

# 论黄宾虹书画之笔墨

张志勤

(山西省太原市委 山西 太原 030000)

【摘要】黄宾虹开拓型大家，在晋唐宋元人基础上开拓出浑厚华滋、黑密深重，以易学为基础创新了中华释儒道传统之山水画。先生笔墨内涵之深无人探及，画论立意之高无人超越。古往今来倡导“形式美”者无从理解黄先生也，先生观画、研画、作画时时处处显现“内在美”。历史一再证明，经久不衰之内在美所显露的气质、风度当为真美。江山本如画，内美静中参，人巧夺天工，剪裁不齐，丑中有美，尤当类别。顾、陆、张展秀内美，不齐之齐三角觚。先秦时，老、孔、庄唯内美与外美议之，老子用“信”，孔子用“质”，庄子用“真”，皆指“内美”。老庄看来，内外之美，称为对立，老子“信言不美”；庄子更为强调支离残缺人物有“内美”，内外之对立显矣；而孔子儒教不惟内外对立，而倡导文质彬彬然后君子，“宁质勿文”“尽善尽美”乃儒家理想境界。宾虹先生承续中华传统美学之内外二分法，将山水画内涵分为“内美”和“外美”两大范畴。虽然没有老庄思想之极端，的确是重“内美”而轻“外美”。他说“山水乃图自然之性，非剽窃其形。画不写万物之貌，乃传其内涵之神。若以形似为贵，则名山大川，观览不遑，真木具在，何劳图焉？”黄宾虹乃中华文化之奇迹，欲理解中华文化，则不可不理解黄宾虹先生。

【关键词】黄宾虹、书画、笔墨、开拓者

太极之道是其文化“内核”。太极笔法体系可概括为一点八锋，积点成线，线有波折，一勾一勒，勾勒循环，不黏不脱，实际是极高明而道中庸。若说太极之道是黄宾虹山水的秘诀，不如说太极之道更是宾虹先生世界观方法论，中华民族绘画史上，对太极之道体悟得如此深刻，总结得异常精妙，又彻底身体力行者，恐怕只有黄宾虹一人。太极笔法，起于一点。先生强调，太极图是书画之生命，一小点，有锋、有腰、有笔根。国人书画，真见功夫者就是起于一点，可为横、竖、勾、勒、弯，而线莫不是由点而来。西方几何说，积点成线，即古书法中秘传之屋漏痕，水滴即一小点，从屋顶至墙壁，点在运动，其轨迹就是积点成线。佛语所谓“纳须弥于芥子”一点即太极。文徵明点苔用波折，从唐褚遂良书法得之。宾虹先生在墨法上，提倡用点染法，反对涂、抹，也反对董其昌、清“四王”兼皴带染，认为他们忘却了书画的元素，几千年不明了太极起于一点，积点成线，同样可以成面，而涂抹成面是背道而驰。先生认为，墨法以北宋和元为得法：北宋人画，积点而成，层层深厚。云间、娄东派系用兼皴带染法，凄迷琐碎，去古已远。用墨之法，至元代而大备。墨色繁富，即一点之中，下笔时内含转折之势。故墨之华滋，从笔尖而出，方点、圆点、三角点皆然；即便米氏点子皴亦概莫能外。学唐画千遍而成，此王宰“五日一水，十日一石”皆由点积成，看是渲染，实际全是笔尖点，就此为画家真诀，今已不传，然明季后画多薄弱，失其法也。学宋画点染亦一二百遍，学元画点染数十遍。就染法而言，唐宋人画山石树木之积阴处，不拘用色用墨，皆以积点而成，故古人作画曰点染。元人深明古法，故气色独厚。点苔用掷笔方能圆劲。积墨之法，用笔用墨尤当着急于“落”，则墨泽中浓丽而四边淡开，得自然之圆晕，笔迹墨痕，跃然纸上，如此层层积染，物象可以浑厚滋润，且墨华鲜美，亦如永远不见其干者。“落”就是“掷”，古人所谓雨打滩涂之谓也。这样，一点之中显出波折跌宕，而且“一点之墨，墨在数种之色”。水墨神化，仍在笔力，笔力有亏，墨无光彩。由此引深到金石学与笔法革命，回归原点。

宾虹先生将清代道、咸金石学兴盛看作是中华书画艺术中兴的标志，这要从“点”的学问说起，他有题画语中说“近代良渚夏玉出土，五色斑驳因悟北宋画点染之法，一洗华亭派兼皴带染陋习，此为道、咸人进步之表现。不知者以为然乎？道、咸间由于出土多见，金石之学大兴。”“一时书法如邓完白、包慎伯等，均倡书写秦汉北魏之碑碣，蔚然成风。金冬心、赵撝叔诸学人，

又以金石入画法，与书法治为一炉，成健实朴茂、浑厚华滋之新风格。”

宾虹先生七十岁入蜀而大悟画法，《入蜀记游》曰“治皴作点三千点，点到山头气韵来。七十客中知此事，嘉陵东下不虚回”，并说，“打点也可作皴，我之发明，古人未有此说”。道、咸金石盛而画学中兴学说，源于先生对点之深刻认识，从此先生登入画学宏伟之殿堂，真是“尽精微而致广大”。先生之与清代画僧石涛，哲学基础均在于太极，达到中华画家最高境界。而其分歧在于点与画上，石涛不讲积点成线，而先生则强调线由点成。先生对清初三僧评价都很高，认为浙江清逸，石谿整严，于此二僧，先生“敛衽无间言”，而认为石涛“放纵”，有贬意。先生认为三僧都是开宗立派之巨匠。“释浙江开新安一派，释石谿开金陵一派，释石涛开扬州一派，画禅字法，传播江南北，遂各鼎足而三”。新安派宗元人，金陵派宗宋人，扬州派亦宋亦元，非宋非元，宣文人、作家二者间，其下者流为江湖恶态。认为石涛大有才气，功力亦深，但过于放纵，用笔浮俗，殊少道劲。

《礼记·乐记》有云：“和顺积中，而英华发外。”内在美显发于外，才是艺术的真谛。秉承先秦儒道贤哲衣钵，魏晋时，文艺思潮更将“内美”与“外美”之对立统一推广到诗文与绘画。刘勰《文心雕龙》“风骨”一说，风乃外，骨则内也。谢赫《古画品录》首倡“六法”。其中“气韵生动”、“骨法用笔”偏于“内美”，而“经营位置”、“随类傅彩”则偏于“外美”。清人沈宗骞《芥舟学画编》云：“凡事物之能垂久远者，必不徒尚华美之观，而要有切实之体”。“今人作事，动求好看，苟能好看，则人无不爱，而作者亦颇自喜，转转相因，其病遂致不可药”追求形式带来恶果。黄先生之画有切实之体，故其不务妍媚而朴雅坚致。傅雷说“近代名家除白石、宾虹二公外，余者皆欺世盗名”。王伯敏说“黄宾虹是墨神”。白石可谓“画圣”，宾虹是墨神，世纪画坛一神一圣，各领风骚，标程百年。

宾虹之画，法高于意；白石之画，意高于法。然则，意高者必有法，无法则无可达其意；法高者必生意，无意之法不可高；是以，凡作画者，法高于意则用法，意高于法则用意。潘天寿之画，如古玉器，贵重而不适用于“四王”之画，适用而不贵重；宾虹、白石之画贵重而适用。在书画界不管论及何人，均会遭到许多方面有理有据之否定，而根本无法否定者乃黄宾虹也，宾虹先生毋庸置疑地成为中国传统之标志。不懂先生则不懂中国古代，否定

先生就是否定前人。只有包前集后，才能成为开启新风之一代楷模与大师。

宾虹之为笔法方式、书画理论承先启后开拓创新内容广泛自不待言。先生之法可用这些作为解读，《荀子·劝学》云“礼，乐法而不说”，其法用现代语称乃“正规，法规严整，规范等”。先生练八十年笔力，深悟传统奥妙，从幼时练笔，学书画，七十五岁乃翁前，集全部精力于研究古代传统，与先生同时代者多不知其深厚书画功力，惟知其为中华美术史资深学者。先生一生研究之深入，著作丰富，在明清故宫潜心看画多年，见识可谓最深，不会盲目练笔，每有功力、有内涵、有变化，起笔、运笔、收笔法度颇严，可谓集古今大成。法度与功力即便齐白石亦不敢与之相比，旁者更不能望其项背，功力方面古人当中似乎也未有超出先生者。董其昌及“四王”用笔有其法度而无其质重，石涛、石谿画有其质重而无应有法度。黄宾虹说：“学敦煌壁画，犹是假石涛。即便真石涛亦不足学。石涛用笔有放无收，于古人法道劲处，尚隔一尘耳。”先生以其法度之严，发现石涛破绽，而指出扬州八怪之画不合法度处更是比比皆是，先生说“不沾沾于理法，而超出于理法者，又不得不先求理法之中”。今人学传统，若能懂黄先生则须有古代之修养，而很多所谓名家言先生之画并不好，甚至说“黄宾虹我是不重视的”看则真心，实则外行。

先生书法实为绘画功夫之基础。其书法用笔之法度真正超越很多古人，下笔、运笔、收笔都十分讲究，功力了得，现代草圣林散之是先生弟子，其书法功夫远在先生之下。正因先生书法功夫深厚，其作画是用笔写出，无大片墨，更不会像扬州八怪或浙派画家那样，用大墨团涂抹，而是全部用线条写出，即使远处的山峰也是用笔写出，他染色仍为笔写出，这样充分显示出意境与厚度，若大笔一抹，有外相而无内涵，国画乃是线的艺术，线才有深奥的变化，而且是用线积成的面才有较深的内涵。“墨团团里天地宽”也必须“墨团团”里有线、有点才有天地宽。若用大笔泼的“墨团团”则不能有太深的内涵。李苦禅学齐白石，常用大笔头的墨写鹰、荷、石等，而齐白石画鹰也以线为主。李可染学齐白石，兼学黄宾虹，后来可染超过苦禅。白石意高，不易学到；宾虹法高，尚可学到一点。齐兼学黄，就不会把齐学过头，苦禅学齐不学黄，更放过了头。学齐要略收，学黄要略简，才是正着。而苦禅精通书法，因而于齐派画家中，仍是佼佼者，只学齐而无苦禅功力者则离之远矣。

山水画到明代以降，呈现阳气不足之状。“明四家”远不及“元四家”，明代名家如沈周之高，也只能看做平原上之丘山，而无群山之巅峰，明末清初，浙江、八大，石涛、石谿，龚贤、担当、七处、梅清等大批名家高手出焉，将山水画推向另一高峰。而石涛后，“四王”一统天下，死气沉沉，软、甜、俗、懒，几百年不见才人出。清末民初，“海派”有几位花鸟大家冲将出来，而山水仍不见起色，直到宾虹先生老年成为黑宾虹时代，山水画才突显振起，先生之画彻底结束“四王”一系衰微萎靡之状态，起三百年之衰，将国画带入雄浑苍莽、深沉内涵、大气磅礴之新时代，先生与其画乃中国山水画新的里程碑，又一座高峰，近代山水画的起点。无知者，看轻先生，学养不足者，看不懂先生。较有水平之画与史专家，说能懂先生，只不过是大概而已。能感到先生之伟大者，在

当年非傅雷先生莫属，如一位大学者站在你的面前，能看到其气质、风度已十分不凡，但内在有什么和有多少学问则很难办到。李可染与陆俨少人称“北李南陆”，依可染先生对其师之理解，只是书法和用笔能达到一定的程度而已。而陆一再讲，古人认为“画要暗不要明”，其实明暗都有积极一面，明未必对，暗未必错，只是具体安排之需求即是好的。古人说“暗”是指用笔藏峰不露，含蓄也；“明”是指笔锋要露，妄生圭角。黄宾虹先生理解问题绝不会如此，黄先生之笔是笔笔“暗”，处处不“明”，乃功力修养所致。

暇不掩瑜，对于黄先生之弱项与不足，是存之当然。先生法高，则处处讲“法”，激情尚少矣。以“法”眼看世界，分不清山是何地之山，水为何川之水。自然界新鲜感盖寡，画千篇一律，意境与景境也被“法”笼罩。画法单一，套式不多，麻木不仁。而且，越是精心之作，越有麻木之感，精心于法，反复点染，黑得透不过气来，而其黑处自有内容。曾师从黄宾虹之现代画家张文俊回忆，黄先生有山水画，墨上又敷了几层墨，反复皴点，层层积加，手提重如铁皮，何来激情乎？理性化过也。越为精心，乍一看越予人不快，然后细细看下，又觉耐看出味道，而味道又出自笔法，而其小品或不经意之作反给人轻松之视觉快慰。其题字也有迂腐之感，缺少感性之语，了无新趣。如“倪迂翁师法荆关，极能繁薄，江东之家以有无为清俗”。“新安画迹师法多薛稷，后法张志和”。“北宋人画法简而意繁，不在形之疏密，其变化在意，元人写意亦同”。“唐王摩洁水墨画专用浓墨，以水破之，李营丘始用淡，淡破浓；浓亦破淡，笔有逆顺，墨有干湿，元人画最重破墨，明代失其传，董玄宰用兼皴带染法，娄东、虞山调笔和墨，去之又远，兹拟范华原意”。从实而言，这些题跋缺乏动人之情，是叙述画史，未有难忘之处。而白石先生不然，虽无文史而令人之快，令人难忘每一处皆是。如“网干酒罢，洗脚上床，休管他门外有斜阳”，“老眼昏花看作鸡，等到天明汝不啼”“抛却葫芦与铁拐，人间谁识是神仙”。白石先生题画诗文，不用翻书，自能记得，而黄先生题画诗文，基本难以理解，更不易记，只得照抄而已。

宾虹先生对石涛之不满，自“法”出发。大涂子不拘法，细分析处石涛用笔确可指摘，而石涛上人却充满激情，对人类赖以生存之自然始终保持新鲜感。因而，石涛之山水画千变万化，一图未免浮烟瘴墨之弊，开扬州八怪江湖恶习，因用笔太快，轻率浮躁之气未能涤净，而学元人又多空廓软弱，不能实中虚、虚中实，兼实中实虚中虚者，皆是用笔不能压纸，何况入纸又能力透纸背耶？这一切都是不明笔墨应筑基于“点”，“一画”是由点形成的。从混沌中呼唤出“一画”，是石涛画学之伟大贡献；看太极起源于“一点”，是黄宾虹更上层楼之伟大贡献。“太极笔法”三根线。《画法简言图解》在太极图的外围还写下了一些话，依逻辑顺序应该是：收笔谓之蚕尾，俗称笔根，向右行者为勾，向左行者为勒，一波三折隶体名家。这是分说太极图之三根线，即下勾、上勒、中S。立论依然基于“一小点，有锋、有腰、有笔根”。勾也好，勒也好，S曲线也好，都是点的扩大，是积点成线。毫无疑问，起笔是一点，凌空一点决定整个太极的转动，非比寻常，宾虹先生要求“锋有八面”，实际是中锋用笔，万毫齐力，有锋而不露，也就是不把力道指向特定一方的外泄，元气包字，八面蓄势。从一点开始转动，就像太极之动，体现太极的圆转，因此“笔之

中腰须肥而圆，转而有力”。无数个点的运转形成无数个太极，至收笔处戛然而止，形状类似蚕尾，何谓蚕尾？蚕之身段，首、腹、尾并无粗细变化，蚕头饱满，节节贯之，至尾仍圆滚有力，只是笔根揭起处略微有些空虚——笔锋仍裹在毫中，颖尖没有出露，此之谓藏锋。“起笔藏锋，收笔也要藏锋”。此正是宾虹先生之要求，对明初吴水仙、郭清狂、张平山之不满，“正以挑笔之故，入于浮滑，由于不用中锋之弊也”。如在起笔、行笔、收笔三段都能贯彻先生之要求，就比较彻底做到“积点成线”一笔一画体现出太极之理，成为太极运转轨迹。此一画收尽鸿蒙之外，即亿万万笔墨，未有不始于此而终于此者。转笔与“屋漏痕”，太极时刻在握，先生无论运笔、连线还是构图，便无处不取“回环”之势，运笔传承包慎伯之法，主张转笔。《黄宾虹画记》载：“先生主张作画执笔像写字那样，要直字稍微斜，三个手指（即大拇指、食指、中指）须不断地转，作收放的样子，三指掌握，笔尖用力，转起来才有力，画出线条也就立体”。用笔之道宜以指转笔，作篆尤非用转不得灵活，但不可落邪怪耳。这种转笔有许多书家是持反对态度（如沈尹默），但清代大书家刘石庵就是转笔的，而且转得飞快，以至笔时而掉出，写出之字因此而筋骨内敛，一团和气。转笔实质就是旋锋或曰滚锋，避免运笔过程之出现“扁笔”。“扁笔墨枯、锋劳，颖扁而散乱也。而旋锋即无此弊也”。这样始终保持“圆笔”“圆笔则气厚”其在笔迹上较能体现出“屋漏痕”的况味，书法中之“屋漏痕”较能体现出太极的辩证运动，当水滴从墙壁往下缓缓流动时，其轨迹并不是垂直落体轨迹，而是与壁面左冲右突。总体保持下行，具体是来回摆动。

一景，一景一法，一法一情，法为我用，我自法。大涤子每幅画题字皆出自心扉“老木高风着意狂，青山和雨人微茫。画图唤起扁舟梦，一夜江声撼客床”。兴亡自古成惆怅，莫道歌声到岭头。白石与大涤子不是不重法，只是不为法而法，是为表达情感而服务。

宾虹先生一生为“法”高而机械地重复用笔，不假思考，人也以其“法”高，而叹而观之，功力、内涵、内在变化，令人百读不厌，而忘乎其麻木。先生作品数千计万计，而闭目思之，辨不出有若干不同，大涤子山水数量不及先生百之一，而忆及石涛画则各图各景，应接不暇，似乎有无穷也。先生给人印象，其浙江博物院中画少几百幅或多几百幅似乎没有什么数量之感，看几幅即可，而石涛的画若几百幅，少看一幅都感确遗憾。

先生《九十杂述》言章法云：“章法有殊，其法有三：一曰山有脉络，高低起伏，宾主得宜；二曰山有源流，云泉稠叠，曲折回环；三曰路有出入——交通往来，若隐若现。山则一本万殊，水则万殊一本”。本于何处？是太极。章法本于笔法，笔法本于自然，自然有道，道在太极。山也好，水也好，路也好，可以有千情百态，此万殊也；然其起伏、回环往来，则道在太极，此一本也。

“太极笔法”：中国古典画论的总结。“一画自阐苞符”的太极笔法，是宾虹先生画学最神奇和最引人入胜之处。太极之道是东方智慧最杰出的感悟，几千年来它体现于中国文化之每个方面。对于书画，千百年来仁人志士不断地有人在理论和实践上都阐述和运用太极之道，但总是“恍恍惚惚，其中有真”之感，不系统，

不透彻。若说石涛已是最杰出的，以其学识和才力理论和实践，都走到了“自阐苞符”的邃境大门边。惜之，石涛立意在于“破”而不在“立”，太极之道重要之处在于解放其思想。因此“一画”在他那里仍然是抽象之概念。此概念破一切僵死之教条与“法门”时极其“威力”，却始终无法自我定义，是黑格尔所说“恶之抽象”。道、咸金石学盛，书法理论产生了包世臣《艺舟双楫》。若石涛着意于“破”，落实在笔上就是放，就是顺势；那么包世臣的金石入书，着意于立，落实于笔就是收，是逆势。石涛之放是对以前种种教条之一次解放，而包世臣之收是重新建立有金石碑当新鲜血液之笔法权威。将石涛之破与顺，同包世臣立与逆结合，将金石籀篆的积点成线同隶书及褚遂良之三波三折结合，先生建立起了太极笔法系统，口诀为“一点八锋，积点成线；线有波折，一勾一勒；勾勒循环，不黏不脱”。太极之道不仅是宾虹先生山水画之秘诀，也是先生之世界观与方法论。在中国绘画史上，对太极之道体悟如此深刻，又贯穿如此彻底之人，恐怕以先生为最。他以将近一世纪之人生，不遗余力地在其画学阐释太极这一中国文化之“生命逻辑形式”，最终达到道成肉身之践形境界，处处体现太极生命运动情调。

关于“笔法五字诀”，他在《画谈》中撰文云：“一曰平。古称执笔必贵悬腕，三指握管，不高不低，指与腕平，腕与肘平，肘与臂平，全身之力，运之于笔。由臂使指，用力平均，书法所谓如维画沙是也。起讫分明，笔笔送到，无柔弱处，才可平。平非扳实，如木削成，有波不折。其腕本平，笔之不平，因于得势，乃见生动。细溪洪涛，漩涡悬瀑，千变万化，及澄静时，复平如镜，水之常也。二曰圆。画笔勾勒，如字横直。自左至右，勒与横同，自右至左，钩与直同。起笔用锋，收笔回转。篆法起讫，首尾衔接。隶体更变，章草右转，二五右收，势取全圆，即同勾勒。书法无往不复，无垂不缩。所谓如折钗股，圆之法也。日月星云，山川草木，圆之为形，本于自然，否则僵直枯燥，妄生圭角，率意纵横，全无弯曲，乃是大病。三曰留。笔有回顾，上下映带，凝神静虑，不疾不徐。善射者盘马弯弓，引而不发；善书者，笔欲向右，势先逆左，笔欲向左，势必逆右。算术中之积点成线，即书法如屋漏痕也。用笔侧锋，成锯齿形。用笔中锋，成剑脊形。李后主作金错刀书，善用颤笔，颜鲁公书透纸背，停笔迟涩，是其留也。不涩则险劲之状，无由而生，太流则便成浮滑。笔贵遒劲，书画皆然。四曰重。重非重浊，亦非重滞。米虎儿笔力能扛鼎，王麓台笔下金刚杵。点必如高山坠石，势必如弩发万钧。金至重也，而取其柔，铁至重也，而取其秀。要必举重若轻，虽细亦重。而后能天马行空，神龙变化，不至有笨伯痴肥之谓。善诤阮者，含刚劲于婀娜，化板滞为轻灵，倪雲林、恽南田画笔如不着纸，成水上飘，其实粗而不恶，肥而能润，云气淋漓，大力包举，斯之谓也。五曰变。李阳冰论篆书云‘点不变，谓之布棋，画不变，谓之布算’为水，为火，必有回顾，上下呼应之势，而成自然，故山水之环抱，树石之交互，人物之倾向，形态万变，互相回顾莫不有情。于融洽求分明，有繁简无淆杂，知白宋墨。推陈出新，如岁序之有四时，泉流之出众壑，运行不已，而不易其常。道形而上，艺成而下，艺虽不变，而道不变，其以此也。”