

## 黄宾虹花鸟画笔墨初探

文/乙庄

相对于书法、山水绘画和金石考据，黄宾虹的花鸟画创作可谓其余事，但业余之功却形成了高逸之致。可谓“无意于佳乃佳也”，这源于他对画史的深入理解及运用，是其艺术思考更深化的外化形式。他曾在题画中写到：“画以格高意古，墨妙笔精，景物优闲，思远理涂，气象潇洒为上。未可形状摹拟得之……。”他首先在认识上就已经能超越形似的拘束，而追求画外之旨趣，主张“论画者以似而不似为止”。

黄宾虹的花鸟画既有拟古之作，又有大量写生之作，同历史上各大家相比，从笔法、设色、布局等方面都有不相同之点，可以说完全另辟了一个世界，表现了一种清淡古雅、自由自在的状态。80岁以后的花鸟画多是以色为主，以墨为副的墨色结合画法，令人感到沉实浑厚，浓丽古雅，遒劲超逸，生动天然。黄宾虹在花卉画法上提出了前人没有的点染法。他在90岁画的《芙蓉》上题到：“以点染写花卉，含刚健于婀娜”，可见其喜悦自赏的心情。其花卉喜用“渍色”法，画面的色墨对比十分强烈，花的色彩鲜艳响亮，如寒露出放，十分艳丽。

黄宾虹的花鸟画技法看似简单，其实也具有与山水一样的功力。在构图上取宋人折枝，而以元人笔调出之并融合明代才出现的写意花卉的气格，成为黄宾虹花卉明显的审美特征。他认为，“画山水要有神韵，画花鸟要有情趣……”，画花草徒有形似而无情趣便是低劣。此外，他还认为作画要脱去作家习气，作家最大的习气全是刻画逼真，将花草当做标本来画。

黄宾虹倡导以书入画，书画同源，称画法全是书法，要想明画法，先明书法，

画法重气韵生动，书法亦然。笔墨之妙，画法精理，幽微变化，全含于书法之中，没有书法无从谈论笔墨美。所以黄宾虹的花卉，用笔一波三折，令笔下之波澜韵味悠长，这与其数十年的以书法入笔墨的锤炼相契合。黄宾虹的花鸟画法又受其山水画的滋养，在笔墨上有先天优势，别开生面。

为了能更深入的认识黄宾虹的花鸟画，我们要逐步对其创作及绘画进行剖析。在此着重于创作，我们从笔法、墨法两个方面进行分析。

## 一、黄宾虹的笔法——五笔法

### （一）古法用笔

黄宾虹以金石文字笔法为宗的画学观，除受到清道咸以来金石学影响，主要受到了晚清著名金石家陈介祺的影响，陈介祺对黄宾虹的影响，与阮元、包世臣、康有为等人碑学思想的影响还有不同。阮、包、康等碑学家皆阐发于北碑，而陈介祺在青睐于北碑的同时，更对钟鼎陶匋文字痴迷，其慨叹上古三代秦汉古人作字之法之“心精力果”“笔笔卓立”，遒敛之至而出精神，疏散之极更浑沦，对古法的极则崇拜，是陈介祺论金石文字的核心，而黄宾虹谈用笔或笔法，也是围绕着篆籀笔法、金石气韵而展开的。

自唐宋以来，随着用笔在使转与提按上的强化，也造成了笔画中间部分不能沉实，即所谓的中怯，而古人雄厚恣肆令今人不可企及者，则是笔画之中截。笔画中虚而不实，也是帖学发展以姿媚而胜所带来的弊端，所以线条雄厚恣肆中不怯即为我们所说的古法。

笔法是毛笔在挥运过程中求得笔迹丰富与力的美感等的用笔方法。绘画产生于具体的用笔，而能否得到笔法，是衡量与判定书画高下的关键因素，亦即其用笔能否体现骨气与立意。张彦远云：“夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨

气形似，皆本于立意而归乎用笔，故工画者多善书”。笔墨是中国绘画的基本语言，笔墨对于中国绘画来讲，就像生物中的细胞一样。世间的万物情态也都是笔墨所要表达的，创作中的勾勒皴擦都是笔墨，没有笔墨就不能称之为中国画。

用笔之意是要顾盼生情而有情趣。用笔如果有结滞，那么就不可达到气韵生动之境界。用笔的密处虽讲不容针，但还是有些留白才可见笔意。用笔讲究气脉的连接，不滞于手，不障碍于心，达到解衣盘礴的极致，才可以说纵横散乱却能达到一定的境界。表现在绘画，开始时是并不能悦人耳目的，细细品味，则会惊叹技艺的精湛，确实成熟笔墨的纵横散乱是不被认识的。如果初涉绘画的人，还不知绘画的规矩，还没有入门就信手涂抹，自称达到了境界。自喻向八大、石涛一样，的确让人听后会有惊世骇俗之感。这简直就是自欺欺人。所以差之毫厘则谬以千里。

黄宾虹的笔法一直是围绕着金石文字提出的。

用笔之法，书画既是同源，最高层当以金石文字为根据。（与傅怒庵书）

今谈画学，不过艺事之一端耳。必谓遥溯商、周，追宗籀古，以明用笔本源……古画笔法，三代以来，迄于明清，其最远者莫如书契。阳文为识，阴文为款。品格既高，椎拓易得。书用契刀，契一作锲，荀子，“锲而不舍”，亦曰“刀笔”。笔法之分，约有二种：一、杵书，笔法浑厚。二、刀书，笔法清则刚。（《国画分期法》）

有金石之画，贵其探源籀古篆隶之迹，取法高远（《国画南北宗之辨似》）

练习国画，金石拓本，宜略置备案头，随时临摹，增进笔法，自然高雅。（《国画分期学法·三代秦汉之笔法渊源镂刻》）

自画法失传，古人用笔，存于篆隶。故画笔以金石家为上（《近数十年画者评》）

笔法成功，皆由平日研求金石、碑帖、文词、法书而出。（《画谈》）

在黄宾虹的文稿和给朋友的信中，类似以上强调画法以金石文字笔法为宗的言论是常见的。在这类言论中多讲述的是笔法从书法中出，而书法笔法当从金石文字中出。中国画的秘诀即是书法的秘诀，不学习古人的书论，书法是不能明白的，不学习金石文字，就不知道造字的源流，那么就不懂书画之用笔。笔法的练习，就是绘画最要解决的。

黄宾虹所说的金石文字笔法，也是古人所指的篆籀笔法及汉魏南北朝的铭石书笔法及质感，即主要以中锋运笔，治实劲健，又能在轻灵而自如的挥运中流荡出气与力的内蕴。黄宾虹对碑学代表人物包世臣是非常钦仰的，认为《艺舟双楫》是包世臣得邓石如之传，从而发明了书法秘笈，非常欣赏其中关于笔法“中实”的论点。黄宾虹也指出多数人于此方面的缺失，其云：浅学之子，未明笔法，一画一竖，两端着力，中多轻细，毫不经意，何能力透纸背。所以黄宾虹认为金石学与碑学兴起，部分有作为者矫正了用笔浮薄之弊，即古法回归。

黄宾虹作画并不择笔。完成一幅四尺中堂有时仅用一枝笔，其所用的笔一般都是秃笔。虽然他并不看重对笔的选择，往往不加挑选拿起来就用，但他对于笔的用法，却十分重视讲究。认为“水墨神化，仍在笔力。笔力亏则墨无彩”

## （二）“五笔法”具体内容

黄宾虹在用笔上最重要的学说就是“五笔”，就是：平、留、圆、重、变。凡是跟随其学画或请教笔法的，他总是反复地讲述“五笔”。

“五笔”法是在古人的笔法论的基础上总结出：‘一曰平，如锥画沙；二曰留，如屋漏痕；三曰圆，如折钗股；四曰重，如高山坠石；五曰变，参差离合，大小斜正，肥瘦短长，俯仰断续，齐而不齐，是为内美。五笔是黄宾虹对中国画

笔法内美的毕生体悟，也是对前人心得与理论的系统总结。五笔又是对笔性的总结，理论层次高于笔法。平指笔力，留指笔姿，圆指笔意，重指笔势，变指笔趣。每一笔下去，都同时考虑到力、姿、意、势、趣五方面的美学价值。笔法的五字诀，虽然只有五个字，却将中国毛笔的运用特点、笔法流程概括无遗。毛笔在书写的过程中，有平动、提按、绞转三种顺应毛笔柔软特性技法要求，这也是中国毛笔不同于其他书写工具之处。

五笔之中，阴阳互根，辩证依存，无不包含中国哲学“执两用中”的智慧，亦无不体现太极之道的变化莫测。它们是法则，但又是感觉，不可执实，但又并非不可把握。细研究五笔，发现其中蕴含着“五行”的思想。刘劭在《人物志》中将“五行”“五常”“五质”联通对照，用以作为区分甄别不同才质之性的参照框架：我们也把五笔列入：

| 五笔 | 五行         | 五质 | 五才 | 五常 |
|----|------------|----|----|----|
| 平  | 水——血（色平而畅） | 通微 | 智  |    |
| 留  | 木——骨（骨直而柔） | 弘毅 | 仁  |    |
| 圆  | 金——筋（筋劲而精） | 勇敢 | 义  |    |
| 重  | 土——肌（体端而实） | 贞固 | 信  |    |
| 变  | 火——气（气清而朗） | 文理 | 礼  |    |

当我们把黄宾虹的“五笔”置入刘劭的这个系统时，其对应关系是如此到位，令人惊奇。我们只能说，它本身就是“五行”思维的产物。

笔法要中锋第一，惟中锋乃可以成大家，若偏锋则不能见重于当代。中锋乃藏，藏锋乃古，笔法古乃疏，乃厚，乃圆活，自无刻板之病。笔墨之气本静，笔

躁动则静气不生；花鸟本幽，墨粗疎则幽姿顿减。下面我们针对笔法细致分析一下。

### 1、平

平，指笔力要平，是从起笔到收笔用力要平，这叫笔笔送到。还有平并非画直线。而是要起伏波折，就像是水面一样，远看是平的，近看却是波澜，这叫一波三折。世界所有书写工具的基本方式都是平动，中国书法用笔平动的技术难度要大的多。中国书法所用毛笔、宣纸，均为软性物质，特别是毛笔软，平动垂直需向下用力的同时还要向上提起，在上下之间才能取得平动的用笔，稍欠功夫便难以掌握。所谓力透纸背必先从此入手不可。

黄宾虹的《花卉》（图1）是水墨的，用笔比较丰富。从笔墨的气韵和形状看，验证了黄宾虹作画是不择笔的。这幅作品从用笔上看，就是用一支笔完成的，而且还是一支羊毫秃笔。此幅作品是勾花、写枝、写叶的代表。



花卉（图1）

作品写枝和勾花的线条笔力均匀，起、止分明，笔笔有力而中不怯。这样的用笔就是所说的平，用力平均，要求做到如“锥画沙”，即便灵活用笔，也不能蹦蹦跳跳，或如唱戏中的那种油腔滑调而毫无风骨。

做到平也和我们执笔有关，古人称执笔贵在悬腕，三指捻管，在笔管不高不低的位置，指与腕平，腕与肘平，要用全身之力，运用于臂，由臂带动手指。写书法用力要平均，书法用笔就是所谓“如锥画沙”一样。要起止分明，笔笔送到，

没有柔弱的地方方可称为平。平并不是象木板一样，如木削成，要有波有折。腕子是平的，笔并不是平的，也是因之得势，才见生动。细水波涛，旋涡瀑布，笔底还是千变万化的，澄静时仿佛又如镜子，这也是水之常态。平为水德，其力在均。其行在波；力无不通，行无不畅，智也！以平为力，可知笔法的上乘之境。平平淡淡，非智者不能悟。笔法开悟，以智为先。图中的线条、写枝平稳圆润，也是在技术做好下完成的。指不动“三字”是学画与观画之真伪确据，方寸以内运腕，方尺以内以运肘，再大者要运臂，若徒用指挑剔为流动，即非古法。这也是我们古法的要求。

图一中勾花为上勾下勒的笔法。上勾下勒的技法是从云雷纹及玉器中悟得，也是黄宾虹所提出的阴阳之法，写字作画都是一理。所谓“法”也是这样，这也是中国民族形式绘画之特点，与各国绘画不同的。如花卉中勾花点叶，或完全双勾的，都运用了上勾下勒的技法，学者一定要活学活用。要想把平做好，除执笔与运笔外，还要对毛笔的结构进行了解。笔的种类有紫毫，狼毫，兔毫，羊毫等，羊紫相兼而为兼毫。在使用上，软纸要用硬笔，硬纸要用软笔。若纸笔不合适，就好像打鼓，用杉木做槌，就算石涛复生，也是不能做出好画来的呀。从图中看线条，应该是用的羊毫，若是兼毫也是羊毫占的比较多。

## 2、留

所谓“留”，要求用笔不徐不疾，是对用笔速度的要求。黄宾虹曾有论画诗道：“我从何处得粉本，雨淋墙头月移壁。”“雨淋墙头”就是“屋漏痕”的另一个说法。有如“屋漏痕”，雨淋到墙头，墙壁有石灰，吸水性很强，流到哪里，就吸到哪里，不是指快速从墙上流下的那种水痕，指的是慢慢流下的，雨水一边流，一边被墙吸收着。雨水在墙上留下的痕迹，是指在每个点其实都有停留，

不是一滑而过的，而且自然有其“痕”。这点痕迹就是留，留为住，不浮躁，很沉着，很含蓄。黄宾虹晚年之笔，其妙处便在留。落实到纸上，指用笔和纸的摩擦力。行笔会感觉用笔前进是有阻力的。一滑而过的痕迹就不是留。能够让笔留住，这也需要长年的书法绘画功力。（图1）中这些点子和这几个叶子的用笔，多余的水会慢慢往外散。也形成很好的韵致，这也是留。

留为木德，其力在节。其意盘屈；忌浮忌滑，重生重拙。仁也，五笔以留为姿，可知笔法不贵潇洒，而贵生拙，生拙木讷近乎仁。留指的也是笔姿，是积点成线。下笔不可太快，速度一定是在留的基础上完成的。毛笔是在平动的基础上，作上下起伏运动，行笔过程如物凝碍，持重而行，笔画边缘若解剖来看如鱼鳞排列。这样行笔可以避免笔画边缘整齐呆板，又可使笔迹流动充满，生机盎然。留，主要的技术难度是指提按笔法。

古人以金石笔法入书画时，下笔力量是集中于笔尖，线条纯用笔尖钩出，最沉着的地方也是最生动的。现代人以轻飘为生动，误认为是在追求恽南田、华新罗的风格，这是不对的。用笔即要有力量又要自然，“自然”是绘画之真诀，一旦出于勉强就不自然了。

有的写意之画，远看如工笔之画，而有些工笔之画，远看如粗笔之画近看则不娇柔造作。绘画以法不乱为上乘之作，所以好的画虽粗笔却不乱，虽工笔却不软弱。用笔的弊端有多种，作画的大忌是描、涂、抹。描，就是没有起收转折之法，也就没有一波三折；二种就是涂，一枝浓笔，一枝淡笔，没有任何笔法的晕开着色，见其墨，却不见其笔，即墨中无笔也；另外一种就是抹，象用抹布一样，为横拖直拉，不是人在用笔，而是人被笔所用。没有波桀法度，全都顺拖而过，全然不知用笔之法的可贵。

笔能留得住，也是由点连续而成的，盘踞蜿蜒之姿，即是篆隶之法也。观唐宋人的画，有深厚功力的比比皆是，就是笔愈厚则神愈清，笔要提得起来，让其慢处更加慢，快处更加快，自然能变化灵活。刚健中含有婀娜之致，劲利中带有和厚之气，都可以称之为妙境了。

### 3、圆

“圆”，线条要圆，笔意要圆。无论横线还是竖线，都不能率意纵横，要在意念上理解为勾和勒。一勾一勒即成方圆。就是说无论横画还是竖画，每一笔的起讫都是一个回环。这叫势取全圆。

太极图是黄宾虹发现的书法秘诀。一小点，就要求有锋、有腰、有笔根。起笔要有锋，锋有八面，没有锋谓之“桩”，也是恶习毛病。收笔谓之“蚕尾”，俗称笔根。向右行者为钩，向左行者为勒，笔的中腰须肥而圆，要转而有力，一波三折象隶书一样。既是一个小点也是有复杂的用笔，看上去活泼生动。

绞转是以指微捻笔管，使笔锋在纸上绞拧变换，在使转中求圆厚。五字诀中的圆字正应此法。点苔用擢笔才能使其圆劲，圆笔则气厚。用笔时，要中锋饱墨时提用笔锋则自圆。华新罗、八大、石涛、金冬心等人，都能用滚锋之笔，所以能高出诸家之上。

在勾花写枝（图1）的用笔，我们没有看到圭角，在落笔和收笔时都符合无往不复，无垂不缩。且起笔、收笔都藏锋，藏的很好。并且在行笔的过程中也能做到圆，最后笔画形如“折钗股”。勾花都是一勾一勒的用笔，也都是取圆势，暗合太极之道，看似简单而又不简单。在用笔时即使是想求其曲折，也是圆而有力的转，这样用笔书写的线条特别有弹性。图一的勾花写枝时速度稍快，写叶写花时速度稍慢。这些都是要在实践中慢慢把握和控制。因为过慢，就有做的感觉，

没有神采。过快就会出现一滑而过，让用笔线条看着没有内容。所有的线条都是写出来的，不是做出来的，一定要理解“做”与“写”的区别。再如叶子，也是用笔写出，每个叶子都是由两笔完成，其实也是一勾一勒的用笔，在整个画中大部分都是一勾一勒的简单的用笔方式。但完成这样气韵生动的作品是不容易的。只有在实践中才能体会出黄宾虹所指的圆，不仅指的是线条还有笔意，在行笔的路线上都是圆的轨迹。不仅仅是二维的，有的是三维的、甚至是四维的，之所以这样说，是指有些圆是我们在提笔的空中完成的。黄宾虹对用笔非常讲究，他认为“刚中有柔”，在于用笔能圆；“柔中见刚”，关键也在于用笔要“圆”。这里还要提一点，就是要想做到“圆”需要“平”的支持。要想达到圆，用笔和执笔也是非常关键的。

宋黄山谷讲：“心能转腕，手能转笔，书字便如人意。”古人善于书画的都是因为善于用笔。唐宋的絹粗纸涩，墨彩又浓重，用笔极难，这些全凭指上的功力，沉着而不浮滑。把“金刚杵”之法转为“绕指柔”，才不会流俗于枯硬。如果用笔没有力量，那么细细品味时则不足以观看了。用笔之道在于用指转笔、用腕转笔，写篆书时一定要用腕灵活，不可落于邪怪。

在用笔中也有许多辩证法。在圆笔中用渴笔法，最应该追求腴润。画非渴笔不苍，又非渍墨不润。笔有巧拙互用、虚实兼备。巧则灵变，拙则浑古，参和而为之，就无轻挑浑浊的习气了。凭虚取神，拓实取力，不可以偏废，就会得清奇浑厚之气。表现实的要用虚的，表现巧的贵用拙。用好虚与拙，是比较难的。实与巧，众人都认为比较容易。一般人都愿意实践容易的，而我们要鼓励难的。

圆为金德，其力在韧。其意转圆，刚劲婀娜，劲利和厚。五笔以圆为意，可知笔法本于自然，刚劲圆浑，无笔不曲。曲则圆，圆则和，和则宜。



花卉（图2）

中国画也称一笔画，所以要练习一笔成画的技法。一笔如此，千笔万笔无不如此。黄宾虹从太极图中悟出了“一波三折”的千古一笔，无非是从自然宇宙中的来。在（图3）一笔之中，起用盘旋之势。落下的笔锋又有八面方向，风驰电掣的行笔速度，可谓“起乾终巽”。落纸之后，虽然仅仅一个小点，也要具备所有圆的环节。也是要运之以全身之力的，是绝不可以松懈的。就象狮子与兔子相搏一样，也是用全身之力。笔在纸上，常常视为以刀切玉，锋芒锐利，没有良好的工夫，就不能浅雕深刻圆转如意。笔法在

我们看不见的空间的行走也是有秩序的，如一波三折飞白的地方，细致处如沙子，粗犷处如石头一样。

书法是中国最重法的一门艺术。是确立传统文人画品性的重要因素，书法和文人画的生长又根植于“笔法”之中，其形态上的变化往往也是由笔法决定的。黄宾虹对笔法的强调较其他大家更多一些，他很清楚笔法的正确与否是决定书画成就高低的重要条件，常不厌其烦地和友人、弟子阐述笔法的缘由。平、留、圆、重、变是他用笔法则在形态上的具体演示。

用笔是有顺有逆的，在用笔的起、承、转合之间是可循环运转起来的。绘画始于一笔就是画了千笔万笔，其实仍是一笔。就象（图3），



菖叶文螺（图3）

一笔启动就开始连续运转，风急电掣。笔断却有气脉连贯。用笔是中锋行笔，腕中之力都藏于笔之中。看游走的线虽细却一点也不漂浮。笔锋是藏起来的，力量也是藏于线条中的。整个画面用笔流畅自然没有露出一点气力。画中两线相连接处，与木工接木头是不同的。木工的本意在于牢固，用笔之意在于气韵不断。用笔的遒劲处，力量仿佛透到了纸的背面，柔媚处一波三折，婀娜多姿，只有用笔变化方可脱去甜俗。作画用中锋有两种方法。一是剑脊法，线之中间留有一条白痕，两边是光的，特别适合表现秋天的树木和枯木石头，不下苦功夫，是得不到这种方法的。图一中的出枝就具备了这样的笔法。另一种方法是圆柱法，线条中间有条黑痕。两面光，这是画巨石、树常用的方法。

#### 4、重

“重”，指的是力度。笔力既能扛鼎，也如高山坠石。用笔不但要有重量感，还要做到举重若轻，此所谓“气力”。作品中（图1）的点笔，好似毛笔笔尖在纸上跳芭蕾一样，是非常有力量和节奏的。一组一组的点需要在一气呵成中连续完成，没有多年的功夫，是无法做到的。点看似用笔随意自然，但绝不是“轻描淡写”，而是几十年金石笔法锤炼的体现，所以点点有力量。看落笔是否有“气力”，关键就看落笔是否稳重。一点落墨到了纸上，稳稳就能站住，几根线条一勾一勒，摆得稳稳当当的，就像体操队员一样，无论翻了多少跟头，最后能不能站稳决定胜败。所以一幅画，需要有“重”的线条，才能使作品“稳如泰山”。重是平动、提按、绞转之法要达到的重力程度，若没有重，用笔方式就会止于笔毫的软、纸的薄，使笔画显得浮滑软弱。

重为土德，其力在实，而不浊滞，重要的是有内秀之韵。五笔以重为姿，可知笔法贵诚。重也是功夫，是常年的坚持、修炼的结果。点点染染，用笔运墨宜

分明，但又不要太分明，应该以分明又不分明为妙。表现春光明媚时点染不必太分明，宜求其通体光洁，此是以不分明求分明。

图二也是黄宾虹的佳作，花与叶的用笔是一致的。点花的笔触千姿百态而又有轻重缓急之韵律。如果把点画的颜色变成墨色，那么就是黄宾虹山水的笔墨结构。一切都是在气韵的引领下更具丰富变化的用笔。此笔法全是书法用笔，所有的笔法脱离不开永字八法，如横、竖、钩、提、撇、捺。无论是长线、短线都没有脱离五笔，此图是在很短的时间内完成的，从始到终也是仅用一枝笔，就是在绘画中换了颜色，把彩色换成墨，没有渲染。用重墨点的花心，也是姿态各异，有聚有散，用笔的提按跳荡都是在气、速度、力度的引领下完成。用笔中的节奏如音乐中的7个音节，一幅书法作品也仿佛是件音乐作品。

用笔需重，重则厚而古，此语深得绘画三昧，余谓画亦如是，真正的笔法不在古法不在我手，而又不超出古法我手之外。笔端的金刚杵要脱尽习气，用笔要从容不迫，由淡入浓而磊落。其实画法全是书法，古代称“枯藤”“坠石”之妙处，其实都是指用笔有力，刚而能柔为最上品。无法仿佛如黑暗夜行，尽管经历了披荆之力，终究是没有前途的。此也可称为魔道，不是正道。能够成为魔道，不是不用功，也不是不练习，只是不闻道。真正的道是大路，是平直的。画之道在书法中，要论其法，也可以说都在古人文辞中，所以画画不可以不读书。

黄宾虹笔法深厚（图2），点线看似清描淡写，但决不是落笔轻浮。点笔落到了纸上非常稳重、稳稳当当的。一幅作品就是由能够体现重的点线来构成的。有些点线看似轻浮，其实已经到了炉火纯青的地步，虚实相生。能看到这步是需要功夫和慧眼的。

名家历代的真迹是古人万世不移的精神，全在用笔之功力，象挽强弓，象举

九鼎。力有一分不足即是勉强，不能自然。自然是活，勉强即死。如果能力透纸背，做画一定不肤浅，要想明画理一定要先研究书法，画法重气韵生动，书法亦然。用笔要运全身之力于笔端，用臂使指，用身使臂，实中有虚，虚中有实，是气韵天然合而为一，人与天近谓之王，王者就是旺也。得自然之光就可光照宇宙。

黄宾虹总结了绘画中平、留、圆、重、变的五笔法，而具体可指其实即平、留、圆、重四笔法，这四种笔法的核心皆在于一个“实”字，即笔所体现力的抽象美，与金石文字笔法其内在的意蕴是一致的。

## 5、变

“变”，是指“点不变谓之布棋，画不变谓之布算”。作画要求有变化呼应，作品中（图1、图2），无论勾花、写叶、点花、写枝，没有一笔是相同的。中国绘画的难度在始于一笔，然后一笔生三笔、五笔，三三得九，九九归一。如此笔笔相生、相扣，形成中国画的宏规，第一笔就决定了最后一笔。作品（图1）右上这一组勾花，看似杂乱无章，但却是一气呵成；看似用笔简单，但每笔姿态各异，且笔笔中锋。有点、有勾、有勒，勾是在气的引领下完成的。虽然意在笔先，甚至惨淡经营，若没功夫不会有这样随意挥洒见天然之变的效果。

变为火德，其力在于化，万趣融汇于神；文理也要清朗，气盛才可以充满不滞，这也可以说是礼。五笔以变为趣，不拘泥于法，又不易其常，其千变万化而守之以礼，就是我们常讲的从心所欲不逾矩也。

图二中用笔之道是纵观全局中关注用笔本身的变化，从始至终，笔之倚侧连绵不断，笔墨纵横上下贯穿于整体全局，就象血脉神经贯注全身一样。另外以意用笔，用笔到位而意内含。笔墨的上下翻飞的变化让笔有了生命，用笔最高的境界就是用有限的笔墨表达余意不尽的韵味。

天道自然，是古代圣贤用许多方法而得之的。有时天不如人意时，我们可为他剪彩增减。人是可以创造巧夺天工的奇迹的，这就是摄影为何不能代替绘画的原因。而绘画之法，不在于位置的经营而重在用笔，不追求修饰而在于用意。谈用笔，如果用笔功夫不深，是不合自然之道的。人造之器是不具有天道精神的。笔不可以乱，要笔笔分明，立意不可以混沌，即分明而又融洽，含刚劲于婀娜之中，这是古今都不变的道理，不按此做就是误入歧途。

作品（图3）右上角的题字与绘画笔法相合，也是尽显用笔功夫，这一点与西方艺术还是有区别的。题款笔意如草书，其笔笔相生而流走，用笔不难于有力，而难于静定，定则不漂，静则不燥。浮滑之病，笔不入纸，似有力而实无力。

有时比喻绘画为乱柴乱麻，这是画家的术语，有人认为是贬义词，其实是中肯之词，笔墨的学问，也是非常深奥的。也不是初涉绘画的人能够认识到的。书画同源，法亦是相同的。体态的变化，格局的安排，神彩的讲究上，都与用笔有关，也都体现在用笔上。

中国画亦称“一笔画”，古诗有称“浩浩汗汗一笔耕”。画千笔万笔，一气而成，虽千变万化，笔法却如一，这也就是古人说的“一笔书”。法备气至，气合成家。古人云：“宋人千笔万笔，无笔不简，元人三笔两笔，无笔不繁。”简则其法也不会增加，繁则其法也不会减少。繁比较难，简则更难，繁与简在笔法上的运用，其重要的支点还是在笔力上。作画行笔要有锋，转要有波，收要担的起，一笔如此，千笔万笔也是如此。勾勒用笔要一波三折，波是起伏的形态，折是笔的方向变化，行笔时可随对象的起伏而变化，即以此得法，这也是变。

变是要求在变化中有秩序。也就是有内在规律。用笔要把握度，皴与皴相错却不能乱，皴与皴相背却不能相碰。人称书法，尝有担夫争道之喻。担夫的肩能

承物，是因为有力量，但数个担夫在途中相遇，或化左，或化右，虽然彼来此往，前趋后继，还不相碰，这也是用笔之妙道也。

“平、圆、留、重、变”五笔指的不是五种用笔方法，而是指一笔中要具备五种这样的特性。才是高质量、高境界的用笔。而这笔法的五字诀，也是经历了一个发展过程才最终完善的。黄宾虹在 63 岁时，阐述了他的笔法四字诀：平、留、圆、重。他在《论书》一则中说“安吴论书传完白山人之秘，习书者当奉为圭臬。凡作书有虚处，有实处，有起讫、波桀、提顿，皆实处也。”后来在他 67 岁前后，又在笔法四字后加了一个“变”字，最终完善了笔法的五字诀。他在《与顾飞函》中云：“画笔宜于平、留、圆、重、变五字用功。能平而后能圆，能重而后能留；而况平中遇侧，其平不板；留以为行，其留不滞；圆而生韵，其圆不滑；重而有则，其重尤贵。变，固不特用笔宜然，而用笔先不可不变也。不变，即泥于平、于留、于圆、于重，而无足尚已。”笔法五字诀，虽然只有五个字，却将中国毛笔的运用特点、笔法流程概括无遗。并且也明确表达了五笔之间的内在关系，它们并不是平行的，而是递进的，最后一个变字，也将整个五笔的理论推向了一个更广阔的天空，它使得前面的四种笔法都充满活力。

黄宾虹的“五笔”对笔的效能而言，其实只是他论笔的一个方面。其论笔，还指笔的其他用法，体现笔的更多特性。黄宾虹平日对学生强调要用中锋，其实他也不排斥侧锋。强调中锋的目的是要用笔能平、能圆、能稳，不浮滑轻佻。只要侧锋也能体现这种意趣，也一样可用。锯齿法”就是把笔锋偏于一侧画下来，在表现石块的分面时，效果很好。

如果按照笔的使用，黄宾虹提到的还有：直笔、横笔、长笔、短笔、粗笔、细笔等等。与“剑脊法”、“锯齿法”相类的，还有“屈铁”、“飞白”、“蛇

尾”、“蚕尾”、“花须”、“笔根”、“折带”、“解索”等多种用笔方法。还有“顺笔”、“逆笔”、“毛辣笔”、“光滑笔”、“甩笔”等。

黄宾虹论用笔时，着重讲过“花须”、“笔根”之法，并常常作示范。他作画，用秃笔之秃，表现出这种花须”与“笔根”，“花须”与“笔根”都是短笔触。一位在油画上很有造诣的画家说：“我们油画的笔触，其实就有‘花须，与‘笔根’，黄老先生八面用笔，真是得天独厚。在短笔触中，“花须”，其实是笔毛向上；“笔根”其实笔毛则向下。运用得好，蓬蓬松松，使画面更加丰富。这种画法，一般画家很少用，黄宾虹创造性的于别人不留意之处化出新法。

五代山水画大师荆浩在《笔法记》中反复论写生，论用笔、用墨，文末却道出“可忘笔墨，而有真景”的画之真谛，也是中国画规律和意境的体现。用笔之法还是在于执笔。中锋、侧锋是同时用锋的，却要始终都是以腕力运行。执笔时也是指实掌虚，龙眼为上，象眼、凤眼则次之。中锋用笔，笔愈简愈妙，纵横勾勒，内含转折，写花草如作字。

五笔说是以不同于他人的笔法说，就因为它不仅仅反映了黄宾虹个人的趣味，也反映了中国文化的理趣，具有民族文化心理的普遍性。因此，用它来分析书画用笔，就是具有深厚文化内涵的价值判断。一个人若能做到五笔，在欣赏者看来，这个人的修养已进入匪夷所思的境界，是美德而至的中庸境界。

画有三病，都是关于用笔的。所谓三者，一曰版，二曰刻，三曰结。版者腕弱笔痴，用笔平扁，不能圆浑。刻者运笔中疑，心手双戾，勾画之间有圭角。结者欲行不行，当散不散，似物凝碍不能流畅。作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自谓能手，殊不知古意即亏，百病横生。

有人作画看似简率，然识者知其近古，此可为知道者，又是不能与不知道的人说的。

古人谓善用笔者，是使笔不为笔使者。画家与书家同，必须笔力周到，稍有不到，即为败笔。画家用笔亦要笔力周到，稍有不到即谓之庸笔、弱笔。用笔要起伏之间有折叠顿挫婉转之势，一笔之中笔力周到而无凝滞，方谓之使笔不为笔使也。用笔之法在乎心使腕转，要刚中带柔，能收能放。其笔须用中锋，能用笔锋者，则落笔圆浑不板，否则纯用笔根就会散漫掉，这是用笔之要。

## 二、黄宾虹的墨法——七墨法

### （一）墨的意义

宋晁说之《墨经》中讲到，古人用墨，多自己制造，所以真正做墨的匠人并不多。何蘧《墨记》中讲，潭州胡景纯，专取桐油烧烟，取名叫桐花烟，磨砚其光可鉴，画工们都把这种墨当宝贝。以墨点目，瞳子如点漆一样。古人用墨必择精品。古人讲不但现在看着美，对于后世也会感觉美。晋唐之书，宋元之画，皆传数百年墨色如漆，神气全依赖于此。唐宋画多用浓墨，神气尤足。魏晋、六朝时也专用浓墨，书画一致。东坡云：“世人论墨，多贵其墨，而不取其光。光而不黑，固为弃物，若黑而不光，索然无神。要使其光清而不浮，湛如小儿目睛。”所以用墨要光亮也要黑。

墨，也可以说是色彩，墨要求其润并因时制宜。与笔达成水乳交融之境界，一定不应落于清浮。墨法贵在淋漓而不臃肿，这也是画的实处。要想表达事物的轻重、向背、明晦、郁勃等这些，都必须依靠墨。表达郁勃之气的需要墨；表现明秀之容者更需要墨。笔可以体现所画之品格，墨则可以体现画的另一种品格，墨可以见画之丰神，表达内外表里的精神气息。宋画墨法，都是积数千百遍而成，

笔力苍劲，分明融洽，不是那么容易学到的，只能拟其意。唐宋人画山石树木的积阴处，不管是用色用墨，皆以积点而成。元人深明“点染”古法，故气色独厚。

用墨之法，至元而大备。元人汇集了唐宋水墨丹青之长，一变古来面貌，其精神如日月经天，万古不变也。墨色繁复，即一点之中，下笔时内含转折之势，故墨之华滋从笔中而出，方点、圆点、三角点皆然，米氏的大浑点亦同此理。墨须瘦而不枯羸，用墨忌滞、忌涩，最高妙者是把宿墨用好更能表达效果。笔墨会随人之心性而变，笔墨愈清，山水亦随之而愈清；若笔墨愈奇，山水亦随之而愈奇。对于黄宾虹的笔墨纵横，有人谓之草率，认为走入歧途。其实绘画的笔墨之道并不是短时间能悟到的，也并不是看一下就能辨别的。如果草率是指的不工整，那么我们一定知道画的标准，是与形的整齐无关的。若说形不像，要知道中国画并非写实，而是要传递内涵之神。若要认为形似是绘画最珍贵的，那么世间万物本真的都在这，还劳驾我们画什么？现在除了有摄影外，还有电影，还有超高清。我们对任何事物都一览无余，都到了如此程度，那丹青点染还有什么可贵的呢？所以中国画最可贵的主要是有精彩的笔墨。

详论笔墨时，许多学者能知能言，可惜细心体会者少，也仅仅停留在皮相而已。还有许多学习者追求时髦，只重衣衫不重人。名人论画格，如荆浩说：“吴道子有笔无墨，项容有墨无笔，吾将采二子之长，成一家之体”。明季垢道人作焦墨渴笔，这之后程松门、褚廷璋等辈仿摹，都被后人称之为枯槁的毛病，求之人所谓“润如春雨、干裂秋风是绝对不可能得到的。所以想求之焦墨渴笔，一定要先能做到水墨淋漓。画之气韵来自于笔力，米友仁力能扛鼎，黄庭坚强挽万牛，观看渐师真迹时，他们用笔无不力大于身，故墨法才得以滋养。

中国有墨，就是要书画家尽情去用。善画者，可以只作三两笔便成一幅佳作，

也可以泼斗墨而成一局好画。墨要造其神，画家若想夺造物变化之机，是要靠墨色的。善用墨者，是有先后秩序的，六彩合和为宜，则峰峦明媚而岩壑幽深。不善用墨者，笔墨失去秩序，六彩错杂，虽峰峦罗列，也一定穷山恶水，令观者蹙额憎心生焉，而弃之随之。笔墨用神与趣者，书画妙静也。用笔润而用墨干，粗细浓淡各有妙诀，墨太枯则无气韵，墨太润则无文理，我们能领会笔墨神趣，却终不能得古人万分之一。古人作画，凡墨法之妙必念“惜墨如金”四字。

## （二）黄宾虹的用墨观

黄宾虹对用墨极为讲究。黄宾虹不论在家中还是外出，都备有上好的松烟和油烟两种墨。1951年冬，黄宾虹在北京出席全国政协会议，休息期间，北京友人请他作画，他看了看画桌上那锭墨，然后便从身上摸出一个小布袋，取出一块墨头和一只存放宿墨的小铜盒。本来给他磨好的那些墨，他却没有使用。由此可见，黄宾虹作画，他不选择笔，而对于墨却很在意。

在用墨上，黄宾虹同样体现了他一贯的旨趣，特别是对宿墨、积墨、渍墨和水的妙用已经进入出神入化的境界，用宿墨，其胸次有寂静高洁之观，而后以幽淡天真出之，观其画者，自觉躁释矜平。再如宿墨法用笔，没有“拖”“涂”“抹”，全部为笔笔写出。他用宿墨的水平很高，尽管宿墨在“水墨之中”含带粗渣，确看不见半点污浊。磨墨的方法，黄宾虹也很讲究。他认为磨墨也是写字方法之一，同样是锻炼腕力。磨墨时，手要往里弯握紧。只有这样磨过的墨，四边才似刀锋一样，磨成的墨汁调和、细润而有光彩。

黄宾虹贮存宿墨的方法，是把上好的未参胶的松烟墨，细研后注入铜墨盒中。墨汁经过墨盒中丝绵的过滤，所含渣滓就细了，画在纸上，就和使用石青、石绿等颜色一样，他是把宿墨当作重色来使用的。用的时候，他适当地调以清胶，加

胶的度掌握的也非常好。其实是需要经过反复试验、练习，才能掌握住“宿墨”的性能，才能得心应手地运用。黄宾虹 80 多岁时所用的宿墨，多半是黄师母根据他的意思而“宿”成的，至今犹有少许留存在浙江省博物馆。

黄宾虹对破墨、破色的体会是独特的。墨点冲破彩色与彩色渗破墨色，使人感觉不同，前者性和，后者性烈，故运用此法要特别讲究。至于何者宜用何处，何者不宜用何处，这都要人随机应变。善画者，筑基于笔，建勋于墨，而能使墨变化无穷者，在蘸水耳。

黄宾虹对画史中墨法的研究和注重越到晚年越突出。甚至超过对笔法的兴趣。他认为“宋元名迹，笔酣墨饱，兴会淋漓”，而“明画枯梗”。他对‘墨气淋漓’这一路的画家情有独钟。墨法之妙是董北苑、僧巨然开其先，米元章父子继之，至梅道人（吴镇）守而弗失，石涛全在墨法力争上游。

黄宾虹非常清楚要想在中国画上填写上有力的一笔，第一要紧的是把墨使足，摆拖元以后干墨皴擦的习气，在墨法上来一次革命。清代布颜图把“白干淡”称为正墨，把“黑湿浓”称为副墨。这个“六墨”系统反映了明清墨法的实际情况。黄宾虹要反对明清山水画的苍白枯梗，首先要革这个“六墨”系统的命，反其道而行之，把“黑湿浓”提到正墨的位置。对画史上墨法的研究，同自己的创作上形成和确立了的“黑密厚重”、“浑厚华滋”风格是同步的。黄宾虹在墨法上对明清绘画以来了一个翻天覆地的革命。

### （三）黄宾虹“七墨”的具体含义

关于黄宾虹在画论中归纳的“七墨”。指的是浓墨法、淡墨法、破墨法、泼墨法、渍墨法、焦墨法、宿墨法。七墨就有所谓布颜图所谓的“副墨”。以《菊

石图》(图4)为例分析。



菊花竹枝(图4)

浓墨与淡墨,是对墨色的深浅程度相对而言,也比较好理解。黄宾虹作画时,浓墨一般用于勾勒外形,淡墨则用以皴染;如《菊石图》中浓淡墨是比较明显的。用浓墨专在一处,便孤而夺目,所以必从左右搭配,或从上下添设。纵有孤墨,顿然改观。作品中所画的菊花和石头,精彩之处是对淡墨的运用,在淡墨中又出现了浓淡干湿。为了表达菊花的婀娜,所以石头被虚化,为了表现菊花的挺拔,石头的坚硬被笔墨变的柔弱了,但用笔行笔非常清晰。提按顿挫转折、粗细、

揖让、皴擦如行云流水。菊花的叶子用渍墨表达,又用浓墨醒提,非常见神采。勾菊花用的墨,浓淡相宜。所以整个作品用墨丰富。

泼墨与焦墨,是依据墨的含水程度而言。如《菊石图》(图5)作品中使用了很少的泼墨,没有焦墨使用。泼墨含水多,表现出滋润,焦墨则相反,用不好火气太大。黄宾虹作画时能高度地把握泼墨与焦墨的“度”,用泼墨不烂,焦墨不渴。黄宾虹的泼墨,有其独特的画法。他的泼墨法,不是用碗或是勺倾泼下去,而是用笔将墨水吸饱,然后用笔将墨一一泼到纸上。因此,黄宾虹的泼墨,使画面产生一种浑厚华滋之感。说到底,黄宾虹运用泼墨,其作用就是用来统



花卉(图5)

一画面。我们在作品中可以感受到。

关于破墨法，就是以浓墨破淡墨，或以淡墨破浓墨；直笔以横笔破，横笔以直笔破之。都是将干未干时做的，利用水分之自然渗化而出现的效果。以淡墨破浓墨，则晦而钝；以浓墨破淡墨，则鲜而灵。或湿以干皴，皴染之法也是破墨，因时宜可用。破墨是破其界限轮廓，南宋人多用之，至元其法大备。作品（图5）中就是浓破淡的使用。如中间的线条。黄宾虹在实际作画中，完全根据画面的需要，反复使用，交叉进行。因而画上淡中有浓，浓中有淡，千变万化，奇妙莫测。黄宾虹晚年使用墨法已进入了出神入化的境界。令人看了，觉得既沉着又痛快，既平凡又奇妙，虽不经意却又经意，虽不规矩却又规矩，正所谓杳杳漠漠，磊磊落落，使人神往。

渍墨法是黄宾虹晚年常用方法之一。他在不少作品的落款中非常清楚写到“用渍墨法写之”。在黄宾虹早期著作里，一度对渍墨与积墨，说得不明确，致使许多人产生疑问。但他到了中年后，就把渍墨与积墨完全分开了。依照他的说法，渍墨入画，往往墨泽浓黑而四边淡开，得自然的圆晕而跃然纸上。因为渍墨有一种特别的效果，古代画家画上的大浑点、圆笔点、侧笔点、胡椒点，多用渍墨法点之。古人书画，墨色灵活，浓不凝滞，淡不浮薄，也都有自己的技术。渍墨法先以笔蘸墨，墨如果过丰，宜于砚台略为揩拭，然后将笔略蘸清水，则作书作画，墨色自然滋润灵活。纵有水墨旁沁，终见行笔之迹，与世称肥钝墨猪有别。作品中（图6）花与叶子已经完全相融，墨与色叶相融相契，用墨用色都是湿笔。水



月季石竹花（图6）

比较多，已经把笔法掩盖了，混浊的色墨也让点花的笔触很有味道。笔下的花朵别有一番滋味。整个作品没有用干墨，看来仅仅用湿墨、渍墨、淡墨也能表达一种韵致。



花石草虫（图7）

宿墨，也是黄宾虹晚年常用的墨法。宿墨不好用，用不好就会特别脏。一般画家自然就不敢多用了。用宿墨，特别考验修养，画者必须有一颗高洁之心，下笔后墨才干净有韵致。运用宿墨法，有时为了黑白强烈对比，使它在黑中见墨，墨中见亮，成为一种具有特殊效果的“亮墨”。亮墨用好，一张画的精神就或焕发出来了。黄宾虹对用亮墨的有特别体会，前人是没有提到过的。关于“亮墨”，黄宾虹（九十杂述）中有一段话：“墨为黑色，故呼之为黑墨。用之得当，变黑为亮，可称之为亮墨。”他又说：“每于画中之浓黑处，再积染一层墨，或点之以极浓宿墨。干后，此处极黑，与白处对照，尤

见其黑，是为亮墨。亮墨妙用，一局画之精神可赖以而焕发。”黄宾虹的这段论述，是他对用墨的特别体会，前人是没有提到过的。

前面提到，黄宾虹有“七墨”之说。其实综合他所论的不只是“七墨”，除了先见于《画法要旨》的“七墨”外，还积墨、饱墨、色破墨、水破墨等，所以要谈黄宾虹论墨，可以见到有十多种用墨之说。作一副画，均可巧妙运用。尚能

及其自然，即得上乘之奥妙，可谓是法备。所以墨色的变化是可以相互作用的。如求浓以淡，画黑显白，有干才会有湿，有湿才会有干。把墨用活了，则效果无穷。作画不能食古而不化，要出古还要别开生面。

用积墨，要在墨中求层次，来表现山川浑然之气。作画不怕积墨千层，怕的是积墨不佳有黑气。只要得法，不随便妄下笔墨。即使积墨千层，仍然是墨气淋漓。古人有惜墨如金之说，这就要你作画要认真。有人以为积墨墨黑一团，让人不解，恐怕是我们的功力未到的原故。积墨作画是画道之中的一个难关，经常实践，道理自明。

焦墨法最为古朴，须笔力健举，内含深邃而秀韵为宜。清雍乾中，有位学焦墨的道人，画了许多枯燥僵直的作品后觉得无趣，不久就放弃了。所以古画的遒媚，是士大夫的善长，不是江湖、市井可以假饰而得。不是遒则犷悍直率，不是媚就敷衍浮浅。简胜繁，墨胜采，均得之古意耳。

湿笔也是墨法，墨法之妙全在用笔，倪瓒、黄公望的用笔之妙也让墨法展现的比较丰富。明人多学倪瓒、黄公望以学习笔法，在墨法上学习二米的都知道北宋人之墨法远过于元人

#### （四）如何把墨用好

##### 1、墨与笔

墨需用至五色而运化无痕，也就是用墨无痕，斯为妙手。用墨要本于自然，法当和气，笔当和法，墨当和笔，墨气才活泼之致，生动才跃于纸上。墨法尤以笔法为先，无墨就要在用笔上下功夫，一定是用笔上还没有到位。《花石草虫》（图7）作品中，用墨比较丰富。作品中的石头，让我感受到了浑厚华滋在花鸟中的运用。七墨法在石头中都具备了，尤其用渍墨和浓墨表现的旋转之笔与点刹之笔

的运用，墨色在粗矿的行笔中被表达的神采飞扬。花的叶子已经被墨色分割的看不出叶子了，勾花的用笔也堪称精彩。欣赏作品，最能打动我们的是有功夫支撑的用笔，墨又以笔而生动。

唐李成《山水诀》云：“新篁肥滑，岸石须要破苍，古树槎树，景物还兼秀媚。”这就是沈石田所谓“笔端自要存苍润”。“苍润”二字，变化灵活，是画家之秘钥也！

而用墨如诗文中词藻，先要成句法，所以词藻的表达是润泽其语意的。用墨是要见笔法的，一笔之中要一波三折，一点之墨还要分出五色，墨有五色者才可称之为高手。用墨，浓不可以迟钝，淡不可以模糊，湿不可以混浊，燥不可以涩滞。要使精神虚实俱到，用笔需有干、湿、浓、淡。近人作画有湿有浓而无干，所以神采不能浮动也。笔法先在分明，层叠不紊，功力已到，就以墨法融洽之。唐人用笔，至宋人兼用墨，元明之季，通人雅士笔墨变化可谓无穷。故墨着纸，均以中锋用笔，中含转折，行笔时能留得住，墨厚而活。倘落笔时不善用锋，即如桩之粗笨。盖墨须肥而不臃肿，瘦而不枯羸，用墨忌滞、忌涩。用墨有笔墨之法，力透纸背，方可称破墨之为上乘之作。

所谓用墨不为墨用者，即善用墨者也。笔墨相为表里，笔有气骨墨也有气骨。墨之气骨是由笔而出，画家欲取苍茫浑厚不外乎墨之气骨。

## 2、墨与水

善于绘画的，只要筑基于笔，建勋于墨，能让墨变化无穷的，在于蘸水也。米海岳绘画中的水墨云山，观其烟峦，处处是用笔，后人摹写学之却都仅仅落于表面的痕迹。元人吴镇，明人徐渭，笔墨的变化已臻于化境了。清人石涛又是后起之人，可称之三足之鼎立。要想笔墨淋漓，墨法是很重要的，墨法之妙隐藏于

水法之中。

有些人作画先调三五种浅深不同的墨水，绘画时根据不同情况而用。此为初学者简易用法，直到熟境，即可不拘于此。如果以水墨淡雅为气韵，以笔毛干擦为骨力，这是误入歧途。

作画破墨不宜用井水，性冷凝固也，最好用常温水。用墨时应洗砚磨墨，把笔压开饱浸水中润开后在蘸墨，则吸墨匀畅。若先蘸墨而后蘸水，笔尖墨被水冲散，就不能运墨很好。著背景色时须用排笔蘸清水，将画幅通身润湿后再着墨色。

### 3、墨与纸

一般旧墨只适合画旧纸，仿旧画，以其光芒尽敛，火气全无。若将旧墨施于新绘金笺之上，就不象新墨之光彩直射，此非旧墨之不佳也，好似深山淳古衣冠于新贵暴富座上。所以旧墨留画旧纸，新墨用新金笺绘，这样才更合宜且可任意挥洒。

絹宜著色，纸宜淡墨，故絹画必要著色，纸画必要淡墨。如宣纸，库纸、皮纸、蜀纸皆可著色，其色彩与絹上同，但旧纸渐少，且价贵。如果用竹性、灰性、蜡性的新纸，不但难于着色，即画淡墨也属违新。

### 4、墨与修养

墨法的基本功也是在读书养性、格物致知。学习绘画如学拳术，每日练习之功是不可以间断的，许多人把字画当游戏，偶尔动笔就赠之与人，所以终究成为不了大家。用墨无他，惟在洁净，洁净自能活泼。人品不高，用墨无法。

墨不论浓淡干湿，要不带半点焰火气，斯为极致。董思翁用墨之鲜彩，一片清光动人有仙境，岂人力所能达到的。故凡用墨不必远求古人，能得董氏之意便超然。

笔墨是中国绘画的核心。黄宾虹牢牢抓住核心在花鸟绘画上走出了一条独树一帜的道路，是近代难得的花鸟画大家。以上也是我对其花鸟画进行了浅显的初探，现在我们对其花鸟画的艺术高度认识、重视、学习还很不够。我们还需从画学、美学以至哲学的多个层面上，在历史和时代的文化经纬上再发现再认识。

参考书目： 王小川著《黄宾虹笔墨》河北教育出版社

王鲁湘著《中国名画家全集——黄宾虹》