

第二章 中國繪畫表現之對比

第一節 傳統的陰陽對比觀念

中國人講求所謂的「陰陽」關係，諸如天與地、明與晦、枯與華、損與益、否與喜．．．等，都是一種相互矛盾的對比現象，而這種矛盾的對比現象都在「陰陽」的範疇中。陰陽剛柔相濟、相反相成，舉凡事物的順逆進退、增損消長．．．等，構成自然界的千變萬化。《易經·繫辭上傳》說：「一陰一陽之謂道」⁵，像《易經》的「太極圖」便是陰陽二氣的統體，黑白參半，對比鮮明。陰與陽反映大自然力量的變化和相互關係，在《中國哲學簡史》一書中對「陰陽」的解釋是：

「陽字本指日光，陰字本指沒有日光。到後來，陽、陰發展成為指兩種宇宙勢力的原理，也就是陰陽之道。陽代表陽性、主動、熱、明、乾、剛等等，陰代表陰性、被動、冷、暗、濕、柔等等。陰陽二道互相作用，產生宇宙一切現象。這種思想，在中國人的宇宙起源論裡直至近代依然盛行。」

6

至於二者的關係，《美學辭典》解釋到：

「．．．。但是陽剛與陰柔是對立的統一，兩者相反相成，必須調劑為用。偏於陽剛的人，用陰柔來調劑，才利於創造陽剛之美；偏於陰柔的人用陽剛來調劑，才利於創造陰柔之美。完全缺少某一方，不可能創出美的作品。」

⁵ 引自：吳怡 註譯，《易經繫辭傳解義》（台北：三民書局，2001.8），頁 56。

⁶ 引自：馮友蘭著，《中國哲學簡史》（台北：藍燈文化事業股份有限公司，1993.10，再版），頁 139。

姚鼐《海愚詩鈔序》：苟有得乎陰陽剛柔之精，皆可以為文章之美。陰陽剛柔並形而不容偏廢，有其一端而絕亡其一，剛者至於僨強而拂戾，柔者至於頹廢而闇幽，則必無與文者矣。．．．．，為達到陽剛與陰柔相劑為用以創造理想的風格美的目的，古人主張「取異己之長而時劑之。」⁷

於是乎，「陰陽對比」的關係便成為一種重要的創作手法。陰柔與陽剛相互增顯對方的優點，使之變得有生氣且有活力。

在畫論中也有這樣的記載：如「黑為陰，白為陽，陰陽交構，自成造化之功」⁸，「美麗之形，尺寸之制，陰陽之數，纖妙之跡，世所並貴」⁹，又

「凡天下之事物物，總不外乎陰陽。以光而論，白曰陽，暗曰陰。以宇舍論，外曰陽，內曰陰。以物而論，高曰陽，低曰陰。以培塿論，凸曰陽，凹曰陰．．．．．」¹⁰

不管是在繪畫構圖上的開合、虛實、藏露；筆墨上的剛柔、乾濕、順逆、快慢；色彩上的明暗、冷暖、清濁．．．等，都是從「陰陽對比」的觀念引申出來的。前人並在藝術實踐中總結一些畫訣如：「重如墜石，輕如遊絲」，「密不透風，疏可走馬」，「濃若崩雲，薄如蟬翼」，「乾裂秋風，潤含春雨」．．．等等，都是強調這種矛盾對比的運用，以期達到理想的表現效果。

⁷ 引自：《美學辭典》（台北：木鐸出版社，1987.12，初版），頁 248。

⁸ 引自：張式著，《畫譚》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（台北：華正書局，1984.10），頁 424。

⁹ 引自：晉顧愷之，《魏晉勝流畫贊》，收入俞劍華編著，《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，2000.3，第二版），頁 347。

¹⁰ 引自：清丁皋，《寫真秘訣》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》（江蘇：江蘇美術出版社，1997.1），頁 473。

第二節 對比表現應用

一、何謂對比

「對比」，是拿兩種性質相反的事物擺在一起，形成強烈的差異性，這種矛盾的現象同時存在，會強化原有的屬性特質，使整個感覺起變化的作用，也就是強者愈強而弱者愈弱。生活中有關「對比」的手法經常被應用，像一般的食、衣、住、行、育、樂．．．等各方面都有例子可尋。對比的形容詞很多，像明暗、凹凸、老少、大小、新舊、粗細、快慢、疏密、高矮、淺深、冷熱、空滿、胖瘦、薄厚、軟硬、反正、晴陰．．．等，都是生活中經常被用到的。有關「對比」的說法，《美學辭典》是這樣解釋的：

「【對比】藝術創造手法之一。包括形式對比和內容對比。形式對比如體積大小、色彩濃度、光線明暗、空間虛實、線條曲直、形態動靜、聲音高低、節奏快慢等。內容對比如道德行為行為中的善與惡、崇高與卑劣、勇敢與怯弱、忠誠與虛偽等；生活中的富裕與貧窮、健康與病態等；感情中的愛與恨、喜與悲、痛苦與歡樂等。」¹¹

而「對比」的效用方面，《美學辭典》有更進一步說明：

「對比是創造藝術美的重要手段，其特徵是使具有明顯差異、矛盾和對立的雙方，在一定的條件下共處一個完整的藝術統一體中，形成相輔相成的呼應關係。這種手法的應用便於見出變化運動，顯示和突出被表現事物的本質特徵，以加強某種藝術效果和藝術感力。例如，在造形藝術中通過統一的構圖處理，用甲造形物體積矮小，比較乙造形物體積高大．．．。」

¹¹ 引自：《美學辭典》（台北：木鐸出版社，1987.12 初版），頁 47。

由以上得之，「對比」除了在生活中經常被使用外，也是藝術的重要表達手法之一，它能使對立二者之間產生最大的反差變化，若能妥善加以應用，必能讓作品更加有特色。

二、應用範圍

繪畫上的對比應用範圍很廣，舉凡繪畫表現形式中的各種條件（如點、線、面．．．等）都有對比的可能性。以下分幾部份說明：（一）形、色、質的對比（二）筆墨的對比（三）構圖的對比。

（一）形、色、質的對比應用：

1. 形的對比：包括「形狀的對比」或「形態的對比」，全部點、線、面的「形」都可成為對比的對象，不只是同形之間，其他相互間也同樣可以作比較。像大山與石頭或苔點的對比（形的大與小的對比）；像山的靜對應流水或行雲的動（形的動與靜的對比）；像山形的奇正變化（形的方與圓的對比）；像粗線條的陽剛對應暈染的效果（形的軟與硬的對比）；像前山清楚遠山逐漸消失（形的清楚與模糊的對比）．．．等都是。形的對比是一種大小、多少、長短、方向．．．等形式狀態的差異性比較。在造形原理上，形的對比通常包含：造形對比、面積對比、位置對比、方向對比．．．等。

2. 色彩對比：「六法」中的「隨類賦彩」及南朝宗炳提出的「以色貌色」¹³

¹² 引自：《美學辭典》（台北：木鐸出版社，1987.12 初版），頁 48。

¹³ 引自：南朝宗炳，《畫山水序》，收入傅抱石，《中國繪畫理論》（臺北市：里仁書局，1985），

的觀念，說明了中國人用色的概念。所謂的「對比色」指的是：「性質相反的色相。其光度明暗懸殊，如紅與綠，黃與紫，橙與青等。．．．由於相互鮮明地襯托，引起了強烈對比的色覺，紅的將更紅，綠的將更綠。」¹⁴，中國人較常用的對比色為石青、石綠對比朱砂或花青對比赭石．．．等。色彩的對比在西畫作品中彼彼皆是，而中國繪畫還增加了「色」與「墨」的對比，例如：「色不礙墨，墨不礙色」¹⁵，使畫面產生了「色墨交融」的境界，像「紅花與墨葉」的搭配或者潑墨畫中之「墨底與色彩」的對應效果．．．等都是例證。色彩理論中有關的色彩對比有：色相對比、寒暖色對比、互補色對比、前進後退色對比．．．等。

3. **質感對比**：專指表現出來的物象的材質對比關係，強調相互間截然不同的質感呈現，使畫面產生對比反差的變化。不同的質感給人不同的感受，像齊白石將寫意花草和工筆蟲鳥對應就是一種很成功的例子，使彼此的質感在對比下，蟲鳥顯得更細緻而花草顯得更豪放。另外像徐悲鴻《國殤執紼者稿》一圖，將頭部運用凹凸陰陽法對應身體的線條鉤勒法產生相互間的質感對比，使身體顯得輕飄而顏面立體。質感對比使得相對的兩方的質感條件更為切實與生動，同時也讓整張作品的互動更為靈活有變化。

頁 6。

¹⁴ 引自：《中國美術辭典》（台北：雄獅圖書股份有限公司，1989.4），頁 488。

¹⁵ 引自：清王昱，《東莊論畫》，收入傅抱石，《中國繪畫理論》（臺北市：里仁書局，1985），頁 128。

(二) 筆墨的對比應用：

「筆使巧拙，墨使重輕」¹⁶，作為表現的手法，用筆與用墨是中國畫的基本功。用筆之法如點、鉤、皴、擦，下筆時的輕、重、緩、急或濕筆、中鋒、側筆．．．．等。用墨方面像乾、濕、濃淡或其它如潑墨、飛墨．．．．等。筆的線條表現的是曲折頓挫的形象架構；水墨則是烘染托暈的柔性內涵，「凡作一圖用筆有粗有細，有濃有淡，有乾有濕，若出一律，則光矣。」¹⁷，又：「筆與墨最難相遭。具境而皴之清濁在筆；有皴而勢之隱現在墨」¹⁸，用筆與用墨要互相對比也要相輔相成才能完成好的作品。「筆以立其形體，墨以分其陰陽，山水悉從筆墨而成」¹⁹，筆與墨有各自及彼此的對比關係及功能性存在，若能妥善應用其效果，將會使作品更加具有突出的特質。

(三) 構圖的對比應用：

所謂「構圖」又可稱為「章法」或「布局」，顧愷之稱作「置陳布勢」，謝赫六法中則是稱為「經營位置」。是照作者的意圖將所要描繪的物象在畫面上進行擺置、增減的過程。「構圖」主要是要解決畫面上各物象間的賓主、對應、層次．．．等各種關係，並把它們有計劃地組織在一起。《小山畫譜》說：「章法者，以一幅之大勢而言，幅無大小，必分賓主，一虛一實，一疏一密，一參一差，即陰陽晝夜消息之理。」²⁰。構圖是每位創作者必然會遇到的問題，古人常說「胸有成竹」或「意在筆先」，就是說已經有了「譜」也就是已安排、

¹⁶ 引自：(傳)五代荆浩，《山水節要》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》(江蘇：江蘇美術出版社，1997.1)，頁491。

¹⁷ 引自：清王翬，《清暉畫跋》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》(江蘇：江蘇美術出版社，1997.1)，頁467。

¹⁸ 引自：明沈顥，《畫塵·筆墨》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》(台北：華正書局，1984.10)，頁135。

¹⁹ 引自：北宋韓拙《山水純全集》，收入俞劍華編著，《中國古代畫論類編》(北京：人民美術出版社，2000.3，第二版)，頁674。

²⁰ 引自：清鄒一桂，《小山畫譜》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》(台北：華正書局，1984.10)，頁748。

構圖好了。清鄭績在其《夢幻居學簡明·論意》中說：「作畫須先立意，若先不能立意，而驟然下筆，則胸無主宰，手心相錯，斷無足取。」²¹。除了題材、技法外，構圖上也是支撐作品完成的重要因素之一。只有好想法而無好構圖，是不能完全展現繪畫者的整體構思。

「構圖」的對比又可稱「布局關係」的對比。舉凡疏密關係、賓主關係、黑白關係、曲直關係、藏露關係．．．．．等都是討論的範圍，也就是構圖中的「明暗奇正，方圓虛實」的關係探討。以下試說明之：

1. **賓與主**：傳李成云：「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。」²²，這是在強調主客間的關係地位，若主客不分或賓勝主，那畫面表現無主題就會變得散亂。賓與主的對比可以是大小、可以是強弱、可以是清楚與模糊．．．．．等。所有構圖的對比性皆由此開始，形成構圖的最重要原則。

2. **疏與密**：所謂「字畫疏處可以走馬，密處不使透風，常計白當黑，奇趣乃出。」²³，有疏有密才能有對比、有變化，才能打破平庸和呆板。有關「疏與密」在構圖上的應用，黃賓虹說：

「疏可走馬，則疏處不是空虛，一無長物，還得有景。密不通風，還得有立錐之地，切不可使人感到窒息。許地山有詩：
“ 乾坤雖小房櫳大，度足回旋睡有餘。 ” 此理可用之于繪畫

²¹ 引自：清鄭績，《夢幻居學簡明·論意》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（台北：華正書局，1984.10），頁554。

²² 引自：（傳）北宋李成，《山水訣》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》（江蘇：江蘇美術出版社，1997.1），頁421。

²³ 引自：清鄧石如語，見清包世臣，《藝舟雙楫·述書上》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》（江蘇：江蘇美術出版社，1997.1），頁438。

的位置經營上。」²⁴。

「密不通風，疏可走馬」代表著畫面的實處與虛處、緊處與鬆處，是一種空與滿的對比，讓作品產生強烈的反差變化。在密的地方採取「密不通風」的效果來對應疏的「空曠」；或者相反地利用「空散」的畫面空間來強調另外一邊的緊密。宋代的「邊角構圖」經常會在一角或一邊安排緊密或空曠情境來形成畫面的對比。陸儼少之「五字章法」²⁵中之「則」字法構圖與「須」字法構圖就有類似疏密法的布局。

3. 開與合：就是畫面中一種「氣」的聚集與散開。中國山水畫講求龍脈氣勢，所以清王原祁說：

「有斜有正，有渾有碎，有斷有續，有隱有現，謂之體也。開合從高而下，賓主歷然，有時結聚，有時澹蕩，峰迴路轉，開合水分，俱從此出；．．．」²⁶

又「天地之故，一開一合盡之矣。自遠會運世以至分刻呼吸之頃，無往非開合也。」²⁷．．．等，都在說明開合的重要性。「開合」又可稱為「收放」，若只有開則氣不聚；若只有合則氣塞不透。如畫論中說：「字有收放，畫亦有收放。當收不收，境界填塞，當放

²⁴ 引自：王伯敏編，《黃賓虹畫語錄》，（上海：上海人民美術出版社，1982.5），頁 5。

²⁵ 引自：陸儼少著，《山水畫爭議》，轉引自何延哲著，《中國山水畫技法學譜》（天津：天津楊柳青畫社，1997.12，第一版），頁 267。

²⁶ 引自：清王原祁，《雨窗漫筆》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（台北：華正書局，1984.10），頁 207。

²⁷ 引自：清沈宗騫，《芥舟學畫編卷二．山水．取勢》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（台北：華正書局，1984.10），頁 358。

不放，境不舒展」²⁸，又「一收復一放，山漸開而勢轉；一起又一伏，山欲動而勢長。」²⁹．．．等。尤其是大山水的布局更應有開合的概念，這樣才能將空間的變化達到活用的地步。

4. **藏與露**：也可稱為「隱與顯」的關係對比。藏者含有「不盡之意」，像遠山煙雲不知山有多遠多深；露者具有「突顯主題」的目地，使之表現質感或量感。藏與露是要有方法的，清沈宗騫說：「或藏其要處而隱其全，或借以點明而藏其跡。如寫帘于林端，則知其有酒家；作僧于路口，則識其有禪舍」³⁰。藏與露（隱與顯）同時存在才能顯現二者之神妙處，若畫面只是「實實出現」就會缺少想像的空間，如畫論中說：「若主於露而不藏，便淺薄。即藏而不善藏，亦易盡矣。」³¹，巧妙隱含畫中內容一二可使畫面更有意趣。

5. **動與靜**：所謂的「蟬噪林愈靜，鳥鳴山更幽」，作為畫面內容的安排，動與靜可以形成強有力的狀態對比。《中國山水畫技法學譜》說：

「章法的動靜有兩種含意：一是指客觀物象的動態與靜態的效應，如水動石靜，雲動山靜，鳥動林靜，煙動屋靜等；二是構圖形式上給予人的動靜感覺，如對稱為靜、均衡為動，正平為

²⁸ 引自：清蔣和，《學畫雜論·收放》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》（江蘇：江蘇美術出版社，1997.1），頁427。

²⁹ 引自：清笪重光，《畫筌》，收入俞劍華編著，《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，2000.3，第二版），頁806。

³⁰ 引自：清沈宗騫，《芥舟學畫編卷四·人物瑣論》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（台北：華正書局，1984.10），頁382。

³¹ 引自：明唐志契，《繪事微言·丘壑藏露》，收入俞劍華編著，《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，2000.3，第二版），頁745。

靜、奇突為動，舒緩為靜、險絕為動等。」³²

，畫論上的引證有：「山本靜，水流則動；石本頑，樹活則靈」，「山川之氣本靜，筆躁動則靜氣不生」³³，「筆墨貴動而畦徑貴靜；畦徑靜則筆墨自動耳。」³⁴。作為一種對比，動靜可使畫面的境界更「寧靜」或更「生動」，也可使相對內容物產生交互的節奏變化。

6. 黑與白：中國山水畫經常藉由「黑白」之間的對比關係，來平衡環境或製造變化，水墨中之黑與白分別代表著重量部份的山石與流動部份的雲水。例如：前後山以雲隔之；觀雲海之翻騰千變．．．等。相對於黑具有「實」的效果，白亦可稱為「虛」，畫論中說：「凡山水之陽面處，石坡之平面處，及畫外之水，天空闊處，雲物空明處，山足之杳冥處，樹頭之虛靈處，以之作天、作水、作煙斷作雲斷、作道路、作日光，皆是此白。」³⁵。畫面有「黑與白」的搭配（也可說是輕與重），自然有生氣也使整張作品變得活潑有活力。

7. 實與虛：實與虛代表著「具體可見」與「渺茫不清」的對比，實處可表現物象的質感；虛處可使物象模糊不定。實與虛的應用極為普遍，例如「山實，虛之以煙霧；山虛，實之以亭台。」³⁶，又「樹石布置須

³² 引自：何延哲著，《中國山水畫技法學譜》（天津：天津楊柳青畫社，1997.12，第一版），頁285。

³³ 引自：清笪重光，《畫筌》，收入俞劍華編著，《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，2000.3，第二版），頁817。

³⁴ 引自：清戴熙，《習苦齋畫絮》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》（江蘇：江蘇美術出版社，1997.1），頁427。

³⁵ 引自：清華琳，《南宗抉密》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（台北：華正書局，1984.10），頁501。

³⁶ 引自：清笪重光，《畫筌》，收入俞劍華編著，《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，2000.3，第二版），頁807。

疏密相間，虛實相生，乃得畫理。」³⁷，又「山水篇幅以山為主，山是實，水是虛。畫水村圖，水是實而彼岸是虛。」³⁸，又「章法位置總要靈氣往來，不可窒塞，大約左虛右實，右虛左實，．．．」³⁹等。在畫面的構圖上，沒有虛的對應實處就顯現不出來，相反道理亦是。

8. 大與小：在一張畫中為了強調其對位關係，有意地誇大與縮小以製造強而鮮明的對比，通常稱為「大小」的對比。這裡的大與小有多方面的解釋，可以是所占面積大小的對比，如畫面構圖成大山與小山、大牆面與小巷道、大山與小屋．．．等；也可是空間遠近大小的對比，像：「山有三大：山大於木，木大於人。山不數十里，如木之大，則山不大。木不數十百，如人之大，則木不大。」⁴⁰，又王維在《山水論》中也說：「凡畫山水，意在筆先。丈山尺樹，寸馬分人。遠人無目，遠樹無枝，遠山無石，隱隱如眉；遠水無波，高與雲齊。此是訣也。」⁴¹就是說明遠景的「小」的狀態來對應近景「大」的狀態。

9. 遠與近：郭熙在《林泉高致》中提出所謂的「三遠法」，就是「高遠」、「深遠」、「平遠」。其中除「高遠」表現出來的效果是「突兀」的，畫面的安排就是要有高、低的對比關係外，「深遠」是「自山前而窺

³⁷ 引自：清蔣和，《學畫雜論·樹石虛實》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》（江蘇：江蘇美術出版社，1997.1），頁427。

³⁸ 同上引註，頁427。

³⁹ 引自：清秦祖永，《桐陰畫訣》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》（江蘇：江蘇美術出版社，1997.1），頁430。

⁴⁰ 引自：宋郭熙、郭思撰，《林泉高致·山水訓》，收入俞劍華編著，《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，2000.3，第二版），頁639。

⁴¹ 引自：唐王維（傳），《山水論》，收入傅抱石編著，《中國古代畫論類編》（北京：人民美術出版社，2000.3，第二版），頁596。

山後」也就是空間的前、後景深關係，若無近景與遠深景的對比搭配就不能顯示出來。「平遠」是「近山而望遠山」的關係，近與遠成為一種對比關係。遠近功能各有不同，如「意在筆先，遠取其勢，近取其質。」⁴²，「真山水之川谷，遠望之以取其勢，近看之以取其質」⁴³，所以不管是以前後空間或質感功能來作對比，都是遠近的對比。

10.奇與正：又可稱為「奇安」或「平奇」，是運用統一中求變化的原理。「正」代表著規律或常態，「奇」乃是出新意讓畫面有所不一樣。例如，一整遍稻田雖平淡，但在其中製造一二傾倒的安排，這就有了變化，畫論也說：「安而不奇，庸手也；奇而不正，生手也。」⁴⁴，又「平正易，敲側難，敲側明，雖平正之局亦靈矣。」⁴⁵。奇與正在畫面上較強調奇的效果，也就是常律中之特異，不過要處理得宜，否則便會失去原有的趣味。又奇正與參差雷同，如「凡作山林，眾木俱干霄，則必以橫斜者穿插之。眾本多槎枒，則必以直上者透領之。」⁴⁶就是這個道理。

11.橫與直：主要強調畫面構圖的方向性，不管是「橫中帶直」或「直中帶橫」都是在強化少數的一方，使之覺特別明顯。例如一張畫中皆以上下

⁴² 引自：五代荆浩，《山水節要》（傳），收入何延哲著，《中國山水畫技法學譜》（天津：天津楊柳青畫社，1997.12，第一版），頁 274。

⁴³ 引自：北宋郭熙，《林泉高致》，收入傅抱石，《中國繪畫理論》（臺北市：里仁書局，1985），頁 6。

⁴⁴ 引自：清龔賢，《題畫山水》見龐元濟《虛齋名畫續錄卷三》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》（江蘇：江蘇美術出版社，1997.1），頁 442。

⁴⁵ 引自：范璣，《過雲廬畫論》，收入黃復盛，《清代畫論四篇語譯》（江蘇：江蘇美術出版社，1987），頁 24。

⁴⁶ 引自：清沈宗騫，《芥舟學畫編卷一·山水·布置》，收入于安瀾編，《畫論叢刊》（台北：華正書局，1984.10），頁 335。

方向為主，若有一二物以左右方向行之則此方向就顯得特別強烈。清華翼綸說：「畫有一橫一豎，橫者以豎者破之，豎者以橫者破之，便無一順之弊。」⁴⁷，利用改變方向的原則來「破」，使之有變化而形成對比關係。

⁴⁷ 引自：清華翼綸，《畫說》，收入周積寅編著，《中國畫論輯要》（江蘇：江蘇美術出版社，1997.1），頁440。

第三節 畫跡分析

| 圖序 | 作者 | 圖名 | 對比應用 | 圖片出處 |
|-----|----|-------|---|---------------------|
| (一) | 范寬 | 谿山行旅圖 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 面積對比 2. 賓主對比 3. 實虛對比 | 中國繪畫三千年 (楊新等著) |
| (二) | 馬遠 | 梅石溪鳧圖 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 邊角疏密 2. 動靜對比 | 中國山水畫技法圖譜 (何延哲著) |
| (三) | 石格 | 二祖調心 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 濃淡對比 2. 快慢對比 3. 乾濕對比 | 中國繪畫史 (高居翰著) |
| (四) | 夏圭 | 溪霧圖 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 藏露對比 2. 虛實對比 | 中國繪畫通史 (王伯敏著) |
| (五) | 蕭照 | 山腰樓觀圖 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 疏密對比 2. 遠近對比 3. 剛柔對比 | 中國美術史稿 (李霖燦著) |

附圖：



圖(二)



圖(三)



圖(四)



圖(一)



圖(五)

| 圖序 | 作者 | 圖名 | 對比應用 | 圖片出處 |
|-----|----|--------|--|---------------------|
| (六) | 郭熙 | 早春圖 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 開合對比 2. 遠近對比 3. 實虛對比 4. 黑白對比 | 中國古代繪畫名品 (石守謙等著) |
| (七) | 沈周 | 廬山高 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 疏密對比 2. 大小對比 3. 動靜對比 4. 黑白對比 | 中國書畫鑑賞辭典 (郎紹君主編) |
| (八) | 龔賢 | 千巖萬壑 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 疏密對比 2. 動靜對比 3. 黑白對比 | 藝術欣賞與人生 (李霖燦著) |
| (九) | 倪瓚 | 漁莊秋霽 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 橫直對比 2. 遠近對比 | 中國古代繪畫名品 (石守謙等著) |
| (十) | 王翬 | 仿趙孟頫山水 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 藏露對比 2. 疏密對比 3. 色彩對比 | 中國古代繪畫名品 (石守謙等著) |

附圖：



圖(六)



圖(七)



圖(八)



圖(十)



圖(九)

| 圖序 | 作者 | 圖名 | 對比應用 | 圖片出處 |
|------|-----|--------|-------------------------------|-------------------|
| (十一) | 徐渭 | 黃甲圖 | 1. 濃淡對比 2. 點面對比 3. 線面對比 | 中國繪畫三千年 (楊新等著) |
| (十二) | 朱耷 | 雙鳥(冊頁) | 1. 黑白對比 2. 虛實對比 | 中國繪畫史 (高居翰著) |
| (十三) | 任熊 | 自畫像 | 1. 質感對比 2. 線面對比 | 中國繪畫三千年 (楊新等著) |
| (十四) | 齊白石 | 歲朝圖 | 1. 色彩對比 2. 線面對比 | 齊白石的世界 (郎紹君著) |
| (十五) | 齊白石 | 楓葉秋蟬 | 1. 質感對比 2. 色墨對比 | 齊白石的世界 (郎紹君著) |

附圖：



圖(十二)



圖(十三)



圖(十四)



圖(十一)



圖(十五)

| 圖序 | 作者 | 圖名 | 對比應用 | 圖片出處 |
|------|-----|---------------|-------------------------------|---------------------|
| (十六) | 齊白石 | 櫻桃 | 1. 色墨對比 2. 點線對比 | 齊白石的世界 (郎紹君著) |
| (十七) | 齊白石 | 檢書燒燭圖 | 1. 色墨對比 2. 點面對比 | 齊白石的世界 (郎紹君著) |
| (十八) | 張大千 | 長江萬里圖 (局部) | 1. 黑白對比 2. 實虛對比 | 中國山水畫技法圖譜 (何延哲著) |
| (十九) | 徐悲鴻 | 山水 | 1. 橫直對比 2. 虛實對比 | 中國山水畫技法圖譜 (何延哲著) |
| (二十) | 李可染 | 清灘天下景 (一) | 1. 黑白對比 2. 光影對比 3. 虛實對比 | 李可染的世界 (萬青力著) |

附圖：



圖（十九）



圖（十六）



圖（十八）



圖（二十）



圖（十七）

| 圖序 | 作者 | 圖名 | 對比應用 | 圖片出處 |
|------|-----|---------|---|-----------------|
| (二一) | 徐悲鴻 | 灕江雨 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 光影對比 2. 濃淡對比 3. 黑白對比 | 中國山水畫技法圖譜（何延哲著） |
| (二二) | 潘天壽 | 凝視 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 點面對比 2. 動靜對比 | 中國繪畫三千年（楊新等著） |
| (二三) | 李可染 | 魯迅故鄉紹興城 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 橫直對比 2. 黑白對比 3. 遠近對比 | 李可染的世界（萬青力著） |
| (二四) | 黃秋園 | 廬山高 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 疏密對比 2. 黑白對比 3. 動靜對比 | 中國山水畫技法圖譜（何延哲著） |
| (二五) | 吳冠中 | 山城 | <ol style="list-style-type: none"> 1. 疏密對比 2. 面積對比 3. 黑白對比 | 中國山水畫技法圖譜（何延哲著） |

附圖：



圖(二一)



圖(二三)



圖(二五)



圖(二二)



圖(二四)