

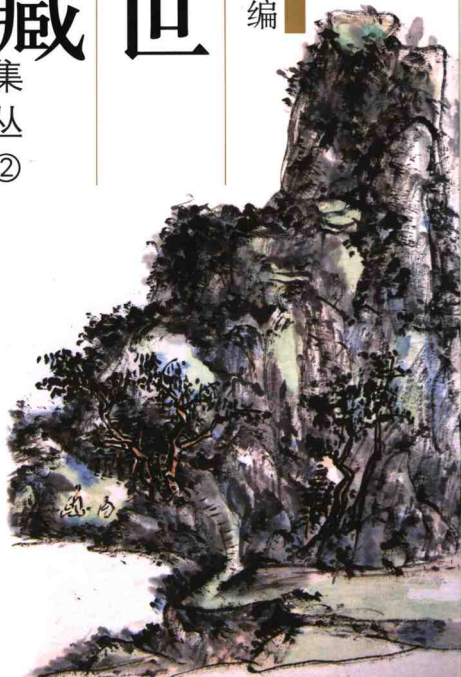
陈振濂 主编

盛世 鉴藏

集丛②

黄宾虹专集

圖像·文獻



图书在版编目(CIP)数据

盛世鉴藏集丛② 黄宾虹专辑 / 陈振濂主编. —杭州: 浙江古籍出版社, 2007.8
ISBN 978-7-80715-262-0

I. 盛… II. 陈… III. ①中国画—收藏—中国—现代
②汉字—法书—收藏—中国—现代③中国画—鉴赏—中
国—现代④汉字—法书—鉴赏—中国—现代 IV.
G894 J212.052

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007)第 076523 号

盛世鉴藏集丛②

——黄宾虹专辑

- 主 编** 陈振濂
副 主 编 徐忠良
编 委 (以姓氏笔画为序)
于在海 王 漪 王 婷 王 平 王志坚 田宇原
卢 舫 朱艳萍 李立中 李 杭 沈秋农 吴 杭
李 明 来晓林 罗宗良 陈 九 张建国 尚佐文
洪浩生 徐 善 高天民 钱剑力 顾玉如 曹湘素
董成伟 廖静文 蔡萌萌 鞠 慧
- 出版发行** 浙江古籍出版社 (杭州市体育场路 347 号)
经 销 浙江省新华书店集团有限公司
策 划 朱艳萍
责任编辑 孙旭明 方 靓 赵 瑛
整体设计 刘 炜 刘 欣
制 版 杭州海得宝图文制作有限公司
印 刷 浙江新华印刷技术有限公司
开 本 889 × 1194 1/16
印 张 8.75
版 次 2007 年 8 月第 1 版
印 次 2007 年 8 月第 1 次印刷
书 号 ISBN 978-7-80715-262-0/1 · 820
定 价 40.00 元

如果发现印装质量问题, 影响阅读, 请与印刷厂联系调换。

《盛世鉴藏集丛》

编委会名单

主 编:陈振濂

副主编:徐忠良

编 委:(以姓氏笔画为序)

于在海	王 漪	王 婷	王 平	王志坚	田宇原
卢 炯	朱艳萍	李立中	李 杭	沈秋农	吴 杭
李 明	来晓林	罗宗良	陈 九	张建国	尚佐文
洪浩生	徐 善	高天民	钱剑力	顾玉如	曹湘秦
董成伟	廖静文	蔡萌萌	鞠 慧		

《盛世鉴藏》集丛②

——黄宾虹专辑目录

卷首语 / 陈振濂	2
-----------------	---

图像·名家典藏

黄宾虹绘画历程的时段描述 / 王中秀	4
永存鲜活——黄宾虹山水解读 / 董永玲	26

图像·学术动态

论黄宾虹书画艺术及其真伪鉴别 / 叶子	36
---------------------------	----

图像·黄宾虹作品欣赏	56
------------------	----

文献·研究论坛

黄宾虹与鉴藏书画 / 黄涌泉	69
黄宾虹的收藏经历 / 骆坚群	71
黄宾虹与近代书画鉴藏史 / 吴晓明	83
画法通书法——黄宾虹“引书入画”之研究 / 张桐瑞	93

文献·信息荟萃

黄宾虹基本信息	103
[附]黄宾虹印谱	104
黄宾虹大事年表(简编)	107
黄宾虹作品拍卖价格表	113
纪念黄宾虹 140 周年诞辰暨逝世 50 周年 / 赵幼强	117
浙江博物馆推出“黄宾虹年”系列纪念活动	
黄宾虹相关出版目录初编 / 赵瑛整理	118

文献·投资、收藏、拍卖与鉴定

市场与传统共生的现实活力	
——黄宾虹及其海外友人的收藏活动侧记 / 洪再新	121
黄宾虹画作的市场状况及走势 / 查 律	134
阮囊羞涩者如何在书画投资市场小试身手 / 赵筱洁	138
古典文献中鉴定语录辑评 / 林 如	139

《盛世鉴藏》

——黄宾虹专辑

卷首语

陈振濂

当代艺术品收藏、拍卖的热度之高，时间延续之久，曾经使我们这些业内人士大为惊讶，并且百思不得其解。过去老一辈说是“乱世黄金，盛世收藏”，这话当然不错。生逢盛世，既无兵荒马乱饥馑水火之忧，在安居乐业之际专念收藏，这本是顺理成章的。但在持续的收藏热带动下的艺术品（古玩）买卖的屡出天价，形成一个几近疯狂的市场格局，乃至各种大大小小的拍卖行一夜之间鱼贯而出，这却又不是常理所能推测揣度的了。当然，艺术品市场的火爆带来的赝品伪作的充斥，是古来即有的现象，今天许多拍卖会与画廊中所浮现出的大量伪作，只不过是应了市场需求而在程度上愈演愈烈的证明而已。也因此，就需要有一批志士仁人来做一下关于艺术品市场的正本清源工作，与关于真伪鉴定的同样正本清源的工作，以及对艺术家不同创作时期与传世作品进行深入研究的正本清源的工作。我们想通过这份丛刊来做的，正是这样一种性质的工作。

艺术品收藏与鉴定的范围太大，从青铜器、玉器、瓷器、竹木器、陶器到书法篆刻，在画中还有西洋油画与国画之分。这份丛刊希望能从传统的中国书画入手逐步推开，并且是从明清和近现代入手。其理由是明清尤其是近现代书画，在艺术品拍卖会与画廊中，接触的机会较多，通过本丛刊发表的成果，可以直接作用于艺术品（书画篆刻）投资者的判断力与投资行为，有实际的价值与意义。过去沙孟海先生有《近三百年书学》，为一名著。“三百年”是个约数，我们今天取的大致也是这个范围。此外，并世不论，故本丛



刊不收当代在世书画家的作品市场分析与真伪鉴定文字内容。一是想保持本丛刊有足够的学术文献研究品位,许多资料,即使今后也可以长久保存,而不致有昙花一现之憾;二是希望避免人为的市场炒作与哄抬,卷入不必要的人事恩怨纠纷中去。总之,这应该是一份虽然指向收藏市场的经济活动内容,但却又是立足于严肃认真的、出于学理研究而非功利性目的的学术读物——当然,在提供阅读情境方面,我们希望它尽量轻松愉快而不晦涩沉重。文字点题的精准,畅达的文风,活泼的版面与丰富的图像资料,是保证这一目标的最基本的前提条件。

收藏与投资杂志,如《收藏家》、《文物天地》、《典藏》、《收藏》、《中国收藏》、《收藏拍卖》、《艺术与投资》、《鉴藏》、《中国画拍卖》、《艺术市场》等以及收藏类报纸,林林总总,约有三十来种之多。其中绝大多数,是直接为艺术品拍卖交易服务的。因此内容必须取多样庞杂,文字也力求通俗浅显,平面的介绍居多。我们这册《盛世鉴藏》希望提供的,却是一种有专题、有主旨的深度思考成果。以新闻报刊作比喻,它不求对一般新闻事无巨细的迅速反映,但很在意对一些典型项目类别课题的立体的深度的文化发掘。当然,由于鉴定和收藏还牵涉到古典文献与古人的各种成功经验积累,作为一本有学术意图的书刊,我们也对它予以了关照。此外,考虑到许多投资与收藏杂志为求实用,对图版使用都采取配文方式,图版刊用小而杂。我们希望能看到一种更醒目的图版效果,对一些珍贵的未曾发表的书画精品,应该在鉴定研究的同时,还要能作为临习范本以供青年学子揣摩临摹。《盛世鉴藏》之“鉴”,既可以作“鉴定”解又可以作“鉴赏”解。前者是科学立场上的真伪判断,后者是审美立场上的赏玩感受与体验。在我们而言,两者缺一不可。

2006年5月于杭州

黄宾虹绘画历程的时段描述

王中秀

20 世纪之初，中国画和与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个“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，墨守成规，除了哀叹江河日下外，满足于偏安一隅。

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，现实留给他的只能是条“踽踽凉凉”（黄宾虹引《孟子》语）的独行者之路了。

取径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，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厚重的山水花鸟之作，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，后者授予他“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和新江等也都在他临习范围之内。除了临习，黄宾虹对《国朝画征录》等一类书画典籍亦很痴迷。^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，后者是他面世的第

一篇论画之作。在这篇论画之作中，关于注重绘画源流、派别的研究，对尚精能混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蕴。

黄宾虹此际的传世作品尤为罕见，且多为赠人之作。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（今南京江宁县）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，虽乏后来作品中含刚健于婀娜的神韵，但在用笔试墨中显然恪守倪翁“当如作字法，笔笔宜分明”的教言。（图1）

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，笔墨间透露出幽淡天真之气。（图2）

第三件值得注意的作品是作于1899年



图1 赠汪福熙册页（八开逸四）

的浅绛设色《黄山图》。^⑤（图3）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、文殊院历历在目，天都、莲花诸峰耸立天际，其勾斫皴染，笔墨墨趣之古雅，已俨然与新安大家风神相接。

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。于是捧齐线，擎薛笺，乞书画者亦纷至沓来，市廛之地，俨成风雅之场。”^⑥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，绩染之丽，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。尝拟借诸同志，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，刊载在广州画刊《时事画报》上。用先进的舶来品为山川写照，这种新奇的尝试无疑启发了黄宾虹。^⑦看到了流人的西画与中国北宗画有印合处，从渊源南宗的新安派走来的黄宾虹，欲借助照相远溯北宗，以求与西画印合而别开生面。作为“沟通欧亚”^⑧的一种努力，合南北宗为一体的取向成为他此际思考的主题。^⑨

所以，当数年前便尝试融合中、西、日绘画于一体的高剑父、高奇峰兄弟于1912年来上海求发展时，他欣然接受了蔡守的推荐，



图2 赠汪福熙山水（四屏选一）



图3 黄山图

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学院也宣告成立。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。”^②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，终结了清王朝政权，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沉寂。

这一时段的传世作品较之前一时段为多，作品面貌亦多样。有



图4 古诗意图（四条屏）

件四屏山水画体现了他合南北宗为一体的最初的尝试^⑧，四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，尤其是拟吴镇那顿，墨法的淹滋，在他以往的作品中都是少见的。

还有《青松图》四条屏，浅绛纸本，也未落年款，应是黄宾虹1909年来上海不久的作品^⑨。画中的线条有绵里藏针之妙，点苔和树叶的大洋点处，渍墨痕迹也相当明显。（图4）

新安画派特点中有一个“辣”字。黄宾虹对笔力的认识和追求便源于此。尽管这个时段后段直至下一时段的1921年，黄宾虹没有论画文章发表，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的大幅山水四屏。四屏每幅均有长跋^⑩，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颀玉的信。

黄宾虹在这通论学书中，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，虽沉雄桀骜而无剑拔弩张之态或修饰涂泽之姿。二是用墨兼浓、干、黑、淡、湿、白，要浓于淡湿中处处见笔。他从沈周学宋人之画、以“浓墨法”一变明代初期能淡不能黑的画风中得到启示，提出要以浓墨法纠正时尚流行的能白不能黑、奄奄无生气的画风，以黑逼出白来。

黄宾虹上时段后段绘画的变化，我们显然在这里找到了画理依据。（图5）（图6）（图7）

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，之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“粗沉”画取法的结果。至晚到壬戌年（1922）他绘画面貌与前时段和本时段前段开始有了明显的差别，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。

这是黄宾虹绘画第一个“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年他在给黄居素的信中，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采”。

以“浓墨法”作画，在当年画坛上想必属于另类，要不就不会引起人们注意。1926年有笔名叫“同光”的



图5 耕读图



图6 九华山天台图



图7 王维诗意图



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《摹古名画论略》的黄宾虹，昔年在上海为某画报所画的画稿，我在（夏）丐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。”^⑧

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傲的古玺精品被窃。他选择了安徽贵池为卜居地，准备过耕读生活。然而老天爷偏不做美，长江水患摧毁了他的“耕读”梦，把他逼回到观耕生活里来。这又是他的幸运，他告别了“贞社时代”的痴迷，得以用志不纷地开拓中国画的新疆域。

1925—1929年 虚实之变

进入1925年初，阴历甲子年冬黄宾虹给友人易大厂（霭）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。”^⑨在同年出版的《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。”^⑩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“实处易，虚处难”的画理，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，对笔法墨法以及笔法中虚实依存关系的探究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邨专“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^⑪，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。由于中国画画理在20世纪20年代引起西方学界的注目，画坛此际呈现出前所未有的热闹，画展如雨后春笋般一个接一个，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。（图8）

讲学归来，道经广州，广州学界为他举行盛大欢迎会。在欢迎会上，黄宾虹作了演讲，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”^⑫。

归来后在《宾虹论画》残稿中，他进而论述云：“艺臻于外，而道蕴于中。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年的《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。^②

众所周知，“不齐弧三角”（受长歌题材所限，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^③，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，未尝咏人。今铭初先生索拙画青绿山水，久不为此，愧无以应。迨来浙东，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，虹叟题于白砂寺中，时年七十有三。

又如赠王雪帆之《黄山文殊院图》亦作于此时。（图9）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，体现着黄宾虹对“虚实”的新感悟和他此际为了他日“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。



图8 滴江山水

雪帆先生大方智公
 睡起珠堂欄向晨文殊
 蒼上獨遙遊量雲以谷鳥
 咸鍊破石有松龍長鱗也
 駭駭花行處陡寒生肌栗
 坐不頻未看插屋斗沈沈
 那信人間夏名新庚子
 四月夜堂文殊堂舊作
 黃賓虹畫

在这个时段里，黄宾虹站在“虚实”的平台上，初步构建成集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，如栩栩春风惠带中，仙乎仙乎，虽凤凰不羨也，此第三期也。”^⑧但黄宾虹不急于求脱，其缘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

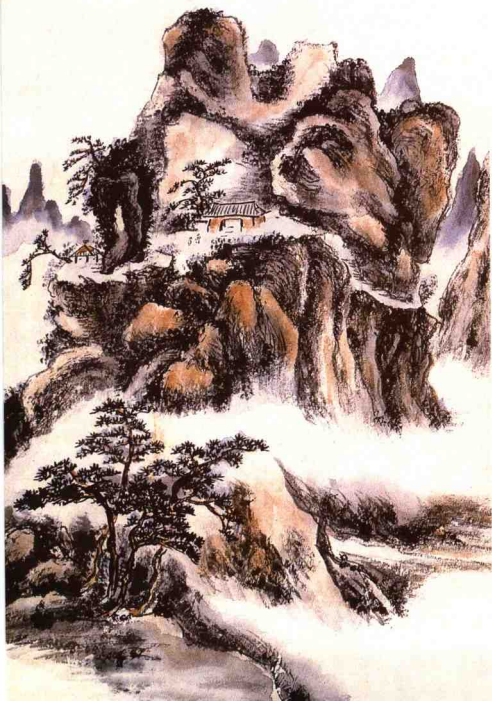


图9 黄山文殊院图

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。两度游滴水，且循浔江而上，于阳朔尤为惬意悦目。”^⑧这里所说的半数都是在此时段完成的。(图10)

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”^⑨的认识，为了寻求“无分乎中西”的艺术精神^⑩，1933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），会员每人提交书画作品数幅，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，便时常请他作专题演讲，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，哪



图10 渭南河意图

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。”^⑩

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”画学粗具雏形。

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，一点中下笔时要内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，与世称肥豚墨诸有别。”^⑪这成为以后黄宾虹那独特的用笔用墨的总枢纽。（图11）（图12）

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年赠陈柱尊的《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。^⑫

1937—1943年 脱化之初

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，他有缘亲近许多



上 图 11 笔法说
下 图 12 墨法说

