

當代山水畫淺析

鄭百重（作者為大陸畫家）

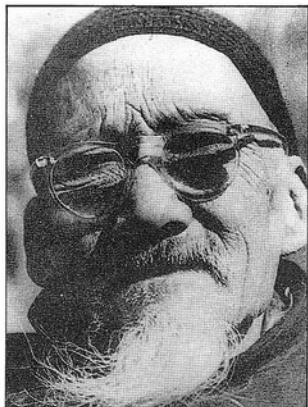
中國傳統山水畫發展到清末，已經漸趨式微。同光畫派一變於渭長，再變於伯年，繼有吳昌碩、齊白石的出現，掀起中國畫的新高潮；但是他們的努力，主要在花鳥畫的範疇之中。山水畫的振興和發展，卻是當代的事情。當代山水畫從清末山水畫概念化、程式化的低谷中走出來，是山水畫家面向自然，探索山川奧秘、自然規律的結果。凡是有成就的畫家，無論是出於什麼樣的文化傳統，總必須在天地自然間有所發現，與之魂靈溝通，才能有所創造。當代山水畫家沿這條路子而來，掀開當代山水畫嶄新的序幕，湧現出許多優秀的人物，組成了許多畫派。但就山水畫作品的意向來歸納，可以分為意境型、謹嚴型、靈秀型、融合型和傳統型等幾個類別。

意境型畫家具有深厚的傳統文化基礎，又有特殊的生活歷練和涵養，作品吞吐大荒，氣息渾濛今古，並非單純學力可及；代表人物有黃賓虹、張大千、傅抱石、陸儼少等人。謹嚴型畫家把傳統山水技法結合於寫實基礎之上，不斷深入提煉，強化自然風貌和形象特徵，作品渾厚深沉，耐人尋味；代表人物有李可染。融合型畫家用西洋畫格局和色光處理，溝通中國畫的意境，墨彩交匯，別出機杼，作品指向現代；代表人物有林風眠、吳冠中。靈秀型畫家作品唯真唯美、清新悅目、親切可人，在寫生基礎上加

以選得妙想；代表人物有金陵畫派的錢松壘、和文治，嶺南畫派的關山月和黎雄才。鄉土型畫家把黃土文化的營養澆灌在作品裡，描寫黃河、高原、風情、民俗，或雅拙、淳厚，或強烈、粗獷，具有樸實的鄉土氣息。代表人物有西安畫派的石魯、趙望雲。傳統型畫家保留了傳統山水畫的各種技法，潤以文人素養，作品清逸、高雅，今日看來，很有裝飾風味。代表人物有金北樓、溥心畬。另有名家趙無極、王季遷等人在域外變法，亦各有建樹，但對中國畫壇影響不大。

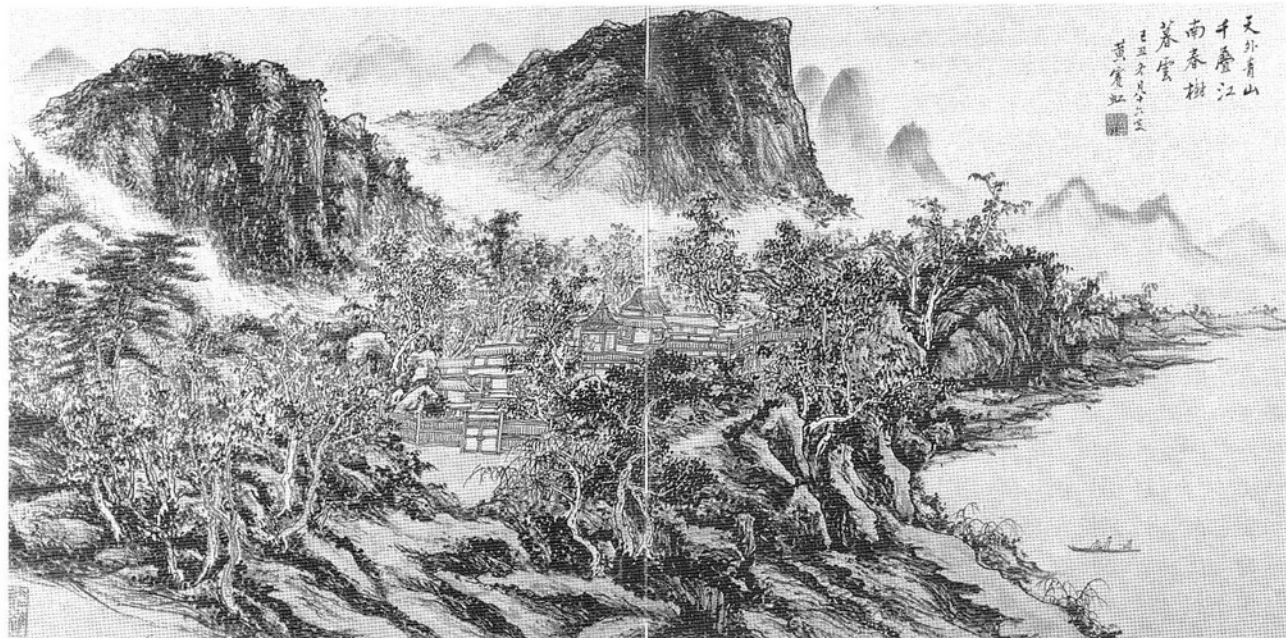
當代山水畫壇的代表人物，都

有相當多的學生和追隨者，影響力可謂深遠；可惜的是一些後人或謹守師門，或盲目肢解大師作品，刻意改頭換面，大都沒有脫離師門餘蔭。再有一些新潮畫家，缺乏文化基礎與生活歷練，徒然賣弄技巧，擺布物象，或抄襲歐西繪畫，或臨摹民間圖案，肆用變形、誇張、重疊之類手法，加以拓、噴、塗、印等等製作，急功近利，以企求鑑賞，雖亦有轟動一時者，但不過只是過眼雲煙，未經折騰，便已自生自滅了。有膽識、有勇氣的中青一代，正在陸續登上畫壇，他們必須研究古人與西洋的藝術，也必定要研究當代的藝術，方能有所認識，有所發現，找出屬於自己的、正確的歷史方位。



▲黃賓虹是近代中國山水畫壇承先啟後的人物

當代中國山水畫壇上，黃賓虹是一把繼承傳統，開啟未來的好鑰匙，是推陳出新的典範。黃賓虹起



▲黃賓虹，《山水清趣圖》

手於董其昌、新安畫派和黃山畫派，但沒有困宥在繼承傳統之中。黃畫有董畫的柔，又能處處見骨；有新安、黃山畫派的結構氣勢，又能一掃當時流傳於明清形式中的纖弱、浮滑，而自成家數。只是黃賓虹成就較晚，大作不多，在當代欣賞家中，沒有得到應有的重視，所以沒有人進行深入的分析研究。黃門弟子，徒留形式，缺乏內涵，也限制了黃賓虹藝術的發揚光大。無需諱言，黃賓虹畫作構圖變化不多，形式感不強，也影響了人們的注意力。

黃賓虹參加過戊戌變法、辛亥革命，又曾加入南社，交往盡一時俊傑。平生勤奮，至死尚念念有誰

催我，三更燈火五更雞；於畫理、畫論、金石文字，考據鑑定無所不精，學者聲名壓倒了他在繪畫領域的貢獻。分析當代山水畫，必須對黃賓虹有所認識。黃賓虹晚年所作山水，法備氣至，盡得天趣，畫面渾厚華滋，蒼茫雄渾，已經達到美的朦朧，完成了現代抽象美的意識，將黃賓虹當作舊山水畫的保留典型，是不歷史也不科學的。

黃賓虹山水的主要特色在於用「點」，他善用禿筆，點墨又點色，以點代皴。黃賓虹曾言：「沿皴作點三千點，點到山頭氣韻來。七十客中知此事，嘉陵東下不回頭。」「層層點染，常積數百遍而成。」用墨破色、用色破墨是黃畫又

一種手法，這種破色破墨之法，在他用來似是不經意的混合應用，其實韻味無窮，無法而有法；他曾說：「墨點沖破彩色和彩色滲破墨色，感覺不同，前者性和，後者性烈。」這種和、烈，實際上就是剛、柔，黃賓虹畫面上呈現的剛柔互補、陰陽相生，即是其特有技法形式的表現。此外，黃賓虹善用宿墨和筆洗中含墨的水，使他的畫渾然一體，黑團團中一線光明，通體活躍，既生機無限，又蒼茫深沉。當代山水各家，幾乎都受到黃賓虹技法的影響和啟示。

當代意境型畫家中，張大千的經歷最為傳奇。他性格豪爽、重情、好友，對四王之外的各期畫派，



▲張大千，《蜀楚勝蹟——珠江夜月》

無所不能，無所不精。研究過敦煌，遍歷中華名山大川和世界各地；精通詩詞、書法，喜愛戲曲、音樂，故有廣博的修養和見識。晚年大千創作潑彩、潑墨世界，由傳統派畫家昇華為當代主要代表畫家，是偶然中的必然，非光憑苦功和學力所能達到。

大千潑墨先勾勒大形，然後托裱一層紙，或裱畫於板上，再潑墨潑彩，用手牽動畫幅，令墨彩漫瀋



▲張大千，《蜀楚勝蹟——夷陵三遊洞》



▲傅抱石，《風雨歸舟》

自流，以形成一種效果，繼而憑感覺注水或加濃色，最後收拾全局。張大千一方面以超乎象外，得其環中，神光離合，乍陰乍陽，解釋墨彩境界，符合傳統規範和審美原則；另一方面，將抽象表現的機遇注入傳統水墨，以色墨相溶的抽象和寫意具象融為一體，則是一種巧妙的現代傳統交匯。

張大千才高、多產，作品不免魚龍混雜；早期作品多屬臨摹，缺乏新意；晚年潑墨潑彩，常發奇異想像，有時不免失之虛無。另有一些應酬、即興作品，流於草率，這是必須加以甄別的。

如果說張大千作品斑斕雄渾，那麼傅抱石的作品應是蒼茫遼闊。傅抱石以史入畫，曾言：「我比較

富於史的痴嗜，通史固喜歡讀，與我所學無關的專史也喜歡讀，我對於美術史、畫史的研究，總不感覺疲倦，也許是這癖的作用，因此我的畫筆之大，往往保存著濃厚的史味。」傅抱石抓住了中國歷史上文學藝術大轉變的兩個樞紐時期進行研究，一是東晉與六朝，從顧愷之出發，俯瞰六朝；一是明清之際，

楊柳青
放風箏



▲李可染，《楊柳青放風箏》，1960

從石濤出發，上下擴展到明代隆慶、萬曆，和清代的乾隆、嘉慶，使他領悟到中國哲學和美學的真髓，掌握了中國美學的特徵，對動的理解反映在他對藝術發展的整體觀，和作品造型觀的認識表現兩個方面，所以作品渾濛今古，蒼茫淋漓。

傅抱石作畫用散鋒大筆揮灑，用墨多於用色，焦墨濃墨用過以後，還用淡墨，最後才用色。用筆凝重敏捷，時而用吸水宣紙，控制畫面墨調，最後用硬鋒小筆細小收拾。破筆散鋒，聚散分明，出入變化，使畫面充滿了激情，氣勢磅礴，感動人心。

可惜的是，抱石晚年，從濃厚的史味裡走向寫實，採用水彩畫法，取真境入畫，增強了真實感，卻縮小了畫的內涵和空間。又因縱酒，損壞了健康，去世過早，使他來不及完成歷史和現實美感的統一。

謹嚴型畫家李可染出生在蘇北漁村，兒時沒有接受傳統文化的條件，青年時期又在動亂的戰爭年代中渡過，也沒有機會出國學習西方文化，因拜師學藝才開始學習傳統。李可染先後從齊白石、黃賓虹游藝，一步一個腳印，紮紮實實地登上藝術殿堂，也造就了他謹嚴的生活態度和畫風。李氏總結自己的藝術道路，「有一個打入傳統期，復有一個打出傳統期」。他拜師進入傳統，寫生則畫出傳統。他的寫生不取傳統畫家觀察體驗、目識心記的方式，而採用西法對景描寫，在

寫生中大幅度措意取捨。寫生作品目的在展現自然的具體性和獨特性，他不厭其煩的求畫作具體豐富，以符合對象的形質特徵。李畫有深厚的傳統功力，加以長期艱鉅的寫生，使山水畫由明清的筆墨意趣，回歸為境界真實，甚至比宋畫更富於感性的寫實。李家山水還追求逆光下的自然感受，在黑中透明，暗中求亮，有濃烈的裝飾性，又有很強的筆墨性，因之獨樹一幟。

可染作畫將墨彩濃淡分為一至十層，用裁釘布眼法，確定構圖，然後連貫一體；這點可能是吸收了黃賓虹晚年的畫法，先如打鼓一般，在畫面上打點子，而後用線貫連，再施彩、墨渲染，但李畫比黃畫方法上謹嚴，也刻意得多；他以團塊結構和深重墨韻為特色的山水畫，明顯帶有黑白版畫的意味。他為大陸河山立傳的志願，只停留在感情豐富的層面上徘徊，比較缺乏更



▲李可染，《細雨濼江》，1977



▲李可染，《雨後夕陽》，1987

深厚的情思，尙未達到天真爛漫，縱心自然的境界。同時，過份強化的筆墨性，也使李家山水帶有程式化的感受。

「融匯中西、走向世界」，是當代藝壇吸引人心的口號；林風眠融匯中西，改革傳統繪畫的創作歷



▲林風眠，《裸女》



▲林風眠，《秋鷺》

程，從其法國留學時代便已經開始，至去世為止，近七十年。他用以改革傳統繪畫的不是西方古典寫實的方法，而是十九世紀以來的繪畫方法，尤其是印象派的方法；融入中國畫的不是再現描繪的技巧，而是色彩造型上的表現性。他力圖站在東西方之間，根據自己的氣質和個性擇取，將筆墨與色彩，透明和不透明顏料，繪畫和詩境，形的分割構成和抒情氣氛融合，在構圖上

外，有利發現新表現方法。」類似中國傳統暢機的說法。他特別重視意境的創造，不管是葦塘秋鷺、枯柳寒鴨、還是瓶花、仕女，他用墨彩捕捉大自然的生命，編織美與善的夢境，作品蘊涵著誠於中而形於不用傳統的立軸橫披，也不用歐西的橫豎黃金分割法，改用正方形新格，排除了文人畫的程式，又汲了文人畫的神韻。他以中國古典繪畫的韻律感為骨幹，吸收西方美術的

形與質，使墨彩交織，畫面既深厚豐富，又空靈洗練。林風眠的畫不用傳統文人畫書法式的線條，大量應用了從漢唐遺跡以來的民間美術韻致，作品沉緬於自然世界和超然的情境中，抒寫了內心世界對美與善的嚮往，表現出對愛和人道的渴望。

林風眠作畫應用墨彩交融的方式，這種複合的筆觸和色彩的重疊，是他表現技巧的主要形式，這種形式的優點在便於修改。林常說：「我的畫有些是改好的，改可經意外的孤獨感，有一種詩意的孤寂，表現出深層的個性心理追求。」

林風眠一生在象牙塔中走純藝術的道路，開創一代畫風，只是過份脫離了人間煙火，影響了畫面的容量。他的畫意境孤寂，類似唐詩孟郊、賈島的郊寒島瘦，也使他的畫脫離了時代的迴音，限制了畫中向深度和廣度擴展的意境。

接過林風眠的旗幟，吳冠中的努力就比較積極。吳用抽象寫意的線條，表達出一種生命的律動。吳畫黑白對比非常豐滿，既用力於黑，也用力於白，用現代繪畫形式（包含有亨利摩爾的形式，蒙特利安的分割因素）解剖中國傳統繪畫的意境。他還廣泛地使用傳統毛筆以外的工具，如用大小刷子橫直走向、用鋼筆畫線、滴管擠線等方法，來強化作品形式，在當今的畫壇上震動一時。但他缺乏林畫的含蓄，



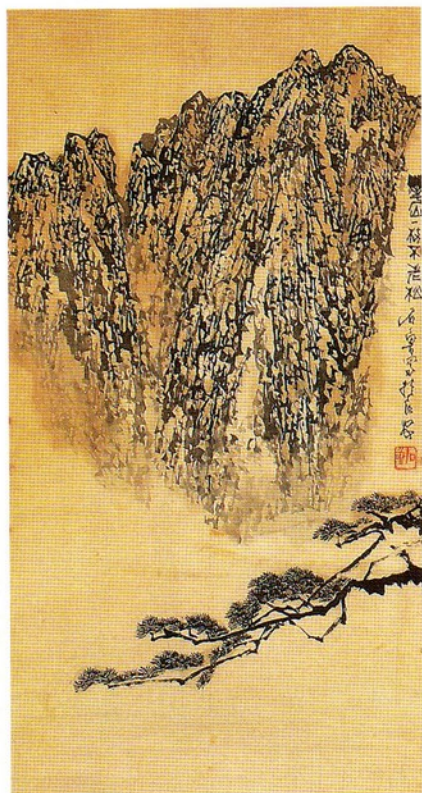
▲吳冠中，《荷塘》，1985

沒有林畫深沉的意境。新工具的試驗過程，也使他的表現力停留在比較表面的層次上。

和林風眠、吳冠中完全不同的西安畫派，作品強烈濃郁，充滿時代性和生活氣息。西安畫派代表人物石魯悲劇性的遭遇，在當代畫家中是典型而複雜的。石魯獨特的風格在五十年代末和六十年代初期逐步形成；他的畫面造型大都歸納統一在方與圓的基本構成中，大大小小的形體都基於方，形象中大與方的單純處理，合成了大方的概念，



▶ 吳冠中，
《新林》，1988



▲石魯，《華山一棵不老松》，133 × 69 cm

◀石魯，《峨嵋積雪》

產生出磅礴的氣勢；同時又磨掉了方的銳角，寓圓於方，順著方圓的線索可以抓住石魯的特徵——方圓組合。圓主柔，方主剛，方至大至剛能表現黃土高原巍峨和莊重肅穆的氣勢，隱含著商周文化的凝重；

圓，乾旋坤轉，代表自然生命的川流不息、周而復始，帶著楚文化的纏綿和細膩。石魯從摹仿客觀形象開始，逐步發掘了形體的本質，並接觸到了黃土文化的脈搏。悲劇性的遭遇限制了他的才華，使他徘徊

在現實人間，沒有超脫到藝術的自由王國，就像黃土地、紅高粱一樣樸實和深沉；他見不到世界經濟的飛躍、社會文化信息的交流，因此他的作品也就一直帶著遠古羌笛的悲涼。

石魯作畫應用書法線條建立起空間構造，他將線排列、穿插、重疊，呈現出虎虎生氣，也帶著強烈的節奏感；他用溼墨及斑駁的色彩，互相滲透，濃破淡，淡破濃，渾然天成，非常渾厚。他的渾厚感由於體面的塑造，用潤澤而粗壯的線，交織塊面的重量，不管是高粱、玉米，都豐滿茂密；黃土坡上的梯田也集線成面，間用彩線相互交錯成不同明度的面，表現泥土氣息成線的世界，很具特色。匆忙複雜的一生，石魯擒獲了風沙滾滾的西北高原之美，坎坷曲折的一生，也限制了石魯迂迴在表現的範圍。

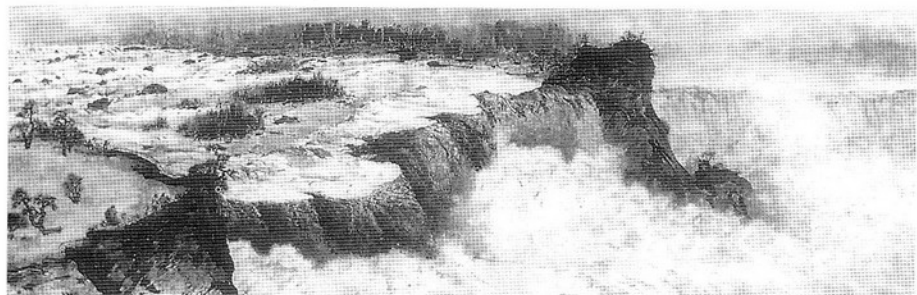
和西北高原的遼闊高亢相反的金陵畫派則蘊藉明麗，處處予人賞心悅目的美感，經由錢松壘、宋文治等代表畫家的努力，傳達出大江以南，水秀山清的真實感受。他們的腳步曾擴及東西南北的萬里壯遊，他們的畫筆卻始終蘊含著吳門畫派中，文徵明、沈石田的溫文爾雅，設色也清新宜人。錢、宋等人找到了最典型的水鄉詩情，最入畫的靈石畫卷，時時傳出欸乃的船槳聲，處處引人可遊可居的遐想。

嶺南畫派的關山月和黎雄才，

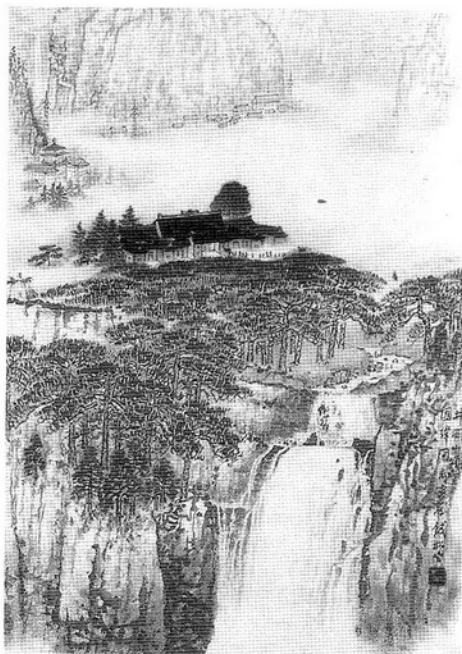


▲溥心畬，《倚欄賦詩》，101.5 × 30.3 cm

創作方法和金陵畫派相似，畫裡每一棵樹、每一叢村舍、每一灣流水，都經過精心的選擇和修裁，安排在適當的位置上，只是嶺南風物帶著熱帶強烈的陽光，更加鮮艷耀眼



▲關山月，《尼加拉大瀑布》，61 × 181 cm



▲錢松壘，《井岡山頌》，50 × 36.8 cm

中的個性，有自然主義的傾向。錢松壘晚年注意到這個問題，開始執，因此比起金陵畫派，色彩也更加濃烈。錢、宋、關、黎的畫筆清秀悅目，畫境沁人心腑，真實感強，給人以一種美的享受，但是比較缺少美的聯想，畫面的共通性多於畫

著的強調個性抒寫，只是已時不我予了。

與以上各家各派不同的金北樓、溥心畬，努力重點則在接受文學傳統的文人畫上，保留文人畫的情調與宋元傳統的技法，他們繼承了宋元的規矩，雖然沒有宋人的精嚴，卻含有宋人意味，又有深厚的書法趣味，畫面高古之氣仍然感動人心，同時又帶著傳統繪畫的裝飾韻味，在當代畫壇上，作了很有意思的補充。

由於當代山水畫家的努力，使當代山水畫成為中國畫壇的主流，意境深遠、形式豐富、高峰林立；同時也使今人的努力受到了很好的啟發。如今中青一代的山水畫家更進一步地接觸到了時代的腳步，隨著社會的轉型，思想觀念的改變，審美意識的轉變，已不容許新一代繼續保持原有的心態。怎樣在山水畫裡包含現代社會人類對美學與哲學的追求，如何在山水畫裡通過潛移默化的功能，給人類以理想的啟迪，一個嶄新的課題正立在現在中青一代的面前。

一九九一年七月脫稿於台北外雙溪