原型圖像的召喚——生命蛻變之後的藝術創作救贖歷程

以夏荊山佛像藝術價值為例——

聶雅婷

長榮大學應用哲學系助理教授

摘要

夏荊山居士的佛教藝術及生活印證表明著修行者的書畫美學，夏荊山所畫的不是只是表象的畫，而是畫出生命體驗的意象，這意象代表著他的一生修行。整體而言，夏荊山居士佛像藝術，是體現出一個真實修佛者的身體現象學，這種以身體為道場，做為心體的觀看，說明著夏荊山居士的佛像藝術是經過相當程度的冥想，重構佛陀的意象。夏荊山先生無疑地乃是在觀佛與畫佛時，將自己修行當中受到佛教原教原型的召喚轉換成具體畫畫符號圖案以描繪其與佛的一場美麗的會遇，這是一場人與神聖者的會遇。夏荊山居士旳書畫藝術目的乃在於宗教意圖上的分享，而能夠分享的乃是肯定每個人其實都有宗教向度，也有對原型圖像的體會，人的終極價值乃在人朝向此的深刻體會，這是伊甸園式鄉愁，每個人都渴望回到原型的家，這是永世的鄉愁。夏荊山居士受到原型圖像的召喚，畫出自己神聖會遇的感知圖像，而我們也受到這樣的感知圖象的潛移默化之功，受到感知圖像的召喚出我們生命當中的神聖原型，而這無非是夏荊山居士在生命蛻變之後的藝術創作所展現的救贖力量。

關鍵字：原型、召喚、神聖、身體現象學、身體圖式、曼陀羅

Calling of Prototype Image-Artistic Creation and Salvation Process after Life Transformation—A Case Study of Artistic Value of Xia Jing Shan's Buddha Painting

Neih, Ya-Ting

Assistant Professor, Department of Philosophy and Religion

Chang Jung Christian University

Abstract

Master Xia Jing Shan's Buddhist arts and life present the aesthetics of painting and calligraphy of a Buddhism practitioner. Xia Jing Shan paints not only the surface but images full of life experience and meaning. That is the presentation of life-long practices. On the whole, Master Xia Jing Shan's Buddhism arts concretely realize phenomenology of body of a Buddhism practitioner. This type of practice that uses human body as the field and observes from heart explain Master Xia Jing Shan's Buddhism art has been presented from meditation at a certain level to re-construct images of Buddha. Inevitably, when observing and painting, Master Xia Jing Shan transformed the prototype calling of Buddhism into concrete painting and calligraphy symbols and images in beautiful encounters with Buddha, a meeting of a man and Buddha. The purpose of Xia Jing Shan's painting and calligraphy arts is to share religious meanings. Sharing religious dimension understood differently by different people includes the realization of prototype images. Ultimate values of each of use depends on our deep understanding towards it. This is Eden type nostalgia: each of use is longing for the return of prototype home, the eternal nostalgia. Master Xia Jing Shan received the calling of prototype images and created conceptual images when he met with Buddha and we also felt the imperceptible influence of these conceptual images and get to

know the calling of the Buddha prototype in our life. This is definitely the salvation power presented in the artistic presentation of Master Xia Jing Shan after his life transformation.

Keywords: Prototype, calling, Buddhism, body phenomenology, body images, Datura

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies 國立臺灣大學佛學數位圖書館

前言

夏荊山先生 1954 拜台中華嚴蓮舍南亭法師為師，自至皈依佛門，1961 年隨南懷瑾老師修行，照顧易經老師胡庸直到仙逝，1971 進入美術學院進修，臨摹並致力佛教繪畫藝術，1988 年閉關十月，發願餘生只畫佛像畫，直至現在。綜觀其發願繪製佛像已逾三十載，2009 年於無錫召開「第二屆世界佛教論壇」並發行《佛教典藏》畫冊，全套九卷，每卷九冊，共有八十一集，佛像有 5163 幅，被喻為「造像版的大藏經」，其晚年代表作〈自在觀音菩薩像〉也被北京故宮收藏，本篇論文姑且不論其繪畫技巧、線條、構圖及特色來說明其中佛教藝術。

本文企圖以**〈原型圖像的召喚---生命蛻變之後的藝術創作救贖歷程〉**來說明在夏荊山居士佛教藝術當中人與神聖會晤，面對一個原型圖像的召喚，一個佛學修行者生命蛻變後，其藝術品所突顯的藝術創作救贖歷程。

一、 佛教繪畫藝術乃是修行歷程的展現

夏荊山居士的佛教藝術及生活印證表明著修行者的書畫美學，夏荊山所畫的不是只是表象的畫，而是畫出生命體驗的意象，這意象代表著他的一生修行。佛教藝術令人感動，不再是知識上的有，而是代表著我知道，這知道已然查察感官覺知的欺妄性，它是醒悟之後的美感呈現，它穿越表面，而看到事實的真相，直接與佛面對面，它所呈現是修佛者對佛體悟的身體現象學，代表著夏荊山先生修行歷程的展現。

修行是以身體為道場展現在對心體的觀看上，如荊山居士所言：**「觀音菩薩於無言無語中，告訴我們世間得一切吉、凶、禍、福，以一切善、禍、福、樂、罪、苦等等，**

都是自作自受，其根本都在『心』」[1]，梅洛龐蒂身體觀很明顯可以說明這種心體修行的心聞意解及耳根圓通法。**「無聞而聞的一種心聞意解，微妙神會，耳根圓通法」**[2]。

以梅洛・龐蒂來看藝術創作歷程可以說是一種修行的身體現象學的圖式展現，這身體，說明著每個人都有自己知覺方式及角度觀點來完成意義的統一，也就是因著身體現實性可以有屬己的具體身體來展開意義場，梅洛・龐蒂說到了：

> **「每一個都通過境遇參與其中的存在。『只有存在存在』：每人都感到自己被給予了一個身體，被給予了一種境遇，通過身體和境遇又被給予了存在；他對自身所知的一切在他感到他人令人吃驚的力量的瞬間就都進入到他者那裏去了。於是，每人便都意識到自己和他是在世界中註冊的。他所感、他所經歷，他人所感、他人所經歷，甚至他的的夢和他們的夢，他的幻覺和他們的幻覺，都不是小島，不是孤立的存在的碎片：通過我的構成性虛無的基本要求，這一切都屬於存在，它有確定性、秩序、意義，有理解它的方法。」**[3]

就居士而言，其佛像藝術是其修行存有的境遇感展現，已然超越了技法，而進入了精神層次的涵養境界體現，誠如夏荊山居士所言：

> **「中國繪畫是書畫同源，講究有筆法、墨法通章法，要想繪佛像，必須懂佛法，還要通修行。佛像的神潤精氣神，無形無語能度人們轉凡入聖真奇妙」**[4]。

整體而言，夏荊山居士佛像藝術，是體現出一個真實修佛者的身體現象學，這種以身體為道場，做為心體的觀看，說明著夏荊山居士的佛像藝術是經過相當程度的冥想，

---

[1]夏荊山，《佛教的欣賞》卷壹，北京：中國青年出版社，2014，頁 56。
[2]夏荊山，《佛教的欣賞》卷貳，北京：中國青年出版社，2014，頁 22。
[3](法)莫里斯・梅洛-龐蒂(Merleau-Ponty,M.)著，羅國祥譯，《可見的與不可見的》(Le Visible Et L'invisible)，北京：商務印書館，2008，頁 83。
[4]夏荊山，《佛教的欣賞》卷陸，北京：中國青年出版社，2014，頁 104。

重構佛陀的意象，這樣的意象形成是奠基於冥想中，所謂佛陀可以說是冥想者自己本身，這不只是意謂著佛陀的意象出於人的心靈與思想，也意謂著製造這些思想意象的精神，就是佛陀。誠如容格所說：

「觀想境界中，由內在本質顯現出的佛陀，其實就是指冥想者本來的自己。他體驗到自己是宇宙唯一的存在，是至高無上的意識，同時也就是佛陀本身。要達到此最終目的，必須經歷長期的鍛鍊，使心靈具有重構意象的能力，如此才能使初學者虛妄的自我意識所構成的愁苦虛假世界中解放出來。反過來說，也才能達到心靈另一極，在此極中，夢幻泡影的世界已被摒除無餘」[5]。

榮格所言的一番話，成功詮釋了學佛者的內在幻見的拔除，乃在於由虛妄真到真實無欺的自性真法，這就是佛相，也就是自性佛。誠如夏荊山先生所說：

「佛相無言語，能使我認識了無形象自性佛。安靜不動的佛相，表達著法本無法是真法。觀音像真雅淨，使人內心敬仰」[6]

二、 夏荊山大量從事佛教繪畫藝術乃是受到宗教原型的召喚

夏荊山先生無疑地乃是在觀佛與畫佛時，將自己修行當中受到佛教原教原型的召喚轉換成具體畫畫符號圖案以描繪其與佛的一場美麗的會遇，這是一場人與神聖者的會遇。人與神的會遇，將這會遇轉成瞬間的創作品，凝結時空的佛教的修行感觸。夏荊山居士畫佛像，所達到主體際性交融修行之境，是一種**『聖顯』**本身，誠如宗教現象學有名學者伊利亞德(Eliade,M.)所言：

[5]榮格著(Carl G. Jung)，高適編譯《榮格說潛意識與生存》，華中科技大學出版社，武漢，2012，頁 303。
[6]夏荊山，《佛教的欣賞》卷貳，北京：中國青年出版社，2014，頁 26。

「人之所以會意識到神聖，乃因神聖以某種完全不同於凡俗世界的方式，呈現自身、顯現自身。為指出神聖自我顯示行動，我們採取『聖顯』(hieophany)一詞。……也就是神聖向我們顯示他自己……神聖相當於一種『力量』……『實體』。神聖被存在所滲透。神聖力量就是實體」[7]

這種神聖自我顯示行動在夏荊山居士來講就是佛的再現，這是一種聖顯，它可以呈現出原型圖像，而人們受到這種原型圖像的召喚，不由自主地趨向他，這種原型圖像是為身體所感受的內容，是種含糊、偶然及不可理解的東西，夏荊山居士的修行乃在於它感受到一場人與神聖者之間的會遇，這會遇就是神聖自我顯示，也可以說是不斷觀佛及畫佛當中，佛的聖顯自身。

這**『聖顯』**代表了佛的原型圖像被看到，被修行者觀看到，這畫作所呈現乃是身體感知到這神聖原型圖像，或說受到這原型圖像的召喚而畫出了無數的感動之作。所以夏荊山的畫作從來不是繪畫而已，而是將內在與神聖者會遇，與原型的會遇轉化成書畫符號形式呈現出來。身體感知被這原型圖式所吸引，在受到其任務吸引，朝向它的任務存在，讓身體體現其目的性，於是一張張佛教畫作脫離模仿方式而呈現出夏荊山居士的佛像藝術風格。身體感知被這原型圖式所吸引，並且完成身體圖式的任務所在，受到原型召喚本身其實乃是我身體本身就是完形的方式存在，這完形有點像中國哲學所言是氣的存在方式，但是西方講法是說成朝向身體圖式的完形，以完成這樣的身體存在方式，所以梅洛・龐蒂所說的是：

「之所以我的身體能是一個『完形』，之所以在我的身體前面可能出現在無關背景上享受優先的圖形，是因為我的身體被它的任務吸引，是因為我的身

[7]伊利亞德著(Eliade,M.)，楊素娥譯《聖與俗—宗教的本質》(The Sacred &The Profane:The Nature of Religion)，苗栗：冠桂，2000，頁 63。

體朝向它的任務存在，是因為我的身體縮成一團以便達成它的目的，總之，『身體圖式』是一種表示我的身體在世界上存在的方式。」[8]

修行者意謂著朝向一個完形前進，我受到原型圖式的召喚，不斷修正找尋符應的身體圖式以符應原先的任務，朝向更美好的可能性，而夏荊山先生創作歷程即是回應此生命原型召喚，以藝術形式回應自己大地之母的召喚。作為一個藝術創作者的理想圖像，夏荊山先生認為**「繪畫佛像不僅繪畫功力高，還要人品功德高，最重要的佛法修學還要通，真正誠心有發心」**。[9]

透過這種創作歷程體現人與神聖者會遇的時刻，這種聖顯時刻給了一種力量，這種神聖者的重現其實就是原型的重覆，所以黃懷秋教授認為這些創作都是重覆了原型，它是一種回歸某些神聖時刻，如其言：

「古人認為，一切神聖的、或真實的、有意義的東西，都是典範性的(paradigmatic)，亦時：都是『原型的重覆』……一切宗教，只要它是宗教，它就是在一些特殊地屬於宗教的時辰裡，實現『原型的回覆』」[10]

三、 以佛教圖像藝術為支藉再召喚觀賞者的原型

夏荊山居士的書畫藝術目的乃在於宗教意圖上的分享，而能夠分享的乃是肯定每個人其實都有宗教向度，也有對原型圖像的體會，人的終極價值乃在人朝向此的深刻體會，這是伊甸園式鄉愁，每個人都渴望回到原型的家，這是永世的鄉愁。回到原型的家，就

[8](法)梅洛・龐蒂著；姜志輝譯《知覺現象學》(Phénoménologie Dela Perception)，北京：商務印書館，2001，頁 138。

[9]夏荊山，《佛教的欣賞》卷貳，北京：中國青年出版社，2014，頁 70。

[10]黃懷秋著《神聖的探問：經典宗教學家的引論》中的〈第四章梅西亞・依利亞德的儀式理論：兼論其與西方基督徒信仰的異與同〉，新北：台灣基督教文藝出版，2013，頁 100-101。

是永世的鄉愁的慰藉，這樣的迴返就是身體圖式的迴返，也就是讓身體呈現完形的回應，這是一種氣場，或者說是一種場域的圓融狀態，它可以說是一種積極正向的主體際性的交流，在默觀身體圖式中完成，是種佛像靈氣，或說是聖言的體現。誠如夏荊山居士其所言**「繪佛像靈氣；寫聖言真諦」**[11]，每個人都渴望與神聖者會遇，與心中的佛陀相遇，這相遇本身就是宗教人本身的渴望，是宗教鄉愁，因此誠如伊利亞德所言：

> **「對起源的懷舊之情，便等同於宗教的鄉愁(religious nostalgia)。人渴望恢復諸神臨時的活動；同樣也渴望活在來自創造者之手的這個世界上，是直接、純淨、穩固的。對定期回歸於『彼時』的最首要的解說，便是對『創始時的圓滿』的懷舊之情。……此祕思性的時刻，乃是為神聖者之在所聖化了的時間，它被人定期再實現，我們因而可以說，這活在神聖者臨在與圓滿世界內渴望，可說是對『天堂樂園』情境的鄉愁。」**[12]

伊利亞德是以基督教背景說明天堂樂園，而這與佛說淨土有著相同脈胳，它是預構世界，是原先家鄉，是存有的原鄉，是生發意義之源。誠如梅洛・龐蒂所言：

> **「我們承認一個預構的世界，承認一種邏輯，只是為了看到它們從我們原初經驗中湧現出來，而這原初的存在就像是我們知覺臍帶和我們意義的泉源一樣。」**[13]

這便是夏荊山常說經過一場大病，在畫畫當中，畫風已不同過往，經歷過生死關頭，我想他更能深刻對原型圖像的體會，人的終極價值乃在人朝向此的深刻體會，這是伊甸

[11]夏荊山，《佛教的欣賞》卷壹，北京：中國青年出版社，2014，頁 01。

[12]伊利亞德著(Eliade,M.)，楊素娥譯《聖與俗—宗教的本質》(The Sacred &The Profane:The Nature of Religion)，苗栗：冠桂，2000，頁 137。

[13](法)莫里斯・梅洛-龐蒂(Merleau-Ponty,M.)著，羅國祥譯，《可見的與不可見的》(Le Visible Et L'invisible)，北京：商務印書館，2008，頁 196。

園式鄉愁，這樣的經驗存在本身，已帶來不同意義了，每個人都渴望回到原型的家，這是永世的鄉愁。夏荊山居士受到原型圖像的召喚，畫出自己神聖會遇的感知圖像，夏荊山居士畫風已不同過往，更期盼藉由畫本身，能讓人接觸到佛法的可能性，而我們也受到這樣的感知圖象的潛移默化之功，受到感知圖像召喚出我們生命當中的神聖原型，而這無非是夏荊山居士在生命蛻變之後的藝術創作所展現的救贖力量。

誠如夏荊山居士自陳，其佛像繪畫目的乃是感化觀者，尋回本心之善，**「必先因指見月，然後得魚忘筌」**[14]。創作者與觀賞者更可透過佛像藝術冥想觀賞當中有著主體際性的交流，如其言**「佛像是默默不語而會感化人的真藝術」**[15]。

感化觀者倒不如說召喚觀賞者心中佛的原型體悟，藉由藝術這美感認知而轉化成一種智性直覺，這愉悅感乃是由認識佛像而獲致愉悅，如此轉化不再只是觀佛的表象而已，而是直接揭露本然面貌，**「因指見月，得魚忘筌」**，這是對佛的深度美感認知，是會感化人的真藝術，也是針對不能臨現神聖者的**『崇高』**感受裏。

『崇高』是主體面臨存有無垠的浩瀚所激發內在生命無限創造力、道德感及宗教感，好比是劉千美教授講述康德及李歐塔的說法般：

> **「……崇高是面對無形存在者的一種生命的悸動。在崇高的體驗中，存有者以無形無狀超越界限之外的面容赫然臨現，主體作然驚覺存有整體無垠無限的浩瀚，並在驚駭之中呼喚起更大的生命力量，激發出生命更強而有力的創造力、道德感與無限超越的宗教感。對於康德所說的這種美感判斷的崇高感，後現代哲學家李歐塔將之解釋為對於不可呈現之絕對者的臨現的一種感知」**[16]

[14]夏荊山繪，《夏荊山中國佛像畫集》，北京：北京工藝美術出版社，2013，頁 160。

[15]夏荊山，《佛教的欣賞》卷壹，北京：中國青年出版社，2014，頁 70。

[16]劉千美著《差異與實踐—當代藝術哲學研究》，台北：土緒，2001，頁 80-81 其中李歐塔說法原文見於

佛像藝術所帶來這神祕會遇感受激發了藝術觀賞者的內心崇高感，說明著「**在崇高的體驗中，存有者以無形無狀超越界限之外的面容赫然臨現，主體作然驚覺存有整體無垠無限的浩瀚，並在驚駭之中呼喚起更大的生命力量，激發出生命更強而有力的創造力、道德感與無限超越的宗教感。**」這便是佛教藝術的感化之功，無以名狀的面容讓在驚覺在此體驗中感知無比崇高，並激發出更強生命創造及道德感受，這樣的佛教藝術本身其實也誠如士林哲學馬里旦所言：

> 「**所謂美感認知的轉化乃是一種智性直覺，……美所賦予的愉悅，不是任何種類的愉悅，……而是藉由認識對象而獲致的愉悅。……藉由認識對象而獲致的愉悅。……事實上，經由美感意識的認知轉化作用，不僅物體得以超越概念表象呈現，直接揭露其本然面貌，而且，在美感認知的感受中，存有本身亦展現其綿延不絕的深度。這種對於不能呈現之臨在的美感認知，尤其表現在『崇高』的感受之中。**」[17]

藉由美感所產生的認知轉化，是種智性直覺，人們經由觀賞佛教藝術而產生認識對象的愉悅，因之超越概念表象，而揭露本然面貌，而回應到原型的召喚裏，這所帶來的存有深度真實反應在藝術所帶來的崇高感。親近乃感化人的真藝術，這崇高感受讓人油然心生恭敬心，誠如夏荊山居士所言：「**佛像的慈祥端莊，使人容易親近，佛像的氣勢非凡，人人都會升起恭敬心**」[18]

Jean-François Lyotard,Leçons sur lánalytique du sublime,Paris:Editions Galilee,1991,p.185.

[17]劉千美著《差異與實踐—當代藝術哲學研究》，台北：土緒，2001，頁 80。

[18]夏荊山，《佛教的欣賞》卷壹，北京：中國青年出版社，2014，頁 84。

當然我們在夏荊山居士的書法裏也看到了此說法：**「觀音像看久了自然地規範了我的行為，提升了人品」**[19]

夏荊山居士希望書畫藝術的作品能使觀賞者透過作品媒介提升性靈之美，這參與其中的創作者與觀看者也涉入其氛圍，感到一種和諧安寧油然而起，而呈現出一種聖化的可能性，**「真正藝術品，使人心靈能昇華，身心能安頓，這種藝術品掛在家，主人定是富貴有德有福的人」**[20]這是夏荊山佛教藝術意欲觀賞者達到的目的，透過藝術品召喚觀賞者與神聖原型會遇，此乃是直接面對神，不再有障礙物，在修行者身體即是道場裏神聖空間建構出一個與神聖者會遇的身體圖式，透過身體極為靈敏感知而讓神聖者入住身體神聖殿堂，進而洗滌俗世障礙物，也就是說讓屬己的身體呈現出神聖氛圍，而在神聖氛圍中是的狀態，透過藝術品，人與神聖會悟，這是代表身心靈汰換之後轉化成為道成肉身的可能性。道成肉身在夏荊山的藝術裏，意謂著創作者與觀賞者之間透過書畫的媒介，而將工具性的策略方法使用轉化為身體操練，必將此操練的方式提升精神境界的可能，於是工具的物理性使用成為一種策略，使身體呈現道無所不在的道場可能性，道成肉身因此得以形構而成，這便是一種身體知覺現象學的操作方式，意謂著肉身成為道的可能性，也代表著肉體成為聖化的可能性。

創作者與觀賞者透過觀看有所主體際性交流，對於不能呈現的神聖者臨在感受，轉為一種愉悅感，我們可以說是一場與神聖的會遇，聖像的自我顯露，呈現聖顯的可能性，它產生神奇的神聖力量，而這力量，使人有聖化的可能性，直接揭露身體本然狀態，激發生命更高的創造力，使人更具有道德感及宗教感，在為人處世事上更上層樓。誠如夏荊山居士以為**「凡見到佛像，生有歡喜心的人，自然心地善良，處世待人都會寬厚」**[21]

[19]夏荊山，《佛教的欣賞》卷壹，北京：中國青年出版社，2014，頁 26。
[20]夏荊山，《佛教的欣賞》卷伍，北京：中國青年出版社，2014，頁 114。
[21]夏荊山，《佛教的欣賞》卷伍，北京：中國青年出版社，2014，頁 18。

四、夏荊山的藝術創作歷程乃是神聖原型身體圖式創作

夏荊山先生的創作歷程其實就是一場神聖原型身體圖式的創作，在創作當中歷程，創作者與觀賞者進行一場互動式、互滲式的神聖原型身體圖式創作，此乃進行了一場藝術創作歷程

何謂藝術？按照劉千美教授所言：

> **「其實『藝術』一詞在希臘文中為 techne，其原意便是指認知的模式，認知就是知道、明白，表示已經看到並且已經理解以顯現者之本然。對希臘人而言，認知的本質與存有的開顯(Altheia)密切相關；因此藝術創作就其為認知的模式而言，亦是存有顯現，是把原本被遮蔽、隱而不顯者予以開顯，使之顯露於光中，並將豐富性呈現於前。」**[22]，

這樣說法就說藝術創作是存有開顯，使隱的變成顯明的，也就是藝術就是**「使知道」**，使明白那原本被遮蔽的得以呈現及揭露，海德格認為：

> **「藝術作品是以自己的方式開啟存有者之存有，這種開啟也就是解蔽，即存有者之真理是在作品中發生的。」**[23]

所以藝術的本質就是**「存有者之真理自行設置入作品」**，藝術就是存有之真理的本源性的生成和發生方式。因為作為存有者之澄明和遮蔽。換言之，這是回歸大地之母的召喚，大地之母就是神聖原型，藝術創作就是以身體圖式回應神聖原型的召喚。

就如同海德格的藝術理念所言：海德格爾把「大地」稱為**「人在其上和其中賴以築居的東西」**、**「一切湧現者的返身隱匿之所」**和**「庇護者」**，它**「作為家園般的基地而露**

[22]M.Heidegger,The Origin of the Work of Art,*in Poetry,Language ,Thought,*p.62.間引自劉千美所著《差異與實踐—當代藝術哲學研究》，台北：土緒，2001，頁 240。

[23]海德格著，孫周興譯〈藝術作品的本源〉，孫周興選編《海德格爾選集》上，上海：三聯書店，1996，頁 259。

面」[24]，被歸屬於**「大地」**（Erd），即某種原始的**「天人合一」**的境界。所以，海德格說到了：**「立於大地之上並在大地之中，歷史性的人類建立了他們在世界之中的棲居。由於建立一個世界，作品製造（herstellen）大地」**，即**「作品把大地本身挪入一個世界的敞開領域中，並使之保持於其中。作品讓大地成為大地」**[25]。

以作品呈現出身體圖式回應原型的召喚，讓每一次創作就是一場修行儀式，也是一場藝術治療的儀式。**在大地之上，在它之上，世界建立起來，把世界建立為世界、使世界（Welt）「世界著」**（welet，中譯本作「世界化」）的是作品[26]，也就是藝術。藝術作品使世界世界者，將大地挪入一個敞開世界，立於大地之中，建構某種天人合一，這是書畫藝術最高境界，人與畫合一，它是身體圖式回應著大地原型之召喚，是人與神聖會遇，這作品讓大地成為大地。

對梅洛‧龐蒂而言，身體意向比意識的意向(或說是超驗意向)更為根本，它是立即經驗，這身體意向性是在於**「身體圖式」**(body schema/schema corporel)的**「能動意向性」**(motor intentionality)，**「身體圖式」**可以說明依知覺生活的特殊情境而發生身體象徵系統的可預期動員。(*Merleau-Ponty in contemporary perspectives*,p.60)[27]身體圖式在呈現身體(present body)[28]展現出有機整體性[29]、動態整合性[30]及行動參與性[31])，身體圖式是意向弧，表明了

---

[24]海德格爾在其著名的《藝術作品的本源》一文（載《林中路》，孫周興譯，上海：譯文出版社 1997，頁 26。

[25]海德格爾在其著名的《藝術作品的本源》一文（載《林中路》，孫周興譯，上海：譯文出版社 1997 年版，頁 30。

[26]海德格爾在其著名的《藝術作品的本源》一文（載《林中路》，孫周興譯，上海：譯文出版社 1997 年版，頁 28。

[27]Burke,p.,& Veken, J.v.d. *Merleau-Ponty in comtemporary perspectives*.Phaenomenologica, 129. Dordrecht : Kluwer Academic Publishers

[28]它與積習身體(habitual body)不同，積習身體乃是使肉身主體展現作為背景的面向。背景是做身體意向性主動投射意義時的背景。

[29]身體與各部分官能表現呈現是互相成就的。

[30]將有機整體的完整型態與外在環境進行動態整合活動，使活動觸角延伸，對環境構成一種新空間意義，這是情境式空間，這時可說是完形(Gestalt)身體，M.Merleau-Ponty,《Phenomenology of Perception》, International Library of Philosophy and Scientific Method.New York:Humanities Press,1962.p.100.

[31]作為整體的身體在身體空間中做出行，發生作用，開啟了屬己的意義場。這特殊意義場是身體圖示在

身體在世存在方式(the body image is the way of station that my body is in-the-world)[32]，它以含混方式，將意向投射於過去或未來，這投射涵蓋了當下呈現身體的意義場及積累後身體的整體意義，而發展成更高意義系統，這是能動的意向性(mortor intentionality)。

每一次佛像藝術創作乃是回到與神聖原型接觸的身體立即經驗裏，瞬間的身體知覺感受，有機完形呈現出當下的神聖經驗，它是身體圖式的能動意向性中呈現出來，它代表身體在世存有方式，也就是在當下景況裏對神聖氛圍的立即回應，回應大地原型的召喚，並且使世界世界者，將大地置入一敞開世界中，以建立天人合一的回應。

伍、夏荊山的身體圖式的神聖原型創作乃是進行一場曼陀羅花式的治療--藝術治療

夏荊山居士每次的創作歷程乃是進行一場藝術治療的儀式，它是重新回到神聖時刻裏，重温人與神聖會遇的瞬間，使人沉浸神聖之光的治療中，它是存有開顯的時刻，它所繪製的佛教圖像好比是容格所講曼陀羅般，它代表著自我象徵，**「反應著開始存在的和可能來臨的狀況」。**它是梵文象徵圓滿完整，是不可思議的圓，也象徵著秩序，內在自我與外宇宙的秩序。

> **梵文的曼陀羅 Mandalas 是「圓形」的意思。在宗教的應用與心理學上，曼陀羅可以畫像、雕塑與舞蹈等方式表現。……從心理現象而言，曼陀羅的形象往往出現在許多系列的夢境中。**[33]

榮格在 1955 年的〈Mandalas〉短文中，對曼陀羅的簡要敘述。榮格區分個體化的曼陀羅（Individuelle Mandalas）與宗教儀式上的曼陀羅（Kultische Mandalas）。榮格以

呈現身體後的意涵。

[32]M.Merleau-Ponty,《Phenomenology of Perception》, p.100.

[33]摘譯補充自 C.G.Jung：Mandala—Bilder aus dem Unbewußten, Walter Verlag, Düsseldorf 1993，P 115 。

為曼陀羅的來源不是某個文化或時代獨有的，而是來自於人類集體潛意識中的原型。[34]

我所言夏荊山居士的**「身體圖式的神聖原型創作」**類似於**「曼陀羅的原型創作」**，夏荊山的身體圖式的原型創作，就是一種與神聖會遇，它是曼陀羅的經驗，是種與光合一的體驗，人與神聖原型合一的身體圖式展現在書畫藝術上好比是曼陀舞的展現，在旋轉舞蹈過程中，卻進入身心靈宇宙合一「融合感」，是種無我無物無他的體驗，此時無需語言與概念，體驗者是以身體直接經驗「核心與圓形曼陀羅」的當下存在，它是種大地之舞，是天人合一的光的經驗。

這樣**「身體圖式的神聖原型創作」**，就是曼陀羅式的原型創作，在夏荊山來講他的佛教藝術，可說是種儀式行為來進行生命內在治療，可以解開心靈的鬱結，而且可以使內在的人格從情意與理智的糾結中獲得解放，猶如《黃金之花的秘密》所言：

> 「金華是光，天光是道。金花乃是種曼陀羅的象徵。……此種象徵，乃是一種近似煉丹術提鍊精緻的行為。……藉著上述的途徑，意識與生命乃克統一。……換言之，**經由儀式行為，人的注意力與興趣被引導至內在的聖域，引導至心靈的泉源，同時也是其目標之處－－此處涵攝了生命與意識的統一，這種一度擁有的統一已經失落了，現在必須再把它找回來。生命與意識雙方的結合即是道。**它的象徵就像『中陰得渡』一書所示的，乃是中央之白光，此光位於顏面的「寸田」當中，意即位於兩眼間。它是靈魂的作用「創造之中心點」之具體顯示。
>
> 就心理學而言，此種循環乃意指**「環繞自體之圓圈運動」**。此時，所有人格的面向也跟著一齊活動起來。「光與暗此兩極同入旋轉」意即：日與夜，交相替代。…… 我們可說：**回轉運動對於人性裡的明暗兩面，皆可賦予活力。……**

[34]關於集體潛意識與原型之關係，可參考 Walten 出版社榮格全集第 9 冊上：*Die Archetypen und Das kollektive Unbewusste*，1976, 1992。中譯本有時將 Das kollektive Unbewusste 譯為「集體無意識」，筆者認為「無意識」一詞往往易令人誤解為「無此意識」，故將此詞譯為「集體潛意識」。

現象本身是光之景象，是許多冥契者共同的經驗，……在此經驗裡面，一般的軀體感覺消失不見了，……此種現象是自生自發的。……它的成果相當驚人，因為它可以解開心靈的鬱結，而且可以使內在的人格從情意與理智的糾結中獲得解放，達成一種統一的存在狀態，一般認為此種狀態即「**自在**」。」[35]

夏荊山居士的創作是自性的回轉運動，有著相當程度的修行冥想經驗，它如同回應大地之母的召喚，回到神聖原型，在那兒有著光，呈現著天人合一，佛與自性合一的經驗，也是道成肉身的經驗，它引領我們轉向內在神聖之域，使生命與意識統一，使意識與潛意識之間衝突達到和解，使我們回歸生命的原型的天鈞狀態，與道為一，這樣的回轉是不斷迴返，尋找與最初的原型的結合，藉此治療身體的陷落，它是大地之舞的光的治療。

陸、夏荊山的藝術創作乃是紀念神聖事件的儀式--透過儀式一次次被祝聖

夏荊山居士的藝術創作乃是在修行歷程當中的身體現象學呈現，它代表一次次與神聖原型的會遇，透過曼陀舞式的冥想繪畫，將人與佛合一之境傳達出來，筆者在此借用伊利亞德的宗教節慶神聖時間的重現來說明夏荊山居士佛教藝術當中所傳達的人與神聖會遇的藝術創作，所謂夏荊山居士的藝術創作可以說是紀念神聖事件的儀式，而每一次創作歷程也如同儀式般將創作者與觀賞者一次次被祝聖，讓神聖事件，人與神會遇的瞬間時光呈現出永恒重現般，使所有人都能夠在主體際性神聖氛圍中，被神化、被聖化，也就如同在儀式中被祝聖一般。如伊利亞德所言：

[35]見榮格著，楊儒賓譯《黃金之花的秘密》，商鼎文化出版社，2002，頁 43-49。

「…宗教節慶……它總是牽涉到發生在原初間(ab origine)的神聖事件，而使之儀式性地臨現於此時。換句話說，他們誕生於自己的歷史性時刻中--即全由個人及其內在事件所建構的凡俗時間中；然後重新獲得原初時間，這原初時間總是一樣地，屬於永恆時間」[36]

對夏荊山居士而言，佛像乃至於書畫藝術，每次都在進行身體圖式的神聖原型創作，這樣的神聖原型創作就是期待與道合一，天人合一的再現，它是類似於節慶本身，或者每次繪畫或書法就是進行一場節慶，身體的節慶，就是：

「在節慶中，生命神聖的幅度被恢復，參與者經到人類存在的神聖尊嚴，……存在，……來自於『他者』(Others)的創造，……在節慶中，參與者恢復了存在的神聖幅度，……是一永恒回歸到『彼時』，回到祕思性的、完全是非歷史性(unhistorical)的過去。」[37]

「這種宗教行為……神聖……用宗教性的語言，就是產生救贖與更新……儀式有更新作用，……讓原本下墜中的時間回轉，回歸「那時」，回復生命力。儀式讓人離開那斷裂的、往死的、實存的歷史時間，進入永恆的、整體的、再生的創造時刻。[38]」

夏荊山居士的**「身體圖式的神聖原型重現的創作」**，就是一場身體曼陀羅舞，它使參與者恢復存在神聖幅度，回到原始與神聖原型接觸時刻，它是非歷史的過去，是神祕的接

[36]伊利亞德著(Eliade,M.)，楊素娥譯《聖與俗—宗教的本質》(The Sacred &The Profane:The Nature of Religion)，苗栗：冠桂，2000，頁 134。

[37]伊利亞德著(Eliade,M.)，楊素娥譯《聖與俗—宗教的本質》(The Sacred &The Profane:The Nature of Religion)，苗栗：冠桂，2000，頁 135。

[38]黃懷秋著《神聖的探問：經典宗教學家的引論》中的〈第四章梅西亞・依利亞德的儀式理論：兼論其與西方基督徒信仰的異與同〉，新北：台灣基督教文藝出版，2013，頁 100-101。

觸，使人由斷裂的時間，進入永恆再生及再創的時刻，使人恢復了存在神聖幅度，這產生了救贖與更新，使創作者與觀賞者均再進入那原型的相遇中，是原初事件的再現。

在每一次「**身體圖式的神聖原型創作**」裏，等於是進行一場節慶洗禮，使創作者定期地活在諸神的臨在裏，這也是表達了他們對神聖存在鄉愁的渴望，這永恆的回復是真實的，在每次書畫藝術裏均重現那祕思事件，人與原型的相遇，在那時刻裏，瞬間即成為永恆，人由虛無與死亡中被拯救，從中得以救贖。

> **「宗教節慶是原初事件的再次實現……因而節慶中的參與者，便成了眾神和半神人成了同時期的人。他們活由眾神的臨在與活動所祝聖的原初時間中。……節慶的宗教體驗—即參與神聖—能使人定期地活在諸神的臨在當中。……透過人類神話故事情節的一再實現，宗教人企圖接近諸神，並參與存在；而對典範的神聖範式的模仿，同時表達了他對神聖與存在性鄉愁的渴望。…紀念同時的祕思性事件……『永恆回復』(the eternal return)，……對原始宗教而言是真實的，對所有其它的宗教，也是真實的，……對宗教人而言，再實現相同的祕思性事件，建構了他最大的希望，因一次的再實現，他就重複機會得改變他的存在，使他的存在就像神聖模式一樣。……對宗教人來說，就是藉由這永遠回復到神聖與真實的源頭的功效，人類的存在似乎真的由虛無與死亡中，被拯救」**[39]

柒、原型圖像的召喚--生命蛻變之後的藝術創作救贖歷程

這樣的「**身體圖式的神聖原型創作**」乃是受到神聖原型的召喚，以致於移情同感，並將神聖原型召喚力量呈現在自性書繪的境界提升，以觀賞者也能透過藝術作品揭露存

[39]伊利亞德著(Eliade,M.)，楊素娥譯《聖與俗—宗教的本質》(The Sacred &The Profane:The Nature of Religion)，苗栗：冠桂，2000，頁 150-151。

有的原型，自我內在原型也呼應著此原型的召喚，這些都是存有美感經驗的會通，透過佛像繪畫或說書畫的的啟迪使生命有所創發，油然而生崇高感，朝向那不知雲的深處，這些都是召喚回應神聖與真源的源頭，使人能是其所是，得到存有之道的和諧，如此誠如劉千美教授所言：

> **「由於能任其所是，適其所是，故能無所欲求。在美感經驗中，由於無私求，因而自由灑脫，無所罣礙，這正是康德所謂之『無所待於利的滿足』，亦是莊子所言之無我、無已、無利的逍遙境界。在藝術的美感經驗中，經由認知與欲求的轉化，心靈清明透澈、心靈清明透徹、自由無拘，生命本有之健康活力得以源源不絕自然湧現，唯有在此意義之下，藝術才得以成為邁向健康之道」**[40]

誠如尼采所言，藝術的美感生命經驗來自於修行後臻於道的展現，這樣所帶來是生命的救贖，夏荊山居士的佛教藝術就是尼采所說「**生命的偉大興奮劑**」。

> **「藝術，無非就是藝術!它乃是使生命成為可能的壯舉，是生命的誘惑者，是生命的偉大興奮劑」**(Nietzsche F.1980:521)，**「藝術是對認識者拯救--即拯救那個見到、想見到生命的恐怖和可疑性格的人，那個悲劇式的認識者。」「藝術是對受苦人的拯救--是通向痛苦和被希望、被神化、被聖化狀態之路，痛苦變成偉大興奮劑的一種形式」**(Nietzsche F.1980:521)[41]

夏荊山佛像藝術最終是走向拯救之路，一位朝向西方涅槃解脫的修行實踐者透過其藝術最終想使世人在愛恨憎別離苦楚世界裏，有所頓悟，朝向神化及聖化，充滿無限盼望的拯救之路行走。我們在夏荊山先生佛像藝術及書畫感受這拯救用心，他試圖轉化人間痛苦成為偉大興奮劑，讓我們別離去苦而成就大千世界。

---

[40]劉千美所著《差異與實踐—當代藝術哲學研究》，台北：土緒，2001，頁 242。

[41]這些尼采段落乃是間引自高宣揚著《論後現代藝術的『不確定性』》，台北：唐山，民 85，頁 90-92。

而這表現在夏荊山居士無私的為藝術奉獻，也是如出一轍，裏頭有著回應神聖原型無私的召喚以迴向於世間眾生百姓。**「1994 年，70 古來稀的夏荊山居士回國，並帶回了他一生中全部的文化智慧典籍，創辦了佛教藝術畫院--『荊山畫院』。」**，栽培許多年輕人，並宣揚佛理教化，禪機妙悟，落實於作品裏，盡心盡力，無私奉獻，如**「在學業上，從佛學的基礎理論，到佛法解釋、佛經典故，他都親自教導，將畢生所學的佛像繪畫技法毫無保留地傳授給這些學生」**[42]，出資重建龍興寺，也於 2014 年成立「財團法人夏荊山文化藝術基金會」，這些種種慈悲喜捨，出錢出力，乃是佛法修行迴向世界的方式。

我想夏荊山居士所為乃是說明著：藝術家必須超越世界，無所待使自性展現，使存有開顯，這是真實存有的迴返，作為一個生命本然使命，作為其形上學的活動本身的意義，它已是無我、無己及無利的逍遙，在每一次神聖原型的身體圖式作畫歷程中每個作畫的瞬間已是超然的當下，是不斷**「永恆回歸」**。

夏荊山居士所做對佛教藝術無我無私展現乃是回應神聖原型的召喚，回到真實存有，他以佛像藝術的方式，讓藝術本身的真摯力量說話，做為一個藝術家也將自己與佛(神聖者)相遇經驗，展現於畫作中，在一次次身體圖式修行當下展現的感動以回應世間有情，在儀式般的創作歷程中，將那吉光片羽的救贖時刻，立願與眾人分享，不斷剝除淨化人心之荒謬虛無，以世界世界著，使存有不斷彰顯自身，而這便是真實存有的迴返，也是藝術家形上任務的達致，它能使體驗到生命悲劇本身的痛苦轉化成為愉悅的神奇力量，進而召喚命運並拆解命運，去離別苦地獄成涅槃極樂世界，這便是真實存有迴返，是透過藝術作品美感形式的淨化而達致的救贖。所以這正是馬庫色所言的淨化所的真實存有迴返獲得的救贖。

「真實存有的迴返，正是馬庫色所謂經由藝術作品之美感形式的淨化作用所獲致的救贖：『藝術的淨化作用之所以具有救贖的性格，在於藝術的淨化作用

[42]夏荊山生平簡歷，摘取自百度。http://baike.baidu.com/view/949125.htm

根植於美感形式本身所具有的力量，美感形式以其本身之名，召喚命運，拆解命運的神祕力量』」[43]

捌、題外話一章：身體知覺現象學來看佛像藝術

佛教修行者創作佛像藝術，其實就是以身體知覺現象學來創作佛像藝術。

夏荊山居士的佛像藝術之所以吸引人，乃是佛像藝術所傳達的身體神聖原型力量，以身體為修行道場本身，它的場域就是與神聖對話。按黃懷秋教授的說法是這樣描述的：

「藉著身體，人與神聖並肩漫步，與祂對話…神聖的力量在人身體內具體地現身。……「活著」(Be-ing)。或存在的勇氣(the Courage to Be)：當人經驗自己，經驗到自己內在神聖的奮起力量，他就經驗上帝。 ……這是愛洛斯(Eros)經驗，就是神的經驗」[44]

在 1988 年後，夏荊山居士不只將佛像藝術當作藝術而已，而且當做修行，甚至是傳播佛法與淨化人士，與世間眾有情點化的可能性，那是因為夏荊山居士的知覺佛法已有超越的層面了，這是一種真實的知覺。

誠如梅洛・龐蒂所言身體知覺的呈現應是真實的覺知，這知覺真實體驗是相信一個世界，並對世界開放，而夏荊山的居士的宗教藝術之感知也建構在此。以下是梅洛・龐蒂的一席話：

[43]劉千美著《差異與實踐—當代藝術哲學研究》，台北：土緒，2001，頁 75。引文間引自 H.Marcuse,*The Aesthetic Dimension*,Boston:Beacon Press,1978,p.10.

[44]黃懷秋著《走一趟身體的朝聖之旅》，台北：星火文化，2013，頁 250-251。

「真正知覺應完全是一種真實的知覺」「知覺的真實性僅僅顯露在知覺本身中」[45]**「在一種知覺的真實性體驗中，我假定到目前為止體驗到的一致性對一種更細緻的觀察來說也將保持原樣；我相信世界。感知，就是將來的體驗一下子放到不能保證將來的現在中，就是相信一個世界。正是對世界的這種開放使知覺的真實性，使(Wahr-Nehmung)(知覺，真實，獲得)的實際實現成為可能」**[46]

夏荊山居士以為向著世界開放，也相信世界，使真實存有得以顯現在世界的可能性時，就是走出封閉的自我，走出封閉自我才得以回到自身，向著世界開放，也向著內在真實自我回歸。誠如梅洛・龐蒂所言：

「在這種向我自己的回歸中，……我的意向本身是空無的，它們只是我空無向存在的逃，這種逃離方向和意義屬於存在；……我在『自身中』發現的總是對這種原初呈現的參照，而所謂回到自身就是走出自身。」[47]

這自身本來的意向空無的，在我發現原初神聖原型的時刻裏，走出自身乃是回到自身，這些都是尋求存在的真實顯現，我逃，我空無地向存在的逃，我找到意義，這意義乃在存有自身，我與神聖有所會悟，透過**「身體圖式的神聖原型創作」**體驗，原本符號的能指不能指向所指，但在一次次儀式死而復生，一次次走出自身之後，那不能臨現的神聖者在深觀中瞬間可能被看見。

---

[45](法)梅洛・龐蒂著；姜志輝譯《知覺現象學》(Phénoménologie Dela Perception)，北京：商務印書館，2001，頁 374-376。

[46](法)梅洛・龐蒂著；姜志輝譯《知覺現象學》(Phénoménologie Dela Perception)，北京：商務印書館，2001，頁 377。

[47](法)莫里斯・梅洛-龐蒂(Merleau-Ponty,M.)著，羅國祥譯，《可見的與不可見的》(Le Visible Et L'invisible)，北京：商務印書館，2008，頁 85。

這種「**身體圖式的神聖原型創作**」歷程中被召喚後乃致於藉此來召喚世間有情的內在神聖原型，都是透過修行默觀才能得知道身體深處當中與他者的關係。在身體深處產生知覺必須透過修行深觀才得以覺知身體現象本身，這肉身的存在感知到的是存在的原型，是潛在存在，在紛擾的目盲世界中不能看見，但在深觀身體覺知中，本不能臨現的卻可以在當下短暫被看見。夏荊山居士修行深觀中，所導知與神聖會遇，這樣臨現的他者呈現自由自在的生命世界觀，也迴向給有情眾生，誠如梅洛・龐蒂所言：

> **「在身體知覺(la science)--它導致了與他者關係---之前，作為我的知覺粗糙外表的我肉身經驗告訴我們，知覺不是隨處產生的，而只來自於身體深處」**[48]**「肉身的存在和深度存在一樣，是多層多面的存在，是潛在的存在，是某種缺席顯現，是存在的一個原型，而我們的身體則是它的一種引人注目的變異體，其構成性矛盾已處在所有的可見中了」**[49]

夏荊山居士佛像藝術神聖力量便是在此，他本人被神聖者(原型)召喚，而他創作的藝術品也召喚著每個人進入自己深刻身體內在覺知當中，每個人當中有個注視的我，它是史前史，代表著集體潛意識當中潛藏的神聖原型的感知，而做為藝術的功能乃在於喚起人們對於本體神聖原型的感知，回應神聖原型的召喚，並以此迴向大地。在生活世界的人們始終得要回到原型召喚，這原型深觀本身就是一部史前史，連結了過去、現在與未來，它具有永恆回歸性質。誠如梅洛・龐蒂所言：

> **「知覺始終處在『人們』(On)方式中。……而是作為我有一個身體和我能『注視』的我。與其說知覺是一部真正的歷史，還不如說知覺在我們身上證明和**

[48](法)莫里斯・梅洛-龐蒂(Merleau-Ponty,M.)著，羅國祥譯，《可見的與不可見的》(Le Visible Et L'invisible)，北京：商務印書館，2008，頁 19。

[49](法)莫里斯・梅洛-龐蒂(Merleau-Ponty,M.)著，羅國祥譯，《可見的與不可見的》(Le Visible Et L'invisible)，北京：商務印書館，2008，頁 168。

重新開始一部『史前史』。這仍然是時間固有的；按照黑格爾的說法，如果知覺不把一個過去保持在其現在的深度中，不把一個過去縮合在其現在的深度中，就沒有現在，……」[50]

也就是如梅洛・龐蒂而言：每一個知覺把我們放回那裏，正是個視覺角度，才得以進入一個世界，描述個人視覺角度，應該看到深度，它是要求我們摒棄關於世界偏見和重新發現世界得以顯現，深度具有存在的特徵，深度屬於視覺角度，它還未被客觀化的和不是由相互外在點構成的深度。[51]

佛教修行者的存有深度，此深度屬於視覺角度，它是未被客觀化，也不是相互外在點構成的深度，它將身體當成觀照對象，我的身體是表達現象的場所，我深觀的我的身體，好比是在內在看到自己一樣，這種視覺角度，不是局外者角度，看者不是世界的局外者，但它好比是從外面看到自己一樣，誠如梅洛・龐蒂所言：

「視覺是通過目的觸知，它就必須也處於它所揭示給我們的存在的領域中，看者本身不應該是它所看之世界的局外者。當我看時，視覺就應該是一個補充視像或另一個視像的複製品：從外面看到的我自己……」[52]。

夏荊山居士的修行是完形的身體觀，朝向著身體圖式方向進行，而他的身體乃是在世界存有的方式，身體深度積累了過去、現在及朝向未來的集體潛意識的神聖原型，我向著意義重構的身體來完成我的自性拼圖，而這一次次**「身體圖式的神聖原型創作」**儀式般將我由凡俗時間帶入神聖時間，將我由凡俗空間帶入神聖空間，讓主體際性沉浸於

[50](法)梅洛・龐蒂著；姜志輝譯《知覺現象學》(Phénoménologie Dela Perception)，北京：商務印書館，2001，頁 306-307。

[51](法)梅洛・龐蒂著；姜志輝譯《知覺現象學》(Phénoménologie Dela Perception)，北京：商務印書館，2001，頁 326。

[52](法)莫里斯・梅洛-龐蒂(Merleau-Ponty,M.)著，羅國祥譯，《可見的與不可見的》(Le Visible Et L'invisible)，北京：商務印書館，2008，頁 166。

神聖氛圍中，使我達成最高意義的完成，也就是說：我的身體能是一個**『完形』(「身體圖式的神聖原型」)**，我的身體被它的圖形的任務吸引朝向它的任務存在，總之，**『身體圖式』**是一種表示我的身體在世界上存在的方式。

神聖原型說明著人的宗教向度，人關懷終極實有，我們內在生命引領我們朝向神聖原型，朝向終極實有，我們身體深處有著完形的身體圖式，這是無意識的意向性生命的原始聯盟，是我們中的他人的交織與他人中我們的交織，這些構成我們所的東西及我們所理解東西意義，[53]夏荊山居士的佛像藝術始終有著魔力，它乃是依尋人共通感覺，感知到神聖原型召喚，使我們由不完美朝向完美的完形身體圖式，朝向終極實有邁進，這身體在世存有方式，一方面經驗著，一方面不斷修正，依著身體圖式完成神聖原型的追尋。誠如梅洛・龐蒂所言：

> **「『人是永遠共通的感覺體，有時從一邊接受刺激，有時從另一邊接受刺激』。靠著身體圖式的概念，身體的統一體不僅能以一種新的方式來描述，而且感官的一性和物體的統一性也能通過身體圖式的概念來描述。我的身體是表達(Ausdruck)現象的場所，更確切地說，是表達現象的現實性本身」**[54]

一次次創作展現的回繞自體的回轉運動，它是自身曼陀羅舞作，也是自性之舞，這便是夏荊山居士**「身體圖式神聖原型創作」**，它呈現漩渦式的詮釋佛法自思想方式，這漩渦式詮釋也是佛性自我思維--自體回轉運動，乃是根源修行佛法的體悟，雖然佛像藝術，創作者與觀賞者以觀看來表明整個創作歷程的重點，但是此視覺東西，其實來自於思想的力量，也就是聽聞佛法之後思維佛法的神聖原型力量，最後我們仍以梅洛・龐蒂所言來解講這種佛法思維所帶來的原型力量：

> **「人們稱之為視覺的東西來自於思想的力量，而這種思想的力量證實：事物**

[53](法)莫里斯・梅洛-龐蒂(Merleau-Ponty,M.)著，羅國祥譯，《可見的與不可見的》(Le Visible Et L'invisible)，北京：商務印書館，2008，頁 224-225。

[54](法)梅洛・龐蒂著；姜志輝譯《知覺現象學》(Phénoménologie Dela Perception)，北京：商務印書館，2001，頁 300。

表面此根據一種規則來回應我們目光的運動。當知覺是充分的和當下的時候，它就是知覺思想。而如果達致了事物本身，那麼就應該毫無矛盾地說，它完全是我們之所為，從內到外都是我們的，就像我們所有的思想那樣。即使是向事物本身開放，知覺思維仍然是我們的，因為事物此成了我們認為看到的東西本身—思對象(Cogiatum)或意向對象(noème)。」[55]

總結

夏荊山居士的佛像藝術是其修行者進入存有的境遇感展現，體現出一個真實修佛者的身體現象學，已然超越了技法，而進入了精神層次的涵養境界體現。無疑地乃是在觀佛與畫佛時，將自己修行當中受到佛教原教原型的召喚轉換成具體書畫符號圖案以描繪其與佛的一場美麗的會遇，這是一場人與神聖者的會遇。人與神的會遇，將這會遇轉成瞬間的創作品，這會遇就是神聖自我顯示，也可以說是不斷觀佛及畫佛當中，佛的聖顯自身，這**『聖顯』**代表了佛的原型圖像被看到凝結時空的佛教的修行感觸。修行者意謂著朝向一個完形前進，我受到原型圖式的召喚，不斷修正找尋符應的身體圖式以符應原先的任務，朝向更美好的可能性，而夏荊山先生創作歷程即是回應此生命原型召喚，以藝術形式回應自己大地之母的召喚。每個人都渴望回到原型的家，這是永世的鄉愁。佛像藝術所帶來這神祕會遇感受激發了藝術觀賞者的內心崇高感，這崇高感接近宗教境界，這也是夏荊山居士佛像藝術最高目的，透過藝術品召喚觀賞者與神聖原型會遇，此乃是直接

[55](法)莫里斯・梅洛-龐蒂(Merleau-Ponty,M.)著，羅國祥譯，《可見的與不可見的》(Le Visible Et L'invisible)，北京：商務印書館，2008，頁 43。

面對神，不再有障礙物，在修行者身體即是道場裏神聖空間建構出一個與神聖者會遇的身體圖式，透過身體極為靈敏感知而讓神聖者入住身體神聖殿堂，進而洗滌俗世障礙物，也就是說讓屬己的身體呈現出神聖氛圍，而在神聖氛圍中是的狀態，透過藝術品，人與神聖會悟，這是代表身心靈汰換之後轉化成為道成肉身的可能性。我想藝術品是自身曼陀羅舞作，也是自性之舞，這便是夏荊山居士**「身體圖式神聖原型創作」**，它呈現漩渦式的詮釋佛法自思想方式---佛像藝術。

國立臺灣大學 佛教學術圖書館 NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies

參考書目：

1.夏荊山(2014)。**《佛教的欣賞》卷壹、卷貳、卷伍、卷陸**。北京：中國青年出版社。

2.夏荊山(2013)。**《夏荊山中國佛像畫集》**。北京：北京工藝美術出版社。

3.(法)莫里斯・梅洛-龐蒂(Merleau-Ponty,M.)著，羅國祥譯(2008)。**《可見的與不可見的》**(*Le Visible Et L'invisible*)。北京：商務印書館。

4.(法)梅洛・龐蒂著，姜志輝譯(2001)。**《知覺現象學》**(*Phénoménologie Dela Perception*)。北京：商務印書館。

5.榮格著(Carl G. Jung)，高適編譯(2012)。**《榮格說潛意識與生存》**。華中科技大學出版社。

6.伊利亞德著(Eliade,M.)，楊素娥譯(2000)。**《聖與俗—宗教的本質》**(*The Sacred &The Profane:The Nature of Religion*)。苗栗：冠桂。

7.黃懷秋(2013)。**《神聖的探問：經典宗教學家的引論》**。新北：台灣基督教文藝出版。

8.黃懷秋(2013)。**《走一趟身體的朝聖之旅》**。台北：星火文化。

9.劉千美(2001)。**《差異與實踐—當代藝術哲學研究》**。台北：土緒。

10.海德格著，孫周興譯(1993)。**《藝術作品的本源》**(孫周興選編**《海德格爾選集》**上)。上海：三聯書店。

11.榮格著，楊儒賓譯(2002)。**《黃金之花的秘密》**。商鼎文化出版社。

12.高宣揚(1996)。**《論後現代藝術的『不確定性』》**。台北：唐山。

13.夏荊山生平簡歷。摘取自百度。http://baike.baidu.com/view/949125.htm