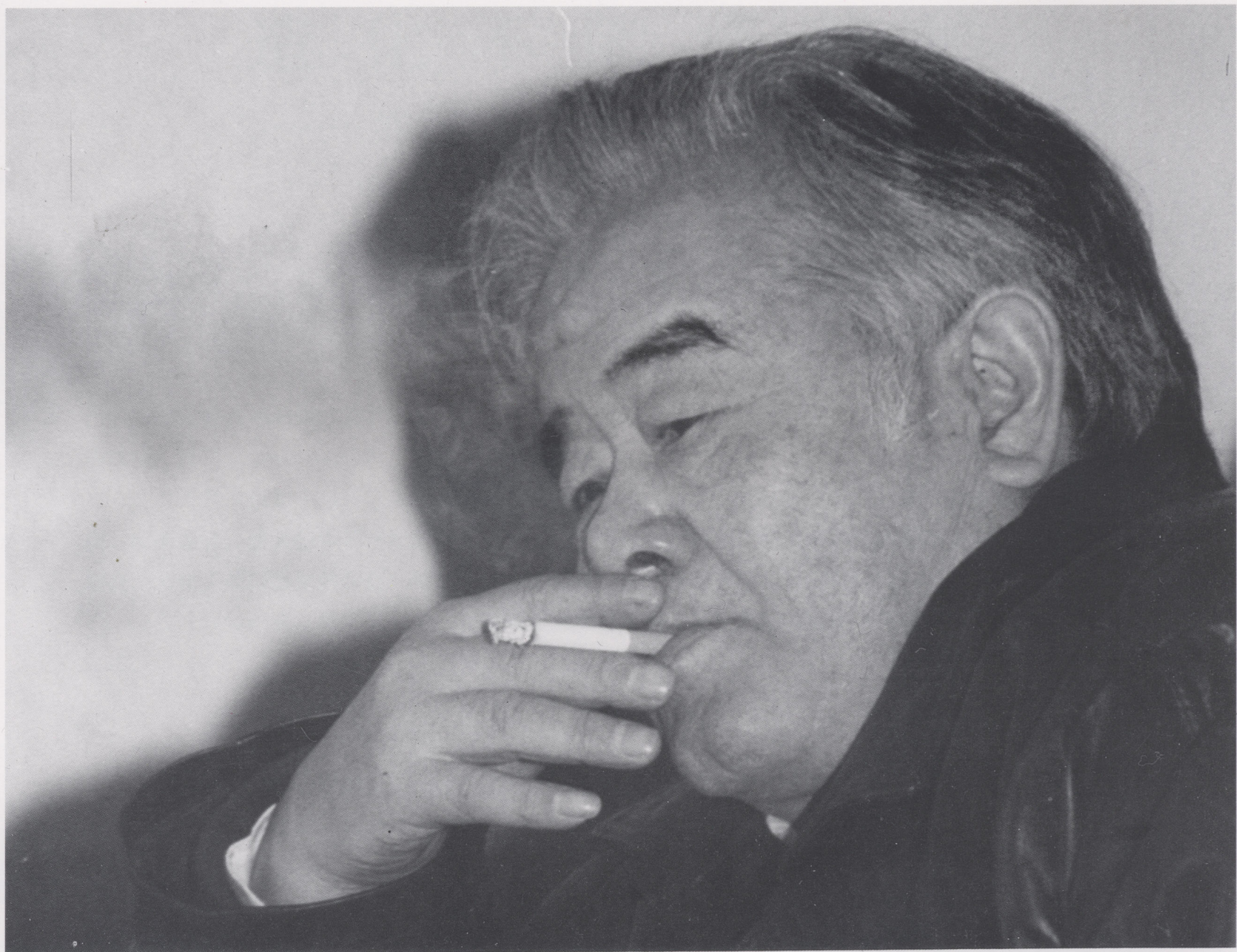
印刷装订 北京燕泰美术制版印刷有限责任公司
发 行 新华书店北京发行所

1996 年 6 月 第 1 版 第 1 次印刷

开本:787 毫米×1092 毫米 印张:27

ISBN 7-102-01722-7/J·1462

版权所有 翻印必究



黄 胄

目 录

造化不能藏其秘	李 松	1
打马球 1953 年 纸本 53×70cm		11
金色的道路 1955 年 纸本 66×138cm		12
洪荒风雪 1955 年 纸本 60×130cm		14
洪荒风雪(局部)		16
绣书包 1956 年 纸本 33×23cm		18
卖琴图 1957 年 纸本 136×68cm		19
阿克苏彩陶 1957 年 纸本 97×44cm		20
巧阿姨 1960 年 纸本 47×67cm		21
载歌行 1959 年 纸本 160×360cm		22
巡逻图 1962 年 纸本 160×360cm		24
藏童上学图 1962 年 纸本 136×370cm		26
藏童上学图(局部之一)		28
藏童上学图(局部之二)		30
迎良种 1973 年 纸本 140×70cm		32
苗寨人家 1974 年 纸本 87×69.5cm		33
五指山中 1974 年 纸本 85×40cm		34
飞雪迎春 1976 年 纸本 136×68cm		35
鹰猎图 1976 年 纸本 145×180cm		36
维族舞 1976 年 纸本 96×67cm		37
庆丰收 1976 年 纸本 68×96cm		38
卖琴图 1979 年 纸本 138×68cm		40
好客的塔吉克人 1979 年 纸本 180×96cm		41
好客的塔吉克人(局部)		42

马上较力图 1979 年 纸本 47×70cm	44
采风图 1979 年 纸本 66×66cm	46
山鹰之舞 1979 年 纸本 140×68cm	47
织毯 1979 年 纸本 96×67cm	48
阿依夏 1979 年 纸本 60×47cm	49
鹰笛 1979 年 纸本 137×68cm	50
上学 1981 年 纸本 45×30cm	51
双犬 1981 年 纸本 45×45cm	52
育羔图 1981 年 纸本 180×96cm	53
打猎 1981 年 纸本 180×97cm	54
歌手 1981 年 纸本 90×68cm	55
花猫 1981 年 纸本 48×67cm	56
两个牧羊女 1981 年 纸本 70×45cm	57
喀什噶尔少年 1981 年 纸本 78×42cm	58
塔吉克鹰猎图 1981 年 纸本 135×68cm	59
好客人家 1981 年 纸本 66×66cm	60
牧羊女 1981 年 纸本 69×44cm	61
塔吉克舞 1981 年 纸本 152×32cm	62
藤萝猫 1981 年 纸本 136×67cm	63
织毯图 1981 年 纸本 87×64cm	64
牧羊女 1981 年 纸本 69×69cm	65
高原牧马人 1981 年 纸本 146×366cm	66
高原牧马人(局部)	68
大漠行 1982 年 纸本 180×96cm	70
赶鹅女 1982 年 纸本 60×48cm	71

舞蹈	1982年	纸本	52×35cm	72
塔吉克女教师	1983年	纸本	133×69cm	73
叼羊图	1983年	纸本	210×800cm	74
叼羊图(局部之一)				76
叼羊图(局部之二)				78
叼羊图(局部之三)				79
叼羊图(局部之四)				80
去赶集	1983年	纸本	136×67cm	81
牧马图	1983年	纸本	210×500cm	82
牧马图(局部)				84
哈萨克猎手	1983年	纸本	137×69cm	85
赛牛图	1983年	纸本	150×96cm	86
牧驴	1983年	纸本	67×35cm	87
猎鹰图	1983年	纸本	138×67cm	88
互助图	1983年	纸本	189×320cm	89
斗鸡	1983年	纸本	69×137cm	90
南海渔家	1983年	纸本	133×68cm	92
运粮图	1983年	纸本	52×60cm	93
惠安少女	1984年	纸本	59×47cm	94
松鹰图	1984年	纸本	167×83cm	95
穆士塔格下牧人之舞	1984年	纸本	97×60cm	96
群牛戏水	1984年	纸本	82×67cm	97
编网	1984年	纸本	68×58cm	98
五驴图	1984年	纸本	67×92cm	99
赶猪图	1984年	纸本	57×95cm	100
理网	1984年	纸本	65×46cm	102
惠安渔女	1984年	纸本	68×68cm	103
渡河	1984年	纸本	67×36cm	104
巴扎归来	1984年	纸本	96×66cm	105
新疆姑娘	1984年	纸本	67×33cm	106
织网	1984年	纸本	109×68cm	107
群鸡	1984年	纸本	68×272cm	108
牧归	1984年	纸本	67×48cm	110
驮运	1984年	纸本	138×68cm	111
惠安渔家	1984年	纸本	90×50cm	112

惠安担水图	1984年	纸本	96×58cm	113
水牛	1984年	纸本	96×66cm	114
双犬	1984年	纸本	48×67cm	115
冬日雪	1984年	纸本	56×56cm	116
四鸡图	1984年	纸本	96×67cm	117
鱼	1984年	纸本	48×58cm	118
鹅	1985年	纸本	96×62cm	119
听琴图	1985年	纸本	94×250cm	120
听琴图(局部)				122
合家欢	1985年	纸本	83×68cm	124
放牧	1985年	纸本	47×70cm	125
群驴	1985年	纸本	40×276cm	126
鹤寿图	1985年	纸本	90×85cm	128
阿克陶巴扎一瞥	1985年	纸本	66×68cm	129
秋	1985年	纸本	46×90cm	130
秋(局部)				132
毛驴人物	1985年	纸本	68×60cm	133
牛饮水	1985年	纸本	86×56cm	134
新疆舞	1985年	纸本	143×216cm	135
新疆舞(局部)				136
赶鹅的惠安女	1985年	纸本	48×75cm	138
鹅	1985年	纸本	38×52cm	139
雏鸡	1985年	纸本	60×364cm	140
骆驼	1985年	纸本	50×68.5cm	142
弹琴女	1986年	纸本	88×70cm	144
归牧图	1986年	纸本	196×96.5cm	145
姑娘追	1986年	纸本	170×510cm	146
母子鸡	1986年	纸本	30×46cm	148
维族舞	1986年	纸本	138×68cm	149
套马图	1986年	纸本	160×360cm	150
套马图(局部)				152
帕米尔之舞	1987年	纸本	140×364cm	154
卡拉奇街头所见	1987年	纸本	68×45cm	156
卖竹编的德昂族妇女	1987年	纸本	78×48cm	157
母与子	1987年	纸本	69×25cm	158

晨	1987年	纸本	78×48cm	159
浣衣	1987年	纸本	89×33cm	160
花帽巴扎	1987年	纸本	150×47.5cm	161
高原初春	1987年	纸本	142×360cm	162
高原初春(局部)				164
傣族舞	1987年	纸本	60×48cm	166
花布	1987年	纸本	92×48cm	167
孔雀之乡舞蹈	1987年	纸本	78×48cm	168
章哈	1987年	纸本	78×48cm	169
套马	1987年	纸本	144×364cm	170
芒市	1987年	纸本	92×48cm	172
赶集路上	1988年	纸本	87×67cm	173
水牛图	1988年	纸本	144×364cm	174
穆士塔格峰下	1988年	纸本	142×362cm	176
穆士塔格峰下(局部)				178
群鸡	1988年	纸本	137×96cm	180
傣族女	1988年	纸本	66×52cm	181
渔女图	1992年	纸本	137×67cm	182
披纱舞	1989年	纸本	69×49cm	183
花	1993年	瓷盘	22×22cm	184

鸡	1993年	瓷盘	22×22cm	185
狗	1993年	瓷盘	22×22cm	186
帕夏	1956年	纸本	28×20cm	187
小学生	1963年	纸本	37×26cm	188
阿诗玛	1974年	纸本	37.5×26cm	189
阿富汗难民	1976年	纸本	48×26cm	190
牧民猎人民兵	1979年	纸本	37×26cm	191
入睡	1976年	纸本	26×37cm	192
塔什库尔干姑娘	1979年	纸本	37×26cm	193
可爱的维族娃娃	1981年	纸本	26×87cm	194
维族老人	1979年	纸本	37.5×26cm	195
阿娜尔汗与阿娜尔苏	1979年	纸本	37×26cm	196
塔吉克人	1981年	纸本	37×26cm	197
阿依夏姆	1981年	纸本	37×26cm	198
放牧	1981年	纸本	37×26cm	199
傣族舞	1987年	纸本	37.5×26cm	200
人体	1991年	纸本	66×55cm	201
阿依吐拉	1983年	纸本	37×26cm	202
黄胄常用印章				203
黄胄年表				郑闻慧 205

造化不能藏其秘

——黄胄·他的画·他的艺术事业

李 松

黄胄以自己的独特方式在中国人物画和动物画创作中，闯开一条新路，在当代绘画史上自成家数，影响深远，其写心状物的生动性，少有人能与之比肩。

黄胄的艺术植根于现实生活的土壤。他把自己完全交给了艺术，七十年代后期，他身罹重症，几至瘫痪，甫能握管，便又创作了《松鹰图》、《百驴图》等巨作；病体未痊，即再赴新疆深入生活。他以过人的勤奋，创作了难以数计的作品。李可染称齐白石是“大天才用笨功夫”，黄胄其庶几近之。

一九八六年以来，黄胄倾全部心血筹建起炎黄艺术馆，并罄其珍藏捐献入馆，真可谓非常之人建非常之功。

—

黄胄原名梁淦堂，字映斋。一九二五年生于河北省蠡县梁家庄。少年时在体育比赛中曾获得过一面写有“炎黄之胄”的锦旗，后来便取其中“黄胄”二字作笔名，在小报上为鲁迅杂文《示众》作漫画插图，从此沿用了下来。

黄胄受父亲梁建堂影响，自幼喜欢绘画，他的祖父在村里组织自乐班，常在家中排演，戏曲人物和村中街景便成为黄胄最初的画材，梁建堂在军队当军需官常年在外，黄胄给父亲写信时以画代言，在信封、信纸上画满了小说、戏曲人物。八岁时，黄胄随母亲到了山西，又转赴陕西。十五岁上初中二年级时，父亲去世，黄胄失学，家计艰难，有人叫他去学当电工，黄胄不愿，一气从宝鸡到了西安，过了一段飘泊的生活，但始终不忘写生作画，他用别人记过帐的毛边纸在马路上画过往行人，也常钻进贫民窟画逃荒的难民。在西安，他遇到了对他的艺术道路发生重要影响的画家赵望云。

赵望云（一九〇六——一九七七）是近代中国画革新的先驱者之一。在三十年代初，以农村写生和与冯玉祥将军合作诗画在社会上有很大影响。一九四一年旅行西北，赴敦煌莫高窟临摹古代壁画，嗣后由川入陕，次年定居西安。一九四三年，黄胄经由樊粹庭介绍，从赵望云学画，那年黄胄十八岁。当时，赵望云曾高兴地对人说：“今天遇到一个小孩子，画得非常好。我从不收学生，但是今天，我收了他作学生。”

赵望云后来又陆续收方济众、徐庶之为他的学生。他们日后都成为杰出的中国画家。赵望云留学生在家中食宿，视同家人。学生也爱戴老师，为老师分担家务。他们每天看老师作画，从中领悟创作方法和技法经验。“亲炙”名师创作过程，是传统中国画师徒传授的有效方法。

一九四六年，赵望云与郑伯奇、贾若萍等创办《雍华》杂志，具体编辑工作便交给了黄胄负责。一九四八年，

赵望云应西北文化建设委员会会长张治中之邀，赴甘肃、新疆旅行写生，黄胄随行，这是他第一次去新疆。从此，大西北便成为黄胄艺术创作的生活基地。

黄胄与赵望云情同父子，一九五四年黄胄与郑闻慧（一九三〇年生，陕西省城固县人）结婚，赵望云还是他俩的主婚人。

赵望云的人品画品素为艺林所敬重。他坚持面向社会，同情劳苦大众，从直接写生中开拓画境，发展表现技巧。他是一位“平民艺术家”，也是中国画革新锐不可当的开拓者，无论在画路、具体表现技巧，以至艺术形象的创造上，都有许多贡献。他的画像酵母，人取其一点，生发开去，便足以名家。而他在不少方面却没有来得及进一步升华，便又在新的领域去探索了。赵望云中年不幸受到政治挫伤，“文革”中半身不遂，但都不曾压倒他，仍坚持作画不已，直到生命最后一息。

黄胄的创作思想、艺术道路，和从艺的坚韧不拔精神，很多地方都有赵望云的影子。在赵望云逝世十年后，黄胄为文纪念老师说：

“在灾难重重的旧中国，我们一群失学失业的青年，首先从他的作品中得到了温暖和同情。当我们成为他的学生时，他明确地指出：‘真正的艺术家，绝不诞生于象牙之塔，而是诞生于十字街头’，他还说‘生活大学的门是敞开的，它不分贫贱富贵，都欢迎你们到那里去’……”

黄胄正是沿着这生活大学的门，踏入艺术成功之路。

对于青年黄胄起到过引导作用的还有画家韩乐然与司徒乔。

黄胄十七岁时，曾跟随西画家韩乐然徒步旅行八百里秦川四十天。为他背负画具，一路跟他学画、听讲美术史，黄胄的画风和速写功夫多方受惠于韩乐然，并从他那里第一次读到毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》。韩乐然早岁留学法国，二十至四十年代曾为民族解放和文化艺术事业奔波于关内、东北和大西北，作出重要贡献。一九四七年七月，在从新疆考察库车克孜尔千佛洞后返回兰州途中，不幸因飞机失事遇难。

一九四六年，黄胄应报刊之邀，由西安徒步去河南黄泛区写生。自一九三八年六月，黄河花园口炸堤决口，淹没河南、安徽、江苏三省四十四县，一千二百五十万人口受灾，死八十九万人。到一九四六年，历时八载，尚未堵住决口，灾黎遍野，生灵涂炭。

在河南扶沟，黄胄遇到了也是去黄泛区写生的司徒乔。当时的司徒乔不顾肺病缠身，与妻子艰难跋涉，从大西南，经两湖，到了人间地狱黄泛区，要用画笔为民请命。司徒乔很器重这位年轻画家的正义感和艺术才华。司徒乔夫人冯伊湄在《未完成的画》一书中，这样谈起过黄胄：

“幸亏这次添了一位青年画家黄胄同行。他一肚子幽默和他的漫画笔一样，既逗笑又深刻动人，能叫人忘去旅途的艰苦”；另一处，作者以辛辣的笔锋讲到黄泛区一个贪官污吏时，记着那时“黄胄打开画本子，画了一幅《灾区行乐图》。”

不过，黄胄此行并不都是画漫画，他用毛笔画了很多写生作品，记下一路所见所闻、他的悲愤、他的同情。这些画大都散失了，只有一小部分由于留在他姐姐家中，才得以保存下来。其中有《流民图》、《家住水晶宫》、《丢去家的人》等，在一幅题为《遍地是滔滔的河水，娘儿们何以为生》的画中，画家如实地画下了那些以挖食草根度日，五官浮肿、面无人色的灾民，并记下当时的心情：“笔者睹此，不禁潸然泪下”。

他的黄泛区与贫民窟的写生与漫画见诸报刊后，黄胄的名字开始为社会所注意。

二

黄胄于一九四九年五月从事部队美术工作，常在陕西、甘肃、青海、新疆等地采访、作画。一九五〇年到一九五四年在兰州的西北师范学院美术系兼教创作课。

他的夫人郑闻慧在一篇文章中说：“一九八二年我们回到兰州，碰见一些被他画过的熟人。他们说：‘五十年代初，黄胄留连于黄河边，把打水的、卖水的、赶车的等黄河人画了个遍。’可见黄胄当时是非常勤奋的。”

在生活的海洋中浮沉，黄胄很快进入创作上的盛期。

五十年代初，很多画家对中国画的出路感到彷徨、无所适从，各地相继成立“新国画研究会”一类的组织，探索面向现实社会，表现人民生活的创作途径。黄胄陆续面世的一些人物画作品大步流星地趟开一条新路。其中有：

《爹去打老蒋》（一九五〇年作，曾参加第一届全国国画展）；

《人畜两旺》（木刻年画，一九五〇年作，获文化部奖）；

《苹果花开的时候》（一九五二年作，获一等奖）；

《打马球》（一九五三年作，在第一届全国青年美展展出，获一等奖）；

《出诊图》、《祖国的眼睛》（一九五四年作）；

《帐篷小学》（一九五四年作）。

……

黄胄的人物画作品，在捕捉复杂急速动态、结构、多人物画面的功力和造型的生动性方面，显示出作者厚实的速写基础和将速写、记忆转化为中国画笔墨造型的杰出才能，使得正在探索如何表现现实生活时感到技巧捉襟见肘的中国画界深为惊喜，连学院的中国画教学也注意研究他的创作道路，想从中找到借鉴。一九五七年四月，中央美术学院特地主办了“黄胄速写展”。

黄胄的速写真实地保留着他对生活灼热的情感，不是冷冰冰的。他的速写带有创作的成分，很注意对象和所处环境与创作有关细节的详略取舍。版画家力群在六十年代所写的《黄胄速写漫谈》一文中称黄胄“不仅是一个善于抓取人物对象的精神状态和心灵活动的速写画家，而且也是善于在生活的大海洋中找到可贵的珠宝的速写画家。”

黄胄的速写本身也具有独立的审美价值。造型语言铿锵有力，富于律动感的线条非常美，它不是故意追求变化，而是为了准确捕捉对象的形神，因之它自然而不造作。

五十年代后期到六十年代前期，是中国当代美术发展的一个非常重要的时期，大家辈出，名作如林。这个时期也是黄胄艺术精力最旺盛的黄金时期。

一九五五年，黄胄调到北京从事专职创作。他又先后两次去新疆，并到广西、云南、福建的边防地带和江西井冈山等地深入生活或工作，六十年代初还曾在金沙江边基层部队当兵锻炼。每次下去都有创作上的丰收。

从五十年代后期，黄胄的中国画创作开始拓为巨幅。较早的如一九五九年为人民大会堂创作的《庆丰收》，高三米，宽达六米。那时他刚三十四岁，精力弥满，胸中蕴积亦厚，创作激情汪洋恣肆，有些巨幅

大写意作品是在很短的时间内创作出来的。如保存于炎黄艺术馆的《藏童入学图》，就是一九六二年他去外地临上火车前，铺纸挥毫，在短短两个小时之内画成的，画面磊磊落落，豪纵而有法度，是一幅神完气足的佳作。

在一九五七年的第六届世界青年与学生和平友谊联欢节期间举办的国际青年美术竞赛中，黄胄的《洪荒风雪》获得金质奖章。这幅画原题为《柴达木风雪》，作品的意象得自于画家在边疆的一次切身感受：他和伙伴们在大戈壁滩上艰难跋涉了一个星期了，一路黄沙漫天，不见人烟，忽然耳畔响起驼铃的声音，循声望去，原来是一队地质勘探队员过来了。使他们感到意外的惊喜和亲切。黄胄抓住了这一印象开始构思。但是反复画了几个稿子，终觉未能充分表达出当时的感受。后来黄胄将侧面的骆驼形象改为正面稍侧，气势顿然改观，扑面而来的驼队和欢快的勘探队员令观者感受到一种强烈的冲力，被一种胜似亲人的热烈气氛所拥抱，冲走了大漠的寂寞、荒凉。

两年后，黄胄的另一幅作品《赶集》在一九五九年第七届世界青年联欢节上又获得二等奖。

黄胄这一时期的代表作还有《金色的道路》（一九五六年作）；《新生》、《巡逻图》（一九五八年作，一九六三年又作一幅《巡逻图》作为国礼赠送给越南胡志明主席）；《同饮一江水》（一九五九年作）；《奔腾急》、《载歌行》（一九六三年作）；《谈心》、《亲人》、《第一面红旗》（一九六四年作）等。并为堂兄梁斌的著名小说《红旗谱》创作了两套插图（一九六一年作）。在当时的美术评论中，给予黄胄作品的评价是“人物新、意境新、手法新”（邓拓：《黄胄作品中的“三新”》）。

为了从古代作品中寻找借鉴，也是出于收藏的热心，黄胄到北京后开始购藏古代字画。那时候，社会上还没有收藏古代字画的风气，古玩字画店很不景气，订的价钱不高，但是一般人无论是经济力量抑或收藏条件，要购藏还是很不容易的，也缺少鉴赏的眼光和辨伪的经验。

黄胄朋友中，邓拓、徐邦达、刘九庵、周怀民等都是精于鉴藏的专家，他们常在一起切磋，黄胄有空就去博物馆，跑琉璃厂，日久天长，竟成为一位很有眼力的书画鉴藏家。他罄其工资、稿费，收购到不少古代字画。有些从尘封已久的故纸堆中找出的败楮残绢，经过重新装裱，竟是难得的艺术珍品，有的可跻国家一级文物。黄胄收藏作品中重要的有宋人《揭钵图》、《粉鹰图》；元代《柳荫清话图》，张师夔与雪介翁合作的《黄鹰古桧图》；明代戴进《雪夜访戴图》、边文进的《双鹤竹林图》、清代龚贤《千岩竞秀、万壑争流图》、唐人写经、明清名家法书等。

鉴藏也是为了研究。对于前代艺术家，黄胄最服膺的是青藤、白阳、八大、石涛等那些最富于创造精神的画家。于近世，他最崇拜任伯年，钦佩他什么都能画，都有独到的创造，且能做到情景交融。黄胄通过绘画收藏，深入地研究画家的技法经验和画风的渊源，他认为任伯年的画风，不仅渊源于任熊、任薰，在他们之前还有道光时期余莲洲，但余莲洲的工笔花鸟过于琐碎，意境不高，任伯年比他提高到一个新的境界。

在师法前人方面，黄胄有严格的选择，看到了他们的长处和不足。即使是素所钦佩的大师，其不成功之处，也绝不盲从。黄胄在五十年代和七十年代末曾下大功夫临摹前代名迹，除前述几人之外，还有元四家、明四家、扬州八怪，以至吴昌硕、齐白石等人的作品。不过，黄胄是艺术个性很强的画家，在他临摹的作品中，总有着自己鲜明的影子。他的临摹不是为了复制，而是一个揣摩、汲取、融会的过程，融会各家，丰富自己的绘画表现手法。

三

“文革”开始，黄胄被报刊指名批判，失去了创作的自由。黄胄自己焚毁了一大筐速写。黄胄的勤奋在美术界是出名的，“文革”前的速写，少说也上万幅。在此以前，已损失过不少。一九五四年秋，青藏公路通车，黄胄随慰问团赴拉萨，采访藏民画的大批速写，在返回途中丢失了；一九六三年，他的速写在保定展出，适逢水灾，据说展品被大水卷走了。“文革”那次烧掉了多少，已无法计算，望着黄胄的心血结晶被熊熊的火舌噬没，郑闻慧泪下如雨。

黄胄以莫须有罪名关入“牛棚”，那时他刚进入不惑之年，艺术的腾跃突然被中断了六年，直到七十年代初才重新握起画笔。一九七二年他重画了巨幅作品《亲人》，参加全军美展；一九七三年为外交部驻外使馆作画。接着，又创作了《送粮图》、《年青的一代》、《风雪夜归人》等作品。他再次以不可遏止的热情投入到生活中去写生、作画，一九七三年秋天到海南岛，一九七四年春，远赴西沙群岛，直接从生活中汲取创作的灵感。

黄胄的艺术有广大的观众。不少美术青年景慕他、学习他。一九七一年五月，一个年轻人自动跑来拜他为师，那是石齐，六十年代自福建工艺美术学校大专班毕业后分配到北京装潢设计研究室工作，“文革”后下放到工厂劳动，凭着工人的身份，他可以不必多所顾忌。石齐是很有才分，也很有艺术识见的人，得到黄胄的点拨，进步很快，两年以后，他以《迎春》一画受到美术界的重视，一九七六年以后成为北京画院的专业画家。

在此前后，黄胄还有两位学生，一位是海军画家杨列章，一位是史国良。后来都成为有成就的中国画家。

到七十年代中期，阴云尚未散去。一九七四年四月，黄胄又被迫再次搁笔两年多。在整个“文革”期间，黄胄损失掉最宝贵的八年岁月。到了一九七六年才又恢复作画。在那一年里，他创作了《曹雪芹像》，为日本唐人馆画了《飞雪迎春》、《广阔的天地》、《库尔班吐鲁木》等。从一九七六年底到一九七七年二月，为周恩来纪念馆创作了2米×5米的巨幅《鞠躬尽瘁为人民》。

一九七七年春，黄胄因脊椎综合症急性发作，造成四肢轻瘫，手指麻木。从此在友谊医院又度过了难熬的两年零八个月，刚刚有可能自由作画，却又几乎完全失掉了作画的条件，使黄胄忧心如焚。偏偏在这时，老师赵望云不幸弃世，竟未能前去诀别，老师在弥留之际仍在想念着他，呼唤着黄胄的名字。

医生理解黄胄的心情，珍惜艺术家的才华，千方百计地要把他的手保全下来，不使残废，经过精心的治疗，终于渐渐能够活动了。黄胄把病室当成画室，一九七八年夏，在病床边创作了《松鹰图》、《百驴图》等国礼作品。后者是邓小平访问日本签订中日友好条约时赠送给裕仁天皇的礼物。

黄胄在《百驴图》题跋中说“住院两年，苦莫大于四肢萎靡，不能握笔写画矣！今勉强成此，虽粗劣却能稍加自慰，亦破闷镇痛之良方也。”这使人不禁想起右手病废，以左手书画创出新风格的高凤翰；晚年患严重风湿病，到生命最后一息还握着画笔的雷诺阿；以及半身不遂仍作画不已的赵望云，他们都是艺术家中的强者。

一九七九年秋，黄胄撑持着病弱的身躯出院了，出院后迫不及待的第一件事，是再赴新疆。他和新疆人民心连着心。当得知黄胄病重住院的消息时，不少熟悉黄胄的新疆人都哭了。黄胄这次回去，新疆人热情地欢迎他，有的女孩子追着他坐的吉普车：“北京来的老画家，快来画我！”黄胄后来在《好客人家》一

画题跋中动情地写道：“虽然经过‘四人帮’十年浩劫，维族人还是和以前一样，诚恳、勤劳、朴实、热情好客。可惜由于我浅薄拙劣，画不出心中的敬意。”

八十年代后，黄胄进入新的创作盛期。

如果将一九八五年作为分界点，在一九八五年之前，主要是在艺术上恢复和进一步开拓。

黄胄以“必攻不守”为座右铭，在病体没有康复的情况下，强迫自己拿起笔来，不停地画，在创作过程中恢复生活曾经激起过热情，恢复腕底的笔力。

他努力锻炼着，把旧稿整理重画。在这个时期的作品中不时可以见到这类题跋：

“体弱眼昏，勉强写出些些记忆。”（题《背水》）

“长期停笔多年，熟习的人物陌生了。此六十年代稿，虽草率，尚有生气。”（一九八五年《塔吉克舞》）

他拄着拐杖，东奔西跑，仅一九八〇到一九八四这五年期间，就先后去了新疆、苏州、杭州、黄山、敦煌、甘南、无锡、扬州、武夷山、沿海地区和东北的哈尔滨、齐齐哈尔、河北的北戴河等地。有些地方本是为了养病去的，但是“必攻不守”的黄胄闲不下心来，到了鹤乡画丹顶鹤、梅花鹿，到了太湖画江南景色，每去一处，在艺术领域就又开拓出一番新的天地。一九八四年到江苏治疗期间，还又临摹了不少古画精品。

一批新的巨作又相继问世，其中主要有：

《叼羊图》（2.1米×8米）、《牧马图》（2.1米×5米）（一九八三年为中南海作）

《松鹰图》（作为国礼赠送美国总统里根）、《欢腾的草原》（2.1米×5米，由国家领导人赠送美国哈默博士），均作于一九八四年。

《八月的草原》（一九八八年为人民大会堂作）。

八十年代中期以后，黄胄画展相继在日本、香港、新加坡、英国、联邦德国、比利时、意大利等国家和地区展出，在海外有了愈来愈多的知音。黄胄也相继出访英、新、德、比等国家，观摩外国古代艺术名迹和博物馆设施，在心中酝酿起一个宏伟的构想——建立一座弘扬东方文化的艺术馆。

从一九八〇年，黄胄以巨大的热情投入中国画研究院的筹备工作，一九八二年十一月，中国画研究院成立，李可染任院长，黄胄与蔡若虹、叶浅予出任副院长。

一九八六年起，黄胄倾注全部心血筹建起炎黄艺术馆。此事发端于一九八六年初，黄胄画展在新加坡举办之时，当地对画展的热烈反应引起正在新加坡访问的北京市领导人的重视，提出要为黄胄个人建一座美术馆，而黄胄却认为建一座综合性的艺术馆更好。几经商讨，最后确定在北京以民办公助形式建立一座收藏当代著名画家艺术珍品的、现代化的艺术馆，取名炎黄艺术馆。此举得到了海内外画家、收藏家和热心祖国文化事业人士的支持和赞助。黄胄为艺术馆捐献了珍藏的文物、字画及自己的千余件代表作和速写。炎黄艺术馆于一九九〇年破土兴建，一九九一年秋季第一期工程竣工，九月二十六日正式开馆。艺术馆占地三十亩，总建筑面积一万三千二百四十平方米，一期工程一万平方米。是仅次于中国美术馆的大型艺术馆。作为民办公助，在全国具有首创的意义。在落成典礼时，画家华君武说：“在美术界，只有黄胄能办成这样的事业。”

开馆后，黄胄先后主持了海峡两岸名家画展、任伯年画展，吴昌硕、齐白石、黄宾虹、潘天寿画展、

扬州八怪画展等重要展览活动及有关的学术研讨会。对于艺术馆以后的活动，黄胄有宏伟的设想，而日常的事务又千头万绪。他很累，各种病痛也老在烦扰他。医生开了住院证，黄胄放在一边，他顾不上养病。而更让他苦恼的是把作画的时间也挤没了，他只能业余作画，安排在每天早晨五点到八点的时间。

历史将会永远记住这一炎黄赤子为弘扬祖国文化所作的贡献与牺牲。

四

黄胄对于当代中国画坛贡献最大的是他的人物画和动物画。

他的人物画筑基于长年不懈的速写训练。对于所表现的生活，对于笔下的人物一颦一笑、举手投足，熟悉到闭目如在眼前，可以随手拈来的自由境界。

蔡若虹在《忘忧馆小记》一文中剖析过黄胄绘画作品的审美特征和艺术风格的发展：

“有人问我：‘你说黄胄的画到底好到那里？’我说：好就好在‘俗气’，好在健康，好在没有病态。”

“黄胄具有那种敞开心灵门户的、毫不隐蔽的豪放性格，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。”

黄胄的画是欢乐的、激扬的、壮美的。他用画笔歌颂劳动、歌颂力量、歌颂勇敢，画出了劳动中的豪迈，奋争中的热情，即使是画爱情，也不画柔情蜜意、卿卿我我，而是跨马扬鞭的《姑娘追》。

黄胄人物画精神内涵的形成，固然与画家个人乐观、幽默、豁达的性格、气质直接有关，也与他所选择的特定题材内容分不开。黄胄的作品大都是表现西北的风物人情，尤其是新疆题材。他画新疆不是出于猎奇，他对新疆的感情太深了。一九七九年他刚下病床，首先想着的是去看看阔别了十五年的新疆，看看他创作的生活基地发生了什么变化，看看睽隔已久的老朋友。在医生的陪伴、护理下，黄胄拖着重病之躯跋涉到海拔四千米帕米尔高原，由于路途辛劳，早就不听使唤的腰腿，站也不是，蹲也蹲不下去，有些速写，竟是跪着画下来的。他是用自己整个的生命在作画，用全部的感情在作画。

黄胄作品的背后，是一个经历了空前灾难、无数挫折的民族，依然保持着信心、保持着尊严、进取不已的那种阳刚之气，那种向上的时代精神。

黄胄的造型观、笔墨观与他的表现目的是一致的。

杨列章在《创作与真诚》一文中，具体谈过黄胄创作的特点：

“黄胄是一位异常勤奋，也异常多产的画家。不算平时的速写，只以作品论，他每年总要画几千幅画，平均每月要画两刀宣纸。他常常说‘废纸三千’，……他不止一次地重复表现同一类题材，也正表明画家自己的不满足。所以他所作同一题材的画，构图都不雷同，造型的细节也都有许多变化，他作画，每一人物的面部表情，每一种手势、动作，每一种姿势、动态的构成，以及每一动势构成的各个局部细节，他往往要经过几十、几百遍的速写、写生。”

黄胄作画，非常注意保持观察生活时第一印象的鲜明性、生动性。似乎由于深恐作画前推敲过细而淡化了创作的激情，所以作画一般都不起稿，作大画也只是定出约略的布局，迅即落墨。这与传统的写意山水、花鸟画一样，有着随机性。在作画的过程中，让胸中酝酿已久的形象随着灵感的闪光、笔墨的幻化，而得到充实、完善。作画前得自生活的启迪，胸中酝酿起勃勃画意，正如郑板桥所说：“其实胸中之竹，

并不是眼中之竹也”，而在作画过程中“落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。”

由此而引伸出“意在笔先者，定则也；趣在法外者，化机也”的一般创作规律（《题画》）。但是，黄胄的人物画属于半工半写，难度比之花鸟、山水画要大得多。他在反复重画的过程中，不断推敲，不断修正，不断丰富，使之达于精粹。例如作为国礼的《松鹰图》就是从反复画的上百件作品中精选出来的。许多变体作品，不是每幅都很成功，但每一幅都有十分精彩之处。而在此基础上产生的那些重要代表作，都是采一炼十，精心结构的结果。

作画过程的笔墨表现直接体现着画家的造型观念。黄胄经常说“一笔不准，就再画一笔，连画几笔都不准，最后总有比较准的一笔”。这和那些作画讲求造型精确，用笔一丝不苟的画家在认识上和作画习惯上有显著的不同，其间并无高下之分。黄胄的画法和他表现的题材内容有很大关系，在画人物面部和手部时，他的造型和用笔都是准确、肯定的，“连画几笔”的情况主要是出现在画人物的衣服、人和动物的动势上，这种重复的、叠置的、快速的、泼辣辣的线条适足以强化形象的力度、运动感，传达出“大珠小珠落玉盘”的声音之美、节奏之美。而物象之“神”，就跃然而出了。

黄胄是杰出的动物画家。他认为“作为一个人物画家，除了熟悉人外，也要熟悉动物、山水、花鸟、树木，主题需要花、树、动物，都得设法表现”。但是，他的动物画并非都是人物的陪衬，而是有着独立的艺术价值。黄胄的动物画题材很广，驴、马、骆驼、牛、猪、狗、猫、鹰、鹤、鸡、麻雀、鹅、鱼……都能得其神采。李可染认为其中“狗第一”，而在很长时期内，他是以画驴著称于世的。这与他画新疆题材有关，因为在大西北，驴和狗是家家户户都养的。另一方面，也和他老师作品的影响不无关系。赵望云山水画作品中常以关中毛驴点景，被人称为“赵驴子”。

黄胄说他画驴“是想以此来研究、继承前人用墨的技法的，是想搞块‘试验田’，期望在继承古代绘画的传统技术上能有所发展，从而掌握新的表现手段，走出自己的路子来。”他画的驴在笔墨的运用上达到了自由和精妙的地步。墨感极好，层次丰富，很湿润。笔触的安排、疾徐、顿挫，都能很紧密地结合动物机体的结构，画得准确而又从容自如。其肌肉的结实、毛皮的坚韧，鬃毛的蓬松且硬，以至年齿的老与幼，行动中的种种情态变化都传神地表现出来了。

黄胄也以观察人的眼光去体察动物，“文革”期间，黄胄被分配去喂驴、赶毛驴、磨豆腐达三年之久。朝夕相处，画家对驴子的形态、秉性有了更深的了解。在一九八五年作的《群驴图卷》上，黄胄题道：“老黄牛和毛驴于人的贡献半斤八两，小驴或有过之而无不及，而人们赞美人为老黄牛则可，或曰黄牛精神，或俯首甘为孺子牛等，而无人愿当老毛驴者，或俯首甘为孺子驴者。吾为毛驴鸣不平。”

这则题跋中，有着黄胄素来的幽默感，也表现出画家对于人性中高尚、善良品质的由衷赞美。

这正是黄胄许多动物画之所以动人的原因。

一九九二年九月于北京

注：文中引文主要出自《黄胄画集》、《中国现代名家画谱·黄胄》、《炎黄艺术馆藏画》、《中国当代美术家·黄胄》等书。在写作过程中曾得到郑闻慧、石齐、李延声、王同仁等先生帮助，在此一并致谢。

图 版

双 国