

A photograph showing a person from the side, wearing a white shirt and a dark jacket, looking down at a traditional Chinese landscape painting. The painting depicts a rocky mountain with sparse, gnarled trees growing on its slopes. The style is characteristic of the 'Shan Shui' genre.

舉隅：從文化角度認識 中國藝術

舉隅：從文化角度認識 中國藝術

藝術評賞

舉隅：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：思泓設計有限公司
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: 978-988-8019-95-3

© 此學與教材材料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.

舉隅：從文化角度認識

或 喜 悲 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



國藝術源遠流長，當中蘊含著中國傳統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。

透過早前出版的《藝術評賞系列：從文化角度認識中國藝術》，我們希望能增加教師對中國文化的認識，並嘗試從不同思想角度了解中國藝術。本書將透過二十多件作品再展示藝術與易經、儒家、道家及佛教等的關係，反映藝術如何受中國文化思想所影響。

本書之可以順利出版，全賴康樂及文化事務署轄下香港藝術館和香港文化博物館的協助。兩館從眾多館藏中，選出能配合主題的作品，並借出藏品圖片及提供文字評賞資料作出版之用。其中特別要感謝鄧海超總館長，他在本書的構思、草擬內容及選材上，給予我們莫大的幫助。

教師可將本書與《藝術評賞系列：從文化角度認識中國藝術》互相參詳，或帶領學生到藝術館及博物館參觀藝術作品，並與他們一起探討其他參考材料，以提升他們評賞藝術品的深度，拓寬他們的視野。

教育局藝術教育組

目 錄

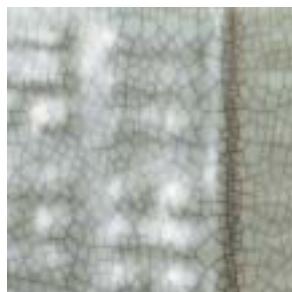
舉隅：從文化角度認識中國藝術

1	仿哥窯八卦琮式瓶	14	11	青釉劃蓮瓣紋十繫罐	48
2	陰陽	18	12	石雕釋迦牟尼造像碑	50
3	行書大唐中興頌	22	13	淺綠釉蓮瓣蓋托	54
4	蘇武牧羊	28	14	淺刻心經玉扳指	56
5	殘荷	32	15	木雕加彩觀音像	60
6	天地渾鎔圖	34	16	牧牛冊	64
7	透雕老子出關圖香筒	38	17	五智如來佛	72
8	莊子自在	42	18	青花八吉祥紋盃	76
9	九如圖	44	19	釋迦牟尼佛傳圖	78
10	蟬與我心清	46	20	十一面觀音	80
			21	石灣窯四大金剛	82
			22	喜怒哀愁	86
			23	行書金剛經	90
			24	江山卧游圖卷	94
			25	先秦七子語彙	98
			26	來去自如	102

1 仿哥窑八卦琮式瓶



《仿哥窑八卦琮式瓶》清代
陶瓷，高：28.5公分，闊：13公分，現藏於香港藝術館（中國歷史博物館捐贈）



這件仿哥窑八卦琮式瓶是清代乾隆年間的製品。它仿古代玉琮內圓外方的形制，四面各飾一組凸八卦紋。通體施灰青釉，釉面呈開片紋，粗紋色黑，細紋色黃。圈足內有青花篆書「大清乾隆年製」款。

清代陶瓷技術在歷朝的基礎上達到了新的高峰。當時仿古熱潮蔚然成風，朝廷特地派人到古窯址訪尋釉料配製的方法，再加上工匠成熟的工藝技巧，仿製出宋代汝、官、哥、鈞窯等名器。其中又以雍正、乾隆兩朝的仿古器物最為傑出。

哥窯在南宋及元代均有生產瓷器，是首個以冰裂紋(或稱開片紋)作為陶瓷工藝特色的窯場。哥窯器有瓷胎和砂胎兩種，釉色以灰青為主，瓷器有鐵足紫口、金絲鐵線的特徵。金絲鐵線就是指開片出現粗細紋理，粗紋色黑，細紋色黃，此琮式瓶的釉色正好顯出了宋代哥窯金絲鐵線的特色。

此器形制仿照玉琮而成。玉琮的形狀呈方柱形，中心為圓柱形，上下相通。有些玉琮光素無紋，也有些刻有神人獸面紋。玉琮的出現可追溯至新石器時代，它是祭祀的禮器。《周禮》記載「以玉作六器，以禮天地四方。以蒼璧禮天，以黃琮禮地，以青圭禮東方，以赤璋禮南方，以白琥禮西方，以玄璜禮北方。」所以，琮就是禮地的祭器。據考古發現所知，在一些墓葬中，環繞屍骨四周放置了數十件大大小小的玉琮，可能古人相信玉琮有令屍骨不腐的力量。乾隆皇帝亦收藏了玉琮，並把御題詩刻在他的一些收藏上，更配上銅胎琺瑯膽，作成花瓶或放香料的器皿，可見乾隆對琮的特別喜好，所以御窯廠亦燒製了這種仿古的琮式瓶。



琮式瓶上四面塑有同樣組合的八卦符號。琮式瓶上的八卦分別是乾、坎、艮、震、巽、離、坤、兌。八卦分別代表構成宇宙萬物的八種元素。乾代表天，坤代表地，震代表雷，巽代表風，坎代表水，離代表火，艮代表山，兌代表沼澤。八卦的起

源眾說不一，據《周易·繫辭下傳》是由包犧氏（即伏羲氏）所創，它是占筮用的符號。《周易》又叫作《易經》，是五經之一。「易」即是變化的意思。《易經》就是萬事萬物變化之道。組成八卦的爻最能體現《易經》所提出變化的意思。八卦中每一卦以三爻組成，上爻為天，下爻為地，中爻為人，而「——」為陽爻，「—」為陰爻。《易經》的作者認為天地生出萬事萬物，而萬物、人與天地共處於一體。由八卦互相組合衍生的六十四卦便代表了一切天地萬物和人事。《繫辭》說「上下無常，剛柔相易，唯變所適」陰陽爻互變互通，演化出不同的卦象，猶如自然一樣不斷變化更迭。

《易經》亦主張陰陽互補，相互依存，互為表裡。如八卦中乾、坤、震、巽、坎、離、艮、兌，符號相反而互補，缺一不可。表達出世事剛柔相濟，要兼顧事物的兩方面方可成就大事。在六十四卦中，二爻和五爻分別是下卦與上卦的中間一爻，它們較多表示吉兆；三爻和四爻卻多代表凶險。孔子便以此比喻中庸之道，提倡行事為人應取中庸，不要強走極端。《易經》雖是一部占卜著作，但亦蘊含人生哲理。人若能掌握事物的變化，明白陰陽互補的關係，並取其中庸之道，便可達至天人合一的境界，這就是《易》學的理想。

這件器物集新石器時代玉琮的形制、宋代哥窯釉色及周代的《易》學於一身，反映了乾隆時代的復古風尚，是一件饒有趣味的仿古精品。



2 陰陽



文樓《陰陽》1970
黃銅及鋁，高：95公分，現藏於香港藝術館藏



這是香港著名雕塑家文樓的雕塑《陰陽》。他以黃銅及鋁，拼合鑄成陰陽的圖像。黃銅的金黃色澤和鋁的銀白色澤，互相輝映，形成對比。作品上鑄上類似中國古代紋樣的圖案，透露悠悠古意。整件作品，是以現代雕塑形式來表達古代哲學思想——「陰陽」的成功之作。

中國古代哲學的著作，對「陰」、「陽」的觀念，有各種的闡釋：

《周易》：「一陰一陽謂之道。」

《老子》：「萬物負陰而抱陽，沖氣以為和。」

《黃帝內經》：「陰陽者，天地之道也，萬物之綱紀，變化之父母，生殺之本始，神明之府也。」

《淮南子》：「道始于一，一而不生；故分而為陰陽，陰陽合而萬物生。」

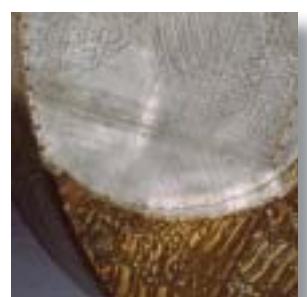
《呂氏春秋》：「凡人，物者，陰陽之化者。」

南宋理學家朱熹說道：「陰陽者，造化之本。」

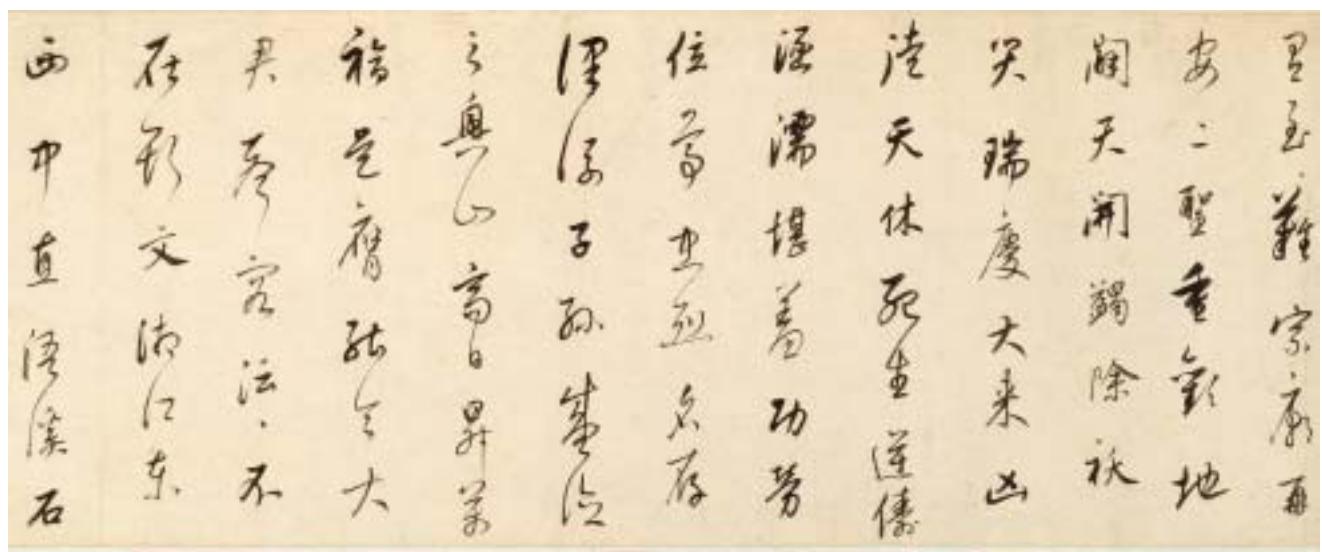
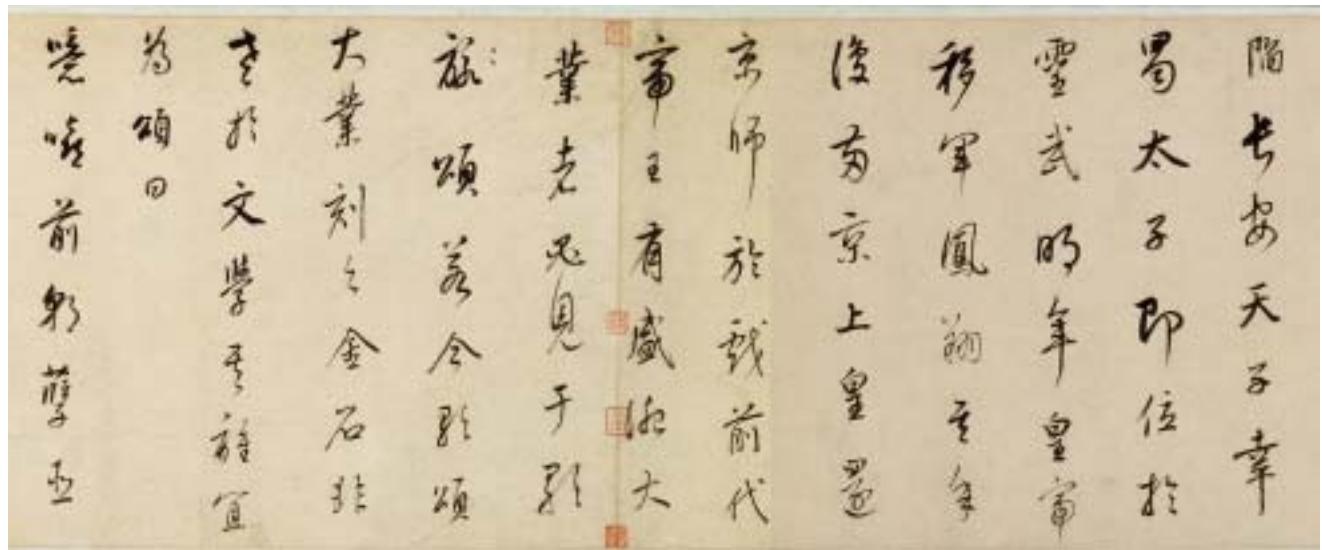
陰陽學說，反映了中國古代的天人宇宙觀，也影響中國人的哲學、宗教、生活和審美觀至深。天地宇宙本是渾沌鴻濛一片，由是生出「陰」、「陽」二氣；陰陽二氣交合遂產生萬物。陰盛陽衰、陽盛陰衰，周而復始，生生不息。由陰陽之說開始，衍生出天地、日月、男女、雌雄、盈虧、黑白等既相反，又是相輔相成的元素，而唯有兩者協調相合，才可達至平衡完滿之境。陰陽在中國美學上，也發展成「知黑守白」、「虛實相生」等種種理論。陰陽圖像，如兩蝌蚪首尾扣連，此盈彼虧，而構合成完整無缺、周而復始的「圓形」符記，正反映了這種哲學思維。

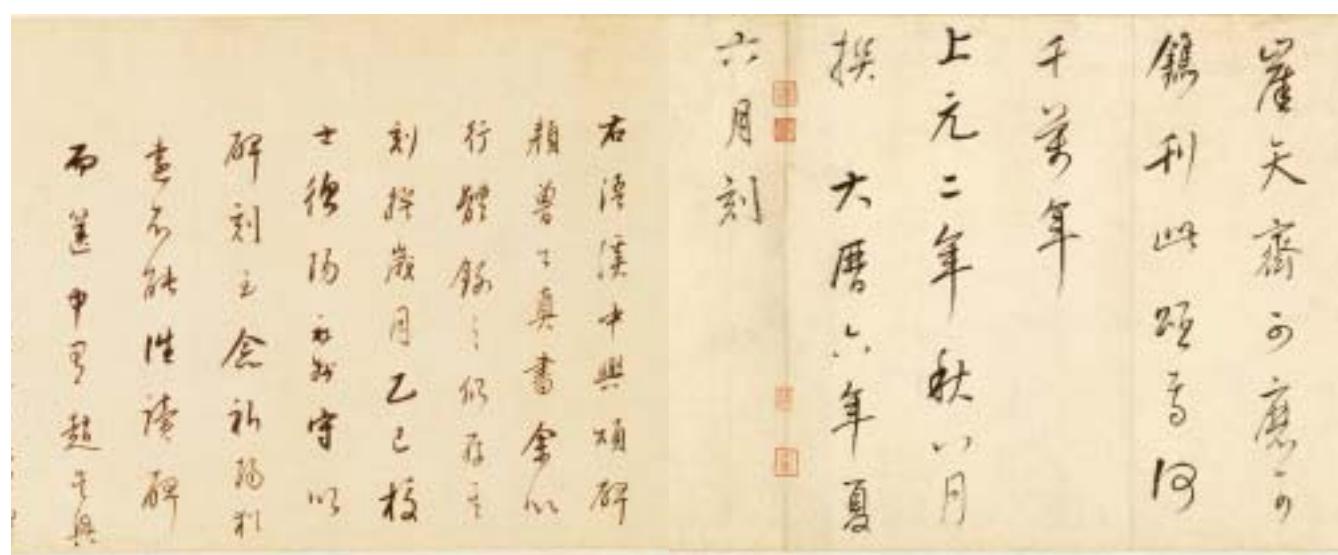
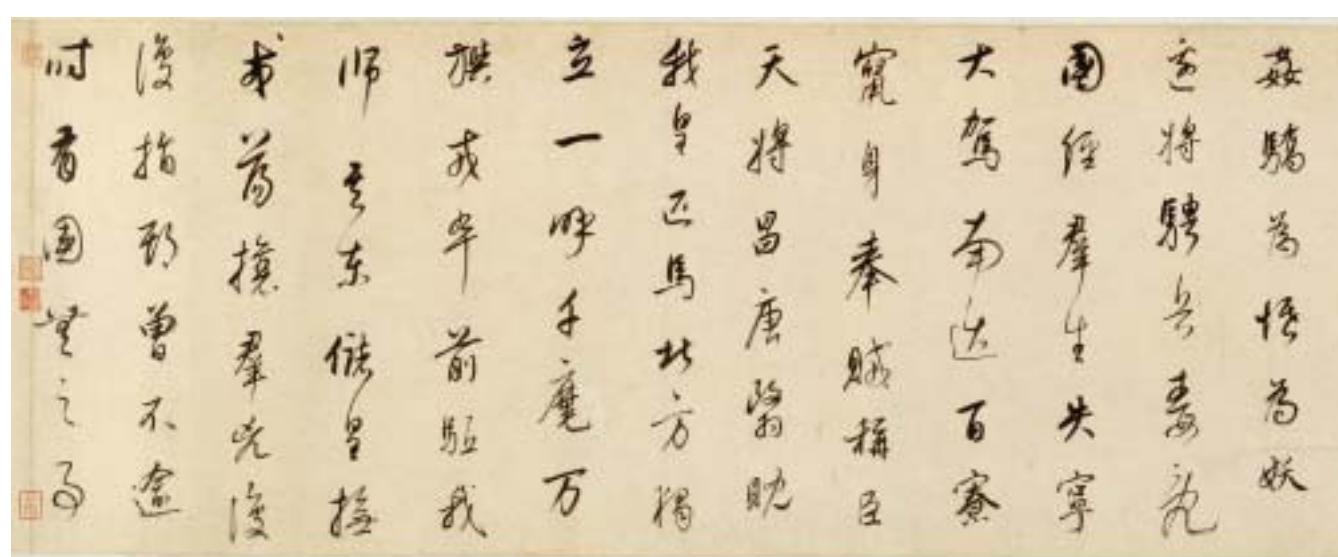
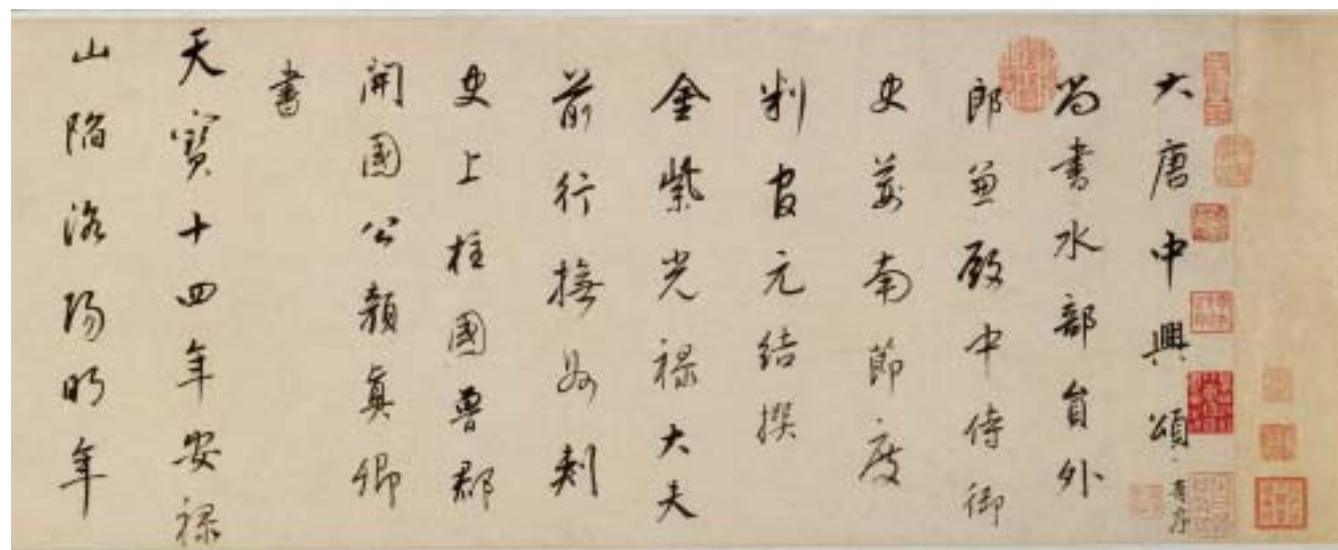
文樓(1933-)，畢業於台灣省立師範大學藝術系。一九六零年移居香港，曾參與和

組織多個早期藝術團體和畫會，包括「香港現代文學美術協會」、「中元畫會」、「香港雕塑家協會」等，是將現代主義帶入香港藝壇的先驅之一。他早年嘗試多元化的藝術創作，其後專注於雕塑，他結合東方意象和西方雕塑語言和技巧，自創面貌。他亦從事藝術教育，培育了多位活躍於藝壇的雕塑家。其作品廣為中、港、台及外國博物館和私人收藏，也經常被委約創作環境雕塑。文樓獲獎無數，歷任香港特別行政區文化委員會委員、西九龍文娛區博物館諮詢委員會委員、香港藝術館名譽顧問等，除個人卓越成就外，文氏對香港藝術教育和文化發展貢獻殊深。



3 行書大唐中興頌





董其昌書



唐溪中興碑

碑謂韋之元

碑與銅石肉加苔

滿面苔

平胸

久章

以主人

以主人

重蓋元漢

以主人

人物窮光正位

而文不自自生

之沈故多清家

名與詩體

曉佛道籍

董躋書行草卷序

此卷自首至尾紙六幅字一百廿行
文計兩次書石井記二以摩刻鑄

士奇之筆

江都傅東林人高奇才
書於簡靜齋



董其昌《行書大唐中興頌》明代
紙本墨書，高：28.3 公分，闊：611.5公分，現藏於香港藝術館虛白齋

續春光任參
山竹室集考時寄
貴賤鈞易異代
風流標革在生
向負於國竟元
佑之窮向為才子
曉飽喫東湖飯
清苔扶菴搘石
達摩因示慧
伎唐移讀禪清
時有津光對竹
但清流流華似
舌

法苑解支手
柳子厚平淮雅
以之頌葵更淺
達機認似徒書
五言多末
頓頓者僅允心
古人終日惟進
鳳園茶已為東
增而新之不無
之未得手三疏
靜心
王
印
在東師時余既得文叔所植誠
蘭亭詩卷寡少有此清漢碑書
因取籠之蒼素道遠各具一株以
度蓮并為購易集歸一章紫玉來



《行書大唐中興頌》是董其昌（1555-1636）中晚期的書法傑作，是他抄錄唐代書法家顏真卿（709-785）書於摩崖上的同名作品而成。董其昌，字玄宰，號思白、香光居士，華亭（今上海市松江）人，官至禮部尚書。提倡山水畫「南北宗」論，推崇「南宗」為文人畫正派。其畫影響當時畫壇極大，並遠及清初以至近代畫壇。與李流芳（1575-1629）、王時敏（1592-1680）、王鑑（1598-1677）等有「畫中九友」之譽。他的書法融合了晉、唐、宋、元各家的風格而集其大成，他同時擅長楷、行、草三種書體，他的用筆圓勁秀逸。他的書法對明、清時期的書風影響極大，又與同時的米萬鍾（1570-1628）並稱為「南董北米」。

這件手卷曾經為清代乾隆皇帝御藏，卷上可見鈐有六方乾隆御藏的印章。這件手卷的內文大致可分為三大部分，首先是抄錄顏真卿原書的《大唐中興頌》摩崖刻石，該刻石位於湖南省祁陽縣浯溪之崖壁。原文由元結（719-772）於唐上元二年（761）八月所撰，是「安史之亂」近於尾聲之際寫成的。《大唐中興頌》原文是記述「安史之亂」的始末，文中並充滿對唐王朝圖強的自信。在元結看來，平定「安史之亂」是大唐王朝經歷八年叛軍威脅之後再度中興的起點。元結在撰述《大唐中興頌》後，邀請了顏真卿將其頌文以正書寫成，並於大曆六年（771）六月刻於摩崖之上。元結與顏真卿二人都是當時的朝中大臣。緊接的第二部分，便是於簡述抄錄的背景後將個人的感想題詠於卷上。最後一部分是針對傳統以來關於中興頌碑的一般說法進行評論。

《大唐中興頌》原碑共二十一行，每行二十字，自左至右書成。傳統以來，《大唐中興頌碑》又名為「三絕碑」，這是因為人們把元結的頌文、顏真卿的書法與及位於碑旁的一塊鏡石並列為三絕。董其昌對於鏡石乃三絕之一的傳統說法並不認同，而認為元、顏二人在平定「安史之亂」中所展示的高潔和忠義更為重要。就以顏真

卿而言，他於「安史之亂」期間曾因率兵抗亂建功，後來李希烈叛亂時為叛軍所執，不屈被殺。這正如董其昌在評論中說：「夫文章與書道，必以其人重，若元漫郎（即元結）之高潔，顏清臣（即顏真卿）之忠義，為唐時人物冠冕。」因此，他指出二人的道德人格才配稱為第三絕，這正符合儒家所講求「淡泊明志」、「君明臣忠」的人格典範，從而達到「修身、齊家、治國、平天下」的目標。由顏真卿所寫的碑文書風方正平穩，具備了恢宏厚重與磅礴的氣度，反映了顏真卿正直忠烈的節操，這不單與碑文的內容十分配合，也具體表現了儒家的精神。

此卷並無年款，是董其昌於乙巳年（即萬曆三十三年，1605）前往衡陽當校士時，看到《大唐中興頌碑》的拓本之後所寫。《大唐中興頌碑》原文是以楷書寫成，董其昌在這裡雖說是以行書錄之，但他基本上是參以楷書、行書乃至草書各體，可說是一種再創作的方式。董其昌攝取古人的筆法和結體的奧妙，加以融會貫通，成為自己的面貌。他其實不是以「似」為其臨仿的目標，外表雖不與古人同，而是對臨仿對象的心領神會，是他主張的復古態度，亦反映了他的書法風格和美學。在董其昌以前，一般書法家在談論臨古時都較為保守，他們都不能擺脫臨本與原本之間的密切關係，但董其昌卻能突破這種格局。

此卷從卷首的楷體，發展到卷末的行體乃至草體，雖有書體的變化，但其中卻充份體現了氣勢的連貫。整篇手卷以六紙接成，共一百二十行。由於此卷以小字為主，其結字更見緊密精微；而用筆亦具變化。從只用筆尖部分所出現的挑筆效果到較為厚潤的用筆，都顯現清晰爽利、筆筆送到的流暢線條。而整篇的疏密佈局也掌握得十分平均，行與行之間留有充足的空間，營造出白大於黑的視覺效果，形成疏簡的章法佈局，充份體現了儒家所追求的「致中和」之美。

4 蘇武牧羊



《蘇武牧羊》二十世紀初
陶塑，高：21.5公分，現藏於香港藝術館藏(胡錦超先生捐贈)



這個作品是以西漢時期的歷史人物蘇武為題材。蘇武身穿白袍，手持漢節，坐於石上，身旁依偎著兩隻小羊。蘇武低頭俯視小羊，神情落寞，小羊亦仰首望著牧養牠們的蘇武，大有相依為命的感覺，切合史實。石灣陶塑多以模製，然後陶匠再以手捏加工製成。此像亦是印模加工製作，衣服上的褶紋自然流暢，神情姿態活靈活現，匠心獨運。

石灣窯是廣東重要民窯之一，早期以生產日用陶器為主。從考古及窯址發掘所知，其年代可追溯至唐代。宋、元以來，廣東佛山漸成為貿易中心，石灣窯也隨之而興盛。特別是在明、清兩代，更成為陶業中心，除了生產日用陶器，又製作了大量藝術陶塑。題材多選通俗小說及仙佛人物，而歷史傳說如這件作品「蘇武牧羊」亦提供了豐富的靈感予石灣藝人。

蘇武的事蹟記載在《漢書·蘇武傳》。蘇武是漢武帝時平陵侯蘇建的第二子。天漢元年(公元前100年)漢武帝封蘇武為中郎將，同行者有副中郎將張勝及常惠等百餘人，持節護送歷次留在漢廷的匈奴使者回國。節就是皇帝授予使臣，以表示持有者擁有皇帝代表的身分象徵。

蘇武到達匈奴時，正值匈奴缑王和虞常密謀造反。虞常與副中郎將張勝相識，於是秘密與他相約，以刺殺叛漢的衛律及擄劫單于(匈奴人部落首領的專稱)母親閼氏以表歸降漢朝之志。可惜後來風聲洩露被揭發，事連張勝。而蘇武身為正使，必受牽連，便欲自殺，幸得張勝及常惠及時制止。

單于得知漢使張勝參與叛變，本想殺掉漢使以儆效尤，但恐防挑起戰禍，所以最後派衛律勸降。蘇武說：「屈節辱命，雖生又有何面目歸漢？」於是引佩刀自刺。蘇武差點喪命，但單于則因此事非常佩服蘇武的氣節，朝夕遣人問候。

待蘇武傷勢漸癒，單于殺虞常以威嚇漢使，張勝即歸降單于。衛律以武力要脅蘇武歸降不果，又以榮祿引誘，說自己負漢歸匈奴後，賜號稱王，尊貴豐裕。蘇武守節不屈，斥責衛律道：「你身為臣子，不顧恩義，叛主背親。你看南越殺漢使者，九郡遭屠殺；宛王殺漢使者，頭懸北闕；朝鮮殺漢使者，即時誅滅。若兩國相攻，我便成了匈奴之禍端！」單于見蘇武如此氣節，更希望得蘇武歸順。



其後單于把蘇武囚禁於大窖中，斷絕他的飲食。天降大雪，蘇武便將節上的節旄和著雪吞嚥以充飢。過了數日，竟然不死，匈奴人以為蘇武有神助，便將他放逐到北海(今俄羅斯貝加爾湖)牧養一群公羊，並要他把公羊養至能生小羊才可回去。蘇武在這荒蕪之地只有吃野鼠果實維生，牧羊期間，連節旄也掉盡了，他仍手不離節，以表示對漢朝的忠貞。

過了十餘年的苦困日子，新降於匈奴的李陵來勸蘇武歸降。李陵為蘇武置酒設樂，並告訴他他的兄弟在漢因小故恐皇帝怪罪而自盡，他的母親已經死了，妻子已改嫁他人，子女則不知去向。可見蘇武對漢武帝的忠誠並沒有換來武帝恩義相待，蘇武又何必如此自苦呢？蘇武聽後說：「我父親和我無甚大功，得皇帝陛下重用，才得位列侯將。今日有機會以身報國，實在是樂意之至。臣事君，猶如子事父；子為父死，絕無怨言！」李陵自慚形穢，便泣別蘇武了。

後來漢昭帝繼位，並與匈奴和親，蘇武才得以贖還漢朝，任典屬國，得賜田地奉祿。

蘇武的貞忠充分體現了「君使臣以禮，臣事君以忠」的忠君愛國的儒家思想。蘇武歷盡艱辛，亦受盡多次生命威脅和榮祿的誘惑，仍力保忠誠，此等高尚的情操為石灣陶匠所喜愛，並融入他們的藝術作品之中。由於蘇武牧羊的故事象徵了君臣之禮、忠貞守節的高尚儒家情操，因此歷來每多成為藝術表現的主題，見於繪畫、瓷器裝飾和工藝雕刻。

5 殘荷



呂壽琨《殘荷》1964
水墨設色紙本，高：180公分，闊：97公分，現藏於香港藝術館



著名香港水墨畫家呂壽琨在這幅於一九六四年所作的水墨畫《殘荷》上，以半抽象形式描繪荷塘中殘荷的形象。他揮灑墨色濃重且具變化的大筆觸，表現了殘荷在荷塘隨風搖曳的姿勢。畫中心硃紅一點，似是未綻的荷蕊，亦似在濃墨渾沌中的靈明一點。荷花（或蓮花）是中國藝術的重要題材之一，代表著士人的情操。宋周敦頤《愛蓮說》中頌讚蓮花有「出淤泥而不染，濯清漣而不妖；中通外直、不蔓不枝」的特質，正象徵著中國古代士子文人追求那種不追隨世俗潮流，不附富貴繁華，而謹守於道的節操。然而在這幅《殘荷》圖上，呂壽琨除感染於儒家的情操外，更是反映了他將禪宗哲學結合儒家思想。筆觸、點染和塊面，有如天地間流動不息的「氣」，而硃紅一點，象徵了禪宗瞬間的「頓悟」。他將傳統的繪畫主題一變而成為半抽象的表現形式，黑白、虛實空間的佈置，暗合陰陽之道，正顯示了現代畫家自傳統儒佛哲學擷取靈感，體現現代精神，也反映了他在革新水墨畫，推動香港新水墨運動。

呂壽琨，幼承家學，對傳統中國水墨畫造詣甚深。一九五零年代汲取了西方現代主義精神，嘗試半抽象和抽象創作。他精研中國古代哲學思想：儒家平和中正之道、道家脫俗超逸意趣和禪宗頓悟啟智精神，均為其所用，且融會貫通，自成一格。晚期開創「禪畫」，將中國水墨畫現代化。他曾在香港中文大學校外進修部及香港大學建築系教授水墨畫課程，啓發了多位活躍於香港藝壇的水墨畫家如王無邪、鄭維國、譚志成、周綠雲、梁巨廷、潘振華等，各自有成，形成了香港「新水墨運動」的出現，在現代中國水墨畫史上佔有重要席位。

6 天地渾鎔圖



石濤《天地渾鎔圖》清代
水墨紙本立軸，高：176.5公分，闊：90.8公分，現藏於香港藝術館虛白齋



清代初期，號稱為「正統派」的一批畫家繼承明代董其昌（1555-1636）衣鉢，以仿古為宗，講究摹仿前代名家的筆墨形式；與此相對，另一批畫家卻主張不拘於成規，強調抒發個人情感和意趣之餘，於藝術上也獨創新風，其中尤以弘仁（1610-1664）、髡殘（1612-1673）、朱耷（1626-1705）和石濤（1642-1707）所合稱的「清初四僧」為主力。石濤作為「四僧」之一，其於繪畫的理論與實踐，對後世產生莫大的影響。石濤原名朱若極，又號大滌子、苦瓜和尚、清湘老人、瞎尊者等。他本是明代王室子孫，明亡後被迫出家為僧，石濤即為他的僧號。他於安徽時與梅清（1623-1697）結交為好友，畫風互相影響，此時他亦多畫黃山，晚年定居揚州。他繪畫的技法，不拘一格，畫法多樣化，畫風極富創造性。

這幅《天地渾鎔圖》是石濤晚年所繪，以純水墨的簡淡筆墨表現山水的幽遠情致。此畫墨氣淋漓，墨色濃淡兼施，於畫上隨意點染，卻又互相融合，妙在渾然天成。此幅作品整體用墨及渲染不多，其中央部分之山巒、前景之平台及左方水面留白之處，表現了山水虛淡的逸趣。全畫在簡淡墨韻之餘，卻又流露蒼勁濕潤的筆致，兩者調和無間。

石濤於畫上復題有句云：「天地渾鎔一氣，再分風雨四時。明暗高低遠近，不似之似似之。」這是他論畫之語，同時也充份凸顯出他的繪畫思想與道家之間的密切聯繫。中國山水畫自初始階段，即強調崇尚自然之美，但是，這自然之美，並不著意追求和模仿表面的「形似」，而是探求潛在於自然之中，更為實在的氣韻，從而表現自然內在的「神似」，這其實是建基於老莊的思想。這種繪畫思想在宋代蘇軾的畫論中已見成熟，如他的名句「論畫以形似，見與兒童鄰」即為箇中代表。在這種思想的主導下，畫家筆下的藝術形象往往是對客觀物象的概括和取捨，以求達到更高的藝術境界。上文所引石濤論畫的首句「天地渾鎔一氣」，便點出了自然山水的

內在，即由氣韻所貫通；末句「不似之似似之」，則說明了藝術作品的最高目標正是要表現這種內在的氣韻，是以有所謂「氣韻生動」之境界。

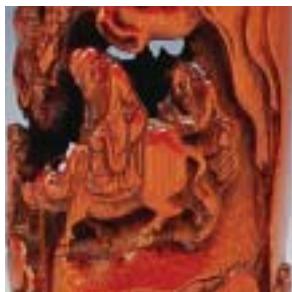
石濤在色彩的處理上也體現了道家這種強調「氣韻生動」的藝術理念。山水畫從早期色彩斑斕的青綠山水或金碧山水，走向簡淡的水墨世界，透過單純且充滿變化的水墨墨韻來凸顯山水的內在氣韻，這同時亦體現了道家所講求的素樸精神。



7 透雕老子出關圖香筒



《透雕老子出關圖香筒》清代
竹器，高：18公分，口徑：4公分，現藏於香港藝術館（麥雅理先生捐贈）



此香筒以老子出函谷關為題，以透雕手法刻劃老子及山中行旅共八人，遊函谷關的逍遙情景。根據《列仙傳》記載，老子騎青牛，此香筒上坐在牛背上的便是老子，其他旅人則騎馬而行。這香筒是以透雕或稱鏤空的手法製作。刻竹的時候，工匠把主題部分的竹料保留，而

竹在中國的應用可追溯至新石器時代。而以竹材製作文房雅玩則在明清時期最為流行。竹的形態優美，是國畫常見的題材，且為士人純潔、正直、氣節的象徵。竹刻藝術在明清兩代得到士人的推崇及參與創作，並結集書畫、詩文、印章於竹刻工藝中，使其觀賞價值大為提高，並發展成一門重要的中國藝術。中國江蘇、浙江及安徽皆盛產適用於雕刻的上等竹。竹刻的素材以竹幹及竹根為主：根部能雕成人物、動物、山水小景、筆山及印章；竹幹則可刻成筆筒、詩筒、香筒、臂擋及扇骨等。

這種香筒是明清時期常見的器物。它是以一通心竹管為主體，竹管上透雕花紋以便焚香時讓香氣溢出。竹管上下還鑲有木蓋，底部的木蓋上有一小孔。焚香時把線香插入小孔中，然後蓋上竹筒和木蓋，香氣便在鏤空的竹筒之間漫出，滿室生香。

此香筒以老子出關為題材。老子是春秋時著名的思想家。其事蹟記載於《史記·老子列傳》。老子姓李，名耳，字聃，楚國苦縣(今河南鹿邑東)人。老子曾是周朝守藏室之史(守藏室就是藏書室)，孔子亦曾向他問禮，請教當代及從前的法度、禮節等。老子卻對孔子說：「你所說的人已去如黃鶴，只剩下他們的學說。人若得其時則可駕車服冕，人若不得其時便只好四處流浪。財主深藏不露，學識淵博的人相貌若呆。你應收起驕傲貪婪的態度，這些對你都是無益的。我要告訴你的僅此而已。」

孔子離去後，對他的弟子說：「鳥，我知道牠們會飛；魚，我知道牠們會游；獸，

我知道牠們會走。會走的可以為網，會游的可以釣，會飛的可以射。至於龍，我不知道牠怎樣乘風雲而上天。我說老子他可能是龍啊！」可見孔子對老子的敬仰。

老子以自隱無名為宗旨，留在周朝的日子久了，見周室的衰敗便生歸隱之意。老子走到函谷關的時候，關令尹喜留他著書，於是老子寫下了上下兩篇共五千多字的《道德經》，便歸隱他去。這就是老子出關的典故。



《老子》倡導「無慾以靜，天下將自定」，「見素抱樸，少私寡慾」的「無慾」或「寡慾」的精神。主張人們應捨棄貪婪慾念，歸於簡樸。竹是純潔正直、有士人氣節的象徵，一直為中國人所喜愛。以竹刻老子出關的典故，正正表達了這種超塵脫俗，少私寡慾的高尚情操。以老子，莊子思想為主的道家思想，主張清靜無為，與天合一，更影響著中國美學思想，深具自由浪漫之美。

8 莊子自在



呂壽琨《莊子自在》1974
水墨設色紙本，高：139公分，闊：70公分，現藏於香港藝術館



這幅題為《莊子自在》的畫作，是著名香港水墨畫家呂壽琨以排筆掃畫，表現豪邁雄渾的筆觸和濃重深淺變化的墨色，或橫越、或斜行，在畫面下半部形成宛如大地磐石般穩重的結構，與在畫面上半部冉冉升起、象徵蝴蝶的符號，形成上下、虛實、輕重的對比。這畫的題材寓意著「莊子夢蝶」的故事：戰國時代思想家莊子在夢寢中，夢見蝴蝶，而興起

蝴蝶是我，抑或我是蝴蝶，人生匆匆，如蝴蝶生命瞬息即逝的感慨，隱含著人生無常，應超越凡塵束縛，追求自由的道家思想。

以春秋戰國時代大思想家老子（老聃）、莊子（莊周）為首的道家，慨嘆人生無常而講求超脫塵世，擺除束縛，追求天人合一，無為而治的境界。他們重視主觀意趣的發揮，由「藝」進於「道」。其追求率性、道法自然和崇尚自由創作的思想，為後世建立理想典範，令藝術家發揮藝術原創性，在中國美學思想上影響至深。這種思維其後又與民間宗教信仰結合，形成中國重要宗教之一的道教。道家精神，在紛亂痛苦的魏晉時代，促使風流名士如竹林七賢的狂逸率性之風，也影響了中國山水畫中寄情隱逸，倘佯山水，與自然合一的美學思維。

這幅作品，以現代畫的抽象手法和擺脫傳統筆墨技巧，表達莊子在悟道之際而達至「自在」¹的境界，正反映了道家思想精萃所在。由此可見在現代藝術語言和表現形式上，仍足以反映蛻變傳統的中國哲學精神。

1. 自由自在，隨心所欲，做任何事均感無障礙。

9 九如圖



趙少昂《九如圖》1970
水墨設色紙本，高：185公分，闊：36.5公分，現藏於香港文化博物館



《九如圖》中，趙氏以渲染的淡藍背景，表現小金魚於水中緩緩游動，水中魚兒姿態曼妙，悠然自得，彷彿相約從右上方游往畫幅左下方位置，在窄長條幅中，佈局散聚有致。整幅顏色變化融和自然，充分表現趙氏對用筆及烘水敷色等技巧運用之超卓。同樣地，因為嶺南畫派主張寫生，重視深究物象的形態，多觀察自然景象，形諸於筆墨。其作品具有獨特的藝術氣質，予人親切、舒坦的感覺。

畫的款識寫著：「馬來歸後復東瀛，歐陸繁忙又美京。回顧天涯疑是夢，至今惟有羨魚情。庚戌歲始，寫以祝歲，少昂於香島。」

道家學派代表人物莊子覺得自由自在是一件樂事，在《濠梁之辯》的故事裡，當莊子看到魚兒在水中暢游，就把自己的感受投射在魚兒上，最後得出「是魚樂也」的結論。莊子觀魚的「魚樂」具自由意涵，觀乎趙少昂的《九如圖》，九如是祝頌之辭，出自《詩經》。然而從畫中的題跋來體會，趙少昂是羨慕魚兒的自由自在，而慨嘆自己一生要東奔西跑，忙碌地過活。從作品來看，趙少昂不只是對魚兒作出描繪，他還描繪出水和光，魚兒結隊游行，搖曳水中，確實有著閒適的寓意。

10 蟬與我心清



趙少昂《蟬與我心清》1985
水墨設色紙本，高：30公分，闊：37.5公分，現藏於香港文化博物館



當代嶺南畫派大師趙少昂的小品冊頁，佈局精妙，往往能以簡勝繁，主題突出。畫中所刻劃的主角——蟬造型逼真，堅硬漆黑的蟬身，披上透薄的蟬翼，形神兼備。此外，趙氏以帶有書寫味道的筆觸表現竹幹、竹葉，一筆之中便表現了竹子的圓轉形態及陰影明暗，筆力自由揮灑，豪放簡鍊，此乃得力於其觀察自然、勤於寫生所得，亦因為此，他的基礎深厚，下筆準繩，卻不拘泥於外表的形似，著重掌握對象的神態，因而落墨傳神。

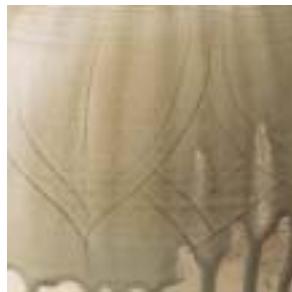
對趙少昂而言，這畫不單是描寫自然界的生趣。畫的款識寫著：「竹同君子節，蟬與我心清。風高聲自遠，露重見堅貞。乙丑新春，少昂於蟬嫣室。」意帶蟬的品格獨特，如同君子堅貞與孤高。蟬與竹，同樣在中國文化裡象徵君子節氣，兩者的結合，表現出一種心清與志堅的品格。

趙少昂以蟬自喻，蟬與我（即畫者）同是心清，物我為一，是道家「天人合一」的境界。在描繪上，畫家如不能達到物我為一，則對所繪物象，還沒有深切的感受，亦很難有出色的表達。

11 青釉劃蓮瓣紋十繫罐



《青釉劃蓮瓣紋十繫罐》北朝
陶瓷，高：33公分，口徑：16.5公分，現藏於香港文化博物館(徐氏藝術基金捐贈)



這陶罐肩置十繫，當中六個是橋形橫繫；四個是豎雙條環形直繫，相間其中。肩部劃雙層覆蓮花瓣紋一周，高度概括蓮花自然形態，質樸雅拙。此罐半施深青綠色釉，下半部露灰白胎，胎體堅硬厚重，流釉凝聚成珠。青釉使蓮瓣紋飾顯得生機盎然，清淨高雅。

魏晉南北朝時期，佛教興盛，瓷器藝術滲進了佛教裝飾，當中的蓮花、蓮實和蓮瓣紋飾成為陶瓷的裝飾紋樣。蓮花象徵佛教理想中的聖潔和潔身自愛，蓮蓬和蓮子象徵人的佛性和須要去認識了解的自性；蓮花與佛教的不解之緣，亦源於佛祖釋迦牟尼一生的傳說。

中國本土文化也對蓮花有獨特的鍾愛，文人認為蓮花「出污泥而不染」，平民則認為蓮子寓意「連生貴子」，是吉祥的象徵。隨著歷史的推移與佛教的中國化，蓮花題材逐漸喪失了宗教意義，成為優美的純裝飾性題材。

12 石雕釋迦牟尼造像碑



《石雕釋迦牟尼造像碑》南北朝至隋代(六世紀晚期)
石雕，高：36.7公分，闊：18公分，現藏於香港藝術館



此石雕釋迦牟尼造像碑為一背屏式造像，背部以線刻描繪了菩提樹，碑的正面構圖分為上、中、下三部分。正中為跏趺坐於蓮台上的釋迦牟尼，左右各有跣足而立的脇侍，左為普賢菩薩，右邊的是文殊菩薩。釋迦牟尼、普賢菩薩和文殊菩薩合稱「東方三尊」。兩位菩薩頭部都呈現出圓形的頭光，而釋迦牟尼頭上的背光則呈尖桃形，身後有背光。頂端倒飾一展翅大鳥，旁邊各有兩身飛天，背屏呈舟形，造像碑的底部刻有雙獅和蓮花。釋迦牟尼的兩邊身後鏤空，明顯的表示了三尊的地位，這類有鏤空的造像碑在北齊時期的中國北部特別是河北省非常普遍。

釋迦牟尼的坐姿稱為「結跏趺」，又稱「全跏」、「正跏」。相傳是釋迦牟尼在菩提樹下修悟正道時的坐姿。結跏趺坐是各種佛像中最常見的一種坐法。佛教認為這種坐法最安穩，不容易疲勞，且身端正，因此修行坐禪者經常採用這種坐法。結跏趺坐的姿式是以左右兩腳的腳背置於左右兩股上，足心朝天。這種坐法又可細分為兩種：先以右足押左股，再以左足押右股，左手向上而右手朝下，稱為「降魔坐」，反之為「吉祥坐」。

佛說法時，左右手的手指相捻或自然舒展，成為各種手印。手印在佛教藝術中具有深層意義，既表達佛說法，又提示經文，並表達了尊者所行的法力。此造像碑中左右兩脇侍手持蓮蓬，釋迦牟尼右手施「無畏印」²，左手垂腳上，反掌向外，指端微微向下，稱「予願印」³。

佛教傳入中國後，東漢、三國、西晉時期的佛像都是單尊造像，東晉十六國時出現了一佛二脇侍的組合形式，現存於甘肅永靖炳靈寺石窟第一六九窟中的西秦建弘元年（420）造的西方三尊（阿彌陀佛與觀音、大勢至菩薩）像，即為中國現存最早

2 象徵無畏於一切恐懼。

3 表示施予，佛將滿足眾生的祈願。

的一佛二菩薩組合形式，有時亦會見到三尊外還有二弟子和力士。北魏時這種組合再加添了兩頭獅子，至唐代更發展至一佛、二弟子、二菩薩、二天王、二力士、二獅子，這是最多主尊與脇侍的組合方式，並為唐代以後所延用，但在中國佛教發展史中，一佛二菩薩或一佛二弟子的簡單組合最為常見。



背屏式佛教造像的背屏，並不只是一面靠背，背屏其實用以表達佛和菩薩身後的圓形頭光和背光。背屏式造像起源於印度，自公元五世紀上半葉開始出現在中國的佛教造像上，光的描畫有時為彩繪，有時為線刻，也有淺浮雕。為了使背屏更富裝飾性，以及反映更多佛國世界的內容，有時在背屏的邊沿更會出現浮雕的飛天伎樂、龍、蓮花、童子或其他與佛教有關的圖像。

中國的佛教造像無論造型、風格和形式，在不同時期均有明顯的改變，例如北魏時期雲岡石窟的佛像體形一般較為健碩，五官帶有稜角，清楚分明，明顯受到犍陀羅⁴風格的影響，但佛像造型隨著佛教漢化運動出現了中原化的特徵，造型愈見修長秀美，有謂「秀骨清像」，面容線條愈見柔和圓潤，神態變得可親。衣飾亦有見類似南朝人穿的寬衣大袍，為表達闊大的衣裙，通常北魏早期造像上的衣裳下擺衣褶紋理都會顯得繁複，再後期就見到中原人穿著的「褒衣博帶」（寬衣闊帶）。到東魏時佛像身體結構更顯精確，肢體形態和肌膚質感與其他物料的對比都更細緻，而這時期的菩薩像才開始呈現背光。至西魏時期，造像更趨寫實自然，而北齊的佛教造像，無論面相、身體比例、衣飾和整體構圖佈局，均可稱為成熟精良，有更多圖案化的表現，浮雕技法出眾，表現了佛相莊嚴的同時，亦充分發揮了匠工的創意和技藝。

⁴ 犍陀羅(Gandhara)，是指現代的巴基斯坦北部白夏瓦週邊區域的古地名，犍陀羅藝術深受希臘羅馬文化的影響，佛教藝術呈現希臘風格，有「希臘式佛教藝術」之稱，形成於西元一世紀，五世紀後衰微，是佛教造型藝術的故鄉。

魏晉南北朝期間，政治紊亂，紛爭不已，平民百姓，每居於水深火熱的悲慘世界中，佛教捨身、報應、往生和只要一心向佛，便可獲得慈悲和解脫的思想，給予人們心靈的喘息和精神上的安慰，由是佛教藝術，驟然勃興，後來並走向世俗化，影響中國人的宗教和生活殊深。佛教藝術，因此亦成為中國文化藝術中的重要一環。

13 淺綠釉蓮瓣蓋托



《淺綠釉蓮瓣蓋托》隋代
陶瓷，高：6公分，現藏於香港文化博物館(徐氏藝術基金捐贈)



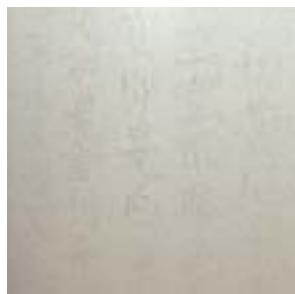
盞托的用途是承托茶碗，以免碗熱燙指。盞托侈口（口緣向外敞），作仰蓮狀，口沿為二層蓮瓣造型，淺腹，圈足略移。托面中央凹下一周槽，用以架托茶碗，中央部份飾有十七圓形小圈作蓮房。托以此圈架為中心，四周刻劃花卉紋，並以五小魚及波浪紋飾穿插其間，而花卉紋外再罩以雙鈎線蓮瓣紋及小圈紋，鈎勒出一幅池塘游魚的畫面。圈足作覆蓮狀，上飾兩重雙鈎線刻蓮瓣紋，每一蓮瓣中心再鈎一朵花。盞托造型輕盈精緻，狀如盛放的朵蓮。通體施淺綠釉，釉質青翠潤澤。蓮花的形態優美，氣味清香，蓮葉、蓮子、蓮蓬和蓮藕都可食用，而荷塘游魚更成為炎暑中一悅目景色，是工藝品常見的題材。

中國人以茶作飲料，文字記載可上溯至西漢時期。在三國兩晉時期，飲茶之風日盛，宮廷宴會中有以茶代酒的做法，文人也漸多以茶款客。至南北朝時期，隨著佛教的興盛，和尚坐禪的時候以飲茶來驅除睡意，因此飲茶的風氣在寺廟間流傳，各地寺院開始種植茶樹和研究飲茶。這件蓮瓣盞托造型獨具匠心，是當時茶具越見講究的例子。

14 淺刻心經玉扳指



《淺刻心經玉扳指》北宋
玉雕，高2.8公分，現藏於香港藝術館



扳指，也稱班指或搬指。古名鞬（粵音攝）。《說文》：

「鞬，射決也，所以拘弦，以象骨，韋系，著右巨指。」

徐珂《清稗類鈔·服飾類·扳指》：「以象牙、晶玉為之，著於右手之大指，實即古所謂鞬。」說明扳指是由用來套入右手拇指以幫助勾弓拉弦或保護拇指的鞬所演化成的佩飾。最早期的扳指以獸骨和皮革所造，有實際的用途，後來漸漸發展其裝飾性，並有表現貴族身份和能弓善射的象徵。

一九七六年在河南省安陽市殷墟婦好墓中出土的一件器物應為玉扳指的最雛型，該器呈圓筒形，有斜口的一端剛好可套入成年人拇指，器面上刻有獸面紋，而背面則有缺口用於控弦，這可說是最早的扣弦器。

春秋戰國期間，扳指變得扁圓，器身有一凸出扳扣以助拉弦，器面有素面或飾紋，戰國出土的扳指更見有浮雕或透雕裝飾，多用象牙、象骨或半寶石造成。至漢代，有些扳指的器形漸漸變得扁平，成為中心有圓孔的鞬形玉佩飾，後稱為雞心珮。

唐宋年間社會發展快速，工商貿易興旺，扳指更成為達官貴人的衣飾配件，扳指上出現多樣化的裝飾設計，亦見以上乘玉料打造的玉扳指，刻有圖案，也有綴以複雜浮雕構圖的，更有附各色各樣銘文的玉扳指。及至清代擅騎能射的滿人入關後，佩帶扳指更成為一種流行風尚，無論是素面無紋或是飾有圖案紋飾的都十分盛行，紋飾多是吉祥紋樣，亦有百福或萬壽字圖，材料亦趨多樣化，有犀角、象牙、和田白玉、緬甸翡翠或天然瑪瑙等。

這枚宋代淺刻心經白玉扳指，器身呈鼓腹圓墩形，器身上以雙勾陰線楷體刻有由唐代三藏法師玄奘所譯之《般若波羅蜜多心經》全文二百六十字，緊接心經其後刻有「皇宋宣和二年秋八月修內司玉作所奉薰沐虔製」。表明此扳指乃北宋末年宮廷作

坊所造，刻功精細嫋熟，書法秀麗流暢，經文分行佈局，工整恰當，細密覆蓋整個扳指圓潤的器身，我們可想像手持此物扭轉把玩或細閱刻文之趣。

玉器所刻的銘文有經文、贈言及詩詞，宋代的銘刻玉器，尤其是由宮廷的修內司玉作所和文思院所上貢的玉器，普遍都包括紀年及作坊的內容。清代著作記載，玉器刻字是一門很花工夫及時間的高超技術，負責玉器刻字的工匠比一般玉雕工匠更為專業，其文化水平較高，並能書善寫，方會被派此責。這枚刻有心經全文的玉扳指，由開首的經名至經文全文，至譯本、紀年，以至結尾的作坊，每一個字都工整有勁，而雙勾陰線的每一筆劃都勻稱，而且細緻如毫毛，刻工極盡完美。



《般若波羅蜜多心經》又稱《摩訶般若波羅蜜多心經》或簡稱《般若心經》、《心經》，是所有佛經中被翻譯最多次，譯成最多種語文，也是最常被念誦的經典。中國歷史上，至宋朝為止，可考的至少有十一次漢譯，其中玄奘於公元六四九年所譯的版本，即扳指上所刻的譯本，字句簡潔流暢，唸讀間容易朗朗上口，最為廣泛流傳。

《心經》是佛教最重要的文典之一，誦之者眾，佛教信眾誦讀之際，每得心靈平靜和思想上的解脫，為中國文化典籍的重器。

15 木雕加彩觀音像



《木雕加彩觀音像》宋代至元代(十二至十三世紀)
木雕，高：152公分，闊：96公分，現藏於香港藝術館(徐展堂博士捐贈)



觀音是佛教大乘四大菩薩之一，和大勢至菩薩在阿彌陀佛的左右脅侍，合稱「西方三尊」。佛經認為觀音廣化眾生，為慈悲的化身，被人們視為救苦救難的菩薩，因觀音以救苦救難為己任，雖果位⁵次於佛，卻在民間影響深遠，是以千百年來，頂禮膜拜者絡繹不絕。

觀音本為梵語的Avalokitesvara，「觀世音菩薩」是出自鳩摩羅什版本的翻譯，即「觀察世間聲音」的意思。《妙法蓮華經》中《觀世音菩薩普門品》記載：「若有無量百千萬億眾生，受諸苦惱，聞是觀世音菩薩，一心稱名，觀世音菩薩即時觀其音聲，皆得解脫。」而根據唐代玄奘三藏法師的翻譯則為觀自在菩薩。到唐代為避唐太宗李世民名諱，稱為觀音。

根據《妙法蓮華經》的記載，觀音是男身，《華嚴經》中有對觀音的形容為勇猛丈夫。在《悲華經》中，釋迦牟尼亦稱觀音為「善男子」。觀音隨佛教於公元前一世紀傳到中國時也是男身，在敦煌壁畫中所描繪的觀音嘴唇上可見兩撮鬍子，英國倫敦大英博物館藏唐代絹本《引路菩薩圖》中亦見男身觀音的形象。

觀音塑像與其他佛教造像一樣，展現出不同時代的特徵。北朝時期的觀音雕像開始摒棄繒帶束髮的髮式，改為配戴精緻華麗的寶冠。觀音身上披帶的衣飾亦隨時間所演變，北魏晚期的觀音多戴簡單清雅的圓輪狀項圈，有時項領上會飾以箭頭狀小墜，至北齊時項圈變成大聯珠並墜以瑞獸、花芯和小聯珠等極為複雜的樣式。至於觀音身穿的長裙、裙帶、瓔珞⁶等各項就更能表現出佛教造像愈益精細華美的發展：由北魏時期沒有飾物，到東魏時的各式刻花瓔珞和其他飾物，佩以曲折多變的裙擺，身材趨向帶有線條美；至北齊時觀音造型開始變得富麗堂皇，身體曲線更圓

5 修行可能達到高低不同的成就，每一種成就叫一個「果位」。

6 用珠玉穿成戴在頸項上的裝飾品。

潤，手腕、腰際和頸項都飾有大量精雕細琢的飾物；到盛唐大力推崇佛教，觀音造型受印度造像影響，身體變得近乎女性化的婀娜多姿，面相變得更細膩動人，柳眼微睜，眉宇間透著慈悲為懷，憐恤體察人間苦難之情，祥和的笑容似是洞悉一切，及至水月觀音的出現，加上民間流傳觀音以女身打扮顯現，女相觀音的造型得以廣泛採用，成為最普遍常見的觀音造型。



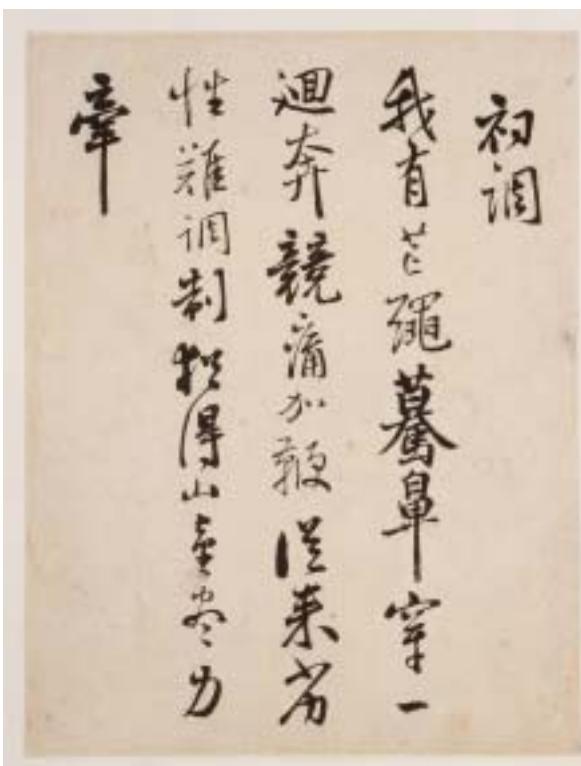
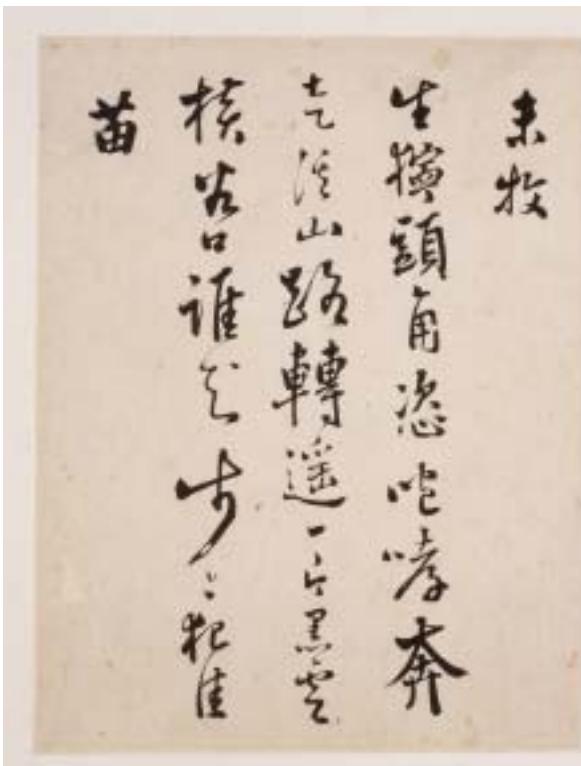
大乘佛教有說觀音在人世時會幻化成不同形象以普渡眾生，稱為「普門示現」，共有三十三種形象；當中最為人所熟悉的有：手持淨瓶和楊枝，穿女式風帽披肩的楊枝觀音；腳踏鰲魚之背，手提盛魚竹籃的魚籃觀音；抱著小孩的送子觀音；半跏趺坐在岩石上的水月觀音；香港藝術館藏這尊加彩木刻觀音像採用了水月觀音的造型。此觀音坐於一塊象徵觀音居地普陀的岩石上，右膝曲起，左足從岩石上下垂，左腳踏蓮座，神態和體態十分悠閑，又不失尊者風範，佛家稱這體姿為「遊戲坐」，觀音一足觸地，亦表示觀音關切地上的民間疾苦。觀音體態勻稱，面部豐滿而且法相莊嚴，頭戴華飾珠冠，冠上飾以坐佛，身著廣袖長袍，胸前佩飾纓珞，儀態大方。觀音左腳踏著的石下飾有靈芝。

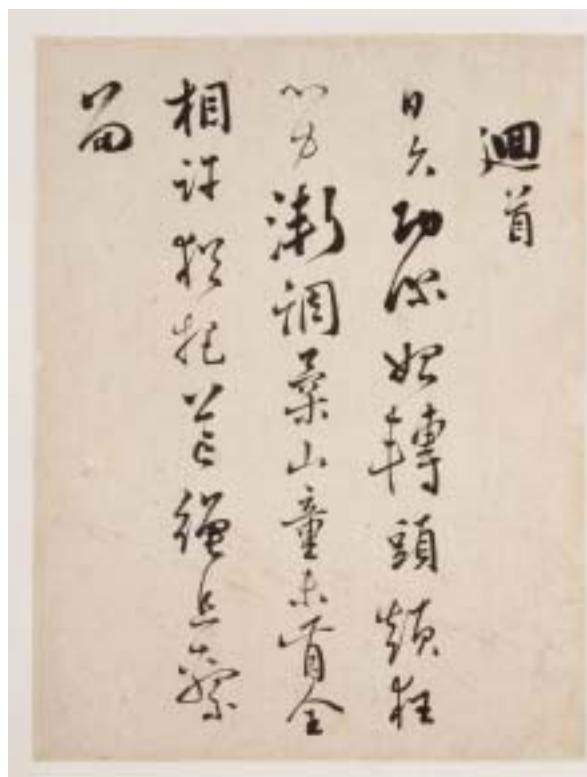
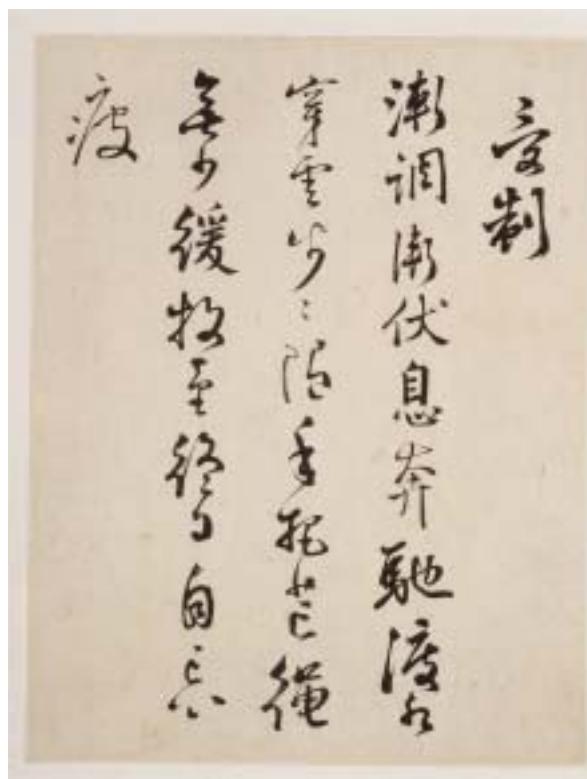
水月觀音造型最早於唐朝出現。水月觀音大致上有兩種固定的表達形式，一為以手撫膝，半跏趺坐思維相，另一種為手持楊枝和淨瓶，半或全跏趺坐。觀音坐在岩石上，側頸垂眼，如在觀看前方水中之月，心神若有所意會。水和月是用以比喻萬法唯識，性空如影之意，因月影乃是由人的意識所假有，再通過水產生的一個幻象，表達了因果，亦表達了假有空性的意思，水的反映則是「緣起法」⁷的空性。同樣造型，亦於敦煌發現的唐代帛幡畫上看到。

⁷ 又名「因緣法」，即事物憑藉因緣和合而得以生起的法則。

與這尊加彩木刻觀音像同類的木刻觀音像，早於唐代已出現，流行於宋、金、元三朝。早期佛教木像使用的木料是一種帶香氣的檀木，大多數被供奉於山西、河北等地區的廟宇內。此像身體部分遺留有彩繪痕跡，部分木刻觀音像除彩繪外更會貼金或鎏金以作裝飾。

16 牧牛冊





李

副仗

綠楊陰下古道邊
牧童來得晚
日暮碧雲芳
笛子牧童歸

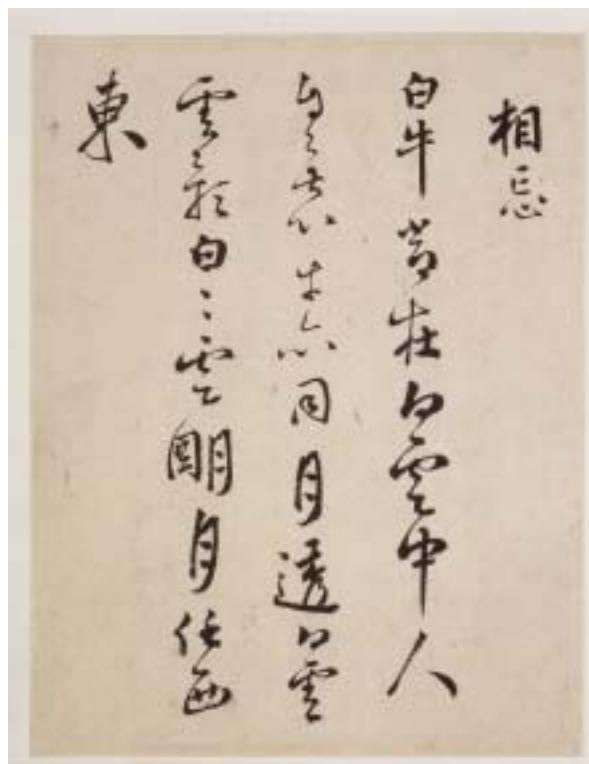
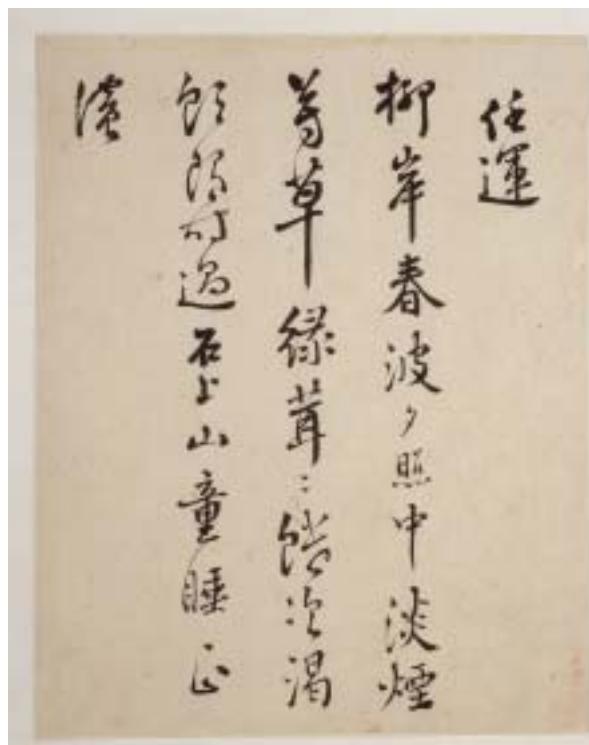


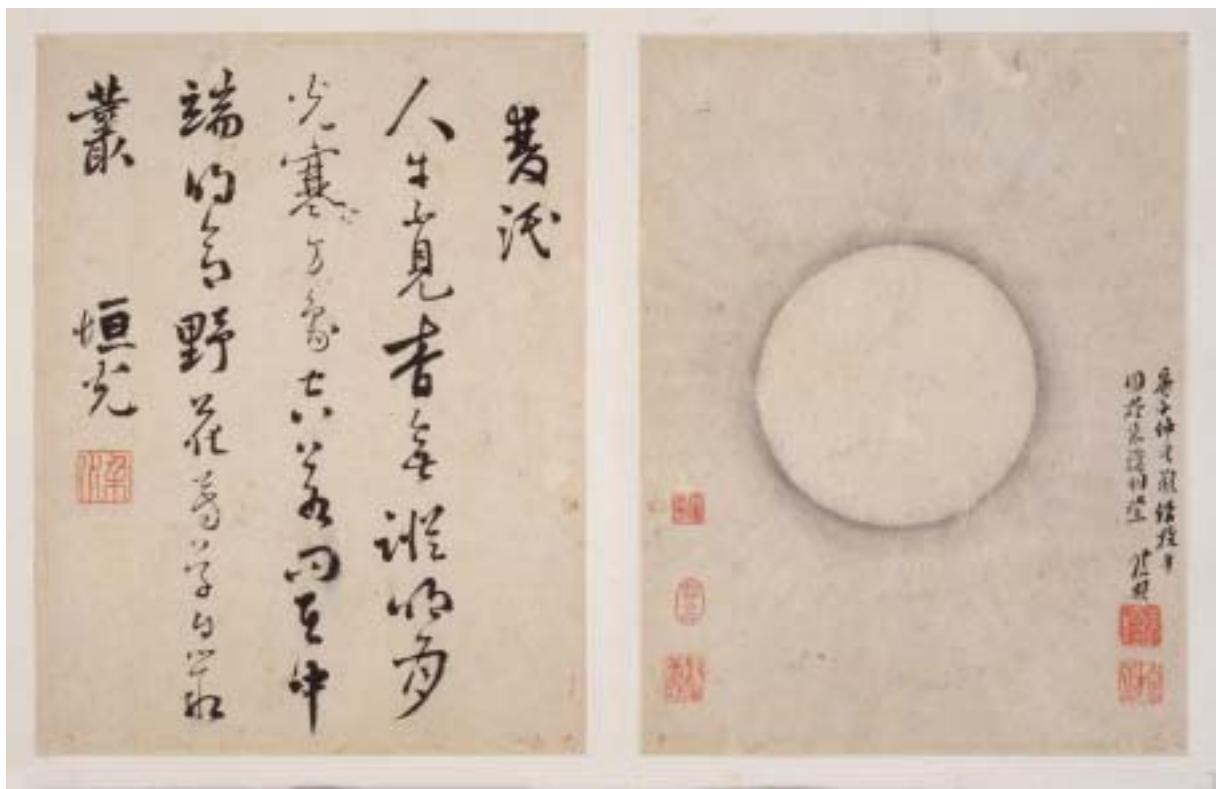
餘

無辭

露地荷锄自如意而勞歌
繁縝未可拘山寺輕忙
青松小一生翠至樂有







張穆《牧牛冊》清代
水墨設色紙本，十對開冊，各高：27.5公分，闊：21公分，現藏於香港藝術館虛白齋



《牧牛冊》的作者張穆（1607-1683），以擅於畫馬而名重一時。張穆，字爾啟、穆之，號鐵橋，齋號曰東溪草堂，廣東東莞人。擅擊劍、精騎射，清初時曾募兵抗清，後餉絕還里。張穆嘗蓄名馬，久之得其精神動態、筋骨所在，故以擅畫馬名於世，同時工畫山水、人物、翎毛、蘭竹等，亦擅刻印、詩文，著有《鐵橋集》。

這《牧牛冊》是張穆於一六六零年冬天，繪於其家鄉東莞之東溪草堂，屬其晚年之作。全冊共分十頁，畫頁描繪了鄉間牧童放牧水牛的各種情態。畫家很準確地掌握水牛的形體和骨骼結構，除以堅實的筆法勾勒水牛的輪廓和凸顯牠健壯的身軀外，又以幼細的線條描繪牛毛。此外，畫家對水牛的動態亦刻劃得很細膩多變，無論是水牛於山間自由狂奔，及後被牧童繫於樹下，又或是隨意卧眠，靜聽牧童吹奏樂曲，悠然於坡岸溪邊覓食等各種形象，都各具神態。從題材上看，《牧牛冊》所描繪的內容充滿了濃厚的鄉村生活意趣。

表面上，這套《牧牛冊》和一般鄉間放牧的風俗畫題材無異，但它其實是借用了牧童馴牛的過程去解說佛教的教義，將本是深奧難明的佛理，以淺白的圖像解說。畫頁是以水牛比喻人心，藉水牛的不受羈絆來借喻人心的難以調伏，而以牧童比喻來表現佛門弟子修行，調伏心意的整個過程。張穆中晚年時歸信佛法，此冊或與其信佛的背景有關。此外，每幅畫頁的對頁尚有梁垣光（1835-1903）以行草所寫的書法對題，分別以七絕詩句題寫修行的不同歷程，即：未牧、初調、受制、迴首、馴伏、無礙、任運、相忘、獨照及雙泯。這十首頌詩是講禪門心法的偈頌，是抄錄自唐五代時著名禪師普明所作的《牧牛圖頌》，因其詩「言近而旨遠」，故為廣大參禪者所珍愛。這個過程表現了水牛從劣性初調到被馴服後，與牧童和諧融洽的境界，而這十幅圖頁則成了這個修行歷程的插圖。

這個修行的過程自未牧至雙泯經歷十個階段。扼要而言，未牧指當人心還沒修練之前，就像水牛一樣要用種種辦法加以馴服，但初調的過程十分痛苦，人的心不斷向外奔馳，忽然要他停下來乖乖坐下，著實是很困難的事。此後，人心已逐漸減少遊思妄想，此為受制。當人心已經不再像以前一樣野性難馴，這就是迴首。到了馴伏與無礙，此時已經進入「心息相依」、神氣合一的階段。任運正是讓神與氣交互團結任其運動，不加干涉。此後就是相忘，此時已經進入心止於符、聽止於耳、無知無覺，並進入整個意識徹底休息的睡眠狀態，故曰「睡正濃」。在進入睡鄉後，忽然一覺而醒，若冥合天地，即一靈獨存，是為獨照。到最後人牛皆已不見，達至人我兩忘之境界，只餘象徵大圓鏡智的一輪明月，光含萬象，將人牛等俱攝於宇宙大全之自性。至此道行圓成，一切復歸於自然，故為雙泯。



這種佛教的世界觀和思想對於宋元以後寫意畫的孕生有很密切的關係。它所講求的「心融萬有」催生了「詩文書畫俱以精神為主」的美學觀念，從而達至「遺貌取神」的審美取向。畫家的主觀世界成了主宰客觀事物的主體，而客觀事物的作用在於激發畫家的創作和情感，並且成為畫家抒發情感的載體。

17 五智如來佛



《五智如來佛》明代至清代(十七至十八世紀)
唐卡，高：77公分，闊：50公分，現藏於香港文化博物館



五智如來佛是藏傳佛教造像，以五尊佛像代表五種智慧。在密宗的修法儀軌⁸中，修行⁹者僅僅依靠唸誦真言密咒和觀想曼荼羅¹⁰，仍然不能達到即身成佛的境界，還要修練五佛禪定獲得五種智慧才能成佛。這源於佛祖修行的經驗：當釋迦牟尼修成十地菩薩¹¹時，又入定於三摩地，這時十方諸佛為他灌頂並修「五種現證菩提」，乃成具有五種智慧的法身佛（大日如來），並變化為五智如來佛。這幅唐卡¹²的上半部繪畫了五智如來佛，以大日如來為主尊，置於中央。左上是不動佛，身軀呈藍色，代表東方。右上是阿彌陀佛，身軀呈紅色，代表西方。左下是寶生佛，身軀呈黃色，代表南方。右下是不空成就佛，身軀呈綠色，代表北方。這個組合也稱五方佛。

大日如來為密宗五部尊法之一，亦稱「毗盧遮那佛」、「光明遍照佛」等，名字帶有「光明遍照」、「遍一切處」、「大日」等意思。被視為釋迦牟尼佛之化身。是藏傳佛教中主要供奉之佛，亦是各個教派都尊崇的對象。

這幅唐卡說明修行成佛的各階段：右下角是通過苦修、下部中央是次第密乘學法、講辯佛理等形象內容，說明釋尊具有五智的必修之路；唐卡的上半部就是五智如來佛，必須獲得五智方可成佛。

8 藏傳佛教的神祇眾多，其畫像都是根據經典的儀軌來製作。例如《造像量度經》對諸佛、菩薩、護法等的造像的面相、特徵、手印、衣飾和比例等，都有嚴格的規定和宗教上的意義，不能隨便改動。唐卡中最常見的色彩有白、藍、綠、黃、紅五色。白色代表和平，藍色代表忿怒，綠色代表考驗，黃色代表智慧，紅色代表力量。同時五色也代表五方和五方佛(即五智如來佛)。

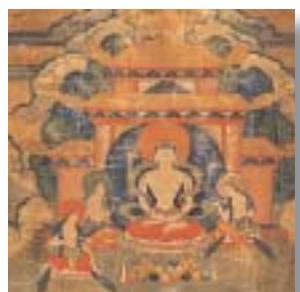
9 藏傳密宗修行的目的是「即身成佛」，認為每一位修行者，通過不斷的修煉，就可以發揮自己體內的潛能，達到與宇宙溝通、天人合一的境界。具體的修行方法包括「三密加持」，「三密」指(一)身密：修行者以特定的手印和坐姿，(二)語密：口誦真言、咒語，(三)意密：用心觀想(即冥想)本尊神佛或本尊的壇城(即曼荼羅)。這一切都是為了屏除雜念，達到入定的境界，這境界稱為「三摩地」。

10 梵語mandala，密宗圖像之一，意為圓輪具足、聚集、壇城等，是把密宗佛、菩薩等集中造出，以備修行時供奉。曼荼羅呈圓形或方形，中央畫本尊佛或菩薩，在其上下左右四方和四隅各置一菩薩，形成中院。中院外再畫一或兩層菩薩或護法像，形成外院。內容和次序都按照本尊經軌所規定。曼荼羅可以繪製成平面，即壁畫或唐卡，也可以呈立體形式，在地上繪畫曼荼羅，則整個空間成為修行或法事的環境。

11 修行功德完滿的階段，再多修「一地」即達「佛地」，即成佛。

12 唐卡是藏語，是指西藏藝術中的一種卷軸畫。唐卡最早出現於公元七至九世紀。它最初作為遊牧部落的流動神龕，以後作為本尊神像在寺院也被廣為供奉。

唐卡畫是在布或絲織品上的畫，意譯為「卷軸畫」，懸掛自如，攜帶方便。主要題材有宗教人物包括佛、菩薩、金剛、護法、祖師等的畫像和故事，和宗教教義、建築、壇城等。唐卡的功用包括供養修行者禮敬和加持修習，和供寺院作為通俗教材。此外亦有醫學典籍唐卡和記載藏族神話傳說的唐卡，是藏族人民獨特的藝術形式。製作唐卡有一定程序，首先把棉布上框、塗上膠、待乾後磨平成為光滑表面。接著在畫面描稿、勾墨線、著色。著色會先外至內、先花卉樹石，後主尊佛像，用色由淺至深、同一色一次完成。重複勾線、施金粉和膠塗繪佛面、法器等、最後書寫藏文題記。裝裱方面，在畫的四面縫上布邊，唐卡上面加一層絲綢幔子作防烟防塵的保護，稱為「遮面」。背面裝上襯布，頂部和底部裝木軸。最後邀請上師為其誦念經文，作開光儀式，包括點睛、用朱砂在唐卡背後書寫神佛的名稱和咒語。至此，畫像具有靈魂，向其禮敬的人們可以獲得主尊的恩澤。



18 青花八吉祥紋盉



《青花八吉祥紋盉》清代
陶瓷，高：17.5公分，現藏於香港文化博物館



這件器物稱為「盃」，有鑊(柄)和流(注水位)，鼓圓的腹部，下有四足。口部寬大，原本可能有蓋，而後來失掉。器形上是仿照古代以青銅鑄造成的盃。商代至周代青銅盃的用途有盛酒或盛水把酒和水調和，然後注入另一飲酒的器皿。盃有三足和四足的。用於祭典、宴會。

這件是清代的仿古瓷器，也含有祭祀意味，放在供桌上而非日常用具。

這件盃的主要裝飾是腹部以青花繪成的八吉祥紋。八吉祥紋又稱八寶紋，是佛教表示吉祥的八種物件，包括：(1) 法輪、(2) 法螺、(3) 寶傘、(4) 白蓋、(5)蓮花、(6)寶罐、(7) 金魚及 (8) 盤腸。每一件均有其涵義：法輪呈車輪狀，代表佛法圓通永轉，萬劫不息。法螺代表菩薩正果，玄妙吉祥之音。寶傘代表佛法張弛自如，慈蔭眾生。白蓋代表佛法覆蓋三千世界，免受一切毒焰之害。蓮花代表佛性純潔，出污泥而不染。寶罐/瓶代表佛行福智，圓滿而不缺漏。金魚代表佛性活潑永生，福德有餘。盤腸代表佛緣回環貫徹，一切通明。八寶紋原本流行於印度，由元代開始在中國流行。至清代，由於藏傳佛教盛行，八寶紋不僅見於廟宇建築和宗教法器上，也廣泛用於各種工藝品，如瓷器、琺瑯器、漆器、紡織品等。圖中這件盃的腹部所繪的八寶紋，每一件均伴以綵帶，並以蕃蓮為托。

製作這類青花瓷器時，陶工首先造成瓷胎，在上面用含鈷的彩料繪畫出圖案，跟著整件器物表面罩上一層透明釉，然後以攝氏一千三百度高溫窯燒，成為白地藍花紋的青花瓷器。青花瓷器的製作始於元朝，至明清兩代，在江西景德鎮設立御窯，專門為宮廷燒造瓷器。青花瓷器的製作工藝也在明代的永樂、宣德和成化時期達至高峰，胎質潔白精細、釉面平淨、紋飾秀麗。這件盃則是清代乾隆朝的作品，仍保持較高的工藝水平。

19 釋迦牟尼佛傳圖



《釋迦牟尼佛傳圖》清代(十八世紀)
唐卡，高：67.5公分，闊：51.5公分，現藏於香港文化博物館



這幅唐卡繪畫了佛教始祖釋迦牟尼一生的主要事蹟。釋迦牟尼原名喬達摩·悉達多，傳說是古印度北部迦毗羅衛國（在今尼泊爾境內）王國淨飯王的王子，其母為摩訶摩耶，一夜在夢中見白象入胎而受孕。十個月後，摩耶夫人途經藍毗尼園，在樹下休息的時候生下釋迦牟尼。而他的母親七天後便得病去世，釋迦牟尼由姨母養育成人，自小學習文學、哲學、數學和武術，十六歲與善覺王之女耶輸陀羅結婚，生有一子羅侯羅。其父親希望他承繼王位，可是釋迦牟尼對宮廷的奢華生活不感興趣，反之深感人世間生老病死的苦惱，二十九歲時在月夜乘白馬出家修道後，開始遍訪名師，後在苦行林中苦修六年，三十五歲悟到苦行不能達到解脫，轉而前往菩提伽耶，在菩提樹下禪定「成道」，證得諸法實相。

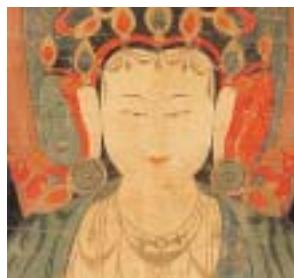
釋迦牟尼在覺悟後於鹿野苑開始傳道，為憍陳如等五人宣道，稱之為「初轉法輪」。此後他雲遊四方，度化了許多弟子。八十歲時，在拘屍那羅城附近的婆羅雙樹下去世，稱為「涅槃」，火化後遺骨（佛遺骨也稱舍利）分由摩竭陀國王阿闍世等八王帶回建塔供養。

這幅唐卡是繪製釋迦牟尼生平事蹟的佛傳故事圖。中央為釋迦牟尼，環繞著他是敘述他一生的十二件大事，以連環故事方式，從畫面右上角開始，以順時針方向轉到左上角，包括從兜率天下凡、摩耶夫人在宮中夜夢白象入胎受孕、在藍毗尼園樹下從母親右肋下出生、降生七步生蓮、善巧學藝、在宮中受用妃眷、削髮出家、修六年苦行、趨金剛座、悟道成佛、轉法輪、降伏六師外道和涅槃。這幅唐卡的畫技精細，每節構圖簡練逼真。

20 十一面觀音



《十一面觀音》清代(十八世紀末)
唐卡，高：92公分，闊：62公分，現藏於香港文化博物館



觀音，又稱「觀世音」、「觀自在」等，在佛教信仰中，他與大勢至菩薩一起，為阿彌陀佛的肋侍菩薩¹³，協助接引信眾往生西方極樂世界。菩薩是大乘佛教特有的人物，相傳他們在佛教修行和功德已達至佛的境界，而菩薩立誓普渡世上眾生，方願成佛。這種慈悲為懷的形象，深得民心，在民間受到廣泛的信仰。其中以觀世音菩薩的崇拜最盛。認為他能現三十三種化身，救十二種大難，善男信女凡逢苦難，只要稱念他的名號，觀世音立刻會「觀其聲音」，前來解救。所以被尊稱「大慈大悲救苦救難觀世音菩薩」。

十一面觀音是觀音菩薩的變化身，各密宗教派均供奉。觀音共有十一面，代表菩薩修完「十地」，最後功德完滿，到達第十一地：佛地。有八臂，其中第一雙手，當胸合掌並捧寶珠，其餘六手均持法器。右三手從上至下依次持水晶佛珠、法輪、施無畏印，左三手從上至下依次持八瓣蓮花、弓箭、淨瓶。

觀音頭上戴冠、身佩纓珞、下身穿羊腸裙、這是以古印度王子的服飾作藍本，意謂佛祖得道之前是王子身份、而菩薩在修行等位上也是僅次於佛。觀音形像在藏傳佛教，很大程度保持男身形象；而在中原發展的漢族佛教中，觀音形像初為男身，至唐宋時期則出現了女身；至元以後以女身觀音成為主流，手中常持寶瓶，以泄甘露，普濟眾生。

13 佛教造像之中，常見「一佛二菩薩」的組合。在「西方三聖」造像中，阿彌陀佛掌管西方極樂世界，侍立兩旁的肋侍菩薩大勢至和觀世音，就負責協助接引信眾靈魂至西方淨土。

21 石灣窑四大金剛



東方持國天王



南方增長天王

《石灣窑四大金剛》清代
陶塑，每件各高約：120公分，現藏於香港文化博物館



西方廣目天王



北方多聞天王



四大金剛，又稱「四大天王」，原是印度佛教中的護法天王。傳說他們住在須彌山的山腰，那裡有一個犍陀羅山，有四個山峰，每一個山峰上，各住一個天王，護衛著一方天下。東方持國天王，名毗提河，管轄東勝身洲；南方增長天王，名毗琉璃，管轄南瞻部洲；西方廣目天王，名毗琉璃博義，管轄西牛賀洲；北方多聞天王，名毗沙門，管轄北俱羅洲。各率二十八部眾，鎮守一方。他們也象徵地水火風。

佛教由印度傳入中國後，四大天王逐漸變成武士的形象，穿上鎧甲，戴上頭盔，成為護法金剛。中國佛教的四大天王是：東方持國天王，面呈白色、手執琵琶；南方增長天王，面呈青色、持寶劍；西方廣目天王，面呈紅色、執蛇和寶珠；北方多聞天王面呈綠色、執傘（和塔）。民間從他們四人手持的物件引伸比喻，分別代表「風調雨順」，反映農業社會最渴望「風調雨順、五穀豐登」。小說「封神演義」廣泛流傳，也使他們更廣為人知。

一般寺廟建有天王殿，是進入山門後第一座殿堂，正中位置供奉彌勒佛，背面是韋馱，四大天王就分別佈置在左右兩邊。

這一組陶塑的天王像座上帶有題款，記錄製作的時間、地點和原因。天王像在廣東石灣燒造，於光緒二十年(1894)民間訂製，捐到寺廟中供奉，祈求平安和順境，正合「風調雨順」之意。石灣是廣東有名的民窯，有悠久的歷史，除了燒造一般日用器皿外，尤以釉色鮮豔、造型生動的陶塑稱著於世。香港寺廟建築亦常見有大型的陶塑組件。

22 喜怒哀愁



李君毅《喜怒哀愁》不詳
水墨設色紙本，一組四幀，各高：124.5公分，闊：44.2公分，現藏於香港藝術館



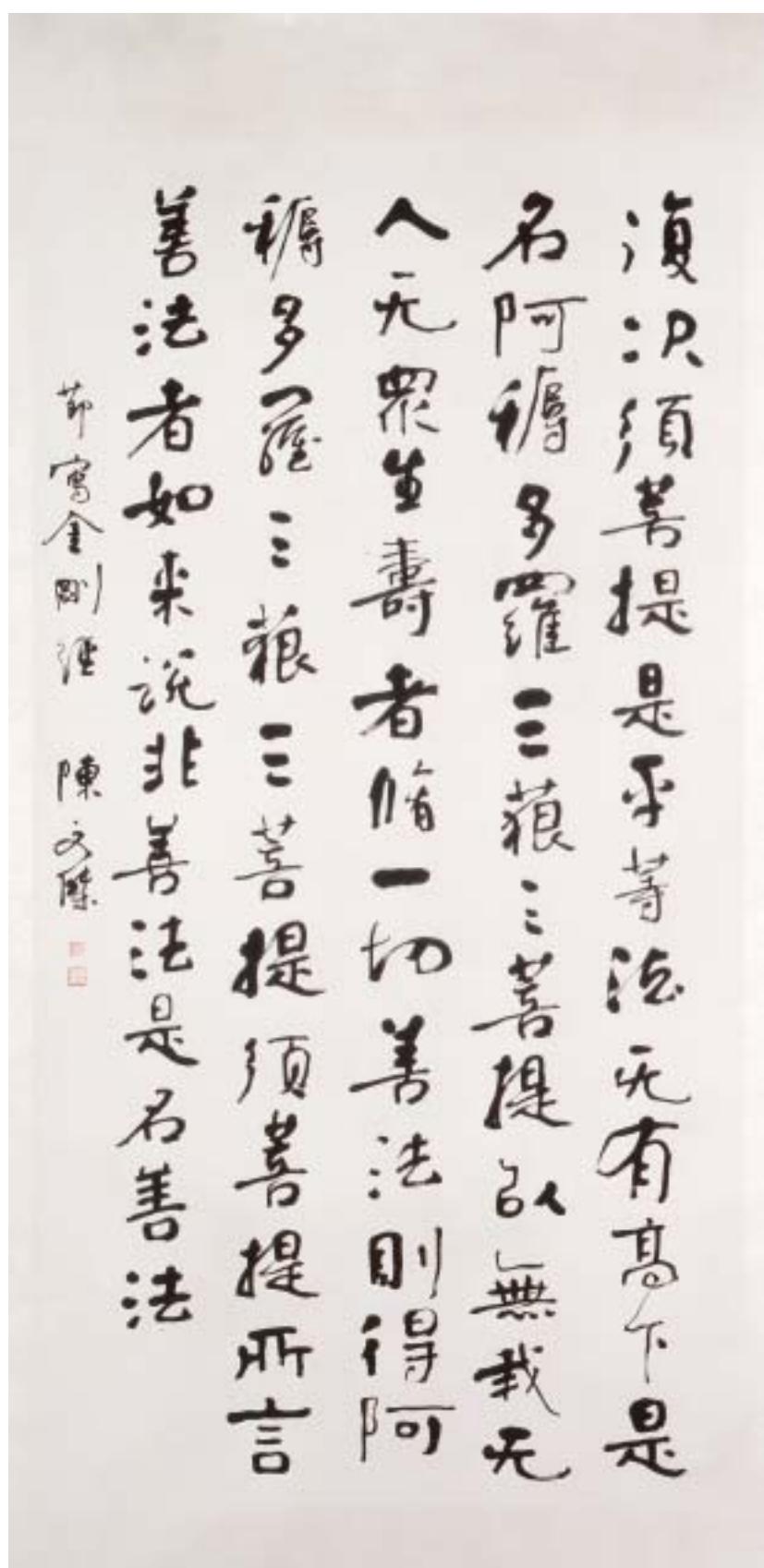


香港畫家李君毅，在這組《喜怒哀愁》屏畫中，將山巒輪廓重複組合，看似相似却有所變化，並以不同設色象徵了四時山水：春山青翠、夏山沉鬱、秋山蕭殺、冬山峻冷。最別緻的是在構圖中央，他移印了金剛的怒目，半垂眼瞼中透出嚴峻的眼光，彷彿俯視眾生浮沉。畫題取名「喜、怒、哀、愁」，正是以四時山水的情韻，象徵紅塵中喜、怒、哀、愁的人生諸相；金剛俯視眾生，似正透露其悲天憫人的慈悲胸懷。

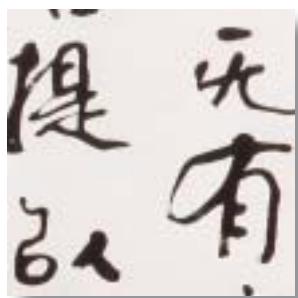
佛教在東漢時傳入中國，其後經歷魏晉南北朝的戰亂時期，眾生歷盡苦難，顛沛流離，在心靈上必須尋求慰藉依靠，由是佛教大興。佛教以普渡眾生、擺脫人間諸相痛苦，以捨己救人為宗旨，於是成為俗世凡人所依賴以求庇蔭的宗教。金剛是諸佛的守護神，因此也成為膜拜的對象。這幅畫作，以山水象徵世間凡塵，以金剛低眉怒目俯視人間百態，悠悠眾生，誰主浮沉，反映了當代畫家以現代繪畫手法，表達傳統佛教思想精神和對人生的感嘆。

李君毅（一九五五年生）生於台灣，一九七零年移居香港。一九八三年入香港中文大學修讀生物化學，後轉入藝術系隨現代水墨畫大師劉國松習現代水墨。一九八八年畢業，一九九七年獲台灣東海大學美術研究所藝術碩士學位，現為美國亞利桑那州州立大學博士候選人，並於該校藝術系任教。李氏亦著有多篇有關水墨畫專文及著作，作品於各地展出，並為香港藝術館及多所海內外博物館和公私機構及私人收藏。

23 行書金剛經



陳文傑《行書金剛經》不詳
紙本墨書，高：180.5公分，闊：94.5公分，現藏於香港藝術館



著名香港資深書法家陳文傑在書寫這件作品時，引錄佛教重要經典《金剛經》的《淨心行善分第二十三》：

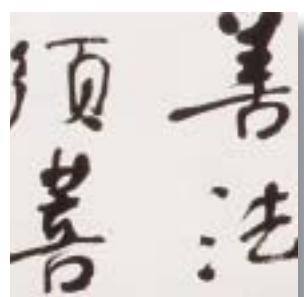
「復次。須菩提。是平等法。無有高下。是名阿耨多羅三藐三菩提。以無我無人無眾生壽者。修一切善法。則得阿耨多羅三藐三菩提。須菩提。所言善法者。如來說非善法。是名善法。」

這段經文，是說佛祖向弟子須菩提解說佛法平等，無有高下，一切平等。體現平等是真性之體，修善是真性之用，表現仁慈。修一切善法，要離相而修，始能解脫。

佛教在東漢時期傳入中土，其後魏晉南北朝期間，政治動盪、戰禍頻起、民不聊生，於是佛教普渡眾生，修身成佛、脫離一切苦厄的教義，成為世人的倚賴寄託，因而佛教大興，成為中國最重要和影響深遠、深入民間的宗教之一。《金剛經》全稱《金剛般若波羅蜜經》，是大乘佛教中最重要典籍之一。六祖惠能，也因《金剛經》而大徹大悟，開禪宗一脈。《金剛經》以無住生心為要頌，以日常生活作為發起因緣和修行，擁有平常心，來解決心之妄念，以達不執迷和大智慧的圓滿之境，體現眾生皆可成佛的信念。

佛教的重要典籍如《金剛經》、《心經》、《華嚴經》、《楞伽經》等均為家喻戶曉的經典，歷來均為書法家和信奉佛教者抄寫的對象。敦煌出土的大量經卷和歷代以來書法家、帝王將相委約抄寫的無數佛經，均為明證。書經者多用楷書抄寫，以示敬虔謹慎之心；敦煌出土的經卷中，也有不少是滲以楷隸書筆法。陳文傑以隸書書寫《金剛經》一段經文，滲以行草書筆法，頓挫提按之間，表現《金剛經》的堅毅持法，以體現平常心的精神，別具用意；由一字一畫中，亦可窺見傳統哲學和書法的精髓。

陳文傑(1925-)，號琴書閣主，廣東番禺人，曾隨馮康侯、陳荊鴻等習書法。一九四五年來港定居，專注於創作及教學。陳氏曾任香港書法家協會永遠會長、中國書法家協會（北京）及廣東書法家協會會員。他著作甚豐，包括《各體書法楹聯專集》、《陳文傑書法全集》等。陳氏精各體書法，對兩漢、北魏碑刻用功尤深，亦擅行、草書法，具有個人面目。



24 江山卧游圖卷



王翬《江山卧游圖卷》清代
水墨紙本手卷，高：24.2公分，闊：379分分，現藏於香港藝術館虛白齋





中國繪畫的發展至清代初期時湧現了一批以「仿古」為創作核心的畫家，他們主要繼承了明代晚期由董其昌所提倡的「南北宗」論。王翬便是生活於這個時代，他與王時敏、王鑑、王原祁、吳歷和惲壽平等並稱為「清初六家」。

王翬，字石谷，號耕煙散人、清暉主人等，江蘇常熟人。他出身文人世家，幼時已喜愛繪畫，尤好仿倣黃公望的山水畫。後得王鑑賞識，並獲其親授古人名蹟稿本。復得引見王時敏，遂與王時敏共游大江南北，飽覽唐宋元名蹟，畫藝益得躍進。王翬畫風明快清麗，面目尤多，以中年作品最為精彩。六十歲(1691)時，更獲康熙皇帝旨令，上京監繪《南巡圖》的一系列製作。並獲康熙賜書「山水清暉」，死後有「畫聖」之稱。與吳歷同有「虞山派」之譽。與王鑑、王時敏、王原祁的「婁東派」同為清代正統派兩大宗。他又與惲壽平私交甚篤，常切磋畫藝。

這幅《江山卧游圖》手卷是王翬七十歲歸隱後所繪的作品。手卷是中國畫常見的裝裱模式。欣賞手卷時，觀者往往就著其臂自右至左徐徐放收，舒合數次，一段接一段的仔細觀看每個景致，畫中不同的部分先後展示於眼前。這種跨越時間和空間的觀賞方法正是手卷特別之處。

王翬曾言道畫藝要達至最高境界，必須從古人，尤其是宋元兩代之名家中汲取養份。卷尾的題識說明畫作是仿照宋代巨然和元代王蒙的風格。從畫中山坡上的雲氣和崗頂的礬頭觀察，可明顯追溯到巨然的作品特色；而山石的「牛毛皴」紋理，則是王蒙典型的風格。然而，王翬在畫中同時融會了元代另一大家黃公望的繪畫元素，如「披麻皴」法、山脊上的橫點樹叢，以至整體的構圖格局等，都具有黃公望的特色，這反映了王翬畫藝能博取眾長的特點。

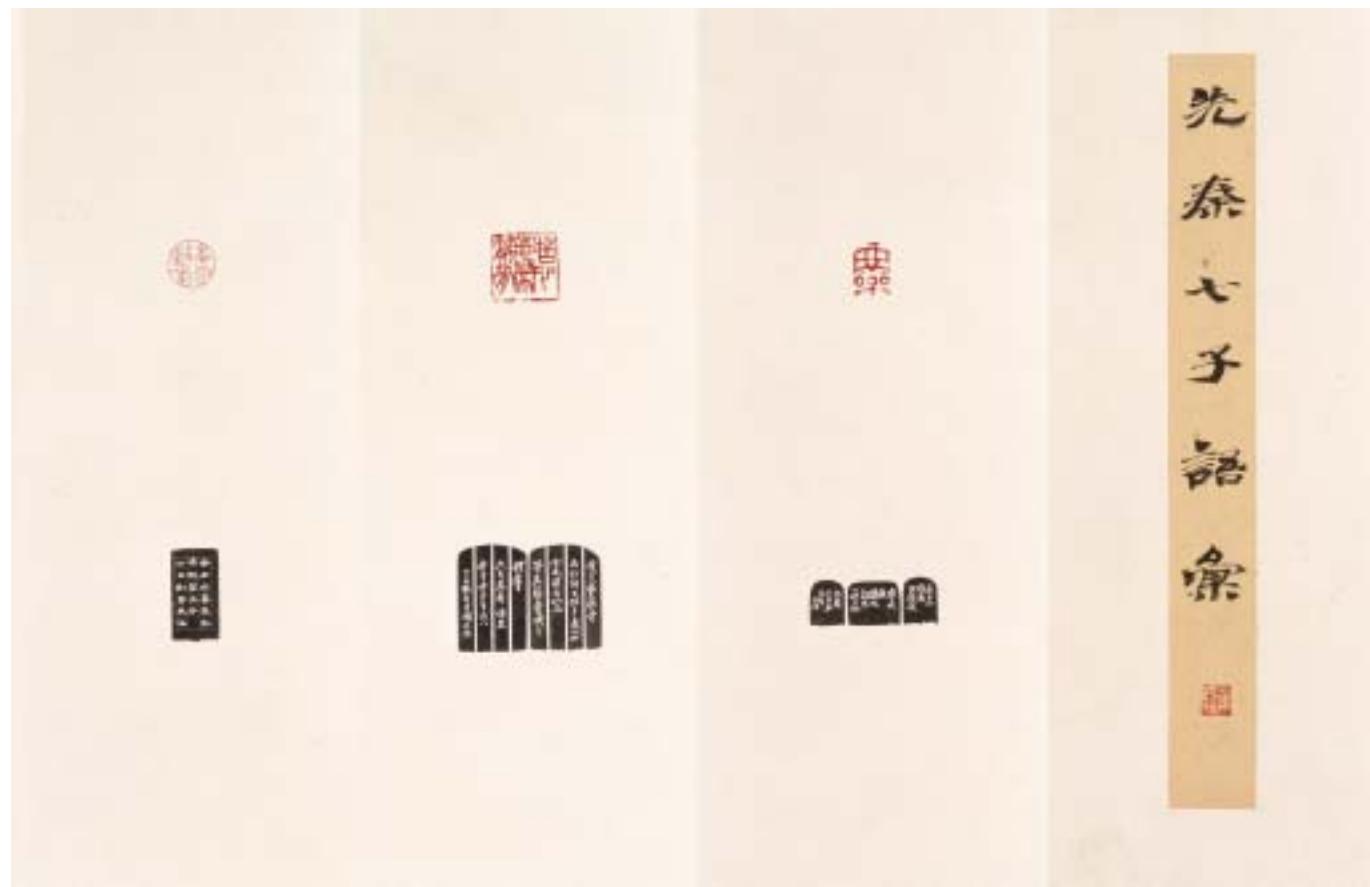
「卧游」一詞很早已出現，六朝時的宗炳好山水，愛遠游，後因年紀老邁，還鄉治病，但仍念念不忘昔日游山玩水的好時光。於是把遊歷過的山水名勝，繪畫成圖，掛在屋裡，然後臥在家中觀賞，謂之「卧游」。中國人對山水有著宗教一樣的崇拜與敬畏，一切神靈皆隱於山水之中，形成了獨特的山水觀念。莊子是從哲學上最早打開人與自然之間屏障的人，所謂「智者樂水，仁者樂山」，人開始與天地精神來往。遊山玩水，體現了中國人對自然的愛好，也表現了中國人特有聯結自然與文化的方式。

除此以外，人們透過對真山真水的觀賞，盼能體驗聖賢之道，追求傳統儒家思想中平衡與和諧之美。通過自然變化透視社會的變革，關注人在山水中的地位，並多以論道、訪友、尋幽、遊樂為題材的山居圖、行旅圖等方式，寄情山水，表現對人生理想與生活品味的追求。

25 先秦七子語彙



葉民任《先秦七子語彙》1997
鈐印紙本，鈐本各高：46公分，闊：18公分，現藏於香港藝術館





這組印章篆刻，刻上百家爭鳴的春秋戰國諸子學說語

錄，分別是：

莊子《秋水篇》：「魚樂」(朱文長方印)

孟子：「苦心志勞筋骨」(朱文方印)

老子語：「專氣致柔」(朱文圓印)

孔子《論語》：「仁者不憂」(白文方印)

墨子語：「兼愛」(朱文圓印)

荀子《勸學篇》：「知明無過」(白文長方印)

韓非子語：「勢足以行法」(朱文方印)

春秋時代，周室衰微，諸侯各佔地為王，爭霸中原，終演變成七國並立，互相攻伐的戰國時代。其時各國諸侯為鞏固勢力和削弱敵國，紛紛招攬人才，由是促成諸子百家學說齊放的局面。諸子各根據其政經理念和社會狀況，提出不同的人生和哲學思維，成為中國古代學說最為自由鼎盛的黃金時代。其後六國俱為秦國所滅，形成大一統的秦朝，是為中國皇朝之始。

諸子百家學說中，以孔子、孟子為首的儒家，主張以禮樂仁義治國；做人處世，當守中庸之道。這組印章中，「仁者不憂」、「苦心志勞筋骨」均可代表儒家的中心思想。孔子《論語》中說道：「知者不惑、仁者不憂、勇者不懼」中的仁者不憂，是說要以仁愛之心待人處世，則能恪守平和中正之道而無隱憂。孟子說：「天將降大任於斯人也，必先苦其心志，勞其筋骨」，是鼓勵世人必須身體力行，堅忍磨礪，才可成就大事。與孟子主張「人性本善」反其道而行。認為「人性本惡」的荀子，在其著作《勸學篇》說：「君子博學而日參省乎己，則知明而行無過矣！」闡釋君子認掌握博大淵深的知識，每人檢討自己的行為舉止，常思己過，就可能避免過失。組印中「魚樂」、「專氣致柔」兩方，反映了道家學說中老子、莊子的理想。道家主張以「無為」、「致柔」治世，以違反璞歸真的境界，是以老子說：

「專氣致柔，能嬰兒乎？」。莊子崇尚逍遙自由的自然和諧之境，曾以魚為比喻：「子非魚，焉知魚之樂乎？」歌頌如魚遊於水，自由自在、逍遙自得的生活態度。道家的學說，是對塵世戰亂，人欲望無窮而帶來世人苦痛的反響。印章「兼愛」最能反映以墨子為首，主張世人平等，以愛待人，不事戰爭攻伐，以免蒼生痛苦的墨家「兼愛、非攻」精神。最後一方印章「勢足以行法」語出自法家領袖韓非子。法家強調法理規則、賞罰嚴明、嚴刑峻法，以法規治天下。「勢足以行法」說明權勢力量可以令法制得以施行。秦國重用法家，結果以權勢一統天下。

葉民任在雕刻這組印章時，不單止引用諸子語彙，更是咀嚼其中微言大義，以不同篆刻風格加以配合，令語彙意義更為顯彰。「仁者不憂」印文章法規矩平正，代表儒家中正平和之道。「苦心志勞筋骨」印文結體嶙峋頓挫，恍如正在經歷磨鍊之苦。「知明無過」分朱布白之處，行刀雄強有力，如博學君子自強不息的精神；「兼愛」一印，以圓刀將印文結聚於方寸之中，如同墨家普愛世人，圓融兼顧的精神；「魚樂」結體如同魚形圖象，反映魚兒自得其樂的天然之趣。「專氣致柔」以靈動柔暢圓朱文風格雕刻，象徵了道家以柔制剛，圖轉流暢的浪漫情懷；「勢足以行法」刀法凌厲，有如法家的嚴刑霸氣，以藝術手法呈示了諸子學說的哲理精神。

葉民任（1949-），字少棲，書室名半閣，曾隨名書法篆刻家來楚生、陳巨來習藝。一九八二年移居香港。其書法篆刻作品曾多次在香港、中國、台灣、日本、美國等地展覽中展出，並為香港藝術館及公私機構收藏。他曾創立香港書法篆刻學會，並任廣東省書法家協會會員及香港書法篆刻學會藝術顧問。葉氏亦致力於藝術教育，任教於香港中文大學校外進修學院、香港正形設計學校，並主持香港大學專業進修學院中國書法文憑課程。他擅書法，尤精於篆、隸、草書及各種篆刻。近年力圖創新，將各種書法用筆風格糅合及以俚語入印，別樹一幟。

26 來去自如



劉國松《來去自如》1999
水墨裱貼塑膠彩紙本，高：180公分，闊：448公分，現藏於香港藝術館





這幅《來去自如》大型組畫，是當代水墨畫大師劉國松的代表巨作。他以水墨、塑膠彩、噴染及裱貼技巧，描畫了九個由小而大的太陽，並列於深藍無際的宇宙穹蒼之中，其下是月亮和地球大地。在描畫山河大地時，他除用中國畫水墨技巧外，並利用撕去紙筋來營造大地山巒的肌理。整幅組畫，讓觀眾感受一種大地無盡、宇宙無窮的想像境界。

這幅組畫，是劉國松「太空畫」系列的大型作品之一。一九六八年他在電視上目睹阿波羅八號太空人，在太空為地球拍攝照片的視象而受到震撼，開始創作一系列以太空、太陽、月亮和地球為題材的作品，引起國際矚目。此外，他在北歐旅行時，亦目睹太陽不落的自然奇觀，形成了他這幅組畫的太陽並列景像。這系列作品，除以西方理性的構圖、嶄新的混合材料、表現形式和水墨畫技法經營外，更表現了宇宙的無垠、穹蒼的深不可知，萬物在天地中周始運行，生生不息的道理，暗含了《周易》中「一陰一陽謂之道」（月亮為「太陰」而日為「太陽」）、日月晦明；道家中「道之為物，唯恍唯惚；惚兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物」的宇宙觀，體現了宇宙運行、生命無限、周而復始的規律，將觀者的想像引領向無邊際時空的禪化境界。其畫的理念，正體現了傳統哲學思想現代化，在藝術上有嶄新的表現和開拓新的視野。

劉國松（1932-），一九四九年遷往台灣；畢業於台灣師範學院藝術系。五十年代與畫友成立「五月畫會」，追求蛻變和現代主義。一九六零年代初重返水墨畫法，以撕去紙筋、拓印、拼貼等技巧開啟了中國水墨畫的新面目。一九六八年開創國際矚目的「太空畫」系列。一九七一年來港，執教於香港中文大學藝術系，隔年出任藝術系教授，直至一九九二年退休後才重返台灣。在港期間，他將現代水墨編入正式課程，並成立「現代水墨畫文憑課程」，又與學生們籌組至今仍然矗立於香港藝壇的「香港現代水墨畫協會」。這些課程和團體活動，培育了不少後進的水

墨畫家，如至今仍活躍於香港藝壇的陳成球、梁棟才、劉金芝等，將水墨的現代性提升和呈現多元化面貌。他在技巧上的突破和革新的理論，如「革中鋒的命」等，開拓了現代水墨的新路向。其在中國大陸的展覽和活動，無疑是一項催化劑，為水墨畫家，特別是年輕一代銳意求新者，呈現了多元化的視野。他各種在技巧上的創新和特殊視覺效果，都擴闊了筆墨的界限，掀起了「技法革命」的浪潮。他抽象化的表現形式蘊含中國水墨的精神境界，為新水墨畫家在傳統與創新的探索帶來啟迪。



鳴謝

香港文化博物館

香港藝術館

- | | |
|-----------------------------|---|
| 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 |