

第二章 繪畫中的水景表現

第一節 東方繪畫中的魚藻圖

一、 國畫中的水草

古代文人退出仕宦之後，為求得心靈上的一絲寧靜，常尋找一處依山傍水之地棲身，徜徉於煙嵐潺湲，身心本能地對大自然感受到愉悅和安全感。尤其是元代士人對於在政治上的失意以及家國易主的悲痛，有嚴重的逃世思想，更傾心於對大化景物的描寫創作。清代畫家惲壽平奮力抗清，絕辭官場，經常畫游魚圖自娛心意，藉著自由自在的繪畫排遣憂傷與不滿。

通過對自然的靜觀寂照，人的心境與天地產生了精神連結，《莊子》(雜篇·讓王)：「…逍遙乎天地之間而心意自得…」孔子也曾說「仁者樂山，智者樂水」。寄情自然的意趣也延伸到園林藝術，模仿著大自然中的溪澗、瀑布、湖泊，在院牆裡營造出十里風荷的情調，追求隱士般的怡情悅性。在自然和模仿自然的藝術裡，去尋找出其中令自己深沉內心的感動，這成為建造園林的人寄託情感、觀念和哲理的一種理想審美境界。

宋《宣和畫譜》將畫分為十門，「龍魚」獨列一門。自宋代起即有畫家描繪魚藻圖，如劉宗、范安仁、董羽。直至明清有許多沒骨寫意作品。水藻是龍魚類繪畫的主要配景，以下依視點位置舉圖例作分析：

(一)水面上

以平視的角度描繪水面上的水生植物如荷花、漫步戲水的禽鳥以及悠游在水面的魚兒，並表現出水面上水波與光線的變化。

明代

徐渭開創水墨潑寫，酣暢淋漓的大寫意畫法，這種畫法非常適合描繪水中景物，開創了另一種魚藻圖的風格，徐渭對膠水的使用增加了墨色的可塑性，又配

合水分可以製造出許多不可控制性的效果，這影響並啟發了後代的繪畫創作方式與媒材的應用。(圖 2-1)

清代

在此舉例幾位繪魚藻圖傳世的畫家：惲壽平、唐荃。惲壽平晚年心境淡泊，畫面處理較淡雅恣放，花葉都帶有水彩般地透明感，筆法流暢飄逸，強調出外在光線和景物神態。《蓼汀魚藻圖》(圖 2-2)中用沒骨筆法畫水邊的蘆葦、蓼汀，淡雅輕盈，生趣盎然，似在明亮陽光下，有臨風搖曳之意。用色薄而不輕，層次豐富，清描淡寫中又顯得變化多端。唐荃的《荷花游魚圖》(圖 2-3)中以沒骨法烘染出荷花及荷葉，花葉款擺生姿，水面以淡色暈染出水的波動，荷莖的走向也暗示了水流的動態。《紅蓮圖》(圖 2-4)中荷花初綻，嬌豔欲滴，荷葉掩映，水中針葉為藻，圓葉為荇，藻荇交橫，疏密有致更顯池水清澈見底。



(圖 2-1) 明 徐渭 花卉十六種圖之十五 1592



(圖 2-2) 清 惲壽平 蓼汀魚藻圖



(圖 2-3) 清 唐荃 荷花游魚圖



(圖 2-4) 清 唐荃 紅蓮圖 1671

民國

林玉山以寫實的精神在《蓮池》(圖 2-5)中仔細地區別了水面上亭亭玉立的蓮花蓮葉、逡巡的白鷺鷥以及水面下泥濘中的水生植物，荷葉昂然挺立，荷花也很有精神地盛開著，用色富麗，利用金色的池水襯出荷葉的翠綠。下方深褐色的池水中有半沉的蓮葉及一些若隱若現的褐色水草，凋謝的蓮瓣浮於水面，描寫的空間包括了水面上、水面、以及水底，題材極為豐富。



(圖 2-5) 林玉山 蓮池 1930

(二)水面下

以俯視的角度描寫水面以下的游魚水藻。外光影響水中的光線變化，在描寫水中景物時都會營造光影閃爍的氣氛，呈現出「水接縹碧，千丈見底，游魚細石，自視無礙」¹的景色。

宋代

舊題劉寀畫《落花游魚圖》(圖 2-6.7)中，描繪出魚群在清澈水中的迅疾動態以及隨波流動的水草，水中有忽隱忽現游移不定的光感，水草是用含有較多水分的淡色點染出來，顯示出水草葉片中充滿空氣而上浮的感覺，層次豐富的淡墨表現出茂密水草的景象。



(圖 2-6) 傳北宋劉寀 落花游魚圖(局部)



(圖 2-7) 傳北宋劉寀 落花游魚圖(局部)

¹ 唐 吳均，〈吳朝請集〉，〈與朱元思書〉

清

虛谷《金魚》(圖 2-8)中以淡墨調色，沒骨畫法畫金魚藻，池水澄澈見底，一叢叢深淺交錯的水草微微向畫面下方漂動，並用較重的顏色點出水面的落葉，製造出水面及水底的空間感。金魚游向由上而下，打破了冊頁橫式的格局，在小幅作品中卻表現了水的深度，這種構圖法出現在許多件虛谷的作品中。《鱗魚圖》(圖 2-9)、《紫藤金魚》(圖 2-10)中的水草皆是以極淡墨輕掃畫面，水草呈條狀區塊，藉水草表現出水光波動、池底若隱若現的潺湲流水，具有虛靜恬淡的優雅之境。金魚象徵著財富與有餘，後來有金章(高官)之意，藻也有官服的意涵，因此人們喜愛掛著金魚水草圖於家中廳堂求取吉利，虛谷雖畫這些吉祥畫卻用稚拙的筆墨趣味避免了厭人俗氣，而有淡雅可愛之風格。



(圖 2-8) 虛谷 金魚 1891



(圖 2-9) 虛谷 鱗魚圖 1895



(圖 2-10) 虛谷 紫藤金魚 1895

熱愛畫蝦的齊白石總是以蝦群划游的方向及蝦鬚的漂動暗示水流，惲壽平在《蓼汀魚藻圖》(圖 2-11)則是以畫面下方的水草暗示水面下微微的水流，靠近湖石之處，用淡墨暈染水草，使影像模糊，顯示靠近岸邊的陰影及漣漪，水草從水中葉成爲水上葉的界線豁然可見。畫法均用渲漬，不見鈎勒筆意，以薄彩花青和赭石點染，層次豐富，水色烘染出陰陽向背，清麗淡雅。《山水花卉圖冊之六》(圖 2-12)是畫小魚浮在水面啄食浮萍的情景，長形水草將整幅作品的結構由左下往右上拉，又水草墨色深淺變化，使得水流的方向與水的深度非常清楚寫實。《山水花卉圖冊之七》(圖 2-13)畫游魚戲落花，採取偏橫向的構圖，水草墨色由淺至深表現出水草上浮的景深。

《暗流》(圖 2-14)是近代畫家陳其寬的作品，描繪小魚群聚於水面荷葉間形成一股暗流，需認真細看才能發現，以單純墨色表現重重荷葉，並利用水分和膠的特效製作出濃淡層次，光源閃爍而具有空間性，這種具象轉換爲抽象、加入了哲學意味的現代水墨趣味，帶給水墨畫創新的概念與形式。



(圖 2-11) 清 惲壽平 蓼汀魚藻圖(局部)



(圖 2-12) 清 惲壽平 山水花卉圖冊之六



(圖 2-13) 清 惲壽平 山水花卉圖冊之七



(圖 2-14) 陳其寬，暗流 1966

二、東洋繪畫中的水草

《池塘浪靜》(圖 2-15) 作者客觀細膩地描寫自然生活中的景物，寫實地描繪水邊沙岸的景色，溼地植物昂然挺立，疏落有致，水質清澈可見水底岸石，游魚逡弋其中，鯉魚出水面，似乎在寧靜的池塘邊可以聽見潑潑的水聲，也為畫面增加許多動態。水波細緻地層層暈染，產生水面至塘底的厚度，使這段淺水地帶的生態栩栩如生地躍於眼前。



(圖 2-15) 竹內栖鳳 池塘浪靜 1887

第二節 畫面中水波變化的探討

歷代以水波主題的作品很多，尻(細波)和淪(小波)，湍、灑、濤、瀾等大波浪，樣貌豐富，流水折曲彎轉，輕柔明澈，具有很高的審美價值。不論大浪滔滔或是涓涓細流，都有其澎湃壯美或寧靜娟秀，筆者僅選擇以池、湖、小溪等微波盪漾的作品以繪製形式來做探討。

線條

《春江水暖》(圖 2-16)以大筆觸類似水彩的畫法淡掃出水面的波紋，率意簡約，卻充分表現出鴨群游過的漣漪。墨色溫潤，水分淋漓，正好描寫了春天濕暖的水邊景色。《湘夫人》(圖 2-17)用淡墨輕擦整各水面，呈現微風拂過水面淺淺的波紋，落葉翩翩飄下。

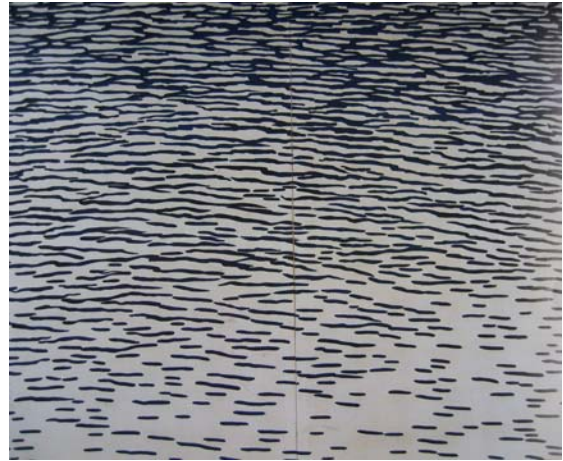
《漣》(圖 2-18)是畫家在釣魚時觀察水的流動，微風吹過水面蕩起漣漪，碧波盪漾，有光在湖面閃耀的感覺，畫家用不規則的粗線條反襯出光線的折射與水波的厚度，並以線條疏密表現出近景與遠景，節奏輕快。《鮎》(圖 2-19)以鮎魚扭動的身軀與流動的水波交融成一氣，表現出流水的律動感以及被鮎魚群聚而動盪的水面，河水的深沉與水波的厚度造成了畫面閃爍的效果。《靜靜水池》(圖 2-20)是油彩表現池水波紋的樣貌，利用印象派最著名的各色線條點描出波光潋潋的樣子，注重遠近景的光線變化以及水下反射的色澤。



(圖 2-16) 沈耀初 春江水暖 1981



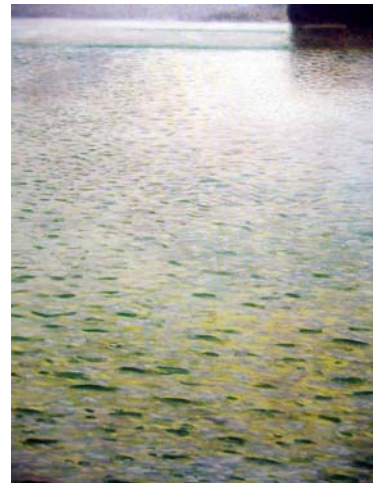
(圖 2-17) 傅抱石 九歌圖冊 湘夫人 1954



(圖 2-18) 福田平八郎 漣 1932



(圖 2-19) 福田平八郎 鮎 1935



(圖 2-20) 克林姆(Klimt) 靜靜水池 1913

渲染

《清姬》(圖 2-21)水的質感介於水氣與水波之間，浩浩湯湯地隨著龍的出現奔騰著，黑白水氣交錯，如煙似霧，小林古徑將透明的水以可見的漸層色塊表現其流動方向，使用暈染法及圖案化的水波紋讓畫面的動勢由左往右撲去，斜角式的構圖增加畫面的動感。《鯉》(圖 2-22) 將視點延伸到水面下，利用鯉魚體色的虛實濃淡區隔出水中的深度，潛於較深的魚身朦朧似與陰影合為一氣。東方繪畫極少出現陰影，這件作品加入了西方光線的寫實概念，即使是水面下的魚也會有淡淡一圈光影，使水波魚影交錯晃動。



(圖 2-21) 小林古徑 清姬(局部) 1930



(圖 2-22) 福田平八郎 鯉 1921

第三節 繪畫中的不穩定性表現

一、不穩定性的夢境

佛洛伊德在《自傳》中提到「顯然地，想像的王國實在是一個避難所。這個避難所之所以存在，是因為人們必須放棄現實生活中的某些本能的需求，而不得不痛苦地從享樂主義原則退縮到現實主義原則。這個避難所就是在這一個痛苦的過程中建立起來的。所以，藝術家就如同患有精神病的人那樣，從一個他所不滿意的現實中退縮下來，鑽進他自己的想像力所創造的世界中。但藝術家不同於精神病患者，因為藝術家知道如何去尋找那條回去的道路，而再度把握著現實。他的創作，即藝術作品，正如夢一樣，是潛意識的願望獲得一種假想的滿足。」²

佛洛伊德認為在創作時，心理活動很複雜並有巨大的變動，放鬆意識與理智對於意識的束縛，使潛意識有自由聯想游走的空間。作家、畫家、音樂家、詩人等藝術家們在心理的三各層面—意識、前意識、潛意識進行思考，把所觀察到的事物用想像的形式表現出來，生動且具體，因為是想像，所以主題不再那麼紮實而完整的呈現，而多出了需要觀者自行想像的空間。

表現主義在戰後是處處可見的，因為藝術家正藉由創作反映出社會的危機、對國家社會的關心，之後的超現實主義更明白的去探索潛意識的出現，透過作品將夢的世界和潛意識的世界理性地呈現出來，充滿了奇幻、詭異的氣氛，將不相干的事物並列在一起，形成一種夢境般的情景，這種創作思維模式擴大了畫家在畫面處理上可運用的方式。羅特列克(Toulouse-Lautrec)認為竇迦(Degas)的風景畫非常出色，原因是在竇迦的風景畫有如夢境般，光線詭異而恍惚。³

Carl-Henning Pedersen 曾說過「我們要使所有人都成為藝術家，因為他們本來就是藝術家，只不過自己不知道罷了。…他們不知道藝術存在於每個人的心中，只要他到處探索，只要他把玩石頭和顏色、吟詠字句和聲音，藝術自然會從

²高宣揚 著，《佛洛伊德傳》，(台北市，九大文化，1992)

³ Bernard Denvir，張心龍譯，《羅特列克》，(台北市，遠流，1994)

心底浮現出來。」⁴他希望所有想要表達自己內心深層意念的人們可以很勇敢很真切的找一個方式宣洩出來，不要受現存的社會規章所壓抑，這些內心的想法與美感經驗，是從生活中點點滴滴累積而成，或許曾在夢境中回顧，只須專注的將這些曾存在於記憶中的感覺換化成某種形式表現出來。

西方現代繪畫的創作者爲了避開傳統，經常遠離了文學，遠離了自然，而抓住了不存在的意象，說明的重要性則與日漸增。興起於二次世界大戰結束後，世界處於混亂狀態的眼鏡蛇藝術群--Cobra，他們的宣言中表示「…用粉筆在人行道和牆壁上塗畫的行為，清楚地表示人類生來就是要表現自己的；現在，向強迫他們安於的小職員或平民身分的禁忌、剝奪他們生活第一需求者的抗爭，已如弦上之箭。一幅畫不是顏色與線條的組合，而是一頭動物、一個夜晚、一聲尖叫、一個人，或是這一切的總和。資產階級世界的客觀抽象精神把藝術貶低，被視為只是作畫的手段而已；但是創造性的想像卻尋求對每種型態的認同，甚至在抽象的枯燥環境中，它也曾和現實形成一種新的關係，顯示出每種天然的或人為的型態，都為敏感的觀者保留著啟發性力量。」所有的東西都站在一個平台上供觀者去衡量藝術、選擇藝術，無所謂適合與不適合，每個人都可以用任一元素發展成自己的思想放在那兒讓大家觀賞，每個人都可以成爲藝術家。任何意念都有其可發展性，沒有肯定獨斷的答案，即使有也不一定可以得到普遍的認同，最後只能說思想是最高位置，藝術表現的本質出於人類最原始的內心思考型態才能夠擁有最能打動人心的力量。

在得到觀念上的延伸後，創作時的誘因太多，媒體帶來的直接表現方式讓我們重新思考流傳已久的傳統元素符號是否還可以一成不變的使用下去。異軍突起、淘汰迅速的社會結構養壞了觀賞者與創作者的胃口，沉浸於強烈、刺激的視覺感受，目光被炫麗的包裝形式與充滿衝突的表現性語彙所吸引，深具流行性與普遍性的元素遍佈。當幻想成爲主要的創造力，真實的東西也就被打散了，沒有標準，只剩那散落一地的符號等待拼裝。

⁴ Willemijh Stokvis, 《眼鏡蛇藝術群 Cobra》, (台北市, 錦繡文化, 1994)

二、 影子的意涵

筆者認為影子的應用非常適宜不穩定性的表現，影子是由實物受光產生的虛影，既有實體的模樣，卻又無法實際存在，這種介於虛與實的曖昧空間，就是讓觀者自行做抉擇的空間想像。高秀蓮寫道：「剪影的效果，用謎樣的符號之悲劇性方式，蒙上神秘的面紗，表達影子的暗喻。」⁵剪影或影子都與實物有著一定的距離，由於距離不同，又會產生多種變化，古代利用陰影計時，所以陰影也有著時間流逝的暗示。影子在繪畫上具有多重意義的特性，虛無卻豐富了視覺的可疑性，是真實與想像的迷失，是夢幻與現實的結合。

影的字面意義是：「光照射到不透明或半透明物體時，由於光的直進性及物體的吸收光能量所產生的明暗對比，在物體的另一方產生具有物體輪廓的陰暗形象，稱為影。」影子亦步亦趨地跟隨在物體旁，在暗處依然存在；可是陰影總是含帶著負面與恐懼的印象，蟄伏在象徵著希望的光線的另一面，具有明顯的消極性。

達文西在筆記本裡寫道「影子是光的喪失」，光被影子的主人吸收了，在陰暗裡，失去了光源的依賴與安全感，連帶著方向感也消失了。如果所幸還有一些周圍非直接的光線折射，就會在黑暗中還有一絲絲轉圜的期待，這是光與陰影對於人精神以及視覺觸覺上的直接感受。觀看某樣物品時，可以看見周圍光線對此物品的色澤與型體造成影響，或是陰影對他造成的錯視，當我們實際進入一片陰影中時，與在光線下看到的東西就會因視覺的生理調適而改變，同處在陰暗之中，其實會看的更清楚。

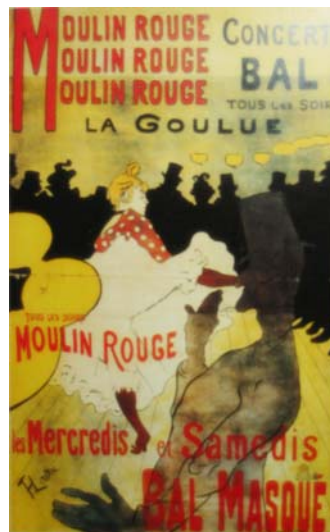
印象派注重光線與色光，相對地也強調影子的色彩，這都是客觀呈現所見，影子的內在涵義如果被忽視了是很可惜的。羅特列克在《英國紳士》中把紳士用剪影方式表現，暗示了紳士與夜總會女人精神上的距離感亦或是高貴的真实面與陰暗面。剪影將人物的外形平面化，一個人的樣貌被抹去只剩下外形，它真正的樣貌就可以被觀者自由填充或描繪，這樣有關畫面主角的看法就

⁵ 高秀蓮，《影子的雙刃性》，（高雄市，高雄復文圖書，2003）

會有很多結論了。《嗜食者》中以剪影處理觀眾的部分，既是重要的主角也充分襯托出嗜食者舞姿的鮮明，原本是虛的處理，意義上則是實的，陰影的應用與聯想，非常活潑多變。



(圖 2-24) 羅特列克(Toulouse-Lautrec)
英國紳士 1892



(圖 2-25) 羅特列克(Toulouse-Lautrec)
嗜食者 1891