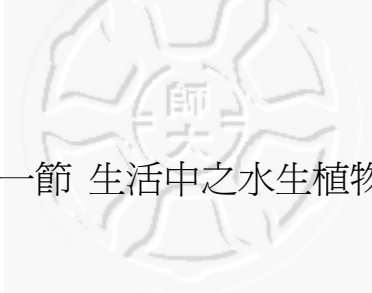


第三章 水生植物的創作表現



第一節 生活中之水生植物

台灣有三百餘種水生植物，從海岸到高山都有它們的蹤跡，橫跨了溫帶到熱帶的物種生長在全台各地。昔日的水生植物遍佈於溝渠、溪流、水塘、溼地與湖泊，甚至在鹽田這種難以生長的惡劣環境中也有水生植物適應繁衍，不過大部分的植物生長在水田中，只是較少引起農業社會的人們注意。⁶

近年來教育普及，水生植物作為觀賞、教學的用途使人們逐漸對它熟悉認識，自然課程中利用水蘊草觀察光合作用、鄉土教育課程去認識校園社區環境等等，都拉進了以往較為忽視的水生植物與莘莘學子的距離。

水草依生長類型可區分為漂浮性和固定性植物，漂浮性植物完全漂於水面，葉背與水面接觸面積大，如水萍、布袋蓮。固定性植物又可分為沉水、挺水、濕生、浮葉植物。沉水型植物根部固定於水底，莖葉均在水中，有些品種甚至連花都在水下，藉由水流和水中生物授粉繁殖。因為位於水面下順著水流漂動，所以植株較為柔軟，如水蘊草、金魚藻。挺水型植物僅有根部位於水中，其他部分跟陸生植物類似，如荷花、蘆葦。浮葉植物的根位於水底，葉片浮於水面，如玉蓮、田字草。濕生型植物則是生長在潮濕的地面，不一定是水裡，如香蒲、水稻。

目前鄉間的田中溝壑及山中小溪還是有許多野生的水生植物，如墨絲（默斯）、布袋蓮等；最常見的莫過於校園水池中出現的荷、蓮、青萍等等。可以食用的有水稻、空心菜(蕹)、菱角、茭白筍(菰)、荸薺等，古代還有很多可食植物如苳菜、田字草(蘋)、水蓼(蓼)，大陸杭州的名菜之一就是生長在西湖的蓴菜(茆)做的蓴菜羹。也有一些植物可作為中醫使用的藥物如芡的種子—芡實、鼓精草等。

水生植物是描述生活的配件，出現在許多平日慣用的成語裡，如「稗」官野史、「萍」水相逢、「藕」斷絲連等等。「藻」，水草之意，象徵文采，《文心雕龍·

⁶林春吉，《台灣水生植物 2》，(台北市，田野影像，2002)

原道》：「龍鳳以藻繪呈瑞。」所以在古代水藻是象徵吉祥的圖案，常用來裝飾在建築物及服飾中，出現在古代官服上，代表著廉潔之意。並作為祭祀用品或辟邪物，周代女子祭祀時，獻供藻為祭品。東漢鄭玄認為魚、蘋、藻均是水中生物，性屬陰，在婦女學成四德(德、言、容、功)之後用此三樣物品來祭祀。唐孔穎達說明了諧音的使用：「蘋」與「賓」諧音，有輔助之意。「藻」與「澡」諧音，有清潔之意，以此象徵著婦女的美德。⁷ 由於藻是水草，有避免火災的象徵意義，所以自古以來，皇宮、廟宇、民宅都會在屋樑上雕繪藻類紋飾祈求闔家平安免受祝融之災。⁸

現在一些人以種植水草為興趣，因此漸漸開始研發水草的人工種植、量產與販賣通路，而許多生物相關學術研究也以各種天然藻類為主題。這些水草依其生長的方式被用來作為水中園藝造景的植物，樣貌繁多，充滿生氣，成為許多人休閒生活的主角。

⁷ 李松柏、曾美雲，《和水生植物作朋友》，(台北縣，人人，2004)

⁸ 潘富俊，《詩經植物圖鑑》，(台北市，貓頭鷹，2001)

第二節 繪畫中水生植物的表現性

水可以引起景物的變化，水波盪漾也會造成視覺上出現多重空間，倒影、波動變形的倒影、水面下的物體、波動變形的水面下物體等等，水色也會因周圍的光線以及水中的懸浮物產生顏色的變化。「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」形容水光照映所形成景物浮動的影象，有撿拾生活中一景的趣味。

水生植物和陸生植物最明顯的不同點就是生長的环境，能夠接受的外力影響也有所差別，水生植物受水的力量改變形體或方向，陸生植物則有風、雨使之有不同的姿態與氛圍。水的流動可以造成水生植物扭動、曲折，甚至整棵植株旋轉，因為水流是包括方向與深度的三度空間變化，生存在其間的水生植物在改變形體上也会有很多元的樣貌。水生植物本身不甚高大，而且密集生長於水底或水氣瀰漫的湖邊河邊，更有一種纖細柔美，朦朧迷離之感。

郭熙《林泉高致集》：「水活物也。其形欲深靜，欲柔滑，欲汪洋，欲回環，欲肥膩，欲噴薄，欲積射愈多泉欲遠流，……欲挾煙雲而秀媚……。」水的型態多變，原本在繪畫中就是一個可靈活運用的元素。因此，水流的變化是平面繪畫中表現水生植物很重要的關鍵，它主導著作品主要呈現的思維與構圖形式。而水流除了空間之外，還包含了時間的隱喻、聲音的力量以及內心感情的投射。

不論在中西文學或繪畫中，流動都是常被拿來借題發揮的意象。劉禹錫《竹枝詞》：「山桃紅花滿上頭，蜀江春水拍山流。花紅易衰似郎意，水流無限似儂愁。」或是馮延巳《謁金門》：「風乍起，吹皺一池春水。……」⁹均是藉水景以抒愁情；西方的達利將時間物化為時鐘，並採用液態的質感來代表時光的流逝。水墨畫中的散點透視利用移動的視點角度去構成畫面，其中就隱含了不斷流動的時間：畫家把不同時間、不同地點、不同的故事同時表現在同一時間、空間，賦予了物象多重意義，並讓觀者可以藉由畫面追隨畫家所安排的視點移動，等於重新遊歷過一次畫家所走的路以及時間。

水中景物的表現除了流動的元素之外就是變形了，在自然環境的水世界裡，

⁹ 蔣哲倫、唐文英 選註，《唐宋詞選集》，(台北市，久博圖書，1989)

浮游生物、水波與周圍光線使在水中的景物產生扭曲變形，有些地方視野清晰，有些則混沌一片，交相掩映，視覺的層次增加，景物的外形也跟著變化，「似」是客觀的環境，「不似」是主觀視覺，其中的萬千變化也就是「妙在似與不似之間」的意境。

王慶生曾說：「中國藝術的天性不能離開自然，不能離開文學、詩歌，不能離開意境，不能離開人生的感情和人生的感慨。」¹⁰畫家們用豐沛的想像力建造一個充滿生命力及新意涵的世界，將自我之心融入萬物，以投身大化的精神去發掘本心與自然的和鳴。

¹⁰ 王慶生，《繪畫---東西方文化的衝撞》，(台北市，淑馨，1992)

第三節 人物畫與水生植物連結之表現

一、簡述人物畫的沿革

中國繪畫歷史中，人物畫是最早形成的體系，早期大多是配合政教宣傳所需要，後來受到西方佛教藝術的影響大為興盛，宋代之後則漸漸步入寫像和文人畫的領域。其中肖像畫又佔了很重要的地位，古代稱肖像畫為「寫真」、「寫照」或「傳神」據傳最早起於殷商「畫像求賢」的故事，春秋戰國至兩漢的肖像是採用「取影」的方式，單線勾勒側面人物形象在漢墓中的帛畫、壁畫和畫像磚都是用此種方式來表現墓主人的神態及傳說故事中的神仙人物。

漢末傳入佛教藝術，佛寺壁畫逐漸普遍，六朝時注重人物的外在形象和內在精神、氣質的刻劃，東晉顧愷之在《魏晉勝流畫贊》中提到：人有長短，今既定遠近，以矚其對，則不可改易闊促，錯置高下也。凡生人亡有手揖眼視而前亡所對者，以形寫神，而空其實對，荃生之用乖，傳神之趨失矣。¹¹以形寫神，傳神寫照都是人物畫的最高要求，顧氏的高古游絲描法則是人物畫法中最高境界。北齊曹仲達的衣紋描法有以「曹衣出水」形容之。南齊謝赫《畫品》中的「六法」：一、氣韻生動是也；二、骨法用筆是也；三、應物象形是也；四、隨類賦彩是也；五、經營位置是也；六、傳移模寫是也。提出人物畫的方法而首重氣韻，這個理論也逐漸延伸到山水、花鳥畫。梁 姚最的「心師造化」是一偉大的發明和總結，將萬象立於心中，使主客觀產生連結，無情之物經由畫家內化產生感情再傳達出來，對於人物畫形與神之間的關係有更深入的探討。

中唐以前人物畫是繪畫最主要的題材，最傑出的畫家是有「畫聖」之稱的吳道子，畫衣紋和襟帶飛動有如風勢，線條強烈富有韻律感，後世稱之為「吳帶當風」。唐代以前肖像畫家和人物畫家的分工沒有明確的界線，如東晉的顧愷之；唐代以後肖像畫才漸漸發展成爲一個獨立的畫科，但是唐宋時代大部分的人物畫家都有肖像畫傳世，尤其是帝王與功臣，例如閻立本所繪的「歷代帝王圖卷」及

¹¹ 陳傳席，《中國繪畫理論史》，(台北市，東大，1997)

「凌煙閣功臣」。¹²早期的肖像畫大多作為輔助政治教化的媒介或是崇德紀功歷代都設有保管帝王及功臣畫像的機構，有些也會放置於寺廟中。晚唐周昉的人物也很精妙，寫像神情逼真。

五代、北宋道釋畫興盛，李公麟僅用線條鈎人物形象，淡墨敷染，描寫生動而淡雅脫俗，後人稱為「白描畫法」，影響了後代的畫法，並且出現較多與生活相關的題材，如張澤端的清明上河圖。此時花鳥、山水畫亦極為興盛，南宋時人物經常成為山水畫中的配景，逐漸從功能性走向純藝術，例如蘇漢臣的「嬰戲圖」、梁楷的簡筆人物「潑墨仙人」等等。

元代人物畫已經完全擺脫了政教的作用，道釋畫也衰退，多為水墨畫法，有文人逸趣，成為純藝術的欣賞，並出現專論肖像畫的著述---王繹《寫像秘訣》：

凡寫像須通曉相法，蓋人之面貌部位，與夫五岳四瀆，各各不侔，自有相對照處，而四時氣色各異。……先鼻準，次人口、次口、次眼堂、次眼、次眉、次額、次頰、次髮際、次髮、次頭、次打圈（面部）。¹³

明清時期經濟繁榮文藝發展蓬勃，市民文化崛起，風格漸趨世俗化。較為寫實的傳神畫提供了當時生活的紀錄，包括學術文化的變遷，地域文化的改變，服裝的傳襲與演變，都具有很大的歷史及文化意義。仇英、唐寅精妙靈秀的仕女畫、陳洪綬的鐵線描及變形風格，這些畫風及畫法一直延續到近現代工筆及變形人物畫。人物畫的集大成並影響後世者為明代的曾鯨，張庚《國朝畫徵錄》中寫道：

寫真有二派，一重墨骨，墨骨既成，然後傅彩，以取氣色之老少，其精神早傳於墨骨中矣，此閩中波臣之學也；一略用淡墨，鈎出五官之大意，全用粉彩渲染此江南畫家之傳法，而曾氏善矣。¹⁴

墨骨是只單靠線條的粗細彈性來表現人物的立體感，曾鯨在描繪面部表情時，都非常的真實生動，細膩入微，經過多次淡彩烘染，肌膚和骨骼都栩栩如生躍然於紙上，這種能將被畫者獨特的氣質畫出的功力，使他在當時文人社教圈深受歡迎。這種畫風自成一派，也可算是唯一的肖像畫派---波臣派。

¹² 莊天明、趙啓斌，〈中國傳統肖像畫散論〉，《明清肖像畫》

¹³ 元 王繹《寫像秘訣》

¹⁴ 清 張庚《國朝畫徵錄》卷

清代雅緻的仕女畫盛行，結合西洋畫法，並加入光線的觀念。民國後出現了中西合併的繪畫方式，徐悲鴻、蔣兆和等人具備素描風格的水墨畫法漸漸普遍，而近代人物畫包含了寫實主義、變形主義、抽象主義等等，百家爭鳴的畫壇裡，繪畫風格豐富而多變，更因眾多比賽的趨勢而呈現人物畫鼎盛的時期。

二、虛實變化的人物

人對於「境」的領受有物境和意境兩層感知：物境是構成景觀的表現包括空間的藝術布局和空間環境質量；意境是由景觀表象而引申的意象及由此而產生的情感的深度。¹⁵利用物境營造出意境所採取的態度就是取其不確定性，當一切都說的清清楚楚明明白白，物境雖然達到，意境卻有可能消弱了。實結構與虛結構之間份量的拿捏都是創作者小心翼翼的部分，在真實與虛幻之間，需要留著一段引人遐思的空間，去感受客觀的韻味與趣味、並讓觀者有醞釀主觀意念的機會。

中國傳統書畫就有著陰陽相生、虛實相繫的概念，並在對立中求統一而達到物境與意境的追求。石濤提出了「不即不離、虛實相生」的禪意，探討藏與露之間的關係。¹⁶蒲震元就意境美學討論審美的生成特徵時提出：動靜合一中形成以氣韻為中心的虛境審美心理¹⁷。

虛實對比的效果也是繪畫的共通性，夏卡爾在使用的題材與色彩上都大量地採用這種模式(圖 3-1)，輕重不協調的構圖及模糊的輪廓，有形象卻是不可能出現的動作，人物動物飛了起來，色彩跳出了輪廓，這種不存在於現實生活有如夢境的情形，將人生存的空間延伸到無限大的想像世界。

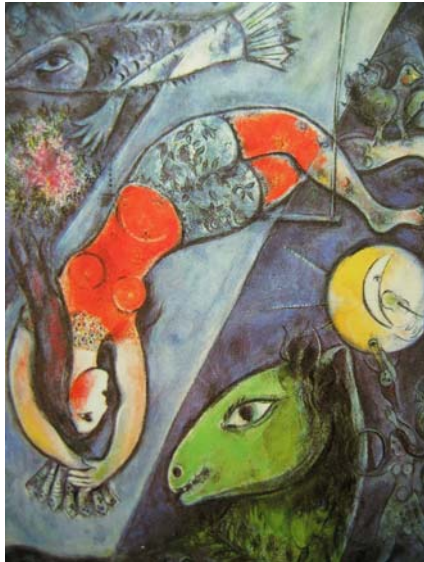
羅特列克的《伯格利雜耍團中的舞者富利》(圖 3-2)利用晃動的衣服代替人物姿態，僅簡單勾繪出圖案化的輪廓，卻能使動感躍然於紙面。模糊所帶來的感受是動態的，好像正在進行的震動與飄移在視覺上暫停產生殘影，虛實之間主體反而更顯的生動活潑。著名插畫家莉絲白威格(Lisbeth Zwerger)也非常擅用虛實

¹⁵ 曹林娣，《姑蘇園林與中國文化》，(台北市，萬卷樓，1993)

¹⁶ 賴賢宗，《意境美學與詮釋學》，(台北市，國立歷史博物館，2003)

¹⁷ 蒲震元，《中國藝術意境論》，(北京，北京大學出版社，1999)

對比的方式來表達故事情節，《The Strange Child》其中一張插圖(圖 3-3)描繪載浮載沉的布娃娃，其下半部僅以淡色鈎輪廓，薄薄暈染水光，利用服飾花紋的深淺變化加強水景的感覺。



(圖 3-1)
夏卡爾(Chagall) 藍色馬戲團 1950



(圖 3-2)
羅特列克(Toulouse Lautrec)，伯格利雜
耍團中的舞者富利，1892



(圖 3-3)
莉絲白威格(Lisbeth Zwerger)，
The Strange Child，1976

三、兩種物質的連結

近代水墨畫經常將社會人文議題轉換為繪畫元素，讓視覺藝術與現實生活產生緊密連結，如生態、環保、政治議題等等。水草與人物畫的結合則是試圖建立人類與植物兩個世界、兩種物質之間的連結，有感世界和無感世界因為水的媒介而有了交集。

莊子以「化」為美的最高境界，靜觀自然，忘我而達到與道合一的心境。不只是找尋人與自然同質性的連結，更是人們試圖在天地間讓精神自由地展開，同時包含了之間的異質性¹⁸。

利用植物作為人物畫配景是古今繪畫經常使用的模式，漢墓壁畫中以樹葉代表山林填滿空白，嬰戲圖後有雅緻的庭園花木，日本繪畫及版畫中經常出現描繪水邊景色的作品，位於水中的水草只是筆者找到的一個可以與人物畫結合的新元素，而透明無色無味的水提供了一個單純潔淨的空間讓人與水草展開一場無聲的對談。

記憶或是想像的東西有時候並不具備明確的形體樣貌或流程，但是卻可以深深感受到它帶給人明確的精神上的感知，自古以來有許多水生植物伴隨著與流水相關意象出現在文章中，古代文人藉由流水抒發心情，生長在水中的植物就是形容流水很恰當的借代物，植物的生命感有時更能從旁襯托出對人物的描寫，增加了許多浪漫想像的場景。如《詩經》秦風 蒹葭：蒹葭蒼蒼，白露為霜。所謂伊人，在水一方。溯回從之，道阻且長；溯游從之，宛在水中央。¹⁹詩中描寫的佳人介於真實與想像之間，似乎更趨近於完美的形象。徐志摩是這麼描寫著康河的景色：「大自然的優美、寧靜、調諧在這星光與波光的默契中不期然的淹入了你的性靈。」²⁰這無疑是「外師造化，中得心源」很好的實例。

¹⁸ 賴賢宗，《意境美學與詮釋學》，(台北市，國立歷史博物館，2003)

¹⁹ 唐文，《原來詩經可以這樣讀》，(台北市，圓神，2004)

²⁰ 徐志摩，《我所知道的康橋》，(香港，三聯，2004)