

林玉山的繪畫寫生理念及其實踐——  
以花鳥、畜獸作品為例

黃冬富

The Sketch Concepts and Practices in Lin, Yu-shan's Paintings – Examples of Bird-and-Flower  
and Animal 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國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，來析探林玉山的繪畫寫生理念和實踐。

**關鍵字：**林玉山、寫生、花鳥畫、畜獸畫、台灣美術史、水墨畫教學

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

## 一、前言

「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。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。<sup>1</sup>」《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，都已寫生著名。……趙昌每於晨朝露下時遠欄細看諸花，即調彩色描寫，自號寫生趙昌。<sup>2</sup>」。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<sup>3</sup>，顯然與「寫生」的意旨相違背，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」的解釋顯得都不夠專業。

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。<sup>4</sup>

其前半段對於「寫生」之界定，似乎與《辭海》、《詞源》之說法相去不遠，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，其中也說明了「寫

<sup>1</sup> 編者不詳，《辭海》，臺北，上友出版社，2005年，頁260，修訂三版三刷。

<sup>2</sup> 吳澤炎等編纂，《詞源》，臺北，遠流，1994年，頁467，臺初版十三刷。

<sup>3</sup> 趙希鵠，《洞天清祿集》，引自黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》初集第九輯，台北，藝文，1975年，頁21。

<sup>4</sup> 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，初版一刷。

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，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。」<sup>5</sup>

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，最早源於唐宋之際，（傳）初唐僧彥棕的《後畫錄》裡面描述王知慎即有「受業閻家，寫生殆庶。用筆爽利，風采不凡。」<sup>6</sup>一語，然而該書早被證實並非原貌而係出自後人所偽托<sup>7</sup>；不過五代時期後蜀的黃筌留下了《寫生珍禽圖》（圖 1）名蹟，北宋沈括的《夢溪筆談》裡面就提到：「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。」<sup>8</sup>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」，似乎指的是繪畫技法層面之類型，嚴格而論，其說法未必具有代表性。由於古來繪畫論述中，雖然常見「寫生」一詞，但是進一步具體詮釋界定者則極罕見，而且用法也頗不一致。據林柏亭之探研：「寫生」一詞首見於宋人畫論，專用於花鳥，雖罕見直接解釋，但在近千年之中，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

National Taiwan Museum of Fine Arts

<sup>5</sup> 黃才郎主編（1982）：《西洋美術辭典（下）》，台北：雄獅圖書公司，頁 802。

<sup>6</sup> 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。

<sup>7</sup> 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時期李林甫侄子李湊之文，顯然時間前後相矛盾；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托。

<sup>8</sup> 引自潘運告主編，《宋人畫論》，長沙，湖南美術出版社，2000 年，頁 236。

和用法，於清末民初之際引進大陸和臺灣，在圖畫課中認為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。<sup>9</sup>

就西畫而言，是其 Sketch 這個字被近代日本人翻譯成「寫生」只是很普通的概念，當然其做法和意義與中國古代的「寫生」不太相同。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。

林玉山（1907-2004）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「寫生」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，罕人能及。本文乃從林氏歷年發表之相關論述以及其學生相關描述，佐以其歷年花鳥、畜獸作品之對照，析論其繪畫寫生理念及其實踐。

## 二、林玉山繪畫寫生理念之分析

### （一）「寫生」的概念

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<sup>10</sup>」，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。」<sup>11</sup> 這段話似乎有些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，遇到有感覺得題材，往往隨手速寫，據師大美

---

<sup>9</sup> 林柏亭，〈「寫生」在畫史上的轉變〉，1990 年，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。

<sup>10</sup> 林玉山，〈脫韁為賴寫生勤——四十年來作畫甘苦談〉，原載 1973 年 3 月份《藝壇》，轉引自林吉峰主編，《桃城風雅——林玉山的繪畫藝術》，臺北市立美術館，1991 年，頁 211。

<sup>11</sup> 同上註，頁 212。

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<sup>12</sup>，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」觀念不同於外洋引進之概念。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。<sup>13</sup>

上述這段話可以看出他相當認同中國古代的繪畫寫生之觀念。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，並對宋畫徹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。<sup>14</sup>

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，

<sup>12</sup> 2012 年 3 月 29 日電訪臺師大美術系 63 級校友張道明。

<sup>13</sup> 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。

<sup>14</sup> 同上註，頁 241。

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……。<sup>15</sup>

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，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。<sup>16</sup>

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象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，

<sup>15</sup> 同註 10，頁 211-212。

<sup>16</sup> 陳瓊花，〈林玉山之繪畫藝術〉，1991 年，收入《桃城風雅——林玉山的繪畫藝術》，引自頁 183。

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。

## （二）深度的觀察——三知

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。<sup>17</sup>

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

---

<sup>17</sup> 林玉山，〈略談國畫初步〉，原載 1968 年《師大美術系系刊》，轉引自林玉山描述，劉墉編撰，《林玉山畫論畫法》，臺北，劉墉發行，1988 年，頁 21。

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。<sup>18</sup>

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。」<sup>19</sup>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。<sup>20</sup>

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，也常被用來做鴛鴦鷓鴣的襯景。

<sup>18</sup> 林玉山，《花鳥畫的研究》，教授升等論文，自印未出版，1964年，頁17-18。

<sup>19</sup> 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。

<sup>20</sup> 沈括，《夢溪筆談》，引自《宋人畫論》，同註8，頁230-231。



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，彷彿嫣雪香顯，所以又稱為「醉芙蓉」，這張畫就是描寫此一情景。<sup>21</sup>

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。<sup>22</sup>」

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。……<sup>23</sup>

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

<sup>21</sup> 前揭《林玉山畫論畫法》，同註 17，頁 108。

<sup>22</sup> 同上註，頁 120。

<sup>23</sup> 前揭《林玉山畫論畫法》，頁 66。

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。<sup>24</sup>

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。<sup>25</sup>

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 2），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，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 3）<sup>26</sup>。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 4），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」<sup>27</sup>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）。<sup>28</sup>」同學們觀察驗證之後，信然，因而讓同學們頗感敬服。此外林玉山公子柏亭（臺灣師大美術系 56 級）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、台灣藍鵲）；喙黑之鳥，其足則多為黑色（如白頭翁、樹鵲）。<sup>29</sup>」之現象。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：

<sup>24</sup> 林玉山，〈讀雀與畫雀〉，收入《林玉山畫論畫法》，1988 年，引自頁 96。

<sup>25</sup> 雷驥，〈五十年繪畫經驗談——訪林玉山〉，收入雷驥，《當代藝術藝術家訪問錄》（一），臺北，雄獅圖書，1979 年，頁 98，再版。

<sup>26</sup> 《林玉山畫論畫法》，頁 19。

<sup>27</sup> 同上註，頁 90。

<sup>28</sup> 102 年 3 月 29 日電訪張道明。

<sup>29</sup> 102 年 4 月 20 日訪問林柏亭於臺中市國立臺灣美術館。

生活在寒帶者（虎）軀大而毛長色濃，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。<sup>30</sup>

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，爰製成下表以便對照。

林玉山示範兩種老虎表情對照表

製表：黃冬富

	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，鼻側也少縐起。	上下唇向外翻，以便露出利齒，造成鼻側縐起。
嘴與鬚	<ul style="list-style-type: none"> <li>● 嘴未張開，所以不露齒：即使張嘴情緒平和時，因為不齧牙、翻唇，齒也露得不如發怒時為多。</li> <li>● 虎鬚向兩側下方伸展。</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● （張口露牙）</li> <li>● 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。</li> </ul>
圖例	圖 5 林玉山 虎在情緒平和時的表情（翻拍自《林玉山畫論畫法》）	圖 6 林玉山 虎在怒吼或攻擊時的表情（翻拍自《林玉山畫論畫法》）
備註	（ ）部分為筆者為加強對照起見所加註。	
資料來源：林玉山撰述、劉墉編輯，《林玉山畫論畫法》。		

<sup>30</sup> 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。

東晉顧愷之曾留下了「以形寫神」之名句<sup>31</sup>，但卻未曾進一步說明實踐的具體做法，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。

### （三）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疏離生活經驗的寫意。他在文章裡面提到：

……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，由繁而簡，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。<sup>32</sup>

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意形態，而是一種筆簡形具，略筆中帶有實感之意。<sup>33</sup>」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。

<sup>31</sup> 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），頁75。

<sup>32</sup> 前揭林玉山，〈略談國畫初步〉，同註16。

<sup>33</sup> 前揭林玉山，〈談國畫寫生的重要性〉，同註13。

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。

#### （四）藉筆墨以增強氣韻

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」<sup>34</sup>之論點。雖然日治時期台、府展的東洋畫評審導向並不重視華人體系的筆墨，然而從青少年即期即以傳統道釋畫、人文畫入門的林玉山，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。<sup>35</sup>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。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。……<sup>36</sup>

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

<sup>34</sup> 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。

<sup>35</sup> 參見謝里法，〈林玉山的回憶〉，《雄獅美術》100期，1979年，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。

<sup>36</sup> 《雄獅美術》100期，1979年，頁71。

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<sup>37</sup>。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。

綜言之，林玉山的繪畫寫生理念，融合了宋人和元明的寫生觀念，以及清末民初以來外洋引進的洋式寫生觀念，並加以具體化、系統化成為頗為獨到的個人寫生理念。以下試從其花鳥、畜獸作品檢視其寫生理念的落實。

## 二、林玉山繪畫寫生理念之實踐

以下試從林玉山的花鳥和畜獸作品之分析以及其繪畫教學等層面，分析其繪畫寫生理念之實踐。

### （一）花鳥畜獸作品的寫生實踐

1. 林玉山《蓮池》絹本膠彩 1930年 146.4×215.2cm（圖7）國立臺灣美術館藏

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。<sup>38</sup>

<sup>37</sup> 同註 17，頁 21。

<sup>38</sup> 林玉山，〈花鳥畫經驗談〉。引自《書畫家》11卷3期，1983年，頁17。並參見林玉山，〈藝道話滄桑〉，收入《台北文物》3卷4期，1955年，頁76-84。

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，林氏採科角俯視取景，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。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。此畫曾榮獲第四回台展特選第一席及台展賞，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 (圖8) 林氏家屬收藏

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 (圖9) 臺北市立美術館藏

臺灣的膠彩和水墨畫界，林玉山是第一位以牛入畫的畫家，其1927年入選台展的《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，依照不同的質感運而用不同的筆線描寫，樸實而厚重，造形精準而筆簡意賅，背景留白讓主題更為凸顯，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。

#### 4. 林玉山《錦翼迎風》膠彩 1947年 85.5×133cm（圖10）林人權收藏

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種重點的觀察功力。此畫得稿於當年林氏往北港寫生，當汽車開過蔗田附近時，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，歸返後正式繪製此圖。繪製前幾經考量之後，用高粱取代了蔗田<sup>39</sup>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 76×63cm（圖11）長流美術館藏

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台初期之特殊氛圍，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。雌雄雙雉藏身於野厥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 60×95cm（圖12）林氏家屬收藏

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

<sup>39</sup> 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，自印出版，1985年，頁129-130。



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 64.5×76cm (圖 13) 長流美術館藏

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 53×64cm (圖 14) 楊增棠收藏

大約 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。」<sup>40</sup>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。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。<sup>49</sup> 級藝術系畢業校友鄭善禧（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：

<sup>40</sup> 《宣和畫譜》卷 10，關全條。引自《畫史叢書》（一），同註 30，頁 481。

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。<sup>41</sup>

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。<sup>42</sup>

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。

### 三、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

---

<sup>41</sup> 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》，臺北市立美術館，1991年，頁45-50。

<sup>42</sup> 黃寤蘭，《鄭善禧——畫壇老頑童》，臺北，時報文化，1998年，頁76-77。

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*