

視 覺 藝 術 論 壇

發行人：艾群

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：張靜怡

責任編輯：劉豐榮・張雅梁・余青勳・黃寶賢

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
「視覺藝術論壇第十五期」稿件目錄

特稿：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 劉豐榮	2
泰東北與寮北的共享文化：以佛寺那伽美術為例 張雅梁	56
聆聽「她」的聲音：論洪素珍〈世間女子（高雄篇）〉作品中的女性主體性 余青勳	84
台灣當代水墨多義性形式探究 黃寶賢	100

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

劉豐榮*

摘要

藝術創作者與藝術教育者經常關注藝術主體性與其美感境界之議題。《牧牛圖頌》涉及禪宗美學心源論，且有細膩之哲學隱喻，而適當地呈顯最高之生命主體性與美感境界，以及自我學習、修為與應用之原理。本文旨在針對其十個「頌」（含「序」）之內容加以分析與闡釋，且由此據以比較與討論其意義與意涵。具體而言，本文之目的包括：（一）探討禪宗《牧牛圖頌》中生命主體性追尋之隱喻；以及（二）闡釋《牧牛圖頌》隱喻中藝術主體性與美感境界之意涵。本文歸納主體性發展階段之傾向與關係。此外，關於美學意涵，本文首先闡明最高藝術主體性即本覺（真我、自性、如來藏、佛性、或般若），此與 Kant 之睿智的直覺、或 Husserl 之本質的直覺與純粹的直覺等相應，以及最高藝術主體性之修學與實現；其次，分析最高美感境界之五種範疇。

關鍵詞：禪美學、藝術主體性、藝術精神性、東方藝術心理學、藝術教育

* 國立嘉義大學視覺藝術系教授

An Interpretation of the Art Subjectivity and Aesthetic State of Mind in Chan (Zen) Aesthetics

-- The Implications of “the Verses of the Ox- Herding Pictures” by K’uo-an

Feng-Jung Liu*

Abstract

The artist and art educator are usually concerned with the issues of art subjectivity and aesthetic state of mind. The “The Verses of the Ox-Herding Pictures” by K’uo-an involves the heart-origin conception of Chan (Zen) Aesthetics, and has subtle philosophical metaphors, appropriately revealing the highest subjectivity and aesthetic state of mind, as well as the principles of self- learning, cultivation , and application. This article aims to analyze and interpret the content of the 10 verses (including prefaces), and hence to compare and discuss their meaning and implications. Specifically speaking, the objectives of this article include: (a) to inquire into the metaphors of life subjectivity-searching in “the Verses of the Ox-Herding Pictures”; and (b) to interpret the implications of “the Verses of the Ox-Herding Pictures” for art subjectivity and aesthetic state of mind. This article reduces the inclinations and relationships of subjectivity-developmental stages. Besides, concerning the aesthetic implications, this article firstly interprets the highest art subjectivity as the self-existing wakefulness or self-knowing original awareness (the genuine self, Self-nature, tathagatagarbha, Buddha-nature, or prajna) , correspondent to Kant’s intellectual intuition, or Husserl’s essential intuition and pure

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

intuition, as well as the cultivation, learning, and realization of the highest art subjectivity; and secondly analyzes five categories of the highest aesthetic state of mind.

Keywords: Chan (Zen) aesthetics, art subjectivity, art spirituality, Eastern art psychology, art education.

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

壹、前言

一、研究動機與背景

(一) 禪美學與《牧牛圖頌》探討之重要性

禪宗思想在藝術探討上具有重要之角色，不僅對東方藝術特質之理解經常需涉獵禪美學之理念，而且對西方當代藝術之闡釋亦需涉及東方禪學之生命哲學(劉豐榮，2016；Baas，2005)。故若欲適當掌握傳統至當代藝術家之觀念與風格，則宜具備禪美學之知識，尤其對禪宗《牧牛圖頌》之領悟。

藝術創作者與藝術教育者經常關注藝術主體性與美感境界等精神性議題，而此議題並非僅限於歷史、社會與文化脈絡中之自我定位與身分認同，而更應涵蓋「真我」或高度生命主體性之探討¹，以及由此展現之超越的美感覺受與生命境界；同時不僅需理解其相關之觀念，更宜知悉其原理與方法，而加以體現。關於此議題，禪美學能提供具深度之觀點，且關注證悟與實踐之方法，尤其《牧牛圖頌》應有助於循序漸進之學習，或提供頓悟自性之啟發，而使學習者識心達本，而認識真正的自己，且領受高度美感境界。

(二) 廓庵《牧牛圖頌》之背景

中國繪畫自唐朝以來即有以牛為主題之創作，直至南宋晚期興起一種寓言體之圖畫，以比喻之方式，把牧牛看成是個人禪悟之過程或其程度，亦即禪宗所謂「十牛圖」。此種圖畫詩，本以木刻方式傳世流通，臨濟宗廓庵禪師(12世紀中葉)之「十階段牧牛圖」據說是從唐朝洞山良介禪師之「五階段」版本演變而來，

¹ 相關論述參閱：劉豐榮，2013，2016；Baas，2005；Beittel，1997；Campbell，2003；Epstein，2004；Franck，1973；Grady，2006；Kandinsky，1914/1977；Kuspit，2003；London，1989；Visser，2011。

且後者之靈感則又來自佛教小乘經典有關牧牛之敘述（李長俊，2010）²。

《牧牛圖頌》之創作包括：清居之五圖、廓庵之十圖、自得之六圖，以及普明禪師十圖等等。其中宋代廓庵之作品顯然最為完備，其旨在闡示修心證道之方法與順序，很能顯示禪佛教的實踐程序與終極關懷；其以十幅圖畫表現修行者如牧童般，如何把自己的本來風光，亦即天然妙心或般若佛性，顯現出來，以及把煩惱執著逐漸克服，發揮自然妙用之化導功能（吳汝鈞，1993a；佛光大藏經編修委員會主編，1994；聖嚴，2010）。此圖頌向來頗受國內外學者之重視，且重視自度度人與自他兼利之大乘精神，本文即以此為探討之題材，且據此闡釋藝術主體性與美感境界。

（三）《牧牛圖頌》之美學探討

目前已有許多國內外之學者、禪師與居士對《牧牛圖頌》加以闡釋，亦有藝術家就該圖頌，配合自己修行經驗，進行相關之論述與創作。晚近學者多由中西哲學或心理學而探討，涉及藝術或美學者則偏少，難得的例子包括吳汝鈞（1991，1993a，1993b）論及《十牛圖頌》所展示的禪的實踐與終極關懷、最高主體性、以及游（遊）戲三昧與美感境界；賴賢宗（2009）以《十牛圖頌》、唯識哲學、境界美學與佛教詮釋學之關係，探討詩與禪的意境美學的基本內涵。

Kawai（1996）統合佛學與 C. G. Jung 精神分析心理學，以闡釋廓庵禪師十牛圖之深義，且將牧牛圖之各階段與 Jung 之煉金術玫瑰園圖加以對照，藉以說明 Jung 所謂「個體化（自性化）(individuation)」或自我實現之歷程³；Kawai 亦舉日本當代女性藝術家 Ma Satyam Savita 之例，說明她依廓庵禪師牧牛圖之精神，以《尋找自己的牛》為主題，進行個人心靈蛻變、整合與自我實現之系列創作，以及對自己作品之論述。Bass（2005）指出一些西方當代藝術家衷心探究禪宗及其《牧牛圖頌》，且展現於生活哲理以及藝術創作中，形成對自己生命之轉化，以及

² 並非任何有牧童與牛隻之畫皆為與宗教有關之比喻，即使是風俗畫，只要作者很成功地表達了人騎在牛背上，經過微風吹拂之柳樹，都會給人一種生命與自然和諧的美好感覺（引自李長俊，2010；Barnet & Burts, 1982）。

³ 日本曾於 1982 年舉辦牧牛圖座談會，其後 Kawai 繼而舉辦此座談，備受國際心理學者與佛學專家之重視。

關懷他人與環境之表現（此在文後將闡述之）。

二、研究目的

基於前述之認識，本文試圖針對廓庵禪師《牧牛圖頌》之十首「頌」（含「序」）進行探討。同時因考慮美學意涵之理解與應用，此涉及「見地」、「修證」與「行願」等層面之學習⁴，故探討時兼顧知與行層面，整合見地、修證與行願之原理與方法，期使藝術學習者能將知識轉化為生命的智慧，且體現於生活、創作與藝術教育中，達到「審美精神性（aesthetic spirituality）」之提昇（劉豐榮，2011）。

具體而言，本文之目的包括：（一）探討禪宗《牧牛圖頌》中生命主體性探尋之隱喻；以及（二）闡釋《牧牛圖頌》隱喻中藝術主體性與美感境界之意涵。

貳、本文

一、《牧牛圖頌》闡釋之概念架構

對《牧牛圖頌》之探討宜基於如來藏思想、唯識學、以及禪修方法與境界等概念架構之理解。茲就此三方面說明如次：

（一）如來藏思想之相關概念

《牧牛圖頌》與如來藏（tathagatagarbha）思想體系有密切之關係，禪宗主張：「直指人心，見性成佛。」，因而強調如來藏或真如自性⁵，此反映《六祖壇經》中慧能所言之「菩提自性本來清淨，但用此心直了成佛。」、「自心是佛，更莫狐疑，外無一物而能建立，皆是本心生萬種法。」⁶。《楞嚴經》亦論及如來藏為吾人心意識、物理或自然現象之本源；易言之，五蘊、六入、十二處、十八界⁷皆來自真如

⁴ 南懷瑾（2007）強調「見地」、「修證」與「行願」之整體實現。

⁵ 與如來藏意義相通之概念包括：真我、本覺、佛性、自性、真如、真心、本心、般若、自覺聖智或圓成實性（成實性）等，本文中將依情況而靈活運用這些名詞。

⁶ 陳傳席（2004）指出《六祖壇經》被法國畫家視為非好的繪畫理論，且影響東西方藝術觀念甚大。

⁷ 六根（眼、耳、鼻、舌、身、意）面對六塵（色、聲、香、味、觸、法）而產生六識（眼識、耳識、鼻識、舌識、身識、意識）之作用，六根與六塵合稱為十二處；這些整體之交互作用總稱為

本體或「本如來藏妙真如性」之功能（南懷瑾，1996a）。如來藏之教義即著重佛性（*Buddha-nature*）或真正的自己（*the genuine self*）之實現，而不被人格之陰暗面所遮蔽（Miyuki，1994）。如來藏在各經論中有相通之概念，如《楞伽經》所言，證得「涅槃」之心的「如來自覺聖智」，此所謂涅槃即如真實勝義之見，亦即捨離妄想心與心所生之無量數現象，再進而至於如來的自覺聖智，即佛所謂之涅槃（南懷瑾，2011）。依《楞嚴經》而言，若「背覺合塵」則妄心生，若「背塵合覺」則回復本覺、真心、真如或如來藏心，亦即「常住真心、性淨明體」（南懷瑾，1996a）。

《起信論》所言之「本覺」與「自性本淨（*cita-prakritivissuddhi*）」之觀念即屬於如來藏學說。如來藏起初未與心性本淨相關聯，然而在如來藏說流傳中，眾生身中有清淨如來藏，其與「心性本淨，客塵所染」之說有相似的意義，故「心性本淨」也就成為如來藏學說的重要內容；由此肯定眾生本具如來藏心與般若智慧。既然一切眾生有如來藏（佛性），則不但一切眾生可以成佛，也提供了頓入、易成的法門，「即心是佛」、「即身成佛」等法門由此而發展起來（印順，1992/1981；2003b）。《牧牛圖頌》所意涵的悟，皆是透過如來藏或佛性之實現的學說而被了解。此說確認普遍性開悟之可能性，且成為中國化的佛教（*sinified Buddhism*）之基礎，如華嚴、天台、禪、淨土等宗。華嚴宗三祖視佛性有三位一體之特性：其一、佛性自身即真實本質，是普遍而永恆呈現在所有存在中，即使其處在無明以及隱晦與污染情識之狀態，也是如此清淨；其二，佛性即是趨力（因子）或基本動力以實現其自身，而此乃透過般若（*prajana*）或智慧（*wisdom*）以及三摩地（或正定）（*samadhi*）或專注（*concentration*）之修行；以及其三，佛性即透過修行之完美實現（Miyuki，1994）。

以上之華嚴宗三祖即為唐朝賢首法藏法師，法藏認為自性清淨圓明體即如來藏中法相之體，性自滿足，處染不垢，修治不淨，故云自性清淨。法藏引述《起信論》所言之「真如自體，有大智慧光明義故，遍照法界義故，真實識知義故，自性清淨心義故。」而論道：廣說如彼，故言自性清淨圓明體（法藏，2010 a/原著日期不詳，頁 148、149）。法藏亦言：「謂覺塵及一切法從緣無性，名為佛性。…

常於一塵一毛之處，明見一切理事，無非如來性，是開發如來性起功德，名為佛性也（法藏，2010b/原著日期不詳，頁182）。」牛譬喻或象徵自家生命的真實本性、真性或佛性。此佛性即如來藏，亦眾生本來具足的真心，是覺悟成佛的潛力或基礎（吳汝鈞，1991，1993a）。如來藏與般若可謂是生命發展之根源與動力，亦為經牧牛過程而自我實現之自歸依處。

（二）唯識學之相關概念

心之本質與如來藏思想深具關聯，然而心之迷悟則有賴唯識學之解釋。牧牛譬喻尋找迷失之真心，而後發覺、修正、悟明與發揮真心，反映轉識成智之歷程。牧牛說始於《遺教經》之：「譬如牧牛，執杖視之，不令縱逸，犯人苗稼。」。其後馬祖大師問石鞏禪師：「汝在此何務？」答曰：「牧牛。」又問：「牛作麼生牧？」答曰：「一回入草去，驀鼻拽將來。」則善牧之人也（佛光大藏經編修委員會主編，1994，頁678）。不犯人苗稼即離見取，不向外求玄覓奧，或朝心海裏裝廢知識；因牛工作時不能讓牠吃草，「草」象徵見取，若認為「心外有法」而生見取，則將因對外認同而喪失真我（耕雲，2009/1989）。此種見取之心理機制，依唯識學之三自性而言，即由「依他起性（緣起自性）」依內外境，緣生起一切事與名，而構成行為表現上的事相與名相；再由「遍計所執性（妄想自性）」執著確有事與名二種自相，由此迷失而流轉。但吾人亦能捨離事相與名相之妄想與計執，內證聖智與自覺聖智所行之境界便名為「圓成實性（成實性）」，亦即如來藏心（南懷瑾，2011）⁸。故遠離「遍計所執性」之對幻相的執著，即能證得「圓成實性」。

根據《起信論》，真心迷失之過程乃在本覺因一念無明而生「無明業相」、「轉相（指從業相轉變出來，或能見相）」與「現相（境界相或境相）」等三細相，其中轉相即「能見」，現相即「所見」；且由現相再衍生出六粗（麤）。由於其在心中產生與形成是很細微的，故稱三細。六粗則包括：智相、相續相、執取相、計名字相、起業相、業繫苦相⁹。雖覺可分本覺與始覺，但此僅就修行歷程之方便而言，

⁸ 「依他起性」即依因緣而生之一切萬法，如繩自麻等因緣而生；「遍計所執性」即妄情所迷執者，如見繩而誤以為蛇；「圓成實性」即圓滿成就之真實性，又稱法性、真如，如繩之實性為麻（高觀廬編，2015）。

⁹ 1. 智相：依於境界，心起分別，愛與不愛故；2. 相續相：依於智故，生其苦樂，覺心起念，相應

兩者其實是不二的。本覺與始覺並非有本始二覺，再談始本不二。本覺是對始覺而說的，似乎有始覺，而其實只是本覺。本覺並非只是表層之覺，而是心源根本之覺，亦即究竟覺，如該論所言之「又以覺心源故，名究竟覺；不覺心源故，非究竟覺。」。究竟覺即成佛的圓滿覺悟；非究竟覺即未成佛前的次第覺悟。易言之，始覺的究竟與不究竟需從所覺處去說明，即從「覺心源」與「不覺心源」去分別。覺心源即覺悟了自心的根源；不覺心源即沒有徹了，而只是覺悟得心的部分，或心的枝末。溯本求源，從粗淺的覺悟到最深細的覺悟即是究竟覺，故究竟覺即真實圓滿的覺悟到心的根源處；非究竟覺即沒有真實而圓覺到心的根源處（印順，2003a）。

唯識學者特別看重心（精神），認為色（物質）是依心而起的，心是種子生起時，自然現起：能取的精神的識知作用，即「見分」，以及所取的境相作用，即「相分」。此外，心自體是「自證分」，心自體起用時見分、相分同時而生（印順，2003a）。對自證分加以證知的作用，即「證自證分」（于凌波，2015）。本覺即為自證分，或「心牛」之本體，本覺變成「三細」之過程中「轉相（能見、見分）」與「現相（所見、相分）」形成二元對立。故本覺係存在於「能見」與「所見」未分化之前，且為最高層次（第一序）之生命主體，其演變的「能見」往往帶有主觀的我執與識，屬第二層次（第二序）。若返回本覺則能「轉識成智」，由本覺（或實相般若）起觀照般若，而反觀自照，如珠吐光還照珠體，返證本覺自身，此即由自證分之自照產生「證自證分」之確認作用。禪宗有時要人參悟能搬柴運水的、能看見的、或能聽聞的是誰？亦即由「能」而參自己的本來面目，由第二序的「能」而再深入觀照並找回第一序之本覺。牧牛過程即透過能所相對之譬喻，而找回絕對（離相對）之本覺或真我之心牛。

（三）禪修方法與境界之相關概念

為探討圖頌各階段之意義與傾向，本文一方面參酌學者、禪師與居士之觀點，另一方面亦運用唐朝臨濟禪師、清朝惠光禪師關於能與所（主與客，主與賓）關係

不斷故；3. 執取相：依於相續，緣念境界，住持苦樂，心起著故；4. 計名字相：依於妄執，分別假名言相故；5. 起業相：依於名字，尋名取著，造種種業故；6. 業繫苦相，以依業受果，不自在故。當知無明能生一切染法，以一切染法，皆是不覺相故（印順，2003a，頁 154-162）。

之功夫（方法）與境界，以及晚清楊仁山居士論及之心靈層次，以進行各階段之分析與比較。此包括：（1）臨濟禪師的四料簡（四種方法）：「奪人不奪境」、「奪境不奪人」、「人境俱奪」與「人境俱不奪」等（普濟，1991a/原著日期不詳，頁645；慈怡主編，1988，頁1748）¹⁰；（2）惠光禪師（2009/原著日期不詳）提出之十種無心治妄功夫：「覺察」、「休歇」、「泯心存境」、「泯境存心」、「泯心泯境」、「存境存心」、「內外全體」、「內外全用」、「即體即用」與「透出體用」等，其主張善用其中之一法即可明心見性¹¹；以及（3）楊仁山（1996/原著日期不詳）論及之「全真成妄」、「了妄全真」、「即妄即真」與「非妄非真」；以及「破妄顯真」、「了妄即真」、「回真入俗」與「真俗俱融」等，以說明心靈境界；¹²同時於真妄關係中，本文另酌增「求真於妄」、「妄中見真」、「妄中顯真」、「以真歇妄」、與「以真攝妄」等概念，以增加分析層次。

「人」與「境」二詞可分別指主體（主觀、能或主）與客體（客觀、所或賓），於《牧牛圖頌》之人牛相對中，「人」指「能牧之人（主體）」或「見分」；「境」指「所牧之牛（客體）」或「相分」。實際上，「境」不僅可指外在物理世界之法相，

¹⁰ 1. 奪人不奪境即奪主觀而僅存客觀，於萬法之外不承認自己，以破除對人、我見之執著。2. 奪境不奪人即奪客觀而僅存主觀，以世界映現在一己心中，破除以法為實有之觀點。3. 人境俱奪即否定主、客觀之見，兼破我執與法執。4. 人境俱不奪即肯定主客觀各各之存在（慈怡法師主編，1988）。

¹¹ 1. 覺察乃絕念防念起，念生便覺破，覺智亦不用，妄覺俱忘名曰無心。2. 休歇乃不思善、惡，念起便休，遇緣便歇，為歇妄心之功夫。3. 泯心存境乃於一切妄念俱息，不顧外境，即奪人不奪境。4. 泯境存心即將內外諸境悉觀成空寂，只存一心孤標獨立，真心獨照，即奪境不奪人。5. 泯心泯境乃先空外境，次滅內心，內外心境俱寂，即人境俱奪。6. 存境存心乃心住心位，境住境位，有時心境相對，則心不取境，境不臨心，各不相到。7. 內外全體乃於山河大地、日月星辰，內身外器，一切諸法同真心體，湛然虛明，無一毫異，大千沙界打成一片，天地與我同根，萬物與我同體。8. 內外全用乃將一切內外諸法及動作施為悉觀作真心妙用。9. 即體即用乃雖冥合真體，一味空寂而於中內隱靈明是為體即用，靈明中內隱空寂是為即用即體。10. 透出體用乃將四面八方只作箇大解脫門圓陀陀地，體用不分，又無纖毫滲漏，通身打成一片，其妄從何處得起？以上不須全用，但得一門功夫成就，其妄自滅，真心即現（惠光禪師，2009/原著日期不詳）。

¹² 楊仁山（1996/原著日期不詳）論道：古德大徹之後，求絲毫妄念不可得；真妄和合之語，是依生滅門說；若依真如門說，眾生則「全真成妄」，菩薩則「了妄全真」，如來則「即妄即真」、「非妄非真」。楊氏論及圓覺經之「居一切時不起妄念，於諸妄心亦不息滅，住妄想境不加了知，於無了知不辨真實。」而謂初句「破妄顯真」十住法也；二句「了妄即真」十行法也；三句「回真入俗」十向法也；四句「真俗俱融」十地法也。

或人事物境等現象；其亦可指心生之法相，如心理之作用（包括思想、感情、情緒、想像或直覺等）與其進構之對象或衍生之現象。牧牛過程即由此相對之作用中，找回「自證分」與「證自證分」。

二、《牧牛圖頌》中生命主體性探尋之隱喻

基於前述之認識，茲就各圖頌分別探討如次：

（一） 尋牛

序：從來不失，何用追尋？由背覺以成疏，在向塵而遂失。家山漸遠，歧路俄差，得失熾然，是非鋒起。

頌：茫茫撥草去追尋，水闊山遙路更深，力盡神疲無處覓，但聞楓樹晚蟬吟。

1. 探尋心牛與能所對立

（1）探尋心牛：此序與頌不僅說明開始尋求生命主體性之心態，同時也提示尋牛之重點與捷徑，甚至在此階段頓悟之可能性，尤其由此序可知，雖從來不失，但若背覺則合塵而迷失。

「牛」涉及妄心與真心，側重妄心而言，即指凡夫未修行前之虛妄心理狀態，如惟覺（2000）所言「牛」是譬喻這念心，凡夫的這念心，猶如一頭牛般，有牛脾氣，很難調伏；側重真心在妄中而言，即如前述本覺因一念無明而生三細而長六粗，然而本覺並未受到污染，故此序言：「從來不失，何用追尋？」，此真心亦如古德所言之「在聖不增，在凡不減，悟亦不得，迷亦不失。」吳汝鈞（1991，1993a）指出這頭牛是「心牛（Mind-Ox）（日本學者柴山全慶所稱）」，顯然是我們真實的主體或主體性（subjectivity）。眾生超越地即具足這真心，但在現實上卻是凡夫，此乃因真心被無明客塵或迷妄所掩蓋，故使其光明無法顯露。聖巖（2010）論道發覺自己被困於煩惱虛妄之中，迷失了自己本來面目的自性之牛，此即對見性開悟已有追求嚮往之心，而開始用功修行。

(2) 能所對立：視「心牛」為妄心者旨在正視現實中妄心之干擾作用，且有對治、降伏與轉化之必要性。視真心在妄中者即著重可由妄心中認識、找回真實主體性之「心牛」。事實上，「牛」亦可視為人與其真我之關係的創造物，雖然依禪宗而言，「牛」即「自己 (self)」或「真正的自己 (true self)」，但牛不可能是「真正的自己」，而是牧童與「真我 (大我、自性) (Self)」之關係在當下所創造出的意象。他不知所以然地感到有某事物需去尋求，但此物似乎完全模糊，如無形式的事物。然後此情況向他顯示了「牛」，亦即一種他開始與之產生關係的「呈現」(Kawai, 1996)。

妄心是由真如心體之變化而來，且妄心常被喻為水波，真如心體則為海水，雖境風吹起識浪，然而浪亦屬於海水，漚波之本質即是水，山河大地、五蘊身心皆源自於如來藏。總之，牛亦由人心建構之境相，由此相衍生能所對立之種種情況，此種能所之假立只是漸修之一種方便，故妄不離真，「煩惱即菩提」。若了解牛與自己之關係，境相既由心生之亦可由心滅之，則知問題之所在與下手之功夫。

2. 不覺心源與自難肯定

(1) 不覺心源：人們因不覺自心之本源，故在意識中尋牛。猶如京都學派久松真一所強調的此所謂之牛乃生命的「本當之自己」，「眾生本來是佛」，「一切眾生悉有佛性」中的佛或佛性，它是內在的，不能外求。「牛」雖然迷失了，但它未有走到外面去，它仍在生命中，故真正的尋牛，需在生命中尋，不在外界尋求。在外界草叢中尋牛，只是象徵或譬喻而已(吳汝鈞, 1991, 1993a)。「撥草去追尋」，就是要在妄想、煩惱、無明當中，在地水火風四大當中，去追逐尋找這念心(惟覺, 2001)¹³。「草」所象徵之見取，即由依他起性引而發遍計所執性而產生虛妄的識心，此妄識涉及十八界與五蘊之作用，以及「見惑」與「思惑」之影響¹⁴。此階段有全真成妄之迷失，但因「『不覺心源』的始覺」，而產生探索自我之意識與意志，亦即開始求真於妄中。

¹³ 不斷追根究底的問：究竟是誰在念佛？究竟是誰在喝茶？就是要起疑情 -- 是誰？究竟這念心在哪裡？不管行住坐臥，始終綿綿密密地在話頭處參究、起疑情(惟覺, 2000)。

¹⁴ 妄識涉及六根面對六塵而產生六識之作用，這交互作用總稱為十八界。五蘊即色受想行識。見惑包括身見、邊見、見取見、戒禁取見、邪見等五者；思惑包括貪、瞋、癡、慢、疑等五者。

(2) 自難肯定：因迷惑而追尋，感到路途遙遠，「尋牛」乃不知真心本在，若能了悟前述「『覺心源』的始覺」之究竟覺，則當下即見圓滿覺性。本覺與始覺原本不二，當有始覺而起心修行時候，當下其實自己已在本覺中，只是不自知而當面錯過，故此序言：「從來不失，何用追尋？」由於此「『不覺心源』的始覺」只覺悟得心的部分，故起心而追尋，且感到路途遙遠而深廣。

「山遙」指靈山路遙，心水無有邊際；「路更深」，是發現這條心路愈來愈深遠。此乃由於這念心超越時間、空間，無邊無際而找不到其深廣度，此路愈走愈深遠，沒有一個著落點。《解深密經》云：「阿陀那識甚深細，一切種子如瀑流。」¹⁵無始劫來，八識田中蘊藏的種子無量無邊，所以愈參話頭，愈覺得這念心的深廣。若能參到整個身心世界都變成了一個疑團，此時完全沒有妄想或昏沈，整個世界都不存在了，且無過去、現在、未來，而處在一個定境中，則能發現唯能聞、能參這念心還存在。因為「起心即錯，動念乖真。」只要還有能與所即無法找到這念心，如同騎牛找牛，是找不到牛的。雖然如此，還是必須去找。否則，修行這念心就無法落實下來（惟覺，2001）。

此處之楓樹與晚蟬隱喻吾人可透過覺察與休歇，而專注於觀看與聽聞之知覺作用，且領悟此時誰在看、誰在聽，進而離能所之對立，反觀自心，即易找到本覺。亦可參照《楞嚴經》所述之「反聞聞自性，性成無上道」之方法即能見性。然若領悟不深，則仍無法自我肯決。

(二) 見跡

序：依經解義，閱教知蹤。明眾器為一金，體萬物為自己。正邪不辨，真偽奚分？未入斯門，權為見跡。

頌：水邊林下跡偏多，芳草離披見也麼？縱是深山更深處，遼天鼻孔怎藏他？

1. 領會相應與知所去向

¹⁵ 關於阿陀那識，舊譯派如真諦與菩提流支譯為第七識；新譯派如玄奘則譯為第八識阿賴耶識。

(1) 領會相應：此包括兩方面：其一為義理之領會 -- 對經教有某種程度之了解與正見之領會，亦即依經解義後確信必有尚未發現的佛性在，更會從修行之中，感覺到決定有開悟見性之可能（聖嚴，2010）；透過經文教說作為媒介而接觸，這仍是抽象的、不切實的。仍未現證那作為普遍性同一的真如空理，不過此階段對引入真理仍是一種方便，故謂之「權」（吳汝鈞，1991，1993a）。其二為境界之相應 -- 有某種程度的正受之領會而產生相應的境界。「水邊林下跡偏多」指在水邊林下參禪、悟道，這念心有點清淨，六根對六塵有些相應之境界，此時覺得好像根、塵、識都是「道」，但還不敢確定，故言「跡偏多」；「跡」即有一點相應之境界，表示參禪有一點功夫，產生一些瑞相，乃至有一些契悟（惟覺，2000）。

(2) 知所去向：雖然這時的境界仍只在真理門外徘徊，而未得其門而入，不能真見心牛（吳汝鈞，1991，1993）；然而由於有前述之領會與相應，此時已知修行之主要方向或目標。亦即發菩提心圓成佛道之法門很多，但成佛之目標卻只有一個，因「千佛同源，萬靈一體」，此頌指已經找到自己應該走的修行之路了（耕雲，2009/1989）。

2. 精進體悟與自信自肯

(1) 精進體悟：「離披」指分散零落的樣子，只見草叢盡是牛踩過後零落的痕跡，卻不知牛往哪裡去了。此時可提起話頭¹⁶，即能把心中的煩惱、無明轉了過來，使這念心產生相應的境界，雜草即成芳草；雖能參的這念心與道有一點相似，然仍不可執著，須再努力去找牛。「縱是深山更深處」意即參禪時，愈覺得它的微細與幽深，參到八識田中時，即看到裡面山重重、水重重，因這念心自無始以來即含藏了無量無邊的種子，執持根身、器界，整個山河大地都在這念心當中（惟覺，2001）。故當見跡而有相應時，宜精勤修行，以增進對八識作用之覺察與對真心之發覺與認識，才能更自信與肯定。

(2) 自信自肯：此階段時斷時續的妄想心逐漸平靜，即相信自己在妄想心完全斷絕時，自性之牛定然顯現（聖嚴，2010）。「遼天鼻孔」即形容牛的鼻孔很大，比喻這念心的廣大；另一方面，這念心也如同人的鼻子一樣，是天然、現成的，每

¹⁶ 參閱文後論述之最高藝術主體性之修證。

個人都有，故任你怎麼藏也藏不住。「見跡」即對這念心有點契悟了，此時只要直下承當，處處都是這念心的作用。故於見跡階段尚宜透過覺察與休歇之方法，且加深認識與守護真心本性，如五祖弘忍所言之「守本真心」，亦即此守心者乃是涅槃之根本，入道之要門，十二部經之宗，三世諸佛之祖（弘忍，1994/原著日期不詳）。故須自我肯決，莫當面錯過，方易就路還鄉。

（三）見牛

序：從聲得入，見處逢源。六根門著著無差，動用中頭頭顯露。水中鹽味，色裡膠青，眨上眉毛，非是他物。

頌：黃鸝枝上一聲聲，日暖風和岸柳青。只此更無回避處，森森頭角畫難成。

1. 初見自性與初悟不二

（1）初見自性：「見牛」之階段表示修行者已克服文字言說與概念思維之限制，而直下看到自家生命中迷失了的心牛（吳汝鈞 1991，1993a）。吾人可藉語言文字以悟道，但其亦有限制，文字乃指月之指（比量），而非月本身（現量），故臨濟禪師強調「離名離相」¹⁷（南懷瑾，1976/1992）；《金剛經》言：「凡所有相，皆是虛妄，若見諸相非相，則見如來。」禪宗主張離我、人、眾生與壽者四相，以及語言相、文字相與心緣相，才能明心見性。

此「見牛」境界是指真正契悟了這念心，也就是開悟了（惟覺 2001）。此頌象徵法眼初開、初見自性，「見性成佛」所指的只是「因地佛」。然而若不見性，則「修」便只是盲修、妄作；見性亦可謂得道 -- 得到了自己應該走的道路（耕雲，2009/1989）。

（2）初悟不二：如序中所言之「從聲得入，見處逢源。」，吾人須藉方便才能探到本源的最高主體性或心牛。且此時心牛的鮮明印象，如鹽味之於水，膠青之於色，不易被混淆（吳汝鈞，1991，1993a）。從另一角度而言，在禪宗水中鹽味

¹⁷ 17臨濟禪師圓寂前應弟子請求而言：「沿流不止問如何？真照無邊說似他。離名離相人不裏，吹毛用了急須磨。」（南懷瑾，1992/1976，頁 29 - 30）。

與色裡膠青亦可隱喻「體用不二」或「體相不二（性相不二）」，實相（本體、如來藏、真如、法性、自性）之顯現乃不見痕跡，如《景德傳燈錄》〈卷三十〉「水中鹽味與色裡膠青，決定是有，不見其形。」亦即覺性（體）乃存在而顯露於一切現象（相）與功能（用）中。如序中所言之「六根門著著無差，動用中頭頭顯露。」從用或相中可見本體，故言觸目菩提，頭頭是道，且時時見性。

當聽到黃鸝鳥在枝上一聲聲啼叫時，此能見、能聽的這念心即是覺性，若悟到了能見、能聞的這念心即「見牛」了。契悟了這念心，明白山河大地皆是這念心的展現，此時這念心即如沐春風，充滿了無限的愉快與喜悅，如同河岸上青翠的楊柳有著無限生機與活力（惟覺，2001）。此階段乃由初次見性而初嚐法味，初悟性相不二，體用一如；當本心發露時，在見聞覺知的作用中即能有禪悅與法喜之覺受。

2. 真心起用與難以保任

（1）真心起用：悟了方知本具的這念心是無法迴避的，只要直下承當便是，這念心時時都在展現其無限的妙用，故言「森森頭角」。這念心處處可見，要用就有，一切現成，其形相非筆墨所能畫出，雖然了不可得，但它卻又明明白白的表現在六根上 -- 此能說、能見、能聞的；故這念心既是真空亦為妙有，若能悟此道理即是真正的「見牛」（惟覺，2001）。易言之，「只此更無回避處，森森頭角畫難成」係指真心之顯現是必然的但為難以名狀的，真空本心能顯森羅萬象，悟了真心即能起無限妙用。

（2）難以保任：「森森頭角畫難成」另可解釋因尚未徹悟故真心常被如草叢（森森）之妄念所遮掩，為維持真心之穩定呈現，尚有困難，即使初悟亦難以保持。如聖嚴（2010）所言，心牛被隱喻為妄念之草與樹所遮蔽，若依正確的方法與知見而修行即可見到自性之牛，然而在未能掌握此開悟見性之情況下，若稍有干擾，則此清淨無染之心牛又會被妄想雜念之草叢及樹林所遮掩。由於對心牛之面貌尚未看得分明，故其隨時尚有再度走失之可能。

（四）得牛

序：久埋郊外，今日逢渠。由境勝以難追，戀芳叢而不可已；頑心尚勇，野性猶存，欲得純和，必加鞭撻。

頌：竭盡精神（神通）獲得渠，心強力壯卒難除。有時纔到高原上，又入煙雲深處居。

1. 自性暫現與易於退失

(1) 自性暫現：「竭盡精神獲得渠」亦有以「竭盡神通獲得渠」表述者，此階段自性暫時顯現，但仍未穩定，故常保持不住，管帶不了。「獲得渠」是指尋找到心牛了，然而無明業習仍很強，若未加以調伏，則野性尚在，有時跑到高原上，有時又墮入於陰界，而迷失於五蘊（陰）、十八界的煩惱。

「渠」是指能見、能聞的這念真心；「神通」則指這念心的作用。日常中的揚眉、瞬目這些心的作用，也屬於神通，故古德云若悟了這念心，則挑柴運米都是神通妙用（惟覺，2001）¹⁸。此頌指安祥心態已經呈現，牛象徵安祥的心態，修行人必須以牧牛的要領來調和、主宰自己的心，並管制住自己那慣於分別、取相的表層意識才能使「生處變熟」，故得到安祥並非就是圓滿，還須一段長時調柔的功夫（耕雲，2009/1989）。

(2) 易於退失：「得牛」時不但是悟了這念心，而且已深信不疑，但還不太能完全掌握住此心。故此「得牛」並非真的尋回心牛，或體證得最高主體性；而是表示要達此目標所需經歷的內心交錯矛盾，以至克服這種交錯矛盾。心牛之覓得有時如曇花一現，瞬間又失去了蹤跡。易言之，修行者雖已親悟自性的全體，但由於煩惱的習氣以及環境的誘惑與影響依然存在，故宜更精進地策勵用功，以免再度回退到未悟前之情況（吳汝鈞，1991，1993a；惟覺，2001；聖嚴，2010）。

2. 真妄不二與仍須調伏

(1) 真妄不二：把牛找到了，講話的這個就是、聽法的這個就是，一切都是

¹⁸ 易言之，專注、竭盡精神心力，不斷的提念、照念、參，最後終於悟到了這念真心。悟了這念心，就能產生感通。此時，隨便起個心、動個念，就是神通妙用。「從來真是妄，今日妄皆真」，悟了這念心，才明白難調難除的妄想心原來就是真心（惟覺，2001）。

現成的。了解一切都是現成的，這念心就如同牛一般壯碩，從朝至暮，不論穿衣吃飯、挑柴運米，始終是如如不動，任你怎麼用力，也揮之不去，所以說「心強力壯」。「卒難除」則是指這念心本自具足，故用盡任何辦法終究是除不去的。契悟了之後才明白原來煩惱即菩提，這念心始終存在，寂照如如（惟覺，2001）。

（2）仍須調伏：此處「心強力壯卒難除」亦可另解釋為心牛未經完全馴伏與轉化前，其強悍個性與習氣終究難以去除，而由錯誤而導致煩惱。

雖用盡氣力來修行，好不容易開悟，見到了自性，但是仍有強大的煩惱潛力一時不易清除。「有時纔到高原上，又入煙雲深處居。」意指有時從煩惱的深谷之底，好不容易爬上了高山的頂上，達到無心任物、物我兩忘之絕對的去執境界；有時候仍有煩惱的煙雲籠罩自己之停身處，沈沒在充滿分別妄執的相對雲煙中而迷失掉。「得牛」的境界即這念心時而清楚明白，時而迷糊不清，還不是很穩定，需要進一步「牧牛」，使這念心慢慢安住、平穩下來（吳汝鈞 1991，1993a；惟覺，2001；聖巖，2010）

關於序中「頑心尚勇，野性猶存」之意，因佛性是最高主體性，它是「本來清淨，不受一塵」（第九圖頌之序），此處所言之頑心、野性只能就生命自身為無明客塵之所覆蓋，表現為無量煩惱，心牛亡失之情況而說，故此種之譬喻或象徵只是方便法門而已（吳汝鈞 1991，1993a）。「得牛」後可藉覺察與休歇此無明遮蔽下之頑心、野性，而且洞察妄識之緣起性空，由妄識中顯現真心，而漸趨於穩定而恆常。此階段可謂初悟真妄不二，體用不二，煩惱與菩提不二。

（五）牧牛

序：前思才起，後念相隨。由覺故以成真，在迷故而為妄。不由境有，唯自心生。鼻索牢牽，不容擬議。

頌：鞭索時時不離身，恐伊縱步入埃塵。相將牧得純和也，羈鎖無拘自逐人。

1. 頓悟本覺與漸修護念

（1）頓悟本覺：此牧牛階段可由頓悟與漸修兩方面著手，此序之涵義如前述

《起信論》所言，本覺由一念無明而生三細，亦即無明之迷惑產生妄識時，能（轉相）與所（現相）相待，人牛相對；且隨即由現相再轉生六粗，形成「前思才起，後念相隨」，此即「在迷故而為妄」；然若能隨時覺察起心動念，找到念頭之來源而回復本覺，則能立斷妄念且頓悟自性，將虛妄意識轉回般若真智，此即「由覺故以成真」。

（2）漸修護念：此牛仍有偷吃莊稼五穀之可能，亦即開悟後不可掉以輕心，必須謹慎地繼續調伏煩惱與收攝妄心，否則隨時仍會有貪、瞋、癡等煩惱發生。「牧牛」即時時刻刻回光返照，有能觀、所觀，等於《心經》所言之觀照般若，保持這念覺照、覺察、覺悟之心，看住這頭牛，不要讓牠跑了。前面的「得牛」屬於見道位，此處「牧牛」則屬於「修道」的階段，「修道」要在靜中養成、動中磨鍊，時時護念這念心，使其臻至純熟（惟覺，2001；聖嚴，2010）。

此序之「擬議」即起分別妄想，以相對之概念來分割絕對的世界、真理（吳汝鈞 1991，1993a）。總之，在漸修之能所相對心態中，藉鞭策以調伏心牛，不失為一種漸修之方便譬喻，然若於此境相過度執著與議論，則不免破壞自心原本統一調和之狀態。故悟後起修時，對頓悟與漸修之方法皆宜適當了解與靈活運用。

2. 覺照管帶與漸趨純和

（1）覺照管帶：「鞭」指能觀之智，亦即這念能覺察、覺照的智慧心；「索」指返照，如懈怠時能知道發一個慚愧心、精進心即是返照；「身」指本具的這念心性，所謂「法身」即以心性為身。這念心牧純熟了，達到清楚明白、如如不動、處處作主，法身即現前了，「不離身」即不離開這念心。修行者勿讓已覺察到的主體性或心牛再走失，且勿讓其生起相對的念頭，或對概念起執著（吳汝鈞 1991，1993a；惟覺，2001）。

若觀照功夫不得力，這念心沒有惺惺寂寂、寂寂惺惺，不能安住在話頭上、正念上、實相上，這念心就「縱步入埃塵」去了。故要「鞭策時時不離身」，亦即時時勤拂拭，勿使惹塵埃；一發覺牛跑掉了，立刻用鞭策將牠拉回來，覺察、覺照的這念心始終要存在。若能把自己已得的悟後心境，照顧得很好，則戒律的規定與禪定的功力，便會自然而然地成為修行者的日用物了。故吾人宜涵養自家心

牛，以免受馳求心的影響而「縱步入埃塵」(吳汝鈞 1991, 1993a; 惟覺, 2001; 聖巖, 2010)。悟後起修時，宜在覺察與休歇中，以智心調伏識心，精勤管帶，使不離本覺。

(2) 漸趨純和：「相將」為相與或相共之意；「純」即精純、不雜；「和」是平和、安祥；「相將牧得純和也」表示牧牛者執鞭索，牢牢的看住牛，不許牠犯人苗稼。亦即已調伏了貪瞋癡的習氣，六根慢慢地不染六塵，這念心有定有慧，已經能夠作主了。修行之主要著眼在於把過去的慣性糾正過來，讓以往熟悉的東西逐漸淡化、疏遠，取而代之的是清淨無染、純一無雜的安祥(耕雲, 2009/1989; 惟覺, 2001)。

「羈鎖無拘自逐人」亦有以「羈鎖無抑自逐人」表述者。「羈」為繫綁、拘束；「鎖」當名詞為鏈條、鎖鏈；「抑」是抑制、壓制；「逐」即跟隨。得牛後雖已契悟這念心，但還不能完全作主，故還要時時提起覺性，不斷覺察、覺照，勤於牧牛，使這念心不要向外攀緣。由於不斷地起觀照，日久功深，這念心牧純熟，已經能作主，任心自在了，亦即不必刻意拘束牠，牛都能溫順地跟隨主人，故「羈鎖無抑自逐人」(惟覺, 2001)¹⁹。此階段在無明與法性之鬥爭中，修行者終於以法性戰勝無明，此時生命已漸純化，無明客塵已不再為患，法性光明也已顯露(吳汝鈞, 1991, 1993a)。

經主體對治客體，調伏了心牛之剛強野性，使其不再迷失妄為，漸趨純樸柔和，而無需刻意地控制與駕御。此種調伏可透過覺察與休歇之方法，覺察心念，念起便休，遇緣便歇，達「由覺故以成真」，且如序所言「不由境有，唯自心生」，若能「以真歇妄」，則可不隨境轉，漸趨清明與純和。

(六) 騎牛歸家

序：干戈已罷，得失還空。唱樵子之村歌，吹兒童之野曲；身橫牛上，目

¹⁹ 古德云：「迷時人逐法，解時法逐人。」未悟或工夫不夠時，這念心隨著外面的萬境而轉，是「人逐法」；開悟後或工夫純熟，這念心即能夠作主了，不再為外境所轉，就成了「法逐人」(惟覺, 2001)。

視雲霄，呼喚不回，撈籠不住。

頌：騎牛迤邐欲還家，羌笛聲聲送晚霞。一拍一歌無限意，知音何必鼓唇牙。

1. 尋回真我與自在愉悅

(1) 尋回真我：此階段中二元對立已淡化，故可謂心兵不起，故干戈已罷；識心轉趨智心，般若空慧呈露，而安然自在，故能得失還空，而悅然自得。

經由「尋牛」直到「得牛」、「牧牛」後才發現不需要再管理牛了，故於「騎牛歸家」，牧童在牛背吹笛，隨順著牛自由而行 (Kawai, 1996)。修行者已尋回忘失的心牛或最高主體性，內心感到無比輕鬆與喜悅，已無得失之心，超越或克服了得失的相對意識，而有自由無礙之感 (吳汝鈞 1991, 1993a)。煩惱妄想已完全被調伏，故呈現純和明朗之景象，逐漸地回到純淨無染的心境中 (聖嚴, 2010)。

(2) 自在愉悅：「騎牛迤邐欲還家」，終於可以不假任何鞭索功用，輕鬆自在的「騎牛歸家」了，這念心已調伏，而能任心自在了，進一步就要回歸到當下這個清淨的自性之家；「羌笛聲聲送晚霞」表示契悟了這念心性，沿途的本地風光就像羌笛的樂音、晚霞的美景，令人賞心悅目，此時人、牛、羌笛、晚霞和合一色，齊趣一處，心與境和諧無礙，同歸自性不二之家²⁰。這念心充滿著法喜、無量的光明與無限的愉悅 (惟覺, 2001)。

2. 禪機妙用與體用一如

(1) 禪機妙用：明白了這念心即無限意，如古德所言，「百草頭上祖師意」。契悟了以後，當下這個能知能覺的「意」就是菩提心，所以一拍一歌都是禪機，乃至舉手投足都是神通妙用。悟了這念心就明白「意識心」與「菩提心」原是一個。「一拍一歌無限意」即悟了這念菩提心，當下一拍一歌就是無限的禪機妙用；

²⁰ 「迤邐」，為曲折連綿的樣子，比喻「尋牛」到「牧牛」漫長的心路；「家」，指菩提、涅槃，不生不滅、寂照一如的清淨法身，才是究竟的家；「羌笛」即是胡人吹的笛子，笛聲曼妙悅耳 (惟覺, 2001)。

若未悟則一拍一歌皆意識心之攀緣作用，就成了無限的生滅與悵惘²¹（惟覺，2001）。此階段生處已經轉熟了，舊時始終與我們離不開的負面情緒都與我們變得陌生了，而安祥則漸漸和自己熟悉了。熟到走到之處，其皆形影不離地跟著，顯然「保任」接近成功，家鄉在望了（耕雲，2009/1989）。前階段之心牛因已轉化為「純和」，故有相當程度的「熟處轉生，生處轉熟」，而於此時則更為徹底地達到自由自在之境界，故可謂已有較深度之般若智慧。

（2）體用一如：此境界為體用不二，歸用於體。如馬祖禪師所言「全體是用」與「全用是體」之境界，前者即全部的佛性都表現為作用、行為；後者即全部生活之行為、動作皆由佛性所表現出來（吳汝鈞，1998）。

靈山會上之「世尊拈花，迦葉微笑」即是不假言說；能契悟了大眾聽法、師父說法的這念心，即真正的知音，此時隨拈一法皆是佛法，無聲、有聲皆是道，然最後仍要歸於無言無說。因無言無說是「體」，一拍一歌是「用」；「用」雖也是道，但最後「用」須歸於「體」才究竟。悟此道理即知「體不礙用，用不離體」。故說或不說皆是道，有聲或無聲皆是聞。如此體會道即能很自在、活潑。修行者漸漸地走向不生不滅的自性之老家，那些經過五官而感受到的每一種事物，無不充滿著語言無法形容，也不必以語言描述的佛法深意，有情無情皆吐廣長舌相，有聲無聲無非天鼓妙音（惟覺，2001；聖嚴，2010）。

由「尋牛」以迄「牧牛」皆有人牛之能所宛然對立，而此「騎牛歸家」雖仍有人與牛之存在，但彼此已和諧共存，互不干擾，故主客各自存在，而心住心位、境住境位，各不相到（干擾），可謂「存心存境（人境俱不奪）」。尋回真我與自在愉悅係經由「以真攝妄」之自作主宰，而得無為之休歇；禪機妙用顯示體用一如之「即體即用」；其無言無說之「體」與一拍一歌之「用」，有情無情皆吐廣長舌相，有聲無聲即天鼓妙音，皆可謂「內外全體」與「內外全用」之境界。

（七）忘牛存人

²¹「知音」，即了解這念心意，表示契悟了這念菩提心。「鼓唇牙」表示有所言說。「知音何必鼓唇牙」指真正、究竟的知音是不必假藉言說，即所謂「無聲勝有聲」。前面的「一拍一歌」雖然蘊藏了無限的禪機妙用，終究是心的作用，有生即有滅。由有聲歸到無聲，由有生有滅歸到不生不滅，方能橫互古今，通徹十方，與三世賢聖同知自性菩提之音（惟覺，2001）。

序：法無二法，牛且為宗。喻蹄兔之異名，顯筌魚之差別。如金出礦，似月離雲。一道寒光，威音劫外。

頌：騎牛已得到家山，牛也空兮人也閑。紅日三竿猶作夢，鞭繩空頓草堂間。

1. 法空無住與唯能無所

(1) 法空無住：牛有方便（*expediency*）之意義，此即「牛且為宗」之意。序中兔與魚是目標，蹄與筌則是工具，忘牛存人意指目的已達方便可捨去，當訓服牛的目的達到後，作為工具的鞭繩亦可捨棄，而「空頓草堂間」（吳汝鈞，1991，1993a）。易言之，心牛之證得即心宗之達成，牛只是追求心的目的或宗旨所權宜而設之方便，人牛本無對立（無二法），實不需再住著牛之法相。佛法是成佛之方法，牧牛也是入道之方便，故不能執著人法二相。如《金剛經》云：「知我說法，如筏喻者，法尚應捨，何況非法。」，故須先捨方便之有為法，才能達究竟之無為法。

(2) 唯能無所：「騎牛歸家」還有能騎之人、所騎之牛，也就是有能證之心、所證之境。有能有所，仍屬於有出有入、有修有證的相對境界，還是落入「自心取自心，非幻成幻法」的無明妄境中，所以進一步要「忘牛存人」（惟覺，2001）。修行者已經住於定境，無煩惱、無是非、無妄心可調，那個可調的妄心已經不見，達到六祖所言之「憎愛不關心，長伸兩腳臥。」此時無主客分別，亦無煩惱和菩提的執著，但尚清清楚楚地覺得有個主觀的自己存在（聖嚴，2010）。此時只存人而忘牛之存在，牧牛之對治與修證之執念漸淡泊，人牛對立之法相亦除，如此自心即能趨於和諧、統一與超越。

2. 悠閒自在而真心獨照

(1) 悠閒自在：「騎牛已得到家山」指已見到本來面目，回到自性靈山、菩提涅槃之家。此時已明白原來牛也是自己，心外無別牛，牛即是當下這念心。這念心是本具的，根本無牛可牧、可得，故不必再藉相對的境界來用功，連牧牛的這念心也要放下，只要做個閑道人即可，故言「牛也空兮人也閑」。既已騎牛歸回

自性之家，更契悟到連牛也是不可得的，當然不再需要牧牛之鞭繩，而可通通都扔掉。這時即可悠閒地一覺睡到日昇三竿（惟覺，2001）。既牛已空無，即無對治之對象，而能悠閒逍遙，一枕安眠直到太陽照地有三竿尺高，仍未醒來，此時已能安祥自在居於草屋之中，而可「隨所住處恆安樂」了。

（2）真心獨照：作為方便的牛捨棄掉，則餘下的便只有明覺寂照的最高主體性，其自在無礙之表現即「如金出礦，似月離雲」（吳汝鈞 1991，1993a）。一旦妄想心消失後，原本清淨的自性立現，即無一物可見²²，故當自性呈現後，已無「牛（隱喻妄心）」可牧，而變成了心中了無一事可做之人（聖嚴，2010）。此時自性顯現，真心獨照，猶如百丈禪師所言之「靈光獨耀，迴脫根塵。」²³雖此時呈顯最高主體性，而相應於序中「一道寒光，威音劫外」之境界，亦即顯露清明自性而達到實際理地²⁴，然而仍須再進一步努力。若還執著有個悟境的「我」，則仍未達真空妙有之究竟境界。

此時無論穿衣吃飯、行住坐臥都是道；但是這必須經過一番努力，有了工夫才做得到；否則，一覺到天明，就全是顛倒夢想（惟覺，2001）。因法執雖無，但微細的我執尚在；牛雖沒有了，但是人還在，如說我在修行，我很安祥，此時有我、有安祥仍是二法；必須再到了安祥即我，我即安祥，安祥成為人格化，已是人的屬性了；亦即達到「沒有安祥就沒有我，有我就有安祥」時即更上一層樓了（耕雲，2009/1989）。

「忘牛存人」已盡除境相，唯有真心獨照，聖境現前，故可謂為「破妄顯真」，亦為「泯境存心（奪境不奪人）」。此時有自然無為的「休歇」，因清淨自性呈現，故能展現「即體即用」，且生活的一切皆在道中，顯現「內外全體」、「內外全用」之境界。

（八）人牛俱忘

²² 自性是不可名狀的，因為普遍地存在於內及外，正如魚在水中，不覺有水，人在空氣中，往往忽略了空氣的存在（聖嚴，2010）。

²³ 百丈上堂詩：「靈光獨耀，迴脫根塵；體露真常，不拘文字；心性無染，本自圓成；但離妄緣，即如如佛（普濟，1991b/原著日期不詳，頁133）。」

²⁴ 禪宗常用「威音王佛（過去莊嚴劫最初之佛名）前」以比喻實際理地或本來面目。

序：凡情脫落，聖意皆空。有佛處不用遨遊，無佛處急須走過。兩頭不著，千眼難窺，百鳥銜華，一場懨懨²⁵。

頌：鞭索人牛盡屬空，碧天遼闊信難通。紅爐焰上爭容雪，到此方能合祖宗。

1. 人法皆空與聖凡俱泯

(1) 人法皆空：「人牛俱忘」即明白原來這念智慧心亦本性本空；牛不可得，人也不可得，心境俱空、人法雙亡，達到一個絕對的境界，故是「鞭索人牛盡屬空」；「碧天遼闊」形容這念心是無邊無際、無始無終，雖這念心廣大無邊際，但在此絕對的境界中是絕一切音信的。此即所謂「妙高峰頂，從來不許商量」，因此說「碧天遼闊信難通」，能通音訊表示這念心還有一點點消息、念頭，還是落入有能有所的相對境界（惟覺，2001）。

(2) 聖凡俱泯：體驗到自性之普遍存在便進入絕對的完全統一之心態，此時主觀意識也跟著消失，人牛俱泯，賓主皆無，兩者渾然一體，那只是一種充實、滿足、究竟、徹底的存在。凡夫與聖者無踪跡，眾生與佛亦皆空，既無煩惱可斷亦無菩提可成（聖嚴，2010）。

此序之「凡情脫落，聖意皆空」顯示聖凡俱泯與無住精神，此即如來果（1997a/原著日期不詳）所言：「未轉身前即是凡夫，大轉身後即是聖人；直饒凡聖不居，原是自己（頁 527）。」其（1997b/原著日期不詳）亦主張：「任是有佛住，切莫住；無佛處，亦莫住；無住之中，不可住（頁 804）！」或「有佛處，切莫住，無佛處，急走過（頁 805）。」此即金剛經「應無所住而生其心」智慧之落實。序中「兩頭不著，千眼難窺，百鳥銜華，一場懨懨。」意指聖凡、善惡、好壞等邊見皆不宜染著，各種世俗眼光或知見皆難以明白平等不二之智慧，誠如三祖僧璨所言之「至道無難，惟嫌揀擇，但莫憎愛，洞然明白。」，即使有「百鳥銜華」之勝境亦不分別與貪著，若染著幻境則易陷入自感慚愧的無明陰境。

2. 本無一物與正見正受

²⁵ 懨懨為梵語，意即慚愧。

(1) 本無一物：「紅爐焰上爭容雪」即形容這念心無有一切美醜、善惡等對待差異，達到能所一如的境界，有如火爐上熾熱的火焰，怎容得下片絲雪花。在這個絕對的境界中，無有一物可得，正如《心經》所言：「無無明，亦無無明盡，乃至無老死，亦無老死盡。」此即「言語道斷，心行處滅」之境界（惟覺，2001）。此亦反映慧能言之「本來無一物，何處惹塵埃？」，與為啟發慧明而言之「不思喜、不思惡，那個是明上座之本來面目？」以及當時慧明領悟所答「如人飲水，冷暖自知。」等之心靈狀態。

(2) 正見正受：這念心不作佛想、不作魔想，如禪宗所言：「佛不可得，魔也不可得。」達到一念不生，即真正的佛。此時沒有信息可以互通，因根本用不到心思度量，也無法用心思度量來表示與說明它，故名為不可思議的境界（惟覺，2001；聖嚴，2010）。「人牛俱忘」乃渾然一體（意與境渾）或佛理的「境識俱泯」，一切主客對立消除，歸於實相無相。呈現心境渾一、物我雙忘的美感境界（賴賢宗，2009）。此無我之境有其獨特之美感外，亦有深厚的宗教的、救贖的涵義（吳汝鈞，2005）。而此救贖涵義實亦契合禪宗之究竟解脫，此亦如《心經》標題中之「摩訶般若波羅蜜多」，意即由「大智慧（摩訶般若）」「到達（蜜多）」解脫的「彼岸（波羅）」之意旨。

「合祖宗」即契合祖師意，亦即契合十方諸佛所傳之心印，此即無言無說，無能無所，契入絕對境界，當下即與諸佛的心印相契。八萬四千法門最後都是要回歸於這念絕對的智慧心地，此處離一切對待，絕一切言說，此即心之體，亦為吾人的本來面目（惟覺，2001）。此頌在說明保任成功後，顯然法執已泯，漸臻無為，安祥已經成為自己的內涵，而為秒秒不離、相續不斷的正確覺受與知見，到此粗漏已盡，而得大休歇（耕雲，2009/1989）。「人牛俱忘」可謂達到無我之大我或真我的解脫境界。

此階段因人法皆空、聖凡俱泯，故能了悟不二法門，且由無我顯現真我，呈現真如境界，故可謂「了妄全真」或「了妄即真」。因明悟自性而能展現正見正受之「休歇」。因人境雙泯且契合真心，故既「泯心泯境（人境俱奪）」，亦展現「即體即用」、「內外全體」與「內外全用」之境界。

(九) 返本還源

序：本來清淨，不受一塵。觀有相之榮枯，處無為之凝寂；不同幻化，豈假修治，水綠山青，坐觀成敗。

頌：返本還源已費功，爭如直下若盲聾。庵中不見庵前物，水自茫茫花自紅。

1. 回復本然與於法自在

(1)回復本然：禪宗工夫之歷程是由賓作主、臣為君，而要求得「主中之主」，而後再把「賓主雙忘」，恢復到心性的本然（南懷瑾，2017）。若依此較諸前述階段，則「尋牛」與「見跡」尚屬於賓作主、臣為君階段，「見牛」、「得牛」到「牧牛」則主已可逐漸克服賓（君漸能主宰臣）；「騎牛歸家」可謂趨於「主中之主」，而「忘牛存人」即達「主中之主」；人牛俱忘即「賓主雙忘」；此階段「返本還源」則為恢復到心性的本然。

由修行過程中，因對自性有深刻之領悟，對有為法或生滅法之執著已漸淡泊，趨向「空、無相、無作」三解脫門，而達「桶底脫落」，當下即能呈現清淨本心。如《金剛經》所云：「法尚應捨，何況非法。」。唐代張拙秀才之《見道詩》中有「光明寂照遍河沙，凡聖含靈共我家；一念不生全體現，六根才動被雲遮；斷除煩惱重增病，趣向真如亦是邪。」後兩句指悟道者即有正見與正受，故已無煩惱可斷，亦無真如可趨向而尋獲，因他已經是真如了，故不必再騎馬找馬。

此階段可謂從絕對統一定境，返照現實的生活，心雖不動而智力湛然明澈，朗照一切而不為任何事物生煩惱心。心如明鏡，映照萬物，而不變其清淨的自性。一切萬物亦無非是本然清淨的諸佛法身（聖嚴，2010）。此即無為無修，自在無礙，萬物皆如之境界。

(2)於法自在：此時方知道連「返本還源」亦是多餘；因為一切都是本具的，本無生滅，本無去來，法爾如是。當下這念心見而無見、聞而不聞，任他外境千變萬化都如盲若聾，始終安住在心之本源，始終安住在這個絕對的境界上（惟覺，2001）。既已不會因聲、色而動分別、執著之煩惱妄心，故視可見，聽可聞，食知

其味，卻皆不動心（聖嚴，2010）。一切時間、空間都在這念心當中，當下這念心就是法王（惟覺，2001）。「諦觀法王法，法王法如是。」法王法即一念清淨（南懷瑾，1992/1976），亦即當下即是，還得本心；五蘊十八界皆轉化為如來（如其本來）之清淨境界，由於本覺顯現，能轉八識成四智，以四智統攝八識，如六祖所言之「使六識出六門，於六塵中無染無雜。」

2. 能所一如與聖凡不二

（1）能所一如：庵中之主體不對庵前之客體作對象看，讓庵前的水與花自在流轉（茫茫）具呈露璀璨（紅）。此與前一頌之靈台明覺我所成就的無我之境的美感頗為類似（吳汝鈞，2005）。庵前庵後的花紅水綠，也只是自然景物的自然存在，既不拒之於心外，也不納之於心內，此即面對森羅萬象，於心了無罣礙，所謂解脫、自在，由此可以略窺消息（聖嚴，2010）。身在庵中，卻不見庵前之物，是形容這念心已經超越相對，達到絕對的境界。超越能所的這念心，正如同江水的蒼蒼茫茫及花紅柳綠，不假絲毫造作，本自天然，一切都是現成的；一切萬法都歸回心之本源，這念心達到能所一如的絕對境界，整個世界既是真空，又是妙有，也是實相（惟覺，2001）。此能所一如、實相現前與本自具足之境界即如《證道歌》所言之「法身覺了無一物，本源自性天真佛（南懷瑾編，1991）。」

（2）聖凡不二：此頌的意境是大事了畢，到此境界，人牛皆空以後有一條岔路，一起空見，便墮偏空。因禪是絕對的、不二的，存了聖解，落在聖邊，仍是邊見，必須把聖解也丟掉，那就大事了畢，才真的是徹了（耕雲，2009/1989）。此聖凡不二境界相應於《證道歌》所言：「絕學無為閒道人，不除妄想不求真，無明實性即佛性，幻化空身即法身（南懷瑾編，1991）。」依《楞伽經》所言，修行過程不宜僅停留在攀緣如禪（或觀真如禪、或緣真如禪），應再繼續提昇至如來禪，真實證入如來境地，轉識成智以達大智慧自在。勿僅執著或攀緣於「真如」或「真心」之名相或境界，而應再放下微細法執，方能「百尺竿頭重進步，十方世界現全身。」達到聖凡不二，真俗一如（南懷瑾，2011）。

此階段證悟不二法門而且全顯不二之境，可超越與統合一切矛盾（或背反），還得本來面目，故能自作主宰，於法自在，具無礙的般若智慧，同時能「即妄即

真」、「非妄非真」、「回真入俗」與「真俗俱融」。而且有無為之「大休歇」，展現「內外全體」、「內外全用」；因所行皆不離真心本體，故能達寂照一如之「即體即用」；且「存心存境」而自由自在；同時「透出體用」而於一切時空皆安祥深深，安祥的心靈之美亦遍在且體現於一切時空之情境中。

（十）入塵垂手

序：柴門獨掩，千聖不知。埋自己之風光，負前賢之途轍。提瓢入市，策杖還家，酒肆魚行，化令成佛。

頌：露胸跣足入塵來，抹土塗灰笑滿腮。不用神仙真祕訣，直教枯木放花開。

1. 圓覺慈悲與和光同塵

（1）圓覺慈悲：於前面「返本還源」，在這念心之體上持續保任，這是自受用的絕對境界，唯屬自利之行。但此處「入塵垂手」則更進一步，以大悲心倒駕慈航，廣行利他之菩薩行。「垂手」一詞表示一種謙卑的態度，以謙讓的心態與卑微的身份來到塵俗的世間行渡生事，便是入塵垂手。「露胸跣足」即坦胸赤足，形容這念心從體起用，不假絲毫造作，舉手投足皆慈悲喜捨的自然流露；「塵」指居住的宅地，用來比喻三界火宅；「露胸跣足入塵來」指菩薩修行已得身心自在，了達「煩惱即菩提，生死即涅槃」，不住著涅槃寂靜之樂，而以大慈悲心視眾生火宅如樂邦，且在三界中行六度萬行，利樂有情。修行圓滿，已經大事了畢，還要回到市廛（社會）的人群中來即因不捨眾生，行無緣大慈、同體大悲的佛陀行願（吳汝鈞，1991，1993a；耕雲，2009/1989；惟覺，2001）。佛性偏覺側重個人，而佛性圓覺則著重眾生（吳汝鈞，2014），此圖頌即為佛性圓覺之慈悲表現。

（2）和光同塵：「抹土塗灰笑滿腮」形容菩薩與眾生「和其光同其塵」，內所證得之清淨圓妙境界，與喧囂雜染之塵俗融合無礙，即使逢苦亦不憂，能忍人所不能忍，亦無有忍相。此時菩薩已能善開無量方便門，即使灰頭土臉，乃至一哭一笑，皆為了度化眾生，引領有情脫離煩惱的纏縛，步向解脫自在之路（惟覺，2001）。這表現脫俗而不厭俗，入俗而不著相，充滿了大解脫、大慈悲大智慧、大

神通的活力（聖嚴，2010）。獲得心靈之解脫而無礙自在之後，一方面須韜光養晦以自我精進，另一方面則為助人利他，需與大眾和合相處，不露聖跡，而以般若真智統攝識心，隨機度化，共登正覺境界。

2. 定慧轉化與游戲三昧

（1）定慧轉化：「花」代表人人本具的心性；「花開」指開悟，即認識自己的本來面目。眾生在迷，不識自己本具的妙明真心，故這念心腐朽如枯木；今遇菩薩以大悲慈心，用法雨甘露滋潤眾生令其開悟，如同枯木逢春而綻放花朵。這念心花開綻，即禪宗所言之「明心見性、見性成佛」，亦即淨土宗所說的「花開見佛悟無生」。真純不二的這念心，本自具足慈悲、禪定及智慧。悟了這念心，這念心性就是神仙，涵攝一切靈妙要訣，不用再向外他求神仙祕訣。契悟了這念心，即能從體起無量的妙用，隨緣度眾，令有情均能明悟心性（惟覺，2001）。一旦從煩惱的束縛中得到連根拔除的大解脫時，不著一切人我、善惡、凡聖、染淨等分別相之際，心得自在，身體也會自在，身外的一切也會由你自在地轉變它們，故頑石能夠點頭，枯木真會開花。此非以神仙的咒術或神通的秘訣，僅是自然而然發生的事（聖嚴，2010）。

依《六祖壇經》，菩提自性本自清淨，本不生滅，本自具足，本無動搖，且能生萬法。《楞嚴經》亦言：「心能轉物，即同如來。」故自性原本即定（不生滅、不動搖）即慧（菩提正覺、具足圓滿、能生萬法，能轉物），具足生起與轉化萬法之功能。

（2）游戲三昧：成就道業而得到解脫自在之後，便自然生起廣度眾生的大慈悲心，這是向上自求解脫後的必然結果，不假意志，不循理想，不是為了什麼使命，只是自然而然地從個人的修行生活中，走向協助他人的行動中去而已，故在其本身不名為救世化眾，只是一種出自天真的游戲三昧（聖嚴，2010）。此種度眾生之終極關懷，一方面固然出於大悲與大願，而勇於承當；另一方面也是自然之流露，而興慈運悲，且因慈悲源自智慧，故須悲智雙運，才能由無所為而為的自發動機，達成悲願，且其過程皆能游戲自在，隨緣啟發他人，以達常樂我淨之境界。

前述除表達自度與度人之情操外，亦意味著禪之不二法門，超越一切邊見，

包括凡與聖、真與俗、體與用等。猶如來果（1997b/原著日期不詳）所言之「宗門下的事，轉凡成聖人，不是究竟事，不是宗門下的特長處，何以呢？聖人地位是途中事，到家的事仍隔一程（頁 1048）。」悟不生不滅之境界即能超越生滅法，而達究竟處，此亦為「平常心是道」之心靈狀態，超越凡與聖之對立；故來果（1997b/原著日期不詳）言：「安入無生地，凡聖莫能知（頁 801）。」此無生滅之本覺心地乃超越凡聖二分或真俗對立之見解，而能有智慧地自度與度人且體現游（遊）戲性美感經驗。

此階段全顯不二法門，超越一切矛盾（或背反），故能具無為之「大休歇」；而且達「即真即妄」、「非妄非真」、「回真入俗」與「真俗俱融」。且由體起用而「即體即用」，於待人接物或接引有情之「用」皆是本覺之自然展現，以及慈悲喜捨之由衷顯露；同時能「存境存心（人境俱不奪）」，展現「內外全體（一切諸法同真心體）」、「內外全用」，且自度度人時，體用不分，通身打成一片，妄無由起，當下一切現成，盡大地是個解脫門，可謂「透出體用」而事事無礙。

三、藝術主體性與美感境界之意涵

前述《牧牛圖頌》隱喻中對於最高藝術主體性與美感境界皆有所啟示，茲配合東西方相關理論闡釋如次：

（一）最高藝術主體性之意涵

1. 最高藝術主體性的認識

本覺之領悟須溯本窮源，直探心源，如前述印順（2003a）所言之「究竟覺即真實圓滿的覺悟到心的根源處」，亦即如禪宗所謂見到自己「本來面目」，亦如前述吳汝鈞（1991，1993a）所言佛性是最高主體性。方東美（2005a）在論及如來藏系統之《華嚴經》時，主張正覺即宇宙的最高光明，即所謂菩提。同時菩提除代表最高的道德理想外，也表達圓滿的精神人格，而且同最高的藝術價值貫注在一起。

關於本覺、如來藏、佛性或般若之體性與功能，於西方哲學亦有相應之觀點，如 Immanuel Kant（1724-1804）之「睿智的直覺（intellectual intuition）」與

Edmund Husserl (1859-1938) 之「本質的直覺 (essential intuition)」或「純粹的直覺 (pure intuition)」。茲說明如次：

關於自我之層次與其心理功能可歸納三種：其一、知體明覺之真我係由睿智的直覺以應之；其二、認知我係由形式直覺以應之；以及其三、心理學意義的虛構我係由感觸直覺以應之，空間與時間為感觸直覺之形式。最高生命主體性即無執的本體「無限心」，此「無限」意指自己能作主、同時能自我超拔、自我決定。（其相對的則是有執的「有限心」，此即西方哲學的感性與知性之「認識心」，或佛家的「識心」、道家的「成心」或儒家的「見聞之知底知覺運動即氣之靈之心」）；本體無限心之自誠起明即睿智的直覺，此無限心即自己與萬物皆具有之真如自性或法性，或謂之為「如」，此乃 Kant 所言審美判斷的那個普遍性、必然性；《維摩詰經》言：「一切眾生皆如也。至于彌勒亦如也，一如無二如。」Kant 之「物自身 (thing in itself)」即此法性（或謂如、如如、自性、佛性、實相、真如或如來藏）。依 Kant 言「物自身」無法由知性認識（辨物）（或理知）之範疇²⁶以及感性認識（攝物）（或感知）之時空形式而掌握，只能以睿智的直覺而掌握或洞悉，但此睿智的直覺是唯上帝才能擁有。牟宗三則主張知性之範疇或感性之形式有如佛家所言之不相應法，人能經修學而達睿智的直覺，此亦即儒家良知之明覺、道家之玄智、與佛家之般若等，人可由此睿智的直覺洞悉法性、真如或實相（牟宗三，2019a，2019b，2004/1990，2014/1990）。

對 Husserl 而言，物自身世界是人能認識之對象且能達致的目標，其根源或本質在於「絕對意識（直覺）」，此對 Husserl 而言不是實體、不是存有而是活動，亦

²⁶ Kant 根據邏輯思考表現出來的判斷方式劃分四類：量、質、關係、程態。從此四類判斷方式再引出十二範疇。判斷的量：全稱的、偏稱的、單稱的；判斷的質：肯定的、否定的；無限的（無定的）；判斷的關係：定言的、假言的、選言的；判斷的程態：或然的、實然的、必然的；質、量、關係等皆是實的，屬於客觀對象方面的。程態是虛的。從四類判斷轉四類範疇。從質的判斷引出三個範疇：實在、虛無、限制（或範圍）；從量的判斷引出三個範疇：單一性、眾多性、綜體性；從關係的判斷引出三個範疇：本體與偶然、因與果、主被動間的交互性；從程態的判斷引出三個範疇：可能--不可能、存在--非存在；必然--偶然。這十二範疇是我們知識可能的條件，同時也是知識對象的可能條件。這是一切綜合判斷的最高原則，知識與經驗皆如此（牟宗三 2019a，頁 13、14、80）。

即本質不是別的，正是對象的唯意識性。其認為人同時具有「經驗直覺」與「純粹直覺（此原僅屬上帝，依 Kant 而言）」；經驗直覺把捉現象，純粹直覺把捉本質，故現象與本質、自然世界（相應於現象）與生活世界（相應於本質、物自身而言者）能含於人一身。同時本質不是異於現象、與現象分離的另一樣東西，卻是現象、對象的唯意識性。Husserl 不否定吾人可以「本質直覺」或「純粹直覺」來接觸物自身。然而若不能依超越主體之絕對意識或純粹意識（直覺），而只依經驗意識（直覺），則生活世界之事物在知覺中直接出現，在記憶中被回想，在直覺中被呈現，仍是世俗層次的事物，無理想境界之意味，亦不能展現本質或物自身，只能為世俗諦義（有執的）世界，而不能為勝義諦義（無執的）世界（吳汝鈞，2001，2005，2008）²⁷。

自「騎牛歸家」以後之階段，已找回「心牛」所隱喻吾人之本覺（或佛性），亦為最高的生命主體性或藝術主體性；此生命之核心即精神性，藝術中精神性若以此核心而論，則將更為深刻。易言之，藝術最高的主體性即為回復本覺之無限心（或超越之主體性），其不受限於經驗意識（直覺）中感性直覺（攝物）之形式與理性思維（知性辨物）之範疇，而能具有睿智直覺、本質直覺或純粹直覺，故其既能觀照有執的世俗生活世界，更能領悟無執的實相生活世界，且以後者涵攝前者。

2. 最高藝術主體性之修學

最高主體性之參悟與修學須透過心靈之淨化與提昇，此可由心牛之探索與證悟，且配合不同的學習者之條件與機緣，適切運用以下之方法：

（1）調伏與漸修：調伏心中這頭牛須有相當的耐力及智慧，從開始尋找道在哪裏，到見道、修道、養道，最後證得究竟的菩提道，要經歷十種心的境界，而此十種心境亦即牧牛圖十種次第。同時依著「十牛圖」的次第用功，如是「降伏其心」、如是「護念其心」，就能夠圓滿自利利他的菩薩行（惟覺，2000）。頓悟常

²⁷ 若以直覺而比喻禪之「妙悟」，則「禪」乃最上乘直覺，如融熙所言之「般若智光」或鈴木大拙所言之「般若的直覺（Prajana-intuition）」，此不同於西方學者 Plato, Aristotle, Plotinus, Jacobi, Bergson, Croce 等人所論之直覺，這些學者所言大抵只是小乘聲聞，初禪、二禪境界，而非正覺、圓覺之大乘禪（邢光祖，1977）。

是來自漸修，若依圖頌步驟且能配合前述四料簡與十種無心治妄方法，則更易尋回與證成最高生命主體性。

(2) 參話頭：禪宗「尋牛」的法門在參「誰在念佛」、「誰在喝茶」，找到是「誰」在念佛、是「誰」在喝茶，就找到這頭牛了。隨著這個「疑」，綿綿密密地參究 -- 念佛、喝茶的這念心到底在哪裡，這就是禪宗的「參話頭」(惟覺，2000)。此外，話頭即一念未生之際，一念才生，已是話尾；此一念未生之際乃稱為不生、不掉舉、不昏沈、不著靜、不落空，亦即不生滅。時時刻刻，單單的，一念迴光返照。這不生不滅即看話頭或照顧話頭(虛雲，2015/原著日期不詳)²⁸。若能找回此不生不滅之自性即能達「返本還源」之境界。

(3) 觀心：《牧牛圖頌》之各階段皆不離觀心，此涉及前述之「覺察」與「休憩」之運用。絕念防念起，念生便覺破，覺智亦不用(惠光，2009/原著日期不詳)。劉洙源論及先休心息念，將六塵萬緣放下，一概不想，直觀當下念頭，對起滅不停之念，勿執著，勿追逐，也勿斷除。只管細細靜看。久久純熟，看到一念不生，即與般若相應(南懷瑾編，1991)。「覺智亦不用」即能所皆空，而回復本覺，「一念不生」即可顯現本體，故藉觀心即能由「人牛俱忘」而達到「返本還源」。

(4) 頓悟自性且悟後起修：《牧牛圖頌》之各階段只要細心領悟，皆有頓悟之契機。根據虛雲法師，直下承擔，便無餘事，說一觀字亦是多餘的，故毋須再用疑情(或參話頭)的方法(南懷瑾編，1991)。古代祖師直指人心，見性成佛，如達摩祖師的安心，六祖的惟論見性，只要直下承當便了。後來祖師因見人們無法自悟，故不得不各立門庭，各出手眼，才令學人看話頭。由此可知禪宗乃至圓至頓之最上法門(虛雲，2015/原著日期不詳)。

關於頓悟之重要性，Kawai(1996)強調第一首序言「從來不失，何用追尋？」之深義，同時認為可反向觀察廓庵禪師牧牛圖，其第一張即以圓形環繞顯示頓悟之重要性；其由此主張心理治療師必須堅信此包容整體之圓形，且就持續存在於

²⁸ 看話頭先要發疑情，如問念佛是誰，如吃飯穿衣的是誰，能知能覺的是誰。觀音法問的返聞聞自性亦單單的的一念返聞聞自性，不生不滅即自性；若單單的的地一切在「不生不滅」中，不循聲逐色即照顧話頭，亦即返聞聞自性(虛雲，2015/原著日期不詳)。

該處；否則將會基於錯誤的「漸悟」途徑，而強迫做些不必要的辛苦練習，這些只是徒勞無功之事。

「尋牛」雖為探索生命主體性之開始，在不二法門中，此開始追尋之起點即為達到目的之終點，故禪宗常以圓表示之；此在第八圖「人牛俱忘」之圖以圓形表示，一方面象徵自牧工夫已經圓滿（耕雲，1989，2009/1989），或生命之圓滿（如一般禪畫中所繪）；另一方面則隱喻畫圓形過程中，畫筆之起點與終點相結合，亦即只要在起點反觀自心，當下即可明見本性。若於各階段能深化領悟不二法門，當處了悟「煩惱即菩提」，則可謂見到生命之本來，且達到《圓覺經》所描述之如來禪境界，而此境界在「返本還源」與「入廬隨手」有最明顯的表達。此即：

一切障礙即究竟覺，得念失念，無非解脫；成法破法，皆名涅槃；智慧愚痴通為般若；菩薩外道所成就法，同是菩提；無明真如，無異境界；諸戒定慧及搖怒痴，俱是梵行；眾生國土，同一法性；地獄天宮，皆為淨土；有性無性，齊成佛道；一切煩惱，畢竟解脫；法界海慧，照了諸相，猶如虛空；此名如來隨順覺性（南懷瑾，1996b，頁 257，258；宗密，2012/原著日期不詳，頁 13-16）。

雖然《圓覺經》言「知幻即離，不作方便，離幻即覺，亦無漸次。」²⁹，但就一般人而言，即使頓悟自性仍屬因地佛，無始以來的無明習氣仍須逐步消除，故《楞嚴經》云：「理雖頓悟，乘悟併銷，事須漸除，因次第盡（南懷瑾，1996a）」，悟後起修仍不宜輕忽，

3. 最高藝術主體性之實現

(1)轉識成智:前述論及如來藏起初未與心性本淨相關聯(印順,1981/1992),方東美(2005a)亦指出法相唯識宗剛開始即認為「如來藏藏識」是善惡混雜,糾

²⁹ 南懷瑾(1996b)曾為此偈作適切之詮釋,亦即當發覺妄念時,妄念已經跑掉了,「知幻即離」是妄念自己走掉了,不用再去除妄想,或再用什麼方法去除他,故「不作方便」,如唸佛、唸咒都是多加的方便,也是夢幻空花,這些一概不用。「離幻即覺」離開了妄念幻想,知道現在清淨了,這就是如來覺性。如聽人說話時,聲音是幻的,已經沒有了,用不著再用個方法去掉音聲,它自然就空掉了。但知道聲音的知性不空,本來就在。「亦無漸次」不管你修不修,還是一樣聽到,此沒有一地到十地,也無初果到四果等之次第,本來一切眾生自性是佛,此即是佛,此即是淨土。

纏不清而形成一個意識型態轉變的濁流，此如來藏乃具無始無明。然而在《解深密經》裡，第八識需轉第九識，亦即純潔的清淨識，把一切心靈經驗皆超脫解放了，意識型態都轉變到盡頭後，再把它消滅、點化掉，如此才能把夾雜污淨的第八識解脫而轉到第九識，然後再轉識成智。

前述將如來藏視同第八阿賴耶識之染淨聚合，而增加第九識作為純淨之根源。故此所言非由八識轉成四智（于凌波，2015）之觀點，後者即如《六祖壇經》中慧能所言之轉前五識（眼耳鼻舌身識）為成所作智，轉第六意識為妙觀察智，轉第七末那識為平等性智，轉第八阿賴耶識為大圓鏡智。而且「六七因上轉，五八果上圓。」亦即由第六意識之清淨可轉化第七意識而使其清淨，且此在「因」上修行，將使前五識與第八識轉識成智，而得「果」上之圓滿。然而不論是轉八智成四智或轉第八識到第九識之看法，其皆承認吾人本具超越而絕對清淨的真如自性或如來藏，或作為阿賴耶識之本質，甚或超越阿賴耶識而存在於第九識。有此超越之主體性，即可自我主宰、淨化，進而完成生命之圓滿，此即透過牧牛而修證之可能性與必然性之超越依據與動力來源。相對而言，前兩階段（尋牛、見跡）屬識強智弱；第三、四階段（見牛、得牛）屬識智相當；第五、六階段（牧牛、騎牛歸家）屬智強識弱；第七階段（忘牛存人）中第六意識心理活動因有能無所，無對象可妄生分別，而得清淨之現量或正受，此時熾盛之分別心止息，妙觀察智呈現；第八階段（人牛俱忘）已無能所，第七識之我執與自我中心，故平等性智呈現；有此六七識轉化成智之「因上轉」，即有「果上圓」之第九與十階段（返本還源、入廬垂手），恆轉如瀑流之妄想思量已轉成般若真智，第八識轉為大圓鏡智、前五識轉為成所作智，且平等性智、妙觀察智也俱在。

妙觀察智可觀取事物的特殊性格或別相，平等性智可觀取事物的普遍性格或總相，大圓鏡智則綜合此兩種智慧，同時觀取事物之總相與別相。而睿智的直覺非常類似大圓鏡智的作用（吳汝鈞，2005）。前述之「遍計所執性」實涵蓋時空之先驗形式與先驗範疇，或佛學所謂「不相應行法」（假立之法），然此皆非真實，仍是執著，故屬於遍計所執，而此執在轉識成智時都要化去（牟宗三，2020/1983）。

藝術家轉識成智後即能自我主宰，免於妄識之困擾與誤導，而由真我之智心

或超越主體，善用此表層意識八識之素材與作用於生活與創作中，進而展現具精神性之藝術創造性（劉豐榮，2015）。超越主體具睿智的直覺、本質直覺或純粹直覺，亦屬於方東美（2005b）提出之「高度心理學」範疇；「高度心理學」可超越其他兩種心理學之限制，其一，一般科學心理學，亦可謂之為「表層或平面心理學」，著重對知情意或感覺、知覺、意識之唯物論或機械論觀點，此乃以物質科學處理物性之分析方法，缺乏意義與價值；其二，分析潛意識之「深度心理學」，後者流於原慾理論（theory of ibid）而誤認黑暗層面為自己，同時未顯現人存在之理由。「表層或平面心理學」與「深度心理學」並非就人之本性來瞭解人，而是就人的本性以外的物性或獸性來誤解人。

（2）終極關懷：《牧牛圖頌》前八圖頌之重點在於主體性之發現與涵養，這是內在的功夫；後二圖頌則顯示主體性的發用，在客觀世界方面成就種種功德；而此亦是成就自己（吳汝鈞，1993a）。若無行願，見地不會徹底；無真正行願，修正功夫不會進步（南懷瑾，2007）。大事了畢而不「入塵垂手」即是自了漢；若不昧初因，則修行圓滿以後，當應回到人間普度眾生（耕雲，1989/2009）。藝術主體性經由轉化、呈顯與發揮，即落實在終極關懷，實現立人達人與慈悲入世之大乘精神。

（二）最高美感境界之意涵

藝術家主體性提昇後其美感境界亦隨之增進，此可歸納為五個範疇：

1. 既存在又超越之「圓覺實相」美感境界

此圓覺包括三方面：其一，利他度眾之佛性圓覺：此乃慈悲願力精神之展現，如前述「佛性圓覺」乃著重於對眾生之度化，而不同於「佛性偏覺」（吳汝鈞，2014）；其二，實相無相之清淨圓覺：在圓覺境界中菩薩道有慈悲喜捨之四大行願，然而到最後連「慈悲喜捨」也要捨掉，達到大圓滿清淨覺性的境地（南懷瑾，1996b）。實法終歸於空，以是法究竟圓滿、畢竟空寂，亦即《楞嚴經》所謂之究竟菩提為無所得；此亦顯示第一義諦本來空寂，於諸空法能得自在，即為空王之自在境界（太虛，1990/原著日期不詳）。此種清淨圓覺實涉及「捨念清淨」³⁰之境界，且

³⁰ 「捨念清淨」係四禪之最高境界，初禪為「離生喜樂」，二禪為「定生喜樂」，三禪為「離喜妙樂」，

證悟畢竟空之旨，而究竟放捨執念，連捨亦再捨之，此即可達般若空慧，或實相無相之清淨圓覺。而且由此實相無相之領悟，即能呈現物我皆空、人境俱泯之美感境界。

最高的美感境界即「無我之境」，在「人牛俱忘」即指此種境界，其象徵主客關係泯滅的超越理境，「返本還源」與「入廬垂手」顯示一種積極入世的情懷（吳汝鈞，1993a，2005）。「入廬垂手」顯示妙悟當下現成本地風光，枯木亦能綻放覺花，一切藝術表現都渾然天成，世情艱難與人間條件都成為本體妙悟的素材，不需本體詮釋的神仙秘訣，禪的本體創造能直教枯木放花開（賴賢宗，2009）。此種「內外同體」的境界即如僧肇所言之「物我同根（僧肇/原著日期不詳，2016，頁 35）」，或「天地與我同根，萬物與我同體（惠光禪師，2009/原著日期不詳，頁 497）」此即顯現大乘悲願與空有不二之智慧，以及物我一如與萬境皆如之清淨圓覺境界。

其三，存在性與超越性之融通圓善：將超越的理境融合入世的情懷有賴於既存在又超越之審美精神性，此可謂統合美感態度之「移情（empathy）（Lipps，1979/1903）」與「心理距離（psychological distance）（Bullough，1979/1913）」，在「移情」時「物我相即」，投射情感於對象且由對象感受情感，此投射與感受皆專注於當前之存在情況，而「心理距離」則保有超越而適中的「不即不離」態度，此實亦反映 Kant 所言「無利害關心（disinterestedness）」之擺脫實用態度的支配。根據 Kant，美（the beautiful）即在無利害關心的觀照（contemplation）中產生之愉悅，此無利害關心即是純粹的觀照，而獨立於（不受制於）對象現實存在的關注（劉昌元，2001；劉豐榮，2007；Rader & Jessup，1976；Kant，1979/1790）。同時《牧牛圖頌》展現之自性可謂即為 Kant 主張審美判斷之非概念的普遍性與必然性，根據牟宗三（2019a），此無任何利害關心與無概念者，亦即「如」、「法性」、「物自身」、「空（空一切法的自性）」或「真如」，同時此即為「無目的之合目的性」之目的，無目的才是純美，此合目的性之目的即是從道體、性體而決定，從道德判斷那裡決定的，涉及最高圓滿之「圓善」，此乃真善美合一論，且亦為「無相原則」；此即實相般若之境界，禪宗美感即由此而出，以作為審美判斷之一個超

四禪為「捨念清淨」。

越原則。禪宗之境界就是即真即美即善，由此顯示圓善之美。

有此智慧與心境，方能圓滿地自我實現與自我超越，完成對自己與他人之轉化，達到審美精神性之理想（劉豐榮，2011）；如《金剛經》言之「我應滅度一切眾生，滅度一切眾生已，而無有一眾生實滅度者。」，亦即既有「存在」之終極關懷與投入，同時亦能無相布施，而有「超越」之心空無執、自在無礙。

在藝術活動之融通方面，可謂進入不二法門³¹，故於處理藝術形式與內容時，於「即相」與「離相」間、存在性與超越性間，能適切地選擇與有智慧地調節；既能以有執與分別心之「有念」而觀察與呈現事物之現象，亦能以無執與離分別之「無念」而直觀與表現事物之本質。

中國藝術常呈現既存在又超越之美感境界，且著重精神性之表現。其在思維與風格上著重由有入空，由實入虛，達空寂與虛無之境，且再融空有，達中道不二之圓滿實相。整體而言，自顧愷之開始即重傳神，而在形與神、似與不似、空與有間，雖各有偏重，但總不離中道之調和，較少有極端之風格。既有忘形重意，亦有神形相融；既有恬淡超逸（如宋元諸子），亦有真工實能（如明代李日華）。

個別而言，如張懷瓘在《山水純全集》中有「悟空識性」之超然，亦含「明了燭物」之存在觀照；惲南田（道生）之「有處恰無，無處恰有」；石濤所言：「無法之法，乃為至法」；盛子履所言「實處皆空，空處皆實」（邢光祖，1977）³²。影響明清文人畫之元代畫家黃公望，其山水既不是具體性物，又不在抽象的道與具體之感情，而是在創造一種生命的宇宙，呈現由生命體驗而發現的活活潑潑的「真」

³¹ 達到真俗不二、聖凡不二、空有不二，且有相與無相不二、有念與無念不二。

³² 此外，如六朝宗炳之「以形媚道」，六朝王微之「易象同體」與「明神降之」，謝赫六法論首重「氣韻生動」，姚最之「心師造化」；唐代朱景玄之「萬類由心」與「畫乃心印」；唐五代荆浩「圖真」之以傳神為本質；北宋劉道醇之「氣韻兼力」，歐陽修之「忘形得意」「蕭條淡泊」，北宋蘇軾之「論畫以形似，見與兒童鄰。」晁補之的「遺物以觀物，「書寫物外形」。明代徐渭之「舍形悅影」與題畫所述之「雖云似蟹不甚似，若云非蟹卻亦非。」；沈顥亦言：「似而不似，不似而似。」；屠隆認為趙昌意在似，徐熙意在不似，非高於畫者不能以似不似第其高遠。清初石濤曾言：「明暗高低遠近，不似之似似之。」；現代齊白石亦論道：「作畫妙在似與不似之間，太似為媚俗，不似為欺世。」。中國藝術經禪宗無相之「於相而離相」觀念的影響，在畫論與表現風格上，呈顯既有形相，又不拘泥於形相，亦不完全背離形相之看法（陳傳席，2004）。這些觀點皆著重心靈與精神性，而不拘於形式或形似，且對現象與本質、假相與實相間皆能融通與調和。

的世界，或「境界之宇宙」、「生命之宇宙」。黃公望實以藝術形式表現出「無分別境界」，此種渾境（涉及渾厚華滋、渾然一體、渾樸自然境界），是傳統文人畫追求真性理想的表現形式（朱良志，2017）。此即呈顯超越與存在間之融通與真善美合一之禪境。

此外，黃公望與董其昌如同塞尚不追求畫面的「甜味」³³。且清代王原祁與現代繪畫之父 Paul Cézanne（1839-1906）在解決畫面問題之方法上並無二致。中國山水在基本精神上與 Paul Cézanne 有許多相同之處，Cézanne 所努力的主要企圖繪畫忠於它的本質，亦即空間二次性，創造一種平行於自然的和諧，在此點上中國的不求形式而求氣韻之藝術理想，可謂預現了現代西方藝術理想（郭繼生，1981）。此種既參照現實存在，又創造超越現實之畫面空間秩序，在中國藝術很早就實現。易言之，藝術家試圖超越物理世界之秩序，而創造一種物我一如之藝術秩序，亦即「創造一種平行於自然的和諧」之作品，以趨向更為究竟之境界與具終極性之感動力。

藝術之超越性一方面超越對物理世界中物象之執著，另一方面也超越對心理世界情識之執著，而悟明本覺或無限心，以藝術主體之本覺為主宰，而觀照現實存在中物我品質之交融，透視一切事物之本質或物自身，靈活地運用具象、半抽象、抽象（或非具象）、與變形（或去形、破形）等形式，表現有執的世俗生活世界而亦蘊含超越真理之啟示，或直接表現無執的實相生活世界與意境，引發觀者對本質、法性或真如之領悟；因一切相與用皆由超越主體性而生起，也以此本源為依歸，亦即一切「無不從此法界流，無不歸還此法界。」。

2. 本自圓明之「定慧等持」美感境界

第一首圖頌的序中所述之「從來不失，何用追尋？由背覺以成疏，在向塵而遂失。」即提示當下即是、本自現成，只要背塵合覺，反觀自心即能發現此心本自圓明，從來不失，故實無需再向外追尋。如六祖所言：「菩提自性本自清淨，但用此心直了成佛。」此自性之本地風光即定慧等持之美感境界，其既不會偏慧，而流於掉舉（或妄想），也不致於偏定，而形成無記（或不知道一切），其中存在

³³ 「甜味」乃較世俗化之風格，甚至可能被視為較庸俗之品味。

著安祥之覺受，此非語言或思考議論所能解釋，此境界即如太虛（1990/原著日期不詳）描述之佛智境界離於語言，不墮數量，唯證乃知。

當追述到最高的境界時，即如《維摩詰經》所言之「聖默然」，精神上可體會到許多更高的境界，但卻無法用現有語言文字，說明那個最深微奧妙的境界，而這正是宇宙裡真正最高的精神真相（方東美，2005）。

當能悟明自性本定，即能靜默寂然而清明朗照，此即六祖言之「即定之時，慧在定」，而且有正見之智慧即能產生正受（正定）之境界，此即六祖言之「即慧之時，定在慧」。當定慧等持時，即能達動靜皆定，故「禪宗只要在理上認識透徹，就在不動不靜的如如境界，動也無妨，動也是不動（南懷瑾，1992/1976，頁 56，57）。」而理之透徹與智慧成就則需具備「根本智」、「後得智」與「加行智」。具體而言，根本智即如來藏心中之根本無別智，定慧具足即已證於根本智；後得智即積智以修積為義；加行智即精進修學之智慧（太虛，1990/原著日期不詳）³⁴。易言之當明心見性而悟得根本智後，若欲再「稱性起用（依性起用）」，則須再深入學習出世與入世之知能，以增進後得智，且與根本智契合；同時需著重加行智之增進，以具備精進之知能與智慧而不斷自我提昇。

在牧牛過程中各階段皆可能領悟定慧等持之境界，尤其到「忘牛存人」之靈光獨耀，「人牛俱忘」之無我顯真我，「返本還源」之本然自在，以及「入廬垂手」之慈悲利他等皆易於顯現本自圓明之定慧等持美感境界。

3. 創造性與利他之「遊戲三昧」美感境界

遊戲三昧之「三昧（samādhi）」意譯為禪定，遊戲是動的，三昧則偏於靜的，兩者結合而成動靜一如狀態的遊戲三昧。遊戲三昧亦即禪者或覺悟者以三昧為基礎，在世間自由自在地進行種種教化、點化與轉化的工夫，對不同眾生皆能自在而適切地回應，使其獲益，終得覺悟（吳汝鈞，1993b）。當本覺現前時，於立身處事中皆能發揮人生智慧與審美精神性，適切處理身心靈、藝術創作與藝術教育之問題，保有 Kant 所言之吾人心理機能之和諧的游（遊）戲（harmonious play）

³⁴ 此外關於此三智，觀法性空為根本智，說寂滅法為後得智，心無所著，求無上道為加行智（太虛，1990/原著日期不詳）。

心態，展現具精神性之真實創造性（劉豐榮，2007，2011，2015；Rader & Jessup，1976），以創造性解決人生問題與創作自他兼利之作品或藝術行動，同時因於此過程中具遊戲三昧故能逍遙自在，以正向態度助人利他而圓融無礙。於「返本還源」到「入塵垂手」之最後圓滿階段，顯現終極關懷而基於悲願再回到塵世，但於存在之情境毫無黏滯，發揮創造性隨緣應機而成就他人。

中國藝術之「水禪」或不同於山林隱遁之「漁父藝術」中，即呈現無露無藏、大釣不釣，超越一切分別的獨立自在特性（朱良志，2017）。易言之，此類藝術之理念與意境，顯現超越二元分別之自由心態，而能隨緣度眾，應機化導。就當代藝術而言，John Cage（1912-1992）與 Marcel Duchamp（1887-1968）皆受東方思想之啟發，經常運用超越傳統之表現方式，且在行動中與生活中體現其獨特人生哲學與藝術觀點，藝術與生活一如，然而兩者作風仍同中有異。根據 Bass（2005），Cage 覺得其藝術中顯示之佛法與 Duchamp 所顯示的略有差異，Cage 認為自己的方式有比較多的社會投入，他以牧牛圖兩種版本之最後階段作比擬，其一為普明禪師之牧牛圖，以空的圓形表示空無一物，此如同 Duchamp 之藝術與個人行事風格；其二為廓庵禪師版本之最後圖中有一位身材高大而肥胖的男人，臉帶微笑背著「禮物（布袋）」回到鄉村，此意即當人得到了「空」的領悟後，即應再回到活動之參與中，有如 Cage 自己的作風。

4. 統合高廣深度經驗之「平等不二」美感境界

此可由兩方面加以說明：

（1）充實與提昇 Dewey「藝術即經驗」美學之「經驗」內涵：Hofstadter 與 Kuhns（1964）認為 John Dewey 於其《藝術即經驗（Art as experience）》美學著作之關鍵，在於「享有一種經驗」一章所論及之極其特殊經驗的理想。其中「經驗」係指凡屬完整、突出、自足之經驗，且此即 Dewey 心目中足以形成一種經驗的經驗，亦即美感經驗（劉文潭，1984；Dewey，1934）。然而禪之美感經驗是透過自我淨化與提昇，如於牧牛過程中，所達之高度超越、圓融存在與終極關懷之經驗，有助於對「經驗」範圍之充實與層次之提昇。關於此種對經驗之深化、擴展、與提昇，可見諸東方藝術之美感意境以及當代藝術之表現。Bass（2005）指出抽象表

現主義之先驅 Wassily Kandinsky (1866-1944) 於 1911-13 年所畫水彩畫《在圓之中》之理由，並非在圓之幾何形式或其幾何特徵，而是他對各種變化之圓的內在力量之感受。此可能是開悟的圓，亦即以各種變化表現的形式之「整全性」與「空性」，此好比中國禪宗牧牛圖的「雙泯」階段³⁵中之圓形（此指普明禪師之圖頌），於此對牛之馴服即對心之降伏。而且 Kandinsky 於 1937 年《空的畫布 (Empty Canvas)》之文章中亦曾論及「一個圓」即是一種有生命且令人驚嘆（不可思議）的事物。

(2) 深化與證成超越主義美學中經驗擴充與心靈啟示之意義：根據超越主義之美學與藝術批評觀點，藝術所能發揮之超越作用一方面在擴充人們對於現實世界之經驗，亦即美感經驗超乎尋常經驗；另一方面美感經驗足以穿越現實之表象而直通實在之根本或本質。藝術如哲學與宗教一樣具有精神之本質，其目標既出於人性之需求，故存在於超經驗之精神境界（劉文潭，1984）。在中國禪藝術家作品之形式與內容以及其日常生活中，經常體現超越之美學意識。西方當代藝術家如 Yves Klein (1928-1962) 與 Yoko Ono (1933-) 等之藝術理念與表現方式亦反映對自性之直覺與超越之美感境界，他們皆意圖以超驗之方式，將我們帶到超越自己（表層意識）之心靈層面。尤其 Yves Klein 深受六祖慧能：「菩提本無樹，明鏡亦非台，本來無一物，何處惹塵埃？」思想之影響，而且據以創作自己的心靈超越之詩詞與禪意之作品（Bass，2005）。

《牧牛圖頌》啟示人們找回如來藏，呈現般若智慧（睿智的直覺、純粹的直覺或絕對直覺），而可洞察經驗世界之實相，由此領悟超越之美感境界，且不僅能為超越主義提供支持之理由，更能深化其意義與闡明其達成之可能性。在本覺（或根本智）之妙用中可增進與統合廣、深、高度經驗，開發與提昇後得智；而本覺原本是平等不二的，其顯現之正見與正受涉及不二法門，此僅舉四方面而言：如「凡聖不二」，能於五濁惡土中洞見清涼淨土；「煩惱與菩提不二」或「煩惱即菩提」，能在煩惱中顯現覺性不失；「能所不二」，能見即所見，能見產生覺照作用，而覺照作用之對象（所見）又是覺照之本體（本心、本覺），亦即返照到能見自身

³⁵ 此係指普明禪師牧牛圖之第十圖「雙泯」，其相應於廓庵禪師牧牛圖之第八圖「人牛俱忘」；兩者之畫面皆只有一個單獨的圓圈之造形。

根源之本心（本覺），故古德言「如珠吐光，還照珠體」，悟此則心即不再向外馳求；以及「真妄不二」（或「真俗不二」），於「騎牛歸家」階段若當下悟了菩提，則「一拍一歌無限意」即無限的禪機妙用，若未悟則皆意識心之攀緣作用，「人牛俱忘」即能了妄全真，「返本還源」即能真俗俱融，此皆屬「真俗不二」之展現。總之，在大圓鏡智的覺照之下，即可觀透表象，而徹見本質或實相，妄想、分別、執著之幻相皆消融殆盡，故能時時觸目菩提，隨處覺受天地萬物之大美，達到平等不二而毫無對立之大自在境界。

5. 回復本然與平常心之「慈悲喜捨」美感境界

牧牛圖頌之歷程顯示「背覺合塵」而到「背塵合覺」之回歸，而返回無染之本覺，且基於對本覺（自性）之本然的深悟，即能以「平常心」（平等、永恆之心）安住於當下，而「隨所住處恆安樂」，享有安祥自在之覺受。而且因明心見性，自然呈現慈悲喜捨之意境，以及「返本還原」與「入廬垂手」之終極關懷。此如即前述聖嚴（2010）所言之得解脫自在後自然生起大慈悲心，或如《楞嚴經》所述，一旦達「生滅既滅，寂滅現前」亦即常樂我淨的涅槃境界時，慈與悲的二殊勝之心便即時生起（南懷瑾，1996a）。在當代受禪宗思想與牧牛圖頌影響之藝術家們，在生活理念與藝術表現上亦相當程度地展現此種精神性與態度。

活躍於廿世紀中葉到廿一世紀之當代藝術家 Agnes Martin（1912-2004）、Richard Tuttle（1941-）、Robert Irwin（1928-）與 Vija Celmins（1938-）等深受禪宗思想之影響，即有生命價值觀之省思與生活態度之轉化，同時展現對生活與環境之美感觀照、表現，以及慈悲回應與分享。他們的創作旨在使觀賞者不僅經驗超越之境界，而更要在現實世界上體驗自己、體驗世界的呈現與它的豐富性及它所有的美。Martin 創作之目的在使觀賞者於心中產生一種經驗，其終極的主題即是以圓為象徵的「圓滿」，她曾以「牛」為畫題而創作，且於 1960 年畫了「草」，這些皆與放牛圖相關。Tuttle 之作品為繪畫與雕塑之融合，他認為佛學是最讓他感到舒適的事物，在佛陀手中觀看他自己時，心中即有很大的喜悅，且只要有意願則隨時即能得到此境界。Irwin 之藝術生涯有如牧牛圖發展程序，且其表現方式係以合理的階段而進展，由繪畫逐漸朝向複雜的環境作品，包括室內裝置藝術到大

學校園或公共建築等。其抱持牧牛圖最後一幅中「布袋」（圖像如布袋和尚所背的布袋）之精神，試圖透過創作與教學，隨時隨地免費地回應任何人事物之需求而付出，同時認真地研究哲學，發展學術語言，且透過語言以傳達他的新思想與感觸。此外，在 Celmins 之創作理念、形式與態度上，有如透過攝影機之鏡頭而觀看世界，她是透過佛學之鏡頭，而使她自己能以新的方式而觀看自己的創作，而且以此與他人分享（Bass，2005）。

前述之藝術現象可謂反映六祖以後祖師禪著重能在日常生活中持續活動之禪境。其主體性對現實中種種經驗事象，既不取著，又不捨棄，表現其靈動機巧的特性，亦即無住的主體性之表現（吳汝鈞，1995）。如前述，當慈悲喜捨而萬德俱備時，亦須進一步再捨，而回復清淨之本然，達「實際理地不著一塵，萬行門中不捨一法（南懷瑾，2005，頁 98）。」此種平常心與慈悲喜捨之心行亦即《金剛經》無住相布施之體現。

參、結論

一、生命主體性探尋之隱喻與階段之傾向

前五圖頌中「尋牛」、「見跡」、「見牛」、「得牛」與「牧牛」皆處於明顯的人牛二分，能所對立，或見分與相分之衝突。但「見牛」以後初見自性與初識不二，至往後階段即漸深化悟境。如楊仁山（1996）所言之妄本非有、真亦假名，眾生則全真成妄、求真於妄。

自我探索之歷程中，常需找回般若真智以對治妄識幻相，此可經由「覺察」與「休歇（歇妄心）」之方法，而返回本覺。其過程大致而言，即由一、二階段之識強智弱，到三、四階段之智識兩者相當，且於第五「牧牛」階段獲得純和心牛，而轉為智強識弱，使生命主體性顯現而自作主宰。

至後五個階段即有較明顯之「即體即用」、「內外全體」、「內外全用」乃至「透出體用」等傾向。第六階段之「騎牛歸家」已消解能所對立，主客能融洽和諧，「存心存境（人境俱不奪）」之能所各安其位，且能穩定地保任本心，有更充分

的智強識弱能力。同時顯示「即體即用」、「內外全體」與「內外全用」之境界。前面五階段屬有為的用功之「休歇」，從第六階段後即趨向無為，得無造作的自然「休歇」。第七階段之「忘牛存人」已達有能無所，自性顯現而真心獨照，第六意識之分別妄心轉化為妙觀察智，達到「泯境存心（奪境不奪人）」。且生活中行住坐臥皆契合於道，顯現「即體即用」、「內外全體」、「內外全用」。六七階段有「破妄顯真」之境界³⁶。

於第八階段之「人牛俱忘」，主客消解，能所皆空，見分相分俱泯，而回到自證分之本覺，顯現無我（無假我）之真我（或大我），此時可謂我執淨盡，故平等性智現前；因平等一如心態之呈現，故能「了妄全真」或「了妄即真」。同時由「泯心泯境（人境俱奪）」，而悟無為與不生不滅之本心，得正見正受之「大休歇」，且能展現「即體即用」、「內外全體」與「內外全用」之境界³⁷。第九階段之「返本還源」可謂由阿賴耶識轉成大圓鏡智，前五識隨之轉為成所作智，此時四智可涵攝且統領八識，親證智識不二，於法自在而發揮大用。此屬悟道境界之「存心存境」，且展現「即體即用」、「內外全體」、「內外全用」與「透出體用」之大解脫³⁸。第十階段之「入廬垂手」因前階段已充分轉識成智，故亦有悟道後之「存境存心（人境俱不奪）」境界，且於自度度人之過程，展現「解行不二」、「真俗不二」，達「即體即用（體用不二）」、「內外同體」、「內外全用」與「透出體用」，且具定慧等持之轉化能力而事事無礙，故可遊戲自在地實現終極關懷與利他悲願³⁹。

綜合前述，茲歸納牧牛圖頌各階段之特徵、真妄關係、方法與境界、能所關係、體用關係、以及識智關係等之傾向，如下表 1 與表 2 所示⁴⁰：

³⁶ 此可關聯於《法華經》所言：「善入佛慧 -- 入如實境界之一切智不退轉（太虛，1990，29-31）」的意義與境界，而加以進一步領會。

³⁷ 此可關聯於《法華經》所言：「通達大智 -- 證我空、法空不退轉（太虛，1990，29-31）」的意義與境界，而加以進一步領會。

³⁸ 此可關聯於《法華經》所言：「到於彼岸 -- 證於所證之真如法性、大般涅槃，即謂之入如實境界不退轉（太虛，1990，29-31）」的意義與境界，而加以進一步領會。

³⁹ 此可關聯於《法華經》所言：「名聲普聞無量世界，能度無數百千眾生 -- 應作所作住持不退轉（太虛，1990，29-31）」的意義與境界，而加以進一步領會。

⁴⁰ 因各階段特性有重疊與彼此涵攝之可能，故此以「傾向」一詞乃意指其非絕對性，期能供理解與闡發其關係及特質之參考。

表 1：《牧牛圖頌》前五階段之傾向

1 尋牛	2 見跡	3 見牛	4 得牛	5 牧牛
探求心牛、能所對立	領會相應、知所去向	初見自性、初悟不二	自性暫現、易於退失	頓悟本覺、漸修護念
不覺心源、自難肯定	精進體悟、自信自肯	真心起用、難以保任	真妄不二、仍須調伏	覺照管帶、漸趨純和
全真成妄、求真於妄	妄中見真	妄中見真	妄中顯真	以真歇妄
覺察	覺察	有為之覺察與休歇	有為之覺察與休歇	有為之覺察與休歇
能所對立	能所對立	能所對立	能所對立	能所對立
人境宛然	人境宛然	人境宛然	人境宛然	人境宛然
用中求體	用中見體	用中見體，由體起用	用中得體，由體起用	由體起用
識強智弱	識強智弱	識智相當	識智相當	智強識弱

(資料來源：筆者自編)

表 2：《牧牛圖頌》後五階段之傾向

6 騎牛歸家	7 忘牛存人	8 人牛俱忘	9 返本還源	10 入塵垂手
尋回真我、自在愉悅	法空無住、唯能無所	人法皆空、聖凡俱泯	回復本然、於法自在	圓覺慈悲、和光同塵
禪機妙用、體用一如	悠閒自在、真心獨照	本無一物、正見正受	能所一如、聖凡不二	定慧轉化、遊戲三昧
以真攝妄	破妄顯真	了妄全真、了妄即真(了悟不二)	即真即妄、非妄非真(全顯不二)回真入俗、真俗俱融	即真即妄、非妄非真(全顯不二)回真入俗、真俗俱融
無為之覺察與休歇	無為之覺察與休歇	無為之覺察與休歇	無為有為不二之覺察與大休歇	無為有為不二之覺察與大休歇
能所漸消、人境和諧、存境存心(人境俱不奪)	泯境存心(奪境不奪人)	泯心泯境(人境俱不奪)、無我之大我(真我)	存境存心(人境俱不奪)、有我無我不二	存境存心(人境俱不奪)、有我無我不二
即體即用、內外全體、內外全用	即體即用、內外全體、內外全用	即體即用、內外全體、內外全用	即體即用、內外全體、內外全用、透出體用	即體即用、內外全體、內外全用、透出體用
智強識弱	妙觀察智	平等性智、妙觀察智	大圓鏡智、成所作智、平等性智、妙觀察智	大圓鏡智、成所作智、平等性智、妙觀察智

(資料來源：筆者自編)

雖各圖頌之步驟有其發展之合理性，然若過度執著其順序，則亦可能錯失悟道之機緣。如前述於各圖頌之階段若能掌握契機，則皆可當下悟入而明心見性；修學過程中各階段見地、覺受之傾向有重疊或相關之處，後者對前者也有所超越與涵攝⁴¹。事實上，各階段中本覺之作用在某程度上皆存在，尋牛之歷程即基於始覺之自覺性起動，而始覺實與本覺不二；各階段之現象可謂皆在本覺之觀照中，本覺（自證分）亦可觀照其自身而顯「證自證分」之功能與存在，若能如此領悟而返觀自心，則易找回本覺。然而，就大多數人而言，見性悟道後仍須悟後起修，以淨化無明習氣才能臻於生命之圓滿。

二、美學意涵

綜合前述，《牧牛圖頌》之美學意涵可歸納為兩方面：其一、最高藝術主體性涉及本覺（真我、自性、如來藏、佛性、般若或無限心）之認識、修證與實現等；其二、在最高美感境界包括：既存在又超越之「圓覺實相」美感境界；本自圓明之「定慧等持」美感境界；創造性與利他之「遊戲三昧」美感境界；統合高廣深度經驗之「平等不二」美感境界（充實與提昇 Dewey「藝術即經驗」美學之「經驗」內涵、深化與證成超越主義美學中經驗擴充與心靈啟示之意義）；以及回復本然與平常心之「慈悲喜捨」美感境界等五種範疇，且依前述，此五範疇之共通屬性可匯歸於禪之正見與正受，亦即「安祥」之心靈狀態（如圖 1. 所示）。

⁴¹ 各階段未必截然不同，如見跡、見牛與得牛皆有主體性呈露之類似性；牧牛與騎牛歸家皆有真我之主宰；騎牛歸家、忘牛存人皆有人牛融洽情形，達無為之覺察與休歇。返本還源與入塵垂手皆有為與無為不二、即體即用、內外全體、內外全用與透出體用等傾向。關於人牛俱忘與返本還源皆有能所一如、達絕對境界之闡釋。人牛俱忘、返本還源與入塵垂手皆有凡聖俱泯或不二之境界之特性，且涵蓋無我之真我。而且在牧牛與騎牛歸家已尋回真我，忘牛存人已有真我之靈光獨耀，由人牛俱忘到返本還源皆在提昇真我自主性，於法自在可稱法王，至入塵垂手則由真我應世度生，發揮全體大用。

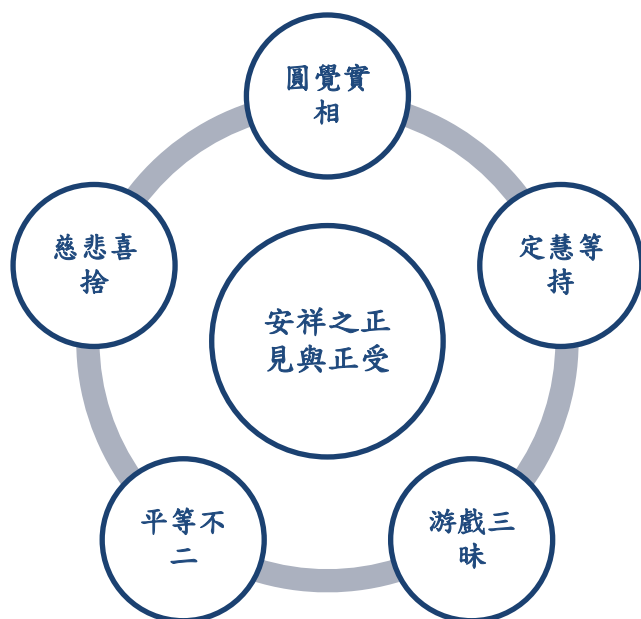


圖 1：禪美學最高美感境界（資料來源：筆者自編）

事實上，於此所言之經驗、境界與哲理亦皆屬分析之方便權設，因禪既「離名（超越文字、概念、邏輯或哲理）」又「離相（超越形相、經驗或境界）」⁴²，若依《金剛經》中「即非、是名」之觀點，則經驗（或境界、哲學）者，即非經驗（或境界、哲學），是名經驗（或境界、哲學）。亦即不執著名與相以及二元對立觀念，而且歸無所得，才能契合於禪⁴³。因禪超越語言文字之限制⁴⁴，如古德所言之「言語道斷，心行處滅。」，若試圖以文字論述則往往流於管窺蠡測，故禪之教育常採非語言之方式，如拈花、瞬目、舉拂、撐拳、豎指、棒喝交馳...等，或善用「拍案一聲，總賅諸法」。

然而「文字般若」亦可呈顯「實相般若」，若適切運用語言文字之方便，應亦能達啟悟之功能，何況「如來心傳，不即文字，不離文字（楊仁山，1996/原著日

⁴² 參閱註 17。

⁴³ 禪並非神秘經驗、任何境界或主義，因經驗是心物的分隔或脫離，於禪裏面，事物即是實在或真理；禪也非境界，因境界是事物的住著，範圍的局限，於禪裏面，一切過而不留，運而不滯，隨緣自在，觸處現成；禪也不是哲學，禪適與邏輯分析相反，是心或性的整體（邢光祖，1977）。

⁴⁴ 文字言說基於相對性，而真理或覺悟好消息則是絕對的，故以相對的文字言說自不能充分展示絕對的真理（吳汝鈞，1993a）。

期不詳，頁 16)」，尤其對初學者而言，透過文字自有其無可取代之溝通功效。故本文整合禪宗之如來藏學說與唯識學⁴⁵，以及與藝術相關之心理學與哲學，而進行分析、比較與歸納，即在期使學習者能如《宗鏡錄》所言之由文字探析，到義理之研究，再由義理之領會，而悟明一心之宗旨。

吾人可從文化之修養領域中，將人性教育成為無限性（infinite nature），而表現圓滿的極詣（consummation of perfection）（方東美，2005a）。透過《牧牛圖頌》之學習，當能發覺與開發吾人之本覺，或其相應的睿智的直覺、本質的直覺或純粹的直覺，而開展人心之無限性，達成一心圓滿之極詣。易言之，藝術創作者與藝術教育者若能尋回且陶養最高生命主體性與美感境界，則將能發展有意義與價值之藝術創作與藝術教育，達成慈悲利他之終極關懷，進而開創藝術、教育與文化之圓滿成就。

參考文獻

- 于凌波（2015）。唯識學入門六記。台北市：財團法人佛陀教育基金會。
- 方東美（2005a）。華嚴宗哲學（上）。台北市：黎明文化。
- 方東美（2005b）。當前世界思潮概要。方東美先生演講集（頁 283-364）。台北市：黎明文化。
- 太虛（1990/原著日期不詳）。法華經教釋（唐一玄編解）。高雄市：佛光出版社。
- 弘忍（1994/原著日期不詳）。最上乘論。載於佛光大藏經：禪藏，宗論部，人天眼目，外十一部。高雄市：佛光出版社。
- 牟宗三（2019a）。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（2019b）。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（2004/1990）。現象學與物自身。台北市：台灣學生書局。

⁴⁵ 永明延壽禪師在《宗鏡錄》中主張「若不取《地論》、《攝大乘論》相映望者，他或謂於非義多端強說也。」若不取唯識宗的《地論》與般若宗的《攝大乘論》而摻合研究往往不合義理（南懷瑾，2015）。

- 牟宗三（2014/1990）。中西哲學之會通十四講。台北市：台灣學生書局。
- 牟宗三（2020/1983）。中國哲學十九講。台北市：台灣學生書局。
- 印順（1992/1981）。如來藏之研究。台北市：正聞。
- 印順（2003a）。大乘起信論講記。台北市：正聞。
- 印順（2003b）。般若經講記。台北市：正聞。
- 邢光祖（1977）。邢光祖文藝論集。台北市：大漢。
- 吳汝鈞（1991）。十牛圖頌所展示的禪的實踐與終極關懷。中華佛學學報，4，291-317。
- 吳汝鈞（1993a）。十牛圖頌所展示的禪的實踐與終極關懷。載於吳汝鈞（著），遊戲三昧：禪的實踐與終極關懷（頁 119-151）。台北市：台灣學生書局。
- 吳汝鈞（1993b）。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）。慧能禪：無之智慧的開拓。載於吳汝鈞（著），中國佛學的現代詮釋（頁 159-174）。台北市：文津。
- 吳汝鈞（1998）。中國佛學的現代詮釋。台北市：文津。
- 吳汝鈞（2001）。胡塞爾現象學解析。台北市：臺灣商務。
- 吳汝鈞（2005）。純粹力動現象學。台北市：臺灣商務。
- 吳汝鈞（2008）。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：台灣學生書局。
- 李長俊（2010）。南宋牧牛圖：其傳統及象徵意義之研究。載於李長俊（著），此作品已被借展（頁 182-217）。台中縣：西街工作室。
- 佛光大藏經編修委員會（主編）（1994）。佛光大藏經：禪藏，宗論部，禪關策進，外十部。高雄市：佛光。
- 來果（1997a/原著日期不詳）。來果禪師語錄彙上集。南投縣：財團法人中台山佛教基金會。
- 來果（1997b/原著日期不詳）。來果禪師語錄彙下集。南投縣：財團法人中台山佛教基金會。
- 宗密（2012/原著日期不詳）。大方廣圓覺經大疏。台北市：財團法人佛陀教育基金會。
- 法藏（2011a/原著日期不詳）。修華嚴奧旨妄盡還源觀，載於妙音印經會（編），華

- 嚴義海 (147-163)。新北市：妙音印經會。
- 法藏 (2011b/原著日期不詳)。華藏經義海百門，載於妙音印經會 (編)，華嚴義海 (164-202)。新北市：妙音印經會。
- 南懷瑾編 (1991)。佛法要領、永嘉禪宗集、傳心法要、頓悟入道要門論。台北市：老古文化事業公司。
- 南懷瑾 (1992/1976)。習禪錄影。台北市：老古。
- 南懷瑾 (1996a)。楞嚴大義今釋。台北市：老古。
- 南懷瑾 (1996b)。圓覺經略說。台北市：老古。
- 南懷瑾 (2005)。花雨滿天維摩說法 (上)。台北市：老古。
- 南懷瑾 (2007)。如何修證佛法。台北市：老古。
- 南懷瑾 (2011)。楞伽大義今釋。台北市：老古。
- 南懷瑾 (2015)。宗錄錄略講 (卷五)。台北市：老古。
- 耕雲 (1989)。牛的禮讚。不二法門 (頁 171-198)。台北市：中華禪學雜誌社。
- 耕雲 (2009/1989)。牛的禮讚。安祥禪第一集 (頁 399-428)。台中市：台中安祥禪學研究會。
- 高觀廬編 (2015)。實用佛學辭典。台北市：財團法人佛陀教育基金會。
- 陳傳席 (2004)。中國繪畫理論史。台北市：三民。
- 惟覺 (2000)。[中台世界] -- 十牛圖頌 (一)(二)。2020 年 5 月 1 日，取自 <https://ww.ctworld.org.tw/turn/blossom/030.htm>
- 惟覺 (2001)。[中台世界] -- 十牛圖頌 (三) - (廿九)。2020 年 5 月 1 日，取自 <https://ww.ctworld.org.tw/turn/blossom/030.htm>
- 郭繼生 (1981)。王原祁的山水畫藝術。台北市：國立故宮博物院。
- 虛雲 (2015/原著日期不詳)。禪淨雙修。台北市：方廣文化。
- 惠光 (2009/原著日期不詳)。宗門講錄、禪學指南、禪學問答。妙音印經會。
- 普濟 (1991a/原著日期不詳)。五燈會元 (中)。台北市：文津。
- 普濟 (1991b/原著日期不詳)。五燈會元 (上)。台北市：文津。
- 慈怡主編 (1988)。佛光大學辭典。高雄市：佛光出版社。
- 聖嚴 (2010)。禪的體驗·禪的開示。2020 年 5 月 1 日，取自 <http://www.book853.com/show.aspx?page=7&&id=65&cid=170>
- 僧肇 (2016/原著日期不詳)。肇論略注 (明憨山大師述)。台北市：財團法人佛陀教育基金會。

- 楊仁山(1996/原著日期不詳)。等不等觀雜錄(頁16,17),載於楊仁山居士遺著。
台南市:和裕。
- 劉文潭(1984)。西洋美學與藝術批評。台北市:環宇。
- 劉昌元(2001)。西方美學導論。台北市:聯經。
- 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)。嘉義縣:國立嘉義大學人文藝術學院/人文藝術中心。
- 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。
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。
- 賴賢宗(2009)。海德格爾、詩禪一致與跨文化美學。載於賴賢宗著,意境美學與詮釋學(頁150-177)。北京市:北京大學出版社。
- Barnet, S., & Burts, W. (1982). *Zen ink paintings*. New York: Kodansha Intl.
- Baas, J. (2005). *Smile of the Buddha: Eastern philosophy and western art from Monet to today*. CA: University of California Press.
- Beittel, K. R. (1997). *Zen and the art of pottery*. New York: Weatherhill.
- Bullough, E. (1979/1913). Psychological distance. In M. Rader (Ed.). *A modern book of aesthetics: An anthology* (5th ed.) (pp. 347-362). New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Campbell, K. (2003). *Portraits of artist/teachers: Spirituality in art education*. Unpublished doctoral dissertation. University of Illinois at Urbana-Champaign.
- Dewey, J. (1934). *Art as experience*. New York: Capricorn Books, G. P. Putnam's Sons.
- Epstein, M. (2004). Sip my ocean: Emptiness as inspiration. In J. Baas and M. J. Jacob (Eds.), *Buddha mind in contemporary art* (pp. 29-36). CA: University of California Press.
- Franck, F. (1973). *The zen of seeing*. New York: Vintage Books.

- Grady, M. (2006). Art and consciousness – The pedagogy of art and transformation. *Visual Arts Research*, 32(1), 83-91.
- Kandinsky, W. (1914/1977). *Concerning the spiritual in art* (M.T.H. Sadler, Trans.). New York: Dover.
- Kant, I. (1797/1790). A theory of aesthetic experience: Critique of Judgment. In M. Rader (Ed.). *A modern book of aesthetics: An anthology* (5th ed.) (pp. 336-346). New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Kawai, H. (1996). *Buddhism and the art of Psychotherapy*. TX: Texas A&M University Press.
- Kuspit, D. (2003). Reconsidering the spiritual in art, published in Blackbird, an on-line Journal of literature and the arts, Spring 2003, 2(1), Retrieved Oct. 20, 2016 from http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering_text.htm
- Lipps, T. (1903/1979). Empathy, inner imitation, and sense-feelings. In M. Rader (Ed.). *A modern book of aesthetics: An anthology* (5th ed.) (pp. 371-378). New York: Holt, Rinehart and Winston.
- London, P. (1989). *No more secondhand art: Awakening the artist within*. MA: Shambhala.
- Hofstadter, A., & Kuhns, R. (1964). *Philosophies of art and beauty*. New York: The Modern Literary.
- Miyuki, M. (1994). Self-realization in the ten oxherding pictures. In Spiegelman, J. M. and M. Miyuki (Eds.). *Buddhism and Jungian psychology* (pp. 29-42). Tempe, AZ: New Falcon.
- Rader, M., & Jessup, B. (1976). *Art and human values*. NJ: Prentice-Hall.
- Visser, R. (2011). Kandinsky and the spiritual task of the artist today. Retrieved Oct. 20, 2016 from <http://www.alastairmcintosh.com/kandinsky/Rick-visser-Kandinsky-in-Govan-Kenote.pdf>.

泰東北與寮北的共享文化：以佛寺那伽美術為例

張雅梁*

摘要

那伽美術顯見於大湄公河流域，因為泰、寮人民深信，那伽居住於湄公河底，祂是三寶守護者與吉祥表徵，所以那伽美術經常鑲嵌於當地佛寺中，成為共享文化，不易區分。本文旨在以區域研究的視角探討泰東北與寮北的那伽美術與共享文化，並依區域內、區域外與跨境區三種模式進行討論。研究發現：一、以區域內模式而言，「在地智慧」形成地區特色，這是泰東北與寮北各地那伽美術形成差異的主因。二、以區域外模式而言，泰、寮那伽美術的差異主要表現於線條、文創和佛寺的位置；泰國由於文創起步早，所以那伽型制的質感與創意優於寮國，相對地，寮國則是保有了那伽美術的舊制，兩者各具千秋。三、以跨境區模式而言，農開和永珍的那伽美術，其因傜族文化而相似，但也因國家認同的改變而產生變遷，遂造就跨境美術既相同又相異的特點。

關鍵詞：共享文化、那伽、泰寮邊境、區域美術

*黃岡師範學院美術學院副教授

The Shared Culture in Northeast Thailand and Northern Laos: Focusing on Naga Art in Buddhist Temples

Ya-Liang Chang*

Abstract

Naga art is an important cultural heritage of the Mekong River Basin in Thailand and Laos, as the Naga and the Mekong River have always been closely linked. Thais and Laos are deeply convinced that the Naga lives at the bottom of the Mekong River and is the guardian of the Triratna (the Three Jewels of Buddhism) as well as an auspicious symbol of ordinary life; therefore, Naga art is often used to decorate Thai and Lao temples, which becomes a shared culture and hardly distinguishes one from the other. This study aims to explore Naga art and the shared culture in Northeast Thailand and Northern Laos, examines it from the perspective of regional studies and discusses the issue with three models: intra-area, extra-area, and inter-area. The results of this study are as follows: A) in terms of intra-area, “local wisdom” is the main reason for the development of area-specific characteristics, which have produced the differences of Naga art between Northeast Thailand and Northern Laos; B) in terms of extra-area, the differences between Thai and Lao Naga artworks are mainly reflected in pattern lines, cultural creativity, and their locations inside Buddhist temples. Because the cultural and creative industries in Thailand developed earlier than those in Laos, the qualities and multiple shapes of Thai Naga art are better. In contrast, the traditional shapes of Lao Naga art are better preserved. Each of them thus has its own merits; and C) in terms of inter-area, the Naga art between Nongkai and Vientiane is similar due to the culture of the Lao ethnic group, but changes as a result of national identity, which makes the cross-border art have both the same and different characteristics.

Keywords: shared culture, Naga, Thai-Laos border, regional art

* Associate Professor, College of Fine Arts, Huanggang Normal University

泰東北與寮北的共享文化：以佛寺那伽美術為例

壹、前言

一、共享那伽美術

泰東北（亦稱伊森）和寮北以湄公河為界，兩地向來有族源、文化與地理上的關連性¹，彼此共享那伽文化（如美術、節慶儀式、民間故事等），雖謂共享，但該區域的那伽美術卻因地制宜，呈現同中有異、異中有同的風貌。若將伊森和寮北視為一個大區域，其中農開府和永珍省相隔湄公河，位居區域中心，此兩地的那伽美術因位居邊境而呈現出地方、國家與跨境等多重文化意義，極為特殊；當走出農開和永珍後，泰式風格和寮式風格就越趨明顯，這些現象顯示伊森和寮北的那伽美術及其共享文化值得探討。此前，筆者曾走訪泰東北各佛寺，並藉由符號學辯證那伽美術與在地智慧（Local Wisdom）的關係，研究發現那伽美術有地方特色，且地域相近的佛寺往往會呈現相似的那伽美術，此論述對區域美術（Regional Art）而言有意義，因為在地特色能說明區域的多元風格（張雅梁，2017）。筆者之前的研究雖有理解那伽美術的在地特色，但符號學無法解釋共享文化，因符號學欠缺區域論述，故此，筆者在既有基礎下強化區域論述，目的是要從區域研究的視角探討伊森與寮北的那伽美術，並依區域內、區域外與跨境區三種模式分析共享文化。

二、研究動機

本文為持續性研究，有鑑於藝術研究與區域研究長年在不同軌道上努力，少有交集，因此本文的問題意識是想透過區域研究的視角，探討泰東北和寮北的那伽美術及其共享文化。之所以做此設定是因為伊森與寮北的那伽美術因共享文化

¹ 重要研究很多，如族群與文化部分請參謝世忠（2014）、Keyes(1966)、Keyes(1967)、Tambiah (1970)；歷史部份請參 Wyatt(2003)、Ngaosrivathana and Breazeale (2002)、Wiphakkhachonkit(1987)、Wiphakkhachonkit(1999)；地理與文化部份請參 Hongsuwan(2011)、Winichakul (1994)等。

而不易清楚劃分，但透過區域觀點，有助察覺不同的脈絡關係，一來可分析共享文化，二來於方法學上，能使藝術研究與區域研究產生交會。

三、名詞解釋

(一) 區域美術

區域美術是指從地理區域觀察美術表現，可依空間分為區域內、區域外與跨境區三種區域美術模式。以本文為例，筆者將伊森與寮北視為一個大區域，其中包含「泰國區域」、「寮國區域」和「泰、寮邊境區域」，內蘊區域內、區域外和跨境區三種區域美術模式（圖1）。「區域內模式」是指泰國和寮國境內的地方美術；「區域外模式」指泰國和寮國的境外美術，因為泰、寮兩國國互為區域外；而「跨境區模式」則關注泰、寮邊境的美術融合，各模式的美術表現由區域網絡關係決定。

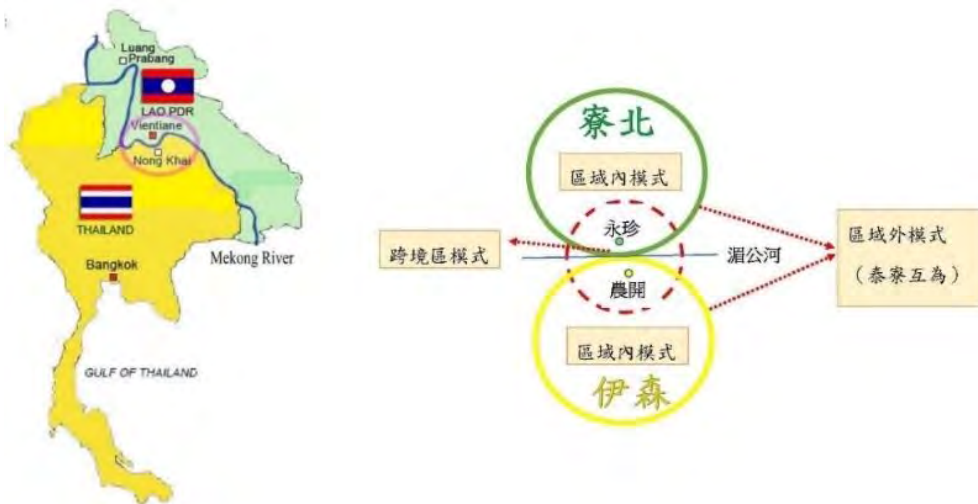


圖1：伊森和寮北之那伽美術關係圖（圖片來源：筆者自製）

(二) 設計風格

泰式設計（ลายไทย, Thai painting pattern）和寮式設計（ລາຍລາວ, Lao painting pattern）為泰、寮兩國的主流設計，兩者的線條組合十分相似，都強調彎曲線條、繁複與對稱。此兩款設計沒有明確的分類標準，多依在地認定為準。有關泰、寮設計的差異，論述相當有限，主因寮國文獻資料欠缺，寮式設計雖經常應用於工

藝美術，但相關的調查與文獻闕如，兩者的辨識主要以藝師認同為主。相較於寮式設計，泰式設計的文獻就顯得豐富許多，泰式設計的原型來自千年前的古印度，接收發展後，漸漸演變成泰國各時代的設計紋樣。泰式設計的靈感多數來自大自然，如花草、海浪、火焰、稻米等，並依其形發展成繁複對稱的紋樣(Changchaya, 2002, 頁 37, 46)。泰式設計的紋樣多達數十種，其於藝術應用上有既定的規範，以那伽造形為例，工藝師會依那伽各部位而繪製不同的花紋，例如頭部的肉冠線條會採用哥諾設計(ลายกนก, *lai kanok*)，而胸部則使用帕拉占研設計(ลายประจักษ์, *lai prachamyam*)等(Changchaya, 2002, 頁 38, 90)²，這些不同部位的设计紋樣都是觀察那伽造形的重要依據。

四、研究範圍與限制

本文以泰、寮佛寺的那伽美術為研究主題，研究範圍包含伊森和寮北，視「伊森和寮北」為一大區域，其中包含「泰國區域」、「寮國區域」和「泰、寮邊境區域」。至於研究限制有三：

1. 那伽美術的作品時間不明，僅能就建寺年代起算，本文所列的那伽作品，約為 16 世紀末迄今之作。
2. 琅勃拉邦古城(Town of Luang Prabang)亦為寮北重鎮，惟其那伽美術的共享現象與泰北有關，為免論述失焦，本文不外延討論琅勃拉邦古城案例。
3. 伊森與寮北區域的主流風格為泰式與寮式，高棉風格的作品雖也存於此，但並非主流，故本文不列入討論。

貳、文獻探討

那伽是伊森和寮北的共享文化，在談那伽美術前，宜先瞭解那伽的重要性、共享那伽文化的背景及其相關文獻，說明如下：

² 哥諾設計和帕拉占研設計都是泰式設計的類型，哥諾設計是花葉藤紋的組合，而帕拉占研設計則以花紋為主。

一、那伽重要性

那伽的重要性來自泰、寮人民的神獸觀，其與動物崇拜、佛教文學和那伽圖騰三方面有關。先談動物崇拜，它是東南亞古文明的特色，泰國學者素季（Sujit Wongthes）曾提及東南亞先民對動物崇拜的觀點：

東南亞先民信奉鬼神，也就是泛靈論信仰，包括信仰神聖動物在內，特別是兩棲動物，例如青蛙、蟾蜍、蛇、鱷魚和蜥蜴等等，古人相信這些動物具喚雨能力，可能是因為每次發現這些動物時，都適逢下雨，人們相信這些動物能保持水源豐沛。於是，動物形象就被形塑於壁畫或青銅器上，像銅鼓鼓面所裝飾的青蛙雕塑，就有祈雨的目的（Wongthes，2013，頁 2）。

素季點出東南亞國家普遍鍾情兩棲動物的現象，如印尼古銅鼓上的青蛙雕塑即為例證之一（圖 2），特別對親水的泰、寮人民而言，兩棲動物可保持水源、征服惡獸與驅魔（Sanboon，2010，頁 49），所以當地居民長久以來將這些兩棲動物神格化、造像，並安置於佛寺入口或外圍，以達宗教與裝飾目的（圖 3-5）。



圖 2：作者不詳，史前金屬時期，銅鼓與青蛙雕塑，青銅
（圖片來源：雅加達國家博物館藏，筆者攝）



圖 3：作者不詳，年代不詳，鱷魚，石
灰（圖片來源：烏汶府 Wat Jang，筆者
攝）



圖 4：作者不詳，年代不詳，兩棲神獸，混合媒材
（圖片來源：琅勃拉邦 Vat Sensoukharam，筆者攝）



圖 5：作者不詳，西元 19-20 世紀，那伽和
鱷魚，混合媒材（圖片來源：烏汶府 Wat
Thung Si Mueang，筆者攝）

次論神獸與佛教文學的關係，泰、寮的神獸觀自古就與佛教連結，延續至當代，轉變成為佛寺建築裝飾，證據來自尼雷（Somjai Nimlek）的歸納。尼雷將泰國建築詞彙與動物或神獸名稱進行比對，並將結果歸納為 32 類³，這些建築詞彙不一定都跟動物或神獸有實質關連，部分可能只是取形借意⁴；但光從這許多命名，就足以說明在泰人認知中，動物與神獸確實與佛寺建築關連密切（Nimlek，2014）。既然神獸對佛寺重要，那神獸的概念又從何而來呢？答案正是佛教文學。佛教文學中記載了喜馬潘森林（Himmapan Forest），佛教徒相信這座想像中的森林位於須彌山下，充滿了百來種神獸，如半人半獅、象頭魚身等等（參見圖 6），這些神獸具有神秘力量，所以泰、寮人民喜歡在佛寺內外安置或彩繪神獸形象，用以護佛衛民，如提拉巴灣坤（Nutakarn Treerabavornrakul）所述：

蘭那人（筆者按：蘭那為泰北別稱）建立佛像是為了要供佛，同時會製作許多天神、美麗花草以及各種自然或想像的動物雕像來裝飾佛寺，這些動物多數屬於佛教三界中的喜馬潘森林裡的神獸；神獸通常有特殊的形狀，

³ 32 類動物詞彙分別是：青蛙、水牛、鱉、鳥（中小型）、烏鴉、雞、金翅鳥、水牛（同義異字）、蝙蝠、公牛、鱷魚、象、蜈蚣、鱷魚（同義異字）、螳螂、龜、水鹿、鳥、那伽、魚、水蛭、鴨、蝴蝶、蜜蜂、貓、獅子、天鵝、鼠、狗、豬、鷹、那伽與龍的混合神獸。

⁴ 例如 *nuṅ (kop thu)* 是屋頂建築的一部分，通常位於屋頂的前端，通常用來支撐屋頂的螺栓與其它部位，其名稱雖與青蛙 (*nu, kop*) 有關，但只是取用青蛙的大嘴形來比喻，實際上和青蛙是無關的。

不同於大自然的動物 (Treerabavornrakul, 2013, 頁 84)。



圖 6：作者不詳，年代不詳，喜馬潘森林神獸，石灰（圖片來源：那空帕農府 Wat Phra In Plaeng，筆者攝）

最後談那伽圖騰 (totem)，這與泰、寮佬族 (Lao) 有關。寮國歷史學家維瑞萬 (Maha Sila Viravong) 述及寮國佬族名稱的由來有 4 種說法：他稱、葫蘆說、九隆傳說和高地民族族稱的誤寫 (Viravong, 1964, 頁 6, 7)。其中「九隆傳說」就是那伽的故事，因此部分佬族自認為那伽後裔，視那伽為「圖騰」，相信那伽會眷顧後代子民，直至今日，那伽圖騰已成為佬族生活的一部分。前述動物崇拜、佛教文學和那伽圖騰等三大因素形塑出泰、寮人民的神獸觀，這些因素都與那伽有關，也造就那伽的重要性。

二、共享那伽文化

素季於 2013 年提出東南亞共享文化的概念，接著 2016 年應泰國教育部之邀撰寫潑水節專文，說明以祭祖敬老為精神的泰國潑水節並非源起印度，而是東南亞國家的共享文化 (Wongthes, 2013; Wongthes, 2016)，一向捍衛泰國本土文化的素季，語出切割印度之說並不令人感到意外，重點是，即使本土色彩如此強烈的素季，也無法否認東南亞的共享文化，因為這是長久以來東南亞族群分合、交融與薈萃的結果。伊森和寮北共享那伽文化的證據不少：第一，「那伽」的古稱，不管是寮語的 *ພິນາກ* (*pii nak*) 還是泰語的 *พินาค* (*pii nak*)，都有「鬼/精靈」之意，兩者的字音字義完全相同；第二，泰、寮學界都有人主張那伽在成為佛教守護神之前，東南亞可能已有巨蛇崇拜 (Ngaosrivathana and Ngaosrivathana, 2009, 頁 1; Wongthes, 2003, 頁 5-6)；第三，那伽是伊森和寮北的重要神獸，顯見於佛

寺裝飾上；第四，兩地居民都相信那伽能護佛、護地、護水，以及護佑人民生活安康，從語言、信仰、美術和傳說上，在在說明伊森和寮北共享那伽文化的事實。

伊森和寮北共享那伽文化，有其人文與地理的背景因素。人文因素方面，兩地有族群、歷史和語言的淵源：首先在族群上，兩者的主體民族為佬族，寮北是佬族，而伊森 80%的人口也是佬族（Mccargo and Hongladarom, 2004, 頁 219）。據載，伊森佬族於數百年前，陸續由寮北遷入泰東北（Anuman Rajadhon, 1988, 頁 38; Keyes, 1967, 頁 8），證據顯示於新近的體質研究，伊森人口的線粒體 DNA（mtDNA）和寮國佬族的基因呈現相似（Kutanan et al., 2014, 頁 11），這說明伊森人的近代祖源來自寮國佬族。儘管伊森幾經世代混血，其遺傳基因已出現多樣性和分化現象，但就族群而言，伊森和寮國的佬族仍可劃歸一類，互有淵源。次者於歷史上，伊森跟寮北曾屬同一政治區域，都曾是寮國古代瀾滄王國（Kingdom of Lan Xang, 14-18 A.D.）的一部分⁵，而於 19 世紀初成為暹羅屬地（蕭文軒、顧長永, 2012; Wiphakkhachonkit, 1987）。1893 年，法暹戰爭爆發，暹羅王室於被迫簽訂《法暹條約》（Franco-Siamese Treaty），將原屬暹羅領地的湄公河左岸地區的領土保護權，讓渡給法國，而法國則同意湄公河右岸維持原狀，繼續由泰國統治；之後 1907 年，法、泰續簽協定，泰國正式放棄湄公河左岸領土，遂形成近代泰、寮版圖（中央研究院亞太區域研究專題中心, 2004, 156; Tarling, 1992, 頁 51, 52）。由於簽訂《法暹條約》，讓本屬同一政治區域的伊森和寮北正式以湄公河為界，一邊一國，也使得湄公河兩岸原為一家親的佬族一分为二，成為跨境民族。最後，於語言上，伊森方言和寮語本屬同源，其形、音、義十分相近，至今仍通用無礙（Anuman Rajadhon, 1988, 頁 25; Enfield, 2002, 頁 1-2）。總之，伊森和寮北本為一家，由於族群、歷史和語言上的淵源，也造就相似，乃至相同的共享文化，而那伽文化便屬其一。

至於地理因素上，湄公河緊緊串連起伊森和寮北，兩地居民深信那伽就住在湄公河底（Ngaosrivathana and Ngaosrivathana, 2009, 頁 1），因此湄公河流域流

⁵ 寮國古代對城邦邊界及政權分期的記錄不明，所以瀾滄王國的年代有多種說法，一般認定始於 14 世紀，開國君主為法昂國王（King Fa Ngum, 1353-1373/74），後因琅勃拉邦、永珍和占巴塞三個王國興起，遂結束於 18 世紀。

傳許多那伽的神蹟與故事，舉凡節慶與舉行宗教祭儀時，兩岸居民便會準備供品祭祀那伽（圖 7），久之形成那伽崇拜。

人文與地理因素不僅使伊森與寮北共享那伽文化，也讓該區域成為那伽文化的信仰中心。



圖 7：那伽節慶--祥龍吐火節集體朝拜（圖片來源：農開府 Wat Thai，筆者攝）

三、泰、寮那伽文獻

素季歸納出東南亞 16 種極為相似的古文明（Wongthes，2013）⁶，包含那伽在內，那伽雖然重要，但那伽研究卻是東南亞美術史很少與很難處理的議題之一，因其為共享文化，不易劃分，加上文獻稀少，所以成為研究缺口。綜覽東南亞美術史⁷，泰、寮的那伽文獻多依附於佛像、古蹟、建築或民間故事的研究下，那伽很少成為研究主題，充其量只是文獻中的一小部分，用以說明那伽和論述主題之間的關係。其中知名研究如伍德沃得（Hiram Woodward，1940-）研究泰國的藝術與建築，他雖然曾比較過高棉、華富里的龍王護佛像及其型制特色，但對那伽的討論極少（Woodward，2005，頁 161-162）。千禧年後，泰國文化部開始重視無形文化遺產，相對帶動了那伽研究，新近研究如烏汶大學調查伊森地區的那伽景點（Khongphianthum et al.，2018）、清邁大學進行泰北佛寺建築調查（Phutamart，

⁶ 16 種古文明分別是：鬼信仰、那伽、女性崇拜、神聖動物、魂、喪禮、婚禮、母系社會、米食、食物發酵法、高腳屋建築、冶金技術、樂器、舞蹈、編織布料和謙卑精神。

⁷ 如：吳虛領（2010）、Lim（2005）、Woodward（2005）等。

2013；Pritasuwan，2014），還有部分有關那伽節慶與文創研究等，儘管那伽研究開始受到青睞，但文獻依舊稀少，這情況在寮國更為明顯，那伽文獻僅寥寥數筆，如安喬斯里維塔納等人（Mayoury Ngaosrivathana and Pheuiphanh Ngaosrivathana）的人類學著作即為一例，但此書無涉美學或藝術史。由此可知，泰、寮的那伽美術文獻很少，更遑論泰、寮邊境的論述，泰國學者薩木松（Pairote Samosorn）和三奔（Tik Sanboon）等人雖主持過伊森壁畫和湄公河流域的佛寺調查（Samosorn，1989；Sanboon，2010），但都不是以那伽美術為主題的研究。整體而言，泰、寮那伽文獻零星，相關美術資料稀少，因此，筆者轉而收集田野資料，以彌補那伽文獻不足之缺。

四、藝術與區域研究

「區域」在藝術研究中重不重要？第一，實證上，筆者曾以符號學探討泰東北那伽美術，發現「地區」因素會影響那伽美術的分布，說明區域觀點在某些案例上是重要因素。第二，現象上，區域因共享文化而顯重要。瑞德（Anthony Reid）早在 2004 年就語出「考察東南亞研究最重要的趨勢在於地區（region）本身。」（Reid，2004，頁 11），因為他察覺到美國的區域研究雖不斷傾向單一整合的知識體系，但在知識整合的過程中，「文化轉變」的因素卻為區域研究保留一席之地，因為單一整合論無法含括與解釋文化轉變的現象。特別是東南亞國家間有許多共享文化，若要解析共享文化，區域是不可忽視的要素。既然「區域」在藝術研究中有其重要性，且藝術學門與社會學素有交流，如洪儀真（2014）闡述過藝術社會學的幾大學說，那為何近代藝術研究思潮中幾乎不見區域論述？陳泓易曾以藝術行動為例，耙梳社會學、美學與人類學對文本/文化行動的重要理論，巧妙地以脈絡、去脈絡和再脈絡的進程串起近代藝術研究的思潮演進（陳泓易，2014）。進一步檢視這些研究思潮，會發現結構、文本及場域（field）相關理論都有地域概念，但不一定涉及區域，其中跨界論述更少，這是因為區域研究雖可溯及 20 世紀中葉前的法國年鑑學派（Annals School of France）和施堅雅（G. William Skinner）的巨區，但其真正發展的時間卻在 1970 年代後，受到美國學界中國史中心影響，才使地方與區域史研究抬頭，之後轉向跨領域研究路線（林玉茹，2002，頁 105-

110；陳文德，1983，頁 56-64；李榮泰等譯，1991）換句話說，由於區域研究發展期短，加上學科屬性不同，所以和藝術研究鮮少交會。事實上，區域研究跟以往的功能論、結構主義、文化工業和脈絡論述一樣，都是因應不同時代課題所產出的當代認識論邏輯，它也是立基眾家古典理論，只是改用區域視角來解答區域課題。

國內結合藝術研究與區域研究之作不多，近年《區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集》是國內藝術學界少數從區域觀點論證藝術之作，其中幾位作者不約而同將「區域」與「藝術發展脈絡」做連結，如李慧漱（2001，頁 66-67）所提的「文化空間」是以層層的社會論述結合藝術生產的概念⁸；又如裴珍妮（Jennifer Purtle）用繪畫為媒介，企圖從中呈現出福建的地域性及面貌（Purtle，2001，頁 124）。上述文獻與本文所指的「區域美術」有所相應，都是從地理區域觀察美術表現，可見「區域觀點」對某些藝術研究而言，有其創新性與必要性。詹明信（Fredric Jameson）曾以歷時性（diachrony）和共時性（synchrony）的概念解釋文化與生產方式，說明在歷時性概念下，生產方式是按時演進的過程，但在共時性概念上，生產方式是一個包含不同層次的共時系統（唐小兵譯，1990，頁 16-17）。歷時與共時的思路轉換，致使生產方式的論述焦點從時間轉向脈絡；就本文而言，那伽美術就是一種生產方式，但現有的脈絡研究已無法全然解釋伊森與寮北共享那伽美術的現象，必須加入區域視角，進行區域美術探討，才能更為合理地解構共享文化，這也是本文宗旨之所在。

參、研究方法

本文為質性研究，田野樣本採自泰國農開府與寮國永珍省，共 20 間佛寺的那伽美術，並依區域內、區域外與跨境區三種模式，分析伊森與寮北的那伽美術與共享文化。另，研究設計以「4A 藝術建構圖」為架構（圖 8，簡稱 4A 圖），4A 圖有「藝術品」、「藝術家」、「閱聽人」、「區域」和「在地智慧」5 個相互作用的

⁸ 李慧漱所定義的「文化空間」，並不是可具體丈量的實質空間，而是一種架構或母型（matrix）；在此架構性母型上，可根據個人及社會價值所設定的關係坐標軸來審視藝術。

元素，藉此闡述各區域元素間的共構關係。

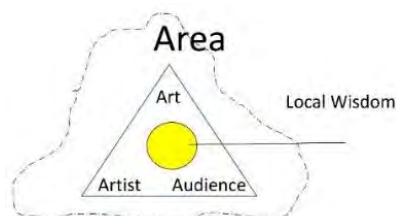


圖 8：4A 藝術建構圖（圖片來源：筆者製圖）

肆、研究結果與討論

一、區域美術與 4A 圖

本文以 4A 圖進行區域美術探討，4A 圖有藝術家、藝術品、閱聽人、區域和在地智慧 5 個相互作用的元素，其中藝術家、藝術品和閱聽人共同形塑出各區域的在地智慧，而在地智慧是一種意識，會反置影響藝術家、藝術品和閱聽人，包含創作動能和對社會現象的認知等，並與各元素形成交互循環的作用。如圖 9，伊森與寮北區域的那伽美術於 4A 圖中會出現的三種區域美術的模式分別是：區域內、區域外與跨境區，三種模式的運作方式雖相似，但各元素影響的強度卻有所不同，而那伽美術散佈其中，各具意義。一般而言，區域內的那伽美術代表著泰、寮境內的地方美術；區域外的作品可呈現出泰、寮兩國的那伽美術差異；至於跨境區的那伽美術則能表現文化融合的特色。



圖 9：4A 圖與區域美術（圖片來源：筆者製圖）

4A 圖與李維-史特勞斯 (Claude L'evi-strauss)、格里斯瓦德 (Wendy Griswold) 以及布迪厄 (Pierre Bourdieu) 的學說有相似處，最大的差異在於區域觀點。首先，李維-史特勞斯曾述及社會現象、藝術品和公眾的關係：「社會現象是公眾造成的，藝術品則是為公眾而創造；公眾使兩者具有同一個公分母與衡量的準繩，同時決定兩者的創造條件。」(李維-史特勞斯 著，王志明譯，1989，頁 155)。4A 圖中在地智慧、藝術品和閱聽人的互動模式就像李氏所觀察的社會現象、藝術品和公眾的關係，不同的是，4A 圖加入區域觀點。再者，格里斯瓦德用文化菱形 (cultural diamond) 來解釋社會現象，目的是為了要更完整的理解文化物件 (cultural object) 與社會世界的關聯；菱形圖中包含了「社會世界」、「創造者」、「文化物件」和「接收者」4 個預設元素，元素間存在關聯，但沒有固定對應關係 (Griswold；黃信洋，曹家榮合譯，2008，頁 25)。4A 圖和菱形圖也極為相似，但 4A 圖強調元素間相互作用，且以「在地智慧」交會彼此。最後，布迪厄談「場域」，他對場域的定義是：「場域是指一個獨立的社會範圍，有自己的運作法則，這些運作法則是獨立於政治和經濟規範之外的。」(Bourdieu，1993，頁 162) 布氏的場域理論，擴及作品社會空間的關係分析和歷史發展，對創作者與觀賞者的個別與集體的階級慣習、場域位置、作品收藏關係，以及文化場域在權力場域中的位置等因素都包含在內(許嘉猷，2004，頁 364)。布迪厄用藝術場域解釋藝術的生成法則，認為藝術是藝術場域的產物，美學感知的相對性不是經由給予，而是被歷史生產與再生產的過程，這種具有歷史感的藝術場域產物，會在每個潛在的藝術作品與消費者身上，通過一種特定的訓練再被生產出來 (Bourdieu，1996，頁 299)。簡單來說，布迪厄所關心的藝術場域是一個具歷史感的循環概念 (生產與被生產)，而藝術品的產生過程，是一場與藝術家、閱聽人或其它因素所互動後的結果，當此結果產出時，藝術品仍持續在這場域中發揮影響。4A 圖所要傳達的藝術品產製循環機制和布迪厄相同，但布迪厄場域的概念並不同於區域⁹，場域偏向藝術品所在的結構性探討，而不是定調於區域觀察，「區域觀點」是 4A 圖和場域理論的最大差異。布氏的場域理論雖可解釋伊森和察北各地方的那伽美術現象，但其無法清楚解釋伊森和察北的共享文化，因為場域理論沒有「區域」的分析項，但 4A 圖可以，它一方面能說明共享文化的成因，另一方面，其所具備的「在地智慧」又能破解共享文化的矛盾，凸顯在地精神。總結來說，「區域觀點」雖然鮮少為藝術研究所用，但用來解釋伊森與察北的共享文

⁹ 萬煜瑤 (2005, 38) 依布迪厄的理論匯出權力場域圖，用來解釋以臺灣民間傳統雕刻的藝術本質、社會關係，以及場域的發展與變遷；從萬煜瑤的繪圖得知，布迪厄場域的概念並不同於區域。

化卻是恰到好處，它既能微觀從其內蘊的在地智慧探討藝術家、藝術品和閱聽人的產製循環關係，又能巨觀看到伊森與寮北共享文化的社會層面。

二、區域內的在地特色

區域內的那伽美術代表泰、寮境內的地方美術，按筆者先前調查得知，那伽美術有地方特色，且地域相近的佛寺往往會呈現相似的那伽美術；依此原則分析農開府和永珍省的那伽美術特色，筆者發現農開和永珍那伽美術的在地特色分別是「人形那伽」和「那伽 *sofa* (ຊໍາຮ້າ)」，人形那伽的造像特色為半人半蛇，而那伽 *sofa* 則意指將那伽造形安置於佛寺的最高處，彰顯那伽護衛佛寺的意義（圖 10-11）。換言之，就 4A 圖而言，區域內的那伽美術，各自有其在地特色，一如農開和永珍，而在地特色受在地智慧影響，因為在地智慧是由藝術家、藝術品和閱聽人所共構的地方意識，這種意識會循環影響藝術家、閱聽人，並一再形塑出具地方特色的藝術品。由於各地的藝師、閱聽人和創作環境都不同，不同的創作元素所共構出的那伽美術自然有別，而被創造出來的那伽美術，是具歷史感的產物，當它被生產後，又會再回歸藝術場域，成為形構在地智慧的小分子，繼續發揮影響，參與那伽美術「生產與被生產」的循環機制。



圖 10：作者不詳，年代不詳，人形那伽，混和媒材（圖片來源：農開府泰佛寺，筆者攝）



圖 11：作者不詳，年代不詳，那伽 *sofa* 與須彌山，混和媒材（圖片來源：永珍西薩格寺，筆者攝）

為深入觀察那伽美術的製作過程，筆者隨伊森工藝師 Chi 進入泰佛寺，記錄那伽階梯的製作過程（表 1）。我在施工現場觀察，發現農開的那伽美術已成為文化工業的一環，它有一套在地工法流程，也有快速複製的機器模具。這樣的工法一旦日久傳承，那伽美術就會制式化並營造出某種在地風格，形成在地智慧。三奔調查泰、寮湄公河兩岸的佛寺建築，發現佛寺工藝會因藝師學派而有所不同，如越南風格或伊森風格等；同時也察覺到藝師的偏好會形成地方特色，如伊森藝師喜

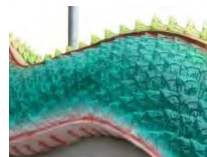
歡將那伽元素加入設計，以符合當地信仰，因此造就了當地特色(Sanboon, 2010, 頁 45, 48, 49)。由此不難理解，為何某些地方型制會流行於特定地區？因為在 4A 圖的運作規則裡，各地的那伽美術有一套公眾形象來自在地智慧；也有一套藝師工法來自在地智慧，在地智慧就是長久以來公眾集體意識的再現，包含了藝師的學派、地方的傳統信仰與習俗等，都會透過在地智慧展現，並影響藝術品。這套認知的循環不斷上演於 4A 圖的元素關係裡，形成那伽美術的地區特色。

表 1：那伽階梯製作過程（伊森地區泰佛寺）

製作流程	天數	圖片
鋼筋打印與做模	1-2 天	
水泥上模	7-8 天	
鱗片製作	4 天	
修飾、清潔	1 天	

上色

1-2 天



成品










(資料來源：筆者製表；圖片來源，農開府泰佛寺，筆者攝)

三、區域外的國別差異

當清楚區域內的在地特色後，那區域外的泰、寮那伽美術，純粹就是比較的概念。以上述農開和永珍為例，分屬泰、寮兩國，故以國別而言，兩者的那伽美術差異，也可視為泰、寮兩國的風格差異。表 2 是筆者彙整農開與永珍 20 所佛寺的田調資料，依此對照泰、寮那伽美術，發現兩國那伽的主流造形、主題和顏色並無區別，均以具頭冠的大蛇、雙神獸和金、青色的那伽為主，而那伽型制的差異主要展現於線條風格、文化創意和佛寺的特殊位置上，說明如下：

表 2：農開與永珍之那伽美術比較一覽表

國家	泰國	寮國
地區名稱	農開	永珍
地區特色	人形那伽	那伽 sofa
		
相異型制	線條風格	泰式設計
		

	文化創意	人形那伽	無	
	特殊位置	無	Sofa	
相同型制	主流造形	具頭冠的大蛇		
	主流主題	純那伽、雙神獸		 
	主流色系	金色、青色		
差異點	藝師	在地人為主		
	文化政策	意識形態與創造力		

註：農開與永珍的那伽裝飾通常會出現在佛寺建築的山牆雕花、撐拱、壁畫、門窗和階梯上，這是佛寺常見的一般設計，因此本表的「特殊位置」項，不列入一般設計。

（資料來源：筆者製表；圖片來源，筆者攝）

（一）線條風格

泰、寮藝師認為泰式設計和寮式設計是兩國那伽美術的主要差異之一，但事實上，泰式設計和寮式設計極為相似，從圖 12 可看出兩者線條、構圖與紋樣的相似性，外人要區辨兩類設計並不容易，全賴藝師的主觀判定，重點是國家認同，在「國家」之前，這兩類線條設計就是不一樣，於國家意識下強烈排他。泰、寮設計如同霍爾（Stuart Hall）觀察早期英、美文化的情形：「什麼是屬於特定歷史時刻的文化特徵？我不得不說，它被定義為一個強烈的中心，是具有高度排他性的文化認同形式。」（Hall，1997，頁 20）泰式設計和寮式設計亦是如此，兩款形式相似，但因意識形態而相斥。泰、寮藝術家各自擁護泰式與寮式設計，儘管兩者十分相似，但

在名稱與認同上，卻是涇渭分明。

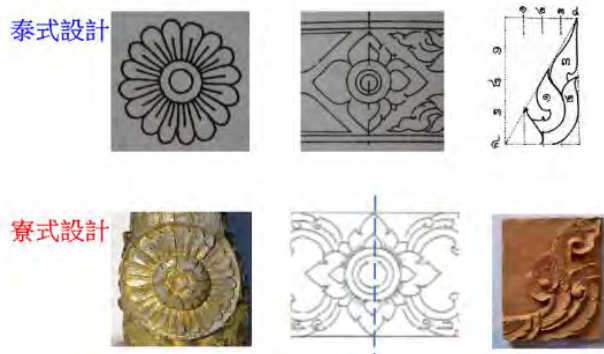


圖 12：泰式設計與寮式設計（筆者製圖）

（二）文化創意

寮國那伽造形以單頭那伽居多，不如泰國的 1、3、5、7、9 頭的那伽造形豐富。另外，像人形那伽這類文創，筆者未曾見於寮國，由此說明泰國藝術家豐富的文創力，文創力是泰、寮那伽美術的明顯差異。

（三）佛寺的特殊位置

相較於泰國，那伽 *sofa* 是寮國的重要特色，泰國僅少數古寺仍保有那伽 *sofa* 外，其它地方已不復見，所以那伽 *sofa* 也是辨別泰、寮那伽美術的指標之一。

以 4A 圖觀察區域外的那伽美術，會發現「藝術家」此一因素主導了兩國的藝術風格，因其意識形態與創造力的差異，讓泰、寮那伽美術產生差別。而兩國藝術家的養成，又與泰、寮文化政策息息相關，因此必先檢視文化政策，才能理解兩國藝術資本（藝術機構、人才與知識等）的差異。泰、寮文化競賽，彼此互有消長，泰國雖起步早，但西化快，不如寮國保有許多傳統文化，各具優劣。泰國於 1960 年代開始發展觀光，並積極成立藝術機構培養在地人才；2016 年，泰國通過《保存與保護無形文化遺產法》(The Preservation and Protection of Intangible Cultural Heritage Act)，使其文化遺產的保護制度更趨完整，這些藝術機構與文化政策，寮國都相形失色。但事實上，寮國自 1986 年推行革新開放後，其保護文化遺產的作為曾一度超前泰國，只可惜後繼無力，又被泰國趕上。

寮國開放後，受聯合國教科文組織和〈東協文化遺產宣言〉影響，漸漸發展藝文，除成立資訊、文化暨觀光部（Ministry of information, Culture and Tourism）外，為復振文化，也於 1990 年代起實施多項文化保護計畫，如貝葉經保存計畫（1992）、寮國織布保存計畫（1996）、保護國家重要歷史遺跡計畫（1990）、復振寮國古代文學計畫（1998）、和宗教文化保存計畫（1979）等（Sihaban, 2007）。2009 年，寮國簽署聯合國教科文組織〈保護非物質文化遺產公約〉（ICH 公約），比泰國早了 7 年。此外，寮政府還於 2005 年訂定《國家遺產法》（Law on National Heritage of Lao PDR），該法於 2013 年進行修正，2014 年頒佈，修正版的第 11 條明訂無形文化遺產的定義與項目，將地方文創、社會行為、民間文學、信仰、傳統歌曲、舞蹈語言和傳統醫學列入保護，肯定其文化價值，並鼓勵寮國人民維護在地智慧（Ministry of Information, Culture and Tourism, Lao PDR, 2014）。這種種努力讓當時的泰國學者都覺得寮國在地方、國家和世界級的文化遺產事務上已建置起管理系統，並有效運作，超越泰國（Sornwichai and Unaprom, 2012, 頁 2）。不出數年，泰國急起直追，2013 年研擬《無形文化遺產法草案》，2015 年公布《無形文化遺產法修正草案》，2016 年通過《保存與保護無形文化遺產法》，同年簽署 ICH 公約，迄今已公布 7 批國家級的無形文化遺產名錄，總數達 318 項，軟實力後來居上。儘管寮國曾一度致力於文化法與文化保護計畫，但就藝術資本而言，仍遠不及泰國，因為泰國早寮國 30 年發展觀光、藝文。其實寮國有機會趕上泰國，可惜寮政府歷年所執行的年度計劃（Annual Plan, 1976-1977）、三年計劃（Three Year Plan, 1978-1980）和一系列五年計劃（Five Year Plans, 1981-2016），都側重經濟發展，致使寮國藝文發展邊緣化，也無法有系統地培育藝文人才，使其與泰國的藝術資本越差越遠（cf. Aneksuk, 2006, 頁 1；Nishimura et al., 2016）。

泰、寮兩國文化政策的不同走向，一方面培養出了不同意識型態的藝術家，主觀區隔了極為相似的泰、寮美學；另一方面，也形成兩國軟實力的差距。泰國的文化產業和藝術人才遠勝寮國，這些藝術資本均反應於那伽美術上，相較之下，泰國那伽美術的創意與質感優於寮國，而寮國的優勢則是保有了那伽 *sofa* 的傳統，遂使兩國作品在線條風格、文化創意和佛寺位置上產生差異。

四、跨境區的文化融合

跨境區模式是 4A 圖中最複雜的，以農開和永珍為例，因為其主體民族同為佬族，故藝術表現趨近相同，但隨著國界變遷，使佬族成為跨境族群，在泰、寮不同意識形態的操作下，佬族族質（ethnicity）漸漸產生差異，這個從相同到相異的過程，造就跨境區那伽美術既相似又相異的現象。

農開與永珍的那伽美術十分相似，兩地那伽美術的共同點為那伽型制，均以具頭冠的大蛇為主（圖 13-14），而最大差異則顯現於那伽 *sofa*，這與兩地佛寺建築風格的變遷有關。農開與永珍的佛寺建築以戒堂（泰、寮方言稱為「辛」，*sim/sim*）最常見也最重要，這類建築特別流行於湄公河流域（圖 15），其由地基、主體和屋頂三部分組成，當地人喜愛在建物外牆彩繪佛教故事、幾何紋、傳說英雄人物或神獸等圖案，久之形成辛建築的一大特色（Keovongsay, 2016, 頁 46-47）。農開與永珍早期的戒堂十分相似，常以那伽 *sofa* 裝飾佛寺，但泰、寮國界劃分後，伊森地區因泰化和伊森佬族意識形態的轉變，使得伊森的舊戒堂紛紛建成泰式建築（圖 16）。伊森舊戒堂的式微，從拉瑪四世（King Rama IV, 1851-1868）時期就開始，之後五世皇（King Rama V, 1868-1910）透過在地僧侶的力量，讓伊森的佛教建築轉型，於是泰式建築取代舊戒堂成為主流。（cf. Brereton and Yencheuy, 2010, 頁 9；Kiao Kangphachanpheng, 2009, 頁 57；Puchidchawakorn, 2013）。泰國政府強行介入的作為，不僅使伊森佛寺建築的地貌改觀，也影響了伊森佬族，並改變其價值觀：

村民（筆者按：伊森佬族）的觀念和信仰產生改變，他們不再喜歡（舊戒堂）簡單小巧的風格，轉而喜愛像泰國中部地區那樣輝煌和宏偉的建築風格。」（Puchidchawakorn, 2014, 頁 301）

泰化和伊森佬族價值觀的改變，讓農開，乃至整個伊森的舊戒堂逐步消失，相對地，那伽 *sofa* 也已難復見，因此，那伽 *sofa* 反而成為了農開與永珍兩地戒堂的辨別指標。從 4A 圖看農開和永珍兩地的那伽美術，因佬族而共享，也因佬族而差異，對跨境區的美術表現而言，跨境族群會促進異文化交融，也同樣會讓共享文化產生差別。農開和永珍之例顯示出泰、寮文化光譜的交會，不管雙方國族、國界再

怎麼努力切割，兩地長久以來的族群關係，會透過那伽美術而有所隱喻、牽連，形成跨境美術既相同又相異的特點。



圖 13：作者不詳，年代不詳，那伽造形，混和媒材
（圖片來源：農開 Wat Yot Kaeo Siwichai，筆者攝）



圖 14：作者不詳，年代不詳，那伽造形，
混和媒材（圖片來源：永珍 Vat Michai Ya
Ram，筆者攝）



圖 15：作者不詳，年代不詳，辛建築壁畫，彩色
顏料（圖片來源：泰國孔敬 Wat Sanuan Wari
Phatthanaram，筆者攝）



圖 16：作者不詳，建於西元 1817 年，後
再經改建，泰式戒堂（圖片來源：農開
Wat Pho Chai，筆者攝）

綜上所述，那伽美術為伊森與寮北的共享文化，但因在地智慧、文化政策（藝術家的養成）與跨境族群（閱聽人）的影響，使其於共享文化中呈現出不同模式的關係，並依此建構出地區特色、國別差異與跨境美術，隱隱形成那伽美術的帶狀發展。那伽美術在伊森與寮北區域中，透過不同的區域視角所呈現的三種面貌分別是：

- 第一，區域內的美術，其為泰、寮境內的地方美術，具在地特色。
- 第二，區域外的美術，呈現出境外的美術特色；泰、寮兩國那伽美術的差異，主要表現於線條風格、文化創意和佛寺位置上。
- 第三，跨境區的美術，因佬族文化呈現相似，但也因意識形態而形成變遷。

伍、結論

本文旨在以區域研究的視角探討伊森與寮北的那伽美術與共享文化，先闡述那伽文化共享的背景與重要性，接續以 4A 圖為分析架構，從區域觀點凝視伊森與寮北的那伽美術，分別從區域內、區域外與跨境區三種區域美術的模式分析那伽美術及其共享文化。這三種模式的美術表現由所在的網絡關係決定，且互有關連。「在地智慧」是 4A 圖的核心理念，不管是區域內、區域外或跨境區，都與在地智慧相關，它形成了地區特色；而當地區特色形成後，自然會造成區域外與跨境區的美術差異，所以，那伽美術真正產生差異的根源就是地區特色，也就是在地智慧。

區域觀點的優勢是揭示某一類藝術的帶狀現象，對擁有許多共享文化的伊森與寮北而言，彼此的那伽美術不易區分，但透過區域觀點，卻能察覺到不同的脈絡關係，進而解構共享文化。研究發現：一、以區域內模式而言，「在地智慧」形成地區特色。二、以區域外模式而言，泰、寮那伽美術的差異主要表現於線條風格、文化創意和佛寺位置上；泰國由於觀光業與文創起步較早，所以那伽型制的質感與創意優於寮國，相對地，寮國則是保有了那伽美術的舊制，兩者各具千秋。三、以跨境區模式而言，農開和永珍的那伽美術，其因佬族文化而相似，但也因國家認同的改變而產生變遷，遂造就跨境美術既相同又相異的特點。

參考文獻

- 中央研究院亞太區域研究專題中心（2004）。東南亞政經大事記（1900-2000）：寮國。亞太研究通訊，25，156-215。
- 王志明（譯）（1989）。憂鬱的熱帶（原作者：李維-史特勞斯）。臺北市：聯經出版社。
- 李慧漱（2001）。南宋臨安圖脈與文化空間解讀。載於張瑋真、羅麗華（編），區域與網絡：近千年來中國美術史研究國際學術研討會論文集。臺北市：國立臺灣大學藝術史研究所。
- 吳虛領（2010）。東南亞美術。北京：中國人民大學出版。

- 林玉茹 (2002)。歷史學與區域研究：以東臺灣地區的研究為例。東台灣研究，7，103-134。
- 李榮泰等 (譯) (1991)。美國的中國近代史研究：回顧與前瞻 (原作者：柯保安 (Paul A. Cohen))。臺北：聯經出版。
- 洪儀真 (2014)。以創作的社會過程解析藝術作品：啟發與限制。社會分析，9，45-85。
- 許嘉猷 (2004)。布爾迪厄論西方純美學與藝術場域的自主化：藝術社會學之凝視。歐美研究，34 (3)，357-429。
- 張雅梁 (2017)。泰國東北佛寺之那伽美術考察。南藝學報，15，51-87。
- 陳文德 (1983)。史堅納對於中國社會的研究。人類與文化，18，56-64。
- 陳泓易 (2014)。藝術行動的去脈絡化與再脈絡化探討。南藝學報，9，1-23。
- 唐小兵 (譯) (1990)。後現代主義與文化理論 (原作者：詹明信 (Fredric Jameson))。台北：合志文化出版。
- 萬煜瑤 (2005)。民間雕刻之描述論點初探：雕刻文本脈絡、藝術場域與社會機制。藝術教育研究，10，25-52。
- 謝世忠 (2014)。不需對話的族群分類--寮國北部的「人民」與「國家」。文化研究，19，333-367。
- 蕭文軒、顧長永 (2012)。泰國的國家整合與伊森地域認同的探析。臺灣東南亞學刊，9 (2)，3-55。
- Aneksuk, B. (2006). Sustainable tourism paradigm in Lao PDR (1986–2004 AD). *MANUSYA: Journal of Humanities*, 9(1), 1-12.
- Anuman Rajadhon, P. (1988). *Essays on Thai folklore*. Bangkok: Thai Inter-Religious Commission for Development & Sathirakoses.
- S. Emanuel Bourdieu, P. (1996). *The rules of art: Genesis and structure of the literary field* (Bourdieu, P.). Palo Alto: Stanford University Press.
- Bourdieu, P. (1993). *The field of cultural production: Essays on art and literature*. In R. Johnson (Eds.). New York: Columbia University Press.
- Brereton, B. P., & Yencheuy, S. (2010). *Buddhist murals of northeast Thailand: Reflections of the Isan heartland*. Chiang Mai: Mekong Press.
- Changchaya, B. (2002). *Basic Patterns of Thailand Art*. Bangkok: Suwiriyan.
- K. Kangphachanpheng (2009). *Vat Sisaket in Vientiane: Story, art and architecture Lao*

- cultural heritage*(Duansakda, T. ed.). Vientiane: publisher not identified.
- Enfield, N.J. (2002). How to define “Lao”, “Thai”, and “Isan” Language? A view from linguistic science. *Tai Culture: International Review on Tai Studies*, 7(1), 62-67.
- Hall, S. (1997). The local and the global: Globalization and ethnicity. In A. D. King (Eds.), *Culture, globalization, and the world-system: Contemporary conditions for the representation of identity* (19-39). Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press.
- Hongsuwan, P. (2011). Sacralization of the mekong river through folk narratives. *MANUSYA: Journal of Humanities, Special Issue 19*, 33-45.
- Keyes, C. F. (1967). *Isan: Regionalism in northeastern Thailand*. Ithaca, N.Y.: Southeast Asia Program, Department of Far Eastern Studies, Cornell University.
- Keyes, C. F. (1966). Ethnic identity and loyalty of villagers in northeastern Thailand. *Asian Survey*, 6(7), 362-369.
- Kutanana, W., Srithawong, S., Kamlao, A., & Kampuansai, J. (2014). Mitochondrial DNA-HVR1 variation reveals genetic heterogeneity in Thai-Isan peoples from the lower region of northeastern Thailand. *Advances in Anthropology*, 4 (1), 7-12.
- Lim, A. R. (2005). *Southeast Asian art and culture: Ideas, forms, and societies*. Jakarta, Indonesia: ASEAN Committee on Culture and Information.
- McCargo, D., & Hongladarom, K. (2004). Contesting Isan-ness: Discourses of politics and identity in northeast Thailand. *Asian Ethnicity*, 5(2), 219-234.
- Ministry of Information, Culture and Tourism, Lao PDR (2014). Law on national heritage of Lao PDR (Amended). Retrieved from Ministry of Information, Culture and Tourism, Lao PDR, <http://www.laoservicesportal.gov.la/index.php?r=site%2Fdisplaylegal&id=114>
- Ngaosrivathana, M., & Ngaosrivathana P. (2009). *The enduring sacred landscape of the NAGA*. Chiang Mai: Mekong Press.
- Ngaosrivathana, M., & Breazeale K. (2002). *Breaking new ground in Lao history: Essays on the seventh to twentieth centuries*. M. Ngaosrivathana and K. Breazeale (Eds.), Chiang Mai: Silkworm Books.
- Nishimura, H., Kimura, F., Ambashi, M., & Keola, S. (2016). *Lao PDR at the crossroads: Industrial development strategies 2016–2030*. H. Nishimura, F. Kimura, M.

- Ambashi, and S. Keola (Ed.), Jakarta: Economic Research Institute for ASEAN and East Asia. Retrieved from Website: <http://www.eria.org/>
- Purtle, J. (2001). Foundations of a Min Regional Visual Tradition, Visuality, and Identity: Fuchien Painting of the Sung and Yuan Dynasties. In W. C. Chang and L. H. Luo (Eds.), *Area and Network: Proceedings for the International Conference on a Millennium of Chinese Art Historical Studies* (pp. 91-140). Taipei: Graduate Institute of Art History, National Taiwan University.
- Reid, A. (2004). *Studying southeast asia in a globalized world. Taiwan Journal of Southeast Asia Studies*, 1(2), 3-18.
- Sornwichai, J. & Unaprom, P. (2012). Cultural policy on intangible cultural heritage: A comparison between Thailand and Lao PDR. *CITU Review*, 10, 1-3.
- Tambiah, S.J. (1970). *Buddhism and the spirit cults in north-east Thailand*. London; New York: Cambridge University Press.
- Tarling, N. (1992). The independence of Siam. In N. Tarling (Ed.), *The cambridge history of southeast asia II* (pp. 46-53). Cambridge University Press.
- Joint Publications Research Service (1964). *History of Laos*, the U.S. (Viravong, M. S.). New York: Paragon Book Reprint.
- Winichakul, T. (1994). *Siam mapped: A history of the geo-body of a nation*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Woodward, H. (2005). *The art and architecture of Thailand*. Leiden; Boston: Brill.
- Wyatt, D. K. (2003). *Thailand: A short history*. New Haven: Yale University Press.
- 泰文資料
- Keovongsay, K. (2016). Vientiane-sim: Form, aesthetic, and symbol. *Journal of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University*, 8(2), 44-59.
- Khongphianthum, C., & Research Institutes of Ubon Ratchathani University (Faculty of Liberal Arts, Division of Research Supporting and Extension Services and Art & Cultural Conservation) (2018). *Naga sightseeing spots in northeastern Thailand*. Ubon Ratchathani: Ubon Ratchathani University.
- Nimlek, S. (2014). *Animals in architectures of Thailand*. Bangkok: Matichon Press.
- Phutamart, C. (2013). *Wood carving patterns for temple of Lanna in mueang Lampang, Lampang province* (Unpublished report). Thai Art Department, Faculty of Fine Arts,

Chiang Mai University.

- Pritasuwan, P. (2014). *Naga decorate buddhist Temples in amphoe mueang Nan* (Unpublished report). Thai Art Department, in Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University.
- Puchidchawakorn, T. (2014). Ubosoth-vihara of lan chang architecture: Styles, characteristics, developments and transformations. *NAJUA History of Architecture Thai Architecture, 11*, 274-305.
- Puchidchawakorn, T. (2013). Lan-chang ordination and wihara halls in Thailand. *NAJUA History of Architecture Thai Architecture, 9*, 70-99.
- Samosorn, P. (1989). *E-sarn mural paintings*. Khon Kaen: Khon Kaen University.
- Sanboon, T. (2010). Identity in the decorations of local religious constructions of the Isaan region of Thailand and Lao PDR. *Academic Journal: Faculty of Architecture, Khon Kaen University, 9* (1), 45-60.
- Sihaban, K. (2007). National cultural renaissance in the Lao People's Democratic Republic. *Journal of History, 2007*, 21-35.
- Treerabavornrakul, N. (2013). Influence of Lanna folklores on sculpture of mom in northern provinces of Thailand. *Journal of Humanities Naresuan University, 10*(3), 83-98.
- Wiphakkhachonkit, T. (1987). *A history of Laos*. Bangkok: The Foundation for the Social Sciences and Humanities Textbooks Project.
- Wiphakkhachonkit, T. (1999). *A history of Isan*. Bangkok: The Foundation for the Social Sciences and Humanities Textbooks Project. 3th edition.
- Wongthes, S. (2016). Sprinkling water, splashing water and the songkran festival are the common culture of Southeast Asia. In P. Krajaejan (Ed.), *Songkran festival: The shared culture in Asia* (pp. 29-38). Bangkok: Office of Basic Education Commission, Ministry of Education.
- Wongthes, S. (2013). *ASEAN shared culture (Southeast Asia)*. A lecture in the Osaka Project, organized by Faculty of Liberal Arts, Thammasat University.
- Wongthes, S. (2003). *Naga in history of Southeast Asia*. Bangkok: Mati Cho.

聆聽「她」的聲音：論洪素珍 〈世間女子（高雄篇）〉作品中的女性主體性

余青勳*

摘要

本文探討的焦點是旅美觀念藝術家洪素珍於 2015 年為高雄市立美術館展出的個展所量身創作的〈世間女子（高雄篇）〉。她邀請了 20 多位各行各業、成長背景與職業殊異的高雄女性，講述她們的人生故事，最後以聲音及物件裝置完成這件現地創作作品。本文以女性主義的概念來研究洪素珍的〈世間女子（高雄篇）〉，尋找作品中父權社會下女性的性別與認同記號的差異，特別是一些不斷重覆的差異，並且從這些差異與改變來詮釋藝術家所建構的女性主體。女性主體性作為現代性實踐的一種，在〈世間女子（高雄篇）〉中呈現出更為貼近生活、實事求是，並以情感的熱烈、明朗與堅強的形象流變，展現女性在現今社會中彈性與穩重的氣象，自覺或自然的一種實踐與選擇，非傳統意義上的「逆來順受」，也不以與男性相對立來彰顯其解放。如同藝術家創作自述所言：「女性是這麼的強韌！這麼的樂觀正面！女性是這麼的 暖！這麼的願意付出！這是人世間的一篇篇寫照。」

關鍵詞：女性主體性、洪素珍、〈世間女子（高雄篇）〉、女性主義藝術史

* 臺南市美術館副研究員

Listen to “Her” Voice: on the Female Subjectivity in Su-Chen Hung’s “She+s”

Ching-Shiun Rita Yu*

Abstract

The focus of this article is the "She+s" created by conceptual artist Su-Chen Hung for the solo exhibition at the Kaohsiung Museum of Fine Arts in 2015. She invited more than 20 Kaohsiung women from all walks of life, growth backgrounds, and careers to tell their life stories, and finally completed this site-specific installation with sound and commonplace objects. This article uses the concept of feminism to study Su-Chen Hung's "She+s", looking for the differences in the gender and identity of women in the patriarchal society, especially the repeated differences, and from these differences and changes to interpret the female subject constructed by the artist. As a kind of modernity practice, female subjectivity is presented in "She+s" which is closer to life, seeks truth from facts, and expresses the flexibility of women in today's society with the emotional enthusiasm, clarity, and strength of the image. Contrary to the steady atmosphere, conscious or natural practice and choice, the non-traditional "adversity and acceptance" does not show its liberation by opposing men. As the artist's statement of this creation said: "Women are so strong! So optimistic and positive! Women are so warm! So willing to give! This is a portrayal in the world."

Keywords: female subjectivity, Su-Chen Hung, "She+s", feminist art history

* Associate Curator, Tainan Art Museum

聆聽「她」的聲音：論洪素珍 〈世間女子（高雄篇）〉作品中的女性主體性

壹、前言

上個世紀 70 年代以後，臺灣中產階級與都會品味抬頭，《聯合報》、《中國時報》分別於 1976、1978 年設立文學獎，女性作家如朱天心、朱天文、蕭颯、袁瓊瓊、蕭麗紅、廖輝英、平路、蘇偉貞等人，在兩大報文學獎競賽中屢創佳績，文本中的性別問題，往往呈現出現實女性生存位置與社會文化的複雜糾葛。例如蘇偉貞在她 1983 年出版的《世間女子》中寫道：「什麼是這個時代女子的特色，是一次又一次的自我否定與肯定。」相較於文學家以文字關注性別議題和揭露社會問題，視覺藝術創作者洪素珍以訪談的方式，邀請女性暢談她們的心聲，最後完成了〈世間女子（高雄篇）〉這件結合聲音與現成物的裝置藝術作品。

一、藝術家作品與簡介

洪素珍成長於高雄哈瑪星，在臺灣接受完整的教育，東海大學社會學系畢業後與家人移民美國，本想繼續從事社會學研究的她，在機緣巧合下進入舊金山藝術學院的攝影系就讀。憶及當初選擇學習攝影的理由，洪素珍認為可能與她自小就是家中的攝影師有關，每逢年節生日聚會，家人若要拍照紀念，她總是站在攝影機後頭按下快門的那一位。在舊金山藝術學院學習攝影的期間，她發現攝影已經不能滿足她對藝術的探索，時間的變化使她更感興趣，於是她申請進入電影研究所。除了關注時間的議題之外，時間與空間的關係也引發她不同的創作思考，此後她便開始創作一系列與空間有關的裝置作品，而創作的題材往往離不開生活、人和時間（余青勳，2016）。

洪素珍定位自己為多媒體觀念藝術家。她的藝術創作之路，如同其他許多優秀的藝術家，並不侷限於某種風格，而是不斷與時俱進、精益求精，每一次創作

都是創新與自我突破。在她擅長的簡單媒材背後，蘊藏了深厚的人文素養與對生命的反思與提問。

〈世間女子（高雄篇）〉是洪素珍 2015 返鄉在高雄市立美術館（以下簡稱高美館）辦理的個展中，特別以高雄的女子為主題、為對象，討論高雄女性生活處境的現地創作作品。本計畫的內容以藝術家洪素珍訪談女性受訪者，紀錄並剪輯語音內容而成¹。訪談以兩種方式進行，一是小組討論，例如高雄女中這一組。這個小組成員是洪素珍當年就讀高雄女中時的同學，這些同學有不同的人生經歷，近年來經常在其中一位開設拼布教室的同學處，定期聚會學習製作拼布，也藉此機會聯絡感情。藝術家以側錄、非結構性的訪談，讓這些高中同學們可以針對下列問題暢所欲言：

1. 在職場上的經驗。
2. 夫婦間的關係，以經過的時間各階段來談關係的改變。
3. 婆媳之間的關係。
4. 若是未婚，以未婚女性在職場上的境遇。
5. 人生若是重來，以女性的身份，希望做什麼？
6. 下輩子還願意繼續當女生嗎？

其他受訪者則以高美館近千名的志工為訪談邀請的對象，請女性志工報名、繳交個人生命經歷的描述，最後由藝術家選出各行各業、成長背景與職業不同的女性，講述她們的人生故事。這些故事反映了女性與整個大環境、大時代的關係。訪談的內容經過藝術家剪輯後，在展場循環播放。

〈世間女子（高雄篇）〉（圖 1）作品包含兩個部分：一是展覽室牆上三個以拼布或現成物填充而成的女性立像（圖 2）；另外則是人形立像旁的聲音播放裝置。牆上的三個人像是受訪者的代表。中間那位是藝術家的高中同學之一，由上述受訪小組的同學們，共同縫製完成人形的拼布。左右兩側兩位是高美館的志工，藝

¹ 筆者當時是展覽、也是本計畫的策劃與執行者，參與藝術家從概念發想、受訪人邀約到展品呈現的過程。

術家將他們的剪影投射在牆上，並且由自每位受訪者處收集得到的數百個現成物填充而成。藝術家請這些受訪志工提供體積輕且個人最喜歡或最具代表個人的物件。有人提供可以保暖又可增加美感的絲巾，有舞蹈老師提供肚皮舞的道具，也有學校志工提供學生送的紀念品等等。大型人像旁是 5 個心形揚聲器分別被安排放置在人像之間。「心形」揚聲器的裝置象徵訪客可以貼近這些受訪者的「心聲」，聆聽她們精彩的人生故事（圖 3）。



圖 1：洪素珍，〈世間女子（高雄篇）〉，2015，尺寸依現場而定（圖片來源：藝術家提供）



圖 2：洪素珍，〈世間女子（高雄篇）〉，2015，尺寸依現場而定（圖片來源：藝術家提供）

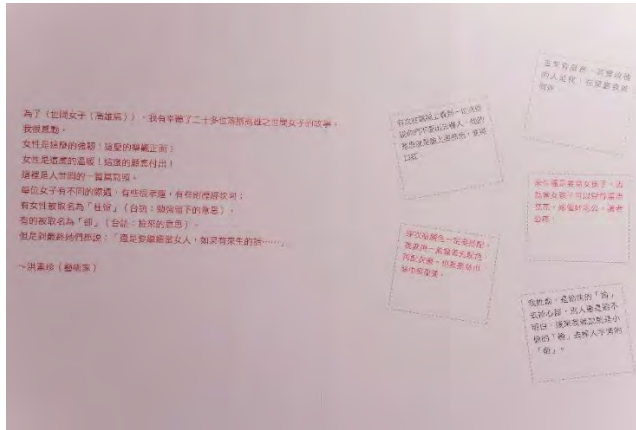


圖 3：洪素珍，2015，〈世間女子（高雄篇）〉，高美館展出現場的訪談語錄

（圖片來源：藝術家提供）

與這件作品有異曲同工之妙的是 2010 年的〈我的朋友〉（圖 4）。當年，洪素珍受邀參加一個以環保為主題的展覽，當時展出的〈我的朋友〉便是藝術家邀請兩位摯友當模特兒，製作等身大的人形輪廓，並以朋友業餘興趣最常使用的針線、線軸、鈕扣、工具、個人的化妝品等物件，佈置於輪廓線內，從生活物件指向其精神層面（圖 5）。〈世間女子（高雄篇）〉延伸〈我的朋友〉對人的關懷，將重點放在女性，關注高雄女性的生活與其精神層面的所思所想。這件作品最初命名為〈世間女子〉，由於藝術家在訪談過程中，深受這些高雄女人的故事所感動，因此最後決定命名為〈世間女子（高雄篇）〉，並且計畫日後在其他城市延續此系列的精神，繼續與更多的「世間女子」對話，以女性為主體，敘述她們的故事。



圖 4：洪素珍，2010，〈我的朋友〉

（圖片來源：藝術家提供）



圖 5：洪素珍蒐集朋友業餘興趣最常使用的針線、線軸、鈕扣、工具、個人的化妝品等物件，佈置於輪廓線內（圖片來源：藝術家提供）

二、問題意識與研究目的

翻開臺灣藝術史相關書籍出版或記載，女性藝術家所占比例相當低、甚至往往被忽略。藝術史記載的多半是「男人的」(his)「故事」(story)，即關於男性大師／天才／巨匠的故事（王雅各，2003）。這個現象正呼應女性主義藝術批評學者諾克林（Linda Nichlin）所質疑：「為什麼歷史上沒有偉大的女性藝術家？」（1970）以及布萊德與葛拉德（Norma Broude & Mary D. Garrard）認為「1970年代的女性主義藝術史旨在通過恢復女性歷史，揭示歷史上的性別偏向²」的立場（Broude & Garrard, 2005）。西方女性主義藝術學者派克（R. Parker）與波洛克（Griselda Pollock）在《女大師：女人、藝術與意識型態》中也提到，當她們在分析女性之歷史及意識型態的處境與藝術，藝術生產與藝術觀念之關係時，她們完全質疑傳統的歷史結構之認定方式。她們指出：藝術史被研究及評價的方式並非是中性的、客觀的學術工作，而為意識型態的實踐。她們承認女性與藝術及社會結構的關係與男性藝術家不同，但是她們想做的不是置之不理。相對地，她們認為自己更重要的目的是去分析女性藝術創作者之事業、挖掘她們，進而建立她們自己的藝術特殊地位（Parker & Pollock, 1981）。

在這些質疑與批判討論中，臺灣當代女性藝術創作者開始對藝術史完全以男性角度記載的事實進行批判，透過積極的為文著作批判過去藝術史對女性的忽略，重新定義女性藝術創作者的地位。這方面的研究例如林珮淳在〈從文化差異探討臺灣女性藝術深層、表層的發表問題〉、〈女性、藝術與社會——解構父權文化和女性藝術語彙〉兩篇文章中，針對臺灣女性藝術工作者所面臨的「內外」障礙進行討論，她發現藝術界對女性藝術的討論甚少（林珮淳，1996；林珮淳，1997）。陳香君也指出臺灣藝壇中對女性藝術創作者的忽略，不論是在藝術歷史或理論上，皆是以男性為中心而論述（陳香君，2000）。陸蓉之在2002年出版了《台灣（當代）女性藝術史》，恰恰反映此議題的訴求，為女性藝術家著述，讓她們也能發聲、記載與被關注。

² 本書序言中曾經指出：Originating in women's political selfdiscovery, feminist art history in the 1970s aimed to correct historical gender inequities by recovering women's history and revealing gender distortion in the canonical record.

近年來，性別研究逐漸脫離以「女性」作為研究的唯一主體，轉而開發其中所涉生理性別的能動性、主體性與發聲權等跨學科與領域的新議題。簡言之，性別研究不再僅是書寫女性的歷史，而是一個以「性別」為範疇的提問與探究。例如動態的「性別差異化的過程」(sexual differentiation)，即在男性主體下如何再現女人，以及女性與性別主體建構過程中的關係。本研究的目的有三：一是從具體的作品風格與圖像分析出發，開創性地詮釋洪素珍作品中所隱含的女性主義論點；其次，分析洪素珍作為臺灣當代女性藝術創作者，在性別意識覺醒過程中，她所意識到的性別問題為何；第三則是探討在男性主體下，女性與性別主體建構過程中的關係。性別分析不再僅僅是為了瞭解女性，而是更全面瞭解社會或文化如何在性別框架下運作。而這特別的框架，不論是基於生理的差異，或是語言與文化經驗的不同，都可能造成為女性作品的特殊性。透過以上研究，期盼臺灣當代女性藝術能被重視、尊重，得到與男性藝術平起平坐的機會。

貳、本文

一、女性意識與女性形象

在心理學定義中，意識是對客觀世界的認識活動，既包含對外在環境和事物的認識，也包含對自身主體內部的認識³。無論是在身體還是心理上，女性和男性之間都有差別，這是客觀存在的。女性意識指女性有別於男性的感受世界和了解世界的獨特方式和情感體驗。它從女性的角度出發，以女性的眼光感受世間萬物，以及不斷地認識感知自己心理狀態的過程。女性的思維、觀點和情感都是女性意識的重要組成部分。

英國藝術史學家麗莎·提克納 (Lisa Tickner, 1944-) 在《身體政治：1970年以來的女性性意識及女性藝術家》(The Body Politics: Female Sexuality and Women Artists since 1970) 著作中指出：父權意識主導之下的藝術作品雖然時常以女性形象為主題，但卻未出現真正的女性，「它並不是女性經驗的表現，而是男性傳達的

³ 參考 <https://www.merriam-webster.com/dictionary/consciousness>

符號」(She is not the expression of female experience, she is a mediating sign for the male.) (1978, 頁 238)。因此，她認為西方藝術傳統中的女性經常是「看起來現身(present)在藝術的每個地方，但事實上卻是缺席的(absent)」⁴(Tickner, 1978)。

洪素珍〈世間女子（高雄篇）〉中的女性都是積極參與人生的「出席者」，不同的人生經歷，造就她們不同的人生態度。談及失敗的婚姻，有位受訪者說⁵：

與前夫時有衝突，我媽媽叫我不常回家，免得鄰居問，我自己也很痛苦，因為我根本沒有地方去。

我媽媽說：「你離婚，你要能自立噢……你已嫁出去，不能再回家賴父母親。」他隱瞞我二十幾年在外面另有女人，我媽媽說：「都是同一個，不是一天到晚都換人……這樣有什麼好離婚的？」

同事問我會不會後悔離婚？不會。因為離婚讓我成長。

男人總是自私的……他不要的太太，他也不願意放你走。

唉，夫妻的關係就是命運啦。朋友說我死後，不能再回前夫家的宗祠，也回不了娘家的宗祠。我倒很高興，到時我每天煮美食，一定有一大群孤魂野鬼來一起享受美食。

上述的男女婚姻關係中，仍然無法擺脫舊的婚姻觀念，受訪者的母親還以女婿的外遇對象二十多年來都是同一位，想要說服女兒這不是離婚的理由。身為女兒的受訪者受到「嫁出去的女兒，潑出去的水」這種傳統父權價值觀的約束，一旦遇到困難，也不能回娘家尋求協助。雖然在各方壓力下，受訪者仍然選擇離婚，並且自信地發展個人的興趣，透過烹飪與烘焙結交女子、獲得自信，終將可以自在的生活。這樣的自覺也深深感動了藝術家。

另一位受訪者因媒妁之言嫁給了疑似有精神疾病的丈夫，婚後經歷一連串驚恐的事件，悲傷沮喪到她甚至想自裁，直到丈夫過世後獨自扶養婆婆與女兒，又

⁴ What can we possibly deduce from this fact that she can be everything, but the knowledge that she is nothing? She seems everywhere present in art, but she is in fact absent. She is not the expression of female experience, she is a mediating sign for the male.

⁵ 2014年1月18日於高美館進行的訪談。

一度因為日夜不停的工作與女兒嚴重疏離，直到她不斷反思自己所為何來並開始接觸心理課程，終於放下心中的怨恨，也與女兒修復感情，母女成為了好朋友⁶。

我的祖母把我勉強留下，所以我的名字叫「枉留」⁷。

我結婚一個月，就開始家暴了。

我婆婆說：「丟人現眼，夫婦吵架，叫那麼大聲！」從那以後，我就不敢叫了。我們女人韭菜命，從那以後我就不敢叫。

他掐妳的時候，妳就裝死，他以為妳死掉了，他手就鬆掉了，他就出去玩。

我爸爸說：「妳嫁了，就是別人的了。」

天公伯真正疼人，我自殺沒有死，後來我先生自己自殺了。

若你丈夫死了，一般人會說你很可憐，但是所有認識我的人都對我說：「雨過天晴。」

我那時候是一天上三個班的人.....我用我的時間換金錢，我一人上三個班.....那個時候好愛睏哦！那時候我說能夠回家躺在床上睡覺多好！那是我唯一的願望！

我媽媽往生，我把對媽媽的愛轉移到婆婆身上。我婆婆對鄰居說：「我媳婦是沒人照顧，若有人照顧會更美。」這是我婆婆在我背後唯一讚美我的一次。

這一巴掌就把我們母女的關係斷掉了。

我要讓我女兒過最好的生活，還有我的養老金，我到底做錯了什麼事情，所以我在探討我的生命.....為什麼我的小孩這樣子對我？我就很納

⁶ 2014年1月21日於高美館進行的訪談。

⁷ 臺語「勉強留下」的意思。

悶……我就開始上心理探討的課程。

這幾年我上心理課，我改變我自己，讓我贏回一個女兒，我很感恩。

不要要求別人，要求你自己，你改變你自己。不管你的親人，你的先生，你的孩子，真的就會為妳而改變。

這些世間女子的心聲，除了以語音在展場播放之外，藝術家洪素珍也從訪談的內容中挑選出具代表性的句子，展示在三個人形立像的對面。被藝術家擇選出來的訪談內容有一共通點，即突顯受訪者不是通過他人來體現自己的價值，而只是從經驗中——不論是好或是壞，逐漸肯定自己並由實現自己的價值。誠如藝術家的創作自述所言：⁸

為了〈世間女子（高雄篇）〉，我有幸聽了二十多位落腳高雄之世間女子的故事。

我很感動。

女性是這麼的強韌！這麼的樂觀正面！

女性是這麼的溫暖！這麼的願意付出！

這裡是人世間的一篇篇寫照。

每位女子有不同的際遇，有些很幸運，有些則歷經坎坷；

有女性被取名為「枉留」（台語：勉強留下的意思），有的被取名為「卻」（台語：撿來的意思）。但是到最終她們都說：「還是要繼續當女人，如果有來生的話……」

展牆上三位代表受訪者的人像，是藝術家洪素珍在每一段訪談結束後，要求受訪者擺出最自信自在的姿勢所留下的照片。藝術家從中挑選出三張最合適的，將之投影在白牆上以便勾勒出人形線條。這三張被藝術家選出的照片，具有高辨

⁸ 節錄自展牆上作者的創作自述。

識度，一位是熱愛收集帽子的女子、一位是 70 多歲仍體態優雅的女士，另一位則是歷經人生各種磨難卻又堅忍自信的女人。這些照片都是女子的正面立像，被拍攝者正對鏡頭，即使是由此勾勒而成的人形立像，也始終正面注視著觀者。藝術家拍攝時以鏡頭單一聚焦於被拍攝者，被拍攝者出現了被觀看的高度自覺。經由照片投影產生的人形立像，雖然在線條內佈滿大大小小的物件，觀者依然可以感受到來自牆上人物眼神的注視。

洪素珍的〈世間女子（高雄篇）〉透露女性意識的獨特存在，在這些女性所描繪的現實生活背後，反映了女性的生活狀態、審美情趣和女性意識對之的反映。女性不再是一群無聲的人，她們在自我探尋的過程中樂於嘗試不同的表達方式來重新認知自己、關注自我。藝術家將女性最真實的狀態表現在作品中，並形成自己獨特的話語體系。

二、女性主體性

主體性一詞儘管習見於日常生活中，究其來源可以發現它是一個西方外來詞。先是從日文「主体性」轉譯，後來才成為中文用語。但日本人在使用「主体性」一詞時，用法相當浮動，不僅是翻譯自「subjectivity」而已，通常也可對應於「autonomy」（自律性）、「independence」（獨立性），甚至是「identity」（同一性／身份）。總的來看，主體性可以涵括許多子概念（同一性、獨立性、自律性和主觀性），各子概念彼此之間雖有差異，但是仍然具備維根斯坦（Ludwig Josef Johann Wittgenstein）所言的家族相似性。

當代女性主義藝術家、藝評家與藝術史學者對女性主體性的論述可謂眾聲喧嘩，學者們傾向於將 1970 年代至 1980 年代以後紛陳的女性主體的再現與探討的演變，歸納成從注重「本質」（essence）到注重「差異」（difference）的過程，也就是說，1970 年代的藝術家與學者一反 1970 年代認為所有女性有共同的本質性認同的想法，而主張女性由於種族、階級與性傾向等等認同範疇的不同而有多種不同的主體位置（Pollock, 1993；Nead, 2002）。要研究女性主義藝術家作品中所再現的女性主體，1980 和 1990 年代影響歐美學界甚鉅的米歇•傅柯（Michel

Foucault) 和茱蒂思·巴特勒 (Judith Butler) 兩人的主體論述，提供女性主義藝術史學者一套以記號學方法從事理論的基礎。

傅柯曾提出「作者機能」(author function) 的概念。他認為主體不應該完全被拋棄，而應該被重新考慮，並非要復興創造性的主體這個主題，而是要把握它的機能、它對論述的介入以及它所依賴的系統 (Foucault, 1979)。換句話說，「作者機能」指的是作者占據的多重主體位置，這些位置由作者所處當下的諸多文化論述所建構，而作者同時也介入改變這些文化論述。

洪素珍在〈世間女子（高雄篇）〉創作中，既是作品的創作者，也是提供 20 多位受訪者表達人生經歷的媒介。藝術家在此占據了多重主體的位置，她能理解並以同理心看待這些女子的人生遭遇，看女性生活在傳統父權主義男尊女卑價值觀下的悲哀，失婚婦女好比失根的浮萍，家中的第三個女兒被當作勉強留下來看待。藉由洪素珍的作品，女性在傳統社會價值觀的不平等對待，也被一一挑起、重新檢視，因此，藝術家在此也成為父權主義的質疑者和批判者。筆者也觀察到，這些受訪者在展覽期間協同親朋好友來觀展，在為朋友導覽解說如何參與計畫、藝術家的訪談及提供個人物件共同促成此創作的過程中，她們再度肯定自我、同時也呈現出自信與正向積極的人生觀，筆者認為這正是藝術家期待達成的效果。

繼傅柯之後，巴特勒以「性別表演／宣成」(gender performativity) 的概念來標示她所主張的主體論述，認為人類的主體主要是在論述運作的過程中所建構的，她強調所有性別認同的記號都是「表演性／宣成性的」，因為這些記號以不同方式所表達的本質或認同，其實是種種的虛構，這些虛構藉肉身的記號以及其他的論述方式捏造與支撐 (Butler, 2002)。巴特勒強調「性別表演／宣成」並不是單一的行動或選擇，而是對掌權的性別標準與認同實踐的援引與變換，當舊的性別與認同論述在援引的過程當中不斷地被新的性別與認同論述所取代，一個革命性與顛覆性的性別銘刻於焉形成 (Butler, 2011)。換句話說，以巴特勒「性別表演／宣成」的觀點來從事女性藝術家作品的研究時，可以尋找這些作品中的性別與認同記號，特別是一些不斷重覆的差異，並由這些差異與改變來詮釋女性藝術家所建構的女性主體。

畢恆達在一篇探討〈女性性別意識形成歷程〉研究中發現，有兩個相互關連的價值觀在女性身上作用，一個是男強女弱，一個是男主外女主內／賢妻良母的價值觀（畢恆達，2004）。洪素珍〈世間女子（高雄篇）〉訪談中有兩位受訪者表示：

為什麼男人的臉皮這麼薄？不自己去問路？我問自己的老公，怎麼樣也問不出來。就問我弟弟，他說平常工作要向人低頭，所以就不想再低頭去向人問路，因此就由太太去問。

男生依賴性好重……我還年輕時，實在太忙了，所以我對我先生說我下輩子要當男的，不當你老婆，我先生說沒關係，那我下輩子同性戀好了，繼續黏著我，哈哈。

要從社會性別歧視的框框中跳脫，往往需要女性主義論述的中介。上述兩段訪談的內容有異於傳統上「男強女弱」或是「男主外、女主內」的價值觀，以巴特勒以「性別表演／宣成」理論檢視之，也說明男女之別的差異是論述運作的過程中所建構的。

存在主義先驅沙特（Jean-Paul Sartre）曾經說「存在先於本質」，他認為一切的思考必須從主體的處境開始。換言之，所謂的主體性，乃是個人在自身的獨特處境中的自我選擇、自我創造、自我承擔。因此，沙特所看到的主體是一個個活生生的人，透過種種行動與抉擇體現自己的自由。洪素珍以女性主體為核心所提出的疑問，促使受訪者思考、回顧自己的一生。在這過程中，受訪者提到發現女人其實是很有力量的，可以打破男強女弱的迷思。而生命經驗的斷裂與破滅（例如先生外遇、家暴，自己卻得不到社會支持），則會打破賢妻良母的迷思。洪素珍的〈世間女子（高雄篇）〉引發受訪者對女性主體性的思考，也鼓勵了女性當自覺與自立。

參、結論

西方女性主義藝術史家面對藝術環境中對於女性藝術家的漠視，採取了不同的因應策略。派克與波洛克在《女大師：女人、藝術與意識型態》一書中指出，藝術史被研究及評價的方式並非是中性的、客觀的學術工作，而是意識型態的實踐。她們承認女性與藝術及社會結構的關係與男性藝術家不同，但是她們想做的不是置之不理，相反地，她們認為更重要的是去分析女性藝術創作者之事業、挖掘她們，進而建立屬於她們自己藝術的特殊地位。

本研究在女性主義藝術史的脈絡下，分析洪素珍〈世間女子（高雄篇）〉的創作，透過作品的內容、作品的視覺呈現以及分析藝術家在此創作過程中所扮演的角色，探討洪素珍如何藉由此作引發受訪者甚至觀者的女性自覺與女性主體性，並從中建立女性的自信心。洪素珍以作品為橋樑，通過女性的身體經驗與生命體驗的真實再現，開始了對個體意識的探索，建立女性獨特的話語。洪素珍創作的女性主義藝術的內涵，從女性主義藝術家早期對生物性的女性性徵的關注，到社會性的女性心理，洪素珍的作品中保持女性主體意識的獨立性。女性主體性作為現代性實踐的一種，在〈世間女子（高雄篇）〉中呈現出更為貼近生活、實事求是，並以情感的熱烈、明朗與堅強的形象流變，展現女性在現今社會中彈性與穩重的氣象，自覺或自然的一種實踐與選擇，非傳統意義上的「逆來順受」，也不以與男性相對立來彰顯其解放。對於兩性之間、婆媳之間與朋友之間，更多的是合乎現實的扶持與互補之愛以及個人自我的覺醒，能夠自信地面對生活的考驗，儘管經歷困難與歷練，最終還是心懷感恩，期待下輩子可以再當女性。一如藝術家完成訪談後的感言：「女性是這麼的強韌！這麼的樂觀正面！女性是這麼的 暖！這麼的願意付出！這是人世間的一篇篇寫照。」

參考文獻

王雅各（2003）。十年有成！台灣女性影像展。2003 年第十屆女性影展國際論壇論文集，10，18-20。

余青勳（2015）。洪素珍與世間女子們。藝術認證，64，56-61。

余青勳（2016）。試上高峰窺皓月—洪素珍的藝術實踐與美學。洪就是紅：洪素珍

- 個展。高雄：高雄市立美術館。
- 林珮淳（1996）。從文化差異探討臺灣女性藝術深層、表層的發表問題。現代美術，**67**，26-31。
- 林珮淳（1997）。女性、藝術與社會——解構父權文化和女性藝術語彙。藝術家，**266**，155-158。
- 陳香君（2000）。閱讀台灣當代藝術裡的女性主義向度。藝術家，**303**，443-455。
- 陸蓉之（2002）。台灣（當代）女性藝術史。臺北：藝術家。
- 許如婷（2013）。臺灣當代女性藝術的覺醒：藝術體制中的性別問題批判。藝術學報，**92**，177-207。
- 畢恆達（2004）。女性性別意識形成歷程。通識教育季刊，**11（1&2）**，117-146。
- 劉瑞琪（2000）。女性主義藝術史研究方法論。近代中國婦女史研究，**8**，195-235。
- 蘇偉貞（1983）。世間女子。臺北：聯經。
- Brouda, N., & Garrard, M. D. (2005). *Reclaiming Female Agency: Feminist Art History After Postmodernism*. University of California Press.
- Butler, J. (2002). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- Butler, J. (2011). *Bodies That Matter: On the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge.
- Foucault, M. (1979). *Authorship: What is an Author? Screen*, 20, 13–34.
- Nead, L. (2002). *The Female Nude: art, obscenity and sexuality*. New York: Routledge.
- Nochlin, L. (1970). Why Have There been no Great Women Artists? In E. Baker and T. Hess (Eds.), *Art and Sexual Politics*. London: Collier Macmillan (3-4).
- Parker, R. and Pollock, G. (1981). *Old Mistresses: Women, art, and ideology*. Pantheon Books.
- Pollock, G. (1993). The Politics of Theory: Generations and Geographies Feminist Theory and the Histories of Art Histories. *Genders*, 17, 97-120.
- Tickner, L. (1978). The body politic: Female sexuality & women artists since 1970. *Art History*, 1(2), 236-251.

台灣當代水墨多義性形式探究

黃寶賢*

摘要

現今的社會已進入全球化時代，隨著科技資訊的發達，人們運用網路可以立即傳送消息。而水墨在當代的發展，也隨著科技及視訊的發達，形式及內容應用更加寬廣，超越了傳統的筆墨規範，以各種多元的形式與表現，滲透到各種的藝術形態以及當代人的生活空間，並以跨媒介、多重並置、解構等展現水墨新語境。台灣水墨當代之主體性建構，唯有從舊有形式改革與創新，並賦予以當代新觀念，才符合當前的生活環境及時代性，並開創出新格局。水墨藝術的發展，從平面跨越到三度空間的裝置形式來呈現，擴大思維的深度，推廣藝術宏觀視野與東方內涵，以台灣本土觀念加上西洋當代哲學觀念，嘗試多義性的探究，這對水墨藝術的未來，應該充滿挑戰與創新。本文特別針對當代水墨多義性的特質（一）場域、跨域、異質並存（二）解構、多重並置（三）材質再生轉化（四）圖像寓意、符碼及未來的發展作為研討方向，期許當代的水墨能夠展現成多元面貌，不斷跨越與流變，呈現一番新氣象。

關鍵字：語境、跨域、寓意、符碼、多義性

*國立台灣師範大學美術學系博士班研究生

A Probe into the Forms of the Polysemy of Taiwan Contemporary Ink and Wash Painting

Pao-Hsien Huang *

Abstract

Today's society has entered the era of globalization. With the development of technology and information, people can use the Internet to send messages immediately. With the development of ink and wash painting in the contemporary era, along with the development of technology and video, the application of forms and content has become broader, surpassing the traditional pen and ink norms, and permeating various art forms and contemporary living spaces with various forms and expressions, and show the new context of ink and wash painting with cross-media, multiple juxtaposition, and deconstruction. The construction of contemporary subjectivity of ink and wash painting in Taiwan can only be reformed and innovated from the old form and endowed with contemporary new concepts to conform to the current living environment and timeliness and create a new pattern. The development of ink and wash painting art is presented in the form of installations that span from a plane to a three-dimensional space, expand the depth of thinking, promote the macroscopic vision and oriental connotation of art, and try to explore the ambiguity with the concept of Taiwanese and contemporary Western philosophy. The future of ink and painting art should be full of challenges and innovations. This article specifically focuses on the characteristics of contemporary ink and wash painting polysemy (1) field, cross-domain, heterogeneous coexistence (2) deconstruction, multiple juxtaposition (3) material regeneration and transformation (4) image meaning, code and future development as the research

*Doctoral student, Fine Arts Department, National Taiwan Normal University

direction. It is hoped that contemporary ink and wash painting will be able to show a diversified look, constantly leapfrogging and changing, and presents a new atmosphere.

Keywords: context, cross-domain, implication, code, polysemy

台灣當代水墨多義性形式探究

壹、前言

當今科技的進步與發展，不同的文化、地區、社會與時空交會，衍生出新的面貌與觀念，藝術也由過去的單一性衍發出複雜多元性，並呈現出前所未有的前衛性。

當代水墨是一種自由、多元及異質並存的創作形式，當代水墨具有廣大的包容性及多義性，有東方的美學思想，有西方的當代哲學觀念，可將創作的物質解構再重置，建構出新的藝術型態，在構圖上可以簡化，可以複雜，甚至天馬行空，虛擬實境，以非現實世界加入想像空間，在當代藝術中尋找新的語境及方向。

語境概念最早由人類學家馬林諾夫斯基所提出，分為情景語境和文化語境。也可以區分成語言性語境和社會性語境。語境（語言的文化背景、情緒景象、時空環境等）的介入，一方面使多義的語言符號趨向單義，另一方面又使語言符號節外生枝，增生出語境意義（鄧志勇，1999）。

所以語境可以單義的表現，也可以複雜化呈現多面性，希望藉由語境的未確定性及多義性，透過各種形式手法，各種媒材衝撞，而產生另類的水墨新意。

一、研究動機

科技的發達與進步帶動了全球電腦數位化，同時開創了更多的可能性，「當代哲學家傅科（Michel Foucault，1926-1984）更認為我們所生活的空間並非是一個均質的空間，而是一個充滿各種的異質空間，甚至包含幻想出沒的空間，在這個異質的生活空間中，我們自身得到了舒展。」（周憲譯，2003，頁20-21）因此筆者思考如何將傳統水墨藝術轉化成當代語彙，而帶來一股新的潮流，這也是論述本文的動機，筆者從歷史與文獻中了解傳統的水墨著重在虛實相生、意象與美感意境的傳達，因此水墨在過去的創作表現上，較偏向文人筆墨的傳承，長久

下來造成僵化與單一的型態。筆者認為藝術應與時代結合，要不斷開創與流變，繼而才能與世界文化接軌且具有時代意義。

二、研究方法

筆者在研究方法分成幾個步驟，一為閱讀文獻包含中國美學和哲學觀以及當代哲學思想、二為研究當代水墨的藝術家創作風格、三為分析當代水墨的創作形式。

（一）閱讀文獻

1. 中國美學和哲學觀

（1）虛實相生

中國哲學常提到虛實相生，《老子》第五章說：「天地之間，其猶 籥乎！虛而不屈，動而愈出」老子認為天地間充滿虛空，就像風箱，在虛空中充滿了氣，萬物就在這空間運行、流動、生長。在「虛」中納進更多的「有」，使畫面有一股活動的氣息蘊釀在其中。清笪重光（1623–1692）《畫筌》提到：「人但知有畫處是畫，不知無畫處皆畫。畫之空處，全局相關，即虛實相生法，人多不著眼空處，妙在畫幅皆靈，故云妙境也。」虛與實是相對的，在創作的結構裡常被用到，也一直影響創作者的思維。

（2）意與形的美學意涵

中國古典美學的發端，早在先秦就有了發展，最早出現「意」是在《繫辭傳》：「子曰：書不盡言，言不盡意，然則，聖人之意，其不可見？子曰：聖人立象以盡意...鼓之舞之以盡神」立象可以盡意，借助於形象可以充份傳達人的意念。「象」是對宇宙萬物的再現，這種再現不僅是對物象模擬更重要是表現物象內的特性。

荊浩也提出一個美學觀點「度物象取其真」說明“度物象”者不是對物象表層的描繪，而是對其本源生命深入觀察，然後才能將其意境傳達。荊浩在《筆法記》說「氣者，心隨筆運，取象不惑；韻者，隨跡立形，備遺不俗」認為畫家畫圖要把握對象的精神實質，取出對象的要點，最重要的要將自我融入在對象理，

這樣就能達到氣運生動而物我合一，因此借物象將其思想意念傳達，是最佳的理想情境。意境是藝術的靈魂，是客觀事物精萃的集中，加上人的思想感情的陶鑄借景抒景，經過藝術加工達到情景交融的美的境界。

2. 當代哲學思想

(1) 陌生化

什克羅夫斯基 (Viktor Shklovsky 1913-1984) 為了要打破當代人們「過度自動化」，讓人能夠體驗原汁原味的的生活，就必須恢復感知的敏銳度：

藝術的存在就是為了使人能夠恢復對生活的感知，為了讓人感覺事物，使石頭具有石頭的質地。藝術的目的是傳達事物的視覺感覺，而不是提供事物的識別知識。藝術的技法是使事物『陌生化』，使形式變得困難，加大感知的難度和長度，因為感知過程就是審美目的，必須把它延長。藝術是體驗事物藝術性的途徑，而事物本身並不重要（朱剛，2002，頁19）。

「陌生化」在文學作品中有最突出的表現，當藝術家、文學家為了使作品達到陌生化，對其作品內容做了強化、濃縮、扭曲、重疊、顛倒、變形、誇張、簡約、抽象...的手段。本文論述當代水墨，就引用很多這方面的形式與技法。

(2) 「有意味」的形式

蘇珊·朗格 (Susanne k. Langer, 1895-1982) 提出，藝術的創造不同於一般物質產品的製造，他不是物質材料的綜合，而是藉著想像力和情感符號創造出現存世界所沒有的新的「有意味」的形式，來表現人生的普遍情感。因此，藝術創造實質上是一種藝術的抽象，創造出非現實的幻像或虛像（朱剛，2002，頁19）。

(二) 研究當代水墨的藝術家

論述中舉例，如蔡文汀以複合型態水墨作為當代水墨展現方式，他將水墨帶入空間場域，重新賦予水墨新視角。姚瑞中打破傳統美學觀以「新六法」詮釋當代水墨，在留白處貼金箔，有別於中傳統美學的「計白當黑」，內容雖是傳統山水，但從形式上看來已是建構出另類的山水奇觀。袁金塔將不同材質並構，並投

入紙藝創作及實驗，在表現形式上以紙漿為基底材料或載體，表現水墨的多元化，並透過歷史文化詮釋新語彙。吳季璁將攝影的感光材料塗在紙上產生水墨多面性，展現另類的水墨皴法。張永村將紙的平面展現轉變成立體效果，以不同的概念和方式進行水墨的變化與裝置，極富自由及創意，呈現不同的視野。莊連東在形式上以分割、拼貼、拓印、噴漆、保麗龍...等融入創作，企圖從複合材料的試驗尋求變化，以解構、重置來達到多層次的效果，並以觀念思想展現水墨新語境。袁旃將傳統水墨賦予新的生命，在空間的結構上，展現異質並存，似乎矛盾，但卻產生新的意象具有時代的色彩與生命力，成就了古今對話。李振明圖像寓意對「台灣生態」的關注以及對「人類世界未來需要共同面對的問題」提出省思與啟示。

（三）分析當代水墨的創作形式

當代水墨畫可以解構重構可以跨域、異質並存也可以解疆域，「疆域化意指既定的現存固化的疆域，疆域之間有明確的邊界」。而解疆域化指涉「從所棲居的或強制性的社會和思想結構內逃逸而出的過程」（汪民安，2007，頁 147）在這過程中產生流變或是異質並存而造成新的發展。這樣就能打破既有的框架，形成整片的蔓延而開發更多的可能，並衍發出新的視角，當代水墨的形式朝向自由多元，同中求異或異質混搭在確定與不確定裡尋找出路。在材質上從固定的原料改變，並藉由實驗或媒介物開發新產品。另外圖像寓意、符碼也是當代的創作形式之一，對社會環境及對土地的關愛，並藉以圖像寓意關懷社會或批判社會，以多元符碼解構再重組，產生新意象進而達到更多的省思與改進。

本文的研究內容承繼傳統美學觀之外，也引用當代哲學新的觀點，然後收集當代水墨創作人、事、物的資料並加以研究分析多元形式的水墨創作，筆者彙整後提出一些看法以四個主要觀點（一）場域、跨域、異質並存（二）解構、多重並置（三）材質再生轉化（四）圖像寓意、符碼及未來的發展作為研討方向，期許水墨能夠走向當代呈現多元面貌，不斷跨越與延展，一方面保有東方的文化特質，另一方面表現藝術的生命力與時代精神。

貳、台灣水墨的時代背景與變革

（一）明清時期之「閩習」傳入

筆者研讀台灣早期的歷史文化發展，了解台灣歷經荷蘭、日本殖民，之後國民政府來台，而形成一個多元的文化。從十七世紀民鄭時期開始，台灣有很多漢人移入，其中以閩南一帶居多，因此漢文化也隨著移入。從水墨發展來看，明清沿襲開始，福建畫家黃慎（1687-1772）揚州八怪之一，他的水墨畫風隨著漢人的移入而帶進台灣，形成一種獨特的畫風，當時被稱為閩習，此時興起學習的浪潮。王耀庭先生對於「閩習」的定義為：「筆墨飛舞，肆無忌憚，狂塗橫抹」。頃刻之間，完成大體形像，意趣傾瀉無遺，氣氛卻很濃濁，十足霸氣，一點也不含蓄。」（王耀庭，1992，頁 124）。在清代秦祖永（1825-1884）所著的《桐陰論畫三篇》評論黃慎「未脫閩習非雅構也」（（清）秦祖永，1985，頁 371）。閩習在藝術的表現上與文人畫所追求的雅是不同的，狂放不羈的個性，揮灑自如，任意隨性的風格，在清代成為台灣繪畫的特色之一，表現出一種「豪放的美感」。而此風氣影響台灣的畫家及城市，其中以台南為最早開發的城市，當時台灣諺語一府二鹿三艋舺，因此「府」（臺灣府）最早，由於文人雅士及商人階級的崛起，取代了地方霸主，又加上社會型態轉變，人們開始有閒暇之心興起藝文欣賞，引發較多人士參與藝術創作活動。在這段時間裡，臺灣水墨畫呈現二種類型，一為本土的民間畫家如莊敬夫、林覺，二為大陸來台水墨畫家如謝穎蘇，民間畫家以莊敬夫（生卒年不詳，為清治乾隆、嘉慶年間的臺灣畫司）及林覺（1796~1850）最為著名，莊敬夫擅長山水、人物及花鳥，尤善畫松鹿，其畫作〈福祿朝陽圖〉象徵福祿的寓意，而山水、松石以大斧劈皴的方式來畫，這是受到閩習影響。林覺擅長大寫意人物、花鳥及山水，常以狂草筆法入畫，書畫風格深受黃慎影響，代表作為〈歸漁圖〉。而水墨畫家以林朝英及謝穎蘇最為有名。林朝英（1739 - 1816）臺南人，「其書法受泉州張瑞圖（約 1570 - 1641）的影響，又有自己獨特風格，筆畫勁挺，形似竹葉，台灣書畫界稱之為『竹葉體』。花鳥畫逸筆草草頗有徐渭黃慎遺風。又以竹葉體的書法入畫，別具一格（梁桂元，2001，頁 213）。他擅長詩文及琴棋書畫，被譽為「全能」的藝術家，其畫作〈蕉鷺圖〉筆墨活潑生動，饒富水墨趣味，筆者認為有別於早期的臨摹。謝穎蘇(瑄樵)（1811-1864）是大陸文人旅臺開拓臺灣書畫的先驅者之一，「所作花鳥形態生動，著色淡雅，有華岳

(1682–1756)之韻致。所寫墨竹花卉落筆勁挺，揮灑自如，具鄭燮(1693–1765)黃慎之豪逸。偶畫山水人物，頗具宋元遺韻，但此類題材的畫跡已罕見。」(梁桂元，2001，頁195)。其畫作以〈墨竹圖〉、〈鸚鵡秋菊圖〉為期代表作。

綜觀明清時期的臺灣畫壇，民間本土畫家和大陸來台水墨畫家雖然略有分別，但他們都直接或間接受到「閩習」影響。閩習的畫風對當時的文人水墨畫而言算是新的改革與創新，它對水墨後來的發展影響很大，也算是當代水墨畫的開端。

(二) 日治時期之西洋繪畫觀念的引進

到了日治時期(1895-1945)，日本畫家如石川欽一郎(1871–1945)將西洋繪畫寫生的觀念引進，改變了台灣繪畫的走向，此時東洋畫非常盛行，當時的畫家對這塊土地的情感，透過色彩、光影及風俗民情充分表達出濃厚的地方色彩。這對當時的水墨也有很大的影響，如林玉山(1907–2004)的〈蓮池〉郭雪湖(1908–2012)的〈圓山附近〉等都是寫生的方式創作。

(三) 國民政府遷台傳承傳統水墨

1945年台灣光復，國民政府遷台重新提倡傳統，從第五屆省展(1950)加入國畫部的評審陣容，並打著捍衛正統文化的口號，並以山水的水墨畫為主，而其中影響最大是渡海三家，溥心畬(1896–1963)黃君璧(1898–1991)張大千(1899–1983)他們造成了水墨的復興，與正統水墨的發展。

(四) 「現代繪畫」的產生

1950年之後，現代水墨開啟了新契機，在這一波運動中所倡導的「現代繪畫」，主要受到了美國「抽象表現主義」與歐洲「不定形繪畫」的影響，強調一種「形象的解放」，藝術運動正開始進行。

1957年有兩個標榜現代精神的繪畫團體，「五月畫會」與「東方畫會」先後成立。現代繪畫運動在「五月」「東方」的推展下形成一股藝術的熱潮，一種反動的力量逐漸形成，新的水墨開啟了實驗與拓展。其中「五月畫會」的創作更是挑戰傳統，捨棄對毛筆的依賴，另覓其它工具，以水拓取代傳統皴法，以拼貼讓作品有更多層次展現。

1970至1980年之間，台灣政治情勢開始面對一連串重大事件，如釣魚台事

件、中日斷交、中美斷交...等，促使台灣社會與文化界人士激起一股強大的危機意識與自覺意識，開始思考台灣未來如何應對，在這樣的時空背景下，七〇年代台灣美術界逐漸重視生活環境及對這片土地的關懷，許多畫家紛紛走入鄉間，如水墨畫家袁金塔（1949-）的作品〈蓑衣〉、〈被遺忘的角落〉、林進忠（1951-）的作品〈牛〉等他們畫出對這片土地的情感。1983年台北市立美術館正式開館，引進許多國外現代美術品原作，並且提供了台灣藝術家展覽的舞台。此時台灣的政治環境逐漸開放，而在1987政府宣佈解嚴之後，社會風氣更加開放，藝術創作擁有更多的空間與自由。

（五）現代水墨的變革與形塑

1990年之後，現代水墨提出變革與形塑，揮別過去歷史，此時台灣美術隨著後現代解構思潮的引入，以及新科技的發展，展現出跨媒體、跨領域的藝術新形式。其中有黃朝湖（1939-）、袁金塔、張永村（1957-）、李振明（1955-）、莊連東（1964-）、黃致陽（1965-）等藝術家企圖超越傳統的束縛與侷限，重新尋找台灣生命力，引入多元性「去中心化」、「去他者化」並引用多素材，將現代水墨朝向自由化自主化，現代水墨或現代彩墨承載著「台灣自主意識」以嶄新的藝術在台灣形成一股新氣象，並且不斷的開展到現在。

參、當代水墨在形式的特質

（一）場域、跨域、異質並存

代表藝術家為蔡文汀及吳季聰兩位。場域理論是社會學的理论之一，由法國社會學家皮埃爾·布迪厄提出，場域可以被定義為在各種位置之間存在的客觀關係的一個網路或一個構型。每個場域與周邊環境有著密切的關係，如藝術家這個場域，包括藝術家本人、藝術品、收藏家、藝評家等。藝術家與作品連結則融合了場域實踐的社會性。

場域是空間，空間可以是無限的，可以不斷延伸，空間也可以是抽象的思維，將自己帶入想像、感知或虛幻的領域，任意悠遊。空間也可以在一個所界定的範圍，

將物體呈現平面二維圖像與立體三維圖像。

場域（fields）是空間（spaces）在不同時間坐標的復層紋理，是人性所顯露於縫補一連串被隱匿的「記憶」和「故事文本」（memories and stories），層層流動下的交織創造…場域精神（field spirit）是藝術思維最基礎立足點，場域藝術必然是場域空間脈絡中各種互動與非互動的對話生成，而場域藝術作品的觀看者及其觀看位置，包括偶然的交錯，也是通往作品理解的一部份，觀看以及觀看的被觀看，都必須回溯作品所在空間紋理（spatial texture）的「在場」（presence）與「不在場」（absence）…（顏名宏，2016）。

因此「藝術介入場域」是一種空間與藝術的互動關係，他們互相影響，展現成立體或類裝置的表現。除此場域藝術是開放的，在場域藝術中，人與社群、事件有相互關係，形成一種互文性，互文性理論將解構主義、後現代主義等合理因素都納入了其體系之內，而使自身在闡釋上具有了多向度的可能。從場域到跨域形成多重並置及異質並存的空間，這種大尺度的跨越是對保守的水墨徹底解構及重新建構。水墨從場域到跨域朝向更大尺度的變革，白適銘策展的「力場與變奏—水墨的跨文化性」提到：

開拓水墨當代視野的前提，…所謂「跨域」，代表超越在國族、地理、性別、階級等方面有形無形的框限，並在更民主、自由、平等的基礎下，尋找對話而非對立的渠道。水墨的跨域性建構，尤其在當代文化的形塑過程中尤為重要，不僅得以解決媒材及功能上的古來侷限、跳脫近百年間的異文化對抗，進而邁向既整合又各擁主體的全新階段。水墨得以在以全球視野為議題的方向下擴充跨域性經驗，尋找在地、在物及在己的主體價值，同時，發展具有流動性、不斷延異的文化動能，成為當代文化作用力的演繹、展示場域，最終完成其當代形式及精神的建構（白適銘，2018）。

從以上我們看到場域是一個開放的空間，同時包含人、事、物的互動，及相

互關係。而跨域是自由、不斷延異的空間，可以上下縱橫無邊界的發展，挑戰一個未知的領域。從場域到跨域是一種超越，它可以是有形物體的超越，也可以是思想上的擴張，甚至天馬行空任我創造實踐，因此從場域到跨域可以呈現更寬闊的視野。以藝術家蔡文汀及吳季璁為例：

1. 蔡文汀

從藝術家蔡文汀的創作筆者將他分成兩部分：

(1) 跨越平面展示

看到具象、抽象和可讀與不可讀的符號訊息，彼此交錯穿插而混搭並置一體，形成一種離異感營造出空間場域如作品〈時間牆 空間體〉（圖1）水墨不再只是平面，而是可以做成裝置或立體空間。

(2) 複合型態展示

他藉由鏡子，影像輸出、描繪性圖像及木質梯子等不同媒介形塑出空間的場域，此混合過程呈現出跨越空間的意思狀態，同時創造多層次的觀看效果如作品〈凝境新風景〉（圖2）。另外〈凝意識、記憶、場域〉（圖3），也是以複合型態水墨作為當代水墨的表現形式，在本質上已讓水墨脫離文人氣息，其精神已從「典雅氣韻」轉型為「反映現實」之樣貌，他將水墨帶入空間場域，在形式上呈現裝置的形態，在內涵上表達對社會環境的關注及醒思。跨越水墨單一形式，越界、重構、解構，重新賦予水墨新視角，並反映社會的真實性及時代的意義。



圖1：蔡文汀，2003，時間牆 空間體，複合水墨裝置，277x336x260cm（圖片來源：蔡文汀）



圖 2：蔡文汀，2012，凝境心風景，複合水墨裝置，150x360x50cm（圖片來源：蔡文汀）



圖 3：蔡文汀，2010，凝意識、記憶、場域，複合水墨裝置，120x360x210cm
（圖片來源：蔡文汀）

2. 吳季璁

藝術家吳季璁（1981 - ）對當代藝術有新的做法，利用不同的材料進行實驗並與水墨結合，展現當代藝術新視野。筆者將吳季璁的創作分成兩個階段：

（1）攝影到繪畫的實驗性

一直熱愛攝影與繪畫的吳季璁，對不同事物提問，包含對攝影、山水、空間的提出質問，他做了許多實驗。如〈皺法習作 08〉（Wrinkled Texture（圖 4）），運用古老的氤版攝影法（cyanotype），在宣紙塗上感光材料，透過曝光記錄當下陽光的陰影變化，傳達山巒雄偉的氣勢，將東方水墨山水中的「皺法」重新詮釋，將傳統的山水意象與攝影、觀念、行為融為一體。面對東西方的文化差異，找尋

新方法也為藝術尋找出路，不斷實驗與創新。



圖 4：吳季聰，2012，皺法習作 08，氡版、宣紙，139x70cm（圖片來源：吳季聰）

2019 吳季聰首次以水墨拼貼的形式打造〈氡山集〉系列，如氡山集之十一（圖 5）結合皺法習作的氡版直接攝影，筆者覺得這是一種未知又另人期待的結果，吳季聰說：

我是將藍曬圖的藥劑塗在宣紙上，因乾燥後會產生感光性，因此把紙張揉皺放在陽光下曬，可紀錄紙張上的光影與皺折，但每張都是隨機的，因為紙張在曝光時無法預測接下來的樣子，但我能從中挑選有趣的構圖、色調，投注想像，再進行拼貼重組（吳季聰，2019）。



圖 5：吳季聰，2019，氡山集 11，氡版、宣紙、壓克力膠，488x244 cm（圖片來源：吳季聰）

（2）水墨、影像及複合媒材應用

將不同素材混搭融合而塑造成新的空間場域，裡面除了展現場域與異質並存，也多了觀者對藝術的想像空間。吳季聰在藝術上從東方美學及傳統山水出發，實驗各種跨域空間的效果。他將水墨和科技結合，跨越不同的場域，在〈東橋西照

ECHO〉（圖 6），他提到創作的理念「東方的橋來自西方的夕照」，象徵東西之間的連結。透過他的作品，看出他將西方的當代觀念融入，並結合中國傳統美學及在地文化。在作品中將宣紙做為介質，再進行拼貼，並以攝影的特殊效果穿越時空，呈現寬闊視野，讓觀者有如進入到異次元的山水情境。他的藝術充滿當代性，從場域到跨域，重新思考藝術未來的發展性。



圖 6：吳季璁，2019，東橋西照 ECHO，宣紙、拼貼（圖片來源：吳季璁）

從藝術家蔡文汀的作品和吳季璁作品，我們看到水墨不再只是平面，而是可以做成裝置或立體空間，將水墨帶入另類空間場域，而增加藝術的廣度與深度。

（二）解構、多重並置

「解構」的意義可理解為「去除中心」（decenter）、「跳脫既成的二元對立」（against established dichotomy/binary/dualist opposition），亦即跳脫已被接受而未經批判的思想預設與意識形態。

德西達（1930 - 2004）（Jacques Derrida）對解構的看法：

把一個概念寫下來又劃掉（under erasure），藉以表明，該詞是必要的，卻不充分，從而只是暫時借用之；但是，這個寫下來又劃掉的詞顯然表明傳統形而上學仍在產生影響，它作為痕跡（trace）始終產生作用（楊大春，1994，頁 30）。

所以以傳統來說，思想內容或是「被認定的圖像」的確本身具有確定意涵，但在解構的同時，這個意義並不指向確定的答案而是一種嫁接（graft）。解構可以是拆解或破壞，將一件完整的物品拆解成破碎的物體，當此物品已無法回到之前的樣貌，可以重新塑造一個新產品，對藝術而言這是一種挑戰。解構也可以將異質媒介介入，拆毀部份，嫁接或從新改造，所以不管是形式解構或觀念解構，

勢必導向一個新的開展。這也是透過異質元素將不同素材混搭融合，而塑造成新的水墨載體。

當代藝術家莊連東透過生活、環境、生命經驗等探索物質表象世界，從早期的〈林園情懷〉到〈繁華夢落〉已看出對形式進行思考與反思，之後在〈生態美學〉系列表達對社會的關懷與內省，打破先驗預設的主題，取而代之的是一種嶄新的水墨載體，重新解構並不斷重構。

1. 莊連東

筆者將莊連東的創作分為三個階段：

(1) 現代水墨的展現方式

莊連東在 1990 年代的創作已走向多元面向的探討，如〈溪畔意象〉、〈林園情懷〉、〈生命組像〉分別對自然、中國古典建築、及生命進行不同方式的探索與實驗。這時期的創作對自然與生命的思索與探究。

(2) 流變中的多面性

在 2007 〈蟲變·形變〉、2009 〈點將集〉及〈圖像演繹〉一書自序中，莊連東說：

身在整理這五年來 2004 - 2009 的作品時，我彷彿看到了自己面對生活的直接投射，紛亂中卻隱然浮動著思維脈絡的軌跡，雜亂的試驗作品，忽而試圖衝出所有創作的羈絆；忽而又依戀的回視曾經練就的一身技藝。時而擁抱西方思想的浩瀚，積極伸手探向典律的召喚；時而又緬懷著傳統哲思的意蘊，嚴謹的尊循法度的指引（莊連東，2015，頁 13）。

從這段話了解他將傳統哲思做為指引，另一方面融入西方思想，在水墨創作裡，不斷實驗、解構、重置。2009 〈點將集〉（圖 7）是一項重大流變，將作品描繪、切割、重置、裁剪、燒烙，八件作品共計七十二隻正面的蜘蛛，不同的造型樣態表現出圖像的多面性。從〈點將集〉筆者看到一個蜘蛛的圖案不斷地演變創造新的載體，八件作品以八種不同形態出現，從異化、出繭、演繹、錯應、消

融、裂解、移置到隱逝，透過空間與平面的關係，不斷演繹各種形式，解構又重構不斷的衍生新意。



圖 7：莊連東，2009，點將集，燒貼畫紙墨彩，45x30 cm x9x8（圖片來源：莊連東）

（3）水墨當代性的延展

2015〈時空演繹－記·念碑〉（圖 8）在圖像裡運用各種素材拼貼、裁剪、燒烙從三維度轉變到四維度，從圖面延伸到地面的線產生一種延續性，形成一種水墨類裝置的型態。〈時空演繹〉是以類裝置的形態出現，材料中引用（Gesso）做成行草字形的肌理，再貼上宣紙，作品裡面應用彩繪、雕刻、塑形等，將異質物融入，不斷解構再重置形成新的意涵。

從這裡看到莊連東將東西方的優點融入在創作中，以分割、拼貼、拓印、噴漆、保麗龍...等，企圖從材料複合的試驗尋求技法的多變，或以觀念思想的探索超越水墨語境的範疇。莊連東在創作上，將傳統哲思的意蘊作為中心思想，也將新觀念與時代性引進，不斷解構和重構，並藉由實驗產生流變或另類水墨，異質逐漸轉化為一種共生的新品種、開創水墨奇蹟。



圖 8：莊連東，2015，時空演繹—記·念碑，刻、塑、彩、墨、木板、紙板等，218x395cm（立掛）
+79x237cm（平置）（圖片來源：莊連東）

2. 陳建發

陳建發（1965 - ）的創作將黑白畫面的重新建構等觀念做探討。筆者將其創作分為兩方面：

（1）水墨的裝飾性

水墨經由平面化、設計性，以及畫面圖像解構、嫁接等創作模式的介入，將墨的黑白層次表現簡化至單純的形式，並運用平塗將黑與白做一強烈對比，並呈現裝飾性的效果，同時藉由設計手法的觀念，將黑白畫面做分割、並置的重新安排，展現不同於以往的黑白結構關係以視覺新樣態，達到以黑白表現出水墨畫創新的差異性效果。如作品〈時空·繁衍〉(圖9)此作品顛覆傳統美學觀，植物不一定長在水中，它可以展現在另一個想像時空。陳建發之前以細緻的工筆繪製景物，之後他改變這傳統模式，畫出犀利的邊線和均質的色塊，這是在形式上的顛覆。

（2）挪用與混搭

他的作品畫風精細，但在取材構圖上卻兩極化，將兩種不同的物形拼貼與混搭，如寶可夢般虛擬實境，作品〈太湖石上的南瓜〉（圖10）太湖石上赫然出現了草間彌生（1929 - ）的圓點南瓜、傳統筆法的太湖石，與充滿時尚草間彌生的圓點南瓜結合一起，這是異質同構的流變。另外作品〈旋轉木馬上的麗人行〉（圖11）巨大的太湖石盤踞在畫作中央，像是傳統水墨殘留下來的化石遺跡，背景全黑與前景明亮形成強烈對比，無形中製造了另一種異於傳統筆墨情調的黑白新意象，轉換了水墨畫語彙的習性，亦成功地在現階段為其創作豎立出明確的個人獨特性風格。

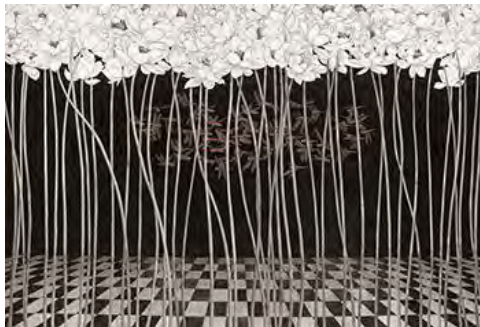


圖 9：陳建發，2013，時空·繁衍，彩墨、紙本，90x133cm（圖片來源：陳建發）



圖 11：陳建發，2016，旋轉木馬上的
麗人行，水墨，140x70cm
（圖片來源：陳建發）



圖 10：陳建發，2014，太湖石
上的南瓜，水墨，135x70cm
（圖片來源：陳建發）

3. 姚瑞中

藝術家姚瑞中（1969 - ）以非傳統水墨媒材，營造具有古風的山水意象，姚瑞中在 2007 年在蘇格蘭的格蘭菲迪駐村期間，開始思考一種顛覆傳統水墨制約式繪畫思想，這種顛覆不只是繪畫構圖與題材上，同時也顛覆美學的中心思想。他以新的現代六法取代古代的謝赫六法。回顧中國美學所提的謝赫六法「一曰氣韻生動，二曰骨法用筆，三曰應物象形，四曰隨類賦彩，五曰經營位置，六曰傳移模寫。」六法提出了一個初步完備的繪畫理論體系，傳達筆墨內在氣韻，用筆的方法、結構和色彩，以及構圖和臨摹作品等，意在呈現筆墨的本質與精神。而姚瑞中挑戰傳統從新建構一套新的水墨形式，筆者將他的創作思考模式分為：

（1）解構與建構

他解構筆墨，以硬筆取代毛筆，用印度手工紙取代宣紙、用印地安墨水取代中國墨水、用金箔取代留白、用鋼印取代鈐印。他捨棄傳統水墨所用的方法和素材，捨棄水墨的本質而以另類材質取代原有的筆與墨，並自創「姚氏六法」：

運用原子筆、馬克筆、代針筆等現代書寫工具，將快筆搭配慢筆使得單一線條產生濃淡變化，此即「硬筆吐絲」。不用墨條與硯台遂稱之為「非墨無硯」；利用質感自然粗糙的印度手工棉紙代替宣紙，為「粗棉代宣」；

畫面留白處貼金箔，稱「遇白按金」（姚瑞中，2017）。

（2）另類山水

畫面留白處貼金箔，有別於中國美學所提的計白當黑。從 2017 的作品〈好時光—大有可觀〉（四聯作）（圖 12），另一作品 2017 〈好時光—回家好〉（圖 13）兩件作品都以印度手工紙加上藝術筆、壓克力顏料、金箔等素材做為創作的材料。題材內容雖是傳統山水，但從形式上看來已是建構出另類的山水奇觀。



圖 12：姚瑞中，2017，好時光—大有可觀（四聯作），印度手工紙、藝術筆、壓克力顏料、金箔、亮粉，133 x 364cm（圖片來源：姚瑞中）



圖 13：姚瑞中，2017，好時光—回家好，印度手工紙、藝術筆、壓克力顏料、金箔、亮粉，140x 100cm（圖片來源：姚瑞中）

從以上三位藝術家來看，莊連東與陳建發和姚瑞中，在創作的形式上解構了傳統水墨的手法，再以不同的方式重新建構，題材技法雖不同，但一樣都具有當代性，在水墨上呈現前瞻性與新契機。

（三）材質再生轉化

一般水墨的材料會用到紙、絹、筆、墨、顏料等，而有時為產生特殊效果會

加上一些媒介物如油、膠、鹽等。當代水墨材料學在作品材料的科技研究上，其特點是對材料的分子結構研究與實驗，尤其是針對材質和媒介物，其目的主要是探討不同素材與媒介物的交互作用關係，讓研究成果有助於改良或開發新產品。水墨在技法的應用，有拓印技法、版畫技法與拼貼技法，拓印技法增加畫面特殊效果，版畫技法主要是利用壓印或轉印，來製造出各種墨色質感和肌理，而拼貼效果可以塑造空間的層次感，並讓畫面豐富性。另外也可以將墨加膠、墨加鹽、墨加油等，這隨機偶然的效果，可以呈現不同肌理材質變化，利用水的流動性，以及其他物質與水的相斥原理，營造出新的效果。

1. 袁金塔

袁金塔在 70 年代以鄉土寫實為主，之後，赴美進修後深受普普藝術影響，當時台灣正處於從工業化邁向商業化的階段。袁金塔觀察到台灣的自然生態正面臨環境的改變，如土地過度開發，森林或綠地變少，這些引起他對生態的關注，他以水墨暈染加上拼貼的手法製作一系列的〈自然圖像〉，採用抽象與半抽象的符號性繪畫，呈現出生機與趣味性。90 年代用彩墨表達他對臺灣現實社會強烈的文化關懷與人文批判。他作品從尋根文化轉向批判社會，從 1997〈換人坐坐看〉（圖 14）、〈生命之泉〉到〈葉魚三〉（圖 15）以諷刺灰諧的方式，對生活環境及政治批判，並引用不同媒材進行實驗與探索。他解放既有的價值觀念，創造新的典範。他在墨趣裡表達了對台灣社會環境的關注與事物的關懷。



圖 14：袁金塔，1997，換人坐坐看，水墨（圖片來源：袁金塔）



圖 15：袁金塔，2005，葉魚三，水墨·紙面（圖片來源：袁金塔）

從形式上來說，袁金塔以跨越思維出發，挪用不同的藝術形式，融入在他的創作之中。如水墨、壓克力、紙張、陶土、影印、拼貼、雕刻、雷射刻字等不同的媒材與表現方式，這種跨越物體尋求新意的企圖與行動，正是他源源不斷創作動力的來源。近幾年來袁金塔將創作的主軸從「消費文化」回到「反璞歸真」，投入紙藝創作。從中國的古籍入手，透過歷史文化的詮釋新語彙，在表現形式上以紙漿為基底材料或載體，融入水墨濃淡的層次，將立體空間與平面繪畫結合。在技法上應用不同材質並加以分割與挖洞、雷射、鏤空等來表現中國畫的虛實對應及光影互動的效果。筆者在 2016 年上袁老師的現代水墨課程，在課堂上與同學一起到老師的工作室製作手工紙，在製作紙的過程加入茶葉或花瓣，讓紙張產生不同的肌理變化，這是相當棒的體驗。當代水墨在表現新的觀念與技法時，也可在素材上求新求變，增加其趣味性與活潑性。袁金塔這幾年以手抄紙連成冊頁，從新詮釋中國古籍如《山海經》、《詩經》和《茶經新解》（圖 16），並賦予這些中國傳統文化新生命，有平面的展現也有裝置的整體呈現，表現出活潑的當代性。從平面繪畫、水墨裝置、行動藝術到跨領域創作，或具象、或抽象他在藝術上的嶄新嚐試，在創作上呈現多元化。



圖 16：袁金塔，2003，茶經新解，700x200x36cm（圖片來源：袁金塔）

2.張永村

張永村的創作帶有強烈的觀念性、思辨性及跨域性，1984年以長達百公尺的長軸水墨創作裝置作品〈萬里江山〉（圖17），針對傳統水墨畫進行全面性的顛覆，此作品可以自由懸掛在展場中間，而垂落地面的作品捲起可以自由的伸展，它以不同的概念和方式進行水墨的變化與裝置，極富自由及創意風格，呈現不同的視野。作品〈水墨森林〉（圖18）他將水墨以立體化概念，在宣紙上用自動性技法，讓墨自由流動產生偶發性效果，並以紙捲成像圓筆的造形取代了傳統卷軸的形式。他的代表作品包括〈文明躍昇〉（圖19）、〈水墨變法系列〉、〈行為藝術〉等系列，將水墨與裝置、平面與立體，重新地解構重組，巧妙地運用水墨豐富的特質，跨越了慣性。這些作品之間橫跨各種不同領域的藝術表現，透露其豐沛的想像力和創造力。在〈文明躍昇〉系列，此作為六幅連作，畫中的每一造形及象徵性的符號都互相呼應，且可在觀者的概念上產生無限的延續。〈文明躍昇〉以各種藍色調幾何圖形堆疊出繽紛的城市新意象，那幾何圖形有著音樂性的律動，為畫面帶來了活潑性。將不同素材，混搭、重置，力求水墨的的變化與形式發展，為水墨帶來一股新能量。



圖 17：張永村，2013，萬里江山，彩墨·壓克力紙本，宣 10000x97cm（圖片來源：張永村）



圖 18：張永村，2009，水墨森林，彩墨·紙（圖片來源：張永村）



圖 19：張永村，文明躍昇，綜合媒材，亞麻布、壓克力顏料、砂
88 × 61cm × 6 1999-2000（圖片來源：張永村）

袁金塔和張永村從早先的水墨平面繪畫到水墨裝置藝術的呈現，兩位作者對傳統水墨畫進行全面性的顛覆，以不同的概念和方式進行水墨的流變。明快而特殊的強烈風格，實驗墨的變法與創新，持續的進行與推展。

（四）圖像寓意·符碼

「圖像學」原文字根對應於希臘文 *eikón*，具有「圖像」、「影像」、「肖像」等意義，另一字根 *lógos* 則指各種論述、學說、學科。傳統圖像學原來是藝術家將具有象徵性或寓意的圖像範例，整理收藏，供創作時使用，包含象形、徽幟、銘圖、百科全書式的圖譜等等，對符誌（*icons*）和特定題材的探究。到了二十世紀現代圖像學有了全新意義，強調對藝術作品作描寫和分類，結合圖像誌（*Ikonographie*）研究，考察圖式（*motifs*）及其歷史的、文化上或社會的意涵，並詮釋藝術作品的世界觀及時代意義（陳懷恩，2008）。

我們觀賞藝術家李振明的水墨，他將當代的觀念思想以圖像式作為創作的符碼，並藉以關懷生活環境或批判社會。

陳瑞文教授（1957 - ）在李振明的展覽中提到：

最鮮明的是他不只將墨的世界，帶入土地和環境世界，關心日常周遭，試圖透過具有隱喻性的圖像、相對布局和多元空間，表達對生活的理想想像（如〈靜企〉、〈台灣鮭出頭〉、〈漬巖遺跡-隘門〉）這是將墨的世界，帶入生活環境問題與墨質表現、線條觸痕和墨漬暈染、金箔實物和寫實描繪、分割畫面和影像拼貼之間，讓墨的世界擺動於理念世界和

反理念的物質世界的混搭之間。

1.李振明

李振明可謂目前台灣當代水墨、彩墨畫壇上最為活躍，也最具時代代表性的畫家之一。自一九八四年獲得雄獅美術新人獎首獎以來，其巧妙融合傳統水墨特色及西方現代藝術觀念及個人生活經驗的繪畫風格，資深藝評家、藝術家黃朝湖曾評介其畫說：

當時他以反思傳統另闢新境的特殊手法，將水墨畫的創作提昇為關懷生態和落實生命的寫照，為畫壇注入了一股活水。…他已經不再是屬於材質所能歸類的畫家，他從現世的日常生活中取材，從不斷的思索中構想，從多方位的思考中作畫，他是確確實實站在台灣這塊土地上，日有所視、夜有所思、心有所感，並以生命體現生活的畫家…（黃朝湖，2013）。

這段話語，了解李振明當代彩墨創作中最为關切之議題—「台灣土地」、「台灣生態」以及對「人類世界未來需要共同面對的問題」的省思。除了尋找融合東西文化的可能方式之外，尋找創作的元素及追溯生命的本源。

2019「墨非墨-李振明創作展」30年水墨創作歷程，以關注臺灣人文生態，創作為題材，大多取材自現代生活空間，結合環保觀念及在地人文的關懷，同時也傳達一種對自然、土地的關愛，如〈風飛沙洲〉（圖 20）每一件作品都有來自故鄉文化的養分，反映出創作者與成長土地的記憶及情感的連結。除了關注臺灣的人文生態環境並寄哲思妙理於畫境；他的畫是人文、社會、環境，亦是表現出對生命的熱忱及對人、事、物關愛。

2019〈蕨醒墨漾〉（圖 21）的創作展亦希望透過筆墨，喚醒人們對台灣生態環境的關注。渾厚岩壁擦染出厚實的肌理，上方一道陽光照射在一株蕨類小草，看到一股旺盛的生命力。這種生命力也象徵台灣人的精神，獨立、堅強、勇敢。筆者看到李振明創作裡充滿豐富色彩、層墨堆疊、光影變化，正如他豐富的人生經歷，以及他對台灣土地深厚情感；寄情筆墨，更用圖像寓意新的語境，同時賦予東方文人精神，以嶄新的面貌走入當代的視野。

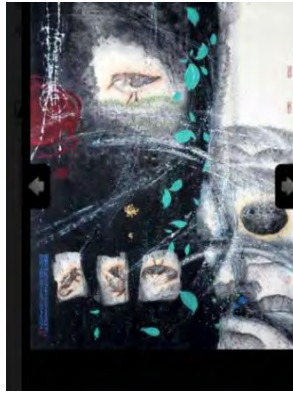


圖 20：李振明，2017，風飛沙洲，設色紙本，120x90cm（圖片來源：李振明）



圖 21 李振明，2019，蕨醒墨漾，設色紙本，120x90cm（圖片來源：李振明）

2. 袁旂

從傳統圖像語彙開創新風格的袁旂，在古典與傳統之間任意遊走，先解構再重構，將歷史圖像的視覺風景，與心靈交會，以挪用的方式將藝術史上的圖像從新拼貼組合，為水墨的悠遠文化擬造夢幻想像的心靈空間。

袁旂（1941 - ）的創作完全就如她所說的「我從不寫生」一般，她的山水畫既無區域性山川地理的特質，又無節氣性或時序感，更無講究山川形質的各種皴法、筆法，也無太多「墨分五色」的濃淡深淺變化，。她悖離中國繪畫傳統的基礎，既不寫生也不反應現實世界，也與本土意識無關，她創作的獨闢蹊徑，大量挪用傳統古畫可行的結構，將遙遠而昏黑的歷史圖象賦以豔麗的色彩，組構出繪畫裡的「視覺性」山水。從袁旂的作品筆者歸納為三點：

（1）從研讀古人美學開始再轉出

1993 年的作品〈萬相隨心生〉從用筆的皴法線條中可以感受她在筆墨的技法中，仍承接董其昌所力倡的「南宗—文人畫」的典範系統，以筆墨的抽象結構為主，又融入想像力，在整體「經營位置」的佈局上，注重由上到下賓主關係的「開合」，由近至遠山形向背的「起伏」，及山與山之間氣勢多變的佈局。

用色仍是以赭色為主調的傳統山水，又以混融黑色的石青、石綠，宛如渾然天成的文人畫。然而從另一些作品，如〈異書〉、〈異象〉、〈山河異色〉，色彩已躍居主位筆法、墨法逐漸退位，經營位置的開合、起伏、逐步被解構。

另外從 2005 作品〈凝雲〉（圖 22）以三片花窗透出內外不同的風景，並藉由想像以心造境而達到形而上的心靈境界。她已經打著董其昌的旗子反董其昌了，從董其昌的南宗山水出發，又在色彩的表現上融入北宗的青綠山水與現代繪畫理念，不斷推陳出新，為水墨畫的風華染上濃烈的青春氣息，釀造無盡的色彩，優雅又華美。這正如李可染說的「以最大的努力打進去以最大的勇氣打出來」。



圖 22：袁旃，2005，凝雲，墨、彩、絹（圖片來源：袁旃）

（2）融入西方的現代繪畫

她的作品就是以幻想為主而非寫實繪畫，旅居歐洲她又偏愛 15 世紀波希，以豐富想像力所構思的幻想性繪畫，之後又受到 20 世紀超現實主義的畫家恩斯特、馬格利特、達利、米羅等影想響。就像馬格利特創造出一種不真實，超出大自然的擬態，充滿神秘色彩的作品。袁旃的藝術基本上也遙相呼應歐洲超現實主義，企圖在超自然的夢幻狀態中，通過潛意識，表達生存和繪畫的自由思想，亦展現出對當代的思想。

(3) 色彩的變革〈將古畫賦予新生命新色彩〉

〈花樹雲山〉(圖 23)(1996)翠綠的岩石與紅色的樹叢相呼映，韻律感的色面以石青、石綠、泥金為主色的「金碧山水」。在色彩上不斷推陳出新，在用筆用墨融入西方觀念，在經過冶煉內化之後而成就出她的獨特風格。〈溪山清霽〉(圖 24)(1997)一片翠綠山水風景、與大自然的樹林在綠色大地上對話，宛如人們生活裡所追尋的世外桃源。〈竹報平安〉(圖 25)整體色彩應用對比色彩，紅與綠，黃與藍，暖色調與冷色調發揮色彩的互補作用，鮮艷華麗洋溢著青春的氣息，在空間的結構上，結合想像力，在組合上出現異質並存，似乎矛盾，但卻產生新的意象具有時代的色彩與生命力。



圖 23：袁旃，1996，花樹雲山，
絹，181x75cm (圖片來源：袁旃)



圖 24：袁旃，1997，溪山清霽，
絹，183x85cm (圖片來源：袁旃)



圖 25：袁旃，竹報平安 2006，彩墨絹本，92x177cm (圖片來源：袁旃)

袁旃以圖像挪用的方式將古與今融合，將古畫賦予新生命新色彩，並藉由想像以心造境而達到形而上的心靈境界，悠遊在藝術自由的國度裡。

肆、結論

台灣水墨已逐漸變成多元面貌甚至朝向當代發展，這是整個大環境的改變，世界已成為地球村，雖然藝術已朝向國際化，然而我們生活環境所見，到處陽光充足，色彩鮮豔充滿熱情的「地方色彩」這是台灣的特色，也是外國無法取代的。回想日據時期日本畫家石川欽一郎他鼓勵了當時的臺灣人看見自己生活的土地之美。然而，我們不難想像，當年石川用水彩畫出臺灣各地的美麗風光，意味著一種外界目光對「臺灣價值」，也就是「地方色彩」的認可，以及鼓勵。

我們回顧早期日據時期的水墨畫家如林玉山、陳進、郭雪湖他們的作品呈現出亮麗的色彩如林玉山〈蓮池〉、郭雪湖〈圓山附近〉和陳進（1907 - 1998）〈仕女圖〉，這些作品充分表現呈現「地方色彩」，所以我們應該將在地的生活環境及文化特色連結，並發展出具有本土特色及當代的新水墨。

水墨的本體在不斷的複合、轉化、再生、演繹似乎在這種確定與未確定性之際、產生了新的當代水墨。莊連東認為：「以異出新」的創作模式在當下時空環境，透過吸納外來文化元素與科技文明提供的輔助，冀求差異特徵的明顯相對便利，這也是當代臺灣水墨畫可以進行大幅度轉換與質變的契機（莊連東，2011，頁 160）。

法國哲學家說：「每一個文化都是與其他文化交流與自養，但它應當在交流中加以某種底抗。如果沒有這種抵抗，那麼它就不再有任何屬於自己的東西交流」（陳傳席，2013，頁 6）。

當代水墨是建立在對「筆」與「墨」重新審視與對話，那是一種多元包容的美學，也是異質材料融合之審美顯現。而在技法上與傳統最大的不同，則在於對各種材質、技法的應用，以及藉由實驗研究開創。當代水墨不是批判傳統或否定傳統，它傳遞一種精神性及觀念性，並與時代社會結合，如何在承繼道統脈絡之

下，順應時局向前跨越新境，從傳統流變或嫁接或挪用或改造成多義性語境，而展現出多元並存的新水墨畫。

我們從以上看出當代的水墨未來的發展必定是豐富且多元的，有更多的想像空間，有更自由的開展，讓觀者有更多的解讀與啟發，也令人去省思生命的意義與價值，這是一個新的形態展現也具有時代精神。現今藝術雖走入當代，但不可否認藝術也是從傳統慢慢演變至今，傳統美學談到美感的呈現，意境的傳達等都很珍貴，這正如人除了外在形體也需具有精神與內涵，若少了這些，當代藝術只有形式，因此在求新求變的過程也要重視美學與哲學的觀念，藉由當代水墨多義性探究，讓我們發展未來更多的可能性，並以審美觀照的心對社會付出更多的關愛，創造更和諧進步的未來，這也是筆者論述本文的意義與期望。

參考文獻

- 王耀庭（1992）。從閩習到寫生—臺灣水墨發展的一段審美認知。載於國立台灣美術館編，*東方美學與現代美術研討會論文集*，台北：台北市立美術館。
- 白適銘（2018）。力場與變奏—水墨的跨文化性。*藝術家*，512 期。
- 朱剛（2002）。*20 世紀西方文藝文化批評理論*。台北：楊智文化。
- 汪民安（2007）。*文化研究關鍵詞*。南京：江蘇人民出版社。
- 邱誌勇（2012）。*關鍵論述與在地實踐*。台北：雅墨。
- 李醒塵（1996）。*西方美學史教程*。台北：淑馨。
- 吳季璁（2019）。穿越詩意山水《東橋西照 ECHO》台北藝術博覽會。
- 周憲（譯）（2003）。*激進的美學鋒芒*（原作者：Michel Foucault）。北京：中國人民大學。
- 黃朝湖（2013）。癡於生態，醉於創新—畫家李振明的心路歷程與藝術特質，2016 年 2 月 24 日，取自 <http://0920052943.blogspot.com>。
- 莊連東（2015）。*台灣名家美術 100*。新北市：香柏文創有縣有限公司。
- 莊連東（2011）。*擴延極致—『以異出新』的臺灣水墨創作模式分析*。紀念辛亥 100 周年兩岸百家水墨大展學術研討會。中華兩岸文化藝術基金會、中華畫院。

- (清)秦祖永(1985)。桐陰論畫三篇。載於周駿富(編著)，清代傳記叢刊第81冊。台北：明文書局。
- (清)笪重光(1982)。畫筌。四川：人民出版社。
- 梁桂元(2001)。閩畫史稿。天津：人民美術出版社。
- 陳傳席(2013)。中國繪畫理論史。台北：三民書局。
- 陳懷恩(2008)。圖像學：視覺藝術的意義與解釋。台北：如果出版社。
- 楊大春(1994)。解構理論。台北：楊智文化。
- 楊永源(2008)。石川欽一郎台灣風景畫中「地方色彩」概念的建構。藝術學研究，第三期。
- 劉千美(1990)。差異與實踐--當代藝術哲學研究。台北：立緒文化。
- 廖瑾瑗(2001)。台展東洋畫部與「地方色彩」。載於國立台灣美術館(編)，台灣美術百年回顧學術研討會論文集。台中：國立台灣美術館。
- 鄧志勇(1999年)。語境、修辭與翻譯[J]。中國翻譯，6。
- 顏名宏(2016，11月26日)。場域藝術的空間譜記學。講座。
- 樂棟、關寶艷(譯)(2001)。阿多諾藝術·意識形態與美學理論(原作者：馬克·杰木乃茲)。台北：遠流。

視覺藝術論壇 第十五期 / 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109
面；9.5公分
年刊
ISBN 978-986-99650-5-7(平裝)
1. 視覺藝術 2. 期刊

視 覺 藝 術 論 壇 第十五期

發行人：艾群

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：中華民國一〇九年十二月

ISBN 978-986-99650-5-7

版權所有·翻印必究