

黄胄先生的技术语言与时代新变及跨世纪影响

付京生

(北京今日鉴藏美术馆 北京 100193)

摘要: 本文从四个方面介绍黄胄先生的艺术成就: 1. 少年时代颠沛流离的生活, 青年时代所目睹的黄泛区的人民的苦难, 致使个人命运国家命运合一, 促成了新中国成立后黄胄先生的高亢、爽朗、豪迈、壮阔风格的形成; 2. 国家的衰微、人民的苦难, 引发黄胄先生向往人民不被奴役, 民富国强的强烈愿望, 决定了他 1949 年以后艺术创作的题材方向和范畴——关注生民的幸福、快乐, 表现和平、民主、自由、幸福的社会生活; 3. 从黄胄先生的边疆(包括西沙)题材, 可看到他的作品与新文化运动以降的“边疆学”一脉相承, 他的国家意识极为强烈, 他的技法语言恰好吻合了这种强烈的国家意识; 4. 他从韩乐然、司徒乔那里接受的现代性的技法语言, 与从赵望云那里接受的传统手法的结合, 使他不仅能真诚表达强悍的民族精神, 也能在人文精神处于特定时代(即某种程度的“沙漠精神”时代)给予时代安慰和快乐。

关键词: 苦难; 自由强悍; 边疆学; 民富国强; 技法; 现代性; 幸福快乐

中图分类号: J205; J20-02

文献标识码: A

文章编号: 2832-9317(2022)01-0090-06

本文链接: <https://www.oc-press.com/HA-01-090.html>

一、20 世纪初的时代使命与黄胄先生的艺术道路

黄胄出生之时, 国家经历了梁启超所说的“三千年未有之大变局”, 图强与启蒙的思想与实践, 在新文化运动之后, 开始在中华大地蔓延。国家、民族融入世界潮流, 崇尚科学与民主, 以不以人的意志为转移的历史逻辑在延展。尽管战乱频仍, 但这一历史逻辑, 却是无论在何种时代语境或政治环境下, 都不会消失的了。黄胄先生的艺术道路, 以及他在 20 世纪文化史上的价值与意义, 要置放在这个历史逻辑之中, 才会闪闪发光, 永不熄灭。

1937 年, 黄胄 12 岁, “七七”事变爆发, 11 月, 黄胄随母、姐向太原方向逃难, 又经风陵渡、潼关, 1939 年到达西安, 在扶轮小学读高小, 并临摹抗日宣传画张贴校园。随着日寇不断入侵, 全家由西安又流落到陕西宝鸡, 生活极度艰难。此期, 黄胄受赵望云农村写生影响, 到处写生, 亦从鲁迅著作中受到珂勒惠支作品的影响, 立志当画家。1944 年 1 月前后, 黄胄拜赵望云先生为师, 因此, 有了 1946 年两次去黄泛区写生十个月的经历。赵望云先生的农村写生, 是新文化启蒙运动文化精英“走向民间”思潮的产物, 珂勒惠支的题材与技法影响, 是新文化启蒙旗手鲁迅先生因此而推送到当时的文化空间里的。这是黄胄先生

自身的艺术实践的文化逻辑起点。

1984 年, 甲子, 黄胄 59 岁, 年初, 到福州, 受外交部委托, 创作《松鹰图》, 由国家领导人赠送美国总统里根。作为国礼, 作品能超越意识形态差异, 且代表国家精神气象。这是黄胄作品特有的语言方式与特有的精神气质。经历了生活的颠沛流离, 在战争的残酷中看到过哀殍遍野, 民不聊生, 所以新中国成立后, 黄胄是异常振奋的, 他感受到了在苦难里崛起的中国人的豪迈情怀, 充满对面美好生活的向往, 创作了《爹去打老将》《人畜两旺》《苹果花开的时候》《打马球》, 由此, 奠定了他在 1949 年以后艺术风格的基本走向。《松鹰图》即是这一风格走向合乎他自身文化逻辑发展的产物。

从 1949 年以后黄胄先生的一系列创作实践, 到 1981 年 11 月 2 日黄胄在中国画研究院成立大会上的讲话, 以及同年他与意大利记者费奥雷先生的谈话, 可以看出, 青少年时代苦难不堪、颠沛流离的生活, 以及, 新中国成立乃至参加工作以后的经历, 使得黄胄对新中国有着极深沉的热爱。但他的创作, 没有画过疾风暴雨的土地改革场面、没有画过严酷的现实军事斗争, 也没有讴歌红色斗争的丰功伟绩之历史, 乃至, 鲜见对革命领袖进行神圣化表达, 他画得最多的, 是

与当时艺术思潮推崇的艰苦奋斗无涉的欢乐生活和对美的生活的享受;甚至可以说,他画得最多的是有着“资产阶级倾向”的感情奔放的美女。这样的题材与手法,从逻辑上讲是行不通的,但黄胄却一路畅通,并影响多元且至大。究其原因,只能说,是黄胄先生的艺术道路,因在某种程度上衔接了近、现代中国文化空间中一条潜在的文化发展道路而被经久无碍的。

同治十一年五月,李鸿章在《复议制造轮船未裁撤折》中称:“臣窃惟欧洲诸国,百十年来,由印度而南洋,由南洋而中国,闯入边界腹地,凡前史所未载,亘古所未通,无不款关而求互市。我皇上如天之度,概与立约通商,以牢笼之,合地球东西南朔九万里之遥,胥聚于中国,此三千余年一大变局也。”梁启超在给李鸿章作传记时,所说的“三千年未有之大变局”,指的实际是政体和文化的“三千年未有”之巨大变化。甲午战败后,官方主导的洋务运动也失败了。辛亥革命以后,1915年陈独秀在上海创立《新青年》,学界广义上主张从1915年到1923年为新文化运动时期,但这之前,会有一个孕育期,此后,其使命、其影响、其作用,也不会消失。20世纪五六十年代以降,黄胄先生的艺术道路,没有按他的“黄胄黄泛区写生”的路径走下去,走的是与徐悲鸿、蒋兆和并不完全相同的路径,也与“革命的左翼文艺”诞生以后所行走的文化路径迥不完全相同。但在20世纪五六十年代以降,黄胄先生的艺术道路,却能够顺畅发展,并被当时的政治意志所默许,且影响深刻。这看上去非常奇怪的现象,只能是黄胄先生的艺术道路在他所生活的时代吻合了一条潜在的不以人的意志为转移的历史逻辑之路,不然很难想象前述的他画的“美女”,不被认为是“资产阶级”思想意识的“变现”(这“美女”不仅仅是少数民族姑娘,还有他为《红旗谱》画的“春兰姑娘”等)。

新文化运动,是由胡适、陈独秀、鲁迅、钱玄同、李大钊等一些受过西方教育(当时称为新式教育)的人发起的“反传统、反孔教、反文言”的思想文化革新、文学革命运动。黄胄的艺术实践,实际上是嫁接在广义上的“新文化运动”之上的。这就犹如北洋政府的大船,是运行在文化中国的河流之上的。按陈寅恪的说法,这便是“以观空者观时”,即发生于20世纪前期的启蒙运动的确切时间断限,只是狭义上的说法,而我们在

此所说的黄胄与“新文化运动”的关系,指的即是他与20世纪初新文化运动的时代诉求的发展与变化,也即他与它的历史发展趋势的必然的逻辑关系。

新文化运动时期,文化学者开始调查、挖掘民间文化,艺术家也开始到民间采风,黄胄先生的艺术道路的起点,本质上就在此中。黄胄是通过赵望云,走上这条艺术通途的。赵望云1925年入京华美专,后入国立北京艺专,1928年在北京师范任教,1933年至1935年任天津《大公报》旅行记者,1933年在河北农村写生,作品在《大公报》连载。1934~1936年又到山东、江苏、浙江、河南、河北等地农村写生,作品描绘了饱经战乱摧残的农民的贫苦生活。1942年后,赵望云开始画陕北山水和各族人民的劳动生活,众所周知的黄胄的“在生活中起稿”“以速写入画”,接续的就是这一与广义的“新文化运动”有关的文脉的。黄胄的“在生活中起稿”“以速写入画”,是众所周知的旧话题,但最容易误解,不可止于老生常谈。倘若联系以上所述的20世纪初“新文化运动”的时代诉求,就会发现其特为深刻的意义——黄胄先生的艺术样式与风格,乃至表现手法,是徐悲鸿、蒋兆和之外,张大千、齐白石之外,自成“自本”体系的。黄胄先生的样式、风格、手法,不仅仅是简单的科学造型与传统笔墨的结合,现在看来,黄胄先生的样式、风格、手法,有着更大的学术意义。

黄胄影响过无数人,但很少有人真正了解黄胄先生的文心。讲黄胄的《黄泛区写生》,连缀成卷,就是史诗,在精神气息和价值指向上,可以与杜甫的《三吏三别》媲美。这批作品,是创作性写生,直观,不伪饰,悲天悯人,因血性、激情、爱恨鲜明,比蒋兆和的《流民图》更有动人心魄的审美力量。因为这是三吏(《石壕吏》《新安吏》《潼关吏》)三别(《新婚别》《无家别》《垂老别》)的伟大情怀的现代性图画演绎,它使得黄胄的创作性写生,成为他的不伪饰而直抒心臆式的创作范式。他的新疆写生,在本质上也是这个直抒胸臆范式的生活图像的艺术变现。

1955年,乙未,黄胄30岁,调原解放军总政治部文化部创作室任创作员。创作了《柴达木的风雪》(后改名《洪荒风雪》)《丰乐图》《喜洋洋》等作品。1973,黄胄49岁,时年年底到了海南,1974年1月春节期间到了西沙。15天画了500幅表现海南、西

沙的素材和创作（这些作品曾保存在军博，后藏于炎黄艺术馆），“2012年7月，原海南省西沙群岛、南沙群岛、中沙群岛办事处撤销而新建立的地级行政区，这里有黄胄心血贡献。”黄胄所画《西沙女民兵》，《海南女民兵》，大海、海船、海鸥，图像语言的表现能力，是令人叹为观止的。黄胄所画《永兴出土的瓷器》，《织花裙》《船老大阿喜》《海南渔家女》《女民兵》《喂鸡》，表现的是世代居住在海南诸岛的善良、淳朴、勤劳、美丽的人民，这批作品，仍然是20世纪50年代题材方向和表现手法的延展。这种题材方向和表现手法此时虽正被批判，并污蔑黄胄赴海南、西沙，乃是准备叛逃海外，但黄胄仍坚持了这种题材方向和表现手法。黄胄对郑闻慧说：“他们真是太小瞧人，我黄胄是中国人，是生在中国、长在中国，中国老百姓把我养大的男子汉。”这表明黄胄对“道统中国”或“文化中国”，是有潜在认同的。

黄胄说：“我是从西北高原走出来的，看惯了广阔的草原，画惯了毛驴、骆驼和骏马，对于它们的生活和习性和生活规律我全知道，我也习惯大口地喝酥油茶……”郑闻慧说：“这些，他都熟悉，不熟悉海上生活，但他义无反顾，顶住了压力”，所以，可以说黄胄确实是在“道统中国”和“文化中国”意义上，践行他的艺术实践的。

革命，救亡，重于启蒙，但不等于启蒙已经成为历史遗迹，不再重要。黄胄先生的艺术道路，在特定的政治气候里，以他自己的“自由”而“慎独”的方式，做出了他自己的人文主义贡献，且能使之健康发展，这在当时，是最好的表达方式了。当然，这需要见识、勇气和智慧，在这方面，黄胄先生是鲜见的，也是幸运的。

二、执政党内一种特定声音，即与民生息、世界大同的理想与黄胄先生的艺术创作

黄胄在黄泛区写生，看到的是国民党政府的腐败，他以无比愤怒的心情画了《灾区行乐图》，所以，黄胄对“从苦难走向对富强”有着特殊的向往，对以后的新中国有着由衷的热爱，这多少说明，新中国成立后他的画面的豪迈、强悍、欢乐，其实，在黄胄黄泛区写生时就已经种下了情感的种子。

黄胄的《帐篷小学》《祖国的眼睛》等，无疑也是黄胄对“从苦难走向对富强”有着特殊的向往的产物。20世纪40年代，黄胄随慰问团在拉萨参加青藏

公路通车庆典。西藏地区采访写生近半载，在-40℃下仍不停写生，手指被冻坏，写生八百余幅全部丢失，但他爱国情怀，却一直初心不改。

黄胄是在沙漠化的精神生活里注入趣味和快乐的高手。1972年的《黑画展》，有黄胄画的小鸡啄食草丛草籽的画，被批判没有粮食喂鸡，画小女孩在水牛背上望头朝左飞水鸟，被批判为在水深火热里向往西方，画织渔网的少女背后有一群白的公鸡、母鸡，被污蔑国家的经济供给一穷二白。这种批判，这种极左情况，是20世纪50年代就有的时代的政治氛围，但20世纪70年代，黄胄仍在延展这样的题材手法，这是因为，黄胄爱国的初心，一直不曾改变。

20世纪40年代，黄胄一方面受到过赵望云影响，另一方面，还受到过韩乐然、司徒乔的影响。韩乐然1923年加入中国共产党，是政治活动家，也是艺术家，有“中国的毕加索”的美誉。黄胄参军前，自身的经历与处境，以及受到韩乐然、赵望云、司徒乔的影响，没有走贵族化的艺术道路，而是在参与救亡之后，通过回溯20世纪初新文化运动时期的时代使命，去画黄泛区写生，作品在开封《民报》发表，对当时的民族解放运动，做出了巨大贡献。时过境迁，现在再看黄胄的黄泛区写生，在本质上，黄胄先生的这批作品，仍然是新文化运动中出现的“艺术为改造社会”“艺术为人生服务”的时代思潮的延展的产物，这从他担任《雍华》杂志编辑时的所撰写的文章里也可见其一斑。

黄胄在黄泛区写生，一路深受司徒乔影响，“觉得他好有气魄，那么有正义感，真解恨。”李松先生说，韩乐然、赵望云、司徒乔，“在民族危难时刻表现出来的鲜明的爱国主义情感和正义感……黄胄的艺术正是对他们的艺术道路的继承和发展”。这确实是真知灼见。不过，黄胄先生的黄泛区写生，要想震动人的魂魄，不能仅靠信仰、意志和激情，仍需要依靠艺术语言的力量和艺术手法的力量。韩乐然毕业于上海美专和巴黎卢弗尔艺术学院，司徒乔毕业于眼睛学院，留学法国，师从写实主义大师比鲁。黄胄先生的黄泛区写生，用的是韩乐然、司徒乔与赵望云相互综合的画法。这种综合，其实已经是黄胄自己的创造了。韩乐然、司徒乔的艺术语言和艺术手法倾向科学造型与表现手法，赵望云先生的艺术语言和艺术手法则侧重传统的传神论的意象造型方式，两种方法的融合，

是黄泛区写生震动人魂魄的本因。嗣后，黄胄随西北军入新疆，画《雪夜出诊》，画《苹果花开的时候》，用的都是这种已经成为自己艺术语言的这一中西两种方法综合的画法。重要的是，黄胄先生的《雪夜出诊》，将军民鱼水情落实在庶民的人文主义关怀，《苹果花开的时候》的军民鱼水情，则落实在家国情怀。这就是说，黄胄先生是在陈寅恪先生所说的“以观空者观时”的方法论的观照下，让他的作品承载了更大的智慧密度和文化含量。即：他的《雪夜出诊》《苹果花开的时候》，本质上具有国家版图即地域标出归属的重大意义；他的《洪荒风雪》，歌颂新的建设之外，也具有如是的国家版图即地域标出归属意义。黄胄先生画《雪夜出诊》《苹果花开的时候》《洪荒风雪》之后的几十年以后，他画西沙，其人文关怀、家国情怀，其实都是一脉相承的。

启蒙、图强，为大众，黄胄先生的作品不是说教式的、口号式的，他从赵望云那里觉解到中国画传统神意象论中的托物言志的意义与价值。他用他特有的“画外意”，避免了“宏大叙事”可能带来的弊端。譬如，黄胄先生的《赶集》《赶墟》，里面都画有毛驴，但“画外意”，是“快乐”，是“与民休息”；况且，20世纪初新文化运动中所崇尚的健康、乐观、高亢的人生志气，始终贯穿黄胄先生的这一类作品之中。仅此而论，黄胄的意义，不只是他衔接并延展了20世纪初“新文化运动”中的文化精英探究、践行的“边疆学”，而且，他还以文化中国托命人的立场和态度，为中国人的人文精神建设作了毕生的努力。

黄胄先生生于1925年，卒于1997年，但黄胄先生的艺术生命不止于20世纪，他是具有“跨世纪”影响文化巨匠。他对中国文化发展有着伟大的使命感，他是中国画研究院、炎黄艺术馆的创建者。20世纪40年代，黄胄在《雍华》第8期《画家与时代》（笔名梁叶子）中即曾说过：“要做一个新时代的画家，只是会追求与开辟自己的美的艺术领域，只是自己吃饱了饭便忘了那些没有吃饱饭的同胞，是不够的，他是应当和别的艺术一样，永远站在时代的前端，不是同样的可以作为时代的号角与黎明的晓钟吗。”可见，黄胄先生一直是以文化中国托命人的身份，作为自己的立身之本的。

黄胄先生开创的事业尚未完成。他画毛驴，画的

是快乐。画赶集、赶墟，画面内部支撑的是执政党内关注民生的声音。即关注国情，与民生息的一种主张。黄胄的作品，在当时能够不是政治的附庸，确实是罕见的。他这样做，不是浅尝辄止的。他的《塔吉克女教师》《育羔》等作品，本质上，都是执政党内的一以贯之的一种声音（与民生息）的显现。譬如当年国家主席提出的“三自一包”“四大自由”，以及国家主席的一句话：“历史是由人民群众书写的”等言论，是否为黄胄先生创作《高原子弟兵》（1962）《春风拂柳送粮忙》（1975）这一类作品的深层话语背景？这是值得认真研究的。20世纪50年代末60年代初，面对当时大跃进出现的一系列问题，国家主席提出“三自一包”（“自由市场”“自留地”“自负盈亏”“包产到户”）和“四大自由”（“雇工、贸易、借贷、租地不加限制”），执政党内部有人开始推行新的经济政策，黄胄先生当年的艺术创作，譬如他的《送公粮》，在图像气息方面，与之是表里呼应且精神指向是一致的。但有关这方面的研究，目前学界还是空白，尚待收集更多资料，进行深入研究。

新中国的美术传统，主导方向是服务政治，国家事业单位，学院的教学，均需服务政治需要。军队的文化工作，也需服务军队建设。在这种情况下，黄胄能有条件地超越为政治服务的路径，究其原因，除个人的识见之外，主要还是执政党内部一直存在着实事求是的声音，这便是既关注国家富强，也关注民生的思想路线。黄胄先生以特有的政治智慧，把握住了个人的艺术创造与国家意志之间的微妙平衡。1962年，黄胄画了《高原子弟兵》，作品在严酷的政治环境下输入人性的温暖，给予国家共度时艰的人们带来了信心与快乐。在当时批判人性论的政治环境中，黄胄在“主旋律”中植入了人文主义的温暖，这是值得特学界为注意的一种审美倾向。这一时期的作品，还有《姑娘追》《叼羊图》等，表现的主要的也是人情与人性的人文主义的温暖。

黄胄先生的艺术创造，可以分为两个方面：表现苦难是希望告别黑暗走向光明，歌颂欢乐是向往繁荣而树立起强民富国理想。所以，诸如《春风拂柳送粮忙》这一类作品，虽是1975年所作，但这似乎是对当年（1960~1962）中央进行国民经济调整时，围绕如何尽快恢复农业生产，改善农民生存条件之历史经验的

以艺术形式进行的一种缅怀。而这种缅怀,在拨乱反正中,仍具有特殊的价值与意义。不然,我们就很难理解当年黄胄的艺术从来没有走入“红、光、亮”,“高、大、全”的“颂圣”之路,而倍受各界人士关注且喜爱的本质原因。1975年,黄胄为谷牧画了《骆驼队上的欢乐人群》,投笔从戎的诸多政治家的学术思想,对黄胄先生艺术思想的影响,本质上,是近现代乃至现当代思想史、美术史绕不开的课题,可惜有关这方面的文献资料尚少,难以作更为系统、深刻的研究。

三、黄胄先生何以影响几代人至今,何以今后仍然会对后有重要影响

1942年黄胄随朝鲜族油画家韩乐然徒步旅行八百里秦川,为韩背负画具,并从其学画,共同生活两三个月,从韩处学到一些外国美术知识,并阅读到毛泽东《在延安文艺座谈会上的讲话》的一部分。早期许多的许多共产党员,是遵循着新文化运动的西学东渐的思潮以改造社会、建设新社会的路子赴汤蹈火、为民献身的。韩乐然对黄胄说:“在外国就是有钱人也要依靠自立,没钱人更要站起来自食其力。”韩乐然的这一理念,以及他教给黄胄的技法语言形式,对黄胄是有巨大影响的。

从黄胄黄泛区写生,如《丢去家的人》《灾民》《菜贩》《遍地汹汹黄水》《煤渣养活的人群》看,黄胄已经有了柯勒惠支的浪漫主义的手法,以及有了韩乐然的后印象主义的手法和司徒乔的表现性现实主义的手法影响,这是一种与20世纪二三十年代的“太阳社”和“创造社”有某些共同的倾向的风格手法,这是一种与当时的左翼文艺家积极提倡无产阶级革命文艺,反映工农大众的生活与斗争相一致的文化路径。所以,倘若换一种说法,将黄胄的上述作品与梵·高、高庚、塞尚甚至毕加索的作品作一个比较观察,就会对黄胄这些不掩饰个性真诚、强烈表达自我感受,以此,揭露社会黑暗和人生苦难的艺术,有一个崭新的觉解和认识。

1944年,民国33年,甲申,黄胄19岁,1月前后拜赵望云为师,并居住在赵家从师学画(一说在1943年拜师)。在赵望云的新文化运动的“走向民间”思想的影响下,黄胄树立起“艺术家走出象牙之塔,来到十字街头”的坚定信念。1945年,民国34年,乙酉,黄胄20岁,5月随赵望云开封办展,8月14日,日本

宣告正式接受无条件投降,随赵望云返回西安。黄胄开始向报刊投稿,第一次在《西安夜报》发表鲁迅小说《示众》插图,始用黄胄笔名。结识进步学生马振(马萧萧)等人。冬,经赵望云介绍去开封,在《民报》工作,创作《负荷》等漫画作品,结识姚雪垠、刘岷、司徒乔等人,创作了创作《杯水车薪》《人吃人》《吃骨头吃血》等作品,因此被列入国民党黑名单。认识司徒乔后,旋即第一次黄泛区写生,归属于黄泛区写生作品共105幅。1946年,民国35年,丙戌,黄胄21岁,两次去黄泛区写生,8~10个月。后来在《自述》中讲自己在河南期间,尽管只有八个月,但对自己后来的艺术道路非常重要。“对现实中到处都是贪官污吏是深恶痛绝的,也有了爱国爱民的思想,觉得自己身为一个画家,就必须反映老百姓的苦难生活,自己有责任向外报道这些东西。”

黄胄先生的技法语言,“20世纪50年代后受门采尔影响”。1956年10月7日,19世纪德国画家门采尔200件素描原作曾在北京展出展览,在北京展出,11月17日移展上海。观看、研究阿门采尔原作,对黄胄有重大影响,他既因借鉴了门采尔而与众不同,也因学习了门采尔而与当时的“学院素描”在源流上有了融通前提。门采尔是世界著名的素描大师,是德国19世纪成就最大的画家,也是欧洲最著名的历史画家,风俗画家,他的造型手法与阿尔布雷希特·丢勒(Albrecht Dürer, 1471~1528)、小汉斯·荷尔拜因(1497~1543)的造型手法一脉相承,通过线表现结构、解剖、透视,黄胄先生将其手法转换为适合水墨画创作的速写用线,这使得黄胄的作品,写意、洒脱,但造型结实,与“科学造型”并不违和,能画大体量的作品。这就使得黄胄在速写写生时即是在创作,在创作中又有速写写生作为依据,二者互为陶淬,共同使黄胄的创作达于中国画笔墨语言的至美之境。

之所以能够如此,终究还是因为黄胄跟随赵望云学习,掌握了传统“神传法”的本质,赵望云的“神传法”,近似沈宗骞的理论,沈宗骞在论人物画时,提出了在“瞬间永恒”之形中展现“全真”之神的方法:“观人之神如飞鸟之过目,其去愈速,其神愈全。”而黄胄跟韩乐然、司徒乔学习,掌握到西方的科学写实手法,使得他虽接受门采尔,不仅能上溯丢勒、柯尔拜因的体系,还能使之纳入到自己认同的造型手法或曰图像语言表

达手段。黄胄自己认同的造型手法或曰图像语言表达手段,奠基于赵望云的传统传神手法。所以黄胄的影响,不仅仅在京派、浙派、长安派、岭南派,都受其影响,他的“速写写生——水墨创作”中内在支撑的“神传法”,是近百年我国学院教学所重视的科学造型所或缺的。黄胄对艺术语言手法,确有高层次体认,他之所以能够深刻影响两、三代人,并在今后还会影响深远,便是因为他既有学院科学造型,又有传统传神,并且他是在“中体新用”这一层次会通中西,为己所用的。

邓拓曾著文评论黄胄先生的艺术,有著名的三新之说:人物新,意境新,技法新。20世纪80年代后,黄胄在这“三新”基础上,对传统有了更加深入而深刻的认识和思考,每日清晨,都要临摹日课,他曾有一方“黄胄晨课”印,专门加盖在自己临摹的作品上。在这个意义上,黄胄先生的“中体新用”,是经过几番“原始返终”逐级攀登上艺术高峰的。所以,著名艺术史家、学者郎绍君先生论及黄胄的价值与意义时曾说:“他用自己的作品表现出画家的天才与勤奋,同时也回答了当时美术界许许多多说不清道不明的理论问题。”卢沉先生论及黄胄的影响时也说:“黄胄出来后,大家都很兴奋,原来中国画还可以这么画,松了一口气。”

行文至此,还应当补充说明的是:已故美术史家邹跃进先生曾说,19世纪末20世纪初中国人到西方学习西方的现代性艺术,是一个“再识东方”的过程,这主要是说印象派之后的西方艺术家曾向东方艺术学习走向现代性,而中国的艺术家通过学习西方的现代性艺术而更加清晰地认识了中国艺术的本质。事实上,20世纪二三十年代,革命美术家主要是通过西方现代艺术中不掩饰个性真诚和强烈表达自我的艺术,来揭露社会黑暗和人生苦难。韩乐然被称为“东方毕加索”,司徒乔的《放下你的鞭子》的技法语言与后来受巡回画派影响形成的“主题先行”的“以故事情节”或“以戏剧情节”服务意识形态的手法是迥然不同的。从黄胄先生的黄泛区写生的图像里,我们很容易看到梵·高、高庚、塞尚,甚至,毕加索的影子,现代主义的个性、直觉、真情与自由,对黄胄是有正面影响的。

当然,这种影响,也绝对不能断章取义来阐释和理解。我们必须看到:黄胄先生对传统研究和认识是有自己辩证的观点和特殊的方法论的。在一幅作品的题跋上,黄胄先生曾写道:“前人之法不可不知,不

可不用,不可不通,但不可生搬硬套”。值得注意的是,这样的观点,是黄胄先生在邓拓先生所说的“三新”之说,即“人物新,意境新,技法新”的前提下而言之,不能割裂开本文意义上的上述的“新文化”语境及上述的20世纪中晚期那特定的政治语境、文化语境来分析、研究、辨析和理解与把握,也不能离开他的“中体新用”这一方法论来研究、辨析、分析和把握与理解。

总之,黄胄先生绘画艺术,无论是笔墨语言,主题表达,还是文化思想意蕴,乃至,他所使用的上述的“中体新用”式的方法论,都是经过“二次换元”或“多次换元”形成与完善的,他的立足中国文化本位,放眼世界,让艺术回到艺术,让图像回到图像,这是一块大块文章,有待继续深入研究。

参考文献

- [1] 曹庆晖. 黄胄艺术研讨会综述[J]. 美术, 1998(09).
- [2] 陈焱. 晚清以来百年王船山哲学与思想研究述评[J]. 船山学刊, 2012(04).
- [3] 崔晓东. 黄胄对水墨人物画发展的贡献[N]. 光明日报, 2006-8.
- [4] 对外文化联络局. 门采尔素描大师画作展览[M]. 北京: 对外文化联络局, 1956.
- [5] 江涌. 试析清末的“预备立宪”[J]. 船山学刊, 1997(01).
- [6] 李开荣. 黄胄文人画观探析[J]. 新疆艺术学院学报, 2008(01).
- [7] 李松. 黄胄[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2003.
- [8] 王明明. 大美寻源[M]. 北京: 文化艺术出版社, 2010.
- [9] 俞剑华. 中国古代画论类编[M]. 北京: 人民美术出版社, 2004.
- [10] 张晓红. 直面生活——对黄胄绘画艺术的思考[J]. 美术大观, 2014(02).
- [11] 张雁. 直面血泪人生[M]. 石家庄: 河北教育出版社, 2012.
- [12] 郑闻慧. 被尘封的记忆——追忆黄胄在西沙群岛写生的前前后后[J]. 炎黄艺术, 2012(第二辑).
- [13] 郑闻慧. 黄胄谈艺术[M]. 北京: 中国青年出版社, 2009.
- [14] 卓兰花. 碧海西沙翰墨情——专访艺术大师黄胄夫人郑闻慧女士[J]. 炎黄艺术, 2012(第二辑).