

視 覺 藝 術 論 壇

發行人：林翰謙

編 輯 審 查 委 員 會

編輯委員：劉豐榮、謝其昌、胡惠君、劉京璇

（本學報所有應徵文稿均敦請校外專家學者審查特刊則不在此限制範圍）

執行編輯：劉京璇

執行秘書：胡凱綸

編輯助理：王茗辭

責任編輯：劉豐榮・蔡沛緬、鄧宗聖・譚詠心・林怡廷

編輯顧問：黃冬富：國立屏東教育大學視覺藝術系教授

陳瑞文：國立臺灣師範大學美術系教授

封面設計：張栢祥

國立嘉義大學人文藝術學院視覺藝術學系／視覺藝術研究所出版

國立嘉義大學人文藝術學院視覺藝術學系／視覺藝術研究所

「視覺藝術論壇第十九期」稿件目錄

良知之美：王門心學美學及其當代意涵.....	劉豐榮	1
《簡而言之》頻道中「大麻」議題動畫之色彩再現.....	蔡沛紉、鄧宗聖	75
香港劊房紀實攝影研究：		
以 Benny Lam 《侷住一潮流劊房》系列作品為例.....	譚詠心	115
南投准天宮之彩繪與交趾陶裝飾工藝.....	林怡廷	147

良知之美： 王門心學美學及其當代意涵

劉豐榮*

摘要

鑑於藝術由技進於藝、藝進於道境界提昇之重要性，以及王門心學在藝術境界提昇之功能，且能提供關於藝術與藝術教育之洞見，本文探討之目的包括：（一）分析王門心學美學之背景；（二）闡釋王陽明、王龍溪與其他後學之心學美學要義及其影響；以及（三）闡釋王門心學美學對當代藝術與藝術教育之意涵。王門心學美學之背景涉及程朱理學、陸王心學之二分；雖然王陽明兼受朱陸影響，但其仍有自己之洞見與獨特理念。本文對王陽明、王龍溪、羅念菴與劉戡山，以及相關藝術家徐渭與王日華等之心學美學思想加以闡明。王門心學美學對文人畫有直接的影響，如徐渭，同時王日華亦承繼儒家道藝觀；間接的啟迪如石濤等人，且於當代東西方藝術有若合符節之相應處。此外，王門心學美學對當代藝術與藝術教育中藝術意義與價值、藝術主體性、美感境界以及精神性提昇等深具啟示作用。

關鍵詞：心學美學、王陽明、藝術主體性、審美精神性、藝術教育。

* 國立嘉義大學視覺藝術系名譽教授。

The Beauty from the Ultimate Consciousness (Liángzhī) : On the Idealist (xinxue) Aesthetics of Wang's School and Its Contemporary Implications

Feng-Jung Liu *

Abstract

Based on the understanding of the importance of enhancing the artistic state of mind from skill to art and hence to the Tao, and the function of the Idealist (xinxue: the Learning of the Heart-and-Mind) aesthetics of Wang Yangming and his disciples for such enhancement, providing insights for art and art education, the objectives of this article include three aspects: (a) to analyze the background of the Idealist aesthetics of Wang Yangming and his disciples; (b) to interpret the main conceptions and influences of the Idealist aesthetics of Wang Yangming, Wang Longxi and other disciples; and (c) to interpret the implications of the Idealist aesthetics of Wang's school for contemporary art and art education. The background of the Idealist (xinxue) aesthetics of Wang Yangming involves the dichotomy of Cheng-Zhu (Cheng Yi and Zhu Xi) School of the supreme principle (Li; lixue: the Learning of Principle) and Lu-Wang (Lu Jiuyuan, or Lu Xiangshan, and Wang Yangming) School of the heart (or the Heart-and-Mind) (Xin; xinxue: the Learning of the Heart-and-Mind) ; Yangming has his own insight and unique ideas in spite of receiving both the influences from Zhu and Lu. The thoughts concerning Idealist aesthetics of Wang Yangming, Wang Longxi, Luo Nian-an, and Liu Jishan, as well as related artists, Hsu Wei and Lee Zuhua, are illuminated. This Idealist

* Professor Emeritus, Department of Visual Arts, National Chiayi University, Taiwan.

aesthetics has directive impacts on literati painting, such as Hsu Wei, Lee Zuhua inheriting the Confucianist view of art as Tao, or indirective inspirations, such as Shitao etc., also corresponding to contemporary the Eastern and Western art. In additions, the Idealist aesthetics of Wang's school is profoundly heuristic to art meaning and value, art subjectivity, aesthetic state of mind, as well as spirituality enhancement in contemporary art and art education.

Keywords: Idealist aesthetics, Wang Yangming, art subjectivity, aesthetic spirituality, art education.

壹、前言

一、研究動機

（一）王門心學美學在藝術主體性與藝術境界提昇之功能

王門心學美學以儒家思想為本位，而會通佛道兩家之觀點，其藝術與道心合一之理念不僅形諸書畫，更體現於生活實踐；而且其強調自悟而體現良知之主體性，實亦反映於某些著重本心或精神性之東西方藝術中。其觀點可啟發吾人對藝術意義、藝術主體性與美感境界之理解與洞察。

良知之自覺與體現有助於藝術中精神性（Kandinsky，1914/1977）之呈現，且可達至藝術主體性與美感境界提昇之理想。同時藝術雖有各種目的，但其終極之目的在返回本覺（source consciousness）（劉豐榮，2023；Spira，2015），王門心學美學即以回復良知本覺為藝術之主要目的，由此發揮良知之藝術精神性功能，良知之轉化力可超越而善導經驗層面之心理機制，使藝術由技、藝而入於道之境界，而且由此亦可啟發觀賞者之思想、感情與精神性。

（二）王門心學美學對當代藝術與藝術教育之啟示作用

由於當代文化與社會環境之變化，藝術之意義與價值、藝術主體生命本質與角色、美感境界之意蘊以及精神性提昇方法等議題益顯重要，故藝術家與藝術教育者常探究與省思此相關議題。王門心學美學有其獨特性與周圓性，應能提供相關之洞見，而作為當代藝術與藝術教育理論與實務發展之參考。

本文所探討之王門心學美學之儒者與藝術家對晚明以後藝術與藝術教育思想皆頗具啟迪作用，然而與其說他們已個別建構了系統性美學思想，毋寧為其相關論述中涵蓋片斷但富有睿智的美學觀點，這些觀點值得吾人配合當代藝術與藝術教育之需求，加以扼要分析、闡釋其意義，且引申其意涵。因此本文試圖探討王門心學美學之主要概念，包括王陽明（守仁）（1472-1529）、其弟子王龍溪（畿）（1498-1583），與其他後學之羅念菴（洪先）（1504-1564）、劉戡山（宗周）（1578-1645），以及著重本心之藝術家徐渭（文長）（1521-1593）與李日華（君實）（1565-1635）等心學美學要義，且據以闡明其觀點之當代意涵。

二、研究目的

基於前述之認識，本文之目的包括以下三方面：

- （一）分析王門心學美學之背景；
- （二）闡釋王陽明、其弟子王龍溪與其後學之心學美學要義及其影響；以及
- （三）闡釋王門心學美學對當代藝術與藝術教育之意涵。

貳、本文

一、王門心學美學之背景

（一）宋明儒學之系統與思潮

儒家美學心源論涉及之兩宋理學包括：濂派 —— 發揮儒家心性學精微處，而提出「主靜」與「無欲故靜」之周敦頤（濂溪）（1017-1073）；洛派 —— 著重「天地萬物為一體」與「反認心體」之程顥（明道）（大程夫子）（1032-1085）、程頤（伊川）（小程夫子）（1033-1107）；關派 —— 主張「太和」、「太虛」與整體大和諧之張載（橫渠）（1020-1077）；以及閩派 —— 強調「窮理致知」以及心境之「靜」與「敬」之朱熹（1130-1200）；此外，尚有力主「本心」與「心即理」，且思想接近程顥之陸九淵（1139-1193）（劉豐榮，2017）。

就與王門心學美學有直接關聯之思想系統 —— 程朱理學、陸王心學、性學與氣論等四方面，加以扼要說明如次：

1. 程朱理學

北宋二程之程顥與程頤、以及南宋朱熹著重「性即理」，而朱熹學派傳統稱為「閩學」。朱熹要人先泛觀博覽而後歸之約，主張先從「致知」下工夫，其格物說尤其顯見（錢穆，2021）。理即指「物理」、「道理」，朱熹繼承北宋二程關於理事之討論，而進一步發揮程頤理事體用一源的思想，把「理在事先」或「理在事上」的思想明確化。朱熹在晚年的講學則主張理與氣實際上無所謂先後，但在邏輯上有一

種先後的關係，理在氣的「先」是指邏輯上的在先，而不是時間上在先。這種邏輯在先的思想，實際上仍是認為理是本，是體、是第一性的，氣則是第二性的（陳來，1994）。

然而「氣」在王陽明處已被視為良知之流行且「原無性氣之分」；王龍溪認為「良知者，天地之靈氣。」；再者，「氣論」諸子，如張載、劉戡山……等亦將氣視為形而上與超越的。（此在下文將有所述）

2. 陸王心學

陸王心學主張「心即理」，此乃源自孟子與北宋程顥；南宋陸九淵提出之「心即理」影響明代王陽明、王龍溪、泰州學派、聶雙江與羅念菴等人。其中陸九淵之主要思想包括六方面：

（1）本心：此來源即孟子所言之「惻隱之心，仁也；羞惡之心，義也；恭敬之心，禮也；是非之心，智也。仁義禮智非由外燠我也，我固有之也，弗思之耳。」

（2）心即是理：此意指本心之理同時與宇宙之理是同一的。陸九淵對心的用法有多義性：其一為承自孟子之道德主體之本心；其二為一般知覺主體意義上的心，含思維與情感等心理層面。

（3）論格物與靜坐：格物是格此心、盡此心皆備之理，致知也是不失其本心。重視以靜坐發明本心，其教學把靜坐體驗作為重要的體道明理的方法，而對學生進行引導。

（4）尊德性而後道問學：陸九淵強調尊德性對道問學之優先性。其不反對讀聖人之書，但若不在主體方面發明本心，以確立選擇取捨的標準，則無法正確揀擇，其結果正足以蔽害本心。此觀點即如孟子所言之「先立乎其大者」。

（5）收拾精神，自作主宰：陸九淵提出「六經皆我注腳」的口號；曾有學生提出「先生何不著書？」陸九淵回答說：「六經注我，我安注六經！」

（6）義利之辨：決定是君子或小人主要不在表面行為而在內心動機，此即「辨志」，辨察其動機原則之義或利（陳來，1994）。

由前述可見陸九淵對心有兩種層次的用法，包括超驗、先天、終極的本心，以

及知覺主體之經驗、後天、心理學意義的心。此種孟子之「先立乎其大者」與陸九淵「發明本心」之觀點，實與王陽明、王龍溪等之著重道心，而主張「志於道」先於「志於藝」，或「志於道」為「志於藝」之根源，在道心為主之立場上可謂一脈相承。此意即藝術生命主體之致力發明本心，或自悟而顯現本心，且發皇良知（本心）之功能，應該比藝術之技術與知識之追求更為優先，且此方為藝術學習之根本要圖。

根據陳來（1994）所述，吾人可將陸九淵與朱熹學說之主要分歧整理如表1：

表1 陸九淵與朱熹學說之主要分歧（參考自陳來，1994）

儒者	德性或問學	心或性即理	明心或格物
陸九淵	尊德性	心即理	重明心
朱熹	道問學	性即理	重格物

關於朱陸「鵝湖之會」爭論之問題關鍵，林維杰（2014）提出切要之評析：朱陸兩人相互以支離（泛觀博覽）與太簡（發明本心）指責對方（鵝湖之會中，象山有詩云：「易簡工夫終久大，支離事業竟浮沉」）；其次是導致相互指責的源由在於象山主張讀書博覽為後，應當先「發明本心」（所謂「堯舜之前，何書可讀？」乃是以發明本心為重點），而朱子則以博覽為先。此關鍵是在第二點。象山其實並未排除泛觀博覽式的讀書，只是以為先需分辨「先後」，然而象山的「先後」其實是「本末」之意（用朱子的語言則是「輕重」）。發明本心之「先」，乃是因為此發明同時意謂著「本」或「重」。

在修學與證悟方式上，朱陸兩人有不同之取向，分別顯示「順取」之漸、與「逆顯」之頓兩種途徑。朱熹採用順取（下學）而逆顯（上達）之路；象山則以逆顯，而承體起用。根據牟宗三（2003/2020）之判釋，在重視主體性、主觀修證之修學發展上，必然要開發出一順一逆的兩條路：其一是順取，下學而上達，此為朱子的路徑；其二是逆顯，承體起用，即本體便是工夫，此為象山所走的路。逆顯是逆於「下學而上達」之順取，這超越的仁體本心之開悟起，一開悟了，便承體起用，即本體便是工夫；此即「逆取（逆顯）順守」之路，所謂「逆之則成聖成賢」、「順之則順天順地」。若以聖人之化境為準，直對這超越本心而言，這

「先立其大」若不是一個空洞的抽象概念，則似乎必然要函著一個頓悟，即撥開一切經驗、滯相而顯的一個頓悟，這就是直下要「截斷眾流」了，也就是禪宗所說的「直指本心」了。¹

牟宗三（2003/2020，73）亦主張：儒、道、佛的相似處只在：其一、講直悟頓現本心，其二、講最高的渾化境界，以及其三、講破執相。但三教的相同處只是「共法」（法即道理或概念），並非儒家取自佛、老。依牟宗三之觀點，王門心學亦可謂在悟本心、渾化境界與破執相上皆能契合，因而能表現此「共法」之特質。

陸象山之本心與王陽明之良知在詮釋上同中仍有差異；再者，王陽明雖曾學自朱熹但兩者之哲學派典（paradigm）亦有明顯不同。根據方東美（1972）之判釋，陸王間差異在於象山主張「超越（超驗）理想性原理（the principle of transcendental ideality）」，視超越（超驗）之理想界與卑陋之現實界屬二元對峙；而陽明於其〈大學問〉中，逕化之為「內在（the principle of immanent ideality）理想性原理」，價值之最高統會充分呈顯於吾心，同時也呈露於遍在萬有之心體，而為一切萬有之所同具者。再者，朱熹與王陽明之差異乃在於陽明建立「唯心一元論」，然而朱子卻屬於「唯實二元論」。

3. 性學

關於性學之觀點，胡五峰與劉戡山主張「以心著性」與「歸顯於密」（牟宗三，1968）此「性」應可與 Heidegger 義之存有（存在）（Being/Sein）相提並論。而且劉戡山著重「意」，但此「意」乃不同於王陽明所論之屬於「意念」的「意」。劉戡山也著重超越、形上之純情，如其所言「情即性也」；純情並非因外物所感而有之情，而是人本身所自發的情，亦即「純情自感」。作為純粹之道德情感對應於形而上之氣，而作為感性的（或心理的）情感之七情則對應於材質的（或形而下的）氣，而性體乃由元氣所構成的（陳榮灼，2023；唐君毅，1968）。

¹ 朱熹以順取（下學）而逆顯（上達）之路，其順取的目的就是步步反顯天理，同時亦步步體證之於經驗——現實生活中。此乃順著經驗而逆顯天道，故重道問學，重客觀性之天理，以天理駕馭心。但象山則正逆反此道，以直悟「越越本心」為準。此即其「尊德性」、「先立其大」。依象山看來，這聖人所體現而至化境的超越本心，依經驗順取是永遠達不到的，在經驗中反顯而體證永遠是分證，甚至連分證亦不可得，而容易歧出與誤引。此即他所以斥朱子為「支離」之故（牟宗三，2003/2020）。

4. 氣論

張載（橫渠）曾論及形上之氣；其他如胡五峰、劉戡山、黃宗羲與王船山等人亦主張氣論，而著重「氣」之角色，而且此氣乃超越、形上之氣，而非經驗、形下之氣（陳榮灼，2023）。

事實上，「氣」就王陽明而言，亦與形上良知有體用關係；「氣」乃良知之流行，亦即神、氣、精分別為良知之妙用、流行與凝聚，三者與良知之關係並非全然區分而割離。如在其《傳習錄》答陸原靜書之所問：「元神、元氣、元精，必各有寄藏發生處，又有真陰之精、真陽之氣。」。陽明回答言：「夫良知，一也。以其妙用而言謂之神、以其流行而言謂之氣、以其凝聚而言謂之精，安可以形象方所求哉？真陰之精，即真陽之氣之母；真陽之氣，即真陰之精之父；陰根陽，陽根陰，亦非有二也。」（吳光等編校、王守仁撰，2022，70）。

（二）與道、佛思想之激盪與會通

王陽明尊崇且長年學習朱熹之學，但主要遠紹孟子之良知，發揚象山心學，同時基於自身之體悟，而有更精微的闡釋，故提倡良知、知行合一、致良知與四句教等觀點（劉豐榮，2017）。王門以儒家為本位而強調修齊治平、內聖外王的入世之學，然而其對傳統儒家經典能形成創造性闡釋，此主要源自對傳統儒學之真參實悟，而也可能在明代文化融合之環境中，與佛、道觀念產生激盪與會通。因此，欲對王門心學美學有適切理解，實宜參照佛、道之思想脈絡。故以下略述其要：

1. 道之涵義

道之意義在儒家乃實體之道，如孔子之仁不僅只是「功」，而亦是實體，仁在經驗中之表現是功，但其不安、不忍、惻隱之心是體。老子所言之無、一、自然、玄、遠、深、微諸形式特性亦可成為仁體之屬性或踐仁至聖境界之屬性，而以仁體為本。此即自實體上肯定仁智，不只是作用的保存（牟宗三，2002）。「道」在道家，如沖虛之無始是絕對超然之本體，且乃徹底的境界形態之本體。老子視無為體，此亦即玄理玄智。而由此盛發「詭辭通無」之玄理以接佛教之般若，乃益見恢廓而壯大，此後佛教之談般若者頗受其影響（含王弼之注老，向、郭之注莊）（牟宗三，2002）。易言之，道家思想有助於對佛家般若觀念之理解與闡釋，而傾向對

般若「作用」與「境界」之保存。

2. 佛家之真理觀

關於佛家之道或佛法真理，隨不同階段發展之宗派，而形成各種主張或強調之重點。根據吳汝鈞（1995/1998）之分析，佛家之真理觀點演變概況包括：其一、小乘著重人空、法空之教理；其二、大乘始教強調現象之緣起（存在性）性空（本質），此涉及探討本質之「空宗」（般若思想與中觀學），以及著重事物緣起性格之「有宗」（唯識學與《解深密經》觀點）；其三、大乘終教強調「佛性」、「如來藏自性清淨心」，著重人要發揮本有的佛性智慧，以證取乃至實現真理，以達解脫道，而得覺悟，其思想涵蓋於《如來藏經》《不增不減經》《楞伽經》《大法鼓經》《寶性論》《佛性論》《大乘起信論》，中國佛教之天台、華嚴與禪皆順如來藏思想而來；其四、頓教之思路與終教大體相同，但著重透過頓然之方式去把握真理，主張超越文字、概念，而以動作、聲音、詩文、圖畫等來突破、超越語言文字之局限性，以入二法門或接近絕對真理，如《維摩經》；以及其五、圓教：包括天台宗（同教一乘）與華嚴宗（別教一乘）。

3. 禪宗之即心與無心

禪宗是天台宗與華嚴宗之簡化與更作用化，如六祖慧能之即心是佛，無心為道之概念（牟宗三，1968）。六祖慧能「即心是佛」以及「無心」與其涉及之般若空慧與不二（善惡、空有、體用、動靜、凡聖、能所、性相、煩惱菩提……）等在《六祖壇經》中有許多闡述，可謂是禪宗之修證與生活實踐之核心概念，故慧能之法嗣，歷經懷讓、馬祖、百丈後之黃檗禪師亦揭櫫「即心是佛，無心是道」。此「自心是佛」可謂顯示《華嚴經》、《圓覺經》之佛性、如來藏、圓覺，《起信論》之本覺等觀點；「無心是道」則反映天台宗融合般若系統與中論（中觀），著重緣起空性或空假中三觀之思想，而呈顯空有不二之智慧。

4. 良知與佛性之會通

儒家所言之良知、本心、無限心與佛家所言之佛性、如來藏，都具有絕對的普遍性。而人生的終極理境，如儒家之天人合一或佛家之涅槃寂靜，都是既超越而又內在的，或世間性的。它們在很多方面具同一性與一致性，且雙方都是心即理，或

心、理為一，的思維模式。儒家之良知、佛家《大乘起信論》的真如心或心真如，與天台宗智顗的中道佛性觀念皆反映此取向（吳汝鈞，2005）。

關於禪宗與王門心學之異同及相互影響之議題，自古以來即有許多論點（牟宗三，2003/2020）。陽明年四十始倡心學，其中透示一方面受張載、程顥、象山諸人之影響，另方面又饒有禪宗機趣，其大擴展儒家領域，而漸漸地與華嚴哲學相接壤；如其心外無事、心外無理、心外無義、心外無善與華嚴哲學「萬法唯心造」相通（方東美，1972）。對禪宗思維邏輯與修證方式之認識有助於提供理解與詮釋王門心學之參考架構。例如良知即為道心，其具「有」與「無」之雙重性，此特性乃相應於禪家具「即心是佛」之「有」面向，與「無心是道」之「無」（或「空」）之面向，且統合而超越兩者。

5. 儒、佛與道之融通

理學與心學之儒者對佛、道觀點、修學與作為方式或有批評，如將某些小乘觀點視為整體佛家思想之限制而加以批判，此實有待深入之對話而釐清。如王陽明曾言：「只說明明德，而不說親民，便似老、佛。」（吳光等編校、王守仁撰，2022，29）。於此陽明所指應為小乘或道家某些觀點與修學方式。事實上，大乘思想涵蓋親民、止於至善，因其具大慈、大悲與大願之度生濟世精神，且歷代高僧身體力行之典範甚多。中、小乘願力與影響範圍雖不如大乘，但也慈憫眾苦而隨緣度眾；道家修行者亦常救國拯民而後功成身退。

雖如前述，王陽明曾論及佛、道兩家不重視親民，但根據彭國翔（2003）之分析，將佛道兩家斥為異端的保守立場，在陽明處已經有明顯的鬆動，陽明在〈別湛甘泉序〉中指出：

「今世學者，皆知宗孔、孟，賤楊墨，擯釋老，聖人之道，若大明於世。然吾從而求之聖人不得而見之矣。其能有若墨氏之兼愛者乎？其能有若楊氏之有我者乎？其能有若老氏之清淨自守、釋氏之究心性命者乎？吾何以楊、墨、老、釋之思哉？彼於聖人之道異，然猶有自得也。……夫求以自得，而後可與之言學聖人之道。」（吳光等編校、王守仁撰，2022，257-258；彭國翔，2003，272）

其中顯示陽明對佛道兩家的肯定與容納，以及對世俗功利化了的儒學的批判，

同時提倡自得之學，在陽明的整個思想中可謂是一以貫之的。因此，當有人問異端時，陽明並不像以往大多數傳統的儒者那樣指向佛道，而是回答說：「與愚夫愚婦同的，是謂同德；與愚夫愚婦異的，是謂異端。」（彭國翔，2003，273；《傳習錄下》；吳光等編校、王守仁撰，2022，121）。關於良知之普遍性與致良知之必要性，陽明亦論及：「良知良能，愚夫愚婦與聖人同，但惟聖人能致其良知，而愚夫愚婦不能致，此聖愚之所由分也。」（吳光等編校、王守仁撰，2022，56），可見良知之「致」與否，成為陽明學判斷聖凡之關鍵，而非僅基於儒家與佛或道家立場之區別。

龍溪則進一步指出「吾儒自有異端」的說法，故論道：「學佛老者，苟能以復性為宗，不淪於幻妄，是即道釋之儒也；為吾儒者，自私自用智，不能普物而明宗，則亦儒之異端也。」（彭國翔，2003，273；《全集》，卷十七）。龍溪在以入世與出世對比儒學與佛道兩家時，也明確指出這種區分只不過是其中的「大凡」與「大略言之耳」而已。明末憨山、紫柏等禪師積極參與社會、政治活動，其實踐活動本身使儒釋道間之疆界更為難明。龍溪亦表示莫輕議儒釋道之同異（彭國翔，2003）。由此可見內在心體上致良知或復自性才是陽明與龍溪之關切重點，與為人處事價值之判斷規準，且此比儒釋道立場更為關鍵。

此外，但衡今曾表示陽明之用佛入儒，用儒入佛處自是唐宋以來第一人。此由王陽明《傳習錄》〈答陸原靜書〉²中即可見；但衡今認為陽明所言之以清淨自在為自私，其實是佛教小乘法，故陽明是以大乘攝小乘（陳榮捷，2022，228-229）。

² 王陽明在《傳習錄》答陸原靜書中言：「『不思善、不思惡，時認本來面目。』此佛氏為未識本來面目者設此方便：本來面目即吾聖門所謂良知；今既認得良知明白，即已不消如此說矣。隨物而格，是致知之功。即佛氏之『常惺惺』。亦是常存他本來面目耳。體段工夫大略相似，但佛氏有個自私自利之心，所以便有不同耳。今欲善惡不思，而心之良知清靜自在，此便有自私自利、將迎意必之心。所以有不思善、不思惡時用致知之功，則已涉於思善之患。孟子說『夜氣』，亦只是為失其良心之人指出個良心萌動處，使他從此培養將去，今已知得良知明白，常用致知之功，即已不消說『夜氣』，卻是得免後不知守免，而仍去守株，免將復失之矣。欲求寧靜，慾念無生，此正是自私自利、將迎意必之病，是以念愈生而愈不寧靜。良知只是一個，良知而善惡自辨，更有何善何惡可思？良知之體本自寧靜，今卻又添一個求寧靜。本自生生，今卻又添一個欲無生。非獨聖門致知之功不如此，雖佛氏之學亦未如此將迎意必也。只是一念良知，徹頭徹尾，無始無終，即是前念不滅，後念不生，今卻欲前念易滅而後念不生，是佛氏所謂『斷滅種性』，入於槁木死灰之謂矣（陳榮捷，2022，228-229）。」

（三）融匯理學而回復心體之修證

由《朱子晚年定論》朱熹答覆諸友與學生之信件中相關論述，可見其對中年註述支離之病，自覺誤己誤人而大悔與省思，且期能有所修正與彌補。其既悟之論顯示理學與心學統合之可能性，亦即回歸《孟子》「道性善」、「收放心」之心學精神，主張收拾、體認身心，操存涵養此心，鼓勵「閑中靜坐、收斂身心」，反省「近來自覺向時工夫，只是講論文義，以為積集義理，久當自有得力處，卻於日用工夫全少檢點。」，亦提醒「文字雖不可廢，然涵養本原察於天理人欲之判，於天理人欲之判，此是日用動靜之間，不可頃刻間斷底事。」王陽明由朱子晚年既悟之論而言：「予既自幸其說之不謬於朱子，又喜朱子之先得我心之同然。」（吳光等編校、王守仁撰，2022，144-161）。

王陽明不僅深受孟子、陸象山之影響，也學自朱熹之思想，故陽明自述由此朱子晚年之論，可印證自己所論與朱子仍相呼應。林月惠（1995）即論及：陽明思想是從與朱子思想長期對話而轉出的，而陽明對朱子也有主觀的回護心態；但是在客觀的義理思想上，陽明與朱子涇渭分明，自成一獨立而有原創性的思想體系，不必依傍朱子而立說的。³

〈朱子晚年定論〉呈現朱子後悔中年義理之支離，而朝向心學之歸一內證，此亦呈顯了陸九淵「尊德性」之重要性、優先性與根本性，陽明雖兼受朱陸之影響，但仍有其自悟自得處。陽明其實試圖對道問學與尊德性加以調和與統一，故其在其《傳習錄》中論及「道問學即所以尊德性也。」、「如今講學討論，下許多工夫，無非只是存此心不失其德性而已，豈有尊德性只空空去尊，便不去問學。問學只空空去問學，更與德性無關涉。」（劉豐榮，2017），此亦即在調和「義外」之經驗取向與「義內」之既超越而又「內在」之取向。

關於陽明受朱陸影響與〈朱子晚年定論〉之議題，存在許多不同觀點之議論，皆值得參考；而其中陳榮捷（2022）觀點頗為中肯，其主張陽明贊象山為真有以接孟子之傳，乃贊其簡易直截，然陽明亦重在自得，而無須象山為橋樑。陽明於朱子

³ 自陽明〈朱子晚年定論〉一出後，王門諸子對朱子思想的定位，大多與陽明有一致的看法與共識（林月惠，1995）。

晚年定論序謂「喜朱子之先得我心之同然」，但論兩者在傳承與觀點上仍同中有異。

王學之發展可分為三派：王龍溪、錢緒山屬於浙中派（在王陽明的家鄉）；王艮、羅近溪屬於泰州派（在江蘇）；聶雙江、羅念菴屬於江右派（在江西）（牟宗三，1983/2015）⁴。本文除首先分析王陽明觀點外，亦就兩位對良知工夫論有互補看法之王龍溪與羅念菴、受陽明影響而有創新思維之劉戡山，以及藝術觀互補之徐渭與李日華等人論點加以探討。茲依序闡釋如次：

二、王陽明心學美學之要義

王陽明心學美學之思想可歸納為藝術觀、藝術主體性、美感境界與工夫論等四方面，茲說明如次：

（一）藝術觀

根據王陽明之詮釋，良知不僅可由孟子之四端加以理解，其更涵蓋深度、高度、純度而終極之意義，涉及天理、明覺、真誠惻怛、虛靈不昧、眾理具而萬事出、以及道等之本質、作用與境界。

陽明曾言：「知善知惡是良知」、「良知是天理之昭明靈覺處，故良知即是天理。」、「蓋良知只是一個天理自然明覺發見處，只是一個真誠惻怛，便是他本體。」、「虛靈不昧，眾理具而萬事出，心外無理，心外無事。」、「這心體即所謂道，心體明即道明。」。易言之，人心真誠惻怛地求生，那生便是天理，人心真誠惻怛地求愛，那愛便是天理，那一番求生求愛的心，以自然明覺而發見，即是良知（錢穆，2021；陳榮捷，2022）。

陽明心學美學之藝術觀乃立基於良知心體，且以良知為價值之根源與統會，故方東美（1972）認為王陽明確信良知直觀睿見之普遍妥當有效性及真實無妄；其良知觀點可謂為：價值之最高統會乃內在於心靈之本覺，而不假外求；同時致良知只是「生知安行」，純乎自然。

⁴ 關於王陽明後學之發展系統存在不同之看法，林月惠（1995）曾於其論文中「王學分化諸說的商榷」部分，加以適當釐清。

王陽明之藝術觀可歸納為兩方面：其一、良知之道源藝術觀：此乃由志道、據德、依仁、遊藝，而論「游」（劉豐榮，2017），以及「藝」即「義」。其二、良知之整體藝術觀：包含本體、工夫、境界，誠仁樂（真善美）合一；由良知所流行、貫穿與統攝而論「樂」；且由孔顏、曾點之樂而論「樂」；也涉及知行合一之行動美學，含事上磨練、隨事盡道之美育功能。

1. 良知之道源藝術觀

道源藝術觀亦即心源藝術觀，因就陽明而言，道即本心或良知；易言之，良知即道、心、性、理等，這些觀念皆可融通，而顯現不二之智慧。

由陽明與弟子黃省曾（勉之）之對話：先生曰：「『天命之謂性』，命即是性。『率性之謂道』，性即是道；『修道之謂性』，道即是教。」問：「如何道即是教？」曰：「道即是良知：良知原是完完全全，是的還他是，非的還他非，是非只依著他，更無有不是處，這良知還是你的明師。」（陳榮捷，2022，325）。可見天命即性、即道、即教、即良知、亦即己之明師。然而此處「即」之一字在陽明所屬之宋明理學、乃至佛道典籍中，未必是邏輯上的相等或屬性關係，而是有功能、作用或函數關係。誠如方東美（2005，118-194，467-470）所論之此「即」不能視為邏輯的述詞（logical predication）或邏輯的歸屬（logical attribution），而是邏輯的函數（logical function）或邏輯函數（logical functor）之功能關係（functional relation），而當做關係的符號（方東美，2005）。

陽明學說不僅由志道、據德、依仁、遊藝，而論「游」，而且藝乃通於「義」或「宜」，亦即「理之所宜」。藝本於道，且藝與道、德、仁合一，同藝旨在調心熟道，離道則藝失其歸旨或意義。於此真善美聖之價值互攝，理性與感性統整，心靈融洽且自他和諧。此可由回答黃勉叔（脩易）提問關於《論語》〈述而篇〉中所述之「子曰：『志於道，據於德，依於仁，游於藝。』」而了解，如下所述：

問「志於道」一章。先生曰：「只『志道』一句，便含下面數句功夫，自住不得。譬如做此屋，『志於道』是念念要去擇地鳩材，經營成個區宅；『據德』卻是經畫已成，有付據矣；『依仁』卻是常常住在區宅內，更不離去；『游藝』卻是加些畫采，美此區宅（陳榮捷，2022，311）。

「進於道」之關鍵在是否能「致良知」（「念念致良知」）而達轉識成智。此過程自有小悟、中悟、大悟乃至徹悟之區別，而且其進程不再由悟轉迷而停滯或退轉。王陽明良知之道源藝術觀如圖1所示：

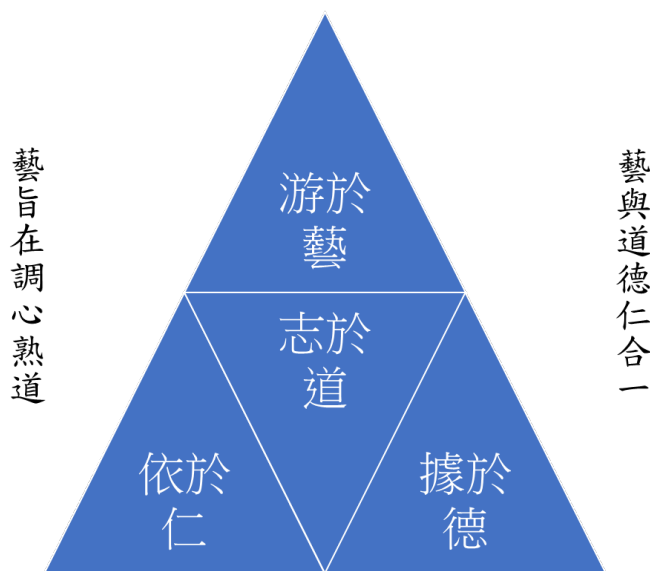


圖1 王陽明良知之道源藝術觀（筆者自編）

陽明不僅將道、德與仁視為藝術精神性核心，更將藝直接融通於義，可謂深化了藝之意義與價值，使藝之精神可遍存於合宜之活動中，且將「理之所宜」之活動或事物，提昇至具價值義之物自身或藝之道境。如陽明曾言：「藝者義也，理之所宜者也。如誦詩、讀書、彈琴、習射之類，皆所以調習此心，使之熟於道也。苟不知道而游藝，卻如無狀小子，不先去置造區宅，只管要去買畫掛做門面。不知將掛在何處？」關於此論述，陶潯霍云：如此說道德仁藝，方成一片，方是合為一事（陳榮捷，2022，311）。對陽明而言，藝是廣義的，藝不僅以道為本源，亦以義或理之

合宜性為定義藝之重要條件，由此也擴展藝之範圍，且涵蓋行為之動感。茲以圖2之王陽明「藝即義」之藝術觀，示其涵義：

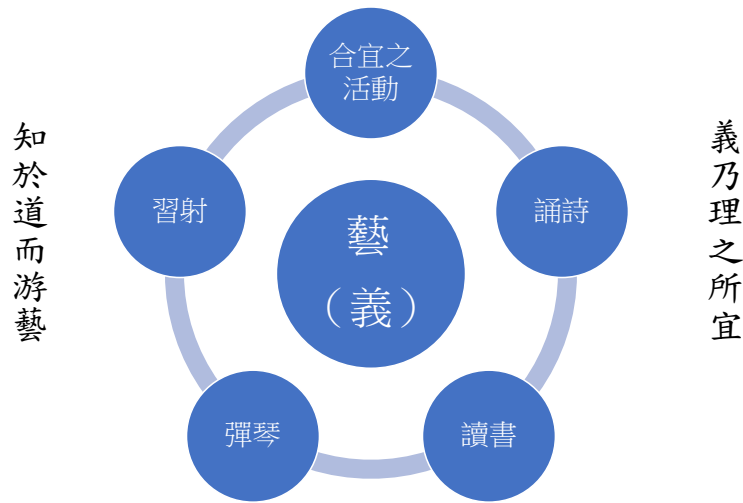


圖2 王陽明「藝即義」之藝術觀（筆者自編）

2. 良知之整體藝術觀

根據潘立勇（2004）之闡釋，「良知」是陽明心學的核心概念，也是其心學美學的根基。良知所呈現的三種境界為「誠境」、「仁境」、「樂境」。「誠」為意義世界的實誠存在，體現為真的境界；「仁」為道德世界的是非明覺，體現為善的境界；「樂」為審美世界的超越自得，體現為美的境界。這三種境界並不是並列的組合而是有機且有序的融合。

陽明在回覆王勉之來書時論及：

樂是心之本體，仁人之心以天地萬物為一體，訢合和暢，原無間隔。……時習者，求復此心之本體也，悅則本體漸復矣。本體之訢合和暢，本來如是，初未嘗有所增也，就使無朋來而天下莫我知焉，亦未嘗有所減。……聖人只是至誠無息而已，其工夫只是時習，時習之要只是謹獨，謹獨即是致良知，良知即是樂之本體（吳光等編校、明王守仁撰，2022，215-217）。

方東美（1972）認為心之天理即良知，一旦良知天理實現，則理事圓融無礙，而臻至心體睿知界之究極最高統會，此即所謂「復其心體之同然」；而且必藉「知行合一」之實踐以臻此境界，故陽明言「樂為心之本體」，因「仁人之心，以天生萬物為一體，訢合和暢，原無間隔。」。

綜言之，樂是心之本體，良知即是樂之本體，故樂、心體與良知皆可視為相互貫通，乃至渾化為一之意境，此須由時習與謹獨，知行合一，以求復此心之本體與同然。吾人可將此三種境界配合 Kant 三大批判之純粹理性批判、實踐理性批判、與判斷力批判，且對應知情意之心理功能，理解良知之整體藝術觀。且由此可達到真善美合一（乃至真善美聖合一）之最高境界（劉豐榮，2023）。王陽明良知之整體藝術觀如圖3所示：

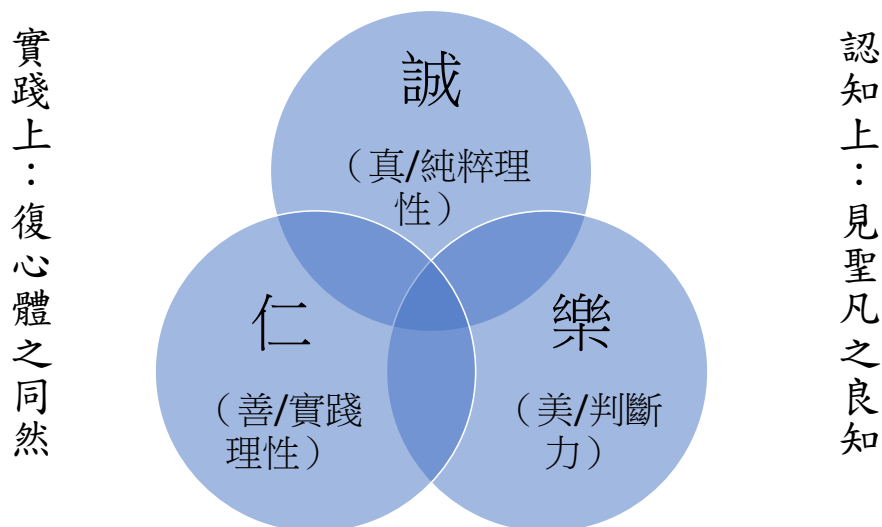


圖3 王陽明良知之整體藝術觀（筆者自編）

3. 知行合一之書道表現

王陽明的書名被其事功或「心學」盛名所掩蓋。如明代徐渭曾言：古人論右軍，以書名掩其人；新建先生乃不然，以人掩其書名。陸永勝、劉小偉（2016）認為：「『藝道合一』是王陽明藝術美論的中心思想和價值訴求，『以心釋藝』是其詮釋方法、心學立場的體現（引自張素升，2020，131）」。王陽明的美學視「藝」為良知本心之本體性的流露，以「致良知」為核心，以自由至樂為美的境界，希冀心外無物的精神狀態，達到真善美合一，體驗生命的和諧。其美學思想融合儒道釋精神，以「致良知」為道德的體驗，即書法的「字外功」；以「知行合一」體現寫書法，即書法的「字內功」與「字外功」的合一。其對明代、清代的書法美學有重要的影響，拓寬視野，崇尚個性化，無意於工拙，卻不經意的流露精緻優雅品味（張素升，2020）。

根據張素升（2020，154-156）之分析，王陽明書學思想內涵包括四方面：其一、以「心學」思想入書：將心學融入書法，天地萬物根源於心，直書胸臆，習書閑熟；其二、凝思靜慮的書前態度：王陽明嘗曰：「吾始學書，對模古帖，止得字形。後舉筆不輕落紙，凝思靜慮，擬形於心，久之始通其法。」既後讀明道先生書曰：「吾作字甚敬，非是要字好，只此是學。」；其三、知行合一的創作過程：王陽明嘗曰：學書，則必伸紙執筆，操觚染翰。盡天下之學，無有不行而可以言學者。則學之始，固已即是行矣；以及其四、追求「聖賢之書」的境界：王陽明嘗曰：「聖人無所不知，只是知個天理；無所不能，只是能個天理。聖人本體明白，故事事知個天理所在，便去盡個天理。不是本體明後，卻於天下事物都便知得，便做得來也。」。

此種於書前之凝思靜慮態度亦即舉筆時不輕易落紙，而要凝神靜慮，在心中想像要寫之字的形態氣勢，這樣練習久了，才開始通達書法之道，等到心精明透徹了，字自然寫得好了（張馳，2014）。王陽明將其良知學運用到其書法藝術中，而有高度成就，且以良知觀點教導他人書法之心要，此乃藝術精神性智能之展現，亦可謂為良知正念呈現之專注力心靈狀態（劉豐榮，2018）。

（二）藝術主體性

1. 良知即最高生命主體性

陽明在1508到1510年之間（36到38歲）居更困厄，動心忍性，大死過一番，始澈悟良知本性具足，不假外求，乃創「知行合一」之教。若干年後，繼續發揮之，成為「心學一元論」，終而點出「致良知」之功夫，即入聖之門、成聖之道也。陽明解釋良知為「心之本體即是天理也，天理之昭明靈覺，即所謂良知也」。某些學者譯詞之含義應有助於闡發良知之特性與微義，方東美先生曾以“conscientious wisdom”一詞譯之，意指形而上之直觀睿智，發為道德慧見，精察靈明（方東美，1972）。又如以“innate knowing”（Kim，n.d.）或“innate knowledge”（Israel，2022）等譯之，表示天生（或先天）之知性或知識；如以“pure knowing”（Norden，2024）可顯現承自孟子之良知乃不學而知的純知，如天生四端（仁義禮智）之意義。本文則譯之以“ultimate consciousness”，以顯示其「究竟（終極）覺性」，相當於佛家根

本智之特質。

關於良知之特質，林月惠（1988）曾作精闢之分析，認為陽明之前，以「仁」綜括四端之心，直到陽明，以「知」綜括四端之心。而且良知具六項特質：其一、先天性 —— 孟子之四端之心或陽明之良知皆是「以仁識心」所理解之「心」，必在超越（超驗）層次（*transcendental order*）中，不隸屬於自然因果所控制之範圍，有其獨立因果體系，且是超自然的或本體（道）界或形而上之「心」；其二、常存性 —— 良知本體自身乃超越一切時空之形式，亦無知性之範疇可言，不在經驗條件系列中生起變滅；其三、良知之明覺與智的直覺 —— 良知之所以為良知，首重本心之明覺義、活動義。「心知廓之」之知猶如 Kant 所云「智的直覺」，而就事物之存在說，它是存有論的（創造的）實現原則。良知之常覺常照實際上只是道德本心之自我震動而反照其自己，故良知之覺即良知之照，覺照一也。良知本體是「虛靈明覺」，良知本體之妙用是「智的直覺」之知；其四、主觀性 —— 良知明覺即在「知是知非」的道德決斷中發現，吾人亦即從此知是知非之處契入良知明覺之本體。故就「獨知」之知，「知是知非」之知言，此即良知的主觀性，亦即是道德實踐底主觀依據。此包括「即用而言，體在用」；其五、客觀性 —— 良知之知是知非不僅是道德的主觀根據，同時也是道德的客觀根據；因良知之知是知非之判斷即給出一道道德法則，故良知與道德法則是一 —— 良知即是天理；此亦即是良知之客觀性；其六、絕對性 —— 良知是造化的精靈、心外無物。

前述之主觀性應指知體明覺之主體性，而非指一般所言的無理性之主觀性。以上六特性顯示良知具有終極性以及知（*knowing*）與感（*feeling*）之統合性；良知之「以仁識心」或「虛靈明覺」意含良知兼具「知」之了知以及「感」之感受或覺受。此亦契合 Reid（1976，1981）主張之藝術與美感中「知」與「感」一體，兩者之融合即為「美感的知（*aesthetic knowing*）」與「認知性直覺感受（*a cognitively intuitive feeling*）」，而且在不可分割之統一體中美感地「知與感（*know-and-feel*）、感與知（*feel-and-know*）」者即是藝術主體。

2. 知致而意誠，虛靈不昧，心、性、理之相即

若能格物、致知而誠意，則可勝私復理，良知即得以充塞流行。陽明曰：「知

是心之本體。心自然會知。見父自然知孝，見兄自然知弟，見孺子入井，自然知惻隱。此便是良知。不假外求。若良知之發，更無私意障礙。即所謂『充其惻隱之心。而仁不可勝用矣』。然在常人不能無私意障礙。所以須用致知格物之功，勝私復理。即心之良知更無障礙，得以充塞流行。便是致其知。知致則意誠」(陳榮捷，2022，40)。

如所前述，此「即」字意含功能、作用或函數關係，而非等同。易言之「心即理」、「心即理」即「心」具有能領悟、呈現與體現「理（真理）」或「性（本質、性能）」之功能。且將「性」、「理」之品質內化於「心」中成為「心」之屬性。性與理也是相即之一體不二的兩個面向。

良知為虛靈不昧之本心，且本心即本性、即本理。因此陽明曰：「虛靈不昧，眾理具而萬事出」。心外無理。心外無事。「虛靈不昧」語出佛教用語如般若系統的《大智度論》或禪宗典籍中澄觀、宗密法師之論述。朱子不滿禪語，故加「具眾理而萬事出」。佐籐一齋指出：心外無理，故眾理具。心外無事，故萬事出(陳榮捷，2022，70)。或問：「晦庵先生曰：『人之所以為學者，心與理而已』。此語如何」？陽明曰：「心即性，性即理。下一『與』字，恐未免為二。此在學者善觀之。」(陳榮捷，2022，71)。

3. 良知之能動性、恆常性與轉化力

良知之主體性（或自家心性）具活潑潑之能動性與恆常性。此可由回答黃勉之（省曾）所提關於《論語》〈子罕篇〉中所述之「子在川上曰：『逝者如斯夫，不舍晝夜』」而了解：問：「『逝者如斯』是說自家心性活潑潑地否？」先生曰：「然。須要時時用致良知的功夫，方才活潑潑地，方才與他川水一般；若須臾間斷，便與天地不相似。此是學問極至處，聖人也只如此。」(陳榮捷，2022，319)。

良知主體性具轉化之力量，良知雖屬德性之知，但其不僅涵蓋一般之道德意識而已，更為最高主體生命之智慧，良知可引導與轉化思想與感情，使達中和。如王陽明所言：「人若知這良知訣竅，隨他多少邪思枉念，這裏一覺，都自消融。真個是良知靈丹一粒，點鐵成金。」又言：「只要解心，心明白，書自然融會。若心上不通，只要書上文義通，卻自生意見。」以及「聖人非無功業氣節。但其循著這天

理，則便是道。不可以事功氣節名矣。」（陳榮捷，2022，293，297，301）。故良知能使人心靈安適，且為知能學習之妙慧、以及價值創造之道與理。

（三）美感境界

1. 思無邪與中和之情

（1）思無邪：思無邪之心靈純粹性即如陽明回答黃勉之（省曾）所問關於「子曰：『詩三百，一言以蔽之，曰，思無邪。』」（《論語》〈為政篇〉）。勉之問：『思無邪』一言，如何便蓋得三百篇之義？」先生曰：「豈特三百篇？六經只此一言，便可該貫，以至窮古今天下聖賢的話。『思無邪』一言，也可該貫。此外便有何說？此是一了百當的功夫。」⁵（陳榮捷，2022，317）。此思無邪之美感心靈乃超越情識、世俗功利，而具心境之純粹性，此可謂契合 Kant 所謂「無目的之合目的性」與「無利害關心性（disinterestedness）」之純美境界（劉豐榮，2023）。

（2）中和之情：陽明之良知本體即具中和之境界，故陽明言：「喜怒哀樂，本體自是中和的。纔自家著些意思、便過不及，便是私」（陳榮捷，2022，92）。此即本於《中庸》之「喜怒哀樂之未發，謂之中。發而皆中節，謂之和。」，同時只要吾人能致此良知即可返回心體之本然，止於至善之境，如陽明所言之「至善者性也。性元無一毫之惡，故曰至善。止之，是復其本然而已。」（陳榮捷，2022，113）

2. 「本體即工夫即境界」之不二美感

（1）性修、性相、行證與體用不二：「本體即工夫即境界」可謂為陽明心學美學之獨特性與高明處，此涉及四者：其一、「性修不二」（即本體即工夫），如「良知者，心之本體，即前所謂恆照者也，心之本體無起無不起，雖妄念之發而良知未嘗不在，……」（吳光等編校、明王守仁撰，2022，69），亦即「一悟本體，即是功夫」（陳榮捷，2022，359）。其二、「性相不二」（即本體即境界），如前述「良知即是樂之本體」。

其三、「行證不二」（即工夫即境界），如「能戒慎恐懼者，是良知也。」（吳光

⁵ 五經乃詩、書、易、禮、春秋。樂經早佚，宋儒以周禮代之，以足六經。（陳榮捷，2022，317）

等編校、明王守仁撰，2022，73, 74），亦即反觀而能找到此能作工夫的主體性，即可見證到本體境界，亦即行修之因之中實已含有欲證之果。以及其四、「體用一源」（或體用不二），亦即本體即功能、或自性即功用，如「心不可以動靜為體用。動靜，時也。即體而言，用在體；即用而言，體在用：是謂『體用一源』。若說靜可以見其體，動可以見其用，卻不妨。」（吳光等編校、明王守仁撰，2022，36），以上三者皆與第四項「體用一源」為基礎，因修、相、行皆不離本體（性），而為本體之功用，且透視此三者皆可見到良知本體。

（2）本體、工夫與境界合一：此實為一種具有頓悟特性的美感境界，也呈顯良知美學之不二特性。關於此種本體、工夫與境界之內在關聯性，潘立勇（2004）亦曾論及其特質：陽明心學就其精神宗旨和理論內涵而言，正現實地和邏輯地包含著基於本體工夫論的心學美學，「本體——工夫——境界」是陽明心學美學的內在邏輯。

3. 意境之創造性與超越主客的喜樂之情

（1）良知之意境創生及與物無對：良知能創生萬物之意義與意境，且因無能所對立，可達絕待之悅樂境界。如陽明論及良知是造化的精靈：先生曰；「良知是造化的精靈，這些精靈，生天生地，成鬼成帝，皆從此出，真是與物無對。人若復得他完完全全，無少虧欠，自不覺手舞足蹈，不知天地間更有何樂可代（陳榮捷，2022，323）。」日本學者佐藤一齋重視此論點而加以補充闡述，其認為良知即太極，文成（陽明）自得之妙，殆絕于言議思惟，故唯贊以生天生地，成鬼成帝，勿謂主張之言。東正純亦論及以良知為造化精靈是陽明最自得處，撥出天機無餘蘊。（陳榮捷，2022，324）。「良知生天生地，成鬼成帝」，並非真正地生出天地萬物，以至種種鬼神。而是良知以其德性感潤萬物，成全萬物，使宇宙萬物成其為具有德性價值的宇宙萬物（吳汝鈞，2000）。易言之，良知對萬物之存在性、意義、價值與意境具創生與潤澤之作用。

此「與物無對」與程明道〈識仁篇〉所言之「此道與物無對」可謂相互呼應，因良知與天理或道在義理上相通，故此言此良知真是「與物無對」。此亦即本覺之呈現，因本覺為未分化成「三細」乃至「六粗」之前，尚無「能」、「所」或主客之

對立（劉豐榮，2023）。

（2）良知心體即樂：如前述良知之整體藝術觀中，樂與良知心體相通，亦即若良知呈現，則能產生樂之本體美感意境。方東美（1972）論及：聖人只是順其良知之發用，藉以體認天地萬物俱在其良知發用流行之中，「何嘗又有一物超於良知之外，能做得障礙。」陽明乃高唱「樂為心之本體」蓋「仁人之心，以天地萬物為一體，訢合和暢，原無間隔」。潘立勇（2004）亦指出王陽明認為「常快活便是工夫」、「樂是心之本體」，把「樂」作為本體澄明的一種本然狀態，良知現成，「當下具足」，而且本體是無滯無礙、靈明跳脫的澄明之境；若板滯勉強意見執著，則便失本體。

綜言之，依王陽明之觀點，良知心體即樂，樂即心之本體，故良知心體或仁體呈現時，即回復高度美感意境。然而此雖以「樂」名之，實乃超越世俗相對之樂，而可謂相應於定慧等持之境界。而此亦為孟子所言「反身而誠樂莫大焉」之純誠悅樂，此也反映在其弟子王龍溪的「至樂無樂」之理境。

4. 知行合一、體驗與行動兼具，而動靜一如

此乃由孔顏、曾點之樂而論「樂」之生活踐履中之生活美感。潘立勇（2004）論及良知有「體驗美學」與「行動美學」兩面向；就後者而言，潘立勇參考杜維明之以「行動的新儒學思想」評價陽明的知行合一（Tu，1976），進而提出行動美學（*aesthetics in action*），以形容陽明心學美學之知行合一觀，此含個體「事上磨練」的審美實踐，以完成自身道德審美人格的建構；同時亦著重「隨事盡道」之審美教育，以及完成社會道德審美規範的建構。

如前述，陽明將「藝」視為「義」，亦即「理之所宜」，且關聯於藝術行為之調心熟道，同時良知超越於動靜而常定，此種於活動中呈現價值，可謂契合行動美學觀點，同時可充實行動美學之內涵。此外，吾人若參照佛家之「不變真如」與「隨緣真如」之觀點，則良知亦可涵蓋傾向「體」與「靜」的「不變良知」之「體驗美學」以及傾向「用」與「動」的「隨緣良知」之「行動美學」，然而其本質為良知心源，此亦顯示良知之體用不二、動靜不二，故可謂之為「不二良知」，對於此種「隨緣不變」與「不變隨緣」之圓融看法，王龍溪也論及良知可在「有」「無」之

平衡中加以發揮（參閱下文）。吾人為理解與應用之方便，亦可歸納為良知心源之美學觀如圖4所示：

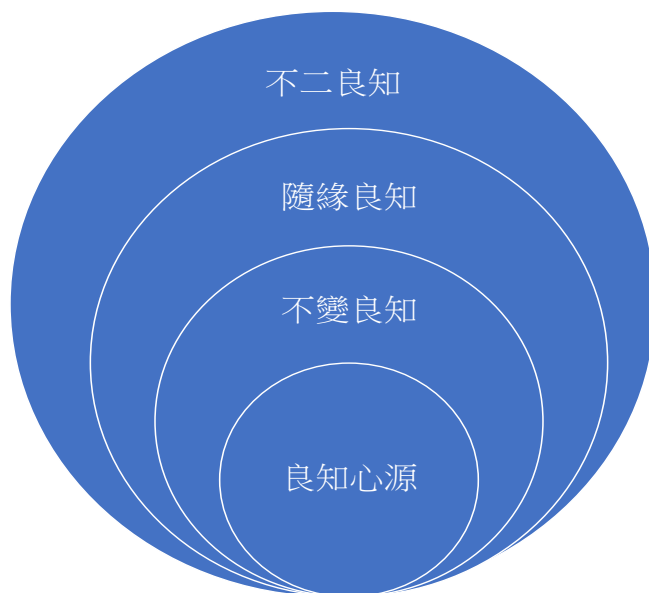


圖4 王陽明良知心源之美學觀（筆者自編）

5. 明覺感應，而心物一如

（1）良知之明覺感應與心物一如：關於良知之明覺感應特性、王學中「物」的意義，以及心物一如之境界。此可由以下對話而理解之：

陽明偕友遊南鎮，一友指岩中花樹曰：「天下無心外之物，如此花樹，在深山中自開自落，於我心有何關聯？」陽明對曰：「你未看此花時，此花與你心同歸於寂；你來看此花時，則此花顏色一時明白起來，便知『此花』不在你的心外。」（陳榮捷，2022，332；方東美，1972）。王學對「物」有兩種說法，一是「明覺之感應為物」，此物要通到明覺感應上去，這即是真善美合一的善，此乃從「明覺感應」而呈現；另一種講法即「意之所在為物。」那是現象意義的物。陽明從良知（明覺）

感應說萬物一體，與程明道從仁心之感通說萬物一體完全相同；若從明覺感應說物，則此「物」同時是道德實踐的，同時也是存有論的，兩者間並無距離，且此物乃 Kant 所謂之「物自身」。「感應」或「感通」並非感性中之接受或被影響，亦非心理學中的刺激與反應；實乃即寂即感，神感神應之超越的、創生的、如如實現之的感應，此乃 Kant 所言「睿智的直覺」之感應，但 Kant 所說的是人類所不能有的，但良知之明覺，仁心之感通就有這種直覺（牟宗三，2019c, d，1979，2011）。一切存在皆在心的感應中，心與存在同起同寂；離開了心的感照，而說事物的存在，並無意義。良知感照事物，同時亦實現了事物，且此為良知的實體義，亦即存有論的依據，但此乃不就宇宙論的生成變化言（吳汝鈞，2000）。

根據林月惠（1988）之分析，「心外無物」有二義，有指道德實踐地說；有指存有論地終窮之辭，後者顯示出良知之絕對性。

其一、就本諸道德實踐而言，原初陽明言「心外無物」是扣緊道德實踐說的，此處陽明「心外無物」之「物」指「意之所在便是物」，「物」即「事」或「行為物」。

6

其二、就良知之絕對性而言，提問者所謂「天下無心外之物，如此花樹，在深山中自開自落，於我心有何關聯？」乃不明「天下無心外之物」是存有論之語句，而卻仍從能所為二的主客立場發問。其實「天下無心外之物」之「心」是無限心，超越時空相，我與花皆以良知為本體，不論未看或已看之時，我與花皆存在⁷。

而「與我心亦何相關」之「心」則是能所為二（或主客對立）之認知心。陽明之指點回答意即：我與花俱在一靈明之感應中呈現。感則俱現，寂則俱息，良知本是一涵蓋宇宙乾坤之「實現原理」。「你來看此花時，則此花顏色一時明白起來。」表示吾人良知呈現時一方面證實自己存在的真實性，另一方面在良知明覺感應下也朗現此花存在之真實性；此非指認知心所了解辨識的顏色，而是指此花存在的真實

⁶ 若吾心未發念孝親，則孝親這一「物」（事）便不存在。離開了道德本心的自覺，是沒有真正道德行為的。故道德本心（良知）是道德實踐所以可能的超越根據（林月惠，1988）。

⁷ 良知即「造化的精靈」而言，它是一無限心，無所謂「你未看此花時」或「你來看此花時」，良知乃本自亙古常存，而擔負著天地萬物的存在，故我與花皆以良知為本體（林月惠，1988）。

性已彰顯出來（林月惠，1988）。

物與我真實性之彰顯係源自無限心之良知，良知如同 Kant 之睿智的直覺，當其呈露時，即能超越感性之時空形式與理性之範疇而見「物自身」，亦即知體明覺之呈現即能同時明通、顯發或創生「物自身」（物如、實相或法性）（劉豐榮，2023；牟宗三，1990/2004）。良知亦如 Husserl 之本質直覺，根據吳汝鈞（2008b），本質直覺不僅認識本質，同時把本質的內容、存在性提供出來，具有創造之性能，具有創造作為本質的對象之性能，如同 Kant 之睿智的直覺。林月惠（1988）亦指出良知是一「即存有即活動」的創造真幾。

（2）良知明覺之藝術思考中心物一如：「此花」之朗現並非由有限心在主客對立關係間，所認知之執相，而是主客不二、心物一如中真實性之呈現與彰顯。此乃近乎 Kant 美學之純美境界，以及藝術主體心靈提昇所臻至的真善美合一境界（劉豐榮，2023）。藝術活動中有賴藝術之品質思考與智慧以形成意義、意象、意境與價值（Eisner, 1972; Brigham, 1989），在此品質思考之物我品質互動歷程中，若能融入良知明覺，則將由有限心之主客對立心理經驗、以及對形式與技巧之執相，提昇到超越的無限心，而達物我交融之藝術本質與物自身（或實相、法性）美感意境。易言之，具良知明覺之藝術品質思考與智慧能點化一切存在為物自身，而呈現自他不二之價值世界（或意境）；且此價值世界亦如 Husserl 理想的「生活世界」。⁸

綜言之，能所分離（主客對立）之認知心（有限心）能辨識對象而為執相，此係屬於「現象論（phenomenalism）」層次。然而感應物我一如之良知明覺（無限心）則屬於「現象學（phenomenon logy）」層次，且此可謂超越相對的至真之本真（法爾如是）、至善之正行（合價值之心念與行為）與至美之純美（無利害關心性，普

⁸ 現象論是一般的經驗論，故是經驗、感官性格與相對性的；其強調當某一法被生起、被認識是在主客的關係中作為對象而被處理，生起與認識的活動，且是描述性的、沒有估值性的。而現象學則是近於觀念論，它有我們追求目標、矢向，可以作為人生理想環境，此即 Husserl 所言之理想的「生活世界」；現象學是指一種學問，它表現一種有價值性、理想性的目標，為了實現這個目標，做出種種的活動、行為，而這些活動、行為都有現象學的意味，因它是幫我們建立理想的環境、一個有價值可言的生活世界。而且 Husserl 所關心與要建立的是意向性的、本質的也即是純粹的、超越的心理學，而不是經驗的心理學（吳汝鈞，2008b，2014）。

遍性 —— 非概念，無目的之合目的性，必然性 —— 非概念）境界（劉豐榮，2023），此亦顯示藝術整體性與美感境界之統合性。

（四）工夫論

工夫論即自我修養與心靈提昇之方法論，關於王陽明良知學之工夫論，前述亦有所論及，茲歸結以下三方面加以闡述：

1. 陽明之四句教

透過陽明之四句教「無善無惡是心之體，有善有惡是意之動，知善知惡的是良知，為善去惡是格物。」（陳榮捷，2022，359，360）可引導不同根基之學生，同時心知意物有所屬之層次，此亦涉及超越層與經驗層之運作功能、以及《大學》格致誠正的學習程序。「利根之人，直從本源上悟入人心。本體原是明瑩無滯的」且「利根之人一悟本體，即是功夫。」；然而對中下根人則須漸修習氣，宜「在意念上實落為善去惡」且「渣滓去得盡時，本體亦明盡了。」。

林月惠（1988）論及陽明所謂「心」指身之主宰，「意」是心之發動，「知」是意之靈明處或意之本體，「物」則指意之所在或意之所涉著處。其中「心」與「知」是屬於超越層，而「意」與「物」（事）皆屬經驗層。四句教是陽明致良知教，而落於《大學》上對於正心、誠意、致知、格物之解釋的綜括。以「四句教」為經，陽明〈大學問〉所言之工夫次第為緯，可了解「致良知」教的工夫歷程與次第：正心在誠意、誠意在致知與致知在格物。而且陽明之「格」字做「正」字解，「格物」即「正物」，指正其行為，亦即「為善去惡是格物」。「致知格物」即以良知之天理來正物，亦即良知之天理可彰顯出來，而落實於事事物物以發正物之用。

四句教中簡要表述的「無善無惡是心之體」實涉及豐富而深刻之意義，根據方東美（1972，458-459）之析論，「無善無惡是心之體」可有三種解釋：其一為「無善無惡」者指價值中立主義，將一切存在均價值漂白之；其二指絕對至善超越一切正負相對價值（如善、惡）之限制；其三指心體本身光明瑩潔、純淨無染，不執著於外界善惡觀念，且視為悉由外界種種環境因素影響所構成者。第一項解釋，其結果所致，若非使陽明限於自相矛盾，即亦勢必將其整個哲學立場摒拒於原乎《大易》、《學》、《庸》等之儒學正統之外，蓋《大易》、《學》、《庸》等無不策勵吾人篤

行實踐，止於至善。陽明處處提示心之本體即是至善本身之呈露或發見，而謂心體者「止至善之地」。若置此等推論後果而不顧，僅請從第一項解釋而立論，則船山之斥陽明為儒學異端，即「言之成理，持之有故」，非無稽之談。

若從第一項解釋轉換為第二項解釋。老子第二章曰：「天下皆知美之為美，斯惡矣；皆知善之為善，斯不善矣。」蓋謂絕對價值，如美、善等，遠超乎一切相對價值。超乎善惡者，指超越一切屬於善惡之限制言，然此乃道家，而非儒家。儒家強調一切相對價值之不斷轉變趨化，而成為絕對超越價值，根本無需乎預設任何超越界之存在，若從此第二項解釋，則陽明是道而非儒（方東美，1972）。

此第三項可能解釋：「無善無惡是心之體」，然由於外界種種環境因素之影響，此心可能有所垢染。故必須「時時勤拂拭，毋使著塵埃」以復其心體之本然，純淨無垢。陽明此種心體觀顯然一方面得自《大乘起信論》，另一方面得自神秀禪學。陽明50歲以後對佛學感到興趣者為僧肇之般若系統。陽明之接受僧肇思想啟發，乃間接透過程顥為其媒介。僧肇首創「物不遷論（動靜相待觀）」、「體用一如論」、「即寂即照論」，此三者程顥化為「體用一源論」，再引而申之，發揮為「定性論」——謂動亦定、靜亦定，體用一源也、動靜一如。心性合一，是謂「定性」（方東美，1972）。

良知可會通於佛家之本覺與般若、道家之玄智、Kant 之睿智的直覺（牟宗三，1990/2004）與 Husserl 之本質直覺。主體之本質即本質直覺，良知作為本質直覺可超越二元而見事物本質或物自身，既可見現象之二元對立（如善、惡），亦可超克（超越、克服）二元而達本質之一，亦即事物本質或物自身（吳汝鈞，2008b）。良知能由「智心」照見實相或「超越現象學」的本質（物自身），亦能統攝「識心」或「經驗心理學」的心，且以良知統攝識心，實現實理，成就實事。

2. 定心論

陽明根據程顥之定性論，發揮而為「定心論」。由此可啟發領悟定心為體、照心為用，定照不二（寂照不二），恆照恆定；動靜一如，體用不二之理境。

猶如陽明所言，定心者良知之本體，是即良知之所在。發於本性明覺之自然，故恆定而非動，又名照心。照心非動者，以其本性具足，光被所及，無所不照，故

未嘗有所動也，有所動即妄矣。析能照所照為二，是謂「妄貳」，遂生「妄心」，情動於中，妄心是見；無所動，即無妄，無妄即照矣，一任其發乎良知靈昭之自然（參看王書、與陸元靜）。方東美就此進而闡釋為：「是故無上聖智，即直觀一如（無妄不貳），藉以肯定：定（心）為體，良知之所本也；照（心）為用，良知之所發也。」（方東美，1972，462）。

此外，陽明亦曾言「定者，心之本體。天理也。動靜所遇之時也。」佐藤一齋認為此乃詮釋定性書之旨。時有動靜，理無動靜，故睹聞思為，常一於理。故所遇動靜，亦常定也（陳榮捷，2022，78）。易言之，若能領悟良知恆定，心體超越動靜而不屬於動靜二相，即能動靜皆定而無虛妄習氣。

3. 兼顧漸、頓方法

根據陽明觀點，漸、頓方法之靈活運用方能接引上、中、根器之人，其主要原則在「知行合一」，此亦如佛家所言之「解行相應」。漸修在於格物、致知、誠意、正心；且依勿忘勿助之儒家傳統。然而其頓悟法門則在於「悟本體即見工夫」，此亦如佛家所言之「性修不二」。

藝術主體欲回復自心之本體，可於當下「頓悟」自己的「良知」，且對良知深刻認識與自肯承當。如陽明學生所問之「好色、好名、好利等，固是私欲，如閑思雜慮如何亦謂之私欲？」，其回答之「畢竟從好色、好名、好利等根上起，自尋其根便見。」以及「汝元無是心」，「光光只是心之本體，看看有什麼閑思慮？此便是寂然不動，便是未發之中，便是廓然大公。自然感而遂通，自然發而中節，自然物來順應（吳光等編校、明王守仁撰，2022，25）。易言之，心體中貨色名利等私欲本無，此乃以一種「直示」之方式，使學習者達到對良知的「頓悟」。此取向亦如其弟子王龍溪之直接指示「四無說」與「見在良知」等洞見，使學習者能於當下領會而「頓悟」。

三、王龍溪心學美學之要義

王龍溪心學美學之思想可歸納為藝術觀、藝術主體性、美感境界與工夫論等四方面，茲說明如次：

（一）藝術觀

王龍溪承繼前述王陽明之道源藝術觀與整體藝術觀之立場，而持續發揚此宗旨。王龍溪藝術觀可由以下三方面加以分析：

1. 藝與「文」相通，道、德、仁境，游藝以博趣

關於對「藝」界定的意義，王龍溪論及「德成而上，藝成而下。且又舉其先師王陽明之語：「志於道則志專神翕，德成而藝益進；役役於藝，則志分神馳而德亡，藝亦不進。」王龍溪同主張「不為世情嗜欲所昏擾，不為才名藝術所侵奪，便是緝熙之學。文者道之顯，言語威儀、典詞藝術，一切可循之業，皆所謂文也。」、「仁者與物同體，迥然油然、生生不容已之機，所謂仁也。……言語所以立誠，威儀所以定命，稽訓所以畜德，游藝所以博趣，無往而非學，則亦無往而非仁也。」（王龍溪，日期不詳；張美娟，2020）。可見對龍溪而言，藝術之意義與「文」相通，包含言語威儀、典詞藝術，一切可循之業等。藝術之角色與功能在顯道與成德，游藝以博趣，以達與物同體之仁者境界。

2. 「藝」涵蓋技藝、才能、技巧、技術、講學……等而無勝心

龍溪所言之「藝」範圍甚廣，書法、舉業時文、古文、講學等，均被列為藝當中。龍溪所謂「藝」（「藝術」）與才能密切相關。而且藝不宜有勝心，「才有『勝心』即非謙受之益」，此為龍溪據象山語之發揮處，象山之「進之為文章技藝」的「技藝」一詞乃被龍溪所認同，亦即龍溪認同「技藝」一詞為「技巧」、「技術」之意義，故龍溪所謂藝（藝術）的條件，除了「才能」外，還包括「技巧」、「技術」（王龍溪，日期不詳；張美娟，2020）。龍溪此種擴展藝範圍之主張，與王陽明之藝涵蓋於理合宜之各種活動，可謂一脈相承。同時此無勝心之觀點與其美感境界之至道本淡相互呼應。

3. 志道而悟道為藝術與事業之本

龍溪以道為核心之藝道思想可謂延續陽明之道源藝術觀，而前後輝映。此包括兩方面：

（1）志於道則藝亦進，反之則不然：如龍溪所言之「夫舉業一藝耳，志於道

則心明氣清，而藝亦進；志於藝則心濁氣昏，而道亡，藝亦不進。」，龍溪以世人讚揚王羲之之處在於其「精於墨妙」，至於其「懷抱超然」、「幾於道」之平生氣象則為其精妙絕技所掩為例，而勉勵精於「詞翰」之「藝」的莫廷韓，應志於道（王龍溪，日期不詳；張美娟，2020）。此處龍溪具體地強調「志於道」與「志於藝」心態之區分，呈顯學習動機與藝術即道之價值觀之重要性，若在開始抉擇時差之毫釐，則其對藝術主體與境界之影響可能失之千里。

（2）悟入心體為道術與事業之基礎：龍溪指出「若顏子所悟，曾子、孟子之所學，得個入處，道術自正，人品自高，識見自大，千聖經綸事業，可迎刃而解也。（卷十六，〈別言贈梅純甫〉）」（王龍溪，日期不詳；張美娟，2019）。可見道術、人品、識見與事業之成就實有賴良知或道心之呈現，也因良知之流注而顯得該成就之可貴與圓滿。

（二）藝術主體性

王龍溪承繼陽明之良知說，以良知為生命主體性，由此即易理解其藝術主體性之觀點，茲分四無之理境與妙體、以及靈氣與天人合一之良知等兩方面加以說明：

1. 四無之理境與妙體

由王龍溪之四無說：「若說心體是無善、無惡，意亦是無善、無惡的意，知亦是無善、無惡的知，物亦是無善、無惡的物矣。」（王龍溪，日期不詳），可見其已提昇對良知之證悟境界，且擴展其理解與闡釋之內涵。牟宗三（2003/2020）認為四無乃最高理境與形上證悟所證之妙體。林月惠（1988）也闡述「四無」說正是四句教調適上遂而至之渾圓化境，於此體用顯微只是一機，心意知物渾是一事，而未知心意知物之果孰心孰意孰知孰物也。

王龍溪主張千古聖學，只是一知字盡之。知是貫徹天地萬物之靈氣（卷一，〈三山麗澤錄〉）（王龍溪，日期不詳；張美娟，2019）。王龍溪此處所言「千古聖學，只是一知字盡之」觀點，可謂與六祖弟子神會所言「『知』一字，眾妙之源」相通。亦即神會教人識取這能生起知饑、知寒的「靈知」，綿密保護它，且不黏著於物、情，知而無知，無知而知即能證道。但其後禪師恐學人執著此「知」上，墮在窠臼裏，為救眾人出離纏縛故，改為：「『知』之一字，眾禍之源。」（元音老人，

1992/2001)。此皆為禪師因勢利導，因材施教之方便，亦其靈活變通之教育方法（劉豐榮，2016）。關於「『知』之一字，眾禍之源。」除提示對「知字」無執外，亦可提醒吾人區辨此「知」之層次係屬心理學之「識」（有限心之分別意識）或屬超越的之「智」（無限心之良知或般若、玄智、睿智直覺）。若認取「識」則為眾禍之源，取「智」則為眾妙之源。

龍溪在〈答吳悟齋〉第二書中言：「良知與知識所爭只一字，皆不能外於知也。良知無知而無不知，是學問大頭腦。良知如明鏡之照物，妍媸黑白，自然能分別，未嘗有些許影子留於鏡體之中。識則未免在影子上起分別心，有所凝滯揀擇，失卻明鏡自然之照（彭國翔，2003，55）。」因智與識之區別是良知呈現與否之指標。龍溪於此以「良知」與「知識」之對照而比較智與識，固有其合理性，然而智與識之關係涉及更根本的轉「六識」成「四智」之唯識學觀念，「識」若僅以「知識」之用語表述，則可能誤解為只是現代一般所謂的「知識」，而非指「六識」功能之有限性（劉豐榮，2023）。

王龍溪對良知之領悟可謂已提昇到高度之層次，能如般若空慧之見事物緣起性空之實相而無執相，不為殊相或緣起之假相所障礙或困惑，且可透視到萬物普遍之空如實相，而證得一切智。牟宗三（2019a, c）給予龍溪高度肯定，而認為王陽明「致良知」教到王龍溪的「四無句」即是真善美合一之境界，「四無」之範圍之真，不是科學意義的真，美也非平常美學中之美，但到此境界獨立意義的道德的善也化掉了，故陽明言「無善無惡心之體」，而此「無善無惡」是為至善而不是中性的；至善即善無善相，無善惡之相，即超越善惡以外，此即大灑脫、大自在。關於「無」之深義，牟宗三（2019c）主張「無物之物」即物自身之物，物自身之物乃無物相；現象才有物相，此物自身即真善美合一的真的意義。一切存在是從性體道體的潤澤、貫徹而起，也都離不開道體的潤澤、貫徹。牟宗三（2019d）進而指出中國哲學的工夫，佛家、道家、儒家發展到最高是陸王的系統，發展到王龍溪的「四無句」即「物之在其自己」全部朗現，如此則道德的我顯的道德我相、邏輯的我顯的邏輯我相、美感的我顯的美感我相等現象通通化掉。此時真正是「物自身」全部朗現，「物自身」全部朗現時，那個我就是如如的我，那個物就是物如的物，此即王龍溪所言「心意知物只是一事」、「物即是無善無惡之物」的物。那個時候，「自

性」全部朗現。

前述「如如的我」、「物如的物」之物自身乃積極意義的物自身，而非西方哲學家（如 Kant）所論及之消極意義的物自身，因依 Kant，惟上帝可有睿智的直覺而達到物自身，而人因只有感性的直覺而無睿智的直覺，故無法達到物自身。但東方之儒釋道家則認為由良知、般若、玄智之修學，人們即可達到物自身之境地（但 Kant 晚年承認人若經修學則仍可有睿智的直覺）（劉豐榮，2023）。

2. 靈氣與天人合一之良知

王龍溪強調良知之靈氣功能，與天地萬物合一，良知具虛明特性，以及靈可馭氣、氣可攝靈。如其主張之：「良知者，天地之靈氣，原與萬物同體。（卷十三，〈太平杜氏重修家譜序〉）」以及「良知者，人心之靈體，平旦虛明之氣也。」（卷十五，〈冊付養真收受後語〉）（王龍溪，日期不詳；引自張美娟，2019）。

龍溪著重一息之作用，須心息相依，神氣渾融，以臻至性命合一。如其所言之「靜專動直，靈之馭氣也；靜翕動闢，氣之攝靈也。是以大生、廣生，動靜之間，唯一息耳。（附錄三，〈致知議略佚文〉）。」、「就其竅妙，不出於『心息相依』之一言。心之依息，以神而馭氣也；氣之依心，以氣而攝神也。神為性，氣為命，神氣渾融，性命合一之宗也。（卷十五，〈易測授張叔學〉）。同時龍溪主張息為化生之元，故須直養而無害，塞乎天地之間，以達終日一息之涵養，故其謂：「仁者與物同體，息為化生之元，入聖之微機也。夫氣之充而塞乎天地者也，氣之靈為良知。孟子論日夜所息，平旦虛明之氣，即是靈氣造化無停機，纔止息，即有生息之義。……蓋言養而無害，塞乎天地之間也。人能從此一息保合愛養，不為旦晝之所梏亡，終日一息也。（附錄三，〈中鑒答問〉）。」（王龍溪，日期不詳；張美娟，2019）

由前述可見龍溪靈氣觀念受陽明良知流行之氣、孟子養天地正氣等理念之影響。同時在良知之認知與修學上已不僅限於「知」與「心」層面，而亦著重落實於靈與氣、心與息、神與氣之融合渾化，同時主張宜體驗與天地、萬物合一之良知心體。

（三）美感境界

1. 至樂無樂

王陽明曾提出「樂是心之本體」，此樂係由有執的心理經驗層次之喜怒哀樂，提昇至無執的形而上層次之心體。龍溪亦承繼陽明此種「樂」之思想。

龍溪指出「孔顏之樂」，此乃由悟而得，是「樂至於手舞足蹈而不自知」，是樂到忘處的「至樂無樂」，同時「樂是心之本體，本是活潑，本是脫灑，本無掛礙繫縛。」（卷三，〈答南明汪子問〉）（王龍溪，日期不詳；張美娟，2019）。易言之，良知心體呈現之樂，乃生命主體所體現之活潑與無礙之自得，而此「至樂無樂」可相應於四禪的捨念（捨受）清淨之境界。

而且龍溪曾論及：「入聖入賢自有真血脈路，反身而求，萬物皆備，自成自道。」（卷十二，〈與宛陵會中諸友〉；引自張美娟，2019）；此外其亦提出「孔子曲肱自得」與「顏子簞瓢陋巷不改」的「至樂無樂」，乃是「反身」以涵養「夜氣虛明」，以入「萬物皆備，自成自道」的「大樂」（王龍溪，日期不詳；張美娟，2019）。可見此種「至樂無樂」境界不由他求，實須反求諸己，自悟自證。

2. 至詩無言

龍溪之「無」的理境不僅呈現於個人之心地，也於藝術媒介中表現出「無」、「忘」或「默」之意境。張美娟（2019）認為「至詩無詩」如同「至樂無樂」一般（無樂即忘樂），不是沒有言語，而是超越人為意識分別性語言，進入良知性的根本的「手舞足蹈而不自知」之言，也就是「忘」（或默識）之言。龍溪理想的詩是在身心至善境界的神品。

3. 用虛、直書與本色

龍溪之良知有虛明的心與氣之涵義，其主張作文之用虛、直書與表達出本色，以及活潑天機之運轉與呈現。根據張美娟（2017）之分析，王龍溪的「良知」概念涵蓋「心」與「氣」，同時此「氣」乃指向孟子的「平坦虛明之氣」。人們惟有致知而以無欲的人品踐履，才能回歸於良知「心息相依，水火自交」之「虛」的狀態。而且作文時，身體手足才能順著「良知本虛」之心氣，從「天機」運轉地「用虛」運筆，讓無習氣參與其間的良知心氣「以直而動，自有天則」地「直書」；且由此「直寫」出「自然平正通達，紆除操縱，沈著痛快」的「本色」文字，以成就「良知本虛，天機常活」的文章。

4. 至道本淡、中和性情

龍溪文藝美學著重整體的「心」與「氣」以及道心；其闡明道的淡之本質、性情之理會，未發即性體與慎獨達致知，如其所言：「至道本淡，淡之一字便是吾人對病之藥。」且「夫千古聖學，唯在理會性情，捨性情則無學，未發之中，性之體也，其機在於獨知之微，慎獨即致知也。」（王龍溪，日期不詳）前述之無勝心的謙受態度亦即為「至道本淡」的不忤不求精神之體現。

此外，龍溪亦承繼陽明中和之理念，進而主張欲達中和之性情須立本於戒慎謹獨，故言：「中和者，性情之則也。戒慎恐懼而謹其獨，立本以達其機，中和所由以出焉者也。」（王龍溪，日期不詳；張美娟，2017）。易言之，中和之美源自良知心體，此實可頓入，或由慎獨、立本以達機微之道心。

歐陽修強調難得的美感意境如其詩之所述：「蕭條淡泊，此難畫之意，畫家得之，覽者未必識也。故飛動遲速，意淺之物易見，而閑和嚴靜，趣遠之心難形（宗白華，1985，55）。」此蕭條淡泊、閑和嚴靜趣遠之心成為文人作畫與鑑畫的最高標準，亦為共同特徵（陳傳席，2014）。而龍溪之「至道本淡」、「中和性情」美感特性，可謂與歐陽修重視之「蕭條淡泊」、「閑和嚴靜」意境呼應，而且影響文人畫家之畫論，反映於作品中，同時亦為其普遍嚮往之生命情調。

綜合前述，王龍溪心學美學觀可綜括如下圖5所示：

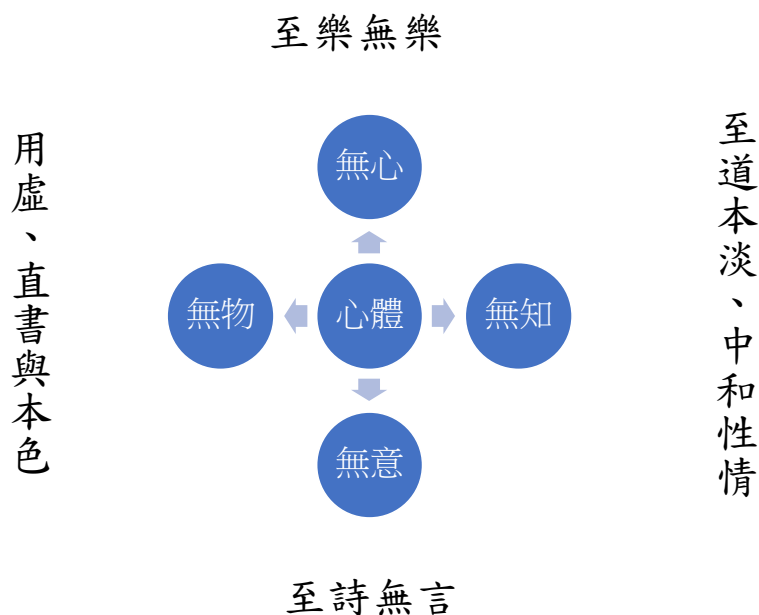


圖5 王龍溪心學美學觀（筆者自編）

（四）工夫論

1. 四無說

如前述牟宗三之評價，王龍溪之「四無說」已達最高理境與形上證悟之妙體；故若能當下領會龍溪所言：「心是無善無惡之心，意是無善無惡之意，知是無善無惡之知，物是無善無惡之物。」，則將頓悟心體。然而能直下領悟此者應屬於上根大器，至於中下根器之一般人仍須經長時薰修，方能明悟心體。龍溪應有鑑於此，故其未以頓悟之直超為其接引學者之主要方法。因此彭國翔（2003）指出作為陽明四句教隱含層面的揭示，陽明稱之為「天機泄露」的四無之說，其實並未被龍溪作為「談不離口」的教法。

關於四無適用上根之人，龍溪亦曾論及：

上根之人悟得無善無惡心體，便從無處立根基，意與知物皆從無生，無意之意是為誠意，無知之知是為致知，無物之物是為格物，即本體便是功夫，只從無處一了百當，易簡直截，更無剩欠，頓悟之學也。……上根之人絕少，此等悟處，顏子、明道所不敢言，先師亦未嘗輕以語人。楚侗子既悟見心體，工夫自是省力……不從心體上悟入則上根無從而接。（附錄二，〈東遊問答〉）（王龍溪，日期不詳；張美娟，2019）。

雖然四無乃原本之心靈境界，但仍須以向內「致良知」之自悟工夫為必要條件，如此方能確實而究竟證悟良知。且向外「致良知」之推己及人之開展過程，既有生命存在之現證，也顯示實現萬物一體與共生共榮之生活境界。猶如彭國翔（2003）所言，對龍溪而言，心體立根與一念之微工夫的展開，必定由自我通向自我以外的整個生活世界。四無之境既是境界論意義上主體生命存在所達至的精神境界，更意味著存有論意義上一個萬物一體而又各正性命的本真的生活世界。

前述論及陽明之良知涉及不變隨緣、隨緣不變之涵義，而此涵義之知行合一精神亦為龍溪所承繼，而顯示在「有」與「無」之均衡觀點，且涉及良知之有無不二、體用一元。根據彭國翔（2003）之分析，龍溪希望在「有」「無」之間達到一種平衡狀態，龍溪曾借用佛教《大乘起信論》與華嚴宗一系「不變隨緣，隨緣不變」的說法而說明此點：

良知虛體不變而妙應隨緣。玄玄無轍，不可執尋；淨淨無瑕，不可污染，一念圓明，照徹千古。……不墮有無二見，未嘗變也。惟其隨緣，易於憑物，時起時滅，若存若亡。以無為有，則空裏生華；……自其不變言之，凡即為聖；自其隨緣言之，聖即為凡。冥推密移，訣諸當念。入聖入凡，更無他物，不可不慎也。（《全集》卷十一）（彭國翔，2003，44）

因龍溪著意發揮陽明晚年的未竟宗旨，良知之「無」便成為龍溪良知觀的側重面向。唐君毅曾認為龍溪的良知為純粹之知，既可謂至有，又可謂至無，因而較之陽明更進一步。對陽明與龍溪而言，「有」與「無」為良知不可分割的兩個基本面向，前者是本質內容，後者則是作用形式。龍溪常言的「良知知是知非，而實無是無非」亦即「有無合一」的凝練表述（彭國翔，2003）。此外，吾人可在工夫上體

驗：良知能提起而為「有」——起功用，成己成物，「妙應隨緣」，「聖即為凡」；能放下而為「無」——復心體，心無罣礙，「虛體不變」，「凡即為聖」。而且亦可在參悟上究明：能提起的是他（良知），能放下的也是他（良知），由此體悟良知之終極性存在與根源性功能，亦即「入聖入凡，更無他物」。

2. 兼顧漸、頓方法

如前所述，龍溪認為頓法為接引上根之人，而漸法則為接引中、下根之人，但宗旨仍承其先師之致良知。茲說明龍溪的漸、頓與兩者統合之方法如次：

（1）漸修方法：此乃以勿忘勿助、戒懼慎獨與杜絕利慾之儒家傳統工夫。龍溪曾言：「悟而不修，玩弄精魂；修而不悟，增益虛妄。二者名號種種，究而言之，致良知三字盡之。良知是本體，與此能日著日察，即是悟；致知是工夫，與此能勿助勿忘，即是修。」（卷四，〈留都會紀〉）（王龍溪，日期不詳；張美娟，2019）而且龍溪主張：「世之學者口談未發之中，而未嘗實用戒懼慎獨之功，故放心無從收，而使夜氣無所養。若是實用其功，不從見解言說抹過，由戒懼慎獨以出中和，正是養夜氣、收放心實際理地，正是動靜合一真脈路。」（卷十六，〈書陳中閣卷〉）（王龍溪，日期不詳；張美娟，2019）。可見當良知日趨朗現即為明悟心體之徵兆；若能致良知而不助長、不忘失，且謹獨、收心，善養寧靜清明之夜氣，則可動靜不二，呈現良知理境，而此亦即高度之美感境界。

由此戒懼慎獨當可防範落入狂肆或狂禪，此為有些人對龍溪之學之顧慮，事實上，此偏頗通常為人病而非法病。而且戒懼慎獨之漸修工夫亦在絕利慾以復其初心。故龍溪指出：「良知不學不慮，本來具足，眾人之心與堯舜同。譬之眾人之目本來光明，與離婁同。然利欲交蔽，夜氣不足以存，失其本體之良，必須絕利慾，而後能復其初心，非苟然而已也（卷五，〈與張和張子問答〉）（王龍溪，日期不詳；張美娟，2019）。」綜言之，綜言之，漸修首須肯定吾人本具之良知，且時時覺察，以杜絕利欲之蔽，而復己初心。

（2）頓悟方法：龍溪曾言：「夫聖賢之學，致知雖一，而所入不同，從頓入者，即本體以為功夫，天機常運，終日兢業保任，不離性體，雖有欲念，一覺便化，不致為累，所謂性之也。……稽之孔門顏子竭才，不遠而復，便是性之樣子。（卷十

四，〈松原晤語壽念庵羅丈〉）。可見龍溪之「性之」工夫，由致知即可頓悟，即本體以為功夫，縱然欲念出現，當下可一覺便化。此種保任工夫重在即覺即化。

龍溪進而舉顏子之「不遠而復」為例，「顏子延遲不失此最初一念，不遠而復，纔動即覺，纔覺即化，故曰『顏子其庶幾乎』，學之的也。夫學有要機，功有頓漸。無欲為要，致良知其機要也。心之靈氣及木之萌蘖、水之泉源，語其頓，默之一字，已盡其義。」（卷五，〈南雍諸友雞鳴憑虛閣會語〉）（王龍溪，日期不詳；張美娟，2019）。易言之，龍溪主張可頓入而回復無欲之心體，其修行要領在致良知、保任、覺化與守默；且由此能呈現無欲寂靜而生意盎然之美感化境。

（3）「先天之學」（頓）與「後天之學」（漸）之區分與統一

A. 於「正心」與「誠意」間之頓、漸區分：彭國翔（2003）指出龍溪以「先天之學」與「後天之學」區分正心與誠意。其要點包括五方面：其一、用力點不同。先天之學是「在先天心體上立根」，後天之學是「在後天動意上立根」。其二、效果不同。先天之學始終將「意」納入「心」的發動與控制機制之下，使得意識的產生無不以良知心體為根據，而排除了嗜欲雜念；後天之學則是在經驗意識產生之後，再以良知心體施以衡量判斷，而此時的意識很可能已經脫離了本心的控制，不能保持自身的純善無惡，需要時時加以對治。其三、難易不同。先天之學從根源入手，易簡直截；後天學則「落牽纏」、「費斬截」。其四、先天學與後天學的區分，是由於人的根器不同。以及其五、以顏子作為先天之學的代表。

B. 於一念之「覺」而「轉」之頓、漸統一方式：先天與後天工夫的統一係反映在龍溪晚年所格外強調的一念工夫，實際上是先天一念之學與後天誠意的統一。此亦即一念覺，意識便回到了良知心體，心體立根的工夫當下可以展開；但一念不覺，意識便脫離了良知心體，此時便需要對意識加以澄治的誠意工夫（彭國翔，2003）。此所言之「一念不覺，意識便脫離了良知心體」亦可謂一念不覺，意識便由良知心體不自覺地「嵌陷」（牟宗三語）或「曲折」（吳汝鈞語）而迷失與流轉。易言之，若以起信論之性起觀點而言，因一念不覺即由本覺嵌陷（曲折）而流入「三細」之能所對立，再由境相為緣長「六粗」，亦即意識隨境流轉而忘失本覺（劉豐

榮，2023）⁹。

龍溪主張「凡與聖，只在一念轉移之間。似手反覆，如人醉醒。迷之則成凡，悟之則證聖。迷亦是心，悟亦是心，但時節因緣有異耳。」（《全集》卷十二）此乃對於先天一念之學與後天誠意之學在一念工夫中的統一（彭國翔，2003）。龍溪著重保任一念靈明，如其所言：「千古聖學，只從一念靈明識取。只此便是入聖真脈路。當下保此一念靈明，便是學。」（《全集》卷十六）。此「似手反覆」之喻乃意含「同體而異用」，而且保任靈明的良知本心，即可從此一念靈明之識取，而自作主宰。

同時，龍溪亦論及先天與後天之學：

正心，先天之學也；誠意，後天之學也。良知者，不學不慮，存體應用，周萬物而不過其則，所謂先天而天弗違，後天而奉天時也。人心之體，本無不善，動於意，始有不善。一切世情見解嗜欲，皆從意生。人之根器不同，工夫難易，亦因以異。從先天立根，則動無不善，見解嗜欲，自無所容，而致知之功易。從後天立根，則不免有世情之雜，生滅牽擾，未易消融，而致知之功難。勢使然也。顏子不遠復，才動即覺，才覺即化，便是先天之學。其餘頻失頻復，失則吝，復則無咎，便是後天之學。難易之機，不可不辨也。（《全集》卷十六）。

於此龍溪透過比較先天與後天之學，說明兩者修持方式與其難易情況，同時由此顯示配合根器而適當運用其工夫之必要性。

綜言之，二王在藝術觀、藝術主體性、美感境界與工夫等之論述上，其個別之內在概念系統皆環環相扣；而且兩位共同之核心精神實為一脈相傳。易言之，其藝術觀皆以良知或「道」之呈現為首要，且藝術意義涉及良知為本之合宜活動；一旦主體良知呈現，即能顯現心體本樂或至樂無樂之美感境界，而達真善美合一之化境；而且陽明之「悟本體即工夫」與龍溪之「即本體以為功夫」之頓悟法門有如禪宗之

⁹ 三細包括：業相或無明業相、轉相（或能見相）與現相（或境界相、所見相）。六粗包括：智相、相續相、執取相、計名字相、起業相與業繫苦相等。以本覺本有，不覺本無故，而且只要回復，自能如實呈現此本然之心靈狀態（劉豐榮，2023）。

性修不二，亦與大乘佛法之「以果地覺為因地心」及「因賅果海，果徹因源」之見地與修法相似。同時透過頓、漸工夫，或兩者融通並用，即能致良知，進而接引不同根器者，而實現利他濟世之仁心義行。

四、羅念菴、劉戡山、徐渭與李日華心學美學觀及影響

關於王門龍溪以外之後學心學美學，本文就儒者羅念菴與劉戡山之理論，以及受王門心學影響之藝術家徐渭與李日華之觀點，闡述如次：

（一）羅念菴心學美學觀

羅念菴雖未為直接受教於陽明之親炙弟子，但可謂為私淑之後學。¹⁰羅念菴心學美學觀可歸納為良知心體之中、仁、誠與定等特性，寂靜、收攝保聚、無欲與徹悟仁體，以及「反之」的第一義工夫等三方面，茲說明如次：

1. 良知心體之中、仁、定與誠等特性

念菴之良知心體具有中體與仁體、定體與誠體等層面之意義。中即無所倚之虛寂，仁體即心止於渾然與萬物同體。而定體則為誠體，且於動時即能發揮神用。

念菴曾言：「堯、舜之中，孔門之仁，言雖不同，一則指無所倚，一則指渾然與物同體，無二物也。」「中無所倚，自然與物同體，得此氣象，守而弗失，乃吾儒終日行持處……非謂良知之外，復有中與仁也。」中體是「無所倚」之義的豁顯；而從「渾然與物同體」而言，念菴於明道所謂「識得仁體」深有體悟。此仁體即吾心之止，「止處該括動靜、總攝內外，此止即萬物各得其所。」。「無所倚」強調良知本體之「虛寂」，「渾然與物同體」則意味良知本體之「感通」（林月惠，1995，233）。此外，念菴認為「心有定體」，心體寂然，是至誠之體。而「感無定機」即

¹⁰ 關於羅念菴在王陽明門下之定位，黃宗義在《明儒學案》中認為江右之羅念菴與聶雙江可謂真能得陽明之傳。但當時即有學者主張他們非為王陽明生前及門弟子（陳佳銘，2019）。有些學者視之為另一系統（牟宗三，1979/2011；陳佳銘，2019）；或主張念菴基於自身體證經驗，而發展其不同之詮釋與修證取向，但仍不離良知宗旨（林月惠，1995）；或認為與龍溪雖有異，但有契合之處（引自袁光儀，2016；唐君毅，1991）；或論證念菴與龍溪乃殊途而同歸，且其學說價值亦多受肯定（袁光儀，2016）。此外，陳佳銘（2019）歸納念菴之心學發展有三期：中期為致虛主靜、中期為反省「歸寂說」與晚期為收攝保聚。

吾心出思發知，有寂體主之，故動應有時，是至神之用（林月惠，1995，323）。易言之，定體乃寂然的至誠之體，而於動時則是至神之用。吾人可謂美感觀照即為一種寂然心體之專注神用，而美感移情實涉及心物之渾融化一。

2. 寂靜、收攝保聚、無欲與徹悟仁體

（1）寂靜與「收攝保聚」：念菴之寂靜與「收攝保聚」能呈顯美感心靈境界，同時其強調藉「靜坐」之精一深微工夫，由此可直下頓悟良知心體，且保任寂感之美感意境。

雖陽明、龍溪也以靜坐教弟子，但在他們看來，就「致良知」教法而言，靜坐只是「權法」而已，甚至只要「良知明白，隨你靜處體悟也好，隨你去事上磨鍊也好，良知本體，原是無動無靜的，此便是學問頭腦。（《傳習錄》）」，故「致良知」才是最究竟的工夫。但當「致知」工夫轉向「立體」（見體）工夫發展時，念菴所著重的「靜坐」工夫，卻漸受到明代中晚期以後儒者的重視。根據明末顧涇陽、劉戡山之體驗，以周濂溪「主靜」為學的「靜坐」工夫，經宋明儒相傳體究實踐後，愈趨精微，不僅是入門工夫，也是究竟工夫。工夫不離本體，本體不離工夫，靜坐也是合本體的工夫。戡山特別標舉念菴晚年靜坐工夫之體驗。可見念菴「收攝保聚」說所強調的「靜坐」工夫，在良知學的轉向中，再度喚醒明儒對它的重視（林月惠，1995）。由此可見念菴所謂之靜坐是當下悟入良知心體之工夫，而非僅入門之權宜修法，且啟發其後學理解靜坐具頓漸不二之功能。此外，根據陳佳銘（2019）之分析，念菴的收攝保聚是為寂感合一、動靜一如的，而且羅念菴「收攝保聚」可謂對劉戡山的保任意根、獨體的思想有所影響。

（2）無欲與徹悟仁體：念菴躬行實踐「無欲主靜」的工夫，終而「徹悟仁體」；念菴晚年確信「陽明先生之學，其為聖學無疑矣。」，同時重新了解與詮釋陽明的致良知教，進而提出自己獨到的見解——「收攝保聚」說，而完成他的思想體系。念菴舉程明道之「所欲不必沈溺，只有所向便是欲」；因吾心之動即表現為「意」，而意有所向即意有所著，且所向、所著都隱含吾心之動（意）已有封限、所蔽，不再是絕對自由的心靈，也不再是最高的主體性。若能「意無所向」則吾心主宰不失，虛而應物，動而無動，故自能感應，心體泰然無所累。雖酬酢萬變，天理炯然而未

嘗動於欲（林月惠，1995）。

羅念菴著重「無欲主靜」，其「無欲」之「欲」並非只是一般所謂的慾望而是意之有所向，「無欲」屬較高層次與更細微之心無所向，此無向之心靈狀態與 Kant 之判斷力批判中審美判斷乃「反省（反照）判斷（reflective judgement）」，而非「決定性判斷（determinant judgement）」。決定性判斷如純粹理性（科學知識）判斷與實踐理性（道德）判斷等，牟宗三名之為有向判斷；然 Kant 之美學判斷、目的論判斷乃非決定性判斷，而為反省（反照）判斷，亦即無向判斷，亦因而是無相的。以審美判斷溝通知識與道德判斷即能「成於樂」而達和諧（牟宗三，2019a,b, 2000）。故羅念菴之「無欲」意味心無所向、心無所著，或乃至「無所住而生其心」之義，此即如審美判斷之反省性判斷所具有之無向特質，由此無向自然能無相，亦為即相而離相之良知美感境界，同時此乃良知主體性所呈現之自由心靈。

再者此種心之意無所向之觀點亦呼應 Kant 美學中「無利害關心性」之美感經驗特性，主體之「收攝保聚」工夫即回復無關心性美感態度。「雖酬酢萬變，天理炯然而未嘗動於欲」，故可在待人接物、應世盡分中，動靜皆定，對藝術主體而言，於創作、教學與生活中展現無住生心的自主與自在之境界，且發揮良知之審美精神性對自他之轉化力。

念菴所強調的「無欲」並非以全盤否定人類慾望為前提的「禁欲主義」，而是藉「一無所欲」來指向「主靜」，以求復吾心之本體。他也以「無欲」、「不睹不聞，靜也。」來形容良知本體。念菴肯定「靜坐」為落實「無欲」、「主靜」的工夫，亦即其以靜坐法為入路的主靜工夫，是以默識本體為要，也開啟了由漸入頓的悟道契機。念菴與龍溪都強調體悟先天心體（良知本體）的重要性。然而，念菴質疑龍溪證成「現在良知」所持的論點與論證方式，進而提出另一種詮釋「良知」的角度（林月惠，1995）。

3. 「反之」的第一義工夫

王陽明以後在第一義工夫（悟良知本體）可歸納為兩種途徑：其一、悟中有修、頓中有漸，此乃「悟本體即工夫＝即本體為功夫＝頓入、頓修＝性之」之方式；其二、修中有悟、漸中有頓，此乃「由工夫以悟本體＝用功夫以復本體＝漸悟、漸修

＝反之」之方式（林月惠，2020）。前述王龍溪之取向屬於前者，而羅念菴之取向則屬於後者。

易言之，念菴修證方法不同於龍溪之頓入、頓修途徑，龍溪乃以當下呈現良知，且直下承當之「性之」方式；而念菴則是採漸悟、漸修途徑，透過「無欲主靜」、「收攝保聚」與「徹悟仁體」等過程，進行「反之」的困勉學習，然而其「修中有悟」——於修習「去人欲，存天理」中，證悟心體之原本無欲；且「漸中有頓」——於靜坐與漸除習氣中，即頓現良知心體，而且念菴主張心體寂然是至誠之體，故此有「反身而誠，樂莫大焉」之悅樂覺受，亦可謂無欲、無向與無相之美感境界。同時關於此漸修中有頓悟，猶如陳志強（2016）之分析，念菴主張只要認得本體真切，雜念俗欲便自能斷絕，此如同陽明學者之「即本體便是工夫」，即於本體的挺立便已是根本的去欲工夫。

念菴之「收攝保聚」、「無欲主靜」與「徹悟仁體」觀點涉及定靜專注、良知真心、心體之仁等特質，而這些實相乃應於 Piepenburg（1998）論及之當代藝術創造性對自心精神性之著重，此包括內心真實性（truthfulness）、正念（mindfulness）、慈悲與愛（love）……等。Piepenburg 認為創造性之狀態即認識自己是誰，而且要成為真正有創造性的人，不僅需知道自己存在之「真實性」，也需實踐、經歷這真實性。創造性的存在即是「正念」，亦即我們存在之細微處實關聯著豐富的意義與慈悲；若無個人安祥感覺與內在喜悅感受，則容易分心而無法進行具創造性之活動。究竟而言，創造性單純就是達到更大覺悟之途徑；同時創造性並非一明顯的目的，而毋寧是支持的基礎，以提昇我們的資質到達更高的境地，或許甚至到神聖自身（the Devine itself）；而且自我之創造（self-creation）是創造之覺性（creation consciousness）之無止境的表現。綜言之，Piepenburg 之「正念」或安祥與喜悅可謂類似念菴之「收攝保聚」之寂感合一與「無欲主靜」之無向（無相）美感；而創造性活動所可達成之覺悟、創造的覺識、以及內心真實性中慈悲與愛，可會通念菴所徹悟之仁體或良知心體。再者，其主張之認識與實現自己存在之真實性，猶如王門的知行合一之精神。然而念菴在良知（內心真實性）之本體論與工夫論之闡釋似乎更為細膩。

（二）劉戡山心學美學觀

前述論及王門心學美學背景之圓教包括天台宗（同教一乘）與華嚴宗（別教一乘）。其中圓教別教之華嚴宗屬「性起」思想；圓教通教（同教）之天台宗主張「一念無明法性心」、「不離九法界而成佛」，屬「性具」思想。而且亦有學者將天台宗視為圓教，華嚴宗視為別教之分類方式，同時二王思想常被視為華嚴別教。陳榮灼（2023）認為戡山之學屬天台圓教類型，陽明之學屬別教立場；牟宗三（1985/2010）亦曾指出陽明「四句」屬別教。¹¹

1. 「意」比「心」更為「根本」之特性

陳榮灼（2023）觀點不同於大多數學者之視戡山是一「真心」系統，而主張戡山與天台宗一致，亦即戡山所言之「心」是相似於「一念無明法性心」的基本存有結構。天台宗主張「煩惱」與「菩提」（亦如 Heidegger 所言之「真實性」與「非真實性」）都是「心」之「內在可能性」，如戡山所言：「心者，凡聖之合也。」亦即「凡」對應天台宗義的「無明」、「聖」則對應於「法性」。而且「心」首先是「一念心」，因此要「以意去念」才能變成與「法性心」可以相提並論「意」，「成聖之道」即要「化念歸意」；從「心」的活動不一定「純善」，但從「意」而言，則人性是純善，故戡山倡言「意非心之所發」、「意乃心之所存」，亦即「意」比「心」更為「根本」。

2. 知、情、意、氣之心體呈現

雖如前述，牟宗三認為劉戡山為屬陽明心學以外而與胡五峰所成之第三系，但

¹¹ 性，指法界性、法性、真如，或稱本、理、體；具，具足、具有之義。性具，即吾人本有之真如法性。又作本具、理具、體具。天台宗主張法界中之一一事法，本來圓具十界三千迷悟因果之諸法，此稱性具。即謂各個現象世界皆具有善與惡，彼此完全具足，且彼此互不混淆。此性具之義，為天台一宗之極說，乃天台教學之基礎及根本特色。性則起為華嚴之極談，性具則為天台之圓談。華嚴之性起說，說一理隨緣而成差別法，不隨緣時則無差別。天台圓教則謂真如之理性本來具足迷悟諸法，稱為理具三千；此理具常隨緣現起，諸相宛然，稱為事造三千。理具三千與事造三千皆是同一，故終日隨緣，而終日不變，即相對於「別理隨緣」之不即以論其相即。此性具之說乃以智顗「三諦圓融、一念三千」之說為基礎，然智顗、湛然等皆以觀心為主，故特別強調心具三千之旨。天台宗即以此性具之說，於修行方面主張十界（六凡四聖）互具，謂眾生本性，既具有菩薩界以下九界之惡法，亦具有佛界之善法，佛與眾生無根本差異（慈怡，1988，3229）。

唐君毅則堅持劉戡山為陽明心學之承傳，且必須高看其「情」與「氣」的觀念（陳榮灼，2023）。對劉戡山而言，知、意、情、氣等皆為超越的、先天的、形上的，且其將「意」與「純情」結合，此不同於二王之將「意」視為經驗的、後天的、形下的。

根據陳榮灼（2023）之分析，戡山之「純意」乃心之主宰，「純情」乃心之自感，且戡山將「意」視為「至善」，同時戡山主張須釐清：陽明義「良知」是「離情」而立，而戡山所言之「意」是「即情」而立的。此外，戡山認為陽明所言之「意」只是在「念」之層次。

戡山認定陽明義「良知」是「離情」而立，此傾向似乎存在。然而事實上，就陽明而言，若證得良知心體，則「未發」即「已發」，兩者不分，（喜怒哀樂）「未發」之「中」與「已發」（發而皆中節）之「和」可達不二，「離情」與「即情」並非打成兩截，故若謂陽明義「良知」是「即情而離情」、「離情而即情」，則可能更為適當。如王陽明所言：「人之本體，常常是寂然不動的，常常是感而遂通。未應不是先，已應不是後（吳光等編校、明王守仁撰，2022，139）。」此可謂是既即（情）而又離（情）、寂感不二，且達「未發、已發（或未應、已應）」一如之境界。

陳榮灼（2023）論及陽明「意之所在為物」之「意」是「外向的」，藉 Husserl 現象學概念，可以闡釋陽明之「意」是「意向性（intentionality）」，此即「意識是關於某一對象的意識」。然而戡山強調「意」不能劃歸為「念」（如陽明義之「意」），亦即「意」作為「心體」是「非意向性的（non-intentionality）」而且由於戡山之「意」的本質作用是「好善惡惡」，故可謂一「潛在運行」的「功能性主體」，再者，離開了「意」，具「意向性」的「良知」便不可能發用。

3. 「純情自感」、「即情即性」之形上純粹美感

劉戡山提出「純情自感」，「純情」非外物所感之「情」，而是人本身所自發之「情」，故屬於「性」（自性）之「情」（陳榮灼，2023）。戡山「自感」之喜樂猶如王陽明所言「樂是心之本體（吳光等編校、明王守仁撰，2022，216）」。

劉戡山以孟子所言「反身而誠，樂莫大焉」為例證，而指出當人能夠做到「誠意」的時候，其所得到的「樂」即是一種「自感」的「純情」，而且這種「純情」

是每個人都有的。戡山所言之「純情」是屬於人之「性」的。因此他宣稱「即情即性也。」又說「情者性之情也。」戡山反對陽明以「知」為首出之立場，而堅持「意」的優先性。此外，認為相對於「念」有起滅，「意」是常存的，因為「意是心之為心」換言之，「意為心主宰」，故與陽明之視「意」為「心之所發」的論調迥然有別，戡山宣稱「意」為「心之所存」。劉戡山的自覺主體為「純意」、「純情」與「純知」的合「一體」（陳榮灼，2023）。

吾人可謂戡山之「純情自感」中「純情」乃無目的性、是一種純粹而無雜染之情，此近乎 Kant 所言「無目的之合目的性」之純美特性；而其「自感」則應為無對象之由自我自發之感受，亦如禪宗於無念、無相、無住之心境中，自覺自在之美感覺受。

雖一般而言，性與氣可作各相應於形上與形下之區分，但戡山所言之「太和元氣」乃是「形而上（metaphysical）」而「非材質（non-material）」之「氣」，且由於「大氣流行」，四時方能終而復始（陳榮灼，2023）。

此形而上意義之氣未必是首先由戡山提出之見解。王陽明亦曾論及對明見自性者而言，氣也可為形而上的，性與氣原無分別，兩者本可融合為一而不二，如陽明回覆學生所言：「然性善之端須在氣上始見得，若無氣亦無可見矣。惻隱、羞惡、辭讓、是非即是氣，程子謂：『論性不論氣，不備；論氣不論性，不明。』亦是為學者各認一邊，只得如此說。若見得自性明白時，氣即是性，性即是氣；原無性氣之可分也。」（吳光等編校、明王守仁撰，2022，68-69，114）。王龍溪亦視氣具有形而上之意義，如前述其所言：良知者，天地之靈氣，原與萬物同體（卷十三，〈太平杜氏重修家譜序〉）（王龍溪，日期不詳）。

劉戡山的自覺主體合「一體」之看法似乎在王龍溪以「無」貫通心、知、意與物有異曲同工之妙，可避免「支離」與停滯於識，而能達致「主一」與提昇於智，由此睿智之良知方易使藝進於道。王陽明與劉戡山對知情意氣之理解、詮釋之差異，應主要在於其對這些概念之詮釋、理解與界定之層次或面向，屬先天、超驗、超越、形上，抑或屬後天、經驗、形下。

吾人可根據前述劉戡山之理念，且將其心學相關觀點，歸納而形成其心學美學

觀之概念架構，此包括其核心之良知「心體」，亦即絕對的主體性，其乃不可見，只能「自感」；由此直接呈現或關聯於「純意」、「純知」、「純情」與「純氣」等面向。發展出「元亨利貞之大氣」與「喜怒哀樂之純情」，顯現「反身而誠之真樂」與「存有義的真正快樂」，此必然是非快樂主義之有所依待、淺薄、無常而相對的快樂。綜合前述，劉戡山心學美學觀如下圖6所示：

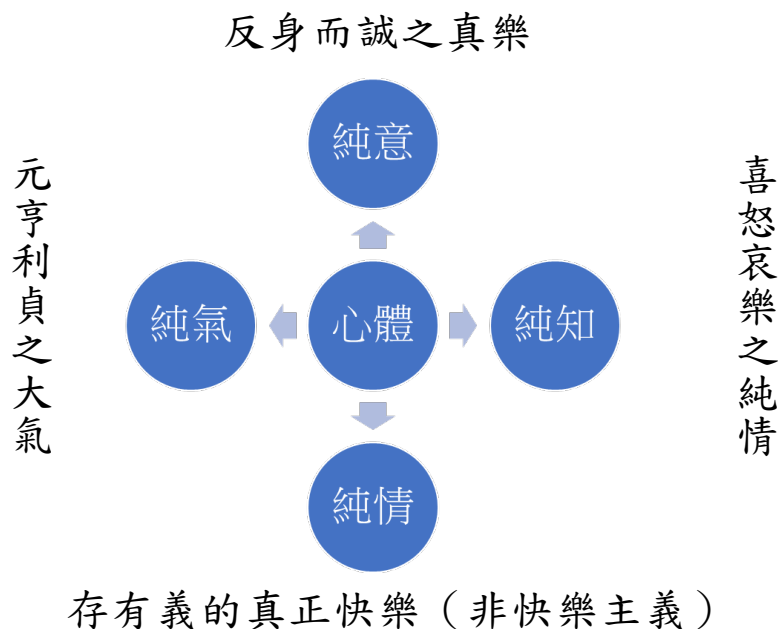


圖6 劉戡山心學美學觀（筆者自編）

如前述戡山反對陽明以「知」為首出之立場，而堅持「意」的優先性。其同時認為相對於「念」有起滅，「意」是常存的。此應涉及論者對心、知、意、物中何者具先在性、優先性、常存性問題之視角，源於其對這些名詞之理解、或所賦予之意義，尤其個人悟境與體證。知、情、意、氣應可融合為一，而為良知本覺之諸品質面向，在修學工夫上，格物、致知、誠意、正心或許可分先後，但其活動所源與

返證之心體本是一事。

劉戡山對「意」之體會與界定可謂有創新性，其與陽明所言之「意」屬意念，有所不同，使「意」更具根源性、終極或絕對性。其以此方式透視意、情、氣之本質，使此三者與良知契合，可實踐於生活且表現於藝術，而自然呈現道境。此外，戡山之理念啟發對心體之理解與經驗，由對純「知」面向之注意，轉向純「情」面向之體會。易言之，對純「知」中根本智之「正見」，與純「情」中仁心覺受之「正受」皆加以領會，且此正見與正受皆涵蓋與統攝於良知本覺之中。同時其對「意」與「氣」之體悟與定義也提昇到形上層次，而由「意」之意向性與「氣」之流行能動性，發用於「正行」。據此亦可行諸筆墨、賦彩、造形、空間構成乃至行動中，發揮於藝術創作之品質思考與智慧，以及生活之創造性問題解決。

（三）王門心學美學對藝術領域之影響

王門心學美學觀點對文人畫有直接的影響，如徐渭藝術理論，或間接的啟迪，如石濤藝術，對當代東西方藝術亦有啟發或若合符節之相應之處；同時李日華藝術與藝術理論亦承繼儒家道藝觀，反映良知仁體之體用一如。茲闡釋兩者之觀點如次：

1. 徐渭心學美學觀

明代從嘉靖後期到隆慶、萬曆年間（約1550-1600）是惟心畫論之高峰，徐渭先後師從王陽明弟子季本與王龍溪，徐渭在其所著《畸譜》將龍溪列為「師類」第一人，他又作「龍溪賦」頌揚王學（高木森，1995）。徐渭文藝理念受王龍溪哲學的直接影響，尤其龍溪以「自然為宗」之思想不僅影響徐渭本色論、真我說，而且在當時文藝界產生深廣的影響，包括唐宋派、公安派諸多流派及個人（張美娟，2020）。以下說明其藝術理念、風格與影響如次：

（1）藝術理念：A. 在師承與思想取向方面：徐渭（青藤道人）與陳道復（白陽山人）即人稱之「白陽青藤」，前者受後者影響至大，白陽有開啟之功，徐渭有振起之績，白陽曾題《墨花圖冊》云：「以形索影，以影索形，模糊到底耳。」其形影論對徐渭有所影響。然而對徐渭有更大影響的是心禪之學，尤其龍溪強調：「聖狂之分無他，只在一念克與罔之間而已，一念是定，便是緝熙之學。一念者，無念也，即念而離念也。故君子之學以無念為宗。」此反映在徐渭所主張的「至相無相」

「空即是色」、「至道難形」等道理，徐渭之禪學功力為當時人所公認（陳傳席，2013）。

徐渭當時與王龍溪、玉芝禪師交往甚密，故徐渭也受玉芝禪師思想之影響。此外，徐渭精通《楞嚴經》、《法華經》、《金剛經》、《六祖壇經》，深明「不住相」與「無相」之旨（蘇原裕，2022）。徐渭師承王龍溪思想，兩者皆具六祖壇經之「無念為宗，無相為體，無住為本」之審美精神性（劉豐榮，2022）；尤其由王龍溪之對無念之詮釋「一念者，無念也，即念而離念也。」正如《六祖壇經》之用詞，以及前述徐渭之禪學文藝觀，可見此兩位之心學美學已融入禪學概念與禪宗心法。

B. 在創作觀點方面：由前述之心學思想以及至相無相、空即是色與至道難形等藝術觀，徐渭發展出本色論、真心論、舍（捨）形悅影與自度利人之創作觀點。而且其藝術具有創造性與自我療癒之功能，以及自度度人之價值觀。此種藝術功能之看法契合當代藝術教育中創造性可達藝術治療（art therapy）（Lowenfeld & Brittain，1982，1987），以及全人藝術學習可提昇精神性且達心靈療癒（healing）等觀點（劉豐榮，2010，2011，2016，2018；Campbell，2003，2006，2012）。

其一、真心與本色：徐渭之真我說運用到文藝創作，表現為重真、重情、重個性與重本色。如其所言之「夫真者，偽之反也」，亦即凡過分人為或人工修飾，只會掩蓋、甚至歪曲事物的本來面目。故其本色在強調藝術應表現「真我」（陳望衡，1997）。

基於真心、本色與個人性盡情發揮之美學觀，徐渭強調由形入神，工而入逸。關於潑墨山水，他認為「墨汁淋漓，煙嵐滿紙」是大寫意的；至於工筆花鳥，他則主張「悅性弄情，工而入逸」。而且徐渭也頗認同張旭之狂草表現態度（肖鷹，2013）。

其二、舍形悅影：徐渭的大寫意即是基於「於相而離相」與「以無相為體」的理念，實際上就是舍（捨）形悅影，形是具體，影則是「於相而離相」；如《金剛經》云：「凡所有相皆是虛妄，若見諸相非相，則見如來。」相是虛妄，故徐渭要舍形，於相而離相即起於相又離相，這就是影，這影才是禪家的相，故要「悅影」。中國畫的舍形不等於無形，即如西方的抽象，抽象是完全無形相。於相而離相即既有相又離於相，雖「舍形」，還要「悅影」，影從形來，仍需有形的意思，這就是寫

意和大寫意（陳傳席，2013）。

其三、自度利人、平等自主之創造性藝術價值觀：徐渭在發揮藝術創造性中可自我療癒，也顯現自利利人與自度度人之價值觀。其於人生不幸的遭遇、重大的挫折與困頓中（不得志、潦倒、憂鬱與狂躁或狂崇病、入獄、……），不僅藉王門心學美學，達自我藝術治療與藝術精神性之療癒，而且進行「煩惱即菩提」之自我轉化。其不僅發揮高度藝術創造性，也由此帶動而導向人格與生命之創造性，而此特質頗受晚明之後許多藝術家之欣賞與崇敬，且對其後美學思想有深遠之影響，啟迪後學之人生態度與生命哲學，使其生活與藝術境界由經驗的現象層次，提昇到超越的良知層次。

徐渭主張凡有利於人者，皆為聖人，其所為之利益他人者，含治國或藝術如「治一曲之藝」即是聖人之事業。由此吾人亦可推知凡有利於人之藝術即是好藝術、有價值之藝術。此外，范美俊（2007）亦指出陽明後學之泰州學派王艮認為「百姓日用即是道」，將王陽明主張的「人皆可以為聖人」代之以「滿街都是聖人」此平民化之哲學色彩反映在徐渭之藝術觀，徐渭曾言：「自上古以至今，聖人者不少矣，自君四海，主兆億，瑣至治一曲之藝，凡利人者，皆聖人也。周所謂道在瓦礫，在屎尿，意豈引且觸於斯也。」其從「人皆聖人」到「凡利人者，皆聖人」之轉化也是使書畫家由權貴走向的平民化的轉向。

綜合前述，徐渭心學美學觀之主要概念如圖7所示：

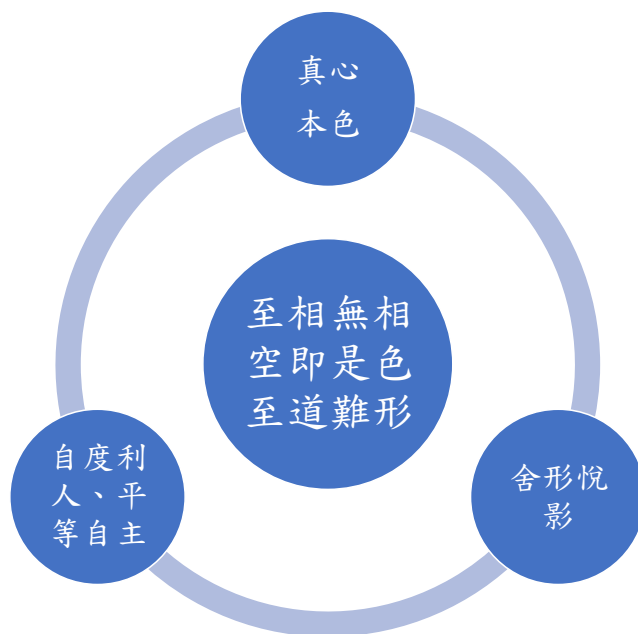


圖7 徐渭心學美學觀（筆者自編）

（2）藝術風格：徐渭主張就古而創新、直抒胸臆與樸素自然。其承繼梁楷之減筆、潑墨，牧谿之隨筆點墨、意思簡當、不費妝飾，以及倪雲林（1301-1374）之逸筆草草，而創造出一種抽象之感知，亦即「舍形悅影」。徐渭風格灑脫，恣情洋逸，而開創水墨大寫意畫派，同時其用筆方面主要得力於其大草（狂草）（蘇原裕，2022）。徐渭之所以能成就其創造性風格，可謂基於其豐富的學問與通達的生命哲學，以及在人生與藝術之長年鍛鍊，知行合一之印證；同時由此產生對自己與他人本具自性或良知之信心，猶如范美俊（2007）之分析，徐渭在心學影響下，對自我價值充分肯定且自信，不僅認為人與人應該平等：「凡利人者，皆聖人。」而且徐渭在《論中一》裡提出「中也者，人之情也。」，亦認為每個人的自然性情就是自己的準則，衡量人之高下並無另外標準的存在。他在書畫上的自信主要支撐就

是其學問，特別是哲學上的學問，亦即因心學思潮的啟發，其方能有此般之自信。

(3) 徐渭之影響：中國畫由「形」至「神」，再至徐渭之「影」，才為大寫意畫打下堅實的理論基礎（陳傳席，2013）。受徐渭影響之畫家甚多，如陳洪綬（1598-1652）（曾棄官隱居於徐渭留下的青藤書屋）、清初四僧之八大山人（1626-1705）、石濤（1642-1707）、楊州八怪尤其是鄭板橋（1693-1766），清末民初之吳昌碩（1844-1927）、齊白石（1864-1957）、近現代之黃賓虹（1865-1955）、張大千（1890-1983）、徐悲鴻（1895-1953）、潘天壽（1897-1971）等大家（蘇原裕，2022）。

2. 李日華心學美學觀

李日華藝術與藝術理論承繼儒家道藝觀之傳統，且反映自性（良知、仁體）之體用一元，己性與物性之神遇而跡化。如同晚明之藝術思潮與表現風格，李日華之書畫觀著重性靈之表現，以性靈為本源，反映二王心學之精神。李日華之美學觀點可歸納為以下兩方面：

(1) 儒家道藝觀：在明代書畫理論中，李日華頗能發揚儒家道藝觀，歸根於道與德，且落實在「世資」與「資世」。日華對「晉宋唐隋之法」的「真工實能之跡」，與「虛澹荒寒」、「氣韻蕭疏」的「貴適天真」之作皆同樣推崇而非只重其一。同時他主張人品、學問是藝術之根本。其曾言「大都古人不可及處，全在靈明灑脫，不掛一絲，而義理融通，備有萬妙。……吾輩學問當一意以充拓心胸為主。」故主張自我充實與改造，畫畫自然不俗。其思想可謂與孔子一脈相傳（陳傳席，2013，163）。

(2) 自性呈現，學識、人品與工夫：李日華主張繪畫分為四等次：「形、勢、韻、性」（《六研齋三筆》卷二），陳傳席詮釋此四者為：形是物的外表，以筆描摹即可得；勢就有作者之意思；韻即物之風姿儀態，全靠畫家神遊意會。性是物的本質、韻的根源，作者須以己之性與物之性神遇而跡化，然後「照極而自呈」，隨性而出，達到化境。性也可以說是韻的最高境界，但韻與性皆自作者胸次中流出，非僅自筆端。因此他強調畫家的學識、人品（陳傳席，2013）。

日華所言之性即自心本性，亦即良知，而良知（睿智直覺）能洞見而呈現物自身，此時即物自身意義之我（自性）與物自身意義之物（法性）渾化為一之境界。

但若為達到此最高境界，則須以學問之精進、品德之修為與全人之涵養為前提。同時其指稱最高層次之「性」係指本質，此意味藝術不應僅以成功地表現「形」之造形、形式，「勢」之主觀感情與思想，「韻」之一般韻味與意境為滿足，而更應探討「性」之本質（或自性、終極真實、真性、法性、真理……等）；而此本質之真誠追求、領悟與實現，經常成為東西方藝術家之最高藝術理想，乃至生命目的。

日華以自性為本源與主宰，既不求奇（「不有意取奇」），亦不循格（「不不可定格求是」）（陳傳席，2013），故其言：「繪事必以微茫慘澹為妙境，非性靈廓徹者，未易證入。」、「古人繪事，如佛說法，縱口極談，所拈往劫因果，奇詭出沒，超然意表，而總不越實際理地，所以人天悚聽，無非議者。繪事不必求奇，不必循格，要在胸中實有吐出便是矣。」（高木森，1995，26）。日華亦強調宜「貴適天真」且「得物態之自然」；其藝術能包容一切，但又不傍門戶，同時力主「不必循格」、「不可定格求是」（《味水軒日記》），只抒寫自己的心胸（陳傳席，2013）。

日華論作畫要「年鍛月鍊，不得勝趣，不輕下筆，不工不以示人。」而且其著重人品，曾引文徵明自題之「人品不高，用墨無法」；其認為書法是繪畫的根本，且主張學書要須胸中先有古今。同時欲博古今作淹通之儒，非忠信篤敬，植立根本，則枝葉不附（高木森，1995）。此亦即強調作畫須以日積月累之學習、誠敬嚴謹之態度、書法之基礎，以及人品之高操為必要條件。

由此可見日華著重超逸心態（如其所言之：性靈廓徹，貴適天真；全在靈明灑脫，不掛一絲；超然意表；不循格）與務實修學（如其所言之：義理融通，備有萬妙；胸中實有；年鍛月鍊，欲博古今；不工不以示人；忠信篤敬；不求奇）兩方面之平衡與整合，故能兼顧自由心靈與真才實學。此種持平之態度對一些不善於學習或誤解王龍溪或徐渭觀念者，實提供針砭之道，以免於誤入狂肆或狂禪之極端的毛病。因此，李日華美學觀實具有涵容性與均衡性，以及「無過與不及」而「恰到好處」之中庸特質；同時依其觀點，在「不求奇」、「不循格」、重實學真功，不依傍門戶，而基於「真誠性（sincerity）」（如 Tolstoy 美學所強調者），即能發揮藝術家自性（良知）之生命力與創造力。

再者，李日華兼顧之兩種學習與創作取向與當代藝術創造性亦可類比，如超逸

取向常顯現觀念頓轉式創造性，而務實取向則常顯現風格漸進式創造性，而此亦相應於西方之兩種創造性類型：頓轉式創造性近乎觀念範疇之創造性（如 Pablo Picasso，Henri Matisse，與 Andy Warhol，Marcel Duchamp……等人），而風格漸進式創造性近乎實驗範疇之創造性（如 Piet Mondrian，Wassily Kandinsky，與 Jackson Pollock 等）（劉豐榮，2012b）。李日華此種著重均衡、兼顧與調和之中和美學取向，與徐渭傾向舍形悅影、至相無相之超逸美學取向，實際上各有其特色，也各有其適合之根器，藝術創作者與藝術教育者宜把握且珍視兩者之特性，且加以有變通性地互補運用。

李日華之畫論秉持二王「志於道、據於德、依於仁與游於藝」之全人藝術觀與道源藝術觀，故其亦主張藝術主體須勤求生命學問與經世之學，且惟「胸中實有」才能基於「天真」自性而超越格律之限制，而發揮高度藝術創造性。其畫論可謂體現了儒家中庸之道，且呈顯自然天性之藝術精神性，以及崇尚實現良知仁體之藝術價值觀。

透過徐渭、李日華與其後相關藝術家之美學思想與藝術表現，王門心學美學不僅影響明、清、民國之文人畫與相關藝術，其精神也反映在日本與西方藝術中。例如清初石濤之「一畫論」中天地之道與一氣生化、「我自用我法」、以及「不立一法，是吾宗也；不捨一法，是吾旨也。」之創新精神（孫世昌，2002）可謂分別反映王門心學美學中「天人合一」之哲理，徐渭之「本色」與「真我」之理念，以及李日華之「不循格」、「不求奇」與「要在胸中實有吐出」之觀點。

根據 Yanagi（1973）在其著作《不為人知的工藝師：日本對美的一種睿見》（*The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*）所述，日本陶藝與茶道皆強調創作者的「無心」、「無我」、正念與精熟自如之表現、以及技藝道合一之境界，且捨棄個人主義，遠離名利而埋名隱姓，且不求聞達，尤其著重精神性修為與「開悟」，由此利益他人而實現社會之共生共榮。Yanagi 之陶藝、茶道承繼儒家孔子、孟子思想，實亦反映心學或禪學精神，同時摒除現代主義之個人主義、名利薰心之經濟導向（此如龍溪重道輕名利），消泯區分之對立，故 Yanagi 把藝術家暨工藝師合成一詞，而為 *artist-craftsman*，藉以顯示藝術與工藝，美與實用，藝術與生

活，知與行……等之不二。

王門心學美學之智慧不僅與 Yanagi 之藝術觀點相互呼應，且良知能超越與涵容二元而達「無對」境界，此正反映當代藝術思想中消除二元對立而融通兩邊之取向，如高級藝術與通俗藝術平等、觀念與行動相應（知行合一）、藝術與生活相融、媒材之統合、領域之整合……等，以及主體性之自我探索，以期達精神性之高度自覺、自性之發顯（良知或禪心之呈現）與對生命之關懷（Baas，2005），而且由此即可形成真實創造性（authentic creativity）與各種表現模式，乃至真善美聖合一之境界（劉豐榮，2009，2013，2015，2016，2017，2020，2023）。

羅念菴曾對王龍溪提出諍言（林月惠，1995），李日華亦曾對徐渭提出批評（陳傳席，2013）。此乃因若運用頓悟學習型態與表現風格，而未能適其性與適其時，則可能產生各種流弊。相較而言，在人生與藝術之發展與提昇上，王龍溪與徐渭觀點雖適合生知利行之頓悟學習型態與表現風格，但仍不能忽視他們開悟前之精進與悟後起修時所下的工夫。而羅念菴與李日華觀點雖適合困知勉行之漸修學習型態與表現風格，但亦不能否定他們具「悟心體即見工夫」之現量境界。此兩種型態與風格宜視個人之特性，依時機而適當活用，以啟發其良知之證悟，且由此落實於人生與藝術。

參、結論

基於前述對王門美學心學之探討，吾人可統合其觀點，且依藝術意義與價值、藝術主體性、美感境界與精神性提昇方法等四方面，闡釋其在當代藝術與藝術教育之意涵如次：

一、藝術意義與價值

（一）藝術意義

王門藝術觀不僅在藝術媒材（如書、畫）之表現上界定，而更側重在良知心體為根源之活動（如含講學）上立論。亦即藝術不僅指書畫、文學、音樂、舞蹈……

等活動，而且涵蓋才能、技巧、技術乃至生活各方面之知與行；而且「藝」乃「理之所宜」之「義」，故詩書琴射乃至合宜之活動皆可涵蓋於「藝」中。同時良知包括「體驗美學」與「行動美學」兩面向，且具有「隨事盡道」之審美教育之理想。

易言之，藝術即良知呈現之體驗與活動，含知行合一之全人藝術經驗與實踐。同時良知藝術觀超越動靜且統合「直覺靜觀」與「動態歷程」，此應可會通於 Kant 之動態的心理和諧觀念，及其影響之 Schiller、Coleridge、Dewey 與 Richards 等藝術觀（劉豐榮，2007；Rader & Jessup，1976）。其亦啟示在藝術或生活中，皆能呈現良知，普遍體現道之意義與美感意境。

（二）藝術價值

1. 藝術價值論之整合性

王門心學美學之道源藝術觀與全人藝術特質可謂符合當代精神性取向全人藝術教育理念，且具有整合工具價值與本質價值之藝術教育價值論之作用¹²（劉豐榮，2001，2004）。亦即王門心學美學觀點可調和著重工具價值之「透過藝術之教育（education through art）」與強調本質價值之「藝術中之教育（education in art）」之分歧。Dobbs（2003）特別以「藝術中與透過藝術之學習（Learning in and through Art）」為標題，且藉此闡明「學科本位藝術教育」之真義。然而此實亦顯示當代藝術教育思潮有價值論整合之趨勢（如全人藝術教育思想），而不僅只限於 Dobbs 所論及之「學科本位藝術教育」才有如此整合傾向；易言之，良知之精神性理念可統合工具價值（外在價值）與本質價值（內在價值），且使藝術功能更全面地發揮，同時藝術價值論述更為周圓。

此外全人藝術教育學者視精神性為一種旅程，朝向在生活中發展一些廣為接受的價值，如智慧、慈悲、仁愛、喜悅、美與安祥等（Griffin，1997；cited in Campbell，2012），此可謂與王門心學美學之藝術價值觀相契合。此外，全人藝術教育關切藝

¹² 藝術價值涉及外在價值（工具價值）與內在價值（本質價值），外在價值為學生中心（如 V. Lowenfeld 或 H. Read 等人之主張）與社會中心藝術教育或議題取向藝術教育所抱持之價值論。學科中心（DCAE）、學科本位（DBAE）（如 E. Eisner 等人）著重藝術獨特功能，與其他學科無法達到之藝術本質價值。晚近學科本位與新學科本位（Neo-DBAE）則傾向兼顧工具價值與本質價值（劉豐榮，2001，2004）。

術學習主體與自我之關聯以及與他者之關聯（劉豐榮，2010），同時「藝術即道（art as Tao, the Way）」之理念可作為精神性取向全人藝術教育之詮釋，亦即「藝術活動即道之追尋與實現」（劉豐榮，2012a）¹³。前述王門心學美學不僅契合當代全人藝術與藝術教育取向之觀點，而且經由概念之闡釋與應用，應能使該取向之理論更為完備，且於此應用中發揮良知能動性與創造性。

2. 人類本質價值（真、善、美與聖）之合一性

作為睿智直覺之良知能使自他體現物自身（法性或實相），而此乃真善美聖合一之境界；良知美學觀中美乃人類本質價值（真、善、美與聖）整體不可分之一面向。致良知之藝術活動涉及修己安人與終極關懷，良知可謂主體生命之核心或終極的真實，猶如前述 Piepenburg 之內心真實性與神聖自身；而此亦即為精神性之品質，如 Cousins（1996）所言精神性是人類最深層之核心，於此核心中人們將自己向超越的向度而開放，同時經驗到終極的真實；Wright（2000）定義精神性為吾人對生命中終極意義與目的之關懷，精神性即自我覺察力之修養。面對吾人之精神性需要對內在的自己有深度的覺察與專注，此乃非自我中心主義，而是為在與人關係上提供服務（劉豐榮，2010；Campbell，2006）。此種精神性與王門良知之特質頗為一致，因良知本具有仁民愛物、立人達人之終極關懷，王陽明在其〈拔本塞源〉¹⁴論中重視多元智能，主張因材施教，且以成德為本；基於全人之人格發展，發揮個別特性與天賦資質，使於群體中能各安其位，各盡其才，互補互利，而共創美好社會之願景。故良知學應能充實對藝術與藝術教育精神性之詮釋，而且據此發揮藝術或藝術教育之功能，如陽明之「推其萬物一體之仁，以教天下，使之皆有以克其私，去其蔽，以復其心體之同然。」。綜言之，根據王門心學美學，藝術含有良知的合宜行動之意義，而藝術教育亦具有仁心的人文化成之精神，且兩者皆涉及本質與工具價值，可依情境加以整合實現。

¹³ 此包括三個層面之概念架構：藝術活動、概念學習與經驗學習活動、以及精神性與生命之提昇（劉豐榮，2012a）。

¹⁴ 王陽明於其〈拔本塞源〉論及：「推其天地萬物一體之仁以教天下，使之皆有以克其私，去其蔽，以復其心之同然。」、「學校之中惟以成德為事，而才能之異或長於禮樂，長於政教，長於水土播植者，則就其成德，而使益精其能於學校之中。迨夫舉德而任，則使之終身居其職而不易。用之者惟知同心一德，以共安天下之民，視才稱否，而不以崇卑為輕重，勞役為美惡。」（吳光等編校、明王守仁撰，2022，61）。

二、藝術主體性

藝術主體性係以良知心體為生命核心（亦即精神性），而良知之特質主要涉及以下兩方面：

（一）終極覺性與會通有無之純粹力動

1. 良知之終極性與活動義

心學之發展從陸九淵的明心到王陽明的致知，再到劉戡山的誠意，使心學更深入到意識深層裡去。其實，王龍溪「心體立根」、「一念之微」的先天工夫，可謂在邏輯上達到了終點。因良知心體已是終極的實在（陳來，1994；彭國翔，2003）。陸九淵的「宇宙即吾心」說法有攝「存有」歸「心」之傾向，到王陽明，把心提煉成良知觀念，且視之為「乾坤萬有基」，而為一切存有的終極根源。此心之實體義也開始熔化，而傾向於活動義，其動感越來越強。陽明謂良知有「恆照」之作用，即有良知是恆常地在明照作用中活動的意味。陽明說良知是一切存有的終極根源，此乃從感應的脈絡上說，有良知與存在同起同寂的關係（吳汝鈞，2005）。¹⁵

2. 良知之有無與純粹力動之統合

王龍溪四無說之究竟的無可謂與佛家般若之智慧、境界與工夫有相契合之處，顯示如般若的無所有、畢竟空與不可得之智慧見地，誠如牟宗三（1978/2011）所論，王龍溪之「無」其意義蓋即是「無心為道」之意義，此所謂「無」乃工夫上作用上無執、無著、無相之無，與那存有上的實體性的無相之有乃不同層次。如「即心即佛」是正面說是有，但禪家說「非心非佛」此即是「無心為道」亦即般若，此是從體現那「即心是佛」這體現上的無相說，因而亦就是無。

前述顯示道或良知具「有」、「無」之雙重性，而調和與溝通此「有」與無之面向，或「實體主義」與「非實體主義（佛家、道家，老子略有實體主義）」間之矛盾，唯賴「純粹力動」作為溝通管道，此「純粹力動」實可超越、含攝而會通兩方面，誠如吳汝鈞（2005）所言，智顗的中道佛性與慧能的無的主體性，是佛教從非實體性向實體主義發展的極限，其皆趨向建立作為純粹活動義的主體性之目標；而

¹⁵ 吳汝鈞（2005）指出此可與天台宗智顗大師言一念三千中，表示一念與三千諸法或存有同起同寂的關係相比較。不過良知是清淨的本心，而一念三千的一念則是妄心。

王陽明的良知則是儒家從實體主義向非實體主義發展的極限，它也是趨向建立作為純粹活動義的主體性這一目標。純粹力動即是儒佛的會通點，它可以作思想的橋樑，把儒家的實體主義與佛教的非實體主義關連起來，作觀念上與理論上的會通。

（二）物自身意義之真我與超形上學

1. 良知即物自身義之真我或本覺

良知不是「現象（phenomena）」，應為屬「純智界的純智物（noumena）」，屬本體的，也不是「邏輯的我」，「現象意義的我」，邏輯的我後面的預設是良知的我，此我應就是 Kant 之「物自身性的我」，此即中國人所謂之「真我（real self）」，依佛學言，即是「涅槃法身」、「真常我」，此種非現象我或非邏輯的我實即「物自身意義的我」（牟宗三，1971/1993，1990/2004，1990/2014）。同時王陽明良知觀點可謂價值之最高統會乃內在於心靈之本覺，而不假外求（方東美，1972）。藝術之道源觀實即藝術之心源觀，而此道源或心源亦即良知。

2. 良知之超形上學特質

藝術主體若能自覺自己良知之終極性，當可體會良知原本即超離能所、善惡……等二元對立，且了解「無善無惡心之體」之主體性心靈境界，亦即由前述之「即心是佛」到「無心為道」之至善本心，亦為虛靈不昧且虛實不二之知體明覺，且此具精神性之力動功能，猶如吳汝鈞（2005，2008a）所言之「純粹力動」。同時此超越性誠如傅偉勳（2001）所論及之由對形上學之消解，而到「超形上學」的弔詭了悟，此乃破除哲學思維上二元對立，此亦有如莊子「無心」或大乘佛學「無住心」之主張。

三、美感境界

（一）藝道境界

良知呈現之悅樂之情：「由技進於藝，藝進於道」之提昇過程，有賴藝術主體之志道與悟道，藝術方能進於道之境界；亦即在狹義的藝術活動或廣義的藝術即行動實踐（或藝術與生活不二）皆呈露良知或道心之體用。

「良知」可謂王門心學之核心觀點與共法，良知呈現之「本體美感」或「道的美感」在意境上具「有」與「無」之雙重性，從「有」而言，即如王陽明所謂「樂是心之本體」、「良知即是樂之本體」，從「無」而言，即為王龍溪所言之「至樂無樂」。同時此悅樂之情亦如前述劉戡山所言之「純情自感」之美感覺受。若吾人之良知要展現其體、相、用合一之知體明覺，則宜發揮其不變性與隨緣性，或許吾人可藉佛學概念之不變真如與隨緣真如，而稱之為不變良知與隨緣良知，前者為傾向靜態之三昧，後者為傾向動態之遊戲和諧性，然動靜皆定。此亦契合吳汝鈞（1993）所言之遊戲三昧的禪之美感情調。

（二）天地萬物為一體之美感

1. 仁心感通之美

王門諸子皆重視以萬物為一體之仁心，以及與天地萬物和諧乃至合一之良知美感意境。如前述陽明所言「樂是心之本體，仁人之心以天地萬物為一體。……良知即是樂之本體」。良知即是本覺仁心、或知體明覺之無限心感受，「仁」即有「覺」之義，良知自然明覺，而非麻木不仁。

王陽明承繼程明道從「覺」講「仁」（此與程尹川、朱熹不同），且以「仁者與天地萬物為一體」說明仁。王陽明之〈大學問〉即要證明程明道所謂天地萬物為一體之觀念；天地萬物為一體之根據在覺，亦即不麻木，此表示有感應、感通。一體是通過感通而言一體，如「親親而仁民，仁民而愛物。」吾人生命感通到瓦石、草木鳥獸，就與其為一體；此一體連貫是與吾人仁心感通之處證實的，且此「感通」並非感性的感，而是仁心、無限心之感通，無限即自我能作主，且能從當下一個特殊的決定的限制中自我超拔與自我決定（牟宗三，1983/2015，2019a,b,c,d）。

2. 物我一如之化境

作為睿智直覺的良知可明通、顯發物自身，而達物我一如、能所雙泯之道境，同時顯現為「民吾同胞，物吾與也」之仁境，以及「天人合一」之渾融境界，而呈現中和與大和諧之悅樂。且此種能所雙泯與天人合一之道境，以及民胞物與之情懷，亦可謂近乎廓庵禪師《牧牛圖頌》中最後四個階段之「忘牛存人」、「人牛俱忘」、「返本還源」而至「入廬隨手」之不捨眾生之精神。同時在「良知恆照」中實相（物

自身)境界之感通或創生,亦如《圓覺經》之一心清淨則一切清淨,一心明覺則一切明覺、一心空如則一切空如,以及《華嚴經》「理事無礙、事事無礙」之化境(劉豐榮,2020,2023)。

「天人合一、物我一如」之當代意涵不僅止於心性涵養與作品意境,而更能應用於現實人生,以及關於文化、社會與生態議題之改善或解決。亦即藝術主體可基於與萬物和諧、共生共榮之審美精神性,而將前述相關議題融入藝術活動、藝術教育與各類設計之思考與訴求中,以發揮藝術之轉化力量。如此不僅契合陽明「藝」具「義(合宜)」意義之主張與王門諸子之終極關懷,而且藝術主體之致良知能由達致內在之和諧,擴展為達致外在整體之和諧。

(三) 誠、仁、樂與自得之意境

1. 誠仁樂與中和美感

誠如前述,良知呈現三種境界:「誠境」、「仁境」、「樂境」,分別體現真、善與美的有機而有序的融合境界(潘立勇,2004)。此外,王陽明亦提及「寂然不動,感而遂通」、「未發之中,發而中節」與「廓然大公,物來順應」(吳光等編校、明王守仁撰,2022,25)之心靈原態或心體本然境界,實乃近乎西方美學中「美感距離」,以及 Kant 美學中純美之特性,包括前述「無利害關心性」之美感態度(劉豐榮,2023)。

2. 自得意境

王陽明在為黃勉之所書的(自得齋說)中曾引孟子之言:「君子深造之以道,欲其自得之也。」且據此闡釋君子不宜僅以深造於辭章、訓詁或技藝為滿足,而更宜「深造於道」,才能「自得逢源」。然而「深造於道」而「自得」之前提在「致其良知而不敢須臾離」(吳光等編校、明王守仁撰,2022,296)。此「自得」具有心靈調和與自在自由之美感意境,且此實相應於 Kant 所謂「和諧的遊戲」以及 Schiller 美育主張的藝術之遊戲衝動能調和形式衝動(理性)與素材衝動(感性),而使人格統整發展,以達致美的心靈(劉豐榮,2004,2007;Rader & Jessup,1976;Smith,2004)。再者如王陽明所言:「心即道,道即天,知心則知道、知天。」(吳光等編校、明王守仁撰,2022,24),「自得」之覺受源自道心之自知自悟,而且自知自悟

道心愈為真切，則「自得」之美感經驗即愈為深刻。

四、精神性之提昇

精神性之提昇有賴良知心體之明悟，以及對智慧與知識層面之實學真修，而其過程宜則透過兼顧前述「漸與頓」工夫以及「反之與性之」等方式，茲說明其重點如次：

（一）良知心體之明悟 —— 良知精神性之認識與承當

1. 以良知為藝術主體性與自我認同層次之提昇

良知雖可包括一般之道德意識，但其義並非僅限於此，同時雖可涵蓋經驗層面之心理意識，但卻屬於超越層次之睿智的直覺。良知與當代精神性可相會通，包括「藝術中之精神性（the spiritual in art）」（Kandinsky，1914/1977），且良知之功能可謂一種精神性智能（spiritual intelligence）（Simmons，2006；Hyde，2009；Zohar & Marshall，2000）或存在性智能（existential intelligence）（Gardner，1999），良知作為藝術主體精神性之知體明覺與仁體，實契合全人藝術與藝術教育之審美精神性（aesthetic spirituality）（劉豐榮，2011，2012；Campbell，2003）。藝術家與藝術教育者之自我認同宜提昇至良知之層次，因而其審美精神性不僅在生活、藝術與教育工作中能有美感態度與經驗，且具人生智慧與終極關懷之情操。

2. 良知即安身立命之究竟覺

良知實即終極覺性、究竟覺或本覺，若藝術理念根源於良知之道心，且以「道源藝術觀」與「調心熟道」之立場，則將能發展生命智慧而體證「未發」與「已發」不二之良知心體，呈現安適祥和之心靈狀態，且達中和美感境界，此即喚醒主體良知之究竟覺。

London（1989）主張「喚醒內在的藝術家（Awakening the Artist within）」，且所有的創造性旅程乃始於內省（introspection）之挑戰，此不僅探尋「外在是什麼」而更為「內在是什麼」，亦即邀請吾人作原創性而非受制約的回應。London認為此如同禪宗弟子之面對公案一般，藝術表現宜喚醒且釋放原本的創造性自己，使原本

自己之力量能充分發揮，以探討生命之終極問題，達到個人之轉化。

易言之，London 此觀點意味著若欲喚醒內在的藝術家或原本的自己，則須使藝術心靈不受遮蔽，而「調心熟道」以回復更深微、超越的心體或良知，此即藝術家內在真我的覺醒，而成為既能安身立命，而且能展現真實創造性（authentic creativity）之真正藝術家。

（二）智慧與知識之實學真修 —— 轉識成智，且以智導識、融識於智

1. 精勤探究、知行合一之工夫

藝術家與藝術教育者宜探究與修習生命智慧之學問與藝術相關之知識，且在知行合一中體悟與實現良知。一般人之轉識成智（或轉人心為道心）之過程常有其難度，因生命主體往往由識心（莊子所言之成心）而非良知（或真心）作主，而且因盲目認同或如 Lacan 所言之「誤認（misrecognition）」，而自我迷失，且產生對藝術創造性之迷思（或誤解）而無法自我超越（劉豐榮，2013，2015；Walker et al.，2006）。故吾人有必要理解前述「心」、「知」、「意」、「物」，乃至「情」與「氣」之意義，以及其相關的哲學與心理學概念；由此考察其屬於「智」或「識」之層次，而且如實覺察自己心念之運作或心流情形，念念致良知、一覺便化，即能轉識成智、以智導識、而融識於智，自能離惑而自我超越。此亦即如孟子、陸九淵（象山）與王門諸子之先立其大者，明見而肯定良知之超越與終極性。

2. 兼顧「為道日損」之知與「為學日益」之知

藝術創作者與藝術教育者宜統合超越的良知與經驗的識心，且兼顧「為道日損」之知與「為學日益」之知。亦即其在良知（或根本智）證得後，須基於澄澈之良知，而學習各種經驗層面之知能（或後得智），包括藝術學科之知識與技能（如藝術創作、藝術批評、藝術史、美學……）以及藝術議題涉及之知識（如人文學科、社會科學與自然科學等）。若只偏重「為道日損」之知，而缺乏「為學日益」之知，則將難以實現王門心學所關注的文化與教育之理想、家庭與社會之責任，以及利民與濟世之使命。誠如彭國翔（2003）所言之儒家的道德修養非僅止於個人成就，而必展開於家國天下的社會關係網路。

若藝術主體具有良知之不二智慧，則當能調和二元之相對觀念，如現代與後現

代派典之對立；亦即其「有」之智慧應可避免於後現代文化中，某些極端相對主義者所偏執之虛無主義之「無」見，含主體、意義與價值之「斷滅空」；同時其「無」之智慧亦能透視現代主義文化中，某些極端主義者所偏執之「有」見，含「自我（假我）」或「鉅型敘事（grand narratives）」之實質性。由此洞悉對自我（假我）「誤認」之幻覺，而找回最高主體性之良知真我；同時認清鉅型敘事中「知識與權力之環扣（knowledge-power linkage）」之機制而獲正知正見，亦即其「無」之善用具當代反人文主義美學之去中心化（自我與知識兩方面）之解構精神（劉豐榮，2005，2020，2023），據此即能適切地重構知識，乃至超越知識中語言邏輯之限制，而有良知智慧之知與行。

當代藝術教育主要目的之一是透過創作與知覺「表現形式」之經驗，來增進學生能力，使其能發展心靈。同時教育是一個過程，藉以學習如何成為自己經驗的建築師，且因而學習創造自己（Eisner，2002）。此心靈之發展、經驗之建構與對自己之創造，若有良知睿智之引導與仁誠情意之動能，則將能增進自我心靈創造之價值高度、與其經驗構成之意義深度。若藝術家或藝術教育者能兼顧前述「漸與頓」以及「反之與性之」之工夫，而回復自己良知心體，且發揮良知在藝術與藝術教育之轉化功能，則將使自他皆趨向身心靈健全之全人發展，且實現王門心學美學「成己成物」精神性之理想。

參考書目

- 方東美（1972）。從歷史透視看陽明哲學精義。方東美全集（生生之德），441-469。台北市：黎明文化。
- 方東美（2005）。華嚴宗哲學（下）。台北市：黎明文化。
- 元音老人（1992/2001）。「碧巖錄」講座。佛法修證心要（18-104）。台南市：慧舫文物流通處。
- 王龍溪（日期不詳）。王龍溪先生全集。<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=547669>
- 印順（2003）。大乘起信論講記。台北市：正聞。
- 牟宗三（1968）。心體與性體（第一冊）。台北市：正中書局。
- 牟宗三（1971/1993）。智的直覺與中國哲學。台北市：臺灣商務。

- 牟宗三（1983/2015）。中國哲學十九講。台北市：台灣學生書局。
- 牟宗三（1985/2010）。圓善論。台北市：台灣學生書局。
- 牟宗三（1979/2011）。從陸象山到劉蕺山。台北市：台灣學生書局。
- 牟宗三（1990/2004）。現象與物自身。台北市：台灣學生書局。
- 牟宗三（1990/2014）。中西哲學之會通十四講。台北市：台灣學生書局。
- 牟宗三（1993/2002）。才性與玄理。台北市：台灣學生書局。
- 牟宗三（2003/2020）。宋明儒學的問題與發展。新北市：聯經聯經出版公司。
- 牟宗三（2019a）。莊子齊物論 —— 牟宗三先生講演錄（肆）。新北市：財團法人東方人文學術研究基金會。
- 牟宗三（2019b）。康德美學 —— 牟宗三先生講演錄（捌）。新北市：財團法人東方人文學術研究基金會。
- 牟宗三（2019c）。康德第三《批判》 —— 牟宗三先生講演錄（玖）。新北市：財團法人東方人文學術研究基金會。
- 牟宗三（2019d）。西方哲學 —— 牟宗三先生講演錄（拾）。新北市：財團法人東方人文學術研究基金會。
- 牟宗三（2000）。康德：判斷力之批判（上冊）。台北市：台灣學生書局。
- 吳光等編校、明王守仁撰（2022）。王陽明全集（上）（中）（下）。上海：上海古籍出版社。
- 吳汝鈞（1993）。遊戲三昧：禪的美學情調。載於吳汝鈞（著），遊戲三昧：禪的實踐與終極關懷（頁159-218）。台北市：台灣學生書局。
- 吳汝鈞（1995/1998）。中國佛學的現代詮釋。台北市：文津出版社。
- 吳汝鈞（2000）。宗密的靈知與王陽明的良知的比較研究。佛教的概念與方法（頁530-552）。台北市：台灣商務印書館。
- 吳汝鈞（2005）。純粹力動現象學。台北市：臺灣商務。
- 吳汝鈞（2008a）。純粹力動現象學續篇。台北市：臺灣商務。
- 吳汝鈞（2008b）。胡塞爾現象學的知識論析論。新北市：鵝湖月刊社。
- 吳汝鈞（2014）。佛性偏覺與佛性圓覺：佛教判教的對話詮釋二續。台北市：臺灣學生書局。
- 肖鷹（2013）。個體自性：徐渭美學思想綜論。哲學研究，2，93-100。
- 林月惠（1988）。陽明「內聖之學」研究。國立台灣師範大學國文研究所碩士論文（未出版）。
- 林月惠（1995）。良知學的轉折 —— 聶雙江與羅念菴思想之研究。國立台灣大

- 學中國文學研究所博士論文（未出版）。
- 林月惠（2020）。耿寧對陽明後學的詮釋與評價。倪梁康、張任之主編，**耿寧心性現象學研究文集**。北京：商務印書館，271-313。
- 林維杰（2014）。陸象山學問的詮釋學性格。**中國文哲研究集刊**，45，95-119。
- 宗白華（1985）。**美從何處尋**。新北市：成均出版社。
- 范美俊（2007）。晚明徐渭的書畫轉型及其心學背景。**四川理工學院學報（社會科學版）**，32，1，120-124。
- 高木森（1995）。文人畫理論之集大成——生熟巧拙爭論識，心性妙理費文章。**美育**，66，13-26。
- 孫世昌（2002）。**石濤藝術世界**。審陽市：遼寧美術出版社。
- 袁光儀（2016）。殊途與同歸——論羅念菴學術在王學中的定位問題。**當代儒學研究**，21，87-121。
- 唐君毅（1991）。中國哲學原論：原教篇，**唐君毅全集（卷17）**。台北：學生書局。
- 陸永勝、劉小偉（2016）。王陽明的藝術美論。**貴州學院學報（社會科學版雙月刊）**，11，4，摘要。
- 陳志強（2016）。知見空言——羅念菴論「學者」之過。**漢學研究**，34（4），99-130。
- 陳佳銘（2019）。羅念菴之學對「歸寂」的超越與發展。**淡江中文學報**，40，147-182。
- 陳望衡（1997）。徐渭和他的真我說。**理論月刊**，19，17-19。
- 陳傳席（2013）。**中國繪畫理論史**。台北市：三民。
- 陳榮灼（2023）。**氣論與宋明儒三系說新解**。新竹市：國立清華大學出版社。
- 陳榮捷（2022）。**王陽明傳習錄詳註集評**。台北市：台灣學生書局。
- 張美娟（2017）。「用虛」、「直書」、與「本色」：王龍溪「作文」觀相關議題探討。**成大中文學報**，59，109-144。
- 張美娟（2019）。「夜氣虛明」、「至樂無樂」、與「至詩無言」：王龍溪詩歌美學思想相關議題探討。**淡江中文學報**，41，103-142。
- 張美娟（2020）。蘊含「孔顏」、「曾點」之樂的「藝」思想：王龍溪論「藝」之重要見解。**明代研究**，35，1-42。
- 張素升（2020）。宋明理學家朱熹與王陽明之書道研究。明道大學中國文學研究所博士論文（未出版）。

- 張馳（2014）。**王陽明心學**。北京：中國商業出版社。
- 彭國翔（2003）。**良知學的展開：王龍溪與中晚明的陽明學**。台北市：台灣學生書局。
- 傅偉勳（2001）。**從西方哲學到禪佛教——「哲學與宗教」一集**。台北市：東大圖書公司。
- 慈怡主編（1988）。**佛光大學辭典**。高雄市：佛光出版社。
- 潘立勇（2004）。陽明心學的美學智慧。**天津社會科學**，6，105-110。
- 劉豐榮（2001）。當代藝術教育論題之評析。**視覺藝術**，4，59-96。
- 劉豐榮（2004）。**艾斯納藝術教育思想研究**。台北市：水牛。
- 劉豐榮（2005）。人文主義與反人文主義美學：現代到後現代藝術教育理論基礎之變遷。**藝術研究期刊**，1，83-104。
- 劉豐榮（2007）。藝術價值與其對後現代文化中全人發展之功能。刊於阮忠仁主編，**真善美全人生命發展研究論文集（第一輯）**（頁1-10）嘉義縣：國立嘉義大學人文藝術學院/人文藝術中心。
- 劉豐榮（2009）。現代與後現代藝術觀點對台灣藝術理論與創作研究之意涵。**視覺藝術論壇**，4，1-16。
- 劉豐榮（2010）。精神性取向全人藝術創作教學之理由與內容層面：後現代以後之學院藝術教育。**視覺藝術論壇**，5，3-20。
- 劉豐榮（2011）。藝術中精神性智能與全人發展之觀點與學院藝術教學概念架構。**藝術研究期刊**，7，1-19。
- 劉豐榮（2012a）。藝術中之精神性及精神性取向全人藝術教育之價值觀。**視覺藝術論壇**，7，50-70。
- 劉豐榮（2012b）。西方當代藝術之創造性及其對大學水墨教學之啟示。**藝術研究期刊**，8，111-134。
- 劉豐榮（2013）。藝術主體性之心理與精神性層面及其在學院藝術創作教學之意涵。**視覺藝術論壇**，9，1-16。
- 劉豐榮（2015）。藝術創造性的迷思與省思及其對藝術創作教與學之啟示。**視覺藝術論壇**，10，2-29。
- 劉豐榮（2016）。禪美學之審美精神性要義——其主體、境界、應用與學習之議題。**藝術研究期刊**，12，1-40。
- 劉豐榮（2017）。儒家美學「心源論」之要義、特質與當代意涵。**視覺藝術論壇**，12，2-32。

劉豐榮（2018）。藝術之精神性智能與專注力學習之探討。《佛教圖書館刊》，64，64-77。

劉豐榮（2020）。禪美學中藝術主體性與美感境界之闡釋——廓庵《牧牛圖頌》之意涵。《視覺藝術論壇》，15，2-55。

劉豐榮（2022）。禪宗《六祖壇經》思想在審美精神性之意涵略論。《視覺藝術新視野研討會線上論文集》，國立嘉義大學視覺藝術系。

劉豐榮（2023）。藝術中本覺之觀念及其在藝術創作與美感經驗之意涵：以 Graves、Loori 與 Spira 為例。《視覺藝術論壇》，18，23-68。

錢穆（2021）。《陽明學述要》。台北市：蘭臺出版社。

蘇原裕（2022）。《徐渭：禪眼觀青藤大寫意》。台北市：致出版。

Baas, J. (2005). *Smile of the Buddha: Eastern philosophy and western art from Monet to today*. CA: University of California Press.

Brigham, D. L. (1989). *Focus on fine arts: Visual arts*. Washington, D.C.: National Education Association and National Art Education Association.

Campbell, L. (2003). *Portraits of artist/teachers: Spirituality in art education*. Unpublished doctoral dissertation. University of Illinois at Urbana-Champaign.

Campbell, L. H. (2006). Spirituality and holistic art education. *Visual Arts Research*, 32(1). 29-34.

Campbell, L. H. (2012). Five emerging themes of holistic art education: Holistic approaches to creativity, integration, and transformation. In L. H. Campbell and S. Simmons III (Eds.), *The Heart of Art Education* (pp.76-86). Reston VA: The National Art Education Association.

Cousins, E. (1996). Preface to the series. In P. Van Ness (Ed.), *Spirituality and the secular quest*. New York: Crossroad.

Dobbs, S. M. (2003). *Learning in and through Art : A guide to Discipline-Based Art Education*. Los Angeles, CA: J. Paul Getty Trust.

Eisner, E. W. (1972). *Educating Artistic Vision*. New York: Macmillan.

Eisner, E. W. (2002). *The Arts and the Creation of Mind*. New Haven, CT & London: Yale University Press.

Gardner, H. (1999). *Intelligence framed*. New York: Basic Books.

Griffin, D. R. (1997). *Parapsychology, philosophy, and spirituality: A postmodern exploration*. Albany, NY: SUNY Press.

- Hyde, B. (2009). Spiritually intelligent kids: Children using SQ to enhance holistic learning and wellbeing. In M. de Souza et al. (Eds.), *International handbooks of education for spirituality, care, and wellbeing, International handbooks of religion and education 3*. (pp. 855-871). Springer Science+Business Media B. V.
- Israel, G. L. (2022). *Studying Wang Yangming: History of a Sinological Field*. Kindle Direct Publishing. <https://philarchive.org/archive/ISRSWY-4>
- Kandinsky, W. (1914/1977). *Concerning the spiritual in art* (M.T.H. Sadler, Trans.). New York: Dover.
- Kim, Y. (n.d.). Wang Yangming (1472-1529). *Internet Encyclopedia of Philosophy*. <https://iep.utm.edu/wangyang/>
- Lowenfeld, V. & Brittain, W. L. (1982). *Creative and Mental Growth (7th Ed.)*. New York: Macmillan.
- Lowenfeld, V. & Brittain, W. L. (1987). *Creative and Mental Growth (8th Ed.)*. NJ: Prentice Hall.
- London, P. (1989). *No More Secondhand Art: Awakening the Artist within*. Boston, MA: Shanbhala Publications. Inc.
- Norden, B. V. (2024). Wang Yangming. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Wang Yangming (Stanford Encyclopedia of Philosophy)
- Piepenburg, R. (1998). *Treasures of the Creative Spirit: An Understanding of Human Creativity*. MI: Pebble Press.
- Rader, M., & Jessup, B. (1976). *Art and human values*. NJ: Prentice-Hall.
- Reid, L. A. (1976). Feeling and Aesthetic Knowing. *The Journal of Aesthetic Education*, 10(3), 43-52.
- Reid, L. A. (1981). Art: Feeling and Knowing. *The Journal of Aesthetic Education*, 15(1), 11-27.
- Simmon, S. (2006). Living the questions: Existential intelligence in the context of holistic art education. *Visual Arts Research*, 32(1), 83-91.
- Smith, R. A. (2004). Aesthetic education: Questions and issues. In E. W. Eisner and M. D. Day (Eds.), *Handbook of Research and Policy in Art Education* (pp. 163-186). NJ: Lawrence Erlbaum.
- Spira, R. (2015). *The Way of Beauty* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=jAC9dv43o08>

- Tu, W. (1976). *Neo-Confucian Thought in Action*. Berkeley University of California Press.
- Walker, S., Daiello, V., Hathaway, K., & Rhoades, M. (2006). Complicating visual culture. *Studies in Art Education*, 47(4), 308-205.
- Wright, A. (2000). *Spirituality in education: Master classes in education series*. London: Routledge Falmer.
- Yanagi, G. (1973). *The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty*. Tokyo: Kodensha International LTD.
- Zohar, D., & Marshall, I. (2000). *SQ, spiritual intelligence: The Ultimate intelligence*. London: Bloomsbury.

《簡而言之》頻道中「大麻」議題動畫 之色彩再現

蔡沛緬* 鄧宗聖**

摘要

德國《簡而言之》(Kurzgesagt – In a Nutshell)是一個以科學為基礎的動畫頻道，透過提取研究論文中的主要資訊，經過事實查核和複雜性評估，處理爭議性話題，並以研究為基礎設計腳本與動畫。

本研究旨在探討色彩與研究論述之間的關係，並以「大麻合法化」的動畫作品為個案進行文本分析，透過分析畫面內容、對話及意義，討論其背景、象徵與物件顏色的使用方式。

研究結果顯示，色彩在傳遞語詞中正面或負面情緒時扮演了重要角色，特別是在引用研究論述時，色彩可以為研究中的詞彙創造形象感知與觀察範疇。鄰近色與對比色的使用能在視覺上連結相似的概念與關連的語彙，如「黃色、綠色」、「紫色、粉色」的配色方案，能再現關於「風險」概念的配色方案，並連結到表達安全與危險、個人與社會、健康與風險等研究論題中的概念與爭議論述。

總體而言，色彩作為一種社會符號資源，不僅在概念與論述的視覺上創造意義，還可能影響受眾的情感、態度與對議題的理解。本研究建議未來可進一步探討不同文化背景的受眾反應及創作者的配色創作歷程。

關鍵詞：色彩再現、跨領域動畫、大麻合法化、簡而言之。

*國立屏東大學科學傳播學系科學傳播暨教育碩士生。

** (通訊作者) 國立屏東大學科學傳播學系教授。

Color Representation of The Animation about the Marijuana Issue in The Channel Of “Kurzgesagt – In A Nutshell”

Cai Pei Siang* Tzong Sheng Deng**

Abstract

Germany’s “Kurzgesagt—In a Nutshell” is a science-based animation channel that extracts key information from research papers, undergoes fact-checking and complexity assessment, cites sources to handle controversial topics, and designs scripts based on research to create animations. Due to the lack of concrete images and colors in research discourse, the purpose of this study is to explore the relationship between color and research discourse. Using animated works on “marijuana legalization” as a case study, the research analyzes the vocabulary and corresponding colors through text analysis to investigate how color conveys controversial research topics.

This study adopts a textual analysis method, with the scope of analysis including visual content, dialogue, and meaning. It discusses the background, symbolism, and the use of object colors, with a particular focus on the role of color in conveying positive or negative emotions through words. Additionally, it explores how the work connects its color choices and design significance through vocabulary. Research results indicate that color transformation plays a framing role in case studies. When citing research discussions, colors can create a sense of imagery and observational scope for the vocabulary used in the study. The use of adjacent and contrasting colors can visually link

* Graduate student, Department of Master Program of Science Communication and Education.

** (Corresponding Author) Professor, Department of Science Communication, National Pingtung University.

similar concepts and related vocabulary. By employing combinations of “yellow, green” and “purple, pink” color schemes can be recreated to represent the concept of “risk ” linking discussions on concepts such as safety and danger, individual and society, health, and risk in research topics. Overall, color, as a social symbolic resource, not only creates meaning visually in concepts and discourse but can also influence the audience’s emotions, attitudes, and understanding of issues. It is recommended that future research further explore audience reactions from different cultural backgrounds and the color creation process of creators.

Keywords: color representation, cross-disciplinary animation, marijuana legalization, Kurzgesagt.

《簡而言之》頻道中「大麻」議題動畫之色彩再現

壹、緒論

網路數位環境下可以看到各種動畫形式產製的媒體內容，智慧型手機由於螢幕尺寸較小，大眾更容易瀏覽和瀏覽作品，越來越多地製作類似融合文字、圖像、音訊和視訊等多媒體元素作品。網路上最普遍的數位內容形式之一是可傳播媒體或短格式數位內容，它們可嵌入並透過 Facebook、Instagram 等社群媒體平台分享（Jenkins，2013）。但隨之而來的疑惑可能是究竟哪些內容會有較多瀏覽？除了娛樂性的內容外，嚴肅的議題也能吸引人嗎？

前述背景下，研究者觀察到網路 Youtube 頻道《簡而言之》（Kurzgesagt，2024），其宣稱乃以科學為基礎（science-based）進行動畫創作，因此如何將學術研究動畫化並吸引人觀看，成為其頻道理念。儘管，科學常被視為沒有明顯的說教或指導性，也不關注娛樂（Welbourne & Grant，2016），但要如何以科學基礎，又能克服年齡、學術、社會、文化等背景差異，以不枯燥或無聊方式傳播科學，這部分卻成為挑戰。此外，該頻道動畫作品的產製涉及跨領域協作，須由研究人員、編劇、插畫師、敘述者、動畫師、音樂與音效編輯人員組成，甚至可能更多，協作性質需要跨領域成員參與（Kurzgesagt，2024），在生產腳本到動畫產生之間，動畫的插畫過程是一個重要階段，但動畫創作論述多是以如何使用動畫原則創作動畫，色彩是角色動畫的輔助性角色（Thesen，2020），不過，腳本中角色、場景如何搭配色彩傳達與識別學科知識與論卻較少提及，卻是本研究問題意識的起點。

到目前為止，臺灣在關於科學為基礎的動畫研究上較少關於學科知識動畫的色彩使用，這可能卻對跨學科知識視覺化的面向具有意義，因此本研究將從「簡而言之」（Kurzgesagt – In a Nutshell）中選取單一個案，探討其色彩如何傳達爭議性的研究論題。

貳、文獻探討

一、動畫形式與內容

當代社會議題繁多，人們已難以直接透過研讀研究文本去辨析真偽並分析複雜資料，資訊轉化成圖像或一種敘事成為一種替代性的方案。但對公眾而言，嚴肅的科學研究內容為什麼會被分享呢？有研究指出，除了內容本身具有閱讀性與娛樂性，若能提供簡單提示「可以做的事情」及「可以如何做」等這方面的訊息，更有可能會成為分享動機（Shriver-Rice et al., 2021）。儘管，娛樂性可以吸引觀眾，但有可能出現將嚴重問題輕描淡寫，或使用不恰當、不敬的幽默或諷刺（Feldman, 2017）。

從形式面來看，這裡將動畫和實拍影片做一個比較，前者強調「動態的人為性」（artificiality of movement），後者則是複製即時運動（Martinez, 2015），儘管兩者都能表徵抽象概念或事實知識，但實拍影片無法輕易將抽象概念重置於視覺空間做重組，動畫卻因不受實拍物理定律約束，能以想像力將圖像與動態做結合（Torre, 2014），相較於靜態的文字、圖像素材，動畫提供視覺細節，幫助觀眾將主題形象化，意味減少在接收和理解訊息時所經歷的認知負荷（Ainsworth & Van Labeke, 2004）。

從內容面來看，產製動畫之目的可以是為了教育、新聞、倡議、娛樂、宣傳或銷售產品（廣告）（Djerf-Pierre & Lindgren, 2021），而內容中提供社會行為訊息可以達到溝通效果，舉例來說，有研究檢視迪士尼動畫電影中的親社會行為，發現許多親社會行為，意即使他人受益的行為，而非負面描述的例子，如《獅子王》電影中的獅王為幼獅犧牲自己（Padilla-Walker et al., 2013），有意圖地將訊息轉化為行為提示，並融入動畫娛樂的形式中增加對問題的理解、態度與解決行為。Brown 與 Lindvall（2019）認為觀眾觀看動畫通常是為娛樂，而非尋找知識。因此，在沒有心理防禦機制下可能產生說服影響，與說教紀錄片相比，動畫以直接、引人注目方式激發觀眾想像和情感，動畫短片具有寓言功能，儘管充斥氣候變遷、森林砍伐、水和空氣污染、土壤污染、能源節約以及對生態系統的長

片，但寓言般的短敘事，有激發觀眾想像力與思考的潛能，他們Auden的一句話「你不能告訴人們該做什麼。你只能跟他們講寓言，這才是真正的藝術」(You cannot tell people what to do. You can only tell them parables, and that is what art really is)，因此，將動畫形式與內容被視為一種「詩意的教導」(poetic teaching)。

從媒體考古學觀之，動畫從多種形式（定格、木偶、繪畫、CG）等技術到傳播、教育、商業等社會文化實踐軌跡本身就形成一個跨領域場域（Bieberstein & Feyersinger, 2022），其形式與內容的關係到不同的知識領域、代理人和組織機構使用動畫的技術及其文化社會實踐，換言之，動畫儘管依賴於技術，但其與塑造內容的文化力量（政治、經濟、社會）與脈絡相互關連，以此作為理解動畫創作意義的基礎。

二、色彩的社會符號學

Kress與Leeuwen（2002，頁351）回顧色彩概念的發展史，18世紀就已在系統中三原色（黃色、藍色和紅色）和兩個值（黑色和白色）做色調（不同顏色本身，例如紅色或綠色）和明度之間（顏色的明暗色調）的區分，到了19世紀有色彩球的模型（Farbenkugel）用六原色繪製數值與色調的關係，不久之後化學家Chevreul 建構顏色模型（color modulation）顯示互補色和其他色彩的關係，19世紀下半葉人們已經開始編寫「顏色語法」（grammars of colour）以生產顏料，20世紀初化學家 Ostwald則創造了色彩系統並將灰階應用於色環上的24色調，色彩系統不僅創造關於色彩的基本顏色單位，而牛頓後來將色彩類比為音樂，用其七種基本色（綠、藍、靛、紫、紅、橘、黃）建構了「色彩和諧」（colour harmony）的概念，和諧與否形成後續關於「配色」上的論述，但認識到色彩具有含義，將色彩意義視為一種效果，如某種顏色可以激發或干擾情感等等，以及性格測試、治療等心理學或室內設計、居家色彩、裝飾等則是近代的應用。

據前述，要如何理解色彩如何產生意義？這裡從社會符號學角度來看，色彩被視為一種溝通資源（communicational resource），顏色語法的特徵，指涉色彩的各種概念，Kress 和van Leeuwen（2006）提出關於色彩個符號資源概念（參見表

1)，包括「色彩飽和度、色彩差異、色彩調、脈絡、再現、深、照明和亮度」等，符號概念非顏色本身，而是與社會、文化相互關連，換言之色彩符號的使用具有功能性，連結關於對於表達「自然」、「真實」、「和諧」等概念而形成色彩使用的方式，並進一步連接到社會建構的配色方案。舉例來說，Koller（2008）指出，在文化模型中粉紅色對具有性別指涉作用，吸引女性讀者注意力並作為女性氣質的索引，補充與擴展粉紅色與女性特徵刻板印象。雖然色彩本身可以標準化，色彩的意義事實不容易標準化，但色彩象徵價值並非無限創造，而是在只要在給定的社會文化背景下，其通常都會做為解釋意義的生產環境。

表1：色彩概念符號資源

色彩飽和度（color saturation） ¹	透明	←————→	全彩
色彩差異（color differentiation） ²	單 多樣化	←————→	色
色彩調變（color modulation） ³	未調 完全調	←————→	整 整
脈絡（contextualization） ⁴	無背 清晰背	←————→	景 景
再現（representation） ⁵	最抽 最多細	←————→	象 節
深度（depth） ⁶	缺 最大深	←————→	乏 度
明度（Illumination） ⁷	無 最大光	←————→	光 值
亮度（brightness） ⁸	2維亮 最大亮	←————→	度 度

（資料來源：研究者修改自Kress and van Leeuwen，2006）

¹ 從全色彩飽和度到無色彩（即黑白）的範圍。

² 從最多樣化的顏色範圍到單色的範圍。

³ 完全調製的顏色（例如使用許多不同深淺的紅色）到計劃的未調製顏色的範圍。

⁴ 一個從沒有背景到最清晰和詳細的背景的尺度。

⁵ 從最抽象到最多圖像細節表徵的尺度。

⁶ 從缺乏深度到最大深度的視角。

⁷ 光與影的最充分表現到其消失的範圍。

⁸ 從最大數量的不同亮度等級到僅兩級的等級：黑色和白色，或深灰色和淺灰色，或相同顏色的兩個亮度值。

Kress與Leeuwen（2002）強調色彩具有概念化功能，用來表示特定的人、地點和事物或類別及想法，例如在車子上，寶馬的深藍色與深色明顯不同，合法地保護其公司商標創造的顏色，以便其他人無法使用它們；在地圖上，色彩可以用來辨識水、耕地等土地、沙漠等；在大學，畢業袍上的白色、黃色、藍色分別標誌文學院、理學院、教育學院等，使用顏色來表示領域身份。儘管前述色彩標誌使用在其社會文化脈絡受到嚴格規定，使用特定的顏色或配色方案來標籤化特定的認同，但這並不意味色彩觀念功能只能在這樣的範圍內發揮作用，像是藝術家蒙德里（Mondrian）、康丁斯基（Kandinsky）等人的作品對色彩就有新的探索與嘗試。然則，在有些情況下色彩不僅僅是理想化的表達，像是有研究色彩可以使人的注意力延長、集中，放在消費領域用於生產願意購買的消費產品，實際上是想用色彩來表達平靜或增加衝動、活力的行動。

綜合所述，色彩作為一種符號學資源，在動畫中是一種搭配的敘事模式，就如建築、排版、產品設計、文件設計等可與多種其他創作模式自由組合，但不是獨立存在，而是透過創作者賦予作品色彩中人、地、物之間的象徵關係，儘管觀者並不一會去獨立出色彩去解讀色彩含義，但可透過對色彩的描述和解釋來梳理其意義型態以及，又如何特定領域中使用，而不是發現關於顏色的普遍性的和歷史事實。

三、有用動畫的觀點

Cook等人（2023）以「有用的動畫」（useful animation）的概念建立一個跨領域創作的思維，用以探索動畫在研究、教育與溝通等所有用途方面，包含各種自然科學、社會科學等學術議題，但此一概念無法解釋所有形式的動畫，特別是廣告和公共關係，Cooke等人提出此概念主要是轉向關注動畫如何被用在非營利功能目的下特定時間和空間的歷史性問題。

有用動畫的挑戰之一在於它所涉及的專業知識，許多有用的動畫是為了科學普及、公共教育和推廣而製作的，但旨在用於專業培訓、專業知識的交流或作為實驗方法和記錄形式的動畫反而具有排他性，關注對於電影、動畫和視覺文化學

者來說，歷史上有用的動畫可能比較陌生與神秘，或由於缺乏藝術形式所期望的既定標準，因此對其較少討論。Cook等人從歷史觀點來看有用的動畫，如第一次世界大戰後科學、醫學和公共衛生領域用動畫教育公眾衛生習慣，或者用醫學故事取代對疾病通俗敘述的目標，提出三種分析角度以供參照：

風格慣例：早期動畫師都接受過插畫家培訓，因此會在創作作品時尋求既定的圖像傳統和相關圖像學，雖然這些包括漫畫和印刷卡通等娛樂形式，但也包括科學插圖、圖形設計和視覺統計等專業實踐。因此，在檢查這些文本時，可以看到有用的動畫可能的慣例。

產製背景：提供專業空間發展使有用動畫的製作成為可能，兩次世界大戰期間見證了文化機構、廣告單位、科學實驗室和類似組織中的專業團隊的興起，雖然還需要進一步的研究，但提供不斷擴大的動畫師培訓和工作空間，產製環境成為動畫專業化的基礎，這種不斷變化的生產環境要求關注有用動畫的經濟、技術和制度背景，以便更好地了解有用動畫的技術、慣例和期望的國內和跨國流通。

學科知識：在知識和學科的歷史背景下探討有用的動畫，研究動畫如何與其專業領域以及伴隨的專業知識形式相互作用。關於創作動畫動機的傳統假設，例如戲劇、娛樂、卡通的直接經濟利益，可能不適用於有用的動畫。相反，我們必須考慮動畫本身如何透過挑戰各自任務的教學、商業和科學方法來幫助改變這些學科和領域。

綜合前述，有用動畫的研究涵蓋了娛樂之外的應用目的，特別是在跨學科的社會議題，由於其所涉及的專業知識而具有挑戰性，實用動畫的分析需要考慮其風格慣例、製作背景和學科知識，在學科和領域變革中的作用值得進一步探討。

參、研究方法

一、文本來源與頻道背景

本研究旨在分析色彩如何傳達爭議性的研究論題，因此個案之選擇方式為「頻道訂閱人數超過1000萬」且文本「影片點閱率超過1千萬點閱次數」動畫，先藉由大數據篩選過後再檢視動畫內容，建構步驟如下：使用SocialBlade、noxinfluencer作為建構分析文本的媒體來源。兩者皆為追蹤YouTube數據變化的網站，它提供頻道影片的統計資訊，如觀看數、評分、留言數等，藉此過濾篩選的主要工具。利用SocialBlade、noxinfluencer網頁TOP LIST功能，搜尋符合研究旨趣的關鍵字，包括「科技與社會」(science & technology)與教育(Education)類目且頻道擁有相當多的 YouTube 訂閱者中的《簡而言之》(Kurzgesagt – In a Nutshell) 動畫頻道(超過 22,600,000 名)。研究者對其點閱率短時間上升最快的文本《檢視大麻應該保持非法的三大理由》(<https://www.youtube.com/watch?v=kP15q815Saw>)(總觀看數15,938,154次，發布日期 2018年6月10日)。

關於簡而言之頻道之背景，這是位於慕尼黑的YouTube頻道與設計工作室，其內容為科學，空間，技術，生物學，歷史和哲學領域的相關話題。Kurzgesagt的意思為「短說」，以中文來說有「簡而言之」的意思，影片長度大多為10分鐘左右，簡而言之的頻道的創立時間為2013年7月9日，影片總數238，排名為德國地區第二，其社會議題的動畫主題是屬於解說型的知識，畫面不是好萊塢機構背景下的角色動作，也不是素材剪輯的快速切換，而是讓觀眾在一部影片中了解相關知識，而色彩使用手法則是該頻道文本的產製的慣例手法之一，用其來組織敘說並代表不同的意義。

二、分析框架與工具

動畫在色彩使用的兩個問題：首先，我們先檢視文本內出現的畫面與畫面內容，其腳本對話與意義的呈現，試圖找出單一文本可能會出現的色彩樣態。其次，研究者檢視顏色的順序變化，即使每個文本都有自己的風格，但色彩風格仍有可能逐漸改變。

色彩不是語言卻可以透過聯想作用與文字概念描述聯合表徵情感及氛圍，(王其敏，2012)，像是紅色會想到夕陽、危險、熱情，黃色可能是活潑、平

和、年輕，藍色可能會想到嚴肅、理性、冷淡等，在不同的文化或表達情境下有其不同的意義範圍。

物理意義上，色彩的選擇可透過各種概念，如明度（影響顏色的明暗）、飽和度（影響色彩的純度、鮮豔程度）等概念對應數值範圍，數值範圍從0到100，（中華色彩學會，2018），從手機、電腦所看到的色彩處理都是按照RGB位元組進行編碼（Koenderink & van Doorn，2017），因此在本次研究中，先以RGB數值為主要色彩取樣，依據其色域由研究者編號（參見圖1）⁹。

色彩意義上，如前述社會符號學的回顧，色彩分析考慮其並非其文化特殊性而非普遍性，換言之，色彩中介在作品、創作者和讀者之間，構成語言和視覺資訊之間的關係。同時，使用語言和色彩的關係並非簡單的錨定，意即語言錨定圖像的意義，也不是純粹的口頭陳述的視覺表示。除了語言給出的意義外，色彩與語言之間還需畫面中的物件元素作為一種新資訊，以理解其相互關係，因此研究者將根據其內容（畫面出現的物件、對話（擷取旁白敘說）收集的資料，判斷動畫色彩如何再現其創作意圖和策略。因此，影片鏡號編碼、畫面、對話、畫面內容、意義、RGB顏色（參見表2），其中顏色又依據畫面裡的層次，分成「背景象徵」及「有用的物件」顏色等兩類，從文本畫面中去觀察顏色與對話中的意義及關聯並以此作為分析框架，但研究者主要處理的色彩意義的再現，因此不會去單獨描述明度、飽和度等物理量的部分，而是對色彩意義作綜合性的分析。

⁹ 電腦記憶體存取時是以位元組（byte）為最小單位，全彩螢幕影像格式「R」、「G」、「B」則是各以一位元組8位元（bit），產生2的8次方共256種排列方式，用 $256 \times 256 \times 256 = 1677216$ 種排列組合編碼對應螢幕上的不同色彩（中華色彩學會，2018）。

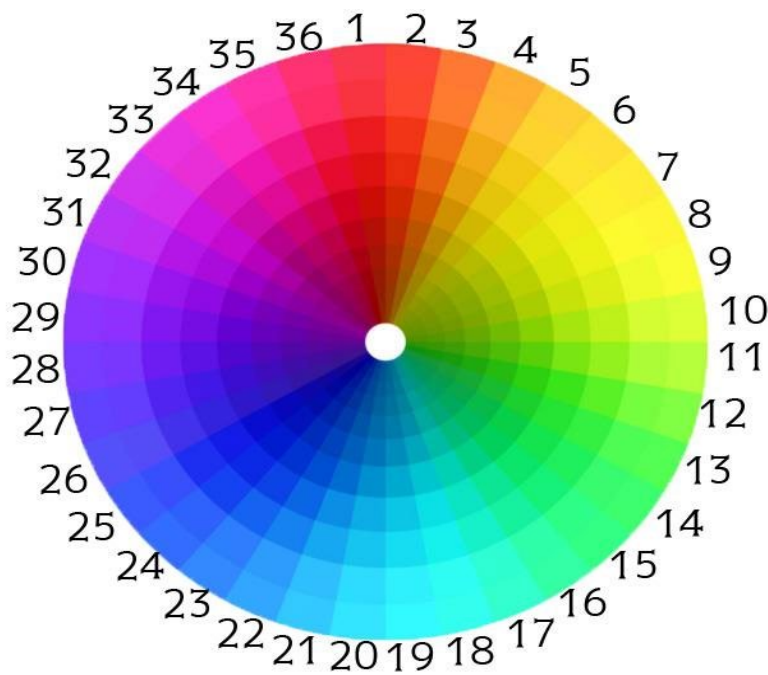


圖1：RGB色相環編號（資料來源：研究者自行建構）

表2：動畫分析概念框架表

項目 說明		
編碼	鏡號編碼	顏色— 背景、象徵
畫面	擷取螢幕畫面	顏色— 有用物件
內容	對畫面出現的物件做描述	使用Just Color Picker 建立RGB色彩代碼 詞彙與色彩環區域觀察
對話	擷取旁白敘說	
意義	前兩者之統整	

（資料來源：研究者自行設計）

最後，文本資料擷取騰錄動畫分析概念框架表後，使用「Just Color Picker」這套工具，抓取螢幕上的顏色，並將顏色分析成RGB格式的顏色代碼，再依據36色相環將顏色代碼進行進一步的區分，記錄不同的顏色在各個部分代表甚麼，及對話中的語彙與顏色連結的方式，依此進行色彩表現的分析，在文中進行分析時，可參照附錄一的腳本及其引用編號做檢視。

肆、文本分析

文本分析動畫組合的段落，特別是各個段落與鏡號數量的關係並非物理性的時間單位（秒數），而是以作品中的對話段落作為判讀標準，研究者將完整語段作為區別，且該動畫頻道在表現手法上都會插入一個圖卡代表新一段落的開始，這裡分析區分為四個部分，包括：建立大麻問題意識、大麻成份與成癮性、比較不同的成癮物質、合法化後的治療問題，最後統整語彙與色彩之間的關係。

一、建立大麻問題意識

此一段落主要以大麻合法化是否為好主意的提問為開場，在色彩內容設計上，背景先用紫色作為基調，動畫敘說的開始，圖像中央便出現了「禁止大麻」的標示，以文化慣用的紅色點出「大麻」的樣態，人物都穿上綠的衣服並與對話「大麻在全世界正被除罪化甚至合法化」相互扣連（編碼1-2），從視覺表現與對話中可以解讀其意義為禁忌解放，意味人們可以正大光明的抽大麻。然後，「太陽」的出現，呈現一種光明的境地，照亮黯淡的背景，人們不需再偷偷摸摸，黃色太陽意味著迎接社會合法化的意象，進而將人的形象轉化成「鳥」（編碼3），這裡的鳥是Kurzgesagt頻道中象徵性角色，指涉作品產製者，包括創作群與贊助者，鳥類角色置入影片可視為對於議題的多元參與者。¹⁰

¹⁰ 頻道在第一部使用鳥類形象目的是介紹「進化論」的內容而非角色，在2014年後向群眾募資，就開始以鳥類形象為做為角色設計並作為公司創作團隊與投資人的形象標誌。

據前述，第一段落雖然簡短，但卻開門見山用幾個重要的符號表徵需要開啟「對話」，意即，使用太陽象徵著對打開對大麻合法化的對話，在陽光符號中黃色傳達了正向的改變，用黃色與紫色的對比定位消極和恐懼轉向積極和包容性的態度，建立了接下來在色彩使用上的基調。

二、大麻成份與成癮性

此一段落主要論述大麻中成分的改變和其帶來的影響，並以美國禁酒令為例，提倡大麻應該合法化，並能夠進行可控、分級的買賣。

在色彩表現上描述大麻經過實驗室的改造後，會使大麻中THC（四氫大麻酚）的含量上升，實驗室是以深藍色代表中性客觀環境（編碼6-12），而紫色光束代表科技的介入，相較於提取大麻中可以用於醫療用途的CBD（大麻二酚），THC更容易讓人上癮並連結大麻改造似乎危害度更高，使得紫色蘊含具有負面的意涵，而 CBD則是以天藍色呈現中性的價值。

緊接著，講述的是人們吸食大麻和精神病之間的關聯。吸食大麻的人的背景顏色從黃色變成粉色（編碼13-15），意味人的精神狀況正常到異常，且粉色背景中還疊加大麻的圖案並出現精神病的軟泥怪，示意大麻可能的影響。此外，圖像中插入大麻的數量和精神病人數量的關係圖，說明1996年到2005年的大麻吸食率增加，由於只是說明所以改變版面空間的色調，由左邊黃色背景到右邊的紫色背景，指涉人的精神狀況從正常到異常的轉變，意味大麻和精神病的正相關，並從中可以看到代表著「人的心房」被紫色的危機包覆。這種色彩企圖傳達大麻消費增加與心理健康問題之間存在聯繫。從黃色到紫色的顏色變化象徵著與精神病有關的正常精神狀態過渡到異常精神狀態。

大麻違法與合法會造成何種社會差異？當大麻是違法的狀況時，雖然警察可以控管部分危險的大麻，但在可控之外，用明度近黑深藍色代表看不到的黑暗、黑市，還有更多的大麻在流通（編碼16-18），且為追求利潤，原本濃度較低且安全的黃色背景，轉變成色彩飽和度較高且象徵較為危險的紫色背景部分（編碼19-21）。以酒為例，人們想要購買但是架上全部都是「濃度」較高的酒卻沒有濃度

較低的酒可以選擇，這也示意大麻的濃度也會越來越高，也就更容易成癮。如果大麻合法化後，警察對氾濫的大麻若沒有辦法做到好的掌控，整個都市宛如一個犯罪都市（編碼22-24），而紫色用以連結失控城市、吸毒者等敘述，但是講到合法化後，都市中開始出現藍色商舖，這些商舖雖然不代表沒有危險，但是危險卻是在可控範圍內，所以用藍色呈現，藍色在此象徵「安全」，而大麻合法化使城市經歷的變革，重新形塑管理藥房而非街上抓毒販的秩序感與公共安全。

三、違法藥物的使用與除罪化

第三段落的開頭使用不同違法藥物的機率資訊，論述治療替代拘捕的改變，一開始以紫色煙霧解釋使用大麻者有45%的機率會使用其他非法藥物，接下來，使用紫色圓餅圖表示大麻是入門毒品，其他更加危險的藥物則是使用粉色呈現（編碼26-27）。

接著，使用「菸」作為比較的對象，論述其乃入門藥物，吸菸的青少年有比較高機率使用大麻及其他非法藥物（編碼28-33）：

畫面一開始畫面只有大麻，後面出現了各種藥物，那藥物有些不是那麼的強烈就用藍色呈現，比較嚴重的就用紫色呈現。最後表明香煙其實才是真正的入門藥物，危害性更高，所以就用淡紫色來呈現（編碼29-30）黃色背景與人代表沒有吸菸的小孩，背包及其內容物以較為危險的粉紫色呈現（編碼31-33）。然則，為何人們會去使用非法藥物？紫色背景象徵危險藥物出現於生活中。

黃色衣服代表尚未上癮，但後面伸出一雙手強迫人喝下去，以此暗示人們會對毒品上癮可能不是出於自身意願（編碼34-38），但人們會去使用非法藥物，其實是因為想要逃避某些問題（編碼39-49），儘管每個人都會遇到問題，但藥物麻痺自己卻是一種逃避策略，畢竟藥物是由人為界定其合法性，法律僅給予使用者懲罰時，可能會忽略其使用動機。在文本中，船夫拒絕讓使用非法藥物的人上船，這表示對他們的懲罰，紫色的船身象徵藥物合法性的邊界，當船漸行漸遠，使用非法藥物的人依舊依賴非法藥物。

文本論述再次將論述情境反轉，假設將逮捕改成了給予治療，使用非法藥物的人數會下降，在城市中的毒品問題非常嚴重，嚴重到政府無法解決，嚴重的城市毒品問題用最為嚴重的粉色來呈現（編碼41-42）。若警方要處理吸毒者，也是用強制手段逼迫吸毒者屈服，所以是警方用藍色小人呈現，當警察退後取而代之的是醫療站，面對吸毒者時以治療替代逮捕。橘色的醫療站則是指涉醫療作為一種溫和的手段與策略。因此，當警察發現使用非法藥物的人時，引導接受治療將會使非法使用藥物人數下降（編碼43-46），背景也從圍繞象徵非法藥物的紫色環境，在變更為治療手段後，透過色彩調變轉換成舒緩的顏色。

四、大麻合法的必要性：以菸酒做舉例

動畫敘述到最後一個段落，以整體社會效益為出發點，背景使用紫色呈現吸食大麻的地方，被鐵球拉到下一個畫面，與兩三位穿著紫色、粉色衣服的人坐在一起，代表上癮者的身分，黃色人影則是表示沒有上癮或是沒有吸食非法藥物的人（編碼48-49），其中，有些人被粉紅色的鐵球夾住，用以指涉需要治療高度成癮的人。

接下來的圖像中，大麻吸食者是以綠色圓圈呈現，紫色圓圈代表嚴重上癮（編碼50-51），大麻中THC物質比例和需要治療者呈現正相關，畫面左邊論述粉色背景大麻中的成癮性物質THC，畫面右邊則使用藍色代表需要接受治療（編碼52）。

但大麻會對身體器官造成傷害，也會讓牙齦出現問題，因此，一開始背景用紫色呈現對身體的危害（編碼53-54），大腦是被用來研究的對象，透過比較尚未吸食大麻及香菸等相關有害藥物的情況，吸食大麻前後大腦色彩從大麻的顏色變成被破壞後的紫色（編碼55-58），藍色實驗器材代表研究員正在研究大麻，大麻仍是違法，因此研究行為受到鳥警察監控。

大麻、煙和酒的成癮機率如何？合法的菸酒對身體傷害及致死率並不比大麻低（編碼59-60），但商人卻能合法賣販售菸酒，警察只要在商店方便地的監督菸酒的販售，整體的背景顏色都是淡紫色象徵有害的環境合法性地存在（編碼64-

66)。緊接著，出現穿著深紫色衣服象徵危險性、沒有保障的「藥頭」角色，藉此論述在市場機制的合法化管理下，僅有成年人具有選擇權利，經濟能力有限的未成年人無法購買其所需要的藥物，藥頭可能在合法化界線之外產生其他交易。

最後，象徵危害紫色的環境仍然圍繞，卻以藍色指涉醫生的角色，代表醫生作為大麻除罪化後對個人協助及社會保護的角色，但合法化並不是為大麻背書，而是願意承擔風險，能夠進行有效的管制及措施，讓大麻不會帶來那麼嚴重的負面社會影響，也能夠讓研究大麻的機會增加，讓人們對大麻了解更多。（編碼67-71）

五、小結

綜合前述分析，對大麻合法化研究的論述主要是用類比菸、酒，並引用研究數據檢視禁止大麻的觀點，同時，也運用到專門領域的研究，如化學物質、研究假說等說明成癮本質，也引用醫學、犯罪、政治、經濟與社會福利等學科知識討論大麻從非法到可交易的商品，其犯罪與治療之間的利益權衡。

動畫用色彩用於陳述跨領域知識時，其創造性特徵可透過「關鍵詞」與「色域」顏色連結看見其關聯性（參見表3）。在綜合比較後，可見當創作者引用研究假設與論述，透過配色組合與對比，形成對論述正負向假設、態度的感知：黃色大多用在一種「常見、安全與解釋」的情境，綠色及藍色代表著是治療、有好有壞、能控制的壞事，從藍色到深藍色時，就進入到負面情境，而紫色及粉色則是都是指涉比較壞的境遇或不好的情況，像是嚴重成癮、法律的無力、肝炎、危險、危害等。

表3：大麻議題動畫之色彩表現與關鍵詞彙

顏色/ 色域	關鍵詞
黃色（4~9）	解釋、常見、日常生活、大眾、安全、合法、警察、未吸大麻者、還沒上癮的人、沒有抽菸的人、使用少量藥物、沒有實際傷害、低酒精濃度、實驗
綠色（10~15）	醫療機構（治療）、大麻濃度低、可管的販售、未成癮

淺天藍 (16~20)	降低危險性、問題、可控、平常的藥物、治療、管制、保護
深藍色 (21~25)	高酒精濃度、大麻濃度高、CBD被改造量（相對安全的成分）、對健康有負面有影響、相比較不嚴重、實驗室、實驗器材
紫色 (26~30)	精神病、高酒精濃度、法律的無能為力、疲累、黑暗、違法販售、有害、肝炎感染、強烈藥物、危險度增加、大麻使用者、成癮性藥物、人和藥物的不健康關係、負面論點、危險、危險度增加、成癮、不健康、藥頭
粉色 (31~36)	高危害性、危險、被禁止、大麻危險性變高、更加危險、傷害、THC被改造量（會上癮）、嚴重成癮的人、嚴重的毒品問題、使用藥物者的統計、懲罰、器官損壞

（資料來源：研究者自行設計）

整體而言，色彩深淺的飽和度是情境轉換的再現策略，在色域之間做自色彩符號資源的調整，能從象徵安全黃色色域、象徵危險紫色色域到象徵傷害的粉色性形成一個三角形，儘管用RGB色域做色彩配色的分組觀察（例如黃色、藍色、紫色和粉紅色）可能不是評估的最好方法，但從目前的研究歸納中可以看出，色彩飽和度加上色彩差異與調變的策略，可以再現具有差異性與對比性的論述，而對問題的表達與呈現，則可透過正向色或負向色等色彩分類作為替代性的識別，在正負向色確立後再根據論述意義的強調程度、嚴重性程度作再現。

伍、結論、討論與限制

一、結論

本研究旨在探究色彩如何傳達爭議性的研究論題，根據對大麻合法化動畫作品的個案分析，色彩作為一種符號資源時，創作者可將色彩轉化作為一種「框架」，用於將抽象研究論述轉化為可感知的色彩的配色方案，而配色方案連接相似或分離研究概念與論述，透過色彩組合來歸類並賦予意義，其不僅建立中性、正、負面態度的色彩色域，並從顏色深淺作為畫面中情緒或強調程度的差異表

現，引用研究論述除了圖表之外，也會用形狀大小等在節奏快速的陳述中，建立數據的形象，而知識的來源多樣，從個人生理到社會群體的研究學科，包括醫學、心理、社會、犯罪、政策等跨領域學科知識，通過論述的上下文及選擇框架手段產生色彩風格，參照前述色彩社會符號學，並應用有用動畫的原則，對分析結果做以下歸納：

1. 風格慣例：文本中為了呈現爭議性，色彩配色組合在中性、正負向態度之間調整，溫和、穩定與正向的語彙用以表達和諧的配色（黃、綠、淺藍）與尖銳、複雜和比較性的語彙則用以表達不和諧（深藍、紫、粉）配色，色彩飽和度、脈絡等符號再現取決於對敘述意義的強化程度，和諧與不和諧的色彩轉換是建構爭議性動畫的一種策略框架。
2. 產製背景：和諧與不和諧的色彩轉換，可能建立在大麻此一物種色彩差異性有關，由於大麻在自然環境生長下一般都是綠色，但因為溫度、土壤、光照等因素影響色素，會有紅色、藍色、紫色、粉色等，但綠色是常見顏色，因此當動畫創作者在引用研究資料時會呈現的中性色彩，而紫色與粉色就在其文本內將色彩差異性轉化為語彙上的認知關係，或許有此基本設定就能在產製過程就能更快地區分用詞與色彩，建構色彩有助於更快地命名呈現背景象徵與有用物件。
3. 學科知識：大麻爭議性的學術研究資料並不存在色彩訊息，但動畫創作中企圖將報告與數據賦予色彩的再現，這部分在比較性圖表中特別明顯，引用報告內容和數據建立色彩資訊，搭配正負向性的解釋，黃色、綠色以及紫色、粉色則是正常與異常論述的轉化方式，區別健康與不健康、正常與不正常的論述，其中紫色偏好用於學科知識的再現。

二、討論與限制

在個案中，色彩再現大麻爭議性的背後的「風險」的概念，連結關於對於表達安全與危險、個人與社會、健康與風險等概念與論述，形成色彩使用的配色組合。研究者推測，色彩轉換似乎預期受眾能在情感、態度或議題理解上能對大麻處理方式與延伸的風險有所反應，「黃綠」、「紫粉」的色彩轉換反覆地出現具有

風險指涉作用，這裡將其稱為安全感的色彩空間，而「成癮性」的程度值是跨領域研究色彩轉化的媒介，這是一種雙重性的色彩心理，「黃綠」、「紫粉」兩種類型的配色方案取決於正負觀點的風險位置，以此影響受眾對議題態度與情緒，在文本中「黃綠」、「紫粉」與有用物件相結合，通過研究論述的陳述在文本中的上下文表現而獲得其意義。

此外，色彩作為社會符號資源，不僅在概念與論述在視覺上創造意義，色彩有可能影響受眾的情感、態度與對議題的理解，像是數據與研究資料的再現，有助於連結研究者如何經歷思維大麻問題的探究模式，透過一種要求受眾使用跨領域的實證資料，鼓勵受眾談論他們的想法問題，不同角度的論證應該幫助受眾理解自身是否偏愛某種論述或研究者的位置，每個研究者的位置都喚起了源於自身領域的方案策略。另一方面，動畫創作者放大這些數據與研究資料的不同面向，從各專門領域研究者的場域中解放到動畫中互動，留給受眾對議題想像與討論的餘地。

最後，在研究限制上，首先，單一文本檢索與建構的策略，使得選取樣本選擇的代表性不足；第二，研究者歸納研究概念、論述與色彩之間的關聯，但未能探索和理解不同背景受眾間的認知差異；最後，產製面來看，社會符號學理論假設詞彙與顏色的關係取決於產製者的社會文化背景，正如在文本中看到，創作者提出的色彩語法不一定通用於不同文化受眾，如有些文化使用黃色被視為安全色作為醒目的提醒或警告（交通、學校等），故形成色彩語法的創作歷程、創作團隊如何看待讀者或是對配色組合的詮釋，都是本研究的限制，也是未來可以深究的面向。

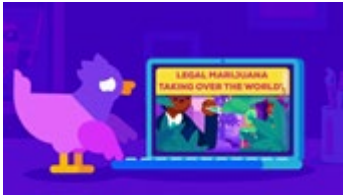
參考文獻

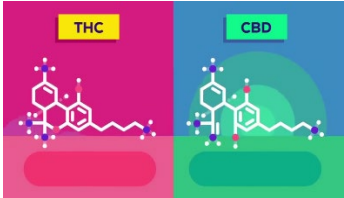
- 中華色彩學會（2018）。**色彩新論：從心裡設計到科學應用**。臺北：五南。
- 王其敏（2012）。**數位影音敘事：跨領域色彩教學**。臺北：五南。
- Kurzgesagt (2024). *A little about us*. Retrieved from: <https://kurzgesagt.org/>

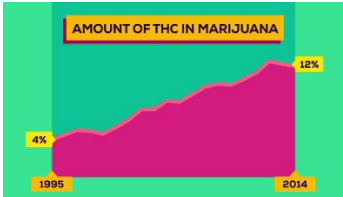
- Torre, D. (2014) Cognitive animation theory: A process-based reading of animation and human cognition. *Animation* 9(1): 47–64.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. London: Routledge.
- Kress, G., & Van Leeuwen, T. (2002). Colour as a semiotic mode: notes for a grammar of colour. *Visual Communication*, 1(3), 343-368.
- In K. H. Jamieson, D. M. Kahan, & D. A. Scheufele (Eds.), *The Oxford handbook of the science of science communication* (pp. 321–332). Oxford University.
- Jenkins, H. (2013). *Spreadable media: Creating value and meaning in a networked*
- Brown, W. J., & Lindvall, T. R. (2019). Green Cartoons: Toward a pedagogy of the animated parable. *Animation*, 14(3), 235-249.
- Koenderink, J., & van Doorn, A. (2017). Colors of the Sublunar. *I-Perception*, 8(5). <https://doi-org.proxyone.lib.nccu.edu.tw:8443/10.1177/2041669517733484>
- Welbourne, D. J., & Grant, W. J. (2016). Science communication on YouTube: Factors that affect channel and video popularity. *Public Understanding of Science*, 25(6), 706-718.
- Feldman, L. (2017). Assumptions about science in satirical news and late-night comedy. *culture*. New York, NY: New York University Press.
- Martinez, O. O. L. (2015). Criteria for defining animation: A revision of the definition of animation in the advent of digital moving Images. *Animation*, 10(1), 42-57.
- Cook, M., Cowan, M., & Curtis, S. (2023). Useful animation: Iconography, infrastructure and impact. *Animation*, 18(3), 196-226.
- Djerf-Pierre, M., & Lindgren, M. (2021). Making sense of “superbugs” on YouTube: A storytelling approach. *Public Understanding of Science*, 30(5), 535-551.
- Padilla-Walker, L.M., Coyne, S.M., Fraser, A.M. and Stockdale, L.A. (2013). Is Disney the nicest place on earth? A content analysis of prosocial behavior in animated Disney films. *Journal of Communication* 63: 393–412.
- Shriver-Rice, M., Fernandes, J., Johns, L. N., Riopelle, C., & Vaughan, H. (2021). Young adults’ reactions and engagement with short-form videos on sea level rise. *Environmental Communication*, 16(1), 63–78.

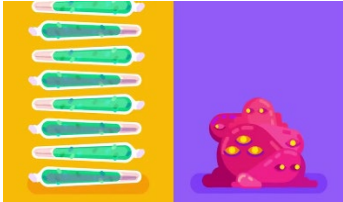
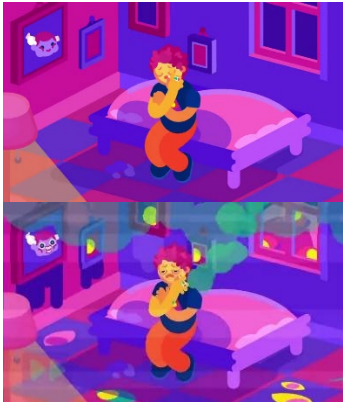
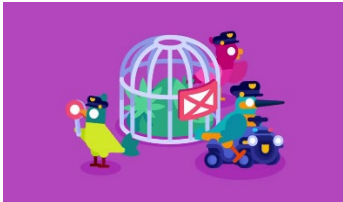
- Thesen, T. P. (2020). Reviewing and Updating the 12 Principles of Animation. *Animation*, 15(3), 276-296.
- Bieberstein, R., & Feyersinger, E. (2022). The Ever-Expanding Scope of Animation Historiography: A Discussion of Interdisciplinary Approaches and Methods. *Animation*, 17(1), 10-25.
- Ainsworth, S., & Van Labeke, N. (2004) Multiple forms of dynamic representation. *Learning and Instruction* 14(3): 241–255.
- Koller, V. (2008). “Not just a colour”: pink as a gender and sexuality marker in visual communication. *Visual Communication*, 7(4), 395-423.

附錄一：大麻動畫文本編碼表

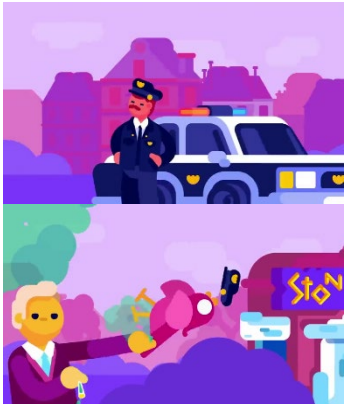
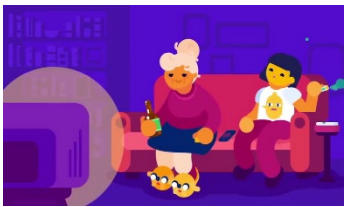
編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色—背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
1		大麻的犯罪象徵：手銬、禁止符號、頭套、警車。	大麻在全世界正被除罪化甚至合法化。	吸食大麻是犯法。	S違法(220, 154, 238)【32】： U綠色衣服(58, 204, 176)【17】。
2		大麻合法化動作，包括：卸下手銬、頭套、禁止符號，警車、曙光上升後出現專賣店、吸食人口。	論點一。	吸食大麻變成合法，相關產業也正大光明出現。	U太陽(255, 255, 0)【8】。
3		從街道zoom out螢幕外，鳥(人)在螢幕外提出各種評論，最後zoom in回到螢幕畫面帶出下一個畫面。	在網路論戰中，有害方面經常被淡化，所以讓我們來看看三個反對大麻合法化的論點。	在網路世界中評論是發酵最快的地點。	S有害(61, 0, 187)【26】 U螢幕(24, 151, 205)【20】 U鳥(236, 122, 255)【33】 U鳥(129, 74, 242)【29】。
4		片頭。			

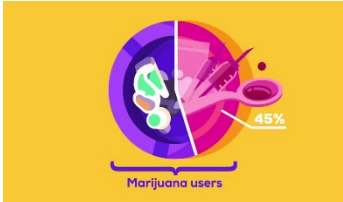
編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色—背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
5		小鳥拿著寫「一」的棋子，論點內容用字卡呈現第一個論點出來。	大麻是藥品。	陳述正面論點。	B藍色(9,114,221)【23】 U黃色論點(252,211,9)【4】。
6		大麻種子被紫色光照射，大麻變得越來越大，變成不用照光也能散發紫光，把背景的藍色覆蓋過去。	過去幾十年，大麻不斷被改造，其效果可能導致精神疾病的藥物。	大麻是過實驗改造之後提高危害度。	B實驗室(1,110,227)【23】 U光(180,27,138)【33】。
7		眼睛觀看漂浮的THC化學符號微微。	大麻主要有效成分是THC，與精神病有關連。	眼睛表徵精神病，紫色的煙霧代表的是嚴重性增加。	B危害(228,51,131)【34】 U煙霧(190,54,159)【33】 U眼睛(255,220,2)【5】。
8		比較THC和CBD。	大麻還含有一種叫做CBD的物質可能抵銷THC的作用。	綠色的圈圈可能是和前面大麻實驗中做對比。	S危險(228,51,131)【34】 S危險降低(55,135,197)【20】。
9		漂浮的化學式與醫療符號。	CBD用在治療精神疾病焦慮症的實驗。	表示cbd這個物質可以用在治療上面。	S相對安全(35,147,106)【15】： U醫療機構(55,226,161)【16】。

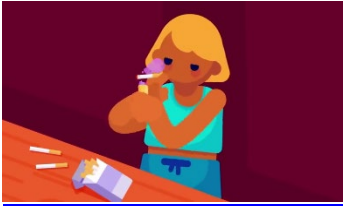
編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色—背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
10		吸大麻THC人出現變化，少數帶著大麻眼鏡，最後年齡下降成較多的青少年。	大麻種植者在近幾十年減少，但CBD含量中增加THC。	THC的含量增加讓更多人更容易對大麻上癮。	B未成癮者(249, 224, 57)【6】 U紫色試管(212, 27, 128)【34】 U藍色試管(11, 128, 248)【22】。
11		用數據表格呈現樣品測試中THC改造的量逐漸上升。	THC含量從1990年的4%左右上升至2014年的12%。	THC含量的改變。	B大麻成分(57, 227, 147)【16】 U數據圖表(212, 27, 128)【34】。
12		CBD與THC的比例兩者彼此呈現壓縮與膨脹的樣貌。	比較THC和CBD的比例從1995年的1:14到2014年的1:80。	用方塊大小比較樣貌，但並非精確度的數據。	B安全(247, 187, 7)【4】 B危險(14, 195, 150)【16】 U藍色CBD(55, 135, 197)【20】 U紫色THC(212, 27, 128)【34】。
13		背景由黃色漸進到粉色，並出現大麻標誌，人的表情越來越像骷髏，背後出現很多精神病患。	呈現使用較多的大麻，患精神病的風險越高研究調查結果。	尚未吸食大麻的人比對重度成癮者，背景的怪物可能代表著精神病患。	B未吸大麻(249, 224, 57)【6】 B嚴重成癮(237, 0, 194)【34】 U煙霧(1, 157, 132)【16】。

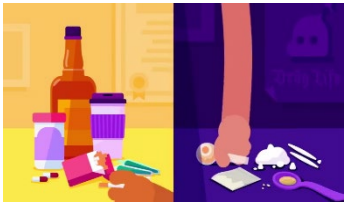
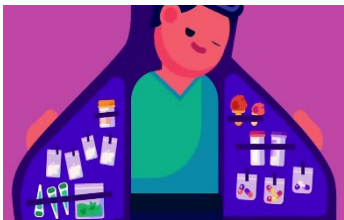
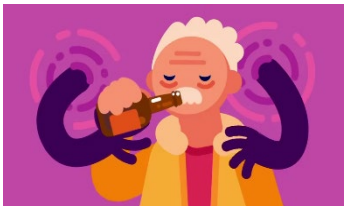
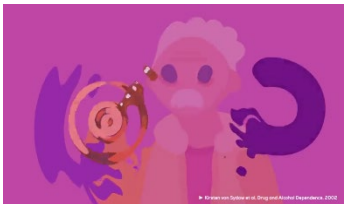
編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色-背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼)【色域編號】
14		左邊黃色背景出現大麻的使用量；眼睛則來表現精神分裂病的增加動態。	引用英國研究1996年至2005年之間大麻使用者增加，但精神病例無正相關。	使用大麻數量和得到精神分裂症的比例沒有直接的關係。	B黃色(247, 187, 7)【4】 B紫色(146, 91, 248)【29】。
15		背景在房間，用電視訊號線加速，將正常房間轉變成到處都有眼睛在看，人像照也變成骷髏。	論述大麻造成精神疾病的機率的風險是來加速已有精神疾病發病，而非引發的原因。	紫色背景象徵已經生病的狀態，但從房間裝潢還算正常，但已有精神疾病者抽大麻後會加速病情。	B房間(91, 24, 213)【28】 U煙霧(1, 157, 132)【16】。
16		畫面呈現一處呈現，放鬆包圍的鳥警察漸漸集中，而籠子也逐漸增加。	若越少人有管道接觸大麻，大麻造成精神疾病的風險就會降低。	警察加深對大麻管控。	B危險境地(178, 70, 188)【32】。
17		畫面向外放大，代表無法管制的非法大麻，以及在外圍存在患精神病患。	討論非法大麻會有更多的人罹患精神病。	光線象徵警察控範圍，以及之外的吸食大麻者。	B黑暗(61, 6, 163)【26】： S光線(8, 185, 138)【16】：。

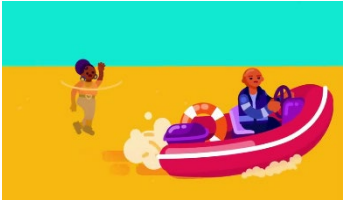
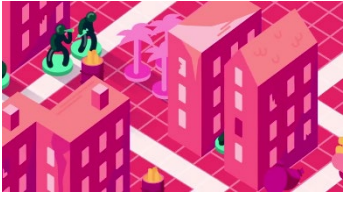
編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色-背景 (B)、象徵(S)與 有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
18		滿滿一車的大麻被壓縮後以看不到的狀態被運送，並且帶來了大量的鈔票。	禁令使違法毒品改變交易方式，以更小的體積運送獲得高利潤。	光和鈔票都是綠色代表大麻所帶來的影響及收益。	
19		先用一般的酒，後面都變烈酒。	這是在美國禁酒令期間發生的事情，烈酒成為最常見的東西。	用顏色和標誌差異比較兩種不同酒類的影響。	B黃色正常 (248, 208, 53) 【5】 B紅色禁止(210, 12, 127) 【34】 U濃度低標籤 (244, 214, 148) 【5】 U濃度高標籤 (12, 24, 98) 【25】。
20		大麻取代酒，畫面右邊大麻比左邊顏色要深，背景和酒相了很多勾玉的形狀。	類比酒品，大麻也發生了同樣的情況。	用顏色和標誌差異比較兩種不同濃度大麻帶來的影響。	B黃色正常(255, 162, 0) 【4】 B紅色禁止(116, 58, 255) 【29】 U大麻改造光 (16, 230, 177) 【17】 U濃度低標籤 (169, 214, 159) 【10】 U濃度高標籤 (44, 46, 106) 【25】。

編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色—背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
21		架上只有飲料和烈酒，畫面從客人旁的小範圍拉到大範圍，客人無奈地抓抓頭。	想像一個只有烈酒的世界，只能選擇喝或喝更多，比喻大麻成癮者面臨的境況。	以酒品解釋，成癮者無法得到想要濃度的酒類飲品。	B高濃度酒(80, 33, 195)【28】 S無法可管(227, 193, 255)【28】 U衣服(122, 21, 118)【31】。
22		警察巡邏，但人們還是再抽大麻，警察無奈。用搖鏡方式從左移到右，表現同一時間同一場景。	人們沒有在禁酒期間停止飲酒，數據也表明法律並沒有辦法阻止人們使用大麻。	全紫色系列的背景，代表著在違法的情況下，警察對使用大麻的人的管控力不高。	
23		接續前一畫面，街道出現了很多賣大麻的相關店家。	大麻合法能讓消費者有更多選擇，而管理機關可制定含量限制。	藍紫色參雜的店家，代表了可控制或不可控的大麻。	U紫色建築(195, 45, 128)【31】 U藍色建築(57, 255, 191)【16】。
24		畫面從街外轉移到住家，人坐在電視機前，喝著酒和抽著大麻。	下班不會想喝掉一整瓶伏特加酒，但他們會很開心的抽一口如下班後啤酒的大麻。	面對疲憊，將大麻比喻放鬆行為，黃衣黃色是安全範圍，綠色煙霧比較稀釋代表	S疲憊感(88, 29, 212)【28】 U黃衣黃鞋(255, 196, 46)【4】。

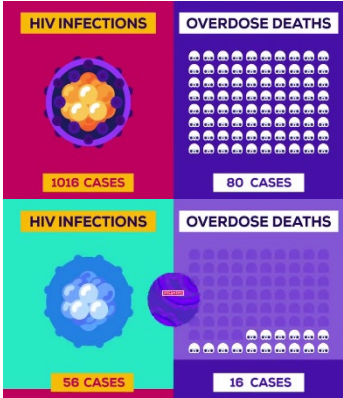
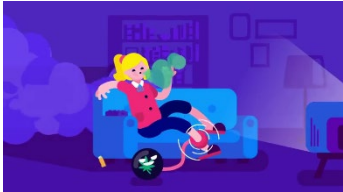
編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色—背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼)【色域編號】
				減少控制。	
25		小鳥拿著寫二的旗子，論點的內容用字卡呈現的二過論點出來。	大麻是藥物的開道。	陳述新觀點。	B背景(255, 196, 47)【5】 U標題框(108, 1, 156)【30】。
26		描述吸大麻吐出煙霧，煙霧漸漸變大並參雜許多其他東西，最後煙霧大到及將看不見黃色的背景	大麻是一種入門毒品，如果合法化，使用更多危險藥物的數量將會激增。	使用大麻之後，將會帶出使用其他藥品。	B背景(248, 200, 52)【5】 U煙霧(124, 25, 145)【30】。
27		用一隻手來表示使用大麻的人，接著用圓餅圖的方式點出了其他的非法藥物。	2015年研究發現，終身用大麻的人中約有45%曾在某個時間點服用了其他非法藥物	紫色連結大麻使用者和使用粉紅色連結其他藥物者連結	U紫色(84, 30, 214)【27】 U粉色(236, 26, 148)【36】：。
28		桌上從原本只有大麻帶出後面一堆其他東西。	大麻合法化可能會更多年輕人嘗試合法大麻，並嘗試使用更強烈的藥物。	用藥成癮後將從平常用藥到違法用藥的增加。	U一般藥物(113, 222, 231)【18】 U成癮藥物(162, 58, 236)【30】。

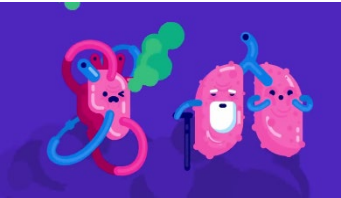
編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色—背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
29		很多藥品後面出現的是香煙，女生吸香菸吐出紫色的煙霧。	但其實真正的入門藥物更早就出現了——香菸。	用青少年的樣貌表現香菸是此一群體的入門藥物。	
30		吸菸的青少年在黃色人形背景中慢慢前行，包包的藥品增加。	一項研究表明，在15歲之前開始吸菸的青少年使用非法藥品的機率比那些沒有吸菸者高出80%。	吸菸的青少年背包出現的許多紫色與粉紅的危險藥品。	B背景 (249, 199, 43) 【5】 U包包內容物 (130, 11, 55) 【36】。
31		青少年繼續走，遇到了酗酒者，但酗酒者不理會外界，他把阻擋者推開。	2007年研究12至17歲之間吸菸青少年酗酒比例可能性高三倍。	引用2007年研究發現吸菸與酗酒的相關。	
32		酗酒者後是吸毒者，吸毒者已神智不清，又出現酗酒抽大麻者。	濫用海洛因或可卡因等藥物的可能性也增加了七倍，使用大麻的比例也同樣高出七倍。	「人」密度越來越密集，象徵接觸機率增大或是接觸速度加快。	

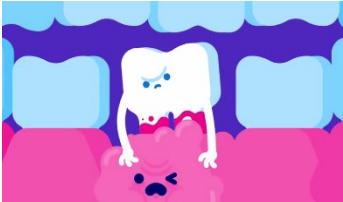
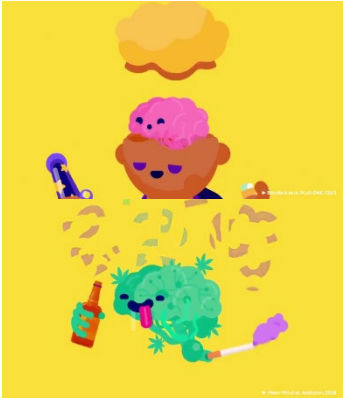
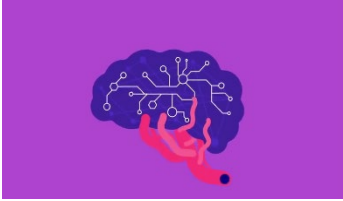
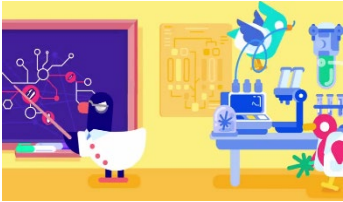
編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色-背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
33		合法化後，喝酒香菸之後再丟大麻下來，接著出現毒品，畫面中出現伸出很多手一一拿走藥品。	如果讓更多毒品合法化如何降低強烈藥物使用？人們使用藥物並非取決是否合法。	左邊黃色象徵毒品合法情境，右邊紫色代表非法毒品出現，不管合法與否都會有人拿來使用。	B黃色背景(249, 197, 98)【5】 B紫色背景(37, 0, 89)【26】。
34		身穿綠色襯衫及紫色大衣的人緩緩走來，將紫色大衣攤開，裡面有各式各樣的藥物。	如果您想購買任何藥物，總會發現有人樂於出售。	紫色象徵傷害與魔鬼交易，只要想要總有門路可以買到。	S 紫色傷害(190, 70, 165)【33】 S紫色魔鬼(65, 0, 192)【27】 U大麻襯衫(13, 176, 137)【16】。
35		從背景突然伸出一隻深紫色的手控制著黃色外套的人喝下酒。	真正的問題是，為什麼人們與毒品之間會發展出不健康的關係。	身著黃色代表尚未接觸毒品，背後出現紫色的手代表不健康有害的籠罩。	U黃衣服(245, 171, 53)【4】 U紫色的手(59, 0, 84)【28】。
36		畫面內容扭曲與背景融為一體。	研究表明，某些條件會使人們特別容易接觸藥物造成濫用與成癮。	用扭曲以及與背景融為一體來呈現濫用及成癮。	

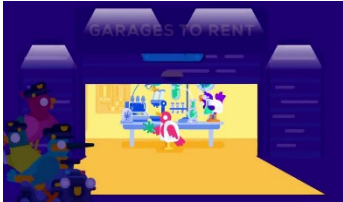
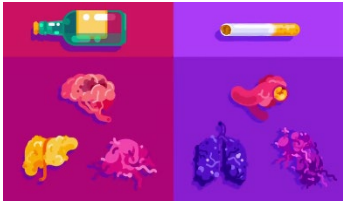
編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色—背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
37		捲曲的人和兩個正在欺負他的人。	難受童年經歷、早期創傷、低社會地位、憂鬱甚至遺傳因。	被霸凌的人代表不好的經歷與心理的創傷。	U 人 (38, 0, 120) 【24】。
38		在孤獨中出現酒，被霸凌者想尋求依靠，就靠近了藥物（酒）。	被霸凌者會對於何種藥物成癮大多時候只是機率問題。	持續前續顏色的基調，藥物可以給人依靠感。	B 藍色(17, 233, 208) 【17】。
39		用酒將人淹沒，導致吸毒者在酒液中浮沉。	吸毒是為了逃避問題，但毒品不但不能解決，反是新問題。	被酒用淹沒象徵用吸毒者逃避問題。	
40		一般人走近成癮的人並用鄙視的眼神一眼，無視求助就離開了。	但因為人們的應對機制而懲罰他們也不能改變根本原因。	紅色的船象徵一種緊急救援，但因刻板印象而無視呼救。	S 船(220, 11, 77) 【35】。
41		城市中的道路上，到處都有人在吸毒品。	引用2001年歐洲葡萄牙的案例嘗試激進的方法。	粉色顯示毒品的包圍，吸大麻者者可公開在城市中吸食。	B 粉色(211, 25, 99) 【35】 U 人(100, 255, 180) 【16】。

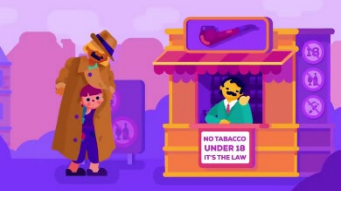
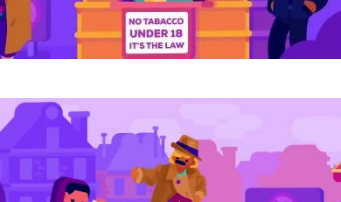
編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色—背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
42		原本警察和吸毒者對立，被警察移走後換成救護站。	非法藥物的持有與使用除罪化，代替拘捕的是公共健康計畫。	警察站立在藍色的圓圈象徵合法。	B藍色(11, 56, 183)【4】。
43		被警察發現的吸毒者，驚慌失措地被帶到支援服務中心。	持有或使用少量藥物人被轉介到支援服務機構並獲得治療和減害的幫助。	在紫色環繞的背景指涉有害，藍色洗手台指涉使用少量的藥物。	B紫色(110, 3, 198)【29】 U藍色洗手台(66, 204, 251)【4】。
44		吸毒者面對的是醫護人員。	吸毒被視為一種慢性疾病而非犯罪。	醫護人員帶著藍色識別代表治療。	U藍色識別(17, 230, 253)【18】。
45		管制的曲線呈現下降。	嘗試藥物持續使用者在2012年從44%降至28%。	紫色背景襯托使用藥物人數的統計圖表。	B紫色(212, 27, 128)【36】。

編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色—背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
46		左邊病毒感染，紫色降低出現藍色，右邊因使用死亡的人頭數也一顆顆減少。	使用強烈藥物、HIV和肝炎感染和過量的人數也下降。	畫面左邊紅紫色背景指涉肝炎感染，中間多邊形體變化成藍色時，代表可控；右手邊深紫背景襯托過度使用的死亡人數。	B紅紫色(189, 0, 94)【33】 S藍色(35, 128, 226)【17】 B深紫色(78, 37, 192)【30】。
47		小鳥拿著寫三的旗子，論點的內容用字卡呈現出來。	大麻是不健康的。	紫色背景指涉負面，紅色標框有危害嚴重的警示。	B紫色(78, 38, 195)【28】 U紅色標框(197, 0, 72)【36】。
48		一個人坐在沙發上吸大麻，鐵球，慢慢過來夾住她做一種限制與拘束。	大麻會上癮且不健康，且保持非法狀態來降低傷害至最小。	紫色背景襯托危險環境，粉色上衣則是代表上癮者。	紫色背景(78, 38, 190)【28】 粉色(239, 39, 120)【35】。
49		粉色上衣的豬被腳銬拉到大庭廣眾下和其他兩人一起接受對話。	過去的十年中，大麻的成癮治療需求成倍增長。	黃色背景代表正常環境，紫色上衣代表上癮者。	B黃色背景(248, 224, 58)【7】 U紫色上衣(103, 0, 80)【29】。

編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色-背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼)【色域編號】
50		十個人並排都在抽大麻。	嘗試食用大麻的人中約有10%會上癮。	綠色代表剛在嘗試使用大麻，紫色的則是以上癮。	U綠色圈(80, 209, 151)【16】 U紫色圈(192, 21, 139)【33】。
51		上癮的人拿著骷髏器材，跑出一個戴眼罩的愛心。	這也與較高的四氫大麻酚含量(THC)有關。	粉色背景與紅色圓圈凸顯嚴重上癮者，骷髏指涉內含高THC。	粉色(244, 100, 191)【34】 粉色(220, 44, 160)【33】 深藍色(70, 16, 167)【25】。
52		畫面下方的年份漸漸增加，畫面左邊THC的數值也開始提高，畫面右邊前往治療的人也越來越多。	引用2017年荷蘭大麻咖啡館長達16年追蹤研究，每增加1%，全國就多60人治療。	比較THC與治療者之間的正相關。	
53		原本很年輕健康的器官，變得中毒及老化。	引用研究大麻增加血壓和肺部疾病有關。	深藍色背景呈現負面健康的境況，連結吸食大麻的氣管與肺部形象。	B深藍色(78, 38, 190)【25】。

編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色—背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
54		描述口腔中的牙齒和牙齦關係，從牙齦問題影響到牙齒，牙齒想要離開。	引用2016年研究增加牙齦疾病的風險，但與身體健康問題無關。	牙齒牙齦擬人化。	
55		吸食大麻者的腦吐出舌頭，像神經病，頭上的數字搖搖欲碎，喝酒、吸菸過後就碎個徹底，表現出對智力影響。	引用研究大麻使用會降低青少年大腦的智力，但對飲酒和吸煙研究考慮在內時，其結果有待商榷。	吸食大麻者前的正常大腦是黃色，用紫色呈現破壞後無法解決基礎問題。	U黃色大腦(249, 224, 57)【6】 U紫色大腦(174, 67, 206)【31】。
56		描述大腦中央。	總體研究大腦仍處於發育過程，服用任何藥物都會不利。	描述大腦運作機制。	
57		呈現在實驗中器材與黑板。	大麻究竟有多不健康，需要更多研究資源來佐證。	以黃色環境的實驗室代表穩定，在藍色中性的實驗器材上凸顯黑板用於紀錄大麻研究。	S黃色(252, 240, 130)【8】 U藍(8, 72, 228)【25】 U黑板(64, 30, 153)【29】。

編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色—背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼)【色域編號】
58		實驗室外有警察關注著。	大麻是非法的史研究資源很難獲得，但之後儘可能將所知道的東西放到影片觀點。		
59		比較大麻和酒與菸一起比較。	16%的飲酒者成為酗酒者，吸菸的人中有32%成為吸菸者。	直線圖中用紅與紫代表不同程度的成癮性。	U紅紫方塊(202, 18, 98)【35】 U紫色方塊(171, 59, 247)【31】。
60		酒和菸的下方慢慢出現被破壞的細胞。	酒精影響大腦，破壞肝臟，菸可能會堵塞氣管，破壞肺部，兩者同樣都會引發癌症。	用表格的方式呈現出酒和香煙所破壞的地方。	
61		菸酒的墓碑從地下升起。	每年有330萬人死於酒精濫用，而菸殺死超過600萬人。	用墓碑呈現死亡人數。	

編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色-背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
62		墓碑下沉，酒與菸上升。	菸草和酒精是合法化時沒有人認為是無害。	合法的菸草與酒精是成癮物質。	
63		描述菸酒貼上黑暗標籤。	儘管菸草和酒精危險，但沒有人認真提議禁止。	標籤物件呈現各種危險與禁制符號。	
64		兩個小孩裝成大人來買菸酒，商店呈現限制未成年標誌。	對保護年輕人而言，合法化是對菸酒管理的方法。	紫色背景顯示危險環境，綠色衣服穿在合法代理者身上。	紫色(121, 50, 247)【31】 U綠色衣服(13, 166, 151)【2】。
65		旁邊出現一個警察，監督販售行為並看著小孩。	代理者如果出售給未成年，將會被處高額罰款並吊銷執照。	警察出現有助於明地點可加以管理。	
66		小孩買不到離開，草叢出現一個人引誘小孩。	合法化將會帶來藥頭無法濫用的作用。	紫色衣服穿著象徵違法者。	U紫色衣服(178, 17, 140)【29】。
67		大麻罐子貼上標籤。	將大麻合法化是意味對所帶來的風險承擔責任。	大麻接受控管後成為商品。	

編碼	畫面	內容	對話	意義	顏色—背景(B)、象徵(S)與有用物件{U} (RGB號碼) 【色域編號】
68		大麻商品向左移動，右側空間乘隙成癮物質圖像與人體圖象。	帶來更多了解大麻實際上會帶來什麼傷害？及對什麼人有傷害的研究。	圖像物件組合代表研究資訊，粉色人體則代表對傷害性的探究。	U粉色人體(239, 32, 154)【35】。
69		一群出現在結論字體下方。	結論。	以鳥的形象表徵種大麻的人、警察、研究員。	
70		吸大麻者狀況越來越糟。	大麻對於某些使用者會有負面影響，並不是完全無害的。	大麻是有危害的。	
71		穿藍衣者來關心抽大麻的人。	保護社會不被負面影響傷害的最好方式，現在看起來就是合法化並進行管制。	藍衣者指涉一種保護與管制。	U藍衣(19, 232, 251)【18】。

香港劏房紀實攝影研究：以 Benny Lam 《侷住—潮流劏房》系列作品為例

譚詠心 *

摘要

本論文旨在探討香港攝影師 Benny Lam 的《侷住—潮流劏房》系列作品，從影像美學和紀實攝影的角度分析其對香港住房問題的揭露及其社會影響。

作為國際大都會的香港，背後隱藏著嚴峻的住房困境，尤其面積僅約 0.4 至 2.8 坪（15 至 100 平方呎）的「劏房」。這些狹小的居住空間環境極為惡劣。Benny Lam 與香港社區組織協會合作，深入社區，捕捉劏房居民的日常生活，並採用俯瞰視角拍攝將這些空間完全展現在觀者面前。

在他的《侷住—潮流劏房》共八幅的系列作品中，讓觀者感受到劏房的壓迫感和居民的艱辛，並強調了香港高樓大廈與劏房現實之間的鮮明對比，透過運用光線、色彩、構圖和生活象徵等元素，將這些狹窄空間中的生活具象化。他的作品不僅在視覺上給人強烈的衝擊，更在社會層面上引發了對香港住房問題的關注。

本文將深入分析《侷住—潮流劏房》系列作品，探討其影像美學特徵及揭示社會問題的貢獻。研究方向包括分析系列作品的構圖、光線和色彩運用，探討俯瞰視角在視覺傳達上的獨特作用，分析作品在揭露香港住房問題上的作用，及其對公眾意識和社會變革的影響，以了解其在全球紀實攝影領域的地位。

* 國立成功大學藝術所研究生。

本研究將有助全面理解 **Benny Lam** 的紀實攝影作品在藝術和社會層面上的意義，並期望引發更多對香港住房問題的關注和思考。

關鍵詞：社會紀實攝影、香港劏房、劏房現象、 **Benny Lam** 、房屋攝影。

Documentary Photography Study of Hong Kong Subdivided Flats: A Case Study of Benny Lam's "Trapped - Trendy Subdivided Flats" Series

Wing-Sum Tam*

Abstract

This paper aims to explore Hong Kong photographer Benny Lam's "Trapped - Trendy Subdivided Flats" series, analyzing its aesthetic aspects and documentary approach in exposing Hong Kong's housing issues and its societal impact.

As an international metropolis, Hong Kong faces severe housing challenges, particularly the "subdivided flats" ranging from approximately 0.4 to 2.8 square meters (15 to 100 square feet). These cramped living spaces are in extremely poor condition. Benny Lam, collaborating with the Society for Community Organization, immersed himself in the community to capture the daily lives of subdivided flat residents, using an overhead perspective to fully present these spaces to the viewers.

In his series of eight works titled "Trapped - Trendy Subdivided Flats," viewers can sense the oppressive atmosphere and the struggles of the residents, emphasizing the stark contrast between Hong Kong's skyscrapers and the reality of subdivided flats. By utilizing elements such as light, color, composition, and symbols of daily life, he visualizes life within these confined spaces. His works not only deliver a powerful visual impact but also draw societal attention to Hong Kong's housing issues.

* Graduate Student, Institution of Art Studies, National Cheng Kung University.

This paper will thoroughly analyze the “Trapped - Trendy Subdivided Flats” series, examining its aesthetic characteristics and its contributions to raising awareness of social issues. Research directions include analyzing the series’ composition, lighting, and color usage, exploring the unique role of the overhead perspective in visual communication, and examining the series’ effectiveness in revealing Hong Kong’s housing issues and its influence on public awareness and social change, aiming to understand its place in global documentary photography.

This study will contribute to a comprehensive understanding of the artistic and social significance of Benny Lam’s documentary photography and hopes to inspire further attention and reflection on Hong Kong’s housing issues.

Keywords: Social Documentary Photography, Hong Kong Subdivided Flats, Subdivided Flat Phenomenon, Benny Lam, Housing Photography.

香港劏房紀實攝影研究：以 Benny Lam 《侷住—潮流劏房》系列作品為例

壹、前言

香港，作為一個高樓大廈林立的國際大都會，繁榮的外表卻隱藏著一個鮮為人知的現實：寸金尺土的住屋環境下，許多社會底層市民居住在狹小的「劏房」（Subdivided Flats）中。這些劏房面積僅約 0.4 至 2.8 坪，無窗無光，居住環境極為惡劣。Benny Lam 的《侷住—潮流劏房》系列攝影作品，通過紀實攝影方式把這些狹小的居住空間展現在世人面前，引發廣泛的社會關注。

劏房住屋環境，已成為當代社會上重要的議題，而筆者自幼亦關注香港的住房問題。Benny Lam 以其獨特的俯瞰視角的攝影手法，讓人們透過他的鏡頭看到這些狹小空間中的生活百態。居住在劏房中的居民將起居、休憩、娛樂、學習、工作和煮食等活動，全部壓縮在這個有限的空間中。以巧妙且帶有諷刺意味的俯瞰角度拍攝手法，不僅讓空間一覽無遺，更使得居住其中的人的生活狀況鮮明地呈現在觀者面前。

儘管並不身在其中，但透過這些紀實影像，能夠更切實地了解到香港房屋問題的嚴峻性。Benny Lam 成功地將影像美學與社會紀實結合，揭示了香港社會中被忽視的真實面貌，並引發了廣泛的共鳴與反思。

Benny Lam 的《侷住—潮流劏房》系列作品屢獲殊榮，包括在德國創意雜誌《檔案》（*Archive*）和國際當代攝影雜誌《歐洲攝影》（*European Photography*）的刊登，並獲得捷克 DOX 當代藝術中心的邀請展出。這系列的作品現時

被香港 M+博物館（M plus）¹所收藏（藏品編號：2019.556、2019.641 至 2019.647）。

本研究將採用館藏的作品進行研究，深入探討《侷住—潮流劊房》系列作品的影像美學特徵及其在紀實攝影揭示社會問題方面的貢獻。

貳、創作背景概述

本章節將介紹香港攝影師 Benny Lam 的背景簡介，並會並透過專書參考以及文獻回顧探討香港劊房問題的歷史及其對社會的影響，概述社會紀實攝影的發展及社會功能。

一、Benny Lam 的簡介

Benny Lam 生於 1967 年，是一名來自香港的攝影師，現為香港專業攝影師公會（HKIPP）²的成員。他在加拿大安大略藝術設計學院（Ontario College of Art and Design）完成學業後，便積極投身於創意媒介領域已有十多年。多年來，Benny Lam 的攝影作品亦曾屢次獲得本地及國際獎項的肯定，部分作品被刊登在德國的創意雜誌 *Archive* 和國際知名的當代攝影雜誌《歐洲攝影》上。他的作品也受到了捷克 DOX 當代藝術中心的邀請展出，展現了其攝影藝術在國際舞台上的影響力。

而近年來，他的作品主要集中在揭示社會邊緣群體的生活情境，並記錄他們的生活瞬間，特別是近年的代表作《侷住》系列攝影作品，他以獨特的俯瞰視角

¹ 香港 M+博物館是香港西九文化區的全球性視覺文化博物館，致力收藏、展示及詮釋二十至二十一世紀的藝術、設計、建築及影像作品，以香港獨特的中西文化融合為基礎，創造新型亞洲文化機構。

² 香港專業攝影師公會自 1987 年成立，透過舉辦會議、展覽和比賽，致力推動香港專業攝影發展，加強攝影業界與各界的交流互動。

展示了香港劏房居民的生活，強烈地表達了空間的壓迫感和居民的艱辛，對於引起社會關注和反思香港住房問題起到了重要作用。

由此可見，他的作品不僅僅是影像的記錄，更是一種社會現實的反映，激發觀者對社會問題的思考和關注。其深刻的人文關懷和藝術表達，使他在紀實攝影領域中佔有一席之地。

二、香港住屋「劏房」的出現

香港作為繁榮的國際大都會，卻長期面臨著嚴峻的住房問題。「劏房」（Subdivided Flats）作為一種特殊的居住形態，反映了香港房屋市場的結構性困境和社會不平等。「劏房」中的「劏」，在粵語裡讀音為：Tong1，此字帶有分割、隔開的意思。因此，「劏房」一詞是指一個居住單位，當中經過業主把單位進行改良並分隔而成的一個細小空間並分租出去的意思。

根據香港房屋協會（Hong Kong Housing Society）的《香港房屋發展的歷程》³文獻，在二戰後的香港快速城市化時期，香港面臨嚴重的住房供應不足問題。50至60年代，大量人口湧入，導致低收入家庭居住在臨時搭建的「寮屋」（Squatter）⁴。隨著經濟和城市的發展，這些寮屋逐漸被密集但簡陋的「籠屋」（Cage Homes）⁵取代。60至90年代，政府展開大規模公共房屋建設，但仍未能完全解決住房短缺。許多私人物業的業主把住宅單位分割成小的「板間房」

³ 香港房屋協會發表的《香港房屋發展的歷程》分別從香港40年代至千禧年代的房屋變化，當中深入研究「寮屋」、「籠屋」、「板間房」以至「劏房」的發展史和背景，並指出居民的住屋環境是與社會和經濟有一定的相互關係。（香港房屋協會，2013，頁8-15）

⁴ 「寮屋」通常指的是非法佔用政府土地或位於私人農地上的違規建築物及臨時棲身之所。這些建築物通常相當簡陋，多以鐵皮和木板等材料搭建而成，因此又被俗稱為「鐵皮屋」或「木屋」。寮屋外表簡陋他們為了尋求庇護，不得不在有限的空間內搭建這些非法居所。

⁵ 「籠屋」是香港50年代的一種居住型態。居住在籠屋的人，會住在以鐵籠包圍的床位空間內，因此而得名「籠屋」。

（Cubicles Apartments）⁶，以增加租金收入。而這種形式的分隔式房屋發展漸漸趨向本研究所提及的「劏房」的形成。

二十一世紀初，隨著房價和租金的進一步飆升，劏房現象愈發普遍。這些劏房單位通常面積狹小，僅有約 0.4 至 2.8 坪，並且往往缺乏基本的生活設施，如沒有窗戶、獨立廚房和衛生間。根據香港特別行政區政府統計處的《香港 2021 年人口普查-主題性報告：居於間樓宇單位人士》調查中顯示⁷，截至 2021 年，約有 50 萬人居住在劏房中，這一數字反映了住房問題的嚴重性和普遍性。

劏房的出現和存在，不僅是一個住房問題，更是一個涉及社會政策、經濟發展和人權保障的綜合性議題。

三、有關社會紀實攝影

社會紀實攝影(Documentary photography)是一種致力於記錄社會現實，強調真實性和客觀性的攝影形式。其目標在於揭示社會問題、反映社會現實。紀實攝影的歷史可以追溯至十九世紀的初期，隨著攝影技術的進步，它逐漸成為一種記錄社會變遷的重要工具。

1843 年蘇格蘭畫家大衛·奧克塔維斯·希爾（David Octavius Hill，1802-1870）和化學家羅伯特·亞當森（Robert Adamson，1821-1848）成立了蘇格蘭第一個攝影工作室。他們運用「卡羅法攝影術」（Calotype）⁸記錄了十九世紀中期的平民肖

⁶「間板房」是香港 60 年代興起的一種特殊住房型態，利用木板隔間把住宅單位改建成多個小空間，以滿足包租需求。這種簡陋、隔音效果差的房屋，反映了當時香港房地產緊張，房東為利益過度擠壓利用房屋的社會現象。

⁷《香港 2021 年人口普查-主題性報告：居於間樓宇單位人士》為香港政府發表的報告，當中統計及提供了截至 2021 年居住在劏房當中的香港市民人數。（香港特別行政區政府統計處，2023，頁 9）

⁸「卡羅法攝影術」是英國發明家塔伯特（William Henry Fox Talbot）（1800-1877）在 1841 年發明的攝影技術，利用塗有氯化銀溶液的書寫紙張拍攝出世界上首張負片式照片。通過將此負片與另一張感光紙接觸，就能獲得正片照片，從此開創了由負轉正的攝影技術。

像照、勞動者的生活照等⁹，較早地以攝影技術作為記錄社會民生的功能，正如約翰·漢納維（John Hannavy）在《十九世紀攝影百科全書》（*Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*）¹⁰，希爾和亞當森的作品不僅是對攝影技術的突破，更是對社會現實的記錄與反思，形成了早期的社會紀實攝影形式（Hannavy，2007，頁 238-240）。

隨著技術進步，紀實攝影在二十世紀期間在不同社區和城市盛行起來。在顧錚（2020）《城市表情》一書中，他認為攝影與都市發展緊密相關，是記錄都市變遷與生活的媒介。

書中輯錄的 37 位在二十世紀間分別來自中國、西方的攝影師，他們都透過攝影記錄城市發展，是記錄城市變遷的重要媒介。例如，上海攝影師陸元敏拍攝二十世紀 90 年代荊州河和上海街頭的生活景象，以紀實風格捕捉城市日常，展現對城市發展變化的關注。書中亦提到西方都市紀實攝影師南·戈丁（Nan Goldin，1953-），她從 70 年代開始記錄美國紐約的次文化和邊緣族群生活，作品主題涵蓋 LGBT 族群、愛滋病、毒品和性關係。她的赤裸紀實攝影讓觀者直接感受到當時的社會氛圍和情感，成為攝影史上的經典。顧錚在整理城市紀實攝影訪談時提到：

城市就是個藏污納垢的地方，越是發達的城市，這城市裡面的社群就越複雜，你敢用你的攝影去把世俗社會遮蔽掉的東西去呈現出來，100 個人裡面有一個也不得了¹¹。

⁹ 塔伯特的著作《大自然之筆》（*The Pencil of Nature*）全書共展示 24 張照片，記錄了攝影技術的開創性應用，展示了攝影可以用作社會紀實的功能，為後來的社會紀實攝影奠定了基礎。

¹⁰ 約翰·漢納維在《十九世紀攝影百科全書》中描述了希爾和亞當森利用「卡羅法攝影術」捕捉蘇格蘭社會底層勞動者的日常生活。這種技術提升了影像的細節表現，讓照片成為真實的社會見證。他們的作品超越了單純的肖像記錄，具備敘事性，為社會紀實攝影奠定了基礎，展示了攝影既能傳達藝術性，也能反映社會現實。（Talbot，2007，頁 238-240）

¹¹ 顧錚在《一條 Yit》的影片訪談裡，介紹他的著作《城市表情》時，對於書中所展示的紀實攝影家的作品，所說出的一段感想獨白，表達出他對於紀實攝影的敬佩和欣賞。（影片秒數：00:03:29-00:03:46）

蘇珊·桑塔格（Susan Sontag，1933-2004）在《論攝影》（*On Photography*）中探討了紀實攝影的倫理問題，特別是紀實攝影引發觀者對社會問題的關注。他認為，攝影能夠捕捉瞬間，並且通過影像揭示隱藏的社會現實，使得觀眾不得不面對那些被忽視或掩蓋的問題（Sontag，1977，頁 25-30）。這一觀點支持了顧錚的觀點，即城市紀實攝影不僅是記錄，更是揭示和呈現城市的複雜性和社會問題。通過這種方式，攝影師不僅記錄了歷史，還進行了深刻的社會分析。

同樣，瑪花·露絲娜（Martha Rosler，1943-）在《裡面、周圍、事後想法在紀實攝影》（*In, Around, and Afterthoughts on Documentary Photography*）中探討了紀實攝影的社會和政治功能，強調攝影師的社會責任和紀實攝影在社會變革中起到重要的作用。她認為，紀實攝影不僅是藝術表達，更是一種社會責任，能夠引起公眾對社會問題的關注，推動社會進步和變革（Rosler，2004，頁 151-206）。這與顧錚在整理《城市表情》訪談中提到的攝影師勇於揭示城市複雜性的觀點相呼應。

艾倫·塞庫拉（Allan Sekula，1951-2013）在《拆解現代主義，重塑紀錄片（再現政治筆記）》（*Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)*）¹²（Sekula，1978，頁 859-883）。這一論點支持了南·戈丁的作品，她通過攝影直接展示邊緣群體的生活；如愛滋病群體、同性戀群體、次文化等等，揭示了當時社會中的權力和不公現象。她的攝影作品不僅以紀實方式展現出他們的日常生活及其所面臨的社會壓力與挑戰，也展現了對社會問題的批判性呈現。

由此可見，紀實攝影不僅記錄城市和群體的歷史，還能揭示社會不同層面的議題。這種攝影形式不僅是藝術表達，更是一種社會責任，能引起公眾對社會問題的關注，推動社會進步和變革。

¹² 在《拆解現代主義，重塑紀錄片（再現政治筆記）》中塞庫拉指出攝影應該被視為一種社會交流和話語實踐，而非神秘化的表達形式，他認為將攝影提升為高雅藝術，掩蓋了其作為大眾傳播功能的性質。他主張紀實攝影應該揭示權力關係和社會不公，而非提供虛假的和諧與逃避現實的幻想。（Allan Sekula，1978，頁 859-883）

參、《侷住—潮流劏房》系列作品分析

Benny Lam 的《侷住—潮流劏房》系列作品通過細緻的俯瞰視角和精巧的構圖，生動展現了香港劏房居民的真實生活場景。以下將分三部分進行深入分析：首先探討系列作品的創作背景與初衷，其次對作品的整體風格和技法進行概述，最後對每幅作品進行細緻解讀，揭示其背後的社會意涵與象徵。

一、系列作品的創作背景與初衷

《侷住—潮流劏房》是 Benny Lam 在《侷住》系列中的其中一個小主題，這個系列包含六個主題，總共五十幅照片，分別是《潮流劏房》、《璀璨香港》、《兒童樂園》、《居者有其屋》、《美食廚房》和《樂觀面對》¹³。這些作品從不同角度出發，但同樣揭示了香港底層居民擁擠且惡劣的生活環境。

《侷住》這個主題的用字，「侷」在粵語中有侷促的意思，「侷住」則帶有困住在一個空間的含意，以此為題的這一系列作品，正好反映了劏房居民的生活狀況。而「潮流劏房」系列中的「潮流」更帶出當下時代的意味。

在「侷住」主題系列裡的《侷住—潮流劏房》系列中有八幅俯瞰視角的作品，通過直白的方式揭示香港的居住問題。這些作品起源於 Benny Lam 與香港社區組織協會¹⁴的合作項目，致力揭示香港基層市民的住屋問題。

香港的劏房問題嚴峻，《侷住—潮流劏房》正是針對這一現象。《侷住—潮流劏房》系列是 Benny Lam 於 2012 年完成的八幅作品，記錄了他四年間走訪一百多戶劏房人家的經歷。這些劏房單位從 0.4 至 2.8 坪不等，場景皆取自真實的香港基層市民居住環境。從作品中可以看到，有的劏房內住著一家人，有的獨居者，

¹³ Benny Lam 的《侷住 Trapped》攝影集於 2016 年在香港發行，裡面完整收錄了《侷住》系列中的六大主題作品，亦包括這次研究的《侷住——潮流劏房》系列。攝影集總共收錄了五十張關於香港底層居民生活的紀實攝影照片。

¹⁴ 香港社區組織協會（社協）是一家成立於 1972 年的香港非牟利機構，並專注推動公民權利教育，提高社區意識，並提供專業的社會福利服務，維護弱勢群體的生活保障。

還有年長的獨居長者。劏房內的生活空間狹小，基本的生活傢俱如床、儲物櫃、電視甚至煮食空間都擠在同一個單位裡。

這組作品以紀實攝影的方式，拍攝的每張劏房照片均是現實劏房居民的居所，並真實展示了劏房居民的生活環境，引起了社會的廣泛關注。Benny Lam 的作品通過俯瞰視角，強烈地表達了這種擁擠空間的壓迫感，揭示了香港繁華外表下的另一面。對於《侷住》的拍攝作品，Benny Lam 曾有過一段自述¹⁵：「住在這裡就像被困在籠子裡一樣，困境就是它的全部，想要稍稍喘一口氣，就得在這個困局中自得其樂。」（Lam，2018）

二、《侷住—潮流劏房》系列作品淺析

在拍攝這些作品期間，居民皆以日常生活的姿態展現自己。例如，小孩在床上寫作業、單位內的居民在睡覺、看電視，甚至發呆和洗衣服。這些真實的場景讓畫面更加生動，仿佛「劏房」居民的日常生活映入眼簾，使觀者更能了解他們在劏房環境中的生活。

Benny Lam 在這八幅作品中以房間正中心位置俯瞰角度拍攝，讓整個劏房空間一覽無遺。有些畫面中，由於上下床鋪的設置，構圖呈現出前後景的深度；而其他畫面則展現了整個空間的全貌。在色調方面，每幅作品因應不同的劏房場景，展現出不同的冷暖色調。

這些作品目前由香港 M+博物館收藏，而以下將分別對八幅作品進行分析。

三、系列作品分析

《侷住—潮流劏房》系列-1（圖 1）是一張從房間正中心位置俯瞰拍攝的劏房全景照，展示了四人家庭的劏房環境。上下床鋪的結構將畫面分割出前後景

¹⁵ Benny Lam 在設計王的《攝影師 Benny Lam 以獨特視角紀錄香港「棺材住宅」》專欄的訪談中，通過這段自述，表達出他對於劏房居民生活在狹小的空間中缺乏自由，陷入生活困境的無奈感受。這段話突出了劏房居民在生活上的窒礙和不自由，反映出他們生存環境的艱辛。

深。前景中，上鋪床上有一位女孩在讀書、寫作業，小男孩則側躺在一旁睡覺。床上擺滿文具、書本和背包，既是睡覺的地方，也成為孩子們的學習空間。床尾的電風扇凸顯了劏房的侷促和悶熱。後景中，地面空間的 1/3 比例入鏡，家長在下鋪的位置看報紙、摺衣服等，處理日常生活的事務。俯瞰角度使得整個劏房的空間和人物活動一覽無遺。左右兩旁堆滿了生活雜物，進一步突顯生活空間的狹小。左側櫃子上擺放著食物、煮食用具、調味料和各種袋子包裝，真實地展示了他們在劏房中的生活痕跡。前景與後景透過上下位置的分隔，劃分出兩個空間，既表現了環境的擁擠，也展示了不同空間中居民的活動。整體採用了暖色調的偏黃燈光，傳達出在劏房中一家人之間的溫暖情感，象徵著家庭的情感連結。



圖 1：Benny Lam，2012 年，《佢住—潮流劏房》系列-1，噴墨印相，151cm × 228.2cm

（圖片來源：香港 M+博物館）



圖 2：Benny Lam，2012 年，《侷住—潮流劏房》系列-2，噴墨印相，72.7cm × 110cm

（圖片來源：香港 M+博物館）

《侷住—潮流劏房》系列-2（圖 2）同樣是從房間正中心位置俯瞰拍攝的劏房全景照，展示了一個三人家庭在劏房中吃飯的情景。雖然與《侷住—潮流劏房》系列-1（圖 1）一樣有著上下鋪床的佈局元素，但畫面焦點更著重於人物在劏房空間中的活動。床邊變成了其中一個座位，另外兩人則擠在櫃子與雜物之間的狹小空間中擺放椅子坐著吃飯。三人圍在鋪上報紙的小桌子上吃飯，四周環境幾乎沒有走動的空間，進一步凸顯了空間的狹小和侷促。左側的生活用品和雜物堆疊佔據了畫面中接近一半的位置。這些物品如電視、小儲物櫃、藥物、化妝品等，真實地反映了劏房內五臟俱全的生活狀況。這種雜物的堆疊模式與《侷住—潮流劏房》系列-1（圖 1）右側的雜物堆放方式相似。窗外的光線從右側投射進室內，地板的反光顯示出室內仍然需要開燈以照亮空間。光線以及色調的運用使得畫面佈局和情景更加清晰。《侷住—潮流劏房》系列-2（圖 2）也以暖色系呈現，與窗外偏藍的冷色調形成強烈對比，表達了在劏房空間中家庭的溫情和溫暖感。



圖 3：Benny Lam，2012 年，《偈住—潮流劏房》系列-3，噴墨印相，72.7cm × 109.8cm

（圖片來源：香港 M+博物館）



圖 4：Benny Lam，2012 年，《偈住—潮流劏房》系列-4，噴墨印相，72.7cm × 109.8cm

（圖片來源：香港 M+博物館）



圖 5：Benny Lam，2012 年，《偈住—潮流劏房》系列-5，噴墨印相，72.7cm × 109.8cm

（圖片來源：香港 M+博物館）



圖 6：Benny Lam，2012 年，《偈住—潮流劏房》系列-6，噴墨印相，73.1cm × 109.8cm

（圖片來源：香港 M+博物館）



圖 7：Benny Lam，2012 年，《偈住—潮流劏房》系列-7，噴墨印相，72.7cm × 109.9cm

（圖片來源：香港 M+博物館）



圖 8：Benny Lam，2012 年，《偈住—潮流劏房》系列-8，噴墨印相，151cm × 228.6cm

（圖片來源：香港 M+博物館）

與《侷住—潮流劊房》系列-1（圖 1）和《侷住—潮流劊房》系列-2（圖 2）的家庭式居住劊房不同，《侷住—潮流劊房》系列-3（圖 3）、《侷住—潮流劊房》系列-4（圖 4）、《侷住—潮流劊房》系列-5（圖 5）、《侷住—潮流劊房》系列-6（圖 6）、《侷住—潮流劊房》系列-7（圖 7）以及《侷住—潮流劊房》系列-8（圖 8）則聚焦於中老年獨居者的劊房環境。相比前者，這些劊房空間更為狹小，帶有更強的壓迫感。

《侷住—潮流劊房》系列-3（圖 3）與《侷住—潮流劊房》系列-4（圖 4）在構圖和拍攝角度上極為相似，都以俯瞰視角拍攝橫向呈長形的房間，展示整個劊房的環境。這兩幅作品中的劊房都是沒有窗戶的密閉單位，主要依靠房間內的燈光進行拍攝，光線昏暗且柔弱，整體呈現出黃調的暖色，營造出一種蝸居的感覺。

在佈局上，這兩幅作品也非常相似。在這種狹長空間的劊房內，床的擺放幾乎佔據了整個房間，活動空間極為有限。在《侷住—潮流劊房》系列-3（圖 3）中，居民坐在床上吃飯，看電視，彷彿整張床就是他的所有活動空間；而在《侷住—潮流劊房》系列-4（圖 4）中，居民躺在床上睡覺，雙腿需要屈曲才能勉強躺下，通過人物的姿態更突顯出空間的狹小，床邊堆滿了雜物，幾乎沒有多餘的活動空間。這種環境與《侷住—潮流劊房》系列-7（圖 7）有相似之處，攝影師在這些作品中通過俯瞰角度和緊密的構圖，強調了「棺材房」的象徵性詮釋。

《侷住—潮流劊房》系列-5（圖 5）從俯瞰角度拍攝，一位年長的獨居男性居民坐在木板床上邊洗衣服邊看電視，這樣的拍攝手法增強了場景的真實感。沒有窗戶的自然光投射，光線以冷色調和暗淡的室內頂光為主，整個空間顯得壓抑。這種光線運用與《侷住—潮流劊房》系列-7（圖 7）極為相似，燈光營造出侷促和壓抑的感覺。

《侷住—潮流劊房》系列-6（圖 6）的俯瞰角度把整個房間的空間一覽無遺地呈現，一位老婆婆坐在板凳上對著床邊發呆。房間的佈局呈現出「井」字型，各種生活用品和雜物靠牆堆疊。床、煮食用具、食品、電視等成為畫面中的重要元素，突顯出生活痕跡。室內以頂光為主要光源，畫面上方為冷色調，下方則較

為暖色調，形成了色彩對比。在這種光線與場景的融合下，雖然劏房本來壓抑，但也帶出了一絲溫暖的柔和感。

《侷住—潮流劏房》系列-7（圖 7）同樣是以俯瞰角度拍攝，但與其他作品的不同之處在於，前景為劏房空間頂層的一塊木板，遮擋了後景的劏房地面，形成了具有層次感的上下間隔性構圖。這種結構擺放顯得劏房狹小，物品只能往上堆放。畫面中隱約看到獨居男子的活動空間，他只能勉強坐在床上，在床頭櫃上書寫信件，沒有多餘的活動空間。僅有桌燈照亮整個空間，形成下方和右方較為陰暗，這種佈局增強了視覺上的壓抑感。

相較之下《侷住—潮流劏房》系列-8（圖 8）中的劏房單位算是空間較大的一戶，一位獨居老婆婆坐在板凳上洗菜，前方還有一些能夠走動的空間。床上堆滿大包小包的雜物，床頭櫃子上的雜物堆疊以及左下方懸吊著的各種大包小包，這些元素除了展示生活痕跡，更顯得房間的狹小和壓抑感，與《侷住—潮流劏房》系列-6（圖 6）的佈局有相似之處。光線方面，左上角的窗戶讓天然光照入，剛好照亮了人物和主要空間的佈局，形成面向光源的地方較亮，背向光源的地方較暗，增強了畫面的戲劇性。

這些作品通過俯瞰角度、緊密構圖、光線以及調整照片色調的巧妙運用，不僅真實地還原了劏房內的生活場景，還賦予每幅作品獨特的藝術感染力，強調了劏房生活的壓抑與無奈，也透過細節展現出居民日常生活中的溫情和堅韌。

肆、影像美學與社會現實的結合

《侷住—潮流劏房》系列作品巧妙結合了影像美學與社會現實，通過俯瞰視角、光線運用和生活細節的展示，深刻呈現了劏房居民的生活狀況。每一幅作品不僅捕捉了劏房內部的壓抑和混亂，更通過紀實手法引發觀者對底層人民生活困境的思考和反省。以下將分別探討俯瞰視角的原因及其藝術效果、光線色調的運用及其情感氛圍表現，以及劏房生活細節的展示及其象徵意義。

一、俯瞰視角的原因及其藝術效果

在《侷住—潮流劏房》系列作品中，Benny Lam 選擇了每一幅作品都以俯瞰視角，將觀者引領至劏房內部的全景視角。這種視角的選擇並非偶然，而是經過深思熟慮。正如約翰·伯格（John Berger，1926-2017）在其著作《觀看的方式》（*Ways of Seeing*）中所指出俯瞰視角可以增強觀者的全景視野，讓觀者更全面地了解場景的整體布局和細節，從而加深對主題的理解（Berger，1972，頁 18）。在《侷住—潮流劏房》作品中，俯瞰視角能夠將觀者從天花板的寬廣的角度帶入劏房內部，仿佛站在高處，俯瞰著狹小而充滿生活氣息的空間。透過角度的選擇，使劏房內的居民和生活用品被壓縮在一個有限的畫面內，形成了一種強烈的視覺封閉感。

俯瞰視角還能夠使觀者更加全面地了解劏房的空間佈局和居民的生活狀況。在《侷住—潮流劏房》系列-1（圖 1）中，觀者可以清楚看到一個四人家庭的劏房環境，上下床鋪的結構將畫面分割出前後景深，讓畫面看起來更有層次感。這種全景式的視角不僅使觀者一覽無遺，更能使他們更加深入地理解這些基層市民的生活環境。同時，在《侷住—潮流劏房》系列-7（圖 7）也可以看到類似的俯瞰視角下，進一步凸顯了劏房內部空間的壓迫感和侷促感。

這種俯瞰視角的藝術效果在系列作品中得到了充分展現。觀者仿佛站在高處，僅僅聚焦在劏房內部生活的細節之上。這種客觀的觀察者立場使觀者能夠更加客觀地理解劏房這一社會現象，從而引發對社會問題的反思和思考。

二、系列作品中光線色調的運用和情感氛圍表現

光線、色調在《侷住—潮流劏房》系列作品中扮演著重要的角色，不僅營造出劏房內部的氛圍，還隱含著深層的意義。攝影師選擇了不同類型的光線，如自然光、室內燈光等，並適當調整色溫，來營造不同的氛圍。

首先，在《侷住—潮流劏房》系列-1（圖 1）和《侷住—潮流劏房》系列-2（圖 2）中，攝影師透過運用後製調整，加深內部光源的暖色調，形成冷暖對比，強化觀者對劏房內部溫暖感的體會。暖色系的光線，營造出一種溫暖的家庭

氛圍。在約翰尼斯·伊登（Johannes Itten, 1888-1967）的《色彩藝術》（*The Art of Color*），其中指出暖色調如紅色、橙色和黃色，能夠引發人們的舒適和歡快情感（Itten, 1961, 頁 56-60）。在《侷住—潮流劏房》系列-1（圖 1）中，劏房內的暖色調的使用，讓人感受到一絲溫暖，即使在狹小的空間中，一家人的相處仍然充滿溫馨。這種暖色調的光線象徵著家庭的情感連結，即使在困難的環境中，親情依然是一種支撐的力量。

在《侷住—潮流劏房》系列-2（圖 2）中，光線的運用更具情感氛圍。畫面中，經過精心的室內燈光佈局以及進一步的調整照片色調，劏房內部呈現出暖色調為主，特別是在一家人圍坐吃飯的場景中，暖色系的燈光使得整個畫面顯得溫暖而舒適。然而，窗外的冷色調光線形成強烈對比，布魯斯·卜洛克（Bruce Block, 1960-）的《視覺故事：攝影師和數位電影攝影師指南》（*The Visual Story: Creating the Visual Structure of Film, TV and Digital Media*），其中指出冷色調通常傳達出寧靜、孤立和冷漠的情感（Bruce, 2008, 頁 152）。窗外的冷色調象徵著外界環境的冷漠與無情，反映了劏房居民與社會的疏離和隔絕。這種光線的對比不僅反映了劏房內部的溫馨與外界的冰冷對立，更暗示了這些居民在困境中的堅韌，他們在狹小的空間中依然努力維持著生活的溫暖和希望。

在《侷住—潮流劏房》系列-5（圖 5）和《侷住—潮流劏房》系列-7（圖 7）中，沒有窗戶的自然光投射，光線以冷色調和暗淡的室內頂光為主，整個空間顯得壓抑。這種光線的選擇不僅突顯了劏房內部的拘束和壓抑，還暗示著這些基層市民生活的陰暗面和困境。正如上述布魯斯·卜洛克的對於冷色調的觀點論述，冷色調通常會給人以寧靜、冷靜甚至孤立的感覺。這種光線的運用有效地傳達了劏房居民在狹小、壓抑空間中的生活狀態。

其次，光線的使用還隱含著一種情感意涵。在一些作品中，劏房內部被昏暗的光線照亮，而窗外的光卻無法進入，這反映了劏房居民與外界的隔離和孤立。在《侷住—潮流劏房》系列-7（圖 7）中，僅有桌燈照亮整個空間，形成下方和右方較為陰暗，這種佈局增強了視覺上對於人物的壓抑感。透過僅有的光源照射着人物活動的範圍，使觀者更集中在居民於壓迫的劏房環境所展現的活動姿態，

更進一步凸顯了他們生活在劏房的侷促與壓抑的感覺。在大衛·普拉克（David Praker，1962-）的《基礎攝影：燈光》（*Basics Photography: Lighting*）¹⁶（Praker，2007，頁8）。在《侷住—潮流劏房》系列作品中，光線的巧妙運用使觀者能夠更深刻地體會劏房居民生活的困境和無奈。

光線的巧妙運用以及精心的後製調色下，反映了攝影師 Benny Lam 對劏房生活的深刻理解和細膩描繪，通過不同光線的選擇和調色使得冷暖對比更鮮明，揭示了劏房居民在困難環境中的堅韌與無奈，增強了作品在情感層面的表現，以增添藝術感染力和社會意涵。

三、「劏房」生活的細節展示及其象徵意涵

《侷住—潮流劏房》系列作品，透過對細膩生活細節的展示，深刻描繪了劏房居民的日常情景，並傳達深刻的社會含義。這些作品不僅捕捉了劏房空間的擁擠和侷促，還以具象化的細節傳遞出劏房居民在社會結構中的位置。

根據皮爾斯（Charles Sanders Peirce，1839–1914）的符號學理論（Semiotic），符號分為「像似符號」（Icon）、「指示符號」（Index）和「象徵符號」（Symbol）¹⁷，其中像似符號透過相似性呈現意涵，而指示符號則依賴於與實際情境的直接連結（Peirce，1998，頁4-10）。在系列作品中，劏房內的物品如書本、文具、床鋪和餐桌等，屬於皮爾斯所定義的「指示符號」，它們直接映射居民的生活需求，傳遞出教育與家庭生活的基礎地位（Peirce，1998，頁4）。

¹⁶ 大衛·普拉克在《基礎攝影：燈光》提到：「顏色和燈光的選擇可以引導觀眾的注意力並營造出特定的氛圍或情緒。」（The choice of color and lighting can guide the viewer's attention and create a particular atmosphere or mood.）這段話直接表達了核心觀點，即色彩和光線的選擇對於引導觀者注意力和營造視覺氛圍具有重要作用。通過控制色彩對比、溫度以及光線強度、方向等，攝影師可引導觀者視線，營造特定氛圍。色彩和光線的巧妙運用，是影像創作中引導觀者注意力的關鍵技巧。（David Praker，2007，頁8）

¹⁷ 皮爾斯的符號學理論提供了符號分類方法，有助於解釋劏房作品中物品的意涵。尤其是像似符號和指示符號的使用，能夠更精確地分析物品如何呈現劏房居民生活的實況與社會位置。（Peirce，1998，頁4-10）

因此，在《侷住—潮流劏房》系列-1（圖 1）和《侷住—潮流劏房》系列-2（圖 2）中，書本和文具象展現了家庭對教育的重視，傳遞出對未來的希望。而床鋪與餐桌則不僅是日常生活的核心空間，更是符號學理論中的「像似符號」，能夠立即喚起觀者對家庭生活的聯想，表達出家庭親密性，即使在狹小空間中，仍努力維持著生活質素與關愛氛圍。相反，電風扇和狹小的活動空間則為「指示符號」，直接指向生活環境的艱難和局促，提醒觀者這些家庭正承受著空間和資源的限制，反映出他們生活在社會底層的困境。

在《侷住—潮流劏房》系列-5（圖 5）和《侷住—潮流劏房》系列-7（圖 7）中，僅有的一盞桌燈照亮了狹小空間，形成了光明與陰暗的對比，該場景不僅作為「像似符號」使觀者聯想到孤立與無助，還象徵著住戶在困境中的努力與堅韌。根據皮爾斯的符號學理論，這種符號既可解讀為個體的孤立感，也可進一步延伸出對社會隔絕的反思，進一步強化了作品對劏房問題的社會批判意涵。

而 Benny Lam 以俯瞰角度拍攝劏房內部，營造出強烈的視覺封閉感，配合雜物堆疊使觀者聯想到「棺材房」的壓抑與侷限。

首先，俯瞰視角強化了場景的「像似符號」，透過視覺直觀展示劏房的狹小與局促，使觀者產生對空間的即時理解，喚起人們對「棺材房」的聯想。這種視覺效果並不僅是視覺封閉，而是經由攝影構圖中物品的排列及俯瞰視角下的空間壓縮，使得畫面中的物件成為類似於「棺材」的象徵物，進而傳達了居民被迫生活在有限且封閉空間的現實狀態。

此外，堆疊的雜物構成了「指示符號」，它們是劏房內部真實生活狀況的直接呈現，暗示住戶在活動空間有限的狀況下，必須將空間徹底利用。皮爾斯指出「指示符號」的功能在於引導觀者理解符號所指涉的實際意涵（Peirce, 1967, 頁 9），而這些雜物正是劏房內空間不足的直接指涉，使得觀者在面對畫面中的物品堆疊擺放的形式時，意識到這些住戶的生活活動範圍受限，也映射出他們因物質條件受限而被迫適應壓抑環境的無奈。

其次，根據布迪爾（Pierre Bourdieu, 1930-2002）的《區判：品味判斷的社會批判》（*Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*），資本主義在 20

世紀後逐漸重塑品味與階層的劃分，取代了封建制度的社會分層¹⁸。在此框架下，資本的分布與物質條件不僅影響個體生活方式，還決定其社會地位，使階層劃分依賴於資本積累（Bourdieu，1984，頁 75-200）。在香港這一高度資本主義化的社會背景中，這一現象表現尤其顯著，特別是在劏房居民的生活中，有限的物質條件決定了他們的生活方式與社會位置。

分別在八幅系列作品中可見，劏房內的陳設如床、煮食用具和堆積的生活用品，展示了居民日常生活結構和活動範圍。這些物品不僅是日常生活的象徵，還折射在資本主義壓力下的生存策略，即在極度有限的空間中善用每一寸面積，以適應劏房的逼仄空間。布迪厄認為，物質生活條件對生活方式和社會地位的影響顯而易見，尤其在資源稀缺時更為明顯。在劏房中，居民的物品堆疊與緊湊的生活空間實際上反映了他們在社會經濟結構中的邊緣地位，這些空間和資源限制迫使他們以特有的方式生存，形成了一種「被動的適應」（Bourdieu，1984，頁 183）。

總的來說，Benny Lam 的《佢住—潮流劏房》系列作品，透過俯瞰視角、緊密構圖、人物安排和光線運用，不僅真實再現了劏房生活，還賦予畫面獨特的符號意涵。這些符號的解讀結合美學構圖、符號學和社會學理論，使觀者更深刻地理解劏房居民的現實挑戰。藉由布迪厄的社會學與皮爾斯的符號學框架，作品展示出劏房生活中的社會結構和個人地位，並揭示出居民在資源匱乏中所面臨的壓力與堅韌。

伍、影像美學與社會影響

¹⁸ 根據布迪厄在《區判》一書指出個體的物質生活條件會通過 *Habitus*（習性）的形成而影響其生活方式和社會地位，發展出不同的生活風格，用以維繫其社會地位。因此，物質生活條件的差異造就了不同的生活方式和社會分層。而香港劏房居民由於物質生活條件的限制，無法獲得足夠的文化資本，其 *Habitus* 和生活方式與社會上層階級存在鴻溝。這進一步加強了他們的邊緣社會地位，難以獲得主流社會的認可。（皮耶·波迪堯，1984，頁 175-208）

Benny Lam 的《侷住》攝影系列作品以其獨特的視角深刻揭示了香港劏房居民的生活困境。自 2012 年展出以來，這些攝影作品不僅在香港本地引起了廣泛的關注，也在國際上引發了巨大反響。這些紀實性影像透過俯瞰的視角，揭示了香港劏房居民的極端生活條件，喚起了公眾對住房問題的關注和反思。

一、「劏房」攝影的社會紀實性與反思

《侷住—潮流劏房》系列作品透過俯瞰視角，完整呈現出劏房的狹小與雜亂。照片以 0.4 至 2.8 坪的劏房為背景，強調了空間的限制，讓觀者深刻感受到居民在狹隘環境中的壓迫感與生存掙扎。作品藉由精心的構圖、燈光佈置和場景安排，將香港劏房的逼仄生活空間轉化為有力的社會紀實影像。

此外，《侷住—潮流劏房》系列作品的燈光結合了自然光和人工光源，藉此營造出一種情感氛圍，使照片不僅記錄現實，更賦予場景情感的深度。這種技術類似於雅各布·里斯（Jacob Riis, 1849 - 1914）的手法，他利用光影強調貧困社區的嚴峻生活條件¹⁹。可見，通過這些視覺元素，Benny Lam 的系列作品超越了單純的紀錄功能，成為對社會不公和住房問題的批判性反思。

針對居住空間的人道需求，法國的《2002 年 1 月 30 日第 2002-120 號法令》（*Décret n°2002-120 du 30 janvier 2002*）明確規定，租屋面積不得少於 9 平方米，天花板高度不得低於 2.2 米，以保障基本人道條件。在這樣的背景下，法國法例展現出對居住環境品質的重視。相比之下，香港劏房因高房價與有限土地資源，成為居民僅能「拘住」的場所，而非真正的「居住」。如同巴舍拉（Gaston Bachelard, 1884-1962）在其著作《空間的詩學》（*The Poetics of Space*）中的核

¹⁹ 里斯在他的著作《另一半如何生活》（*How the Other Half Lives*）書中輯錄的其中三幅作品〈四十五美分一打的及膝褲—拉德洛街一家毛衣店〉（*Knee-pants at Forty-five Cents a Dozen—A Ludlow Street Sweater's Shop*）、〈猶太區的市場場景〉（*Market Scene in the Jewish Quarter*）、〈拉德洛街的流浪漢之巢〉（*A Tramp's Nest in Ludlow Street*），作品極富紀實性，體現出里斯善於運用側向光、自然光、室內燈光佈局等光影技法，以強烈的對比營造出紀實又富有情感的視覺效果，突出了當時社會下層階級的生活處境主題。（Jacob Riis, 1890, 頁 102 -147）

心概念，認為家應是記憶與夢想之地，但在香港的劏房環境中，這一空間僅存有生存需求，遠非承載生活質量或人類尊嚴的所在（Bachelard，1994，頁 72）。

《侷住—潮流劏房》系列作品的標題中，「侷住」一詞揭示出香港劏房居民的生存困境，反映了在資本主義高度發展背景下，空間與資源不平等如何直接影響個人生活品質。Benny Lam 的作品通過將劏房日常轉化為可視的社會敘事，進一步強調紀實攝影作為社會批判媒介的重要性。約翰·薩科夫斯基（John Szarkowski，1925-2007）在《看照片》（*Looking at Photographs*）中也曾提出，紀實攝影不僅應該描繪現實，還應該解釋現實，突出其社會意義（Szarkowski，1973，頁 141）。

Benny Lam 的《侷住—潮流劏房》系列正通過細緻的視覺敘事下的紀實攝影，成功將香港劏房居民的隱藏生活展現於公眾視野之中，促使作品引發本地的社會關注與反思住房不平等的議題。他的作品有進一步強調，紀實攝影是一種作為社會批判和思考的媒介。

二、作品引發的社會關注與全球影響

在 2016 年-2017 年間的《侷住——2016 基層房屋攝影展》展覽中，香港社區組織協會與 Benny Lam 合作，展示了《侷住》共六個系列超過五十幅相片。此展覽分別在香港文化中心、中環街市和深水埗的 SoCO 269 展覽館等多地展出，吸引了大量觀眾前來參觀。展覽期間播放的一部有關籠屋和板房居民生活狀況的影片，更是進一步引發了觀眾對這一社會問題的反思和關注。

不少觀眾在參觀展覽後，表示這些照片使他們對劏房居民的生活有了更深刻的理解和同情心。一些觀眾在社交媒體上分享了他們的觀後感，表示這些影像讓他們重新審視了自己所處的社會，並呼籲政府和相關機構採取措施，改善劏房居民的生活條件。這些反饋不僅顯示了作品的影響力，也反映了公眾對劏房社會議題的關注程度。這正正發揮到紀實攝影的功能，透過鏡頭為弱勢的劏房群體發聲，以影像傳遞議題訊息，對社會大眾能產生提示的作用。

而《侷住—潮流劏房》系列作品透過其強烈的影像美學和社會紀實性，不僅在香港引發了廣泛的報導關注，也在全球範圍內引起了關注。

此外，在海外媒體的報導下也進一步推動了這一反思過程。英國《每日郵報》（Daily Mail）以在新聞專欄〈香港的人類電池母雞：幽閉恐怖的圖像顯示貧民窟家庭如何將他們的生活擠進最小的公寓〉（Hong Kong's human battery hens: Claustrophobic images show how slum families squeeze their lives into the tiniest apartment），當中標題以「Battery hens」（籠裏雞）來比喻劏房的狀況，指出這些居住空間甚至比廁所還要小，這樣的描述引起了讀者的強烈關注（Tomlinson，2013）。

同樣，美國媒體商業內幕（Business Insider）在《香港「棺材房」住房危機：照片》（Hong Kong's 'Coffin Cubicles' Housing Crisis: PHOTOS）引述 Benny Lam 的劏房作品中，也形容劏房為「籠」（Cage），強調了這些照片所揭示的極端居住條件（Jacobs，2017）。

除此以外，美國國家地理（National Geographic）在他們的報導《香港生活：被困在棺材屋裡——Benny Lam 攝》（Hong Kong Living: Trapped in Coffin Homes - Photos by Benny Lam）中，也探討了這些劏房作品的影響力，突出了它們對全球觀眾的啟發和警示作用。他們描述了這些照片如何捕捉到香港人在狹小空間中的居住現狀，這不僅引起了人們對城市化挑戰的關注，也促使了對於改善城市住房環境的更多討論和行動（Sarah Stacke，2017）。

可見，Benny Lam 的《侷住》系列作品成功地通過紀實攝影的影像美學形式，揭示了香港劏房住屋的社會議題，並在全球範圍內促進了對這些議題的關注和討論。他的作品不僅僅是對現實的紀錄，更具有藝術價值，透過紀實的攝影技巧和選題角度，使得這些看似普通的居住空間變得深具震撼力和藝術感染力。這種紀實攝影形式使得他的作品能夠深入人心，引起各大媒體，甚至是海外媒體的廣泛報道，進一步發揮了紀實攝影的價值，不僅是展示事實，更具有激發社會關注和改變的重要功能。

陸、結語

綜合上述，《侷住—潮流劏房》系列作品透過其獨特的影像美學和深刻的社會紀實性，不僅成功地揭示了香港劏房居民的生活困境，也在國際上引發了廣泛的關注和反思。**Benny Lam** 通過俯瞰視角、光線、調整照片色調的運用以及細膩的生活細節展示，將劏房內部的壓抑、混亂和居民的艱難生活狀況生動地呈現在觀者面前。這些影像不僅捕捉了劏房內部的細節，更透過影像美學手法引發觀者對底層人民生活困境的思考和反省。

首先，俯瞰視角的選擇使觀者得以全面了解劏房的空間佈局和居民的生活狀況。這種視角的選擇強化了觀者對劏房內部環境的認知，讓他們從外界的角度進入劏房內部，感受到居民生活的壓迫和侷促。這種全景式的視角不僅使觀者一覽無遺，更能夠使他們深入理解劏房居民的生活環境，從而引發對社會問題的反思和思考。

其次在光線、色調的運用中，在《侷住—潮流劏房》系列作品中扮演了重要角色。暖色調的光線營造出一種溫暖的家庭氛圍，即使在狹小的空間中，一家人的相處仍然充滿溫馨；而冷色調的光線則反映了外界環境的冷漠與無情，突顯了劏房居民的孤立和無奈。這些色調的運用不僅增強了作品的藝術感染力，也揭示了劏房居民在困難環境中的堅韌與無奈。

此外，生活細節的展示使《侷住—潮流劏房》系列作品更加真實、細膩。每一個生活用品、每一個細節都具有明確的象徵意義，反映出劏房居民的生活狀態與社會現實。這些細節不僅展示了居民在有限空間中的極致生活適應，還象徵著他們被迫在狹小空間中求生存的無奈。這種細膩的展示，使觀者能夠更深入地理解劏房居民的生活困境，從而引發對社會問題的關注和思考。

《侷住—潮流劏房》系列作品通過影像美學和社會紀實性的結合，成功地喚起了公眾對劏房問題的關注和反思。這些作品不僅在香港本地引起了廣泛的報導和關注，也在國際上引發了巨大的反響。通過媒體的報導，這些作品進一步推動了對劏房問題的反思和討論，促使更多人關注和改善劏房居民的生活條件。

總結來說，Benny Lam 的《佢住—潮流劏房》系列作品通過其獨特的影像美學和社會紀實性，成功地將香港劏房居民的生活困境呈現在公眾面前，並在全球範圍內引發了廣泛的關注和討論。這些作品不僅具有高度的藝術價值，更具有深刻的社會意涵，透過紀實攝影的形式，揭示了劏房居民的生活困境，促使社會反思和關注住房不平等的問題。這正是紀實攝影的價值所在，不僅是展示事實，更是激發社會關注和改變的重要力量。通過這些影像，我們得以更深入地理解和關注劏房居民的生活困境，進而促使社會採取行動，改善他們的生活條件，實現更公平的社會。

參考文獻

中文參考文獻

- Rothstein Arthur、李文吉（譯）（2004）。**紀實攝影**（*Documentary Photography*）。台北市：遠流出版事業有限公司。（原著出版：1986）
- 邱奕堅（主編），陳敬寶（譯）（2008）。**攝影評論學**。（原作者：陳泰瑞·貝瑞德）。香港：影像視覺藝術事業有限公司。（原著出版：1980）
- 孫京濤（2004）。**紀實攝影——風格與探索**。濟南：山東畫報出版社。
- 香港社區組織協會（2008）。**籠屋，板房及套房租住問題研究報告**。香港：香港社區組織協會，頁 8-15。
- 設計王編輯部。（2023）。**攝影師 Benny Lam 以獨特視角紀錄香港「棺材住宅」，引領大眾反思社會底層窘迫的生活樣貌**。香港：設計王。取自：<https://www.designwant.com/article/5021>
- 顧錚（2020）。**城市表情**。上海：上海人民美術出版社。
- 顧錚（2022 年 5 月 22 日）。**城市表情**。What Drives You out on the Streets?（影片）。YouTube。取自 <https://www.youtube.com/watch?v=KmyOj2m8cO8>

英文參考文獻

- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space* (M. Jolas, Trans.). Beacon Press. (Original work published 1958).
- Barthes, R. (1967). *Elements of semiology*. Hill and Wang.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. British Broadcasting Corporation and Penguin Books.

- Block, B. (2008). *The visual story: Creating the visual structure of film, TV, and digital media* (2nd ed.). Focal Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. Harvard University Press.
- Census and Statistics Department. (2023, January). *Hong Kong Special Administrative Region. 2021 Population Census - Thematic Report: Persons Living in Domestic Households in Permanent Housing Units*. Retrieved from https://www.censtatd.gov.hk/en/data/stat_report/product/B1120113/att/B11201132021XXXXB0100.pdf
- Décret n°2002-120 du 30 janvier 2002 relatif aux caractéristiques du logement décent pris pour l'application de l'article 187 de la loi n°2000-1208 du 13 décembre 2000 relative à la solidarité et au renouvellement urbains [Decree No. 2002-120 of January 30, 2002, relating to the characteristics of decent housing for the application of Article 187 of Law No. 2000-1208 of December 13, 2000, on solidarity and urban renewal]*. (2002). Retrieved from <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/JORFTEXT0000000217471/>
- Hannavy, J. (2007). *Encyclopedia of nineteenth-century photography*. Routledge.
- Hong Kong Memory. (2017). *Squatter Areas. Hong Kong Heritage Project*. Retrieved from https://www.hkmemory.hk/collections/public_housing/land_squatters/index_cht.html
- Itten, J. (1961). *The art of color: The subjective experience and objective rationale of color*. John Wiley & Sons.
- Jacobs, S. (2017, October 21). *Hong Kong's 'Coffin Cubicles' Housing Crisis: PHOTOS. Business Insider*. Retrieved from <https://www.businessinsider.com/hong-kong-housing-crisis-coffin-cubicles-photos-2017-10>
- Lam, B. (n.d.). *BennyLam.LensCulture*. Retrieved from <https://www.lensculture.com/benny-lam>
- Lam, B. (2018). *Hong Kong Living: Trapped in Coffin Homes. National Geographic Photography*. Retrieved from <https://www.nationalgeographic.com/photography/article/hong-kong-living-trapped-lam-photos>

- Lam, B.(2016, December 23). *Photobook: TRAPPED／侷住. Invisible Photographer Asia (IPA)*. Retrieved from <https://invisiblephotographer.asia/2016/12/23/trapped-bennylam/>
- Lam, B.(2016) 。侷住 *Trapped* 攝影集 。 Hong Kong 。
- Peirce, C. S.(1998). *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings (Vol. 2)*. Bloomington: Indiana University Press.
- Prakel, D. (2007). *Basics photography: Lighting*. AVA Publishing.
- Riis, J. (1890). *How the other half lives: Studies among the tenements of New York*. Scribner.
- Rosler, M. (2004). *Decoys and disruptions: Selected writings, 1975-2001*. MIT Press.
- Sekula, A. (1978). *Dismantling modernism, reinventing documentary (Notes on the politics of representation)*. The Massachusetts Review.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Szarkowski, J. (1973). *Looking at photographs: 100 pictures from the collection of The Museum of Modern Art*. The Museum of Modern Art.
- Talbot, W. H. F. (1844-1846). *The pencil of nature*. Longman, Brown, Green, & Longmans.
- Tomlinson, S. (2013, February 22). *Hong Kong's human battery hens: Claustrophobic images show how slum families squeeze their lives into the tiniest apartments*. *Daily Mail*. Retrieved from <https://www.dailymail.co.uk/news/article-2282764/Hong-Kongs-human-battery-hens-Claustrophobic-images-slum-families-squeeze-lives-tiniest-apartments.html>.
- Tse, M. (Ed.). (2016). *Hong Kong issue. European Photography*, 37(1).
- Zakia, R. D. (2012). *Perception and Imaging: Photography as a way of seeing* (4th ed.). Focal Press.

南投准天宮之彩繪與交趾陶裝飾工藝

林怡廷*

摘要

本文旨在探討臺灣廟宇工藝之交趾陶與彩繪特色在廟宇之應用，與其造型之文化意涵，以准天宮之裝飾工藝為案例分析其主題、形式與脈絡。本研究採文獻分析與實地觀察方法，首先蒐集與主題相關之專書、史書文志、期刊論文與碩博士學位論文等，並以其作為研究基礎，建立有根據之內容架構。隨後作者實地拜訪准天宮研究其裝飾工藝作品，並拍攝作品進行分析。故本研究之目的擬探究：（一）臺灣廟宇建築之類型與裝飾工藝風貌，以彩繪與交趾陶為主軸進行系統性之文獻整理；（二）分析臺灣廟宇裝飾之特質與人文意涵，以及（三）交趾陶與彩繪應用於南投准天宮之實例分析，最後綜結臺灣廟宇裝飾工藝之精神性。

關鍵詞：交趾陶、廟宇裝飾、彩繪工藝。

* 嘉義大學視覺藝術學系碩士。

The Decoration Crafts of Nantou Zhuntian Temple's Painting and Koji Pottery

Yi-Ting Lin*

Abstract

This paper aims to explore the application of Taiwanese temple craftsmanship and painted characteristics in temples, the cultural significance of their shapes, and analyze their themes, forms and contexts by taking the decorative craftsmanship of Zhuntian Temple as a case study. This study adopts the method of literature analysis and field observation, first collects monographs, historical books, journal papers and master's and doctoral theses related to the theme, and uses them as the basis for research to establish a well-founded content structure. Subsequently, the author visited Zhuntian Temple to study his decorative craftsmanship works and photographed them for analysis. Therefore, the purpose of this study is to explore: (1) the types and decorative styles of temple architecture in Taiwan, and to systematically organize the literature with painting, cutting and gluing and Koji Pottery as the main axes; (2) The characteristics and humanistic significance of Taiwan's temple decoration, and (3) the case analysis of the application of Koji Pottery and painting to Nantou Zhuntian Temple, and finally summarize the spirituality of Taiwan's temple decoration technology.

Keywords: Koji Pottery, temple decoration, painting craft.

* Graduate student, Department of Visual Arts, National Chiayi University.

南投准天宮之彩繪與交趾陶裝飾工藝

壹、緒論

本文旨在探討平日生活中的宗教文化在廟宇各項工藝中呈現之視覺形象，及其背後所蘊含之文化意義與對民眾生活之影響；筆者故鄉位於南投市，舊名牛運掘一帶，早年為林氏移居開墾，篤信玄天上帝，村裡百姓平日亦對宗廟之事虔誠信奉。筆者從小生活在此種文化氛圍下，亦對信仰之事產生敬仰與好奇之心，故選擇以南投市之准天宮為個案進行研究；准天宮主祀玄天上帝、觀音佛祖、保生大帝，是為道教與佛教融合之表現，也體現臺灣民間多元融合之文化精神。現今臺灣之民間信仰，實乃臺灣社會文化積澱下之產物，投射的是當地之歷史發展與文化力量。故本文之研究目的擬探討（一）臺灣廟宇建築之類型與裝飾，（二）分析臺灣廟宇工藝裝飾之特質與人文意涵，以及（三）交趾陶與彩繪應用於南投准天宮之實例分析，著重於准天宮中工藝作品之視覺呈現，最後歸納出准天宮之工藝呈現對文化與民眾生活之意義。研究流程先收集廟宇裝飾相關之彩繪、剪黏與交趾陶的文獻資料，進行文獻分析，進而觀察與分析准天宮中工藝作品之視覺呈現，綜結出其蘊含之文化意義。

貳、本文

一、臺灣廟宇建築

臺灣廟宇建築將建築類型與裝飾工藝二者分別剖析，茲將詳述如下：

（一）廟宇建築類型

李乾朗（1986）將臺灣傳統廟宇建築之平面類型區分為：單殿式、兩殿式、三殿式與四殿式四種，以單殿為「原型」基礎區分為：三合院平面型、四合院平面型、大殿獨立平面型、合院並連平面型等四種。沈淑芬（2010）將臺灣廟宇建

築分成單殿式、雙殿式、三殿式、大殿居中式與合院並連式，五種類型造就了不同之廟宇規格。單殿式廟宇為較簡約形式之廟宇，惟設一拜殿，亦是所有寺廟建築之基本型式；雙殿式廟宇包含前殿與正殿，平面呈現四合院之方形，前殿與正殿之間以拜亭或廊道相連，兩側或建有護龍式側殿（稱「兩殿兩廊兩護室」），如淡水鄞山寺；三殿式廟宇以前殿、後殿與大殿三者構成，為大寺廟之格局，著名之三殿式廟宇為臺北龍山寺；大殿居中式廟宇之樣式為大殿獨立在中央，前後殿及護室則環繞包圍著大殿，因其平面呈現回字形，故又稱回式殿；合院並連式多出現在大型寺院與豪門宅第，由幾座合院排列組合而成之格局，使其形成庭院聚落層疊之感，著名之合院並連式廟宇如北港朝天宮。

李乾朗（1999）認為源於閩南文化之傳統建築中，包括「單殿」到「多護龍」、「多進」之院落空間，其反應的不只是空間機能，亦含其空間意義中之人生及宇宙價值觀，由閩南式建築為基礎衍生之傳統廟宇建築，其與一般建築之最大不同構成元素可分為構造系統、工藝表現、材料與特殊人文裝飾幾項。閩南廟宇建築之結構與各部分之名稱如圖1與圖2所示。

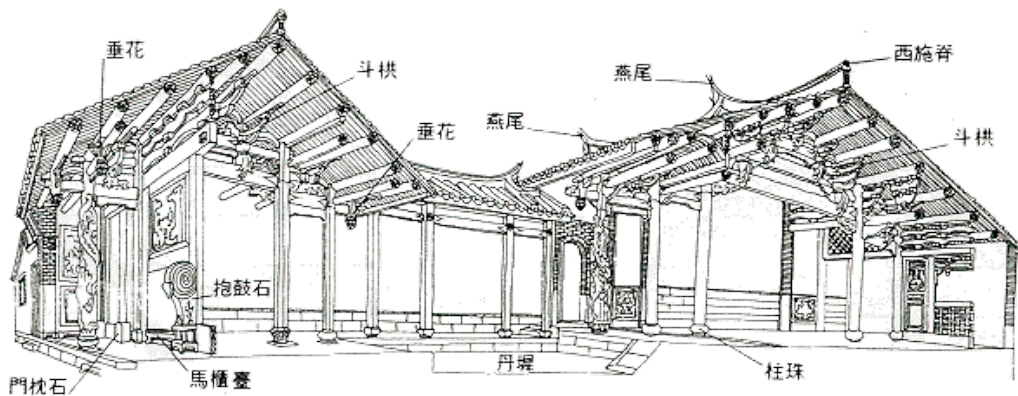


圖1：閩南傳統式樣

圖片來源：台灣廟宇裝飾，（李乾朗，2001）

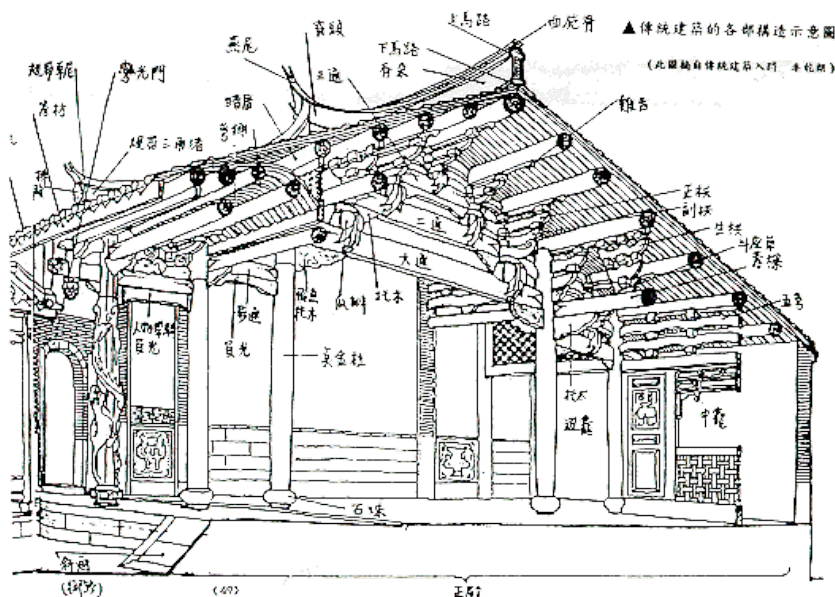


圖2：閩南傳統式樣

圖片來源：台灣廟宇裝飾，（李乾朗，2001）

李乾朗（1999）在《傳統建築入門》一書中將傳統閩南式樣的木屋結構分為穿鬥式、抬梁式、擱檁式三類：穿鬥式之屋架結構有三、五、七、九柱之差，以較多細柱與樑枋構成屋架，以柱承檁、無樑，較精簡者大多只設有立柱與橫穿，較考究者則會添加束、束隨、員光等構件，用以增強房屋穩定度與美感裝飾；抬梁式之屋架結構以垂直木柱作為房屋之支撐基礎，沿房屋進深方向架起層層相疊之梁木，梁上之疊鬥與拱撐起屋架，此特色多見於中國南方建築；擱檁式之屋架結構則在山牆上擱放桁架，以牆體作為承重，此結構一大特色為節約材料。

在傳統建築的觀念中，筋骨為樑柱，首冠為屋頂，身軀為門、窗、牆三者合一，足為臺基，再由柱子和梁架支撐起整片屋頂（李乾朗，2008）。

（二）臺灣廟宇建築之裝飾工藝

廟宇文化中最為精粹的部分實為工藝表現之部分，廟宇之裝飾工藝中，包含神像、石雕、木雕、交趾陶、剪黏、彩繪等都是傳統匠師表現之處，本文先以彩繪與交趾陶二部分為例，分析其作工藝特色。

1. 彩繪

傳統廟宇之彩繪一般分為門神彩繪、樑柱彩繪與壁堵彩繪。彩繪是臺灣民間藝術中一項極具表現技藝性的行業，在工法形式上分為彩與繪二者，彩通泛稱構件上之漆工作藝，亦指構件、泥壁基層之塗料工法；繪意指純美術性之書畫繪製與著色創作，在前述基層經地仗處理後塗上底漆。在基層上之美術畫作表現，即是在結構物上藉由彩之塗布，一方面使結構表層得到防護，一方面為建築整體提加裝飾美觀。完整彩繪施作流程通常涵蓋：前置作業、地仗處理、裝修作業與備料、構件之清潔、上面漆、假設工程、縫隙塞填、貼金、圖稿繪製轉印、構件檢視、披麻捉灰、打磨、墨線勾勒、灑螺鈿、上底漆、枋心彩墨書畫、上色（李奕興，2010）。

影響後世彩繪之筆法技巧者為東晉顧愷之的高古遊絲描，該線條成為畫面主要結構，均勻綿密。此外，張僧繇善用之凹凸花技法，其利用顏色之深淺層次達到光影變化之效果。而唐代吳道子筆勢圓轉飄逸，有「吳帶當風」之稱；北朝齊曹仲達畫佛像，筆法多密而相疊，人物衣服合於身上似從水中冒出，故得「曹衣出水」之名（李霖燦，2008）；他們兩人之技法皆影響了廟宇彩繪之表現。

廟宇彩繪可分門神彩繪、樑柱彩繪、壁堵彩繪，分別說明如次：

（1）門神彩繪

門神以其功能性可區分為五類：捉鬼門神、趨兇避災門神、祈福門神、求財門神、送子門神；其中尤以趨兇避災為廟宇門神之首要重點，該類神官之造型表情、動作姿態兇狠而威武。直至明清以後，鬼神觀念之逐漸消弱，祈福門神逐漸成為門神之主流形式，其中亦出現許多文官門神，在畫面特色上則添加了許多吉祥物，例如爵、寶、瓶等（張春林，2016）。而臺灣民間廟宇常見之門神，以尉遲恭與秦叔寶為門神者居多。

（2）樑柱彩繪

樑柱彩繪分平塗彩繪與描金畫二者。寺廟樑柱之底色多為朱紅色，中脊樑大都彩繪太極八卦、雙龍等吉祥圖案；橫長型之樑枋則主要繪製人物山水、花鳥瑞

獸等。一般在施畫之前，常要應用「披麻捉灰」之前置作業，意即於木材表面首先抹灰打底以填補裂縫，再披上麻布、刷灰、上桐油漆，使木材表面平整滑順，便於作畫，亦可防止蟲蛀腐蝕。

（3）壁堵彩繪

壁堵彩繪顧名思義，多呈現於殿內之兩側牆面上，題材以人物為主，常有歷史寓畫、主神之事蹟等。堵是指牆上之裝飾，意為由石雕建構而成的牆，有支撐屋架與美觀的作用，壁堵若位於左右相對之兩側則合稱對看堵，由於其題材常為左雕青龍，右刻白虎，故又名為龍虎堵。壁堵由上到下可分成頂堵、身堵、腰堵、裙堵、櫃檯腳等構成。

2.剪黏與交趾陶

剪黏與交趾陶常合併運用，受廟宇沿革、祭祀主神、建築風格等原因發展出不同派系脈絡，臺灣常見一為以洪坤福為首的洪派，二為葉王一脈；受早期材料性質較脆弱之影響，加上交趾陶與剪黏之裝飾作品多安置戶外等原因，其作品不易保存，針對剪黏與交趾陶之材料、工具技法等特性，以下分別詳述：

（1）剪黏

剪黏是中國南方特有的鑲嵌藝術，其原型即是泥塑。剪黏之起源已難以考據，在福建的漳州、潮州一帶，清朝時就採用剪黏裝飾寺廟，後於清代中葉隨移民傳入臺灣，在臺灣已有一百七十多年的歷史（李乾朗，2001）。

A. 剪黏之材料

剪黏融合雕塑、鑲嵌、彩繪等技巧，素材大致分為陶、瓷片、碗片、玻璃片及塑膠片等。利用上述素材，將其修剪成需要的形狀，一一黏貼在塑造好的形體上。

B. 剪黏之工具技法

早期剪黏是將傳統碗盤，利用槌、砂輪、鉗、剪子等工具將其破壞分割，將碎片變成使用之瓷片材料，近年來亦生產仿古碗片，在耐久度、厚薄度與色彩多樣性上有了提升（何文玲，2020）。剪黏之製作過程包含：（一）打稿：勾勒出欲

製作之造型形體（二）摺線：使用鐵線塑出基本形狀（三）調製泥漿——將水泥、砂石、麻絨等均勻攪和（四）製作粗胚：將攪和好之水泥材料填入骨架（五）剪：將陶瓷碗片修剪成合宜形狀（六）黏：將碗片沾附水泥黏貼（李乾朗，2001；廖義孝，2006）。

（2）交趾陶

交趾陶盛行於中國沿海地區及臺灣之低溫彩陶藝術，交趾二字在漢代已出現，唐宋後一般稱指河內一帶。李乾朗（2001）認為臺灣交趾陶發展淵源可溯自閩粵之南燙藝術，傳承自廣州、福州與泉州一帶，與琉璃釉性質相似，在燒好之素胎上進行二次的低溫燒：第一次燒製為增加硬度、溫度之白釉，後再上彩釉進窯燒製第二次；明清後普遍流行於民間，日本人則稱其為「交趾燒」。

交趾燒之脈絡源於漢綠釉，漢綠釉以鉛為呈色劑，加入氧化銅、氧化鐵經低溫燒製後釉面產生褐綠色之色澤，具生機勃勃、非凡生命力之感。後以唐、宋、遼、明、清等朝代承接發展三彩釉，其中尤以唐三彩為各代之冠（方鴻源，1997）。臺灣交趾陶之脈絡若以師承流派為分類，可分為師從廣東之葉王一派，以及承傳自福建之柯訓一派（江韶瑩，1997），二派各成脈絡。

A. 交趾陶之材料與釉色

交趾陶之特點為低溫燒製，製作溫度約攝氏一千度左右，有別於一般一千兩百度以上之陶瓷燒製溫度；事前進行黏土之選土與調配、釉料製作、草圖構想，再歷經黏土塑型、坯體挖空、穿氣孔、作品乾燥、素燒、上釉、釉燒六步驟。在臺灣交趾陶之土料配置傳統上採用金門土與桃園黑土調製而成（方鴻源，1997；劉良佑，1988），早期臺灣所需原料都多來自中國大陸。廣東黑土、石灣紅土、肇慶瓷土及大霧岡山砂為主要材料，但因路途遙遠，運輸不便，到後來則改用金門、廈門所產之白土及烏土為原料（劉良佑，1988，頁66）。

交趾陶在土質挑選與混和調製之重點需考量高塑性、低收縮率，且素燒後坯體呈白色以利於後續上色等。釉色是交趾陶另一大特色，調配好之釉料需先經過燒製使其完全融合，待其冷卻後研磨搗碎方可使用，常見胭脂紅、朱紅、古黃、碧青、翡翠綠等四十多種色彩變化，孕育出鮮麗豐富之色彩，葉王之寶石釉與洪

坤福之水彩釉兩派各有其特色，寶石釉為熟釉、特性為鮮艷耐用，林添木將寶石釉之基本釉色分為八種，為胭脂紅、濃綠、海碧、古黃、紅豆紫、淺黃、古藍和白色；水彩釉則為生釉、不須經過鍛燒，易於表現多層次之濃淡變化，渲染效果佳。其中胭脂紅更為葉王一派之經典，葉王亦是嘉義交趾陶之始祖（蔡榮順主編，1997；林金龍、宋麗華執行編輯，2013）。

B. 交趾陶之工具技法

工具的部分，常使用竹篾、篋（音同俊）、鋤刀、銅爬子、銅棒針、毛筆等等，先以手塑捏製胚體，再將作品之背部及內部挖空，雕刻出紋路，燒製並等待冷卻後以毛筆上釉。傳統之塑造作形手法，運用傳統泥塑之捏、堆、塑、貼、刻、劃等工法相輔相成，手工製作更易呈現個人風格；後期則有較商業化之模具壓印方法出現，強調速度與一致性，也提高了燒製成功之機率。交趾陶作品外表會設置氣孔，避免作品在乾燥、燒製等過程中熱漲冷縮造成龜裂，氣孔的設置，需考量作品之安置位置、大小、造型，以及氣流之方向，以訂定氣孔之數量與位置（謝字侑，2022；方鴻源，1997；江韶瑩，1997）。

二、臺灣廟宇裝飾工藝之特質與人文意涵

臺灣廟宇之裝飾工藝之特質與人文意涵，受其歷史沿革與本土化影響，反映了民間文化與在地信仰，茲將分別以廟宇裝飾之題材、特質、人文意涵三面向論述。

（一）廟宇裝飾工藝之題材

廟宇裝飾之題材，筆者統整歷史文獻與學術資料，歸納出以下題材：1. 神話傳說2. 歷史典故3. 民間故事4. 忠孝仁義、福祿壽喜5. 獸鳥蟲魚6. 花果器物，敘述如下。

1. 神話傳說

如仙佛人物、神仙故事，常見有封神榜、嫦娥奔月、八仙過海等。

2. 歷史典故

如聖賢軼聞、史蹟紀載，常見有三國演義、堯舜禪讓、竹林七賢等。

3. 民間故事

如民間傳奇、奇聞軼事，常見有白蛇傳、唐伯虎、孟姜女等故事。

4. 忠孝仁義、福祿壽喜

忠孝仁義之表現形式多由具體故事闡述一個人的品德倫理，藉其事蹟說明品行之高潔，常見有精忠報國、二十四孝等；福祿壽喜則為眾人追求之吉祥意義，多以神仙與特殊意義之器物結合表現，如手持如意、元寶、葫蘆等。

5. 獸鳥蟲魚

吉祥如意常見以諧音之形式表達，如蝙蝠（福）、鹿（祿），亦以借代象徵不同形象意義，例如鶴（長壽）、四獸四靈等。

6. 花果器物

花果器物作為純裝飾性之表現，或同是某類吉兆之象徵，如牡丹（富貴）、瓜瓞綿延（多子多孫）。

（二）廟宇裝飾工藝之特質

廟宇裝飾工藝之特質，本文分別以色彩和安置位置二者論述之。

1. 廟宇裝飾工藝之色彩

傳統色彩以赤青黃黑白五色為基礎，各自發展延伸，以下列舉其個別之應用色彩：赤，色彩強烈代表喜氣，含絳紅、朱紅、赭紅等；青，是貼近平民且鮮豔沉穩之藍綠色，花青、藏青、靛青等；黃，在古代為尊貴之代表色，含鎔黃、金黃、藤黃等；黑為水之象徵受人推崇，墨黑、黛黑、漆黑等，秦朝受五德終始說影響而尚黑；白表達純粹、誠意之意，含鉛白、蛤粉等，白色顏料統稱胡粉，廟宇裝飾常將前述四種顏色加入胡粉調配，成為具統一感之粉色調，以調和廟宇之各種色彩（陳貞伶，2020）。

2. 廟宇裝飾工藝之安置位置

交趾陶與剪黏作品之安置位置隨建築物各部位做調整、搭配，為避免被人碰

撞或破壞，多安置於建築結構中較高處，例如屋脊、懸魚（垂魚）、水車堵、鳥踏、墀頭、山牆、規帶（垂脊）等部位，且交趾陶多與剪黏作品互相搭配，相輔相成。室內作品除自然風化，亦受香煙薰繞而導致舊蝕，室外則受風吹雨打、日曬雨淋之苦，使得作品損害更快，因此廟宇建築的每一次翻整修新，老匠師們的作品便遭更替，長久下來使之更顯珍稀寶貴。

（三）廟宇裝飾工藝之人文意涵

廟宇裝飾於人文意涵，可涵蓋審美意象的賞析、在地文化之反映、教育意義與功能三面向，茲分別詳述如下：

1. 廟宇裝飾工藝之審美意象

臺灣早期屬於漢人墾殖型態社會，早期民間少有美術館，廟宇建築除了教育之功能，也將美學內涵發揮的淋漓盡致，寺廟之建築形式、工藝、彩繪、雕刻，從造型至色彩、從裝飾性至實用性，無一不彰顯其宏觀偉大，透過對其手法、脈絡之爬梳，感受不同審美精神，廟宇建築所使用之形色裝飾不僅僅為純粹之工藝，更顯人民對於神明之虔誠敬仰之心，對廣大民眾而言，能夠滿足其生活美感與精神寄託者，實為隱藏在民間的廟宇文化（席德進，1976；康諾錫，2004）。臺灣之廟宇為傳統藝術薈萃之地，尤以香火鼎盛、歷史悠久之寺廟可見，其不僅僅為宗教信仰之中心，同時因為信徒眾多，有餘力邀請最好的匠師修建廟宇，因而保留下來相當多的臺灣民間藝術。一方面信徒要感恩酬神，另一方面為臺灣漸趨富庶的經濟環境所致，如此循環，互為因果，建廟修廟之風大盛，終匯成臺灣民間文化的特色，廟宇建築益發發達且具精緻華麗的風格，在外觀及裝飾處理方面有繁瑣之傾向，藉著繽紛色彩及精雕細琢的建築予以滿足苦盡甘來的成就感。於是信仰誕生了，信仰是社會安定的重要支柱，臺灣民間藝術的發展豐富了民間信仰的內涵，而臺灣民間信仰的普化則加深了對民間藝術的影響（席德進，1976；康諾錫，2004；李乾朗，2008）。

2. 廟宇裝飾工藝反映在地文化

由於民間藝術很少矯揉造作，更不會流於形式、陷入僵化的桎梏，其造型與色彩能充分表露了我國民族性之特色，現今於臺灣各地，只要看到當地供奉的神

祇，便可窺知當地早年移民的歷史背景；只要看到廟宇的建築樣貌，便可知曉前人的經濟與社會生活興衰，透過對廟宇的觀察，我們可深入瞭解先民奮鬥的過程與心理，廟宇裝飾中神仙佛道之題材，亦彰顯出了臺灣民間之信仰文化，隱含因信仰的關係而兼具趨吉避凶之功能意義。

3. 廟宇裝飾工藝具有教育功能

藉由觀察廟宇建築之工藝作品，我們能在廟宇裝飾所取材之歷史、文學、典故中，薰陶培養社會上之正面情感意義，諸如忠孝節義、惜福節儉、勤奮刻苦、知禮廉恥、優雅弘高……等美德，且許多是與祈吉求祥、信仰崇拜有關。在廟宇與豪宅絢麗熱鬧的裝飾外表中，光彩動人的不只是彩塑的造型動作，亦具有安宅納福、辟邪驅煞之祥瑞歡樂象徵，反映了民間百姓理想之生活旨趣，是坦率樸實之民俗文化（黃光男，2000）。廟宇工藝之題材常採用此內具有正面意義之主題，彰顯其教育功能，現今吾人仍能藉觀賞此些作品，耳濡目染下體會到為人處世之價值觀與民族精神，瞭解一民族之淵源或其發展，感受文化精神與自我修養，欣賞生活中的文化美、藝術美，具有豐富之教育意義；即使是不識字的老人與孩童，也可以藉由對作品的觀察討論，理解了歷史、學習了倫理。

三、准天宮之廟宇裝飾工藝

准天宮以林氏宗族為首而籌祀建廟，對牛運掘當地之居民之深厚影響有不同面向，包含其社區連結、人倫教化、民俗藝術在地化等面向，本文先論述准天宮之沿革脈絡，分析其建築形式，後拍攝准天宮之工藝作品為案例進行主題、形式、脈絡之分析。

（一）准天宮之歷史脈絡

准天宮主祀為中國大陸唐山渡海來臺之玄天上帝、觀音佛祖、保生大帝，是為道教與佛教融合之表現，也體現臺灣民間多元融合之文化精神。玄天上帝在唐貞觀受封「佑聖玄武靈應真君」，神格僅次於玉皇大帝，其為少數受官方認可之道教神祇。觀世音菩薩源自佛教，在道教中也被供奉，道教尊稱為慈航真人觀音大士圓通自在天尊，民間常尊稱觀音大士。保生大帝則為人化為神之形象，為傳說

中的醫藥之神。准天宮奉祀主神為林姓第七代祖良德供奉請來臺。林姓原祖居河南冀州西河郡，奉觀音聖示遷移，居武當山，為保佑遷徙平安再恭迎玄天上帝，後南遷至福建漳州一帶定居，是為林姓第一代開臺祖，南遷期間至同邑白礁慈濟宮恭迎保生大帝。

清乾隆初年，林氏子弟們奉上天旨意東渡來臺，將玄天上帝、觀音佛祖、保生大帝三位神明與第六代貞明公牌位，及子孫一同渡海來臺，於鹿港登陸後移居至南投牛運掘（今南投縣南投市）一帶開墾，定居於漳興莊（今南投市漳和里）。

日治時期實施皇民化運動，當時政府推行「眾神歸天」，玄天上帝聖示將神像皆藏入後山弟子家中躲避災禍；民國五十六年，信徒籌建山門，命名為受和宮；民國六十一年，玄帝再次降駕指示建廟；民國六十六年，玄帝聖示將「受和宮」改名為「准天宮」，其意為護民佑眾，建宮前後分金方位為乾山巽向，前殿屋頂以麒麟托先天八卦，內殿橫樑以雙神童護持八卦，為祈求風調雨順、國泰民安之意。

上述關於准天宮之歷史脈絡，可知南投牛運掘一帶多為清領時期渡海而來之林姓宗親，由於信奉相同的信仰文化，宗教無形的力量凝聚撫慰了人心，現今准天宮亦成為了當地住民之集會地點。平日裡廟宇是眾人常聚會的地點，亦是人們交流經驗與生活之活動場所，為傳達感情與社會文化之地，長久以來發展出各地的特色與文化。隨著一段時間之發展，准天宮逐漸在地化且與社區結合，是為文化傳承之承先啟後之處，達成社區連結與文化共榮之景。

（二）准天宮之建築形式

清朝初年林姓開臺祖渡海來臺，首定居於內轆、牛運掘一帶（今南投縣南投市），後於漳興庄定居，建設大量閩南三合院式建築以居住，是為林家村，無數三合院錯綜複雜、層層包疊，形成當地之聚落，准天宮修建之時便以中心屋舍為基準向外修建，為三廳式建築，供奉玄天上帝、觀音佛祖、保生大帝、三差官及土地公，建築形式分成三川殿及正殿，坐北朝南，前設廟埕及牌坊，西方另建一斗殿，供奉太歲星君及提供百姓安斗，主殿後方經林姓後代子孫同意後，於原址興建原同奉祀之林姓西河祖祠；林姓第七代祖恭奉玄天上帝來臺，為感念其貢獻與守護，亦於廟宇左側興建迎神祿位室，供百姓參拜。

南投准天宮及其周圍林氏聚落之建築風格為閩南式風格，佈局上由四周建物聯合成一緊湊密合結構，廟宇建築重視裝飾工藝，神龕、藻井之造型整齊純粹且以斗拱疊架技巧建立，較不適合承重之木結構多以彩繪裝飾之，整體裝修亦多以木雕構築而成。在這神明與百姓、宗教與生活具有共生關係的地方，至今依稀可見三合院建築中一層一層排列有序的建築特色，百姓人家平常即住在此院落內，廟宇融合於住家中，由於目前院落內多地方耆老居住於此，雖多有改建但仍有少數廂房依舊保持單層樓的老房子樣式，時至今時仍能瞧見當年的歷史風貌。准天宮並未像一些香火鼎盛的大廟，有著相當嚴謹的廟宇樣式與建築結構，且隨著時代更迭，諸多舊有之廂房也重建為住宅、辦公室，這樣一座三合院聚落，承載的是尋常百姓生活中，信仰與生活的重量，且有著密不可分羈絆。



圖3：准天宮正殿之正面外觀

（圖片來源：林怡廷 攝影，2023年1月30日）

（三）准天宮之裝飾工藝

准天宮之裝飾工藝如一般臺灣廟宇所見之彩繪、交趾陶、剪黏與雕刻，然而因其所祀之主神為玄天上帝，隨祀之神含保生大帝、觀音佛祖、三差官、福德正

神等，因此在題材選擇上大都聚焦於玄天上帝相關事蹟，礙於其發展背景與經費受限之影響，其匠師多為一般民間之工匠，少有流派傳承之脈絡，故准天宮之裝飾工藝著重於對在地住民之人倫教化，茲將分析其裝飾工藝如次：

1. 彩繪

准天宮的彩繪多為梁柱彩繪與位於三川殿之天花板彩繪，或是正殿之壁畫，亦有純裝飾性彩繪之吉祥圖案彩繪置於牆堵，主題多為歷史畫、人物畫，表達道教神仙思想之仙佛傳說。樑柱彩繪以石雕花鳥柱配合上彩工藝，亦將其結合排水道之設計。門神彩繪位於大殿左、中、右三木門，中門為武將秦叔寶、尉遲恭，左右門為文官吉祥祈福門神：加官進祿、富貴進爵。本文主要分析天花板彩繪與門神彩繪之風格特質；准天宮的彩繪貼近生活，一為民眾前往參拜時第一時間注意到的藝術，二為口耳相傳之民俗傳說朗朗上口、易做平常談論與教化之題材，故選擇天花板彩繪〈嫦娥奔月〉、〈福祿壽〉與門神彩繪〈加官晉爵〉三件作品加以論述。

（1）天花板彩繪



圖4：准天宮，年代不詳，嫦娥奔月，天花板彩繪

（圖片來源：林怡廷 攝影，2023年1月30日）

A. 主題

此〈嫦娥奔月〉之天花板彩繪呈現之主題為傳說中嫦娥之故事。嫦娥本為后羿的妻子，因后羿射下九個太陽、守護世人有功，西王母賜下兩顆仙丹，可保二人長生不老，嫦娥趁後羿不在偷吃了兩顆仙丹，飛升至月宮。

B. 形式

此作品中左方之嫦娥正緩緩飄向月宮，嫦娥之容顏秀美，服飾艷麗，身著朱、青、綠三色曲裾，頭綰高髻佩金簪，身環飄逸彩帶，其衣裳首飾刻劃細膩，仙氣十足；作品右下方的后羿身著武甲禦馬追趕，他高舉右手要拉住嫦娥，心中雖有萬分不捨，卻只能眼睜睜看妻子離他而去，后羿身下的白馬非平常馬匹奔跑之能見姿態，四足極力拉展開來看似奮力跨越障礙；後方則以遠山遠樹做為背景，前後層次分明，富有想像力。

C. 脈絡

歷史人物被仙化的經典例子為嫦娥奔月，竊藥後的嫦娥升上天飛向月球，成為長生不老的仙女，一個古老的民族在其周圍的自然環境中生存活動，把其中許多活動的勢力和自然的現象人格化，而加以宗教性或詩意的觀念與描繪，由此即形成那個民族的神話。然而，自漢代把儒教定為國教後，極端束縛思想，又因儒家一派不取神話與傳說，從來的傳說一類多因此而滅亡。中國的神話一部分流入了文學作品中，一部分成為了宣傳政治思想的工具，就此神話染上了政治性或道德性的色彩（袁珂，1987）。



圖5：准天宮，年代不詳，福祿壽，天花板彩繪

（圖片來源：林怡廷 攝影，2023年1月30日）

A. 主題

此〈福祿壽〉之天花板彩繪呈現之主題為吉祥意義，以神仙與特殊意義之器物結合表現，為前述之常見廟宇裝飾工藝之題材。

B. 形式

此作品中心畫面中，右側象徵長壽之常青松柏、至最左側一雄鹿（音同祿），同為吉祥之代表意義，三位仙人由右至左各自代表福祿壽三者，福神抱著一垂髫小兒，喜氣吉祥；祿神手持如意、頭戴紗帽，意味官運財運二者皆通達；壽神披著白虬髯著長杖，手挽一仙桃意喻延年益壽。整幅壁畫以裝飾性之如意圖騰為框界，純裝飾性之彩繪採用平圖手法，簡單細膩地擴展了廟宇裝飾壁畫之風格面向，以象徵手法應用於裝飾圖案，以示神仙和吉祥之到來。

C. 脈絡

道教信仰普遍認為萬物皆有靈，舉凡風雨雷電、山川社稷、動物走獸等，生活中的吉祥自然寄託於萬物中，人們透過廟宇裝飾，使建築物增加美感及具備吉祥風雅之象徵。自古以來有討喜之脈絡，信徒祈求平安吉祥、長命百歲，而彩繪

之圖案紋路，增加了觀者視覺感官上之連結，其象徵性、故事性與說明性強烈，成為百姓所見即理解之理想，一方面有道德教誨之功能，一方面極具宗教意義之內涵。

（2）門神彩繪



圖6：准天宮，年代不詳，加官晉爵，門神彩繪
（圖片來源：林怡廷 攝影，2023年1月30日）

A. 主題

此作品為文門神造型，左門承、右戶尉，立於三川門旁左右之相對門扉，寓有加官晉爵之吉祥意義。

B. 形式

此祈福門神以喜氣吉祥為風格，其身穿朱綠官服，冠服上有彩繪龍雲紋與回字紋，頭戴紗帽，手持吉物，單手托盤，盤上置爵與冠，其神情端莊溫和、姿態雍容華貴，成雙配對，顏色飽和協調，門板顏色亦為廟宇建築常見之朱紅色。

C. 脈絡

門神的起源脈絡源與先民之庶物崇拜，古人認為萬物皆有靈，門作為屋舍之必要構成，有守護、保衛、安家等功用，故祭祀以報德。門神分為文門神與武門神，手持兵器、威武霸氣為鎮守保護之武門神，臺灣常見以神荼鬱壘、秦叔寶尉遲恭為大眾；文門神則多白臉喜相，常見有五子登科、狀元及第等（張春林，2016）。

2. 交趾陶

觀察南投准天宮之交趾陶藝術，飾於廟宇室內外之牆壁上為多，題材如上所述可分為神話傳說、歷史典故、民間故事、忠孝仁義與福祿壽喜、蟲鳥與獸與花果器物等幾類，畫面結構多以人物為中心，搭配山水、花鳥植物為背景。除了向信眾說明該廟宇所祀神明之事蹟，「亦常用於表達祈福、教化之意，具彰顯倫理與貶惡揚善之精神（李淑卿，2009）」。准天宮的正殿外牆即安置眾多交趾陶作品，百姓前往參拜時第一眼就能看見（如圖5所示），作為常出入走動的地方，其裝飾作品更常被人觀賞，因此具有更大的人倫啟示與教化功能，彰顯廟宇裝飾之重要性，故選擇〈彭祖焚香祝壽長〉、〈梁武為君慾做仙〉、〈石崇雖富苦無錢〉三件作品做論述。



圖7：准天宮，年代不詳，彭祖焚香祝壽長，交趾陶

（圖片來源：林怡廷 攝影，2023年1月30日）

（1）主題

彭祖自堯帝起，歷夏商周三代，善於養生之道，相傳彭祖活到了八百多歲，是以高壽見稱，後被人們神化稱壽星，彭祖活了八百多歲仍渴望長生不老，焚香頂禮以向上天祈求更多的壽命。

（2）形式

此作品中可見彭祖為耄耋之態，身著黃褐長衫、白髮蒼蒼，拱手作揖朝天禮拜，神情冀求，姿態度誠，身側一垂髫小兒佇著一瘦高木杖，造型憨態可掬，將其既不解又專注觀看儀式之神情描繪得活靈活現，木杖上還繫有一精巧葫蘆，後方屋舍壯麗高大，白牆青瓦，門上春聯上聯題字「壽比南山歲月長」。

（3）脈絡

在尋常人家中，吉兆祥瑞是人人窮盡一生所尋求，百姓更希望人與人之間，小至家族社區，乃至於國家社會，都皆為國泰民安、親朋好友和自己皆長壽健康，

種種想法不謀而合，形成族群文化與意識形態的之融合。長壽是從古至今人人所追求，帝王追求長生不老，相信能夠煉製長生不老藥讓自己永保青春，將權位牢牢掌控，秦始皇向東海仙境之仙人追求仙藥、《史記·武帝本紀》中記載了漢武帝寵信方士以求高壽、唐太宗晚年因服食丹藥遂致爆疾不救，種種對於壽命之渴求，即是人心貪念之印證表現。



圖8：准天宮，年代不詳，石崇雖富苦無錢，交趾陶

（圖片來源：林怡廷 攝影，2023年1月30日）

（1）主題

晉朝人石崇號稱富可敵國，廣設宴席彰顯財力，平日亦多結交王孫富豪之輩，石崇雖然富有，卻常日感嘆自己實在太貧窮了，苦於追求更多的財富。

（2）形式

此作品呈現畫面可見石崇坐在椅上、手持如意，家中放置著滿滿一大盆的金元寶，就連一旁隨伺的小童都能手捧一錠元寶，身後椅子、屏風等物件做工精緻，可見石崇的財富雄厚，可石崇表情若有所思略帶愁苦，像是在煩惱些甚麼。畫面特意將堆疊的金元寶安置於靠近觀者之布局，為特意強調石崇之財富。

（3）脈絡

古人對於財富累積之金錢觀，在許多經典文著中已初顯端倪，在《論語》、《魏書》、《資治通鑑》等著作中，「貧而無諂，富而無驕」提醒我們不因財富的多寡改變自身心性；「年豐多積，歲儉出賑」警醒世人未雨綢繆，以備不時之需；「取之有度，用之有節」告誡世人不必奢靡浪費，盲目攀比。諸如此類對於節儉、謙虛、知足等價值觀，顯露人心常計較之得失心，亦為從古至今強調之人生課題，作為廟宇裝飾之題材，傳遞了諸多觀念。



圖9：准天宮，年代不詳，梁武為君愆做仙，交趾陶

（圖片來源：林怡廷 攝影，2023年1月30日）

（1）主題

梁武帝為南北朝梁開國君主，崇尚佛法，曾三次捨身同泰寺，其身為皇帝仍不滿足，一心想成仙脫離生死輪迴，梁武帝遇達摩祖師，詢問他貴為皇帝、又做了那麼多好事，是否有功德能成仙成佛？達摩祖師回應行善本人人為之，更何況帶著計較之心所行之善，便不是善了。

（2）形式

此作品呈現畫面可見宮闈之壯闊與秀麗，不論屋頂、樑柱、圍欄都雕有精巧細緻之裝飾，達摩祖師與梁武帝將構圖一分為二，梁武帝身穿明黃龍袍，神情嚴肅，拱手正在向一旁的達摩祖師詢問，達摩祖師一手背負拂塵，一手摸著鬚鬚，衣服無風自動，頗有仙人飄逸之風骨，後方花草、遠山，將空間推遠擴大，使畫面富有層次。

（3）脈絡

廟宇裝飾重要功能之一即為教育意義，尋常百姓能藉觀賞此些作品，瞭解道德倫理之觀念，「娥照鏡貌嫌醜」、「彭祖焚香祝壽長」、「梁武為帝慾做仙」、「石崇雖富苦無錢」四則典故，為廟宇建築裝飾常用之故事，稱人心四不足，皆描寫人心不足，蘊含世人應知福惜福、知足常樂之意。

參、結論

綜上所述，臺灣民間信仰眾多，生活中隨處可見宗教建築，足證實信仰與生活密不可分，其中尤以寺廟為盛。從准天宮此個案可證實廟宇為集精神性、文化性、教育性為一體之合眾者；信仰是人民之精神寄託，對於現實之祈願渴望或是生活不如意之反思與索求，撫慰信眾之心靈，蒙求神靈之庇佑，在吾人之精神世界中具有不可或缺之地位。廟宇裝飾一方面為廟宇建築富麗堂皇之裝飾，一方面其題材內容多忠孝節義的歷史故事，具有教化作用，尤其在以前電視、手機並不普及的年代，交趾陶、剪黏作品取材自戲文人物的題材，仿佛是一戲劇場景，其以藝術工藝品之形象表露了歷史人文、倫理道德、社會教育之功能與價值。

廟宇裝飾工藝之功能一能教育感化、二能祈福求安、三能裝飾美化（黃光男，2000）。臺灣各地區之宗教建築、信仰裝飾，便反映了祈願的文化，小至個人家庭，擴而至宗族、村落、社區，及至信仰圈範圍內，便因吉祥的祈求而存在著希望，溫暖著心靈精神（簡榮聰，2001）。民間對於諸神之形象建立奠基在對其之敬仰崇拜之上，神靈之造型、表情、服色、姿態皆有其規範與意義，象徵著不同之精神

意涵，如此的多維性豐富有趣，形成獨特的文化藝術。

傳統題材倘若結合現代化之造型技巧與創作觀念，發展出具有藝術價值之藝術作品，現今多樣的彩陶釉藥技藝之創新更是錦上添花，藉由廟宇建築這日常美感之建立與薰陶，可使廟宇裝飾成為極具文化價值與意義之民俗作品，走入文化藝術殿堂，一方面為有心人喜愛珍藏，一方面亦將此技藝保存傳承。藉現今留存之廟宇建築，我們仍能探究時代與技藝傳承的過程與演變，進而體會到其精緻華麗的色彩，從中便會發現廟宇建築的藝術價值與文化脈絡，也讓更多人重視屬於臺灣的藝術瑰寶。

參考文獻

- 席德進（1976）。**臺灣民間藝術**。臺北市：雄獅圖書股份有限公司。
- 袁珂（1987）。**神話論文集**。新北：漢京文化。
- 蔡榮順主編（1997）。**嘉義交趾陶藝術初論**。嘉義市：金龍文教基金會。
- 李乾朗（1999）。**傳統建築入門**。臺北市：藝術家出版社。
- 黃光男（2000）。**以手築夢—台灣交趾陶藝術**。臺北市：史博館。
- 簡榮聰、鄭昭儀撰（2001）。**彩塑風華—台灣交趾藝術專輯**。南投市省文獻會。
- 李乾朗（2001）。**臺灣廟宇裝飾**。臺北市：國立傳統藝術中心籌備處。
- 康諾錫（2004）。**臺灣廟宇深度導覽圖鑑**。臺北市：貓頭鷹出版社。
- 康諾錫（2004）。**臺灣廟宇圖鑑**。臺北市：貓頭鷹出版社。
- 李乾朗（2008）。**臺灣建築史**。臺北市：五南出版社。
- 李乾朗（2008）。**臺灣的寺廟**。臺北市：臺灣省政府新聞處。
- 李霖燦（2008）。**中國美術史稿**。臺北市：雄獅美術。
- 郭喜斌（2010）。**聽！台灣廟宇說故事**。臺北市：貓頭鷹。
- 林金龍、宋麗華執行編輯（2013）。**葉王獎&嘉義市交趾陶協會會員聯展成果冊**。嘉義市：嘉市文化局。
- 林承緯、張靖委（2015）。**關渡宮文化叢書神像篇：造像之美**。臺北市：北市關渡

宮。

何文玲（2020）。**新港奉天宮志續修**。嘉義縣新港鄉：嘉義新港奉天宮，藝術篇，頁27-155。

劉良佑（1988）。我國南方的交趾陶瓷。故宮文物月刊。

李淑卿（2009）。〈藝術志〉，《嘉義縣志》，卷11。嘉義：嘉義縣政府。

李奕興（2010）。臺灣傳統建築彩繪。臺灣文獻。

廖義孝（2006）。臺灣道教廟宇立體造形藝術研究—以玄天上帝廟宇立體雕塑為例一。〔碩士論文。國立屏東教育大學〕臺灣博碩士論文知識加值系統。

<https://hdl.handle.net/11296/k6cr9q>。

鄭豐穗（2008）。臺灣木雕神像之研究。〔碩士論文。國立臺南大學〕臺灣博碩士論文知識加值系統。<https://hdl.handle.net/11296/ar699e>。

陳嘉祥（2009）。神像形式與材料使用歷時性變化之研究。〔碩士論文。朝陽科技大學〕臺灣博碩士論文知識加值系統。<https://hdl.handle.net/11296/6qqbt5>。

張春林（2016）。臺灣廟宇門神彩繪初探。〔碩士論文。佛光大學〕臺灣博碩士論文知識加值系統。<https://hdl.handle.net/11296/wtdn9k>。

陳貞伶（2020）。臺灣近代廟宇彩繪裝飾色彩之研究-以高雄市紅毛港廟宇為例。〔碩士論文。國立高雄師範大學〕臺灣博碩士論文知識加值系統。

<https://hdl.handle.net/11296/2gd65m>。

謝字侑（2022）。交趾陶工藝在台灣的匠藝發展與藝術表達。〔碩士論文。國立臺南大學〕臺灣博碩士論文知識加值系統。<https://hdl.handle.net/11296/5qw6r8>。

方鴻源（1997）。嘉義交趾陶之發展及其製釉技巧。**嘉義交趾陶藝術初論論文集**。嘉義市：金龍文教基金會。

曾永鴻（1997）。林添木交趾陶藝風格初探。**嘉義交趾陶藝術初論論文集**。嘉義市：金龍文教基金會。

左曉芬（1997）。葉王創作生命史、世系傳承與交趾陶作品分佈情形、題材類型調查研。**嘉義交趾陶藝術初論論文集**。嘉義市：金龍文教基金會。

江韶瑩（1997）。台灣交趾第一人王師—葉麟趾的研究考略。**嘉義交趾陶藝術初論論文集**。嘉義市：金龍文教基金會。

視覺藝術論壇 第十九期 / 視覺藝術論壇編輯委員會編輯，
— 嘉義縣民雄鄉：嘉義大學視覺藝術系所，
民113
面；9.5公分
年刊
ISBN 978-626-98669-6-0
1. 視覺藝術 2. 期刊

視 覺 藝 術 論 壇 第十九期

發行人：林翰謙

編輯者：視覺藝術論壇編輯委員會

出版者：國立嘉義大學人文藝術學院視覺藝術學系/視覺藝術研究所

網址：<http://www.ncyu.edu.tw/art/>

地址：嘉義縣民雄鄉文隆村85 號

電話：05-2068565、2068566

定價：360 元

印刷者：偉懋彩色印刷有限公司

電話：05-2832696

傳真：05-2843238

出版日期：中華民國一一三年十二月

ISBN：978-626-98669-6-0

版權所有・翻印必究

