



学术
经典



上海书画出版社
Shanghai Fine Arts Publisher

黄宾虹 著
薛永年 导读

古画微



黄宾虹 著

古 画 微

薛永年 导读

上海书画出版社
Shanghai Fine Arts Publisher

图书在版编目(CIP)数据

古画微/黄宾虹著;薛永年导读. --上海:上海书画出版社, 2017.1

(朵云文库·学术经典)

ISBN 978-7-5479-1437-3

I. ①古… II. ①黄… ②薛… III. ①中国画—绘画评论—中国—古代 IV. ①J212.052

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第040003号

古画微

黄宾虹 著 薛永年 导读

责任编辑	王 剑
责任校对	周倩芸
丛书名篆刻	沈乐平
封面设计	姜 明
技术编辑	顾 杰

出版发行 上海世纪出版集团
● 上海书画出版社

地址 上海市延安西路593号 200050

网址 www.ewen.co

www.shshuhua.com

E-mail shcp@163.com

制版 南京展望文化发展有限公司

印刷 上海书刊印刷有限公司

经销 各地新华书店

开本 787×1092 1/16

印张 8.25

版次 2017年3月第1版 2017年3月第1次印刷

书号 ISBN 978-7-5479-1437-3

定价 30.00元

若有印刷、装订质量问题,请与承印厂联系

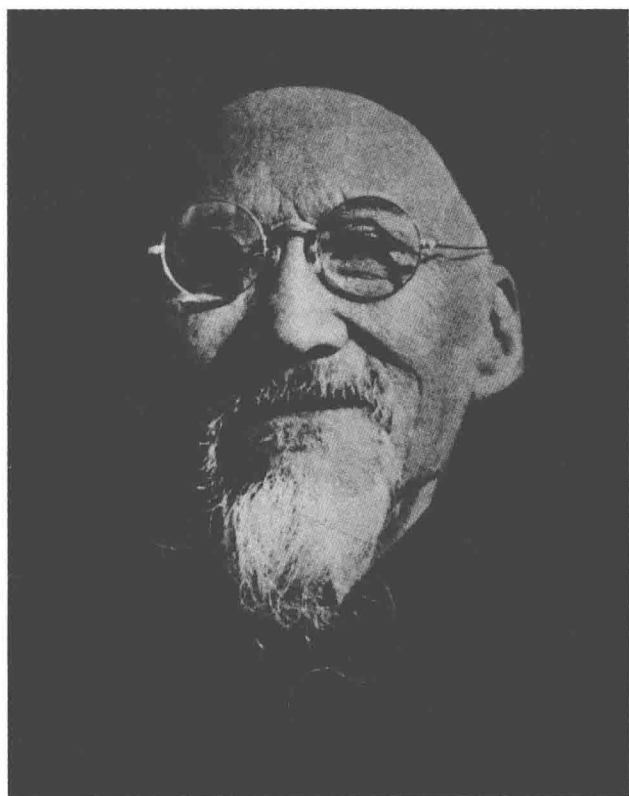
朵云文库·学术经典

学术顾问(按姓氏拼音排序)

陈振濂 邓福星 范景中 郎绍君 卢辅圣
潘公凯 潘耀昌 薛永年 尹吉男 周积寅

编辑工作组

王立翔 王 剑 曹瑞锋 陈家红 朱艳萍



黄宾虹(1865—1955),初名懋质,后改名质,字朴存,号宾虹,别署予向。黄宾虹不仅是坚守本土文化立场并从传统内部寻找超越动力而借古开今的画坛巨匠,而且是毕生致力于弘扬中华文化、沟通中西画学而著作等身的美术学者。发表有《宾虹论画》《古画微》《画学篇》《画学篇释义》等专论专著。

丛书弁言

王立翔

中国艺术源远流长蔚为大观，然以书画为核心的中国艺术本体认知及其理论阐发，近代以前，学人多以诗赋、笔记、题跋为载体，以描述、感悟为表征。这与主流阶层，将艺术仅作为从政之余抒发心志之观念有关，这导致了书论画学诸门无法望经世之学项背的事实。但近世以后，尤其是辛亥以来，随着传统士阶层社会作用的变换，以及治学语境、研究视野、学术方法之更改，在一批卓有才华的新学人努力下，传统艺术进入现代学科视域，中国艺术的本体精要和文化精神开始得到了全新的诠释、辨析和发扬。毫无疑问，因与西学的碰撞和融合，中国传统学术发生了巨大变化。在对中国传统艺术的长期学究中，向以画学一门最为突出，其学术语境也发生了重大变化。大量的中国文物和书画名迹流至域外，引发了海外学者对中国文化的浓厚兴趣，他们运用西方的学术方法，开始阐述各自心目中的中国美术，对国人产生了不小影响。当然最为重要一页的翻起，仍是游学海外的中国学人自己，他们张开胸怀，吸收着西方工业文明下的现代科学理念和治学方法，开始了勇于辨讹、尝试思辨的别开生面的中国画史探索。

在国内，敦煌藏经洞、各地石窟墓室的先后开启，一次次突破着人们故往的认识；动荡的社会，导致文物大量流失，也使更多的新材料能为研究者所用。而在现代印刷技术的传播下，美术材料的易见

性大大冲破了原有的局限。作为近现代学术成立的两大基石：新材料与新方法，一时蜂拥展现在20世纪初的艺术学人面前。

正是在这样一个特定历史环境下，一批学者放眼世界，既吮吸西方新学，又融合中国传统学养，投入到以书画为主体的中国艺术研究中。纵观这一百年来，他们经历了模仿到兼通到后期体系自建的历程，现代学科应具备的特质如理论性、逻辑性、体系性等逐步成熟，呈现出一条上承古代下启当今的鲜活的学术生命之流。他们关注新材料，寻觅新方法，创建新思想，以筚路蓝缕的拓荒精神，开启出中国艺术研究从未有之新境。

今之视昔，此间研究均有时代局限，但许多著述仍因有奠基之功而成为后学之经典。为使当今学界和继学者更方便更完整地获见此一时期的中国艺术研究成果，我们精心遴选一批近现代艺术文献再予整理出版。所取著作肇始于20世纪初，迄于“文革”之前；所选范围，乃以中国传统艺术为主体，兼及诸种工艺美术；所选标准，则以于当时有重要作用、于今天仍有借鉴意义之论著为重。我们注重文本的准确性，同时从艺术研究对象出发，分别配以图版，以作印证。尤为重要的是，我们邀约专家撰文导读，以帮助读者理清原著学术脉络，辨明文中精义，认识著作产生的历史背景，展现前辈们的学术个性，便初学者获得治学门径。以上努力，或谓于具体问题之分析仍有巨大学术价值，或谓对推进当今之中国艺术的深入研究亦有重要启思意义。因以“朵云文库·学术经典”系列贮存，以钩沉论艺渊薮，绵延传统文脉，尽责无旁贷之职！

导读：黄宾虹与近代美术史学

薛永年

在近代历史上，黄宾虹不仅是坚守本土文化立场并从传统内部寻找超越动力而借古开今的画坛巨匠，而且是毕生致力于弘扬中华文化、沟通中西画学而著作等身的美术学者。黄宾虹从事美术史著述始于1908年，亦即清光绪三十四年，从美术史学的发展而言，还处于古代阶段。他终止美术史著述在1954年，已是中华人民共和国建成的初期了。也就是说，黄宾虹的美术史著述经历了从古代美术史学向近代美术史学转换的历史阶段。从他四十岁在《国粹学报》上发表《宾虹论画》至九十一岁作《画学篇释义》的四十余年中，黄宾虹著述与编纂的文字已不下五百余万言。属于编纂的，有与邓实合编的《美术丛书》等；属于著述的，有《古画微》《画学篇》等，其《古画微》被黄苗子评为“对我国美术史有独到的见解”，其《画学篇》是晚年所写的画史要略，但正如刘海粟所说，他“在画史，画论研究……等方面的成就，都被画名所掩。”所以无论重要的美术通史著作，还是学术学论著，都以相当篇幅给予《美术丛书》以充分评价，却对黄宾虹的美术史著作与学术成就略而未评。

中国古代的美术史学起步甚早，第一部百科全书式的《历代名画记》成书于公元9世纪，早于第一部西方人乔治·瓦萨里（Giorgio Vasari, 1551—1574）写作的美术史《意大利著名画家建筑家雕塑家

传》七百年,而且形成了史与论结合、视觉与文化并重的传统。可是发展到14世纪以后,多数美术史著述重记载而轻论述,变成了美术家传记和作品著录。20世纪初以来,由于社会结构的变化和西学东渐的影响,中国的美术史学方面,一是研究撰述中国美术史与传播西方美术史并进,成为前古所无的主要著作方式;二是对文人画正统观念的批判拓宽了美术史研究的方向,也刺激了对文人画史论更深层的研究与阐释;三是科学方法的引进和采用,加强了对具体史实和历史联系的把握,并推动了在历史阐释中寻求当下和未来美术发展的方向。

黄宾虹的美术史著述,长短不一,据《黄宾虹文集》(上海书画出版社,1996年版)所收,约七十余种(篇)。综而观之,既继承了中国古代美术史学中史论结合的传统,也沿袭了史传、理法、品鉴、著录与收藏并重的写作范围,内容丰富,致思广博。这些著述中的一部分,与传统美术史的撰述方式相联系。主要是早年的一些画家传记与绘画鉴赏著录,画家传记如《梅花古衲传》(1909)、《中国画史馨香录》(1923—1925),绘画鉴赏著录如《医无闾山摩崖巨手之书画》(1940)、《故宫审画录》(1935—1937)。不过有些画家传记并非严格的传记,写得更像随笔,不求全面,而具体生动,分别发表于《时报》之《美术周刊》《文艺周刊》和《小说世界》的《籀庐画谈拾取》(1919—1921)与《画家趣事谈》(1923)即属此类。考其缘由,大略因黄宾虹较长时间担任编辑,与报刊的可读性需求有关。著述中的另一部分,则与近代美术史学的“改步变古”联在一起。反映了黄宾虹美术史著述的新开拓、新认识与新成就。这部分著述可以分为五类。第一类属于西方美术史的评介,如《新画训》。第二类属于中国美术通史,如《古画微》(1925)、《画学篇》(1953)与《画学篇释义》(1954)。第三类属于突破传统画史观的著述,如《美术杂画史》(20世纪30至40年代)、《国画之民学》(1948)。第四类属于资料丰富讲求方法的画家个案研究,以及断代画史与区域画史。其中个

案研究如《明代画家沈石田先生传》(1929)、《浙江大师事迹佚闻》(1940)、《垢道人佚事附垢道人遗著》(1943),断代画史如《画征录商兑》(1919—1920)、《近数十年画者评》(1930),区域画史如《黄山画苑论略》(1926)、《黄山丹青志》(1939)及《增订黄山画苑论略》(晚年)。第五类属于讨论新方法记述新情况的鉴藏著述及编年著述,如《中华名画·史德若藏品影本序》(1914)、《古画出洋》(1919)、《沪滨古玩市场记》(1926)、《鉴赏学简说》(20世纪40年代)和《画史编年表》(1939)。以上五类大体可以与前述“改步变古”的几个方面对应。

一

大约出于引进西学的强烈愿望,20世纪之初,我国推出的第一本美术史,不是中国美术史而是西方美术史,不是译著而是编著,这便是致书《新青年》主编讨论美术革命的吕澂所编之《西洋美术史》。其后四十年中出版的外国美术史译著与编著多达四十余种,占全部美术史著作的三分之一,这充分说明了当时读者热切了解西方美术的需要。

适应这种需要,黄宾虹亦在1918年于《时报》之《美术周刊》连载了注明为译述的《新画训》。《新画训》发表时既无译述者,亦无原著者,但学界已考订为黄宾虹“译述”。研究者指出,该书“是一部译述与议论杂陈并存的著作——是‘翻译者’借介绍西方美术史之名,行借题发挥之实的再创作。”(见王中秀《黄宾虹著作疑难问题考辨》,收入《黄宾虹文集·书信编》附录二。)这部在简要介绍西方美术史同时大发议论的著述共分八章:第一章“美术源起”,第二章“绘画定义”,第三章“描写自然”,第四章“绘画变迁”,第五章“绘画要旨”,第六章“绘画进步”,第七章“局中人与门外汉”,第八章“综合与分析”。通观全篇,可以发现这部书并非严格意义上的译作,而

是力图沟通中西夹叙夹议的著作。作者最感兴趣的也不是具体的西方美术史知识,而是在历史发展中比较中西绘画,寻找异质文化“因变”“迁移”的共同之处,进而用“六经注我”的方式阐述自己对中西绘画发展普遍规律的认识。如黄氏在该书第三章描写自然中所称:“图画之事有三境焉,一举目中所见之实物,描写其现在之自然;二是凭事后记忆而摹写其已过之自然;三从众物各体之自然而创造思想之图画,今有创造一种图画以表白自己思想者,欧美诸邦比比见之。”

研究者发现,这一托名译述之作,与黄宾虹之友陈树人的《新画法》似有联系,王中秀就此指出:“陈树人曾经翻译日人著作,题为《新画法》,黄宾虹为他写了序。两文题目一则为‘法’,一则为‘训’,一则重技法,一则重原则。”更有学者指出,黄宾虹此《新画训》即改写自陈树人《新画法》(见李伟铭《一种日本近代美术史观的中国之旅——从〈绘画独习书〉到〈新画法〉〈新画训〉兼论黄宾虹与〈新画法〉的关系》,刊于上海书画出版社《海派绘画研究文集》)。《新画法》于1914年以单行本出版前,已前此两年发表于《真相画报》,并由黄宾虹作叙,叙中称:“古今学者,事贵善因,亦贵善变。”“今者西学东渐,中华文艺因亦远输欧亚,为其邦人所研几……茫茫世宙,艺术变通,当有非邦域所可限者。”并云:“余喜气沟通欧亚学术之大,发扬中华国粹之微。”这表明,黄宾虹之以译介之名行中西美术比较之旨,既别其异,复求其同,根本目的在于沟通学术,探讨艺术发展的共性,进而申述个人对世界绘画发展共同规律即中国绘画发展规律的认识,以弘扬中华文化。这在彼时的西方美术译介工作中比之那些被动传播西方美术史知识或因袭西方美术理论者,突出了贯通与消化,自觉强调了中华文化的弘扬,不可不谓见高识远,也与他后来提出的“东学西渐”前后相承。

进入20世纪以后,特别是推翻帝制、创建民国并兴起新文化运动之后,15世纪以来适应仕绅商贾收藏鉴赏需要而偏向于美术家生平 and 作品流传著录的古代美术史写作方式,已日益显示出脱离现实的弊失。随着新文化、新史学的兴起,人们普遍认为美术史的写作应有组织有系统,能“通古今之变”地阐述艺术之进程及演变规律,以便从整体上去洞悉美术前进的方向,于是更具有“经世致用”意义的美术通史勃然大兴。在上半个世纪由中国学者写作的中国美术通史、中国绘画通史多达十余种。其中黄宾虹的《古画微》是所有通史中出版较早的一部。通史的编写,为了按阶段说明绘画的演进,势必要分期表述。陈师曾、潘天寿两位先生的《中国绘画史》的分期,都沿袭了日本美术史家中村不折、小鹿青云的“上古、中古、近世”的模式。但在两书出版之前,西方人对中国画史的分期,也已通过戴岳所译英国人波西尔(S.W. Bushell)的《中国美术》介绍过来。该书围绕分期问题,既谈到德国西尔德(Hirth)《中国艺术上之外来影响》以“外来影响”为标志的分期,也述及了法国布辽洛(Peleologue)对中国画史的分期,还阐述了自己与生物演进模式相关的分期。其分期为:一、胚胎时期,自上古至公元264年;二、古典时期,公元265年至960年;三、发展及衰微期,公元961年至1643年。这些分期的模式,对《古画微》之后的一些中国美术通史或中国绘画通史著作,产生了一定影响。如秦仲文《中国绘画学史》,分为萌芽、成立、发展、变化、衰微五期,依生物演进模式。而滕固《中国美术小史》分为生长时代、混交时代、昌盛时代、沉滞时代,视国际文化交流为画史演进动力,反映了对西尔德“外来模式”的借鉴。

而黄宾虹的《古画微》却是近代中国第一部在叙述发展过程中不受外来影响而自行撰述的中国绘画通史。既不按“上古、中古、近世”的“日本模式”叙述,也不按西方人的“生物演进模式”或“外来

影响模式”阐述，而是按着历史进程自行发凡起例，进行“我用我法”的撰述。

《古画微》最早的国学小丛书版本无序，前有总论，后分二十三题，依时代先后及名家流派叙述。各题分别为：上古三代图画实物之形；西汉图画难显之形；两晋六朝创始山水画以神为重；唐吴道子画以气胜；唐画南北两宗由气生韵；五代两宋之尚法；南宋院画之废古；开元人尚意之宋画；元季四画家之写意画；明画尚简之笔；明季节义名公之画；清初四王吴恽之复古；三高僧之逸笔；隐逸高人之画；缙绅巨公之画；金陵八家之画；浙赣诸省名家之画；太仓虞山画学之传人；扬州八怪之变体；金石家之画；汤戴配享四王之画；沪上名流之画；闺媛女史之画。其总论部分除就本书内容提要钩玄外，特别指出“清代之画卒不及于前”弊在“不能综博古今国画之源流，与历来评论之得失”。而纵观历史，“古今名家，以画传者，不啻千万，然其天资学历，足以转移末俗，振饬俘靡者，代不数人。”本书则“略举大概”，“广缉旧闻，间附己意，次其编第，著为浅说”。联系上述著书意图及各题标目可知，这部简明绘画通史着力于中国绘画的源流演变，以影响改变画史进程的代表性画家为主。按历时顺序叙述，在史的叙述中寓有论评，其论评又偏重于不同时代不同名家不同流派画风的特点，作者的“己意”“浅说”正体现于特点的概括中。显然，这是一部着意于本体发展的画史，比较注意把握绘画自身演进变化中呈现的段落性特点，比较重视画法风格的渊源流变。而黄宾虹对于风格递变及画学升降原因的探讨，亦主要从作者着眼，从画家的身份天资学力人品学养去阐释。而他的专文《画学升降之大因》，即从画家有无高尚思想，是否不为名利所打扰，是否无枉己徇人之意，是否善师古人兼师造化等方面去总结历史经验。可以说，《古画微》是中国近代第一部内向观的画史。

黄宾虹之所以能独立写出这样一部画史，首先在于他坚守本土文化立场的自觉性，正如他在《附增美术周刊预告》中所称：“第今

日之谈美术者醉心欧化，尤当保重国华。如建筑然，先有基础，而后丹垩涂泽可施于宫墙。如树木然，先有根底，而后华叶果实得敷于枝干。”其次，也由于黄宾虹是一名侧身出版界兼事书画文物鉴藏的画家，在《古画微》问世的前十余年，他已任《国粹学报》编辑，为神州国光社编《神州国光集》，为有正书局编《中国名画集》，并与宣愚公共同组织文物书画鉴赏组织“贞社”。这种身份与条件，使黄宾虹有条件排除外来影响，而从丰富的过目作品出发结合文献记载来探讨中国画风格发展演变的来龙去脉。

《画学篇》及《画学篇释义》是画史要略，都完成于黄宾虹的晚年，是《古画微》的浓缩与深化。前者是五古长诗，完成于1953年，后者是对《画学篇》的解释，次年杀青。论述始于文明初始，所谓“文明钻燧稽皇初”，终于“道咸中兴”，所谓“道咸世险无康衢，内忧外患民嗟吁，画学复兴思救国”。概述画史，要言不烦，史中有论，言简意深，总结了历史，发挥了认识，阐发了画理，论及了中国画学的民学，中国画的内美，道咸中兴与“金石书法汇绘事”，探讨了中国画的去从，总结出“变易人间阅桑海，不变民族性特殊”的中国艺术精神。发前人未发之覆，开后学前进之途。

三

自唐以来，古代的中国美术史著述，便出现了重文人轻工匠的取向，至明代董其昌提出“南北宗论”，更树立以文人画为正统的绘画史观，造成了巨大影响。进入20世纪以来，这一传统观点遭受到猛烈的批判，批判者首先是领导戊戌变法的康有为，他在《万木草堂藏画目》中指出：“昔人谓画匠，此中国绘画所以衰败也。”“专贵土气，为写画正宗，岂不谬哉。”接着是五四新文化运动主将陈独秀，他在《美术革命——答吕澂》中对文人画正统派偶像清代“三王”展开批判。更后则有美术史家滕固、童书业和启功对“南北宗论”的批判。

批判者认为南北宗论是有意抬高文人画而无视历史实际的伪说,而实际上文人画与工匠画是互动的。滕固即在《唐宋绘画史》中指出:“宋代院体画成立以后,院体画也是士大夫画的一脉,不但不是对立的,而且中间是相生相成的。”应该说,当时对文人画与南北宗的批判,自有合理因素,但也存在着全面否定文人的片面性,这种片面性既推动了以西方写实主义改造传统中国画的进程,也为继承文人画传统中优良因素造成了遮蔽。

对此较早发表不同意见而为文人画辩护的是陈师曾。陈氏家学渊源,曾留学日本,学贯中西。他虽在《中国绘画史》中提出“董其昌南北两宗的区别,俨然有尚南贬北之论”,但在对文人画的认识上却持肯定意见。他以西方19世纪以来的印象派、立体派、未来派、表现派的“不重客体专任主观”为参照,在《文人画之价值》一文中从“艺之为物,以人感人,以精神相应”的特点出发,总结了文人画发展中形成的四个要素:“第一人品,第二学问,第三才情,第四思想”,清醒地超越了被文人画批判者遮蔽而应予重视的文人画要素,看到了古代文人画与西洋现代绘画的相通之处,揭示了思想品格与学识修养在中国画历史发展中的重要意义。

黄宾虹与陈师曾相交在辛亥革命成功后不久,至1918年、1919年,书来信往渐多。1918年,在北京教育部任职的陈师曾托人带给黄宾虹自刻印存四册,惜地址不详未能送达。但同年黄宾虹亦有山水画及古印拓本托人带给陈氏,至翌年初春送到。陈师曾于1921年发表《文人画之价值》,并将此文与所译大村西崖《文人画之复兴》合并为《文人画之研究》出版。此书黄宾虹曾向弟子推荐,如1943年致顾飞信中即称:“近日本大村西崖教授有《文人画之研究》,陈师曾译,可观览。”显然他是赞同大村与陈师曾高度评价文人画的画史观的。

黄宾虹自己也指出“士夫文人之画,高于院体”,并称“士夫之画,华滋浑厚,秀润天成,是为正宗”。他还在《中国绘画贵乎笔

墨——从中国绘画谈到文人画》一文中指出文人画高于工匠画之处：“画有工匠、士夫之别。工匠之流，其品格不足以世传，如院体之画，不过迎合私人之意，求其艳丽，缺乏天真，故所作不足贵也。文人之画学识既高，向为世界所重视，因其画中有书卷气，而与庸俗不同，尤擅用笔墨，不为规矩所限。惟骚人墨客多以此事为娱情，鲜有恃此以为营业者。”“然而文人画，或者讥其失于理法，信手所撰，如楼阁建筑，人物大小，多不合乎准绳，不如匠画，惟妙惟肖，为人人所喜悦。岂知画重神韵而不重形似者，非不知形似之可见，特以形似之外有其可贵者在神似，故求于规矩之中，而超越规矩者也。”在一般的画史叙述中，董其昌以来称述的文人画，亦即宋人称述的士夫画。而相对于文人画者，则是院体画，作家画或工匠画。但在黄宾虹的论述中，却有时把文人士大夫画分为两个品位，合并院体画成由高而下的三个档次。他说：“有学者为士夫画，浮薄入雅者为文人画，纤巧求工者为院体画。”这种区分，说明他对文人士大夫画，并非从身份着眼，而是从天资学力导致的品位区别高下，从联系美术史实际而言，应该说黄宾虹比陈师曾的笼统论述更加深入了。

就是对于南北宗论，黄宾虹在重视南宗的同时，并不一律否定北宗。他在《画学南北宗之辩似》一文中指出，唐以前的画家，无论被称为南宗始祖的王维，还是被视为北宗开山的李思训，均已不斤斤于形似，而以画外有情为高，一律贵于神似，只是后来摹习所谓北宗者，斤斤于形似，走了下坡路，特别是“有明中叶，吴门浙江，画史纷坛，多蹈斯习，成为流弊”。针对这种流弊，于是“华亭崛起，而思有以纠正之，遂以北宗称庸手，南宗号士夫，类为区别，其初并无南北宗之分，可断言也。”基于此，黄宾虹主张不要“墨守南北分宗之说，议论妍媸”，而是要辨明被称为南宗的文人精神。他说：“南宗固为中正，苟吾人之心，于辨似有未明，则不学南宗而弊，既学南宗而亦弊。”比如“华亭而后，娄东、虞山，积学相沿、日益靡苶”，便已远离了南宗文人画的精神。

在回应对文人画的批判中，黄宾虹思考了两个课题，一个是“启祜崛起”，一个是“道咸中兴”，二者都属于后期文人画现象，但都是在被认为文人画衰落的历史时期中标志着文人画并未一律衰落的自我超越的现象。关于“道咸中兴”之说，学界早已引起重视，这是因为黄宾虹的《画学篇》及其《释义》的发表所致，而黄氏的《金石学书画家之优异》一文又从历史渊源上进行阐发。黄宾虹在《画学篇》中称：

道咸世险无康衢，内忧外患民嗟吁。画学复兴思救国，特建药可百病苏。《艺舟双楫》包慎伯，拗叔赵氏石查胡。金石书法汇绘事，四方响应登高呼。

同样的认识还大量反映在黄宾虹与友人学生的通信中，不过几乎每次提及“道咸中兴”，都同时论及“启祜崛起”，如20世纪40年代末与卞孝萱函中即指出：“清至道咸之间，金石学盛，画亦中兴，明至启祜，上追北宗，能以荆关董巨为宗……董而理之，诚为亟务。”又如1948年与王伯敏信中亦称：“道咸之间，内忧外患，风涌云起，常州学派，昌言革命，至戴子高望与赵拗叔、翁松禅皆承其流。”“道咸中《艺舟双楫》言北碑书法，而画之墨法始悟”，“明贤启祜间，画亦不朽千古。”再如1946年与朱砚英信亦云：“惟明季及清咸同之间有数十人，知用笔之理从书法而来，上窥金石之奥得之。”更如1947年与朱砚英信还指出：“古人皆成就于叔季之世及兵燹之秋，如咸同洪杨中画中名手胜于乾嘉，明季作手胜于文沈唐仇，时势造就之，亦由各自孟晋，力争上游耳。”从以上片段论述可知，黄宾虹提出的“启祜崛起”与“道咸中兴”，形式上皆是以复古为更新，精神上又与画家遭遇世变时艰引起的奋发图强有关，“道咸中兴”更得益于在金石学启迪下把以书入画变为金石文字入画，在认识上提升到领悟民族文化精神源头的高度。虽然，黄宾虹晚年提出的这些见解，并没有充分详实