

黃賓虹 抉微畫集

上海書畫出版社出版
浙江省博物館編纂

HUANGBINHONG JUEWEI HUIA JI

HUANGBINHONG JUEWEI HUIA JI

HUANGBINHONG JUEWEI HUIA JI

黄宾虹 抉微画集

上海書畫出版社出版
浙江省博物館編纂



總體設計:陸全根
責任編輯:王中秀
圖版攝影:李順發
技術編輯:朱偉南
向瑞珍
郭載陽

黃賓虹抉微畫集

編者:浙江省博物館

出版者:上海書畫出版社
上海衡山路37號
郵政編碼:200031

印刷者:上海美術印刷廠

植字者:上海利民排版廠

經銷者:各地新華書店

開本:787×1090 1/8 印張:40
1993年12月第1版 1993年12月第1次印刷

印數:0,001—3,100

書號:ISDN7-80512-780-8/J·646

定價:398圓

HUANG BIN HONG JUE WEI HUA JI

目次



- 1/ 設色山水
設色山水局部
- 2/ 仿宋人筆意
仿宋人筆意局部
- 3/ 黃山九龍潭一角
黃山九龍潭一角局部
- 4/ 釣臺
釣臺局部
- 5/ 仿垢道人筆意
仿垢道人筆意局部
- 6/ 仿鄒衣白山水
仿鄒衣白山水局部
- 7/ 仿董源法
仿董源法局部
- 8/ 仿宋人筆意
仿宋人筆意局部
- 9/ 秋江釣艇
秋江釣艇局部
- 10/ 宿雨初收
宿雨初收局部
- 11/ 嘉州歸渡
嘉州歸渡局部
- 12/ 水墨山水
水墨山水局部
- 13/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 14/ 設色山水
設色山水局部
- 15/ 棲霞嶺小景
棲霞嶺小景局部
- 16/ 擬元人筆意
擬元人筆意局部
- 17/ 設色山水
設色山水局部
- 18/ 黃山紀游
黃山紀游局部
- 19/ 顧況故居
顧況故居局部
- 20/ 設色山水
設色山水局部
- 21/ 蜀游山水
蜀游山水局部
- 22/ 水墨山水
水墨山水局部
- 23/ 水墨山水
水墨山水局部
- 24/ 設色山水
設色山水局部
- 25/ 設色山水
設色山水局部
- 26/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 27/ 設色山水
設色山水局部
- 28/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 29/ 設色山水
設色山水局部
- 30/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 31/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 32/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 33/ 設色山水
設色山水局部
- 34/ 擬古
擬古局部
- 35/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 36/ 設色山水
設色山水局部
- 37/ 設色山水
設色山水局部
- 38/ 設色山水
設色山水局部
- 39/ 設色山水
設色山水局部
- 40/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 41/ 設色山水
設色山水局部
- 42/ 設色山水
設色山水局部
- 43/ 設色山水
設色山水局部
- 44/ 設色山水
設色山水局部
- 45/ 設色山水
設色山水局部
- 46/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 47/ 設色山水
設色山水局部
- 48/ 設色山水
設色山水局部
- 49/ 設色山水
設色山水局部
- 50/ 水墨山水
水墨山水局部
- 51/ 設色山水
設色山水局部
- 52/ 設色山水
設色山水局部
- 53/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 54/ 設色山水
設色山水局部
- 55/ 水墨山水
水墨山水局部
- 56/ 設色山水
設色山水局部
- 57/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 58/ 設色山水
設色山水局部

- 59/ 水墨山水
水墨山水局部
- 60/ 設色山水
設色山水局部
- 61/ 設色山水
設色山水局部
- 62/ 水墨山水
水墨山水局部
- 63/ 設色山水
設色山水局部
- 64/ 水墨山水
水墨山水局部
- 65/ 水墨山水
水墨山水局部
- 66/ 設色山水
設色山水局部
- 67/ 設色山水
設色山水局部
- 68/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 69/ 設色山水
設色山水局部
- 70/ 設色山水
設色山水局部
- 71/ 水墨山水
水墨山水局部
- 72/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 73/ 設色山水
設色山水局部
- 74/ 設色山水
設色山水局部
- 75/ 設色山水
設色山水局部
- 76/ 設色山水
設色山水局部
- 77/ 設色山水
設色山水局部
- 78/ 設色山水
設色山水局部
- 79/ 設色山水
設色山水局部
- 80/ 設色山水
設色山水局部
- 81/ 水墨山水
水墨山水局部
- 82/ 設色山水
設色山水局部
- 83/ 設色山水
設色山水局部
- 84/ 水墨山水
水墨山水局部
- 85/ 設色山水
設色山水局部
- 86/ 設色山水
設色山水局部
- 87/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 88/ 設色山水
設色山水局部
- 89/ 設色山水
設色山水局部
- 90/ 設色山水
設色山水局部
- 91/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 92/ 設色山水
設色山水局部
- 93/ 設色山水
設色山水局部
- 94/ 設色山水
設色山水局部
- 95/ 設色山水
設色山水局部
- 96/ 設色山水
設色山水局部
- 97/ 設色山水
設色山水局部
- 98/ 設色山水
設色山水局部
- 99/ 設色山水
設色山水局部
- 100/ 設色山水
設色山水局部
- 101/ 設色山水
設色山水局部
- 102/ 淺絳山水
淺絳山水局部
- 103/ 設色山水
設色山水局部
- 104/ 設色山水
設色山水局部
- 105/ 設色山水
設色山水局部
- 106/ 設色山水
設色山水局部
- 107/ 設色山水
設色山水局部
- 108/ 設色山水
設色山水局部
- 109/ 設色山水
設色山水局部
- 110/ 水墨山水
水墨山水局部
- 111/ 水墨山水
水墨山水局部
- 112/ 水墨山水
水墨山水局部
- 113/ 水墨山水
水墨山水局部
- 114/ 設色山水
設色山水局部
- 115/ 設色山水
設色山水局部
- 116/ 設色山水
設色山水局部

○117/ 設色山水
設色山水局部

○118/ 設色山水
設色山水局部

○119/ 水墨山水
水墨山水局部

○120/ 設色山水
設色山水局部

○121/ 設色山水
設色山水局部

○122/ 設色山水
設色山水局部

○123/ 設色山水
設色山水局部

○124/ 設色山水
設色山水局部

○125/ 水墨山水
水墨山水局部

○126/ 淺絳山水
淺絳山水局部

○127/ 設色山水
設色山水局部

○128/ 設色山水
設色山水局部

○129/ 水墨山水
水墨山水局部

○130/ 設色山水
設色山水局部

○131/ 設色山水
設色山水局部

○132/ 設色山水
設色山水局部

○133/ 設色山水
設色山水局部

○134/ 設色山水
設色山水局部

○135/ 設色山水
設色山水局部

○136/ 設色山水
設色山水局部

○137/ 設色山水
設色山水局部

○138/ 設色山水
設色山水局部

○139/ 淺絳山水
淺絳山水局部

○140/ 設色山水
設色山水局部

○141/ 淺絳山水
淺絳山水局部

○142/ 設色山水
設色山水局部

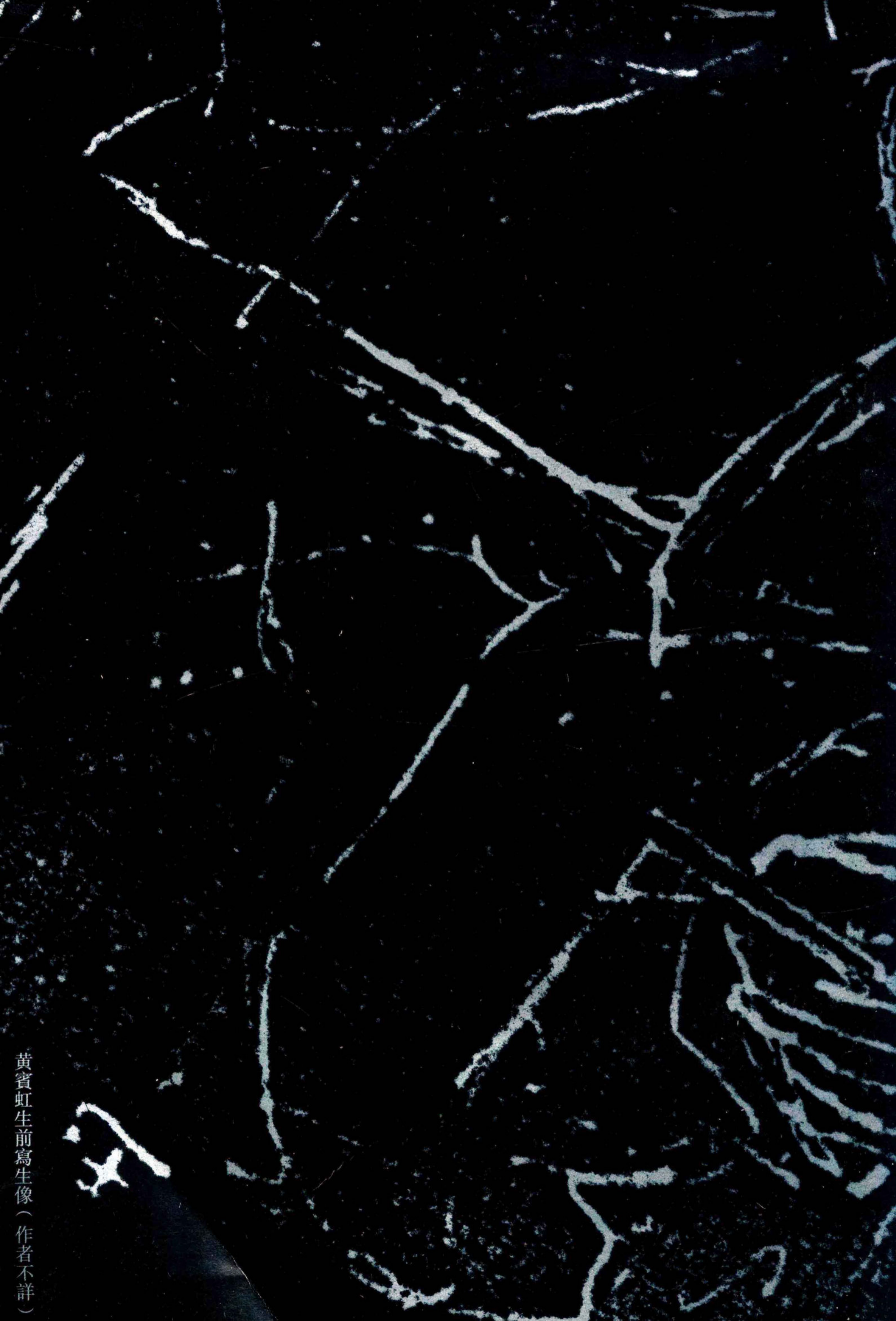
○143/ 設色山水
設色山水局部

○144/ 設色山水
設色山水局部

○145/ 浙東紀游
浙東紀游局部

○146/ 設色山水
設色山水局部

○147/ 設色山水
設色山水局部



黃寶虹生前寫生像（作者不詳）





黃賓虹最後之遺像（一九五五年二月四日胡川攝）

序



“畫豈無筆墨而能成耶？”(注一)

“畫之氣韻出於筆墨。”(注二)

“國畫民族性，非筆墨之中無所見。”(注三)

“嘗悟筆墨精神千古不變。”(注四)

上述以筆墨為圭臬的觀點，在我們這些經受過更多現代開放型文化洗禮的人看來，也許有嫌偏執。但對於生活在近半個世紀之前的黃賓虹，則曾經作為堅定不移的信念，鑄造了中國近現代繪畫發展史上獨具意義的一環。當然，用單一的概念來囊括一個人的畢生追求，難免招惹“執者失之”之弊，尤其是選摘片言隻語作為定性依據，更容易犯“一葉障目”的錯誤。鑒於此，本文有必要將討論限制在如下基點上，即筆墨在黃賓虹繪畫藝術中的價值地位。從中不難發現，正是對筆墨原則的堅持，對筆墨的存在價值作出富於獨特個性的闡發，纔造就了黃賓虹藉以區別於同代人的藝術成就。

中國畫筆墨，作為一個伴隨着中國畫形態學的成熟而日益為人所重的歷史範疇，具有極其豐富的內涵。僅僅從形式構成的意義加以理解，或者以之等同於西方繪畫的抽象形態，無疑是偏面的。應當說，筆墨是一種形式構成的存在，與西方抽象畫也有着異曲同工之妙。它們都是繪畫形式自律化的結果，將原先的繪畫手段作為自給自足的繪畫目的，在收縮繪畫表現面的同時拓展了繪畫自身的表現力，其所依據的思維基點，也同樣取決於形式自律與象徵喻意之間的悖論。然而不容忽視的是，非但筆墨和抽象都已超越單純的形式意義，體現着形式與內容的整合特徵，而且筆墨要比抽象富於更明確的內容蘊含，更具體的文化和歷史的規定性。西方抽象畫力圖使視覺形象還原成最基本的形式要素，通過拋棄對可見世界的描述而尋求其純粹化了的精神表現；中國畫筆墨却以與書法藝術的通貫綜合為據點，在廣泛的文學和社會背景中建構其“物象流類”式的語義系統。“點如墜石”、“綫如嚙木”、“潤含春雨，乾裂秋風”之類的美學法則，以及承載這些美學法則的“畫如其人”、“人品即畫品”之類的文化心理學基礎，並非指向形式要素的還原，指向藝術精神的純粹化，而是鑲入社會約定性與歷史延續性的努力。由筆意的中側方圓、綫質的剛柔強弱、墨色的枯潤濃淡、形勢的平仄開合等等形式要素的整合關係所昭示的精神蘊向，主要不是基於生理和心理層面上的主體化選擇，而更多地表現為觀念和文化層面上的主體化選擇。在筆墨作為一種藝術形態亦即“是什麼”的合理性，與作為一種藝術價值亦即“為什麼”的合理性之間，它往往更重視後者。中國畫筆墨之所以適合於傳統文人的人格修養，或者換句話說，中國文人畫之所以通過對筆墨的闡發以建構自己的專利圖式，就因為筆墨那種觀念化和功能性的潛在素質本身便與傳統文人的處世態度互為因果。

從發生學的維度而言，筆墨祇不過是中國畫的形式手段，其存在意義服從於使用者的解釋和相應的信息背景，並隨着技術材料的變化而變化；但從本體論的立場上看，筆墨又是中國畫的進化標志，具有一種超越個人和時代的內驅力，竭力要使自己從純粹的手段上升為自在的目的。這就構成了筆墨的雙重價值：外在的應用性和內在的學術性。由於中國人追求的是與實在貼近的人生之道，任何學問祇有落實到社會的層面上纔有意義，因此，儘管傳統文人畫在其後期發展中強化了筆墨的自主效應，却始終未曾越出現實功用的大框架。即使被我們視為“形式主義”的四王吳惲，也仍然關注着人格化的藝術情趣，將筆墨世界建築在帶有隱喻性質的人格美的基礎上。那種服膺傳統、注重淵源、追求歷史意識與審美體驗高度整合境界的努力，與被我們視為“個性表現”的四僧八怪，其實並無質的區別。伴隨着中國社會從傳統向現代的轉型，由價值信仰危機所導致的文化失範現象，更在經世致用的現實需求中助長了“為人生而藝術”的功利主義學風，對民族和文化的當下關切，以一種非理性的形式深刻地影響着人們的價值判斷。吳昌碩、齊白石稟承揚州畫派以俗入雅的藝術取向，將筆墨表層結構的寫意形式，嫁接在主體心態深層結構的民俗需求上。吳湖帆、張大千追溯宋元畫的演變軌轍，將集古今之大成的努力，建築在較多地耽於繪畫對象而相對地忽視繪畫本身的准通俗型藝術的基點上。潘天壽通過變革習慣語境的途徑，將傳統文人畫非事功的藝術本體精神，從恬靜淡泊的主體自由形式中移植到另一個霸悍奇峭的相反媒介上。奮力於引進外來寫實主義傳統的革新家們，則以違反於文人畫自然進程的方式，尋求西方古典藝術精神與中國事功思想的融合。至於

大批因循守舊或粗率淺薄的中小畫家，就愈加暴露出急功近利的傾向，不僅無力對新時代和西方的挑戰作出創造性回應，而且將傳統的消極面放大到了前所未有的嚴重程度。

正是在這裏，黃賓虹顯示了不可替代的獨特性。

綜觀其平生所作，無論早期的規行矩步，還是晚年的栩栩化境，無論寥寥幾筆的疏簡白描，還是層層點染的繁密巨構，無論作為觀畫日課的臨古之作，還是作為游山記錄的寫生小稿，似乎永遠重複着同一個司空見慣的簡單圖式——其上一律留着白淨的天頭，其下是搬前挪後、大同小異的雲水樹石，若有屋宇人物，也一應舊制，而與本時代無緣。然而，為這個簡單圖式所承載的筆墨境界，却隨着不同的畫幅呈現出無窮變化，或雄肆、或幽靜，或磊落，或杳冥，或荒率拙拙，或網緼沖融，或層疊逼仄而通體皆虛，或如飛如動而力重千鈞……山水畫也許從來沒有為表現筆墨本身的“精”、“氣”、“神”達到如此淋漓盡致的程度。當然，筆墨作為一種自為目的的存在，必須有效地擺脫應用性的藩籬，在追求並實現學術本身的合理性和完善性之中纔得以成立，而上述以筆墨為境界的藝術追求，嚴格地說要到黃賓虹的晚年纔名副其實。但正是在經世致用的中國藝術傳統被弘揚到空前高度的特殊歷史背景下，他那與時俱進、老而彌篤的求知究理之心，恰恰表現為一種“為藝術而藝術”的學者風度，一種孤高自許的個體化藝術狀態。這種學者風度和藝術狀態沉浸在“以畫為樂”、“以畫為寄”的忘我情境中，將維護藝術的高雅品位視為至上意義，傳統文人畫人格化的藝術志趣，被削減為學術化的藝術志趣，傳統文人畫筆墨世界中帶有隱喻性質的人格美，被還原成單純、直接的富於抒情性質的自然美，繪畫由此獲得了一個高度自由和純藝術的支點，既在造境指事或濟世遺興之類的題材內容面前保持着獨立性，又與以藝術革新或社會效應為己任的功利取向判然殊途。儘管從表面上看，黃賓虹始終在“上法古人”、“外師造化，中得心源”的傳統框架內用功夫，其人格修養、專業師承、生活體驗也更多地服從於社會人生意義的選擇，而且早年還有過一段投身革命的特殊經歷，但上述“為藝術而藝術”的學者風度和孤高自許的個體化藝術狀態，却在從事繪畫的主體心態層面上充當着學術良心。學術良心一旦作為人生選擇的一個子系統，就有其相對獨立的存在價值，以及為任何系統所必具的自調性、自律性特徵，呈現為一種系統閉合。它可以使人投入全副身心而不計得失，可以使人堅持己見而不為外力所動，可以使人甘於孤獨、耐得寂寞而杜絕所有媚俗行爲。黃賓虹與同時代成功畫家的不同之處，正在於其學術良心指向一條擴大藝術與社會生活的距離以維護文人畫高雅藝術品位的通幽曲徑，而筆墨世界作為這條通幽曲徑上自我印證的有形足跡，也因此獲得了前所未有的本體意義——筆墨賴以自立的那種不同於一般形式意味或曰意識形態的特殊性。它注重藝術技巧，注重視覺語言表達系統的完善與規範，要求體現出經由嚴格基本功訓練的高級操作水平，以及足以支撐這種水平的藝術修養、幻想能力和精神涵量，而且，所有這一切，又必須納入承接歷史傳統的文化特徵之中，以順應自身發展的邏輯性。

不言而喻，這不僅需要理性的品格，同時更需要實踐的品格。黃賓虹廣涉詩、書、畫、印，勤於古籍整理、金石考證，其畫作和著述之宏富，當推同行之冠。數十年如一日的讀書、看山、作畫生涯，在手不停揮、目不停視、心不停思的“求道”境界催化下，獲得了會心於傳統不朽之點的神妙體驗。在他九十一歲那年給女弟子顧飛的長札中，系統地論述了入乎理法之中與超出理法之外的意義、方法，並用三眠三起、穿繭而飛的生動比喻，闡明“入”與“超”之間的辯證關係，恰是自我藝術追求的寫照。撰寫於前此十餘年的《畫法要旨》，把畫家分為“文人”、“名家”、“大家”三個層次，而以“兼文人、名家之畫而有之”的“大家”作為自己畢生追求的目標，則可窺見繼董其昌“南北宗”論之後關於中國畫傳統的新一輪選擇，已經從畫家賴以立身的內在需要上提供着精神底蘊。所幸的是，這種置之死地而後生的藝術創造行爲，終於在高壽和病目等偶然性客觀因素配合下，變成了不爭的事實。也祇有基於這些不爭事實，對黃賓虹筆墨世界作觀照，纔具有了深入的基礎。

通常論者多以“白賓虹”與“黑賓虹”分早晚，並將後者作為畫家自立門戶的依歸。應該說，從整體趨向上看，確實是從蕭條淡泊走向黝黑重拙，但假如在分割和對立的意義上加以理解，就會抹煞對另一個更為本質變革的認識。其實，“白賓虹”不僅

同時出現在畫家的晚年作品中，而且並不以其“白”而減損其成熟度。比“黑”、“白”更重大、更內在的變化，則是從“法”到“道”、從“筆墨”到“筆墨精神”的躍遷。

中國山水畫創作，一般都遵循着明確的邏輯程序，從鈎勒皴擦，烘染暈色，到打點收拾，題款鈐印，漸次呈現為“增不得一筆，減不得一筆”的完成狀態。黃賓虹早中期作品也不例外。可是，其晚年創作却迥然異趣，出現了大量既未署年款，又缺乏常規層次，以至被人認為是“半成品”的作品。對此，雖然可以從黃賓虹書簡中找到某些佐證，以說明其“不求完竣”的主觀意向^(註五)，但問題在於，這些“半成品”却無不具有內容蘊含和形式構成本身的高度完整性，與那些署款贈人的完成作品相對照，具有全然一致的依據——它們仿佛永遠地處於完成的狀態之中，同時又永遠地處於未完成的狀態之中，既可刪撥大要，一遍而成，亦可法備氣足，十遍乃至數十遍地往上追加，其一遍有一遍的效果，十遍有十遍的境界，無論追加還是被追加的每一遍，都保持着自己的自足性，而不僅是對別一遍的鋪墊或補充。與此同時，由一樹一石、先鈎後皴等等理性程式依次生發的傳統畫法，也被徹底打亂，而變成了劈頭蓋臉、東鱗西爪或者橫塗豎抹等等隨意性極強的印象式把握。作畫如同弈棋，金角銀邊，左右翻飛，天上地下，滿紙烟雲，隨着筆墨的交迭滲化，形象的伸縮隱現，畫面作為創作過程的意義壓倒了作為創作結果的意義，畫家在其中不斷地尋覓、捕捉和調整，直到神王韻富、意足興盡為止。有時心血來潮，又可以在數年或十數年前已脫手的作品上重開生面，每加每異，乃至脫胎換骨，面目全非。筆墨自律從原先作為某一形象單元的綜合體現，到如今已被一點一畫一斫一拂本身的獨立要求所取代。與其說它們的獨立性加強了筆墨的力的樣式與視知覺的心理樣式之聯繫，從而造就黃賓虹外觀掬拙、中含內美的個人風格，毋寧說是他對江山內美的參悟，對傳統山水畫文化內蘊的體驗，激發了鏗人物我關係之深層的慾望，從而在難以表現的大自然與易於表現的自我感受之間，覓得了一個足以回旋擴展的天地，一點一畫的獨立性，不過是這個天地中安居樂業的子民而已。傳統文人畫借重文學因素和人格力量的綜合性建構，被還原為視覺本身，回歸到繪畫本位。筆墨，作為一種藝術形態的合理性，與作為一種藝術價值的合理性，由此合而為一。上述特徵，在畫家眼疾日重、一目幾近失明之際，煥發出尤為奇妙的效應。排除了感官的制約和邏輯思維的干擾，恰如《莊子》所謂“以神遇而不以目視，官知止而神欲行”，經數十年漸修之功錘煉成的胸中意象，澎湃磅礴，直達腕下，行於其所當行，止乎其所當止，達到了從心所欲不逾矩的自由境界。作為銜接古典與現代的橋樑，它可謂所有近現代成功畫風中唯一從筆墨的深度意義開掘時代感的“以法致道”之舉。

聯繫黃賓虹的“五筆”、“七墨”以及“太極圖秘訣”諸說，有望對此獲得更具體的認識。

黃賓虹關於筆法、墨法和筆墨關係的論述多不勝數，其中既有沿襲傳統的老生常談，亦有自叙心得的創見發明，而將兩者整合為系統思考的典型例子，則當推對“平”、“圓”、“留”、“重”、“變”五種筆法的總結。平如錐畫沙，圓如折釵股，留如屋漏痕，重如高山墜石，這些脫胎於書法藝術的用筆法則，雖然為千百年以來富於筆墨自覺意識的大批畫家所遵循，却很少有人像黃賓虹那樣達到“坐懷不亂”的程度。據傳他平時很少清洗畫筆，到下次使用時，往往先以牙咬開鋒端，隨着鈎勒皴擦的行筆過程而逐漸潤化被宿墨封澗的筆肚筆根，其習慣恰如一個舊式寫字匠。童年時代得之倪姓老畫師的“當如作字法，筆筆宜分明”^(註六)的畫訣，簡直成了支持其畢生追求的“俄狄浦斯情結”。假如說上述四法作為古已有之、於今為烈的思考，在“器用”和“漸修”的層面上鍛煉着黃賓虹孤高自許的個體化藝術狀態，那麼，“變”這個在分類學上並不與四法相平行的思考，正好從“道體”和“頓悟”的層面，開啟了黃賓虹藉以成就這種藝術狀態並且使之朝縱深發展的源源動力。“離於法，無以盡用筆之妙；拘於法，不能全用筆之神。”^(註七)有法與無法的辯證存在，一旦組構為有機整體，便能發揮其超越的力量，而不復為邏輯關係所拘蹙。比較之下，黃賓虹對“濃”、“淡”、“焦”、“宿”、“破”、“潑”、“積”七種墨法的總結，則更多地基於自我實踐經驗的闡發，更多地從發展的眼光、從探索的角度建構其關聯域。他有時易“積墨”為“漬墨”，又曾發明“亮墨”之目，並孜孜不倦地探索“鋪水”與“水漬”的微妙作用以及從紙的反面進行點氈渲染的特殊效果，均可窺見一斑。至於晚年駁駁於“漬墨”的大規模實踐，不時