

# 瓶花圖

## 關於我國靜物寫生畫的一種考察

莊申

以一隻花瓶與瓶中花卉作為繪畫主題的作品，通稱「靜物」(Still Life)。這個名詞的本義是沒有生命的東西(inanimate object)。在西方，靜物畫的開創，與海木文(Van Heem)父子(父親叫大衛茲Jan Davidsz 1606-1684，他的兒子叫康尼留斯Cornelius 1631-1675)、卡夫(William Kalf 1622-1693)、佛意提(Jan Fyt 1611-1661)、溫尼克斯(Jan Weenix 1640-1719)、以及安特瑞森(Alexander Adriaenssen 1587-1661)等人經常描繪瓶中花卉、桌上水果、盤中魚蝦的作品密切有關。在上述六位畫家之中，除了安特瑞森是德國人以外，其他五位的國籍，都是荷蘭。西方的靜物畫，可說是十七世紀的下半期，由歐洲的荷蘭畫家所創立的一個新畫題。到了十八與十九世紀，查爾登(Jean Simeon Chardin 1699-1779)、塞尚(Paul Cezanne 1839-1906)、梵谷(Vincent van Gogh 1853-1890)、庫柏特(Gustave Courbet 1819-1877)、皮沙羅(Camille Pissarro 1830-1903)等名家輩出，與靜物畫有關的作品，在數量上，也大量增加。從十九世紀的八〇年代到二十世紀的二〇年代，以花瓶與瓶花為主題的靜物畫，大致已經發

展到最高峰。因此，在西方，不但有些藝術家，甚至有些藝術史家，都常把靜物畫視為西方繪畫的專有題材。而這句話的涵意是，包括中國繪畫在內的東方繪畫是沒有靜物畫的。這個意見當然並不正確。為了要說明這一點，把中國繪畫史裡的花卉畫，重新檢查一遍，找出中國繪畫的靜物畫，是有必要的。

### 一、明代的瓶花圖

明孝宗弘治十五年(壬戌，1502)之秋的某日，籍貫是江蘇蘇州的文人畫家沈周(字啟田，號石田，1427-1509)曾與一位法名是自可的佛僧，在他的佛寺裡聚會。可是他們的聚會並不討論佛理，所以自可法師可以陪著沈周一面喝茶聊天，一面欣賞瓶菊。沈周離開佛寺，回到家裡，就畫了一幅〈瓶菊圖〉作為紀念。此圖中，他在畫面的中部畫了一個插了一枝菊花的花瓶。花瓶右側是一把壺嘴被花瓶擋住的茶壺。花瓶左側是一種體積很大的果實(圖一)。沈周在明武宗正德四年(1509)逝世，時年八十三歲。弘治十五年，也即他畫成〈瓶菊圖〉的那年，沈周是七十六歲，雖已進入古稀之年，不過在他的筆下，線

條既非常穩健，主題也非常明確。這幅〈瓶菊圖〉真是一幅標準的靜物畫。

在沈周完成了〈瓶菊圖〉的四十年之後，籍貫是蘇州的另一位明代文人畫家陳淳(字道復，號白陽，1484-1544)，在晚年連續的畫了兩幅以瓶花圖為主題的靜物畫。在第一幅〈瓶荷圖〉裡(圖二)，花瓶的造型雖然相當特別，不過如果配合古器物學的常識來辨認，似乎不難看出這只花瓶，大致應該是一件商代或周代的銅觚。(關於明人何以要以古代的銅器做為花瓶，本文在結論部分還有比較詳細的討論，這裡不再多說。)插在銅觚裡的三張荷葉與三枝荷花。居高而偏右的那枝荷花，是盛開的，偏左的第二枝，含苞待放，位置最低的第三枝，花瓣緊抱，還是一枝嚴密封閉的花苞。根據畫家寫在銅觚左側的短款，此畫作於辛丑年。以陳淳的生卒年來推算，在長曆上，這個辛丑年，應該是明世宗嘉靖二十年(1541)，陳淳時年五十九歲。

由陳淳所完成的第二幅瓶花圖的主題，仍然是三枝荷花(圖三)，不過裝花的器物，已不再是銅觚。中國的花瓶，常用瓷土燒製。在明代瓷器之中，用鈦料畫出藍色花紋的青花瓷器非常盛行。在這幅瓶



▲圖一 明 沈周《瓶菊圖》弘治十五年（1502）



▲圖二 明 陳淳《瓶荷圖》嘉靖二十年（1541）



▲圖三 明 陳淳《瓶荷圖》嘉靖二十二年（1543）

花園內，那只在瓶腹的表面飾有雲龍的花瓶，很可能是一件青花瓷器。由畫家寫在這幅畫上的題記，共有兩段，文字較短而寫在畫面右下方的那一段只有三行，款文是：「癸卯夏六月晦，作於五湖田舍。時既醉，不知其草草也。」在這段題記之下，雖由畫家鈐蓋了兩方圖章，卻沒有他的名款。此圖並非陳淳的無款之作，只是由於畫家把年款寫在瓶荷以上的那段長題的末尾，看來彷彿與花瓶右側的短題無關而已。這段長題是用草書書寫的，其全文釋文如下：

「花葉亭亭渾似采，坐間涼思橫秋。幾回相盼越嬌羞，翠羅仍卷

袂，紅粉自低頭。前輩風流猶可想，丹青片紙還留。水榴花謝底須愁，只消浮大白，何必蕩扁舟。石田先生嘗作瓶蓮圖，上有此詞，調臨江仙。今日小子效顰，并追和如。道復。」

在短題所記錄的癸卯年，為明世宗嘉靖二十年（1543），陳淳時值六十一歲。至於長題中所提到的石田先生，就是在一五〇二年畫了〈瓶菊圖〉的沈周。沈周的好友之一是陳璠，陳淳正是陳璠的孫子。此外，陳淳曾向文徵明（1470-1559）學習詞章、書畫。而沈周又是文徵明的老師。所以無論從家庭關係上看，還是從藝術的師承關係上看，沈周

都是陳淳的前輩。難怪在這幅畫的長題裡，陳淳是要把沈周尊稱為石田先生的。在沈周的文集「石田集」的後面，有一卷附錄，所錄的都是他的詞。在這卷詞中，也有一首詞調是「臨江仙」的詞。不過那首「臨江仙」，本是沈周在一位女畫家的作品上的題詞。易言之，該詞與陳淳在此畫之長題中所提到的〈瓶蓮圖〉並無關係。根據這些資料，可知沈周不但喜用「臨江仙」的調子作詞，而且還在他的〈瓶菊圖〉之外，至少又畫過一幅〈瓶蓮圖〉。看來由本文所介紹的〈瓶菊圖〉，並不是沈周在靜物畫方面的僅有之作。至少他還畫過一幅性質相同的〈瓶



▲圖四 明 孫克弘《瓶菊圖》  
萬曆二十一年（1593）



▲圖五 明 陳洪綏《歲朝圖》  
崇禎十七年（1644）或稍後



▲圖六 清 王時敏《瓶花圖》  
順治十四年（1657）

荷圖》，可惜該圖今已失傳。由陳淳在他第二幅《瓶荷圖》裡的長題看來，對沈周的《瓶荷圖》而言，他這幅畫，不過只是一件效顰之作。所謂效顰，文義不很清楚。他用沈周的「臨江仙」的詞韻而唱和沈周的原詞，固然可說是效顰，但他這幅畫，如果是摹倣沈周的原畫，更應該是效顰。這樣看來，由陳淳在一五四三年完成的《瓶荷圖》，也許與已經失傳的沈周的《瓶荷圖》，是不無關係的。

在陳淳完成了年款是癸卯（一五四三）的《瓶荷圖》的五十年之後，晚明的文人畫家孫克弘（1533-1611），又畫過一幅《瓶菊圖》（圖四）。繪於此圖之下端的是一個表面帶有袋紋的花瓶。在瓶口以上，有位置高低不同的幾枝菊花。此外，還有兩枝帶葉的竹梢，穿插於菊花之間。根據畫家寫在此圖左上方的題款，此畫完成於癸巳年，用孫克弘的生卒年來推算，相當於明神宗的萬曆二十一年（1593）。在陳

淳的兩幅《瓶花圖》裡，花的主題都是荷花。但在沈周的《瓶花圖》裡，花的主題卻是菊花。可見孫克弘的瓶花圖的主題，雖與五十年前的陳淳的瓶花圖的主題不同，卻與八十年以前的沈周的瓶花圖的主題相同。根據沈、陳、孫這三位文畫家的作品看來，瓶花圖的主題是不固定的。荷花的開放季節是夏天，所以陳淳在一五四一與一五四五年之夏，由他畫在瓶花圖裡的花，都是荷花。另一方面，菊花的開放是



▲圖七 清 朱翬《瓶菊圖》康熙三十二年（1694）



▲圖八 清 朱翬《瓶蘭圖》康熙三十二年（1694）

在秋天，因此，由沈周與孫克弘在一五〇二與一五九三年之秋所畫的瓶花圖裡的花，都不是荷花而是菊花。經過這個觀察，可以看出，瓶花圖裡的花的種類的變化，與季節的轉變直接相關。

在瓶花圖中，花與時間的關係，還可從陳洪綬(1598-1652)的《歲朝圖》(圖五)中得到同樣的結論。在《歲朝圖》的下半部，陳洪綬畫了一只花瓶。由於瓶身長了斑駁的銅繡，看來這隻花瓶，應與陳

淳在他第一幅《瓶花圖》所畫的花瓶一樣，也是一件銅器。插在銅瓶裡的花卉，種類相當多。在高度上，這些花卉，大致分成兩個層次；在比較矮的層次之中，偏向左方的大紅花是山茶、偏向右方的是水仙，至於在比較高的層次裡，偏左的是白梅、偏右的是玉蘭。在銅瓶的右方上，是畫家自己所寫的一行短款：「老遲畫於青藤書屋」。所謂歲朝，是每年的元旦。在明、清時代，當時的書畫家，常常在元旦日寫作

書畫，一面為新年的到來表示慶賀之意，一面也為自己的藝術生涯，留下一個定點性的紀錄。陳洪綬的《歲朝圖》，正是一幅在元旦日完成的作品。在植物方面，山茶、白梅、和水仙，都是冬天開花的花卉。至於玉蘭，雖然常在春天開花，不過由於室內的氣溫較高，把玉蘭放在室內，這種白色的花朵是會在元旦日提前開放的。如果情形的確如此，陳洪綬在元旦日所完成的《歲朝圖》裡，畫山茶、水仙、白梅與

玉蘭而不畫荷花與菊花，正由於在創作瓶花圖的時候，是注意瓶中之花與季節之關係的。

陳洪綬的字是章侯，號是老蓮。當明代最後的一位皇帝——明思宗，在崇禎十七年(1644)的三月十九日，在北京的皇城裡自殺而死，明代的宗室魯王，就監國於浙江紹興。這時候，陳洪綬正住在紹興。在明代中期，籍貫是紹興的徐渭(1521-1593)，是一位終身潦倒的文人畫家。所謂青藤書屋，正是徐渭的故居。在文獻上，陳洪綬在崇禎皇帝自殺之後，是曾把他的字，由老蓮改為老遲的。根據〈歲朝圖〉上的題款，不但可知此圖之完成，是在徐渭的故居青藤書屋之內，而且還可發現這位畫家已經使用了老遲的名字。陳洪綬完成〈歲朝圖〉的時間，也許可以視為一六四四年（或者稍晚一點），。如果這個推論可信，陳洪綬的〈歲朝圖〉，或許應該視為完成於明代的最後一幅瓶花圖。

## 二、清代的瓶花圖

在清代，籍貫是江蘇太倉的王時敏(1592-1680)，在當時的正統畫派裡，是一位極有代表性的重要人物。他作品的題材，雖以山水為主，不過他偶然也畫花卉。由這位山水畫家所完成的一幅〈瓶花圖〉(圖六)，不但在內容上，是一幅花卉畫，而且在性質上，更是一幅靜物的寫生畫。這樣的作品，在王時敏的畫蹟之中，是非常罕見的。在此圖的下方，他畫了一只在瓶身兩側附有雙環的花瓶。(用器物學的學識來判斷，這樣的造型，應該不是盜瓶，而是漢代的銅鍾)。插在銅鍾

裡的花卉，有萱草、有蒲艾、有百合、有杜鵑、還有桃枝，種類相當多。由畫家題在銅鍾左上方的短款，是這樣寫的：「丁酉五戲墨，西廬老人。」所謂西廬老人，就是王時敏。因為王時敏的字是煙客，號是西廬。而款中所說的丁酉，根據王時敏的生卒年推算，應該是清初的順治十四年(1657)，上距明代的亡國，已經十四年。而王時敏此時為六十五歲。在畫款中，他自稱西廬老人，大概正由於他的年事已高。如果陳洪綬的〈歲朝圖〉可視為明代的最後一幅瓶花圖，王時敏在丁酉年所畫的戲墨花卉，或許也可相對的視為清代最早的一幅瓶花圖。

在清初，以八大山人之名而著稱的朱耷(1676-1705)，在當時的革新畫風的潮流之中，是一位非常重要的畫家。他的作品，雖然在風格上，與清初的正統畫派的畫風非常不同，不過至少在題材上，他也與王時敏曾在丁酉年畫過戲筆花卉一樣的，也畫過一幅很像是戲墨之作的瓶花圖。在此圖中(圖七)，畫面的中央是一只花瓶，瓶中插有兩隻淡黃色的菊花；一枝高、一枝矮，分別偏向花瓶的左右兩側。根據朱耷寫在此畫右上角的題款，這幅瓶花圖是他在甲戌年九月九日完成的作品。以朱耷的生卒年推算，畫款裡所說的甲戌，應該相當於康熙三十二年(1694)。在這年，朱耷的年齡是五十八歲。事實上，朱耷在完成了這幅「瓶花圖」的同一年，還畫了一本冊頁。其中一頁，在畫法上，只有聊聊數筆，以致看來非常簡單，但畫面的主題，仍是一幅瓶花圖。在此作的畫面中央，是一只花瓶，瓶中插了一朵蘭花(圖八)。如與他在這年重陽所完成的〈瓶菊

圖〉相比，〈瓶蘭圖〉的筆墨更見精簡。朱耷完成這兩幅畫的時間比王時敏完成瓶花圖的時間晚了三十八年。也許在清代的瓶花圖裡，朱耷的〈瓶菊圖〉與〈瓶蘭圖〉，可以算作王時敏完成〈瓶花圖〉之後的，時間次早的兩幅作品。

籍貫是浙江石門的方薰(1736-1799)，字蘭坻，號蘭士，在清代的中期，是一位相當著名的文人畫家。如果花盆可以視為花瓶的代替品，由方薰所完成的一幅〈盆蘭圖〉(圖九)，似乎也也可作為一幅瓶花圖來看待。在此圖左下方，是一個帶有三個小足的圓形花盆，盆的中央是一塊經常為文人所喜愛的石頭，石前有一叢蘭花，石後種有兩枝幼竹。根據題在花盆左下角的短款，這幅畫是在乾隆朝之己酉年完成的，相當於乾隆五十四年(1789)，方薰的年齡也正是五十四歲。乾隆朝共長六十年(1736-1795)。這幅畫既然完成於乾隆五十四年，所以在時間上，此畫不但可以代表乾隆朝末朝的瓶花圖，也可視為由中國畫家在十八世紀末期所完成的一幅靜物寫生畫。

到了晚清，以瓶花圖為主題的作品，突然成為當時流行的畫題。首先值得注意的是居巢的一幅〈花果圖〉(圖十)。在這位屬籍廣東番禺的畫家的筆下，畫面的中央是一隻瓶身附有蕉葉紋與其他圖案的白盜瓶。插在瓶裡的花的種類甚多；比較容易辨認的，大概是紅色的山茶、粉紅色的牡丹、以及白色的玉蘭。在此圖中，水果的種類也不少；放在花瓶之前的是百合、蘋果、與橘子，放在花瓶之後是三隻梨。根據寫在畫面右上角的短題，此圖作於庚戌年。

關於居巢的生卒年，迄今並無



▲圖九 清 方薰《盆蘭圖》乾隆十四年(1789)



▲圖十 清 居巢《花果圖》道光三十年(1850)



▲圖十一 清 吳廷燾《龍爪葛蒲圖》同治九年(1870)

絕對可靠的記錄。但他卒於清德宗光緒二十五年(1899)，享年七十二歲的說法，似乎是比較可信的一種。依此推算，居巢應該生於清宣宗道光七年(1827)。此圖畫款中所說的庚戌年，應該相當於道光三十年(1850)，居巢年僅二十三歲。在風格上，這幅《花果圖》不但秀麗，而且相當成熟。這麼優秀的作品居

然出於一位二十三歲的青年畫家的手筆，不能不令人讚歎。可見這位廣東畫家的藝術才華，在他的青年時代就已顯露無遺。這幅《花果圖》，根據主題的性質，是一幅標準的靜物寫生畫。

在晚清時代，籍貫是江蘇儀徵的吳廷燾(1799-1870)，字熙載，號讓之，是一位以書法與篆刻稱著的



文人。但他在從事著述與玩刀治印之餘，偶然也會弄筆作畫，創作一些以花卉為主的小品畫蹟。譬如這幅〈龍爪菖蒲圖〉(圖十一)，正是一幅以靜物寫生為主題的花卉小品。畫面的左下方是一個養著菖蒲的瓦盆，右下方是一隻插著龍爪花的長形花瓶。由於菖蒲的草葉，短而細密，茸茸如茵，只有養在一個體積矮小的瓦盆裡才覺適合。至於龍爪花，由於花莖修長，如果不插在一隻高頸的花瓶裡，一般的短頸花瓶是無法容納得下的。在畫面上，花瓶高而瓦盆底，龍爪紅而菖蒲綠(不過綠色是用墨色來代表的)。所以在視覺上無論是就器物的造型，還是就花卉的色彩而論，這高與低以及紅與黑的對照，都形成強烈的對比。吳廷燾雖然沒在這幅小品之作的畫面上寫下年款，不過他的卒年既在清穆宗同治九年(1870)，可見他的後半生是在鴉片戰爭(1840)以後的三十年內度過的。所以儘管這幅瓶花圖沒有年款，但把這幅花卉小品視為十九世紀中期的，或者是完成於一八五〇年代的靜物寫生畫，應該是可能的。

晚清的另一位畫家，是以前不甚為人所知的虛谷(1823-1896)。這位籍貫是安徽歙縣而晚年僑居於江蘇上海的畫僧，曾經畫過一幅畫名是〈歲月清供〉的作品(圖十二)。在此圖中，幾枝紅梅與一枝還帶有松實的松枝，插在一枝高瓶裡。位於此瓶之前而略偏向左方的，是一隻并未插有任何鮮花的矮瓶。最後，位於高瓶之前而略偏向右方的，是一隻佛手。在色彩的使用上，佛手的表面是帶有白點的鮮黃色，未與樹枝脫離的果葉是深綠色。高瓶是用滲有淡墨的淺綠色渲染而成

▲圖十二 清 虛谷〈歲月清供圖〉光緒二十二年(1896)

的。大概虛谷想要用這樣的色調來表現的，正是在清代才發展出來的，名叫「茶葉末」的那種瓷釉。矮瓶的瓶身是純白的，很像是一般常見的白色瓷釉。不過在白釉以外，這隻矮瓶的表面還飾有紅色的金魚與綠色的水藻。也許虛谷真正想要表現的，不是普通的白釉瓷器，而是清代的琺瑯彩瓷。

如果用現代的美術學理來分析，由高瓶的淺綠色轉變為矮瓶的純白色，再由純白色的轉變為佛手的鮮黃色，這些色彩的轉變過程相當於冷色轉變為中性色，再由中性色轉變為暖色。這樣的轉變，與光譜上色調的轉變之程序是符合的。從這個角度來看〈歲月清供〉，虛谷對於色彩的使用可說相當科學化，而這幅作品具有的近代性是很強烈的。

除了色彩的使用，這幅畫的佈局也值得注意。譬如在景物的位置方面，形體最高的花瓶，位置最遠，形體最小的佛手，位置最近。形體介於高瓶與佛手之間的矮瓶，在位置上，也正好處於高瓶與佛手之間。在視覺上，這樣的設計由高瓶而矮瓶，再由矮瓶而佛手的順序，不但在高度上，是從最高點降到次高點，再從次高點降到最低點；同時就畫面的深度而言，也是自遠而中，再自中而近。在整體的畫面上，高度、深度、與色彩的變化，是自然、順暢、與和諧的。所以對觀者而言，虛谷對於這幅〈歲月清供〉的處理，既是輕快的，也是悅目的。

根據畫家在此圖右側的題款，這幅畫是在丙申年完成的，也就是光緒二十二年(1896)，而虛谷的去世，也正在這年。虛谷在他去世之年所完成的這幅〈歲月清供〉，事實上，它是一幅清代末期的，或者十



▲圖十三 民國 吳昌碩〈歲朝清供圖〉民國元年(1912)



▲圖十四 民國 陸恢〈歲朝清供圖〉民國三年(1914)

九世紀末期出於中國畫家手筆的優秀靜物寫生畫。虛谷死後十五年，清代的政權就被由孫中山先生所領導的同盟會所推翻而亡國。從這個歷史角度來看，虛谷的這幅〈歲月清供〉，即使不是清代的最後一幅靜物寫生畫，至少在晚清時代，也是成畫時間相當晚的瓶花圖之一。

### 三、近代的瓶花圖

與虛谷同時但年紀比虛谷年輕二十歲的吳昌碩(1844-1927)，在近代，是一位著名的職業畫家。在他數以千計的作品之中，有一幅畫是〈歲朝清供〉，與虛谷的〈歲月清供〉的畫名相比，兩者僅有一字之差，而且皆為靜物畫。吳昌碩除在此圖的右方，畫了一隻插有梅花的花瓶，又在此圖的左方畫了一隻裝有紅、黃、與白色牡丹的花籃。花

籃前後，雖無他物，但在花瓶的右下角與左下角，卻分別畫了兩枝香櫛與一盆菖蒲(圖十三)。在〈歲朝清供〉的左上角，吳昌碩題：「歲朝清供，擬張十三筆，尚有古意。藹亭老兄以為然不？壬子嘉平，吳昌碩。」所謂壬子年，就是民國元年(1912)。他在題款中款然宣稱此畫「尚有古意」，可見他對這幅畫的完成，是頗為自許的。

在景物的佈置上，吳昌碩的〈歲朝清供〉與虛谷的〈歲月清供〉相當類似。所不同的是在〈歲月清供〉裡，虛谷對於高瓶、矮瓶、與佛手等三種靜物的選擇，數量很合適，但在〈歲朝清供〉裡，吳昌碩不但在花瓶之前的空間裡，表出了體積約與香櫛相等的菖蒲及瓦盆，而且還在花瓶之兩側分別畫了佛手與瓦盆，這樣的佈置，似乎就略嫌過於對稱了。此外，在高度的表現方面，





▲圖十五 民國 姚華〈天中麗景〉民國十五年(1926)



▲圖十六 民國 齊瑛〈玉蘭圖〉約民國二十二年(1933)

此圖左側的中部是一隻藍色的花瓶，瓶中插著梅花與南天竹。花瓶的前面是一個長方形的淺黑色花盆。盆中種有洋菊與牡丹。花盆之前是一隻圓形的矮座，座上放了一盆香櫞。畫面的右下角是一串爆竹。爆竹之後有一盆半為牡丹花盆所阻擋的水仙。在景物的處理上，藍與黑的色調冷暗，紅與黃的色調暖亮。把黃色的香櫞與紅色的爆竹放在藍色的花瓶與黑色的花盆之前，在視覺上，色彩的變化是非常強烈的。在爆竹與香櫞以外，紅色的南天竹、粉紅牡丹花、以及白色水仙花，在位置上也無不分別分佈在與藍瓶與黑盆鄰近的空間裡。指出這些不同的色彩的存在之後，就可注意到藍色的高瓶與淺黑的花盆，是被紅色的爆竹串和南天竹、黃色的香櫞、白色的水仙、以及粉紅的牡丹所環繞的。易言之，色彩學上的冷色，既被許多暖色所包圍，所以冷色也就顯得並不怎麼陰暗。不僅如此，反而由於冷暖兩色的錯綜使而覺得五色繽紛。

分析了陸恢對於色彩的使用的特色，接著應該注意的是他在〈歲朝清供〉裡，對於景物之遠近關係的表現。在這方面，由爆竹的所在地經過黑色花瓶的位置，再轉移到藍色花瓶，這三者的高度關係不但是愈向左高度愈增，而且在深度上，這三者的關係也愈向左而位置愈遠。由爆竹、高盆、與藍瓶所形成的這條深度線，與吳昌碩在他的〈歲朝清供〉裡，用香櫞、瓦盆、與花籃所形成的深度線的設計，是一樣的。另外，陸恢把香櫞放在高盆之前，以及把爆竹放在水仙之前的佈局，與吳昌碩把香櫞和菖蒲放在花瓶之前的佈局一樣，也是強調畫面景物之遠近關係的另一種手

由佛手到瓦盆再到花籃的這一段空間，形成一條斜線；由於這條線的存在，吳昌碩對於畫面景物的遠近關係的表現，算是成功的。形體最高的花瓶，雖然也處於這條表示深度的斜線上，事實上，此瓶對於遠近關係的表現，似乎並不具有重要的作用。但它的高度既然大於其他景物，在畫面上，花瓶的位置就非常顯著。可是花瓶缺乏重要性，這就可以看出吳昌碩的這幅〈歲朝清供〉，雖然是他相當期許的作品，事實上，他對於景物的佈局設計，並

非絕對毫無可議之處。經過這個簡單的比較，虛谷在〈歲月清供〉裡，對於景物的佈局，是比吳昌碩在〈歲朝清供〉裡，對新景物的佈局設計更富藝術性的。不過無論如何，至少從時間的角度上看，完成於民國元年的〈歲朝清供〉，當然是民國時代成畫時間相當早一幅瓶花圖。

在清末與民初，與吳昌碩一齊活動於上海的另一位職業性的文人畫家，是江蘇蘇州的陸恢(1851-1920)。陸恢也畫過畫名是〈歲朝清供〉的瓶花圖(圖十四)。在畫面上，

法。據畫家在此圖右上角的題款，此圖畫成於甲寅年，相當於民國三年(1914)。在時間上，這幅〈歲朝清供〉的完成，與吳昌碩的〈歲朝清供〉的完成，前後相差不過兩年。如果吳昌碩的〈歲朝清供〉可以視為民國時代的第一幅瓶花圖，陸恢的這幅畫名相同的作品，也許就可以視為民國時代的第二幅瓶花圖了。

上面介紹的虛谷、吳昌碩、與陸恢，在清末與民初都是以上海為其活動中心的幾位藝術家，根據他們的〈歲月清供〉與〈歲朝清供〉，可以見得從十九世紀的末年到二十世紀的初年，以靜物為主題的寫生畫，在上海地區是相當流行的。可是要瞭解靜物畫在中國繪畫史上發展的全貌，對於靜物畫在一向被稱為文化古都的北平的發展，當然不能忽略。民國初年，在以北平為活動中心的一批藝術家之中，首先要介紹的是姚華(1876-1930)。這位籍貫是貴州省蘇築縣的畫家，字重光，號茫父，生前與近代的思想家與史學家梁啟超(1873-1929)，相交很深。在清末與民初，很多文人常常住在佛寺裡，姚華就曾在北平蓮華寺裡住過相當長的一段時間。民國十三年(1924)，北京美術界的知名人士共同合資創辦北京京華美術專門學校，姚華曾擔任此校的首任校長。這裡要介紹的〈天中麗景〉，正是姚華在北平時期的作品。(圖十五)

此圖右半邊，有一只畫了兩種不同花卉的花瓶。瓶後是一個在盆中種著蘭花的方形矮盆。景物雖然簡單，但在畫面上，花瓶與花盆之間高低、遠近的關係，清清楚楚的表現無遺。在花盆以左的空間裡題著一條長款，內容是這樣寫的：「戊

辰端陽，蓮華齋寫生與聖敬二甥。茫茫父殘臂揮毫。」民國十五年(1926)五月，姚華因患腦溢血症，以致左臂麻痺。題款中所說的「殘臂揮毫」的意思是，他在完成這幅畫的時候，左臂已經由於殘廢而不能動了。至於戊辰年，用姚華的生卒年來推算，相當於民國十七年(1928)，姚華年五十二歲。那時候，這位藝術家雖已不再寄居佛寺，不過他仍按照個人的慣例，使用了蓮華齋這個齋名。兩年以後的五月，他因腦溢血症的復發而病死北平。在姚華所留下的為數不多的作品之中，〈天中麗景〉圖是他相當晚期的靜物畫。

在以北平為活動中心的許多藝術家之中，隸籍湖南湘潭的齊璜(1863-1957)，比姚華更加值得注意。這位字萍生，號白石的畫家，從他六十歲的那年(1923)，開始定居北平，以迄於逝，沒再遷居。他在〈玉蘭圖〉裡(圖十六)，只畫了一隻土紅色的花瓶，以及插在瓶中的幾枝白玉蘭；盛開的都在上層，未開的，不但都在下層，還倒垂於瓶外。景物雖然少，由於筆墨精練，玉蘭不但顯得形象逼真，而且還是生氣盎然。這樣明快簡潔的作品，真是一幅好畫。齊璜雖在畫上寫了白石老人的名款，卻沒寫年款。不過中國向有「人生七十古來稀」的俗語。要到七十歲，才稱為老。這樣看，齊璜自稱白石老人，也許代表他的年齡是七十歲(或者比七十歲更大)。民國二十二年(1933)，齊白石的年齡是七十歲。因此，這幅〈玉蘭圖〉即使不是齊白石在一九三三年的作品，至少總是他在一九三〇年代所完成的一幅瓶花圖。

除姚華與齊璜以外，第三位以北平為其藝術活動中心的近代畫家



▲圖十七 民國 胡佩衡〈歲朝圖〉  
(端午即景) 民國二十三年(1934)

是字錫佳，號冷菴的胡佩衡(1892-1965)。他的籍貫雖是河北琢縣，他卻與姚、齊兩家一樣，一直長居於北平。胡佩衡的專長是山水畫，這裡要介紹的〈歲朝圖〉(端午即景)(圖十七)，是一幅靜物寫生畫。此圖的下半段是一塊太湖石。石右有一隻插了石榴與艾草的花瓶。石左是一盆菖蒲及其盆座。盆座左側是一枝附有綠葉的枇杷、盆座前面是幾顆櫻桃。此外，瓶前還有一枝楊梅與三粒粽子，而石前也還有一隻玉蜀黍和若干松實。畫家在此圖左



▲圖十八 民國 陳樹人〈瓶竹圖〉民國三十三年（1944）

上方題了一首詩甲戌的年款。這個甲戌年，應該是民國二十三年（1934）。如果前面提到的齊白石的「玉蘭圖」，的確畫成於一九三三年，胡佩衡的「歲朝圖」的畫成年代，應該正在「玉蘭圖」畫成以後的第二年。就畫面的景物而言，石榴約在農曆四至五月開花，楊梅約在農曆四至五月成熟，艾草與粽子都是在端午節才使用或食用的物品。由這些景物看來，胡佩衡所描寫的應該是在端午節那天所見的景物。易言之，這幅畫應與新年元旦毫無關係。過去的收藏家把這件作品稱為〈歲朝圖〉，當然是項錯誤。在討論中國的瓶花的時候，這項錯誤，當然是要加以糾正的。而若以〈端午即景〉稱之，應該是較為正確的。

在佈局上，由盆座的空間轉移到太湖石的空間，再轉移到花瓶的空間，這樣的處理方式不但可把那些景物的距離逐漸推遠，而且也可使同樣的景物，在高度上逐漸增高。這樣的佈置，與虛谷在〈歲月清供〉裡所使用的手法是一致的。在胡佩衡的〈歲朝圖〉裡，這條由座、石、與瓶所形成的深度斜線，既然清晰可尋，可見直到一九三〇年代為止，民國時代的若干傳統國畫家的畫風，仍與十九世紀的清末畫風，保持密切的關係。

除此以外，在此圖中，胡佩衡在花瓶之前表示出粽子、以及在菖蒲盆座之前表出櫻桃的畫法，也與陸恢在水仙盆前表出爆竹以及在長方盆前表出香櫛的佈置手法無異。通過此一手法的使用，胡佩衡又可在連接座、石、瓶而形成的深度線以外，使用另外一種方式來表現粽子與花瓶，或者櫻桃與菖蒲之間的，正面的遠近關係。由於這個手

法並不見於虛谷的作品，可見二十世紀的靜物畫，雖然在某一方面，存有十九世紀的靜物畫的面目，當然也已建立了他自己的新風格。

關於近代的靜物畫，除了吳昌碩、陸恢的作品可以代表上海的靜物畫，姚華、齊璜、與胡佩衡的作品可以代表北平的靜物畫，陳樹人（1883-1948）的一幅〈瓶花圖〉，也頗值得注意。由於陳樹人的籍貫是廣東，而他自己又是近代國畫裡嶺南派的創始人之一，他的作品大體上可以代表廣東地區的靜物畫。在這幅作於民國三十三年（1944）的〈瓶花圖〉裡（圖十七），畫面的中部是一隻用青色渲染而成的花瓶，瓶中除有幾枝竹梢，又有一點野菊。此外，花瓶之前，還有幾隻蟋蟀。此圖最引人注目的特點，大概是這樣的兩件事：第一，花瓶的中部，在青色之中，顯出一條白線。這條線當然是對於光線的明暗之處理的表現。從一九〇六年開始直到一九一一年畢業，陳樹人曾在日本的京都美術學校留學四年。他在這隻花瓶上所表示出來的光線的明與暗，也許得力於他早年在日本留學時，通過日本的美術教育而瞭解的西方繪畫的特徵。前面所介紹的吳、陸、姚、齊、胡等五位近代畫家，既都從未離開中國，而且也未與近代的美術教育有所接觸，所以在他們的瓶花圖裡，花瓶的瓶身就缺少這條表示明暗對照的白色光線。第二，在畫花瓶之前的幾隻蟋蟀，不見於上述各家之瓶花圖。因此，畫瓶花圖而兼畫蟋蟀，當然又該視為陳樹人在畫風上的另一特點。蟋蟀是一種昆蟲。在國畫中，昆蟲常稱草蟲。陳樹人在赴日留學之前，曾向粵籍畫家居廉學畫。在居廉的作品裡，是常常附有草蟲

的。由於這層師承關係，陳樹人畫裡的蟋蟀的來源，如果說是得自居廉的傳授，應無可疑。這樣看，陳樹人既能把西方繪畫的某種特徵與中國繪畫的一種傳統共同表現在這幅瓶花圖裡，在畫風上，這幅畫真可說是中西合璧。近代的嶺南畫派的主旨是改良國畫，而以陳樹人的〈瓶花圖〉為例，對傳統的國畫畫風而言，這幅畫的畫風，既然採用了中西合璧的手法，豈不是一種改良嗎？

#### 四、結論

根據以上的討論，由這十六幅瓶花圖，可以發現三種不同的事實：

第一，明清時代的瓶花圖與歲朝圖，在性質上都屬於靜物寫生畫。這種畫，從一五〇二年沈周作瓶菊開始到陳洪綬在一六四四年（明代的最後一年）作〈歲朝圖〉，前後已有一百四十多年的歷史，到吳昌碩在一九一二年（民國元年）作〈歲朝清供〉，已有三百九十年的歷史，到一九四四年，陳樹人作〈瓶竹圖〉，已有四百四十多年的歷史。西方藝術家或美術史家認為中國沒有靜生畫，只是由於他們對於中國繪畫史的發展，瞭解不夠深刻而已。事實上，沈周既在一五〇二年作〈瓶菊圖〉，似乎靜物寫生畫在中國的開始，比荷蘭畫家首創靜物畫的開始，還要早出一百年。西人所持中國繪畫沒有靜物畫的這個見解是錯誤的。

第二，中國文人對於銅器的收藏，大致是從宋代開始的。不過當時的文人，除了收藏銅器，更對銅

器裡的文字（術語是銘文）加以研究。這個風氣，至清而大盛，所以當時的金石學的主要部份，就是對銅器的銘文的研究。明代的文人雖然也喜歡收藏銅器，卻既不十分熱衷於銘文的研究，也並不把商周的青銅器物珍而藏之的束之高閣。根據張應文、屠隆、與文震亨等人的著作，他們不但由於當時的美學觀而欣賞銅器的銅鏽，也喜歡把古代的銅器當作花瓶來插花，從而增加文人書齋裡的高雅情趣。易言之，明人收藏銅器，除了具有保存古物的意義，更喜歡把銅器加以實用，使這些古物既可美務現實的生活，也使銅器能夠發揮實際的功能。陳淳在一五四三年所完成的〈瓶花圖〉裡的瓶、以及陳洪綬在一六四四年所完成的〈歲朝圖〉裡的瓶，清楚的反映古代銅器在明代文人的現實生活裡，具有美感的與實用的價值。此外，王時敏在一六五七年所完成的〈瓶花圖〉裡，由那隻花瓶不是瓷瓶而是漢代銅鍾的這個事實，似乎也可看出明代文人把古代銅器加以實用化的觀念，直到清初，仍有相當的影響力。

第三，根據明、清兩代與近代的瓶花圖，可以看出中國插花藝術的演變。中國的插花藝術，一向重視瓶高與花長的比例。大體而言，花的高度常是瓶高的一至一·五倍（在比例上，瓶與花的長度關係，如以數學方式來表示應該是 $a:b=b:(a+b)$ ）。在明代的瓶花圖中，陳淳與陳洪綬所畫的各種花卉的高度，大致都比瓶高的一倍稍高，甚至在清初，由王時敏所表現的瓶高與花高，仍然接近這種比例。可見在由一五〇〇年代直到一六五〇年代的這一百五十年之中，當時的插花藝術是講究比例的。然而在清代

的朱弁、吳廷颺、居巢、與虛谷的瓶花圖裡，以及在近代的吳昌碩、陸恢、姚華、齊璜、胡佩衡、與陳樹人等人的瓶花圖裡，花的高度不但不是瓶高的一至一·五倍，甚至有時比瓶身的高度還小。這就說明中國的插花藝術，從一六九〇年代直到一九四〇年代的兩百五十年之中，已經不很重視瓶高與花高的比例；不重視比例，也就形成插花藝術的衰退。在清代與近代的藝術家的筆下，雖然他們所畫的只是以瓶花為主的靜物寫生畫，實際上，這些作品也相對反映出插花藝術不再講求瓶與花在高度上的比例的現象。

在發現了這三個事實之後，本文的總結是：明、清、與近代藝術家的瓶花圖，是中國畫裡的靜物寫生的代表。不過由這些靜物畫所表現的，並不只是繪畫的本身，因為由銅器的使用、到對銅器的色彩美的欣賞、以及對於插花藝術的表現，由這些靜物畫所顯示的，並不只是藝術，而是一個比較複雜的中國文化的多元性。根據這個認識來下結論：藝術絕不只是藝術，藝術是一個整體文化的一部份。

