













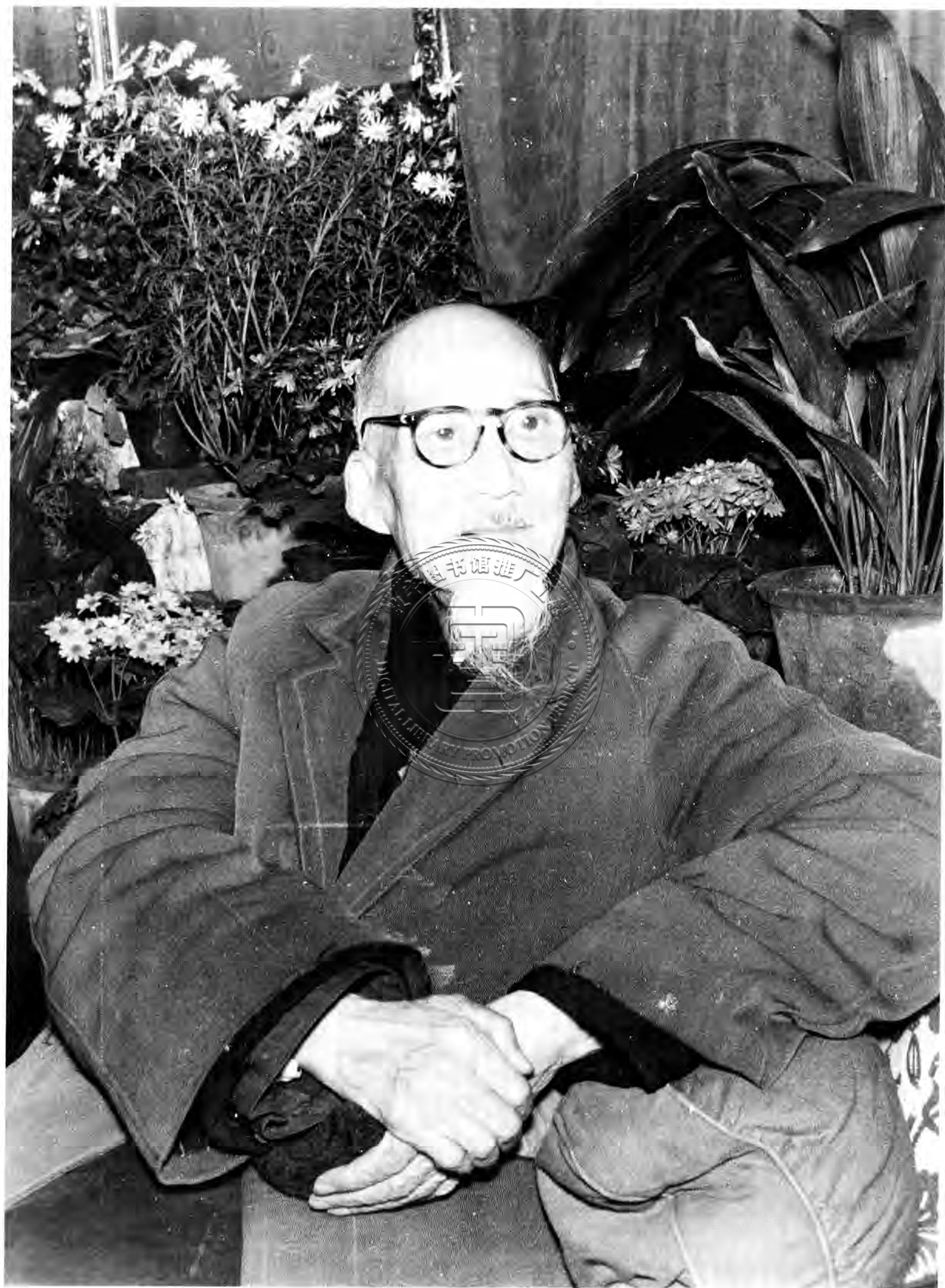
中国近现代名家画集

黄 宾 虹



人民美术出版社
锦绣文化企业





黄宾虹

(1865 - 1955)



目 录

序	杨陆建	1
山 水 轴 1934 年 纸本 72.5×39cm		9
山 水 轴(局部)		10
清溪垂钓图轴 1952 年 纸本 87×37.1cm		11
设色山水轴 1952 年 纸本 90.2×31.25cm		12
湖山泛舟图轴 1952 年 纸本 96×42cm		13
山 水 轴 1952 年 纸本 87.3×31.5cm		14
为居素作山水图轴 1952 年 纸本 77.9×48.1cm		15
西溪放棹图轴 1952 年 纸本 95.2×43.4cm		16
山 水 轴 1952 年 纸本 43.4×19.1cm		17
峨嵋洗象图轴 1952 年 纸本 91.1×40.6cm		18
峨嵋洗象图轴(局部)		19
设色山水图轴 1952 年 纸本 87.6×48.4cm		20
江行图轴 1953 年 纸本 48.9×28.5cm		21
峨嵋龙门峡图轴 1953 年 纸本 89×37.8cm		22
黄山写景图轴 1953 年 纸本 96.2×38.9cm		23
浅绛山水 1953 年 纸本 48×33cm		24
写意山水图轴 1953 年 纸本 119×47.4cm		25
铁桥峰写景图轴 1954 年 纸本 107.6×40.7cm		26
夜山图意轴 1954 年 纸本 51.2×37cm		27
夜山图意轴(局部)		28
松溪晚渡图轴 1954 年 纸本 73×43cm		30
沽酒还山图轴 1954 年 纸本 48.9×27.1cm		31
水墨山水轴 年代不详 纸本 82.2×45.7cm		32

溪桥归舟图轴 年代不详 纸本 96.4×36.2cm	33
设色山水 年代不详 纸本 88×36cm	34
设色山水(局部)	35
设色山水 年代不详 纸本 68×41cm	36
设色山水 年代不详 纸本 77.5×33.5cm	37
设色山水 年代不详 纸本 60×33cm	38
设色山水(局部)	39
设色山水 年代不详 纸本 96×37.5cm	40
设色山水(局部)	41
水墨山水 年代不详 纸本 89.5×33cm	42
水墨山水(局部)	43
设色山水 年代不详 纸本 69×34cm	44
水墨山水 年代不详 纸本 87×32cm	45
设色山水 年代不详 纸本 94×33cm	46
设色山水(局部)	47
设色山水 年代不详 纸本 91×33cm	48
设色山水(局部)	49
设色山水 年代不详 纸本 59×32cm	50
设色山水 年代不详 纸本 55.5×30cm	51
设色山水 年代不详 纸本 89×32.5cm	52
设色山水(局部)	53
水墨山水 年代不详 纸本 40×28cm	54
水墨山水 年代不详 纸本 34×26.5cm	55
设色山水 年代不详 纸本 77.5×33cm	56
设色山水(局部)	57

水墨山水	年代不详	纸本	40×28cm	58
设色山水	年代不详	纸本	89×32cm	59
设色山水	年代不详	纸本	86.5×32cm	60
设色山水	年代不详	纸本	62×30cm	61
浅绛山水	年代不详	纸本	102×34cm	62
浅绛山水(局部)				63
设色山水	年代不详	纸本	31×23cm	64
设色山水	年代不详	纸本	84×30cm	65
设色山水	年代不详	纸本	87×32.5cm	66
设色山水	年代不详	纸本	99×33cm	67
设色山水	年代不详	纸本	82×32.5cm	68
设色山水(局部)				69
溪桥沽酒图轴	年代不详	纸本	68.4×40.1cm	70
湘水秋山图轴	年代不详	纸本	104.2×33.1cm	71
水墨山水	年代不详	纸本	69×35cm	72
设色山水	年代不详	纸本	68×31.5cm	73
水墨山水	年代不详	纸本	68×40cm	74
设色山水	年代不详	纸本	67×33.5cm	75
设色山水	年代不详	纸本	89×31.5cm	76
设色山水(局部)				77
山水轴	年代不详	纸本	96.5×44cm	78
山水轴(局部)				79
山水轴	年代不详	纸本	96.1×44.4cm	80
山水轴(局部)				81
山水轴	年代不详	纸本	91.4×37.3cm	82
山水轴(局部)				83
设色山水	年代不详	纸本	90.5×32cm	84
红树山序图轴	年代不详	纸本	72.2×41.3cm	85
设色山水	年代不详	纸本	110×38cm	86
设色山水	年代不详	纸本	96×37cm	87
设色山水	年代不详	纸本	99.5×34.5cm	88
设色山水(局部)				89
柳荫茶话图轴	年代不详	纸本	68.2×31.5cm	90
携琴图轴	年代不详	纸本	66.8×28.7cm	91
设色山水	年代不详	纸本	100×48cm	92

设色山水(局部)				93
白云雄絮拥青峰图轴	年代不详	纸本	88.6×31.5cm	94
扁舟飞泉图轴	年代不详	纸本	64.75×30cm	95
山水轴	年代不详	纸本	87.5×35cm	96
山水轴(局部)				97
晴湖秋泛图轴	年代不详	纸本	88.75×36.4cm	98
乔木荫荫图轴	年代不详	纸本	109×52.5cm	99
设色山水轴	年代不详	纸本	109.4×40.5cm	100
设色山水轴(局部)				101
设色山水轴	年代不详	纸本	66.4×33.5cm	102
设色山水轴	年代不详	纸本	91.25×48.6cm	103
设色山水轴	年代不详	纸本	66.9×36cm	104
设色山水轴(局部)				105
峨嵋龙门峡图轴	年代不详	纸本	89×37.8cm	106
山水轴	年代不详	纸本	88.6×36.5cm	107
山水轴	年代不详	纸本	40.5×29.2cm	108
山房话旧图轴	年代不详	纸本	88.2×47cm	109
夏木荫荫图轴	年代不详	纸本	68.35×36.7cm	110
宛委藏书图轴	年代不详	纸本	72.1×40.2cm	111
深山夜读图轴	年代不详	纸本	115.4×47.5cm	112
山水轴	年代不详	纸本	60.5×30.1cm	113
山水轴(局部)				114
山水轴	年代不详	纸本	67.4×34cm	116
山水轴(局部)				117
设色山水	年代不详	纸本	40×28.5cm	118
设色山水	年代不详	纸本	31×21.5cm	119
设色山水	年代不详	纸本	31×21.5cm	120
浅绛山水轴	年代不详	纸本	100.1×33.2cm	121
浅绛山水轴(局部)				122
山水轴	年代不详	纸本	96.3×44cm	124
山水轴(局部)				125
设色山水	年代不详	纸本	27.5×25cm	126
设色山水	年代不详	纸本	48×30cm	127
山亭小息图轴	年代不详	纸本	95.3×51.3cm	128
山亭小息图轴(局部)				129

设色山水	年代不详	纸本	41.5×29cm	130
设色山水	年代不详	纸本	68×32cm	131
设色山水	年代不详	纸本	70×33cm	132
山村野渡图轴	年代不详	纸本	72.4×47cm	133
山村野渡图轴(局部)				134
设色山水轴	年代不详	纸本	98.2×48.3cm	136
设色山水轴(局部)				137
设色山水	年代不详	纸本	73×32cm	138
设色山水	年代不详	纸本	62.5×33cm	139
高秋图轴	年代不详	纸本	84.9×41.1cm	140
高秋图轴(局部)				141
水墨山水	年代不详	纸本	34×23.5cm	142
浅绛山水	年代不详	纸本	32×22cm	143
山水轴	年代不详	纸本	72×36.1cm	144
设色山水	年代不详	纸本	87.5×36cm	145
设色山水(局部)				146
写朱竹垞诗意图	年代不详	纸本	65.9×32.7cm	148
写朱竹垞诗意图(局部)				149
浅绛写意山水轴	年代不详	纸本	96.5×44cm	150
设色山水	年代不详	纸本	70×32cm	151
设色山水	年代不详	纸本	87.5×32cm	152
设色山水(局部)				153
设色山水	年代不详	纸本	74×34cm	154
浅绛山水	年代不详	纸本	61.5×33.5cm	155
设色山水	年代不详	纸本	93×34cm	156
设色山水	年代不详	纸本	104×35cm	157
水墨山水轴	年代不详	纸本	73.6×39.7cm	158
水墨山水轴(局部)				159
设色山水	年代不详	纸本	74×40.5cm	160
设色山水	年代不详	纸本	64×38cm	161
松窗静眺图轴	年代不详	纸本	124.1×47.6cm	162
松窗静眺图轴(局部)				163
设色山水	年代不详	纸本	41.5×34cm	164
设色山水	年代不详	纸本	75×41cm	165
设色山水轴	年代不详	纸本	87×31cm	166

设色山水轴(局部)				167
设色山水	年代不详	纸本	41×30cm	168
设色山水	年代不详	纸本	85×48cm	169
浅绛山水	年代不详	纸本	57×32cm	170
设色山水	年代不详	纸本	71×29.5cm	171
山居图轴	年代不详	纸本	67.7×36.3cm	172
山居图轴(局部)				173
浅绛山水	年代不详	纸本	87×32cm	174
设色山水	年代不详	纸本	88×36.5cm	175
设色山水轴	年代不详	纸本	74.7×35.6cm	176
设色山水轴(局部)				177
山水轴	年代不详	纸本	81.7×35.8cm	178
山水轴(局部)				179
设色山水	年代不详	纸本	87×32cm	180
溪山添秀图轴	年代不详	纸本	48×39cm	181
设色山水轴	年代不详	纸本	103.4×47.1cm	182
设色山水轴(局部)				183
山亭积翠图轴	年代不详	纸本	74.8×40.1cm	184
山亭积翠图轴(局部)				185
水墨山水	年代不详	纸本	87.5×49.5cm	186
山水轴	年代不详	纸本	61.2×33.9cm	187
山水卷	年代不详	纸本	44.1×66.7cm	188
设色山水轴	年代不详	纸本	96.8×43.8cm	190
山水轴	年代不详	纸本	110.3×37.2cm	191
设色山水	年代不详	纸本	82×33cm	192
设色山水(局部)				193
设色山水	年代不详	纸本	101×34cm	194
设色山水(局部)				195
汗桥策杖图轴	年代不详	纸本	74.8×40.8cm	196
黄宾虹常用印章				197
黄宾虹年表				199

本书作品均为浙江博物馆藏

序

杨 陆 建

中国画大家黄宾虹先生以其八十八余年的艺术实践，结束了有清以降中国画发展的颓势，开一代画风，在总体上为中国画树立了新的里程碑。黄宾虹的艺术是一座内涵极为丰富、充实的宝藏，除了绘画以外，黄宾虹先生在画史、画论、古文字、经史、诗词等诸多方面的成就也都如夜空之星辰，光亮无比。由于黄宾虹艺术具有某种“超前性”，因此其价值在他身后正逐步被人们所理解、认同、接受，并尚待学者、专家、艺术家进一步挖掘、开采。上述众多方面的成就包孕了作为中国画大家的黄宾虹先生，同时它们又具有独立的学术价值，启示后来者。

黄宾虹先生谱名懋质，又名元吉，后改名质；字朴存；号滨虹，更字宾虹；别署予向；中年后以字行。先生祖籍安徽歙县潭渡村，一八六五年（清同治乙丑年）正月初一子时出生于浙江金华城西铁岭头，一九五五年三月二十五日卒于杭州人民医院。

黄宾虹先生具有很高的绘画天赋。这种天赋首先表现为对绘画的浓厚兴趣。黄宾虹先生在《画谈》中说：“余当髫龄，性嗜国画，遇有卷轴，必注观移时，恋恋不忍去。闻谈书画，尤喜穷诂其方法。”对于家藏的古今名迹，他也是晨夕展对，悟其笔意。这种天赋犹如一颗饱满的种子，遇有适当的条件，它便会发芽、开花，结出累累硕果。

黄宾虹先生一生的绝大部份时间是在外族陵替侵掠，中华民族深蒙内忧外患的痛苦中度过的。他深切感受到了十九世纪后叶至二十世纪前半叶其间发生的甲午战败、庚子事变、列强瓜分、日寇侵略所带给中华民族的严重创伤。他目睹时艰，追随变革，力图自强救国。“他中年激于时争，戊戌变法、辛亥革命，皆有所参与。”（注一）并因此遭清政府搜缉而两度仓惶出走。晚年困居北平十年，整日闭门著述作画，改署“予向”，直至抗战胜利才感奋而复用“宾虹”款。当他目睹日军盘踞新华门时，愤而归作《黍离图》，题诗中还有“玉黍离离旧宫阙，不堪斜照伴铜驼”之句，爱国悲愤之情溢于言表。正是这样的历史环境，滋培了黄宾虹先生热爱中华的强烈的民族意识和个人气质。他心以为声，喊出“中华大地，无山不美，无水不秀。”他说：“世界国族的生命最老者，莫过于中华。”并认为中华文化绵恒数万里，积阅四千年，“改革维新，屡进屡退，剥肤存液，以有千古不磨之精神，昭垂宇宙。”黄宾虹先生的这种思想贯穿了他的一生，并深刻地影响了他的艺术思想的形成和美学原则的确立。他说：“浑厚华滋民族性。”因而，他以“浑厚华滋”作为山水画的最高境界和美学品评标准也就十分自然了。只有在这样的历史大背景下来进行考察，我们才能真正理解、认识黄宾虹先生和他的艺术。

与此同时，我们还必须对当时中国画坛的状况作一简略分析。

清代绘画占统治地位的是以“四王”为代表的官学派，即仿古派。他们安于常规，因循守旧。他们的画以酷似古人为标准，画风陈陈相因，影响及于有清一代。其间虽然也出现了以渐江、石溪、八大山人、龚贤、石涛等人为代表的遗民画家和其他有生气的画家，作品创新精神强烈，个人风格鲜明，但他们终究未能取代“四王”之“正宗”地位，成为清代画坛的主流。清代画坛始终被笼罩于“万马齐喑”的状态之中。康有为曾经发出“中国画学至国朝而衰弊极矣”之慨叹，他认为出路在于“合中西而为画学新纪元”。比康有为更激进的陈独秀倡导“美术革命”，主张输入“洋画写实主义”改造中国画。康有为和陈独秀或少或多是以社会学的观点来简单化地分析艺术学问题，忽视了艺术本身的复杂性和规律性，因此尚不能指出从根本上解决中国画自身价值危机的有效途径。黄宾虹先生基于他强烈的民族意识认为：“中国千百年来绘画，虽未尽善尽美，取长舍短，尤在后来创造，特过前人，非可放弃原有，而别寻蹊径。”（注二）又说：“学画舍中国原有最高之学识，而务求貌似他人之幼稚行为，是无真知者。云非循环复古，是学古知新，乃为真知。”（注三）概括起来说，立足传统，继承传统，发展传统，在传统中求创新，是解决中国画自身价值危机的畅途。黄宾虹先生孜孜以求，兀兀一生，以自己的实践证明了他的思想的正确性。

黄宾虹先生对艺术的认识是十分严肃的。他说：“国之危急首重文化”，“中华民族所赖以生存，历久不灭的，更是精神文明。艺术便是精神文明的结晶。现时世界所染的病症，也正是精神文明衰落的原因。要拯救世界，必须从此着手。”（注四）

一九〇七年，黄宾虹先生第二次从家乡歙县出走来到上海，或许是绘画天赋成为契机，他开始走上了“以画为乐”、“以画为寄”式的人生道路。他的绘画天赋从此也获得了稳定的极大的发挥。除了浓厚的兴趣外，这种天赋还包括善于吸收，善于消化，善于创造的极强的能力。天赋只有和勤奋相结合才有可能产生效能。黄宾虹先生一生勤奋，黽勉求进。他临终前曾说：“有谁催我，三更灯火五更鸡。”闻之使人潸然泪下。他在笔管上刻自勉语“磨炼出功夫”。他说：“古人一艺之成，必竭苦功，如修炼后得成仙佛，非徒赖生知，学力居大多数，未可视为游戏之事忽之也。”黄宾虹先生八十余年如一日，足不停游，手不停挥，目不停视，心不停思，九十岁时尚自订《画学日课》，勤勉有如此，古来无几。他八十九岁时白内障眼病加剧，或许是对复明希望心有疑虑而感到更须争朝夕。在他生命的最后几年，他思考、探索、创作尤勤，大有“凤凰涅槃”的境界。即使在他去世前的几个月中，他每天的工作都超过十小时，作画至少每天一幅，甚至一天连作几幅，恒心和毅力惊人，见之者莫不深受感动。现存浙江省博物馆的五千余件作品中，他晚年的作品居多。这些作品集中体现了黄宾虹先生的天赋勤奋以及变法图新的深度及其“超前性”。他九十一岁那年似乎有感于中，不止一次地对他所接近的人说：“我或者可以成功了！”是的，他成功了。黄宾虹先生结束了中国画坛上“衰微极矣”的状态，开创了浑厚华滋、大气磅礴的新时代，使濒临灭息的中国画获得了新生。

黄宾虹先生九十岁那年为自己订立了一份“日课”，在初稿中提出了“以力学、深思、守常、达变为指”的准则。（注五）这是他一生从艺的高度概括的总结，也是他由“渐进”、“顿悟”而入“化境”的艺术实践全过程。

黄宾虹先生早年从倪姓前辈画师写得“作画当如作字法，笔笔易分明，方不致为画匠也”之画诀。这画诀影响了他一生的绘画创作，也使他一生受用不尽。我国绘画传统强调书画同源。黄宾虹先生则更强调

“中国画法从书法中来”，^{（注六）}“画源书法”，^{（注七）}“欲明画法，先究书法”。^{（注八）}在绘画实践中，他求画法于书法，运书法于画法。他的绘画笔法遒劲有力，刚柔得中，变化多端，乃来自书法。黄宾虹先生肯定“画中笔法，由写字来”、“诀在书法”的关键，是强调由笔墨而产生的线条（包括点）。线条（包括点）是中国画的基本造型手段，也是最高造型手段。黄宾虹先生进而强调：“用笔之法，书画既是同源，最高层当以金石文字为根据。”^{（注九）}“古人用笔，存于篆籀。”因而他对甲骨文、钟鼎文和钢印文的研究特别用功，尤其是对古铍印文字的探求，著述宏富，“自诧创获，已逾古人。”^{（注十）}黄宾虹先生把中国古文字分为三宗：一是甲骨殷商文字，二为钟鼎文字，三为六国文字古印、泉币、陶器。他认为对前二宗文字的研究日益繁浩，而对后一宗古文字的收集、整理、研究均相当薄弱，因此他在这方面用力至勤。除了在文字学、史学、经学上的意义以外，黄宾虹先生直接从古铍印等文字中获取书法和绘画的笔法养份。他说：“画以肖形，字多异体，方圆奇正，可助挥毫。”^{（注十一）}研究借鉴其线条、结体、章法等形式美，既丰富了书法，又丰富了画法。清代道光、咸丰、同治年间，金石学盛，远胜前人。黄宾虹先生极为推崇这一时期的文人画家，甚至称誉这一时期的文人画为“复兴”、“中兴”。已故著名美术史论家朱金楼先生指出：“宾虹先生积八十余年艺术实践的经验，学养丰厚，见多识广，见解往往精辟。学习、研究他这方面的论点，可以丰富我们传统的美学理论，也能增加我们对具有高度审美价值的书法艺术与我国绘画发展关系的理解。”^{（注十二）}这是颇为中肯的。

与上述紧密相联的是，黄宾虹先生重视中国画的传统笔墨或许甚于历来的中国画家。著名美术评论家卢辅圣先生说：在黄宾虹先生的画里，“笔墨的力度，笔墨自身的品格，笔墨关系的调谐完整，笔墨赖以成立的物理结构与心理结构的转换契合，则被提到了重要的甚至是至高无上的位置……在‘遗貌取神’的审美框架中，把手段与目的统一起来，而追求一种同构于‘心象’的‘墨象’世界的展示。”^{（注十三）}黄宾虹先生对于笔墨的研究以及运用的成就，也达到了远超前人的境界。他关于这方面的大量论述，既表明了笔墨在黄宾虹先生绘画艺术中所占的特殊地位，又为后来者提供了极有价值的启示。无疑，最集中、概括的是他提出的“五笔七墨法”，这对中国绘画传统的笔墨具有总结性意义。

尤为可贵的是，黄宾虹先生在熟练地运用“五笔七墨法”的同时，仍在不停地探索。他晚年以长短、大小、浓淡、干湿各不相同的墨点作皴，创作“至密”之画，充分体现了浑厚华滋的境界。他说：“皴法变法极多，打点亦可作皴，古人未有此说，余于写生时悟得之。”^{（注十四）}并具体说明这种“沿皴作点法”得之于六十九岁至七十岁入川，看到蜀川山水时悟得。他的《蜀游杂咏》诗中有句：“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。”“沿皴作点三千点，点到山头气韵来，七十客中知此事，嘉江东下不虚回。”诚然，黄宾虹先生“沿皴作点”的“悟”，也可能与古人的尝试有关，他说：“北宋人画，积点而成，层层深厚。”^{（注十五）}还可能与良渚玉器有关，他说：“近代良渚夏玉出土，五色斑驳。因悟北宋画中点染之法。”^{（注十六）}董源的“点缀成形”，范宽以雨点、豆瓣点、钉头点作皴的“笔墨赞簇”、石涛的“以点代皴”以及良渚玉器的斑点，或许久已融入他的创作潜意识，尔后借助造化之功而得升华。可谓“心有灵犀，一点皆通”。

另外，黄宾虹先生还在水、色及其相关的纸等方面进行探索。他在运用“七墨”时，用水或铺或凝或融，充分发挥水的无穷变化，使画的气韵愈越生动。他在水墨中缀以浓重的青、绿、赭等色，而以色、墨互不碍为绝，甚至几乎全用色笔勾勒点染，使画面更具丰满、强烈。他还在硬纸、厚纸上用秃笔、硬笔、

宿墨、焦墨、纯色作画，以获取种种特殊的效果。

黄宾虹先生除了注重笔墨外，还很注重绘画的虚实处理。他早年从前辈画家处得“实处易，虚处难”之绘画真谛。他更进一步认为，阴阳虚实相济，正是山川的奥秘所在。他说：“虚是内美。”（注十七）又说：“虚中运实，柔内含刚，此笔法也。”“虚中有实，可悟化境。”（注十八）对于黄宾虹先生的“虚实观”，我们不能简单地理解为“虚”即“白”，“实”即“黑”。黄宾虹先生的“虚实观”是绘画创作高层次上的一种虚、实关系处理；既有画家对创作对象的提炼、认识，这是画家对画面的具体处理方法。一般地说，“实”为具象，是对物象的具体描绘；“虚”为抽象，是对物象的提炼，寓有精神、气韵。“虚”与“实”共同构成了作品的境界。但在绘画实践中，黄宾虹先生则强调“应该从实到虚，先要有能力画满一张纸，满纸能实，然后求虚。”（注十九）

黄宾虹先生起步于新安、黄山画派。这固然有乡里桑梓的缘故，但更重要的还是在于他同这两画派中人在气节意识上有相通之处。新安、黄山画派中人多明朝遗民，他们中有的人直接参与了反清复明的斗争。但当复明无望后，他们隐于书画，放迹山林。他们的画直抒胸臆，感情色彩较浓，画面终于淡静清逸。作品主要抒发个人的清高不随俗情感以及避世之趣，隐逸之情。黄宾虹先生早年的画也是以疏淡清雅为主，但他与新安、黄山派中人在绘画思想上是似同而实异。黄宾虹先生主张积极地弘扬中华民族精神，因而他日后画风的改变也是必然的。黄宾虹先生的境界要高于“新安”、“黄山”。他认为浑厚华滋代表了民族精神，并以此为品评标准梳理了历代画家。得出了北宋人画细而不纤，粗而不犷，气在笔力，韵在墨彩，因而浑厚华滋。他还依此下溯，认为明代天启、崇祯年间的邹衣白、恽道生能得董、巨真传，难能可贵，可作为升堂入室的阶梯；清代道光、咸丰年间的文人画追明代画家，远师北宋，故为“文艺复兴”。上述一路画家是黄宾虹先生“师古”的重点对象。这里值得一提的是，扬州画家陈崇光对黄宾虹先生的影响不应忽视。陈崇光当时名重扬州。《扬州览胜录》云：“至今邗上论画者，咸推若木（按：崇光另字）为第一手。”吴昌硕也说：“笔古法严，妙意从草、篆中流出。于六法外见绝技，若木道人真神龙矣。”（注二十）黄宾虹先生说：“画山水、花鸟、人物俱工，沉着古厚，力追宋元。”（注二十一）黄宾虹先生二十四岁那年专门去扬州拜陈为师，学山水和花鸟。黄宾虹先生主张“古人无常师”，他遍习各家技法，兼收并蓄，以丰富自己的笔墨。他师古人并不是照抄照搬，机械模仿，而是学其优长，弃其短绌。他说：“善学古人者，学古人之精神；有圣贤豪杰之精神，即圣贤豪杰。”（注二十二）他要求“取古人之长，皆为己有，而自存面貌之真不与人同。”（注二十三）他还进一步指出：“艺术之事，所贵于古人者，非谓拘守旧法，固定不变者也。”（注二十四）“盖不变者古人之法，惟能变者不囿于法。不囿于法者，必先深入于法之中。而惟能变者，得超于法之外。”（注二十五）黄宾虹先生认为，要变，要创新，首先要师古人，发展传统必须由继承传统得之。“事虽因而实创也。”这是充分辩证的认识。“古今沿革，有时代性。”（注二十六）说得极为深刻。他把传统的古今沿革，即传统的继承与发展，看成是一个扬弃的动态的过程，时代性就体现在这一过程之中。黄宾虹先生的“师古”与清初“四王”的复古有着本质的区别。前者对待传统的态度是发展的、开放的；而后者则认为“古”是一成不变的、封闭的。传统可以成为财富，也可以成为包袱。用现代系统论的观点来分析，如果在传统占统治地位的系统中，它只能加强传统的封闭性和保守性；如果传统的束缚被打破，当它在一个新的更大的系统中成为一个组成部分时，它会在这个系统中获得全新的意义，成为财富。而且，一旦新的文化成为主流时，它的某些东西又应该成为新文明的补充而存在。反之，当传统坚持它的