

藝術與思想

以中西繪畫對於水中生物的表現所做的觀察

莊申

一、魚是任何國家都有的一種水中生物。繪畫是任何國家都有的一種藝術形式。可是中國藝術家畫魚與西方藝術家畫魚，就有很大的差別。差別的形成，主要是由於思想的不同。現在就以中國與西方畫家對於魚的表現為例，來討論藝術與思想的關係。

在中國，劉寀是活動於北宋中期的宋神宗時代(1067-1085)，也就是活動於十一世紀中後期的一位文人畫家。他的作品，傳世不多；不過在美國華盛頓州聖路易(St. Louis)的聖路易美術館裡與在台灣的故宮博物院的藏品裡，還都藏有劉寀的作品。其中又以藏於聖路易美術館的那卷畫名是「落花遊魚圖」的作品比較重要。現在就以這卷畫作為實例來看看劉寀對於水中的遊魚是怎麼表現的。在畫面上(圖一)。劉寀在一條小河裡，表現了三種葉形不同的水草。體形細長的那種水草的葉子，雖然有時是直的、或者平行的，卻多半是彎曲的。水草的葉子既然是彎曲的，這就意味著小河裡的河水正在輕輕的動盪。水會動，水草才會彎，如果河水是完全靜止不動的，水草的葉子就不會彎。由水草草葉的彎曲可得知，劉寀不但表示了水，還表示了水的動盪的狀況。可是他對水的動盪表現，並沒有正面的，或者直接的描

寫。他所使用的是一種側面的，或者是間接的表現手法。有的人一定要仔細的觀察和品味，然後才能發現、也才能體會到劉寀所採用的間接的手法，這時候才能瞭解到劉寀對於表現水的動盪的設計，可說是相當巧妙的。所以在沒有談到魚以前，我們對劉寀對水的表現的方式，要採用考古學家的工作方式。考古學家要去發掘，才能有收穫。有了收穫，才能瞭解古物或古蹟的真象。我們看到劉寀的「落花遊魚圖」卷，也要細心觀察，然後才能有所發現。如果不能從這卷畫裡找到劉寀所隱藏的處理手法，就不能澈底瞭解這卷畫。只有當我們在畫裡發現了劉寀所隱藏的處理手法，才能澈底瞭解這件作品。澈底瞭解這件作品，才能欣賞它。根據這一點，使我們發現中國古代的畫家，對他們的作品處理，既不採用正面的方式來直接處理，所以往往需要觀者仔細推敲、發現真象。唯其能夠發現被隱蔽起來的真相，才更能欣賞畫面的佈置以及畫家的設計。

二、介紹了劉寀對於水的處理，再看他對魚的處理。畫面上共有一隻河蝦以及二十幾條小魚，正在四堆水草之間，穿梭不停的來回游動。小魚的體形雖然細長，可是劉寀對於魚身的表現，又採用了兩

種不同的方式；有些魚，魚尾輕擺，動作緩和，所以魚身接近一條直線。又有些魚，由於用力擺尾，魚身迴旋，形成L式或C式的弧形。在數量上，身體具有弧形的魚比較少，因為多數的魚的身體都是接近直線的。由於直的数量遠遠超過彎的數量，所以在視覺上，魚的身體的形狀與四堆水草中兩堆水草的葉形是大體一致的。形狀一致，使得魚與草的組合，產生一種調協感。再由於這個調協感，使得整個畫面在感覺上是和諧的。又由於這種和諧感，使我們意識到，在劉寀的筆下，那一群在水中游動的小魚，是逍遙自在的，是輕鬆活潑的。

魚的逍遙自在或者輕鬆活潑，可以從兩個角度來解釋。首先，我們可以先看看中國古代的哲學家在看到水中的魚的時候，採用甚麼態度。在春秋時代，莊子(約西元前369年)在《天下篇》裡就記載了他與惠施之間的這麼一段對話：

『莊子與惠子遊於濠梁之上。莊子曰：「儻魚出遊從容，是魚樂也。」惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」』

《莊子》的哲學的中心思想是自由。這個自由不是政治上的、經濟上的、或者社會上的自由，而是精神上與思想上的自由。所以《莊



▲圖一 北宋 劉宋〈落花遊魚圖〉

子》的第一篇的篇名就叫〈逍遙遊〉。從字義上看，逍遙遊就是自由的，瀟灑的到處遨遊。由「逍遙遊」這三個字，就可看出自由正是全書的中心思想。莊子認為魚在水中游來游去，非常自在，所以用「從容」二字來形容魚的動作。魚的出遊既然從容。是由於魚在水中具有無限的自由，所以魚才快樂。劉宋所表現的細長的小魚，雖然不一定是莊子所看到的鱖魚，不過至少也是一群具有無限自由的快樂的魚。這樣看，劉宋所畫的魚，從容出遊，也許在思想上，曾經得到莊子的自由哲學的啟發。

「己所不欲，勿施於人，己之所欲，亦施於人。」這是活動於春秋時代的孔子（西元前 551-479 年）所說的名言。這句話對中國人的一般生活，產生很重要的影響。用最

簡單的例子來說，沒有一個人願意被人罵、被人打，更不要說願意被人打死了。本著「己所不欲，勿施於人」的人生哲學，中國人看到的魚，是一條有生命的活魚。因此，在中國藝術家筆下的魚，就成為由莊子所形容的從容出遊的活魚。由這個角度來看，劉宋所表現的在水草中游動的魚，如果不是由於莊子的自由哲學的啟發，或者應該與孔子的儒家思想有關。用另外一句話來說，中國的繪畫藝術與中國的哲學思想的關係，是非常密切的。一幅畫的完成，也可以說就是一部份中國文化思想的表現。

欣賞劉宋的「落花遊魚圖」，除了可用中國古代的哲學思想來解釋魚的動作，在另一方面，似乎也可以借用西洋的近代美學觀念來解釋。這種美學觀念，就是曾由德國

的美學家熱烈討論的「移情學說」。所謂「移情」，德文的原文是 *Einfühlung*，這是由費孝 (Friedrich T. Vischer, 1807-1887) 首先使用的一個美學名詞。在二十世紀的初年，才由美國的學者特慶納 (Edward B. Titchener, 1867-1927) 把這個德文名詞譯為英文，並且創造了 *Empathy* 這個新名詞作為 *Einfühlung* 的對等辭彙。無論是 *Einfühlung* 還是 *Empathy*，這個字的字義都是「感到裡面去」。德國的另一位美學家洛慈 (Rudolf H. Lotze, 1817-1881) 曾經指出：「凡是眼睛所見到的形體，無論如何細微或瑣碎，都可以通過想像面把我們移到這些形體裡去，分享它的生命。」按照洛慈的說法，「感到裡面去」，就等於說，把觀者的情感轉移到物體裡去，分享它的生命。



▲圖二 清 惲壽平《落花遊魚圖》

如果再根據這個移情學說而觀察劉案的「落花遊魚圖」，在水草之中來回游動的小魚可以被認為是出遊從容，就因為觀者在觀看這卷畫的那一片刻，已經把自己的情感轉移到魚的身上去。從這個角度上看，美學裡的移情作用實際上具有一種擬人作用(Anthropomorphism)。當觀者把自己的情感轉移到魚身上去的時候，事實上，觀者自己已經化身為魚；跟著畫面上的那群小魚，來回游動，從容出遊了。

介紹了西方的移情學說之後，再重新回到劉案「落花遊魚圖」卷的畫面上，那就是說，我們固然可以按照由德國的近代美學家所創立的移情作用的學說，而解釋何以小魚在水中出遊從容，十分快樂，可是這個學說卻不能解釋何以莊子本人認為魚的出遊，一定快樂。要解釋魚的樂，就必需知道在中國的文化傳統裡，既有莊子所強調的自由哲學，也有孔子所主張的仁的哲學。討論到這裡，我們對劉案的這卷畫的欣賞，似乎應該分為兩個層次：在藝術的層面上，他對水的動盪，採取一種含蓄的表現方式，觀者要能從他的含蓄的表現裡，像考古學家從泥土中發現了寶藏一樣的發現了他的隱藏不露的表現方式，才能瞭解他對畫面的處理，這麼曲折，又這麼精細，然後才能欣賞他的設計的用心良苦。在思想的層面上，也該欣賞他用魚在水中的自由游動，來表現中國古代的哲學精神。

從十二世紀中期以來，劉案對於魚在水中自由活動的表現方式，成為一個典型。這就是說，從北宋時代以後，歷代畫家對於魚的表現。大致都與劉案的表現方式相同。譬如說在清代初年，也即在十七世紀的下半期，由惲壽平

(1633-1693)所畫的「落花遊魚圖」(圖二)，不但也表現一群條魚，而且這群小魚也正活動於四堆水草之間。惲壽平所採用的手法，與劉案所採用的手法，幾乎是完全一樣的。至於在二十世紀，這個表現方式，大致又見於張大千(1899-1983)



▲圖三 張大千〈魚樂圖〉,1978

在一九七八年所完成的「魚樂圖」(圖三)。在此圖中，從他處飛來的落花和在水面上飄浮的水草，不但在體積上形成對比(落花用小點完成，水草用大點完成)，而且在色彩上，也相映成趣(落花是紅的，水草是綠色的)。如與劉案的作品相



▲圖四 吳青霞〈魚樂園〉,1941



▲圖五 曾培幹〈瓜影滿塘圖〉,1973

比，在張大千的作品中，最顯著的特色是在魚的上空，增加了幾枝柳條。顯示由柳條所翳蔽的空間，不但平靜，而且安寧。水面既然安寧、平靜，那幾隻小鯽魚，才能由河水裡游到水面上玩玩落花，也順便等待由柳條上掉落的小蟲，作為零食。總之，如與劉宗的作品相比較，在張大千的作品裡，雖然增加了柳

枝，可是他對於鯽魚的從容出遊的表現，與劉宗的表現方式是一脈相傳的。

在現代畫家的作品之中，與劉宗或張大千的畫法幾乎完全相同的作品還有不少，限於篇幅，這裡只能舉出三幅作為代表：第一幅是由活動於上海的女畫家吳青霞在一九四一年所完成的「魚樂園」(圖四)。

這幅畫的最大特色是把魚的種類，由鯽魚改變成鯉魚。所以在份量上，魚的體積明顯的增大了。可是這些紅、黑相雜的鯉魚，既出沒於花與水草之間，所表現的仍舊是魚的自由與快樂。由於此圖上空無樹枝，吳青霞所採用的是劉宗的類型。第二幅是由現代青年畫家曾培幹畫於一九七三年的「瓜影滿塘圖」



▲圖六 黃獨峰〈熱帶魚〉

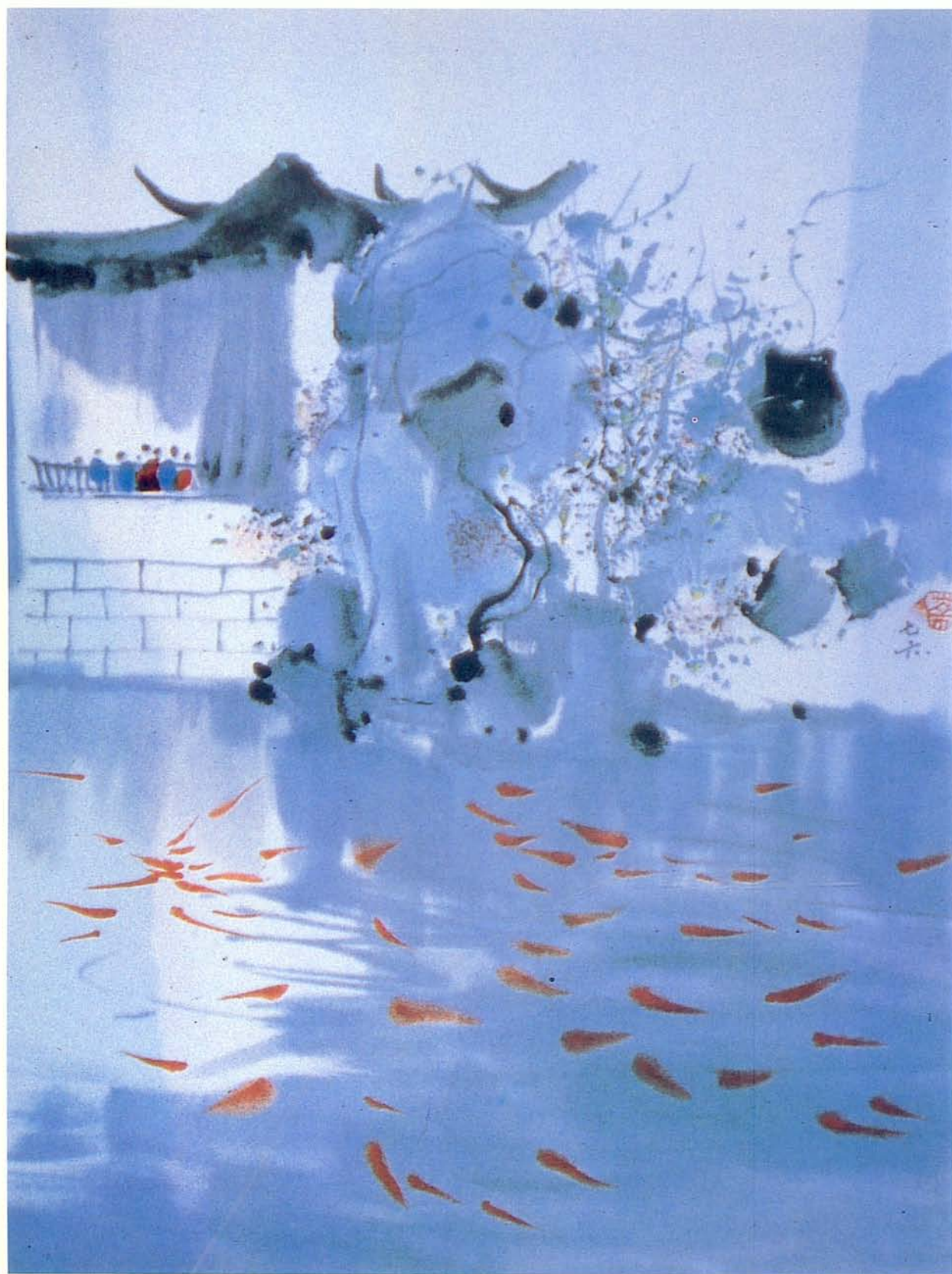
(圖五)。此圖所表現的是隱蔽在結滿長型的冬瓜之下的一個魚塘。有幾條鯽魚，似乎正想由池塘的水底游到水面上，所以水中的魚與落在水面上的冬瓜的黃花之間，還有一小段距離。儘管曾培榦在塘水上畫出冬瓜，所表現的是一片農家的田園風光，可是把游魚表出於一個翳掩的空間裡，與張大千用柳枝來

掩蔽水面上小魚的構圖類型是相同的。

第三幅現代畫家的作品是黃獨峰的「熱帶魚」(圖六)。在這幅畫的水面上，既沒有樹枝也沒有瓜果，只有五條正在一些淺綠色的水草之間慢慢飄遊的熱帶魚。所以在構圖上，黃獨峰的這幅畫也與吳青霞的作品一樣，屬於劉家所採用的

開放空間的古典類型。由黃獨峰所表現出來的最大特色是把魚的種類，由淡水裡的鯽魚、鯉魚或鯽魚改變成海水裡的熱帶魚。飼養熱帶魚，是發生在最近二十年內的事。在畫面上把淡水魚類改變成海水魚類，不但可以說明現代中國人的生活方式已經與古代不同了，這是在欣賞這幅「熱帶魚」時可以順便聯想到的一件事，此外可以聯想到的第二件事是，被飼養在魚缸裡的熱帶魚的活動空間十分有限。養在魚缸裡的魚，既不是真的自由，恐怕也不會真的快樂。總之，在黃獨峰這幅畫裡，熱帶魚雖有一片小小的活動空間，可是與劉家所畫在河裡的小魚及與曾培榦所畫在塘裡的魚的活動空間相比，熱帶魚的活動空間，那麼有限，這些魚的感覺應該相當於囚犯在獄中坐牢。從這個角度看來，熱帶魚的自由不是真正的自由而是假自由。根據這個觀察，在黃獨峰的筆下，魚的自由快樂的性質已經變質了。那就等於說，現代國畫對於魚的表現，用魚的自由與否的立場來看，與古代的魚畫相比，性質並不是完全一樣的。

最後一幅值得注意的與魚有關的作品是吳冠中的「觀魚」(圖七)。曾培榦在「瓜影滿塘圖」裡雖然表現了一個魚塘，不過那只是農家所有的一個小魚塘。吳冠中所表現的卻是一個大魚塘。塘中有無數大型的紅鯉魚。吳冠中雖然沒用精緻的畫法——表出這些鯉魚的頭、身與尾，可是他用好像水彩畫那樣的筆觸所完成的寫意式的魚的形態，是望而可知的。從唐代的白居易(772-846)在西湖修築白堤以來，一直到現代，浙江的杭州一直是我國著名的風景區，而西湖本身，又有八個旅遊重點。「花港觀魚」正是西湖的八個旅遊重點之一。我們看看



▲圖七 吳冠中《觀魚》



▲圖八 杭州西湖的〈花港觀魚〉

▼圖九 庫威尼〈靜物〉



在柳樹蔭下，成千上萬的紅鯉魚在西湖水裡群來群往，真是一種奇觀（圖八）。大概由吳冠中所表現的，正是西湖的「花港觀魚」的大場面。

介紹了這麼多幅古代的與現代的中國畫家的與魚有關的作品，似乎應該看看西洋畫家對於魚的表現又是什麼情況。關於這方面，現在可以舉出兩件作品來作為比較。第一件是畫名稱為「靜物」(Still Life)的一幅油畫，畫家叫庫威尼 (Johannes Cuvenes,

1620-1666)，是一位英年早逝的畫家。在此圖中，畫家在一張木桌上所表現的主題，除了一隻瓶子、一隻掃帚，還有五條魚和一堆魚網（圖九）。這五條魚雖然有大有小，體積相差很大，而且如果用魚嘴的形狀來分辨，種類也不一樣。不過他所畫的這五條魚，雖然體積、種類不同，事實上，既都是死魚，就沒有生命的角度來看，這些魚是根本沒有差別的。如果庫威尼的畫名不夠響亮，我們還可看看另外的一幅油

畫，這幅畫的畫名也是「靜物」，畫家就是近代的後期印象派裡大名鼎鼎的，荷蘭籍的梵谷 (Vincent Van Gogh, 1853-1890)。在此圖中，梵谷在另一張桌上，又畫了兩條魚，此外，他還畫了一把小刀，和一些蕃茄與檸檬（圖十）。在梵谷的心目中，用刀可以把魚切開，正與用刀把蕃茄或檸檬切開沒有什麼不同。除了庫威尼與梵谷的這兩幅與魚有關的靜物畫，我們還可舉出第三幅畫名是「靜物」的畫。畫家是法國的波汀 (Eugene Boudin, 1824-1896)。在此圖中，一隻因為已被煮熟而變成紅色的龍蝦，與一些瓶子和罐子一同呈現於鋪了桌布的木桌之上（圖十一）。波汀所畫的龍蝦，雖然在種類上，與庫威尼和梵谷所畫的魚類不同，不過在這三位西洋畫家的筆下，這些魚蝦都是毫無生命的東西，它們在畫面上的意義，一方面是由於它們和蕃茄一樣，是人類的一種食物，另一方面，魚和龍蝦的存在，只不過由於他們的形體有趣，所以才能像一隻瓶子或者一把小刀一樣的成為畫家描畫的對象。

如果移情學說的重要性是可以使觀者化身為被描寫的對象而分享它的生命，移情學說對於庫威尼、梵谷、和波汀何以要在畫面上表現幾隻沒有生命的魚和蝦，就無法解釋。試想誰願意在看到一條死魚或被煮熟的龍蝦的時候，化身為一條死魚或一隻死蝦呢？西方美學裡的移情學說既不能解釋死魚或死蝦出現在油畫裡的原因，那就說明在西方文化思想裡，缺少一種和中國哲學相等的人文思想。因為西方的哲學，既沒有像莊子那樣的哲學家去注意自由，也沒有像孔子那樣的儒者去注意仁。所以西洋畫家畫魚，就無法在他們的畫裡，表現出中國



▲圖十 荒谷〈靜物〉

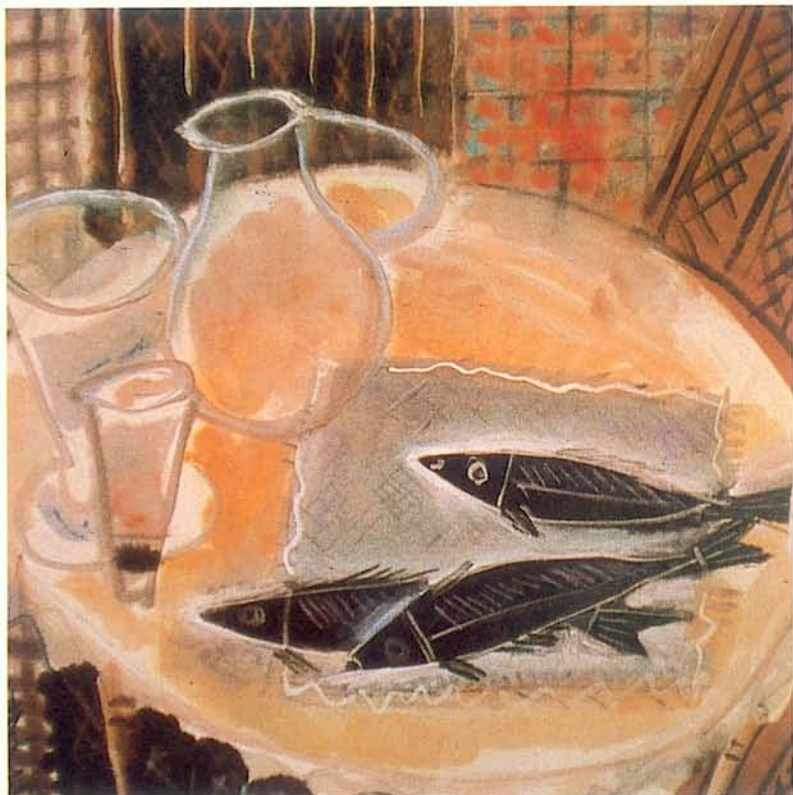
▼圖十一 波汀〈靜物〉



畫學所表現的人文精神，甚至人文情懷。另一方面，在二十世紀之前，西洋畫家一直重視寫實精神，所以描畫的對象雖然是死魚或死蝦，也得把它們的形態畫得維妙維肖。在這兩種原因之下，在庫威尼、梵谷與波汀筆下的魚蝦，就只能成為以寫實畫風完成的，又放在桌上或切菜板上，任人宰割的一種食物。從這個角度上看，上述那三位畫家的油畫風格，雖然偏重寫實，可是在內涵上，內容淺薄，思想貧乏。

三、以上所討論的是中國與西洋畫家對於魚蝦的不同的表現，以及何以會形成這種差別的原因。事實上除了這兩大類，關於以魚為主題的繪畫，似乎還有一個第三類。關於這個類型，不妨借用兩幅大陸現代畫家的作品來作為說明。第一幅是「靜物」(圖十二)，是林風眠(1900-1991)的早年作品之一。在此圖中，被放在切菜板上的三條魚，是與一些玻璃器皿一同放在一張小圓桌上的。就畫面主題的種類與放置的位置而言，林風眠的這幅「靜物」與梵谷的那幅「靜物」，頗為相似。不但如此，在林風眠的筆下，正如同在梵谷的筆下，圓桌上的魚，只是能供人烹調而沒有生命的死魚。描畫幾條沒有生命的死魚與描畫幾件沒有生命的玻璃器皿，絲毫沒有不同的意義。第二幅畫的畫名是「端午」(圖十三)，是張大壯的一件小品之作，根據畫上的題款，此圖繪於癸卯，也就是一九六三年。在此圖中，鹹蛋與粽子都是食物。被樹枝穿起來又吊著的三條黃魚，當然與粽子和鹹蛋一樣，也是端午節那天大快朵頤的美食。

儘管林風眠的「靜物」是用國畫顏料而不是用油畫的顏料完成的，可是由於他對畫面景物的處理非常接近梵谷的「靜物」，而且畫裡的魚，不再是在國畫中常見的從容



▲圖十二 林風眠〈靜物〉

▼圖十三 張大壯〈端午〉

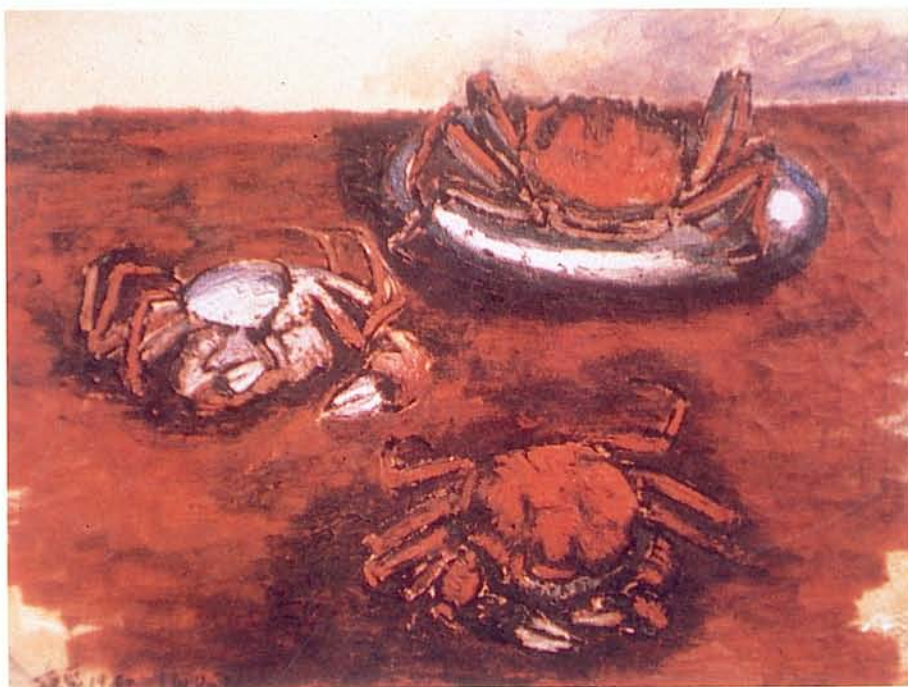


出遊的魚，而是沒有生命的死魚，可見他在完成這幅「靜物」時的觀念已經不屬於傳統的中國文化思想，而屬於西方的文化思想。這幅「靜物」代表中國繪畫在西方繪畫(也就是西方文化)的衝擊之下，

畫家對於魚的表現，已經放棄了中國文化的哲學背景而全盤西化。至於在張大壯的「端午」裡，雖然就畫面的佈置而言有點不一樣，其實在內容上，這幅「端午」不正是一幅用國畫方式所完成的靜物畫嗎？



▲圖十四 唐雲〈江蓼青蟹〉,1949



▶圖十五 劉海粟〈靜物〉,1950

從這個角度來看，張大壯的「端午」和林風眠的「靜物」一樣，也是一幅受到西方文化之衝擊而失去中國文化本位的國畫式靜物寫生畫。

這個觀點也許還可根據兩位中國現代畫家所畫的螃蟹而得印證。第一幅畫的畫名是「江蓼青蟹」，是長居上海的國畫家唐雲，在己丑年（也就是一九四九年）所完成的作品。在畫面上是一個長著蘆葦的江岸，蘆葦的上方還有不少下垂的紅蓼。一隻青色的淡水蟹就出沒於由紅蓼和蘆葦所掩蔽的空間裡（圖十四）。第二幅的畫名又是「靜物」，這是由另一位長居上海的藝術家劉海粟在一九五〇年所完成的一幅油畫。在這幅「靜物」的畫面上，共

有三隻螃蟹（圖十五）。除了左邊的那隻由於身體反轉，所以白色的腹部向上以外，其他兩隻的蟹殼都向上。活的螃蟹的腹部不會向上，只有被人隨意丟棄的死蟹腹部才會向上。左邊的這隻螃蟹，既然腹部向上，當然只是一隻既沒生命，又被人隨意丟在桌上的死蟹。至於其他的那二隻，既然蟹殼已經成為紅色，所表現的，和由波汀所表現的被煮熟的龍蝦一樣，當然也都是被蒸熟或煮熟的死蟹。所以畫面右方的這兩隻蟹，有一隻被安在盤子裡，另外一隻和左邊的那隻一樣，也是被隨意的丟在桌子上的。

從這位畫家的學習背景上看，生於一九一〇年的唐雲，到一九四

九年，也即他完成「江蓼青蟹」的那年為止，從沒離開過中國。他所接觸的，與他所表現的，是純粹的中國文化。所以在他的畫筆下，江蟹不但是有生命，而且也與劉家、惲壽平、張大千、吳青霞等人所表現的遊魚一樣，從容出遊，自由、逍遙、瀟灑。至於生於一八九六年的劉海粟，年齡雖比唐雲還大十六歲，可是他既曾在一九二七年已經先到日本去考察日本的美術教育，由一九二九到一九三〇年又曾由國民政府資助而先後在歐洲的法國、瑞士、意大利與比利時諸國考察研究西方藝術。他在一九三二年回國之後，於一九三三年再度赴歐，到一九三五年才二度回國。劉海粟在



▲圖十六 明 郭詡〈青蛙草蝶圖〉

歐洲的時間，將近五年。所以他不但能畫西方的油畫，而且還要根據西方的觀念，表現只能成為人類的食物的幾隻螃蟹。他所畫的死螃蟹，當然也和波汀所畫的死龍蝦、或梵谷所畫的死魚一樣，是不能用德國美學家所創立的移情學說來解釋的。以唐雲和劉海粟對於螃蟹的表現為例，唐雲的活蟹具有中國哲學的人文思想，劉海粟的以死蟹為主題的「靜物」，是一幅受到西方文明之衝擊而失去中國文化本位的西方油畫。

四、青蛙雖然有時生活在田野間，卻也經常生活在水中，所以蛙是一種兩棲動物。把蛙當作一種水中生物來看待，應該是沒有錯誤

的。西方的藝術家雖然重視寫實，卻從不用他們的畫筆描繪青蛙。至於中國的藝術家儘管不像西方藝術家那麼寫實，倒反而並不缺乏描繪青蛙生活的作品。明代初期的郭詡，就畫過一幅「青蛙草蝶圖」。在此圖的右側，一隻青蛙與一隻黃蝶，出沒在一片綠色的草地上（圖十六）。由郭詡題在畫面左側的一首詩，對於這幅畫的內容的瞭解，是相當重要的。詩全文錄如下：

「茸茸碧草滿平坡，
黃蝶紛飛意若何。
惟有蛙聲聽不厭，
詩家留此作笙歌。」

詩的大意是詩人對於富貴之家的豪門生活並不羨慕，所以由田野

發出的蛙聲，在詩人的耳中，既可代表大自然的天籟之聲，所以是百聽不厭的。這首詩既反映了中國詩人自甘清苦的人生觀，這幅畫也反映了中國藝術家對於青蛙生活的欣賞與認同。受到這兩個因素的影響，在中國藝術家的筆下，青蛙在田野間的生活的逍遙自在，與魚在水中的從容出遊，是相同的。至於與青蛙的水中生活有關的畫蹟，可以現代畫家趙少昂在一九六八年所完成的「春水池塘處處蛙」為例。在此圖中，一隻出現於水面上的幼蛙，它一面伸開一隻後肢，一面又縮緊另一隻後肢，樣子是非常輕鬆、非常悠暢的（圖十七）。這隻幼蛙在水面上半沈半浮的逍遙自由的



▲圖十七 趙少昂〈春水池塘處處蛙〉，1968



▲圖十八 齊白石〈蝌蚪圖〉，1951

生活，豈不也可以用莊子形容儵魚的「從容出遊」那四個字來形容它嗎？畫面雖然只有一隻幼蛙，其實這個數目與畫款裡所說的「春水池塘處處蛙」並不抵觸。「一」可以代表一切，一隻幼蛙當然可以代表處處可見的青蛙。而且用「一」這個奇數來代表一個主題的多數，具有一種象徵性；而這個象徵性，當然是中國繪畫的特徵之一，這是在瞭解這幅畫的時候，應該知道的常識。

一九五一年，年齡已是八十九歲的近代老畫家齊白石（1863-1957），畫了一幅「蝌蚪圖」。畫面的中央部份是一條從石壁之間流出來的小溪。在溪水裡，共有四隻蝌蚪，隨著溪水，順流而去（圖

十八）。畫面上的主題雖是蝌蚪，值得注意的是由畫家題在畫面左側的詩句卻是「蛙聲十里出山泉」。根據這句詩，在這幅畫裡，齊白石是用蝌蚪來代替青蛙的。用甲來代替乙，這當然又是中國繪畫的另一項重要特徵。詩裡所說的「十里」，是很難表現的。可是用一條小溪在石壁中的奔流，就可以作為十里的象徵了。至於「蛙聲」，因為是有聲音的，那就更加不容易表現了。在明代，郭詡曾用一隻青蛙來代表一群青蛙的蛙聲。用「一」來代表「一群」的這個象徵手法，既然郭詡早已使用過，喜畫富有創意之作的齊白石，當然不願重新使用。於是他就想出用蝌蚪來代表青蛙的另一種象徵手法。蝌蚪是青蛙的子孫。有

蝌蚪的地方當然是不會沒有青蛙的。所以在一條小溪裡順流而去的幾隻蝌蚪，就可以代表在十里之內，處處可見的青蛙。用溪水代表陸地，再用蝌蚪代表青蛙，這樣的設計，不但使人衷心感覺齊白石的構思高人一等，也使人感覺生長在河邊的青蛙的生活，應當和生長在水裡的魚一樣，也是逍遙自在的。總之，青蛙雖然不是真正的水中生物而只是水陸兩棲生物，但以郭詡、趙少昂、與齊白石對於青蛙的表現，與劉寀、惲壽平、張大千、吳青霞、曾培幹等人對於魚的描繪，以及唐雲對於蟹的描繪一樣，無不都在強調這些水中生物的自由與生命。

五、在分析過中國畫家、西洋畫家，以及受到西方文化之影響的中國畫家所完成的水中生物畫的三個類型之後，我們現在應該對以上所介紹的十幾幅中國與西方的作品，作一個結論。以魚、蝦、蟹、蛙等水中生物為主的這個主題為例，中國畫家畫魚、蝦、蟹、蛙，具有一種哲學思想作為他們創作的思想根源。所以他們所畫的主題雖然是魚、蛙、或者是蟹，所表現的卻是中國哲學裡的一種人文思想。西方畫家畫魚、蝦，或者受到西方文化之影響的中國畫家畫蟹，既沒有哲學思想作為思想的根源，只能根據實際寫生的態度，而把魚、蝦和蟹當作一只玻璃瓶或一個檸檬一樣，做為一種靜物來看待。經過這樣的認識，對於藝術而言，思想是創作的原動力，畫的主題是表現思想的媒介；至於風格，只不過是媒介的外衣而已。沒有思想背景的主題的內涵是比較貧乏的。這個結論不但應該是欣賞中國繪畫的重要途徑，就對其他民族或國家的繪畫欣賞而言，也應該同樣的是一個重要的準則。