

## 第三章 從寫生探索水墨風景之創作

### 第一節 回歸自然之再創新

#### 一、自然之造化

藝術與自然是不可分界的，文字的形成，始於觀察和描繪物象，有直接面對自然；即是繪畫的「寫生」的行為。學習繪畫技巧，就是學習如何觀察物象，訓練繪畫者的觀察方法，進而體會視覺美的角度。習畫者一開始從單純的室內空間、固定的燈光、刻意的擺設物品，或是臨摹畫家的作品及畫稿。然而真正的繪畫技巧的開始，除了筆法運用，如何將畫者的感覺，直接表露於技巧的經驗，走出室外，面向自然，繪畫的寫生的行為，將使畫者能把主觀的感覺與個性更為突顯，也就是如此的觀察方法，培養視覺美的感受，是一種純感性的意念，將意念昇華至創作階段。

生活是人生的一種歷練，也是藝術家的繪畫創作泉源。面對自然，並非只是去深山野外踏青、看看溪流或是海邊走走。寫生是一種對大自然深刻的體會，是意念的深度感化，是個人的修養與靈性。在繪畫創作的歷程中，從寫生的行為，取得直接的素材、間接的情感與意念。

唐代張璪「外師造化，中得心源」的名言，成為千古畫家的座右銘。石濤提出名句「搜盡奇峰打草稿」皆是獵取大自然的形象，把寫生昇華到創作上。心師造化，意即以造化為師。造化，原是指自然界，後來指一切客觀事物。師造化，成為我國古代畫家身體力行的一項極為重要的創作原則<sup>1</sup>。

---

<sup>1</sup>葛路著，《中國古代繪畫理論發展史》，丹青圖書出版，1987年，p.40。

藝術家一生中汲汲追求就是藝術的獨創性，畫家在創作之前，尤深入體會研究所描繪的形象、特徵、規律，以徹底了解；體會大自然的生命力，再把直覺的形象表現於創作上。

## 二、溯古開今

依南朝謝赫的古畫品錄評論：「畫有六法，一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類賦彩，五曰經營位置，六曰傳移模寫」。講究「氣韻生動」，不拘泥於物體外表的肖似，而多強調抒發作者的主觀情趣。講究「以形寫神」，追求一種「妙在似與不似之間」的感覺。講究「骨法用筆」，注重筆墨神韻，筆法要求：平、圓、留、重、變。墨法要求墨分五色，濃、淡、破、潑、漬、焦、宿。講究「經營位置」，注重空白的佈置和物體的「氣勢」。而「傳移模寫」則是臨摹前人的優秀作品，學習古人的繪畫技能。張彥遠論之：「古之畫，或能移其形似而尚其骨氣，以形似之外求其畫，此雖可與俗人道也。今之畫縱得形似，而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間<sup>2</sup>」。藝術創作者是隨著社會的發展而創造出獨特的風格，為了強調畫家的獨特性，是反對照抄因襲他人的作品。

從古至今，在繪畫的發展中，對於傳統繪畫的繼承，隨著時代的發展而有所改變，世界的資訊發達；尤其在水墨山水的發展變化，受到西方繪畫技巧和理念的影響，在水墨畫中不斷融入西方的繪畫技法與觀念，呈現水墨重大的變革，有些甚至拋棄了原有的文化特質，沒有自己的民族文化精神與內涵。學習前人的作品，是一種繪畫手段之一，借鑑的目的，是為了革新創造，除了學習前人優秀作品，更應學習他們的傳統精神，不僅有深厚的繪畫功力，又有豐富的內涵與修養，有其與眾不同的風格與獨特的見解。如只知臨摹而不知創造，便會陷入「師古不化」的泥沼之

---

<sup>2</sup>俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，1984年，p.32。

中，死守舊本，便無法走入創造之路。

藝術創造者在追求獨特性時，不僅要懷古，更要借古，來開創屬於唯我的創新形式，為時代開啟不同的藝術風貌。

在中國歷代中由於不同的時代背景，各自發展獨特的繪畫風格與精闢的繪畫理論，不僅能承古又能創今，最優秀的傳統精神就是繼承了前人的學習精神。古人的傳統精神，就是深入生活，描寫生活中深刻的所見所聞，而深入生活；就是認真觀察、用心體會。宋晁說之撰：「畫寫物外形，要物形不改；詩傳畫外意，貴有畫中態」<sup>3</sup>。繪畫創作者把創作問題回歸原點，即在自然中不斷的觀察，不停的投入寫生的訓練，用直接的接觸，以客觀的經驗逐漸用心靈的意念，投入主觀的創作形式，也是前人藝術修養過程。因此，就從事於風景創作者來說，「寫生」不僅是前人繪畫創作的法則，也是現今繪畫創作者，不可捨棄的準則，更是開啟創作之路必備的過程，所以在寫生，不只是欣賞所見美景，亦能體會懷古的情懷。

### 三、寫生技法概要(原理)

有不少畫者在面對自然寫生時，不是「取捨」與「簡化」，而是「概念性」地矯揉造作。如沒有深度地追求所謂的「鄉土」和「懷舊」。原本以上兩者是可貴的「感情元素」，但作畫不動真情，只知「造形式」，便變得沒有意義<sup>4</sup>。寫生是繪畫創作的歷程與成果，也是一種創作，學習風景畫者也必須了解培養寫生能力是一種重要的學習歷程，如果沒有寫生的能力，是無法創造出有思想、有個性的藝術作品。而實力就是指繪畫的描繪與組織能力，若技法與基礎全無，則作品易流於空洞的表象，形成庸俗之作。歷代優秀的中西風景畫大師，皆有其豐富的寫生經驗。

---

<sup>3</sup>俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，1984年，p.66。

<sup>4</sup>龐均著，《繪畫寫生哲學論》，藝術家出版社，1999年6月，p.35。

寫生是親臨現場、親歷其境，不論晨昏、晴天或雨天，皆是一種原始的接觸，從中發現美的事物；所以寫生雖然是邁向繪畫技巧成熟的基本途徑，也是培養感覺、激發情感，更是從中修養藝術情感的過程。然而，繪畫初學者面對大自然，往往不知所措，不知從何下筆，更無法掌握形式與佈局的要點。所謂寫生，絕非「寫其態」的刻板造形，寫生是發現自然的生命力，自然是原始的形態，形態的美感有時卻因人而異，卻也各取所需。水墨畫的風景寫生，是透過描寫主題的觀察，以直接的素描和速寫的方式，從客觀的描繪進入主觀的意識創作階段。

### (一)由小觀大：

客觀的觀察行為——初到一個陌生的地方，不論之前的寫生經驗多豐富，也不可能馬上就下筆揮毫。繪畫是靠感情的昇華，特別是剛到陌生地方，更要細細體會、處處驚奇，有時不被注意或不被欣賞的小景或一角，有可能是藝術創作表現最美；最撼動人心的畫面。南宋時期著名畫家馬遠及夏珪，即擅長「一角」之美的意境，尤其在山水畫獨幟一格，其中馬遠之作「山徑春行圖」（圖26），用筆簡練，意境深遠。畫中詩意「觸袖野花多自舞，避人幽鳥不成啼」，充分掌握了「簡略」的單純之美，大片留白，展現空間的力量。



圖 1 宋馬遠《山徑春行》，宋朝，27.4 x 43.1cm

## (二)隨時觀景：

到外寫生，不論天候如何，唯有用心體會，即使同一景，日日所見，不同季節時分，仍然值得玩味。水墨創作者，寫生時，要有懷古的心態。繪山水風景，喜青山、溪流、瀑布、古街老厝、舊巷...等，方能展現傳統水墨畫中所蘊含文人的「畫意」。畫家觀察自然，山水深入細緻方能體會自然現象的常態與規律。遠近的觀察視覺的角度變化；處處發現美。郭熙十分關注山水畫的季節特徵所給予人的情緒感染，提出「四如」之說，即：「春山淡冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如妝，冬山慘淡而如睡。」<sup>5</sup>清·邵梅臣在〈畫耕偶錄論畫山水〉：「春山淡冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如妝，冬山慘淡而如睡。余嘗謂畫山以此四語為訣，能領悟四如字，則墨落情生，斯為無聲之詩。朗山先生聞之拍案叫絕，曰：「學畫三十年，未聞此論。無怪人言香伯畫筆得四時之氣。」朗山先生言雖過當，然畫不能與氣候變化，非化工也。每見近人畫樹大率春作綠葉，秋作黃葉而已。不知枝幹亦有別，在神與筆會耳<sup>6</sup>。以上所言，自古以來，文人及畫家觀察自然，精緻細微，方能深入淺出，集結自然現象的特性及遠近空間的視覺變化。

## (三)佈局與造境：

水墨畫中所稱的佈局，即是西畫所稱的「構圖」。是指在畫面上大小位置的安排；可以歸納出「賓主」、「聚散」、「虛實」及「留白」等原則。而歷代傳統的水墨山水畫的構圖特點，是採多視點透視法。由於民族性不同，水墨畫的構圖不單指「空間意識」；而是用一種「主觀的意識」來呈現，造化自然，形成特殊情境。清方薰曰：「古人丘壑，生發不已，時出新意，別開生面，皆胸中先成章法，布置之妙也。一如文字，在立意布局新景乃佳，不然綴辭徒工，不過陳言而已。故沈灝云

<sup>5</sup>藝術中國網 <http://www.artcn.cn/art/yxyy/guohua/200611/11612.html>

<sup>6</sup>俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，1984年，p.980。

然<sup>7</sup>」。宋李成撰(傳)山水訣：「凡畫山水，先立賓主之位，次定遠近之形，然後穿鑿景物，擺布高低<sup>8</sup>」。五代荆浩山水節要言：「山立賓主，水注往來，布山形，取巒向；分石脈，置路彎。模樹柯，安坡腳。山知曲折，巒要崔巍。石分三面，路看兩歧。溪澗隱顯，由岸高低。山頭不得犯重，樹頭切莫兩齊，在乎落筆之際，務要不失形勢，方可進階。此畫體之訣也<sup>9</sup>」。以上古人山水畫論，千古流傳，在構圖的空間意識，講究多元的章法，注重空間的留白的思緒空間，但水墨畫講究墨的黑白，更為重視「濃墨」與「淡墨」的交錯運用。與現今西方注重透視、平衡、色彩的原理，大異其趣。現今的水墨山水畫家，雖融入了西方的技法，但也保留了傳統水墨固有的人文思想內涵，不僅發揮了水墨最高理念的「氣韻生動」，更展現水墨技法中的「筆墨功力」。

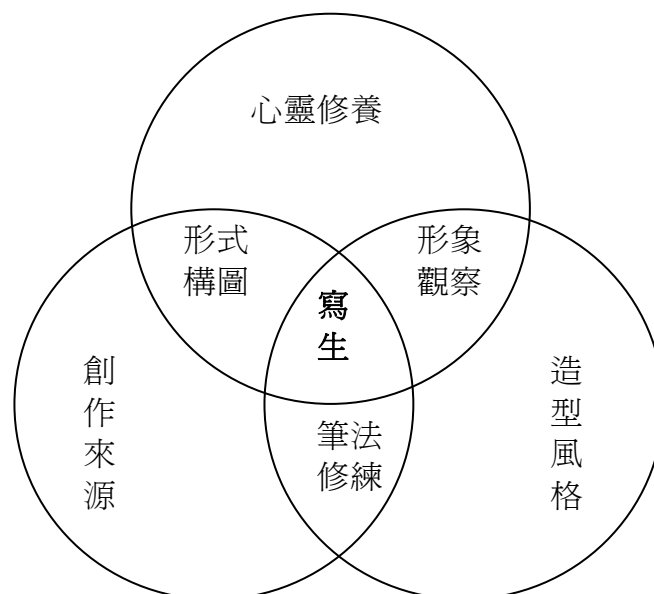


圖 2 以寫生為主軸的關係圖

中國的水墨寫景與西方的風景畫最大的不同在於思想、技

<sup>7</sup>傅抱石著，《中國繪畫理論》，里仁書局，1985年，p.88。

<sup>8</sup>傅抱石著，《中國繪畫理論》，里仁書局，1985年，p.81

<sup>9</sup>傅抱石著，《中國繪畫理論》，里仁書局，1985年，p.81

巧、形成的區別，其中尤著重「意境」的呈現，也最具特色。畫家創作的來源是豐富的寫生經驗。莊子論畫中一語「解衣般礴」，指的是蓋真正的畫家必須心有主宰，胸儲造化，不受世俗束縛，打破清規戒律，始能有不朽之創作<sup>10</sup>。寫景，不只是自然的再現，選景不必追求名勝，不用教條式的思考，感情是最重要的。筆墨技巧永遠是繪畫最重要的因素，任何形式，有了感情就有創意，達到水墨的最高境界—「氣韻生動」。寫生的行為，實際上是一種再創造；取之自然景觀，重現人文自然景觀。繪畫的造境，要從生活中去體驗，從寫生的經驗裡，修養心靈。面對景物，首先要有真實的感情，藉景抒情，不但要把握景物的外貌，更重要的是畫出景物的精神。

---

<sup>10</sup>俞崑編著，《中國畫論類編》，華正書局，1984年，p.980。

## 第二節古代山水畫家寫生技法個案探討

我國古代山水畫家處理自然美的傳統理論上，如唐代張彥遠的「歷代名畫記·論畫六法」說：「夫像物必在於形似，形似須全其骨氣；骨氣形似，皆本於立意，而歸乎用筆」，又說：「意存筆先，畫盡意在，所以全神氣也。」，即是本是一定的情思，吸取自然美，把它融入主觀，從而構成的一種作品的意境。張璪名言：「外師造化，中得心源」也談到山水畫家為豐富內心世界，須學習研究自然之美，掌握其精髓，方能繪出外在世界的自然之美，進而表達自己的內心世界<sup>11</sup>。中國山水畫，宋代為一多方發展之時期，派別之分演既多，畫家亦彬彬輩出。宋朝山水畫，在山石皴法、構圖章法、透視比例、色彩鋪陳上，沿襲唐代繪畫技術進一步發展，質感強烈，氣勢宏偉，宋朝初期承襲五代荆浩、關仝、董源、巨然之後，即有李成、范寬、郭熙等畫家掘起，使中國山水畫推向了高峰。到了宋代南渡以後，山水畫風大變，崇尚水墨。南宋初年，有李唐、劉松年等畫院畫家興起，他們的筆法細潤，色彩富麗，精麗巧整，世稱院體。後來又有馬遠、夏珪師法李唐並進一步發展，創出新的構圖形式及新的筆墨技法，描繪江南優美的湖光山色。因此我們就從宋朝的中國山水畫開始做初步的探討，透過幾位名家的代表作品，來分析其寫生技法及特色。

### 一、師諸心的范寬

范寬（約950-1027），北宋畫家，陝西華原（今耀縣）人。名中正，字仲立，經常來往京師與洛陽一帶。個性寬厚，舉止率直，嗜酒好道，擅長山水畫。初學五代山東畫家李成，而後卜居終南山、太華岩隈山麓之間，對景寫意，自成一家。他重視寫生，留心觀察山林間，觀覽其煙雲慘淡、風雨晴晦，靜默與神遇，寄于

---

<sup>11</sup>伍蠡甫編，《山水與美學》，丹青圖書出版，民國76年。P210



筆端之間，當時人盛讚他：「善與山傳神」。范寬生長於陝西，觸目所見都是秦嶺、華山和太行山這樣的崇山峻嶺，雄闊壯美，因此黃土高原上大山直立起來的氣勢成為他繪畫風格的來源。范寬所作之畫，多採用全景式高遠構圖，峰巒峻厚，著名書畫家米芾在其《畫史》中說「范寬山水，顯顯如恆岱」。用筆雄勁而渾厚，而墨善用黑沉沉的濃厚的墨韻，顯得厚實而濕潤。人觀其畫，「恍如行山陰道中，雖盛暑中，凜凜然使人急慾挾纊也。」范寬喜用狀如雨點、豆瓣、釘頭的皴筆畫山，一般稱之為「雨點皴」，下筆均直，形如稻穀，皴筆布列山石的正面，山勢起伏更見有勢，山頂好作密林，水際作突兀大石，房屋染成黑色，表現出秦隴山間峰巒渾厚峻拔的景象，元代湯垕《畫鑑》評曰「范寬得山之骨法」。終生以山林為伴，沉浸於風雪雨霧之中，把自我與大自然融為一體，因此他的山水畫往往令人彷彿置身於山林中的感覺。

范寬的山水畫名言：「前人之法，未嘗不近取諸物，吾與其師於人者，未若師諸物也；吾與其師於物者，未若師諸心。」也說明了中國山水畫古代美學原則。後人將范寬與李成、董源二人合稱「宋三家」，之後的「元四家」、明朝的唐寅，以至清初「金陵畫派」之首龔賢和現代的黃賓虹等大師，都受到范寬畫風的影響。元朝大書畫家趙孟頫稱讚范寬的畫「真古今絕筆也」，明朝大畫家董其昌評價范寬「宋畫第一」。范寬在處理畫中對空間的表現時，就表現出不凡的成就。傳世作品，其名作「谿山行旅圖」（圖28）中的空間分佈（近景為中景一半，而遠景又為近景加中景的兩倍）令人的視覺產生自然的高度感，這種「大小高低」的比例對照，令山水產生雄偉之感覺，這都是范寬代表當時最先進的成就。



圖 3 范寬 《谿山行旅圖》，北宋，絹本水墨，206.3 x 103.3 cm

范寬「谿山行旅」可以說是中國北宋山水畫中的傑作。經過五代對文人畫的開創，到了北宋初年，畫家依據居住的不同的地區，以周遭大自然真實的山水為對象，開啟了山水畫恢宏的氣度。黃土高原上大山直立起來的氣勢成為范寬繪畫風格的來源。這幅畫近景的部分佔畫面下方的三分之一，兩側巨石之間開闢出一條留白的道路，一隊驢子馱著貨物，行旅的客商自畫面右側進入，正緩緩行進，點出了「行旅」的主題。畫面最精彩的部份是佔畫面約三分之二，聳立在中央的主峰，右側有深谷瀑布，另一邊是矮小的側峰。近景中央突出兩塊巨大的岩石，背後坡岸道路上一列行旅，點出畫的主題。中景兩座山丘，隔溪相對，山上密布闊葉與針葉木，葉梢露出宏偉的寺廟建築。中景與主山間，被雲氣阻絕，烘托出主山高不可攀的氣勢。山壁間一線瀑布，直深而下，在構圖上幫助了大山垂直線的準確，這一線瀑布的下方，留白渲染出的雲煙也正是前景與大山隔開的一帶深澗，彷彿還可以聽見水聲激湍，飛濺成一片煙霧，而大山靜定，是永恆不可動搖的莊嚴。為了描寫西北一帶的岩石，范寬運用深黑的墨色，和扭曲顫動的筆觸，畫山石的輪廓和皺紋，分出岩石的塊面，然後用濃淡層次不同，兩點般的短線，順著石塊結組的方向，逆筆皴擦，產生明暗深淺的立體感，而且加強了由皺紋引導的山石的動勢，賦

予山石強韌的生命力。在畫法上，山石以粗壯、有力線條勾畫出山石堅硬的質感和結構，畫出了「山之骨」。樹木的畫法亦然，樹幹粗壯，盤根錯節，枝桠參差，生動的表現出生長在堅硬的岩石表層，飽經風霜的老樹的自然生態<sup>12</sup>。畫面右下方的山丘上，樹木環繞之中畫有一些村舍，一條小路蜿蜒延伸，一對馱著貨物的驢子正緩緩前行，時值夏暑，趕驢的行者或裸袒肩膀，或揮扇驅暑，人物刻劃十分細膩。。整幅畫層次豐富、墨色凝重、渾厚，人物細節描摹不失細膩，可以說是一件有深遠影響的不朽傑作。

范寬尤善用積墨法，從另一幅名作《雪景寒林圖》(圖29)中我們看得更為清楚。他畫山時先用乾筆皴山石，墨色濃重；再用水墨「籠染」，或用淡破濃或用濃破淡，反反覆覆加積多次而成，既渾厚又不乾枯，既滋潤又沉著。觀畫中房屋，經籠染後，果如鐵屋。這與《圖畫見聞志》中所述「畫屋既質，以墨籠染，後輩目為鐵屋」的記載相符。雪景山水的獨創性。雪景山水，是范寬的一大創造，被評為「畫山畫骨更畫魂」。劉道醇稱其「好畫冒雪出雲之勢，尤有氣骨」。董其昌則認為「瑞雪滿山，動有千里之遠；寒林孤秀，儼然三冬在目」。從現存《雪景寒林圖》、《雪山蕭寺圖》、《雪山樓觀圖》中，我們可以看到范寬雪景山水的卓越風采<sup>13</sup>。



圖 4 范寬《雪景寒林圖軸》(局部)，絹本水墨，193.5cmx160.3cm

<sup>12</sup>國立故宮博物院 [http://www.npm.gov.tw/dm2001/B/exhibition/landscape/K2A000826N\\_adv.htm](http://www.npm.gov.tw/dm2001/B/exhibition/landscape/K2A000826N_adv.htm)

<sup>13</sup>中國教育學會 <http://www.sfjy.org/famous/fan.htm>

## 二、筆簡意遠，遺貌取神的夏珪

夏珪(1180~1230)，字禹玉，浙江錢塘人。南宋畫院待詔。山水畫在北宋達到成熟的寫實主義風格後，南宋畫家試圖創新，以邊角山水創造新意境。此時畫家已不再講求山川形式的「完整性」，而是突出某一個局部，加以集中和強化的描寫來代替「全景」。筆觸也更大膽，水墨的成分發揮得更加充分。夏珪的山水畫繼承李唐、馬遠的斧劈皴法，筆法蒼老，墨汁淋漓，長於運用秃筆帶水作大斧劈皴，世稱「拖泥帶水皴」或「帶水斧劈皴」將水墨技法提升到「醞釀墨色、例如敷染」「淋漓蒼勁、墨氣襲人」的境界。其山水佈置皴法與馬遠同，但其意尚蒼古而簡淡。據書記載：「夏珪夾筆作樹，梢間有丁秀枝，樹葉間有夾筆，人物面目，點鑿為之，底摺柳梢，間有斷缺，閣樓不用間尺，只信手為之，筆意精密，奇怪突兀，氣韻尤高...。」《杭州志、圖繪寶鑒、格古要論、寓意編、東圖玄覽》。

夏珪和馬遠皆師承李唐「斧劈皴」及斜角構圖的技法，發展成為格調秀雅的南宋山水畫。夏珪出身於畫院，卻沒有一般畫院畫家的作風這麼的拘謹。與同是畫院代表的馬遠比較起來，夏珪的線條顯然較圓潤許多，不像馬遠《雪灘雙鷺圖》中那樣地瘦硬嚴整。在夏珪的《溪山清遠圖》裡，山石樹木與江水一天互相交錯結組，並用較多的水分來描繪坡脈紋理，將整個景色烘托的煙霧迷濛，彷彿真的來到了江南的水鄉澤泊<sup>14</sup>。在構圖方面，夏珪更善於剪裁與美化自然景物，善畫“邊角之景”，擅長以虛代實、計白當黑，將景物集中于一側，空間擴大，近景突出，遠景清淡朦朧，表現浩渺的空間，因此被稱為「夏半邊」。和馬遠的「馬一角」相互輝映，夏珪與馬遠齊名，時稱馬夏。同為南宋山水畫的巨匠，影響後世深遠。夏珪的畫法趨向筆簡義遠，講究神似，是中國繪畫藝術史

<sup>14</sup> 教育部 [http://content.edu.tw/senior/history/ks\\_rs/sung/art/hsiakuei/hsiakuei.htm](http://content.edu.tw/senior/history/ks_rs/sung/art/hsiakuei/hsiakuei.htm)

上，最能表達江南山水詩意的畫家之一，更影響了元朝文人畫的發展。夏圭與李唐、劉松年、馬遠合稱為南宋四大家。

對長卷畫用概括的筆墨，寫實的物形，巧妙的結構，大膽的剪裁等，是他的新創造。從他的十二段長卷（今只存“遙山書雁”、“煙村歸渡”、“漁笛清幽”、“煙堤晚泊”四段）中，完全全看到他這種成就。明人題這卷後說：“筆墨蒼古、墨氣明潤、點染煙嵐恍若欲雨，樹石深淡遐邇分明”。長卷畫還有《江山清遠圖》、《長江萬里圖》等。夏珪的《溪山清遠圖卷》（圖30）是其表現長卷山水的優秀作品。作品中畫面留白的部分比馬遠更多，更有遼闊平遠的氣勢。此作由十張紙接成手卷，運用仰視、平視和俯視等不同角度取景，使起伏的峰巒巖壁，以及蜿蜒的河川，在各個獨立的段落展現出獨特的空間結構。「上下互見，前後相照，高低遠近，深淺大小，隱顯紆直，夷險靜躁，各得其宜。」張寧盛讚夏珪純熟穩健的作風甚得其精要<sup>15</sup>。畫作筆墨的變化很多，除了中松樹林木外，畫家還以大、小斧劈來表現山石剛硬的質感，又用乾枯的筆墨勾畫出石壁的輪廓，再用夾雜著大量水分的筆墨迅速化開，產生水墨交融的畫面效果，淋漓暢快<sup>16</sup>。古人嘗言：「得筆法易，得墨法難；得墨法易，得水法難。」夏氏此圖，兼而有之。另幅間濃淡墨色強烈的對比，與大量的留白，更可造成近遠景間有著廣闊的空間感<sup>17</sup>。夏珪並沒有拘泥於「邊角之景」，他純用水墨描繪了叢林峻巖、小橋流水、樓閣村舍、城郭石欄，佈置疏密有致、虛實相生，江面則煙霧瀰漫，漁舟飄忽，一派溪山無盡之壯景，令人目不暇接。畫卷中的山石全用斧劈皴，並糅合了范寬、李唐的類似於豆瓣皴的細點以及米氏父子的苔點和渲染技法。全畫給人的感覺如同清晨薄霧剛剛散去，山石顯露，上面還帶有濕漉漉的水氣，更彷彿可

<sup>15</sup> 書法江湖論壇 <http://www.sf108.com/bbs/>

<sup>16</sup> 雲軒齋 <http://mail.ctas.tcc.edu.tw/~lhg/teach/shagua.htm>

<sup>17</sup> <http://www.sf108.com/bbs/viewthread.php?tid=27300&extra=page%3D1&page=5>

以聞到一股江南泥土特有的氣息。同時夏珪將山石作斜向交叉的佈置，以此來加強畫面的節奏變化<sup>18</sup>。



圖 5 夏珪《溪山清遠》水墨畫，故宮博物館·台北，46.5 x 889.1 cm

### 三、墨趣深邃，迷濛奧妙的龔賢

龔賢（約1619—1689），江蘇崑山人，清代著名畫家。又名豈賢，字半千，號野遺、柴丈、半畝。「金陵八家」之一，其中以龔賢成就最大。出身貧苦，性孤僻，具有正直不阿的人格。康熙五年（1666）定居南京清涼山，稱其居所為「半畝園」，以鬻畫課徒為生。在隱居的20餘年中，龔賢的繪畫藝術臻於成熟，創作出許多佳作。龔賢的山水畫藝術既有傳統又有創新，是中國繪畫史上一朵絢麗的奇葩。有人把他的藝術生涯分為「白龔」、「灰龔」、「黑龔」三個階段，準確地概括出了龔賢不同時期的藝術特點。龔氏的山水畫，其用墨法可謂是「前無古人」。他的山水畫從白到黑，從簡到繁，其在用墨領域裡精深拓展，超越前人。其畫山石樹木中鋒用筆，蒼勁古厚，並用積墨法作反覆皴擦積染，多至十幾層，墨色極為濃重，但仍有深淺、濃淡、明暗等細微變化，山石樹木往往渾融一體，僅在陽面或輪廓邊緣處留出些許高光和堅實的輪廓，效果強烈，具有渾厚、蒼秀、沉鬱的獨特風格，成功地表現了江南山水茂密、滋潤、幽深的特徵。龔賢的山水畫非常重視構圖。他的畫視野開闊，氣象萬千。他的「三遠」構圖原則，發揮

<sup>18</sup>王彬，胡建君 [http://bbs.news.sina.com.cn/?h=http%3A//bbs.news.sina.com.cn/g\\_forum/00/11/02](http://bbs.news.sina.com.cn/?h=http%3A//bbs.news.sina.com.cn/g_forum/00/11/02)

得淋漓盡致，出神入化。他往往提高視線的角度，「平遠」構圖，多採取俯視角度，這樣，視野開闊，平淡中倍增飄渺的感覺。尺幅之中，山河無盡。作「高遠」構圖，也是如此，先俯視，爾後眼光往上作仰視，真有下列深谷、上突危峰的氣概。他十分注重上下的位置。他的山水畫一般很「滿」，但「滿」而不塞，常常用雲帶、流水作為空白透氣。從整個畫面來說，很有氣韻。這才是龔賢的筆、墨、丘壑渾然一體的韻，從而創造出有地方特色的山水畫。

他在《半千課徒畫稿》中說：畫家四要為「筆法，墨氣，邱壑，氣韻」，並強調「筆法要健，墨氣要活，邱壑要奇，氣韻要雅。」他還在《畫訣》中說：「畫石外為輪廓內為石紋，石紋之後用皴法。」還說：「石紋者，皴之現者也，皴法者，石紋之渾者也。」因此，龔賢之山水，看去往往渾然一氣，沉雅深厚，墨韻無窮。一般畫人求墨韻往往以濕墨塗抹，而龔賢明確指出：「墨言韻，明其非濕也，潤墨鮮，濕墨死」，具體指出：「皴法先干後濕，故外潤而有骨，若先濕後干，則死墨也。」以其言論參其畫法，可知龔賢之「潤」，實乃濕度適可，關鍵在於皴染之時能見筆，如太濕，則墨汁粘滯，筆墨相礙，渾沌一片，是為「死墨」<sup>19</sup>。他的用筆是“禿而老“，在描寫澗壑溪橋、茅亭古樹時，不著暈染而氣勢自然，蒼勁深厚。畫山石皴擦多至十餘次，而常以濃淡不同的厚重顏色，相當真實地刻劃出濕潤多雨的山林景色，具有一種厚重濃淡、沉雄鬱茂的獨特風格。他觀察清晨樹葉上的露珠，濕潤的樹林和中午的樹林不同。江南煙雨，六朝的氣息，夢幻一樣美麗的山巒，長江沿岸的淺灘疏林、孤帆遠影，都成了他追求的美好的象徵。龔賢的山水畫，特淡遠蒼秀，如不食煙火人長嘯千仞之岡，濯足於萬里之流；山林氤氳，草林華滋，氣韻生動。龔賢的畫，是以積墨為影調，表

---

<sup>19</sup> 搜狐 [http://art.book.sohu.com/include/viewDetail\\_b.php?columnid=30&colid=418](http://art.book.sohu.com/include/viewDetail_b.php?columnid=30&colid=418)



現體積和層次，渲染空間距離，積墨為形、以影寫真的方法，這完全不同於前人的山石皴法，也不同於他的同時代畫家。龔賢晚年創作了許多大幅長卷，其中《千巖萬壑圖卷》、《山水通景屏》、《溪山無盡圖卷》（圖31）等均為代表之作。這些作品構圖宏大，山重水復，煙霧迷濛，於繁複沉鬱之中透出蕭索冷寂的氣氛。龔賢對近、現代山水畫的影響尤為顯著，黃賓虹、李可染等大師均得益於對他的積墨山水的借鑒。



圖 6 龔賢《溪山無盡圖卷》，紙本墨筆，27.7cmx726.7cm。

龔賢山水圖，從筆墨風格來看，龔賢的繪畫風格曾有「白龔」、「黑龔」之說。所謂「白龔」是指他早期受董其昌影響，作品追求空靈、簡淡，多以線勾出輪廓，稍加皴染即止，追求一種以逸氣淡遠的文人畫風格。而「黑龔」即是他中晚期，則採用多遍反覆皴擦渲染之法，即所謂「積墨法」。這些水墨山水，從整體來看，多呈現他晚期作品的風貌。龔賢謂曰：「非黑無以顯其白，非白無以顯其黑」。冊頁所畫山石，均下部濃黑，漸上漸亮。作者通過對山石多次皴擦渾染，形成了光感強烈的對比筆法，使山石豐潤透明，凸顯出立體感和光照感。而樹幹則採用勾勒輪廓後通過潤染樹葉而樹幹留白的表現手法，從而使畫面顯得充實有力，對比分明。這些畫法均為龔賢晚年成熟期作品的特徵。



### 第三節近代山水畫家寫生技法個案探討

面對中外文化交流日益頻繁的形勢，一些畫家堅持弘揚中華傳統藝術，增加學養，不斷推進繪畫的發展，主要代表人物有齊白石、黃賓虹、潘天壽、傅抱石，人稱「齊黃潘傅」。二十世紀以來，中國繪畫經歷了激烈的分化與變革，因循傳統、延續古法的畫風雖然仍在延續，但已失去活力；同時，因為西畫的東漸，油畫、水彩、水粉畫的發展，也使中國繪畫的因循守舊之風更為頹衰。此時，以齊白石、黃賓虹、潘天壽、傅抱石為代表的一批有革新精神的畫家應運而生。他們植根於傳統，重視師法自然和生活情景，努力提高學養，刻苦創新，使中國畫在內容和形式上都有新的開拓。

另一些留學歐洲的畫家，主張中西兼容，將西洋繪畫優秀的成分，與中國傳統繪畫相結合。這類畫家的代表人物有林風眠、徐悲鴻、劉海粟、吳作人，世稱「林徐劉吳」。「五四」以來，蔡元培、陳獨秀、胡適、魯迅等新文化運動健將都按照各自的觀點倡導美術革命。有的提出改革國畫的綱領，有的留學歸國後辦新學，畫模特兒、辦展覽、出畫報，形成一股力量。兼融中西的林風眠、徐悲鴻、劉海粟、吳作人等教授即為其中的傑出人物。

#### 一、理性沉潛與激情爆發的傅抱石

傅抱石（1904-1964），江西新喻人，青年時酷愛繪畫、書法、篆刻。1933年得徐悲鴻資助留學日本，攻讀東方美術史，畢業于東京帝國美術學校。回國後任教于中央大學藝術系，後任江蘇省國畫院院長、中國美術家協會副主席。由於長期對真山真水的體察，畫意深邃，章法新穎，善用濃墨，渲染等法，把水、墨、彩融合一體，達到蓊鬱淋漓，氣勢磅礴的效果。擅長山水、人物，長期深入體察真山真水，自然地擺脫了古人的筆墨。所繪雲煙迷

霧，壯麗沈雄。創作章法不落常套，善於把水、墨、色融合為一體。在佈局上，他常將山峰的頂峰伸出紙外，或者頂著畫紙的上邊，不大留出天空，打破了傳統的格局，形成遮天蓋地的磅礴氣勢。他在滿紙上下充塞山巒樹木，形成“大塊文章”的結構。在傳統基礎上融合中西畫法，並師法自然，崇尚創新，創造出用筆有直有根、有折有圓、粗細、輕重、虛實變化萬千的山石皴法一抱石皴。作品筆墨豪放瀟灑，淋漓酣暢，情感強烈、真摯，畫風雄健。用筆洗煉，著重氣韻，達到揮灑入神的效果。代表作有《三峽圖》、《山雨圖》、《瀟瀟暮雨》、《九歌》、《江山如此多嬌》（與關山月合作）等。亦長于書法、篆刻，並長期從事中國美術史論的研究，著述豐富。著有《中國古代山水畫史的研究》、《中國繪畫理論》、《人物山水技法》、《中國的人物畫和山水畫》、《石濤上人年譜》、《中國篆刻史述略》等，出版有《傅抱石畫集》、《東北寫生集》、《傅抱石速寫集》等。



圖 7 傅抱石《不辨泉聲抑雨聲》，紙本·水墨，82x50 cm 南京博物院藏

聽泉，是中國文人的樂事，而在雨聲中聽泉又別有一番情趣，此圖所表現的也正是這種「不辨泉聲抑雨聲」（圖32）的微妙境界。題記中所說「酷暑寫此一快」，可以看作畫家創作此畫的動因，也可以看作此畫娛人情性的特殊能功能。觀此畫，風搖樹頭，雨泣

如傾，右上有瀑布如練，左下有水流滔滔，氣氛渲染十分生動。水邊築一亭榭，亭中一文士，僅寥寥幾筆活畫出他雨中聽泉的情態，足見傅抱石在山水中作點景人物的不凡功力。此畫之點景人物亦非一般的點景人物，他的雙眼，也正在陶賞大自然的審美主體，在此畫中占有十分重要的地位。此畫不僅意境、情趣殊佳，在藝術技巧上亦十分精絕。一般人作畫，如右下角為畫面主體形象，必在左上角以一定的造型與之呼應。此畫之特色在於，右下角畫亭、樹、岸石等主體形象，又在右上角畫一組瀑布，不類常見的平衡圖式。但是，在右方的這些形象，又構成了一條自右上角至左下角的一條斜線，從而加強了那種風雨驟來的氣勢。聰明的畫家為了解決造型布局上的這種「失衡」，便在左上角以濃墨題跋落款，在墨感上與右下方的墨色相呼應，又使全畫取得了平衡。至於筆墨之濃淡變化，則極富現性，也是極富有醉的自如意翁的自如，意極的，觀畫者自當細細品味<sup>20</sup>。



圖 8 傅抱石《西陵峽》，紙本水墨，74.4x107.5cm，1960

60年代初，傅抱石帶領江蘇畫家作行程二萬三千餘裡的旅行寫生，此后舉辦的“山河新貌畫展”影響於畫壇，他帶領的江蘇美術群體被稱為新“金陵畫派”。其作品也更加激情奔放、氣勢磅礴，富於時代氣息。傅抱石在“思想變了，筆墨就不能不變”的創新思想的激發下，借鑒歷代山水皴法，結合對地質學的研究，

<sup>20</sup>臺灣大學網路藝術 <http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart/index.html>

創造了“抱石皴”技法。《西陵峽》(圖33)為傅抱石此期的代表性山水作品之一，那破筆散鋒的“抱石皴”法，在他所喜用的皮紙上將西陵峽表現得蒼勁雄健，水墨淋漓，意境浩瀚。畫面構圖飽滿，峰不見頂反而愈顯其高聳挺拔、氣勢磅礴。其作品中充滿浪漫主義激情<sup>21</sup>。

## 二、融合中西實驗繪畫的林風眠

林風眠(1900~1991)，廣東省梅縣人。1918年赴法留學。先後在里昂美術學院、巴黎高等美術學院攻讀雕塑、油畫專業。後來，又到德國，對歐洲古典繪畫大師十分敬仰，同時，對後期印象派、現代諸流派也懷有濃厚的興趣。1925年返國，任北平國立藝專校長。後受蔡元培之邀，創建杭州藝專並任校長。他是國內最早推行國畫改革的畫家之一，積極將油畫與國畫的優點結合，主題以繪畫仕女和風景畫居多，常帶有一種悲涼和孤寂的風格。文化大革命中被捕入獄，1972年獲釋。1977年離上海赴香港定居，1991年病逝於香港。林風眠先生的繪畫受到了法國和西方世界的極高評價，他的創作風格，兼融東西藝術的菁華，擷取了西方藝術強調的誇張，並結合了中國民間藝術的純樸。居住上海時，林風眠迷上了戲曲，激發了他以人物和戲曲為題材的創作動機，表現了立體派平面化的手法，但在服飾色彩上，則大量融入了民間藝術的特色。中國瓷畫、漢代畫像磚、敦煌壁畫及佛像，亦為林風眠創作的靈感泉源，此外，他同時也深受西方表現主義大師的影響，勾勒出中西並蓄的東方仕女。林風眠的靜物畫，則是「洋味」十足，他以幾何圖案建構出耐人尋味的寓意和暗示。

林風眠早年的創作以油畫人物為主，兼畫水墨山水、花鳥等。大型油畫代表作如《生之欲》、《人道》等，多用象徵手法，顯然受西方古典主義、浪漫主義和表現主義的影響。在形式上吸取西方現代繪畫的某些表現手法，打破了物與物的界線，變為一種有

---

<sup>21</sup>人民網 <http://art.people.com.cn/BIG5/41064/41127/4737043.html>

節奏感的筆觸，構圖常用正方形，色彩喜用紫、藍與濃墨等色。使用毛筆宣紙，但不講求書法線條韻味和略施淡彩的傳統水墨畫程式，形成了他的獨特風格，如《仕女》、《秋鶩》等作品。林風眠筆下的中國畫和傳統中國畫拉開了很大的距離，他採用的表現形式在很大程度上是"西方化"的，但是，畫面效果和作品所體現的意境卻又體現了東方詩意，具有濃厚的中國傳統審美趣味。林風眠沒有使用傳統的筆墨，沒有以書法用筆作為造型手段，他用了一種較為輕快、活潑而富有力度的線。林風眠努力使表現手法和繪畫樣式更加單純、簡潔，用較少的筆墨，表達更豐富的內涵。他有意無意地運用了圓形、方形、三角形等幾何體的構成原則，在它們有機的組合中，造成一種音樂性的形式感。他的用色也有獨創性，把水彩、水粉同墨一起使用，使作品既有較強的色彩感，又顯得色調和諧、沉穩。林風眠繪畫的題材內容很廣泛，有風景畫，如《秋徠》、《風景》等，花鳥畫，如《櫻花小鳥》、《夜梟》等，還有戲曲人物畫、裸女、瓶花靜物等。不論哪一類作品，都具有較強的藝術感染力。所以如此，是因為畫家在創作中投入了真情實感。他的作品具有很強的表現主義色彩，從中透出特有的一種孤寂、空漠的情調，一種平和而含蓄的美。林風眠擅長描寫仕女人物、京劇人物、漁村風情和女性人體以及各類靜物畫和有房子的風景畫。他愛戀著自然和生命，憧憬著和平與寧靜。林風眠作品有一種悲涼、孤寂、空曠、抒情的風格。具有一種令人感動的孤寂之美。從作品內容上看有一種悲涼、孤寂、空曠、抒情的風格；他的畫特點鮮明，觀者一望即知。他試圖努力打破中西藝術界限，造就一種共通的藝術語言。他無愧於是一位富於創新意義的藝術大師，對許多後輩畫家產生過極深遠的影響。林風眠是整個20世紀中國美術界的精神領袖。

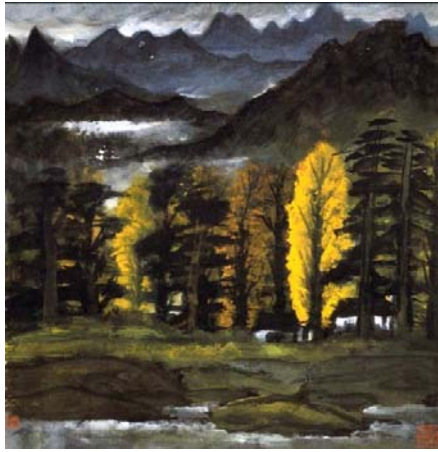


圖 9 《山林》，紙本設色，67x65.5cm

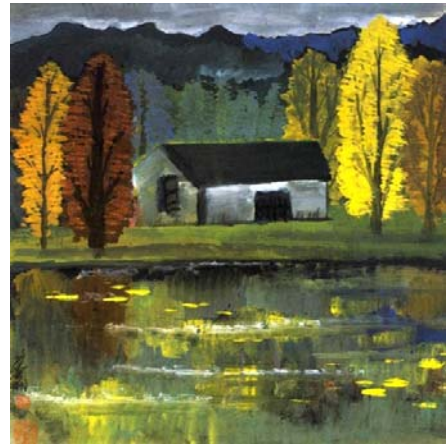


圖 10 《風景》，紙本設色，64.5x65.5cm

我們從圖34及圖35可以看出林風眠如何融合西方繪畫光、形、色的技法，畫面透露著濃重的彩色來表現艷麗的題材。彩色落在生宣紙上，立即溶化、淡化，故一般傳統水墨設色多為淺絳，他則追求濃郁。林風眠經常採用金粉厚抹、色中摻墨、墨底上壓色或同時在紙背面加托重色，竭力使鮮艷華麗之彩色滲透入流動性極強的生宣紙，而保持厚實感。其色既吸取印象派之後色彩的冷暖轉折規律，同時結合中國民間的大紅大綠的直觀效果，寓豐富多采於天真爛漫，嚴格推敲於信手塗抹<sup>22</sup>。

林風眠筆下的中國畫和傳統中國畫拉開了很大的距離，他採用的表現形式在很大程度上是“西方化”的，但是，畫面效果和作品所體現的意境卻又體現了東方詩意，具有濃厚的中國傳統審美趣味。林風眠沒有使用傳統的筆墨，沒有以書法用筆作為造型手段，他用了一種較為輕快、活潑而富有力度的線——這些線在造型的同時，傳達了一種生命活力和音樂般的韻律。他習慣用大塊面的塗染，有如水彩或水粉的畫法，例如他畫的風景畫大都是這樣。儘管看上去沒有繼承中國畫傳統的表現方法，但畫面總體傳達了濃重的中國畫韻味，空靈、含蓄、蘊藉，富有詩意。林風眠努力使表現手法和繪畫樣式更加單純、簡潔，用較少的筆墨，

<sup>22</sup> [http://ndap.wtuc.edu.tw/web/draw\\_content.php?sub\\_id=138](http://ndap.wtuc.edu.tw/web/draw_content.php?sub_id=138)



表達更豐富的內涵。他有意無意地運用了圓形、方形、三角形等幾何體的構成原則，在它們有機的組合中，造成一種音樂性的形式感。他的用色也有獨創性，把水彩、水粉同墨一起使用，使作品既有較強的色彩感，又顯得色調和諧、沉穩。



圖 11 《荷花》，設色紙本，66x69cm



圖 12 《魚鷹小舟》，紙本設色，31x34.5cm，1961

《荷花》(圖36)，是他將油畫與國畫的表現技法融合在一起的典範，雖然黎明的天際才微露出一點光亮，但整個荷塘已借著這分光亮顯得生機盎然。荷花正處於盛放時期，碧綠的荷葉襯托著朵朵白蓮，在靜謐的黎明時分盡情地展露風采；錯落其間的水草增加了畫面的豐富性，使其避免了單調感；中部水面宛若一面明鏡，使畫面顯得稀疏有致。賦色的鮮明、亮麗也是本件作品的一大特色，這主要是源於畫家對油畫色彩的深刻理解。林風眠將油畫色彩的運用靈活地嫁接于國畫上，大膽著色，整個畫面鮮亮、通透，似乎還散發著荷花的淡淡清香。此幅國畫《荷花》的畫面表現和用光用色與油畫《荷塘》有著異曲同工之處，而能用國畫的表現手法體現出油畫的效果，無疑是林風眠的高明之處<sup>23</sup>。林風眠的畫，有傾向於色彩表現和水墨表現兩種形式。其水墨畫常以簡練的線條和闊筆墨塊、富有韻律的構成，表現恬靜的鶴或鷺及荒寂的自然景物，表露出內心的孤寂和對民族的憂慮，《魚鷹小舟》(圖37)即此類代表作之一。幾道淡黑橫掃，將天、地、水表現得空曠渺遠。又以幾筆重墨畫就小舟、蘆葦和兩隻相依的魚鷹，自然流暢又耐

<sup>23</sup> 新華網 <http://big5.xinhuanet.com/gate/big5/news.xinhuanet.com>

人尋味，為林風眠典型的水墨圖之一。林風眠是走在中國畫變革最前列的畫家，他的美學思想具有超前意識，他以一生不懈的努力，証實了中西融合亦是中國畫走向現代的可行途徑<sup>24</sup>。

### 三、積墨法大師的李可染

李可染(1907-1989)，江蘇徐州人。13歲從師鄉賢錢食芝學習傳統山水畫，16歲入上海私立美專學習。1929年以優異的成績入杭州（國際）西湖藝術院，錄取為研究生，師從林風眠等教授，研習西畫。1943年應聘為重慶國立藝專講師，從事中國畫教學、創作和工作。抗日時期陸續結識了潘天壽，徐悲鴻，傅抱石等諸位畫家，逐漸豐富個人的視野。1946年應徐悲鴻之聘為國立北平藝專中國畫教授。他尤其喜歡龔賢、董源、董其昌、八大山人、石濤等人的作品，在精心臨摹前人的作品時，認真揣摩傳統文人畫的精神、格調與筆墨情趣。之後，李可染又拜齊白石、黃賓虹為師，潛心于傳統繪畫的研究與創作。50~60年代，李可染多次外出寫生，行程數萬裡，遍歷名山大川，在大自然中觀察、體驗，並直接對景創作大量速寫、素描和水墨畫稿，在此基礎上構思了許多有現代感、有個性風格的山水畫。他成功地把西畫的素描造型技巧和光影效果融合在傳統水墨的表現語言中，使畫面渾厚和富有生活氣息。但是，他對此並不滿足，他繼續進行艱苦的探索。70~80年代，他探索的重點是如何把帶有寫生特點的山水畫和更為提煉的傳統表現程式完美地結合起來，使自己的創作更有民族氣派。他晚期的山水畫語言精練、概括，風格恢宏、雄渾，具有山水畫紀念碑的氣勢，開啟了一代新畫風。李可染用將近十年的時間面對中國廣袤的江山進行寫生，把傳統筆墨與描繪對象的真實性加以融合，他的寫生方式不只依賴觀察體驗，而是對景描寫，隨形落墨，對景也非單純的模寫自然，也重安排與取捨，作品中

---

<sup>24</sup> 人民網 <http://art.people.com.cn/BIG5/41064/41127/4751630.html>



是尊重自然的獨特性與具體性，既不放棄既有的中國傳統筆墨功夫，又有現實世界的真實感，在西畫素描的基礎下，逐漸開創他爾後樸厚茂密的山水風格。他是20世紀下半葉最有代表性的畫家。他的山水畫給人以逆光之美、筆墨之美，空間結構堅實而厚重，這正是他得益於注重寫生的結果，他的寫生作品是當代畫家中少有的。他是明確地將山水藝術的創意置於時代巨變中間，一掃逸筆優雅文人的積習，探索「光」與墨的變幻，形成獨特的風格，以「黑」「滿」「崛」「濕」來概括其藝術內涵，把光引入畫面，表現山林晨夕間的逆光效果，有一種朦朧迷茫，流光徘徊的效果。尤其山縫中的瀑布，用沉澀的筆調一寸寸地刻畫出來，濃縮為一條白色的裂隙傾瀉下來。1963年，他畫了水墨兼重彩的《萬山紅遍》(圖38)，這幅畫他以獨創的勇氣，大膽地將傳統的「積墨法」和自己自創的積色法結合起來，層層復加，使得色不礙墨，墨不礙色，色墨相交，融合渾一。是進入創作高峰期的一幅罕見的山水畫<sup>25</sup>。



圖 13 李可染《萬山紅遍 層林盡染》，69.5×45.5cm，1963 年

黑、滿、重、亮是成熟時期作品的獨特藝術風格，「黑」指的是用墨厚重，雖然畫作看來色調較暗，但是卻要不髒，不亂，不死，不板。筆筆活潑鮮潤，充滿墨韻之美。「滿」表現在構圖，將

<sup>25</sup>中國文化報 <http://groups.msn.com/uln4gsj6ej3oeid3cv407>

山勢挑高，放低地平線，讓遠近層次增多，使畫面飽滿，氣勢磅礴，好比宋代范寬的《谿山行旅圖》那般。「重」則在善用墨色，積墨，破墨互相參用，畫濃墨用淡墨破，畫淡墨用濃墨破，濃淡、明暗筆墨交錯，層次加深，使畫面渾厚華滋，而有深度與體積感。「亮」是昭顯其個人地位的重要指標，畫中瀑布，山中房屋，俱以留白處理，重重山勢依舊黑白分明，畫到淡處，不漂，不浮，少用顏色及白粉，知白守黑，善用黑白對比，色階分明，層次有序，深遠厚重，蒼勁腴潤，元氣淋漓，墨韻自然。面對畫作，終於理解到「水墨勝處色無功」這句話的意涵。在積墨與潑墨交相運用下，中國壯大的崇山峻嶺、雲濤霧雲、茂林飛瀑的氣勢，表現無遺，如《瀛江勝景》、《樹杪百重泉》（1982）等作品，在佈局上山景充塞畫面產生張力，達到畫外有畫的效果，加上寫畫如寫字一筆是一筆，筆筆有力，沒有重複，清清楚楚，十分自然。筆下的線條，盤旋，往後，屈折，提頓，聚散，交錯的過程，蒼中含潤，潤中帶蒼，行筆澀重有力，積墨破墨並用，潑墨成畫，達墨韻美的高點，極盡筆墨層次的變化。而這筆下堅實的重山峻嶺、青山秀水正是他積年遠涉的感官認知，再施之於筆下，正是張彥遠《歷代名畫記》中所說的：「夫象形必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意而歸乎用筆」的表徵<sup>26</sup>。



圖 14 李可染《魯迅故鄉紹興城》，62.5x44.7cm，1962

「江南水鄉」系列是其喜愛的創作題材，《魯迅故鄉紹興城》（圖39）作品著意表現水鄉的河渠縱橫、小船悠悠、白牆黑瓦、林木茂密的風物之美，然而這一切又是通過極強烈的形式感體現出

<sup>26</sup>馬路客 [http://vm.rdb.nthu.edu.tw/mallok/Piece/content.asp?post\\_serial=969](http://vm.rdb.nthu.edu.tw/mallok/Piece/content.asp?post_serial=969)

來。作者把西洋畫處理明暗的手法和追求逆光的效果，巧妙地運用於自己的畫面，既重視寫實，更注重寫意。不是簡單地摹仿自然，而是從自然中求真趣、發思慮，再反過來對景造意，以氣造境，即所謂「盡神明之道，發造化之秘」，創造出一種詩的意境，以表現自然之至美，寄寓畫家之情思。而鈐「所要者魂」印，正體現了作者「可貴者膽，所要者魂」的變革創新的膽識。