

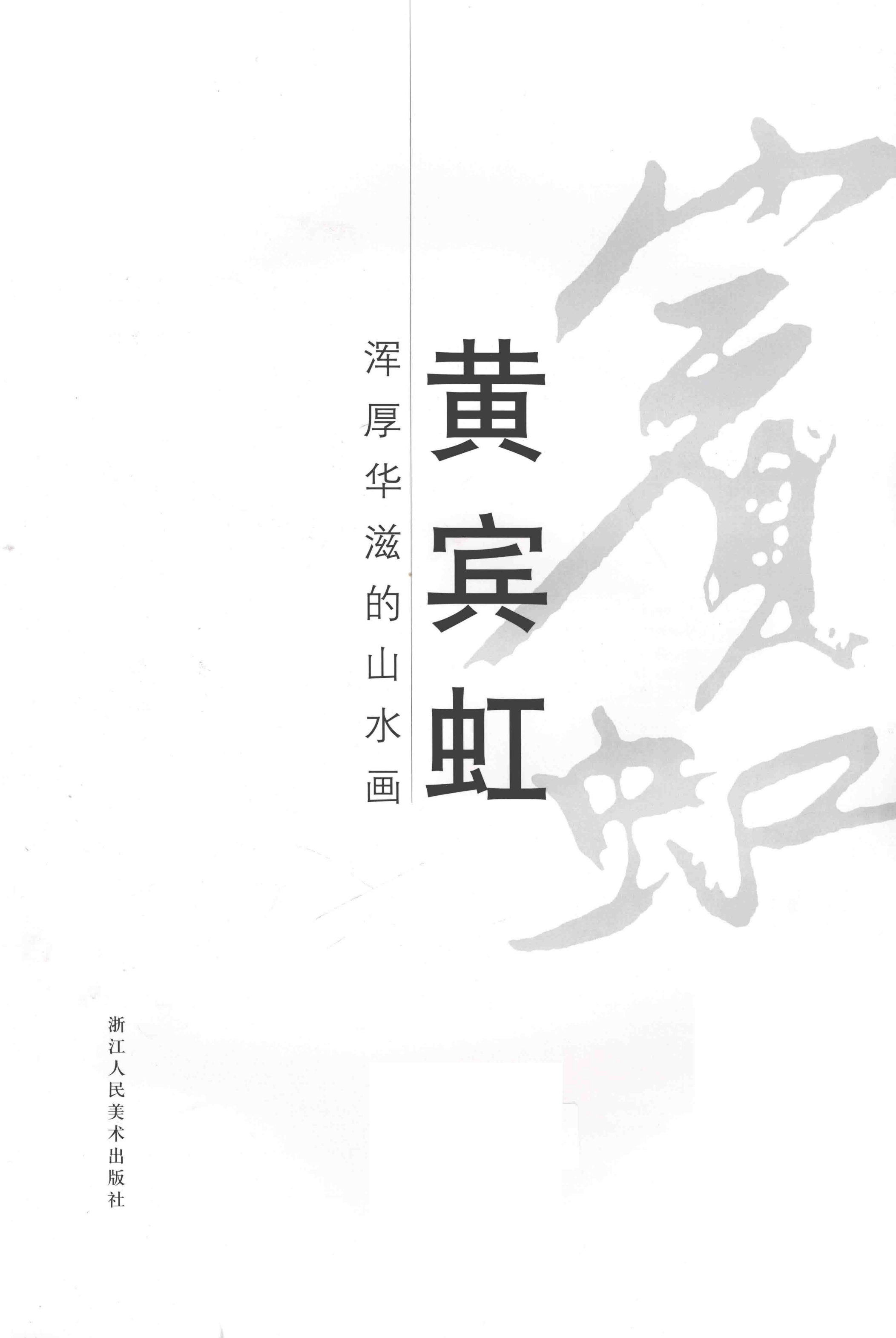
黄宾虹



浑厚华滋的
山水画



浙江人民美术出版社



黄宾虹

浑厚华滋的山水画

浙江人民美术出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

黄宾虹浑厚华滋的山水画 / 黄宾虹画集编委会编
— 杭州 : 浙江人民美术出版社, 2013. 6
ISBN 978-7-5340-3496-1
I. ①黄… II. ①黄… III. ①山水画—作品集—中国—现代 IV. ①J222. 7

中国版本图书馆CIP数据核字 (2013) 第096873号

责任编辑: 杨海平
撰 文: 骆坚群
装帧设计: 龚旭萍
责任校对: 黄 静
责任印制: 陈柏荣

鸣 谢: 韩亚明 吴大红 许 旭
郑涛涛 冯燕华 王诗婕
黄秋桃 姚依群

黄宾虹·浑厚华滋的山水画

出版发行 浙江人民美术出版社
(杭州市体育场路347号 <http://mss.zjcb.com>)
经 销 全国各地新华书店
制版印刷 浙江海虹彩色印务有限公司
版 次 2013年6月第1版·第1次印刷
开 本 889mm × 1194mm 1/8
印 张 22.5
印 数 0,001-1,200
书 号 ISBN 978-7-5340-3496-1
定 价 290.00元

如有印装质量问题, 影响阅读, 请与承印厂联系调换。

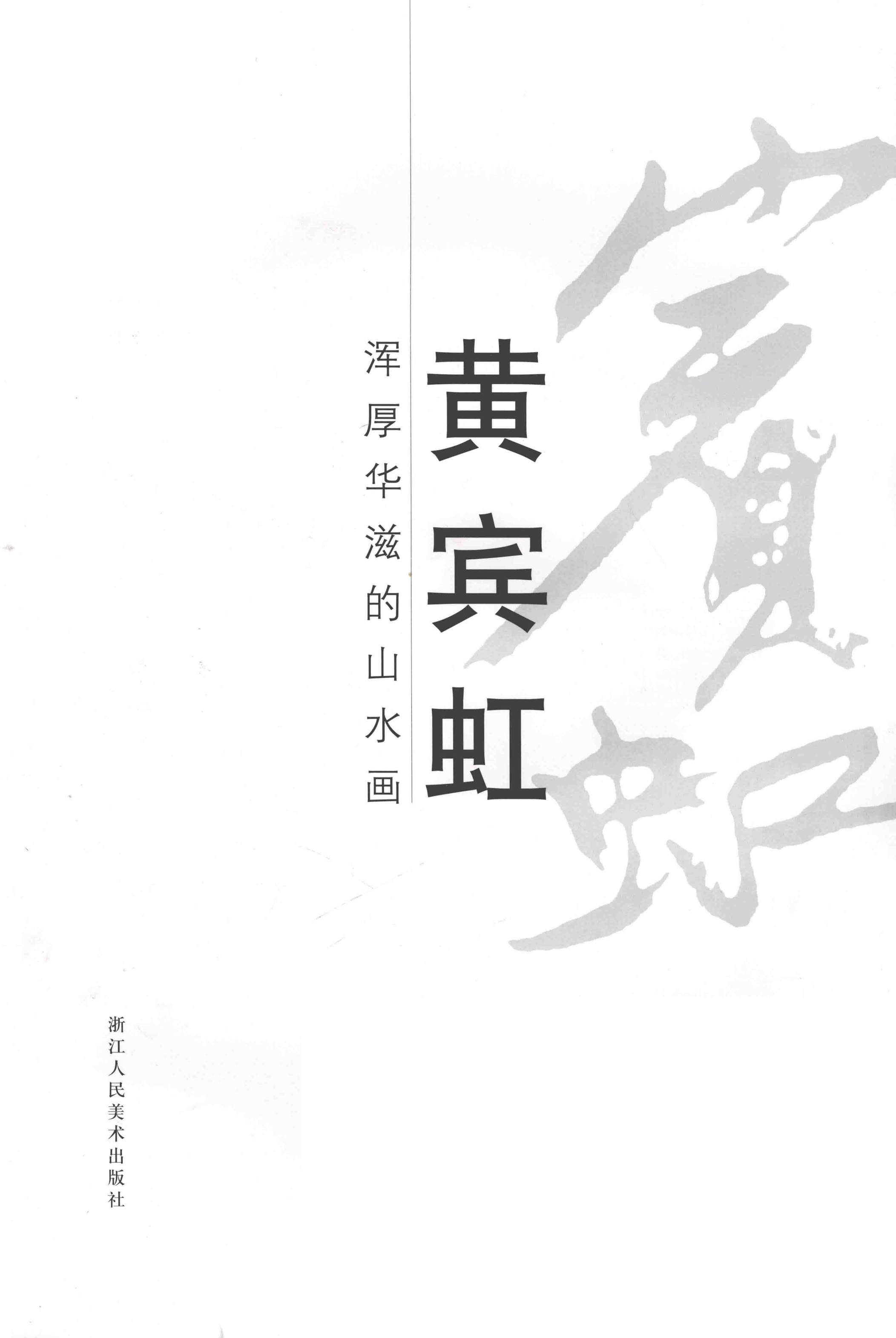
目 录

8	在古典与现代关捩处	45	临赵令穰、关仝画稿
	黄宾虹早期山水作品	46	临赵孟頫画稿
19	拟龚贤山水图册	46	临巨然、高克恭画稿
20	拟古人山水图册之一	47	临董源画稿
20	拟古人山水图册之二	47	临范宽画稿
21	拟古人山水图册之三	47	临王维、荆浩画稿
21	拟古人山水图册之四	47	临黄公望画稿
22	拟古人山水图册之五	48	临黄公望、马远画稿
22	拟古人山水图册之六	48	临李唐画稿
23	仿宋人画意图轴	48	临郭熙画稿
24	临倪瓚山水图轴	50	临米芾画稿之一
25	林亭孤坐图轴	50	临米芾画稿之二
26	溪山亭树图轴	51	临范宽画稿
27	丹崖翠壁图轴	51	临李成画稿
28	江上雨霁图轴	51	临倪瓚画稿
29	古木幽岸图轴	52	临马远画稿之一
30	曲径云峰图轴	52	临马远画稿之二
32	轻舟夜色图轴	54	黄山写生画稿之一
32	歙县渔梁图册	54	黄山写生画稿之二
34	设色山水屏之一	54	黄山写生画稿之三
35	设色山水屏之二	54	黄山写生画稿之四
36	设色山水屏之三	55	黄山写生画稿之一
37	设色山水屏之四	56	黄山松写生画稿之一
38	山疏水浅图轴	56	黄山松写生画稿之二
39	拟宋人画意图轴	56	黄山松写生画稿之三
40	松阴听泉图轴	56	黄山松写生画稿之四
42	登高望远图轴	58	黟峰写生画稿
	黄宾虹中期山水作品	59	江郎山写生画稿
45	临王维画稿	60	武夷写生画稿之一
		62	武夷写生画稿之二
		64	武夷写生画稿之三

64	武夷写生画稿之四	81	设色山水图册之六
64	武夷写生画稿之五	82	丛林折瀑图轴
64	武夷写生画稿之六	84	深山烟岚图轴
65	武夷写生画稿之七	85	松山静坐图轴
65	武夷写生画稿之八	86	古寺松云图轴
66	武夷写生画稿之九	87	设色山水图轴
66	武夷写生画稿之十	88	湘水秋山图轴
66	武夷写生画稿之十一	90	浙东纪游图轴
66	武夷写生画稿之十二	91	设色山水图轴
67	武夷写生画稿之十三	92	金华万罗山居图轴
67	武夷写生画稿之十四	93	设色山水图册
68	桂林写生画稿	94	山居车水图轴
70	香港九龙写生画稿之一	96	设色山水图轴
70	香港九龙写生画稿之二	98	峨山风景图轴
70	香港九龙写生画稿之三	100	雁荡三折瀑图轴
70	香港九龙写生画稿之四	101	拟宋人江山无尽图轴
72	临安写生画稿之一	102	设色山水图册
72	临安写生画稿之二	104	设色山水图册之一
72	临安写生画稿之三	104	设色山水册图之二
74	南海写生画稿之一	105	设色山水图册之三
74	南海写生画稿之二	105	设色山水图册之四
76	四川写生画稿之一	106	设色山水图轴
76	四川写生画稿之二		
77	设色山水图册		黄宾虹晚期山水作品
78	奔泉图轴	109	栖霞晓望图轴
79	设色山水图册之一	110	深山古寺图轴
79	设色山水图册之二	112	设色山水图轴
80	设色山水图册之三	114	水墨山水图轴
80	设色山水图册之四	115	烟靄空濛图轴
81	设色山水图册之五	116	设色山水图轴

117	设色山水图轴
118	设色山水图轴
119	设色山水图轴（背面画）
120	设色山水图横幅
122	设色山水图册
123	设色山水图册
124	设色山水图册之一
126	设色山水图册之二
127	设色山水图轴
128	设色山水图轴
130	设色山水图轴
132	设色山水图横幅
134	设色山水图轴
135	玉泉纪游图轴
136	用范宽法山水图轴
137	设色山水图轴
138	水墨山水图轴
139	水墨山水图轴
140	设色山水图轴
141	焦墨山水图轴
142	设色山水图轴
144	水墨山水图横幅
146	蜀中山水图轴
147	雨景山水图轴
148	拟巨然山水图轴
150	湖山初霁图轴
151	溪桥烟雨图轴
152	溪桥烟霭图轴
154	水墨山水图横幅
154	水墨山水图横幅

156	设色山水图轴
157	水墨山水图轴
158	雁荡诸峰图轴
159	桃花溪图轴
160	拟元人简笔山水图轴
161	拟程邃山水图轴
162	夜山图轴
163	设色山水图轴
164	设色山水图轴
165	设色山水图册之一
165	设色山水图册之二
166	设色山水图册之三
166	设色山水图册之四
167	设色山水图册之五
168	设色山水图册之六
168	设色山水图册之七
169	设色山水图册之八
169	设色山水图册之九
170	设色山水图册之十
170	设色山水图册之十一
171	设色山水图册之十二
171	设色山水图册之十三
172	设色山水图册之十四
174	设色山水图册之十五
175	设色山水图册之十六
176	行松盘岭图轴



黄宾虹

浑厚华滋的山水画

浙江人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

黄宾虹浑厚华滋的山水画 / 黄宾虹画集编委会编
— 杭州 : 浙江人民美术出版社, 2013. 6
ISBN 978-7-5340-3496-1

I. ①黄… II. ①黄… III. ①山水画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆CIP数据核字(2013)第096873号

责任编辑: 杨海平
撰 文: 骆坚群
装帧设计: 龚旭萍
责任校对: 黄 静
责任印制: 陈柏荣

鸣 谢: 韩亚明 吴大红 许 旭
郑涛涛 冯燕华 王诗婕
黄秋桃 姚依群

黄宾虹·浑厚华滋的山水画

出版发行 浙江人民美术出版社
(杭州市体育场路347号 <http://mss.zjcb.com>)
经 销 全国各地新华书店
制版印刷 浙江海虹彩色印务有限公司
版 次 2013年6月第1版·第1次印刷
开 本 889mm×1194mm 1/8
印 张 22.5
印 数 0,001-1,200
书 号 ISBN 978-7-5340-3496-1
定 价 290.00元

如有印装质量问题,影响阅读,请与承印厂联系调换。

目 录

8	在古典与现代关联处	45	临赵令穰、关仝画稿
	黄宾虹早期山水作品	46	临赵孟頫画稿
19	拟龚贤山水图册	46	临巨然、高克恭画稿
20	拟古人山水图册之一	47	临董源画稿
20	拟古人山水图册之二	47	临范宽画稿
21	拟古人山水图册之三	47	临王维、荆浩画稿
21	拟古人山水图册之四	47	临黄公望画稿
22	拟古人山水图册之五	48	临黄公望、马远画稿
22	拟古人山水图册之六	48	临李唐画稿
23	仿宋人画意图轴	48	临郭熙画稿
24	临倪瓒山水图轴	50	临米芾画稿之一
25	林亭孤坐图轴	50	临米芾画稿之二
26	溪山亭树图轴	51	临范宽画稿
27	丹崖翠壁图轴	51	临李成画稿
28	江上雨霁图轴	51	临倪瓒画稿
29	古木幽岸图轴	52	临马远画稿之一
30	曲径云峰图轴	52	临马远画稿之二
32	轻舟夜色图轴	54	黄山写生画稿之一
32	歙县渔梁图册	54	黄山写生画稿之二
34	设色山水屏之一	54	黄山写生画稿之三
35	设色山水屏之二	54	黄山写生画稿之四
36	设色山水屏之三	55	黄山写生画稿之一
37	设色山水屏之四	56	黄山松写生画稿之一
38	山疏水浅图轴	56	黄山松写生画稿之二
39	拟宋人画意图轴	56	黄山松写生画稿之三
40	松阴听泉图轴	56	黄山松写生画稿之四
42	登高望远图轴	58	黟峰写生画稿
	黄宾虹中期山水作品	59	江郎山写生画稿
45	临王维画稿	60	武夷写生画稿之一
		62	武夷写生画稿之二
		64	武夷写生画稿之三

64	武夷写生画稿之四	81	设色山水图册之六
64	武夷写生画稿之五	82	丛林折瀑图轴
64	武夷写生画稿之六	84	深山烟岚图轴
65	武夷写生画稿之七	85	松山静坐图轴
65	武夷写生画稿之八	86	古寺松云图轴
66	武夷写生画稿之九	87	设色山水图轴
66	武夷写生画稿之十	88	湘水秋山图轴
66	武夷写生画稿之十一	90	浙东纪游图轴
66	武夷写生画稿之十二	91	设色山水图轴
67	武夷写生画稿之十三	92	金华万罗山居图轴
67	武夷写生画稿之十四	93	设色山水图册
68	桂林写生画稿	94	山居车水图轴
70	香港九龙写生画稿之一	96	设色山水图轴
70	香港九龙写生画稿之二	98	峨山风景图轴
70	香港九龙写生画稿之三	100	雁荡三折瀑图轴
70	香港九龙写生画稿之四	101	拟宋人江山无尽图轴
72	临安写生画稿之一	102	设色山水图册
72	临安写生画稿之二	104	设色山水图册之一
72	临安写生画稿之三	104	设色山水册图之二
74	南海写生画稿之一	105	设色山水图册之三
74	南海写生画稿之二	105	设色山水图册之四
76	四川写生画稿之一	106	设色山水图轴
76	四川写生画稿之二		
77	设色山水图册		黄宾虹晚期山水作品
78	奔泉图轴	109	栖霞晓望图轴
79	设色山水图册之一	110	深山古寺图轴
79	设色山水图册之二	112	设色山水图轴
80	设色山水图册之三	114	水墨山水图轴
80	设色山水图册之四	115	烟靄空濛图轴
81	设色山水图册之五	116	设色山水图轴

117	设色山水图轴
118	设色山水图轴
119	设色山水图轴（背面画）
120	设色山水图横幅
122	设色山水图册
123	设色山水图册
124	设色山水图册之一
126	设色山水图册之二
127	设色山水图轴
128	设色山水图轴
130	设色山水图轴
132	设色山水图横幅
134	设色山水图轴
135	玉泉纪游图轴
136	用范宽法山水图轴
137	设色山水图轴
138	水墨山水图轴
139	水墨山水图轴
140	设色山水图轴
141	焦墨山水图轴
142	设色山水图轴
144	水墨山水图横幅
146	蜀中山水图轴
147	雨景山水图轴
148	拟巨然山水图轴
150	湖山初霁图轴
151	溪桥烟雨图轴
152	溪桥烟霭图轴
154	水墨山水图横幅
154	水墨山水图横幅

156	设色山水图轴
157	水墨山水图轴
158	雁荡诸峰图轴
159	桃花溪图轴
160	拟元人简笔山水图轴
161	拟程邃山水图轴
162	夜山图轴
163	设色山水图轴
164	设色山水图轴
165	设色山水图册之一
165	设色山水图册之二
166	设色山水图册之三
166	设色山水图册之四
167	设色山水图册之五
168	设色山水图册之六
168	设色山水图册之七
169	设色山水图册之八
169	设色山水图册之九
170	设色山水图册之十
170	设色山水图册之十一
171	设色山水图册之十二
171	设色山水图册之十三
172	设色山水图册之十四
174	设色山水图册之十五
175	设色山水图册之十六
176	行松盘岭图轴

在古典与现代关捩处

——黄宾虹的变法方略

骆坚群

1948年初秋，已八十五岁的黄宾虹从北京南返杭州任教国立艺专，寓居西湖北岸栖霞岭。半年后，在给香港旧友张谷维的信中写道：“朝夕看湖山清气，思有变易。”此后七年即生命的最后一程，被后世论者称为终成大器的“衰年变法”期，而黄宾虹自己所期许的是“五十年后有知者”。或者，我们正可以从“变易”尤其“变法”这个原本是近代史的核心话题作为入口，来寻绎黄宾虹“大器”之由来又何以晚成的原因。

近代史的“变法”思潮以及所引发的社会改良乃至革命的风潮，皆因遭遇“三千年未有之大变局”。“三千年未有之大变局”，是时任直隶总督兼北洋大臣的李鸿章在朝廷力争船舰建造经费时对时局危重的一个判断词。其时，已经历两次外辱即两次鸦片战争，而所谓的内乱“太平天国”也硝烟方息，天朝帝国元气大伤，苟延残喘。黄宾虹即生于太平天国“天京失守”的第二年：1865年。生逢乱世，这就是黄宾虹的生存现实，只是距1884年的中法战争及1895年的中日海战即再一波的更沉重的外侮之间，倒有一个二三十年的相对平和期。期间，朝廷内外有不少“士夫学人”在思考因应之道，勉力图存，即如李鸿章发起的“洋务运动”，开启现代军用、民用工业。但西方列强包括东邻日本仍步步紧逼，而腐朽皇朝也已扶将不起。因此“乱世”的结局已非改朝换代而已，所谓“三千年未有之大变局”将动摇的是皇权体制的根本，且是在一个“突然变大”的“凶悍”的世界面前。当然，惨烈的“变局”中也正酝酿着“变法”以图“强国保种”的汹涌暗潮。青年黄宾虹的整个成长期切身体验着的就是这一乱世中的“变局”。今人皆知“衰年变法”的画家黄宾虹，在他人生的前半段，在无可脱逃的“变局”中，竟也渐次卷入“变法图存”的潜流之中。

原本有“广达布总号行，屋宇数十间”的徽商家庭，因“洋货”的大量输入侵蚀本土工商业而趋于败落，年二十四岁的黄宾虹领父命往江淮求学觅职，期望再开生路，前后历十年。虽未能就此安身立命，但视野见识大开，亲见民生凋敝、官场腐败，同时也感染到民间尤其知识界如各地书院里弥漫着的质疑诘问乃至批判、变革的气氛，接触到新的思想资源、新的思路阐发，如从“师夷长技以制夷”即工具技术性地向西方学习到西方政体如“君主立宪”的引入介绍；“今文经”、“古文经”之争以申“微言大义”也是一种对传统政体的辩证与生发；更有以“反清排满”为号召直指朝廷的革命力量也在聚集。江淮十年，是黄宾虹的平生第一次游历，担当意识在青年黄宾虹的内心滋长起来。1892年，“及年三十弃举业”，自行了断的是文人学子在数千年未变之旧体制下的仕途旧梦。

1884至1895年十年间，中法、中日战事爆发，国族危机更深一步。康有为、梁启超发动千余举人“公车上书”，吁请“变法维新”。黄宾虹闻讯即致函康、梁以表声援。同年请朋友箫辰介绍与谭嗣同约见在安徽贵池。席间，把酒剧谈时势，有“不变法无以利天下”这样的激烈言辞。仅三年后，“戊戌变法”失败，谭嗣同人头落地，据说黄宾虹大哭一场，写下挽联：千年嵩里颂，不愧道中人。此“道中人”的使命已是推翻皇权道统，而此际的黄宾虹也已将自己归入到这性命难保的“道中”，“变法”意识已深植内心。

“戊戌变法”的血腥未散，1900年“庚子”年又变乱迭起，民情更加动荡不安，黄宾虹结束十年游历返回歙县故里，想要踏踏实实作用于社会。时乡里人馁田荒，民众生活几近破产，黄宾虹以一乡绅的身份应县衙委托，掌管起族中上千亩“义田”。除疏浚水利、垦殖荒田外，主持乡村学童教育及乡民“团练”，期望振拔民间力量，以备变乱来袭。尽匹夫之责，这在当时的乡绅中是较为普遍的共识，只是世事剧变，重整田园的梦想也难以继。1904年，由朋友推荐，参与襄办从“革命策源地”湖南迁来芜湖的“安徽公学”，同人多是主张激进的先锋人物，如陈独秀、柏文蔚、陈去病等。次年，如火种爆裂，黄宾虹与同乡翰林公许承尧等在歙县县城创办新式学校“新安中学堂”，骨干教师大都从“安徽公学”延聘，同时以晚明学人黄宗羲的“非君论”（“天下之大害，君而已”）为思想武器，组织秘密社团“黄社”。仅此一地的情势可知，最终导致清廷包括整个封建体制轰然崩塌的“辛亥”之变已近白热，而黄宾虹也已深陷其中。1907年，被人秘控“革党”、“私铸”（即为同盟会筹办经费，私铸钱币），虽事未详考，但蛛丝马迹，风声鹤唳，终出奔上海却是事实。这是黄宾虹生命的重要转折。两年后，他已活跃在上海的报界、出版界。

这一转折的重要性在于，黄宾虹由一个研读经史诗文的“廩贡生”，一个具近代变革意识的“乡绅”，已渐次转变为近代知识分子。其外在的标志，是学术社团如国学保存会、南社的中坚成员，是新式教育机构如留美预备学校、上海艺专等艺术院校教师，是新闻出版人如神州国光社、真相画报主编、撰稿人，神州日报主笔等；内在标志则是具民族、民主意识，有独立思考，有自己的学术主张。再一个重要转折是，辛亥革命后，即在封建体制终至消亡之后，如何选择、保存文化传统，即如何从文化生存的角度“强国保种”，成了包括黄宾虹在内的刚从旧体制内走出来的，尤其是亲身参与摧毁旧体制的知识分子的焦虑和当务之急。所以，在黄宾虹刚到上海的五六年里，“保存国粹”、“神州国光”是知识界里最响亮的口号，创办公共刊物研究“国故”有一个相当大的阵营。黄宾虹参与其中，从文化保存、精神重建的角度，开始了新一轮的“变法”思考和探索。

1907年黄宾虹到上海时已四十四岁，此后的二十年间，即使到了六旬之年，我们今天称之为画家的黄宾虹无论功力还是画风，都在传统旧规中波澜不起。这二三十年间的“变法”之功主要在艺术史，即包括书画史、金石学甚至民间艺术、传统手工艺的研究。从这期间的著述及教学演讲中，我们一方面可以看到“保存国粹”与其后“新文化运动”两波思潮的碰撞，也可以看到在黄宾

虹的思考与坚持中，仍然带进了我们今天称为近代史的浓厚色彩，或正是因为他已经历并接受了“变法”以图存这样的思路，我们可以撷取他的四个画学理念，略作铺陈。

一是“东周民学”论。黄宾虹早年用功最深的还是金石学，初到上海，最被学界推崇的是战国古玺的识读。但不同于一般金石家、文字学家的是，黄宾虹从六国古玺的研究中拈出了一个“民学”的概念：“春秋战国时代，贵族封建政治和为他们制定的礼乐崩坏，诸子百家著书立说，竞相辩难，遂有了各自的学说，蔚为大观。自后文艺勃兴，学问便不为贵族独有。师儒们传道设教，平民乃有自由学习和自由发挥言论的机会。这种精神，便是民学的精神。其结果遂造成中国文化史上最光辉灿烂的一页。”虽说是对上古史的阐释，其真意在于对近代社会发展的理解和期待。显然黄宾虹已从“变法维新”到“保存国粹”继而见识到了世界的民主潮流，所以他的见解高远而明快。

二是“道、咸文艺复兴”论。与“东周民学”脉络相通。上古三代至秦汉的金石碑版，原是历史文献的载体，宋人发见整理而为“金石学”；元明之际生发出“篆刻”艺术，同时生发出“金石味”，渗透到书法、绘画的风格形成中；至晚清道光、咸丰年间，金石学太盛，除学术积累的原因外，再次出现更甚于“东周”的“礼乐崩坏”危机也是原因。在黄宾虹看来，与春秋战国百家学说自由发挥而文艺勃兴相类，“道、咸文艺复兴”也是一种历史机遇或者说历史必然。

三是“宋元正轨”论。当时占据画坛的是两支消长中的力量：“四王”末流与锋头正健的“海派”。“海派”的画史渊源是扬州画派与“金石风”，只是近代城市社会所要求它的“商业化”、“市俗化”倾向，消蚀着“金石风”的品格，况且“海派”的主要成就在花卉、人物画。以黄宾虹“文艺复兴”之眼光与抱负，于画史渊源当然是返身上追五代、宋、元，且重点是山水。他的观点之一：“五代及宋，荆、关、董、巨，始备六法，斯入正轨。”是谓画史及宋，成熟精能，是中国画学之经典范式；观点之二：“苏米崛起，书法入画，为士夫画，始有雅格。”是所谓“开元人尚意之宋画”，打开的是画史“变法”的诸多可能。宋、元的画史承接关系俨然成了经典与“变法”可能之间的典型关系。

第四是“启、禛明贤”论。与“宋元正轨”论也是脉络相通的。晚明董其昌以“南北宗”论对宋元画史再作阐释，引领画史又一轮的“一变”。而明末即天启、崇祯年间的动荡局势也进一步推动变革思潮，学术与艺术的“变法”路径趋于活跃。黄宾虹的“启、禛明贤”论正是对这种由“变局”而来的“变法”理路的关注、思考与选择。他的选择是在“变局”中持守独立精神和创造意识的“隐逸”画家群如新安画派，而不是紧随董其昌之后的“四王”。

如果我们把黄宾虹的艺术史研究看作是他将致力于山水画“变法”的变法方略之首义的话，那么，师法自然、验证古法是他变法方略的第二个准备。1934年，他在重题一幅自己“弱冠”即二十岁时的画作中述及：“余临宋元名画三十余年，始拟遍游山水以参其趣。”也正是在六十岁前后，因各地院校及朋友、弟子的讲学邀请，黄宾虹开始了平生第二次可称之为壮游的十年：从1928年赴广西讲学开始，走过广东、香港、四川、雁荡，直到1937年远赴北平，其间数上黄山。其实，游历写生，也在他第一个十年远游的题中之义，只是以中国画的特征，师造化的进程是与师古人的进程相与俱进的。机缘之可贵在于，第二个十年远游已是带着“课题”，带着渐已成熟的思考，即“如何沿袭宋元正轨”，又如何用笔墨即作品阐释宋元。当时画坛，北方有金城、溥儒、于非闇也在规模宋人的青绿设色和工致写意；南方有吴湖帆、冯超然等由“四王”一路上追宋元；张大千、贺天健则由明末野逸如石涛上追宋人。黄宾虹亦由明人为径而意追宋人，其独到处或者说更多用功处在亲炙自然，以身心沉浸于自然的深度及验证古法时的独特见解。

与在书斋中梳理画史渊源脉络求得画史规律的理性不同，所谓亲炙自然以自然为师是感性的，是以画家的当行本色来将古人的成法化解为感性的体验与心得。1933年居游四川时，即有诗写其心得：“嘉陵山水江上游，一日之迹吴装收。烟峦浮动态磐礴，图画挽住千林秋。秋寒瑟瑟窗牖入，唐人缣楮无真迹。我从何处得粉本，雨淋墙头月移壁。”古人手迹如吉光片羽本来无多，况古人的“烟峦浮动”亦自“解衣盘礴”中来，黄宾虹从自然索取“粉本”需要自己的“解衣盘礴”体验，其途径和方法竟在“雨淋墙头月移壁”。然而并不单纯是具体可感的雨中山水和夜色中的山水，因为黄宾虹总以为“北宋人画，望之如行夜山”，而“米芾变化董源的云中山顶为雨中山水”。将自然景象之夜山雨山与古人画风画法两相比照，以这样的视角和方式解读画史，或许绝无仅有；且画史上专意于表现夜山、雨山的画家并不多，但黄宾虹确热衷于这一题材，终以其夜山、雨山图为其特色。我们不免设想，这或许正是他逼近宋元人而又从宋元脱略而出的一条特殊的途径。

“雨淋墙头”与“月移壁”也是黄宾虹写生游历中的难忘经历，我们先来感性地认识一下“月移壁”即有关“宋画如夜山”的论述以及他自己游观夜山的经历和夜山图。

首先，黄宾虹持这样一种画史看法：“北宋画师唐人渲染法，而以劲悍之笔出之，不废矩矱，望之如行夜山，明暗向背，及远观之，与唐画之细笔无异，变而愈化知所本也。”是谓宋人以劲悍之笔变化唐人渲染法，故宋画深厚质实如夜山。又：“宋人画积千百遍，层叠深厚，虚实兼行，故能浑厚华滋，而无剑拔弩张之习。”具体而言，“北宋人画如夜山图，是阴面山法”，所谓“阴面山法”就是“皴满后分阴阳”，也即“积千百遍，层叠深厚”，宜写雄峙质实，能浑厚华滋。这就是宋人不同于唐人，唐人初试水墨尚浇薄；也不同于元人，元人“多画阳面山”，旨在萧疏淡远，是又一种境界。黄宾虹从画史得出的方法论是：必先从浑厚质

实入手，能质实方能致淡远，质实而后的幽淡，隽永悠远，所以致力于宋人法至关首要。

“尝于深宵人静，启户独立领其趣。”

1931年，黄宾虹游雁荡山，在山中灵岩寺借宿旬余，常于夜幕四合时携纸笔往山中去，归来时已有摸索中勾写的画稿；及天微明，起身再往高处攀援，为看晨曦中众山如何渐次显豁。曾对人描述这一经历时说：“山黑围铁城”，即四面群峰在夜幕下如“铁城”般森森然，然久对之后，或夜幕渐褪时，见群山起伏，犹如生龙活虎，或蹲踞或奔走跳跃，他说他“体会到了什么叫万壑奔腾”。图写“铁城森然”，须以笔线的质实刚性，而且积墨须深厚，此法宋人所擅；写“万壑奔腾”，则须笔线绵韧并运动起来见出力量和节奏，此即苏、米所倡之“书法用笔”，元人及“启、禛明贤”精绝此道。将宋元人画法还原为活泼的生命体验，师法自然可以如此地引人入胜。

“岩岫杳冥，一炬之光。如眼有点，通体皆虚。虚中有实，可悟此境。”

如何表现夜幕暗沉的天际与浑凝如睡的山体间的微妙关系，也即如何既是“层叠深厚”又是“通体皆虚”，关键当是如何表现“凉如水”的夜色或月光。1933年居游四川的某夜，黄宾虹散步瞿塘江边，就手勾画江对岸的连绵峰峦。举头清空，步移月移，他惊奇地发现，峰尖轮廓线与天际交际处，光影关系变动不居，此即所谓的“月移壁”，一如杜甫诗句“石上藤萝月”。重要的是，在这迷离朦胧之美与画诀“虚中实、实中虚”之间，黄宾虹找到了虚实表现的依据和方法。我们今天看黄宾虹所画夜山图或所谓的阴面山图，如钗股般的轮廓勾勒与坡麓间明灭隐绰的虚白，所表现出来的空间与光影关系，即便宋元人，也当击节以称。

再来看“青城坐雨”的经历与雨山图。

与夜山之浑凝静谧相异趣的是雨山的滂沱恣肆。“观其落笔风雨疾，笔所未到气已吞。”画雨山的魅力即在落笔迅疾、水墨淋漓而见元气蒸腾。在黄宾虹看来，这也是五代、北宋间的一脉传统：“米氏父子笔墨纯从董北苑来，唯不能袭其形貌，故成大家。北苑喜作云中山顶，米氏化为雨中山水，然大米雨景多钩云法，小米以墨渲染，积成滃郁之气，差有不同，可以想见古人不肯拘守矩矱，徒夸貌似为也。”原来黄宾虹的思路亦源自古人的“变法”方法论，真所谓“变而愈化知所本”。

若读黄宾虹山水纪游诗，差不多有大半写雨中，或欲雨，或雨后。烟岚迷蒙或大雨滂沱，都在他的诗里画中。也是在游雁荡时，有这样一段诗：“清游日日雨帘织，小步溪桥浅涨添。雾合黄昏窥豹隐，石横沉黑动虬潜。门前草色泥冲屐，枕上泉声挂溜檐。归拟云山米漫仕，好分淹润到笔尖。”与画夜山、阴面山相较，雨山的营造需要更多“水墨淋漓障犹湿”的功夫。浓、淡墨互破以及泼墨、渍墨诸法，皆是笔力与掌控水的能力的考验；而用笔尖点染以表现水气烟霾，也即“好分淹润到笔尖”，是黄宾虹最向往也是他晚年最得手的一个绝诣。“先生擅有淋漓笔，多少烟峦带雨收。”这是同游雁荡山的旅行家、摄影家蒋叔南《偕黄宾虹冒雨游二灵》中的诗句。可见夜山、雨山的画法探索是同时共进的。1933年居游四川时，还留下一个“青城坐雨”的典故：游青城山遇雨，路人皆夺路急避，唯黄宾虹继续前行并挑得一块岩石“坐雨观景”。归得旅舍，“蒙被酣眠打腹稿”，待披衣起，便有《青城烟雨图》成。也有诗记录了这一经历：“泼墨山前远近峰，米家难点万千重。青城坐雨乾坤大，入蜀方知画意浓。”为体验、生发古人“水墨淋漓”诸法，不惜在古稀之年一任大雨浇头，来寻证米家笔法“落茄点”与“雨点”即自然依据之间是怎样一种融通关系，从而激发出自然生命的创作激情——“画意浓”，也由此获得新的理法元素——米芾也未能尽知的“万千重”；当然，最有价值的是又一次深切难忘的生命体验——“乾坤大”，应该是黄宾虹最珍视的。

述此可知，黄宾虹居上海三十年的前二十年，埋头艺术史研究，探得本民族精神传统醇厚深远；后十年的游历写生，能知乾坤博大精微，其晚年的“大器”之成终有了扎实丰厚的根底。

在黄宾虹平生壮游历十年的过程中，还有两个重要事件：1929年参与教育部主办的首届全国美展、1934年著述《画法要旨》。

1907年黄宾虹初到上海，经邓实引荐参加“国学保存会”，其中对他特别有吸引力的是，会址有藏书楼设“美术室”，汇集每个入会者必捐的藏画供会员观摩研究。而“美术”一词的世界性、公共化以及范畴概括民间艺术及传统手工艺等，深获已有社会变革理念和经历的黄宾虹的认同。1911年后与邓实合编《美术丛书》，主编金石书画类报刊杂志，参与美术社团，执教美术院校，都是他热衷的事务。至1929年的全国美展，当是“新文化运动”在美术界的成果收获。而此时的黄宾虹在美术界已有很高声誉，被推为筹备委员。从首届美展，我们不仅能看到从“保存国粹”到“新文化运动”的消长互动中社会进步的进程，而黄宾虹在画展期间专门撰写的三种著述中，也让我们看到了他在画史研究和游历写生中的思考，是如何融入到这种艺术史的进步中的。其中《美展国画谈》简明扼要地叙述画史流变之渊源途径、今人“变法”之得失以及持守“正轨”者之孤诣执着；《画家品格之区异》略分文人画、名家画及“不分门户，学取众长的大家画”，或为画展品评提出依据；《虚与实》则从虚实、藏露、动静等哲理层面专述笔法中的平、留、圆、重四法。今人汇编的《黄宾虹文集》中，尚有一未知著年的文稿《笔法要旨》，在上述之四字法后再加一“变”字，或正是在《虚与实》一文后再作的思考。因为“虚与实”的本质即在“变”：无实而非虚，亦无虚而非实，即实中有虚、虚中有实，能辨此是真知“变”，而能“变”才是活的法。在这里，我们可发现黄宾虹的“变法”之思已真正进入了中国画中，且是从画史到画理、画法。

至1934年再发文《画法要旨》，合以上三文为一更完整成熟的思考。把这组历时六年的文论视为他在第二个变法准备期中的重要事件，是因为他在此文中提出了一个酝酿已久的“大家画者”的概念。简言之，他将画史以来各有优长的画家约分三类：娴诗文、明画理的文人画者，包括兼工籀篆通书法于画法的金石画家；术有专攻，传承有门派的名家画者；再就是“识见既高，品诣尤

至，深阐笔墨之奥，创造章法之真，兼文人、名家之画而有之的大家画者”；而所谓“大家画者”，能“参赞造化，推陈出新，力矫时流，救其偏毗，学古而不泥古，上下千年，纵横万里，一代之中，曾不数人”。可以看出，“大家画者”的思想，体现的是黄宾虹对画史传统整体把握的高度，更是在替时代呼唤“大家画者”，因为他很清楚，非“大家画者”不足以标新时代。同时，应该也是黄宾虹对自己的深思熟虑的激励和期待，而我们从中可看到的是他二十年后的变法实现在意义和价值上的高度，这年黄宾虹七十岁。

值得注意的是，在《虚与实》一文中，有论及“宋人皴法，即合勾勒、渲染而浑成之，刻画与模糊二者之弊皆可泯灭”；而在《美展国画谈》与《画法要旨》两文中又都有对“董其昌合古人勾勒、渲染二者囫圇而为兼皴带染法”的批评质疑，其关捩点是“骨格笔法稍稍就弱，而古法失坠，已非宋元名人之旧”。这种质疑带出的正是笔墨法正本清源的必要。《画法要旨》的后半部分，除将《虚与实》、《笔法要旨》已论述的五字笔法作更完备的阐释外，补浓、淡、破、积、泼、焦、宿七字墨法。至此，黄宾虹为“六法兼备的画史正轨”再次确认了笔墨法的本源性及正统性以及笔墨技法质量的规定与强调；它同时具有开放性，如笔法之“变”字，预留了各自阐发的可能；七字墨法以外继有“渍墨”、“亮墨”诸法提出，知笔与墨会，水、墨氤氲，将有更多可变之相。与“大家画者”相辅，阐明笔墨法的本源性质质量规定，是终成“大家画者”的底线和保证，舍笔墨何以谈“大家画”。可以设想的是，此时的黄宾虹已很清楚自己将成就什么，以及达成这种成就的路径是什么，就像旅人，方向明确了，路线图画好了，盘缠也在行囊中，他就出发了。

1935年，黄宾虹应聘为故宫鉴定所藏古画，前后历三年，大部时间工作地点在故宫设在上海、南京的分库中，其中1936年夏赴北平故宫本部，是他的第一次北游。宋代北方画家如荆浩、范宽等皆为黄宾虹景仰，曾经在他们的笔下北地山川风物，当然也是他神往之所在，故应邀赴北平国立艺专的教职，1937年4月再往北平。但数月后，七七事变，北平沦陷，抗战烽火起，道路梗阻而南归无计，不得已客居旧京竟又是一个十年。除坚持艺专与故宫古物陈列所国画研究室的教职外，蛰居陋巷，继续埋首于画史典籍及所藏古书画，还有经年积累的临古或写生的“三担画稿”，即所谓自己积攒起来的“盘缠”，摩挲推求，苦思“变法”之道。其时已过七旬的黄宾虹，山水画已有基本的风格面貌——由早期的淡宕清俊渐至绵密深厚，一如他这时期所最推崇的“士夫之画，浑厚华滋，秀润天成，展观之余，自有静穆之极扑人眉宇，能令睹者矜平躁释，意气全消”。但是，我们仍要将他在这十年中再次积存起来的画稿，看作是他为即将到来的“变法”所做的第三种准备。

在他八十多岁在北平时写给朋友的信中提到，早年的写生旅途中，因舟车匆促，他是用“钩古画法”，即一种简略的大都为单线的勾勒来记录所见古人画迹的方法，用来勾画眼中所见之真山水。几十年来，黄宾虹正是将这种中国画特有的用摹习古人得来的笔法与在勾写眼前真景所得理解逐渐融会为一个整体的形象构筑系统。在北平十年中，再用这一已融入写生所得的“钩古画法”勾写了数以千计的“临古画稿”，虽仍是几根线条的简括轮廓而已，但此“钩古画法”的信息量已大为提升。在这种反复的、顽强不倦的勾勒中，除“钩沉”各种路径的古人笔、墨及章法意境外，我们还能扣及他日后“衰年变法”的诸种“变法”元素已在其中。有何信息，是何元素，或可略作揣测。

首先应该是“金石用笔”的尝试和锤炼。我们知道，黄宾虹将“兼工籀篆通书法于画法的金石画家”归于“文人画者”，其缺憾是往往“知笔意而法不备”。所以，黄宾虹虽金石学造诣颇深，但他的志向是在“兼文人、名家而有之”的“大家画者”，故不会唯求“金石用笔”，并不急于把金石用笔直接、简单地作用于绘画。在他早期甚至七十岁前，仍把金石学研究研习与绘画分得很清楚，且力求把两种学问都做得很深。金石学主要用功在“识字”，识文明源头“内美”之所在；画学功夫做在遍临宋、元、明诸家法，熟谙笔、墨、章法诸程式规范，不致落入如“金石画家”常有的手法单一或写景不能深远的缺憾。而且不论临习哪家，其用笔笔性以追求松秀冲和为基调，甚至不惜略显稚弱。中期以后，欲表达“真山水”，注重笔线质量的强调和追求，“金石用笔”的研习才真正成为他主要的案头功课。北平十年特殊的时势环境，倒使他获得一个屏息静心、细细研讨的时机，才将“金石用笔通之于画理”的长久思考，付诸具体入微的实践。或者还可以这样来看，为救董其昌“兼皴带染”以来的“古法失坠”之弊，黄宾虹是在熟谙画史、书法史以及金石学等多重资源之后，才真正尝试那些所谓如“钗股”、“漏痕”、“金错刀”的金石用笔。然而重要的是，不同于一般追求“金石味”的书画家，黄宾虹规避一味地霸蛮和荒率，仍坚持他早年所追求的松秀冲和；纵然取资金石学，也仍是在苍辣与柔韧之间致力于那个平衡点——冲和，不放弃传统中国哲学有关美的最高原则；因为所谓的线条质量，即是合理的内蕴丰富的力，也即黄宾虹所谓的“刚劲中含婀娜”。

第二，“金石味”书法用笔如何能使绘画语言更丰富更精微而不是损害绘画的特性，也是黄宾虹孜孜所求。在这批临古画稿中，我们发现，拟意黄公望的画稿是数量最多的。或许黄宾虹看重的是：在苏、米倡导“书法入画”之后，黄公望解决了两大难题，一是书法意味的线条真正成为构建筑物象的主角；二是将宋以前比较概念的山水铺陈为具体的有丰富细节并可深远绵延的山川脉流。黄宾虹在画稿中时时揣摩进取的，应该是在黄公望以来的书法用笔中融入金石意味，而且要加强或谓拓展它的绘画性。

第三，有关“入繁出简”的思考。此“简”非上文所述“简括轮廓”之“简”，但就是在这简括轮廓里，黄宾虹惨淡经营着一种“尚简”的努力。或者说是为再一次抽象中国画的言形式，即打破已有的形、意平衡，再造一种新平衡，再造一种影响深远的