

磨砢而成大器

——黄宾虹论

文 / 王鲁湘



编者按：古来画者，多重人品学问，不汲汲于名利；进德修业，明其道不计其功。虽其生平身安淡泊，寂寂无闻，遁世不见知而不悔；旷代之人，得瞻遗迹，望风怀想，景仰高山，往往改移俗化，不难而几于至道。所以古人作画，必崇士夫，以其蓄道德，能文章，读书余暇，寄情于画，笔墨之际，无非生机，有自然而无勉强也。

黄宾虹

黄宾虹（1865年1月27日—1955年3月25日），原名懋质，名质，字朴存、朴岑，亦作朴丞、劈琴，号宾虹，别署予向、虹叟、黄山山中人等，原籍安徽歙县，出生于浙江金华，中国近现代国画家、书法家、篆刻家、诗人、艺术教育家，与齐白石合称“南黄北齐”。

主要绘画作品有《蜀江归舟图》《焦墨山水》《九子山》等；出版画册有《黄宾虹纪游画册》《黄宾虹山水画册》《黄宾虹山水画集》《黄宾虹写生画册》《黄宾虹山水写生画册》《黄宾虹画集》等；出版著作有《陶玺文字合证》《古印概论》《古籀论证》《古文字释》《古画微》《虹庐画谈》《鉴古名画论》《黄山画家源流》《画法要旨》《宾虹草堂印谱》《画学编》《宾虹杂著》《宾虹诗草》《美术丛书》《神州大观》《神州国光集》《中国名画集》等。

黄宾虹于1881年师从陈春帆学画；1886年师从画家郑珊绘山水，又从学于陈若水绘花鸟；1916年，创作作品《黄山狮子林》《写陆放翁诗意》等；1925年，创作作品《遥山苍翠》；画史专著《古画微》刊行；1930年，任中国艺术专科学校教授、昌明艺术专科学校教席、新华艺专国画教授，作品参加比利时独立一百周年纪念国际博览会，获“珍品特别奖”，另创作作品《绿绮园图》；1954年，当选为中国美术家协会华东分会副主席，并任中央美术学院民族美术研究所所长；1955年，获评为“中国人民优秀的画家”，3月25日，在杭州逝世，享年90岁。

“堕地得岁始”

清同治乙丑年正月初一子时，在“爆竹声中一岁除，春风送暖入屠苏”的开门炮仗声中，一位“受天知春迟，堕地得岁始”的男婴，在浙江金华城内铁岭头街呱呱坠地了。按西历计算，那是1865年1月27日，至今已经147年了。

这个男婴就是黄宾虹——不过这是成年后根据家乡村头的一座亭名自起的名字，父母因他在1岁之始的吉辰来到人世，非常高兴地给他起名元吉。这个吉利的名字日后曾给他带来很大的麻烦。在他17岁返家乡歙县应院试时，因不避十世祖名讳，差点没能参加考试。为改名，乡吏甚至向他索贿。按族谱的班辈，父母给他起名懋质，后以质名，字朴存，一作朴人。这些名字表达了父母的人生价值观，希望儿子成为一个质朴的人，一个实实在在的人。

“东南邹鲁”徽州

黄宾虹的故乡在安徽歙县潭渡村。

有黄山之奇、新安江之秀的徽州盆地，位处皖、浙、赣三省交界之地，险阻天成，兵革少到。东晋北方士族南迁，给徽州带来儒风。到了南宋，文风日益繁盛，徽州人甚至以“东南邹鲁”标榜天下。长期的和平环境，导致人口众庶。而狭小的盆地，“力耕所出，不足以供，往往仰给四方”。这就逼使人们四处谋生。当时离开土地的谋生手段，只有手工业和商业。好在东晋北方士族南迁时，同时也带来了手工业和商业的传统。到了明清，徽商资本财雄势大，逐渐控制了长江中下游的金融，以至于有了“无徽不成商”“无徽不成镇”的民谚。人们对徽商有个评价：“贾而好儒，贾儒结合”“虽为贾者，咸近士风”。徽商都是亦商亦儒的儒商，他们宗族观念浓厚，桑梓之情很重，往往把聚敛的大量财富转回故里，修祠堂，建园第，粉墙矗矗，鸳瓦鳞鳞，建造起一个个美丽的山村水庄。在这片“世外桃源”，徽商们“耕读传家”，搜尽海内珍藏名画，因而子弟中怡情于琴棋书画者大有人在。

黄宾虹对乡邦文物之盛，向来引以为豪。他在《与郑拙庐书》中说：“歙县自宋、元、明迄咸、同之乱，以居万山之中，藏书字画古今名迹，胜于江浙诸省，风俗以经商各省通邑，士人寄籍，恒多与通人博士交游，文艺亦有根柢。”在《黄山画苑论略》中，黄宾虹指出：“新安古人名作，独于吴门、云间、娄东各派以外，自树标帜。良由藏度丰富，得瞻精美；时多高人逸士，胜游名山，博览群籍，生当危乱，初无所用其力，退而一一寄之于画。”对于新安画家，黄宾虹如数家珍：“昔王阮亭称：‘新安画家，宗尚倪黄，以僧浙江开其先路。’余谓不然。有前乎渐师



1933-1934年，黄宾虹（左二）游历四川，写生讲学，此为与四川美术界师生合影。左三为周稷，右一为吴一峰。

者，若元之程政、朱璟，明之郑千里（重）、丁南羽（云鹏）、詹东图（景风）、李周生（永昌）、程孟阳（嘉燧）、李长蘅（流芳），画法宋元，不名一家，隆庆、万历之间，流传真迹，要宗倪、黄为多。后乎渐师者，有程松门（鸣）、方小师（士庶）、罗两峰（聘）、家凤六公（吕），皆远法唐宋，近师文沈，取境高古，不斤斤于元人。当其同时，有汪乘槎（之瑞），追踪大痴；查二瞻（士标），晚学沙弥；孙疏林（逸），多仿宋元；与渐师称新安四家。”^①

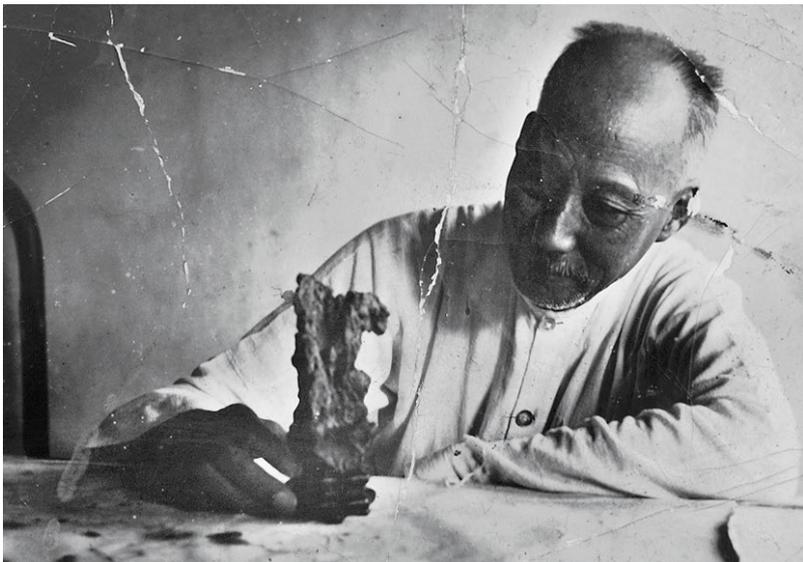
“儒商门第”

黄宾虹的祖上是书香门第，明清以来，出了不少文人、画家。从祖黄碧峰，善音律，工梓刻，精丹青，翎毛、花卉、人物、佛像，皆入妙品。现在潭渡村对岸七里头麓圣僧庵的佛像壁画，就是他的真迹。族祖黄白山，著作甚丰，有《字诂》《义府》编入四库。白山之子黄吕，号凤六山人，幼承家学，

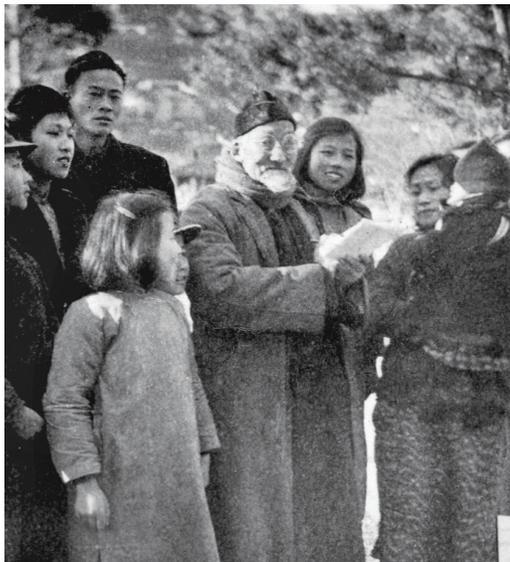
学问渊博，诗书画印，人称四绝。歙西黄氏一门，画家辈出，知名者有黄柱、黄思成、黄椅、黄文吉、黄熙等。黄宾虹的父亲黄定华，从小在金华经商，晚年弃商好儒，喜吟咏，兼写榜书，常画梅竹以自娱。他对长子黄宾虹的期望，就是读书上进，争个前程，荣宗耀祖。所以4岁教他识字，6岁延师授“四书”“五经”，12岁聘名师教作诗，13岁命返歙应童子试——这也是黄宾虹第一次回故乡。

三十而立

黄宾虹的科举并不成功。这不是因为他不够聪慧，也不是因为无名师点拨——里中翰林汪仲伊是他的业师，而是他志不在此，在《八十自叙》中，他说：“时庚子之祸方酝酿，郁郁归，退耕江南山乡水村间，垦荒近十年，成熟田数千亩。频年收获之利，计所得金，尽以购古今金石书画，悉心研究，考其优绌，无一日之间断。寒暑皆住楼，不与世俗往来。”30岁时，黄宾



奇石可视为微观的山崖，是黄宾虹的收藏品之一。



20世纪50年代，已定居杭州的黄宾虹与家人在湖山间游览写生。

虹在《予向声明》中正式宣布：“及年三十，弃举业。”30岁，对一个中国知识分子是至为关键的，孔子云：“三十而立”。黄宾虹在这一年立志决别科举，虽然谈不上是什么惊天动地的大事，但在“东南邹鲁”的徽州，却也是反潮流的壮举，说明他也接受了时代进步思潮的影响，对满清王朝不再抱幻想，而且有了新的人生目标。正像后来他给柳亚子的信中所说，凡是不甘做庸人的人，值此“邦之兀臬”“世氛日器，人生靡乐”之时，“豪杰与有责焉耳”^①！30岁以后，在黄宾虹身上发生的一个最大变化，就是迈出小楼，参与维新和革命，并积极进行社会活动，成为一名反清义士。

维新与革命

1895年，32岁的黄宾虹在歙县居丧（前一年父亡）期间，闻康有为等发动“公车上书”，遂致函康、梁，表示“政事不图革新，国家将有灭亡之祸”。同年夏天，与谭嗣同约会于贵池，畅论变法维新之事。贵池会后，黄

宾虹在潭渡与武举人洪佩泉，武秀才汪佐臣设立教场，收徒练武，驰马击剑，骈辔谈兵，纵论国事，为反清做积极准备。光绪戊戌年（1898年），变法失败，谭嗣同被害于北京菜市口。噩耗传来，黄宾虹放声痛哭，并作挽诗，内有句云：“千年蒿里颂，不愧道中人。”

在歙县，黄宾虹曾两度被通缉而不得不离家逃亡。一次是戊戌变法失败后的第二年（1899年），被人以“维新派同谋者”的罪名密告省垣，幸事先闻讯，仓促出走，经杭州去上海，远遁河南开封。第二次是光绪丁未年（1907年），黄宾虹在歙县与同盟会员许承尧、陈巢南、汪鞠友等人以纪念明清之际思想家黄宗羲为名而组织“黄社”，以研究诗文为名，宣传革命；并在自家屋后私铸铜币，筹措革命经费，被密告为“革命党人”。经朋友帮助，化装出逃上海。从此离开徽州，侨居沪上。

在上海，黄宾虹的主要工作是编辑刊物，但他革命热情仍然不减，借编刊和讲学鼓吹新思想。1909年，进步社团南社成立，黄宾虹成为首批社友17人之

一。1911年（辛亥）武昌起义后，上海商团攻打沪南高昌庙军械局，黄宾虹担任外线传递工作。军械局攻下后，他手制大白旗高悬，庆祝上海光复。

然而奇怪的是，这位先是“维新派同谋者”，后是“革命党人”的黄宾虹，在过去的同志和战友于革命胜利后电召他赴皖共襄大事时，却坚定地谢绝不赴。是功成不居，还是急流勇退？

坚持雅操 抱道自高

黄宾虹毕竟是个文化人。他虽以豪杰自命，却并无政治野心。他参与维新，奔走革命，既出于一片爱国至诚，也出于徽州文化所熏陶出来的人格倾向。

黄宾虹一直认为新安画派品格在虞山、娄东之上，一个重要的原因是新安诸家大多人清不仕，为了高尚其志而栖息林泉，挥毫拂素。“其人又多忠臣义士、孝悌狷介之伦，愆于世道污浊，政纪紊乱，不欲仕于其朝，甘退居于寂寞而惟林泉岩谷以自适，游览之暇，或写其胸中逸气，留传缣楮，不

朽千古。”^①另外，黄氏家风，崇尚朴学，不尚空谈，又极为推崇颜李之学，注重道德践履。颜习斋对空洞无益、聊以自娱的“诗文书画”，斥之为“国家四蠹”。此语亦如警钟时时鸣响于黄宾虹耳边，惕励他要学文，先做人；要习画，先敦品。文艺如于世道人心无所补救，习它作甚？而思有所补救世道人心，则首先要做真豪杰；既令事有不成，世有不合，退而寄情书画，豪杰之志仍可化为鹞光异彩，照耀人心。可以说，黄宾虹30岁立志诀别科举而参与维新，一直到参加同盟会和辛亥革命，是其人格倾向的必然选择。此一人格倾向贯穿于黄宾虹的一生，也自然贯穿于他的画学思想。我们或者可以这样认为，辛亥革命后黄宾虹急流勇退而笃志艺文，专心绘事，一是他并没有看到革命带来理想社会，反而世氛日嚣；二是他觉得社会革命并没有解决文化危机，而他的观点是“治世以文”，人心之沉沦，亟须精神文明来拯救。他认为他所处的时代正是时际颠危、贤才隐遁之时，同时也是造就艺术大家的时代：“艺术特出之人才，尤多造就于世运颠连之际。……今之学者，虽际时艰，宜加奋发。”“所愿诸同志，坚持雅操，抱道自高，慎勿以一时之弃取，萌其懈怠而堕厥功。士君子砥砺媵修，正可于错节盘根之下，因受磨砢而成大器。为国之光，其有豸乎！”^②

正是以这样的志气，黄宾虹困居沦陷的北平期间，不仅坚守了一个爱国画家的民族气节，而且砥砺媵修，十年面壁，终于“磨砢而成大器”，实现了他绘画上的伟大飞跃。

伏居燕市 成蛾化蝶

1937年，黄宾虹74岁，应邀赴北

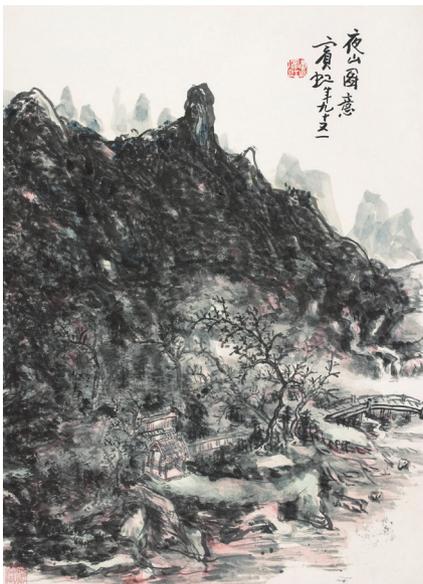
平鉴定故宫书画，并兼任国画研究院导师及北平艺专教授。不想遇七七事变，全家陷北平，不得南归。于是“伏居燕市，谢绝应酬，惟于故纸堆中，与蠹鱼争生活，书籍、金石、字画，竟日不释手”^③就像梅兰芳蓄须明志一样，黄宾虹自此题款不再用宾虹名，而皆署予向，直至1945年日本投降。予向之名本是他青年时常崇敬恽向（香山）而起的，后很少用。伏居北平，所住石駙马胡同后宅7号，画桌正好挤在北窗下，面对当街一堵墙，大有向壁而造、面壁十年的感觉。予向之名，在此又获一层新意，表达了黄宾虹卧薪尝胆、面壁苦参的决心。在歙县潭渡村老家，他本有一间画室，名“竹北篲”，现在他把自己在北平的画室起名“竹北移”，既寓怀念乡邦之意，又暗示竹虽北移，其节不改。在北平，黄宾虹又别号“蝶居士”，有深意在焉。黄宾虹在《画学之大旨》中曾说：“庄子云：‘栩栩然之蝶’。蝶之为蚁，继而化蛹，终而成蛾飞去，凡三时期。学画者师今人不若师古人，师古人不若师造化。师今人者，食叶之时代；师古人者，化蛹之时代；师造化者，由三眠三起，成蛾飞去之时代也。”由此可见，困居北平，固然失去许多自由，黄宾虹却准备着完成自己绘画生命的第三时代——成蛾化蝶飞去。的确，他离开上海举家迁居北平是做了长远打算的。他带来了历年游历的写生稿万余幅，其中包括最重要的蜀游速写千余幅，准备“面壁十年，全力专攻绘画”。按现存画迹和著作来看，伏居北平的11年（1937—1948），正是他著作最丰、作画最多的时期，也是他的绘画走向浑厚华滋、蔚成大家的时期，他的确成蛾化蝶，飞进了一个艺术的自由王国。尽管他的心经常在流血，他的生活

清贫而艰难。

沦陷不仅仅表明领土被占。对于个人，它意味着在他律和自律的双重束缚下而不得不选择的心狱状态。在这种不断被诘之以“是苟活还是烈死”的生存窘境中，相对失去自由的身狱还是容易习惯的，而在被迫条件下自觉选择的心狱却时刻啮心如锯，它没有外伤的鲜血淋漓或白骨森森，那样反而痛快；它只有内伤，只有瘀血，只有积郁而成的病灶和癌变。人必须在一种装出来的平静状态下把自己的心锁起来，面对威胁，面对利诱，甚至面对友情而无动于衷，麻木不仁。所有的抗辩都只能发生在心底，真实的话语只独自在无声的深处。本来可以活得轰轰烈烈，而不得不选择道隐无名；本来可以嬉笑怒骂，而不得不忍气吞声；本来可以平常待人，而不得不特立矫行……一切在正常状态下顺其自然而行的事，在沦陷状态下都须思前想后，步步设防。在正常状态下，为与不为本是自由，在沦陷状态下，不仅为的自由丧失，即使不为，也得虚与委蛇，精心推托。人心活得很累！抱着希望而绝望地活着，为了活着而锁心如狱——这就是人的沦陷状态。

由此我们可以理解黄宾虹在北平沦陷区的八年心狱。那绝不是“清贫”二字可以概括的。

1939年，日本著名老画家中村不折和桥本关雪，委托画家荒木石亩来北平看望黄宾虹。荒木在西单同合居设宴招待北平画界同行。黄宾虹请学生石谷风转告荒木，虽与中村、桥本和荒木有20多年书信往来之谊，但眼下中日交战，私人交情再好，也没有国家民族的事体大，宴会我不去，也不想见他。荒木听后，还是执意要见，石谷风只好回黄宾虹。黄宾虹无奈，特地写一张告示贴于



黄宾虹 夜山图 60cm×50cm

浙江省博物馆藏

款识：夜山图意。宾虹，年九十又一。

铃印：黄宾虹（白）

门前：“黄宾虹因头疼病复发，遵医生所嘱需静养，概不会客，请予见谅。”第二天，荒木一身汉服来到黄宅求见，石谷风立于门前挡驾，手指告示示之。荒木见此，知黄宾虹志不可夺，心中感佩，向门内鞠躬而退。他请石谷风转交中村不折信函一封，邀请黄宾虹赴日举办画展，黄宾虹一笑置之。

1941年，北平文物研究会推举黄宾虹为美术馆馆长，婉辞不就。

1943年，北平艺专“辅佐官”伊京、黑田委托学校二位先生出面，为黄宾虹举办画展和80岁祝寿仪式，均被婉言谢绝。

在沦陷期间，他潜心研究有民族气节的遗民画家，孤独的心同他们一起共振。他深有感触地说：元代四家和明清之际四僧诸遗民画家，都是在“天崩地解”的社会大动荡时期所产生的。画家一生坎坷，玉成其艺，往往是民族悲剧的体现。

沦陷时期的北平画坛，倒是一点

儿也不寂寞。公园画展，竞相斗胜，满堂红条，煞是热闹。春节厂甸，画棚相连，伪造劣品，泛滥一时。袞袞诸公，各立门户，广收门徒，党同伐异。混不知今世何世，昏天黑地混乾坤。这也是沦陷状态之一种，是放弃操守之后的苟活。这种软体动物的竞生技能，很多中国人极为擅长。但黄宾虹不能。于是他加倍的孤独，加倍的贫困。善意者劝他多画青绿山水，易售又扬名，他不为所动。同情者邀他办画展，怕他寂寂无闻，他婉言谢绝。他不收门徒，不画商品画，执着地在浑厚华滋、黑密厚重的画风上探索。北平画坛的保守出乎黄宾虹意料。浅薄之辈常常嗤笑他的画为“黑墨一团的穷山水”。他不以为忤，反而对学生说：“我用积墨，意在墨中求层次，表现山川浑然之气，有人即以墨黑一团。非人家不解，恐我的功力未到之故。积墨作画，实画道中的一个难关。”^⑥“墨法中的宿墨和渍墨是前人没有做到的一个难关，我正在下功夫去突破，要在不断变化中求其法备。因此，我的画三十年后才能为艺林所重。”^⑦当然，这种谦虚美德，只是面对旁人对其技法进行指责时才这样；而在总的艺术追求上，黄宾虹是极有原则且极自信的。以他思想的深邃，他知道“知希为贵”的至理；以他人品的端悫，他坚信“画以人重，艺由道崇”乃千古不磨之通则。他在画上题道：“古画宝贵，流传至今，以董、巨、二米为正宗，纯全内美，是作者品节、学问、胸襟、境遇，包涵甚广。如恽香山题画云：‘画须令寻常人痛骂，方是好画。’陈老莲每年终，展览平日所积画，邀人传观，若有人赞一好者，必即时裂去，以为人所共见之好，当非极品。此宋玉‘曲高和寡’，老子‘知希

为贵’之意。”^⑧对艺术的寂寞之道，黄宾虹已悟得很透：“古来画者，多重人品学问，不汲汲于名利；进德修业，明其道不计其功。虽其生平身安淡泊，寂寂无闻，遁世不见知而不悔。旷代之人，得瞻遗迹，望风怀想，景仰高山，往往改移俗化，不难而几于至道。”^⑨

长归湖山

1948年，85岁的黄宾虹终于离开他认为“专制压迫之久，思想迟钝”^⑩的故都北平南返。在上海，在杭州，他受到了空前热烈的欢迎，并应国立杭州艺术专科学校之邀，担任教授，人居栖霞岭19号。在杭州美术界举行的欢迎茶会上，黄宾虹即席作题为《国画之民学》的讲演，把他毕生对艺术的思考，上升至专制与民主、君学与民学的理论层次，强调绘画的本质属于发挥个性、重在精神自由发展的“民学”，它不应该为专制和“君学”服务，也不应该以君学的整齐一律和表面的华美来要求绘画。中国绘画所要继承和发扬的，是民学的民族性，而不是君学的封建性。在耄耋之年，他终于将青壮年的反封建的革命实践同他的艺术理想通道为一，使他的一生“一以贯之”。

1953年，90岁的黄宾虹被华东行政委员会文化局授予“中国人民优秀的画家”荣誉称号。继被聘为中央民族美术研究所所长，因病未赴。仍坚持到美院讲学，并撰写对中国美术史和自己的绘画思想具有总结意义的长诗《画学篇》。

1955年3月25日凌晨3时30分，黄宾虹因胃癌不治逝世于杭州。弥留之际，呻吟中断续吟出：“何物差人，二月杏花八月桂；有谁催我，三更灯火五更鸡。”

黄宾虹以非同寻常的道德毅力实现了父母的期望，实实在在地度过了他92岁漫长的一生。

海上著名金石学家

黄宾虹是以画家闻名于世的。实际上他更愿意人们把他看作学人。他的人生理想就是做一个贯通六艺，文武兼备，进可以文治国，退可以艺修身，志道据德，依仁游艺的君子，也就是他心目中的学人。

7岁时，黄宾虹开始读《说文解字》。对汉字，他有一种特殊的颖悟力，也有一种特殊的感情。他的一生同汉字渊源最深。11岁开始读族祖黄白山的《字诂》，并开始习篆刻，临邓石如篆印十余方。文字学的爱好培养了他对金石学的兴趣；金石学又使他对书法的认识和练习进入刚柔相济的境界；它们又共同奠定了黄宾虹绘画崇尚“内美”的士人情调。清末，黄宾虹即以治印名闻江南，其小传收入叶铭《广印人传》。他的画作上常钤的白文“虹庐”“黄质宾虹”二印，笔意高超，刀法严谨，在不及方寸的印文中表现出深厚精醇的铁笔绝艺。其朱文“冰上飞鸿馆”“黄山山中人”二印，配字工稳古拙，线条道韧清刚。对清末出现的废弃中国文字的时议，黄宾虹力争疾辩，并由此而笃志保存中国文艺。1908年，黄宾虹以著名金石学家的身份赴上海参与编辑《国学丛书》《国粹学报》《神州国光集》《美术丛书》。他的篆刻是最早得到世人承认的，海宁王国维尤其推重。对金石学的兴趣，使他对中国绘画史的观察建立在一个新的立足点上，也使他对中国画的变革信心有了牢固的基础。到20世纪20年代初期，黄宾虹收集到的古玺印已达2000余钮。他先后发表



1954年，中华人民共和国第一部宪法草案颁发，黄宾虹为之撰文庆贺，并在家中接待记者，畅谈人民民主的理想。

的金石学的文章和著作有《叙印谱》《篆刻新论》《增辑古印一隅缘起》《古印谱谈》《古玺用于陶器之文字》《陶玺合证》《古印概论》《周秦印谈》《龙凤印谈》《古印文字证》等等，由于黄宾虹在古印的收藏和印学的研究上太有名气而被贼惦记，以至于1922年在上海发生了邻居失火而黄宅失印的怪事。

内力内美的书法

黄宾虹10岁在金华，向倪谦甫叩问画法，不答。坚请，乃曰：“当如作字法，笔笔宜分明，方不致为画匠也。”这话成为黄宾虹谨记不忘的金科玉律。黄宾虹确信，书画同源，“画之道在书法中”。“欲明画法，先究书法。”他的书法学问极深，直追古玺文字，古甸文字，以至古籀秦篆，晋唐楷法，于各类书体无不深究其递变之迹，演化之态，从而深悟积点成线、一波三折的“太极笔法”，并积其平生所得，总为“平留圆重变”五笔系统。他的金文，

时人评之为“真能得其神理者，舍先生外，更无他人；不惟并世所无，近数百年亦无有也”。王伯敏先生说：“他的一勾一勒，皆圆笔中锋，所画浑朴沉稳，无不得力于金文。”又说：“黄宾翁篆书，往往于走笔之时，出力又不出力，故能松动吐气；当在波磔巧变之时，毫端忽作警蛇游动态，故于转折道劲处多有生趣。”^⑩黄宾虹青少年时期，在当时碑风影响之下，揣摩过很多不同风格的魏碑，且对帖学也非常用心。中年时期几乎每天抄书临池，狠攻行草。到40岁左右，其行草书已基本形成了自己的格局，笔意凝炼典雅。他那些信手写来的诗稿、文稿和信札，形若草草，都成佳构。当日也许不以为意，今日却成最富艺术意趣的书法妙品。黄宾虹对自己的书法造诣是很自信的。他曾对学生石谷风说：“我的书法胜于绘画。”他自己认为以书法入于画法，又以金石入于书法，已熔金石书画为一炉。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，果然是无功



黄宾虹纪念馆

之功，无为而无不为”的内力内美之作，“其中最出色者，可谓一片化境，直可与天工比美，确是千古之绝唱”^⑩。

文献学与美术史的杰出贡献

作为学人，黄宾虹在文献学，尤其是在中国绘画史的文献学上不仅有筚路之功，而且业绩卓著。1962年在一次画史讨论会上，俞剑华说：“黄宾虹是绘画界的老前辈，也是绘画史这门学科研究的老前辈。”^⑪。1909年，黄宾虹在《国粹学报》发表《梅花古衲传》，根据世不经见的《青岩集》中几篇有关新安画派大师弘仁的文章而写成。对这位他最崇敬的乡邦高僧画家，他用了数十年时间孜孜不倦地研究，最终写成《浙江大师事迹佚闻》，是中国第一部全面介绍弘仁生平及其艺术成就的著作。汪世清先生认为，《浙江大师事迹佚闻》开创了按历史人物整理文献资料的一种新的形式。1925年由上海商务印书馆出版的《古画微》，是一本简明中国绘画史。该书出版之时，中国绘画史的著作，除陈衡恪的《中国绘画史》早

三年出版外，其余如余绍宋的《中国画学源流概观》、潘天寿的《中国绘画史》、郑午昌的《中国画学全史》、傅抱石的《中国绘画变迁史纲》等都还未问世。《古画微》虽篇幅不长，但处处从文人画的角度去阐述中国画的发展，着重谈士大夫在绘画上的作用，对中国绘画的文化属性揭示得相当充分，可以说是一部精当的文人画史。垢道人程邃是明末清初一位著名的书画家、篆刻家和诗人，到了近代，知道他的人已经越来越少。1943年《中和月刊》第四卷的第三期和第四期发表了黄宾虹所撰《垢道人佚事》及辑录之《垢道人遗著》。自程邃逝世二百多年以来，这还是第一次对有关他的文献资料进行广泛收集和深入研究。1942年，黄宾虹协助弟子陆元同辑成《释石谿事迹汇编》并亲撰《叙言》。在这篇《叙言》中，他将清初三高僧渐江、石谿、石涛进行了对比：“浙江画由唐宋筑基，取神倪黄，意多简逸；石谿从元人入手，力追北宋，气尚道炼。途径略异，而面目不同；其廉顽立懦，足以矫励时趋，初无

二致。”“清湘雅近石谿，亦师玄宰，过于放纵，而神气高古，似逊石谿。”当时石涛之名如日中天，黄宾虹也不是不喜欢他，但从自己一贯的美学思想出发，他只能作此评价。这反映了黄宾虹坚持独立治学，决不人云亦云、曲阿时好的学人风范。黄宾虹其他有关美术史的著作，还有《论上古三代图画之本原》《中国画史馨香录》《鉴古名画论略》《黄山画苑论略》《近数十年画者评》《中国山水画今昔之变迁》《画学南北宗之辨析》《庚辰降生之书画家》《中国画学史大纲》《江南系之黄山派》《画学变迁》等等。著名的工具书《中国画家人名大辞典》也是他与俞剑华、孙貉合编的，不知何因出版时只署了孙貉一人的名字。

“不可仅以画史目之”

黄宾虹一生的最高成就是绘画，有人说他把“诗书印”“文史哲”的修养全都融会进了他的绘画。这一评价是充实的。他以豪杰之气、学人之志、史家之眼、哲人之思、文人之慧、书家之笔，还有寿者之时，像求道那样循序渐进地完成着他的艺术使命。他以吃透整个传统的雄厚底蕴来回应欧风东渐的挑战，以“开门迎客”的心态，为中西绘画的结合找到了一个颇富学理的切点，从而极富自信地重建起中国画的主体地位。与此相应，他的绘画步入一个历史的制高点，就其所达到的境界而言，前不见古人，后不见来者。

黄宾虹经常说到他所敬仰的节义名公，虽然以画名世，却“有不可仅以画史目之者”，黄宾虹的一生，虽然最后以画家画上句号，但我们在阅读他那数以万计的书画作品时，也一定不可“仅以画史目之”。

注释:

- ①黄宾虹:《浙江大师事迹佚闻》,见赵志钧编《黄宾虹论画录》第76页,浙江美术学院出版社。
- ②黄宾虹:《与柳亚子书》,见赵志钧编《黄宾虹论画录》第19页,浙江美术学院出版社。
- ③黄宾虹:《国画非无益》,见赵志钧编《黄宾虹论画录》第31页,浙江美术学院出版社。
- ④黄宾虹:《文字书画之新证》,见赵志钧编《黄宾虹论画录》第19页,浙江美术学院出版社。
- ⑤黄宾虹:《美展国画谈》,见赵志钧编《黄宾虹论画录》第38页,浙江美术学院出版社。
- ⑥见王伯敏编:《黄宾虹画语录》第35页,上海人民美术出版社。
- ⑦见石谷风:《一艺之成必竭苦功——回忆黄宾虹先生二三事》收《墨海烟云》,安徽美术出版社。
- ⑧黄宾虹:《自题山水》,见赵志钧编《黄宾虹论画录》第30页,浙江美术学院出版社。
- ⑨黄宾虹:《画谈》,见赵志钧编《黄宾虹论画录》第28页,浙江美术学院出版社。
- ⑩余绍宋致黄宾虹信,见裘柱常:《黄宾虹的书画》,收《墨海青山》第63页,山东教育出版社。
- ⑪王伯敏:《〈黄宾虹书法〉序》,见《墨海烟云》第141页,安徽美术出版社。
- ⑫墨一:《非贯古今纵横宇宙不为功》,见《黄宾虹书法集》,汪孝文选编,江苏美术出版社。
- ⑬王伯敏:《黄宾虹的〈古画微〉》,见《王伯敏美术文选》上,第735页,中国美术学院出版社。



黄宾虹 拟宋人画意图 轴
143cm×77cm 纸本 墨笔设色 浙江省博物馆藏

古典与现代

——黄宾虹在历史的转捩处

◇ 受访人：骆坚群（浙江博物馆研究员、黄宾虹研究专家）

◇ 采访人：鲍洪权

1948年7月，85岁高龄的黄宾虹，离开滞留十年的故都北平南返，此行是受聘出任杭州国立艺专教授。他并没有急着去赴任，7月23日到沪，直至9月中旬才到杭州。在上海的近2个月，黄宾虹不仅与众好友及诸弟子重聚，还时常发表演讲，著名的《国画之民学》《艺术养生法》就是当年8月应邀在上海美术茶会上发表的。

9月到杭州后，黄宾虹写了一首《湖上杂咏》，其中有两句“筑舍湖山上，月华秋夜清。”

筑舍湖上，老夫子开始了生命中最后的七年时间。仅半年后，黄宾虹在给香港张虹的信中说“朝夕看湖山清气，思有变易。”这仅仅是伏笔。风物入眼，感化入心，当眼睛受白内障困扰一度失明前后，中国绘画史上的特例开始了。此际，黄宾虹作画仍孜孜不倦，画面渐次呈现一派前所未有的灵光，一点一画均臻天真烂漫随心所欲的神明之境，后人称为“衰年惊变”。

1955年，黄宾虹在杭州长辞人世，享年92岁。在杭州的最后七年，不仅是他生命历程中最精彩的七年，亦是他艺术生命最重要的七年。

湖山有幸，浙江博物馆珍藏着黄宾虹近5000件作品及遗稿，成为国内研究黄宾虹的重要基地。骆坚群女士在博物馆内一直做黄宾虹的研究工作，有关黄宾虹的访谈自然找到了她。在浙博黄宾虹展厅里，我们聊了一个下午，走出展厅的时候，又想起王伯敏先生《薜露篇——记黄宾师的遗言》中回忆的情景：老人在弥留之际，断断续续吟出了宋代邵雍《励志》的诗句：“何物美人？二月杏花八月桂；有谁催我？三更灯火五更鸡。”

只见，一老者长住湖山间。

鲍：黄宾虹曾预言自己的画将在50年后被人理解和认可。50年过去的今天，有关黄宾虹绘画风格和成就，似乎已被笼统地推崇，但他的意义和价值，尤其其他的艺术思想乃至社会理想，在绘画界、学术界仍有歧义或者说模糊的地方，以你的认识和理解，作为一位画家的黄宾虹，为何需要50年或者更多时间来认识？

骆：一个似乎显见的原因是他身份的不纯粹性，他是画家，但远不只是职业画家。他的前半生是传统意义上的士夫、学人，随着近代史进程，他变身为公共知识分子，也即从一个“稟贡生”、乡绅转身为报业人、出版人、艺术院校教员、艺术社团的参与者或召集人，这就是他60岁前的社会身份转换过程。在这一个过程中，黄宾虹还改变了传统士夫诗画吟咏是为一抒襟怀的传统

价值，而且担当起了中国画由古典向现代的转折的努力。当然，实践这一转折的内在支撑是他在画史研究、金石文字研究等领域的学问功底。我们甚至可以将他的大部分作品看作思考、研究的过程，这是黄宾虹作品难懂最重要的“技术”原因；然而，还有一个当然更重要的原因是他的作品及他的艺术思想中所表现出来的浓重的近代史色彩。

从“近代史”切入，是走近或者说理解黄宾虹最直接、最贴切的途径。比如，黄宾虹从1907年开始在《国粹学报》发表有关画史研究的文论，在他渐趋成熟的画学思想中，有一些特殊的史观，比如明代画史，他提出一个“（天）启、（崇）禎诸贤”的概念；清代画史，他有一个“道（光）、咸（丰）画学中兴”的见解，这在当时甚至当今的画史研究界都是不甚了了，甚

至不以为然的。唯有把他所身处的近代变局以及他曾投身其中的历险与抱负联系起来看，才可能了解他的所思所想和用心所在了。

“启禎”与“道咸”都是历史变局中的临界点，不同的是，“启禎”只是改朝换代，换了个所谓“异族”的皇帝，而“道咸”，则已是封建体制也即所谓“道统”行将消亡的前夜。黄宾虹是“道咸”后同治四年生人，这意味着他的命运处在既要参与到推翻这个皇朝的洪流中去，又要参与到拯救一种文明的努力中去。所以说，黄宾虹以及同时代的“志士仁人”们，其实与“启禎”“道咸”间诸贤们还是有很大的不同，尤其与“启禎”不同的是，黄宾虹与这个时代的中国人要面对的是一个“突然变大”的“凶悍”的世界，而自己所处的是一个千疮百孔的弱国地位。

但仍有一个最大的共同点是：变局。身陷变局，如何变法图存，黄宾虹与那个时代困境中的“志士仁人”或者说文化人们需要思想资源，“反清排满”是一种，“古文经、今文经”之争以申“微言大义”是一种，“师夷长技以制夷”也是一种。在文化、艺术的破与立上，陈独秀的“革（四）王画命”，甚至要废弃中国画的论调，也是对这个时代变局的应激反应。在这样的背景下，我们不难理解黄宾虹有关“启祯”“道咸”的画史观，其意义不在或不仅仅在绘画。同样身处变局，面临崩解，先行者探究古先贤们持何种姿态，又坚守住了怎样的文化精髓，这就是黄宾虹与陈独秀皆有变革使命但又有不同的变革方略之处。虽说他们有不同的作为和成就，但一个共同点是：深深的“近代史”印迹。当我们说“黄宾虹晚年变法”的时候，往往焦点在作品画面上，似乎指的全在笔墨，但不能忽略了，这个“变法”，有着“深深的近代史的印迹”。

鲍：以你的看法，今天我们视为画家的黄宾虹，首先是一位在近代史困境中有着焦灼思考的文人、变革先行者，这对他最终成为近代画史“里程碑式”的一代大家来说，又是一个怎样的历练呢？

骆：是的，黄宾虹所参与的“变法”，是从社会变革做起的。作为“徽商”的长子，黄宾虹的秉性是务实内敛的。20岁家业已渐败落，领父命去扬州等地游学，当时也是为开眼界、识时务，寻找生存机会。在长达十年的游学、觅职的过程中，他目睹民生凋敝、官场腐败，同时也感受到各地书院等社会精英聚集的地方已有相当的变革气氛，“社会担当”的意识在黄宾虹内心滋长起来。

1895年，他竟然托朋友牵线，与景仰已久的风云人物谭嗣同约在贵池一酒馆见面，把酒剧谈时势，有“不变法，无以利天下”这样的激烈言辞。三年后，“戊戌变法”失败，谭嗣同人头落地，据说黄宾虹大哭一场，写下挽词：“千年嵩里颂，不愧道中人”。此“道中人”已是推翻皇权道统的“道中人”，即黄宾虹也必将自己归入到这性命难保的“道中”了。1904年，由朋友举荐，他参与襄办，由湖南迁至芜湖的“安徽公学”，同仁多是主张激进的先锋人物，如陈独秀、柏文蔚、陈去病等。次年，黄宾虹与同乡翰林许承尧创办新式的中学堂，即从安徽公学延聘了具革命头脑的教师，如陈去病、费公直、陈鲁得等，同时以黄宗羲的“非君论”（“天下之大害，君而已”）为思想武器组织秘密社团“黄社”。由此可知，最终导致清廷乃至整个封建体制轰然倒塌的“辛亥”之变已近白热，而黄宾虹也已深陷其中。



黄宾虹 临倪山水图轴
116cm×42cm 纸本 墨笔 浙江省博物馆藏



黄宾虹 岑云初晴图轴
纸本 墨笔 浙江省博物馆藏

1907年，黄宾虹被人密控“革党”“私铸”，即为同盟会筹集经费案，虽未有详考，但蛛丝马迹，风声鹤唳，终出奔上海，却是事实，同时也是黄宾虹生命中的一个分界点。

1909年前，黄宾虹是一个研读经史诗文的“廩贡生”，一个志在社会变革的“乡绅”；出奔上海之后，他已蜕

变成一个近代知识分子。其外在标志是学术社团的中坚成员，新式教育机构教师、出版人等；内在标志当然是民主意识、独立思考、有自己的学术主张。虽然黄宾虹仍被称为“士夫”“学人”，此“士夫”已与古来忠君辅政的士大夫不同，已具所谓“民主意识”，即以“民生”为己任，保持对统治集团质疑的立场，而所谓“学人”，简言之即精神文化的传承与重建者，即所谓公共知识分子。

鲍：1911年，辛亥之变以后，黄宾虹的变革理想终落实到文化史、画史的批判与重建上来，对此他有哪些重要的见解和主张呢？

骆：以我的理解，“启祯诸贤”说，除了前面提到的崇尚明末乱局中“士夫学人”们的思想与气节外，黄宾虹在画史上还是一种扬弃或者说是批判的立场，批判的目标是董其昌以及他的“南北宗论”（有关“南北宗”论，黄宾虹著有专文《南北宗论之辨似》）；“道咸画学中兴”说，则标举他以金石学为旗帜，用回归与溯源的途径，期望获取更纵深的、更丰厚的传统资源来重建画史，开拓画史未来的诸种可能性。

其实黄宾虹对董其昌及“南北宗”论的态度是非常矛盾的，因为董其昌实在太厉害了。作为一个个体的天才艺术家、思想家，董其昌是杰出的，他把他所偏好的一种画史脉络，一种风格韵致，无论阐述还是实践，都做到了极致。但这种偏好的极致，不仅成了风尚，甚至成了律条，最终成了清廷的“院体”。那么，作为一种理论，它僵化了；作为一种艺术的风韵，它被稀释了，这到了王原祁、戴熙那儿已有了反思想和批判。从某种角度看，黄宾虹比陈

独秀批“四王”更厉害、更到位的是，他的矛头所指在其源头——董其昌。

黄宾虹的另一个见解“道咸画学中兴”，首先拓展了艺术史渊源的纵深度，自然就超越了董氏“南北宗”论的狭隘，其思想资源、艺术传统资源必将大大丰厚，所谓“画学中兴”才成为可能，而且是由内而外即由古而今的中兴、重建，这背后仍是“保存国粹”“神州国光”的梦想。

如果说扬弃董其昌“南北宗”论是一种“战略”的话，那么从“战术”上，黄宾虹找到了董其昌的软肋：“兼皴带染”。

“兼皴带染”是个因有画史、画理、画法诸多交集而语焉未详的话题。

黄宾虹在撰著及题画款中多次论及，一是1929年《美展国画谈》中的一段：“山水自（董）华亭开兼皴带染之风，阎古古讥其生平仿董北苑，实无一笔似北苑。黄子久隐居虞山，日夕囊笔，看山岚海气，收入画图，不似而似，无一笔非北苑，此形貌与精神不同之说也。（董）华亭以兼皴带染变文、沈之旧，因合古人勾勒渲染二者，囫囵为之。”

又，1934年《画法要旨》的末段结语中有：“董其昌墨法，多作兼皴带染，已非宋元名人之旧。”

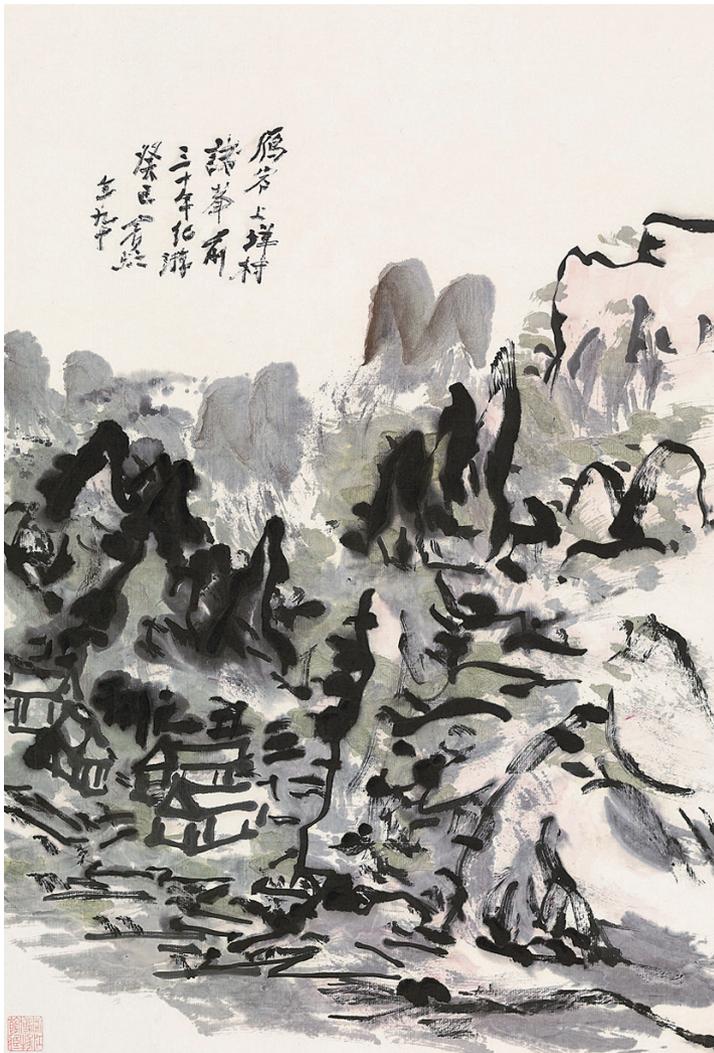
我的理解是，黄宾虹虽说“董开兼皴带染风”，但看起来这种“合勾勒渲染二者，囫囵为之”的传统，似乎从董源到米芾，尤其米芾已开其先，这或许就是有研究者想当然以为黄宾虹赞赏这“兼皴带染”，但这其中的关捩点是“骨格笔法”。董源皴染、米芾点染，近看草草，远观粲然，其核心是用笔，是有笔有墨，即如黄宾虹常提及的宋人的成就在于终结了唐“吴道子有笔无

墨，项容有墨无笔”，达到了“有笔有墨，斯为正轨，”笔是中坚，是核心；论画理则言简意赅：“分明中有融洽，融洽中有分明。”“分明”者，用笔也。这样的笔墨关系，在董其昌特色的“兼皴带染”中，“已非宋元名人之旧”，其追随者“四王吴恽犹仍其意”，“骨格笔法稍稍就弱”，及至晚清民初，当然是“古法失坠，盖已久矣”。这就是黄宾虹“启祜诸贤”说中的批判立场，抓住“兼皴带染法”导致的“骨格笔法”的缺失，是黄宾虹挑战董其昌的致命一击。从这里，他与统治画坛三百余年的“宗师”分道扬镳了，他要走出自己的“阐释之路”。

鲍：你曾认为黄宾虹在60岁以后才真正进入一个画家的角色，是否可认为是真正进入中国画“变法”的实践探索？最重要最有效的探索是什么呢？

骆：《黄宾虹文集》与《黄宾虹全集》已出版，从文论到作品，我们大体能了解到，黄宾虹是把学问做在创作前的，即所谓“学者型画家”，也就是黄宾虹称之为“学人”。1925年的《古画微》是画史研究的最初成果，直到1949年，仍在增改“道咸画学中兴”的思想表述。但也正是这之后的二十多年间，黄宾虹真正开始用画笔探索、表达自己的画学思想。

“宋画如夜山”或许是他的“阐释”系统中的关键词之一。黄宾虹认为从六朝到唐有一个浓墨的传统，所以宋画得“浑厚华滋”，而元人以后，浓墨法被忽略。所以首先得恢复浓墨法，善浓墨法而后的渲染才有好的质感；相辅相成的还有破墨法，能使浓淡墨“相濡以沫”，达到丰富变化；再用积墨法层层积染，可致“夜山”的静穆深沉；



黄宾虹 雁宕上垟村图轴
57.8cm×38.8cm 纸本 墨笔设色
1953年 浙江省博物馆藏

泼、宿、渍诸法则水与墨的嬉戏，玩得好，写雨意迷蒙或滂沱，皆可得“元气淋漓障犹湿”的画境。

读过黄宾虹的传记，读过“我从何处得粉本，雨淋墙头月移壁”“深宵人静‘启户独立’领其趣”“山黑围铁城”“青城坐雨乾坤大，入蜀方知画意浓”这样诗句，我们不但真正看到了一位画家黄宾虹、一个感性的黄宾虹，也明白了他与他的同道们的不同。用“夜山”“雨山”来连接、来证明画史即古人的经验与亲炙自然即自己的经验，是黄宾虹之所以成就为黄宾虹的独特之

处。它的可贵点在生命的表现，画雨山、夜山不是目的，甚至回归宋元传统也不是目的，目的应该是与自然生命建立好的关系，也就是他对自然的理解、赞美、感恩、融入，最终是和谐、自在的境界。

鲍：如此说来，笔墨法能否有效表达自我与自然生命的契合关系是黄宾虹宏大的变法方略能否达成的关键？为此，黄宾虹有哪些研究准备呢？

骆：开头我们说到要离开“画家”这个角度来谈黄宾虹，是为了试图廓清

他的生存背景，廓清他的士大夫情结如何转换为近代知识分子的视野和作为，因而与当时蜂拥上海滩的一般职业画家或为消遣风雅的“前清遗老”们的不同点就凸现出来了。参与过社会革命激进活动、接受近代民主意识的黄宾虹，是带着“变法”这一时代命题来做画史研究的，是带着反思的姿态、学术的准备来展开中国画的“变法”方略的。

由此可以说，1928年以后的差不多十年的“壮游期”，是带着思考的、沉浸式的亲炙自然，应该也是“变法”方略的重要一环，因为这既是用体验的方式努力恢复艺术创造与自然生命“同质”、“同步”的可能，也是为获取日后创作与“变法”的“粉本”，这是画家本色。陈独秀不是画家，激于时势有变革主张，无变革途径，这在常理中；黄宾虹担当国画“变法”，批判、扬弃传统，但并不废弃、割裂传统。1908年，黄宾虹在《国粹学校》发表画史论文，算是黄宾虹的中国画“变法”的开始，1925年《古画微》是一个重要的阶段性成果，那么，1934年所著《画法要旨》应该算作是第一个阶段性成果，重点之一是有“大家画者”的提出，第二是“五笔七墨法”的阐明。

1934年，黄宾虹70岁，洞明世事，感应时代的召唤，著《画法要旨》，确定了战略、战术，他就像一个旅人，目的地知道了，线路图画好了，盘缠也准备了，他就出发了。

鲍：黄宾虹的“道咸画学中兴”说，与金石学及其绘画中的金石用笔，是怎样的关系？

骆：对一位画家来说，如何将观念、将一种文化史资源转换为或者说表现在笔下、落实到画面，确是个关乎画风新变是否可能甚至影响画史进程的实

实在的大问题。前面我们讲到黄宾虹有所谓的“道咸画学中兴”说，除“道咸”年间的时势也是引发艺术变革的因素外，重点在支撑这一变革即“中兴”的学术背景是金石学。黄宾虹认定金石学是近代画史“变法”的最重要的且源于本民族传统内的历史资源。如何让金石学在传统深厚、理法系统严密的山水画开出新生面，对黄宾虹而言，既是一大挑战，也是一个很大的创造空间。

黄宾虹有如此浓厚的金石学背景，有如此敏锐、坚持的学术见解，且在古印的收藏与研究方面也是近代少有的大家，但有意思的是，至少在他60岁前的画作里并没有多少“金石味”。我们知道，黄宾虹将“兼工籀篆、通书法与画法的金石家”归于“文人画者”，言其缺憾往往是“知笔意而法不备”。而他的志向是“兼文人、名家而有之”的“大家画者”，要实现这一目标，当然必以绘画本体的立场，以画家的当行本色，首重的是把握住自己“法理兼备”即有系统严密的画史渊源。所以，至少在60岁前，他把金石学研究与其研习绘画分得很清楚，且力求把两种学问都做得很深。金石学，主要用功在“识字”，以“证经、证史、证文字书法源流”，继而识民族精神“内美”之渊源；画学功夫做在遍临宋元明诸家法，熟谙笔墨章法诸程式规范，不致落入“金石画家”常有的手法单一或写景不能深远的缺憾。而且不论临习何家，其用笔笔性以松秀冲淡为基调，甚至不惜略显文弱，故有“白宾虹”之目。60岁后“夜山”“雨山”的体验与表现，是为恢复他认为唐宋人的传统：浓墨法以及积墨法。

书法入画应该并不完全等同于“金石书法入画”，尽管元人赵孟頫的“石

如飞白木如籀”已是“金石书法入画”的宣示，但或者是金石学资源的不充分，以及如何“金石味”尚在探索之初。被黄宾虹在《古画微》里认定的“金石画家”第一人的程邃，其渴笔、焦墨算是“金石书法入画”以至“金石味”的范式，至少是最重要的标志之一。黄宾虹在临古画稿中，时时揣摩进取的，应该是在黄公望以来的画法用笔中融入金石意味，并且要加强或拓展它的绘画性。二是有关“入繁出简”的思考和实践。在这些仅以“简括轮廓”的勾勒里，黄宾虹惨淡经营着一种“尚简”的努力，或就是为再一次抽象中国画的语言形式，也就是打破传统已有的形、意平衡，再造一种新的平衡，为的是再创一种能影响深远的概念形式。

鲍：是否可以这样概括，亲炙自然以激活传统中国画的理法系统，与“金石书法入画”的研习和突破，是黄宾虹为最终达成“变法”的关乎绘画本体的两大基石？那么，在此基础上，黄宾虹最终又是怎样走向他的成功的呢？

骆：没错，综合亲炙自然的深度与探源历史的深度，黄宾虹积攒了丰厚的生命感悟和艺术史资源，所谓“大家画者”的目标，所谓“变法”方略的实现，已愈见清晰。但标示这一成功的，首先应该是一个美学理念的提出。

我们知道，画史过程中，六朝王徽、宗炳有“观道”“畅神”说，已是黄宾虹“艺术养身”观的先声，五代、北宋从董源到苏（轼）米（芾）有“平淡天真”说，当是一种成熟的审美选择；元诗人虞集称黄公望绘画为“山川浑厚，草木华滋”，更是一个被黄宾虹称为具有“民族性”的审美理想；至明人董其昌以禅喻画倡“南宗”，偏尚

“淡”“暗”“柔”“雅”，故返纵观黄公望亦不免有“纵横习气”。个人好恶本无可厚非，但领袖群伦、一呼百应甚至影响有清三百年，则有亏完整的“民族性”了。

黄宾虹当然肯定董其昌于“文人画”一道的发掘与光大，但救其偏弊高出一筹的是长久思索至晚年提出美学理念的“内美”。“内美”说包含了“平淡天真”“浑厚华滋”等传统的美学理念，应该说更是一种提升或者说追溯，追溯到了本质的层面。略辨黄宾虹有关“内美”的论述，我们注意到“内”中有两个着眼点，一是“天地氤氲，可于静中参得内美”，人的本质力量源于自然又投射于自然，所以越往古的古人所创理法去探究，就最接近本质。所谓“有法而不言法”的“内美”，即最具普遍意义的原本的、初始的美，这也是黄宾虹一生热衷于古文字与古纹饰研究的缘由。第二，是它的近代史特征：

“民学”色彩。前面我们已提及，黄宾虹随着近代史进程，已由封建士大夫转换为近代知识分子的立场，尽管儒家原也有“民本”思想，但与近代公共知识分子的区别，已由依附转换为独立。辛亥革命，孙中山创民国，以民族、民主、民生为新国体纲领，中国从此汇入世界潮流。尽管一波三折、艰难坎坷，但中国的近现代进程一往无前。黄宾虹的可贵在于将中国画的变法融入这一进程中去。

鲍：刚刚我们谈到黄宾虹那代人面对近现代即面对世界。那么，黄宾虹最终的“变法”目标和成果是可以面对世界的吗？

骆：是的，这一点也确实在黄宾虹的命运和使命之中，他有自己的应对之



黄宾虹 山居水车图
轴 91×32.5cm 纸本
墨笔设色 浙江省博
物馆藏
鉴藏印：浙江博物馆
藏（朱）

道。20世纪初，初到上海，已与来购藏中国艺术品或研究中国艺术的欧美人士有较深的接触；1928年后，任教多所艺术院校，也很清楚中国的画坛将会有多个画种、多种画学体系出现。那么，纯正的中国画何以自处，黄宾虹选择的应对立场和方法，首先是坚守，在中国艺术内部寻求“变法”以自存的原动力，同时打开视野，了解并找出中西绘画的相通点，以求建立对话、相互欣赏的可能，这种主动开放寻找沟通点的姿态，自信、雍容而且是有效的。

黄宾虹曾有这样一段题画款：“古人画法各有脉络，至高妙处无有差别。”中西画法当然更加泾渭有别，但与潘天寿以教学立场要求学生分清、拉开中西距离不同，黄宾虹的思路与逻辑仍是“至高妙处无有不同”。比如早年在上海结识德国友人，送给他的是自己拟仿宋人李唐的山水画，因为他认为，晋、唐、宋即所谓“文人画”概念和风尚尚未明晰成熟前，较写实、重丹青设色的绘画与欧洲古典油画有相近之处；比如仅在文献记载中的张僧繇“没骨法”以及唐宋院体的“青绿重色”、李唐山水中勾染质实的体积感，都与欧画有同工之妙。随着见识的扩大，黄宾虹有了更令他振奋的发现：近世西画印象派、野兽派注重画家自己内心的表现、重光影变幻的表现，与中国传统“文人画”有暗合之处。同时随着交流沟通的深入，更见识到虽有欧美商人或购或夺中国艺术品而去，也有不少欧美学者研究中国艺术理论，并影响到欧洲，也有画家“力求倾向东方含蓄之功”，甚至“向中国古线条着力”。从这种发现中，可以看到一个发展中的、互动互融的艺术。所以，黄宾虹晚年更强调中西，甚而言之世界的艺术有着“人同此

心，心同此理”，即相通的审美心理和美的法则。

1948年，85岁的黄宾虹受聘杭州国立艺专，停留上海时在艺术界所作的两场演讲：《国画之民学》《艺术养身法》，最后一句：“让我们伸出双臂，与任何来者握手！”绝非虚夸之谈，他是最有资格做出这种呼吁的，也是最由衷的呼吁。

鮑：在你以前的叙述里认为，黄宾虹真正达成“变法”是在1948年居杭州任教杭州国立艺专以后，也就是8~92岁生命的最后七年间。这种“变法”的实现在作品上的呈现是以什么为标志的呢？同时你又认为，在他90岁前后有一个“实验”期，那么，这种“实验”与“变法”的实现可以是共存的吗？

骆：前面我们讲到，1934年黄宾虹著《画法要旨》时已明确了具有集大成意义的“大家画者”的目标，同时也已说明了他的“变法”不是突变、裂变，而是“厚积薄发”。五年后的1939年他就引用庄子“逍遥游”中蚕之为蚁，三眠三起，吐丝成茧，或束缚而终，或穿茧而飞的寓言，把“变法”的实现称之为“能超出古人理法”如蝴蝶“栩栩而飞”的境界。近二十年间，“栩栩而飞”的梦想越益清晰。我们浙江省博物馆有幸藏有黄宾虹五千余件作品和画稿，这五千余件遗作中大量的居杭州最后七年间所作，是我们做展览的重点。在多次的鉴选排比过程中，摸索出这七年间的两个递进的阶段，在此约略述之：

第一阶段，85~88岁三年间，由长期经营、锤炼得来的个人风格已臻纯青之境，观察有二。

一、若以所谓“白宾虹”“黑宾

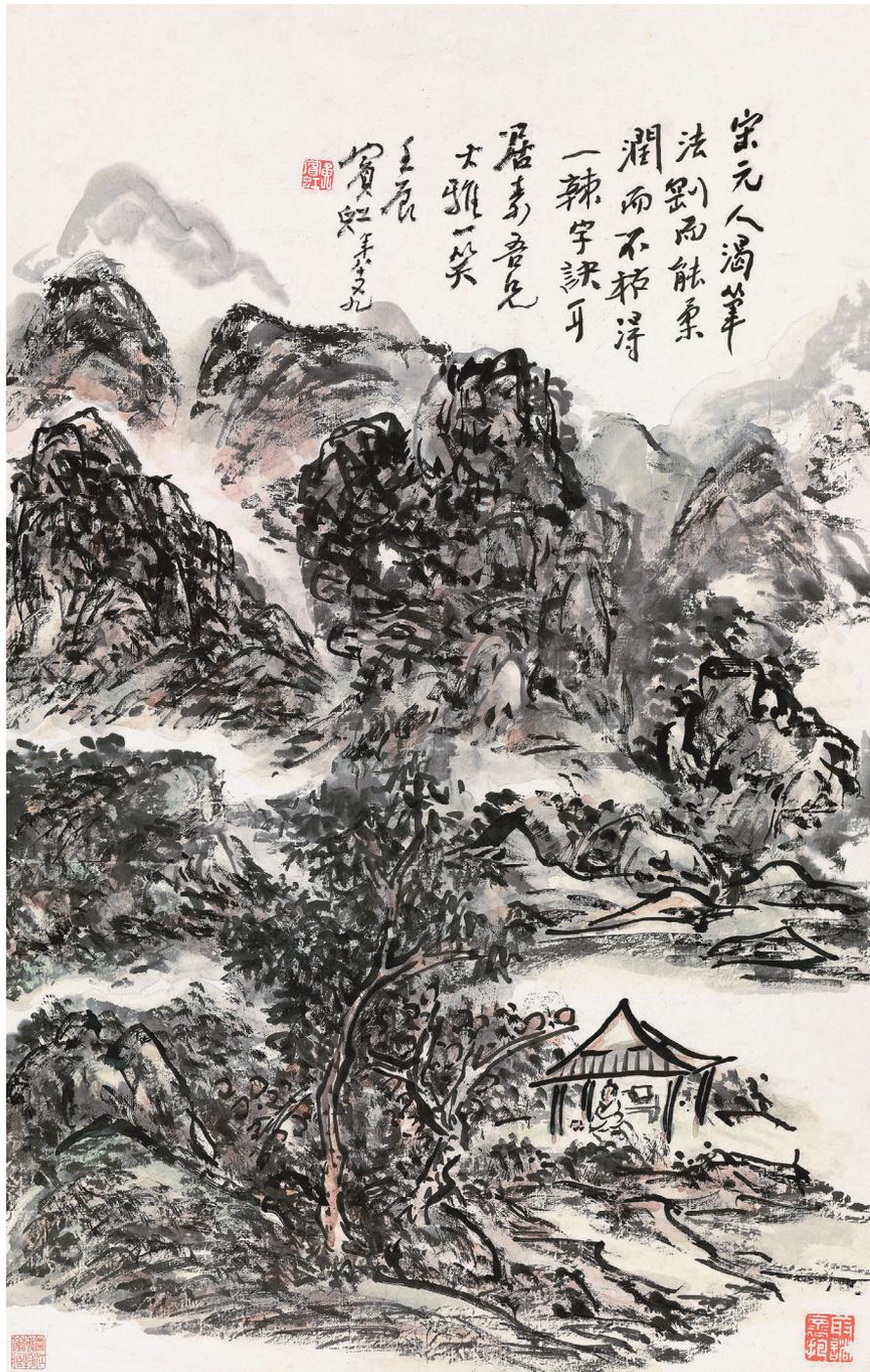
虹”来认识区分早期、中后期黄宾虹风格这样的观察视角来看，进入此阶段已无所谓“白”“黑”，黄宾虹已从哲学层面到技法层面打通了画意画境的疏密繁简。但密体山水仍是其风格鲜明的主体，积墨法层层深厚，意蕴绵密而纯粹通透；疏体山水，笔简意远与密体同一理趣。

二、由此带出更重要的观察点是：无论疏密，勾勒皴染诸法已从古人理法脱略而出。黄宾虹的“变法”之功第一个标志就打开了这把锁，其密钥正是金石学，其摸索这把密钥的过程，清楚地记录在刚刚我们讲到的北平时期“钩古画稿”上。比较董其昌、王时敏苦心孤诣的《小中见大临古册》，用心与黄宾虹其实差不多，但不同在黄宾虹已有一种新的“简易”思想，即确立“骨格笔线”在画中的核心、主角的地位的同时，解构了古人那套勾勒皴染系统，使线条获得一种解放；而金石用笔的实践，既保证了线条的质量，还拓展了它新的表现力，使得从属于、附丽于笔线的点虱、墨渾渲染诸法随之也有了新的表现空间，所谓“栩栩而飞”的新天地就此打开。

第二阶段：89~90岁两年间，即由风格纯青之境进入所谓的“实验”期。对一个画家来说，能有炉火纯青的精熟境界，已是造化福分，功德圆满，黄宾虹为何又进入带有未知意味的“实验”呢？或者有人会说黄宾虹一生都在为“变法”而“实验”，这话有点泛，在我看来，黄宾虹在此之前的精熟或者说传统笔墨功力的极致仍在传统审美经验的范畴之内，唯这两年间才由精熟、极致的高妙处“栩栩而飞”，飞出了传统审美经验之外，这就是所谓“变法”达成的具体体现。这里的观察点也有两个。

一是传说中的“虚空粉碎”。黄宾虹常念叨清初恽寿平的梦想：“虚空粉碎如水上漂”，可见挣脱所谓“理法”的束缚振翅于梦想中美的王国永远是艺术的动力。我曾把黄宾虹喜爱、擅长并最能体现“虚空粉碎如水上漂”的“雨山图”作过一个排比，从大约完成于20世纪40年代的《青城坐雨图》到89岁款的《雨景图》，再到画于此际的一系列无款的“雨山图”，一条逐渐挣脱古人理法，从写具体而微的雨意滂沱、雨意迷蒙到满纸烟雨但景随目移不辨起止，迷离明灭间，真所谓化合无迹，不可方物，是恽寿平有“虚空粉碎”之梦想却不曾到之境界。黄宾虹此刻写雨山，其意必已不在雨，甚至也不在水墨诸法，应该就是为了从米芾的云水世界里继续前行的“栩栩而飞”，而在这个过程中，“试飞”的“实验”，想必也是一种极大的美感享受。

第二个观察点，即这“栩栩而飞”的节奏和韵律之美，已更远地走出了古人的审美经验。我也曾把一组以勾线为主的山水作了一个排比。从《岑云初晴图》开始，我们已看到他略脱宋元以来完备的皴法，用一种朴野直拗金石味的线条，构筑起伏的山峦和溪桥，但线条本身的表现是主角，顽强、沉毅，甚至惨烈，看似一场笔与墨“千军为扫万马倒”的战争，只是这一程度的脱略仍在传统规范的边缘，作为审美的“金石味”在当时并不陌生。但在接下来的一组构图相近的作品中，我们可以看到这种“战争”的方阵在改变，阵形在幻化，非但具体的林壑溪桥渐行渐远，笔线完全成了主角，且被一股内力组合起来，朝着一个莫名的方向，随着一种莫名的韵律在运动。正是这种节奏独特的韵律感的表现，在画史是前所未有的。



黄宾虹 渴笔山水图 轴 78.5cm×48cm 纸本 墨笔设色 浙江省博物馆藏
款识：宋元人渴笔法，刚而能柔，润而不枯，得一辣字诀耳。居素吾兄大雅一笑。壬辰，宾虹年八十九。

铃印：取诸怀抱（白）黄宾虹（白）鉴藏印：浙江博物馆藏（朱）

除这种最终纯以笔线为表现主体的画面外，也有纯用焦墨点皴来经营画面，虽说已远超画史旧规，营造了一种全新的审美境界，但我们却能直接透过韵律去感知大自然本也应有的性情，去感受生

命原有的纯粹。

从“虚空粉碎”到这种“韵律”之美，我们既看到了“变法”的实现，即中国画终于从古典走向了现代，也看到它在这最后实现的一搏中



黄宾虹 金华万罗山居图 轴
117cm×40.3cm 纸本 墨笔设色
浙江省博物馆藏

款识：金华山以赤松宫黄初平叱石成羊为最著。此写万罗山居作浙东纪游。己丑黄宾虹年六十又八得图，今重作，更阅寒暑已。
铃印：黄宾虹印（白）黄山山人（朱）
鉴藏印：浙江博物馆藏（朱）

“实验”的价值和意义，这种实验既是探索也是信心，同时具有激情与烂漫之美，相信这种艺术的追求与达成最令人狂喜。黄宾虹一定很感激上天的恩赐：高寿与激情。

鲍：黄宾虹90岁时曾因眼睛白内障动过眼部手术，有人认为眼睛失明是黄宾虹晚年风格或者说“变法”的重要原因。此后还有两年的创作，确与89~90岁时的面貌有所不同，这又是怎样一种境界呢？

骆：白内障导致视力日减及至开刀前或几近失明，但这与“实验”期的创作最大的意义就是其感觉“时不我待”，这股紧迫感也是激发他去冲击“变法”的最后一股热浪。近八十年的笔墨生涯，心识手追，早已内化，但此间的大量画作，唯视其为有一种“实验”的意图，便能解释为何也有相当部分或狼藉，或支离，或未知其意、莫名其妙，纵使是黄宾虹自己或者也惊诧他莫名的作品。故这些作品大都无画题、未署名、未铃印，一派天机，这才是真正酣畅淋漓的创作，带着“实验”意图的创作。当然，90岁那年的6月手术期间，想必有一段时间的完全失明及身体虚弱，这期间的某些“涂抹”另当别论，但也有一些或笔线缠裹一团，略辨形迹，或满纸点丑，不辨物象，犹如密码，是为心象。

手术后的近两年时间，就是我所说的第三阶段。真如涅槃重生，6月手术成功，目力基本恢复，但黄宾虹的创作状态又从激昂奔放走向沉静、从容和安详，亦如书法之“无垂不缩”，此时他“实验”的意图往回收敛，而以整饬、谨严的笔调着意创作了一批开合大气、凝重浑穆、意蕴宏博的大作品。九旬高

龄的黄宾虹，经营如此大作，如同刻凿纪念碑，想要传达出的，有对宋元经典的追摹心得，有对祖国高山巨川、华滋草木的敬意和怀恋，有对民族未来的深切期待……

夏承焘1951年日记中记录了黄宾虹在北京政协开会时与毛泽东主席的一段对话最引人感慨：“（黄宾虹）谓月前应北京政治协商会议之召，留京一月。会中高年，翁为祭酒。毛主席躬来敬酒，问耆年好学，近为何工作，翁答治战国文字。主席自谓近好阅周秦诸子。”黄宾虹不谈绘事，所言“战国文字”即六国古印，已孜孜矻矻一生未辍，是为“证经、证史、证文字渊流”，也是为从中发掘“民学”的渊源；想毛泽东主席亦好读“周秦诸子”，当亦为证经、证史、证古人智慧以为今世之用，这不是又一次的风云际会吗？

在捐给浙江省博物馆的遗稿中，有一篇《东周民学发初》的未完成稿。“东周民学发初”与“启祯明贤”及“道咸复兴”或可以说是一个完整的思想体系，对此做出相应的整理和研究探讨，还有待我们继续，相信这是一个很有意思、很有吸引力的课题。

书画互参 别开生面

文 / 李洪智

书画家艺术风格自然是在许多因素共同作用下形成的，黄宾虹自然也不例外，下面我们就对影响其篆书风格的几个主要因素作以粗略的分析。

家学渊源

黄宾虹出身于书香世家，原籍安徽歙县西乡潭渡村。明清以来，黄家出了不少文人、画家。族祖黄白山学问很好，著有《字诂》《义府》，被编入四库。在这样的环境里，幼年的黄宾虹便受到学问、艺术等方面的熏陶。不仅如此，在“学而优则仕”风气的笼罩下，其父黄定华指望身为长子的黄宾虹也能通过金榜题名而走上仕途，光宗耀祖。所以，黄宾虹很小的时候便开始识字学文。

黄宾虹对汉字的形音义极为敏悟，小小年纪就能查阅家塾所藏《字汇》这样的文字工具书。据说，在他四岁的时候，一天晚上，黄定华指着墙上的楹联教黄宾虹认字，令父亲没有想到的是，黄宾虹聪慧过人，很快就记住了。有一天，黄宾虹突然问起父亲“手掌”的“掌”怎么写。父亲告诉他说这个字笔画太多，很难记住。可黄宾虹不以为然，他望着父亲说：“我想这个字里一定有个‘手’，大概和‘手’字总离不开吧？”父亲见他在这方面的天赋，非常高兴，于是就亲自教他读东汉许慎的《说文解字》，授以“六书”之学。

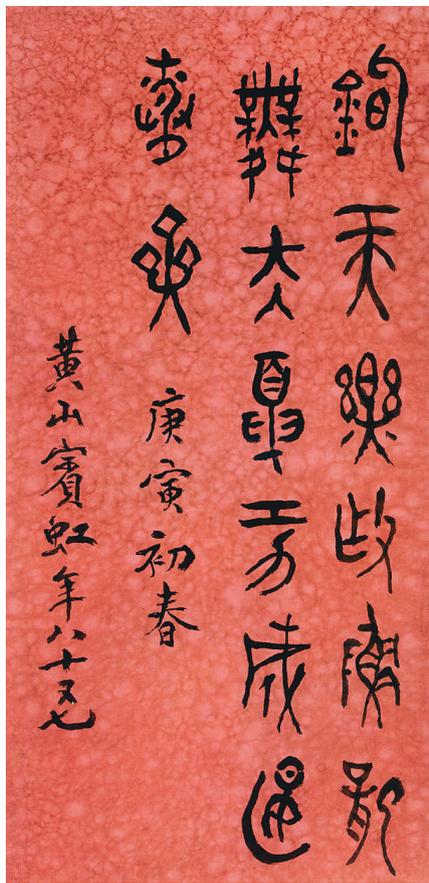
应该说，这种家学环境的熏陶，不

仅令黄宾虹自小就对汉字有种特殊的感情，使得他的一生都同汉字结下了不解之缘，而且，让黄宾虹对古文字的构形有了深入的、系统的了解，知其然并知其所以然。有过书法训练的人都或多或少地有这样的体会：如若熟悉各种字体字形的来龙去脉，书写起来便容易“道地”。所以，我们今天来欣赏黄宾虹的篆书作品就会发现，尽管他的篆书风格、面貌多元，但字形大都有所本，且与古人精神相合。

取古法 无常师

1943年，在傅雷等人的帮助下，黄宾虹画展在上海举办，取得巨大成功。针对黄宾虹的独特画风，傅雷模拟观画者的提问，撰写了《观画答客问》一文。其中有这样几句话：“常人专尊一家，故形貌常同，黄氏兼采众长，已入化境，故家数无穷。”^①类似的观点傅雷曾多次表达：“宾虹广收博取，不宗一家一派，浸经唐宋，集历代各家精华之大成而构成自己面目。尤可贵者，他对以前的大师，都只传其神而不袭其貌……”（《致刘杭书》）^②对其在书画创作中博采众长的精神给予高度评价。

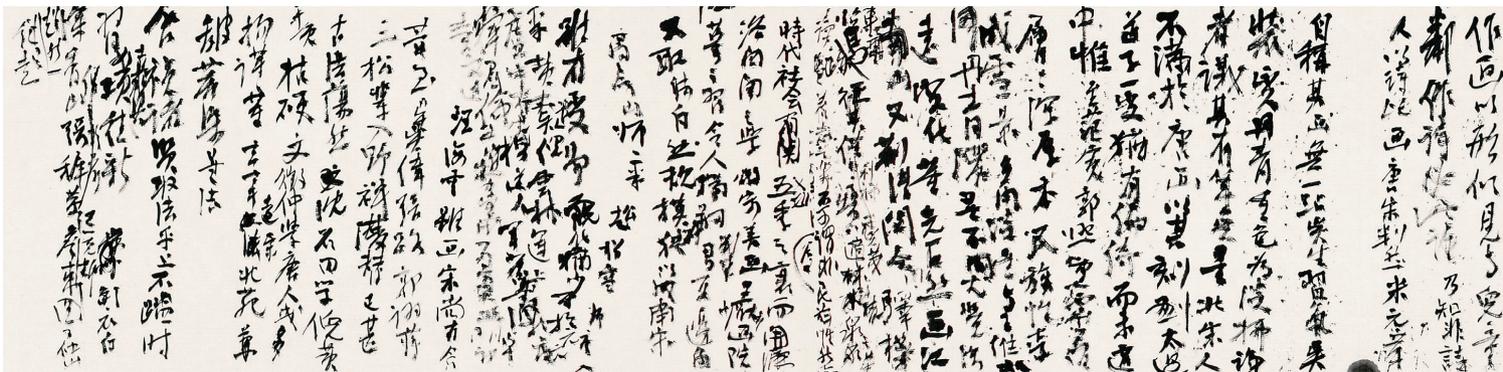
黄宾虹一生转益多师，不仅“读万卷书”——不间断地向古人学习，而且“行万里路”——访名师、游山川，从未正式拜过某人为师。这决定了他的艺术乃至他的观念都是开放的、敞开胸襟的。恰如张仃在《“中国黄宾虹研究



黄宾虹篆书钩天大夏七言联

会”第五届年会开幕致辞》中说的那样：“黄宾虹先生的艺术观是开放的，他绝不是一个保守主义者，也不是一个守成的艺术家。”^③但是，对于自己崇敬的前辈师长，哪怕仅仅从他们那里得到只言片语的教诲，黄宾虹都奉为金科玉律，并践行终生。

1884年，黄宾虹21岁，赴扬州、南京，广识藏家，观赏古今书画真迹。访老书画家郑珊（雪湖），得“实处易，虚处难”六字诀。实际上，黄宾虹早在



黄宾虹 文稿《虹庐画谈》 纸本 浙江省博物馆藏

少时便已深受邓石如“计白以当黑”的观点的影响，结合这六字诀，几乎成了黄宾虹一生书画创作中的准则。我们观察他的篆书作品不难发现，不仅笔笔落到实处，清晰分明，而且在每一个字所处的范围内，黑和白的搭配相得益彰，细审每一个字，我们仿佛能体会得出黄宾虹在落笔之际对实处与虚处进行调合时的斟酌和拿捏。

与他同时代的许多画家不同，黄宾虹不排斥国外美术界的观点。他在《讲学集录》第二讲中说：“画之形貌有中西，画之精神无分乎中西也。”^④类似的观点，他曾多次提及。他甚至试图从理论上阐释中国画和西画的某些相通之处。“笔法西人言积点成线，即古书法中秘传之屋漏痕。”（《与朱砚英书》）^⑤。“用笔之法，全在书法中，有‘一波三折’一语，最是金丹。欧人言曲线美，亦为得解。”^⑥

由于不专属一家，独宗一派，善于融会贯通，因而黄宾虹在学习书画过程中能够食古而化。他强调：“道成而上，艺形而下。学者志道据德，依仁游艺，通古而不泥古，非徒拘守矩矱，致为艺事所缚束，人人得其性灵之趣，而无矫揉造作之讥。”^⑦“无法不足观，而泥于法者亦不足观。夫惟先求乎法之中，终超于法之外，不为物理所拘，即

无往而非理。”（《与陈柱尊教授论画书》）^⑧。他特别强调学习过程中对古人精神的把握：“学书法者，不必以专求外貌之相似，而忽略其精神。”^⑨

回过头来看黄宾虹的篆书，虽然源于古人，但在面貌上却不同于任何古人的作品，独树一帜。举例来说，黄宾虹少时便临习过邓石如的篆刻，并对其篆书极为喜爱，如今我们来观察他的部分篆书作品，尽管是金文字形，但体势上（包括某些工稳一类的篆书转折处）都明显保留有邓氏的风格。但仅此而已，与邓石如的篆书相比较而言，黄宾虹的篆书显得平和雍容，笔法及墨色上的丰富变化就更是和邓氏拉开了距离。

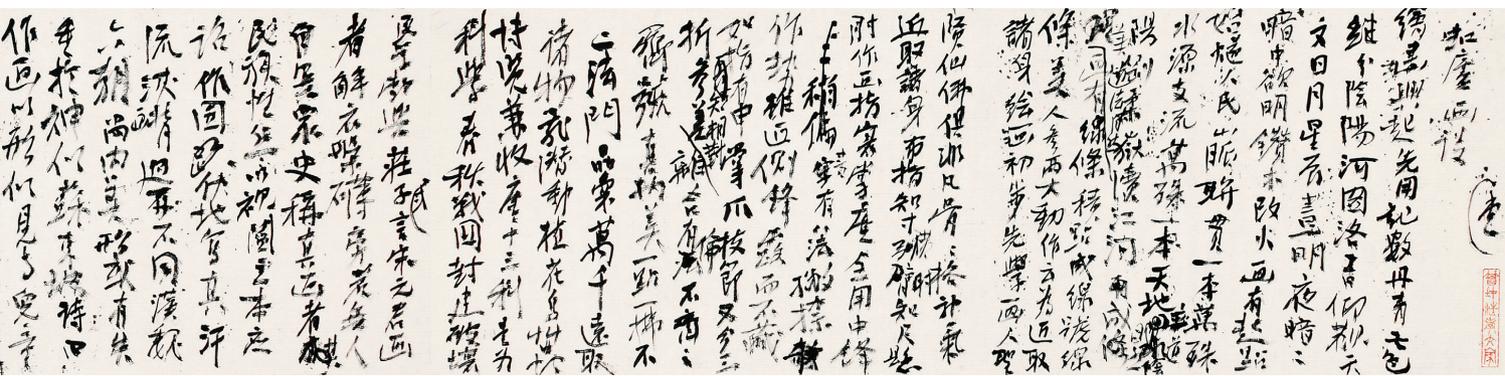
我们在他的篆书对联中看到一个很有意思的“鱼”字：

黄宾虹在款字中注明是“集周金文”，但翻开《金文编》《篆字编》等工具书我们几乎没有发现什么金文字形特别靠近这个“鱼”字，因为金文尚保留有显著的象形意味，两侧的鱼鳍都与鱼的身体相连，《石鼓文》亦然。但在清人的篆刻、篆书作品中，两侧的鱼鳍和身体分离开来，变成了古文字中常见的部件“𩺰”的模样。可见，即便是集古字，黄宾虹也并非亦步亦趋，原本照录，仍然不忘了注入自己从他处得来的一些元素，可谓会古通今。

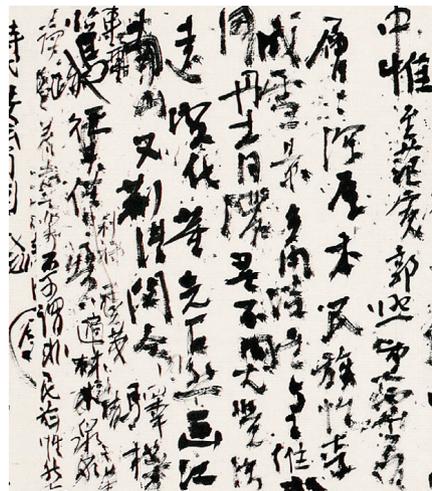
书画同源 相互参证

黄宾虹谈画法的文字几乎都离不开书法，他特别强调书法之于画法的重要性。“画法用笔线条之美，纯从金石、书画、铜器、碑碣、造像而来，刚柔得中，笔法起承转合，在乎有劲。”（《自题山水》）^⑩。这种观点在他的画款中时有体现。他曾在一张水墨山水的题画中这样说：“安吴包慎伯著《艺舟双楫》，于汉魏六朝书法阐发精详。观其所画山水，沉雄浑厚，可谓以八法通于六法者矣。”^⑪同时，他也认为画法对于书法的作用不容忽视：“以书法透于画，则画无不妙，以画法参入于书，而书无不神。故曰善书者必善画，善画者必先善书也。”（《讲学集录·第二讲》）^⑫。黄宾虹专门谈论书法的文字并不多，所以其书法艺术方面的观点大多体现在其画论之中。

1948年，黄宾虹在杭州美术界欢迎他的茶会上发表《国画之民学》的讲演，他说：“当我在北京的时候，一次，另外一位欧美人去访问我，曾经谈起‘美术’两个字来。我问他什么东西最美，他说不齐之弧三角最美。这是很有道理的。我们知道桌子是方的，茶杯是圆的，它们虽很实用，但因为是人工作的，方就止于方，圆就止于圆，没有变化，所以谈不上美。凡是天生的东西，没有绝对方或圆，拆开



黄宾虹 文稿《虹庐画谈》(局部)



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，要不齐之齐，齐而不齐才是美（着重号为笔者所加）。《易》云：可观莫如树。树木的花叶枝干，正合以上所说的标准，所以可观，这在中国很早的时候，便有这种认识了。”（《国画之民学一八月十五日在上海美术茶会讲词》）^③。他还说：“君学重在外表，在于迎合人。民学重在精神，在于发挥自己。所以，君学的美术，只讲外表整齐好看，民学则在骨子里求精神的美，涵而不露，才有深长的意味。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，却有一种内在的美。经王莽之后，东汉时改成有汉（疑为“波”之误——笔者注）隶，又只讲外表的整齐。”^④正是由于在长期的书画实践中形成的这种主张使得黄宾虹对所谓代表“民学”的金文（大篆）情有独钟，流传至今的许多篆书作品都是金文一路的。

综观黄宾虹论画的文字，明显地反映出他提倡“内美”的审美取向——自然、朴拙、含蓄、富于变化。而媚俗

的、人工的、“勉强”的，都是他所反对的。这种审美取向既属于绘画，自然也属于书法。而这种取向又直接影响到他对于绘画（包括书法）作品品级的划分：“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；视见佳，久视亦不觉其可厌，是为中品；初见不甚佳，或正不见佳，谛视而其佳处为人所不能到，且与人以不易知，引画事之重要在用笔，此为上品。”（《论画残稿》）^⑤。

今天我们来欣赏黄宾虹的作品，不难发现，在书与画的具体操作层面，几乎处处都与这样的审美取向相契合。下面我们就尝试着以篆书为例作以说解。

“无往而不收，无垂而不缩”是宋人米芾给我们留下来的两句至理名言。黄宾虹在画论中屡次提及这两句话：“中国画法从书法来：‘无往不复，无垂不缩。’妙有含蓄，不可发露无余。”（《与朱砚英书》）^⑥。而且，他把这两句话彻底地贯彻到自己的篆书作品中：尽管每一笔收笔处的形态都不尽相同，但都收得稳、留得住。这种收并非急速奔跑后的急刹车，而似闲庭信步后的驻足，一如他悠游的用笔过程一样，显得内敛而从容。

黄宾虹的画论中屡次提及“一波三折”，足见其重视之程度。一波三折，

原本是书法中的用语，形容隶书笔画的形态。黄宾虹则将其自由灵活地运用于书画创作。它当然并非指在一笔中固定地打三道弯，转三个折。按照笔者的理解，它应该是指行笔过程中因方向变化（经常配合适度的提按变化）而形成的笔法在外部形态上的微妙变化。

书画互相之间的影响还表现在黄宾虹篆书墨色的丰富变化上。众所周知，黄宾虹对墨法非常重视，40岁时，提出浓、湿、黑、淡、干、白六字墨法，后提浓、淡、破、积、焦、宿七字，到了晚年，则提浓、淡、破、泼、渍、焦、宿七字。^⑦这些墨法本是用于绘画的，但是黄宾虹却同样将它们运用于书法作品中。

文字学及篆刻方面的爱好培养了他对金石学的兴趣。到20世纪20年代初

期，黄宾虹收集到的古玺印已达两千余组。他先后发表的金石学的文章和著作有《叙印谱》《篆刻新论》《增辑古印一隅缘起》《古印谱谈》《古用于陶器之文字》《古印概论》《周秦印谈》、《龙凤印谈》《古印文字证》等。寓居北京期间，黄宾虹谢绝应酬，“惟于故纸堆中与蠹鱼争生活。书籍、金石、字画，竟日不释手。”（《八十自叙》）^⑩。

笔者认为，金石、篆刻方面的爱好和钻研对黄宾虹的篆书产生了巨大的影响。一定程度上甚至可以认为，他对于邓石如“计白以当黑”主张的深入理解以及“一波三折”用笔方式的提出都与他金石、篆刻方面的修养密切相关。我们在《黄宾虹全集（书法卷）》（山东美术出版社、浙江人民美术出版社2006年版）中看到这样一幅作品（见下页），完全用缪篆写就，这在历史上是很罕见的。可以想见，黄宾虹在治印或钤印的过程中，印章朱白之间的对比关系使得他产生了以墨痕展现刀痕的冲动，这张作品就是这种尝试的结果。

不仅如此，即使是在其他的篆书作品中，我们也能依稀看到这种影响的痕迹。比如说下面这副对联中的字大多有篆刻的意味：上联“铁”字的金字旁，长竖中间小小的凹陷恰如篆刻作品中的残破；“石”字因有意断开书写而独立出来的上横，以及下联“肌”字部件“几”的纵向笔形，都与篆刻中运用双刀法后的刀痕极为相像。这一类笔画形态的“加盟”无疑大大丰富了作品的表现形式。

品格

黄宾虹先生曾说过：“古来画者，多重人品学问，不汲汲于名利。进德修

业，明其道不计其功，虽其生平身安淡泊，寂寂无闻，遁世不见知而不悔。”（《画谈》）^⑪。他正是以自己的行动践行着这样的信条。我们可以通过很多介绍黄宾虹的著述看到，他不仅时刻将国事放在心头，而且付诸于实际行动。抗日战争期间，他始终坚信“青山则无衰老可忧，祖国不会灭亡”。1939年，日本著名画家中村不折、桥本关雪委托另外一位画家来北平看望黄宾虹，黄宾虹拒绝会见，他说，私人交情再好，没有国家的事情大。足见其爱国情怀及刚正不阿的品质。至于说在艺术上，黄宾虹就更是不肯为了五斗米而放弃自己的主张。他曾发表过题为《画家品格之区分》的文章，表明自己对不取悦于世的画家的尊崇，告诫年轻的画家不应随波逐流，敷衍于世。刚刚到北平时，黄宾虹的画风与北平保守的画风格格不入，鲜有识者。有朋友劝他改变一下风格，以便换取一些商业价值，也好与当地同行交流，被黄宾虹断然拒绝。

黄宾虹对名与利给艺术带来的负面效应有着清醒的认识：“画者未得名与不获利，非画之咎；而急于求名与利，实画之害，而既得名与利，其为害于画者尤为甚。当未得名之先，人未有不期其技艺精美者，临摹古今之名迹，访求师友之教益，偶作一画，未愜于心，或弃而勿用，不以示人，复思点染，无所厌倦。至于稍负时名，一唱百和，耳食之徒，闻声而至，索者接踵，户限为穿；得之非艰，即不视为珍异；应之以率，亦无意于研精。”（《宾虹画语》）^⑫。

由于无功利之心，黄宾虹作画、作书都不为取悦于他人，所以操作的过程才能不为他人的眼光或意愿所羁绊，天真率意，一任自然。正如王伯敏在

《〈黄宾虹书法〉序》中说的那样：“黄宾翁篆书，往往于走笔之时，出力又不出力，故能松动吐气；当在波磔巧变之时，毫端忽作警蛇游动态，故于转折遒劲处多有生趣。”

事实上，几乎所有书法家艺术风格的形成都或多或少地受到以上几个方面因素的影响（当然，天资、勤勉等因素也是不可或缺的）。不同的是，每个方面的具体内容大不相同，这在相当程度上决定了书法家们的艺术风格及所取得的艺术成就。毫无疑问，影响黄宾虹篆书风格的这些因素不可能复制到另外一个人身上，但是，其中很多方面对我们是有启发的，值得今天的学书者思考和借鉴。

注释：

- ①傅雷：《观画答客问》（杨樱林编著：《黄宾虹》，中国人民大学出版社，2003年版，257页）。
- ②王鲁湘编著：《黄宾虹全集》（下），河北教育出版社，2008年版，178~179页。
- ③王鲁湘编著：《黄宾虹全集》（下），河北教育出版社，2008年版，180页。
- ④王鲁湘编著：《黄宾虹全集》（下），河北教育出版社，2008年版，25页。
- ⑤王鲁湘编著：《黄宾虹》，河北教育出版社，2000年版，96页。
- ⑥王鲁湘编著：《黄宾虹全集》（下），河北教育出版社，2008年版，11页。
- ⑦王鲁湘编著：《黄宾虹全集》（下），河北教育出版社，2008年版，6页。
- ⑧杨樱林编著：《黄宾虹》，中国人民大学出版社，2003年版，21页。
- ⑨张桐瑛：《黄宾虹》，河北教育出版社，2003年版，188页。
- ⑩杨樱林编著：《黄宾虹》，中国人民大学出版社，2003年版，123页。
- ⑪见王鲁湘编著《黄宾虹》（河北教育出

版社2000年版)169页所附图。

- ⑫王鲁湘编著:《黄宾虹全集》(下),河北教育出版社,2008年版,26页。
 ⑬王鲁湘编著:《黄宾虹全集》(下),河北美术出版社,2008年版,16~17页。
 ⑭黄宾虹把大篆看成是民学,把小篆看为君学,这种分别是值得商榷的。
 ⑮杨樱林编著:《黄宾虹》,中国人民大学出版社,2003年版,164页。
 ⑯杨樱林编著:《黄宾虹》,中国人民大学出版社,2003年版,149页。
 ⑰参见杨樱林编著:《黄宾虹》,中国人民大学出版,2003年版,115页。
 ⑱杨樱林编著:《黄宾虹》,中国人民大学出版社,2003年版,287页。
 ⑲王鲁湘编著:《黄宾虹全集》(下),河北教育出版社,2008年版,20页。
 ⑳杨樱林编著:《黄宾虹》,中国人民大学出版社,2003年版,164页。

(作者为北京师范大学艺术与传媒学院书法系副教授)



黄宾虹 篆书和声平顶七言联
 145cm×35cm×2 纸本 1953年 浙江省博物馆藏



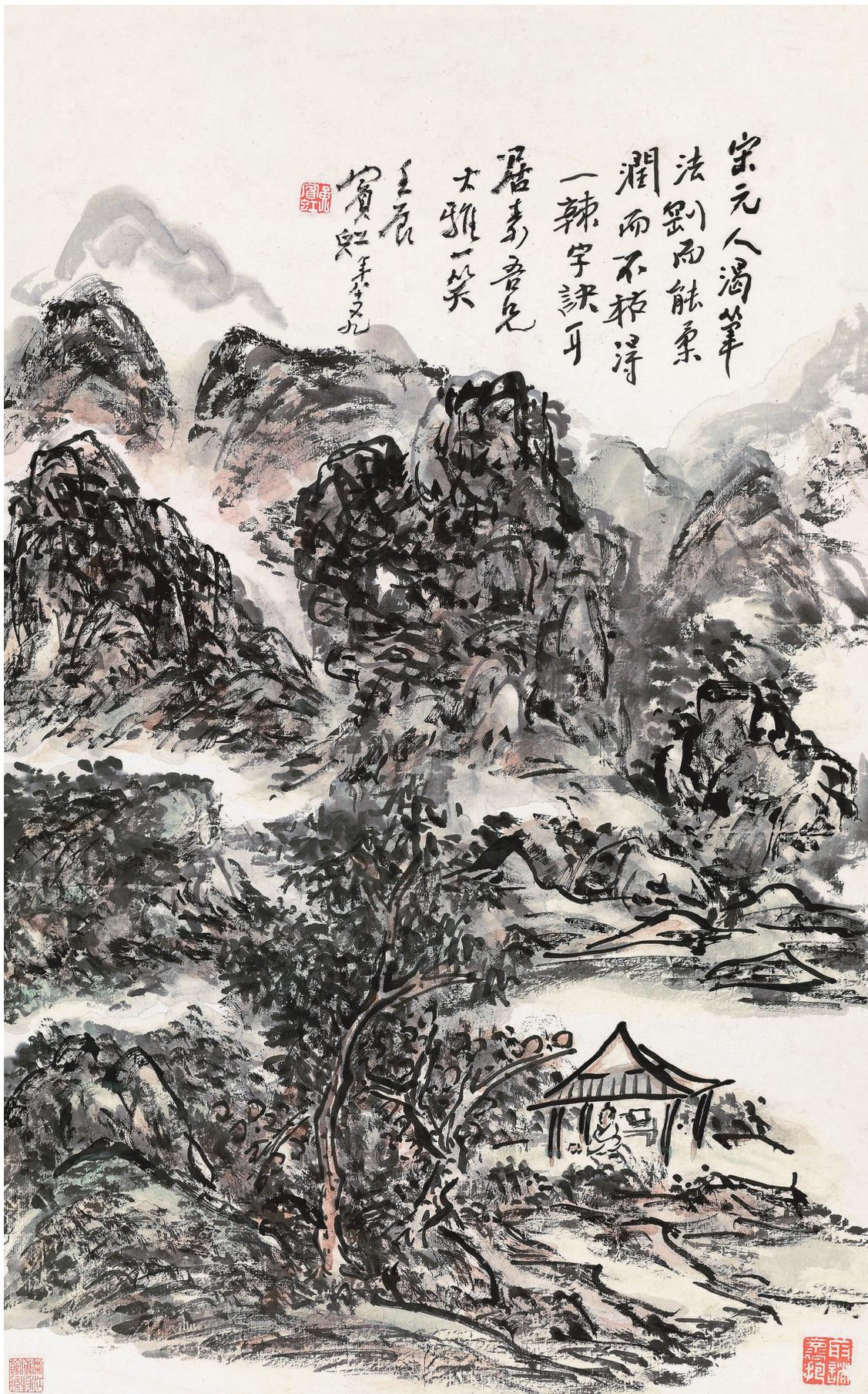
《蜀中山水图》形迹虽渐趋脱略，但山川物形仍历历在目，尤其山脚下一茅屋，妙在并不理会背后大山的压抑，平静自在地遮护着它的主人；其后的焦墨山水图，则以通幅的焦墨点子组合排列出已趋抽象的山川形势，但傍在山腰的一座茅亭，仍在提醒着传统观念里的空间；但在接下来的焦墨山水图中，已一步步地跨进了中国画未曾有过的抽象空间，那些焦墨点们正被一种音乐般的旋律带动着激荡起来。虽画史研究者或仍能从中看到米芾、程邃的影子，但显然已超逸出古典经验里的自然山川以及与自然山川相关的诗意及笔墨的表现，全然是呼吸，是旋律，所谓艺术的表达与感受当然更纯粹、更感性。相信黄宾虹希望更多的人能感受到并感动于“栩栩而飞”的韵律。（骆坚群）

黄宾虹 蜀中山水图 轴

90.7cm×31.8cm 纸本 墨笔 浙江省博物馆藏
款识：北宋人画，积点而成，层层深厚。云间、娄东用兼皴带染法，凄迷琐碎，去古已远。兹以渍墨写蜀中山水为之。壬辰，宾虹，年八十又九。

铃印：宾公（白）

鉴藏印：浙江博物馆藏（朱）



黄宾虹 渴笔山水图
轴

78.5cm×48cm

纸本 墨笔设色

浙江省博物馆藏

款识：宋元人渴笔法，刚而能柔，润而不枯，得一辣字诀耳。居素吾兄大雅一笑。壬辰，宾虹年八十又九。

铃印：取诸怀抱（白）

黄宾虹（白）

鉴藏印：浙江博物馆藏（朱）



九日山摩崖石刻价值阐释及保护方法探析

何春燕

(南安市世界文化遗产保护中心, 福建 南安 362300)

【摘要】九日山摩崖石刻作为全国重点文物保护单位, 其中的祈风石刻更是我国著名的世界文化遗产。九日山摩崖石刻的内容涵盖祈风仪式、游览题名、修建纪事等多种形式, 真实记录了海上丝绸之路时期泉州社会的商业、宗教及文化活动。对九日山摩崖石刻进行多角度的遗产价值诠释, 具有重要意义。九日山摩崖石刻的文化价值主要体现在对古代海洋文化与祈风仪式的生动记录; 历史价值则表现为对宋代海上贸易运行模式的详尽反映; 艺术价值体现于其高超的书法美学与雕刻技艺; 社会价值则彰显了多元文化交流与融合的特点。此外, 石刻还具有重要的教育意义, 为公众了解海上丝绸之路时期泉州社会提供了丰富而鲜活的历史素材。然而, 受自然风化、人为破坏、资金短缺及管理机制不完善等因素影响, 九日山摩崖石刻正面临严峻的保护挑战。当前的保护工作主要依托物理防护措施与修复技术研究, 并通过健全法律法规、加强管理、推动公众参与、提升科研与技术支持水平, 以及促进国际合作与经验交流等方式, 力求实现九日山摩崖石刻的长期保存与可持续传承。

【关键词】摩崖石刻; 九日山; 价值阐释; 保护方法

【中图分类号】K877.4

【文献标识码】A

【文章编号】1007—4198 (2025) 13—038—04

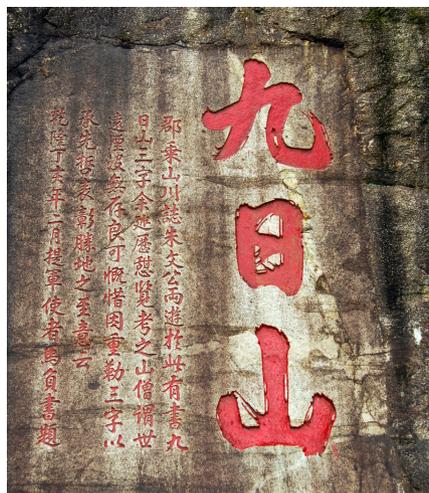


图1 “九日山”石刻

引言

摩崖石刻以其丰富的历史内涵和独特的艺术风格吸引着学者们的广泛关注。摩崖石刻可以专指石刻文字^[1], 通过精湛的雕刻技艺、丰富的象征意义以及对当时社会、宗教和艺术的见证, 展现了人类文明的独特面貌^[2]。福建山水众多, 风景秀丽, 文人雅士辈出, 自宋以

来便是我国的刻书中心之一, 因此遗留下了众多古代石刻^[3]。

九日山位于福建省泉州市西郊南安境内丰州镇西面, 距离泉州市区约7千米。晋永嘉年间(公元307—311年), 中原一带战争频繁, 一些中原士族南行入闽, 沿晋江边定居, 在每年九月初九重阳佳节时, 登高远眺, 北望中原, 寄托乡思, 故名九日山。九日山共有东、西、两座主峰。其中东峰姜相峰也称“东台”, 因唐朝宰相姜公辅墓葬而得名。又因形如麒麟, 俗名麒麟山。西峰高士峰又称“西台”, 因唐朝诗人会稽秦系隐居在这里。九日山石刻众多(见图1), 在东峰和西峰保留有宋、元、明、清摩崖石刻78方^[4], 内容涵盖景迹提名石刻、修建纪事石刻、登游诗刻、游览留名石刻及海外交通祈风石刻等, 其中最为珍贵的当属祈风石刻, 是现存我国古代海外交通史不可多得的重要物

证。

一、九日山摩崖石刻的历史沿革

九日山以“山中无石不刻字”而著称, 尤其是分布在东西两峰的10方祈风石刻, 为12至13世纪泉州地方政府主持航海祈风祭祀活动的石刻文字记录^[5]。唐代著名诗人秦系与泉州九日山之间有密切关系, 建中元年(780年), 秦系自浙江若耶溪南下入闽, 隐居九日山西峰下结庐筑室, 读注老子《道德经》, 自号“东海钓客”; 12年后(792年), 姜公辅被贬为泉州别驾, 也上九日山, 两人结邻而居, 饮酒赋诗, 评史论文, 十分投契, 一起生活13年, 席相为泉州刺史(791—794年), 常和欧阳詹等名士上九日山, 陪秦系和姜公辅游览, 并在生活上加以照顾。后人在秦系隐居处建“秦君亭”以示纪念, 并称西峰为“高士峰”^[6]。

两宋期间, 九日山石佛岩、金鸡



图2 “泉南佛国”石刻

桥、通远王庙诸胜逐一形成，遂为泉南游览及海舶祈风胜地。南宋绍兴二十六年（1156年）及淳熙十一年（1184年），朱熹两度登游九日山，并题山名。据《南安县志》所记：“九日山为我邑第一名胜，前代名公巨卿、贤人君子来此游者，卒有诗词题咏，山中无石不刻字。”宋时的九日山已达到全盛时期，唐时以峰岩、松、泉为自然景色为胜，宋时又增添不少亭、阁、轩、堂，使自然与人工建筑相互辉映，现存山中古迹多数为宋代遗物^[7]。

元代，九日山日渐式微，许多建筑因失修而逐渐毁圮。新疆维吾尔族人倪玉立监郡泉州时，至正十年（1350年），为“无等岩”湮没的无等禅师题刻重镌“泉南佛国”（见图2）四字于旧处^[8]。

明代，登临九日山者虽较元代为多，但留下遗迹也不多。期间，安溪人御史詹仰庇曾游九日山，赋诗题刻，并葬琴者孔希岛于西峰南坡，立碑作纪^[9]。成化十五年（1479年），寺僧定浩、园清重修金鸡桥和秦君亭^[10]。天启年间（1621—1627年），同安人黄文炤，搜求旧闻，披

阅史料，探三十六奇，集古今诗文，考核刻石著《九日山志》一书^[11]。

清代，宋时所建的亭、阁、轩、堂大多倒塌，宏大的延福寺仅存后殿。康熙三十二年（1693年），南安知县李延基重修石佛岩石亭，延福寺大殿及金鸡桥。乾隆三十二年（1767年），福建提督马负书为补已湮没的朱熹“九日山”三字题刻，在西峰东坡半山岩上重镌“九日山”三大字，并纪事于旁。嘉庆二十年（1815年），秦系裔孙秦时中任南安县令时为其先祖重修秦君亭，并立碑纪事于旁^[8]。

二、艺术特色与风格分析

在九日山现存的摩崖石刻中，内容包括景迹题名，登临题诗、游览题名、修建纪事、海交祈风，题刻中行、隶、篆、楷并举，留名者达250多名，以蔡襄、苏舜元、苏绅、虞仲房、马负书等人的题刻为佳，是研究我国古代书法艺术的珍贵资料，秦公绪（秦系，字公绪）的诗集对后世也具有深远影响。

（一）东峰石刻群

东峰石刻群由“姜相峰”“登斯



图3 “姜相峰”石刻

台”“悠然”“无名木”等胜迹石刻，纪事、题诗、题名石刻等众多石刻组成。

“姜相峰”石刻（见图3），位于东峰脊中部岩壁上。高1.4米，宽0.4米，字径0.42米，采用楷书。此石刻为泉州同安人苏绅所题。苏绅，生于天禧三年（1019），为进士出身，历任大理寺承、礼部郎中、推官、判官、知府等职。他还曾担任过进史馆修撰、知制诰、入翰林学士等职务，最终升至内相之位，谥号贤良公。他以博学多才而著称^[12]。

“姜相峰”三字从上至下，错位书写。其结构扁方，姿态舒朗，内敛外松，具有魏碑的笔意。苏绅的书法风格不拘一格，行笔风骨内敛，自然高雅。他以方笔为主，书写端重古朴，虽然看

似呆笨，但常常表现出飞动之势，骨气十足。三字的书法笔力道劲健有力，仿若刀斧击凿而成，笔法上的疏密相间，让人感受到一种动静结合的美感。

“姜”与“峰”虽然看似倾斜，但其实重心稳定，表现出沉雄清丽的气息，笔调凝练。从中可以看出苏绅在楷书书法方面的造诣。

北宋蒋长生等留名石刻（见图4左），书刻于北宋元祐四年（公元1089年），记录了蒋长生与友谢仲规等同游延福寺。与之相邻的是南宋林枏等祈风石刻（见图4右），刻于南宋淳熙十五年（公元1188年），全文70字，为国内唯一一处记录了记载一年两次（夏四月冬十月）祈风仪式的摩崖石刻。二者所选用的石材质地坚硬，笔墨落下极为清晰，字体线条分明，刚柔并济。南宋倪思等祈风石刻（见图5），书刻于南宋嘉泰元年（公元1201年），全文86字，记载了祈风仪式的时间、地点、经过及参与人员，从韵味上可以看出气息高古又富有法度，字态淳朴，用笔含蓄，也体现出了书写者技法水平的娴熟。

（二）西峰石刻群

西峰石刻群主要有“九日山”、“菩萨泉”、“如此江山”、“泉南佛国”、“高士峰”横竖写、一眺石”、“与木石居”、“八戒石”等胜迹石刻，有著名的南宋虞仲房、司马伋、章栎、颜颐仲、赵师耕、谢埴、方澄孙、赵希等8方祈风石刻，以及众多闻名的纪事、题名、题诗石刻。

“九日山”石刻位于西峰东坡巨岩峭壁间，高3.39米，宽2.3米，字径0.86米，为该山区最大的字刻之一。九日山的名字曾被朱熹朱文公书写于石上，然而随着岁月的流逝，原始石刻已经湮没消失^[13]。1767年（乾隆三十二年），知

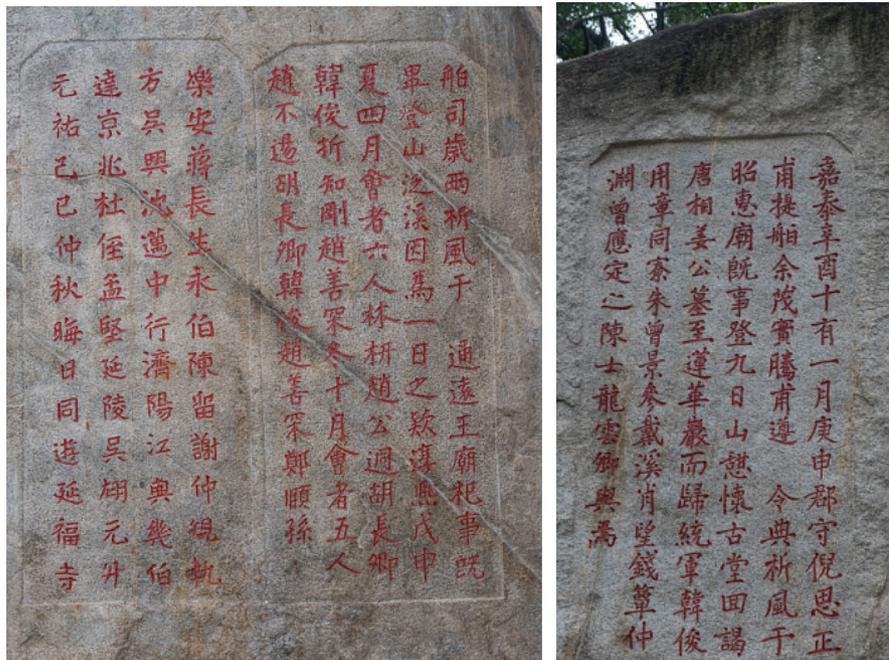


图4 北宋蒋长生等留名石刻（左）及南宋林枏等祈风石刻（右）

名书法家马负书为了纪念这一历史，补镌了三大字“九日山”于西峰东坡半山岩上，并附有相关纪事。

马负书是当时著名的书法家，在闽南名山古刹常留有其挥题墨迹。他笔下的“九日山”三字气势雄强，笔锋有力，同时又不失自然流畅之美。其书法风格刚健有力，笔画沉着稳健，难得的是他能够兼顾字形的秀丽和大字的雄浑。此外，马负书所书的“九日山”刻石与九日山的壮丽景观相得益彰，正如山势雄伟挺拔，磅礴气势。从小字款文的书法风格来看，其取法于《淳化阁帖》，同时又融合了元代书法家赵孟頫的特色，字体略显修长，多带有行书的笔意，笔画圆润均匀，字体流畅优美，展现出简约而深远的气息。

虞仲房题祈风石刻（见图6）位于西峰石刻群南面中层，记载了泉州郡守或提举市舶司的主管官员，率领相关官僚，在九日山延福寺为海上贸易船只祈求航海顺利的典礼。从艺术风格上

看，该碑最多借鉴自《曹全碑》，同时亦展现了隶书书体兼具篆书笔意，部分呈现《孔庙碑》的风格。整篇字体舒展端庄，笔画粗细变化较少，采用隶书结体，庄重严肃，富有装饰性。横、撇、捺有意加长，使得字形开阔，但又不失内敛，中宫紧凑，流露出新奇之趣。笔画以横、竖为主，笔画十分突出，并夸张其特点。在末端加重波磔，增加了字形的舒展感，强化了隶味。每个笔画之间都不雷同，大大增加了线条的丰富性。波挑笔画更加外展，末端上挑，例如“淳熙”二字，突出了蚕头燕尾的隶味，增强了装饰性。有意伸长波画，加强了节奏感，使整幅作品具有飞展开张之势。

三、九日山石刻的价值诠释

（一）文化价值

泉州是闽南文化的发祥地，自260年（孙吴永安三年）始置东安县起，至今有1750多年的独立建制史。泉州海上贸易发达，作为海上丝绸之路的起点，

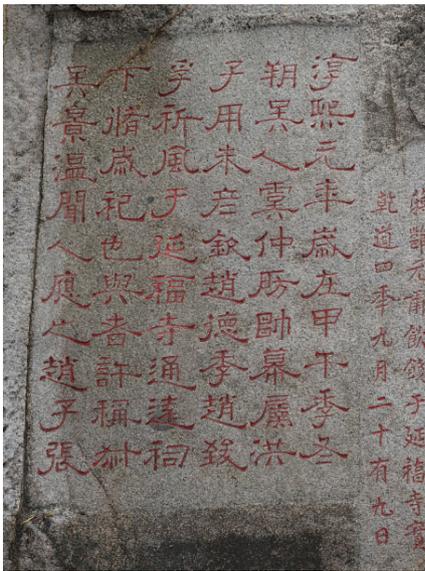


图6 虞仲房题祈风石刻

每当船舶出海或者回航之际，当地郡守（相当于现今的泉州市市长）、市舶司（相当于当前海关）官员、南外宗政司（宋皇帝的宗亲）以及泉州知名人士，将在九日山举行祈风仪式，以求海神通远王能够保佑航船平安顺遂，仪式结束后刻石留记，是古代海外交通现存的唯一的实物证据。

九日山摩崖石刻以其丰富而独特的文化价值，为我们深入理解宋代海上丝绸之路时期的泉州社会提供了多重层面的启示。这一文化传承的独特表达体现在石刻中所刻画的祈风仪式等活动中，深刻反映了古代泉州人在海洋贸易中根植的文化信仰和社会习俗。这种传统的延续不仅是文化的体现，更是对海洋文化的生动见证。同时，祈风仪式的刻石留记则将石刻作为一种“记事石刻”特殊形式，以文字和图像记录了当地贸易活动、商船出返港的场景。这为后人提供了对古代贸易文化的生动展示，有助于研究当时商业活动的模式、规模以及贸易关系。此外，通过对石刻上文字所记叙的意义，可以深入研究当时泉州人民的文化观念、信仰体系以及社会秩

序。因此，九日山摩崖石刻在文化价值上的详尽阐释呈现了其在传承、表达、记录古代泉州文化的方方面面均具有卓越的独特性。

九日山摩崖石刻代表了泉州作为古代世界海洋贸易中心管理保障的典型遗产，构成了一系列宋代在泉州负责海外贸易管理的国家专员、地方官员以及皇室成员等祈风仪式的摩崖石刻。这些石刻呈现了在宋代市舶制度下，国家对海洋贸易的引导和监控，真实记录了宋代海洋贸易与季风紧密关联的运行周期等历史信息。

（二）历史价值

九日山摩崖石刻的历史价值不仅体现在其所记载的祈风仪式本身，更深层地揭示了宋代泉州作为“海上丝绸之路”重要节点城市，在政治、经济、宗教及社会生活等多个维度的历史面貌。作为历史文献与实物遗存的有机结合体，这批石刻以鲜活、生动的形式，为探讨宋代海洋贸易体系及泉州社会结构提供了珍贵的原始资料。

石刻内容详实，其中多处记录了修建记事、祈风场景，既涉及官方设坛祭祀的规范仪程，又反映了民间信仰与集体祈愿的普遍实践。这些记载不仅呈现出宋代海运活动中对自然力量的敬畏与崇拜，也折射出国家与社会对航运安全与对外交往的高度关注。通过对石刻文本的深入分析，可以窥见当时泉州港口贸易的繁荣程度、商贸组织体系的运作模式、海上航线的地理分布以及宗教因素对贸易活动的深度介入。

进一步而言，石刻中所涉及的贸易主体构成、涉外交流网络及政策环境等信息，亦为研究宋代泉州的城市功能演变和国家对外贸易战略提供了重要线索。这些历史材料不仅拓展了对泉州城

市发展史的认知视野，也有助于深化对“海上丝绸之路”空间格局与运行机制的系统理解。

（三）艺术价值

九日山摩崖石刻的艺术价值主要体现在其高超的书法造诣与精湛的雕刻工艺。这些石刻不仅是历史记载的重要媒介，更是传统书法艺术与雕刻技艺相结合的典范之作，展现出极高的艺术水准与审美价值。

从书法艺术角度来看，九日山摩崖石刻书体多样，涵盖篆、隶、楷、行、草等多种风格，既有碑刻的浑厚庄重，也有行草的洒脱灵动。其字体布局因地制宜，巧妙结合山体走势与岩石纹理，形成“书随山势，字就石形”的天然融合之感。书写内容中不乏出自文人墨客之手，笔势流畅，结构严谨，风格或雄浑刚健，或清逸俊秀，充分体现出书写者的个性风貌与审美取向。这些石刻书法不仅展示了不同时代的书风演变，还为研究中国古代书法发展提供了珍贵的实物资料；在雕刻技艺方面，石匠在完成石刻过程中充分尊重自然岩壁的形态，因势雕刻，刀法娴熟，章法严谨，摩崖石刻的文字往往镌刻于崖壁峭石之上，其线条凿刻清晰、深浅有致，整体风貌与自然环境和谐统一，充分体现出古代工匠对技艺与环境关系的深刻理解，正是在这种山水氛围的滋养下，石刻的艺术价值被进一步升华，成为人与自然和谐共生理念的艺术表达。

值得注意的是，九日山摩崖石刻经历多个朝代的延续与积淀，不仅展现了历代书法风格的演进轨迹，也折射出不同时期社会对“美”的理解和文化品格的追求。这些石刻作品集书法艺术、雕刻工艺与历史文化于一体，是中国传统艺术精神的重要象征，也是中华文明视

觉表达的重要载体。

（四）社会价值

通过对当时社会结构、宗教信仰和文化交流的多层次展示，九日山摩崖石刻为我们理解宋代海上丝绸之路时期的泉州社会提供了丰富的社会历史信息。

这些石刻以记录官方为商舶祈风为主要内容，展示了当时社会对于海上贸易安全的重视。祈风仪式的场景呈现了商人、地方官员以及宗教人士共同参与的社会景象，凸显了当时社会中不同阶层之间在商业活动中的协作和互动关系。这为我们提供了深入了解宋代社会结构和社会交往模式的机会。同时，石刻的宗教元素反映了当时社会的宗教信仰和文化传统。通过解读石刻文字记录，我们可以窥见当时宗教在社会中的重要地位，以及宗教信仰对商业活动和社会生活的深刻影响。这种宗教与社会的交融，使得九日山摩崖石刻成为独特的社会历史文献。石刻还呈现了不同阶层之间的文化交流。商人、地方官员和宗教人士的共同参与祈风仪式，展示了当时社会中不同阶层之间的文化互动。这种文化交流不仅在宗教仪式上体现，更表现在艺术风格、符号语言等方面，为我们呈现了一个文化多元共融的社会画面。这一独特的社会历史见证，为我们理解宋代泉州社会的方方面面提供了丰富的社会历史信息。

（五）教育价值

九日山摩崖石刻所蕴含的丰富教育价值体现在其为公众提供了关于宋代海上丝绸之路时期泉州社会的历史、文化和贸易活动的独特机会。

石刻是一种直观而生动的历史教材。通过石刻上的文字、图像以及祈风仪式的场景描绘，公众可以深入了解宋代海上贸易时期泉州社会的独特面貌。

这为学生、研究者以及普通公众提供了实物参考，使得历史不再是抽象的概念，而是通过具体的场景呈现在观者面前。作为历史文献，祈风石刻为学者提供了研究宋代社会的珍贵材料。通过对石刻上的文字进行深度解读，可以深化对当时社会结构、商业活动、宗教信仰等方面的理解，为历史教育和研究提供了实质性的支持。最重要的是，石刻作为文化遗产，为公众提供了深入了解当地文化和传统的途径。通过对石刻的参观和学习，能够更好地理解和珍惜本土文化，从而促进文化传承和校园教育的有机结合。

（六）经济价值

九日山摩崖石刻所具备的深刻经济价值凸显在其对宋代海上贸易的直接记录和对商业活动的生动展示。这些石刻通过对商舶祈福仪式的细致描绘，生动呈现了当时贸易活动的规模、商人的期望以及贸易往来的情景。这为我们提供了难得的历史文献，摩崖石刻不仅记录了商业活动的实际操作，也为后人深入了解当时贸易模式和贸易关系提供了重要线索。

石刻的保存状态为科学家提供了研究材料的丰富资源，通过对材料的年代、制作工艺等方面的研究，可以更深入地了解当时商业活动的模式和规模。这种实物记录成为考古学研究中的宝贵资料，为经济史学家提供了一窥宋代海上贸易运作方式的机会。

此外，祈风仪式的刻石留记还呈现了商人、地方官员等多个阶层共同参与的社会场景。这种多层次参与体现了商业活动在当时社会中的重要性，也暗示了当地社会对商业繁荣的期待。这对于理解当时社会对贸易的态度、政府在商业活动中的角色以及商人与地方政府的

互动关系具有重要的经济史意义。

四、摩崖石刻保护面临的挑战及保护方法浅析

（一）摩崖石刻保护面临的挑战

摩崖石刻作为重要的文化遗产，受自然环境、人为破坏、气候变化、污染、技术不足、资金匮乏以及管理与法律执行等多方面因素的影响，面临严峻的保护挑战。自然因素如风化、侵蚀和地震等，使石刻材质长期暴露在外，容易出现表面磨损、剥落和结构性损坏，生物因素如苔藓和植物根系的生长也会加速石刻的自然风化。

（1）风化作用：风化是摩崖石刻最常见的自然侵蚀形式之一。风化作用包括风蚀、风化、破碎和搬运等过程，长期暴露于风的侵蚀下，石刻表面会逐渐失去坚硬的外表，变得疏松、粗糙，甚至发生片状剥落（见图7）。

（2）水蚀作用：水是石刻侵蚀的另一个重要因素。水蚀作用包括流水侵蚀、溶解作用和冰冻融化等过程。长期受到水的侵蚀，石刻表面可能会出现细小的颗粒脱落、表面凹凸不平，甚至形成石洞和槽状结构（见图8）。

（3）化学作用：化学作用是指石刻与大气中的氧气、水蒸气、二氧化碳等物质发生化学反应的过程。例如，二氧化碳溶解在水中形成碳酸，会加速石材的溶解和腐蚀。这种化学作用会导致石刻表面出现物质流失、表面糜烂和空洞等现象（见图9）。

（4）生物侵蚀：生物侵蚀是指微生物、藤蔓、藻类等生物对石刻造成的侵蚀和损害。这些生物的生长会导致石刻表面被覆盖、侵蚀，甚至使得石刻的结构受到破坏（见图10）。

（二）现有保护措施评估

摩崖石刻的保护涵盖多个方面，



图7 风化作用



图8 水蚀作用



图9 化学作用



图10 生物侵蚀

包括实物保护、修复技术、法律法规、公众教育、科技支持以及国际合作等领域。尽管这些措施在应对自然环境和人为破坏方面取得了显著成果，但其在实际应用过程中仍存在诸多不足，影响了保护工作的系统性和可持续性。

1. 物理保护措施

物理保护主要通过防风化、防水处理及其他环境控制手段实现。具体措施包括覆盖保护层、搭建保护棚以及涂抹化学保护剂等。这些手段能够有效减少风化和水蚀对摩崖石刻的直接侵害，尤其在极端气候条件下，保护棚可以延缓自然侵蚀的进程。然而，物理保护也存在局限性。一些保护设施可能与文物的自然环境和景观不协调，破坏了文物的美学整体性。此外，覆盖物可能改变局部微环境，导致湿度和温差的变化，从而加速石刻的老化。尽管化学保护剂可以增强石刻的耐腐蚀性，其长期效果尚未得到全面验证，一些化学剂还可能产生不良副作用，反而加剧了石刻的风化。因此，物理保护措施在实施过程中需要在美观性和功能性之间取得平衡。

2. 修复技术

修复技术在摩崖石刻的保护中至关重要，涵盖了传统物理修复和现代数字技术。传统修复技术通过填补裂缝、

粘接脱落的碎片、清理表面污染物等方式，有效修复石刻的结构和外观，短期内能够改善其保存状态。然而，由于石材的脆弱性和老化特性，某些不当的修复手段可能导致二次损坏。例如，使用不匹配的修复材料可能影响石刻的历史真实性。此外，修复效果依赖于技术人员经验，技术水平参差不齐，影响了修复质量的稳定性。

现代数字技术为石刻的修复提供了新的解决方案。三维扫描、虚拟重建等技术能够精确记录和展示石刻的细节，避免对文物实体的直接干扰。这些技术不仅提高了修复工作的精确性，还能通过虚拟展示减少对文物本体的参观压力。然而，数字技术的高昂成本和技术门槛限制了其在大规模遗产中的应用，特别是对资金有限的文物点而言，这一问题尤为突出。

3. 法律法规与管理

法律法规为摩崖石刻的保护提供了法律基础，在防止盗窃、破坏和非法开发方面发挥了重要的保障作用。以九日山摩崖石刻为例，该处除了是全国重点文物保护单位，还包括了世界文化遗产，在具体保护实践中，与当地的司法部门深化协作，从而形成较强的法律执行力度，能够有效防范人为破坏。然

而，在一些偏远地区和管理薄弱的遗产，法律的执行效果并不理想，管理不力导致盗窃和破坏行为时有发生。此外，过度的旅游开发未得到有效管控，游客不当行为对摩崖石刻造成了严重破坏。因此，今后需进一步加强执法力度，提高地方管理能力，以更好地保护遗产。

4. 公众教育与参与

公众教育和参与在提高摩崖石刻保护意识方面发挥着关键作用。通过博物馆、学校和媒体渠道的宣传，公众的文化遗产保护意识有所提升，特别是在文化遗产丰富的地区，志愿者参与到日常维护工作中，营造了良好的保护氛围。此外，虚拟展示技术使得公众可以通过数字化途径了解摩崖石刻，缓解了实体参观对文化遗产保护的巨大压力。然而，公众教育的覆盖面和效果并不均衡，特别是在文化资源匮乏的地区，公众对文化遗产的价值认知有限。游客的不当行为，如随意触摸和攀爬，依然是文化遗产被人为破坏的主要原因。因此，未来需要通过更加广泛和深入的公众教育，减少此类不当行为。

5. 科研与技术支持

科研与技术支持为石刻保护提供了创新的理论与技术手段。材料科学、地

质学及化学等跨学科研究有效应对了摩崖石刻的风化与腐蚀问题。通过对石刻材料化学成分的研究,科研人员开发了适用于不同石质的保护材料,提高了遗产的整体防护能力。然而,科研成果的实际转化和应用较为缓慢,部分创新技术由于成本或设备限制,尚无法广泛推广。此外,科研与实际保护工作之间的协调性有待加强,一些科研成果未能及时应用于遗产保护实践。因此,未来应加强科研与实际保护工作的结合,加快科研成果的推广与应用。

6. 国际合作与经验共享

国际合作在推动摩崖石刻的保护方面发挥了重要作用,特别是在世界文化遗产保护中,联合国教科文组织(UNESCO)等国际机构通过技术支持、资金援助和经验分享,极大地促进了跨国文化遗产的保护与修复。通过国际合作,各国能够共享先进的保护技术与经验,提升摩崖石刻的整体保护水平。然而,国际合作主要集中于全球公认的重要遗产,许多规模较小或鲜为人知的遗产未能获得足够的资源和支持,导致这些遗产的保护状况相对薄弱。未来应进一步拓展国际合作的广度与深度,确保更多摩崖石刻从中受益。

五、结论与展望

九日山摩崖石刻作为中国摩崖石刻的代表,具有极高的历史、文化、艺术及社会价值。其不仅见证了古代海上丝绸之路的繁荣,还通过祈风石刻等珍贵文物记录了当时的宗教仪式、贸易活动及社会互动。摩崖石刻所呈现的丰富书法艺术与雕刻工艺,进一步彰显了其在中国古代书法研究中的重要性。面对自然风化及人为破坏的双重挑战,现有的保护措施虽然在一定程度上延缓了该文化遗产的损毁,但在修复技术、管理制



图11 摩崖石刻山一角

度、公众教育和国际合作等方面仍需进一步改进。

参考文献:

- [1] 胡朝霞. 摩崖石刻历史与艺术价值探析——以宁波地区摩崖石刻为例[J]. 书画世界, 2023(6).
- [2] 黄河, 杜煜, 张逸, 等. 福州摩崖石刻景观美景度评价与分析[J]. 西南林业大学学报(社会科学), 2017(4).
- [3] 尤澳, 尹晓宇. 福建古代石刻整理现状刍议[J]. 福建史志, 2021(6).
- [4] 梁中荟. 可持续发展理念下的遗产整体保护管理策略——以泉州九日山宋代祈风石刻景观为例[J]. 景观设计, 2020(2).
- [5] 何金, 陈鑫炜, 陈瑞萍. 九日山: 向海临风万里航[N]. 福建日报, 2023-09-22.
- [6] 余海涛. 秦系与泉州九日山[J]. 福建史志, 2020(2).
- [7] 余海涛. 泉州“南安四贤”史迹研究[J]. 西安文理学院学报(社会科学版), 2019(1).
- [8] 陈小妮. 泉州九日山“三十六奇”多少胜景今犹在[N]. 泉州晚报, 2016-09-09.

[9] 陈玲红, 等. 九日山这处古墓主人活了130岁?[N]. 东南早报, 2024-04-02.

[10] 泉州历史网. 九日山(下卷—崖刻)[EB/OL]. [2019-02-07]. <http://www.qzhnet.com/qzh71.htm>.

[11] 泉州历史网. 泉州镇志、专志[EB/OL]. [2024-04-23]. <http://www.qzhnet.com/qzh426.htm>.

[12] 谢容英. 宋代名称苏绅交友考述[J]. 闽台文化研究, 2018(1).

[13] 林炯宇. 泉州九日山摩崖石刻书法研究[D]. 泉州: 泉州师范学院, 2019.

作者简介: 何春燕(1987—), 汉族, 福建南安人, 南安市世界文化遗产保护中心, 文物博物馆员, 研究方向为摩崖石刻、泉州古代海外贸易。

从鼓点到雨点—— 论舞蹈作品《震土雨》中农耕文化的当代表达

王亚光

(北京戏曲艺术职业学院, 北京 100000)

【摘要】舞蹈作品《震土雨》是笔者在2023年创作完成的一部男子独舞作品，融入了我对中国舞蹈创作中传统民俗与现代艺术的表达方式，承载着黄土高原地区农耕民族的文化底蕴和精神信仰。本文以《震土雨》为研究对象，重点探讨安塞腰鼓的历史沿革、农耕民族的文化信仰与传承。通过梳理这些文化形态的历史脉络与意义，分析该作品在编创过程中从视觉到听觉再到身体语言等方面，实现传统与现代，民俗与艺术之间的对话，从而体现农耕文化在新时代语境下的当代表达价值。

【关键词】安塞腰鼓；农耕文化；民俗信仰；当代艺术表达

【中图分类号】J7 **【文献标识码】**A **【文章编号】**1007—4198 (2025) 14—038—04



引言

在当今现代化科技与信息化高速发展的背景下，中国传统农耕文化面临新时代的转型期，既有阻碍，又有挑战。然而，舞蹈创作也在新的历史时期不断转化与重构，形成传统文化传承与发展的重要载体。舞蹈作品《震土雨》深植黄土高原文化，将农耕民族中的“祈

雨”仪式为主题，通过独特的节奏和动势与传统鼓舞进行当代艺术的表达。本文试图从文化、历史与艺术三个维度，探讨作品背后的深层次文化根基。

一、安塞腰鼓的历史背景与文化

中华民族有璀璨多彩的鼓舞文化，在黄土高原这片贫瘠的土地上也曾孕育出横山腰鼓、黄陵抬鼓、黄龙猎鼓、安塞腰

鼓、壶口斗鼓等等，其中最负盛名的是陕北的安塞腰鼓。在安塞流传的这样一句俗语：“上至九十九，下到刚会走，人人都会打腰鼓。”可见，打腰鼓已成为当地人民群众最重要的文化活动。

安塞腰鼓的起源可以追溯到很久以前，早在两千多年前就被应用于战争和劳作中，在宋代出土的文物里也能找到有腰鼓人物画像的砖块。历经明清时期逐步形成现在的艺术表现形式，并兴盛于中华人民共和国成立后。在历史上，安塞地区深处黄土高原腹地，九曲黄河流经这里，农耕民族与游牧民族也在这片土地上相互交融，对生产生活和文化习俗等方面形成了深远的影响。

在远古战事频发的年代，当地的老百姓用击鼓来鼓舞军队的士气，互相传递信号，为腰鼓的产生和发展奠定了基础。而在长期的农耕劳动生产中，腰鼓逐渐从远古军事战争的功能中剥离开，融入进老百姓的日常劳作与生活，成为人们自娱自乐的民俗活动。人们在农忙时节赋予它巫覡色彩，祭神、祈雨、驱

邪等。在农闲时节则欢聚庆典，表达丰收之后的喜悦之情。

1. 农神信仰中的“祈雨”文化体现在安塞腰鼓的历史发展过程中，有一种说法是：“横山老腰鼓”是“安塞腰鼓”的鼻祖。根据《横山县志》记载，历史上该地区发生过多次移民潮，当地叫“走南路”。这其中主要缘故多因为战争，或是天灾大旱，庄稼绝收等情况。许多当地人为了讨生活，拖家带口来到延安，形成新的移民点。同时，这些流民也将自己家乡的文化习俗和艺术形式带到了安塞地区，与安塞地区的文化产生融合，才产生了后来的安塞腰鼓。

2. “祈雨调”是一种民间信仰与原始图腾崇拜有关的口传形式艺术，歌唱方式以信天游为主，节奏自由缓慢，声音高亢粗犷，内容多与天象、神灵、农业生产活动相关。在横山县马坊乡每年都要举行历史悠久的牛王大会，其主要内容是祭祀牛王菩萨，祈福来年风调雨顺，生活吉祥安康，驱灾辟邪等。其中有众多丰富多彩的演出活动，横山腰鼓便是这些民间活动中独特的艺术形式之一。每逢正月十五，各村的村民组织好长长的队伍，伴随着锣鼓唢呐的演奏声，开始盛大的游行表演。从马坊村到另一个村的路程往往会有很远的距离，沿途的山路起伏蜿蜒，沟梁纵横，开路的旗手领着伞头、秧歌队、腰鼓队、锣鼓乐队浩浩荡荡行走在黄土高原上，场景十分震撼。

二、舞蹈作品《震土雨》的创作分析与当代表达

如前所述，舞蹈《震土雨》的创作思路基本是围绕着“祈雨”文化背景展开的。作品的名字以“震”为动词，象征鼓声震天，唤醒上天对大地的赐福。



“土”则是大地、苍生、万民的含义。“雨”作为名词，表达了作品的主题思想，寓意了天降甘霖，丰泽了久旱的黄土，隐含人神对话，人与自然和谐共处的哲思。

1. 震土：“鼓”与“天地”的对话
作品的开端是以“人”与“鼓”

的分离状态进入的，两束定点光，一白一黄，预示着“天”与“地”的和谐。在人与鼓拉近关系的递进中，动作语汇运用“观”“望”“逗”“扯”“拉”“抛”“甩”“击”等，通过腰鼓上的黄色绸子，一步步将人和鼓的关系拉近。黄色的绸子随着舞者的翻转、跳



跃，也是在表达黄土高原与黄河流域文化中的乡土气息。从开始的扶鼓而舞，到运动中背鼓起舞，再到高潮部分击鼓狂舞，每一个动作都想要彰显人与鼓的深情对话。

2. 祈雨：音乐中的图腾，舞动中的“魂”

在舞蹈作品《震土雨》的音乐表达方面，选用了陕北民歌《祈雨调》，历经数百年的传承与无数民间艺人和艺术家的编创整理，形成了具有艺术性和民俗特点的音乐曲目。

歌词中：天旱了，着火了，地下的青苗晒干了，龙王救万民，轻风细雨呦，救万民……“天旱”“青苗”“龙王”“细雨”“万民”，寥寥几句却深切地反映出黄土高原地区地理环境和人文特征的意境。

在舞蹈动作设计中，抬眼望天，磕头跪拜，手捧黄土洒向天空等动作，也是在表达“祈雨”的仪式感。同时，大量借鉴安塞腰鼓的典型动作，如“大小缠腰”“缠腰过裆”“击鼓射雁跳”等典型动作，并加入舞者所擅长的技术技巧和现代舞蹈编创的身体语汇，对原有

传统动作进行重新解构，打破传统舞蹈的运动轨迹与方式，在流动中重构动作的空间感。

对于舞蹈动作风格的把握是创作过程中最应该注意的，为此笔者与舞者还亲自去安塞地区拜访民间艺术家，请教传统的安塞腰鼓动态特征和风格特点。

听艺人们讲：安塞腰鼓舞蹈动作的精髓在于：“能劲”“狠劲”“蛮劲”“狠劲”“虎劲”。随着队形变化，节奏变化，情绪变化，环境变化，表演者对这五种“劲”的使用方式也会产生变化。

所以，安塞腰鼓在一辈辈民间艺人的长期发展中，形成了刚猛豪放、气势磅礴、铿锵有力和欢欣愉悦的艺术风格。

3. 得雨：是“恩赐”，亦是“赞歌”

舞蹈作品《震土雨》最后一部分要表达的是“得雨”，不是简单地表达舞蹈动作与音乐中的“雷雨交加”，而是该作品在情感与审美上的升华，是“天人合一”“人与自然和解”的美学意象。此时此刻，舞者所体现的是自然与神灵之间的媒介，是千千万万黄土人情感的化身。几千年来，在中国以农耕民族为代表的广大人民群众靠着勤劳勇敢，

坚韧顽强的民族性格扎根于这片黄土地。“得雨”的那一刻，是他们执着的信仰得到了上苍的恩赐，为这样伟大的民族精神奏响嘹亮的赞歌。

三、结语

在创作与演出舞蹈作品《震土雨》的过程中，是又一次对农耕文明和黄土高原文化的深情致敬，更是希望通过现当代舞蹈创作的表达思想对传统文化的探索。从鼓点到雨点，从原始生命的呐喊到艺术理想的咏叹，通过舞者与“天”“地”“生命”之间的相互交融，去理解农耕舞蹈文化中的根与魂。

参考文献：

- [1]孙双明.《安塞腰鼓传承方式及其变迁研究》.北京:北京体育大学,2017.
- [2]成康,田柯义.《安塞腰鼓价值研究》.陕西:武术研究,2020
- [3]狄马.《横山老腰鼓的前世今生》.陕西:各界导报,2022.
- [4]郜迪.《中国古代祈雨习俗及祈雨文学研究综述》.江西:上饶师范学院学报,2014.