

## “绘画要旨”与“绘画进步”：

## 从“技术训练”到“艺与道合”的价值导向

《新画法》开篇即批评传统“六法”的局限,认为其缺乏写实的功力,因此绘画逐渐衰落。它反驳将写实等同于摄影的偏见,指出善写实非庸手能及,不应否定写实价值。陈树人的观点曾得到刘海粟的支持,其称现代绘画虽背离“六法”,却与传统绘画追求自然精神、彰显真美的内核一致,这体现了20世纪初部分美术家对传统画学批判的激进态度。然而,《新画法》对“六法”的批判存在明显局限:其一,误解“六法”的本质,将“气韵生动”“骨法用笔”等核心准则简化为“坚持理想”,忽视了“六法”中“应物象形”“随类赋彩”对写实能力的要求;其二,将“写实”等同于“技术训练”,对中国画“写实”与“写意”的辩证关系未能充分地认识;其三,缺乏对传统画学的系统认知,仅以欧洲写实主义为标准评判“六法”,体现出“折中”派的融合观念。

## (一)《新画训》对“六法”的重构:写实与理想的统一

黄宾虹在《新画训》中明确强调了作为中国绘画古法的“六法”亦是以写实为基础,画家对自然实景描写能力至关重要,批评“新画派”标榜理想、轻视写实功力的弊端,认为新画法亦应从写实中得来,“其人皆卓然自诩,而以曩昔之写实为卑拙”。文本认为“新画派”的盲目求新与墨守陈迹、拘泥不化者并无本质区别。同时还对董其昌“南北宗论”之后中国画陈陈相因进行批评,肯定了北宗画家写实能力的价值,“正如董思翁称北宗画家为吾人未易学,不其然与”。在黄氏看来,写实与理想虽分属不同画派,但二者若达至相应造诣,其核心要旨在于抒发画家自身学识修养所凝聚的“气韵”,绘画的根本价值更是彰显画家人格,传达对“真(内)美”的体认,这一主张完成了对传统“六法”中“气韵生动”“骨法用笔”等理念的现代转化与诠释。

而写实与理想的统一性,则是黄宾虹从文化与宗教的角度提出的。他认为文化和宗教虽有差异,但虔诚之心均无不同,这是画家面对自然应有的态度。写实画家带着如同宗教般虔诚的态度创作,笔下因有气象而更见珍贵。理想画家多侧重想象力的发挥,通常先在脑海中确立理想形象,再凭借自身绘画经验将其具象呈现,此种创作路径与写实手法具有同等重要的价值,进而构建起“写实为基、理想为魂”的绘画核心要旨体系。

## (二)《新画法》的“西法革新”论与《新画训》的“师造化”路径

《新画法》在“绘画进步”部分主张东亚绘画应紧跟时代,将欧洲绘画的方法视为东洋画变法革新的未来,提出“假泰西之力”的外来革新方案,其观点与岭南“折中派”画家的主张一致,强调以西方写实绘画方法改造东亚绘画。另外,《新画法》进一步认为,东亚绘画的材料全部采用西方亦可,且画法的改革不会影响民族性的表达,文本体现出对西方绘画方法的依赖。

而《新画训》将“写生”“师造化”视为绘画进步的核心路径,而非依赖西画方法。黄宾虹在师自然造化和师古人的逻辑关系上进行了重新论述,即重视师造化者自然重视师古人,而师古人者未必会重视师造化。他反对以模仿为目的的临摹,因为“形似”即无气韵,并非真艺术的创造。黄宾虹观点与其艺术实践高度一致,他一生重视实景写生,每年积累大量临古和写生画稿,主张“为画者固非由写生,无由进于自然”。傅雷认为其对景写生及画面的概括能力在国画家中几百年来无人能比。同时,黄宾虹超越自然的观点也得到部分日本学者的呼应,如大村西崖认为中国画是以象征的方法“退避对自然表象的模仿”,其所推崇的象征意义,与黄宾虹“写意传神”的

## 黄宾虹《新画训》的文献背景

## 与《画理》阐释(下篇)

○方辉

理念相通。

在绘画进步的精神内核方面,《新画训》在《新画法》主张以真挚情感获得绘画的真正快乐的基础上,重构了“自娱”的精神内涵。认为“自娱”的本质是享受到绘画的真正乐趣,核心在于“深晓画理”与对自然的真诚感悟,并非脱离现实的空泛消遣。这种对“真挚”与“自娱”的重视,体现了黄宾虹对绘画精神内核的坚守。他认为,绘画进步的关键不在于技术方法的革新,而在于艺术精神的传承与升华,“艺与道合”才是绘画进步的终极目标,这一观点既批判了“新画派”盲目求新的浮躁风气,也反思了传统文人画脱离现实的方向。

## “局中人与门外汉”：从“身份差异”到“深晓画理”的辩证关系

## (一)《新画法》的“身份论”及其局限

专业画家(局中人)与业余画家(门外汉)的差异在哪?《新画法》开篇就从绘画是“为己”还是“为人”的角度展开讨论。认为“真挚”是区分画家水平的关键。这一观点在其合理性之外的局限是:其一,将“局中人”等同于“职业画家”,忽视了画家综合的文化修养与艺术追求;其二,将“门外汉”等同于“文人画爱好者”,未能认识到“门外汉”也可能因缺乏绘画基础而陷入“游戏误区”;其三,以“时间投入”区分两者差异,认为“门外汉”异于“局中人”之处只在付出时间的多寡,未能触及艺术本质的核心——对画理的理解与掌握。

《新画法》还强调其作为自学教材的宗旨,称“专门画家中有为生活所迫,无真挚研究之暇;遣兴画家,则事



黄宾虹《江上帆影》纸本设色 31.6cm x 25.9cm 年代不详

十日一水,五日一石,无事拘束也。今此书之启迪,专在遣兴画家,于中或造就专门画家,或导出世天才,亦意中事”,侧重技术传授,未能深入探讨艺术修养与画理认知的重要性。

## (二)《新画训》的“画理论”：突破身份局限的辩证认知

黄宾虹借用中国画写生的体验,重新诠释了“自娱”的精神内涵,紧扣“画理”探讨专业与非专业的辩证关系。他指出能否“自娱”并非是否具备专业身份,其核心在于“深晓画理”。“见识宏博”追求的是对艺术本质的深刻把握,而非单纯的技术水平。

文本进一步体现了孔子“游于艺”的思想,以及墨子“古之学者,得一善言,以附其身;今之学者,得一善言,务以悦人”的观点,强调“古之学者为己,今之学者为人”的价值导向,认为绘画的“自娱”应是“为己之学”,是通过艺术实践提升自我修养、领悟画理本质的过程,而非“为人之学”的功利性创作或“游戏之笔”的随意消遣。黄宾虹强调艺术追求当立足于个人兴趣与真实性情,而非外在身份或功利诉求,彰显出对艺术主体性的尊重。这一理念与画学中写实与理想的辩证关系相呼应。

## (三)临摹与写生:基于“画理”的学习路径

《新画法》对初学绘画者的训练方法提出建议,认为年少学生应从素描的临摹开始进行训练,再转向实物的描写,于写实间逐渐领会。对成年人临摹则建议杜绝奴隶般工匠式复刻原作,而以苍劲笔法把握整体气势更为妥当。

《新画训》则将临摹的核心从“形似”转向“法度”,体现出更广泛的艺术视野。同时,黄宾虹强调,成年人的临摹不应像年少者那样取其貌似,而应得其笔意。不可不知变通地一味机械临摹,而应放手挥洒,以苍劲笔墨追求整体大势的写意表达,得其神似。把临摹与写生相结合,以“笔意”“大势”为核心,符合中国画“写意传神”的学习传统。

## (四)“墨画”与光影:对西法的借鉴与转化

《新画训》对学院内素描教学及世俗坊间肖像画注重真实效果的绘画方法持批判态度,强调绘画练习不仅是为了形似,重要的是要练习手腕,培养绘画能力。黄宾虹借鉴《新画法》的观点,将西画素描称为“墨画”,明确“墨画”是写生训练的基础。在向色彩画过渡的基础上,将西画光影中“黑白灰层次”的表现方法转化为中国画“侧影烘托”的“省略法”,可以避免仅以线条描绘的局限,体现出对西法的借鉴。

从黄宾虹的成熟山水画中,可清晰地看到这种借鉴的痕迹——他打破物象轮廓,参照光影表现的笔墨方法,

这些方法并非单纯从传统绘画中获得,而是对西法的吸收与融合,为中国画的笔墨语言注入了新的活力,但其画法是出于“用光”的立场,如同“用笔、用墨”,其重点在“用”。这一实践正是其贯通中西画理念在创作中的具象落地,实现了传统笔墨语言的现代性突破。

## “分析与综合”：“科学中保存哲学”的思维方法

《新画法》的“分解与综合”论具有其局限性。《新画法》将描写自然的方法分为“分解”(客观)与“综合”(主观),承认两种方法的合理性,画必不越此两方面。但对印象派“综合”方法的评价带有偏见,认为其“流于形色不确之弊”,体现出写实主义的思维局限。《新画法》还引用罗斯金(John Ruskin)的观点,将分解与综合这两种方法与“习作”“即写”(即时写生)相联系,侧重技术层面的方法划分,未能从思维方法、文化精神的高度探讨两者的辩证关系。

## (一)《新画训》的“分析与综合”：科学与哲学的融合

黄宾虹在《新画训》中,将《新画法》标题中的“分解”改为“分析”,使其更具科学思维内涵,并从“科学中保存哲学”的高度,探讨“分析”与“综合”的辩证关系。他首先指出色彩与水墨、科学思维与哲学思维的统一性,并以苏东坡“画朱竹”的典故,说明艺术创作应超越形式(科学分析),追求精神(哲学综合),实现“分析”与“综合”的有机统一。

《新画训》以山水画为例,具体阐释“综合”思维的重要性:“试于目中所接之天然景物,思一一形之于笔墨,厥道有二:一曰综合,一曰分析。如画树石,树有枝叶,多用青绿色,石有洼突,多用赭墨。今有所谓印象派者不必然。以瞬息间所睹之景象,欲其全印之于心,心摹而手追,此综合之事也。一色以写之,不必问其形色何如,而或自他人视之,若有疑其殊异者,是惟适存于一人之心目,不待求之人人而尽合,虽不确似,何害耶?”明确“综合”思维是中国画“写意传神”的核心,与印象派“综合”科学与哲学的思维方法相通,都是基于个人视觉与心理经验的艺术表达,旨在追求“神似”,而非“形似”,突破了物理表象的局限,展现出绘画崇尚自然美的本质。黄宾虹直到晚年,在其创作中都强调“综合”思维对艺术精神的重要性。认为从对物理表面细节(写实)的弱化(分析),走向概括(综合),才能真正展现绘画的精神气韵,将中国画视作世界文化中“综合”思维的典型代表,以全球化视野凸显中国画的现代文化价值。

## (二)罗斯金理论的借鉴与转化:学习与创造的统一

黄宾虹借鉴罗斯金的艺术理论,进一步深化对“分析”与“综合”的认识。罗斯金认为艺术创造应分为三个

部分:“一是搜集与事实相关的信息,从而产生新的形象;二是用独特的方式对整合后的形象进行处理;三是透过现象看本质,用艺术的方式表达事物的本质”,并强调想象力的重要性。艺术一定要在尊重自然的基础上发挥想象力,以表现自然美的本质,而非实物的表象。

黄宾虹认同这一观点,并将其与中国传统画学“师造化”“写意传神”的理念相结合,提出“质而言之,始为分析者,学习之植基;继而综合者,妙用之神化。故言综合,必先分析不可。学习固非事全备之时,而画之要旨,由当所研求”的核心观点,明确“分析”是学习的基础(科学思维),“综合”是创造的升华(哲学思维),两者不可分割,共同构成绘画的完整思维方法体系。“科学中保存哲学”的思维方法,是黄宾虹研究中国绘画的重要方法论,贯穿其艺术生涯始终。

《新画训》在文章最后,详细研究了人的视觉规律,认为不同文化背景下的绘画,虽视觉规律相同(普遍性),但艺术表达因文化差异而各具特色(特殊性)。黄宾虹认为,研究中国画的思维方法,不仅在20世纪具有重要意义,在未来亦属于学术前沿,因为它与政治、经济、文化、教育、科学等均可贯通。他通过《新画训》对“分析与综合”的深入探讨,为从实践中来的中国画理论进行了体系化总结,作出了不可磨灭的历史贡献。

## 结语

《新画训》八个章节层层深入、逻辑清晰,从“美术源起”“绘画定义”到“分析与综合”,对世界美术的本源、自然的本质、绘画的本质、画史的概念、思维的方法等核心问题展开详细讨论,思想深邃,学术价值丰厚。董中焘认为:“对黄宾虹的实践和画学理论的研究,绝不能‘作为中国画学转型过程非普遍意义上的存在’,而仅仅定位于‘富有特殊意义’的一个个案。”从这一视角出发,《新画训》无疑是中国画“内生型”现代性的重要文献资料,它重视中国画的“内因”(传统画学、民族精神),又不忽视“外因”(欧洲美术、现代思维)的影响,在20世纪“美术革命”的历史语境中,闪烁着思想的光芒。

黄宾虹通过《新画训》,既坚守了中国画的民族主体性,又以开放的视野参照外来文化,吸收欧洲美术的有益成分,构建了兼具民族性与世界性的画理体系,为中国画的现代转型提供了理论支撑与实践路径。其“科学中保存哲学”的思维方法、“由写实到写意”的画史规律、“艺与道合”的艺术追求,不仅在20世纪具有重要的指导意义,在当代中国画的发展中,仍具有不可忽视的现实价值,为我们思考如何在全球化语境中传承与创新民族美术,提供了宝贵的思想资源。

(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《致傅雷信札》1953年12月14日