

水墨畫法 墨菊

作者・藤原楞山
主編・賴玉光



美術叢書 ⑭

水墨畫法 墨菊

原著：藤原樗山

主編：賴玉光

企劃：本公司編輯群

出版者：大藏文化書業有限公司

發行人：洪友白

發行所：台中市崇德路一段536號2F

電話：(04)2358933・2333363

郵發：0239922-7(大藏公司)

台北區總經銷／吳氏圖書公司

地址：台北市汀州路423號2F

電話：(02)3947172

行政院新聞局版台業字第 二八三九號

製版：恒興製版公司 ☎：(04)2551179

印刷：哲興印刷公司 ☎：(04)2610892

裝訂：白信裝訂廠 ☎：(04)2121170

初版：一九八五・五・二十

版權所有／不准翻印 訂價一四〇元

本書如有印刷模糊、或裝訂排版錯誤，可退回更換。

水墨畫法
墨菊

序

記得第一次對水墨畫產生好感，是在初中某一年校慶參觀畢業班同學的作品展時，對比自己大幾歲的學長居然有此「功力」而嘆服不已，尤其是大會上領獎的那一幕，更叫我少小心懷如醉如痴地欽慕嚮往。

從此，開始對「國畫」一類的圖片由欣賞而進入收集的癖好，每當報章、雜誌、圖書上刊載有此類圖片時，總叫我愛不釋手，或買、或要，或無計可施之下串演「雅賊」而遭斥責……，也要想盡辦法擁為己有。後來乾脆訂閱一些彩色精美如「今日世界」一類的畫刊，甚至為了貪小便宜到舊書攤搜購破爛的過期貨，只求能「撿」到自己喜愛的「水墨畫」來剪貼成冊，藉以滿足收集與學習的樂趣。回想當年母親常用埋怨的口氣：「以後長大，你就吃這些破簿紙吧！」果不其然，如今年逾不惑，母親也已逝去多年，而言猶在耳竟然所言不謬矣！

當年或許由於出版、印刷，加上風氣等因素，似乎較少見到此類書籍有系統的出現，致使好於此道如我者，往往不得其門而入，也才有如上所述那般「辛酸」的往事。而今雖印刷出版業蓬勃發展，各種畫冊形色不一、水準不齊，有高不可攀者，有俗不可耐者，真令人目不暇給加無所適，更惶論初學者的興趣培養或登堂入室了。

本書的出現，是我近年來所見之最能引人入勝的一部套書。由於編著者的用心，選譯得體，分類評實，深入淺出，讓初涉此道者一冊在手，循序漸進如入寶山。其內容從理論引申到技巧的探究，由基礎論述到習作心得，乃至古畫的欣賞，均有獨到的精闢見解，最難得的是原著者經由傳統中國畫中吸取的豐富學養，令生為中國人的我都感自嘆弗如，而他更能超越其中，脫胎換骨表現出

全新面貌，更令我由衷欽佩。

「道統是來源而非遺傳」，好書是營養而非模式，在注入知識領域的同時配合自身的努力後，必然會開出亮麗的花朵，而我期望大家——飲過甘泉，當有一個更清新的自己！是爲序

乙丑之春

賴玉光于霧峯井廬

〔目次〕

畫菊

..... 8

詩畫一致

..... 10

再論氣韻生動

..... 12

菊畫的變遷

..... 14

畫菊的用筆、用墨

..... 21

運筆法的整理（撥鋒法）

..... 22

筆鋒的形狀

..... 24

下墨的方法

..... 26

宣紙與煙墨的關係

..... 28

硯台的選擇法

..... 29

墨色與用筆

..... 30

畫碟的用法

..... 32

畫菊花（鈎花）

..... 33

花瓣的用筆

..... 34

花瓣的用墨

..... 35

花瓣的畫法（一）（米字法）

..... 36

花瓣的畫法（二）（攢三聚五法）

..... 37

花瓣的畫法（三）（攢三亂瓣）

..... 38

花瓣的渲染(一)	39
花瓣的渲染(二)	40
墨菊的畫法(一)(卷瓣)	41
墨菊的畫法(二)(管瓣)	43
花心的畫法	44
萼的形狀	45
佈莖(加莖)	46
莖的畫法	47
莖與葉的關係	48
垛葉(加葉)	50
垛葉用的墨色	51
葉的畫法(一)	52
葉的畫法(二)	53
葉脈的畫法	54
花與葉脈的關係	57
菊葉的構成	58
畫菊的情景	60
各種菊花	68
畫菊的構成	76

練習作品與構成	77
畫菊的構成(一)	78
畫菊的構成(二)	80
減筆(簡略)	81
墨色與減筆	82
誇張與減筆	83
遠近感的表現	84
由於宣紙的紙質不同而引起的表現差異	85
學習筆意的態度	90
畫各色各樣的菊	98
畫菊的秘訣	118
題撰與題字的寫法	120
題字	121
中國畫的兩種流派	122

畫菊

文人派的繪畫技法既沒有竅門，也沒有捷徑，雖有開端但沒有終了。因為文人派的繪畫是以表現「心」為最後的目標。

格外愛好菊花的晉代詩人陶淵明（三六五—四二七）也是抱持這種思想的人。他在「歸去來辭」中慨嘆為形而費心是如何不值得。我國大多數的文人們似乎都能參透這種思想，因而知道僅為了表現物象而作畫毫無意義；尤其是寫意派的畫家們，就期望表示繪畫是為表現心的。

野菊是美麗的花，但從另一個角度看來並不顯得美麗。野菊在狗尾草和枯草中才能顯出它的可愛，但處在比它更美的羣花中，却是醜陋而粗俗的花。

美對我們來說是相對的，並不是能依靠自己而自立的，因此要追求美的形式，也許無異於追求存在於它背後的醜。莊子也說：「美能之美者唯有醜」。

筆者認為學畫的人，經常必須把美看作相對的思想而放在心上。「畫學六法」、「作畫六要」、「作畫六病」等為畫學的要點，時常使用六的數字。六這個數有立方體的意思，另外還有前後、左右、上下、或東西、南北、天地等表示兩極相對關係的意思。

對白花配以黑葉，對前葉配以背後的葉，對線描的花配以沒骨的葉，這些都是考慮菊畫的相對性而作畫的。我們學習繪畫，務必考慮到這種相對的關係。

水墨畫中把這麼作畫的菊花稱為畫菊，技法上和畫梅不同的是用點描加墨葉，更用破墨的技法加畫葉脈。破墨法本來就是在淡墨上逐次重疊濃墨的方法，現在這種古來的方法卻變了形，被應用作為畫菊葉的技法。

蘭花與梅花都是最後才加畫的，竹是先開始畫竿，但畫菊常用的畫法是先畫花，次加莖，再點葉，用焦墨加蕊、蒂、脈。這種作畫的順序和蘭、竹、梅不同，但它的運筆也是一樣地成為起、承、轉、結的關係。

開端借用陶淵明的詩，強調不要僅爲着形而忽略了心，恰值學習水墨畫的基礎技法的最後階段，不僅希望技法前進一步，而且也希望重視作畫上的心靈問題，以作爲綜合性的精神準備。

詩畫一致

在我國爲了要被稱爲文人，必須對於詩、書、畫有很深的造詣。其中對各方面均留存特別優異的作品的人，便被稱爲「三絕」。只要觀賞這些人的水墨畫作品，就可以知道他的筆法完全證實了他也擅長書法，而且作畫構成也完全類似詩作的方法。可見詩、書、畫正是三者一體。

學習墨竹時期，已說過筆法與書法同源，但也可以說是「書畫一致」。只要仔細觀賞驅使書法的筆法完成的文人派水墨畫，就可以明白它的構成和接觸一篇詩文般充滿着躍動感。作畫正是和作詩相通，因此也稱爲「詩畫一致」；這兩件事在學習水墨畫上，極其重要。

作詩的方法有非常複雜的規則，現在也沒有篇幅詳細說明，但經由和作畫的共同部分來介紹它的一部分，以便稍微說明詩畫一致的道理。

不論是作詩或作畫，「命意」是極其重要的一環。所謂命意就是一篇詩的主要意旨，在繪畫上是指由作畫動機而來的繪畫全體的構成。詩人和畫家最絞腦汁的是提高這命意的本質，以期提高詩畫的品質。

展開詩畫的命意時，最不能忽視的是「章法」。章法本來是指文章段落的組織方法。詩的章法之一，是在形式上有「起承轉結」的開展。只要了解四君子繪畫的筆的流程也是仿照這章法，就可以明白作畫也具備和作詩相同的構造。

在詩的世界常說「要言外有意」，總之，避免直接的表現，爲探求「含蓄」的好詞語而費心苦思。這一點和作畫時除去不必要的線的「減筆」相通，雙方都可以說是爲暗示存在於被表現的物象背後的真意的技巧。繪畫上的氣韻，也是經由這樣的技巧而釀成的。

「虛實」在詩畫上時常成爲議論的對象。筆者認爲不論是詩、畫，它的構成總是由虛與實相互糾葛而成立的。既然有虛才有實的部分被刻成浮雕，就可想而知必是爲實而虛，爲虛而實的道理。

詩作上的押韻是最重要、最困難的事，在作畫上為調整全體的格調，對點與線必得花費一番心思。這不外乎是筆的流程，卻能夠完成同於詩作的押韻效果。

以上列舉詩與畫共同的項目，藉以進一步探求詩畫一致的原理。儘管詩是以言辭為媒介的表現形式，但它的表現是極其抽象的。因此各位想必可以由此了解，作畫時以詩心作畫是多麼重要了。

再論氣韻生動

●氣韻的性質

如前述，寫意派文人畫認為「氣韻生動」存在於繪畫技法的外側，只因無形，僅靠磨練技法也無法了解它深奧的意義。於是示例說明，發出清音所畫的線與發出濁音所畫的線，它的表情完全不同，以期窺視「氣韻」的性質。為着說明這完全無形的極其四度的概念，的確有點過於缺乏決定性的辦法。不過，從別的觀點看這概念，同時合併音律（清濁）加以思考，多多少少也可了解它的深奧意義。現在引證物體的「香味」來解釋一下，強烈撲鼻的香味與「氣」相通，微微地柔和的芳香卻與「韻」相通。假如從這解釋可獲得的感情波長表現於繪畫上，其流動所給與的一種作用，也許自然而然可飄盪出「氣韻」。

氣韻的根源是什麼？即使有人這樣發問，但畢竟是沒有實體的，因此的確不知如何說明。從歷史上看來，這個解釋有許多變化，正是由這概念的抽象性而引起的。儘管如此，爲了使繪畫增添深度，繼續探求氣韻生動的實體是不可缺少的重要條件。

●解釋氣韻生動的流動

有關解釋「氣韻生動」的變遷，在前面已說明其概略了。其中，宋代的郭若虛所推展的「生知說」——人類與生俱來的才能之中有氣韻生動的論說——具有相當的影響力。而後這個想法發展了，從明代董其昌時期開始，產生了「覺知說」的想法。「覺知說」的根據是多半的文人派畫家們都是大器晚成，到了晚年才完成年輕時期無從表現的洋溢著氣韻的作品。因此「覺知說」的論據是，人的感性也能由後天培養，結果就和郭若虛所推展的先天性相對峙了。八大山人、石濤、以至於揚州八怪的畫家們，正是以這樣的態度竭盡全力去作畫的。這個想法竟然傳到近代，金石派的畫家們可以說是最支持這個論說的。

●如何表現氣韻生動？

物理學的世界有一種名稱爲「協力現象」。這是獲得諾貝爾物理學獎的比利時學者普利哥成開始研究的。他認爲多數異質的要素互相協力，就能產生各個要素完全不具備的別種新的性質。這個學說被視爲和生物學與進化論有關而受到注目，如果再給與擴大解釋，可以說也和藝術世界有關。總之，一加一的和不是二，也可能是三，因而「氣韻生動」可以說正是這種協力現象的一個結果。

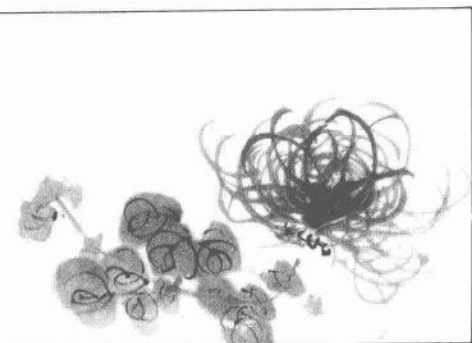
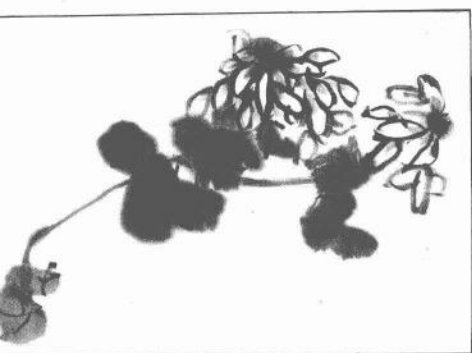
自古以來，據說深究老莊學說的人作畫均洋溢着「玄學之氣」，讀完許多書的人作畫均洋溢着「書卷之氣」，詩人所作的畫有「詩氣」。這些並不是帶有實體的，而是從表現的繪畫裏側引出來的，因此能察知的大概是人的感性吧？因而，能感知氣韻生動的，能表現氣韻生動的，都是由人的感性所帶來的。

如「覺知說」所指摘，如果人所有的經驗，能變爲增加人的厚度的巨大力量，徒然追究氣韻生動的意義也無法了解那深奧的意義。

筆者只能說慢慢花費時間，以外是無計可施的。（插圖說明）

①以氣爲主體的畫菊——僅利用強而粗野的線與點的構成，和氣相通。

②以韻爲主體的墨菊——利用柔軟而弱的線與點的構成，和韻相通。



▲▲①以氣爲主體的畫菊——僅利用強而粗野的線與點的構成，和氣相通。

▲▲②以韻爲主體的墨菊——利用柔軟而弱的線與點的構成，和韻相通。

菊畫的變遷

菊畫的表現法在寫生式繪畫全盛時期的唐宋朝代，全都是應用鈎勒填彩法的「寫菊」佔了主流。到了元明朝代，即應用同於蘭竹畫技法的沒骨法的「墨菊」極盡隆盛。到了明朝末期，即改變用鈎勒法畫花，用沒骨法表現葉的，所謂「畫菊」那一種技法樣式，但這個變遷過程即走上和梅畫的描法同樣的道路。如果再加上新的技法，就有花葉均僅用線描作畫的「白描法」，用濃黃、濃紅鈎勒花瓣後，再用淡黃、淡紅填彩，用水墨畫葉的技法——水墨畫中最具有近代性的技法。

「寫菊」極盡隆盛的是唐代至五代的時期。根據宋徽宗時代收集留傳於內府的名畫的「宣和畫譜」，自此以後到宋代，仍然輩出黃筌、徐熙、滕昌祐、丘餘慶、黃居菜等能手，都作畫寫生的寒菊。

用墨一色畫花葉的「墨菊」，大概發端於南宋。依舊時的記錄，宋元兩朝代的人非常喜愛墨竹，也喜歡畫墨蘭和墨梅，其中稀稀落落地也有墨菊。「芥子園畫傳」書中也提到用墨一色表現菊畫發端於宋代，並列舉宋朝的李昭、元朝的柯九思、王若水、明朝的盛雪逢等作為墨菊的能手。應用沒骨法表現的墨花又稱為「水墨點染」；這個技法大概是由元代而至明代逐漸發展而固定下來的。實際上清代的惲南田，在他的菊畫自題中，曾論述作菊畫的困難，而且稱讚元朝的人鑽研菊畫的成果。和南田共馳盛名的清朝人王忘庵也在他的畫讚中，提到菊畫以明朝的陳白陽為極點，非常盛行，可見明代就是墨菊的全盛時期了。附帶地說，這個時期的菊畫的能手有沈石田、文徵明、唐六如、周服卿、陸包山、陳白陽、劉宗庵、惲南田、王忘庵、八大山人、石濤等。

明朝的王世貞批評明代花卉畫的代表人物，說：「陳白陽妙而不真，陸包山真而不妙，唯有周之冕一人具備真妙」極為稱讚周之冕的菊畫。他以創始用鈎勒法畫花，用沒骨法畫葉的技法聞名。這個技法在明末清初時期，產生了「畫菊」的新價值。這是抓住秋菊的形態、性情的技法中最優異的，到了明末清初時期，便專用這技法來畫菊了。連八大山人、石濤也應用這技法不斷地畫菊畫了，由此可窺知這個技法給後世的菊畫帶來多麼

大的影響。

有關菊畫技法的變遷已說明概要了。清末的畫家們認定唯有認識這些能手的技法，才可以說「畫菊一道」，不斷地努力進修那技法。

作為菊畫的對象的菊，當然是以野生的菊花為主，我們日常認識的倒是特地栽培的菊花，這些也作為繪畫的對象。

栽培菊花的歷史由來已久，可以追溯到三千年以前。戰國時代的書籍記載着「季秋之月菊有黃花」，藉以表現栽培菊花的情景，但起初還是作藥用的，栽培菊花作為觀賞用則始自晉代。被視為最高貴的是黃色的菊花，依次是白、紫，以後次第增加其種類和顏色。起初在洛陽、開封、蘇州栽培，以後推廣到全世界。

最早聞世的觀賞用菊花圖譜是，明朝的畫家高松所出版的「菊譜」，接着由清朝的鄒一桂，連日本原產的菊花也包括在內共卅六種，彙集成一本書。現代是由中華書局，彙集一百種菊花用石印的圖譜比較有名，最近還有由上海出版的寫生十六種花苑菊花的明信片狀的圖譜。



（插圖）宋代 朱紹宗（出自中國宋人畫冊）