

荷其有馨－視覺經驗的多重感官享受

**One Kind of Fragrance of Lotus－**

**multi-sensuous enjoyment of visual experience**

林宜美

Lin Yi-Mei

國立台灣藝術大學書畫藝術學系碩士

### 摘要

中國的文人畫家不乏愛荷者，荷花常是藝術家們的一種心靈寄託，從花開、花落，直至荷殘，都足以彰顯畫家是寄荷蓮而寫自己的心境、生命、理想。「荷其有馨」——荷花除了本身外在嗅覺可提供的花香、蓮（子）香、藕香外，更有內在層次的德馨：其強大的生命韌性、構造特質的聯想、宗教的慈悲化身、文人墨客筆下的君子、傳統民俗間的吉祥祝福等形象。自古以來，「荷」意象不但豐富且深植了文化內涵，更是無數創作者們靈感來源與情感載體，盼能透過本論文的研究與創作，介紹其外在的造型美感與內在的人文意蘊，以欣賞並推廣荷之美，同時透過感官的觸發與連結，將胸中靈思生發為藝術想像，荷之清芬躍然紙上，幻化為虛實相融、工寫兼具的筆墨情貌。

**【關鍵字】** 荷花、德馨、人文意蘊、視覺經驗、共感覺

## 第一節 荷畫創作中「馨香」的表現

綜觀古今畫家創作的荷畫，由於時代背景、技法風格與畫家個人情感思想的區別，其作品也有著不同的藝術感染力。藝術家以個別的觀點從不同角度進行描繪，表達自己的審美意識，但都不外乎在歌詠荷花的冰清玉潔、香遠益清、天然淡泊的氣息，或藉荷花出淤泥而不染的形象，彰顯自己的氣節。在荷畫的創作中，有盡是滿溢著荷花清香的創作，而畫面中透過一些符號來傳播香氣，抑或者運用引導式的手法使觀畫者進行著情感上的連結，碧荷蓮天，花花相映，站立於水波中的荷花，迎風搖曳，彷彿蓮香清馨沁鼻，讓觀畫者感受到畫面中興發的生命力。

### 1. 炎炎暑夏，涼扇清爽

扇，搖動生風的用品，也是古時夏日裡必備的用具。《說文》：箒，扇也。扇子又別稱「搖風」、「涼友」<sup>1</sup>。“箒”從竹，而“扇”從羽，最原始的扇子當以竹編羽輯而成，傳說三國時諸葛亮即手持羽扇運籌帷幄，神態自若地指揮千軍萬馬征戰廝殺，這就是歷來為人稱道的“羽扇綸巾”，人們因此還把羽扇看作是智慧的象徵，羽扇除了體輕容易攜帶外，更有種仙風道骨之感。除了竹扇和羽扇，後來又有團（紈）扇、折扇等多種形式，材質上大多以羅、紗、綾、絹、紙為之。

“扇”與“善”諧音，扇子也寓意“善良”、“善行”，所以古人也常將扇子視為藝術品懸掛於室內以為裝飾。

在唐代周昉〈簪花仕女圖〉中的扇面已有繪製著牡丹花，後來的文人墨客也喜歡在扇面上題詩作畫，言情托志，班婕妤的〈怨歌行〉云：「新制齊紈扇，皎潔如霜雪，團圓似明月。出入君懷袖，動搖微風發。常恐秋節至，涼飆奪炎熱，棄捐篋笥中，恩情中道絕。」以秋天遭棄的紈扇比喻自己色衰失寵之遭遇；明唐寅也以班婕妤詩句，比喻自己懷才不遇、不趨炎附勢的氣節，如〈秋風紈扇圖〉（圖 1-1）中的題畫詩云：「秋來紈扇合收藏，何事佳人重感傷；請把世情詳細看，大都誰不逐炎涼」。

古代使用扇子相當普遍，可說是炎炎夏日所必備的商品，唐人李綽的《秦中

<sup>1</sup> 《扇的藝術》，（台北市，國立歷史博物館出版，1996年）11頁。

《歲時記》中記載：「端午前兩日，東市謂之扇市，車馬特盛。」而自古以來荷花美好的聖潔的形象，一直是深受文人雅士們的喜愛，不只詠荷的詩句豐富，在繪事方面也是不遑多讓的創作盛況，在荷花盛開的炎炎暑夏，也是搖扇最適宜的季節，於是扇與荷的結合，便常出現於歷代的繪畫作品中（圖 1-2、圖 1-3）。



圖 1-1 明 唐寅〈秋風紈扇圖〉  
紙本，縱 77.1cm 橫 39.3cm，  
上海博物館藏



圖 1-2〈孝愼成皇后觀蓮圖〉軸，  
清道光，紙本設色，縱 157.5cm，  
橫 89.5cm，北京故宮博物院藏



圖 1-3 清 任頤〈憑欄賞荷圖〉  
紙本，縱 133cm 橫 67cm，西泠  
印藏

宋代馮大有傳承自唐代花鳥饒富裝飾圖案之趣，現今可見馮大有的《太液風荷圖<sup>2</sup>》（圖 1-5），他繼承了黃荃雙勾填彩的華麗風格，線條優美，設色雅致，其荷花與荷葉佈局謹慎，寫實而生動，可看出是畫家仔細觀察後的寫生成果。茂密的荷塘，紅、白花相間盛開，團葉茂密，偃仰傾側，風姿萬千。花葉下浮萍點點，野鴨覓食、嬉戲的互動於其間，右上方蝶燕飛舞，表現盛夏荷風滿塘，生氣蓬勃的景象。

宋人〈出水芙蓉圖〉（圖 1-4），題為吳炳所做，但此畫與吳炳「竹雀圖」蒼勁渾厚用筆殊不相同。在紈扇畫幅中畫一朵盛開的荷花佔據整個畫面，布局、設色莊重大氣，花色以淡紅色的暈染，花瓣的描繪技法類似後世的“沒骨法”，看不見勾勒的痕跡，形狀圓潤飽滿，葉下荷梗三枝，花在綠葉的襯托之下，顯得格

<sup>2</sup> 畫名「太液」語出《史記·封禪書》，漢武帝於太液池南築建章宮，復於池中建臺，至昭帝時，嘗有黃鵠飛入池中，群臣以為瑞兆。

外清馨，彷彿可以嗅的到花香。“出水荷花半面粧，弄情亦似女嬌娘。我時向月空釣染，青思撩人憫斷腸。”這是大滌子在所繪的水墨荷花扇面上所做的題畫詩（圖 1-8），小小扇面中墨韻淋漓，在白色荷花外圍烘托了赭色，加強了荷花的出淤泥而獨白形象，再炎炎夏日若真搖起這幾面扇子，不但涼意消暑，彷彿還能嗅到扇面所飄出的淡淡荷花馨香。



圖 1-4 南宋 佚名《出水芙蓉圖》  
紈扇式，絹本，縱 23.9cm 橫 25cm  
北京故宮博物院藏



圖 1-5 南宋 馮大有《太液荷風》  
紈扇式，縱 23.8cm 橫 25.1cm  
台北故宮博物院藏



圖 1-6 南宋 佚名《晚荷郭索圖》  
紈扇式，絹本，縱 23.9cm 橫 24.7cm  
北京故宮博物館藏



圖 1-7 居廉《瓜藕》，19 世紀 70 年代，廣州  
藝術博物館藏



圖 1-8 明 石濤〈出水荷花半面粧〉



圖 1-9 康同壁〈蓮塘泛舟〉

1938 年，紙本水墨設色，縱 18.5 橫 51.5cm，  
中國美術館藏

## 2. 蝶舞蜂擁，鳥禽為伴

「花卉源流，先編草本，已附蟲蝶；  
今於木本，合載翎毛。<sup>3</sup>」

歷來畫家在搭配荷花的點景非常多元，包括禽類（野鴨、白鷺鷥、夜鷺、翠鳥、麻雀、鵲鴿等）、魚類、青蛙、昆蟲（蜜蜂、蜻蜓、蝴蝶等）…不等，由於昆蟲體積小，可於繪後視畫面上需要而添加使用，其他點景則較需要繪前做仔細的設計、佈局，才能將點景與荷花、荷葉做出最適合的構圖，做出相得益彰的效果。



圖 1-10 林宜美〈伴荷語夏-麻雀〉，  
絹本設色，縱 31.5cm 橫 41cm

<sup>3</sup> 清·王概等撰《畫翎毛淺說》，收錄於俞崑編著之《中國畫論類編》，（台北市，華正書局出版，1984 年）1138 頁。

飛舞於荷塘間的昆蟲，莫過於蜜蜂與蜻蜓了，雖說荷花是屬於淡雅清香的花種，但對於味道極為敏感的昆蟲，可是不辭辛勞而至。曾流連於此的人可能會驚訝於蜜蜂之密集，在一旁寫生的我也不覺得畏懼了起來，雖說蜜蜂不會主動攻擊人，但當它徘徊在你身旁時，就會不自覺的緊張起來，相較起來，蜻蜓們就顯得可愛又安全的多了，而且姿態上也較富變化，更能豐富畫面。碩大的荷葉，頗能滿足一些畫家潑墨寫意的表現方式，在畫面上填畫上小青蛙，用蛙和荷葉的對照，隱喻人在清天下的恬適快樂及渺小。如果你曾在夏日的午後前往台北植物園賞荷，你會發現於荷塘周邊捕捉荷花身影的同好何其多，有幾次巧遇到專業的荷花攝影者，閒聊之際，他便會熱心的指導我要如何運用角度與光線，將荷花的力與美拍得更生動；有時他們還會準備一些麵包屑或白米，把白米撒些許在大荷葉上，引誘麻雀等鳥類來覓食，或捏一些麵包屑在水面上吸引水中的小魚，這時可發現這些站在荷桿上的白鷺鷥與夜鷺們，即伺機而動的上演著驚心動魄的食物鏈戲碼，這當下，大家都屏氣凝神的按壓著連拍鏡頭，也不知該為鳥類掠食而飽餐一頓欣喜或為魚兒為食而亡哀傷。

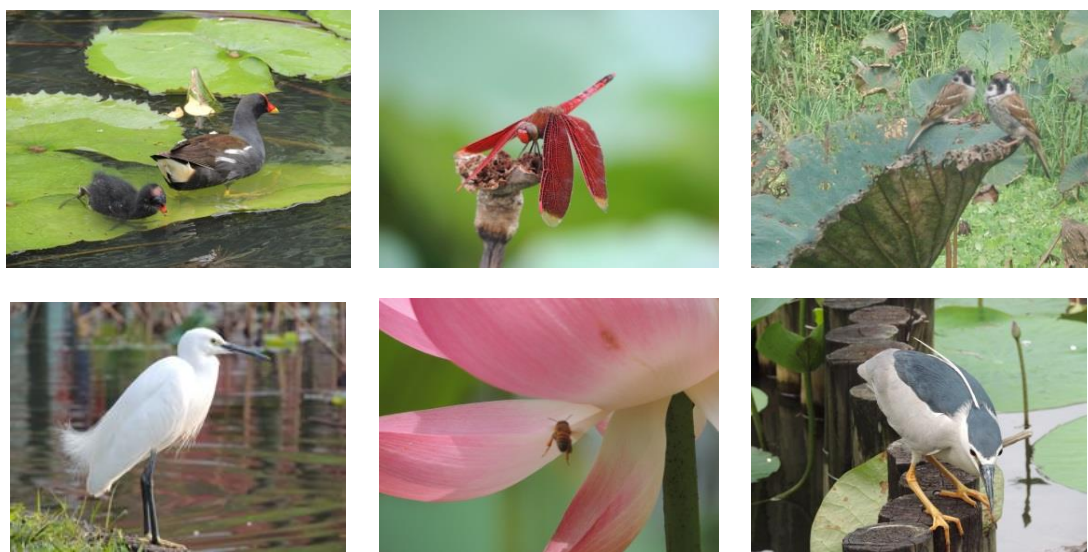


圖 1-11 林宜美攝，左上起為：紅冠水雞、蜻蜓、麻雀、白鷺鷥、蜜蜂、夜鷺

在名家的畫作中，聞香而至的昆蟲也不在少數。《草蟲圖》〈圖 1-12〉為元代錢選之作，草蟲是錢選所擅長的題材，此卷所畫青蛙、蜻蜓、荷葉、蘆葦等不僅準確、真實，而且各具姿態，生動自然。墨色濃淡變化豐富，淡彩設色，清爽雅致，生意盎然。《飄香》〈圖 1-13〉則由新加坡畫家李福茂所繪，畫幅中間處聚散

不等的五隻蜜蜂，直接點破主題，讓人覺得一陣香味撲鼻而來，結構奇異，用筆豐富多變，掌握了天真意趣。

畫家簡美育歷經三年才完成的〈芙蕖圖〉(圖 1-14) 講的是生命的故事，畫中荷花是主題，從幼芽萌生開始到枯萎、從開花到凋謝，至都是生命的歷程。生命相依共存其中：圖的右邊螞蟻成群結隊與蜜蜂在採蜜，同時會沾花粉繁衍生



圖 1-12 元 錢選〈草蟲圖〉卷(局部)，紙本設色，縱 26.8cm 橫 120cm，美國底特律美術館藏

命；蜘蛛藉著荷花的莖梗支撐結網，來捕捉蚊蟲，水池中浮萍遍布，給予鴨子糧食；小魚需在水草中隱密成長……，這些都是生命的互動，一雙蝴蝶，一對白鷺鷥，一群鴨子……像無數不同生命的家庭，都互相支持，互相依賴生存<sup>4</sup>。她說〈芙蕖圖〉所要表現的是：「荷花的清香，荷花盛開的光采和透過它圓滿的美，所表現出來對大自然的崇敬；呈現出高潔、希望、喜悅、向善、光明的一面。



圖 1-13 李福茂〈飄香〉  
錄自 何恭上主編《荷之藝》

<sup>4</sup> 簡美育：《簡美育繪畫筆記》(台北市，2013 年) 152 頁。



圖 1-14 民國 簡美育〈芙蓉圖〉2004 年，絹本設色，縱 147.5 橫 238.5cm

### 3.風荷馥郁：

味道經由空氣的傳播，傳至我們的嗅覺器官，因而我們才能享受清晨的草香、太陽曬過被子的香氣、媽媽烹飪時飄來的飯菜香等豐富的感官世界；而畫家也經由畫面風動的手法，加強我們視覺感官與其他官能的聯結，在嶺南派領袖高劍父的《白荷》（圖 1-15），是說明風動的佳作，前景僅有一支白荷、一片大葉、一片小葉，遠景再畫點綴一支蓮蓬，構圖十分簡潔有力，風吹動著搖曳的白荷與葉，被吹落的花瓣在池中劃出了一圈又一圈的漣漪，模糊了垂柳在水中的倒影，非常富詩意的荷畫作品。清初惲壽平（南田）繼承了北宋徐崇



圖 1-15 高劍父〈白荷〉錄自何恭上主編《荷之藝》

嗣沒骨畫法，後又受寫意畫的影響，而形成富有自我樣貌的畫風，在其所畫的《紅蓮綠藻圖》（圖 1-16）中，頂著偌大荷花與荷葉的荷茄，帶著律動感般的隨風而舞動著，香氣也隨之瀰漫於空氣中，聚散的排列組合，譜出音樂快慢的節奏，



呈現戲劇般的張力。



圖 1-17 坡提切利《維納斯的誕生》（局部）1485 年，畫布上蛋彩，縱 172.5cm 橫 275.5cm，義大利佛羅倫斯烏菲茲美術館藏

而在西方繪畫中，也有很多具有指示性意涵的形象或動作，例如在波提切利所繪的《維納斯的誕生》（圖 1-17）中，女神維納斯從愛琴海中浮水而出，左手邊迎面而來的風神試圖將維納斯吹送到右邊幽靜的岸邊。畫面用簡單的左中右排列法將風神、維納斯與春神佈滿畫面，維納斯的裸體形象秀美淡雅，隨風飄逸的長髮線條流暢，風神也以似旋轉的趨勢飛入，背景大片蔚藍的天空，掩蓋不了四處飛散的花朵與海面跳躍的波紋，使得整幅畫畫面充滿了新生力與動感，縱使風神的嘴巴不做吹氣的動作，仍可感受到風再畫中徘徊。



圖 1-16 清 唐芑、惲壽平《紅蓮綠藻圖》紙本設色，縱 135.7cm 橫 59cm 北京故宮博物院藏



圖 1-18 明 呂紀〈秋鷺芙蓉〉，縱 192.6cm 橫 111.9cm，台北故宮博物院藏



圖 1-19 明 呂紀〈殘荷鷹鷺圖〉，縱 190cm 橫 105.2cm，北京故宮博物院藏

圖 1-18 與圖 1-19 皆為明朝呂紀的作品，也都是描寫秋日的風動，但帶給觀者的視覺效果卻有明顯的不同，〈秋鷺芙蓉〉圖中綠柳隨風輕輕搖曳，右側的粉色秋芙蓉也正盛開，三隻白鷺在畫面中的互動也形成 C 字型的動線，與風的動勢吻合，所以讓人感受到構圖的流暢性，盡展明媚的秋色；而〈殘荷鷹鷺圖〉，空中蒼鷹猛然回頭的搏擊，白鷺驚慌失措的奔逃，眾鳥也受驚鳴叫紛紛走避，勁風吹打著蘆葦殘荷，更增添了肅殺之氣，構圖賦予了戲劇化的情節，畫面扣人心弦，令觀看的我們也不禁屏氣凝神，是表現畫面氛圍手法相當高明的作品。

#### 4. 佈白空間

西洋傳統的油畫裡不留空白，畫面佈滿的是畫家眼睛所看到的實質的世界景象，而中國畫中，即使是未著墨的空白，也是畫家用心經營的空間，有「意到筆不到之妙」。南宋畫家馬遠、夏圭的「馬一角、夏半邊」即在畫面上造成大量的留白，雖然這留白還是較偏向視覺的，像是構圖的一部份，可能是水、是雲或天

空的展延，但也為中國畫的構圖形式開啟了重要的一頁。

蔣勳在《美的沉思》中說：「中國繪畫上特有的一大片『空白』，是一種哲學內涵，存在於每一項藝術形式當中，如音樂，舞蹈、建築、戲劇等。『空白』並不是『沒有』，是一切，是初發，是終了，它是老子思想中的『無用之用』。視覺上的『空白』是給『實』、『有』更多轉圜的餘地，是認識到『空』、『虛』、『無』更大的涵容與可能」<sup>5</sup>。空處靈妙的感覺，來自虛實相生，始於陰陽對比的道理，「虛實相生，無畫處皆成妙境」<sup>6</sup>。元人饒自然所撰寫的《繪宗十二忌》即言：「若沖天塞地，滿幅畫了，便不風致。」而這“風致”便讓我們的感官與心靈得以隨之而翱翔，在這畫面之間，或者更廣闊的畫外之境。白居易的〈琵琶行〉中：「此時無聲勝有聲」，那空出來的白，讓我們的感官可以稍作休息，沉澱我們的心靈，讓我們的想像延伸至無邊際，就會發覺有更多的可能等著我們去挖掘與創造。如明代畫家李日華在〈竹懶論畫〉裡說的：「目力雖窮，而情脈不斷是也」。

八大山人的繪畫，是文人畫對空白應用、筆墨抽象的最高形式。在作品中，支撐於創作背後的，是個人戲劇化的人生體驗與遭遇，體驗出一種深婉、清簡的「老境美」。是簡易平淡中蘊含的生命力的脈動，是一種天真爛漫，淵純澄寂的氣象。在這境界中，我們發現了傳統文化的凝聚：儒家推崇的文質彬彬的理想，道家的虛靜清明，南宗禪的平淡幽玄……總而言之，在他的作品中，我們所發現的正是由這樣的文化氛圍所鑄造出來的純淨、簡單、澄明之美<sup>7</sup>。



圖 1-20 清 朱耷〈荷花翠鳥圖〉紙本，縱 182cm 橫 98cm 上海博物院藏

<sup>5</sup> 蔣勳：《美的沉思》，（台北市，雄獅圖書出版，1986年初版），109頁。

<sup>6</sup> 清笪重光撰《畫筌》：「空本難圖，實景清空而空景現；神無可繪，真境逼而神境生。位置相戾，有畫處多屬贅疣；虛實相生，無畫處皆成妙境。」

<sup>7</sup> 王庭玖主編：《八大山人》，（台北市，藝術家出版社，2006年），104頁。



圖 1-21 明末清初 朱耷 〈荷鴨圖〉，上海博物院藏



圖 1-22 清 朱耷 〈荷石水鳥圖〉紙本，縱 127cm 橫 46cm，北京故宮博物院藏



圖 1-23 清 朱耷 〈蓮塘戲禽圖〉縱 27.3cm 卷長 205.1cm，大都會藝術博物館藏



圖 1-24 趙少昂 〈迷濛月色滿橫塘〉



圖 1-25 清 郎世寧〈荷花慈姑〉冊頁，縱 32.6 cm 橫 28.6cm，北京故宮博物院藏



圖 1-26 民國 張大千〈紫蓮花〉，1956 年，縱 54 cm 橫 45cm，私人收藏



圖 1-27 林玉山〈蓮池〉1930 年，絹本膠彩，縱 120 橫 210cm，台灣國立美術館典藏

林玉山（1907-2004）熱愛萬物生命的情愫，使他對於動、植物題材，素來特別喜好。他實踐「生活就畫」，並以寫生為宗，主張「心眼視物，非物視物」。23 歲時以荷花為主題，完成華麗而生動的「蓮池」作品，在創作過程中，為能深切的掌握荷花的神采與周遭的氛圍與景緻，於是走入自然與自然為伍：

「二十幾歲時，喜歡畫荷花，為了巨幅的蓮池，開始尋找寫生的對象，後來在鄉下牛斗山找到一池大蓮塘，池裡開了很多荷花。以前鄉下沒有方便的交

通工具，都是騎腳踏車，大概花三十分鐘前往觀賞。荷花通常都在早晨綻開，傍晚合起來，早晨視荷花最美的時刻，為了捕捉最為動人的霎那瞬間，特別約畫友東令君為伴，傍晚就去蓮池等待。我們先在池邊的一座草寮過夜，那裡蚊子極多，當時又忘了帶蚊香，被蚊子叮的整夜無法入眠。挨到破曉時分，趕緊到池邊守候，夏日之晨，幽靜清涼，微霧中的蓮池，真有說不出的美。荷花一朵朵的開放，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，其以寫生資料配合構想下筆作畫。<sup>8</sup>」

## 5.水墨淋漓

紙上春風筆上開，阿師多向道場栽。佛前拈著無聲句，香氣皆從墨氣來。<sup>9</sup>

墨是中國重要的書畫材料，主要的材料是用油、木材燃燒後，收集所產生的煙；再加上膠與其他添加物揉製、壓模製造。因為去煙的材料不同，而產生不同黑色的感覺。當水與墨的結合在宣紙上，造成或融合或排斥的衝擊、速度感，時快時慢，造成了渾然而成的效果，黑市象徵著北方，通常以玄字出現，玄的意境並不是單指色彩上的黑，含有空間混合的意味在內。所以當畫面形成「幽深清遠」的氛圍，常超越客觀物象的具體形式，是一種具有魅力的藝術風貌，也是一種獨特的文化現象，李德裕〈文章論〉：「自然靈氣，恍惚而來，不思而至<sup>10</sup>」。

表現自然美的花鳥畫，在明代開闢了一股新的風貌，徐渭（1521-1593）則是其中極富革新精神的畫家，他學習前人藝術的態度，對明代花卉大家陳白陽（1483-1544）尤其欽佩，但在繼承傳統的基礎上，卻也嚴格要求自己的獨創性，最擅長花卉畫，其畫水墨淋漓，筆暢墨酣，氣格剛健而飽含神韻，內容充滿抒情性，畫面充滿韻律感，很是生動，極為後人所重視。

<sup>8</sup> 《觀物之生—林玉山的繪畫世界》，（台北市，國立歷史博物館發行，2006年）43頁。

<sup>9</sup> 清·方薰撰《山靜居畫論》，收錄於俞崑編著之《中國畫論類編》，（台北市，華正書局出版，1984年）240頁。

<sup>10</sup> 皮朝綱著：《禪宗的美學》，〈高雄市，麗文文化出版，1995年〉，151頁。

文徵明〈甫田集卷十〉：「墨痕狼藉露華香」<sup>11</sup>，張大千的墨荷作品融注了他個人的氣質，不但超越了花卉的屬性，同時也將文人花卉畫的筆墨傳統推展至另一境地。<sup>12</sup>在張大千之前，畫史上從未有過「潑彩」的創作手法，呈現出一種半抽象的視覺效果，被譽為“五百年來一大千”並非浪得虛名，從早期細緻的工筆畫、幾可亂真的仿作能力、敦煌壁畫之行的磨鍊與後期大潑墨、潑彩的氣勢，不得不讓人佩服他在藝術方面所下的工夫，他享譽國際的名聲除了幾分的運氣，更是他用先天的天份、環境與比他人加倍的努力所換來的。



圖 1-28 明 徐渭〈黃甲圖〉  
紙本水墨，縱 114.6 橫 29.7  
北京故宮博物院藏

張大千所畫的花卉中以荷花最多，實驗以各種方法入畫，作品不斷推陳出新，一生中創作出了成千上萬的荷花作品，經研究、歸納，除了在畫面風格存在著規律外，其題畫詩與用印方面也有著一定的規律，而成就了遠近馳名的「大千荷」封號。其工筆重彩荷花，汲取了前人金碧山水的用筆、敷色特質，勾線嚴謹，設色瑰麗；而水墨大寫意畫風，看似大墨塊的逸筆草草，仔細觀察就可發覺他那高超的寫實技巧，連荷桿上的落點，都十分的講究錯落間格，使得整個荷塘生姿搖曳、活潑生動。張大千在〈花卉及沒骨法〉中說明著荷花畫法：

荷花適合於沒骨，先用淺紅組成花形，再用嫩黃畫瓣內的蓮蓬，跟著即添荷葉及荷干，葉是先用大筆淡花青掃出大體，等色乾後，再用綠汁層層渲染，再筋絡的空間，要留一道水線。荷干在畫中為最重要，等於房子的樑柱，畫時從上而下，好像寫大篆一般。要頓挫而有勢，有亭亭玉立的風姿。如果畫大幅，干太長了，不可能一筆畫下，那麼下邊的一段，就由下衝上，墨之落時，略向上踢。花瓣用較深的胭脂，再渲染一二次，再勾細線條，一曲一直，相間成紋；花需用粉黃或赭石都可。這

<sup>11</sup> 羅青著：《水墨之美》，（台北市，幼獅文化出版，1991年），49頁。

<sup>12</sup> 巴東：《張大千研究》，（台北市，國立歷史博物館），149頁。

時看畫的重心所在，加上幾筆水草，正如書法所說的“寬處能走馬，密處不透風”也。



圖 1-29 張熊〈花卉圖冊〉紙本設色，縱 27.3 橫 39.3，上海博物館藏



圖 1-30 民國 蘇峰男〈浦塘秋影〉  
錄自 何恭上主編《畫荷花》



圖 1-31 民國 張大千〈鈎金紅蓮〉1975 年，紙本設色，縱 94 橫 175cm，私人收藏





圖 1-32 民國 張大千〈墨荷通景屏〉，紙本水墨，縱 164 橫 80cm (x 4)，南京博物館藏

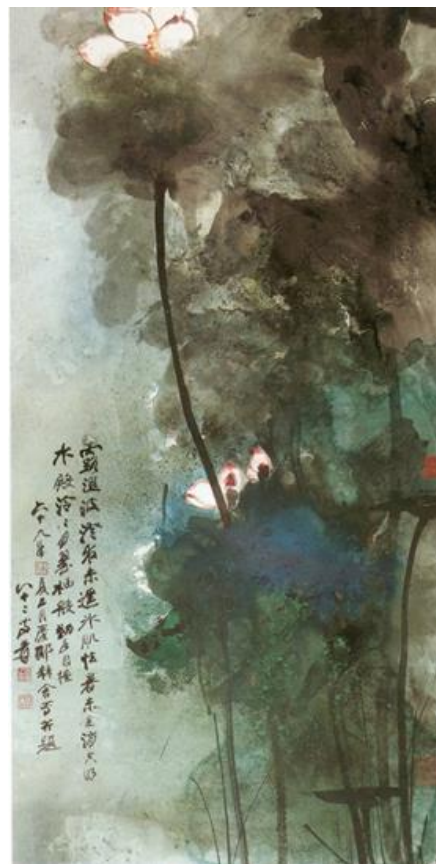


圖 1-33 民國 張大千〈青綠潑彩荷花〉1980 年，縱 134.5 橫 66.5cm，台北私人收藏



圖 1-34 民國 張大千〈墨荷圖〉，紙本設色，台北私人收藏

## 第二節 視覺經驗的「共感覺」

人類藉以視覺、聽覺、嗅覺、味覺、觸覺等不同知覺認知外界，賴瓊琦指出：

「在人類上述各種感覺中，視覺為最優位的感覺，人類百分之八十的外界資訊都依賴視覺獲得，我們普通也最相信視覺，所以說『百聞不如一見』，沒有視覺器官一看不見，當然就沒有色彩，在我們的世界有豐富的色彩是光刺激視覺器官才產生的，所以視覺是人類最重要的感覺器官」<sup>13</sup>。

賴瓊琦又「指出：視覺由形、色認識外界，其中色彩的刺激又比形狀更直接，不同的色彩，會引起不同的心理反應。知覺的現象，大概具有相同生理構造內容的人類，會產生相同或類似的結果，但情感的作用差物就很大」<sup>14</sup>。圖象的象徵意涵來自文化的累積，如民俗故事、民間傳說、宗教啟示、神話寓言、文學經典等。<sup>15</sup>因為所處的時代不同、環境背景不同、使用語言的不同，而擁有屬於我們獨特的歷史文化，現在我們處於資訊交流頻繁的快速流動的地球村，國際文化交流也是時常可見的活動，這是必要的，多學習別人的長處，是可以使我們更加茁壯的，也透過彼此的交流，讓我們特有的文化、藝術、風俗特色等，可以向更遠的世界推廣，而非閉門造車。

曾啟雄認為：「寒暖色、冷硬、前進與後退、酸與甜、銳與鈍等對比是屬於「共感覺（或稱之為共通感覺，也就是視覺、味覺、聽覺、觸覺、嗅覺之間的關係）」所形成的對比，也是屬於主觀的比較感覺。這種對比變化常會受到視覺之外的味覺、聽覺、觸覺、嗅覺等感覺以及生活經驗的影響」<sup>16</sup>。因此色彩能喚起人類普遍的情緒與聯想，而這聯想有其客觀性、固定性，聯想愈客觀，愈近於人類普遍的美感，所以對同一色彩所喚起的情緒和象徵，往往彼此所見略同。

### （一）、色彩的象徵與情緒

畫績（繪）之事，雜五色：東方謂之青，南方謂之赤，西方謂之白，北方謂之黑。天謂之玄，地謂之黃。青與白相次也，赤與黑相次也，玄與黃相次也。

—《周禮》〈考工記〉

<sup>13</sup> 賴瓊琦：《設計的色彩心理學》，（台北縣，是傳文化事業出版，1997年），26、27頁。

<sup>14</sup> 賴瓊琦：《設計的色彩心理學》，（台北縣，是傳文化事業出版，1997年），101頁。

<sup>15</sup> 朱孟庠：《形形色色—圖像語言的奧秘》（桃園，開南大學發行，2008年），61頁。

<sup>16</sup> 曾啟雄：《色彩的科學與文化》，（台北縣，耶魯國際文化出版，2003年），75頁。

中國傳統色彩從新石器時代的彩陶文化、戰國帛畫、漢唐織錦、石窟壁畫，歷代繪畫作品以及傳統民藝，始終保持著一脈相承的色彩象徵意識，這種獨特的色彩觀念，千百年來，連綿持續與中華民族的情感、思想、生活習俗緊密地聯繫著，成為我國傳統文化不可分的一部分。從載籍與出土文物所見，中國傳統色彩制度的發展，到了周朝就已經很健全了，《周禮》對服飾制度與用色皆有嚴格規定，上至朝廷典章制度，下至庶民婚喪禮儀規範，都和色彩的涵義與用途有關。在《論語》中也提到：

「君子不以紺緌飾，紅紫不以為褻服。」（《論語》〈鄉黨篇〉）<sup>17</sup>

子曰：「惡紫之奪朱也。」（《論語》〈陽貨篇〉）<sup>18</sup>

時至戰國時代，陰陽五行學說興起，影響人們的思想與信念；所謂五行是指：木、火、土、金、水，分別以青赤黃白黑五色為象徵，並將這五色列為正色，又依序與「五方」東、南、中、西、北相互對應；也表徵春、夏、季夏、秋、冬「五時」。……這五色屬中國傳統「正色」，將赤、黃、青（西方色彩學中物體色的「三原色」）再加上「無色彩」的黑白<sup>19</sup>。而所謂對色彩的「聯想」，也會受文化背景所影響，因為我們的過去經驗、學習內容建築在相同的起點，所以也較容易引發心中雖不盡相同卻相似的直覺反應與連結。

南齊謝赫所提出的六法中，也有「隨類賦彩」的主張，是說畫家必須客觀地按照所描繪的對象所具有的面貌來表現，不能只是憑主觀臆造來造像；「紅間黃，秋葉墜；紅間綠，花簇簇；青間紫，不如死；粉籠黃，勝增光。」則證明了中國古代已注意到色彩對情感象徵的涵意。凡是顏色在獨立時看起來是一樣，但與其他顏色配合時又會產生不同效果。

<sup>17</sup> 吳宏一：《論語新釋》，（台北市，聯經出版，2010年5月），331頁。

<sup>18</sup> 吳宏一：《論語新釋》，（台北市，聯經出版，2010年5月），616頁。

<sup>19</sup> 胡澤民：〈中國傳統色彩之美〉《色彩與人生》，（台北市，國立臺灣藝術教育館發行，1998年），68頁。

表一：中國傳統色彩綜合對應關係<sup>20</sup>：

五行	木	火	土	金	水
五色	青	赤	黃	白	黑
五方	東	南	中央	西	北
五時	春	夏	土用	秋	冬
五事	貌	視	思	言	聽
五臟	肝	心	脾	肺	腎
五常	仁	禮	信	義	智
靈獸	青龍	朱雀		白虎	玄武
十干	甲乙	丙丁	戊己	庚辛	壬癸
十二支	寅卯	巳午	辰未戌丑	申酉	亥子
易掛	震	離		兌	坎
農曆月份	1, 2, 3	4, 5, 6		7, 8, 9	10, 11, 12

### 1、紅色

中華文化的意象常會讓人聯想到紅色。紅色是生命、吉利、喜慶、美麗、也是女性的象徵，以深紅色為主色的廟宇，舉凡廟門、柱子、木魚、八掛彩、燈飾等，是鼓舞、信賴和景仰；在民俗喜慶中，新娘坐紅轎子、蓋紅頭巾，喜事寄紅帖、禮金用紅包，生小孩用紅蛋、紅飯報喜；用紅磚砌成的房舍、街道、戲院，述說著曾經繁華的日子，令人充滿回憶。秦始皇用紅色鼓舞士氣，犒賞有功的將軍，都在其領間繫一紅色圍巾；關公紅色的臉，是忠義、正氣凜然的代表。熱鬧繁華的人間俗世是「紅塵」，而這繁華都是市裡的人們又叫「紅男綠女」，紅色是充滿熱情、熱鬧的主要色。作家曹雪芹以鄉宦賈府的賈寶玉為中心人物，描寫繁華富貴以及一群女性的故事就是「紅樓夢」。

早期的遊牧民族，會用動物的鮮血塗在門上作為避邪用。歐美的文化，鋪紅

<sup>20</sup>曾啟雄：《色彩的科學與文化》，（台北縣，耶魯國際文化出版，2003年），281頁。

地毯迎接貴賓是最隆重的歡迎禮節；紅玫瑰則代表了熱烈的愛情。日文赤字讀音為 aka，意思是明亮的意思，指天空拂曉、由暗轉亮之象，即「赤是大明」。牛是色盲，所以鬥牛士鬥牛時耍弄的紅布巾，不是為了吸引牛，為的是紅色能挑起觀眾興奮、激動、熱血澎湃的情緒。

## 2、黃色

《易經》說：「天地玄黃」，意思是說天是黑色、地是黃色。地對應黃的原因之一，可能漢人的起源地是黃土高原的緣故，加上黃河的水也是黃，受到環境的影響，中國早期對皇帝是稱為黃帝<sup>21</sup>。中國古時候只有皇帝才可以著黃色的衣物（唐高祖時頒布禁令「士庶不得服黃色」），黃袍的意思指的就是帝，是尊貴、榮耀的象徵，「黃袍加身」是宋太祖趙匡胤被擁立為皇帝的典故。《說文》解釋黃為「地之色也」。辭典註明黃為米穀可收成時的秋禾的顏色，濃郁的黃橙色是稻穗、麥田成熟的顏色，在秋天和煦的陽光下，大地一片金黃，如陽光般的和煦耀眼，想到豐收的喜悅，內心不僅充滿了光明面，感覺到無限希望。荷蘭畫家梵谷，對黃色十分著迷，他所畫的向日葵和麥田，畫面總躍動生命力，讓人感覺到欣欣向榮的喜悅。

黃色醒目耀眼、引人注意，所以交通的黃燈有警示作用；鐵路平交道的柵欄也選擇黃黑相間的斜線；工廠的危險地帶、禁止進入區域也多選擇使用黃色區隔；下雨天多鼓勵穿黃色雨衣比較安全。英國 1894 年出版的「Yellow Book」是一本通俗即有頹廢味道的雜誌，且當時年輕人喜歡購讀以黃色為封面的法國言情小說，演變至今，黃色小說、刊物等已是色情的代名詞。

## 3、青色（藍）

「日出江花紅勝火，春來江水綠如藍。」—白居易〈憶江南〉

藍色是天空，藍色是海洋，藍色是伴隨人類最古老的顏色。《荀子》〈勸學篇〉：「青取之於藍，而青於藍」，是指傳統上的藍染技術，藍色布料的衣服是中國、

<sup>21</sup> 曾啟雄：《色彩的科學與文化》，（台北縣，耶魯國際文化出版，2003年），280頁。

日本等民族，早期最為平民化的穿著。在各國的好感度調，只要抬頭即可看到的藍色，幾乎都是大家首選，那高高在上的深邃穹隆裡，像大自然悠然自得的永恆生命，是自由的翱翔空間；而蔚藍的海洋、透明的水，孕育了地球的生命，更涵養著無數的生物，帶著安靜、沉著、理性、冷漠、冰涼的色彩特質。

#### 4、黑色

黑在中國的概念中，是和玄、幽交錯一起出現的。玄和幽在文字的結構上，從甲骨文來看，是屬於燃燒後的黑色，在許慎所著的《說文解字》中，記載著：「火所薰之色也」。玄字在《說文解字》中：「黑而有赤色」，玄的意境並不是單指色彩上的黑，含有空間渾沌的意味在內，對映著玄武的靈獸，說明玄的色相並不只是接近黑，而是帶有紅色的深黑色。玄在另外的意義上是帶有渾沌的意思，指空洞不實在的意思、或是深奧、微妙等非色彩的相關意思。因此，玄的色相所帶起的感覺也會牽動這些意義；連帶地，黑也或多或少的沾點玄的感覺、幽冥的氣氛。

較早期，為表現性能與科技，機器產品幾乎一定用黑色，黑色的意象，最大的特點是：高級、穩重、嚴肅、科技感。黑夜裡看不見什麼東西，於是我們會感覺到不安與害怕；黑與焦的意義有連動的關係，所以才有焦黑的詞句出現，《說文解字》中，解釋為「火所傷也」，焦是黑之前的步驟，火在燒下去就要變成黑了。黑則是歸結，是毀滅後的結局，所以黑色的聯想也會產生：恐怖、神秘、惡魔、罪惡、汙穢、壞的、死等意思。

#### 5、白色

白色是最明亮的顏色，是純潔無瑕的象徵，白虎、白鹿、白孔雀都是較稀有的，被視為祥瑞的象徵。白色還涵蓋了素的意思，素是樸素，是沒有顏色，本來的面目，是自由、肅穆、尊敬、淨潔的意思。中國喪服選用沒有華麗色彩和紋飾的白色來表現心中的哀傷。白字在《說文解字》中，是指西方色，屬於陰，有月之白的意味在內，象徵著極樂的世界<sup>22</sup>。

<sup>22</sup>曾啟雄：《色彩的科學與文化》，（台北縣，耶魯國際文化出版，2003年），273頁。

白色對日本人而言是神聖的，信仰上也是屬於白色性格，空與寂的特色顯現在庭院的造景與茶道、花道、書道、劍道、空手道等技藝，傳統結婚儀式與喪禮也使用白色。西洋的宗教畫以純白的鴿子表示聖靈，象徵清純和和平；戰爭中，舉白色旗子表示投降，不懷敵意的意思。在康丁斯基認為：「白色是絕對的沉默，是空的、宇宙初始、冰河、是內在的聲音、休止符、是無聲狀態、是樂曲的段落，但不是終結，也不是死亡。」

人生活在天地之間，自然界的一切都是我們睜眼所見，觸手可及的，應當也是人類最早觀察、描寫、感動的對象，然而在這物質的背後，最重要的還是心靈，創作者是靠心靈、畫筆與這自然對話。看到旭日東昇波光淋漓的閃耀在水面上時，這是一天的開



圖 2-1 莫內〈日出·印象〉，油畫，1873 年，48cm x 63cm，巴黎，馬摩坦美術館藏

始，蓄勢待發的力量即將迸發，內心便感受到一股無限的希望與生命力，如莫內《日出·印象》（如圖 2-1），拂曉時分，一輪橘紅色的太陽劃破晨霧，海面上的幾艘船隻也慢慢清晰了起來，早起的人們已開始投入嶄新的旅程，水面閃爍的是今日的希望之光。



圖 2-2 米勒〈晚禱〉1857-1859 年，油畫，55cm x 66cm，奧賽美術館



圖 2-3 民國 常玉〈荷花〉，油畫，縱 123cm 橫 191cm，國立歷史博物院藏



圖 2-4 民國 蔣采蘋〈節月〉紙本，縱 67cm 橫 67cm，錄自《蔣采蘋畫集》

而夕陽西下預告著一天的結束，內心油然而生的是對生命將逝、青春不再的緬懷，濃烈的別離情懷，鬱結於胸，也或許是對暗夜即將到來的恐懼與不安。唐人李商隱藉落日餘暉感嘆歲月不再「夕陽無限好，只是近黃昏」，宋朝蘇軾便把用餘暉比擬已遠離的青春：「夢裡青春可得追，欲將詩句絆餘暉<sup>23</sup>」。

在西方美術方面尤其善用圖像語言、色彩語言。米勒著名的〈晚禱〉(圖 2-2)，是他為逃避瘧疾而居住於巴比松時期的作品，源自於米勒的童年回憶，小時候他的祖母每一次聽到晚禱鐘聲，便會停下手邊的工作，低頭默禱。米勒在畫面中透過農夫與妻子虔誠的默禱動作，遞著來自後方教堂所傳出的鐘聲，自左上方天空而來的黃昏時金黃色陽光，暗喻著農家的辛勤；灑落在婦人專注而聖潔的臉龐，在當時動盪的社會下，喻著希望的存在。整幅畫面安定的構圖結構與精讚色調的配置，都呈現畫家的超高功力，也讓觀者隨之而感到平靜，彷彿也聽到遠方教堂，悠悠傳來的晚禱鐘聲。

郭熙不只是畫家，也是個畫論家，其觀察自然景物的態度與方法是飽含情感的，他在《林泉高致》中把對大自然的山景想像成有情之物，點出四時不同的自然景色，將畫家情感交流於物象之中，而產生的美感記憶：

<sup>23</sup> 蘇軾〈和子由四歌一送春〉：「夢裡青春可得追？欲將詩句絆餘暉。酒闌病客惟思睡，蜜熟黃蜂亦懶飛。芍藥櫻桃俱掃地，鬢絲禪榻兩忘機。憑君借取法界觀，一洗人間萬事非。」



真山水之雲氣四時不同，春融洽、夏蓊鬱、秋疏薄、冬黯淡，畫見其大象，而不為斬刻之形，則雲氣之態度活矣。真山水之烟嵐，四時不同，春山澹怡而如笑，夏山蒼翠而如滴，秋山明鏡而如粧，冬山慘澹如睡。畫見其大意，而不刻畫之迹，則烟嵐之景象正矣。

## (二)、視覺經驗與嗅、味覺的連結

五個感官當中，發展最早的便是嗅覺，約莫在十二周大的胚胎時即已具備完整的嗅覺功能，意味著人類在出生之前已藉著羊水中的化學物質，開始接觸、察覺氣味，這也說明為什麼出生的嬰兒對母親的味道總是有著強烈的依賴與安全感。嗅覺心理學之父特里格·恩根（Trygg Engen）所率先提出的理論主張，在體驗一種氣味之前，氣味對你而言毫無意義，宛如一張白紙，然而，一旦體驗過後，察覺氣味當時的背景（地點、情境、人、事件），還有最重要的是在此背景下所擁有的情緒感受，都會依附到氣味上，氣味從此便擁有情緒意涵，成為你喜愛或厭惡的氣味。...關於我們如何養成對氣味的愉悅反映的這個理論，稱為“氣味連結學習”。<sup>24</sup>

知覺是五官的綜合感覺，是造成我們色彩抽象概念的主要因素。心理的象徵是最高生活理念，記憶是經驗的結果，也是生活理念的儲蓄。因此，當色彩成為我們的經驗以後，就變成一種抽象概念，停留在大腦的精神中樞，和其他的感官發生密切的關係。<sup>25</sup>

這種視覺與嗅、味覺的感官交綜，起於聯想的經驗，在中國古代，對這種「色味交錯」的美學，研究的最早，遠在《禮記》〈月令篇〉中，形容孟春之月「其味酸，……，載青旂，衣青衣」將春天想像成青綠色而帶酸味的。又如韓琦的〈苦熱詩〉：

黃祐辛卯夏，六月朔伏夏，始伏之七日，大熱極炎苦。赫日燒扶桑，

<sup>24</sup> 瑞秋·赫茲（Rachel Herz, Ph D）著；李曉筠翻譯：《氣味之謎—主宰人類現在與未來生存的神奇器官》，（台北縣，方言文化出版，民98年），60頁。

<sup>25</sup> 林書堯：《色彩學概論》，（台北市，三民書局出版，民67年），95頁。

焰焰指亭午。陽烏自焦鑠，垂翅不西舉。炙翻四海波，天地入烹煮。<sup>26</sup>

是承襲中國古代的想法：「南方火味苦，屬夏」（周禮天官食醫「夏多苦」注文），赫是大赤色，聯想為燒炙、焦苦，紅色的苦味本來就是從火的焦味聯想而得，所以苦味可以用火紅色來視覺化。《說文》以「甘」訓「美」。日本學者笠原仲二探究中國古代審美意識的起源，認為在中國文化系統中，觸發人們意識的最初契機，在於味覺的愉悅感受，「然後是與味覺美的愉悅感關係最為密切的嗅覺美，以及視覺—觸覺美，最後是聽覺美。嚴格地說，五官各自體驗的美感，在其內容、本質上是有所不同的，但是它們都用一個『美』字來表達。<sup>27</sup>」

色彩影響到嗅覺神經的活動機會也不少，色彩給嗅覺的聯想大概就以花的機會最多，因為花有香味，由香味想到花的色彩，或由某色彩而想起花來，都是常有的事情。「碧荷田田」的綠，顯得生意盎然，綠色是地球生命的象徵，除了海洋，覆蓋地球最多的便是綠色植物，綠色植物除了能當食物，也能吸收二氧化碳、排放氧氣，是大自然生命的顏色。荷的綠色大葉，可用在荷菜料理上當擺盤裝飾外，豐富視覺效果，刺激食慾；或包覆食材進行烹調，風味獨特。

大致暖色系的與明亮的色彩比冷色系與黑暗的色彩，在嗅覺上的關係，前者容易使人聯想到香的或較好的味道，後者容易讓人想起壞的或臭的味道。<sup>28</sup>而果實的色彩變化也是順應著自然的，未成熟時，呈現的綠色是保護色，一來不易讓鳥禽類發覺，再則綠色給予人一種酸澀難嚥的感覺，而不想去嚐試；當果實成熟了，就會以鮮豔的顏色吸引動物取食，以達成散佈種子延續生命的目的。

### （三）、視覺與聽音

大山正在《色彩心理學—追尋牛頓和歌德的腳步》書中指出：「視覺和聽覺藉由不同的神經傳達，可是世界上卻有人聽音就能見色，而且年輕人比老年人多。這種現象叫做「色聽」，乃是視、聽、觸、味、嗅中的一種感覺。」他又說：「低

<sup>26</sup> 黃永武著：《美與詩》，（台北市，洪範書店出版，1984年初版），53頁。

<sup>27</sup> 笠原仲二著，楊若葳譯：《古代中國人的美意識》，（北京，二聯書店，1988年）42頁。（孫中峰《莊學之美學意蘊新詮》引用，台北市，文津出版，2005年，62頁。）

<sup>28</sup> 林書堯：《色彩學概論》（台北市，三民書局出版，民67年，102頁。

音感覺似暗色，高音是明色。同樣一首《四季》，但第一樂章的春令人想到黃色或綠色，第四樂章的冬則是藍色或灰色<sup>29</sup>。康丁斯基認為：「強烈的黃色給人感覺，就像尖銳的小喇叭的音響，淺藍色的感覺像長笛，深藍色的濃度增加，就像大提琴到小提琴的音效。」

以音感來貫穿色彩與音階的關係，最早提出色彩音階理論的是牛頓，他從 Do 到 So 的音階和紅到紫的光譜色順序相同<sup>30</sup>。康丁斯基在詮釋色彩時，總喜歡和適合的樂器、聲音等相對應。對野獸派代表性畫家馬諦斯（Henri Matisse, 1869-1954）而言，繪畫和音樂是相輔相成的，他曾說：「音樂和色彩，無庸置疑的恰恰是共通的。兩者的目標一致。七個音符，以最些微的變化，足以產生最偉大的創造；視覺藝術不也正是如此？…當我將色彩組合在一起時，色彩似乎就形成了一個和弦或色彩的和諧，就像是音樂的和絃或和諧。」他的舞蹈系列，確實將他體內蘊涵著的音樂性，表達地律動感十足，「舞蹈活在我體內，而我與這個動能一起創作」，圖 2-2 畫面中，藍、綠、橙三色構成強烈對比，彼此間產生了均衡的色彩動感。馬諦斯又說：「畫面主要的色彩，應該有更佳的表現，我在畫面中使用的色調均沒有事先思考過。…我對色彩的選擇是不依據科學理論的：它是由我對物的觀察、感覺及我的情感經驗來的。<sup>31</sup>」《呂氏春秋》〈大樂篇〉：「萬物所出造於太一，化於陰陽。萌芽始震，凝寒以形。形體有處，莫不有聲。聲出於和，和出於適。先生定樂，由此而生。」

唐代詩人韋應物有詩云：「萬物自生聽，大空恆寂寥」，古代哲人曾以音樂十二律配合一年十二月節季的循環，在他們眼中，這自然是有感情的，是節奏化了的自然，在中國藝術中，尤其以書法體現這種音樂境界。唐代大畫家吳道子請裴將軍舞劍「以通幽冥<sup>32</sup>」；大書法家張旭也因觀公孫大娘的劍器舞而書法大進；雲門舞集的《行書》試著以舞者的肢體動作呈現出行草如流水般的書寫性，當屏幕顯影的毛筆字投射在舞者的舞動身姿時，我們也感受到的行書與草書的音樂性、

<sup>29</sup> 大山正著：《色彩心理學—追尋牛頓和歌德的腳步》，（台北市，牧村圖書出版，1998年）216-220頁。

<sup>30</sup> 朱介英編著：《色彩學—色彩計畫與配色》，（台北市，美工科技出版，2001年）88頁。

<sup>31</sup> 馬諦斯著，蘇美玉整理翻譯：《馬諦斯畫語錄》，（台北市，藝術家出版，2002年），35頁。

<sup>32</sup> 宋郭若虛《圖畫見聞志》：「開元中將軍裴旻居喪，詣吳道子，請於東都天宮寺畫神鬼數壁，以資冥助。道子答曰：『無畫筆久廢，若將軍有意，為吾纏結舞劍一曲，庶因猛勵以通幽冥。』」。

看到了行草流暢的躍動之美（圖 2-7）；近人書家董陽孜善書大字，以舞動的張力躍奔出來的線條，讓人同時感覺到內在精神的回響，與生命力的撼動（圖 2-8）。

而中國，早在易經上說：「無往不復，天地際也」。這正是中國人的空間意識！宗白華認為這種空間意識是音樂性的，「中國畫中所表現的萬象，正是出沒太虛而自成文理的。畫家由陰陽虛實譜出的節奏，雖涵泳在虛靈中，卻綢繆往復，盤桓周旋，撫愛萬物，而澄懷觀道。中國人不是向無邊空間作無限制的追求，而是『留得無邊在』，低徊之，玩味之，點化成了音樂。…我們從無邊世界回到萬物，回到自己，回到我們的『宇』」<sup>33</sup>。畫家們「身所盤桓，目所綢繆」<sup>34</sup>，所看到的自然也不是透過一個固定的立場、視點來攫取的，任由肉眼跟隨心眼俯仰於天地之間，所構成的畫面，宛如具有節奏般；中國獨特的長卷式畫軸，一邊延展的同時，其畫面就如同一首曲調，上下、聚散錯落，尤其伴隨著的音樂性。張清治說：「竹林七賢之一的嵇康熱衷於音樂與老莊學說，他的『目送歸鴻，手揮五絃，俯仰自得，遊心太玄。』便是以充滿音樂的心靈去領略宇宙之萬象。詩人陶淵明亦善作抽象之遊戲：『但識琴中趣，何勞絃上音』，『采菊東籬，悠然南山』的無辯與真言，其閒情逸致，世上繼《樂記》所謂『至音無聲』、老子『大音希聲』的引誘、以及『無中生有』、『似有還無』的境界」<sup>35</sup>，如古人所言的「音由心生，樂由天作」、「何必絲與竹，山水有清音」，主張節奏的運用，首貴於心與自然的和諧。《禮記·樂記》：

凡音之起，由人心生也。人心之動，物使之然也。感於物而動，故形於聲，聲相應，故生變，變成方，謂之音。比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂。樂者，音之所由生也，其本在人心之感於物也。

<sup>33</sup> 宗白華：《美學的散步》，（台北市，洪範書店出版，1981年初版），50-51頁。

<sup>34</sup> 南北朝宋宗炳：《畫山水序》，收錄於俞崑編著之《中國畫論類編》，（台北市，華正書局出版，1984年）583頁。

<sup>35</sup> 張清治：《道之美—中國的美感世界》，（台北市，允晨文化出版，1990年5月）26頁。



圖 2-5 宋 趙佶〈池塘秋晚圖〉(局部)卷，縱 33cm 橫 237.8cm，台北故宮博物院藏



圖 2-6 馬諦斯〈舞 II〉1910 年，油畫，260 x 391cm，俄米塔希博物館藏



圖 2-7 康丁斯基〈無題〉(局部)1916 年，水彩、墨水、紙，28.5 x 22cm，私人收藏



圖 2-8 雲門舞集《行草》宣傳海報



圖 2-9 董陽孜〈乘雲氣，騎日月，游乎四海之外〉（莊子語），  
1999 年，138 x 137cm，錄自《心跡-董陽孜作品》

### 第三節 「以神遇而不以目視」的美感體驗

在《莊子》·內篇·養生主中以「神遇而不以目視，官知止而神欲行」來形容庖丁解牛之技術已物化神格，「手之所觸，肩之所倚，足之所履，膝之所跂，砉然騞然，奏刀騞然，莫不中音，合於《桑林》之舞，乃中《經首》之會。<sup>36</sup>」講述道與技之相互融合；在內篇·齊物論也有：「昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也。自喻適志與！不知周也。俄然覺，則籊籊然周也。不知周之夢為胡蝶與？胡蝶之夢為周與？周與胡蝶則必有分矣。此之謂物化。<sup>37</sup>」這都是因為形與神達到了統一，眼中已經看不到對象以外的世界，並且忘卻了自我，全由直覺而起，不假以理性判斷，因而產生「物我兩忘」的境界。畫家運用敏銳的觀察力，對事物的特色進行深刻的描繪，使物象的情狀表現出活靈活現的神態，是為「體物得神」。

朱光潛在《文藝心理學》中，從觀賞古松到自己儼然成為那棵松的經驗過程，藉以莊子「凝神」的狀態來解釋西方美學中的「美感經驗」論述言：

<sup>36</sup> 莊子著 傅佩榮解讀：《傅佩榮解讀莊子》，（台北縣，立緒文化出版，2002 年），52 頁。

<sup>37</sup> 莊子著 傅佩榮解讀：《傅佩榮解讀莊子》（台北縣，立緒文化出版，2002 年），49 頁。

「用志不紛，乃凝於神。」美感經驗就是凝神的境界。在凝神的境界中，我們不但忘去欣賞對象以外的世界，並且忘記我們自己的存在。純粹的直覺中都沒有自覺，自覺起於物與我的區分，忘記這種區分才能達到凝神的境界。……物我兩忘的結果是物我同一。觀賞者在興高彩烈之際，無暇區別物我，於是我的生命和物的生命往復交流，在無意之中我以我的性格灌輸到物，同時也把物的姿態吸收到我。比如觀賞一棵松，玩味到聚精會神的時候，我們常不知不覺地把自己心中的清風亮節的氣概移注到松，同時又把松的蒼勁的姿態吸收於我，於是古松儼然變成一個人，人也儼然變成一棵松。總而言之，在美感的經驗中，我和物的界限完全消滅，我沒入大自然，大自然也沒入我，我和大自然打成一氣，在一塊生長，在一塊震顫<sup>38</sup>。

人類多靠感官察覺認識這大千世界，但人類的能力是有限的，無法觀盡這無限的宇宙奧妙。老莊哲學中，都對感官與心境做了深入的探討，在《老子》十二章中說：「五色令人目盲，五音令人耳聾，五味令人口爽……<sup>39</sup>」，認為在中國藝術上，感官本身的刺激並非藝術追求的目的，對世人提出勿過分依賴感官之警告，尤其現代人生活繁忙，視覺、聽覺、嗅覺與味覺無不充斥著各式各樣的刺激，這種狀態下反而使我們的感官麻痺、鈍化，而察覺不到自然界中微小的聲響與美麗，所以我們要努力的應該是追求內心的昇華，若能把感官伸展向未知的場域，則會有更多的可能等著我們去開發與創造。

夫運思揮毫，自以為畫，則愈失於畫矣；運思揮毫，意不在於畫，故得於畫矣。不滯於手，不凝於心，不知然而然。<sup>40</sup>

<sup>38</sup> 朱光潛：《文藝心理學》，（台北縣，頂淵文化事業發行，2003年），14-15頁。

<sup>39</sup> 王邦雄：《老子道德經的現在解讀》，（台北市，遠流出版，2010年），66頁。

<sup>40</sup> 唐·張彥遠撰《歷代名畫記敘論》，收錄於俞崑編著之《中國畫論類編》，（台北市，華正書局出版，1984年）36頁。

對於創作而言，在我們落筆那一刻，對描繪的對象應該要有深入且全面的認識，下筆時才能心手合一而不相互牽制，蘇軾在敘述文同的「胸有成竹」見解時寫道：「故畫竹必先得成竹於胸中，執筆熟視，乃見其所欲畫者，急起從之，振筆直遂，以追其所見，如兔起鶻落，稍縱則逝矣。」有人說：「藝術要擺脫一切然後才能獲得一切」，要擺脫的便是這複雜、混亂的實質世界，而要獲得的則是簡單、奧妙的意象世界。

虛靜是進入藝術構思的一個重要前提條件，陸機《文賦》：「罄澄心以凝思」，指的就是一種虛靜的心理狀態。宗炳的「澄懷味像」是讓人保以一顆澄淨、明白的胸懷去觀看、品味物象的內在本質與精神，如此才能傳達出最貼切物象的面貌、形趣；蘇東坡也在詩裡說：「靜故了群動，空故納萬境」，這靜→群動，空→萬境，便是《易經》上：「一陰一陽之謂道」，詩中與畫中的空間意識就在這一動一靜、一虛一實、一空一滿、一明一暗中，在我們的心靈流動出節奏感，「萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同」，只要我們靜下心來好好領略周遭事物，那麼即便一陣微風掠過、鳥叫蟲鳴，都能成為我們賞心悅目的對象，都能成為美感經驗。

「致虛極，守靜篤，吾以復觀。夫物芸芸，各復其根，歸根曰靜。<sup>41</sup>」

「……不蕩胸中則正，正則靜，靜則明，明則虛，虛則無為而不為也。<sup>42</sup>」

古代的禪法必須追溯到古代印度。古代印度民族十分重視內向自省、摒慮靜思式的修煉。在古代印度的文獻典籍中，記載了很多關於靜坐沉思的方法。《白騾仙人奧義書》第二章中有這樣的歌詠：「讓感官和意識的注意力，轉移到心上，你，就能乘梵天之舟，振奮起精神，度過恐怖之源的水流。<sup>43</sup>」如慧能所開闢的「菩提只向心覓，何勞向外求玄」，從思想脈絡來看，莊子哲學主要表現在生命

<sup>41</sup> 王邦雄：《老子道德經的現代解讀》，（台北市，遠流出版，2010年2月），83頁。

<sup>42</sup> 傅佩榮：《解讀莊子》，（台北市，立緒文化出版，2002年11月初版）409頁。

<sup>43</sup> 皮朝綱著：《禪宗的美學》，（高雄市，麗文文化出版，1995年），29頁。



本性和精神自由，莊子向內心隱遁，通過「心齋」、「坐忘」來泯物我、同生死、超利害，體驗內在的生命秩序。

顧愷之所提出的以形寫神論，認為神存在於客觀的本體的形象之中，神是通過形而表現出來的，沒有形，神就無所以寄寓。宋徽宗趙佶所主持的畫院，尚法度，認為主要的要點是求形似，要求畫家要精細觀察，審物要有不苟的精神。《周易繫辭》明言：「象也者像也。聖人有以見天下之賾，而擬諸其形容，象其物宜，是故謂之象。<sup>44</sup>」

歷代繪畫中常記載著一些描寫形象十分傳神、難究真偽的奇聞軼事，如《唐代名畫錄》中記載，李思訓所畫青綠山水屏風精采瑰麗，生動的水流激浪奔騰，讓唐玄宗在晚上感覺似乎有水流聲從畫中而出；據說有一次詩人白居易看唐代畫家肖悅所畫的翠竹圖，竹子“不根而生從意生，不筍而成由筆成”，其姿態凌空直上、迎風搖曳，似乎能從竹林中聽到竹叢臨風而發出的聲音，因而寫下《畫竹歌》描述肖郎其藝之高：「植物之中竹難寫，古今雖寫無似者。肖郎下筆獨逼真，丹青以來唯一人。……舉頭忽看不見畫，低頭靜聽疑有聲……。<sup>45</sup>」雖然因為年代久遠我們無法親眼見到畫作，但從記載中我們卻可以知道畫家對形似的摹寫勢必到了一定的水準，且除了形似外，尤其能掌握描繪對象的內在精神，所以讓觀者能在經驗視覺的同時，同時開啟了其他的感官（聽覺）享受，唐人張彥遠在他的《歷代名畫記》中言：

夫象務必在於形似，形似須全其骨氣。骨氣形似，皆本於立意而歸乎用筆……。

<sup>44</sup> 傅佩榮：《解讀易經》，（台北市，立緒文化出版，2005年初版）525頁。

<sup>45</sup> 蔣賢哲編著：《中國古代畫家故事小議》，（湖南省，湖南美術社出版，1982出版），35頁。

宋元以來，「借物抒情」成為描寫自然景物的畫家常用的方法，在凝神觀照下，將主觀的情趣貫注到景物中，讓物的氣魄充實於心中，使原本獨立的主、客觀融合一體，物與我的情趣往返於彼此之間，而產生一種新的美的境域。歷來花鳥題材，根據自然物本身的特點所賦予的形象特徵，長期以來已經在人們心中形成了特定的含意，並給予象徵性概念，黑格爾說過：「不論在天上，在自然界，在精神上，不論在哪個地方，沒有什麼東西不是包含著直接性和間接性的。<sup>46</sup>」一切都是經過仲介，通過轉化而聯繫的。花朵有它屬於自然物的美麗，也有人格化的精神象徵，這其中又以梅蘭竹菊為最，而像荷花出淤泥而不染、牡丹寓意富貴、竹子寓意高風亮節等為眾所皆知之。「宣和畫譜」中作了這樣的論述：

故詩人六義，多識於鳥獸草木之名，而律曆四時，亦記其榮枯語默之候；所以繪識之妙，多寓興于此，與詩人相表裡焉。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，鷗鷺雁鶩，必見之悠閑。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，展張於圖畫，有以興起人之意者，率能奪造化而移精神，遐想若登臨覽物之有得之。<sup>47</sup>

孫中峰認為：「『美』之實質而言，『美』作為人心的一種體驗，原不僅產生在主體對於客體的感性認識中；人類心靈所能體驗到的『美』，本來亦並非侷限在感性的『平面』上。在不同的精神境界中，人心亦可能有不同層次的美感經驗。中國先哲在『美』的問題上，即特重於『美』的『縱向層面』的價值思維與實踐，此乃是中國生命美學的特長」<sup>48</sup>。視覺的形象藝術如何產生一定的聯想與共感，除了取決於觀者的生活實踐，更重要的事畫家是否經由畫面呈現生動、深刻的藝術形象，以期達到“形神兼備”的創作，與觀畫者達到「拈花微笑」共鳴的喜悅。

<sup>46</sup> 皮朝綱著：《禪宗的美學》，（高雄市，麗文文化出版，1995年），5頁。

<sup>47</sup> 《宣和畫譜》〈花鳥敘論〉，收錄於俞崑編著：《中國畫論類編》，（台北市，華正書局出版，1984年），1037頁。

<sup>48</sup> 孫中峰：《莊學之美學意蘊新詮》，（台北市，文津出版社，2005年初版），4頁。

## 結論

大自然便是創思的泉源，當春天一片如鏡般荷塘冒出荷葉的小尖角，那是種新生的喜悅；盛夏看著碧荷田田接藍天的數大美，那是又一年的等待；而秋天，隨著花瓣一片一片落去，也莫名的滿懷傷感，所以在作品中想努力表現的是一種生命的美麗，是花開到花謝的旅程，是荷花由內而外的香氣。

清·董癸《養素居畫學鈞深》云：「腹稿不充，筆無適從，失之凝滯。起訖不明，手不虛靈，失之蹇鈍。<sup>49</sup>」而腹稿除了多觀察、寫生外，別無他法，前人之佳作可供給學習，但多臨摹技法用、擷取傳統藝術精隨，不該過分依賴，石濤於畫語錄變化章所言：「古人須眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安入我腹腸。我自發我之肺腑，揭我之須眉。」也說了「十分學七要拋三，各有靈苗各自探」、「筆墨當隨時代」。大自然中蘊含著無限蓬勃的生機，我們當敞開心胸去懷抱自然，仔細觀看、聆聽、感受大自然所賦予我們的一切，藝術離不開生活，即使是牆角的小花小草，也有其可觀、奧妙之處，保持一顆清淨的心與自然進行對話，體悟其中的交流與感動，以轉化成新的構思，才能有源源不絕的“新我”出現。

<sup>49</sup>俞崑編著：《中國畫論類編（上）》，（華正書局出版，1984年）254頁。

