

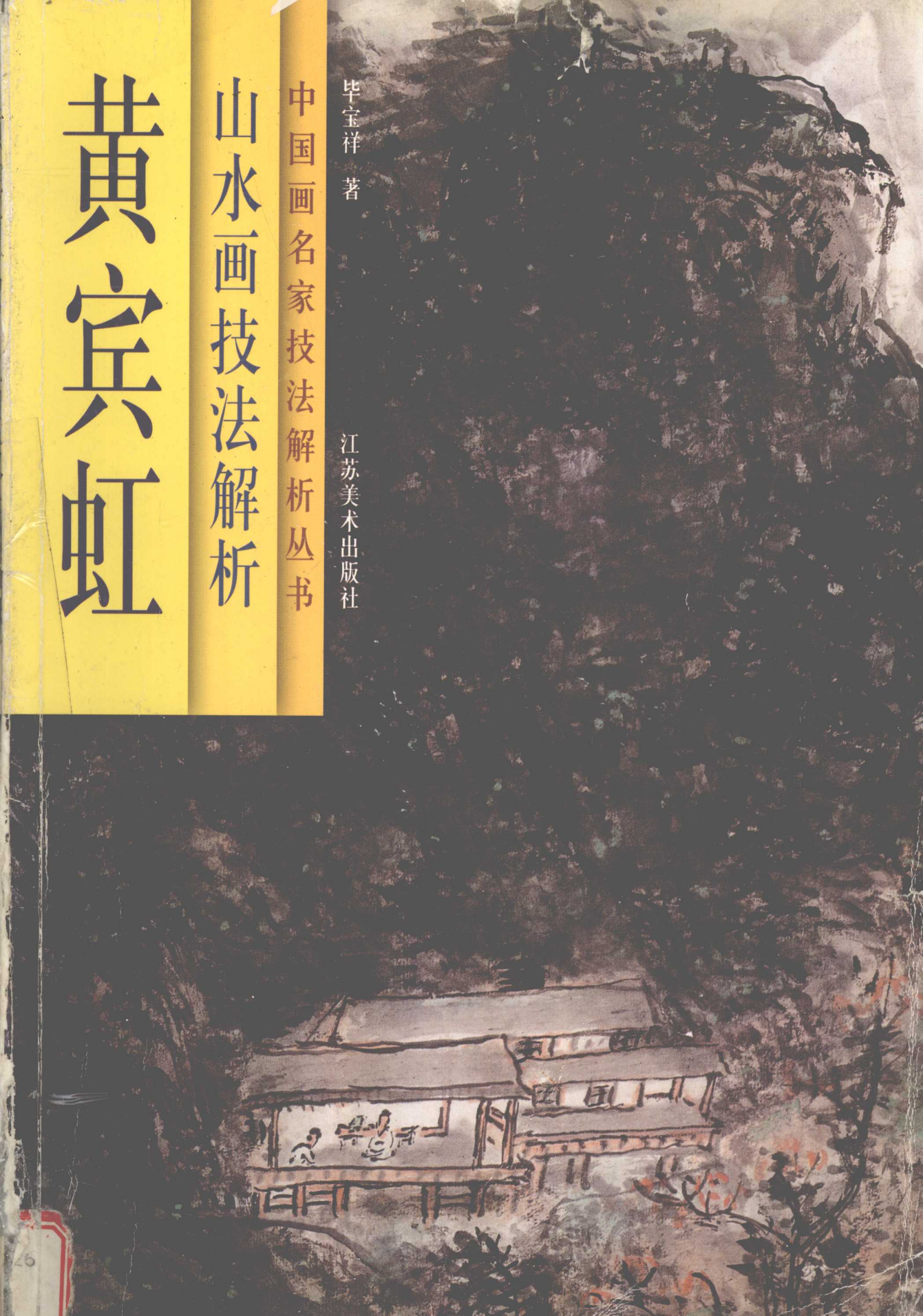
黄宾虹

山水画技法解析

中国画名家技法解析丛书

毕宝祥 著

江苏美术出版社



J211.26

B119

江苏美术出版社

毕宝祥 著

黄宾虹 山水画技法解析



图书在版编目(CIP)数据

黄宾虹山水画技法解析/毕宝祥著. —南京:江苏美术出版社, 2000. 8

(中国画名家技法解析丛书)

ISBN 7-5344-1035-5

I. 黄... II. 毕... III. 山水画-技法(美术)

IV. J211.26

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2000)第 42412 号

责任编辑:张学成

郑必宽

装帧设计:卢浩

陆鸿雁

摄影:唐益金

审读:钱兴奇

监印:符少东

责任校对:刁海裕

黄宾虹山水画技法解析

毕宝祥 著

江苏美术出版社出版发行

江苏省新华书店经销

南京彩色印刷厂印刷

2000年8月第1版第1次印刷

开本:787×1092 1/16 印张:7

印数:1-5000册

书号:ISBN 7-5344-1035-5

J·1036 定价:44.00元

社址/南京市中央路165号

电话/3308318 邮编/210009

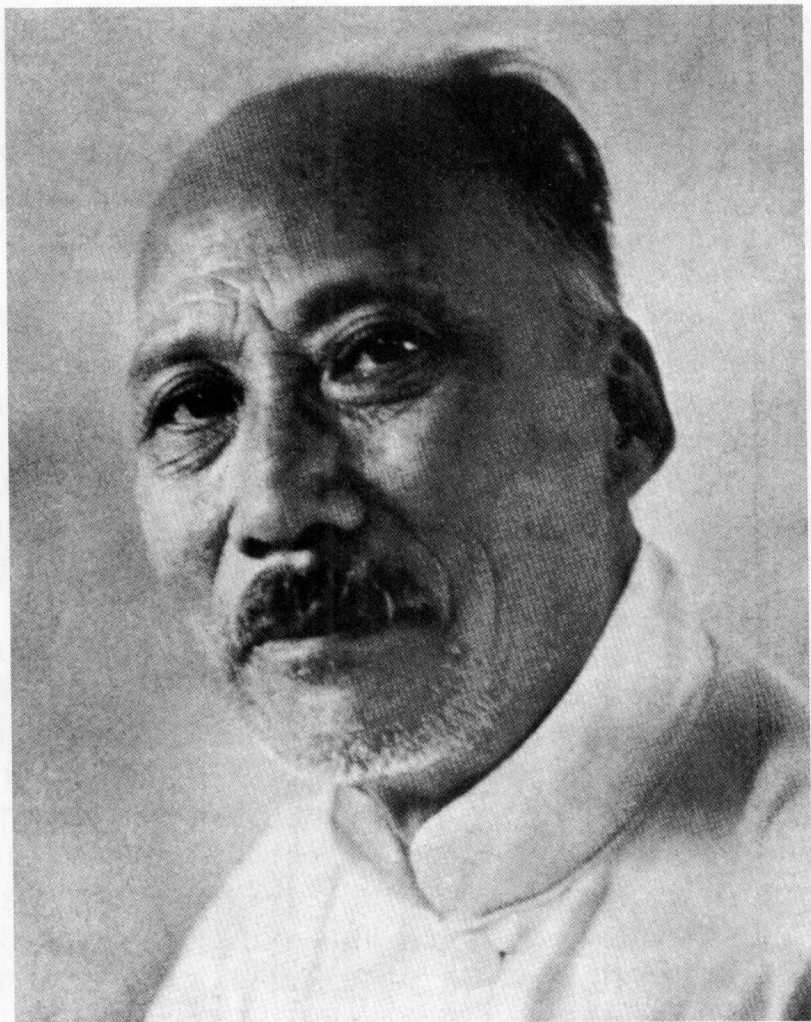
发行科/南京市湖南路54号

电话/3211554 3301523 邮编/210009

目 录

一、黄宾虹先生简介	(1)
二、黄宾虹先生的艺术思想	(6)
1. 对传统山水画及画家的认识	(6)
2. 对山水画继承与发展的认识	(10)
3. 对山水画审美价值的认识	(15)
(1) 山水画中主体因素的“内美”	(15)
(2) 山水画中客体因素的“内美”	(17)
(3) 山水画中本体因素的“内美”	(19)
三、黄宾虹先生作品欣赏和解析	(22)
1. 黄宾虹先生作品的艺术特点	(22)
2. 黄宾虹先生作品赏析	(36)
3. 黄宾虹先生作品分解	(56)
四、黄宾虹先生作品选登	(96)

一、黄宾虹先生简介



黄宾虹先生七十二岁像

黄宾虹，原名质；字朴存；号大千、虹叟、黄山中人。祖居安徽歙县潭渡村。潭渡村有滨虹亭，因此又号滨虹，中年更字宾虹，别号予向。1865年生于浙江金华，1955年卒于杭州，终年92岁。是我国近现代最杰出的山水画大师。

宾虹先生自幼聪颖好学，5岁读书。其父承继徽商传统，亦贾亦儒，雅好

诗文书画，收藏颇丰。宾虹先生六七岁时受其父和启蒙教师的影响，始好书画。“课读之暇，见有图画，必细意观览”，且喜“仿效涂抹”。13岁时回歙县应童子试，名列前茅。在歙县，他看到了不少古代名家画迹并且反复临摹。16岁左右曾在金华丽正、长山两书院值课。19岁游览永康、金华名胜写其实景而还，23岁补

廪贡生，至扬州，在两淮盐运使署任录事，工作清闲，此间拜访当地画家，拜读收藏家中的名作真迹心摹手追，跟郑珊（雪湖）学山水，同时也兼习花鸟。不久，他厌恶官场作风，毅然辞职返乡，“退耕于江南山水之间”。宾虹先生24岁到43岁，除了偶然到金陵、扬州、安庆、上海、芜湖等地外，主要活动在歙县。此间，“垦荒近十年，成熟田数千亩”，收获颇丰，所得收入“尽以购古今金石书画”，并“悉心研究，考其优绌，无一日之间断”。又遍求当地收藏家古代真迹。30岁时，宾虹先生“弃举业”。在代故次孙太史整理家藏书画时，又在从伯黄熙家观赏浙江仿元四家画卷时，皆细心临摹，积稿盈篋。

1907年宾虹先生44岁因参与组织“黄社”被告为“革命党人”遭通缉，被迫出走上海。旅沪期间“任《国粹学报》、《神州时报》及商务印书馆美术编辑，并主神州国光社编纂《神州大观》。间兼各大学美术讲座，先后凡30年。”（潘天寿《黄宾虹先生简介》）。

1934年71岁时应南京监察院之聘，至南京鉴定古画三月。1937年5月又应邀赴北平鉴定故宫书画，使他有幸接触并了解数以万计的历代绘画珍藏。7月芦沟桥事变爆发，北京沦陷后，宾虹先生谢绝一切应酬，“惟于故纸堆中与蠹鱼争生活”将近十年。抗战胜利后，他说自己“无异脱阶下之囚”，兴奋异常，所以作画也特别多。1946年，徐悲鸿任国立北平艺专校长，黄宾虹被聘为该校教授。1948年应国立杭州艺专之聘到杭州，担任杭州艺专教授。全国解放后，杭州艺专改为中央美院华东分院，宾虹先生继续担任教授，时年87岁。在宾虹先生90寿辰时，前华东行政委员会颁发荣誉奖状，称他是“中国人民优秀的画家”，赞扬他

热爱祖国，一生勤勤恳恳从事艺术劳动，不媚古人，不落俗套，具有革新精神，为继承绘画传统，发扬民族美术，作出了卓越贡献。1955年去世，其家属秉承他的遗志，将所藏书籍、字画、金石拓本以及自作书画、手稿等一万零一百余件，全部捐献给国家。在西湖栖霞岭故居，国家为他建立“画家黄宾虹纪念馆”。

宾虹先生年青时治学、习艺精勤刻苦，笃学好问，“遇能书画者，必访问穷究其理法。”10岁时曾请教画法于萧山倪谦甫、倪易甫兄弟，得“作画当如作字法，笔笔分明，方不致为画匠也”之奥妙。又曾访前辈郑雪湖于皖公山得“实处易，虚处难”之心诀。这两次访问所得使他受益终生，成为其一生绘画实践之准则，并直接影响到其艺术风格的形成。

宾虹先生对学习绘画常常达到了痴迷忘我的境地。20岁那年，在歙县，一次在汪溶家观赏石涛《黄山图》，欲借回临摹，未允。夜间竟梦见石涛及画。次日喜极，默写石涛像及《黄山图》，并题诗曰：“寂寂黄山觅隐沦，百年僧济忽翻身，愿君三六峰头影，莫浣红飞十丈尘。”27岁时，一次到洪村借到一幅元画带回家临摹，乘骑疾驰过潭渡桥时，猛冲到桥头一家小屋，人马俱伤，仍坚持三日内将画临完。

年轻时的勤奋好学，为宾虹先生以后的绘画发展奠定了深厚坚实的基础。之后“直到89岁患严重目疾，犹按时作画及理论著述，未曾或辍”（潘天寿《黄宾虹先生简介》）。临终前还勉强作画直到卧床不起，真是“殫毕生动，无间断之时”。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。

宾虹先生一生绝大部分时间均处在内忧外患、社会动荡不定的年代中。剥削

与反剥削、维新与反维新、侵略与反侵略、革命与反革命的斗争风起云涌，波澜壮阔。宾虹先生也是仁人志士，一生与祖国同呼吸、共命运，爱国热情伴随一生。早年曾受康有为等改良派变法思想的影响，对康有为在京师发动“公车上书”极表赞同，认为“政事不图改革，国家将有灭亡之祸。”曾与谭嗣同订文字交。后闻谭被害，悲痛不已，写诗哀挽，其中有句云“千里蒿里颂，不愧道中人”，表露了他对维新人物的钦佩。1899年曾被人以“维新同谋者”罪名，密告省垣，因此被迫出走上海。1906年，他在歙县与许承先、陈去病等人组织“黄社”，表面上是为纪念明清之际的思想家黄宗羲，实际上包含反对清朝统治之意。翌年，他被人密告为“革命党人”，清政府下令通缉，他被迫再度出走上海。这一年他44岁。辛亥革命那年，当上海商团起义，攻下沪南时，他高悬手制大白旗，以示庆贺。北平被日军占领后，他常读陆游诗：“呜呼，楚虽三户能亡秦，岂有堂堂中国空无人。”1941年北平伪文物研究会欲推荐他为美术馆馆长，他婉辞不就。1943年日本人为他举行80岁“庆寿会”，寿堂已设，他也拒绝到场。1944年春，他在北京目睹日军结队于新华门前，“中心如噎”，归而作《黍离图》，题诗云：“玉黍离离旧空阙，不堪斜照伴铜驼。”以此表达内心的郁滞和愤慨。在北平沦陷后，宾虹先生题款皆用“予向”，抗战胜利后才复用宾虹。由此可见他的民族气节和爱国之情。

宾虹先生所处的时代又是新旧社会制度大变革和新旧文化大冲撞的时代。旧制度、旧文化日趋衰亡；新制度、新文化起而代之。中国山水画在此时也面临抉择。山水画发展到了明代已很保守，有衰退之势。到了明末清初，虽有浙江、石

涛、石溪、梅清为代表的山水画重新振起，但一直未能成为气候，不久就被以“四王”为代表的复古潮流所淹没。当时清政府为维护其统治地位，利用一些脱离现实的山水画来消磨人的意志。“元四家”尤其是黄公望的山水画最为恬淡平和，被清政府大力提倡。一时学者趋之若鹜，造成“家家大痴，人人一峰”的局面。“四王”就是维护清统治者观点的代表人物。其中王原祁被统治者捧为“画坛盟主”。其刻意摹古，达到了要“与古人同鼻孔出气”和“得些子脚汗气就足矣”的地步。在清代，“四王”及其追随者的绘画一直占据山水画的正统、主流的地位。山水画一味临古仿古，因循守旧，陈陈相因，画风日趋甜熟柔靡，空虚薄弱。至此，山水画已成强弩之末。

宾虹先生精通画史画论，对绘画之演变发展具有敏锐的洞察力和预见性。山水画的每况愈下，使他忧之思之，并力图振之。其题画云：“唐画刻画如缣丝，宋画黝黑如椎碑。力挽万牛要健笔，所以浑厚能华滋。粗而不犷细不纤，优入唐宋元之师。”宾虹先生主张对于传统既要有继承，又要有批判。清乾嘉以后，金石学大兴，一时书法如邓完白、绘画如金冬心、吴缶庐诸人以金石入书画，成为劲健朴实，浑厚华滋的新风格，宾虹先生会心于此，认为借鉴金石，绘画可救，并大力倡导，希望以此挽回清中叶以后绘画衰落之情势。他自己也身体力行，钻研金石艺术，使作品日趋苍健、雄浑、厚重、遒劲，一扫甜熟之陋习，开创了浑厚华滋、大气磅礴的新时代，使奄奄一息的山水画重获新的活力。

宾虹先生十分热爱祖国的传统文化，一生用了大量时间研究、学习传统艺术。在学习传统时，他主张“古人无常

师”，“惟搜采广博，极深研几，能合众长为己有”。然后才能“由博返约，取精用宏”。“宾虹先生特擅山水，兼工人物、花鸟、草虫。山水初攻沈石田、董香光、查梅壑，继攻邹衣白、恽香山、清溪、石溪，再攻元季四大家，宋之马夏、二米、董巨，以及五季之荆关，唐代之王李，兼综并蓄，旁收博采。”（潘天寿《黄宾虹先生简介》）他研习传统绘画50年，直到晚年还时常临摹前人作品。但他学古而不泥古，而是掇其菁华，弃其糟粕。“取古人之长皆为己有，而自存面貌之真，不与人同。”他认为“善学古人者，学古人之精神。”师其神，不师其迹。“董源、巨然两家画笔，皆宜远观。其用笔甚草草，近视之几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境，此其妙处。”此“妙处”就是宾虹先生从古人作品中悟得，并应用于自己的创作且有意加强，使作品自由率意，脱尽俗气而超然物外。另外“北宋画皆积数十百遍而成，方不为薄弱”，“北宋人浑厚华滋，层层深密，如行夜山之妙”。无不使他心领神会，从而在自己创作中融会贯通。宾虹先生之所以能攀登山水画又一高峰，是因为他站在了古代巨匠的肩上，只有继往，才能开来。宾虹先生的艺术实践雄辩地证明了这点。

宾虹先生重视师古人，同时更重视师造化。对于二者的关系，他认为“师古人不如师造化”，“然师造化必先师古人”。为什么师造化要先师古人呢？这是因为中国画主要是笔墨造型，而笔墨的应用是要“道古循今，极力锻炼”的。宾虹先生主张学画步骤是“先从法则，次求意境，三求神韵”，师古人主要就是学习古人用笔用墨的法则，掌握了法则后才能得心应手地表现自然及自然的意境、神韵。所以师造化的前提是先师古人。正如

宾虹先生所言：“不学古人如夜行无火。”

但是师古人只是停留在继承，要想有所发展、超过前人，就要有所创造。而创造靠闭门造车是不行的，而要深入自然，会心自然，在自然中汲取必要营养。古代优秀画家都是能够深切地去体验大自然的。正如宾虹先生所言：“名画大家，师古人尤贵师造化，纯从真山水面目中写出性灵，不落寻常蹊径。”宾虹先生一生中饱游饫看，曾九上黄山、五上九华、四上岱岳，遍历国内名山大川。每到一地都以诗画纪游，毕生所得画稿不下万纸。宾虹先生从登山临水中仰观俯察、澄怀观道；从登山临水中迁想妙得、获取灵感；也从登山临水中得自然之灵性。他在《题画嘉陵山水》的诗中有：“我从何处得粉本，雨淋墙头月移壁。”“雨淋墙头”和“月移壁”就是他身临自然的两次妙得：1933年春，古稀之年的宾虹先生冒着严寒独自来到四川青城，途中遇雨。在大雨滂沱中，山中千条飞泉颇为壮观，令他激动不已。他一边尽情欣赏，一边得意地吟出：“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。”他陶醉于自然美景中，“坐忘苦不足”。被大雨淋湿全然不顾。回到宿处，他“蒙被酣眠打腹稿”。起床后一口气画了《青城烟雨图》十余幅。有的用焦墨、有的用泼墨、有的用干皴加宿墨，作了大胆的尝试探索。事后他在给友人信中说：“青城大雨滂沱，坐山中三移时，千条飞泉令我恍悟，若雨淋墙头，干而润，润而见骨。墨不碍色，色不碍墨也。”形象地描绘了当时情景和从中悟出的用笔用墨之道。同年5月的一个晚上，宾虹先生在去白帝城的路上尽情地领略瞿塘风光。月光下，山色显得格外虚灵，平时的实处反变成虚处。于是，他为之所动，取出速写本，借着

月光描绘出此景。翌日，取出速写本一看，不禁大叫道“月移壁、月移壁，实中虚、虚中实，妙！妙！妙极了！”这位年近古稀的老人，竟高兴得手舞足蹈。宾虹先生一生注重画中虚实处理，此次偶得妙悟，使他对虚实的运用有了更独特的认识。宾虹先生的这两次收获对他以后的绘画创作均有着重要的影响。

宾虹先生在50至70岁的20年间，遍游大江南北，完成了由师古人到师造化的嬗变。他的绘画更近自然、更趋成熟、更加丰富多采。神秘莫测、取之不尽的大自然给了他无尽的启示和灵感。当然如果没有平时对自然的酷爱和对美的敏感，大自然的一些神奇可能擦肩而过，或只停留在观赏而无法使之升华。宾虹先生热爱自然，自然也回报了宾虹先生。

宾虹先生喜好传统、酷爱自然，同时更注重自身修养。他认为：“画有真景、有境界，随天、地、人而异。不读万卷书、不行万里路，不求志趣修养之高，无以言境界，何谈章法”。大凡好的作品应该有好的章法和高的境界。若一个人志趣修养不高，就不会有好的章法和高的境界。章法、境界可以从古人中学，也可以在自然中悟。学也好、悟也罢，都离不开作者主观意识的含融。有些人从传统中撷其精华；有些人则拾其糟粕，为何？志趣修养不同所致。同样，有些人在自然中见美而不觉美；有些人却能在平常之中发现其美。美在于发现，而不是看见。看见靠感官，发现靠认知。能否发现取决于认知水平如何，认知就是一种修养，其实一幅作品岂止是章法和境界要志趣修养，对笔、墨、色彩的处理也是要靠志趣修养的，因

为首先对它们要有所理解，然后将自己的主观精神、情感、意趣等含融进去，才能使之成为“有意味的形式”。并且这意味如何也取决于你志趣修养如何。中国画的精神是写意，得意可忘形。宾虹先生也说：“画以意取，意足不求颜色似也。”意为画之灵魂，意靠人立，修养不高，立意就不会高。

宾虹先生深知修养之重要，花了大量的时间研究传统文化：文学、诗歌、书法、篆刻无所不精，对考古也有很深的造诣，尤其对画史、画论深有研究。一生著作宏富，其刊行于世的文章、专著和编辑的书刊等数以百计。宾虹一生做过编辑、教授、考证古器物文字、鉴定文物字画、读书、游历、临帖、作画、编书、著文，在当时书画名家中有如此丰富阅历和素养者，可以说是绝无仅有的。宾虹先生不仅是山水画一代宗师，而且作为伟大的美术教育家和美术理论家也是当之无愧的。

宾虹先生具有扎实的绘画功底，又具有深厚的文化修养和对艺术的深刻理解，再加上对自然具有独特的感悟能力。因而完全具备了作为大师的重要条件。但是这一切又必须经过千锤百炼才能获得。宾虹先生就是位经过千锤百炼而最终大器晚成的大家。宾虹先生的绘画过程大致可分为三个时期：50岁之前为早期，主要致力于研习传统，广收博采，学取众长；50至70岁间为中期，主要是深入自然，师法造化，漫游大江南北；70岁后为晚期，是艺术创造的鼎盛时期，也是登峰造极，“功德圆满”时期，正是这一时期的辉煌成就决定了他在我国山水画史上的崇高地位。

二、黄宾虹先生的艺术思想



黄宾虹先生故居(杭州西湖栖霞岭)

宾虹先生一生勤奋,不仅表现在作品创作方面,而且他对艺术的研究,包括对画史、画论、画理、画法的研究和对中国画的继承与发展的思考以及对中国画美学方面的认识也是倾注了一生的心血。一个大师级的艺术家,要能创作出好的作品,同时也要具备深厚的文化修养和对艺术的深刻认识。而且作品的好坏,在很大程度上是与画家的文化素养,特别是艺术思想息息相关。当然,不能排除一些没多少修养的画家在某一次或某一时期画出些好作品,但这些画家没有后劲,是不会长久的,这就是为什么有些画家到了一定时间就不能发展甚至倒退的原因所在。小聪明毕竟不是大智慧。宾虹

先生最终在绘画的世界里能攀及又一个顶峰,显然得益他各方面的学识修养。作品水平的高低往往依赖于认识水平的高低。所以要研究、认识宾虹先生的绘画作品,必须先研究、认识他的艺术思想,否则只知其法而不明其理,只知其然而不知其所以然,只知其表象而不知其本质。

1. 对传统山水画及画家的认识

宾虹先生在50岁以前主要致力于传统绘画的研究,之后也没有放松,常有撰文、著述。是中国绘画史上难得的对传统绘画研究至深的画家。他对于传统绘画的广见博识、兼收并蓄,促成了他在绘画和理论上的高屋建瓴,通源达变,并且

自成理法、自成面貌。

山水画自六朝起至唐代尚属不成熟阶段，虽有二李的青绿延续和王洽的泼墨首创；也有李昭道的“累月方毕”和吴道子的“一日而就”；还有张璪的“外师造化、中得心源”和王维的“诗中有画，画中的诗”，但就画之本体要求而言，还较稚嫩。宾虹先生评价唐画“刻画如缣丝”。应该说，在技法上唐代山水画尚处于铺垫和积蓄阶段。但是宾虹先生又认为唐人以画外有情为高，在精神而不在迹象。

山水画至五代北宋时期“理法大备”、“荆浩、关仝、范宽、郭熙、李成、董源、巨然，俱以文学博雅之士，追究六法，写大江、黄河流域之名山真迹，各具面貌，兼得情趣，又合米元章、元晖父子为一家法。是能山川浑厚、草木华滋，为唐人所不及。”（黄宾虹《画学篇》）

宾虹先生特别喜爱这时期绘画，主要是因为能“浑厚华滋”。宾虹先生所处的年代是山水画画风日趋萎靡薄弱的时代。他从五代北宋时期的山水画里看到了大气磅礴、浑厚华滋的特点，并冀以此为切入点来救正时习，挽回山水画颓势。在其诗作《画学篇》中，他认为“浑厚华滋民族性”。中华民族历史悠久，文化深厚。灿烂的古代文明，孕育滋养了伟大的中华民族，也对世界文明做出了很大贡献，他认为：“世界国族的生命最老者，莫过于中华。”宾虹先生具有强烈的民族意识，他热爱中华几千年的文明，也热爱中华的山山水水，他说：“中华大地，无山不美，无水不秀。”在他心目中，中国无论是历史文化抑或自然风光，在世界上均应博大雄浑的，因而“浑厚华滋”最能体现这种民族特质。而且在当时内忧外患，充满屈辱又画风日下的情境下，倡导“浑厚华滋”画风，并以此作为山水画的

最高境界和审美标准就显得格外重要和必要。这里反映了宾虹先生立志要挽救中国画颓势的决心，也包涵了他爱国兴国的高尚情操。艺术作品要紧扣时代脉搏，要与时代同呼吸。这也是大师给我们的启示。

五代北宋时期的画风从总体上说是厚重雄浑的，但又各有不同，“评画者谓董源得山川之神气，李成得山之体貌，范宽得山之骨法。故三家照耀古今，为百代师法。”此三家，宾虹先生尤喜董源，认为“董北苑从唐王维、李思训、吴道玄诸家筑基，以华滋浑厚为工，发扬中华民族精神，为文化最高学术，世无比伦。”另外“董北苑画，近看只是笔，参差错杂，不辨所画为何物，而矫健飞舞，姿趣横生；远观则层次井然，阴阳虚实，不异一幅极工细之作，一笔不乱。不知者当为草草不经意，不知其美藏于笔中，而气韵表著于笔之外。”宾虹先生受此影响很大，成为其作品重要特点之一。

五代北宋画多为黑，如宾虹先生语：“宋画黝黑如椎碑”，也多繁、厚，但能华滋者不多，除了董、巨，还有米氏父子，米氏父子得南方山水之灵气，笔墨淋漓，而且“宋之画家，俱于实处取气，惟米元章于虚中取气。虚中之实，节节有呼吸、有照应”。米氏父子画风独创一格，尤其是水墨的应用和虚实处理深受宾虹先生喜爱。

南宋时期，山河破碎。爱国文人胸怀“收拾旧山河”的豪情壮志，却又无力回天，于是将情感宣泄于作品之中，山水画一时“残山剩水”、“笔墨刚劲”，这是时代精神的折射。但就艺术效果而言，过于刚硬的笔墨不符合大多文人的审美情趣，特别是不符合崇尚南宗画风文人的审美习惯。而且，宾虹先生认为一些南宋画家

如“马远、夏圭，肆意水墨，任意粗皴，不复师古，而画法几废”，宾虹先生是主张在继承中发展的，对“画法几废”的作品不太喜欢。

元代，异族统治，汉族文人地位极其低下，有“八娼九儒十丐”的等级之说。科举制度又废止。他们无以施展才华，只好追求隐逸生活，甚至沉迷宗教，并常借书画“抒胸中臆气”、表达高逸情怀。因而元人的作品是抒情的，也是超脱的。由于元人作画大多不带功利性，不必求悦于人，只为自我消遣、自得其乐、自写性情。因而元人作品又能使笔情墨趣得到充分的展示。

元代的山水画是在继承中发展的，山水画至宋代已理法俱备，“至元搜抉其义蕴，洗发其精神，实处转松，奇中有淡，以意为之，而真趣乃出”。元人山水多师法北宋，尤其受董巨以及米元章的影响，但又“笔墨相同，而各有变异”，正如宾虹先生所言“巨然笔力雄厚，墨气淋漓，梅花庵主、一峰老人，同时共学，两家神趣虽殊，而各尽其妙”，“大痴《富春山居图卷》全宗北苑，间与二米法，状凡十数峰，树木雄秀苍郁，变化极多。”“黄子久师法北苑，汰其繁皴，瘦其形体，密顶山根，重加累石，横其平坡，自成一体。王叔明少学松雪，晚法北苑之‘披麻皴’屈曲其笔，名为‘解索皴’，亦自成一体。倪高士师法关仝，改其繁为空灵，成一代之逸品。吴仲书多学巨然，易紧密为疏落。”元人作品师承北宋，又能有所变化，大多由繁变简、由浓到淡、由紧转松、由理入情。在总体风格上，宾虹认为元画不像“唐画刻画和宋画犷悍”，而是冲淡平和，在具体技法上，元人又“深悟于笔苍墨润之法”。宾虹先生尤喜欢“笔苍墨润”，并常在画论中提及，并以此来作为用笔用墨的基本

要求。应该说元人在用笔和用墨上是卓越于前人，可谓笔精墨妙，且变化多端。正如宾虹先生在文章中引用的程正揆语：“北宋千丘万壑无一笔不简；元人枯枝瘦石无一笔不繁”。

对于元人作品，宾虹先生评价甚高，认为：“古来画品之高，无过于元季。吴梅庵之沉酣、黄大痴之深厚、倪云林之幽淡、王黄鹤之深秀，踔踉今古，世罕其匹。”明代画家师法南宋为多。宾虹先生认为：明初一些画家“徒摹其状貌，失去神气，人谓‘没兴马远’”，“其用笔霸悍粗率全无含蓄舒和之气，学者曰之为‘野狐’”，“若枯而不润、刚而不柔即入野狐”，如明张路之画。而后来“沈周、唐寅，文征明辈，遥接薪传，务以士气入雅，而画法为之一变”，宾虹先生认为：“明画之有文、沈、唐、仇；不啻元季之季之有黄、吴、倪、王焉”。明四家能得到如此评价，是因为他们除了“以画擅名”外，也能文擅诗，才艺兼美。其实单就绘画而言，明代没有鲜明个性，比较保守，师古人却往往不及古人。如宾虹先生又曰：“沈石田师法元人，其学倪迂格格不入。明画枯硬，而幽淡天真，终有不逮。”“文、沈学唐宋画，改变章法，惟与南宋近，枯硬有余而滋润不足。”

明代，继“四家”后，宾虹先生认为：“为能崛起不凡，独树一帜者，惟董其昌”，其“山水宗北苑、巨然，秀润苍郁，超然出尘”，董其昌天才俊逸，善谈名理，“南北宗”之说，对后世影响极大。

另外，在明代，宾虹先生认为：明末天启、崇祯年间，“士夫画者，不让元季诸贤”。他在1950年自题画中曰：“元人笔苍墨润，兼取唐宋之长，至明隆（庆）、万（历）年间，非入枯硬，即流柔靡。吴门、华亭，皆有习气，启祯之间多所振拔。”这时



图1 拟方从义轴 1933年

期的主要画家有：李檀园、邹衣白、恽道生、查梅壑。他曾说：“余于李檀园最为心折，其得天趣胜也”，“邹衣白之用笔、恽本初之用墨、即得董巨真传”；“查梅壑，深厚华滋，上追北宋，足见名大家功力”。

继董其昌“画分南北宗”后，明末清初的绘画直接受到影响，文人多重南轻北，崇尚南宗成为时尚。“四僧”、“四王”作品虽主观意趣迥异，但就作品风格倾向而言，无疑均是“南宗”一路。“四僧”作品个性突出，面貌鲜明，为山水又一高峰。但因为他们是明朝“遗民”，有的混迹民间，有的超然尘外，势单力薄，并且有反清意识，所以不被社会接受，难成主流。而“四王”得到朝廷赏识，名重一时，画者趋之若鹜，成为画坛领袖，一直到清末仍是余绪未绝。“四王”之画甜熟柔靡，无个性，极尽复古之能事，正如宾虹先生所言他们只是“娱媚君主朝臣而已”。

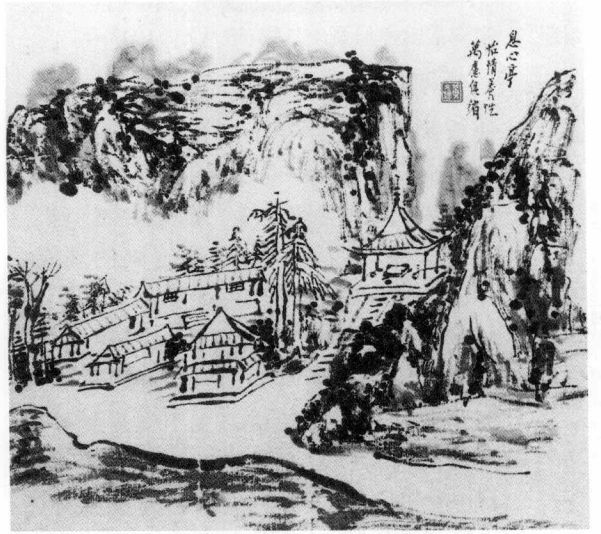
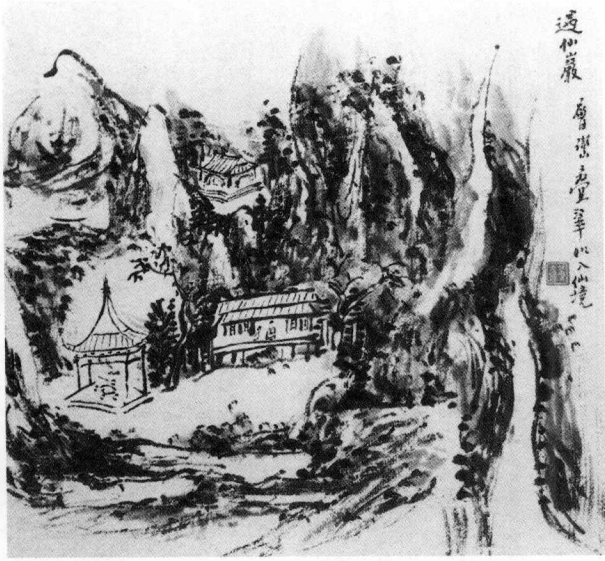
对于清代画家，宾虹先生评价较高的有渐江，认为“渐师初师北宋，继效倪迂，超轶前明，冠绝千古”。“师古人兼师造化，故能取境奇辟，命意幽深，数百年来，卓然大家，惟渐师始克当此。”评价高的还有龚半千、石溪、恽香山，认为他们“皆粗黑涩暗以名大家，谓之浑厚华滋，不以细谨之事。”另外还有程邃，“干裂秋风，润含春雨，垢道人（程邃）从元季王黄鹤、梅花庵，一变其法，踔砾今古”。“诗画篆刻，垢道人皆极精深，戛戛独造”。而对于石涛的画评价不高，认为“石涛未免浮烟瘴墨之弊，开扬州八怪江湖恶习。因用笔太快，轻率浮躁之气未能涤净，而学元人又空廓软弱。不能实中虚、虚中实，兼虚中虚、实中实者，皆是笔不能压纸，何况入纸又透过纸背耶？”但对石涛不囿古法，多写实景又予肯定。

对于“四王”及传人，宾虹先生认为“四王徒存元人面貌，如演剧行头，优孟衣冠，不为真识者所重”。“娄东、虞山日益浮薄，稚靡极矣”。

同对明代“启祯”的厚爱一样，宾虹先生对清道咸年间绘画颇有好感，这时期绘画主要得益于“金石学兴”。“金石学，始于宣和，欧、赵为著，道咸之间，考核精确，远胜前人。中国画者，亦于此际复兴”。此时的画家有包慎伯、姚元之、张叔宪、赵沅叔等不一而足。（图1）

2. 对山水画继承与发展的认识

宾虹先生大半生所处的时代还是以“四王”为代表的仿古山水盛行的时代。正如他在1943年致傅雷书中曰：“四王有烟客，三百年来供为山水画之宗师，至今香火不绝，而教徒未之深省。”可见“四王”积弊太深，影响久远。“四王”的追随者们只知“规矩功能，步趋古人”，而且徒学其形貌而不得其精神，使得山水画陈陈相因，日益浮薄甜熟，柔靡软弱，不堪收拾。即使是“金陵画派”，也如宾虹先生所言“所惜相传日久，积弊日滋，流为板滞甜俗，至人谓之‘纱灯派’，不为士林见重，惜哉！”而一些有强烈创新精神和鲜明个性的画家及作品又不入主流，甚至为世人不屑。如宾虹先生在书中所说：“金冬心自命不凡……求袁子才在随园寄售（画作），而经年尚未出售，袁谓南京人只解吃鸭臊而退还。”扬州八怪的绘画当时被认为用来盖烂酱缸还嫌粗恶。清代后期的画坛万马齐喑，正像延续了二千多年的封建社会一样，已是强弩之末。有鉴于此，康有为曾发出“中国画学至国朝而衰弊极矣”的慨叹。面对这样一种状况，有识之士无不担忧并努力寻求中国画的新发展，试图在山穷水尽中找到柳岸花明。这时期一些激进人士如



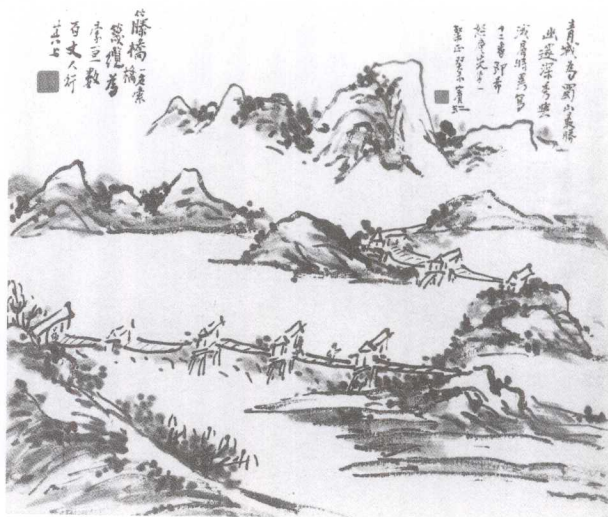
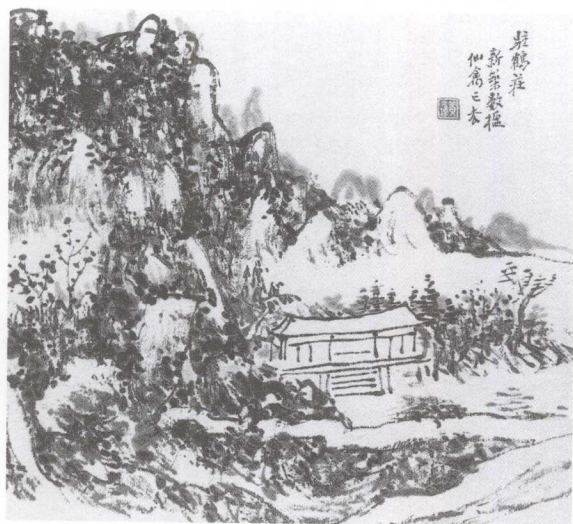


图2 赠傅雷山水册页十二幅(选八) 1943年

康有为认为出路在于“合中西而为画学新纪元”。陈独秀也倡导“美术革命”，主张输入“洋画写实主义”来改造中国画。这种主张以西画来改造中国画的观点，实际上多少有点民族虚无主义。他们看不到中国画本身所具有的优势和潜能，不了解中国画所具有的可以和世界上任何艺术相媲美的特质，也不懂得画种本身没有优劣，只有优劣的画家和作品这样的道理。一个画种有着自身的生存特点和发展规律，违背其特点和规律谈发展，可能就会因矫枉过正或“过犹不及”而适得其反。比如中国画主要是意象造型，这样笔墨所具有的独特的审美价值才能得到充分的表现。如果用西方的写实来改造中国画显然是舍其长而取其短，而且破坏了中国画的纯粹性和民族性。宾虹先生是具有强烈的民族意识，加上他对中国画深有研究，因而他认为：“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。”又说：“学画舍中国原有最高学识，而务求貌似他人之

幼稚行为，是无真知者。”针对中西结合的折衷派，宾虹在与傅雷书简中更具具体地表明看法：“仿古之画即将推翻，而折衷一派不东不西，国画灵魂早已飞入九天云外，非有大魄力者拯救疾苦不可。”他还说：“画有民族性，无时代性；虽然时代改变外貌，而精神不移。”可见他特重画之民族性，认为中国画之民族性决不可丧失。而中国画的民族精神，又具体地落实在笔墨上。“今非重笔墨，即民族精神之丧失”。笔墨是中国画的最显著特征，如果舍笔墨，中国画就不能称之为中国画了，更何况民族精神！正如宾虹先生所言“由古至今，画史之多，其不善变而入歧途者，夫复何限！何哉？变其所当变，体貌异而精神自同；变其所不当变，精神离而体貌亦非也”。

中国画是中国传统文化之国粹，历史悠久。作为中国画的一个画科的山水画，自六朝滥觞后一直倍受青睐，表现出强劲的生命力，这主要因其具有鲜明的艺术特色和深厚的文化底蕴。山水画造型自由、构图丰富、境界幽远；山水画更

易于笔情墨趣的发挥和主观精神的含融;也更易于气氛的营造。山水画的技法也异常丰富。这些决定了山水画本体具有很大优势。山水画也最能和中国传统文化相通相融,并得到传统文化的滋养,包括哲学、美学、文学、诗歌、书法、宗教等。因此最能体现民族文化精神。另外山水画也最符合文人的心态和性情,“邦有道则仕,邦无道则隐”,山水画正好具备了可仕可隐的特质。进则以画争宠、以画名天下;退则以画消遣、以画怡性情。歌功颂德,抑或写愁寄恨,抑或消遣自娱,山水画都可以极尽其致。甚至还可以一边享受高官厚禄,一边放情山林丘壑而“富贵山林,两得其趣”。所以山水画在很大程度上更能契合于各阶层文人的各种心态、性情和满足他们精神上的需求。山水画同时也是人民大众喜闻乐见的艺术形式。宾虹先生对山水画也是情有独钟。他曾曰:“画分 13 科,以山水为上”,“山水画乃写自然之性,亦写吾人之心”。

山水画既然如此优秀伟大和具有如此深厚的土壤,当然应和其它优秀的传统文化一样被继承和发扬光大。宾虹对学习传统、继承传统的态度是坚定的。他认为“薪非火不燃,火非薪无附。古迹之留传,皆后学之楷模”。他又说:“未明古人却言独造,非同呓语,即饮狂泉。”传统是根基,创新是枝叶,根基不深何以枝繁叶茂。因此,只有使根基牢固了,才能求得发展空间。

当然中国画也正如宾虹先生所言,并非尽善尽美,也有很多不尽人意之处。所以在继承时一定要取其菁华,舍其糟粕,使其健康发展。

中国画要继承也要发展,而且继承的目的就是为了发展。正如宾虹先生所

言“师古人以启来者,事虽因而实创也”。借古为开今,继往为开来。当然中国画要发展只靠继承是不够的,“徒事临摹,得不到自然的要领和奥秘,也就限制了自己的创造性;事事依人作嫁,那便没有自己的见解”。所以还要从自然和其它艺术中汲取营养。首先要师造化。“参赞造化,推陈出新”。宾虹先生在《中国画学全史序》中曾曰:“师古人者,化蛹之时代;师造化者,由三眠三起成蛾飞去之时代。”形象地说明了只有通过师造化才能拥有新的生命,新的面貌,新的活力。其次要学习借鉴其它艺术,包括国外的、民间的一些艺术形式。只要不违背民族精神和中国画特征,取他人之长,补自己的短未尝不可,如宾虹先生所说:“道尚贯通,学有根柢,用长舍短,集其大成。”对于西方艺术,宾虹先生从宏观的角度认为中西绘画“作品尽有不同,精神都是一致的,正如各人穿衣,虽有长短、大小、颜色、质料的不同,而其穿衣服的意义都毫无一点差别”。而且随着时间的推移,交流的便捷,“世界可无中西画派之分,所不同者面貌,而于精神,人同此心,心同此理,无一不合”。宾虹先生对外来文化持积极开放的态度,他在《国画之民学》中号召曰:“现在我们应该自己站起来,发扬我们民学精神,向世界伸开臂膀,准备着和任何来者握手!”这显然是一种积极而非被迫的态度,这缘于宾虹先生对民族文化的自信。(图 2)

宾虹先生自己对西方艺术也是有所借鉴的,陈叔通在《黄宾虹集序》中说:宾虹“晚年多作阴面山,状氤氲难写之状,水墨淋漓,杂以赭绿,层层加深,脉络仍复分明。论者谓已融水墨与油画为一炉。”另外,宾虹先生有些作品和西方印象派有异曲同工之妙。