

## 第三章 寫生與個人創作的關係

### 第一節 論形似與神似



姚一葦在《藝術的奧秘》一書中，對藝術品的表現提出亞理斯多德(Aristotle 384-322 BC 生於 tageira)所言：「Art imitates nature.」，並進一步解釋，藝術對自然的模擬並非單純的相似，而是包含了藝術家本身的想像或理想，模擬的對象不是抽象的觀念，而是真實而具體的世界或人生。

他認為藝術家對客觀世界的模擬的活動是在藝術家主觀的觀照下的活動…其自我的感情與意念不是率直的呼號或宣洩，而是通過客觀的具體事物模擬出來。<sup>1</sup>對照中國傳統的藝術思想，最常用的就是「借物抒情」。何懷碩《苦澀的美感》就曾提到：「中國藝術有一大優點，就是它始終借助自然或物質來反映人的觀念與情思。」<sup>2</sup>如《宣和畫譜》所記載「故花之於牡丹芍藥，禽之於鸞鳳孔雀，必使之富貴，而松竹梅菊，鷗鷺雁鷺，必見之幽閒，至於鶴之軒昂，鷹隼之擊搏，楊柳梧桐之扶疏風流，喬松古柏之歲寒磊落，…展張於圖繪，以興起人之意者，率能奪造化而移精神遐想若登臨覽物之有得也。」<sup>3</sup>文人畫中以梅蘭竹菊以喻四君子，人物畫透過背景或象徵物，賦予主題人物內在的生命，山水畫則以高山流水喻清高…等。

筆者認為既要借物抒情，創作者主觀的意念必需借助物象的形似才能傳達，模擬真實的能力是作為一個藝術家所必須具備的<sup>4</sup>，如在戰國時代，荀況提出「形具而神生」，漢代史學家司馬談所言：「凡人所生者，神也，所托者，形也。…神者，生之本也，形者，生之具也…」<sup>5</sup>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

1 姚一葦 1968 《藝術的奧秘》台北市 台灣開明，頁 96  
2 何懷碩 1998 《苦澀的美感》台北市 立緒文化事業有限公司，頁 4  
3 俞崑 1984 《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 1037  
4 姚一葦 1968 《藝術的奧秘》台北市 台灣開明，頁 101  
5 葉朗 1996 《中國美學史》台北市 文津出版社，頁 104

阿堵中。」<sup>1</sup>，可見當時認為形與神是並存的，形是指物象客觀外在的形象，而神就是物象的精神意態，是創作者對物象的認識與感應，也就是物象帶給作者的想像和感受。

中國繪畫的精奧所在，就是在形似的基礎上，表現出作者主觀的感受，但不是只停留在客觀形似的要求，而是要達到形神兼備的境界，正如黃休復《益州名畫錄》中談及六法：「六法之內，唯形似，氣韻二者為先，有氣韻而無形似，則質勝於文，有形似而無氣韻，則華而不實。」<sup>2</sup>

我們可以再從南朝謝赫六法中談到的「應物象形」來瞭解形與神之間的關係，就字面來看這句話似乎無須多加解釋，然其包含雙重的意義。第一是表面上對物形的描寫，第二是深入捕捉物象的意態。蘇東坡有詩曰：「論畫與形似，見與兒童鄰，作詩必此詩，定知非詩人。」<sup>3</sup>常被認為其否定應物象形的價值，清鄒一桂《小山畫譜》中直評其不切實際：「此論詩則可，論畫則不可，未有形不似而反得其神者。此老不能工畫，故以此自文，猶云勝固欣然，敗亦可喜。空鈎意鈎，豈在魴鯉，亦以不能奕，故作禪語耳。」<sup>4</sup>然仔細探究蘇東坡所言，表面似乎否定應物象形的價值，其實他對畫的要求當是深入捕捉形體的意態，而不是只停留在外在形象肖似的摹寫。而審畫的態度，是要求能夠瞭解創作者表現形式之外欲表達的意念，而不是只專注在表現的物象似或不似，就如歐陽修所言「蕭條淡泊，此難畫之意，畫者得之，覽者未必識也。故飛走遲速，意近之物易見，而閑和嚴靜，趣遠之心難形。若乃高下向背，遠近重複，此畫工之藝耳，非精鑒之事也。」<sup>5</sup>乍看好像忽略對形似的要求，其實當是強調看畫要能感覺出創作者欲表現的感受和精神，不是只停留在物象造形寫實與否的層次。

綜上所述，創作者在追求形神兼備的過程中，容易陷入兩種困境，分析如下：

---

1 葉朗 1996 《中國美學史》台北市 文津出版社，頁 127

2 黃休復 宋《益州名畫錄》，頁 24，秦嶺云點校《中國美術論著叢刊》，1983 北京市 人民美術出版社

3 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 91

4 鄭昶 1982《中國畫學全史》台北市 台灣中華書局，頁 533

5 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 42

## 一、只重形似，謹貌失神

藝術品不能止於逼真而已，必需通過外界現象與客觀事物的描摹傳達出作者的感情和意念。創作者若只重在物象外表的摹寫與再現，那只是一種客觀的描述和紀錄，如張彥遠《歷代名畫記》中指出，「古之畫，或能移其形似而尚其骨氣，以形似之外求其畫，此難可與俗人道也。今之畫縱得其形似，而氣韻不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。」<sup>1</sup>清代郎世寧以西畫極其寫實的觀點，描寫物象，形象的逼真不下與攝影作品，如(圖 52)台北故宮郎世寧的〈稷米麻雀〉，對物象的描寫極其肖似逼真，還表現出光影、物象的立體感，麻雀的動作也描寫的非常嚴謹，我們固然可以透過物象寫實的呈現，感受到作者欲傳達的美感，但若與同是故宮典藏的〈宋人竹樹馴雀圖〉(圖 53)相較，物象的精神感覺就是少了一點生動傳神的氣韻。



圖 52 稷米麻雀，清，郎世寧，33.3\*27.8cm，冊，絹本設色，台北故宮

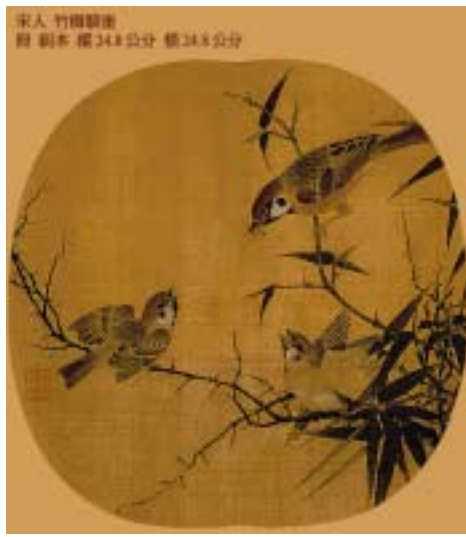


圖 53 竹樹馴雀，宋人，24.8\*24.8cm，冊，絹本設色，台北故宮

李可染就曾在畫論中提到，「不與照相機爭功」<sup>2</sup>，畫家比攝影師有更大的創作自由，正是強調創作者必須在創作中表現個人的意念，藝術創作並非毫無選擇的模擬自然，而是在模擬真實世界時具現自我。所以模擬的過程中，創作者必須透過

想像，將來自真實世界的資料做出取捨，取其特徵，並加以剪裁、組織、綜合、演繹，把一些平凡的現象轉變為個人的創作。

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 32

2 王琢輯錄 1987《李可染畫論》台北市 華正書局，頁 70

## 二、托言寫意，物形全失

元以後的文人畫，爲了盡情傳神寫意，形似已無足輕重。不管在朝在野，文人寫意畫眾口交譽，院體畫風完全受冷落乃至否定。水墨寫意畫(人物、山花、花鳥)在畫壇上風靡一時。如倪瓚《答張仲藻書》略形寫意的理論：「圖寫景物，曲折能盡狀其妙趣，蓋我所不能。若草草點染，遺其驪黃牝牡之形色，則又非所以爲圖之意。僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」<sup>1</sup>又

《題自畫墨竹》「余之竹聊寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非，葉之繁與疏，枝之斜與直哉？或塗抹久之，他人視爲麻爲蘆，亦不能強辯爲竹，真沒奈覽者何！」<sup>2</sup>然從現存台北故宮的倪瓚作品〈修竹圖〉(圖54)來看，畫中的竹飄逸秀雅，並不致淪爲蘆麻。所以他是強調托物寄情，重在意念的抒發，希望觀者可以去體察其意念，而非竹的外在形象。然往往被後人誤解爲只求意念的抒發，忽略形象的認知，致陷入概念化的表現，缺乏深刻的表現。



圖 54 修竹圖，西元 1374 年，倪瓚，51\*34.5cm，軸，紙本水墨，台北故宮

每一件藝術品，都要具備可以傳達的條件，既強調欲藉「竹」寫胸中逸氣，就要力求表現出竹讓作者感受到的「逸」，若要寫竹的逸，卻讓他人看成麻或蘆草，要傳達出竹的逸，豈非緣木求魚。所以筆者以爲若僅專注於主觀意識在筆墨形式上的表現，對物象的描寫只求一個普遍認知、概念化的符號，以爲這就是重神寫意，其實連形似都不可得，神似的境界何來之有。

從以上分析可知，只追求形似，創作者主觀的感情思想無法傳達，只求意而忘形，創作者的感情思想沒有表現的憑藉，作品終只有形式上的變化，而缺乏內在的精神。二者不論過與不及，都會流於空洞，然過與不及間，筆者認爲寧可在形似的基礎上先求太過，也勿草率的直接忘形，畢竟要先得到才有捨棄，尙未得到就放棄，和已經得到再捨棄，程度上是不同的。惲南田看出其中的差別，所以主張要在「極似中求不似」，如(圖 55)他寫生的折枝花卉，對花雖有極

1 葛路 1989《中國古代繪畫理論發展史》臺北市 丹青圖書，頁 156

2 李霖燦 1990《中國美術史稿》台北市 雄獅圖書，頁 158

寫實的描寫，然陰陽向背，有虛有實，而不是如相片般，面面俱到，照單全收，所以格外生動傳神。極似中的不似，其實是經過非常嚴謹的取捨、過濾而來。



圖 55 花卉，清，惲壽平，28.5\*43cm，冊，紙本設色，台北故宮

基於這些體會，筆者以為唯有重溯至宋人寫生的精神，就如晁說之〈論形意〉所言：「畫寫物外形，要物形不改；詩傳畫外意，貴有畫中態。」<sup>1</sup>以具體的形似為基礎，追求形神兼備的境界，才能擺脫前人所累積概念化的表現手法和普遍認知的象徵意義。

## 第二節 寫生的意義

寫生一詞用於繪畫可溯至唐朝沙門彥悰撰《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。」<sup>2</sup>，而朱景玄《唐朝名畫錄》載：「明皇天寶中，忽思蜀道嘉陵江山水，遂假吳生驛駟，令往寫貌...」<sup>3</sup>可見當時的寫生當是對實物的描繪，和之前顧愷之所提的以形寫神，謝赫六法的應物象形、隨類賦彩意義相當。

宋代根據畫學的記載，寫生是針對花鳥畫提出的，劉道醇《聖朝名畫評》記花鳥畫家陶裔「...精於寫生。」<sup>4</sup>蔡襄《荔枝譜》：「每得其尤者，命工寫生。」<sup>5</sup>，郭若虛《圖畫見聞誌》：「梁相國於兢，善畫牡丹，...，有寫生全本折枝傳於世」。<sup>6</sup>沈括《夢溪筆談》：「諸黃畫花，妙在賦色，用筆極新細，殆不見墨跡，但

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 66

2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 383

3 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

4 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 415

5 林柏亭 2000〈論宋人寫生〉宋代文物大展專輯，頁 363

6 郭若虛(宋)《圖畫見聞誌》卷二，頁 5，1973 台北 廣文



以輕色染，謂之寫生。」<sup>1</sup>明代唐志契《繪事微言》也指出：「昔人謂畫人物是傳神，畫花鳥畫是寫生，畫山水是留影。」<sup>2</sup>宋所提的「寫生」，意指花鳥畫創作的一種觀念和技術，要求對物象嚴格仔細的觀察，並瞭解其和外在環境的關係，進一步表現其生動、生意，不是單純對物像的描寫，而是主觀的表現，要能「形神兼備」。

但現在對「寫生」一詞的解釋，已經不再只有針對花鳥畫了，沿襲這個精神，可以分四個層次來說明：

- 一、客觀的描摹：按《辭海》解釋五：寫是「象也，仿效也，…，因謂凡依彼形以摹寫於此者，謂之寫。」<sup>3</sup>，可見寫原指客觀的仿效，生則指一種與死互為消長的現象，泛指一切生物，後引申為所有存在的物質，《辭海》對寫生一詞的解釋則為「繪畫之不依範本臨摹而直接描寫生物景象者，謂之寫生。」<sup>4</sup> 所以第一層次的寫生可以簡單的解釋為「客觀的摹仿」，也就是自然主義所認為的藝術「不是主觀的創作，而是客觀的寫照，只要藝術家能忠實的摹寫自然，就可以成為藝術。」
- 二、對象性質的具體表現：生，性也，即指本質或性情，莊子《庚桑楚篇》：「性者，生之質也。」天地萬物皆有其物性，寫生欲超越第一個層次，必須具體表現對象之性質，表現物的生性，如顧愷之所提：「傳神寫照，在阿堵中」<sup>5</sup>，王維：「肇自然之性，成造化之工」。唐志契《繪事微言》：「凡畫山水，最要得山水性情，得其性情，山便得環抱起伏之勢...」<sup>6</sup>，黃賓虹《古畫微》：「長技不在寫物質之對象，而象物質內部之情感」所以將描寫對象轉化為藝術作品時，必須經過觀察、體會、取捨和變化，要能掌握對象的本質和特徵，具體表現的不是只有物象外在的形象，而是深入其中內部的本質。
- 三、透過用筆傳達氣韻生動的精神：中國畫裡的線條不同於鉛筆炭筆單純的描摹，在以書法線條入畫的傳統來看，中國畫裡用使用毛筆的「寫」已經不

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 732

3 熊鈍生編 1981《辭海》上冊(最新增訂本) 台北市 台灣中華書局，頁 1463

4 同上

5 葉朗 1996《中國美學史》台北市 文津出版社，頁 127

6 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 738

是再現物象的模仿刻畫，而是包含創作者主觀情感意念的「表現」，張彥遠《歷代名畫記》：「夫象物必在於形似，形似必須全其骨氣，骨氣形似，皆本於立意，而歸乎用筆。」<sup>1</sup>，以筆表意乃是中國畫寫生追求氣韻生動的關鍵，如明代周天球《論寫生》：「寫生之法，大與繪畫異。妙在用筆之道勁，用墨之濃淡，得化工之巧，具生意之全，不計纖拙形似也。」<sup>2</sup>

四、創立自我風格：林玉山〈脫韁惟賴寫生勤〉談到寫生：「當寫生時人與對象接觸，此時對象尚未有固定描繪形式、筆法的存在，繪者可憑自己的感受，運用自己適意的筆法去寫生。然後於不斷的寫生經驗中，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」<sup>3</sup>可見此層次的寫生，強調可以從對造化的體驗中，主觀的創作，以筆立意，建立自己的表現方式，創作出自己的面貌。如石濤《畫語錄》所言：「古之鬚眉不能生在我之面目，古之肺腑不能安入我之腹腸，我自發我之肺腑，…非我故為某家也。天然授之也，我於古何師而不化之有？」<sup>4</sup>故創作者個性和氣質不同，面對同樣的物象題材，自然會創造出自己的面貌，而不是只有因循前人的體會和表現手法，也不是只有單純的再現自然，這是寫生最主要的意義。

### 第三節 論工筆、寫意與寫生

北宋韓拙《山水純全集》曾提到「有用筆簡易而意全者，有巧密而精細者」<sup>5</sup>，按第二章名詞釋義所解，寫意屬於前者，工筆屬於後者，不論是寫意或是工筆都是繪畫的一種表現方法。

然明末時，在董其昌與莫是龍的倡導下，將畫分為南北二宗，南宗代表文

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 32

2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 1074

3 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 212

4 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 149

5 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 671

人畫風，北宗則代表畫工派的作風。與佛門禪宗為對照，董其昌在《畫禪室隨筆》中提到，以王維為代表的南宗如董、巨、米三家，神來之筆「可一起直入如來地」<sup>1</sup>，而以李思訓為代表的北宗，則「譬之禪定，積劫方成菩薩。」<sup>2</sup>在董莫二人的理論中，可明顯的看出尚南貶北的傾向。他們認為追求筆情墨韻，寫意筆簡意足的方式困難而可貴，而工筆嚴謹細膩的表現手法即不足取。

董其昌的立論旨在強調 1.自立界限，以區隔文人畫與職業畫家，認為文人即興簡率的表現方式純為天生而非後學，不若職業畫家的表現，是後天鍛練得來，只要肯下功夫花時間，熟練即可得。2.要書法和畫法結合。3.倡集各家之大成，以吸收各家的優點。元代以後，臨古已是習畫一種重要的方法，趙孟頫就曾提到「作畫貴有古意，若無古意雖工無益…吾所畫，似乎簡率，然識者知其近古。」<sup>3</sup>唯趙不但師古人之畫法，還師古人之意，所以尚有寫生的精神；然師古的觀念，發展到後來，畫家卻不再把臨摹視為一種欣賞與練習的手段，甚至認為僅藉臨摹可以自創風格，董其昌《畫眼》提到：「畫平遠師趙大年，重山疊嶂師江貫道。皴法用董源麻皮皴。及瀟湘圖點子。皴樹用北苑子昂二家法，石用大李將軍秋江待渡圖。及郭忠恕雪景。李成畫法有小軸水墨及著色青綠。俱宜宗之。集其大成。自出機軸。再四、五年。文沈二君，不能獨步吾吳矣」<sup>4</sup>董其昌這種集大成的思想，影響至清代畫壇，樹立了清初四王正統的地位，崇古摹古的思想成為主流，追求元代畫家主觀投入自然的畫風，視創作者主觀的畫意重於寫實的描繪，也因此畫家與自然漸形漸遠，就算觀察自然也無法擺脫古人的創作法度，如董其昌〈畫旨〉：「朝起看雲氣變幻，可收入筆端，吾嘗行洞庭湖推篷曠望，儼然米家墨戲。」<sup>5</sup>雖目觀自然，但心之所向還是在自然中找尋古人的畫法，而不是思考自己可以如何表現，又如清代王原祈《畫跋》中所提「余憶戊寅冬，從豫章歸，溪山回抱，村墟歷落，頗似梅道人筆，刻意模仿，未能夢見。十餘年來，心神間有合處，方信古人得力以天地為師也。」<sup>6</sup>其雖了解到古人得力於天地為師，但卻未得古人之心，因為前人是從造化中觀察體會，

1 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 729

2 同上

3 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 92

4 秦祖永輯 1979《畫學心印》台北市 臺灣商務，頁 53

5 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 720

6 葛路 1989《中國古代繪畫理論發展史》臺北市 丹青圖書，頁 194



靈活的繼承或是運用適當的表現方法，王原祈卻是從自然中覺得像古人筆意，就套用其筆法來表現，脫離了師造化寫生的精神，閉門造車。這種概念化的表現手法積習日久，終趨僵化。所謂寫意筆簡意足，重神略形的表現方式，在完全脫離寫生的精神後，終只剩筆墨的趣味，意已無形可憑藉。

其實真正的寫意，在乍看鬆散簡率的筆法，非常放縱的風格之中，隱藏極高超的技巧。寫意是以最簡潔的手法，捕捉到神韻，呈現出生動而清晰可讀的形象，絕非只靠臨摹因循古法可以杜撰，也不是完全丟掉形象，憑空捏造、隨手塗抹玩弄筆墨。那是創作者經過長期鍛練，與自身深刻的感受，透過寫生所得。就如林玉山所提：「唯有寫生通物理物情補捉其精神，而後創作，才能如天馬行空。」<sup>1</sup>

至於被視為是畫院職業畫家只是細緻描繪，花時間鍛練即可的工筆畫，林玉山略述國畫初步就談到：「工筆畫是以勾勒填彩為主體。就是依照自然的物體形態，用各種線條，先勾成輪廓，然後傳施色彩，這種工作確是國畫創作的部份。」<sup>2</sup>而不論是魏晉以形寫神的人物畫，或是唐代的青綠山水，宋代畫院的追求的精緻細膩、形神兼備，其根本都是立基寫生。寫意和工筆，只是表現的手法不同，就像朱景玄《唐朝名畫錄》記載李思訓與吳道子寫生山水，以不同的方法創作，唐明皇評二人作品「李思訓數月之功，吳道子一日之跡，皆極其妙。」<sup>3</sup>可見只要源自寫生，不論工筆或寫意「皆極其妙」。再以崔白〈雙喜圖〉的描寫手法為例，其動物的畫法雖然工整細緻，但經過作者取舍簡裁，不是照單全收的描繪，不只寫其形象，更傳其意態，若與青藤道人的簡筆寫意畫相較，生動傳神，毫不遜色，二者只是表現的形式不同，不能用此來較其高下優劣。寫意不事寫生，表現會流於空洞；同理，工筆畫若不思寫生，一味因循古法，臨摹描繪粉本，把工筆畫當成著色畫、填色畫，自然也會流於僵化死板，文人畫家所鄙視的匠氣，當是由此而來。正如林玉山在〈略述國畫初步〉一文所提：「若無寫生，即無所謂工筆或寫意。」<sup>4</sup>寫意和工筆只是兩種不同的創作形式，並無優劣高下之分，沒有寫生，只憑摹古或是自己憑空想像，寫意

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 212

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 207

3 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

4 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 208

只是閉門造車的墨戲，工筆也只是徒具皮毛插畫裝飾的圖案，唯有透過寫生，創作者才可以賦予不同的創作形式豐富的意義。

#### 第四節 個人寫生創作的過程和方式

綜上論述和前人的創作經驗，我們可以歸結出要為創作注入新的生命和精神就要直接切入自然，也就是透過寫生。在此從筆者自身創作的經驗，闡述寫生的方式如下：

- 一、 **對物象名稱和基本生態的了解：**筆者以為，不論表現什麼題材，或想透過什麼題材來表達個人的意念，最基本的是自己要認識這題材是什麼，有什麼種類，特性為何，生長在什麼環境，就如與人共處，如果連名字都無法稱呼，個人有什麼特質，都認識不清，如何能有更深入的交往。郭若虛在《圖畫見聞志 論製作楷模》中就說「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。」<sup>1</sup>同理，總不能畫榕樹，要藉榕樹來表現其充沛的生命力，但卻連榕樹長在什麼地方，樹名是什麼都不清楚；畫動物，要先能了解其名稱習性，不能把烏鴉錯辨為喜鵲，或者畫貓頭鷹在白天活動，赤腹松鼠在晚上跑，這都有違物性。現在資訊流通非常方便，看到什麼讓自己印象深刻的物象，想進一步表現認識，只要多花點時間查書或利用網路，就可以收集到相關的資料。所以筆者以為，不論要表現什麼，寫生第一個步驟就是收集相關的資料，認識物象基本的生態習性。
- 二、 **長期的觀察和體驗：**了解物象，最普遍的方式就是透過視覺，創作者除了天賦，經過專業的訓練培養，必須具備較敏銳的觀察力，才能看到別人平常「視而不見」的美感，使與知覺與想像可以溝通，以達心物交融的狀態。這不能只是肉眼的活動，必須配合用心的專一才能

---

<sup>1</sup>俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 58

看到對象的內在本質，這是主動的探索而非被動的記錄，如易元吉對寫生的態度「...後志欲以古人所未到者馳其名。遂寫獐猿，暢遊荊湖間，入萬守山百餘里，以覘猿狖獐鹿之屬，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，又嘗於長沙居舍後，疏鑿池沼，間以亂石、叢花、疏篁、折葦。其間多蓄諸水禽，每穴窗窺其動靜遊息之態，以資畫筆之妙。」<sup>1</sup>長時間與物象共處交流，對物象的感情自然會產生一種強烈的印象，使我們將自我的感情主觀的移入所觀察的對象之中，達到物我合一的狀態，

三、**直接對景寫生**：資料收集和對物象長期觀察相處之外，要直接面對物象寫生。只有直接面對物象寫生，才能掌握物象帶給自己的感覺，而且隨著時間地點不同，同樣的物象可能讓自己產生不同的感受，而表現出不同的風貌。正如石濤《畫語錄》所云：「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。」<sup>2</sup>在對景寫生的過程中，因為更專注，所以我們可以進一步產生想像，也就是顧愷之所提「遷想妙得」，「想像並非只是意象的召回或經驗的再現，它包含了藝術家個人遠較為複雜的而深邃的心靈作用...」<sup>3</sup>這是根據原本單純的物象再加以擴充，產生連鎖反應的一種心靈作用，是基於過去生活的經驗，從中抽取要素再結合，以構成創造的內容，自然會擺脫單純模仿自然與再現自然，提升至自我表現的層次。林玉山在〈談國畫寫生的重要性〉文中談及寫生的方法就說：「不只是寫其形骸，更須要寫透對象形而上的內在精神。如寫花卉，要注重時、光的變換，並在現場點染自然色相，以資創作時的參考資料」<sup>4</sup>。

對物象的聯想還只是處於對物象性情的推展，必須借助想像進一步創造出異於自然的新秩序，所謂「創作的想像」是把生活經驗所得的種種事物形象作為創作的材料，從而加以取捨整理而造成新的事物

---

1 郭若虛(宋)《圖畫見聞誌》卷四，頁 11~12，1973，台北 廣文

2 俞崑 1984《中國畫論類編》台北市 華正書局，頁 147

3 姚一葦 1968《藝術的奧秘》台北市 開明，頁 20

4 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 241

<sup>1</sup>所以在寫生時，還要進一步推想用何種媒材和形式來表現，要表現怎樣的意境，面對物象時不是只有套用習慣的表現方式，而是要透過個人的思考，王原祈《雨窗漫筆》：「意在筆先為畫中要訣。作畫於弱管時，須要安閒恬適，掃盡俗腸，默對素幅，凝神靜氣，看高下，審左右，幅內幅外，來路去路，胸有成竹，然後濡毫允墨，先定氣勢，次分間架，次布疎密，次別濃淡，轉換敲擊，東呼西應...」<sup>2</sup>李可染在畫論〈談寫生〉中也提到：「寫生中有時遇到極其美好的景色，靠常用的藝術語言、表現方法和創作理論是畫不出來的。...寫生過程中對物象有了新的發現，就應當力求新的藝術語言，新的表現方法，...」<sup>3</sup>可見寫生時除了感性的和物象交流，還要透過理性思考表現的形式。

此外，筆者以為，既是國畫創作，所以對景寫生時就可以盡量用筆墨來描寫，這樣在思考表現方式時，自然會「應物象形」，發展出適當的用筆方法來表現。

**四、間接的寫生創作：**將直接寫生的資料，重新組合構成再創作，特點是可以有更大的想像空間，這樣重組過的表現方法，雖是作者個人的想像，但是絕不是毫無根據的憑空捏造，表現出來也不會只是概念化象徵性的形式，因為已歷經之前嚴謹的觀察和了解，並通過理性的思考和取捨，自然會呈現出個人深刻的體會和感情。如張大千所言，「...多看名山大川，奇峰峭壁，危巒平坡，煙嵐雲靄，飛瀑奔流，宇宙大觀，千變萬化，不是親眼看過是不上不了筆尖的。<sup>4</sup>」

---

1 虞君質 1972《藝術概論》 台北市 大中國圖書公司，頁 100

2 俞崑 1984《中國畫論類編》 台北市 華正書局，頁 169

3 王琢輯錄 1987《李可染畫論》 台北市 華正書局，頁 58

4 巴東 1996《張大千研究》 台北市 史博館，頁 64