

师古人者，传模移写，六法之中，已有捷径。惟山川人物之秀错，鸟兽草木之性情，池榭楼台之制度，未能深入其理，曲尽其态，形貌徒存，神趣未合，非邻板滞，即近空虚。虽得章法，终归无用。一变为元人，虽透宋法，既观宋法，可溯唐风。然而一摹再摹，愈趋愈下，瘦者渐肥，曲者已直，经数十遍，或千百遍，审详面目，俱非本来，初患不似，法有未明，既虑逼真，迹尤虽脱。天然平淡，脱落斧迹，神会心谋，善自领略而已。

虹庐画谈

On Painting by Huang Binhong

上海书画出版社

黄宾虹 | 著

王中秀 | 导读



中国艺术院校研修丛书

虹庐画谈

上海书画出版社

黄宾虹 | 著

王中秀 | 导读

图书在版编目(CIP)数据

虹庐画谈 / 黄宾虹著. — 上海: 上海书画出版社, 2007. 1

(中国艺术院校研修丛书)

ISBN 978-7-80725-299-3

I. 虹... II. ①黄...②王... III. 黄宾虹(1865~1955) - 中国画 - 艺术评论 IV. J212. 05

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第143305号

责任编辑 黄 剑

技术编辑 钱勤毅

封面设计 潘志远

责任校对 柏 龙

☆中国艺术院校研修丛书

虹庐画谈

黄宾虹 著

●上海书画出版社出版发行

地址: 上海市延安西路593号

邮编: 200050

网址: www.shshuhua.com

E-mail: shcpbh@online.sh.cn

印刷: 上海市印刷十厂有限公司

经销: 各地新华书店

开本: 889 × 1194 1/24

印张: 4.85 字数: 95千字

印数: 0,001-5,000

版次: 2007年1月第1版 2007年1月第1次印刷

书号: ISBN 978-7-80725-299-3

定价: 18.00元

黄宾虹绘画历程的时段描述（导言）

在墨海中立定精神，
笔锋下决出生活，
尺幅上换去毛骨，
混沌里放出光明，
纵使笔不笔，
墨不墨，画不画，
自有我在。

——石涛《苦瓜和尚画语录》

20世纪之初，中国画和她相依为命的中华民族一样，面临着生死抉择。在世纪风雨中，她遭遇了来自两方面的冲击：一方面来自在19世纪商品化进程中更加萎靡不振的中国画坛式微惯性的冲击，一方面来自国人备感新奇的西方古典绘画艺术和观念的冲击。在双重夹攻之下，有人惊呼中国画已经到了绝地末路。

于是中国画坛因势分裂成两块“板块”：一些有识之士从外来文化中看到中国画走出绝境的曙光，开始摸索以西方绘画的技法改造萎靡不振的中国画；一些守旧之士则抱残守缺，墨守陈规，除了哀叹江河日下外，满足于偏安一角。

由于黄宾虹对以折中中、西、日画的“折中派”强烈的抨击，由于他对中国文化精华的不断呵护，由于他探讨中国画论使用的多是旧有的画论“部件”，由于他绘画渐变的图式来自传统，长期以来，他被论者定位于守旧派“板块”。当我们把他放在更为广阔的背景上加以考察，当我们细心体认他在一系列论画之作精神的时候，发现这样的定位并不符合历史事实。

黄宾虹认为学术界对外来的欧、日学术“借观而容其选择”是“理有固然”，但于“借观”而外，须要“返本以求”。^①对于貌似复古的“返本以求”中国画再生空间的取向，他表示：“鉴古非为复古，知时不欲矫时。”

借观之余而返本以求，需要“板凳一坐十年冷”耐得住寂寞的心态，需要读万卷书行万里路竭一生之苦功的毅力。这对于生活在生存压力之下的一般画家来说，是难以承受的。所以，在1943年黄宾虹遇到知己傅雷之前，现实留下给他的只能是条“踽踽凉凉”（黄宾虹语）的独行者之路了。

取经独行者之路使黄宾虹既不同于视传统为糟粕而热心于折中中西的“新派”，也不同于视外来文化为洪水猛兽而泥古不化的“旧派”：他处于新旧两个“板块”边缘之外。这使他把自己流放到一小片“孤岛”之上。

当风云几度变幻的20世纪远去，中国画生存环境和生长空间再度引起人们关注，回顾、梳理黄宾虹“独行者之路”的历程，也许是件饶有兴味的事。

1909年前 画之初

根据黄宾虹自述，我们大体可以知道这段时期发生的影响他终生的三件重要事件：一是在金华启蒙时，“倪翁”教导他说作画“当如作字法，笔笔宜分明”，道咸画家以书法入画的种子从他习画之初便在他幼小的心灵里扎下了根。一是弱冠初至扬州见到名画家陈若木苍劲古厚的山水花鸟之作，令他心折不已，成为他“师今人”的范本之一。一是拜访老画家郑雪湖请教画法，后者授于他“实处易，虚处难”六字画诀，这对青年黄宾虹来说一时还不能理解和消化的六字诀，以后成为黄宾虹以“内美”为核心梳理整合中国画学时“虚实之变”的切入点。

这段时期他学画主要是临摹古人的作品。他说：“少时以家藏多明人画，最爱天启、崇祯间所作。”^②家藏沈周画册，他“学之数年不间断”^③。此外，董其昌和新安派大家查士标、渐江等也都在他临习范围之内。除了临习，黄宾虹对如张庚的《国朝画征录》等一类书画典籍的痴迷，^④《读画散记》和发表在《国粹学报》上的《滨虹论画》是其习画读书思考的结晶。前者是黄宾虹历年猎涉书画群籍的笔录，可作古人画语录集粹观；后者是他第一篇面世的论画之作。在这篇论画之作中，关于注重绘画源流、派别的研究，对尚精能泯性情的院画和不睹真迹、师心自用倾向的批判，以及注重人品画品，注重法古反对摹古，注重文化渗透绘画的阐述，都在黄宾虹以后的重新整合中国画学的文章中赋以

新的意义。

黄宾虹的传世作品尤以此际为罕，所见亦多为赠人之作。笔者所见最早的是1892年赠汪福熙^⑤八开册页。^⑥画册各画作于不同时间，那时黄宾虹“秣陵（按：即南京）羁迹”，适汪福熙、律本兄弟游南京，他题跋以赠。画面水墨净洁，勾勒得法，笔以中锋，皴用披麻，既无描涂抹之弊，亦无纵横习气，虽乏后来作品含刚健于婀娜神韵，在用笔试墨中显然恪守“倪翁”“当如写字法，笔笔宜分明”的教言。

值得注意的另一件早年作品是1893年画的，也是题赠给汪福熙的。这四屏显然比一年前所画册页老到多了，抹去了那时的摹仿痕迹，行笔用的是频频见诸他后来作品中的解索皴，笔墨间透露着一片幽淡天真之气。

第三件值得注意的作品是作于1899年的浅绛设色《黄山图》。^⑦此图有长题，在录其族祖黄白山《黄山诗》后题云：“写家白山公黄山诗意，奉筱印公祖大人命画，恭呈海正，己亥仲秋，治晚黄质。”此图画得很精致，不仅幅面大，而且构图宏伟，千岩万壑中，慈光寺、文殊院历历在望，天都、莲花诸峰耸立天际，其勾斫皴染，笔意墨趣之古雅，俨然与新安大家风范相接。

1909—1917年 综合南北两宗以沟通欧亚的尝试

这是黄宾虹定居上海的初期，是他“专治金石书画”的初始阶段。

尽管已到中国画的衰敝之秋，此际上海画坛表面上还很热闹：“骚人墨士，往往托迹于斯，六书八法，各自名家，吴带曹衣，别增兴会。于是捧齐绌，攀薛笈，乞书画者亦纷至沓来，市廛之地，俨成风雅之场。”^⑧大多数画家还没有意识到，在一片热闹景象的背后，西方艺术正在以教育形态悄悄地逼近中国画坛，中国画坛的分裂迫在眉睫。

局外人的黄宾虹显然感受到了这一点。稍后在1912年《真相画报叙》中，他说：“欧云墨雨，西化东渐，纍采之丽，妍丽夺目，窃怪山光水色，层折显晦之妙，其于北宗诸画尤相印合。尝拟偕诸同志，遍历海岳奇险之区，携摄影器具，收其真相，远法古人，近师造化，图于楮素。足迹所经，渐有属稿，而人事卒卒，未能毕愿，深以为憾。”

“未能毕愿，深以为憾”的这件事是以1911年辛亥革命前夕蔡守离开上海画上句号的。蔡守是广东人，在广州他就依照照片画过一些画，刊载在广州革命画刊《时事画报》上。用先进的舶来品为山川写照，无疑这种新奇的尝试启发了黄宾虹。⁹看到了流入的西画与中国北宗画有印合处，从源溯南宗的新安派走来的黄宾虹，欲借助照相远溯北宗，以与西画印合而别开生面。作为“沟通欧亚”¹⁰的一种努力，于是合南北宗为一体的取向成为他此际思考的主题。¹¹

所以，当数年前便尝试融合“中、西、日”绘画于一体的高剑父、奇峰兄弟于1912年来上海求发展时，他欣然接受了蔡守的推荐，担当起襄助高氏兄弟创办《真相画报》的任务。但高氏兄弟不久打出了“折中派”的旗帜，将他们在日本学画时的嫁接中日绘画的实验室搬到上海。折中派舍本以求的取向显然与黄宾虹返本以求的意念大相径庭，他们之间的分歧在所难免。就在高氏打出“折中派”旗帜之时，以教授西画为号召的、存在历史最长的上海美专前身上海美术院也宣告成立。于是，上海画坛发生了分裂，而同样有志于沟通欧亚，走返本以求生面之路的黄宾虹却被边缘化了。

此际，为了与“新派”追求“新”分野，他提出了“变”的概念：“事贵善因，亦贵善变。”¹²在黄宾虹看来，新旧的交替是变幻无穷的，而唯有“变”，才是永恒不变的。

这个时段里，发生了辛亥革命，终结了清皇朝政权，不久发生了袁世凯僭权，袁死后又连年军阀混战，民生涂炭，黄宾虹也由初来沪时的昂奋而失望而沉寂。

这时段的传世作品较之前个时段为多，作品面貌亦多样。有件四屏山水画体现他合南北宗为一体的最初的尝试¹³：四屏分别仿北宋刘大年、元吴镇、明沈周、清金陵八家的樊圻和高岑，未落年款，从画的画风看，显然是黄宾虹到上海头几年所画。画风的工致，尤其是拟吴镇那帧，墨法的淹滋，在他以往的作品中都是少见的。

还有一件作于“青松阁”的四屏¹⁴，浅绛纸本，也未落年款，应是黄宾虹1909年来上海不久的作品。画中的线条有绵里藏针之妙，点苔和树叶的大浑点处，渍墨痕迹也相当明显。

新安画派特点中有一个“辣”字，黄宾虹对笔力的认识 and 追求便源于此。

尽管这个时段后段直至下一时段1921年，黄宾虹没有论画文章发现，但从其传世作品中，我们可以明显地发现用笔“辣”的倾向。其代表性作品有1917年为其春晖堂祖祠所作大幅山水四屏¹⁵。四屏每幅均有长跋，用笔奇肆而无纵横之习，得沈周“浓墨法”之传。

1918—1924年 浓墨法之变

关于用笔之“辣”和沈周“浓墨法”之变的文字阐述，见1921年初夏黄宾虹写给同乡胡韞玉之信。

在黄宾虹这通论学书中，有如下两点值得注意：一是用笔要万毫齐力，笔笔从毫尖扫出，用中锋屈铁之力，由疏而密，虽层叠数十次，仍要笔笔清疏而不含糊，虽沈雄桀骜而无剑拔弩张之态或修饰涂泽之姿。一是用墨兼浓、干、黑、淡、湿、白，要浓干淡湿中处处见笔。他从沈周学宋人之画，从而以“浓墨法”一变明代初期能淡不能黑的画风得到启示，提出要以浓墨法纠正时尚流行的能白不能黑、淹淹无生气的画风，以黑逼出白来。

见之于上时段后段绘画的变化，显然在这里我们找到了画理依据。

应该说，此时段之前段和上时段之后段在画面上没有太大的落差，但所以将它们加以划分，主要出于以下的考虑：本时段黄宾虹画面开始向“浓黑”迁移。在上述信里，黄宾虹说沈周粗笔画“浓黑可喜”，这种倾向正是从“粗沈”画取法的结果。至晚到壬戌（1922）年他绘画面貌与前时段和本时段前段开始有了显然的差别，以浓黑逼出淡白来的画法使黑面白面产生了一种特异的组合结构。

这是黄宾虹画第一个“黑”的时段。自此以往，对“浓墨法”的体悟，贯穿了他整个笔墨生涯，1934年给黄居素的信中，他还一再说“学画墨色重浓，年久透入纸素，即成融洽，过淡则二三十年后便无精彩”。

以“浓墨法”作画，在当年画坛上想必属另类，要不就不会引起人们注意。1926年有笔名叫“同光”的人在《国画漫谈》里写道：“古国有‘惜墨如金’的名训，故多讲究用淡墨。其实论用墨浓淡，又落入恒蹊了。有艺术的天才与学力的人，浓墨画还是有他的风格和神韵，做《鉴古名画论略》的黄宾虹，昔年

在上海为某画报所画的画稿，我在（夏）丕尊先生家中曾看到三张，都是浓墨画的山水，神趣也是盎盎然的。”⁶⁶

就黄宾虹个人来说，这个时段发生了一件几乎令他心灰意懒的不幸事：他多年来收藏的引以为骄傲的古玺印最精品被窃。他选择了安徽贵池为卜居地，准备过耕读生活。然而老天爷偏不作美，长江水患摧毁了他的“耕读”梦，把他逼回到砚耕生活里来。这又是他的幸运，他告别了“贞社时代”的痴迷，得以用志不分地开拓中国画的新疆域。

1925—1929年 虚实之变

也许已进入1925年初，阴历甲子年冬黄宾虹给友人易大厂（孺）画了幅《嘉陵山水图》，题诗有云：“我从何处得粉本？雨淋墙头月移壁。”⁶⁷同年出版的“探抉名画精意”的《古画微》中他写道：“画法莫备于宋，至元搜究其意蕴，洗发其精神，实处转松，奇中有淡，以意为之，而真趣乃出。”⁶⁸中间都隐约地表露出对虚实解悟正在进入他的思考旷野。

此际，黄宾虹在章法层面进行“临摹”古画多年以求悟通的“实处易，虚处难”画理，以及前些时段以综合南北宗绘画为主、多少有点限于面貌上寻求契合点之嫌的沟通欧亚画学的努力，出现了突破的转机。

在这个时段，笔法墨法以及笔法中虚实依存关系占据了黄宾虹求索的重中之重。1925年他就十分关注日本学者泽村专“形似是客观，气韵是主观，却从客观的物象事实外表现主观”的论述⁶⁹，可见他关注之切。

这个时段里，发生了北伐战争、国民党南京政府成立等等一系列事件。由于中国画画理20年代引起西方学界的注目，画坛此际呈现出前所罕见的热闹，画展如雨后天春笋般一个接一个，书画社团也五花八门，世纪新生代画家成为画坛的主力群体，社会的关注催生了1929年的第一届全国美展。年近古稀的黄宾虹也忘了垂垂老矣的年纪，用入世的精神介入了这些活动。他发起艺观学会，结烂漫画会，协助陈铭枢接办神州国光社，出版画册和杂志。其中尤以1928年夏天到桂林讲学一行值得注意。

讲学归来，道出广州，广州学界为他举行盛大欢迎会。在欢迎会上，黄

宾虹做了演讲，演讲论及世界美术潮流，并把中国画的笔墨归纳为“三笔七墨”²¹。

归来在《宾虹论画》残稿中，他进而论述云：“艺裸于外，而道弼于中。综其要旨，约举‘虚实’两字以该之。”在这里，他把虚实相合、无虚非实、无实非虚，作为绘画的最高境界。发表于1929年《虚与实》一文中，又把广州演讲中的“三笔”或曰“三如笔法”扩为五笔法（平、圆、留、重、虚）。并在文章的论“虚”部分，说出了“欧人以不齐弧三角为美术”的话。其中“欧人”两字令人费解，为我们探究黄宾虹本时段的“虚实之变”进程平添了不少扑朔迷离的成分。²¹

众所周知，“不齐弧三角”（受长歌体裁所限，在《画学篇》中，黄宾虹将之倒装为“不齐之齐三角弧”）是黄宾虹论述“内美”的重要概念，²²是传统画论“以白当黑”黄宾虹式的引申。以后分散于传统画论中的“不方不圆”、“不黏不脱”、“不似之似”、“笔断意不断”、“于虚处取气”、“留意于无笔墨处”、“宁拙勿巧”与黄宾虹引申的“不齐之齐”、“乱而不乱”等等概念，都汇集到黄宾虹崇尚神似崇尚内美的画学旗下。尽管大多数情况下，黄宾虹对之做了本土化处理，不再提其来源，却不能抹去它与格式特心理学的艺术视觉研究某些成果相印合的痕迹。现在我们还不能确知黄宾虹是从何渠道获知西方相关研究成果的，但他以后关于不整齐的三角形为美的论述显示它与格式特心理学关于不完整形的研究同出一炉。

这个时段的绘画不复前时段之黑，前时段黑白块面被解构，实处开始朝向“松”朝向虚转换。这显然与上面所引《古画微》中那段话的思路相合。

1925年画成，1938年重题赠给香港画家帅铭初的《青绿山水》体现了黄宾虹这种变化。1938年夏在金华重题曰：“曩余旅沪，所见唐宋元明名迹甚夥，日夕临摹垂二十年，置诸篋衍，寄存金华山寺中，未尝视人。今铭初先生索拙画青绿山水，久不为此，愧无以应。适来浙东，因检旧制，亦颇潇洒自喜，邮奉清鉴，近性益懒散，无复如是绚烂矣。戊寅，缸叟题于白砂寺中，时年七十有三。”

又如赠王雪帆之《黄山文殊院图》亦作于此时。诸画用笔绵里藏针，松而不散，处处可见黄宾虹浸淫传统笔墨至深的痕迹。其讲究用笔之提按断续，皴

法整齐修洁，不弱不乱，笔与笔争让有度，在在都体现着黄宾虹对“虚实”的新感悟和他此际为了它日“出于理法之外”而力求“入于理法之中”的自觉努力。尤其需要指出的是，黄宾虹晚年论画“一小点之中，有锋，有腰，有笔根”的精髓，在此际画里体现得淋漓尽致。

在这个时段里，黄宾虹站在“虚实”的平台上，初步构建集成古人论书画笔墨之大成的所谓“五笔七墨”的框架。这个时段他的绘画图式正体现了他对“虚实”蕴藏在笔墨之中的新的体验。

1930—1936年 炼狱

黄宾虹有个“学画当如蝶之成仙”的比喻：“当其孵化成蚁时，经选种者之淘汰，其生成者，如画家之气韵生动，由食叶而三眠三起，如画者之习笔法、墨法、章法，自师今人而师古人而师造化，此第一期也。饱叶吐丝，成茧自缚，如学者趋时泥古作品，非不绚烂清华，专事媚人，一落院体便犹蛹入汤镬，无生机矣。幸而逃脱，即若登仙，此第二期也。丹成而后，随意所之，无不应节，如栩栩春风蕙带中，仙乎仙乎，虽凤凰不羨也，此第三期也。”²³但黄宾虹不急于求脱，其原故是他常提醒自己的：华新罗求脱太早，不免为识者所诟病。他还得在“师今人师古人师造化”里摸爬滚打。

这个时段他做的第一件事是远游，撷取造化灵气，发掘创作源泉。晚年在题跋里他回忆道：“余北游燕蓟，南至广西，西登峨眉，足迹所经，奚止万里。太行、常山、衡岳、庐阜，皆崇高雄厚，或远望而未至，至而有未尽，已观大略，其最号奇秀，莫如池之九华、歙之黄山、括之仙都、温之雁宕、夔之巫峡，皆穷年累月，极四时之赏。两度游漓水，且循浔江而上，于阳朔尤为惬意悦目。”²⁴这里所说的半数都是在时段完成的。

鉴于“学艺虽经纬万端，其归则一如百川分流，同汇于海，分以极其深，尤必合以成其大”²⁵的认识，为了寻求“无分乎中西”的艺术精神²⁶，1933年黄宾虹四川归来不久，做了第二件事：组织发起百川书画会。

这个书画会有两点值得关注：一是组织结构特殊。其初期成员中，受西方现代艺术熏陶的西洋画家占了半数以上。一是初期活动的频繁和热烈。按会约，

“每隔一周集会研究一次（按：实际上是半月一次），会员每人提出书画作品数点，互相品评，并推请会内外深有研究之文艺家讲述关于书画之理论，以收互相切磋之益”。刘抗在1955年6月回忆道：“记得廿年前，我和他在上海美专同事，曾组织一个百川书画会，便时常请他做专题演讲，关于我国的文化学术，他自然谈得如数家珍，就是西洋的艺术思潮，他也讲得头头是道，那怕什么野兽主义或立体主义，都剖析得非常透彻，他的能够在中国艺术园地打下坚固的磐石，不是偶然的。”²⁷

正是基于这种山水窟、笔墨阵中的滚打和不拘泥一家之言、一隅之见的胸怀，这个时段黄宾虹发表了《精神胜于物质说》、《论中国艺术之将来》和《画法要旨》等一系列论画之作，以“合乎自然”为核心的黄宾虹的“内美”画学初具雏形。

1935年夏在香港沙田讲艺的笔录稿记录了他用笔用墨的心得。其中关于中锋侧锋同是用锋、笔法要顺逆兼用、用笔要如用刀、一点中下笔时内要含转折之势等等的阐发都具体而微地展现在他此际的作品中。其中关于早在1934年便出现在给黄居素信中的“蘸水法”，揭出了使笔墨变化于无穷的奥秘：“先以笔蘸饱墨，墨倘过丰，宜于砚台略为揩拭，然后将笔略蘸清水，则作书作画，墨色自然滋润灵活，纵有水墨旁沁，终见行笔之迹，与世称肥钝墨猪有别。”²⁸这成为以后黄宾虹那独特的用笔用墨的总枢纽。

从1931年《拟董华亭辋川图》、1933年《青城山图》、《白帝城图》、《伯牙琴台图》和1935年赠陈柱《暗螺山图》中，我们可以看出这个时段黄宾虹绘画笔墨章法出现了从“收”到“放”的变化迹象。²⁹

1937-1943年 脱化前夕

上个时段的最后一年，黄宾虹的精力多花在“故宫审画”当中。在这一年多时间里，他有幸亲近许多古代名迹，受古人绘画精神的激励，他发奋作画，“每日拂晓而兴，勤习无间断”。

历史经验告诉我们，任何艺术家的造诣都受到社会大环境和个人审美意识、艺术修养、解悟能力、毅力体力的制约，其艺术修炼到一定阶段会遭遇一

道生死关，过不了这一关，其艺术进程就告结了，俗云“结壳”，或如黄宾虹所比喻的“做茧”后，“蛹入汤镬，无生机矣”。一直不愿过早“脱化”的黄宾虹同样面临着“破壳”或“破茧”这一关。^③

1937年春，为了一览梦寐已久的北宗“荆、关粉本”北方山水，黄宾虹北上旧京任教，不久发生的卢沟桥事变和日军的大肆入侵，粉碎了他的梦。滞留北平期间，他于著述、讲学之外，日日与古画亲炙，寻求“变”机：“燕市元季明初之画，常有所见，借观临写，拙笔可信竿头日进也。”（1939年与黄居素）“拙画力追明初以上诸家。（偶有所得，见之颇多，笔墨似稍变，然否？）”（1939年与顾飞）^④

1939年在给黄居素信中，他说“近悟墨法，觉明清画者知之绝少”，透露出此际他对笔法墨法有新的体悟。这些体悟主要表露在《讲学集录》和《画谈》中。在《讲学集录》中，他对渍墨重加阐发：“以重墨饱笔浸水而出之，中有笔痕而外有墨韵。”在《画谈》中，他对焦墨法和宿墨法也重作了阐发：“焦墨法，于浓墨淡墨之间，运以渴笔，古人称为‘干裂秋风，润含春雨’，视若枯燥，意极华滋。”“画用宿墨，其胸次必先有寂静高洁之观，而后以幽淡天真出之。睹其画者，自觉燥释矜平，墨中虽有渣滓之留存，视之恍如青绿设色，但知其古厚，而忘为石质之粗砺。”^⑤

以上三种墨法虽云古已有之，但在这种不断的阐发中，每次都饱含着黄宾虹的超越古人的创见。在“七墨法”^⑥的出神入化的运用中，这三种古已有之而古未化之的墨法赋于黄宾虹绘画一种“仙乎仙乎，虽凤凰不羨”的快感，并在这种快感中将笔墨的功能扩展到极致。

此际黄宾虹的作品承接上时段后期的面貌，朝向更浑厚更华滋的韵味嬗变，从而成就了自己面目，用他自己的话说，他的绘画面目“于古人无一似者”。^⑦这独特的面目除了独特的笔法墨法之外，构架语言来自他兀兀穷年的“不袭面貌”的“勾古”与“写实”，下面一段自白揭出了他绘画面目形成过程的来龙去脉：“旅沪三十年而游山之日居多，未尝有一日之间断于作画，自信好之之笃耳。然观古名画必勾其丘壑轮廓，至于设色皴法不甚留意。当游山时，途中焱轮之迅，即以勾古画法为之，写其实景，因悟有古人之法，以写实而得实中之虚，否则实而又实，非窒碍阻隔不可。”^⑧从速写而悟用笔悟章法之虚，从而构造了黄宾

虹“粗服乱头”“虚实相济”的面目。他的面目在师古人师造化的漫长岁月里得以形成，如果没有这一段苦功兼解悟的炼狱历程，他自立面目就无从谈起。

这个时段的作品，目前披露的较多，除了个别博物馆外，以80年代出版的《黄宾虹画集》和香港出版的几本画册为多，在里面都可以寻觅到他演变的足迹。

从这些作品看，黄宾虹已幸运地摆脱掉“结壳”羁绊，找到“守于法又不拘于法”向“无法乃至法”前进的突破口。

1944—1948年 阴面山之变

上个时段末，傅雷进入了黄宾虹的艺术生涯，对中国画现代道路的“英雄所见略同”，将他们结成“知己”。

也许绵长的求索已到突破的边缘，“吐丝”结成的“茧”到了一触便破的程度，也许傅雷的艺术思想激活了黄宾虹的灵感，他开始向“自立面目”终点发起冲刺。

此际给吴载和和朱砚英的信中都说到这一“冲刺”：将“古迹”与“游山写稿”“融会一片”以“自立面目”。他甚至兴奋地说：“渐觉成就可期。”^⑤

“融会一片”“自立面目”的结果便导致黄宾虹绘画朝向北宋人阴面山画法的转换。

表面上看，这一转机与黄宾虹多见宋元人真迹并受其启示不无关系。

1946年5月11日给黄居素信云：“数年兵乱中，所见宋元人真迹，多齐鲁晋豫旧家藏而散佚者，往往墨汁淋漓，以寄兴趣，妙在笔力遒劲，肥不臃肿，瘦不枯羸，得其自然耳。”

1948年5月8日与陈景昭书云：“鄙人北来，极意傅青主、张穉恭之伦，是能上追北宋者，摹拟十年，得悟古人墨法，积累多者至千百遍而成。”（原件）

1946年与鲍君白书云：“近来拙作取法北宋为多，因其用笔之沉着，墨彩之浑厚，每与欧画符合。”

约1947年与苏乾英书云：“近野兽派思改变，向中国古画线条着力。我辈用功，以北宋深厚法古而出之以新奇；新奇者，所谓狂怪近理，近理在山水中

得之。”^⑤

然而,更重要的因素还来自黄宾虹对历史上中国山水画变迁规律的独到而深刻的认识。

1946年他对傅雷说:“近稍习整严,时学北宋人,期于虚中有实,而又不易疏。元季明末画逸品者致力于北宋人之阴面山,用功极深,而后无虚非实,若仅学元明人之逸品,恐如王觉斯所谓学云林奄奄无生气矣。”并在1947年重申:“窃以为北宋人多画阴面山,且用重墨,如夜行岩壑间,层层渲润,必待多次点染,须待岁月而后了,虽未免沾滞重浊,然于实后求虚,亦习画必由之经。”^⑥

受“阴面山”画法的束缚,这个时段出现了“每作一画,竣工之后总觉不够,愈加愈多,什居其九”的情况;抗战胜利以后未见太平盛世出现,社会的动荡令老人“心绪不宁,胸臆郁塞”,又进一步加剧了这种趋势。

如果就画面上的“黑”与“白”而论,这是黄宾虹绘画第二个也是他一生最“黑”的时段。前一个“黑”的时段是1918—1924年,相比之下,两者虽然都是黄宾虹研究笔法墨法有意上溯宋元的图像,却有显然不同的地方:除了图象结构显然不同以外,前者在后者“元气淋漓幛犹湿”、“于极塞实处能见虚灵”之前显然要相对单薄得多,无论行笔之“辣”、墨法之丰富,虚实的相互渗透相互辉映,都不能望后者之项背。

崇尚天趣,崇尚自然,崇尚内美,于极不工中求至工,于乱中求整齐,于浑沌中求光明,黄宾虹所追求的,在这里都融合成一片。

黄宾虹绘画面目的变化,在当时引发两种截然不同的评价:一种人在“一团漆黑”中看到是“浓而不重”和“毫无层次”;^⑦一种人特别是画油画的“多喜之”,^⑧连黄宾虹本人也觉得:“用笔力之沉着,墨彩之浑厚,每与欧画符合。”^⑨

两种不同的评价来自两种不同审美观点,两种不同层面的画学领悟。当前一种人发出“难道北苑(董源)、思翁(董其昌)也有这种漆黑一团的作品吗”的诘难,后一种人却“喜之”的时候,所凸现的正是黄宾虹遗古人之貌、撷取其精神的高明之处。这些“规矩方圆,摆脱净尽,而浑朴天成,另有自家气度”的作品,令与黄宾虹“心有灵犀一点通”的傅雷激赏不已:“吾公其化入南华

妙境矣！”⁴²至此，三百多年前恽南田追求而未能实现的“用笔极塞实处愈见虚灵”、“虚处实则通体皆灵”的境界，在恍兮惚兮的追索中，在浑沌中一炬之光的照耀下，一齐奔赴黄宾虹毫端。

所以当这个时段末，黄宾虹在作题为《国画之民学》的演讲，侃侃而谈中西绘画潮流交汇于“发挥自己”、“在骨子里追求精神的美”的时候，那份自信，那份欣慰，莫不来自这种“修炼成仙”的快意。

1949—1955年 简笔画之变

如果说上个时段闯入北宋人的“阴面山”世界，以求实中之虚，那么在这个时段，求变不已的黄宾虹重又回归元人简笔画，由博返约，以求虚中之实，直造“无虚非实，无实非虚”最高境界。

上个时段末，黄宾虹离开生活了11年的北平，回到久别的江南，定居于杭州西子湖畔，开始了“简笔画之变”历程。

黄宾虹绘画图式早就出现了“减笔画”或曰“简笔画”。傅雷1946年看到这种“纯用线条”的“简笔画”，大为赞叹：“大作简笔者极精，与近代欧人理论风尚尤不谋而合。”⁴³到1947年春，我们发现他就有这种回归的意向：“拟由北宋人逸品，老而弥淡，不流空疏。”⁴⁴

这个时段发生了两件大事，一是1949年5月3日杭州解放，另一件是1951年黄宾虹得到国家领导人的生活上的关怀和艺术上的重视，他的“简笔画之变”获得前所未有的愉悦心境和创作环境。

一直以为“古画康熙后可不看”⁴⁵的黄宾虹，其视野里竟出现了道咸画家之画。夏承焘日记中有如下的记载：“宾老往年推崇明天启、崇祯间画，近则甚推清道咸间人，谓时局初变，画亦有新意，欲为文张之。”⁴⁶这一画学的反思缘于一个历史尘埃掩盖的事实：在金石学中兴的道咸年间，一批文人学士开始把书法真谛引入绘画，有意无意间赋予绘画不重形似而重“内美”的品格。这种“内美”倾向与老人数十年来探索所获之间存在着“连理枝”关系，这一“新认识”最终深化为老人简笔画之变的理论支柱。

然而就在此际，十年前患上的白内障眼疾却变本加厉地向他袭来。视力之

于画家犹如听力之于音乐家，是其艺术的生命；当画家失明、音乐家失聪之时，便是其艺术生命终结之日。然而就在这艺术绝地，老人奋起抗击，竟超乎想象地创造出人间奇迹：在近乎完全失明的严酷境地，他把简笔变法推到了极致，留下了数以千百计“随意所至，无不应节”的“简笔画”杰作。

香港艺术馆收藏的《山水长卷》是其眼疾来袭之初的代表作之一，画面之黑，犹如夜山，及无笔踪可寻。画给吴鸣的《山川卧游图长卷》也是铭心之作，是图老人自云“或作或止，今有年矣”。这件经年画成的图卷把黄宾虹“参差离合，大小斜正，肥瘦短长，俯仰断续，不齐之齐”的内美理想推到令人叹为观止的地步，与黄公望《富春山居图卷》后先辉映。

1953年夏在成功割治白内障后，老人的视力得以逐步恢复。然而，此时离他生命的终点不远了，他孜孜不倦地创作了数百件新作，并成功举办了她的绘画“观摩会”。在给友朋书信中，我们可以看到老人的画学探索没有止步：

与曾香亭书：“我辈近来作画最宜多写线条。”^①

与黄居素书：“拙画近拟稍变简淡一路。”^②

就在老人一如既往地求变不已之际，病变自天而降。1955年3月25日，老人骑鹤仙去。

这是他“丹成成仙佛”的最后时段。“学问有从内做出与从外做人之别”，^③晚年黄宾虹说的这句令学者夏承焘玩味无穷的话，是他毕其一生“返本以求”，坚持走“学问从内做出”道路的甘苦之言。

艺术拒绝复制，拒绝泥古不化，黄宾虹绘画图式只属于黄宾虹。^④摈去他的绘画图式，摈去他奉献的艺术瑰宝，黄宾虹艺术思想的哲理、艺术进程的机制，也许更值得我们三思。

注释：

①《黄宾虹文集·书画编（下）》第24页。

②拙编《黄宾虹年谱》第517页。

③《黄宾虹文集·杂著编》第560页。

④1919年黄宾虹在《画征录商兑》中说：“余胜衣就傅，浏览是编，手不忍释。弱冠涉猎群籍，颇多疑悟，尝即其书条目之下，互参众说，间附己意，拉杂纪于书首。”《黄宾虹文集·书画编（下）》第97页。

⑤汪福熙为黄宾虹老师仲伊之子，律本之兄，采白之父，汪黄交谊参见拙编《黄宾虹年谱》。