

脫韁惟賴寫生勤——析探林玉山的「三知」寫生理念及其實踐

黃冬富

The Unbounded Life Painting — an Exploration to the Concept and Practice of Lin Yu-Shan's
“Tripartite Epistemology” in Natural Life Paintings / Huang, Tung-Fu

摘要

自古以來國畫的創作和傳習，多重視筆墨功夫，偏重臨仿教學，而忽視實對自然的觀察寫生。林玉山教授是日治時期臺灣新美術運動的第一代膠彩畫家和水墨畫家，也是戰後臺灣師大藝術系倡導水墨畫寫生教學的典範名師，長久以來其獨到的「寫生」理念貫串他 80 多年的繪畫創作生涯。本文檢視其歷年相關之論述和花鳥、畜獸作品，佐以其繪畫教學風格，以析探林玉山的繪畫寫生理念和實踐。

林玉山從長期以來實對觀察的創作體驗的積澱和反芻，理出一套整合宋代花鳥畫家和元明文人畫家以及近代外洋畫家的集大成寫生理念：以知天、知地、知物的「三知」，深入體察自然為主軸，從「以形寫神」入手，重視真實感受，隨時鍛鍊手、眼、心的協調能力；佐以筆墨鑽研以增強氣韻，積學致遠；遂隨著成熟逐漸朝向以簡馭繁之發展途徑，且始終以「形神兼備」為目標。這套寫生理念，步驟具體，步步踏實。在林氏一生的創作作品以及繪畫教學當中，可以檢驗如是寫生理念貫徹落實，實遠非缺乏實踐經驗之單純學理論述可以比擬，也頗有發前人之所未發處。

關鍵字：林玉山、寫生、臺灣美術史、水墨畫、東洋畫、國畫教學

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

一、前言

水墨畫¹自元明以降，華人的繪畫創作和傳習，多重視筆墨功夫，偏重臨仿教學，而忽視實對自然的觀察寫生，因而造形母題、筆墨符號逐漸被形式化的韉鎖套牢，導致疏離於生活，其末流更趨於陳陳相因，缺乏新意和生命力。直到清末民初，重視科學實證的西潮壓境，西畫造形嚴謹而形象逼真的寫實能力，尤其對國內畫界產生極大的衝擊，同時也引發文化藝術界對傳統繪畫進行嚴峻的檢討。

林玉山（1907-2004年）是日治時期由寫生入手的第一代臺灣東洋畫家，也是戰後專業美術教育體系落實水墨寫生創作和教學的第一代代表性畫家，長久以來，「脫韉惟賴寫生勤」²始終為其創作和教學的重要理念，相較於同輩畫家，其有關「寫生」之創作實踐以及論述發表，而且也頗有「發人之所未發」的獨到見解及其深度，罕人能及。本文試從林氏歷年發表之相關論述以及其學生相關描述，佐以其歷年畫作之對照，析論其繪畫寫生理念及其實踐。在探討林玉山的寫生理念之前，先就一般的「寫生」概念之脈絡略作回顧。

二、「寫生」之概念及其脈絡

「寫生」一詞，是繪畫領域常用的詞彙，甚至非美術界人士也不陌生。一般人的概念，多認為是直接面對描繪對象作畫的方法，而題材上則沒有限制。然其意涵的界定，則隨時空環境以及不同畫家的體會而未必盡同。查閱臺灣發行的《美術辭典》（臺北：藝術圖書出版社）、《西洋美術辭典》（臺北：雄獅圖書出版社）、《中國美術辭典》（臺北：雄獅圖書出版社）等美術工具書，都未將「寫生」列入條目之中。依據《辭海》裡面對於「寫生」的解釋是：「針對著實體的物象摹畫其狀態，是作畫的一種方法。」³《詞源》的解釋則為：

描繪實物。國畫臨摹花果、草木、禽獸等實物的，都叫寫生。五代前蜀滕昌祐、後蜀黃筌與子居寀、宋趙昌等，都以寫生著名。……趙昌每於晨朝露下

¹ 「水墨畫」狹義指的是純用水墨所作之畫，廣義的說法則等同於明朝末年西洋畫引進以後，為了區別起見，而將當時以水墨繪寫為主的中國傳統繪畫統稱為「中國畫」或「國畫」之概念。晚近「水墨畫」被約定俗成地廣泛使用而取代「國畫」一辭，其材質之運用，除了涵蓋色彩之運用外，也包容了其他繪畫材質的摻用。本文所探討的範圍，基本上採前述的廣義說法。

² 林玉山，〈脫韉惟賴寫生勤——四十年來作畫甘苦談〉，收入《藝壇》60期，1973年3月，頁13-17。

³ 編者不詳，《辭海》，臺北，上友出版社，2005年修訂，頁260，3版3刷。

時，遠欄細看諸花，即調彩色描寫，自號寫生趙昌。⁴

從美術專業之用語界定「摹」字，係指「原本置案上」，再「以絹加畫上」覆蓋勾描之意，⁵顯然與一般人對於「寫生」的概念相違背。雖然《辭海》和《詞源》對於「寫生」一詞之解釋用字稍欠精確，但是至少可以顯示出，在一般人的概念中，「寫生」係指直接面對著實景而進行觀察描繪的作畫方式而言。此外，《詞源》的解釋，也說明了「寫生」一詞係源自中國，而且大約在五代和宋朝常被指為花鳥、蔬果、畜獸之對景現場描繪的作畫方式。當然，前述兩種工具書對於「寫生」的解釋都顯得含糊而不夠專業。

日本 1990 年出版《和英對照日本美術用語辭典》裡面解釋「寫生」是：

意指將現實可見的事物予以描繪。雖可視為與英文中的 sketch 或法文中的 croquis 相等的涵義，但在圓山應舉（按：江戶時代圓山派開創者）的寫生主義或東洋畫的寫生畫中，則具有更深一層的意涵。⁶

其前半段對於「寫生」之界定，似乎與《辭海》、《詞源》之說法相近，但用語更為精準，顯見這種著眼於作畫方式的寫生概念之普及；但是在後半段裡面所提江戶時期圓山派日本畫宗師圓山應舉的寫生意旨，顯然不僅止於上述直接面對實景寫生的作畫方式而已，甚至更有在詮釋和表現自然層面上更為深層之意義。雖然這則解釋並未說明圓山應舉的「寫生畫」具有何種進一層的意涵，不過，卻也說明了「寫生」一詞，可隨著不同畫家對應於自然的不同切入點而賦予不同的意涵。目前通行「寫生」之意義，則是西方 sketch 之概念，近代經由日本翻譯成為「寫生」一詞，並於清朝末年引進於國內。據雄獅版《西洋美術辭典》裡面，將 sketch 譯成（速寫；素描）並作如下之解釋：

作品或作品部分的粗略草圖，是藝術家對光影、構圖和全幅之規模等要點所作的研究和探討；它是全幅圖畫的初步構圖（或其中之一）；但與局部習作（Study）不同。一幅出自風景畫家的速寫素描通常是一幅小而快的記錄，

⁴ 吳澤炎等編纂，《辭源》，臺北，遠流，1994年，頁467，臺初版13刷。

⁵ 趙希鵠，〈洞天清祿集〉，引自黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》初集第9輯，臺北，藝文，1975年，頁21。

⁶ 岡田幸三等編輯，《和英對照日本美術用語辭典》，東京，東京美術，1990年，頁289，初版1刷。

用來表現風景的光線效果，同時也是為了將來重新作畫時的構想作準備。⁷

基本上 sketch 之概念與本文所探討之林玉山的「寫生」概念非常接近，同時也是本文主要的切入點。

從文獻上，溯「寫生」一詞，最早源於中華唐、五代之際。雖然（傳）初唐僧彥棕的《後畫錄》裡面描述王知慎即有「受業閭家，寫生殆庶。用筆爽利，風采不凡。」⁸ 一語，然而現存該書內容有明顯矛盾不合理之情形，早被證實並非原貌而係出自後人所偽託⁹。北宋末年徽宗敕撰的《宣和畫譜》所載，當時御府收藏的名畫中，即有中晚唐花鳥畫家邊鸞的《寫生鵝鴿圖》和《寫生折枝花圖》等畫蹟；到了五代、北宋以降，冠以「寫生」畫題之花鳥畫，在御府收藏畫目當中則相當常見，尤其現藏於北京故宮博物院的五代時期後蜀黃筌之《寫生珍禽圖》是目前傳世的五代繪畫名蹟，綜上所述，「寫生」一詞，至少在晚唐時期即已出現，經五代至北宋，更加迅速發展流行。

至於華人宋代（含以前）所謂的「寫生」，一般人比較熟悉的是前引《詞源》中所描述「寫生趙昌」常於清晨朝露未乾，繞著花園，細心觀察花卉，隨即調彩捕捉繪寫之情景（按：此一典故原出於南宋初年江少虞的《皇朝事實類苑》所記載）。就此而言，與晚近西方引進的「寫生」之意旨似乎頗為相近。

此外，更為具體的寫生觀察實例，可見於北宋郭若虛《圖畫見聞誌》裡頭對於易元吉的一段描述：

……嘗遊荊湖間，入萬守山百餘里，以覘猿獫狁鹿之屬，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，疎篁折葦，其間多蓄諸水禽，每穴窗伺其動靜遊息之態，以資畫筆之妙。¹⁰

這種深入動物生活環境中，有計劃地觀察其生態、習性的深入觀察，其作畫態度

⁷ 黃才郎主編，《西洋美術辭典（下）》，臺北，雄獅圖書公司，1982年，頁802。

⁸ 彥棕，《後畫錄》，收入潘運告主編，《唐五代畫論》，長沙，湖南美術出版社，1999年，頁1-8，引自頁3。

⁹ 現存彥棕《後畫錄》第一段末註明初唐貞觀9年完成，但內容卻出現唐玄宗天寶年間李林甫侄李湊之記載，時序誤差超過百年，顯然前後矛盾；而且該段內容在唐末張彥遠的《歷代名畫記》裡面引述時，則未見「寫生」一詞。清季《四庫全書提要》裡面早指出該書係出於後人所偽託。

¹⁰ 郭若虛，《圖畫見聞誌》卷4，易元吉條，收入（編著者不詳），《畫史叢書》（一），臺北，文史哲，1983年，頁205。

之嚴謹和用心，相當能夠說明宋畫在中華畫史上締造顛峰境地，絕非倖致。同時也是林玉山長久以來奉為寫生觀察的主要標竿。

此外，北宋沈括的《夢溪筆談》裡面也提到：「諸黃畫花，妙在賦色，用筆極新細，殆不見墨跡，但以輕色染成，謂之寫生。」¹¹其中所謂「諸黃」，指的是黃筌、黃居寶、黃居采和黃惟亮父子而言，沈括這段文字描述，的確非常吻合於黃筌的《寫生珍禽圖》所呈現之畫風。然而這裡面所謂的「寫生」，似乎指的是細膩、優雅的用筆和色彩精緻度之繪畫技法層面。從字面上看來，似乎與「寫生趙昌」之記載並不相同。然而事實上黃筌的作畫方式與趙昌、易元吉也相當接近。如《宣和畫譜》所記載黃筌「自養鷹鷂，觀所宜」，其造詣甚至達到「嘗畫野雉於八卦殿，有五方使呈鷹於陛殿之下，誤認雉為生，掣臂者數四，時蜀主孟昶嗟異之。」¹²的境界。因此，沈括所說的「寫生」，實際上與《宣和畫譜》、《皇朝事實類苑》之說法並不矛盾，只是切入點有所不同而已。正如林柏亭之探研：宋人以寫生來形容花鳥作品，甚至成為花鳥畫之代名詞。他們重在「生」字之意，而不是以「實」字為重點。因而宋人論花鳥，推崇能得生意者。但在宋以後，隨著水墨寫意花鳥逐漸登上領導地位，因而「寫生」之表現，逐漸由宋人工筆設色作品的「追求生意」，發展至明清重視筆墨之趣的生意，其間在觀念上，詮釋上也有轉變。但與清末民初相較，以後者改變較大，而且與日本圖畫教育之影響頗有關聯。日本繪畫本深受我國影響，明治維新時期又積極接受西方藝術和教育制度，因而產生寫生畫的新解釋和用法，於清末民初之際引進大陸和臺灣，在圖畫課中寫生是增進學生學習能力的培養教育，也是創作前的重要訓練。¹³

就西畫而言，「寫生」只是很普通的觀念，當然其做法和意義與中國古代的「寫生」不盡相同。由於中國繪畫自元明以降，文人畫成為主流，多重視筆墨意趣以及傳統的功力，逐漸忽略實對自然的觀察和感受，導致走向疏離生活的形式主義，因而在近代臺灣美術發展進程中，由日本教育體系引進的「寫生」概念，被視為可力矯傳統水墨畫僅重視筆墨而漠視造形訓練，以致疏離生活而千篇一律的救弊良方，因而在日治中後期臺展開辦之初以及 1950 年代中央政府遷臺初期的「正統國畫之爭」，實對自然的「寫生」一詞經常被標舉用來檢討水墨畫學習和創作的熱門課題。

¹¹ 引自潘運告主編，《宋人畫論》，長沙，湖南美術出版社，2000年，頁236。

¹² 《宣和畫譜》卷16，黃筌條，引自《畫史叢書》（一），臺北，文史哲，1983年，頁176-177。

¹³ 林柏亭，〈「寫生」在畫史上的轉變〉，原發表於1990年，後收入澎湖縣立文化中心編印，《探討我國近代美術：演變及發展藝術研討會專輯》，1991年，頁54-65。

三、林玉山的寫生觀

長久以來林玉山在其論述和教學過程中，常一再強調「寫生」的重要性。他認為寫生「學畫不可不經過的一關，也是作畫的基礎」¹⁴，同時也是「訓練技法、收集資料、尋求靈感的方法，雖是繪畫的基礎，卻是導向成功之道。」¹⁵這段話似乎近於清末民初以來外洋引進的「寫生」概念。熟識林玉山的友人和學生，都知道林氏外出習慣帶著速寫本，遇到有感覺的題材，往往隨手速寫，據師大美術系 63 級校友張道明之回憶，大學時期林老師累計的素描本，堆疊起來已經超過一個人的身高¹⁶，顯見其素描寫生之勤以及對於寫生之重視。

值得注意的是，他的「寫生」觀念雖然比較接近於外洋引進之概念。然而他於 1978 年在〈談國畫寫生的重要性〉一文中提到：

寫生是國畫固有的畫法，非自外來移植。現在重提寫生口號，在國畫上非新鮮的名詞。祇因現在畫人只重粉本，不究畫源，故不厭牢騷，舊調重彈。……古人作畫那有稿本可臨，全是靠自己眼睛向自然去學習。吸取宇宙靈感，遇合理想情調，造出有生命的自我作品。……細察古代名家無論人物、花鳥、魚蟲、走獸，都有自然依據，非憑空捏造，或隨便畫一道神巫式的靈符可比。¹⁷

從歷年林氏發表不少專文裡頭，他一再提及宋代易元吉、趙昌等人的寫生觀察，並對宋畫澈底觀察自然的作畫態度之高度肯定，顯見他所說的「寫生是國畫固有的畫法」，主要應是指宋畫而言。至於「寫生」之重點，他進而提出：

寫生之法，顧名思義，不只是寫其形骸，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，並在現場點染自然的色相，以資創作時的參考資料。這就是國畫的正宗教條。¹⁸

寫生的目的不在工整的寫實，而應寫其生態、生命，得其神韻。當寫生時，人與對象接觸，此時對象尚未有固定的描繪形式、筆法的存在，繪者可憑自

¹⁴ 林玉山，〈脫韁惟賴寫生勤——四十年來作畫甘苦談〉，引自《藝壇》60 期，1973 年 3 月，頁 14。

¹⁵ 同上註，頁 14-15。

¹⁶ 2012 年 3 月 29 日電訪臺師大美術系 63 級校友張道明。

¹⁷ 林玉山，〈談國畫寫生的重要性〉，原載 1978 年 6 月《藝海雜誌》2 卷 7-12 期，引自《桃城風雅——林玉山的繪畫藝術》，臺北市立美術館，1991 年，頁 240。

¹⁸ 同上註，頁 241。

己的感受，運用自己適意的筆法去描繪寫生。然後於不斷的寫生經驗中，再去研討何種事物應用何種技法表現，或何種事物應再想出新的表現技法。常常一些新的靈感和新的表現法，在此不斷寫生研討中獲得。這種「新意」是腳踏實地獲得的，並非偶然的產物……。

其實「寫生」在宋並無特別提倡的必要，那時的畫家都深察自然事物才作畫，尤其名家大都除其特長外，兼擅山水、花鳥、人物。因為經常寫生，任何事物都可成為描繪的對象，故畫路自然能很廣闊，不像後世臨山水者，只擅長山水，臨花鳥者僅工花鳥……。¹⁹

他所強調寫生的重點，除了外形的掌握之外，更須進一步捕捉描繪對象的內在神韻、生態和生命，以達「形神兼備」的境地。其論點確實頗為接近宋畫的寫生精神。此外，他更從長期的寫生經驗中體會出：直接面對自然的寫生，不但可以克服題材和造形層面的侷限，而且更可以從觀察自然中直接與自然對話，進而提煉描寫技法，自然而然地就能擺脫傳統技法的窠臼而自出新意。這種論點，因為出於長期力行實踐者的經驗之談，因而格外具體而貼切，確屬卓識。

林玉山從不借助於相機捕捉景物，經常習慣攜帶速寫本隨時寫生(圖 1、2)，累積創作素材，同時也藉以自我訓練手、眼、心之協調能力，其做法似乎又很像近代西方的寫生方式。然而身為國畫家的他則認為國畫的「即事寫生」不同於西畫的「對物寫生」。

有關國畫的「即事寫生」，林玉山曾先後在〈略述國畫初步〉(1968)、〈談國畫寫生的重要性〉(1978)和〈花鳥畫經驗談〉(1983)等幾篇文章裡面略作論述。對林氏畫藝研究頗深的陳瓊花教授針對此一部分綜合梳理詮釋如下：

即事寫生可分為二階段的方式：在創作之前應以直接寫生，依據透過直觀的實對態度，描寫對象的形貌、生態、神情等要素；至創作階段時採間接寫生，透過視覺經驗的累積，作記憶性、想像性的重新組合與構成，亦即採多量儲藏的表象予以主觀的總合再創，而構成異於原物的理想化意境。其著重點，是在於二者之間不可分離的關連性，尤其作畫之前直接寫生蒐集資料的方式是創作的充要（按：充足又必要）條件。²⁰

¹⁹ 同註 2，頁 14-15。

²⁰ 陳瓊花，〈林玉山之繪畫藝術〉，收入《桃城風雅——林玉山的繪畫藝術》，同註 17，引自頁 183。

顯然國畫的「即事寫生」比較特殊的部分係在創作時的間接寫生，亦即就第一階段的觀察體驗以及直接寫生所累積的素描稿和視覺經驗，進而就畫家個人的想法，進行沉澱、想像、選擇、組合以至於重新繪製成有別於描繪場景和物像的一種較為主觀的意象。其精神與唐代張璪所說的「外師造化，中得心源」之名句，以及中國文化體系中「天人合一」的思想相互呼應。同時畫家個人的意匠和自然之間也因而取得一個和諧的平衡點。不同於傳統水墨畫家而言，林氏將前端的直接寫生當作創作前的充要條件；不同於一般西畫家而言，其後端的加入較為主觀想像重新構組成有異於現場寫生的理想化意境則為其特色。

四、深度的觀察——「三知」寫生理念

透過藝術家的眼睛去觀察、感受進而捕捉描繪對象，長久以來始終是畫家寫生過程中的重要環節。其重要性正如林玉山所說：

在繪畫上或自然界中，有各種物象的形態和色彩千變萬化，取之無窮。如果沒有經過一番正確的觀察、認識、瞭解，是無從下筆描寫的，即使下筆作畫也無法賦予畫面有深入或生動之感。所以研究繪畫的人必須時常接觸自然，探討自然的奧妙。經過視覺、知覺、感覺，使腦海裡得深刻的印象和豐富的認識後，作畫才有把握。²¹

顯然，觀察的技巧，是一門相當專業的學問，相關之討論，除了散見於宋人論述之外，古來繪畫論述以至於與林氏同輩之畫家當中，很少對於畫家面對著自然應當如何把握觀察的重點有比較具體的討論。值得注意的是，林玉山早在 1960 年代初期即已提出了「知天」、「知地」和「知物」的三知觀察論。他說：

「知天」就是一年四季的辨別。春暖、夏熱、秋涼、冬冷之外，每一季氣候又有風、雨、晦、明等之變態。既然時令與氣候有所變化，即自然界的物體，也不免隨之產生各有不同的現象。如花與鳥，常因時令的不同，表現不同的形態與色澤等。「知地」者，從地形來說，大陸、海島、高山、原野、沙漠、河川等各種不同的地形上，有其特殊的動植物存在，而方位之不同所形成之

²¹ 林玉山，〈略談國畫初步〉，原載 1968 年《師大美術系系刊》，轉引自林玉山繪述，劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，臺北，劉墉發行，1988 年 6 月，頁 21。

熱帶、溫帶、海（按：寒）帶以及兩極，對花鳥之影響，更有不容並論之特殊條件。至於「知物」，暫借用古代軼事以代說明：宋徽宗皇帝嘗命宮內畫官作孔雀上墩之圖。逐一審查，均不滿意，或問其故，答以「孔雀上墩之時，必先舉起左足，為何大家見不及此而都畫右足？」由此見，作畫須對動植物的生理動態做（按：作）相當深入的探究，方不貽笑大方。²²

有關「知天」部分，古代最有名的如宋徽宗獎賞龍德宮壺中殿前柱廊斜枝牡丹花作者時所說：「月季（按：牡丹）鮮有能畫者，蓋四時朝暮，花蕊葉皆不同。此作春時中日者，無毫髮差，故厚賞之。」²³的典故。元明以降文人畫盛行以後，對於此一部分則較少留意，論點正如宋代沈括對於有「文人畫始祖」之稱的唐代王維之畫有如下之論述：

書畫之妙，當以神會，難可以形器求也，世之觀畫者，多能指摘其間形象位置、彩色瑕疵而已；至於奧理冥造者，罕見其人。如彥遠〈畫評〉言：「王維畫物，多不問四時。如畫花，往往以桃、杏、芙蓉、蓮花同畫一景。」余家所藏摩詰（王維）畫〈袁安臥雪圖〉，有雪中芭蕉。此乃得心應手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此難可以俗人論也。²⁴

這種「尚意輕形」，不重視面對實景實物深入觀察的文人畫觀念，甚至到了戰後初期的臺灣水墨畫界仍然普遍存在，不但作者的嚴謹度消退，而且畫面趨於形式化之後，感覺和感染力也隨之流失。因此林玉山在戰後初期提出「知天」之深度觀察論點實深具意義。他在其《林玉山畫論畫法》一書裡面，在示範分析木芙蓉時，也作如下描述：

木芙蓉之入畫，一方面是因為她由早到晚，可以從白變紅的花色和宜於襯托花的寬大掌狀葉，更由於她的大蕊卷曲糾葛在花瓣之間，造成花瓣不規則的翻轉變換。加上木芙蓉不僅長在平地上，也能繁榮於低濕的水邊，所以不能單配禽鳥，也常被用來做鴛鴦鷗雁的襯景。

木芙蓉通常在重陽節時盛放，每朵花都是早開晚凋，而且隨著時間，由初綻

²² 林玉山，《花鳥畫的研究》（教授升等論文），未出版自印，1964年，頁17-18。

²³ 鄧椿，《畫繼》卷10，收入（編者未詳），《畫史叢書》（一），臺北，文史哲，1983年，頁345。

²⁴ 沈括《夢溪筆談》，引自潘運告主編，《宋人畫論》，同註11，頁230-231。

的粉白帶黃，漸漸從花瓣邊緣轉紅，其中最美的，就是略帶紅暈的時刻，彷彿媽雪香頰，所以又稱為「醉芙蓉」，這張畫就是描寫此一情景。²⁵

此外他也觀察到「鳥在風較大的天氣栖止時，頭往往都迎向風，因為這樣羽毛才不致被吹得翻起來。」²⁶

從上述兩段描述，可以顯見林氏對於花鳥的時節天候和生態之變化觀察之重視以及深入的程度。

「知地」講究的是花鳥、走獸所搭配的场景與自然生態環境合理的問題。林玉山示範環頸雉之畫法時就曾分析道：

環頸雉連同尾羽計算，雄雉長達三呎，雌雉沒有華麗的羽毛，身子也較小，約為二呎。通常活動於田野草叢或灌木林的邊緣地帶，以種子、草葉、漿果和昆蟲為食。環頸雉的翼羽較短而圓，能夠快速地起飛，而不適於長距離的翱翔；飛行時由於身體重，不得不快速振翅（每秒鐘約九次），所以拍動的聲音很響，雄鳥多半在飛行時會鳴叫。

本圖描繪雌雄雙雉，飛揚的蘆葦、蔓生的野薔薇和草地，正符合野雉的生態環境。……²⁷

這種對於繪畫配景的生態環境考量，一向為傳統文人畫所較為忽視，不過卻是林玉山所強調而且是其畫風特質之一。

至於「知物」部分，林氏於1964年引用南宋鄧椿《畫繼》中所謂「孔雀生高，必先舉左」之典故，來闡述其「知物」之理念，然其後經過深入觀察，又覺得未必盡然。不過對距今九百多年前的宋徽宗，能對當時繪畫情境認真觀察之態度，仍然認為值得肯定。此外林氏相關之論述部分頗多發揮，這樣的專長可能與他從小就養成對於喜愛的動物作深入觀察的習慣有關。他曾撰文提及自己從小喜歡鳥類，對於習以常見的麻雀之觀察經驗作如是之描述：

幼時於外祖母家後，有片田野，每逢稻穀收割之期，常見羣雀飛聚田間。為

²⁵ 前揭《林玉山畫論畫法》，同註21，頁108。

²⁶ 前揭《林玉山畫論畫法》，同註21，頁120。

²⁷ 前揭《林玉山畫論畫法》，同註21，頁96。

求更親近摯友，更了解它們，常在田中以稻草蓋了一個窩，藏於其中偷偷地觀察它們啄食穀粒、爭鬥、飛翔、跳躍、鳴噪……等。常常看得入神，彷彿自己也跟隨著雀羣跳躍、飛翔。²⁸

從林玉山 1951 年所畫《農村秋晴》（圖 3）一作，即可看出他對於麻雀生態、習性能得心應手的傳神詮釋之功力。臺灣師大美術系 61 級校友劉墉曾在接受國立歷史博物館之專訪時提及，當年課堂上聽林老師講解到大象和白鷺鷥的習性：

林老師觀察得很細很細，因此他常在上課時講一些關於他創作的趣事。比方說他看到，大象從地上拔起一把草，先在腿上敲一敲，把草上的土抖完了，才放進嘴裡；又說曾見一隻鷺鷥媽媽叨了幾隻小蟲給小鷺鷥，不小心掉到地上，鷺鷥媽媽趕快把蟲啣起來又走回水邊涮一涮，洗乾淨了，才回去餵小鷺鷥。觀察，不只是為了要畫出來，最重要的是，你要把人的情懷跟物的情懷結合起來，成為一種仁人愛物、天人合一的情懷，移情入物，到物我兩忘的境界。那樣畫出來的東西、那種情境才比較特殊。²⁹

其中有關「鷺鷥媽媽啣小蟲」一節，據林玉山公子柏亭（臺灣師大美術系 56 級）曾親口告訴筆者，其正確的版本應是啣泥鰍而不是小蟲，蓋因泥鰍滑溜又靈活，小鷺才不易接住。如此對於描繪動物之生態習性觀察入微、深刻掌握，甚至進一步感情移入、物我兩忘的境地，亦即所謂「知物」的具體展現。由於林氏長期來持續而深入的觀察各種動物，因而對於動物的生態、習性甚至於情緒之變化都掌握得相當深刻。他曾在接受訪問時提到：

我還作過「花鳥日記」，完全是生態的觀察和研究。諸如某種鳥某時脫毛，某種花某時結子等一一詳細記載下來。³⁰

值得注意的是，他不但能隨手畫出各種不同鳥類的喙以及腳爪（圖 4），甚至還能夠具體歸納出多數鳥類的喜（毛羽整齊輕鬆，尾羽展開）、怒（頭毛沖起，

²⁸ 林玉山，〈讀雀與畫雀〉，收入《林玉山畫論畫法》，同註 21，引自頁 96。

²⁹ 引自高以璇主訪、編撰，《林玉山——師法自然》（口述歷史叢書·前輩畫家系列 3），臺北，國立歷史博物館，2004 年，頁 127。

³⁰ 雷驥，〈五十年繪畫經驗談——訪林玉山〉，收入雷驥，《當代藝術家訪問錄》（一），臺北，雄獅圖書，1979 年再版，頁 98。

瞳孔縮小，尾羽低展開)、哀(瞳大無神，翼翅下垂)、樂(瞳孔縮小，襟毛沖起，翼翅交叉，尾羽展開)等情狀(圖5)³¹也觀察出貓頭鷹休憩時往往會有睜一隻眼，閉一隻眼的特殊狀貌(圖6)，進而瞭解到這種特殊神情是由於「睜著眼睛是保持警戒，閉著一目，則為養神」³²之道理。據臺灣師大美術系63級校友張道明之回憶，大學時期林玉山老師在課堂上曾經用閩南語告訴他們有關鳥類造形結構與其叫聲之關聯性：「喙短尾長之鳥，通常其鳴叫聲較為悅耳(如畫眉、白頭翁)；喙長尾短之鳥，通常其鳴叫聲較不悅耳(如白鷺鷥)。」³³同學們觀察驗證之後，信然，因而讓同學們頗感敬服。此外林柏亭也記得父親曾觀察到：「喙紅之鳥，其足也多為紅色(如紅嘴黑鶉、臺灣藍鵲)；喙黑之鳥，其足則多為黑色(如白頭翁、樹鵲)。」³⁴之現象，他同時也強調，雖然多數如此，但是卻未必全數盡然。這些特徵，如果沒有歷經長時間的用心深入觀察，必定無法知曉。顯見林氏「三知」觀察之落實程度。

在畜獸題材方面，虎和牛更是林玉山馳譽畫壇的兩大強項，對於臺灣農村常見的耕牛，林氏瞭解之深和造詣之獨到自不待言；至於動物園才看得到的老虎，其瞭解之深也是畫界同儕之所難及。他觀察到：

生活在寒帶者(虎)軀巨而毛長色濃，熱帶之虎則毛短色淡而軀小。老虎的步履特別輕，於叢林中走動，卻聽不到有絲毫的聲音，又視覺非常敏銳，甚至夜間在很遠的地方，有些微動，它立刻就會覺察。當老虎耿耿注視遠方動靜時，耳朵是向前，有時會隨傳來聲音之方向而轉動耳朵。若震怒開口大嘯時，耳朵必會向後平伏，那時候金黃色亮光的眼睛，馬上會變為青綠色，而瞳孔亦會縮得儘留一小點而已。³⁵

1988年他在劉墉編撰的《林玉山畫論畫法》一書裡頭，親自示範並解說老虎的兩種表情，為求一目了然，爰製成表以便對照(參見「林玉山示範兩種老虎表情對照表」)。

東晉顧愷之曾留下了「以形寫神」之名句³⁶，但卻未曾進一步說明實踐的具

³¹ 劉墉編輯，《林玉山畫論畫法》，同註21，頁19。

³² 同上註，頁90。

³³ 102年3月29日電訪張道明。

³⁴ 102年4月20日訪問林柏亭於臺中市國立臺灣美術館。

³⁵ 林玉山，〈畫虎漫談〉，原載1974年《師大美術系系列》，轉引自《林玉山畫論畫法》，頁30-31。

³⁶ 顧愷之，〈魏晉勝流畫贊〉，收入張彥遠，《歷代名畫記》卷5，引自《畫史叢書》(一)，臺北，

體做法，林玉山所提出的「三知」的深度觀察論點加上其平時不斷的寫生練習，實已涵蓋觀察、體驗、想像、表現等創作歷程，持之以恆，不但可達到手、眼、心的協調自如之境地，而且也可以進而掌握描寫對象的造形、生意和神韻，實為「以形寫神」的論點理出一條具體實踐的穩實途徑，而且頗具「發人之所未發」的創見。

林玉山示範兩種老虎表情對照表

	情緒和平時	怒吼或攻擊時
眼睛	瞳孔較大，眼珠為黃色。	瞳孔縮小，(眼球)色彩變綠。
耳殼	耳殼上揚	為了減少阻力及本身弱點，耳殼向後傾斜。
唇和鼻	上下唇平舒，看起來較寬，鼻側也少皺起。	上下唇向外翻，以便露出利齒，造成鼻側皺起。
嘴與鬚	<ul style="list-style-type: none"> ● 嘴未張開，所以不露齒：即使張嘴情緒平和時，因為不齜牙、翻唇，齒也露得不如發怒時為多。 ● 虎鬚向兩側下方伸展。 	<ul style="list-style-type: none"> ● (張口露牙) ● 隨著唇的肌肉變化，並為漸少本身的弱點及衝擊的阻力，虎鬚向後上方髭起。
圖例	 <p>林玉山 虎在情緒平和時的表情 (圖片來源：林玉山繪述、劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，臺北，劉墉發行，1988年，頁30。)</p>	 <p>林玉山 虎在怒吼或攻擊時的表情 (圖片來源：林玉山繪述、劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，臺北，劉墉發行，1988年，頁31。)</p>
備註	() 部分為筆者為加強對照起見所加註。	
資料來源：林玉山繪述，劉墉編輯，《林玉山畫論畫法》，臺北，劉墉發行，1988年。		

(黃冬富製表)

五、筆墨的淬煉——由工筆而寫意

在「以形寫神」之前提下，林玉山認為寫生由工筆入手，但成熟的寫生仍應朝向「寫意」邁進。當然他所說的「寫意」並不同於傳統文人畫過度仰賴先驗技法而疏離生活經驗的寫意。他在文章裡面提到：

文史哲，1983年，頁75。

……若無寫生即無所謂工筆或寫意。而寫意的妙處，必須先經過描寫自然和工筆作畫的訓練。對於觀察、畫理、佈局、賦彩等都有相當的經驗之後，才能脫離以形寫形，以色貌色之方法。把自然骨法化、個性化，由繁就簡，做到筆簡意賅，以達純理想之境地才是真正的寫意。寫意就是寫生的極致，寫生就是寫出生物的生命神彩。所謂寫意絕不能僅當作瀉意，或僅為內在發洩等解釋。³⁷

此外，他在 1972 年以毛筆行楷書寫〈寫生與作畫〉手稿（圖 7），更加扼要地闡釋上述之論點，並強調寫生之不同於攝影的再現自然。顯然他所強調的寫意，必須以寫生為前提，而且是由深入的觀察、感受的工筆寫生經驗，逐漸執簡馭繁，精簡提煉以至寫意的境地。換句話說：「寫意並不是意味著全然無視形態，而是一種筆簡形具，略筆中帶有實感之意。」³⁸嚴格而論，工筆和寫意都有可能出現絕佳之畫作，也同樣可能出現水準平平之作品，兩者之間未必有絕對的高下之分。林氏所說：「寫意就是寫生的極致。」主要係著眼於藝境發展的歷程，其重點未必在價值的判斷。他這種由工筆而寫意的觀念，不但符合人類眼、手和心靈的發展節奏，而且也因而能與文人畫的審美旨趣取得調和。

值得注意的是，到了筆簡意賅之境地，輪廓、造形不再鉅細靡遺時，要強化畫面的生動感，林氏則主張循由文人畫的筆墨表現機能之彰顯來著力。

元明以降文人畫成為中國畫壇主流，筆墨和意境逐漸發展成為繪畫審美的主軸。甚至有「氣韻由筆墨生」³⁹之論點。雖然日治時期臺、府展的東洋畫評審導向並不重視華人體系的筆墨，然而從青少年時期即以傳統道釋畫、文人畫入門的林玉山，雖然在日治時期創作火力多集中在工筆重彩寫生的「臺展型」畫風，但是紮根於文化母胎層的筆墨和意境仍然始終未曾鬆懈。1978 年他在接受訪問時曾表示，從第六回臺展（1932 年）起，自己感覺到筆墨的火侯不夠，如何突破「形似」另求新境成為重大課題，因而專程赴日至京都東丘畫塾隨堂本印象學畫，同時也在這段期間臨摹不少宋元花鳥畫。⁴⁰由此可見林氏也將筆墨之深化當成在造形的掌握已趨得心應手之際，進一步強化神韻而讓畫面更為生動的著力點。

³⁷ 前揭林玉山，〈略談國畫初步〉，同註 21，頁 24。

³⁸ 前揭林玉山，〈國畫寫生的重要性〉，同註 17，頁 25。

³⁹ 唐岱，〈繪事發微〉，氣韻條，引自于樸，《中國畫論彙編》，臺北，臺灣東方書店，1962 年，頁 254。

⁴⁰ 參見謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》100 期，1979 年 6 月，頁 58。暨林柏亭，《嘉義地區繪畫之研究》，臺北，國立歷史博物館，1995 年，頁 205。

1979年《雄獅美術》特闢專輯邀集百位美術家談「印象最深刻的作品」，林玉山在其中提到：

日本名畫家中，對於我繪畫技法上直接有影響的是京都的竹內栖鳳，思想方面受感動者有東京的橫山大觀。

……其實栖鳳的寫生畫卻非平凡之自然再現，有筆有墨，形神兼備，又極有天趣。我1926年首次於東京聖德太子奉贊展看到栖鳳作〈蹴合〉鬥雞圖，他以其輕妙的運筆表現鬥雞的雄風以及動態的神韻，此畫不但當時覺得特別感動，於今雖遠隔五十餘年仍使我陶醉於其妙技中。……⁴¹

顯然，竹內栖鳳畫作之所以能詮釋神韻並達「形神兼備」又兼具生動的境地，在林氏的看法中，其超卓的筆墨應是重要因素之一。林玉山在〈略談國畫初步〉一文，為申論用筆之重要性，曾引用張彥遠的《歷代名畫記》裡面所說：「象物必在於形似，形似須全其骨氣，骨氣形似皆本於立意，而歸乎用筆。」之名言⁴²。足以顯示出，在他的觀點中，筆墨與寫生觀察相輔相成，是邁向卓越畫境不可或缺之必要條件。就此一部分而論，又多少有些與元明以降之寫生概念有某種程度之呼應。

為了淬煉筆墨，林玉山曾於1930年代初期，透過任教於上海新華藝專的鄉賢陳澄波，購買中國近代海上派名家畫集，利用暑假返臺時帶回參研；⁴³同時也利用赴日進修之便，至圖書館、博物館查閱有關宋、明院畫之相關資料，作為淬鍊筆墨之借鑑。加上其自青少年時期即已奠基的水墨畫、書法、漢學和詩詞之素養，相輔相成，消融內化。因而其特具書法性線條表現機能的筆線，在日治時期東洋畫家當中顯得格外突出。也由於如是之故，在戰後初期「祖國化·去日本殖民文化」的政策氛圍當中，其創作材質由膠彩畫轉型為水墨畫也相形格外順暢，成為唯一不受臺灣畫界「正統國畫之爭」所波及的前輩東洋畫家。其89歲時所畫《夜潮風雨》（圖8）一作，係奠基於長期寫生的造境之作，筆墨縱肆酣暢、收放自如，已達目無全牛之境，畫幅雖然不大，但卻呈現極大的氣勢張力，徹底落實其自然的骨法化、個性化、理想化之理念。

綜言之，林玉山的繪畫寫生理念，主要奠基於近代外洋的寫生觀念，進而融

⁴¹ 《雄獅美術》100期，1979年6月，頁71。

⁴² 同註21，頁21。

⁴³ 詳見林玉山，〈與陳澄波先生交遊之回憶〉，《雄獅美術》106期，1979年12月，頁64、65。

合宋人的寫生觀念以及元明的筆墨觀，並加以具體化、系統化成為頗為獨到的個人寫生理念。

六、林玉山「三知」寫生理念之實踐

以下試從林玉山歷年的繪畫作品之分析以及其繪畫教學等層面，探討其繪畫寫生理念之實踐。

(一) 繪畫作品的寫生實踐

1. 林玉山 《蓮池》 絹本膠彩 1930年 146.4x215.2cm 國立臺灣美術館藏（圖9）

《蓮池》不但是林玉山早年的重要成名作，而且更是第一件通過文化部古物審議委員會審議，列為國寶級的臺灣近代繪畫作品。此畫取材自嘉義近郊牛斗山的荷塘寫生，林玉山回憶當年盛夏與畫友林東令連續幾天專程前往觀察寫生之情景寫道：

在鄉下牛斗山找到了一池大蓮塘，池裡開了很多荷花。……荷花通常都在早晨綻開，傍晚合起來，早晨是荷花最美的時刻，為了要捕捉住最為動人的剎那瞬間，特地約畫友東令為伴，傍晚就去蓮塘等待。……夏日之晨，幽靜清涼，微霧中的蓮池，真的有說不出的美。荷花一朵朵慢慢地開放，幽靜的天地間，甚至可以聽到花苞張開的聲音，似窺見了荷花生命的奧妙。我又繼續欣賞觀察了幾次清晨和傍晚的不同荷花風貌後，再以寫生資料配合構想下筆作畫，作畫時也參考了宋畫的佈局，筆調及富麗典雅的韻味。⁴⁴

顯然他是運用了「三知」的深度觀察寫生手法，持續而深入地捕捉此一畫境。為了營造畫面的空間感以及立體感，林氏採斜角俯視取景，並以斜線構圖營造畫面之動勢。荷葉和荷花錯落穿插，俯仰有致而且亂中有序。部分荷葉值破曉之際，朝露尚存，晶瑩靈動；荷花從含苞待放、微開、盛開以至凋謝的連續描繪，隱喻生命發展的歷程，也將荷花的生態觀察入微。左下角白鷺緩步涉水，低下頭緊盯著水面下一群悠游的小魚，為靜謐的氣氛增添動態和生意。為了呈現水底紅土的效果以及荷葉在曙光映照下之反光效果，此畫於青綠工筆重彩的基調下，大量採

⁴⁴ 林玉山，〈花鳥畫經驗談〉，引自《書畫家》11卷3期，1983年4月，頁17。並參見林玉山，〈藝道話滄桑〉，收入《臺北文物》3卷4期，1955年3月，頁76-84。

用赤金並間用青金、水色金等泥金顏料，畫面色彩格外顯得富麗典雅。水底的游魚、水草以及沈積之花瓣若隱若現，水的透明感表現得極為出色。正如上述林氏所描述，花苞綻放以及白鷺涉水的隱約清音滲透於畫境中，沒有經過相當深入的觀察、體驗、想像、選擇、組合、表現之歷程，以及擁有絕佳的描寫能力和繪畫材料學之素養的人，絕對無法致此。此畫完成於臺展開辦的第四年，當時臺籍東洋畫家色彩多屬摸索期的質樸用色，相形之下，此畫色彩格外顯得精緻、優雅而成熟。曾榮獲第 4 回臺展特選第一席及臺展賞，實非倖致，堪稱日治時期臺灣東洋畫的經典名作。

2. 林玉山 《雙鶉圖》 絹本膠彩 1935 年 41×71cm 林氏家屬收藏（圖 10）

1935 年林氏為突破寫生創作之瓶頸，專程遠赴京都隨四條派名家堂本印象學畫，其間又常到圖書館借閱畫冊臨仿宋元花鳥畫，也常進美術館、博物館參觀畫展。這件《雙鶉圖》就是當年學習宋代花鳥畫後的嘗試寫生之作。畫中主題描繪一對鶉鴉鳥藏於花竹草叢之間，一仰一俯，前者背著風向佇立引頸展啼鳴，後者逆風蹲踞轉頭眼神直盯著前者，雙鶉之呼應關係相當微妙。林氏似乎蹲姿取景而近於平視，石竹、紅蓼、桔梗等草本植物配景受到右方吹來之強風吹拂而向左傾偃，頗具彈性而且相當生動。此畫不但掌握了鶉鴉習於隱匿之生態習性，而且雙鶉畫法取法南北宋之間的李安忠而未遑多讓，配景之畫法和染法則受到大正年間京都日本畫風之感染而顯得細膩而優雅，畫面的氣氛之營造甚佳，顯現出林玉山在消融宋代花鳥風於其自然寫生畫風之內而獲致水乳交融的內化境地。

3. 林玉山 《歸途》 紙本 膠彩+水墨 1944 年 154.5×200cm 臺北市立美術館藏（圖 11）

臺灣的膠彩和水墨畫界，林玉山是第一位以寫生手法畫牛的畫家，其 1926 年的《竹林與水牛》一畫（陳澄波家屬藏）（圖 12），已經展現出造形頗為嚴謹且具有光影效果的水牛寫生功力，1927 年入選第 1 回臺展的《水牛》和《大南門》迄今依然膾炙人口。1944 年其《歸途》一作則更超越自己而再創高峰。此畫描繪水牛在完成一天工作之後，背負著甘蔗葉（牛的主食），隨著農婦踏上歸途之情景。農婦戴著斗笠，頭包白巾，手臂穿著藺草編結的護腕，腰繫麻袋製作的圍裙，打赤著腳，是日治時期以至戰後初期南臺灣農村常見的景象。水牛畫法簡鍊而線條富於彈性，從牛頭、牛角、牛頸、牛背、牛臀、牛腹……等，依照不同的質感而運用不同的筆線描寫，樸實而厚重，造形精準而筆簡意賅，牛身的墨

韻層次之變化也極為豐富而自然。此畫將膠彩和水墨兩種材質特性融合得極為自然而優質，在日治時期臺灣東洋畫中相當罕見。畫面極具本土色彩，展現出林氏對於這塊長久生活的土地的回饋，同時也呈現出其筆墨造詣更臻成熟之境地。如果說《蓮池》是林玉山以宋畫風格寫生最為重要的作品，則《歸途》堪稱是他展現臺灣本土畫風之代表作。

4. 林玉山 《錦翼迎風》 膠彩 1947年 85.5x133cm 林人權收藏（圖13）

林玉山沒有借助相機以捕捉景物的習慣，由於長期不間斷的寫生觀察，累積出相當的「過目不忘」之功力，對於花鳥走獸的動態捕捉，也往往藉助於這種能迅速把握重點的觀察功力。此畫得稿於當年林氏往北港寫生，當汽車開過蔗田附近時，喇叭聲驚動了蔗田裡的山雉，因而飛鳴疾速竄出蔗叢，其華麗羽毛齊展，讓林氏留下深刻印象，歸返後到市場上購買一對雉雞回家飼養以便詳細觀察，進而正式繪製此圖。繪製前幾經考量之後，用高粱取代了蔗田⁴⁵這種寫生方式亦即他所說的「即事寫生」。鳥類的竄飛速度快極，如未經深度觀察其生態和習性，又具備深厚的素描功力，則很難達此境地。

5. 林玉山 《喚春圖》 紙本彩墨 1968年 76x63cm 長流美術館藏（圖14）

1951年林玉山開始任教臺灣師大藝術系以後，由於正值中央政府遷臺初期之特殊氛圍，當時之政策規定國畫教學應以水墨畫為主，而不得教授膠彩畫，在教學相長之下，林氏更積極致力於筆墨意境之探討。此圖畫於任教臺灣師大第18年，林氏運用濕筆快寫，色墨相輔相成，渾潤淋漓，節奏明快自然而毫不矯情，縱使從中原渡臺的傳統書畫觀點檢視其筆墨意境，也早臻上乘境地。雌雄雙雉藏身於野蕨山花之間而迎向疾風，雄雉趨前展啼鳴叫，儼然與迎面而來的風勢抗衡，頗能添增畫面張力，展現出林氏深入山雉習性和生態的觀察寫生功力。

6. 林玉山 《未嘯風生》 紙本水墨 1974年 60x95cm 林氏家屬收藏（圖15）

長久以來林玉山的畫虎，始終獨步臺灣畫壇，平時他畫虎，多以彩墨寫生。他對於老虎的情緒變化的掌握，前已述及。此圖以水墨寫意手法為之，老虎的結

⁴⁵ 參見陳瓊花，《林玉山繪畫藝術之研究》，國立臺灣師大美術研究所碩士論文，自印未出版，1985年7月，頁129-130。暨高以璇主訪、編撰，《林玉山——師法自然》（口述歷史叢書·前輩畫家系列3），臺北，國立歷史博物館，2004年，頁125。

構、姿態、神情對於長期觀察寫生的林氏而言，早已了然於胸中，因而下筆豪健大方，宛如畫寫意山石。氣勢和生意洋溢畫面，充分展現其筆簡意賅的筆墨表現機能，顯見林氏已達收放自如之境，誠然形神兼備，不但契合於傅狷夫為他所提「未嘯風生」之氣勢，而且也頗能解釋林氏所說「寫意就是寫生的極致」之論點。

7. 林玉山 《養氣》 紙本彩墨 1975年 64.5x76cm 長流美術館藏(圖16)

雄獅俯首頭枕前肢，趴地閉目養神，看似休息也像是入眠，但仍具有吞牛之氣勢。獅子外皮沒有老虎的斑駁條紋，但是單純的皮毛往往讓畫者直接面臨身軀骨骼結構和肌理的挑戰，其描繪之難度比起老虎有過之而無不及。此畫對於獅子身軀質感和量感之掌握恰得分際，其筆墨技法完全從觀察自然中提煉而出，很少受到傳統成法的規範，因而逸筆草草卻形神兼具。林氏到了此一時期，已然能夠得心應手地貫徹前述的寫生理念，而臻於成熟之境地。

8. 林玉山 《風雪野牛》 紙本彩墨 1985年 53x64cm 楊增棠收藏(圖17)

1980年代初期，林氏之畫在掌握自然、發揮筆墨表現機能以及畫家個性之發揮三者之間，已然達到完全自然融合「目無全牛」之境地。畫面中野牛筆觸和線條，看似率意潑墨，信手塗抹勾畫，然而造形和結構卻又嚴謹而自然，彷彿一氣呵成。雖然畫面不大，構圖簡潔，卻煥發出極為可觀的強度和張力，誠如古人所云：「筆愈簡而氣愈壯，景愈少而意愈長。」⁴⁶之道理，也澈底落實其寫生理念的完熟境界。

(二) 寫生繪畫教學之落實

臺灣師大藝術系(美術系前身)為戰後初期臺灣最具代表性的專業美術教育科系，也是全臺中等以上學校美術師資養成教育的主軸。林玉山從1951年開始應聘任教於臺灣省立師範學院藝術系(國立臺灣師範大學美術系之前身)，1977年辦理退休，但仍受邀兼課至1992年為止，前後任教臺師大長達41年之久。戰後初期臺灣的國畫教學，多沿著大陸文人畫傳統臨稿的老習慣，不少早期臺灣師大藝術系的畢業校友，幾乎一致公認，當年大學時期的國畫老師當中，林玉山是最為澈底落實國畫寫生教學的師長(圖18)。臺師大48級藝術系畢業校友王秀雄曾回憶大學時期，林玉山老師的國畫課特別重視寫生，也曾帶學生到動物園畫

⁴⁶ 《宣和畫譜》卷10，關全條，引自《畫史叢書》(一)，臺北，文史哲，1983年，頁481。

老虎：

……那時候之前我從來沒看過林玉山老師的寫生方式，他拿起鉛筆，馬上就勾畫出來，非常精準。在動物當中，他對老虎相對有興趣，因為動物園裡的老虎遠遠的看不清楚，剛好那時候有一個馬戲團來作秀，他就帶我們到馬戲團老虎的欄子前寫生。我記得他還特地問動物園的工作人員哪一隻是母的，哪一隻是公的，於是工作人員教我們如何從老虎頭的花紋辨別雌虎、雄虎。由此可以窺見林老師的觀察力以及好問的精神。⁴⁷

顯然林玉山深入觀察並且追根究底、不恥下問的寫生精神和教學風範，也對王氏日後全心奉獻藝術教育的敬業精神，無形中發揮了潛移默化的身教作用。

49 級藝術系校友鄭善禧（也是前臺灣師大美術系退休教授）尤其格外推崇林玉山老師的國畫寫生教學，並認為是當年啟發他最大、最為得力的老師之一。鄭氏曾在多篇文章裡面回憶林玉山之寫生教學：

林老師的國畫課雖也依例有畫稿發下來，但他特別著重戶外寫生。無論是士林園藝實驗場、圓山動物園、南海植物園、碧潭等地，我們都曾隨著老師帶筆墨或速寫簿寫生。……寫生回來，必定要清稿修造成畫，在課堂上，讓老師評閱，林老師總要在圖上找些應當改進的地方，他常會點出某些地方「沒有道理」要如何去修改，這是很重要的學風。……我從林老師的提示：「觀察自然，從事寫生」由忠實地描寫空間物象持恆地努力。……至今我依然是得力於老師寫生技法的啟發，從自然中證悟古人之意趣。⁴⁸

林老師教授我們國畫寫生課程，老蔣總統尊奉王陽明的格物致知理論，他就是實踐力行的典型……。

……（林）老師傳授寫生的要旨，我則體驗到一本萬變的道理，從自然寫生中觀看物類變遷、體察造型條件，從學習模仿進而妙造自然，所謂妙造自然，就是畫得和自然雖未必像，但型態神韻自然而純真，讓觀賞者覺得合理。⁴⁹

林氏以這種獨特的水墨寫生之理念，引領戰後數量極為可觀的臺師大藝術系

⁴⁷ 高以璇主訪、編撰，《林玉山——師法自然》（口述歷史叢書·前輩畫家系列 3），臺北，國立歷史博物館，2004 年，頁 117。

⁴⁸ 鄭善禧，〈林玉山教授之教學作畫與為人〉，收入《桃城風雅——林玉山的繪畫藝術》。同註 17，頁 45-50。

⁴⁹ 黃寤蘭，《鄭善禧——畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998 年，頁 76-77。

校友，深入寫生之堂奧，形成獨特的寫生水墨畫風。而且這些校友畢業以後多成為中等以上學校美術教師，目前之年齡層從 80 多歲至 50 多歲不等，歷經數代師生傳習，對於臺灣水墨畫界的正向影響，實不言而喻。

七、結語

明末清初大儒王夫之曾云：「力行可以致知，知不能兼行。」林玉山長達 98 年的人生歲月當中，「寫生、寫生、再寫生」的理念，貫串其 80 年歲月以上的繪畫創作生涯，正如他曾發表的專文主題——「脫韁惟賴寫生勤」。從長期以來實對觀察的創作體驗的積澱和反芻，終至讓他理出一套整合宋代花鳥畫家和元明文人畫家以及近代外洋畫家的集大成即事寫生理念：以「三知」的深入體察自然為主軸，從「以形寫神」入手，重視真實感受，隨時鍛鍊手、眼、心的協調能力；佐以筆墨鑽研以增強氣韻，積學致遠；遂隨著成熟逐漸朝向以簡馭繁之發展途徑，且始終以「形神兼備」為目標。這套寫生理念，步驟具體，步步踏實。在林氏一生的創作作品以及繪畫教學當中，可以檢驗如是寫生理念貫徹落實。實遠非缺乏實踐經驗之單純學理論述可以比擬。如是體系化之寫生理念，檢視自古以來之畫家論述，堪稱空前。對於水墨畫之創作和教學，提供了很好的途徑，其貢獻自不待言。

國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts