

# 隱逸的寫意精神—工筆寫實性的抽象語意<sup>1</sup>

Ethereal Spirit Of Freehand Painting: Abstract Style Of Fine  
Brushwork

林洪錢

Lin, Houn-Chang

廣西藝術學院副教授

## 摘要

寫實之像是體現畫外抽象之意。「意」是藝術家的概念，在創作之前就已形成的象。「意」做為體現自然事物的形像表徵，以簡要的圖式傳遞景物的天性，「寫意」即在觀悟後所描繪或寫出自我的思想與觀念。中國的繪畫所追求的是畫家的主觀情感的表達，也是在表述著在自然中所感知到的萬物之精神。通過意與境的詮釋來達到「意」與「象」的結合。以「意」為主導，意是主觀的，意境和意象都是經過主體畫家主觀的意識將所見之物提煉，並轉譯為可見的像，這「寫意精神」成為中國繪畫本質性的一種創作思維。

**【關鍵詞】** 寫意精神、意象、圖式、寓意、有意味的形式

---

<sup>1</sup> 廣西藝術學院 高層次人才科研啟動經費專案 GCRC201802

## 引言

「寫意」是理念、「工筆」是形式、「寫實」技法。中國的繪畫形式在南宋以前多為工筆劃，宣和以後漸漸崇尚寫意，工筆和寫意之分是在西方語境下對於技術上的區別，就像談及的中國畫與西洋畫之分，但所有的細分都可能造成繪畫束縛的局限性與邊界的封閉性，而失去創造的開放性、主體隨性的自由度。另外也因為強調視覺性的觀看角度，卻忽略了繪畫創作本質上的意義問題。在畫工精細的技術上和結構嚴謹的形式下，工筆表像的形式美成為觀看的誤讀。而圖像的生成、意念的表徵、圖式的語意、繪畫的語言等問題，卻不為人所重視，導致成為匠氣製作的偏見。

所以本文將以釐清繪畫產生之初的意圖來探討，啟動繪畫傳統的言說能力，而在自我審視當中保持著觀念性的流變與超越。在新的視覺言說當中跳脫媒介表像，重新賦予繪畫的表達能力，在視覺形式上不斷地消解偏見，並轉換為當代的審美意識，努力將「傳統原型」成為重新觀讀的通道，而非對古典情懷的追悼，給予繪畫寫意性的原初概念在當代做最美的演繹，這也是藝評家杭春曉所論及工筆劃當代「概念的超越」，即拋離「固步自封」的自我桎梏限制，落實創作「當下」的行動能力與言說權力。

## 中國繪畫寫意精神的本質性之梳理

中國在史前陶器上的圖案可謂是繪畫的初始階段，人類將自然中所察覺到萬物的特異性將其圖像繪製於器物上，作為部族欲望與自我意識的表徵，而後各種繪畫的形式上都可以發現其圖像上乘載著諸多意念與動機，這也顯示了繪畫蘊含著「寫意性」的思維。不管是戰國時期以筆墨勾勒寫實形像的繪畫作品〈禦龍圖〉、〈夔鳳圖〉，還是漢代馬王堆所出土的「非衣」，或者是魏晉時期顧愷之(348-409)的作品〈女史箴圖〉、〈洛神賦〉。這些圖像都富有對生活上種種內心的期許或是品德推崇的深層寓意，尤其是在宋代時期的寫實性繪畫，更是作者將內心所要表述的意識透過筆墨的形式表現於作品上。因此中國畫的寫實性作品所要傳遞的畫意不是在表面的形象內容上，而是在物體形像後所創建的畫外之意的感知空間裡。可知中國繪畫的形式語言不同於西方的繪畫表現，「畫

意」不存在於可見的形像上。

寫實性的工筆劃是表現抽象的意，藉寫實的形式來表達內在所感知、思維的事物，以工筆寫實的形式來傳達抽象的想法－「立像①」來「盡意」，若只是聚焦於在形體的像或技巧來討論是沒有太大的意義，也偏離作品的「創作本質」，因為一切的創作品都是在「表達」自身的理念。關於中國繪畫的形式語言，北京中央美術學院的教授唐勇力(1951-)先生在其著作《厚德載物》與課堂上也多次談到「工筆的寫意性」、「寫意性的工筆」的觀點。唐先生認為：工筆是包含作者思想情感和原創性理念的靈活性作品，它本身有「藝」的創造因素內隱其中，含有寫意性。...是在繪畫的過程中不斷地進行語言創造的產物，也是繪畫創作中一種必要的表達方式，具有一定的符號意指性。...也是在不斷的深化過程中慢慢地注入作者的情感、思想、理念和追求的。...通過「取神得形、以線立形、以形達意」，進而獲取神態與形體的完美統一、內容和形式的高度和諧。<sup>2</sup>因此，以形取神、以漸進式的自身情感移入於畫面之中，將細微而內斂的思維轉化於尺幅之中，追求形神的統一。

在唐勇力先生看來，中國繪畫的形象化形態就是審美意識中「意」的表現，「寫意」是中國畫的核心繪畫觀，而且對「寫意」的概念要有總體性的認識，不能將其局限於筆墨形式這樣一個偏僻狹小的範圍之內。換句話說，對於中國繪畫的認識不能停留在物質性所體現的筆墨粗放與細緻來劃分。我們所知曉的「工筆」與「寫意」是美術史後期才將作品風格形式以表現的技術性來區分，屬於視覺的表像做畫種分類，但其實是同一個文化概念下兩種不同形態的外在表現，兩類在繪畫的作品語意上有其一致的隱喻性。即都是藉助筆墨語言，把作者的情感與思想融入畫中，並藉助各種技法、材料，使畫面體現出既有文化內涵又具有形式美感與藝術品位的審美價值。中國畫真正意義上的寫意精神，既可表現客觀物象的形態特徵和內在精神、內在美，也可表現畫家自我的主觀意識和內心世界。

---

<sup>2</sup> 唐勇立，《厚德載物-當代中國畫藝術論著》，江西美術出版社，2010，頁 41-42。

而南京藝術學院的院長周京新(1959-)認為：從製作層面將「工筆」與「寫意」分為「精細」與「粗放」兩種是一種誤區，中國畫應該都是寫意的。「寫意」就是藝術的屬性，「工」與「寫」是可以交融的，不宜分割。另外，攝影家汪蕪生(1945-2018)認為東方的藝術本質上是「寫意」，其作品反映的是他心目中的事物的印象，若以觀黃山來說，他說道：「不同的文化背景、教育、生活經驗、個性和愛好造成了人們對世界的不同反應，因此，每個人都形成了自己獨特的、主觀的黃山，黃山只存在於我自己的心中。」<sup>3</sup>中國的詩是寫意的，但卻以寫實而具體的形像勾勒出作者心中的意境。宋代馬致遠（1255 左右-）的詩句：枯藤老樹昏鴉，小橋流水人家，古道西風瘦馬。夕陽西下，斷腸人在天涯。作者藉實際的景物來表達出內在抽象的景致，形象的再現非目的，而是手段。

「意象」作為主體心智活動之一。「意象」是一種觀念，也是一種心理表徵。意象是在感知覺的基礎上形成的表現，是在記憶和思維活動中的一種感性形象，事先存在於心中的，並非是一個客觀存於當下的「實在」，而是自我過去的知覺印象。（例如說道酸梅，在心裡會馬上浮現酸梅的影像，以及酸酸的味道和讓口水吞咽的動作。這是因為對於酸梅的意象已經在心中留下很深刻的印象，）這種意象的標誌是人們心中想像的一個觀念而已，涉及「原型」的概念。原型是一種不可描述、無意識的、先前就存在的（非自發性的），是一種潛意識的心理傾向，是一種創造潛能，這種潛能不受意志所控制。<sup>4</sup>

## 以寫實作為意念入化的運動過程

唐代張彥遠描述繪畫的過程說：「物我兩忘，離形去智，身固可使如槁木，心固可使為死灰，不亦臻於妙理哉？所謂畫之道也。」一種蘇軾所說的「夢中神授心有得」。也就說，在畫家在創作的過程心中所詮釋的畫像是在體察後的心象，已不是自然之像，是去除科學理智之像，是提煉後的「第二自然」之像，亦是畫家為表達心中難以言說的「意象」。

<sup>3</sup> 巫鴻、梅玫、肖鐵、施傑等譯，《時空中的美術》，北京：三聯書局 2009，頁 152。

<sup>4</sup> 白潔，《記憶哲學》，北京：中央編譯出版社，2014，頁 105。

工筆繪畫的創作不是以炫技或講求畫面的精工細制為主要目的，更多的是畫家將內在的思維轉化為寫實圖像化的過程，將它視為一種概念性的視覺化表達。在反復錘煉、心境作化的製作過程中達到入定的一種精神流轉的狀態，以及是對「以形寫神」造型觀點的總體把握，透過寫實作為觀者移情入畫的意識虛境之體驗，將胸有成竹的寫實畫面借用形像傳達主體的意識，作為情感溝通的「繪畫語言」。繪畫被視為不可見之真理的「可見符號」，在可見的畫面背後隱藏著某些不可見的東西。<sup>5</sup>清代鄒一桂(1686-1772)在《小山畫譜》中說過：人言繪雪者，不能繪其清；繪月者，不能繪其明；繪花者，不能繪其馨；繪人者，不能繪其情；此數虛者，不可以形求也。不知實者逼肖，虛者自出，故畫北風圖則生涼，畫雲漢圖則生熱，畫水於壁，則夜聞水聲。謂為不能者，故不知畫者也。<sup>6</sup>而這所謂「逼真」的再現虛景是讓讀者相信並且也讓我們相信它就是現實的化身。逼真並真實，但與真實不遠矣。寫實最大的程度上與客觀物像自身相貼近，這就使圖像成為繪畫符號的「能指」，並將打開自我意識想像的創造空間。<sup>7</sup>這也說明逼真的圖像是為了達到一種催眠作用，將觀者所見之物視為現實存在的真實之物，借著逼真之物與現實生活的連結，達到智識與情感的交融。此外，我們也可以發現很多寫實的作品常以靜態的圖式性來構成，是以靜觀的方式啟動觀者思維運動的模態。

清代笪重光(1623-1692)在《畫荃》說道：空本難圖，實景清而空景現。神無可繪，真境逼而神境生。<sup>8</sup>說明寫實逼真的實像是詮釋內在虛象的基礎，藉由寫實功夫的表現、逼真的詮釋，才能在「像外之象」轉化出虛景之境的生髮與顯現，進而才能傳遞出幽微而不可言狀的深層寓意，以接近真的境象，來傳遞畫面的神意。而描寫實像並非立象盡意的目的，而是獲得「象罔」②。「象」、「像」都是對文字語言和邏輯概念表達局限性的超越，用一種形像模式來表達主體的情感和意緒，象的目的在於「盡意」，而「意者，象也，象也者，像也。」透過實像來表

<sup>5</sup> 洛倫茲·恩格爾，《不可見之見—從觀念時代到全球時代的德國視覺哲學》，載孟建、Stefan Friedrich 主編《圖像時代：視覺文化傳播的理論詮釋》，復旦大學出版社，2005，頁3。

<sup>6</sup> 鄒一桂·小山畫譜，《載歷代論畫名著彙編》，文物出版社，1982，頁458。

<sup>7</sup> 克利斯蒂安·梅茨·劉森饒譯，《電影的意義》，江蘇教育出版社，2005，頁220。

<sup>8</sup> 宗白華，《美學散步》，上海人民出版社，1981，頁91。

現虛象。

## 工筆寫實性中 像的意義在場

《周易》提出：子曰：「書不盡言，言不盡意。然則聖人之意其不可見乎？子曰：聖人立像以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言。變而通知以盡利，鼓之舞之以盡神。」<sup>9</sup>像者之所以存意，得意而忘像的美學主張。「意」和「像」正是古人的具體觀點，「意」在說明無論是意與像一體，還是重意輕像，「像」的最終目的都是「表意」。而這個「意」是創作者內在思維對於現實所體驗到的整體覺知與情緒表達，透過所構築的心象，詮釋內在複雜情感的一二，這個象永遠無法表達出深幽的內在思維，因為圖像語言無法完善地表達出內在思維，只能接近其意。這些象在自然界中並不存在，但都是為了表達創作者主觀心意而想像虛構出的，這些實像或虛象是天地自然之象，抑或是人心營構之象，其目的都是為了通過「像」來表達人的思想、意念，以及對於宇宙人生哲理的體認。

「意象」是中國畫的重要美學概念。在中國傳統的繪畫裡，畫家在對自然萬物進行描繪前，都會對物件觀物取象，並進行概括提煉歸納，形成最能表達心中之「意」的形像。自古創作者是「近取諸身，遠取諸物」來作為彼此之間的表述。錢鐘書（1910-1998）引宋人李仲蒙語：「索物以托情，謂之比。觸物以起情，謂之興。敘物以言情，謂之賦。」而工筆的創作者「寫物以附意，揚言以切事」，藉由可知的形式來詮釋複雜的思緒，透過形像來表達作者的意念，將各種型態的形像構成作品圖式的「意指性」，「意象造型」就是在此基礎上演繹出來的。其「意象造型」的圖式是為了敘事和表意而存在，儘管追求客觀寫實的存在性，但形塑後的圖式已經不是現實自在的客觀存在物，而是具有很強的敘事和表意的「合目的性」，是創作者主觀意識的參與介入物象之中，物態深具寓意的繪畫語言。

換句話說，作者將「像」與「意」的揉合，把外在客觀的物體形像與內在主觀意識、情感交織於一物。此時，畫面的物像已經不是獨立存在於環境中的物自

---

<sup>9</sup> 周振甫，《周易譯著》，中國：中華書局，1991，頁 250。

體，而是寄寓了主體複雜情感意念的感性形式，是一種客體化流變為主體化的模態。而主體情感、理念借著內容的物像交流融通，以達到「像中有意」、「意中有象」的渾然於一體的狀態，而這「像」即所謂「意義的在場」。但在審美覺察的過程中，「意」最終也要超脫於具體物像。但在「得意；之前是不能「忘像的」。

## 有意味的形式 工筆寫實形態中圖式語意的創造性

法國安德列 巴贊 (André Bazin, 1918 - 1958) 認為：「只有通過選擇，藝術才能成為藝術。」<sup>10</sup>在鑒賞工筆劃的圖像中的含意可將它分為三個層次；1.知覺層：也就是視覺可分辨的具體圖像。2.敘事層：是作者透過圖像有機性的組織，圖像與圖像之間產生的呼應關係。3.表意層(想像層)：即創作者將圖像集結的整體關係所轉化出的深層寓意，是一種觀念性的空間聚集。而視覺性的圖像從美感演繹到美學的質變，是需要創作主體藉由刻意處理的行為與積極情感的介入，這種的介入不僅僅是主體在選擇圖像上與繪畫技藝的表達上，更多地是在創作主體的思維意識與圖像充分地雜揉一起，並且將所表達的情感、意念、思想注入其中，最終賦予圖像於精神靈魂，讓圖像不只是形像而是具有生命力的有機物。而這種胸有成竹經由寫實的繪畫手法慢慢將主體意念「入化」、「移情」的運動過程，達到主客體合一的「圖像主體」。而這種「圖像主體」的畫面周月亮 (1958-) 解釋說到：圖像客體與精神圖像迭加映射而成的「圖像主體」，圖像主體僅僅在圖像客體中被意指，圖像主體借助圖像客體而被意識到。也就是說，作者將精神性投射於圖像之中，離開這個圖像客體則思維意念將無所賦形。周月亮借用中國傳統美學的術語說：「圖像主體就是立象盡意的「意」，圖像客體則是用以盡意的「像」。

11

當自然之物為創作主體所選擇運用時，此物已經從自然的形像轉化為寓意之物，並為主體所傳遞出某種意念，而寓意之像的魔幻之力量則來自於創作主體所賦予的「絕對性觀點」。在有機的圖像安排中，能喚起我們審美情感的藝術作品

---

<sup>10</sup> 蕭帥，「立象盡意與影像表意-中國傳統美學在影視藝術中的理論再生」，北京：中國社會科學出版社，2014，頁 84-85。

<sup>11</sup> 周月亮，《影視藝術哲學》，中國廣播電視出版社，2004，頁 6。

它們都可稱之為「有意味的形式」，是作者將圖像有意地組織起來，其中寓意的圖式指向了抽象層的「意義」，這種內涵層面的意義具有某種的開放性與多義性，這涉及了巴爾特(Barthes,1915-1980)所說的內涵層面。這圖像內涵跟語文言字比起來是相對模糊與不確定性，因文化與生活型態的不同產生差異，如蘋果象徵甜蜜幸福，或者平安，但也可能隱含著「惡魔」與「性」的語意，或者是原罪的概念，而在不同的組合搭配當中就會顯示出不同的意涵。這說明圖像的意義結構是一種思維開放的活動空間，它本身在觀讀時保持著一種「超越性」的狀態，而圖像的明確判斷需要文字的客觀敘述，這種的不確定性或是多義性也造就了畫面解讀創造性的可能。所以詮釋、觀讀寫實性的工筆劃時本身就是進行一種觀者的自我創造，寫實是一種形象的寫實，而圖像所誘發與啟迪的意義感知不具有唯一性的解讀，「名可名，非常名」。

## 寫實之像與虛境之象的審美轉化為智識的創作

什克洛夫斯基(Viktor Shklovsky,1893-1984)認為：藝術之所以存在是恢復人對於生活的感知，為的是使人感覺事物，使物件更像物件。藝術的目的是要人「感覺」事物，而不是僅僅知道事物……感覺的過程本身就是審美的目的。」<sup>12</sup>而像是讓我們以最直接的方式去理解所言之物，「像」因為和我們的環境、生活時時相映，所以容易被人發掘與掌握。「像」是具體的，「意」是抽象的，「像」是直觀的形體，而「意」是需要借助自身經驗的想像才能感知與理解。「像」是確確實實地存在於人的視覺面前，而「意」卻是處於「象外」的虛擬之境。創作者「寓虛於實」、「以虛寫實」，方能「實中求虛」、「以虛觀實」。也就是說，藝術家創造的形像是「實」，而引起我們的想像是「虛」，由形像產生的意象境界就是虛實的結合。一件藝術品，若沒有欣賞者想像力的激化後是死的，一張畫可以使你神遊，而神遊之地就在於「虛」處。」<sup>13</sup>換言之，藝術欣賞者藉由藝術家的思維所詮釋的畫面，或用媒介所築構的景象，這可見的實景視像只是誘發出觀者內在意識的心中之象，但若只在乎這作品實像，便不是藝術品所要傳遞的真義，而

<sup>12</sup> 什克洛夫斯基等.方珊等譯，《俄國形式主義文論選》，三聯書局，1989，頁6。

<sup>13</sup> 宗白華，《藝境》北京大學出版社，1999，頁303。



必須關注的是畫外「境象語意」。以有限的「像」去追求無限的「意」，所以宗白華先生說到，「像」是生動的，充滿質感的、具有多方面的特性的存在。

蒲震元（1938-）先生認為：「像外之意需要像的觸發，同時需要像外之象的傳遞才能至於無窮的境地。」<sup>14</sup>而這個象不存在於別處，而是存在於畫面或形像在有機性佈局與組織的連續性構成之中，存在于作者與觀者的想像之中，存在於特定的形像觸發之中。像外之象愈豐富，象下之義就愈深遠，而像外之義越深遠促成像外之象愈擴張，其構成了作品深遠的藝術意境。<sup>15</sup>無論是實像、虛象還是像外之象，最終都是為了表達主體「意」的概念，「像」只是盡意的工具而已，像有明確的「旨歸性」。

## 以寫實建構出思辨性的藝術哲學

工筆是藉寫實之物作為一種視覺上的催眠性，是為了讓觀者能最快的速度進入作者所營造的虛擬畫面空間，將觀者思緒移情至作品氛圍裡，透過二維空間所構劃出的三維視界，招喚自身經驗的過往圖景而身歷其境。以「臨在場」的狀態中進行意識裡的漫遊，寫實畫面的這種虛實之境猶如觀看電影或沉浸在網路世界的遊戲中，自身完成一種精神逸遊狀態。

哲學家傅科（Michel Foucault, 1926-1984）曾說：思想無非就是進行真與假的遊戲活動，思想創造，原本是和生活一樣，通過各種各樣的可能性，尋求最完美和最奇妙的遊戲形式。傅科的一生是在創造和叛逆的雙重遊戲中度過的，只有叛逆，才能有所創造；只有創新，才能徹底叛逆。<sup>16</sup>傅科認為創作的目的不是為了建構某種永恆的完美體系，也不只是以撰寫出優美的語詞所構成的文

---

<sup>14</sup> 肖帥，《立象盡意與影像表意-中國傳統美學在影視藝術中的理論再生》，中國社會科學出版社，2014，頁 67。

<sup>15</sup> 肖帥，《立象盡意與影像表意-中國傳統美學在影視藝術中的理論再生》中國社會科學出版社，2014，頁 68。

<sup>16</sup> 高宣揚，《傅科的生存美學》，臺北：五南圖書出版有限公司，2004，頁 39。

本，而是僅僅為了建構和豐富自己具有獨特風格的個人經驗哲學。<sup>17</sup>

寫實的工筆作品可稱之為創作者所構劃出的「第二自然」，它與自然界裡所存在的現實都需要人在生命中進行體認與覺察，在自我的生命中進行反思與辯證。藝術家好比是哲學家都是在生活當中不斷地發現問題與提出觀點，藝術與哲學的關係如同西方哲學家黑格爾（G. W. F. Hegel, 1770-1831）所說的「藝術哲學」的概念，所提出的是一個思想的聚合物，都讓觀讀者進行著一場思辯的運動。黑格爾對於「思辨」的看法則認為：它代表著一個不斷自省的反思過程，一種不斷自我批判的哲學態度。思辨哲學並不固守於任何一立場，亦不執著於任何前題和每一個範疇，如存在、無、變化、有限、無限等等，都在理性思維中自我反思的過程裡展示其真正的內容。<sup>18</sup>而觀看藝術創作品真正的觀賞目光應該保持著遊蕩，不斷地搜尋，尋找各種分歧，以及發現這種曖昧關係的鮮活性，體驗到一種盎然的生機，並在實像與文字所虛設的烏托邦的世界中，靜觀沉思尋找到真正的意義。而英國美學家兼藝術理論家奧斯本(Harold Osborne)認為透過這種全神貫注是一種美感沉思(aesthetic contemplation)的形式，注意力和淡然態度專注在媒介客體上，則是激發美感知覺的重要條件，一旦專注於美感的當下，透過「沉思模式」(the mode of contemplation)，通常時間感、地點感或身體感覺會暫時消失，注意力集中在物體物件上，<sup>19</sup>進而進入幻想之地，藉此築構出一個屬於自身悠遊的理想境界。

比思想更為重要的是，存在著某種「引發思想」的事物，比哲學家更為重要的是詩人，因為他在「思索」物件之物，而比藝術家更重要的是藝術品，因為藝術品成為被思考之物，杜尚的作品《泉》。思辯的議題就是促使這個作用。那些促使我們去觀讀、去解釋、去思考，以尋找出背後的真理而形成思想。哲

---

<sup>17</sup> 高宣揚，《傳科的生存美學》，臺北：五南圖書出版有限公司，2004，頁 33。

<sup>18</sup> 劉創馥，《黑格爾思辨哲學與分析哲學之發展》，收錄于《國立政治大學哲學學報》第十五期，臺北：國立政治大學哲學系，2006，頁 100。

<sup>19</sup> 萬煜瑤，《原住民藝術創作知識：藝術物與符號的想像、感知與實踐》，引自《2012年無形文化資產國際論壇—無形文化資產的重構與再生文化性與東亞視野》大會手冊，國立臺北藝術大學博物館研究所:2012，頁 87

學家則是在對像中觀看出一般人無法觀看到的哲理，將自然中「道」的實踐成為一種思想、觀念建立的方法，而思想成立後成為一個被解讀的符號物，以符號代替思想。所以說，符號的呈現是哲學家來「模擬」的思想物，這個思想物是哲學家在總體生活的體驗後，經由意識的心驗場的判斷、辯證後，在空間象限中所總結的一個理念。

## 結語

對於創作來說，其所展現的作品是心與物的結合，其表現的形式技法是物像與智識的融合。物中有意，意以物顯，意與像合一，方得象以自成。創作是需要靜下心念來處理的事，靜而後能動，動而後能發，發而知其所以然。繪畫最後的問題不是怎麼畫？而是為何而畫？不在於表像，而在於悟出世理。只有靜觀、體察世間之物的種種現象，才能有所感、有所得。而藝術的表現形式繁多且獨特，其中創作者必須定其心、凝其神，沉浸於當下的創作過程，以展現作品的特有的魅力，完善其自身藝術創作的語言，展現當代社會生活人文關懷的精神，拉近藝術與生活的距離，落實藝術普及化的理想，而寫實性的工筆劃扮演著與民眾之間溝通與提升審美意識的一個橋樑。

中國的寫實性繪畫自始就不是以傳遞知識性為目的，而是一種「表意」為主要的思想理念，其作者的審美意識決定了作品的形式與內容。寫意是中國繪畫本質性問題，工筆劃也好、寫意畫也好都是中國藝術的特有形式，皆以追求「意境」與「畫理」為目的，並且有其獨特的觀看方式。工筆劃一方面「應物象形」、「立像盡其意」為方式，以寫實性作為繪畫的形式語言。一方面透過主觀意識的取捨提煉，與自然之物產生一定的距離與差異，透過線條與色彩的演繹、再現出「第二自然」，所以工筆並非對自然實際的模仿，而是外師造化、中得心源的結果，亦是一種自我意識內化的過程。所以工筆畫具有寫實與非寫實的雙重特性，似是與非是的視覺感官，真實與虛擬的藝術語言，在「有意味的形式」當中構成奇異的景觀圖式，於熟悉又陌生的畫面構成啟動觀者的自覺意識，反觀自身的生命覺醒，寫意精神作為藝術與哲學現代詮釋。

## 注釋

①本文出現三種概念的「像」「象」「相」。「像」強調的是內容形像可以被視覺所知曉的圖像。而「象」是一種現象界的象，是一種身體體驗到的一種整體之象，或者說是一種直觀所覺知到的韻或氣質層面。「相」則是一種內在心性的外在體現，是「相由心生」的相，具有精神性的特質，或者說佛教裡說的法「相」。

②「象罔」暗喻無心，取其似有象而實無之意，是一種似有形而又無形，似實而虛的形像。宗白華先生解釋說：「像是境相，『罔』是虛幻，是藝術家創造虛幻的境相以象徵宇宙人生的真際。肖帥.立象盡意與影像表意-中國傳統美學在影視藝術中的理論再生[M].中國社會科學出版社.201446.