

水墨花鳥畫境與創作

黃光男

國立臺灣藝術大學 校長

一、

繪畫中，以花鳥畫為題材的表現，大部份都列存在中國繪畫的領域裡。雖然西方繪畫也有以花卉為主的畫作，但大都是以裝飾性與形式描寫為主，並沒有較多的象徵性意義。進一步說，西方繪畫有關以花鳥為主題的畫，無非是求自然性中的巧思，如花美卉豔，或花盛人旺的視覺美感；而花鳥之並列，也不常在畫面出現，最多是如花園中的描繪，使園林充滿些自然性的生態。或是如解剖式的將花鳥列入了科學性的研究，拿破崙的夫人約瑟芬就是一位傑出的生物學學家，其描製花鳥，精細無比。諸如此類科技性的繪畫，則不見在東方花鳥畫的表現裡。

也就是以東方繪畫為主的中國花鳥畫，自古即在其象徵意義上，有更明確的詮釋與吟誦，不論有文字記載的詩經，或更早的圖象，都以花鳥的寄寓作為人性情感的抒發，並求人格化的完整。例如岩畫中的鳥禽飛舞，或「關關雎鳩，在河之洲」等等詞句，都鑲嵌在文學藝術的表現領域。其中把花鳥比喻為君子、或堅貞之象徵者亦比比皆是，如楚辭中的蘭蕙為美人，此乃君子之喻也，或在花與鳥的結合，成就了祥瑞文化，例如眾鳥悠悠迎春花艷，充滿喜悅與希望，還有更多的象徵或隱喻，此時，花非花、鳥非鳥，卻又是花又是鳥的，畫家在應用花鳥為對象與題材時，它的畫境便隨著作者修為，環境變易，或時間的詮釋而有所不同了。

基於花鳥畫不同於幾近說明性的標本畫，或是寫「像」畫，它的意涵應有很多的解释，如北雁南飛，冬梅夏荷的自然性；松鶴延年，鵬程萬里的象徵性；或千山鳥飛絕的生活性；以及「天命玄鳥，降而生商」的種種神秘性，花鳥從各有不相屬的植物與動物，而後結合為花鳥，進一步成為畫家作畫的素材，其中的轉化，是很需要深層探討的課題。

二、

水墨花鳥畫，在中國繪畫分類中，俱為重要的題材。它的主體呈現，原本是靜態的花與動態鳥為主，但是在個別含蓋的意涵上，花有千千種，鳥有百百類。當每類型出現不同的組合時，這一動一靜的物象，便有千變萬化的可能，加上生活環境與物性寄情，花鳥畫儼然成為中國繪畫的主流題材之一，甚至一直被廣泛應用的吉祥或象徵圖象，如龍、鳳、龜、鶴或四靈等類花鳥畫時，花鳥畫的意涵更為廣泛，也成為中國水墨畫必備的重要畫類。

花鳥畫的重要性，除了中國繪畫中的文人畫格，最受重現的美學符號外，亦作為民間生活的酬畫必備之畫種。前者造就書詩畫相融的繪畫風格，也作為養身修性的功課之一，除了「畫謂之無聲詩，乃賢哲寄興，有神品、有能品，神者才識清高，揮毫自逸，生而知之者也。能者源流傳授，下筆有法學而知之者也」(宋·趙孟頫)的說法外，即如「書畫同體而未分，象制肇創而猶略無以傳其意故有書，無以見藝形故有畫，天地聖人之意也」，(唐·張彥遠·歷代名畫記敘論)的說法便以書畫同源之論。相關文人畫意，當然不只這些，畫家的條件也不只會畫物象，描形體，更重要的是在畫面上到底要傳達怎樣的情思，所以「書畫之妙，當以神會，難可以形器求也」(宋·沈括)這些立論，都在說明中國水墨畫的精神所在，尤其是「意在筆先」的情境，更促發了文人畫意的延伸，其中花鳥畫的個別物象，更能引發文人的寄情與造境，例如禽鳥可飛，高士觀之為興，借之金鳥飛天，求神靈祐福，或鴻雁傳意，以慰相思，或是鳳凰于飛等等的描繪，把文學也併入了有形的物象上。若加入了植物特性，如松、柏、蓮、梅、竹、菊等等的物性，不論是「歲寒而知松柏之後凋也」，或「猶有菊花晚節香」的寄寓，花鳥畫被文人可應用的情節更為廣大。進一步說，花鳥畫之意義，是文人畫家的人格、學問、才華與知識的發表品類，一張花鳥畫的優雅，全在畫家是否有足夠的學問，才情與品節的修養與要求，若是「人品不高，畫品亦不高」加諸在花鳥畫，它的要旨，應當是繪畫的內容部分了。

花鳥畫內容包羅萬象，有說明性、有知識性，有象徵性，也有社會性，但不論如何表現，「畫寫物外形，要物形不改，詩傳畫外意，貴有畫中態」(宋·晁說之)的原則，都是文人花鳥畫所必須掌握的要項，加上畫家各有個性與學養，當在表「性情」的引力增加時，借物喻物，以景為志的現象便會出現在畫面上。在此，可以舉蘇東坡欲請文同畫萬尺竹，並詩曰：「世間亦有千尋竹，月落空庭影許長」以壯其勢，成其心志也；又如鄭板橋題畫竹則有：「一節復一節，千枝攢萬葉，我自不開花，免撩蜂與蝶」，這是很典型擬人化的物象表現。

在中國水墨花鳥畫裡，有更多畫家都採取植物或動物的品名與品性，作為抒發自己情思的媒介體。從王維開始，文人性質的畫，就日漸浮現，多元藝術的結合，蘇東坡說王維是「詩中有畫，畫中有詩」，雖然沒有看到王維在畫面題詩，

但題畫詩王維早已開始流行。至於蘇東坡本人，以及和他前後文人畫家，文同、米芾等人，便可在畫跡上看到他們的文思畫意，或抒志談節的題詞，雖然有些是如蘇東坡說繪畫是讀書的餘事，隨意點染，自娛自樂，但「士人」的文士之事，表現的何是「隨意」，而是評論是非，寄豪情於筆墨的大事，是知識、學問、品德的化身。因此，文人畫家，也是詩人，是書法家，甚至是知識分子，或是金石家（趙孟頫亦精於治印），這種並不純然是以畫為主題的綜合性藝術表現，乃為東方繪畫美學的代表，亦為被陳師曾說是不在技巧上考究，必須在畫外看出許多文人之感想的人文畫之定位。

當然，水墨花鳥畫，成為文人畫的重心，也最容易表現文人的氣質。除花鳥組合外，其他的動物如飛禽走獸、水果、水產、器皿等等都在文人寫意畫的範疇裡。因此文人在題材的選擇與交互運用下，就有無限的創作可能，在此不再贅述。倒是以民間生活情狀，作為題材的花鳥畫，有不同的表現方法。與文人寫意畫比較而言，這類的作品注重外形寫實的傾向。換言之，工筆花鳥畫應運而生。例如故宮博物館收藏刁光胤的「寫生花卉卷」，或是徐熙的「玉堂富貴圖」，黃居案的「山鷓棘雀圖」甚至五代人的「單楓呦鹿圖」、「秋林群鹿圖」等等，大都是為生活興味所繪製，並且具有濃厚的民俗習慣。在畫面呈現上，物象描寫工整，力求逼真為要旨。

以宋代為文人畫與寫實風格審視其分野，事實上是不容易全然相對分辨，但以工筆之為寫實，與隨筆之寫意則是花鳥畫的二大類別。誠然工筆畫所注重的寫生，如宋徽宗所畫的「蠟梅山禽圖」，全幅畫都是工筆寫生，卻在畫面題詩：「山禽矜逸態，梅粉弄輕柔，已有丹青約，千秋指白頭」，是當前尚能明確欣賞詩句為畫作之證明。由此推之，早期花鳥畫，是未分工筆或寫意，卻是院體（即專業畫）所要求的繪畫形式與標準。

惟花鳥畫的發展，或許有如山水畫的寫景，而後寫境，才漸漸獨立成文人畫所標示的知識性與象徵性的題材選擇。換言之，花鳥畫是有如攝影鏡頭，由遠而近，以至演化只強調重點，並不再注意到景物為背景的需要，而以單項物象，作為畫旨的中心，如竹菊高壽、松鶴延年、或是梅蘭雙清，完全以物喻情了。

經過千年來的進展，花鳥畫從五代「徐熙野逸、黃筌富貴」的風格分野，到晚近的寫意花鳥畫，二者均要求「寫生」訓練的重要，因為「以萬物為師，以生機為運，見一花一萼，諦視而熟察之，以得其所以然，則韻致豐采，自然生動，而造物在我矣」（清·鄒一桂 小山畫譜），更早的宋畫院，均以觀察物象為情態，後以筆墨寫之，所以才有「好鳥枝頭亦朋友，落花水面皆文章」的趣味呈現。

不論是寫實工筆畫，或寫意文人畫，花鳥畫都是托物寄情，包括四君子畫或

是點景寫生，都要求在「凡寫生必須博物，久之自可通神」(明 屈大均)，不論是形象之意達，或是意象心志，必須在畫面上存有作者的情思與個性，並表現作者獨特的風格方為主軸。

三、

山水表性，花鳥表情。然性情之為境，境生於心，故花鳥寓意深遠矣！水墨花鳥自明代的青藤（徐文長），白陽（陳淳）的提倡與實踐，事實上已漸深入大眾生活美學的核心中，不論是作為吟詩論志與花鳥素材，都有繁複的關係，雖畫家僅以葡萄為題材，卻可題上一首令人省思的詩：「半生落魄已成翁，獨立書齋嘯晚風，筆底明珠無處賣，閑拋閑擲野藤中」(徐渭)，當徐文長隨手取葡萄為素材時，必然心有所感，情有所寄才能發自內心的呻吟，是情也是境。這是作者主觀情趣選舉客觀物象，情景交融的創作，即所謂「神之於心，處身於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境界，故得形似」(唐·王昌齡)，形定而神注，水墨花鳥畫，素雅境豐，不關色彩或造形，卻能在創作中，使人我情思相通，這就是所謂的「逸筆草草」，卻能高妙感人。此無他，物象可以「風、雅、頌、賦、比、興」的轉換，使花鳥畫投入一個無盡的美感世界。

若縮短中國文化裡的時空中審視，花鳥畫到了明清兩朝，確立了文人畫質與格律。換言之，花鳥畫漸成文人喜愛的藝術品類，可從文人畫看到一個時代，一個民族的文化特質，包括了社會意識與現象。並且積極在社會生活中扮演重要的角色，有如文字的字義，可知可感的共鳴，這種接近象徵性的符號，化為筆墨形式的過程，就是畫家必備的技能，好比自喻為君子時，梅、蘭、竹、菊的寄寓，便因人的不同感受而有不同的表現，例如以「梅花」作為個人的志節時，林和靖有「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」的讚賞，而陳憲章則喻萬玉飄香，羅聘畫梅則題為「惟恐脂粉污顏色，寫出佳人淺淡妝」，這種擬人化的情感，活化了物象，並且表達了作者的心性。

另則是對社會的期待與警喻，在花鳥畫比之山水畫亦相對容易表現，曾看過明代林良畫的「秋鷹圖」，一隻老鷹急擊一隻逃命的八哥的情況，看來很自然平常的現實，但其含意無非是弱肉強食；又如秋去冬來，畫菊畫梅，喻人生之短暫，須養生養志，莫忘「留此丹心照汗青」的提示；或是如倪瓚題鄭所南的「蘭園」寫著：「秋風蘭蕙化為芽，南國淒涼氣已消；只有所南心不改，淚泉和墨寫離騷」，看到這首詩，應當知道作者的心緒與被題者的心情是相契的，也是對國家、社會的期待與看法。類似這種文情與畫意相融的繪畫，在晚近時代尤其類似畫譜或芥子園畫譜的解析，都被規格化與標準化了。

花鳥畫的規律，是以某項物象，或組合的物象，作為創作的主题，然後在描繪其特徵後，再斟酌起筆以創作意象為動機抒發心緒、結合畫旨，然後為文題詩或造詞，再完成畫面的布局；再次是尋其畫面適當處題上上述之文詞，並使畫面取得平衡完整；之後再署名與用印，包括字號印章，與作為引首或自勉之閒章，使整張畫，得到調子的統一。這項規則是輾轉相承於千年以上的文化特質。畫家的成功，來自學問、情感、才華與品德，更須要表現的能力，包括知識淵博，技巧高超，例如要精於畫，也得能寫（書法）、亦得有金石之學（篆刻），亦能有文學之素養。所以近代畫家溥心畬先生教學生，必得先讀書，而後練書法，再次才能作畫。其中的意義，乃是畫面呈現的是一個人的整體，包括學識、歷練、才能與氣度，畫境之大小，亦在人的研修程度上衡量，絕不是只在於筆墨技巧上的熟練，而是對美學感應有相當深入的理解，才能創作出好作品。

花鳥畫藝壇，從遠古的岩畫開始，經過實用期的寫實畫風，象徵期的圖騰，到近代似表現主義的符號風格，均有其發展的軌跡與意義，若以現存的畫跡看，具象中的黃筌，徐熙畫作，都以觀察生態之美為創作目的，而後有景有境的花鳥畫相繼出現，如宋徽宗的花鳥畫，林椿的十全報喜圖，林良、呂紀的畫作等等，以詩入景，進而詩、書、畫、印相融一起。乃至到了明清以後，不論是復古風格，或求新畫風，受到徐渭、陳淳水墨花鳥畫畫風影響很大，不論他們是屬於寫意點染，或是近抽象風格，幾近符號性的表現，已在物象要求準確之外，即有謂的「得意忘象」（王弼語），再加上「言志」、「緣情」，以及「實景」「虛境」的造境，花鳥畫便導入了社會意識的藝術領域。換言之，花鳥畫所能表現的更接近了現實性的美學實踐。作者能把自己的個性發揮出來，確實掌握時代的精神與環境的影響，好比晚明的石濤八大山人，揚州八怪等人的花鳥畫作，不僅形式使人見之驚嘆，讀其畫內當更明自作者的心緒起伏。如揚州八怪之一的汪士慎畫「疏香園」，題詩：「小院栽梅一兩行，為空疏影滿衣裳，冰華化水月添白，一日東風一日香」的情境，使觀賞者亦有同感。

事實上，水墨花鳥畫的造境，由於時代的演變，以及美學感應的不同，在風格與表現上，水墨花鳥畫演化到清末民初時，已然是很特殊的繪畫表達的方式，畫面的完善，除了調子的統一外，更重視的是筆墨與知識的聯結，以及另受西方藝術精神的影響，在現實上的考量下，造成視覺經驗的改變，同時帶進國際藝壇的發展。

茲試以幾位花鳥畫家為例，說明晚近花鳥畫美學觀的異同。其一是任伯年的民間習俗題材的開拓，不僅是開啓市場繪畫的先端，也注入了較多顏色的調配，使畫面除了仍具中國文化特質的畫境，並仍然維護以墨彩為主的表現；其二是吳昌碩，強化文人畫的基本要素，如用筆用墨，宜在書畫同源上，線條、布局，增強筆墨質量的要求，使畫面呈現中淳厚、樸實的肌理，枯濕濃淡、古雅造境，並

大量講究有碑學之鑿刻痕跡，亦即所謂的金石派的風格，更奠定花鳥水墨畫規格化的重要畫家，當書畫同源之技法融合為一時，物象與意象都可能從詩詞題句中出現，這項的文化素養表現在畫面上，使畫境更像是一篇文章或一項情思的感應。事實上，受其影響者如王震的畫作，更明確表現文化、知識與修養的結合。「畫」有時候並不是主角了，而是題句書法的運作，成為畫面的要素。其三是齊白石的花鳥畫，除了具備中國文化精神的傳承外，他以現實的題材應用在畫面上的新意，的確顛覆傳統花鳥畫的種種規律，凡能可知可感的事物均可入畫，雖然他的基本且精確的工夫，來自工藝匠師的訓練，但心情的世俗化，使他掌握了新藝術新視覺的契機，革新了概念式的題材與方法，可說是民間農民的樸實美學與文人精神的提倡者，也是開創屬於中國花鳥畫的新境界。若把他洞悉時代美學的創造能力與西方現代性，包括野獸派、表現主義相提並論，是以生活現實的符號，表現生命活力的藝術工作者。其他相關的花鳥畫家，在近代的作品創作，如林玉山、高一峰、金勤伯、楊善深等名家，也能在他們的作品讀出時代性、環境性與個人的主張。

四、

花鳥畫除了演化成頗具符號性的繪畫外，在表現上，必須要有深厚的文化特質。在這種時空變遷的過程中，花鳥畫成為創作者可以物喻志，或是以物象表現所涵蓋的知識領域，甚至是人格、知識、心靈的綜合體。它不但具備中國文化的文人氣質，也具備了社會發展的現實性。茲提出幾項特徵，便可以從畫中看到傳統文化、時代反映、作者隱喻、情緒交代、社會批判，或生活紀錄型等的內容，雖然很多花鳥畫還是很重物象的寫實方法，或有部分畫作重情思的寫意方法，或簡化為象徵與符號，基本上，花鳥畫的表現，已超越了形象的平鋪直敘，而要求在畫面具結構性的組織，把作者的思想、情感表現出來。

例如吳昌碩畫一蟠桃，題詩為「千年桃實大如斗，點色成之吾好手，仙人饞涎掛滿口，東王父與西王母」，完全是傳統的描寫蟠桃的文化性故事，並且在簽名前，紀錄畫這張畫的原由與感想；另外一幅楊柳飛燕圖，題詩為「燕燕于飛西復東，桃華一浪隨春風，惜哉；關盼盼去，燕子樓亦空」，並加註在何時何地興感的畫作，不拘詩律，卻記明生活興趣。當然詩句中的典故，也得有共知的文士，才能在畫面看出另一層的意義。

又如齊白石的花鳥畫作，有吟詩者，有說明內容者，亦有記事、反諷者，民間世俗與文人氣節相融為一，他畫一幅牽牛花，除了年代、篆名外，題為「致遠先生清正，乙酉秋初酷熱退早涼生磨星把筆如意一揮」，明確之記錄有時間有地點有情狀的記實；另一幅「群鼠圖」，則題為「群鼠群鼠，何多如許，何鬧如許，既

嚙我穀，又剝我黍」，這種文詞，不也是反應社會的現象嗎！尤其為官不正時，正是畫家的好題材。或畫不倒翁的，「烏紗白扇儼然官，不倒原來泥半團；將汝忽然來打碎，通身何處有心肝」，諷譏一些左右倒，牆頭草的貪官污吏。傳遍民間的「看汝橫行到幾時」的「蟹畫」，齊白石的筆下活生生地吐納社會上所見所聞的不平，這或許就是所謂當代水墨花鳥畫家的應該修為主流意識吧！

當然，畫家的學養，見識與才能，因人而異，或各有所長。當作者面對一件事物作美感的陳述時，能引發自己的感想，並使他人亦心有所感悟時，不論是畫出何種物象，飛鳥走獸，奇花珍卉的題材，都是繪畫藝術創作的好題材，所以沃爾夫（德國·H. Wolff）說：「美是一種適宜於產生快感的性質，或是一種顯而易見的完善」。水墨花鳥畫家的取材或選擇，必然是要面向大眾，社會與歷史的發展，才能創作出有血肉的好作品。

基於上述的理由，我們深信當下從事花鳥畫的創作者，或花鳥畫美學的實踐者，應有一份醒知，即是形式的改變，固然有助於視覺經驗的探索，但內容豐富卻是創作的根源，而內容在於社會意識的凝聚，時代的語言，和大眾共感的陳述。作者把花鳥畫作當為一項價值的有機體運用，必然對客體上的認知有所理解，亦即桑培耶納（C. Santayana）說的：「美是一種價值，是客觀化的快感」，那麼以花鳥畫作為創作素材時，它是一項社會化，現實感具普世價值的圖象。



（圖一）

茲以個人近作提供創作時的構思與意境：

其一，以古喻今者，題名為「荷塘」(圖一)，畫一湖荷塘入秋景色，有番鴨兩三隻游其間，在荷葉枯榮之間，添上破殘筆意，蓮蓬初露，雖新蕊尚在，但整幅畫裡有種蕭瑟之感，並且在實景與虛空中，流動一份屬於內心追索的歲月，於是自題為：「霜氣蘆葦枯草空，入秋荷塘晚來風，昨日尚有青蓮在，今朝不見釣魚翁」，前兩句是歲月已老，雖亦文化人，又能說上什麼嗎？後兩句，想起古人如青蓮居士(李白)的詩志，是否亦有姜子牙之能，或文王之賢能，所以借釣魚翁故事寄情。在情景與心志之間互借互動，此畫就不止是荷塘景色了。

其二，以事自勵者，題名為「觀魚」(圖二)，畫群魚悠游於溪谷河道，以透明清澈之水紋作底，藻草隨波晃搖，加上有如鯰魚之類的鱗片，鱗鱗相間在畫面上，造成迴游之動勢，畫面呈現一股寧靜致遠的意涵。同時自題為：「水面漣漪水裡游，有魚閑閑尋知音；兩岸雖盡觀賞者，勸君避開少惹人」，前兩句，寫景象之實，卻已在文詞中想到閑閑之志，以及知音尋求的動機；後兩句，以第三者觀看魚游的故事，不論是莊周或惠施的論辯，或是你我的相對，還是不經意的甲乙遊客，每個人的觀魚心情是得是失，還是純粹觀賞一番，種種情況不明，那麼魚呀魚兒，還不趕快避開，何必留著惹人膾腴呢？



(圖二)

其三，寫景喻志者，題名為「相思」(圖三)，畫千層相思樹數棵為背景，技法宜求實物之質感，並使之有古色古香之時間間距，前以較濃之平台放養數隻或雁或鴨，並植枯筆少許，使畫面有野逸之氣，並富文人省思之感。題詞為「五月飄香夏日情，嚶嚶入耳在鄉間；百年養志萬般苦，千層相思一縷煙」，第一句以時間性並說明五月相思樹開花最有情境，第二句則以禽鳥之聲導入在鄉關的意境，並在後兩句帶出作者在人生過程中的自勵求上，是多麼的不容易，而且有耕耘不一定會有結果，但日夜思念人生的理想，當達不到目的時，不是像一縷煙的消散嗎？



(圖三)

其四，寄景自勉者，題名為「素願」(圖四)，以菊花青石為背景，並在鶴鶉鳥站立之滿地枯草，並植竹數枝，使畫面充滿象徵性之景物，如竹、菊為君子之道，玉石為潔身之符，加上鶴鶉之諧音，均在自然取景下造境，並題詞為「草卉鋪大地，菊花滿園開；無事海天闊，卜居素願來」，可從文詞看出此畫的內容與自勉的意涵，雖亦為平常可及之景物，卻另立宏遠之志向。



(圖四)

其五，借景警世，題名為「螃蟹」，畫螃蟹兩、三隻於紙上，不求物象逼真，卻在墨趣中求其畫意之豐富，事實上，以螃蟹之自然生態特質，借之諷世之符號，此受白石老人的影響，亦是畫作品評之借景，並題詞為「本是池中物，何能上山崗，若有明鏡在，當知汝無腸」，雖畫的講的都是螃蟹的生理現象，卻也在社會紊亂看到與之可類比現實，故畫之為記，亦為藝術表現方式之一。

其他畫作，以花鳥畫為題的創作，最重要的、是創作動機與表現方法，必須

與社會現象互動，同時要洞悉人生現實與價值的認定，將繁複化簡，活化心靈的過程，將寄之筆墨，則花鳥畫造境可廣矣。這種以實為虛，以虛為實互借的美學觀，正是沈祥龍說的：「詠物之作，在借物以寓性情，凡身世之感，君國之憂，隱然蘊於其內，斯寄托遙深，非沾沾焉咏一物矣」（沈祥龍說：論詞隨筆），花鳥畫的造境亦然，畫作之深度與創作者之學養必然很大的關係，尤其是具文人性質的花鳥畫，更是首要條件。

五、

水墨花鳥畫的新世紀發展，要深切了解文化本質的意義，並就其特質加以發揮，對於時代性的掌握，亦必須有新景象、新視覺的開拓，尤其社會現象與作者之間，所選擇的素材，應具有普遍性與特殊性的表現，其美學價值，在於精神純粹與生命活力的對應。

當下花鳥畫作是否具有感人的新境，或它是否能與時空結合等諸多討論，問題不在物象的安置與描繪，也不在於受到西方繪畫的衝擊，就改弦易張，而是在於藝術表現上能給予精神價值的肯定，就其應用的媒材，是否能打動人心，因為「美學是屬於心靈的活動」，當物象與意象，主體與客體均達到和諧時，「境生於象外」，花鳥畫的創作，是在心靈活動的機能上成長，也是視覺美感經驗的真實。不論是自然生態的描繪，或說明的寫形，或是將社會情狀，融入作者的感情中，花鳥化的題材，是千旋百轉，由淺入深，寫景、意象、寄寓、諷喻都隨著作者的表現智能有關。或只畫一朵花、一隻鳥，或是寫景寫境的大畫幅，只要創作者有洞悉人性的真知灼見，有社會意識的敏感度，加上良好的技能訓練，一件雋永藝術品必然出現。

「藝術則是現實之強烈化，而藝術則能以繼續的、具體化的過程」，從寫生開始到創作品完成，花鳥畫的名稱，僅是繪畫藝術呈現的方式之一，但具東方文化特質，與生活的美學觀確定創作者與欣賞者的共知共感。

參考書目：

- | | | |
|-----|------------|--------------------|
| 曾祖蔭 | 中國古代文藝美學範疇 | 文津出版社（台北）民國 76 年 |
| 張少康 | 古典文藝美學論稿 | 淑馨出版社（台北）民國 78 年 |
| 黃光男 | 文化掠影 | 國立歷史博物館（台北）民國 90 年 |
| 朱光潛 | 論美與美感 | 世華文化社（台北）民國 72 年 |
| 何小顏 | 花與中國文化 | 人民出版社（北京）1997 年 |

黃光男〈水墨花鳥畫境與創作〉

俞 崑 中國畫論類編

華正書局（台北） 民國 64 年