

黄宾虹全集

中

王鲁湘 / 编著
河北教育出版社

黄宾虹全集

中

王鲁湘 / 编著
河北教育出版社



目 录

黄宾虹全集·上

生平传略 008→033

【作品赏析】 034→181

年表简编 182→192

黄宾虹全集·中

艺术历程 004→007

艺术评论 008→041

【作品赏析】 042→185

附：常用印及签名 186→191

黄宾虹全集·下

论艺摘选 004→049

【作品赏析】 050→173

各家评论摘录 174→185

附：主要传世作品目录 186→192

艺术
历程



黄宾虹一生留下的作品极多，绝大部分未曾发表，无人窥其全豹。加之老人作画习惯喜欢反复点染皴擦，很多画并不是一次完成，甚至也不是在一个阶段中完成，有时是相隔若干年翻检出来重题并顺势又加点染皴擦，因此相当多的重题作品创作年代不好确定。另外还有许多作品是未完成品，无款识跋，也给分期带来困难。因此，对黄宾虹作品的分期只是一个大概，约略可以看出老人漫长创作道路上不同阶段的身影而已。

60岁以前

这是一个漫长的学习传统的过程。学画先师其新安前辈画家，对查士标、李流芳、程正揆、弘仁等人的摹写下力尤勤。新安画派疏淡清逸的画风对黄宾虹的影响是终生的，但在60岁以前几乎成为他的基本面貌。这一个漫长的阶段可以说是典型的“白宾虹”。章法多从古人，皴法多为披麻，用力处在“笔笔分明”，越早的作品越有明人“枯硬”之感。后来临古进入学习元画阶段，笔墨一变而为松秀。

60岁以后

1923年黄宾虹60岁时曾自上海至安徽贵池，游览乌渡湖、秋浦、齐山。江上风景甚佳，勾动他起了定居之念。第二年又来贵池。贵池之游在黄宾虹画风上的影响，便是突然从新安画派的疏淡清逸转开学习吴镇的黑密厚重的积墨风格。以此为转机，黄宾虹开始由“白宾虹”逐渐向“黑宾虹”过渡。

桂粤写生

1928年黄宾虹65岁，首游桂、粤，画了大量写生作品。



这是一个很大的转机。自此以后，黄宾虹基本上从古人粉本中脱跳出来，而以真山水为范本，参以过去多年“钩古画法”的经验，创作了大量的写生山水。黄宾虹写生山水最大的特点是章法上前无古人，但又绝不似西洋写生。

蜀游之作

69岁到70岁，黄宾虹有巴蜀之游。这是他绘画上产生飞跃的契机。巴蜀山水的奇、险、幽、秀，对画家是一个挑战。黄宾虹以其天才和学力战胜了这一挑战。“山川浑厚，草木华滋”，合浑厚与华滋而成美学上自觉之追求，是蜀游之作留给人们最深刻的印象。

北平之作

黄宾虹北上北平时，把历年游历写生稿近万纸带在身边，准备全力以赴进行创作，并形成自家面目。在北平11年，黄宾

虹完成“黑宾虹”的转变，黑、密、厚、重的基本面目已经确立。除此以外，又进行“水墨丹青合体”的试验，用点染法将石色的朱砂、石青、石绿厚厚地点染到黑密的水墨之中，“丹青隐墨，墨隐丹青”——这是黄宾虹受印象派启发，思以将中国山水画两大体系（水墨与青绿）进行融合的一大创举。

南归后作

黄宾虹归南归杭州后的作品，除沿续北平业已成熟的“浑厚华滋”画风外，一个较有特色的新因素是看到良渚出土的夏玉而悟墨法，在墨和水的交融上做了很多成功的探索。如果说60岁以前谨守“笔笔分明方不为画匠”的师训，60岁以后把积墨法的“层层积染”同笔法的“笔笔分明”结合起来而形成“浑厚华滋”的画风，那么85岁南归后于墨法上力争上游，将金石的铿锵与夏玉的斑驳融为一体，画面的朦胧融洽更接近江面山水的韵致，笔与墨一片化机。

壬辰之变

1952年（壬辰）秋天，黄宾虹双目患白内障，视力减退，几至失明；至1953年6月治愈。在这近一年的时间里，他虽然眼睛看不清楚，可是他那以书法为基础的笔墨功力和数十年游历写生贮存胸中的万千丘壑，使他不用眼看也可以顺手成画。这一年他画了许多近于天籁又无比老辣的作品，无法不法，乱中不乱，不齐之齐，不似之似，这些中国画家终生追求而不可得的境界，竟然在一个瞎眼的老画师笔下出现了！当他恢复视觉之后，看到这些崭新作风的画，一方面可能把自己吓了一跳，另一方面，又启示他再度变法。“壬辰之变”使黄宾虹在生命的最后两年将中国画的笔墨魅力实现到了一个几乎不能超越的境界，也使人们面对他的山水画时，可以“舍丘壑而观笔墨”，从而实现了他一再申说的“中国画舍笔墨内美而无他”的美学理念。



仿垢道人笔意

艺术评论



画重“内美”

黄宾虹是一个学者型的画家，作画是他的一种思考方式。同时，像中国传统文人一样，“格物、致知”是为了“诚意、正心”。1951年他写给友人函中说：“山水画乃写自然之性，亦写吾人之心。”所以绘画在他看来，主要不是一种技能性的工作，也不是为视觉提供快感对象，而是像司马迁那样“究天人之际”。

黄宾虹经常考虑的一个问题在下面这段话中表述得最清楚：“古人论画谓造化入画，画夺造化，‘夺’字最难。造化天地自然也，有形影常人可见，取之较易；造化有神有韵，此中内美，常人不可见。画者能夺得其神韵，才是真画，徒取形影如案头置盆景，非真画也。”（黄宾虹：《与王伯敏书》）黄宾虹所思考的乃是中国画的“元问题”。这个问题恰恰是“画匠”乃至“作家”不肯思考的。这个问题包含五个层次：第一，造化如何“入”画？第二，画如何“夺”造化？第三，造化有形有影，有神有韵，形影可见故易取，神韵不可见故难夺。第四，徒取形影非真画，能夺神韵方真画。第五，神韵即内美。这五个层次归为一点，也就是一个问题：绘画如何“夺”内美？这就是中国画的“元问题”。黄宾虹画学体系即循着这一“元问题”的提出和解答而建构。

黄宾虹认为，通过笔法可以看出作者有无大家之气。执笔落纸，是人的身体状态、精神状态、文化修养、执笔方法综合而成的瞬间表现。

黄宾虹从笔法把画家分为庸史、名家和大家。他认为“大家落笔，寥寥无几；名家数十百笔，不能得其一笔”，“而大名大家绝无庸史之笔乱其中”（《画谈》）。一个黄宾虹所说的“名家”

和“大家”，假如不具备中国哲学的先验知识框架，不能静观内美、玄思大道，那他就缺乏成为“名家”和“大家”的根本前提。文人画之“文”，第一义就是这个，否则笔墨全无道理。或是丹青炫耀，描头画角，舐笔濡墨，气息卑俗；或是任意纵横，一味霸悍，不亲风雅，气息恶劣。在黄宾虹看来，深刻的认识和远大的抱负（“志于道”），正确的方法和执着的追求（“据于德”），端正的动机和良好的心态（“依于仁”），有了这样的前提，笔法自然有大家之气。

黄宾虹很不赞赏日本学者所提“文人画”这一笼统的概念，自然也就对国内画界不予深思而随声附和的风气深为不满。他在写给傅雷的信中说：“画事品格，人不全知。近世荐绅，往往以清代文人画即为中国上品画之代表，不知中国有士夫画为唐宋元明贤哲精神所系，非清代文人画之比”，“士夫画”同“文人画”的区别首先在人。

第一，“士夫”同“文人”，在黄宾虹的心目中显然是两类人。士夫在天姿、学历、闻见、鉴别上高于文人。第二，士夫比文人在修养上要高，其主要表现就是沉静，无矜无躁。第三，士夫书法功底深。第四，士夫具有学人风范，肯下苦功做学问，求真理，明正道，不炫巧。而文人正好同士夫满拧。首先就是天姿、学力、闻见、鉴别诸种能力都有限，却还骄矜浮躁。其次就是作画态度不端严，名利心重，不肯下功夫，只好投机取巧。再次就是因为态度不正所以方法不对，于是走入邪道。最后表现于笔墨，必然就是空疏无具，浮烟瘴墨，轻率浮躁，笔不压纸，是其人格气质的必然流露。

如果用“志于道，据于德，依于仁，游于艺”来判别，文人画在“志于道”这一根本点上境界就太低，所以在“据于德”上自然不会循正道而行。他们对理法的蔑视不是因为进入了自由境界，而是因为无知狂妄。这种心态自然大大妨碍了文人画家的修养，使他们不是把作画当作修德进业的功课，而是当作沽名钓誉的手段，因此根本谈不上“依于仁”。这样一来，所



山水画
30.5 × 30cm

谓“游于艺”，也就成为文人余事或文人墨戏。在这样的前提下，又有什么必要来追求“内美”呢？

士夫和文人这两个概念应该都指读书人、文化人，或者叫知识分子。能诗能文，这大概是基本的特点。但是，士夫还必须是学人，在知识的系统性和专门性上，强于文人。有此一条，士夫对事物的理解和判断，就不单纯依赖天赋的才气，而是多了学识，因此鉴别力就有了客观知识的依托。另外，在天赋才气之上能够致力于学问的客观研究，说明士夫不仅比文人宏识，而且比文人恒心。这反映出士夫在意志力上优越于文人。这一条在孔子来说是很关键的。因为士夫弘道，任重道远，不可以不弘毅。第三，学人因此能“修道之谓教”，即具有内省反思的自我批判和自我改造的能力，故而可以惕励鞭策，从善如登，不断向上。这与文人的使气纵情自是不同。最后，却可能是最



设色山水 27.7×20.1cm

重要的一条，乃士夫是有文化使命和强烈社会责任感的知识分子，而文人往往沉溺于一己之私情，在个人情感的小天地里喜怒哀乐。

黄宾虹评论中国画，从不谈什么“形象生动”、“栩栩如生”、“富有诗意”、“结构合理”、“布置恰当”，这都是“外修”。他只谈笔，谈墨，从笔墨中看“内美”，即体验一种形而上的“风神气象”：“士夫之画，华滋浑厚，秀润天成，是为正宗。得胸中千卷之书，又能泛览古今名迹，炉锤在手，矩矱从心；展观之余，自有一种静穆之致，扑人眉宇，能令睹者矜平躁释，意气全消。”（《国画非无益》）“画以格意高古，墨妙笔精，景物幽闲，思远理深，气象潇洒者为上，未可形状摹拟得之。”（自题《临流清谈》）“最佳之作，美在其中，不假修饰涂泽为工。”（《自题山水》）

由画重“内美”，我们可以得出下面一系列的结论：绘画对于黄宾虹不是一种单纯的极视观之娱的享受，而主要是一种学人似的观道，一种极高智慧的悟道活动；同时还是一种儒家似的道德修证。绘画既是“格物”、“致知”（由画体道），也是“诚意”、“正心”、“修身”（由画证道），甚至还是“治国”、“平天下”（由画弘道）。他在《画学篇》长诗中写道：“画学复兴思救国，特健药可百病苏。”作为一个长期从事美术教育的画家，绘画“内美”可以“廉顽立懦”、“矫励时趋”是他的信念。在他看来，制造精神的“特健药”对于匡治沉沦恭弱的人心比社会改革更加任重道远，或许更为根本。除此以外，黄宾虹还有更为沉痛的文化忧患：“中华民族文化，永远不会灭亡。犹太国虽亡，而其文化并没有亡，所以将来国也会复兴。”（张放：《黄宾虹的文化观和笔墨观》）

起于“一点”

中国书画，虽然起于“一画”，其实认真地说，是起于“一点”。“一画”可以是一横，可以是一竖，可以是一勾，可以是一勒，



南海写生画稿之二
19.5 × 55cm

但按黄宾虹的分析，莫不是“积点成线”。“笔法西人言积点成线，即古书法中秘传之屋漏痕。”（《与朱砚英书》）西方数学认为，任何一段线，都是无数个点接续而成。黄宾虹由此悟到古代书法所说的“屋漏痕”。一滴水就是一个小点，它从屋顶漏至墙壁，在壁上所作的运动正好是一个点的运动，它留下的痕迹就是“积点成线”。因此，黄宾虹把书画的最小单位从线归结到点。他的“一点”，实在是佛语所谓“纳须弥于芥子”。一点就是一个太极。他的“一小点，有锋，有腰，有笔根”，完全是对一根线的要求。

黄宾虹在墨法上，提倡用点染法，反对涂、抹，也反对董其昌、“四王”的兼皴带染，因为涂抹和兼皴带染，忘却了书画的元素是点，不明了太极起于一点。如果说积点可以成线，那么积点也可以成面。涂、抹和兼皴带染恰恰不知面也应该由点积染而成，而这恰恰是墨法的关键。黄宾虹认为，墨法以北宋和元为得法：“就染法而言，唐宋人画山石树木之积阴处，不拘用色用墨，皆以积点而成。故古人作画曰点染。元人深明古法，故气色独厚。”（《沙田答问》）从积点成面的“点染”来看，墨法就是笔法。墨法与笔法的统一点就是“点”。在点法中，笔法和墨法融洽不分。

“积墨之法，用笔用墨，尤当着意于‘落’，则墨泽中间浓丽而四边淡开，得自然之圆晕，笔迹墨痕，跃然纸上。如此层层积染，物象可以浑厚滋润，且墨华鲜美，亦如永远不见其干者。”（赵志钧：《黄宾虹论画录》）



设色山水 112×55cm



设色山水 115×48cm



设色山水 68×41cm

“落”就是“掷”，古人所谓雨打滩涂之谓也。这样，一点之中，不仅有锋，有腰，有根，显出波折跌宕；而且“一点之墨，墨有数种之色。”（《自题山水》）因此，黄宾虹认为：“水墨神化，仍在笔力；笔力有亏，墨无光采。”（《画谈》）墨法笔力的要诀在点法。

黄宾虹 70 岁入蜀而大悟画法，主要的就是对点法的大悟。1933 年的《入蜀纪游》诗中有这么一首：“沿皴作点三千点，点到山头气韵来。七十客中知此事，嘉陵东下不虚回。”他晚年甚至很得意地对学生说：打点亦可作皴，是我的发明，古人未有此说。“打点作皴”，正是黄宾虹晚年作画一大特色。

一波三折：东方用笔之上乘

黄宾虹在《画法简言图解》中对书画线条有一句描述：“一波三折”。一波三折，并非简单地在一笔中打三道弯，转三个折，而是对太极圆环运动规律体现于笔法之中的形象描述。

书画的线，照黄宾虹的理解，应该是展开的圆。比如说一

根横线，应当看成是两个半圆的上下错接，即“”，也就是S曲线。它一伏一起，形成一个完整的有谷有峰的“波”，由起到讫，完成三次转折。黄宾虹说：“勾勒用笔，要有一波三折。波是起伏的形态，折是笔的方向变化，描时可随对象的起伏而变化。”

这种将纵横直线刻意改造为曲线的努力，包含着巨大而深刻的文化秘密，也就是集体无意识原型。我们知道，直线，无论横竖，是180度；而黄宾虹的S线，一波三折后，变成了360度，所谓破觚为圆、枉直为曲、金刚杵化为绕指柔。纵横直线变为一波三折后，笔姿分别出阴阳反正，笔势体现出起承转合，笔力显示出刚柔相济。

“这种线条的表现方法，实为东方用笔之上乘。例如画树、画石、画波涛、画衣褶，非一波三折，即不足以尽其曲折变化之致。”（赵志钧：《黄宾虹论画录》）

黄宾虹对S线的内在韵律的把握，不仅仅贯彻在一根线的起讫。就是说，不仅仅是一笔如此，而是笔笔之间的关系。一笔之中一波三折，往复回环，含蕴一个太极，这已经很妙了；但他往往把这一笔又当作S线的一半，再用另一笔去完成S线的另一半。所以给人的感觉是，在黄宾虹的画中，只要一笔启动，马上就笔笔连环而出。线条的内在韵律不仅环环相套，而且环环相扣。任何一笔孤立看独立自足，自我成环；联系起来看又与别的一笔起承转合，如此循环不已。这种一笔生万笔的笔法，是活用太极勾勒的结果。

黄宾虹画中，不管是石头、树木，还是舟船、房屋及人物，都是一勾一勒。这一勾一勒，即成太极回环之势，阴阳互动。看黄宾虹作过画的学生都说他运笔的节奏是左一笔后必右一笔，上一笔后必下一笔，总是一勾一勒，天地方圆。细观他的长线，也是一节一节的，可以感觉到他中锋转笔行走时，前一笔是勾，笔右转，其势到头，笔断；下一笔便是勒，笔左转，势到头，笔断；下一笔又是勾……如此循环往复。他说：



设色山水 97×39cm



雁荡诸峰图
1953年
57.5 × 39cm



设色山水图
1953年
43.5 × 30.5cm

“笔有顺有逆，法用循环，起承转合，始一笔。由一笔起，积千万笔，仍是一笔。”（王伯敏：《黄宾虹画语录》）还说：“画中两线相接，与木工接木不同，木工之意在于牢固，画者之意在于气不断。”（王伯敏《黄宾虹画语录》）此法亦得之于自然：“自然之妙，在于有断续连绵，处处有情，节节回顾，若隐若现，不即不离。”

拨镫：疏密二体

让我们来看黄宾虹的两段话：

“笔墨之妙，尤在疏密，密不容针，疏可行舟。然要密中能疏，疏中有密，密不能犯，疏而不离，不黏不脱。是书家拨镫法。”（《自题山水》）

“书家拨镫法，言骑马两足跨镫，不即不离。若足黏马腹，则马不舒；而离开，则足乏力。古人又谓担夫争道，争中有让，