

内美静中叅

浙江人民美術出版社

内美静中叅

朱良志 主編

浙江人民美術出版社

圖書在版編目（CIP）數據

黃賓虹：內美靜中參 / 朱良志主編. —杭州：浙江人民美術出版社，2015.5
（通古變今）
ISBN 978-7-5340-4299-7

I. ①黃… II. ①朱… III. ①黃賓虹（1865～1955）—中國畫—繪畫評論 IV. ①J212.052

中國版本圖書館CIP數據核字（2015）第060407號

責任編輯：屈篤仕 郭哲淵 袁媛 楊晶

整體設計：王雄偉

封面設計：傅笛揚

責任校對：羅仕通

責任印製：陳柏榮

黃賓虹：內美靜中參

朱良志 主編

出版發行：浙江人民美術出版社

地址：杭州市體育場路347號（郵編：310006）

網址：<http://mss.zjcb.com>

經銷：全國各地新華書店

製版：浙江新華圖文製作有限公司

印刷：浙江影天印業有限公司

版次：2015年5月第1版 2015年5月第1次印刷

開本：889×1194 1/8

印張：58.5

書號：ISBN 978-7-5340-4299-7

定價：1200.00元

如發現印刷裝訂質量問題，影響閱讀，請與承印廠聯繫調換。

而無憂慮之辭

青蚨安生立命

回鑿謝領里

碧竹而陪出

對人人賦藝滿之氣

而無一毫之疑

內美與平初謝領里

對人人謝領里

代美之金幣

序言	1
與古爲徒	14
師法造化	120
自出機杼	224
書畫同源	328
附錄	420

論黃賓虹的渾厚華滋說（代序）

朱良志

黃賓虹（1865—1955）是近現代以來文人畫傳統的接續者，這位氣象渾厚、知識淵博的學問型畫家，深通中國藝術的內在精神，在理論上闡釋和發掘文人畫的內在世界，並在創作上予以實踐^[1]。他的出現，將千年來文人畫傳統推向一個新境界。

黃賓虹的論畫綱領在“渾厚華滋”一語。雖然此語并非黃賓虹獨創，但黃賓虹將其發展成一個獨立的繪畫概念，並作為繪畫的最高審美理想。從50多歲論畫拈出此語，一直到晚年仍奉行不殆（如《九十雜述》中仍將其作為繪畫不二宗旨），其幾十年藝術道路在不斷豐富此一概念。這一概念有深厚的傳統哲學思想做支撐，汲取了中國傳統畫學的理論滋養，甚至還融進一些西方藝術觀念的內涵。與董其昌“南北宗”說、石濤“一畫”說、王原祁“龍脈”說等一樣，黃賓虹的“渾厚華滋”說是對中國畫學的重要貢獻。

一、“渾厚華滋”說的提出

黃賓虹將“渾厚華滋”作為他的繪畫綱領，多得於董其昌的啟發，董其昌對元人張雨以“峰巒渾厚，草木華滋”評黃公望一語非常重視^[2]，並曾以“川原渾厚，草木華滋”來論董源、黃公望等南宗墨法之妙^[3]。清初以來，在董其昌影響下，不少論者以此語評文人畫境。其中王原祁是一位推闡者。他評黃公望，言其平淡天真，傳彩燦爛，高華流麗，“達其渾厚之意、華滋之氣也”，自有一種“天機活潑隱現出沒於其間”^[4]。他追溯黃家渾厚華滋之根源：“高房山傳米家筆法，而渾厚華滋又開大癡生面，兼宋人三昧者。”^[5]梁章鉅有詩評吳歷畫云：“渾厚華滋氣獨全，密林陡壑有真傳。不教墨井輸烏目，論畫司農見未偏。”^[6]而為黃賓虹所重視的畫家戴熙也以“擬大癡渾厚華滋氣象”為自己的追求。^[7]

黃賓虹在此基礎上，將“渾厚華滋”發展成一獨立的畫學概念。

其一，他以此語為宋畫精神之概括。黃賓虹論畫以宋畫為最高範式，荆浩、范寬之深厚，董源、巨然之蒼潤，以及二米之自然天成，是他宗法宋畫的三個支撐點。而在他看來，諸家均以渾厚華滋為要旨。說到董巨，黃賓虹說：“筆蒼墨潤，渾厚華滋，是董巨之正傳，為學者之矩矱。”^[8]他有題畫詩云：“唐畫刻畫如綽絲，宋畫黝黑如椎碑。力挽萬牛要健筆，所以渾厚能華滋。”這是概括荆浩、范寬等的深厚重拙之境的。他以一語盡此之論：“畫宗北宋，渾厚華滋。”渾厚華滋是他從宋畫正脈中引出的一泓清泉。

[1] 黃賓虹推崇“多文曉畫”這一古語，其書畫藝術上的獨創性，與其理論的獨創性密切相關。

[2] 據董其昌《容臺集》卷四：“此幅（按，指黃公望《陡壑密林圖》）余為庶常時見之長安邸中，已歸雲間，復見之顧中舍仲方所，仲方諸所藏大癡畫盡歸於余，獨存此耳。觀大癡老人自題，亦是平生合作。張伯雨評云：‘峰巒渾厚，草木華滋。以畫法論，大癡非癡，豈精進頭陀，而以釋巨然為師者耶？’不虛也。”

[3] 沈宗騫《芥舟學畫編》卷一：“北苑、大癡皆有《浮嵐暖翠圖》，曰浮曰暖，皆墨為之主。思翁嘗題其自作畫云：‘川原渾厚，草木華滋。’亦言墨法之妙。唐王洽始有潑墨法，其跡不可得見。米氏父子、高房山、方方壺、董思白，其所以得雲煙變滅、嵐光吞吐者，非皆其用墨之臻於微妙乎？”

[4] 《龍臺題畫稿》中引此語，《昭代叢書》本。

[5] 李佐賢《書畫鑒影》卷十八錄王原祁的仿古山水冊十二開，其中第十一開即《雲氣浮嵐》。

[6] 《退庵詩存》卷二十三。

[7] 《習苦齋畫絮》卷八。

[8] 《翠峰溪橋》圖軸題跋，作于1947年，中國美術館藏，圖見《黃賓虹精品集》，人民美術出版社，1999年，第39頁。

其二，他以此語為士夫畫之根本特點。其論畫有士夫、大家、名家三家畫之分，以士夫畫為最高^[9]，他說：“士夫之畫，華滋渾厚，秀潤天成，是為正宗。”他認為，元代畫家之所以能發展“士夫畫”的傳統，就在於不忘宋人“渾厚華滋”的精神。他說：“元季倪黃俱從董巨築基，故能渾厚華滋。”

其三，他以此語為筆墨表現之最高法則。在當時中西繪畫交融的大背景下，這位當時極富智慧的繪畫理論家，認為筆墨是中國畫的特點，舍筆墨則無以言中國畫。他認為，唯有奉行渾厚華滋之道，才能深原筆墨趣味。他說：“筆墨重在變字，只有變才能達到渾厚華滋。”

其四，他以此語為藝術最高境界。其85歲所作《太湖風景》圖軸（贈林散之）之跋云：“太湖三萬六千頃，蒨峭廣博，渾厚華滋，以范寬筆意寫。”此中渾厚華滋則是從境界言之。他的渾厚華滋，是一種大境界、大氣局，具有包括宇宙、橫絕太空的氣勢。他說：“畫當以渾厚華滋為宗，一落輕薄促弱，便不足觀。”（85歲所作《山溪泛舟》圖軸題跋）他將渾厚華滋的境界創造，當作醫治明季以來畫中柔靡枯硬之病的良藥。

其五，他甚至將“渾厚華滋”作為民族性因素來體會。他說：“山川渾厚，有民族性。”1953年，他有題畫詩云：“和合乾坤春不老，平分晝夜日初長。寫將渾厚華滋意，民物欣欣見阜康。”^[10]渾厚華滋，在這裏被當作中華民族的恢弘闊大之氣。他說：“董北苑從王維、李思訓、吳道玄諸家築基，以渾厚華滋為功，發揚中國民族精神，為文化最高學術，世無比倫。”他認為，畫宗渾厚華滋，是弘揚民族精神之需要。

“渾厚華滋”在元明藝術家那裏，是一般性的論畫術語，山川渾厚，草木華滋，是對山水畫意象特徵的一般描述。而在黃賓虹這裏，將其熔冶為一個繪畫核心概念，一種昭示其審美理想、生命追求和最高藝術境界的概念，甚至是展示他人生理想抱負、以藝術來拯救人心、恢復華夏文明精神的關鍵概念。

黃賓虹的“渾厚華滋”也可分為“渾厚”“華滋”兩個語詞聯合來理解，但不是對山水畫意象形態的描繪，而具有特別的理論層深。他常將渾厚、華滋二者分別作為墨和筆的要求，墨要渾厚，筆要華滋，如同石濤所說的墨有蒙養之功，筆出生活之趣。在這個意義上，渾厚華滋，就是他有時所說的“蒼潤”。他說：“畫重蒼潤，蒼是筆力，潤是墨采。”“元人極意於蒼潤，幽深淡遠，超出唐宋。”

但在更多的情況下，黃賓虹從體用關係中來理解此語。“渾厚”言其體，“華滋”言其用。唯渾厚，方能華滋。從體上言，他認為宋元畫得其渾厚，具有突出的力感。他說：“渾厚華滋，畫生氣韻，然非真力瀰滿不易至。”^[11]渾厚是一種充滿圓融的精神氣象。但黃賓虹並不認為表現剛猛就是有力，他對明中期以來浙派、吳門的枯硬之風，始終持批評態度。他所提倡的力，非“子路事夫子時氣象”，逞強鬥狠，外露伸張，而是“筆底金剛杵”、平中“錐畫沙”，是內隱之力。故而以“渾”而隱括之。渾厚，是一種渾涵內蘊、潛氣內轉的力的形式。渾厚不是表面的筆力雄放、墨采縱逸，而須精神的含弘廣大、虛靜渾脫。

從用上言，“華滋”是虛渾的精神頤養和渾涵的筆墨所呈現的境界。“華滋”——如花一樣的滋蔓，如王原祁所言之“天機活潑”、石濤所言之“開生面”，具有生機活潑的韻味。“華滋”就是他所說的“秀”，是潛氣內轉中的“秀出”，是“剛健”中所含之“婀娜”，是渾厚之體中所釋放出的大用，與明末清初以來畫學中所推崇“蒼古之中寓以秀好”的境界庶幾相近^[12]。他說：“論畫者曰蒼雄深秀，畫宜渾厚華滋，至理相通。”^[13]他的華滋之境，不是忸怩作態的甜膩，而是蒼雄深厚中的秀潤，潤從蒼處得，秀自拙中取。

鋼琴家傅聰自幼隨父研味黃賓虹藝術，數十年徜徉於此一藝術世界中，他說：“黃賓虹超過古人，就是他的

[9] 其所言士夫畫，即董其昌、龔賢等所云之“文人畫”，而他所說的“文人畫”，則在士夫畫與匠畫之間。今人所言“文人畫”概念與董其昌同。

[10] 《和合乾坤春不老》圖軸題跋，浙江省博物館藏，圖見本書第237頁。

[11] 《臨安山色》圖軸題跋，浙江省博物館藏，圖見本書第147頁。

[12] 周亮工《讀畫錄》卷一引桐城方育盛（與三）評當時僧人畫家七處和尚之語：“須極倉古之中寓以秀好，極點染處見其清空。”

[13] 山水圖軸題跋，浙江省博物館藏，圖見本書第367頁。

‘内美’和‘樂意’。”^[14]這一概括對我頗有啟發。黃賓虹從體用上談渾厚華滋，渾厚為體，華滋為用，體用一如，亦即“内美”與“樂意”的統一。唯有潛藏深蘊的“内美”，才有這生機活絡的“樂意”。所謂“樂意相關禽對語，生香不斷樹交花”，綽約靈動的“樂意”是由“内美”之花傳遞而出的。

作為一個重要的畫學概念，黃賓虹的“渾厚華滋”說，觸及三方面內涵，一是心靈涵養之功夫，二是筆墨操運之準則，三是藝術境界之特徵。在文人畫發展史上，繪畫從來就不是一種滿足人們視覺享受的空間藝術，而是心靈修養的進階，一片山水就是一片心靈的境界。黃賓虹以“渾厚華滋”為文人畫之旗幟，追溯文人畫發展之正脈，並從中抽繹出民族精神之內涵，以雄厚蒼潤拯救流於荒怪萎弱的繪畫傳統，以渾全闊大去振刷清末以來萎靡的民族精神。

在有的論者看來，黃賓虹的畫學思想是保守的。這是對黃的誤解。黃賓虹並不認為畫為圖解政治之物。他在談畫史時說，最早的畫以宗教畫居多，乃神話圖畫。後來畫為宗廟朝廷服務，如院體畫。他認為畫乃一己心性之作，這是士夫畫的重要特點。以筆墨出己心的士夫畫，具有光明澄澈的逸士情懷、深沉厚重的生命關懷、骨清氣爽的精神氣質，它不是唯重外表、取悅於人的“君學”，而是一種“民學”——一種有氣格、有内美、求“骨子裏的精神”的藝術。其“渾厚華滋”畫學綱領的提出，正是服務於這樣的追求。

以下從三個方面，結合黃賓虹的作品，進一步談我對這一畫學概念所寓涵的內在精神的理解。

二、渾全的法則

黃賓虹的“渾厚華滋”說，首先在一個“全”字，渾全的全，大全的全，渾璞而圓成無礙的“全”。這與中國哲學有密切關係。

《老子》說“大制不割”——最高的制是無分別的，它反對人通過强行知識說解撕裂世界的整全。道家強調“樸”與“璞”，前者反對有為，強調不作，認為淡然無極而眾美歸之，提倡“虛無恬淡寂寞無為”的創造方式；後者強調歸於“真璞”而未雕的世界。禪宗也強調圓成無礙的無分別見，“不立文字”即是此宗之精髓。道禪都追求一種“大全”境界。而儒家思想中的“不全不粹之不足以為美”，強調人與天地的會通合一，也與此旨趣相通。“渾”的哲學正於此凝結而成。

渾全無礙的哲學大致在唐代影響藝術創造，成為一種普遍的審美法則。唐司空圖《二十四詩品》首品為“雄渾”^[15]，其言：“大用外腴，真體內充。反虛入渾，積健為雄。具備萬物，橫絕太空。荒荒油雲，寥寥長風。超以象外，得其環中。持之非強，來之無窮。”此品仿《周易》乾卦，講體精用弘的道理。“雄”之大用，來自於人心靈的虛渾狀態。頤養充盈的真體，超越具體的實在，解除人與世界的衝突，從而達到萬物皆備於我、渾然與萬物同體的境界。黃賓虹有時以“沉雄渾厚”一語來代替“渾厚華滋”^[16]，它與傳統美學中“雄渾”概念的意思正相契。

黃賓虹“渾厚華滋”之論，奠定於這樣的哲學和美學背景之上。正像梁章鉅所云“渾厚華滋氣獨全”，黃賓虹的“渾厚華滋”，其旨趣多在“渾全”中得。他重視“全”，其實是對境界的推重。這是黃賓虹論畫基本立足點。他視繪畫為精神之遊戲，而非刻畫形跡。他認為，此在唐代王維雪中芭蕉、李思訓煙霞飄渺中即有存焉。宋人之所以超出唐代之作，就在於超越形式“刻劃”上。他說：“畫能使人遠，非會心人，烏能辨此？”所謂使人

[14] 引自寒碧《傅雷、黃賓虹與道藝人生——傅聰訪談錄》一文，見《詩書畫》2011年第2期，中西書局，第9頁。

[15] 《二十四詩品》，簡稱《詩品》，舊題唐司空圖所作。近年來有學者懷疑為後人所托，然所據並不穩實，在沒有新的證據出現之前，仍可視為唐人之作品。《二十四詩品》幾乎成為古人書寫的“中國美學概論”，對宋元以來中國藝術產生深遠影響。

[16] 山水圖軸題跋，浙江省博物館藏，圖見本書第258頁。

遠，就是有超出筆墨意象的境界。他甚至擔心人們將“渾厚華滋”停留在筆墨技巧之上，他說：“畫之妙處，不在華滋，而在雅健；不在精細，而在清逸。蓋華滋精細可以力爲，雅健清逸則關乎神韻骨格，不可勉強也。”堆砌筆墨，不是渾厚；拈弄香草，亦非華滋。渾厚華滋，不是花樣翻新的模樣，而是渾淪氣象的創造。

故此，黃賓虹反對技巧的算計，強調藝術的“不可分析”特點。他說：“如董巨全體渾淪，元氣磅礴，令人不可端倪。”所謂“全體渾淪”，就是強調其渾然整全的特點。董巨乃至宋畫的高妙之處，雖賴筆墨而成，但又不能停留在斤斤計較中；雖然依一定的規制結構而成，又不可條分縷析。它具有一種“全體渾淪”之妙，妙在氣象的氤氳，妙在賴於筆墨又超越筆墨的努力。他論米家渾成法云：“觀米字畫者，止知其融成一片，而不知條分縷析中，在在皆有靈機。”^[17]書畫觀氣象，氣象渾淪方爲佳構。董其昌曾說，字如算子，則不爲書。黃賓虹也曾言及此：“唐人奴書，字畫平勻，直如算子。院體作氣，士習輕之。”^[18]所謂藝道中“算子”之習，實是重技巧、輕氣象的傾向。

讀他的畫，確實能感到這一“大全”思想。自古以畫成家者，必有其特點。就文人畫而言，雲林之蕭疏，漸江之清冷，石谿之亂密，石濤之狂躁，八大之幽閨，一一有其人不可及之處。而黃賓虹也有其獨特處，他的厚密、暗滯、艱澀、幽寂和深秀，雖在他人之作中偶有所見，但黃賓虹却將其冶爲一爐，成一家氣象。他說：“畫有縱橫萬里，上下千年，全師造化，自成一家。”其畫可當此評。

蒼莽雄放之勢，是黃賓虹繪畫之特點。他的畫，相比明人之僵硬，多了些許柔性，畫得更潤；又力避雲間、婁東之柔靡，出之以雄放。雖饒文氣，却伴有力感。墨濃，筆重，草草之筆，也不流於浮薄，墨色淋漓，沉著痛快。他的書風和文風，均斬截有力，不枝不蔓，畫亦如此。他說：“畫有氣，方有韻，氣由力生。”他的畫多清剛之氣，晚年之作更有雕塑感，積點成塊，山石密黑突出，密點累積，層層加深，顯示出重拙的體量。其黝黑的意味和塊面的特徵，似有羅丹青銅雕刻的凝重和幽深。

他的畫有釵股屈鐵之意。篆的遒圓流暢，隸的奇崛方整，在他的畫中均有顯現。篆隸之味，波折分明，抑揚頓挫，恣肆中有渾莽之象。又喜中鋒用筆，筆勢渾圓，骨梗在立，凜然有古風。他論畫推重明末鄒衣白、惲香山之法。香山曾云：“古人用筆如彈琴，斷弦入木差可耳。”得金石趣味的黃賓虹，用筆如刀之銛利，又有印刻之味，老辣恣肆，如印刻之衝切自如，古拙蒼莽，老而彌篤。他的畫有欲語還吞的妙韻，總在頓挫上用力，欲前先退，欲上先下，逆勢而入，得魯公之法，又葆有蘇黃的恣肆。他的畫以點砸出，如農夫舂米，點點坐實。又如春蠶吐絲，絲絲吐出。他晚年對筆墨內在節奏的把握，如有神助。他說：“緩處不妨愈緩，快處不妨愈快。”此精警之論，非一般弄筆者所可言者。他的畫，妙在酣暢處，獨行醉墨，是沉醉的酣暢，是放曠的酣暢。

他的畫重筆墨，輕位置，並非位置不重要。黃賓虹作畫，非常重視這“大局”的斟酌，他於無位置中得位置，拘拘於位置，爲自己定個框架，設一個定局，畫如算子，難免成爲法度之奴隸。他的位置在“陰陽向背，縱橫起伏，開合鎖結，回抱勾托，過接映帶”中，在“跌宕欹側，舒卷自如”處^[19]。所以他說：“奇者不在位置，而在氣韻。不在有形，而在無形。”^[20]他說位置之道，不以安排景物爲職志，不以創造可視空間爲目的，而如圍棋之氣局，在做一種大氣局，多活眼，做得活。他的位置是一種宇宙流，上下流動，或而厚密，或而空疏，或而一邊重一邊輕，有傾斜之勢，或而上重下輕，有黑雲壓迫之感，但總在他的點化中，注入活絡，變沉重爲寧定，轉粗放於細柔。他的畫雖不刻意經營，其位置之趣可得，遠視之則崇山峻嶺，平疇遠陌，溪橋柳意，層層推進，歷歷可辨。

他的畫多取庭院深深之勢，墨與水交，分出層次，色與墨融，變出爛漫，不以表面物象布置顯示出空間之縱深，而以筆墨氤氳，顯出深厚。他作畫重“氣色”，色正氣渾墨正蒼，便是他的至愛。色不礙墨，墨不礙色，色墨渾融一體，別無判隔，所謂丹青隱墨墨隱水。他的畫忌南宗末流常犯的“鬆懈”之病，多畫得緊，黑密深厚，

[17] 《畫學散記》，見《黃賓虹文集》之《書畫編》（上），上海書畫出版社，1999年，第27頁。

[18] 山水圖軸題跋，浙江省博物館藏，圖見本書第360頁。

[19] 《畫學散記》，見《黃賓虹文集》之《書畫編》（上），第22頁。

[20] 《畫學散記》，見《黃賓虹文集》之《書畫編》（上），第33頁。

似乎氣都難以透出，然而他却於此中得性靈迴旋之自在境界，寓靈動活絡於緊勁連綿中。

如浙江省博物館藏的山水橫幅^[21]，筆酣墨飽，清雅可觀，初視之亂亂之景，細辨處脈絡分明。高天雲物，水中扁舟，山居小徑，老樹煙柳，一一得其所宜。有飛旋的氣勢，山嵐雲霓，叢林駁岸，融為一體。淡淡的設色，又給此畫以神秘而古樸的韻味。

他的畫還有墨色暈染一種，不是滿紙短促的枯筆綫條，水氣重，墨淋漓，給人濕濕的感覺，色墨渾融一片，多用破墨法，層層暈染，邊際微妙。又有他特別拿手的漬墨法，以融墨之筆蘸水，快速戳於紙上，水墨旁沁，并非一味漫漶，那樣會出現他所說的雲間、婁東柔靡之病，而有行筆之跡，既給人煙雨空濛的感覺，又有清爽自立的骨骼在。如其九十歲所作《溪橋煙靄》圖軸，似畫迷濛中的西湖之景，是黃賓虹存世的上乘之作，放到宋元大師之作中看，猶不遜色。^[22]

黃賓虹畫的渾全之方多矣，其要有三：

第一，他的“渾厚華滋”的渾全之法，是一種人與世界“共成一天”的創造之法。渾全，或稱為“渾璞”，是對天地之性的復歸。它是一種牢籠天地、包涵萬象的精神，反映的是人與萬物相融相契的事實。

與世界“共成一天”之方，用他的話說，是“和合乾坤”之法、“非人非天”之法。前引《和合乾坤春不老》題詩中“和合乾坤”一語，強調陰陽二氣的沖淡、天地兩儀的和融。得渾全之方，須將生命融於世界，不是站在世界的對面看世界，不是欣賞物之美，而是去除主體和客體的判隔，掙脫物和我互為奴隸的窘境，人與世界融為一體。《和合乾坤春不老》寫一個欣和條暢的境界，墨與色合，人與景合，山與水合，一團和氣氤氳其間。

黃賓虹說：“須一一透關，得大自在，一種蒼秀，非人非天。”他的渾厚華滋（蒼秀）之妙在“非人非天”之境。所謂“非人非天”，既不在人，亦不在天，無天人之分別，是為“具備萬物”，也即孟子所說的“萬物皆備於我”。如果物是對象，山水是人觀照之外在形式，如何能“備於我”——為我所握有？只有人融入世界，才能真正地擁有。如其所云“當其解衣盤礴時，奇峰怪石，異境幽情，一時幻現，而榮枯消息之機，陰陽顯晦之象，即挾之而出”。人從遮蔽狀態躍出，與物相融。

第二，他的“渾厚華滋”的渾全之法，是筆與墨會的氤氳之道。

石濤在《畫語錄》之《氤氳》章中所論之“筆與墨會，是謂氤氳”，此“氤氳”之法，就是渾成之法。如龔半千說：“然畫家亦有以模糊而謂之渾淪者，非渾淪也。惟筆墨俱妙，而無筆法墨氣之分，此真渾淪矣。”^[23]筆與墨會，有筆有墨。有筆而無墨，有墨而無筆，均失渾全之旨。黃賓虹說：“分明在筆，融洽在墨。筆酣墨飽，渾厚華滋。”^[24]他認為，筆在輪廓，在痕跡，在骨之立。而墨在渾成，在流蕩，在風之成。二者相融，方是渾厚華滋。

黃賓虹的最大貢獻之一，是對中國畫基本語言筆墨的研究和總結，並以具體的創作而證驗之。在筆墨受到重視的明代中期以來，還沒有哪位藝術家像他那樣，對筆墨研究投入如此精力，有如此豐富的著述，并取得如此的成就。黃賓虹說：“畫中三昧，舍筆墨無以參悟。”筆墨是中國畫的基本語言，是顯現中國畫根本特性的基本因素。他說：“我國繪畫，貴乎筆墨，如書法然。”他以此區別中西繪畫：“唯一從機器攝影而入，偏居理法，得於物質文明居多。一從詩文書法而來，專重筆墨，得於精神文明尤備。此科學、哲學之攸分，士習、作家之各判。”（《論中國藝術之將來》）脫離筆墨，即非中國畫。不講筆墨，則無法談中國畫。黃賓虹說：“六十歲之前畫山水是先有丘壑再有筆墨，六十歲之後先有筆墨再有丘壑。”在他繪畫的成熟期，將筆墨提升到山水畫的核心位置。他的這種判斷，是符合文人畫的內在規律的。

[21] 圖見本書第410-411頁。

[22] 浙江省博物館藏，圖見本書第321頁。

[23] 據周亮工輯《尺牘新鈔》卷十，《叢書集成初編》本。

[24] 山水圖軸題跋，浙江省博物館藏，圖見本書第291頁。

就傳統文人畫而言，筆墨可分三層，一是作為物質存在的筆墨，二是作為中國畫形式語言的筆墨，三是作為一幅畫整體生命中的筆墨。可以分別稱之為物質之筆墨、技法之筆墨、生命之筆墨。黃賓虹的渾厚華滋說，正是融三種筆墨為一體，他對筆墨這一微妙特性的理解，實為卓見。如他推重的宿墨，是經宿而成的乾濃之墨，此是物質之筆墨。畫家以蘸水之筆融宿墨而為畫，水或多或少，觸紙或疾或徐，用腕或輕或重，此之為技法之筆墨。而以極少之水融宿墨而為畫，著筆遲遲，惜墨如金，入紙力輕，出孤鴻滅沒之痕跡，圖成丘壑，從而顯現出獨特的氣象（或云境界），此之謂生命之筆墨。

在文人畫中，以筆墨畫成丘壑（意象），通過丘壑表現出氣象（境界）。沒有脫離丘壑的氣象，也沒有脫離筆墨的丘壑。當畫家作畫，運之於筆墨，形之以丘壑，表之以氣象，此中之筆墨，既非物質之筆墨，又非技法之筆墨，而是構成一幅畫整體生命的不可分割的部分。黃賓虹以渾厚華滋理解筆墨之性，正是抓住了這種生命整體感。他的筆墨論，緊緊扣住這個“渾淪”意、“整全”意，其要意也正在於此。

第三，黃賓虹的“渾全”之法，是收拾“破碎”的位置之方。他常在“破碎”與“渾全”的相對性上來談他的“渾厚華滋”。清李修易說得好：“發端混淪，逐漸破碎。收拾破碎，復歸混淪。”^[25]在生命的最後一年，黃賓虹有一則山水題跋說：“雲間畫派蹈於淒迷細碎，筆力遜耳。”^[26]黃賓虹的晚年山水不避破碎，利用細碎與渾全的張力，來創造內在之勢，在破碎中得大全。他說：“古人運大幅只三四大分合，所以成章，雖其中細碎處，多要以勢為主，一樹一石，必分正背，無一筆苟下，全幅之中有活絡處、殘剩處、嫩率處、不緊不要處，皆具深致。”這個“勢”正是渾全之落腳處。

浙江省博物館藏《松風流水》圖軸是其晚年的大製作，其題云：“半壑松風，一灘流水，此畫家尋常境界。天游、雲西，寥寥數筆，與墨華相掩映，斯境須從極能盤礴中得來，方不浮弱。”^[27]此畫境界老蒼，有荒闕寂寞之感，得於陸天游、曹雲西者多矣。此畫渴筆焦墨，多短皴疾點，所謂槍筆攢簇，積點而成。構圖上密處極密，疏處尤疏，疏密間有吞吐。初視極破碎，細觀極渾成。

三、生生的機趣

似乎黃賓虹一生追求的活絡，都從微妙中覓得。其於藝道，極盡盤桓，夢寐以求。夜月中參悟，晨課中拾得，遠游中體味，古跡中摩挲。他留下的文字和圖像是其參悟後的很小一部分，可以略見其一生探索之痕跡。他的斟酌，總在點與綫、筆與墨、色與水、枯與潤、明與暗、強力與細柔、生辣與溫存之間。不是他重視藝術辯證法，叩其兩端而得其正，而是他以一心去體驗，得到深邃的生命啟迪。浙江省博物館所藏其91歲所作之《宿雨初收》圖軸就是這樣一件微妙的作品。畫宿雨初收、曉煙未泮之景，立於西子湖畔，目見南北高峰一帶，朦朦朧朧，似幻非真，他以自己的輕巧之筆，快樂而輕鬆地記下當時的感受，此頃他手中似乎沒有了筆，沒有墨，沒有一切物的存在，畫只是與其談心的對象，他的心都付與晨霧輕煙中^[28]。黃賓虹的畫至為可貴之處在於，以從傳統中淬煉之筆，畫自己直接的活潑的生命體驗。

正如傅雷評他的畫所說：“筆致凝練如金石，活潑如龍蛇。”^[29]他的畫看起來很“重”，落腳點却在“秀”。他說：“作畫須楮墨之外別有生趣，趣非狐媚取悅，須於蒼古之中寓以秀好，極點染處見其清空。”他的“秀”不是表像中的絢爛奪目，而是於無秀中出秀，無春中見花。一如雲林所謂“源上桃花無處無”。其“渾

[25] 《小蓬萊閣畫鑒》，商務印書館，1934年。

[26] 上海博物館藏，圖見本書第275頁。

[27] 圖見本書第99頁。

[28] 圖見本書第324頁。1947年所作《臨流結茆圖》（私人藏）構圖似之，此又有新變。

[29] 傅雷《觀畫答客問》，見本書附錄第437頁。

厚華滋”之道，允爲出秀之法。他說：“偏於蒼者易枯，偏於潤者易弱；積秀成渾，不弱不枯。”^[30]淞裂秋風與潤澤春雨截然不同，在畫家妙筆點化中，盎然春意從蕭瑟枯朽中溢出^[31]。他說：“有明沈石田、董玄宰俱自子久出，秀韻天成，每於深遠中見瀟灑。”^[32]其渾厚華滋之創造，即於深遠中見瀟灑。

從形式上看，其畫厚密、沉重、遲滯、粗莽，他却要追求空靈、韶秀、清澈、高華流麗和燕舞飛花。他說“要生，要拙，要澀，要茅，要晦暗，要嫩稚”^[33]，他却於此超越俗尚，自臻高格。他的畫雖無山紅澗綠，却也見天香陣陣、芳菲十里。其畫風姿綽約處，如金石中的爛銅，如老樹中的新花，又如千年古潭中暗綠的苔痕夢影，又如溫潤細膩的翡翠綠玉。其畫之至境，或可以晉人“幽夜之逸光”一語來方比^[34]。其枯而見秀之方甚多，以下通過幾個方面來略述其意。

1. 節節呼吸

“實中求虛，虛中求氣，節節有呼吸。”^[35]黃賓虹論畫重虛實，在疏密變化中極盡斟酌，搏實即虛，蹈光躡影，使畫中筆墨盡有“呼吸”，使綫與點都活起來，山與水都動起來。他作畫，如圍棋中的“做氣”，要做活一片天地。他所奉行的不在取色而在取氣的藝術哲學思想，就是要“做活”畫面，使山與水通，天與地通，人與畫通，色與墨通，盡爲周流不殆之世界。

他的畫追求“血脈貫通”。血脈貫通，精神煥發，一個生命體被創造起來，否則寒山瘦水盡爲枯木死灰。他說：“欲知自然之妙，須斷續連綿，處處有情，節節回顧，若隱若現，不即不離，隔者可使之連，遠者可使之近。其法有層次，有布置，然不可誤入於工匠之流，墨守規矩準繩，而不能變化。”

其畫墨象飄逸，遠離墨瀦之象。如其晚年所作設色山水圖軸^[36]，這是一幅漬墨之作，墨色淋漓，中有筆痕，雖有旁沁，終得收攏。構圖不是習見的向一邊偏去的慣例，而是以中峰爲主，山巒向兩邊散開，色墨相融，由下向上抖去，煥若神明，若空林散花一般。山下林間點以赭色，極具爛漫之象。誠爲晚年合作。

他的傳世佳品常有這“節節呼吸”之妙境。他晚年所作《江上漁舟》圖軸^[37]，此一墨色渾融之作，以禿筆劃成，筆中水分極少，綫條短促，構圖簡勁，下筆有凝滯之感，這是春天的即興之作，寫西湖春來的欣喜，以墨爲主，略施淺絳和青綠，富有逸氣，在粗莽的筆墨之下，一切物象似乎都虛化了，似物又非物，而老樹新芽，春波初蕩，溪橋下的春水蕩漾，也依稀可辨。雲如凍，山似蕉，老木新柳在舞，一葉漁舟隱沒，似乎映出水的澄明。如此之作，允爲文人山水的傑構。黃賓虹說：“不爲枝節之學。”於此畫可辨矣。節節呼吸，通體活絡。

2. 光而不耀

他的畫追求“一片天光”，然而光明却於“無明”意象中得來。這一思想深受董其昌、龔賢等影響，又如石濤所言，“墨海中立定精神”“混沌裏放出光明”。雖無光，而無量光明却從黝黑中、晦暗中綽綽而出。那種高華流麗、一片靈光、突然動人的境界，乃是黃賓虹山水的浪漫之處。

[30] 以上兩段黃賓虹文字引自《畫學散記》，見《黃賓虹文集》之《書畫編》（上），第26頁。

[31] 他說：“淞裂秋風，潤含春雨，垢道人從元季王黃鶴、梅華龔一變其法，連蹠今古。”山水圖軸題跋，圖見本書第92頁。

[32] 《畫學散記》，見《黃賓虹文集》之《書畫編》（上），第27頁。

[33] 《論畫鱗爪》，見《黃賓虹文集》之《書畫編》（下），第367頁。

[34] 《世說新語·賞譽第八》：“張威伯，歲寒之茂松，幽夜之逸光。”

[35] 黃賓虹論米家山水時說：“惟米家於虛中取氣。然虛中之實，節節有呼吸，有照應，靈機活潑，全要於筆墨之外，有餘不盡，方無挂礙。”見《中國畫史馨香錄》，《黃賓虹文集》之《書畫編》（上），第181頁。

[36] 浙江省博物館藏，圖見本書第201頁。

[37] 浙江省博物館藏，圖見本書第279頁。

藝文類聚

ISBN 978-7-5340-4299-7



9 787534 042997

定價：1200.00 圓