

舒和之致——浅谈黄宾虹书法笔法之内美

乙庄

在 20 世纪，黄宾虹于金石学、文字学、美术史学、诗学、书画鉴定、古籍文献整理和出版等领域均有卓著贡献，推崇“民学”和“文人画”，提出“道咸画学中兴”的主张，追求“内美”，他的独到观点和见解是与他的情操修为和内在的品格一脉相承的。是当之无愧的大家。

黄宾虹对其学生石谷风说过“我的书法胜于绘画”，简单的一句自信之言，其实背后蕴含着黄宾虹的“用功之法”。在清末及民国时期，在西学东渐的背景下，将重视笔墨看作保守的根源，视为陈腐之见。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。黄宾虹以高屋建瓴的史识，发现了清中期以来书画家在笔法上的新质。发现了金石笔法的高古。所以其极力倡导回归“古法”，以古为新实现新的开拓。其审美寄兴即是去除了轻浮而带来的浑厚华滋，一种游离于外在浮华而进入内美的境界。

笔法是毛笔在挥运过程中求得笔迹丰富与力度美感等的用笔方法。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。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刻书笔法及质感，即主要以中锋运笔，治实劲健，又能轻灵自如的挥运出气与力的内在意蕴。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。

（一）黄宾虹论内美

黄宾虹对书法上的内美是这样认为的。

书法流美，有弧三角，齐而不齐，以成内美。黑白两色，是为真美。……及至道、咸、同、光，金石学盛，魏碑书法，全合不齐三角。（《与傅怒庵书》）

美是人与宇宙互相潜通的感应规律。这里的内美是说：不齐——变化之美，也是指形式的变化美，内在精神需要外在形式才能表现。黄宾虹在这里着重强调了“不齐——变化”之美也是中国书法的“内在”规律。

黄宾虹在《国画之民学》中谈到书法内美时说：“就字来说，大篆外表不齐，而骨子里有精神，齐在骨子里。自秦始皇以后，一变而为小篆，外表齐了，却失掉了骨子里的精神。西汉的无波隶，外表也是不齐的，却有一种内在的美。到了晋、六朝，六朝字外表不求其整齐，所以六朝字美”。黄宾虹喜欢三代篆籀，西汉隶书，晋唐行书。他的这种喜好和选择，是与其追求“内美”相统一的。黄宾虹晚年的篆书作品，古意盎然，丰神流动，达到了不齐而齐、篆书意蕴之深，可谓一片化境。实乃自然之内美也！

黄宾虹对绘画的内美理解。如：

内美外美，美既不齐，丑中有美，尤当类别《中国画学史大纲》

积点成线，有线条美；不齐三角，有真内美。（《自题山水》）

唐画十三种，虽祖唐虞，崇尚丹青，看重外美，张僧繇，展子虔，画与书法合，是重内美。

《画学篇释义》

江山本如画，内美静如参。人巧夺天工，剪裁青出蓝（《自题山水》）

不齐三角也是绘画的内美。这里也指出画与书法合才具备内美。“内美静如参”可见，“内美”是天地自然之神韵美，是艺术从自然领悟并“夺”得的鲜活灵动的无尽生机。

黄宾虹认为凡是天生的东西，没有绝对方或圆，拆开来看，都是由许多不齐的弧三角合成的。三角的形状多，变化大，所以美。一个整整齐齐的三角形，也不会美。天生的东西绝不会都是整齐的，所以要不齐之齐，齐而不齐，才是美。“《易》云：‘可观莫如木。’树木的花叶枝干，正合以上所说的标准，所以可观。”故曰：“参差离合，大小斜正，肥瘦长短，俯仰断续，齐而不齐，是为内美。”

画言实处易，虚处难。虚是内美。六法须于八法通之（《题山村野趣图》）

虚是内美！这里内美是指：书法之美。是说，若“六法”（绘画；谢赫“六法论”）能通于“八法”（书法：智永《永字八法》欧阳询《八诀》，见于卫夫人《笔阵图》，）则得“内美”。以书入画，书是虚，画是实，虚是内美，实是外美。这里更进一步提到，以书入画才可达到画

之内美。所以学习黄宾虹绘画必须研究其书法内美。

“内美”一词最早见于我国最早的大诗人屈原《离骚》：“帝高阳之苗裔兮，朕皇考曰伯庸；摄提贞于孟陬兮，惟庚寅吾以降。皇览揆余初度兮，肇锡余以嘉名；名余曰正则兮，字余曰灵均。纷吾既有此内美兮，又重之以修能……”

“内美”的形成也是复杂的。

内美是静之美。而静，需要参悟而得，如六朝宗炳所说的“澄怀味象”（《画山水序》）

黄宾虹又说“虚者由悟而通”。虚、静、悟，都是一种“虚无”状态，如庄子所言：“气也者，虚而待物者也。唯道集虚，虚者心斋也。”又云：“正则静，静则明，明则虚，虚则无。无则无为而无不为也。”这样，道、气、虚就自然联系在了一起，实际上都是指一种“无意识”的自由状态和境界。而且，这种境界是可以通过“悟”能达到的。

“内美”作为一个美学范畴，他提升超越了六朝王微、宗炳的“观道”“畅神”说，宋苏、米的“灿烂”“平淡”说，元张雨的“浑厚华滋”说，以及董其昌以禅入画的“南北宗”说。从最具普遍意义的原本初始美，到精神文化史的民族性的美，蕴涵广泛而精微。虽然我们还未能尽得“内美”的真解或完整意义，但相信这是黄宾虹毕生奋斗探寻最终收获的一个重要理念。内美也是黄宾虹作品的主要艺术特征，内美可以说包含了他的全部艺术思想和追求。黄宾虹的内美哪里来，书法的内美哪里来。

黄宾虹的书法行书和篆书的发展也不平衡，在并行发展的同时，又有成熟的前后问题，另外他的书法作品、手札、书信，大多没有年号款识，也给我们的研究带来困难。但我们逐渐从其生活、艺术及思想等方面追求内美的五个阶段理出书法内美的演进脉络。

为了寻找书法的内美如何形成的，我们从其书法艺术发展的五个不同阶段进行深入分析。

一、取法乎上的内美基础。（1865——1893年）

黄宾虹家居安徽歙县，有着浓厚人文积淀的环境，其祖上是书香门第，对黄宾虹的期望就是读书上进，争个好前程，荣宗耀祖。七岁起，父亲就亲自教他读东汉许慎的《说文解字》。父亲给他聘请私塾教师教他观画、读书、习武，所以打下了扎实的古文、诗词、绘画和身体基础。这些也构成了其丰厚的内美基础。

黄宾虹诞生时又正是父亲黄定华布业生意如日中天的时候，家产丰厚。其家中也存有欧阳

询、褚遂良、颜真卿、王羲之的书贴，又有许多魏碑拓片，这都成了黄宾虹临习的好范本，他除了学习书法、绘画外，还学习六书，研究文字结构及其原理，究明文字的渊源，为他日后研究文字学打下了基础。他父亲藏有汪启淑的《飞鸿堂印谱》及邓石如、丁敬等的印谱，黄宾虹 11 岁时，父亲觉得其尚小，并没有让其学习，可宾虹却偷偷将那些印谱取出，用了月余时间，临刻了邓石如的篆刻十多方，父亲回来后看到，非常惊喜。

黄宾虹自十岁左右就对魏碑产生了浓厚兴趣。他临写较多的如《郑文公碑》，大气开张，《石门铭》浑重朴茂，《南平王墓志铭》内敛而富于姿态。他临写的多种墓志也多为和谐中正风格。从中得到了结构和谐之规律，也悟得了金石的笔法味道及变化。稍长，他又深入到了唐人楷书之中，欧阳询结字的奇险俊朗，用笔的清朗超拔；褚遂良的典雅文静，轻松朗润；特别是颜真卿的正大开张，浑厚苍茫让他激动而着迷。他对颜的钟情与他后来上溯周秦篆籀是一脉相承的。因为颜真卿的笔法即篆籀之法。黄宾虹 20 岁时受到阮元、包世臣、邓石如等人推动的碑学大潮影响，他的目标转向了追本逐源的秦汉金石文字。随着临习篆书兴趣大增，他收购三代古籀及秦玺汉印拓片及实物亦大增，这些古代资料又推动他的学习与研究成果的不断提高。为他最后重点转向古篆籀笔法奠定了基础。

虽然黄宾虹临习篆籀的主要目的，是从中体会画法，以求“笔笔宜分明”并将其用于画中。篆籀书体的雄峻恣肆、疏放自由也逐渐深入他的意识中。他学书于碑学大兴的时代，时风的熏染，更加之他长期优游于钟鼎碑版中，终于对“一波三折”有所领悟，这些都为他追求“内力”与“内美”打下了良好基础。

黄宾虹科举落榜后，决定到扬州闯一闯，他赴扬州、南京期间广识藏家，观览古今书画真迹。他在南京向八十多岁的郑雪湖讨教，郑雪湖告诉了他十个字“实处易，虚处难，子谨志之”这对黄宾虹一生都有很大影响，几乎成为创作中的法则。在这次远行中，他又遇到了陈若木，发现陈若木的画法就是“当如做字法，笔笔宜分明”的具体实证。他透过这些“粗头乱服”“不修边幅”的作品，发现了内美的价值。这对黄宾虹趣味的提高无疑是重要的。

从此，探索虚实与“内美”的关系成为他毕生研究的重要课题。他反复观察研究早春、晚秋、晴日、暗夜、雨中、月下等不同条件山川明暗凹凸起伏的微妙变化，寻找其疏密浓淡通透连贯的虚实关系。对此，他有大量的心得体会和理论总结。另外在南京和扬州的时候，文人圈弥漫着一种质疑甚至反叛的气氛——进行着“东汉、西汉之学”的争辩和“颜、李之学”的传

布。在家乡歙县的紫阳书院，他的业师，一位光绪年间的进士汪宗沂，教诲他的竟是“国家将有外祸，必先习武强身”，才是救国之本。这些都慢慢改变着他的思想。到了 30 岁，即 1893 年，黄宾虹决定不再参加清廷的科举考试，自行断绝了封建体制下的仕进之路。这是黄宾虹告别旧文人士夫的梦想，人生的这些经历和思想也是形成“内美”美学思想的基础。

黄宾虹三十岁前的书法，虽尚未定型，但字里行间已流露出雅正之气。（图 1）用笔的“逆入平出”，极得书法古法用笔正法。这时期的书法，不求外表姿媚和笔画的连贯流畅，更着力于用笔方法的正确性和结字的沉稳清润。（图 2）这时的笔力还很稚弱，字与字间也少呼应，缺少节奏变化，但他的行笔是得法的，在得法的基础上，书法才会渐入佳境。从中我们也可以看到，书法之道启蒙与得正法是多么重要。

2、思想升华，行草书初具风貌（1893——1913 年）

黄宾虹的品格如他的名字，质直朴实。1895 年黄宾虹通过友人接触到了康有为的《大同书》，了解其维新思想，致函赞赏其主张。“戊戌事变”前，他上书康有为、梁启超，声援“维新变法”。在 44 岁前，黄宾虹因为被控为“维新派同谋”和“革命党”而遭受两次通缉追捕。他接触的“颜、李之学”也给了他很大的影响，即明末社会动荡之际的思想家李贽和颜元。其反对宋、明正统理学的虚诞、虚伪而提倡实学，提倡“经世致用”的学说，这给同样处于严重社会危机的黄宾虹更直接的感召。此时，黄宾虹从思想观念到社会身份、社会职责，彻底完成了从旧文人到近代知识者的转换。

1907 年，44 岁的黄宾虹寓居上海，并在上海一住就是多年。由于在上海所见所闻甚广，书法成熟的步伐开始加快。黄宾虹虽然钟情于金石碑版之体，但也没有象包世臣、康有为那样崇碑贬帖，而是碑帖并重。学碑学之凝重，得帖学之流动，绝不偏废，只不过他选择的帖都是尚存古法之帖而已。他在 40 多岁曾一度学过赵孟頫、倪云林的行楷，就是因其法正不偏。黄宾虹喜爱赵孟頫的书法，并不是重其表面的圆转遒丽，而是喜其含蓄内敛，暗用古法，有法而不炫耀。

黄宾虹有时并不选择一些大家来临习，而是选择一些画家的书法，和一些名不见经传的的书家作品来临写。黄宾虹对“尚意”的宋人进行学习时，并没选择苏轼、黄庭坚等进行学习而是选择了既有宋人意气、又不失古法的裴煜和文彦博的书法，这是极有见地的选择。苏、黄

书法虽开创了一代新风，但也由于作意过甚，古法已失，用笔空泛跳跃，有失持重。如果我们仔细研究一下其选择的书家，都符合他追求“内美”“内力”的标准。

黄宾虹对书法的研习是综合的，多方面的，他喜欢三代篆籀，西汉隶书，也钟情晋唐行草书。他舍弃了东汉隶书的整饬，也不追求大草狂草的野逸，可见他的选择与追求内美的主张是完全一致的。

这一时期，黄宾虹笔法以雅正为主线，初步形成了自己的面貌，特别是行草书已有了个人的风格。（图3）虽然字中宋元意味很浓，但却妍逸雅正；他这时期的字，字体横向舒展，意气勃发，用笔粗细变化较前期略有进步。字体也较前期连贯流畅，用笔已能在松灵中不失法度。

（图4）虽然用笔之法多于意态，字与字的连接上，仍未脱拘谨之态。但在谨严之中有遒逸之姿，与前期的书法相比有很大的变化，字体已经灵活舒展，收放有度。中宫收紧“内力”充分发挥作用，此时的作品也有了墨法的变化，这是他行书成熟的风貌。自此，他的行书也进入了新的阶段。

3、行草成熟，篆初成格（1913——1933年）

黄宾虹在研究三代古籀时出版了《古鉢印谱》。研究三代文字也为他的篆书成熟提供了肥沃的土壤。（图5）对金石古文字的研究，加深了他对篆书的感悟，无形中提高了他篆书的艺术水平。将篆书写得规整妍丽、美观大方不是一件难事，但能将篆书写得自然，就实非易事了，这也许是黄宾虹篆书成熟较晚的原因所在。此时期的篆书作品字体较前期舒展，用笔松灵自在，有舒和散逸的气象，至此他的篆书进入了成熟的阶段。

黄宾虹临习前人法帖，虽着意探求用笔之法，但他并没有停留于技术、技法的层面上，在悟通用笔，掌握技法后，更将注意力放在了书法的神采韵致上。技术再高明也仍然是手段，而不是目的。他喜爱晋唐书法，在于晋唐书法的天真烂漫、书家灵性荡漾于字里行间。为此，他常常搜集晋人写经、唐人遗墨，以领会其中的妙处。

黄宾虹曾说：“我的行书曾借鉴唐太宗《温泉铭》，因存晋人书肇自然之风貌，汲取笔意，不袭其貌，形成自然风格”。在临写时，最容易被笔画之间、字与字间的牵丝所带迷惑，陷入其中而不能自拔。（图6）黄宾虹写行草书决不夸张那些细若游丝的连笔，而是注意气势上的连贯和笔意上的流畅。完全靠笔画上的揖让，字形上的情态呼应来圆转相连，在行草中参以篆

籀笔意，气象安然自在。

黄宾虹临习草书，完全是为作画而练笔。他自己曾说：“每月趁早晨，用粗麻纸练习笔力作草书，以求舒合之致。运之画中，已二十年未间断之。但成篇幅完毕者甚罕”。的确在黄宾虹众多书作中，草书不是很多，写得好的更少。黄宾虹虽然是师学怀素，却无怀素那牵丝连属、游丝绵绵的环绕曲折，字与字间甚至连一丝连笔都没有。但整幅字绝不失奔蛇走马、骤雨旋风之势，这是他师其意不失其迹的高明之处。

黄宾虹学画、学书，从不落入表面形迹，他总是“透过现象看本质”。我们看黄宾虹的书法绘画，也要以此“心眼”来“观”，不能用肉眼来看。他的书法无论行书还是篆书，一旦成熟以后，便开始力求气韵、神采、气象方面的完美。黄宾虹这时期的作品，书法秀韵天然，流动充满，字与字的间距也比较紧凑，但没有迫塞之感，节奏很快。字与字之间无丝毫连带痕迹。却诡异飞动，流畅自如。整体观来如天珠垂挂，磊落不凡。用笔圆健劲古，全篇很少有飞扬之笔，但却有神采飞扬之气。字与字之间似乎有一种无形之力，将其拧结在一起，看似松散，而气不散，看似无力，而内力自生。

黄宾虹所说的金石文字笔法，具有形而上与形而下的两种特性：一方面点线用笔是创作者用笔轨迹的具象呈现、是客观存在的，并体现着创作者笔下的功夫、笔法的正确与否及个性特点，而其形态与变化是否丰富及有无内涵都是直接可感的。（图7）另一方面这种笔法不是仅凭功力与技术可获取的，还与创作者的修养、阅历、胸怀等都发生关系。黄宾虹早期的篆书字体较方，结构比较紧凑，用笔稍嫌拘谨，体格端庄有余，俊逸不足，自己的面貌初见端倪。

据王中秀辑录的《黄宾虹诗文著作系年》统计，从1907年6月到1937年6月整整三十年里，黄宾虹公开发表于《国粹学报》《南社丛刻》《时事画报》等报刊杂志上的文章就有一千一百余篇。这些文章，或叙玺印源流，或探源篆法，或论图画之本源，或说历史绘画之沿革，从制墨名手到纸砚雕刻，从甲骨文字到金文拓字。从书画鉴藏到书画装裱，可以说关乎中国古代艺术的各个方面，黄宾虹是无所不及，展现出一位国学大师渊博的知识。

从1919年8月至1920年4月，其用文言文出版了《新画训》，系统地介绍了西方美术史。其视野之广、视点之高，在当时学界和画坛都是罕见的。此书由侨居沪上的外国汉字学家帮助完成的。《新画训》从人与自然、人与精神性灵、绘画变迁中综合与分析等角度，寻绎两

种不同文化背景的绘画在历史逻辑与精神深度上的一致，与当时那些扬西贬中的论调形成鲜明对照。在“西学东渐”的潮流中，黄宾虹也在努力通过寻找中西绘画的相同点。黄宾虹其深入、严谨治学态度，其学术视野和艺术高度都为他提出和践行的内美打下了深厚的基础。

4、书法的成熟内美（1938—1948 年）

由于抗战爆发，黄宾虹南归无期，当时居北平近十余年，终日闭门谢绝应酬，埋头研习金石书画，也就是这不问外事的蛰居阶段，成全了他的艺术，为其晚年“大成”准备了条件。时事给了黄宾虹近 10 年的不自由和郁闷，虽然很无奈，但黄宾虹却用十年来融合几十年的思考。

黄宾虹说：“能作至密，而后虚处得内美。作画如下棋，需善于做活眼，活眼多，棋即取胜。所谓活眼，即画中之虚也。”他解释说：“实中虚白处，不论其大小、长短、宽窄，要能在气脉上互相连贯，不可中断，否则便要窒塞。但所谓气脉上之连贯，并非将虚折白的各个部分都连贯起来。实中虚白处，即要气脉贯通，又要取得龙飞蛇舞之形。如此使实处既能通泄，也使通幅有灵动之感，更能使通幅有气势。”

黄宾虹在艺术生涯中，无时无刻不在探求绘画、书法的内在之美，内在之力。他 80 岁那一年的初冬，他的个人书画展览会在上海开幕，展览会上除绘画外，还有金文楹联若干件。他对这一时期的书作是很满意的，这也说明他的篆书进入成熟阶段。他的篆字不仅仅考虑到了笔画与笔画的力量衔接，还考虑了字与字之间力量的传承。用笔在微捻笔管的作用下，使每一笔画都有了生命力量的传承，焕发着生命活力。笔画鼓胀圆厚、高华滋秀，整体气象超拔。这时创作了许多摄得“内力”的代表作品。

如果说内美还需诉诸视觉的话，那么内力就需诉诸感觉了。（图 8）黄宾虹书法中内力追求，是隐于笔内而迸发于笔外的，他不喜欢那种表面的剑拔弩张。他曾说：“笔力透入纸背，是用笔之第二妙处，第一妙处还在于笔到纸上”，又说：“用笔时，腕中之力，应藏于笔之中，切不可露于笔之外。锋要藏，不能露，更不能在作品中露出气力。”

另外，他这一时期所书篆籀数量增多，许多馈赠友人的篆籀楹联都是在这期间所写。此时字形结体较前期有所变化，结体略有动势，并注意了字与字之间的呼应关系，每个字已不是孤立存在，互相之间已能“眉目传情”。用笔上已经松松然，暗含千斤之力，笔画形态上，每一笔都有“不齐而齐”的微妙变化。外柔内刚，外曲内直，是他篆书成熟的典型特征。黄宾虹的篆

书，就是于走笔之时，出力又不出力，故能松动吐气。当波桀巧变之时，毫端忽作惊蛇游动态，故于转折遒劲处多有生趣。

黄宾虹的篆书全面成熟后，又开始渐入“化境”。书作中结字用笔已很随意自如，表面看似无力，实则力藏于内，表面看似略有松脱，实则铁骨铮铮，着实悟通“内力”之妙。这时的篆书作品已不追求表面的规整妍丽，圆匀秀劲，而是追求内在的精神气韵。这种“内美”，不惧慧眼很难识得，识得者，也很难形容清楚。

特别是他 70 岁、72 岁时的作品，（图 9）已不满足于技法上的纯熟、用笔上的得法、气势上的连贯，而是向更高的层次——人文气象、自然神韵渐进。在这些作品中，我们已感觉到一股潇散雅逸之气充溢在字体笔画间。

黄宾虹的行书，愈到晚年愈归向晋唐风范。晋人的灵性、唐人的性情，在他的书作中都有体现。在他 80 岁前后的作品中，我们已能感觉一股晋唐气象扑面而来，我们不能分析哪一笔好，哪一笔差，他给我们呈现的是整体的气象、气韵。83 岁前后，是黄宾虹书法、绘画作品高产阶段，书画作品均有新的起色。这期间，他将晋唐意气、篆隶笔意、碑帖法度，都融入他的行书之中。作品呈现出质朴妍逸、遒丽疏爽的独特魅力。我们在欣赏黄宾虹的行书时，虽然看不到笔丝牵动，却感到行气流动连绵，节奏充满，这才是真正意义上的流畅，也是行书的真正本意。

章法上，黄宾虹不仅着意于字与字的呼应，而且更注意整篇书法气势上的呼应。他通常采用起首几个字写得大些，或者高一些来统领整篇文字，并注意在上首留出朝上朝下的一条弧线，避免了上首太齐而显呆板，又无形中将整篇文字拉在一起，形成整体气势趋向。

5、化境之内美（1948——1955 年）

在黄宾虹离开北平、南归杭州的最后七年中，终于修得正果，绘画和书法都达到了大化之境。在他的艺术发展过程中，85 岁前，书法和绘画艺术水平的进程具有不平衡性，行书和篆书艺术水平的进程亦有前后。但 85 岁以后，他的绘画、书法齐头并进，同时达到了“炉火纯青”的境界。

晚年黄宾虹又有了重要的学术思想，就是民学和自然。这使内美进入化境。他说：“人品的高下，最能影响书画的技能，讲书画不能不讲品格。”“内美”是作者品节、学问、胸襟、境遇，包含甚广。“如恽香山题画云：‘画须令寻常人痛骂，方是好画。’……人所共见之好，当

非极品。”他认为：“画有初观之令人惊叹其技能之精工，谛视之而无天趣者，为下品；初见佳，久视亦不觉可厌，是为中品；初视不甚佳，或正不见佳，谛视而其佳处为人所不能到，且与人以不易知，书事贵在用笔，此为上品。”

“书法之初，肇于自然。仰观天文，俯法地理，视鸟兽之迹，与土之宜。近取诸身，远取诸物，画卦结绳，造书契，依类象形，因谓之文。

——黄宾虹《画谈》

晚年的黄宾虹，认为“自然之美”才是艺术正道。（图10）此时的篆籀书作，古意盎然，丰神流动，达到了不齐而齐的自然境界。用笔凝涩婉转自在，已参合碑版、行草之笔意，优游怡然、变动奇诡，无丝毫勉强用力处，而内力无不通贯毫端。字形看似粗头乱服，不拘小节，悟者自明，昧者难识，实乃自然之大美隐于其中。他最后几年的篆书真正达到了“只可意会不可言传”的神明境界，此时黄宾虹的篆书全面成熟渐入“化境”。墨一先生评黄宾虹的书法，确实是以神使气，全由自然中生出真力。是天功之功，是无为而无不为的内力内美表达。

黄宾虹篆书具有极强的个性审美表达，大致可分为三种风格。一是大篆，保留了钟鼎籀篆的自然天成的结构，而笔法线条更加遒劲烂漫，古拙而亲近，如89岁书“驹影龙文”联。用笔自然随意，看似不用力，实则铁骨铮铮，有一种内力之妙。结体揖让、沉稳，追求字与字之间的内力传承。二是以画法入篆，结构为大篆，笔墨上，表现了淋漓与酣畅。（图11）如90岁书“和声平顶”联。作品中其“五笔”“七墨”思想淋漓展现。三是玺印与小篆融合。以玺印的笔法线条凝重劲健入纸，又整合玺印之随形，统一于如小篆的竖长方的形式中。这一独特的造型。表现出的是墨的深厚凝重，笔与线条的力量健丽，以及外形的统一，却没有丝毫小篆的规整、对称和流荡之气，堪称高古华滋。

黄宾虹晚年的行草呈现出新的气象。（图12）字体较规整，而格局开张舒展，用笔细劲持重而一波三折，文字安排的参差错落，恰似大珠小珠落玉盘。在疏朗的格局中，字与字却顾盼生姿，呼应紧密。笔意恣肆，篆籀意味十足，这也是他参合篆籀，吸收碑版笔致而成的黄家书风。

黄宾虹的书法，表面看似松松然，实则是用力而不言力，*力量由内绽放*，笔画所达到张力十足，他还强调说：“用笔力不可过刚，过刚则枯梗”“无往不复，无垂不缩，妙有含蓄，不可发露无余”，“刚而能柔为最上品”。因而黄宾虹书法中的内力之美，是需要仔细品味的。

他生命最后三年的作品，笔法天然自然又不失圆健遒劲。如“心肠肌骨”七言联，笔与笔承接有致，字与字气脉往复，结字突破篆书规范，外方内圆，整体谋篇不仅注意上下字的呼应，而且还注意到左右字的联系，该作品集其一生艺术成就之大成，意蕴之妙难以喻说，未领会者，不以为然，会心者，定会动其心弦。浑厚华滋，是内在生命力的高品味外化。

应该承认，黄宾虹的书法对书坛影响还不大，但这主要是我们对他的书法认识不足所致，并不是他的成就不高。他的书法成就，不仅是在法度的完善上，更重要的是在审美境界的拓展上，尽管他的书法还有待于进一步认识，但我们有理由相信，历史终将还他“二十世纪书坛巨擘”称誉。

（三）书理与画理

晚年的黄宾虹常以其绘画之画法来作书法。笔酣墨饱，兴会淋漓，气脉往复盘旋，丰神流动。其用笔更是深厚多变，正如他所言：“我习篆书是从金石古玺铭刻入手，从刀书的清刚，悟出杵书笔法浑厚之风，行笔多变，八面出锋”，不动声色，柔中求刚，润中求苍，曲尽自然之。

黄宾虹走了一条欲明画法，先究书法的道路。而且穷毕生之力彻底打通了这条道路。因此他精通了笔法这一画法的能力和潜力，更悟得了一波三折的“太极笔法”，所以他的“一勾一勒”皆能保持圆笔中锋，既见籀篆之法，又寓金石之气。所以他的画中只见笔墨气象、笔墨关系，就是其将金石笔法引入画法的物化。在这个笔法变草的过程中进一步抽象了形，开启出真正大写的挥运，呈现出多层次的苍浑朴厚，以及耀眼的清刚明丽之境。

黄宾虹真正打通书理与画理并融合发展，在于其对中华文化根脉的深入领悟。因为中国甲骨金文每一个字都是一幅画，却蕴藏着鲜明对自然对生命对情感的寄托。如他说：“画法用笔线条之美，纯从金石，铜器，碑碣，造像而来，刚柔得中，笔法起承转合，在乎有劲。”而隶书的变革，又打破了篆书“画成其物”的束缚，人们获了以笔划自由组合的自由，这自由之中之于人更有美的价值。故黄宾虹说：“名画用笔多是一波三折，从隶体中来，波折需自然而有力为上，外和而内刚，其要勾勒分明，起迄不苟，皴法整齐修洁，不弱不乱。整齐非方正，宜于极不整齐中求整齐，乃为得之。”汉隶的艺术高度在于整齐不乱而大气高古。到了行草书，核心依然是对自由对美的追求，是生命的潇洒。行草书解散楷法及抽象符号的运用在黄宾虹的画作中虚实相映，断而不连的笔触中，已成常态。其能够把不同的书体美的特征与绘画对接起来。

黄宾虹的书法价值更直接的表现在他晚年题画诗中，尤其行草书更苍浑健劲的风格，正与其画相得益彰。书法用笔赋予了他的画的灵魂，题诗与书法又进一步升华了境界，表达了个人生命的理想。

晚年，因眼睛不好，几尽失明，但这时的笔线运动进入到了不黏不脱，不执不离，融会通变的炉火纯青之境。在点、线的多样性和笔线的韵律上尝试新的节奏和方向感。

“内美”，也是黄宾虹作品的主要艺术特征。（图 13）它包括其先天所禀的天地灵气，后天所夺得造化神韵、作品所含的精神品格，艺术形式的齐而不齐、视觉空间的气脉贯通和审美境界的浑厚华滋。

黄宾虹入古人理法，又出古人理法，锤炼出了自己的理法。黄宾虹重视理法的同时，更注重理法的运用和运用的过程状态，认为如果拘泥于理法而不能心手相映、自然自如的运笔，反而不能得法。因此运用的自然状态尤为重要，内美是理法中的理，法是方法，我们必须通过方法才能达到我们的理。这种境界需要一个艰苦的磨练过程。等到化蝶而出，则理就是理，法就是法，理法就是我，我就是理法，就进入了一种天地与我共生，而万物与我唯一的自由自在的生命状态！

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》 河北教育出版社

张桐瑀著《中国书法家全集——黄宾虹》 河北教育出版社

《黄宾虹全集》9集 浙江美术出版社、山东美术出版社

《黄宾虹艺术研究文集》 杭州黄宾虹学术研究会主编

（作者乙庄系中国艺术研究院副研究员）