

余承堯

(1898 ~ 1993)

山水畫裡的技法與色彩

施世昱



1. 余承堯 林湖幽閣 47"×23 1/2"
(圖片來源：《The Art of Yu Cheng-Yao》，頁15。)

(本文附圖畫由作者提供)

摘要

關於余承堯的故事一直是令人著迷且喜愛的，知者謂其為大智慧，不知者謂其為狂。他的一生確實為我們這時代的一個傳奇。

集結畫家、書法家、詩人、音樂學者、藥商、將軍等諸多稱號於一身的余承堯，在五十六歲停止經商後才開始作畫。除了臨習《芥子園畫譜》外，他幾乎沒有受過傳統書畫的訓練，也未曾接觸過西方的藝術潮流，僅憑其與生俱來之原始創力的釋放，以及他在大陸數十年的軍旅生活，與閱歷名山大川的經驗做為創作的出發點，不愆不求地，「反而建立了隱喻當代氣質的二十世紀末葉中國畫的時代風格。」然而，在其藝術背後所蘊含的是怎麼樣的一個繪畫世界呢？我們尤其感興趣的是：其筆墨技法與色彩創造是如何的不同於傳統？它有些什麼特色？為什麼這樣鮮豔的色彩會在形式上尚稱傳統的山水畫中產生？

余承堯山水的主要著力點即在於：表現出山川大地的本質。在「表現出山川大地的本質」下，我們從：

(一)空間的表達——不同於傳統三遠法的透視。

(二)山石的形質表現——筆墨技法。

(三)新鮮大膽的色彩。

(四)光線的表现與計白當黑的妙用。

等四方面，為余承堯山水作一初步的探討。

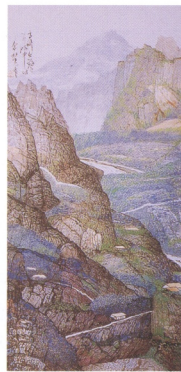
一、

人類文明的開始是神秘不可知的。它們背後的那股不可名測的神秘力量，是上天賦予人類的一種原始的、非理性的大智慧；這種創造力也是人類文明得以開始的原因吧！？另一方面，藝術的產生與創造，亦與這股神秘的力量有密切的關係，所以姜一涵在《書法美學隨緣談》裡說：「要作書家就要鼓勵他的創造性，培育他們的『野性的原創智慧和本能』和『無的智慧』才是創造的最重要動力。」(註1)偏重人文表達的書法創作固然是如此，有著更多樣之技法形式與色彩表現的繪畫創作更是如此。余承堯正是現代山水畫家中少數既具「野性的原創智慧和本能」又具高度人文表達之「無的智慧」的典型例子。

關於余承堯的故事一直是令人著迷且喜愛的，知者謂其為大智慧，不知者謂其為狂。他的一生確實為我們這時代的一個傳奇。(註2)集結畫家、書法家、詩人、音樂學者、藥商、將軍等諸多稱號於一身的余承堯，在五十六歲停止經商後才開始作畫(註3)。除了臨習《芥子園畫譜》外，他幾乎沒有受過傳統書畫的訓練，也未曾接觸過西方的藝術潮流，僅憑其與生俱來之原始創力的釋放，以及他在大陸數十年的軍旅生活與閱歷名山大川的經驗做為創作的出發點，不愆不求地，「反而建立了隱喻當代氣質的二十世紀末葉中國畫的時代風格」。(註4)然而，其藝術背後所蘊含的是怎麼樣的一個繪畫世界呢？我們尤其感興趣的是：其筆墨技法與色彩創造是如何的不同於傳統？它有些什麼特色？為什麼這樣鮮豔的色彩會在形式上尚稱傳統的山水畫中產生？

二、

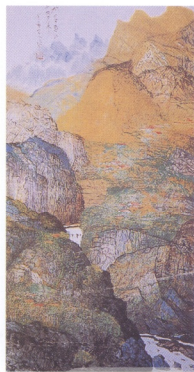
一般來說，西方的文化傳統是向外看



2. 余承堯 秀峰清流 47 1/2"×23 3/8"
(圖片來源：《The Art of Yu Cheng-Yao》，頁91。)



3. 余承堯 藍色山水 47 1/2"×23 3/4"
(圖片來源：《The Art of Yu Cheng-Yao》，頁41。)



4. 余承堯 春山入夢 47 1/2"×23 1/2"
(圖片來源：《The Art of Yu Cheng-Yao》，頁55。)

的，側重在客觀事物的征服；追求的是外在理性形式的建構，強調明理知識的分析。東方(特別是中國)的文化傳統較重反省地向內看，追求內在與外在的統一，強調實存的證悟，所以中國文化最大的殊勝處在於開出了身心性命之安立之道，形成一種聖賢式的文化特質。(註5)這樣的文化特質無疑的都會對飽讀詩書史籍的余承堯(註6)之人生觀、南管音樂的研究，乃至繪畫、書法的創作等產生一定的影響。再者，一樣的文化影響下，若僅從書法與繪畫兩種藝術形式來比較，它們還是有差別的。一般來說，繪畫較偏於自然表達，書法則較偏向人文表達，惟中國書法與繪畫自文人畫發展以來，逐漸忽略「為山川寫神」之自然表達的部分，致使就中分別已不甚明顯。另一方面，藝術的表達是直接的，繪畫也可以是脫離形象的純粹形式之表達；在這一點上，我們或可用審視西方抽象繪畫的標準，來看待強調筆墨形式、注重文人氣質之直接表現的文人畫傳統。然

而，文人畫並不是抽象畫，更不等於山水畫，若過分地強調筆墨形式之美，亦會在某方面限制了畫家個人的天才發揮；這也是文人畫遭世人質疑，受余承堯詬病的理由之一。

觀余承堯的繪畫，他並沒有如文人畫末流般的遠離自然。在沒有受過傳統筆墨訓練的自然天真中，他真實地表現出他個人山水畫中的質樸性、創造性和神秘性。反觀今日藝壇，畫材媒體大肆開發，技法層面的人文表達在獲得很高的成就後，嚴重缺乏的卻是深層文化或整體文化的人文表達。因此，余承堯的出現對當代畫壇亦具意義。「古代的箴言：認識你自己；現代的箴言：研究大自然，兩個箴言終將合而為一。人和自然相契相容，就是中國人的天人合一。」(註7)「天人合一」的實踐，這又是余承堯山水畫得以異於一般畫家的理由。(註8)

個人行走山川的體驗再加上「天人合一」的實踐，余承堯對傳統山水畫的看法、還有他個人

山水畫創作的表現形式，乃逐漸產生。他畫山水的主要著力點即在於：表現出山川大地的本質。余畫最值得稱道處是，他雖以「為山川寫神」為出發，卻仍表現出創作者的純樸性、技法形式的創生性和大自然的神秘性。這些特性的達成亦與其個人的人生修養與創作觀念有密切的關係(註9)。透過已發表的〈余承堯訪談錄〉我們知道：余承堯是強調藝術與文學的關係的，此外，更要有自己的個性，要表現出自己；他畫山水的主要著眼點即在於表現出山的本質。他說：

「很多人，今人也有，古人也有，畫的山水千篇一律，既不飽滿，也缺乏構造，層次非常不分明。說是畫出一種空靈，其實就是畫著空空的山、水、船，完全看不到裏面的實質。畫山的人不能連山風怎麼吹都沒去經驗；沒有真正進到自然裏過，所畫的自然便不符合真實的自然情狀。」(註10)

由此可知余承堯在山水畫的表現形式與技法上，是偏向於自然主

義的看法的。此一為山川寫形、筆墨為山川服務的態度下產生的畫面、技法與形式，在面對以文人胸臆為主要表現的、山川為筆墨服務的傳統文人畫與進而產生的筆墨形式品評標準而言，勢必不能拿既有的價值觀與之比較。然而，其外於傳統筆墨形式的作品卻也成功地塑造了一股強勁的表現力，給人以極深刻的印象。(註11)到底成就余承堯山水畫的，其繪畫形式是怎麼樣的存在呢？確切地對余老的筆墨形式等技法加以研究，是認識余畫、乃至評定其畫史地位的第一步。因此，我們確實有必要對這些問題做一較全面的瞭解。

三、

倘略去「個性的表現」部分不談，「為山川寫形」實是余承堯山水畫創作的主要立足點。在「為山川寫形」的前提下，余承堯較之古人更著重隨於山川大地因時因地和氣候之變化的探討；他尤其熱愛春、夏兩季(註12)，並在畫中予以集中表現。還有「嚴整的佈局」、「明暗的畫法」、「山石結構」、「峰巒層次」…等的表現，都是他所關心的(註13)。我們想知道的是，在種種訴求(也是限制)下，他為求達成此一目的，在反覆的試驗過程中，究竟開發或者完成了怎麼樣的技法形式，以成就他理想中的山水呢？

余承堯的山水畫是「不拘於一格」的：僅從表面上看，眾多的余承堯山水畫確實有著極為相似的樣貌，但在他極為強烈的、統一的個人風格下，每張作品亦皆有其獨創之處。限於篇幅，我們無法在此一一舉出每幅作品的

不同，而僅能概略地就余畫在形式上異於傳統的部分先行介紹(在作品樣本的選擇上也以中堂式的直幅為主)。余承堯在表現形式方面的主要特色有：

(一)空間的表達——不同於傳統三遠法的透視。

(二)山石的形質表現——筆墨技法。

(三)新鮮大膽的色彩。

(四)光線的表现與計白當黑的妙用。

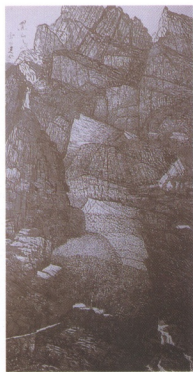
(一)空間的表達——不同於傳統三遠法的透視

由於余承堯的創作是以記憶中的山水為出發，因此，以置身於山水之間的親身感受為表現，畫出確實有可以令人感受到的空間，是其山水畫的重要訴求。

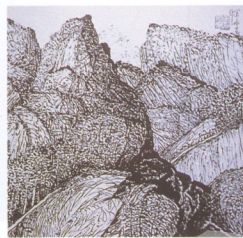
中國山水畫中的空間透視表現，自古即有高、深、平遠等三遠透視，但余承堯堅持，除了在山水畫中表現出遠近前後之空間感外，更要表現出山石的體積感與量感。因此，空間感與體積感兩相結合以形成的「層次」感，乃成為余畫之所以異於傳統的最主要原因之一。但「林澗幽居」(圖1)顯然是一個較特殊的例子：這是一件在結合空間感與體積感、乃至「層次」感的追求外，更偏重於傳統三遠透視之統合使用的作品。僅就畫面來分析：下方的水灘人家與上方的急瀾共同將空間平拉後退，拔地而起的眾多山峰間以樹叢，兩兩層層重疊。傳統三遠透視法重複的交替使用，實是此作異於其它余畫的最大特色。關於這點，試以「林澗幽居」與余承堯其它的作品來比較，便不難了解了。一般所見的余承堯山水畫，在傳統三遠法的使

用上，大多在簡單的構圖下求較大的開闊，而僅止於簡單的運用。類似「林澗幽居」以反開闊之道而行的、許多小山石小樹木向畫心聚攏，並以構成畫面眾多的小元素之組合，試驗傳統三遠透視的可能性，這種作品並不多見，也並非其興趣所在。「林澗幽居」的另一特點是山石的型態與組織法，還有令人想起王蒙筆意的筆墨皴法等，這些因素共同使此畫呈現出更多傳統山水畫的意象。然而，這只是用來說明余承堯對傳統透視的認識，在實際創作上，他更多的情況是以定點透視為主，以傳統變換視點的透視法為輔，如此頗為符合現代人廣受各種定點透視之視覺媒體制約的觀看習慣，亦令余畫更具現代感。

承上所述，余承堯雖能熟練地運用傳統的透視法，但在實際運用上則以較單純的表現高遠的中堂(圖5)，與平遠的橫幅為主(圖12)。透過畫中諸多山峰清楚的前後關係，與他處理其關係的手法，二相比較後我們知道，余承堯雖有追求空間、使人有置身其中的企圖，但山石體積的描繪顯然更令他著迷。諸畫幅上方的遠山雖有刻意放鬆的意向，卻仍然是清晰明白而不是虛無飄渺的(圖2)(圖3)(圖4)。這又與傳統文人畫不食人間煙火的、虛空靜修的雲煙供養山水形成了強烈的對比。在他畫中，不論空間遠近，畫中各個山峰皆有著細密且豐富的筆觸與山石質感的表現。(註14)除了少數橫幅作品以平遠法推演而較有空氣遠透法的迷濛深遠感外，以一定的空間展現為滿足，而不追求無盡的深遠遼闊，是余畫的一個特點。



5.余承堯 黑山之峰
47 $\frac{1}{2}$ "×23 $\frac{1}{2}$ "
(圖片來源：《The Art of Yu Cheng-Yao》，頁75。)



6.余承堯 水墨山水小品
13 $\frac{1}{4}$ "×13 $\frac{1}{4}$ "
(圖片來源：《The Art of Yu Cheng-Yao》，頁156。)



7.余承堯 飛流直下三千尺
60×40公分
(圖片來源：《雄獅美術》189期。)

上述的空間表現特色，再加上山石體積的刻意追求與其畫幅中所佔的大面積等因素的配合，呈現在余承堯山水畫中的是大山堂堂的體積與氣勢(圖5)，但這些因素並沒有造成諸如范寬之「谿山行旅圖」的壓迫感。之所以如此，或與余畫之構成方式多以山石向畫心聚斂(註15)，畫中格局以「標準鏡頭」式的中景構圖為主有關。相較之下，范寬等宋人乃屬全景的、包含全宇宙的、畫中點景人物有廣大的活動空間的(註16)、開放式的構圖。但是，兩家山水之比較或時代風格的探討並不是本文關心的主題。在此提出此一問題旨在說明余承堯山水畫構成上的另一特點：一樣的大山堂堂，但在空間表現上，余承堯畫中的景深是以畫面為基點向後推的深入，而不同於范寬主峰(從畫中之空間來看是屬遠景)之氣勢迎人。相對於巨碑式山水，余畫更著重於山峰的開闊推演以求景深的後退，山石層次的探討取代郭熙「早春圖」中繁複的三遠法。這些不同，皆說明了余承堯對空間表現的著重點如

何的異於傳統，進而形成個人的風格。

(二)山石的形質表現——筆墨技法

關於余承堯山石造型的創造過程，董思白在〈余承堯傳奇背後的社會文化意義〉一文中有詳細的說明。他說：

「余承堯『山水四連屏』出自於懷念其故鄉鐵甲與石齒兩山之形象而幻化出的奇怪山體，經由一種單純的筆法，以一種恢弘的氣勢，有秩序地，但又變化萬端地，照生出一種傾舉俯仰的豐富動感，凝聚出一種令人驚嘆不已的充沛山水生命力，自此而後，便循此方向繼續發展，留白總是很少，但在密實之間卻有複雜而又清晰可辨的層次關係。」(註17)「早期山體的奇矯造型在其創作中，也逐漸讓位於更複雜層次關係的探討。」(註18)

董思白的說明確實提供了研究余承堯山石造型之演變的重要線索。另一方面，李渝在其〈鵬鳥的飛行——余承堯山水〉中亦指出：「余承堯和他的題材——祖國山河之間有某種關連性，也有某種

分離性。藝術處理生活記錄，祖國山河是素材的泉源，畫家依附它如同依附夢和回憶，這點是緊緊相連著的。但是當風景畫接受理性結構意識的調弄，一旦成為既不是故鄉的一山一石，也不是文人內容豐富的意象，而是組織性強烈的繪畫符號時，畫家已經離開了景物。」(註19)

綜上所述，余承堯所以由「早期山體的奇矯造型在其創作中，逐漸讓位於更複雜層次關係的探討」，乃是「當風景畫接受理性結構意識的調弄，形成組織性強烈的繪畫符號時，畫家已經離開了景物」所致。這種以「自然為出發而又離開自然」的分離性，不論就畫家個人風格的建立或造型語彙、筆墨技法的創造，均具積極意義。

關於余承堯山石造型的產生與意義，已如董、李等人所述。但在此我們更關心的問題是：余承堯在經歷早期山體的奇矯造型後，吸引其注意的「更複雜層次關係的探討」之具體內容為何？這種探討又給予余承堯在山石造型等個人風格的形成上起了怎麼



8. 余承堯 春林危峰
47 $\frac{3}{4}$ " × 18 $\frac{3}{4}$ "
(圖片來源：《The Art of Yu Cheng-Yao》，頁19。)



9. 余承堯 重巒
30 $\frac{1}{16}$ " × 22 $\frac{11}{16}$ "
(圖片來源：《The Art of Yu Cheng-Yao》，頁33。)



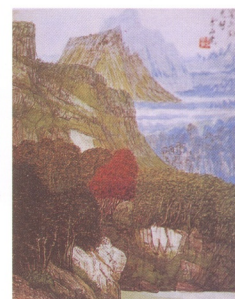
10. 余承堯 春色 27" × 23 $\frac{9}{16}$ "
(圖片來源：《The Art of Yu Cheng-Yao》，頁69。)



11. 余承堯 溪流
47 $\frac{1}{16}$ " × 23 $\frac{9}{8}$ "
(圖片來源：《The Art of Yu Cheng-Yao》，頁137。)



12. 余承堯 豁壑春光 135 $\frac{1}{2}$ " × 69公分
(圖片來源：《雄獅美術》189期。)



13. 余承堯 淡上春光 23 $\frac{1}{2}$ " × 18 $\frac{3}{8}$ "
(圖片來源：《The Art of Yu Cheng-Yao》，頁18。)

●《The Art of Yu Cheng-Yao》一書由 Michael Sullivan(蘇立文)編著，1987年在香港由Hanart Gallery(漢雅軒)出版。地址：40 Hollywood Road, Hong Kong.

樣的影響？關於這個問題，我們擬由筆墨技法方面作一初步的探討；尤其注意的是：在其以濃重的線條強調山石輪廓後，如何透過亂筆皴法與之配合，以期表現出余承堯理想中形質兼具的山水。

就余承堯的水墨作品來觀察，在用墨上，傳統水墨畫的濃、淡、乾、溼、枯乃至焦墨等技法，余畫皆具，但在筆法(皴法、點苔、點葉等方法)上則大有不同(註20)(圖5)「黑山之峰」。倘若我們暫時地放下「筆」「墨」的依存關係不談，而僅從余畫中線條的形態來觀察，我們將發現：他處理山石造型與肌理的皴法、表現草木樹石等的筆法，皆是不同的。然而不同造型的筆跡與不同質感訴求的筆法、點法等，卻交雜使用的互相侵擾、重疊、乃至打成一片，令人分不清是點是線，是苔是葉，是樹是石。對於組成畫面的各個樹、石等單元並不嚴格區別，致使其渾成一體地互為體用，亦令觀者僅能觀其大略而無法分別地予以討論，因

此謂為「亂筆」。

「亂筆」皴法的使用，使余畫在山石質感的表現上展現了既豐富、又厚實的絕佳效果，但在重重「亂筆」皴疊之後，層次固然豐厚了，但原先的構圖布局與山石結構不免就此混沌不清了。怎麼辦呢？以粗壯豪邁的濃重線條再提醒層次輪廓或皴法是其主要的補救之道。以墨作大面積的暈染亦有之，尤有甚者，更可以重疊覆蓋的方法修改不满意的構圖。此一整理畫面的功夫實是因應「亂筆」皴法而隨之而來的另一法寶。輪廓線的強調、再勾勒與大面積的暈染，實是他達成山石有明確的體積量感與層次感的重要技法。

對於上述的創作過程，在某一方面我們可以說，余承堯的畫法是：以後天的、業已養成的、理性的人文素養，指導原始的創作欲望，是以理性來指導感性的。其畫若僅從表面上看，確是「亂筆」皴染而成，然再深究，骨子裡卻是道地的人文表達，是文人畫的另一種表現。亂筆並非一

味的亂。從相對其它余承堯作品而言屬完成度較低的「水墨山水小品」(圖6)來看，我們可以清楚的看到余畫初始的製作過程。全幅雖以焦墨為主，但在用墨上的濃淡乾濕變化依然繁複。筆法看似雜亂，卻自有其依山石結構而來的自信與肯定，各得其所，絕不荒腔走板。以之比較余畫「亂筆」的代表作「飛流直下三千尺」(圖7)，我們或能對老余之亂筆有更深的體會。

已新鮮大膽的色彩

就余承堯的山水作品而言，水墨畫與墨彩山水是最主要的二類。惟二相較之，水墨較之墨彩作品則更強調了山石的層次結構。基於「好的山是由石頭造成的」(註21)，所以他非常重視山石的結構與質感的表現。而水墨山水因其「除去繁華」的特性，因此更適於作「山石的層次結構」之本質的探討與追求。然余承堯的墨彩山水所呈現的另一番風貌亦自有其新奇可愛之處。

余承堯墨彩山水畫的型態繁多，喜用紅、藍、黃、綠等原色

是他最大的特色。處理方法由淺絳至重彩點描，或作調和處理、或作色塊的強烈對比，不一而足。在製作過程上亦大致的依循傳統畫法，先予以水墨的皴、點、染，再在已近乎完成的水墨或淺絳山水上「隨類賦彩」(圖3)。熟悉繪畫創作者自可理解，這麼多元素的統御組合，將為余承堯的創作過程投入多大的變數，其作品的多樣性亦可想見了。另一方面，余承堯作畫的程序是經常性地在畫面上作反覆的修改，而不似一般畫家有既定的完成標準(註22)。墨彩的創作，在許多情況下也是在水墨畫完成、經過一年、二年…等若干時日後，再由重重疊疊不透明的綠色加以覆蓋、抵銷，以致完成的。這種完成時間的不確定，亦造成依時序排列與比較研究的困難。從某方面我們可以說，余承堯更重視的是創作的過程，至若其結果如何，相對的已較不重要了。

以下，我們約略地分余承堯墨彩為淡彩與重彩二類型，予以討論。

1. 重彩型：

余承堯墨彩山水中的色彩是在水墨的基礎上再加上去的，那麼色彩在其畫中是僅具隨類賦彩的意義，或是具有其它表現上的積極性格呢？個人以為，余畫中的色彩除了在山石層次或質感的追求上提供了絕佳的輔助效果，亦敏銳地感受到色彩自身的表現力，進而予以色彩獨立表現的空間。「春林危峰」(圖8)繪構謹細膩，既不過分追求多樣的色彩表現，也不誇張山石的結構層次，而以飽和的綠色調創造出青綠山水的另一新頁。「重翠」(圖9)則以大塊黃、藍、綠、橘色調與大塊留白的獨立表現，展現了山水的另一番風貌。「春山入夢」(圖4)中如碎錦般豔麗繽紛的色彩。色彩明度對比如「春色」(圖10)、濁重厚實如「溪流」(圖11)等，風貌多樣，品類繁多。

相對於上列精謹細膩的作品，「飛流直下三千尺」(圖7)則較簡率縱逸；也是尺幅較小，而表現性較強的一件。構成山石的筆墨與顏色無疑是既拙重且大氣磅

礴的。瀑布流水間的澗石多用側鋒破筆以與山石有所分別，濁重的山石正好襯托由溪流所組成的瀑布，極盡其態，精彩萬分。全幅筆觸雖無「春林危峰」(圖8)之筆墨細膩，色彩清明，卻絕不荒亂，是余承堯「亂筆皴法」的另一形式代表作。

2. 淡彩型：

一改濃重的墨彩筆觸，「豁壑春光」(圖12)的遠山畫以藍紫色的清新。雙鉤留白的或淺絳的樹幹配合著雲水的留白，為密實的畫面預留了舒展透氣的空間。左下方石綠、草綠、黃綠的調合色，間以右下方赭紅色的岩石變化與點點綠葉，黃藍相間的水潭與紫藍相間的上方岩山，在在出現的是強烈的對比色；於此，不得不佩服余承堯對色彩的統御能力。淺絳的色彩使得下方的白紙墨色皆能疏透活動，色彩飽和卻又顯得無比的淡雅清新，參以「余畫多用廣告顏料(不透明)敷色」的說法，又不得不佩服其技法的精熟了。誠然淺絳的技法並不是構成此畫成功的最重要理由，

君不見右下方濃郁的黃、藍、綠？對色彩的真正瞭解與統帥能力才是完成此畫之傳色的最主要原因。

「谿壑春光」雖無濃重厚厚的墨彩，卻仍能具有余老所堅持要表現的山石體積感與量感、草木華滋、林葉繁盛的感覺，其要點在於具有表現山川本質的強勁筆墨能力。或線或點，無需多費筆墨即能表現出茂密卻柔軟的樹葉，或堅硬山石的不同質感，尤有甚者是最後方的遠山，僅以淡紫色的濕筆點染，便完成一既符合空氣遠近法的透視、又有山石肌理的山脈，實在令人叫絕。此外，「溪上春光」(圖13)以黑白對比的樹石為前景，間以紅、綠樹作中景，利用淺藍色之冷色調所具有的後退性為遠山，亦是余承堯瞭解色彩、又善用顏色的另一例證。

再者乃是如夢幻般的「藍色山水」(圖3)。

余承堯既以自然為師，然則現實自然界中的藍色山水誠然不可多見，不知余老所本為何？果然當面提及，余老亦會哈哈大笑吧！(註23)此一「藍色山水」在他畫中出現頻繁，它的存在在余承堯的創作中自具意義，甚至也可以放在中國美術史的長河上來觀察了。從余承堯的自述中我們知道：他雖以自然為出發，但看待自然的心情、執筆作畫的情感總是活潑潑的。紫色？藍色？何妨。

自元代倪雲林以來，枯率荒寒一系的表現在文人畫傳統中一直有著很高的評價，以至浙江、觀賢、虛谷而不絕，亦各有風貌。當代畫家「寒玉堂」主人與江兆申極乾淨明麗之筆墨下的花青

赭石，亦有一股清涼襲人。余承堯的「藍色山水」，僅依色彩性格來看，或難逃冷冽一路，但它依然是余家春山夏景式的、清新溫暖的招牌氣象，怎麼一回事？

這近乎夢般的藍色景致或值得再深入探討吧。

不論如何，余畫中特有的山石層次與體積感在「藍色山水」身上依然存在，所不同者，是高反差的黑白對比，有如玻璃山水般的透明質感與夢幻。之所以有這個現象，或與余老對光線的探討有關。

四光線的表現與計白當黑的妙用
在余承堯的山水畫中，山石質感與樹石彼此間的關係層次一直是論者探討的重點，相較之下，光影的表現是較被忽略的部分。雖然如此，他在光線上所做的努力，亦為傳統山水畫的光影表現開創了新局，值得我們深入研究。

余承堯在山石質感與樹石關係層次探討之餘，亦頗注意明暗對比的處理，以增強山石的立體感與層次感(圖3)。這種在細節處理上借由光線處理山石體積的方式，或與傳統的「石分三面」法相契合，但在畫幅全體氣氛的掌握上，他則表現了全新的處理手法。這種處理手法顯然地不同於郭熙《林泉高致》中所謂「山水之雲氣，四時不同」而來的氛圍描繪。余承堯強調山石結構與質感，自然較不關心傳統山水畫中因雲煙不同而來的山川變化，他感興趣的是對於同一時刻之光影變化的不同感受，並進而將之表現。「春色」(圖10)一圖，山谷的開闊以平遠法隨溪流推演至遠方，但在層次的處理上，除了山石景物的關係外，亦注意到有雲

層或沒雲層遮住日光的山川變化，呈現出浮雲蔽日的、同一片大地上或陰或晴的不同光景。前景岩石的墨色勾勒與遠方山谷的藍、赭紅、草綠之明亮，不論就層次探討、空間的表現或光線氣氛，都有很好的表現。所有這些變化與表現，色彩皆展現了其絕妙用的積極性格。中景的草綠色山坡與三角形山石，亦可看出是事後再用色彩塗改的痕跡。相對於「春色」(圖10)之日光下的大地光影變化，「春山危峰」(圖8)僅在樹梢置綠點，下方保留樹枝的陰影，是表現背陽蔭涼的一面。

以明亮的色彩與強烈對比表現自然光源下的春夏景致，或借由山與山之間的陰晴變化表現浮雲蔽日下的山川大地，是余承堯在光線表現上的另一開創處，在表現上，主要借重的技法仍是層次與色彩。除了「春色」外，表現出山前山後光影不同的作品尚有「斜谷村居」、「村居」等。以前方陰暗的石山對比後方山巒平原清澈明亮，是最主要的表現手法。從某方面來看，這種光影的變化也許受到傳統「近景色深、遠景淡」之觀念的影響，但在余承堯的畫中，它有意識的被研究者(註24)，並刻意的予以誇張表現，從而開創了山水畫中光影表現的新風貌。

另一件隨著余老密實畫風而來的是計白當黑的妙用。

計白當黑是中國各項藝術多有運用的技法或觀念，本不新奇。以此技法作為在余承堯密實的山水畫中充當透氣的活眼，亦屬必需。這種以追求畫面能透氣的技法，在余畫中乃以紅房子、雲煙、瀑布流水等多種不同的樣貌

出現。透過余承堯密實的皴法所完成山石來看，其用筆與結構的結實，使人容易聯想到王蒙或黃賓虹等山水畫家。然就中異同之比較乃是另一個課題，在這裡暫不討論。在此提出這個問題的主要用意是：藉由表現形式同是以繁複筆墨表現山川草木華滋的前提下，余承堯的空間留白有何不同於古人之處？他所呈現的特色又是什麼？

余承堯雖然沒有受過傳統的山水訓練，但對於虛實相生、計白當黑的妙用顯然很有心得。在以雲水作為留白的表現形式上，余承堯多以：平坦橫臥的、略成細帶狀的雲或水以表現遼闊感，在巨大的山石間綴以之字形的瀑布流水以表現活潑的動態等幾種形式出之。所不同於傳統者乃是他棄絕「雲煙之供養」，以表現山川之體積量感為己任，故畫雲煙時，亦出以「體積量感」之手法，頗令人絕倒。例如「溪上春光」(圖13)上多條橫線裝飾狀的白雲，既坦率也直接，除了傳統計白當黑之功效外，更透過雲帶之寬闊疏密，賦予節奏韻律感的積極性格。再有另一種留白的形式是「天外飛來」。所以謂「天外飛來」者乃是：此一白線(留白)雖可解釋為山石的向陽面(圖9「重翠」、山路、瀑布或流水(圖2「秀峰清流」)，亦會有令人以為沒頭沒腦，莫名其妙的感覺。我們以為，在墨點筆觸充塞滿幅的余畫中，確實需要眾多的留白以透氣，然而更多的情況是：留白透氣不止於一點二點，一條瀑布或一條水；他同樣地予以表現，賦予眾多的留白以節奏韻律感，予以積極性格。除了山石房屋的光點，也有山路、瀑布、

流水的白線，為數眾多、白的絕對、方向位置不一、穿插縱橫畫面(圖2)……「留白」在余畫中已自有其表現的空間了。

四、

余承堯以福建老家的山川及青壯年時軍旅的閱歷入畫。在獨鍾春夏景色及長年在台灣生活的緣故，以南方的山川深刻感受，自然地表現了亞熱帶山岩綠樹、水氣充沛、草木茂盛的樣貌。不同於黃公望「富春山居圖」中的土山或黃山畫派光禿禿的岩山與奇松，他以綠色調的筆觸代替傳統在山頂點苔的方法……亦是令人感到親切，謂之有台灣山水風貌的原因。然而余承堯的成功誠非外間傳聞的天才，他曾說：「從前不懂如何把這些石頭擺在一起。這得要經驗，得靠時間。」(註25)經驗與時間正是余承堯的天才處。

在山水畫的創作上，余承堯墨彩並用，但因他極強調樹石層次與山川本質的表現，故就用墨與用色而言，表達山石質感的還是以筆墨為主，而不是色彩。顏色只為傳彩，而不如筆墨對山川本質之表現具有決定性。但余承堯的用色亦有可道之處。總和來講，筆墨除了本身的表現力外，在畫面上更直接地結構了山石、掌握層次，色彩雖然亦有其特色，但在肌理層次的訴求上相對的較薄弱。然而顏色也不是那麼好處理的。敢於用色是其優點與特色，直接、強烈原色的使用，大膽鮮豔、濃重沈著是他的特色；他的用色絕不俗氣。

古人賦彩，或有在敷色前先上墨底者(紙、絹本為多)，或有先塗上粉底者(壁畫為多)，此舉

或尚有其它的目的，但純就彰顯色彩的功用而言，實具效能。今日韓國、日本的膠彩畫家尚有以胡粉水(白色)作為調顏料的主要媒劑，旨在求得色彩的含蓄溫柔、不使過份艷麗粗鄙。余承堯在完成度頗高的水墨山水上再施以濃鬱的色彩，亦與古法契合。有一層墨色在下方，其上再覆以紅、黃、綠等原色，如此野氣可減；層層疊疊、非一次完成的賦色法，亦使畫面的色彩更加有層次，也更加沈著穩定。

余承堯所致力追求的山川本質與層次，在筆墨、色彩等問題的解決後，業已幾近完成。所剩者，諸如空間布局的安排與透視、光線大氣的表現或其它細節的處理，乃成為他興之所致、活潑心靈的隨機安排。或重彩或淡彩、或精謹或自在、或大山堂堂或層巒疊嶂、或天外飛來一筆……，不一而足。

李渝曾說：「余承堯一生畫了也許幾百張畫，反覆畫著的也是一張山水。」(註26)這句話值得我們再做思考。誠然地，若將余畫中統一且強烈的個人風格，較之畢加索的多樣性，這是一個怎麼樣的問題呢？

同其它文人畫家一樣地，余承堯在自述中不厭其煩地歷數自己的讀書經過，讀書與畫畫又有怎麼樣的關聯呢？在五十六歲棄絕名利之後方始拾筆作畫的余承堯，或許在人格修為方面業已完成、並呈現穩定的狀態了。此一成熟的、穩定的人生觀或許是余畫之所以有強烈個人風格的主因。以天人合一之人生修養為出發的余畫，個人風格雖然強烈、也統一，但在技法形式的探討等細節處依然是活潑生動、時出新意

的。

由此可知，縱然他的繪畫技法無甚繼承自傳統的部分，然透過其天才的創造力與努力，他亦已找出一套自己的方法，在不知不覺中成功地建立了另一個傳統。他的筆墨技法雖謂為亂筆，卻也非一味的亂(圖7)(圖6)，他還是非常注重筆墨功夫的。誠如他曾批評某畫家所說的：「看這些筆劃，既不挺也不直，沒有力道，也沒有生氣！一個人的精神反映在他的運筆中。」(註27)亂筆山水或可謂余承堯精神氣質的反應吧。■

註釋

- 註1：姜一涵，《書法美學隨緣談》，國立臺灣藝術教育館，民國八十六年，頁29。
- 註2：關於余承堯的生平事蹟可參閱：芥舟，〈住在陋巷的隱士——余承堯的一生〉，《雄獅美術》189期，1986。
- 徐小虎，〈余承堯的才華與靈視〉，《雄獅美術》189期，1986。
- 李鑄晉，〈記余承堯〉，《雄獅美術》189期，1986。
- 黃春秀，〈鐘情生命裡的真——余承堯其人〉，《雄獅美術》189期，1986。
- 註3：據芥舟的說法，余承堯停止經商後也開始逛畫廊了。畫廊裡掛的山水畫竟勾起了他想畫的意念；只因為那畫中的山水，與他走遍中國所看到的山水相去不遠。又據余氏自己的說法：「古代的畫家，我曾在故宮博物院看過他們的作品。他們不曉得賦予山真實的岩層結構。而且他們的水也沒大自然裡瀑布的流動力量。……我在我的畫裡就是要改正這一些錯誤。」詳見：芥舟，〈住在陋巷的隱士——余承堯的一生〉，頁42。
- 徐小虎，〈余承堯的才華與靈視〉，頁46。
- 註4：李渝，〈鷓鴣的飛行——余承堯山水〉，《雄獅美術》269期，1993，頁17。
- 註5：杜忠誥，〈書法藝術的人文觀察〉，《書法美學隨緣談》，國立臺灣藝術教育館，民國八十六年，頁3。
- 註6：余承堯自述讀畫的經過：「自修唸完了資治通鑑、史記……二十五史……等書，……其中影響我最深的，是孔孟和老莊的思想。」詳見：黃秀慧，〈悠然見南山——余承堯訪談錄〉，《余承堯的世界》，雄獅圖書公

- 司，民國七十七年，頁26。
- 註7：姜一涵，《書法美學隨緣談》，頁14。
- 註8：在人文的修養與實踐上，余承堯強調藝術與文學的關係，更要在畫中呈現出自己的個性，要表現出自己。從其「畫後吟」二首中，或可體會一二。
- 「創作憑誠意，真情自啓通。空靈千古論，真家一家風。景物形骸外，山川變化中，煙雲輕亂筆，水石各交融。」
- 「故有詩書畫，靈通一貫真。山風來座側，雲石倚天濱。重疊文章淡，光明翠綠新。寄身高下處，興發益精神。」
- 「組繪流傳久，代生時世宜。高賢無苟作，大雅不相師。美韻自然得，德因豈有疑。自來新發現，都在系思維。」
- 註9：姜一涵說：「當今我們海峽兩岸的書法，在技法方面都有很高的成就，但絕大部份都是技法層面的人文表達，很缺乏深層文化或整體文化的人文表達。總之，古代的箴言：認識你自己；現代的箴言：研究大自然，兩個箴言終將合而為一。人和自然相契相容，就是中國人的天人合一。」余承堯山水畫的成功亦與此一「天人合一」之觀念的知覺與動行有關。詳見：姜一涵，《書法美學隨緣談》，頁14。
- 註10：轉載自：黃春秀，〈鐘情於生命裡的真——余承堯其人〉，頁53。
- 註11：李鑄晉以為：「他(余承堯)拒絕接受任何單一的完美形式的存在，而永不休止地企圖再現自然中多變的複雜。表面上看來，這似乎是完全完全的非正統，可是從另一面來看，他的山水藝術卻因此而為傳統開了新局。」可謂對余承堯的推崇備至。詳見：李鑄晉〈記余承堯〉，頁50。
- 註12：余承堯自述：「春夏季的景色看起來很令人驚喜，我也常畫這二季。」詳見：黃秀慧，〈悠然見南山——余承堯訪談錄〉，《余承堯的世界》，雄獅圖書公司，民國七十七年，頁29。
- 註13：詳見：黃秀慧，〈悠然見南山——余承堯訪談錄〉，頁27。
- 註14：近、中景的山石固然提供了余承堯表現的機會，但顯然地尚不能滿足他。在遠景的處理上余承堯不滿於傳統的「一抹遠山」，而採以濕筆點染，以筆觸的痕跡表現遠山的質感。事實上，亦有為數不少的畫幅連遠山都沒有，而使畫中空間止於「中景」，這現象又以條幅或中堂的形式為最。在余承堯的自述中他也說：「我的畫注重山石的結構和峰巒的層次，山要有山那種實實在在的感覺才好，如果畫霧或是很多雲，就沒有意思了，失去了我所要的那種趣味。所以我最多也只在山頂畫少少的雲。」詳見：黃秀慧，〈悠然見南山——余承堯訪談錄〉，頁27~28。
- 註15：余承堯山水畫中雖有大山堂堂的體積與氣勢，但並沒有造成諸如范寬之巖山行旅圖的壓迫

感。之所以如此，或與余畫之構成方式有關。「巖山之峰」以衆多的山石向畫心聚斂，細節的豐富與強調，或許是原因之一。氣氛冷冽等的不同亦是可能的原因，……不一而足，在此我們亦無意深入討論。提出這個問題，旨在點出余畫空間表現上的另一種樣貌。

註16：在余承堯畫中多不畫人物，關於這點他說：「屋厝是山林中的點綴，如果照比例來畫，人物會很小很小，畫起來不會好看，太瑣碎了實在沒意思。」詳見：黃秀慧，〈悠然見南山——余承堯訪談錄〉，頁29。

註17：董思白，〈余承堯傳奇背後的社會文化意義〉，《雄獅美術》269期，1993，頁23。

註18：董思白，〈余承堯傳奇背後的社會文化意義〉，頁24。

註19：李渝，〈鷓鴣的飛行——余承堯山水〉，《雄獅美術》269期，1993，頁18。

註20：關於余承堯的筆法，徐小虎曾轉述王季遷的話說：「余承堯沒有可稱道的筆法」。此論或以傳統的筆墨標準而來，本無可厚非。然此一問題若就另一角度而言，個人以為：余之筆墨技法或不容於傳統的標準，但卻非「沒有可稱道的」，相反的，便是因為它外於傳統，所以它有著更大的討論空間，當然地它也有它存在的理由。詳見：徐小虎，〈余承堯的才華與靈視〉，頁44。

註21：余承堯曾言：「好的山是由岩石造成的。岩石賦予他們特色和生命。」詳見：徐小虎，〈余承堯的才華與靈視〉，頁46。

- 註22：余承堯對自己的作品看法是：「沒有『最』滿意這種喜歡，只要畫完成了就滿意，未完成就不滿意。」詳見：黃秀慧，〈悠然見南山——余承堯訪談錄〉，頁30。
- 註23：余承堯曾談到繪畫創作說：「學畫的人只向老師學，不直接向大自然學，所以只學到筆墨表象，……畫畫要閱歷，也要會想像。」詳見：黃秀慧，〈悠然見南山——余承堯訪談錄〉，頁30。
- 註24：余承堯自述：「由於有光源，立體的東西每一部份的受光度自然不相同，……每座山頭本身的變化就已很豐富了，每座之間又有不同。」詳見：黃秀慧，〈悠然見南山——余承堯訪談錄〉，頁28。
- 註25：轉載自：徐小虎，〈余承堯的才華與靈視〉，《雄獅美術》189期，1986，頁47。
- 註26：李渝，〈鷓鴣的飛行——余承堯山水〉，《雄獅美術》269期，1993，頁17。
- 註27：轉載自：徐小虎，〈余承堯的才華與靈視〉，《雄獅美術》189期，1986，頁47。

作者簡介

本文作者現為私立東海大學美術研究所研究生