

視 覺 藝 術 論 壇

發行人：邱義源

編 輯 審 查 委 員 會

編輯委員：劉豐榮、廖瑞章、胡惠君

(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：胡惠君

執行秘書：陳昭惠

編輯助理：劉品嫻

責任編輯：劉豐榮・劉秋固・游正裕・邱立荷

編輯顧問：黃冬富：國立屏東教育大學視覺藝術系教授

黃壬來：文藻外語大學傳播藝術系教授

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
「視覺藝術論壇第十二期」稿件目錄

儒家美學「心源論」之要義、特質與當代含意	劉豐榮	2
莫內「聖拉札車站」畫中的火車聲：通感與身臨其境的審美體驗	劉秋固	34
「慢電視」作為媒體藝術教育再媒介修辭的養成	游正裕	50
以現代電影表現手法探討小津安二郎的現代性 - 以《晚春》和 《東京物語》為中心	邱立荷	68

儒家美學「心源論」之要義、特質與當代意涵

劉豐榮*

摘要

近年來藝術學者已重新省思藝術精神性與藝術家全人發展之重要性，期能再喚回對藝術表現中精神層面之注重，以及澄清藝術對個人與他人轉化之功能。因當前藝術世界中普遍存在不確定性之藝術觀念，藝術學習者輒對藝術之意義與價值、藝術家之主體性與角色，乃至藝術家與他者之關聯等感到迷惑與徬徨。儒家美學心源論對藝術主體之心靈提供具有深度之透視，且闡明人與自己、人與他者間之關聯與藝術精神性之意義。故本研究之目的包括：(一) 分析儒家美學心源論之要義，包括先秦儒家與宋明理學所言心之面向；(二) 闡釋儒家美學心源論之特質與當代意涵。本研究討論儒家美學心源論涉及之主要觀念，包括秦儒家所言天人合一、仁、明德、中和、正氣，以及宋明理學所言之發而中節、萬物一體、本心、良知等。其特質與當代意涵包括：(一) 確立藝術主體之真實自己且澄清當代藝術精神性之意義；(二) 呈顯藝術境界之整體性與圓滿性；(三) 彰顯藝術體、相、用之合一，此涉及藝術主體（真心之體、心靈境界之相、心與行為之運作或創造之用）與藝術表現（內容或精神之體、形式之相、效果之用）；以及(四) 提出自我超越之方法。

關鍵詞：儒家美學、心源論、藝術精神性、藝術創作、藝術理論、藝術教育、美感教育

*國立嘉義大學視覺藝術系教授

The Conceptions, Features and Contemporary Implications of the Heart-Origin Theory in Confucian Aesthetics

Feng-Jung Liu*

Abstract

Recently, art scholars have reconsidered the spiritual in art and the importance of the artist's holistic development, in order to recall attention to the spiritual dimension in art expression, as well as clarify art function to transform self and others. Because the uncertainty concerning art conception is prevalent in the current art world, art learners often feel confused and hesitant about the meaning and value of art, the subjectivity and role of artist, and even the connection of the artist to the other. The heart-origin theory in Confucian aesthetics provides deep perspectives of the spirituality of art subject (artist), and illuminates the connections between one and himself or herself, one and the other, as well as the meaning of art spirituality. Therefore, the objectives of this study are twofold : (a) to analyze the conceptions of the heart-origin theory in Confucian aesthetics, including those of pre-Qin dynasty and those from Shun to Ming dynasty; and (b) to interpret the features and contemporary implications of the heart-origin theory in Confucian aesthetics. The main conceptions discussed are harmony of human and Nature (Heaven/Universe), perfect virtue (*Jen* or *Ren* / Man-at-his-best, benevolence and compassion), bright virtue, the states of equilibrium and harmony, vast qi' (connected with a sense of Justice and the Way), appropriateness, oneness of all beings, original heart, and perfect knowing (intuitive ability to know right or wrong). The features and contemporary implications involve: (a) to affirm the Self

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

(true self/ true heart) as art subjectivity and clarify the meaning of contemporary art spirituality; (b) to reveal the wholeness and perfection of artistic state of mind; (c) to reveal the integration of the subject (Self), state of mind, and function of the artist, as well as of the content, form, and effect in art expression; and (d) to propose the methods for self-transcendence.

Keywords: confucian aesthetics, heart-origin theory, the spiritual in art, art production, art theory, art education, aesthetic education.

儒家美學「心源論」之要義、特質與當代意涵

壹、前言

一、研究動機

近年來藝評家與藝術教育家重新省思藝術精神性與藝術家全人發展之重要性，期能再喚回對藝術表現中精神層面之注重，以及澄清藝術對個人與他人轉化之功能（劉豐榮，2010，2011）。此乃由於現代、後現代以來對藝術性質有許多討論，對藝術定義、功能產生多元觀點，同時後現代主義僅提出「不是什麼」而非「是什麼」（劉豐榮，2001，2009；Clark，1996）。Kuspit（2003）指出當前在商業的唯物主義主導之社會中，藝術與藝術家皆呈現膚淺的文化，幾乎沒有崇高的與能夠喚醒體驗精神性能力的藝術（引自劉豐榮，2016）。Visser（2011）鑑於當代藝術諸多問題，而主張關注內在必然性與有終極關懷之藝術家應探討「作為人之意義」，並持續探尋：「我是誰？」、「我如何與一切關聯？」且「什麼是善的？」，同時創造出表現這些洞察之作品。Kandinsky 主張藝術家不僅要訓練其眼睛，更要訓練其心靈；當代學者也強調對人文之深切關注、藝術精神性之再思考、內在必然性真義之探索、與藝術精神性之喚回（Kandinsky，1914/1977；Kuspit，2003；Visser，2011；劉豐榮，2016）。

因當前藝術世界中普遍存在不確定性之藝術觀念，藝術學習者輒對藝術之意義與價值（藝術是什麼？為何要創作？藝術與真善美聖之本質價值關係為何？）、藝術家之主體性（我是誰？什麼是我真正的心？生命之意義為何？）與藝術家角色（我能做什麼？我該做什麼？），乃至藝術家與他者之關聯（我與他人之關係，人與天或宇宙本體之關係為何？我的藝術對他人之影響如何？）等感到迷惑與徬徨，或許這些也正是許多現代與後現代藝術家所希求解答而卻常感困惑之終極問題（劉豐榮，2013）。前述問題之核心乃在藝術精神性，尤其是心源之涵義。此不僅引發當前藝術學習者對創作主體之探索與省思，亦啟發再思考學院藝術教育、

學校藝術教育以及美感教育等之方向與方法。

精神性與心源乃中西藝術家共同之關注問題，心源理念在中國傳統美學與畫論中具有關鍵之角色，例如：唐朝張璪之《歷代名畫記》中言：「外師造化，中得心源」；宋朝范寬言：「與其師於人，未若師諸物，與其師於物，未若師諸心。」〔或「師古人不如師造化，師造化不如師心源。（李霖燦，2014）」〕清朝沈宗騫之《芥舟學畫編》所述：「筆墨雖出於手，實根於心。」或清朝石濤所言：「夫一畫含萬物於中，畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心（《畫語錄》〈尊受章〉）。」

中國美學心源論主要包括儒、道、釋三家（曹勝高、潘碧華，2013），本文擬針對儒家美學心源論進行探討，此心源論對於前述問題應有啟示作用，因其對於藝術主體之心靈提供具有深度之透視，且闡明人與自己、人與他者間之關聯與藝術精神性之意義，據此可澄清藝術之意義與價值、以及藝術與人生、歷史或文化之關係。先秦儒家在藝術之人文意義與教育價值皆有獨特之論述，尤其宋明理學（含心學）融合道、釋思想，在天人關係、心與萬物之關係、證得本心之修養方法等皆有細膩之闡發。故當前藝術中關於心之根源或精神性議題，儒家美學之心源論應有探討之重要性。

二、研究目的

基於前述之認識，本研究之目的包括如下兩方面：

- （一）分析儒家美學心源論之要義，包括先秦儒家與宋明理學所言心之面向。
- （二）闡釋儒家美學心源論之特質與當代意涵。

貳、本文

在先秦思想中儒家及道家思想同樣與易學有密切關係，且儒家在宋明時期受到道、釋學說之影響，形成融合此兩家且以儒家為本位之宋明理學（含心學）。關於儒家美學心源論要義，本文主要針對先秦儒家（涉及《易》與《四書》之觀點）、

以及宋明理學心源論之觀點加以探討，據以闡釋其特質與意涵。以下歸納其主要觀點加以闡釋，這些觀點實彼此密切關聯，吾人藉由這些面向之討論應可呈顯心源之特質，且有利於掌握儒家美學心源論之梗概。茲分別說明如次：

一、先秦儒家所言心之面向

先秦儒家美學之心源思想可歸納為如下五方面：

（一）天人合一

孔子在《易經繫辭（繫傳）》中講形而上道 -- 易之體，其言：「易无思也，无為也，寂然不動，感而遂通天下之故；非天下之至神，其孰能與於此？」，中國古代沒有「空」之概念，只有「無為」，「無為」是沒有動，也可說沒有東西，一切充滿而不存在。故「易」這個東西是无（無）思也，无（無）為也。當這個體未動前是寂然不動的，亦靜到極點，完全的靜止，此乃在萬物沒有發生以前的這個體，此境界即「無為」的境界，但在此境界時，萬物的一切作用、能量卻都包含在其中了；一感則一切作用都起來了。修到「無思」、「無為」，就是道之體，同天地萬物之體一樣，有所感馬上通萬感，通天下之故，才是宇宙萬法，亦即彼此交感而生。此「天下之至神」之「神」乃形容神妙到不可思議，包括佛教講的佛，道教講的神，天教與基督教講的上帝；至神非指普遍的神，「其孰能與於此」，指假設不是天下最高妙的神明，誰的境界能有如此高超絕倫呢？此亦指若能做到如古人所謂「心包太虛」，則便「萬事皆知」了（南懷瑾，2006a）。

易有三易：簡易、交易、變易。宇宙間的事物，都是交互在變化，交互變化之法則即為變易。到了宋儒又加了一個道理稱為不易，一切變化，變來變去，根本形而上那個東西沒有變，沒有變的東西，就是「天下之動，貞夫一者也。」這個是不變的，所以說「夫乾確然示人易矣」，亦即易經的學問很正確的說就是簡化，此簡化即前述之三易之道。懂了乾那個法則，宇宙之道非常簡化。「隤然示人簡易」亦指懂了坤卦那個法則，人世界、宇宙間的道理就「隤然」，亦即很自然，很順暢。此即簡易、交易的道理，故所謂「易簡而天下之理得矣！」（南懷瑾，2006b）。

易之原理在美學之應用頗受重視，例如魏晉南北朝顏光祿（延之）主張：「以

圖非止藝行，成當與《易》相同體」，亦即繪畫不只是技藝，而須與《易》相或天地原理契合，此思想源於《易傳》中「天地之大德曰生」、「生生之謂易」，而強調美與生命變動之關係。王微《敘畫》中重視美與生命律動之關係，不僅重視當時美學以靜為最高境界，也強調心之生動之審美感受與精神愉悅，王微言：「本乎形者融靈，而動變者心也。」，亦即指自然山水包含可訴諸情感體驗的精神性的東西，且強調在審美感受中「心」的能動作用，以及想像、情感的飛揚奮發。王微之生動思想影響南齊謝赫在《古畫品錄》六法中「氣韻生動」之觀點（李澤厚、劉綱紀，1999b；《中國畫論類編--上》，1975，頁 585）。亞洲藝術史家 M. Sullivan(1989) 主張 W. Kandinsky 之「共鳴（和諧相應）(resonance)」與謝赫所言「氣韻生動（精神之共鳴或和諧相應 /spirit resonance）」之概念相關，且指出早期中國畫家將此精神（靈性）(spirit) 感受為一種宇宙之力量，其後之中國畫論者亦認為「氣(qi/Ch'i)」是畫家想從其心中釋放之事物（引自 Bass，2005）。

由前述可知在無思無為之心靈原態中即能體驗藝術主體心源之精神性，於此寂然不動之心境能產生感通之作用，而與天地萬物精神契合，與宇宙生命力交感，此種寂感是寂靜中有感應，感應中有寂靜之寂感不二，誠如王陽明所言之「人之本體常常是寂然不動的，常常是感而遂通的。未應不是先，已應不是後。（《傳習錄》）」而此境界亦為一種特殊之美感境界，因其既有寂然所形成之心理距離效果，又有感通過程中物我相及之移情作用，可謂統合了美感態度中似乎矛盾之「心理距離」與「移情作用」兩方面。而此心境亦為一種離二元對立，且主、客（或能、所）合一與俱忘之境界。此種人我不二、主客（能所）俱遣，以及天人合一之心態，亦即以下將陳述之孔子仁心發顯之境界，且此觀點深深影響宋明理學中與天地萬物一體之態度，如張載所言之「民胞物與」。

（二）仁

關於仁之屬性，孔子在回答顏淵問仁時，言及：「克己復禮為仁。一日克己復禮，天下歸仁焉。為人由己，而由人乎哉？（《論語》〈里仁篇〉）」，此段對仁之研究乃孔子思想之中心。孔子認為只要有一天做到克己復禮的工夫，全世界都歸到仁的境界裏去。且仁就在自己身心上，並不靠外來的。克己乃心理之淨化，心理清淨即恢復禮之境界。如《禮記》首句所言之「毋不敬，儼若思。」亦即隨時隨

地很莊嚴，很誠敬，保持克己的自我誠敬狀態。「天下歸仁」即歸到天人合一，物我同體的仁境。真能做到「克己復禮」即可達到心物一元之真實境界，宇宙萬象便與身心合，成為一體了，此亦佛家所謂「如來大定」之境界（南懷瑾，1996）。

孔子以仁為心法，且為心之根源，此顯示於其與曾子以及子貢，以類似佛家傳心方式之兩則對話，茲說明如次：其一，在《論語》〈里仁篇〉中，孔子言：「參乎！吾道一以貫之。」曾子言：「唯。」子出。門人問道：「何謂也？」曾子言：「夫子之道，忠恕而已矣。」亦即孔子對曾參言自己的「道」是用一個東西來貫通的，曾子言：「是，我知道了」，此乃指曾子對孔子所傳心法能心領神會，但此仍非一般人所可領悟，故孔子出去後，其他學生問這是什麼意思時，曾子僅回答說老師的「道」，就是忠恕而已。曾子較以較具體之語言，說明仁之忠與恕特質，以便其他人能了解。南懷瑾（1996）認為此則對話之涵義實與禪宗之世尊拈花，迦葉微笑之精神，以及「教外別傳，不立文字」之方式相同。

其二，孔子言：「賜也，女以予為多學而識之者與？」對曰：「然，非與？」孔子回答：「非也，予一以貫之。（《論語》〈衛靈公篇〉）」亦即孔子告訴子貢，你以為我的學問是從多方面學習而記聞得來的嗎？子貢回答對呀！難道不是嗎？孔子則說我的學問是得到一個東西，懂了以後一通百通。此一即人性之本源，儒家講善與惡是人性作用的兩個現象，那個能使你善，能使您惡的，不屬於善、惡範圍中的東西，如果我們找到了，就是它。此在儒家即「仁」、道家即「道」、佛家即「佛」，在宋儒解釋為「靜」。在靜中慢慢體認，回轉來找自己本性的那個東西，就叫作「一」。亦即由學問中再超脫、昇華，可以達到「本源自性」的地步（南懷瑾，1996）。心的根源乃至善之仁，其並非僅靠博學強記之知識所能達到，而是須藉知識提昇至智慧，且由自心領悟此仁心的「一」之境界，且此實乃超越語言文字的一種祥和愉悅之心態，這也可以說明孔顏之樂在「仁」之所以然（參閱下文二程學說）。

孔子以「仁」為學問、文化與藝術之中心，故其言：「人而不仁如禮何？人而不仁，如樂何？」（《論語》〈八佾篇〉）」人若沒有仁之中心思想，文化與藝術對他有什麼作用？此外，孔子言：「禮云禮云！玉帛云乎哉！樂云樂云！鍾鼓云乎哉！」

（《論語》〈陽貨篇〉）」此「禮」不是普通之禮貌，而是文化精神、文化哲學，「禮」非僅在於玉帛之禮物，主要在文化的精神；「樂」也非僅在樂器之陳設或唱歌跳舞，而是把人的精神昇華到永遠樂觀之境界（南懷瑾，1996）。亦即文化與藝術不只在表象或形式，而更在其精神內涵。若藝術缺乏仁心、精神本質與文化修養，則將徒具其形式而缺乏藝術之真實生命。

「仁」雖是天賦的道德屬性，但還是要加上思想意識的修養，故孔子言：「我欲仁，斯仁至矣。（《論語》〈述而篇〉）」、「為仁由己，而由人乎哉？（《論語》〈顏淵篇〉）」可見仁與不仁取決於主觀願望與修養。孔子很重視審美和藝術之作用，因其對於人之精神之影響特別深刻有力，其在人們為達仁之精神境界，就能具有特殊之作用，孔子言：「知之者不如好之者，好之者不如樂之者。」僅認識到什麼是仁、或僅僅愛好仁是不夠的，還必須對仁產生情感的愉悅，能得到一種審美的享受。亦即在此修養中審美境界要高於知識的境界（葉朗，2002）。

（三）明德

《大學》開宗明義即陳述：「大學之道，在明明德，在親民，在止於至善。」，且強調明德有待彰顯，故言：「康誥曰『克明德』、太甲曰『顧諟天之明命』¹、帝典曰『克明俊德』，皆自明也。」明明德、克明德、克明俊德等主要意指吾人擁有上天賦予之光明（明）而偉大（俊）之德性（德），此有待吾人能（克）自明而發揚（明）之；「顧諟天之明命」亦即常反觀（顧）此（諟）天所賦予之光明德性，且吾人應加以發皇，以顯現其原本之光明。

《大學》之修心方法在「知止而後有定，定而後能靜，靜而後能安，安而後能慮，慮而後能得。」從心法上而言，此止之一字雖指至善，只是明德本體，此節指點人處，最重要在知之一字，此中「知」為妙悟，「定靜安慮」為妙修，「得」為妙證。而且其為能推己及人而內聖外王，亦即「欲明明德於天下者」，須經格物、致知、誠意、正心、修身、齊家、治國、平天下等程序。若將其中內聖修心程序與佛家轉識成智之唯識觀點對照，則兩者有相通之處，且由此能深化其涵義，亦

¹《書·太甲上》：「先王顧諟天之明命，以承上下神祇。」孔傳：「顧謂常目在之，諟，是也。言敬奉天命，承順天地。」

即致其知者，轉第六識為妙觀察智；誠其意者轉第七識為平等性智；正其心者，轉第八識為大圓鏡智，而復還其清淨周遍之真心（《四書藕益解》，1997）。

憂患意識中之敬、敬德、明德與天命觀念在儒家思想中具核心之地位。孔子言：「臨事而懼，好謀而成。（《論語》〈述而篇〉）」；孟子說：「生於憂患，死於安樂。（《孟子》〈告子篇〉）」，憂患的初步表現便是「臨事而懼」的負責認真的態度。從此引發出戒慎恐懼的「敬」之觀念。天命、天道乃通過憂患意識所生的「敬」而步步下貫，貫注到人的身上，便作為人的主體。故在「敬」之中，我們的主體並未投注到上帝那裡去，我們所作的不是自我否定，而是自我肯定（self affirmation）。彷彿在敬的過程中，天命、天道愈往下貫，我們的主體愈得肯定，愈顯得自我肯定之價值。天道與天命不單在人的「敬之功能（function of reverence）中肯定，更在人的「本體（substance）中肯定。故此道德的秩序亦為「宇宙的秩序（cosmic order）。天命與天道既下降為人之本體，則人的「真實的主體性（real subjectivity）」立即形成。此主體非生物學或心理學上所謂之主體，亦即它不是形而下的，不是「有身之患」的身，不是苦罪根源的臭皮囊，而是形而上的、體現價值的、真實無妄的主體。孔子所說的「仁」，孟子所說的「性善」，都由此真實主體而導出。中國人性論中之主流，便是這樣形成的（牟宗三，1984）。故透過「敬」，藝術家即能體認「真實的主體性」且認識此創作之心源。

（四）中和

《中庸》言：「喜怒哀樂未發之謂中，發而皆中節之謂和，致中和則天地位焉，萬物育焉。」此喜怒哀樂未發之「中」，乃藝術創作與鑑賞者生命本體之原本心靈狀態，發而皆中節之「和」乃藝術創作與鑑賞者生命力展現之和諧，此和諧既為遊戲之自由心境，也為人格統整之基礎，並且具有充沛創造力之潛能。若中與和應用在藝術活動中，則有靜之守中與觀照、以及動之中節抒發與表現，且動與靜皆定於中與和之統一中。

孔子提出「志於道，據於德，依於仁，游（遊）於藝。（《論語》〈述而篇〉）」此「游於藝」係有一種自由感或自由愉悅之含義，亦指在技藝（技能）能掌握中所獲得之自由感受，其實此正是藝術創造之感受，亦即審美之感受（李澤厚、劉

綱紀，1999a)。在《論語》〈陽貨篇〉言：「小子，何莫學乎詩？詩可以興，可以觀，可以群，可以怨。」亦即你們年輕人，何不學詩呢？詩可排遣與發揮情感；可得到道理與啟發；可以合群、樂群與調整心境；也可以抒發苦悶得到心靈之平靜（南懷瑾，1996）。孔子言：「質勝文則野，文勝質則史；文質彬彬，然後君子。（《論語》〈雍也篇〉）」孔子當時一般貴族把禮的文飾發揮得太過，致使徒有形式而沒有內容，孔子常思加以矯正，而言「文質彬彬」；孔子亦言：「君子義以為質。（《論語》〈衛靈公篇〉）」，所謂質即是義；文質彬彬，正說明孔子依然把規範性與藝術性的諧和統一，作為禮的基本性格。同時孔子立教的宗旨是禮樂並重，並把樂安放在禮的上位，認定樂才是一個人格完成的境界，故孔子曰：「興於詩，立於禮，成於樂。（《論語》〈泰伯篇〉）」孔子建立了「為人生而藝術」的典型（徐復觀，1976）。在孔子看來，人的主觀意識之修養要從詩開始，要用樂來完成。孔子可謂中國歷史上第一位重視與提倡美育之思想家。其為使藝術在社會生活中產生積極作用，藝術須符合仁的要求，故其強調美與善的統一，文與質的統一，如「關雎樂而不淫，哀而不傷。（《論語》〈八佾篇〉）」即和的審美標準（葉朗，2002）。〈關雎〉這篇詩可謂「發乎情，止乎禮」，歡樂而不過度，哀怨但不到傷感、悲觀的程度，情感的處理適中，實合乎中道（南懷瑾，1996）。因此孔子重視藝術在情感調和與心智成長之功能，以及以人格修養之重要性。

中和之心為一種均衡安適、統一調和與自由自在之心靈狀態，此亦相應於人人本具之天真無邪的赤子之心，如孔子言：「詩三百，一言以蔽之，曰：『思無邪』。（《論語》〈為政篇〉）」亦即詩經三百多篇，用一句話可以概括，每篇都是真性情之流露，且思想純潔。孟子亦言：「大人者，不失其赤子之心也。《孟子》〈離婁篇〉」。此外赤子之心之回復，可透過孔子的四絕 -- 「子絕四：毋意，毋必，毋固，毋我。（《論語》〈子罕篇〉）」工夫，而返回無為、開放、靈明與自由之心。

赤子之心也是一種天然之心。《中庸》言：「天命之謂性，率性之謂道，修道之謂教，道也者不可須臾離也，可離非道也。」，儒家用此「天」以代表本體。「天命之謂性」乃意指生命是自然下來的，就稱為性，亦即吾人之生命是自然來的，但此非物理思想上的自然，是自性當然的自然。「率性之謂道」之「率」即直道而行，吾人一加入後天的思想即非「率」了，儒家常以赤子之心來形容道的存在，

此心純潔、乾淨，既無歡喜也無煩惱。吾人須藉修行，需要教育，亦即「修道之謂教（教育之教）」，使能返還天命之謂性的道（南懷瑾，2006a）。

（五）正氣

孟子繼承孔子之仁心思想，且由良知闡發性善論。儒家少言愛，而多述仁，仁之涵義即是愛，孔子著重「仁」心，樊遲問仁，子曰：「愛人」（《論語》〈顏淵篇〉）。孟子言：「仁者愛人（《孟子》〈離婁篇〉）」又曰：「仁者，無不愛也。（《孟子》〈盡心篇〉）」「親親而仁民，仁民而愛物。（《孟子》〈盡心篇〉）」（張俊傑 1979）。孟子提出：「人之所不學而能者，其良能也；所不慮而知者，其良知也。孩提之童無不知愛其親者，及其長也，無不知敬其兄也。（《孟子》〈盡心篇〉）」此先天的仁義之心即良心、良知，孟子又稱為本心。孟子言：「惻隱之心，仁也；羞惡之心，義也；恭敬之心，禮也；是非之心，智也。仁義禮智非由外鑠我也，我固有之，弗思之耳。（《孟子》〈告子篇〉）」宋朝陸九淵思想完全以上述孟子思想為基礎，其論述中常以本心稱之為心（陳來，1992）。孔子與孟子所言仁愛即明德，亦為良知，其在發揮於現實人生，展現於人倫關係，且呈顯於萬物與人之關聯時，即有仁民愛物之情操。

在人生之動態歷程中，吾人對良知之體悟，宜透過持志、集義與知言等修養工夫，方能達不動心與浩然正氣，以契合仁心、良知或本心之境界。茲說明其修養工夫如次：

1. 持志：關於不動心之方法，孟子言：「告子曰：『不得於言，勿求於心；不得於心，勿求於氣。』不得於心，勿求於氣，可；不得於言，勿求於心，不可。夫志，氣之帥也；氣，體之充也。夫志至焉，氣次焉，故曰：『持其志，無暴其氣。』」（《孟子》〈公孫丑篇〉）」王陽明對於不動心有深入分析，其認為告子只在不動心上著功，孟子便直從此心原不動處分曉。心之本體原是不動的，只為所行有不合義，使動了。孟子不論心之動與不動。只是集義，所行無不是義。此然自然無可動處。若告子只要此心不動，便是把捉此心，將他生生不息之根，反阻撓了。孟子集義工夫自是養得充滿，縱橫自在活潑地，便是浩然正氣（《傳習錄》）。

2. 集義：孟子言：「其為氣也，至大至剛，以直養而無害，則塞於天地之間。其為氣也，配義與道；無是，餒也。是集義所生者，非義襲而取之也；行有不慊於心，則餒矣。我故曰告子未嘗知義，以其外之也。必有事焉而勿正，心勿忘，勿助長也。（《孟子》〈公孫丑篇〉）」浩然正氣之浩然乃浩大無比，不可動搖，光明且生機活潑的。用正直之道去培養而不損害它，它就會充滿於天地之間。此乃把一切義理（原理）都透徹、明白了，並徹底做到以後，才能養成這股浩然之氣。此如佛家修行先明理再修定。
3. 知言：公孫丑問「何謂知言？」孟子言：「詖辭，知其所蔽；淫辭，知其所陷；邪辭，知其所離；遁辭，知其所窮。（《孟子》〈公孫丑篇〉）」此處「知言」之「言」就是理，知言即懂得道理。而知字也可解釋成智字，知言即智言，對於語言的智慧。凡說話有偏頗的人，他一定有所掩蓋，思想有偏見或成見，他說的話，也就有偏向了；說話囉唆、過分或太多，就知道這些人有所陷，亦即心理不健全；說話不依正理，思想就離了譜、正道或有離間情形；說逃避之言詞就知道他已無他話可說，理屈而辭窮了（南懷瑾，2011）。

孟子提倡以養氣追求人格美之實現，通過自身自覺的修養，獲得崇高的人生境界，使人格達到完全（王振復主編，2001）。孟子的知言、養氣說之情操與精神意志、自我完善之途徑，對於歷代士人之修身養性，對於文學、藝術主體論影響都至為深遠。養氣之「養」是不斷完善與超越自我之過程，養氣要求創作者通過心靈與精神之自我陶冶、淨化、充實、完善與昇華來提高與改善創作主體之素質（涂光社，2011）。孟子言：「富貴不能淫、貧賤不能移，威武不能屈，此之謂大丈夫。（《孟子》〈滕文公篇〉）」此正啟發藝術家應使自己人格能獨立自主。且在人品與畫品中展現「風骨」之美學範疇，並形諸作品之骨法用筆與氣韻生動中（汪涌豪，2011）。

綜言之，先秦儒家之藝術精神在於整合仁義禮智之心行，與遊於藝之自由心靈，使生活合乎中庸之道，不偏不倚，無過與不及，時時處於「義者宜也」之合宜適切性，而且達到「仁」與「義」之人格化。同時在生活與藝術活動中體現仁

之愉悅與中和，義之正氣與不動心之境界。

二、宋明理學所言心之面向

宋明理學對心性探討頗為精微，以下擬由四方面扼要說明之：

（一）發而中節

兩宋理學之開端始於中唐韓愈弟子之李翱，其將佛學引入儒家，使儒家生命得以激盪而產生新活力，其道統論繼承天台宗法統與禪師們之影響，李翱所著《復性書》之內涵為儒學開創新的局面（尹邦志，2017）。同時其思想也為宋明理學注入新血脈，且啟迪後者思想甚大。錢穆（1953）指出心性之學自隋唐以來幾乎成為佛家之擅場。本於儒家而談心性的，最初為李翱復性書。李翱言：「人之所以為聖人者，性也；人之所以惑其性者，情也。」「人之昏久矣，將復其性必有漸，弗思弗慮，情則不生。情既不生，乃為正思。」此乃一種性善情惡論。關於此論點，宋王安石則獨標新義，其言：「喜怒哀樂未發而存於心，性也。喜怒哀樂發於外而見於行，情也。性者情之本，情者性之用，性情一也。若夫善惡，則猶中與不中也。」王安石以善惡之辨只在中不中，其見解與同時周敦頤及稍後程頤之說皆相通。

在藝術活動之應用上，王安石此觀點似乎比李翱的看法更為周圓，因情發而中節，則善；不中節，則不善，此才不致陷於「性善情惡」之見，且能符合《中庸》「發而皆中節之謂和」之思想。

（二）萬物一體

宋代學者所熱烈討論的問題不外兩部分：其一屬於本體論的，其二屬於修養論的。他們對於本體論共同的見解是「萬物一體」，對於修養論共同的見解是「變化氣質」（錢穆，1979）。兩宋理學以濂、洛、關、閩四派思想為中心（張俊傑，1979），茲就此四派關於心源之觀點，說明如次：

其一、濂派：周敦頤，學者稱濂溪先生，其最大貢獻正在其開始闡發了心性義理之精微。孔孟儒家一切理論依據，端在心性精微處。這方面在兩漢以來真無傳人，直到敦頤才確切發揮儒家心性學之精微處（錢穆，2005）。其創《太極圖說》，

闡述「物物一太極，萬物一太極」之理論（張俊傑，1979）。《太極圖說》是從惟物的觀點上說明萬物一體的，其主張：無極而太極，太極動而生陽，動極而靜，靜而生陰，靜極復動，一動一靜，互為其根。分陰分陽，兩儀立焉。陽變陰合而生水火木金土。五氣順布，四時行焉。五行一陰陽也，陰陽一太極其也，太極本無極也。五行之生也，各一其性。無極之真，二五之精，妙合而凝，乾道成男，坤通成女，二氣交感，化生萬物。萬物生生而變化無窮焉，惟人也得其秀而最靈（錢穆，1979）。其主張「聖人定之以中正仁義，而主靜立人極焉。」但宇宙既是動靜互為其根的，人為何偏主靜？其自下一注腳而言：「無欲故靜」。陰陽五行之性，配合到恰到勻稱處始是中正仁義。人類依照此中正仁義標準，便是依照了宇宙自然的標準。「聖人與天地合其德，日月合其明，四時合其序，鬼神合其吉凶。」其強調「誠者，聖人之本」誠如云真實如是。宇宙只是一個真實如是，聖人也只是一個真實如是。真實如是貫通動靜，永遠是一個真實如是（錢穆，2005）。故其所言乃貫徹宇宙到人生之原理，與心之修養工夫。且其闡發「誠」之「真實如是」深義，頗契合佛之實相與道之自然所顯示之「法爾如是」之涵義。此對藝術思惟與美感經驗也有所啟發。吾人回復心之本然或悟入「真實如是」之境界。

就畫而言，一草一木皆有陰陽向背，一樹一石，一山一壑無不如此，是乃陰陽向背之理，物物皆同。因此宇宙間的一切，皆可謂「物物一太極，萬物一太極」之理論。畫家以愛心體察萬物，萬物莫不具備生機，一筆一墨皆可表現宇宙萬物之生生不息之神理與陰陽變化之情形（張俊傑，1979）。

其二、洛派：以二程 -- 程顥（明道）、程頤（伊川）兄弟為代表，二程以為要指點天地萬物之一體，不必從天地萬物著想，只叫人反認心體，便已見得。此不同於周敦頤之太極圖，溯到天地未生之前，又推廣到萬物之無窮。關於此點，程顥主張「仁者渾然與物同體，識得此理，以誠敬存之。」又言：「大人者，與天地合其德，與日月合其明，非在外也。」且依其所言，不必遠從宇宙論講起，來證明人與天地萬物之合一，此理只要在心理上求，故程顥言：「天人本合一，不必言合。」此外在修養功夫上，程門學者相傳要在靜坐時看未發之中，如程顥主張「人心不得有所繫」，而其訣竅是「敬勝百邪」，且又言「敬須和樂，只是中心沒事也。」（錢穆，1953，1979，2005）。藝術主體在探討天人合一時，若能從「天

人本合一」處體認即易確立真實的主體性。

程顥的《識仁篇》言：「學者須先識仁，仁者渾然與物同體。識得此理，以誠敬存之而已。」程顥又藉張載（橫渠）《訂頑》觀點（程顥改《訂頑》為《西銘》），闡明仁與萬物同體，程顥言：「訂頑意思，乃備言此體，以此意存之，更有何事？」橫渠《西銘》原名《訂頑》，頑則是麻木不仁，《訂頑》裏的意思便是仁，仁便是渾然與物同體，學者祇須把此意思誠敬地存之於心便得（錢穆，1979）。張載與程顥此觀念及繼承孟子「親親而仁民，仁民而愛物」之思想。朱良志（1996）指出指出理學家最關心的是「仁」，而「仁」即落實在「生」中。程顥言「觀我生，觀其生」觀萬物之生意，實是為發現自我生命；對萬物之流覽即達自我生命與宇宙生命之融合。「觀生意」一方面是發現萬物活活潑潑之生命精神，此影響中國畫之活潑靈動生命感之表現；另方面掘發萬物生層生命之理，此影響中國畫注重個體生命與宇宙生命合一之精神。

程頤與程顥同樣對於萬物一體只從心上說，程頤認為「一人之心，即天地之心；一物之理，即萬物之理」又言：「聖人之心，未嘗有在，亦無不在。蓋其道合內外，體萬物。」；在修養工夫上，程頤主張「敬」與「集義」並行，其言：「敬只是持己之道，義便知有是有非。順理而行，是為義也。」且歸結為「涵養須用敬，進學則在致知。」（錢穆，1979）。此兼顧「敬」以還本源，與「集義」以明其理之工夫，應是傳承自孟子之由「持志」以達不動之本心，與由「集義」、「知言」以透徹道理與力行義理。同時其亦與佛家所言「根本智」之證得與「後得智」之學得並重，以期圓滿融通，儒釋於此有其相通之處。此亦啟發藝術家宜兼顧主體對真心之認識（根本智），以及知識之學習與智慧之提昇（基於根本智而增進後得智）。

程顥言：「天者理也」以及「天地人只一道也，才通其一，則餘皆通。」，石濤《畫語錄》抽去天人合一的道德含義，而注重天與人二者本質的相通（郭曉川，2002）。范寬著重師「心」之觀點與二程所言似乎有其相契之處。范寬樂居終南、太華山中，常寫真石老樹，求其氣韻，出於物表，而又不資華飾，即可見其創作心境，不重外形之工麗，而重內心之感受，因而有言：「前人之法，未嘗不近取物，

吾與其師於人者，未若師諸物也；吾與其師於物者，未若師諸心。」（此為《宣和畫譜》載稱范寬既悟，乃嘆此言）（引自張俊傑，1979）。

二程注重「天人關係」，闡揚「孔顏樂處」之精神，孔顏所樂在心，不在外界事物。對此不為物累之快樂之心的探討，是宋明理學所追求者，亦即藝術創作所不可缺少之心（張俊傑，1979）。徐復觀（1976）認為「尋孔顏樂處」此樂處是孔顏之仁，亦即孔顏純全地藝術精神的呈現。²

其三、關派：此派理學以張載（橫渠）為代表，倡言「太和太虛」。所謂「太和」即宇宙整體大諧和，也就是天道之自然。太和本體為一切存在的本質，若以其存在之體狀言，亦謂之「太虛」。所謂太虛無形，氣之本體，其聚其散，變化之形耳。太和為道之本體，太虛指本體之虛空無際。吾人之心若能處於蕩然無際，則如明鏡，物無不見，物無不真。居此無我之境，則物我合為一體。畫家能以虛空之心際，察自然之物理，體萬象之微妙，則物理之當然與吾心之內感相契合（張俊傑，1979）。

張載的《西銘》言：「乾稱父，坤稱母，予茲藐焉，乃渾然中處。故天地之塞吾其體，天地之帥吾其性，民吾同胞，物吾與也」（錢穆，1979）。其理念可謂孔子仁心與孟子「仁民愛物」之闡揚，其能啟發藝術家領悟宇宙本體之和諧，並能移情於自然、人們、與萬物，在心靈中融於一體，由此體察與表現天地萬象之生命韻律。朱良志（1996）主張理學家強調「鳶飛魚躍」的生命精神「活潑潑地」造化生意，且關心天機流蕩的自然背後之「生理」，此對宋元以來中國畫重視活潑潑生命精神之傾向有重要影響。

張之指出「惟畫造其理者，能因性之自然，究物之微妙，心會神融，默契動靜，察於一毫，投於萬象，則形質動蕩，氣韻飄然矣。」鄭昶（1959）認為宋人對於圖畫，既有忠實描寫自然內美（亦即物理之當然）之覺悟，故於古法，遂失

² 宋元學案卷二濂溪學案引「明道曰，昔受學於周茂叔，每令尋仲尼顏子樂處，所樂何事？」孔子與顏回都具有深厚之仁心，行所當行，面對極端困境，不僅能毫不動心，尚且自在喜悅。根據《孔子家語·在厄第二十》，孔子陳蔡絕糧，從者皆病，而孔子卻愈慷慨講誦，弦歌不衰。依《論語》〈雍也〉，子曰：「賢哉，回也！一簞食、一瓢飲，在陋巷，人不堪其憂，顏也不改其樂，賢哉，回也！」

其墨守之信仰，往往有新生命之創作。范寬能以山水物理之當然，與自心之內感相互契合，此於其〈谿山行旅圖〉中表現無遺（引自張俊傑，1979）。

宋儒此雖說是本體問題，實已涉及修養方法。天地萬物與我一體，是宋儒所公認的，只是如何認識或說明才有異同。或從吾心去體認，或從萬物去參究，此不僅二程與周敦頤、張載有異同，即周張自身，由其著作上看，已有此異樣之趨向了。濂溪的太極圖說似近唯物論，但其通書則多從心性上講，橫渠的西銘雖不涉及陰陽五行之說，但其正蒙，便多講陰陽五行。此歧趨直到南宋朱晦菴和陸象山才明白的分裂與對峙（錢穆，1979）。

其四、閩派：朱熹上承濂溪周子之學，釋太極無極之義，認為太極只是一個「理」字，亦即天地間一切事物的基本原理或法則，先天地萬物而存在。朱子主張「窮理致知」，而於「窮理致知」之際，心境應保持「靜」與「敬」（張俊傑，1979）。關於心與性之關係，其言：「性者心之理，情者性之動，心者性情之主。」又言：「合如此是性，動處是情，主宰是心。」（錢穆，2005）。理學家強調「生」與「仁」之共通，朱熹言「要識仁之意思，是一種渾然溫和之氣，其氣則天地陽春之氣，其理則天地生物之心」天地生物之心如陽春般溫暖（朱良志，1996）。

朱子之說也是學畫之要訣，米友仁認為窮究自然之理，感會於心，為藝術修養之要道。宋人繪畫思想，以講理為主，欲從理以求神趣，故須運用心靈。運用心靈則必靜敬專一以求之。范寬將此理念形於作品之中，呈現古厚淵穆之氣。范寬生繪畫思想充滿理學色彩，外師造化，是以生活體驗為創作之基礎，即物（接近自然）窮理（研究物性、物理、物態），以求萬物皆備於我心。鄭昶（1959）在其《中國畫學全史》指出：「宋人善畫，要以一『理』字為主，是殆受理學之暗示，惟其講理故尚真；惟其尚真，故重活。而氣韻生動、機趣活潑之說，遂視為國畫之玉律，卒以形成宋代講神趣而不失物理之畫風。（頁 312）」（張俊傑，1979）。

（三）本心

陸九淵學問來源主要是程氏洛學，而更近於程顥（錢穆，2005）。陸九淵對心之用法仍有多義性，其以本心為道德主體方面他繼承了孟子（孟子所言之「四端」）；而在以心為一般知覺主體的意義上，與朱熹是一致的（陳來，1992）。陸九淵關於

心之理念主要包括兩方面：

1. 「本心」的觀念應當是陸學的，也是理解陸學的最重要觀念，陸氏言：「孟子曰：『所不慮而知者，其良知也。所不學而能者，其良能也。』此天之所與我者，我固有之，非由外爍我也，故曰『萬物皆備於我矣，反身而誠，樂莫大焉。』此吾之本心也。」陸九淵認為任何人皆有先驗的道德理性，他稱之為本心，由此提供道德法則、發動道德情感，故又稱為仁義之心，此本心乃先天具有的，不慮而知、不學而能的「良」心（陳來，1992）。
2. 「心即是理」：在陸九淵的論述中，他常常把本心簡稱為心，其言：「此心此理，我固有之，所謂萬物皆備於我，昔之聖賢先得我心之所同然者耳。」，此因有、皆備的同然之心顯然指本心，而非一般思慮知覺之心。其言：「人孰無心，道不外索，患在戕賊之耳、放失之耳。古人教人不過存心、養心、求放心。此心之良人所固有，人惟不知保養而反戕賊放失之耳。」故人之所以放失其心，乃因「不知保養」，放心不表示人本心失去，只是蒙蔽的結果，放失只是功能的喪失，而非心體的喪失。他認為：「人皆有是心，心皆具是理，心即理也。所貴乎學者，為其欲窮此理，盡此心也。」「心即理」亦即指本心即理，在孟子，理是人心之所同然，但理沒有宇宙規律與社會規範的意義。陸九淵則認為本心自身即道德原則的根源，因而本心即是理，本心之理同時與宇宙之理是同一的（陳來，1992）。

前述程顥由仁而言與物同體，陸九淵則由公與義，闡釋人心與宇宙之合一，其言：「凡欲為學，當先識義利公私之辨。人生天地間，為人自當盡人道。學者所以為學，學為人而已。」，又言；「萬物森然於方寸之間，滿心而發，充塞宇宙，無非此理。」只為義為公便無我，無我便與宇宙合一了。其言：「宇宙內事乃己分內事。己分內事乃宇宙內事。」此不需從宇宙論、形上學講起，只此心公與義便是（錢穆，2005）。此見解與孟子之「善養吾浩然正氣」，「其為氣也，至大至剛，以直養而無害，則塞於天地之間。其為氣也，配義與道」、「是集義所生者」；且此

正氣乃集義而生之觀點有其相承之處。

(四) 良知

陸九淵「為義為公便無我」之觀念，為明朝王陽明所繼承，其言：「人心本是天然之理，精明明無纖介染著，只是一無我而已。胸中切不可有，有即傲也。古先聖人許多好處，也只是無我而已，無我自能謙。謙者眾善之基，傲者眾惡之魁。《傳習錄》」故人心即天理（天然之理），其本無染著，故能明淨，本無我故能謙和，也自能靈明。王陽明亦發揚先秦儒家美學之觀念，如關於中和與藝術（或樂）之關係，王陽明言：「古人為治，先養得人心平和，然後作樂。」且「古人具中和之體以作樂。」。關於孔子所言之「思無邪」，王陽明認為「思無邪」不僅三百篇而言，亦可該貫六經，乃至窮古今天下聖賢的話（《傳習錄》）。

王陽明之心學主要包括七方面，茲舉其關於心之闡釋之三項說明³之：

其一、良知：「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。」
「故致此良知之真誠惻怛以事親便是孝，致此良知之真誠惻怛以從兄便是弟，致此良知之真誠惻怛以事君便是忠，只是一個良知，一個真誠惻怛。」「虛靈不昧，眾理具而萬事出。心外無理，心外無事。」「看書不能明，須於心體上用功，凡明不得，行不去，須反在自心上體當，即可通。四書五經不過說這心體。這心體即所

³其四、誠意：「誠意之說，自是聖門教人用功第一義。」「僕近時與朋友論學，惟說立誠二字。…吾人為學當從心髓入微處用力，自然篤實光輝。雖私欲之萌，真是紅鑪點雪。天下之大本立矣。」「惟天下之至誠，然後能立天下之大本。」劉蕺山云：「誠無為，便是心髓入微處，良知即從此發竅者，故謂之立天下之大本，看來良知猶是第二義也。」。其五、謹獨：「無事時固是獨知，有事時亦是獨知。人若不知於此獨知之地方用力，只在人所共知處用功，便是作偽。此獨知處便是誠的萌芽。此處不論善念惡念，更無虛假。…於此一立立定，便是端本澄源，便是立誠。古人許多誠身的工夫，精神命脈，全體只在此處。」其六、立志：「學問不得長進，只是未立志。」「只念念要存天理，即是立志。」「善念存時，即天理，此念如樹之根芽。立志者，長立此善念而已。」。其七、事上磨鍊：王陽明雖講心理合一，教人從心上下工夫，但他的議論，到底還是折衷心物兩派。別開生面。「目無體，以萬物之色耳無體，以萬物之聲為體；鼻無體，以萬物之臭為體；口無體，以萬物之味為體；心無體，以天地萬物感應之是非為體。」既不偏在心，也不偏在物，他在心物之間特別指點出一個感應來，這是王學超過朱陸處。一友指岩中花樹問曰：「天下無心外之物，如此花樹，在深山中自開自落，於我心亦何相關？」先生（王陽明）曰：「你未看此花時，此花與汝心同歸於寂；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。」

謂道。心體明即道明，更無二，此是為學頭腦處。」（錢穆，1979；《傳習錄》）。

其二、知行合一：陽明主張「知而不行，只是未知。聖賢教人知行，正是要復那本體。」知行在本體上本是合一的。知行之不合一，只為有私欲隔了。要復那不曾為私欲隔斷的本體，便是朱子註大學所謂，「盡夫天理之極，而無一毫人欲之私。」。陽明承續宋學大傳統，其言：「至善只是此心純乎天理之極便是。」「心即理也，此心無私欲之蔽，即天理，不須外面添一分。以此純乎天理之心，發之事父便是孝，發之事君便是忠，發之交友治民便是信與仁，只在此心去人欲存天理上用功便是。」又言：「至善是心之本體，只是明明德到至精至一處便是。」關於知行之關係，陽明言：「知是行的主意，行是知的功夫。知是行之始，行是知之成。若會得時，只說一個知，已自有行在；只說一個行，已自有知在。」「知之真切篤實處即是行，行之明覺精察處，即是知。知行工夫，本不可離。」「我今說個知行合一，正要人曉得一念發動處，便即是行了；發動處有不善，就將這不善的念見倒了，須要澈根澈底，不使那一念不善潛伏在胸中。此是我立言宗旨。」此所謂澈根澈底，不使那一念不善潛伏在胸中即未有私欲隔斷，自見知行合一的心體了，此亦即宋儒所言之變化氣質的最大成效了（錢穆，1979；《傳習錄》）。

其三、致良知：「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，便是致良知，知致則意誠。」「要此心純是天理，須就理之發見處用功。」理之發見處。即所謂良知（錢穆，1979；《傳習錄》）。致良知之用功方法在於「依此良知，忍耐做去，不管人非笑，不管人毀謗，不管人榮辱，任他工夫有進有退，我只是這致良知的主宰不息。久久自然有得力處，一切外事，亦自不能動（《傳習錄》）。」可見專注與力行致良知亦可達到孟子所言之不動心。

王陽明指出：「此獨知處便是誠的萌芽」。透過此獨知之自我省察與誠之體現即可找到本心。關於本心之體用與修證工夫，其於四句教進一步闡明：「無善無惡心之體，有善有惡意之動，知善知惡為良知，為善去惡是格物。（《傳習錄》）」此

說明了心體、意念、覺知之性質與修學之方法。

關於四句教，南懷瑾（1955/2013，頁 292，293）有深入評論，認為王陽明所言仍有不足之處，茲依其評論之重點，試扼要闡釋其涵義如下：

「若心體本無善惡，則此體為一廢物，意動而忽生善惡，此善惡之來，純出無根，而於心體兩不相關，何須為善去惡；為善去惡又與心之體有何關係？縱不為善去惡，心之體亦自無善惡也，此其誤一。」此提示心體乃超乎善惡，而為至善之本心，率性則其能發揮功能，故絕非廢物。善惡之念根源於本心，非不相關，善念乃依性而起念，順本心而發露，而惡念則由一念之無明而生。⁴

「心既有體，在善惡之意未動以前，絕非無善惡，為潛伏於體中耳；心可稱之曰性善，亦可稱之曰性惡；因善惡兩俱潛伏。」天下之無何能生有…不若以『無』易『非』之為有當矣，此其誤二。」此宜由心有虛妄之識與真實之智兩層面而論，雖意念未動前有善惡種子，但在此在虛妄之識（唯識論之第八意識或阿賴耶識）層面，而本心之真智則是超越二元，非為善或惡之所局限，故「無善無惡」不如以「非善非惡」為當。

「四句教中，為學得力處，只是一個『知』字。」「此『知』又從何處生起？」、「此『知』字為是意動？為非意動？若為意動，落在善惡中矣；若非意動，『知』之一字，即為心之體，此其誤三。」此闡明知乃本心之覺知功能，體悟此「能知之真智」為認識本心之心體的關鍵。故其言四句教中，為學得力處，只是一個「知」字。

此評論甚為精闢，顯示四句教之表達似乎尚有未盡完備之處，雖此「無善無惡心之體」可能在顯示六祖所言：「本來無一物」中「無」之境界，然而六祖此言亦應屬權宜之說，因佛家不二法門中有無不二，六祖在啟發學生時曾由「有」而論，其尚有「吾有一物，無頭無尾，無名無字，無背無面，諸人還識否？《六祖壇經》」之言。此四句教作為修學入門頗為重要，且王陽明亦曾言：「用功到精處，愈著不得言語，說理愈難。若著意在精微上，全體功夫反蔽泥了《傳習錄》。」這

⁴本心（或本覺）與念之關係可參考佛教《起信論》與《楞嚴經》中較詳細之論述。

或許也是王陽明未加著力處，而顯其不盡周圓。然而透過南懷瑾之評論，吾人才能更深入心之深義，且更圓融貫通心源之境界。

就理學整體而言，其大綱在使學問與道體合一，至於「極高明而道中庸」，此為朱陸及各派之所同。理學體系包含兩宗旨，即朱子之「道問學」須多識前言往行，以博識宏文為務；陸子之尊德性則以體會得心性本然，則本立而後道生，其餘皆在其中矣。然其宗旨雖異，但皆從用工夫入法，其方法則有主「敬」、主「誠」、主「靜」之不同（南懷瑾，1955/2013）。道問學與尊德性之矛盾在王陽明學說中加以調和與統一，王陽明認為「道問學即所以尊德性也」、「如今講習討論，下許多功夫，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。」，於此論述兩者已融合為一，而顯示佛家不二之理（《傳習錄》）。

綜合前述，儒家心源論有其一脈之傳承，孔子之仁心思想與心法係由《大學》作者曾子（提出明德、至善），再傳《中庸》作者子思（提倡中和）；再由子思傳至其學生孟子（倡言性善、良知與四端）；且影響宋理學家周敦頤、張載、二程、朱熹、與陸九淵（提出本心，主張心即理）等；明朝王陽明遠紹孟子，充分發揮「致良知」與知行合一之學說。⁵這些理論對心闡釋之名詞與方式略有不同，但皆關注天人之際，以及本心之探討與證得。

儒家思想影響歷代中國藝術理論甚深，舉其要者，如唐朝張彥遠在《歷代名畫記》敘論中言：「夫畫者，成教化，助人儒，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運（《中國畫論類編--上》，1975，頁27）。」此外，如前述魏晉南北朝顏光祿（延之）主張圖畫與《易》相同體，王微《敘畫》中重視美與生命律動之關係（李澤厚、劉綱紀，1999b；《中國畫論類編--上》，1975，頁585）；明朝李日華之畫論可謂儒家思想在藝術應用之一典型，其以人品與學問為根本，且強調儒家之道藝觀。其嘗言「學畫必在能書，方知用筆，其學書又須胸中先有古今，欲博古今作淹通之儒，非忠信篤敬，植立根本，則枝葉不附（《紫桃軒雜綴》）」，且主張「道剖而器，德降而藝，既為世資，亦用資世（《味水軒日記》，引自陳傳席，2013，

⁵關於孔孟心傳與漢唐、宋儒之關係可參閱南懷瑾（1996，頁172）。

頁162)。」

三、特質與意涵

綜合前述，吾人可歸納儒家美學心源論之特質，且由此省思其在當代之意涵，茲分四方面闡述如次：

(一) 確立藝術主體之真實自己且澄清當代藝術精神性之意義

精神性即指生命之核心，此生命之核心亦即於儒家美學心源論之天人合一、仁心、明德、中和、正氣、發而中節、萬物一體、本心、良知。這些對心不同面向之形容，綜合而言，即指吾人本具之真心；此真心不僅指人之心理層面之表層意識，更涉及精神層面之超越意識。易言之，於心源論中「心」之意義不僅指含意識、前意識與潛意識之心，或僅止於理智之心（mind）或情意之心（heart），而包括更高層次之心靈（soul）與精神性（或靈性）（spirit/the spiritual/spirituality），其中尤以精神性（或靈性）最接近真心之意義。根據 Cousin（1996），精神性即人們最深層之核心，由此核心中人們將自己向超越向度而開放，同時經驗到終極的真實（劉豐榮，2010；Campbell，2006；Cousin，1996）。就此觀點，吾人可闡釋精神性即此真心，真心即此生命之核心，超越向度可視為此真心之境界，而終極的真實可謂此真心之體性與境相。藝術精神性即應指此真心，且以此真心為藝術主體之核心，此真心宜透過儒家存養工夫而體現，並以此為生命之主宰，而統攝前述各種層面之心，在創作上發揮自我轉化與轉化他人之功能，故其藝術即能成為轉化之藝術（transformative art）。

儒家美學心源論啟示吾人認識真我，而達藝術主體內在之和諧，由此發展出仁民愛物之情懷與天人合一之精神境界。對真我之認同能使藝術家處在任何環境，皆能保持清醒，覺知與自我主宰，且如孟子之持志、集義、知言功夫，培養不動心與正氣，方能有自主之人格，獨立思考與判斷，既不隨波逐流（如一些現代主義以來之藝術家依附於權勢、汲汲營營於世俗名利、或盲目崇尚潮流），更不自我迷失（如心理困擾，或自我墮落、放逐乃至自我毀滅），惟藝術主體之精神性充分發展，方能澄清價值，不為一切心理、文化、社會等現象所迷惑與動搖，而能以

本心之智慧加以觀照與回應，且能創造具省思力、創造性與啟發性之作品。

Visser (2011) 指出抽象表現主義根本不是自我表現，而是更為嚴肅多了，它是有力的途徑以觸及、投入、與表現已覺醒的心靈狀態，此覺醒之心態亦即內在必然性之活水源頭。Visser 進一步評論道：一些人認為抽象表現主義已自耗殆盡是錯誤的看法，至少以 Kandinsky 所認為之抽象表現主義之意義而言。自耗殆盡的是自稱抽象表現主義的實踐者之精神性資質，他們脫離於抽象表現主義的精神性靈感與它的核心法則，亦即「內在必然性」。抽象表現主義的無形象與自由必須從屬於內在必然性，由此意義而言，抽象表現的自由並非自我（假我）(ego)，亦即小我 (small self)，的自由而潑弄與表現小我本身，如以拍打與投擲顏料於畫面、鬆弛的組織、表層的衝動與情緒的肥皂劇(連續劇)等方式。Visser 此一批評之重點涉及早期現代藝術，包括抽象表現主義，其原本意圖為深度的藝術精神性之嚴謹表現，而非僅為膚淺的小我情緒之發洩而已，然而有此資質之藝術家已不復多見。此正如 Collingwood (1936) 主張的適當之藝術是「表現 (expression)」而非「表露 (exposure)」。London (1989) 在其著作《不再是二手之藝術 -- 喚醒內在之藝術家》一書中主張「藝術過程不僅僅是技術加工事物之彙集，它不只是創造這些事物之過程；它是一種接觸我們內在存有之各層面，與發現有深度與價值之意義形態的機會 (p.7)。」事實上，此處 Visser 所言覺醒之心態亦即儒家之明德或本心；而 London 所言喚醒內在之藝術家亦即藝術表現過程應著重真我之發現與真心之覺醒。

（二）呈顯藝術境界之整體性與圓滿性

儒家之生命情調即如前述志道、據德、依仁、游（遊）藝。「遊」與莊子之逍遙遊境界相通，此種遊戲性為超越一切的精神自由，且為「從心所欲，而不逾矩」與「發而皆中節」之境界。此亦如 Friedrich Schiller 主張美感教育在透過藝術之遊戲衝動統整理性之形式衝動與感性之素材衝動，且使兩者得以和諧發展，以培養美的心靈（劉豐榮，2005a）。如前述孔子立教強調樂（藝術）才是一個人格完成的境界（徐復觀，1976）。

藝術具有真善美聖之人類本質價值（劉豐榮，2007），一般美學理論往往執於

一端，如只著重形式之美、或輕忽某些價值等，而儒家美學心源論對這些價值之均衡達成，實能提供適切之理念。Tan（1999）主張儒家美學之整體性與 Dewey 美學有其相符之處。在 Dewey 美學中一種美感經驗是有韻律的、聚焦的、完滿的，且達到超越瞬息萬變之具體存在範圍。美感不受限於成規上所認定之藝術，重要的是倫理與政治、自然以及宇宙皆有美感層面，此特質亦呈顯於古典儒家美學。此外，Eisner（1982）亦指出美感之優點主要在提供獨特的人類經驗形式，此經驗乃具內在價值之經驗，它代表生活之精神高峰或神聖境界（the apotheosis of living），同時教育即一關注生活增進的過程，故教育應發展擁有該經驗所需之能力（Dewey, 1934；劉豐榮，2006）。儒家美學心源論可謂在當代美學與美感教育中重視美感經驗之整體性、獨特性、與神聖性方面提供深刻之觀點。

（三）彰顯藝術體、相、用之合一

此藝術體、相、用之合一可從藝術主體以及藝術表現兩方面加以說明：

1. 藝術主體之體、相、用合一：此合一涉及真心之體、心靈境界之相、以及內心與行為之運作或創造之用。如關於「中庸」所言之「喜怒哀樂未發之謂中，發而皆中節之謂和」，王陽明回答弟子之問題 -- 「問良知原是中和的，如何卻有過不及？」王陽明曰：「知得過與不及處就是中和。」（《傳習錄》〈卷三〉）。此說明良知本身即中和，故此良知既是心（體），具中和之境界（相），也具覺知與智慧之功能（用），當其發揮作用時即可從其中顯示體之存在。

心源論之涵義不僅意指以心的內容為表現之資源，更須找到心之根源，以之作為藝術表現之主體、發揮創造作用之根源，以呈顯精神性之深度意義與意境。在當代藝術理論（含心理與文化理論）之解構趨勢下，對自我與真理去中心化（劉豐榮，2005b，2009，2013），且對美感加以質疑與反對，儒家美學應可指引一個方向，證實真我之存在，且能具體感受精神性之美感經驗，以及破除創造性之迷思，發揮健全心靈在創造性之重要功能（劉豐榮，2015）。

2. 在藝術表現之體、相、用合一：此合一涉及藝術表現內容或精神之「體」、

形式之「相」、與表現效果之「用」。根據前述關於「禮」、「樂」形式與內涵之闡釋，藝術有賴仁心或文化精神為其體，否則將徒具形式。例如現代藝術之形式主義，當其極端發展而只追求形式時，常缺乏內容與精神，如抽象表現主義之晚期至最低限藝術家試圖將聯想作用與表現內容降至最低限度，遂使表現趨於貧乏，而走向死胡同，也使現代藝術主張朝向抽象之進步主義觀點，深受質疑。因其作品逐漸缺乏早期抽象表現主義之藝術精神性，亦即心源之內涵，而僅以極簡之「相」，遂而限制表現效果之「用」。儒家美學心源論在藝術形式、內容與表現效果上皆同等重視，且皆均衡發揮其作用，故能文質彬彬，形式與內容兼備且調和，而且能引發觀者對作品精神深度之感受。

（四）提出自我超越之方法

Mullis（2007）基於對儒家美學與書法藝術之分析，發現儒家哲學強調藝術家在學習過程中，開始時必須發展藝術能力，然而其終極則在人格之養成。Mullis認為從事藝術必然是道德之事務，因其產生自我之轉化，藝術能使學生修養自我、在歷史傳統中自我定位、且能受益於與他人之關聯 -- 這些人同樣追求著藝術之自我表現的善。同時藝術作品是一種呈顯，亦即藝術之具現模式，此說明了藝術品應被視為人格之表現，也是在一種較廣泛的生活脈絡中之展現。儒家美學之心源論不僅對前述 Visser（2011）所提之「作為人之意義」、「我是誰」、「與一切關聯」與 Mullis 所言「善」等問題，有適切之闡釋，且提出自我超越之修學方法。

儒家心源論能提出修學之觀念與方法，此涉及頓悟與漸修途徑，而且兩者需相輔相成。在頓悟方面，亦即對明德或真心加以心領神會，當下頓悟且直下承當；或藉程顥「天人本合一，不必言合。」，領悟此心本與宇宙本體契合與同質，此如同佛家所言之自心「本自圓成」；亦可深入體驗孔子之「無思也、無為也，寂然不動，感而遂通天下之故。」或孟子之「不動心」、「浩然正氣」之氣象或境界；以及領會前述王陽明所言寂感中「未應不是先，已應不是後。（《傳習錄》）」之心靈狀態。在漸修方面，則可修習《大學》之「知止」、「定、靜、安、慮、得」以及格物、致知、誠意與正心之工夫；孟子之持志、集義與知言以善養浩然正氣；或理學家之主敬、存誠與養靜，如程顥之「敬勝百邪」與「敬須和樂，只是中心沒

事也。」程頤之「敬」與「集義」並行；或王陽明之「知行合一」以及誠意、謹獨、立志與事上磨鍊等，以此漸次修習，即可領悟心源之深義與境界。

參、結論

當代藝術問題一方面有賴在心源觀念之探討與澄清，另一方面則需透過有效之落實方法，方足以提昇藝術主體心靈，如 Maslow 所言之由認知、美感、自我實現、而達到超越自我（劉豐榮，2011，2014）。儒家美學心源論實相應於 Carroll（2006）所言之當代全人藝術教育功能，亦即藝術是轉化之媒介，因其能整合理知與情緒，思想與感情，行動與回應，心智與身體，心與手；以及全人之實踐需要藝術去實現它在發展與轉化學習之目標。

同時吾人與其視儒家美學有「泛道德」之教條傾向，毋寧珍視其對全人發展與真善美聖價值一體之重視；與其認為其「遊於藝」使藝術淪為消遣或遊戲手段，毋寧肯定其能將藝術作為人格統整與心靈健全之必要途徑。

綜言之，當今藝術意圖之理想性、表現形式之嚴謹性與作品內容之意義性，常有受到輕忽之傾向，儒家美學心源論歷久彌新之價值也在對此理想性、嚴謹性與意義性之肯定與闡發。其不僅闡明藝術主體心之真正根源，顯示藝術精神性之意義，更提出學習與達成之方法，且呈顯人與自己、人與天（宇宙本體）、人與他人、人與萬物、人與歷史及文化間之和諧與美感境界。故其在當代藝術創作、藝術理論、藝術教育與美感教育等領域，應具補足與深化之作用，以及啟發與照明之價值。

參考文獻

- 王振復主編（2001）。中國美學重要文本提要（上）。四川成都市：四川人民出版社。
- 尹邦志（2017）。佛家對中國道統思想的影響：以李翱復性書為例。四川師範大學學報(社會科學版)，44（4），95-100。

- 中國畫論類編--上（1975）。台北市：河洛。
- 四書藕益解（1997）。南投縣：中台禪寺，財團法人中台山佛教基金會。
- 朱良志（1996）。理學的生命哲學觀及其對中國畫學的影響。《安徽師大學報》，24（4），374-458。
- 牟宗三（1984）。中國哲學的特質（七版）。台北市：台灣學生書局。
- 李澤厚、劉綱紀（1999a）。中國美學史（先秦兩漢編）。安徽：安徽文藝出版社。
- 李澤厚、劉綱紀（1999b）。中國美學史（魏晉南北朝編下）。安徽：安徽文藝出版社。
- 李霖燦（2014）。中國美術史稿。台北市：雄獅圖書。
- 汪涌豪（2011）。風骨的意味。南昌市：百花洲文藝出版社。
- 南懷瑾（1996）。論語別裁。台北市：老古。
- 南懷瑾（2006a）。易經繫傳別講（上傳）。台北市：老古。
- 南懷瑾（2006b）。易經繫傳別講（下傳）。台北市：老古。
- 南懷瑾（2011）。孟子與公孫丑。台北市：老古。
- 南懷瑾（1955/2013）。禪海蠡測。台北市：老古。
- 徐復觀（1976）。中國藝術精神（五版）。台北市：台灣學生書局。
- 涂光社（2011）。原創在氣。南昌市：百花洲文藝出版社。
- 郭曉川（2002）。試析《石濤畫》語錄產生的理論背景。載於《石濤研究》（頁 123-133）。上海：上海書畫出版社。
- 陳來（1992）。宋明理學。台北市：洪葉。
- 陳傳席（2013）。中國繪畫理論史（三版一刷）。台北市：三民。
- 曹勝高、潘碧華（2013）。心源論與中國文藝美學的本原建構。《哲學與文化》，40（3），91-105。
- 葉朗（2002）。中國美學史大綱。上海市：上海人民出版社。
- 張俊傑（1979）。山水繪畫思想之發展。台北市：山水畫室；復美彩色印刷。
- 劉豐榮（2001）。後現代主義對當前藝術批評教學之啟示。《國際藝術教育學會（InSEA）亞洲地區學術研討會論文集》（177-185）。
- 劉豐榮（2005a）。當代美感教育目的論題之省思。《美感與文化學術研討會論文集》行本（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（2005b）。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》，1，83-104。

- 劉豐榮(2006)。當代美感教育目的論題之省思，載於阮忠仁主編，美感與文化論文集：第一輯(頁 21-32)(ISSN006543950112)。嘉義縣：國立嘉義大學人文藝術學院人文藝術中心。
- 劉豐榮(2007)。藝術價值與其對後現代文化中全人發展之功能。載於阮忠仁主編，真善美全人生命發展研究論文集(第一輯)(頁 1-10)(ISBN-13:9789860100709)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(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。《**藝術研究期**》，9，1-16。
- 劉豐榮(2014)。藝術創作研究主體全人學習與發展之途徑：理論及個案分析。《**視覺藝術論壇**》，9，1-45。
- 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**》，12，1-40。
- 鄭昶(1959)。中國畫學全史。台北市：台灣中華書局。
- 錢穆(1953)。宋明理學概述。台北市：華文化出版事業委員會。
- 錢穆(1979)。陽明學述要。台北市：正中。
- 錢穆(2005)。宋明理學概述(二版)。台北市：素書樓文教基金會。
- Baas, J. (2005). *Smile of the Buddha: Eastern philosophy and western art from Monet to today*. CA: University of California Press.
- Campbell, L. H. (2006). Spirituality and holistic art education. *Visual Arts Research*, 32(1), 29-34.
- Carroll, K. L. (2006). Development and learning in art: Moving in the direction of a holistic paradigm for art education. *Visual Arts Research*, 32(1), 16-28.

- Clark, R. (1996). *Art education: Issues in postmodernist pedagogy*. Reston, VA: National Art Education Association.
- Collingwood, R. G. (1936). *The principle of art*. London, UK: Oxford University Press.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Minton, Balch.
- Eisner, E. W. (1982). Aesthetic education. In H. E. Mitzel et al. (Eds.), *Encyclopedia of educational research (5th ed.)* (pp. 87-94). New York: The Free Press.
- Kandinsky, W. (1914/1977). *Concerning the spiritual in art* (M.T.H. Sadler, Trans.). New York: Dover.
- Kuspit, D. (2003). *Reconsidering the spiritual in art, published in Blackbird*, an on-line Journal of literature and the arts, Spring 2003, Vol. 2 No. 1, http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering_text.htm.
- London, P. (1989). *No more secondhand art: Awakening the artist within*. Boston, MA: Shambhala.
- Mullis, E. C. (2007). The ethics of Confucian artistry. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65(1), 99-107.
- Sullivan, M. (1989). *The meeting of Eastern and Western art*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Tan, S. H. (1999). Experience as art. *Asian Philosophy*, 9 (12), 107-121.
- Visser, R. (2011). *Kandinsky and the spiritual task of the artist today*. <http://www.alastairmcintosh.com/kandinsky/Rick-visser-Kandinsky-in-Govan-Ke-note.pdf>

莫內「聖拉札車站」畫中的火車聲： 通感與身臨其境的審美體驗

劉秋固*

摘要

法國印象派畫家莫內於 1877 年創作了七幅《聖拉札車站》(Gare Saint-Lazare) 的畫作。火車頭加滿了煤炭噴出濃濃的蒸氣，在陽光下顯得輝煌迷朦，好像置身其中，聽到轟轟的火車聲。欣賞莫內的印象畫，如以梅洛龐蒂的身體之「在世存有」以及「知覺場」的體驗，用身體去感知、用身體去發現、用身體去創造，使身體在藝術創作中的合法地位得以確立，以開顯出創作者「身體在場」、「身臨其境」的審美體驗。再運用「通感」調動聽覺感覺體驗來表現畫面形象的「象外之音」，使之更逼真、更饒有生氣。運用通感的方式，化靜為動，化無聲為有聲，表現出畫面景物所沒有的動態和聲響，把欣賞者引入一個具有聲響、動態的自然情境之中。由視覺到聽覺、化無生為有聲的通感把各個感覺溝通起來，激發想像、聯想，產生移情，對藝術形象的自由發展起著重要作用，使人從有限的形象中獲得無限豐富的審美體驗。

關鍵詞：聖拉札車站、通感、身臨其境、審美體驗

*大葉大學造形藝術學系教授

The Train Sound in Monet's Painting "Gare Saint-Lazare" : Aesthetic Appreciation Experiences of Synesthesia and Immersion

Chiu-Ku Liu*

Abstract

The French impressionist painter Monet created the painting "Gare Saint-Lazare" in 1877. The locomotive filled with coals sprays out thick steam, which seems glamorous and misty in the sunshine and enables viewers to immerse themselves in the painting and hear the thundering train sound. Appreciating the impressionist paintings of Monet is similar to the experiences of "being-in-the-world" and "perceptual field" of Merleau-Ponty's body-related concepts. One may use his/her body to perceive, discover, and create, which confirms the legitimate status of use of body in artistic creation, as well as reveals creators' aesthetic appreciation experiences of "being-in-the-field" and "immersion." Creators further use "synesthesia" to maneuver auditory sensation experience to embody the "sound out of the painting," which makes paintings more realistic and vibrant. The use of synesthesia to convert the static to the dynamic and to convert the soundless to the soundly can reflect the dynamic and sounds that are absent from scenes in paintings and guide viewers to a soundly and dynamic natural context. Synesthesia, which guides viewers from vision to hearing and converts the soundless to the soundly, communicates with various senses, triggers imagination and association, produces empathy, plays an important role in the free development of artistic image, and enables people to obtain unlimited and abundant aesthetic appreciation experiences from limited image.

Keywords: Gare Saint-Lazare, synesthesia, immersion, aesthetic appreciation Experience

* Associate Professor, Department of Plastic Art, Da-Yeh University

莫內「聖拉札車站」畫中的火車聲： 通感與身臨其境的審美體驗

壹、前言

住在哈佛港的七、八年間，莫內必須常常坐火車來往於巴黎和河港之間。

巴黎的聖拉札火車站就成為他經常出入的地方。在等待火車進站和到達車站時，他都被巨大的火車聲音震撼著。

火車車輪在鐵軌上鋼鐵摩擦發出的尖銳聲音，轟隆轟隆有節奏的車輪滾動的聲音。特別是火車啟動前常常有的高亢的汽笛聲響，以及火車頭噴出的濃煙，蒸汽引擎發動時的震動聲響，這一切都成為他身體的記憶。不只是視覺記憶，也是身體觸覺裡機械的震動，嗅覺裡的機油混合著煤煙的氣味，皮膚上的熱，聽覺上的引擎發動的亢奮與快樂（蔣勳，2013，頁106）。



圖1：莫內「聖拉札車站」七幅

（圖片來源：[https://es.wikipedia.org/wiki/La_estaci%C3%B3n_Saint-Lazare_\(Monet\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_estaci%C3%B3n_Saint-Lazare_(Monet))）

莫內（Claude Monet，1840-1926）法國畫家，印象派代表人物及創始人之一。莫內於1877年創作了七幅聖拉札車站（Gare Saint-Lazare）系列的畫作。在這些畫作中，我們彷彿「聽」到火車的鳴鳴聲……。繪畫的視覺形象具有聲音，使人在獲

得視覺審美的同時獲得聲音的審美感受。當畫作映入眼帘時，欣賞者覺得真實、生動，恍如身臨其境、感同身受、不僅僅體驗火車的嗚嗚聲，還同時聞嗅到煤煙的氣味、皮膚上感覺熱熱的觸覺等等。這就是身體的通感與身臨其境的審美體驗。

本來莫內作品中畫面具有極強的音樂感，繪畫如此近似音樂和詩歌。印象派繪畫和印象派音樂，雖然一個訴諸於視覺一個訴諸於聽覺，但卻有著密切的聯繫，莫內和德彪西的作品，正是這種聯繫的典型代表（田鴿，2016，頁61）。其實，莫內的一生對物體造型漠不關心，只是對物體光與色下的不同反映感興趣。他通過光與色的感動代替了物體所表現的形象，光與色的知覺從真實感走向獨立，形與色在畫面中相互滲透。他用自然色彩繪畫物體在光線下的瞬間印象，使物體的形消失在畫面的光色之中，讓人們感受到光與自然的結合。當繪畫不在用固有的圖形傳達畫面豐富的訊息時，畫者和觀者就建立起在視覺和聽覺的新溝通方式（崔燦，2016，頁69）。為何有視覺與聽覺的溝通方式？雍自鴻說，人的視覺器官在受到外界光線的刺激時則會產生相應的色彩感覺，在感受色彩的同時往往還會伴隨有其他多種感覺器官相互作用而引起的諸多非色彩的知覺和聯想出現，這種現象被稱為色彩的共感覺。這種共感覺實際上是人們各種生理感受通過長期的經驗積累的結果，是各種資訊的綜合反映，色彩刺激引起視覺生理變化的同時，也一定會產生心理反應，是外在色彩變化引起的內在心理反應。最常見的便是味覺、聽覺、嗅覺和視覺的通感（雍自鴻，2007，頁42）（但本文限於主題因素，僅討論視覺與聽覺的通感）。

印象主義的風景畫，完全以自然景物本身為主題；印象主義畫家們「就是想把景物進入我們的視覺和拍打我們諸感官的方式入畫」（劉國英，2004，頁136）。從畫面散發出特別突出的聲音美感，而引起觀眾聽覺上的共鳴，這種聲音美感並不是對事實音響的簡單再現，而是莫內借助視覺藝術的形象把自己從客觀事物中得到的、從內心深處體驗到的聲音旋律和節奏再現出來，也就是從聲音的角度構思，利用視覺語言來創造聲音形象。因此，會給人一種「無聲勝有聲」的印象，使人久久不能忘懷。這種視覺與聽覺相契合交融的藝術形式，已經遠遠超越了單一的視覺藝術的表現形式了。藝術家如能巧妙地利用「通感」這種藝術手法，在視覺的畫面上把音樂的感覺很好地表現了出來。讓觀者自覺參與到藝術創造中來，並利用其豐富的想像創造出一種象外之聲，從而在視覺和聽覺之間造成一種通感，於是觀者便看

到了節奏，嗅到了韻律。

本文以當代身體美學的研究趨勢，根據胡塞爾、梅洛龐蒂的身體現象學，探討莫內創作《聖拉札車站》的「通感」與「身臨其境」的審美體驗。首先探討印象主義繪畫的現象學還原的時代背景，再進一步了解通感的現象學依據，之後再以梅洛龐蒂身體現象學的觀點探討身體在場與身臨其境的審美經驗。

貳、印象主義繪畫的現象學還原

印象主義繪畫中，最能突顯現代生活面貌的，首推工業革命帶來的重要產物——火車；莫內、馬內、凱爾博特和畢沙羅都曾以此題材入畫。火車所象徵的力量（power）和速度，及其所意味著進步，是二十世紀社會科學和人文科學不斷探討的主題。印象主義畫家們卻早已於二十世紀來臨之前的三、四十年在畫布上捕捉了與這些主題相關的景象（劉國英，2004，頁140）。一八三二年巴黎有了火車，出現很多用現代鋼鐵結構建築起來的火車站。火車站忽然變成一個城市重要的地標，在這個巨大的空間裡，人來人往，熙熙攘攘，人們在這裡相會或告別，出發或歸來，火車變成十九世紀工業革命產生的一個很特殊的人文空間（蔣勳，2013，頁106）。莫內為了畫下火車站啟動時的煙霧迷漫情景，莫內盛裝親訪聖拉札火車站（Gare Saint-Lazare）的主管，甚至請火車延遲半小時出發，將火車頭調至合適於畫面構圖的位置，並請工作人員將引擎裡的煤補滿，以便排放更多蒸氣。莫內驚嘆火車蒸氣煙靄茫茫時那夢幻的情景，並畫下了成為標誌現代化的蒸氣火車《聖拉札車站》（沈憶珊，2011，頁37）。由迪說，對於醉心於風景畫的莫內來說，描繪這種冷冰冰的機器似乎是個古怪的題材，但莫內卻在火車的蒸氣與它周圍環境之間呈現出的色彩關係變換中找到了靈感和熱情。整個畫面呈冷色調，色彩變換豐富，藍色、紫色、淡黃色、灰色不同顏色之間的微妙變化與關聯融合，使整個畫面中的人、機器、大自然都和諧地融合在一起，火車頭噴出的滾滾濃煙，稍遠處瀰漫著的霧氣，遠處模糊的建築輪廓，逐次漸遞為一個灰度的畫面；而沉重的機器、看不清楚面貌的人，吊垂著燈的剪影，反光的玻璃窗，卻為畫面增加了空間感和層次感。整張畫面呈波狀型變化構圖，畫面所散發出的光線、色彩、運動的元素活力，打破了傳統構圖中

呆板和墨守成規的藩籬（由迪，2012，頁151）。

其實，印象主義畫家們則以眼前看見的人物、景物或事態為入畫的對象，因此他們必須經常走出畫室，走到戶外，跑到街頭，置身田野，移師海濱或湖邊去，以便對各類事物的呈現，作實地的觀察與細緻的描繪（劉國英，2004，頁134）。印象派繪畫拋棄了繪畫的象徵傳統，繪畫第一次由題材轉向了視覺印象本身。在印象派繪畫中，除了絢爛的色彩和顫動的空氣，以及瀰漫於整個畫面的生活氣息之外，沒有任何傳統的象徵內容。選擇風景為主要描繪物件，已經顯示出印象派畫家對象徵傳統的漠視，而描寫城市日常生活的印象派作品則更強烈地顯示出印象派繪畫與傳統繪畫的根本區別：同樣是描繪市井生活，傳統繪畫注重刻畫的是生活中的人物動態、生活場景、故事情節這些具有明確語言含義的物件，而印象派繪畫表現的是生活的視覺印象之美，人或物只是表現視覺印象的憑藉、一種視覺形象的構成要素（崔育斌，2005，頁142）。按照傳統的欣賞習慣和審美觀念，印象派繪畫排除了歷史、神話等題材和情節故事，因而在內容方面是空洞的，是只有技術而無思想的裝飾品。然而如果從現象學的立場看，印象派繪畫呈現的卻是被人們忽視的、一個更為直接、純粹，因此也更豐富的視覺經驗世界。這個世界是視覺的特殊魅力和價值所在，因為只有視覺手段才能呈現它們，語言文字等其他手段則無能為力。正如印象派畫家雷諾瓦所說：「如果語言能夠完全解釋繪畫，繪畫就沒有存在的必要了」。（崔育斌，2005，頁142）「訴諸事物本身」的現象學方法被印象派畫家自發地應用於繪畫藝術，具體化為「訴諸視覺本身」這一新觀念，使繪畫擺脫了長期依附的文學題材、意義和思想等非繪畫因素，突出了自身獨立的審美價值（崔育斌，2005，頁142）。印象派畫家在繪畫過程中自發地運用現象學的「還原」方法，使視覺印象獲得了前所未有的純粹性。他們把世界還原為視覺印象中的色彩，並專注於表現這種印象本身。還原排除了色彩之外其他因素的干擾，而專門研究和表現色彩本身，使視覺印象更純粹，更本質。莫內曾告誡向他學畫的人說：「當你出去畫畫時，要設法忘掉你面前的物體：一棵樹、一片田野…只是想：這是一小塊藍色、這是一長條粉紅色、這是一條黃色，然後準確地畫下你所觀察到的顏色和形狀，直到它達到你最初的印象時為止。」這表明，莫內在作畫時已將繪畫物件還原為色彩關係（崔育斌，2005，頁142）。莫內的觀點，正是現象學的格言「回到事物本身去！」要求

我們放棄憑空想像、以最直接的「看」去認識事物。看的活動就落在我們日場生活所處的周圍世界；因此，「回到事物本身去！」的直接引伸，就是「回到日常生活世界」去進行察看。胡塞爾指出「生活世界」不單是「自然科學的被遺忘了的意義基礎」，它更是「一切理論活動和實踐活動的基礎」和「本源場域」，是「在前科學的生活中」「直接地被直觀的世界」（劉國英，2004，頁138）。

印象派的色彩觀和牛頓光色學說是一致的，色彩是從白光中分解出來的，所有的色彩合成為白光，白光與色彩互為本質。印象派畫家受到現代光學的影響，認為大自然的景物不是一成不變的，光的不同會導致景致的瞬息萬變，所以捕捉光影要迅速及時，同時，一切色彩產生於光，畫家應依據光譜中的赤橙黃綠青藍紫來配色，並及時作畫。莫內曾說：「光變了，顏色也要隨著變。顏色，一種顏色，它持續一秒鐘，有時至多不超過三四分鐘。這樣，我就只能在三四分鐘內做我所能做的事。一旦錯過機會，我就只好停止工作」。（田鴿，2016，頁62）印象派繪畫，其色彩表現方式為「照著自然畫」的五光十色的色彩，自然景物的色彩是何種樣態，就畫出何種樣態，是一種「色彩寫實」。這種色彩寫實，雖是短暫的、卻也是千真萬確的。一種新的真相——海德格意義下的「真相就是去蔽」（*truth as aletheia*）——顯現，它就是從轉瞬即逝的景象中湧現的真象（劉國英，2004，頁137）。它帶給我們一種前所未有的喜悅，莫內教曉我們察看這一瞬間的真象（劉國英，2004，頁137）。莫內雖然不是哲學家，但是在現象學作為新的哲學理論、新的哲學方法誕生之前三十年，在另一個國度、另一個領域裏，把現象學的格言「回到事物本身去！」作出了最徹底、也最有效的（*valid*）實踐上的詮釋（劉國英，2004，頁137）。

參、通感的現象學觀點

「通感」也叫移覺，也就是使五官感覺到的不同的感知效果互相轉化、彼此溝通，把某種感官上的感覺遷移到另一種感官上。這是一種比較複雜的心理現象，常表現於人的審美活動中。人作為一種高級的生物體，各種感覺既有自己特定的感覺物件和相對獨立的功能，有時又可以相互聯繫和溝通。在人的生活中，通感現象是普遍存在的。許多高明的藝術家常常把通感當做是藝術創作和欣賞的主要手段之

一，通過對其運用使藝術作品散發出獨特的藝術魅力（王四朋，2010，頁24）。無論是詩歌、繪畫還是其他藝術，都是藝術家感覺經驗的表達。藝術家都是在生活中對世界進行感知，從而有了通感體驗。藝術家毫無疑問具有優於一般人的感知世界的的能力以及藝術表現能力，因而更善於運用語言、色彩等手段來傳達自己的體驗（廖雨聲，2015，頁63）。

那麼是什麼原因使通感成為可能呢？我們認為，身體—主體的共同背景十分重要。身體在感知世界時，總是處在一個世界之中。首先身體有它的過去和將來，過去的感知經驗會不斷地沉澱到身體中，形成感覺的深度。其次，無論是聽覺、視覺，還是觸覺，它們都是身體與世界打交道的不同的方式，只有在共同的世界背景中，它們才可能相互區別。感官都具有一種無法換位元的存在結構，但是它們都是在共同的背景中，正是這個共同的世界背景使得我們的感覺能夠相互交叉、滲透。例如，日常的生活充滿了喧囂，有一天我們來到一片樹林中，感覺到樹林的寧靜，這種寧靜不僅僅是我們的耳朵沒有接收到嘈雜的聲音，同時也來自于鼻子聞到的草和綠樹的芬芳，眼睛看見樹林中錯落有致的光線，皮膚感覺到的清爽的空氣和腳踩在草和枯葉上的柔軟。表面上看起來只是聽覺，事實上聽覺、嗅覺、視覺和觸覺全都參與其中。我們生存於世界之中，身體在與世界打交道的時候，各種感官自然地結合在一起，為了更好聆聽樹林的寧靜，我們的耳朵、鼻子、眼睛，乃至整個身體都自然地協同起來，獲得的感覺也就不僅僅是聽覺，我們同時還「聽見」了樹林的芳香、陽光穿過樹枝和草地的柔軟，「聽到」了整個樹林對我們說話。通感本來是一種規則，是普遍地存在於我們每一個人身上的，但是現在卻通常只在藝術家的身上看見。原本我們都能夠用身體來感知世界，這種感知能夠打破感覺器官的界限，將各種感覺協同和聯結起來。這個現象可以通過小孩比大人更多地具有通感體驗得到證明（廖雨聲，2015，頁62-63）。筆者認為一般人因為「為學日益，為道日損」（《老子》48章），才造成七竅「通感」的「渾沌之死」（《莊子·應帝王》）。

對胡塞爾而言，在日常生活世界中，事物給予我們的最基本方式是「看」，即知覺（*Wahrnehmung, perception*）。透過知覺，事物才能對我們直下呈現（劉國英，2004，頁143）。現象學研究發現，原初的感知都是通感，因而它也是每個人都具有的體驗。身體在進行感知的時候各個器官並非決然獨立，而是協同運作的，身體經

驗是藝術通感的重要來源和依據。現象學「回到實事本身」的主張幫助我們回到通感經驗本身、回到身體－主體的感覺經驗（廖雨聲，2015，頁60）。現象學研究的基本方法——「還原」，就是觀察世界的方式由普通的、自然的態度向反思的、哲學的方式轉變。通過還原，把世界看成純粹的意識現象，並直觀其中的本質；通過還原，現象學獲得了自己的物件——純粹意識（崔育斌，2005，頁143）二十世紀最重要的哲學流派現象學（phenomenology），是由德國哲學家胡塞爾（Edmund Gustav Albrecht Husserl, 1859-1938）所奠基，後經海德格（Martin Heidegger, 1889-1976）存有論現象學，及法國哲學家沙特（Jean-Paul Sartre, 1905-1980）、梅洛龐蒂（Maurice Merleau-Ponty, 1908-1961）等人的發展，形成二十世紀最重要的身體現象學思潮。這新思潮代表著歐陸哲學對西方傳統哲學，尤其是笛卡兒以「我思」的理性主體及其形上學的不滿。很長時間以來身體被看作是一台機器，笛卡兒（Descartes, 1596-1650）他認為人的身體是一台由骨骼、神經、肌肉、血液和皮膚組成的機器，身體可以任意拆分。但是，現象學意義上的身體是一個整體，我們無法對其進行拆解。身體既不是精神，不是物質，它既包含了物質，也包含了精神，在身體中所有的精神與物質的區分都是不復存在的，是「靈化的身體」。如果對身體進行拆解，它將不再是身體。傳統的看法總是把眼睛從身體中孤立出來，有了視覺，有了觸覺，再考慮它們的綜合。而我們的身體本身就是不可分的，是一個整體，它以整體的方式去感知世界。

每一種感官有其主要的職能，但要實現對世界的整體感知，我們就無法將各種感官分割開來。正如品嚐食物時那樣，感官之間總是聯繫在一起的。感覺原本就是通感，因為人是通過身體來感知世界的，身體是一個整體，各種器官不是相互獨立的，「身體不是相鄰器官的綜合，而是一個協作的系統」。即使分工不同，在感知活動中也是相互協作，共同促成感覺的產生。當一種感覺器官感知物件時，其他的器官也一同出現。因為從身體現象學的角度來看，感覺的主體是身體－主體。聽覺和視覺協同作用，聯結在一起去感知物件，聽覺影響著視覺的效果。身體本身具有一種將各種感覺綜合起來的能力，這種綜合不是外在的綜合，「不是認識論的主體，而是身體實現的綜合。感覺不是一個由分開再到聯結的過程，各種感官有自己獨特的感知世界的方式，它們本身都是身體感覺的結果（廖雨聲，2015，頁61-62）。因

此，藝術家與普通人在感知世界時的不同。同樣是面對一朵花，藝術家往往沉醉於其中，他能看見花的色彩，也能看見它的香味。而我們卻無暇領略它的美好，或者思考著它的有用，它的結構。這種不同，很大程度上決定了我們現在只能在藝術中普遍地看到通感的現象，因為藝術傳達了藝術家面對世界時獲得的通感體驗（廖雨聲，2015，頁64）。

肆、身體知覺與身臨其境的美感氣氛

關於莫內創作《聖拉札車站》「身臨其境」的審美體驗，是一種「身體」與「空間」的「氣氛美學」。本文再以梅洛龐蒂《知覺現象學》為核心的身體現象學，身體現象學之「身體」與「空間」、「身體知覺」與「知覺場」——「身臨其境」的審美體驗，深入詮釋畫家創作者當下存在的美感氣氛。

如果沒有身體，也就沒有空間。但身體並不是像一個物體佔據一個位置的空間性，而是一種「情境的空間性」。這種「身體本身的空間性」不是如同外部物體的空間性或「空間感覺」的空間性那樣的一種「位置的空間性」（une spatialité de position），是一種「處境的空間性」（une spatialité de situation）（張浩軍，2008，頁21）。本文所謂「身臨其境」的審美體驗，就是以梅洛龐蒂的身體之「在世存有」（Being-in-the-world）以及「知覺場」（perceptual field）的體驗場所（M. Merleau-Ponty，2001，頁38），根據不同的感官類別劃分成視覺場（visual field）、聽覺場（auditory field）、觸覺場（tactile field）、嗅覺場（olfactory field）、味覺場（taste field）等身體知覺。而創作者的身體自身已經就是這個在知覺者，它先天地具有空間感知的特性，它為其他事物確定方向和位置，為它們構造空間。在人與物的「身體在場」或者在空間中經驗到的就是氣氛。何乏筆針對伯梅（Gernot Böhme）所提出的「氣氛」美學，說明氣氛是一種空間，也就是通過物、人或各種環境組合的在場（及其外射作用）所「薰染」的空間。氣氛本身是某物的在場領域，即氣氛在空間裡的實存（Gernot Böhme，2003，頁20-21）。

根據楊大春對梅洛龐蒂「身體主體」的觀念，是對傳統身心二元論或心靈一元

論的超越，認為：「一方面，心靈不再獨立於身體，而是寓居於身體和大地，不再是純粹的內在，而是雜然的『此在』；不再是純粹的我思主體，而是一個處境化、肉身化的主體。另一方面，取代心靈地位的不是生理意義上的身體：身體不是純粹的物質，不是機械的外物，而是被賦予了某種靈氣和生機的東西，這意味著身體的靈性化」(楊大春，2007，頁167)。以梅洛龐蒂的身體之「在世存有」(Being-in-the-world)以及「知覺場」(perceptual field)的體驗(M. Merleau-Ponty，2001，頁38)，來看莫內創作者的身體知覺，根據不同的感官類別劃分成視覺場(visual field)、聽覺場(auditory field)、觸覺場(tactile field)、嗅覺場(olfactory field)、味覺場(taste field)等身體知覺。這種身體性的感覺是一種原初性的感覺，也是一種未分化的、曖昧的感覺，它不關注於世界的性質，不以理智的方式對待它，而是以本源或原初的方式對待世界，各感覺器官之間能夠協同運作(廖雨聲，2015，頁63)。

梅洛龐蒂認為，身體在本質上處於知覺者與被知覺者的雙重位置上。我們的身體是通過「雙重感覺」這個事實而被認識的，比如當我用左手觸摸我的右手時，作為觸摸者的左手會有一種被觸摸的感覺，而作為被觸摸者的右手同時也會有觸摸的感覺。我們的手是觸摸者同時也是被觸摸者。在這兩隻手之間存在著一種能夠「觸摸」——「被觸摸」的功能之間進轉換的模稜兩可的結構。我們無法通過對身結構的結構分析來認識這種雙重感覺，它恰恰表明了我的身體的整體性。梅氏借用心理家的身體圖式概念來表達身體的整體性結構：「在我看來，我的整個身體不是在空間並列的各個器官的組合。我在一種共有中擁有我的整個身體。我通過身體圖式得知我的每一肢體的位置，因為我的全部肢體都包含在身體圖式中。格式塔心理學則認為它是對於感覺世界中的我的姿勢的意識，是一種代表整體先於部分的「形式」。在梅氏看來，格式塔心理學的觀點，強調的都是「位置的空間性」，而真正的身體圖式與「處境的空間性」相關。也就是說，空間就是我們的生存領域，我們的生存視域。...我們的活動，我們的處境的空間性構成為位置的空間性的前提條件。總之，身體圖式是一種表示我的身體在世界上存在的方式。身體圖式融合了身體與事物，在知覺的深處產生了一種為科學或理智的反思所不能達到的主體與客體的統一性(張浩軍，2008，頁21)。

因此，從「身臨其境」的審美體驗來看莫內的《聖拉札車站》的創作，其自身

所散發出某種氣氛或「製造」種種氣氛，「身臨其境」的審美體驗，是屬於內在心靈的情調投射（projection）。在人與物的「身體在場」或者在空間中經驗到的就是氣氛（Gernot Böhme，2003，頁19）。氣氛是一種空間，就是通過物、人或各種環境組合的在場（及其外射作用）所「薰染」的空間。氣氛本身是某物的在場領域，即氣氛在空間裡的實存。因此，種種氣氛不是客觀之物（即不是物固有的特性），但又是物性的，是從屬於物的，因為透過其（理解為外射作用的）特性來表述其在場的領域；同時也氣氛也不是主觀之物（如同某種心靈沉態的確定屬性），但又是主觀性的，是從屬於主體的，因為是透過身體在場而可以感受到的，而且這樣的感受同時便是主體在空間中的身體式的個人處境。氣氛是知覺者與被知覺的物件的共同實存。氣氛是被知覺者的實存性（作為氣氛在場的領域），同時氣氛也是知覺者的實存性（即是知覺者感受氣氛時是以某種特定的方式讓身體在場）（Gernot Böhme，2003，頁20-21）。

伍、現象學揭開莫內畫作的純真的審美體驗

康定斯基曾提倡繪畫藝術應成為視覺與聽覺的產物。始終把繪畫看成是一種喚起聽覺的「內在音響」，他經常從聽覺角度來體會繪畫的色彩，認為音樂可以喚起一種精確色彩的聯想。也就是說。你可以「聽」色彩和看「聲音」。縱觀二十世紀初期西方藝術中音樂與繪畫的通感，我們不難看出這些藝術現象背後的現實意義。藝術形式的通感通過聯想得到實現。音樂作為一種聽覺藝術，是心靈與聽感官製作的藝術。而繪畫則是心靈與視感官製作的藝術。在所利用的媒介上。音樂以聲音為表現手段，其意象的塑造是以有組織的音為材料來完成的。它憑藉樂音來創制聽覺意象，通過樂音流動把細微複雜的情感直接表現出來，而繪畫則是與手合作，運用線條、色彩、構圖等媒介使心中構思的意象物態化；從產物上看，音樂在時間中展開，是由連續運動著的樂音組合成的動態的時間意象，呈現為一種流動的線的形式，而繪畫則是一種視覺意象。通過視感官，呈現為一種靜態的和空間的形式，是一種靜態藝術、空間藝術。兩種不同的藝術形式在二十世紀初得到了不同的發展，並且借彼此的表現形式在各自的藝術領域進行著新的革新，達到心靈之間的再次

昇華。王倩認為，色彩的旋律常常隱含於畫內，它追求的是一種弦外之意的藝術效果。它是看不到摸不著的。但是繪畫欣賞時，在色彩、線條表現的啟示下，聯想就會使人們的心靈與之共鳴。這種感應的結果是仿佛「聽到了它」。就像一種幻覺聲音。有重音樂的旋律顫動在畫面上。這就是畫中的旋律，即充滿畫面有節奏的、有變化的、有規律的和諧的運動感。它使繪畫具有音樂般的抒情性、感染力和音樂般的情調。藝術家在追求繪畫作品的旋律感時。決非像節奏感那樣容易。它體現了藝術家對作品意境的追求，展現了藝術家博大精深的藝術理想。繪畫作品的旋律感使繪畫作品中的各元素為體現組合變成為和諧的配套，它像魂一樣，寄托畫中。貫穿在畫面的每個部分中。讓觀者感覺到飄逸於作品之外，達到內外和諧統一貫通。即所謂「以形寫神、形神兼備、氣韻生動」的境界（王倩，2009，頁200-201）。

莫內的畫作中常常透出一種「東方意境」。陳剛曾指出，莫內的畫中的情境「純真而自然」，看重自身情感的表達，以印象表達心境，恰如中國的文人畫一般，畫為心跡；同時，莫內視線中「不像即最像」的模糊意識與中國畫中「似與不似」的觀念頗有異曲同工之妙。除此之外，印象派繪畫中粗放的構圖方式、不修邊幅的色彩渲染也與中國畫中的潑墨山水畫有著相似之處，形體邊界模糊、物象相互交融，色彩構成對比，印象之中，含蓄委婉，超然脫俗，達到返璞歸真的境界（田鴿，2016，頁63）。

當我們的身體去感知藝術作品時，各種感覺器官都參與進來。聽音樂不僅僅是耳朵，眼睛也發揮著作用，比如說，在閉上眼睛和睜開眼睛之間，音樂所形成的空間是不同的，閉上眼睛，音樂的世界變得更大。同樣，我們的四肢也在調整到最佳的狀態來，協助聆聽聲音。由於感知藝術作品時，是身體在感知，各種感官是相互溝通的，而且放棄了功利的目的，沉醉在藝術的世界之中，藝術通感自然地也就能夠在欣賞者的感覺中被接受。通過通感的藝術表達，在創作者與欣賞者之間實現了感覺的溝通，這種溝通實際上是身體之間的溝通。在藝術中，欣賞者認出了另一個在世界中存在的身體—主體，藝術成了一座橋樑。審美態度的採取使得欣賞者聽從了自己身體的感覺。在審美知覺中，首先吸引人的是感覺，而非理性的意義。在身體的感覺中，我們輕易地認出了通感的經驗。這也說明通感是每一個人的身體能力。我們原本就具有這種能力，只是科學思維使人們遺失了或者忘記了它。在面對藝術

作品時，我們不是處於科學或者理性的思維中，感覺才回到了應有的地位，通感才又重新回到了人們的感覺經驗中。所以，我們可以說，通感更像是被「遮蔽」了，通過藝術通感，它又被「解蔽」了（廖雨聲，2015，頁65）。透過（*abschattiaeren*）的技法，它能抓住對象敲打我們的視覺和拍擊我們的感官的方式，讓被繪畫的景象以鮮活的色澤在明亮燦爛的畫面上呈現。故此，整個印象主義繪畫運動在西方藝術史帶來了以下的重大突破：在客觀上、即畫面上，它為西方繪畫史帶來了色彩和光線的革命；而在主觀上、即審美經驗，它則為我們的美感鑑賞帶來了新向度——我們宛如置身於被繪畫的景物之整個氛圍之中（劉國英，2004，頁146）。

現象學的「回到實事本身」對於我們來說，意味著回到我們的身體感覺本身，這種感覺經驗是一種原初性的感覺，各種感覺都相互聯結。現代社會的到來，科學的高度發展，使得人們沉淪於物質世界中，科學至上的理念橫行。感覺被當做是無益於認識的東西被「貶值」，感覺能力也在這樣的觀念中被異化，感官被分裂，身體被物化。現象學作為一種追求本源性的科學，要為各種科學奠定基礎，讓我們返回到知識的本源，而一門關於藝術通感的現象學讓我們重新關注到身體知覺的重要性。讓人們意識到自己的通感能力，在對藝術的審美感知中重新恢復完整的感覺能力，這便是藝術通感的獨特使命（廖雨聲，2015，頁65）。

陸、結語

莫內在作品《聖拉札車站》中，成功地把握了光線、霧氣所產生的效果，以白色和鈷紫色暈染的煙霧和蒸汽，使空氣似乎可以觸摸到，展現出場景中的一切氣氛。他沒有細緻勾勒火車的輪廓，而是用大量乾顏料來造型，以突出體積。使人產生一種如夢如幻的感受。莫內的繪畫側重用光線和色彩來表現瞬間的印象，他精細的筆觸使畫面擁有了很美的顏色（倪夏楠，2016，頁57）。莫內在火車站感覺著另一種完全不同的感官上的興奮，一種來自於工業機械進步的時代的感官快樂（蔣勳，2013，頁106）。現實中的火車往往過於壓制人的思緒，而印象中的火車比現實中的火車更值得回味，這是因為現象學的「存而不論」，然後「回歸事物本身」的知識堂奧。藝術通感展現的是藝術家的一種原初感覺。對藝術通感的現象學闡釋有助於

揭開它被科學和功利所遮蔽的特性，恢復其完整感知能力的真實面目。印象主義繪畫的視覺真理：對象的形狀不能離顏色呈現，因此顏色的變化也會使對象呈現變化。莫內等印象主義畫家則用他們的畫筆把這個真相呈現在我們眼底。

參考文獻

- 王倩（2009）。視覺與聽覺的通感交融。《時代文學》，15，200-201。
- 王四朋（2010）。象外之音：南陽漢畫像石聽覺因素的視覺表現形式。《南都學壇》，7，24-27。
- 田鴿（2016）。當莫奈遇見德彪西——印象派的繪畫與音樂的比較。《藝苑》，5，61。
- 由迪（2012）。莫內畫作的光影自然之美。《今日湖北-中旬刊》，10，151。
- 何政廣主編（2008）。莫內。臺北市：藝術家出版。
- 沈憶珊（2011）。十九世紀法國巴黎城市生活之描繪——以印象派畫作為例。台北市：中國文化大學美術學系碩士論文。
- 谷心鵬、翟江月、何乏筆譯（2003）。氣氛作為新美學的基本概念（原作者：Gernot Böhme）。《當代》，4，20-21。
- 姜志輝譯（2001）。知覺現象學（原作者：M. Merleau-Ponty）。北京市：商務印書館。
- 倪夏楠（2016）。論印象主義繪畫中的光與色。《今傳媒-學術版》，7，57。
- 陳育德（2000）。靈心妙悟感而遂通——論藝術通感。《安徽師範大學學報，人文社會科學版》，8。
- 崔燦（2016）。光色變幻的世界——莫奈的印象派繪畫理論分析。《藝海》，10，69。
- 崔育斌（2005）。印象派繪畫的現象學意義。《文藝研究》，4，142-157。
- 張浩軍（2008）。空間性與身體性——論海德格爾與梅洛—龐蒂空間之思的現象差異。《河南師範大學學報-哲學社會科學版》，1，21。
- 黃立鶴（2015）。通感、隱喻與多模態隱喻。《語文與國際研究》第13期，91-103。
- 雍自鴻（2007）。色彩的共感覺。《蘇州大學學報-工科版》，10，42-44。
- 楊大春（2007）。語言、身體、他者——當代法國哲學三大主題。北京市：三聯書店。
- 廖雨聲（2015）。作為原初感覺的通感——藝術通感的現象學解釋。《蘇州科技學院學報-社會科學版》，9，63。

蔣勳（2013）。**破解莫內**。臺北市：遠見天下。

劉國英（2004）。印象主義繪畫的現代性格與現象學意涵。**現象學與人文科學**，**1**，
125-153。

「慢電視」作為媒體藝術教育在媒介修辭的養成

游正裕*

摘要

身處一個「世界太快，心太忙」的數位時代，「時間就是金錢」的生活態度看似積極進取，但往往重視效率的背後，我們必須遺忘身體感受。數位時代無所不在的媒體匯流帶給人們的資訊焦慮感，帶人們反思過去類比時代「慢設計」的體感時間，顯示人們渴望被客體「療癒」的普遍心境。本研究將以挪威國營電視台所製作的「慢電視」為例，討論影視節目作為「媒介療癒」的思考應用，觀看「慢設計」思潮正在湧動中，透過重訪那些我們視之為「舊的」或甚至「已死的」、「過時的」媒體，卻能為我們帶來更多理解「新」媒體的視野；而當今網路媒體已呼應法國學者李歐塔對「後現代社會」知識的定位，知識因網路霸權的形成，已經逐漸商品化，過去經由心靈啟發智慧以獲取知識的方法早已式微，當媒體藝術教育逐漸強調文本互涉與跨領域的視覺文化藝術教育，必須引導學生積極透過自媒體藝術創作去實踐媒介修辭的應用，才能實際體驗「慢的意識」在媒體藝術創作的魅力與衍生性。

關鍵詞：慢電視、媒介療癒、媒介修辭、體感時間、自我敘事

*大葉大學視覺傳達設計學系助理教授、臺灣師範大學美術系博士班博士生

"Slow TV" as Media Art Education in Medium Rhetoric Cultivation

Cheng-Yu Yu*

Abstract

We are living in the digital era, which the world's too fast and mind's too busy, "time is money" seems to be a kind of aggressive life attitude. But behind the emphasis on efficiency, we always must forget body sensations. Media convergence of the Digital Era made us fall into information anxiety, which leading us to reflect "Somatosensory Time" we should have on the past in analogy era. This phenomenon demonstrated that people desire to be the object of "healing" the general mood. And this essay will probe television programs as "Medium Healing" reflections application about "slow TV" produced by NRK, reminding us "slow design" ideological trend is surging in our daily life. Through re-visit those we regarded it as "old" or even "dead", "outdated" media, we could comprehend more vision about what is New Medium and How to manipulate those "New". Jean-Francois Lyotard reminded us that knowledge of post-modern society has been gradually commercialized due to the formation of cyber hegemony. The way to acquire knowledge through spiritual exploration also has been ignored. When media Art education gradually emphasizes "visual culture art education"(VCAE) with intertextual and cross-field, we must guide students to practice medium rhetoric through WE MEDIA art creation in order to actually experience the fascination and derivative of "slow consciousness".

Keywords: slow TV, media healing, media rhetoric, somatosensory time, self-narrative

* Assistant Professor, Department of Visual Communication Design, Dayeh University/ PhD Student, Graduate School of Fine Art, National Taiwan Normal University

「慢電視」作為媒體藝術教育在媒介修辭的養成

壹、前言

身處一個「世界太快，心太忙」的數位時代，在我們生活中如影隨行的諸多嚴肅課題，例如經濟成長、景氣、GDP、效率、競爭、大量生產、大量消費、巨量廢棄、開發、高科技、遺傳工程等等，這些詞彙已經變成現代社會的標語，多數往往是建立在對我們身體性、日常生活及傳統文化等事物的否定之上，我們曾經擁有的質樸經濟、生活手藝技術、輕飲食智慧、人與自然的聯繫以及愛與身體性，全被當作是「不夠快」的東西，而被一一否定。「時間就是金錢」的生活態度看似積極進取，但往往重視效率的背後，我們必須遺忘身體感受，必須服膺高科技的狂熱、快節奏與持續強烈刺激感官的流行文化，對於重視禪意的日本與數千年冥想傳統的印度，卻告訴我們另一種價值——「時間就是生命」，急急忙忙地生活，其實是把生命快速地浪費掉（辻信一，2014）。

每一個世代都有一種集體認同的思潮，18世紀啟蒙運動強調「理性實證」，19世紀工業革命之後，強調對資本主義的反動，「自由平權」的意識甚囂塵上，時至20世紀至80年代，電子資訊科技高度發展，強調「進步與速度」的倍數感，而數位時代的降臨，從90年代迄今，地球暖化、生態浩劫、金融危機、宗教衝突、恐怖主義、毒品氾濫等等全球化共伴現象，「危機意識」的集體焦慮已取代進步與速度，現代主義的理性實證也在多元、多重層的數位時代逐漸被顛覆中。「高科技」發展被裝飾為前進不可忤逆的潮流趨勢，我們在看似便利的網路雲端世界領受「高科技」的洗禮，卻往往冷汗直流，為何應該要讓我們的生活變得更輕鬆的「高科技」，不僅一如以往仍然忙的不可開交，甚至感覺比以前更緊張焦慮、壓力更大更感疲勞過度？

成立一百五十多年的英國每日電訊報在2015年初刊登一篇廣為熱烈討論的專欄，由趨勢評論作家 William Langley (2015) 撰文的” Why low-tech living is back?” 指出，黑膠唱片、拍立得相機、紙本書籍、打字機、收音機以及僅提供通話與簡

訊服務的低階手機等，這些被認為過時的設計物在最近兩年逐漸成為時尚，類比時代與機械時代的設計產物雖然不如數位時代精確，但那種接近身體的溫度以及稍有瑕疵的缺陷美，卻讓疲倦於速度感之高科技產品的許多觀用者，努力想透過找回「老東西的慢」、回味逝去已久的人情味與戀物的療癒感。當「回歸低階科技生活」逐漸形成文化，我們必須從「物理時間」¹（Physical time）的速度思考，轉而探討人潛在的「體感時間」²（Somatosensory time）。

貳、「慢設計」的體感時間

網路媒體的互動性提供觀用者（User）有別於單向傳播的媒體許多自主選擇性，也因為選擇性，人們潛在的體感時間因為講求效率於是更為縮短，縮短的意義讓觀用者希望用更快速的時間解決更多問題，人們的「勞動時間」也逐漸成為衡量價值的商品，於是理所當然「時間就是金錢」。行動網路等新興媒體的普及，讓時間如影隨形，因為訊息 24 小時隨時傳遞，催促著人們把握時間、把握機會，把握無時無刻追求財富與建立人脈的機會。然而，我們每天使用的新興媒體是否真的「新」？研究媒體考古學的德國學者齊林斯基（Siegfried Zielinski）曾回應一個問題：Is New Media Really New? 齊林斯基（1999）認為我們身處於當今的數位科技發展並非完全創新，他並不看重新興媒體應該具有互動性，關於互動，齊林斯基認為是一連串被設定的程序，數位設計是被發明來避免錯誤，創造完美的計算，基本特質是「正確」（張賜福，2014）。

觀用者在使用新興媒體的互動性，以為在使用行為上更為自主性，有更多選擇性，但實際上這些選擇性仍然被侷限在不容錯置的程式指令前提下，觀用者的多樣選擇事實上是被禁錮在一種許多的指令、控制與制約使用者的選擇組合，互

¹牛頓將時間以物理法則記述下來，表示時間與空間，無論在宇宙何處，永遠都相同均質。在歐洲中世紀末，修道院的僧侶們為了劃分出祈禱的時間、用餐的時間與勞動的時間，而開始用時鐘「刻劃」的時間，時間開始能被度量。

²有別於時鐘度量出來的時間，而是來自身體與生理所感知的時間，除了大腦認知的時間之外，內臟也各自擁有時間表，人類身體裡所存在著各種的生物時鐘。

動媒體所自豪的自主性其實仍制約人們意志上的開與關。在強調正確計算，並且當計算提高數千倍速度後，提供給人充滿刺激的感知經驗，其中的聲光內容、資訊傳遞與回饋，人們開始慣性地使用著被預先設定的溝通模式，逐漸遺忘在類比時代、機械時代非理性的熱情與想像力，新媒體的發展初衷不是一開始就希望能擴增觀用者的想像空間嗎？新興數位媒體的許多「設計」，加快我們的物理時間，隨時督促我們效率生活的重要性，然而，疲憊的現代人是否有機會靜下心來，覺察自己所需要的體感時間為何？透過重訪那些我們視之為「舊的」或甚至「已死的」、「過時的」媒體，卻能為我們帶來更多理解「新」媒體的視野，因為「新」媒體極其複雜，甚至在當代社會與文化裡時常扮演著矛盾的角色(Zielinski, 2006)。

牛頓在開創近代物理學所設定的前提是，無論身處在宇宙何處，時間與空間應該是永恆均質，然而，人們每天所體驗的「生活過的時間」其實與物理型的恆定時間屬於不同次元，而我們仍被迫必須依循數位時代精確無誤的電子時間之節奏過生活，忽視覺察「體感時間」，包括生理上的五感，比如味覺；1980年代義大利掀起一場新消費運動—「慢食」³，致力於全球化下「反速食文化」的反思與推廣，慢食的基礎依靠「緩慢」這個修辭，對慢食的支持者來說，現代工業化包含一個黑暗面：「時、空壓縮」這個隱伏的本質(Harvey, 1989)。科技進展使得商品可以以更快速跨越更遠的距離而流通循環，在食物部門中，這也使得根除季節性產品成為可能，食物購買與消費可以從對自然的依賴中脫離，全球化的快速生活讓我們便利，卻也讓我們味覺逐漸失去對於自然的愉悅感，記憶與感官是交纏的，透過重新發現味覺記憶的感官經驗(賴守誠, 2008)，「慢食」讓人重新發現食物對於文化的意義，「緩慢」的意識也讓我們學習細細品味世間事。

參、「慢電視」自我敘事與療癒

數位時代無所不在的媒體匯流帶給人們的資訊焦慮感，普遍反映在對於行動

³由義大利人卡爾洛·佩特里尼(Carlo Petrini)在1986年創立的慢食協會(Slow Food International)所提倡的慢食運動，目的除了對抗日益盛行的快餐，也倡議維持單一生態區的飲食文化，食用當地相關的蔬果，促進在地飼養業與農業，亦是慢生活運動最先實行的部分。

智慧手機的依賴，互動媒體或許滿足了人們對於機械的控制欲望，深怕遺漏任何足以影響人際關係與利益人脈的訊息，久而久之卻在潛移默化之中培養人們急功好利與速成的投機心態，誤以為網路雲端可以解決所有生活難題，只要有效，甚至可以無所不用其極。根據2010年「飛利浦健康與優質中心」所做的《健康與幸福全球觀點報告》顯示，台灣人的壓力指數在全球23個受訪國家中，高居第二，而台灣人大多的壓力來自於對生活的不確定感，負面情緒找不到出口，人際關係因為通訊軟體的發達反而更加疏離，台灣人對於追求穩定精神的力量以及療癒心靈缺口的渴望，可以從宗教禪修課程的推廣、人文藝術空間的廣設、與療癒小物商品的熱賣，顯示台灣人對需要「慢生活」的覺察，而身處以視覺感知主導互動媒體發展的數位時代，人們在大量聲光特效的刺激下，包括好萊塢追求速度感的視覺特效鉅片，用特效藥般的功能瞬間麻醉真實人生累積的壓力，藥醒之後的疲憊感往往更顯精神壓抑，因此影視節目作為「媒介療癒」⁴（Media healing）的思考應用已經逐漸被廣泛討論。

慢電視（Slow TV）源自挪威國營電視台（NRK）在2009年的一個節目，當時製作人企畫一個紀念串聯挪威首都奧斯陸（Oslo）與第二大城市貝爾根（Bergen）的貝爾根鐵路（The Bergen railway）誕生百年，NRK電視臺在火車頭前安裝三台攝影機，全程跟拍這趟火車旅行，列車行車共計7小時16分，節目也同步播出等長時間一鏡到底的畫面。當時規劃本節目原本的用意是一個當作墊檔節目的風景影片，但因為拍攝品質精良，製作人突發奇想，說服挪威國營電視台高層允許在所屬第二台（NRK2）完整播放7小時一刀未剪完整版，沒想到反應出乎意料的熱烈，播出後有高達120萬觀眾收看，相當於挪威四分之一人口。類似慢電視型態的節目一時蔚為風潮，歐洲許多電視台也開始嘗試Slow TV概念的影視創作，包括影音網路平台，許多YouTuber也製播許多慢電視型態的「自媒體節目」⁵（We

⁴1990年起，「療癒」一詞開始從日本興起，後來逐漸流行至台灣與歐美等國，各式舒壓的服務與商品在消費市場上掀起一股風潮，消費者聽療傷系歌曲，看療癒文學，影視媒體也不例外，例如「療癒系偶像劇」，受眾也透過觀看劇集得到情緒性與情感上的滿足，即所謂的「媒介療癒」。

⁵又稱為「草根媒體」（self-media），2003年7月美國新聞學會的媒體中心出版的由謝因·波曼（Shayne Bowman）與克里斯·威理斯（Chris Willis）聯合提出的研究報告對「We Media（草根媒體）」進行了定義：「草根媒體是普通大眾經由數字科技強化、與全球知識體系相連之後，一種開始理解普通大眾如

Media Show)，比如拍攝長達 12 小時的訪談節目，一鏡到底展現海浪拍打海灘從日出到日落的光景，長鏡頭拍攝水族館千萬魚種悠遊景致等等，打破觀眾過去習以為常需要敘事、需要剪接、影像特效的觀影經驗，帶觀眾進入一個心靈沉澱的影像世界，甚至是帶觀眾進入深層療癒的潛意識探索。

關於療癒，概念來自長期經濟停滯的日本社會，療癒系概念已經變成一種商品類型，任何可以幫助撫慰受創心靈的人、事、物，都可以歸類為療癒系（黃振家，2006）。從療癒小物的暢銷、純愛偶像劇的賣座、追夢網路小說與療癒文學的流行，不難看出療癒作用已從最初的生理層面回溯到心靈，閱聽人追求平靜舒適不再侷限於純粹科學腦波變化上，而是轉向「意會式」的情緒調控能力，特別是一種心靈出發的療癒需求（謝涵如，2012）。娛樂療癒、商品療癒與媒體療癒普遍認為是三大療癒現象的應用，在視覺流行文化因為行動媒體的普及，無所不在於我們生活當中的現況，影視媒體的療癒應用是一種最切身的方法，純愛偶像劇運用故事文本與設計備受共鳴的角色，為自我現實「不滿足」的人們找到一個安頓的心靈角落暫歇。這種類似「移情作用」的調適能力，在慢電視（Slow TV）這樣一個沒有戲劇性故事、沒有偶像角色的影片，卻能擄獲歐洲各國閱聽人的眼球，從藝術治療的觀點來看，慢電視（Slow TV）帶引閱聽人遠離都市塵囂，透過螢幕擁抱擬真的大自然，因為一鏡到底的長鏡頭，因為完全毫無後製作矯飾的純粹，所以擬真，所以讓閱聽人可以沉浸在遼闊的全景畫面下，思考生活困境，或者在腦海裡恣意地馳騁想像力，進行「自我敘事」⁶（Self-narrative）的觀影過程。

法國學者德勒茲（Gilles Louis René Deleuze）曾經這樣闡述：「人的身體回歸到他的最實在肉體性的狀態，所有的東西都是身體性的混合，在身體的內部則是相互的關聯和穿透的運動」（Deleuz，1969），許多「自我敘事」的觀影經驗，除了敏銳的藝術家們俱足，其實包括觀眾、閱聽人也都擁有潛在的創作細胞，那不只

何提供與分享他們本身的事實和新聞的途徑。」自媒體節目則聚焦在網路影音分享平台上的網路節目創作。

⁶自我敘事是一種後設詮釋，是對自我的存在問題提供象徵解釋的過程。自我敘事的首要功能就是把理論連結在個人經驗上，因此，自我敘事是自我懺悔的告白故事，也是自我療癒的故事。一般而言，自我敘事具有傳統成長小說的發展結構，如青年期—徬徨期—成熟期等生命階段，必定包含個體人生發展階段的不同危機與轉機的敘事結構。

是狹隘的咬文嚼字或繪畫能力，而是多種感官盛開，一種擅於發現意外珍奇事物的能力，一種既面對世界又面對自我的偶然力（serendipity），我們所認知的「心智」不僅僅是單純的腦部活動，它往往得透過色、聲、香、味、觸等感官介面，體現每一種知覺。慢電視（Slow TV）超越敘事電影與電視戲劇的主體性，不僅包容閱聽人張開五感進入影視作品裡，並鼓勵啟動共感覺⁷（Synesthesia）甚至是第六感潛意識，在腦海底層放肆地揮灑直觀的符號，將身體記憶與生活創傷釋出，創作本來就是一種感官與自我、觀眾、世界持續不斷進進出出的恆動狀態（李明聰，2009），慢電視（Slow TV）的互動性並非數位時代一系列程式指令下的選項，而是讓影視作品與閱聽人「互為主體性」（inter-subjectivity），並且體驗「換一種緩慢的速度，感受生活中美好的節奏」（鄭中信，2015），進行一種相互取暖的媒介療癒。

肆、「慢電視」對媒介修辭的養成

承載療癒特質的「慢電視」傳達出一種有別於過去影視文本的敘事結構，在古典主義所強調佳構劇、三幕劇敘事，現代主義所強調的後設語言敘事，兩者皆為探討影視文本在符號語言或視覺修辭上所慣用的敘事論述，而強調文本互涉、跨領域與去中心化的後現代主義思潮，在修辭上則提出對於敘事上過度修飾而陷於體制化的桎梏，Hassan（1987）在《後現代轉折》（postmodern turn）著作中，曾描述後現代主義的基本精神是不確定性與內在性；所謂不確定性包括了模糊性、多元性、散漫性、解構、差異、零散化、反正統、反諷等，充滿對正統、整體與中心反動；所謂內在性，是指心靈的能力在符號中概括自身並作用於自身，人透過語言、符號擴展自身的能力，並透過自己創造的符號建構了世界。

紀錄片早期發展的基本影像敘事，便強調紀錄平凡生活日常，拒絕過度戲劇性安排的牽引，「慢電視」以一種延長畫面時間的長鏡頭操作，意圖掌握拍攝對象

⁷又稱為通感或聯覺，這是一種具有神經基礎的感知狀態，表示一種感官刺激或認知途徑會自發且非主動地引起另一種感知或認識。真正的聯覺是無意識的，文學修辭手法的通感（如「苦澀的風」或「尖利的笑聲」等）有時也會被描述為一種共感覺的實踐。

活動的紀實方式，其實與紀錄片知名導演尚·胡許(Jean Rouch)「真實電影」⁸(cinema verite)的拍攝手法呼應，卻在更加蔓延的長時段鏡頭、更加減少的畫面切換、與完全沒有旁白等等鏡頭語言操作下，稀釋了真實電影的特徵，也弱化了作者觀點的介入，趨近於旁觀視野，並給予閱聽人更多想像的參與，而擺盪於「真實電影」(cinema verite)與「直接電影」⁹(direct cinema)之間(Barsam, 2012)。對於透過長鏡頭的影像敘事來詮釋「緩慢」的節奏，大衛·馬度格(David MacDougall)曾提出「離題搜尋」的觀點，他認為如果一個鏡頭非預期地一直留在銀幕上，沒有任何進一步的發展，我們可能會開始覺得沒有耐心或是煩躁，也許會移開目光或是減低注意力，然而閱聽人在不專注於影像的離題狀態下，會各自依循生命經驗與記憶，結構出個人的情境，接著重新賦予影像不同的想像，藉以回應長鏡頭(MacDougall, 2006)。

因此，「慢電視」的散漫性、模糊性與解構特質不僅讓閱聽人放下過往觀影經驗當中必須啟動的敘事邏輯判斷，而是帶引閱聽人張開包括潛意識的六種感官去直覺閱讀影像文本給予人的內省感受，也就是一種「自我敘事」的馳騁，故事不是影片導演給你的觀點，故事是在每個人的生命經驗與影視文本之間的情意交換。法國學者李歐塔曾用「大敘事」與「小敘事」來定位現代主義與後現代主義，認為大敘事令人詬病的一點在於，將依特定的情節普遍化，並將所有的敘事者、觀眾、演員指派到不變的定位上，並賦予其固定的功能(黃宗慧, 1995)；而與之抗衡的小敘事則強調，每個故事經由敘事者或閱聽人透過各自主體性的特殊經驗，能持續傳播文本敘事，並讓故事可以持續發展。

來自北歐充滿後現代主義特質的「慢電視」節目文本便十分符合李歐塔的「小敘事」定義，觀看「慢電視」就像進入一次閱聽人與內在對話的自我探索，過程中不斷組合生命經驗的符號與資訊，然後將敘事「轉移性」(transitivity)地傳遞出

⁸60年代初在法國開展的電影運動，最重要的提倡者為法國民族誌導演尚·胡許(Jean Rouch)，他曾強調攝影機的出現開啟各種可能，不介意拍攝對象因攝影機在場而顯露出尷尬或作假，認為在攝影機的介入與鼓舞下，拍攝對象的表演往往流露出更深刻的真實。

⁹美國梅索兄弟(Maysles)與懷斯曼(Wiseman)等人，觀察式(observational approach)紀錄片美學，他們認為應儘可能不去干擾被拍攝的對象，拍攝者正如「牆上的蒼蠅」，在沒有配樂、沒有旁白的引導，而能拍出攝影機不存在時也會發生的真實事件。

去，每個人包括敘事者、閱聽人與接受訊息者都有詮釋權，保存故事的原貌不重要，重要的是觀用者再創作與再敘事的共鳴與分享。這種李歐塔「故事接力」的概念，強調每一個小敘事並非在陳述那個故事（the story）然後結束一個敘事，相反的，小敘事藉由輪番陳述一個故事（a story），並將先前的故事位移，來激發更多新的故事。「慢電視」放棄解說式（Expository mode）紀錄片風格的旁白，不採用引導閱聽人情緒的煽情配樂，拒絕過度的後製剪接，讓節目猶如純淨白開水，倒入不同味覺經驗裡咀嚼不同的風味，也由於它原型所保有的純粹性，更適合成為媒體藝術教育在敘事課程上作為媒介修辭的教材。

媒體承載著重現與傳達客觀世界的任務，百年多前電影媒介被發明時所採取的媒介修辭策略，是希望電影媒介可以真實地複製客觀世界在鏡框螢幕裡，然而由於電影媒介所能夠複製真實世紀的感官僅限於視覺與聽覺，要讓閱聽人對於媒介認知全面接近自然認知的努力往往徒勞無功，因此一個成熟的媒介要拋開對於自然的模仿，轉而去思考如何透過媒介再現自然。「慢電視」的媒介修辭策略看似透過長鏡頭鏡位呈現給受眾真實的時間與空間認知，但實際上，「慢電視」是用一種「電影眼」（Kino eye）的視角，將身處在我們身邊卻忽略許多的自然美景，透過行走中的交通工具，攝影機就像是一個有靈魂的生命體，帶引閱聽人進入一個對真實再現的幻境裡，閱聽人在七個小時沒有過度的情節、旁白、音樂的修辭，卻已經潛移默化進入冥想與自我對話的敘事裡。而透過機器之眼的觀察，讓人們才有機會穿透事件與時空的核心、理解並展現真實，所創造出的「自我敘事與療癒的想像」，其實就是「慢電視」的媒介修辭策略。

媒介修辭策略往往也來自人們的共感覺（Synesthesia）與想像力的心理機制，至今雖然還沒有一個全能的媒介可以同時滿足人類的五感，例如廣播媒介只能作用於人的聽覺；報紙雜誌等平面媒體只能作用於視覺；而較多感官聯覺的電視媒介也只是作用於視覺與聽覺；因此如果要讓人們通過有限的感官感受到無限的世界，媒介勢必要開啟閱聽人的共感覺與想像力，人們因為在生活中已經形成對世界的整體感知，因此只要一點感官上的刺激，即可感知全貌（戴朝陽，2011）。另外，人類的「創造力」是一種創新的能力，美國心理學會會長 J·P·Guilford 早在 1950 年就曾提出創造力是「多元的反應能力」，而創造性思維包括 6 個特徵：感知

觸覺、界定更新、流暢性、靈活性、獨創性與精緻性（Guilford，1986），這一切形成人們創造力的必要條件與「共感覺」能力息息相關，而由於個體文化背景、生活經驗、美感認知的不同，以及受不同個體的意識層、潛意識層、甚至長期進化的集體潛意識的催眠與醞釀，我們所投射出來的共感覺既是生理層次，也是心理層次（許天治，1988）。這呼應了媒體藝術教育奠基在培養學生想像力、研究力、組織力與反思力，驅動學生好奇心、創作力、創新、批判性思考、問題解決力、溝通力與合作能力，並且應用在各種生活與學習當中，而媒體藝術教育除了上述的養成目標之外，更能訓練學生敘事結構能力、抽象思考能力與視覺修辭能力，以上皆為完整人格需要具備的知能，因此媒體藝術教育的過程往往是一趟生命教育的體驗，而「慢電視」所帶給閱聽人的療癒力與共感覺通透身體與心理的振動頻率，也是一場生命教育的實踐。

另外，英國紀錄片之父約翰格里遜（John Grierson）早在 20 年代即告訴我們，紀錄片（Documentary）是「一種對真實做創意處理的影片」，紀錄片必須要有作者觀點與視覺修辭策略，「慢電視」回到百年前影視藝術發展之初衷，對真實的紀錄採用純粹的單一鏡位，隨著長途移動的交通載體以長鏡頭拍攝的策略，將此概念應用於教學現場時，我們將帶引學生透過數位行動裝置走入社區、觀察社會角落、擁抱遺忘已久的大自然，用直觀與內省的意識長時間關注眼前景致的細微變貌，每位學生也藉以與自己的經驗體系對話，然而掌鏡者更透過媒體藝術創作的設計過程，探討與人分享體驗、洞察靈性、提升智能的生命哲學議題。而在「慢電視」這種沒有旁白的置入，並且字幕與對白極少的節目，如同一種原生度高的民族誌影像，企圖為閱聽人與影像作品之間製造一種疏離美感，並賦予閱聽人自由詮釋的空間，在觀影過程中沉浸式地探討著自身與場域間的互動與價值，享受如同冥想出神般的共感覺頻率，「緩慢且疏離」的影像敘事不僅招喚了失憶已久的體感時間，也能夠讓學生在一切講求效率與速度的數位時代理解「慢」的美學與應用；這種影像敘事的修辭策略就如同蔡明亮導演將電影視為手工藝術品，他的所有作品都像是在膠片上雕刻出的「緩慢電影」，呼籲閱聽人重新給予電影影像更專注的凝視，並體驗時間於其間的流動（林松輝，2016）。

蔡明亮一向認為，電影是可以傳達真實的媒體，他希望呈現一種「真實時間」

能以最貼近原貌的方式，搬演日常生活瑣事，於是將演員表演的真實時間等同於觀眾感知時間。這種共時性拍攝手法，增加電影內時間的細瑣性，並能使觀眾親身走入角色身處之情境，讓觀眾不僅「知道」，並且能「感受」（張小虹，2007）。「緩慢」的文本敘事與修辭策略在媒體藝術教育是非常重要的養成，源自後現代主義思潮的「視覺文化藝術教育」¹⁰，便是以人與人、人與生活、人與自然、人與社會、人與世界的平等互敬的立場，後現代、全球化、地區取向、多元文化、跨文化、及視覺文化，也是當代藝術教育在時代的挑戰下，都必須正視的主要課題（蘇錦皆，2011）。媒體藝術來自對真實世界的紀實與探索，對於「慢電視」、「緩慢電影」與「慢設計」等等視覺藝術的教育上，「緩慢」的文本敘事在時間「共時」或「延時」的思考上，對於時間性特質高的媒體藝術來說，是學生學習媒介修辭不可迴避的功課。

然而如何善用「慢電視」（Slow TV）節目所帶給閱聽人與視覺藝術教師的啟發，作為媒體藝術養成學生建立「鏡頭語言符號」與「媒介修辭」的觀念，美國藝術教育學者艾斯納（E.W.Eisner）對於藝術教育中的創作實踐曾強調，藝術實踐的學習，旨在發展創作、批評與文化三種藝術能力；在創作能力上強調對材料發現、運用與開拓中豐富創作資源與技巧；在批評能力上著重美感知覺（形式與表現風格）與文學敘述（隱喻暗示等呈現意境）；在文化能力上，強調應用語言媒材討論藝術產生的時代與文化要素（劉豐榮，1991）。在教學現場，建立學生媒介修辭的素養可以從以下幾個步驟進行：

一、回到盧米埃兄弟（Auguste Marie Louis Nicholas & Louis Jean）最初：

引導學生重新閱讀 1895 年電影發明之初最純粹的媒體影像藝術，盧米埃兄弟如何操作一台自製的原型攝影機，創作《自里昂的盧米埃工廠下班》（La Sortie de l'usine Lumire Lyon, 1895）、《澆水的人被水澆》（L'Arroseur arros, 1895）與《火

¹⁰生活在今日影像充斥的社會中，學生習慣以視覺影像來建構外在世界，因而，視覺文化藝術教育的最重要目的，便是協助學生在透過影像來「建構」外在世界後，也要透過影像來「解構」外在世界，並進而檢視自身的意識形態，建立自我認同(self-identity)。

車進站》(L'Arrive d'un train en gare de LaCiotat, 1896)等 10 多部涵蓋紀錄、劇情、表演等類型的電影媒體實驗，思考在當時攝影設備的限制下，如何善用「固定機位」、「一鏡到底」、「單一視點」、「全景視距」、「鏡頭景別邊框不動」、「鏡頭內部形像運動只來自被攝體在鏡內空間的位置」，這樣的鏡頭雖然不是長鏡頭理論範疇中的長鏡頭，但在一個不間斷的鏡頭裡表現出以人物主體動作為主的湧動影像，已經展現了未來長鏡頭理論的發展雛型（雷昊霖，2009）。

二、理解長鏡頭（long take）的電影語言脈絡：

電影學者安德烈·巴贊（Andr Bazin）在《電影是什麼？》著作中強調「空間的真實」，若沒有空間的真實，活動的畫面就不會構成電影，而電影的特性，就純粹狀態而言，僅僅在於從攝影機上嚴守空間的統一性（Andr Bazin 著、崔君衍譯，2008）。所以，長鏡頭的美學概念，即是能獨立用一個鏡頭表達一個完整的動作或事件，便成為電影的一種基本表述方式。巴贊所倡導的「景深長鏡頭」，除了具有鏡頭內時空的完整性，一個鏡頭裡有前景、中景、背景，在不同的空間層次上之人物的動作行為是同時展開的，畫面真實的呈現在觀眾面前，是一種寫實主義的鏡頭語言修辭；而另一種「蒙太奇式長鏡頭」是由鏡頭內部人物調度、攝影機運動與攝影機鏡頭多角度變化所綜合構成，鏡頭運動與鏡內人物運動的結合，使鏡頭富有表現力、運動感與節奏感，是一種表現主義的鏡頭語言修辭。

三、創作「長鏡頭」電影語言的媒體藝術作品：

根據上述對於「長鏡頭」電影語言的認識，以及前述「慢電視」節目在「自我敘事與療癒想像」的媒介修辭策略之理解後，引導學生進行媒體影像藝術創作，學生可以選擇實踐「景深長鏡頭」的策略，以固定機位一鏡到底，可以接受省略戲劇性而表達一種內蘊的生命狀態，強調事件的自然流程，並保有事件的時空全貌，如同《海浪拍岸》與《水築世界》般的「慢電視」節目；學生也可以選擇實踐「蒙太奇式的長鏡頭」策略，在不允許事後剪接的要求下，學生必須先設想好場面調度、演員走位與攝影機運動路徑，雖然一鏡到底卻仍可以創造影片豐富的

景別與鏡位，如同楚浮的電影《四百擊》長拍小男孩永無止盡的奔跑，此時空間透過長鏡頭以巨大的整體出現在我們面前，而在「慢電視」節目裡則如同《貝爾根鐵道》與《馴鹿遷徙》，提供閱聽人體會存在於時間與空間的真實感，並讓閱聽人在不確定過程中期待意外驚喜。學生透過「長鏡頭」電影語言與修辭，不論詮釋一則故事、事件或者生命狀態，皆可以從創作中體會媒介看似真實的複製客觀世界，但實際上媒介是一個獨立的幻像世界，是創作者對客觀世界做進一步選擇性的表達，而當學生理解鏡頭多視角、推拉搖移的變化、蒙太奇的處理已經超出人的生物性視角範圍，他們將逐漸接受電影的媒介認知，並且提高認識電影的符號化程度，包括「體感時間」是否因為長鏡頭語言策略而同等於「螢幕時間」？「慢的意識」是否因為定景長拍的策略衍生畫外時空的可能性？「療癒感知」是否會在一鏡到底的恆定運動中，因為「擬真的再現」而觸動閱聽人對個體生命經驗的情感？此時，電影的媒介修辭概念也將逐漸深植於學生在媒體藝術創作的養成之中。

四、在自媒體（We Media）發表創作：

媒體藝術作品存在的價值在於閱聽人的參與及分享，2005年 YouTube 影音分享平台問世至今，「每一個人都是一個媒體頻道」的時代已然來臨，「自媒體」不僅讓每個人都能有話直說，過去從「媒體控制個人」轉變為「個人參與媒體」，來自草根與基層的聲音讓個體創作沒有門檻限制，網路除了能突破時間、空間的藩籬之外，身處網路世代的學生們更值得透過「自媒體」的經營，去開拓媒體藝術創作的疆界。在網路上發表與分享創作的行動，可以引導學生思考新媒體的應用與發展潛力之外，也能夠體會讀寫文化的多元詮釋與修辭，在新的媒介打破過去傳統媒介單向傳播知識的窠臼，特別是大眾流行文化的日常生活文本，也可以在網路新媒介裡創造思潮，視覺文化藝術教育所強調「以學生為主體」的學習，透過創作發表與「自媒體」的經營，學生可以體會透過媒介如何表達自我與論述的權力，當學生能主動去評議時，他們就不再只是被動回應的「客體」，而是一個能作決定、能採取行動的「主體」（張琬翔，2012）。

伍、結論

人類歷史包括科技發展史是螺旋式緩步前進，從來都不是直接快速前進，科技史學家安迪拉塞爾（Andy Russell）曾提醒我們，科學需要時間來思考；需要時間來閱讀；也需要時間來失敗。科學的作用並不完全體現在當下。科學的發展是不穩定的，時快時慢，有時還會出現無法預知的跳躍。然而，與此同時，在一個非常緩慢的時間尺度上，科學其實是以爬行的速度前進，因此，人們必須給科學一個空間。「慢設計」的概念正在「慢科學」的思潮中成為實踐角色，提醒現代人我們正身處在蠱惑人心的速度當中，不必再陷入所謂「浪費時間」的焦慮，我們該用接近自然的步調，盡情「花掉這些時間」（Take your time）。「慢電視」當作一種媒介療癒，提示被視覺資訊餵食過剩的閱聽人，放下身體恐慌（panic body）的壓力，進入螢幕裡擬真的世界，不必思考眼前的影片有任何劇情邏輯，只是逕自「直觀」，並感受包括潛意識在內的六感盛開之覺察，進入一種純粹凝視的再現，只有「愛」才能讓療癒產生效果，愛的本質其實就是「慢」。而當拍攝「慢電視」當作一種媒體藝術教育的策略，對於台灣數位世代的學生長期處在電腦遊戲、日本動漫與好萊塢電影等流行文化「求快」的視覺品味養成，透過思考「慢」的媒體藝術創作，體會「人的身體」就是最後的大自然，回歸自然界生態文化裡的「慢的本質」，試著喚醒沉睡已久的「體感時間」，反思人性最初母體的胎動頻率。

因此，當「慢電視」節目的文本導入媒介修辭與敘事課程時，對學生的啟發除了前述所列之外，必須引導學生積極透過媒體藝術創作去實踐媒介修辭的應用，才能實際體驗「慢的意識」在媒體藝術創作的魅力與衍生性。其中，「紀錄片製作」是最適合做為引導學生反思媒體藝術「慢思維」的課程，紀錄片的敘事不應侷限於觀察式、解說式、或者新聞紀實性的風格，建議引導學生仿拍練習源自20年代詩化類型的紀錄片（Poetic Documentary）與表現類型的紀錄片（Performative），不強調敘事，不注重特定時空的營造，不強調連貫剪輯，把真實的事件進行主觀的放大，跨越寫實主義的包袱，多強調創作者主觀的表述，而著力於影像節奏與影像修辭的創造，嘗試不同時間與空間的視覺並置，體驗如何在透過媒介修辭將任何主題裡所隱藏的「慢的情調」萃取出來。另外，進入網路影

音時代，包括網路電影、網路電視劇、病毒影片、直播 App、軟電影等等這些因雲端大數據的急劇發展所衍生的新媒體數位內容，勢必也將是媒體藝術教育不可迴避的課程，其中，已經蔚為風潮的「自媒體節目」更適合成為媒體藝術基礎教育的輔助教材，不僅內容貼近當今網路世代學生的收視習慣，「人人都有機會成為網紅」的自媒體宣言成為觸動學生學習影音製作的熱情。然而在一片視聽感官刺激的題材在影音分享平台上多如牛毛之際，引導學生反思在「自媒體節目」的創作上除了速食節目類型之外，是否可以尋找生活中許多「慢的日常」開創新的自媒體節目類型，讓「慢電視」節目傳達「療癒感知」、「體感時間」與「緩慢哲學」諸多擁抱自然意識的媒介修辭，不僅提升網路世代對於感官刺激之外的靈性關注，也透過「自媒體節目」的分享與廣布，讓「慢的意識」成為未來世代的普世價值。

參考文獻

- 王亞維譯（2012）。紀錄與真實：世界非劇情片批評史（原作者：Barsam, Richard M.）。台北：遠流出版。
- 吉爾福特（1986）。吉爾福特論創造力—心理發展與教育。浙江：浙江人民出版社。
- 辻信一（2014）。慢，理想的生活提案：慢食、慢城、慢設計、慢科學、慢經濟、慢生態，慢得剛剛好的生活。台北：果力文化。
- 西格弗里德·齊林斯基（2006）。媒體考古學：探索視聽技術的深層時間。北京：商務印書館。
- 李明聰（2009）。物裡學。台北：遠流出版。
- 李惠芳、黃燕祺譯（2006）。邁向跨文化電影：大衛·馬杜格的影像實踐（原作者：MacDougall, David）。台北：麥田出版。
- 林松輝（2016）。蔡明亮與緩慢電影。台北：國立臺灣大學出版中心。
- 黃振家（2006）。日本經驗：消費救贖下的療癒濟學。管理雜誌，382，143-145。
- 黃宗慧（1995）。大敘事或小敘事？重探李歐塔之後現代觀。台北：中外文學。
- 張賜福（2014）。後數位景觀社會。台北：數位荒原。
- 張小虹（2007）。台北慢動作：身體—城市的時間顯微。中外文學，36，121-154。

- 張琬翔 (2012)。誰的媒體？探討草根媒體之解放與賦權。《教育研究學報》，46，85-106。
- 崔君衍譯 (2008)。電影是什麼？(原作者：André Bazin)。北京：文化藝術出版社。
- 飛利浦新聞中心 (2010)。飛利浦指數：健康與幸福全球觀點報告 (Philips Index for Health and Well-being: A global perspective)。阿姆斯特丹：飛利浦。
- 許天治 (1988)。論音感作畫與共感覺—摭談共感覺的實驗與研究。《美育雙月刊》，2，14-21。台北：台灣省立博物館。
- 雷昊霖 (2009)。長鏡頭是電影的本體語言。《和闓師範專科學校學報》，28。
- 鄭中信 (2015)。電視媒體的原鄉想像—探析台灣原住民族電視台《O'rip慢·生活》節目製作的「緩慢」意識。《台灣原住民族研究學報》，5，107-126。
- 劉豐榮 (1991)。艾斯納藝術教育思想研究。台北：洪葉。
- 賴守誠 (2008)。食物的文化經濟與農鄉發展：義大利慢食運動及台灣客家飲食運動的個案比較。《農業推廣學報》，24，45-72。
- 謝涵如 (2012)。台灣偶像劇的療癒系功能之探討—以《我可能不會愛你》為例 (未出版博士論文)。中國文化大學，台北市。
- 戴朝陽 (2011)。媒介修辭研究方法論初探。《泉州師範學院學報》，29。泉州：泉州師範學院文學與傳播學院。
- 蘇錦皆 (2011)。視覺文化藝術教育課程建構與實踐評估之研究 (未出版博士論文)。國立臺灣師範大學，台北市。
- Deleuze, G. (1969). *The Logic of Sense*. NYC: Columbia University Press.
- Hassan, J. (1987). *Postmodern turn*. Ohio: University of Ohio Press.
- Harvey, D. (1989). *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Basil Blackwell.
- Langley, W. (2015). Why low-tech living is back? *The Telegraph*. Retrieved from <http://www.telegraph.co.uk/culture/11351682/Why-low-tech-living-is-back.html>
- Zielinski, S. (1999). *Is New Media Really New?*. The European Graduate School, Retrieved from <http://www.egs.edu/faculty/siegfried-zielinski/videos/is-new-media-really-new/>

以現代電影表現手法探討小津安二郎的現代性 - 以《晚春》和《東京物語》為中心

邱立荷*

摘要

本文旨在探討小津安二郎（Ozu Yasujiro，1903-1963）的獨特鏡頭，透過文獻分析法，以摘錄德勒茲（Gilles Deleuze，1925-1995）在《電影 2：時間影像》的論述，探究對於現代電影的表現手法，再對於《晚春》與《東京物語》影像的分析，歸納出有別於古典電影，小津所具有的現代電影特質。

本文從現代電影的三個面向切入討論。第一，著重於現代電影所拋棄的感覺運動模式的特質，比較出現代電影鬆散的、零碎且片斷的、對敘事無幫助的鏡頭。第二，討論現代電影的日常性。第三，探討以現代電影回歸到影像本質，和小津的視覺影像以及閒逛的形式作比較。

關鍵詞：小津安二郎、現代電影、晚春、東京物語、鏡頭

*國立台灣師範大學美術系研究生

The Exploration of the Modern Cinema Presentation Centered on the Ozu Yasujiro's Late Spring and Tokyo Story

Li-He Chiu*

Abstract

The thesis is to explore Ozu's unique shot, cited Deleuze's Cinema 2: The Time-Image with literature analysis. Study the modern cinema how to express, and the film of Late Spring and Tokyo Story to generalize the difference between the classical and modern cinema.

The research includes three perspectives. First, it focuses on the properties of the modern cinema beyond the movement-image, and compare to the shot of loosening, trivia, and no help for narration. Second, it analyzes the daily life of the modern cinema. Third, it discusses the modern cinema return to cinema's nature and contrast with Ozu's purely visual image and trip/ballad form.

Keywords: Ozu Yasujiro, modern cinema, Late Spring, Tokyo Story, Shot

* Graduate student, Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University

以現代電影表現手法探討小津安二郎的現代性 - 以《晚春》和《東京物語》為中心

壹、緒論

在筆者研究小津的文獻中，發現到大部份都是從情節去分析的，不難想像，情節是電影中很重要的一部分，對於鏡頭的評論卻是少之又少。在小津所淡化的情節裡，確實可以帶給觀者另一種真實、溫暖的感受與體悟，但眾多評論者卻忽略了一點，在小津電影裡，鏡頭的表現也同等重要，甚至情節是在鏡頭表現之下發生的，故筆者認為研究小津的方式上，一定要與以往研究古典電影的方式不同，也就是從「鏡頭表現」開始是必須的。而德勒茲的評論特色是與大部分評論者不同的，不談論年代歷史、文化，直接切入影像本身來談論小津電影的本質，即「鏡頭」，評斷小津是如何透過自己的方式改造、發展的，故在方法上，筆者會先透過文獻分析法摘錄出論述後，以德勒茲的論述為主要延伸較為客觀。

而小津之電影有許多不同於古典電影之處，如不使用剪輯、越過180度軸線的拍出、會出現沒有因果連貫的鏡頭，但在小津的電影裡，也有著古典電影常使用的「因果連貫的故事性」鏡頭，並沒有完全捨棄古典電影的特性，是屬於古典電影到現代電影的過度，故筆者欲透過此章，探討《晚春》與《東京物語》電影之現代特徵，來定位小津的現代性。

貳、現代電影：「剪輯」的拋棄

一、感動模式

感動模式，即感覺運動模式，以攝影機運動和導演剪輯創造出吸住觀者目光的方式，這是古典電影不可或缺的元素。而現代電影以反叛的、實驗的拋棄了以

感動模態所做出的剪輯，觀者不再會被這種不容易被解讀的電影吸進去，而是回歸電影本質，利用不同的影像「堆疊」，做出新的嘗試。如同德勒茲對小津電影的描述：

攝影機運動越來越罕見：推軌是一些低緩的「運動堆」，總是低的攝影機最經常是固定的、正面的或不變的角度，拋棄漸顯（或漸隱），取而代之則是跳接（H. Tomlinson & R. Galeta, Trans, 1989, p.13）。

現代電影以小津的電影為例，很少看到攝影機運動，反而在大部分時間裡，鏡頭幾乎是不動的，不使用剪輯，而以另外一種獨特的規則形成，鏡頭與鏡頭之間是沒有任何漸顯或漸隱的潤飾，直接跳向下一個畫面，並且時常以特殊的低角度鏡頭拍出，以許多的長鏡頭呈現。因此，現代電影與古典電影最大的差別在於，以新的鏡頭表現來取代剪輯帶來的感動模式。

二、最高價值

最高價值指的是，在古典電影裡必然會有一種觀念，也是在環境下大家一致所默認的觀念，如愛情、道德、義氣、真理，所以會很容易吸引觀者，例如艾森斯坦電影背後所擁有的國家夢、黑澤明電影裡所刻劃的武士道精神或者是溝口健二描述在日本傳統觀念之下女性所遭遇的悲慘命運。

但現代電影不會像古典電影讓觀者體會故事性的最高價值，因此，在看完現代電影之後，無法感受到自己的心情有被照顧到，有的時候反而更絕望了，如同巴贊（André Bazin, 1918-1958）所述：「然而，請告訴我，當你看完一部義大利片，步出影院時，你是否感到自己高尚些，你是否強烈希望改變事物的秩序？」（崔君衍譯，1995，頁 98）這是看完現代電影後，不是帶領觀者逃避到另外一個世界遨遊，而是直接寫實的視覺呈現，呈現觀者平常不願多看的細小瑣碎的事物，讓觀者避無可避，比真實世界還要更真實，這也就是為什麼現代電影不見得會讓觀者享受的原因，不是去再現英雄的故事，所以更別提觀者步出電影院後是否有著某種優越感了，往往現代電影給出感覺的是很沈重的、省思的很重的現實面。

三、無意義的真實鏡頭

雖然這些在意義上是模糊不清的鏡頭，在視覺上卻是清晰真實，真實到光是觀看著影像，就能夠感受到的一種感動，如下分析：

其實，在影片中，每個人物的存在都具有感人的真實性。任何人都沒有被歸結為一種物態，或一種象徵，這就使你在恨一些人的時候心情也是坦然的，不必事先超越他們複雜的人性（崔君衍譯，1995，頁 299）。

現代電影不會要求影像一定要跟著情節走，也就是說，可以被允許不具有任何的象徵或影射而獨立自成一體的影像堆疊，影像本身可以是無意義的，影像與影像之間可以沒有因果關係的連結。所以這些鏡頭所拍出的，不會像古典電影精心的安排任何的關鍵時刻，而是自然的表現出斷裂的、不連貫的鏡頭，以視覺、聽覺最直接的方式，把真實、樸實的影像呈現出來，這就是現代電影撼動人心之處。

然而當長鏡頭停留在這些平凡的動作、事物上時，這種真實感會觸動觀者回憶中的某個時刻，有些會是大部分的人都會感受到的，而有些則是自己才擁有的回憶，畢竟人對於某件事物的好感或厭惡人類還是有著一致的共通性，如看到蟑螂大多是厭惡的，或如看到微笑的臉，大多數人心情也會跟著愉快，所以這些瑣碎的事物雖然沒有任何意義，但普遍上都給觀者帶來了一種真實的情緒感受，這種感受的後勁往往不亞於古典電影那樣有張力的情節，有時反而會更為強烈，這就要看導演如何對於鏡頭的技巧安排了。

四、敘事線的連貫與斷裂

古典電影就如同黑澤明的電影，場景是連貫的，並且營造出有戲劇性的情節，而環境與天氣都是帶有象徵性的，風雨交加時常伴隨著關鍵時刻。猶如《羅生門》中，有風吹起是為了女主角白色的帽紗，下雨是為了讓情緒張力更大，一開始下雨的場景或者破爛的涼亭，這場雨和建築物是象徵著人類美好互信的世界已經凋零。電影尾聲時，一名男子搶走嬰兒的衣服，而砍柴商人憤恨的說著：「那個強盜、

那個女人、那個男的……還有你也是！」於是開始爭執到涼亭外，於是本來在下雨的雨水在那兩個男人的臉上流下，男人回了：「這麼說的你就不是嗎？你騙得過檢察官但你騙不過我！」此時，砍柴商人聽到了這番話，停頓了，這個滂沱大雨起到了情節張力的作用，從特寫退到中景，雨水仍然猛烈的打在這兩個男人身上，雨水讓殘破不堪的情緒渲染開來，這就是場景對於情節的幫助，黑澤明運用的手法是很唯美的。

相對來說，小津的敘事方式，並不像黑澤明去再現一個故事，透過剪輯手法，讓觀者幾乎感受不到任何停頓的這種剪接動作，相反的，小津則是呈現一種不連貫的斷裂性，來表現電影本質的痕跡。這就是回歸到電影的本質，電影本身就是一張一張畫面剪接而來，小津就是要表現電影的不連貫性。這個差異，就像是一幅油畫為了再現某個主題，真實到感受不到顏料的存在，因為他們認為顏料的不平整是笨拙的，而壓抑了油畫顏料的質感。如丹托所述：

現代主義之前，畫家的任務是把世界呈現在我們眼裡的樣子再現出來，盡可能寫真地畫出人、風景或歷史。到了現代主義時期，模擬再現的條件本身變成了藝術注重的焦點，也就是說，藝術變成了他自身的對象（林雅琪、鄭惠雯譯，2004，p.32）。

現代主義重視的並非是再現，而是模擬再現的「條件」，這個條件就是繪畫的本質，而小津的做法就像是現代主義拋棄古典的再現，在畫面上呈現出繪畫的本質，「棄絕了打底和亮彩，讓觀畫者的眼睛能真正確定，畫中的色彩是來自顏料管或罐子（林雅琪、鄭惠雯譯，2004，p.32）」，直接沒有調色大塊塗上去的顏料，突顯顏料的黏稠性，他們不會認為這樣是笨拙的，不再追求再現，而是追求媒材本身的極限，同樣的，小津拋棄剪輯，是為了讓觀者意識到鏡頭的表現，而不是去講一個故事。

參、現代電影的日常性

一、新現實主義：長鏡頭與日常

義大利的新現實主義電影，不靠感動模式取而代之的是，長鏡頭下的瑣碎日常，與無意義的真實鏡頭，以下將以巴贊的論點來解釋現代電影：

反對從社會內容定義新現實主義，巴贊呼籲美學明確標準的必要性。按他的看法，新現實主義涉及一種離散的、省略的、遊蕩的或搖晃的新現實形式，伴隨一些毫不拘束的脆弱連結和一些漂浮的事件，藉由堆來起作用。不是再現已經解譯的真實，新現實主義「對準」總是模稜兩可、待解釋的真實；這是為什麼長鏡頭取代了再現的剪輯。(H. Tomlinson & R.Galeta, Trans, 1989, p.1)

對於新現實主義的特性，巴贊給出兩個重點，說明長鏡頭取代了剪輯的原因，第一，會使用長鏡頭停留在一些瑣碎的畫面，並且聚集這種細微的、省略的、遊蕩的鏡頭，是一種很平凡的生活畫面，不具有任何意義，也不會幫助情節張力的發展。第二，「不是再現已經解譯的真實，而是對準模稜兩可、待解釋的真實」意思是說，不再是像古典電影一般，再現導演的思想，呈現一個故事，傳達某種高級價值。所以對於現代電影來說，內容不再是最主重要的，這種拍攝是很真實的呈現日常生活的片段堆疊，屬於待解釋的真實，也就是現代電影允許毫無意義，或者是具有不可被解讀性的特質。

由於古典電影之所以吸引人是在於感動模式的剪輯，在情節安排上的結構是有相當緊密的安排，所以每個鏡頭都是在幫助情節發展，不會有任何一個鏡頭是鬆散且毫無意義的。因此，瑣碎的鏡頭對於古典電影來說，是不可能古典電影出現的，因為這些鏡頭沒有古典電影擅長使用的感動模式，沒有吸引人的企圖，而是著重在觀者平常會省略掉的畫面，藉由長鏡頭的呈現，讓觀者被強迫去觀看，而產生出一種抽離出來的感受，讓觀者意識到自己正在看電影，而不是忘記自我的沈溺在情節當中。

再進一步解釋，透過長鏡頭拍攝毫無意義且被古典電影和觀者所忽略的平凡的鏡頭，會讓觀者產生一種停頓，或許是觀者對於電影開始凝視、觀察、困惑，形成一種新的影像形式。由此，可以結論出這種瑣碎形式的鏡頭，是有別於古典電影的，如下摘錄：

如果知覺、作用和情感的影像—運動整體承受這樣一種衝擊，首先不就是因为新元素蜂擁而入，阻礙知覺延展其作用，致使與思想發生關連，以及漸漸地讓影像服從於新符號的要求，從而被帶到運動之外（H. Tomlinson & R.Galet, Trans, 1989, p.1）

這種片段堆疊的細微日常鏡頭與長鏡頭，對於古典電影來說，就是新的元素，這種元素會造成不連貫的停頓，所以會阻礙知覺的延展，觀者無法被吸引進去，會開始有了思考的動作。而古典電影是相當連貫的，觀者幾乎不需要對鏡頭思考，就會很清楚地知道情節發展。但是現代電影與此不同，觀者變成不僅是在觀看，而是開始思考其鏡頭的意義，而不管這個鏡頭想表達的是什麼意義，這個思考的動作本身就是一個有別於感動模態，新的影像形式。所以現代電影的特色是前後毫無因果關係，瑣碎的、細微的、日常的、不被理解的影像堆疊作用，致使觀者去思考。

二、瑣碎的日常交會

瑣碎的日常交會，是指運用長鏡頭不斷的交會許多小細節的畫面，片段與片段的堆疊，以下是德勒茲以《風燭淚》的例子做解釋：

年輕女僕早上進入廚房，開始一連串機械的和厭煩的動作，打掃、用水沖掉螞蟻、拿咖啡磨豆機、用伸直的腳尖踢上門等。她的眼神交會於懷孕的肚子，彷彿世上一切的悲慘由此誕生。這是在日常的或平凡的情境裡，一系列無意義的動作過程，且更為服從於純粹的感覺運動性模式，一種純粹視覺情境突然湧現，就此女僕沒有回答或反應。眼神、肚子，便就是一種交會……（H. Tomlinson & R.Galet, Trans, 1989, p.1-2）。

長鏡頭停留在這些瑣碎鏡頭，在意義上，不需要互相有任何的關聯，本身也可以是無意義的，就是一個很普通的日常生活，而主角在做的事情，也只是一種每天例行的公事，而觀者看到的只是「一種純粹視覺情境突然湧現」，就如同「這是一種觀看的電影，不再仰賴作用（H. Tomlinson & R. Galeta, Trans, 1989, p.2）」現代電影就是讓觀者看到真實生活所熟悉卻忽略的細微小事，進而引發觀者思考。

在古典電影，當主角做的任何事情都是有意義的，如果主角在做某件事情，電影會有主角的心聲，說出他的想法，把觀者放在與電影同等的世界，所以觀者不會有不了解的事情發生，可是現代電影，不會如此，會有一種排外的作用。

如同德勒茲所述「連主角本身也必須用觀看來包圍所有的地點和物件，他們看著、聽著所有事情和人們，以求併發出動作與激情（Deleuze, 1989, p.4）」觀者就像是窺探另一個世界一樣，在電影的世界有自己的邏輯，觀者只看到電影世界的一部分，就是瑣碎的日常，必須以觀察的身份思考主角動作的意義，以一種發現的方式瞭解電影，就如同在真實世界中，觀察螞蟻、蜜蜂一般，現代電影讓影像也成為了被觀察的對象，影像不再是故事的再現，而是真實的呈現造成更真實的感覺到，影像如同螞蟻、蜜蜂那樣有著存在的生命力，觀者所看到的片段僅僅是一部分而已，而其他部分是觀者所沒看見但卻會造著他們自身的邏輯進行著。

三、放在觀察的位置

在小津電影中，把觀者放在觀察的位置上，電影裡也充斥著日常動作的交會，如《晚春》中，從紀子收起陽台的毛巾，到客廳開始坐下開始一件一件的折起來，或如《東京物語》富子與周吉去找兒女前，準備行李的動作，又或者京子出門時，把圍裙掛在牆上，開始穿起襪子，照鏡子擦拭眼淚，再拿起傘，穿好鞋子把門推開。這些被古典電影所捨棄的小細節，卻被現代電影給重視，真實到觀者好像在窺探不同時空下的人類，觀者可以藉由這一連串細微小動作的順暢俐落，推估這是角色平日的例行動作，而當這些細微的小動作堆積起來其實是很有生命的，因為這些積累就是我們對一個人的印象，這是很真實的手法，不是像古典電影是用

說故事的方式，經由一個特殊事件來刻畫這個女孩多的勤儉持家，而是直接透過平凡的小動作，讓觀者自己去感受與體會。

也如同在《晚春》中，觀者可以透過紀子的姑姑的動作、反應，看出姑姑的個性。紀子的姑姑撿到錢，雖然嘴上說是會交給警察局，但她回頭一看後，立馬轉頭跑得飛快，周吉回頭看了一下，也跟著往前走，最後一幕，警察走進鏡頭。撿到錢這個動作其實是對情節的張力沒有太大的幫助，但卻能夠讓觀者瞭解到紀子的姑姑的個性，並且讓觀者看了會心一笑。不過，小津電影中的日常並不僅止於平日的例行動作，還可分為文化的日常，如日本與美國文化的呈現，和無可挽回的日常自然現象。

四、日常透露的文化

從《晚春》中，可以明顯感受到日本因為戰爭下被破壞的單親家庭，許多單親的父親或母親，帶著一個孩子長大，而周吉與紀子就是戰後其中一戶家庭，戰爭過去了，傷口還是存留在他們心中，他們是如何面臨這些問題，時代的變遷、美國文化入侵的生活改變、家庭重組，而從我們觀看小津的電影裡，可以發現裡面不斷反覆的日本傳統文化，包含了相親、能劇表演到結婚的儀式，還有拍攝的場景永遠都是日本人會覺得相當親切的日常事物，拍出了日本的每個人的回憶，像是榻榻米、圓扇子、長廊。摘錄如下：

而如果戰後，小津安二郎沒有如大家所說的走下坡，那是因為戰後才確認了這樣的思想，尤其以此進行翻新、加固和超越對立的世代主題：美式常規撞擊日式常規，此兩種日常性的衝突將表達在彩色電影裡，紅色可口可樂或黃色塑料將突然蜂擁進入日式生活的非重音、淡染色系列裡。就像《秋刀魚之味》裡的人物所說：如果反過來，清酒、三味弦和藝妓假髮突然引入美國人的日常生活裡，那會怎麼樣呢？（H. Tomlinson & R. Galeta, Trans, 1989, p.15）

雖然《晚春》和《東京物語》是黑白片，看不出顏色變化，但同樣與《秋刀魚之味》都是戰後導的電影，還是能看見蜂擁而入的美式文化。以《晚春》為例，

紀子和小野一起騎腳踏車，騎過可口可樂的大看板，還有他們在寫著英文「BALBOA」的咖啡廳吃飯，紀子穿著洋裝而不是和服、周吉同樣穿西裝在日式的和室裡，這些都是美國文化入侵的鏡頭，但又同時把鏡頭停留在日本文化上，如日式建築、茶道、喝酒的酒館、能劇、婚禮。這就是日本與美國文化的日常撞擊。

五、死亡與日常

通常死亡被古典電影視為的關鍵時刻，不會是平凡的，但是在小津的電影中卻被視為一種日常，這是有別於古典電影的呈現方式，摘錄如下：

我們不能仿照許瑞德的對立模式：一方面「日常的」，另一方面「關鍵時刻」、「不相稱」，即在日常平凡性裡引入一種斷裂或一種難以解釋的情感。這種區分似乎較適用於新現實主義。在小津安二郎電影裡，全部都是平常的或平凡的，甚至連死亡或死者都受到自然遺忘。{……}並非是以強烈時刻對抗日常生活的微弱時刻，所以沒有任何理由說那就是情感突出的「關鍵時刻」。(H. Tomlinson & R. Galeta, Trans, 1989, p.14)

小津的電影不像古典電影的情節，有高低起伏，小津的情節幾乎是很平淡的，不會出現嚎啕大哭或者驚聲尖叫的場面，永遠都是像水一般的平靜，就算是悲傷也不會顯露的太過張揚，帶有一種克制的、忍受的日本文化，所以根本就沒有所謂的關鍵時刻。就拿《晚春》與《東京物語》比較，在《晚春》裡女兒出嫁與《東京物語》富子的死亡，父親的態度雖然是哀傷的，卻沒有程度上的落差，換句話說，女兒出嫁與妻子死亡，這兩種在古典電影或真實世界認為有差別的悲傷，竟可以同等為平凡的自然現象，死亡在這裡並不是關鍵時刻，而是只是屬於瑣碎日常中的一種難以釋懷的情感卻又是很自然的現象，這是有別於古典電影的很大的突破。

肆、影像本質的回歸

一、閒逛形式

「閒逛」指的是通常會古典電影省略掉的旅遊過程，也就是通常古典電影會把過程剪掉，直接接上主要脈絡，讓情節更緊密，但現代電影毫不避諱的把過程展現在觀者面前，並用以長鏡頭拍攝，讓觀者感受到時間的存在與角色的閒逛，如下摘錄：

從影像—作用的危機到純粹視覺—聲音的影像，因此存在著一種必然的過度。有時這是從一種觀點到另一種觀點的演化：開始時，藉由閒逛的影片鬆弛感覺運動性連接，接著達成純粹聲音與視覺情境。有時這是在同一影片裡並存兩者，猶如兩種層次，一種作為另一種的旋律線。(H. Tomlinson & R.Galet, Trans, 1989, p.3-4)

其實閒逛本身帶有一種穿梭的概念，如同在小津的電影中，人隨意自如的在家裡、街道的空間走進走出，或船在海中經過、火車穿越山洞，當拍向以閒逛的形式時，就可以把這個鏡頭當作過場鏡頭，原因在於這個鏡頭，並不代表任何意義，只是一種過度或者調整影像的節奏，而這種影像時常能夠更具體的交代，角色所處在的環境位置，以下德勒茲將直接舉出小津電影中閒逛的例子：

作品採取形式—閒逛，火車旅行、計程車移動、巴士遊覽、腳踏車或徒步路程：從外地祖父母到東京的往返、女兒與其母親的最後假期、一位老人的遊手好閒……等等。不過對象便是日常的平凡性，領會在日式房子裡的家庭生活。(H. Tomlinson & R.Galet, Trans, 1989, p.13)

而這種鏡頭的影像，本身就會給予視覺與聽覺上一種動感與靜態互相作用的效果，這種鏡頭矛盾的地方在於，又不是情節的重點卻在視覺上豐富於情節本身，所以就如同上述的「藉由閒逛的影片鬆弛感覺運動性連接，接著達成純粹聲音與視覺情境」閒逛會讓感動模式不再那麼緊密，也就是閒逛取代了剪輯所做出的感動模式，以影像純粹的呈現，致使觀者的眼睛、耳朵只能專注於眼前的閒晃，而

閒逛也會由於帶領觀者隨意的走動，讓觀者把重心轉移到觀察影像中的世界，而分散掉主要情節的重點。

也如同上述「對象便是日常的平凡性」，在小津電影中的閒逛，可以反映出角色的日常生活，若是把仔細的把鏡頭一一分類，會發現電影是由無意義的鏡頭、有意義的鏡頭、無意義的鏡頭，不斷循環的聚集，而閒逛就是其中無意義的鏡頭。

二、閒逛所帶出的時間動感

時間的流動感，可以從長鏡頭拍向無意義的鏡頭時，所營造出的三種動態鏡頭看出。這種效果致使觀者的注意力只能留在，被本來觀者認為不重要的景物上。

第一種是火車、船的流動，小津會故意選擇哀傷的配樂，而這類的鏡頭通常是放在結尾的部分。而第二種，則是人的閒逛，如《晚春》中的紀子和小野輕快的騎著腳踏車，或者是《東京物語》中拍向有不斷出現小孩走在的路上。那第三種，人隨著車一起穿梭整個城市。第二種、第三種的「閒逛」發生時，背景都會配著活潑的音樂，角色的心情也都是屬於開心愉悅的，以下將深入討論這第三種的「閒逛」，分別以《晚春》和《東京物語》為例，詳加解釋，再相互比較的做更進一步的探討。

如同在《晚春》中見到，以火車飛快的奔馳的兩個鏡頭作為開始，鏡頭轉向火車內部，紀子和周吉在火車裡並沒有座位的站著，鏡頭又轉向火車外部，火車繼續奔馳的畫面，鏡頭再轉向火車內部，紀子站著微笑的看向遠方，下一幕周吉坐在背窗的位置，再次拍向火車外部，下一幕再拍往火車內部，周吉與紀子兩人一起坐著（圖 1-4）。

藉由鏡頭內外交替，呈現時間上的延展，周吉與紀子從站到坐的過程中必然經過許多的時間，這是沒有使用到剪輯，純粹是透過長鏡頭拍向奔馳的火車，在拍向內部的變化，直接的展現出時間的流動。



圖 1：小津安二郎，1949，晚春
（圖片來源：電影《晚春》截圖）



圖 2：小津安二郎，1949，晚春
（圖片來源：電影《晚春》截圖）



圖 3：小津安二郎，1949，晚春
（圖片來源：電影《晚春》截圖）



圖 4：小津安二郎，1949，晚春
（圖片來源：電影《晚春》截圖）

那麼在《東京物語》中，除了周吉從深色帽子換了淺色帽子以外，也是一樣的以長鏡頭拍攝內部與外部不斷的交替，而產生出人物的靜態的變換，與承載的動感，交互而成的時間流動。不過在拍攝方式與《晚春》的火車鏡頭可以發現到有更多不同的小變化，第一，不同於拍向外部的的方式，第二，人物的姿勢與視線呈現出幾乎是同時間一致的變化。

在《東京物語》中，先以巴士前面窗戶作為鏡框向外拍出，可以看到景色隨著巴士的往前，不斷的變換，就好像觀者也坐在巴士裡。下一幕，鏡頭從後面拍向前方，車子的前進讓座位上的人都呈現有趣的震動搖擺，鏡頭在越過 180 度軸線的再從前面往後拍，可以看見原來戴帽子背影的乘客是周吉，當導遊開始介紹起東京的歷史時，可以發現到，周吉與後面的乘客視線與動作都一致的往窗外看

過去，鏡頭再拍向外部，這時的外部是從側面的窗戶拍出去，看見導遊所介紹的地點，再拍向坐在一前一後的富子與紀子兩人動作也是一致的看向窗外，下一幕，周吉與乘客一致的在把視線轉過來，看著前方，再下一幕，富子與紀子也看著前方，再拍攝乘客背面的鏡頭，最後回到拍攝最初從車子前窗拍向的鏡頭，隨著車子前進可以看見建築物越來越近(圖 5-16)，比較特別得是鏡頭停在地下鐵，在 1953 年拍出的《東京物語》，就已經有地下鐵了，這是很值得注意的，這反映出日本的現代化。



圖 5：小津安二郎，1953，東京物語
(圖片來源：電影《東京物語》截圖)



圖 6：小津安二郎，1953，東京物語
(圖片來源：電影《東京物語》截圖)



圖 7：小津安二郎，1953，東京物語
(圖片來源：電影《東京物語》截圖)



圖 8：小津安二郎，1953，東京物語
(圖片來源：電影《東京物語》截圖)



圖 9：小津安二郎，1953，東京物語
（圖片來源：電影《東京物語》截圖）



圖 10：小津安二郎，1953，東京物語
（圖片來源：電影《東京物語》截圖）



圖 11：小津安二郎，1953，東京物語
（圖片來源：電影《東京物語》截圖）



圖 12；小津安二郎，1953，東京物語
（圖片來源：電影《東京物語》截圖）



圖 13：小津安二郎，1953，東京物語
（圖片來源：電影《東京物語》截圖）



圖 14：小津安二郎，1953，東京物語
（圖片來源：電影《東京物語》截圖）



圖 15：小津安二郎，1953，東京物語
（圖片來源：電影《東京物語》截圖）



圖 16：小津安二郎，1953，東京物語
（圖片來源：電影《東京物語》截圖）

因此，可以發現從開始到結束，可以看出起承轉合且規律性的鏡頭運用，所以影像的生動，除了靠鏡頭角度的變換，角色的動作與姿態都是純粹視覺的展現。透過一致的自然動作，創造出在影像上的生動，更豐富於故事本身的情節，這個乘坐巴士的東京旅遊導覽，這感覺就像是日常的課堂窗外，出現活潑跳動在窗邊的小鳥，比課堂更吸引目光的感覺是一樣的，這恰巧與古典電影相反，古典電影的情節是有趣勝於影像本身的，所以，這又是一個會歸到影像本身，捨棄感動模式的例子，透過純粹的視覺影像的變化，抓住觀者的目光，營造出有趣的視覺的效果。

三、純粹視覺與聲音影像

純粹的視覺與聲音影像，指的是不靠再現故事讓觀者進入狀況，而是直接的以影像來讓觀者感受。就如同小津的電影不像古典電影的製造出緊密關鍵時刻，單以影像本身來表現，在情節的張力上，其實是很鬆散且沒有重點的。不像溝口健二或黑澤明以剪輯的手法來創造吸引人的情節，而是運用了長鏡頭的拍攝下一切都是平凡無奇的，但也透過這個平淡，更能拍出不被情節搶走的鏡頭，而導致觀察的動作。如下摘錄：

日常生活僅有微弱的感覺運動聯繫，他用視覺符號與聲音符號、純粹聲音與視覺影像取代了影像一作用。在小津的電影裡並沒有連接溝口健二

的域線，連接生與死的關鍵時刻，也沒有類似黑澤明的空間一氣或合併，所具有的深刻問題（H. Tomlinson & R. Galeta, Trans, 1989, p.15）。

若是當無意義、繁瑣的畫面長時間放在情節之後，沒有任何的情節搶掉觀者的目光下，觀者會開始把眼睛打開，進行觀察，耳朵也會更清晰地去聽見，這也是純粹聲音與視覺影像可以取代了影像－作用的原因，因為這種鏡頭，不會有任何其他不同的動作干擾，角色只會重複做很單純且同質性的動作，導致觀者無法更進一步的預知下一步會是什麼，這是現代電影真實的展現，觀者唯一能做的就是感受、等待。

所以現代電影與古典電影所採取的共鳴是不同位置的。相較於古典電影創造出的，總是呈現觀者想看見的感動模式，現代電影是最直接讓觀者清楚的看見微小事物，平凡中的不平凡，呈現出不同於感動模式的另一種耐人尋味。現代電影的不平凡之處在於這些瑣碎的事物會爆發積累成歲月的感情，以《晚春》為例，不斷的出現玄關有人應門的畫面，不管是紀子接應父親，還是父親接應紀子，當紀子要嫁出後，父親又再次回到那玄關，應門的不是紀子，是來家裡幫忙的婆婆。這種震撼的感覺是最日常但又最真切的讓觀者感受到孤獨。

四、視覺上的圖像連戲

圖像連戲不一定只發生在圖案上，若是上一個鏡頭與下一個鏡頭，角色的外型、姿勢一致，就如同相似的圖形，這種連續鏡頭，也稱為圖像連戲。如下所述：

抽象式或聯想式結構的電影，就常賦予圖形及節奏層面更大的分量。也就是說，不以時空的準則來連接鏡頭達到敘事的目的，而全然以鏡頭間的圖形及節奏作為剪接的依據（曾偉禎譯，2016，p.299）。

當所有的動作都有一致的規律時，影像本身將有機會造成特別的效果，讓觀者把目光從情節本身轉移在這種單純視覺的影像上。這個重點在於，不再以因果關係的情節敘事，反而回到影像上做出效果，而小津也時常使用圖像連戲這種效果，如在《東京物語》中，最明顯的就是這一幕，志泉和先生一起吃蛋糕時，鏡

頭先拍向志泉的先生（圖 17），再越過 180 度軸線拍向志泉（圖 18），在影像上形成兩人一模一樣的角度以及姿勢，就連衣服都是白襯衫，呈現出視覺有趣的圖像連戲。



圖 17：小津安二郎，1953，東京物語
（圖片來源：電影《東京物語》截圖）



圖 18：小津安二郎，1953，東京物語
（圖片來源：電影《東京物語》截圖）

那麼在古典電影裡，當圖像發生有一致的關係變化時，通常是帶有著意味或者暗示的指示性，而小津卻打破這個原則，讓沒有任何意義、純粹的視覺影像呈現，如下摘錄：

在這種情況裡，就劉別謙電影而言，便屬於具有指示功能的影像一作用。但小津更改了程序的方向，表現了情節的缺席：影像一作用消失了，取而代之的是某人物的純粹視覺影像，以及人物說話的聲音影像、性質，以及完全平凡的對話，這建立了電影劇本的重要性（H. Tomlinson & R. Galeta, Trans, 1989, p.13-14）。

因此，小津逆向操作，在情節的缺席下，反而更真實的展現在長鏡頭的拍出所給予影像豐富變化的生命力，影像可以對於情節是沒有任何作用的，可以獨立的存在，並且放大觀者感官的效果，當瑣碎的鏡頭，呈現在眼前，並不會幫助情節的發展，但首先觀者會很自然的做出觀察的動作，用眼睛去仔細的看、用耳朵仔細的聆聽，由於不被解讀性的事物擺在人的面前，會產生神秘感讓人忍不住地去思索，從這個思索的過程，觀者會全神貫注的用感官去感受。如下摘錄：

情境因此不直接延展成作用：情境不再如現實主義裡的感覺運動性，而是視覺的和聲音的，只能藉由感官來賦予—那是在作用塑成之前，作用令元素相互對接與相互參照之前。在新現實主義裡，所有都是真實的（有布景或外景），但介於地點的現實和作用之間，不再是延展的運動性，而是一種夢的關聯，透過解放的感官器官中介。可以說作用漂浮在情境裡，而非讓情境完善或口僅情境。（H. Tomlinson & R. Galeta, Trans, 1989, p.4）

對於古典電影來說，一切的事物都會以情節張力為主要的，場景會被只關心情節的觀者給遺忘。但不一樣的是，現代電影不在描寫情境，是允許直接呈現與情節無關的視覺與聲音，也就是說，所呈現的場景都是非常真實的，然而這個場景與現實生活的邏輯不一定有關，因此，在仔細觀看的當下，會產生出一種震撼的感覺，這種感覺是來自真實且毫無意義的畫面，這就像是在夢中，片段瑣碎事物毫無邏輯的堆疊，但做夢的人並不覺得自己在做夢，因為真實。而這種效果，是無法透過感動模式的剪輯所做出的。

這就如同小津的許多長鏡頭所停留的空景一般，不論是山還是海或者是火車的畫面時，一切本該沒注意的都會注意到，所以，本來沒有那麼敏銳的聽覺會被放大，會聽到山周圍的鳥叫聲、海洋中船前行的馬達聲、火車的鐵軌聲，而這些畫面都是觀者在日常生活中所看過的，但是，不論在小津電影的山或船或火車，雖然非常真實但卻不是觀者真正的生活中的，因此，可以說這種真實卻又不真實的影像，是可以不必與情節有任何關聯的，僅透過觀者的觀察與思考會深深印在觀者心中，這就是現代電影的效果。

伍、結語

本章所探討的「古典」與「現代」電影，並不是以時代來分化，而是以鏡頭的表現，一個是吸引觀者，而另一個是給觀者一種排斥性，最吸引觀者的情節一但弱化，鏡頭的表現，就會顯現出來。所以觀察現代電影最直接的方式，就在於鏡頭，也就是此章不斷的分析小津鏡頭下的影像變化的原因，而從現代電影的特

質來看，不論是拋棄剪輯或日常還是回歸到影像本身，都難以否定小津確實是一部現代電影。但也不可否認的，在小津電影裡，是有著現代的過渡的，這個過渡指的是不完全只有著現代電影的特性，也有著古典電影的故事性。一樣可以看到許多現代電影的特性，也是有許多的交會作用，用長鏡頭停留在許多無意義的鏡頭，不相干的空景、瑣碎的對話、日常例行的動作、突然出現的靜物，這些都是不被解讀的鏡頭，但恰好可以讓觀者透過凝視進而開始思考，達成純粹聲音與視覺情境。不過小津的鏡頭也不全然是無意義的鏡頭，也夾雜著主要的敘述線，這就是屬於現代電影的過度。

如在《晚春》就是女兒出嫁的故事，在《東京物語》則是父母遠從鄉下來東京探望子女的故事，這兩部故事都很簡單，其餘的就是以片段瑣碎的鏡頭堆疊，這還是看得懂的電影，並不全然是無法解讀，這是屬於兩種層次，一個是看得懂的，另一個是不可被解讀的鏡頭，加在一起，會形成在影像上相互作用的效果，如同不被解讀鏡頭，可以放電影節奏、讓觀者思考，而看得懂的鏡頭，讓觀者的頭腦放鬆不用過度思考，兩種鏡頭相互作用。不像如高達，都是由許多無意義鏡頭的堆疊，這種看不懂的過程，會讓觀者的腦袋很辛苦，辛苦到最後呈現放棄的只能凝視的狀態。

所以可以說，小津的電影是現代電影的開端，而小津所讓觀者感動的方式與古典的不同，他不是以感動模式讓觀者陷入，而是藉由觀者的視覺與聽覺不斷的拉出觀者與回憶中的感覺，以共鳴的方式讓觀者感動，這種感動反而是刻畫的更深刻細微的。利用長鏡頭拍向，海洋不斷地後浪推前浪，對於海洋，觀者擁有著自身過往經驗的獨特回憶再加上影像所給出的感覺，影像本身就會開始作用，讓觀者直接的與自然對話，其實人類就是用著視覺、聽覺、觸覺……等等，與自然對話，那麼小津不正是利用視覺與觸覺，讓觀者進一步感受自然與人類的關係嗎？

因此，筆者認為，小津最具現代的特點在於以鏡頭敘事，他並不是從劇情安排再現一個故事，或者裡面夾著最高價值，而是直接以鏡頭所拍出的影像，這個影像本身就能有著讓觀者反省的影響力，再透過角色日常的對話，來讓觀者感受小津的哲學觀，而通常角色都會眺望的遠方，接著不經意的談到天氣，如在《晚

春》，周吉把毛巾拿起，看向外面說道：「明天又會是好天氣」，又如在《東京物語》，當富子死亡時，周吉看著遠方說：「很漂亮的黎明……恐怕今天又會很熱……。」讓觀者了解，其實死亡或者發生不如意的事，是一件很正常且自然的事情啊。當鏡頭轉到景色時，也把人物所有的喜怒哀樂情感寄託帶到了大自然當中，這同時也顯現了一種自然與時間的關係，其實時間的流逝也是自然的一部分，也就是說，將所有的情緒放進時間，再大的傷害最終都會撫平，是一種東方審美的一種生命哲學。

參考文獻

- 林雅琪、鄭惠雯譯（2004）。在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬（原作者：Danto, Arthur C.）。台北市：麥田。
- 崔君衍譯（1995）。電影是什麼？（原作者：Bazin, André）。台北：遠流。
- 曾偉禎譯（2016）。電影藝術：形式與風格（原作者：Bordwell, David & Thompson, Kristin）。臺北市：麥格羅希爾出版。
- Deleuze, G. (1989). *Cinema 2: The Time-Image* (H. Tomlinson & R. Galeta, Trans.). United States, Minneapolis : University of Minnesota Press.

視覺藝術論壇.第十二期/視覺藝術論壇編輯委員會編輯.
-- 嘉義縣民雄鄉：嘉大視覺藝術系所，
民106
面：9.5公分
年刊
ISBN 978-986-05-05261-4(平裝)
1.視覺藝術 2.期刊

視 覺 藝 術 論 壇 第十二期

發行人：邱義源

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：05-2263411 ~ 2801

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：中華民國一〇六年七月

ISBN 978-986-05-05261-4

版權所有・翻印必究