

黄宾虹·艺术大展作品集

黄宾虹

黄宾虹

黄宾虹

黄宾虹

黄宾虹

黄宾虹

館術美城莞
Guancheng Art Museum



浙江省博物館
ZHEJIANG PROVINCIAL MUSEUM

传无尽灯

黄
宾
虹
·
艺
术
大
展
作
品
集



广西美术出版社

图书在版编目(CIP)数据

传无尽灯:黄宾虹·艺术大展作品集 / 莞城美术馆, 浙江省博物馆编. — 南宁: 广西美术出版社, 2010.9
ISBN 978-7-80746-404-4

I. ①传… II. ①莞… ②浙… III. ①中国画—作品集—中国—现代 ②汉字—书法—作品集—中国—现代 ③汉字—印谱—中国—现代 ④黄宾虹(1865—1955)—中国画—艺术评论 ⑤黄宾虹(1865—1955)—书法—艺术评论
IV. ①J222.7 ②J212.05

中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第180001号

传无尽灯——黄宾虹·艺术大展作品集

CHUAN WU JIN DENG—HUANG BINHONG · YISHU DAZHAN ZUOPINJI

莞城美术馆 浙江省博物馆 编

主 编: 王检养 陈 浩

副 主 编: 张彤飏 谢 钧 李 刚

学术策划: 骆坚群

编 委: 张彤飏 陈 浩 谢 钧 李 刚 蔡小辉 骆坚群 刘 萍 吴万雄 李 丹 戴腾飞

展品筹备: 蔡小辉 魏 萍 任晓华 陆 易

摄 影: 高 玲 郑旭明

出 版 人: 蓝小星

终 审: 黄宗湖

图书策划: 姚震西

责任编辑: 吴 雅

责任校对: 尚永红

审 读: 陈宇虹

出版发行: 广西美术出版社

地 址: 广西南宁市望园路9号

邮 编: 530022

网 址: www.gxfinearts.com

设 计: 深圳雅昌视觉艺术中心

印 制: 深圳雅昌彩色印刷有限公司

版 次: 2010年9月第一版

印 次: 2010年9月第一次印刷

开 本: 1270 mm × 965 mm 1/16

印 张: 15.5

书 号: ISBN 978-7-80746-404-4/J · 1296

定 价: 350.00元

本书专有出版权由广西美术出版社所有, 未经许可, 不得以任何方式复制或抄袭本书的任何部分。

莞城美术馆
Guancheng Art Museum

浙江省博物馆
ZHEJIANG PROVINCIAL MUSEUM

传无尽灯

黄宾虹·艺术大展作品集



广西美术出版社

成一家法 传无尽灯

黄宾虹生平事略

黄宾虹曾在一幅山水画上题了这样一段话：“竭力追古，遗貌取神，成一家法，传无尽灯，其与韩、柳、欧、王有功古文辞，无有差别。”这段题款似乎在回溯唐宋间发生在文学界的“古文运动”，其实，“韩柳欧王有功古文辞”，已然是为一种文化价值守望坚持的典范。所谓“传无尽灯”，即是为传承已绵延数千年的文化史“正轨”，而有效的传承是以“遗貌取神，成一家法”也即创造性的承继来实现的。从这里，我们看到了黄宾虹所认同的文化史观和深埋于内心的自我期许。只是他所身处的近代大变局，是前所未有的，所以，在他的绘画、他的画学思想里，有着强烈的担当意识和思辨的印迹。在此，我们得稍稍回顾黄宾虹所身处的时代以及在这样的时代背景之下，他的平生经历。

黄宾虹祖籍安徽歙县，他的父亲是一个经商在浙江金华的“徽商”，原配汪夫人过世后，续娶当地方氏女，黄宾虹即是他们的长子，1865年出生在金华。我们以1865年为坐标，就可以看到近代史进程中的几个重要结点：作为外患的两次鸦片战争，以两个不平等条约为结局的时间是1856年；作为内乱的太平天国以“天京失守”终被平息是1864年。生逢乱世，这就是黄宾虹面临的生存现实。然而，自黄宾虹出生到1884年的中法战争、1895年的中日甲午之战，也即中国封建王朝连同民间生存彻底崩溃前，有一个二三十年的缓冲期，而这正是黄宾虹的成长期。但落后的生产关系、生产方式及衰败的封建体制，虽有“洋务运动”这样的自救方略，时势终趋危殆。而从小对艺术、对传统学问有极好领悟力的黄宾虹，对社会政治也极为敏感，所谓“道（光）、咸（丰）”年间内外战乱留下的巨大创伤以及对现实和未来的深切忧患，也已深埋内心并深刻影响着他的思想性格和人生走向。

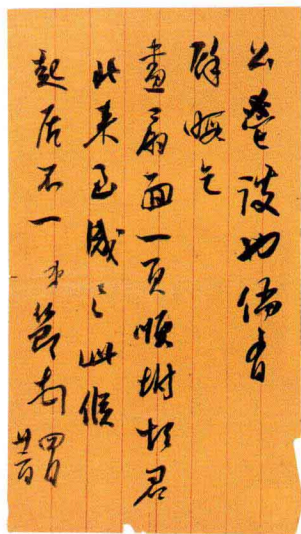
1884年，曾经富足的徽商家庭因“洋货”大量输入侵蚀本土商业而趋于败落，时21岁的黄宾虹，作为长子领父命往江淮求学觅职期望再开生路，此后差不多有十年的游学生涯。期间见世面，开眼界，既看到时局已相当不堪，同时也感染到民间尤其知识界如各地书院里弥漫着质疑诘问以至批判、变革的气氛。天下有变、匹夫担当的意识，在青年黄宾虹内心已滋长起来，而“及年三十，弃举业”，了断的是封建体制下的仕途梦，他想踏踏实实地作为于社会。

1895年中日海战战败，1898年的“戊戌变法”失败，1900年有所谓“庚子之乱”，变乱迭起，民情更加动荡不安，黄宾虹返回原籍歙县。时乡里民生凋敝，田亩荒废，黄宾虹以一乡绅身份应县衙委托，掌管起族中上千亩“义田”，除疏浚水利，垦殖荒田外，主持乡村学童的教育及乡民“团练”，以备变乱。这在当时

的乡绅中是较为普遍的做法，只是已接受变革思想的黄宾虹，已卷入到暗流汹涌的“革党”风潮中去了。

1895年，康有为、梁启超发动千余举人“公车上书”要求变法图强，黄宾虹闻讯即致函康、梁以表声援。同年由朋友萧辰介绍与谭嗣同约见在安徽贵池。席间把酒剧谈时势，既有“西学东传势在必行，而他日吾国发达，东学亦可西传”的分析展望，更有“今日中国，不变法，无以利天下”的断言。三年后，“戊戌变法”失败，谭嗣同人头落地，黄宾虹痛哭一场，写下挽词：“千年嵩里颂，不愧道中人。”此“道中人”的使命，已是推翻皇权道统，而黄宾虹也已将自己归入到这性命难保的“道中”了。至1904年，由朋友推荐，参与襄办从“革命策源地”湖南迁来芜湖的“安徽公学”，同人多是主张激进的先锋人物如陈独秀、柏文蔚、陈去病等。次年，如火种爆裂，黄宾虹与同乡翰林公许承尧在歙县县城创办新式学校“新安中学堂”，教师大都从“安徽公学”延聘，同时以黄宗羲的“非君论”（“天下之大害，君而已”）为思想为武器，组织秘密社团“黄社”。仅此一地的情势可知，最终导致清廷乃至整个封建体制轰然崩塌的“辛亥之变”已近白热，而黄宾虹也已深陷其中。1907年，被人秘控“革党”、“私铸”，即为同盟会筹办经费，虽未有详考，但蛛丝马迹，风声鹤唳，终出奔上海却是事实。这是黄宾虹生命的重要转换，两年后，他已活跃在上海的报界、出版界。

1909年，也即真正立足上海学术圈、出版界前，黄宾虹由一个研读经史诗文的“廪贡生”，成长为具近代变革意识的“乡绅”；出奔上海后，渐趋蜕变成一个近代知识分子。其外在的标志，是学术社团如国学保存会、南社的中坚成员，新式教育机构如留美预备学校、上海艺专等新式艺术院校教师，新闻、出版人如神州国光社、真相画报社主编、撰稿人，神州日报主笔等；内在标志当然是民族、民主意识，独立思想，有自己的学术主张。虽同道间仍称“士夫”、“学人”，但此“士夫”已与古来忠君辅政的士大夫不同，而以民主立场，以民生为己任，保持对统治集团的质疑的权利和责任，如其参编的《真相画报》，即是因揭露时政的黑暗而被查封；而所谓“学人”，简言之即为精神文化史的传承和重建者。辛亥革命以后，在来自西方和日本的威胁仍时时存在的状况下，包括黄宾虹在内的知识分子们的民族意识已从先前的“反清排满”改变为“强国保种”，是世界范围的中华民族概念；在封建王朝终至消亡之后，如何选择、保存文化传统即如何从文化生存的角度“强国保种”，成了包括黄宾虹在内的，刚从旧体制内走出的甚或亲身参与摧毁旧制的知识分子的焦虑和当务之急。所以，在黄宾虹刚到上海的五六年里，“保存国粹”、“神州国光”是知识界最响亮的口号，创办公共刊物研究“国故”有一个相当大的阵营。黄宾虹参与其中，从他当时也是最初的著述中，已可扪及文化重建也



黄节致黄宾虹信

即“成一家法，传无尽灯”初步的思考和探索。

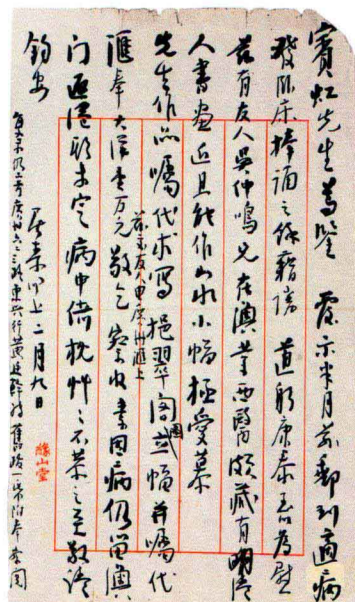
只是时代步伐在急速前行，变革封建旧制的近代史已往新民主主义的现代社会进发，新生代知识分子如鲁迅、陈独秀、李大钊等，在1917年发起“新文化运动”，强烈冲击了“保存国粹”那辈人的思路和阵营。显然，时代在要求“新文化”，而不仅仅是“保存国粹”。且在同时，因开埠通商已久及最初的几批留学生回国，涌入更多异域文化和多种西方画种及学院式教学模式，大大改变了中国画坛的成分和面目。所谓中国画，也因商业和市民阶层的形成，也有了相应的存在形态如“海派”。吴昌硕为领袖的“海派”，承接了与清中期的商业重镇扬州相适应的“扬州画派”传统，当然，因融进了晚清道、咸以来的金石学成果，在花鸟画一隅，蔚成新风气。山水画虽仍在“四王”末流笼罩之下衰微不振，却也留给黄宾虹及同道们思考、实践的天地。

我们今天能看到的黄宾虹早年作品，无论画风还是作品数量，至少在60岁前也就是“新文化运动”前，都在传统旧规之中波澜不起，他的影响力在画史研究和金石学尤其古鉢印的研究。从1911年到1936年前后近25年间，与邓实合编《美术丛书》共四集线装本160册，是以世界通用并涵括民间工艺的“美术”这一概念，选择、集结艺术史文献的皇皇巨著；1925年前后有《古画微》、《画史馨香录》、《鉴古名画论略》等一系列画史研究著述；1925年以后任教新华艺专、上海美专授“国画理论”，1928年应邀赴广西教育厅作暑期演讲。从这一阶段的著述及教学“讲义”中，我们发现，经“保存国粹”与“新文化运动”两波思潮之后，黄宾虹确认了自己新的担当：重建纯正中国画。与辛亥前卷入社会变革有所不同的是，他的思想已趋成熟，而与职业画家更有所不同的是，亲身参与那一场巨大变局，留给他“变法”的意识和思路；从“保存国粹”到创建“新文化”，仍是“变法”，以“变法”求“复兴”，而途径是沉下心来踏踏实实地从研究艺术史渊源做起。

以黄宾虹的观念，“艺术是学术之花”，所以并不急于在当时的画坛争一席之地，虽有相当金石学成就，也并不急于在作品中追求当时已流行的“金石味”，而是以金石学为思想资源和方法论，向尚未“封建”的远古先民学习“道法自然”的“内美”之源；从整部书画史的梳理辨析中，归导出纯正而鲜活的中

国艺术的精髓，初步形成了一个不同时代有自己独特见解的画学思想。择其重点有：“东周民学”论，是他的“民族精神”及“内美”观的历史依据；“宋画正轨”论，是对中国画学经典、中国画特性的确认；“（天）启、（崇）禎明贤”论，是肯定中国文人在因应社会变局时的独立精神和创造意识；“道（光）、咸（丰）文艺复兴”说，则是将晚清道、咸年间的金石学视为艺术史迎接大变革的学术准备。“传无尽灯”，需要清楚此灯火的火种何在。如何“保存国粹”与创建新文化的探讨，在当时学术及艺术界可谓众声喧哗，但黄宾虹的思考角度、思想容量及高度，在当时乃至今日仍未被充分关注和理解。好在黄宾虹能以画家的当行本色，除用文字著述来阐释何为纯正中国画理念外，他还将用笔下的作品来呈现、表达这种纯正中国画的形式语言，只是在这之间，黄宾虹还下了另一番苦功。

自1928年赴广西讲学后，黄宾虹利用赴各地讲学、会友等机会游历写生，开始了又一个十年时间的“平生壮游”期，广西、广东、香港，数上黄山故地，还曾居游巴蜀一年。师法自然是中国画史的重要传统，黄宾虹19岁开始观景写生，游学江淮即是第一个十年游历期，已有画稿发表在《真相画报》。年近七旬时的看山写生，更是带着画史修养，带着画史发展诸难题，写生记录的是更深的思考和感受，感受自然生命的细腻丰富、博大神奇，思考古人笔墨理法与自然之间的关系，探索中国画理法的自然依据即理法之所以为理法的方法论，也即如何“传灯”的方法论。更为独到的是，汲取晚明董其昌及清初“四王”的教训，在强调“骨骼笔法”的前提下，强调从浓墨法入手，而原因则是以一个画家的眼睛来看“画史正轨”，竟然是“宋人画浓黑如夜山”，是“米芾变化董源的云中山顶为雨中山水”。以自然之景象来观照古人画法，用这样的视角和方式解读画史、“回到宋人”，或许是绝无仅有的。我们今天见识到的黄宾虹风格乃至他最终的成就，夜山、阴面山、雨山的观察体验及表现是其独特的用功处。因为在黄宾虹看来，“太阳底下无新事物”，传统、现代的表现方法都只是手段，但就如太阳永远是新的，艺术家表现并融入自然生命之真与美才是艺术目的，而中国画的精髓，在于追求自然之“内美”与艺术语言——笔墨表现的“内美”高度统一。

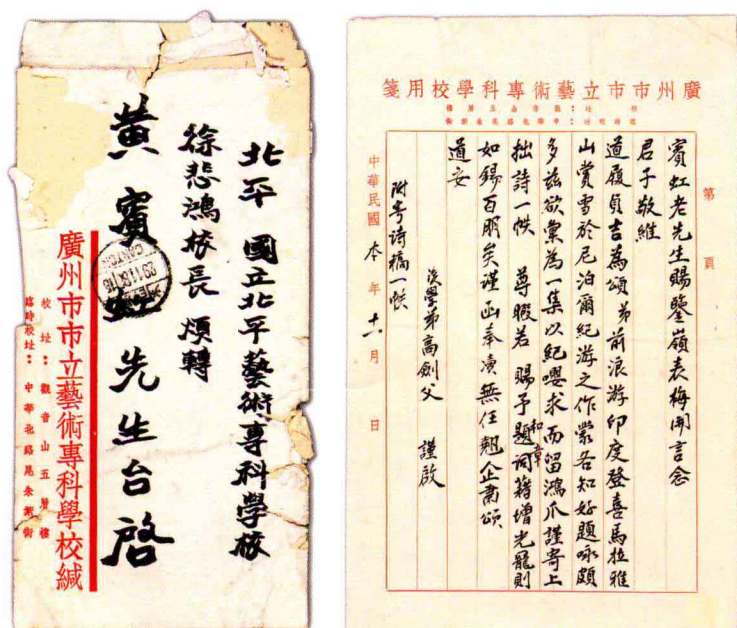


黄居素致黄宾虹信

1935年，黄宾虹再赴广西讲学归来后，生活重心转移到了为故宫南迁藏画的鉴审工作。辗转上海、南京、北京三地近两年后，也为踏访他向往已久的塞外风物，1937年4月应聘北平国立艺专远赴北平。仅两月余，“七七事变”，日寇入侵，北平沦陷，全国抗战烽起，黄宾虹滞留北平又十年。忧愤苦闷中，幸有“三担画稿”，有60余册4000余件故宫藏画的鉴审记录，更有数十年的思考渐已成熟，所以在这相对封闭沉寂的十年里，除继续完善自己的画学思想外，大量的工作是在粗糙的玄素纸上勾勒画稿。他把这些多以单线勾勒大都无渲染的画稿称之为“钩古画稿”，差不多每页都记有所钩摹的对象，所以我们可以把这些画稿看作他画史画理研究的延续或者说是另一种研究方式。从中，我们还能捫及黄宾虹在年近80岁时的两个思考重点：金石用笔的实践和有关“简笔”的探索。黄宾虹是个金石学研究大家，同时坚守“书法入画始成雅格”的画学思想，但书法入画并不等同于金石入画，黄宾虹在画史论述中已指出，所谓“金石画家”的缺憾是“知笔意而法不备”，因而“造景不能深远”，这就是黄宾虹之所以在六七十岁前把金石学与画学分得很清楚，把这两种学问都做得很深的原因。而且早年绘画甚至书法用笔笔性以松秀

冲淡为基调，至70岁后，即经过遍临宋元诸家及看山写生以后，原本相对静态的笔线开始跃动起来，实践所谓“书法入画”即一个“写”字；进入北平十年，在那个特殊的时势环境，倒让他获得一个静心屏息、细细研求的时机，将“金石用笔通之于画理”的长久思考，付诸具体入微的实践。正是“钩古画稿”上那些“钗股”、“屈铁”般的线条透露了这一信息。

以黄宾虹的画史观，“简”是一种提升、抽象的能力，更是画史进展的动力。在他看来，北宋人米



高剑父致黄宾虹信

芾的米点山水就是简逸五代董源、巨然的披麻长皴而来，而“北宋人画，是阴面山法，元季四家唯倪、黄用减笔，简之又简，皆从极繁得之”。原来，宋元画史进程的关捩在“简”；黄宾虹接着认为，至明末画坛领袖董其昌用“兼皴带染，娄东、虞山奉为圭臬，失之已远，至道、咸中，包安吴始得之”。董其昌的“兼皴带染”法忽视了中国画的灵魂：骨骼笔法，至清中期以后有包世臣等倡导金石学变革书法，在黄宾虹看来，金石学学术能促成绘画再次“尚简”，即抽象中国画的形式语言，如米芾用书法笔意创“米点云山”，用今天的话来说，是最具抽象的“概念画”，故当得“百代宗师”，每代画人都能从中获得灵感和启示。而黄宾虹从中获得的当是有关方法论启示，即所谓变法、“传灯”，必须要有一种标志性的、创造性的，从融通古今的过程中抽象出来的形式语言。正是这种得自于金石学研究的纯用线条的“钩古画法”，既是他晚年变法时的基本图式，我们也可视之为是一种“概念画”。

1945年，抗战胜利，1948年，已85岁的黄宾虹应聘杭州国立艺专南返，在杭州走完他人生最后的7年时间。而上天不仅赐予他高寿，让他仍有如此从容的沉思和酝酿，更赐予他激情，在这最后7年，是他平生创作最放开心魄，作画最多的时期，重要的是，他的“变法”语言改变了中国画原有的情调和情感表达方式，使中国画语言系统既保持了纯正又具有了近代史的特征和意义，称黄宾虹为中国画古典与现代转捩处的“里程碑”，正是这最后阶段的所谓“衰年变法”而名归实至的，“成一家法，传无尽灯”的宏愿也就此完成。

1955年3月25日，92岁的黄宾虹永归道山，夫人宋若婴及子女谨遵遗嘱，将所遗存的作品、手稿及所藏文物共两万余件捐献国家，浙江省博物馆保存至今已55年。

55年来，博物馆同人无数次回顾这样的渊源，感慨历史的机缘，感恩黄宾虹及其亲属对新中国刚刚开始的文化事业的信任支持，当然更重要的是，为让社会大众更好更充分地共享这珍贵的艺术瑰宝，相关的整理研究、展示出版也是我们责无旁贷的工作。今次来广东东莞做展览，更怀着一份特殊的情感，因为稍稍回顾黄宾虹经历，除歙县故里的亲友同道外，就会发现，他与广东学人、艺术家的交游最广，不仅在艺术探索的过程中有紧密的切磋交流，且在这个过程中结下深切长久的友情，为纪念并向他们的同道之谊致敬，在此也略述点滴。

前文提到，1895年，黄宾虹致函康、梁声援变法，或是他第一次主动与广东学人的联络。广东人铁肩

道义、慷慨激昂、敢为天下的襟怀和性情，一定在黄宾虹心中激起强烈共鸣。1907年，因“革党”嫌疑出奔上海时，最早张开臂膀把黄宾虹引入“保存国粹”阵营及出版界的就广东顺德人邓实、黄节，黄节在信函中已有“千里神交”之慨。1909年，与同在国学保存会的蔡守结交，就领教了广东画人敢用新技术如摄影来尝试新画法的勇气和开阔视野。然在与黄宾虹的切磋探讨中，蔡守更确认了中国画的写意特性与摄影机忠实于物象是两种艺术。此后蔡守与黄的友谊持续一生，蔡守既是黄宾虹与广东画人间的介绍人，也是黄宾虹艺术理想的同道和传播者。1912年，他介绍到上海办报的广东知名革命家、画家高奇峰、高剑父兄弟联络黄宾虹，创办了一份“以秘密党（同盟会）之资格，转而秉在野堂之笔政”的《真相画报》，黄宾虹也慨然对观点鲜明、言辞激烈的高氏兄弟施以援手，为撰文、为宣传，虽仅一年间共刊行了17期，终因逢宋教仁被刺、画报矛头直指袁世凯而没于“癸丑报灾”，但黄宾虹与高氏的交谊在日后即使艺术变法的路径不同也并未稍冷。以黄宾虹的眼光、胸怀以及对变革的热忱，对广东画坛不同的探索尤其广东人特有的激情持深切同理心。1928年，第一次广西讲学道过广东时访高剑父，见其门楣以“艺术救国”为额，直到晚年仍频向人提及，感怀无已。当然，适时表明艺术主张也并不含糊，“论文艺当从严格”，1914年为陈树人著《新画法》序，首先表明“事贵善因，亦贵善变，善因者深明所守，善变者会观其通”。更有进言：“今虽西学东渐，中华文艺，亦远轮欧亚，为其邦人所研几。”并引西人语：“历史者，反复同一事实，即世界无新事物。”其意所谓“新画法”，当是“深明所守，会观其通”后的结果，并无独立于“旧”的“新”。

也是1912年，上海作为新兴的文化重镇，艺术社团开始涌现，黄宾虹欲为保存国粹做点凝聚同道、相与研求的实事，以“发明艺术，启人爱国之心”为宗旨，发起一研习金石书画的“贞社”，响应并加入的有宣古愚、邹适庐、龙伯纯、赵叔孺、吴昌硕等，其中有些印人与1913年正式成立的西泠印社多有重合。时已返还广东的蔡守联合印人邓尔雅在广州设立“支部”，参与者有已回广东的黄节、印人李尹桑、报人王秋湄、画家陈树人等。虽因资金匮乏、生活不安定诸原因，未能如愿刊出杂志、扩大活动，但确也接续了晚清大金石学家吴大澂及黄宾虹的同乡徽州黟县黄牧甫在广东开辟的印学传统，培养带动了一干印人的成长如简经伦、谈月色、关春草等。金石学后起之秀商承祚、容庚也都受益于这一脉学术活动的滋养。

1923年，广东画家潘达微、赵浩公、黄般若等不满于“二高一陈”“融合中西”的折中主张而欲“志存传统”，向中国传统艺术探求民族精神，结为社团，初以癸亥年称“癸亥社”，后为标明主张改定为“国画研究会”。就在那一年，潘达微也曾往上海访黄宾虹，黄宾虹特赠一幅原本欲赠广东学人王秋湄

的《仿元人山水》，可见“癸亥社”与黄宾虹的相与切磋关系也由来已久。以后会员有五六百人，其中骨干大都与黄宾虹有交往。1928年，黄宾虹第一次从广西道过广州时，正是1926年由两个游艺会画展、两种绘画主张引发激烈争执的尾声，黄宾虹为“国画研究会”演讲，重点是“世界美术之流派，中国画学之渊源”，纵横中西古今，意在胸襟视野的开拓，并详述中国画笔墨理法及画家个人的勤勉修为，画家成功还在笔下工夫。宏而约之，当有他的深意在。其实争执双方皆是他的朋友，虽站在纯正中国画的立场，不苟同于高氏的画学方向，但这些缘起于时代现实、放眼于全球的争执与论说必也有助于黄宾虹的思考。这些思考体现在这期间的著述和讲学讲义中，如1934年刊行的《画法要旨》，或正是他这阶段思考的重要成果。1935年再次从广西绕道广州香港，再次晤会老友张谷雏、蔡守、邓尔雅、黄般若及曾从黄宾虹手中接盘神州国光社的黄居素。观览海山之外，在沙田慧业山庄座谈画史及画理画法，正是《画法要旨》诸论点的展开，张谷雏辑为《宾虹画语录》，至今流传。此次游历的一年后，黄宾虹即赴北平并经历八年沦陷生活，一大家子生活的困顿难挨可想而知，也正是这些在粤港的新老朋友多方抚慰接济，终渡过难关。

黄宾虹与广东的缘分真的不浅，直到1948年南返寓居杭州，又遇粤籍版画家赖少其。赖少其早年习版画，曾得鲁迅指授，后投笔从戎，从新四军到解放军，直到1949年后任华东行政委员会文化领导。1953年为黄宾虹颁“中国人民优秀画家”奖状，同时深为黄宾虹艺术折服，求学问艺，颇得黄宾虹艺术思想精髓。转任安徽省政府领导职后，更深入研究徽派版画及新安画派，以研究心得创“新版画”和“新黄山画”，成就卓然，尤其晚年虽重病中，所画浓墨重彩，已是自由纯粹的“心画”，既是赖少其一生追求的心象写照，也当是黄宾虹画学思想、艺术精神即“传无尽灯”所点燃的一团耀眼的灯火。

我馆来广东展览黄宾虹作品已是第五次了，每次都秉持黄宾虹“传无尽灯”的信念，期望与当今的学人艺术家再次深入思考中国画艺术的渊源和前景。

神州国光，永不或熄。

是为序。

浙江省博物馆馆长 陈浩

目录

- 002 / 前言
成一家法 传无尽灯
——黄宾虹生平事略
陈 浩
- 012 / 笔墨和黄宾虹笔墨研究
——在“黄宾虹与笔墨问题”论坛上的发言
郎绍君
- 016 / 试论黄宾虹画学的时代属性
王中秀
- 030 / 笔墨有道 直抵精神
——黄宾虹五笔七墨法的渊源与辩证
骆坚群
- 040 / 从《美展国画谈》来看黄宾虹的传统坚持以及美术史的地位
——以1929年第一届全国美展为例
陆 易
- 046 / 脉传新安
——新安派画家对黄宾虹的影响
任晓华

051 / 山水篇之新安本色

067 / 山水篇之澄怀观化

091 / 山水篇之面壁求破

121 / 山水篇之穿茧蝶飞

181 / 花鸟篇之水流花放

205 / 书法篇之舒和之致

231 / 印章篇之冰上鸿飞

236 / 黄宾虹年表

246 / 后序
谢钧

笔墨和黄宾虹笔墨研究

在“黄宾虹与笔墨问题”论坛上的发言

郎绍君

我想就“笔墨和黄宾虹笔墨研究”这个题目，提纲挈领地谈几点想法，请大家批评。

一、关于笔墨

1. 笔墨是中国画最基本的语言方式，也是中国画特有的审美对象和审美价值。黄宾虹说“国画民族性，非笔墨无所见”，即包含着这样的意思。造型、构图、色彩是所有绘画的要求，只有笔墨才是中国画的特殊要求，是它的独特语言和审美追求。

2. “肌理”制作对中国画的表现力有所丰富，但“肌理”不是笔墨，很多人把“肌理”混同于“笔墨”，模糊了中国画的语言特性，其结果会导致中国画特色的消失。

3. “中国画回到原材料”“笔墨等于零”是中国画取消论的不同表达。所谓“回到原材料”，就是从传统观念和笔墨形式退回到作为材料媒介的笔、墨、纸、绢，其结果必然是删除、抛弃中国画的传统特别是笔墨传统。一些新闻机构热炒“笔墨等于零”论，充分暴露了大众媒体对中国画的无知和无原则态度。

4. 笔墨的地位和价值本不是问题，对其价值的怀疑否定产生于20世纪激进主义思潮，盛行于西画家所统领的中国画改造运动。随着激进主义思潮和以西画改造中国画运动的消退，笔墨的价值正在重新得到广大画家和观赏者的认可与重视。

5. 重视笔墨并不以否定中国画的多元现状为前提，正是基于对多元现状的认同，我将中国画分为“传统型、泛传统型、非传统型”三大类型，认为它们各有价值，应当用不尽相同的标准衡量它们，以克服造成混乱的“异元批评”现象。

6. 轻视笔墨与中国画鉴赏力普遍低下的现象有绝大关系。许多画家、批评家、藏家甚至鉴定家看不懂传统中国画，不懂笔墨，不能分辨笔墨的高下优劣。这种现象与审美意识的时代变化有关，但主要是20世纪激进文化思潮和美术教育造成的。源于西方模式的现代美术教育以西画改造传统中国画，必然出现这样的后果。重新发现传统，通过教育、市场、收藏种种途径提高对中国画的鉴赏力，应当也必定会成一种新的自觉。

7. 应特别重视对传统笔墨理论的现代释读。脱离特定背景、不懂得笔墨技巧、胡乱解释笔墨的现象应该改变，用现代汉语解读古代画论应当成为美术教育的基础课程，中国的艺术史学者必须承担这份责任。

8.笔墨是视觉的，是一种感知对象。研究它，首先要懂它，要看得进去，能够感受、体味它。这需要一个过程，需要鉴赏的积累。只有接触与熟悉大量作品，能够品出其奥妙，觉察出其惨淡微茫与千变万化，才有可能对它进行恰当的评说。美术史教学要让学生接触原作，接近经典，品读笔墨。

9.新时期以来，中国画家一方面革新创造，一方面重新发现传统，对笔墨有很多新的探索、新的发明，积累了很多经验与教训。有必要对它们加以清理，加以总结。笔墨有它的常轨，也是不断演变的，总结新的笔墨经验，是史论研究不可缺少的。

二、关于黄宾虹的笔墨和笔墨研究

黄宾虹的笔墨和笔墨理论，曾经被长期忽视，最近五六年，突然热了起来。这首先与市场有关。大凡“热”起来的东西都会产生泡沫与误读。一些人喜欢黄宾虹，并不是看懂了他的笔墨，而是把黄宾虹误读为“现代”；一些人把他偶像化，并不是理解了他的画论，而是借助于黄宾虹表现自己的高深。

1. “集大成说”

论者说，黄宾虹的笔墨是集大成的笔墨，黄宾虹的笔墨丰富多彩，但很难说是“集大成”。从黄氏作品和画论可以知道，他的画风很独特，对笔墨有很强的选择性，如重文人画而轻院体画，重南宗轻北宗，重新安派和金石派而轻四王吴恽和扬州派；即便同是金石派画家，他推崇道咸画家而贬吴昌硕，视吴派为“恶派”；他推崇宋画，但是对于同样推崇宋画的金城、吴湖帆、张大千、陈少梅等，他极少肯定。他自己的作品，除了一些勾勒临摹之作，真正接近宋画的几乎没有。黄宾虹主要画山水，他的笔墨论述大抵也围绕着山水画进行，很少涉猎人物画和花鸟画，虽然山水画的笔墨最为丰富，但它与人物、花鸟画的笔墨毕竟有很多不同，不能以偏概全。此外，黄宾虹的笔墨和笔墨论述，主要围绕、针对写意画而不是工笔画。在黄宾虹看来，院体画属于所谓“君学”，不可取。从艺术史的角度看，这看法的



黄宾虹临古画稿

偏颇性显而易见。黄宾虹的笔墨理论与他的个人经验密切相关，有其深刻丰富的方面，也有其个人的局限性。这怎么会是“集大成”？

2. “道咸中兴说”

这是黄宾虹晚年一再重复的观点。在他看来，元以后的中国画就衰落了，到清代道咸年间，一些画家以金石书法入画，于是中兴。但无论从整体艺术成就、具体画家，还是从笔墨的角度衡量，黄宾虹推崇的道咸画家如吴让之、胡石查、奚铁生、姚元之等，真的超越了明代的吴门四家、董其昌以及清代前期的“四僧”、“四王吴恽”、新安、金陵、扬州诸派的一大批画家吗？以金石书法入画促生了新的笔墨风格，但不能因此说金石派画家在笔墨上超越了前两个世纪，成为所谓“中兴”。黄宾虹自己的说法也是相当混乱的。譬如，他一方面说道咸以前“衰败”，一方面又大大称赞这“衰败”期的画家如沈周、启祯间文人画家以及清初新安派、龚贤等，这不是自相矛盾吗？他在给一个学生的信里还说过这样的话：“古画康熙以后可不看，古法已失传”，对黄宾虹而言，“古法失传”四个字几乎是最低的评价，这不是对“道咸中兴”说的自我否定吗？我想，我们不能对如此矛盾的说法视而不见。事实上，以金石书法入画的道咸画家首先继承了前代画家（特别是董其昌和四王）的笔墨传统，他们在笔墨上与康乾画家的同更大于彼此的异，这如何是“衰败”与“中兴”的关系？“道咸中兴说”确实很独特，但我们只能从画史的真实出发，并且真正了解他提出此说的由来和动机，不能因为是大师说的，就一定是真理。这不是艺术史研究应有的态度。

3. 黄宾虹的画家评论

黄宾虹对古今画家的笔墨评论很多，有很多精彩之论。不过，黄宾虹有很强的桑梓之情和民族情怀，对新安一带画家特别是晚明及清初遗民画家如李长蘅、程孟阳、程松圆、项圣谟、恽向、程正揆、黄道周、戴本孝、邹之麟等有特殊的好感，评价也很高。但掺入了情感因素和政治因素的艺术评价难免偏颇，需要我们做仔细的辨识。对同时代画家的看法更是如此，黄宾虹长期生活的上海、北京，有很多画家，他相与交往的很有限。上海及江浙的吴昌硕一派，他看不上；冯超然、吴湖帆、张大千、贺天健、吴琴木、张石园等，他也极少提及。在北京，他和齐白石、陈半丁、萧谦中都住在西城，却几乎没有来往，金城的诸多弟子如胡佩衡、秦仲文、惠孝同、陈少梅等，他认为都是院体画家，也没有来往。当然，北京画家也多不理解、不喜欢他的画。在这样的情况下，彼此未必恰当地褒贬，也需要我们加以冷静地分析，不必以黄宾虹的是非为是非。

4. 傅雷论黄宾虹

傅雷与黄宾虹有多年交往，是最早评论推崇黄氏作品的评论家。傅雷兼通中西，但比较而言，他对西方绘画的了解甚于对中国画的了解。但他对黄宾虹的评介，似乎有一些误读，即他把对强调个人主观性的西方现代艺术的理解，融入了对黄宾虹晚年山水的评论，如喜欢黄氏作品“山不似山，树不似树，纵横散乱，无物可寻”的特色，认为黄宾虹的一些粗笔画“近于欧西立体野兽二派”等。这种误读并不奇怪。当代一些搞西方现代艺术的年轻画家，反而比一些传统画家更喜欢黄宾虹的画，也出于同样的原因，黄宾虹晚年作品笔意恣纵，墨色浓重，在一定程度上突破了传统规范，在形态上有些接近西方表现主义艺术，人们产生误读是很自然的。黄宾虹对于西方绘画也有误解误读，如他一再讲“不出二十年，画当无中西之分”，说中国画与西画“所不同者工具物质而已”，就是如此。当下有人说，黄宾虹是“中国的印象派”，也是如此。傅雷的《观画答客问》一文，对黄宾虹的笔墨有过精彩解说，但这篇华美的古文，大抵是以“写实—表现”的理论来解释黄宾虹的笔墨，再加上“离披点画”“脱落凡俗”一类的前人成说，并没有从笔墨史的角度解释黄宾