

引子:在20世纪的中国画史里,黄宾虹几乎是最具争议的大家之一,如何认识他的艺术?他的价值如何?他的探索为我们提供了怎样的启发?近日,有关黄宾虹艺术的讨论又引起了行内关注。

著名美术理论家梁江:

黄宾虹把中国画视为时代性格的见证

“遗传”与“变易”,是黄宾虹艺术观的两大支柱。黄宾虹反复强调“国画民族性,非笔墨之中无所见”,强调“内美”。“内美”是主体人格与生命力量的对象化,“内美”的本质是“我民族”的精神气度。从墨、密、厚、重到浑厚华滋,这是众多论者对黄宾虹笔墨语言和艺术风格特征的扼要归纳。

我们切不可误读的是,“浑厚华滋”四字远非单纯的笔墨效果。黄宾虹对20世纪中国画坛的最大贡献,在于从传统内部找到了发展和超越的原动力。承前而启后,张扬了泱泱中华的民族性,这一点,是他对中国文化,对中国艺术的真正意义之所在。

20世纪已留在我们身后,喧嚣和浮屠渐渐远去。这是古老中国从传统走向现代,由涅槃转往新生的艰难行程。波谲云诡的社会风云,构成了现代中国美术衍变的特定语境。1913年,鲁迅先生写下了《拟播布美术意见书》。他说:“凡有美术,皆足以征表一时及一族之思维,固亦即国魂之现象。若精神递变,美术辄从之以转移”。美术递变的历史,也就是一个民族的精神史,是一个时代思维的轨迹,鲁迅先生对美术作了从未之见的诠释。

和鲁迅先生一样,黄宾虹也把美术,把中国画视为民族精神之载体,视为时代性格的见证。他亦曾说,“自来文艺的升降,足观世运之盛衰”(《古画微》自序)。而作为一个画家,他更从专业角度作了深入一步的阐述:“国画民族性,非笔墨之中无所见”。

立于新旧观念交汇碰撞的潮流中,黄宾虹对艺术有着迥异于人的见地。他在《古画微》中说到,“画法莫备于宋,至元搜抉其蕴,洗发精神,实处转松,奇



■黄宾虹作品《蜀江纪游一角》。

中有淡,以意为之,而真趣乃出。”而特立独行则不免要冒风险。于此,他亦曾写道,“鄙意以为画家千古以来,画目常变,而精神不变。因即平时搜集元、明人真迹,悟得笔墨精神。中国画法,完全从书法文字而来,非江湖朝市俗客所可貌似。鄙人研究数十年,宜与人观览;至毁誉可由人,而操守自坚,不入歧途,斯可为画事精神,留一曙光也。”

1934年,年届71岁的黄宾虹给绘画厘出三个层次——“文人”“名家”和“大家”。“文人画家”是那些具备一般文人画家的修养与才能,“常多诵习古人诗文杂著,遍观评论画家记录;有笔墨之旨,闻之已稔;虽其辨别宗法,练习家数,具有条理”,亦即主要素质都已具备者。第二等“名家画者”“深明宗派,学有师承……得笔墨之真传,遍览古今真迹,力久臻于深造”。此类“名家”师承有数,笔墨精熟,已属难能可贵。但对“大

家画者”要求则显然不同了:“道尚贯通,学贵根柢,用长舍短,集其大成,如大家画者。一代之中,大家画不数人。”

从黄宾虹对绘画的分析,不难看出,他强调的乃是在承传基础上的创造。能臻此境的,历来寥寥可数。

基于相类的原则,黄宾虹提出以用笔、气息之高下为尺度而品评画艺的“三品”论。“三品”论与他提倡学人画的见解有着内在关联。在黄宾虹眼中,学人画磊落大方,英华秀发,是为正格。他要求以书入画,反对“邪、甜、恶、俗”。这些见解,似乎已与文人画笔墨传统,与明董其昌所力倡的“南宗”说一脉相接。但,若把“文人画”与黄宾虹的“大家画”“学人画”和“上品”画混为一谈,便谬之远矣。黄宾虹多次明确表示不屑清以还的文人末流。在为第一个个展写的信札中,他已申明“与时贤所习相背”。“近

时尚修饰、涂泽、谨细、调匀,以浮华为潇洒,轻软为秀润,而华滋浑厚,全不讲矣”。这类“时尚”,是文人积习之一,他的反感溢于言表。1952年,他在致高燮信中更直截了当指出,“清代自四王八怪蹈入空疏,法度尽失。”即便对于清初的石涛,他也颇有异于常人的微词:“用笔少含老处,是其所短”;“石涛用笔有放无收,于古法迥劲处,尚隔一尘耳”。

“江山本如画,内美静中参”,他反复强调“内美”。“内美”是主体的审美观照,是人格与生命力量的对象化,“内美”的本质是“我民族”的精神气度。因此,这是一种至高至远的极境,不是单纯的技法元素所能涵盖。浮光掠影和浅尝辄止是得不到的,只有在静观中参悟和深入品味,方有可能臻此境地。

(摘自《黄宾虹对20世纪中国画坛的意义》,有删节)



■黄宾虹《庐山图》,广州艺术博物院藏。

著名美术理论家郎绍君:

黄宾虹提供给我们的是一种严格选择有弃有取的态度

对于选择,黄宾虹所论最多。他时刻在鸟瞰画史,衡校古人,辨别他们的优劣成败。总的看,他提倡临摹宋元画,不大提倡临摹明清画;提倡临摹士人画,反对临摹“古来朝臣院体江湖市井诸恶俗派”。他认为,“明代枯梗,清代浮薄。宋元画中,求其笔力遒劲,刚柔得中者,亦复无多。《黄宾虹文集》书信编”说“庸史之画有二种:一江湖,二市井。此等恶陋笔墨,不可令人入眼;因江湖画近欺人诈赫之技而已,市井之画求媚人涂泽之工而已。”他反复指出“虞山、娄东易流市井,浙江、扬州易即江湖。”“元季四家登峰造极,明代尚知用笔法,常州如鄒虎臣、恽香山、庄同生得其正传,新安四家因师其意。入清以后,继起者已难其人。”类似内容的书信、文章,题跋很多,不复述。

黄宾虹的选择根于他对画史的认知、他的艺术理想和价值标准,也包含着个人兴趣与爱好。他在不同时期对画史、画家的评论,有不一致甚至自相矛盾之处(如对明四家、董其昌、四王、石涛、八大的评论)。他开列的名单也未必适合每一个画家。潘天寿适当吸

收被黄宾虹视为“野狐禅”的浙派,齐白石钟情于被黄宾虹视为开江湖之端的石涛、金冬心,以及被他称为“恶派”的吴昌硕,都获得了巨大的成功。事实上,临摹不只是选择问题,还有如何临摹、用怎样的态度和方法临摹,临摹中如何取舍、消化等一系列问题。黄宾虹提供给我们的,主要是一种严格选择、有弃有取的态度,而不是他的具体名单。

“画之为用,全以目治……元明以上,士夫之家,咸富收藏,莫不晓画”“自《芥子园画谱》出,而中国画家矩矱,与历来师徒授受之精心,渐及渐灭而无余”(《宾虹画语》)。这里批评的着眼点不全是《芥子园画谱》,尤其是不再临摹原作,因而失去了“师徒授受之精心”的倾向。《芥子园画谱》作为入门之书,未必没有好作用。齐白石、潘天寿学画都是从《芥子园画谱》入门的。所以问题不在临不临《芥子园画谱》,而在学画者有没有求近取巧的机心。人总是难免有惰性,有了《佩文斋书画谱》式的分类文献,就不再读书画原著;有了电脑对图书的分类摘编,就

不再看书。随着科技的发展,省时方便之法层出不穷。效率高了,质量反而低了。这似乎包涵着一个悖论。至少对强调技艺性、体悟性、积累性的书画艺术,方便和效率未必都是好事。黄宾虹看到了这一点,大有痛心疾首之慨。“缩金、珂珞、锌版杂出,真贋混淆,而学古之事尽废。”印刷术的发展,复制品增多,大大推动了艺术的普及,也为研究传统工作提供了更多方便,这是事实。但复制品无法与原作相比,如果满足于复制品,不再寻求临摹原作,反而限制了艺术的提高和艺术家的成熟。所以黄宾虹呼吁“必详稽于载籍,实征诸古迹”(《画谈》),回到对真迹原作的临摹研究,唯其如此,才能得获古画之精神。当然,在得不到原作的情况下,好的印刷品也可贵。齐白石不做收藏,他年轻时,就临了不少印刷品。黄宾虹在给弟子的信中也曾说:“近代珂珞版中,有大名家画,便临摹其格局……”黄宾虹的标准很高,但也有求实精神。

(据郎绍君《临摹与写生:黄宾虹的“师古人、师造化”观》)