

盡入畫圖來——我隱約看見許諾地

張舸

- 一、 線條速寫，化繁入簡。
- 二、 水墨寫意，藉景抒情。
- 三、 把內心的風景畫出來。
- 四、 結論。

摘要

北投位於陽明山下，往上走有大屯山和七星山可以登高望遠，往下到關渡宮附近，亦可見基隆、淡水兩河匯流，平原遼闊、白鷺飛翔。視覺景觀包含平面與立面、壯美與秀美並存的特殊符號，在在給人成圖入畫的衝動。相對市區鋼筋水泥和玻璃建築龐雜的情形，這兒可說是風景畫取景寫生的最佳所在。不過西風東漸久矣，一般人多以為風景畫色彩鮮明、一眼望去就叫得出它的地名來；甚至還要拿相機取景，或將畫架搬到戶外寫生、再加顏料描繪製作，才算風景畫。

然而本文所要探討的並非前述油畫或水彩等類作品，卻是以棉紙或宣紙加水墨揮灑而成的風景畫。除了材質不同必須略作區別；避免厚古薄今，就以速寫草稿輔助說明。並將重點放在寫生觀念的確立和意念樸素自然的強調。最後列出北投社大若干同學在附近寫生、轉化成水墨畫的例子。由於其中不乏初來

乍到者，因此表現技巧的好壞暫時不予討論。然而寫生實踐，免不了「腳到」的過程，當然有益身心健康；對於行走於戶外、上下求索自然美和藝術美的融匯歷程，驀然回首：社區的過去與將來、生態與人文、還有特殊的溫泉文化等值得關心的議題，隱約之間，每個人都將許下不同的承諾。

關鍵詞：風景畫 寫生 水墨畫 速寫

一、 線條速寫，化繁入簡：

按照北投社大課程規劃重點的五條軸線¹看起來，這個以左鄰右舍成人教育為主的學校裏，可能有許多同學正在努力，很想要把當地的好山好水畫出來。而「第一屆北投學學術研討會」會中所發表的專文：〈宜遊宜居的好所在〉²，內容由「綠手指的招喚」開始強力介紹，引起了許多大朋友小朋友參與這一項畫我家鄉的行列。相當令人意外的是「水墨畫社」居然能夠一直維持著 20 個人以上的共學情形³。假以時日，北投各地景點勢必「盡入畫圖來」⁴。

不過繪畫究竟係一項手藝或是一門學術？描龍畫鳳跟畫山畫水有什麼關係？面對自然景觀與人工設施要怎麼處理？下筆之前應該慎思明辨或者自由奔放、毫無拘束？動手以後要求具象或抽象的效果？寫實或寫意？——以水墨畫社為例，這些問題始終被思考、被討論。現在如此，想必將來依舊如是。

課間也有人問：繪畫從什麼時候開始？通俗的文獻之中，已經可見學者推

¹鄭人豪，〈北投社大的故事〉，《台北市北投社區大學 93 年度第 2 期選課手冊》，序文。

²洪德仁，〈宜遊宜居的好所在——建構北投文化生態旅遊服務旅遊系統〉，《2002 年第一屆北投學學術研討會論文集》。（台北：財團法人台北市北投文化基金會，民國 91 年），頁 121。

³北投社大於民國 92 年 4 月 12 日開課，水墨畫社第一期有 22 位，第二期有 37 位，93 年第一期則有 23 位。

⁴黃賓虹，1942 年詩：「妙合自然趣，人工費剪裁。昔年遊覽地，都上畫圖來。」，《黃賓虹畫語》（上海：人民美術出版社，民國 86 年），頁 55。筆者參考王伯敏先生所編此書，將「都上」改為「盡入」，有自惕勤於寫生、並與「水墨畫社」同好互勉之意。

論——「跟人類的歷史同樣古老」⁵。也就是說人與天爭、與獸爭的洪荒時期就有壁畫流傳至今了。而台灣的美術史，大概在荷蘭據台前 40 年左右便揭開序幕，迄今也超過 350 年⁶了。今天我們如果要畫一幅具有「地方色彩」⁷(Local Color)的作品示人，而且選擇以水墨方式加以表現，那麼在歷史的辨證過程當中，哪一位畫家的作品足以讓我們效法學習，同時做為指導我們繼續向前走的方向呢？

在考慮這些問題之前，我們必須先要認知繪畫是一種空間藝術⁸，水墨畫就是中國畫⁹，風景畫其實就是山水畫¹⁰。因此在北投任何一個地方寫生，並且

⁵何政廣，《名畫世界》再版，（台北：雄獅美術出版社，民國 64 年），頁 146。

⁶施翠峰，〈台灣美術三百五十年〉，《2000 年台灣美術教育發展國際學術研討會論文》（台北：國立歷史博物館，民國 89 年），頁 2。

⁷立花義彰，廖瑾瑗譯，〈從 1860 年代到 1930 年代，來台畫家筆下的台灣〉，《何謂台灣？近代台灣美術與文化認同論文集》（台北：行政院文化建設委員會，民國 86 年），頁 12。

⁸孫旗，《藝術概論》，三版（台北：黎明，民國 84 年），頁 64。

⁹ j 袁金塔，〈台灣大專院校水墨畫教育之探討——以台灣師大、台灣藝院、文化大學為例〉，《2000 年台灣美術教育發展國際學術研討會論文》（台北：國立歷史博物館，民國 89 年），頁 2。袁教授文內將中國畫「分科」、「技法」與「設色」等範圍詳細分類，並說明中國畫的創作背景和畫家內心的想法；用以探討台灣主要大學美術系水墨畫教學概況，並提出水墨畫未來的願景。是一份珍貴的文獻資料。

k 水墨畫，中國畫的一種。指純用水墨所作之畫。基本要素有三：單純性、象徵性、自然性。……「墨即是色」，指墨的濃淡變化就是色的層次變化，「墨分五彩」，指色彩繽紛可以用多層次的水墨色度代替之。……唐代王維對畫體提出「水墨為上」，後人宗之。長期以來，水墨畫在中國繪畫史上佔著重要地位。沈柔堅，《中國美術辭典》，三版（台北：雄獅，民國 86 年），頁 65。

l 何懷碩：「……現在所習稱的中國畫或國畫的正確名稱應為『水墨畫』……。」語出〈待看千尺舞風霜——現代中國畫發展中的觀察與省思〉，《中國時報》，（台北），民國 75 年 8 月 28 日，第 __ 版。

m 古人並沒有國畫或中國畫的稱呼，國畫一詞係相對於西畫而產生的，就像為了和西醫區別，我們有中醫之名一樣。叫什麼名稱並非本文討論要旨。同時新世紀的水墨畫還有許多新樣貌產生的可能，況且西方畫家也並不是一概不會使用水性顏料和軟性毛筆。重點在「化」，而不是「畫」。例如筆者速寫向來採用西方的工具進行，但每遇轉化水墨作品時，腦部活動總是朝抒情境界發展，不期而遇地形成中國風格，或可稱為「中西合璧」吧？！接下來筆者就以北投風景為題的若干水墨畫、及其先前的準備工作——速寫，分別敘述創作期間所思所感。對長時間糾葛不清的水墨畫和中國畫的正名運動，恐怕不是我們美術手藝人可以決定的。滄浪之水，時

以水墨畫方式成圖，結果未必得和那個地方一模一樣。美術史專家曾經拿北宋范寬的〈谿山行旅圖〉¹¹，對照畫家住所附近的華山照片，得到的結論是有點像又不會太像¹²。看畫，給我們的觀感是自成一個全景的、完整的世界。看山，頂天立地、大大方方；煙嵐氤氳，草木叢生卻不失其堂堂正正的姿態，變化中有多大的秩序，秩序中又有多大的變化。

再看一排旅人和山腰的屋宇相對顯得十分渺小，可見畫家內心是多麼地尊敬自然、多麼「天人合一」呀！可鏡頭底下的華山風景，視野雖然也相當遼闊、像畫一般優美；相較之下，圖畫所見顯得完整無缺，而且散發出一種特殊的氣質。筆者嘗試以丹鳳山為例，效法這種主山堂堂的構圖方式表現在地山水，速寫與圖畫分別如附圖二、三，願提供同好參考並就教諸位方家。

由附圖二所見，畫面純粹係鉛筆線條組織而成。左下角是大豐公園，礦溪已經加蓋，山哪有這般高聳，看起來和現實情況相去甚遠。另外，人站在北投區公所門前望過去，按照西畫寫實的觀點，丹鳳山怎麼可以隨便轉彎？甚至綿亙到北邊的山巒過去…。只不過筆者雖然以西畫速寫¹³用具起稿，但內心盤算的卻是水墨畫的構圖。視點隨意遊走、並非固定在某一點的透視法則，下筆當然可以這般自由自在。還有，面對這麼複雜的環境，捨掉許多人工設施，如屋

清時濁罷了。

n本文願就水墨山水畫的實際情況，摘錄傅抱石先生所作的比較，詳見文末附表一。若能參考傅先生在 1947 年 8 月 13 日，於南京文化會堂演講〈中國繪畫之精神〉，可見更清楚的說明。詳參陳傳席，《中國名畫家全集·傅抱石》（台北：藝術家，民國 90 年），頁 171~194。

¹⁰李霖燦，《中國美術史稿》，三版（台北：雄獅，民國 84 年），頁 79。

¹¹約西元 11 世紀前半葉所作，絹本水墨，20.63×103.3 公分，現藏台北故宮博物院。往年十月慶典期間常見展出；另可見《國之重寶》，修訂版二刷（台北：國立故宮博物院，民國 82 年），頁 249。

¹²王耀庭，《華夏之美——繪畫》，（台北：幼獅，民國 74 年），頁 5~9。

¹³ Sketch 速寫（素描）：西方藝術家對光影、構圖的初步研究，通常以鉛筆為之。詳參黃才郎主編，《西洋美術辭典》，最新版（台北：雄獅，民國 87 年），頁 794。

宇、橋樑、球場等等，主題——「山水」才得以凸顯。這也是佈局之前，朝著「……主峯最宜高聳，客山須是奔趨¹⁴。……」的理論驗證成效。

談到這兒，應該把〈丹鳳山上中鐘聲音〉寫生取景地點，大豐公園附近的照片(圖四~七)羅列出來，讓各位自行拼湊組合。有空的話，大家可以親自走一趟，「游移」¹⁵一番，想必各位眼睛所見要比我豐富，說不定畫起來還更有型呢！看過照片，還得提出一個重要的觀念——「不與照相機爭功」¹⁶。這說法係客氣了，其實暗示畫家的眼和心加起來，所得到的效果絕對不止於照相而已，否則何必畫呢？願藉此機會供大家參考。

相機在 1/250 甚至 1/500 秒就搞定一張風景片了，你我絕對不可能比它快，所以得採用慢的方法。怎麼慢？全面觀照找線條，化繁入簡定位置。當大致的輪廓底定之後，就將樹、石、雲、水等四項山水畫必須表現的內容找出來，勾畫在速寫簿上；最後再點景¹⁷，構圖算是成就了。其餘的就回家以筆墨鋪紙，在畫桌上作業。因此戶外寫生最要緊的就是解決線條的問題，也就是將自然風景簡化成純粹到了極致的線而已；再靠它們組織、建構成一張你所要的畫。當然，以客觀、科學的看法，自然界當中並沒有線的存在；我們尋找線條，出發點完全是主觀的，感性的。這個過程已經超越自然界的表象，它包含了人生界

¹⁴許仁圖發行，《中國畫論類編》，初版上冊（台北：河洛，民國 64 年），頁 592。本句係唐·王維撰（傳）〈山水訣〉（約 760 前後）：「夫畫道之中，水墨爲上。肇自然之性，成造化之功。……主峰最宜高聳，客山須是奔趨。……」。

¹⁵游移身體，我們的眼睛才能看得見更多地方，因此丹鳳山也成了「遠看成嶺側成峰」的情況。中國畫與西畫的焦點透視（科學視點）不同，雖然它仍然遵循近大遠小，近詳遠略的原則，但往往並不是只以某一固定的視點來描繪自然風景，通常被稱爲散點透視法。詳參陳兆復，《中國畫研究》，再版（台北：丹青，民國 77 年），頁 9~12 及 23~39。

¹⁶這句話係李可染（1907-1989）自刻的一方印章，他的解釋是：「畫家比攝影家有更大的創造自由，應該充分利用這種條件。」詳參蔡宜芬等編，《金鐵煙雲——李可染的藝術世界》（台北：羲之堂，民國 89 年），頁 120 及 248。

¹⁷山水畫主要是以自然界山川林木、樹石雲水作爲描繪對象，人、動物、設施及交通工具在大自然中體積和比例，與整體景觀構圖關係相比較，顯得微不足道。因此寫生的時候得確立自己要的是什麼，賓主的關係不能紊亂。詳參王耀庭，《山水畫法 1·2·3》，四版（台北：雄獅，民國 89 年），頁 82。

的許多實質內容。在某些情況之下，甚至可以說是一種理想的實踐。

畫畫的人依賴線條的粗細、輕重、虛實來交代畫面。好比音樂家靠韻律、節奏和音符表現好聽的聲音一樣，屬於藝術的範圍，不可邏輯對待。如果我們瞭解「線描是中國畫的造型基礎」¹⁸然後回頭再來看〈谿山行旅〉，就不止於「感到一座巍峨的山岳迎面而來，氣勢雄偉……」¹⁹我們可以肯定地講，全圖幾乎就是線條完美的演出：曲線多於直線，短線多於長線。使得這張畫不同於一般風景片斷，它已經成功地追求到自然界永恆不間斷的本質。更因為人的關係，山水成為我們內心悠遠遼闊的嚮往，我們也因為山水而擴大了自己生命的理想²⁰。而這全都是線條的功勞，學畫的人不得不思考線條在畫面上的份量呢！

另寫生途中經過奇岩社區和抵達丹鳳山之後，均有不同的構圖產生，見圖八~十一；今附當地照片(圖十二~十四)供各位比對；照片與速寫和水墨畫之間有何異同？或許就可以證明「線條速寫，化繁入簡」係寫生最初始，也是最重要的步驟。

二、 水墨寫意，借景抒情：

很多人認為草稿起好了，畫就完成一半了；也有人說 70% 等等；但這究竟適不適合量化，頗有商榷的餘地。例如圖八速寫的風景和圖二就不能夠等量齊觀。圖二要花多一點時間去逛：從區公所門口出發，經過中和禪寺再往山上走，游移一番、「遷想妙得」²¹才能夠畫出來。圖八則是當天示範給水墨畫社同好們

¹⁸徐善，《傅抱石談藝錄》（鄭州：河南美術出版社，民國 89 年），頁 12-14。

¹⁹趙惠玲，《美術鑑賞》，再修訂再版（台北：三民書局，民國 88 年），頁 62。

²⁰蔣勳，《藝術概論》，增訂版四刷（台北：東華，民國 88 年），頁 80。

²¹東晉畫家顧愷之（約 345-406）在《魏晉勝流畫贊》提出「遷想妙得」論點（見同註 14，頁 347），古今學者常拿來品評繪畫作品。以繪畫創作者而言，「遷想」是指藝術家的想像力，「妙得」指

參考用的，依稀可見若干幾何分割的長線條，樹石搭配幾乎照抄現地情景。圖十三、十四係當地照片，大家可以相互對照。僅就圖八為依據，完成水墨設色作品(圖十五)以為說明。

這兩張畫，表面上就能清楚地看到後者(圖十五)景深比速寫推²²得遠多了，因此不致於像靜物畫一般，侷促一隅，整體感覺因是更加開闊。畫裡拾級而上可抵禪寺(現場路已封閉)；花圃當中的大石頭已經穩定地站在中間了，於是將現地樹幹的位置稍加偏移並露根抓地，大石頭就不會把畫面機械式地分割成兩半。前述這些構圖上的小變動，係在畫室作業、面對裁過的棉紙、一片空白的情況下臨時起意的，但此舉完全因為戶外寫生當下已經決定主角(樹、石)的地位，有了依據，變動才不致於凌亂。只是當時內心真正的企望，是經過速寫簡化的過程之後，想把自然風景作一種平衡的觀照。去蕪存菁的同時，覺得不夠意思，還可以增加其他的進來。

我增加了什麼？我增加的主要是一種心情，一份情意、或說一種意境²³。這個命題大了一點，和本文強調純樸的寫生觀念相去甚遠，但請允許筆者作一些浮面的論述，有興趣的人可能有點兒幫助：人心不同，各如其面。這方面的體會，因人而異，任何情況之下都不可能一致。什麼樣的人就有怎麼樣的心情。因此你必須先決定自己要成為什麼樣的人。一旦清楚自己是什麼樣的人，面對自然風景、山川大地，你才有可能孕育你想要的心情/情意/意境。這麼講，你

經過想像之後，繪畫所造成的生動韻味。今天的學者也有類似看法，見陳瓊花，《藝術概論》，修訂初版（台北：三民，民國 85 年），頁 67。文內以此用來解釋藝術家的創造活動。

²²1840 年左右，清·華琳撰《南宗抉祕》，文中檢討山水畫三遠（高遠、平遠、深遠）作法，並提出「……以形推……」的論點。同註 14，頁 301~302。

²³•「意境」或「境界」的語意抽象而曖昧，西方美學和藝術學的體系中，幾乎找不出一個同等的用語……將境界作為文學批評或藝術批評的基礎，並為它建立法則的是王國維……。見姚一葦，《藝術的奧秘》，四版（台北：臺灣開明，民國 62 年），頁 314~317。

，旅法詩人程抱一推崇中國畫最高境界——空靈。最近他接受採訪，說「……中國畫的境界可分三個層次：氤氳，氣韻，神韻。……」，刊《中國時報》（台北，民國 93 年 4 月 20 日，第 E7 版。

可以把它當作創作理念或背景看待，開始的時候不必勉強，儘可能抱持「雖不能至，心嚮往之」²⁴的態度，慢慢來再說。

就畫論畫，仍以圖十五做例子：比方說在花圃裏勾草稿，禪寺在身後、並非左上方的樹叢之間。階梯位置、數量盡非如此，石面上何來「佛」字？因此右下角一片林木之間增多了一個擔水上山的人，這是爲了暗示此地無水。同時在石頭與石頭、硬梆梆的刻板印象之間，這人，這一擔水，增加了一絲柔軟的意義。點了人，對角線另一頭明顯的「佛」，才有意思起來。類似這樣有了意思之後，才可能要求畫面有所意境。款識便記下筆者和社大同好遊此地得此意，並題「……復照青苔上」²⁵，於斯成圖。

另外，筆者深感此地值得再畫，後來單獨前往速寫，如圖九。這張速寫稿在轉化水墨作品的時候，窗外起風，停車場的樹不斷地被吹得東斜西歪的，「樹欲靜而風不止……。」²⁶、颯颯然，畫著畫著，竟想起我爹……。水墨作品照片縮影，恐怕各位看不清落款，錄於後：醜石怪樹真性情，不向春風弄顏色。如圖十六。又醜又怪的樹石拿到課室讓同學們看，大家又想再往丹鳳山寫生。從善如流之後，速寫稿如圖十、十一。圖十也畫成水墨作品，主要是表現「無邊落木蕭蕭下……」²⁷那種感覺。不久甲申新歲將屆，寒假前活動供同學摸彩，已經不在手邊，因此略過。

圖十一轉化水墨作品成功並染色如圖十七，其款識曰：丹鳳山頂見此松，抱樸守真面向東……。此畫或可稱作主松堂堂。值得一提的是、這松也在上山途

²⁴「太史公曰：詩有之『高山仰止，景行行止。』雖不能至，然心嚮往之……。」係司馬遷對孔子的禮讚。見宋晶如增訂，《史記精華》（台南：東海，民國 62 年），頁 119。

²⁵王維，鹿柴〈空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上。〉見杜少春《溪花與禪趣》（台北：學鼎，民國 88 年），頁 62。

²⁶韓嬰《韓詩外傳》，收入彭慶環編《古今綜合文選》再版（板橋：華星，民國 59 年），頁 199。

²⁷杜甫，登高〈風急天高猿嘯哀，渚清沙白鳥飛迴。無邊落木蕭蕭下，不盡長江滾滾來。……〉見鄭騫《江南江北》，20 版（台北：長橋，民國 69 年），頁 123。

中所見(如圖十八)，起稿時才移往畫面中山頂的位置，現場並無堂堂巨松頂立天地。所以寫生絕對不是要我們攝取眼前景致、只做局部的描寫；或是像地圖的說明功能一般，照抄原來的地形地貌。排除這兩項重現自然的限制，你我才能改造自然。改造，當然是爲了更美好。可必須先懂得取捨、再來談改變。怎麼變？應該朝「可遊、可居」²⁸的目標努力，出發之前還得抱持純樸和謙虛的心情，更重要的是排除快速走透透的念頭。記住「慢慢走，欣賞啊！」²⁹就會看清風景；腳步放慢、才可能遇見美景；美景當前就可能心領神會；有所領悟就敢拋棄外表的雜質；有捨就有得，下筆自然放心。況且先以鉛筆起稿、錯了再改。本子用具皆我所買，速寫我見。有什麼好徬徨的呢？

當然，千里之行始於足下。人少的路途風景可能更妙。走累了可以擦汗、休息小坐；或許就在這個時候「坐看雲起」³⁰、眼前一切大爲改觀，原來的路、看過的景因此豁然開朗：山河大地在似有若無間浮現了各種不同的線條，三大塊和兩小塊的淋漓情景，教人下筆之後愈畫愈痛快。今年初（3/25）與社大同好前往善光寺寫生，碰巧可以印證上述過程。有圖十九可見一斑——來時路見惱人的雜亂景緻、中景和遠景充斥著擁擠的高樓大廈與設施，一時之間全讓山雨欲來的煙嵐，一一分別遮住。提筆上陣和自然做一番交涉，20分鐘不到即獲得此稿，畫罷風大雨急、撐傘徐行、踏上歸程，沿途滿心喜悅，人生何憂之有？何樂若此？

遠的不講，社大校區就有許多好風景等著和你我相遇。「庭中有奇樹，綠

²⁸ 「…世之篤論，謂山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者，畫凡至此，皆入妙品；但可行可望不如可居可游之爲得。……」見宋·郭熙、郭思父子撰《林泉高致》（1080年），收入同註14，頁632。

²⁹ 朱光潛，《談美》，九版（台北：開明，民國56年），頁135。

³⁰ 王維，終南別業＜中歲頗好道，晚家南山陲。興來每獨往，勝事空自知。行到水窮處，坐看雲起時。偶然值林叟，談笑無還期。＞同註25，頁24。

葉發華滋。……」³¹、遠山相輝映，高與白雲齊。任何一天到此都能速寫許多好構圖。圖二十~圖二十二均係校園寫生所見，還有北投其他小景如圖二十三~圖三十，這些都是筆者在陽光底下、在紛亂蕪雜、尋常沉默的土地上慢慢遊走之際所遭遇的好風景，昔日遊覽地，盡入畫圖來！豈不快哉？

三、把內心的風景畫出來：

太陽底下沒有新鮮事嗎？我和校園裏、市場邊的美景，都是在陽光底下與之相遇。關鍵在於你我內心有沒有準備，準備好了，隨時就有好風景出現；管它近景、遠景，都是生命的風景³²。至於要準備什麼？首先必須確信：

單靠自然不能產生美，要使自然產生美，人的意識一定要起作用。……人在覺得自然美時，那自然裡一定有人自己在內，人與自然必然結合為一。³³

我們內心有了和自然相呼應的清楚態度以後，再來就是隨時準備接受驚訝和「錯覺」³⁴的來臨。特別是錯覺能夠喚起我們內心潛在已久的感動因素，寫生途中靈光一閃、經常令人駐足懷想，醞釀發酵，讓你無法停止去畫它。而

哲學起源於驚訝，美亦如是。³⁵

外出寫生若要讓自己快速進入情況，更得向兒童學習；當我們在北投公園寫生，

³¹漢詩·佚名〈庭中有奇樹，綠葉發華滋。攀條折其榮，將以遺所思。馨香盈懷袖，路遠莫致之。此物何足貴？但感別經時〉收入清·沈德潛編，《古詩源》（台中：普天），筆者於民國 68 年 1 月 30 日購於府城「良友書局」，無版權頁。

³²吳冠中，《生命的風景》（台北：允晨，民國 89 年），頁 5。

³³朱光潛，〈山水詩與自然美〉，收入伍蠡甫，《山水與美學》（台北：丹青），頁 194、196。

³⁴吳冠中，《速寫意境》（台北：臉譜，民國 91 年），頁 234。

³⁵傅佩榮，《文化的視野》（台北：立緒，民國 86 年），頁 146。

那些還沒上小學、由家長陪同在公園裏玩耍的小朋友總是好奇地看我們在畫些什麼。玩一會兒就過來看一下，看一下又回去玩一會兒；約莫 2~3 歲的小朋友顯得最有興趣。兒童是未來的主人翁，越小的，我越是尊重他們的意見。

此外，面對寫生對象、若即若離的態度也很重要。有一回水墨畫社相約到貴子坑寫生，社長同大夥兒約好在山腳下的圖書館碰面，時間一到只見大家一股勁兒地往上衝，恨不得一步就跨到生態池塘邊上。爬坡路、我的單車追不上他們的汽、機車，但我原意就要慢慢走的；於是小溪潺潺流，藍鶉澗上鳴。草木香味撲鼻，土雞爭食樹下。這些活動的，野生的景象提醒自己愉快地朝山頂望過去。只見群山之中竟有一處馬牙皴³⁶很明顯的山谷，啊！這座山入畫來多好！「我見青山多嫵媚，料青山見我應如是」³⁷，我與它之間隔著適當的距離、由遠至近，我找到最理想的角度與景深，很快地就決定要怎麼畫它。邊走邊想、不久爬過階梯，來到池邊。見多數同學正在奮筆疾畫，狠狠地要記下水土保持教學園區內的一草一木，他們心理彷彿少了一個「閒」字。因此在柳下寫景（如圖卅一）時、邊畫邊提醒大夥兒速寫要得閒功夫；內心有閒，眼睛就有了距離。下筆之後才不至於「形為物役」，同時才能夠得到「超然物表」³⁸的構圖。

畫成圖卅一，回想沿途看見的若干景象，靠近以後已經不是那麼一回事了。於是退一步、回到停車場，左右看看再游移一番。眼前三度空間的繁雜情況，重新排列組合到二度空間的速寫本上。高遠³⁹的構思於焉完成，如圖卅二。這兩張構圖後來都順利地轉化成水墨作品，如圖卅三、卅四。因此想把內心的風景

³⁶指山石紋理的畫法，歸納起來有「線皴」、「面皴」、和「點皴」三類，馬牙皴屬於線皴，也是古人觀察不同山峰坡石與地形地貌所獲得的經驗；更是學畫山水、練習線條、體會墨韻的不二法門。另有披麻皴等多種。同註 12，頁 43~46。

³⁷辛棄疾，〈賀新郎〉（一），原詞收入劉載福，《中國十大詞家》，再版（台中：藍燈，民國 65 年），頁 269。

³⁸朱光潛，《文藝心理學》，第八版（台北：開明，民國 63 年），頁 17。

³⁹自山下而仰山巔，謂之高遠；自山前而窺山後，謂之深遠；自近山而望遠山，謂之平遠。——皇甫修文，〈古代田園詩文的美學價值〉，同註 33，頁 372。

真正地畫出來，必須先做好接受驚訝和錯覺的心理準備；保有赤子之心，向兒童學習好奇的態度。實際操作的部分，除了慢，還有閒。有時候還得退一步看待寫生的對象。畫完以後更要拿兩件事來檢查草稿：

(一)、並不是畫土木建築、或景觀調查圖。

(二)、並不是畫植物、生物的觀察紀錄圖。

就以這兩項標準，當場針對自然／人工，輕鬆／勉強，取／捨等三個面向反覆思考。在上述腦力激盪的同時，更可以把「我從畫裏寫詩意，想見先生覓句時」⁴⁰的情況一併考慮進去，一方面可以神交古人，另一方面肯定能夠畫出自己內心理想、同時符合藝術要求的好風景來。

例如關渡宮寫生。剛到那兒，大家都可以看見河流蜿蜒、波光粼粼，白鷺翱翔期間、水筆仔不停晃動；還有鮮豔的大橋和櫛比鱗次的建物可以襯托，好一番美景。原來筆者都想一網入畫。但經過靈山公園，還沒有到基督書院之前的小山丘上，看見松樹幾株，枝幹放縱，槎枒姿態引人入勝；恰好跟附近人工種植、整齊一致的木棉道形成強烈對比。衡量一下，決定採用減法，僅擷取「獨立沙洲旁」⁴¹之意，畫成「靈山歸雁有江湖」小景（圖卅五、卅六）；我把自己比做白鷺鷥、看不懂人類的造做，內心覺得終於見識了本地真山真水。

還有一次和同學們到吳家祠堂寫生。眾目睽睽之下，我硬將風景錯置、移山倒海——一人在相思樹林底下的石階上坐著，林木間純樸的農舍和山腰上豪華的別墅，還有山底下繁華熱鬧的市集，這些景、這般情，要怎麼調和到畫面上

⁴⁰李霖燦，《藝術欣賞與人生》，九版（台北：雄獅，民國89年），頁54。

⁴¹李白，〈白鷺鷥〉：白鷺下秋水，孤飛如墜霜。心閑且未去，獨立沙洲旁。——見呂興昌，〈人與自然〉，收入蔡英俊，《抒情的境界》（台北：聯經，民國71年），頁146。

呢？於是就留下一大片空白，當場題記——紅塵無益、滾滾而來。相思絕塵，登高而去（圖卅七、卅八）——以明我心。

到了下一次上課的時候，取出相思樹下勾好的草稿（圖卅七），預備示範轉化水墨作品的方法。尚在研墨，就有同學質疑隨便移動現場風景的可行性，並列舉名家作品和理論，氣氛十分熱烈。在以畫會友的原則之下面對前人作品，「我用我法」⁴²係相當重要的觀念。因此另闢新課程：「山水畫技法與寫生創作」、為毫無繪畫基礎的朋友服務。多元社會，人們可以自由選擇所好。但面對生活圈內的山川自然，唯有真心誠意才得以「同類相動」⁴³，雙方面動起來、才可以令「眾山皆響」。當然，其中也不乏同意如此這般者，令人印象深刻的說法就屬「外師造化，中得心源」⁴⁴的古訓。對此筆者願意略作延伸——造化是自然人是我，放鬆心情認識美醜；青山老樹黑白亂畫，意猶未盡真情無價。

至於練習取景和構圖，未必得到名山大川去找尋。塞尚(Cezanne 1839-1906) 51歲的時候看到聖維多利亞山，他脫口而出：「我隱約見到許諾地」⁴⁵。從此不斷地繪畫此山，未曾再遠遊寫生。而你我驅車欲入北投，在承德路上也可以看見厚實的大屯山系，峰峰相連、鬱鬱蒼蒼；群山環抱之中，肯定躲藏著許多令人新奇、驚訝和好看的風景，想要和你我相遇。「江山不如畫」⁴⁶——它們正等

⁴²此地借清·石濤《畫語錄》，變化章第三，……我之爲我，自有我在。古之須眉，不能生在我之面目；……用以說明北投水墨畫社注重寫生，特別是本地風景確係課程研討重點。文轉引韓林德，《石濤與話語錄研究》（江蘇：江蘇美術出版社，民國86年），頁207。

⁴³石守謙〈賦彩製形--傳統美學思想與藝術批評〉收入郭繼生，《美感與造型》（台北：聯經，民國89年），頁15。

⁴⁴• 五代張璪畫論上的名言：「外師造化，中得心源」，一千年來不斷被重複，正是……山水畫家在客觀與主觀，在物質與性情，兩方面不斷向上統一歸納的最好例證。語見蔣勳，《美的沉思》，四版（台北：雄獅，民國80年），頁86。

，……張璪有本書，叫《繪境》，可惜沒有留下來，他的理論就留下了「外師造化，中得心源」一句話。這句話相當值得重視。——它概括了畫家創作過程中反應客觀事物與主觀思想情感的聯繫作用。……葛路，《中國古代繪畫理論發展史》（台北：丹青，民國69年），頁73。

⁴⁵Michel Hoog 著；林志明譯，《塞尚：強大而孤獨》（台北：時報文化，民國86年），頁95。

⁴⁶同註4，頁2。

待你我與之代言；「我們島天然美景如此豐富……」⁴⁷——它們就是要你我專心去看、去愛護、去把它們繪畫出來。像不像，三分樣。不要把你畫中的細節，拿來跟真實世界相對照，那是幼稚的舉動⁴⁸。一旦經過北投，可能到海邊看夕陽，「流浪到淡水」是一種歡暢的情況；但何必拒絕「秋水共長天一色」⁴⁹的深情呢？悠悠我心，一直沉吟至今呢！

就在新民國中理化實驗室的空間裏，不免遇見許多先行者和初來乍到的好朋友，參與北投水墨畫社的進行。可是在這個資訊複雜的環境當中，對於基礎技法的練習；不以規矩，何來方圓？因此良心推薦《山水畫法初階》供大家參考。因為這本書是

「……繼《芥子園畫譜》和《龔半千畫譜》以來最適合現代初學者，……於理法說明之中又保持了相當彈性，請學者自行寫生印證，勿入於程式化的形式套用。」⁵⁰；

而且傅狷夫先生還有「台灣山水的代言人」⁵¹之稱。先生之言字字中肯，先生之筆見性見情。他老人家一改過去水墨畫陳陳相因的習慣，活活潑潑，值得大家終身學習。

結論：

⁴⁷同註 7，頁 94。此語係黃土水所言，錄於后：「我們島天然美景如此豐富，但是可悲的是居住於此處的大部分人，卻對美是何物一點也不了解，故無法在這天賜的美再加上人工美，……有意義地度過人生。」

⁴⁸E.H.Gombrich 著；雨云譯，《藝術的故事》（台北：聯經，民國 89 年），頁 153。

⁴⁹「……落霞與孤鶩齊飛，秋水共長天一色。……」語出王勃，〈秋日登洪府滕王閣餞別序〉，見國文教學研討會，《大學國文選》（台北：幼獅，民國 71 年），頁 209。

⁵⁰國立歷史博物館館長黃光男博士認為《山水畫法初階》是最適合現代人學習山水畫的畫譜。見楊宗坤，《台灣光復 40 年間國畫寫生之研究》（台北：市立美術館，民國 84 年），頁 197。

⁵¹羅振賢，〈渡海豈止三家——台灣山水的代言人傅狷夫先生〉收入朱振南，《臺藝藝術論文集》（台北：國立台灣藝術學院，民國 88 年），頁 49~57。

本文旨在探討先看、再想、後下筆的速寫技巧，草稿畫好了、係為水墨作品服務之用。其中包含少許筆者實踐過程，但兩者都偏重在戶外寫生的部分。至於回家以後鋪紙作業，涉及工具及材料的問題，可見《山水畫法初階》內相關的介紹。惟研墨所得墨汁比市售罐裝墨汁乾淨、含有豐富的層次，建議同好們經常磨墨。一方面可以增加自己和墨條的情感，另一方面離開寫生現場，時空因素不同；下筆之前，可以藉著研墨的片刻，回顧戶外經歷的種種片段。或許如夢所見，不忍離去。而浮生若夢！我情願在山水之間作夢，把大地當作一生一次的舞台，不管人生界的爭吵擾攘；儘管自然界的恬靜和諧。畢竟，衣食係生活所需，山水乃性情所適啊！

所幸此行還有人肯在墨海中立定精神、並從渾沌裏找尋光芒。於是我們在校園附近寫生；共學的朋友不乏針對本文內容身體力行、可見若干成效者。願藉此機會一併刊出他們的作品。作者芳名及畫題等資料如附表二，而筆者所列速寫、水墨畫等規格詳見表三。其實藝海無涯、風起雲湧。就算再過十幾二十年，筆者仍然還是個白髮學童。如今划向彼岸、經常因為生疏落海；所幸每次都有人拉我一把，總算還能操槳練習。有時海上起霧，看不清對岸；但我總不至於徬徨，因為內心已經有了方向。相信有那麼一天，我能划過去、爬上岸，親吻水墨藝術的土壤，面對往日未曾謀面的好風景。屆時速寫，依然先看、再想、後下筆。先寫其形與神；復寫其質與情。畫一張好看的風景示人！

表一

中西繪畫比較表	
西洋畫	中國畫
寫實的	寫意的
客觀的	主觀的
科學的	哲學、文學的
說明的	含蓄的
年輕的	年老的
動的、熱的	靜的、冷的
宗教的	人事的
積極的	消極的

註：本表轉引陳傳席《中國名畫家全集·傅抱石》頁 171~174。可能是傅先生留學日本的緣故，竟未將繪畫實際作業當中的元素——線條列為比較項目。其實我們很容易從「線條」在畫面上的表現和份量，區別中西繪畫之異同。今舉達文西（Leonardo da Vinci 1452—1519）名作〈岩窟的聖母〉（圖 39）為例：這畫完全不用線條，只用明黯均衡法（Chiaroscuro）表現立體形態和重量感覺。這種不理會線條、只強調明黯的手法，係創始於達文西的基本方法，後來成了西方繪畫的金科玉律，是他們的表現原則，也是人家的長處。在那個時候、我們的祖先怎麼畫？當時係明憲宗時代，有「江南第一風流才子」之稱的唐寅（1470—1523）想必大家並不陌生，試看他〈溪

山魚隱〉長卷畫中央局部的表現（圖 40）：松韻泉聲之中，老樹低頭正在附和著畫中兩位先生。有一個人橫笛吹奏、另一人則拍手唱和；樹、石、流水；人、舟、落葉，完全叫線條去統一了整個畫面。看畫，好像也聽見風聲、水聲、笛聲、歌聲，多麼逍遙自在；人與風景又是多麼融洽呀！線條的演出，對中國水墨畫而言，相對顯得非常重要。

表二

作者芳名	畫 題	規格（公分）
翁 漢 宗	北投兒童樂園	40 x60
陳 寶 連	大豐公園所見	40 x60
揚 昇 佩	中和禪寺小景	60 x40
黃 輝 明	松 石 相 依	40 x60
侯 芳 玉	校 園 即 景	30 x40
謝 蓉 蓉	飛流百尺掛晴空	40 x60
莊 明 珠	社大門口所見	35 x37
張 美 鈴	線 條 之 美	40 x60
盧 銘 祥	林泉讀書樂	40 x60
宋 素 琴	松溪隱居圖	40 x60
李 進 康	閨 怨 詩 意	35 x45
張 舸	清泉石上流	45 x69