

因版權關係，未能顯示本網上版
之圖像，不便之處，敬希見諒。

A photograph showing a person from the side, looking down at a large traditional Chinese landscape painting. The painting depicts a rocky mountain with sparse trees and a winding path. The person is wearing a white shirt and a dark jacket.

從文化角度認識 中國藝術

從文化角度認識 中國藝術

藝術評賞系列

從文化角度認識中國藝術

出 版：香港特別行政區政府
設 計：Twogether (Design and Advertising) Agency
攝 影：黃裕棠
製 作：Ziruz Design Limited
版 次：二零零九年

Publisher: Government of the Hong Kong Special Administrative Region
Designer: Twogether (Design and Advertising) Agency
Photographer: Klye Wong
Production: Ziruz Design Limited
Edition: 2009

ISBN: 978-962-8967-80-3

© 此學與教材的版權屬香港特別行政區政府所有。除獲版權持有人書面允許，不得在任何地區，以任何形式翻載本刊的文字或圖畫。
Government of the Hong Kong Special Administrative Region. All rights reserved. No Part of this publication can be reproduced in any form
or by any means, or otherwise, with the prior written consent of the Government of the Hong Kong Special Administrative Region.

從文化角度認識

或
者
之
行



前言



術¹評賞和藝術創作兩者皆是視覺藝術科課程中不可或缺的學習範疇。無論在基礎教育或高中階段，學生均需透過藝術評賞和創作，全面地接觸和學習藝術，以提升觀賞能力、創作能力和思考能力，並從過程中培養正面的價值觀和積極的態度。

評賞藝術不單止牽涉觀賞者對藝術作品的表象所產生的直接反應，更需要觀賞者理解到藝術作品在不同情境下會產生不同意義。因此學生在評賞藝術品或現象時，宜探討有可能影響產生該藝術作品/現象的歷史情境，例如社會、文化、藝術等，以及學生當下的情境，以至能作出多面和有理據的個人詮釋。

教育局藝術教育組出版此《藝術評賞系列》的目的，旨在支援學校推行藝術評賞學習活動。為此，教育局邀約了多位資深的學者和文化研究工作者撰文，提供有關藝術評賞的知識，以及歷史、文化和藝術情境等材料，讓教師靈活地運用於學與教之中。此系列內容包括認識評賞藝術的不同角度和方法，以中國、本地、西方的文化情境，作為分析、詮釋和判斷不同藝術品或現象的參考資料；並以不同文化的藝術品作為評賞舉例，展示如何選擇和運用相關材料作多元視野和批判性的藝術評賞。

整個系列共分九冊。[第一冊《甚麼是藝術評賞？》](#)旨在闡述從情境脈絡評賞藝術的理論和實踐方法。內容包括簡述藝術理論、藝術史和藝術評賞三者的關係；藝術評賞的不同方法和角度，例如觀賞和創作的情境，以及心理學、符號學、現象學的角度等；以及略述藝術評賞過程和其中所使用的語言。

[第二冊《從文化角度認識中國藝術》](#)主要探討中國文化中易經、儒家、道家及佛教與藝術的關係，中國藝術中蘊含的文化因素，中國文化對於中國藝術演變的影響，以及如何以專題形式評賞中國藝術品。

¹「藝術」一詞在本文指視覺藝術。



第三冊《從文化角度認識西方藝術》一方面宏觀地從藝術演變的情境脈絡，簡介不同時代西方藝術和建築特色，以及部分重要的藝術品；另一方面，則闡述相關時代可能影響藝術創作的歷史、文化、經濟、科技情境和藝術觀等。

第四冊《從文化角度認識本地藝術》是從歷史、社會、文化及經濟角度，分析香港藝術的演變如何受不同情境因素所影響。本部分探討的課題包括中西文化、本地文化和全球化對香港藝術發展的影響；以及一些本地社會文化現象(如對文化身份的探討)與藝術之間的關係。

第五冊《從多角度認識具功能的視覺藝術品》是設計教育學者、藝術家及流行文化工作者從不同觀點與角度，由宏觀的歷史意義和人文價值、器物的功能和美感的演繹、工藝的發展和創意的要求，以至潮流風格的形成和影響等，對具功能的視覺藝術品進行導引性的分析和比較。

第六至第九冊為評賞舉隅，展示如何運用評賞知識和不同的材料，對不同形式、時代和文化的藝術品作多面化的探究和詮釋。

本系列提供的評賞知識和實踐技巧、以及與藝術相關的歷史文化等材料，可與其他參考書籍、互聯網資料等一併應用，互為補足和印證。教師可鼓勵學生廣泛地閱讀文本和視象參考材料，以擴闊視野、加強對藝術的認識、提升思考能力，以及培養學會學習的能力和態度。

教育局藝術教育組

總論

香港中文大學 張燦輝教授

「我 愛你」

這句「可愛」的句子並不完全能自我明證。那得視乎是誰和如何說出來。

它可以是浪漫的或嘲諷的，可以是真實的或虛偽的，或根本沒有甚麼意思。除非我們知道這句話是在甚麼情境下說出來，否則這三個字並不能告訴我們甚麼。

藝術是人類的創造。然而，任何一件藝術作品的美感價值都不是顯而易見。當然，我們可以憑「直覺」或「直接」的感受而視任何藝術作品為美麗和使人歡悅的，卻沒有進一步的評論。我們就只是喜歡或不喜歡它。我們以為這只是個人品味的問題而已。藝術跟知識不同，本質上不是認知的東西。我們並不需要學習去了解或欣賞藝術作品。我們只感覺是否認同它而已。但是如果要我們解釋何以喜歡或不喜歡某件作品，除了歸因於我們的個人品味外，就好像沒有甚麼可以說了。

也許我們並不需要回答這樣的問題。然而，若再被追問這個人品味是怎樣形成的，我們或許會感到困惑。事實上，我們經常受時下的潮流所影響，而沒有真正的樂在其中。大多數我們所謂的個人品味，其實都不個人，只是沒有批判性的天真。吊詭的是，個人品味實在是共同品味的一種內化。個人品味其實只能夠在共同的情境下來理解。我們才沒有如斯獨立的判斷。而我們經常都處於文化意義、價值和品味交織的情境中。

藝術教育的其中一個目的在於為我們的學生逐漸培養獨立判斷的意識，讓他們可以知道自己喜歡或不喜歡任何一件藝術作品的原因和價值。藝術評賞不是甚麼武斷的東西，是必須通過學習而獲得。因此，關鍵就在於了解藝術作品被評賞時的情境。藝術家和藝術作品的文化、社會、歷史、心理和哲學的背景便構成了情境的連繫。藉著對情境的認識，我們便能對藝術作品有直接的接觸，然後能告訴自己為何喜歡或不喜歡這件作品，以及這件作品是否具美感價值。

我相信這一系列的書冊是能達到這個目的。

序



「中國藝術」源遠流長，當中蘊含著中國傳統的文化思想和人民對生活的追求。欣賞中國藝術既可培養學生對祖國文化的認識，更可提升審美能力和豐富美感經驗。

視覺藝術科課程一方面強調培養學生評賞和創作藝術的能力；另方面更鼓勵學生探討中國以及不同文化情境的藝術作品，以拓寬視野。

本書的出版，旨在加強教師對中國文化的認識，並嘗試從不同文化思想的角度了解中國藝術。教育局特別邀請岑逸飛先生撰文，探討中國文化中的易經、儒家、道家及佛教與藝術的關係，介紹中國藝術中蘊含的文化因素。又邀請香港中文大學莫家良教授執筆，分析如何從文化角度來了解中國傳統書畫藝術；莫教授又嘗試以專題形式，闡析如何帶引學生深入評賞中國藝術品。

教師可以此書冊，作為對從文化角度探討中國藝術的其中一份參考資料。稍後出版的另一冊學與教參考資料《藝術評賞一舉隅：從文化角度認識中國藝術》，將會提供更多從文化角度評賞中國藝術品的例子。教師可將這兩冊材料互相配合，並與學生一起探討其他參考材料，以提升他們評賞藝術品的深度，並拓寬他們評賞作品的視野。

教育局藝術教育組

目 錄

從文化角度認識中國藝術

一 從中國文化看中國藝術

- 15 《易經》與美學
- 22 儒家文化的藝術內涵
- 28 道家文化的審美觀
- 35 中國的佛教藝術

二 從文化角度看中國傳統書畫藝術

- 44 不求形似
- 51 以藝及人
- 54 文學意味
- 62 筆情墨韻
- 65 尊古求變

三 視覺藝術評賞的不同角度

- 71 欣賞藝術作品的三個階段
- 78 專題教學：梅花
- 89 專題：圖像與文字(畫與詩)

圖錄

參考書目

- 100 中文書籍
- 101 英文書籍
- 102 期刊



從文化角度認識
中國藝術

一 從中國文化看中國藝術

岑逸飛先生

■ 《易經》與美學

《易經》是中國古代一部奇書。有人說是一部古老辭書，有人說是一部百科全書，有人說是一部兵法，更有人說是一部無字天書，總之它是一部專屬中國人的古老智慧典籍。「易」字，上為「日」，下為「月」，說的是日月交替運行。在甲骨文的考據文獻，也可找出日月合一的象形圖字。《易經》是從觀天象開始，然後應用到事象、物象、理象以至宇宙萬物的各種現象，提出了一些觀象的法則和哲學。

《易經》能與美學牽上關係，因為美學是研究人類獨有的審美現象，同樣重視「觀象」，特別是中國藝術。西方美學所涉及的「象」，基本只限於形象、現象、抽象、具象等，中國藝術則有借物喻情的「興象」，情與景融合的「意象」，還有「氣象」、「境象」、等。

此外，中國藝術有「境生於象外」、「得意忘象」以至「象外象」的美學觀。又如佛家的息心淨念，提出「味象」便是一種審美體驗，「味」就是領悟、體味，但許多時只可意會而不可言傳。若能懂一點《易經》，對研究美學大有幫助。

已故美學家宗白華在《美學的散步》一書曾提到，《易·繫辭》說古聖賢是「仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文與地之宜。近取諸身，遠取諸物。」宗白華說，這是中國哲人的觀照法，也是詩人的觀照法，歷代以來，中國藝術家從《易經》吸收許多觀念，並且將這些哲學逐漸轉化為美學，而成為藝術創作的根源。

「象」的理論

甚麼是「象」？「象」者像也。「像」者，象徵也。「象徵」這二字的意思是借用一種有形事物表現一種無形觀念。在本質上，《易經》的「象」，本身是一種廣義的語言符號，其特性與通常的文字語言符號有別。

《易經》具體論述了「象」的理論，涉及美與藝術的問題。「象」的理論，包含了多方面的美學意義。「象」的理論，對說明音樂、文學之外的書法、繪畫以至建築等造型藝術，提供了直接的理論根據。

《易經》本是占筮之書，涉及巫術活動，而巫術對人類遠古藝術的產生起過推動作用，因為巫術對世界的觀察有大膽離奇的想像，並有強烈的感情色彩，具有藝術性質，充滿隱喻和象徵。

解釋《易經》的《易傳》，其主導思想是儒家，而儒家歷來對審美和文化相關的問題十分重視。

何謂「卦」？

究竟《易經》的卦，代表甚麼？《易繫辭上》有云：「聖人立象以盡意，設卦以盡情偽」，《易經》由太極開始，太極生兩儀，即陰和陽兩個爻；兩儀生四象，即或陰或陽的兩爻組合而成四個符號，八卦是用三爻的組合表示，而六十四卦則以是六爻組合去模擬「象」的形態，性能及功用，以及盡意和盡情偽。

卦可以有不同的象徵，例如《易經》的「賁」卦，涉及文飾和美，彼此有明顯關係。《易經》的「豫」卦談及音樂；「觀」卦可以論詩；「咸」卦與藝術的感化作用相關聯。



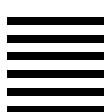
《易經》更有大量道家思想，在儒家所講的「人道」之外，最重視是道家講論得最多的「天道」和「天地」問題。《易經》論天地之美，明確提出「天地之和」的思想。《乾卦傳·文言》提出「乾始能以美利天下」（始生萬物的乾，能夠把莫大的美好恩惠賜予天下）將「美」與「天」相關聯；《坤卦傳·文言》又提到「含章可貞」（蘊含章美，能行正道）、「有美含之」（包含美好的東西）；最後又從「黃通中理，正位居體」（美質如黃色中和，通達事理，身居尊位而不自驕）論君子之美。

元、亨、利、貞

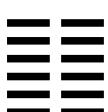
《易經》是從天地產生萬物此一基本觀念看美。沒有天地就不會有萬物，因而也不會有萬物之美。因此《易經》看美，是與天地觀念及生命觀念不可分割地聯繫一起，特別是與乾、坤兩卦直接相關。

《易經》是從人的生存和發展看美，美的東西必定有利於人的生存和發展，能給人帶來幸福與吉利的東西。這是《易經》的「元」、「亨」、「嘉」、「利」¹等觀念。

《易經》又從天地產生萬物，以及從人的生存和發展看美，因此它所說的美，與萬物生長的規律性，以及人自身的道德品性密切相關，表現於《易經》，便是「貞」的觀念。



乾卦



坤卦

其實「乾」卦提出的「元、亨、利、貞」的圓滿實現，便是《易經》之美。而其圓滿實現，應是《乾卦·象傳》所說的「乾道變化，各正性命，保合太和，乃利貞」（乾道的種種變化，使萬物獲得了生命，秉賦了屬性。天保持著陰陽和諧，就能使萬物受益，萬物的生命和屬性也就鞏固持久）。《易經》所理解的美，集中於一點，就是「太和」的實現。

¹ 「元」是原初，代表創造性原則；「亨」是亨通，象徵事物發展的暢通；「嘉」是良善，指有美滿成果；而「利」是順利之意，是實踐原則。

至於坤卦所言「含章之美」、「文」之美等，指的是山川動植物的形狀、花紋、色彩等美。這種美也可包含日月星辰。最後，美的觀念，同「好」、「善」緊密聯繫，並沒有從「好」、「善」中獨立分化出來；並且與「利」、「貞」分不開。「利」即有利、有益、好；「貞」就道德而言即合乎正道。

天地與美

《易經》全部思想的出發點是對天地的認識，因此也是其美學思想的基礎。《易經》的生命哲學建立在它對天地的看法之上。生育萬物是天地最偉大的功能和特性，沒有天地就不會有萬物。天地生育萬物是天地交感的結果，有如男女之間的媾精。

因為天地是生命之所從出，故《易繫辭下》指出「生生之謂易」。《易經》以天地為生命的根基和源泉，研生命即是研究天地，研究天地即是研生命。同時《易經》認為天地的運動變化完全符合規律，並且根據這些規律應用於人類的倫理道德和美學。

太和之美

《易經》認為美在生命之中，生命即美。這種美的最高表現是「太和」（「太」與「泰」相通），而在「太和」的狀態下，生命才獲得最順暢的發展。以「和」為美，是中國美學的重要觀念。

「和」的觀念發生很早，在《易經》成書之前，「和」的含義有三：其一是社會和人際關係的和諧；其二是與「同」相對的「和」，意指雜多的統一；其三是指由「鐘」這種樂器的製造引出音樂上的「和」。以上三種含義，自然又是相互聯繫。

《易經》的「保合太和」，以現代語言表達，「太和」就是宇宙萬物生長變化的合規律性與和諧性的表現。以「太和」為美，就是以生命的合規律的、和諧的發展為美，以生命的興旺發達為美。

陰陽與美

《易繫辭下》有云：「子曰，乾坤其《易》之門邪？乾，陽物也；坤，陰物也。陰陽合德而剛柔有體，以體天地之撰，以通神明之德。」（孔子說：「乾、坤兩卦，大概是《易》的門戶吧！乾是陽物，坤是陰物。陰陽的德性相互配合就產生了陽剛陰柔的形體，由此可以體察天地造化之功，可以通曉神明生人之德。」）

在《易經》的思想體系，乾為天，為陽，為剛。所謂「大哉乾乎！剛健中正，純粹精也。」這裡的「大」、「剛健」、「中正」、「純粹」、「精」等概念，都具有美學的意義。其中「剛健」又是核心概念。《說文》：「剛，疆，斷也。從刀，剛聲。」「剛」含有堅強之意，有如刀之堅利、堅硬，不屈不撓，能斬斷各種東西。這種陽剛之美，是自然生命的生生不息、堅不可摧；同時它具有一種不可移易的一性和純粹性。

「乾」有美，「坤」也有美。「坤」為陰，為柔，故可稱「坤」之美為陰柔之美。《坤卦·象傳》說：「坤厚載物，德合無疆。」（坤地深厚，載負萬物，與天合德，恩澤無量。）《坤卦·象傳》又說：「地勢坤，君子以厚德載物。」（大地情勢和順，君子取法於地，厚養德性，容載萬物。）《說卦傳》更指出：「乾，天也，故稱乎父；坤，地也，故稱乎母。」可見坤之美，實際就是一種寬厚博大的母性之美。

此外，《坤卦·象傳》說坤，「含弘光大」（包含弘大）、「含章可貞」、「有美含之」，說明「坤」之美是一種內含的美，並且包容廣大。如果說「乾」的剛健中正之美是顯於外，那麼，「坤」的含弘光大之美是藏於內。

總的來說，有寬厚博大之愛，充實廣大的內涵，至柔、至靜而又不失剛健的力量，就是「坤」之美的主要特徵。《易經》的陰陽之美，其實是剛柔協調，剛與柔能相應而不孤立，不互相衝突或敵對。這實際上是「和諧」原理的表現。

鄭家鎮《左腕行書鄭板橋詩》（圖1.1）

鄭家鎮的書法，先習趙孟頫，繼習顏真卿，偶涉漢隸，也愛自學，對其早年作品，自覺書作嫋媚有餘而沉重不足，於是再臨習篆、隸，鑽研南北朝碑刻的剛勁，以補其柔媚本色，其筆力勁健，結體多姿。

觀賞鄭家鎮這幅作品，要體會每個字的陰陽如何結合。關於書法與《易經》的陰陽，古人云：「書法同陰陽同侯，造化同根」。劉熙載的《藝概·書概》也說：「書要兼備陰陽二氣」。大凡沉著屈鬱，是陰；奇拔豪達，是陽。

另外東漢末年的書法家蔡邕，在其論著《九勢》說：「夫書肇于自然；自然既立，陰陽生焉；陰陽既生，形、勢出矣。」

「書肇于自然」，意思是書法起源于自然。而易學的「陰陽」，是一種對立統一觀，而在書法也存在著這種「陰陽」之理，更啟示書法形式之美，除去其特有造型，打動人心的根本原因在於「肇于自然」的「陰陽」，即相反相成的黑白、剛柔、斜正、輕重、緩急等。

這幅作品可以見到書法家怎樣從「點」開始，逐步延伸線條，發揮其書法藝術，由此體現《易經》的太極、陰陽與八卦。若深入觀察，每一筆劃都有個太極，每一個字都有個太極，而每一個字的筆劃雖有各種形態，但都有個凝聚點，那就是字的太極，也是書法家常說的「中宮」，而整篇的太極，也是由每一個字的「中宮」，聚合而成一個無形的凝聚點。

至於這幅書法作品的陰陽，則是通過剛柔、避讓、虛實、藏露、動靜、黑白、上下、左右等體現出來。每一個字的結構筆順，有如太極圖橫向的 S 形。依照「先上後下，先左後右」的太極旋向而順布，書法家顯然通過陰陽平衡，將作品有機交融而成為統一體。作品裡每個字的每一筆劃，都有其固定的八個方位，即八卦方位。作品以其優美生動的點線，在轉折中令人感到和諧，體現《易經》美學的境界。

■ 儒家文化的藝術內涵

據於德，依於仁，游於藝

先秦時中國呈現「百家爭鳴」的現象，結果其後儒家成為中國文化的主流。特別是當漢武帝重用董仲舒的建議，獨尊儒學，使儒家此後成為中國傳統文化的正統，在中國文化的發展歷程扮演重要的角色。

儒家的孔子學說，以「禮」為始點，進而論「義」，最後以「仁」為核心思想。在政治方面，孔子主張「德治」，教育上則主張「有教無類」。孟子則繼承孔子思想，提出「性善說」，及發揚「仁政」觀念。宋朝時朱熹除了《論語》、《孟子》二書，又找來《禮記》的《大學》和《中庸》篇章，列為學子必讀的《四書》，對中國文化有很大影響。

雖然儒家對中國文化發展具有積極作用，但也有它的消極一面，特別在藝術方面，一些崇尚自然的藝術家，常批評儒家過於崇性抑情、重道輕文和存理去欲。而儒家在藝術內涵的發展，早漸也吸取和借鑒了道家思想，一方面保持自己的特色，另一方面則與道家的藝術觀點相調和。

儒家吸取了道家和易學思想。道家以「道」為宇宙本體，講「人法地，地法天，天法道，道法自然」，儒家則加入了人的因素，與《易經》的「三才」，即天、地、人相呼應。儒家以人為本，重視人與自然、人與人之間的和諧統一，因此儒家並不把自然看作異己力量，而是主張天人相通，天人合一。

孔子說：「據於德，依於仁，游於藝。」（根據在「德」，依靠在「仁」，游習在禮、樂、射、御、書、數六藝之中。）這裡所說的藝，也可理解為統於道德精神的藝。在這裡，美和善是互通的。孟子說：「充實之謂美，充實而有光輝之謂大，大而化之之謂聖。」（本身充滿了好品質叫做「美」，好品質不但

充滿，而且能煥發品德的光輝，叫做「大」；既能煥發出光輝，又能融會貫通，叫做「聖」。）也是把美和善在人的心靈上相結合。這種思想影響中國的藝術觀很大。

儒家的「天人合一」

儒家有「天人合一」的觀念，從哲學上說，講「主客合一」，也講「天人合德」。所謂「主客合一」，不是將主體和客體消融，而是根據《易經》所說的「天、人、地」這三才，合而為一。像孟子說的「盡心、知性、知天」，「盡心」和「知性」屬人的努力，但仍要「知天」，與天合一。又如《中庸》說的「唯天下之至誠，為能盡其性；能盡其性，則能盡人之性；能盡人之性，則能盡物之性；能盡物之性，則可以贊天地之化育；可以贊天地之化育，則可以與天地參矣。」（只有天下最為誠心的人，才能夠完全發揮自己的本性；能夠完全發揮自己的本性，就能夠完全發揚別人的本性；能夠完全發揚別人的本性，就能夠完全發揮事物的本性；能夠完全發揮事物的本性，就可以幫助天地的演化養育萬物；可以幫助天地演化和養育萬物，就可以和天地配合成三了。）

至於儒家的「天人合德」，也源於其價值觀取法於天地，取法於《易繫辭》說的「大人者，與天地合其德」，這裡所說的「德」是廣義的「德性」，猶如「精神價值」，而不是一般所理解的「道德」。

「天人合德」的哲學觀念，經漢代董仲舒的轉化，應用於藝術，成為儒家美學的原理，為數千年來的藝術家所遵循。這種美學原則，認為人的情感與自然現象，具有對應關係，彼此變化時會相互感通。董仲舒這樣說：「人生有喜怒哀樂之答，春秋冬夏之類也。喜，春之答也；怒，秋之答也；樂，夏之答也；哀，冬之答也。天人副在乎人，人之情性有由天者矣。」（人類生下來便有喜怒哀樂的反應，以及春秋冬夏的類別。喜是春天的反應；怒是秋天的反應；樂是夏天的反應；哀是冬天的反應。人是天的副本，是故人的情性由天而來。）

董仲舒這種理論，後世儒家逐有補充，漸漸形成一套完整的美學和文藝理論，確立審美和藝術創作的關係。例如《文心雕龍·物色篇》有云：「春秋代序，陰陽慘舒。物色之動，心亦搖焉。」（春天和秋天循著時序而推移，陰氣慘澹，陽氣舒展，自然界的面貌也與人的心理同步變化）；又或如清代惲壽平《歐香館畫跋》提到：「春山如笑，夏山如怒，秋山如妝，冬山如睡；四山之意，山不能言，人能言之。」

憂患意識與入世思想

儒家的藝術觀，具有政治內涵，以及倫理規範，從美學觀點而言，儒家是美學上的幾何學，強調畫方與畫圓，要有規有矩，一切都井然有序，體現質樸渾厚的風格。而其中的深層結構，則藏有一種憂患意識，因而重視勵志和人際關係的溝通，強調和諧，主張中庸之道。

儒家從藝術中發現了「興觀群怨、修齊治平」（可以培養聯想力，提高觀察力，鍛練合群性，學習諷刺方法以及修身、齊家、治國和平天下）的大法則，用以表現政治觀、社會觀。

基本上，儒家與中國藝術的關係，在於儒家思想以中國藝術為其載體，儒家思想體現在藝術上，一個簡單而直截的詮釋，便是將「善」和「美」結合，善即是美。

儒家的憂患意識，令其具有入世思想，關注人生的現實問題，對於如何處理人際關係，儒家特別注重人倫。在藝術方面，儒家的立論是以「助教化」為其核心觀點，也就是《禮記·樂記》說的：「德成而上，藝成而下」（德行有成就的就地位在上，技藝有成就的就地位在下）；《論語》說的：「樂云，樂云，鐘鼓云乎哉」（樂呀！樂呀！僅僅是指鐘鼓等樂器說的嗎？）的觀點。

儒家美學不重視藝術的外在表現，而重視內在生命的表達，強調情感的感受，特別是情感上的陰柔之美和陽剛之美，因而對藝術對象不需要忠實摹擬，所重視的反而是內在的功能和韻律，對現實生活的滿足，樂觀向上而沒有恐懼感。

追求平衡與和諧之美

儒家藝術也必然聯繫到倫理關係和現實政治，期待能移風易俗，以天下為己任，且要面面兼顧，因而其美學要講「中和」，追求平衡與和諧之美。

以國畫的濃淡、虛實和留白為例，其中便有「中和」之美。又如中國的宮殿建築，都是以中軸線為中心，向兩邊對稱展開，目的也是要體現「中和」之美，一個典型例子便是故宮建築。再看中國書法，不論用筆或字的結構，也是體現「中和」之美。

又因為儒家的政治體制以父權為中心，重視家長權威，表現在藝術上，這種「權威」便轉化為追求雄健充實，所謂「充實之謂美」，藝術用語是「氣勢」，其風格是沉穩遒勁。其中一個例子便是顏真卿的書法。



1.2 周昉《簪花仕女圖》唐代
絹本設色，高：46公分，闊：180公分，現藏於遼寧省博物館

周昉《簪花仕女圖》（圖1.2）

儒家哲學重視勵志和人際關係的溝通，講統一、秩序、仁愛、禮讓、義務、親和、道德，其倫理規範經常影響其藝術形式和審美觀，這種文化本質已內在化於儒家的藝術作品。

細看這幅《簪花仕女圖》，頗能體現儒家「成教化、助人倫」的人物畫功用。周昉用筆樸實，氣韻古雅，畫面描繪仕女的閒適生活，在庭院遊玩，不論拈花、拍蝶、戲犬、賞鶴、徐行，動作都很悠閒，而侍女們則持扇相從。畫中描繪人物的服飾，用工筆的特殊技巧，如仕女的髮髻高聳，烏黑光亮，達至黑而不躁，深而且厚，渲染得恰到好處。



此外，這幅畫同樣體現中和之美的藝術觀，處處見作者的精心刻畫，對於仕女披紗的透明效果，或服飾的花紋裝飾，以至深色紗袖中沿邊線而勾勒的白線，即使是一塵拂尾、一柄團扇，無不精緻周密，與儒家思想要求形貌端莊、溫柔敦厚相呼應。

再看畫中主要人物與仕女形象大小的安排，都是層次分明，井然有序。人物的體態豐腴，動作從容，表情安詳，頗能適當地表現嬪妃的身份及生活特點。畫面除了人物，還多了一些背景，有仙鶴、小犬、花草等。其中的仙鶴，鶴翅排列從虛到實，由內向外，繪畫線條的手法簡單準確。至於小犬的描繪，毛髮梳理周到。十分傳神。

最後是賦色技巧，也是極有層次，不論是面部暈色，或衣著裝飾，都極盡工巧。輕紗透亮鬆軟，皮膚圓潤光澤，畫得維妙維肖。充份體現儒家藝術如何重視內在生命。

■ 道家文化的審美觀

崇尚自然之美

道家思想，以「道」為其最高原則，所謂「道可道，非常道」，「道」雖是不可言寓的，卻是宇宙的本原、萬物存在的根據，也如老子說的：「道生一，一生二，二生三，三生萬物」，萬物由道而生成。

老子講「道法自然」，莊子則加以繼承，以自然為其核心思想，發揚無為觀念。莊子眼中的「美」是大自然，故說「天地有大美而不言」（[天地有最美好的東西而不用表達出來](#)）。道家認為，大自然之美，原因並不在於與其如何形成有關，而是在於大自然本身正好充分體現「無為而無不為」的「道」，自自然然地創造了一切，並不是有意識地去要這樣做。

道家的藝術觀，崇尚和追求自然，絕不是要模仿自然之美，而是要探求潛藏於自然之「道」。可見道家藝術的理論，與道家在哲學上的自然觀，關係密切，其特色是崇尚自然、逍遙虛靜、無為順應、樸質貴清、淡泊自由、浪漫飄逸。

「見素抱樸」（[認識生命的本根，持定存在的本原](#)）、「道法自然」、「恬淡為上」，這些老子觀點屬純自然主義的概念，到了莊子筆下，更提出「天籟」、「貴真」、「平中求奇」為上品，在平淡無奇中求醇厚，所體現的正是莊子的思想。

氣韻生動

道家藝術的審美法則，是「氣韻生動」，此一法則體現了「道」的無所不在，有如莊子的「通天下一氣耳」，而應用於中國的書法和繪畫方面，便呈現了一個氣韻洋溢和貫通的境界，其起伏和流動，有如音樂的節奏，而其迴旋變化，又有如舞蹈的動作。

美學家宗白華曾指出「唯道集虛，體用不二，這構成中國人的生命情調和藝術意境的實相。」氣在道的作用下，聚而為實，令人與萬物有形有相；散而為虛，令人與萬物無形無相。當氣處於原本虛靜狀態，便是與道融合為一。可見「虛實相生」、「知白守黑」，這種辯證特色成為道家藝術創作的法則。中國畫意境的超曠空靈之美，是「無畫處皆成妙境」，且與禪宗「色即是空，空即是色」的妙理契合。

氣韻生動，「韻」是甚麼？無色、無味，也無質，而又寓乎色、味、形質之中；不可觸摸，也不能捕捉，而是於觸摸捕捉之際找尋其蹤跡。書畫的價值因而增加，甚至生色，人品也因此趨於高雅。

由於「氣韻不可學」，因此氣韻無法有既定法則傳授給人。譬如唱歌的人，按譜發聲，雖然同樣唱得抑揚疾徐，但動聽與否，便要視乎歌者的稟賦。

有評論說，氣韻生動，先要了解「生動」二字的意思。明白甚麼是「生動」，則「氣韻」自然來了。話雖如此，使生動與氣韻合而為一，從心底裡體會，但如何去體會，並不純粹是筆墨技巧，這相信需要有道家哲學的修養。

道家的「天人合一」

道家藝術的最高境界，是「萬物與我為一」。老莊認為，道家精神，是發揮人類的最高智慧，對待客觀事物，要泯滅物和我的對待，而不是超然物外，這樣才能顯現出「道」的本來面目。正如蘇軾說的「其身與竹化」，中國畫家的「山性即我性，山情即我情」，都是說在人與物的相互移情過程中，通過審美的觀照，令超然於人格的主體精神，與客體的自然天地之美，融而為一，這就是「天人合一」的境界，也是道家藝術最高的審美境界。

總而言之，中國傳統的哲學精神，無論是儒家或道家，都重視天人合一、天人感應，講求人與自然的和諧和統一，教人們要順應自然、崇尚自然。老子說：「人法地，地法天，天法道，道法自然」（人效法地、地效法天、天效法道、道效法大自然）。道家所謂的「道」即指藝術精神，藝術精神來自大自然。

莊子認為道是「美」，天地是「美」的，並明確指出「天地有大美」，美的效果必然是樂。例如山是大美的、至美的，所產生的樂為「至樂」，「與天和者謂之天樂」（與天達至和諧境界的叫做天樂）。至樂或天樂的主要內涵，是建立一個自由自在的精神世界，而藝術的最高境界，是使人取法乎自然，讓人的精神得到自由和解脫。

老莊思想到了魏晉時期，發展成玄學，並且滲入儒家思想。玄學的內容，認為名教本於自然，所謂「道合自然」，不僅人的本身成為美的對象，其他如山、水、竹等自然景物，同樣也是美的對象，將自然的美，與社會的美，統合起來。

道家的意境

中國藝術追求的意境，也就是道家所說的「道境」，從唐代司空圖開始，以道、象統一為美，並以這種境界之美視為真正的美，從而開創和確立中國美學所追求的目標。

司空圖的《二十四詩品》論「自然」，謂「俯拾即是，不取諸鄰，俱道適往，著手成春。如逢花開，如瞻歲新，真與不奪，強得易貧。幽人空山，過雨采蘋，薄言情悟，悠悠天鈞。」（這種意境隨便檢拾都可以找到，不用在相鄰的週邊地方覓取，而是與「道」一同前往，一動手已是春意盎然，就好像遇到花開，又好像看見新年來臨，那是真真實實而不會被人奪走的，反而那些努力得來的東西會容易感到有所不足。這意境是靜靜一個人走入空山，剛下過雨

便採摘到水草，寥寥幾句話已能在情感上有所領悟，明白到天地在悠然的狀態下達至的諧和。）這顯然是在道家的「道境」基礎上，對意境內涵的描述。

再如司空圖論「雄渾」，謂「大用外腓，真體內充，返虛入渾，積健為雄，具備萬物，橫絕太空。荒荒油雲，寥寥長風。超以象外，得其環中。持之非強，來之無窮。」（宇宙本體的浩大之用在其外在的屈伸變化，而合乎自然的本體洋溢在其內在的本質，從虛靜寂寥的狀態返回渾然一體的本然境界，把剛健的特點積聚便是雄渾之體，包含了萬物，橫越了太空。有如荒遠天際逍遙自在的雲煙，或是刮起幾陣飄忽不定的長風，那是超乎用言辭形容的意象，得到一個可旋轉自如的門環，是隨順自然而不是以強力得到，可以應付無窮的變化。）

這裡所說的「體」、「虛」、「渾」、「雄」，都是指天地萬物的本體，指「道」；「物」、「象」、「用」則指天地萬物的形態，指「象」。所謂「大用外腓，真體內充」，是謂宇宙萬物的所有運化都是道的作用，也是天地雄渾至美的本原。

因此，要達到那種無限壯闊的雄渾之境，就必須返虛入渾，超以象外，從有言、具象進入無言、無象，從具體可感的藝術形象，昇華到形象以外的無限境界，這正是老子所說的「有無相生」的妙論。

在老子看來，天地的萬有虛無相依相存，而且「有生於無」，虛勝於實。當然所謂「無」並非絕對虛無，而是一個有用空間。正如《老子十一章》說的「三十輻共一轂，當其無，有車之用。埏埴以為器，當其無，有器之用。鑿戶牖以為室，當其無，有室之用。有之以為利，無之以為用」，說的是車輪中間的空洞，器皿的空腹，房屋的空處，正是由於它們的虛實結合，有無相待，才起到車輪、器皿、房屋應有的作用。

道家的超越精神

深刻影響中國傳統藝術的道家超越精神，感染了眾多藝術家，令他們不追求造作而一任自然，超越自己的形象而追求神韻，不再耽於物欲和自我而嚮往天人合一。要能達到這個境界，首先是人品修為，例如過著隱逸生活，令自己平淡無為，超脫塵俗，其心態是恬澹的、虛靜的、自由自在的，而反映在其藝術創作，也必然是一個洒脫的靈魂和怡然自得的境界，達到所謂「逸品」的上乘之作。

上乘之作來自莊子所說的「天機」。甚麼是「天機」？「天機」沒有任何功利性的動機，純粹是來自一種內在的創作機制，自然而然。根據莊子的說法，得到「天機」的人，首先要「齋以靜心」，心齋三日之後能忘掉得失，心齋五日之後就忘掉毀譽，心齋七日之後甚至忘掉自我，「然後入山林，觀天性」，純以自然之心觀自然之大，一旦相合便是驚天地、泣鬼神的自然境界。

這可說是「天機」自成，也就是「以天合天」，是一種最根本的心靈創造力，與任何創作的技術或法則無關，是超越創作的技法，另有一種創造之「道」。

莊子的理論，是從有限的物象進入無限的境界，從忘掉得失，到忘掉毀譽，到忘掉物我，最後是超越了現象世界，走向本體。對於現象與本體，這兩者的關係，莊子形象化地比喻為圓環與樞紐。宇宙和山川的運作，周而復始；陰陽的變化、人物的生滅；都像一個巨大的圓環，無始無終，無休無止，而居於圓環中央的，則是「道」，有如一個樞紐。所以只須立身於道，便是居於圓環之中，有如把握了宇宙的樞紐，可以主宰萬物的變化。

石濤《卓然圖》（圖1.3）

中國古代山水畫發展一直與老莊之道有著密切聯繫。古今許多山水畫大師，如五代荊浩，北宋范寬，元代黃公望，明代文徵明，清初石濤等，其繪畫思想無不受道家影響。

首先是老子的「自然」概念為山水畫確立一個很高的美學標準。山水畫要做到「自然」，畫家須深刻體察「道」的自然無為，以及創造天地萬物的自然過程。其次在色彩上，山水畫的色彩發展之路，從金碧山水走向淺絳山水乃至水墨山水，正是「絢麗之極，歸於平淡」，單純而又富有變化的水墨，體現了樸素的精神。

山水畫家石濤，飽覽名山大川，「搜盡奇峰打草稿」，形成蒼鬱恣肆的獨特風格。他善用墨法，枯濕濃淡兼施，特別喜歡用濕筆，通過水墨的滲化和筆墨的融和，表現山川的氤氳氣象和深厚之態。有時用墨濃重，墨氣淋漓，空間感強。在技巧上他運筆靈活。或細筆勾勒，或粗線勾斫，有時運筆酣暢，有時又多方拙之筆，方圓結合，秀拙相生。

細看石濤這幅水墨畫《卓然圖》，富有生命，畫面虛靈之中仍感動蕩，似是虛無飄渺，卻又變幻無窮，令觀賞者帶來豐富的想像。畫中的「虛無」，並不純粹是畫面的空白處，還有其更深層的含義，便是其用筆和用墨的技巧。石濤的用筆，筆觸蒼勁，虛中有實，反而更見其虛靈，交織著線和點；而在用墨方面，其墨痕淋漓，黑而且密，厚而且重，整幅畫既顯得雄奇，也十分柔潤。

這幅山水畫作，洋溢道家藝術的精神，應用道家「返璞歸真」的哲理，畫作具有樸拙之趣。同時畫中的散點透視，體現了道家強調的精神自由，畫中的線條，繪畫的術語是「綿裡裹鐵」，相當於道家思想的以柔克剛。總的來說，此畫筆觸恣肆不羈，淋漓灑脫，氣勢豪放之中不失鬱勃之感。

■ 中國的佛教藝術

佛教寺塔、造像與佛畫

人類追求真、善、美的過程，體現於藝術，也令人類文明開出燦爛之花。而佛教在雕塑、書法、繪畫、文學的成就，更深刻融入中國文化，為眾生開啟一扇美麗的藝術之窗，透過這扇窗，將親見佛家莊嚴的華藏世界，般若性海。

佛教源於釋迦牟尼，由於面對人類生命的生老病死等苦，尋求解脫之道，認為有情世界的一切生成法皆是虛幻不實，都有成、住、壞、空（指組成時期、安在時期、破壞時期、崩潰時期）。

人，由於自我的有執妄想，故不能「趣向菩提、實證涅槃」（對「覺有情」哲學感興趣，實際體驗解脫生死以及毫無煩惱的境界）；惟有超越五蘊六塵²的束縛，內息心中的三毒³才能走向覺悟之路。

佛教對中國文化發生過很大影響和作用，在中國歷史上留下輝煌遺產。中國古代建築保存最多的是佛教寺塔，很多精巧的佛教建築，寶殿瓊閣，已成為各地風景輪廓線的標幟。敦煌、雲崗、龍門等石窟作為古代雕刻美術的寶庫，舉世聞名，它吸收了印度傳來的犍陀羅風格，發展成為具有中國民族風格的造像藝術。

另外佛教學者往往透過藝術宣揚佛教為第一方便，例如大乘⁴經典常宣說繪畫佛像的功德。

2 「五蘊」是指色、受、想、行、識；「六塵」是指色、聲、香、味、觸、法。

3 「三毒」是指貪、瞋、癡。

4 所謂「乘」，是梵文yana(音譯「衍那」)的意譯。有「乘載」或「道路」之意。而大乘佛教要「普渡眾生」，有如一艘無比巨大的船，能運載無量眾生從生死此岸到達涅槃解脫的彼岸，成就佛果。

早在魏晉南北朝時期，善畫佛畫的名家相繼出現，六朝時代，佛畫更是繪畫中心，例如東吳畫家曹不興、西晉畫家張墨和衛協、東晉的顧愷之「以形寫神」、南宋陸探微、南梁張僧繇的「張家樣」、北齊曹仲達的「曹家樣」等。

到唐代壁畫的發展，盛極一時，例如畫聖吳道子「吳帶當風」、「吳裝」、王維「畫中有詩」。要到宋代之後，佛畫沒落，畫家才逐漸轉向山水花鳥畫。

犍陀羅風格

所謂犍陀羅風格，指的是公元初印度的犍陀羅王國，把古印度藝術和古希臘的藝術精華融合，創造犍陀羅藝術，出現佛陀造像。在釋迦牟尼在世時本是反對偶像崇拜。在印度史上，直到公元一世紀前，並未見有佛的雕塑像和繪畫像出現。

在公元一世紀中葉興起於中亞的貴霜王國，建都於今巴基斯坦的白沙瓦，據古代文化史的記載：貴霜文化全盛期的最大成就就是「犍陀羅藝術」，也稱為希臘式佛教藝術，因形成於白沙瓦毗連阿富汗東部一帶的犍陀羅地區而得名。這種藝術的主要貢獻是對佛像的創造和開創佛教建築新局面，歷四個世紀才衰微。

犍陀羅的佛像，很像希臘式雕刻，身軀健碩、希臘式長袍，而樣子則是圓臉大耳、眼光柔和的東方人。

犍陀羅風格把希臘諸神的藝術表現形式引進佛教，塑造具有明顯的希臘人臉型的佛像，供奉在佛教寺廟，以形象的藝術形式突出佛的神聖。

犍陀羅風格來到中國，漢文化也通過佛像製作者的雕塑，反映在佛像的容貌和服飾上，形成燦爛的中國佛教藝術。結果便是中國寺廟出現眾多豐頰廣額、兩耳垂肩、雙手過膝的「福相」佛和菩薩塑像。

中印藝術融合

本來在佛教傳入以前，中國藝術已達到極高水平，書法、繪畫和建築等的精美，在世界數一數二。自大乘佛教傳入後，吸收了漢文化的長處，中印藝術融合，令到佛教的畫像、造像和寺塔建築等藝術煥然一新，例如洛陽寺、塔和宮殿的壯麗，仿似極樂世界的建築物。

早期的印度佛教注重個人修持和解脫，不允許僧人從事藝術。佛陀在世間弘法，未曾反對藝術，但藝術在佛陀教化中也未曾受到重視。印度佛教藝術受希臘文藝復興的影響，最有代表性的是犍陀羅佛像雕刻藝術。

後期的佛像雕刻，帶有光圈，頭髮多為螺形，且有「白毫相」，⁵ 相貌端正富有慈愛表情，表現了大乘佛教的精神，富有利他思想，而中國的佛教藝術，似是繼承了這一時期的風格。佛教藝術隨著佛法而傳入中國，經過漫長時間，發展成為具有中國特色的佛教藝術。

佛教的塔，最初是佛教徒用來安奉佛舍利，並且對此崇敬禮拜，逐漸成為佛教一種建築藝術。佛教建築藝術對中國歷代的建築影響深遠，如今的園林，古建築無不與佛教建築藝術有直接或間接的聯繫。

至於歷史上一些著名畫家如顧愷之、吳道子等，為僧寺所作的壁畫和塑像，引起轟動。如今敦煌壁畫、龍門造像、樂山大佛、北京雍和宮大佛、西藏的札什倫布寺大佛和布達拉宮等，其藝術價值已為舉世公認。

⁵ 所謂「白毫」，就是白色而透明的毫毛，指佛陀兩眉之間有白毛，柔軟且常發光。釋迦降生時，眉間白毫拉直有丈五長，縮之似一圓珠。佛像雙眉中間鑲有寶珠，就是代表白毫相。

佛經的動人故事，常常成為畫家的題材，像顧愷之、閻立本、吳道子等歷代名畫家，皆以擅長佛畫而傳世。中國畫學由王維一派的文人畫而發展到宋元以後盛行的寫意畫，則與禪宗思想有關。

佛教美學

佛教講求內心自省、體會生命無常苦空，本不與「美」的本質相應。現實世界的美感，在佛教來說屬於「色」塵，萬法從因緣生、從因緣滅，這種虛幻不實的器世間（是指有情所依託的山河大地、房屋器物的物質世界），也如夢幻泡影，如露亦如電。

佛教無特意建立美學，是美是醜，與它無關，可以說它美，也可以說它不美，因此若堅持說佛教沒有美學，這看法本身便成執著。

換言之，在修行過程，若與審美過程相似，則佛教便有美學。正確的見解是，外在聲色本不關己，山是山而水是水，執色者泥色。（執著於聲色是局限於物質層次）。

因此，佛教對藝術的看法，破美（破除美的標準）之有而說美之空（美是無法定義），雖然比執美高明，但佛教對說美之空也同樣要加以捨棄，否則必陷於「滯空」（滯留於一無所有）的迷執，與執「有」同樣愚妄。因此，對「非美」的否定，恰恰是對美的肯定。

《青原惟信禪師語錄》中有一段話，不斷為美學家引用：「老僧三十年前來參禪時，見山是山，見水是水；及至後來親見知識，有個入處，見山不是山，見水不是水；而今得個休歇處，依然見山祇是山，見水祇是水。」

初次見山是山，是童蒙境界。其後心靈有所執著，看不到事物的本來面目，才會見山不是山，見水不是水。到最後反璞歸真，依然見山只是山，見水只是水，但至少已多了時間值。

又或作另一解釋。第一階段，當初參禪，俗見未破，見山是山，見水是水，看不到「山水」的真空本性；第二階段，參禪有日，俗見已除，悟出諸法皆空，則「見山不是山，見水不是水」，然而這時又落入「說空者滯空」的偏執；第三階段，經過不斷否定，達到「畢竟是空」的真諦，這時無空無色，亦空亦色，由此觀照山水，「山」非山而山，「水」非水而水。

第一階段是肯定，第二階段是否定，第三階段見山仍是山，是否定的否定，又變成肯定。應用在美學，先是肯定美；然後否定美，美即是空，即「非美」；到最後不執著於空，否定美之空，即非「非美」，在否定中肯定美。這是佛學的「雙非」，即中觀思維。⁶

中觀最具哲學性，龍樹菩薩的四句偈：「一切實非實，亦實亦非實；非實非非實；是名諸佛法。」詮釋了佛學之美，但要避開邏輯規律才能明白。

佛教世界觀講「色即是空，色不異空」（一切物質都是空性，一切物質與空性不即不離），揭示了美的真幻相，即有無相生的特點；講「梵人合一」（梵天與人合而為一）、「物我同根」（物與我的根源一樣），揭示了「美醜一如」（美和醜都是一樣）的審美真諦。

6 佛家中觀學派的創始人是印度龍樹菩薩。「中」是正確真實義，遠離顛倒戲論，不落空、有二邊。

此外，講「有無齊觀，彼己無二」（有與無，等量齊觀；對方和自己並無二致），觸及「內外同構」（裡和外的結構相同）的審美觀照；講「心融萬有」（内心融合一切東西），催生了「詩文書畫俱以精神為主」的表現主義美學觀念。

最後，講「識有境無」（自己的意識是有，外界的境是無自性）、「境假識真」（外界的境是假，自己的意識是真），孕育了虛實互包的藝術意境；講「神我不滅」（創造世界的宇宙靈魂是不滅的）、「神精形粗」（精神境界精妙，形貌則粗疏），哺育了中國美學「遺形取神」（忽略形貌而以精神境界為主）的審美傳統。

佛教藝術與蓮花

蓮花，又稱荷花。是佛教經典和佛教藝術經常提到和見到的象徵物。蓮花與佛教有著不解之緣，因為它與釋迦牟尼的許多傳說聯繫在一起。

「觀」是聽聞、思維、觀察。以智慧觀察一切諸法的真實，豁破有無兩邊的戲論的諸法實相慧，名為「中觀」。

據說，釋迦牟尼本是天上菩薩，下凡降生到迦毗羅衛國淨飯王處。淨飯王的王妃摩耶夫人回憶新婚之夜，朦朧中看到遠處有人騎著白象向她走來，並且逐漸變小，從她的右肋處鑽入其腹中，有如菩薩化作白象入胎。日後，懷孕的摩耶夫人臉上，微泛紅暈，臉兒像一朵綻開的蓮花。後來摩耶夫人在娑羅樹下誕下佛祖時，百鳥群集歌唱，天樂鳴空相和，四季花木一同盛開，尤其是沼澤內突然開放出大如車蓋的蓮花。佛祖一出世，便站在蓮花上，一手指天，一手指地，並說：「天上天下，惟我獨尊」。

當釋迦牟尼覺悟成道，起座向北，繞樹而行，當時就是一步一蓮花，共十八蓮花。

每當他傳教說法時，坐的是「蓮花座」，坐姿也成「蓮花坐姿」，即兩腿交疊，足心向上。

佛祖鍾情蓮花。也許由於古印度早有愛蓮之風。人們苦於國土氣候炎熱，對春夏之際開放的蓮花，尤覺清新喜人。佛教從初創時起，就注意順合民心，因此蓮花常在佛經引喻。蓮花象徵由煩惱而至清淨。說明它出淤泥而不染的深層內涵。同時蓮花在炎熱夏季的水中盛開，炎熱表示煩惱，水表示清涼，有如在煩惱人間帶來清涼境界。

而佛祖正是出於淤泥間挺然而出，證得正覺，得自在。雖然超脫凡俗卻不離世間法。蓮與佛教所主張的出世人格，天然契合。佛教認為人間煩惱多如恒河沙數，迷失自我如同陳淤積垢。有志者應努力修行，淨化自我，追求清淨無礙的境界。

因此蓮花的自然美完全可用來象徵佛教理想。加上蓮花潔身自處，其根如玉，不著諸色；其莖虛空，不見五蘊；其葉如碧，清自中生；其絲如縷，綿延不斷；其花莊重，香馥長遠；不枝不蔓，無掛無礙；更喜蓮子，苦心如佛；諄諄教人，往生淨土。

另外，按照佛教的說法：三界眾生，以淫欲托生；淨土聖人，以蓮花化身，並能以世人熟悉的形象示現。既然蓮花代表佛祖清淨的法身，莊嚴的報身，於是便成了佛教藝術的重要題材，也是佛寺經常見到的吉祥物。

佛教不少菩薩造像，菩薩低眉垂眼，纖柔手指挾著一朵盛開蓮花，下垂目光凝視著它，似乎人生愁苦，唯有皈依佛教才能獲得清淨和解脫。至於在中國，佛教雕刻和繪畫，以蓮為主題也極為普遍。

《千手千眼觀世音菩薩》（圖1.4）

就現有遺物很難對佛畫的起源得到正確考證，因為最古的遺物現已不存在，但可以肯定佛畫早於佛教雕刻，因為根據佛經記載，佛在世時，佛教寺院已有佛畫。

中國佛畫，創始于三國時，五代以前繪畫佛畫，都能莊嚴妙好，從形容儀範中體現佛的清淨端嚴，慈悲靜穆的道德品質。宋代以後文人畫興，於是佛畫分為兩派，其一繼承隋唐規矩，不失尺度；其二則不拘繩墨，以古樸奇譎為高。當然，若就佛法言之，詭譎形態是佛畫所不取。

至於這幅觀音菩薩畫，全圖賦色妍麗，質感很強，瓔珞裝飾和七寶蓮台都描繪精細。人物神態端莊，衣紋線條柔勁流暢，作者一絲不苟畫出千手千眼，用筆純熟，是一幅難得的南宋佛教繪畫精品。

觀世音又稱觀音。畫中觀音像與常見的一頭兩手的顯教觀音像不同，其頭頂共有二十六個菩薩頭和一個佛頭，有一千隻手，每隻手的手掌中間又有一隻眼，所以稱為「千手千眼觀世音菩薩」。

千手千眼觀音是佛教密宗最重要的菩薩之一，在密宗藝術，是繪製最多的菩薩。不同經典對千手千眼觀音的造型多是大同小異，最特殊是頭、眼和手三部份。所謂「千手千眼」，不是指實數，而是指數量多。觀音為什麼要有千手千眼？因為要表明觀音具有無所不至的神力。千眼表示智慧無窮；千手表示法力無邊。

畫中見萬頃波濤，四大天王背負著一座七寶蓮台，千手千眼觀世音菩薩莊嚴地站在台上。左右各有兩位菩薩隨侍，下方的天龍八部雙手合十，向觀音菩薩示敬。據說觀音最初是南印度一個男性神祇，和文殊菩薩一起，備受各地崇拜。而藏傳佛教密宗，觀音也作男相，但在中原地區佛教，觀音樣貌，無論是大悲觀音，千手觀音、白衣觀音還是過海觀音、送子觀音，都呈女相。如今畫中的觀音菩薩，頭戴化佛寶冠，紺髮垂肩，雙唇上下有鬍鬚，仍作男相。但五官秀美，已流露出女性化特質。

二 從文化角度看中國傳統書畫藝術

香港中文大學藝術系 • 莫家良教授

書法與繪畫是中國傳統藝術中的重要形式，亦是傳統文化的具體表現。在悠長的歷史進程中，中國傳統書畫形成了有別於西方藝術的自身面貌，蘊含著古人的獨特觀念與哲理。要真正地了解中國書畫，不單要掌握其形式上的主要特徵，亦須從較深層及宏觀的角度認識其背後的文化因素。若只純粹欣賞筆墨之美，或只著眼於書畫家的情感抒發，甚或只就作品是否創新而評其高下，結果則容易作出孤立而片面的詮譯，無從知道書畫與整個文化史的關係。就學術的立場來說，了解中國傳統書畫並非只是藝術欣賞或價值判斷，而是需要考慮客觀的歷史條件，認識前人的時代精神，以探究書畫的表現特徵及其背後的意義。

在傳統中國書畫的歷史長河中，固然名家輩出，風格紛呈，其間隨著朝代興替而波瀾起伏，箇中變化，實非三言兩語可以道盡，但若只以書畫的主流發展而論，則仍可歸納出一些基本特徵，以窺見傳統中國精神的精髓。所謂書畫主流，此處是指以文人與士大夫為核心的書畫藝術，其形式的表現及內在的蘊涵，可充分反映出傳統中國主流思想的特性。

■ 不求形似

中國傳統繪畫的一大特徵，是無意追求純粹形式上的自然再現，而以寄託內在精神意趣為旨歸。這不是說中國繪畫並不寫實，例如宋代便是追求高度寫實的黃金時期。以北宋范寬（活躍於約990-1030）的《谿山行旅圖》（圖2.1）為例，前景大石突兀而立，路上行旅匆匆，樹木盤根錯節，流水仿若有聲；中景樹叢密集，蕭寺隱現；遠景山腳煙雲掩映，右方瀑布飛瀉直下，主山巍峨獨立，石質堅硬如鐵，形

象地將華北扣人心弦的雄偉山勢展現出來。然而，此類寫實並無西方古典繪畫中講究準繩的空間透視、正確的物象比例與自然的光影效果。在山水發展成為獨立主題的五代時期，已有畫論對所謂「真」作出闡釋。荊浩（活躍於約870-930）的《筆法記》中就「何以為似？何以為真？」的問題論曰：「似者得其形，遺其氣；真者氣質俱盛。凡氣傳於華，遺於象，象之死也。」⁷即是說，若要「圖真」，則要在形似之外追求「氣」；而所謂「氣」，荊浩視之為「六要」之首，並闡釋曰：「氣者，心隨筆運，取象不惑」，⁸是隨著畫家手心相應所體現的神采。此處有兩點值得注意。首先，傳統的所謂「真」，並非只是外形上的模擬；其次，畫家本身如何將精神與技巧合一是成敗的關鍵。中國傳統哲學的基本觀念，是完善人與自然的和諧關係，視天、地、人為統一而無衝突的整體，將天人合一作為最高境界。在文化領域中，這種基本觀念孕育出一種寬容的精神。古人對於天地造化無意作出科學的剖析或予以征服，融和與契合才是追求的目標。畫家的角色並非是置身事外的旁觀者，要能通過內心世界作精神上的投入，方能與自然成為一整體。因此，畫家觀察及圖寫客觀的物象，便往往加上個人的感應與興會。另一方面，若從形式的性質來看，中國繪畫由開始已是循著一種「圖式化」的基本原則來發展。五世紀時顏延之（384-456）已指出「圖載」的類別：「圖載之意有三：一曰圖理，卦象是也；二曰圖識，字學是也；三曰圖形，繪畫是也。」⁹卦象（八卦）與字學（文字）皆是典型符號化的表達形式，而古人視六書中的「象形」具有「畫之意」，並認為書畫異名而同體，可見繪畫的基本形式是趨向「圖式化」的，即是與符號式字學相近的形式。歷代畫家都大致沿用這基本形式，並根據時代要求及個人因素，創作出並非純粹模擬自然的作品。

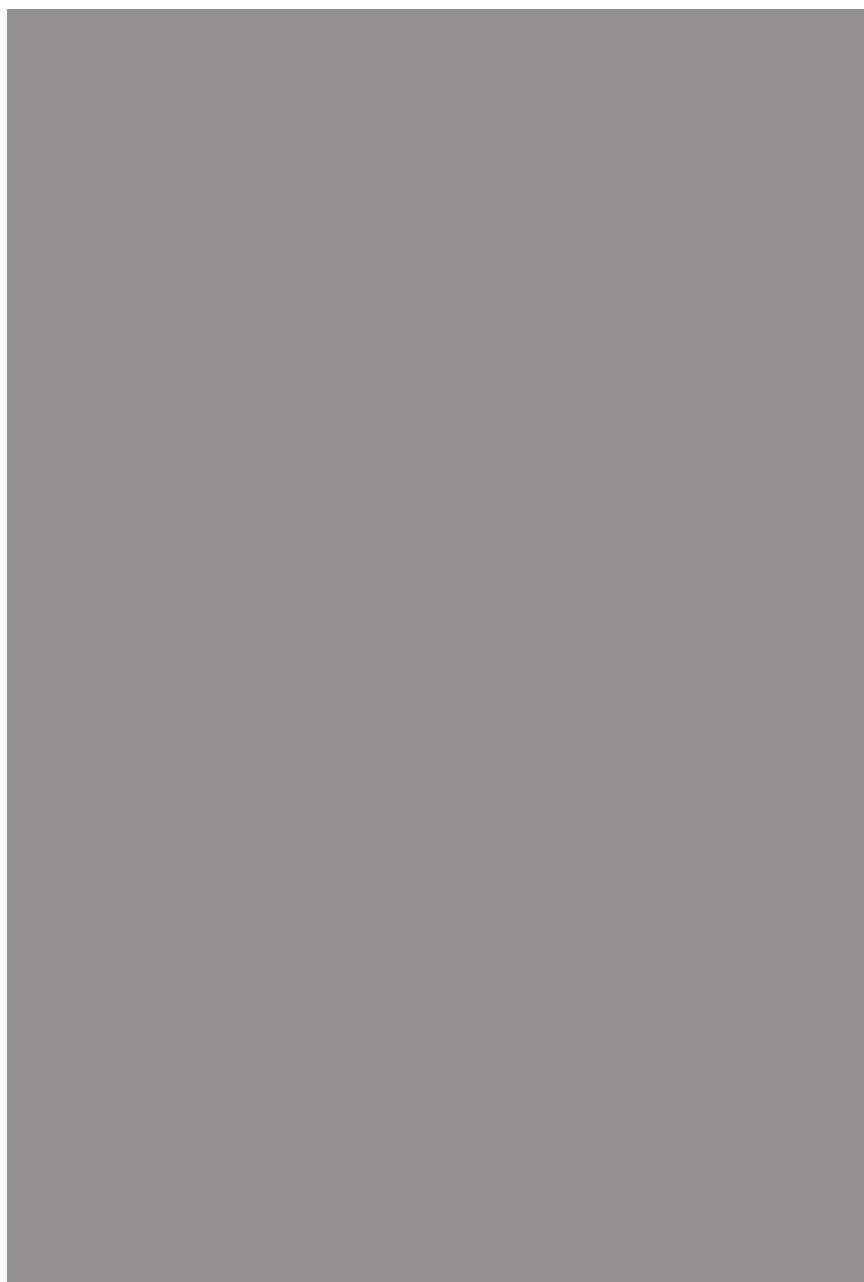
既然繪畫並非只是形式上的模擬自然，則畫家對於畫面的處理便不須太受物象的客觀形態所限制。以山水為例，北宋畫論中便根據當時的觀念以圖像塑造為天地造化。

⁷ 荆浩：《筆法記》，頁2a，載於1987年出版的《四庫全書》，上海：上海古籍出版社，冊812，頁424。有關《筆法記》的討論，可參考陳傳席（1997），《中國繪畫理論史》，台北：東大圖書公司，頁72-79。

⁸ 同上。

⁹ 見張彥遠：《歷代名畫記》，卷1，頁2a，載於《四庫全書》，冊812，頁279。

郭熙（1000-1090）的《林泉高致集》對於山水創作的本意有這樣的闡述：「然則林泉之志，煙霞之侶，夢寐在焉。耳目斷絕，今得妙手，鬱然出之。不下堂筵，坐窮泉壑，猿聲鳥啼，依約在耳，山光水色，滉漾奪目，斯豈不快人意，實獲我心哉！此世之所以貴夫畫山水之本意也。」¹⁰



2.2 郭熙《早春圖》北宋
絹本水墨，高：206.3公分，闊：103.3公分，現藏於台北故宮博物院

10 郭熙：《林泉高致集》，頁1b，載於《四庫全書》，冊812，頁573。有關《林泉高致集》的討論，可參考陳傳席：《中國繪畫理論史》，頁92-107。

可見宋人視山水畫為親身游息於自然的代替物，以遂內心高蹈絕俗之志。由此，宋代山水畫中的山徑、樓觀、林木、溪谷、津渡、橋樑、山巖、崗阜、人物等，皆有忠實的描繪，其安排布置令人「可行、可望、可居、可游」，空間的表現並非運用單一消失點的透視方法，而是讓景色可以隨著不同視點而轉移，所謂「山形步步移」，「山形面面看」。¹¹若要表現山高水遠的效果，則利用「圖式化」的方法表徵出來：「山欲高，盡出之則不高，雲煙鎖其腰，則高矣；水欲遠，盡出之則不遠，掩映斷其脈，則遠矣。」¹²至於如何成功地寫情貌物，則要取決於畫家的精神與修養，若能「養得胸中寬快，意思悅適」，「萬慮消沉」，才能「縱橫中度，左右逢源」。¹³郭熙傳世的《早春圖》（圖2.2）無疑是這種山水觀念的具體表現。此畫的全景構圖讓觀者的視線游徜於樹石山林之間，並隨著景物的變化由前景逐步移向遠山。畫中的樹木人物雖不盡合乎比例，但透過景物的巧妙安排與水墨的渲染，人與自然的和諧關係於濕潤的早春山水中得到充分體現。郭熙雖然是宋神宗的宮廷畫家，但其論畫的不少觀點為後世文人畫家所承襲，影響深遠。

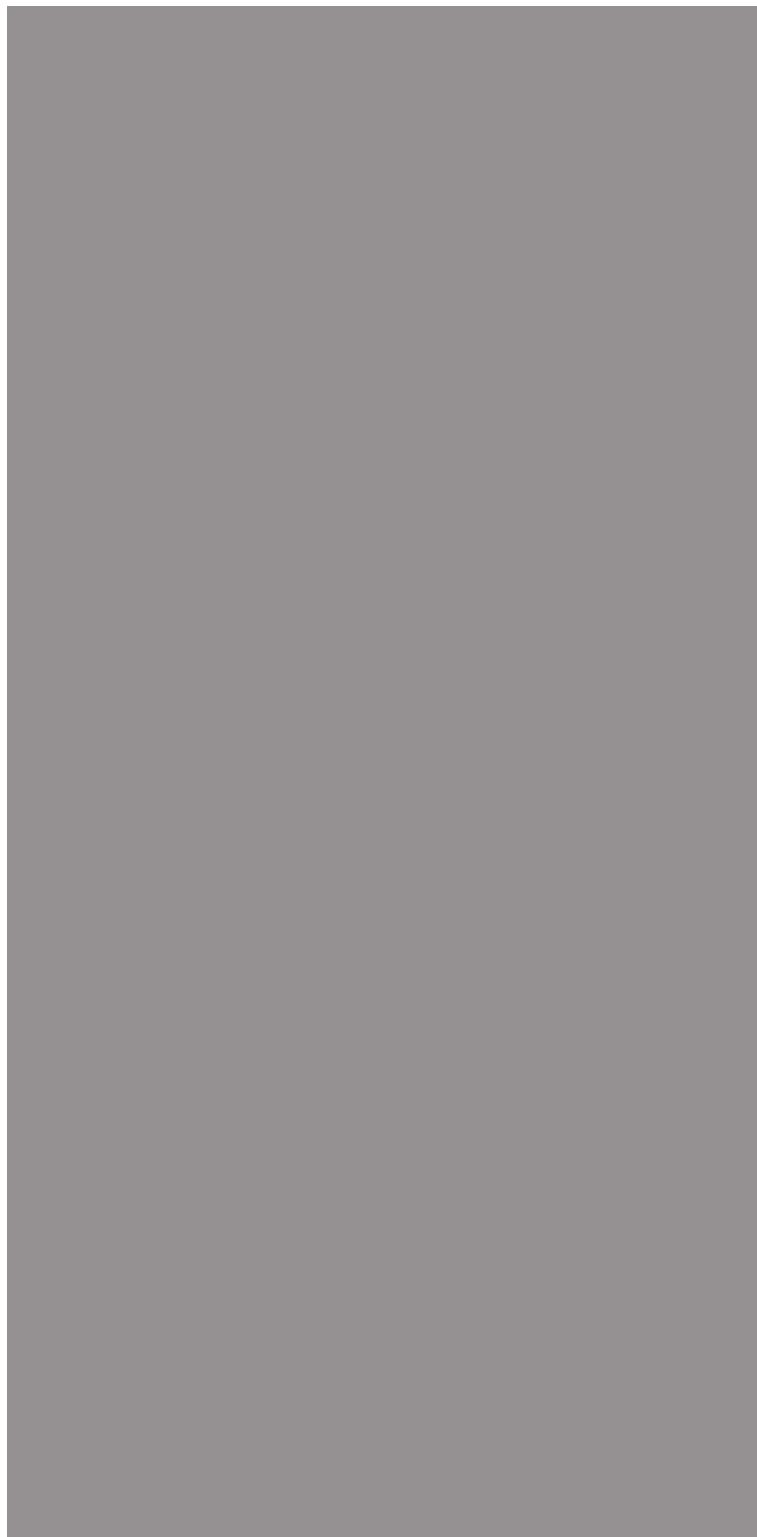
隨著時代發展，山水畫的面貌自會因時相異，但傳統不拘於表面形似的基本原則，則是千古不易。因此，當元代文人山水畫成熟之際，筆墨的獨立表現性與畫家個人的意趣越趨重要，山水畫與畫家內心進一步地結合，客觀的形似便日益受到挑戰。早於北宋時蘇軾（1037-1101）已云：「論畫以形似，見與兒童鄰。賦詩必此詩，定非知詩人。」¹⁴這種藝術觀念在元代山水畫中得到更具體的實踐。「元四家」之一的倪瓈（1306-1374），曾為其繪畫作出解說：「圖寫景物，曲折能盡狀其妙趣，蓋我則不能之。若草草點染，遺其驪黃牝牡之形色，則又非所以為圖之意。」

11 郭熙：《林泉高致集》，頁2a, 2b，載於《四庫全書》，冊812，頁574, 576。

12 同上，頁11b-12a，載於《四庫全書》，冊812，頁578-579。

13 同上，頁13a-14a，載於《四庫全書》，冊812，頁579-580。

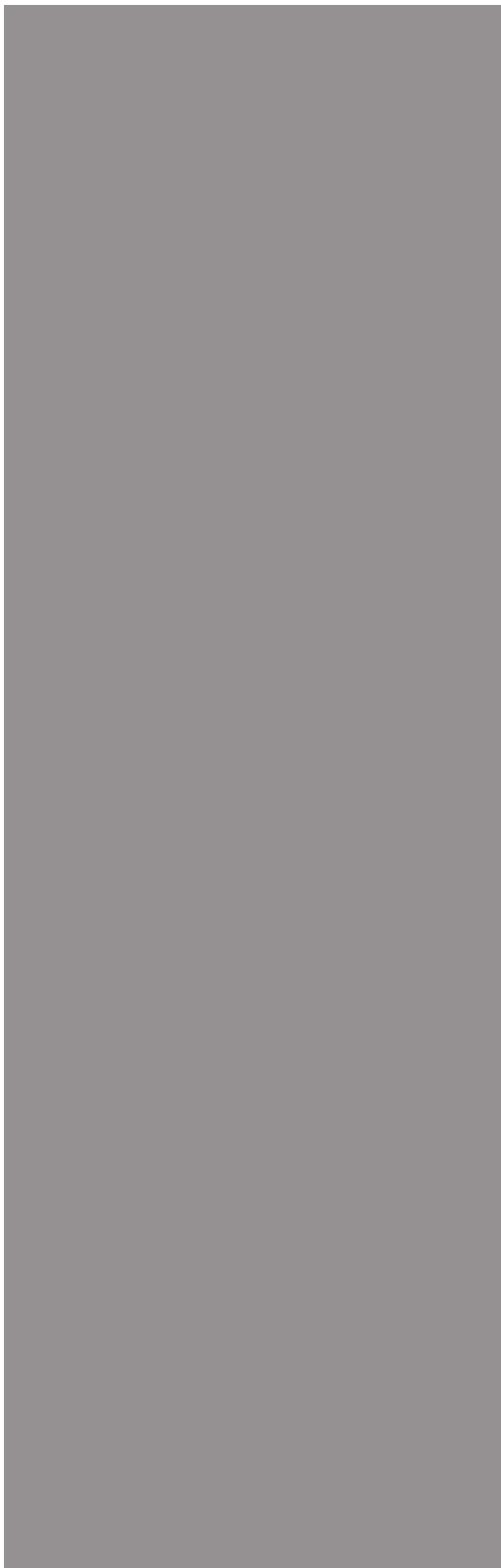
14 蘇軾：《書鄒陵王主薄所畫折枝二首》之一，見《東坡全集》，頁25a，載於《四庫全書》，冊1107，頁255。有關蘇軾的繪畫觀，可參考Susan Bush (1971), *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*, Cambridge:Harvard University Press，頁1-43。



2.3 倪瓈《容膝齋圖》元代
紙本水墨，高：74.7公分，闊：35.5公分，現藏於台北故宮博物院

僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，聊以自娛耳。」¹⁵ 其作品如《容膝齋圖》（圖2.3），寥寥數筆，以一河兩岸的構圖方式，繪畫出簡樸無華的湖泊景觀。畫中枯寂平淡的意境並非是大自然的客觀描繪，而是畫家個人離塵避世的心境寫照。元代以後，平面化的山水結構更加脫離自然界的形貌，繪畫變成了畫家的心靈寄託。

15 倪瓈：《答張藻仲書》，見《清閟閣全集》，卷10，頁9b，載於《四庫全書》，冊1220，頁309。



2.4 董其昌《夏木垂蔭圖》明代
紙本水墨，高：321.9公分，闊：102.3公分，
現藏於台北故宮博物院

晚明的董其昌（1555-1636）便曾謂：「以蹊徑之怪奇論，則畫不如山水；以筆墨之精妙論，則山水決不如畫。」¹⁶ 明確說明了繪畫並非是大自然景色的再現或複製。以其《夏木垂蔭圖》（圖2.4）為例，畫中的樹石趨向圖案化，構圖重視體勢與節奏，而筆墨的獨立性則愈顯為重要。這種山水，代表了畫家主觀的山水世界，或可名之曰「胸中丘壑」，亦有論者視之為「紙上雲煙」。¹⁷

16 董其昌：《畫禪室隨筆》，卷4，頁1a，載於《四庫全書》，冊867，頁474。

17 郭繼生：《紙上雲煙：明清的繪畫》。載於郭繼生(1986)，《籠天地於形內：藝術史與藝術批評》，台北：時報文化企業有限公司，頁165-200。

■ 以藝及人

以儒家思想為主導的傳統教育，令宗法倫理成為完善個人及穩定社會國家的重要因素。傳統書畫藝術，因以文人士大夫為主流，故亦離不開儒家的價值觀念。書法是以文字為形式的藝術，而文字本身則帶有知識傳遞的功能，故前人於接觸聖賢學問的過程中，經過閱讀及抄寫古代經典，已無可避免地涉及書法。可見書法藝術在基本性質來說，已具備個人學問及修身的成份，目不識丁者根本無以論書法。至於繪畫，唐代張彥遠（九世紀）曾論其功能曰：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運，發於天然，非繇述作」，充分說明其道德教化的實用性。¹⁸在文人畫家手上，繪畫雖不像宮廷規鑿畫般具有直接而顯著的教育功能，但因為文人本身的言行都會受其基本的道德教養所規範，故無論是文章或繪畫，都不能違背這種原則。況且，所謂「文以達吾心，畫以適吾意」，¹⁹繪畫本為個人內心的反映，故文人畫家筆下的作品，正是本身人格學問的表達。前人評論書畫的高下，不會只求表面的藝術美，因為書畫家的人品學養被視為影響作品格調的關鍵。

歐陽修（1007-1072）論書法流傳已申明是以人不以書的：「古之人皆能書，獨其人之賢者傳遂遠」。²⁰從文人的觀點來說，書蹟之可貴處，於藝術價值之外還有人品的因素。在書史上，王羲之（約303-361）與顏真卿（709-785）便代表著兩種完美人品的典範。前者不追求俗世的功名利祿，喜與自然為伴，其清高逸氣深為後人傾慕；後者則忠君愛國，為存忠義而寧死不屈，其凜然剛烈之氣，廣為萬世景仰。後人觀讀二人書法，每每遙想其為人；相反者如北宋佞臣蔡京（1047-1126），

18 同註9。

19 蘇軾：《書朱象先畫後》，見《東坡全集》，卷93，頁14a，載於《四庫全書》，冊1108，頁504。

20 歐陽修：《世人作肥字說》，見《文忠集》，卷129，頁6a，載於《四庫全書》，冊1103，頁310。

雖善書而書蹟為後人所唾棄，更有謂因其惡名而被擠出宋四家之外，被蔡襄（1012-1067）取代其位置。²¹

書法與人品的關係，在宋代有頗多的評論，其中又以蘇軾與黃庭堅（1045-1105）二人的觀點最值得重視。例如蘇軾曰：「人貌有好醜，而君子小人之態，不可掩也；言有辯訥，而君子小人之氣，不可欺也；書有工拙，而君子小人之心，不可亂也」，「退筆成山未足珍，讀書萬卷始通神」，都沒有將書法獨立於人品學問之外。²² 黃庭堅則說：「學書要須胸中有道義，又廣之以聖哲之學，書乃可貴」，進一步將學問作為提升書法藝術境界的必然條件，認為若要書法有「韻」，要不俗，要擺脫「塵埃氣」，其關鍵不在於技巧的高低，而在乎學問是否淵博，其著眼處並非是表面上的形式美，而是境界與格調的問題。²³

蘇軾對吳道子（活躍於約710-760）與王維（約699-761）的評論，反映出傳統文人對繪畫高下的品評標準：「吳生雖妙絕，猶以畫工論。摩詰得之於象外，有如仙翮謝籠樊。吾觀二子皆神俊，又於維也斂衽無間言。」²⁴ 蘇軾對於王維的高度評價，有甚於向被譽為「畫聖」的吳道子，其理念正是因為吳道子並無王維的文人身分，缺乏學問的滋養，故難以達到得之於象外的超然境界。這種觀念自蘇軾以後已成定論。如晚明董其昌提出南北宗畫論，奉南宗為畫之正統，便是以王維為南宗之祖，並以歷代重要文人畫家為後繼，意圖構建畫史上的傳承系統。²⁵ 這種畫統的建立，在文化的根源上還是離不開重視人品學問的大原則。

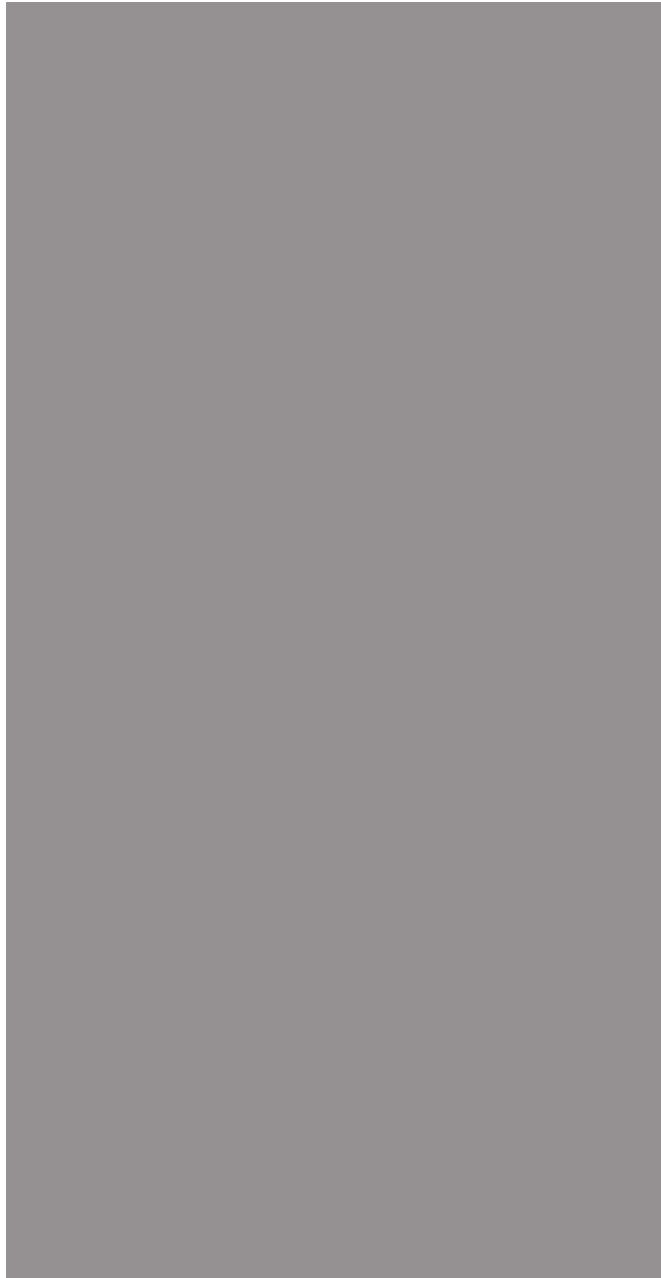
21 「蘇、黃、米、蔡」四家中的「蔡」原應為蔡京的說法，最早是明代張丑(1046-1126)提出(見其《清河書畫舫》卷7)；當代研究對此說頗有爭論，可參看徐邦達的《蘇軾和米芾的行書》(見《書法叢刊》第1輯(1981)頁81)及Fu Shen (1976), *Huang T'ing-chien's Calligraphy and His Scroll for Chang Ta-tung: A Masterpiece Written in Exile*, Ph.D. Dissertation, Princeton University, 頁261, 註3。

22 蘇軾：《跋錢君倚〈遺教經〉》，見《東坡題跋》，卷4，載於《中國書畫全書》，第1集，頁630；《柳氏二外甥求筆迹》，見《東坡全集》，卷5，頁23b，載於《四庫全書》，冊1107，頁111。

23 黃庭堅：《書繪卷後》，見《山谷集》，卷29，頁8b，載於《四庫全書》，冊1113，頁305。

24 蘇軾：《王維吳道子畫》，見《東坡全集》，卷1，頁16b，載於《四庫全書》，冊1107，頁60。

25 當代有關董其昌及其畫論的研究甚多，其中最具份量的專書為Ho Wai-kam編(1992), *The Century of Tung Chi-ch'ang 1555-1636*, Seattle and London:Nelson-Atkins Museum of Art in association with the University of Washington Press。



2.5 趙孟頫《疏林秀石圖》元代
紙本水墨，高：54.1公分，闊：28.3公分，現藏於台北故宮博物院

繪畫藝術中對於人品學養的體現，可有不同的方式。簡單者如畫上題詩或詩書畫合一的「三絕」，便已經是一種學問的流露，並非畫匠的能力可以冀及。至於在繪畫題材方面，亦更易看出這特色。由於文人筆下作品並非只求圖形狀物，而多是以物寓情，故蘇軾曾於已故好友文同（1019-1079）畫後題贊云：「竹寒而秀，木瘠而壽，石醜而文，是謂三益之友。粲乎其可接，邈乎其不可圈。我懷斯人，嗚呼！其可復覩也。」²⁶在蘇軾眼中，竹、木、石之美在於內在，不在於外表，其內涵上的美直可等同君子的內在德行，故此睹物思人，產生無限感慨，由身外之物憶起高風亮節的故人。文人筆下之物常與身俱化，正是由於覽景觀物不以外表為準。

在傳統繪畫中，竹、木、石正是文人內心世界的形象反映，故在以物自況的創作態度下，文人畫家便樂此不疲以之作為題材，例如趙孟頫（1254-1322）的《疏林秀石圖》（圖2.5），便寫出「三益之友」，而竹、木、石被獨立繪出的例子亦不知凡幾。其他如勁松、幽蘭、野梅、菊花、水仙、白荷等，都因被視為象徵文人品格氣節而時常入畫。至於山水畫中常見的山居高隱、湖川釣叟、策杖行吟等題材，箇中所隱含的文人高潔情操以及與自然合一的人生哲理，自是不言而喻。

26 蘇軾：《文與可畫贊》，見《東坡集》，卷21，頁6b，載於《三蘇全集》眉州：三蘇祠堂，第9冊。

■ 文學意味

中國傳統文人並不視書畫為專業的謀生工具。在儒家思想的主導下，窮經皓首的苦讀，是希望籍學問文章以經世致用，即使是兼擅書畫，其文人的身份必然是其安身立命的精神憑藉，書畫創作只是適意抒懷、怡情養性的閒窗逸事而已。亦由於這種身分，文人筆下的藝術創作便往往帶有強烈的文學意味，此種意味或是直接表現，或是含蓄暗示，不單加強了書畫藝術的可讀性及可觀性，亦說明中國傳統書畫是帶有豐富文化內涵的綜合性藝術，並非獨立的文藝類別。

既是以文字為形式的藝術，書法具有文學性自是容易理解的。蘇軾的名作《黃州寒食詩帖》（圖2.6）可作為典型之例。²⁷此帖書於元豐五年（1082），當時蘇軾正處於政治生涯中的低潮，先於元豐二年（1079）因烏臺詩案入獄，後更被貶，謫流湖北黃州。此帖中書其所作《寒食詩》二首，寄寓抑鬱消沉的心境。詩曰：

「自我來黃州，已過三寒食。年年欲惜春，春去不容惜。
今年又苦雨，兩月秋蕭瑟。臥聞海棠花，泥汙（污）燕支雪。」



2.6 蘇軾《黃州寒食詩帖》北宋
紙本墨書，全作高：34.2公分，闊：199.5公分，現藏於台北故宮博物院

²⁷ 有關蘇軾《黃州寒食詩帖》的專文討論，可參見張清治：《三年寒食黃州雨，一氣呵成萬古書——東坡〈寒食帖〉今賞》，《故宮文物月刊》，第5卷第1期（1987年4月），頁25-35。



2.7 黃庭堅《黃州寒食詩帖跋》北宋
紙本墨書，全作高：34.2公分，闊：199.5公分，現藏於台北故宮博物院

闇中偷負去，夜半真有力。何殊病少年，病起頭已白。

春江欲入戶，雨勢來不已。小屋如漁舟，濛濛水雲里。

空庖煮寒菜，破竈（灶）燒濕葷。那知是寒食，但見烏銜紙。

君門深九重，墳墓在萬里。也擬哭塗窮，死灰吹不起。」

詩中遣辭造句，由詠物傷時至悲戚自況，皆一片愁情，令人讀後深吟不已。作為書法作品，此帖用筆豐腴著力，字勢欹側有態，表現出書家個人的天真意趣，不見囿於法度的人工斧鑿。可以說，此帖一方面是文學佳作，同時亦是書法精品。帖後黃庭堅的跋語（圖2.7）正好道出這種詩書結合的特質：「東坡此詩似李太白，猶恐太白有未到處。此書兼顏魯公、楊少師、李西臺筆意，試使東坡復為之，未必及此。」詩文筆翰，允為雙璧，實在難以分割，而先論詩而後論書，則見其以文學為先的文藝原則。



2.8 顧愷之《洛神賦圖卷宋摹本》

絹本水墨設色，高：27.1公分，闊：572.8公分，現藏於故宮博物院

繪畫中的文學性格，表現的方式甚多。有據前人著作以圖畫繪出者，如顧愷之（約344-406）的《洛神賦圖卷》（圖2.8），便是根據曹植（232-300）的《洛神賦》而繪製，在傳世的一個摹本中，畫中各段相應地錄上原文，略有插圖效果。亦有畫家節選前人詩句，以畫境表現詩境者，如文徵明（1470-1559）的小品《風雨孤舟圖》。²⁸畫中斜風橫雨，潮水滔滔，近岸孤舟一葉，左上方題詩

28 文徵明的《風雨孤舟圖》與沈周的數幀山水合裱於一冊之中。見1980出版的 *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson-Gallery-Atkins Museum, Kansas, and the Cleveland Museum*, Cleveland: The Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University Press, 頁216。



2.9 錢選《梨花圖》元代
紙本水墨設色，高：31.1公分，闊：95.3公分，現藏於美國紐約大都會藝術館

兩句：「春潮帶雨晚來急，野渡無人舟自橫」，乃取自唐代韋應物（737-?）的詩作。也有於畫上自行賦詩並題，使詩畫互補者，如錢選（約1235-1307）的《梨花圖》（圖2.9）。²⁹ 圖中梨花一枝，淡墨輕鉤，設色雅逸，左方自題七言絕詩一首：「寂寞闌干淚滿枝，洗粧猶帶舊風姿。閉門夜雨空愁思，不似金波欲暗時。」

以詩畫對照，則知表面詠物寫花，實則以花自況，含蓄寄寓了畫家淪為南宋遺民的個人愁緒。此外亦有以大段文字題於畫上者，最典型的莫如沈周（1427-1509）的《夜坐圖》（圖2.10）。此圖上半部題滿了沈周自作并書的一篇記文，題為《夜坐記》，記中詳述了沈周如何於寒夜難寢，披衣而起，漫讀案上書冊，然後長夜孤坐於明燭之下，沉醉於天地之間，漸次進入物我兩忘、心志沖然之境。畫的下半部始見繪有樹石流水，中景茅屋一間，但見沈周安坐其中，旁燃明燭一枝，四周一片靜寂。此作充分表現了中國傳統繪畫強烈的文學意味，而且繪畫與文學兩種形式，往往需要於同一作品中並存，否則觀者不易領悟箇中奧妙。

29 有關錢選《梨花圖》的分析，見Wen C. Fong (1992), *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th-14th Century*, New York: The Metropolitan Museum of Art, New Haven and London: Yale University Press, 頁307-315。

除此之外，較為含蓄而意味更為雋永的表現方式，或可舉元代吳鎮（1280-1354）的《洞庭漁隱圖》（圖2.12）為例。此軸以一河兩岸的構圖表現了靜穆的山水意境，中景輕舟坐一釣者，畫上方吳鎮以草書題一闕「漁父詞」，以表現個人遠離塵俗、孤高出世的意向與心境：「洞庭湖上晚風生，風攬湖心一葉橫。蘭棹穩，草花新，只釣鱸魚不釣名。」

一般認為「漁父詞」的形式是唐代隱士張志和（活躍於約756-762）所創。張氏於辭官後往游於太湖流域，其「每垂釣不設餌，志不在魚」的事蹟，久為世人所津津樂道；其人品之清高，品格更為後世隱逸文人所欽慕。³⁰吳鎮的題識與畫境，正是與前人精神契合的表現，並不單是以「詩中有畫，畫中有詩」為目的。類似的方式亦可見於明代文徵明的《江南春圖》（圖2.13）。該圖固然可詮釋為江南山水的春景，但其實「江南春」亦指「江南春詞」。元代畫家倪瓈曾寫江南春詞三首，後人與之唱和者甚眾。³¹文徵明此圖雖為淺絳設色，並非倪瓈常見的純水墨山水，但其清逸的畫風與疏朗的構圖，可隱見倪畫意味，加上畫面上方文徵明自題江南春詞，以追和倪瓈，故無論文學與畫意，皆表現出一份與古人神交的情懷。

中國書畫中的文學表現方式繁多，不能一一列舉，但由上述數例足可窺見書法與繪畫實為傳統文人文化中的部分。在古人眼中，書畫與文學確有著微妙的關係。《林泉高致集》中論畫家創作的環境與精神狀態時，便將繪畫等同詩作：「更如前人言：詩是無形畫，畫是有形詩……，然不因靜居燕坐，明窗淨几，一柱爐香，萬慮消沉，則佳句好意亦看不出，幽情美趣亦想不成，即畫之生意亦豈易？」³²事實上，從文學角度來詮釋中國傳統書畫，不單可幫助了解其文化內涵，同時亦不失為進入古代文人藝術家内心世界的有效途徑。

30 有關《漁父詞》及漁隱題材的繪畫傳統，參見李淑美：《江南的漁隱傳統與漁隱圖的關係》，《故宮文物月刊》，第4卷第3期（1986年6月），頁32-37。

31 文徵明題於畫上的兩首江南春詞，原作於1498年。除了文徵明外，先後追和倪瓈江南春詞者包括沈周、祝允明、徐禎卿、唐寅等，共39人。見1978年出版的《江南春詞》，台北：國立中央圖書館，及香港中文大學圖書館藏顯微影片本。

32 郭熙：《林泉高致》，同註3，頁12b-13a，載於《四庫全書》，冊812，頁578-579。

■ 筆情墨韻

由於傳統文人視書畫為個人内心世界的表現，故大多不屑於刻苦作意的創作方式，亦反對只講求外表濃麗的裝飾效果。所謂「五色令人目盲，五音令人耳聾」，³³ 表面人工雕琢只帶來浮誇的美，既缺乏內涵，亦有違文人的人生哲理。因此，古代經生抄寫佛經的書法和朝中公文誥令式的館閣體，雖然工整流美，亦向為文人書家所不取；刻劃入微的宮廷繪畫與職業畫家之作，雖能狀物寫形，亦被視為畫工所為，只入俗眼。就創作的態度而言，傳統書畫家多追求個性的自然流露與情懷的適意抒發；從審美的態度來說，則傾向於平淡天真與稚樸清雅的境界，以合乎含蓄內斂的表現原則。

北宋米芾（1052-1107）於論書法時曾說：「要之皆一戲，不當問拙工；意足我自足，放筆一戲空」，以「戲作」的態度為求放意於筆端。³⁴ 這種崇尚不經意的創作方式，與蘇軾「點畫信手煩推求」的主張有異曲同工之妙。³⁵ 元代吳鎮論畫亦抱著同一態度：「墨戲之作，蓋士大夫詞翰之餘，適一時之興趣，與夫評畫之流，大有寥廓。」³⁶ 明代沈周亦曾說：「山水之勝，得之目，寓諸心，而形於筆墨之間者，無非興而已矣。是卷於燈窗下為之，蓋亦乘興也，故不暇求其精焉。」³⁷ 書畫既不是文人用作換取金錢的工具，故無需迎合他人好惡，盡可隨己意而任意揮灑。當然所謂「任意」，背後自有文人道德修養的規範。

33 《老子道德經》，上篇，頁14b，載於《四庫全書》，冊1055，頁143。

34 米芾：《與薛老》，見吳之振編：《宋詩鈔》，卷27，頁11a，載於《四庫全書》，冊1461，頁565。

35 蘇軾：《石蒼舒醉墨堂》，見《東坡全集》，卷2，頁13b，載於《四庫全書》，冊1107，頁70。

36 吳鎮《題宋元人合卷》，見卞永譽：《式古堂書畫彙考》，卷45，頁96b，載於《四庫全書》，冊828，頁919。

37 沈周：《石田山水并題卷》，見《式古堂書畫彙考》，卷55，頁52a，載於《四庫全書》，冊829，頁375。



2.14 趙孟頫《二羊圖》元代

紙本水墨，高：25.2公分，闊：48.4公分，現藏於美國華盛頓佛利爾美術館

在文人書畫不刻意求工與不重形似的原則下，筆墨本身的獨立表現性遂愈趨重要。

書法本身並非是具象的藝術，筆法的重要性自是理所當然。趙孟頫「書法以用筆為上」之語已為千古定論。³⁸至於繪畫，《筆法記》中提出「六要」，即氣、韻、思、景、筆、墨，已將筆墨視為重要的部分。至文人漸漸主宰畫壇時，筆墨之美更是畫家致力追求的目的。

例如趙孟頫的《二羊圖》（圖2.14）繪出山羊綿羊，前者以乾筆拖擦，後者以濕墨渲染，有意識地分別突出筆與墨的變化與趣味。³⁹事實上，文人繪畫的筆墨除用作造型外，更重要的是體現書法美。趙孟頫的另一件名作《疏林秀石圖》（第53頁，圖2.5）用筆靈巧多變，以側鋒飛白寫石，中鋒寫竹木，不斤斤計較造型的細緻與否，表現出文人以書入畫的創作模式。趙氏曾自題畫云：「石如飛白木如籀，寫竹

38 趙孟頫：《蘭亭十三跋》，見洪惟仁譯（1989），《書道全集·第12卷·元明》，台北：大陸書店，頁155。

39 有關趙孟頫《二羊圖》的事文討論，可參見李鏞晉：《趙孟頫〈二羊圖〉的意義》，《香港中文大學中國文化研究所學報》，第6卷第1期（1973年2月），頁61-108。

還於八法通。若也有人能會此，方知書畫本來同」，充分說明了書法與繪畫不可分割的關係。⁴⁰以書法入畫當然是由於書畫有著工具上的共同性，但同時亦表示繪畫中的筆墨並非是任意塗鴉，其背後實有一定的法度依據。這種法度正是從文人習寫書法中得來，亦即是個人素養與學問之昇華。

由於中國傳統繪畫重視筆墨，故歷代以來發展出不同的筆墨模式，如山水畫的皴法，人物畫的描法，濃淡乾濕的墨法，皆名目繁多，不勝枚舉。各種筆墨的樣式，不但具有一定的造型作用，其強調書法美的表現性，亦隨著時代發展而越見強烈。由宋代的寫實至元代文人畫的成熟，已呈現這種趨勢；逮及明清，畫中景物的客觀造型已退為次要，畫家競相追求不同的筆墨效果，如沈周的渾樸沉實，文徵明的閒雅疏秀，徐渭（1521-1593）的淋漓痛快，髡殘（1612-1673）的蒼莽粗放，龔賢（1619-1689）的層層積染，以至清代後期源於碑學的金石氣等，可謂蹊徑別出，變化萬千。中國傳統書畫中的筆墨表現，不單能道出時代的好尚，亦代表了書畫家的個人風格與面目。因此，無論從欣賞、研究或鑑定的角度來看，筆墨的重要性實不容忽視。

40 趙孟頫自題《秀石疏林圖》，見1989年出版的《中國美術全集·繪畫編5·元代繪畫》北京：文物出版社，頁38-39。

■ 尊古求變

自古以來，中國文人對於學問的追求及道德修養的提升，都是從前賢所建立的理論及學說中得以認識、探索和吸收，並以之作為根據，以開拓新的空間。這種尊重傳統的態度，造就了中國文化的特徵一種連綿不斷的延續性。在學說上，傳統文人強調以孔孟為主的道統及其傳承與發展；在書畫上，亦重視書統與畫統。古代大師所建構的書畫傳統，經過漫長的歷史歲月而不斷延續。在繼承的過程中，亦並非一成不變，其形式與精神，都因應時代的遞嬗而出現變化，推陳出新。

趙孟頫於元初論畫時便以古意為評價的標準，認為畫之高下須以逼近古人為目標：「作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。今人但知用筆纖細，敷色濃艷，便自為能手，殊不知古意既虧，百病橫生，豈可觀也？吾所作畫，似乎簡率，然識者知其近古，故以為佳。此可為知者道，不為不知者說也。」⁴¹

類似的論畫觀點常見於其自題的畫作中，表面上似是只求步履古人，但若觀趙孟頫的傳世畫作，其「復古」的精神其實在於參照古人、立足傳統的根源上，創建個人的面貌。其傳世作品如《幼輿丘壑圖》（圖2.15），以青綠設色及簡樸的樹石形



2.15 趙孟頫《幼輿丘壑圖》元代
絹本水墨設色，高：27.4公分，闊：117公分，現藏於美國普林斯頓大學博物館

41 趙孟頫自題《紅衣羅漢圖》，見《中國美術全集·繪畫編5·元代繪畫》，頁21。

態，追求唐代繪畫的古意；《鵠華秋色圖》（圖2.16）則主要以五代董源及唐代王維的畫風為參照，加強了乾筆運用。兩者均顯示出個人對於古代傳統的詮釋與演繹，並由入古而漸衍生出文人重視筆墨表現的山水新境界。⁴²又如其《二羊圖》（第63頁，圖2.14）實脫胎自唐代韓滉的《五牛圖》（圖2.17），然在背景留空的傳統方法之外，《二羊圖》在構圖上的互相呼應及乾筆濕墨的獨立表現，則是新的嘗試，由此為其繪畫於古意與個人面貌之間取得了微妙的平衡。在書法方面，趙孟頫的復古態度亦十分鮮明。他以唐楷的法度結合東晉瀟灑飄逸的書風，將王羲之的古典傳統延續下來，並給予新的生命，可見於《道德經》（圖2.18）。⁴³

這種以古為新的創作模式，一直成為傳統書畫藝術的重要特徵。明末董其昌的南北宗畫論雖引起當代學者不少非議，但此畫論的出現正反映出傳統書畫中重視正統與傳承的獨特個性。董其昌以其宏觀的畫史視野，嘗試建構一套以文人為主的繪畫發展體系，並尊奉以王維為宗的南宗畫統，由王維而下，經董源（?-962）、巨然（活躍於約960-995），以至元四家及明代沈周、文徵明等，悠悠不斷，強調了古代傳統的無窮延伸力。⁴⁴董氏以北宗為「野狐禪」固有其個人的立場，今人未必首肯，但其融合南宗畫風以化為己出的成就，在其傳世畫作中表露無遺，不容否認。以《青弁圖》（圖2.19）為例，畫中的青弁山造型奇特，略為變形的山石結構造成複雜的動態與張力，樹石的聚散與凹凸的塊面配合成構圖中的氣脈，筆墨的強調令書齋式的山水更趨平面化，反映出明代繪畫進一步脫離自然山水的風尚。然而在這種新的風格之中，不難發現董其昌同時表現了董、巨以至黃公望與王蒙的遺風，從而達到其承傳南宗正脈的理想。此風入清後發展成為強烈的尊古潮流，「集大成」成為主流畫派的重要創作手段。

42 有關趙孟頫《幼興丘壑圖》及《鵠華秋色圖》的討論，可參考Wen C. Fong, *Beyond Representation*, 頁436-440。至於趙孟頫的繪畫復古，可參考李鏞晉的《趙孟頫〈鵠華秋色圖〉》，《故宮季刊》，第3卷第4期(1969年4月)，頁15-70，及第4卷第1期(1969年7月)，頁41-69。

43 有關趙孟頫書法的專文甚多，其中可參考王連起：《趙孟頫及其書法藝術簡論》，《故宮博物院院刊》，總64期(1994年第2期)，頁40-65。

44 同註19。



雖然不少當代論者對於清初以來的仿古畫風不以為然，認為有礙創新，但若明白中國傳統文化強調延續性及貫通古今的原則，則當能理解「創新」並不一定是評價藝術的唯一標準。絕對的厚古薄今固然有欠公允，但自古以來書畫藝術中的傳統要素，正蘊含著前人的思想學問與人生哲理；作品中呈現出的悠悠古意，無疑暗示著中國傳統文化中承先啟後、生生不息的發展規律。

2.18 董其昌《青卉圖》明代
紙本水墨，高：224.6公分，闊：67.2公分，
現藏於美國克利夫蘭博物館

餘 話

以上的分析只能概括勾勒出傳統書畫的主要特徵，但相信已足以說明中國藝術中一個基本問題：從表現形式到內在意義，書畫藝術都體現出中國傳統文化的獨特性格。事實上，若能多從文化的角度作出探索與思考，當有助於走進傳統的文人世界之中，領略古人的觀點與理念，從而深入地認識傳統書畫的精神。

雖然傳統文人的世界目前已不復存在，然而識古辨今，認識傳統文化除了可以了解過去，還有利於放眼現在與未來。中國文化既具有強大的延續力量，則中國傳統藝術精神於當代仍應有重要的存在價值，亦可為當代中國藝術的發展提供歷史參照。

三 視覺藝術評賞的不同角度

香港中文大學藝術系 • 莫家良教授

■ 欣賞藝術作品的三個階段

欣賞藝術作品一般有以下三個階段，或稱之為三步曲：

第一個階段是描述，它是最容易的，最表面的。所謂描述就是說出或寫出眼前所見的一切。此階段觀者並不需要有太多的訓練，是所有人均能做到。在描述藝術品時，有些人描述得較詳細，有些人描述較簡單。這關乎我們對作品的觀察是否細心，如果細心一些，就再能描述多一些。描述有時亦與個人的經驗有關，然而這亦不需要有很多的訓練。

第二個階段是分析和詮釋，它是頗重要的。此階段觀者須要將畫面上的東西，找出其意義。簡單來說，就是作品內容是關於甚麼。有些作品的內容並不是所見的那麼簡單，這時或需要專門一點的知識，幫助我們尋找相關的資料來分析作品，這方面教師也許要幫學生一把。

第三個階段是評價一件藝術作品，這是較難的，在基礎教育階段中未必要深入地進行，但亦可嘗試。評價一件作品可有不同的角度，例如以藝術的角度，把藝術品放在一般藝術史中，它的重要性何在。又或從政治的角度看，它是否能反映某些政治現象。評價並沒有一個標準，主要是要視乎評論人的視野。我認為在基礎教育階段中，學生是可以做到第一及第二個階段的評賞，而第三個階段是怎樣進行則可以讓學生知道，有興趣便可作嘗試。

以下我以一件作品來舉例，說明這三個評賞階段如何實踐：

趙孟頫的《幼輿丘壑圖》（圖3.1）是一幅青綠山水畫。表面的描述簡單的做法是見到甚麼便說甚麼，但當然圖片中所見有些自己是沒有經驗的就說不出了，例如這作品是畫在紙上？還是在絹上？有經驗的教師或會知道絹因年代日久會變得很深色，而這作品是畫在絹上的。它是設色的，畫中有樹、有山石、有河，這些都是易於觀察的。更詳盡的描述例如畫中的構圖，前景和中景有些甚麼？樹的形態是怎樣的？遠方的景物幾乎不能看清，畫的左面有一座遠山。但最重要亦不要遺漏的就是近畫中央畫有一人坐著（圖3.2）。那人的坐姿又如何？山石是如何處理？有沒有利用線條皴擦？答案是沒有的，它主要是利用了輪廓，利用不同調子的色彩，如青綠、赭石來處理質感。描述大概就是包括這些，這都是學生可以做到的。



3.1 趙孟頫《幼輿丘壑圖》元代
絹本水墨設色，高：27.4公分 寬：117公分，現藏於美國普林斯頓大學博物館



3.2 趙孟頫《幼輿丘壑圖》局部

如果不以上述描述作開始，就難進展至第二個階段。要找出究竟作品提及甚麼，那麼便需要找尋多點資料，如果我們閱讀與這作品有關的書籍，那些書很多時會交代原來在這件作品之後有趙雍（趙孟頫兒子）寫下的幾句話，趙雍並非此作的擁有者，但他看見此作品，並在後面題字：「先承旨早年所作，真跡無疑。拜觀之餘，悲喜交集，不能去乎。」「承旨」是指趙孟頫，是他的官銜。兒子看見趙氏的作品稱為真跡，那該是十分可靠的，兒子看見父親早年的創作，有很多的感慨。這段說話在教學中亦可引用，當然不用亦可。若引用了便會多些資料，知道這是趙孟頫早年的作品。但究竟這件作品是關於甚麼的呢？畫中的人物是十分關鍵，而作品後方亦有其他人的題跋，當中有提及這畫中人。此人名叫謝幼輿，一般人知道他叫謝鯤（音昆）。

在第二個階段的評賞需要多些資料，有關謝鯤的資料亦不難查考，書上或互聯網上的資料亦有不少。謝鯤是東晉人，跟王羲之的時代相若，其品格高崇，不求名利及世俗功名，但他生不逢時，又或可說是他的幸運，他是當時東晉王謝兩大家族中的成員。那時王謝子弟要當官並不困難，只是他的性格並不喜歡為官。流傳一故事說畫家顧愷之希望以謝鯤為作畫的題材，他構思該怎樣繪畫他呢？有人提議應把他畫於丘壑之中，意思是說此人不屬於俗人，應屬於清高的山水之中，反映出此人有出世的思想。即是此人為官，但卻不想為官，欲引退，又身不由己。看來這畫作就是繪畫謝鯤，他身處丘壑山林之間，有清高的情操。但是否止於此呢？藝術創作有時未必只是說故事，特別是中國藝術，往往以合適的方式來描繪個人的內心世界。我們若再深入地追尋，可從另一角度看，找尋有關趙孟頫的資料。欣賞一個畫家的作品必然是要了解畫家本身，正如同學喜歡梵高的作品，或會有興趣知道他傳奇的生平，否則不能深入地了解其作品。對趙孟頫的作品亦然。要了解趙孟頫的作品並非難事，可以從書籍及互聯網上找到。趙孟頫是個具爭論性的人物，因為他姓趙，宋朝乃趙家天下，而趙孟頫是宋代皇室的後人，在一二七九年南宋亡國時，他只有二十多歲，他目睹蒙古人滅了祖先建立的宋朝，之後他在元朝朝廷為官，他亦被

人指責為沒氣節。但是否就是說他品格欠佳呢？其實從現在的研究中可知道當時趙孟頫是被迫為官的。他二十多歲時已在江南一帶甚具名聲，文人的聲望中他堪稱第一，故元朝迫他為官。他為官時，政績甚佳。我們或許要了解其為官的心情，從現代的研究中我們知悉，趙孟頫的一生有很多著作都顯示當時他心情矛盾，一方面，他要盡力做一位好官；另一方面他又不想做官，他希望脫離朝廷，就像他很多的朋友一般，過著隱逸的生活。從這角度看，可能趙孟頫在此作品中是借謝鯤訴說自己的心境。因為二人的背景十分相似，既不想做官，卻不能罷官；既想隱退，又辦不到。以往的畫家很少把自己的肖像繪在畫中，於是，便以一個與自己遭遇相似的古代人物，或者以他所認同的人物來替他說話，如此看來這是一件很有意思的作品。說是早年創作，趙孟頫早年便開始做官，這一點亦很有說服力。在中國文化中，隱士是受人尊崇的，他們往往代表一種清高的情操和品格。中國畫家很多時表面是畫山水，但其實作品內裏是有意思的，這幅作品亦與隱士文化有關。剛談及作品的內容，但若觀其風格及人物造型等，便會發現畫中的樹頗大，造型簡單，一棵棵的樹互相穿插，還有一個人坐於地上。更進一步的分析，就可知以往的畫家常常會從傳統的作品中汲取靈感，幫助創作。

有一件著名考古發現的作品，是南朝的《竹林七賢與榮啟期》畫像磚（圖3.3）。它是佈置在一個墓中的，在墓道左右兩壁，每邊各有四人，他們就是竹林七賢和榮啟期。榮啟期是更古代的人，也是一名隱士。由於七個人在兩邊的構圖中並不平衡，故加上榮啟期這個不同時代的人來權充他們的朋友，他們都坐在地上，並以樹相間著，這種繪畫模式從四世紀直至南北朝時都十分流行的。趙孟頫似乎亦熟悉這種畫隱士的方法，而隱士坐於山林間，就只是坐在地上，所以是席地而坐。再細看各人身邊均有樹，繪描方法簡單，與趙孟頫作品中的謝鯤相比，可見兩者在風格上的承傳關係。



3.3 《竹林七賢與榮啟期畫像磚》南朝
畫像磚，各高：88公分，闊：244公分，現藏於南京博物院

評賞的第二個階段就是把作品中的意思發掘出來，除分析外，亦可加入上述提及過的風格，人和樹的處理是有其歷史淵源的，因此第二個階段便可以由表面進入內在意義的分析。

而第三個階段必然聯想到那種隱士文化，因為當時中國畫中包含著隱逸觀念是很常見的，不勝枚舉。又或者我們可以分析藝術家的内心世界。例如，我們認為趙孟頫做官的心情矛盾，顯而易見的證據就是閱讀其文學作品。

例如趙孟頫的《漁父詞》：

「渺渺煙波一葉舟，西風落木五湖秋。」

「盟鷗鷺，傲王侯，管甚鱸魚不上釣。」

這《漁父詞》是早期詞的形式，詞本是長短句的，但這首卻似詩，只是第三及四句是由三字組成。詞是唐代已有的文體，直到元代亦非常流行，這詞名為漁父詞，主題經常提及漁隱，描寫釣魚為樂的隱士。從趙孟頫的這類作品，可見他希望笑傲河山，欲與雀鳥結盟，傲視王侯，他最後能否釣到魚其實亦不相干。若要從作品引申來了解文化，是可以做更多的，包括以其他作品為輔助，若提到趙孟頫的《漁父詞》便會令人想起吳鎮的《洞庭漁隱圖》（圖3.4），欣賞此作品亦可重覆上述的三個階段，例如描述畫中的樹，更要提及有一小艇，艇上的人在弄其魚杆。進入評賞的第二個階段，便要閱讀作品上面的字，只是這些文字純是草書，未經訓練很難即時閱讀所有的文字。請不要擔心，因有很多學者下了不少工夫，讓我們輕易地知道這首詞的內容。這首也是《漁父詞》是七七三三七句式，內容是：

「洞庭湖上晚風生，風攬湖心一葉橫。」

「蘭棹穩，草花新，只釣鱸魚不釣名。」

3.4 吳鎮《洞庭漁隱圖》元代
水墨紙本，高：146.4公分，闊：58.6公分，
現藏於台北故宮博物院

「一葉橫」是指一葉扁舟，意思是只欲釣魚，不釣功名。吳鎮是元代的隱士，元代的四大畫家之一，一生中未有追求功名，是歷史上被稱為非常典型的隱士，其一生都在湖泊間生活。此作品

亦屬畫家內心世界的自述，所以評賞趙孟頫的作品，亦可從這個角度來理解。進入第三個評賞階段，我認為趙孟頫的《幼輿丘壑圖》是一幅好的作品，因為把它放於中國隱逸文化中來看，它是一個好例子，能說明中國文人面對某些政治挑戰時的心情。當然此階段是可以利用很多不同角度來演繹評賞的，這裏只引用了隱逸文化而已。

我們亦要小心，因並非所有繪畫釣魚的中國畫都是顯示隱逸文化的。例如描寫雍正皇帝的作品《雍正行樂圖冊》（圖3.5），是一名宮廷畫家為他作的一套冊頁，每一張都畫雍正在作樂。其中一張作品，描寫雍正在冬天時垂釣，畫面就如柳宗元的詩：「孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪」那詩境。在清代宮廷畫中，其實很多時為皇帝繪畫都帶有歌頌性，這種行樂圖未必旨在描述皇帝作樂的生活，而是用以提升其形象。而釣魚的形象，在文人文化中是頗能代表高尚情操，因此我們亦不應認為雍正是希望過這樣的生活，那與上文提及的文人畫家作品是不可同日而語的。教師可以用相同的題材，讓同學參考有不同意義的作品，使他們知道分析作品時亦要小心。

3.5 《雍正行樂圖冊之十六》清代
絹本設色，高：37.5公分，闊：30.5公分，現藏於故宮博物院

■ 專題教學：梅花

我在大學教授美術史的經驗中，多年來都以歷史的進程來教授，例如教授繪畫史，我便會由古代講解到清代或當代。今年我轉變了其中一科的教學方法，雖仍沿著時序，但每一課均訂下一個獨立的專題。運用此教法亦有其利弊，利處是同學會較為留心上課，因為每一個專題也有其明確的目的，就是了解此專題。弊處就是所定的專題未必能囊括歷史中所有重要的事情，一定會犧牲了某些部份不去教授。但我發覺此教學法的效果不錯，相信中小學的視覺藝術科教師亦可參考此專題教學方式。我運用了不同的圖片來介紹「梅花」這專題，教師可把專題分為數課節教授，而不須要在一個教節中把所有內容講授。

在香港，我們雖然甚少見到梅花，但它對學生來說並不陌生，梅花入畫是十分常見的。我先以馬麟的作品《層疊冰綃圖》（圖3.6）作介紹，馬麟是十三世紀南宋宮廷畫院中的一名畫師。第一個階段是描述這作品，馬麟簡單地畫上梅花一枝，從畫的左邊伸出，花朵甚大，應是宮廷種植的梅花，畫上題了一首詩，那是楊皇后所題，字體是楷書。詩中的內容是：

「渾如冷蝶宿花房，擁抱檀心憶舊香。」

開到寒梢尤可愛，此般必是漢宮粧。」

最後兩句以梅花比喻女性的美，就像是漢宮中的美人一般，是冰清玉潔，很美好。此畫是宮廷的工筆畫，除了以花比喻美人，便沒有特別的寓意，作品的觀賞性較強，與品格、文人氣節的描述是扯不上半點關係。但花在不同畫家的手中，會有不同的作用。這幅是宮廷畫家馬麟授命繪畫的作品，而非從自己的心意繪畫。估計馬麟是根據楊皇后的詩來繪畫作品，作品繪成後，楊皇后才把詩寫在作品上，因此也可說這是一幅合作的作品，但並不代表畫家自己的心境。

在不同畫家手中，梅花會有甚麼不同的意義？我選取了另一幅揚無咎的《四梅花圖卷》（圖3.7）作例子。揚無咎是南宋時期的文人，文人筆下的梅花其表達是完全不同的，首先畫是不作敷色，以乾筆水墨畫成，而畫中的梅花亦沒有馬麟那幅作品般燦爛，較為簡單而且生長疏落。作品是一幅卷軸，楊氏在作品後面更題上詩詞。後人稱揚無咎所畫的梅花為野外的梅花，沒有人把它悉心栽種，這種梅花稱為「村梅」；而馬麟所畫的那種梅花稱為「宮梅」。「村梅」在文人眼中不單是一株植物，梅花是「四君子」之一，即梅、蘭、菊、竹；它亦是「歲寒三友」之一，即松、竹、梅。這種擬人法是中國文化的特色，就是觀看萬事萬物時，也把人世間的事物代入其中，即以自然世界中的事物象徵人世間的事物。所以文人觀看梅花並非著眼於其優美的姿態，而是因應梅花耐寒的特點來聯繫到文人的氣節，遇到困難亦不會屈服的這種高尚品格，所以文人筆下的梅花並不單是追求美，而是將自己的道德觀念、人生觀等透過這些題材暗示出來。所以評賞的第二階段是可以利用文人對梅花的看法來解釋此作品。而我們在互聯網上亦可輕易找到有關梅花的詩詞，當中很多也是描述梅花的特質，聯繫到作者的品格上。揚無咎此類聯繫到品格的畫作，其實在往後的幾百年仍然流行，在文人圈中亦可找到不少例子，最多人提及的畫梅專家就是王冕。

他的《墨梅圖》（圖3.8）上面題有五首詩，都是王冕自己題的，是他自己的創作。我選取的一首，雖非直接提及梅花，但明顯地讓我們知道他是說梅，詩的內容是：

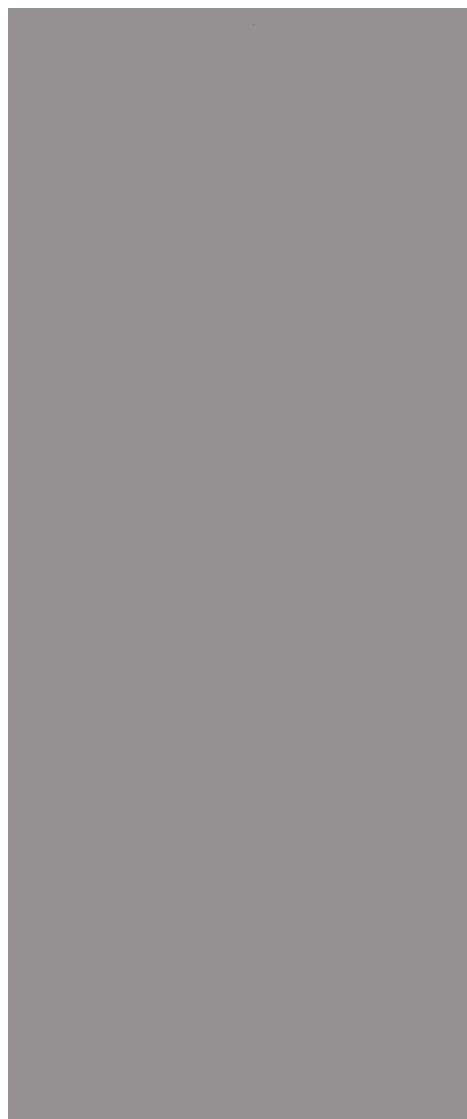
「明潔眾所忌，難與群芳時。

貞貞歲寒心，只有天地知。」

畫中梅花這種明潔的特質，令其他的花也為之妒忌，它很難與其他花相比較，因它是較難合群的，而那貞潔的心只有天地才知曉。這是很多文人，特別是元代文人的一種自我表白的方法。漢人在元代是受到蒙古人的統治，文人的才華未能舒展，他

們在當時亦特別講求氣節，故不少文人畫家喜歡以梅花的題材。此畫作上的另外幾首詩，大抵也是以這角度來演繹梅花。

以上提及三幅梅花的作品，已足夠構成一專題，從表面的描述到第二階段的評賞，而第三階段評價是可以較自由地演繹，若嘗試以自己的角度來評價作品亦可以，因為沒有既定的標準。若從上述角再度來看梅花，例子甚多，不乏書法的例子，例如清代高鳳翰的《隸書六言聯》（圖3.9）：「百鍊方成鐵漢，幾生修到梅花」，這是頗積極的兩句文字，意即做甚麼也要努力，才能百鍊成鋼，並要修為良久，才可像梅花般貞潔。



3.9 高鳳翰《隸書六言聯》清代
紙本墨書，各高：111.4公分，闊：21公分，現藏於樂常在軒



3.10 瞿應紹《仿曼生粉彩梅枝刻銘壺》清代
陶瓷，高：9.1公分，闊：10.8公分，現藏於香港藝術館



3.11 陳鴻壽《梅枝形筆山》清代
陶瓷，高：3.9公分，闊：14.1公分，現藏於香港藝術館

我們可以用這些作品來解釋，梅花此題材不單在畫中常見，在書法、文學的作品中亦層出不窮，這大概可以反映中國文人藝術家非常重視德行。今天的藝術創作經常反映社會議題，但在當時的文人圈，作品則較為內斂，這並非因為藝術家不忠誠，只是他們的世界就正是如此，他們接受儒家教育，卻又受到道家和佛家思想的影響，故往往環繞這些主題創作。他們一方面注意文章治世，一方面又要注重道德修養。高鳳翰的對聯便充份反映這種思想。

這些欣賞角度亦可引申到工藝作品上，例如《仿曼生粉彩梅枝刻銘壺》（圖3.10）。這是一個清代製的宜興小陶壺，上面有梅花的裝飾。宜興茶壺在清代亦滲入文人的元素，例如有一位文人書畫篆刻家陳鴻壽，他設計茶壺讓陶工為他生產。除了茶壺，還有其他陶塑作品，例如《梅枝形筆山》（圖3.11），藝術家以梅枝作筆山，用以托筆。梅枝雖貌不吸引，但藝術家為何取材梅枝呢？是因為梅花在中國文化中是有其重要的地位。



3.12 《煤晶鼻煙壺》清代
高：5.68公分，現藏於誦先芬室



3.13 《煤晶鼻煙壺》拓本 清代

此外，例如《煤晶鼻煙壺》(圖3.12及圖3.13)在作品的兩面有裝飾，一面是梅花，

一面是一首詩。這首詩是宋代王安石所作的，內容是

「牆角一枝梅，凌寒獨自開。

遙知不是雪，微有暗香來。」

前人咏梅的詩十分豐富，教師可以就這些作品來說明這題材在中國文人的藝術，以至工藝上都很受歡迎，更可解釋其中原因。

在當代的作品中也有此類例子，本地藝術家孫星閣，其外號為「十萬山人」，他亦喜畫梅，其中一幅一九八一年的作品《傲雪邀明月》，其筆法、風格與之前所說王冕、揚無咎等的作品大為不同，此作品加上色彩，梅花是紅色的。但畫的意思卻是一樣的，這從畫上的一首詩可以了解，詩的內容是：

「傲雪邀明月，開花獨占春。

乾坤留正氣，萬古見精神。」

藝術家始終是集中表達梅花背後的象徵意義，才畫這類的作品。那麼是否所有畫梅花的作品都只有這種解釋？答案當然不是，所以我們也要十分小心。例如關山月的

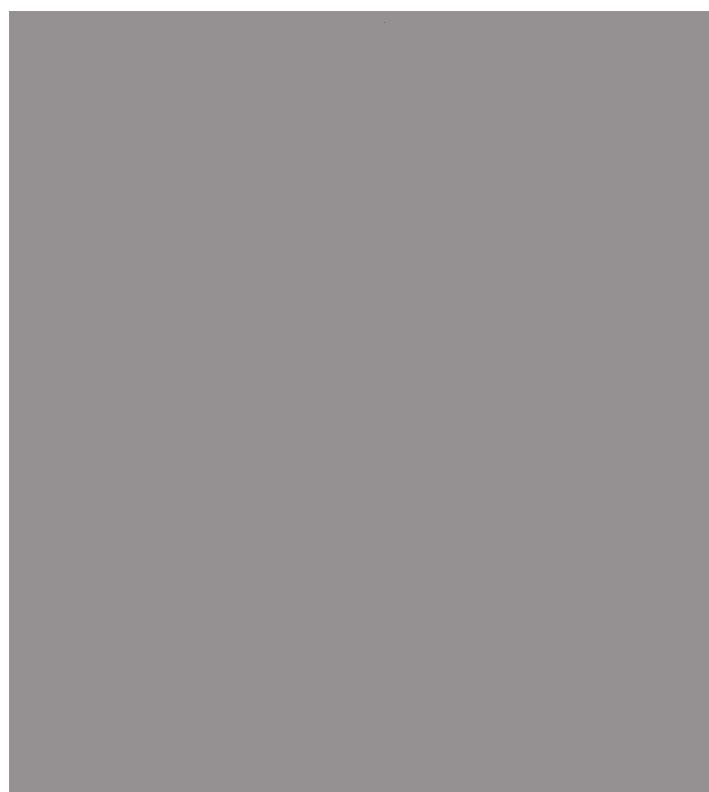
《俏不爭春》（圖3.14），也如《傲雪邀明月》一樣是畫上紅梅，但若以上述的角度來解釋，便是不恰當的。關山月是第二代嶺南派畫家中四位最著名的畫家之一，另外三位是黎雄才、楊善深和趙少昂。解釋這件作品的關鍵在於其畫題《俏不爭春》，它是由一首毛澤東所作的詞《卜算子·咏梅》而來，要留意作品是畫於一九七四年，當時關山月並非身在香港，而是在中國大陸，我們可以想想一九七四年的中國大陸情況如何，我們分析作品時也要聯繫其時代背景，坊間亦有不少毛澤東所作的詞的專集，有註釋、有白話及翻譯。此首詞的詞牌是《卜算子·咏梅》，他是由一首陸游的詞，反其義而用之。毛澤東的詞是：

「風雨送春歸，飛雪迎春到。

已是懸崖百丈冰，猶有花枝俏。

俏也不爭春，只把春來報。

待到山花爛漫時，她在叢中笑。」



3.14 關山月《俏不爭春》1974
紙本水墨設色，高：140公分，闊：120公分，現藏於中國美術館

詞的表面上是咏花，但從讀毛澤東詩詞集的註釋，便知並非如此。所有國內的人演繹這首詞也會加上政治的意味。指「待到山花爛漫時，她在叢中笑。」是道出新中國美好的前景，以花來象徵政治上的好形勢。或許你未必同意該首詞帶有政治意味，但關山月的這畫作肯定是帶有政治性的，我們知道在國內，「紅色」是有政治含意的，紅色山水的畫作例子也有不少。一九七四年，仍是在文化大革命期間，很多畫家在繪畫時也會考慮政治的要求，他們聰明地以毛澤東的詩詞入畫，希望免於受攻擊。他們繪畫繁茂的花朵，象徵新中國是非常成功，有燦爛的前景。如此看來關山月《俏不爭春》的紅梅與孫星閣的《傲雪邀明月》的紅梅便不可同日而語，因為兩件作品的時代背景不同，作品中梅花的含意亦因此有別。單是此兩幅作品已足以構成一個課題，因為這幅作品已能引申很多豐富的意思。

毛澤東所引用陸游的《卜算子·咏梅》內容如下：

「驛外斷橋邊，寂寞開無主。已是黃昏獨自愁，更著風和雨。」

「無意苦爭春，一任群芳妒。零落成泥碾作塵，只有香如故。」

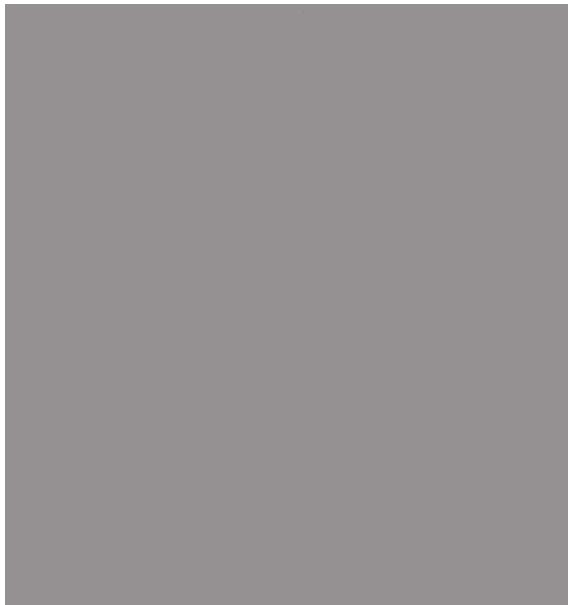
這首詞也是表達貞節的情操，詞中「無意苦爭春，一任群芳妒。」與王冕畫中的詩帶出的意思是一致的，指不與他人爭美，而招來妒忌亦不與理會。此首詞十分優美，能引發出毛澤東的詞；而毛澤東的詞又能引發關山月《俏不爭春》的創作，所以說中國藝術創作往往是有其淵源。

■ 專題：圖像與文字（畫與詩）

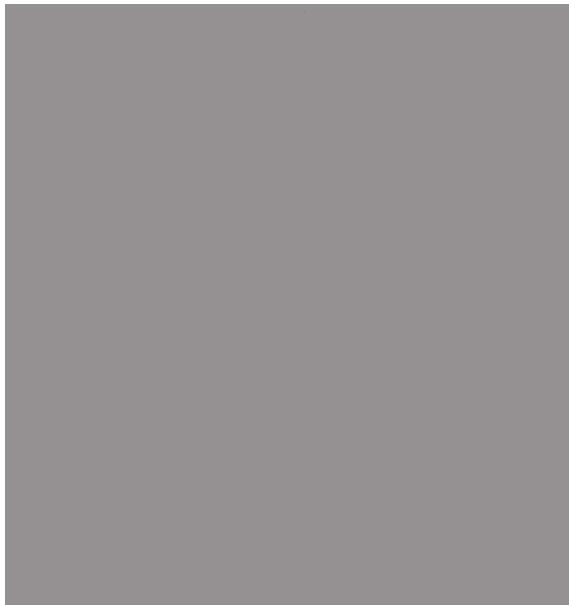
欣賞中國藝術作品，圖像往往並非是作品的全部，文字部份亦相當重要。我在上文利用了不少畫作上的題字、題款和題跋來解釋作品的含意。以下將集中解釋畫與詩的關係，包括詩與畫如何在形式上和內容上配合。

詩與畫的關係在蘇軾的詩中可得知：「味摩詰之詩，詩中有畫；觀摩詰之畫，畫中有詩。」蘇軾讀王維的詩，詩中有畫景，觀王維的畫，畫中帶詩意。在唐代的文人中，蘇軾特別喜歡王維。除了作詩，王維亦作畫，但他在唐代畫壇中聲望算不上十分高，但到了宋代，蘇軾對他推崇備至，使他被視為中國文人畫的始祖，這也是歷史中有趣的現象。在文人眼中，詩與畫的關係非常密切，我們只要回想一下藝術家的身份便能知曉。在中國畫壇中畫家可略分為兩類：職業的和業餘的。職業的包括宮廷畫家，如馬麟，以及那些在宮廷以外以賣畫為生的畫家。業餘的主要是文人畫家，他們的主要收入並非來自繪畫的創作，這些畫家會考取功名、做官。兩者之間，在畫壇中以文人畫家的地位較高，因他們屬於「士、農、工、商」中「士人」的階層，而職業畫家或宮廷畫家，被視為「畫匠」，即屬「工人」階層。

能展示詩與畫的關係，例如馮大有的《太液荷風》（圖3.15）。當時宮廷中對詩亦重視，前面提及馬麟的《層疊冰綃圖》，楊皇后正是在畫作上題詩。關於這幅作品，詩乃寫於另一張扇面上，兩者分開裝裱，但卻放於一起觀看。該詩是由宋高宗寫王維的《秋思》詩（圖3.16），這組創作分別涉及三個人：馮大有所畫的畫、唐代王維所作的詩，宋高宗所寫的字，使這作品成為有趣的組合。但若此寫詩的扇面散失，只剩下畫作，則後人無從知曉有此詩的部分了。



3.15 馬大有《太液荷風》南宋
絹本水墨設色，高：23.8公分，闊：25.1公分，
現藏於台北故宮博物院



3.16 宋高宗《王維秋思詩》南宋
絹本墨書，高：23.8公分，闊：25.2公分，
現藏於台北故宮博物院

不過，並非所有此類的作品皆分為兩扇，事實不少是詩與畫皆寫在一起，例如宋徽宗所繪的《臘梅山禽圖》（圖3.17），作品有趣之處在整幅作品中只有一棵植物，上面有兩隻山禽，左右並排站於枝上，狀甚親密。作品上寫有一首詩曰：

「山禽矜逸態，梅粉弄輕柔。

已有丹青約，千秋指白頭。」

從詩中的最後兩句已可領會其浪漫的盟誓，彼此可以白頭到老。而這兩隻頭頂帶白色的雀鳥正是白頭鳥，所以詩中所指「白頭」與畫中雀鳥的品種是有關的。此畫作相傳為宋徽宗所畫，亦可能不是，但題詩的則是他。詩題在畫作中的形式，亦有助觀者了解畫作的含意，而圖畫的部份則把詩形象化，兩者有互相補足的關係。

文人運用詩與畫結合的例子更為常見，例如明代唐寅的《嫦娥圖》。唐伯虎此作亦頗有意思，畫本身是美人圖，手持的植物驟眼難辨，因此我們更要細心留意作品上

任何的線索，例如畫中的詩，詩的內容：

「廣寒宮闕舊時遊，鸞鶴天香捲綉旗。」

自是嫦娥愛才子，桂花折與最高枝。」

詩的最後兩句最重要，中國成語有云：「寒宮折桂」，利用折了的桂花枝象徵考試高中，是一句非常吉祥的成語。唐寅是人所共知的才子，在第一次考鄉試時已考取第一，故他被稱呼為唐解元，「解元」乃鄉試第一名之稱。可惜他在京城考試中被捲入一次的試題外洩的案件中，致終身不得再考取功名，故他之後的際遇也頗落泊。他經歷過人情冷暖，有人認為他畫此作是用作自我安慰，暗示他的才華未被世人賞識，唯有嫦娥欣賞，並把桂花枝贈予他，認同他有考試高中的才華。不過，畫家亦可能是創作此作品贈予他人，以祝賀其高中，真正的原因現在已很難稽考，作者明顯地以其作品中的詩，補充畫作的內容，因為如果沒有詩中最後的一句「桂花折與最高枝」，我們也不會知道畫中嫦娥手持的是桂花的枝。

我們可見文人的身份並不是單一的。他們會作詩、作畫、懂書法。他們這多方面的才華會在一張作品中便表露無遺。他們不會自稱為畫家，他們自覺其責任是考取功名，並利用其學問經世致用，而畫畫只是用作消閒。在中國畫中，文字是很重要的這與西方的繪畫分別很大。而丁衍庸的作品《蛤蟆》（圖3.18）正是個極端的例子，作品題詩所佔的份量比畫更大，畫中有兩隻青蛙，文字佔了整幅作品的四分之三的空間。文字的內容是：

「少園花放儘堪誇，今歲端陽得在家。」

莫謂老夫無處躲，人皆尋我畫蛤蟆。」



3.18 丁衍庸《蛤蟆》年份不詳
紙本水墨，高：35公分，闊：46.5公分，現藏於香港中文大學藝術系

有些時候作者並不需要把所有線索都寫在詩上，觀者也能意會，例如石魯的《轉戰陝北》（圖3.19），畫中人物雖是背向畫面，但我們亦能猜想他是毛澤東，作品是石魯創作於一九五九年（建國後十年），不少畫家仍然思索如何繪畫才能符合政治的要求，石魯聰明地繪畫毛主席，那麼人物主題本身是很「健康」的、「正確」的。在另一方面，又如何帶出中國的繪畫元素？石魯則利用毛澤東的詩詞，人們認為多是引用這首《憶秦娥·婁山關》（1935）：

「西風烈，長空雁叫霜晨月。
霜晨月，馬啼聲碎。喇叭聲咽。
雄關漫道真如鐵，而今邁步從頭越。
從頭越，蒼山如海，殘陽如血。」



3.19 石魯《轉戰陝北》1959
紙本水墨設色，高：238公分，闊：216公分，現藏於中國國家博物館

詩中「從頭越，蒼山如海，殘陽如血」的意境，遠山如海般，推延到遠方。至於「殘陽」，畫家雖沒有畫天空，但光線射在前景的山崖，成為一片紅色。由此時開始，中國的紅色山水畫就開始展現了。之後繪畫紅色山水畫的有李可染等畫家。



3.20 萬青力《不是鍾馗嫁妹圖》2000
紙本水墨淡彩，高：140公分，闊：36公分

到了現代，詩詞題於畫中是否仍然流行？那則看作畫人的寫作能力。但可以肯定的是，傳統文人中的社會結構已不存在，今日的畫家已不再是昔日的文人畫家，未必能隨時在其畫作中題上詩詞，但當中或亦有好些學者型畫家，在他們的業餘創作中，也能展現其寫作的能力，而且作品還帶有現代的氣息。其中有趣的例如萬青力的《不是鍾馗嫁妹圖》（圖3.20）。李可染於一九六四年亦曾繪《鍾馗送妹圖》（圖3.21），以往的傳統畫家也繪畫此題材，當中應沒有帶甚麼政治的含意。而任教於大學多年的萬青力，曾在北京學畫。他是一位學者，亦擅長題詩。然後來港教學。萬青力初到港時，對香港不少的事物也看不慣，特別如傳媒的報導手法等社會現象。因此他引用李可染的《鍾馗送妹圖》創作了《不是鍾馗嫁妹圖》。兩張作品的分別包括萬青力所畫的鍾馗是佩戴著黑眼鏡的，鍾馗的妹妹由原來的消瘦形像，變成如唐三彩中肥胖的婦女造型，其原因亦未能知曉。他在作品上題了兩首詩，第一首寫道：

「下崗鍾馗久不聞，原來進士早移民。」

唐人街裡常出沒，最愛如今是美金。」

表示鍾馗（鍾進士）已引退不再工作，並且亦已經移民了，意謂當時不少人移民。這裡反映了畫家如何利用前人的作品，加入現代的元素。在此



3.21 李可染《鍾馗送妹圖》1964
紙本水墨設色，高：69公分，闊：43.6公分，現藏於香港藝術館

作品中文字是關鍵的部份，因為有時圖像未必能交代一切，文字卻能表達出更多的意思。在傳統的中國畫中，慣於以文字題於畫作中，這也是很自然的表達手法。至於有關鍾馗妹妹的詩句如下：

「小妹杜平早離婚，分別各有第二春。

杜平染了金絲髮，小妹減肥十五斤。」

原來鍾馗的妹妹是嫁予杜平，但現在卻離婚了。譬喻現代有很多人離婚的社會現象。雖然萬青力並沒有把杜平畫在作品中，但「杜平染了金絲髮」可能是反映他看

不憤不少男性也染髮。最後一句是反映時下很多女性喜歡纖體。萬青力以傳統的筆墨，及嬉笑怒罵的手法，利用古人加入現代生活的元素。我相信教師若以這類作品來教授，學生會更有親切感。

之前所提及的作品皆屬於傳統社會中的作品，也許教師要花些心思才能吸引學生的注意力。但無論是傳統或現代的創作均與中國的文化有著密切的關係。現在的教育強調通識，故在專門的分科之餘，也應注重科目的連繫。中國藝術與中國文化的關係甚密切，當中的學習可以延伸很多與中國民族的文化等有關的課題，有助學生了解中國藝術之餘，更加強他們對中國傳統文化的認識。

(本文輯錄自於二零零五年十一月十九日教育局舉辦的《視藝全接觸》研討會。)

圖錄

一 從中國文化看中國藝術

圖1.1 鄭家鎮《左腕行書鄭板橋詩》(年份不詳)，紙本墨書，現藏於香港藝術館。

圖1.2 周昉《簪花仕女圖》(唐代)，絹本設色，現藏於遼寧省博物館。

圖1.3 石濤《卓然圖》(清代)，紙本設色，現藏於上海博物館。

圖1.4 佚名《千手千眼觀世音菩薩》(宋代)，絹本設色，現藏於台灣故宮博物院。

二 從文化角度看中國傳統書畫藝術

圖2.1 范寬《谿山行旅圖》(北宋)，絹本水墨淺設色，現藏於台北故宮博物院。

圖2.2 郭熙《早春圖》(北宋)，絹本水墨，現藏於台北故宮博物院。

圖2.3 倪瓈《容膝齋圖》(元代)，紙本水墨，現藏於台北故宮博物院。

圖2.4 董其昌《夏木垂蔭圖》(明代)，紙本水墨，現藏於台北故宮博物院。

圖2.5 趙孟頫《疏林秀石圖》(元代)，紙本水墨，現藏於台北故宮博物院。

圖2.6 蘇軾《黃州寒食詩帖》(北宋)，紙本墨書，現藏於台北故宮博物院。

圖2.7 黃庭堅《黃州寒食詩帖跋》(北宋)，紙本墨書，現藏於台北故宮博物院。

圖2.8 顧愷之《洛神賦圖卷(宋摹本)》(東晉)，絹本水墨設色，現藏於故宮博物院。

圖2.9 錢選《梨花圖》(元代)，紙本水墨設色，現藏於美國紐約大都會藝術館。

圖2.10 沈周《夜坐圖》(明代)，紙本水墨淺設色，現藏於台北故宮博物院。

圖2.11 沈周《夜坐圖》局部(明代)，紙本水墨淺設色，現藏於台北故宮博物院。

圖2.12 吳鎮《洞庭漁隱圖》(元代)，紙本水墨，現藏於台北故宮博物院。

圖2.13 文徵明《江南春圖》(明代)，紙本水墨淺設色，現藏於台北故宮博物院。

圖2.14 趙孟頫《二羊圖》(元代)，紙本水墨，現藏於美國華盛頓佛利爾美術館。

圖2.15 趙孟頫《幼輿丘壑圖》(元代)，絹本水墨設色，現藏於美國普林斯頓大學博物館。

圖2.16 趙孟頫《鵠華秋色圖》(元代)，紙本水墨淺設色，現藏於台北故宮博物院。

圖2.17 韓滉《五牛圖》(唐代)，紙本水墨設色，現藏於故宮博物院。

圖2.18 趙孟頫《道德經》(元代)，紙本墨書，現藏於故宮博物院。

圖2.19 董其昌《青弁圖》(明代)，紙本水墨，現藏於美國克利夫蘭博物館。

三 視覺藝術評賞的不同角度

圖3.1 趙孟頫《幼輿丘壑圖》(元代)，絹本水墨設色，現藏於美國普林斯頓大學博物館。

圖3.2 趙孟頫《幼輿丘壑圖》局部(元代)，絹本水墨設色，現藏於美國普林斯頓大學博物館。

圖3.3 佚名《竹林七賢與榮啟期畫像磚》(南朝)，畫像磚，現藏於南京博物院。

圖3.4 吳鎮《洞庭漁隱圖》(元代)，水墨紙本，現藏於台北故宮博物院。

圖3.5 佚名《雍正行樂圖冊之十六》(清代)，絹本設色，現藏於故宮博物院。

圖3.6 馬麟《層疊冰綃圖》(南宋)，絹本水墨設色，現藏於故宮博物院。

圖3.7 揚無咎《四梅花圖卷》(南宋)，紙本水墨，現藏於故宮博物院。

圖3.8 王冕《墨梅圖》(元代)，紙本水墨，現藏於上海博物館。

圖3.9 高鳳翰《隸書六言聯》(清代)，紙本墨書，現藏於樂常在軒。

圖3.10 瞿應紹《仿曼生粉彩梅枝刻銘壺》(清代)，陶瓷，現藏於香港藝術館。

圖3.11 陳鳴遠《梅枝形筆山》(清代)，陶瓷，現藏於香港藝術館。

圖3.12 佚名《煤晶鼻煙壺》(清代)，現藏於誦先芬室。

圖3.13 佚名《煤晶鼻煙壺》拓本(清代)，現藏於誦先芬室。

圖3.14 關山月《俏不爭春》(1974)，紙本水墨設色，現藏於中國美術館。

圖3.15 馮大有《太液荷風》(南宋)，絹本水墨設色，現藏於台北故宮博物院。

圖3.16 宋高宗《王維秋思詩》(南宋)，絹本墨書，現藏於台北故宮博物院。

圖3.17 宋徽宗《臘梅山禽圖》(北宋)，絹本水墨設色，現藏於台北故宮博物院。

圖3.18 丁衍庸《蛤蟆》(年份不詳)，紙本水墨，現藏於香港中文大學藝術系。

圖3.19 石魯《轉戰陝北》(1959)，紙本水墨設色，現藏於中國國家博物館。

圖3.20 萬青力《不是鍾馗嫁妹圖》(2000)，紙本水墨淡彩，私人收藏。

圖3.21 李可染《鍾馗送妹圖》(1964)，紙本水墨設色，現藏於香港藝術館。

參考書目

中文書籍

- 中國歷代藝術編輯委員會(1994)。《中國歷代藝術》(全六冊)。北京：文物出版社。
- 王伯敏著(2001)。《中國繪畫史》。三聯書店。
- 李松著(2005)。《土木金石 — 傳統人文環境中的中國雕塑》。陝西：人文美術出版社。
- 李澤厚著(1981)。《美的歷程》。北京：文物出版社。
- 沈尹默著(1969)。《書法藝術欣賞》。台北：莊嚴出版社。
- 洪惟仁譯(1989)。《書道全集 · 第12卷 · 元明》。台北：大陸書店。
- 徐復觀著(1973)。《藝術哲學》(第三版)。台北：學生書局。
- 郭繼生著(1986)。《籠天地於形內：藝術史與藝術批評》。台北：時報文化企業有限公司。
- 陳振濂著(1988)。《歷代書法欣賞》。台北：蕙風堂印行。
- 陳傳席著(1997)。《中國繪畫理論史》。台北：東大圖書公司。
- 陳傳席著(2001)。《中國古代山水畫研究》。河南：人民美術出版社。
- 傅熹年主編(1989)。《中國美術全集 · 繪畫編5 · 元代繪畫》。北京：文物出版社。
- 馮先銘主編(1997)。《中國陶瓷》。上海：上海古籍出版社。
- 樂嘉藻著(2005)。《中國建築史》。北京：團結出版社。
- 蔣勳著(1991)。《美的沉思：中國藝術思想芻論》。台北：雄獅股份有限公司。

英文書籍

- Fu Shen. (1976). *Huang T'ing-chien's Calligraphy and his Scroll for Chang Ta-t'ung: A Masterpiece Written in Exile*. Ph.D. Dissertation Princeton University
- Ho Wai-kam. (Ed.) (1992). *The Century of Tung Ch'i-ch'ang 1555-1636*. Seattle and London: Nelson-Atkins Museum of Art in association with the University of Washington Press.
- Susan Bush. (1971). *The Chinese Literati on Painting: Su Shih (1037-1101) to Tung Ch'i-ch'ang (1555-1636)*. Cambridge: Harvard University Press.
- Wai-Kam Ho, Sherman E. Lee, Lawrence Sickman and Marc F. Wilson. (1980). *Eight Dynasties of Chinese Painting: The Collections of the Nelson-Gallery-Atkins Museum, Kansas, and the Cleveland Museum*. Cleveland: The Cleveland Museum of Art in cooperation with Indiana University Press.
- Wen C. Fong. (1992). *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy, 8th-14th Century*. New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven and London: Yale University Press.

期刊

《故宮文物月刊》，第4卷第3期(1986年6月)，台北故宮博物院。

《故宮文物月刊》，第5卷第1期(1987年4月)，台北故宮博物院。

《故宮季刊》，第3卷第4期(1969年4月)，台北故宮博物院。

《故宮季刊》，第4卷第1期(1969年7月)，台北故宮博物院。

《故宮博物院院刊》，總64期(1994年第2期)，紫禁城出版社。

《香港中文大學中國文化研究所學報》，第6卷第1期(1973年2月)，香港中文大學中國文化研究所。

鳴謝

岑逸飛先生

莫家良教授

許建勳先生

萬青力教授

閔力生女士(石魯夫人)

黃仲方先生

上海博物館

大都會藝術館

中國美術館

中國國家博物館

台北故宮博物院

南京博物院

故宮博物院

克利夫蘭博物館

香港中文大學藝術系

香港藝術館

普林斯頓大學博物館

華盛頓佛利爾美術館

誦先芬室

樂常在軒

遼寧省博物館

- | | |
|-----------------------------|---|
| 1 藝術評賞系列
甚麼是藝術評論？ | Art Appreciation and Criticism in Context Series
What is Art Criticism? |
| 2 藝術評賞系列
從文化角度認識中國藝術 | Art Appreciation and Criticism in Context Series
Understanding Chinese Art Through Culture |
| 3 藝術評賞系列
從文化角度認識西方藝術 | Art Appreciation and Criticism in Context Series
Understanding Western Art Through Culture |
| 4 藝術評賞系列
從文化角度認識本地藝術 | Art Appreciation and Criticism in Context Series
Understanding Local Art Through Culture |
| 5 藝術評賞系列
從多角度認識具功能的視覺藝術品 | Art Appreciation and Criticism in Context Series
Understanding Visual Artwork with Functions from Various Perspectives |
| 6 藝術評賞
舉隅：攝影與情境 | Art Appreciation and Criticism in Context
Examples of Photography in Context |
| 7 藝術評賞
舉隅：從文化角度認識中國藝術 | Art Appreciation and Criticism in Context
Examples of Understanding Chinese Art Through Culture |
| 8 藝術評賞
舉隅：從文化角度認識西方藝術 | Art Appreciation and Criticism in Context
Examples of Understanding Western Art Through Culture |
| 9 藝術評賞
舉隅：從文化角度認識本地藝術 | Art Appreciation and Criticism in Context
Examples of Understanding Local Art Through Culture |