

第二章 傳統畜獸畫的意象表現

熟悉一個文化的視覺表現主題的文化意涵與表現慣例，了解這件藝術品發揮功能的方式、場合及人們對它的反應，我們才能知道它形式與意義的關係，並且發現不同藝術風格的表現形式。反之，一旦我們以這種方式溝通了與不同文化傳統中的人對藝術的看法，理解了他們關於藝術的觀念，也就能更進一步地理解他們整體的生活制度、所有象徵和整個社會觀。

第一節 畜獸圖像發展歷程中的整體脈絡

廣義的中國花鳥畫除了以動植物為主要描繪對象外，其中包含一切的器物擺設(如文房四寶、清供等)，可細分為花卉、翎毛、蔬果、草蟲、畜獸、鱗介等支科，因此在論述畜獸圖像的脈絡時，不可避免的要以整體花鳥畫為主軸。中國花鳥畫的發展，萌發於魏晉，獨立於隋唐，成熟於五代與兩宋，在繪畫中成為與人物畫、山水畫並駕齊驅的一大門類，至元明以後群采紛呈，特別是水墨寫意花鳥畫得到了長足發展。在此之前，花鳥作為藝術表現的對象，還可上溯到先秦兩漢時期花鳥畫尚未形成獨立畫科之前，乃至遙遠的原始社會。中國畜獸畫存在之事實古遠，不易考其確切，然就其出土的遺跡，有關畜獸表現為素材者，都具有其特定意義。在發展本質上，這些符號或圖騰等創作，皆與生活之需要密切相關。

在原始社會的舊石器時代晚期遺留下來的藝術品有兩種形態，一類是小型藝術品(可移動的小尺寸雕塑或刻劃藝術品)，一類是岩畫(包含洞穴壁畫、崖畫、岩刻)。北方草原地帶的岩畫以動物、狩獵、放牧為主，而西南地區岩畫則以人的活動內容為主，東部、東南、西南沿海地帶最為突出則以祭祀巫術內容岩畫。

北方草原的原始岩畫，表現對動物有敏銳的觀察力，風格較為寫實，追求逼真物象，畫面上的動物多處於急遽的動態中，奔跑跳躍，具有野生動物的鮮明特點。南方各部岩畫都出於百越系統，表現動物在瞬間的動態特徵，但形象具符號

化、裝飾化和半抽象的特點，比北方更為簡約，具有浪漫的精神傾向。不論是北方風格或南方風格的岩畫，畫面形象都是經粗獷簡化過的、極其單純的，也是平面性的，大多採用剪影式的表現手法，由於岩畫畫在崖面上，畫面邊界感幾近於無，作者安排形象有充分自由，因此畫面空間處理也顯得隨心所欲，基本是平面布置，形象大小並不表示遠近透視，而是表示重要性的次序。

這些原始社會的藝術作品，技巧上顯然還處於稚拙階段，但已注重捕捉對象的特徵，並具有初步的表現能力，形象簡略而活潑生動，帶有古樸天真的意趣。所表現的動物形象與人類的農耕、漁獵生活及其原始信仰有關，或是反映他們取得生活資源的願望，或是圖寫圖騰崇拜，或是表現對生育繁殖的追求。

夏商周時代，內容仍是類似壁畫的幾何紋飾和類似青銅器的動物紋，其圖案怪異而肅穆，對與禮制緊密相連的工藝美術類產生著巨大而廣泛的影響，它們同時也為政治性和宗教性的社會體制服務。

春秋戰國時期，繪畫的應用範圍較之商周時期有所擴大，出現不依附於工藝品與建築物的獨幅主題性繪畫，藝術風格打破前代的拘限神祕而趨向活潑自由。繪畫的題材更加廣泛，戰爭、畋獵、宴樂、出行等現實生活題材也大量進入繪畫，特別是鞍馬，在表現其參與人類活動等題材時有精彩的刻畫。

從現存戰國帛畫實物可以看出，以線條為主要造型手段的中國繪畫藝術傳統已經開始成形。表現手法更趨於成熟和豐富，藝術風格更加多樣，並呈現出地域性特點，南方楚國具有飛揚流動、琦瑋詭譎的鮮明特色，形成不同於中原和秦的風格體系。《韓非子·外儲說左上》中有一段關於齊主與客討論畫「孰難孰易」的記載，這段對話說明了對動物形象要求仍是屬肖物象形的範疇。

秦漢時期，封建社會如旭日初升，其風格多為深沉雄渾而瑰麗多姿。與繪畫活動範圍的擴大以及對繪畫作品的大量需求相適應，秦漢時期以繪畫為專門職業的畫工日益增多。被羅致到宮廷的專門畫家被稱為「黃門畫者」¹或「尙方畫工」

¹ 黃門：官署名。《漢書·霍光傳》：「上乃使黃門畫者周公負成王朝諸侯以賜光(霍光)。」顏師古注：「黃門之署，職任親近，以供天子，百物在焉，故亦有畫工。」參閱夏征農，《辭海》，

²。漢代造型藝術的表現特點和高度成就正是與其歷史侷限性聯繫在一起，對此鄧以蟄說：

……其生動之致幾於神化，逸盪風流，後世永不能超過也。漢代藝術，其形之方式唯在生動耳。生動以外，漢人未到。故其禽獸人物，動作之態雖能刻畫入微，但多以周旋揖讓、射御馳驅之狀以出之，蓋不能於動作之外有所捉摹耳。又其篇幅結構，徒以事物排列堆砌，不能成一個體，雖畫亦若文字記載然，觀於石刻中每群人物，注以名位，水陸飛動，雜於一篇可知也。

藝術家還無能力透過細節來深入刻畫動物的神態氣質，彌補的手段是激烈誇張的動作和適量的道具、標題；畜獸的出現仍依附於人類活動，空間把握能力還有所欠缺，構圖上雖力求突破先秦的平行模式，但尚無規矩可言。也因如此，漢畫給後人的總體印象是粗獷雄健、飛揚激盪。現在發現的漢畫實物多與墓葬有關，文獻記載的漢畫也多為「惡以誡世，善以示後」、「成教化，助人倫」³的藝術，不論其附麗於宗教，或者服務於禮教，都不是單純以觀賞為目的的藝術。可說絕大多數漢畫是有鮮明的實用功利性的。

一、肇始時期：魏晉

三國與魏晉南北朝的繪畫藝術在正反兩面受到漢代的影響：一是依循藝術本體規律的漸進，包括題材拓寬，與現實生活的聯繫更為緊密；創作隊伍擴大，文人參與繪事漸成風氣，出現了第一批知名畫家，如王廙畫的獅子異獸、顧愷之的

(台灣東華書局，1992年10月初版)，頁5432。

² 尚方：官署名。秦置。漢末分為中、左、右三尚方，屬少府。主造皇室所用刀劍等兵器及玩好器物。主官有令及丞。東漢、魏、晉沿置。至唐設中、左、右三尚署，各置令及丞。明以後不設。參閱夏征農，《辭海》，(台灣東華書局，1992年10月初版)，頁1746。

³ 中國繪畫本以「成教化助人倫」為目的，據現今可見漢代畫像磚，即可見到三皇五帝或桀紂等畫像，以昭後世引為警惕之用。此一特色後世也加以延續，如藏於台北故宮的馬麟〈伏羲像〉，後來更演變成圖文並置的形式出現。

鵝鵠亮雁水鳥、顧景秀的蟬雀、陶景真的孔雀鸚鵡等都能盡其妙；造型更為準確，線條表現力提高，能較好地掌握空間透視規律等；二是東漢晚期以來的社會結構與思想的變化，從反面給新時代帶來了一系列深刻的變革，並體現在繪畫藝術之中。

繪畫題材種類在原有基礎上日益擴大，並開始向分科發展。在南北朝時期雖然還未明確提出神重於形的觀點，但已有了朦朧的認識和表述，東晉顧愷之在《論畫》中認為「以形寫神而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣」，同時又指出「一象之明昧，不若晤對之通神也」。前一句說的是觀察角度的固定，以保證比例得當，說明他重視客觀真實性；但他又不局限以形寫神，而進一步要求晤對通神，追求形似以外的更深價值。此外，還談及「凡畫，人最難，次山水、次狗馬，台榭一定器耳，難成而易好」，可見依題材而區分畫科，在東晉時已初具雛形。劉宋時，中國花鳥尚未形成畫科，但畫花畫鳥也向山水看齊，開始擺脫自古以博物多識為目的的《本草圖》《爾雅圖》式的說明性，而被賦予某種寓意性。

二、獨立時期：隋唐

隋代畫風是以北方嚴謹肅穆、剛健厚重的風格為基礎所形成的，直接影響初唐的藝術風格取向。唐代繪畫藝術已具有相當的成熟性，人物、山水和花鳥三大畫科的具備。另外，畫面處理技法已有全面深入的探討，評畫標準也有所發展，特別是張璪“外師造化，中得心源”理論的提出，使畫家更加重視對自然和現實生活的觀察及體驗，藉由人對於生命本體的覺醒，逐步提昇著再現自然美以及抒情達意的審美追求，這將使中國繪畫形成更為哲學化的價值標準。花鳥畫是個新興畫科，初期的花鳥畫在表現技法上多為工筆重彩，勾線精細，設色濃妍，造型上嚴謹寫實，以精細、巧麗的美感充分體現貴族趣味繪畫，寫意花鳥畫在此時還未成為一個畫系，花鳥畫只是工筆花鳥畫的代名詞。

唐代其它雜畫中以鞍馬最盛。描繪和塑造馬的藝術形象，秦漢以來流行不

衰。由於馬和人們生活有密切關係，而且形態矯健、性格強悍亦或馴良，被認為是英勇豪邁精神的象徵。唐代國力強盛，繼承北朝尚武之風，故對鞍馬尤為重視。⁴唐人亦把馬做為人格化的對象來看待，藉咏馬詩來抒發人生得志與失意的感慨，不少畫家竭盡所長，為名馬傳神寫照，達到空前水準。曹霸、陳閔、韓幹、韋鸞等都是中唐畫馬名家。在其它雜畫中，畫牛也是重要的題材之一，廣泛且流行，反映這一時期農耕事業的發展，在這方面代表畫家有韓滉、戴嵩等人。

三、完善時期：五代、兩宋

五代時期，黃筌以鉤勒富麗鳴於西蜀，徐熙以沒骨秀逸鳴於南唐，其後兩派分宗，互有盛衰，歷代不絕。黃派是唐畫的直接發展，為典型院體花鳥畫，徐派為知識份子士大夫畫派。黃、徐體異，實為兩種不同的美學風格，正如郭若虛：「諺云『黃家富貴，徐熙野逸』，不惟各言其志，蓋亦耳目所習，得之於手而應之於心也。」⁵這兩種美學風格的形成，是由於兩人所處的外在客觀環境的不同，以致人生態度、審美視野和思想意識也不盡相同的緣故。它說明此一時期的花鳥畫已從單純的模擬物象進入到託物言志的階段，雖然這種自我生命信息的加入並不是完全自覺，但他們似乎已在半自覺地所畫花鳥有所寄寓，因而帶給觀者審美特徵也就不同，黃派傳達了作者對宮廷生活的認同，而徐派花鳥象徵著作者寄情於江湖的自由精神。這兩種不同的象徵意義，被北宋的院畫家和文人畫家分別推進和發揮。

宋代是中國繪畫藝術高度繁榮時期，在此之前的花鳥畫形態是以工筆為主，寫意水墨畫直至北宋中葉蘇軾、文同之後才開始出現⁶。民間、宮廷、士大夫夫繪畫相互交融，構成宋代繪畫豐富多彩的面貌。各種題材和技法類型都得到空前的發展，花鳥畫寫實提煉形象的能力，乃至藉物抒情手法的運用，皆達到極高水

⁴ 薛永年，《中國繪畫欣賞》，臺北：五南圖書出版公司，民國 91 年，頁 185。

⁵ (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》，台北：廣文書局，民國 62 年 6 月初版，頁 40。

⁶ 陳振濂，〈論早期花鳥畫構圖審美的衍變---從全景構圖到折枝構圖〉，《中國繪畫研究論文集》，朵云編輯部選論，民國年，頁 418。

準。傳世佳作，細膩深入而不瑣碎刻露，立意較高，情感真摯，具有極高的藝術格調。

宋代繪畫的發展可分為四個階段：

- (1) 宋初一百餘年間，基本延續五代傳統，尙未形成宋人的時代風貌。院體花鳥畫中確立了籠罩兩宋的「黃家富貴」的體格，這說明宋初繼承的傳統是唐代中原藝術以及能體現唐代貴族文化特色的西蜀藝術。
- (2) 北宋中期，以李公麟爲代表的鞍馬人物畫，以崔白爲代表的花鳥畫，無論在內容、技法還是情調趣味上都與晚唐西蜀藝術拉開距離，畫家始新意相尙，不泥于一家，畫院中「黃家富貴」的統治地位被打破。隨著宋代立國日久，江南文化滲入中原文化，開始形成能體現宋代文化特點的獨特風貌。
- (3) 北宋末年徽宗趙佶時期，設立畫學，是宋代宮廷畫院最爲繁榮的時期，富麗精整的貴族藝術達到了整個中國歷史的頂峰。當時畫院講求“形似”與“法度”⁷，並提倡新意、巧思與詩情。《宣和畫譜》在理論上花鳥畫被賦予道德情操和人格精神，其中有著細膩的例證與論述：

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。所以繪事之妙，多寓興于此，與詩人相表裏焉。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，鷗鷺雁鷺，必見之幽閒。至於鶴之軒昂，鷹隼之擊搏，楊柳梧桐之扶疎風流，喬松古柏之歲寒磊落，⁸展張於圖繪，有以與起人之意者，率能奪造化而移精神，遐想若登臨覽物之有得也。

9

此番議論表明花鳥藝術有它的社會屬性和階級性。另在〈畜獸敘〉一篇也表達了相同觀念：「乾象天，天行健，故爲馬；坤象地，地任重而順。馬與牛者畜獸也，

⁷ 鄧椿《畫繼》：「蓋一時所尙，專以形似，苟有自得，不免放逸，則謂不合法度，或無師承。」郭若虛在《圖畫見聞誌·論制作楷模》云：「畫翎毛者，必須知識諸禽形體名件。」

⁸ 《宣和畫譜》，收於楊家駱主編，《中國學術名著第五輯—藝術叢編第一集 第九冊》，臺北：世界書局，民國 51 年 11 月初版，頁 392。

⁹ 同上註，頁 392。說明與自然界花鳥禽畜建立關係的是人的觀念和情緒。

而乾坤之大，取之以爲象。若夫所以任重致遠者，則復見於易之隨……。」¹⁰南宋院體花鳥畫直承北宋末年“宣和體”花鳥纖巧工致的傳統，以創作工致細膩一類的小幅花鳥畫爲主，將用筆比較放逸的樹石配景與精工寫實的花鳥相結合，形成新穎的體格。

從宋初到徽宗時期再到後來的南宋畫院，宋代的這種再現風格形成一種圖式(法度的表現)傳統，宋代畫家沿著五代一絲不苟的審美追求走向極端。趙佶在評畫時道：「月季鮮有能畫者，畫四時朝暮，花蕊葉皆不同，此作春時日中者，無毫髮差，故厚賞之。」¹¹郭若虛在《圖畫見聞誌》中提到：「畫畜獸者，全要停分向背，筋力精神，必分圓肥，毛骨隱起，仍分諸物所稟動止之性。」¹²「畫花果草木，自有四時景候，陰陽向背，荀條老嫩，苞萼後先，逮諸園蔬野草，咸有出土體性。畫翎毛者必須知識諸禽形體名件……。」¹³在此要求下，對自然生命以一種精細入微的表述方式來展開。這也是一種對生命的真實表述，但這種真實是一種強調自然生命的藝術的真實，而不是純粹的自然真實。

北宋中期，出現以文同和蘇軾爲代表的文人仕宦畫家。在詩、書、畫三者聯繫上，強調一脈相通，主張藉由書法和繪畫把詩文中抒寫不盡的情思完美詮釋，達到所謂「寓意於物而不留意於物」、「無所往而不樂，游於物外」的境界。¹⁴這使得宋代「意」美學範疇的形成，便進一步要求在寫形傳神之外再寫心，依「意境」範疇的觀點，形神屬「境」，情理屬「意」，寫心不只觀察形神而已，尚賴創作主體的胸次、識鑒，由創作主體「意」的深度厚度去把握對象的心。¹⁵

四、群采紛呈時期：元明之後

元代文人畫興起，審美品味由細緻工整趨向清潤簡雅。墨筆花鳥的流行是突

¹⁰ 同上註，頁 349。

¹¹ 王耀庭，《古畫》，臺北：幼獅，1994，頁 85。

¹² (宋)郭若虛，《圖畫見聞誌》，台北：廣文書局，民國 62 年 6 月初版，頁 21。

¹³ 同上註，頁 23。

¹⁴ 徐建融，《宋代名畫藻鑒》，上海書店出版社，1999 年 11 月，頁 11。

¹⁵ 楊雅惠，《兩宋文人書畫美學研究》，台北：國立台灣師範大學國文學系博士論文，頁 145。

出標幟，特別是藉水墨梅蘭竹菊等之形態以寓君子之德，是元代花鳥主流。水墨花鳥畫和「四君子畫」最適合體現筆墨工具的運用，抒發文人畫的情感和寓興，成為元代繪畫發展的特色。文人畫其思潮影響很大。士大夫的論畫標準，以文人畫在繪畫中最超逸高尚；文人畫強調「士氣」、「古意」，反對「作家氣」。對於民間繪畫，帶有階級偏見，認為「此畫之下者也」。¹⁶另外，文人也進一步提昇畫中的書法抽象元素，更為重視詩書畫的結合，依此豐富了花鳥畫的表現語彙。¹⁷

明代的花鳥畫，寫意創作觀念更是加強，許多士大夫畫家已不以形似為目標，追求更自由地抒寫主觀情感，於是競相優遊於法度之外，一改元代文人畫清逸典雅的格局，進一步走向疏狂不羈。明初畫院因貴族品味而重新崛起¹⁸，代表畫家有景昭、孫隆、林良和呂紀。然而，嘉靖之後，這種工致秀麗的畫風被文人寫意風格所全面取代。文人和匠人之分日益嚴重，文人繼承元四家的筆墨技巧與形式風格，並於師承之間發展畫壇門派，創作觀念保守，不敢企圖越前人；而工匠則死抱祖傳公式，對自然觀察不足。兩者在藝術範圍上有很大的局限，一是題材選擇的狹隘，二是感情意向的貧乏，三是藝術手段和方法的單調，¹⁹這些的因素最終將使中國繪畫走向衰頹的道路上。明代後期，以陳淳、徐渭為代表的水墨大寫意派和以周之冕為代表的「勾花點葉派」對水墨寫意花鳥畫的發展有里程碑一樣的作用。

清初到清末，八大、石濤、朱耷、華岳、虛谷、揚州八怪等非主流畫派擺脫各種束縛，不拘於法規，向正統審美觀挑戰，突破陳舊形式與技巧的束縛，崇尚富有個性和表現力的形式語言，追求藝術創作的自由和個性的解放，呈現出不同的意蘊和風貌。另外，金石學的興起，引導了審美觀的改變，追求筆意深沉、凝

¹⁶ 王伯敏，《中國繪畫通史·上》，臺北：東大圖書公司，民國 86 年 11 月初版，頁 584。

¹⁷ 趙孟頫在《秀石疏竹圖》卷中題詩道：「石如飛白木如籀，寫竹還應八法通，若也有人能會此，須知書畫本來同。」此後，柯九思說：「寫竹，幹用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法，或用魯公撇筆法。」楊維禎撰《圖繪寶鑑序》：「士大夫工畫者必工書，其畫法即書法所在。」這類言論皆表明書法對於繪畫的重要影響。

¹⁸ 石守謙，《風格與世變---中國繪畫史論集》，臺北：允晨文化，1996，頁 568。

¹⁹ 自明清起，臨摹之風已瀰漫於整個畫壇，畫家相尚非出入宋元，即神似某家，畫花鳥者非仿白陽，即擬新羅，陳陳相因，畫道乃一壞不可收拾。

重、渾樸、自然的新鮮趣味，而力避繁蕪妍媚、柔靡纖弱的風格，形成晚清水墨大寫意奔放潑辣的新面貌。

宮廷繪畫，內容多以隱喻性的借畜獸來歌功頌德，技法上多以繁膩謹嚴，典雅富麗為宗，形成清代院畫的特殊風貌。清中葉以後，西方繪畫源源不絕輸入中國，一些擅長繪畫的傳教士成為宮廷供奉畫師，中西畫家相互影響，在觀念、技法上各有所長，引進西方繪畫常用的透視法、明暗法和對解剖學的研究，使清代的宮廷繪畫增添新內容和特色，儘管其中有生搬硬套的痕跡，未達完美的融合，但畢竟給傳統繪畫輸入了新血。

綜論，從原始社會至秦漢時期，畜獸的圖像不會單獨的出現在畫面上，而是表現出參與人類文化性的活動之中，如畋獵、宴樂、戰爭、出行等，對於形象上的要求仍是最基本的肖物象形，還無法掌握住動物的神態氣韻，對空間景深的觀念是模糊的，但構圖已不再是平行式。從魏晉至清末的發展，大體上可說是從肖物象形的基本審美觀過渡到神態氣韻的品評標準；從為政教服務的實用功利需求過渡到畫家個人意識的舒發，畫面的形式處理對他們而言不再是問題，反而是如何突破傳統的諸多規矩才是必需關注的。

第二節 傳統畜獸圖像的表號意義

探求象徵文化的本義，實證考據的方法是條途徑，藉由收集與考證，逐步掌握象徵文化的內容及其本質規律，最終達到真實還原文化本義的目的。²⁰象徵的簡易定義：借助一文化形式表達另一種特殊意思的表意方式。象徵符號(symbol)本不同於一般符號或記號(sign)，它們雖然同屬於符號的範疇，但記號的指意是直接的，而象徵符號卻是在形象的自明意之外，另有一層意義。這一形二意，仍至於數意，是為象徵主義雙關性和曖昧性的根源。它自符號出發，卻又超越符號。

²⁰ 居閔時、瞿明安，《中國象徵文化》，上海人民出版社，2001年7月第1版，頁2。

根據馬克思·恩格斯(Marx Engels)的思想論述，說明了象徵文化的產生源由。本能是觀念(生命觀)所產生的原因²¹，集體觀念則是象徵文化產生的原因²²。象徵文化的存在及其表意方式具有著普遍性，圖樣的解釋和涵義在人們心中穩定地形成之後，才能成為普遍現象，且凡有人類的地方，不分種族、時間和地區就有象徵文化。由於種族、地理環境造成的不同文化背景，同一文化現象所表達的象徵涵意不盡相同，有時甚至相反，因而象徵文化現象的本義又具有特殊性。²³

象徵方式由人的生命本質---固有的思維活動方式，如邏輯思維、抽象思維、創造思維和心理活動方式如聯想、想像、幻想、暗示而形成，是人類理性與非理性思維、心理活動的結果。象徵文化通過隱喻、寓言、擬人化、符號等等具體象徵方式進行表意。象徵文化是一種綜合交叉的文化表現形式，象徵現象遍及各個文化領域，並以諸多方式體現，如色彩、符號、動作、氣味……等，僅把象徵研究集中在藝術層次是褊狹的做法。象徵文化構成的另一個語義世界是人類文化的一個重要組成部分，不包括象徵文化理解的文化認識將是不完整的，沒有象徵文化理解的文化解釋往往是淺表性的，甚至是錯誤的。借助象徵視角，可幫助我們由表及裡，完成從現象到本義的認識過程，從而完整認識文化的全部涵義。²⁴

象徵作為一種創作表現手法，它貫穿於人類文化的全過程，經歷了原始、古典和現代三個主要的演變階段。原始形態的象徵是以簡單的比附形式被運用於生活和創作中，如用自然界中的木石象徵某種超自然的神靈。古典形態的象徵改進了原始象徵的粗糙性和隨意性，經過概括和提煉的手段，突出意象的主體意識和加重社會實踐的功能，多以寓言形式表現出來。現代的象徵是建立在主、客觀高

²¹ 馬克思恩格斯(Marx Engels)指出：影響人類生存的「生產物質生活」是指生命本能支配下的活動，為了生命延續便產生了生命觀。參見《馬克思恩格斯全集》第3卷，人民出版社1956年版，頁31。

²² 馬克思主義哲學從正確解決物質和意識、存在和思維的關係出發，認為觀念是對客觀現實的反映形式，是客觀存在的主觀映象。馬克思說：「觀念的東西不外是移入人的頭腦並在人的頭腦中改造過的物質東西」(參見《資本論》第1卷，人民出版社1975年版，頁24)。但是，觀念不僅反映客觀現實，而且還能根據對客觀現實的反映為實踐創作觀念的對象，以作為實踐的目的。

²³ 戴維·方坦納(David Fontana)，《象徵世界的語言》，北京中國青年出版社，2001年4月第1版，頁18。

²⁴ 居閔時、瞿明安，《中國象徵文化》，上海人民出版社，2001年7月第1版，頁24。

度統一和主觀意識被空前強化的基礎上，爲此作者往往通過對寓意對象的變形誇張，使之最大限度地顯示出主體意識。²⁵象徵貫穿於人類整體社會，其演繹的方式與結果也會依附著社會當代的文化思維。

把畜獸畫加以引伸解釋，是以人爲中心之外的文化現象，藉由自然界被人所選用的物象來表達某種意涵。因此，畜獸畫成爲創作者可以物喻志，或是以物象表現所涵蘊的知識領域，甚至是人格、知識、心靈的綜合體，不但具備中國文人氣質，也具備社會發展的現實性。而中國繪畫圖象常通過以下各種手法來表達它的思想內容：1.寓意：用某些群眾所喜聞樂見的神話傳說，文學典故等題材來寄寓特定的思想內容。2.表號：將某些題材當作代表某種特寫意義的記號。3.諧音：借用題材名稱的同音字拼成某種吉祥語。

畜獸在遠古時期便有其特定的指代和表號意義，與人們的生活休戚與共，成爲先民崇拜的圖騰和靈魂轉生不滅的寄託之物，並參與原始宗教、巫術和迷信活動之中，而以古代巫術文化產生的影響爲最。²⁶這樣子的情況並不只局限在東方，西方也同樣如此。古人對於動物本身固有特性不甚了解，種種令古人迷惑解卻又嚮往的能力，引發出對它們的崇拜與敬畏，而被賦予神性，期待自我也能像它們一樣，擁有異於常人的能力。原始先民從事採集和農耕的生活，因此特別關注生活環境的變化，在對大自然依賴和鬥爭的漫長歲月裡，養成了與節氣、時令、氣候、水土密切相關的風俗習慣和迷信觀念，造就了諸多自然神靈。同時，在他們的觀念引導下，創造出來的原始藝術象形紋樣，僅限於具有隨季節交替而變化生態特徵的飛禽走獸，如鳥類的定時往返遷徙、冷血動物的按時眠蟄和某些獸類的更皮、換羽、長角……。在古代「萬物有靈」觀念和巫術文化的驅使下，動物被賦予特定的指代意義，成爲原始藝術的主要表現題材，並流傳後世，開創了中國古代動物吉祥圖案的先河。動物形象雖然是自然界存在的個體，但卻是被神化或臆想化，便具有更深層次文化內涵，對其表號意義的釋讀就必然要追根溯源。

²⁵ 劉其偉，《藝術人類學·原始思維與創作》，台北：雄獅圖書，2002年1月，頁105。

²⁶ 孫長初，〈吳晉青瓷動物裝飾的文化追溯〉，《歷史文物》第十卷第五期，臺北：國立歷史博物館，民國89年5月，頁30。

龜，《史記·龜策列傳》列舉了龜的諸多靈性：「…知天之道，明於上古。游三千歲，不出其域。安平靜正，動不用力。壽蔽天地，莫知其極。與物變化，四時變色。居而自匿，伏而不食。春蒼夏黃，秋白冬黑。明於陰陽，審於刑德。先知利害，察於禍福。…」²⁷如知天之道、平和安靜、壽比天地、四時變色等，在此龜的特點不再純粹只是單純的生物，也隱含著神格化象徵。在諸多靈性中，長壽最後衍生為其最主要特徵，以生物壽命相較，龜的長壽確是較長的。許多祝壽活動都離不開龜，常有「龜齡」喻人長壽。祝壽時，常把龜鶴畫在一起，構成「龜鶴齊齡」的吉祥圖案來象徵長壽。

鶴，《相鶴經》中稱其「壽不可量」，《淮南子》也記載：「鶴壽千歲，以極其游」。鶴因此與龜同被視為象徵長壽之吉祥物，如「龜鶴長壽」、「龜鶴延年」。另外，鶴有「一品鳥」之稱號，明清官服的紋樣，文官一品均為仙鶴，因此鶴同時也是高官的象徵，地位僅次於鳳凰。鶴雌雄相隨，步行規矩，情篤而不淫，具有很高的德性。一幅鶴立潮(諧「朝」)頭岩石的圖樣，象徵「一品當朝」；日出時仙鶴飛翔的圖樣，象徵「指日高升」。鶴同時被喻為高尚品德的賢達之士，因具有風度翩翩、器宇不凡而潔身自好貌，所以把修身潔行而有時譽的人稱「鶴鳴之士」。

孔雀，明代紋樣中，孔雀為三品文官的標誌，清代紋樣中，孔雀為二、三品標誌，所以是官階、權勢的象徵。圖像有鶴、雉雞和孔雀繪在一起，象徵「位列三台」。珊瑚瓶中插孔雀花翎的吉祥圖樣，稱為「翎頂輝煌」、「紅頂花翎」，象徵官運亨通、加官晉爵。

魚，在中國文化有諸多象徵，其易於繁衍的特性，常為中國禮器與禮俗上應用以象徵人類「代代綿延」、「生生不息」之意，如「金魚多子」。也常被用以隱喻君臣關係之和諧、新婚夫婦生活之和樂，如「如魚得水」、「魚水之歡」。由於魚兒在水中恣意悠游，而蝴蝶在空中自由翱翔，皆為人們所嚮往，如莊周之夢蝶、化蝶、知魚之樂，是以「魚游蝶舞」隱喻生活悠遊自如之舒放。人們將盼望書信

²⁷ 李勉評註，《史記七十篇列傳評注》下冊，台北：國立編譯館，1996年初版，頁450。

交流的美好感情稱作「魚雁傳書」。「魚躍龍門」，傳說，每年春季有成千累萬的鯉魚爭跳龍門，而能上者為龍；此用來比喻古代科舉高中者，光宗耀祖的榮譽，而得高名碩望之意。和「魚龍變化」有異曲同工之意，魚龍變化意味著人不發跡，乃時運未濟，須力求上進，有待他日定能一躍龍門而轉化為龍；借用魚龍變化比喻貧窮者亦有躍升為富貴者之日，表示對有志者之鼓勵及祝福之意。²⁸

蛇、蜥蜴是冬眠春醒的爬蟲類動物，對自然氣候感受的敏感性和「報時」的準確性，在古代靠天收穫的原始農業生產中起著評估的作用，以至於在沿用至今的農時節氣中，尚保留有「驚蟄」這一節氣名稱。蛇還具有蛻皮重生的自然屬性；蜥蜴也具備隨氣候、季節的變化而改變表皮顏色的特性和斷肢再生的能力，種種令古人迷惑不解又十分嚮往的現象，引發出對它們的自然崇拜，被賦予神性，加以祭祀，希望人類也能像它們一樣，擁有轉世重生的能力。²⁹

鹿，是原始人類狩獵對象，是生活資源的組成部分，並因雄鹿具有春天長角的物候特點，頗受重視。《夏小正·正義》記載：「自黃帝始有幹支，甲寅為首，顛頊作曆象，仍始於焉逢攝提格之歲。」它的出現與雄鹿長角在時間上暗合。鹿自然就成了成文曆法出現之前，古人從事原始農業生產的物候參照物之一。《抱朴子》云：「鹿壽千歲，滿五百歲則其色。」《述異記》也記載：「鹿千年化為蒼，又五百年化為白，又五百年化為玄。漢成帝時，山中人得玄鹿，烹而視之，骨皆黑色，仙者說玄鹿為脯，食之，壽二千歲。」³⁰作為吉祥物，鹿被視為長壽象徵，認為食鹿肉可長壽。鹿與祿諧音，也象徵富裕，繪有百鹿圖像象徵「百祿」。

麒麟，作為祈子求嗣者的象徵，有孳苴報春之本領，帶來子嗣的繁衍。相傳積德之家，求拜麒麟可生育得子，傳說孔子即為麒麟所送。唐代杜甫寫道：「君不見徐卿二子生奇絕，感應吉夢相追隨，孔子釋氏親抱送，並是天上麒麟兒。」

²⁸ 江桂珍，〈魚文化研究特展理念與構想〉，《歷史文物》第十一卷第七期，台北：國立歷史博物館刊，民國90年7月，頁69~71。

²⁹ 孫長初，〈吳晉青瓷動物裝飾的文化追溯〉，《歷史文物》第十卷第五期，台北：國立歷史博物館，民國89年5月，頁33。

³⁰ (梁)任昉，安義王軼羣校，《述異記》上卷，收於《增訂漢魏叢書(四)》，台北市：大化書局，民國72年12月初版，頁3229。

麒麟自古也被視為仁獸，《藝文類聚》引《說苑》云：「麒麟含信懷義，音中律呂，步中規矩，擇土而踐，彬彬然，動則有容儀。」因此，除有祈子求嗣外象徵外，亦象徵著天下太平、政清民和。

猴，取之於「猴」與「侯」同音。侯是中國古代爵位之一，加官封侯是人們希冀的願望，因此以猴象徵「侯」。繪有猴騎馬的畫，象徵「馬上封侯」；猴爬在楓樹上挂印的圖像，象徵「封侯挂印」；一隻猴騎在另一隻猴背上則稱之「輩輩封侯」。

豹，其紋瑰麗，為猛獸中所罕見，相傳豹性潔，甚愛其紋，凡雪雨霜霧之日，慮汗其身，便伏而不出。因此，後世之人常以「豹隱」象徵隱伏不出，愛惜其身。唐代李德裕《望匡廬賦》云：「豹文忽變，蔚然以姿；蟬諉更新，悠然而脫。」因此後世有君子豹變之說。傳統吉祥圖案「君子豹變」，繪豹圖像，象徵君子去惡揚善，似豹紋一樣斑彩煥蔚。

虎，為百獸之王，被視為鎮崇辟邪、保佑安寧的象徵，並由此而衍生許多習俗。《山海經》云：「虎為陽物，百獸之長也。能噬食鬼魅……亦辟惡。」虎能食鬼的俗信起源甚早。《風俗通》載：「謹按黃帝書，上古之時有荼與鬱壘昆弟二人，性能執鬼，度朔山章桃樹下簡閱。百鬼無道理妄為人禍害，荼與鬱壘，縛以葦索，執以食虎。於是縣官常以臘除夕、飾桃人、垂葦茭、畫虎於門，皆追效於前事。冀以衛凶也。」³¹於是後世百姓形成以門上飾桃人、垂葦索、畫虎像等方式來辟邪驅崇的民情風俗。

從以上列舉可看出，對於動物特性的解釋不限於原相的認知，而是具有人文性的指意。這些解釋反應了對人生完滿的追求是不遺餘力且深刻的，此種現象折射著這民族在不同時代的社會心態、審美情趣、文化特質和民俗底蘊。中國會有這類大量關於吉祥福兆的題材，是對封建社會中無法普遍實現的善惡報應、團圓福運的社會現實的一種理想化祈盼，是深植於民族性格中的一種自我滿足的情結

³¹ (漢)應劭，《風俗通·窮通》卷七，收於《增訂漢魏叢書(四)》，台北市：大化書局，民國 72 年 12 月初版，頁 2840。

³²。在趨吉避兇的心理引導下，對於主客觀環境的發展往往作出有利於自身的解讀或賦予它有利於自身的意義，並將某些自然事物和文化事物作為吉祥的觀念信仰，通過這些象徵性功能的發揮，托附現實中所期盼達到的一種理想和圓滿狀態。

第三節 傳統畜獸圖像的表現手法

人物畫是對人、社會的直接表現，藉由動作、表情以及相關環境等因素來呈現各種人物的情感、態度，以此構成整幅畫的情節內容。畜獸圖像在形式的表現特質上具有和人物畫不同的性質，所以無法依循其表現的特點加以詮釋。然而，畜獸圖像所展示的是自然物象，本身是無人文意義的，其寓義是人類賦予的象徵成份。畫家如何處理自然物象？在呈現畜獸圖像表現內容和觀念往往利用象徵物化符號在外部形態上的可視性、內在屬性上的可知性、特定名稱上的可讀性，採取諧音、寓意、附會等數種形式，將象徵與被象徵對象在某些方面具有的特定內涵，形象化的聯繫在一起，從而產生表現特定觀念的文化意義與價值。

1. 諧音

諧音是利用漢語一音多字的特點，用語音的相同或相近，以事物名稱的讀音音諧要象徵內容的讀音來引申、聯想、對照所欲傳達的內容和觀念，使之獲得獨特的美感。中文語言文字的特色不同於現存之大多數其他語言，中文之文字係表意文字(ideogram)，且有豐富的同音異義字(homonym)，造成中文在聲音上的缺乏「肢解性」(disjointness)³³，聞其聲音非得見其文字，否則時而難以知其義，但也因具有此種語言特質，象徵文化才有諧音的使用。在吉祥文化中，一定的字詞相諧是特定組合的，並非任意搭配，因為諧音象徵的生成首先是一個社會語言過程，即言此而意味著彼，「鹿」諧「祿」、「魚」諧「餘」等，這些諧音對象一般

³² 賀萬里，《美術研究》第1期，中央美術學院學報，2005年2月，頁83。

³³ 「肢解性」一詞係借用顧德門(Nelson Goodman)之看法，他認為語意上的肢解性係建立一符號系統的要素之一。

為固定搭配，已相沿成習，人們都知其中隱含的文化意蘊。例如：以魚與蓮組成的吉祥圖案，取「蓮」與「連」、「魚」與「餘」諧音，意謂「連年有餘」，表示對生活優裕、年年富餘的祝願。「年年如意」：圖案以鯢魚的「鯢」與「年」諧音，配以如意形的靈芝，象徵歲歲平安，事事如意。以金魚圖案組成之「金玉滿堂」除形容財富之甚為富足外，亦用來稱譽有才學之人。

2. 寓意

寓意其固有的自然屬性，依所欲傳達意象的屬性和特點，將其延長、引申，以托附想要表達的內容和觀念。如趙佶的《瑞鶴圖》，此圖具有社會性的寓意功能。畫中共有廿隻丹頂鶴，隻隻體態變化萬千，傳神而自然，其中十八隻丹頂鶴在宮闕上空盤繞，另有兩隻佇足於殿脊的左右之處，整體的畫面氛圍回盪著仙鶴齊鳴的祥瑞之兆。畫側有趙佶的題詞：

政合壬辰上元之次夕，忽有祥雲拂塵，低映端門，眾皆仰而視之，倏有群鶴飛鳴於空中，仍有二鶴對止於鷗尾之端，頗甚閑適，余皆翱翔如應奏節。往來都民無不稽首瞻望，嘆異久之。經時不散，迺還歸飛西北隅。感茲祥瑞，故作詩以紀其實。

清曉觚棱拂彩霓，仙禽告瑞忽來儀。飄飄元是三山侶，兩兩還呈千歲姿。似擬碧鸞栖寶閣，豈同赤雁集天池。徘徊嘹唳當升闕，故使憧憧庶俗知。³⁴

這幅畫裡，趙佶記述了當時丹頂鶴飛鳴於天的氣象，並把它視為一種祥和瑞運、承天佑福之兆。題詩的最後一句，顯示了此圖此詩和當時史官記述此事的目的：以傳說中的仙鶴降臨之兆，為自己的權力及地位裹上一層天運所繫的政治色彩，進而使懵懂的庶民知曉，而有敬畏順服之心。這是繪畫帶有政治意蘊的典型範例。

另外，呂紀所繪《仙鶴圖》，表面意義是祝願性的圖式意象，但在祥瑞福兆中，除掉歌德目的，隱含著儒家對瑞兆福應的熱衷，有勸諫帝王為政以仁德的意

³⁴ 中國美術全集編輯委員會編，《中國美術全集·宋代卷上》，北京：人民美術，1989年。

味。孔子提出君子有「三畏」，其中「畏天命」為董仲舒以後的儒家所繼承³⁵，董仲舒立天人契合之說：他以人為一小宇宙，自然界(天)為一大宇宙，自然界之變異，無不與人事相關；人若做了惡事，則天即示災異以為警戒。此種人道本諸天道之學說對我民族產生兩種影響：一在使人畏天敬天，生宗教觀念；二在使產生迷信。後世儒家在強調君王要敬天保民時，也引入陰陽五行觀和天人感應思想，既為君主政治提供神性的論政，又為君主權力和行為選擇上加上天意的警戒與譴告³⁶。《仙鶴圖》，畫中有兩隻丹頂鶴立於泉溪之畔的曠野上，綠竹相間，冬梅吐露芬芳，遠處煙霏迷濛，超俗絕塵。兩隻丹頂鶴一則理羽，一則昂首嘯天，聲震於野。這種意境似於《詩經·小雅》中「鶴鳴」一章所欲傳達的意念：

鶴鳴於九皋，聲聞於野。魚潛在淵，或在於渚。樂彼之園，爰有樹檀，其下維樺。它山之石，可以為錯。

鶴鳴於九皋，聲聞於天。魚在於渚，或潛在淵。樂彼之園，爰有樹檀，其下維穀。它山之石，可以攻玉。³⁷

若以儒家來解釋「鶴鳴於天」的形象是隱含有譏諫意義的圖像。朱熹對此詩解釋：「此詩之作，不知其所曲，然必陳善海之辭也。蓋鶴鳴於九皋，而聲聞於野，言誠之不可揜也。」³⁸呂紀以畫作來進諫，其用意應亦如此。借松鶴長春的頌德祝福，以「鶴唳於野，聲聞九天」的圖式和意境，委婉地表達《詩經》鶴鳴一章中對君王「美刺」的譏諫喻意。呂紀的作品繼承傳統儒家經典所闡釋的倫理隱喻性圖像意義，以隱晦的曲意來勸諫，而盡量不引起君王的不悅，同時又以敷色燦爛的花鳥形象實現這種功能。這種兼而有之的花鳥寓意特色，在呂紀的圖式中得到典型的表現。

³⁵ 賀萬里，《美術研究》第1期，中央美術學院學報，2005年2月，頁79。

³⁶ 同上註。

³⁷ 《詩經·小雅》，書海出版社，2001年，頁135。

³⁸ (宋)朱熹集傳，《詩經》卷五，同治七年湖北崇文書局刻本，頁11。

3. 附會

附會是把兩個沒有任何聯繫的事物說成有一定聯繫，把沒有某種意義的事物說成有某種意義，而且通過想象或變意，使二者完美地統一。吉祥文化中有眾多吉祥物與原物本身固有屬性及特點沒有關係，也不依諧音關係，純粹是附會的產物。例如中國的龍，為一種重要的文化心理和行為反映的實體，它既是抽象的，也是具體的，根據《會編世傳》記述，龍的主要特徵為「九似三停」³⁹，稍後的郭若虛所著《圖畫見聞志》提出畫龍的技法，其內容更為充實和具體。從社會心理來看，在中國百姓的心目中，龍是游移於畜和神之間的一種特殊牲靈。龍的觀念經過歷史的選擇，漸漸有了更廣泛的含義，聯繫的文化現象也愈多。一方面，龍的發展變化所體現出來的觀念表達，離不開農業經濟的原始範疇；另一方面，龍在發展變化過程中所體現的觀念與不同歷史條件下的現實情況相結合，使牠與更多的政治、宗教、人事等實際社會發生關係，而成為有意義的文化象徵⁴⁰。漢代《淮南子》：

何謂五星？東方木也，其帝太皞，其佐句芒，執規而治春，其神為歲星，其獸蒼龍，其音角，其日甲乙；南方火也，其帝炎帝，其佐朱明，執衡而治夏，其神為熒惑，其獸朱鳥，其音徵，其日丙丁；中央土也，其帝黃帝，其佐后土，執繩而制四方，其神為鎮星，其獸黃獸，其音宮，其日戊己……。⁴¹

《爾雅·刑昷疏》記載：「四方皆七宿，各成一形：東方成龍形，西方成虎形，皆南首而北尾。南方成鳥形，北方成龜形，皆西首而東尾。」顯然龍的形象已滲化到陰陽五行的思想觀念，成為一種信仰亦或迷信。

³⁹ 「九似三停」首見於董羽所撰的《畫龍輯議》，所謂「九似」是九種動物部位相似，即「角似鹿、頭似駝、眼似鬼、頂似蛇、腹似蛟、鱗似鯉、爪似鷹、掌似虎、耳似牛。」「三停」指身軀分成三段比例，即「首至膊，膊至腰，腰至尾，皆相停也。」

⁴⁰ 蘇啓明，〈龍源龍象與龍文化〉，《歷史文物》第十卷第一期，台北：國立歷史博物館刊，民國89年1月，頁12。

⁴¹ 陸費達總勘，《淮南子·天文訓》卷三，台北：中華書局據武進莊氏本校刊，民國89年1月，頁12。

早期的龍與天文曆法產生以前的「物候曆法」⁴²有密切相關。以耕動和採集為生的社會必須了解大自然的變化規律，這就需要定曆。在「仰觀天象」定曆出現之前的先民，是以更為原始的「俯察地物、近睹鳥獸之跡」的方式定曆的，一般說來，所選擇的參照對象大都是那些體態或行蹤會隨大自然節令變化而出現明顯並恆定變化的動植物，例如：候鳥的遷徙、魚類迴游、鳥獸的換角長毛、爬蟲的冬眠蟄出等等，而龍便是這些物候的總體象徵。後來社會型質的變遷，「物候」功能消弭，神靈價值也日趨淡薄，轉型為具有審美和權威象徵上的意義。宋代以後，龍的形象被固定了，至明、清其社會功能更是萎縮到僅剩統治權威之象⁴³，但是牠的文化內容仍不斷被衍化出來，並被社會所接受，這從眾多與龍有關的民俗活動便可得知。民間傳說龍有九子，雖不成龍，但也為龍屬，它們各有所好而各有所用：「鬮肩」，形像龜，好負重，以其為碑下石龜狀；「螭吻」，形似獸，性好望，以其做殿脊獸頭；「蒲牢」，形狀像龍，好吼，以其為鐘上的獸鈕；「狻猊」，形似虎，有威力，好訟，所以使其立於監獄門口；「饕餮」，好吃，因而使其站於鼎蓋；「(虫八)虺」，好水，故立於橋柱；「睚眦」，好殺，以其為刀，劍上有吞口；「狻猊」，形像獅，好煙火，故立於香爐；「椒圖」，形似螺蚌，性好閑，故立於門鋪前。附會吉祥物是經過長期的歷史積澱而成的，它並非是牽強附會的硬性搭配，它有一種人們共同的審美要求和思想基礎，逐漸為大家所接受。

畜獸圖像從原始神性象徵演進理想人格化的晚期象徵，都是為人類情感和思想的高度的提煉，具有極高的人文氣息及文化維度。然而，中國畜獸畫則因為保持與文學及道德的聯繫而忽略形象經營與塑造，導致繪畫的獨立性因此而降低。古人的聯想極為高妙，但後世一貫重覆前人已發現的詩意和情調，這些感受抑或是畫家與生俱有，然而缺乏新鮮感，而後呈現在藝術手段和方法的單調貧乏，景物選取和構圖技巧侷限在傳統的範疇之中。

⁴² 「物候曆法」就是將地物的周期性變化或鳥獸之跡的周期性變作為大自然變化規律的參照，然後根據物態的變化特徵來作為定曆的標準。

⁴³ 林淑心，〈中國傳統工藝上的龍紋〉，《歷史文物》第十卷第一期，台北：國立歷史博物館刊，民國89年1月，頁32。