

視 覺 藝 術 論 壇

發行人：林翰謙

編 輯 審 查 委 員 會

編輯委員：劉豐榮、謝其昌、胡惠君、劉京璇

（本學報所有文稿均敦請校外專家學者審查，特刊稿件則不在此限）

執行編輯：劉京璇

執行秘書：胡凱綸

編輯助理：呂琬婷·張漢棋·朱裕均

責任編輯：Carl-Peter Buschkühle·劉豐榮·蕭巨昇·賴士超

編輯顧問：黃冬富：國立屏東教育大學視覺藝術系教授

陳瑞文：國立臺灣師範大學美術系教授

封面設計：張栢祥

國立嘉義大學人文藝術學院視覺藝術學系／視覺藝術研究所

「視覺藝術論壇第十八期」稿件目錄

Creative Ethics, Democracy, and Artistic Education

(創造性倫理、民主與藝術教育)Carl-Peter Buschkühle 1

藝術中本覺之觀念及其在藝術創作與美感經驗之意涵：

以 Graves、Loori 與 Spira 為例.....劉豐榮 23

從光復初期台灣全省美展的「正統國畫之爭」看文化衝突的尬象...蕭巨昇 69

異材質介入臺灣當代水墨的創作思維.....賴士超 107

創造性倫理、民主與藝術教育

Carl-Peter Buschkühle*

摘要

藝術能夠教育創造性的倫理，但此倫理不同於遵循原則與規範的典型倫理，而是以個人的責任感為依歸。在後現代的多樣性和民主條件下，能过上自我決定的生活並不容易，這使得創造性倫理更形一大挑戰。本文探討藝術教育何以在敏銳與負責任的個性形塑上，作為相關心理能力發展的重要本源。內容總結並強調了三個關鍵面向：在特定情況下，總體倫理原則和倫理作為過程之間所發展出的兩極性；在不同思維能力的重度激盪與相互作用下所浮現的藝術性思考之複雜性；以及藝術作品和藝術概念能夠處理倫理與教育觀點的不同方式。

關鍵詞：藝術教育、藝術思考、擴展的藝術概念（Joseph Beuys）、創造性倫理、藝術計畫。

* 德國吉森賈斯德斯—李比希大學藝術教育學院名譽教授 Carl-Peter Buschkühle 博士。

Creative Ethics, Democracy, and Artistic Education

Carl-Peter Buschkühle*

Abstract

Art can educate creative ethics. Such ethics are different from ethics that follow principles or rules. Creative ethics base on the personal responsibility of the individual. It is a crucial challenge for living a self-determined life under postmodern conditions of diversity and democracy. This text explores how art education can serve as a major source for the development of relevant mental abilities of a sensitive and responsible personality. It summarizes and highlights three crucial aspects: the polarity between overarching ethical principles and ethics as a process, developing out of specific situations; the complexity of artistic thought, which emerges from the critical interplay of different mental faculties; and the different ways in which artworks and artistic concepts can address ethical and educational perspectives.

Keywords : artistic education, artistic thinking, extended concept of art (Joseph Beuys), creative ethics, artistic project.

* Prof. em. Dr. Carl-Peter Buschkühle, Institute for Art Education, Justus-Liebig-University, Gießen.

Creative Ethics, Democracy, and Artistic Education

The Savage, the Barbarian, and the Artis

Ethical thought and behavior unfolds in relation to ethical principles on one hand and concrete challenges on the other. Ethical ideas, values, and convictions provide orientation, but each situation presents unique problems. Simply obeying moral prescriptions may be inappropriate, and moral principles may be too abstract for the concrete demands of the situation. This requires each individual to reflect and make personal decisions, taking responsibility for his or her behavior. In addition, each ethical conflict not only requires the perception of a concrete situation and reflection on ethical values, but also engages the emotions. Emotional reactions can strongly influence the attitudes and behavior of the involved persons. The tensions between general principles and concrete encounters, as well as the tensions between reason and emotion, play an important role in the field of ethics. Since ethical orientation has a decisive influence on the social behavior of an individual, educating ethics has as well a strong impact on educating citizens.

The German poet and philosopher Friedrich Schiller reformulates the tension between the poles of emotion and reason in the human mind as the dialectical tension between the “sense drive” and the “form drive” (*Stofftrieb und Formtrieb*) (Schiller 1795/1979, p. 62). On one hand, human thought and action delights in the material world; on the other, knowledge involves ascertaining order and higher value. The sense drive therefore answers to the sensuality of the physical human being, while the form drive involves intellectual thought and reason. The domination of one drive can be dangerous. An unrestrained sense drive can lead human beings to become savages, while the form drive can create dogmatic barbarians.

Schiller believes that a third drive which he calls the “play drive” allows the sense and form drives to enter into a playful relation with one another (Schiller 1795/1979, p. 128), which can in turn shape man’s ethical education. The savage human can become subject to reason through an encounter with an object or phenomenon which presents ideas in a sensuous manner. The dogmatic barbarian, in contrast, encounters concrete phenomena which stimulate his or her emotions. For Schiller, art provides an arena in which sensuousness and reason can encounter one another. Since the artwork represents a domain beyond quotidian reality, it affords both artists and viewers with an aesthetic encounter. Aesthetic experience is a mixture of sensuous experience and intellectual reflection. In this experience, neither sensuousness nor reason dominate; instead, both mutually influence, inspire, and transform each other. Attentive, empathic perception influences the principles and convictions of reason and thus undermines their abstract, ideological character. Reason interprets the sensuous appearance of an artwork and gives meaning to it—both in the reflective efforts of the beholder and the creative interventions of the artist.

Neither the form nor the sense drive dominates in the artistic realm; instead, they communicate and learn from each other. One confronts the other one with new experiences, mutually provoking shifts and changes. This yields a free space in which art can chart out reversible experiments and tentative positions, and which explains the playful character of the dialectical encounter between emotion and reason in art. This space of play generates the experience of freedom because no side suppresses the other; rather, both motivate each other to find new positions which can, in turn, change again when new impressions or thoughts arise. The dialectic of emotion and reason in art is the field of play for artistic ethics. It offers the opportunity to experience freedom *from* suppression and prescription, and freedom *to* make self-determined, experimental insights. It is an ethical mode of thought in at least two regards. On the one hand, an artwork can raise ethical issues through its form, thus engendering a dialectic relationship between empathy

and moral reflection. On the other hand, artistic thinking already bears in itself an ethical character because it mobilizes intellect and emotion in the aesthetic encounter.

The dialectical relationship between emotion and reason engenders a holistic thinking which is free from slavish surrender to sensual desires or the hegemony of strict rationalism. But this holistic thinking is not always harmonious. In certain moments of aesthetic pleasure, a state of harmony may be achieved. Artistic encounters are partially driven by the desire for pleasurable moments. But the artistic creativity that makes “every man an artist”, to quote Beuys (Harlan, Rappmann, Schata 1984, 102), is ignited by the tension between these poles. “Every man an artist” does not mean that everybody should be a painter, an actor, or a musician. It refers to the humanist conception that every individual has specific talents which must be developed to fruitfully shape her own personality and contribute to society. This developed individual is an “artist of living”, and bears existential creativity for her life. One basic issue in this regard is the commitment to moral responsibility. Simply seeking fun and sensual satisfaction is careless, while cleaving to ideology is another way of abdicating personal responsibility. Being ethically responsible means taking moral decisions in new encounters, activating the constitutive poles of ethical responsibility – sensitive perception and critical reflection – time and again. This characterizes the permanent process of creative ethics¹.

7000 Oaks - Ethics through Artistic Thinking

I will follow Beuys for a moment by analyzing one of his major projects, which can be regarded as pathbreaking for public art as social sculpture: the “7000 Oaks” in Kassel. This project, conducted 1982 – 1987 between two events of the world art show “documenta”, shines a light on major aspects of art educating abilities of creative ethics and social responsibility. Regarding this example, we can comprehend how the aspects of

¹ Dennis Atkinson calls such ethics in artistic contexts “ontogenetic ethics” (Atkinson 2020, 107), John Baldacchino uses the term “onto-poietic ethics” (Baldacchino 2020, 103)

human creativity are activated in this artwork and how it inspires a creative ethical and societal behavior.

7000 Oaks

The action “7000 Oaks” is an essentially political art action, which aims at social and cultural changes. However, it develops a complex image for this purpose. Over the course of five years, from Documenta 1982 to Documenta 1987, 7000 oak trees were planted in the urban area of Kassel. In the course of this action, 7000 basalt stelae were successively removed, which had been heaped up in front of the Museum Fridericianum. Individual citizens, groups or associations could purchase a stele and a tree for 500 DM each. Both were placed together at selected locations in the city and can still be seen there today. It is a long-term sculpture. The trees can potentially grow for centuries, in this time the stones next to them will gradually diminish. Whether the trees will live ultimately depends on whether people maintain the conditions for them to do so. In this respect, this work is an appeal into the future that is constantly renewed in the encounter with the initially enigmatic tandem of tree and stone, which can be found in a wide variety of places in the city.



Fig.1 Joseph Beuys, “7000 Oaks”, 1982. (<https://www.7000eichen.de/index.php?id=3>)

If we look back at the context of the “7000 Oaks” campaign, essential elements of existential creativity can be recognized in it. In this regard, the determination of the qualities of artistic thinking that are activated in it fans out: both in the artist himself and in the participants from the population, like us who consider the action. The duality of sensuality and reason, of intuition and rationality, does not adequately encompass the complexity of creative thinking. If one looks at the thought processes in the context of this action, at least five elements can be distinguished: First, a *sensitive perception*. It is challenged at the moment when the unusual constellation of tree and stone in the city of Kassel catches our eye. Then the perception, if it takes its time, expands to the environment where this couple is found and observes the effect it has on it. In this context, *imagination* is activated. One can imagine what the place would look like without the plants and stones. One can also imagine that this planting campaign, distributed throughout the city, causes further lasting changes in the respective places and thus shapes the entire cityscape of Kassel. One can also imagine that not only the commitment of the citizens involved in the planting was required, but that the demands of the project point to the future, i.e. the conditions for the preservation of the trees must also be created in the future, socially and politically and ecological. This means that *rational reflection* is already in action, which considers such relevant facts and connects them with the tree-stone constellation that is in front of the eyes.

In order to exert and continue such empathetic perceptions of the effects on site, the imaginations and reflections in the context, a good *will* is required. This was all the more challenged because those individuals or social groups who acquired trees for planting and carried out these plantings had to make real efforts to do so, thus becoming engaged as activists in a social sculpture and had to deal with the problems that arose. The promotion of goodwill through the viewing and creation of art is, for Beuys, an essential factor in the ethical impact that art can have. He characterizes such a committed use of will as a “warmth quality” of will (Harlan, Rappmann, Schata 1984, 21; Buschkühle 2020, 40). Finally, *skills* are required that bridge the gap between thinking and acting. In the case of

the “7000 oaks”, these are quite different: the technical skills of planting trees, social skills of cooperation and dealing with social institutions, e.g. the city administration, which had to issue permits for planting at the chosen locations. However, skills are also useful when looking at the tree-stone pairs on site, e.g. with regard to the interpretation of works of art in the field of tension between perception and the inclusion of knowledge from relevant reference fields that are able to shed light on significant connections. In addition to art history, in the case of the “7000 Oaks” there are aspects of cultural and intellectual history (e.g. oak as a mythical tree of the Germans), political history (e.g. destruction of the city in World War II, “healing of wounds” in the city area through plants of the trees), ecology (as a challenge to a changed culture of dealing with nature, which is good for both the trees and the people). The practice of an attitude of questioning within the framework of a work of art therefore calls for interdisciplinary thinking, depending on the relevant context.



Fig.2 Joseph Beuys, “7000 Oaks”, 1982. (<https://www.7000eichen.de/index.php?id=3>)

Drawing of Diagrams

Thus, beyond the interacting elements of artistic thinking, further aspects of the characteristics of human creativity are already addressed by the “7000 oaks”. They promote historical thinking that creates a creative relationship between the past and the future. It is the future that inspires existential interest. Hence in the cross diagram the line comes from there, reaches into the past, from where it curves back towards the future. If we want to know what we can do to solve pressing problems in the future, we first need to look at the past. There we can learn what possibilities have already been worked out, from which one can draw, but also what mistakes have been made, what we should do better now. Instead of destruction through war or an economy that puts a strain on the environment and people, the “7000 oaks” bring an ecological way of doing business into the imagination as our “sense of possibility”, (Robert Musil) that connects people and nature in a peaceful way and thus promotes their development. Questioning the past is an intellectual achievement that allows us to see the material conditions of our way of life in a different light and enables us to shape these conditions, be it in a technical, artistic or political way. This is what the vertical curved line stands for, which indicates that the attentive mind is directed towards the material conditions and from there receives the impulses to which it must react in the transformation of the conditions.

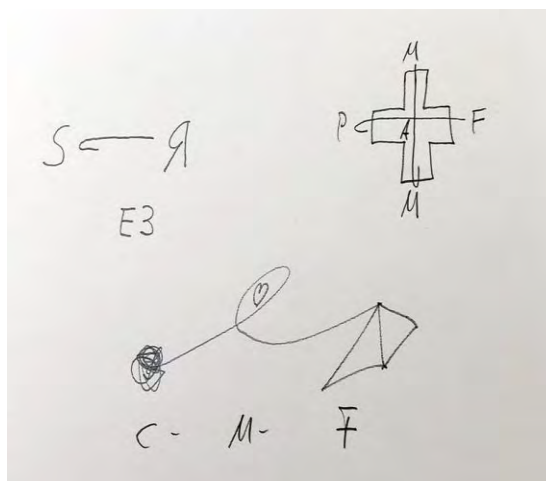


Fig.3 Diagrams Artistic Thinking and Acting (Buschkühle after Beuys)

The special nature of the artistic communication is indicated by the curved lines. Beuys also uses these curved lines in his actions, e.g. in the “Eurasia Staff” or in the use of walking sticks. In the diagram you can see it as a connection between a receiver, which turns to the opposite sender, the line starts from this active receiver, turns around at the sender, so that its impulses, its properties have an effect on the receiver, influencing his thinking and action. What the backward line of communication suggests here is a reflective relationship. This describes a specific attitude of the attentive, interested recipient. It is a “culture of questioning” that is displayed here (Buschkühle 2020, 48). In art, this is practiced in a special way. That is why Beuys considers art to be the excellent place to turn human creativity into a process of “warmth-sculpture”. That is, to practice the said “warmth quality” of a responsive good will that is interested in promoting the possibilities of a person or a thing. The creation of a work of art requires such a questioning, sensitive attitude. The artist cannot simply make anything without running the risk of destroying the resulting work. “The work says what it wants”, is how Beuys expresses the artist’s questioning attitude towards his work (Harlan 1988, 44). Every artist is a student of his work, I would say. The practice of such a “culture of questioning” comprehends significant potential of artistic education for the development of creative ethics in the students. Because they learn sensitivity, respect and exertion of relevant skills and abilities in order to do justice to the object, both in the design of their own works and in the effort to appropriately behold and interpret works of art and other images. The culture of questioning and goodwill are inherent in the concept of “doing justice” , which fundamentally shape the ever-changing movement of creative ethics.

Anyone who works artistically knows that the success of a work does not happen by itself. There are phases of ambiguity, the risk of failure. From this, however, a creative movement arises, which does not repeat the usual, but produces something new. At the end of such a process, which challenges the mobilization of all abilities of artistic thinking in the attitude of a culture of questioning, there is a form, if it goes well: a work that is “satisfied with itself”, to quote Beuys again, or an insight into the meaning of a work of

art when the producing process strives to interpret it. For Beuys, these connections between openness and accomplishment, between question and answer, between the threat of failure and success, characterize the “plastic process of creativity”, which he describes in the diagram that shows the creative movement between chaos and form. Noteworthy here is the heart symbol in the movement line, which indicates that a successful creative movement must happen “with heart” , with passion, with “warmth quality of will” , with love for the thing. In this characterization, the basic ethical attitude of a creative artistic process is indicated.

Critique as creative force

The plastic process of creativity is required in procedures of creative ethics. It does not rest, simply obeying regulations and prohibitions, or stubbornly adhering to moral and ideological principles, regardless of the specifics of circumstances. It always tries anew to do justice to the other person: a thing, a person, a problem. To do this, the use of the complex abilities of creative, life-artistic thinking is demanded: A sensitive perception of what is available, the reflection of knowledge and information, the formation of ideas about possibilities and consequences, good will. Forming an ethical judgment and behavior in such processes is not without conflicts, contradictions, the struggle for orientation in initially confusing, chaotic circumstances. Far from harmonizing with each other, the different mental abilities wrestle with each other, even contradict each other, criticize each other.

The sensation contradicts the norms and values to which reason would like to orientate itself strictly and causes a weighing of the concrete circumstances. Conversely, the insight of reason resists overly sentimental influencing of thought and action and puts forward differing reasons. The imagination imagines where an action that would be dominated by feeling or by reason could lead and thus influences the weighing up between the two and the struggle for a judgment that is shaped by feeling as well as by reason. All

of this requires good will, the sustained motivation to face these concerns, these deliberative processes, and fight them through. What is fought in it is the freedom of personality. Obedience to commandments or submission to an ideology are embodiments of bondage. They allow outsiders to determine the thoughts and actions, be it tradition, social group, family, peer group, religion or politics. In order to struggle for the ethical judgment that is considered appropriate in the controversy of intellectual abilities, in the practice of a culture of questioning that not only looks at the matter, but also, reflectively, at one's own attitude, one's own motivation towards the matter, that is the practice of the possibilities of free, self-determined, self-responsible thinking within the framework of the possibilities available to the human being. Thinking in the intersecting coordinates of human world creation: Interested in shaping a future, established values and historical conditions are questioned in order to mobilize the mind to the best of its ability to act as fairly as possible in the given situation. In the middle of these movements, as the center that triggers them and where they cross, acts the challenged individual, who can and must mobilize his or her powers again and again: the artist as the creator of his existence and thus always of society, the life artist. Thus, the formation of free and responsible thinking, a thinking that answers the quest of the circumstances, explores the conditions and promotes the possibilities for a good, is an education of the citizen as a responsible member of a democratic society.

Such an ethic of freedom contradicts advocacy and participation in authoritarian and dictatorial regimes. Such political systems are based on a culture of proclamation, of domination, of command. They are not concerned with the question of the needs of others, but with the power, which makes use of propaganda manipulation and destroys research into the circumstances of truth in its own interest. Ultimately, criticism turns out to be the actual source of creativity. This applies with regard to the thinking of a free, responsible individual, in which feeling and reason, imagination and motivation of the will question each other and thus first of all find new solutions that do justice to a thing as far as possible. On this basis, this then applies to social and political action, in which what is recognized

as good must be realized in critical debates with others and in community engagement.

Ethical Education in Artistic Projects

Can art education contribute to the formation of such a creative and responsible, and therefore free personality? With Schiller and Beuys it was shown that art in its critical combination of sensory experience and ideal knowledge is accorded special potential here. A look at student works should at least outline what possibilities are inherent in an artistic education. This will be explained using two very different examples in order to illustrate the range of thematic possibilities (Buschkühle, 2020, 140, 175).

One example shows the work of a fifteen-year-old female student in the artistic project “Unknown Things”. Here the students should recreate things by assembling them from found objects and materials. Gluing them together was out of the question, since it allows completely arbitrary, unreflective connections. Instead, it should be observed which connections with each other the selected things offer by themselves. An art project is different from an art lessons. It puts the emphasis on the claim of experimental creative work, which corresponds to the spirit of art, while e.g. the application of design processes, which the teacher has previously worked out with the students by analyzing the work of an artist, corresponds to the spirit of teaching and tends to a framework of a narrowly defined task. Of course, the experimental work places higher demands on the creative abilities of the students. This places high demands to the supportive accompaniment by the teachers. Framework conditions, criteria appropriate to the topic of the work must be worked out. Among other methods, they can be experienced in the experimental work itself, by carefully examining the work results available in each case and asking about the conditions for the success or failure of experiments. A pedagogy and didactics of artistic learning are already recognizable here, which aim at the formation of a culture of questions and thereby practice reflective, empathetic perception.

Student's work "Unknown Things"

This work by the student was created on this basis. She exclusively uses the method of binding, the entanglement of parts, which she uses for her material sculpture. She first found these parts in the collection of materials in the art room at school. Based on this, she looked for other suitable things outside of school and brought them with her for the two lessons a week in which the subject art was taught. The work shows that beyond the application of an appropriate manner of connection, a number of other aspects determined the combination of the parts so that they fit together and resulted in a coherent abstract structure. Objects were selected that are old and used. They also have similar colors. It takes a keen sense of material to appreciate, as is done in this work, that wood, jute and woolen threads can be combined while, for example, the addition of styrofoam or printed plastic packaging would be inappropriate. Apart from the recognition of different surface textures, here it is the feeling for whether things and materials fit together or not. A matter of sensitive perception as well as applying knowledge is the composition of the parts, that is, their alignment and proportioning. In order to avoid clumsy statics and instead to achieve a dynamic form, the structure rests on the ground in only two points. This base is a piece of natural wood, partially wrapped in jute, which supports its counterpart, the worked and weathered wood of a frame. Its geometric shape was placed diagonally, which set the static of the right angle in motion. Mediating between the geometry of the frame and the entwining, linear movements of the thread, the movable surface of the jute sack twines upwards, playing around both wooden elements, the branch wood and the old frame, in which it moves around the strips and through its open interior. The entire form plays with contrasts: between geometry and free movement, between voluminous, flat and linear materials and forms, between natural and manufactured materials and forms, between compression and openness, transparency, between rigid and flexible elements, between different proportions, between details and whole. The interplay and dynamic of the form also includes the basic alignment of the parts in an upward direction, whereby the dynamic is further increased by the fact that the larger shape around the frame is

oriented to the top, while the supporting base made of natural wood and jute is the smaller lower part of the form.

This artistic project dealt with questions of design based on the properties of the things put together. One can understand that all the characteristics of artistic thinking and acting described above are also practiced on this level of artistic exploration, where content is not at stake that is taken from cultural or social areas. One can also see that even with such an aesthetic-formal work, a basic ethical attitude is practiced. Because it is about doing things and materials justice in the way they are combined into something new. This new thing is only coherent if the properties of the sub-elements are carefully perceived and appropriately related to each other. Although the objects and materials merge into a new whole, they retain the effect of their properties, indeed, the new only arises from the consideration and implementation of these properties. Respect for the simplest things is practiced here, as well as the realization that something unexpected can emerge from them. A culture of questioning the individual parts as well as the emerging whole of the new sculpture is to be practiced for this. It is based on attentive perception that inspires imaginations of the placement and interaction of the parts. Knowledge must play a role here too, about the properties of things and materials as well as about the technical possibilities of their connection. This already addresses skills that work on such a montage sculpture, required in order to translate ideas into reality. The finished work is by no means clear from the outset, it has to be achieved in the experimental process, which develops between chaotic phases of ambiguity and trying out until the coherent assembly into a logical new form has been achieved. This requires motivation, the exertion of willpower to continue and bring the work to a proper conclusion.

On the elementary level of form design appropriate to the subject and material, sensitivity and rationality, attention to the special aspects encountered and responsible handling of recognizable challenges are already practiced in the artistic process. The complexity of this immanent ethical learning process increases when cultural or social content becomes a topic. An example of this kind, as it were the other extreme of the

diverse potential themes for artistic educational processes, is the confrontation with a fundamentally philosophical theme. This took place in the artistic project “Freedom and Dignity”, which was also carried out with pupils aged 15. With a double art lesson per week, the artistic projects I show here lasted a half year. The processes of this project cannot be explained in more detail here, they can be read elsewhere (Buschkühle 2020, 140). Again a look at students’ work is intended to explain aspects of artistic learning and the practice of creative ethics.



Fig.4 Student's works "Unknown Things" (© Carl-Peter Buschkühle)

2 Student's works "Freedom and Dignity"

The creative process consisted of designing a poster on a topic chosen by the individual students themselves, relating to human rights. Relevant information and one's

own attitude to the problem area should be visible there. This was preceded by photographic self-dramatizations by the students, in which they portrayed themselves in dreamed-up roles. Gender-specific stereotypes predominated and were discussed in class. Boys, for example, presented themselves as film heroes, girls not infrequently as fashion models or princesses. Overall, the self-portrayals indicated a good level of self-confidence and optimism with regard to personal development opportunities. In the course of the class discussion we came to speak of the freedom that is reflected in such self-images. Compared to her grandparents, who grew up as teenagers under the National Socialist dictatorship in Germany, or to some of the students whose parents grew up under the socialism of the GDR, it became clear that this life in freedom was by no means a matter of course. We then discussed the first article of the United Nations universal proclamation of human rights, which declares human liberty and human dignity to be inviolable. As a result, the task was for everyone in the class to look for and research a specific topic in which respect for freedom and human dignity is endangered or disregarded, and to design a poster about it.

On the one hand, the two selected photos show the self-portrayal of a schoolgirl in the style of a fashion photograph. This picture looks quite skillful, which was influenced not least by the fact that she, like her classmates, constantly consumes such pictures on social media and also creates them herself. TV programs such as Germany “Next Top Model” exert an influence. In her poster design work, this girl dealt with the disregard for human dignity in the forced prostitution of young girls. This required research in order to work one’s way more precisely into the facts relevant to the topic and then to filter out those aspects that were to be illustrated in the poster. The poster, for its part, makes certain demands. Complex issues must be related to the challenge of attracting attention and quickly conveying intended messages. To do this, the information obtained had to be thought through and important factual aspects weighted. In addition to this reflective achievement, properties of the poster design had to be applied. Questions of the layout, how the viewer’s attention is guided by the image, headline, informational text, the

articulation of the statement through the relationship between image and text were analyzed using the example of an award-winning poster on human rights and were therefore available to the students for targeted application in their own poster designs. These were created digitally using Photoshop. In the present case, the student relies on the irritating, empathetic photograph of a young girl, which she discovered during her internet research. The headline “Empty and drained” underlines the impact of the hurt and distressed face and arouses curiosity as to what this girl is all about. The subtitle “sexual exploitation worldwide” immediately leads to the problem area at issue. The writing at the bottom of the poster places shocking information that highlights the magnitude of the problem: “around 150 million girls are forced into prostitution every year”. This drastically bridges the gap between the fate of the individual encountered in the photo, which arouses sympathy, and the unimaginable number of affected girls.



Fig. 5 & 6 Student's works "Freedom and Dignity" (© Carl-Peter Buschkühle)

Insofar as the artistic project “Freedom and Dignity” deals with a topic that in itself contains ethical, social and political questions, the formation of creative ethics is an obvious field of learning in this case. Again, all the skills of creative thinking are required: the attentive and sensitive perception of the images that are produced and used: this applies both to the photos in which the students represent themselves and to the photos they use for their individual posters. It is precisely when considering the differences in these images and their effect that one can experience the differences in terms of the living conditions depicted in each case. Imagination is required when the students try to imagine the circumstances under which the people they are portraying are suffering. Willpower is mobilized, on the one hand, to stick with this difficult topic and to formulate a statement on it, but on the other hand also with regard to the motivation to take a position here and to express one's own moral attitude towards it. Critical reflection is challenged in a complex way in these contexts. On the one hand, it relates to researching and reflecting on the information obtained on the subject. These must be considered with regard to important ethical, social and political aspects. But that's not all, a clarification of one's own attitude towards the problems is required. This results in the orientation of the poster, which a student wants to design for it. At the same time, it requires factual reflection, but also moral considerations, how to focus the complex facts on the conciseness of the information on a poster and still present the essential. What can and what must be left out? What message do I want to convey? With which images and which necessarily short text sequences can I effectively convey my intention? Research skills, critical image analysis and poster design enable the transition between thought processes and creative execution.

All this happens in the basic attitude of a culture of questioning, which is aimed at the selected problem area and the designed poster effect. It is understandable that the phases of the creative process between chaos and form are repeated several times. This is where the creative ethics develop, which are inherent in this project work and are an essential part of their learning goals. Regarding the moral problems of the chosen topic, issuing own moral judgement on it and articulating the own attitude are challenges that

every student was faced with. Discussions among the students and, essentially, the accompanying discussions with the teacher provide important support. The entire work moves in the coordinates of the world: in the research and reflections, the past is questioned in a variety of ways. It concerns the students' own biographies and the stories they come across in dealing with their subject area. But it also concerns dealing with developed moral concepts, which, for example, gained political effectiveness in the proclamation of human rights after the Second World War. All these questions of the past serve and spring from an interest in the future, a future that should be better, in which well-established ethical values and political action should prevail.

In the course of this project, however, attentive perception and critical reflection relate to other aspects. Not only does it become clear to the students how posters are made, but in this context they become aware of what they intend and how they appear. Posters are not a differentiated discussion of different aspects of a difficult topic. On the contrary, they have to be shortened and pointed out in order to convey their message. They don't just want to inform, they want to appeal, to call for a reaction. Therein lies not only the danger, but also the intention to manipulate the viewer. The students not only notice this in the analysis of posters, but in the design of their own striking message they themselves are in the role of deliberately creating an effect. They become aware of the ambivalence between well-intentioned content, the conveyance of a position that is considered morally imperative, and the strategies necessary for the targeted setting of emotional and intellectual impulses in the publicity medium. In the same way, there is a critical reflection based on sensitive perception regarding the photographs that the students choose for their posters on the Internet. They search specifically for effective images, at the same time they learn to question themselves to what extent they are influenced and manipulated by the effect of these images. The complex processes of forming one's own moral judgment and translating this into an effective appeal also include the critical, problem-conscious examination of the media used, their intentions and effects.

Finally, during self-reflection, a creative ethic that struggles for its position and does

not leave the answer to commandments or abstract principles, moves to take a critical look at itself in the work on the well-intentioned matter. What am I doing here, as a student from a privileged background, which is expressed in the self-portrayal of the dream role photos? Am I genuinely moved by the issue of human rights violations that I have chosen? Or am I just doing a task here and standing up for moral values that are expected at this school or in my social environment? The artistic project “Freedom and Dignity” not only leads to an examination of ethically and politically problematic issues, but also asks those involved to self-examine how serious they are about their presented attitude, how serious they are about changing the accused circumstances which they show to others. Creative ethics not only struggles between chaos and preliminary judgment about one’s own position on an encountered problem, but also raises the question of the reasons and prerequisites for one’s own attitude.

Artistic education projects practice differentiated processes of perception and thinking, practicing a culture of questioning that deals with its themes and objects with respect and interest, and it helps forming a responsible personality. Such a personality is fundamental for beneficial participation in a democratic society. Art education of this kind constantly practices new processes of creative ethics and is therefore much more than art lessons that deal with formal design issues or are essentially focused on art and cultural history issues. Artistic education turns out to be existential education with regard to self-responsible art of living (Schmid 1998), with regard to practiced freedom. This is what Joseph Beuys means with his famous statement, which is also a fundamental claim: “Every human being is an artist”.

Bibliography

Atkinson, D. (2020). *Meditation on a Glow Stick: Slow Pedagogy and Ontogenetic Ethics*. In C.-P. Buschkühle, D. Atkinson, & R. Vella (Eds.), *Art – Ethics – Education* (pp. 107-122). Leiden, Boston.

- Baldacchino, J. (2020). “*A Most Aimable Union: The Ethics of Art Practice as Pedagogical Aesthetics.*” In C.-P. Buschkühle, D. Atkinson, & R. Vella (Eds.), *Art – Ethics – Education* (pp. 92-106). Leiden, Boston.
- Buschkühle, C.-P. (2020). *Joseph Beuys and the Artistic Education. Theory and Practice of an Artistic Art Education.* Leiden, Boston.
- Harlan, V., Rappmann, R., & Schata, P. (1984). *Soziale Plastik. Materialien zu Joseph Beuys (Social Sculpture. Materials to Joseph Beuys).* Achberg. (Original work published 1976)
- Harlan, V. (1988). *Was ist Kunst? Werkstattgespräch mit Beuys (What is Art? Studio Talk with Joseph Beuys).* Stuttgart. (Original work published 1986)
- Schmid, W. (1998). *Philosophie der Lebenskunst. Eine Grundlegung (Philosophy of the Art of Living. A Foundation).* Frankfurt am Main.
- Schiller, F. (1979). *Über die ästhetische Erziehung des Menschen (Letters upon the Aesthetic Education of Man).* Stuttgart.

藝術中本覺之觀念及其在藝術創作 與美感經驗之意涵： 以 Graves、Loori 與 Spira 為例

劉豐榮*

摘要

鑑於藝術中本覺之呈現、再現與表現在當前之重要性，某些東西方藝術家已有關注與探索此議題之趨勢，同時為增進藝術中精神性與美感經驗，有必要探析本覺之觀念與當代相關藝術家之理念與藝術。因此本文探討之目的包括：(一) 闡釋本覺之觀念，以及藝術家本覺之呈現、再現與表現；(二) 分析 Morris Graves (1910-2001)、John Daido Loori (1931-2009) 與 Rupert Spira (1960-) 之理念與藝術；以及(三) 闡釋本覺在藝術創作與美感經驗之意涵。本文闡釋東西方哲學中關於本覺之觀念、藝術家回復本覺之方法、本覺之再現與表現模式以及其引發自他美感經驗之功能。據此本文對 Graves、Loori 與 Spira 之理念與藝術加以分析，且歸納其藝術特色。由此闡釋本覺之增進有助於藝術中精神性、藝術之轉化力、創造性與美感經驗等之提昇。

關鍵詞：禪美學、藝術中精神性、藝術中本覺、藝術之轉化力、美感經驗

*國立嘉義大學視覺藝術學系名譽教授。

The Conceptions of Source Consciousness in Art and its Implications for Art Production and Aesthetic Experience: Graves, Loori, and Spira as Examples

Feng-Jung Liu*

Abstract

Recognizing the importance of the presence, representation, and expression of source consciousness, some Eastern and Western artists have tended to be concerned with and explore the issue. For enhancing the spiritual in art and aesthetic experience, it is necessary to analyze conceptions of source consciousness, and investigate related contemporary artists' ideas and art. Therefore, the objectives of this article include: (a) to interpret the conceptions of source consciousness, as well as the presence, representation, and expression of the artist's source consciousness; (b) to analyze the ideas and art of Morris Graves (1910-2001), John Daido Loori (1931-2009), and Rupert Spira (1960-); and (c) to interpret the implications of source consciousness for art production and aesthetic experience. This article interprets the conceptions concerning source consciousness in the Eastern and Western philosophy, the methods for the artists to recover source consciousness, as well as the modes of representation and expression of source consciousness and their function to evoke aesthetic experience of self and others. Accordingly, the article analyzes the ideas and art of Graves, Loori, and Spira, and summaries their artistic features. Hence, it interprets that the enhancement of source consciousness is beneficial to elevating the spiritual in art, transformative force of art,

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

creativity, and aesthetic experience.

Keywords: Zen aesthetics, the spiritual in art, the source consciousness in art, transformative force of art, aesthetic experience.

藝術中本覺之觀念及其在藝術創作 與美感經驗之意涵： 以 Graves、Loori 與 Spira 為例

壹、前言

一、研究動機

本文探討之動機涉及三方面之考慮：

(一)藝術中本覺之呈現、再現與表現在當前之重要性：廿世紀初 Kandinsky (1914/1977) 主張藝術表現宜源於內在必然性，且藝術中精神性（或靈性）(the spiritual in art) 能使人免於物質文明帶來之心靈桎梏，故宜發揮藝術中精神性向前向上之動力（劉豐榮，1985）；廿一世紀有些藝術學者與藝術家亦提倡藝術中精神性之復甦，Kuspit (2003) 認為當前宜再考慮藝術精神性之深義與必要性，且精神性之超越性在當代藝術與文化中益顯重要，故當今藝術中精神性再度受到重視。

精神性係以吾人之本覺為其根源，對本覺之探討應有助於藝術中精神性之提昇，具本覺之藝術家能以精神性統合與轉化自我，表現人事物之本質，進而關懷文化、社會與生態之議題，且喚醒人們致力於改善之道。

(二)藝術家已有關注與探索此議題之趨勢：東西方許多藝術家在精神性開發與本覺之體悟由來已久（劉豐榮，2016，2017，2020），如 Reinhardt 所言，藝術非導致開悟之修持，藝術即開悟（Baas, 2005）；吾人可謂自現代主義迄廿一世紀之當前，藝術主體之覺性議題益受到重視。

(三)為增進藝術中精神性與美感經驗，探討本覺之觀念與當代相關藝術家之理念與藝術之必要性：透過理解關於本覺之東西方美學觀點，且藉當代藝術家創作觀點與實例，而整合闡釋與比較，應有助於藝術創作者本覺之涵養，增進精神

性與美感經驗¹，以及自我省思與價值澄清，且在當前發揮藝術之真正創造性。

二、研究目的

基於前述之認識，本文之目的包括：(一) 闡釋本覺之觀念，以及藝術家本覺之呈現、再現與表現；(二) 分析 Morris Graves(1910-2001)、John Daido Loori(1931-2009) 與 Rupert Spira(1960-) 之理念與藝術；以及(三) 闡釋本覺在藝術創作與美感經驗之意涵。

貳、本文

一、本覺之觀念

因覺察 (awareness) 與本覺之呈現 (the presence of source consciousness) 為精神性之主要特質，為使藝術提昇至精神性層次且發揮其功能，本覺之探討可謂是根本要圖，Campbell (2006) 論及面對吾人之精神性，需要對內在的自己有深度的覺察與專注(劉豐榮, 2010); Wright(2000) 亦指出精神性即自覺之涵養 (the cultivation of self-awareness) (cited in Campbell, 2006)。

目前關於藝術中本覺之理論與實務探討似乎猶在方興未艾，為求融會貫通與適切應用，吾人有必要對東西方觀點作重點式地整合探究。關於本覺或(終極的)無限智心，《大乘起信論》與 Kant 哲學架構有相通之處，尤其是在「一心開二門」之方面，且唯識之「轉識成智」方面，本覺或般若智與 Kant 之睿智的直覺與 Husserl 之純粹直覺(純粹意識)、絕對直覺(絕對意識)或本質直覺亦可相互會通，故以下就這些相關觀念說明如次：

(一) 本具的智慧性與覺性

¹ 基於學者論述方式與文脈中之需求，本文之美感經驗與美感境界適時交互運用，但美感境界也可能包含高度之美感經驗且涉及心靈或人生境界。

本覺即是本來具有的智慧性，非新薰而得性（印順，2003a）。佛教發展至如來藏之真常心（自性清淨心），其真如空性與緣生之關係似乎可以體用關係而論之，《大乘起信論》所謂「一心」即唯一超越之真心，而非阿賴耶識之為經驗的識心或心理學的心（牟宗三，1968）；吾人若回復本覺之「智」心，即可涵攝且調御「識」心，亦即本覺乃超越而可統攝一般心理學之經驗層面，此心理經驗層面包括：認知（cognition）方面之感覺（sensation）、知覺（perception）、概念（conception），記憶（memory）或思想（thinking）；以及情意（affection）方面之情緒（emotion）、感情／感受（feeling）等心理學概念。牟宗三（2004/1990）稱此前者為「認知我」，自持其自己而為邏輯的思；後者為「心理學意義的虛構我」，由外物所影響而拉成一串心象。

綜言之，吾人可謂兩者皆為屬於假我之「識」心，且有待真我之本覺「智」心呈現，方能由此而提昇與引導「識」心，使其發揮健全之功能。

（二）真如或如來藏

關於本覺之闡述，《大乘起信論》可謂提供較透徹與深度的觀點，此論乃就法界與明覺之統一而說，故覺又是本覺，是與法界不離的本覺性；以法界為本，亦即以般若為本。此論所言之「眾生心」乃含攝生起的生滅雜染，而眾生心之本質卻是不生不滅與清淨的，其乃唯心而又是真常的。「大乘」即眾生心，「信」即信自己的心，證也是證這個自心，「大乘起信」即信得以眾生心為本的法門，且禪宗、天臺宗、賢首（華嚴）宗等各家都推重此論。此論是真常唯心系的，心（眾生心）不但含攝了色（物質），而且統有理性與事象，即無為與有為，如其言一心法有二種門：一者心真如門，二者心生滅門，而此生滅心是不離心真如的。故此乃從不離真如心，而現起的生滅心說，含攝得本覺與不覺。本覺即開展為清淨解脫的心，不覺即不順真如，而開展為生死雜染的心，此又開展為一般的精神與物質，不覺又依於統攝理事染淨的眾生心而存在。理性與事象、精神與物質，都含攝在一心，亦即眾生心裏。²（印順，2003a）。

² 眼本是有見物的功能，但害了瞽翳所以不見，可知不見是依見而成立的。心本來有明知事物的功能，由於無始的迷昧無知，名為不覺，不覺也是依覺而成立的。依本覺而有不覺，說到不覺即相反的肯定了覺的本在（印順，2003a）。

禪宗與大乘法旨在實現自心的清淨與自在，確信自心可從修治以到達完滿的自在。一切法的真性是沒有差別的，一法如是，法法如是的，故法性又稱為真如，亦為如來藏。生死流轉法中，當下即是不生不滅。在這生滅法中，體證那究竟真實的法性，即是諸法的本不生滅性，從眾生心的本性不生不滅義，立心真如門；從眾生心的流轉還滅義，立心生滅門。二門不相離，真如不離生滅，生滅也不離真如，如心經所言之「色不異空，空不異色。」(印順，2003a, b)。此處所言之修治乃指修治假我之表層意識，而非本覺或自性，以其原本清淨故。綜言之，本覺指本來具有之覺性、真如本性或大智慧性，此大智慧亦曰摩訶般若、菩提正覺，兼具大智慧與由此慧生起之大慈悲。此乃本自圓明，實無待後天薰習而獲得。

(三) 本覺因始覺之破無明而呈現

本覺為「始覺」之對稱。經過後天之修習，次第斷破無始以來之迷惑，徐徐覺知、啟發先天之心源，稱為始覺；先天本有而不受煩惱污染等迷相所影響，其心體本性乃本來清淨之覺體，稱為本覺(慈怡主編，1988)。易言之，本覺雖為本有之覺性，但因塵垢、妄想所遮蔽，故仍有待修治以顯發其本明，回復本得(本有)，此修治屬去垢後之呈現，而非為由薰習之外加或外鑠。

(四) 三細六粗之心理機轉

始覺之破無明有賴對一念無明作用與空明本質之了解，乃至真妄互轉機制、以及真妄之區分與不二之關係等之洞悉。茲就本覺與相關心理功能之關係整理如圖1：

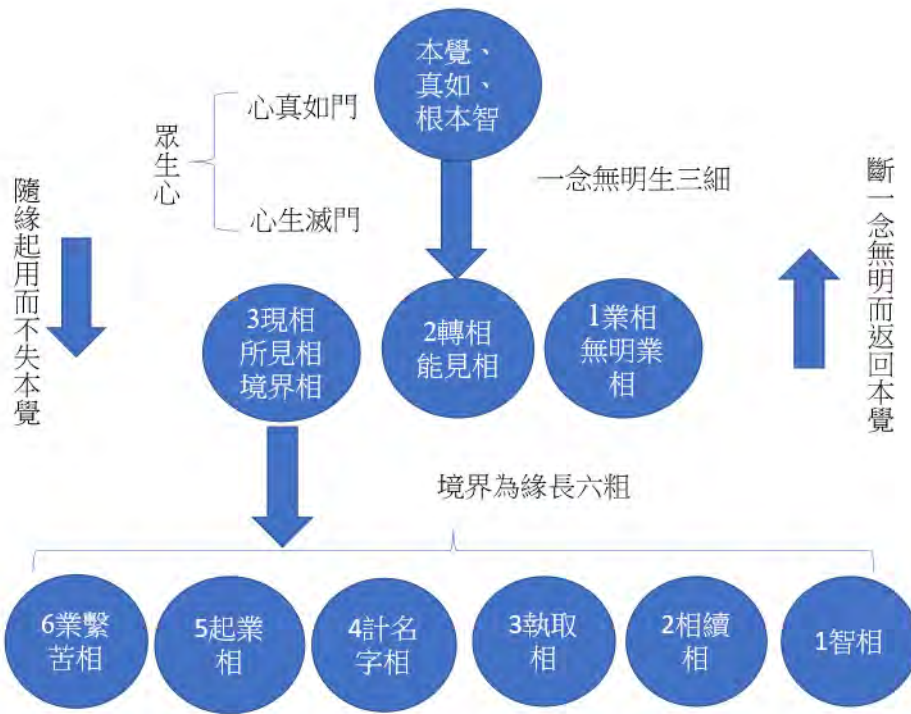


圖1：本覺與三細、六粗之關係（資料來源：參考自印順2003a，慈怡主編1998）

其中之三細包括：業相或無明業相、轉相（或能見相）與現相（或境界相、所見相）。六粗包括：智相、相續相、執取相、計名字相、起業相與業繫苦相等。茲以表1呈現其意義如下：

表1：三細與六粗之意義

三細	1.無明業相，略稱業相	從真起妄的初動之相。即由根本無明起動真如之最初狀態，乃枝末無明中之第一相，此相尚未能區別主客之狀態。
	2.能見相，又稱見相，指見初動之相，又稱轉相	依初動業識，轉成能見之相。此係依前述無明業相所起而認識對象之心（主觀）。
	3.境界相，又稱現相、境相	由前轉相，而妄現境界之相。蓋能見相既起，則同時妄現此認識對象（客觀）
六粗	1.智相	依境界相妄起分別染淨，於淨境則愛，於染境則不愛，稱為智相。
	2.相續相	依智相分別，於愛境則生樂，於不愛境則生苦；覺心起念，相應不斷，稱為相續相。
	3.執取相	依前之相續相，緣念苦樂等境，心起執著，稱為執取相。
	4.計名字相	依前之執取相，分別假名言說之相，稱為計名字相。
	5.起業相	依前之計名字相，執取生著，造種種業，稱為起業相。
	6.業繫苦相	繫於善惡諸業，有生死逼迫之苦，不得自在，稱為業繫苦相。

（資料來源：參考自慈怡主編，1988）

（五）本覺及其呈現之相關概念

關於「本覺」與其呈現，在本文中係指每個人原本具足的清淨覺性，其未受情識污染，究竟也永不受污染，以本覺本有，不覺本無故，而且只要回復，自能如實呈現此本然之心靈狀態。此種本覺之概念與東西方哲學、心理學、藝術觀點與精神性（靈性）哲學有相互會通之處。

1. 西方之相關概念

（1）名詞之多元性與關聯性：在西方精神性理論（心靈哲學）、或具東方思想之人文心理學，常有表達與「本覺」相關之概念，例如：「覺察、覺知、覺性（awareness, alert consciousness, alertness）」、「覺醒或明覺（awakening, wakefulness）」；或 Loori（2004）所謂「純己（pure self）」或「空性（the emptiness）」；亦如 Kawai（2002）所言之「空之覺性（emptiness consciousness）」，此「空之覺性」實際上有別於現代西方人將「自我（ego）」認同為「我」，Kawai 認為這仍是「較低層次之

意識 (lower consciousness)」, Jung 曾提及心靈是世界之樞紐, 此言或許可視為在西方詞彙中「無分別(心)(non-discrimination)或空性(emptiness)」之表徵, 但他仍傾向於「自我(ego)」(或假我)層次之意識。³

本文對「本覺」一詞採用 the source consciousness 之英譯, 此乃配合本文後面將探討之 Spira 美學觀之用詞 (Spira, 2015a; The Awakened Eye, n.d.), 其與 the original awareness, 或 the original wakefulness 皆可相通; 其中「本」字以 source 或 original, 係表示其本源、原本或初始之涵義。「呈現」一詞以 presence, presence 一般中譯為「覺在」或「臨在」, 在本文中一方面保留此「覺在」或「臨在」譯詞外, 亦依文脈與意義之闡釋需要, 而以「呈現」表示, 而此字含有「當下、呈現、現前」, 或「於當前呈現、呈露、呈顯」, 因其為直接之心靈經驗, 故亦含有唯識學中「現量」之意味, 而非屬於語言或文字邏輯之「比量」層面, 且晚近心靈探究者有時以 the now, the moment 與 presence, the present 互相轉換表述, 用以意指「當下、現前、此刻」之本覺境界。

本覺之內在心靈經驗與「存有(being)」之深義相關⁴, 對現代人文心理學者(如 Erich Fromm, 1900-1980) 或晚近的精神性探究者而言, being 常被用以指高層次之精神性境界, 含有寧靜、祥和、安祥、喜悅與和諧之心靈狀態, 此亦本覺之自覺自在的心靈經驗; 同時在自我轉化上, 覺知具有關鍵性之角色, 因根據 Fromm (1995), 人若能由「擁有(having)」模式而轉化到之「存有(being)」模式, 則可達開悟的心理上與精神性(靈性)上的愉悅; 而此轉化實須透過覺知而克服「自我(假我)中心性」, 且須覺知一些負面的心理傾向之根源, 由此自我改變, 而捨離習氣之執著, 且容受懼怕與新經驗, 進而提昇自信, 改變自我認同方式, 終能體驗喜悅與力量。⁵ 此種由「擁有」轉向「存有」模式之提昇可謂相應於般若思想之

³ Kawai (2002) 認為此乃因 Jung 試圖關聯於東方之「空性」, 而卻仍基於保護自身作為為西方心理學者之立場。

⁴ 其兼有「存在(existence)」之意義, 但 being 不僅有「名詞」性格與實體意義, 亦有進行式之「動態」性格。前者常見於傳統形上學, 其傾向哲學之本體論、形上學或存有論; 後者之動態或境界義, 則可指一直存在且發展中之「現存」狀態, 應亦契合吳汝鈞 (2005, 2008a) 所提出之「純粹力動現象學」之境界, 此意味著 being 有高度之理境。

⁵ 自我認同方式宜從「我是我所擁有的 (I am what I have.)」, 突破到「我是我所做的 (指非疏離的

無所有、畢竟空與不可得之本覺境界。

「本覺之呈現」能顯現本心之清淨狀態，亦即領悟而回復禪宗所言之本來面目，或謂為開悟（*enlightenment*）（含小悟、中悟或大悟），或稱為真如、如、如如、空如、如是與法爾如是（原本如此）（*such-ness, is-ness, that-ness, this-ness, as it is*）；且契合「自性涅槃（*nirvana*）」，涅槃意即「常、樂、我、淨」或「不生不滅」之生命境界，或作為生命核心之精神性高度心靈層次，也是最高的藝術主體性所達到的美感境界（劉豐榮，2020）。此亦為「應無所住而生其心」即覺的惺惺寂寂之意境（牟宗三，2019c），其既處在純粹而無染（無所住）的心態，也能發揮本覺之力用功能（生其心），故實為「體用不二」；亦如「純粹力動」之「本體即作用」的實相（吳汝鈞，2005）。故此本體乃指意境與動力之體會與呈現，而非僅是對於某種虛構的形上實體之建構與執著。關於此點，本文結論中將以本覺之體、相與用綜述之。

（2）睿智的直覺與本覺：古今中外哲學都是「一心開二門」，此指其哲學間架（*philosophical frame*）有共同性，但有些開得充分，有些則未必，惟 Kant 之哲學間架最能合乎《大乘起信論》所說的「一心開二門」；此二門即真如門與生滅門，而此真如門相當於 Kant 所謂的「智思界（或智思物）（*noumena*）」，生滅門相當於其所謂的「感觸界（*phenomena*）」（牟宗三，1990/2014）。Kant 所言睿智的直覺與本覺之意義實有相通之處，猶如本覺能超越識心之虛妄分別而無相，睿智的直覺也是離範疇與形式等相，亦即超越了知性邏輯之以十二範疇思辨對象⁶、以及感觸直覺之以感性時空形式攝取對象，這些識心之攝物因透過理性範疇以決定來自感性形式材料，故只能掌握「現象」，惟睿智的直覺能掌握「物自身（*thing-in-itself*）」，

活動）〔*I am what I do. (in the sense of unalienated activity)*〕」，而到我即是「我即是我的本然（*I am what I am*）」（Fromm，1995，120）。

⁶ 知性有一些先驗概念或範疇來決定對象，決定感性給予的現象，四類範疇即量、質、關係與程態。一、量包括全稱（凡，*all*，總體性）、特稱（有些，*some*，眾多性）、單稱（一，*a or an*，單一性）；二、質包括肯定（是 A，*is A*，實在性）、否定（不是 A，*is not A*，虛無性）、無定（是非 A，*is "non-A"*，限制性），三、關係包括主謂（*subject, predicate*，本體屬性）、條件（如果…則，*if...then*，因果性）、析取（…或…，*either...or*，交互性）；四、程態包括或然（*problematic*，可能、不可能）、實然（*assertoric*，存在、不存在）、確然（*apodeictic*，必然、偶然）（牟宗三，1990/2014；1981/2010）。此處之順序乃量的範疇先於質的範疇，但有些論述則為質的範疇先於量的範疇，如關於審美判斷之陳述。

然而 Kant 認為睿智的直覺只屬於上帝，人無法達到此功能。事實上儒、釋與道家之立場是承認人可透過修養而具備此直覺，睿智直覺亦即儒家之良知、佛家之般若或道家之玄智（或道心、玄覽），這些「智」所及的範圍是智思界（或智思物），而「識」的範圍是感觸界（或現象）（牟宗三，1971/1993；1990/2004；1990/2014）。吳汝鈞（2015）亦指出在 Kant 的哲學裏只能依據邏輯的發展去推敲，在現象背後有物自身支持，而物自身是不能顯現、接觸，只能推想，而且是消極的推想；但東方儒、道、釋的哲學則認為物自身通過修行即可把握甚至創造出來。

關於人具備睿智直覺與否之問題，Kant 於晚年實際上亦未否認人可能具備睿智的直覺，因 Kant 在第四批判《只有理性限度裏的宗教》中便論及人可以達到耶穌的境界，人依其道德意識可達致一種無限的境界，與耶穌的道成肉身沒有兩樣；Kant 主張宗教需依賴道德才能建立，但道德不需宗教就能建立；耶穌的智慧是人可以培養出來的，人與上帝溝通的關係也是可能的，「耶穌和人沒有本質上的不同」。當時 Kant 係以低調說法，而不挑戰當時的教會，只說人與上帝沒有本質上的不同，且暗示耶穌做的事，人也可以做（吳汝鈞，2009）。

物自身早期翻譯為「物如」，其與中國哲學之「如」應可會通，「如」為如其無自性，不增不減，且「如」或「真如」屬於「虛的共相」，故言「一切皆如」。而西方傳統哲學如 Plato 之理型、Aristotle 之共相則皆屬於「實的共相」，且為多數的，如杯子有杯子之共相（或理型），桌子有桌子之共相（或理型）（牟宗三，2019 a）。Kant 將現象背後的東西都稱為物自身，或一種實體性的存在，有某種不變化的自性的東西來支持它，人可作推想或預設，但無認知能力去接觸物自身，此為西方哲學具爭議問題之一。物自身不一定是靜態的物體形狀的東西，而可為具有教化義、轉化義的行為、行動（action）、事（event），此為有估值義的，如捨己為人的行動（吳汝鈞，2009）。

根據 Kant 之主張，物自身之概念間的區別不是客觀的，而是主觀的，物自身不是另外一個對象，但只是關於同一對象的表象之另一面相（牟宗三，1971/1993）。物自身是對睿智的直覺而說的，它非認知上所知的對象之「事實上的原樣」而是一個「高度的價值意味的原樣」，猶如禪宗所說之「本來面目」（牟宗三1990/2004，

7)。此種價值意義之物自身乃由睿智直覺或本覺所顯發與呈現，而為主客之相即或人境之互融。易言之，事物之物自身如同在物之「法性」，人之物自身如同在人之「自性」，「法性」與「自性」兩者是一非二。睿智直覺與物自身兩者關係並非主客分離之狀態，實際上是有如美感經驗之能所不二，物我一如，相互契合，絲絲入扣。而且其自在相之「如相」，或空如之實相，亦即在般若觀照下的諸法空相，乃至對「緣起性空，性空緣起」或「真空妙有，妙有真空」之領會。根據牟宗三（1990/2004）之觀點，在智的直覺中，物如如地呈現即是物以「在其自己」之身分而存在，此即物之自在相，其自在是源於知體明覺之呈現之、創生之。此時物無「對象」相，於智的直覺處，物既是內生的自在相，則攝物歸心，物只是知體之著見，即知體之顯發而明通。物處即知體流行處，知體流行處即物處，故冥冥而為一。此自在相亦即如相，此實非「現象」之相，如相並無任何之相。

關於此自在相，可進一步由牟宗三（1971/1993）對 Heidegger 所言「自相」之舉例，而呈顯其義。Heidegger 曾就對象（ob-ject）與自相（或自來自在物、出生自在物）（e-ject）之分說明現象與物自身（物之在其自己）之別；牟宗三舉程明道之言「萬物靜觀皆自得」為例，此自得之萬物即當作 e-ject 而看的萬物，且是對靜觀之寂照或無限的直覺之朗照而言的；然而當我們的心不寂不靜，而憧憧往來時，萬物才成為現象義的對象（ob-ject）。

前述由本覺之實相到三細、六粗之現象，乃由本覺之無限智心轉變為有限之識心。此過程猶如牟宗三（1990/2004）所論之由知體明覺之自覺地自我坎陷而成者，凡執心之認知地所及者為現象，凡無執心之存有論地所明通而顯發者為「物自身」，現象與物自身之超越區分最後是以執與無執來決定。吳汝鈞（2008a）亦論及「純粹力動」直貫下來成就「睿智的直覺（Kant 之詞）」，亦即超越的主體性，這主體性自我屈折成世諦智（吳汝鈞，2008a）。吾人可謂此自我「坎陷」或自我「屈折」可能由於無明之執著，或基於本覺（睿智直覺）的主動抉擇以應世，而由精神性層次之與第一義諦相應的「智心」，變化與轉折到三細與六粗之世諦智的「識心」之狀態。

（3）審美判斷與本覺妙慧：Kant 以四範疇（或機要）分析審美判斷，質範疇：

美是無利害關心的；量範疇：美有普遍性（非概念的）；關係範疇：美是無目的的合目的性；程態：美有必然性（非概念的）（牟宗三，2019 a, b, 2000；Kant，1790/1892/1979；Kant，1790/1952/2007）。牟宗三（2019 a, b, 2000）進而闡釋「無目的之合目的性」原理以「無相」原則來取代為宜，如此方足以呈顯純美之真義，且使 Kant 之論點更為圓滿；同時「無相」可通於「如」、「空如」或「真如」境界，「如」正可表示而符合 Kant 所言審美判斷之普遍性與必然性。並且由此純美可達真善美合一，亦即本覺之最高美感境界。

牟宗三（2000，3-91）在〈商榷〉一文中評論 Kant 《判斷力批判》時指出 Kant 所謂之審美判斷不離理性，但非邏輯理性與道德理性，牟宗三認為此實乃一種智慧，如詩才或藝術家之「妙慧」。關於此審美判斷中（或於美感經驗與藝術經驗中）所具有之特殊理性、智慧或藝術之妙慧，吾人可參照 Dewey, Champlin, Ecker, Eisner 與 Brigham 等人所提出之藝術即一種品質思考與智慧，或所謂藝術中品質的問題解決之智慧（劉豐榮，2004），妙慧與藝術之品質的智慧兩者間似乎有其共通之處。然就當代藝術教育之觀點而言，因藝術活動為智慧的一種模式，智慧又屬後天的能力，藝術與其是先天之資質（capacity）毋寧為習得之能力（ability）（劉豐榮，1986/1989/1991/2004）。審美判斷理性功能或妙慧似乎較傾向天生本有之理性功能，雖兩者立論之出發點（如先天功能、後天素養）上有異，然而後天之學習仍具有啟發與增進此功能之作用。

（4）純粹直覺或本質直覺與本覺：根據吳汝鈞（2001，2005，2008b），現象學之主要學者 Husserl 提出的純粹直覺（純粹意識）、絕對直覺（絕對意識）或本質直覺等，這些名詞雖異，但意義仍頗為相近，且與 Kant 之睿智的直覺密切相關，故可與本覺相互會通。而且吳汝鈞（2005，580）亦主張「Husserl 不否定我們可以本質的直覺或純粹直覺來接觸物自身。」關於此論點，牟宗三（1990/2004）則認為「Husserl 以為由純粹意識底智性以及此智性底邏輯性即可把握對象底純客觀性，而解除了 Kant 的範疇之束縛，其實這仍是未脫離 Kant 所認的現象界（8）。」因此「他（指 Husserl）所說的純粹意識仍是識心也。只因不提外及的存有論的概念而忘掉識心之本執，不知識心之邏輯性乃即其本身之抽搖相，遂覺得他已回到了事物本身，他可以讓那展示其自己者即從其自己而被看見。須知這從其自己而被看見者

仍是現象範圍內的自己也，而不是 Kant 所說的物自身(211)。」牟宗三指出 Husserl 之純粹直覺仍屬「識」之層面，猶未達「智的直覺」，此情形之理由可能如吳汝鈞（2008b）所言之在 Husserl 思想尚未成熟之際，時常游離於世俗諦與第一諦之間，徘徊於經驗真理與超越真理之間，其知識論有時陷於矛盾中是難免的。但 Husserl 後來之著作把認知焦點從現象轉移到本質方面；故就內容意義而言，Husserl 的本質直覺正是睿智的直覺。

易言之，若純粹直覺或本質直覺亦超越理性範疇、感性形式等識心之限制，或由經驗之識提昇到超越之智，則可達轉識成智之層次，契合睿智的直覺，回復清淨本覺⁷。

2. 儒釋道之本覺相關概念

(1) 本覺涵義之相關名詞：與本覺意義有關之中國哲學概念涉及佛家之般若（含實相、觀照、文字、方便、境界、眷屬等類之般若）、自性、本心、真心、佛性、如來藏、法界（如《華嚴經》所言）、實相（如《法華經》所言）、真如、如、如如、空如等；亦包含道家之道心、玄智。以及儒家之仁體、本心、良知、知體明覺，以及《中庸》所言之中和（劉豐榮，2017）。這些與前述 Kant 之睿智的直覺，以及 Husserl 之純粹直覺（純粹意識）、絕對直覺（絕對意識）或本質直覺等皆有可會通之處。

(2) 本覺呈現之意義與意境：本覺之呈現（或現前）雖可會通於前述之「覺在（或臨在）」，然而此呈現（或現前）須以清淨無染的本覺為前提，否則呈現的即非本覺而是「識」之層次，乃至含有無明習氣，故此本覺之呈現實即清淨的般若空慧（般若真智）或睿智的直覺顯現於當前之現量；且本覺又指涉根本智、無師智、自然智或一切智等，其能直覺萬事萬物之本如或物自身（物如），或「緣起性空、性空緣起」與「真空妙有、妙有真空」之空如，故契合牟宗三（2019c，135）所謂之「一切皆如」（《維摩詰經》之言）的真善美合一之最高境界，此中亦無真善美之

⁷ Kant 認為理性十二範疇所限，感性受時空形式所限。此即佛學之為不相應法，般若即睿智的直覺，可超越此限制，如《金剛經》之三心不可得，徹見過去心、現在心與未來心之虛幻不實，而不執著即能超越時間形式。

差別。牟宗三(1990/2004)認為若而不拘於表面字眼而通達其義,則「緣起性空」處,誠體成己成物所成之事物物、知體明覺之感應中之物與事、莊子逍遙無待之自在,雖不易看出,然其卻即為「物之在其自己(物自身)」。根據牟宗三(2019b),在無相原則下,因為明覺感應沒有真、善、美之執相,亦為同時就是真、同時就是善、同時就是美,此即真善美合一境界。因此牟宗三之此合一境界可謂是「非真(一般意義之真)非善(一般意義之善)非美(一般意義之美)」同時也是「即真(如如之真)即善(如如之善)即美(如如之美)」之最高如境。

禪宗所言「本來無我分明在」之「在」與「無我之中更有誰?」(南懷瑾,1976/1992, 104),在自覺中覺知「自在」,亦呈現「覺在」,而此乃非經驗界表層意識或心理學上情識假我,而為超越(transcendent)(牟宗三譯為「超絕」)之本覺或真我、與形而上道契合之知體明覺、或物自身意義之我,亦即最高層次之本覺的藝術主體性。

牟宗三(2019c)認為把形軀我、現象我、美感的我、道德的我與邏輯的我通通化掉,就是物自身的我。然而牟宗三(2019b)曾論及審美判斷之高度超越性,可凌駕其他層面之我,故其指出:「真正的安息是安息在於美中,這個地方最真實。…這個地方不真實,道德、宗教都沒有價值,若這個地方不真實則道德也不是真正的道德(37)。」因此吾人也可據此,另依形軀我、現象我(含心理的情緒等)、邏輯我(含純粹理性)、道德我(含實踐理性)與美感我(含審美判斷、判斷力)之程序,而將美感我列於最後(次高),以銜接物自身之真我(最高)或本覺境界。同時此順序亦較能符合 Maslow 所言動機與需求層級中成長需求層次係由「認知」而達「美感」、「自我實現」與「自我超越」(劉豐榮,2014)。其將美感層次置於認知層次之上,而邏輯我與道德我皆含概念而傾向認知層次,故宜為美感層次之基礎。

二、藝術家本覺回復與呈現之方法

(一) 藝術與美感態度即含本覺之定慧

關於藝術家回復本覺之方法可藉由藝術與美感活動中定慧等持(或止觀雙運)之學習,事實上藝術表現與美感觀照本身皆有賴於對外現象與心理經驗之覺察,而此亦即吾人覺性之呈現與藝術智慧之運用,藝術活動本質上即具有專注力與正

念之定靜作用，亦反映審美精神性與藝術精神性智能中智慧的發揮（劉豐榮，2018）。

（二）轉識成智之知與行

1. 由逆覺而轉識成智

「轉識成智」在哲學上有些人解釋為「將知識轉為智慧」，如大陸清華學派之哲學係以「轉識成智」為傳統，即以此解而論述（胡偉希，2005）。此可謂為一種頗值得參考之詮釋。實際上，「識」不單指「知識」，「識」亦可指充滿謬誤而妄執的認識或了別作用，「智」指真實地觀察事物的能力或如實了知的智慧。「轉識成智」乃了悟清明的本覺而轉情識之無明妄心為本覺之般若真智；亦為轉識依智之轉依，其乃從八識轉為四智，包括前五識之眼、耳、鼻、舌、身等識轉為「成所作智」；第六識轉為妙觀察智；第七識（末那識）轉為平等性智；第八意識（阿賴耶識）轉為大圓鏡智。⁸簡言之，「轉識成智」含有將 染的、虛妄的與易生煩惱的了別與情識作用，轉化為清淨的、真實的與明覺的智慧。

如前所述，惟睿智的直覺能見物自身，而「識」則只能見現象，若欲轉識成智則可透過「逆覺」方式，而回復本覺或本心仁體；而且睿智直覺與物自身實乃能所不二。根據牟宗三（1971/1993），本心仁體（或本覺）之明覺活動能反而自知自證自己，如其為一「在其自己」者而知之證之，此即中國早期所謂之「逆覺體證」，且此明覺並非感觸的直覺，而是 Kant 所言之睿智的直覺，同時此明覺活動超越了「能」與「所」（或主與客）。亦即「明覺活動之反覺其自己即消融于其自己而只為一『體』之朗現，故此逆覺體證實非能所關係，而只是本心仁體自己之具體呈現（196）。」

透過禪美學之學習與應用，亦可領會而達「轉識成智」（劉豐榮，2016，2020），亦即吾人可於藝術與美感活動中經由自我觀照此「識心」中妄想、分別與執著之變化作用與流動情形，而且於識心之起心動念處，回溯其根源，亦即由「逆覺」方式返回本覺，且自知、自見而自證「本覺」或「知體明覺」。

⁸ 前五識：含感覺作用或亦含部分知覺作用；第六識之意識：含知覺與思考、以及其衍生之情緒與情感作用；第七意識（末那識）：潛在的自我執著作用，或稱意根。第八意識（阿賴耶識）：種種認識作用的根源或累世業習種子。

2. 由始覺回復本覺即究竟覺

「轉識成智」涉及《起信論》中本覺、不覺、始覺與究竟覺等概念。易言之，因有「不覺」故言「始覺」或開始之覺。始覺即是覺體之呈用，此即覺體在隱伏附隨中呈現其自己，亦即有覺了洞徹識念流轉之無自體、無實性，而化除之、遠離之的作用。始覺之覺用及其直至心源，得見心性，心即常住，即名究竟覺。始覺而至究竟覺即同本覺，此即無能所之相，唯是一本覺覺體之朗現（牟宗三，1968）。覺性是本來如此的，雖從來不與妄念相應，但離念的心體要離虛妄亂識，（達）無分別相應心才能顯發。若能遠離虛妄分別（其實從來就遠離妄念的），則如冰的化水而能入大海的全體（印順，2003a）。此既言「遠離虛妄分別」，而又言「其實從來就遠離妄念的」，乃因人們之覺性乃本自清淨圓明的，然而卻常不自知，乃至誤認生滅的虛妄分別之識心為真心本性，而未能回復不生不滅的般若真智所致。

3. 去妄執（遍計所執性）而證本覺（圓成實性）

透過唯識學之三性：「依他起性」、「遍計所執性」與「圓成實性」等，可進而說明轉識成智的空如之理與其浸潤於生命之境界，以及證悟智慧之生命主體。牟宗三（1968）認為在空「計執」而證「圓成實」上，證得「圓成實」即是「轉識成智」，圓成實之證得不只是只得一空理，而且真能滲融於自家生命中，而由此清澈了吾人之識念而成為智。而此則即必須承認吾人之識念中確有覺性，而不只是識念之一層。同時吾人主體有此覺性，在證得圓成實上，圓成實空如之理方能滲融進來，而與覺性水乳交融，以證成吾人之生命確是一智之生命，而不是一識之生命。易言之，依牟宗三所述，此轉識成智之過程乃圓成實性之證成，此須在無執中，放下「遍計所執性」，充分捨離對妄識之執著，方能看清妄識中隱伏之覺性，進而徹見圓成實性、或真智之主體，由此了知生命主體乃本自圓成，而明心見性。同時，此離識之本覺能以清淨智慧為主宰，而善巧運用識心之工具，而發揮在藝術與生活中創造之功能。

4. 四智之對象與特性

吳汝鈞（2009）進而分析道：成所作智與妙觀察智可見眾多的物自身；平等性智可見單項的物自身；大圓鏡智能見單項物自身與眾多物自身的結合。若再以三智融通之，則成所作智與妙觀察智有如道種智：能見萬事萬物的差異性，一切的別相

或殊相之事與理。平等性智如同一切智：能見空或真如，一切皆如之共相之事與理。大圓鏡智有如一切種智（佛智）：以上兩者統合之事與理。藝術主體轉識成智之對象與三智特性，可參考表2所示：

表2. 轉識成智之對象與三智特性

八識	四智	對象	特性
前五識（眼耳鼻舌身）	成所作智	眾多的物自身	（道種智）
第六意識	妙觀察智	眾多的物自身	（道種智）
第七意識（末那識）	平等性智	單項的物自身	一切存在、質體的本質、平等無異的空或真如 （一切智）
第八意識（阿賴耶識）	大圓鏡智	單項物自身與眾多物自身的結合	空、真如與各各事物的物自身（彼此不同一），但都是大圓鏡智的所對，也是它的所創生者 （一切種智／佛智）

（資料來源，筆者歸納自吳汝鈞，2009）

綜言之，在 Kant 審美判斷中，純美係無利害關心性、非概念的必然性與普遍性，以及無目的之合目的性，此可通向如之境界；同時 Kant 之睿智直覺與 Husserl 之純粹直覺或本質直覺皆能見到物自身（物如或如），易言之，透過審美判斷以及睿智直覺、純粹直覺或本質直覺，皆可達到真善美合一之如的境界。這些直覺皆與本覺、般若、良知或玄智等意義相會通。

然而此有賴轉識成智，以回復本覺或睿智的直覺，而呈現物自身意義之真我，由此即能透視現象以達實相，而且達本覺之藝術妙慧。

三、本覺之藝術境界、模式與美感經驗

（一）「藝」進於「道」之境界

1. 自我探索與提昇

若藝術家經轉識成智，本覺或睿智的直覺發顯，本覺能呈現而為臨在，則其再現與表現即能提昇境界，且其作品首先，由「技」(媒材之調控與技術之精熟／傾向於識心)進於「藝」(思想與感情之整合而融入技法／傾向於識心)；且其次，「藝」進於「道」(本覺與精神性之呈現、再現與表現／屬於智心)之境界。未明悟自性之前，雖技、藝本涵容在道中但不自知，在自我探索與提昇過程，可漸使技藝道合一。而且於此過程中本覺或睿智的直覺即能呈現，於智的直覺中物即如如地呈現，而攝物歸心，心現物如。此時本覺與物自身冥契為一。猶如牟宗三(1990/2004)所言之「在知體明覺感應中，心與物一起朗現。即在此知體明覺之感應中含有一種智的直覺(98)。」茲就技、藝、道之進程與關係說明如圖2。

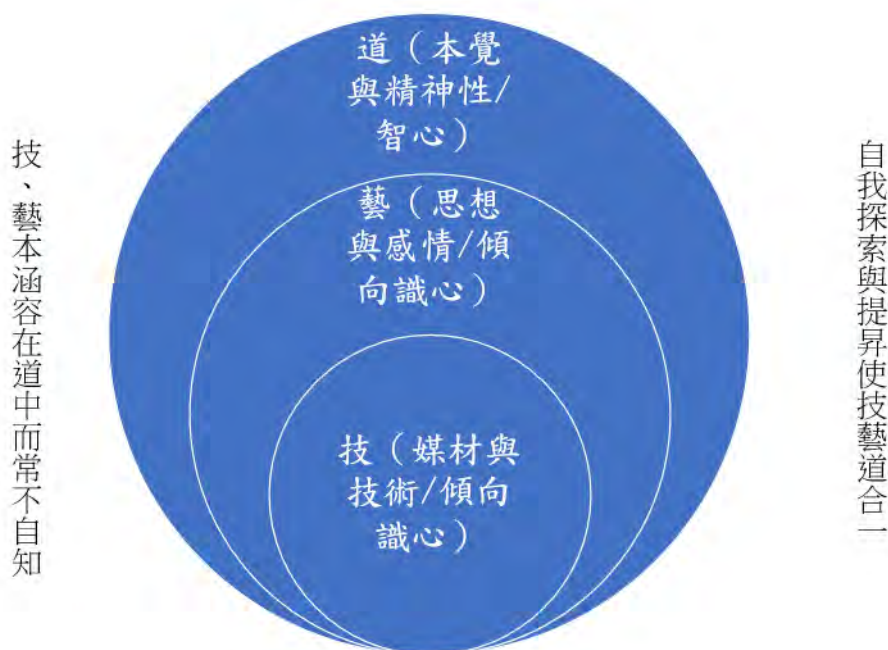


圖2：技、藝、道之進程與關係 (資料來源：筆者自編)

2. 由藝入道而趨於本覺之創作可能性

趨於本覺之藝術家易於產生藝術洞察力，與較高、深與廣度之關懷面向。精神性與藝術的本質皆涵蓋「意義之創造」，故藝術家常具精神性之特質，且常具有較高之覺察力，即使呈現不同程度或純度之覺性，然其本覺仍然存在於創作歷程，只是未必自己充分地了解，或自知且自明其本覺之明德。藝術家往往以個別的風格，且透過不同題材（如靜物、人物、自然或人文環境等），表現對自己心靈情境與物理世界之觀照與關懷，同時顯現對人生之覺察與生命之智慧。茲舉例說明如次：

西方傳統靜物畫有時用花、骷髏頭等題材以表現無常迅速，印象派亦被學者認為表現浮光掠影、瞬息萬變之無常觀以及萬物相互依存之哲理，似乎近於佛學之因緣觀（Baas, 2005）。東方之文人畫亦常表現深度的人生省思，與生命覺醒之意境，閃爍精神性之光輝。如徐渭對生命困頓之感觸，激發其對真心之追尋，探討王陽明心學之傳承（如四句教），尤其深受源自王學之王龍溪（如四無說）之啟發，恢復本覺後作品呈現自由自在的創造性意境。清初法我派石濤主張「法自我立」之精神，在其「一畫」理論中提到「夫一畫含萬物於中，畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心，如天之造生，地之造成，此其所以受也。」（引自陳傳席，2004，頁256）」畫之形成實乃根源於心，且當此心昇華為本覺，則在表現過程中此心即能真正自作主宰，超越個人之情識慣性與藝術之古法成規，而展現自由的創造性與生命力。

抽象表現主義畫家 Ad Reinhardt (1913-1967) 主張藝術中十二項法則，與心經（Heart Sutra）及其中反復之「無（nos）」有關聯⁹（劉豐榮，2009；Baas, 2004）。吾人可謂 Reinhardt 所謂「精緻美好的心」近乎「無」去多餘的一切或「空」掉表層意識或現象，而所顯示之本有或真空中之妙有，亦即本覺之功能。

Joseph Beuys (1921-1986) 主張將思想作品化，且思考即塑造，著重「不能見」的作品，認為真實性最重要的部分是不能看見的，而能見到的反而是較不重要的部分；同時強調藉純粹理性不足以探知作者之心靈層面，故觀賞其作品需由感情與意

⁹ 這十二項法則即：1. 無肌理（質感）；2. 無筆法或書法；3. 無速寫或素描；4. 無形體；5. 無設計；6. 無色彩；7. 無光線；8. 無空間；9. 無時間；10. 無大小尺寸或比例尺；11. 無動態；12. 無物象，無主題，無題材，無象徵、意象、或符號，無樂亦無苦（劉豐榮，2009；Baas, 2004）。

志層面著手，以了解作品中的心靈的力量，亦即不預設立場，不具偏見，無模稜兩可的混沌知覺，而能對事物先直觀其形式、色彩，進而由其深層意義去判斷及了解，且更應注意材質的本質及其涵義、材質與時空之相互關係（曾曬淑，1999）。此不僅說明於創作與鑑賞中思想、感情與意志扮演重要之角色，同時顯示無成見或偏見之直觀在領悟事物本質之必要性。

本覺呈現、再現與表現包含不同風格、題材與創作歷程類型，其精神性探討層面與途徑也超越並涵融各種宗教取向，或為各宗教之基礎。如 Peter Howson 曾受酒精與毒品成癮所苦，亦戒掉此種成癮，且其受某些身心之病苦與生命遭遇之考驗。其後也信仰基督教，在創作關於戰爭或苦難議題時，承受心理的衝擊，但其當下也能感受到耶穌（基督）的臨在（presence）；同時 Howson 提及自己希望能「用畫筆來傳道」。（參閱 Peter Howson, *Prophecy*, 2016, Oil on canvas, 72 1/4 x 96 1/2, *Prophecy* 記錄片 Paul, 2019）

若 Howson 能充分地了解到前述 Kant 晚年所言之人可修證到與耶穌具同樣之本質，則應能進而明白此耶穌之臨在（presence）與自心之臨在（或覺在）實可關聯一起、同在乃至合一，亦即領悟能（主）所（客）不二；而且能洞察事物之本質，則其覺性將更為提昇，易於達其所謂「用畫筆傳道」之精神性理想。

（二）再現與表現之模式與美感經驗之提昇

1. 模式

本覺之呈現可透過不同模式之再現與表現而傳達。一般而言，再現一詞通常指具象風格，表現一詞則兼具抽象與具象，但此仍非絕對。吾人由不同之藝術理論與創作中可發現各式各樣之再現與表現模式，而基於本文之需求，僅歸納兩方面作扼要說明：

（1）結果較能預期的溝通性取向：藝術家將較清楚之內容加以真誠而具感染力的再現，以傳達或溝通給觀眾，如 Tolstoy（1896/1905/1979）之情感溝通理論。此可能是傾向較有創作意圖且有規劃或形式設計之再現方式。若本覺呈現，則可能將轉識成智之意境透過藝術傳達於觀賞者，或引發其覺性之呈現。

（2）結果較不能預期的探索性取向：藝術家於自發性表現過程中，澄清且發

現自己之感受與情緒，由此使心得以釋然與安然，如 Collingwood (1938) 之藝術表現理論。此可能於創作前未有確定意圖，且著重即興、自發、隨機與偶性之方式。在自發性表現時可發現概念與情意之運作，可能澄清而洞察實相，回復本覺，且作品可能啟發他人自我觀察而領悟自己覺性。

(3) 彈性運用之綜合取向：藝術創作可彈性運用其一或綜合兩種表現模式，以認識心理到精神性層面，由此開發本覺使其自然呈現於作品之形式與內容中。

2. 美感經驗之提昇

若藝術家開發了本覺，則其能在創作過程與結果中提昇美感經驗。此包括兩方面：

(1) 自受用美感經驗：一旦藝術家經由學習與涵養而能經常呈現本覺，其於藝術與生活中即可提昇美感經驗或美的覺受，且由其本覺(知體明覺、睿智的直覺)有效涵攝且統整感性直覺與理性邏輯(此含創作涉及之知識)，尤其審美理性中品質思考與智慧(此含創作涉及之妙慧)之發揮。

(2) 他受用美感經驗：本覺之體驗能自然地融入藝術創作，且可喚起他人的共鳴或回響，而達豁然開朗與安祥愉悅之境界，亦即藝術主體之本覺透過藝術之傳達或喚起作用，而使觀賞者得以分享此美感境界。

(3) 本覺呈現與藝術轉化層次：吾人可就本覺呈現程度、情識運作、生活與生命特性、其在再現、表現方式與藝術轉化功能(自受用、他受用)之關係，區分三種層次或類型(此區分乃就程度差異之方便示例)，以作為判斷之參考架構，如下表3所示：

表3：本覺呈現程度與再現、表現之類型（資料來源：筆者自編）

本覺呈現（知體明覺、超越意識、真我）	情識運作（心理學之經驗心）	生活與生命（現實世俗生活與實相生命）	藝術再現、表現（含溝通性、探索性）	藝術轉化功能（自受用、他受用美感經驗）
A. 回復本覺、本覺充分呈現，藝術最高主體性朗現，自我超越	本覺調御情識（三細、六粗，思想、情緒）使調和、發揮悲智作用	本覺自作主宰，能致中和，心靈安祥、喜悅，時時自覺、念念自知	本覺顯現、浸潤其間，由本覺觀照、善導情識與外在之關聯	能轉化自他（自受用、他受用美感經驗皆充足）
B. 略復本覺、本覺部分呈現、或有呈現而不自知，藝術主體性漸離假我	本覺漸能去除夾雜，漸可調御情識，趨於明智、調和	本覺大致能發揮作用，心靈漸趨平和、安定，較有自覺與智慧	本覺參與於情識之表現，由本覺觀照、處理情識與外在之關聯	略能轉化自他（自受用、他受用美感經驗略有）
C. 未復本覺、本覺未呈現、藝術主體性缺乏自明，認同情識假我為我	情識熾盛、妄念紛飛，難以自主，處在無明中，自我認同偏執而迷失	本覺未能發揮作用，無法自我主宰，心靈沈浸於煩惱與苦悶，難以超越	主體困在情識中，且由情識探索情識本身與外在之關聯	未必皆能轉化自他（自受用、他受用美感經驗不足）

此表可對照 Husserl 觀點（吳汝鈞，2008b）而說明之，就 Husserl 對意識層次之分類及轉化過程而言，表中 C 之未復本覺階段傾向現象的與經驗的心理體驗之層次；B 之略復本覺階段可謂對自己心理體驗之警覺，亦即意識之反省機能，由反省而轉化；至於 A 則顯示意識之覺醒，故可游離於經驗活動 C 與現象學（具轉化功能）或超越性的體驗。Husserl 之現象學類似佛教唯識學，可由世俗諦超越到第一義諦，亦即由心理學、經驗的層次轉化為現象學、超越的層次。由此可進而提昇到本覺之不二智慧，當達到 A 層次並非捨棄 C，而是洞察 C 屬性而不受其干擾，進而以 C 為工具或內容而進行再現、表現、關懷與轉化。

經驗的層次亦非完全是壞的，心理狀態亦同，如佛教言心所，也有善心所。Husserl 重視即現象而說本質，如同龍樹強調世俗諦與第一義諦（真諦）不離，而

視世俗諦為實現第一義諦之基礎（吳汝鈞，2008b）。此即不二法門之體現，反映本覺能對於現象與本質之同時了知，對於幻相與實相之一體洞察，或對於前述的對象之 ob-ject 與自相之 e-ject 之等觀俱照，屬於既存在又超越心靈狀態。

由此層次之分析而言，Croce（1944）與 Collingwood（1938）之唯心美學轉向內心之關注歷程，似乎可提供更多自我觀照之機會，導向於本覺之回復。但藝術家若尚未達「轉識成智」，則可能只是略復本覺，或仍處於情識層面。

基於前述理論，以下就 Graves、Loori 與 Spira 之實例分析如次：

四、 Graves、Loori 與 Spira 之理念與藝術

當代西方藝術家受東方美學思想影響者甚多，茲以三位對藝術主體之本覺特別關注者為例¹⁰：其一為 Morris Graves（1910-2001），其表現媒材以繪畫與立體造形為主；其二為 John Daido Loori（1931-2009），其表現媒材以攝影為主；以及其三為 Rupert Spira（1960-），其表現媒材以陶藝為主¹¹。茲依序說明如次：

（一） Morris Graves（1910-2001）

Graves 之藝術理念與風格包括以下四個特色：

1. 終極真實之探索

知名藝評家 Wolff 於其所編著之 *Morris Graves: Flower Paintings Hardcover – Nov. 1 1994* 畫冊中論及：此令人視覺上驚嘆的書將是對這位西北區有遠見的藝術家 Morris Graves 之欽佩者的啟示，這些欽佩者主要透過 Graves 的深奧原創與形上衝擊的繪畫而感動，包括聖杯、鳥、蛇與其他小生物。（取自 Wolff, 1994）。

Graves 主張在藝術中探索人的存有與目的、或終極真實之本質（the essence of man's Being and Purpose, ultimate reality），其表現媒材以繪畫為主，而且其亦主導

¹⁰ 他們的藝術思想中經常提及之理念包括廿世紀初具東方美學特性之 Wassily Kandinsky（1866-1944），他強調內在聲音（the inner sound）、內在必然性（the inner necessity）與藝術中之精神性（the spiritual in art）等藝術創作理念；其後亦有不少著重東方美學且主張探求 the essence of mind 之精神性取向藝術家（Baas, 2005；Kandinsky, 1914/1977）。

¹¹ 為尊重圖檔版權，故請讀者必要時自行參閱相關網站。

藝術與禪修中心。Graves 畫一些超現實主義象徵的靜物、與取材於自然與東方宗教的物體，作為超驗論者（transcendentalist）的他迴避現代的、都市的成規與風格趨勢，而喜歡一種隱居的生活，以及簡化的、形而上的意象。他描繪鳥、蛇、月亮、花與如夢幻般安排的圓形，藉以融合真實、精神性與想像，由此開啟人類知覺的新模式。（取自 Graves, 1966）

2. 環境之關懷以及存有與覺性

Graves 認為其自己已學到了藝術與自然是心的環境（Environment），吾人在此環境中能覺察到人的存有（Being）與目的（Purpose）。同時他指出吾人能從此環境抽取出引導旅程的線索，使吾人從部分的覺性到盈滿（充分）的覺性（full consciousness）。Graves 亦進而論及其繪畫是在於進展一種變化的象徵式語言，與藉以談論吾人奧妙能力品質之語言，而此奧妙能力即引導著吾人朝向終極的實在。（取自 Woodside Braseth Gallery, n.d.）

Graves 此處以大寫表示「存有」與「目的」似乎表示其重要性與特殊性。於此所謂之「旅程」應即精神性成長的探索與旅遊歷程，使由部分到完整的覺醒狀態，此似乎有如前述之由始覺之啟悟，而到始覺與本覺合一，終臻至究竟覺。此外，Graves 視其繪畫如同再現奧妙能力品質之象徵語彙，而此奧妙能力品質很可能即是吾人本覺之特質，因此本覺即奧妙能力且具奧妙品質，惟本覺方足以達終極的實在，甚或本覺本身即為終極的實在。

在1930年代 Graves 之繪畫反映他對快速改變世界狀態之擔憂，他採用超現實象徵主義（surrealist symbolism），針對在 Seattle 之快速經濟與政治改變之負面衝擊，作有力的評論。他是美國西北區幾位實驗超現實象徵主義之藝術家中的一位¹²。大致而言，Graves 是一位自學的藝術家，他窮其畢生透過繪畫追求與探討超驗的層面（the transcendental），且於1942在紐約市現代美術館之展覽中有超過30件作品參展，但當時卻未得知音，而首度招致負評。然而此後他的作品一直在全國與國際

¹² 其他包括 Malcom Roberts (1913-1990)與 Louis Bunce (1907-1983)（取自 Woodside Braseth Gallery, n.d.）。

上展覽且已被許多主要的美術館收藏¹³。(取自 Woodside Braseth Gallery, n.d.)

其所言藝術與自然是心的環境，此「環境」以大寫似乎表示強調其廣大而全面之特性，且包括藝術、文化、社會與自然，故此心之環境亦涵蓋心之廣泛對境之意，而由超驗層次之心為觀察與評析之主體，而使經驗層次之心與現象界對境互動，此涉及前述藝術之品質思考與智慧之運用，從品質之交流中不僅以象徵方式提出評論與省思，同時發揮藝術家之覺察力，且進而體悟自心奧妙能力，而且趨於覺性之圓滿。

3. 審美精神性之體現

審美精神性乃基於藝術家與藝術教育家之高度精神性素養，且據此發揮於藝術教育與利他之關懷與實踐上。Graves 之審美精神性體現於兩方面：其一為日常事物之精神性視覺詮釋，與其二之社會藝術教育的推廣與奉獻。

(1) 日常事物之精神性視覺詮釋

Graves 作品顯示對日常事物或平凡題材之珍視，而且從中發現其意義與價值，並在視覺上付予美的形式，詮釋其獨特的形上意義與精神性意境。Wolff (1994) 之高超分析對 Graves 之再現提供了卓見，其指出 Graves 已創造許多最精緻的美國廿世紀花卉繪畫，Graves 較晚年具寧靜且幅射著美麗的畫作，這些顯現出類似其早期許多象徵與隱喻作品特有的構成上方式。同時，這些作品也融入對戲劇性改變之強調，此改變發生於他1970年代之藝術，此時花卉與光線開始體現出他進展中的感知，亦即感知色彩能是什麼與能作什麼。Wolff 真切地注意到這些花卉畫作是 Graves 登峰造極之作，同時也象徵且綜結了 Graves 一生試圖將精神性上無法言喻之層面轉譯為圖畫之形式。(Wolff, 1994)

(2) 社會藝術教育之推廣與奉獻

Morris Graves 基金會之使命即是在為藝術家與藝術學者們提供一個引發靈感的地方，保持此地之建築物以使其為不受干擾之自然情境，保存藝術之收藏以便研

¹³ 如 the San Francisco Museum of Modern Art, the National Gallery of Art in Washington D.C., the Seattle Art Museum, the Tacoma Art Museum, and the Whitney Museum of American Art。(取自 Woodside Braseth Gallery, n.d.)

究，也支持其遴選之藝術家，且他們的工作與此基金會之目的相一致，同時亦安排相關的教育機會。(Morris Graves Foudation, n.d.)

綜觀 Graves 之藝術觀點與創作方式可謂符合不二之哲理，如前述之世俗諦與第一義諦（真諦）不離；其作品能於現象中再現本質，於幻相中表現實相，於世俗中見到真諦，於日常生活之題材中看到意義與價值，展現不二法門的美感境界；而且其發自於本覺之利他社會行動，可謂將藝術精神性實踐於現實人生，且改善人文、社會與自然環境。

（二）John Daido Looi (1931-2009)

Looi 之藝術理念與風格包括以下兩個特色：

1. 禪、藝術與美學之整合

Looi 曾為科學家與專業攝影師，其後投入於禪之參悟、實踐、教學與寫作，其能整合禪、藝術與美學之探討，可謂著作等身。身為美國的著名禪師，其對美國禪學開創、教育與發展影響與貢獻甚鉅。

Looi 為 Zen Mountain Monastery in Mount Tremper, New York 之建立者與方丈 (abbot)Looi 之著作(2004)《創造性的禪：涵養藝術的生命》(*The Zen of Creativity: Cultivating Your Artistic Life*)一書被譽為能將禪藝術與美學原理引申為開啟創造性與在吾人存在之各面向得以自由之手段；同時此書之觀念有助於發現新方法以達自覺與表現，以及在人們生命之滄桑中回復平靜與自由。

2. 禪美學的觀念與原理之闡釋與應用

Looi 在該書中解釋禪美學的觀念與原理，包含：定靜之點 (sill point)、無心 (no mind)、單純 (simplicity)、平常 (ordinariness)、奧妙 (神秘) (mystery)、遊戲性 (playfulness)、自發性 (spontaneity) 與如是 (suchness) 等觀點；茲依其著作 (Looi, 2004) 與 Looi 相關資料 (取自 Pygmalion Karatzas, n.d.)，就其關聯於藝術表現者說明如下：

(1) 在創造過程中「定靜之點 (still point)」的角色：Looi 認為人們常失去這種定靜之能力，亦即只是安靜，單純地「覺在」於定靜之中，此定靜即是我們存

在之基礎。定靜之點是在創造過程之核心，在禪宗即透過禪坐之冥思而達到。能達定靜即在創造一種開放與接納的意識（覺識）狀態；它是很自然而且不複雜的，絕非是不尋常的，然而它也是不可思議地深奧。達到此定靜之點的第一步是透過心之單一集中點，以建立我們的專注。單點的專注可發展吾人的直覺，而更直接地覺知世界，此乃訓練與重複練習的成果，它即一種存有之道（a way of being），若能如此則吾人所有的感覺變得開放、警覺、無緊張而易於容受的。若於存有與生活中培養此種心態，則它將於作品中覺在（臨在、現前）。

（2）以整體身心之觀看：整體身心之觀看即主體與客體、觀者與被觀者、自己與他者的整體之融合。在該狀態中，「色不異空且空不異色（Form is no other than emptiness and emptiness no other than form.）」。它意指直接經驗事物，而無評價、闡釋、智識化、附予標籤、判斷或批評等；它也意指充分的注意於任何活動，存有於當下，同時它意指在日常活動中之正念（mindfulness）。

（3）擴展宇宙（Enlarging the universe）（承認創造過程之基本要素）：每位藝術家透過藝術，表現其體驗生活的獨特方式。吾人在從事創造過程之前，能了解某些作用其間之基本要素是有益的：（a）靈感（直覺）——存在於心中而想被表現的事物；（b）丹田（hara）——內在於我們之定靜與紮根地，此定靜點允許我們靈感與直覺澄清它自己且發展為創造性，坐禪所培養的正是此點；（c）氣或能量——能量存在於我們與主題兩者之中，由此聯結生起了藝術家與主題間之共鳴。氣是活力之能量，為我們每種意義的創造賦予了生命，氣是藝術家與主題間溝通的連結；（d）表現的行為；以及（e）修整（與藉由繼續而「放下（letting go）」）。

（4）飾有寶石之鏡子（Jeweled mirror）（創造性回饋）：創造性回饋幫助我們找出我們作品給觀眾之印象，且評量它關聯於我們意圖之程度，然而猶如我們已見到有一特別之意識狀態以觀看主題且創造藝術，對知覺藝術之行為也同樣如此。

（5）障礙（關卡）：在藝術表現中一關鍵的障礙是「原創性（originality）」之障礙，在「試圖不一樣（與眾不同）」與「是原創的」之間有很大的差異。第一種是較有目的與假我（ego）取向的，¹⁴且終究將我們彼此分離。第二種是一較有深度

¹⁴ ego 在精神性探討者而言係指「假我」。此與精神分析以現實自己之 ego（自我）之涵義與價值性

且誠實的承擔，承擔於發現我們內在的自己且終極地將我們彼此拉近，同時此過程的差異將從尋常中帶來不尋常。在禪藝術與修鍊中，這是藉由簡單工作之反複修鍊而達成的。

關於 Loori 此觀點，乃因假我有不同之習氣與誤認，人們自我執著之表層意識彼此實有懸殊，而真我之覺性是生命之共相，自我探索與修習過程將趨近於普遍而必然的實相，終至平等而不二之本覺呈現。當本覺朗然呈現時，藝術家之生命與其藝術自然超越自我，而從尋常中帶來不尋常。

Loori 指出學生可能被要求對葉子、樹木或石頭進行攝影，且一再而多次地進行此一過程，因有此過程，學生即能發展技巧、自由與自我信任，且不必有意識地努力於自己的工作部分，他們自己的獨特性或原創性即會開始自己顯現出來。Loori 此觀點有兩方面之啟示，其一、技法之練習與表現觀念（此指畫理之參悟與應用）之精熟乃原創性（originality）或創造性（creativity）之基礎，且如此才能自在地控制媒材，而不為媒材所控制；其二、獨特性或原創性是自然形成，由有為漸至無為。

（6）無藝術之藝術（artless arts）：禪美學自1960年代，當禪開始在西方盛行，藝術家與各種其他評論者對此種特別的美學給予定義。從事於禪之人的基本工作經驗即是當禪修深化，即有一種特殊的能量與覺性發展出來，此終極地導向一種所謂的「無心（No-mind）」、「純己（pure self）」或「空性（the emptiness）」。此重點在於如當代所有教師所強調的並非保持於「絕對的正定（正受）（absolute samadhi）」之狀態，而是練習「工作中之正定（正受）（working samadhi）」，亦即在活動發揮正定（正受）之作用。

Loori（2004）認為無心（no mind）是禪美學的特徵之一，在無心中是沒有意圖（no intent）的。不論什麼活動皆被強迫或限制的，但藝術卻是知性過濾的漏網之魚，亦即沒有意識的努力與計畫。此無心之功能有時稱為「無為之為（action of no action）」這也即是道家無為之觀念：生起於環境韻律的自發性持續流動。在禪畫與詩中有此種（無心）品質的覺在之清明感（a clear sense of the presence of this

不同，ego（自我）與 Id（本我）、super-ego（超我）三者需取得衡，方能有相對之健康，ego（自我）在此扮演重要之協調角色。精神性探討者認為 ego 有許多不足與問題，仍非屬真我。

quality)。無心是活在當下，無先入為主的成見或投射的心理機制。此如 Torei Enji (1720-1792) 禪師之畫作《天上天下唯我獨尊》中之圓形即具現了無心的品質，有一種空性同時又有充實與無限之感。

(7)「喫茶去」：茶道具現了禪之「無藝術之藝術」的精神，且包含界定禪美學的所有本質特性。茶碗展現「侘(wabi)」、「寂(sabi)」品質，「侘」是寂寞與孤獨之感，反映以無住(non-attachment)與欣賞態度面對環境自發之展現；「寂」是日常事物之如是(suchness)、或「一種物之在其自身與物之自身(a thing in itself and of itself)」的基本而明確之獨特性。從茶道儀式可說明禪美學，且禪美學顯示我們所有事物皆「完美而圓成的，正是如其本然(perfect and complete, just as they are)」，無所缺乏。吾人不知吾人已經是自己想成為的，在禪觀點中，吾人每位皆已是佛(覺者)一位徹底開悟之存有；在藝術中亦然，吾人每位皆已是藝術家，無論是否了知此事，事實上無論是否了解它，此完美之真理仍然存在。從事於創造過程即為接觸此真理之道路，且讓它在吾人生活中發揮功能(Loori, 2004, 148-167)。

Loori 此處對「侘」、「寂」之詮釋與一般之詮釋更為透徹，一般詮釋「侘」為簡陋樸素，「寂」為無常，而 Loori 則進而將其關聯於本覺之心態以及事物之本質，易言之，其將「侘」導向指主體的獨立自主之心態，而「寂」導向指事物本然或物自身之意義，故賦予更積極之意味。同時其所謂之所有事物皆完美而圓成的，正是如其本然，此實乃圓覺與華嚴境界。

(8)舞動之筆：禪畫常用以作為視覺之公案或傳道，透過精簡而直接之指引，在藝術創作中「無法之法(the rule of no rule)」或自發性係指有機體的、直覺的與未受制約的過程，自發性是人所固有的，非人工的或刻意謀劃的；藝術是藝術家對真實的直接經驗。與自發性密切相關之禪藝術特性為遊戲性(playfulness)，此常以幽默或非常規、不拘泥小節方式顯現，然而此遊戲性並非愚蠢、淺薄、或簡單的，而是指以喜悅與全人方式而自由自在地活用生活環境。

(9)奧妙：奧妙(或神秘)(mystery)在宗教與藝術中是指「光」本身，它是發現之種子，且具有精神性之意義，它是與終極真實的直接主體性溝通。禪藝術是目的開放的，禪畫之圓形幾乎都保留開放(開口)，此消失的部分是該由觀賞者

來完成的。如此做即可使觀賞者能參與於其間且體驗在藝術中完成的感覺。

(10) 表現那無法表現的 (**expressing the inexpressible**)：禪藝術的終極挑戰之一即表現那無法表現的、生命的奧妙本質或實在的超驗性質。禪中之奧妙即終極的精神性意義，此既非對各種感覺是明顯的，也非對知性是顯然的。然而我們多少覺知它的臨在且它們有真實的衝擊，一種禪選用之藝術手段即詩——俳句與公案。繪畫與攝影使用書寫文字於其表現媒介中即可以幫助觀眾更深入溝通地體會。

前述此點正相應於前文中 **Kant** 所言感性與知性之限制，亦即透過對感性之形式與理性之範疇，吾人皆難以掌握實相，故本文提出本覺之呈現，即試圖透過修學、領悟與發揮般若、玄智、良知，或睿智的直覺而掌握物自身或實相，進而運用適切的形式或媒材加以表現。

(11) 無盡泉源(**endless spring**) / 密語 (**intimate words**)¹⁵：密語並非存在兩極之場域，密語之特性是對立融合之處。在禪的智慧傳遞（傳心）中，並無任何事物被傳授，學生已擁有教師所具有的，它只需要被喚醒，而帶入生命。**Loori** (2004) 認為如同聲音包含無聲音，外相（色 / 形式）(**form**) 也包含無外相（色）。每一件事物皆統一在一個單一旦不可言喻之真實（實在）(**reality**) 中——正在此地、此時。除了吾人所言之詞語與知覺之外相（色 / 形式）外並無特別的精神性力量 (**spiritual force**)。**Loori** (2004) 進而指出：「平常之理解是用眼看，用耳聽，但密語之特性則是用耳看且用眼聽 (225)。」**Loori** 亦舉例說明，如佛陀說法無數，但卻其言未曾說過一個字；以及世尊拈花不語，迦葉破顏微笑，而當下心領神會。

(12) 宇宙間事物交互關聯：藝術創造非比實在更不真實，其並非實在之抽象，其真的是實在本身，由此吾人對宇宙與自己二元對立之知覺加以超越。對治二元論最有效的藥方是發掘二元對立中寧靜之點，此可超越區隔與制約而進入存有 (**being**) 之核心，如《心經》(*Heart Sutra*) 所言：「無眼、耳、…乃至無意識界。」禪提供過程或途徑，由我們決定在我們的生活與經驗中依之行走且呈現它 (**Loori**, 2004)。此種意境與智慧即為「在定靜之深層，所有語言都消融了，煙消雲散且它將生動地顯現於你面前。…若你能欣賞此過程且願從事之，則你將有回到本自完美

¹⁵ 此處依《六祖壇經》中之語詞：「密語密意」之「密語」而譯 **intimate words**。

之路，此本自完美即生命的本質智慧（Loori，2004，242）。」

前述 Loori（2004）所提出之各種觀點實為藝術主體性如何回復於本覺而發揮創造性於問題解決之方法，且亦提示藝術家面對藝術或人生時，宜依本覺之藝術智慧與美感態度，且善用「止」與「觀」，而安住於禪美學中自由自在之涅槃境界。印順（2003）嘗言：「如從智慧證入正法而得真自由來說，名為涅槃。(22)」，故涅槃可謂真自由之美感心靈境界。同時其所言之宇宙間事物交互關聯性如前述乃與印象派之觀點契合（Baas，2005），亦即各種現象（或萬法）彼此形成因緣果交織之整體網絡。

（三）Rupert Spira（1960-）

Spira¹⁶之藝術理念與風格包括以下六個特色：

1. 知覺返回本源之美

Spira 在其「美之道（*The Way of Beauty*）」之演講中，論道：藝術品即是以其主要目的而被創造物體，此主要目的即是使知覺（*perception*）返回它的本源。而且當知覺已返回它的本源時，或當它消逝而即消融於它的本源時，此本源即是美的經驗（*the experience of beauty*）。當然此有限心錯誤地詮釋了對於美的經驗，而說那美的是物體，其實並非如此；實際上物體已經消融，並不再有物體存在，物體已經消融於它的本源，那「美的」是此本源，或那「美」是此本源。且那是藝術的目的，那是何以在吾人之文化中有藝術。當然也是存在著一些藝術的次級目的，但是藝術的首要目的，即所謂的一件真正的藝術品或一件神聖的藝術品，其主要功能即在消融知覺於它的本源，且顯現對於美的經驗之作品。（取自 Spira, 2015a; *The Awakened Eye*, n.d.）

此處 Spira 所言之知覺返回且消融於它的本源，猶如本文前述以「逆覺」方式之轉識成智，而自證自己離「識」心之「本覺」。

¹⁶ Spira 於1983年畢業於英國 West Surrey College of Art and Design 藝術與設計學院，表現媒材以陶藝為主，其美學與藝術創作理念反映本覺或覺在為藝術本質，且於藝術活動中具核心角色，作品具最低限風格與東方藝術精神，其關於精神性（靈性）與美學之著作與演講甚多，亦為當前西方著名之靈性導師。

2. 覺知覺性之境界

Spira 認為覺知覺性是最高層次之禪修 (Being aware of being aware is the highest meditation) (取自 Spira, 2015b)，易言之，此乃一種禪修方式，即由自己而覺知自己的覺性(或覺知)之心靈狀態，因此吾人可謂最高層次之禪修乃似有為而實無為，或趨向無為且有為與無為不二；亦可謂一種自覺自在(自觀自在)，自在自覺(自在自觀)，且覺無不自，自無不在之禪修方式與境界。

3. 實在(真實)的最深刻經驗之傳達

Spira 認為藝術家的角色在於將實在(真實)之最深刻經驗傳達(或傳遞、傳心)給人類。藝術是紀念也是愛，它有如一把劍，能將顯相與實在加以區分，或有如搖籃，能提醒我們想到家。而且 Spira 也主張藝術家之目的是透過感官的媒介，顯現覺性的覺在(臨在)(the presence of consciousness)，故藝術家有特別的責任。一位奧妙者的工作即是在探討真實之性質，但一位藝術家被要求的更多，因其必須同時將此探究之持續性結果顯現於(藝術)形式中。因此藝術家之角色是在提供一個道路，亦即透過感官使此「覺在」能被探索與體驗之道路。科學家之工作是在提供實在之真正模式；而藝術家之工作則是提供實在能被藉以直接體驗之方式。(取自 The Awakened Eye, n.d.)

4. 觀照與創造性

Spira 認為藝術家有雙重責任，包括：

其一為觀照 (contemplation)，此即探討形式 (form) 世界之過程，如它真正被體驗以發現它的真實性質，且他將真性之奧妙 (或不可思議) 分享於此形式中¹⁷。

其二為創造性 (creativity)，此包含對自己媒介之熟悉，以便表現且與他人分享此探究之結果。藝術家必須再呈現 (再現/re-present) 吾人概念化物體之世界，此本來即是分離且擴展於空間與時間，他必須再闡釋吾人的實在之模式 (model of reality)，而符合直接經驗且傳達此永恆之品味 (taste of eternity)。

¹⁷ 此 form 亦可譯之為「色」或物質，以與與「心」或精神相對。有時指「外相」，以與「本質(essence)」相對。

吾人能稱這雙重的活動為觀照與創造性，觀照是被動的方面，而創造性是動力方面 (dynamic aspect)，這些即是覺性的兩個不可分割之方面。(取自 *The Awakened Eye*, n.d.)

5. 覺性 (consciousness) 呈現之潤澤作用，而非直接表現

當 Spira 被問及「你是否要在作品中表現此覺性？」時，其回應為覺性自身從來即不能被直接界定或探討，更不用說是被表現；而同時它是很隨順而可親的 (obliging)，吾人越注意它，它也越會注意吾人。因此吾人不能試圖表現它，但若忽視了它，它就不顯現了，故吾人必須追求它；事實上，吾人對它越有興趣，它就越潤澤 (或浸潤、融入) (infiltrates) 於吾人之知覺、思想與感情中，且因此它越能提供知識於吾人之工作。然而對此事並沒有任何試驗與表現此 (覺性) 之努力，或對此 (覺性之表現) 之其他任何事，那 (想對覺性之表現) 是很自命不凡的事。(*Rupert Spira in an interview with Daphne Astor 2002*，取自 *The Awakened Eye*, n.d.)

6. 主客 (能所／物我) 不二之知覺

Spira 在其論不二之知覺 (On nondual perception) 時談及依其推論若兩要素——物體自身之臨在與它顯現所對之覺性 -- 是每個物體之本質要素，則必然存在一個他們之間的關係。因此 Spira 自己便開始探討覺性與其物體間之關係，亦即那看、聽、感受與思考者，以及那被看、被聽、被感受與被思考者。其推論若兩者間確實有區隔，則必然在他們之間存在著可知覺的界面或界線，但當 Spira 尋找此種主體與其客體之間的界線時，卻無法找到任何一種 (界線)。(取自 *The Awakened Eye*, n.d.)

Spira 主張之知覺返回本源之美，此觀點亦相應於儒、釋、道美學心源論之義理與境界 (劉豐榮，2016，2017，2020)。Spira 在此不二之知覺論述中顯示能 (主) 所 (客) 不二，且一切法相 (含心中或心外之現象) 皆「為心所現，唯識所變。」此外，Spira 所言之覺性 (consciousness) 非指精神分析學派所言之意識，而是指本覺與其起用，屬精神性之超驗層面或功能，並不受限或受制於心理之經驗層面 (含一般的概念、思想、情緒、情感等)，故 Spira 認為無法直接表現此覺知，此乃因其非表現之對象或內容，但覺性能自己呈現或覺在，於藝術活動中此覺性之呈現即審

美精神性或精神性智能（存在性智能）展現之根源，其能超越地統攝理性與感性，引導藝術再現與表現之品質思考，且透過作品形式、內容乃至意境，引發觀賞者反觀自己之覺性，而領悟其生命主體之本覺境界。

參、結論

根據前述，茲歸納三者藝術特色，且闡釋其於當前藝術之意涵：

一、三者藝術之特色

此三位藝術家之理念與藝術皆有融合東方美學中本覺之特質，且皆有覺（佛之義）、正（法之義）與淨（僧之義）之品質¹⁸，但若從其藝術傾向而言，則在此三層面中亦各有相對之趨向或特色，故可歸納如次：

（一）「正」之意境

Graves 著重以本覺觀照且表現眾生與萬物素樸之本質，顯現生命之莊嚴，所謂「心、佛、眾生三無差別」，亦如「蒼蒼翠竹盡是法身，鬱鬱黃花無非般若」之禪境。此實啟示若性德莊嚴，則所見外在世界亦莊嚴，亦即依報之環境隨正報之本心，而轉向真善美聖之境界。其藝術似乎表現觸目菩提，展現理事無礙、事事無礙之華嚴世界。其藝術可謂契合真如與正見之理境，而正見之最高處乃明心見性，故能見眾生、萬物之本質（自性、法性），故其可謂為傾向「正」意境之典範。

（二）「覺」之意境

Loori 之美學與藝術修為方式著重止觀雙運、定慧等持，故其作品顯現般若正觀之睿智與寂靜空靈之意境，尤其著重本覺之啟發，其攝影快門如佛眼，含有根本智之觀照、後得智之觀察，同時融合兩者為藝術智慧之洞察力，且瞬間掌握自他佛性之光明，亦即在其睿智直覺下，徹見眾生萬物之覺性，甚至可啟示即心即佛、即身成佛。若由此處觀察其藝術之特性，則其可謂為傾向「覺」意境之典範。

¹⁸ 此乃依《六祖壇經》中，佛即覺，法即正，僧即淨之觀點。

(三)「淨」之意境

如前述，Spira 主張藝術之主要目的在於使知覺返回其本源，易言之，即由攝物的知覺之經驗層次返回、放鬆且消融於觀照的本覺之超驗層次。Spira 具有物我不二之正見，同時推論到本源覺性之純粹性。其藝術特別著重觀察事物之本質，且以極簡風格之造形與情調，表現純粹、潔淨與無染之超越品質，似在反映本來清淨之生命本體，同時其美之道或藝術途徑可導向純粹與清淨之美感境界。若由此觀察其藝術特性，則其可謂為傾向「淨」意境之典範。

二、於藝術創作之意涵

(一) 本覺之不二智慧

以上三位藝術家皆重視不二之智慧，此不二法門在藝術中有其啟示：

1. 空有不二

空與有是一體之兩面，吾人不能離有而言空，離空而言有，若偏執於空(或無)之特質與意境，則易忽略空有不二或真空妙有之義理，而陷入頑空或偏空，此可能產生邊見，心態形成不豁達與不超越，甚至有失中和，再現意境上偏於枯槁、寂寞、寂寥、悲涼等；表現模式上流於刻板的禪樣式而失創造性。若能對本覺有深度理解與體會，即能具融通不二與超越二元之睿智，且提昇心靈與作品意境，如前述 Loori 對「佗」「寂」賦予更積極之意味，而導向事物本然或物自身之價值理境。

2. 體用一如、動靜不二

如前述 Loori 之觀點，「覺在」是體用一如、動靜不二的，故宜熟悉「工作中之正定(正受)」。表現內容與形式雖可有寂靜、虛空等境界相，但未必僅受限於此，因動靜中自有內心「靜定之點」，若能領悟體用不二，自性本定，則動靜皆定，藝術主體可發揮真智慧與真情感，而遊戲自在地創造，彈性運用廣泛之內容與形式。

3. 真俗不二

Grave 常再現日常題材或花鳥草蟲，且各蘊含著獨特的生命意義與美感意境，顯示真理與世俗、本質與現象、超越性與存在性等皆為不二之見地。在本覺觀照之

作品中，世俗題材皆能顯現真諦意境，且能啟迪吾人於平凡事物中發現活潑潑之生意，且領會天地宇宙中無盡藏之奧妙。

（二）本覺之呈現、再現與表現之基礎

本覺之呈現、再現與表現有賴在內容與境界以及品質思考與智慧等之探究，茲敘述如次：

1. 內容與境界

此可透過理論之探索、領悟與陶養，學思行並進，加強創作內涵與意境之薰習；同時宜致力於轉識成智，因「智心」之本覺可洞見實相（物自身），若僅以「識心」則只能見及表層現象。

2. 品質思考與智慧

如前述，牟宗三（2000）指出 Kant 所謂之審美判斷不離理性，且此實乃一種智慧或藝術家之「妙慧」，其作用與藝術之品質思考與智慧（劉豐榮，1986/1989/1991/2004）相近，也涉及藝術心理學中 Arnheim（1964，1969）完形直覺與視覺思考之能力，然而此本具之心理功能宜有後天學習之啟發與增進。易言之，雖然此妙慧為一般人天生本具之審美判斷理性功能，但欲達充分之藝術品質智慧，且精熟地應用於各種媒材之創作與鑑賞中，仍有待學習以增進，亦即本覺在藝術中之呈現、再現與表現等之充分發揮，一方面固然可由本覺自然地潤澤（融入或流注）於創作中；另一方面則仍須透過融會貫通地應用藝術相關知能。¹⁹這種主客品質交融之品質問題解決能力為再現與表現之必要條件，前述 Loori 雖主張自發性與無心，但仍強調在心靈之修持與藝術技法皆需不斷練習以精熟，以整合兩者，如此才有「無藝術之藝術」之自由，且能有「從所欲而不逾距」之品質。透過形式之適切而嚴謹之安排，Graves、Loori 與 Spira 之作品皆提昇至近乎 Kant 所言之純美境界，且趨向與物自身、實相或道合一，而藝術知能之基礎皆不宜忽略。

（三）本覺呈現、再現與表現之層次，藝術之轉化力、創造性以及體、相與用

¹⁹ 此涉及精熟藝術形式、內容與媒材之處理方法，以及統整品質的思考與語言的思考，此亦即基於本覺之根本智，而習得之後得智知能（含真諦與俗諦之知識與能力），根本智與後得智兩者宜相輔相成，方能使本覺在藝術與人生中充分發揮功能。

1. 本覺呈現、再現與表現之層次

藝術家常因主體精神性發展情況之差異，而有不同之藝術智慧與美感境界（如表3）。同時美感經驗常與愉悅之感受關聯，而與愉悅關聯之經驗亦有高低（或品質）差別之層次。關於感性之愉悅與理性之愉悅，Kant 與孟子有其相似處，孟子論及「芻豢之悅我口」與「理義之悅我心」（《孟子》〈告子上〉），前者屬主觀與感性的；後者屬道德上之圓滿、理性且依靠概念的。但兩者皆不如審美判斷之純美境界（牟宗三，2010a）。當代藝術朝向精神性高度（或深度）之創作除可達到純美境界之外，亦涉及 Kant 之純美與充實圓滿（真善美合一）之「依存美」（朱志榮，2011）。此依存美亦稱為「依待美」或附屬的美（牟宗三以此譯之），凡預設一目的之概念，此概念規定之事物必須是什麼亦即預設事物的圓滿性之概念，它們皆只是附屬的美；自在美則沒有任何目的之概念須被預設。審美力可因理智的愉悅與美感的愉悅之結合而得到增進，在世界中的一切對象間，只有人始可允許為一美之理想，恰如其人品中之為人之人義（humanity），作為一睿智體，始單獨可允許為圓滿之理想（牟宗三，2000；Kant，1790/1952/2007）。由此可見理智的愉悅（真）與美感的愉悅（美）可適當融合，且當人也達到（或回復）至善德性而為睿智體（善）時，則真善美即可合一，而為圓滿的美之理想。

本覺呈現不僅具有定慧圓明之美感心靈境界，且可提昇 Loori 所言之「精神性力量」，開發藝術之轉化力（the transformative force of art）而且顯現高度創造性²⁰。尤其當代藝術與生活之界限愈趨模糊，且彼此相融互涉乃至合一²¹，在此相融中不僅能達純美之境界，且若在保有純美之情況或前提，復得真與善之充實，則當能圓成真善美合一之藝術與生活境界。

2. 藝術之轉化力與創造性

藝術之轉化力與創造性可透過四方面之探究而達成：

²⁰ 「藝術之轉化力（transformative force of art）」係筆者試擬之詞，用以指藝術之轉化自我與他人之功能與力量；若藝術家呈現本覺，則其創作將能產生較強度之藝術轉化力與高度創造性。

²¹ 猶如 Duchamp 表示他的藝術是生活的藝術，每一秒、每一呼吸即是一件作品（劉豐榮，2007；Baas，2005）。

(1) 本覺與藝術最高主體性之探索、認識與確立：藝術主體性可由心理與經驗的層次，提昇至超越之層次或超意識，同時往下發掘以透視意識各層級（意識、前意識、個人潛意識與集體潛意識）之形成方式。而且反觀自心而回復本覺（或真我），呈現本覺於生活與藝術中，藝術家之自我超越即如 Spira 所言之藝術主要目的在返回本源之覺知。

(2) 心理與經驗層次之覺察與突破：基於本覺或睿智的直覺之認識與肯定，可因轉識成智而消解「識」之較淺薄與慣性之回應，即能對於自己過去、現在與未來之生命歷程深刻而清楚地回顧、省思與展望，且領悟人生與藝術之哲理，同時本覺能統合心理、經驗與歷史向度之自己，達自我轉化與提昇。

(3) 藝術理論與實務之探究：藝術理論含藝術史、美學、藝術批評、藝術心理學、藝術社會學、藝術人類學…等，此皆可統整於創作研究中，且必要時亦可涉獵跨領域之知識。

(4) 環境（文化、社會與生態）層次之關懷與改善：本覺具備敏銳的覺察力、較周圓的理解力與同理心，以及較深刻的人文關懷與省思，而且適切質問與省思現實生活情境、文化與社會問題，乃至地球與宇宙生態議題。

此可透過各種藝術創作方式，適切地再現與表現、以及精準地評論相關議題，喚起觀賞者之覺知與省思，而力求解決或改善之道。

總之，藝術家可由受限於心理與經驗層次之較平面（或淺碟式）思考、回應與創作方式，發展到具本覺與超越層次之較高度與深度之立體（或圓球式）思考、回應與創作方式，同時此過程係由本覺統合心理、環境與藝術整體探究，故其能發揮藝術之轉化力與創造性。茲以圖3表示藝術主體性統合其他三層次之動態發展：²²

²² 其中（3）藝術理論與實務之探究以及（4）環境（文化、社會與生態）兩層次之兩對角線乃指此兩類知能探究之平面式擴展（可視如中央橢圓之水平面），而指非向上或向下之延伸。

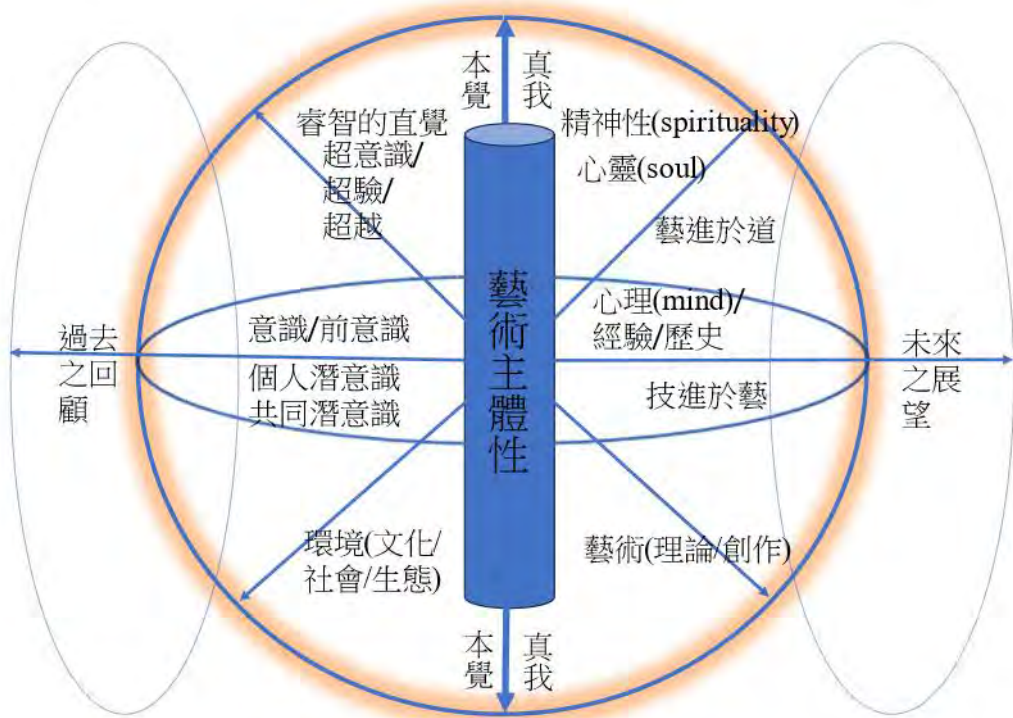


圖3：本覺呈現之藝術創作（資料來源：筆者自編）

3. 藝術主體性本覺呈現之體、相與用

若對自我進行高度與深度探究而回復本覺，則能具高度精神性之藝術創作，此時所觀察之人事物也由表層現象意義之對象，轉化為物自身意義之自相或法性。易言之，藝術主體能同時就現象與本質而觀照，可由屬現象的「感觸界」而洞察屬本體的「智思界」，或將將世俗諦之自己與他者（含人、事、物）轉化或創生為真義諦之真我（或自性）與他者之物如（或法性），此即具價值義之本來面目；且此時體悟自性與法性不二，可謂達「心淨則土淨」之高度美感經驗，故萬物皆顯現其生命之實相，即如前述之「萬物靜觀皆自得」而欣賞對象之物如或自相，由此圓成物自身意義之圓滿價值世界。同時此種現象與本體相融、性相不二，能所不二與物我一如之美感境界，亦反映於 Loori 所言之所有事物皆完美而圓成且如其本然之理境。

由前述足見 Graves、Loori 與 Spira 三位藝術家皆重視理念探究與藝術創作之

整合並進，且皆具備正見與正受（正定），此顯示於藝術主體性提昇過程中有賴透過語言文字之比量（含概念、邏輯）之探討而達到正見（正確的見解），再由此正見而獲得正受（正確的覺受）；或者先領悟本覺而達美感正受之現量（直接的體驗），而後依此正受而通達正見（融會與證實正確的見解）。事實上，正見與正受，或比量與現量乃相輔相成的。

若以體（本體）、相（境相）與用（功用）三者而言，「本覺」可謂藝術主體之「體」，本覺之「美感境界」可謂由主體呈現、形成或創造（作意、創生）之「相」（或境相），由此「體」與「相」可產生藝術之「轉化力」與「創造性」之功能（或力用），此三者間有互相增益之動態關係，且三者雖可分立而說，但其存在與運作常同時而合一的。藝術主體性之本覺呈現、美感境界與其轉化與創造功能之關係，如圖4之所示：

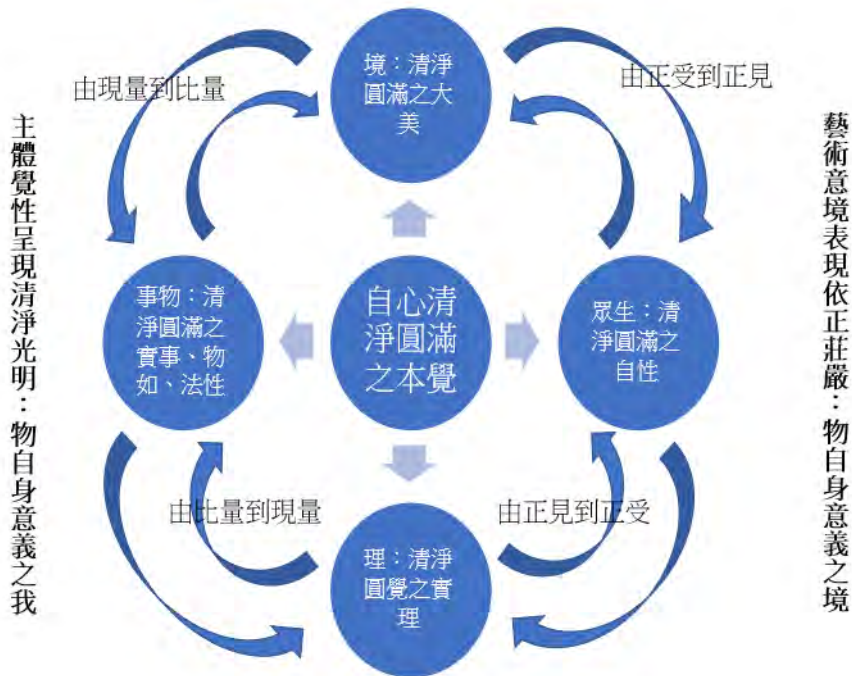


圖4：藝術主體性之本覺、美感境界、轉化與創造（資料來源：筆者自編）

綜言之，本覺之增進有助於藝術中精神性之發展、藝術之轉化力與創造性之發揮、以及美感經驗與境界之提昇。本覺呈現之清淨圓滿境界可謂最高藝術主體性之美感境界，亦即方東美（2005a）所言之智慧的主體與精神的光明本身，而此最高美感境界亦與所有生命（有情、無情）相互蘊涵（mutual implication），產生一互相攝受的系統，亦即由真空到妙有之境界與力用，以及由一切皆空之否定到一切皆含真善美本質之肯定（方東美，2005b）；此亦可謂「一花一世界、一葉一如來」之至真、至善與至美的圓覺或華嚴境界（南懷瑾，1992/2020/2021）。而且在本覺的睿智觀照之下，「妙有」與「真空」不二，於真空現出妙有，於妙有顯示真空，真空即為妙有之實相（或物自身），而且對此實相之領受，即為「無相」之美感覺受，誠如牟宗三（2019b）之主張，把物相化掉之物自身就很美，此即依「無相原則」而歸於平常心或如如之美感境界，因此真正安息是安息在美之中，此處最為真實。

本覺呈現能使藝術中精神性更充分地發揮轉化力量，而使自他皆安住於高度美感境界，進而由此最高主體性探討環境（文化、社會與生態）與人生終極關懷之議題而力求改善，即可望於新世紀中臻至利他與共好之圓美境界。

參考書目

- 方東美（2005a）。中國大乘佛學。台北市：黎明文化。
- 方東美（2005b）。華嚴宗哲學（上）。台北市：黎明文化。
- 朱志榮（2011）。康德美學思想研究。台北市：秀威資訊科技。
- 牟宗三（1968）。心體與性體（第一冊）。台北市：正中書局。
- 牟宗三（1971/1993）。智的直覺與中國哲學。台北市：臺灣商務。
- 牟宗三（1990/2004）。現象與物自身。台北市：台灣學生書局。
- 牟宗三（1981/2010）。康德：純粹理性之批判（上）。台北市：台灣學生書局。
- 牟宗三（1990/2014）。中西哲學之會通十四講。台北市：台灣學生書局。
- 牟宗三（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 (2019c)。西方哲學－牟宗三先生講演錄 (拾)。新北市：財團法人東方人文學術研究基金會。
- 牟宗三 (2000)。康德：判斷力之批判 (上冊)。台北市：台灣學生書局。
- 印順 (1981/1992)。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。
- 印順 (2003c)。成佛之道。台北市：正聞。
- 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 (2008a)。純粹力動現象學續篇。台北市：臺灣商務。
- 吳汝鈞 (2008b)。胡塞爾現象學的知識論析論。新北市：鵝湖月刊社。
- 吳汝鈞 (2009)。當代新儒學的深層反思與對話詮釋。台北市：台灣學生書局。
- 吳汝鈞等 (2015)。京都學派與禪。台北市：台灣學生書局。
- 胡偉希 (2005)。轉識成智－清華學派與20世紀中國哲學。上海：華東師範大學出版社。
- 南懷瑾 (1976/1992)。習禪錄影。台北市：老古。
- 南懷瑾 (1992/2020/2021)。圓覺經略說。台北市：老古。
- 陳傳席 (2004)。中國繪畫理論史。台北市：三民。
- 曾曬淑 (1999)。思考＝塑造：Joseph Beuys 的藝術理論與人智學。台北市：南天書局。
- 慈怡主編 (1988)。佛光大學辭典。高雄市：佛光出版社。
- 劉豐榮 (1985)。康丁斯基抽象藝術之比較研究。嘉義師專學報，15，201~235。
- 劉豐榮 (1986/1989/1991/2004)。艾斯納藝術教育思想研究。台北市：水牛。
- 劉豐榮 (2004)。視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎。藝術教育研究，8，73-94。
- 劉豐榮 (2007)。藝術價值與其對後現代文化中全人發展之功能。刊於阮忠仁主編，真善美全人生命發展研究論文集 (第一輯) (頁1-10)。嘉義縣：國立嘉義大學人文藝術學院／人文藝術中心。
- 劉豐榮 (2009)。現代與後現代藝術觀點對台灣藝術理論與創作研究之意涵。視覺藝術論壇，4，1-16。
- 劉豐榮 (2010)。精神性取向全人藝術創作教學之理由與內容層面：後現代以後之

學院藝術教育。《視覺藝術論壇》，5，3-20。

劉豐榮 (2012)。藝術中之精神性及精神性取向全人藝術教育之價值觀。《視覺藝術論壇》，7，50-70。

劉豐榮 (2014)。藝術創作研究主體全人學習與發展之途徑：理論及個案分析。《視覺藝術論壇》，9，1-45。

劉豐榮 (2016)。禪美學之審美精神性要義—其主體、境界、應用與學習之議題。《藝術研究期刊》，12，1-40。

劉豐榮 (2017)。儒家美學「心源論」之要義、特質與當代意涵。《視覺藝術論壇》，12，2-32。

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

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

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.

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

Collingwood, R. G. (1938). *The Principle of Art*. London: Oxford University Press.

Croce, B. (1944). Intuition and expression (R. G. Collingwood, Trans.). In Rader, M. (Ed.) (1979). *A Modern Book of Esthetics: An Anthology* (5th ed.) (pp. 336-346). New York: Holt Rinehart and Winston.

Franck, F. (1973). *The Zen of Seeing*. New York: Vintage Books.

Fromm, E. (1995). *The Essential Fromm: Life between Having and Being*. New York: Continuum.

Graves, M. (1966). *Sunfish*. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/morris-graves-sunfish>

Kandinsky, W. (1914/1977). *Concerning the spiritual in art* (M. T. H. Sadler, Trans.). New York: Dover.

Kant, I. (1790/1952/2007). *The Critique of Judgement* (J. C. Meredith, Trans.). New York: Oxford University Press.

Kant, I. (1790/1892/1979). *A theory of esthetic experience* (J. H. Bernard, trans.) In Rader,

- M. (Ed.) (1979). *A Modern Book of Esthetics: An Anthology* (5th ed.) (pp. 336-346). New York: Holt Rinehart and Winston.
- Kawai, H. (2002). What is I ? Reflections from Buddhism and psychotherapy. In P. Young-Eisendrath & S. Muramoto (Eds.), *Awakening and Insight: Zen Buddhism and psychotherapy* (pp.135-148). Hove and New York: Brunner-Routledge.
- Kuspit, D. (2003). Reconsidering the spiritual in art, published in Blackbird, an on-line *Journal of literature and the arts*, Spring 2003, Vol. 2 No. 1, Retrieved Oct. 20, 2016, from http://www.blackbird.vcu.edu/v2n1/gallery/kuspit_d/reconsidering_text.htm
- Loori, J. D. (2004). *The Zen of Creativity: Cultivating your Artistic Life*. New York: The Random House Publishing Group.
- Morris Graves Foudation. (n.d.). Morris Grave Foudation: A Private Retreat. <https://morrisgravesfoundation.org/>
- Paul, C. (Director) (2019). Prophecy. [film] Itch Film.
- Pygmalion Karatzas. (n.d.). *Zen & Photography*. Pygmalion Karatzas: Architectural, Fine Art & Commercial Photography. <https://www.pygmalionkaratzas.com/articlezen>
- Spira, R. (2015a, Mars 24). *The Way of Beauty* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=jAC9dv43o08>
- Spira, R. (2015b, June 19). *Meditation: Being Aware of Being Aware is the Highest Meditation* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=OZ8tQYYNIg0>
- The Awakened Eye. (n.d.). *Rupert Spira*. The Awakened Eye. <https://theawakenedeye.com/artisans/rupert-spira/Tolstoy>.
- L. (1896/1905/1979). The communication of emotion. In Rader, M. (Ed.) (1979). *A Modern Book of Esthetics: An Anthology* (5th ed.) (pp. 58-66). New York: Holt Rinehart and Winston.
- Woodside Braseth Gallery. (n.d.). *Morris Grave*. Woodside Braseth Gallery. <https://woodsidebrasethgallery.com/artists/morris-graves-1910-2001>
- Wolff, T. F. (1994). *Morris Graves: Flower Paintings*. University of Washington Press.
- Wolff, T. F., & Yau, J. (1994). *Morris Graves: Flower Paintings*. Amazon.<https://www.amazon.ca/Morris-Graves-Paintings-Theodore-Wolff/dp/029597379X>
- Wright, A. (2000). *Spirituality in education: Master classes in education series*. London: Routledge Farmer.

從光復初期台灣全省美展的「正統國畫之爭」看文化衝突的尬象

蕭巨昇*

摘要

1945年台灣光復後，在畫家楊三郎與郭雪湖的建議下，旋即舉辦了第一屆台灣省全省美展（以下簡稱省展），這是台灣藝術界的劃時代大事，所謂的劃時代是指台灣回歸華人政權後，真正由漢人自己舉辦的第一場全省性的藝術大展，具有很高的政治宣示意圖，與民族大一統的神聖情懷。談到這點還是必須先梳理「省展」的淵源，這對台灣藝文界而言具有莫大的意義，因為這是繼日據時代「台展」（1927-1936）與「府展」（1938-1943）的延續，就這脈絡而言，是日本殖民文化在某種程度上的在地化影響，從省展前幾屆的獎項名稱更迭不難看出端倪，如：特選長官賞、特選學產會賞、文協獎賞、特選文協獎賞等等日式用詞的使用等，不難理解當時的社會氛圍仍處於「漢和」雜陳、膠著難分的狀態。然而，這對剛剛渡海來台的學者專家而言，卻完全不是這麼一回事，而是台灣回歸祖國後的主權宣示，尤其在光復初期政府的「去日本化」和「中國化」的政策主導下，更顯急迫。緊接著1949年國民政府遷臺，在「中華民國全國美術展覽會」（簡稱「全國美展」，共辦理1929、1937、1942三屆）無暇恢復舉辦之際，「省展」更成了「全國美展」在台灣的前期延續，有暫時填補或替代之功能，從此「省展」多了一份濃烈的正朔與道統的政治意圖。就另一方面而言，由「台展」、「府展」所成名的台籍藝術家，正是在地文化的發言人，與1945以來大批來自大陸的藝術家無形中，成為在台灣藝壇上的角力對手，「省展」自然也成為兩股力量對峙的舞臺，特別是在「國畫部」尤為顯著，水墨畫就在「去日本化」、「中國化」、「現代化」與「道統之爭」四股力量的糾結中推移，拉開「正統國畫之爭」的序幕，在

*元墨畫會理事長、黃岡師範學院副教授、國立台灣師範大學博士研究生。

「灣制畫風」與「中原風格」、傳統與現代的辯證中裂解、融合和發展。由此可見，當時台灣在地文化所面臨的困境與尷尬，本文便是想藉由省展「正統國畫之爭」的經過，來回顧「國畫」在台灣發展的歷程與價值，以及台灣在面對文化輸入所形成的調適與矛盾的種種現象。

關鍵詞：省展、國畫、正統國畫之爭、灣制畫、中原畫風、去日本化

The Conflict of “Authentic Traditional Chinese Painting” in the Early Period of Taiwan Retrocession

Hsiao Chu-Sheng*

Abstract

After Taiwan’s retrocession in 1945, the first Taiwan Provincial Art Exhibition (hereinafter referred to as the Provincial Exhibition) was held, which was an epoch-making event in Taiwan’s art field. This epoch-making exhibition was the first provincial exhibition truly held by the Han people after Taiwan returned to the Han government, with high political declaration intention and the feelings of nationalism. Speaking of this, it is necessary to sort out the origin of “provincial exhibition”. For Taiwan’s art and literary, it is a continuation of “Taiwan Exhibition” (1927-1936) and “Provincial Exhibition” (1938-1943) during the Japanese occupation period. In this context, it is the localization and development of Japanese colonial culture to some extent. This is obviously seen in Japanese terms such as special governor award, special school association award, special literary association award, and special literary association award. This, however, for scholars and experts who just arrived from across the sea is something completely different. They saw it as the claim of Taiwan's return to the motherland.

After just a few year, in 1949, the National Government of the Republic of China retreated to Taiwan, the “Republic of China National Fine Arts Exhibition” (short as the “National Arts Exhibition”, in 1929, 1937, 1942) did not have a chance to hold in Taiwan, “Provincial Exhibition” has become the continuation of "National Art Exhibition" here,

* Associate Professor of Huanggang Normal University, National Taiwan University of Arts Doctor, Chairman of YuanMo Art Association, Taipei.

or it is more appropriate to say that it “resumed” to hold in Taiwan. Since then, “Provincial Exhibition” has a strong political intention of “recovering the tradition”. On the other hand, the Taiwanese artists who got famous from the “Taiwan Exhibition” and “Provincial Exhibition” are the spokesmen of local culture, and they have been wrestling with a large number of artists from the mainland since 1945. The “Provincial Exhibition” has naturally become the stage where the two forces compete, especially in the “Department of Traditional Chinese Painting”. We can observe the difficulties and embarrassment faced by local culture in Taiwan at that time. This paper reviews the development process and value of Traditional Chinese painting in Taiwan, as well as the adjustment and discomfort of Taiwan in the face of cultural input.

Keywords: Provincial Exhibition, Traditional Chinese Painting, The Orthodox Chinese Painting, Han painting

從光復初期台灣全省美展的「正統國畫之爭」看文化衝突的尬象

壹、前言

自古以來，擁有統治權力者，莫不思圖權力的合法化，以尋求政權的正統性，宋儒歐陽修（1007-1072）在其〈正統論〉指明：「君子大居正」，「王者大一統」，「正者，所以正天下之不正也；統者，所以合天下之不一也。由不正與不一，然後正統之。」（歐陽修，2001，頁267）其實早在《公羊傳》也有提到：「大一統所以正天下之位，一天下之心。」（饒宗頤，1977，頁56），因此，政權的正當性完全取決於地位的合法性，這就是所謂的正統。自古以來，政權的興替，莫不以正統為依歸，方能得天下之民心。

台灣光復後，如何建構中華民國政府統治台灣的絕對合理性，自然成為重中之重，這理念也不是首次才有的，早在元朝末年，群雄並起之時，朱元璋（1328-1398）也曾振臂一呼，高舉「驅逐胡虜，恢復中華，立綱陳紀，救濟斯民！」的大纛（孔貞運，年代不詳）¹，1905年，孫中山也以「驅逐韃虜，恢復中華」建立了中華民國，而此時的台灣，雖然日本人已經走了，但是同樣的道理，「去日本化」以「恢復中華」成為收復台灣初期的最重要工作。早在1944年四月中央設計局便成立了「台灣調查委員會」，草擬十一條〈台灣接管計畫綱要〉，明確指出以「心理建設」、「政治建設」與「經濟建設」來達成「去日本化」、強化民族精神，並建設台灣成為三民主義的台灣省；換成陳儀（1883-1950）以征服者，或者說是統治者的說法，叫做去除日本的「奴化思想」，掃除日人「遺毒」，台灣必須「中國化」，與其說是「中國化」還遠不如說是「祖國化」或是「復興中華文化」來得恰當得宜。二戰後，台灣水墨畫的主流並不是明清時期的文人畫，而是日本畫家培育養成的一批台灣畫家，一種具有鄉土性，細膩的寫實風格等特質，日本

¹ 語出《論中原檄》，是1367年朱元璋北伐元庭時的檄文，相傳是宋濂所起草。詳見孔貞運編〔明〕之《皇明詔制·十卷》明崇禎間刊本。

人稱之為「東洋畫」或「灣製畫」，光復後，被大陸來台人士認定是日本畫，但在當時的台灣畫家眼中這是改革後的新國畫，本文為免去意識形態的論爭，以利於文中論述，故以「台式風格」稱之，意指「膠彩畫」名稱使用前的台籍畫家所認定的改革後的「新國畫」。到了1949年，國民政府遷台，為了與共產黨對抗，政權的「正統性」再度被凸顯和強化，從「去日本化」的正統性訴求，轉化為漢賊不兩立的正統性之爭，在一個中國兩個政府的格局中，「正統性」將成為統治權力的合法性依據，很遺憾地，「台式風格」的中國畫（水墨畫），處在騷動不安的時代洪流中，無端的被捲入一場不爭理念，不論藝術，只爭被民族意識糖衣所包裹的政治霸權，「正統國畫之爭」也如同二二八事件一樣，也成為台灣水墨發展史上的一道傷疤。

清末民初，西方繪畫強勢東漸，對具有千年歷史的中國古典水墨造成莫大的生存壓力，引爆水墨畫改革的長期論爭。自1915年，陳獨秀（1879-1942）、胡適（1891-1962）、蔡元培（1860-1940）等人發起新文化運動，呂澂（1896-1989）與陳獨秀揮起「美術革命」的大旗後，水墨畫的改革之路未曾停過，雖經中日戰爭的爆發而有所停歇，但隨著戰爭的結束而隨之復甦，如雨後春筍般，恢復勃然生機，藝術對「現代」的要求更為迫切而需要，水墨畫當然也不列外，很可惜這股水墨畫的改革意識，並沒有隨著渡海的水墨畫家來台，因為水墨畫壇中主張改革的重要畫家都滯留在大陸，如黃賓虹（1865-1995）、齊白石（1864-1957）、潘天壽（1879-1971）、徐悲鴻、林風眠等人，而來台灣者除了溥心畬（1896-1963）、黃君璧與張大千（1899-1983）三人外，其餘多是軍政關係良好的業餘畫家，嚴格說起來，是當時在中國畫壇比較沒甚麼影響力的文人畫家，多趨於保守而傳統，然而他們卻高舉著民族精神大義的旗幟，在「去日本化」和復興中華文化的聲浪中，排擠「台式風格」的水墨畫，最終在省展中取得壓倒下的戰果，或許這就是當時台灣人的窘境縮影吧？

貳、在政權更迭中台灣水墨畫的宿命

台灣的水墨畫，始於明清，以狂狷、野逸的文人畫為主要表現風格，具有強

烈的移民屬性與非主流文化的特質，這在某種程度上投射了當時先民所處的心境，與生存環境的種種狀態。這種非主流的邊陲文化屬性，本身既是一種不穩定的存在，更是帶有萬般無奈的悲情，類似於「次等」的、二流的文化情結，這也是邊緣文化的特點。這種悲情也可以說是台灣水墨畫的宿命。走過荷、西，歷經明清，承受日本殖民的苦難，與國民政府早期的白色恐怖，再加上兩岸的紛擾與中國大陸的威脅，使得不確定性與缺乏安全感的情緒，如陰霾壟罩，始終存在，揮之不去。「邊陲的存在基本上充滿了消極無奈，而且這種消極無奈往往成為一種宿命觀」（李俊賢，2001），這種邊緣化的情結使得台灣自主意識慢慢的覺醒，被長期集體壓抑的本體性，與歷經苦難後對本身自處的土地認同，漸漸地轉化為一股「本土意識」的強烈自覺，「台灣優先」、「愛台灣」等政治口號成為具有高強度的集體意識，對所處的土地認同，本我、自我與自信的展現，重新塑造了台灣當代水墨畫的多元性發展與國際視野。回顧日據時代，殖民政府進行藝術的淨化運動（皇民化運動），強力抑制台灣風格的文人畫傳統，妄圖斬斷台灣漢文化的血緣結構，讓台灣成為完全的日本化（黃淵泉總纂，1993，頁628）。殖民政府一方面培植東洋畫（後來由林之助老師命名為膠彩畫）與印象派風格為主的西洋畫人才。另一方面，運用美展主導藝術的發展，以官方舉辦的「台展」與「府展」掌控了台灣地區的繪畫藝術發展方向，並以給予獲獎者優渥的禮遇，以推展臺灣的東洋畫與西洋畫，當然這也免不了當時政治文宣的意圖性。就當時日本藝壇的藝術觀點，不論是東洋畫還是西洋畫，都以寫生為練習與創作的手段，而東洋畫（當時在台灣與朝鮮以此稱之，但在日本稱為日本畫）與台灣的文人畫傳統的相異之處，除了東洋畫特別強調實際的鄉土性、寫實性、與寫生外，²自然還存在許多的差異性，而用色與用墨、書寫性線條與非書寫性用筆自然成為兩種互為對立的表現模式。³台灣繪畫注重筆墨的興味，書法性的線條，不尚寫生，而以造境為

² 木下靜涯在第二屆府展時就曾指出：「相對於日本人多思想性的作品，臺灣人則明顯地以寫實作品為主。詳見〈木下靜涯·世外莊漫語—台展回顧〉於《台灣新民報》1937.01.15（日語）。

³ 以1927年第一屆台展為例，在徵件截止日前一個月，便開始於《台灣日日新報》連載21天，以採訪畫家報導為美展熱身，美展開幕時總督、文教局長、紳士名流、達官顯要與所有得獎者皆與會，熱烈慶祝，報章雜誌對得獎者做專題採訪報導，並由達官顯要購藏得獎作品，以實質利益支持畫得獎者，如果屢次獲獎者，想出國留學的話，大多會受到地方「應援會」的支持等。可以說，得獎者是名利雙收，麻雀變鳳凰，可見其影響之大之深。相關資料可參見《日據時代台灣美術運

主要的表現理念，與實際景物有著相當大的違和，被視為傳統、僵化而落後。這使得台灣文人畫的發展遭受空前的壓抑，在被日本政府有意無意的漠視下，也使得台灣的文人畫再次被邊緣化，直接跌落台灣藝壇的舞臺，從此被奚落於主流藝術之外，最後也只能隱伏於民間，淪為民間的一種類民俗技藝的形式殘存著（羅潔尹，2000，頁19-22），成為以日本為中心文化的次文化現象。1946年，日本戰敗撤出台灣，台灣的文人畫並未因大量中原畫家來台而得以發展，反而被當時帶有相當程度優越感的中原畫風所取代，一場文化的大衝突早已經勢所難免，遂引爆了在日治下形成的臺式風格與來自大陸中原風格的「正統國畫之爭」。

就時代氛圍而言，日據時期要體現殖民政府統治台灣的政績，藝術是最好的化粧品，再加上在「皇民化政策」的政治訴求下，水墨畫的「日本化」自然是當局不可避的既定政策，而在當時日本藝術主流的眼皮下，台灣的文人畫就如同台灣版的「南畫」，是必須被「現代化」的，是必須被改造或被取代的，不幸的，日本人選擇了取代的方式，以「現代化」包裝了「日本化」的內核，另起爐灶，培養一批新進的畫家，「台展三少年」的出現自然成了這個時代最佳的見證。

1944年4月重慶政府成立「台灣調查委員會」著手準備接收台灣事宜，草擬十一條〈台灣接管計畫綱要〉確立掃除敵國勢力，增強台灣人民的民族意識，廓清奴化思想，普及教育，推行國語，建設三民主義的台灣省的方針。也就是說，要「去日本化」以建立「中國化」的台灣為目標，在不影響某些族群利益時，爭議亦相對低很多，但是「中國化」也就是「祖國化」的議題，在當時的文化背離發展的五十年後，就相對的困難了，很快地，當蜜月期結束後，文化衝突也成為必然，二二八事件的發生便是文化衝突激化後的一場歷史悲劇。藝術的發展是在不斷的求新求變中產出，水墨畫自然也是如此，尤其自清末以來，西方東漸，借鑑西方的水墨畫改革運動，從未停過，中國畫的「現代化」一直在摸索中前進，當時自大陸撤退來台的畫家，自然將大陸的繪畫改革思引入台灣，尤其在西畫方面，以李仲生等人為代表的一群畫家更為積極於現代藝術的推展。在水墨畫方面，

動史》（謝里法，1998，頁214-217）、《日據時期台灣東洋畫發展之研究》（李進發，1992，頁132-135）、〈台灣早期西洋美術的發展（一）〉（顏娟英，1989.5，頁160），或見〈省展的角色變革及其因素析探〉（黃冬富，2009，頁20-21）。

雖然受到古典水墨筆墨固有成就的影響，難以突破，但在台式水墨風格的潛移默化下，也有所轉變，對時代感與求新求變的危機感有了更為認真而務實的態度，這對當時台灣的中原風格水墨的發展，有這一定的作用和影響；而台式風格的水墨畫在去日本化的時代氛圍中，也往筆墨推移，更加留意對古典水墨精神與形式的思考，但是在正統國畫之爭落幕後，台式風格很快又從回本身的方向發展，直到現在，這些現象在歷屆的評審委員與得獎作品中，都能觀察得到，是有跡可循、有發展脈絡可考的，這點容在日後做更為深入的專文研究，於此暫時打住了。雖然歷史是沒有如果的，我們也只能淡定的認為，是「正統國畫之爭」台式水墨真正本土化疏離日本影響的契機，可是事情的走向是隨著膠彩畫的出現而中止；而中原風格的水墨畫卻在不只不覺中，面面地走入時代、走進台灣這片土地，啟動了本土化的按鈕，形塑了日後屬於台灣風格的水墨畫，引領水墨畫的發展趨勢，而有了今日的面貌，當然藝術發展有很多外在與內在的因素，但是卻無法排除「正統國畫之爭」的影響。

參、「正統國畫之爭」雙方的態勢與格局

日據時期，由日本畫家鄉原古統（1887-1965）、木下靜涯（1889-1988）等人所引進具有現代元素的東洋畫（日本畫），在台灣光復之初仍是台灣水墨畫的主流，而這種風格在當時與光復後初期被台籍水墨畫家認定是輾轉承襲自日本的中國畫，是改革後的新國畫：強調寫生，注重用色，不摹古，關懷生活周遭的人、事、物與鄉土寫照……等等特質；這批畫家大多是經過「台展」與「府展」或「帝展」的歷練，例如：林玉山（1907-2004）、陳進（1907-1998）、陳敬輝（1911-1968）、林之助（1917-2008）、郭雪湖（1908-2012）等等。或許可以說東洋畫是日據時期受日本風格影響，揉雜漢、和元素的「臺式中國畫」，或是具有「臺式風格的東洋畫」。而在1945年以後陸陸續續渡海來台的大陸水墨畫家，也把當時大陸的水墨畫風格帶到台灣，儘管這些人大多是非主張水墨畫改革的文人畫家，偏向於傳統，但是這些人卻把持政軍、教育等龐大資源，主導當時台灣水墨的發展，這批畫家有：傅狷夫（1910-2007）、黃君璧（1898-1991）、溥心畬

(1896-1963)、高逸鴻(1908-1982)、鄭曼青(1902-1975)、呂佛庭(1911-2005)、馬壽華(1893-1977)、姚夢谷(1912-1993)、胡念祖(1927-2019)、喻仲林(1925-1985)、孫家勤(1930-2010)、張德文(1919-1999)、邵幼軒(1918-2009)、林中行(1914-今)、胡克敏(1909-1991)、季康(1911-2007)、陳丹誠(1919-2009)、金勤伯(1910-1998)、吳詠香(1913-1970)等人。他們將所謂正統的、主流的水墨畫引進台灣，更大力推展「正統的」水墨畫(當時稱為中國畫)，從中央到地方，自官辦到民間，關鍵在於他們幾乎把持台灣美術教育體制，如當時不多的美術院校：台灣省立師範學院美術系(由黃君璧任系主任，為國立臺灣師範大學之前身)、政工幹校(由劉獅任系主任，現已併入國防大學)、文化大學美術研究所(孫多慈任系主任)、國立台灣藝術專科學校美術科(由傅狷夫等人主導，現為國立台灣藝術大學)等藝術人才培育資源，幾乎全部掌握在外省籍畫家手中，他們完全掌握了水墨畫人才的培育機制，也等於是主導了水墨畫發展的方向與未來。⁴或許，這是台灣真正迎來了水墨畫發展的年代，在台灣培育了一代又一代的水墨畫人才，使水墨畫能正式地在台灣成長茁壯，屹立不搖於寶島，但在某種程度上放棄了台灣水墨畫發展的另一種可能，亦在某種程度上遲滯了台灣水墨畫向現代發展的時程，之後的抽象水墨的出現或許可對這方面提出最有利的詮釋。但是台灣水墨畫歷經中原風格的養成，加上發揮海洋文化的屬性，時至今日，已經成為主導華人文化圈水墨畫發展的先驅之地了。

1946年第一屆「台灣省全省美術展覽會」於臺北開展，這是台灣在二戰後的最重要藝術盛會，自然成為藝術界較勁的主場，尤其是國畫部，在臺式畫風與中原風格的角力下，上演了一齣齣表面上的文化衝突，其實則是雙方勢力的搏奕。這個嚴肅的問題可從社會氛圍與文藝界觀點的轉移、省展評審委員結構變化與國畫人才培育機制的影響等三方向察覺。自第一屆國畫部評審委員的審查報告書中，不難嗅出得獎風格的取向：

統觀出品畫中，我們感到大有傾向舊式國畫的趨勢，盲從不自然的南畫，

⁴ 雖然林玉山和陳慧坤任教於台灣省立師範學院，但陳慧坤是教素描課，而林玉山雖然教授國畫，但在當時「正統國畫」的文化氛圍中，他的主張未產生影響力。

或是模仿不健全的古作，忘卻自己珍貴的生命，這一點我們頗感惋惜！……我們深切知道，台灣現有的國畫究竟是甚麼？雖然遠隔我國化五十年，但是所憑感受到的美術教育，在我們正確的評論上，乃是傳授祖國美術文化，而加以革新的日本美術教育，再在台灣爐冶中，數十年來經過熱烈作家同志，不屈不撓的熱心鍛鍊而成就的一種藝術，所謂刷新作風吧！（林玉山，1946/10/17，《台灣新生報》）

對台籍畫家而言「盲從」、「不自然」與「模仿的古作」即未師造化而失去自然之趣味，或以臨摹失去創新之可貴的作品，是必須加以修正的，評委林玉山教授曾於《藝道畫滄桑》中明白地說：「……多屬拘泥古人或找幾本畫譜上的東西，搬來搬去，移花接木式的作品……皆不能列入選之席。」（林玉山，1955.3）須符合台灣「北宗」路線的「新國畫」（灣制畫風格）。這對甫自大陸來台的水墨畫家而言，簡直是抹殺了他們的出路；而對大部份非台籍水墨畫家而言，想要取得台灣水墨畫壇的主導權，「省展」就是一個非常重要的關鍵點之一，而這主導權又和掌握的教育資源息息相關，在學校培育出來的水墨畫人才急需展現的舞台，「省展」無疑是當時最佳的捷徑，因而引爆了一場台籍與非台籍、「去日本化」與改革後的北宗新國畫的「正統國畫之爭」終於被引爆了。

1949年溥心畬首次來台，正逢第四屆省展，溥氏在參觀展出後於十一月十九日的《新生報》撰文：「本省國畫大部作品，都以融匯西畫筆法，此雖似脫逸正宗，但多會意新穎，別成格調，對古典的國畫，或能添新生機，別闢蹊徑。」雖屬謙遜之言，但卻也明確指出台灣注重寫生的繪畫風格與內地之傳統國畫之差異，在此暫以臺式畫風或臺式中國畫稱之（林明賢，2002，頁168-183）；而與其相對，深具水墨注重筆墨等傳統，自光復後來台水墨畫家風格，則以中原風格稱之。1950年起，甫於12月發行第一卷第一期的《新藝術》，為台灣當時唯一的美術雜誌，創辦人何鐵華（1910-1982）於1951年元月28日舉辦「1950年台灣藝壇的回顧與展望」座談會，與會者除了其本人外，尚有劉獅（1910-1997）、張我軍（1902-1955）、羅家倫（1902-1955）、黃君璧（1898-1991）、王紹清（1912-1994）、雷亨利（生卒年不詳）等人。會中劉獅首先指陳大陸來台畫家與台籍畫家的隔閡和衝突，彼此間是難以合作的，並且責難台灣的國畫：

現在還有許多人誤認日本畫為國畫，也有人明明畫的是日本畫，偏偏自稱是中國畫家，實在可憐復可笑。……拿人家的祖宗來供奉，這總是個笑話。（劉獅，1951，頁54-55）

反映了來台藝術家的看法，是以民族主義的立場來看待臺式中國畫（東洋畫），更顯現雙方是毫無交集的兩條平行線。黃君璧於1950年時首次參加省展評委一職，他也認為：「有許多台灣朋友是很虛心的」，但台灣人拿日本畫當國畫，是因為「從前沒有真正的國畫到台灣來」，從黃氏的言談中，不難察覺其以中原為中心的自我意識，與視台灣為邊陲地區的心態。座談內容全文，也刊登在1951年《新藝術》雜誌第一卷第三期上，之後還陸陸續續舉辦了四場座談會。「廿世紀社」邀集大陸來台名家舉行「中國畫與日本畫的區別」藝術座談會，隨後又於臺北市陸軍聯誼社再度舉行座談，針對「中國與日本畫問題」展開討論，與會者有孫多慈（1913-1975）、黃鷗波（1917-2003）、李仲生（1912-1984）、盧雲生（1914-1968）、蒲添生（1912-1996）等人，會中台籍年輕畫家盧雲生首次提及「南北宗」的概念，認為剛從大陸渡台畫家注重水墨表現的道統，是為南宗之文人畫體系，而台籍畫家注重用色，是屬於北宗，企圖以此論點緩和雙方劍拔弩張的緊張氛圍，但顯然不為大陸來台畫家所認同。1954年劉國松更撰文〈日本畫不是國畫〉、〈為什麼把日本畫往國畫裡擠？〉兩篇文章，再次引發正統國畫之論爭。而臺北市文獻委員會也隨即舉辦藝術座談會，邀請臺式中國畫家討論國畫與日本畫之相關議題。劉國松旋即發表〈國畫的色彩問題—「本刊二次筆談」〉作為對臺北市文獻委員座談會的反駁（劉國松，1995）。之後，鷺英（生卒年不詳）也以〈何必因噎廢食？——讀「國畫的色彩問題」後〉，對劉國松的觀點提出嚴正的反對意見。其他相關組織或藝文界亦為此議題爭論不休，可見當時的社會與政治氛圍中，以中原文化為主軸的邏輯思維，與台灣當時台籍畫家圈的文化氛圍是有所矛盾與悖離的。

1960年第十五屆在各方壓力下將國畫分為直式卷軸的「一部」，與僅限裝框作品的「二部」，但仍維持共同評選的機制。1963年第十八屆國畫第一部與國畫第二部，分別各自評審，各取前三名，暫時緩解爭議的壓力，「國畫第一部」是以中原畫風為徵件對象，而「國畫第二部」則以「臺式畫風」（東洋畫）為主。

1974年二十八屆廢除了「國畫第二部」，並將二部評委解職，僅留一位，隨後雖然有短暫的恢復二部，但此後臺式中國畫何去何從的問題，已經成為臺式中國畫家認真思考的議題，於是1977年林之助提出「膠彩畫」的論述，並於1982年成立「台灣省膠彩畫協會」，直到1983年，第三十七屆省展增設了「膠彩畫」部為止，紛紛擾擾了三十多年的中國畫論爭，終於塵埃落定。從此水墨畫與膠彩畫各擁山頭，分道揚鑣，形成了台灣畫壇中水墨畫與膠彩畫的兩大系統。中原畫風獲得最大的勝利，而具有日本明治風格的「臺式中國畫」，也總算找到自己的出路，由日據時期的日本畫到東洋畫，到「國畫第二部」，最後以「膠彩畫」重新活躍於台灣的藝術舞臺之中，日後隨著膠彩畫培育體制的建構與推廣，膠彩畫對水墨畫的影響也日益深廣，到二十一世紀後，兩者往往讓人難以區分彼此的狀態，與當時的現況相比，更顯諷刺與矛盾。

肆、結論

日本侵略中國，蹂躪神州。殖民台灣期間欺壓台民等等的戰時惡行，人神共憤，東洋畫在外省人眼裡簡直就是日本人的化身，是可忍，孰不可忍！當然欲除之而後快。但對台籍畫家而言，多出身於地方仕紳，如陳進、陳敬輝、林之助等人，⁵或身受日籍老師提攜之人士如林玉山、郭雪湖等，⁶這些畫家不論出身背景

⁵ 陳進，新竹人，出身士紳世家，因此被譽為「閩秀畫家」。為日治時代以及戰後台灣著名的女畫家，也是台灣女子學畫的第一人。西元1922年就讀台北州立台北第三高等女學校，受到美術教師鄉原古統在繪畫上的啟蒙與指導。畢業後考取東京的女子美術學校日本畫師範科。1934年，以作品〈合奏〉入選日本第十五回帝國美術展覽會，成為第一位入選帝展的台灣女畫家。陳敬輝原為傳教士郭水龍的六子，因體弱多病，依照台灣習俗，過繼給淡水的舅父陳清義牧師和舅媽偕瑪連女士。陳清義為艦艙教會牧師，1899年與馬偕長女偕瑪連結婚，陳敬輝因此成為馬偕的外孫。陳清義為了讓陳敬輝接受最好的教育，自幼就將送他到日本京都，寄養在中村家裡。七歲入京都市町小學，後來就讀京都市立美術工藝學校和京都繪畫專門學校（京都美術大學前身），學習東洋畫，接受完整的學院美術教育。在學期間，即以畫作「女」入選第四屆台展。

⁶ 林玉山的父親為民間畫師兼裱畫師傅，1922年開始向畫家伊阪旭江學畫。在伊阪旭江與陳澄波的鼓勵下，林玉山在1926年前往日本留學，就讀於東京川端畫學校西畫科。1927年第一屆台灣美術展覽會舉辦，林玉山與郭雪湖、陳進入選為東洋畫部的三位台灣人畫家，被稱為「台展三少年」。郭雪湖〈原名郭金火〉出生於台北大稻埕，二歲喪父，由母親陳氏獨立撫養長大，1917年進入台

如何，在繪畫上優異的表現，皆深受日籍老師啟蒙與照顧，這份恩情與師生之間的情誼，往往淡化了日本人欺凌台民、殘殺中國人的惡行惡狀。重要的是，當下在日式的藝術教育養成中，藝術觀念自然傾向於所知、所學、所感，受啟蒙老師的繪畫觀念影響自然很大，師造化，成為繪畫至高而唯一的準則，再加上臺式中國畫對於用色的講究，自然與外省籍水墨畫家的保守、傳統、師於心的中原繪畫傳統，格格不入。自「中國畫的定位論爭」中，也許不難看出「臺式畫風」與「中原風格」在衝突與矛盾間的磨合過程，反映了當時台灣當局以統治者或領導者的身分自居，視台民理應被領導、被管理、被統治，於是急於將中原主流文化輸入台灣，企圖將大陸地區的典章制度，甚至於價值觀等全盤地強行移植於台灣。但是不可否認的是，台灣經過日本人五十年的殖民統治，在各方面皆與光復後的統治階層差異極大，台灣菁英分子的思想也遠比大陸來台人士更為符合現代社會的發展與需求，這點從日後台灣水墨畫的發展軌跡已經得到證實。從本文「附表一：正統國畫之爭始末記事年表」中可以看出一些很有趣而實際的問題來，「正統國畫之爭」檯面上是道統之爭，民族大義則是意氣之爭，但實則為權利、利益之爭，最後才是理念之爭；換言之，是理念為表，利益為實的論爭，這才是整個事件的真實面。當第一屆到第十五屆台籍評審委員掌握省展的主導權時，外省籍的反撲力道最為強烈，當奪得的權力越來越多時，攻擊力道亦隨之減弱，在第十八屆時外省籍完全取得掌控權後，理念已經不再重要了，論爭也隨之銷聲匿跡。而台籍畫家自始自終都處於挨打的份，只能不斷的解釋，從開始評審委員自信滿滿的立下品評標準：要寫生、不「盲從」、要「自然」、與不是「模仿的古作」等，再到「南北宗論」、「繪畫精神論」，與之後的「六法論戰」，到最後林玉山所說的：「大家不必計較材質、形式，應強調民族精神、時代意義，與地方特色的表現。」（林玉山，1985）始終想要說服大陸來台人士。可惜不為當時外省籍人士主導的局勢所接受，完全無法接受任何的解釋或說法，類似如此這般的狀況，在當時是極為普遍的現象，因而也埋下「省籍衝突」的禍根，與日後紛紛擾擾的意識形態

北日新公學校就讀，被導師發現具有繪畫方面的才華，而開始指導他學習藝術。1927年，第一屆台灣美術展覽會舉辦，原本沒沒無名的郭雪湖入選為東洋畫部的台灣人畫家，一時聲名大噪。鄉原古統是影響郭雪湖一生重要的人物。郭氏欣賞鄉原的作品，後來相識並建立了亦師亦友的親密關係。鄉原曾力勸郭雪湖要做一位職業畫家，郭氏也記取此話，一生獻身藝術。

議題；當然這場「正統國畫之爭」無關於國家大一統的實質意義，但在政治上或輿論民情上，對執政者而言，卻具有某種程度的象徵意義，和宣示意味，這也是高舉民族大義者的底氣之所在。

附表一：正統國畫之爭始末記事年表

日期	發表刊物/ 組織/地點	人物/地點	內容
1877 明治 10 年	第一回 內國勸業博覽會	日本東京/ 上野公園	是日本明治時代為了促進國內產業發展、培養具有吸引力的出口商品為目的，由政府主導舉辦的博覽會。
1900	巴黎萬國博覽會	法國/巴黎	台灣第一次參加國際的大型展覽
1906.11.29	日本《中央新聞》 1906.11.29，版 1	黑田清輝	〈官立美術展覽會の急務〉：「若能仿做法國的沙龍展制度，安定畫家的社會地位，他表示歡迎之意。」
1907	文部省美術展覽會	日本/東京	簡稱「文展」(1907-1918)為近代日本仿效法國沙龍展的官設展覽會
1910	南洋勸業會	南京/由兩江總都端方、張人駿籌備	這是清政府舉辦唯一一次的全國商業博覽會。
1919	帝國美術院展覽會	日本/東京	簡稱「帝展」(1919-1935)
1922	朝鮮美術展覽會	韓國/漢城(首爾)	簡稱「鮮展」(1922-1944)
1922夏		蔡元培、劉海粟	「請政府創設國立美術展覽會」
1923.2.20	上海《時事新報》副刊〈學燈〉	劉海粟	發表〈為什麼要開美術展覽會〉一文，但是在當時並未受到民間或政府的任何回應。
1924.3	江蘇省美展	上海/劉海粟	江蘇省教育會美術研究會舉辦全國第一次省級美展
1926	台灣美術展覽會籌備會成立	日本據台第十任總督伊澤多	簡稱台展

		喜男	
1927.10.28-11.6	第一屆「台灣美術展覽會」《臺灣時報》	木下靜涯	1.日本據台第十一任總督上山滿之進委由台灣教育會主辦10回(1927-1936),於樺山小學校(該地之後新建為臺北市役所,現為行政院中央大樓)舉辦,徵集東洋畫、洋畫兩類,只要住在臺灣的人士皆可投件,簡稱「台展」。 2.〈東洋畫審查雜感〉:「雖然不能說『文人畫』並非美術作品,但是僅僅畫些奇形怪狀的蘭竹、石頭再添加些詩詞,怎麼說也無法以美術作品被接受。另外還有不少畫達摩、觀音的作品,……一些業餘的日本畫愛好者最愛畫達摩,這些能做為同好者間的趣味酬酢,若說要做為參展作品就有些勉強。」 3. 審查委員長石黑英彥接授訪談,提到美展將會影響日後臺灣美術發展的方向,並且提出「地方色」概念,做為臺灣美術界進一步努力的方向。
1928.12	「全國美術展覽會籌備委員會」成立	由蔡元培在上海主持	
1929.4.10	全國美展開幕	在上海新普育堂舉辦	展出作品2266件。分為書畫、金石、西畫、雕塑、建築設計、工藝美術、攝影等七大項目。
1936	文部省美術展覽會	日本/東京	簡稱「新文展」(1936-1944)
1938.5.2	第一回/偽「滿洲國美術展覽會」	民生部/滿展理事會/瀋陽	
1938.10.28	「臺灣總督府美術展覽會」	台灣總督府文教局	簡稱「府展」(1938-1942),設有西洋畫和東洋畫二部。
1939.8.5	第二回/偽「滿洲國美術展覽會」	民生部/滿展理事會/瀋陽	
1941.4.19	成立「皇民奉公會」	台灣總督府	太平洋戰爭爆發日對英、美宣戰,進行台灣的「皇民化運動」。
1944.4	中央設計局成立「台灣調查委員會」	草擬11條《台灣接管計畫綱要》	確認接收台灣後「去日本化」和「中國化」的指導方針。

1945.9.20	於重慶召開「全國教育善後復原會議」	教育部長朱家驊	會中強調台灣要用特別方法來改造日本人的「奴化教育」，要求徹底消除台人被奴化的「毒素」，成為戰後台灣教育與文化的重要指導原則。
1945.10.25	台灣光復	中華民國接管臺灣	日本在第二次世界大戰中戰敗
1945	獲准籌辦「台灣省全省美術展覽會」	楊三郎、郭雪湖	有鑒於日治時期台灣大型美術展覽會「府展」因戰事蔓延到台灣而中斷，如今戰爭結束，希望能恢復美術展覽會的設置。
1946.1.8	《台灣新生報》，	王白淵	〈所謂「奴化」問題〉：「日本統治下有「皇民化」三字，使台胞非常頭痛，光復後有「奴化」兩字，不斷地壓迫著我們。台省現在的指導者諸公，開口就說台胞「奴化」，據說政治奴化、經濟奴化、文化奴化、語言文字奴化、連姓名亦奴化，好像不說台胞奴化，就不成台灣的指導者，而似有損及為政者的資格一樣。」
1946.2.10	《人民報導》	陳儀	1.在中學校長會議上表示：「台灣過去受日本奴化之教育，其所施之愚民政策不使大眾對政治正確認識，……，今後我們就要針對而實施中國化運動。」 2.「台人奴化論」的主張者除了陳儀為首的長官公署官員外，以官方媒體《台灣新生報》。反對「奴化說」以民間媒體《民報》為根據地，而《人民導報》、《新新》、《政經報》等都加入論戰。 3.臺灣官民雙方曾在報紙期刊展開歷時一整年的激烈論戰。官方指控受日本殖民統治五十年的臺灣人已經「奴化」，非得經過「中國化」，不能享有同等對待。臺灣人知識份子則強力反擊，認為官方以此為藉口掩飾統治失敗，並對日本統治功過重新評價。
1946.4.2	在臺北成立「台灣省國語推行委員會」	臺灣省行政長官公署，主任委員魏建功（語言學學者）	公布〈台灣省國語推行委員會組織規程〉
1946.5.21	頒布六條〈台	主任委員魏建	刷清日語句法，恢復台灣方言，建設新生國

	灣國語運動綱領》	功	語，推行注音符號，厚植中華文化。
1946.6.12	《民報》第一版	社論主編	〈如何中國化〉提出「中國化運動」對台灣同胞造成的不公不義、矮化與羞辱，提出憤憤不平地反駁。
1946.8.29	《台灣行政長官公署公報秋字（五一）》，頁 803	〈台灣全省美術展覽會章程〉	
1946.8.30	《台灣行政長官公署公報秋字（五二）》，頁 818	〈台灣全省美術展覽會籌被委員會組織章程〉	
1946.9.5	《台灣新生報》	陳天嘯	〈中國繪畫史概（上）台灣文化協進會主辦陳天嘯畫師演講會〉：「蓋日本的文化在兩千餘年前，已得到中國文化的傳授，晚近數十年來參合了西方文化，乃混然而獨創一種不東不西的文化藝術，但仍以中國文化為主體。日人在其統治本省的期間，即以這種畸形的文化藝術間接傳授給台胞，再加以殖民地政策而教育之，不少台胞為所蒙蔽，幾不知自己的文化本源。」
1946.9.11	《民報》第一版	社論主編	〈中國化的真精神〉提出「中國化運動」對台灣同胞造成的傷害並指出種種可以改進的地方。
1946.9.17	臺灣文化協進會「美術座談會」	台北市長游彌堅等人	1.首屆省展評審之後，在中山堂召開，將「省展展覽會的批評」列入會議中第四項議題。 2.與會者：許乃昌、陳紹馨、王白淵、楊雲萍、沈相成、蘇新等重要文化界菁英，出席的藝術家有林玉山、陳進、林之助、郭雪湖、陳敬輝、陳澄波、李梅樹、李石樵、藍蔭鼎、楊三郎、顏水龍、劉啟祥、廖繼春、陳清汾、陳夏雨、蒲添生、陳敬祥等人。 3.『所謂東洋畫結局是中國畫，宋朝時代即有某畫家赴日本傳授中國畫，就是今日的日本畫，純粹的日本畫只是「大和畫」或「浮世畫」，幸這次沒有這樣的末流（大和畫、浮世畫）的出品，所以這次的東洋畫，可謂都是中國

			畫。』刊載於《臺灣文化》，第1卷第3期（1946.12.01），頁20-4。
1946.10.17	《台灣新生報》 《民報》 《大明報》	林玉山	同時以〈全省美展定期開幕 審查完竣 發表感想〉、〈本省首屆美術展覽會，各部審查已完畢〉、〈首屆美術展藝術家的一滴甘露 審查員發表感想〉發文指出：「觀出品畫中，我們感到大有趨向國畫之傾向，而踴躍如盲從不自然之南畫或模仿不健全之古作，忘卻珍貴的自己生命，這一點我們頗感嘆息！」、「我們深切知道，台灣現有的國畫什麼？雖然遠隔我國文化十年，但是所感受到的美術教育，在我正確的評論上，乃是傳授祖國美術文化而加以革新的日本美學教育，再在台灣爐冶中，數十年來經過熱血作家同志，不屈不撓的熱心鍛鍊，而成就的一種，所謂刷新的作風吧！」
1946.10.20	《大明報》	陳儀	〈台灣的過去現在和未來 陳長官答記者團問〉：「美術音樂方面，尚稱發達，唯帶日本色彩頗激，亟待糾正。」
1946.10.22	第一屆全省美展	五位國畫部評審委員皆為台籍畫家	1.於臺北市中山堂舉行，分為國畫、西畫、雕塑三部。 2.外省籍畫家錢硯農獲第四名，其餘大獎皆為台籍畫家。 3.評審委員與報告書指出南畫之若干缺點。
1946.10.25	成立「國語推行委員會」	主任委員魏建功	取消所有日文欄，恢復台灣方言以利於國語之推行和學習。
1946.11.2	《中華日報》	蜀客（筆名）	〈全省美展參觀記〉：「國畫部受日本畫影響甚深，一些仕女的畫法都用日本式的筆法，日本式的線條，失之呆板，人面也如此，遠不如國畫生動。……，我們深覺得國畫這個部門，還有大加努力的必要。」
1946.11.25	〈新藝術〉創刊 並舉辦座談會	與會者僅有李石樵為台籍畫家	「談台灣文化前途」座談會：李石樵會中以「泡茶論」批評中原風格的國畫
1946.12.1	《人民導報》 藝文版第五號	多瑙先生	〈漫談臺灣藝文壇〉：「光復後的臺灣藝壇，可說是漸漸走入畸形的現象。」對台灣藝壇和省展，尤其是國畫多所批評。
1947.2.5	《臺灣文化》 第2卷，第1	麴牲（即蘇新）	撰文反駁多瑙先生的觀點

	期		
1947.2.20	《台灣新生報》	林紫貴(台灣省新聞處長)	〈台灣兩年來的文化運動〉:「只有國畫比較遜色,如果允許我們吹毛求疵的話,那就是日本的格調,以後不要再應用到國畫上面去。我想,內地名畫家劉海粟諸氏的攜帶作品不斷來台展覽,台灣一定會觀摩出不少後起之秀的國畫家。」
1947.2.28	二二八事件		
1947.7.1	《臺灣文化》第二卷第四期.序文	臺北市長游彌堅	〈臺灣新文化運動的意義〉:以原種文化接枝論述,臺灣新文化運動源流相繫的脈絡,闡述臺灣與祖國歷史屬淵源上相同的「原種」,兩者的差異只在於遇上兩種不同方法所培育出來的文化。新文化運動在游彌堅的目標任務,以雙方是相同的「原種」文化樹概念,以及血脈相連論來搭起雙方文化具有傳承接續的論點。需重新論述
1947.8	設置勞作圖畫專修科	台灣省立師範學院(後改制為國立臺灣師範大學)	
1947.9.15	《台灣新生報》		〈蔡敬翔先生畫展贅言〉:「今當其渡海東來,滿載琳琅,公開展覽,以傳播祖國文化藝術,余雖於藝術為門外漢,猶樂為介紹,誠以本省畫風,久習東洋氣派,一般對於國畫,既乏明確體認,而一知半解者,又率惑於東洋美術理論甚至唾鄙國粹,今得此一番比較觀摩,或可增加若干新觀感,而另闢自力更生之道,以期進一步為美術風氣改進之正鵠。」
1947	第二屆省展	省展籌備會/省展報告	「我們感到大有傾向舊式國畫的趨勢,盲從不自然的南畫,或是模仿不健全的古作,忘卻自己珍貴生命,這一點我們頗感惋惜。」
1948.8	成立藝術系	臺灣省立師範學院	1949年黃君璧等人任教
1948.	第三屆省展	馬壽華加入國畫部評審	為外省籍中國畫家不以參展經歷加入評審的第一人。
1949.11.10	《新生報》第6版	溥心畬來台	〈溥心畬稱讚中西融會別成格調〉:「雖似脫逸正宗,但多命意新穎,別成格調,對古奧的國畫或能添注生機,別開蹊徑」

1949.11.18	《台灣新生報》	王逸民	〈四屆全省美展觀後〉：「日本畫的風味，不能充分表現中國的民族精神。」
1949.11.19	第四屆省展		
1949.11.26	《新生報》 藝術生活9版	王高風	〈看第四屆全省美展〉：「可惜的是，畫家們取材太拘泥於小範圍了，他們沒有面向廣大無垠的大海，沒有重視山地族俗原始深厚美的生活題材，沒有意識到中國的歷史學習，許多日本畫家都要付以偌大的代價向中國學習，而我們中國人反走向模仿日本的末流去迷戀，這豈非走了遠路。」
	《新生報》 藝術生活9版	趙白木	〈獻給美術崗哨位的人——全省美展觀後感〉：「從此次第四屆的省展中，我們已經找到了接近祖國立意的畫幅充滿中國泥土的大陸色彩，配合了現實題材武裝戰鬥情緒的高漲。」「過去，我們都知道，臺灣的美術壇是繼日本戰地的旨意，普通西畫的中心題材多趨向於日本的從軍畫家小磯良平、宮季三郎、猪熊弦一郎等，因此當光復後第一屆美展中，仍舊使人不能親熱的接受，無形在美術高越的反映上，發生莫大的隔距，甚至使人深切的感到日本作風的感覺。」
1949.11.28	《新生報》	王逸民	〈四屆全省美展觀後〉(上)：「原來日本畫是宋代馬遠夏珪的畫派，由日僧雪舟帶回日本，加上自然的研究，形成狩野而到現在的東西，是院體派的延伸，不是外國畫。」
1949.11.29	《新生報》	王逸民	〈四屆全省美展觀後〉(下)對臺灣國畫家的寫生觀念和個人畫風的特質讚許有嘉。
1949.12.7	國民政府遷台		中華民國政府最終宣佈政府遷設臺北市
1949.12.9	《公論報》六版， 日月潭週報	鄉下美術工作者	〈會後話美展〉：文中提到本次作品多數未反映出時代的內涵，在技巧和題材上仍顯舊態。
1950.3.25	《中央日報》	張力耕	〈一年來的美術界〉：「不過一點值得商榷的地方，是本省人所作的國畫，無論是布局、結構、筆法、賦色均帶有極東洋畫的氣息，有的乍看起來像西洋寫生畫，但仍有其存在的價值。」
1950	第五屆省展	溥心畬	開始受聘為評委

1950	《新藝術》雜誌	何鐵華舉辦、發行	〈1950年台灣藝壇的回顧與展望〉 劉獅：「第五屆美展時在中山堂展覽多為日本畫，但都以國畫姿態展覽，而第一名以國畫得獎，其實即為日本畫。」 黃君璧、雷亨利、張我軍、羅家倫、何鐵華、王紹清等人
1951.1.28	二十世紀社舉辦	「藝術座談會」由何鐵華舉辦，無台籍畫家與會	劉獅：「現在還有許多人誤認日本畫為國畫」 黃君璧：「在從前沒有真正的國畫到台灣來」 張我軍：「臺胞原來學的都是日本畫，光復以後即將原來的日本畫改名稱為國畫。」
1951.1	《新藝術》一卷三期	何鐵華舉辦專題座談會 「1950年台灣藝壇的回顧與展望」	討論「中國畫與日本畫問題」 1.台籍年輕畫家盧雲生提出：「南北宗論」 2.劉獅：「現在還有許多人以日本畫誤認為國畫，也有人自己明明所畫的都日本畫，偏偏自稱為中國畫家，實在可憐復可笑！例如第五屆美展時在中山堂展覽者多屬日本畫，但都以國畫姿態展覽，而第一名以國畫得獎者，其實即為日本畫。」 3.黃君璧：「有許多台灣朋友是很虛心的，但是在從前沒有真正的國畫來到台灣，是造成今天這種錯誤的最大原因。所以我以為有舉行一次大規模展覽的必要。」
1951.4.20	《新藝術》第二次座談會	「1950年台灣藝壇的回顧與展望」	鎖定在「國畫」與「日本畫」的區別性。
1951.7.1	成立美術組	政工幹部學校（現已併入國防大學）	後改為美術系，由劉獅、梁鼎銘、梁中銘先後擔任系主任。
1951.11.3	第六屆省展	黃君璧	開始受聘為評委
1951.11.5	《中央日報》	民政廳長楊肇嘉	〈美展佳作審查選定〉：「本年美展在質與量兩方面均有甚大之進步，尤以國畫中本國彩色日益濃厚，在地方特色與時代意識均有適當之配合，是一種良好的現象。」
1951.11.9	《中華日報》台南：中華日報社	施翠峰	〈評六屆省展〉：對臺式中國畫有所意見：「過去純粹的國畫在台灣失傳已久，而且這期間中受到日本畫的影響甚多，……但缺少生動的氣韻和雄偉的魄力。……他們只不過把其原用材料的日本絹改為宣紙罷了，在畫面的表現

			上，是很難看出有什麼蛻變的。」
1951.11.30	《新藝術》 第三次座談會		以「中國繪畫的新路向」為題
1951.	《自由中國美展》 第一屆		主辦第一屆「自由中國美展」，出版《自由中國美術選集》
1952	《新藝術》 第2卷第2期	公孫無忌	〈近兩年中國的藝術運動〉：「全省美展，依然是舊時模樣，幾年來造成這個不協調局面，尤其是祖承屠殺過我們的日本法典，不把中國獨有的書法列入，攝影也在例外，這大概是日本的美展向來沒有，所以被「屠殺」過了中國子子孫孫不敢違犯了這個祖傳「家法」，真是中華民族展史上的一個奇恥，把世界人們的牙齒都笑掉了。當他在現場參觀時，旁邊站了一個外籍軍人說：『無異在看日本畫展』，使人聽了真難過。」
1952.2.26	《自由中國美展》 第二屆	新藝術雜誌社	於台北中山堂光復廳舉行，展出國畫、西畫、雕塑、木刻版畫、工藝美術、書法、攝影等四百多件。
1952.3.25	《新藝術》 第四次座談會		以「新國畫的研究」為題
1952.5	全省教員美術展覽會，簡稱全省教員美展	由台灣省教育廳創辦，並由當時廳長陳雪屏兼任臺灣全省教員美術展覽會會長。	每年舉辦
1953	第二屆全省教員美術展覽會		
1954.1.30	《聯合報》 第六版	陳永森	〈談藝術創作〉
1954.11.23	《聯合報》 第六版	劉國松（以筆名魯亭）發文/師大四年級生	〈九屆全省美展國畫部觀後：藝文圈內，為什麼？把日本畫往國畫裏擠〉
	第九屆省展		
1954.12.14	《台灣新生報》	劉國松/ 師大四年級生	〈日本畫不是國畫〉

1954.12.15	「美術運動座談會」	由臺北市文獻委員會舉辦，與會者皆為台籍畫家與藝文界人士	提出「繪畫精神論」認為藝術應以畫家的精神為標準，而不因取決於用具材料或畫法。 1954年12月15日座談日；發言內容刊載在1955年3月5日『台北文物』三卷四期。
1954.12	創作自述	林玉山	「維護將來之論述」
1955.1.17	《聯合報》第六版	梁又銘《藝文天地第二次筆談會》	〈現代國畫應走的路向 鼓起勇氣迎接新題材〉：首先打破畫壇回歸傳統，以臨摹古人作品為自身創作保守風氣，主張國畫應與時俱進，表現符合時代的題材，並吸收西畫的長處，注重寫生以補國畫之不足。
1955.1.17-22	《聯合報》藝文天地	〈聯合報〉筆談會：馬壽華、梁又銘、林玉山、藍蔭鼎、施翠峰、何勇仁、陳永森、黃君璧、孫多慈、劉國松等人。	〈現代國畫應走的路向〉列出六項提綱 邀兩方作家筆談：大陸來台畫家馬壽華、梁又銘、黃君璧、孫多慈、何勇仁。台籍畫家陳永森、藍蔭鼎、林玉山。 1.林玉山：「六法論戰」 2.盧雲生：再次詮釋「南北宗論」 3.劉國松：〈國畫的色彩問題〉 4.馬壽華：〈國畫不應走的路〉 5.梁又銘〈現代國畫應走的路向 鼓起勇氣迎接新題材〉：認為國畫因該創新，不宜再陳陳相因。
1955.1.19	《聯合報》第六版	林玉山	〈現代國畫應實踐六法論〉：「一、現代國畫不要揚棄舊的題材，只要有新的感覺，新的表現，雖古時的題材亦可入畫。 二、應實踐南齋、謝赫的六法論，才能發揚國畫的特長。 三、六法中的「應物寫形」，「隨類賦彩」即今之謂寫生，「傳移模寫」即臨摹，現代國畫都要著重，不過臨摹抄襲只是自己的研究過程，不能當作創作而發表。」
1955.1.23	《聯合報》第六版	劉國松	〈國畫的彩色問題—「本刊二次筆談」〉
1955.1.30	《聯合報》第六版	未具名人士	〈美學一言論的現代國畫〉
1955.2.1	《聯合報》第六版	鷺英	〈何必因噎廢食？—讀「國畫的彩色問題」後〉
1955.2.3	《聯合報》	盧雲生	〈回復孔孟思想創造戰鬥藝術與文人畫當有區

	藝文天地版		別〉詮釋南北二宗與臺式風格的關係，他以自己會化來說明個人奉行北宗的傳統精神，表現現代題材與台灣熱帶的色彩，卻因生於日治時代而被視為日本畫。
1955.3.5	《臺北文物》 第3卷第4期	「美術運動座談會」	<p>1.林玉山、盧雲生、郭雪湖等人引言：指出中國畫（中原畫風）的種種問題，而強調寫生的重要。</p> <p>2.盧雲生：「臺灣以前的繪畫當然是傳自中國大陸，這一點也沒有疑問的，當時臨摹古畫四君子等和現在內地畫家的研究一樣。日人據臺後，一切的畫都以寫生為基礎，寫生是我國固有的，畫六法不論國畫西畫都是一樣的。日據時代臺灣人所學的繪畫滲入新的筆法和西畫融合起來，取入熱帶光線和地方色彩合成的，別自形成了一種風格，這固然不是純然的日本畫，所以當時日人不視為日本畫而稱為「灣製畫」。這是一種鄉土藝術、臺灣藝術，已創成獨特的畫境。」</p> <p>3.金潤作說：日本畫和國畫的兩個名稱要怎樣區別的問題，我想應以畫家的精神來做標準，來加以分別的，不應該以用具和方法來區別的，台灣人是中國人，那麼台灣人所畫的當然是國畫。</p>
1955.3	《文藝》月報	劉國松	〈目前國畫的幾個重要問題〉
1955.12.1	《臺灣新生報》 第五版	王白淵	〈省展觀感（一）〉
1955.12.25	《臺北文物》 第3卷第4期	林玉山	〈藝道畫滄桑〉
1956.10.9	《聯合報》 第六版	霍學剛	〈寫在全國書畫展出前—提供四點建議主管當局〉
1956.12.1	第十一屆省展	省展籌備會/ 省立博物館	
1956.12.8	《聯合報》 第六版	施翠峰	〈我對全省美展的淺見〉
1959	第22屆 臺陽美術展覽會	臺陽美術協會	開始將國畫分為第一部與第二部，以區隔中原風格和臺式風格。

1959.4	〈美術〉月刊	王白淵	《對國畫派系之爭有感》(上)·(下)
1959.6.10	《筆匯》革新號，第一卷第二期第40號	馮鍾睿	〈不可魚目混珠—書「台陽美展」後〉：「他們對祖國數千年的文化不瞭解，也不去瞭解！無怪他們抱著日本畫不放……那種假冒的國畫才是最刻板的工筆，其除了極盡寫實之外，毫無意境，毫無個性情感可言。」並讚揚台陽美展將國畫分為第一、二部，將日本畫和中國畫作了區隔。
1959	第十四屆省展	省展籌備會	國畫部加入多位外省籍中國畫家（吳詠香、梁中銘、傅狷夫、張毅年等），開始與本省籍中國畫家間產生對「正統國畫」的爭議，國畫部第一獎首次由傳統水墨畫得獎。
1959.8.15	《筆匯》革新號 1卷4期第42號	劉國松	〈名畫照片展覽觀後感〉再次以民族大旗筆伐臺式中國畫風格
1959.8.20	〈美術〉月刊 第3卷第6、7期	王白淵	〈對國畫派系之爭有感〉提出「南北二宗論」：「在本省國畫界，本省籍的畫家，多屬北宗畫派，因為他們學畫的時候，受日人教授的指導，由精密的寫生開始，鍛鍊描寫的技巧，然後漸進創作，表現其個性，因此他們的作品，切實地反映著自然與人生。但南宗畫家，亦是由自然的精密觀察而來，不是憑空能產生傑作，現在有些南宗畫家，在學畫的過程中省略此一精密的觀察與研究，只臨摹幾張古人的畫，搖身一變就成為堂皇的藝術家，豈能說是創作者，哪裡能產生個性之美。」
1959.10	《美術》月刊 第3卷第8、9期	林玉山	〈談國畫寫生的重要性〉：「寫生之法，顧名思義，不只是寫其形骸，須要寫透對象形而上的內在精神。如寫花蕊，要注重時，光的變換，並在現場點染自然的色相，以資創作時的參考資料。這就是國畫的正宗教條。」
1959.10.7	《聯合報》 第八版	王白淵	同文再發表一次〈對國畫派系之爭有感〉(上)提出「南北二宗論」
1959.10.8	《聯合報》 第八版	王白淵	〈對國畫派系之爭有感〉(下)
1959.10.20	〈筆匯〉革新號 1卷6期第44號	劉國松	〈談全省美展—敬致劉真廳長〉建議：「將日本畫由國畫中踢出去，保持國畫的純粹性。」

1960.12.24	《聯合報》	黃朝湖	〈對全省畫展的建議〉提出國畫部應分兩部評審，以解決有關「東洋畫」的爭論。
1960.12.17	第十五屆省展	省展籌備會/ 省立博物館	將國畫分為「國畫第一部」直式卷軸；和「國畫第二部」為裝框兩部收件，但是仍然一起評選。
1960.12.17	第十五屆省展	評委林玉山發表 審查感言	鼓勵大家不必計較材質、形式，應強調民族精神、時代意義，與地方特色的表現。
1961.1	《文星》39期	劉國松	〈繪畫的狹谷—從十五屆全省美展國畫部說起〉
1962.8	設置美術科.國 畫組	國立台灣藝術 專科學校（現 為國立台灣藝 術大學）	由鄭月波、傅狷夫、金勤伯等教授的傳授水墨畫
1963.2	第十七屆省展	省展籌備會	
1963.3	《文星》65期	劉國松	〈看偽傳統派的傳統知識〉
1963.12.28	第十八屆省展	省展籌備會/ 省立博物館	「國畫第一部」和「國畫第二部」兩部開始分開評審，分室展覽。
1963.12.28	〈全省美展國 畫部分〉，出處 待考。	郎玉衡	發文者對謝峰生、郭燕嶠、黃惠穆、羅樂文、陳壽彝五位的得獎之作各別提出褒貶，在文末簡短提到國畫傳統精神宜留存，而非盲目滲合西畫於國畫。
1965.11	第二十屆省展	省展籌備會	
1966	第二十一屆省 展	省展籌備會	
1967.7.30	中華文化復興 運動	中國國民黨中 央委員會頒布 《推進中華文 化復興運動辦 法》	推行中華文化復興運動，積極將台灣中國畫以對抗中共政權的文化大革命運動，型塑台灣為中國唯一合法政權的正統正朔地位。
1967.12	第二十二屆省 展	省展籌備會	
1971	第二十五屆省 展		
1971-1978	成立「長流畫 會」	由林之助、林 玉山、黃鷗	1.創作台籍畫家所認定的國畫，於每年冬季與省展同時，舉辦一次發表研究畫展，藉此爭取

		波、陳慧坤等 台籍畫家組成	在「省展」參展的權利。 2.1978省展欲恢復「國畫第二部」因完成使命而結束。
1972.9.29	台日斷交		日本與中華人民共和國發表「中日共同聲明」，雙方正式建立外交關係，同一天，中華民國政府以「漢賊不兩立」的原則，宣佈與日本斷絕外交關係。
1973	第二十八屆省展	省展籌備會	不明原因下，宣佈取消「國畫第二部」。並取消所有台籍評審委員席位
1975.4	《雄獅美術》 第231期	劉其偉	於〈何鐵華與二十世紀社〉一文中指出：「當民風醇厚，為受日治統了半個世紀的殖民地殘餘思想尚未清除，以致與中華文化及世界脫節。」
1977		林之助	提出「膠彩畫」一詞
1980	第三十四屆省展	省展籌備會	省展首次改由地方輪流辦理，並且恢復「國畫第二部」兩部合併評審，台籍畫家重回評審委員席位。
1981	台灣省膠彩畫協會成立	由林之助組織	
	第三十六屆省展	省展籌備會	兩部再度分開，各自評審。
1982	第三十七屆省展	省展籌備會	林之助向媒體提出以膠彩畫替國畫第二部正名，隔年起國畫分為水墨與膠彩成立「膠彩畫部」，「國畫」之名稱也從此在省展中消失。
	第十屆長流畫會	林之助	
1983	第三十八屆省展	省展籌備會	水墨部與膠彩畫部
1985	東海大學	林之助	美術系開設膠彩畫課程，禮聘林之助授課，膠彩畫正式進入美術教育體系。

(資料來源：作者彙整，2023)

附表二：台灣省全省美展國畫部1-37屆評省委員變遷簡表

屆次	評委		得獎 作品風格	得獎名次
1946 第一屆	非台籍	無	中原畫風	特選：錢硯農/黃山始信峰
	台籍	陳敬輝、陳進、 林之助、林玉山、 郭雪湖	臺式畫風	特選長官賞：許深洲/觀猴圖 特選學產會賞：陳慧坤/賞蓮 特選文協獎賞：黃水文/清秋 特選：黃鷗波/秋色 範天送/七面鳥
1947 第二屆	非台籍	無	中原畫風	無
	台籍	陳敬輝、陳進、 林之助、林玉山、 郭雪湖	臺式畫風	無鑒查特選主席賞： 陳慧坤/台灣土俗室 特選文協賞：李秋禾/殘暑 特選學產會賞：王清三/露 無鑒查特選教育會賞： 許深洲/室內 特選：蔡永/巴厘島神像
1948 第三屆	非台籍	馬壽華	中原畫風	無
	台籍	陳敬輝、陳進、 林之助、林玉山、 郭雪湖、陳慧坤	臺式畫風	特選第一席主席獎：李秋禾/雄風颯爽 特選第二席主席獎：許深洲/新娘查 特選學產會獎：蔡草如/飯後一帶煙 特選教育會獎：陳永堯/啼叫
1949 第四屆	非台籍	馬壽華	中原畫風	無
	台籍	陳敬輝、陳進、 林之助、林玉山、 郭雪湖、陳慧坤	臺式畫風	特選主席獎第一名：蔡草如/草嶺潭 特選主席獎第二名：李秋禾/朝夕二題 特選主席獎第三名：黃靜山/夕月 文協獎：黃鷗波/地下錢莊 教育會獎：黃水文/小圃豐收 文化財團獎：溫長順/閑日
1950 第五屆	非台籍	馬壽華、黃君璧、溥 心畬	中原畫風	特選主席獎第三名：劉雅農/山居圖 文協獎：金勤伯/梅花帶香 教育會獎：儲輝月/夜半松濤撲小橋
	台籍	陳敬輝、陳進、 林之助、林玉山、	臺式畫風	特選主席獎第一名：盧雲生/花間人 特選主席獎第二名：黃異/安順牛場

		郭雪湖、陳慧坤		文化財團獎：林阿琴/花
1951 第六 屆	非台籍	馬壽華、黃君璧、溥 心畬	中原畫風	特選主席獎第二名：金勤伯/觀瀑圖
	台籍	陳敬輝、陳進、 林之助、林玉山、郭 雪湖、陳慧坤	臺式畫風	免鑒查特選主席獎第一名： 盧雲生/壘球之英 主席獎第三名：林阿琴/麗日 文協獎：蔡草如/朝光 教育會獎：黃鷗波/晴秋
1952 第七 屆	非台籍	馬壽華、黃君璧、溥 心畬	中原畫風	特選主席獎第二名：儲輝月/雲山煙 樹
	台籍	陳敬輝、陳進、林之 助、 林玉山、郭雪湖、陳 慧坤	臺式畫風	免鑒查特選主席獎第一名：盧雲生/ 曉塘 主席獎第三名：楊英風/漁村 文協獎：宋福民/檳榔村 教育會獎：溫長順/祈求福慶
1953 第八 屆	非台籍	黃君璧	中原畫風	主席獎第二名：胡念祖/淡江小泊
	台籍	陳敬輝、陳進、 林之助、林玉山、郭 雪湖、陳慧坤	臺式畫風	特選主席獎第一名：蔡草如/小憩 主席獎第三名：黃登堂/盛夏 文協獎：楊英風/中元 教育會獎：黃鷗波/家慶
1954 第九 屆	非台籍	黃君璧、馬壽華	中原畫風	主席獎第三名：吳詠香/靚妝圖
	台籍	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、林 玉山、郭雪湖	臺式畫風	主席獎第一名：黃水文/一見大吉 主席獎第二名：詹浮雲/曙塘 文協獎：黃鷗波/豔陽 教育會獎：溫長順/水邊
1955 第十 屆	非台籍	黃君璧、馬壽華	中原畫風	文協獎：孫家勤/百子圖（一） 教育會獎：吳詠香/秋鶴遐齡
	台籍	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、林 玉山、郭雪湖	臺式畫風	主席獎第一名：陳定洋/博物館一角 主席獎第二名：林星華/盛夏 蔡草如/熱舞
1956 第十 一屆	非台籍	黃君璧、馬壽華	水墨寫生	文協獎：吳學讓/桃園龜山
	台籍	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、林 玉山、郭雪湖、 許深州	臺式畫風	特選主席獎第一名：蔡草如/小宇宙 主席獎第二名：黃登堂/綠蔭 主席獎第三名：詹浮雲/驟雨 教育會獎：黃鷗波/勤守崗位

1957 第十二屆	非台籍	黃君璧、馬壽華、 金勤伯	中原畫風	教育會獎：田曼詩/暗谷飛泉
	台籍	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、林 玉山、郭雪湖、 許深州	臺式畫風	主席獎第一名：郭禎祥/室內 主席獎第二名：蔡草如/海濱 主席獎第三名：詹浮雲/小天地 文協獎：黃登堂/椰子 教育會獎：溫長順/鷺巢
1958 第十三屆	非台籍	馬壽華、金勤伯	中原畫風	
	台籍	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、林 玉山、郭雪湖	臺式畫風	特選主席獎第一名：蔡草如/曙光 主席獎第二名：黃登堂/田園秋趣 主席獎第三名：黃水文/院落秋趣 文協獎：郭禎祥/窗與桌 教育會獎：陳日熊/秋庭 台中扶輪社獎：陳錦添/殘暑
1959 第十四屆	非台籍	黃君璧、馬壽華、張 穀年、傅狷夫、梁中 銘、吳詠香	中原畫風	第一獎：吳學讓/層巒飛瀑
	台籍	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、林 玉山、郭雪湖、 許深州	臺式畫風	第二獎：謝峰生/暑假 第三獎：汪汝同/雲長野趣
1960 第十五屆	非台籍	黃君璧、馬壽華、溥 心畬、張穀年、傅狷 夫、梁中銘、吳詠 香、高逸鴻	中原畫風	特選第二獎：汪汝同/奇萊峰初雪 第三獎：餘天從/碧水分魚
	台籍	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、林 玉山、郭雪湖、 許深州、盧雲生、蔡 草如	臺式畫風	特選第二獎：黃登堂/溪流
1962 第十六屆	非台籍	黃君璧、馬壽華、溥 心畬、張穀年、傅狷 夫、梁中銘、吳詠 香、高逸鴻	中原畫風	特選第一獎：羅芳/奇嶂幽溪 第三獎：汪汝同/太魯閣
	台籍	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、林 玉山、郭雪湖、 許深州、盧雲生、蔡	臺式畫風	特選第二獎：黃登堂/歸途

		草如		
1963 第十 七屆	非台籍	黃君璧、馬壽華、溥 心畬、張穀年、傅狷 夫、梁中銘、吳詠 香、高逸鴻	中原畫風	特選第一獎：傅申/遠見朝暉
	台籍	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、林 玉山、郭雪湖、 許深州、盧雲生、蔡 草如	臺式畫風	第二獎：曾得標/古壁 第三獎：周龍炎/傀儡頭
1963 第十 八屆	國畫 一部	黃君璧、馬壽華、 張穀年、傅狷夫、梁 中銘、吳詠香、高逸 鴻、吳廷標、	中原畫風	第一獎：梁秀中/頭城漁父 第二獎：郭燕嶠/山村野趣 第三獎：羅樂文/山水
	國畫 二部	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、郭 雪湖、許深州、盧雲 生、蔡草如、	臺式畫風	第一獎：謝峰生/黃昏陋屋 第二獎：黃惠穆/秋收 第三獎：陳壽彝/海濤
1964 第十 九屆	國畫 一部	黃君璧、馬壽華、 張穀年、傅狷夫、梁 中銘、吳詠香、高逸 鴻、 林玉山(台)	中原畫風	第一獎：于婉君/山居春靄 第二獎：范伯洪/山光潭影 第三獎：蕭榮府/曲溪雲巒
	國畫 二部	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、郭 雪湖、許深州、盧雲 生、蔡草如	臺式畫風	第一獎：詹浮雲/向上 第二獎：陳銳/憩 第三獎：黃登堂/瀑聲
1965 第二 十屆	國畫 一部	黃君璧、馬壽華、 張穀年、傅狷夫、梁 中銘、吳詠香、高逸 鴻、 林玉山(台)	中原畫風	第一獎：鄭善禧/山村晴曉 第二獎：卓補林/墨竹與文石 第三獎：羅樂文/山水
	國畫 二部	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、郭 雪湖、許深州、盧雲 生、蔡草如	臺式畫風	第一獎：曹根/古剎遺跡 第二獎：謝峰生/陋巷餘暉 第三獎：陳恭平/晨曦
1966 第二	國畫 一部	黃君璧、馬壽華、 張穀年、傅狷夫、梁	中原畫風	第一獎：蘇峰男/橫貫公路攬勝 第二獎：范伯洪/石門煙雨

十一屆		中銘、吳詠香、高逸鴻、 林玉山(台)		第三獎：程宗鑑/閒情煙霧境
	國畫二部	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、郭雪湖、許深州、盧雲生、蔡草如	臺式畫風	第一獎：李川元/蘭嶼所見 第二獎：詹浮雲/瀑聲 第三獎：曾得標/七面鳥
1967 第二十二屆	國畫一部	黃君璧、馬壽華、 張穀年、傅狷夫、梁中銘、吳詠香、高逸鴻、 林玉山(台)	中原畫風	第一獎：鄭善禧/草堂敘舊圖 第二獎：楊年耀/雨過雲山 第三獎：王鳳閣/橫貫公路
	國畫二部	陳敬輝、陳進、 陳慧坤、林之助、郭雪湖、許深州、盧雲生、蔡草如	臺式畫風	第一獎：詹浮雲/夕陽 第二獎：黃登堂/清谷頑石 第三獎：謝峰生/山澗雙鹿
1968 第二十三屆	國畫一部	黃君璧、馬壽華、 張穀年、傅狷夫、梁中銘、吳詠香、高逸鴻、 林玉山(台)	中原畫風	第一獎：缺 第二獎：李春祈/秋晨 陳景圓/古寺鐘聲 第三獎：楊偉剛/層巒疊翠 薛清茂/黃山秋色
	國畫二部	陳慧坤、陳進、 林之助、許深州、盧雲生、蔡草如	臺式畫風	第一獎：謝峰生/靜舟月影 第二獎：詹浮雲/山林晨曦 第三獎：曾得標/生活
1970 第二十四屆	國畫一部	黃君璧、馬壽華、 張穀年、傅狷夫、梁中銘、吳詠香、高逸鴻、 林玉山(台)	中原畫風	第一獎：薛清茂/歸牧 第二獎：廖懋我/丹荔 第三獎：陳和雄/淡淡三月天
	國畫二部	陳慧坤、陳進、 林之助、許深州、蔡草如	臺式畫風	第一獎：曹根/廚房一隅 第二獎：謝峰生/休閒 第三獎：侯壽峰/祈福
1971 第二十五屆	國畫一部	黃君璧、馬壽華、 張穀年、傅狷夫、梁中銘、高逸鴻、 林玉山(台)	中原畫風	第一獎：蘇峰男/幽壑清泉 第二獎：薛清茂/漁港暮色 第三獎：劉笑芬/幽古鳴禽
	國畫二部	陳慧坤、陳進、 林之助、許深州、蔡	臺式畫風	第一獎：缺 第二獎：曹根/舟息待航

		草如		第三獎：侯壽峰/競美
1972 第二十六屆	國畫一部	黃君璧、馬壽華、張穀年、傅狷夫、梁中銘、高逸鴻、林玉山(台)	中原畫風	第一獎：呂聰允/山水 第二獎：鄭善禧/聖諦廓然 第三獎：劉笑芬/梨花鳴雀圖
	國畫二部	陳慧坤、陳進、林之助、許深州、蔡草如	臺式畫風	第一獎：謝峰生/月夜 第二獎：詹浮雲/溪頭早春 第三獎：曾得標/窯
1973 第二十七屆	國畫一部	黃君璧、馬壽華、張穀年、傅狷夫、梁中銘、高逸鴻、田曼詩、林玉山(台)	中原畫風	第一獎：塗瓌琳/陽明山所見 第二獎：陳榮德/梅鳩 第三獎：井松嶺/曲徑通幽
	國畫二部	陳慧坤、陳進、林之助、許深州、蔡草如	臺式畫風	第一獎：曾得標/憩息 第二獎：黃惠穆/秋收 第三獎：缺
1974 第二十八屆	台籍	林玉山	寫景風格	第一名：林昌德/橫貫公路 第三名：莊瓊禮/記昔日遊
	非台籍	胡克敏、傅狷夫、高逸鴻、梁又銘、姚夢谷、程芥子、羅芳、鄭善禧	寫意風格	第二名：呂芳生/晨霧
1975 第二十九屆	台籍	林之助	寫景風格	無
	非台籍	胡克敏、傅狷夫、梁又銘、姚夢谷、程芥子、張穀年、金勤伯、陳丹誠	寫意風格	第一名：蔡茂松/山谷晨曦 第二名：楊增棠/逸氣橫生 第三名：張曼華/紫藤
1976 第三十屆	台籍	林之助	寫景風格	第二名：羅振賢/阿里山一隅
	非台籍	胡克敏、傅狷夫、金勤伯、姚夢谷、程芥子、梁秀中、陳丹誠、張德文	寫意風格	第一名：陳先景/總統蔣公與夫人 第三名：李道遠/菊
1977 第三十一屆	台籍	林之助	寫景風格	無
	非台籍	胡克敏、傅狷夫、金勤伯、姚夢谷、季康、梁秀中、陳丹誠、張德文、	寫意風格	第一名：藍再興/慈湖遠眺 第二名：張仲熙/初雪新晴 第三名：張瓊禮/雲鄉

1978 第三十二屆	台籍	林之助	寫景風格	
	非台籍	胡克敏、傅狷夫、金勤伯、姚夢谷、季康、陳丹誠、張德文、張性荃	寫意風格	第一名：陳銘顯/山居憶舊 第二名：曾玉圓/合琴仕女 第三名：曲宗政/三千年結實之桃
1979 第三十三屆	台籍	蔡草如、林之助	寫景風格	3.大會獎：林金聰/宜蘭寫生
	非台籍	胡克敏、呂佛庭、李奇茂、田曼詩、鄭善禧、張德文、張性荃	寫意風格	1.省政府獎：楊鄂西/花鳥 2.教育廳獎：陳銘顯/山居清曉 3.大會獎：莊瓊禮/鄉知情
1980 第三十四屆	台籍	林之助、蔡草如、許深洲、曹根、詹浮雲	臺式畫風	2.教育廳獎：侯壽峰/生命 4.台南市獎：呂浮生/古屋
	非台籍	呂佛庭、李奇茂、張性荃、鄭善禧、沈耀初、歐豪年、蘇峰男(淡水)、薛清茂(高雄)、	水墨風格	1.省政府獎：陳久泉/餘暉 3.大會獎：黃才松/文昌路一隅
1981 第三十五屆	國畫一部	姚夢穀、呂佛庭、李奇茂、張性荃、鄭善禧、田曼詩、歐豪年、蘇峰男、梁秀中	水墨風格	1.省政府獎：黃才松/阿!林園 2.教育廳獎：陳銘顯/山村晚煙 3.大會獎：張仲熙/林蔭幽居 4.新竹縣獎：戴武光/東離佳色
	國畫二部	蔡草如、許深洲、詹浮雲、謝峰生、黃鷗波	臺式畫風	1.省政府獎：呂浮生/農家午日 2.教育廳獎：黃惠穆/雙龍瀑布 3.大會獎：缺 4.新竹縣獎：李柏男/問候
1982 第三十六屆	國畫一部	姚夢谷、梁秀中、田曼詩、胡克敏、李葉霜、陳丹誠、羅芳、塗瓌琳	水墨風格	1.省政府獎：畢敏芝/山行登高圖 2.教育廳獎：李鴻儒/漁村吹曉 3.大會獎：黃才松/再見林園 4.屏東縣獎：蕭進興/鄉情
	國畫二部	林之助、許深洲、詹浮雲、曹根、黃鷗波	臺式畫風	1.省政府獎：呂浮生/白壁 2.教育廳獎：黃惠穆/瀑聲 3.大會獎：李國政/古剎一隅 4.屏東縣獎：缺

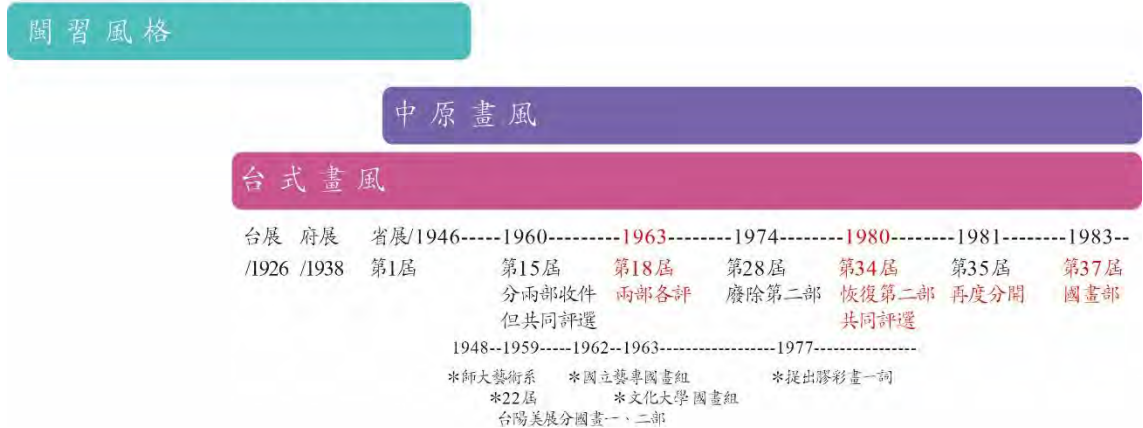
1983 第三 十七 屆	國畫部	呂佛庭、鄭善禧、田曼詩、胡克敏、歐豪年、陳丹誠、蘇峰男、林謀秀、周澄	水墨風格	1.省政府獎：陳慶榮/鄉居憶舊 2.教育廳獎：張仲熙/竹蔭幽居 3.大會獎：陳良展/濤 4.台中縣政府獎：吳漢宗/鰲鼓暮靄
	膠彩部	林之助、許深州、蔡草如、曾得標、黃鷗波	臺式畫風	1.省政府獎：劉耕毅/千秋勁節 2.教育廳獎：施華堂/巖 3.大會獎：陳壽彝/神之巡禮 4.台中縣政府獎：李國政/棧間

(資料來源：作者彙整，2023)

備註：本表主要依據國立台灣美術館官網之台灣美術知識庫內文獻資料與少部分其他相關文獻彙整而成，詳見：twfineartsarchive.ntmofa.gov.tw

附表三：事件流程簡圖

明鄭 清 日據時代 台灣光復



(資料來源：作者彙整，2023)

三、參考文獻

1. 期刊

- 王一剛（1955.3）。台展、府展。臺北文物，3（4），65-69。
- 王秀雄（1996）。台灣第一個近代雕塑家黃土水的藝術與風格探釋。東海學報，37（1）抽印本。
- 呂理尚（1978.1）。由台展、府展圖錄整理出來的幾個問題。雄獅美術，83，52-75。
- 李進發（1992）。日據時期台灣官辦美術展覽會實施背景的探討。現代美術，45，54-59。
- 林惺嶽（1992.1）。日據時期官展對台灣美術之影響。藝術家，200，314-315。
- 施慧明（1995.9）。談陳敬輝的繪畫風格。雄獅美術，295，38-43。
- 柳悅孝（1991.12）。台灣早期美術發展的契機—台展。藝術家，199，246-249。
- 陳曼華（2019.01）。國族與鄉土：從文化造型運動看1970年代藝術場域中的「臺灣」概念。台灣美術，115，21-62。
- 顏娟英（1989.5）。台灣早期西洋美術的發展（一）。藝術家，168，142-165。

2. 書籍

- 王白淵（1955）。台灣美術運動史。原連載於台北文物月刊，後由臺北：成文出版社，始集結成書。
- 李進發（1993）。日據時期台灣東洋畫發展之研究。臺北市：臺北市立美術館。
- 林明賢（2002）。新美術的萌芽（1895-1945）—淺析日治時期由「寫生」「地方色彩」所建構的台灣美術風貌。林明賢（主編），台灣美術研究論文選集2「島嶼風情」—日治時期台灣美術之研究。台中：國立台灣美術館。
- 吳文星等（1986）。台灣社會與文化變遷。臺北市：中央研究院民族學研究所。
- 郭繼生（1991）。當代台灣繪畫文選1945-1990。臺北市：雄獅。
- 崔詠雪（2004）。在水一方—1945年以前臺灣水墨畫。台中市：國立台灣美術館。
- 黃冬富（1998）。全省美展國畫部門之研究。高雄市：復文。
- 黃冬富（2009）。省展的角色變革及其因素析探。林明賢（主編），台灣美術研究

論文選集「在地情懷」—七〇年代台灣美術之研究。台中：台灣美術館。
黃淵泉總纂（1993）。重修台灣省通志·卷十·藝文誌著述篇。南投：台灣省文
獻委員會。

謝里法（1998）。日據時代台灣美術運動史。台北市：藝術家。

顏娟英（2001）。風景心境—台灣近代美術文獻導讀。臺北市：雄獅。

歐陽修（2001）。正統論·卷十六。楊家駱（點校），歐陽修全集。北京：中華書
局。

饒宗頤（1977）。中國史學上之正統論。香港，龍門書局。

羅潔尹（2000）。文化夾層中開出的花朵—談日治時期的台灣美術。羅潔尹（編
輯）台灣美術與社會脈動。高雄：高雄市立美術館。

3. 會議論文

蕭瓊瑞（1989）。戰後台灣畫壇的正統國畫之爭—以省展為中心。論文發表於國
立歷史博物館：第一屆當代藝術發展學術研討會。台北市。

4. 數位圖書

孔貞運編（年代不詳）。皇明詔制·十卷。中央研究院數位典藏。
https://sinica.digitalarchives.tw/collection_7268075.html

5. 學位論文

李進發（1992）。日據時期台灣東洋畫發展之研究。台北：台灣師範大學美術研
究所碩士論文。

異材質介入臺灣當代水墨的創作思維

賴士超*

摘要

當代所處的社會面臨著全球發展脈動迅速的發展變遷，發達的資訊科技網絡流通傳遞的便捷與迅速，促使人類彼此生存空間隔閡的距離拉近，而訊息的充斥與爆炸，使得人類所需面對的議題及關照的事物更加的多元複雜。本文透過梳理藉由水墨創作時，異材質的混用發展而本身建立獨特的美學感受，其多元開放的創作風格與當今社會的美感養成而塑造建立的創作形式，在傳統歷程價值的堅持之下，冀望在某一個碰撞產生平衡的當下找尋一個屬於自己個人的符號形式以對應所創作的發想與題材。

就當代的美感認知及創作演譯來試圖探討創作者在以水墨的創作主題中，如何運用水墨創作表現的特殊性，來建構屬於當代新形態的水墨符號，並給予水墨創作發展的脈絡中留下一個媒材觸發及紀錄的節點，進而使全球化藝術發展的脈絡中試圖定義臺灣當代水墨的本位性。

關鍵詞：異材質、混用、水墨符號

*國立臺灣師範大學美術學系博士班研究生。

The creative thinking of incorporating different materials into Taiwan contemporary ink painting

Lai, shih-chao*

Abstract

In this contemporary society, global developments and transformations are rapidly occurring. Advanced information technology have brought people closer together. The flow of information has led to a greater diversity of issues that human beings have to face. This article aims to explore the unique aesthetic aspect established by the fusion of mixed materials. Under the commitment of traditional values, the diverse creative style and creative format built up by contemporary aesthetics aspire to look for a personal symbol, so as to resonate with the concepts and subjects of the artwork.

The focus is utilizing the distinctive aspects of ink painting to construct a contemporary and innovative form of ink landscape symbolism, and integrating Taiwanese ink landscape art into the broader context of global artistic development while attempting to define its inherent characteristics.

Keywords: different materials, fusion of diverse, symbolism of contemporary ink painting.

* Doctoral Student , Department of Fine Arts, National Taiwan Normal University.

異材質介入臺灣當代水墨的創作思維

壹、前言

身處當代全球化的藝術創作氛圍之中，藉由個人特色建立獨有的創作樣貌形式，正符膺著臺灣目前當下多元的社會現象，而使得在藝術相關的創作上，如服裝設計、音樂創作、戲劇展演、工藝及建築設計等領域，有了多種跨領域材料混用融入的設計發想，材質本身的應用已融入跨域思考及實驗進化的多元可能。所以在這波當代的思潮下，有了更豐富的多層次思考，也是藝術對應現今社會脈動的一個紀錄表現。

水墨畫創作也在此波的浪潮之下，啟發對於建構新型態創作形式的反動，有些創作者依循著傳統優勢的路徑，試圖站在巨人的肩膀上走出新的道路，抑或是從跨越傳統的水墨畫精神，翻轉舊時代的視覺美感，建構起非書寫性主流脈絡上的創作模式，企圖以新的東方精神的表現展現當代水墨的視覺語言，來開展擴延臺灣當代水墨創作表現的可能性。

對於一位當代水墨創作者來說，處在一個變動急遽的社會氛圍裡，往後看能站在承載傳統的龐大體系命脈延續的面對各種文化訊息的交雜與衝擊對立，單一思維的堅持與傳統主流價值的鞏固，已逐漸失去優勢而退下舞台，越是講究清晰的辨識精純的水墨核心發展文脈，越是無法集中焦點進行水墨主體特徵的掌握。如何從混亂中突圍，考驗著創作者的智慧與勇氣。當然，或許緣於環境因素的驅使，新的創作模式得以孕育及化生。

席勒（Johann Christoph Friedrich von Schiller）認為：「美可以成為一種手段，使人由素材達到形式，由感覺達到規律，由有限存在達到絕對存在。」（徐恆醇，1987）面對創作者運用異材質的試驗及創造，彰顯在熟悉的創作方法上，給予反思及重新再定義的認知，而藉此澄清在創作過程中，驗證題材選取及媒材對應的適合性及貼切性，期許給予當代水墨創作的新意義。

本文將研究作為一個當代水墨的藝術家如何在時代環境變遷之下，擺脫傳統

水墨創作思維，並從傳統水墨的基礎中，進行創新突破並如何延展水墨媒材的特性與水墨畫的精神性。本文並試圖歸納其創作模式分別在虛擬再現與移轉、融合與連結及語意延伸與組構等三大面向說明，彰顯藝術家如何在當代情境下，選擇符合主題與取用異質媒材的需求，進而介入傳統水墨以進行創作形式的變革與推新，建立異材質當代水墨創作風格的新面貌。

一、當代水墨異材質的創作開發

傳統水墨畫泛指二十世紀之前以大中華為範圍的整部水墨畫史，其中包含三個方向聯集的定義：第一，時間的界定；第二，繪畫類型的規範；第三，保守的創作思維。此外，舉凡承襲古典文人畫系統的作品，因循固有山水、花鳥、人物畜獸等類型及傳統筆法的表現方式，都可說是屬於「傳統水墨畫」範圍（葉宗和，2013）。而臺灣水墨承接舊有脈絡的發展，創作方向透過時代的趨勢與新技法的研發相應而生，由劉國松（1932-）在1960年代提出「革中鋒的命」、「革毛筆的命」，即對傳統水墨畫的創作模式宣告革命，挑戰傳統舊思維的創作模式，同時亦反動了傳統繪畫理論中所累積的水墨精神與價值。如同劉國松在當時即嘗試利用西洋繪畫材料表現中國趣味，亦即在油畫布上畫水墨趣味的抽象畫。然而在試驗之後，使他覺得應就各種材料去發揮本身特性，不該用濃重厚實的油畫顏料去表現水墨的渲淡空靈，於是開始拾起筆畫紙，開始畫起抽象山水來（張孟起、劉素玉，2007）。但也承擔了賦予水墨創作開展新時代的使命，承接當下所面臨社會主流意識的反彈及面對未來的不確定性，勇於突破現有的勢力範圍框架，對時代性的藝術價值提出價值的批判。

異材質如何的介入與混用對應於當時水墨的創作形式，也帶動成為另一波變革的風潮，在現今畫種及畫科界限趨於模糊曖昧的時候，強調創作媒材物質本身的使用意義，凸顯本質的意義再界定選用創作媒材的當下，同時思考如何從傳統的水墨創作模式，另求突破、進化藉以開拓新的創作可能性。莊連東（1964-）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，這也是台灣當代水墨畫可以大幅度轉換與質變的契機（莊連東，2011）。

（一）異材質美感的建構

傳統的水墨山水由寫生造境開始帶入繪畫的創作形式，透過傳移摹寫、布局構圖的過程經營，進而表達創作者心底抒情的風景寫生形象。其中也寓含了創作者某種程度精神層面的心理寄託與理想象徵。同時追求自然的真實情境下所塑造的空間，也形成了畫面可遊、可居、可行的多點透視。在創作進行時，傳統水墨中的山、石、樹及水等，一筆一畫所建置積累出來的程式化符號語言，也轉變成當今追求符號性個人化的表現特徵之一。

傳統水墨山水的形式樣貌所呈現的經典，其山石皴法、筆的線條、暈染的特性等，創作者巧妙的挪用或借用其符號特性，應用於現今水墨創作相對應的主體上，且使用跨領域媒材的創作材料，重新詮釋材質本身的界定，而使水墨創作擁有了多面向的感官體驗，轉化其固有美感的形式造成視覺上的差異性及衝突性，豐富視覺觀看的新鮮感，所呈現的差異而產生的對立與衝擊，來滿足創作者對於風格建立的獨特性，藉此再造新的美感形式，而創作的特殊效果亦更加凸顯。陳其寬（1921-2007）也曾提出由於眼界的經驗不同於以前，用新的感覺、新的視界過現代人的意識作畫便產生新的「意眼」。（鄭惠美，2006）同時在創作過程中重視表現性的材料應用是否能置換、包容、重構及重製，對於原本視覺語彙的擴延。

創作者處於多元混雜並陳的社會，在當代藝術思潮的影響之下，創作者從觀察思考當下社會的發展情境，為了提出更多的問題意識、開展創作的主題，從個人背景歷史記憶中的自我覺察、反思，企圖超越出過往僵化性的美學理論及美感經驗，慢慢朝著個人思維轉化的過程，而漸與群眾意識下隔離出距離。除了時間上約定俗成的界定外，更重要的是「當代性」（contemporaneity）的呈現，即個體置身當下而面對、關注、思考並表現當前的客觀存在狀態。（韋天瑜，2017）

在後現代與全球化的時空之中，關於族群、經濟、影視、科技、理念等五種景觀的移動，以及移動之後的衝突，已經產生一種新的全球秩序與動關係，在這樣的具體落差和時差之中，各時區在全球化的五大景觀中，都存在著種種繁複的雜揉（hybridization）和挪用。（廖炳惠，2003）

國際化的發展脈動中，所形塑的文化混雜特質，也許無法讓創作思想的延續轉變成為單一、純化的概念認知。但因訊息流通快速，縮時處理過後社會變動的腳步，在不斷的演進繁衍之下所育養的多元發展脈絡，卻是臺灣本土在地的水墨山水特殊獨有的多元面貌。而在這個社會風氣相對開放的環境之中，創作者能立於相對中立不分的位置，突破疆域遊走在不同領域及媒材之間，找出自身東方思維的美學辯證，以建構異材質多變且具彈性的美學素養。

（二）當代水墨介入異材質創作演繹

創作者對於材料與技法的試驗，透過個人化的探索運用而產生了更多可能性，而新穎的表現後所致的視覺效果，拓展了當代對於水墨畫的多元發展路徑，此一理念主要建立在一個當代觀者更為開放且彈性思考的觀念架構之下，首先並從翻轉破除傳統創作思維傳承的框架模式，包括美感的擇取、固著材料的堅持、創作題材的限制、與技法的熟練，進而獲得材料改變的可能，各種操控性及非操控性技法的開拓為基調，進行當代多樣性題材表現的對應，並建構更多元化的美感韻味。

把創作的素材歸納及整理後作為表現的題材，在取與捨之間做下判斷，由創作工具的使用及媒材的應用上粗略分析異材質創作類型二個面向：一是在原有創作材料中，如基底材的紙、毛筆、墨等材料，尋找新的表現技法，突破以往舊思維中的美感經驗，藉以實踐創作者當下所關注的社會議題或描繪標的，定義新的創作方法給予新技法開發的詮釋。二是不以舊有傳統的創作材料作為技法實踐的工具，轉而尋求跨領域的媒材工具或為求表現主題意識下所傳達賦予的概念，去建構媒材的多元且多層次的應用，如使用金屬板材、蚊釘、攝影的技法，表現山水符號的精神性。最後一種面向為新媒體技術的應用，影像的介入使得創作表現的形式更加的多元，而透過 AR/VR 實境虛擬的擴充技術，來符合當下社會資訊科技的創作面貌。

從藝術創作的角度來看，「當代水墨畫」是一種自由化多元化異中求同的創作思考，將個人辨識度提升為創作及創作論述的核心。越界、跨領域，甚或是一直雜揉的嘗試，追求著一種混搭後的再重生，可以從解構中建構不同的藝術型態；

而構圖方式往往是嵌鑲式的、同時性的，且經常是非邏輯的圖示組構，甚至是抽象的幾何化或減化，重新賦予閱讀與書寫作品的另一種詮釋觀點與新視角。（葉宗和，2013）

藝術創作中材質本身語言的自我獨立，已經構成當代藝術的特徵。「材質」不再是為創作者服務的工具，其自身就是作品的主題，就具有審美價值，就可以再重新詮釋或轉化其原本的定義與認知。而使異材質的美感價值，廣度得以擴充，以目前的觀察的美感轉折現況，似乎在面對不同文化體系的脈絡之下，多元跨域的表現手法更是能突顯出臺灣藝術家自身的特殊性和存在位置。而創作者該如何在傳統材料中找出更多精神性及物質意義，以建構出在地的身份認同及代表性語言，進階地呈現臺灣水墨山水個人化的自我面貌，則是創作者追尋個人表現須面臨到的課題。

（三）異材質水墨型態的特色

「筆墨」是傳統水墨的重要元素，它是一種畫面的肌理，也是一種創作的語言，更是水墨技法生命力的展現。若是將「傳統水墨」與「當代水墨」並列，其中的筆與墨的創作形式更顯關鍵，一個是以嚴格的筆墨規範流程製訂下的「藝術傳統」來做為檢視的依據；另一個是重新解構筆與墨的表現規範，重新交融出符合時代性的審美需求，來反映多元材質並用的美感形式。創作者透過描繪對象的認知，物質材料的特性及表現技法的組合，產生筆墨排列的結構性，而其結構性具有創作者的繪畫語彙，而繪畫語彙轉化的過程，是透過創作者自身的理解認知，逐漸轉化成具有創作技法的成熟性及獨立辨識性。（王源東，2013）

水墨創作使用的棉宣紙作為繪畫基底材，屬於較為鬆透滲染的特質，有別於西方繪畫水彩紙、油畫布基底材的紮實支撐，形成其善於凸顯出色與墨在其紙張纖維間流動的擴散效應，加上墨本身的媒材的特性，藉水在纖維之間的遊走更具變化性。

筆者藉此主題略分為兩種創作模式：一為符號的延伸：利用基底材及描繪工具本身具有的特殊性，混用非傳統或跨域的創作技法，表現棉宣紙單薄纖維性組成的純粹，結合水墨暈染、撕貼技法在基底材上表現的層次顯為更加豐富，再次

提升材料的價值。強調水墨描繪本身符號的重要特徵，重新塑造對於符號組構而成的視覺空間。

接著則為符號的借用：利用傳統經典山水的視覺美感，以歷代名畫作為模仿再製的題材，並跳脫固有表現技法的創作方式，以多元異材質混用的技法呈現，讓既定印象中的視覺美感，有了衝突反差的對照，再次對於舊有視覺圖像的認知有了新的詮釋與定義。而創作者具有的社會人文關懷亦帶入材料選用的新取向，有了價值轉化後的個人創作論述，使材料本身也具有創作的內涵。

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）

劉其偉曾提出：「創作者人生的遭遇，常被藝術家作為他在創作的題材。透過藝術的表達則不但可把內在的思想和感觸，和文字相似轉變為慣用的記號，而且還可以把心中整幅的意象具體地創造出來。」（劉其偉，1991）所以在這創作發展過程中，轉譯創作者心中思想的符號，必在他對於新時代水墨的形式有一定的見解與感知，融入個人本身的先備經驗及經歷感知，發酵釀製成藉以觸發在畫面中建立的新創作語彙。

二、以異出新—水墨異材質的創作語彙

臺灣早期現代的水墨畫家套用獨特的創新技法自成一派，如陳其寬、劉國松及黃朝湖（1939-）等人，使用油蠟、紙張纖維抽離及隔離劑等技法融入，開啟現代水墨的新面貌；洪根深（1946-）及袁金塔（1949-）等人接替開始混入異材質拼貼的創作程序，如紗布繃帶黏貼、油墨轉印堆疊、影印紙拼貼等，藉以增加其作品畫面本身的張力及效果。



圖1：劉國松，2014，山高水遠茫茫尋，水墨紙本，92.5×62.7 cm（圖片來源：劉國松）

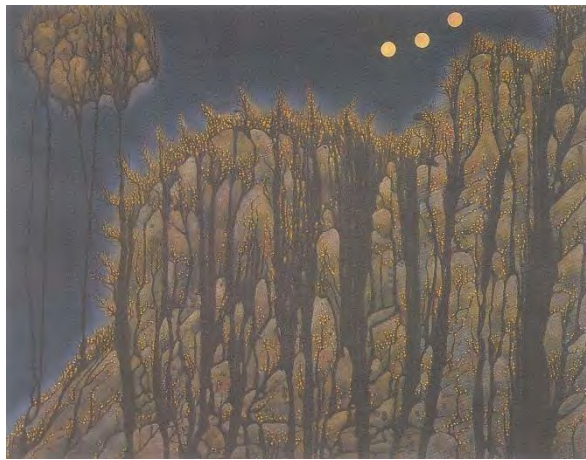


圖2：黃朝湖，1995，靜悄悄的追尋，水墨，60×75 cm，（圖片來源：黃朝湖）

新媒材技法的開發嘗試，創新的多元試驗各類不同的物質，如牛奶、茶葉、鹽、白膠、礬、膠水等，試驗基底紙材表現的可能性；而另一方面打底劑、黏土、厚紙的應用，亦使畫面呈現出厚實飽滿的層次及效果的多元，強化了創作者求新求異的媒介需求，若能運用得宜也成為強調風格的個人化屬性。同時創作主題的

開放多元、構圖取景的設計轉化亦跳脫對於傳統水墨的創作思維，如陳其寬透過搭乘飛機的視覺感受來進行構圖視角的翻轉，將作品「可遊」境界加以開拓；劉國松藉由登陸月球的重大的議題帶入宇宙觀的思考，突破對於山水空間表現的範疇；袁金塔將社會議題及政治語言的帶入作品，反映當下民主開放後的自由風氣，間接影響了日後對於開創實驗水墨的新契機。

藝術品的產生必須透過表現的形式與技法，足能展現出藝術家具有個人風貌的作品。對待相同的對象或主題來進行創作發想，藝術家本身所具備的感官解讀及各情感的投射，結合先備的經驗及媒材的選用，應用不同的創作形式與表現技法來呈現，其所表達出的作品樣貌及有所差異。

當代水墨之「新」是相對於傳統水墨的「舊」而言，冠之以「新」，可以更清楚的指明其特性，不僅是時間的現代性和當下性，而且是發展型態的一種，既表明縱向的傳統的傳承本質，更強調橫向的當代性，突出發展中的最新創新意味的多元並存、異彩紛呈的現象（葉宗和，2013，頁7）。

當代水墨的創作形式在異材質介入的狀態之下，與內容可以表現出畫家的風格特色，也可以讓作品呈現出既豐富又多變的樣貌。新一代的創作者吸取傳統水墨畫的精隨，引用古畫中的經典美感與符號，以當代書寫的創作方式，如置換筆墨描寫的工具、轉換媒材重申經典的新內涵或擷取挪用傳統水墨筆墨的符號，再行組構成山水的圖像，皆為當代水墨賦予作品嶄新的面貌。

（一）水墨山水的虛擬再現與移轉

傳統水墨山水的創作表現以符號性程式化的特徵，來表現所見的風景，一筆一畫的描繪之間，將使用毛筆的皴擦點染、乾溼濃淡的變化之中，作極致的發揮，傳達對於風景本身的崇敬及超然的態度，視為對於傳移摹寫的最高境界，而成為傳世的經典。對應當代媒材本身的特性，創作者在材質的置換之間有了新的思考，沒有傳統筆墨的書寫線條，卻延續傳統景點符號的視覺美感，企圖給予「再創作」的創作方式。

陳浚豪（1971-）利用蚊釘在「蚊釘山水」所創作的系列作品，巧妙的複製經典山水畫中的筆墨線條，透過精心設計的蚊釘配置，突出的部分有如傳統筆墨刻

畫來形成線條，進而組成塊面的形體，試圖轉化材料將山石層次堆疊及氣韻營造的氛圍再現於觀者面前。當過去的筆墨被置換為工業材料，當筆勢皴點全被拆解為點狀的突出之物，面對眼前一幅又一幅巨大巍峨的山水景緻，它們以尺幅之大回應了歷史文化之沈重穩厚，也以壓迫的視覺感喚起某種崇高的審美情緒。這是描述歷史的手法，也是藝術家回應文化脈絡的眼光。蚊釘在畫面中堆聚而成圖像，特別是金屬材質在光線點亮之後透出到獨特冷調色彩，在當代的視覺經驗裡，更像是構成電子影像的畫素顯現影像的邏輯，無數光點，匯聚成視覺經驗足以辨識之物。(張晴文，2014)

而陳浚豪以創新的技法重新詮釋各家經典山水圖像的同時，透過既有文本的挪用、仿擬與再造，形成觀者對於其經典圖像情節的留戀，進而使得敘事意義的翻新與轉化，在已然熟悉畫史的觀者眼下，再次激盪出另一種視覺閱讀的可能性。



圖3：陳浚豪，2013，臨摹宋（傳）郭熙雪山蘭若圖，不鏽鋼蚊釘，畫布，木板，345×210 cm（圖片來源：陳浚豪）

姚瑞中（1969-）的「山水」作品中同時也借用了傳統古畫的圖像使經典再造，即改用硬筆來替換傳統水墨畫的「毛筆」（軟筆），透過繁複線條的刻畫產生猶如濃淡暈染的視覺變化，背景的留白之處敷以金色系並略微顯露金屬光澤，給予觀者如夢如幻般的視覺感受。此外，不使用傳統紙張、不使用傳統筆墨線條、不使用染色技法……等刻意使用的材質與技法，都像是在回應對於這個經典美學傳統的反思。臨摹再製的繪卷經典，依「姚氏六法」脫逸出傳統水墨文本結構，全然逆反地將筆墨山水轉為「非墨無硯」的硬筆繪畫，並以錯節繚繞的針筆皴法，為粗糙厚紙上的巖壑山林裹上一層有機而又節制的人造生命力。（耿畫廊，2019）

這樣水墨山水符號的應用，其實是對應了異材質媒介的混入，給予並重新詮釋歷史文本中傳統正統性的美感經驗。以舊翻新在經典基礎上將熟悉的符號，藉由異材質的使用，建構出新的平面空間的開展方式。姚瑞中的山水作品所針對的並非藝術性文本式的古畫，也就是並非在中國美術史筆墨傳統的限制下找尋突破點，而是探究這些作品被經典化文本性文本時的機制（如主題象徵傳統等）。之所以這麼論斷，就在於中國美術史中的基本框架明顯可見僅作為『形式因素』框限著藝術家呈現的視覺片段。（王柏偉，2013）



圖4：姚瑞中，2019，離垢地-江山美人，金箔、藝術筆、印度手工紙，
200 × 300 cm（四屏屏風）（圖片來源：姚瑞中）

（二）水墨異材質創作的融合與連結

當今全球化的發展牽連，人類與地球與其生存的空間中，所產生的環境永續發展議題，也獲得聯合國的重視（2015年提出2030永續發展目標，（Sustainable Development Goals, SDGs））如氣候問題、終結飢餓、及水資源的利用等，同時成為水墨創作者關照的主題。傳統水墨創作的材料以筆墨為出發，在固有的模式之下表現筆墨的精神性，得以在畫面中作精準的呈現，建構所感受的心中丘壑。其應用繪畫方法以不符現今創作者的需求，生活在當下的臺灣水墨創作者對於所處的生活環境，已非中國傳統水墨山水中的真實情境。

而面對後現代藝術思維影響之下，創作者亦進一步安排空間場域的布置，利用作品與空間的連結，透過物質材料陌生化的呈現，強化觀者融入情境後的感受與體驗，解構筆墨技法所帶來的文明價值，企圖拋棄傳統束縛而提升精神層面的水墨圖象。創作媒材的選用即與關照的主題有所連結，形成媒材材質本身所賦予的創作意義，故將其傳統筆墨的工具，置換成符合創作者所需其的材質，以貼合創作理念的表達形式。

袁慧莉（1974-）面對現代社會日常的焦灼空氣特性時，傳統的潤墨美學顯已不合時宜。因此，袁慧莉提出其獨創的「火墨」，源自處於北京時遭遇霧霾紅色警報時的體感震撼，她感到當前生活景況與古畫中可居可遊的理想山水已相去甚遠，這意味著傳統水墨語彙對應當代現狀的不足。於是，她透過燒灼宣紙的焦燥碳灰臨摹傳統山水畫的經典之作，重新置換傳統山水畫的墨性語境。這不僅僅是從墨材物性的形式角度，貼近全球暖化氣候現象，更從論述內容上讓傳統水墨美學語彙轉向。我的創作路徑是從山水畫傳統的形式結構筆墨技術與審美規範等內部問題進行反思轉變，以製造異質意涵的山水畫，屬於較隱性的寧靜革命。這有別於從傳統外部進行顯著革命顛覆的方式，因此我稱這種創作方式為「內動轉化」。藉由山石的主題不斷探觸水墨畫許多既定前見的邊界，試圖拆解傳統山水畫形式結構與內容意涵上的慣性，同時也不斷的拆解自己的慣性。山石對我而言，不只是山石，而是思考與生命的軌跡（袁慧莉，2014）。



圖5：袁慧莉，2017，火墨·范寬《雪景寒林圖》，宣紙炭灰、宣紙裱板、灼紙捲裝置含壓克力箱，畫心130×110 cm，壓克力箱166×121×25.5 cm（圖片來源：臺北市立美術館）



圖6：簡佑任，2019，臺灣山海屏風—木靈，水泥、礦物、砂、墨，235×85cm×12屏（圖片來源：簡佑任）

簡佑任（1987-）所創作的〈臺灣山海屏風—木靈〉，挪用了臺灣早期的日籍畫家鄉原古統（Gobara Koto, 1887-1965）的水墨作品。作品描繪台灣早期山林幽鬱濃翠的景緻，將山樹石等物精心的描繪，構圖也等比例的放大近等身的高度，產生更為震撼及壯觀的視覺感受。但創作的材料應用了水泥、砂石及石塊現成物等現代性的材料，並仿造鄉原古統作品展示的模式，以屏風形式來進行空間裝置。但於偌大的空間中，配合十二聯屏風的開展及水泥石塊的布置，熟悉的傳統山水符號配合著創作材料的轉化，在場域中凸顯對於環境過度開採及資源濫用的議題訴求。而作品中風景畫符號的運用，筆法的模擬給予我們另一種對於自然反撲的省思。

而徐冰（1955-）在「背後的故事」系列亦以實物作為創作的材料，如木頭、枯草、樹葉、垃圾袋及紙張等，試圖完整再現傳統水墨山水經典原作，其中墨色變化、以及各種皴法表現，裝置展示現場透過調整各項物品本身和玻璃板之間的距離、運用投射光源的照射角度，慢慢地在正面視覺上型塑古畫的傳統線條、水墨暈染的深淺層次，山石皴法筆觸以及園林植物之美。整個展示空間刻意呈現為開放的劇場，觀眾可行在其中穿越，透過作品前後觀看的對照，在感受山水境色之餘，很快就會發現真實背後所拼湊的雜亂無章。「人不免會被事物的表象蒙蔽，只有努力找尋隱藏其下的真相，才可能探究其不為人所知的深層內在。」（陳小凌，2014）介入創作者所關照的重大議題表現對於個人心中遭遇及其感受所賦予



圖7：徐冰，2014，背後的故事：煙江疊嶂圖，乾枯植物黏貼於玻璃、燈箱裝置，520×2185cm（圖片來源：臺北市立美術館）

的創作能量，與經典的山水作為連結的起點，再次反映議題所形塑的作品氛圍，使作品不局限於平面，在展示裝置的空間中更能凸顯創作的意涵及精神層次，也同時呈現創作發生現場的時間進行概念，鋪陳對於創作者對於當下心情表述與日後發展的期盼，多元呈現觀者與作品間的情感連結。

（三）符號語意的延伸與組構

個人化特有的創作形式，於確定成熟達到穩定之前，也許經過不斷的試驗及嘗試的創作過程，才可能發展成為個人化辨別度精準的視覺語彙或形式符號。傳統水墨山水的構成以符號為基點，慢慢擴及及建構出完整的畫面，從山石、雲霧、花草及人物等，皆為一筆一畫的在毛筆的描繪下產生，符號成為代表性的創作記憶模式，建構出水墨山水的創作形式系統。

而創作者在時代的感受下運用多元媒材賦予新的創作手法及程序，以經典符號的選用，亦延伸對於傳統精神層面想像的情境轉移。引用傳統創作符號的延伸，重新組構畫面符號擷取應用後的可讀性，在創作符號尋找的語言中得到一種屬於個人化的表徵。

創作者吳季璁（1981-）選用宣紙作為創作的主要材料，透過宣紙纖維的特性，嘗試過無數種不同類型的宣紙，試探紙張纖維的長短或薄厚，來研究材質本身的特性並加以發揮運用於做為氈版曝曬用的紙張。以宣紙做為基底材，配合氈版攝影技術藍曬技法來替代筆墨在紙上所留下的痕跡，將筆墨的線條精神進一步的重組建構。藉由多層次裱貼的方式，將藍曬沖洗過的紙張於畫布上形塑成山石堆疊層峰綿延的意象。而因為宣紙本身具有可以揉捏產生褶皺的特質，攤平後的所產生的摺痕即配合藍晒的手法加以上色，隨著心中的丘壑進行裱貼，帶有自動性的技法卻有著創作的主觀感受在其中。其中紙張因摺痕導致的留白效果，帶有幾分神似劉國松抽筋剝皮皴的效果，將傳統線條精神於有了進一步的詮釋。



圖8：吳季璁，2021，羈山集之一百零六，靚版攝影、宣紙、壓克力膠、鋅版，
90 x 225 cm（圖片來源：吳季璁）

李君毅（1965-）師承劉國松，受其「革筆的命」等藝術創作理念影響，以軟木印具來置換毛筆，建構屬於自己創作風格，並以後殖民主義的思想立場，堅持水墨藝術自主性的文化身分地位。在形式與技巧方面，蒙受傳統印章及拓本藝術的啟發，發展嵌印拓碑法以及相對應的方格圖示。而創作主要以攝影圖檔做為畫面圖像的參考資料，通過軟木印具在紙上的重複壓印，呈現出縝密寫實的視覺效果。此一富於理性的嚴謹創作方式，跟傳統水墨所講求的筆墨觀念迥然相異；同時在操作過程中一絲不苟的絕對控制，也有別於一般新派水墨藝術家所採用的隨機性技巧，其實隱含一種對於機械複製時代量產化文明的反諷。（李君毅，2019）李君毅說，創作是活的，是生命不斷的演繹變化、思考想像創造出來的結果，因此創作的形式也應配合內在意義與情感而有所變化。而近期創作則發展出以手作紙漿融入磁石粉與火藥粉，製作成大小一致的方格，其中各有類似墨色的深淺變化，最後則運用拓印及拼貼的方式，將其山水的形象呈現。在重複性、規律性的原則下找到屬於自己心靈的出口與慰藉，並與作品中隱含的詩經作品相互呵成。



圖9：李君毅，2021，萬水千山只等閒，複合媒材，126 x79 cm（圖片來源：李君毅）

多元文化的刺激與養成帶給了吳季璁及李君毅更廣闊的思維與視野，結合西方當代媒材與東方美學精神的作品，使得在運用東西方藝術的媒材上有著交融的曖昧性與跨域的衝突，則藉由東方的符號向西方觀眾轉譯了他們所不熟識的水墨山水的新境界。

貳、結論

二十世紀以來的水墨創作者，可以歷經多元文化的洗禮，進而得以培養宏觀的眼界與開拓獨特的個人思維，蒙受科技發達的賜予，當代水墨創作者得以獲取多樣化的創作材料與輔助工具，因應時代意識的多元發展，個人的創作語彙得以盡其可能的嘗試各種表現技法探索與視覺效果的建構。新視野的推衍、新工具的運用、新技法的試驗等三種因素催化作用之下，足以將水墨走出傳統的表现格局及優勢。

白適銘策展的「立場與變奏—水墨的跨文化性」曾提到水墨的跨域性建構，尤其在當代文化形塑的過程中尤為重要，不僅得以解決媒材及功能上古來侷限、

跳多近百年間異文化的對抗，進而邁向既整合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、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，成文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，2017）。

藝術家像是作品與社會文化之間的傳導體，每個藝術家把自己特殊的部分，所創作的作品帶入社會的發展中，客觀上有些可被認同，有些無法獲得大眾的認可。在這裡「特有的藝術手段」是重要的，這是藝術家工作的核心。你要說的話是過去人沒有說過的，在現有的詞庫中還沒有，你必須找到一種新的方法去說，從而擴展了舊有的藝術領域（徐冰，2014）。

在當代藝術創作的形式上，「多元」與「跨域」成為創作者所需面臨的課題。因跨越畫種的疆域，著重媒材本身條件的獨特性，面對創作者自己的形式語彙以服膺當處時代的造形意識。而在中國傳統水墨山水優勢經典基點上，找尋一個突破的破口與截點，解構後重生以建構自己的亮點模式，而在水墨漫漫的歷史長河中，建立一個屬於自己定位認同創作模式。

參考文獻

- 王源東（2013）。特殊技法在水墨畫創作中重要性。載於王源東、莊連東、陳建發、葉宗和（編著），臺灣當代水墨特殊技法。新北市：全華圖書。
- 王柏偉（2013），從藝術到文化—姚瑞中如何打開「萬歲—山水」？藝外雜誌，58。
- 朱剛（2002）。20世紀西方文藝文化批評理論。台北市：揚智文化。
- 李君毅（2019）。此案彼岸—李君毅當代水墨藝術的後殖民文化思索。台北市：遠流。
- 韋天瑜（2017）。當代性的生成。上海市：上海人民美術。
- 徐恒醇（譯）（1987）。美育書簡（Über die ästhetische Erziehung des Menschen: in einer Reihe von Briefen）（原作者：Johann Christoph Friedrich von Schiller），台北市：丹青圖書。

耿畫廊 (2019)。離垢地：姚瑞中個展。耿畫廊，2023年8月30日，取自 http://www.tinakengallery.com/exhibitions/150/press_release_text

袁慧莉 (2014)。複數世界：2014個展。載於耿畫廊 (發行)，複數世界—袁慧莉。台北市：耿畫廊。

陳小凌 (2014)。徐冰放大300倍董其昌山水畫 躍上北美館。民生@報。2022年1月5日，取自 <https://n.yam.com/Article/20140121064976>

徐冰 (2014)。徐冰：回顧展 回顧展感言。臺北市立美術館。2022年1月5日，取自 <https://reurl.cc/0Zzz2k>

張孟起、劉素玉 (2007)。宇宙即我心—劉國松的藝術創作之路。台北市：典藏藝術家庭。

張晴文 (2014)。刺激歷史的經脈：陳浚豪2014個展「還我河山」。載於耿畫廊 (發行)，蚊釘山水—陳浚豪。台北市：耿畫廊。

廖炳惠 (2003)。關鍵詞200—文學與批評研究的通用詞彙篇。台北市：麥田人文。

鄭惠美 (2006)。一泉活水—陳其寬。新北市：印刻。

劉其偉 (1991)。現代繪畫基本理論。台北市：雄獅美術。

視覺藝術論壇 第十八期 / 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112
面；9.5公分
年刊
ISBN 978-626-96675-9-8
1. 視覺藝術 2. 期刊

視 覺 藝 術 論 壇 第十八期

發行人：林翰謙

編輯者：視覺藝術論壇編輯委員會

出版者：國立嘉義大學人文藝術學院視覺藝術學系/視覺藝術研究所

網址：<http://www.ncyu.edu.tw/art/>

地址：嘉義縣民雄鄉文隆村85 號

電話：05-2068565、2068566

定價：360 元

印刷者：偉懋彩色印刷有限公司

電話：05-2832696

傳真：05-2843238

出版日期：中華民國一一二年十二月

ISBN：978-626-96675-9-8

版權所有·翻印必究