

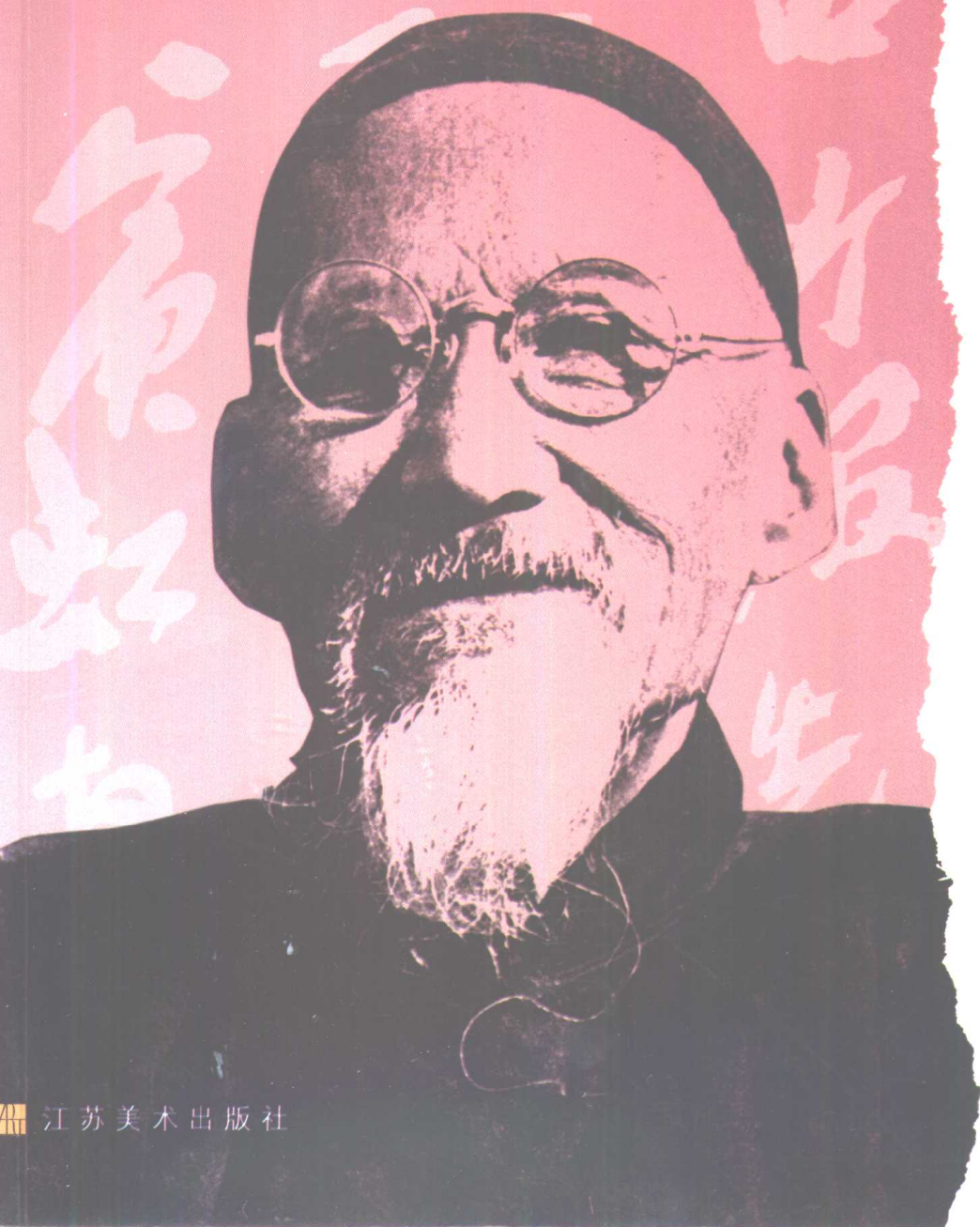
20

世纪  
杰出书法家

黄宾虹

书法艺术解析

赵一新 著



# 黄宾虹 书法艺术解析

峯巒臨桂綠環城、外幽亭趁晚  
晴雲蛻千巖龍洞古月圓一簣  
雉山明剝名蝸蝕留題去側耳  
蠻謳貫酒行我愛醉眠盤石上  
風篁徐動雜侯聲

景風閣

图书在版编目(CIP)数据

黄宾虹书法艺术解析/赵一新著. —南京: 江苏美术出版社, 2001. 7

(20 世纪杰出书法家)

ISBN 7-5344-1278-1

I. 黄... II. 赵... III. 黄宾虹-书法-研究  
IV. J292.112.8

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2001)第 037058 号

责任编辑 郑必宽

张学成

装帧设计 陆鸿雁

监 印 符少东

责任校对 吕猛进

黄宾虹书法艺术解析

赵一新 著

---

江苏美术出版社出版发行

江苏省新华书店经销

涟水印刷厂印刷

2001 年 7 月第 1 版第 1 次印刷

开本 787×1092 1/16 印张 5

印数 1-5,000 册

书号 ISBN 7-5344-1278-1/J·1275

---

定价:15.00 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

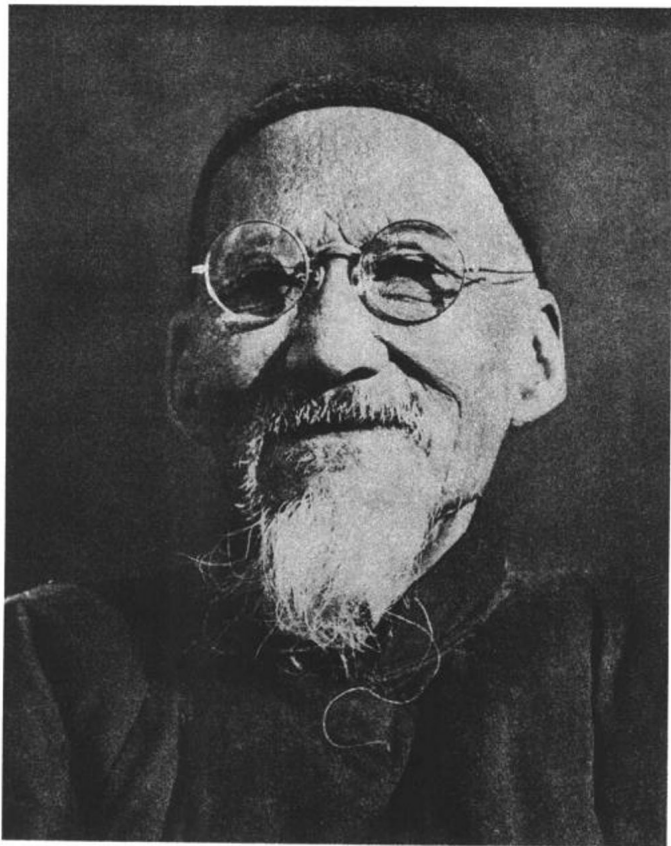
电话/3211554 3301523 邮编/210009

# 目 录

---

|                       |      |
|-----------------------|------|
| 一、黄宾虹书法的艺术成就与意义 ..... | (1)  |
| 二、笔法:画法通书生异趣 .....    | (8)  |
| 三、结构:纵横老树古姿多 .....    | (26) |
| 四、章法:情随兴会入离披 .....    | (48) |
| 五、意境:花落深山起白云 .....    | (61) |
| 六、黄宾虹年谱 .....         | (68) |
| 七、后记 .....            | (76) |

# 一、黄宾虹书法的艺术成就与意义



黄宾虹先生(1865—1955)

## 1

人的出生，是不自觉地被抛到世界上来，被投入到一种社会文化的流程之中。因此，这种社会文化的过去和眼前，对个体的制约是首先和必然的；其次，才有个体对历史的社会文化的当下选择、修改和发挥。在当今多元文化的观念下，不强调后者也是做人；但作为艺术大家，却不仅需要有历史文化经过个体选择的创造性实践，还需要有独特的理论思想。

黄宾虹(1865—1955)虽然自幼就被父亲发现有“绘事”上的“悟性”，但当时人立身的大流还是“学而优则仕”，于是从师读四书五经，应童子试，补廪贡生，到扬州就两淮运使署录事职。在这一段

22 周岁前的人生经历中，真正对成就书画家黄宾虹有意义的，还是遇到了李国桢、李国堂、陈春帆、郑珊和陈崇光等通书画的老师，学得了一些书画理法，自己临摹了画谱、古画和字帖。接着干什么呢？学习制墨法，开垦荒田而兴修水利。这里面，包含着物质生活的经济概念，但也有农耕文化中文人的农艺、手工艺而超然的精神需求因素。从 1895 年致函倡导变法维新的康有为、梁启超和在安徽贵池与谭嗣同会见并订交之时起，黄宾虹进入了骑马击剑、纵谈天下革命的热血沸腾阶段，直到“戊戌七君子”被害、挽谭嗣同而抒痛愤，直到和许承尧等组织反对清室统治的“黄社”，直到和陈去病等参加“南社”活动，直到拒绝安徽都督

与参军招去当官。这是黄宾虹和当时社会的一种共同选择,惜乎不中,中国近代史上少了一个革命家;也幸而不中,必须重新选择,于是让热血细水长流,成就了一个大书画家、文物鉴赏家、艺术理论家、名编辑与教授。

1907年至1937年,黄宾虹在上海整整住了30年。除了参与社会活动,前20年主要从事新闻和编辑工作,后10年则转向艺术教育工作。在以这10年为主的时间里,他游遍祖国的名山大川,写生纪游,积稿“多至万余页”(《八十自叙》),为60岁左右已不受古人约束的山水画积累了巨大的“内力”,致使高燮有评:

先生七十后,夺得造化之精英,图写自然,千笔万笔,无一笔不是;年过八十,尤见精神。

在阅历的丰富和精力相对集中这两方面的平衡上,后半生主攻绘画的黄宾虹对社会文化的当下选择,对中国艺术范畴中的诗歌、金石、书法、山水和文章等的选择及阶段性重点安排,是很值得我们再思的。

黄宾虹在从“业余性”作画到专业化作画的转变与延续中,对历代书画理论与作品的研究,不仅有嘉惠艺林的《美术丛书》、《神州大观》等编辑出版功绩,而且有自己的独到见解发为文字。而对金石篆

籀的深入研究,又以1929年推出《铨陶文字合证》为有力总结,并以自己从篆籀文字中提炼出的“不齐之齐”的“内美”艺术审美观,集中影响到自作书与画的变法。他的晚年20年,以1948年夏天为界,分别住在北京和杭州,主要活动是作画及教画。这时,其绘事深入到了个性“变体”“黑墨团中天地宽”的浑成境界。并且,显示出他继续围绕一个绘画中心,而向相关多领域不浅尝辄止的扩展研究



图2 《自述》文稿

方法，在某种意义上可能比在另一个艺术门类直接取得成绩，对成就一个艺术大家是更有意义的吧。

## 2

黄宾虹的人生选择大体如此，其画艺与画学的成就，这里就略谈了。

单说黄宾虹对中国书法艺术的选择，也是很有个性的。

他少时学欧、褚、颜，学钟、王。不满10岁就开始学魏碑。临钟鼎10多年。30岁左右时，最常临颜真卿行书。后来，特别喜爱宋代裴煜和文彦博的书法。壮年时，行楷又学过赵孟頫、倪云林等，行草则多取明人意。对清人，最注意的是邓石如和包世臣。40多岁初步形成自己的面貌后，就在书法技艺的多层面以“纵肆”法为核心作深入，直至合诗文、金石、绘画之理而入于率尔妙逸之境。

他的书法艺术选择，特别在哪里呢？

他惊叹于邓石如的“计白当黑”说，十分赞赏包世臣《艺舟双楫》讲究书法“内力”的理论，也勤攻提升笔力、密厚度和气魄的北碑，但对碑帖合参的观点却非但不偏废帖学，而且还稍稍偏重于参帖。在《书体之变迁及其派别》一文引“董其昌论书自言”后有说：

观此可知书法南宗，莫不重帖。终明一代，能书者多。降清乾嘉，董书盛行，渐入柔弱浮滑。包世臣师邓石如之法，著《艺舟双楫》，倡言北宗，崇尚六朝碑志，矫其流弊，学风甚畅。然南宗雅正，未可偏废，尤在善临摹者有以抉择之已。

这就有了他以苏轼《次韵子由论书》的“端庄杂流丽，刚健含婀娜”为书法美学观的对书法传统的选择。再则，在书风的理性观念上，他非常重视从王献之到米芾、怀素，到邢侗、傅山，到祝允明、徐

渭的这条行草书的脉络。应当说，在书法的艺术审美上，他对东坡评陶、柳诗的“发秣纤于简古”和“寄至味于淡泊”的境界是很向往的，但从其书画所成就的主要面貌看，已经达到了“癯而实腴”的艺术高度，而在“质而实绮”的“质”的表现上，似乎还没有“简”而“淡”极，不过这已经不是艺术境界的高度问题，而是艺术审美的性质倾向问题。并且，恰恰在他的行书力刚而气柔、内腴而含绮的艺术风貌上，显示了和同时期或侧重帖学、或侧重碑法的书家不同的个性化成就。

再则，在围绕书法“内美”的艺术审美核心去发展自己的书风时，他并不拘泥于一定都要学习历代名碑名帖，全部学习周金、秦篆、汉隶和晋唐法帖，而是惟有“内美”特征之书为尚。这从他评《石鼓》和《国山》等篆书为少“变异”而不喜的方面可以理解，他对传统书法的取舍真能抓住艺术美的重要核心而遗貌取神。当然，他首先把书法作为绘画的笔法练习工具来看待，也使这种取舍显得比一心想当书法家的人要少得多的自我束缚。也因此，在复古书画内涵之“真”之“妙”的道路上，他能更长期地、随意地临写明清小书家和画家的行草书漫作，却不会在扬州八怪与石涛等人的画上下视为无独树一帜之本质意义的同样功夫。也许，拿黄宾虹山水和行书书札的“虚实”处理做个比较，后者在“虚”上的高明还高过前者，因此他自评“我的书法胜于绘画”。在这一点上，由他的书法即画法的工具论引出的其书无自身目的的“无心插柳柳成荫”效果，成就了非“画家书法”这一概念的贬抑意义可以掩盖的“道媚”书风，是很值得后继者再作自省揣摩的。而在其书的艺术气格上，则确实成就了他理想中的“人功”与“天趣”合一的个



图3 《溪桥烟雨》

性风貌,并正合他在《画学散记》中泄露的艺术表现指向:

画之妙处,不在华滋,而在雅健;不在精细,而在清逸。盖华滋精细可以力为,雅健清逸则关于神韵骨骼,不可勉强也。

黄宾虹行书之不向“华滋精细”归结,而浑成于“雅健清逸”,可谓求此形而上之道而得此形而上之道,求此形而下之艺而得此形而下之艺,是大可也。

### 3

再较具体地看,他在书法的更多方面对传统都是有个性化选择的。

他坚持书画相通的理念,特别是真正进入“以山水作字”的实践,因而显出非画家作字往往缺乏的通脱。

如对待执笔和运笔法,他对笔杆“多侧”的执笔法和回腕执笔法都能够包容,不认为“中锋”就必须是绝对的“正锋”,而只要不是用“副毫”,那用锋尖的“侧锋”,乃至“皴擦”,都可以归在“中锋”笔法概念的外延之中。此外,一般人嫌矫揉造作而反对的“颤笔法”和“转指法”,他却从历史和艺术上有助于不使线条率易而飘、刚直而死,使之道成含蓄和像画那样能实中寓虚的意义上不予排斥,正面予以引用,放宽了书法技法的手段界限。

加上“画家无弃笔”的实际,他将历代笔法论和个人经验相结合而成的“平、留、圆、重、变”五字笔法论和“浓、淡、破、积、焦、宿、泼”7种墨法诀通用于书画,特别是在书法中充分运用这一切,还把只知道墨之黑,不明白墨之“光”,不充分发挥墨色浓淡枯湿变化的书作上升到“书奴”的高度来看待,可以说是以画法充分地开拓了书法的笔法语言。自己则以身作则地将“相通”法完

全付诸信函、题画、跋文和文章的书写应用，不仅为墨法争得了在书法中的自觉理论地位，而且为“正”、“侧”锋的各种笔法和墨法的各种组合用法开辟了建立全新书法语言体系的高度自觉的重要基础，功在千秋！假如你对书法中出现抢笔散锋、贼毫、渍墨与不臃肿的并笔团块还不习惯欣赏的话，那无碍认为黄宾虹已比你走在书法现代化的前面，因为在理论的本质，这不全是由他的眼睛的视力问题造成的。别看花了眼。

又如对待笔法与笔势，他几乎将字画打成一片来看。在“以书入画”的方向上，他把经过山水无数皴法磨练的画家的书作，主要是草书书作，既作为练习书画笔力的对象来意临，又把它作为寻找行书己体“内美”形式的研究实践，同时指向合草篆、草隶势法的山水皴法的化用。“在以山水入字”的方向上，他既在各家山水的皴法上直接下功夫，还在“担夫争道”的形象理论下把对“乱柴皴”、“乱云皴”等皴法的理解和对明清草隶、草篆的感悟结合起来，施用到行书的实践中。于是，从运用金文和碑书的“金刚杵”笔意到引进山水皴法的笔势，到结合绘画墨法的发挥，其书法语言的体系就奠定了有助于提高金字塔塔尖高度的宽广而坚实的底基。

在结构方面，黄宾虹没有也不作独立理论，这固然和他的创作重点在绘画上有一定关系，但更重要的原因可能和他的行书坚持篆籀和草书式的由一气“往复盘旋”构成“变体”而显“内美”的思想直接相关。因此，他行书个性风格的建立是从练出“笔力”的法度开始，紧紧围绕一个“气”字，而用“纵横恣肆”这种别人往往不算是办法的办法来进入实验的。于是，从繁密而匀到不匀求变体，从

夸张个别笔画的长度、斜度和曲势到改变独字的疏密处理来求变体，从调动横、竖和斜线的成组笔势变化到整体处理横、竖和斜线组的笔势而使之或左密、或右密，并结合行款的波曲聚散等手法而求变体。这就在山水创作、金石研究、碑帖同参和诗文理论同悟的基础上，为两汉以后让篆书的“内美”进入行书，开辟了以山水皴法和草篆、草隶、今草为气脉结合点而别出整体构成“新趣”的新思路。这一新思路，将在今后书法的艺术“变体”中显示其不朽的功绩！

从其新思路对所写笔迹的黑白构成的作用看：在以“气”贯通书法的结构、行款和整体布局的方面，如果说他在结构上主要着眼于“以实为气”的话，那么在章法上则主要着眼于“以虚为气”，即“计白当黑”。在有争有让、牝牡相得的想法上，他和前人并无不同。在追求“违而不犯，和而不同”的具体做法上，他那行书在兴到时往往变化字的大小、行的波曲、行距的松紧，而到达违而将犯的边缘，再狂放一步就到不和的险境了。从更具体的艺术处理看，每行字以字的重心线歪斜而波曲连贯贯气是常法，结合几个字为一个贯气之字节的字节与字节作锯齿形贯气法是变式，因而情随兴会时能进入整篇字“经纬错综”、“如虫啮木”的美妙境界。1948年他曾致函王伯敏，有说：

作画如下棋，需善于做活眼，活眼多即取胜。所谓活眼，即画中之虚也。

这“活眼”说的精神，也通于其书法章法的调度经验吧。在书画艺术实践的普泛意义上，黄宾虹经常强调的是下大功夫，但在“气”的运作深处，也不否定“气韵生动，在于天授”。但我们还是能发现，他在行书行款的波曲、疏密乘兴漫变时，一方面表现出画家对黑白关系特有

的“变”而“和”的敏感性,这不是能用数学非等差数列计算后去实施的;另一方面也反映了他在理性上对章法之“俗”和“怪诞”的排斥,所谓“怪诞”大约同于他所反对的画面的“破碎楂枒”,所谓“俗”当然是行行死直、行距如算盘档子等距一类了。假如你曾经发现字节间锯齿形贯气法在不少书家书作中的不成功表现,那么黄宾虹的由“人功”向“化工”发展的已经作品物质化的理论,应该对书家提高“画家的”黑白构成敏感性有助于章法的百变有所新省吧?

至于书法的艺术个性与意境,他的许多概念其实都可以作两类看,高级别的一类是“自然”、“天趣”类的,次级别的是“人功”造就类的,如“雄浑”、“华滋”、“劲健”、“秀逸”、“沉着”、“生动”等等。他认定的操作原则就一个“变”字,上升通道是得“力”、旺“气”、流“韵”和入于“道艺合一”的精神化境。由于黄宾虹是以绘画为主攻方面而同时提倡书法的“自然”境界的,所以当其写意式地作书而意到无妨略“精细”时,往往有拘于“精微”的书家所不可能、自己也难于忍受的意外之趣。这对艺术的最终成就者还是得有个性的、独特的“意趣”的同道人而言,应当说是抓住了本质目标的。功力只是使一艺术品成立而已,成立而没有个性、没有“意趣”、千篇一律,那是流水线生产的“产品”。目前的高科技的艺术化产品,能够使所有这一类惟功力“产品”立时黯然失色。相反,有个性,有情趣、真趣、天趣而个别处“稍稍不能佳耳”的艺术作品的人文价值,就不是艺术“产品”可以同日而语的啦!也许,黄宾虹在这方面给我们提供的,也属于书法艺术创作的“新概念”。当然,这“新”不是“新”在他第一个提出这种观点,而是在大家还不那么自

觉的时候,他已经坚持自觉地弃“精细”而写大意之“趣”了,并明确提示出这是书画艺术获得人心与天理相合的真价值的重要“游戏”处。

#### 4

到这里,我们就希望知道黄宾虹对书画艺术在整个人生中是怎样定位的。

他的艺术价值观是“道艺合一”,即做人“为道”第一,“为艺”第二。这不新鲜,古来就有“宁以人传艺,毋以艺传人”的许多说法,强调伦理道德的首要地位是中国传统文化的特色之一。

有趣的是,他的伦理文艺观提倡的是这样一种“中庸”地位:“有我者骄傲,无我者懒惰。”即“我”的文艺应处在对传统文艺的“有我”和“无我”之间,学习时要不“骄傲”,不目空一切而自以为是;创造时要不“懒惰”,不懒于“变”,不懒于“洗发”“性灵之趣”、“新趣”和“天趣”。这就在“志道据德,依仁游艺”以做人的基础上,有了我得我“趣”而同时我合我“道”的希望。

然而,他并不把“道”缩小规范到特定社会之“道”的方向上去,这对于曾经“铁肩担道义”的书画家来说是很特别的。他把文艺的作用比作平时的“饮食”,看成是精神上的“特健药”,有“联络民族精神”的作用,实际是强调了文艺的审美作用。在“吃饭是为了活着,活着不是为了吃饭”的意义上,文艺是有认识和教育作用的,但认识和教育作用却不是艺术载体本身的根本作用之所在。对这一点,许多艺术家是心知肚明的,但却碍于什么而不说,或不知怎么去表达。现在黄宾虹平实地说了,并指出最终是“自乐其乐”的境界。何其令人感慨啊!这“自乐其乐”,包含着文艺审美层之难有知音的微妙思想,真正使个性书画指向了书画家

个人生命纯粹修炼的高峰经验，今天的艺术家难道就没有一个人产生共鸣吗？

5

黄宾虹的书法艺术成就已经摆在我们面前，传统曾经选择他，他是更主动地对传统进行了个体化的选择，并以个性化的实践对传统中的许多概念作了有艺术审美之创发意义的笔墨诠释和文字阐述，不完善之处是存在的，但在整体成就的种种“与众不同”点上，给后人的启发却非同小可。

试想，我们在巨大的涌流的传统前能够怎样呢？

黄宾虹暗示我们，必须加以选择，因素不妨重组，并注入性情中的创意，在朦胧存在的文化史空间、文化实践的薄弱点、文化领域中待发现的坐标的交叉点发挥天赋和功力的潜能，稍稍地影响流动着的文化，和在有较多后继者的情况下影响未来的文化。

我们几乎已熟视无睹的是，在这传统选择我们、我们也可以选择和更新传统两流程中，无数个体虚妄的骄傲时时在随历史长河之水蒸发，无数个体惯性化的妄自尊大天天在增加历史河床制约后人的泥沙，因此我们常常从相互鼓励出发，将“其次”可做的事强调为“首先”应树立的志向和信念。

从书法艺术的实践看，黄宾虹的成就对我们有什么样的意义呢？

很重要，专项艺术的传统选择，应该以较全面的文艺修养为基础。诗、书、画、印、文的艺术“相通”，不应作口头禅来唱，而应作为实际功夫来做，并发挥迁想妙得和提炼总结的个体能动作用。

技艺概念的个体化阐发可在传统的同类而有异的方面进入，始终应当结合自己的长期运用经验，并提高到提炼又

有所修正的总目标上来。这是一种先由感性对理性作发挥，再修正，再由理性对感性进行小结，再总结，使得我的个性化的传统树立，并同时具备创意的最富可行性的方法。

还有就是，一切被用过的方法都要去运用，特别是对别人用得不够充分的手段更应该充分地去施展。而别人不以为是办法的办法，或别人认为是不合固有传统的做法，也完全应该大胆地去试用，勇敢地进入险处，不败则立新矣，能立则突破也。

艺术创作，除了少数几条千年不变的“游艺”规则，大都是人定人废、随时而移的社会一时共许的小教条，毋自缚！想当年颜鲁公书被米芾视为土头土脑、破坏了“雅正”传统的“田舍郎”，后来亿万人把颜书拜为传统书法的典范，可笑在哪里啊？

黄宾虹书法艺术对我们的重要启迪是，把艺术的自律性排除在书法之外是人们在口头上承认“书画相通”、而在实际上却把书与画隔开的症结所在，现在已经到了真正建立书画“双通道”、特别是画通于书之路的时候了。中国一些地方戏曲的音乐，除了符合音乐的一些大法，它讲究旋律内部的自律性，并且正是在一个咿咿呀呀的音高音准的弹性幅度中，以其自律的整体协调，显示出特有的地方音乐特色和俗世生命在终极问题前的低回沉吟，流淌出令人神移的意味与微妙的韵趣。

这就不妨说，以综合的人文修养为必要基础，以主体自律化的逻辑去选择、加工、创发和拓宽已物化为艺术作品与理论的传统的外延，而用独特的实践去表现切入艺术本体的“艺术—人生”新精神，是黄宾虹书法艺术的最重大意义。

## 二、笔法：画法通书生异趣

### 1

黄宾虹，十分重视中国书法和绘画特有的“书画同笔”、“书画同法”与“书画同源”的观点，认为“书画为六艺之一，本是同源，不容歧视”（《与汪聪函》）。他对朋友与弟子们经常谈起，在艺术上他所贯穿的是“以书入画，以画入书”的思想。如说：

吾尝以山水作字，以字作画。凡山，其力无不下压，而气莫不上宣。故《说文》曰：山，宣也。吾以为字之弩，笔欲下而气转向上，故能无垂不缩。凡水，虽黄河从天而下，其流百曲，其势莫不趋于平。故《说文》曰：水，准也。吾以为写字之勒，运笔欲圆，而出笔欲平，故能逆入平出。凡山，一连或三峰或五峰，其气莫不左右相顾，牝牡相得，凡山之石，其左者莫不皆左，其右者莫不皆右。凡水，其波浪起伏无不齐，而风之所激，则时或不齐。吾以此知字之布白，当有顾盼，当有趋向，当寓不齐于齐。凡画山，其转折处，欲其圆而气厚也，故吾以怀素草书折钗股之法行之。凡画山，其相背处，欲其阴阳之明也，故吾以蔡中郎八分飞白之法行之。凡画山，有屋有桥，欲其体正而意贞也，故吾以颜鲁（公）正书如锥画沙之法行之。凡画山，其远树如点落，欲其浑而沉也，故吾以鲁公正书如印印泥之法行之。凡画山，山上必有云，欲其流行自在而无滞相也，故吾以钟鼎大篆之法行之。凡画山，山下必有水，欲其波之整而理也，故吾以斯翁小篆之法行之。凡画山，山中必

有隐者，或相语，或独哦，欲其声之不可闻而可闻也，故吾以六书会意之法行之。凡画山，山中必有屋，屋中必有人，屋中之人欲其不可见而见也，故吾以六法象形之法行之。凡画山，不必真似山，凡画水，不必真似水，欲其察而可识，视而见意也，故吾以六书指事之法行之。（陈柱尊《八桂豪游图记》）

从严格的理论意义看，“书画同源”是一个过于宽泛的观点。假如说“造化”与“心”是人类一切创造活动之“源”的话，称“书画同源”等于什么也没有说，因为一切艺术都同此源，不仅是书画，也不单是中国艺术。其实，只有在区别于西方绘画，区分于其他中国艺术的方面说“书画同什么”，它才有真正的实践理性意义。黄宾虹实质明白，须从立得定脚跟的实地出发，致力于中国书画特有的“笔墨”技巧和“画重气韵，书法亦然”（《与汪聪函》）的“气韵”目标境界，去实践古已有之的书画相通理念；因此，他为我们留下的不仅是扎扎实实的书画沟通成果、具体入微的书画双通经验，还有使他的“书画同源”说不空泛的理论思想，并且它是从用笔开始，以笔法为重点，而直至气韵的。

站在一个传统中国画家的立场上，他坚决主张用书法之法作画，正、草、隶、篆字体，颜真卿、怀素、蔡邕、李斯等的书体，无不被用入山水画法之中。这必然和不掌握书法之法的西画风景画家如果去画的中国山水画迥然不同，也和对书法

# 畫法簡言

## 三反

### 石耳



习之不广、研之不深的国画家所作的山水画有意境构成的基质的重要差异，或者说至少有在笔法、笔力和笔意上表现出来的线质与线韵的大不同。这容易理解。

令人感慨的是，在中国古代书画史上，兼具书画家双重身份而致力“以书入画”者可谓人人如此，成效优劣且不去评论；但是，对“以画入书”这一点却多数人是雷声大而雨点小，是略有其行而未尝遍试的，更不用说有黄宾虹那样壮阔的展开了。

当代有不少艺术批评家和书画行家，都已正视到中国书画史上画家的书法具有独特风貌，曾对书法演变产生过积极的影响。大家熟悉的因书法成就而同时名列中国书法史的著名画家，举例说，唐代有李邕、薛稷，宋代有苏轼、米芾，元代有赵孟頫、倪瓒，明代有文徵明、董其昌、徐渭，清代有金农、郑燮、赵之谦、吴昌硕等。在书画的笔墨技巧相互作用的意义上我们可以看出，大体是他们的书法功力和修养更主动、有力地促成并提升了他们的绘画成就和品位，而他们的绘画精神对书法的影响则基本处于任其自然和多少还想控制在传统书法边缘的幅度之中。并因此，在“以书入画”这一方面，不断地扩大着积累经验的范围并加深深度。相比之下，在“以画入书”这另一方面，则通常处于兴会而涉意、自得感性经验而自宝之，还不到自觉上升为理论的程度。

当然，从元、明到清，“以诗入画”、“以金石入书画”与“以画入书”的经验性进程还是存在着，并显示出脚步的放大。正是在这样的历史语境下，黄宾虹的“以画入书”，以意识的主动、实践的全面、研究的深入和成就的典型，树立了一

个近代一般泛泛承认书画相通观点的书画家无以相比的重要榜样，亟待研究。

## 2

先看他的笔法论。

黄宾虹有一段潜入传统而感悟心赏的书画笔法研究史。

就对书与画的兴趣说，黄宾虹大约是对绘画首先发生兴趣的。他6周岁摹沈周山水，8周岁临王蒙山水，10周岁已经攻读画家生平事迹考了。但对“书画同笔”的认识，却从接受书画启蒙以来，有着一线的贯穿与深入。

据说，他在浙江金华居住时，有一位姓倪的画家首先开导他作画：“当如作书法，笔笔宜分明，方不至为画匠也。”

“笔笔宜分明”，是他对书与画笔法的最初共同着眼点。至15岁时，他已撰有《笔法散记》（惜于4年后遗失）。

至43岁发表《宾虹论画》，表明他已从传统书画论中认定了以各体书入画的基础笔法说——“赵子昂问钱舜举士夫之画，曰以隶体。方兰坻谓王叔明树石之作，为飞白书。柯九思论写竹用古篆，写兰用八分。”这时，他还对笔法深入气韵的操作宜忌有了特别的关注。如，注意到了刘道醇论及的“六要”、“六长”和郭若虚说的“三病”，特别是和形神关系紧密的“粗卤求笔，僻涩求才，细巧求力，狂怪求理，无墨求染，平画求长”这“六长”和“板、刻、结”为“三病”。从中可以窥见，黄宾虹对书画笔法的审美选择和艺术追求的重要倾向。

随着他对中国绘画史研究的深入，特别是对五代两宋大家画境的研究，对清代道光、咸丰以来各画派艺术气格的比较研究；随着他对周秦古玺考证研究的深入；随着他对绘画创作的至勤展开；随着他对北碑南帖临写与发挥的坚持不

懈；黄宾虹不仅表现了他对“苍古”、“道媚”笔法的偏爱，视笔墨吸收“金石”、“诗文”多方营养的画家如陈若木、吴熙载、赵之谦、郑珍、翁同龢等之作要高过“四王”的末流，高过扬州八怪的多数画家，高过石涛，并于63岁阐述了他的“平、留、圆、重”笔法四字诀。他在《论书》一则中说：

安吴论书传完白山人之秘，习书者当奉为圭臬。凡作书有虚处，有实处，起讫、波磔、提顿，皆实处也。古人之诀曰：如锥画沙，言其平也；曰：如屋漏痕，言其留也；曰：如折钗股，言其圆也；曰：如高山坠石，如怒猊抉石，言其重也。

老来入蜀而创作了许多山水纪游画品后，在67岁前后，黄宾虹为笔法四字诀增加了一个“变”字，构成了五字笔法论的基架。在《与顾飞函》中明确地说：

画笔宜于平、留、圆、重、变五字用功。能平而后能圆，能重而后能留，能平、留、圆、重，而后能变。于随时加意之，可也。

他还在题画和其他书信中暗示出，“变”是并列于“平、留、圆、重”的一种深入，所谓“变”主要是指笔法应如隶书“一波三折”，再扩大一点说就是“变如锋有八面，字有八法，不变则横画如布算，直笔如布棋”。这就可以看出，黄宾虹不是在死搬传统，而是在自积经验、自凿心源的基础上开发与重新解读书画笔法传统。其释“锥画沙”为“平”、释“屋漏痕”为“留”、释“折钗股”为“圆”的新意已不用说，他所指出的用笔“平”、“重”为基本手段，“圆”、“留”为必须效果，“平、留、圆、重”为基础手段，“变”为理想效果，尽管有理论上可推敲的所在，但无疑是含义丰富而行之有效的个性经验之谈，值得再思。

撰写于20世纪30年代初的《笔法要旨》和发表于1934年的《画法要旨》，都详述了他的五字笔法论，并进一步展现了黄宾虹个性化笔法辩证说的成熟结构。在《笔法要旨》一文的最后，他特别强调了书法六法与画法八法通，“变又乌可已乎”！指出“不变，即泥于平、于留、于圆、于重，而无足尚已”；而“变”，也是以不平为平、在顺中取逆、笔圆寓方而形方神圆、如金重贵于柔而如铁重珍于秀的；并且，“变，不特用笔宜然”，还应变化到山水树石“造型”等更广泛的方面去。这就将他的五字笔法论推向了超出一般基础说的艺术审美天地。这就让突出了以“变”为统摄的五字笔法论的作用，开张到了书画的力、形、气、神、境、韵的全体，意义非凡。

### 3

他的笔法论的实践楔入点是什么呢？

黄宾虹一生遍涉正、草、隶、篆各体，举凡金石、玺陶、北碑、南帖，大至名家名作，小至无名书画家的孤本，无不悉心揣摩。但其运用书体，最主要是行书和篆书，突出成就也在这两种书体上。

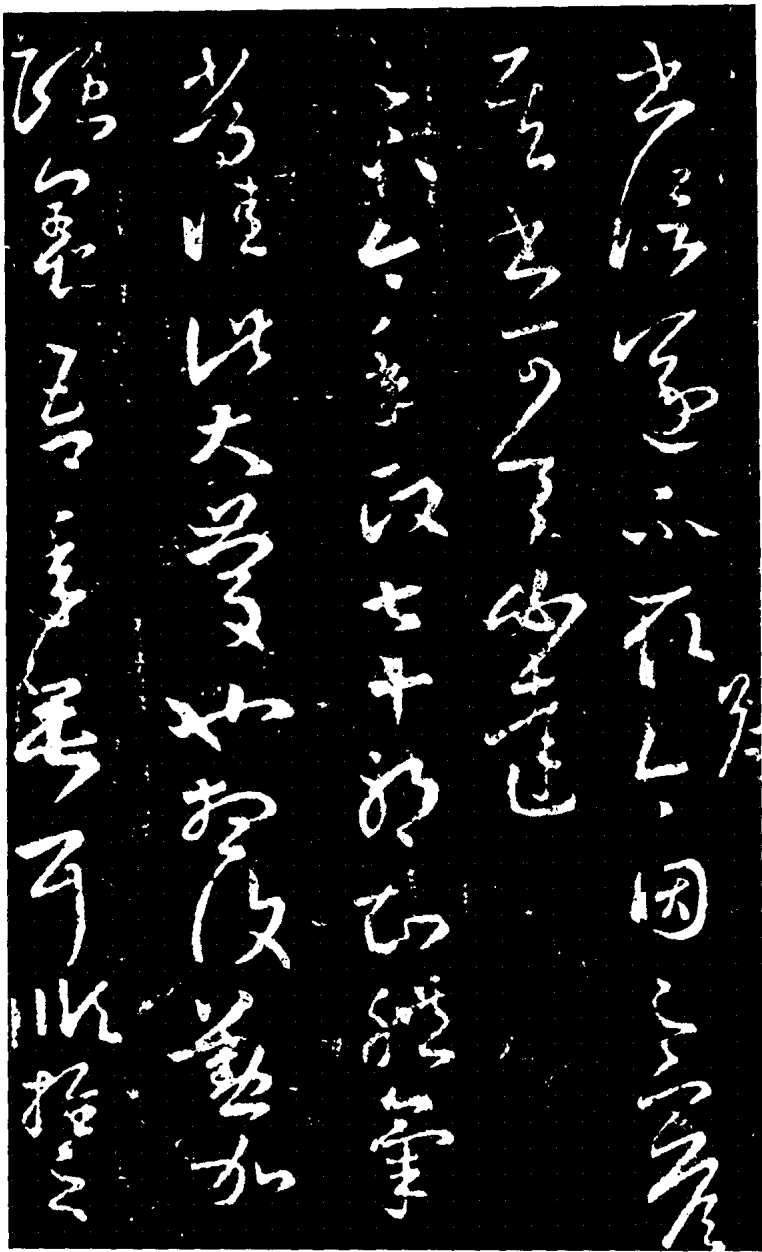
据石谷风《古风堂艺谈》记载，黄宾虹对自己的书学有这样的说明和自评：

我习篆书是从金石古玺铭刻入手，从刀书的清刚悟出杵书笔法浑厚之风，行书多变，八面有锋。我的行书曾借鉴于唐太宗《温泉铭》，因存晋人“书肇自然”之风貌，吸取笔意不袭其貌，形成自家风格。故此，我的书法胜于绘画。

黄宾虹对自己书法的自负，是有大量佳作依据的。我们从整体上审视，发现他在书画笔法上的修悟，特别是对用笔之“变”的追求，可谓终身一贯，但在观念上对绘画“章法”之“变”的特别重视，则

要晚到 20 世纪 40 年代时。1945 年，他在《与吴载和函》中才说到“面目即章法，章法亦最重要”。1943 年，他在《与顾飞函》中说到“余有拟古及章法奇异之作，仍当陆续付邮也”。此前，他在几次“与朱砚英函”中说到：“画之法不在位置而重在笔，不求修饰而贵于意。”“古人章法不忌雷同，而笔墨各有优劣。”“笔法既得，用笔不难，若章法即为易事。”在《与黄居素函》中也说：“章法一学便知，笔法、墨法虽知之，非有积久不懈之功不易得。”更早的 1925 年著的《古画微》，还认为绘画的章法只要师古之各异即可，其“结论”说到：“要知古人之画，其精神在用笔用墨之微，而不在章法之变换。名家之章法，既各有异，古今学者，无不师之。”笔者忖度，黄宾虹大约是在对书与画的线质都要求达

到具刀杵质量而变化多端，和对书与画的精神都要求气韵生动、章法都要求层出不穷的高标准下，以大半辈子长攻书画笔法、30 年左右兼攻书画的笔法、墨法与章法，十多年尤重变化山水章法之奇异，而发现自己绘画的章法还有“藉古翻新”余地的角度上，认为自己的书法高出绘画一筹的。因为按照他淡于世誉的



阁帖·王羲之书

性格来推理，他完全不需要像某些画家那样硬把自己搞得最好的绘画排在个人成就的第三、第四位，而把自己的弱项诗、书抬高到第一、第二位，而标榜为艺术全才的。

有一点，我们也应当实事求是地说，那就是从黄宾虹所传的大量书信和题画的行书看，特别是从早期的和接近楷书

的作品来看，其底质还是唐代褚体。旧说，褚遂良楷书是“广大教化主”。至少就褚书的用笔多存隶法、笔势犹含篆意的角度论，黄宾虹学此而后融合它体，是拥有了相当可能性的。黄宾虹在1946年《与朱砚英函》中明确说到：“唐褚河南每写一点，必作S，此真书画秘诀，用笔之法泄漏几尽。积点成线，一画一直，无不皆然。”可见，至少在笔法上，他的学褚是书画触类旁通的重要楔入点之一。

那么拿黄宾虹自己特别提到曾借鉴的《温泉铭》和褚遂良书联系起来看，我们能探得什么呢？从一批“与朱砚英”等弟子的书信中我们得知，黄宾虹欣赏古代书画之“遒媚”。在这方面，如果说褚书够“媚”的话，那么唐太宗书就相对地显“遒”了。他在笔法上，也追求“遒”之“媚”吧？因此他不但重视必须悬腕、用中锋才能练而得法的《阁帖》（1934年《与陈柱函》），而且在多变的秦汉文、自然的魏晋字、刚柔得中的列代书画上下了“无一日空过”的硬功夫。

确实，在黄宾虹的大量文字著作中，谈得最多的笔法秘诀还是围绕隶书“一波三折”的。起初，他主要是从用笔须求“不平之平”的方面提出这一隶书笔法的。如在《笔法要旨》中说：“故隶书之体，虽贵平方正直，论笔法者，要以一波三折为备。知波折之不平为平，可悟用笔之言平也。”但后来在更多的谈笔法时，“笔有三折”已被推广为古代书画名家笔法论。如在1946年《与朱砚英函》中说：“用笔之法，全在书诀中，有‘一波三折’一语，最是金丹。”

从沿波讨源的角度看，在书画的笔法上，黄宾虹的另一个楔入点已经是从隶书而及于篆书了。他少时获朋友送周代《师寰簋》拓本，装裱成折子后随身携

带，一临就是十多年。后来不仅攻写钟鼎彝器、秦楚金石，广泛搜集玺印、泉币、匋瓦与兵器等，尤为留意东周古籀，精研三代文字，还埋头霜钞雪纂、辨疑解难而成必传世无疑的《籀匋合证》、《古印文字证》等专论。在这样的基础上，他发现书法笔法的“古人秘密”是用太极图式的圆热、盘旋形：

古籀用笔，皆作□□〔原缺两符号〕，小篆即秦书隶分作ㄟ ㄟ，由整员〔圆〕圈变为半圈。西汉隶书无波磔，尚与篆近。至东汉即用一波三折法，折当即磔，作ㄟ。六朝魏碑，刻字多近工作，横作ㄟ，点作ㄟ ㄟ，均是半圈；惟善书者，方中用圆。（1946年至1948年间《与汪聪函》）

这就在对古籀、小篆、汉隶、魏碑及唐楷的笔法的研究中，显示了他的笔法论的实践楔入点，或者说行笔理念。

#### 4

再看他的笔法实践观。

即使在执笔、用笔的基础层面，黄宾虹也是独有心得的。

如对执笔用拨镫法，清初的钱箴石曾批评《学范》的说法“大谬”，向翁方纲写下他悟得的“不传之秘”是：“谓如对油灯之灯心，挑拨使起，则此人之手，不重不轻……”黄宾虹结合自己骑马的实际经验，诠释为实实在在的虚实兼顾法，在《与顾飞函》中说：“书家拨镫法，言骑马两足跨镫，不即不离。若是足粘马腹，则马不舒，而离开则足乏力。”又在为顾飞画作润饰后加长题说：

画有气，方有韵，气由力生，言地质学者，谓太阳有求心力与离心力。此即书家拨镫法，画家得之，以求虚实兼到之方。

这就不仅破除了钱箴石关于拨镫法