

## 第二章、藝術創作中的氛圍表現



### 第一節、何謂「氛圍」

「氛圍」是近代才在文藝敘述中出現的美學新名詞，根據牛津字典的解釋是：「distinctive atmosphere that seems to surround and be caused by a person or thing.」可以解釋為「由某人或某物所引發並且圍繞其周圍的特殊氣氛」<sup>1</sup>、「籠罩著某種特定場合的特殊氣氛或情調」、或「特定的文化、情境，或是在具體形象背後的一種更為宏大和超逸的境界。」<sup>2</sup>。

氛圍被運用的範圍很廣，從文學、電影、戲劇、自然科學、社會學等等，只要是描述某種情境或事件所產生的特殊氣氛或精神內涵，帶給觀者某種感受時，都可以使用。「『氛圍』是通過具有象徵意義的經營手法，烘托出一個有賴感覺去捕捉的整體結果。」<sup>3</sup>因此綜合上述說法，就藝術中的「繪畫」而言，我們可以把繪畫的氛圍說明為是一種畫面整體氣氛的營造，也是創作者將情感昇華、轉化為作品精神內涵的表現方式；藉由這種意念的醞釀和創作者的表現慾望，使得作品呈現時不僅僅只是表面上的形式、色彩、意象、結構的傳達，還可更深層地體現畫面所寄託的情感。技巧、形式、以及一切引申出氛圍的元素，必須要依賴創作者平日從自然和生活中默默體驗、汲取創作養分，才能使氛圍在創作時自然流露。。

創作的目的除了在滿足作者對美感的表現慾望外，不可避免的，還要將畫面可能引起的視覺效果，以及欣賞者的看法，都作為創作表現的取舍參據。因此，

<sup>1</sup> 林舒曼，《慾望的氛圍：裁量意識流轉的原形》，台北市立師院視覺藝術研究所碩士論文，頁3，2002。

<sup>2</sup> 余秋雨，《藝術創造工程》，(台北市：允晨文化，民79)，頁264。

<sup>3</sup> 李元慶，《山水繪畫突顯大氣氛圍的探討與表現》，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，頁，1993。

創作者必須兼顧畫面呈現時所要引發給觀者的情感，而這種情感的觸發就來自「氛圍」的營造。透過這種環繞在作品中的特殊氣氛，企圖將觀者捲入畫作所賦予的情緒漩渦，達到撼動人心的效果。

藝術並非只是單純的模仿自然。蘇格拉底說，「藝術模仿自然」；但是他又附加解釋說，藝術不應該像奴隸似地臨摹自然，而應在自然形態中，找出一些要素，再經由整合、重組，去構成一個極美的整體。<sup>4</sup>可見一幅成功的繪畫作品，構成因素除了形式與技巧外，還應該包含深刻的意蘊。而這個深刻的意蘊，就來自作者成熟的創作理念、技巧，對美的擷取、改造，還有「氛圍」的處理。透過氛圍的處理，使畫面散發出更深層的內涵，既滿足了創作者要賦予的情感，也使觀賞者體會到象外之境的美感。

## 第二節、氛圍與中國美學的關係

### 一、藉由「意境」來解釋

「氛圍象徵，與中國古代藝術理論中所說的意境有近似之處。」<sup>5</sup>氛圍是一極抽象的辭彙，若以中國繪畫中常用的「意境」來解釋，應該較容易了解。

#### (一)「意境」的提出與形成

早在「意境」兩字出現之前，先秦到魏晉南北朝時期，已有「境界」這個辭彙出現。剛開始「境」與「界」都是「疆土」的意思，後來兩字合而為一，指疆土的範圍及空間的界限。境界一詞，後來會引申而為文學藝術領域普遍常用的辭彙，與佛經的翻譯有很深的關係；因為翻譯佛經的人借用了意境這個詞彙，例如在《華嚴梵品行》中有「了知境界，如幻如夢。」；《雜譬喻經》中有「神是威靈，震動

---

<sup>4</sup> 王濟昌，《美學散記》，（台北市：業強出版社，民 76），頁 99。

<sup>5</sup> 余秋雨，《藝術創造工程》，（台北市：允晨文化，民 79），頁 264。

境界。」而在《法苑珠林、攝念篇》中，則出現了「意境」一詞。<sup>6</sup>由歷史的記載上可以知道，佛教的引進不只影響了中國人民的宗教信仰，對於中國社會結構、哲學思想、歷史發展、以至於文學藝術，都有不可磨滅的重要影響。透過佛教與佛經的宣揚，「意境」這個詞彙逐漸普遍的被運用，並在中國美學史上佔有一席之地。

「意境」兩字經過佛教的傳播與轉化，逐漸使用在詩學及藝術理念上。唐代的著名詩人王昌齡所著的《詩格》中，提出「詩有三境，一曰物境……二曰情境……三曰意境……」<sup>7</sup>這裏的「意境」雖然與我們後來在美學中所指的意境有所區別，主要是指「張之於意，而思之於心」的一種境界，強調對客觀主體的聯想，然後再「心入於境，神會於物，因心而得」，所以這裡所指的意境應該是強調主客觀的融合的產物。「夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，深穿其境。」<sup>8</sup>也就是說意境的創造要依據在「目擊其物」的基礎上，再把客觀的「境」與主觀的「心」加以融合。

從王昌齡之後，許多的文學家例如詩僧皎然、劉禹錫、司空圖、蘇軾等等，也陸續提出關於意境的看法，這時期所探討的意境雖然多指向文學的創作方面，但是隨著各方理論的深入研究，也豐富了藝術創作的理論基礎，使得中國繪畫由物象的單純描寫，進入了象外的境界追尋，造就了中國藝術獨特的風格。

## (二)「意境」的發展與藝術的關係

唐代開始，探討意境的理論有相當的發展，中唐的僧侶皎然提出了「取境」之說；取境的方式有兩種，一是由生活出發，從自然與日常生活中著手，以「情

---

<sup>6</sup> 曾祖蔭，《中國古代文藝美學範疇》，(台北市：文津出版社，民 76)，頁 267。

<sup>7</sup> 曾祖蔭，《中國古代文藝美學範疇》，(台北市：文津出版社，民 76)，頁 269。

<sup>8</sup> 王昌齡認為詩歌的意境要經過三過階段的醞釀，第一是「生思」，就是等待偶然的機會，讓靈感與某一個景象接觸時被引發，意便由此而生。第二是「感思」，藉助前人的作品來啟發靈感，產生新的意象。第三是「取思」，詩人從生活中去尋覓創作源頭，藉由心的專注凝想，來產生與物象情境的感通。

感」來看待萬物，尋找可利用的題材。一是在心中先累積情思，觸景而發。這兩種方式都可作為藝術創作意念的醞釀基礎。皎然認為取境的高低是決定創作品質優劣的因素，所以必須審慎，努力提升境界。詩人本身必須「真於情性」，才能在取境時使「萬象皆真」。

中唐的劉禹錫也提出「境生於象外」的主張，司空圖提出了「思與境偕」的主張，認為創作的靈感和想像不能夠脫離客觀的「境」而憑空捉摸，仍必須依賴「實境」，取得「心」與「境」的融合。他的《二十四詩品》則更進一步地說明他對意境的本質認知，在美學史上有重要意義。<sup>9</sup>

宋代畫家郭熙在《林泉高致》中提到：「詩是無形畫，畫是無形詩……境界已熟，心手已應，方能縱橫中度，左右逢源。」<sup>10</sup>這裡強調意境畫家要對繪畫的法度、描繪的對象有相當程度的掌握，才能得心應手，營造出符合畫家期望的作品。

提到意境，便不得不提到中國的文學。就描寫花鳥方面的文學作品來舉例，如以「凌波仙子生塵袜，水上輕盈步微月」來形容水仙花的清雅、「綠楊煙外曉寒輕，紅杏枝頭春意鬧」是描寫春天杏花爭先恐後地綻放在枝頭的情況、「燕子不歸春事晚，一汀煙雨杏花寒」則表現了春天由花鳥共譜的美麗光景、「疏影橫斜水清淺，暗香浮動月黃昏」則訴說了梅花的姿態和風骨神韻、「溫泉洗出玉肌寒，檀粉不施香汗濕」比喻了荷花清柔的花瓣和濃郁的芳香。其他如「無可奈何花落去，似曾相識燕歸來」、「落花人獨立，微雨燕雙飛」、「可堪孤館閉春寒，杜鵑聲裏斜陽暮」、「秋陰不散霜飛晚，留得枯荷聽雨聲」等等，不勝其數，宛如一幅幅意境深遠的圖畫浮現眼前，美不勝收。

從中國藝術史的演進可以發現到，文學的發展往往先於美術而且影響美術；尤其當繪畫已由純粹的臨摹物象以求裝飾或宣揚政教命令的功能，進步到成為畫

---

<sup>9</sup> 《二十四詩品》在意境說方面的貢獻，是清楚表達了「意境」的美學本質。這二十四詩品指的是：雄渾、沖淡、纖穠、沉著、高古、典雅、洗煉、勁健、綺麗、自然、含蓄、豪放、精神、縝密、疏野、清奇、委曲、實境、悲慨、形容、超詣、飄逸、曠達、流動。每品都以十二句四言詩加以說明，他的中心思想是詩的意境必須體現宇宙的本體和生命。

<sup>10</sup> 郭熙，《林泉高致》，引自俞崑編，《中國畫論類編》，(台北市：華正書局，民 64)，頁 640。

家抒發情感、與觀賞者達到心靈交流的狀態時，文學中所謂的「意境」的有無高低，更成為繪畫作品鑑賞的準繩。宋代畫院拔擢人才的考試題目，便以詩意境界為主軸；例如：「踏花歸去馬蹄香」、「野水無人渡，孤舟盡自橫」、「蝴蝶夢中家萬里，杜鵑枝上月三更」、「嫩綠枝頭一點紅，動人春色不須多」、「竹鎖橋邊賣酒家」等，足可見文學對繪畫的影響之深。宋代時禪學興盛，許多文豪也深受此風影響，有許多關於意境探討的作品。蘇軾在《送參寥師》一詩中提到：「欲令詩語妙，無厭空且靜；靜故了群動，空故納萬境。」這裡提出「靜」和「空」，才能有助於意境的創造。

無論是前面所提到：「詩是無形畫，畫是無形詩。」；還是蘇軾稱讚王維的詩畫為「詩中有畫，畫中有詩」，將文學含意引申到繪畫之中，儼然已成為中國藝術品評的標準，也可以說明意境對中國繪畫的重要性。

清代花鳥畫名家惲南田在其《南田畫跋》中也提到意境的問題：「意貴乎遠，不靜不遠也；境貴乎深，不曲不深也。」<sup>11</sup>他認為畫家若能將情意和心境轉化到創作上，體察到萬物都有其細微之處，多一分醞釀，多一處轉折，便能使作品沉潛於靜謐、深遠之中，回味無窮。

在王國維的《人間詞話》一書中，對意境說有頗深入的說法。如「常人之境」與「詩人之境」；「大境界」與「小境界」；「有我之境」與「無我之境」；「寫境」與「造境」。王國維認為，有了境界，自然就有氣質和神韻。<sup>12</sup>

「意境」在中國藝術中扮演著舉足輕重的角色；而意境的起源，則來自於中國文化對物象的深入探究，甚而要求窮近象外之意，將情感寄託於形象之中。李可染說：「意境是藝術的靈魂，是客觀事物精粹的集中，加上人的思想感情的陶鑄，即借景抒情，經過藝術加工，達到情景交融的美的境界、詩的境界。」在花

---

<sup>11</sup> 惲南田，《南田畫跋》，引自鄭喬彬，《中國繪畫思想史》，（貴州，貴州人民出版社，2001），頁882。

<sup>12</sup> 王國維的《人間詞話》雖然是針對「詞」所作的意境探討，但其中對意境的歸納與剖析，對藝術創作的意境探討，也有極深入的影響。

鳥畫的創作中，如果只描寫花卉的美麗與鳥類的生態，而沒有思想的傳達，境界的營造，便不能稱的上是成功的作品。

「『境』雖然是形成意境的基礎，但在意境中起主導作用的仍是情和意。」<sup>13</sup>經過藝術家提煉、轉化過後的自然之景，以非原先的「境」了；加上創作者強烈的意念主導和情感浸淫，傳達了藝術家的情感。優秀的花鳥創作從花鳥形態的把握與常識的累積，到各類表現技巧的磨練和融會貫通，還必須加上作者的巧思和情境的醞釀，再反覆琢磨、構思，才能成就一幅感動自己，感動觀者的作品。杜甫說：「意匠慘澹經營中。」就是指作品在創作時要反覆深思，擷取最精華的部份，再透過作者的巧思經營，才能產生意韻動人的作品。在創作的過程中，作者往往必須付出許多心力和精神，一再反覆地斟酌推敲，修正不好的部分。這段期間往往是最辛苦的；但越是了不起的藝術家，在畫面的經營上越是用心，是以畫面的意境更為深遠，情感更為動人。西方現代繪畫之父塞尚的靜物畫裏，常出現蘋果；據說他畫裏的一顆蘋果往往可以花上數年的光陰去修飾，直到滿意為止，藝術家這種為創作苦思、心力交瘁的情景，只怕除非親身經歷過，否則是極難深刻體會！

花鳥創作的特點，往往使用局部特徵的描寫，來引發欣賞者的聯想，傳達畫外之意。半枝鮮嫩粉紅的桃花，便使人感受到春意盎然；一隻潔白輕雅的鷺鷥，便讓人體會到超然雅逸的情懷。無論是怎樣的描寫，花鳥創作都應該設法在有限的創作空間中表達出物象之外的含意和人生命題。意境美是畫家的個性特徵、藝術思想，集中地域性與時代精神的表現。

## 二、藉由「氣韻」來解釋

### (一) 氣韻的解釋

「氣韻生動」自從由謝赫提出之後，便成為中國繪畫品評的最高標準。氣韻可以解釋為畫面藉由立意、主觀精神、與筆墨技巧所營造出的整體感，與氛圍的

---

<sup>13</sup> 楊辛、甘霖，《美學原理》，(台北市，曉園出版社，1991)，頁 216。

意思相近，故引用氣韻來加以解說。

荆浩在「筆法記」中提出「氣、韻、思、景、筆、墨」，「氣者，心隨筆運，取象不惑；韻者，隱迹立形，備遺不俗。」這裏所指的「氣」，可以解釋為藝術傳達中，畫家精神貫注於筆墨表現時所達成的自由揮寫狀態。「韻」，則可以解釋為筆的表現與物象妙合一體，筆墨形迹既有自身獨特的表現意味，同時又成物象，這樣表現才能達於完備不俗<sup>14</sup>。也有人將「氣」解釋為較陽剛的美，而視「韻」為較陰柔之美。

中國人對「氣」十分的重視，也可以說中國的哲學是一種「氣」的哲學。「氣」根據明代唐志契的說法，可以解釋為筆氣、墨氣、色氣、氣勢、氣度、氣機。<sup>15</sup>若解釋為「元氣」，也可以說是來自宇宙自然與藝術家本身結合之下的產物。「氣」是抽象而無形的，老子說：「萬物沖氣以為和」，莊子說「通天下一氣耳」，這些論點提及的「氣」，是萬物內在存有的一種力量、能量，雖然無形無象、無質無量，卻可以穿透所有的物象，融合形、質於一體。我們常說「畫如其人」、「畫有奇氣」、「神氣盡出」等，<sup>16</sup>就是說明了創作者透過作品的形象及表現，傳達出他的意念與氣質，在這過程中，「氣」便隨之而出。

「韻」最早是指「聲韻」，後來引用於書畫領域。魏晉南北朝時就有以「韻」作為美學範疇的說法，到了宋朝則推廣到一切的藝術領域。可以解釋為神韻、風韻、精神、韻味等等；根據歷代的解釋，「韻」大致可歸納出以下說法：「不俗之謂韻」、「瀟灑之謂韻」、「生動傳神之謂韻」、「簡而窮理之謂韻」、「有餘意之謂韻」<sup>17</sup>等等，也有「韻者，美之極」的說法，意即最美的藝術作品必定有韻。黃庭堅說：「凡書畫當觀韻」<sup>18</sup>，把「韻」推到藝術作品審美的最高要求。

---

<sup>14</sup> 鍾蹕英，〈論氣韻生動含義的演化〉，《朵雲季刊》，36期，（上海，上海書畫社，1993），頁15。

<sup>15</sup> 唐志契，《繪事微言》，引自俞崑編，《中國畫論類編》，（台北市：華正書局，民64），頁738。

<sup>16</sup> 劉思量，《中國美術思想新論》，（台北市：藝術家出版社，民90），頁244。

<sup>17</sup> 葉朗，《中國美學史》，（台北市：文津出版社，民85），頁213。

<sup>18</sup> 黃庭堅，〈題摹燕郊尚父圖〉，引自李廌，《兩宋題畫詩論》，（台北市：學生書局，民83），頁308～309。

## (二) 氣韻在國畫中扮演的角色

氣韻的有無，為畫面是否生動的主要因素，因此唐代張彥遠在《歷代名畫記》中，對「氣韻生動」提出頗為精闢的見解：「昔謝赫云畫有六法……彥遠試論之曰，古之畫，或遺其形似而尚其骨氣，以形似之外求其畫，此難與俗人道也。今之畫，縱得形似而氣韻不生，以氣韻求其畫則形似在其間矣。」<sup>19</sup>這裡談到了形似和氣韻的關係，形似未必就能傳達氣韻，而氣韻若能盡出，則形似與不似已非重點。由此可知若能掌握氣韻，則畫的精神與力量便能充分展現。

「氣韻生動，須將生動兩字省悟，能會生動，則氣韻自在。氣韻生動為第一義，然必以氣為主，氣盛則縱橫揮灑，機無滯礙，其間韻自生動矣。」<sup>20</sup>「花如欲語，禽如欲飛……觀者但見花鳥樹石而不見紙絹，斯真脫矣，斯真畫矣。」<sup>21</sup>這些對氣韻的說法森然羅列，足可見中國繪畫對氣韻的重視；然而氣韻是否能夠生動，並非是一蹴可幾的事，除了先天的特質，還要倚靠後天的修養。董其昌認為：「氣韻不可學，此生而知之，自有天授。然亦有學得處：讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然丘壑內營，立成鄴鄂，隨手寫出，皆山水傳神也。」<sup>22</sup>可見氣是心性與人品的反映，創作者除了具備技巧功夫和描繪形象的能力外，還必須涵詠心靈，修身養性，增廣見識，才能使作品有其生氣，有其韻味。

## 第三節、中國繪畫裏的氛圍

歷代的中國繪畫及相關理論中，並沒有氛圍這個詞彙。但是由中國歷代的一些優秀畫作中，還是可以發現氛圍的存在。藝術氛圍泛指作品藉由筆墨、形式、

<sup>19</sup> 張彥遠，《歷代名畫記》，(台北市：廣文書局，民 60)，卷一，頁 45。

<sup>20</sup> 方薰，《山靜居畫論》，引自俞崑編，《歷代畫論類編》，台北市，華正書局，民 64，頁 229。

<sup>21</sup> 鄒一桂，《小山畫譜》，同上，頁 1169。

<sup>22</sup> 董其昌，《畫禪室隨筆》，同上，頁 726。

色彩、作品中顯現出來的情境等，所營造出來的氣氛，使觀者在與作品接觸時，能感受到畫外之意。以下試就數張歷代的繪畫佳作分析其氛圍所在：

### (一) 北宋崔白的「雙喜圖」

北宋經歷唐代末年的動亂紛爭，又處於外患環伺的狀態，展現的是一種與唐代外放直率截然不同的風格。北宋繼承唐代已有的繪畫成就，在筆墨表現上更加成熟穩固，並且伴隨著對自然更深一層的了解，表現了理想中的客觀世界。在這個階段「人」的份量還不如「神」與「自然」；因此在北宋的繪畫上，可以發現他們對自然的崇拜與讚嘆，並忠實地追隨自然所賦予的形象和美感。

崔白是北宋中期神宗時的畫院畫家，勇於突破在畫院裡保持了近百年的「黃家富貴」的體制，既保有黃體準確的形象把握，又能半工半寫地描寫自然的契機和生意。他的創作中體現了一種創新的思想，一是繪畫近一步的文學化，詩意更加濃厚；二是在道教的引導下，表現出想像力的激升。<sup>23</sup> 透過「遷想妙得」，他的作品不僅只有形象上的描寫傳神，還有文人審美的趣味性。

畫中兩隻喜鵲彷彿在嘰嘰喳喳地嘲弄下方的野兔，野兔不動聲色地觀望著喜鵲，一動一靜之間，一種鮮明的生意流露其中。向右飄動的樹葉和雜草線條有力，又顯得殘破，讓風的感覺雖不刻意描繪，卻已生動地表現出來，讓觀者彷彿親臨現場，感受到冷風的吹拂。畫面的重心偏向右側，S 形的構圖使畫面的每個重點達到了平衡和諧的狀態，野兔和喜鵲眼神的交會形成了視覺上的焦點，畫中野兔的毛皮和兩隻喜鵲的姿態，描寫的生動細膩，宋畫窮盡物象事理的風格在畫中一覽無遺。

畫中的景物不僅是建立在優美的前提上來表現的，從宋代的藝術觀點而言，畫中的景物還有畫家人格特質與詩意的移入，觸動了觀者的心靈，因此比客觀的

---

<sup>23</sup> 高木森，《中國繪畫思想史》，(台北市：東大圖書，民 81)，頁 216。

表面形式還要更真實。<sup>24</sup>

## (二) 南宋—吳炳「出水芙蓉」

院體花鳥畫為因應帝王貴族的需要，必須講究法度，在造型上較偏向寫實，風格也難脫華麗細膩。<sup>25</sup>在這種情況下，繪畫很容易落入一貫的模式，形成流弊。不過南宋的院體繪畫在繼承了北宋的細膩寫實的畫風外，用更簡潔、精煉的技法，力圖以少勝多，以簡馭繁，使畫面增添更多的想像力。<sup>26</sup>

「理學」的背景也深深地影響南宋的藝術發展。宋儒倡導的理學影響了當時的社會文化，對於萬物必窮其「道」，所以畫家創作時也只是藉由萬物形態的這個「表象」，來闡釋表象背後的「道」。<sup>27</sup>南宋院畫畫幅往往不大，描寫的景物也不多，細看卻可以感受到許多苦心經營之處。

吳炳是南宋光宗時的畫院待詔，《圖繪寶鑑》上稱其「工畫花鳥，寫生折枝，可奪造化。」<sup>28</sup>這幅「出水芙蓉」是絹本的紈扇，設色濃艷，幾乎看不見墨線的勾勒，有沒骨法的意味。水芙蓉即是荷花，初夏時蓮花一一浮出水面，清香四溢，是文人墨客所愛吟詠的對象。

此圖示典型的南宋折枝花卉，畫幅極小，構圖精簡，有如攝影般地只取一花一葉的特寫鏡頭，描寫一朵粉紅色的荷花娉婷地矗立在水面上，花瓣輕盈柔媚，荷葉的筋脈描寫細膩，一絲一縷彷彿可以伸手觸及。<sup>29</sup>用色富麗但不顯得庸俗厚重，把荷花出淤泥而不染的感覺栩栩如生地展現，彷彿有一股荷花的清香拂面而來，透露出濃厚的盛夏的氣息。深入的觀察，和取其生意的描寫，使得簡單的畫

---

<sup>24</sup> 同上，頁 205。

<sup>25</sup> 薛永年，《中國繪畫欣賞》，(台北市：五南圖書，2002)，頁 248。

<sup>26</sup> 高木森，《中國繪畫思想史》，(台北市：東大圖書，民 81)，頁 257。

<sup>27</sup> 同上。

<sup>28</sup> 夏文彥，《圖繪寶鑑》，卷二，引自《畫史叢書》，(台北市：文史哲，民 72)，頁 102。

<sup>29</sup> 朱惠良、陳長華等著，《重彩花鳥畫選》，(台北市：藝術圖書，民 73)，頁 18。

面縈繞著盎然的生機。

宋代畫院作品的一大風格，強調寫生的重要性，但不似西方繪畫那樣只以客觀的角度求其形似，而是適度融入畫家的主觀情思，即使未完全忠實於對象，卻也在刪繁去簡之後，表現出描繪對象的生意，使觀者移情入內，充分感受畫面要傳達的氛圍。

### (三) 明代—呂紀「秋渚水禽」

明代畫院基本上繼承了宋代畫院濃艷秀麗的風格，但表達出來的氣息卻截然不同。比起宋代，明代繪畫對於自然有更新的詮釋，脫離宋代那種含蓄寄情的表現方式，而且加重了「人」的意味。所以從明代繪畫中，儘管對自然的寫實功力不減，也與宋畫一樣，主張將創作者的情思寄託於作品中，但傳達出來的，卻明顯地把創作者的地位提升，而把對自然崇拜的意味減低。所以在畫中儘管要表現的還是自然之美，觀者感受到的是外顯的、畫家想表現的慾望與心情。

這是一幅典型的秋江月夜，野雁棲息的景緻。木芙蓉和蘆葦都是秋天才開花的植物，而在中國南方，豆雁是春去秋來的鳥類，所以這幾樣景物便點明了秋天的主題。四隻豆雁棲息在沙洲之上，略帶朦朧的夜色，加上豆雁的鳴叫，使得秋夜略顯淒涼。擔任警戒的一隻豆雁對空鳴叫，驚醒棲息在蘆葦枝上的一對鵲鴿，他們驚慌的神情以及望向遠方的動勢，與那隻鳴叫的豆雁互相呼應，使人注意到遠方半懸的明月。<sup>30</sup>

整張畫依靠熟練的運筆與精密的寫實技巧，把思慮嚴謹的構圖表現得恰如其分。適度的暈染使畫面的氛圍更加符合秋天夜晚的意境，一派昏濛中，似乎在傳遞著秋天蕭瑟的氣氛，豆雁對空鳴叫，更增添落寞之情。因為畫家在景物中寄予物象高度的情感及生命力，使得觀者在觀畫時，除了感受到秋天自然景象之美，

---

<sup>30</sup> 譚怡令、馮雙，《畫裡珍禽—紙卷上的鳥類世界》，(台北市：國立故宮博物院，民 90)，頁 32。

更因為畫家投入的情感而有強烈的共鳴。

#### (四) 清代—惲南田「花卉圖」

惲南田終身以賣畫維生，甘於清貧，又具有文人能詩能文的才華。在其著作「甌香館集」裏，可以看見他對文學的造詣和藝術創作精闢的見解。他曾提到要「不入時趨」，運用百變的筆墨來傳達心中的思想；對於筆墨，他則認為「有筆有墨謂之畫，有韻有趣謂之筆墨」，<sup>31</sup>這種見解無疑對筆墨作了極佳的解釋。因此在惲氏的作品中，不僅體現了他澹靜高逸的個人特質，也足見他在藝術上的自我要求。

惲南田的繪畫繼承了徐崇嗣的沒骨畫法及周之冕的「勾花點葉法」，一改明代宮廷繪畫「濃麗俗艷」的陳習，在造形準確的基礎上，巧妙地運用水與色形成秀麗雅逸、自然生動的個人風格。清代四王中的王石谷用「生香活色」來讚賞他的花卉，可說是名符其實。<sup>32</sup>

在這幅紫藤圖中，使用沒骨畫法來表現。沒骨畫法並非真的「無骨」，而是將「骨力」、「骨氣」、「骨格」含蓄地深藏在筆墨之中，<sup>33</sup>使得畫面雖然沒有墨線，卻依然可以從運筆敷色中，見到筆的力量和韻味。輕快的筆觸展現在搖曳的紫藤花上，清麗的用色使花瓣顯得粉嫩嬌豔，葉子的動勢明顯地表現了風向左吹拂的感覺。畫面的水份運用得宜，遠處的花葉以較多的水分來處理，使得紫藤花的前後層次分明。紫藤花嬌嫩的型態和剛長出的綠葉表達得極為傳神，彷彿感受到春天萬物復甦、生意盎然的氣息。

惲南田的文學造詣提升了畫面的意境，觀賞畫中境界，便感受到一股濃濃的詩意。作品雖然沒有過多的技巧雕琢，卻展現了無限的生命力。

---

<sup>31</sup> 莊嚴出版社編，《清初六大畫家》，(台北市：莊嚴出版社，民 70)，頁 254～255。

<sup>32</sup> 楊新、斑宗華，《中國繪畫三千年》，(台北市：聯經出版社，1999)，頁 264。

<sup>33</sup> 姜今，《中國花鳥畫發展史》，(廣西：廣西美術社，2001)，頁 103。

## (五) 清代—任頤「藤蘿小鳥」

任伯年是清末海上畫派的巨擘，也是當時最有影響力的畫家之一。上海在鴉片戰爭之後，被迫開放為對外通商廣口之一，經濟繁榮，人文薈萃，又具備了交通樞紐的地位，這些條件對當地藝術風格發展有不可磨滅的發展。

任伯年以賣畫維生，因此為符合買家的需要，必定要在畫面的取材與表現上有所迎合。他在家學淵源的背景，吸收陳洪綬、華嵒那種民間繪畫極具變形誇張的特色，還有文人畫強調個人特色的審美趣味，再加上西風東漸，位於上海這樣的大城市無可避免地會受其影響，任伯年於是融貫了這些特色，創造出獨特的個人風格。職業畫家為了維持生活，作品自然要通俗平易；但是任伯年的花鳥畫在這個條件外，還保有了文人求清高、求風雅的特點，<sup>34</sup>展現出一種引西潤中、借古開今的長處。

卓越的天份與長期身為職業畫家的訓練，使他的突破以往構圖的章法，融合西畫水彩的特點，打破傳統色彩單純的用法，以混色法使色彩變化增多，以流利輕快的筆法兼工帶寫地把花鳥表現出來。

這幅「藤蘿小鳥」以簡鍊的筆法，描寫出紫藤的枝幹花葉生意盎然的模樣。枝上的小鳥沒有過多的修飾，卻傳神地流露出生意。畫中最迷人之處莫過於紫藤花的描寫！淡藍色的紫藤花上可見白粉與水結合流動的痕跡，顯得生動活潑卻又不失運筆的嚴謹。任伯年受到水彩用法的啓迪，常在色彩或白粉未乾之時，滴以清水使色彩自然暈開，達到用色的趣味性。

簡單的構圖中即使背景未加暈染處理，但用色的清新濃艷、大膽結合西方繪畫特色、以及善於掌握花鳥動態的能力，也足以形成強烈的個人風格與氛圍感。淺藍色的紫藤花透過高超的筆墨掌握度，艷麗而不刻意雕琢，率性而不失法度，

---

<sup>34</sup> 郭學是、穆美華編輯，《中國近代畫家—任伯年》，(台北市：錦繡文化，1994)，頁 3～5。

完美自然地呈現眼前，帶來初春降臨的訊息。

### (五) 民國—林玉山「荷塘」

林玉山曾經前往日本接受過東洋畫的訓練，因此在他早期的作品中的用色及佈局，可見濃厚的東洋畫風。但他仍重視中國筆墨、氣韻的重要性，認為中國畫所謂的「氣韻生動」，就是要表現出宇宙的呼吸，去感受對象的生命力，使作者的靈感思想與對象結合為一體，而非只求形狀上的相似。林玉山並再三強調「寫生」對花鳥創作的重要性，以下這幅「荷塘」便展現了他對寫生觀念的貫徹與實行。

此畫是絹本，略以泥金掃過。畫面的構圖左上右下地斜分為兩部分，荷花或含苞待放、或悠然盛開，都顯得清麗動人，一隻白鷺涉水覓食，畫家以蛤粉暈染，荷葉則以石青、石綠表現出葉片的陰陽向背，<sup>35</sup>每一個對象的比例與結構都十分準確，林玉山曾自述為了創作此圖，曾數天親自在天亮前到荷花池前等待，只為求清晨時一睹荷花最美的姿態。寂靜的狀態下，甚至可以聽到花苞綻放的聲音！而這張作品便是在反覆觀察與寫生之後，再配合構想所描繪的作品。

荷花亭亭淨植地矗立在水塘中，表現出清雅優美的特質；畫中只有一隻鷺鷥穿梭其間，潔白無瑕的顏色襯托了荷花高雅的形象，也體現了畫家創作時的心境和思維。鮮明碩大的荷葉在石綠的反覆烘染下，顯得蒼翠厚實，充滿夏天生機蓬勃的活力。

### (七) 民國—黃昌惠「秋塘儷影」

黃昌惠是林玉山的得意門生，這幅「秋塘儷影」與林玉山的「荷塘」卻表現了截然不同的情境氛圍，可以看出黃昌惠極力擺脫老師的影響，在老師給予的訓練

---

<sup>35</sup> 藝術家出版社編，《台灣美術全集 3—林玉山》，(台北市：藝術家出版社，民 81)，頁 34。

及基礎上，努力經營出自我風格的用心。

鳥之紙是不易表現的材質，必須克服它容易吃色的困難，但也有可以承受反覆堆疊暈染的優點。因此對創作媒材的特性若能高度掌握利用，也可使氛圍更加突顯。黃昌惠以精準的外形掌控和高超的運筆用色，半工半寫地表現出秋天荷塘的情景。適度的暈染造成畫面氛圍的產生，除此之外，荷葉、荷花、野草、鷺鷥的婉約線條與清麗用色，也是氛圍產生的原因。工緻淳雅是畫家追求的主要目標，構圖經過細密的思考，刪繁去簡，作了適度的調整，使畫面中每一個被描寫的對象，都具有缺一不可的重要性。

畫中的荷葉有些殘敗，點明了是由盛夏進入初秋，季節交替的景象。立在荷塘的雙鷺，一昂首一回眸，似乎在談論心事，<sup>36</sup>爲了不破壞荷塘裏寂靜脫俗的美感，那是近乎無聲的敘述。雖然作者描寫的是一個未經整理的野塘，破敗的荷葉與水中雜草交錯叢生；但是細看卻是井然有序，互相呼應。帶有金泥的赭石顏料表現出葉片殘破的情形，顏色雖較暗沉卻不凝重，雖是生命凋零的情景，卻還帶有生命躍動的痕跡，把初秋榮枯之間的風情展現得一覽無疑。

技巧或許是氛圍表現的必備原則，但技巧的熟練之外，還必須依賴畫家的天份、心性、修養，還有對藝術理念的深入洞察和執著追求，黃昌惠在花鳥創作上便是以此自我要求，使創作獨具巧思，意境深遠。

## 第四節、小結

氛圍是極爲抽象的名詞，難以用明確的言語來加以界定。一方面氛圍要依賴具體的形象來傳達，一方面氛圍又不是具體可感的形象本身，而是在具體形象中所昇華出來的另一種「絃外之音」、「言外之意」。<sup>37</sup>在繪畫創作的運用上，它可泛

---

<sup>36</sup> 蔡耀慶，〈花鳥畫的境與意—黃昌惠先生的追求〉，《晴空逸鶴—黃昌惠先生紀念展》，(台北市：國立歷史博物館，民 92)，頁 154。

<sup>37</sup> 張本楠，《王國維美學思想研究》，(台北市：文津出版社，民 81)，頁 191。

指為畫面氣氛的營造，或是有別於自然表象的一種人文省思、精神內涵；它必須藉由畫面整體的和諧來產生感覺，它可以是表現潛意識或下意識的心理層面，也可以是表現感官的、情緒的、知性的……，透過各種象徵的客體，以各種不同表現手法的主體共同加以呈現。<sup>38</sup>

由於它的抽象難以界定，因此對於「氛圍」一詞的解釋，筆者認為借助中國繪畫觀念裏常用的「意境」及「氣韻」來予以大體地說明，應較容易了解；意境和氣韻都是畫面營造成功的必要因素，而且都概括了有形的形象、筆墨、技巧、構圖、形式，以及無形的意念、思想、氣質、修養等等，可以說是畫面是否深刻動人的最重要因素；這與氛圍的定義相似。

如同「意境」和「氣韻」兩者一樣難以用言語來形容，「氛圍」與其說是經由觀賞者主動去發覺的，倒不如說是作品本身經由作者的努力用心、手反覆磨練、思考，所散發出來的，一種自然充塞作品周遭的審美逸趣。

---

<sup>38</sup> 李元慶，《山水繪畫突顯大氣氛圍的探討與表現》，國立台灣師範大學美術研究所碩士論文，民 82，頁 。