

第四章

三家墨法比較

《歷代名畫記》云：

夫陰陽陶蒸，萬象錯布，玄化亡言，神工獨運，草木敷榮，不待丹雘之采；雲雪飄颻，不待鉛粉而白；山不待空青而翠；鳳不待五色而綵。是故運墨而五色具，謂之得意，意在五色，財物象乖矣。¹

唐代對墨的製作和使用亦較前代重視，五代時期墨法的地位幾乎與筆法相同。五代荆浩《筆法記》云：「夫畫有六要。一曰氣、二曰韻、三曰思、四曰景、五曰筆、六曰墨……墨者高低暈淡，品物淺深，文彩自然，似非因筆。」²可知當時筆和墨的地位已頗對等，於墨法亦見講究。傳世畫蹟，特別是山水畫方面，以水墨為主，色彩為輔的作品甚多。這之後，《歷代名畫記》張彥遠指出「骨氣形似本于立意，而歸乎用筆」³和「運墨而五色具，是為得意」⁴，點出了筆為造型之基本，而墨則豐富了造型之神韻。墨從筆出，筆法與墨法之間息息相關，由於運筆時空快慢，會影響墨色的濃淡，將其分為陰陽、乾濕，這均指墨的色階變化，以加水多少而別。又云「特

¹ 唐·張彥遠著，《歷代名畫記》卷二〈論畫體工用榻寫〉《中國美術論著叢刊》，（北京：人民美術出版社，1964年），頁26。

² 荆浩著，《筆法記》載《畫論叢刊》上冊，（香港：中華書局，1977年），頁7。

³ 唐·張彥遠著，《歷代名畫記》卷一〈論畫六法〉《中國美術論著叢刊》，（北京：人民美術出版社，1964年），頁13-14。

⁴ 唐·張彥遠著，《歷代名畫記》卷二〈論畫體工用榻寫〉《中國美術論著叢刊》，（北京：人民美術出版社，1964年），頁26。

忌形貌采章歷歷具足，甚謹甚細而外露巧密。」⁵不難看出，運用水墨方能如此得意，實已等於或更勝於賦彩。於是，「水墨畫」和「以色貌色」的「賦彩畫」就一直並行發展著。到了五代北宋，以董源、巨然為代表的南方山水畫派，都善用墨。他們以墨輔筆，寫一片江南景色。

論中國畫的筆墨並說，以墨色來區分，古人稱為「五墨」分五色為黑、濃、溼、乾、淡等層次的不同、五墨加紙之白，又稱「六彩」。五墨六彩又分濃、淡、黑、焦、乾、溼、老、嫩、潑、破、積、飛十二種墨。用墨還應“以墨為形，以水為氣之法”。清代張式在《畫譚》一書中指出：「墨法在用水，以墨為形，以水為氣，氣行形乃活矣。」⁶並強調用墨以盆中墨水為主，硯上濃墨為副，古人水墨並稱，實為至理。五墨缺一不可，但用筆不妙，五墨具在，俱無氣焰，所以筆墨之間運用是息息相關的。笪重光《畫筌》中提及對筆墨的追求：「筆中用墨者巧，墨中用筆者能，墨以筆為筋骨，筆以墨為精英，筆渴時墨焦而屑，墨暈時筆化而溶。」⁷潘天壽先生在《聽天閣畫談隨筆》說：「筆不能離墨，離墨則無筆，墨不能離筆，離筆則無墨。故筆在才能墨在，墨在才能筆在。蓋筆墨兩者，相依則為用，相離則俱毀」⁸。中國繪畫，以墨線為主表現畫面上的一切形體，以墨線為主的表現方法，是中國傳統繪畫最基本的風格特點。因為有了墨，筆在紙上運行才顯靈動飛舞，凝重質樸等種種運行軌跡，才具有了如行雲流水、如刀砍斧鑿的性格特點。也就是說，有

⁵ 唐·張彥遠著，《歷代名畫記》卷二〈論畫體工用榻寫〉《中國美術論著叢刊》，（北京：人民美術出版社，1964年），頁26。

⁶ 潘運告主編，《清代畫論》張式〈畫譚〉，（長沙：湖南美術出版社，2003年12月），頁303。

⁷ 黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》笪重光〈畫筌〉，（江蘇：古籍出版社，1986年），頁9。

⁸ 潘天壽著，《聽天閣畫談隨筆》〈用筆〉，（上海：人民美術出版社，1980年3月第1版），頁28。

了墨才使筆之形顯於人的視覺。另一方面，因為有墨，筆法中才能顯示出乾、濕、濃、淡等的種種變化，使墨色具有了暈淡、深淺的自然文采。可見二者相輔相成，不可偏廢，需其融合互為作用，才能更加精益求精。

用筆運墨應講究枯潤合度，元代四大家中的黃公望、王蒙、倪瓚均善乾筆，輕鬆靈秀，用筆雖乾而物象精神氣韻豐盈，有「乾裂秋風，潤含春雨」之意。「筆太枯則無氣韻，墨太潤則無文理」⁹，雖墨韻足，然太過則變成漫散，畫中之物濁然一片，缺少筋骨，沒有文理，軟弱無力。惟有枯中帶潤，濕中有渴，方達妙境。

第一節 高劍父墨法之特性

以高劍父先生在墨色運用中大致分為三大類：一.濕墨勾繪，二.積墨(濃墨與淡墨)點染，三.破墨融合，四.淡染烘罩，由於從傳統中學習得來，墨色變化上遵循古本，用墨善用水，意圖製造水氣淋漓的墨色效果。

一.濕墨勾繪



⁹ 黃賓虹著，上海書畫出版社、浙江省博物館編，《黃賓虹文集》書畫編(上)〈畫法要旨〉(上海：上海書畫出版社，1988年)，頁497。

圖 4-1 《花卉草蟲》扇面 1900 年作 絹本設色 18X58 厘米 廣州美術館藏



圖 4-2 《蚱蜢凌霄》扇面 1901 年作 紙本設色 19X51 厘米 廣州美術館藏

《花卉草蟲》、《蚱蜢凌霄》此兩幅扇面作品，昆蟲和花卉刻畫細膩生動，葉片即用渴筆（濃墨和淡墨）勾出花形，再將常以渴筆勾花，以濕筆點葉，以求其墨色的變化。「渴筆」與「濕筆」對稱，中國畫技法名。指筆含較少水份。乾筆作畫，興於元代，行於明清，迄今不衰。清代秦祖永說：

作畫最忌濕筆，鋒芒全為墨華淹漬，便不能著力矣！

去濕之法，莫如用干，取其易於著力，可以運用從心。

大癡老人（黃公望）松字訣，惟能用乾筆。¹⁰

又云：「皴擦處須多用乾筆，然後以墨水暈之，…筆墨融化見真妙境，…用墨須要隨濃隨淡，可燥可濕一氣成之。自然生氣遠出此，即董巨妙用也。」¹¹亦可稱「乾皴」、「枯筆」、「焦筆」、「渴筆」，然

¹⁰ 黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》第一冊，秦祖永〈繪事津梁〉，（江蘇：古籍出版社，1986年），頁319。

¹¹ 黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》第一冊，秦祖永〈繪事津梁〉，（江蘇：古

渴筆勾花之後，可敷以淡彩，亦可填入重彩，但應注意保留勾線的渴筆效果。孔衍栻《石村畫訣》：「凡點葉樹俱用渴筆實染。」¹²元人山水多用渴筆法，如黃公望、倪瓚、清人髡殘、程邃，現代黃賓虹等，均擅乾筆皴擦，長於使用渴筆。



圖 4-3 《花卉草蟲》1920 年作 紙本設色 90x40 厘米

《花卉草蟲》為配合石塊體積，用重墨側鋒勾勒圓石的輪廓，與工緻的草蟲花卉呈現手法不同。

籍出版社，1986 年)，頁 319。

¹² 黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》孔衍栻〈石村畫訣〉，(江蘇：古籍出版社，1986 年)，頁 136。



圖 4-4 《蝴蝶蘭》1915 年作 紙本設色 48.5x26 厘米

高劍父先生重視墨與水之間的平衡，畫作《蝴蝶蘭》便是以漬墨入畫，筆墨粗豪，善用漬墨漬水頗得氤氳之氣，畫面呈現黑澤濃鬱而四周淡化，讓水分遊走，得自然的暈漬，有類於水墨痕跡，邊緣呈現不規則狀。



圖 4-5 《墨蘭》1942 年 紙本水墨 63x38.5 厘米 楊善深先生藏

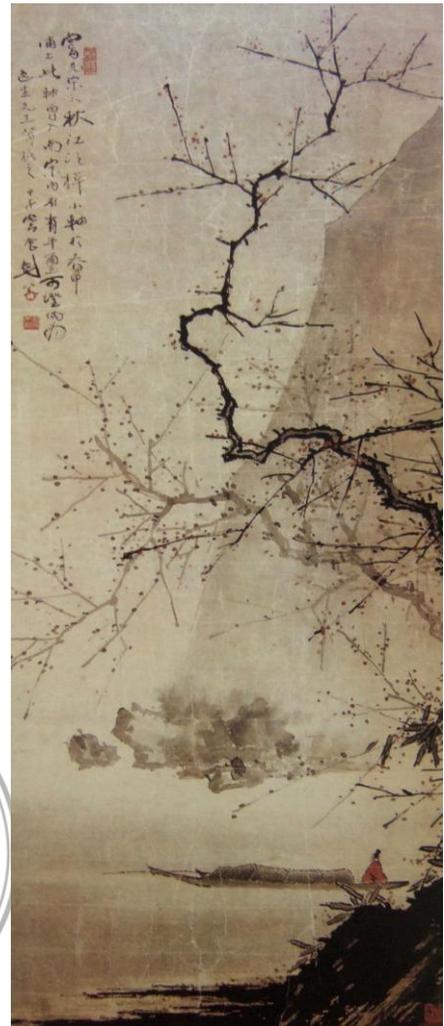


圖 4-6 《仿宋人山水》1924 年 紙本設色 128.5x52 厘米 廣州美術館藏

《仿宋人山水》、《紅梅》、《蘭花》主體上分別以濃墨與淡墨分為兩層次，將前後景深分隔出來，用墨簡略確明實。墨色上有乾濕之別，運用水墨的不同技法，《仿宋人山水》樹木的枝幹用枯墨畫，然後分別用含有濃墨、淡墨的筆將前後景繪製出來；《蘭花》亦是如此，濃墨處以帶有飛白處表現姿態的動感，淡墨卻以濕墨點畫。以濃墨與淡墨這兩種墨色來呈現，非常明顯地表現出墨色前後的層次感。



圖 4-7 《牆根菊花可沽酒》1929 年作 紙本設色 66.5x39 厘米 黎明先生藏

《牆根菊花可沽酒》以沒骨法表示，不鉤勒物象的輪廓線，不以墨線鉤邊而直接用墨塑接形象，因此設色通常較深，並重視對比關係以使形象突出。高劍父先生作品《牆根菊花可沽酒》，用水份充沛的濕筆、濃墨表現，在描繪物象時，落墨較重卻薄實，使畫面厚重有神，不顯得灰悶，並用焦墨勾畫出葉脈，墨色自然相容，製造出令人意想不到的表面效果，而墨色在乾燥過程時沿所描繪的葉瓣邊緣累積，亦有乾、濕、深、淺變化有致，顯現濃而不滯，不用線條而能自成輪廓的成果。北宋郭熙說：「墨色不滋潤，謂之枯，枯則無生意。」¹³主張畫中須有濕筆，清代張庚說：「我以筆墨遊戲，…

¹³ 潘運告主編，《宋人畫論》郭熙著〈林泉高致·山水訓〉，（長沙：湖南美

人知畫有墨氣，不知字亦有墨氣，可見文敏自信處，亦即是墨」¹⁴，乾筆和濕筆的作用，枯筆主要是取其氣質，濕筆主要是取其韻味，但是均不可過矣。



圖 4-8 《神仙魚》年代不詳 紙本設色 34.5x45 釐米 香港中文大學文物館藏

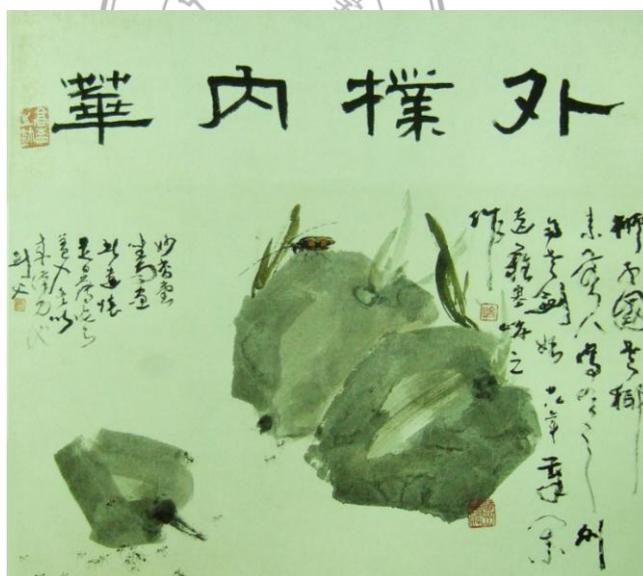


圖 4-9 《外樸內華》1939 年作 紙本設色 40.5x67.3 厘米 香港藝術館藏

這兩幅畫作，毛筆水份含量多，墨亦飽滿，作畫時，有潤澤酣暢之美。筆尖略沾濃墨，一筆劃過，將深淺墨色表現出來。《外樸

術出版社，2000 年 4 月第 1 版），頁 18。

¹⁴ 王伯敏、任道斌編，《畫學集成》張庚《浦山論畫》〈用墨〉，（台北：藝文印書館，1971 年），頁 454。

內華》，表現獅子國老椰沉實厚重，樸實無華的墨法。《神仙魚》這種揉合水墨寫意與水彩畫法，畫面顯得生機活潑、靈動可愛，散發著海洋與鹹水風味。兩幅畫以亦中亦西的手法，既表現出傳統的意筆畫所不重視的質感，又表現出一種有別於傳統的意筆畫“筆墨趣味”。



左圖 4-10《羅浮香夢美人》年代不詳 紙本設色 香港中文大學文物館藏

右圖 3-28《南國詩人》年代不詳 紙本設色 213.3x95.2 厘米 李時佑先生藏

以人物畫方面，墨線的粗細大體上表現衣服和人物的質感，屬

於乾燥與濕潤、粗糙與光潔、蒼老與稚嫩等，不同的墨性可以表現不同的形象和表情。《羅浮香夢美人》畫中女子，就有如穿著絲綢緞般的漂亮衣裳，呈現優雅姿態。而《南國詩人》衣衫表現的質料就比較偏粗質麻料，將詩人憂國時事的神態表現無疑。

二.積墨(濃墨與淡墨)點染

積墨，即層層加墨之意。這種墨法一般由淡開始，待第一次墨跡稍乾，再畫第二次第三次，可以反覆皴擦點染許多次，甚至上了顏色後還可再皴、再勾、畫足為止，用墨由淡而濃，逐漸漬染的方法，使物象具有蒼辣厚重的立體感與質感。高劍父先生畫於樹石、動物之毛皮，善用積墨法，筆筆有力，行筆有度，墨色便能發揮神彩。北宋郭熙《林泉高致》：「用淡墨六七加而成深，即墨色滋潤而不枯燥。」¹⁵元代黃公望《寫山水訣》云：「作畫用墨最難，但先用淡墨，積至可觀處，然後用焦墨、濃墨分出畦徑遠近，故在生紙上有許多滋潤處。」¹⁶北宋後期突破前人畫風的「米氏雲山」，用墨別具風致，以潑墨法為之，參以破墨法和積墨法，其緊要處又常以焦墨加橫點，提其精神。錢杜在《松壺畫憶》中說：「唐子畏云：『米家法要積墨、破墨，方得真境，蓋積墨使之厚，破墨使之清耳』米顛山水，何嘗一片模糊哉？」¹⁷米家山水的畫法，把水墨渲染的傳統技法，又向前提高了一步，對我國水墨山水的發展影響極大。

¹⁵ 熊志庭、劉城淮、金五德譯注，《宋人畫論》，郭熙《畫訣》〈林泉高致〉，(石家莊：湖南美術出版社，2000年第1版，2003年10月第2次印刷)，頁37。

¹⁶ 潘運告主編，《元代書畫論》，黃公望《寫山水訣》，(石家莊：湖南美術出版社，2002年11月第1版)，頁426。

¹⁷ 潘運告主編，《清代畫論》，錢杜《松壺畫憶》，(石家莊：湖南美術出版社，2003年12月第1版)，頁279。



圖 3-41 《弱肉強食一狐》1928年完成 紙本設色 128x60 厘米 香港藝術館藏

《弱肉強食一狐》點染上層層的墨色，由淡墨開始勾繪出整體結構，待第一次墨跡稍乾，再畫第二次、第三次，反覆皴擦點染許多次，並且運用積墨法，行筆靈活，運用中鋒或是側鋒，濃墨皴擦背上的毛，將筆線都應參差交錯，聚散得宜，使物象具有蒼辣厚重的立體感與質感，堆疊之間不死板，使得筆跡墨痕有跡可尋。



左圖 3-21 《老松》1930年作 紙本設色 145x44.5 厘米 香港中文大學文物館藏

右圖 3-11 《雪里殘荷》1930年作 紙本設色 香港中文大學文物館藏

《老松》、《雪里殘荷》在表現手法上更為瀟灑活潑，用筆更為靈活。《老松》以方塊闊筆皴擦方式產生飛白與墨色層次變化，表現松樹的質感。以積墨法由淺至深，由少積多，最濃處以焦墨點醒，所謂的焦墨是比濃墨還純的墨，為最濃黑，因缺水分有焦渴之感，層層堆積，且錯落有致，形成蒼茫渾厚律動的感覺。而高劍父先生用墨堆疊表現層次上，展現不膩滯，沒有僵化堵塞的感覺，表現墨色變化的趣味。水墨畫是用墨的黑、白、乾、濕、濃、淡來表現複

雜的色彩，同時也用以表現對象本身所具有的明暗與色彩。雖然沒有強烈的立體明暗表現(例如抽象油畫具備的立體明暗感)，但僅靠黑白即能表現陰陽明暗，僅靠濃淡即能表現凹凸遠近，僅靠乾濕即能表現枯萎狀態和青綠狀態。



圖 4-11 《風雨驂騶》1925 年作 紙本設色 161x79 厘米 香港中文大學文物館藏



圖 4-12 《雙鷹圖》年代不詳 紙本設色 111x56.5 厘米 廣東省博物館藏

鷹爲猛禽，矯健雄強，高劍父先生畫的鷹，眼是圓形的，嘴像勾斧以重墨描繪，背上的羽毛用幾塊厚重深淺不同的墨塊來表現。畫完背羽接著用淡墨濕筆畫肩和幾片第一層飛羽。在第一層飛羽下再用重墨依次按結構畫第二層飛羽和第三層飛羽。畫鷹的腹部、腿部與頭部、頸部一樣用淡墨畫成，等筆墨未乾時，在鷹的頭部、背部、胸部、腿部用積墨法，疏密有致地點上重墨點，以增加鷹的力度。從背部畫起，先畫淡墨的背羽毛，再用線畫肩和第一層飛羽，尾翅則是以濃墨表示，筆尖微沾清水，一筆完成，將羽毛與尾部接連一起。高劍父先生畫鷹時爲了要表現羽毛的飛揚，用墨水分比較多，淋漓酣暢，重挫有力。樹幹也是以水份游離方式，讓水在紙上遊走，積墨法由淺至深皴擦點染，重墨表現苔點，加強畫面的整體力度。

《風雨驂騮》表現手法也與《雙鷹圖》類似，作於 1925 年，畫面上畫著老樹、枯枝、殘葉，在狂風暴雨中搖曳；一匹狂奔的野馬，正奮力越過湍急的溪流，展現出擺脫羈絆，爭取自由的無畏氣概，真是「驂騮千里之風，溢出於毫素之外」，可以視爲高劍父先生的心靈寫照，釋放出民主革命戰士的豪情。《風雨驂騮》款識中說道：「風雨驂騮，予十年前舊作也，又文老弟最所欣賞，因以題贈。廿四年夏，同客滬濱。劍父。」而(加)R·克羅瑟教授的《嶺南派》著作中，便有提到

1925 年前後，大約正當奇峰創作白馬的同一時期，劍父畫了一幅題為《風雨驂騮》的作品。它同樣是中國命處於關鍵時刻作的帶有象徵意義的作品。…整幅畫的風格，可以追溯至南宋的繪畫。闊大的筆觸揮寫出

的騮雨，猶能顯出這種特點。右上方較大的空白，也使人想起南宋畫家的“一角”構圖法。似乎要進一步證明這幅畫所繼承的源遠的傳統，劍父採用了周穆王（公元前 1001-946 年）傳說中的“八駿”之一的“騮騮”，作為繪畫的提名。它不是一匹帶有日本或西方風味的馬，無論技巧或風格都屬於中國傳統繪畫的。

18

他的摯友簡又文先生看後深受感動，並有詩題贈：

風悲雨泣天為愁，轡勒之下無自由，生機剝盡劇可憂，
劍父所以描騮騮。兩旁霏兮風颼颼，狂嘶長躍凌湍流，
進則生兮退則囚，奪奔前路毋回頭。吾之幸福吾自求，
無畦無礙馳九州，大華烈士為之謳，天之驕子此騮騮。¹⁹

詩寫得很貼切，為畫作了補充，簡又文深深地理解畫中的含義。此畫作於孫中山先生逝世那年，高劍父先生用闊筆掃出的風雨、落葉，象徵著那個動盪不安的時代環境，馬也是以寫意的筆法畫出。加拿大的(加)R·克羅瑟教授認為，這是具有「浪漫主義特色的奔放不羈的野馬」，具有「暴風雨式的氣氛」，稱讚「高劍父創造這幅純粹的

¹⁸ (加)R·克羅瑟 1988 年 12 月著，《嶺南派》原書英文標題為：《近代中國的革命與藝術》〈第三章第五節，嶺南派：風格與內容〉，轉引自廣州美術學院嶺南畫派研究室編，《嶺南畫派研究》第二輯，（廣東：嶺南美術出版社，1990 年 10 月），頁 103。

¹⁹ (加)R·克羅瑟 1988 年 12 月著，《嶺南派》原書英文標題為：《近代中國的革命與藝術》〈第三章第五節，嶺南派：風格與內容〉，轉引自廣州美術學院嶺南畫派研究室編，《嶺南畫派研究》第二輯，（廣東：嶺南美術出版社，1990 年 10 月），頁 103。

中國畫，卻十分近似十九世紀早期歐洲浪漫主義的藝術」。



左圖 3-7《鴉鵲圖》1907年作 紙本設色 169x57 厘米



右圖 1-40《虎嘯》1925年作 紙本設色 129x55.5 厘米 廣州美術館藏

高劍父先生運用墨與水的調和，因此墨色的濃淡、乾濕等變化完全用水調節。水多即潮濕而變淡，水少即略微乾燥而變濃。作畫時所謂的墨筆，即是用墨的面與線來點染，利用墨的深淺與乾濕，忠實地畫出花卉的形狀。《鴉鵲圖》用墨即是配合物象的形態變化，以及光的明暗來調整畫面，亦即濃淡、乾濕的墨色交錯完成的。《虎嘯》用大筆淡墨在紙上畫出虎的大體結構，趁未乾前用濃墨將虎的凸顯部位起手，並按其毛的走勢，長短及斑紋規律，注重筋骨位置。

以乾濕墨相互運用，乾筆將虎毛顯得鬆靈豐厚，濕筆展現毛茸茸郁蒼蒼，生動而不板刻，將粗曠與精微、威猛於溫柔、濃墨與淡墨、濕染與乾皴、勾勒與點染很好的融為一體，使畫面整體而豐富。

三.破墨融合

破墨是在墨中摻水，使墨色產生濃淡變化，以此增加筆的運用功能和領域，使其表現力更加豐富，筆墨相輔相成。唐代張彥遠說他曾經見過王維的「破墨山水，筆跡勁爽」，另他在《歷代名畫記》卷十中記載張璪「畫八幅山水障，在長安平原裡，破墨未了，值朱泚亂，京城騷擾，璪亦登時逃去。」²⁰從這些記載中可見，當時破墨法在畫壇已經出現。到了五代，運用破墨法作畫已較普遍。荆浩在《筆法記》中提出了「六要」墨居其中，「墨者，高低暈淡，品物淺深，文采自然，似非用筆。」²¹到了宋代，破墨法已有明確的審美要求。韓拙在《山水純全集》中提到，「落筆堅實，凹深凸淺，皴拂陰陽，點均高下，乃為破墨之功也。」²²可見，一個破字，化單純為多變，給中國畫帶來了勃勃生機，一個破字，破出了一個以水墨為主體的新時代。

破墨，亦可說是由“沒骨”法演變而來。以撞水方式，利用飽和的水分，藉著和紙的結合造成多層次的渲染效果，技法的不同在不同紙張上也會呈現不同的效果。在吸水性較低的紙上更能呈現細微的變化。居廉時代，居氏兄弟大致上用在絹本多，繪畫的特徵是在濕潤的畫紙上，熟練地將水色相混，以取得色調深淺的自然變化。這種技法本於用稀薄顏色重覆渲染方法中變化出來。由於單層厚色

²⁰ 唐·張彥遠著，《歷代名畫記》卷十《中國美術論著叢刊》，（北京：人民美術書出版社，1964年），頁198。

²¹ 何志明、潘運告編，《唐五代畫論》，荆浩《筆法記》，（北京：人民美術書出版社，1997年4月第1版，2004年4月第5版），頁253。

²² 熊志庭、劉城淮、金五德譯注，《宋人畫論》，韓拙《山水純全集》〈論石〉，（北京：人民美術書出版社，2000年4月第1版，2003年10月第2版），頁79。

容易剝落，故為使色彩附紙更穩，便須重覆着色。居氏的撞水撞粉法是一項突破，他們常撞清水和白粉(貝殼粉或鉛粉)於半乾的畫面上，後來高劍父先生更靈活採用宣紙控制它的墨色程度變化，高氏兄弟進一步應用色水和色粉，藉以獲得更多變幻的效果。



左圖 4-13《雞聲茅店月》1918年作 紙本設色 廣州美術館藏

右圖 3-9《秋山蕭寺》1918年作 紙本設色 香港中文大學文物館藏

《秋山蕭寺》畫作同樣的濃墨中，濕筆和乾筆呈現的效果就不同。濕筆為濃墨，乾筆為焦墨，並「以濃破淡」、「以淡破濃」方式，

以筆尖、筆肚側鋒運筆，有所謂濃破淡，即先畫淡，後在上邊以濃墨再畫；淡破濃，即先畫濃墨後，以水或淡墨再破之，墨色變化便自然的呈現。同樣是淡墨，《雞聲茅店月》濕筆和乾筆也會出現不同的趣味，墨的濃淡變化在於用水，以求得水墨濃淡互相滲透掩映的效果，運筆亦造成墨色變化。高劍父先生在墨色的運用上以烘、染、破、積等墨法，《秋山蕭寺》、《雞聲茅店月》均以濕筆作畫，筆含較多水份。濕筆興於唐代張璪，唐代王維在《闕題二首》中唱到：「山路元無雨，空翠濕人衣。」²³杜甫亦有「元氣淋漓障猶濕」²⁴之句。言水墨山水進入「水暈墨章」之妙境。



左圖 3-2 《花鳥》1919年作 紙本設色 95.5x46.5 厘米 廣州美術館藏



右圖 4-14 《花鳥》1922年作 紙本設色 香港中文大學文物館藏

²³ 王啟興編、王維著，《全唐詩校編》，《王維詩》〈闕題二首〉，（武漢：湖北人民出版社，2001年第1月第1版），頁491。

²⁴ 梁鑒江選注，《中國歷代詩人選集》，《杜甫詩選》〈奉先劉少府新畫山水障歌〉，（台北：遠流出版社，民國80年），頁218。

高劍父先生採用水注墨法，在石頭上先用淡墨繪出石頭的輪廓，並以重墨點苔，墨色具有濃淡變化，並把水分用得足，趁墨跡未乾時，注入清水或重墨，將平板的顏色衝開，產生豐富的墨色變化。破墨法不再是原先的區別墨色層次的概念，而逐漸成為墨法中的一種技巧。這種技巧是在原有墨色的基礎上對某一處再作加工，往往強調墨色的對比，如淡墨以焦墨破之，濃墨以淡墨破之，濕墨以乾墨破之，乾墨以濕墨破之，再與其他技法如潑墨、積墨、點苔、皴法等配合運用，形成濃淡交融、乾濕點混雜的效果，從而得到渾厚、滋潤、蒼茫兼有的審美感受。



圖 3-37 《芍藥》1921 年作 紙本設色 86.4x33 厘米 廣州美術館藏

《芍藥》花葉是以濃淡之筆繪出，並用濃墨勾寫葉脈。企圖製造光影之陰暗面。破墨法往往以淡破濃，以墨破水，又有以墨破色和以色破墨。以墨破色和以色破墨的創造性運用，使其變化更為豐富，因為色彩的種類較多，特別是花青、藤黃、胭脂等多種水色，用起來各有特色。有關破墨法，黃賓虹在《畫法要旨》中指出，「以淡墨潤濃墨，則晦而鈍；以濃墨破淡墨，則鮮而靈。或言破墨，破其界線輪廓」²⁵。

破墨法是在紙上以濃墨滲破淡墨，或以淡墨滲破濃墨，直筆以橫筆滲破之。利用其水分之自然滲化。說明破墨法，除濃淡變化外，用筆不同方向，也影響到破墨的效果。尤其是山石的皴法，直筆皴和橫筆皴滲破，淡濕皴與濃干皴滲破，還有皴用擦來滲破，擦用皴來滲破等等，都別有妙趣。點苔也是這樣，濃苔以淡苔點破，乾苔以濕苔點破，還有線破點，點破線，這樣點線面的筆墨趣味可以盡情地在破的技巧上發揮出來。

點、線、塊是中國畫構成的基本要素。「點」分：「點葉」和「點苔」兩種，這是就山水畫而言的。「線」，是中國畫傳統的表現手段，向來是強調以線為主。而在畫線用筆時最講究的就是「氣韻生動」和「骨法用筆」，之前便有論述到。借筆力、筆速、筆勢的頓挫提按和用墨的濃淡乾渴，以及筆法中輕重粗細的對比，使其筆觸中點線之節奏，韻律而生。「塊」，是指墨彩塊面中層次的變化。

²⁵ 黃賓虹著，浙江省博物館、上海書畫出版社編，《黃賓虹文集》書畫編(上)〈畫法要旨〉，(上海：上海書畫出版社，1999年)，頁496。



左圖 1-25《秋聲》1914年 紙本設色 131x41 厘米 香港中文大學文物館藏

右圖 4-15《松風水月》年代不詳 紙本設色 134.6x64.7 厘米 李時佑先生藏

古人在已勾好的墨點和墨線上加以施水破之，使其暈染，稱其「水暈墨章」。亦可稱之為鋪水法，為許多畫家常用的一種技法。歐豪年老師繪畫課堂上便常使用這一類技法，以先行在紙面上敷以清水，而後再落墨於紙上，使墨水融合產生變化，亦或是先著墨於紙上而後以水破之。《秋聲》、《松風水月》兩畫作，高劍父先生便是在畫面未乾之際，局部鋪上一層清水或者用筆洗池中含墨的水，以羊

毫筆或抹或點，使整個畫面像蒙上了一層薄紗。實際上，鋪水法就是大面積的以水破墨，以淡破濃，破了塊面輪廓的界限，顧全了墨色間的豐富性，使得畫面更加統一和諧。鋪水後待乾，再用焦墨或宿墨勾點出畫面的精神，所謂「亮墨」便郁然而生。



左圖 4-16《秋菊》1923年作 紙本設色 117x57 厘米 香港中文大學文物館藏

右圖 3-47《雞冠壽石》1923年作 紙本設色 95.2x42.5 厘米 李時佑先生藏

在花鳥畫中，花的用墨有點、皴、染、擦筆等數種方法。《秋菊》、《雞冠壽石》用的紙張略帶膠水，畫花葉、花蕊、枯枝、石苔時，多半是用濃墨施皴，畫花葉、樹、石時，多半用淡墨的染，以熟紙較不吸水的特性，利用水份游離將色塊融合，以水撞墨突顯物體的立體感。某種程度上有類似於水彩畫，但是水彩紙畫水墨就很難有水墨的味道，因為水彩紙上的墨完全不會暈開，因此會比較缺

乏墨韻，鑿紙或者比較會像水彩紙，但是質感呈現上還是大不同。



圖 2-11 《虎》 1935 年作 紙本設色 121x41 厘米 香港中文大學文物館藏

《虎》以淡墨加赭石色大體繪出整體骨架結構，並以破墨技法，趁底色未乾時，以濃墨將重點部位和虎紋勾寫出。運用水分之間的相容性，用墨帶有拖泥帶水的潤澤，寫出意筆活潑順暢的動感，豐富了墨色的層次性。

高劍父先生以「墨破色」和「色破墨」來豐富畫面的效果，所謂破者就是破其「平」，以增強豐富畫面的質感與色彩，使其更加醒目。在所有的墨法中，破墨法是使畫面生動的一個重要因素。淡墨只有在濃墨作比較的情況下，才能夠體現其淡的妙處，積墨法的要領也是在破中積聚起厚重的形體感。總之，積墨和破墨是分不開的，墨色的濃淡在於互相映照，互相襯托。山水墨法，濃托淡，淡破濃，是直入墨體深入其間的，不但要求熟練地掌握濃淡變化的效果，而且還要能夠把握住乾濕的火候。值得注意的是以上所論破墨法、積墨法都離不開水，所以水法與筆法、墨法同等重要。如所謂墨分五色、七色等，實際上就是水在墨中滲透所形成的不同的濃淡層次。畫家作畫時，案前放上含墨比例不等的幾個筆洗池和一池清水，所施用的水破墨、墨破水、淡破濃、濃破淡、墨破色、色破墨、水破色、色破水等等，還有漬水、潑水、鋪水等等技法，都包括了水法。

四.淡染烘罩

高劍父先生不僅在墨色運用上，更在於對中國水墨畫獨有「水感」的理解、掌握和發揮，比如畫作的《林陽橋影》(圖 5-16)、《月夜漁罾》(圖 4-19)，畫江南特色取材於「水」，畫出「水」的江南，而非呈現出「乾」的江南。所以高劍父先生在作畫時，特別注重「水感」，水氣氛圍，江南的水意，柔柔地蕩漾著春意，綿綿春雨的浸潤下，浮上了人的心頭，能夠在一瞬間留下最打動人心的藝術感染力。

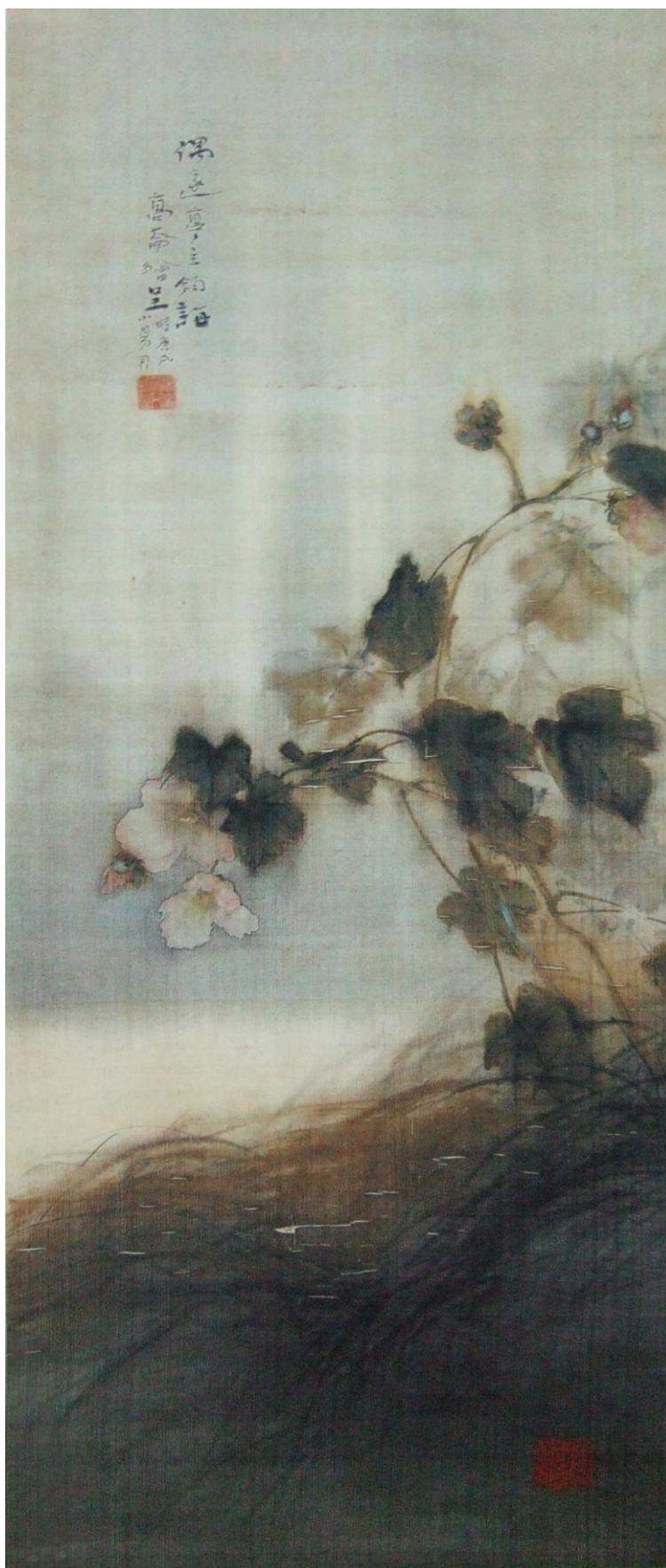


圖 1-22 《雨後芙蓉》1910 年作 紙本設色 128x50.3 厘米 香港藝術館藏



圖 4-17 《山村曉雨》1914年作 紙本設色 71.5x104.5 厘米 廣東省博物館藏

高劍父先生筆下罩染畫作大致上繪自水邊，或者在畫雨景山水上，求其煙雨瀰漫的氣氛用濕染法最好，呈現江南煙雨迷濛的風光。一個「水」字是江南全篇的靈魂之所在。水在江南是瀰漫在每一空氣裡，江南二月多芳草，春在濛濛細雨中。高劍父先生把江南水鄉的煙水迷離之致，呈現在畫面中。《雨后芙蓉》、《山村曉雨》兩幅作品，表現無墨求染的虛靈，將主體勾繪以後，全畫用清水噴濕，使水分稍滲後，用淡墨烘出濕意背景，山影、遠山、樹石，待乾重複染濕，加強了煙雨的氣氛。



圖 4-18《烏賊》年代不詳 紙本設色 135x96 厘米

圖 4-19《月夜漁罾》1941 年作 紙本設色 80.8x38 厘米 香港藝術館藏

同樣再舉《烏賊》這類作品，畫的是大海中的墨魚遇到強敵時，施放出混濁一片的墨汁來隱藏自己。基礎上主體以簡筆濃墨呈現，再以清水鋪底，淡墨濕染水面，再以深淺墨分出輕重關係。而作於 1941 年的《月夜漁罾》用筆皴擦略暈，忽略細部的形式，營造了一幅「月暗漁罾靜，天空雁影稀」，空靜孤寂的意境，表現得十分動人，折射出了當時廣州淪陷於日寇，高劍父先生為避戰火而寄居澳門的心境，是「融合古今」、「新文人畫」的一幅佳作。



圖 4-20 《柳梢落月看懸蛛》1949 年作 紙本設色 李時佑先生藏

高劍父先生《柳梢落月看懸蛛》中描繪荒寒迷離景色，以淡墨層層烘染襯托出月亮，繁複的線條中透過月光的單色懸掛著一隻蜘蛛，畫面上充滿了空間感，顯得空曠幽淡。透過皎潔的月色來描繪遼遠的景致，代之而起的是一種含蓄感性的陳述，表現開闊的空間，而相似意象的風格。

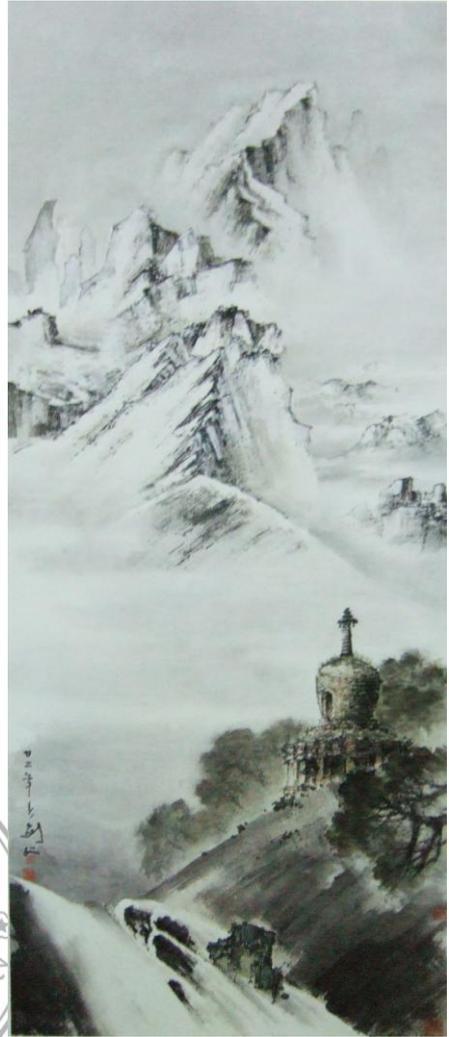


左圖 4-21 《菡萏蜞儿》1915 年作 紙本設色 112.5x55 厘米 廣東省博物館藏

右圖 4-22 《鵲鵲》1916 年作 紙本設色 130.3x56.5 厘米 廣州美術館藏

高劍父先生表現霧景、夜景、雲氣，濕染一般在畫水的部分，勾出水紋後，進行濕染，以增加水的色調及水的感覺。染法既可以用墨，有時亦加入花青或草綠色，爲了不使水面平板，留出一些白色的波光，將水光倒影流動的感覺呈現出來。





上圖 4-23 《寒江雁影》年代不詳 紙本設色 55.2x104 廣州美術館藏

左下圖 3-11 《雪裡殘荷》1930年作 紙本設色 香港中文大學文物館藏

右下圖 4-24 《喜馬拉雅山》1933年作 紙本設色 香港中文大學文物館藏

在畫雪景留白時，以濕染淡墨襯托出白雪的位置，表現雪景朦朧的氣氛，偶而高劍父先生也會在水中加膠後再行加染，亦或是加入白粉點醒，這樣，既潤而又不致過枯。高劍父先生對於山水淡墨烘染，表達的是宋人細膩精緻之趣味，呈現水鄉江南之潤澤靈秀的同時，也抒寫現代筆墨之淋漓。並且對江南山水尤其是雨後山水的體驗特別喜愛，因而對於畫面的烘染大多表現在雨中或雨後似被水淋透浸濕了的景致，薄暮夜色中的幽邃境界和荒茫雪景亦是高劍父先生所喜愛表達的。

第二節 陳樹人墨法之特性

陳樹人先生，由於長住江南，愛畫春雨、杏花、楊柳，展現春意盎然的境界。白居易在《憶江南》詞中便有說道：「江南好，風景舊曾諳。日出江花紅勝火，春來江水綠如藍。能不憶江南？」、「江南憶，最憶是杭州。山寺月中尋桂子，郡亭枕上看潮頭。何日更重遊？」、「江南憶，其次是吳宮。吳酒一盃春竹葉，吳娃雙舞醉芙蓉，早晚復相逢。」²⁶江南除了風景美，歷代文人的詩歌吟詠，讓這裡連空氣都充滿著詩情畫意。也或許因為這樣的感受陳樹人先生將其反映在墨色上，降低墨階的層次感，使得濃淡變化不明顯，就是為了表現如詩如畫水氣淋漓、煙霧迷濛江南之美。

常說道「煙花三月下江南」，其實九月金秋的長江南北，也是別有風韻。唐代詩人杜牧有詩：「青山隱隱水迢迢，秋盡江南草未彫。」²⁷可見即使時令已過深秋，但江南的草木卻仍未凋落，風光依舊旖旎。中國江南文粹之地，平原的土地上河川交錯並行，湖泊廣披密佈，土地肥美沃源壤質，「魚米之鄉」的盛名比比皆是，又平原與平原相連結，佔地面積廣闊深遠，地勢形態平坦，處處有湖泊與河川所在，便有「看水如觀畫，遊山如讀史」、「水鄉澤國」的雅號。

一.淡墨暈染濕潤合

揚州八怪中的李鱣就曾言「水為筆墨之介紹，用之得法，及凝於神甚矣」²⁸。乾隆十八年(1753)，六十八歲的李鱣在《花卉屏》上

²⁶ 梁鑒江選注，《中國歷代詩人選集》，《白居易詩選》〈憶江南三首〉，(台北：遠流出版社，民國80年)，頁188-190。

²⁷ 劉逸生主編，《中國歷代詩人選集》，《杜牧詩選》〈寄揚州韓綽判官〉，(台北：遠流出版社，民國80年)，頁62。

²⁸ 李鱣作，《冷艷幽香圖》題跋，見南京博物院藏墨跡，乾隆十四年(1749)。

做了一幅長題，說到用墨、用色、與用水的關係，尤其談到他用水的經驗：「筆與墨作和生動，妙在用水。」²⁹這充分地說明到作畫要傳神，筆墨是基礎，而關鍵在於用水得法。



左圖 3-71 《春風》1935 年作 紙本設色 145x40.5 厘米 中國美術館藏

右圖 4-25 《落花啼鳥》1931 年作 紙本設色 76.3x36 厘米 廣州美術館藏

《落花啼鳥》、《春風》，以濕墨暈染，筆中飽含水分，行筆時，利用水撞墨彩，讓水分在紙上自然滲化，墨痕之處，有明顯的墨暈，淡墨濕筆畫樹幹、點葉，水分多，用筆時略有水暈之感，淡化枝幹的線條，由於墨色中添加色彩的元素，大幅降低墨的飽和度，畫面

²⁹ 孫葉鋒編，見《南畫大成》載李鱗《花卉屏》跋，（楊州：廣陵書社出版，2004 年）。

柔和豐富，將江南的濕潤、柳樹的稚嫩青綠、草木的旺盛，展現勃勃生機。《落花啼鳥》的題跋中有道，“風雨連番紫翠湮，沉沉春夢任紅塵。憑君且漫丁寧喚，不少窺林挾彈人”，說明當時複雜的政治環境下，靜夜中的落花啼鳥與陳樹人先生的心境相契合，這與王維筆下的「落花啼鳥紛紛亂，澗戶山窗寂寂閒」³⁰，也有相同意味。



圖 4-26 《西湖夕照》1935 年作 紙本設色 63x86.5 厘米 中國美術館藏

《西湖夕照》，畫法渾然簡率，利用濕墨水分很多，淡墨做渲染，以暈染、平塗用的「平筆」或是塗染較大面積的「連筆」、「排筆」，橫向刷染湖面，並做墨色濃淡的層次變化，湖面刻意作有留白，呈現出湖水流動之感。有如西畫中的透視觀念，來表現夕陽西下，霧氣瀰漫空氣間、水氣淋漓之態。

³⁰ 王啟興編，《全唐詩校編》，《王維詩》〈寄崇梵僧〉，（武漢：湖北人民出版社，2001年1月），頁497。

題識中說到「紫霧如紗罩碧天，金光倒灑兩球圓。西湖百態尋常見，得此其觀只偶然。」此為形容夕陽西下，霞光萬罩，波光粼粼之景態。淡淡的薄霧似紫色輕紗罩在寬闊的湖面上，一切皆在朦朧之中，但見煙波浩渺，水天一色，遠近山巒，縹緲迷濛。觀陳樹人先生之畫，畫中有詩；味陳樹人先生之詩，詩中有畫，令筆者觀畫猶似景在天上游，人在畫中之感受，神遊其中如痴如醉。



圖 4-27 《平東將朝日》1932 年作 紙本設色 49x67 厘米 中國美術館藏

《平東將朝日》，表現空氣中瀰漫著泱泱水氣，潤潤的、幽幽的。以濕墨暈染，毛筆水份含量多，行筆時，水分在紙上自然滲化，墨痕之處，有明顯的暈漬。左方的叢林處，以一筆的濃淡變化調墨色，先將筆洗淨，三分之二處沾淡墨，筆尖沾濃墨。第一筆下紙時，筆蓄有較飽滿的墨水，筆尖與筆肚的墨色從濃到淡，並且筆隨手腕轉劃，一筆一畫由濕至乾、由濃至淡，在紙上產生墨色漸層，濃墨處

有樹叢厚實的濃密感。遠山用淡墨輕染，曠遠幽深，有潤澤酣暢之美。右方山壁處，水墨帶濕筆，點苔小石的陰凹處，再用淡墨暈染，使山坡濕潤融合。最後輔水，鋪上一層水，使畫面更加調和，達到畫面調性統一的整體感。



圖 4-28 《亂峰殘雪》1932 年作 紙本設色 49.5x67 厘米 中國美術館藏

墨本來是一種單色，但由於水墨畫把墨當作色彩來運用，所以有墨彩之說，意思即是墨色美在單純中蘊含了萬物的光彩。以中國水墨畫「黑白相生」、「知白守黑」、「虛實對比」為基礎，黑與白是亮度的對比，黑白對比適當，畫面就生出亮彩。濃與淡是墨色階梯的對比，乾與濕是水分多少的對比。《亂峰殘雪》，畫雪景，大地一片白茫茫。前景平闊一望無遺，後方高峯突起，一抹淡藍的遠山，曲徑通幽，將空間推得好遠。為使整體效果調性統一，先以淡墨排筆刷染鋪承底色，墨色輕淡濕潤。畫面中間的樹幹，以濃墨點醒了

畫面的精神。再借用白粉重點敷色，黑白對比更能襯托雪景的韻味，表現空山幽谷、冰天雪地，空靈、寂靜之陰柔美。

二.墨色微妙濃淡中



圖 4-29 《墨荷》年代不詳 紙本設色

一幅筆墨酣暢的《墨荷圖》。以水破墨畫荷葉，用水及時進行破之，出現水氣淋漓的效果，而且筆痕墨暈也可以若隱若現的保留著，保留線性的擴大，也可形成面的感覺。由左向右下角加寫淡墨水草，適度地平衡了虛實結構上的動靜關係。使荷葉朦朧感強，而

且筆觸若隱若現，渾然一體，感官效果非常清新。

水破墨，與墨破水是相反的方法，在花鳥畫上，表現出相反而且相成的效果。水破墨的表現效果豐富多彩，墨破水表現出的效果厚重不板滯。如早晨時分的花木樹葉、畫晨時芙蓉花葉和雨霧中的牡丹時，可以用水破墨；表現午後晚秋時的花木樹葉、畫秋天時湖鷺、棲在蘆葦旁的蘆葦，可以用墨破水。



圖 4-30 《笠竹》1926 年作 紙本設色 114.5x48 厘米 中國美術館藏

“風梢舞空煙，露葉滴晴日。折取寄情人，感此歲寒節”。此為形容風竹瀟灑婆娑、搖曳風姿的意態。《笠竹》，水多、墨少，使墨色淡化，畫面呈現淡雅之美。墨色濃淡將空間劃分出來，以深墨為面、淡墨為背，畫節以濃墨勾寫，勁健的小枝穿插其中，竹葉濃淡相間，使竹姿情態生動，顯示出活潑的生韻。《寒林麻雀》，濃墨

畫前景的枝幹，筆意較為挺勁；淡墨濕筆畫背景枝幹，藉由墨色的濃淡區分出層次感。由於使用的紙張不同，所以呈現出的墨色韻致也不相同。《笠竹》紙張含礬量較多，比較不吸水，墨色無法全面的滲透入紙，所以會呈現墨色在紙張上游離的狀況，較不易暈染。反之，《寒林麻雀》所使用的紙張應為棉紙，所以吸水性大，墨色就自然的下沉，深入紙背。



圖 4-31 《寒林麻雀》年代不詳 紙本設色 38x41 厘米 中國美術館藏



圖 4-32 《葡萄》1944 年作 紙本設色 27x22 厘米 中國美術館藏

《葡萄》，僅截取了視覺上的一角。茂盛而錯落有致的葉子，用濃淡墨大寫意揮就將兩片葉子區分開來，由於紙帶簪多，葉子具有透明感；一串吹彈即破的葡萄，淡墨勾寫，蘸濃淡紫色點染，圓瑩渾成；枯潤互見、牽牽繞繞的藤以驚蛇入草的行書筆意寫成。畫面中葡萄呈現樸拙自然的意趣。



左圖 3-88《水仙》1945年作 紙本水墨 71x41.8厘米 廣州美術館藏

右圖 4-33《墨牡丹》年代不詳 紙本水墨 95x43厘米 中國美術館藏

《水仙》，沒骨技法，將筆中含水量達到適中，以濕筆淡墨畫出主體葉面，轉折處以濃墨局部寫意；淡墨勾花，濃墨勾寫花心；地面的石塊，淡墨乾筆皴擦表現，將花卉的前後區分出來，豐富畫面的層次感。《墨牡丹》，前景花瓣同樣以沒骨法濕筆淡墨畫出，行筆快捷活潑，強調“寫”而非“描”；背景花瓣以淡墨雙勾勒法，將前後兩朵牡丹區分開來。花蕊的用色為純焦墨的濃黑，以散點的方式畫出，點的飽滿圓潤，大小錯落，有聚有散，用筆隨意。枝葉則以濕筆表現，葉的安排與花頭拉開距離，寫出墨韻，強調相互間濃

淡的層次變化，體現葉子的正反轉折，有立體效果。全幅墨色濃淡變化多端，富書法筆趣，將牡丹繁複的花葉表現得栩栩如生，畫面整體佈局上疏下密，相互對比襯托，共同構成一幅完整的圖畫。



圖 4-34 吳昌碩《花卉冊-2》1904年 紙本水墨 37.9x41.7 厘米

“一池墨荷，荷風送香”。這與吳昌碩畫風荷，用淡墨執筆繪製，以濃墨皴擦撇寫為睛，調和濃淡墨，將荷花的外型結構一筆一筆寫出，趣味性十足。這種線條與墨韻，相破相融，巧妙排列組合，獲取筆墨構成的最佳效果。



圖 4-35 《躍鯉》1938 年作 紙本水墨 144x46 厘米 廣州美術館藏

魚體結構和人體結構有某些相似處，都由骨架支撐著肌肉。《躍鯉》以沒骨技法畫成，魚的頭部用濃淡墨相生的辦法，表現魚的頭部份量更重，一筆先抹出濃淡，濕墨寫出背鰭，然後敷水勾出鯉魚輪廓，以淡墨分別畫出鰓、鰭、尾各部，魚嘴以濃墨勾出。河邊的野草，濃至淡分出三種層次不同的墨色，由近至遠推出空間感。清《芥子園畫傳》中有畫魚訣：「畫魚須活潑，得其游泳像。見影如欲驚，嶮喁意閒放。浮沈荇藻間，清流恣蕩漾。悠然羨其樂，與人同意況。若不得其神，只徒肖其狀。雖寫溪澗中，不異砧俎上。」

³¹這說明畫魚要表現出生動活潑的動態，若不能表達動態，有形無神，便容易畫成庖廚中的魚。



左圖 4-36《幽蘭》1935年作 紙本設色 40.5x1.43 厘米

右圖 3-103《墨松》1936年作 紙本水墨 147x80 厘米 中國美術館藏

《幽蘭》，此畫構圖簡潔，只幾叢幽蘭，但卻意味雋永，清新雅致。重墨勾寫蘭葉，飄逸秀美，風韻絕俗，用筆輕寫重按，婉轉挺勁。淡墨點寫花序，具空靈潤澤之感。細草由碎筆點寫。整幅畫面

³¹ 曾文編輯部編，《芥子園畫譜》，(台中：曾文出版社，民國 63 年 7 月)，頁 30。

意境幽遠靜美，詩畫相得益彰。《墨松》，橫跨畫面中間的松針，以濃墨寫之，重墨勾的地方挺而有力；松幹淡墨勾的部分虛實結合，注重線條的對比關係。松樹形態的線條，有粗細、乾濕、虛實的對比變化，令人感受到具有節奏的生命律動。濃黑的松針橫跨中間，向左下角傾斜的特粗線條，是爲了平衡反方向傾斜的松幹，穩定畫面構圖所做的安排。

三.重墨勾勒意顯明

此一時期的畫作，可能是因爲陳樹人先生遊歷時，爲了方便，簡捷速寫下所描繪的景象，以簡易的用筆，減去皴法的運用，單純描寫物象輪廓，以重墨勾寫，畫面呈現出厚重感。



圖 4-37 《天橋秋色》1936 年作 紙本設色 61.5x80.5 厘米 中國美術館藏

《天橋秋色》，以不同的力度呈現，濃墨細筆勾勒，再以潤墨皴染石面，筆勢迅急沉穩，顯出石塊峭立古拙之貌。墨暈澤、層次豐富的形式特徵，墨與色的鮮明對比，線條與塊面的韻味營構。



圖 4-38 《五老峰》1944 年作 紙本設色 80x160.5 厘米 中國美術館藏

畫面主要呈現高聳陡峻的山貌，雲霧飄渺，坐落在幽淨的環境中，顯得既莊嚴又靜謐。主要以乾墨及重墨勾寫其前面的山貌及繁密的樹林，重墨勾勒的線條，重重疊疊。畫中山的大小、分合和外輪廓都用粗筆重墨勾勒，以頓挫輕重表示山石轉折之勢。左側蜿蜒的小路，以濃墨勾勒；其山巖周圍，因為雲霧密佈，遮掩了局部的景致，利用已略淡的墨色勾寫呈現。遠山樣貌則以淡墨敷染，山的頂端以較濃的筆墨點綴，藉以凸顯其高聳之氣勢。整體而言，墨色偏重，以墨韻呈現枯濕變化，墨之韻味均自然而豐。可看出陳樹人先生下筆勁秀自如，簡線奔放穩健，極具個人獨特的風格。



圖 4-39 《磴道入雲》1940 年作 紙本設色 85x54.5 厘米 中國美術館藏

圖 3-116 《鐵杪》1943 年作 紙本設色 95x59.5 厘米 中國美術館藏

《磴道入雲》，重墨粗線勾勒前景坡石，淡墨細線烘染背景，粗細變化不大，理出山脈層次、脈絡及營造整幅氣勢，似鐵筋鋼骨波折有度。中間的蜿蜒小路，以淡墨寫出，並且在用色方面，考慮到色彩對畫面的影響，設色帶有灰色調，使降低敷色與墨線的強烈對比性。線條靈活剛勁，是此圖的特色。《鐵杪》墨色厚重，力度強，用墨凝重，勾勒山石的線條渾柔適勁，筆墨對比鮮明，使畫面具有節奏感，墨色的焦、濃、重恰到好處。

四.積墨點染氣韻行



圖 4-40 《雨後》1936 年作 紙本設色 174x94 厘米 中國美術館藏

以墨色濃淡的層次感，創造出虛無掩映的效果。用積墨法，由淡至濃，層層點染、層層積，加強樹幹渾圓的立體感。再以破墨法，以水破墨，以色破墨，先落墨紙上，然後以飽含水份的筆破之，使紙上留有墨痕，同時又顯出水暈效果來，表現雨後濕潤朦朧的感覺。《雨後》，用筆樸質顯得老實，蒼老而滋潤，顯出含蓄的筆力，並在巧筆中夾幾筆拙，在拙筆中夾幾筆巧，也就是乾濕並行、巧拙互用。墨法中最常用的是破墨法。由於生宣紙的滲化性與排斥性，水的含量以及落筆的先後不同，可使濃淡之墨在交融或重疊時產生豐富的水墨趣味。具體講可分濃淡互破、枯潤互破、水墨互破等，而這其間含水量、速度、落筆相隔之時間、紙性與墨質、筆類與筆型都起著不同程度的作用。如同樣的含墨含水量，由於下筆速度快慢不同，會引起宣紙與筆接觸的瞬間的長短，這樣在宣紙上反映的濃淡及滲化度會因所吸的墨與水多少而不同。

如果兩筆之間相隔時間長短不同，也會因先落之筆痕乾濕度以及滲化範圍大小的不一而與後落之筆的交融中產生不同效果。羊毫與狼毫因吸水放水量不一樣，作破墨效果枯潤度也不一樣。鮮墨與宿墨、膠墨，用破墨法都會產生極不同的效果。鮮墨清醒華潤，宿墨古樸而渾厚，膠墨凝重而生澀。紙質優劣或滲化性不同，用同樣之水分與墨色，效果也會大異。油煙墨、書畫墨汁、松煙墨、墨膠以及廣告墨色都會在宣紙上產生不同趣味，而這些不同性質的墨，會因不同質地的紙產生大相逕庭的效果。因此墨法的呈現需要的是實踐與經驗的不斷累積。



圖 2-26 《高柳晚蟬》1926 年作 紙本設色 124.5x50.5 厘米 中國美術館藏

作畫時，由淡墨開始，沒骨點染再以濃墨復加，並用濃墨和淡墨連敷幾次，積於其上，有厚重之美。融於造型、層層積染、深厚濃重有時不免沉滯的筆墨，與陳樹人先生執著的個性、對景寫生的經驗，有著無法分割的關係。



圖 4-42 《冷紅》1926 年作 紙本設色 110x39.5 厘米 中國美術館藏

圖 2-18 《嶺南春色》1926 年作 紙本設色 130x63 厘米 私人收藏

一棵茂盛的木棉樹，枝幹粗壯強大，長出很多鮮艷奪目的花和含苞待放的花蕾，利用墨的深淺變化、形象的大小和清晰度來加強虛實的空間感，同時營造出空間距離的幻覺。在視覺上，運用焦墨能突顯枝幹的粗大強壯、花兒的燦爛茂盛；淡墨除了營造遠近的效果之外，也令花蕾看來更幼嫩；而濕墨則能加強樹枝的質感。《冷紅》、《嶺南春色》，紅棉樹幹以沒骨法積墨層層點染，由淡至濃層層鋪疊，將樹幹的粗糙立體質感做出。木棉樹常給人高傲、孤獨的形

象，反映出陳樹人先生的獨特個性，不受傳統思想的束縛，反對國畫停滯於仿古的階段，並要追求心靈和創作的自由，在這一類的技法上，都先以淡墨皴擦鋪底，再加以一層層疊上墨色，這之間又要做到墨不滯礙的效果，顯而易見的，墨用的少卻屬巧妙。

第三節 高奇鋒墨法之特性

畫材的選用，會直接影響到畫面的表現，奇峰先生擅長使用熟宣紙或是帶少許礬的紙質，不但利於工筆與意筆的結合，並能做出西洋水彩畫光影、透視的質感。運用熟紙不易吸水性質，有時墨色會呈現淡彩暈染，或是反覆加重筆墨，層層堆積增強立體的效果。再者，嶺南畫派中繼承傳統技法，如撞水、撞粉、渲染…等，都將使奇峰先生的畫面更趨於豐富多彩。在奇峰先生的墨法特性中，區分為幾大項，一.濃墨點寫，破墨結合；二.乾墨皴擦，濕墨烘染；三.積墨堆砌，濃淡得宜；四.濕墨簡筆，意筆點寫。

一.濃墨點寫，破墨結合



圖 1-18 《夏果》局部 1925 年作 紙本設色 95x42.5 厘米 廣州藝術博物院藏

圖中，蔬菜水果放置在平面處，奇峰先生利用筆法的曲折以及水果顏色的濃淡，來表現平面與立面的關係。《夏果》枝葉以焦墨渴筆寫出，縱橫紛披，其意蕭蕭，墨色滋潤而不枯燥，濃墨大筆，其破墨運用，筆意蒼勁。以濃墨點睛和果實設色的飽和感，相互對應，畫面重彩富有變化且趨於平衡。



圖 3-120 《戲雀》年代不詳 紙本設色 79x20 厘米 廣州藝術博物院藏

圖 3-150 《歲寒三友》1926 年 紙本設色 104x42 厘米 廣州藝術博物院藏

此畫作以粗筆濃墨寫出梅樹老幹遒勁之姿，濃墨點苔，色墨勾花，花本不顯，因以濃墨點染花萼，再加上梅幹的濃黑，使得朵朵

梅花呼之欲出。《歲寒三友》，筆法古拙質樸，野趣橫生，以濃墨直接寫出梅枝輪廓，不勾勒輪廓線，而以沒骨點寫方式呈現。運筆速度疾澀，渴墨因水分少而產生飛白效果。先在筆上調好墨的濃淡，然後以一筆或幾筆點寫出形象的各個局部而完成。奇峰先生畫的麻雀，在他筆下顯得動態生動，《戲雀》，用筆精練，用墨巧妙，頭部用濃墨點染，而雀翼的內側和頸腹用墨略淡。奇峰先生鳥禽畫的好，尤其是麻雀極為生動逼真，用筆寫實，生動之極，造型準確，形象很豐富。並且以淡墨敷彩畫稻草，使稻草淡墨設色襯托出麻雀的主體形象。

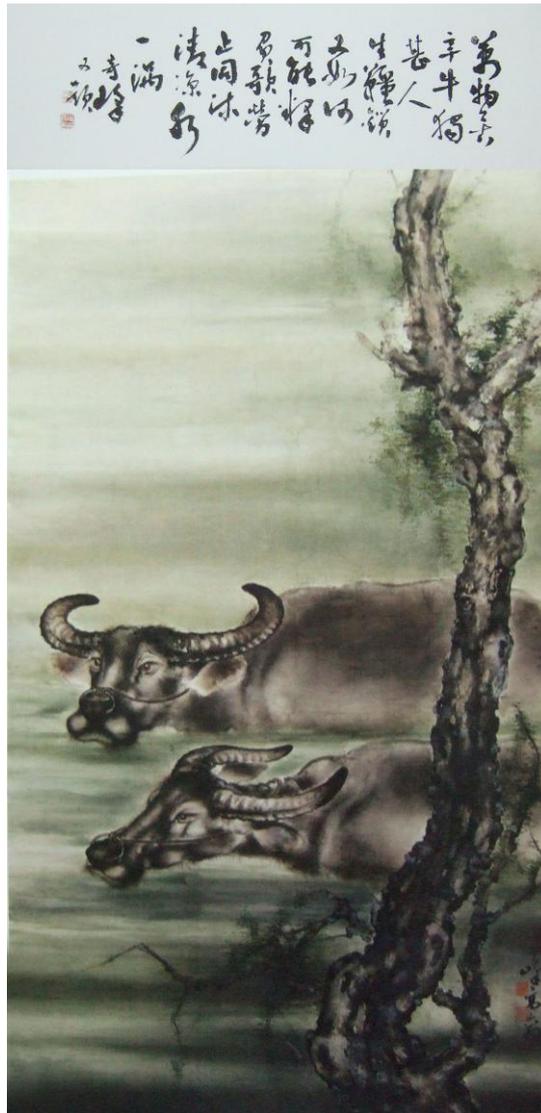
二.乾墨皴擦，濕墨烘染



上圖 4-43 《黑馬》年代不詳 紙本設色

下圖 1-33 《浴牛圖》年代不詳 紙本設色 200x94 厘米 台北挹翠山堂藏

奇峰先生善用濕墨表現山川林木鬱茂景色，濕墨流暢，濃淡有致，皴染渾厚，設色與水墨相交融。此兩幅圖，均強調光影的變化。《馬》以素描的剛勁線條、雕塑獨特的體積感、空間感，結合水墨的皴、染出團塊，展現了一種獨特的張力。運用乾墨、濕墨相濟，濃墨、淡墨交織，無不瀟灑自如，皴染結合，背景暈染得體，畫境簡淨、高古、空邃、靜謐。《浴牛圖》柳蔭下的水面以墨色打底作渲染及反光的處理，墨色由濃到淡，由進推向遠方，將空間的景深拉大了。牛隻身上也以墨色的濃淡皴擦方式做體積及結構的描繪。



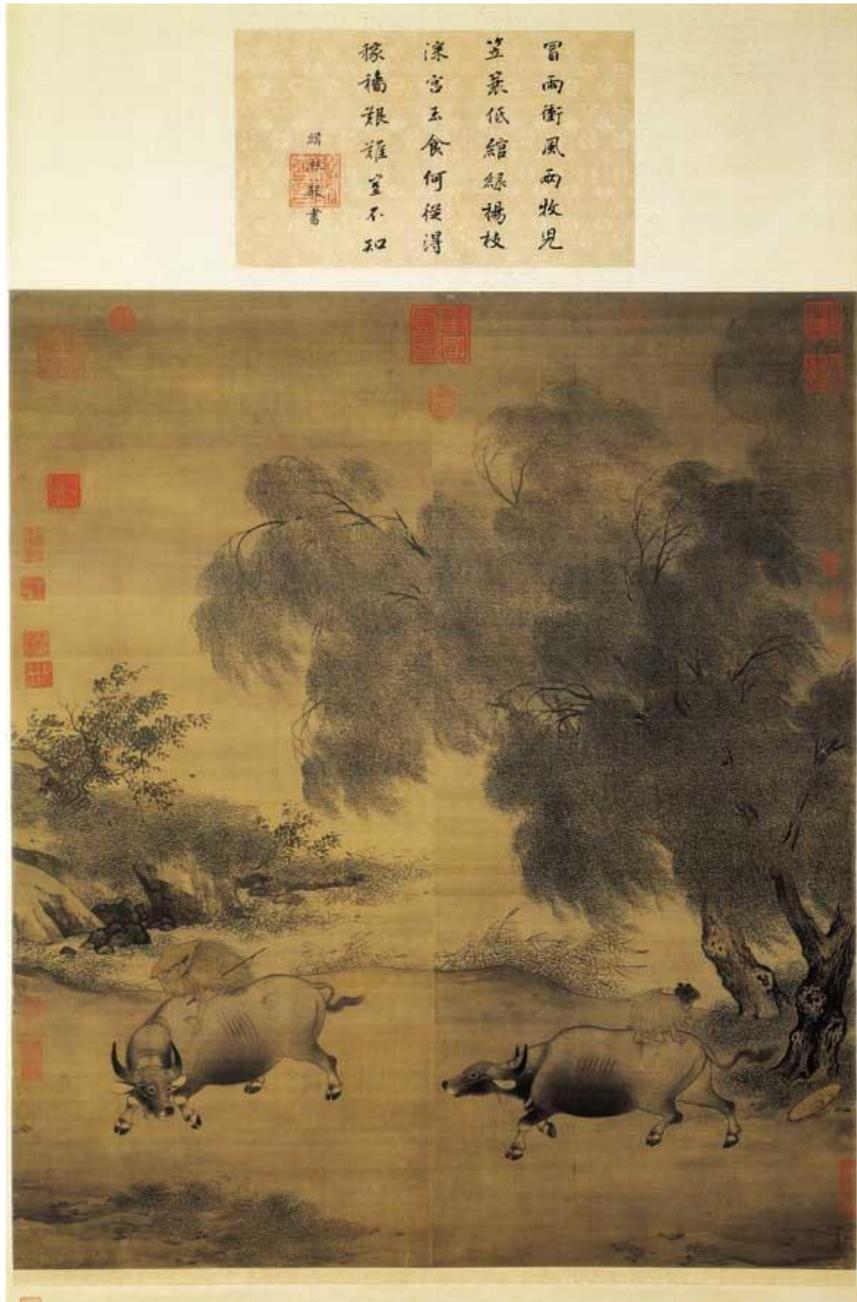


圖 4-44 南宋李迪《風雨歸牧圖》立軸絹本淡設色 縱 120.4x 102.5 厘米

《浴牛圖》，突顯光影變化，強化物體的立體感，從藏於台北國立故宮博物院中，宋朝李唐《乳牛圖》、宋朝李迪《風雨歸牧圖》、明代李麟《畫十二牧圖》、明朝戴進《太平樂事圖》(歸牧)(騎牛)、明代錢穀《雜畫冊 4-牛牧》、清代冷枚《耕織圖》(碌碡)的畫面中可以依稀看出墨色的運用，對於明暗、光線的強調，歷代傳統的繪畫中便有之。

三.積墨堆砌，濃淡得宜



圖 1-39 《花鳥》1927 年作 紙本設色

《花鳥》作於奇峰先生 39 歲，屬於後段時期，此一階段的筆墨大致回復傳統形式。運用積墨堆疊，以淡墨設色，濃墨點畫出樹幹陰暗面，濃淡相間墨色互映取勢見長，逐漸降低光影的變化，更強調了傳統筆墨上的雅趣，鳥雀專注的神態及動勢。整體構圖佈局簡約，清麗雅緻，其意筆細勁的筆致，實與宋人花鳥畫是一脈相承的。奇峰先生利用樹幹的濃黑，將視覺焦點拉回，不自覺得由下往上移動，而關注到站立於樹幹上的鳥雀。



圖 3-137 《松鶴延齡圖》1925 年 紙本設色 中央研究院嶺南博物館藏

疏密有致，濃淡得宜，畫出重疊錯落、老節新枝之態。以濃淡墨作松樹，大體層次分出，在淡墨勾皴的松鱗上，再以重墨點苔寫於其中，並預留白點，表示受光面處。水墨作松，挺拔蒼秀，層疊盤鬱，位置天然得宜，有造化之妙。以潤澤沉厚的筆墨畫松幹，淡墨積色畫出松鱗，松針則用勁挺的細筆爲之。在整體上注意到了松樹的透視關係，分出濃淡前後，密而不亂。從淡到濃，一層一層的敷染，畫松幹和針葉多用這種積墨法點寫。



圖 4-45 《雙雁》1915 年作 紙本設色

圖 3-131 《蘆花雙雁》1916 年作 紙本設色 164.5x65 厘米 廣州藝術博物院藏

奇峰先生的繪畫形成了自己的藝術特點，以淡墨造其勢，以濃墨強其骨，形成了灰色情調背景中的筆墨表述，這種繪畫語言的層次性，使其繪畫中有著含蓄沉著的豐富意味。畫面呈現出多年來寫意花鳥畫的修養，側鋒橫掃，筆墨漸出，形體排列，空間推進，使畫面繁複多變，層次分明。因為受其日本繪畫朦朧體的影響，運用這種觀念表現，不論墨色及設色上都在奇峰先生畫作中明顯可見到。

畫野雁，造型可愛而帶有拙趣，且能傾盡禽鳥之神采。亦純以粗筆水墨點染，在白羽處以淡墨描寫，頭額及尾羽處，則用濃墨點畫，濃淡之間，墨色堆砌進而融合。



圖 4-46 《雄鷹》年代不詳 紙本設色

此畫生動的表現了大雪壓枝的重量感，黑與白相間相融，畫面質樸而有力感。雄鷹以積墨由淡至濃，一層層寫出羽毛飛動的神態。表現雪樹，採取了礬水淡墨乾筆破鋒的方法，同時，結合傳統中國畫積墨的方法進行層層積染而成。運用這些方法既保持了冰雪畫水

痕線的特點，又傳承了傳統積墨的厚重，同時又體現了「雪」境明麗的特徵。樹的用墨，上淡下重，並且待雪樹幹快乾透後，用清水打濕設定的位置，以鉛白設色，畫面未乾時，根據畫面需要進行多次渲染。畫面遠處的天空用清水淡墨加少許花青直接渲染而成。處理背景渲染時，以濃淡關係注重光影變化，將前面雪樹與背景之間拉開距離感。整幅作品通過筆墨變化，立足表現晶瑩明麗、雪景厚重、寧靜淳樸的繪畫風格。通過對樹幹、老鷹、樹枝、雪景的描繪，進而加強畫面的厚度，並利用濕畫法強調虛實的對比，以使畫面空間更寬闊、豐富，達到整體協調統一的目的。



圖 3-129 《孔雀》年代不詳 紙本設色 143x80 厘米 廣州藝術博物院藏

圖 4-47 《雉雞》年代不詳 紙本設色

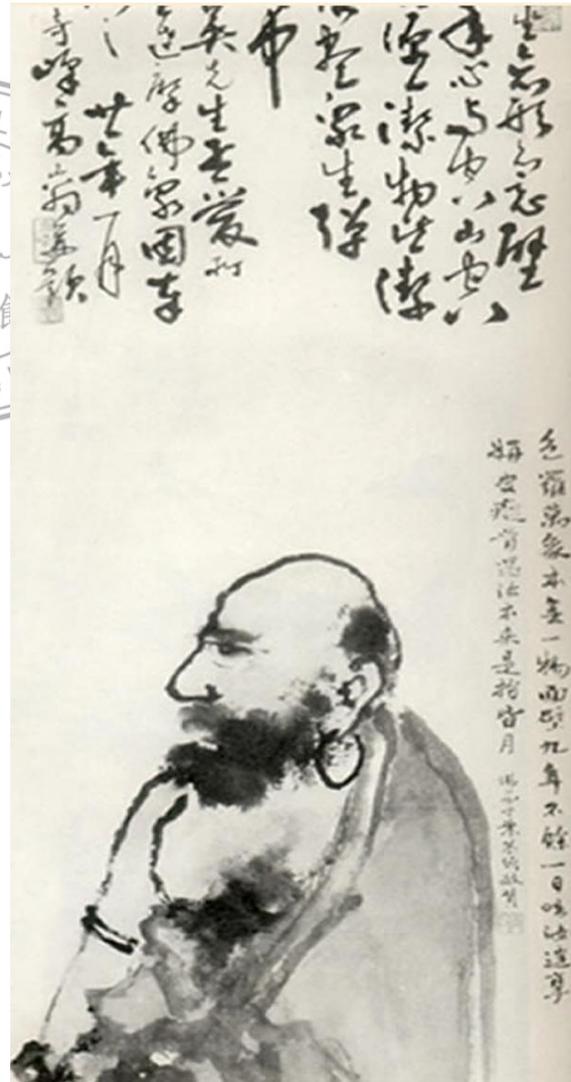
《孔雀》傳統工筆畫法，層層的疊染，以墨的濃淡來表現。整體畫幅墨彩以淡雅為主，因用濃墨與略淡墨來表現孔雀立體感，濃墨的黑不致使畫面產生沉濁感，淡墨卻也不失其神，使濃淡相宜，畫面具有清新神韻的效果。松幹以積墨法表現，並刻意做出光線的變化，來加強樹幹的立體質感。《雉雞》，嘴短而粗壯，尾長羽色華麗。先以重墨勾嘴、眼，以朱蘸胭脂畫出臉部眼周部分，重墨畫頭頸，並以積墨淡至濃墨點寫，畫出背羽。淡墨勾點復羽，重墨點飛羽，並趁濕以重墨點背上羽斑，勾畫復羽斑紋。以赭石調少許墨調成褐色畫長尾，順勢添補外側尾羽。花青調墨畫爪，尾部趁濕以重墨勾畫橫斑。雉雞從體量上看屬中型鳥，羽色濃重艷麗，以赭淡墨作層次推向遠方的前景山石及遠山背景，使畫面色彩既濃又不失清雅，渲染出一片悠然自得的山野春色。



圖 4-48 《秋聲》年代不詳 紙本設色

這幅畫沒有無邊的夜色，也沒有一輪明月，只有粗大枝幹的局部和立於其上的一隻貓頭鷹。背景留白，構圖簡單，意境幽靜、深邃。貓頭鷹通體皆黑，黑得發亮，雙目圓睜，炯炯有神，神態尤為稚拙。《秋聲》，濃墨暈寫貓頭鷹冠羽，身上毛羽以積墨法，由淡至濃覆加其上，以濃墨寫體羽與翅羽筆墨，濃淡之間，光影、層次皆躍然其上；整幅以水墨表現形式，融合色墨，稍加設色，以淡墨大筆濕墨畫枝幹之陰暗面，濃淡之間以沒骨法做出渾屯憂鬱的意境。

四.濕墨簡筆，意筆點寫



左圖 1-27《木魚伽僧圖》1924年 紙本設色 177x80 厘米 台北挹翠山堂藏

右圖 3-142 《達摩》1931年作 紙本設色

奇峰先生平生以人物為主題的畫材不多，傳世作品中除早期《牧牛圖》有點景人物外，另外就屬《木魚伽僧圖》和《達摩面壁圖》兩件作品。奇峰先生擅長兼工帶寫手法，以接近人物淡彩的淺墨，大筆暢快地將光線、明暗隨手繪製出，輕薄透明的僧袍質感一揮而就。



圖 1-12 《澄清》年代不詳 紙本設色

柳幹橫跨畫面中間，其上靜靜佇立著一隻整翅飛動的白鷺鷥，鷺鷥在翠綠的林中，長喙堅定地指向水面，雙眼目視地看著天光與

水波的光影的變幻。《澄清》以淡墨畫樹幹，趁其未乾時加上濃墨的苔點，即以濃破淡，或以淡破濃，以濕墨點苔，並以撞水、撞粉淡化線條，其畫風蒼勁秀潤。用飽含水墨的橫點，密集點柳葉，最能表現江南山水間晨初雨後之雲霧變幻、煙樹迷茫的景象，使整個畫面既豐富飽滿又空靈脫透，似覺一片明媚春光充溢畫面。



圖 4-49 《江涵秋影》年代不詳 紙本設色

江涵秋影雁初飛，引自唐杜牧詩《九日齊山登高》，「江涵秋影雁初飛」³²。奇峰先生表現秋季遠眺江景的壯闊景象。先以自由快速的線條鉤勒輪廓，讓造型富有動感。近山以積墨點染，淡墨渲染，濃墨點苔，筆觸如米點，山景上方以濃墨表現暗面的黝黑蒼茫，逐而淡逝，遠山則以淺淡的墨色塗抹，整幅畫面無論構圖、黑白，都井然有序。

³² 劉逸生編，《中國歷代詩人選集》，《杜牧詩選》〈九日齊山登高〉，（台北：遠流出版社，1988年7月），頁125。



圖 3-134 《松雀》年代不詳 紙本設色 直徑 19.5 厘米

《松雀》以較淡的墨鉤寫輪廓外型，後以濃墨提重點處。純粹以墨的韻味，來產生一種淡雅、樸素的效果。古人說“墨即是色”，濃淡水墨可代替各種色彩。用墨要有濃淡乾濕，只乾不濕太瘠枯，只濕不乾太臃腫，濃淡乾濕結合起來，變化多，生動而有氣韻。



圖 4-50《虎》年代不詳 紙本設色

《虎》表現側身局部畫面。以大筆揮就，在墨法上，融合濕墨、淡墨，並在重點處以濃墨強調寫之。奇峰先生擅於掌握用水，故其畫雖經多年仍感水墨淋漓，猶如剛剛畫成一般。其於色彩，色墨結合，故畫面既清新明快，且富有變化。

第四節 三家墨法之異同

一.相同處

高劍父先生與高奇峰先生對於運用墨色中濕與乾的畫法，注重朦朧氣氛和距離所造成的感覺；在竹葉或芭蕉葉上濕潤的筆調，在朦朧微光中，似乎閃閃發光，畫面空靈流暢，具有厚重感、沉奧感。這種以筆端半沾濡了水，側筆畫過的筆法，最主要的是如何表現閃亮的效果，而不在筆墨畫本身的內容、重量等。高劍父先生、陳樹人先生、高奇峰先生均重視以濕墨做背景渲染以及表現物象明暗空氣感。

二、相異處

劍父先生用墨大膽、蒼潤淋漓，擅長以積墨法點染畫面，以增強物象的厚度以及質感。樹人先生用濃墨多，用水量少，大致保持著簡潔乾淨的畫面。奇峰先生畫面具有空濛美境，強調墨色與水分之間的結合運用，以降低墨色與筆線的界線，作為統一畫面整體調性的主因。