

# 黃賓虹晚年山水很印象

The Landscape Painting of Huang Binhong's Late Years Are Very "Impressionistic"

國立台灣藝術大學美術學院造形藝術碩士班研究生 劉瑞蘭 Liou, Ruei-Lan

## 摘要

黃賓虹(1865-1955)是中國近現代繪畫史上一位繼往開來的重要人物，其早年的山水畫既根植於傳統且章法多從古人，但至 60 歲(1923 年)後，卻一變轉向為描繪真山真水的寫生創作，畫面風格也變得筆觸繁複且黑密厚重；甚至愈到晚年的作品愈為抽象，僅用點與線的筆墨構成。但黃賓虹並不是捨棄傳統筆墨，而是在用筆用墨的根基上再去求新求變。

黃賓虹此種創作方式的改變，主因是在上海擔任編輯工作期間(自 1907 至 1937 年)，接觸到 19 世紀末西方印象派(Impressionism)風景畫，進而影響了日後的山水畫風格。若將黃賓虹 60 歲後的作品與莫內(Claude Monet, 1840-1926 年)和塞尚(Paul Cézanne, 1839-1906 年)風景畫相比對後，在視覺上便可發現有許多共通處。如：都出現塊狀色彩；擅長運用明暗來表現光感與空氣感；以抽象的幾何造型來描繪景物結構。本文即研究黃賓虹如何從西方印象派的油彩繪畫形式，轉換成自己熟悉的山水畫筆墨語言。黃賓虹與印象派能相通，在先決條件上有一個很重要的契合點就是他們對於施展才情的出口，都是追求在客觀風景寫生下的一種主觀視覺呈現。

**【關鍵字】：**山水畫、抽象、印象派、風景畫

## 一、前言

黃賓虹(1865-1955年)安徽歙縣人，生於清末民初，是個橫跨傳統與現代、東方與西方交融之際的畫壇重要人物。黃賓虹有著優於一般人能廣博學習且樂意嘗試新知的心性，可從其一生涉及相當廣泛的藝事來認識，舉凡作詩、書法、繪畫、篆刻、製墨、畫論、古籍整理、叢書編輯、藝術文章發表、藝術教學…等各個領域皆有涉略與有所成就。因此黃賓虹在始接觸到西方印象派風景畫的當下，勇於探索與嘗試的他，勢必會激盪出不一樣的創作火花。

早有學者曾明白地指出黃賓虹的山水畫與印象派畫家的作品有著許多相似之處；如朱金樓說：「不論怎樣，賓虹先生這種既有傳統根底、又得自現實感受的創新表現方法所產生的效果，同西方印象主義風景畫頗多暗合之處。」<sup>1</sup> 王魯湘也認為：「也許可以毫不誇張地說，一個黃賓虹囊括了差不多半個印象派：以物象的朦朧，他是莫內；從形的抽象，他是塞尚，以點畫的排列，他是梵谷；以色墨的點染，他是修拉。」<sup>2</sup> 而本文正是以此種視點去觀看黃賓虹山水畫的創作方式與藝術成就。

黃賓虹與印象派能有共通點，在先決條件上有一個很重要的關鍵就是他們對於施展才情的出口，都是追求在客觀風景寫生下的一種主觀視覺呈現。印象派所企求的是客觀地記錄大自然下的光影變化，每位畫家所描繪的色彩是忠於自己主觀下的感覺，這與向來重視本體內化後之心境山水的呈現，和不刻意強調眼前真實感的中國山水畫的發展，著實有著相同的精神，這也顯示出了黃賓虹山水畫與印象派風景畫的契合並不是偶然，而是有道理可循的。有英國藝術批評家對於印

---

<sup>1</sup> 趙志均，《黃賓虹年譜》(北京：人民美術出版社，1990)，頁25。

<sup>2</sup> 王魯湘，《中國名畫家全集-黃賓虹》(台北市：藝術家出版社，2001)，頁177。

象派繪畫風格特點，曾作如下的描述：

要表現現實，一個畫家所要做的就是準確地記錄他的現實感受，畫家拿起畫筆，走出戶外，去畫他所看到的自然，畫下他的視覺感受，他將會發現陰影既不是黑色，也不是灰色而是充滿豐富多彩的颜色。讓畫家忠實於他的感覺，這一個原則自然而然導致了印象主意技法的產生。……從理論上講，印象主義的技法只不過是記錄視覺感受的一種方式，因此印象主義的學說可以概括為「感覺的真實」是畫家唯一適當的研究課題。<sup>3</sup>

黃賓虹於晚年的自題山水裡亦云：「山水乃圖自然之性，非剽竊其形，畫不寫萬物之貌，乃傳其內涵之神，若以形似為貴，則名山大川，觀覽不遑，真本俱在，何勞圖焉！」<sup>4</sup>「作畫當以不似之似為真似。」<sup>5</sup>（1953年，自題山水）「作畫不可照抄對象，要在寫實的基礎上變化對象的形狀，使其突出動人，以致真把握山川的靈氣。」<sup>6</sup>

黃賓虹接觸到印象派繪畫，可以說是在一個因緣際會下的相遇，因為黃賓虹從來沒有進入正式學習西畫的學堂，也不是當時一批留洋習畫歸國的青年畫家，如徐悲鴻(1895-1953年)等，再加上黃賓虹的學習過程在相對上來說更是傳統，他從小遵循的是學而優則仕的科舉之路，臨摹的是家藏的〈芥子園〉畫譜和古籍書畫冊。即使到了30歲時棄科舉，勤學於金石書畫時期，也仍是僅限於傳統範疇。

<sup>3</sup> 關於印象的風格描述，可參閱英國藝術批評家克萊夫·貝爾(Clive Bell, 1881-1964年)，《論法國印象派》。收錄於冬景韓、易英主編《造型藝術美學》(台北:洪葉文化事業有限公司印行，1995)，頁69-71。轉引自羅成典，《西洋現代藝術大師與美學理論》(威秀資訊出版，2010)，頁11。

<sup>4</sup> 黃賓虹，《黃賓虹談藝錄》(河南：河南美術出版社，1998)，頁132。

<sup>5</sup> 同註4，頁133。

<sup>6</sup> 葉子，《山高水長-黃賓虹山水畫藝術論》(上海:上海人民美術出版社，2005.12)，頁66。

至 1895 年(黃賓虹 32 歲)甲午戰爭失敗，當年富正義感的他還先後加入了當時社會上的一些革命活動，但因為革命屢次失敗後就轉往上海發展。

20 世紀初的上海，在當時是個經濟發展迅速，西風湧現且人文薈萃的商業之都，黃賓虹就是在此見到西方印象派的作品。從 1907 至 1937 年(44-74 歲)在上海整整待了三十年黃賓虹，這段時日他主要是參與一些關於存學救國、推廣藝文的活動；如前二十年(44-64 歲)，致力於整理與編纂美術書籍，其所編輯出版的畫冊、典籍難以計數，同時也擔任週刊、報紙上的編輯，其曾刊登藝術文章就有一千一百餘篇；後十年(64-74 歲)間是在上海擔任各藝術學校教授。

從黃賓虹刊登在 1919 至 1920 年《時報·文藝周刊》的文章《新畫訓》裡，就能夠證實黃賓虹在當時已看到了流入中國的西洋印象派繪畫作品。《新畫訓》全文共八章近萬言，是用文言文有系統地介紹西方美術史文章，但行文中卻時時可見關於中西繪畫史的相互比較，因此可以說這是一部敘述與議論並存的中西美術比較著作。如文中：

馬尼(今譯馬奈)其藝術所獨至，亦非徒摹寫目前之自然已也。有時雖自然極不聯屬之物，亦可以任意配合之，有如王維之畫雪裡芭蕉、六朝名人之畫往往桃李荷梅合為一幅。實物寫生一派，不知者殊以為易，在所謂理想畫家(指浪漫派)視之又不覺嘎嘎其難。正如董思翁稱北宋畫家為吾人未易學，不其然歟。<sup>7</sup>

由此觀知，黃賓虹在看到了印象派的作品後，確實已從中領悟出與山水畫的一些共通點；如《新畫訓》文中就提出唐代王維(?-761 年)比起印象派的馬奈(Édouard Manet, 1832-1883 年)早在一千多年前就通曉了繪畫是「非徒摹寫目前

---

<sup>7</sup> 王中秀，〈黃賓虹著作疑難問題考辨〉，《朵雲》，第 64 集，2005 年，頁 233。

之自然」、「自然極不聯屬之物」的抽象觀點；以及認為北宋(960-1127年)山水畫的寫實呈程度是可與19世紀的寫實主義相提並論的。所以可以說，黃賓虹對於自身的文化傳統是有著相當程度的自信與成就感，這也影響了他無論在日後創作上的一些重大改變，都是視筆墨為根基上再去求新求變。

此後，黃賓虹山水畫出現了強烈的自我創作意識，首先就從描繪對象的選擇開始。他從1923年至1937年間(60-74歲)，整整進行了長達15年的壯遊與寫生紀實，足跡遍及了中國的名山大川(山東、江蘇、浙江、江西、福建、廣東、廣西、湖南洞庭湖、安徽貴池、四川…等)，累積寫生稿量多至萬餘幅。黃賓虹從長年師古人師章法的傳統裡，突然一變走向，開始轉向去描繪真實山水自然界的寫生創作，想必這是因為黃賓虹在看到了印象派作品後，頓時開拓了不同於以往的眼界，對於傳統充滿自信且樂於學習的黃賓虹，想當然爾的就出現了一些創新的想法，並欲用筆墨變法來實踐並印證之，於是黃賓虹才選擇通往印象派風景畫的正確入口「戶外寫生」之途，並同時進行墨法實驗，這段期間也因此出現了很多不同於以往的山水畫作品。例如，此時的黃賓虹正探索通過「積墨法」來取得墨色變化豐富和呈現厚實濃密的畫面效果，可以從此階段的作品和可從早期作品做個比對。<sup>8</sup>

《舒林淡山》(圖一)是黃賓虹1908年(45歲)早年的作品，此時期作品的章法多為師古人，山石是傳統的披麻皴，整體畫風舒雅清逸，但沒有自我的風格。而《昭潭》(圖二)是黃賓虹於1928年(65歲)遊廣西、廣東時所畫的寫生作品，從這件作品中便可發現，黃賓虹已確實從古人粉本中跳脫出來，轉以真山真水為描繪範本，畫面中所繪的是觀察真實大自然裡黑密厚重、渾厚華滋的深色樹林與山巒，畫法也變得更為寫意也更接近真實自然。因此也可以說，黃賓虹是在60歲

<sup>8</sup>「積墨法」是指用墨的層次，累積於畫面，表現出山水之氤氳。”此語出於蔣正鴻〈畫中的白〉，《墨海煙雲》(安徽:安徽美術出版社，1989)，頁83。

後自我創作意識始出現，即真正進入了自己山水畫創作的成熟期，是從傳統筆墨的根基上，開始邁向建立「黑、密、厚、重」的繪畫風格。

	
<p>(圖一)黃賓虹，《舒林淡山》，1908年，紙本水墨，125x48cm，浙江省博物館藏。</p>	<p>(圖二)黃賓虹，《昭潭》，1928年，紙本水墨，館藏不詳。</p>

1937至1948年(74-85歲)遷居於北平的十一年期間，黃賓虹仍繼續研究與印象派之間的關係，這時期亦是黃賓虹著作最豐、作畫最多的時候，不但對印象派的精神有深刻領悟，在線條上也找出了彼此相通的契合點。如黃賓虹在1943年(80歲)的書信中曾說了這樣一段話：「歐風東漸，心理契合，不出十年，當無中西之分，其精神同也。筆法，歐人言積點成線，即古書法中密傳之屋漏痕。」<sup>9</sup>於1948年(85歲)又云：「無畫中西之分，有筆有墨，純任自然，由形似進於神似，

<sup>9</sup> 《致朱硯英書》，《黃賓虹文集·書信篇》，(上海:上海書畫出版社，1999)，頁21。

即西法之印象抽象。近言野獸派…野獸派思改變，向中國古畫線條著力。」<sup>10</sup> 由此可知黃賓虹在觀念裡已將中國山水畫與西洋風景畫互相融合到「當無中西之分」的境界，找出西方人所言「積點成線」即是書法術語裡的「屋漏痕」用筆，此筆法黃賓虹也運用在繪畫裡；也發現野獸派畫作裡的線條的竟轉向中國古畫裡的線條趨同。

1952年(89歲)高齡的黃賓虹，因雙目白內障漸嚴重而視力減退，但他仍繼續作畫不輟，不過也因為眼疾在無法細觀只能觀看大概造形的情況下，竟發展出更類似於印象派風景畫裡的繁複筆觸的半抽象筆墨山水畫。這就像是德國音樂大師貝多芬(Ludwig van Beethoven, 1770-1827年)，在失聰後還能創作許多出膾炙人口的經典名曲一樣讓人驚豔不已。

本文將黃賓虹60歲後寫生創作的山水畫作品，嘗試與莫內和塞尚風景畫相比對後，在視覺上即可發現有許多共通之處。如：都出現塊狀色彩的填色法；擅長運用明暗來表現光感與空氣感；都以抽象的幾何造型來描繪景物結構。若要說兩者間最大的差別，那就在於黃賓虹的山水畫是以筆墨代替了印象派風景畫裡的油彩。

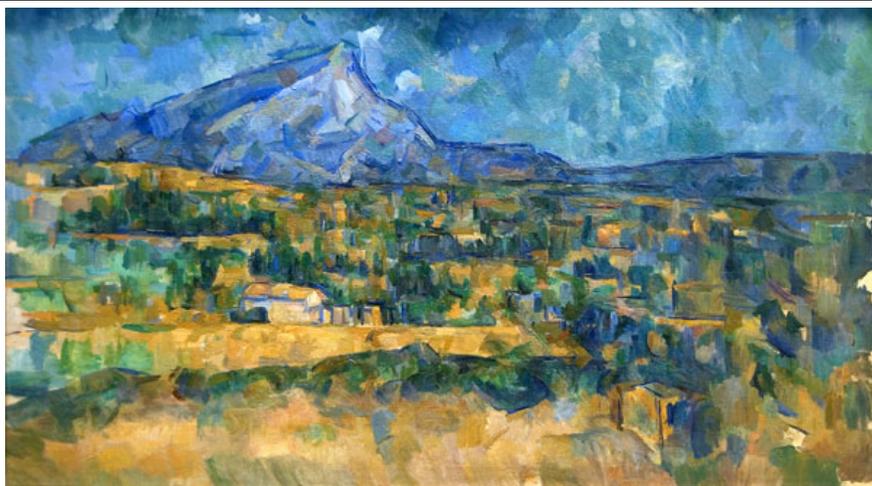
## 二、塊狀色彩

色彩對於印象派，是爲了要表達眼前所看到的光，塞尚曾說：「自然對我們人類而言，是比表面更深的，藉由各種紅色黃色，以及製造空氣效果的足量藍色這些必需之物，傳給我們光的震動。」<sup>11</sup> 此語可以從塞尚1886-1887年的《聖

<sup>10</sup>同註4，頁138。

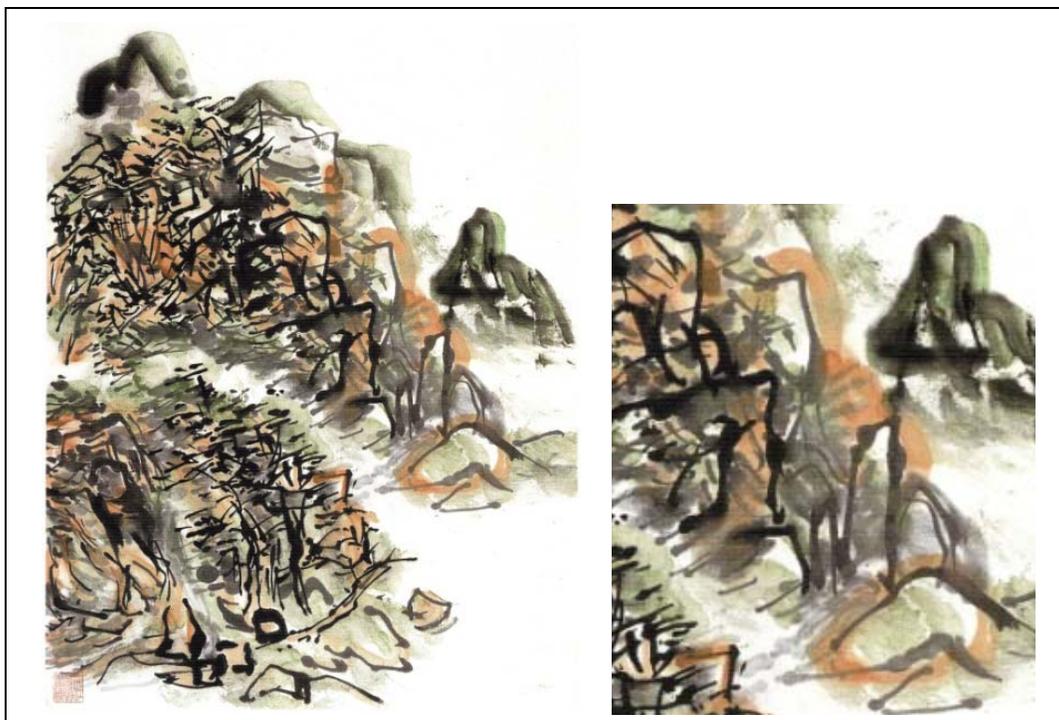
<sup>11</sup>此內容出自塞尚寫給貝爾納(Emile Bernard, 1868-1941)的信，一九〇四年四月十五日。余珊珊譯，Herschel Chipp著，《歐美現代藝術理論》(吉林：吉林美術出版社，2000)，頁13。

維多利亞山》(圖三)作品裡得到證實；如畫作中使用的色系不多，前中景的房舍、樹木和土地大多為黃褐色系與綠色系，遠景的天空是藍色系。整體的色彩構成，近看時都是分明的幾何造形色塊填滿於畫面當中，在遠看時卻因為在整體色塊的繁覆交疊下，在視覺上自然地產生了強烈的整體感；這是塞尚從眼裡在看到的客觀世界後，對於色彩的主觀作法。

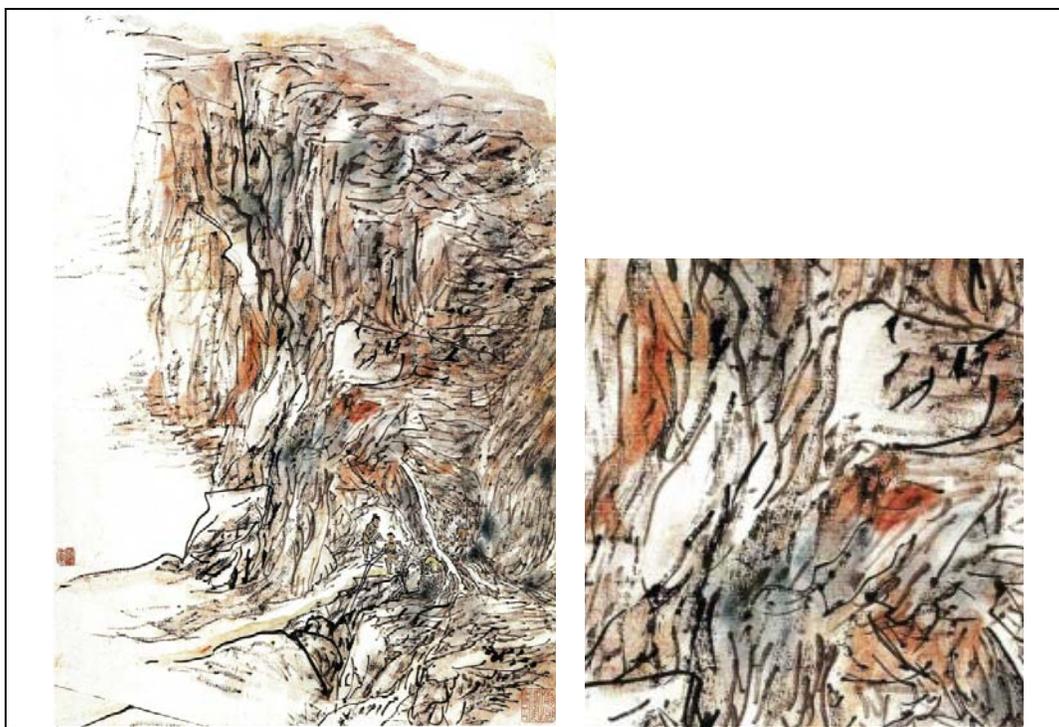


(圖三)塞尚，《聖維多利亞山》，1902年，油畫，57.2 x 97.2 cm，美國紐約大都會美術館藏。

從黃賓虹晚年的作品《設色山水》(圖四)與《設色山水》(圖五)的作品裡，亦可以看出黃賓虹在設色時也出現塊狀、點狀或條狀等的幾何造型，與其說他是染色，還不如說他是在畫面上放置了相對應於物體的塊狀色彩。加上中國山水畫裡的墨色在傳統上亦可視為墨彩，所以畫中既似線條又似設色的從濃黑至淺淡的許多墨色條塊，不但與彩色塊的處理手法相似，也彼此適洽相融。因此在近看此幅黃賓虹作品時，發現色彩與物象間的關聯性雖有誤差，但遠看時整體山巒的線條與色彩卻顯得非常融洽且富動感，對於當時的山水畫傳統來說，這是一種非常創新的設色方式，也是黃賓虹晚年半抽象繪畫的形式之一。



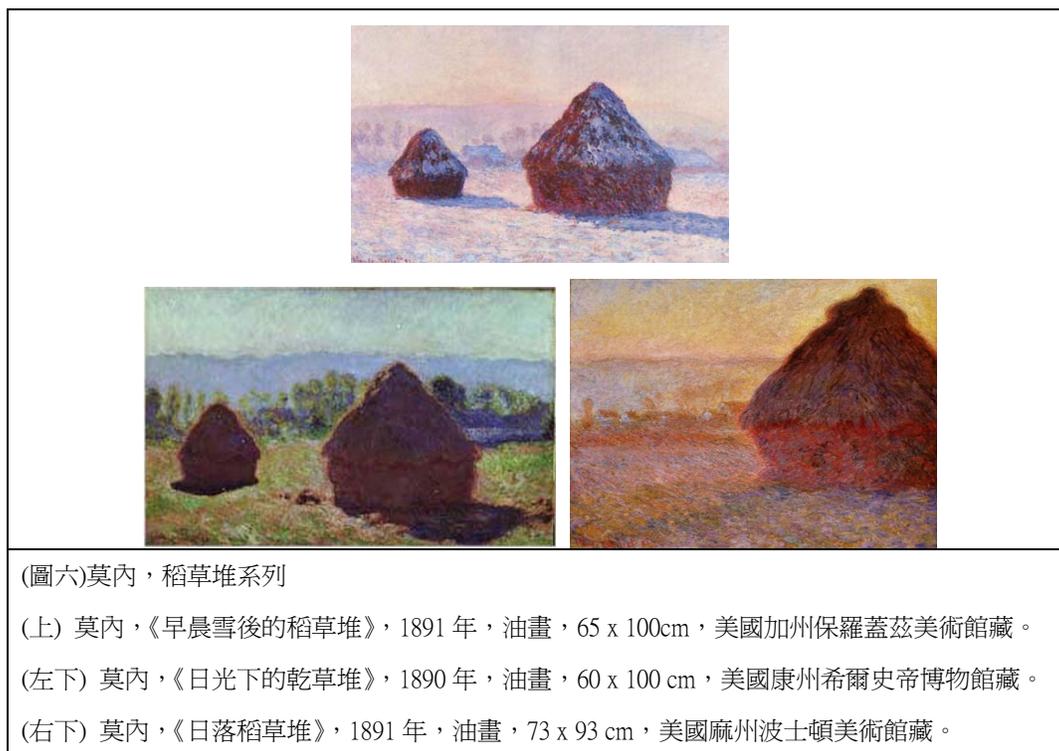
(圖四)黃賓虹，《設色山水》，約晚年，水墨紙本，尺寸與館藏不詳。  
(左)原圖，(右)局部放大。



(圖五)黃賓虹，《設色山水》，約晚年，水墨紙本，40x28cm，館藏不詳。  
(左)原圖，(右)局部放大。

### 三、運用明暗來表現整體視覺的光感與空氣感

描繪出明暗光感，是西方繪畫表現立體感的最佳做法，早期印象派的莫內曾經在不同時間點下創作出不同光影變化的油畫連作，如稻草堆系列(圖六)，是在早晨、日光、日落的不同時段下的同一景物之描繪。印象派畫家主要是用色彩來表現自己對於物象在視覺上的感覺呈現，這是把物體與心象作聯繫，故在畫家眼中所呈現的畫是滿目的色彩光影，致使物象結構的弱化以及輪廓模糊的視覺效果，自然的就顯現出畫面的光感與空氣感。



而黃賓虹，也曾發表過關於在不同時刻下的的墨色變化表現論點，如：

以其時光的不同，可分朝陽山、正午山、夕陽山。朝陽山與夕陽山，因陽光斜照，所以成半陰半陽。正午山因陽光直射，所以近處平波白，而

遠處山巒黑。畫中山水，常見近處清淡，遠山反濃黑，即是此理。如畫夜山更宜用重墨。<sup>12</sup>

由此可知黃賓虹是明瞭大自然光線對於描繪實景下的創作時，所一定產生的影響，如「正午山因陽光直射，所以近處平坡白，而遠處山巒黑。」就說明了正午時，在太陽直線光照射下使前景平坡處光線明亮，而遠處山巒則因為頂著逆光而顯得黑暗，這與傳統山水畫的前濃遠淡的創作方式更是截然不同，以往的山水畫無論在描繪白天或夜晚時都是不太注重自然光對於萬物的明暗影響，只在意景深是否能因墨色濃淡而產生出因應的距離感。黃賓虹描繪山水畫時注重光影明暗的變化，並不是自己在唱獨角戲，而是從古人的畫作裡具體找出符合印象派強調光感與空氣感的明暗墨色痕跡。如：「山水宗董源，善焦墨、積墨，以沉厚縝密之筆，盡陰陽開闔之奇，近之論者謂其在皴擦濃重中，注意光和空氣的表現，有細緻的明暗變化和推移，有似西方繪畫。」<sup>13</sup>

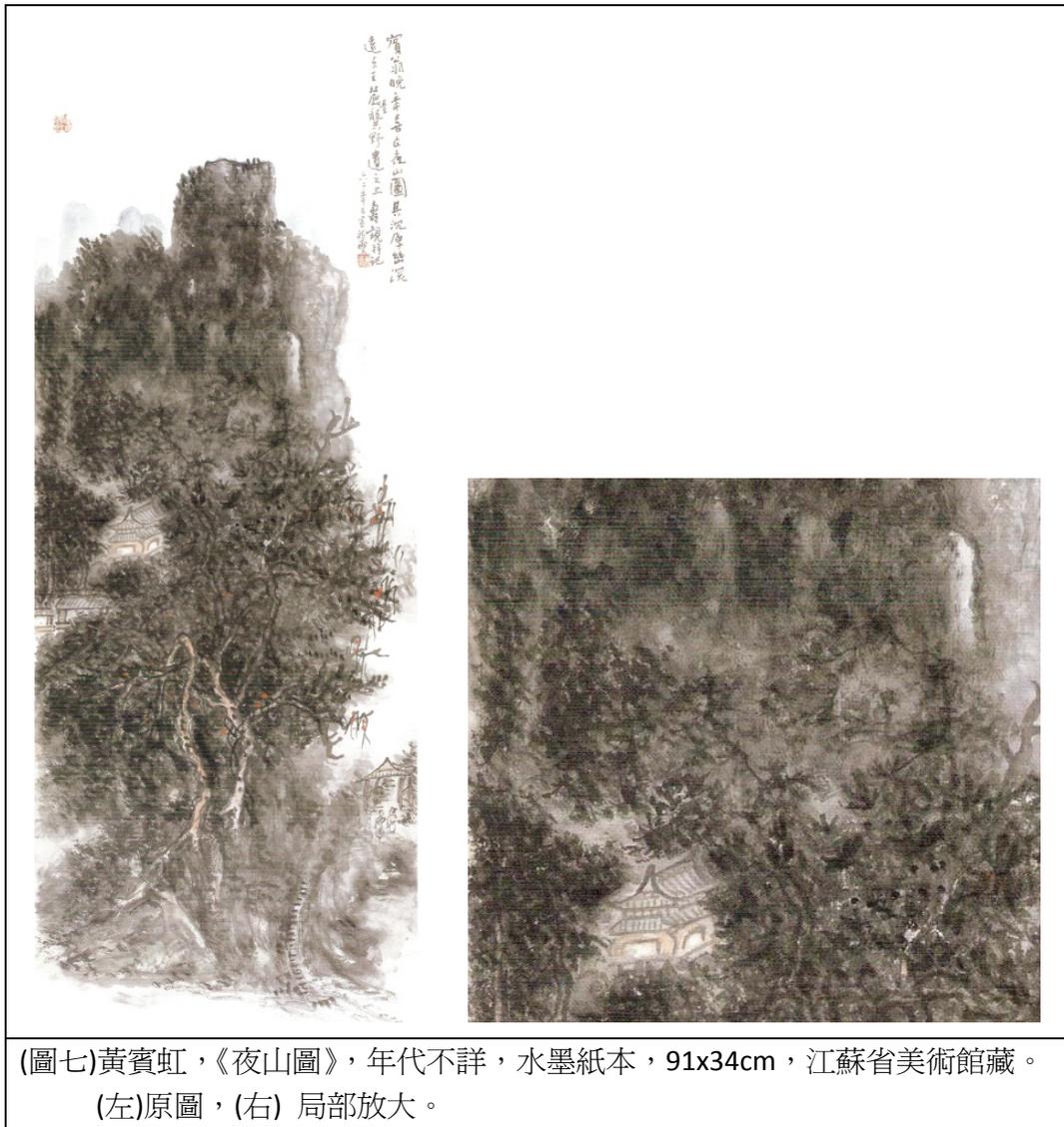
黃賓虹對於“暗”的表現作品，可以從他所繪的《夜山圖》(圖七)裡看出對於夜晚時山林的明暗處理。畫中的山巒與樹林皆用深墨來表現，似乎想要表現無夜晚下的深邃幽黑，似乎就說明著黃賓虹所云「如畫夜山更宜用重墨」的道理。底下的稍轉微淡的平坡地，看起來還是屬於夜晚光影昏暗時的模糊視覺感受，而山林中的淺色的寺廟也卻因為墨黑山林的對比之下而更為顯眼。

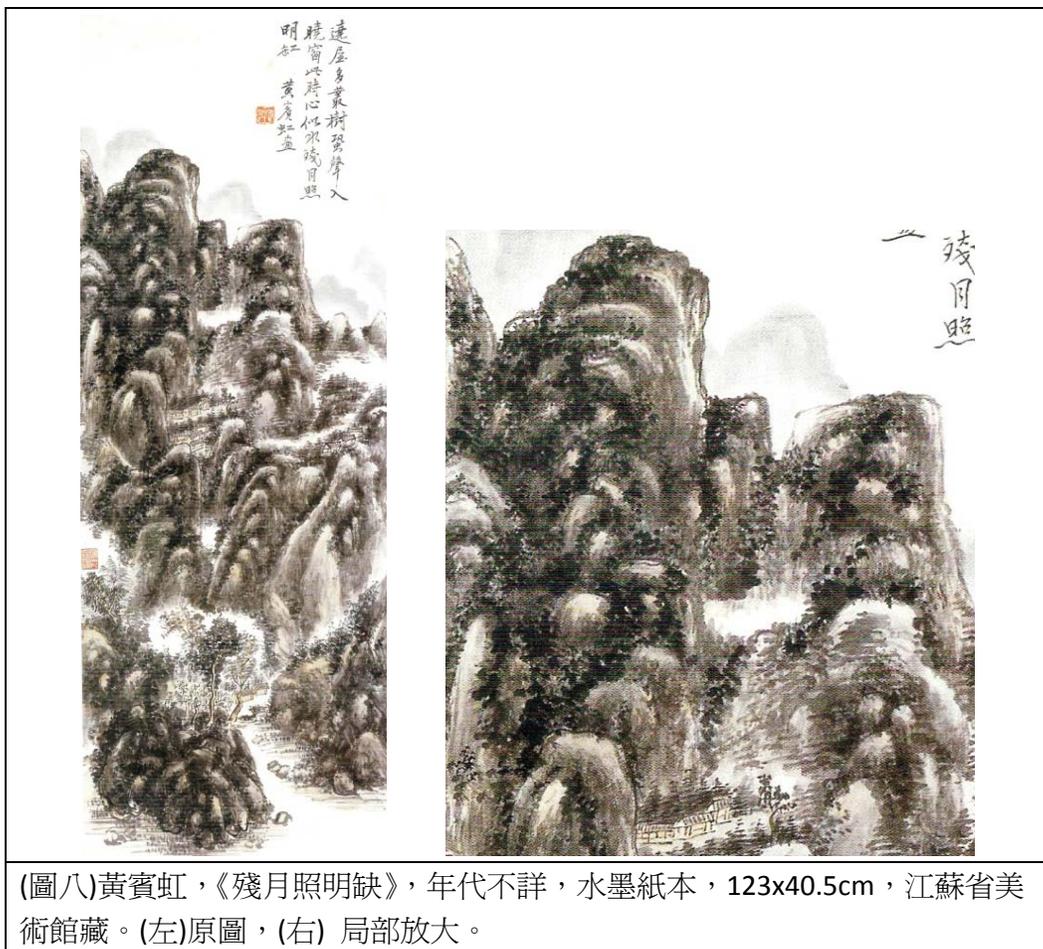
再看一件黃賓虹描繪夜晚的作品《殘月照明缺》(圖八)，按照畫中落款便可知是描繪夜晚月色下的山水作品；整體畫作仍是用深墨來畫山林，但因為有了殘月的照射，畫中每座山的山頭部分卻是明亮的，這與《夜山圖》(圖七)同樣是畫夜晚的山林，卻能有不同的明暗呈現。由此觀知，黃賓虹對於光的明暗處理是在非常細微的觀察下所繪的墨色變化，這種深刻光影變化的觀念在以往的山水畫裡

<sup>12</sup> 關於黃賓虹的此言論，轉引自錢專，〈超意印象大師黃賓虹〉，《南京藝術學院學報》，第1期，2006年，頁169。

<sup>13</sup> 同註1，頁18。

是不受到重視的。





#### 四、黃賓虹畫中抽象的線性幾何

塞尚對於描繪事物有著一種的獨特手法，就是習慣把所有造形幾何化，用一種整體式的框架來描繪空間，這樣子在框架裡所有事物的結構就變得單純，但也顯得抽象而不真實。塞尚曾在 1904 年寫給青年畫家貝爾納(Emile Bernard，1868-1941)的信中提到：「要用球體、圓柱體、圓錐體來描繪自然，把每一事物納入恰當的透視中，以便物體或平面的每一個面朝向一個中心點。」<sup>14</sup> 此種手法可從塞尚於 1904 年《黑色城堡》(圖九)作品裡得到印證，在畫面裡可以將樹幹、樹枝都視為圓柱體，若把樹葉部分放大來看，就像是扁平筆沾油料所留下的一大

<sup>14</sup>此內容出自塞尚寫給貝爾納(Emile Bernard，1868-1941)的信，一九〇四年四月十五日。余珊珊譯，Herschel Chipp 著，《歐美現代藝術理論》(吉林美術出版社，2000)，頁 13。

堆方形筆觸。中景的城堡是各種大小方體的組合體。前景的土坡和遠景的山，就可視為是一個大圓體的各其中一個邊。



無獨有偶，黃賓虹於 1948 年(85 歲)在上海美術茶會上發表〈國畫之民學〉的演講裡，也提出一種可以統整全體視覺的「弧三角」，只是黃賓虹用的是山水畫慣用的線性方式來描繪這種幾何造形。他說：

當我在北京的時候，一次另外一位歐美人去訪問我，曾經談起『美術』兩個字來。我問他什麼東西最美，他說不齊弧三角最美。這是很有道理的。…凡是天生的東西，沒有絕對方或圓，拆開來看，都是由許多不齊的弧三角合成的。三角的形狀多，變化大，所以美；一個整齊的三角形，也不會美。天生的東西絕不會都是整齊的，所以要齊，要齊之齊，齊而不齊，才是美。《易經》云：可觀莫如木。樹木的花葉枝幹，正合以上所說的標準，所以可觀。<sup>15</sup>

<sup>15</sup>《黃賓虹文集·書畫篇(下)》(上海：上海書畫出版社，1999)，頁 451。

於 1953 年(90 歲)發表的〈畫學篇〉裡又將觀點表明為七字箴言：「齊而不齊三角弧。」<sup>16</sup> 這些看法可以從黃賓虹 1953 年的《山水》(圖十)得到印證，這是黃賓虹 89 歲的作品；畫面裡從前景的土坡到中遠景的山巒，都是由一個個的大小、形狀皆不相同的、邊長有弧度三角形所組構成，只是三角形的底部沒有封口線，但藉由部分重疊一樣可以在視覺上達到一個完整的三角造形。就連左邊房舍的屋頂的山牆和點葉的部分亦是三角形。而畫樹的線條是黃氏擅長的書性用筆，其實也正是從「弧三角」的觀點理所發展出來。如 1954 年(91 歲)的書信裡還把書法流動之美與弧三角都提升到能產生畫面美感的手法：「書法流美，有弧三角，齊而不齊，是為內美。」<sup>17</sup>



## 五、結論

<sup>16</sup> 黃賓虹，《黃賓虹畫語錄》(台北市：華正書局，1986)，頁 92。

<sup>17</sup> 〈與傅雷〉，《黃賓虹文集·書信篇》，(上海：上海書畫出版社，1999)，頁 225。

黃賓虹的山水畫與西方印象派的風景畫在視覺上確實有著許多謀合之處，關於這一點，黃賓虹自己是清楚的。因為黃賓虹於 40 年代在北平時就曾說過，他的作品對於畫西畫的人愛看。<sup>18</sup> 此語不但意指出可以用欣賞西畫的眼光來解讀黃賓虹的山水畫，亦從能從中汲取出西方繪畫的養分。學者楊陸建也說，確實有不少油畫家酷愛黃賓虹的作品。

雖然黃賓虹是從印象派風景畫有所領悟，到進而影響創作上的一些重要改變，60 歲後始出現了黑密厚重的山水畫風格，但黃賓虹一直是堅持立足於傳統筆墨的基石上在創作的；所以可以說黃賓虹是汲取西畫之所長，轉變於山水畫之筆墨中，故絕不能僅以單純的融合中西繪畫之法而等閒視之。

黃賓虹無論在描繪對象的選擇，或是對於光影的描繪與抽象造形的組構能力，甚至是在用筆用墨、上彩的任何大小變化裡，這對於長年師於古人章法的黃賓虹來說，都是需要相當主動積極的創作實踐與高超的繪畫領悟力。尤其他自始至終作畫不綴的精神，也讓人深刻認識到一位畫家對於藝術創作的終生熱愛。

---

<sup>18</sup> 此語出處於楊陸建，《黃賓虹畫集·序》（人民美術出版社，2003），頁 6。