

“内美”与“国画民学”—— 黄宾虹的绘画美学思想与民族 文化建构及其当下意义

“Inner Beauty” and “Chinese Painting Folklore” :
HUANG Binhong's Aesthetic Thought on Painting and
the Construction of National Culture and Its Current
Significance

王宗英 WANG Zongying

摘要 黄宾虹浑厚华滋的绘画风格所诠释的“内美”，和他所建构的“内美”与“国画民学”学术系统，是一位坚守民族文化传统和民族精神传承的知识分子面对 20 世纪上半叶国家动荡、民族危亡贡献出的文化救国、救亡良策。形而上的“内美”，既具体表现为个人内在的精神修养和国家民族所呈现出的民族修养，亦是“国画民学”萃取的中国绘画蕴藏的巨大文化价值，是对中国古典画论中“传神”“技进乎道”等思想的继承和发展。黄宾虹以“内美”为核心范畴，使传统画论中零散的、渗透在审美各方面的重“内美”观念或倾向有机联系在一起，并以“金石入画”的实践证明了“内美”与“国画民学”在当代实行的可能。对“内美”的价值追求不仅内部推动中国画语言的革新与创造，亦使得民族文化精神得以永续。

关键词 “内美”，“国画民学”，文化救亡，传统文化复兴

Abstract: Huang Binhong's rich and abundant painting style interpretation of “Inner Beauty”, along with and the academic system of “inner beauty” and “Chinese Painting Folklore” constructed by him, adheres to the national cultural tradition and the spirit of an intellectual faced with the national turmoil and peril of the first half of the 20th century.

本文为 2023 年度国家社科基金艺术学项目“中国古典绘画品评体系的内在逻辑与现代重构”（项目编号：23BF09）、2022 年度文化和旅游部文化艺术研究项目“中国古典绘画品评体系的演变与内在逻辑”（项目编号：2022DF014）、2023 年度江苏省社科基金项目“中国古典绘画品评体系的演变与内在逻辑研究”阶段性成果。

作者简介：王宗英，南京航空航天大学艺术学院美术学副教授，中国美术家协会会员，中国文艺评论家协会会员，研究方向为美术学、美术史论。

This contribution led to the cultural salvation strategy. The metaphysical concept of “Inner Beauty” not only specifically reflects an individual's inner spiritual cultivation and national identity, but also extracts significant cultural value from “Chinese Painting Folklore”, inheriting and developing Chinese classical painting theories such as “vivid techniques” and “Tao”. With “Inner Beauty” as the core category, Huang Binhong organically links scattered and permeated aesthetic aspects of traditional painting theory related to inner beauty, or tendencies, together. His practice of “with epigraphy into the painting” proves the possibility of “Inner Beauty” and “Chinese Painting Folklore” in contemporary practice. The pursuit of the value of “Inner Beauty” not only internally promotes innovation and the creation of Chinese painting language but also sustains the national cultural spirit.

Keywords: “Inner Beauty”, “Chinese Painting Folklore”, cultural salvation, traditional cultural revival

古往今来，几乎没有纯粹以技法驰名千古而毫无学术建树的艺术家。盖艺术非专以术为尚，而必归于艺，术是基础，艺为高蹈，术进乎艺，技进乎道，方是艺术的最高追求。“艺术是人类生存状态的特殊显现和高度浓缩与提炼，是最终表达与揭示生命真谛的灵魂奇遇。”黄宾虹之所以成为令人仰望的大师，绝不仅仅因为他在绘画技法上的探索，更是因为他在中西文化剧烈碰撞的特殊语境下，所呈现出的民族文化自信心与对民族文明走向的敏锐觉知，以及他所建构的传统美学内核——浑厚华滋的内美与家国动荡飘摇中民族精神的有机融合。

一、“内美”所建构的传统美学思想与特殊民族文化语境的相遇

“内美”是黄宾虹画学的核心，但究竟什么是“内

美”却众说纷纭。“内美”一词并非黄宾虹创造的，最早出自屈原《楚辞·离骚》：“纷吾既有此内美兮，又重之以修能。”朱熹集注：“生得日月之良，是天赋我美质于内也。”^[1]王逸：“言己之生，内含天地之美气。”^[2]可见，这里的“内美”除了人内在的美好品性，也包含了天地自然之美。到了现代，对“内美”的诠释视野更加开阔，冯友兰从哲学史考察认为屈原接受了管子“精气说”，叶朗据此认为“内美”指“人身体内部的精气”。笔者认为即便屈原本意如叶朗所言，“内美”一词在后世的演绎中也早已附加了太多的内涵。

中国传统美学中关于“内美”和“外美”的分野催生了中国古典美学精神向外拓展的可能，也渗透了中国古典美学以“内圣”为底色的内求之路。早在诸子百家时期，虽然“内美”一词还未出现，但老子、庄子、孔子等思想家就已经认识到“内美”和“外美”的关系，并有了思辨性的言论。老子云“信言不美”，他的“信”相当于内在的本质；庄子创造了许多身体残缺的人物来说明“内美”同“外美”的对立，他的“真人”所达至的境界，无不是超越于“外美”的；孔子则云“文质彬彬，然后君子”，与老庄内外美对立的观点有所区别，认为内外统一为“尽善尽美”，但是他也认为“宁质勿文”，外在修饰不能过度。

魏晋南北朝时期，先秦时期纯粹的美学理念探讨推衍到具体的文学、书画门类中，文论和书画美学理论中，出现了很多可以对应内外美涵义的概念范畴，如刘勰《文心雕龙》中的“风骨”，“风”与音韵相关可指涉“外美”，“骨”与词义相连偏于“内美”。谢赫《古画品录》的“六法”，其中“气韵生动”偏于“内美”，“骨法用笔”“经营位置”“随类赋彩”“应物象形”“传移模写”这些具体的技法、手段和媒介偏于“外美”。无论从诸子百家的理论，还是六朝时期关于内外美的讨论来看，基本都强调内美，外美有时与内美统一，有时与内美分离，甚至对立。

黄宾虹的“内美”说萃取了传统美学中重内轻外的

[1] 朱熹：《楚辞集注》，上海古籍出版社、安徽教育出版社，2001。

[2] 洪兴祖：《楚辞补注》，中华书局，1983。

传统，又加入了时代、家国的情怀，形成了属于他自己的“内美”学术系统。“江山本如画，内美静中参。人巧夺天工，剪裁青出蓝。”“造化有神有韵，此中内美，常人不可见。画者能夺其神韵，才是真画，徒取形影如案头置盆景，非真画也。”^[3]从这些言论中，可以看出黄宾虹认为现实的山水风物中除了外在的美感，也有内在的美质，而在绘画中画出山水内在的美感才是更重要的。而且，“人巧夺天工，剪裁青出蓝”隐含了一层意思，绘画可借由“人巧”达到超越自然之美的境界，而超越自然之美的部分才是绘画真正的价值所在。正如恽南田题唐洁庵的画：“谛视斯境，一草一树，一丘一壑，皆洁庵灵想之所独辟，总非人间所有。其意象在六合之表，荣落在四时之外。”中国画以“形象”为出发点，但目的却并非自然的再现，外在形式只是内在本质的媒介，“外师造化”终究要通过“中得心源”来付诸画面。因此，董其昌所谓“以境之奇怪论，则画不如山水。以笔墨之精妙论，则山水决不如画”，笔墨的精妙所传达的精神内质才是画家所看重的。中国绘画上即使是以某某具体地名为题的作品，想要按图索骥指认其中某处为现实山水的某处也是非常困难的，因为中国山水画表现的往往是理想山水，这个理想山水更多的是画家借助具体山水抒情写性、建构思想的输出。《石涛画语录》云：“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。”^[4]此正可佐证前文黄宾虹以人巧夺天工而致“内美”的诗句。萨特在《想象》一书所言，“把形象当作形象来直接理解是一回事儿，而就形象的一般性质建构思想则是另一回事儿”，亦可阐明真山水与画山水的关系。这也是黄宾虹所谓“山水乃图自然之性，非剽窃其形。画不写万物之貌，乃传其内涵之神。若以形似为贵，则名山大川，观览不遑，真本具在，何劳图焉？”^[5]

黄宾虹关于“内美”的阐述还有“内美外美，美既不齐，丑中有美，尤当类别”^[6]，这一观点体现了黄宾

[3] 王伯敏编《黄宾虹画语录》，上海人民美术出版社，1978，第3页。

[4] 石涛：《石涛画语录》，俞剑华注译，江苏凤凰美术出版社，2007，第6页。

[5] 王伯敏编《黄宾虹画语录》，上海人民美术出版社，1997，第10页。

[6] 石涛：《石涛画语录》，第7页。

虹关于“内美外美”的辩证思维，认为内外美并不完全一致，甚至美的对立面——“丑”中也有“内美”，这一思想与庄子对美的认知非常一致。纵观《庄子》一书，塑造了11位“畸人”，这些残丑的“畸人”却打破了世俗的偏见，以德行之美赢得了社会的尊重，而成为外丑“内美”的典范。传统文化浪漫而富有哲理的诗性思维滋生了朴素的哲学观，古代思想家们用体悟的方式探索世间万物，认为内在精神修养和德行修炼比外在的形式更加重要，甚至“丑”可以包蕴更为广阔的“大美”，“有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾”，以辩证的态度去观照，“天下皆知美之为美，斯恶已”，进而认为“道”就是真的“美”，无论美丑统归于“道”，可以“丑形”而蕴“美德”。这就超越了简单的美丑之辩，使得美与丑超越了概念和内涵的讨论上升到哲学层面。黄宾虹“美既不齐，丑中有美”也是此意。黄宾虹的“内美”不只是针对中国画的某一画科而言，“江山本如画，内美静中参”显然是指山水画，而“顾陆张展务内美，不齐之齐三角觚”则说的是顾恺之、陆探微、张僧繇、展子虔的人物画。宗白华说：“中国画运用笔法墨气以外取物的骨相神态，内表人格心灵。”中国画讲究笔墨意趣和精神，追求自然物象内在的生命精神，重视思想性和精神性，通过笔墨创作来表现自己的理想人格和精神追求，通过主体精神融入，充满了内在神韵之美，顾陆张展的“内美”，当然也是气韵生动的内在神韵人格之美。

黄宾虹深究中华民族文化之精神，“以金石入画”“以书法入画”，其笔墨功夫可与古往今来任何一位中国画大家比肩，他提出的“五笔七墨”理论，以其实践的高度和理论的深度拓展了中国画笔墨论的范畴，但他不是为笔墨而笔墨，而是想通过笔墨表达民族性。他曾经说过：“国画的民族性，非笔墨中无所见。”^[7] 笔墨融画家的想象、情感、哲思于一体，是画家生命力和创造力的显现，把笔墨提升到民族性的高度，是黄宾虹的巨大贡献，以纯粹的笔墨传达民族精神、气质，是

[7] 《黄宾虹全集》编辑委员会：《黄宾虹全集》10（著述年谱），浙江人民美术出版社，2006，第46页。

黄宾虹一生都在践行的，而且他的实践也有力地证明了这一点。他曾经对学生说：“我的画要五十年后，才有人看得懂，你们等着看吧！”事实证明，确实如此，这样的语言中体现了他对民族文化的自信。

中国画是画家生命态度与文化积累之反映，黄宾虹的“内美”论也正是中国传统绘画一直推崇的画家理想人格与艺术融为一体的产物。黄宾虹的绘画思想主要沾溉于老庄哲学，因此，讨论黄宾虹的“内美”，要将“道”作为其理论背景。黄宾虹说：“艺必以道为归……艺之至者，多合乎自然，此所谓道。”“老子言‘道法自然’，庄生谓‘技进乎道’。学画者不可不读老、庄之书。”^[8]“道与艺合，一画自阐苞符。”^[9]“一画自阐苞符”，是指阴阳相生相合构成太极，宇宙万物都是阴阳和合的统一体。而这“一画”在《石涛画语录》的阐发里包含了天人合一、形神合一、笔墨合一等对立统一的美学范畴。黄宾虹还说“志道之士，据德依仁，以游于艺”，从中可以看到明显的来自儒家思想的痕迹。“道”是自然规律，“据德依仁”是个人修养，庄子的“技进乎道”、老子的“道法自然”实际上是有进阶的逻辑关系的。艺术要通向精神人格，从有限走向无限，需要藉由技法作为媒介，“气韵生动”要以“骨法用笔”“经营位置”“应物象形”“随类赋彩”“传移模写”为基础，“气韵生动”而后能生精神，理法为精神之本，情意为运行精神之润滑剂，气力则为通变精神之泉。道、德、仁高度统一时即可达到法备气至“道法自然”的至高境界，而这一境界也正是黄宾虹推崇的“以金石入画”所达至的“浑厚华滋”的境界。

从黄宾虹的学术见识、学术系统、学术履历和绘画本身来看，他并非是不了解西方文化和西方绘画只知躲在中国传统里狭隘偏执的“老学究”。他在燕园石幢上刻下的口号“保守与改造”是在他透彻地了解整个中国文化传统，又对当时文化状态有清晰认知的情况下做出的理性选择。“保守”并非泥古不化，而是在保持、守住中华文明精髓的基础上进行手术改造，而非全盘西化。

[8] 卢辅圣：《黄宾虹艺术随笔》，上海文艺出版社，2012，第127页。

[9] 赵志钧：《黄宾虹论画录》，浙江美术学院出版社，1993，第94页。

他对西方绘画的古典、现代流派都很熟悉，而且在审美趣味上倾向于印象派、立体派、野兽派，而不喜古典主义。甚至在持守中国画笔墨传统的同时吸收印象派、立体派和野兽派的某些“洋笔墨”。因此，他既非死守明清传统的保守主义，亦非激进的文化颠覆主义，他是一个文化上的积极的保守主义者。由此可见，黄宾虹的“内美”问题，不只是中国美学史上古老的“道”与“艺”的关系问题。他由道入儒，由儒通道，并从据德、依仁、游艺的逻辑路径，说明了：“绘画对于黄宾虹不是一种单纯的极视觉之娱的享受，而主要是一种学人似的观道，一种极高智慧的悟道活动，同时还是一种儒家似的道德修正。绘画既是‘格物’‘致知’（由画悟道），也是‘诚意’‘正心’‘修身’（由画证道），甚至还是‘治国’‘平天下’（由画弘道）。他在《画学篇》长诗中写道：‘画学复兴思救国，特健药可百病苏。’作为一个长期从事美术教育的画家，绘画‘内美’可以‘廉顽立懦’‘矫励时趋’是他的信念。在他看来，制造精神的‘特健药’对于医治沉沦孱弱的人心比社会改革更加任重道远，或许更为根本。除此以外，黄宾虹还有更为沉痛的忧患：‘中华民族文化，永远不会灭亡。犹太国虽亡，而其文化并没有亡，所以将来国也会复兴。’”^[10]

二、“国画民学”的实质与民族文化建构

黄宾虹《虹庐画谈》以“易”之三义（变易、不变易、简易）概述中华文明史和中国绘画史：“《易》曰：立天之道，曰阴曰阳；立地之道，曰柔曰刚；立人之道，曰仁曰义。老子言：圣人法天，天法道，道法自然。天不变，道亦不变。不变在精神，不在物质，物质之变，或数十年即有异同，而不变之精神永留万古，此之谓民族性不可失也。”黄宾虹从他对中国文化的研究与深潜中，认识到中国画精神和民族性是中国屹立于世界民族之林的依仗，因此，面对西方文化猛烈的冲击，甚至在主流知识分子们纷纷反传统主张以西救国的情境下发表

[10] 王鲁湘：《“内美静中参”：黄宾虹画学的核心》，《中国美术》2011年第1期，第98—107页。

《美术周刊弁言》，大声疾呼：“噫！国不自主其学，而奴隶于人之学，曲艺且然，况其大者远者哉！昔颜之推谓晋代儿郎，幼效胡语，学为奴隶，而中原沦亡。钟仪居楚，南冠而縶，乐操土风，识者称为君子。”^[11]由此可以看出黄宾虹作为知识分子的士操，不趋时流，喊出了与当时思想主流不同的声音，而且看到问题的实质：一个民族必须尊重自己的传统文化，才能得到其他民族的尊重，才能不被灭亡。黄宾虹办《美术周刊》的宗旨，就是要致力于保全民族传统文化的精粹，在西方文化碾压式地输入、知识界普遍主张全盘西化的狂飙突进式的汹涌浪潮中，黄宾虹的民族文化立场，堪称伟大了。

黄宾虹在社会大变革中，政治立场上是革新派，文化立场上却是坚持“国故”、致力于国粹保存、力主发扬传统文化的国粹派。黄宾虹也接触了许多新思想、结识了许多新人物，但从来没有改变过“国粹派”的立场。他的这一坚定立场的根基则是“民学”精神。他的“民学”精神是基于中国精英分子对于本土文化的改良主张，不完全等同于新文化运动影响下所倡导的“大众”艺术潮流。正如王鲁湘先生所言：“当黄宾虹的‘内美’说从道家悄悄转向儒家时，他不但仍然保留了道家对自由的尊重，而且在儒家思想中，选择的是原始儒家的‘为己’之学，而不是后期儒家的‘为君’之学。‘为己’之学以完善自我、实现自我为根本目的；以砥砺个人品行作为端正世道人心的手段；肩负文化传承使命——‘为往世继绝学’；他服务的不是一朝一姓的私政，而是民族甚至人类的长远利益——‘为万世开太平’。一方面，黄宾虹是‘出世’的，他从不提绘画为政治服务，为国家服务；另一方面，黄宾虹是‘入世’的，他决不游戏笔墨，而试图以画救国（这个‘国’实指世道人心），要把自己的书画化作民族的‘特健药’，以艺术特有的方式来实现其社会功能——也就是‘美育’的方式。这一态度，决定了黄宾虹不可能进入20世纪的政治文化主流……黄宾虹最终还是以这种‘其学为己’的个人方式完成了一次文化壮举。政治上的消极性与文化上的积极

[11] 卢辅圣：《黄宾虹艺术随笔》，上海文艺出版社，2001。

性——黄宾虹又一次重复了他所崇仰的古代遗民画家的生命状态。”^[12]

纵观黄宾虹艺术生涯，是他经历了无数次重大选择的一生。1865年，黄宾虹出生在浙江金华，列强环伺的中国已经经历了两次鸦片战争，清王朝的腐朽统治摇摇欲坠，正一步步走向半殖民地半封建社会。13岁的黄宾虹参加童子试，1880年中秀才，20岁那年，黄宾虹再次应试，落第。经过这次打击之后，他从金华返回故乡歙县，放弃科举，从金石学画中另辟立身处世之路。可见，黄宾虹青年时代深受儒道传统的浸染。

1895年，康有为、谭嗣同等领导的维新变法运动开始，进步人士纷纷响应，30岁的黄宾虹热血沸腾，致信康有为、梁启超，表示“政事不图革新，国家将有灭亡之祸”。他热情拥护谭嗣同“革去故，鼎取新”的改良思想。后来，黄宾虹放弃中举入仕之路，和其他热血知识分子一样，参加了推翻清王朝、救亡图存的民主革命。其间与谭嗣同在安徽贵池一见如故，谈话颇为投机：“日下各国列强都在盯着我国，意欲瓜分，我们不能让他们得逞，应该对着他们伸出我们的铁拳才对……”谭嗣同对此十分认同，并指出变法才是图强的出路：“吾国天下虽大，然而不学，人才如何出得来？西学东传，势在必行，如何可阻？他日，吾国发达，东学亦可西传，科学取之于天地间，用之于普天下，西人既用，吾人如何不能用？”^[13]黄宾虹深以为然，以谭为第一知己，此后受谭影响极深。谭嗣同在《仁学》里提出“仁以通为第一义”，“中外通，上下通，男女内外通，人我通”的“四通”理想，这种“通达”思想后来成为黄宾虹“开门迎客”的艺术思想。黄宾虹在《国画之民学》里说：“将来的世界一定无所谓中画西画之别的。”他还说：“发扬我们民学的精神，向世界伸开臂膀，准备着和任何来者握手。”这些观点，实际上是谭嗣同“四通”思想在黄宾虹绘画艺术思想的具体表现。而他所谓的民学精神也成了指导他艺术创作与研究的核心思想。由此可见，以前的某些误读认为黄宾虹是国粹派，但他的文化

[12] 王鲁湘：《“内美静中参”：黄宾虹画学的核心》，第98—107页。

[13] 王伯敏：《黄宾虹二三事》，《浙江文史资料选辑》第11辑，浙江人民出版社，1979。

心态是开放的，包容的。

1949年黄宾虹的《国画之民学》一文阐发了“民学”和“君学”两大学术源流：“君学重外表，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；民学则在骨子里要求精神的美，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，东汉时改成有波隶，又只讲外表的整齐。六朝字外表不求其整齐，所以六朝字美。唐太宗以后，又一变而为整齐的外表了。藉着此等变化，正可以看出君学与民学的分别。”^[14]在黄宾虹看来，君学与民学前者重外在形式之美，后者重内在精神之美。他又总结道：“要之，三代而上，君相有学，道在君相；三代而下，君相失学，道在师儒。自后文气勃兴，学问不为贵族所独有。师儒们传道设教，人民乃有自由学习和自由发挥言论的机会权利。这种精神，便是民学的精神。”^[15]可见，“道在师儒”比“道在君相”破除了知识的阶级局限性，是具有人民大众基础的知识阶层之学，儒者士人虽无政治主导权，却能在文化上有所创造。由此，黄宾虹的“民学精神”即“人民乃有自由学习和自由发挥言论的机会权利”前提下，知识阶层自由研究学术，并将他们的研究服务于国家民族进步、民众幸福生活的价值追求。黄宾虹尽管作为接受了新文化运动“科学”“民主”思想的学人画家，但他没有趋从当时的主流主张“文化和绘画西化”。他认为代表中华民族绘画精神的是民间之画，并且以此为基础构建了学术、艺术和人文精神的关系。主张中国画的平民属性，认为中国画应该是“民学”的，而不是“君学”的。“民学”倡导思想、学术、言论的独立性，个性的自由发挥，具有“不齐内美”的风貌；“君学”则控制言路、思想，限制学术自由，主张君权至高无上，艺术上则表现为千篇一律和呆滞僵化。黄宾虹反对君学，亦反对为君权服务的文艺形式，主张文艺

[14] 黄宾虹：《黄宾虹文集·书画编（下）》，上海书画出版社，1999，第448页。

[15] 同上书，第449页。

创作为平民服务，才能达到“道法自然”的至高境界，因为这样的文艺才是天地民心所向，才能成为具有永恒价值的终极存在。自然之道不为任何机构或政权服务，而是为文艺的自由发展导引方向。

黄宾虹甚至认为老子是民学的代表人物，他说：“中国除了儒家而外，还有道学、佛家的传说，对于绘画各有其影响……比较起来，中国画受老子的影响大。老子是一个讲民学的人，他反对帝王，主张无为而治，也就是让大家自由发展的意思。他说：‘圣人法地，地法天，天法道，道法自然。’圣人是种聪明的人，也得法乎自然的。自然就是法。中国画讲师法造化，即此意。”^[16]当黄宾虹把老子也纳入“民学”系统之中，他就建构起了国画民学无往而不适的康庄大道，儒学、道学、佛学，中国传统文化的三大系统都纳入民学系统，只要不追溯到“三代以上”，中国传统文化体系几乎都可以归入民学，这个民学系统的庞大和广博可想而知，而黄宾虹要为中国画的国粹附加什么，就是在传统中任意采撷了。

黄宾虹说：“近代中国在科学上虽然落后，但我们向来不主张以物胜人。物质文明将来总有破产的一天，而中华民族所赖以生存，历久不灭的，正是精神文明。艺术便是精神文明的结晶。现实世界所染的病症，也正是精神文明衰落的原因。要拯救世界，必须从此着手。所以，欧美人近来对于中国艺术渐为注意，我们也应该趁此努力才是。”^[17]他又在《精神重于物质说》一文中说：“且谓物质文明之极，其弊至于人欲横流，可酿残杀诸祸，唯精神之文明，得以调剂而消弥之。至于余闲赏览，心旷神怡，能使百虑尽涤，尤其浅也。志道之士，据德依仁，以游于艺，精神文明，与物质文明之用，相辅而行，并驰不悖，岂不善哉！岂不善哉！”^[18]这两段话，如果不标注是黄宾虹所言，也许我们会误以为这是当下哪本精神文明教科书上的布道。由此可见，作为1865年生人的黄宾虹思想的先进性。他将“以民为本”的国画民学上升为“以民族精神为上”，他认为物质文明也许会破产，而精神文明永存，民族精神万古不移。

[16] 黄宾虹：《黄宾虹文集·书画编(下)》，第450页。

[17] 同上。

[18] 同上书，第16页。

精神文明是一个社会长治久安的依仗，也是民族文化得以永续的精神食粮。艺术作为精神文明的结晶，当据德依仁游艺，以启迪民智，成教化，助人伦。这是他在人文观念上推崇“民学”的升华。

三、黄宾虹的当下意义

黄宾虹曾经说过：绘画发展到印象派、野兽派、立体派，西方画家已经开始懂得笔墨，懂得内美了，因此在这样的时刻，我们中国画家是可以和欧洲画家握手的。西方画家的笔墨与中国画的笔墨不同，他们是通过笔色来表现的。印象派、野兽派、行动画派……莫奈、梵高、高更、马蒂斯、波洛克……他们的画中常常笔迹清晰可辨，亦可谓“见笔”。如果说19世纪之前欧洲绘画的主流是主观对客观的附庸，主观要服从、服务于客观物象的表达，内容与形式要高度统一，理性、科学性是最高规范，那么从19世纪的印象派开始，主观表达开始占领艺术的要地，客观成为主观的附属，个体表达、张扬情感成为绘画更加重要的诉求点。内容只是承载形式的载体，形式成为独立于内容的艺术表达，具有独立的审美价值。这与中国画的发展历程有一定的相似之处，虽然中国画从道法自然的哲学观、美学观生发而来的绘画本质是写意——超越形式——体道，与西方绘画19世纪之前的艺术追求很不一样，但是中国画在发展的过程中，形式（笔墨）也渐渐具有了独立的审美价值，文人的参与、文人画的兴起，加速了笔墨语言的独立，以书入画，见笔见墨，成为更加明确的追求。

见笔见墨（见色）成为19世纪以来中西绘画的一个典型共通之处，这一特征在某种程度上保存了绘画的过程，并通过笔触的流转变色、墨（色）的浓淡交织彰显出创作者彼时的创作感受和情绪，不像之前的新古典主义绘画那样呈现的只是完成的结果，观众很难感知画家创作过程中的情绪表达。而见笔见墨（色）的绘画则使得观众更容易追踪到作者创作过程中的情感，而情感恰恰是作品引起共鸣的催化剂。表现主义的作品为什么容易让观众震动？那是因为其强烈的情感表达很容易把观众拽进作者的情绪场，使观众的情感随着作品的情绪起伏。其实表现主义跟中国画的写意是非常相似的，都强调情感的参与，通过“见笔”来写意。而这也与黄宾虹先生所谓的“内美”在作品中的呈现相一致。

在文明互鉴的语境下，中国画如何继承传统、如何现代化，必须站在中西贯通的人类文化巅峰，追求自然、社会与人生之大美，对传统进行全面的革新和创造性发展。黄宾虹作为20世纪“传统出新”艺术巨匠，在中西文化激烈碰撞的语境中，保持对中国传统艺术特点和高度的清醒认知，提出“合文人、名家之长，以救偏毗”，并身体力行，成为传统笔墨艺术的集大成者，形成了浑厚华滋、浑然天成的艺术面貌和至真至幻的艺术境界。他对于历代画家的笔墨源流、思维脉络分析研究之透彻，在现代画家中鲜有人及，其对生命的真诚感悟与对艺术的卓绝探索及其浑然超脱于物象之外的生命之美的价值追求，践行了艺术非仅艺术，更要承担社会责任和文化使命的艺术追求，将传统中国画推向现代。当然，黄宾虹对传统的

深刻认知，并不意味着他反对学习西方，相反，他坚信，中国画可以以超越外在表现形态的气韵生动的“内美”精神与西方现代绘画相激相荡，相通相融。因此，他在对传统绘画的表现手法进行现代转化，追求核心的内美精神的同时，又将西方现代艺术的发展动向作为重要参考指标，使得中国绘画能够同世界文化艺术的发展趋势相互参证，并驾齐驱。傅雷给黄宾虹的第一封信里，就开门见山地说，黄宾虹的画既是古法复光，也可与西洋近代画理互相参证。后世学者将黄宾虹称为“当代山水画”之父，是名副其实的。

正是在前代大师们的实践和理论引导下，中国绘画的当下探索才有据可依，有法可循。当代的中西绘画交融，跟20世纪初的中西绘画交融相比已经发生了很大的变化，20世纪初西方文化对中国文化是强势碾压的，那时的中西绘画之争伴随着强烈的政治性导向，提倡用西洋画改造中国画的往往是政治家、社会革命家，如康有为、梁启超、陈独秀等人对中国画衰败极矣的论断。因此，20世纪初与社会革命交织在一起的美术革命事实上很难理性地审视中国画自身内部的价值，对西方绘画的吸收和学习往往带着盲目崇拜的倾向。但是从近一百年来中国画发展的历程来看，保持着创造力和内驱力不断往前发展的依然是以中国画自身价值系统为根基的中国画体系，黄宾虹尤为其中翘楚。值得庆幸的是，近一百年来中国画依然是中国画，并没有因为学习西方而变成另一个画种，这既说明了中国画自身生命力的坚韧，亦说明中国画有着广博的包容性。当代中国画家的中西绘画交融，具有更多的理性思考和文化本位立场，他们对西方绘画的学习，更加主动、自信、包容。当代中国画家的作品纵横取法，很难去分类，难以把这些作品放到很明确的山水画、人物画、花鸟画，还是风俗画的框子里，因为这些作品往往是综合性的，既有山水又有风景、人物，甚至花鸟、鞍马，还有古迹、现代城市，以及幻想的各种物象，以至于画面往往是浑茫复杂的意境，这里面有中西文化的错综，有历史与神话的交织，有现实和想象的幻梦……激荡着人类文明史的交响。

一个画家的艺术高度，首先应该是他的哲学高度、思维高度，历史上开宗立派的大艺术家，几乎无一例外，都有复杂的社会身份，官员、诗人、文学家、隐士、道士、和尚……王维、荆浩、郭熙、李唐、黄公望、石涛、八大山人……他们并不都是纯粹的艺术史家，甚至艺术不过是他们人生的消遣，但恰恰是这些并不纯粹的艺术史家，书写了最纯粹的艺术史。之所以如此，我想是因为他们不是为艺术而艺术，而是用了全部的人生智慧去书写艺术。佛家说“静生慧，慧生觉，觉生定”，只有沉下来，潜进去，才能找到艺术的法门，才能回到中国哲学、美学的起点——道法自然。当然，这个自然不只是生生灭灭的大自然，还包括社会、人文、历史、政治、宗教……所有能够给艺术以滋养的一切。正如黄宾虹所言：“江山本如画，内美静中参。人巧夺天工，剪裁青出蓝。”

黄宾虹是国粹派固然没错，但他绝非“躲进小楼成一统”，对世界变化无知无觉只顾埋头故纸堆的国粹派，从他引戊戌六君子的谭嗣同为平生知己，并支持谭嗣同变法，主张向西方学习，以及助推革命党推翻清政府的行动来看，他对腐朽的清政府认识清晰，他80岁生日时，断然拒绝当时日本人主持下的北平艺专为其举办80大寿的“庆寿宴”，也可以看出他的

家国情怀。黄宾虹国粹派的选择是在深刻理解、体悟中华文明优势的前提下，做出的主动的文化选择。纵观黄宾虹一生的美术观，他跳出了狭隘的民粹主义和民族主义的立场，将“国画民学”放在人类文明史和民族文化延续的宏大命题中去考量，使得中国传统绘画能够与西方绘画具有平等交流对话的可能。黄宾虹的绘画和艺术思想不仅是他的个人探索，更属于中国绘画现代化发展历程中的重要组成部分，他超越了以“文人画”为重的精英主义价值系统，同时也超越了简单的“以西为新，以新为尚”的思维逻辑，重新发掘并揭示了传统中国画的生命力，并以自身的实践深切证实了中国画内部创新的可能性，这对当下仍旧处于迷茫中的国画依然具有振聋发聩的指导意义。