

“描写自然”:

从“写实”到“纯化自然之趣”的写生观

(一)《新画法》的写生观及其局限

《新画法》将“描写自然”视为写生的核心,认为“对于与时俱往之景色,贵乎敏捷以捉摸之而已。审是谓自然真相能绝对的正确以写之者欺人论耳”,承认模拟写实本身存在局限性;同时该书将写生创作归纳为三种方法:“第一摹写眼前自然者(写实),第二凭记忆而摹写所观自然者(纪游),第三从自然界搜集材料创造一种图画以表白自己思想者是也(写意)”;文本强调绘画艺术的独立价值,反对将摄影与绘画混同,认为摄影属于机器成像(经凸透镜将影像留于感光板),非人眼所能复刻,进而否定了“摄影万能”的说法。

参照《新画训》,《新画法》的写生观仍存在局限:其一,虽承认写实的局限性,但未明确“图绘自然”的精神内涵,仍将自然视为客观的产物;其二,对三种写生方法的论述侧重技术层面,未能与文化精神、艺术本质相结合;其三,未能解释“从自然到艺术”的转化路径,对写生的目的,即如何将眼前的物质自然转化为艺术缺乏深入阐释,仅称“横于吾人目前第一问题者,自然之摹写是也,此难问题,古来争论莫能一致,只日模仿自然。似甚简单,不知事实上非常复杂也”,其认识未能突破欧洲写实主义的理论框架。

(二)《新画训》的“纯化自然之趣”：“写生”到“师造化”的进阶

黄宾虹在《新画训》中认同《新画法》对绘画独立价值的肯定,并且保留了其对各种绘画材料丰富性的描述,认为画家可自由选择材料进行表现,但他又明确修正了《新画法》中“吾人用此等(自由)材料得自由自在以摹写自然”的观点,提出“吾人用之,得其纯化自然之趣,无非适合”的核心主张,将写生的目的从“摹写自然”提升为“纯化自然之趣”,强调了从“写生”到“师造化”的进阶。

《新画训》补充了读者对“自然”概念的阐释,文中称:“吾人心目之中,人人横一摹写自然于胸中,‘自然’二字,含有形神俱足之意。”明确“自然”不仅指物质层面的客观物象,而且包含精神层面的“神韵”,写生的目的在于体现“形神俱足”的自然之美,而非单纯描摹大自然的外在形态。黄宾虹指出,有些画家描写自然时,往往忽视自然包含物质和精神两端的特性,他强调,能把眼前的物质自然转化为艺术才是写生的核心本质——这一观点直指西化写生的弊端,也超越了《新画法》的观念局限,把艺术精神提到了一个重要位置。

(三)“记忆”的重要性:从形似到神似的转化

为阐释“从自然到艺术”的转化路径,黄宾虹在《新画训》中强调了“记忆”的重要性,主张“因有自然之实物照耀于目前,其时已心领神会,搁笔沉思,庶觉心中所有之物即日中所见之物,而无待游移仿佛,追描于境过情迁之后,始一下笔耳”。黄宾虹对写生中“记忆”的重视,植根于中国传统绘画“写意传神”的理念,唐代张彦远在《历代名画记》中称“实诚在胸意,意奋则笔从”,黄宾虹重新肯定了这一画学观念,强调画家应从自然中总结认识、注重艺术再创造,而非被动模仿自然,认为“此固为随心所欲之事,但其于人物鸟兽、虫鱼花卉之矩矱而未尝或损之也,亦即谓之摹写自然可也”;他由此扩大了写生的内涵,实现了从“形似”到“神似”的转化。

《新画训》着重凸显一种创作方法的思维讨论,即循万物自然本貌,融入思想创作出图画,文中提及现代欧美画家亦多沿用此类创作路径,进而将中国传统绘画学“写意”理念与欧洲现代绘画的思维方法相勾连,彰显出跨文化语境的广阔视野。同时,黄宾虹指

# 黄宾虹与《新画训》的文献背景

## 「画理」阐释（中篇）

○方辉

出,描写自然的方法历经无数画家实践积累方能达成自由境界,强调画家唯有通过长期实践与深度思考,才能掌握从自然到艺术的转化规律。

(四)“欲侔造化之生机”:自然与艺术的辩证统一

《新画法》认为“人高出乎自然(人为万物灵,人可胜天之意),但本来之自然与人手所写纸自然固大异也,要之自然还自然,画还画,究不能相比较”,文本将自然与艺术视为相互割裂的两个范畴;而《新画训》则提出“自然之境与描写自然之境不能互相比较”的观点,认为二者既矛盾又统一,核心在于画家需要重视对大自然“生机”的获得,超越客观自然的束缚,实现“侔造化”的艺术再创造。

《新画训》阐释:“人为万物之灵,世间伟烈,恒有人定胜天之能,其事甚多,独于图画之人,以手腕之能事,欲侔造化之生机,此自然之境与摹写自然之境不能强同,有必然者。”“欲侔造化之生机”即从大自然中发现美的本质,表现大自然“生生不息”的力量,体现中国先秦哲学“天人合一”与近代欧洲强调“真善美”相融合的思想。此外,他强调画家与自然相互依存的矛盾关系,野外速写无法复刻转瞬即逝的景色,却不可或缺,其与室内创作并非对立而是相辅相成的,速写是观察自然的基础记录与参考,艺术生成则主要依赖画家的记忆与思考。

值得注意的是,黄宾虹对摄影与绘画的关系提出了独到见解。《新画训》认为,既然绘画主要靠记忆完成,那么摄影即可帮助画家捕捉大自然中丰富的瞬间记忆,获得造化感悟,辅助画家的再创造。这一观点既吸收了现代物质文明的成果,又坚守了绘画艺术的本质,体现出开放的学术思想,也突出了艺术本质高于自然的观点。



黄宾虹《拟宋人笔意图》纸本设色 143cm×77cm 年代不详 浙江省博物馆藏

“绘画变迁”:

从“东西分流”“从写实到写意”的画史规律

(一)《新画法》的中西画史观及其局限

《新画法》开篇即进行了中西美术的比较,认为“美术发源于埃及、印度,分行东西。一从希腊往意大利,一从中国至朝鲜、日本。斯二派美术,因风土人种之异,所进方向又殊,故终成两不相类之物。虽然,以其初分者比较之,固无大异也”,文本认为中西美术同源,但后期因“风土人种”差异而“两不相类”,体现出“东西分流”的画史观。

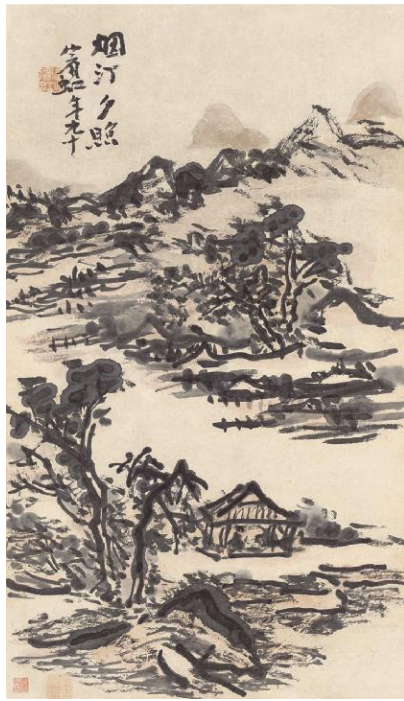
《新画法》以古印度亚赞达(阿旃陀)石窟内的壁画《释迦成道图》(佛本生故事)作为连接东西方绘画纽带的实物证据,提出“比较意大利初期之壁画,酷相形肖,又中国、日本古寺壁画与意大利亦无甚差异,初若以为幼稚粗俗,然以当时之眼观之,则必殚心竭力以描之,不可多得之品也”,这一观点与大英博物馆宾雍(Laurence Binyon,又译作宾扬)在《远东绘画》中的论述相类似,宾雍认为“这组杰出的壁画作品在亚洲的地位,相当于乔托及其阿西西的追随者们所创作的壁画在欧洲的地位”,并指出“在健陀罗,佛教艺术与希腊艺术相结合,为当地的亚洲样式带来了新风”。

然而,《新画法》的画史观存在着文化上的局限:其一,对中国绘画史的论述带有偏见,认为“中国花鸟古画极精细,赋色浓厚,今观之,若装饰画而乏配景者……其后写生家辈出,大概方向趋于写意,专求笔墨之兴味,颇类形似,故惟支那是师之日本朝鲜,亦不越乎此径”,将中国古画视为装饰,“写意”是“类形似”,忽视了中国画最本质与至高追求,即“写意传神”,从写实到写意的历史演变;其二,对欧洲绘画史的论述侧重流派演变,未能提炼出具有更为广泛性的画史规律;其三,未能将中西绘画史置于同一框架下探讨共同的艺术发展逻辑,仍局限于欧洲主义中心论的视角。

(二)《新画训》的“东方画与欧美画”:体系化的画史重构

黄宾虹在《新画训》中,修正了《新画法》的术语表述,将“东洋画与西洋画”改为“东方画与欧美画”,既突出东西方美术体系的差异,又具化了“以中国画为主导的东方画”的历史统一性,避免了“东洋画”概念的模糊性。同时,黄宾虹指出中国画在晚唐开始逐渐成熟,进而影响了日本、朝鲜的绘画,而非“支那是师之日本朝鲜”,纠正了《新画法》对中日绘画传承关系的错误表述,对“东学西渐”作出历史贡献的评价。

对于中国绘画史的演变,《新画训》指出,唐宋中国山水、人物、花鸟绘画由刻画装饰转向“内美”,从写实转



黄宾虹《烟汀夕照》纸本水墨 47cm×27cm 1953年

向写意,彰显华夏民族性的独特魅力。文本认为古画工细浓艳类装饰,后世名家则重笔墨兴味而非形似,这一“不拘泥于写实”的认知与《新画法》“颇类形似”的表述形成对比,前者是“不拘泥于写实”,后者是“缺乏写实”,体现出黄宾虹对中国画史的“国故整理”贡献。

黄宾虹的观点植根于中国传统画学,尤为推崇苏东坡“有常理而无常形”的宋代文人画理论,认为其精准契合中国画超越形似重“神似”的核心要义。他在《艺成之准则》中指出:“东坡诗曰:作画以形似,见与儿童邻,作诗必此诗,所知乃非真。诗以比兴为工,画以神趣为上,其理一也。”黄宾虹援引苏东坡诗学理念,指出诗重比兴、画尚神趣,二者理致相通,对文人画重“神似”的追求给予了新的价值确认。同时,他进一步指出,唐人山水侧重“常形”刻画,宋人山水以“云中山顶”之景侧重表达“常理”写意;宋人称山水“古不如今”,缘在于其善研画理的信心,表达“不似之似乃为真似”的理念,实现从自然表象到艺术之美的转换。文本将诗歌“比兴”与绘画“笔墨兴味”相勾连,更是深化了黄宾虹对中国画民族性、现代性表现的自觉。

(三)欧洲绘画史的“由写实到写意”:与中国画史的共鸣

《新画训》与《新画法》在论述欧洲古典艺术史时,均探讨了“写实(现实)”与“理想”的关系,提及文艺复兴之后“重线形”的新古典派与“重色彩”的罗马派交错发展的脉络。认为浪漫派画家籍里柯的核心意义在于突破传统理想样式,转向描写现实景象、开拓新画题,改变了对眼前实景忽视的传统,实现了创作题材与内容的拓展。黄宾虹在此基础上,进一步强调画家应重视实景描绘,以自然美的视觉方法表现理想与现实的统一。

对于现实主义画家库尔贝,《新画训》与《新画法》各有侧重。《新画法》聚焦其扩大画题范围、放宽画法限制的贡献,提及他曾以笔绘制油画;《新画训》则更侧重其对“写意”画法的实践,指出“古卑(库尔贝)油画至有以笔绘者,一如中国唐宋界画,进而为黄、王、倪、吴,元人写意之极,遂开后世指头、泼墨诸画,无非万物之适情,游艺之能事而已”,将库尔贝的创新与中国画“由工到写”的演变相类比,揭示出中西绘画史的共同规律。对19世纪欧洲风景画家康斯泰勃尔的论述,《新画法》称其直接师法大自然寻常风景,为英国风景画奠基(类比中国五代画家荆浩、关全),且对巴比松派产生深刻影响。《新画训》则补充将其比作中国画家荆、关、董、巨在中国山水画史中的重要地位,凸显黄宾虹以中国画史为参照,比较欧洲画史的独特视角。

(四)印象派的“写意”倾向:中西画理的契合点

《新画训》对欧洲印象派的论述,是黄宾虹贯通中西画理的关键点。他

高度评价马奈,认为其“任意挥洒”“笔墨俱化”的创作倾向颇具开创意义,从其作品中可见与中国画写意精神的契合,且认可其“文学涵养深纯”与中国画重文化修养的传统相通,此评价远超《新画法》对马奈的评价。

针对马奈代表作《奥林匹亚》(《新画法》与《新画训》均称之为“黑奴捧花与黑猫”),两个文本也各有不同的价值论述。《新画法》将其归为唯美派,《新画训》则以王维“雪里芭蕉”等中国典故类比,呼应“奥理冥造”的理念,将其视为对自然主义的超越。黄宾虹更认同的是创作手法的革命,指出印象派“由形似进于神似”的革新,与中国画写意传神理念一致,属重主观气韵的综合创作法,有别于写实主义的理性分析画法。他称:“作画之兴味,初非待于有意为之,惟视其形与色,融洽分明,使人见之,多所兴感,斯已足矣。”

黄宾虹对莫奈、惠斯勒等画家评价尤高,称其印象派创作“纯粹注重光线、空气,专精思力,欲有以表出之。又能联络近世科学家,因悟原色点线之配合,以表明各物,及原色并置诸法”。画家注重光色、空气并结合笔墨、科学原理与写实、理想相融合的双重方法,追求“绝似”中的“绝不似”成为新的写意方法——显然,这也即黄宾虹山水画的绘画方法。他还将莫奈“非完整”构图与南宋四家(刘松年、李晞古、马钦山、夏禹玉)的“残山剩水”相类比,修正了传统美术史家对“残山剩水”的误读,肯定了南宋山水看似“支离残缺”背后所蕴含的精神美感,体现出对中西绘画写意传统的双重认同。

(五)近世绘画的“个性表现”:中西画史的共同趋势

《新画法》和《新画训》对近世绘画“个性表现”的论述亦有递进。《新画法》着重强调该趋势,《新画训》则在此基础上融入中国传统画学“文以载道”理念,提出近世绘画无需拘泥于写实或理想一派,应“无专注于写实与理想之一派”。其核心是将“个性表现”与画家的性情流露、品格彰显相结合,实现了对西方“个人主义”的创造性转化。

同时,两者均对“照相写实主义”持批判态度。《新画法》认为,绘画史上无奴隶式写实家能崭露头角,工细如摄影者仅属二三流凡手,不足为贵;《新画训》则进一步将“奴隶的写实家”与庸史陋习、画院流派关联,既批判西方写实主义的机械倾向,又反思中国传统画院的程式化弊端,彰显出辩证的画史观。(未完待续)

(作者系美术学博士、山东省艺术研究院美术研究所所长、黄宾虹艺术研究会副会长)



黄宾虹《宿雨初收》纸本设色 90cm×31.5cm 1952年