



明 林良 秋鷹 軸 局部 國立故宮博物院藏

生態意趣

緙繡與繪畫的花鳥世界另類賞析

譚怡令

觀賞藝術性的展覽，雖主要是從作品的角度去看，但也可依觀賞者的興趣從其他角度去欣賞，添加不同的樂趣。

「十指春風——緙繡與繪畫的花鳥世界」展中，分六個單位「觀物之生」、「裝飾之美」、「構圖之趣」、「寓興之意」、「技藝之妙」表現生態習性，構圖材質、造型美感的設計，以及喻意內涵的特色，緙絲、刺繡和繪畫三項藝術創作的技法和美的欣賞均已呈現其中，相關的基本認識也在對此三項藝術形式的介紹中可有所

了解。然觀賞展覽，雖主要是從藝術的角度去看，但博物館的觀眾有的想來獲得專業知識，有的純以欣賞為目的，自會以不同的角度，尋找本身參與的樂趣，而各有收穫，這也是一種多樣性的表現，故在此欲以生態性的角度來看展覽，分享不同的趣味性。

中國的哲學思想中有著「天人合一」的觀念，天象徵宇宙，國學

大師錢穆（一八九五—一九九〇）曾說：「中國傳統思想，既信宇宙乃為渾然一體者，故不喜再作現象與本體之分別。中國人常認天即在人之中，理即在事之中，道即在器之中，形而上即在形而下之中，亦即本體即在現象中。」以道家來說，自然代表宇宙整體，天是自然，人是自然的一部分，人和自然在本質上是相通的，



圖二 明呂紀〈杏花孔雀〉和宋繡絲〈孔雀〉中的孔雀 國立故宮博物院藏

涵蓋所有的動植物，本次展覽的焦點集中在花和鳥上，暫以鳥類為主，看看在展品中能有何發現。

鳥類有陸鳥和水鳥，在展場中雖未加標示，但從畫面中鳥類棲身的位置便自可有所分辨。例如斑頸鳩在宋人〈竹石鳩子圖〉中出現於坡地上、在宋沈子蕃〈生卒年不詳〉繡絲〈花鳥〉裡棲身於樹木的枝幹（圖一）；孔雀於明呂紀〈約一四二九—一五〇五〉〈杏花孔雀〉站立在巨石上、宋繡絲〈孔雀〉中行走於地上（圖二），均顯示為陸鳥。而呂紀〈秋渚水禽〉中棲身在水岸的豆雁和〈秋鷺芙蓉圖〉裡水畔的白鷺（圖三），便是水鳥了。但真的就如此二分法了嗎？當然未必，對任何領域的了解，自少不了很多的細節。像宋繡絲〈翠羽秋荷〉、明曹有光（十七世紀後半）〈翠鳥鯽魚圖〉和清陳書（一六六〇—一七三六）〈綠水芙蓉〉中翠鳥類的鳥類也出現在水畔（圖四），卻是陸鳥，非水鳥，這就和習性有關了。此種鳥類常站立在水邊的枯枝或岩石上伺機獵捕魚、蟹、



圖一 宋人〈竹石鳩子圖〉與沈子蕃〈繡絲花鳥〉中的斑頸鳩 國立故宮博物院藏

所以一切人事需順應自然規律，才能達到和諧完美的狀態。《莊子》〈內篇·齊物論〉有言：「天下莫大於秋毫之末，而大山為小；莫壽乎殤子，而彭祖為夭。天地與我並生，而萬物與我為一。」從打破一般對差別的認定，來了解萬物齊一，順應事物本然的道理，體認人與萬物沒有等級、貴賤之分，人不是主宰，不能任意宰割萬物，需與萬物和諧相處，方能快樂自然地生生不息。所以會「仰觀天象」、「俯察鳥獸之跡」，讓自己的心靈和自然相通相合，發展在繪畫上便有了師法自然的觀念，當唐代畫家張璪（生卒年不詳）被問到師承時，曾回答說：「外師造化，中得心源。」另韓幹（活動於八世紀）善畫馬，玄宗（六八五—七六二）曾要他向當時畫馬的名家陳閔學習，韓幹的回答則是「臣自有師，今陛下內廄之馬，皆臣之師也。」藝術家以觀察自然為基礎，將各式的造型、質感、肌理、色彩，借著技法構圖等化身為平面藝術，不但表達實質之美，也展現心靈層面。花鳥為其中的題材之一，



圖四 宋繡絲《翠羽秋荷》、明曹有光《翠鳥鯽魚圖》和清陳書《綠水芙蓉》中的翠鳥
國立故宮博物院藏

蛙等，或爬蟲、昆蟲等。另鵲鵲亦然，傳宋李迪（生卒年不詳）《秋塘水鳥》和宋朱克柔（活動於南宋高宗一一二七—一一六二時期）繡絲《鵲鵲紅蓼》中水際的鳥類屬白鵲鵲（圖五），常在草地、礫石地、溼地或水域等開闊環境現身，但確是陸鳥。故雖仍需對鳥類的生態習性有較深入的了解，才能做出最正確的判斷，但從畫作的場景至少能歸納出可能屬陸鳥

或水鳥，或是否習性所趨的情況，而在此初步的基礎上，得到查詢的方向，去進一步加以分辨，獲得正確的認知。

習性指長期在某一環境中所養成的特性，就生態而言，會反應其本能。上述談到了活動的範圍，而在活動的狀況方面，當然有靜有動，自然的立體空間到了平面的紙或絹上，要如何呈現靜與動呢？舉例來說，

宋沈子蕃繡絲《花鳥》中的二隻斑頸鳩是靜止的停棲狀態，花葉枝幹雖有伸展，卻予人靜的感覺；在傳宋人《歲朝圖》（圖六）中，環頸雉棲息在石上，雖有流泉，公鳥也略有往前傾身的動作，但整體來說仍偏向靜的氛圍；到了宋人《竹石鳩子圖》，斑頸鳩在坡地上行走、在空中飛翔，竹葉也有隨風搖曳的態勢，畫面便動了起來。然禽鳥們除了本身的動作外，



圖三 明呂紀《秋渚水禽》的豆雁和《秋鷺芙蓉圖》中的白鷺 國立故宮博物院藏



圖五 傳宋李迪《秋塘水鳥》和宋朱克柔繡絲《鵲鵲紅蓼》中的白鵲鵲 國立故宮博物院藏



圖八 明 邊文進 春花三喜 軸 國立故宮博物院藏

自還有彼此間的互動，如宋繡〈梅竹山禽圖〉（圖七）裡有斑頸鳩和白頭翁各三隻，其中站立枝幹右側的白頭

翁仰首望著在天空飛翔的那隻，兩者均張著口，似乎在對話，可想像牠們在傳達或討論些什麼；明邊文進（約

一三五六～一四二八）〈春花三喜〉（圖八）的山喜鵲則不只是平靜的對話，而是明確表現了打鬥的激烈場



圖七 宋繡梅竹山禽圖 軸 國立故宮博物院藏



圖六 傳宋人 歲朝圖 軸 國立故宮博物院藏



圖十一 宋絳絲《翠羽秋荷》、明曹有光《翠鳥鯀魚圖》、《十竹齋書畫譜》《翎毛譜》加上清繡繪《叢蘭山雀》成連環圖冊 國立故宮博物院藏



圖十 明 林良 秋鷹 軸 國立故宮博物院藏

要事。覓食就有捕獵，傷亡在所難免，多少會是殘酷的場面。雖這是生存的法則，一物的傷亡，就是一物的存活，本是再自然不過的事，但中國傳統的「天人合一」和「萬物與我為一」等觀念，讓中國人偏向與萬物和諧的仁道立場，因此畫家往往避免直接描繪兇暴的搏鬥殺戮畫面，而採用較含蓄的暗示性手法來表現。如清陳書《綠水芙蓉》畫出向下望的翠鳥，卻沒有畫水面或獵物，但前傾的鳥身，顯示是在觀察並準備覓食了；宋崔慤（十一世紀）《杞實鵲鵲》（圖

九）裡的鵲鵲已然緊盯著螻蛄，有著蓄勢待發的緊張情勢；明林良（十五世紀後半）的《秋鷹》（圖十）中，鷹採取了行動，帶著銳利的眼神，迴身朝八哥俯衝而下，被追逐的八哥倉皇逃命，顯現了殺戮的氣氛。這些均是很生動的畫面，但也都點到為止，留下想像的空間給觀賞者去自由發揮。以《秋鷹》為例，可以想像是鷹沒有獵捕到八哥，八哥倖倖逃過了一切，化險為夷，鬆了一口氣；也可以是鷹獵捕到了八哥，為自己捕到食物，或帶回去餵養小鳥，延續了生命等。在

面，動感十足；至明呂紀的《秋鷺芙蓉圖》，三隻白鷺中站立在坡地上的那隻好像在呼叫著中段飛翔的那隻，後者也正迴旋迎向前者而來，而上段飛行中的那隻張口鳴叫，似乎在呼應著牠們，已從相互間的行爲，成為群

團間的互動，比《梅竹山禽圖》的想像空間和故事性又更複雜了些，也再次平添了畫面的可看性和生動感。

這種情境式的場景，當反應生態本能時，最常見的屬覓食行爲，畢竟能活下來的生存大戰原是生命中的



圖九 宋 崔慤 杞實鵲鵲 冊 國立故宮博物院藏



圖十三 宋繡〈白鷹〉和清賀清泰〈畫白鷹〉 軸 國立故宮博物院藏



圖十二 明 呂紀 〈寒雪山雞圖〉 軸 國立故宮博物院藏

鄉之情。如此借著畫面來託情喻意，讓情境的表現有了更深一層的意義。

展覽中另有以鷹為主題的作品，皆不同於上述，如宋繡〈白鷹〉和清賀清泰（一七三五—一八一四）〈畫白鷹〉中，鳥類均未置身於自然的生長環境，而是在人為的環境裡繫於鷹架上。（圖十三）鷹是鳥類中的頂極獵食者，為其他鳥類所畏懼，一如明林良〈秋鷹〉中的場景。其威猛英姿受到人們的尊崇與喜愛，除在自然界欣賞其丰采外，也加以豢養，時或成為尊榮的象徵。然縱在此受到束縛的情況下，呈現的依然是其雄健英挺的氣勢，凌厲逼人的眼神，絲毫未減自然生物與生俱來的生態美感。

一幅藝術作品，不論是以絳絲或刺繡或描畫的手法來完成，均在其本身的藝術之美外，依然可從其他觀點來豐富作品的內涵，使具多樣性的美感，觀賞者的欣賞意趣。

作者任職於本院書畫處

畫面之外，是有很多可能性的。

關於捕獵覓食行為的表現，於觀賞展覽時發現連貫數張畫作，便能展現獵食的過程。依序為宋絳絲〈翠羽秋荷〉中的翠鳥明明擺出前傾的獵捕姿式，卻又未真注視著獵物，應是行動的準備期；明曹有光〈翠鳥鯽魚圖〉的翠鳥已站立枝幹傾身向著下方的魚兒，預備觀察並選擇目標了；《十竹齋書畫譜》〈翎毛譜〉裡的鳥兒身體更向前伸出，目光盯著蜜蜂，

蓄勢待發，殺機已現，是行動的前兆；到了清繡繪〈叢蘭山雀〉時，鳥兒已完成獵捕的行為，口銜獵物，一派輕鬆，有著成功獲得食物的滿足。（圖十一）若將這四幅作品並列，會有連環圖畫的效果，十分有趣。

此外，在情境的表現上還可不限於鳥類本身的動作、行為等，再呈現出客觀的自然環境，甚至反應作者所寄託的情懷。像傳宋人〈歲朝圖〉中有主要在冬日開放的梅與山

茶，點出了季節，但顯示的卻是晴朗明亮的冬日；明呂紀〈寒雪山雞圖〉（圖十二）也是冬景，然畫出的是冬日的寒冷蕭瑟和凜冽氛圍。至於呂紀的〈秋渚水禽〉不但畫秋日的花卉木芙蓉，也畫出秋夜的蒼茫淒清，豆雁群棲，一隻守夜，仰望夜空，對月長鳴，更添蒼涼之感，或隱喻著一份心情的寫照。雁是候鳥，總在原居地和遷移地間往返，在他鄉望著同時照耀兩地的明月，也可能傳達著遊子的思