

共賞繪畫與花藝之美



譚怡令

一、繪畫與花藝的關係

繪畫三大基本分類——山水、人物、花鳥中的花鳥畫，和插花藝術同為表現自然美感的藝術型態，展現出來的型式雖有不同，兩者卻又相互關連，有著相通的意境，我們可在花鳥畫

中看到花藝之美，也可從花藝中看到花鳥畫的意境。

且從花鳥畫的基本構圖方式折枝、瓶插、小景和全景來看兩者間的關連。折枝描繪的是單獨一枝或數枝花木的組合，就是在表現花藝



圖一 明 徐渭 榴實 國立故宮博物院藏

素材單枝的美感，如明徐渭的「榴實」（圖一）中畫下垂的石榴一枝，雖只一枝卻並不刻板單調，因有著優美的弧度，讓石榴枝生動了起來，這就和插花時是如何來挑選單枝的造型，是同樣的道理。而宋趙孟堅的「歲寒三友」（圖二）中則將松、竹、梅枝組合在一起，彼此交錯、掩映，有長有短，有疏有密，排列出有美感的構圖，這和插花選好枝後，決定如何來安排各枝的位置和角度，也有著相同的準則，製作胸花的概念和此應是最為接近的。

瓶插是這類構圖方式的通稱，另無論籃插、碗插和盆插等都包含在內。顧名思義，這是最直接表現花藝之美的繪畫形式了。明邊文進的「歲朝圖」（圖三）就是很典型的代表作，用筆墨和色彩重現了花藝的作品，並借此表現出各種吉祥意義，如象徵歲朝的花卉——梅花、水仙和山茶；古銅壺代表花瓶，「瓶」和「平」同音，加上如意或以外形類似而象徵如意的靈芝，便是「平安如意」；「柿」和「事」同音，加上如意或靈芝，便有了「事事如意」的涵義；天竺、水仙和代表長壽的松，便是「天仙長壽」。因在單純的描繪花藝作品外，又憑添了豐富的寓意。

小景和全景在描繪自然界中小範圍和大範圍的景致。小景的構圖取景類似於攝影中的近景鏡頭，如清王武的「竹下紅梅」（圖四）和五代黃筌的「蘋婆山鳥」（圖五），甚至是像清恽壽平「牡丹」（圖六）的特寫鏡頭。全景則



圖二 宋 趙孟堅 歲寒三友 國立故宮博物院藏

在近景之外，延伸至中景或遠景，表現出深度或高度的變化。如明孫枝的「梅花水仙」（圖七）、宋人「梅竹聚禽」（圖八）和明徐渭的「花竹」（圖九）中，前二者的景物有著明顯前後層次的關係，而在「花竹」中則偏重於上下層次的表現，在高度上求變化。花藝當然也同樣具有這些變化，只是其景致的呈現，不是用筆墨去一筆筆點畫出花葉枝幹，而是直接就拿起一段花木做為基本單位，此基本單位上已具備了如花瓣、葉片等塊狀的面和如枝幹等線條的部分，再用單一或多種的花材，安排出前後高低、正反轉側各種姿態，來表現出這些情境，從小中以現大。

二、二度與三度空間之美

二度與三度空間，繪畫的紙上空間是二度的，插花藝術的立體空間是三度的，然所表現的情境乃皆由三度的自然空間取材而來。

當我們觀察自然景物時，會發現在一株植物上，不論花葉枝幹，各自均有正反轉側、前後向背和主從的變化，而一整片自然景致中的各種植物間亦然。以圖一〇中的葉片為例，就不但有正面、背面、側面和轉折面各種姿態，也因前後的位置和受光角度的不同，而有了顏色深淺的差異，至於圖一一中的枝幹則表現了因遠近和主幹、分枝的關係，而有了粗細、大小的變化。因此繪畫在安排上，細部也就像宋



圖三 明 邊文進 歲朝圖 國立故宮博物院藏



圖五 五代 黃筌 蘋婆山鳥 國立故宮博物院藏



圖四 清 王武 竹下紅梅 國立故宮博物院藏



圖六 清 惲壽平 牡丹 國立故宮博物院藏

人「富貴花狸」（圖一三）中有各種不同角度的葉片和花瓣，受光時的深淺變化，尤其明顯的是正面色澤會較深，背面會較淺的部分。而在整體上，往往將主要的描繪對象安置在較明顯的地位，或型體較大，或色彩較鮮明；再將賓從的對象安置在其前後左右，來襯托主景，以增加層次，形成遠近的空間感。宋趙令穰的「橙黃橘綠」（圖一

三）中主要的景物是單純的橙橘樹，畫家以河流分隔成前後兩片栽植橙橘樹的洲渚，近處的果木較大，也較清晰鮮明（圖一三之一），遠處的較小，色澤也較淡

（圖一三之二），更遠的地方甚以煙嵐將之更為淡化，形成了前後的層次，展現出立體感。在明呂紀的「秋鷺芙蓉」（圖一四）中，其空間



圖八 宋人 梅竹聚禽 國立故宮博物院藏



圖七 明 孫枝 梅花水仙 國立故宮博物院藏



圖一〇 自然界葉的變化多端



圖一一 自然界枝的關係



圖一二 宋人 富貴花狸 局部 國立故宮博物院藏



圖九 明 徐渭 花竹 國立故宮博物院藏

上只有近和中景，深度感不如「橙黃橘綠」明顯，但作者運用了色彩來突顯主題。鷺鷥和芙蓉花的白，在一片綠意的襯托下份外分明，而在綠意中，也使用石綠來加強芙蓉和慈姑葉片的鮮明感，顯示出它們的重要性或位於較近之處。

繪畫上構景的這些觀念，在花藝中也是相同的，往往主株和副株的部份都再分為主枝、客枝和使枝，常先確立主枝的位置，再將各客

枝和使枝以前後、左右、高低等各種方向插入，來表現出遠近高低的關係，再同樣用此方式營造出主株和副株間的關係，有了這二層的變化，方生動有層次而不刻板。

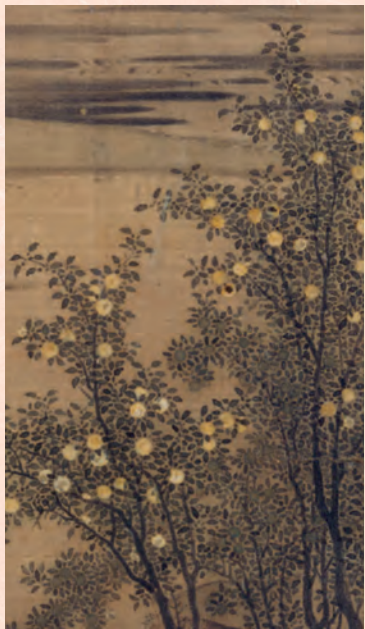
二度空間的繪畫由畫家一點一線開始，畫出一枝、一葉、一瓣等基本單位，再依其構想來決定要如何變化或安置它們，然後發展出從單枝至有近、中、遠景的完整景致；而三度空間的花藝中，多半用已具有花幹枝葉的一段花



圖一三 宋 趙令穰 橙黃橘綠 國立故宮博物院藏



圖一三之二 宋 趙令穰 橙黃橘綠 局部 國立故宮博物院藏



圖一三之一 宋 趙令穰 橙黃橘綠 局部 國立故宮博物院藏

本來做為插花的基本單位，看來似乎比從一筆一劃開始來得簡單和省事，實質上卻也因為不是完全從零開始，而必須要去思考如何來安排這些已具型的單位，或彼此間應如何搭配，然後來呈現只是單枝之美，或是以交錯、相疊、穿插等各種角度和方式來形成具深度、高度的整體美感。

以折枝式的構圖來說，前述圖一的明徐渭「榴實」和圖一五來相對照，兩者都在表



圖一五 展現單枝之美
原載中國古典節序插花頁六五



圖一四 明 呂紀 秋鷺芙蓉 國立故宮博物院藏

現一枝花木之美，具有轉折的變化，枝幹的線與花果的面間之輕重、虛實的搭配，以及借枝幹的延伸來延展空間，以免局促，這也同時表現了花藝在選材時的觀點。另清黃慎的「牡丹」（圖一六）和圖一七，雖已不止一枝花木，仍具有相同的觀念，「牡丹」中的葉是面，花和枝是線，不但延伸畫面，並特別用線條的彎轉



圖一六 清 黃慎 牡丹 國立故宮博物院藏



圖一七 多種植物的折枝之美
原載二〇〇一中華插花藝術展—世代謳歌頁六一

來產生韻律感。而圖一七則以麵線菊和葉片在下方增加穩定感，讓莖葉枝條特別的延伸，並翻轉成弧線，多了一份婉轉之美。而這份延伸之美，在明文嘉「蓮藕淨因」（圖一八）和圖一九中更是充分展現。「蓮藕淨因」中，蓮蓬延長了荷花與葉，蓮藕也採用加長的造型，使得整個構圖都有向上伸展和挺立的效果；圖一九中梅的枝條也有同樣的效果，不但向上延伸，並以細枝向左右伸展開來，做橫向的延伸。

在瓶插式的構圖中，會更明顯的看出當有多種不同的植物在一起時，要如何來安排出主客，以及交錯、穿插、重疊和掩映的變化，於各種植物的融匯間展現出空間、深度等立體



圖一九 挺立伸展之美
原載民間插花—中國傳統插花藝術展頁一二一

感，前述圖三的明邊文進「歲朝圖」和宋李嵩的「花籃」（圖二〇）便都是很好的範例，顯示作者如何將各種植物前後、高低組合，自然地融合成一個主體，卻不會顯得繁雜、混亂。而這不但是繪畫的課題，也是花藝的要點，以圖二一來說，芭蕉蘭葉以不同的長短高低圍繞成此盆花的立體中心點；然若只有芭蕉蘭葉，仍不免單調，故在其間穿插帝王花和小蒼蘭，其中帝王花較大為主，小蒼蘭則為客，彼此間也都有著前後高低的關係；更在較後方穿插有長有短並律動的石化柳，不但加強深度感，更借躍動的枝條，讓較規律的中心點變得活潑了起來，並延伸到更高、更廣的面。



圖一八 明 文嘉 蓮藕淨因 國立故宮博物院藏



圖二一 立體感的展示
原載易經與中華花藝—易經與中華插花藝術研究暨第十三屆中華花藝展覽頁二〇五



圖二〇 宋 李嵩 花籃 國立故宮博物院藏



圖二三 自然一隅的情景
原載花之邀約—中華傳統花藝之美頁二九



圖二二 宋 惠崇 秋浦雙鶩 國立故宮博物院藏



圖二五 情景與意境的結合
原載易經與中華花藝—易經與中華插花藝術研究暨第十三屆中華花藝展頁二一九



圖二四 宋 馬麟 暗香疏影 國立故宮博物院藏

小景式的構圖，畫自然界的一邊一隅，在宋惠崇的「秋浦雙鴛」（圖二二）中，畫溪岸一角，洲渚邊棲息小水鴨一對（畫名為雙鴛，但所畫實非鴛鴦，應為小水鴨方無誤），另以荷葉、蘆葦來襯景，兩者較挺立，和右下方小水鴨站立之處形成了高低間的變化；又荷葉的分佈有前後，因將後方的荷葉用較淺的墨色來處理，以區隔遠近，顯現深度。而圖二三的構圖和「秋浦雙鴛」同樣有著左高右低的意念，插花者將左後部分的花葉都呈直立的發展，尤其還有著特別跳脫升起的枝條，更加強了挑高的效果；右前方則插得特別的低矮，不但有強化高處與低處的作用，並和「秋浦雙鴛」不同的是——「秋浦雙鴛」是採平視景物的角度去構景，圖二三則是俯視的角度。

宋馬麟「暗香疏影」（圖二四）中，不但畫梅竹伸出水面的一隅，更畫出了梅竹在石畔的水中倒影，表現出「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」詩句的意境，在單純寫景之外，更兼具情境。這種再加一層的表達方式，在花藝中也會出現，如圖二五和「暗香疏影」的構圖概念相同，有可象徵石的枯木、有向左延伸的花枝，而下方的水景更巧妙的運用了水色般藍綠的盆底，來呈現水的感覺與意境。

全景式的構圖中，所描繪的範圍開闊了，情景的變化當然就更多樣性，是典型小中現大的表現，尤其應用到花藝上時，感覺更為明顯。像前述圖八宋人「梅竹聚禽」，表現的空



圖二九 一河兩岸的構景
原載中國插花藝術頁九八

間感並不很深遠，卻是有高度感的一大片花木、巨石的情景。而在圖二六中，也是特別突顯將花木、巨石搭建起來，以展現直立空間的美感。同樣在前述圖七明孫枝「梅花水仙」中亦有著直立的走向，但其中的景物並不像「梅竹聚禽」中交錯，而是明顯地分為水仙、湖石和梅枝三層，層層高起。其中畫水仙和梅以線條為主，若兩相重疊，便易混淆，因此將呈面狀的湖石置其之間，便有了最好的區隔的效果；在圖二七的花藝作品中，也運用了相同的觀念，以象徵湖石的樹皮來區隔前後，孕育出層次感。

而在進一步表現深度感方面，前述圖一三的宋趙令穰「橙黃橘綠」，表現的就是河岸幽



圖二六 直立空間美感
原載文人插花藝術專輯頁一五五



圖二七 區隔的觀念
原載二〇〇一中華插花藝術展—世代謳歌頁八八



圖二八 深度感的表現
原載文人插花藝術專輯頁一五六



圖三〇 宋 馮大有 太液荷風 國立故宮博物院藏

深的一河兩岸式構圖。這種平緩向遠處延伸的空間感，若出現在花藝作品中，就有大面積如圖二八者，和小面積如圖二九者，且圖二九更是明顯地將花材分插在兩邊，中間留出水域，正是「橙黃橘綠」一河兩岸式構圖的重現。

同時「橙黃橘綠」中的主要景物不像「梅竹聚禽」中有多種，而是單一的橙橘樹，卻也同樣能展現全景的情境。另如宋馮大有的「太液荷風」（圖三〇），和「橙黃橘綠」相比，同



圖三一 小中現大之景
原載中國插花藝術頁一五〇

是單一主題，深度感或不如「橙黃橘綠」那般深遠，也有些裝飾性的效果，卻也表現了荷塘中全面而豐富的景致變化，充滿了昂然生趣。圖三一的花藝作品，亦單以荷花為花材，卻將自然生長的荷花間，那正、反、轉、側的種種情態，濃縮在數枝花葉間展露無遺，呈現了全貌的氣勢。

綜合上述，繪畫與花藝在構景的觀念上實有著異曲同工之妙，因此繪畫時可將畫景視為花藝情境的平面化，插花時也可將花藝情境視為畫景的立體化，兩者的構思可相互應用，於是畫家觀花，與花藝家觀畫，便終將皆有所得。

