

中国美术家作品丛书

黄宾虹



人民美術出版社

ZHONG GUO MEI SHU JIA ZUO PIN CONG SHU HUANG BIN HONG

中国美术家作品丛书

黄宾虹



人民美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

黄宾虹. 上 / 黄宾虹绘. — 北京: 人民美术出版社,
2002.12

(中国美术家作品丛书)

ISBN 7-102-02747-8

I. 黄... II. 黄... III. 山水画—作品集—中国—
现代 IV.J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2002) 第 099347 号

中国美术家作品丛书

黄宾虹 (上)

编辑出版发行: 人民美术出版社

(北京北总布胡同 32 号)

责任编辑: 尹 磊

装帧设计: 尹 磊

总体设计: 刘继明

责任印制: 丁宝秀

制版印刷: 人民美术印刷厂

经 销: 新华书店总店北京发行所

2003 年 3 月第 1 版 第 1 次印刷

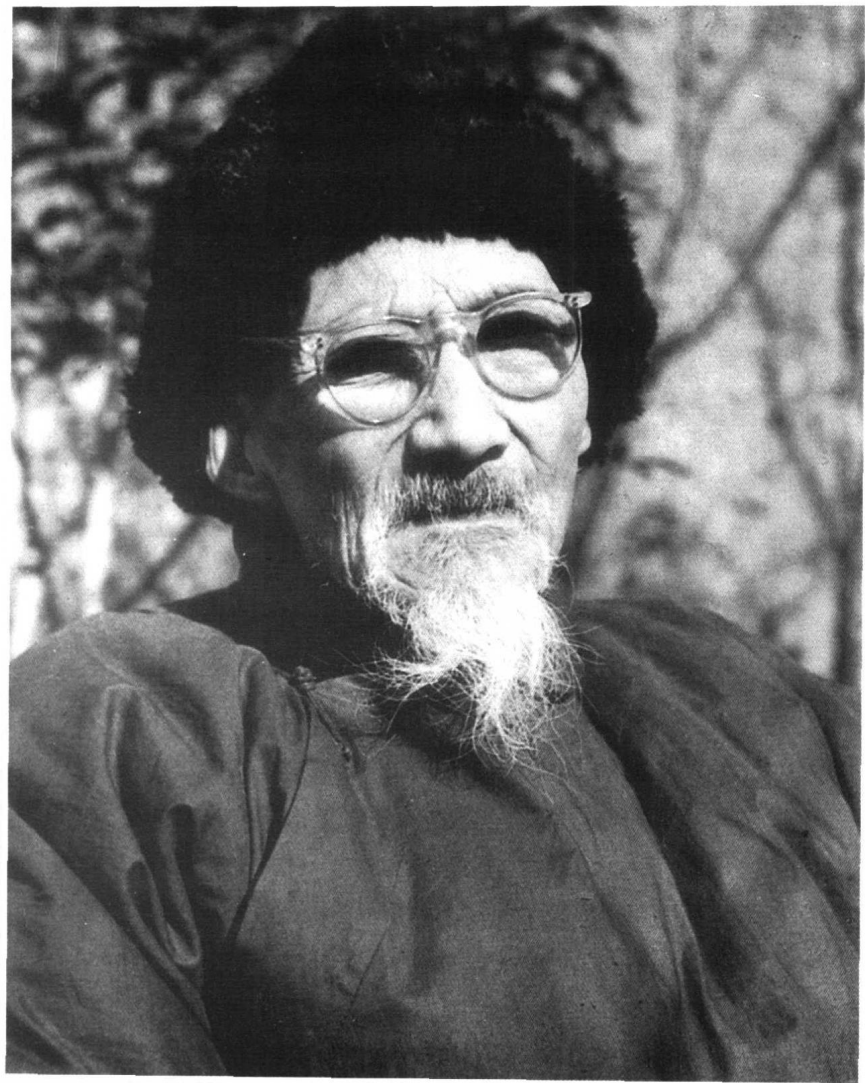
开本: 787 毫米 × 1092 毫米 1/32 印张: 6.5

印数: 0001-4000

ISBN 7-102-02747-8

定价: 30.00 元

版权所有 翻印必究



黃 賓 虹

1865 — 1955

凭虚取神 蹈实取力

王中秀

与其说，以其浑厚华滋面貌特异的作品贡献给艺林，毋宁说，黄宾虹更侧重以蕴涵中国古代哲理的画学智慧寻求中国画的再生。

在欧风东渐大浪潮的冲击下，疲沓而乏力的、被日蹙的生计拖累得无暇自救的画坛陷入无所措手的逆境。于是，有识之士开始思考中国画的未来。较之应对的第一反应走“以夷变夏”或“中西融合”易于为功的道路，黄宾虹选择了一条更为险峻，也更为苦涩的道路。

当中国画坛领受“山雨欲来风满楼”之前的1906年，高剑父、高奇峰兄弟在日本举办了旨在“融中、日、西”为一体的“绘画革命”^①的展示。无疑，这是以明晰思辨为特征的中国画家应变的先声，是中国近现代画史上的重要事件。以此为契机，数年之后，高氏兄弟进行了以上海画坛为实验基地并向全国辐射的“绘画革命”。

当一种强势文化君临之际，上生上长的弱势文化选择融合较之坐以待毙或较之盲从模仿，无疑具有积极的一面。这是最简洁也是线性思维合乎逻辑的取向。这种取向的潜力在高氏兄弟1912年移师上海之后的十来年间得到充分的释放，他们标榜的

“折中派”成为当时最具影响力的“新派”。“折中派”融合中西的实验示范影响了青年徐悲鸿,也博得了以上海图画美术院②教师为主干的美术社团天马会的认同。尽管以吴昌硕(他至高无上的声誉正是在其一生最后十来年间建立的)为代表的所谓“海派”画家在耕耘着③,青年学子几乎都倾心于塞尚、莫奈、凡·高,倾心上新学。

这种风尚随着传统生活方式的解析、西化程度的强化而放大。然而,令人迷惑不解的是,画坛这种势头突然发生了微妙的逆转。时间是20世纪20年代初。个中原因很复杂。也许,“中国书画乃中国之魂”这一中国文化本位认识的深化,以及旨在弘扬东方艺术,以与西方艺术抗衡的中日书画展览机制的建立④,是促成这一逆转的主因。于是,有些西画家转向中国画,于是,上海美术学校增设了中国画系,于是名目繁多的书画社团层出不穷,于是形形色色的书画展览会此起彼伏,于是新生代画家崛起成为这一潮流的弄潮儿。

较之新生代画家,任伯年等无论生存状态还是艺术环境都要恶劣得多。除了少数的书画商场的赢家之外,绝大多数职业书画家兀兀穷年,仍然难以摆脱悲惨命运。⑤生存环境的险恶剥夺了艺术思考的权利。新生代则幸运得多,教授、编辑等与艺术相关的职业,使他们无须再过老一辈那样吃了上顿没下顿的苦日子,报纸的艺术副刊、杂志、展览场馆向他们敞开大门,给他们以研讨和交流的平台。

年届花甲,黄宾虹有幸遭遇这一变故。就在这段转折期,与画风嬗变同步的,黄宾虹画学探索渐入佳景。之前,他在上海艺

坛滚爬跌打了十多个年头,对中国画源流变迁轨迹和内在逻辑作过多轮梳理和探究,对西方绘画,尤其印象派、野兽派作过另类的解读。也许,中国画走出消沉,激起黄宾虹的热忱;也许,多年的蓄势达到不得不发的极限,黄宾虹打破十年的沉默,展开了对中国画学的梳理和阐发。长年对古画的穷搜博览和写生中与自然亲炙所导致的对“虚实”的悟通成为这一进程的切入口。

关于解悟过程,黄宾虹是这样叙述的:

“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。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,途中飘轮之迅,即以钩古画法为之,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。”⑥

这一解悟对黄宾虹至关重要。可以断言,没有这一解悟美术史中便没有黄宾虹的巨人席位。他的绘画创作和画学思想都建立在这一解悟之上。

数十年如一日的“钩古”和写生触发了这一解悟。这是个渐进的过程,然而黄氏何时将他对“虚实”新的解读引进他的画学思维,在《黄宾虹文集》中难以寻觅痕迹。1929年初那篇阐述笔法“平、圆、留、重”的《虚与实》是最早的。文中总结的实际就是以后“平、圆、留、重、变”所谓“五笔法”,只不过“变”用“虚”来表述,依然留有切入初始期的痕迹。⑦

“五笔法”的第一次问世,要早于《虚与实》。1928年夏,黄宾虹赴广西桂林讲学,道经广州,在广东国画研究会为其举行的盛大欢迎会上,作了演讲,“五笔七墨”便是这次演讲的主题。

当地传媒以“国画会欢迎黄宾虹——黄君演述世界上美术之流别”为题作了报道。报道说：“此次讲演甚有价值，先演述世界美术之流别，继将中国画学渊源、南北宗派，与‘三（当为“五”字，手民误植）笔七墨’之要旨，阐发无遗。”⑧

由于记录稿的失去，无从知晓“五笔七墨之要旨”是如何阐发的，有一点可以断言，离不开“虚与实”。选择“虚与实”作为画学阐发的突破口，在黄宾虹一篇《宾虹论画》的残稿中有着十分清晰的显示：

“艺操于外，而道邇于中。综其要旨，约举‘虚实’二字以该之。实者可以功力至，苟得其途径，循而行之，勤劳弗怠，无不合轨。虚者不仅可以功力至，非有好学深思，心知其意，未易贯通。是故画分三品，而庸工俗学不与焉。

“曰能品：有实有虚，笔墨理法兼备。

“曰妙品：实而能虚，虚而有实，神流于笔墨之外，象得于理法之中。

“曰神品：脱略笔墨之痕迹，超轶理法之程式，无实而非虚，亦无虚而非实。”

同一篇《宾虹论画》中，对“虚实”又有如下的引申：“笔墨临摹为实，而气韵生动即虚矣。知夫实与虚之合，古今画家不朽之业，可区分为三类：一、文人画。有词章家、法书家、金石家，明笔墨之用者也。二、名家画。有南宗，有北宗，家法师承本不同，水墨丹青又各异，明笔墨之用，兼临摹之长。三、大家画。师古人不若师造化，师造化而独创，不沾沾于笔墨临摹之功者也。”⑨

1934年发表的《画法要旨》中被淡化或泛化而没有谈出的虚与实，在也许是《画法要旨》初稿的《宾虹论画》里，突破了章法的樊篱。

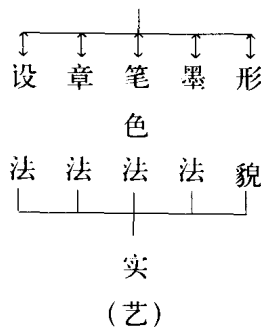
突破构图学樊篱的虚实以其内在的哲理含量和潜力，为黄宾虹开启了以哲理审视、梳理、阐发中国传统画学的通道。

于是，黄宾虹著述向画学倾斜。从《黄宾虹诗文著作系年》来看，自1928年至黄宾虹逝世，论画著述一百四十余篇，约占这个时期著作的五分之四。这个统计还不包括大量的画学讲义和残稿在内。这些文章（连同他大量的画跋、书信）对中国画学的阐发，构筑成技法与哲理交融的，或者说，没有哲理不体现为技法、没有技法不含哲理的画学逻辑结构，构筑成矛盾统一的画学辩证体系。

这种体系结构大致可标示为：

（道）

天趣↔太极↔自然↔内美↔虚↔气韵↔精神↔神似



“艺之至者，多合自然，此所谓道。”⑩在几乎都是画法阐

发的体系结构中，我们遭遇了中国传统哲学。

“道”是中国传统哲学中具有根本性的概念。难以穷尽的多义性，使它很难用语言文字将它像蝴蝶标本一样“钉”到纸面上。它既是宇宙万物的本原，又是事物矛盾运动的规律，“无”、“理”、“太极”、“气”等等都是对“道”的引申和解读。^⑩

平心而论，在古人画论里，已经屡屡触及到哲理，有极为精彩的论述。重神似，重气韵，是中国画论的传统，哪怕在画风萎靡不振的清代，也不乏精辟之论。范玠就说过：“画有虚处，虚处明，实处无不明矣。人知无笔墨处为虚，不知实处也不离虚。……更不知无笔墨处也是实，盖笔墨虽未到，其意已到也。瓠香馆所谓虚处实，则通体皆灵。”^⑪ 丁皋《写真秘诀》里也说：“凡天下之事物物，总不外乎阴阳。……唯其有阴有阳，故笔有虚有实。唯其有阴中之阳、阳中之阴，故笔有实中之虚、虚中之实。”诸如此类举不胜举的频频透露机锋的论述并没有拯救清代画坛的式微。

没有拯救清代画坛颓势而饱含哲理的散处的这类论述，成为黄宾虹整合画学最可宝贵的素材。没有这些素材，黄宾虹画学即便不是无从构建，也势必更艰难。细心的读者可能发现，《六法感言》这类画学著作，通体是采用明清画论片断组合而成的，并没有多少黄宾虹本人的语言，但在黄宾虹“艺归于道”的梳理整合下，旧论生发了新义。

在黄宾虹画学结构中，处于核心的“道”所具备的多义性、兼容性使诸如虚处、气韵、精神、神似、自然、太极、内美、天趣得以消弭其事实上的差异性，在“哲学综合”感召下的画理整

合中，“画重内美”便成为黄宾虹画学思想的核心命题。

画重内美，就是弘扬“民学”美术的精神，就是黄宾虹一再说的“画之形貌有中西，画之精神无分乎中西”^⑬的“画之精神”。

黄宾虹《国画之民学》中对“民学”美术的界定，就其本质上而言，就是现代美术的界定。他说：“君学重在外表，在于迎合人。民学重在精神，在于发挥自己。所以，君学的美术，只讲外表整齐好看，民学则在骨子里求精神的美，含而不露，才有深长的意味。”这就是1928年至黄宾虹逝世，他以“哲学综合”整合中国传统画论得出的浸透着现代意识的结论。

追求中国画现代精神是黄宾虹有意识的自主行为。早在广州演讲中，他就是以“世界美术之流别”开篇的。在把握世界美术流别嬗变趋向的大背景下，黄宾虹迈出以哲理整合中国画学的第一步。在世界美术嬗变中，他看到了什么？不妨推测一下。想必看到在“科学分析”精神的催发下，巴比松画派、印象派、野兽派对古典主题、审美、技法的解构，想必看到这种解构促成主教、贵族对艺术的垄断权和解释权的崩溃，想必看到现代美术中个性的张扬和对“内美”的追求。已经数番梳理中国画史的黄宾虹想必看到在“惟一人之爱憎是视”的“君学”美术形成的“阿谀取容”“逢迎时俗，涂泽为工，假细谨为精能”^⑭秉性的艺术风尚对中国画的制约，想必看到传统哲学内部潜在的批判精神和活性因素。于是，我们看到了最奇特的现象：阐发现代艺术精神，借用的却是最古老的哲理。

在前图中，“道”的体现者“虚”，与“艺”的体现者“实”，是一对相依为命的连体儿，任何一方的弱化都会伤害另一方。

“画之论法，固是低下，即空谈气韵，亦不能高深”^⑤，“苟非致力于笔墨章法之实处，则虚处之气韵生动不易明”，诸如此类论述便是上述认识的衍化。

因此，对“法”，尤其是笔墨的探究和阐发，构成黄宾虹画论的“半壁江山”。在黄宾虹看来，“非注重笔墨，即民族精神之丧失”^⑥。所以，笔墨便成了回避不了的问题。

笔墨是中国画关于点、线、面的一门学问，是中国画语言的承载者，是画学精神的体现者。在黄宾虹画学中，画品自下而上分三个等级、分别是：“有虚有实”、“将变未变”；“实而能虚，虚而有实”，“变有未极”；“无实而非虚，无虚而非实”，“虚空粉碎，极尽变化之事”。莫不是以笔墨分优绌的。

黄宾虹的笔墨观主要体现在众所周知的“五笔七墨”中。所谓“五笔”，即“平、留、圆、重、变”五法；所谓“七墨”，即“浓、淡、破、泼、焦、宿、渍”七法。在黄宾虹笔墨观中，“墨法之妙，全从笔出”，笔法占有举足轻重的地位。

“五笔”中的前四法纯系从传统书法学拈来加以阐发的。中国画中关于点、线、面的学问强半囊括在里面了。众所周知，黄宾虹主“用锋”之说。在《画学臆谈》中，他说：“中锋之说，不必纯取把笔端正，要使笔尖锋芒八面生出，有藏有露，藏者为中，露者为侧，皆是用笔，则落笔圆浑自然，不为板滞。”主张用笔不可有弱笔，贵乎有力。在著作与书信中，黄宾虹一再强调笔力的重要性：

气关笔力，韵由墨生；

笔有力而后能用墨，墨可有韵、有气韵而后生动；

有笔力然后可管水墨之干湿浓淡，以笔法之强，能使墨法变化从心：

青绿用笔亦贵乎有力。

无力就是描、是涂、是抹。用力无法便是江湖，不明用力之法便是市井。

“平、留、圆、重”虽然各有侧重，无非是围绕笔力而展开的。换言之，“平、留、圆、重”就是黄宾虹所说用笔“凭虚取神，踏实取力”^①的“取力”之法，就是“富有弹力”似“鱼翅”的点画锤炼之法。

将很难局限在可操作性范围之内的“变”列为“五笔”之一，恐怕是黄宾虹的创格。在《虚与实》中，它列为“虚处”，由“悟性”把持。它既可以被视为理，也可以被视为法，具有双重的性格。中锋侧锋，藏露圆方，心应手应，转换不滞，顺逆干湿兼致，笔有八面锋，四正四隅，勾勒纵横，人巧尽失，天趣横生——这是在法的层面上说的。不拘于法，超于法之外——这是在理的层面上说的。断裂的“虚”与“实”在这里被沟通了。

关于笔法的阐述，并没有局限在“五笔”的设定里，在《笔法简言》里，在其他著作中，在大量的书画题跋和书信中，关于用笔的法与理多侧面的阐发比比皆是，难以缕述。

诸如一点之中有锋、有腰、有根，一点墨中有干湿互用之笔；由分明而融洽，含刚劲而婀娜；从火车远观似缓近观极速悟用笔“静”字诀；用笔似刀的“辣”字诀；悟自车行泥淖的转笔法；不工者，工之极；且到极处便是美到极处，等等，都呈现一派造化在手的恢弘气局。

“七墨”所归纳的墨法，同样是黄宾虹探索的热点。如同笔法探索一样，他的阐述充满了新意。从1920年的“浓、干、黑、淡、湿、白”^⑧到“七墨”是很大的转换，黄宾虹晚年对墨法的阐发仍然超越了七种墨法的范围。如渍墨法——黄宾虹晚期作品中使用的得心应手的——便不在《画法要旨》“七墨”之列。诸如对“七墨”中“有青绿色之宝光”^⑨效果的宿墨法，浓淡墨之间运以渴笔产生“干裂秋风，润含春雨”效果的焦墨法的阐发，都突破了前贤的矩矱。然而，“墨法贵在淋漓而不臃肿”却是他最重大的收获。墨法所贵的“淋漓”在水。水墨神化，其妙在水。他那段“善画者，筑基在笔，建勋于墨，而能使笔墨变化于无穷者，在蘸水”^⑩的话，是这一收获最简赅的表述。所谓“蘸水”之法，见于1935年《黄宾虹语录》：先以笔蘸浓墨，再将笔略蘸清水，作书作画，墨色自然滋润灵活，纵有水墨旁沁，终见行笔之迹^⑪。墨法所贵的“淋漓而不臃肿”在用笔，用笔遒劲有力而绵里藏针是驾驭水墨神化的关捩，笔与墨，谁缺了谁都不行。

用笔用墨的阐发构筑成黄宾虹画学思想最精彩最显眼的组成部分。这种情况很容易授人以唯笔墨论的错觉，掩盖其高扬着的具有现代理念的“笔墨精神”。

在黄宾虹高扬着的笔墨精神中，尤为精彩的是关于“不整齐中求整齐”和“不齐弧三角”的阐发。前者来自对书法“拨镫法”——以骑手两足跨镫不即不离喻用笔的不粘不脱——的悟通和引申。黄宾虹说：“整齐非方正，宜于极不整齐中求整齐乃为得之。如观篆隶魏碑，其布白处处排的不粘不脱。此虚实兼到之妙。处处排匀，一种馆阁字体，反成匠笔。”^⑫到了《国画之民学》演

讲时，他将“于极不整齐中求整齐”的大篆、无波隶、六朝字作为现代美术追求内美精神的例证。^② 不齐弧三角之说，是黄宾虹从欧洲“拿来”而加以大而化之的。^③ 同一演讲中，他说：“凡是天生的东西，没有绝对方或圆，拆开来看，都是由许多不齐的弧三角合成的。三角的形状多，变化大，所以美；一个整整齐齐的三角形，也不会美。天生的东西绝不会是整齐的，所以要不齐，要不齐之齐，齐而不齐，才是美。”

由不即不离、不粘不脱引申而来的“无虚而非实，无实而非虚”的笔墨观是黄宾虹画学的菁华，也是解读黄宾虹艺术的枢纽。

饶有兴味的是，黄宾虹的笔墨观及其作品的笔墨所具有的强有力的视觉冲击力，在西方格式塔心理学派研究成果中找到了支持。

“按照格式塔心理，当不完全的形（例如一个未画出顶角的三角形 $\triangle$ 、一个缺一边的正方形或是有一大段缺口的圆）呈现于眼前时，会引起视觉中一种强烈追求完整，追求对称、和谐的倾向。换言之，会激起一股将它‘补充’或恢复到应有的‘完整’状态的冲动力，从而使知觉的兴奋程度大大提高。但是，将他们恢复到完整形态的活动是相当复杂的，它起码要涉及着一种匹配活动——想象中的这一图形的完整形式同现存的残缺不全的部分所暗示的可能图形之间的匹配。我们还以一个缺少顶角的三角形为例，它既可以在知觉中被恢复为一个梯形 $\triangle \rightarrow \square$ ，又可被恢复为一个三角形 $\triangle \rightarrow \triangle$ ，一般说来，将其恢复到一个三角形似乎最简单，最直接，因而可以使知道的‘完形需要’^④立即得到满足。

但是,对于那些知觉能力更发达的人来说,他们可能将它恢复成更复杂的图形。例如,可以将其底线一分为二,恢复成△△的式样;还可以在原来图形之上加一个与之成上下对称的同样的图形,从而使之变成一个ㄟ形。这样的图形虽然复杂些,但仍然简洁规则,不仅有了多样统一性,而且有了重复、对称、平衡的特征,与之伴随的感受也与三角形不同。一个三角形,只能激起一种单调的感受,而后面两种图形,却更富于刺激力,因为有了起伏和变化。”⑤

于极不整齐中求整齐,不齐之齐,乱而不乱,这些黄宾虹画学中的重大命题,在这里找到了心理学层面的科学解释。⑦

此外,黄宾虹山水画中形的不确定造就的“耐人寻味”的意趣,也得到格式塔心理学的支持。形,既然是由知觉活动组织而成,是从背景中凸现出来的,那么在复杂画面上,很难确定背景与凸现出来的形之间的关系(在格式塔心理学中称之为底与图的关系),它们之间会产生逆转。换言之,此一瞬间凸现出的图,譬如山水画中的树,下一瞬间退隐为背景;譬如土啊石啊一类东西,再一瞬间又反转过来,画与观画者处在一种互动的状态中。换言之,观画者主动地参与着画面的“创作”。这种形与背景的对换带给视觉以持续的兴奋,因而引起无穷的兴味。⑧

格式塔心理学的发现有力地支持了黄宾虹的笔墨精神论,支持了以传统画论片断组织而成的黄宾虹画学思想体系,不能不为“科学分析”与“哲学合综”在消弭中西文化差异上的力量而叹服。

假如转换个角度,我们又会看到什么样的景观呢?

格式塔心理学派是西方现代心理学派之一,和精神分析、集体无意识论一起,深深影响了西方的现代艺术。这一学派由韦特墨(Max Wertheimer)、考夫卡(Kurt Koffka)和苛勒(Wolfgang Köhler)于1912年创立。格式塔是德文 Gestalt 的音译,又译“完形”,特指知觉活动组织而成的经验中的整体。它从背景中剥离出来,自身有着独立于构成成分的独特性质。该学说认为,知觉不是感觉相加的综合,思维也不是观念的简单联结;理解是已知事件旧结构的豁然改组或新结构的豁然形成,因此认知不是分散的观念联想的相加,而是对整体组织结构的豁然领悟。^②这种观念,在黄宾虹启动画学整合的时候,已成为欧洲人的共识。所以,在1929年《虚与实》中便出现了“欧人称不斉弧三角为美术”的话。由于《虚与实》长期脱离世人的视线,也由于这句话太不显眼,很容易逃过读者的双眼,许多年来,人们对这句话一直未加理会而轻轻放过。黄宾虹在《讲学集录》中对“不斉弧三角”有过简赅的解释:“形之整齐,为外表之整齐。布曰应成弧三角形,切忌全方全圆,始为天然之整齐。”这里已抹去了“欧人”两个字。那么加上前置“欧人”,“不斉弧三角”是什么概念呢?换言之,“欧人”眼中的“不斉弧三角”是什么呢?这很费人思索。如果回想一下前面的引文,那不是“残缺不全的三角形”的本土化表述吗?那不是格式塔心理学中“不完全的形”,张力承载者吗?

“欧风东渐,心理契合,不出十年,画无中西之分,其精神同也。”^③老人说的“心理契合”不就是现在讨论的问题吗?

在这里,前述无意识的“支持”转化为有意识的“心理契合”。