

中西方繪畫之「花卉畫」題材比較—
惲壽平與歐姬芙的花卉畫

**The Comparison of Eastern and Western Flower Painting -
Yun Shou-Ping's and Georgia Totto O'Keeffe's Flower
Painting**

張碧俐

Chang Bi-Li

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系碩士

摘要

花卉美好的外在總是吸引世人的眼光，無論在中西方花卉畫的轉變緣由，從文獻圖像的記錄轉而成爲器物、布匹裝飾，獨立成一門繪畫項目，“花卉畫”的功能及技法表現因時代轉變呈現不同的意義。

從中西方花卉畫的轉變，再以中西方兩位花卉畫家—惲壽平及歐姬芙，從兩者的繪畫學習背景、交遊、創作歷程、繪畫思想及後續的影響做探討，再綜合兩者繪畫創作的形式風格、構圖色彩及繪畫環境中理想和現實做分析比較。

經由以上兩位花卉畫家的比較得到，經由時代演變藝術家的精神與作品相結合，藝術家藉由作品表達其意志，將心中的顏色、形式甚至思念及感受呈現於畫紙上，這是中西方在繪畫藝術演變上共通的趨勢。

【關鍵詞】 花卉畫、中西方藝術、沒骨畫法、常州畫派

壹、前言

美麗的「花卉」外觀總是吸引人們的眼光，滿足人類心靈生活，也成爲入畫的題材，無論在中西方皆有專繪花卉的畫家，而其中在中西繪畫歷史裡，“花卉畫”的功能及技法表現因時代轉變呈現不同的含意，藉由中西方花卉畫家暉壽平（1633~1690）及歐姬芙（Georgia Totto O'Keeffe, 1887-1986）兩位創作者的繪畫作品、生活經歷，從繪畫形式、題材、用色、構圖、精神性的異同，來瞭解及學習中西方“花卉畫”的特點。

貳、中西「花卉畫」的歷史演變

一、中國「花卉畫」的歷史演變

各類的繪畫主題中，花卉畫在中國繪畫分科往往依附在「花鳥畫」之下，連同飛禽走獸、魚蟲、鞍馬…等，取景則是採近景方式建構成花、鳥、草、蟲之間的相互關係，「花鳥畫」爲表現動物與花草樹木間在自然環境的互動關係，包含了自然環境的四季變化，動物的外表特徵及生長習性，而後漸漸演變爲文人內心的寄托。

在唐代張彥遠《歷代名畫記》中分爲：人物、屋宇、山水、鞍馬、鬼神、花鳥六門。此時花卉畫係合併在花鳥畫系統之中。而北宋《宣和畫譜》則分：道釋門、人物門、宮室門、番族門、龍魚門、山水門、畜獸門、花鳥門、墨竹門、蔬菜門等十門。到了這時候，和花卉畫相關除了花鳥畫外，則開始有墨竹及蔬菜的分科獨立。南宋鄧椿《畫繼》則分：仙佛鬼神、人物傳寫、山水林石、花竹翎毛、畜獸蟲魚、屋木舟車、蔬果藥草、小景雜畫等八類。

從彩陶文化時期的飾物中常可看見以葉紋及花草做爲裝飾；商周的青銅器則有植物紋飾更擴大其表現的範圍；至漢代的畫像石、畫像磚、瓦當及青銅鏡鑑上，以立體刻線及浮雕的方式生動地表現花鳥的形象；殆至魏晉南北朝，以花鳥畫的表現題材，風氣漸開；而存世及考古出土文物中，則有許多精美繁縟的花卉與鳥

獸圖案，但並未正式列入古代繪畫的科目中，亦無畫家的畫名留傳。¹

自唐至五代時期，花鳥畫家也逐漸專門化，開始有擅長花鳥畫的畫家留名於世。五代的西蜀、南唐相繼成立「畫院」，對花鳥畫風格形成及發展起了扶持作用，讓「花鳥畫」的發展更趨獨立及成熟。直至宋代，北宋亦成立「畫院」接收了西蜀、南唐的畫師，尤於宋徽宗精於「花鳥畫」，而將「花鳥畫」帶至極盛時期，宋代花鳥畫發展上，寫生與寫意雖然分途，但實際上為工筆、寫意的技法不同，也為花鳥畫發展重大轉折的時代。在兩宋時期，雖有「畫院」，也出現墨筆花卉，這是時代背景和思想基礎上感染了隱逸的風格，文人在此時也進一步發展。

元代的花鳥畫為在五代、兩宋後在寫生基礎向寫意潑墨進一步發展，風格不受形式拘束，任意揮灑，以筆法墨韻為宗的寫意花卉，最能表達文人當時鬱悶的心情。同時宋朝院體風格亦另有傳人，至明初成為另一股勢力，一直延續至清代。

清代花鳥畫的發展更為繁盛，畫家們以奇特的造型、簡鍊的筆墨，藉以傾吐心中的抑鬱，此時他們的心情和兩宋的文人士大夫們相同，但技法上的發展創造了勾填、勾勒、寫意和潑墨…等方法。畫家們在作品中有意識的借物抒情，不僅反應當時社會的喜好，亦顯示個人風範的時代精神。

二、西方「花卉畫」的歷史演變

西方的花卉畫最早的記載在亞歷山大大帝時期前後，發現出羊皮紙質薄而耐用，用來畫植物畫最為理想。另有一位一軍醫迪奧科里斯，匯整過去眾多藥草書籍而寫成《藥物論》，到了 512 年左右由拜占庭的畫家們共同將《藥物論》繪畫成精美的插圖。而中世紀時期歐洲的繪畫則依附在宗教的主題下，花卉常被用來映襯聖經故事內的人物故事。文藝復興時期不論是達文西或是杜勒，他們畫的花卉畫都不是畫在正式的畫板或畫布上，只是完成一幅精細的素描草稿而已。

¹ 廖陽著：《中西美術題材比較》（中國 河北美術出版社 2000 年 6 月，37-39 頁）。

至十六世紀歐洲地區風行植物的精密描繪主要在記錄植物生長的情況，較偏向「植物學」的記錄。十七世紀西方園林的興建風氣頗盛，園藝中作偏好鬱金香、風信子、水仙、百合…等球根植物的栽種。這類的花卉畫作也蔚為流行，也產生許多專繪花卉的畫家。在攝影技術還沒普及平價之前，美術的繪圖為記錄真實現象中最重要的表現方式。十六至十九世紀中許多有名的代表畫家留下許多微觀精密的花卉畫作，至今已不是珍貴的植物圖鑑而被當作藝術品購藏。

十七世紀時，以瓶花為題材的油畫，在荷蘭和法國一帶相當流行，也有許多專攻這類“花卉畫”的畫家，這股風潮之興起據說是一位仕女無法擁有稀有品種的鬱金香便央求畫家楊·布魯格爾（Jan Bruegel, 1568-1625）畫下來，此風一起，仿效者繼起，蔚為風尚。

到了十九世紀，原本不受重視的「風景畫」抬頭了，靜物畫的發展似乎停滯原地，「花卉畫」也漸漸從寫實主義進入印象派。另一方面，以紡織業聞名的里昂也盛行花卉畫，主要原因是當地需要可運用在布料上的花卉圖樣。十八至十九世紀，水彩畫在英國蓬勃發展。水彩畫被視為中產階級家庭中女性所學習的技藝之一與鋼琴、歌唱、刺繡同樣為當時受女性喜愛的才藝。由於畫花卉不用大費周章地準備，很自然成為在家中可學習的項目，市面上也可買到自學的手冊。由此當時的作品中，可以看到不論是花卉畫、植物的習作、靜物畫、家庭內的情景，女畫家的作品都占了壓倒性的數量。²

參、惲壽平與歐姬芙的生平

一、惲壽平的生平

(一)、輾轉多變的遭遇

惲壽平，初名格，字壽平。惲壽平家原本是常州的大族，他的祖輩大多是明朝的官員，他從小受到傳統的家庭教育。《江南通志》中說他：

² 王庭玖主編：《花卉-鑑賞花卉的生態與藝術之美》（臺灣 藝術家出版社 2006年11月，29-102頁）。

生而敏慧，八歲詠蓮花，驚其長老。正當惲壽平開始懂事，渴求知識，學詩習書畫之時，忽然風雲突變，國難當頭，天下大亂。³

清軍南下，惲壽平的父親惲日初加入抗清的行列。他的父親帶著他和弟弟長途跋涉，先後到浙東的天台山、福州、廣州，再逃回福建隱匿在建陽山中，東奔西竄，疲於奔命。在戰亂逃亡之中，父子失散了，父親至靈隱寺出家，後來雖然戲劇性的重逢，但因為有這段經歷，惲壽平終身不步上仕途，並專心在書畫藝事上。回杭州後娶妻生子，後隨堂伯父惲本初習畫，更加精進。

(二)、廣闊的交遊

惲壽平一生交遊較廣，但擇友卻非常嚴格。對於正直善良、志同道合的窮苦知識份子，他引為知己。所交的朋友多為有正義感的文化人，其中不少是著名的學者、文學家、詩人和畫家。

主要交遊的對象如：常州唐半園一家、常熟王石谷一家、太倉王時敏一家、京口笪重光一家、杭州的莫雲卿、毛先舒、洪昇、王丹麓等人，其他還有蘇州王武、福建黃徽之、安徽程邃、無錫顧祖禹、文學家陳維崧、散文家魏禧…等，範圍之廣可見惲壽平廣結良緣的人際網絡。

(三)、常州畫派的廣大影響

在中國繪畫的歷史上，繪畫藝術流術派產生，是在一定歷史時期，由一群有共同政治抱負及人生理想、相近的創作主張、繪畫風格的書畫家，透過其藝術創作體現出具有獨特的藝術風格的流派。以惲壽平為主的常州畫派，以繪沒骨花卉為主，亦包括山水甚至書法、詩文其他題材，主要成員先提到常州畫派的先前者惲本初、唐半園，後繼者則為唐荃、馬元馭、范廷鎮、蔣廷錫、華岳、鄒一桂…等人。在繼承發揚民族優秀傳統基礎上，很有獨創見解及開拓精神的畫派，為「立足常州，面向全國」的繪畫流派。⁴

³ 潘茂：《常州畫派》（中國 吉林美術出版社 2003 年 1 月，23 頁）。

⁴ 潘茂：《常州畫派》（中國 吉林美術出版社 2003 年 1 月，21-81 頁）。



圖 1：惲壽平畫像⁵



圖 2：歐姬芙⁶

二、歐姬芙的生平

(一)、特殊的家庭背景

歐姬芙是一位美國女畫家，生於美國威斯康辛州，家庭背景特殊，母親為匈牙利伯爵的女兒，因革命失敗，被祖國放逐，祖母是荷蘭法官的後代，父親是愛爾蘭羊毛商的兒子。歐姬芙在家中排行第二，上有一位兄長、四個妹妹及一個弟弟，共七個小孩。十二歲起決心從事繪畫、曾在芝加哥、紐約等地學畫。在紐約，她認識了年齡大她廿三歲的攝影家史泰格列茲（Alfred Stieglitz），並於 1924 年結婚，當時歐姬芙年紀為三十七歲。

歐姬芙非常長壽，活了近一世紀，但 1971 年起視力減退，患有「中樞性視覺障礙」終至失明，失明後，除以觸覺做陶藝外，也由助手代筆作畫。因此，死後助手紛紛要求著作的權利而大興訴訟，這裡還包括從五十年代起即負責分工的助手，不過多數歐姬芙的畫作遺產是由 86 歲起陪伴她的漢彌頓所有。

(二)、畫出肉眼未注意的局部

⁵ 圖版來源：潘茂：《常州畫派》（中國 吉林美術出版社 2003 年 1 月，23 頁）。

⁶ 圖版來源：何政廣主編：《歐姬芙 O'KEEFE 沙漠中的花朵》（藝術家出版社 1999 年 6 月，9 頁）。

歐姬芙的作品出現的意象一律是花、骨骸、風景的局部，因而形成半抽象的構圖，亦即「部份化」的手法運用，所以雖難歸屬為純粹的抽象畫家，不過簡潔的色面，筆調平滑單純，背景空曠，倒也近似抽象繪畫的意境。受到康丁斯基(俄文：Василий Кандинский, 1866-1944)繪畫理論的影響，繪畫創作都不離以顏色為主導的創作理念。她的創作構圖極簡，但運用張力十足的色彩和精準的線條，巧妙地平衡了畫面；她創作的花卉畫，給人宏偉又簡鍊的意象。

況且由她與「紐約畫派」的因緣，歐姬芙的作品也成為代表美國圖像的一部份。1955年美國郵政取得「歐姬芙基金會」的同意，將她在1927年創作的著名畫作〈紅罌粟〉作為郵票圖形正式發行(如圖3)，並將歐姬芙自述把花卉畫得很大的想法她說：

Nobody sees a flower, really – it is so small – we haven't time, and to see takes time, like to have a friend take time.

(很少人去看一朵花，真的一它是太小了，我們沒有時間，應該更悠閒地去欣賞，如同和朋友相處。)⁷

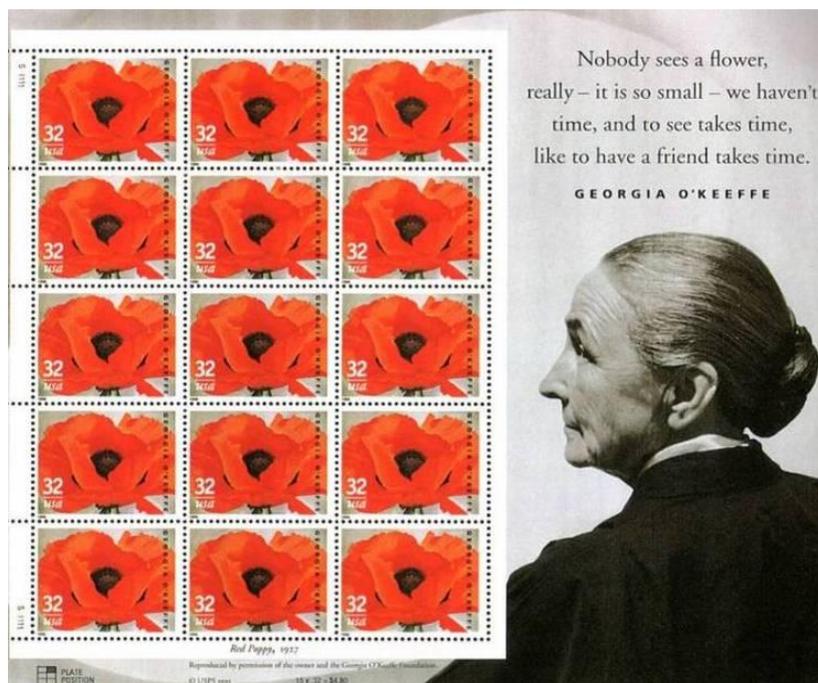


圖3：美國郵政於1955年以歐姬芙的〈紅罌粟〉畫作印成郵票

⁷ 何政廣主編：《歐姬芙 O' KEEFFE 沙漠中的花朵》(藝術家出版社 1999年6月，176頁)。

(三)、精確的幾何抽象

歐姬芙對幾何結構的規律有著特殊的興趣，而對人類和社會問題卻缺乏關心，她的作品被稱為新時期的「精確主義」。從他的藝術生涯可見，歐姬芙在抽象畫領域內可為遊刃有餘。歐姬芙不喜歡被稱為「女畫家」，要人稱她為「畫家」，由她對性別的優越，在畫中不時禮讚女性的圖像和意識是極為可能的。以這個觀點看，則又有超現實的寓意在內。在她的作品中，抽象化和圖形畫之間沒有特別明顯的區別，兩者都具有誇大的、簡化的、雕刻般的形狀，並經常從自然中予以提煉。從 30 年代起，他每年冬季都在新墨西哥渡過，並在那而畫了些荒涼的風景畫。歐姬芙喜歡住在沙漠地帶，美國西南部、德州、新墨西哥州等地都有她作畫的意象和足跡，她喜歡穿黑色或白色的衣服，蒐集沙漠中動物的骨骸掛在牆上、門上，當地的印第安人還誤以為她是巫師。

(四)、榮耀與成就

1962 年，美國國家藝術文學協會經過評選，將歐姬芙正式列入五十位傑出成員之一。另外，美國國家傑出女性榜將她列入其中。在她有生之年，一共獲頒十個榮譽學位，也將自己的生平寫成回憶錄——《喬治亞·歐姬芙回憶錄》(Georgia O'Keeffe) 在 1976 年出版。美國郵政也曾將她 1927 年的《紅罌粟花》印成郵票發售。1997 年，歐姬芙博物館在聖大非市成立。她的傳記被拍攝成電影《喬治亞·歐姬芙回憶錄》(Georgia O'Keeffe, 1977) 及《歐姬芙回憶錄》(Georgia O'Keeffe, 2009)。

肆、惲壽平與歐姬芙的花卉畫比較

一、花卉畫題材的轉變

(一)、惲壽平——不與好友爭先

關於惲壽平捨山水而改畫花鳥的原因有多種說法，目前尚未有確切的結論。一般說法是為不與清初「四王」中的好友——王石谷競畫山水，而改畫花卉，在清朝張庚的《國朝畫徵錄》中提到：

惲壽平工詩文，好畫山水，力肩復古，及見虞山王石谷自以材質不能出其右則謂石谷曰：「是道讓兄獨步矣，格妄恥為天下第二手。」於是舍山水而學花卉，斟酌古今，以北宋徐崇嗣為歸，一洗時習，獨開生面，為寫生正派。

中國大陸學者蔡星儀在他的《惲壽平研究》中探討了惲壽平舍山水改畫花鳥的真實原因。他提出惲壽平的山水畫及花鳥畫的分期階段，他中年（40 歲左右）以前以山水居多，此後花鳥畫居多，但其間未曾停止山水畫的創作。⁸而所謂見王石谷而改花卉，則源自於顧祖禹為《甌香館集》所作的序中寫到：

叔子少棄舉子業。無所事，又傷其家之貧，無以致甘脂於其親也。間繪山水以給旦夕，識者爭欲致之，一幀可易數十緡。既見虞山王子石所畫山水，遂改為卉草、禽魚，神巧幾奪造化。⁹

綜合來說，可統整以下五種說法：一為惲壽平和王石谷筆意極相似、再則惲壽平認為材質不能出其右、三則惲壽平妄恥為天下第二、四則惲壽平自以不如石谷，畏之、五則惲壽平不欲與王石谷爭名。惲壽平與王石谷雖為好友，但從以「畫」維生的角度看來，如同山水面對買家，惲壽平處於劣勢，而改畫花鳥，另創一格為明智之舉。¹⁰

(二)、歐姬芙—自我世界的表徵

歐姬芙不是一位專攻花卉的畫家，然而她卻是西方藝術史上最偉大的花卉畫家。她一生中曾經畫了二百幅以上的花卉，大部分是在 1918~1932 年間完成，當時她僅三十歲的年紀。她在 1914 年後因為「史帝格利茲藝文群體」成員朵夫的成品中開啓了以植物為主題的表現方式，更與朋友們交換了對植物、花卉的喜愛，因而創作出一系列的花卉畫作。

⁸ 盧輔聖主編：《中國花鳥畫通鑑—寫生正宗》（中國 上海書畫出版社，38-40 頁）。

⁹ 出自《甌香館集》收錄於盧輔聖主編：《中國花鳥畫通鑑—寫生正宗》（中國 上海書畫出版社，39-45 頁）。

¹⁰ 潘茂：《常州畫派》（中國 吉林美術出版社 2003 年 1 月，40 頁）。

而歐姬芙開始以「花」為系列的作品，可追溯到 1918 年的紅曇華水彩系列（如圖 4）。1919 年則開始以油彩繪製曇華系列（如下頁圖 5），其中水彩系列僅以單純的花卉寫生，而油彩系列的作品則有背景則別於傳統方式以單色或樹葉襯托的處理，而是採用各種線條或色彩漸層的曲線、直線交織如雲朵、閃電…等構圖，也成為她的個人特色。¹¹



圖 4：紅曇華 1920 年、水彩、49.2 x30.6cm



圖 5：紅曇 1923 年、油彩畫布、91.4 x75.9cm¹²

有人說歐姬芙的「花卉畫」中蘊含情色愛慾的層面，有所謂的女「性」象徵因此大大出名，也幾乎歐姬芙就等同把花朵畫得恣意誇大鮮麗並帶著性暗示的美國女畫家。但歐姬芙本人則否認此說法，她認為自己以微觀的角度畫「花的精神」她說：

若將一朵花拿在手裡，仔細端詳，認真凝視著它你會發現，頃刻之間，你擁有了全世界（原文：If you take a flower in your hand , and really look at it. It is your world, for the moment）。¹³

¹¹ 陳國正：〈花的意象—歐姬芙〉（臺灣 中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，2004 年 6 月，75 頁）。

¹² 圖版來源：何政廣主編：《歐姬芙 O' KEEFFE 沙漠中的花朵》（圖 4-39 頁水彩、紙 49.2x30.6cm 耶魯大學藝術中心藏、圖 5-43 頁油彩畫布 91.4x75.9cm 亞歷桑那大學美術館藏）。

¹³ 毛羽譯、Jeffrey Hogrefe 作：《美國女畫家歐姬芙》（方智出版社 1997 年 2 月 185 頁）。

她以花卉局部的特殊取景繪畫，她認為在觀賞花卉時，給予人們特殊感覺好像人們都變成了蝴蝶，最直接的印象是畫作直接的尺碼，看起來又高又大，有人把看畫的心情比作是愛麗絲夢遊仙境。歐姬芙認為城市的人整日忙碌，無暇仔細看花，於是把花畫大些，可引人注目，她甚至把自己當「花」看，細心地描寫花朵中細緻的經脈紋理及色彩，如同她尊重每一朵花的生命一般。

二、形式與風格

(一)、似同非同的表現形式

惲壽平與歐姬芙雖分處別不同的時代及國度中，但同以花卉畫分別留名東西方畫界，首先他們個人繪畫風格獨特，方能在人才濟濟的畫壇中脫穎而出，惲壽平為改良前人徐崇嗣的「沒骨花卉畫」法，全以顏色渲染（如圖 6）。潘天壽在著作《中國繪畫史》說提到惲壽平的這種畫法，如今之「水彩畫」。¹⁴然而歐姬芙則在 1916 年開始以線條為表現形式，這段時間也開始研究中國和日本的美術與畫法，她用水彩筆來學習水墨畫中運筆的線條。爾後在她的作品中常可見波狀、擺動的線條。（如圖 7）



圖 6：惲壽平 花卉圖冊(牡丹)



圖 7：歐姬芙 灰線紫色與黃色 1923 年¹⁵

¹⁴ 潘茂著：《中國畫派研究叢書—常州畫派》（中國 吉林美術出版社 2003 年 1 月，117 頁）。

¹⁵ 圖版來源：何政廣主編：《歐姬芙 O' KEEFFE 沙涘中的花朵》（藝術家出版社 1999 年 6 月，52 頁）。油彩畫布 121.9x76.2cm，紐約大都會美術館藏。

(二)、多樣的花卉題材

再來對於花卉題材的選用，惲壽平和歐姬芙算有志一同，花卉的種類多樣並不局限幾種花卉。以歐姬芙在 1918 年開始畫的二百多幅花卉畫中包括：海芋、玫瑰、牽牛花、罌粟花、山茶花、向日葵、曇華、鳶尾花、蘭花、睡蓮、百日草、三色堇、曼陀羅、天南星、飛燕草…等。而惲壽平的繪畫中除了人們常畫的梅、蘭、竹、菊、牡丹、荷花之外，也擴大題材範圍有天竹、鳳仙、紅蓼、杜鵑花、虞美人草、秋海棠、牽牛花、石榴花、錦葵、雞冠花等數十種，不但畫前人畫過的東西，別人不畫或不太畫的花卉果品，都成為惲壽平的繪畫題材。

三、構圖與色彩

(一)、各有不同的構圖取景

以惲壽平花卉畫的構圖章法以「折枝」寫生為主，極少採取全株式寫景，而挑選最生動傳神的一兩枝、一兩種，充分表現這些花的色、態、光、韻，一心追求「真而妙」的境界，既反對所畫形象的「不似」，也反對「似而不妙」，即稱「與花傳神」，用筆的繁簡、幅式的大小則因畫制宜，各具別裁，大幅取勢、小幅取趣，善於擷採精萃，配上文人水墨畫特有的詩、書、文除了精湛熟練的「畫內功夫」亦包涵高深的文學藝術修為的「畫外功夫」兩者兼俱。(如圖 8)

而歐姬芙則在 1919 年開始將焦點移近花卉本身，取景時也不完全將花朵框在畫面裡，而是截取花朵、花和莖葉的局部，她說：

如果將一朵花畫得和它們原來的樣子一樣小，那麼將沒有人會看到她畫的花。

16

於是她告訴自己——她要畫出所看到的花，將花朵畫很大大到不自然尺寸的呈現，呼應了一種浪漫尊貴的感覺，賦予畫中主題另一層深刻的意義。並且在背景的處理上脫離了現實的空間，各種單色的背景呈現出一個不特定的時空。(如圖 9)

¹⁶ 白瑞塔·班克著(Britta Benke)、En-Ling Chu 譯：《歐姬芙(O'Keeffe)》(班納迪克 塔森出版社 Benedikt Taschen，1998 年，31 頁)。



圖 8：惲壽平 花卉圖配合詩詞題跋(牽牛花)¹⁷



圖 9：歐姬芙 有黑色的牽牛花 1926 年¹⁸

若以攝影中取景的方式來論，惲壽平取景多以中景、近景表現，而歐姬芙則以特寫的手去來詮釋花卉的局部，係兩者最大的不同，另外惲壽平所求的「妙趣」和歐姬芙脫離現實的背景處理，似乎都是畫家希望藉由畫作來表現心中那份超乎現實生活的自我理想。

(二)、異中有同的設色

從色彩運用上來談，歐姬芙對色彩具有特殊的敏感度，她畫作中的「色彩」表現是屬於個人的天賦、直覺。她既不採用自然光線來描繪花朵，也不採用自然色，而是強化或減除某些色彩，達到符合她所認為該對象物最不可或缺、最本質的色彩。而她所運用單色漸層效果，為她個人用色的一大特點，用明、暗對比的方式來突顯色面交接的邊緣，這種方式大多運用在追求平面性的趣味。(如圖 10)

時光上溯至中國五代的徐熙畫派演變的「不用筆墨，全以五彩染成」的沒骨花卉之法，色彩濃重工麗，仍屬畫院系統。惲壽平以徐派的沒骨法為宗，力去華靡一變濃艷色彩，創造出淡雅透逸的文人畫新風貌，惲壽平論述中亦提高「沒骨」畫法「寫生之有沒骨，猶音樂之有鐘呂，衣裳之有黼黻，可以鑄性靈，參化機，

¹⁷ 圖版來源：盧輔聖主編：《中國花鳥畫通鑑—寫生正宗》（上海書畫出版社，55 頁）。

¹⁸ 圖版來源：何政廣主編：《歐姬芙 O' KEEFFE 沙漠中的花朵》（藝術家出版社 1999 年 6 月，65 頁）。油彩畫布 91x100.6cm，俄亥俄州克里夫蘭美術館藏。

真繪事之泉源也」¹⁹。而清代王時敏亦讚其「真別開生面，令人眼目一新」。

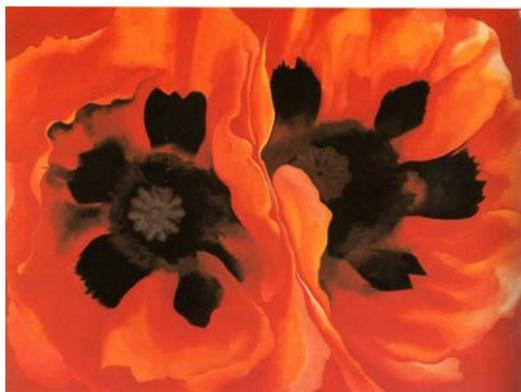


圖 10：歐姬芙 紅罌粟 1926 年²⁰



圖 11：惲壽平 虞美人草扇面(局部)²¹

惲壽平在用色上擅長於用水、調色，極少鈎勒一變過去以線條鈎勒來塑造形象的手法，以「水」和「色」的交融揮灑為造型技巧，筆觸輕快，設色明麗，濃淡有序，富於變化。使花卉的天生麗質顯露於筆端，充滿立體感、真實感和勃勃生機，形成了一種清秀明麗、神趣自娛、瀟灑生動的美學特徵。(如圖 11)

歐姬芙和惲壽平兩者繪畫時皆擅於大膽地取捨，根據各種花卉在不同時空、不同環境和不同的條件下的變換，取花卉的原色來調配色彩。雖用不同的材質及表現形式，兩者皆運用了單色、雙色的漸層法來表現出現空間及立體感，在於不同時代及國界的兩位藝術創作者來說是奇妙的巧合。此外，很明顯地歐姬芙濃艷大膽的構圖及用色，形成強烈視覺的震撼；而惲壽平則採淡雅清秀的風格，不失其趣味，表現出文人優雅的風韻，兩者卻又完全相異其趣。

四、現實與理想

(一)、現實與理想並行俱進

惲壽平一改徐派沒骨畫法並以寫生為正宗，似乎把花卉畫推向完全以實體描

¹⁹ 盧輔聖主編：《中國花鳥畫通鑑—寫生正宗》(中國 上海書畫出版社，57 頁)。

²⁰ 圖版出處：何政廣主編：《歐姬芙 O' KEEFFE 沙漠中的花朵》(86 頁)1929 年油彩畫布 76.2x101.9cm。

²¹ 圖版出處：譚怡令、劉芳如、林莉娜主編：《滿庭芳—歷代花卉名品特展》(臺灣 國立故宮博物院，2011 年三月，32-33 頁)。冊頁 紙本設色 18.1x53cm。

繪，但惲壽平對於花卉的形、質、色、態、神，都作過極仔細的觀察及分析研究。他認為人們常見的花卉蔬果「最不易作」，因為「甚似則近俗，不似則離」，一定要畫得形神兼備、真而且妙。他說：

寫生家神韻為上，形似次之；然失其形似，則亦不必問神韻矣。

可見得惲壽平的繪畫希望藉對實物的寫生而達到神韻的理想，兼俱了現實與理想。在惲壽平的藝術風格上，一生追求逸品、逸趣、逸格。他說：

意貴乎遠，不靜不遠也；境貴乎深，不曲不深也。一勺水亦有曲處，一片石亦有深處。²²

為中國繪畫中畫家追求心中的深遠意境，在一石一水中找到自己內心的寄托與情趣。這其中藉著對花卉實體寫生，賦予其現實的形體，而在畫的佈局、形體的姿態、神韻、意趣，則是惲壽平內心的理想，在他的畫作中係現實與理想併行俱進。（如圖 12）



圖 12：惲壽平 牡丹²³

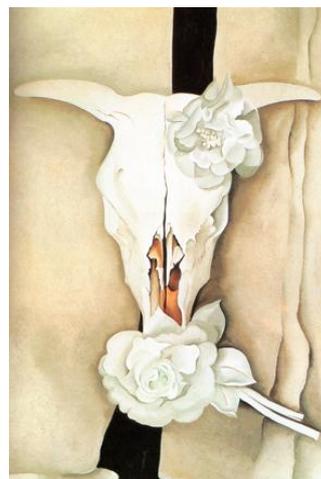


圖 13：歐姬芙 牛骨與花²⁴

²² 毛建波主編：《南田畫跋》（中國 西泠印社出版社 2008 年 1 月，40 頁）。

²³ 圖版出處：譚怡令、劉芳如、林莉娜主編：《滿庭芳—歷代花卉名品特展》（臺灣 國立故宮博物院，2011 年三月，202 頁）。冊頁紙本設色 26.3x33.4cm。

²⁴ 圖版出處：何政廣主編：《歐姬芙 O' KEEFFE 沙漠中的花朵》（115 頁）1931 年油彩畫布 790.9x61cm。

(二)、由現實轉換為理想

在歐姬芙的繪畫生涯中，則可分為早、中、晚期，早期（1918~1925）為表現形式再現時期，藉以花卉寫生及其放大的表現形式；中期（1925~1927）則為抽象意念展現時期，運用線條、色彩表現抽象的花卉作品；晚期（1927~1957）為意象聯想表現時期，直接描繪花心、花蕊及與骨骸、地景的結合。其中由純粹描繪花卉的「現實」慢慢轉變為藉局部或與景物的相關性來表現內心的「理想」，是由實體的情境轉化為歐姬芙的內心世界。（如圖 13）

伍、結語

藉由「花卉畫」這種題材，了解中西花卉畫歷史的轉變，中國花卉畫的演變從出土文物看來早以裝飾之作用轉變為宮廷畫院的花鳥畫，後轉變為文人寄物喻情的對象，一直處於裝飾性及藝術性其間。而在西方由醫藥記載進入植物學研究轉為花卉靜物畫再進入印象派時期漸漸轉變為畫家心中的象徵，近代則發展成和女性主義相關的表徵。簡而言之西方花卉畫，由科學性進入實用性而延伸至藝術性。

惲壽平與歐姬芙為中西方的知名花卉畫家，由兩者的成長背景、藝術生涯可深切了解兩人繪畫歷程的轉折。惲壽平捨山水畫改畫花鳥，專心研悉花卉的姿態、神韻，畫出他心中的意趣。而歐姬芙藉由繪畫時空的轉換，表現出她心中的世界更把「花」當作自己，這和中國文人畫中常用的「以物喻人」不謀而合。在繪畫精神上兩者有不少相同之處。

形式上雖東西方使用的媒材不同，兩位畫家對於多種花材的題材選用，倒是有相同的想法。而歐姬芙因時代關係，得以接觸到東方文化，運用至繪畫中也使兩者的繪畫的用色及線條運用距離拉得更近了。

閱讀了許多比較中國水墨畫與西方繪畫，原以為水墨畫藉由山水、花鳥的描繪來抒發創作內心的情境借物寄情，而達到高深的精神層次；而西洋繪畫則精於描寫物體本身，運用精湛的畫筆呈現出實景實物。然而，經由時代的演變藝術家

的精神與作品相結合，藝術家藉由作品表達其意志，將心中的顏色、形式甚至思念及感受呈現於畫紙上，這是東西方在繪畫藝術演變上共通的趨勢。

參考書目

- 《滿庭芳—歷代花卉名品特展》(臺灣 國立故宮博物院 2011 年 3 月)。
- 盧輔聖主編：《中國花鳥畫通鑒—富貴野逸》(中國 上海書畫出版社 2008 年 12 月)。
- 盧輔聖主編：《中國花鳥畫通鑒—寫生正宗》(中國 上海書畫出版社 2008 年 12 月)。
- 毛建波主編：《南田畫跋》(中國 西泠印社出版社 2008 年 1 月)。
- 王庭玫主編：《花卉-鑑賞花卉的生態與藝術之美》(臺灣 藝術家出版社 2006 年 11 月，)。
- 陳國正：〈花的意象—歐姬芙〉(臺灣 中國文化大學藝術研究所美術組碩士論文，2004 年 6 月)。
- 潘茂：《常州畫派》(中國 吉林美術出版社 2003 年 1 月)。
- 廖陽著：《中西美術題材比較》(中國 河北美術出版社 2000 年 6 月)。
- 何政廣主編：《歐姬芙 O' KEEFFE 沙漠中的花朵》(藝術家出版社 1999 年 6 月)。
- 白瑞塔·班克著(Britta Benke)、En-Ling Chu 譯：《歐姬芙(O'Keeffe)》(班納迪克 塔森出版社 Benedikt Taschen，1998 年)。
- 毛羽譯、Jeffrey Hogrefe 作：《美國女畫家歐姬芙》(臺灣 方智出版社股份有限公司 1997 年 2 月)。

