

中国当代绘画范本

滕家明

解析黄宾虹

天津出版传媒集团 天津人民美术出版社



中国当代绘画范本

滕家明

解析黄宾虹

天津出版传媒集团 天津人民美术出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

滕家明解析黄宾虹 / 滕家明著. —天津: 天津人民美术出版社, 2014. 1
(中国当代绘画范本)
ISBN 978-7-5305-5818-8

I. ①滕… II. ①滕… III. ①山水画—作品集—中国—现代 IV. ①J222.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 297981 号

中国当代绘画范本 滕家明解析黄宾虹

出 版 人: 李毅峰
责 任 编 辑: 薛 强 刘 欣
技 术 编 辑: 李宝生
策 划: 李生有
版 面 设 计: 宋 芳 裴彬彬
制 作: 北京艺博林轩书画院
出 版 发 行: 天津人民美术出版社
社 址: 天津市和平区马场道 150 号
邮 编: 300050
电 话: (022) 58352900
经 销: 全国新华书店
网 址: [http:// www.tjrm.cn](http://www.tjrm.cn)
印 刷: 北京雅致轩印刷有限公司
印 张: 4.5
印 数: 1-2000
开 本: 889 毫米 × 1194 毫米 1/8
版 次: 2014 年 1 月第 1 版 第 1 次印刷
定 价: 68.00 元

版权所有, 侵权必究



滕家明，又署嘉铭、稼茗、加铭，号明公。1954年出生于江苏扬州，早年毕业于江苏省苏州工艺美术专科学校，修业于浙江美术学院（现中国美术学院）。历任扬州书画研究院秘书长，扬州山水画研究会副理事，石涛画院副秘书长，第三、四、五、六届区政协委员。2000年移居江苏常州，2007年起居北京。为荣宝斋画院专家工作室画家，宾虹山水艺术研究院副院长，中国国画艺术研究院副院长。撰有《大道无门》《心手双畅》《画余偶记》《破墨》《黄宾虹绘画解读》等。出版《二十一世纪优秀艺术家滕家明画集》《滕家明的中国画》等，曾在多地举办黄宾虹绘画艺术专题讲座。2009年10月，写作《画家手记——走进黄宾虹》由西泠印社出版发行。2012年5月，作品参加文化部“中日韩精品画廊精品展”（上海）。2013年5月，在北京接受中国报道网络电视台专题采访：《走进滕家明·了解黄宾虹》。2013年10月在刘海粟美术馆举办“滕家明画展”。

序

徐鼎一

夫天之为物也，必因其材因其能。昔者老氏曰：“天下万物生于有，有生于无。”有生于无，在天地未判之前，难言之也；有生于有，在天地既判之后，可言之也。孔子赞《易》，知庖牺氏之作《易》也，非无中生有，乃有中生有也，故称其“仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情”。吾以此观之，天下万物皆生于有，世间人文皆生于万物，万物之中唯人最灵，人之中唯心最善，皆此有生彼有也。因而人之为德，亦不过士希贤，贤希圣，圣希天。天之大德曰生，圣人法天之德而行，故孟子言舜“由仁义行，非行仁义”。仁义者，亦生于天德者也。

而人之为学，亦当有生于有，法前贤而有之，岂可凭空杜撰而寻觅于茫茫无何有之乡？画之为艺也，其来尚矣，而贤贤相授，代代相传，笔墨命脉，意象精神，其不有煌煌者乎？唐时阎立本观张僧繇荆州旧迹，十余日不能去，竟至坐卧观之，留宿其下；元季黄公望终日在荒山乱石丛木深筱中坐，意态忽忽，而皮袋中置描笔在内，或于好景处，见树有怪异，即模写记之。此古贤所以师前人、师造化也。今之立志求学者，岂可异于此乎？

滕家明先生潜心于画学，力追前哲，孜孜矻矻，其有年矣。其少时受扬州八家影响，从大写意花鸟画入手，学习传统笔墨；后转习山水画，对黄宾虹绘画艺术尤有心会焉。盖近代之山水大家，舍黄宾虹而谁何？宾虹之艺术，博大精深，括综百代，熔经学、文学、金石学、文字学、鉴藏学为一炉，独造于中正浑厚之境；宾虹之画，规模宋元，上窥殷周，摄天地之生机，秉人文之宏毅，写意境之深远，得象外之余蕴。家明先生师法宾虹，研究其艺术三十余年，由其艺而知其人，由其人而知其心，由其心而知其德。不但修习其笔墨法式，更师其精神内涵。李可染先生师承黄宾虹、齐白石两大家，曾云：“用最大的功力打进去、用最大的勇气打出来。”家明先生亦尊崇此道，静心涵泳于宾虹艺术之中。读宾虹之书，习宾虹之画，感宾虹之境，故每每嗟叹之咏歌之，竟至手之舞之足之蹈之也，情动于中而形于言，是有《画家手记——走进黄宾虹》之所作也。其所感悟于黄宾虹者，或微观、或宏观，或用笔、或用墨，或法式、或意境，或文化根源、或自然造化，可谓深得黄宾虹之心也。

黄宾虹艺术渊博精深，涵括众有，仁者见之谓之仁，智者见之谓之智，固不可以一书尽之也，然能走进其心者盖鲜矣。家明先生之所作，乃其多年研习黄宾虹艺术之自我总结，故不以希世邀誉为意。然其心灵独至之细腻体悟，正为钟情黄宾虹艺术者洞开了一扇别致之门。

今家明先生以宾虹之有为己有，以宾虹之有而探众有。而立志于画学者，岂可不由家明先生之有而探宾虹之有，而以宾虹之有广探众有，再以众有而归于己有耶？孔子弟子子夏曰：“日知其所亡，月无忘其所能。”日知其所不足，月修习其所已有，则有者固、不足者有。有者得也，得者德也，故能刚健笃实，辉光日新，造物成物，为学成学，习艺成艺。子思曰：“不诚无物。”亦有之谓乎？

2009年2月15日于北京通州

嘉
銘

者好畫
同書好
酒氣化
讓人無
意于
畫中
物



有生命的点线

当黄宾虹先生辞世三五十年之后，历史老人蓦然回首，发现那人、那画却在灯火阑珊处。我们每每看黄宾虹画展，于一幅画作近前浏览时，常常不能立刻说清楚感受；而当离开这幅画一段距离，蓦然回首时，那幅画（尤其是宾翁晚年的粗笔、积墨山水）竟如同有着强大的磁性，吸引着你驻足流连。这不是距离的魔力。当年，读不懂黄宾虹的人，如今不再不以为然了。历史在进步！

黄宾虹先生的画，特别是晚年所作的粗笔山水、积墨山水，其用笔点画，纵横无碍，施墨黝黑，苍茫莫测，人们从常规角度欣赏，确乎难以读懂。笔者认为力求能够缩短欣赏距离，是读懂宾翁画作的有效途径。当我们直面其画作中的点线时，犹如在显微镜下观看生命的细胞。黄宾虹先生经过数十年的研究探索，在对画理画法、中国画笔墨点线的成因关系，以及内涵精神彻底通透之后，他在自己的画作中自信从容地放大了中国画点线所特有的表现功能。

早在宋代，沈括曾评董源画说：“近视几不类物象，远观则景物粲然……”五代董源的山水画，近看几乎看不出像什么；那么，近看到底看到的是什么呢？董其昌看到董源画的树，是任意点缀的笔墨；黄宾虹看到的是“董北苑画，近看只是笔，参差错综，不辨所画为何物……”近看是其笔墨，而且应该是很突出的点线笔墨。古人欣赏绘画“远取其势，近取其质”。近取其质，是指画中笔墨点线的质量（也有理解为物之质感的），只有当画中的点线具有了一定的生命力，或者说是由于画家自身经过修炼之后的精神投入，所体现出来的那种生命力，其笔墨点线、其画作才能算得上是有品位的上乘之作。虽然，中国画用笔点线是写形的重要手段，但是，由于中国画具有独特的绘画主体通过作画所达到的精神内修的写意属性，就要求点线的功能不单单是为写形服务，点线本身所具有的抽象内质精神直接受到画家学养品质的投射，因而普遍地被画家所重视。高标自立的中国画家会将绘画点线回归到书法抽象美的高度，在那里经过锤炼，可以得到与自然、精神相契合的一种充满生命力的点线内质之美。有学者认为：我们研究黄宾虹的国画艺术，就不能就画论画，要研究一些金石文字之学，也要研究黄宾虹的书法。如果书画两者不能兼顾，对黄宾虹的国画艺术的奇妙之处，往往会产生不知所以的感觉。

黄宾虹先生自幼识字时，就喜爱绘画，可以说他对书与画的学习研究是齐头并进的，其书画成就不分轩轻。宾翁深谙中国书画同源的奥义，因而对书法的学问尤为用功，上追六书、古籀，以至玺印篆刻及晋唐法书。《周礼》中所说“六书”，是汉字造字的基本原则，许慎《说文解字·叙》中解释六书：

“指事者，视而可识，察而见意，‘上’、‘下’是也；象形者，画成其物，随体诘屈，‘日’、‘月’是也；形声者，以事为名，取譬相成，‘江’、‘河’是也；会意者，比类合宜，以见指撝，‘武’、‘信’是也；转注者，建类一首，同意相授，‘考’、‘老’是也；假借者，本无其字，依声托事，‘令’、‘长’是也。”

汉字都有形，不像西人的字母组合。我们发现，“六书”，其中多数字的“形”与“意”相关，用现代语境表述，其中存在多种因素的“意象”，我们将有意味的形象称之为“意象”；在每一种意象的背后，均可以窥探到与之相吻合的某种生命存在。陆维钊先生在看宾翁写金文时说：“黄宾虹先生笔下的点画如小鸟小兽般，活活泼泼，一派生机。”宾翁六十三岁赴广西讲学，当时一同赴桂的陈柱尊先生记录了宾翁的部分讲学内容：“凡画山，不必真似山；凡画水，不必真似水。欲其察而可识，视而可见意也，故吾以六书指事之法行之。”将“六书”中有关意象的表现方法运用于山水画之点线，由此可见黄宾虹先生作画和一般画家的不同之处。

文字的“意象”又关系到组成文字的笔画自身也具有意象意味。我们看篆

书点画里的生命意味：一横既藏头护尾，又左顾右盼；“冂”形左右两竖，如同两“首”有鼎千斤之力；“点”必敛气内凝，“圈”须圆劲外拓；双横存俯仰，两竖背相抵；“U”形相向撑，“乙”形宜远瞩，等等。体现在黄宾虹先生绘画点线中的生命意味，正得力于他的篆籀用笔；同时，由于他长期在对古文字的研究中心追上古三代，与古人神交，日久浸淫，使得宾翁的一枝画笔，拟人拟物，揖让顾盼，扑闪腾挪，迁想妙得，他的画作首先从点线上充满生之活力，在自然精神内质上尤其显得高妙。

大自然中那些生动的形象，需要画家用具有生命力的点线去写就，即使那些看似没有生命的山石土坡，画家也须通过其笔墨赋予它们生命。其实，有经验的画家在面对大自然写生时，会敏锐地感受到所有物象都自然呈现出生命的态势与律动——极为丰富生动地提供画家做取舍生发，画家会“一时百怪来我手”，笔下点线生命的契机也可能因此而被激活。

我们说，点线是有生命的，点线就如同人体的每一个细胞，都具有生之活力；我们说，点线是有生命的，画家手中的笔就如同剑师手中的剑，剑就是我，我就是剑；我们说，点线是有生命的，就不可以凭家雀的骨架去构想北海之鲲鹏展翅……在中国绘画里，每一点线自身，其实就是一最基本单元的生命意象，这种生命意象是绘画主体——画家所赋予的。

回到书法，《宣和书谱》论颜真卿书法：“其点如坠石，画如夏云，钩如屈金，戈如发弩。”这是颜鲁公书法点画所呈现出的一种生命意象。

唐张怀瓘《书断》载，卫夫人“隶书尤善，规矩钟公。云‘碎玉壶之冰，烂瑶台之月；婉然芳树，穆若春风’”。王羲之曾向卫夫人学过书法，这是卫夫人书法呈现出的生命意象。

人们称誉“右军如龙，北海如象”，龙、象又分别是王羲之、李邕及其二人书法作品所呈现出的那种生命意象。

黄宾虹先生曾说：“晚清金石学昌盛，提倡金文北碑，一扫前人积习，具有划时代的意义。我习篆书是从金石古玺铭刻入手，从刀书的清刚悟出枰书笔法浑厚之风，行笔多变，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。故我的书法胜于绘画。”从中，我们可以看出，“浑厚之风”、“书肇自然”即是宾翁在书画点线中所追求的生命意象。我们在黄宾虹先生的绘画作品中可以看到，其表现物象的，那些有生命的点线是何等的朴茂自然，生机充沛，活力四射，精神动人！有一类画作，就像现代建筑中的裸露结构，其钢筋铁骨不加遮掩，不施粉饰，宾翁在这一类作品中，将中国特有的绘画点线“力”与“美”尽情发挥，淋漓尽致，直抒胸臆。当年曾有一位藏家托宾翁的老友写信，要购藏黄宾虹细笔山水，宾翁致信称，细笔画已归公家（家属）所有，如今目力不够……先生坚持不做画奴，他所钟情热爱的乃是中国画中的点线……

宾翁是一位学识渊博的谦谦君子，傅雷在为其筹办八十岁画展时，老人特地致函，嘱咐以不标榜为宜。我们也看到，先生与名流们合影时，经常偏身一侧，以示不求闻达。他治学严谨刻苦，一生对中国书画学问辛勤研究，孜孜以求，尤其身后留下数千幅画作竟未能竣工，这在我国绘画史上已属绝无仅有。我们在前面提到，画家自身学养品质，在绘画点线表现上能起到投射作用，有生命的点线，具备怎样的精神内质之美完全取决于画家自身。最终，点线的生命是画家所赋予的，不同品位的画家赋予点线笔画不同的内质生命。

中国画笔墨点线是中国画的独特标志，也是中国画家摄取其艺术精神的有效载体。黄宾虹先生离开我们半个多世纪了，他通过书画作品为我们留下了浩瀚的笔墨点线，在这些笔墨点线中，我们看到他所留下的是生命的状态、生命的质量、生命的向往！



太极图是书画秘诀

黄宾虹先生画作中的点线给人最突出的感受有两点：一是先生笔下点线意味充盈，生命张力强大；二是随点线态势的自然生发，似乎众多的点线形成了一个“生物链”，即所谓一笔落纸，众笔相随。

大约宾翁八十岁以后，在给女弟子顾飞的《画法简言》中，提到：“太极图是书画之秘诀。”

我们知道，太极拳练的是内功。在太极推手时，双方保持自身气圆，尽其内力，谁在失去气圆状态的瞬间，即可能被对方击垮。由此，我们也联想到中西文化的碰撞抑或较量，是否也存在着太极推手的道理？自身素质如何，内功极为重要。太极基本原理是阴阳两极（矛盾双方），既对立又包容，既矛盾又统一，各自以对方的存在作为自身存在的条件，两极力量交替消长，连绵转换，产生恒久运动。

宾翁称太极图是书画之秘诀，接着指出，用笔“向右行者为勾，向左行者为勒”。在另一处他又说：“上勾下勒，此从云雷纹及玉器中悟得。写字作画都是一理，所谓法就是这样。”黄宾虹画中，不管是石头、树木，还是舟船、房屋及人物，都是一勾一勒。左一笔后必右一笔，上一笔后必下一笔，对此，王鲁湘先生称是对太极圆环运动规律体现于笔法之中的形象描述。

书画同源。我们理解一笔之中的藏头护尾，无往不复，无垂不缩，实际上其运笔已经存在太极轨迹。如一横线，起笔时自右向左，行笔时由左向右，收笔时又由右向左，一个小周期后，又回到初始的趋势。再看所谓左一笔右一笔，上一笔下一笔，实处是笔在宣纸上留下的笔迹，虚处是笔在空中运行的轨迹，虚实连绵，仍然是一个周期。再如两根线，两个小周期连绵之后，还是回归到初始，前者的“止”即后者的“始”，如此万千笔之间连绵不绝，笔笔生发，周而复始，无尽生机。



山水清境 56cm×26cm

沿着这条太极轨迹，我们用笔可以是点、线、面，可以是转、折、方、圆，可以是顿、挫、缓、急，可以是浓、淡、枯、湿，可以是中锋、侧锋……无穷变化。物体的循环运动，会产生离心力和向心力，两种力量相互作用形成富有生

命力的恒久生命态势。古人把这种太极运动规律看成天地自然永恒运行的内在原动力。我们说，黄宾虹先生笔下点线之间的生命张力，正是运笔走线做圆环运动时，向心力（内凝力）和离心力（外拓力）相互作用所形成的“势”和“力”的结果。经常练功的人，所谓气沉丹田，力由心发，也是指身体里藏有一个“太极”。书画中一切点线虽然看似发力于笔端，但是训练有素的画家都知道“笔授予指，指授予腕，腕授予臂，臂授予心”的道理。随着点线态势的自然生发，似乎众多的点线形成了一个“生物链”，即所谓一笔落纸众笔相随，最终，力由心发。只有气沉丹田，感觉到有一股内力所牵引，表象的点线才具有内凝的力感，不反映内凝之力的点线毫无真力可言。

由于内力遥控，无数带有内凝之力的点线形成一个约束气场，使点线之间产生了秩序。这种秩序，即是既矛盾又统一，既包容又对立，互为依存，并且随着画面笔墨的增加，各种力交互消长生发“太极”现象。“笔有顺有逆，法用循环，起承转合，始一笔。由一笔起，积千万笔仍是一笔。”（见宾翁残稿原文）于此，一笔落纸，众笔相随，便形成了点线笔墨的“生物链”。

梅墨生先生曾经说过：“书画练气，就等同练了一半的太极拳；我们欣赏太极拳，也能够感觉到，那是一幅沉雄不露，行云流水，圆润饱满，雍容浑朴的运动着的白描图卷。中国书画艺术内功练得最好的，黄宾虹先生当为其中之一人。当然，练内功还包含通过读万卷书，行万里路，才能够获得真正意义上的身心气圆。”

勾稿是宾翁的纸上“太极”，他把勾稿看成是练内功的必修课之一，一生勾稿无可计数。当年李可染先生去看望宾翁，亲眼目睹宾翁一个晚上就勾了八幅山水画稿，足以看出宾翁用功之勤。

宾翁勾稿有两类内容：一是勾古，一是写生。我们看其存世的大量册页勾稿，笔下点线尽显沉雄圆厚气象。一笔落纸，众笔相随，在宾翁自身内力的作用下，有生命的点线之间远眺近依，前瞻后就，遥相呼应，左右逢源，仰观俯察，互为生发。多不得，少不得，挪不得，点线生物链形成了自自然然，意味隽永，一片天趣的图像。有的画作寥寥数笔就如天造地设一般。

初学宾翁绘画，虽然力求读懂，吃透其精神，可是在临摹时仍然感到点线笔画少了就画不像，多了又不行；往往顾及到点线“生物链”，其形便失去意味，顾及形象时其气又不能够圆畅。我们认为，勾稿练太极，是中国画画家进入中国绘画艺术大道的长期基础的必修课，不下苦功，无以能获取正果。

勾稿，无非点线，然重要的是，画家自身内质是点线的精神领袖，点线的抽象意味即是神似画家的肖像；一旦点线失去内质精、气、神，便将成为乌合之众，散兵游勇。

有关中国画经营位置，黑白置陈，上墨敷色等方面涉及太极的内容，本节未拟讨论。

距离产生美感

点线是有生命的，生命的运动产生力感，力感在规范约束中透出属于精神范畴的内质之美；这中间，距离在起着约束作用，显示出距离的重要。

中华民族拥有古老的文明，是礼仪之邦，民族文化影响着人们的行为规范。我们讲含蓄、中庸、内修、谦和以及大度、豪爽甚至是后发制人等等，都是指人们德行品操在为人处事中容留的空间和距离。距离可以产生美感。研究黄宾虹先生的绘画，我们就会发现，点线笔墨物象在绘画中的置陈布势生发时，受他自身内修的气场控制，其距离（秩序）的背后，有着严谨丰厚的人文学养。谈到用笔，宾翁从多年的书画艺术实践中总结出：“画先笔笔断，而顺以气联贯之”。“用笔有度，皴与皴相错而不相乱，皴与皴相让而不相碰”。“画中两线相接，与木工接木不同，木工之意在牢固，画者之意在于气不断。”谈到用墨时，则“墨不碍色，色不碍墨”，须“处处虚灵”。用到积墨处，则要“不粘不脱”，须于“清疏”处格外用功，等等。

宾翁在写给顾飞的信中提到：“书画拔镫法，言骑马两足跨镫，不即不离。若足粘马腹，则马不舒；而离开，则足乏力”。意思是指笔画在相接处保持若即若离的距离感。王鲁湘先生这样总结：拔镫法用于疏体，笔与笔之间是疏离之后的吸引；用于密体，笔与笔之间是贴身之后的排拒。一疏一密，在相距距离的长短中，他看到了美感：“疏体笔与笔之间是相思以情，密体笔与笔之间是谨守以礼。”我们认为，本质上美感是出现在由距离的长短（也和点线笔画态势有关）而产生的吸引与排斥两种不同的力感之上。虽然，我们肉眼看不到磁场，但是从磁铁的异极相吸、同极相斥的吸引力和排斥力中，却看到了距离的作用。换句话说，我们通过距离看到了磁力生动地存在着。



应有紫气来 26cm×60cm

我们从中还看到了这种现象：由距离产生的力一旦离开磁场的范围也即不复存在。这也同画家在对纸挥毫时，由自身学养修炼的内质所引起的气场效应相像。

一幅画作，黄宾虹先生凭着自身内质形成的气场，他笔下点线之间所产生的带有力感的距离，确实作用在具有多种复杂关系的、不同的点线笔画之间。

距离产生美感，“古人言书法，尝有担夫争道之喻。盖担夫膊能承物，既有其力，即数十担夫相遇于途，或让左，或让右，虽彼来此往，前趋后继，不致相碰。此用笔之妙契也”（宾翁题画语）。用担夫争道，一争一让来比喻书法用笔，生动活脱。

“争”也是距离，“让”也是距离，只是距离的“尺度”难以把握。



山水清音 56cm×26cm

宾翁曾简明扼要地概括为“不粘不脱”。若粘在一块，即含糊无力；若脱，离开，即毫无关系，更谈不到力感的存在。我们可以这样认为，“度”在画家文人身上即体现为“风度”。“风”指风韵、风采、风范、风华等等，所有这些“风”所影响到的行为举止、观念意识，在画家挥毫作画时，会有意无意流露到其笔下点线“交往”之中，而演绎成多种距离美感。如古人见面相互致礼作揖状，由于身份不同，距离不同，其表情达意的形体姿态也会不尽相同。

“度”是受“风”影响的。作为具备一定品味的画家，风度如何？又怎样去影响笔下的笔墨，以及其形成美感的“距离”呢？

我国传统优秀文化的美学特征还要求，画家最终完成的画面，佳者，其整体清和、涵静感十分要紧。画面矛盾对比、张力冲突，一切力感的显露应该看成自然生命力有机的态势运动。正如一切体育运动项目中，运动员的运动一瞬，都可以看作是凝固了的静态之美，而不使观者感到愕然、惊悚，或者是由于运动员自身失控时的狼狈感到尴尬。在宾翁的绘画点线用笔中，一切具有距离力感的静态美，我们会常常为之敛容。如在宾翁绘画作品《花卉》中，我们可以看到“包、切、望、脱”；我们在“掩、盖、推、挡、接、捋、托、送”等等美轮美奂的距离态势中，在表象的生动优美、严整力量中，看到的是养气不动真君子的君子之风。

距离的力感在各自排斥与吸引的力量相冲抵中共存。它们的表象却是静态的。距离的静态力感往往取决于距离本身。在相互关联、顾盼、影响的距离中，止于移动一下即可能推翻任何一方或者可能与任何一方失去干系的力量之前——而含蓄共存。其间有宽、大、宏、朴、清、淡、虚、静、庄、谐等诸美存在。

桂林棲霞洞
中曉賀令
鄭冠卿
過三通
七坐石
上名贈
以詩刀
日華君
月華君
也

桂林棲霞洞
中曉賀令



桂林棲霞洞 200cm x 100cm

破墨

一张宣纸，上面没有任何笔墨点线，一片素白；但是，它具有洁静空明之气，它有形：长、方、圆、随各异，它有质：厚、薄、绵、韧不同；古人将其称之为“浑沌”，（《列子·天瑞》谓：“气、形、质具，而未相离，故曰浑沌。”）当画者手中的笔一经落到纸上，即打“破”了这样的“浑沌”，有了黑白之分，所谓“阴、阳”立显，于是，具有生命的“象”由此而发端。我们理解，民族传统文化在对中国画学的影响中，“打破”，作为一个基本立足点，直接影响到画者笔下的表现力，以及绘画作品的生命力。故，“破”字在中国绘画中常常被提及。如传统山水画法，山石勾勒、加皴之后，再以淡墨“破”之；如花卉中，画兰叶起手式：两笔交凤眼，三笔“破”凤眼；如经营位置上的“破”边、“破”角；如造险“破”险等等用来消除画面板刻、单调、雷同，使之变化丰富，富有生机的种种作画处理手段，都可以称之为“破”。

“破墨”是黄宾虹先生对画史中的墨法研究以后总结出的用墨七法之一。唐代王维开水墨山水之先河，于水墨晕章之间始用破墨作画。至清方薰《山静居画论》有：“墨以破用而生韵，色以清用而无痕。”其间，各代画家或有运用，以宋、元最为盛行，明代以下，知此渐鲜。黄宾虹则突出了对破墨的重视程度，将其列入七墨之法，正式把破墨置于“破”之更大的空间，使人们更加清楚地看到它在中国绘画里所起到的重要作用。

黄宾虹曾对齐白石在绘画中使用破墨，作过评品：“齐白石作花卉草虫，深得破墨之法，其多以浓墨破淡墨，少见以淡墨破浓墨，亦多独到之处，为众人所不及。”在黄宾虹的画作中，我们则很难论定其以浓墨破淡墨或者以淡墨破浓墨孰多孰少，色墨互破时更是如此。王伯敏教授在《黄宾虹的山水画法》中提到：“有时，黄宾虹将墨破色与色破墨混合运用，看去不可分割。足以见出，黄宾虹在作画过程中运用破墨技法的娴熟和高妙。”

在《黄宾虹的山水画法》中，王伯敏先生关于破墨已经讲述得较为详细。通常认为破墨或色墨互破要注重以下几点：其一，破墨须乘湿进行，两次用墨，墨色浓淡反差宜大；其二，前后两次施墨，画面干湿程度与笔端水分含量根据画意掌控，应当恰到好处；其三，前后用笔，笔意相属，笔型变化对照参差有致。除上述三点，值得注意的是，黄宾虹曾总结出：“墨点冲破彩色与彩色渗破墨色，感觉不同，前者性₁和，后者性₂烈。”作画实践得知，当中等色彩在画面上未干时，用浓墨画上去的笔触，边缘有着不确定的柔和，这就是“性₁和”；如果先用浓重之墨画上笔道，等将干未干时，复以大水量的色彩去渗破墨线，就会发现，部分未干的墨随色彩渗透，被赶到了墨线之外，原有的笔线则留下了清晰的轮廓笔迹，这就是“性₂烈”。色墨互破，随“变”而“化”；又因破法不同，其效果则“化”中有“变”。中国画颜料有植物类（水色）和矿物类（石色）两种，

有经验的画家认为，以同样的用墨破在水色与石色上的效果也存在差异。因为石色是矿石研磨，含有细微的粉粒，湿时，用墨线去勾勒，由于粉粒的缓冲作用，更能增加柔和之感；相反，若用水色去冲破半干的墨线，则愈显出透明利索。彩色破墨，宜用花青类水色，彩色被墨破，则以赭色类石色为宜，能使和之愈和、烈之愈烈。

明唐寅、清石涛作山水善用拖泥带水皴，黄宾虹指出“实乃师古人积墨、破墨之秘”，其大凡在运用破墨时，多从状物、抒情、写意出发。宾翁对于破墨的重视，不只如此，更在于强调画面浑厚华滋，以追求自然内美精神，使画法与画理合，进而到达天人合一境地，让画作具有恒久的内在生命感。

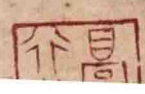
破墨运用得好，可增加画面郁郁葱葱，华滋润泽，水墨淋漓有“永不干却于纸上”的效果。画家们除了表现雨、雾、晨、昏之外，往往在丛树浓阴处，山阴峡谷间运用色墨互破去加以表现，使墨色融洽，景境鲜活，浑厚华滋，生机盎然。

在具体实施“破”时，还涉及用笔的方法。黄宾虹先生最擅打点，曾称以点作皴是他自己的发明，“沿皴作点三千点，点到山头气韵来”，其间就有无数的点是在破墨法中打上的。在湿润的色彩上以饱墨去破，用笔即宜打点，由于点的灵活跳跃，能使“饱墨”与“湿润”之间既融合又不觉得腻闷板滞；若用线破则可能劳而无功。以水色破墨线时，也是用大小相杂的点厖用笔，错落落落、疏疏密密；可以点在浓墨松针的密集处，可以点在松针与小枝的空隙间，也可以根据画面需要，笔点落在半是墨线的地方，只是不可以涂、抹、刷。如果是湿以干破（这里的湿应是半干的状态，不是湿润），则用渴笔墨线为好，在“润”中见出“苍”来。有的地方，宾翁以数笔横线渴笔看似不经意破在几根湿润的直线之间，如数指拨弦，顿生亦清亦幻之感，在虚盈中见出韵致。我们常见有画水边坡岸，近水面处以淡墨横皴，然后在淡墨未干时，用浓墨画水草，使之带有水气；这里既有以竖线破横线的对比，又存在以浓破淡的墨色变化。

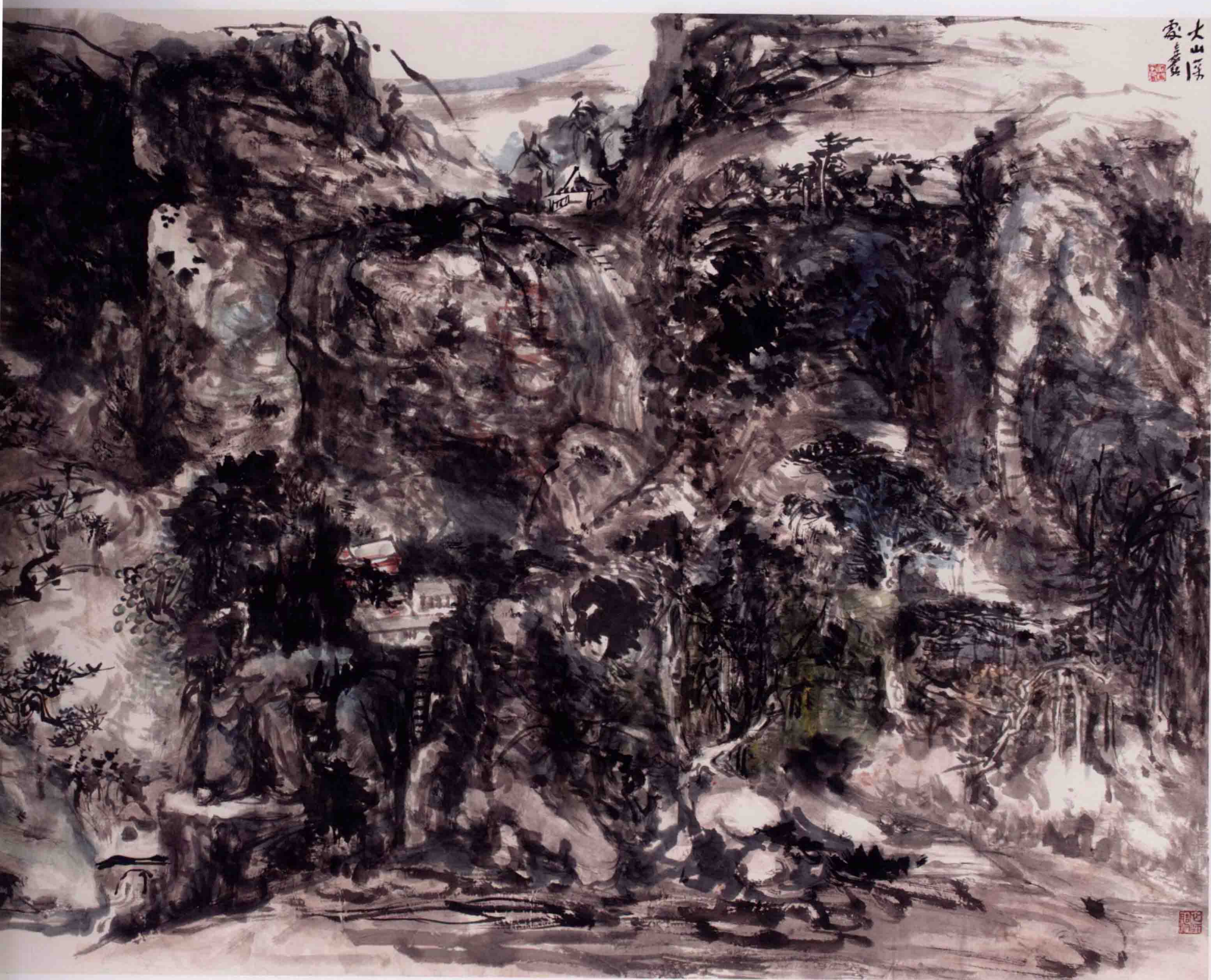
事实上，无论以怎样的用笔去破，其用笔的本身含有各种不同的墨色——笔墨之间不可能分开。我们讲破墨，同时不可忽视用笔的处理。破，从广义上讲，是运用各种手法打破刻板呆滞，以给画面带来生机。除了墨破色、色破墨，破笔之法，还有：皴线以打点破，大笔触以小笔触破，竖笔以横笔破，直线以曲线破，中锋以侧锋破，等等。加之在画面具体处理上，还有的“破白”、“破形”破雷同单调……概言之，中国画学中运用“破”的理论以及在作画过程中多种破法的实施，给中国画注入了极大的生机。破则生动，不破则刻板；破则活，不破则死。在“不破不立”中，我们看到了“破”对于画面生命力的重要影响。

溪山深处 80cm x 46cm

溪山深雪
嘉銘







饱览山川铸大荒 120cm × 310cm

积墨——诸墨所归

长期以来，黄宾虹的绘画风格一直被评论家定格为厚、黑、密、重。这种根据画面表象的定论，也确实让一批学黄宾虹绘画的人走了弯路。在简单层面上，把画面弄得厚一点，黑一点，密一点，重一点，可以说，在学黄宾虹绘画的新生代中，有许多人轻易便可以达到；不过，这里的厚黑密重可能等同于粗疏浑浊。刘墨先生也曾感叹：“试看他（黄宾虹）晚年的作品，哪怕是一小块的局部，都无不如此，透明而浑厚，清疏而复杂——学他的人却大多是为求浑厚而弄得污浊，为了复杂而弄得凌乱，实在是没有注意到他更为重要的透明、清疏那一面。”（见《传统的延续与演进》刘墨著）在宾翁绘画厚黑密重的表象下面，蕴藏着的清、虚、荒、莽，常常有些学画的人不大能够明白。

普遍认为，宾翁年近七十岁时的入蜀影响了其晚年的绘画风格。而我们还应注意到，宾翁说自己用功于元画较多，对黄公望、王蒙的画，在七十五至八十岁间仍临写不辍。这不难看出，直至晚年，他仍然钟情于元人的散淡超逸，清疏浑朴。宾翁早年曾受新安画派影响，奠定了文人画的疏淡清逸气质。在其绘画表象厚黑密重的背后，有着他数十年对于优秀传统文化孜孜以求所形成的深厚的学养积淀。这一点，不应该被忽视。

凡是认真临习过传统山水画的人，都能够领悟到其中淡厚的味道，传统的淡厚多半是由于积墨的缘故。可以说，一个山水画家如果不能够领悟“淡厚”，即从根子上与积墨不搭界。我们说宾翁晚年绘画中的密重筑基于清疏，而厚黑则置根于淡厚。

“淡厚”不可能急于求成，不可能一蹴而就，“淡厚”也不可能哗众取宠，招摇过市。说到底，“淡厚”是一种心态、一种品质。提及积墨，不能不重视“淡厚”；提及“淡厚”，也不能不重视修为。其实，积墨是以清疏筑基的，其难度也在于此！

技术层面上，积墨得法，还要从“距离”谈起。众所周知，就绘画线条笔力而言，宾翁当是典范，在积墨中他往往将如此优质的线条“打散”，使之隐身于各种墨色之中。线条之间不是木工接木为了牢固，而是顺以气接。在清疏之气的“气场”中，宾翁笔下点线之间预留了许多的“距离”，为后面的积墨提供了良好的用武之地。因此，我们应该记取一点：要能够做到清疏，就要坚持做到笔墨处处少。

“为别人留饭”是评剧艺术家新风霞的道德操行，当一个人有名气了，还在替别人着想，给他人留有饭吃，这是一种厚道，也含一份清明。这话听起来似乎与我们讲的积墨无关。但是，我们认为，如果具有了这份素养，就能够把积墨处理得更好。经常看到初学宾翁绘画的人，一遍画完，第二遍就画不上了，自己也觉得心里添堵。这正是因为不存虚静之心、不养清疏之气的缘故；是那种试图一下子就想将画面“占为己有”的贪心躁气在作祟。

积墨需干后进行。等干的过程也是画者蓄养清疏之气的过程，急躁不得。其实王伯敏先生所指的“上墨”程序已经算作积墨开始了。用淡淡的墨将画面通体谨慎地上一遍，在一个完整健康的骨骼上看到了虚虚的、透透的脉络。这一次上墨还不能算作“肌肉”，脉络不理，纵有肌肉也是病态。因此，这里我们也应该记取一点：要做到清疏，还要坚持做到笔墨遍遍少。

宾翁说作画不难为繁，难为用减，减之力更大于繁，非以境减，应减之以笔。能做到笔墨处处减、遍遍减，再经过无数次的积叠，似乎在不动声色中让画面丰满、密重、醇厚起来。那么，为什么一遍笔墨不能做到呢？在积墨实践中知道，干后笔墨积叠，不是并排陈列，也不是原处不断地重复，它是在已有笔触之间的错位交互叠加，透过水墨透明度，层层叠加错位留下的笔触、节奏、间隙、墨色变化，以及用笔心态，都能够透明地呈现在我们面前。一遍完成的笔墨，尽管也有可能出现多种墨色变化，但最终它是单层面的，不可能浑涵醇厚。

黄宾虹先生 1948 年对王伯敏讲：“作画不怕积墨千层，怕的是积墨不佳有黑气。只要得法，即使千层，仍然墨气淋漓。”

如何使积墨得法，没有黑气，要做到以下三点：一、笔无妄下；二、密不能犯；三、通于一气。

首先，从道理上讲，具有清疏淡定心境的画家，面对画纸即可以做到笔无妄下，因为他具备了用笔施墨处处少、遍遍少的内控力，清疏之气已经成为他笔下的自然流露，画面自然没有黑气。此外还要注意“笔力有亏，墨无光彩”，也会影响到“笔无妄下”。要在积墨过程中保持墨彩、墨韵、墨华新鲜淋漓，笔力绝对发挥着重要作用。沉着押纸的用笔，得一“辣”字诀的用笔，其墨色就能动人，否则会浮烟涨墨。

从造型角度出发，前后空间虚实转换，何处积多，何处积少，何处积浓，何处积淡，更与“笔无妄下”相关，不可忽视。

再者，由多遍积墨形成的密体画面，处理不好，确实容易造成墨色凌乱。要达到墨中有墨，墨不碍墨，用墨必须密不能犯。“犯”可以理解为重复雷同。要能够不同，相克相生。例如，在湿墨上积叠湿墨，即为“犯”了，两层湿墨积叠，干后可能是一块死灰；三层湿墨干后积叠更可能是一片板腻。如果两层湿墨之间叠入一层渴笔，加上错位处理，就不至于闷了，会明显感觉到有层次、透气而生动。积叠之后湿墨、焦墨仍清楚可辨，这即称为墨不碍墨，墨中有墨。在已有墨色的基础上（不管已经积叠了多少遍）如果需要再积，上墨之前，得作一番审视，上什么样的墨才能够做到不“犯”呢？

第三，要做到通于一气。宾翁在谈到用笔用墨时，曾提到要“不粘不脱”。“不粘”可以与“不犯”互为注脚；“脱”则失去联系，不能够接气。用墨逐层有变化不重复，用笔笔形长短肥瘦参差不齐；而笔意须先后接气，顾盼有致。前面说过，无论前者已积墨数遍，后者每积之际，应对当下作出判断。从“生态”的观点出发，性和则烈之，性烈则和之；苍则润之，润则苍之；结则散之，散则聚之。在力求浑厚华滋时要服从这幅画个案的意度需要。如作宿雨初收，滋润应当是主调；如画秋山行旅，苍疏才能算切题。积墨时，每个局部处理，都可能是经过中断之后又回到了局部，应当在总体气息格局的统控中审时度势，任何用笔用墨重新介入，都须以气先接，且与周边环境融合一致，不能格格不入，各不相干。

所有墨法中，积墨包容量最大。宾翁画作所运用积墨处，会有淡墨、浓墨、焦墨、破墨、泼墨，也有宿墨。透过积墨，我们不仅看到了各种墨法，还看到各种墨法衍生的更多墨阶、墨韵的变化——看到了一个无比丰富、绚丽、烂漫的墨华世界。可以说，其他墨法为积墨的丰富提供了可能；积墨则与其他墨法的兼容提供了机会。因为它是干后进行，如此多的墨色都能透明地掩映在浑厚华滋的画面之中。积墨——诸墨所归。黄宾虹先生说过：“世间有美酒，就是要善饮者去尝。中国有墨，就是要让画家尽情地去用。”事实上，宾翁晚年画作，运用积墨已经不再是自淡增浓了。往往他从墨稿就用饱墨、浓墨、焦墨勾勒皴点；嗣后，宿墨、渍墨、色彩、铺水等等随心叠积。厚积薄发，宾翁运笔施墨已达炉火纯青。此处画境，学他画的人绝非依靠猜度所能临仿。先生携淡远清疏之心而入大自然浑朴玄奥之境，其面目深处，掖溢着的清、虚、荒、莽气象，扑人眉宇，动人心弦。

黄宾虹先生的绘画，最后风格形成，用了将近二十年时间。也就是说，在这之前，他将一生中前六十多年的岁月，用在对于民族传统画学的学习、研究、探寻中，并为之做出了毕生的努力！即使宾翁晚年绘画风格“厚黑密重”，也属于他厚积薄发的结果。如今，学他绘画的人们，面对其“厚黑密重”，理当思考：我们“积”了多少东西，又能“发”出怎样的东西来。

（附记：山水画中拖泥带水皴、退染、破墨、渍墨等技法，都是乘湿进行，其一遍就能达到效果最佳，则与积墨无关；如果，在此干前干后还有其他用墨铺积，就又属于积墨范围了。）