

第二章 寫生與歷代繪畫創作的關係

國畫的傳統源遠流長，古人留下豐碩的創作經驗，石濤《論畫》就提到：「古人未立法之先，不知古人法何法，...師古人之跡，而不師古人之心，宜其不能出一頭地也，冤哉。」¹所以要從前人的創作吸收經驗，不是只有從其所留下來表現手法來學習，而是進一步從他們的創作態度和精神來瞭解。

在此從歷代有關繪畫創作的理論或記載，找出寫生的精神和創作的關係加以整理，希望可以更加瞭解寫生的精神在前人創作中的運用和發展。

第一節 上古至隋代寫生的精神

一、秦漢以前

先民本著對於自然神靈的崇拜和想像，在廣物信仰的驅策下，借著對周遭環境的瞭解，取其特徵加以表現，純真率性和象徵性的符號表現出古拙而質樸的概括性圖象，如《周易·繫辭》：「仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦，...」²可見古人如何觀察自然再取其特徵，轉化為具體的符號，而早期的岩畫、帛畫、磚畫、器物等多是圖騰標誌、或具祥瑞的象徵意義和裝飾目的(如:新石器時期河姆渡文化遺址出土有植物紋飾的陶片、戰國長沙楚墓的帛畫中展翅飛舞的鳳等)，³形式誇張而主觀，但也是從現實生活和自然中取材，並非毫無根據的想像創造。我們可以從以下幾件流傳的文物來看：

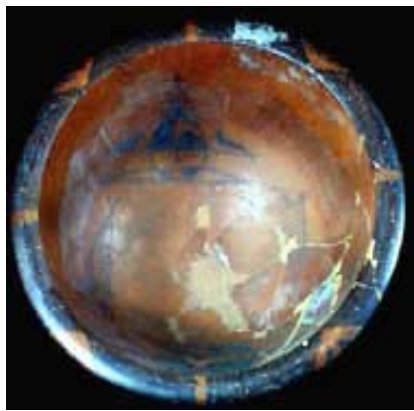


圖 1 人面魚紋盆，新石器時代，高 19.3cm，口徑 44cm，西安半坡博物館藏

騰標誌、或具祥瑞的象徵意義和裝飾目的(如:新石器時期河姆渡文化遺址出土有植物紋飾的陶片、戰國長沙楚墓的帛畫中展翅飛舞的鳳等)，³形式誇張而主觀，但也是從現實生活和自然中取材，並非毫無根據的想像創造。我們可以從以下幾件流傳的文物來看：

1.西安半坡村的彩陶《人面魚紋盆》(圖 1)

將漁獵生活圖騰化，可以看到當時的人將現實生活與裝飾藝術結合，反應出豐富的想像力與創造力。

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 165

2 王雲五主編 1995《周易今註今譯》台北市 台灣商務，頁 414

3 蔡笑芬 1973《中國花鳥畫之研究》嘉新水泥文化基金會叢書，頁 5



圖2 青銅鑲嵌狩獵紋壺(局部)，春秋晚期，台北故宮博物院藏

2.春秋晚期的青銅鑲嵌(圖 2)

已有人物寫實的紋飾表現，看起來場面宏大，人物眾多，顯然已將對神秘的神鬼世界的注意力轉移到現實的人間。

3.湖南長沙楚墓帛畫(圖 3 圖 4)

此為目前出土最早的獨幅繪畫實物，是以筆墨畫的卷軸，本是喪葬用的銘旌，從畫裡可以看到以寫實的手法描寫墓的主人，再以想像力畫其駕御神獸，隱喻引魂升天的想像。



圖3《人物御龍圖》，戰國，37.5*28cm，水墨設色，帛畫，湖南長沙子彈庫楚墓出土，湖南省博物館藏



圖4《龍鳳仕女圖》，戰國後期，31.2*23.2cm，水墨設色，帛畫，湖南陳家大山楚墓出土，湖南省博物館藏

二、先秦兩漢

戰國以後，繪畫逐漸從青銅器、漆器上的裝飾圖案，獨立為純繪畫型態的宮殿壁畫、建築壁畫或墓室壁畫，尤其是漆器上的漆畫或是喪葬時的絲織帛畫。秦漢則以此基礎更加擴充其表現的題材和形式。在韓非《韓非子》：「客有為齊王畫者，齊王問曰：『畫孰最難者？』曰：『犬馬最難。』『孰最易者？』曰：『鬼魅最易。夫犬馬、人所知也，旦暮罄於前，不可類之，故難。鬼魅、無形者，不罄於前，故易之也。』」¹清楚的解釋了當時對物像寫實的要求與對想像畫的看法；犬馬因為在現實生活顯而易見，所以描寫時需得其形像，否則無法傳遞作者欲表達的意念，而鬼神則靠天馬行空的想像，沒有似或不似的問題，所以容易。可見當時描寫物象對形似的重視。1979年出土的咸陽宮殿遺址，殘壁上有許多車馬人物的畫像(如圖5)，藉著對現實兵馬的生動的描寫來宣揚秦始皇的統一大業。



圖5 漆壺彩繪牛馬圖，秦代，湖北雲夢睡虎地44號墓，湖北省博物館

兩漢則隨著社會經濟的繁榮，繪畫藝術更受重視，此時多為政治社會扮演教化倫常的角色，所以以人物為主題的畫特別多，目地主要在宣傳儒家的倫理思想，如忠臣、烈士、孝子或貞女等，意在勸善戒惡；至於神話傳說的題材則反映漢代社會天人感應的宗教意識和宇宙觀。繪畫表現的方式，可從張衡《平子論畫》所言「譬猶畫工惡圖犬馬而好作鬼魅，誠以實事難形而虛偽不窮也。」² 劉安《淮南子·論畫》：「尋常之外，畫者謹毛而失貌。」³ 可見當時對描寫形象的要求不是只有將客觀現象鉅細無遺的模仿，而要能補捉大貌，取代鎖碎的細節，以達畫面整體的統一，在形象寫實的基礎上達到教化人倫的效果，從(圖

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁4

2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁9

3 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁6

6)、(圖 7)漢代的畫像磚和帛畫，我們可以看到畫裡對人物服飾、佩件和動作生動的描繪。



圖 6 彩繪磚畫上林苑鬥獸人物圖，東漢，河南洛陽出土，美國克利福蘭博物館



圖 7 車馬儀仗圖(局部)，漢代，彩繪帛畫，湖南長沙馬王堆三號墓出土，湖南省博物館

三、魏晉南北朝

延續兩漢強調繪畫鑑戒的功能，此時對創作明確提出了從客觀的形似，追求主觀的「氣韻生動」。如：顧愷之提到的以形寫神，認為要透過客觀的形象以



圖 8 女史箴圖(局部)，卷，東晉(傳唐摹本)，顧愷之，4.8*348.2cm，絹本設色，英國大英博物館藏

達傳神的境界，沒有形，神無所托。

《世說新語·巧藝》記載「顧長康畫人，或數年不點目睛。人問其故。顧曰：…傳神寫照正在阿堵中。」¹

又提到：「凡生人亡有手揖眼視而前亡所對者，以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣。空其實對則大失，對而不正則小失，不可不察也。」²可見其對物象與環境關係的重視。從〈女史箴圖〉

(圖 8)(傳唐摹本)，其中第四幅描寫

宮廷婦女化妝，可以看到「以形寫神」觀念的實踐，無論是宮女服飾、人物的動作或周遭景物都很細膩的描繪，營造寧靜而肅穆的環境，宮女閒情逸致的空

1 葉朗 1996《中國美學史》台北市 文津出版社，頁 127

2 葛路 1989《中國古代繪畫理論發展史》台北市 丹青圖書，頁 144

虛生活，表達畫中所題「人咸知修其容，莫知飾其性」的勸戒意義，人物衣紋無纖媚之態，氣味古樸，筆跡周密，女性裙帶飄舞，生動流暢。臉部的勾勒，則細處求工。設色方面清雅典麗，充分體現以形寫神，遷想妙得的法則。謝赫在《古畫品錄》也以「氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移摹寫。」六法提出對繪畫品評的看法。其中應物象形就含從客觀摹寫進一步求其生意的寫生精神。

南陳的姚最，則在《續畫品并序》中提出「學窮性表，心師造化。」¹ 意指對事物外在現象和內在本質都有透徹的認識，用心去領會自然的法則；此外宗炳的〈畫山水序〉則確立了山水畫寫生精神的價值，其寫「聖人含道應物，賢者澄懷味象，至於山水質有而趣靈，…又稱仁者之樂焉，夫聖人以神法道而賢者通，山水以形媚道而仁者樂，不亦樂乎。」²，「含道應物」是指聖人廣大包容的態度能融會萬物，說「山水質有而趣靈」可知宗炳認為眼睛所見的自然山水不是只有客觀的物象而已，已經提升到性靈的境界，道與自然藉心靈而相通，因此聖賢寓道於山水；他並進一步建立山水寫生創作的原則：「理絕於中古之上者，可意求於千載之下，旨微於言象之外，可心取於書策之內，況乎身所盤桓，目所綢繆，以形寫形，以色貌色。」³肯定了師法自然，從對生活周圍實景廣闊的體驗和觀察，表現「山水以形媚道」的信念。由上述約可歸納出，魏晉南北朝在繪畫上主張觀察、認識物性，領會自然，以形寫神。在客觀形象寫實的基礎上，傳達物象內在的精神。

四、隋代

臺閣界畫是隋畫的一大特色，對實際的宮廷樓閣有很寫實的描寫，表現出來是比較工整、客觀、寫實的風貌。唐李嗣真《續畫品錄》記載楊契丹畫壁：「…楊以葦蔽畫處，鄭竊觀之，謂楊曰：『卿畫終不可學，何勞障蔽？』楊特託以婚姻，有對門之好。又求楊畫本，楊引鄭至朝堂，指宮闕衣冠車馬曰：『此是吾畫

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 369

2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 583

3 同上



圖9 遊春圖，卷，隋，展子虔，43*80.5cm，絹本設色，北京故宮博物院藏

本也。』¹從楊氏之言可知其寫生的態度。展子虔也是以寫生著稱，「動筆形似，化外有情，足使先輩名流，動容變色。」²可見其透過寫生精神所表現的繪畫造詣。從(圖9)傳為其《遊春圖》，我們可以看到畫中對於比例與透視的處理和以前的繪畫有很大的不同，徹底改變了過去「人大於山，水不容泛」的狀態，成為卷

軸山水畫興起的代表作。

基本上，隋的寫生精神是繼承魏晉以來以形寫形，以色貌色的寫實樣式，然這種寫實，並非客觀的再現，而是透過作者主觀的意識，建立一種理想而普遍的形像，以色貌色則是用固有色來表現，所以沒有光影，隋代為唐代的青綠山水奠定了基礎。

第二節 唐五代寫生的精神

一、唐代

唐朝沙門彥悰撰《後畫錄》中，提到唐殷王府法曹王知慎「受業閻家，寫生殆庶，用筆爽利，風采不凡。」³，雖沒將寫生二字加以解釋，但從王知慎受業者閻立本「無論古今中外人物，奇禽異物，觸類描寫，無不精妙」⁴的表現來看，釋彥悰所謂「寫生殆庶」，可見當時寫生的題材應是很廣泛的。張彥遠《歷代名畫記》記載，「...池中有奇鳥，隨波容與，上愛玩不已，召侍從之臣歌詠之，急召立本寫貌，閻內傳呼畫師閻立本，立本時以為主爵郎中，奔走流汗，俯伏池側，手揮丹素，目瞻坐賓，不勝愧赧。」⁵由此可知閻立本奉召對景寫生，

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 397

2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 396

3 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 383

4 俞崑 1975《中國繪畫史》上冊 台北市 華正書局，頁 98

5 張彥遠(唐)《歷代名畫記 卷9》秦仲文 黃苗子點校，1983，北京 人民美術出版社，頁 169

當時求真的態度。擇傳為其作摹本之〈步輦圖〉(圖 10)來看。此畫為描寫唐太宗乘坐步輦上接見吐番使者的情形，背景簡單，人物動作生動自然。

當時人物畫的發展走向對現實生活，人物鞍馬都是常見的題材，如杜甫〈丹青引〉寫曹霸，「丹青不知老將至，…先帝天馬玉花驄，畫工如山貌不同…將軍畫善概有神，必逢佳士亦寫真。」¹又朱景玄《唐朝名畫錄》記載韓幹：「天寶中召入供奉，上令師陳閔畫馬，帝怪其不同，因詰之，奏云：臣自有師，陛下內



圖 10 步輦圖，唐(傳宋摹本)，閻立本，38.5*129.6cm，絹本設色，北京故宮博物院藏



圖 11 牧馬圖，唐，韓幹，27.5cm*34.1cm，絹本設色，台北故宮博物院藏

廄之馬，皆臣之師也。」²其寫生之

馬，可從台北故宮所藏的〈牧馬圖〉(圖 11)來看。圖中描繪黑白二馬的英姿，一奚官虬髯戴頭巾，手執韁緩行。此圖線條纖細遒勁，馬的體形看起來健美雄壯，黑馬身配朱地花紋錦鞍，人物衣紋疏密有致，結構嚴謹，用筆沈著，顯出神采生動。

唐人對現實生活寫實的表现也反映在仕女和兒童的描寫上面，其中以張萱和周昉為代表。從周昉的〈簪花仕女圖〉(圖 12)，我們可以看到當時仕女的活動和穿著打扮，線條簡勁，色彩柔麗。



圖 12 簪花仕女圖(局部)，唐(傳為摹本)，周昉，46*180cm，卷，絹本設色，遼寧省博物館藏

探究唐代人物畫寫實的表现方式，應與當時國力強盛，經濟繁榮有關，時代環境為創作提供了物質上的基礎，加上大量宮殿寺廟

的需要，讓畫家有更多發揮的空間，他們寫實的描繪手法，一方面記錄了當時

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 1015

2 孫岳頌等纂輯，清，《佩文齋書畫譜附索隱》卷 47，頁 4，1959，台北市，新興書局

的生活，另外一方面也是畫家對當時國家強盛安定的一種歌頌方式。

山水畫寫生的實踐，則以吳道子和李思訓為兩大代表。據朱景玄《唐朝名畫錄》：「明皇天寶中，忽思蜀道嘉陵江水，遂假吳生驛駒，令往寫貌，及回日，帝問其狀。奏曰：臣無粉本，並記在心。後宣令於大同殿圖之，嘉陵江三百餘裏山水一日而畢。時有李思訓，山水擅名，帝亦宣於大同殿圖，累月方畢，明皇云：李思訓數月之功，吳道子一日之迹，皆極其妙。」¹ 吳道子以筆墨縱橫的方式，將觀察概括的印象，表現出來，而李思訓則將所得的景象描為稿本，再以細潤鈎延的方式，累月完成，同為寫生，以不同的方式表現，卻都能受到肯定。李思訓這種細緻嚴謹的畫法，可從傳為其摹本的〈江帆樓閣圖〉(圖 13)來看，這是一件很典型的「青綠山水」作品，以細膩寫實的描繪方式傳達出其所體會的山水意境。張璪《文通論畫》就提出「外師造化，中得心源」²，更加肯定觀察自然，學習自然的精神。

花鳥畫則追求形似的概念，如張彥遠《歷代名畫記》寫畫家殷仲容，善畫花鳥，「妙得其真，或用墨色如兼五彩」³。《宣和畫譜》寫邊鸞畫孔雀「得婆娑之態度，若應節奏」⁴。不過唐代花鳥追求的形似不若宋人細察物件結構關係，而是重在色彩的表現和筆法的優劣，表現出來是較富裝飾意味、平面化的感覺；有人以為這種表現手法，可能是因為對花鳥的動態尚無法完全掌握，筆者卻認為應與創作者表現的重點不同有關，同樣觀察欲表現的對象，但創作者當時著重追求的是色彩質感華麗的感覺，未必是因為技法不成熟，所以產生這樣的風貌。從這裡可以再次證明，同樣取材自生活的物象，但因為創作者注重的角度不同，會產生不同的風格。



圖 13 江帆樓閣圖(局部)，唐(傳為摹本)，李思訓，101.9*54.7cm，絹本設色，台北故宮藏

1 孫岳頌等輯(清)《佩文齋書畫譜附索隱》卷 46，頁 14，1959，台北市 新興書局

2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 19

3 張彥遠(唐)《歷代名畫記 卷 9》秦仲文 黃苗子點校，1983，北京 人民美術出版社，頁 185

4 宋《宣和畫譜》卷 15，見于安瀾編，1963《畫史叢書 二》上海市 上海人民美術，頁 165

二、五代

時代動亂影響之下，五代繪畫相對於唐代絢麗多彩的風格，呈現出一種質樸內斂的面貌。加上政權分據各地，也使繪畫的內容以表現各地山水或花鳥為主，在唐宋之間佔有承先起後的地位。此時期的寫生精神也和唐代有了一些不同，分述如下：

(一) 山水畫：五代的山水畫，尤其是水墨山水畫進入了成熟階段，畫家體會生活，將所見自然環境的特色，用不同技法加以表現，形成了不同的地域流派，展示各地山河不同的特色。在北方，以荆浩、關仝師徒為代表，素稱「荆關」；在江南，以董源、巨然師徒為代表，素稱「董巨」。在此以荆浩和董源為代表：



圖 14 匡廬圖，五代，荆浩，185.8*106.8cm，軸，絹本水墨，台北故宮

1. 荆浩：荆浩為五代後梁時代的儒生，因避戰亂隱居太行山，寄趣丹青。他在《筆法記》中提出他個人實踐寫生的精神和看法，首先寫其投向大自然「有日登神鉦山四望，迴跡入大巖扉，苔徑露水，怪石祥煙，疾進其處，皆古松也，中獨圍大者，皮老蒼蘚，翔麟乘空，蟠虬之勢，欲附雲漢。成林者，爽氣重榮；不能者，抱節自屈。或迴根出土，或偃截巨流。掛岸盤溪，披苔裂石，因驚其異，遍而賞之。明日攜筆，復就寫之，凡數萬本方如其真。」¹自然的美景激發荆浩仔細欣賞山林的真性，進而攜筆不斷的寫生，表明荆浩對自然觀察深刻的態度。其次，他也對唐代寫生的精神提出補充，以為「畫者華矣，度物象而取其真，物之華，取其華，物之實，取其實，不可執華為實。」²說明他認為畫的價值在畫本身，而非物象外在客觀的形似和色彩的模仿而已，就形象的觀念他表示「無形之病，氣韻俱泯，物象全乖，筆墨雖行，類同死物，以斯格拙，不可刪修。」³提出形似是繪畫基本的要素，他所追求的「氣質俱盛」

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 605

2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 605

3 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 606

是建立在形似的基礎之上。(圖 14)為傳為其代表作的《匡廬圖》，可以看出其寫生精神在創作上的實踐。荆浩成功地運用堅勁而密集的皴法，恰如其分地表現出山石的凹凸明暗和紋理結構，並以虛實濃淡變化多端的水墨，以富有質感的畫面，全景式的構圖表現出北方山水氣勢磅礴雄偉的氣象。

2.董源：因為身處環境不同，創作者也表現出不同的感受和面貌；地處江南的董源畫山水，平緩的土坡與水氣瀰漫的氣氛，與荆浩所繪北方雄偉的山水相較，顯然不同，可見寫生的精神在當時創作的體現。元湯垕《畫鑑》論其山水「天真爛漫，平淡多姿，唐無此品，...樹石幽潤，峰巒清深，...」¹，又寫其表現方式「水墨蒼頭，疏林遠樹，平遠幽深，山石作麻皮皴，一樣著色，皴文甚少，...」。²(圖 15)傳為其所作的〈寒林重汀圖〉，可見用細長圓潤的線條，表現山石之明暗，也就是後人所謂的披麻皴；用點描繪鬱茂的叢樹苔草，表現出寒冬的江南景色。



圖 15 寒林重汀，五代，董源，180*116cm，
軸，絹本水墨設色，日本兵庫縣黑川文學院藏

(二)花鳥畫：則以徐黃兩家為寫生的代表，分述如下：

1.黃筌：黃休復《益州名畫錄》：「少主廣政甲辰歲，淮南通聘，信幣中有生鶴數隻，蜀主命筌寫鶴於偏殿之壁，警露者、啄苔者、理毛者、整羽者、唳天者、翅足者、精彩體」



圖 16 寫生珍禽圖(局部)，五代，黃筌，41.5*70cm，卷，
絹本設色，北京故宮藏

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 687
2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 687

態，更愈於生、往往生鶴立于畫側，...」又「先是蜀人未曾得見生鶴，皆傳薛少保畫鶴為奇，筌寫此鶴之後，...，少保自此聲漸減矣。」¹ 由此可見其寫生之精妙。從(圖 16)傳為黃筌傳給其子黃居寀的畫蹟〈寫生珍禽圖卷〉，可見其對各種動物、昆蟲嚴謹的觀察和生動傳神的描寫。

2.徐熙：據郭若虛〈論黃徐體異〉記載，「徐熙江南處士，志節高邁，放達不羈，多狀江湖所有汀花野竹、水鳥淵魚。...又翎毛骨貴輕秀而天水通色。二者猶春蘭秋菊，各擅重名，下筆成珍，揮毫可範。」² 宋劉道醇《聖朝名畫錄》評其「寫意出古人之外，自造於妙，尤能設色，絕有生意。」³ 從這裡我們可以知道，徐黃二家由於身處環境不同，風格表現不同，如郭若虛〈論黃徐體異〉所言「諺云：『黃家富貴，徐熙野逸。』不唯各言其志，蓋以耳目所習，得之於心而應之於手也。」⁴ 然其寫生創作的精神並無二致。

(三)人物畫：此

外，中國的繪畫到了五代，逐漸脫離政教的束縛而趨於自由發展，因此唐代人物畫的世俗傾向，

到了五代時期更為發展，題



圖 17 韓熙載夜宴圖(局部)，顧闳中，五代(傳為摹本)，28.7*335.5cm，卷，絹本設色，北京故宮

材注重反映現實生活，技法上力求寫實，人物畫帶有肖像寫真性質，刻畫細致入微。從(圖 17)傳為南唐顧闳中的〈韓熙載夜宴圖〉，細膩的線條和華麗的色彩，可以看到唐代宮廷人物畫家寫實風格的延續。

1 黃休復 宋《益州名畫錄》卷上，頁 22，秦嶺云點校，《中國美術論著叢刊》，1983，北京市，人民美術出版社

2 俞崑 1984《中國畫論類編》 台北市 華正書局，頁 1023

3 俞崑 1984《中國畫論類編》 台北市 華正書局，頁 414

4 俞崑 1984《中國畫論類編》 台北市 華正書局，頁 1023

第三節 兩宋寫生的精神

宋代受理學影響，特別重視儒家的「格物致知」。對每一件事物，都用非常認真的方法去分析和研究，以找出構成這事物的「道理」。這種精神應用在繪畫上，產生了宋人創作寫生的觀念。其繪畫風格多樣，題材眾多，包括人物畫、山水畫、花鳥畫及文人畫等。山水畫，在山石皴法、構圖章法、透視比例、色彩鋪陳上，承唐代繪畫技術進一步發展，質感強烈，氣勢宏偉；到了南宋時，馬遠、夏圭等人創出新的構圖形式，描繪江南優美的湖光山色。花鳥畫則更趨嚴謹精緻、生動傳神。無論是哪一種題材的繪畫都很注重構圖與色彩，而且趨向氣韻理趣的表現。比較特別的是，北宋時期，文人畫在蘇軾、米芾、李公麟等文人士大夫的推動下，注重抒發主觀情致的創作理念發展成新的藝術潮流，與宮廷畫院的寫實畫風形成對比。在此擇兩宋具代表性的繪畫創作精神分述如下：

一、花鳥創作的寫生精神：

(一)嚴格仔細的觀察、瞭解物象的結構和細節：如郭若虛在《圖畫見聞志·論製作楷模》中說：「畫翎毛者，必須知識諸禽形體名件。」詳列飛禽形體各部位名稱，並說：「以上具有名件處所，必需融會，闕一不可。」¹，蘇東坡在畫跋中說：「黃筌畫飛鳥，頸足皆展。或曰：『飛鳥縮頸則展足，縮足則展頸，無兩展者』驗之信然，乃知觀物之不審者，雖畫師且不能，況其大者乎？君子是以務學而好問也。」²鄧椿《畫繼》也提到當時的圖畫院「…蓋一時所尚，專以形似，苟有自得，不免放逸，則謂不合法度…」³從這裡可知，宋代對寫生的要求不是只有寫實的描繪物象，而是嚴謹觀察、了解物象的結構和細節。

(二)追求傳神、生動：沈括〈論徐黃二體〉寫「諸黃畫花，妙在賦色，用筆極新細，殆不見墨迹，但以輕色染成謂之寫生。徐熙以墨筆畫之，殊草草，略施

1 俞崑 1984《中國畫論類編》 台北市 華正書局，頁 58

2 俞崑 1984《中國畫論類編》 台北市 華正書局，頁 134

3 俞崑 1984《中國畫論類編》 台北市 華正書局，頁 81

丹粉而已神氣迥出，別有生動之意。」¹，宋人所追求的生動傳神，是建立在對客觀形象的高度掌握之上。



圖 18 雙喜圖，西元 1061 年，
崔白，193.7*103.4cm，水墨設
色，台北故宮

(三)深入觀察物象與環境的關係：如沈括《夢溪筆談》卷十七書畫：「歐陽公嘗得一古畫牡丹叢，其下有一貓，未知其精粗。丞相正肅吳公與歐公姻家，一見曰：『此正午牡丹也。何以明之？其花披哆而色燥，此日中時花也；貓眼黑睛如線，此正午貓眼也。有帶露花，則房斂而色澤。貓眼早暮則睛圓，日漸中狹長，正午則如一線耳。』此亦善求古人筆意也。」²從此記載，宋人不只要求觀察物象本身，進一步要瞭解其與環境、時間之間的互動關係，做為表現時的依據。我們可以從崔白的〈雙喜圖〉(圖 18)，來瞭解宋人寫生精神的表現。

畫中樹葉的顏色和枯枝凋零的樣子表現出秋天的感覺，樹木的枝葉、竹、草則向右俯傾，讓人可以感覺到秋風吹過。兩隻山喜鵲(屬鴉科鳥類，性機靈，喜群聚，有衛護領域的習性)，一隻站在樹枝上對著野兔鳴叫，並向牠展翅示威，另一隻喜鵲則騰空飛來相助同伴，路過土坡的野兔佇足回頭看著喜鵲，畫家很巧妙的捕捉到大自然中生動的一瞬間。這種自然生態中的景象，不是在宮裡籠檻中能觀察到，畫家除具備很好的描寫能力外，他應是常到郊外寫生，才能表現出如此自然有生趣的作品。在表現技法方面，作者靈活地運用工細和粗放的筆趣，描繪山喜鵲時，用工筆雙鉤填彩的方法，每根羽毛都一絲不苟的描繪，兔子在處理皮毛時，則隱去輪廓邊線，達到更寫實的形貌。一般獸毛不像鳥類羽毛，那麼容易分出層次與各種形狀，但仔細看這隻兔子的體毛，仍可見有較短而柔密的，也有較長而挺健的，數種長短質地不同的毛，層次井然有序。從當中我們可以看出作者並非固定用一兩種筆法，或絲毛或刷毛而成，他豐富而寫實的用筆變化，將質感、量感都很逼真地呈現，所以看起來毛絨絨卻不呆板。畫竹、草、樹葉也用雙鉤填彩法，荊棘則用沒骨染畫

1 俞崑 1984《中國畫論類編》 台北市 華正書局，頁 1020

2 俞崑 1984《中國畫論類編》 台北市 華正書局，頁 1021

而成，樹葉中的葉脈也摻用沒骨法。畫樹幹筆法較為粗放，筆鋒折轉變化很明顯。畫土坡暗面則側筆揮灑，可能因為畫在絹上，筆觸不是很明顯，好像帶水邊擦邊染的感覺。整幅畫雖然有工有寫，粗細筆調共存畫中，卻和諧的融成一體，搭配的很生動活潑，充份體現當時要求形神兼備的畫風。

宋人這種嚴謹觀察物象的創作態度，我們可以再從另一位畫家易元吉的表現來瞭解。根據郭若虛《圖畫見聞誌》記載，易元吉「...始以花果專門，及見趙昌之迹乃歎服焉，後志欲以古人所未到者馳其名。遂寫獐猿，嘗遊荊湖間，入萬守山百餘里，以覘猿獐獐鹿之屬，逮諸林石景物，一一心傳足記，得天性野逸之姿。寓宿山家動經累月，其欣愛勤篤如此，又嘗於長沙所居舍後，疏鑿池沼，間以亂石、叢花、踈篁、折葦。其間多蓄諸水禽，每穴窗伺其動靜遊息

之態，以資畫筆之妙。」

¹透過與物象經年累月相處互動，可得物象之生趣。從(圖 19)故宮所藏易元吉〈猴貓圖卷〉可見其傳神的表現。



圖 19 猴貓圖，北宋，易元吉，31.9*57.2cm，卷，絹本設色，台北故宮

二、山水創作的寫生精神：北宋山水大家范寬，《宣和畫譜》記其「喜畫山水，始學李成，既悟，乃歎曰：『前人之法未嘗不近取諸物。吾與其師於人者，未若師諸物也。吾與其師於物者，未若師諸心。』」²他認為前人學習繪畫的方法，其實就是近對實物學習，與其以前人為師，還不如直接以造化為師；與其以造化為師，不如以自己的心為師。這裡所謂的「師心」，當非完全拋棄客觀物件，而是讓自己的心境與自然之境融為一體。只有在大量寫生的基礎上，對

1 郭若虛(宋)《圖畫見聞誌》卷四，頁 11~12，1973，台北 廣文

2 宋《宣和畫譜》卷十一，見于安瀾編，1963《畫史叢書 二》，上海市 上海人民美術，頁 117

自然景物非常熟悉，心中有了千山萬壑，再加上個人的感情、氣質，才能畫出真正屬於自己的作品。(圖 20)為范寬的〈谿山行旅圖〉，中峰鼎立的構圖方式，前景作一巨石與主峰取得平衡，並以山腰的一線飛瀑，連貫上下氣勢。表現出山的雄偉磅礴。此外，郭熙則在《林泉高致》提到關於山水畫寫生觀察的態度，「真山水之川谷，遠望之以取其勢，近看之以取其質。」¹，而且要帶著情感去看待自然的山水，「真山水之煙嵐，四時不同，春山澹冶而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明淨而如粧，冬山慘淡而如睡。」²創作取材時要取之精粹：「千里之山不能盡奇，萬里之水豈能盡秀？太行枕華夏而面目者林慮，泰山占齊魯而勝絕者龍巖。一概畫之，版圖何異？」³從〈早春圖〉(圖 21)來看其對寫生的實踐，畫上自題「早春」，從畫面上的水氣和小瀑布，可以感覺出初春瑞雪消融的氣氛，主要景物集中於中軸線上，近景大石與高大的松樹，銜接中景「S」形的山石，隔著雲霧，再起二峰，主峰居中，下臨深淵，溪澗從山谷間潺潺流下，



圖 20 谿山行旅圖，北宋，范寬，
206.3*103.3cm，軸，絹本水墨設色，台北
故宮



圖 21 早春圖，西元 1072 年，郭熙，
158.3*108.1cm，軸，絹本水墨設色，台
北故宮

深山中有宏偉的殿堂樓閣，懸崖上有草亭，背後襯以遠山。左側平坡委迤，遂覺有千里之遙。筆墨清潤，構圖綜合高遠、深遠、平遠法，可見其對景物已經做過取捨和剪裁，呈現了可行，可望，可居，可遊的理想山水。

南北宋之間的山
水畫家主要代表則為
李唐，其代表作〈萬壑
松風圖〉(圖 22)雖完成

1 俞崑 1984《中國畫論類編》 台北市 華正書局，頁 634
2 俞崑 1984《中國畫論類編》 台北市 華正書局，頁 634
3 俞崑 1984《中國畫論類編》 台北市 華正書局，頁 637



圖 22 萬壑松風圖，西元 1124 年，李唐，
188.7*139.8cm，軸，絹本水墨設色，台北
故宮



圖 23 踏歌圖，南宋，馬遠，
192.5*111cm，軸，絹本，北京
故宮

於南渡之前，仍屬於北宋的構圖式樣，但注意到山的側面與斜面所造成的深度感，斧劈皴的畫法已和之前不同。在這幅畫中，李唐以重墨斧劈皴染的畫法，呈現出氣勢雄偉的氣氛，以及質感極佳的山石。南宋畫院山水畫家則以馬遠和夏圭為代表，宋室南渡後，江南水景與北方氣勢壯闊的山水多有不同，所以在馬遠和夏圭的作品，我們也可以看到不同的表現風格。分述如下：

(一)馬遠：其為畫院待詔，他的山水畫常見蒼勁的大斧劈皴，瘦硬如屈鐵拖曳的樹枝，簡率淋漓的墨韻。最特殊之處是他創造了構圖簡潔的空間表現方法，即將主景突出於畫面一角，其他部份則用渲染逐漸化成朦朧的遠樹水腳、霧雨煙嵐，並透過眺望的人物，把欣賞者的注意力引向虛曠的空間，引人遐想，這種表現方式被稱為「馬一角」。(圖 23)為其作品〈踏歌行〉。

(二)夏圭：世居錢塘，其畫風富地方特色，其善用禿筆，畫樓閣亭台不用尺界，只信手為之，筆意精密，奇怪突兀，氣韻頗高，其山水繼承李唐、馬遠的斧劈皴法，發展成連皴帶染水墨淋漓的拖泥帶水皴。畫面處理常以虛代實、計白當黑，將景物集中於一側，表現出江南水景浩浩渺渺的風貌，其表現方式又被稱為「夏半邊」。從其代表作(圖 24)來看其對江南水景的體現：「長幅難於深



圖 24 溪山清遠(局部)，南宋，夏圭，46.5*889.1cm，卷，紙本水墨，台北故宮

遠，褊幅難於深高。」此長卷景物繁複，其運用仰、平、俯視等各種不同角

度取景，使起伏的峰巒、層疊的巖壁因不同的視點在各個獨立的段落裡，產生特有的空間結構；畫法則先以枯筆渴墨鉤皴石壁輪廓，再用含大量水份的筆墨在質地堅硬的熟紙上連皴帶染，淋漓暢快。整幅作品濃淡墨色強烈的對比，與大量的留白，造成近景和遠景間有著廣闊的空間感。

三、人物創作的寫生精神

中國人物畫發展，一般認為唐代是個高峰時期，但若論精緻細密，宋代猶承襲晚唐五代，手法寫實、細膩精緻。擇其代表作品分述如下：

(一)李公麟的〈五馬圖〉：李公麟是北宋後期的進士，擅長畫道釋人物、鞍馬、山水，作品皆不著色，有「白描大師」之稱。(圖 25)為李公麟《五馬圖》之《滿川花》，可看出他用線條的技巧，單線勾勒再略染淡墨，落筆輕快起伏具有節奏感。

(二)蘇漢臣的〈秋庭嬰戲圖〉：畫中的兩個小孩推棗磨時的精神和眼神，生動傳神，寫實的呈現當時的兒童遊戲的方式。(圖 26)

(三)梁楷的〈潑墨仙人圖〉(圖 27)：梁楷曾任畫院待詔，後不滿政局，棄職為僧。他在繪畫上最大成就，就是在盛行精緻寫實潮流中，發展出簡練豪放的「減筆畫」，筆簡但形具，所以生動傳神，深刻表達禪宗野逸的境界。筆者以為其當是對人物有極深刻的瞭解和體認，才能夠用最簡練的用筆表現出人物的形態精神。



圖 25 五馬圖(局部)，李公麟，北宋，卷，紙本設色，日本東京



圖 26 秋庭嬰戲圖，蘇漢臣，北宋，197.5*108.7cm，軸，絹本設色，台北故宮



圖 27 潑墨仙人圖，南宋，梁楷，48.7*27.7cm，冊，紙本水墨，(名畫琳瑯冊第二幅)，台北故宮



圖 28 清明上河圖(局部)，北宋，張擇端，卷，絹
本淡設色，24.8*528cm，北京故宮

(四)張擇端的人物風俗畫：張擇端是宋徽宗時的畫院待詔，長於界畫，尤其精於舟車、市橋、人物、山水，其代表作〈清明上河圖〉(局部)(圖 28)，現存北京故宮，描繪清明時節，北宋京城汴梁以及汴河兩岸的繁華景像和自然風光。河上舟船或行駛，或停靠岸邊；城內外，房屋樓閣林立，店鋪、茶坊、酒肆、腳店、寺觀、公廨等沿街而設，拱橋橫跨汴河，城門洞開，各

各行各業，男女老幼絡繹不絕，寫實地反映出北宋城市經濟繁榮的景像。

四、寫生與文人畫寫意的關係：

北宋中期以蘇軾為代表的一批著名文學家參與繪畫活動，提出了許多反映文人士大夫審美情趣的美術理論，表現出與當時宮廷繪畫寫實風格不同的面貌。

我們可以從當時的畫論來瞭解宋代文人畫的主張和表現。歐陽修《六一題跋》：「善言畫者，多云：『鬼神易為工。』以為畫以形似為難，鬼神人不見也。然至其陰威慘澹，變化超騰，而寄其極怪，使人見輒驚絕；及徐而定視，則千狀萬態，筆簡而意足，是不亦為難哉！」¹ 強調雖不見鬼神，但要能表現出陰風慘淡的氣氛，「筆簡意足」的困難。然如何筆簡意足，可從蘇東坡對人物所提的傳神論來瞭解：「傳神之難在目。…其次在顴頰。吾嘗於燈下顧自見頰影，使人就壁模之，不作眉目，見者皆大笑，知其為吾也。目與顴頰似，餘無不似者。」² 從這可知其主張要傳神，先得抓住人物個性特徵；抓人物性格特性，源於仔細的觀察和瞭解，也就是寫生的態度。所以，當時的文人畫雖提出與畫院畫家不同的表現手法，但究其根據還是透過觀察物象寫生的精神，才可達到傳神的境界；其雖重抒寫主觀情感的功能，但並未否定表現時必須掌握形似的基礎，蘇軾在〈文與可畫筧簞穀偃竹記〉更提到抒寫情感也必須有技法的基礎：「故畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 42

2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 454

追其所見，如兔起鶻落，少縱則逝矣。與可之教予如此。予不能然也，而心識其所以然。夫既心識其所以然，而不能然者，內外不一，心手不相應，不學之過也。」¹ 蘇東坡認為就算心裡明白，若不學，手無法表達，畫意還是未能傳達。

綜觀宋代繪畫創作的發展，我們可以瞭解，宋代的創作精神主要仍是從造化中學習體驗，再從中取捨表現，追求的是形神兼備的境界，不論是精細描寫的畫院風格，還是簡筆水墨的文人畫，都是立基於對物象嚴格觀察體會的寫生。

第四節 元明清寫生的精神

一、元代

元代繪畫的觀念一方面對於南宋畫院精緻細膩畫風的反動，一方面由於元初蒙古政府廢除了科舉制度，在異族的統治下，文人為了吐露心中的不平，寄情托志的寫意畫成為其主要的表現方式，山水畫呈現消極避世思想的隱逸山水，花鳥畫則以象徵清高堅貞人格精神的梅、蘭、竹、菊、松、石為主要表現的題材；重氣韻、輕格律，注重主觀抒情的元代畫風於是形成。寫生的精神在元代的創作裡，表現出不同的風貌，擇幾位具代表性的畫家，從他們的作品和有關繪畫的看法來瞭解，分述如下：

(一)趙孟頫：元初趙孟頫即提出「作畫貴有古意，若無古意雖工無益」²，希望重新正視唐宋的表現精神，又提到：「唐人善畫馬者眾，而曹、韓為之最。蓋其命意高古，不求形似，所以出眾工之右耳。」³ 其所謂不求形似，當是重在傳神，基本上還是從寫實形似的手法而來。從北京故宮所藏其作品〈浴馬圖〉(圖29)，可見其透過寫實的造型，表達出皇宮御苑太平的景象與堂皇氣度的畫面。畫中有奚官九人，駿馬十四匹，場面宏大，馬姿生動多變，各不相同，但皆悠

1 俞崑 1984《中國畫論類編》，台北市 華正書局，頁 1026

2 俞崑 1984《中國畫論類編》，台北市 華正書局，頁 92

3 葛路 1989，《中國古代繪畫理論發展史》，臺北市，丹青圖書，頁 144



圖 29 浴馬圖，元，趙孟頫，卷，絹本設色，28.5*154cm，北京故宮

閒自在，溫順馴服。奚官有的牽馬緩行，有的潑水洗馬，皆流露出不同的神態；圖中背景，樹幹遒勁古樸；水面深闊，與人馬融成一體，情景協調，表現出平和的氣氛。趙氏用筆纖細準確，連人馬站在水下的部分都以淡筆表現出來，可見湖水的清澈。至於人物鬚眉、衣紋之飄逸，馬匹鬃鬣、四蹄之抑揚，皆絲絲入扣，具體而生動，體現了畫家的心細與手巧。全圖宏觀佈局高妙，聚散合理自然。

他在《松雪齋集》題畫跋中也提到「久知圖畫非兒戲，到處雲山是我師」¹可見其所謂「復古」的概念，是從唐宋寫生的精神「師造化」而來，他們重寫意的表現手法，並不否定寫生的觀念。我們可以從另一幅他的山水畫〈鵲華秋色圖〉(圖 30)來瞭解。趙孟頫曾任職濟南，鵲山與華不注山是濟南的名山。本卷是其為周密所畫。周氏原籍山東，卻是生長在趙孟頫的家鄉吳興，也未曾到過山東。所以趙氏為向周密述說濟南風光之美，作此圖相贈。遼闊的江水沼澤地上，極目遠處，地平線上，矗立著兩座山，右方雙峰突起，尖峭的是「華不注山」，左方圓平頂的是「鵲山」。此幅向為畫史上認定為文人畫風式青綠設色山水。兩



圖 30 鵲華秋色圖，西元 1295 年，趙孟頫，卷，紙本設色，28.4*93.2cm，台北故宮

座主峰以花青雜以石青，呈深藍色。這與州渚的淺

淡、樹葉的各種深淺不一的青色，成同色調的變化；斜坡、近水邊處，染赭，

1 葛路 1989《中國古代繪畫理論發展史》臺北市 丹青圖書，頁 145

屋頂、樹幹、樹葉又以紅、黃、赭。這些暖色系的顏色，與花青正形成互補的作用。而其中以樹的垂直線與平緩土波、水紋的構圖方式，對照董源的〈寒林重汀〉，可略窺其所追的古意，溯至唐五代的畫風。

值得注意的是，趙孟頫談及畫竹以書法入畫的看法，他曾有詩題畫竹：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通，若也有人能會此，須知書畫本來同。...」¹ 書法用筆入畫，本是中國畫形式上的特色之一，趙孟頫此時提到這樣的文人繪畫觀，應只是將畫竹的筆法心得做一歸納，並無建立固定形式畫法的意思，只是後來種種社會因素的交互作用，產生力學古人筆法，純粹追求筆墨趣味而忽略形象的表現方式，內容和精神終趨於空洞。



圖 31 桃枝松鼠，錢選，南宋末元初，26.3*44.3cm，卷，紙本設色

(二)錢選：元初與趙孟頫等人並稱「吳興八俊」。入元，趙孟頫等人士皆入朝為官，唯錢選隱而不仕，遊居於山水間，流連詩畫，以終其身。工詩，善書畫，喜作折枝花木。創作力求擺脫南宋畫院習尚，其人品和畫品皆稱譽當時。〈桃枝松鼠〉(圖 31)描畫長著肥

美果實的桃枝上，一隻松鼠棲伏其間，正欲竊食桃果之景。畫家將松鼠置於枝葉稍疏的枝條上，與葉果搖曳充實的左半畫面，取得視覺上的平衡。松鼠造型樸拙，通身以細勁的筆墨，筆筆絲出，並加以暈染，皮毛的豐茸質感，表露無遺。而濃墨點畫出的腳爪和眼珠，更強調了松鼠專注的神態及動勢。通幅佈局簡約，清麗雅緻，其工筆細緻的描寫，可看出與宋代花鳥畫一脈相承。葉片則用淨勻圓勁的筆墨鈎畫輪廓，再以色彩平塗其上，雅淡簡潔的用色，彰顯了錢選帶有寫意筆調的個人風格。

(三)黃公望：元四家之一，黃氏畫的山水以北苑為宗，在〈寫山水訣〉中提到「皮袋中置描筆在內，或於好景處，見樹有怪異，便當模寫記之，分外有發生

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 1063

之意。¹」可瞭解其時時觀察寫生的態度；只要遇到老樹、奇石、美景，就立刻用筆描寫出他們的模樣形狀，從其〈富春山居圖〉(圖 32)，可見其寫生精神的體現。黃公望長居富春江一帶，故能親身領略江山的美麗與壯闊，南宋夏珪運用筆的側鋒及濃淡的墨色，讓江南山水的景色躍然紙上。黃公望同樣以手卷為表現形式，但表現出不同的繪畫風格，傳達出他個人對江南山水的體會。除了構圖上疏密動靜的精心佈置，筆墨也變化多端，畫家以綿長的淡墨線條層層堆疊，不僅呈現墨色上的燥溼濃淡，也建構出山巒的風采。這樣的筆法，可能受到董源描寫山水的啟發。董源呈現江南山水的手法就是用這種細長的線條來表現現鬆軟的土石，黃公望將其運用而呈現不同的風貌。

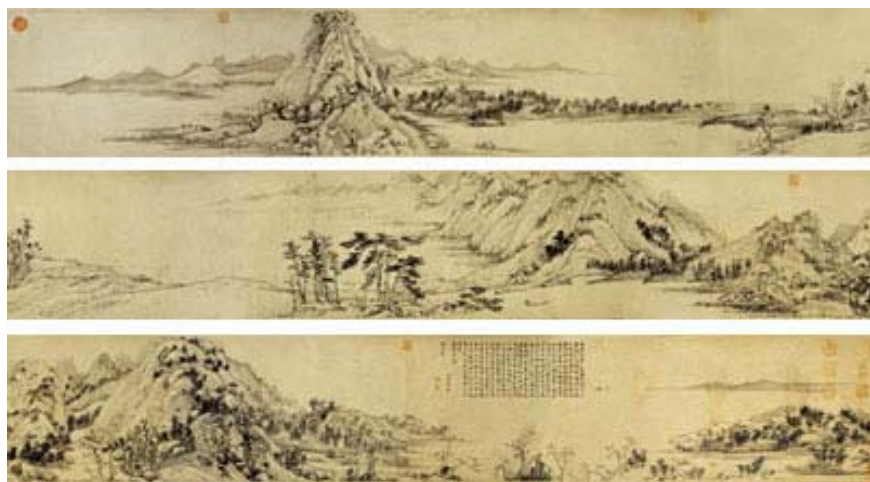


圖 32 富春山居圖，1338 年，黃公望，32.9*589.2cm，卷，紙本水墨，台北故宮



圖 33 畫元世祖出獵圖，1280 年，182.9*104.1cm，軸，絹本設色，台北故宮

(四)劉貫道：所畫道釋、人物，全宗法晉、唐。畫山水宗李成、郭熙，逼真寫實。花竹鳥獸，亦能集合諸家之長，成為當時畫壇的高手。(圖 33)為其〈畫元世祖出獵圖〉，畫中作北方沙漠地帶，一片黃沙坡地，景色單調。在沙丘無垠的遠方，正有一列駱駝馱隊橫越。近處人騎數眾，或張弓射雁；或手架獵鷹；或繩攜獵豹，皆為馬上行獵之狀。其中騎著黑馬、身穿白裘的應為元世祖，與世祖並駕的婦女，似為帝后，其餘八人，應是侍從，其中尚有中亞黑奴一名。圖中人物、馬騎無論衣著、裝備皆刻畫精細，表情神態自然生動，而世祖的面容，與故宮所藏〈元歷代帝后像〉冊中的元世祖半身像相似，可見兩圖寫實的表現。

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 697

觀元代繪畫創作的風格，基本上在受異族統治和趙孟頫提倡復古的影響，元四家中除了黃公望還有寫生師造化的精神，其餘三人所表現的內容多重在個人主觀意識的抒發，形式則從古人的筆墨中參以個人的體會而產生不同的筆情墨韻；此外以書法入畫的觀念，也使得一些對物象的表現手法開始形成普遍的筆法或是畫譜，這些觀念對之後的明代，產生了一定的影響。

二、明代

明畫院雖盛，但因實行文化專制，所以畫院畫家，大多謹慎地追求古人的形式，迎合皇帝的意思，以求自保。因謹尊古法，所以表現多流於形式較乏創新的精神。

明朝初期，崇尚宋代畫風的畫家在宮廷、民間相當普遍，其中以戴進領導的「浙派」在當時影響最大。明朝中期隨著經濟繁榮，素有「魚米之鄉、絲綢之路」之稱的蘇州（俗稱吳門）出現很多卓有成就的畫家，其中以沈周、文徵明、唐寅、仇英四家最為著名，人稱「吳門畫派」。他們的作品大多學習古人的技法，以表現江南文人優雅閒適的生活情趣為主題。明朝後期，基本上在時代潮流影響下。明代畫家寫生創新的精神已大不如唐宋，在此選擇提出寫生觀念或較具寫生創新精神的幾位畫家分述如下：



圖 34 華山圖冊(第七開)，明，王履，34.5*50.5cm，紙本水墨設色，北京故宮

(一)山水畫：院體畫畫家多直追南宋畫院的技法，戴進為首的浙派表現出豪放挺健的風格，而吳派則以沈周文徵明唐伯虎仇英等為代表，直追元四家的畫風，然不論是水墨或是工筆鮮麗的畫法，多重在師古精神、筆情墨韻的表現，較乏師造化寫生的精神。唯王履在其〈華山圖序〉中提到：「畫雖狀形主乎意，意不

足謂之非形可也。雖然，意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形，

失其形者形乎哉!畫物欲似物，豈可不識其面?古之人之名世，果得於暗中摸索耶?彼務於轉摹者，多以紙素之識是足，而不之外，故愈遠愈偽，形尚失之，況意?苟非識華山之形，我豈能圖耶?」¹ 如果不見華山，怎能畫華山呢?他明確提出師造化寫生的重要，認為意要通過具體的形象來表達，不能只在古人的作品求意。他更指出「吾師心，心師目，目師華山」² 寫生的態度，(圖 34)為他的華山圖冊其中一部份，可見其提出脫離摹古，從師造化中創新的意念，然實踐時仍未完全脫離馬夏的風格。

(二)花鳥畫：此時花鳥畫除了畫院畫家如：呂紀、林良等工整細膩的表現，大寫意的表現手法為一大特色。雖筆簡但仍重寫生，所以形神兼備。如沈周寫生圖冊，可窺一



圖 35 辛夷墨菜圖(局部)，明，沈周，35.3*59.7cm，卷，紙本水墨，北京故宮



圖 36 山茶水仙圖，明，陳淳，135.6*32.6cm，軸，紙本水墨，上海博物館

二，(圖 35)為其辛夷墨菜圖卷中的墨菜寫生。而寫意花鳥

又以陳淳和徐渭為代表，世稱「青藤白陽」，分述如下：

1.陳淳：字道復，號白陽山人，是明代中期，蘇州地區的藝術家，兼善詩、書、畫三藝，花鳥畫師法沈周，尤精花卉，常以一花半葉，簡潔有力的用筆，淡墨疏毫，傳達出動人的生趣，對後代寫意花鳥影響深遠。我們可從其作品〈山茶水仙圖〉(圖 36)見其表現。

2.徐渭：號天池山人、青藤老人等。他到了中年以後才開始學畫，擅長畫花鳥，兼能山水、人物、水墨寫意，氣勢縱橫奔放。特長於水墨大寫意花卉，工畫殘菊敗荷，皆古樸淡雅，別有風致。其所繪山水，縱橫不拒繩墨，所繪人物尤其生動。在作品中，徐渭經常題詩題句，借題發揮，抒寫對世事的憤懣，體現個人感受的創作而不拘於古法，如其詩中所言「從來不見梅花譜，信手拈來自有神，不信試看千萬樹，東風吹著便成春。」

1俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 703

2俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 704

¹徐渭亦工書法，行書效仿米氏，筆意奔放如其詩，蒼勁中姿媚躍出。(圖 37) 爲其《墨葡萄圖》，墨分五色，濃淡有致，形態生動。



圖 37 墨葡萄圖，明，徐渭，
165.7*64.5cm，軸，紙本水墨，
北京故宮



圖 38 杏園雅集圖(局部)，謝環，1437年，卷，絹
本設色，縱 36.3cm，新罕布夏州翁萬戈舊藏

(三)人物肖像畫：明代肖像畫的發展，出現一些不同的面貌，中國肖像畫家一向不注重臉部的深刻描繪，而是透過背景或象徵物，爲主題人物賦予內在的生命，但在明代幾件人物畫中，可以看到一些不同的表現方式，如謝環在〈杏園雅集圖〉(圖 38)，以真實人物取代了理想的人物類型，將傳統的人物象徵符號冠在真實的人物身上，而晚明主要的肖像畫家曾鯨則表現出人物更「寫實」的風貌，《無聲詩史》卷四寫其肖像畫作「如鏡取影，妙得神情。其傅色淹潤，點睛生動，雖在楮素，盼睐嘖笑，咄咄逼真，…然對面時精心體會，人我都忘。」²，他的肖像表現方式，可能與當時南京與福建有西洋畫傳入有關，從他的作品〈山水人物圖〉(圖 39)，可以看到畫裡的人眼睛直視畫外，人物臉部表現非常逼真，但背景環境卻生活在傳統理想式的環境中，這樣衝突性的表現手法在陳洪綬的「何天章行樂圖」(圖 40)也可以見到。(圖 41)爲其中人物肖像局部。



圖 39 山水人物圖，曾鯨，西元
1693年，軸，絹本設色，
116.87*40.62cm，柏克萊加州大
學美術館



圖 40 何天章行樂圖(局部)，陳洪綬，嚴湛，李晚生合作，35*163cm，卷，
絹本設色，蘇州市博物館



圖 41 (圖 40 的局
部)

1 葛路 1989《中國古代繪畫理論發展史》臺北市 丹青圖書，頁 175

2 于安瀾編 1963《畫史叢書 三》上海市 上海人民美術出版社，頁 71~72

明代的繪畫發展，在董其昌提出重南貶北，師古以集各大家大成後，確立了之後摹古的文人畫風正統的地位。



圖 42 魚鳥圖，西元 1694，八大山人，178*73cm，紙本水墨。湖北省博物館



圖 43 日夕知己圖，西元 1691，石濤，124.4*62.8cm 軸，紙本水墨，無錫市博物館

三、清代

清朝的畫派一如明朝時林立，有的著重摹古、有的注重創新，各行其道。傳統的文人畫、外來的西洋畫也對宮廷繪畫產生了相當的影響。隨著清朝對外貿易的發展，文人也以畫畫為生、或以畫畫發洩心中對人世的不平，同時金石書法的剛健之氣溶入了繪畫。由於民間繪畫日益世俗化和商品化，進而影響了清朝繪畫的風格，其中的變化也為近代中國繪畫的改革做了一番準備。擇其較具寫生創新代表意義的畫風分述如下：

(一)遺民畫家：明末清初，遺民畫家承繼寫意的畫風，其中以石濤和八大山人為兩大典型。在題材上，八大以花鳥為主而兼長山水，石濤以山水為主而兼擅花鳥。八大不落俗套的奇特造型，表現出和尋常所見花鳥的不同，(圖 42)為其所做〈魚鳥圖〉其最大特點在於「筆簡形具」，以獨有的筆墨形式強化了造型，見其簡練的用筆來自於高超的書法造詣，也更加突顯個人風格。石濤的花卉和四君子題材，則完全表現了「寫」的特色，以貌取神，淋漓酣暢，石濤則在《畫語錄》提到寫生的觀念「寫生揣意，運情摹景，顯露隱含，人不見其畫之成，畫不為其中心之用。」¹又提：「古人未立法之先，不知古人法何法，...師古人之跡，而不師古人之心，宜其不能出一頭地也，冤哉。」²強調師古人寫生，才能從造化中找出自己創作的方式，以建立自己的風格。(圖 43)為其作品。

(二)花鳥畫：

1. **惲壽平：**清代花鳥畫初以周之冕半工半寫的方法，較為盛行，惲壽平則在成法

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 147

2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 165

中，滲合寫生、與文人畫的韻味，別開生面，使該時期花鳥畫在仿古中，一洗習氣，《中國畫學全史》記載其：「寫生斟酌古今，以北宋徐熙、崇嗣為歸；一洗時習，為寫生正派。間寫山水、一丘一壑，超逸高妙，不染纖塵，其氣味之雋雅，實勝石谷。」¹ (圖 44)為其寫生花卉作品〈牡丹〉。



圖 44 牡丹，清，惲壽平，28.5*43cm，冊，紙本設色，台北故宮

清中葉以後，承此畫風其他重要的花鳥畫畫家還有蔣廷錫、鄒一桂、沈銓等，蔣廷錫和鄒一桂是清代宮廷風格的代表，他們的畫工整平穩，得寫生意趣。鄒一桂就提到「用意用筆用色，一一生動，方可謂之寫生」²。沈銓在題材上比較多樣，繪畫翎毛、走獸，無一不能，因客居日本，將鉤花點葉的畫法傳到日本，在當地產生

很大的影響。

2.揚州八怪：清中期的揚州，出現了一批和主流風格完全不同，被認為是畫法怪異的畫家，他們來自不同的地方而流寓揚州，也有著不同的經歷，但是他們的藝術中都有著相似的傾向，因此人們稱他們為“揚州八怪”。揚州八怪，並不專指某八個人，約有十六七人，實際上是泛指代表清代揚州畫壇藝術個性鮮明、風格怪異的一批畫家，以氣魄豪邁見長，影響清代中葉以後花鳥畫甚大，他們已經是職業化的文人畫家或是已經文人化的職業畫家。所以稱他們為怪，是因為他們在作畫時不守墨矩，離經叛道，加上大都個性很強，孤傲清高，行為狂放，所以稱之為「八怪」。

(三)西洋技法傳入宮廷繪畫：在清代的宮廷畫院中有一批來自外國的傳教士畫家，其中最著名的是來自義大利的郎世寧。他經歷康熙、雍正和乾隆三朝，對清代宮廷繪畫的影響最大。乾隆皇帝曾稱讚他的寫實繪畫前無古人。郎世寧的繪畫採用了西方的透視、明暗和人體解剖等技法，但同時又利用中國畫的材料和以線造型的方法，結合西方油畫的傳統方法（如陰陽分面），(圖 45)

1 黃昌惠 1973 《花鳥畫法》台北市 藝術圖書公司，頁 67

2 俞崑 1984 《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 1169

爲其所繪〈百駿圖〉(局部)。有些清宮畫家仿效他，也創作了許多結合中西畫法的作品來表現皇家盛事和民俗風情。如左焦秉貞所繪的〈畫仕女圖〉(圖46)，就運用了透視來畫建築物，仕女的臉手著意凹凸的表現；但也有一些文人嫌其無筆法而有匠氣，鄒一桂曾說其「…筆法全無，雖工亦匠，故不入畫品。」¹可見完全客觀寫實的手法與傳統寫生主觀表現的精神還是不同的。



圖 45 百駿圖(局部)，清，郎世寧，94.5*776.2cm，卷，絹本設色，台北故宮



圖 46 仕女圖冊之三 蓮舟晚泊，清，焦秉貞，30.9*20.5cm，絹本設色，台北故宮

(四)金石畫派：此

畫派特點在於此時期的畫家，綜合各朝的

畫法，參入八大、石濤之意，兼以金石篆刻的手法運用於畫中，部份溶入西方繪畫之表達新法，因而潑墨淋漓，奔放而雄偉，其中著名的畫家有趙之謙、虛谷、任熊、任薰、任頤、吳昌碩等人。

(五)嶺南畫派：同一時期，南方的廣州也因為被闢為

通商港口，孕育另一批具創新精神的畫家。他們吸取西方素描、水彩畫法，形成中西結合的繪畫風格，被稱為「嶺南畫派」，其中最突出的畫家是居巢、居廉兩位堂兄弟，善用沒骨的「撞粉」、「撞水」畫法，也就是在色彩未乾時，適時的加入色粉和水。他們的作品具有清新活潑、平靜抒情的情境，表現出獨特的風格，影響廣及廣東地區，後來成為「嶺南畫派」。(圖47)《花卉昆蟲圖冊之一》為居廉的作品。



圖 47 花卉昆蟲圖冊之一，清，居廉，27.8*28.8cm，絹本設色，北京故宮

1 鄭昶 1982《中國畫學全史》台北市 台灣中華書局，頁 520

從以上概述，可看出清代繪畫大致的發展和演變，山水畫方面四王臨古的風氣重在筆墨和抽象意念的追求，而不是對寫實山水的深刻表現；花鳥畫則先有惲南田在成法中結合寫生和文人畫的韻味，承前人遺風，一洗時習，仿古風潮中別開生機，中期造型和作風受八大石濤影響的揚州八怪，樹立獨特畫風，在畫院中西方繪畫觀念注入國畫裡的西方傳教士，多少影響日後中國繪畫的觀念；而之後嶺南和金石畫派則為花鳥畫注入了不同的面貌。

第五節 現代寫生的精神

從前面有關寫生觀念在歷代的發展，我們可以瞭解到前人創作的觀念，在文人畫興起後，因為畫家輕視對繪畫元素深刻的認知，形像描寫在文人畫家的審美品味下，逐漸被忽略，一味在形式上襲古的觀念下，表現的精神漸與時代脫節。民國以後，受西方思潮影響，徐悲鴻等引進西洋古典以透視解剖學為基礎的素描觀念，寫實的精神讓國畫創作者重新審視觀造描寫對象的形象、光影、結構、質感、透視等觀念，從個人與現實環境的互動和感受出發，創作時就不會太依賴前人留下的筆法、符號和構圖。近年來，寫生已被視為重新回歸藝術本質，打破既定形式和象徵性概念，為國畫創作注入新的時代精神最好的方式。

從近代幾位為國畫創作注入時代精神的創作者對寫生的看法，可以看到寫生對現代創作的影響，分述如下：



圖 48 南瓜，民國，高劍父，57.3*95cm，紙本設色，廣州美術館

一、高劍父

(圖 48)為其作品〈南瓜〉。曾論創作：「我的主張是在表現上選題命義，必須主觀堅定，而描寫形容，又須客觀的觀察現實，主題是要給人接受的目的，而客觀描寫是誘導這目的給觀眾的橋樑，這是藝術觀念與藝術手段的合一。」，而且「要忠實寫生



圖 49 暮韵圖，西元 1965，李可染，71.5*46.2cm，紙本水墨設色

取材大自然，即又不是一味服從自然，是由自己主見，經過心靈化合提煉而出，取捨美化，增強效果。」¹可見其認為創作在描寫上要先能觀察現實，從大自然取材，但是要再經過作者自身的主觀提煉，取捨美化。

二、李可染

他也曾提出有關寫生的看法，他認為「寫生應當同生活緊密結合，從生活中提煉本質的美。如果只是畫一個符號，名曰寫生，實質上還是脫離生活，畫出來還是自己原來的面貌。」²，他又提到從生活中取材，但並不是全都可以入畫，是有選擇性的「寫生是對客觀事物再認識的深化過程…」³又強調主觀的意識：「寫生，不能提倡自然主義，做自然的奴隸...要走現實主義與浪漫主義的道路。」⁴

他認為創作是透過寫生對物象充份的瞭解後，發揮物象最精彩的部份，再以創作者本身的藝術經驗加以取捨補充，表現出來不是只有自然原本的面貌，而是含有個人的理想和感情，正所謂江山如畫，而非畫如江山，所以寫生是「忠於生活，主宰生活」的創作。(圖 49)為其作品〈暮韵圖〉。



圖 50 長江萬里圖(局部)，西元 1968，張大千，53.2*1979.5cm，卷，絹本水墨

三、張大千

(圖 50)為其〈長江萬里圖〉(局部)。

張大千談及寫生是

「瞭解物理，觀察物態，體會物

情。」⁵，「不論畫花卉翎毛，山水人物，總要瞭解理、情、態三事。」⁵他認為瞭

1 王禮溥 1983 《嶺南畫派》台北市 藝術圖書，頁 5

2 王琢輯錄 1987 《李可染畫論》台北市 華正書局，頁 54

3 王琢輯錄 1987 《李可染畫論》台北市 華正書局，頁 55

4 王琢輯錄 1987 《李可染畫論》台北市 華正書局，頁 57

5 傅申 1998 《張大千的世界》台北市 義之堂，頁 63

解物理、觀察物態、物情的方式是以遊歷來增廣見聞，當作繪畫資料的源泉，要將名山大川，熟於心中，胸中有了丘壑，下筆自然有所依據。從造化中為創作累積經驗。

四、林玉山

在〈略述國畫初步〉文中提到「寫生是繪畫的重要基礎。同時也是作畫的過程工作。有堅實的寫生經驗才能胸有成竹，包羅萬象，由造化中採擷生機和無盡的資源，做為創作者的基石。」¹，「寫生的意義是一種科學的探討自然，瞭解自然，經過視覺、知覺、感覺的意識層次，而達到物我兩忘所謂天人合一的修養功夫。」¹強調寫生是繪畫創作的基礎，更是一種精神上的修養。在〈脫韁惟賴寫生勤〉一文又提到，透過寫生，在「不斷的寫生經驗中，再去研討何種事物應用何種表現技法表現，或何種事物應再想出新的表現方法。常常有一些新的靈感和新的表現法，在此不斷的寫生研討中獲得」²，明確地說明現代國畫創作注入新意的方法。(圖 51)為林玉山所作〈雲豹〉。

從歷代國畫創作觀念的演變，我們可以了解到，不論創作形式為何，時代環境如何變遷，寫生的精神一直是豐富創作本質和內涵的基礎。



圖 51 雲豹，西元 1997，林玉山，69*122cm，紙本水墨設色

1 林吉峰主編 1991《桃城風雅 林玉山的繪畫藝術》台北市立美術館，頁 207

2 林吉峰主編 1991《桃城風雅 林玉山的繪畫藝術》台北市立美術館，頁 211