

气至谋篇

——浅谈黄宾虹花鸟画之气韵

□ 乙 庄

黄宾虹是中华民族文化艺术史上的一座高峰，其以“浑厚华滋”之风成为中国山水画一代宗师。现在我们对黄宾虹讨论最多的是其山水画，其实他的花鸟画与山水画一样，也是独树一帜的，其道劲古雅、生动天然的境界也是我们所仰止的。潘天寿曾这样讲到：“人们只知道黄宾虹的山水绝妙，其实他的花卉更妙，

妙在自由自在。”可以说，黄宾虹创造了独特的花鸟画语言，其信手几笔，却有无限内涵与深意。在其一生中，黄宾虹大约创造了千幅面貌迥异的花鸟画作品，这些作品无不彰显着黄宾虹非凡的气度和笔墨修养。

《庄子》认为：天地万物乃一气所生，人心所达到的最高境界亦为气。气者，虚而待物

者也。人的精神是由整体生命所发出的，是“气聚”以后的产物。崇尚会通和合的中国文化，历来是用生命统一观看世界的，包括艺术。这种看待世界的方法，形成了中国独特的哲学思想。在中国的气论哲学中，生理和精神相连，并制约着精神的发展，故自然生命是我们研究中国艺术生命精神整体不可忽视的一部分。

一、理解“气韵”

谢赫“六法”中气韵生动排在首位。气韵是作品整体精神的体现，是由长期的学养积累起来的。具体到作品中，气韵是指描绘的客观形象具有一种生动的韵味，富有生命力，它与技法有关，但却无法用具体的技法来表达。它飘忽不定，变幻莫测，是所有画家奋力追求的目标。俞剑华对气韵的观点是：形是绘画的阶梯，气韵是绘画的目的。形似是下学之事，气韵为上达之事。下学上达是学画必须经历的步骤。董其昌特别重视学养，认为气韵不可学，完全靠自然天授。实践证明气韵是可以通过读万卷书、行万里路而领悟的，但必须脱去胸中之尘埃才可得之。即气韵不是用功和岁月积累就可得到的，即便学画多年，也未必能达到气韵生动的境界。但是没有经过积学的过程，任何投机取巧的行为方式，都绝对背离气韵生动的宗旨。气韵是与天地的默契，是放下名利的心领神会。进入此境界，随手写出，皆可传神。



黄宾虹像

黄宾虹在论画中讲到：气关笔力，韵关墨彩，画面的气都在笔法中。笔、墨、章法是绘画三要素，是能看得见的。可是气韵生动在三要素的虚处，形外的内涵丰盈时，艺才合于道，才会见真精神。

“气韵生动”的提出，赋予了中国画一种最高的审美标准与价值定位。但认为“气韵”必是“天授”的观点，则有失偏颇，是把中国画的审美价值定位神秘化了。黄宾虹提出了与“气韵”神秘化相反的看法。譬如，他在山水作品上就曾这样题写：“神游六法外，元气超象外。”黄宾虹实际是肯定了画作之所以能生发“超象外”的“元气”，乃是国画者“神游”于“六法”的缘故。所谓“神游”，也就是画者对于“六法”掌握与运用达到完全自觉、自由的境地。动笔者，当尽毕生之力，无一息之间断，画面则由内而外散发着自然的生命精神。所以肤浅之人观画，往往认为认真细致设色就是气韵，落纸浮滑就是生动。不明白笔墨章法的实处之美，想体会气韵生动的内美就更难了。

古人称法备气至，法是面貌，气是精神。气韵有发于笔者，有发于墨者。法在中国画上也是指笔墨技法的精熟与到位。如用笔起讫分明，转折圆匀，刚柔相济，此笔法也。用墨干湿融合，浓淡深浅，层次重叠，此墨法也。

谋篇就是章法，是古人自开面貌、不与众同的主要内容。古人之章法早已纯熟于胸臆，才能纵笔所如、幽深平远。但用笔、用墨是绘画之根基，若画没有笔墨，徒有古人的章法有什么用？知用笔、用墨之法，方可用古人章法谋造化之功。

画山水贵乎气韵。气韵者，非云烟雾霭也，是天地间之真气。凡物无气不生，山气从石发出，以晴明时望山，其苍茫润泽之气，腾腾欲动，故画山水以气韵为先也。谢赫所云六法，“以气韵为先，然有气则有韵，无气则板呆矣。气韵由笔墨而生，或取圆浑而雄壮者，或取顺快而流畅者，用笔不痴不弱，是得笔之气也。用墨要浓淡相宜，干湿得当，不滞不枯，使石上苍润之气欲吐，是得墨之气也。不知此法，淡雅则枯涩，老健则重浊，细巧则怯弱矣。此皆不得气韵之病也。气韵与格法相合，格法熟则气韵全。古人作画岂易哉”（唐岱《绘事发微·气韵》）。

气质深深受生活环境影响。大地之气，各地方是不同的，人也因地域、性格的不同，气也有所差异。如南方山水清雅秀丽，生活其中得正气的人则温润和雅，相反则轻佻浮华。北方山水雄厚奇伟，生活其中得正气的人则刚健爽直，相反则横强粗厉，这是自然的道理。观黄宾虹画的高逸之气，则是其以毕生的精力沉浸在中国千年璀璨文化中修炼自己的气格，从而进入中国书画之大道。

何为“气至”？“气至”是指绘画最终能达到的“六法”之“气韵生动”的目标效果。力在气之中，则会含刚健于婀娜，化腐朽为神奇。气至则造化入画，自然在笔墨之中而跃然于纸上。

“法备气至”一语频繁出现在黄宾虹的画论中，但正是从其画论中，我们了解到，此语并非黄宾虹首创。黄宾虹在一封与弟子信中说过：“王烟客称法备气至为上，法是面貌，气是精神……”推崇“法备气至”之说。他题画曰：“画重苍润，苍是笔力，润是墨彩，笔墨功深，气韵生动。”黄宾虹的气韵生动，就源于“笔墨功深”。换言之，“气”源于书“法”。

二、章法与气韵

笔墨精神千古不变，章法面目刻刻翻新。章法是整体的、全局的，也是由细致的各个环节组成。章法随机变化的境界从阅历来，学识渊博、经验丰富、对笔墨有完全控制能力之人才可做到。黄宾虹作山水，有时先画



图1 黄宾虹 湖石栀子花 纸本水墨



图2 黄宾虹 苍石图 纸本水墨

山，后画树；有时先画船，后画山水与树石，或者上下左右随意画，随意点；有时左上部一山未成，又移笔到右下部画几块石，看去好像东涂西抹、漫无法则，其实法则规矩已在其中，所以当其完成一幅画时，图中山川、树石、云烟、屋宇、人物、气脉，无不连接。他说，这种边画边思，不是单纯的技法熟练与否的问题，而是要画家与山川有深厚的“交谊”才可以得到，也是胸中气韵之呈现。他与笔墨已交了朋友，可随时随地调遣笔墨，这种随意自然在其花鸟画中更显突出。

如果笔墨不能表达出幽深平远的志向，一定是笔墨基本功和个人修养不够。想得造化之功也非笔墨不可。黄宾虹能在章法变化上游刃有余，全要归功于笔墨的成熟和艺术思想高度。中国传统花鸟画主要有两种构图形式：一种是全景式构图，另一种是折枝式构图。黄宾虹则采用后者。我在学习实践中总结出黄宾虹如下几种常用章法：山水之相、阴阳互动、花叶相融、折枝相映、形聚神聚、形散神聚、聚散相合、笔简意繁、繁密通透、疏密相兼、传统意象等。其题款和用印也纳入了章法。

黄宾虹曾多次提出：“中国画主要是笔墨，而章法次之。”或许正是因为黄宾虹对笔墨的足够重视，即使他没有将更多的关注点放在章法上，其章法看似平淡天真，实则出人意料；看似简单，其实有许多支撑，如浩然之气韵，高古、散逸夺人气象。这些是山水画成熟笔墨的充分积累，是对宋元折枝的汲取。构图中有前后主次之分，几个折枝之间相互穿插融合，画面气韵饱满，足见其对古人精华浑然一体的吸收、借鉴。

现以其章法上的山水之相、阴阳互动、折枝相映、形散神聚为例，结合具体作品分析一下。

1. 山水之相、阴阳互动

气韵必寄于形，这形既是笔墨线条，又是物之意象，黄宾虹花鸟画之浑圆温婉之气，其中蕴含着山水画之象。在作品《湖石栀子花》（图1）中使用了两种章法：山水之相、阴阳互动。看到此幅作品，初观有一种浑圆之象，好似我们熟悉的山水，故把此类章法称为山水之象。这样的构图一是受山水影响，二是受其倡导的太极之道影响。从画面上部重墨色的花叶沿着右侧下行，是墨叶包含着勾花。从墨叶往下到作品中间有条重的墨线，这也是实包虚的布局。之后沿着墨线从右至左，再沿左侧下行。整观画面这里有一个S线，从花的左侧圆弧外沿和湖石的右侧外沿，形成了太极图式，所以太极之道不但在一笔的一波三折之中，在大的章法中也是贯穿的。

作品上面的几个重墨叶子和下面的石头空白也形成阴阳对比。在上半部，勾的花里面并没着色，镂空的花为阳，叶子为阴，花与叶形成一对阴阳。下半部，石头的墨色和留白也形成阴阳。再看上面的勾花写叶，笔法一勾一勒，大小方向变化丰富，让人能感受到快速行笔的速度。叶子是勾完花之后写出的，每片叶子是一一写上去的。虽然在一片叶子中没有一勾一勒的用笔，但从叶子的姿态看，两片叶子组成一勾一勒的笔法。叶筋勾的意到笔不到，与下面的长线呼应、贯通和流动起来，形成气韵生动。

中国古代绘画不过分追求外在形式的逼真，而是强调内在气韵、意境的追求，更注重自然物象内在生命精神的表达。且中国传统绘画，是画家理想、人格与艺术融为一体的产物。绘画若是没有了气道，绘画只能僵硬死板，无法让人感动。

作品中墨色干湿融合，布局疏密适宜，花石有脉络，此章法使生硬的石头成为了黑白相间的太极图式。整个画面马上变得气韵生动起来，石头活了起来，仿佛像流动的山水。下围棋需做活眼，黄宾虹在绘画中做了许多画眼，其虚实相间有了生命活力。



图3 黄宾虹 花卉 纸本水墨

黄宾虹许多花鸟画作品都没有落款，这幅《湖石栀子花》也是如此——所以给我们断定其创作年代带来了许多障碍。一些落款的作品，创作时间大多集中在20世纪二三十年代，这是他花鸟画创作的发展期，也是其游历名山大川、画山水之余创作的。到了40年代后，其花鸟画创作增多，特别是在晚年变法时创作了很多。

黄宾虹花鸟画作品取材来源广泛，已经突破了常规的花卉品种，还有许多不认识的野花野草类植物。从作品展现的形式上看，黄宾虹早期的花鸟画作品集中体现了淡雅和简约的特征；后期花鸟作品多用破墨、渍墨之法，呈现了浓墨丰富的质感，用墨用色随性且淋漓尽致。从此图的用笔及章法之气韵可以推出应是晚年之作。正因为其花鸟画受其山水韵致影响，所以品读其花鸟画不但独特且韵味幽长，写生山林中野花野草，天然就有一份自然气韵。

阴阳互动，是由阴到阳。由阳转阴的流转

状态即是气韵的周流、气韵的律动，而且合于自然。图2作品的构图依旧让我们想到黄宾虹的太极图式。的确，一实一虚、一黑一白、一满一空、一柔一刚、一繁一简，相和的势态，更能体现中国哲学之道——阴阳。其表现水墨和浑厚华滋的石头，用笔用墨都遵循着一生二、二生三、三生万物的道。一笔生万笔都是在道的主导下完成的，也可以说相生的笔墨也形成自身的气韵，石头上很多留白的气眼，让石头更能呼吸自如，石头在厚重苍茫中更显灵动和神采。与苍石完全相对、相反的是那株柔美清新的花卉，淡淡的勾花与点染似吹过的一阵微风，然而画面是一轻一重、一浓一淡、一犷一纤，相对相和。让人感知存在的是形散、神聚、气和的叶子，尤其用渍墨勾的叶筋，感觉气在叶子与花之间流动穿行的动静之美。

自天地一开一合而万物之成形成相，无不由气之摩荡自然而成。以墨之静、墨生彩为阴，以笔取笔为阳，在笔墨中体会阴阳。黄宾虹每一幅画，大到丘壑位置，小到树石沙水，

没有一笔不精到，没有一点不生动，这是其功力纯熟的表现，是以笔墨之自然合乎天地之自然，故其花鸟画可以堪称独绝。

黄宾虹早、中期的花鸟画构图疏朗，用色淡雅清丽。晚年构图趋饱满，喜用叠石，色彩浓烈，长配草虫，体现出重视用笔用色的特征。黄宾虹花卉作品中充满了清高自律的文人心理和阅尽沧桑的文化心态，这来源于其精神上的淡泊和学养的深厚。

2. 折枝相映

折枝相映的章法气韵，一是靠各枝之间欹侧变化带来的空间穿透力，另一是靠行笔之间笔墨呼应带来的气息流荡。这与书法的笔断意连相一致，是看不到却能感觉到的一种力量的趋势、一种空间穿透感，从而使折枝作品浑然一体，此为气韵之高致也。所以绘画时须先静气运神，出锋时力不可有霸悍之气。用墨用色也是随机着笔，不可追求表面形迹，意足之后才可得生动。

黄宾虹在花鸟画上的章法随机应变，完



图4 黄宾虹 花卉 纸本设色

全是功力所致。两三个折枝组成一个画面，这是黄宾虹常用的章法，而且每个折枝的花与叶、枝都比较简洁。在简洁的笔墨中让画面丰富，依旧是笔墨间的气韵决定的。这种结构让人感到舒服，好像晒着冬日的暖阳在公园散步。如图3，作品章法就是由一株水仙、一枝梅花穿插构成，欹侧呼应的关系使两部分浑然一体。简洁的笔墨结构中，笔与线、点之间的关系又是那么散淡而牢固。而且各个折枝之间又似随意摆放，在坚不可摧中的结构又有一种优雅和闲适。这种笔墨之间流荡的气息，可以

把画外之气吸入画面，让人一点也不觉得画简单，而是气足满满。

如图4，作品中折枝从穿插、交织到色墨、笔法已完全融为一体。似密还松的关系，但气息的流动舒缓自然。其皴擦用笔节奏自然，散淡而气韵生动。

设色是依据用笔用墨之意，也是补笔墨之不足。在设色时，色就是色，笔墨就是笔墨，我们见到的只是不合之色。所以真正的设色也是取气，色由气发，自然不浮不躁，相得益彰。淡妆浓抹是需要平时留意的，色墨处处相宜是心

得和功夫练出来的，不是用法可以规定的。此图设色就是多用复色点染皴擦。

黄宾虹非常重视绘画的三个方面：一是要有笔墨，这靠书法练习和读书可得；二是要追溯溯源，这靠师古人，要有临摹功夫和鉴赏功夫；三是要有创造，这靠游览写生可达。这三个方面也是其一生所着力下工夫之处。黄宾虹对花鸟画创作的取材，深受其“观物之生”理念的影响，取法自然。他认为，自然界中的所有物象没有不可入画的，这从他的写生作品中便可看出。

3. 形散神聚

黄宾虹在给朱砚英的信中写道：“画贵工细，在笔有起伏转折，墨有芳润华滋，非徒描摹细谨，但求法备气至。”其在自述中认为：“画之章法，重在笔墨；章法率改，笔墨不移。”所以其看似松散的用笔实则蕴含着严谨的笔墨章法。画面中笔墨章法的和谐主要源于他深厚的笔墨功底。

作品图5更让我们见到黄宾虹散淡的情怀，好似枝叶花都是摆到纸上的，谁与谁都没有真正地接上。看作品左下的两组叶子，虽然没有任何联系，但却能感受到它们在势中的揖让关系。尤其在画面右侧，由下到上一串的点虽然也看不出是什么，但分开的散点，不但能够让我们感到它们是一个整体，还能感知那是一束花。看似碎片的花叶枝，虽形散但神聚，能够让形散神聚的是用笔之气韵发挥作用。这是在章法上的一种很高的境界，同样又是对功夫和修养的考验。这种散点即多个点之间，靠点的张力，相互吸引又相互纠缠，相互靠近又相互推开，造就出这中间一种神秘的力量，力量的丰富运动正是气韵之所在。

黄宾虹的花鸟画作品，通过花与叶的生长方向及走势来牵引，将观者的视线从花的姿态用笔引入笔墨。看似自然无争的物象，实则顾盼生辉，有一种生命的气息，融汇在画面的各个花枝叶蔓之中。

黄宾虹非常重视写生，常常行走于山林之间，与自然山川为伴，作品也多取材山间野花，所以笔底之花具备了天地自然之灵气，极富生机与真意。在晚期花鸟画作品中，他运用了“点染法”。其点花头或勾花叶时，速度快，是笔笔生发气韵与节奏的引领，描绘不同的客观事物之质感也会让其变换用笔方法。黄宾虹曾题语：“君不见将军五季郭崇韬，夫人写竹金错刀。暗淡非凭灯取影，射窗直悟冰轮高。”笔墨与自然实物相通。

黄宾虹花鸟画像无声之诗，其花鸟画



图5 黄宾虹 紫藤 纸本水墨

与题画诗相统一，这也是画之魅力所在。其诗意也可从题画诗中窥见一二，如：“百合花非一种香，众香和合妙芬芳。夜来禅客心清莹，鼻观圆通现白光。”借诗又体现了一种视觉、嗅觉上的通感，使读者更加理解了其绘画之境界。

作画只重在用笔，笔合法自可传。我们学习的也是古人之法，只有能变通才不囿于法。想不囿于法，一定要深入于法之中；只有掌握变通的人，才能超于法之外，所以用笔贵在变化。变，是生命、生动的体现。气韵是在笔墨中内求，要在笔法上下功夫，而不是表面的华丽修饰。另一方面也是来自于“气”——人的内在生命的支撑力量，调畅的、澄澈的生命世界，才会有充盈之志，才可创意自我，而一腔幽暗的冲动，只会消弭人的精神生命的深度。

六法之难，气韵为最，读书万卷，才可气厚神合。法得气脉而通，气得法而阴阳辨矣，气弱则无画也。黄宾虹以气运法，法也妙有不同。单纯模拟外形的人是无法取其神、气的。华新罗山水花鸟都因写意而造其法，金冬心是以意为画的，其妙也是出自意造。黄宾虹的绘画则是画无尽而意也无穷，所以士大夫画与画工画的区别在于气格、气韵。观古人绘画，如果有乱头粗服不求工整的但其神韵隽逸的也是上乘之作。作画应入乎规矩之中，又超出规矩范围之外。只有顺应自然，那么意所到的就是气呈现韵致的地方。若以惨淡经营，则生气、生机、气韵全都没有了。想要得到气韵必须委心于古人，坚持深入一家之法，就会悟道，悟道之后就可殊途同归。六法是我们作画的基本规则，深入六法便可得变化之妙法，但是思有利钝，觉

有先后，不可一概而议。

20世纪以降，推动社会史尤其是文艺史进步的主要动力是民间精英。黄宾虹牢牢站在维护中国绘画本体立场上，其探索基点是精神实质而非文化策略。他生前没有像齐白石、吴昌硕那样收到艺术市场的青睐和热捧，故可以相对冷静地持续进行思考和创作，这也是他能够获得更长久的历史性评价的外因之一。

在中国诗、书、画等艺术中可以体会到自然生命基因，其广泛流行将元气混沌作为最高境界。真元之气涵括天地之中，又是从自己的心中流出。艺术得到创化之元气就会自置高格，到达极境。真正的艺术是拥有无限的创造精神的，这种艺术才可以在时空中永恒。

（作者为中国艺术研究院副研究员）

责任编辑：陈春晓