

國立臺灣師範大學藝術學院美術學系

美術創作理論組-水墨畫

博士論文

Program of Art Creation and Theory –Ink Painting

Department of Fine Arts

College of Arts

National Taiwan Normal University

Doctoral Dissertation

圓形空間下之複數性衍化－徐兆甫的個人曼陀羅演繹

The Diverse Evolution of the Circular Space:

Hsu Chao Fu's Interpretation of Self Mandala



徐兆甫

Hsu, Chao Fu

指導教授：李振明 教授

李君毅 教授

Advisor: Prof. Lee, Zhen-Ming

Prof. Lee, Chun-Yi

中華民國 110 年 10 月

October 2021

摘要

現代人生活在充滿競爭的高壓環境中，常讓人壓抑內在的情緒。長期被抑制的情緒一旦潰堤反撲，則可能會導致負面行為的發生。本創作研究之目的在於企圖透過象徵自性的曼陀羅創作結合東方繪畫的運用，讓情緒得以宣洩紓緩並統整。藉由創作歷程擴充自我內在認知，以產生對外在生活適應更寬廣的包容力。

本創作研究從曼陀羅的意義起源與圖像結構開始論述，並就藝術治療、心靈能量及其轉化的機制進行探討，再以創作實際案例分析整理，運用曼陀羅圖像達到平衡。嘗試從曼陀羅之象徵性、形色質之圓滿性、造形之時空觀，探討其造型美感。親自驗證曼陀羅創作在情緒轉化上的成效，並完成曼陀羅的圖像創作。研究中也探討了關於「自我」、「身體、疾病與文化」及「空間心理治療歷程研究」的文獻，期待從較適切且更具東方空間的意涵來觀看自我與改變。身體與空間是研究者在本研究試圖提出的一個觀看視野。

而從文獻回顧中確實可以看到不論從西方學者的論點或是中國傳統的理论，身體無論與視覺、聽覺、觸覺等關係都密不可分。而身體是一個演示自我的場所，個體在進入到一個心理疾病的醫療領域之後，經由筆者的創作與心理空間的對話，演繹出自我之所在的方式。

本研究內容架構分為六章，第一章為緒論，包含了本研究動機與目的、文獻探討、研究內容與方法。第二章將運用原型觀點來探討曼陀羅表現了外部，曼陀羅藝術內容意涵之解讀，與曼陀羅繪畫形象化世界也表現內在精神世界，心即曼陀羅、曼陀羅即道場、曼陀羅是個人當下心象表現，再透過符號系統及多重象徵手法探求其曼陀羅象徵表現。第三章從形式上曼陀羅造形特色之分析，開始分析其形色質特性，造型上分析圖型及方型與十字型、三角型之變化，以完型心理學視覺動力論觀點，說明曼陀羅平面之組合，再來探討其色彩表現與質材之美感。

第四章造形參照之詮釋，先探討心理曼陀羅所呈現之立體量感，以及曼陀羅在個人繪畫上與其儀式空間之表現，再說明曼陀羅是一種動態之過程，象徵了流動轉滅人生，另外應用碎形理論來分析現代曼陀羅之創作思維，是一種開放、流動之有機體，其具有自我相似、自我複製、形成與轉化等特性。最後探討曼陀羅藝術傳統之開展與在現代藝術之表現。第五章則是個人作品分析，定位曼陀羅之藝術與個人介入角度之水墨多元，並為曼陀羅藝術創作方法與概念論述與作品造形作一定位與分析，第六章則以分析個人特質下的曼陀羅場域實驗結果並體現以上論述梳理後之創作生活寫照。

關鍵字：曼陀羅、空間、藝術治療、東方



Abstract

Modern people live in a competitive and high-pressure environment, in which we often suppress our emotions. Once the suppressed feelings break out and attack reversely, they may lead to the occurrence of negative behaviors. The purpose of this art production research is to attempt to combine mandala, a symbol of "Self", with the application of Oriental paintings. Through this attempt, emotions are soothed and re-organized. During the creating process, the inner cognition is expanded for a broader tolerance to adapt to the external life.

This art production research first discusses the origin of the meaning of mandala and the image structure, and then investigates the transformation mechanism of art therapy and spiritual energy. Furthermore, it analyzes mandala through the actual cases of the creation, and then uses the mandala image to achieve the balance of inner self and external life. This research tries to discuss the beauty of the mandala regarding its symbolisms, satisfactory of the shapes, sizes and colors and its concepts of universe. The creator verifies the effectiveness of mandala creation in emotional transformation and completes the image creation of Mandala. In this research, the author has also reviewed literature on "Self", "Body, Disease and Culture" and "Spatial Psychological Treatment", expecting to observe Self and the change from a more appropriate view with more meaning of oriental space.

In this study, the author tries to purpose a point of view through the body and the space. From the literature review in both the arguments of Western scholars and in the traditional Chinese theories, the body is closely related to vision, hearing, and touch. The body is a place to demonstrate oneself. After an individual enters the medical field of mental illness, through the author's creation and the communication with inner space, he or she can develop a way to find the Self.

This research is composed of six chapters. The first chapter is the introduction, including the motivation and the objectives of the research, literature discussion, research content and methods. The second chapter will explore the mandala's representation of the exterior with the image of "circle" and interpret the artistic content of the mandala. It also points out that the visualization of the world of mandala paintings also show the inner spiritual world. The inner heart is mandala and

mandala is the dojo and the presentation of an individual's present mindset. The author explore the symbolic representation of the mandala through the symbol system and variate symbolic techniques. The third chapter starts to analyze mandala's form, color, and quality by looking at the characteristics of mandala in form. The changes between graphs and squares, crosses and triangles will be discussed. In the third chapter, the author explains the mandala plane combination from the perspective of visual dynamics in the Gestalt theory and then discuss the beauty of mandala's color expression and quality materials. The fourth chapter is the interpretation of the shape reference. The author first discusses the three-dimensional sense of the psychological mandala, and the performance of the mandala in personal painting and its ritual space, and then explains that the mandala is a dynamic process, symbolizing the flow of life and death. In addition, the application of fractal theory analyze the creating motivation of modern mandala. It is an open and fluid organism with the characteristics of self-similarity, self-replication, formation and transformation. Finally, the author discusses the development of mandala art tradition and its expression in modern art. The fifth chapter is the analysis of personal works, defining the art of mandala and the diversity of ink painting under personal intervention. The author positions and analyzes mandala's artistic creation methods, conceptual discourses, and the shape of works. Chapter 6 analyzes the result of mandala field experiments with personal characteristics and also reflects the portrayal of creative life after the above discussion.

Keywords: Mandala, space, art therapy, oriental

目次

摘要.....	i
Abstract.....	iii
目次.....	v
圖次.....	vii
第一章 緒論.....	01
第一節 研究動機與目的.....	01
第二節 文獻分析與探討.....	03
第三節 研究內容與方法.....	08
第二章 曼陀羅藝術療癒意涵與個人解讀.....	10
第一節 古典投射下之現象與行為.....	10
第二節 圖像象徵與心靈情境氛圍.....	23
第三節 療育中的審視動態與參照.....	27
第四節 自性體現與創作者共鳴.....	37
第三章 形式上曼陀羅造形特色之分析.....	47
第一節 造形融合之探討.....	47
第二節 古典色彩運用之分析.....	56
第三節 內外質感之相互展現.....	60
第四章 曼陀羅召喚下的新詮釋.....	84
第一節 創作者多重空間之論證梳理.....	84
第二節 古典中由內而外之藝術展現.....	99

第三節 新造形衍化之延伸與擴張.....	109
第五章 個人作品分析.....	124
第一節 創作方法與概念論述.....	124
第二節 個人創作實踐與作品解析.....	132
第三節 個別作品分析.....	134
第四節 個別作品小節.....	174
第五節 個別作品版圖.....	177
第六章 結論.....	321
參考文獻.....	325



圖次

【圖 2-1】美洲土著「沙畫」	10
【圖 2-2】西藏藝術繪畫.....	12
【圖 2-3】西安法門寺地宮.....	13
【圖 2-4】台南噶居寺一如來殿.....	14
【圖 2-5】手印一印會.....	18
【圖 2-6】《錯位曼陀羅》筆尖溫度.....	20
【圖 3-1】《上帝之眼（God's Eye）Sikuli》	54
【圖 3-2】《蘇菲教派》蘇菲旋轉舞.....	56
【圖 3-3】藝術界之《黑魂》神秘型格的西藏黑唐卡.....	57
【圖 3-4】《兩界曼陀羅》胎藏界-曼陀羅.....	62
【圖 3-5】《兩界曼陀羅》金剛界-曼陀羅.....	62
【圖 3-6】《金剛鬘九會三十七尊壇城唐卡》	67
【圖 3-7】《清乾隆緞絲觀音坐像唐卡》	69
【圖 3-8】《六道輪迴圖》	70
【圖 3-9】《天體日月星辰運行圖》	71
【圖 3-10】《六道輪迴圖》	73
【圖 3-11】《十六羅漢曼陀羅》	76
【圖 3-12】《怒尊甘露漩曼陀羅》	77
【圖 3-13】《戰爭護法神》	78
【圖 3-14】《勝樂金剛唐卡》	80
【圖 3-15】《佛陀成道圖唐卡》	81
【圖 3-16】《咕嚕咕咧佛母唐卡》	83

【圖 4-1】羯摩立體曼陀羅.....	87
【圖 4-2】《中國藏族文化藝術彩繪大觀》.....	96
【圖 4-3】沙曼陀羅.....	98
【圖 4-4】金剛亥母.....	107
【圖 4-5】Andy Goldsworth 作品.....	116
【圖 4-6】尼瑪澤仁唐卡佛像作品.....	117
【圖 4-7】蕭勤作品.....	118
【圖 5-1】曼陀羅個人描繪一步驟之 1—將作品進行高清掃描.....	126
【圖 5-2】曼陀羅個人描繪一步驟之 2—至於 AI 軟體中，進行遮色片繪製.....	126
【圖 5-3】曼陀羅個人描繪一步驟之 3—將多個遮色片複製.....	126
【圖 5-4】曼陀羅個人描繪一步驟之 4—將其排列為所要之曼陀羅圖像.....	126
【圖 5-5】曼陀羅個人描繪一步驟之 5—再度描繪新遮色片.....	126
【圖 5-6】曼陀羅個人描繪一步驟之 6—完成其圓型效果.....	126
【圖 5-7】曼陀羅個人描繪一步驟之 7—進行高輕微噴技術出圖，並勾線再度描繪古典工筆畫線條.....	127
【圖 5-8】曼陀羅個人描繪一步驟之 8—運用古典工筆畫之罩染與分染進行細部份彩度調整.....	127
【圖 5-9】曼陀羅個人描繪一步驟之 9—完成作品.....	127
【圖 5-10】取自個人平台—曼陀羅個人描繪空間—材料選擇，包含墨汁/毛筆/壓克力顏料/絹本/礦物顏料/CMYK 顏料.....	131
【圖 5-11】取自個人平台—陀羅個人描繪空間—圓形型版製作.....	131
【圖 5-12】取自個人平台—陀羅個人描繪空間—卷本設色階段/古典描繪工筆畫技法.....	131
【圖 5-13】取自個人平台—陀羅個人描繪空間—卷本設色階段/古典描繪工筆畫技法—2.....	131

【圖 5-14】取自個人平台－陀羅個人描繪空間－進行個人卷軸布面配置.....	131
【圖 5-15】取自個人平台－陀羅個人描繪空間－進行個人卷軸布面配置－2.	131
【圖 5-16】取自個人平台－作品完成.....	132
【圖 5-17】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-1》，30x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	134
【圖 5-18】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-2》，30x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	134
【圖 5-19】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-3》，30x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	135
【圖 5-20】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-4》，30x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	135
【圖 5-21】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-5》，30x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	135
【圖 5-22】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-6》，30x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	135
【圖 5-23】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-7》，30x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	136
【圖 5-24】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-8》，30x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	136
【圖 5-25】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-1》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	136
【圖 5-26】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-2》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	136
【圖 5-27】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-3》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	137

【圖 5-28】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-4》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	137
【圖 5-29】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-5》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	137
【圖 5-30】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-6》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	137
【圖 5-31】徐兆甫，《曼陀羅-渦旋-1》，60x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	138
【圖 5-32】徐兆甫，《曼陀羅-渦旋-2》，60x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	138
【圖 5-33】徐兆甫，《曼陀羅-渦旋-3》，60x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	138
【圖 5-34】徐兆甫，《灰階曼陀羅-1》，180x100cm，墨、絹本，2021.....	140
【圖 5-35】徐兆甫，《灰階曼陀羅-2》，180x100cm，墨、絹本，2021.....	140
【圖 5-36】徐兆甫，《灰階曼陀羅-3》，180x100cm，墨、絹本，2021.....	141
【圖 5-37】徐兆甫，《灰階曼陀羅-4》，180x100cm，墨、絹本，2021.....	141
【圖 5-38】徐兆甫，《灰階曼陀羅-5》，180x100cm，墨、絹本，2021.....	141
【圖 5-39】徐兆甫，《灰階曼陀羅-6》，180x100cm，墨、絹本，2021.....	141
【圖 5-40】徐兆甫，《灰階曼陀羅-7》，180x100cm，墨、絹本，2021.....	142
【圖 5-41】徐兆甫，《灰階曼陀羅-8》，180x100cm，墨、絹本，2021.....	142
【圖 5-42】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群圓》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙，2021.....	142
【圖 5-43】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-1》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙，2021.....	142
【圖 5-44】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-2》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙，2021.....	142

【圖 5-45】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-3》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	142
【圖 5-46】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-4》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	142
【圖 5-47】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-5》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	143
【圖 5-48】徐兆甫，《阡陌-1》，240x60cm，墨、設色、絹本，2021.....	143
【圖 5-49】徐兆甫，《阡陌-2》，240x60cm，墨、設色、絹本，2021.....	143
【圖 5-50】徐兆甫，《阡陌-3》，240x60cm，墨、設色、絹本，2021.....	143
【圖 5-51】徐兆甫，《阡陌-4》，240x60cm，墨、設色、絹本，2021.....	144
【圖 5-52】徐兆甫，《阡陌-5》，240x60cm，墨、設色、絹本，2021.....	144
【圖 5-53】徐兆甫，《阡陌-6》，240x60cm，墨、設色、絹本，2021.....	144
【圖 5-54】徐兆甫，《阡陌-7》，240x60cm，墨、設色、絹本，2021.....	144
【圖 5-55】徐兆甫，《阡陌-8》，240x60cm，墨、設色、絹本，2021.....	144
【圖 5-56】徐兆甫，《手印》，90x210cm，墨、設色、絹本，2021.....	144
【圖 5-57】徐兆甫，《方圓輪迴》，180x180cm，墨、絹本，2020.....	145
【圖 5-58】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-1》，120x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	145
【圖 5-59】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-2》，120x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	146
【圖 5-60】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-3》，120x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	146
【圖 5-61】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-4》，120x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	147
【圖 5-62】徐兆甫，《植物曼陀羅-1》，160x100cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	147

【圖 5-63】徐兆甫，《植物曼陀羅-2》，160x100cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	147
【圖 5-64】徐兆甫，《植物曼陀羅-3》，160x100cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	148
【圖 5-65】徐兆甫，《植物曼陀羅-4》，160x100cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	148
【圖 5-66】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-1》，70x60cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	148
【圖 5-67】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-2》，70x60cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	149
【圖 5-68】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-3》，70x60cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	149
【圖 5-69】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-4》，70x60cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	149
【圖 5-70】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-5》，70x60cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	150
【圖 5-71】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-6》，70x60cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	150
【圖 5-72】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-1》，47x32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	150
【圖 5-73】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-2》，47x32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	151
【圖 5-74】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-3》，47x32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	151
【圖 5-75】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-4》，47x32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	151

【圖 5-76】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-9》，40x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	152
【圖 5-77】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-10》，40x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	152
【圖 5-78】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-11》，40x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	152
【圖 5-79】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-12》，40x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	153
【圖 5-80】徐兆甫，《Mandala- Nima heap 尼瑪堆》，180x240cm，墨、設色、絹 本、無酸紙，2021.....	153
【圖 5-81】徐兆甫，《Mandala- Nima heap 尼瑪堆-2》，100x160cm，墨、設色、 絹本、無酸紙，2021.....	153
【圖 5-82】徐兆甫，《壇之曼陀羅-1》，120x120cm，東方複合媒材，2021.....	156
【圖 5-83】徐兆甫，《壇之曼陀羅-2》，120x120cm，東方複合媒材，2021.....	156
【圖 5-84】徐兆甫，《壇之曼陀羅-3》，120x120cm，東方複合媒材，2021.....	157
【圖 5-85】徐兆甫，《壇之曼陀羅-4》，120x120cm，東方複合媒材，2021.....	157
【圖 5-86】徐兆甫，《壇之曼陀羅-5》，120x120cm，東方複合媒材，2021.....	157
【圖 5-87】徐兆甫，《壇之曼陀羅-6》，120x120cm，東方複合媒材，2021.....	158
【圖 5-88】徐兆甫，《壇之曼陀羅-7》，120x120cm，東方複合媒材，2021.....	158
【圖 5-89】徐兆甫，《壇之曼陀羅-8》，120x120cm，東方複合媒材，2021.....	158
【圖 5-90】徐兆甫，《壇之曼陀羅-9》，120x120cm，東方複合媒材，2021.....	160
【圖 5-91】徐兆甫，《壇之曼陀羅-10》，120x120cm，東方複合媒材，2021...160	
【圖 5-92】徐兆甫，《壇之曼陀羅-11》，120x120cm，東方複合媒材，2021...160	
【圖 5-93】徐兆甫，《壇之曼陀羅-12》，120x120cm，東方複合媒材，2021...160	
【圖 5-94】徐兆甫，《壇之曼陀羅-13》，120x120cm，東方複合媒材，2021...160	

【圖 5-95】徐兆甫，《曼陀羅神界-1》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	160
【圖 5-96】徐兆甫，《曼陀羅神界-2》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	161
【圖 5-97】徐兆甫，《曼陀羅神界-3》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	161
【圖 5-98】徐兆甫，《曼陀羅神界-4》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	161
【圖 5-99】徐兆甫，《曼陀羅神界-5》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	162
【圖 5-100】徐兆甫，《曼陀羅神界-6》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	162
【圖 5-101】徐兆甫，《曼陀羅神界-7》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	162
【圖 5-102】徐兆甫，《曼陀羅神界-8》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	163
【圖 5-103】徐兆甫，《曼陀羅神界-9》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	163
【圖 5-104】徐兆甫，《曼陀羅神界-10》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	163
【圖 5-105】徐兆甫，《曼陀羅神界-11》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	164
【圖 5-106】徐兆甫，《曼陀羅神界-12》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	164
【圖 5-107】徐兆甫，《灰階花朵神界之壇-1》，150x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	164

【圖 5-108】徐兆甫，《灰階花朵神界之壇-2》，150x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	165
【圖 5-109】徐兆甫，《灰階花朵神界之壇-3》，150x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	165
【圖 5-110】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-1》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	166
【圖 5-111】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-2》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	167
【圖 5-112】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-3》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	167
【圖 5-113】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-4》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	167
【圖 5-114】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-5》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	167
【圖 5-115】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-6》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	168
【圖 5-116】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-7》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	168
【圖 5-117】徐兆甫，《孤/局部》，180x480cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	168
【圖 5-118】徐兆甫，《孤/局部》，180x480cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	168
【圖 5-119】徐兆甫，《舒/局部》，140x360cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	168
【圖 5-120】徐兆甫，《舒/局部》，140x360cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	168

【圖 5-121】徐兆甫，《舒/局部》，140×360cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	168
【圖 5-122】徐兆甫，《虹-1/局部》，140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	170
【圖 5-123】徐兆甫，《虹-2/局部》，140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	170
【圖 5-124】徐兆甫，《虹-3/局部》，140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	170
【圖 5-125】徐兆甫，《虹-4/局部》，140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	171
【圖 5-126】徐兆甫，《虹-5/局部》，140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	171
【圖 5-127】徐兆甫，《虹-6/局部》，140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	171
【圖 5-128】徐兆甫，《孤/局部》，180×480cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	172
【圖 5-129】徐兆甫，《虹/7-12/局部》，180×540cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	172
【圖 5-130】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-1》，30×30cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2020.....	177
【圖 5-131】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-2》，30×30cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2020.....	178
【圖 5-132】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-3》，30×30cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2020.....	179
【圖 5-133】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-4》，30×30cm，墨、設色、絹本、無酸	

紙，2020.....	180
【圖 5-134】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-5》，30x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	181
【圖 5-135】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-6》，30x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	182
【圖 5-136】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-7》，30x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	183
【圖 5-137】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-8》，30x30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	184
【圖 5-138】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-1》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	185
【圖 5-139】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-2》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	186
【圖 5-140】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-3》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	187
【圖 5-141】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-4》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	188
【圖 5-142】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-5》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	189
【圖 5-143】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-6》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.....	190
【圖 5-144】徐兆甫，《灰階曼陀羅-1》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙，2021.....	191
【圖 5-145】徐兆甫，《灰階曼陀羅-2》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙，2021.....	192

【圖 5-146】徐兆甫，《灰階曼陀羅-3》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	193
【圖 5-147】徐兆甫，《灰階曼陀羅-4》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	194
【圖 5-148】徐兆甫，《灰階曼陀羅-4》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	195
【圖 5-149】徐兆甫，《灰階曼陀羅-4》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	196
【圖 5-150】徐兆甫，《灰階曼陀羅-6》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	197
【圖 5-151】徐兆甫，《灰階曼陀羅-7》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	198
【圖 5-152】徐兆甫，《灰階曼陀羅-8》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	199
【圖 5-153】徐兆甫，《手印》，90x210cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020.220	
【圖 5-154】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群圓》，180x180cm，墨、絹本、無酸紙， 2020.....	201
【圖 5-155】徐兆甫，《方圓輪迴》，180x180cm，墨、絹本、無酸紙， 2020.....	202
【圖 5-156】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-5》，120x60cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	203
【圖 5-157】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-6》，120x60cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	204
【圖 5-158】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-1》，120x60cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	205

【圖 5-159】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-2》，120x60cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	206
【圖 5-160】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-3》，120x60cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	207
【圖 5-161】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-4》，120x60cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	208
【圖 5-162】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群圓 1》，180x60cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	209
【圖 5-163】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群圓 2》，180x60cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	210
【圖 5-164】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群圓 3》，180x60cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	211
【圖 5-165】徐兆甫，《阡陌-1》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	212
【圖 5-166】徐兆甫，《阡陌-2》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	213
【圖 5-167】徐兆甫，《阡陌-3》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	214
【圖 5-168】徐兆甫，《阡陌-4》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	215
【圖 5-169】徐兆甫，《阡陌-5》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	216
【圖 5-170】徐兆甫，《阡陌-6》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	217
【圖 5-171】徐兆甫，《阡陌-7》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	218

【圖 5-172】徐兆甫，《阡陌-8》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	219
【圖 5-173】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-3》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	220
【圖 5-174】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-3》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	221
【圖 5-175】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-5》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	222
【圖 5-176】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-4》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	223
【圖 5-177】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-1》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	224
【圖 5-178】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-2》，180x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	224
【圖 5-179】徐兆甫，《植物曼陀羅-1》，160x100cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	225
【圖 5-180】徐兆甫，《植物曼陀羅-2》，160x100cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	226
【圖 5-181】徐兆甫，《植物曼陀羅-3》，160x100cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	227
【圖 5-182】徐兆甫，《植物曼陀羅-4》，160x100cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	228
【圖 5-183】徐兆甫，《曼陀羅-渦旋-1》，60x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2020.....	229
【圖 5-184】徐兆甫，《曼陀羅-渦旋-2》，60x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2020.....	230

【圖 5-185】徐兆甫，《曼陀羅-渦旋-3》，60×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2020.....	231
【圖 5-186】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-1》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	232
【圖 5-187】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-2》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	233
【圖 5-188】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-3》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	234
【圖 5-189】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-4》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	235
【圖 5-190】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-5》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	236
【圖 5-191】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-6》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	237
【圖 5-192】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-1》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	238
【圖 5-193】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-2》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	239
【圖 5-194】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-3》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	240
【圖 5-195】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-4》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	241
【圖 5-196】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-5》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	242
【圖 5-197】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-6》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	243

【圖 5-198】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-7》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	244
【圖 5-199】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-8》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	245
【圖 5-200】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-9》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	246
【圖 5-201】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-10》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	247
【圖 5-202】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-11》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	248
【圖 5-203】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-12》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	249
【圖 5-204】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-13》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	250
【圖 5-205】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-14》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	251
【圖 5-206】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-15》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	252
【圖 5-207】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-16》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸 紙，2021.....	253
【圖 5-208】徐兆甫，《Mandala- Nima heap 尼瑪堆》，180×240cm，墨、設色、絹 本、無酸紙，2021.....	254
【圖 5-209】徐兆甫，《Mandala- Nima heap 尼瑪堆-2》，100×160cm，墨、設色、 絹本、無酸紙，2021.....	255
【圖 5-210】徐兆甫，《壇之曼陀羅-1》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	256

【圖 5-211】徐兆甫，《壇之曼陀羅-2》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	257
【圖 5-212】徐兆甫，《壇之曼陀羅-3》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	258
【圖 5-213】徐兆甫，《壇之曼陀羅-6》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	259
【圖 5-214】徐兆甫，《壇之曼陀羅-5》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	260
【圖 5-215】徐兆甫，《壇之曼陀羅-4》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	261
【圖 5-216】徐兆甫，《壇之曼陀羅-9》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	262
【圖 5-217】徐兆甫，《壇之曼陀羅-8》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	263
【圖 5-218】徐兆甫，《壇之曼陀羅-7》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	264
【圖 5-219】徐兆甫，《壇之曼陀羅-11》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	265
【圖 5-220】徐兆甫，《壇之曼陀羅-13》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	266
【圖 5-221】徐兆甫，《壇之曼陀羅-12》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	267
【圖 5-222】徐兆甫，《壇之曼陀羅-10》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	268
【圖 5-223】徐兆甫，《壇之曼陀羅-11》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	269

【圖 5-224】徐兆甫，《壇之曼陀羅-12》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	270
【圖 5-225】徐兆甫，《壇之曼陀羅-13》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	271
【圖 5-226】徐兆甫，《壇之曼陀羅-14》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	272
【圖 5-227】徐兆甫，《壇之曼陀羅-15》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	273
【圖 5-228】徐兆甫，《壇之曼陀羅-16》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	274
【圖 5-229】徐兆甫，《壇之曼陀羅-17》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	275
【圖 5-230】徐兆甫，《壇之曼陀羅-18》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	276
【圖 5-231】徐兆甫，《曼陀羅神界-1》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	277
【圖 5-232】徐兆甫，《曼陀羅神界-2》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	278
【圖 5-233】徐兆甫，《曼陀羅神界-3》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	279
【圖 5-234】徐兆甫，《曼陀羅神界-4》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	280
【圖 5-235】徐兆甫，《曼陀羅神界-5》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	281
【圖 5-236】徐兆甫，《曼陀羅神界-6》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	282

【圖 5-237】徐兆甫，《曼陀羅神界-7》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	283
【圖 5-238】徐兆甫，《曼陀羅神界-8》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	284
【圖 5-239】徐兆甫，《曼陀羅神界-9》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	285
【圖 5-240】徐兆甫，《曼陀羅神界-10》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	286
【圖 5-241】徐兆甫，《曼陀羅神界-11》，110x70cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	287
【圖 5-242】徐兆甫，《擬古聖光之壇-1》，150x100cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	288
【圖 5-243】徐兆甫，《擬古聖光之壇-2》，150x100cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	289
【圖 5-244】徐兆甫，《擬古聖光之壇-3》，150x100cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	290
【圖 5-245】徐兆甫，《曼陀羅花朵神界之壇-1》，150x100cm，墨、設色、絹本、 無酸紙，2021.....	291
【圖 5-246】徐兆甫，《曼陀羅花朵神界之壇-2》，150x100cm，墨、設色、絹本、 無酸紙，2021.....	292
【圖 5-247】徐兆甫，《曼陀羅花朵神界之壇-3》，150x100cm，墨、設色、絹本、 無酸紙，2021.....	293
【圖 5-248】徐兆甫，《灰階花朵神界之壇-1》，150x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	294
【圖 5-249】徐兆甫，《灰階花朵神界之壇-2》，150x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	295

【圖 5-250】徐兆甫，《灰階花朵神界之壇-3》，150x100cm，墨、絹本、無酸紙， 2021.....	296
【圖 5-251】徐兆甫，《舒/局部》，140x360cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	297
【圖 5-252】徐兆甫，《舒/局部》，140x360cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	298
【圖 5-253】徐兆甫，《舒/局部》，140x360cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	299
【圖 5-254】徐兆甫，《孤/局部》，180x480cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	300
【圖 5-255】徐兆甫，《孤/局部》，180x480cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	301
【圖 5-256】徐兆甫，《虹-1/局部》，140x720cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	302
【圖 5-257】徐兆甫，《虹-2/局部》，140x720cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	303
【圖 5-258】徐兆甫，《虹-3/局部》，140x720cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	304
【圖 5-259】徐兆甫，《虹-4/局部》，140x720cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	305
【圖 5-260】徐兆甫，《虹-5/局部》，140x720cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	306
【圖 5-261】徐兆甫，《虹-5/局部》，140x720cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	307
【圖 5-262】徐兆甫，《虹/7-12/局部》，180x540cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	308

【圖 5-263】徐兆甫，《孤/局部》，180x480cm，墨、設色、絹本、無酸紙， 2021.....	308
【圖 5-264】徐兆甫，《虹-7》，180x90cm，墨、設色、絹本，2021.....	309
【圖 5-265】徐兆甫，《虹-8》，180x90cm，墨、設色、絹本，2021.....	310
【圖 5-266】徐兆甫，《虹-9》，180x90cm，墨、設色、絹本，2021.....	311
【圖 5-267】徐兆甫，《虹-10》，180x90cm，墨、設色、絹本，2021.....	312
【圖 5-268】徐兆甫，《虹-11》，180x90cm，墨、設色、絹本，2021.....	313
【圖 5-269】徐兆甫，《虹-12》，180x90cm，墨、設色、絹本，2021.....	314
【圖 5-270】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-2》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	315
【圖 5-271】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-3》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	316
【圖 5-272】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-4》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	317
【圖 5-273】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-7》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	318
【圖 5-274】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-5》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	319
【圖 5-275】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-6》，依實際空間，東方複合媒材， 2021.....	320

第一章 緒論

現代人的生活，步調大多緊湊快速，經常面臨著各式競爭，無形的壓力排山倒海而來。因此藉由從曼陀羅圖形，不僅具備有宗教和藝術的價值，同時也有自我探索、整合與成長的功能，讓自我與內在進行整合交流，達到靈性經驗的層次，能夠滿足現代人對於心靈方面需求，同時達到紓壓放鬆的效果。因此，無論是創作曼陀羅或是透過曼陀羅進行冥想，都可以使個人獲得獨特的意義與經驗而達到自我成長。

第一節 研究動機與目的

本創作研究因應當下社會的現象，將藝術創作對身心的調整與曼陀羅圖形的整合功能做結合，企圖透過曼陀羅圖形的藝術創作，宣洩調整內心的情緒並與之交流，以驗證這內在能量的統整方法，促使人身心趨近平衡，達到紓壓放鬆的效果，實為本創作研究之主要動機。

《造形原理》¹提到造形之五個元素為型態、顏色、質感、時間、空間，而曼陀羅如何透過多元之特殊造形美感表現交織營造出時間空間聖域，形成一個神秘之世界，是本文要探究之重心所在，並落實於生活創作之中。其畫面之中心象徵物已從佛嶠轉換成現代各式符瑪，不過都仍保有方圓質素與神秘之美感，其樣式多樣，其中更有動畫式之曼陀羅，有一種表現創作者內在不為人知之幽深空間意象，變化繁複，森然萬象，令人不覺驚嘆。因此本文更擬嘗試透過傳統與現代曼陀羅作品之造形來加以比較討論，尤其是曼陀羅碎形衍生之動態審視，也是研究

¹ 呂清夫，《造形原理》，（台北，雄獅圖書，1984），頁 74。

核心重點，並在筆者創作中嘗試實踐落實。

（一）筆者原始自我之理解動機

不容否認，曼陀羅現今相關研究不少，多是探討其圖像宗教意義及哲學意涵。在藝術領域上，國內已相當多的展覽，設計相關視覺體現，向大眾介紹曼陀羅藝術，筆者透過手繪與電腦加以創作，發展空間與曼陀羅在藝術治療之應用，國外多有研究成果。研究曼陀羅之造形美感與呈現之時空觀點與藝術治療的種種現象，透過古代與現代曼陀羅作品之討論，而本研究目之旨在探討曼陀羅藝術之造形表現與個人藝術表現發想，讓人更加了解此項藝術、欣賞此項藝術、創作此項藝術，並試圖評介曼陀羅藝術之在現代藝術上之定位與開展。

生命的心理活動中最深切的分界似乎在於：一個是有意義性的、可以經由同理心而瞭解的；精神分裂的心理現象則是人們不可理解的，即所謂的「瘋狂」。²

我們可以視心理疾病現象為一種無法經由敘說，讓自我經驗能有種被感知的狀態，使得個人感受到自己在一種孤獨、分裂甚或對立的生病狀態。這些隱而未明、難以敘說而出的默存世界提醒了我們，當語言無法給出之時，自我認同與統整的通路便被阻斷了。

（二）筆者生活落實與排解目的

因而在敘說出而被理解，自我不斷地建構、解構與整合意義，使其於生活世界的種種處境之中有發聲的位置，有被別人看見及聆聽的自我樣貌，自我與生活世界的溝連是流動的。那麼當一個人隨著心理疾病的進入，其說與不說，或是無法言說，如何在其生活世界展演。而本研究以心理治療為研究場域，欲進一步關

² 游伯松，《榮格藝術觀導論》，（美育，92期，1984），頁40。

注個體語言與前述隱而未說身體感（felt sense）間如何互動，隱沒的主體會以什麼方式呈顯？會如何敘說自身的痛苦、處境及選擇？而這些敘說又如何建構意義與成就自我。

第二節 文獻分析與探討

「自我」在東、西方之間本有差異，因此在接續的文獻探討中，研究者欲以東、西方對「自我」之文獻討論為探討方向。採這樣的對比立場出發，乃為研究者本身的一種準備，以一種解構、建構前進之方式，使研究者之前理解能有更多視野去貼近其欲研究之現象場本身之樣態，而並非一種要跳入東西方理論學術上之衝突之企圖。

而本研究中欲探討的改變現象與歷程，主要目的在於有助於我們了解個體轉化之過程及此過程與心理治療的療效機制可能關聯。因此在接續的文獻探討中，也將會對「心理疾病」與「改變現象及歷程」做進一步地探討與創作。

（一）自我

自我在傳統心理學中是一個神秘的黑盒子，是一個具有主體性、有意志、自由的行動者，絕對單一的行動者，對筆者來說人的內心歷程是一只神秘的認知黑盒，而就因其神秘、難以探究，因此在現代時期的科學精神，學者朝向理性、知性主體來解說自我，而神經科學的進步使心理科學家更企圖以大腦結構去解開神秘盒子的運作路徑。而這些理論的發展也試圖在二十一世紀的心理治療醫療場域去找尋疾病與個人的關係。而我們先來看在現代主義時期，自我的概念如何蓬勃地發展。米歇爾·傅柯（Michel Foucault）³「自我規訓」及的「超脫」來闡明現代

³ 米歇爾·傅柯（Michel Foucault），《規訓與懲罰》（*Surveiller et punir: naissance de la prison*）出版於1975年。它討論了現代化前的公開的、殘酷的統治（比如通過死刑或酷刑）漸漸轉變為隱藏的、心理的統治。傅柯提到自從監獄被發明以來它被看做是唯一的對犯罪行徑的解決方式。

的自我應具有對自己的想法和行為進行根本的自我控制。而傳統心理學的自我概念也涵蓋在現代主義時期，強調理性的、統一的主體，具有選擇權，主動參與且負責任的思考行動者。

而在後現代主義的氛圍下，許多原先必須堅持保守的意義相對開放，浮現多元的現象再也難以用過往的具體實在去徹底解釋，不僅僅只是原本以為是的世界，蔓延種種的情緒使理性的自我也無所頓逃；因此多元自我建構的論述漸漸展開。喬治·赫伯特·米德（George Herbert Mead）⁴提出主我（I）與客我（me）的概念來區分自我歷程，主我是自我歷程的一部份，會去感覺、去行動、會說話、也有感受，但是主我並沒有辦法知覺到自己和自己的世界。為了能覺察到自我，能反映出自我的意識、並進而進入意義系統，主我必須從過去的角度，也就是客我的角度來看自己、體驗自己。

也就是說，（I）是正在互動當下的我，而（me）則是被回憶、被提取、重新被觀看的我。不論主我或客我都是與他人關係互動的歷程，而往往我們常能覺察到的多是客我。社會建構論可稱為「語言本位取向」（language-based approaches）⁵，認為自我的存在完全取決於我們日常用於理解自己和他人的語言和語言表達，

傅柯在這部書中的主要觀點是對罪犯的懲罰與犯罪是一個相互關係——兩者互為前提條件。傅柯將現代社會比做邊沁的《全景監獄》（Panopticon），一小批看守可以監視一大批囚犯，但他們自己卻不被看到。傳統帝王透過凌遲罪犯、斬首示眾，以肉體的展示來宣示自身統馭的權威，這種直接曝入施力者與受力者的角色，16世紀進入古典時代，傅柯以兩個歷史事件作為典範，說明規訓手段的方式與樣貌完全不同以往。其一是鼠疫肆虐於歐洲，為了讓發生鼠疫的地區災情不致繼續擴散，指示每戶人家關緊門戶，閉居自身住所，不可在未經許可下到公共空間溜搭，街道上只有持槍的軍人以及固定時間出來巡察、點名，透過書寫登記，記錄每個居民的存亡交付市長進行重新審核，規訓方式從原來展示威嚇，至現代轉變成用科學知識、科層制度進行各種分配安置，顯示規訓手段的改變。

⁴ 喬治·赫伯特·米德（George Herbert Mead），美國哲學家、社會學家與心理學家。主要隸屬於芝加哥大學，是校內其中一名顯著的實用主義者。米德被公認是社會心理學的創始者之一。米德認為自我發展是社會經驗累積而成，強調環境對人類行為的影響，提出「社會自我」理論。另外，米德亦是開創出符號互動論的社會學家，提出人對於情境定義的互動觀點的重要性和在情境下的角色扮演。當某一種情境下開始廣泛被人們所接受，就會容易形成一種穩定與持續秩序性的社會。他認為兒童期是自我發展、兒童社會化的關鍵期，並將其分為「模仿階段」（或稱「準備階段」）、「遊戲階段」及「團體遊戲階段」三個部分。1.「模仿階段」：三歲前的兒童，深受「重要他人」影響，並模仿其行為舉止，來學習與了解他人行為。2.「遊戲階段」：三至八歲兒童，透過在遊戲中扮演生活中大人的角色，並學習模仿屬於該角色的行為。3.「團體遊戲階段」：八歲以上的兒童則受「概括化他人」的影響，開始觀察其他人的角色與看法，學習以他人的角度看自己。

⁵ 凱瑟琳·海蘭·穆恩（Catherine Hyland Moon），《工作室藝術治療：藝術本位治療取向》周大為/吳明富譯（台北，洪葉文化，2017），頁204。

聚焦於建構自我的方法，將實在論不斷去尋找自我之本質為何的終極目標轉向為自我是怎麼被敘說的，也就是關注在「自我在敘說中的展現」。後現代主義致力將自我的主幹從語言結構與自我的概念不可分割的連結中加以「解構」，導致了將「自我」理解為是一種具詮釋性、變異性、相對性、流動性與差異性等特質的現象，因此自我就會因不同的歷史、文化或實際的脈絡而有所不同。

回顧自我之概念當下，不僅只從西方傳統或後現代的氛圍下去探討，回歸本土脈絡及當代思潮之探討，因此，在論個體之自我改變時，先從中國的歷史脈絡來看個體之自我意涵，理解在這生活處境下的人們將其受苦經驗如何在生活處境與內在心理經驗中呈現。這般觀看的立論重點乃在於西方強調個人心理學，而華人文化強調的關係主義個人的問題常常在倫理作為與心性存有間呈顯，有鑑於此，重返生活經驗的現象場，對於個人心理因素在艱辛的環境中如何活下來，及其與心理論述的產生之間做更細緻的瞭解。

（二）社會建構與敘事觀點

而進入一種關係，甚或乃大至社會倫常的範圍，自我的問題，很難僅以個體的方式來含括。認為從社會建構的觀點來看，現代的自我並非一個整體，而是個建構；也就是說我們可以解構自我的概念，可以檢驗在自我裡所使用的方式，及它是如何運作的。社會建構的觀點使用「人」的概念，而這個「人」被認為是一個主動的作為者，從事著意識的活動，社會建構的自我依循一套態度，在社會的脈絡裡活動，而這些活動是要依靠著一個人與社會脈絡對話的技能和行動來進行。而一位敘事心理學論學者以另一種角度來說明自我如何形成、被感受及改變，談論個體如何藉由傾聽自己的故事作為移往到過去的自己的方式；如此定義：「被敘事的認同是靈魂進入要去達到最好的社會呈現的一部分。而這個概念也還是強調社會舞台與自我展演的關係，我們無法忽略自我是在社會之中的。

自我在行動中展現，藉由敘說與再經驗的理解循環，讓部分的自我得以彰顯。

筆者較同意批判建構主義所主張的自我，相信人的自我不單單只是藉由人與人之間的互動而形構。當然意義的創造確實藉由這般存於生活世界的互動，交往而進行，而我們也於這樣的構作中繼續生命經驗。然而，筆者認為自我是有一部分是意義未明，也難以被認識的，而這樣的論述在於無論是社會建構或是敘事觀點的探討都無法迴避一個存有學基礎的問題，這兩者都指向語言，然而，作為一個人，猶如文獻探討之初所提的東方自我之於關係，乃在於一個更為原初的所在，即為我們的身體，它是一個認識的開始，所以語言未達之處或許於原初身體是直接感知的，然而當語言無法給出位置之時，抑或我們被語言所遮蔽，無法與世界交往，此時，這個自我的意義未明如何運作與彰顯，又在自我之統整過程中扮演什麼樣的角色？

（三）身體與自我

保羅·利科 (Paul Ricoeur)⁶以自我語言行動作為分析而企圖追索自我之原貌，確實是摒棄了一個更為原初的存在預設，弗里德里希·威廉·尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche)⁷在 1872 到 1873 年的《修辭學講錄》中常謂：

一切語言皆是轉喻性的，並不能揭示本質。語言只是讓我們換一個與社會共構的角度進入自我，於是我們要去探討自我，若只從語言出發，是肯認

⁶ 保羅·利科 (Paul Ricoeur)，法國著名哲學家、當代最重要的解釋學家之一。曾任法國斯特拉斯堡大學 (strasbourg) 教授、巴黎大學 (Sorbonne) 教授、朗泰爾 (Nanterres) 大學教授，併為美國芝加哥大學、耶魯大學、加拿大蒙特利爾大學等大學客座教授。2004 年 11 月，被美國國會圖書館授予有人文領域的諾貝爾獎之稱的克魯格人文與社會科學終身成就獎。

⁷ 弗里德里希·威廉·尼采 (Friedrich Wilhelm Nietzsche) 對 20 世紀的哲學留下深刻的影響，尤其是歐陸哲學，雖然以分析哲學為主的英美國家要到 20 世紀後半期才開始注重他的作品。尼采重要的貢獻有他企圖揭發社會的既有價值觀的本質，尼采指出人的動物本性和欲望在型塑人類行為上扮演的角色這一點，也大為影響後來的心理學家如西格蒙德·弗洛伊德和卡爾·榮格。奧地利心理學家阿爾弗雷德·阿德勒的學說中重視心理力量的部份也是受到尼采權力意志說的影響。尼采不僅深深影響後來的存在主義，他的影響所及到解構主義、後現代主義、解釋學等，尼采所提出的「上帝已死」成了存在主義的中心論點：如果沒有上帝，那麼就沒有必然的價值或道德律；如果沒有必然的價值或道德律，那麼人類應該如何自處。在第一次世界大戰之後，尼采的思想開始被人與納粹主義與反猶太主義相連結，這很大程度上出自他的妹妹伊莉莎白對於他作品的篡改；伊莉莎白甚至主動與納粹人士合作，選擇性地解釋尼采的理論以正當化對其他人種及國家的戰爭和侵略，儘管尼采本人曾明確反對反猶太主義。

了認識自我的方式，但卻揚棄了自身原初存有的任何可能展露。⁸

而先前在談論關係的概念時，拉出了一條不同於深度自我內在的自我存在脈絡，空間讓一種具像面容有可能啟始一段關係，而這樣的關係本體是一種身體存在當下的注視或聆聽的存在形式。梅洛·龐蒂（Maurice Merleau-Ponty）⁹在「知覺現象學」一書中，認為在先於知道之前的認識是必須先透過身體知覺為起點，強調主體間性，也延伸出「空間」、「位置」、「關係」的概念。且說明了我的認識無法單從我思來出發，它還必須先存有一個更為基本的條件，即為我們的身體。我們的身體在這空間裡具體地所在，讓我們面對任何事物都鮮明地與其有相對的位置，因此我們的認識是一種超越關係，超越自身的不斷累進。且認為疾病和危機讓人不斷意識到這層關係，無所逃離「我」和我的「body-self」、或「我」和我的「disease-self」的相關性。

（四）心理疾病現象

主要探討「心理疾病現象」之概念，乃是由於從上述的討論中，我們即可發現身體亦是展現自我之場所；而發現很多人喜歡身體化他們的心理問題，經由身體疾病來表示心理問題，因此一種身體症狀的敘說也可能是自我敘說之脈絡場所。而值得注意的是，這種「身、心」議題於精神疾病歷史上是如何被討論，且目前所呈現之樣態為何，或許也將是筆者關注自我轉變的一個焦點。

（五）身體與文化

⁸ 弗里德里希·威廉·尼采（Friedrich Wilhelm Nietzsche），《修辭學講錄》譯者：屠友祥（北京，華東師範大學出版社，2018），頁 32。

⁹ 梅洛·龐蒂（Maurice Merleau-Ponty），法國著名哲學家，存在主義的代表人物，知覺現象學的創始人。曾在巴黎高等師範學院求學，後來主持法蘭西學院的哲學教席，與薩特一起主編過《現代》雜誌。主要著作有：《行為的結構》、《知覺現象學》、《意義與無意義》、《眼和心》、《看得見的和看不見的》等等。他被稱為“法國最偉大的現象學家”，“無可爭議的一代哲學宗師”。

亞瑟·克萊曼（Arthur Kleinman）¹⁰注意到不易讓一個人敘述自己的觀念及感覺就因此減少了焦慮、憂鬱、恐懼等等感覺的強度。然而，他認為表達的模糊是社會許可的，而且通常以不自我意識（un-self-conscious）的認知機轉來處理那些障礙的情緒，以致減少或甚至阻礙了內省及直接表達心理問題的能力。而進一步提出一個觀點不自我意識機轉並不是導致間接表達的原因，而是一種社會關係或文化內共享的態度，在「意識上」阻止了人們直接表達他們的情緒問題。巧妙地將西方不從屬於自我意識的概念移轉至「社會、文化」的脈絡下來處理人們「間接表達」的現象，如同將自我深層脈絡挪移至自我、社會、文化交融的多層次脈絡來看待自我之整體。並認為以「心理平衡」及東方「仁」的觀點，作為瞭解個人性格的二個互補工具。他認為「人格」是植基於個人主義及強調個人心智活動的一個西方觀念，此字忽略了人際關係方面的了解。然而「仁」強調人際間的互動，是以是否符合社會文化要求的人際標準來看個人外在行為的本質。如此，單純深度的心理層次脈絡並無法用以理解自我之全貌，而觀看自我的場域擴展、落實至社會文化之脈絡將有助於我們對自我之感受、行動之理解。

第三節 研究內容與方法

在文獻研究的部分，本創作研究乃針對曼陀羅發展過程、表現形態與藝術創作療癒、心靈能量場域及其轉化與心理臨床結構，整併相關理論，做相關的資料收集。在創作實務的部分，運用電腦影像處理技法繪製曼陀羅圖形與繪製後的書寫描繪，作為自我內在情緒流動轉化的方法並體現筆者生活關聯。對曼陀羅深入的宗教儀軌與深奧的宗教哲理，進行個人化儀式性生活為創作研究資料蒐集。

本創作研究乃透過創作與創作者本身的內在情緒感知做交流。關心的是創作者內心個人的內在歷程，並產出作品對其他觀賞者的感受與創作技法的著墨。創

¹⁰ 亞瑟·克萊曼也譯作凱博文（Arthur Kleinman），醫學博士（Stanford University）。他是哈佛人類學資深教授、哈佛醫學院的社會和心理醫學教授、美國科學院和文理科學院院士、哈佛亞洲中心主任、復旦大學名譽教授、國際醫學人類學領軍人物。

作手法以東方古典工筆繪畫結合電腦繪圖技法為主，在創作技巧與步驟中，會對創作過程做概略性的介紹。但不包含對創作中所使用的軟體操作逐一做示範，避免方向產生偏移。

研究方法將透過能與所意指（*signifen*）的個人符號（*signifeid*）分析，解譯曼陀羅象徵符碼，而在審美分析上輔以榮格之集體無意識之原型觀點。探討曼陀羅之神秘思維並落實個人製作，靜態分析上藉由視覺心理學與透視法等，探討曼陀羅藝術之造形表現，動態分析上運用碎形藝術（*Fractals*）內涵來分析曼陀羅個人詮釋。而研究架構是以造形原理中五個面向為探討路徑，嘗試從傳統與現代曼陀羅作品中，探討曼陀羅造形之形色質表現，尤其是在時空表現上，作一統合之整理，並自我療癒。



第二章 曼陀羅藝術療癒意涵與個人解讀

第一節 古典投射下之現象與行為

美洲土著之「沙畫」(sand painting)就是其中一例【圖 2-1】，它並不竭力表現任何存在，而是要跨越現實，以尋求一種基本結構，表現「超然之存在」他們以幾何形(geometric forms)來描繪，如今日塞尚把宇宙中之多元而又複雜物象還原為方形、三角形與圓形一樣用幾何圖形來描繪物體，在這種圖象中，再來發現精神現實之象徵¹¹。克勞德·李維史陀¹²(Levi-Strauss)便認為世界上，原始藝術力量之神秘性，是來自於「群體之表現」在其《結構人類學》中說道：「群體表現在古代社會之心理活動，對藝術創作起著非常重要之作用。」¹³群體表現指的是對「力量之信奉」雖然不易感覺到，但是它確實存在。



【圖 2-1】美洲土著「沙畫」

<https://artsology.com/navajo-sand-painting.php> (2020/01/27 網路瀏覽)

¹¹ 劉其偉，《藝術人類學》，(台北，雄獅圖書出版，2002)，頁 40。

¹² 克勞德·李維史陀(法語：Claude Lévi-Strauss)著名的法國人類學家，與弗雷澤、鮑亞士共同享有「現代人類學之父」美譽。他所建構的結構主義與神話學不但深深影響人類學，對社會學、哲學和語言學等學科都有深遠影響。

¹³ 克勞德·李維史陀，《結構人類學》，謝維揚/俞宣孟譯，(上海，上海譯文出版社，1995)，頁 28。

（一）曼陀羅形式

「曼陀羅」(Mandala) 原義為圓形，意譯「壇」、「壇場」、「壇城」、「輪圓具足」、「聚集」等【圖 2-2】，原是印度教中為修行所需要而建立的一個小土台，後來也用繪圖方式製作。在佛教的解釋裡曼陀 Manda 是「本質」的意思，羅 la 是「成就」的意思，兩者合起來就是「本質成就」之意。最早是曼陀羅花的稱呼，由於曼陀羅花美麗動人，故而常被用來表示佛陀淨土的神聖莊嚴。後來佛教徒以曼陀羅花為原型構建了佛教的壇城。在古印度佛教最早的曼陀羅壇城一方面可以防止天魔外道的侵入；另一方面可邀請十方三世諸佛親臨灌頂，從而起到安慰心靈和喚起神聖感的作用。這個傳統被密宗吸收，形成許多不同形式的曼陀羅，是密教傳統的修持能量的中心。在密宗極為重要的冥想或是儀式中，曼陀羅代表修行密法的冥想場所或是宇宙世界的縮圖，儀式中常運用細砂創作曼陀羅，在儀式結束之後，便隨即便將曼陀羅抹去。宛若人生一般，縱然曾有極致繁華，最終也不過一掬細砂。

吸引眾人目光除了濃重之宗教味外，它的藝術性也廣泛被討論，西藏藝術繪畫具有三個特點（1）散點透視（2）佈局嚴謹（3）色彩鮮艷¹⁴，曼陀羅之圖案瑰麗，曼陀羅的色彩豐富，線條縝密，造形排列特殊，十足神秘感，吸引了筆者的關注。透過對曼陀羅的繪製過程，可以逐漸的整合心靈。榮格 (Carl G. Jung) 說：「我們從經驗得知，起保護作用的圓圈「曼陀羅」是心理混亂的傳統矯正方法。」

15

¹⁴ 韓書力，《西藏藝術集粹》，（台北，藝術家出版社，1995），頁 19。

¹⁵ 榮格，徐德林譯，《原型與集體無意識》，（北京：國際文化，2011），頁 11



【圖 2-2】西藏藝術繪畫

<https://www.amazon.in/Mandala-Decorative-Digital-Painting-PM082/dp/B08P8PJ6GK> (2020/01/27
網路瀏覽)

在不同的文明，古代部落，基督教的教堂和西藏的寺院及原始藝術中，常反覆出現花朵、十字、輪圖等意象，具有普遍一致性之共同心理結構，某種內在經驗之象徵，是集體無意識之顯現。在榮格（Carl G. Jung）看來，這些象徵都是原型（Archetypes）的「曼陀羅式樣」¹⁶。而榮格（Carl G. Jung）說：

在藏傳佛教中，這一形象有著儀式性工具的作用(具)，其目的在於幫助冥思和集中精力。它在煉金術中的作用有幾分類似，因為它代表總是趨于分裂的四種元素的融合。¹⁷

內心平靜卻又充滿好奇，越想了解些什麼卻又說不出來，覺得觸動了內心某個深

¹⁶ 榮格，《人類及其象徵》，黎惟東譯，（台北，好時年出版社，1983），頁 289-306。

¹⁷ 榮格，《原型與集體無意識》，徐德林譯，（北京：國際文化，2011），頁 350。

處，繼而看著那瀾漫神祕深邃之畫面所營造的空間當我面對欣賞著眾多曼陀羅圖騰時，不知不覺真想進入其神秘世界。這些想像的內容以符號表現出對立之衝突，對立面最終之融和，也表現出自性在精神核心顯現時，由此建立的和諧具有超自然之神秘性。¹⁸如果要以一句話來定義曼陀羅的話，可以說是我們生活的「現象世界」是與「聖次元諸佛」一體化之場所從某種意義來說，超越大宇宙（macrocosm）及內在小宇宙（microcosm）相隨不離之聖域空間。¹⁹從榮格自傳發現，榮格在人生失意低潮時，自己也繪畫曼陀羅，他認為曼陀羅表現了外部形象化之世界，也表現了內在心靈世界，是一種形成、轉化、不朽精神之永恆再創造，這種說法引起了筆者興趣。²⁰而《曼陀羅之創造天地》一書更提及「曼陀羅是一個神聖之觀照空間」更加深了筆者研究動機，到底曼陀羅之神聖空間為何還有它是如何透過藝術造形來表現其空間？還有曼陀羅又是如何形成與轉化？在造形之轉化上又是如何來呈現？都是筆者想一窺究竟並梳理。

一九八七年大陸西安法門寺地宮【圖 2-3】，發現逾千件盛唐文物及佛指舍利，其中一個最大之發現，就是整個地宮的設計，是按照唐代皇室所嶠崇之密宗觀想表法的曼陀羅之圖樣立體化來規劃。²¹



【圖 2-3】西安法門寺地宮

<https://kknews.cc/travel/gve5jxm.html>（2020/01/27 網路瀏覽）

¹⁸ 莫卡尼姆，《榮格心理學與西藏佛教》，江亦麗/羅照輝譯，（台北，商務，1999），頁 104。

¹⁹ 賴富本宏，《曼陀羅之世界》，（東京，日本密教學會事務局，2001），頁 141。

²⁰ 榮格，《榮格自傳》，劉國彬/楊德友譯，（台北，張老師文化，1999），頁 196。

²¹ 吳立民、韓金科，《法門寺地宮唐密曼陀羅之研究》一書，詳盡地介紹供奉佛指舍利之法門寺地宮之設計本末及因由。

而一九九四年日本攝影家加藤敬在澀谷舉行之「神聖空間立體曼陀羅展」，現場布置成和拉達之「達波寺」實景相同，陳列五十餘幅高一五十公分之佛像環景，使觀眾進入立體曼陀羅空間，可以和諸佛菩薩面對面，這是很特殊的審美體驗²²。而現存於大英博物館之一的球體金銅法器便是以胎藏曼陀羅盛開的蓮華立體造型設計，造形奇巧、微形兼具，可謂引人入勝²³。筆者曾實地參訪了台灣台南噶居寺【圖 2-4】，發現了木雕實體曼陀羅壇城，宛然是一個裝置作品從以上所列來看曼陀羅藝術從平面到立體乃至神聖儀式空間，其中似乎有些關聯性值得進一步探討。



【圖 2-4】台南噶居寺—如來殿

https://www.lopon.org.tw/visit/visit_008_001.html (2020/01/27 網路瀏覽)

(二) 曼陀羅演繹

從印度密宗發展出來的曼陀羅圖形，不僅具備有宗教和藝術的價值，同時也有自我探索、整合與成長的功能，讓自我與內在進行整合交流，達到靈性經驗的

²² 蔡東照，〈汗諸佛菩薩約會二萬次之攝影家加藤敬〉，《藝術家》二八八期，(台北，2003，5月)，頁 396。

²³ 杉浦康平，《造型之誕生》，李建華譯，(台北，雄獅圖書，2000)，頁 240。

層次，能夠滿足現代人對於心靈方面需求，同時達到紓壓放鬆的效果。因此，無論是創作曼陀羅或是透過曼陀羅進行冥想，都可以使個人獲得獨特的意義與經驗而達到自我成長。曼陀羅在梵文裡代表「壇」、「道場」、「結界」、「輪圖」等義，藏文（dkyil-vkhor）名為「吉廓」、「集闊」或「金扣」，透過方型、圓型、十字型反覆組合，代表著一種「聖域空間」是心靈神聖圓滿之證量顯現，包含著相對的許多象徵符號圍繞中間聚集在一起的結構和安排。而關於「曼陀羅」的定義之界定，李立內在《曼陀羅之文化學淺釋》提到須從曼陀羅形式與內涵加以判定須兼取形式與內涵而審視，它須有曼陀羅圖案之抽象形象，並有密教之內涵或語境，當然他也並不反對把曼陀羅這個詞作為一種特定圖案或內涵之泛稱或通用名稱，例如心理學家榮格提出之「曼陀羅式樣」把曼陀羅歸結為集體無意識之原型顯現，以花朵、十字、車輪等圖形為基調之象徵符號，就是一種曼陀羅之通名，又如漢傳佛教有所謂「一切皆曼」之義理。「是故一切之物皆曼陀羅，一切之事物物分悉有四方四隅之眷族，而自為中心之曼陀羅也，是故法法圖融無礙融會不思議者，曼陀羅之當相也」。²⁴

但是如果把曼陀羅這個詞作為一個特稱或專名來使用，不該忽略必須嚴格地同時考慮它所應有之特殊形式和內涵，而本研究將採廣泛角度來比較古今曼陀羅作品之造形美感，透過方形或圓形或其他組合，形成「結界」可以彙集能量之範圍，而關於現代曼陀羅作品仍須以作者本身創作之時即以「Mandala」為名之作品來加以討論，是比較妥當的做法，不過個人仍以為內容中心之象徵物與「中心和邊緣」之要素是一定需保有之原則，並衍伸筆者創作。

關於「結界」在〈安居結界之意義〉²⁵中指出在佛制戒律之羯磨法中凡是要成辦某事，在人數、方法、場地都有所規定，是相當科學之方法如授戒、說戒、懺罪、結夏、傳法等羯磨法都有很詳盡之規定，而結界之目的是劃定範圍劃定的範圍有自然界或非自然界「非自然界」有大界、小界、戒場界三種「自然界」則

²⁴ 權田雷斧，〈曼陀羅通解〉，《密宗儀軌與圖式》，（台北，1980），頁 62。

²⁵ 釋悟因，〈安居結界之意義〉，《香光莊嚴》五十八期，（嘉義，2000，1月），頁 52。

有聚落、蘭若、道行、水界四種。另外在〈善見律毘婆沙〉中則提到，結界相有五種，一方、二圖、三鼓形、四者半月形、五者三角形。²⁶而〈建立曼陀羅護摩儀軌〉中則有結界相關之形容「持某尊真言，為求無上道，欲於此地中，建立曼陀羅，精修於念誦，願尊憶本誓，許我此建立，護助我勿令，天魔惡鬼神，惱亂作障難…」²⁷而唐朝的慧琳集，有一卷書名《建立曼陀羅及揀擇地法》，則是說明建立壇城與擇地之方法。結界是曼陀羅之形成肇因，若反應在藝術造形上應是有其視覺心理學中閉鎖法則，一種中心歸向的設計，這可以在作品討論時加以探究。統整相關曼陀羅之標記、裝飾、置放、擺設等意義後。於《蘇悉地羯羅經》說：

「欲灌頂者，作曼陀羅如法供養，作灌頂已然後起首作成就法，次說灌頂大曼陀羅，能得成就一切諸事。」²⁸曼陀羅是「壇城」之梵文音譯，在修密法中具有崇高而神秘之重要性，其功能是為了在密法修行或灌頂時，行者能藉此壇城進入所修本嶠之淨土。曼陀羅本義為壇場，而有標記、裝飾之意涵，而裝飾之造形，在現代藝術是重要表現，相關作品可以加以探究並經由個人化演繹，值得後續探究。

而從曼陀羅即道場，修行者身即是曼陀羅，心即曼陀羅，較為唯心觀點去說明曼陀羅之意義。曼陀羅意義和作用在《大日經疏》卷四，自輪圖具足之義而言，諸嶠如輪般環繞於普門之大日如來周圍，協助大日如來使眾生趣入普門，自發生之義而言，能養育諸佛種，而生佛樹王，又由梵語曼陀羅乃精製牛乳為醍醐之意，故曼陀羅表佛果有極無比味，無過上味之意，具有見即能解脫之作用。而在「密宗道次第廣論」中之論述「曼陀羅」被認定具有：

- (1) 除暗遍明。
- (2) 法流常住。

²⁶ 高楠順次郎，《大正新脩大藏經》，第二十四冊，（東京，高楠順次郎和渡邊海旭組織大正一切經刊行會，1934），頁 1462。

²⁷ 高楠順次郎，《大正新脩大藏經》，第十八冊，（東京，高楠順次郎和渡邊海旭組織大正一切經刊行會，1934），頁 912。

²⁸ 高楠順次郎，《大正新脩大藏經》，第十八冊，（東京，高楠順次郎和渡邊海旭組織大正一切經刊行會，1934），頁 623。。。

(3) 象徵法身等作用。²⁹

(三) 曼陀羅延伸意涵

然而現代曼陀羅，是否仍透過其造形之鋪排一樣具有心靈淨化與安定心靈之作用值得從其內在結構來加以分析研究。葛婉章在〈西藏唐卡的宗教本懷〉提出印度之曼陀羅發生之歷史溯源作回顧，他認為曼陀羅在印度之成立因素有五項：

(1) 由於佛教眾神之成立，將他們表現為圖像之結果，就產生出曼陀羅來。

(2) 在印度早從西元一世紀就已開始，將世界之構造予以圖像化，進而把這空間化為可以眼見之形狀來把握。

(3) 曼陀羅成立之際正值地方中之祭典文化之興起。

(4) 是七世紀時，曼陀羅在大量製作之同時，儀禮主義也復活起來，這和密教之興起形成雙軌而並行。

(5) 將以上所述的四個條件歸納為一最根本之要素，即感得大宇宙與小宇宙之本來同一性，而同一性的說法，也是印度古來的傳統。³⁰

密宗之藝術一向嚴格遵守儀軌，密宗藝術是把經典之世界賦予造形，而儀軌之根本即為經典，足見曼陀羅藉由具象之符號來傳達宇宙與心靈之本質，作為默想之視覺輔助工具，藉著曼陀羅來具象化。在楊儒賓有關榮格之研究報告中亦指出，曼陀羅之變化過程是逆反視覺之，看不見即無法理解。因此需要藉由繪畫使之具象化。³¹《探索西藏唐卡》則提出曼陀羅之表現材質有立體雕像、彩沙、圖繪、織布、刻板等不同方式。而在表現內容則透過不同象徵型式，便是一種藝術多重象徵法。³²在劉其偉之《藝術人類學》中提到，泛靈主義者之藝術是表達其所知，試圖以象徵來表現表象後面之靈性。足見曼陀羅之神秘性，來自主題象徵物的多元象徵，亦造就其造形上的多元表現，然其象徵在傳統與現代符瑪表現上

²⁹ 賴傳鑑，《佛像藝術》(台北，藝術家出版社，1979)，頁 210。

³⁰ 葛婉章，〈西藏唐卡的宗教本懷〉，《故宮文物月刊》第 21 卷，二期(台北，1995，2 月)，頁 166。

³¹ 楊儒賓，《東洋冥想的心理學從易經到禪》，(北京，社會科學文獻出版社，2000)，頁 22。

³² 張宏實，《探索西藏唐卡》，(台北，橡實文化，2008)，頁 40。

有何不同，也可加以比較。³³在曼陀羅之圖像上《佛像鑒賞》針對圖像中諸種佛像之種類與手印做了完整之分析【圖 2-5】。文中指出，曼陀羅壇城圖是一種以幾何圖形為主之構圖，是抽象與具象手法並用重探西藏宗教藝術之色彩原形，分析了曼陀羅用色之原則是與五方位結合之思維。³⁴曼陀羅本為宗教聖物，裝飾性強烈，具有很美之形式感，其鋪設與造形安排自有其宗教意涵之傳佈，反映在手印與構圖及用色，便有其象徵對應之運用，不過在現代曼陀羅造形上是否遵循此原則則有待進一步探究。



【圖 2-5】手印一印會

<http://buddhaspace.org/dict/fk/data/%25E4%25B8%2580%25E5%258D%25B0%25E6%259C%2583.html> (2020/01/27 網路瀏覽)

(四) 碎形下體現

關於曼陀羅之空間表現〈曼陀羅之宇宙觀下〉一文中立川武藏³⁵推測立體的

³³ 劉其偉，《藝術人類學：原始思維與創作》，(台北，雄獅美術，2002)，頁 142。

³⁴ 黃春和，《佛像鑒賞》，(北京，華文出版社，1997)，頁 266。

³⁵ 立川武藏，1973 年任名古屋大學文學部副教授，主要研究領域是印度學、佛教學，尤其對藏傳佛教宗義以及曼陀羅藝術具有很深的造詣。1977 年擔任東京外國語大學亞非語言文化研究所共同研究員。1982 年兼任國立民族學博物館副教授，1989 年任民族學博物館第五研究部教授，

曼陀羅即是宇宙的立體象徵，由於立體之象徵在宗教實踐上較難表現，因而轉為用平面式之來描繪³⁶，《現代西洋繪畫之空間表現》中比較了現代繪畫之空間表現，從限定空間、複合透視繼時空間、抽象繪畫之自律空間、超現實之混合空間等，書中提出從空間表現來看藝術流淌發展，可以看出時代的空間觀演變。曼陀羅造形空間之表現，與其神秘性有莫大關係，它的空間有哪些表現面向，目前所知尚無完整文獻探究。³⁷另外，關於曼陀羅是動態之說法值得注意是在《曼陀羅之世界》中指出。

胎藏曼陀羅全體分為四重，金剛界曼陀羅構造是九會，不管其構造之差異如何，它們均含有「不停轉動」之本質。³⁸

曼陀羅含有動態的本質又如何透過藝術的手法來表現？值得進一步探索。結合圖之形式、傳統圖像符號與後現代之情境觀，對現代曼陀羅創作，提供了另一種面向之思維，呈現藝術表現之互動與轉化之效果，筆者亦嘗試製作，關於曼陀羅之碎形分析上，綜合碎形（Fractal）具有自我模仿性、有自相似性、有限區域之無限結構與陋含一種整體性，是一種非線性動力過程之結果可以用來分析與設計圖像，而本文也將用碎形觀點輔以圖像與筆者畫作品作曼陀羅結構分析。關於曼陀羅創作者，藏傳佛教中，許多修行之導師本身就是不同領域之藝術家，他們視藝術為提昇修行境界之方法，密教藝術品之製作者本身，即是修行者，幫助進入禪定之深層境界。由於古代曼陀羅創作都必須按照儀軌相關規定不免程式與僵化。《曼陀羅之創造天地》則提到，現代人創作之曼陀羅卻可以透過顏色、數字、

兼任綜合研究大專院大學文化科學研究科教授，1998 年任民族學博物館民族社會研究部部長。另外曾兼任加利福尼亞大學、芝加哥大學、波恩大學佛教學客員教授。2004 年退休後，轉任愛知學院大學文學部教授。1991 年獲第三屆亞太特別獎；1997 年獲第 50 屆中日文化獎；2001 年獲第 11 屆中村元東方學術獎。

³⁶ 立川武藏，〈曼陀羅之宇宙觀下〉，《香光莊嚴》郭瓊瑤譯，53 期（台北，1998，2 月），頁 156-160。

³⁷ 陳秋瑾，《現代西洋繪畫之空間表現》，（台北，藝風堂，1989），頁 130。

³⁸ 蔡東照，《曼陀羅之世界》，（台北，唵阿吽出版社，1997），頁 102。

圖形來呈顯當下心象，統整失序之心靈作為藝術治療上之應用。³⁹也將古老之曼陀羅藝術同西方現代抽象藝術尤其是普普藝術結合，產生現代曼陀羅藝術，形成新之概念空間，而藏傳藝術家韓書力之在歐洲展覽之作品，便是透過現代拼貼並置之手法，傳達傳統之神秘主題。從《錯位曼陀羅》作品可以看出他對傳統曼陀羅空間結構之重新思考【圖 2-6】。



【圖 2-6】《錯位曼陀羅》筆尖溫度 Calligraphy01.com/<https://www.calligraphy01.com/mandala2/>
(2021/05/27 網路瀏覽)

(五) 符號演繹

過程中了解曼陀羅是重要且意義深遠之象徵「符號」轉化，也是最古老之象徵之一，這種符號可以追溯到舊石器時代任何地方，任何世代都能發現它。依照在格羅塞（Ernst Grosse）⁴⁰《藝術之起源》之詮釋，原始藝術之發展最早可能使

³⁹ Susanne F.Fincher，《曼陀羅之創造天地》，游琬娟譯，（台北，生命潛能，1998），頁 306。

⁴⁰ 格羅塞他主張把哲學美學與藝術科學分離開來，他認為包括藝術在內的精神生活與社會的經濟形態之間有密切關係。提倡從社會學、人類學、民族學等多方面對藝術學和藝術史進行研究。

用符號作為裝飾，大都是幾何文，也有不少是有機文字，各族因此都有特定之符號作為他所屬之象徵⁴¹。西藏之曼陀羅不僅僅是美學作品，而且是一些具有明確意義之宗教性和哲學性符號，具有傳統所決定之精確含義，並不是藝術家一時之心血來潮之產物，曼陀羅中之每個細節都很重要，而是多少世紀以來禪思體驗之結果，是像數學公式中之符號語言般精確、約定俗成之象徵語言，每個符號之位置，都能決定整體之價值。⁴²

恩斯特·卡西爾（Ernst Cassirer）⁴³的《人論》，論證人類文化都是人自身以他自己的符號化的活動通過「符號」卡西爾將人與文化聯繫起來⁴⁴。研究人類文化之各種現象包含神話、宗教、藝術等。十九世紀下半葉，美國語言學家查爾斯·桑德斯·皮爾士（Charles Sanders Santiago Peirce）⁴⁵提出了系統之符號理論，從符號與它指涉物件之關聯上分為符號之三個層次：

（1）圖像符號（icon）：圖像符號是通過類比物件或與物件之相似而構成的。如肖像，就是某人之圖像符號，人們對它具有感知，通過形象之相似就可以辨認出來。

（2）指示符號（index）：指示符號與所指涉之物件之間具有因果或是時空上之關

他認為藝術科學的真正目的，是對藝術的性質、產生藝術的原因及其效果作全面探討。藝術活動也是審美活動，它的發展過程或後果都有直接的感情價值，這種感情價值大半是愉快的。所以藝術（或審美）本身也是目的，其它的目的無關緊要。除了藝術活動，還有實際活動（如生產勞動）和遊戲活動。實際活動是一種手段，而遊戲活動中則介於二者之間。他用社會學的觀點深入考察了原始民族的藝術，利用人種史和人類學的資料，闡明藝術起源的社會原因。認為原始藝術同原始民族從事的生產活動有密切聯繫，所以原始藝術既有審美意義又有實際目的，純粹的審美藝術是從原始藝術發展來的。在對原始民族審美活動的研究中，他還證明了美感的普遍有效性。在對藝術功用的考察上，認為在原始民族中，藝術是為了造成統一；在文明的今天，藝術的社會職能是提高人類精神，造成社會的統一。

⁴¹ 格羅塞，《藝術之起源》，蔡慕暉譯，（北京：商務印書館 1987），頁 22。

⁴² Radmila Moacaninr，羅照輝譯，《榮格心理學與西藏佛教》，（台北：商務，1999），頁 104。

⁴³ 卡西爾的哲學之父是康德。但是卡西爾的文化符號學是在 20 世紀「語言學轉向」的哲學背景下出現的，維特根斯坦、海德格爾、克羅齊等大批的哲學家 and 美學家都以語言為中心來考察認識論問題，這可說是 20 世紀哲學研究的大氣候。而索緒爾、愛德華·薩丕爾、布隆菲爾德和洪堡等語言學家對卡西爾都有著直接的影響，所有這些都奠定了卡西爾哲學寬廣深厚的哲學基礎。

⁴⁴ Ernst Cassirer，甘陽譯，《人論》（上海，譯文出版社，1985），頁 128。

⁴⁵ 皮爾士在其一生中被很大程度上忽視了，直到第二次世界大戰對他的研究文獻仍很缺乏。他的很多巨著仍未出版中譯本。他是數學、研究方法論、科學哲學、知識論和形上學領域中的改革者，他自認為首先是邏輯學家。儘管他主要對形式邏輯做出重要貢獻，他的「邏輯」所含蓋的很多內容現在被稱做了科學哲學和知識論。他發現並創建了作為符號學分支的邏輯學，他發現邏輯運算可以用電子開關電路完成，因此預見了電子計算機。

聯，如路標，就是道路之指示符號。

(3) 象徵符號 (Symbol)：象徵符號與所指涉之物件間無必然或是內在之聯繫，它是約定俗成之結果，它所指涉之物件及有關意義之獲得，是由長時間多個人的感受所產生之聯想集合而來，即社會玄俗。⁴⁶而參考物、指示物、形象和象徵符號都在特定脈絡 (context) 中代表它們意指之事物脈絡是描述意義關係時很重要的部分⁴⁷。

《美感經驗：一位人類學者眼中之視覺藝術》依據賈克·瑪奎 (Jacques Maquet)⁴⁸之觀點，象徵是一種言外別指之符號，是經由迂迴方式表達之言詞。是既說又隱，耐人思索而會意之說詞，象徵通常採用一件具形物體或行動，來暗喻一件不具形象之事物，曼陀羅符號的象徵不僅材料多元，它的象徵手法更是多重互容，曼陀羅製作，依據不同的材質，無論是彩沙、金屬、圖繪、織布用不同模式來象徵諸神祇，就是單一佛像之多重象徵法，而曼陀羅也透過法相、圖徵、文字、行動等手法來表達佛尊之圓滿世界，眾多之意符造形，構成了其豐富之藝術世界。象徵把不可言傳之內在特性，通過象徵得以顯露出來⁴⁹。而宗教圖象就是以可視之人間，實物去類比指涉或象徵絕對之神性、靈力，它便是一種具有意符、意指，並起意陳作用的符號。而符號正是藝術創作之構成因素，如果欲以宗教圖象作為藝術創作之元素將筆者做關係勾連，便要對符號進行分析探討。

⁴⁶ Ernst Cassirer, 甘陽譯,《人論》(上海,譯文出版社,1985),頁128。

⁴⁷ Jacques Maquet, 武珊珊等譯《美感經驗：一位人類學者眼中之視覺藝術》(台北:雄獅出版,2003),頁136-140。

⁴⁸《美感經驗》是一本少見的「越界」專書，同時也是開創「美學人類學」研究領域的經典著作。作者瑪奎跨足法律、哲學、人類學及社會學四個領域，為專研文化哲學研究的人類學者，他以民族學者的身分，對美感知覺做了跨領域、跨文化的比較研究。藝術是什麼，它的體驗又是什麼；美感的沉思是什麼，它和認知及情感有何不同；意義是什麼，溝通又是什麼；作者瑪奎以人類學文化相對的態度，運用各種學術理論與田野資料，佐以世界各文化中的各類視覺藝術案例，打破西方傳統上自視的獨尊，去尋找面對全時空藝術時的批判性知識。

⁴⁹ 鄭聖沖著,《呂格爾之象徵哲學》,(台中,光啓出版社,1985),頁12。

第二節 圖像象徵與心靈情境氛圍

筆者創作研究在透過文獻探討研究曼陀羅的起源與發展、藝術治療與心靈能量轉化等相關理論，並收集相關作品的案例分析。依據文獻探討與案例分析的結果，建構出創作理念基礎。在創作內容上，以當下的情緒感知為「體」，再以曼陀羅的形式為「用」，配合電腦影像處理技法的運用，以前述的體用關係來完成創作。接著解析創作作品並完成作品的「展覽空間氛圍」，最後做結論的歸納與後續的「個人豁然」製作，並藉由下列研究，加以釐清。

（一）心靈初探與佛教美學

渥林格（Wilhelm Worringer）在《抽象與移情》提到，這種心理維度為「世界感」當這種世界感內化為「藝術意志」它便在藝術活動中得到外在表現，藝術活動來自人對日常觀物等所形成的世界角度，當轉化為宗教意志便形成宗教活動，他認為每一種藝術風格都是意志的最大程度完滿性表現⁵⁰。曼陀羅的完滿性形成了它的藝術風格，而它的藝術風格則來自造形中從相對到統一性與安排，尤其是其符號化、意念化之造形美感。

《佛教美學》中提到密宗把對宇宙之總體觀念與意志，化為一系列之具有喻意人格化體系之圖像將符號化、意念化、形象化予以統一，以一種特殊之樣式呈現宇宙空間，這便是曼陀羅，之基礎⁵¹。《神話的智慧：時空變遷中的神話》中更闡述了西藏佛教藝術在發展過程中，致力於融合現象之世俗界與先驗之諸佛法界，世界加以儀軌化，從而將儀軌賦予造形，藉著曼陀羅來具象化，甚至把佛之音聲加以結晶化出造形，在此過程中，展開將清淨之菩提心儀軌化之大悲活動，顯現在曼陀羅的裏面，畫者自己微細層次潛能之匱接呈現，藉由這些修持中微細形式

⁵⁰ Wilhelm Worringer，魏雅婷譯，《抽象與移情》，（台北，揚智出版，1994），頁 126。

⁵¹ 王海林，《佛教美學》，（安徽，安徽文藝出版，1992），頁 260-267。

的視覺化，將他自己存有內部之相應潛能一一開發出來⁵²。並以此作為美學之基本原理畫風就表現出兩者之融合，使觀畫者易於進入諸佛之世界。

藏傳佛教中許多修行之導師本身就是不同領域之藝術家，他們視藝術為提昇修行境界之方法，曼陀羅藝術之特色在於使作畫之藝術家本身自我矛盾已完全放空，會讓這種空性感染觀畫者暫時得到類似之自在，觀者進入曼陀羅造形之空間，便能體會它表達之空性，它會帶來心靈之超越。可以令人更易於進入禪定之深層境界，對初學者來講，曼陀羅是「觀想」之下手方便，它具有改變心性作用依法修持具有轉識成智作用。⁵³

以修行之觀點來看，曼陀羅唐卡並非僅是畫在布上之畫，而是心上之畫在畫布上所作之投射，所以內心必須保持清明，遠離雜染，讓心安住於空性之中，此一空性與心悲無一無別，是同時凝聚憶念救度眾生與對佛尊之恭敬心，使其在畫布上顯現。⁵⁴

佛教對於事物實相之知見，具有強度影響力、對於心識清淨之人、洞察力與美感，諸佛之形象早已顯現，而對於其他人，則有助於獲得同樣之形象，因而有究竟覺悟之可能性。⁵⁵佛法認為，符號不再是一種標幟，萬有皆幻，一切語言、文字、圖畫均為一種符號表示，僅為「戲論」然而在高層次抽象當中，而是代表物體內在本質。⁵⁶因此曼陀羅藝術畫的不是肉眼所見之感官對象也不是心智之眼所見的概念對象，而是默觀之眼所見的微細對象，是透過美感形式之轉化作用，超越了實在界的具體世界，從一切限制與束縛中解放出來重返真實存有開顯之存

⁵² Joseph Campbell，李子寧譯，《神話的智慧：時空變遷中的神話》，（台北，立緒文化，2006），頁 47-49。

⁵³ Marilyn，〈美學年代與風格〉，《西藏佛教藝術》，葛婉章譯，（台北：藝術家，1998）頁 283-297。

⁵⁴ 王秀珍，〈唐卡之內在智慧〉，《金色蓮花》，（台北：金色蓮花出版，1995），頁 16。

⁵⁵ 徐盼蘋，〈藏傳佛教藝術大展〉，《藝術家》，（台北：1998年2月），頁 258。

⁵⁶ 善妙蓮華，〈西藏圖像學〉，《故宮文物月刊》，（台北：1986年7月），頁 55-63。

在。⁵⁷而曼陀羅本為宗教之聖物，其內容與主題便是透過佛尊形象與壇城鋪設讓人得以審美觀想，得以心神領會，進而滌化身心，曼陀羅透過特殊之造形安排與觀修方式，構成莊嚴華麗之圖像世界，完成供養儀式後，便不再執著其美麗之外相而灑散虛空，象徵回歸於空性，亦是在空性、緣起之間展露中道之精神，一種出世與入世之兼容之美，因此也可以說，進入其心海世界，因此曼陀羅的造形空間成了聖俗相通，轉換之窗口，正是其神秘性之所在。曼陀羅之神秘性正來自於它是諸佛對此間人世諸多垂戀之美麗應現、心悲救度。

（二）心理意象延伸

依分析心理學說法，曼陀羅是某種秩序的原型，也是幫助恢復心靈秩序之工具，榮格認為曼陀羅是一種原型的意象(archetypal image)。⁵⁸意味自體之完整性，這一原型意象代表精神基礎之完整性，用神話之話來說，即是神性以人形顯現。⁵⁹曼陀羅除了是宗教真理圖繪，更是吾人當下心象之表徵，榮格則認為曼陀羅是最能代表自我之象徵，通常是外方內圓，佛教與其他東方宗教用它來幫助冥想，榮格發現精神患者常常能繪出這種外方內圓之圖案，代表了病人內心對心靈完整之渴望及追求。神話與藝術之所以有不衰之魅力，能打動千百代人心，不是因為它發洩了被抑制之心理，而是因為它們藉著原型凝聚了祖先感受與思索、歡樂與悲傷，傳達了超個人的深層之心理能量。⁶⁰榮格提出原型具有象徵之內涵，而這些象徵無時無刻在我們之意識深層中蘊釀著，形成無意識的轉化功能，象徵在需要的時候自然從原型之基底，集體無意識浮現出來。曼陀羅象徵內涵更是具有強力轉化身心之功能，榮格透過象徵發現原型，也透過象徵來闡釋原型。榮格體會到曼陀羅之深奧涵義及其在心理整合過程中之作用，認為曼陀羅是心理完整性之

⁵⁷ 劉干美，〈論藝術治療之美學基礎〉，《哲學雜誌》，(台北：1998年2月)，頁158。

⁵⁸ 原型意象(archetypal image)，指人類共通之心靈模式，不論是精神之或行為之，它可在個人夢境以及如神話、神仙故事和宗教象徵等文化素材中找到。

⁵⁹ 榮格，《榮格自傳》，劉國彬、楊德友譯，(台北：張老師文化，1999)，頁45。

⁶⁰ 俞建章，《符號、語言與藝術》，(台北：人大文化，1995)，頁158。

原型和象徵，榮格說：「我發現了曼陀羅符號。我花了十餘年之時間收集其他之資料，才宣佈我的發現，曼陀羅是一種原型的意象，經歷時代之證實，意味個體之完整性。」⁶¹榮格又借用「曼陀羅」來進一步說明「個性化」。曼陀羅是宇宙之表象，是諸神聚會之聖地和宇宙力量之聚集點，人則是宇宙之縮影，在精神上進入曼陀羅並向其中心前進，象徵宇宙之分解與復合，這一過程也是心理整合之過程曼陀羅有東、南、西、北四個方向而「自我」居中央。⁶²曼陀羅的表現最常是透過圓形來象徵表現，許多文化的創世神話都和「圓」有關，它們採用圓形作為意識、生、死、再生之象徵。而薛珊·芬徹（Xueshan Fincher）提及：

埃及神話描述混沌未開之前的宇宙，是一個天衣無縫的圓，在歐洲、非洲、南美及印度的傳說中，均可發現以圓的觀念為基礎之創世神話，顯而易見的，圓與感覺深邃之人之匱覺互起了共鳴，在西方文化中，柏拉圖之作品即已出現以圓為萬事萬物之起源之說。⁶³

她進一步提及前述，作為原型的象徵，曼陀羅表現於外是透過方圓作為自動引發心靈之符號和圖像，也表達了對圓滿佛尊世界之嚮往與信仰，透過許多宗教之圖騰與聖物為中心之描繪在古代它是人們對於對未知世界之觀感與認知，人們心靈有了安定與歸屬，當觀者進入曼陀羅造形之空間，便能體會它表達的空性，它會帶來心靈之超越。

畫圓就像是在我們所認定屬於自己身體及心理空間的周遭畫上一條保護線，曼陀羅喚起本質我之影響力及人格整體結構之基礎模式，它支持並維繫你我的生命之網，我們藉著曼陀羅之創作，創造出屬於自己的神聖空間、

⁶¹ 榮格，《榮格自傳》，劉國彬、楊德友譯，（台北：張老師文化，1999），頁 413。

⁶² 榮格，《心理類型(下)》，吳康/丁傳林/趙善華譯，（高雄，桂冠圖書，2007），頁 485-486。

⁶³ 薛珊·芬徹，《曼陀羅之創生天地》游琬娟譯，（台北，生命潛能，1998），頁 9。

綜合在現代而言，曼陀羅式樣之造形充滿了我們生活，它是個人當下心靈之圖徵，當代許多曼陀羅作品，充分反映了不同地域文化之造形觀，若透過作者系列作品來探究，更可發現其強烈個人風格之建立，流露作者當下心象之造形，藉由曼陀羅之創作，可以創造出屬於自己之神聖空間，此空間便是聖俗溝通之甬道，此一通道便是曼陀羅之造形所形成之空間，是一種結界關係，一種向中心能量彙集之場域。

曼陀羅成了溝通聖俗之通道，審美之當下，找回了本心，論它是平面、裝置乃至一個場域，透過曼陀羅的反省觀照，成就了個人藝術場域。而此一通道如何窺見其筐，曼陀羅的造形表現透過多元空間表現與流動中心形成轉化，充滿了無盡的時空奧秘蘊含其中，使得它的美感歷久而彌新，如果我們透過主題象徵物之蘊含解讀與造形面上的解析，我們或許可以一窺其究竟。而它的主題內容在於它既是真理圖繪也是當下心象表徵。為什麼說曼陀羅是聖俗相通之通道，在宗教與哲學上自有其意義與詮釋，國內也多有論文探討。而在藝術上表現證據何在？本研究希冀以藝術學為主軸，透過古今作品討論，從曼陀羅內容象徵與形式造形面向來分析探究，並加上個人以東方相關水墨之新形象構成視覺與空間，為曼陀羅美感作一嘗試，是為本文之梳理，也為曼陀羅揭開其神秘面紗與衍伸。

第三節 療育中的審視動態與參照

現代生理醫學觀察到一個人專注於藝術創作時，不僅肌肉、呼吸有了變化，腦波、荷爾蒙、血糖、血壓等也都會改變，表達性藝術創作過程使主體得以經驗自己的內在情緒和心理運作，形成情緒和感受的變化。在創作中筆者認為藝術是

⁶⁴ 薛珊·芬徹，《曼陀羅之創生天地》游琬娟譯，（台北，生命潛能，1998），頁 33。

一種宣洩（catharsis）。則進一步認為藝術創作中的精力宣洩和昇華作用（sublimation）是人們得以逃避防衛機制而表現內在情緒的方法。藝術和自發的自由創意表現，對潛意識中被壓抑的題材、情緒及衝突的宣洩有所助益。透過創作的過程能獲得釋出的快感，並且直接經驗到能量的改變。

（一）藝術療育演繹

美國藝術治療協會給藝術治療下的定義是：「藝術治療提供了非語言的表達和溝通的機會」。⁶⁵在藝術治療的領域中有數個主要的取向，以下先行歸納其二種方式參照：

（1）藝術創作本身即是治療，而創作的過程可以緩和情緒上的衝突並有助於自我認識和自我成長。

（2）若把藝術應用於心理治療中，則其中所產生的作品和作品的聯想，對於個人維持內在與外在世界平衡一致的關係有極大的幫助。⁶⁶

第一種取向傾向於藝術本質論。透過藝術創作的過程，緩和情感上的衝突，提高當事人對事物的洞察力或達到情緒淨化的效果。另一種取向則為心理分析導向的藝術治療模式。在此模式中，藝術成為非語言的溝通媒介，將意念化為具體形象的過程中傳遞出個人需求與情緒，配合當事人對其創作的一些聯想和詮釋來抒發其負面情緒、解開心結。⁶⁷

上述兩種取向都是把藝術當作表達個人內在和外經驗的橋樑，使當事人透過創作釋放不安的情緒，將舊有的經驗加以澄清。

美國藝術治療界先驅，派特·亞倫（Par B. Allen）⁶⁸認為「影像創作」（image

⁶⁵ 陸雅青，《藝術治療》，（台北，心理出版社，2005），頁 70。

⁶⁶ 陸雅青，《藝術治療》，（台北，心理出版社，2005），頁 71。

⁶⁷ 陸雅青，《藝術治療》，（台北，心理出版社，2005），頁 71。

⁶⁸ 是一位作家、藝術家、藝術治療師和教師，她透過藝術創作、寫作和園藝，與「創造性源頭」

making) 乃是一種打破界限，拋卻老舊概念而讓新想法湧現的方法。藝術創作是一種思考的方式，教我們去注意內在問題，只要你對媒材感到舒適，不一定要描繪出問題，只是保持清晰的意念，把注意力放在影像上，自會勾出一些情感，感知自然滋生的情緒，然後放手讓他們離去。創作影像的過程就像明亮的線，穿梭編織創作者的內在世界，再回到生活內容中。

影像並不總是美好的，也不盡然是令人感覺舒服的，有時令人喜悅、但也可能令人心生恐懼。藝術創作被用於療癒目的時，主要重視的乃在於內心與影像創作同行的過程，勝過對作品成果的著墨。藉由練習，對自我的認知終將蛻變成智慧。⁶⁹

(二) 藝術治療的特質

藝術治療的特質：著作《藝術治療》中指出，心理治療法之一的藝術治療，具有幾項特質，本創作研究列舉出以下與自我療癒相關的項目：

- (1) 藝術創作可以是一種憤怒、敵視感覺的發洩，它是一種能被社會所接受，且不會傷害到他人的發洩方法。
- (2) 藝術治療的表達，常運用心象做思考，這種屬於直覺式的思考方式，往往能透露潛意識的內容。
- (3) 藝術治療中的創作作品為當事人意念和情感的具體呈現，透過此具體的形象，當事人得以統整其情感和意念。
- (4) 在藝術創作的過程中，防衛心會降低，而讓潛意識的內容自然地浮現。

(Creative Source) 連結。她的兩本著作《療癒，從創作開始——藝術治療的內在旅程》和《藝術是一條靈性通徑》(Art Is a Spiritual Path) 主要在藝術、心理、靈性和社運等跨領域中探索。亞倫博士也撰寫了許多專業文章並製作幾部影片，到處應邀演講和帶領工作坊，推廣她所發展的「工作室三部曲」(Open Studio Process) 創作模式。亞倫博士多年來在許多參賽或受邀的展覽中展示她的作品。她曾經是美國芝加哥藝術學院兼任副教授，現任亞歷桑納州佩斯卡學院表達性藝術中心的訪問學者。她目前投入樸門農藝(Permaculture) 設計領域，並運用「工作室三部曲」的意圖寫作、藝術創作和見證寫作，在大自然環境中，整合以身體為基礎的學習來探討生態議題。是美國藝術治療協會的終身榮譽會員，這個頭銜是此協會所頒發的最高榮譽。

⁶⁹ Par B. Allen, 《療癒，從創作開始：藝術治療的內在旅程》，江孟蓉譯，(台北，張老師文化，2013)，頁 24。

(5) 藝術的表達具有時空的整合性。當事人能將所表達的思想和情緒關連到過去事件、現在甚至投射到未來活動。

(6) 藝術治療具非語言溝通的特質。

(7) 藝術是種自發與自控的行為。經由創作的過程，當事人的情緒得以緩和。

(8) 藝術涉及到當事人應用其知能和感官。可促進幼兒的感覺統合，或成為某些病人的復健方式之一。

(9) 由藝術創作的過程中，當事人能直接經歷到能量的改變，創造的潛能得以釋放。⁷⁰

藝術創作過程可以增加個人的經驗，在創作過程中，內在願望會在意志下重新選擇與分類，內在衝突也會被重新體驗、重新統整、並被解決。儘管衝突並不會完全消失，但是有一大部分將被創作活動所滿足。由創作活動所自然產生的昇華作用能幫助個案在原始欲望、與社會道德要求之間得到平衡，也是最好減輕人性問題的方式。

(三) 探究梳理

因此筆者運用「曼陀羅」被認為具有一定自我統整的功能，應用於藝術治療中。通過曼陀羅的創作，個體一些潛藏在深層的記憶或情結往往會在過程中不經意地浮現出來，有些可能被有意識地覺察到，有些則是一閃而過。透過創作將心靈能量轉化為象徵的過程中，得以令潛意識和曼陀羅自動地進行溝通，這種溝通有部份是以投射及認同的方式來進行，有部份則是因專注於創作所帶來的「忘我」狀態而出現。某些潛意識內容或情結在曼陀羅創作過程中，自然地與意識進行交流，即心靈能量的移動。在創作中出現焦慮並且在焦慮狀態之中繼續創作的經驗，讓創作者獲得面對及處理焦慮的機會，同時，早期快樂的記憶在創作中浮現，也會讓創作者退回到享樂的快感之中。在這樣的心靈能量轉化之中，洞見也常在此

⁷⁰ 陸雅青，《藝術治療》，(台北，心理出版社，2005)，頁 84。

時出現。⁷¹

在今天所謂的精神官能症個案當中，很多人在別的時代是不會成為精神官能症的；這些人之所以成了精神官能症患者，是因為人格分歧之故。要是他們生活在人可藉由神話與他們祖先的世界聯繫起來，與真正體驗到了。而不只是從外部看到本質聯繫起來的世界，他們便可消除自身人格的分歧。…時代所造成的精神二分(psychic dichotomy) 的犧牲者，都是些非強制性的精神官能症(optional neurotic)，自我與無意識的鴻溝一旦填合，病症也跟著消失。⁷²

藝術治療把藝術創作當作意識與潛意識溝通的橋樑，在創作的過程中，讓潛意識的內容自然浮現。透過創作時的聯想和詮釋，讓正向的經驗得以重溫、負面情緒得以抒發；讓壓抑在心靈的能量得以流動、不安的情緒得以釋放。將舊有的經驗加以表達澄清，並將重新統整過後的意念，帶回到現實的生活中。

深層心理學中對於心靈有著極富創意的比喻，即認為心靈是一個動態系統。它控制和調節各種思維和情感活動，以保證我們對現實世界的充分把握，以及合理反應。精神分析學派的創始人西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Schlomo Freud）⁷³借用了拉丁語中的「里比多（Libido）」⁷⁴來描述這個心靈系統運轉的原動力，這

⁷¹ 林政宜，《藝術治療中的心靈能量轉化—由曼陀羅創作談起》，（高雄，中華民國能量醫學學會，2008），頁 104。

⁷² 榮格，《榮格自傳—回憶·夢·省思》，劉國彬/楊德友譯，（台北，張老師文化，2008），頁 185。

⁷³ 西格蒙德·佛洛伊德（Sigmund Schlomo Freud）奧地利心理學家、精神分析學家、哲學家，精神分析學的創始人，二十世紀最有影響力的思想家之一。他著有《夢的解析》、《性學三論》、《圖騰與禁忌》等，提出了「潛意識」、「自我」、「本我」、「超我」、「伊底帕斯情結」、「欲力」、「心理防衛機制」等概念，被世人譽為「精神分析之父」。

⁷⁴ 1905 年，佛洛伊德在《性學三論》中寫道：“我們從其他的精神能量區分出力比多能量來，意在表述這樣的假設：機體的性過程是經由特殊的化學變化過程得之于營養歷程的，性興奮不僅來自所謂的性部位，更且來自全身各器官。如此我們為自己提供了一個力比多能量(libido quantum) 的概念，我們稱其精神表現為自我欲望。在佛洛伊德的後期著作中，對力比多概念又作了擴充。如在 1920 年的《超越快樂原則》中寫道：“我們所說的性本能力比多，相當於詩人和哲學家眼中的那種使一切有生命的事物聚合在一起的愛的本能。1921 年在《集體心理學和自我的分析》中又寫道：力比多是從情緒理論中借用來的一個語詞，我們用它來稱呼那種包含愛這個詞下的所有

個原動力可以在種種心理過程中被壓抑、疏導、轉移乃至昇華。他認為此原動力最主要是來自性能量。⁷⁵

新生的大腦乃是個古老的工具，它為非常明確的目的做了準備；它並不僅僅是一個被動的統覺的工具，而且它也能主動地編排外在經驗，做出結論和判斷。這些經驗的模式並非純粹是偶然的或任意的，而是嚴格地依照先然形成的條件，這些先然形成的條件亦非經驗所傳達的領悟的內容，而是一切領悟的先決條件。⁷⁶

依據佛洛伊德的理論，人格結構包含三個部份，分別為「本我 (id)」、「自我 (ego)」、「超我 (superego)」。「本我」是本能和慾力，在人格結構最底層，處於潛意識之中，與身體需求直接被滿足有關，不管他人的需要，依照享樂原則來運作。「自我」是意識結構的部分，依照現實環境考量去延緩、延宕或是改變「本我」的方向以符合現實的要求。「超我」是人格中道德的一面，其功能不在於延宕「本我」的需求，而是去抑制它，以追求道德完美。「自我」承受來自「本我」、現實以及「超我」等三方壓力，故而產生「焦慮」。⁷⁷

因為本能總是希望得到滿足，而社會道德的禁忌則是企圖去限制這類滿足。「自我」的力量必須強大到能夠協調它們之間的衝突和矛盾，否則人格結構就會失衡。「自我」為了保護自己和防禦焦慮，在潛意識中就產生了所謂的「防衛機制」，此機制的目的就是為了要否定或扭曲現實，以減緩壓力所造成的情緒衝突。

東西有關的本能的能量。榮格認為，在自然界中，不管是物種的保存本能還是自我的保存本能，都是一種沒有差別的持續的生命的欲望，整個種族的持續通過個體的保存來得到保證。因此我們的力比多 概念作為一種對外界感知的運動僅能被理解為一種內部願望或需求的顯示。我們被迫把所有努力和所有需求，以及饑餓， 都包含進這個概念。我們不再有任何理由在原則上區分築巢的需求和吃東西的需求。這樣，他就把力比多的整個概念擴大化了。

⁷⁵ Murray Stein,《榮格心靈地圖》，朱侃如譯，(台北，立緒文化，1998)，頁 106。

⁷⁶ 榮格，《心理類型(下)》，吳康/丁傳林/趙善華譯，(高雄，基礎文化創意，2007)，頁 336。

⁷⁷ Duane Schultz、Sydney Ellen Schultz，《人格理論》，吳珮瑀/施建彬/高旭繁/翁崇修/陳欣宏譯，(台北，揚智，2006)，頁 35。

這三部分交互作用所產生的動力，支配了一個人的所有行為。⁷⁸個體心理學之父阿爾弗雷德·阿德勒（Alfred Adler）⁷⁹認為個體通過其感官與環境發生聯繫，並從中獲得種種觀念，形塑出自己「生命的意義」。個體的所有觀點、態度、行為、表情、習慣及個性等都與這一意義吻合無疑。即令這種意義大錯特錯，並引起一系列的痛苦不幸，我們也不會輕易就放棄這種意義。我們不會受損於經歷的衝擊，只會從中攝取適用我們意義的目標物。⁸⁰

榮格在《無意識的心理學》中論證說，這項能量的轉化的原因，可能是因為人類具有用隱喻思考的能力與需要，具創造比喻的能力而發生。例如，狩獵就可以被比喻成找尋性伴侶，因此這個比喻就可以被用來激發對狩獵的熱情與興奮。後來狩獵活動發展出它自己的文化意義與動機，因此不再需要性的隱喻，而成就了它自己的地位。榮格的洞見是，在人類意識與無意識的生活中，性的動機與念頭逐漸被隱喻、比喻與象徵所取代。⁸¹

就像意識內容會消失轉化為潛意識，而從來不曾被意識到的新內容，也可以由無意識中發生。例如，我們可能微微感覺到某些東西正在轉化為意識的關鍵點上——渺茫間有物生、無事間起疑情。由於發現到無意識不只是過去心靈經驗的儲藏所，也充滿了未來心靈處境與念頭的胚芽，除了長時距的過去潛意識記憶外，耳目一新的思維和創造性觀念也可以自無意識中自動現身，而這些思維和觀念從未被意識到。它們像蓮花一般，由心靈

⁷⁸ Duane Schultz、Sydney Ellen Schultz，《人格理論》，吳珮瑀/施建彬/高旭繁/翁崇修/陳欣宏譯，（台北，揚智，2006），頁 35。

⁷⁹ 阿德勒受到哲學家費英格一本名《虛假的心理學》的出版物影響，認為人們很容易活在自卑情結（Inferiority Complex）與虛幻的心理境況下，而這樣的情況發生很大程度上源自「男性傾慕」（Masculine protest）這一貌似正常的社會現象。阿德勒同弗洛伊德的分歧開始在 1911 年的魏瑪精神分析會上，阿德勒公然對當時的精神病理學權威弗洛伊德的理論提出不同意見。強調社會因素在精神病理學中發揮的重要作用，而不認同弗洛伊德一直所推崇的性慾、生理等方面起決定性因素的論點。甚至很大程度上否決了弗洛伊德認為精神病理學的最重要元素：伊底帕斯情結及陰莖羨妒等理論。隨後阿德勒亦離開了維也納精神分析學會，自己創建了個體心理學派並組建自由精神分析研究會自任會長，研究會又在 1912 年正式更名為個體心理學會。

⁸⁰ Alfred Adler，《自卑與超越》，黃光國譯，（台北，志文，1989），頁 205。

⁸¹ Murray Stein，《榮格心靈地圖》，朱侃如譯，（台北，立緒文化，2007），頁 175-186。

的黑暗深淵中升起，形成了無意識心靈最核心的部份。⁸²

榮格在解釋能量轉化時提出某種自然的能量層級，層級是能量流經的路徑，在完全舒適自然的狀態中，不需要也不會發生轉化，只依生理的本能與慾望過活。但人類創造了文化又長於工作，這是如何發生的？基本上他認為自然與文化同屬於人類的本性。人類的文化創造與工作專長，是人心創造出類似本能的目標和活動而產生的。這些類似的功能便是從集體無意識中浮現出來的「象徵」。⁸³

「象徵」是情慾（Libido）的偉大組合者，比自然事物的層級更深，運用觀念和意象這些心理內容將情慾從自然的層級與對象分離出來而導引至新的方向。「象徵」會吸收大量的能量，並形塑心靈能量投注的方式。榮格同意情慾最初尋求的是母親的身體，因哺育對嬰兒的存活是必要的。沿著層級流動後，又被吸引至性的方面，因為繁殖是種族延續所必須的。但當情慾發現精神的譬喻、觀念或意象時，它會奔向那裏，因為那是它的目標。榮格堅信人類的本性是朝向文化建構、意象創造和能量涵容的，因此它可以被引導朝向這些精神與心理的內容流動。雖然佛洛伊德以為象徵只是一種偽裝形式的表達、潛意識被壓抑的渴望。而榮格卻認為象徵應被理解為一種直覺的想法。具有他所謂的「超越功能」，影響了從一種心理狀態到另一種狀態的轉化。⁸⁴

“超規則的人格”是完完整整的人格，即一如他本來面目的人，而不是它顯現的樣子。無意識心理也屬於這個整體性，他儼然像意識一樣，有著自己的要求和需求。我認為無意識是所有人共有的一種非個人心理，儘管它通過個人意識表達自己。⁸⁵

⁸² 榮格，《人及其象徵》，龔卓軍譯，（台北，立緒文化，2010），頁 24。

⁸³ 榮格，《心理類型(下)》，吳康/丁傳林/趙善華譯，（高雄，基礎文化創意，2007），頁 485-486。

⁸⁴ 榮格，《原型與集體無意識》，徐德林譯，（北京，國際文化出版公司，2011），頁 147。

⁸⁵ 榮格，《原型與集體無意識》，徐德林譯，（北京，國際文化出版公司，2011），頁 148。

榮格認為心靈能量可以在許多不同的管道流動生理的、心理的、精神的與道德的。假如能量在某一個管道堵塞住，它會改變方向流向另一個管道。能量流向轉變的目的與功能，在於保持整體心靈的平衡。情慾的「倒退」(regression)與「前進」(progression)在榮格理論中指的是能量運動的方向。在「前進」的時候，情慾被用來適應生活與世界。但假如這個人在生活中遇到嚴重的挫敗與失落，那麼情慾的流向開始反轉，進入「倒退」狀態，消失於無意識中，並在此啟動「情結」(complex)。⁸⁶於是自我意識擁有一套原則與價值，而無意識卻採取相反立場，當事人因為被內在的衝突折磨而癱瘓。能量回注到心靈系統內，而完全無法滿足適應現實生活的需求，個人陷入動彈不得的僵局中。當能量沒有用來適應環境或往前運動時，它就會啟動「情結」，並且按照自我失去所擁有能量的比例，增加它們潛在的能量。這就是運用在心靈領域裡的能量守恆原理。情慾的「前進」孕育了對環境的適應，而情慾的「倒退」，則弔詭地導致新發展的可能性，因為當某人的優越功能被證明無用時，將會啟動個人較差的功能從無意識流出，它既缺乏適應能力且又高度情緒化，個人被迫要面對生命內向適應的運動，最終則會導致全新的外向適應。而個人更加成熟的原因，就在於勇敢的面對了此倒退期間浮現的麻煩和痛苦。⁸⁷

就佛洛伊德的論點來說，事出必有因，凡事著重在因果之間的關係；以阿德勒的立場而言，所有行為必有其目的，重點在於個人對目的及意義的詮釋。而榮格想探討的則是心靈能量如何從本能的衝動，轉化為文化的表現。榮格認為這是因為人類具有用隱喻思考的能力與需要，所以性的動機與念頭逐漸被隱喻、比喻與象徵所取代。利用藝術創造中「象徵」的力量，將情慾從自然的層級與對象分離出來，讓創作者有了將問題外化的可能。在圖像創作的同時，可將內在感受通過外在形式來表達，意識與潛意識之間起了調解的作用，經由創作將內在堵塞停

⁸⁶ 榮格，《榮格心靈地圖》，朱侃如譯，(台北，立緒文化出版公司，2001)，頁 46-74。

⁸⁷ 榮格，《人格的發展》，陳俊松/程心/胡文輝譯，(北京，國際文化出版公司，2011)，頁 46-47。

滯的能量給予疏通轉化的機會。⁸⁸

榮格在他的自傳裡提到，曼陀羅是關於自體狀況的密碼，並與精神本質的縮影相呼應。

此刻我正被迫經歷潛意識過程。我必須讓自己被這股急流推動前進，我不知它要把我引向何處。然而，當我開始繪畫曼陀羅時，我看出，一切事物，包括我一直走著的所有道路、我一直採取的所有步驟均導向一個單一點——居中的那個點。事情越來越清楚，曼陀羅就是中心，它是一切道路的代表，是通向中心點，通向個體化的道路。⁸⁹

（四）階段體現

我慢慢地發現甚麼是真正的曼陀羅「成形、變形、永恆心靈的永恆創造。」這也是自體，及人格的完整性。而日後榮格在前往印度的路上，注意到人們繪製這些傳統的意象，以便能與宇宙的精神力量保持聯繫，或保護自己不受邪惡勢力的影響。榮格於是了解到自己當初重現了以圓形為基底的宇宙，而這個原型和把事物納入秩序有關。這個經驗使他做出了以下的分析。⁹⁰

我們在無意識中找到一種與自我秩序相當的秩序的希望很渺茫。看起來我們肯定不可能發現一個無意識的自我人格，即某種具有畢達哥拉斯的反地球(counter-earth)性質的東西。然而，我們不能忽視這一事實：正如意識源自無意識一樣，自我中也具體化自一個它曾經實際上(in potentia)被莫名其妙的控制于其間的黑暗深淵。所以我們幾乎被迫相信無意識不可能是本能與意象的完全無序的積聚物。一定有東西在統一它，在表達整體。⁹¹

⁸⁸ Robert A.Segal,《神話理論(Myth)》，劉象愚譯，(北京，國際文化出版公司，2008)，頁 276。

⁸⁹ Robert A.Segal,《神話理論(Myth)》，劉象愚譯，(北京，國際文化出版公司，2008)，頁 277。

⁹⁰ 榮格,《人及其象徵》，龔卓軍譯，(台北，立緒文化，2010)，頁 103。

⁹¹ 榮格,《原型與集體無意識》，徐德林譯，(北京，國際文化出版公司，2011)，頁 222。

曼陀羅是表達對秩序井然之全體直觀的普世意象。為了對心靈中運作產生這個目標與模式的原型因素命名，榮格選擇了「自性」這個詞彙。這繪製曼陀羅的經驗，成為榮格自性的重要經驗，而且逐步自發地在經驗層面滲入意識中。

第四節 自性體現與創作者共鳴

（一）榮格的曼陀羅體驗

曼陀羅被運用在藝術治療的概念，則要追溯至心理學家榮格。在榮格的與佛洛伊德決裂後，度過了一段迷惘不安的孤獨期，他被一些混亂的夢、意象、幻覺困擾著，洶湧而來的無意識波濤幾乎將其淹沒。

當符合某種原型的情勢出現時，這種原型便被激活，一種強制性隨之出現；這種強制性要麼像本能一樣驅使一樣，獲取反對所有理性與意志的方法，要麼引發病理維度的衝突，換言之，引發神經病。⁹²

在某種意義而言，就像是一種精神分裂症。大約與黑暗的無意識激鬥了六年後，榮格開始畫起了曼陀羅。每天畫一個曼陀羅，讓他豁然醒悟。榮格通過自己的經驗發現，他所繪製的每一個曼陀羅，就是在那一個特定時刻他內心本質狀態的表現。當他的精神狀態改變時，他描繪的曼陀羅也隨之改變。

（二）榮格的自性理論

榮格對心理學最傑出的貢獻就是他的「集體無意識」理論。集體無意識反映了人類在歷史演化進程中的集體經驗，不依賴個人經驗、且超越個人而獨立存在

⁹² 榮格，《原型與集體無意識》，徐德林譯，（北京，國際文化出版公司，2011），頁 41。

的心理要素，在所有個體中都是同一的。由先天存在的形式「原型」所構成。

無意識的表層或多或少是個人性的；我稱之為個人無意識。但是個人無意識有賴于更深的一個層次；這個層次既非源自個人經驗，也非個人後天習得，而是與天俱來的。我把這個更深層的層次稱為集體無意識。我之所以選擇“集體”這一術語，是因為這部分無意識並非是個人的，而是普世性的；不同于個人心理的是，其內容與行為模式在所有地方與所有個體身上大體相同。換言之，它在所有人身上別無二致，並因此構成具有超個人性的共同心理基礎，普遍存在於我們大家身上。⁹³

榮格也把「原型」稱為「原始意象」，即最古老最普遍的人類思維形式，它們既是情感又是思想，僅僅是人類心靈中的一些傾向，一旦被觸發，就能以特殊的形式和意義表現出來。生活中有多少典型情境就有多少「原型」。⁹⁴當一種與特定「原型」相對應的情境出現時，這種「原型」就會被激發，並不可抗拒的顯現出來。而在數不清的原型裡，能夠包容所有其它原型的原型就是「自性 (Self)」。

無意識的完整性在我看來是所有生物和精神事件的真正精神導師。這是一個原理，掙扎於完整實現的原理，就人而言，意味著獲取完整的意識。獲取意識是最廣泛意義上的文化，覺知自己則是這個過程中心的本質。東方人為自性增添了毫無疑問的神性意義，而根據古代基督教的觀點，覺知自己就是通向認識上帝的途徑。⁹⁵

「自性」具有組織性、指導性的統一本能，能為人格確定方向，賦予生活以

⁹³ 榮格，《原型與集體無意識》，徐德林譯，（北京，國際文化出版公司，2011），頁 5。

⁹⁴ 榮格，《象徵生活》，儲昭華/王世鵬譯，（北京，國際文化出版公司，2011），頁 36。

⁹⁵ 榮格，《榮格自傳—回憶·夢·省思》，劉國彬/楊德友譯，（台北，張老師文化，2008），頁 402。

意義。是人格的開端、源泉和最終目的。它不僅表現出人獨一無二的個性和完善性，而且還是人的神性象徵。當人與宇宙接觸時，他的微觀宇宙隨即反映出宏觀宇宙。既是人類本質的體現，也是上帝的意象、原型的象徵。榮格認為我們每個人的內心都帶有神的意象，也就是「自性」的印記。「自性」是先驗的存在。在心靈系統中作用產生全體的象徵，通常是四方位體或曼陀羅（方形或圓圈的意象）。榮格說：「經驗顯示個人的曼陀羅是秩序的象徵，它們在病患身上發生的時機，主要是心靈失去方向或轉向的時候。」⁹⁶當病患自發地畫出曼陀羅或夢見它時，就代表當事人的意識有心理危機。「自性」象徵的出現意味著心靈需要被統合。在他最沒有方向感時心靈面臨破碎的危險時，便會自發性的繪製或夢見曼陀羅。這是「自性」原型介入企圖統合它的時刻。

因為它的無意識成分，自性被如此遙遠地移離于意識心理，以致它只能被人類形象不分地表達；餘下部分必須由客觀地、抽象地象徵來表達。人類的形象是父親與兒子、母親與女兒、國王與王后、男神與女神。獸行象徵是龍、蛇、象、獅、熊及其它兇猛的動物，或者蜘蛛、螃蟹、蝴蝶、甲蟲、蠕蟲，等等。植物象徵通常是花（蓮花和玫瑰）。這些象徵一直延續至幾何形象徵，比如圓杯、球體、正方形、四位一體、時鐘、蒼穹，等等。⁹⁷

榮格為它列出了一群可能的意象。它們或許是夢幻中的意象，也可能出現在現實世界的關係及互動中。像圓形、四方形與星形等幾何結構、寶石、城寶、教堂、船艦容器等事物、具有軸心和輪軸向外輻射的車輪、比自我人格優越的人物、代表部落與民族的動物、樹、花、山、湖、陽具等。「自性」也包含各種對立組合。「自性」的工作似在於凝聚心靈系統的完整性，統整象徵與心靈系統，並保

⁹⁶ 申荷永，《心理分析入門---我的理解與體驗》，（台北，心靈工坊，2010），頁 172。

⁹⁷ 榮格，《原型與集體無意識》，徐德林譯，（北京，國際文化出版公司，2011），頁 148。

持它的平衡。它的目標就是統合。⁹⁸

普羅提諾（James Prochaska）⁹⁹提出改變輪指出病人帶著困擾進入心理治療到成功離開心理治療可能經歷的改變歷程。在改變歷程裡提出了下列的五個階段：

（1）懵懂期，（2）沉思期，（3）準備期，（4）行動期，與（5）維持期。¹⁰⁰每個階段有不同的任務設定，每個階段不同的任務設定必須先完成才能進入下一個階段。前三個階段是發生早於任何實際改變或在具體改變中實際嘗試的歷程。在懵懂期，人們較少有改變行為或態度的意圖。他們可能模糊地覺察需要有改變的發生，但是大部分，他們不清楚改變的可能重要性。相對地，其他與他們相關的人可以清楚地看到改變的需要。因此，當合法正義系統威脅要處罰這些個案，配偶威脅要離開他們，父母威脅要與他們脫離關係，或雇主威脅要解雇他們時，他們極可能被轉介，或尋求治療。在這些情況之下，只有在當有外在壓力時，或是個案內在實際需要改變的需求下，改變才可能進行。當個體開始較為認真地考量改變，他們可能被視為在沉思期。在這個時刻，他們覺察他們有一個問題，且關注在如何因應這個問題會是最佳的完成方法。

對兒童影響最大的“事物”不是來自父母的有意識狀態，而是來自他們的無意識背景父母根據自己的問題和矛盾來看待他們小孩的症狀是極其重要的。

⁹⁸ 榮格，《人格的發展》，陳俊松/程心/胡文輝譯，（北京，國際文化出版公司，2011），頁 173-174。

⁹⁹ 普羅提諾是新柏拉圖學派最著名的行為心理學家，哲學家，更被認為是新柏拉圖主義之父。他是晚期古羅馬哲學中無可爭議的大師級人物，堪稱整個古代希臘哲學偉大傳統的最後一個輝煌代表。普羅提諾主張有神論，同時主張迷信與法術（本句描述恰與其著作所言背道而馳）。他不是基督徒，但他的哲學對當時基督教的教父哲學產生了極大影響。因為影響早期基督教教父們的“柏拉圖主義”不是柏拉圖對話錄本身，而是大多經過以普羅提諾為代表的新柏拉圖主義仲介過的柏拉圖理論體系。普羅提諾突出了柏拉圖哲學中的“巴門尼德”方面，強調最高精神本體即“太一”，太一不僅高於我們這個世界，而且高於“相”或本真存在，是人的認識完全無法達到的。從太一漫溢出的第二層本體是“神聖理智”，這相當於柏拉圖的相和亞里斯多德的純粹自我觀照的形式；由神聖理智再漫溢向下，產生了第三層本體“宇宙靈魂”，是我們這個世界的主導原則。至於具體個人的靈魂和具體萬事萬物，又是本體進一步漫溢的結果普羅提諾繼承和發展了柏拉圖的 idea。什麼是 idea？idea 就是物的原型。他把 idea 的世界歸納為太一，它超越了一切，絕對完美，放射除了心智和靈魂，而靈魂的一部分以追逐心智為目標，另一部分在有形的物質軀體。

¹⁰⁰ 卡爾·雅斯貝爾斯，《大哲學家》，李雪濤譯，（北京，社會科學文獻出版社，2010），頁 154-159。

這樣做乃是為人父母之責。這方面的責任使得他們有義務盡其所能，避免去經歷一種可能傷及小孩的生活。一般而言，人們對父母行為之于小孩的重要性強調過少，因為真正重要的不是言語，而是行為。父母應該始終意識到這一事實，即他們自己才是導致小孩患神經症的主要原因。¹⁰¹

然而，他們並未將自己承諾於這個歷程之中。在準備期，他們變得較為為改變而承諾，藉由他們急切的在即將到來的未來要採取行動而展現。因為他們在如何最佳地完成他們欲達到的改變還未清楚，因此他們在考量所有相關的選擇與對於執行改變時選擇理想的策略方面需要幫忙。在改變歷程的最後兩個階段專注在實際執行改變與確認改變是否維持。行動期是個案實際改變他們的環境，態度，或行為的時刻。通常這需要大量的時間和能量，且因此，個體需要高度地承諾負責任。對他人而言，這時刻的改變最清楚可見。然而，由於他們極難在任何改變的相對成功中決定，因此先前的準備和沉思歷程不應該被過低評價。在維持期期間，個體致力於強化改變與預防再發。¹⁰²

心理治療的完成者對比一般人成功解決生活困擾的經驗，整理之中的改變因素並探討其經過的改變階段。他認為參與心理治療的個案在因應困境之過程會經歷以下之階段：「困擾形成、困擾覺察、困擾陳述、進入心理治療；(調適阻抗期、宣洩期、探索期、練習運用期)、困擾解決。」等階段。¹⁰³透過治療師的引導與進行下，個體將依循著這些階段進行改變，但這些階段可能會平行出現或序列出現，端視治療師的引導方向與個案之症狀嚴重來決定。幾個促成個體改變的共同改變因素，像是：「重要他人的存在」、「強烈的改變動機」等因素。而翁銘鴻針對心理治療之中輟者，探討其中淖之因素與其經歷之改變階段，呈現這些個體雖

¹⁰¹ 榮格，《人格的發展》，陳俊松/程心/胡文輝譯，(北京，國際文化出版公司，2011)，頁 43-44。

¹⁰² 莫瑞·史丹(Murrar Stein)，《轉化之旅-自性的追求》，陳世勳/伍如婷等譯，(台北，心靈工坊，2012)，頁 35-40。

¹⁰³ 李昆樺，《心理治療與心裡治療外：個體因應困擾時改變歷程之對比研究》，(高雄，高雄醫學大學行為科學研究所碩士論文，2002)，頁 135。

在參與心理治療後離開中輟，但也經歷改變以下之階段：「困擾起因、困擾覺察、進入心理治療（之前因應方式、改變助力、對心理治療本來的看法）、調適阻抗期、宣洩體驗期、探索期與練習應用期等階段。」¹⁰⁴

綜上所述，心理治療個案進入心理治療之前，皆經歷困擾形成或困擾起因之階段，而在困擾覺察與困擾陳述之階段就進入心理治療，而後在心理治療裡，會有一段對心理治療的看法期待與經驗的比對時期，而後若繼續治療則陸續進入調適阻抗期、宣洩體驗期、探索期與練習應用期等。進而提出一種由互惠性的人情倫理背反而出的「非」關係倫理經驗構成了受苦的療癒因子；

所謂的「互惠性的人情倫理」指的是如父慈子孝、兄友弟恭等「應該如此」的人際生活秩序，而「非」關係的倫理經驗則是一種源起性的人際遭逢時刻。而華人生活苦病的關鍵在於其所處的生活秩序，稱之為倫理。他們進一步發現，倫理受苦的療癒並非在於重返人情倫理的調治，而是相反地必須去除有系統的人情倫理，揭露「臨在倫理」的深度，使得倫理性的情感本身不為宿緣結構，即原本的人情倫理形式所擄，另以「邊界反應」來帶領受苦者與其相伴者，使得倫理的現身是能俱足「外轉內翻」，從「事不關己」裡獲得「關己性」，成就所謂的「非關係」倫理。¹⁰⁵

這種「非關係」的倫理會以身體經驗為感覺的登錄對象，寫入渾體感官，因而俱足療癒因子的基本條件。余德慧等人的研究呈現了華人心理治療契入的方向，也指出身體經驗做為心理療癒，或稱為關係療癒是一種基本條件，筆者在此將之理解為一種心理累積。而這樣的心理累積在華人生活苦病裡是一個展現的方式，那麼在心理治療裡就不得不將其視為是重要的觀察與理解對象。對於治療歷程如

¹⁰⁴ 余德慧/李維倫/林耀盛/余安邦/陳淑惠/許敏桃/謝碧玲/石世明，《倫理療癒作為建構臨床心理學本土化的起點》，（本土心理學研究，22期），頁 253-325。

¹⁰⁵ 余德慧/李維倫/林耀盛/余安邦/陳淑惠/許敏桃/謝碧玲/石世明，《倫理療癒作為建構臨床心理學本土化的起點》，（本土心理學研究，22期），頁 253-325。

何讓改變發聲的議題，也在他們的研究裡發現了一些新的看法。當個案的人際循環在治療裡因心理師的介入作為而被啟動時，個案進入如同其原人際互動的模式，此時心理師的反向接受其反應，個案能進入一種新的關係形態，並且願意承擔一種觀察者的位置，觀看自我在人際關係裡的行動；另外和諧的治療關係也有助於此觀察者的角色出現。

（三）保羅·呂格爾（Paul Ricoeur）¹⁰⁶之三層次再現論及敘事與時間

呂格爾（Paul Ricoeur）的三層再現論適用於文本與閱讀之間，而非在於說話與傾聽之間。三層再現論包含了：前構、形構與再構。三層次再現論，以及其敘事與時間的論述作為方法學論述的基礎，採用的源由在於呂格爾的敘事與時間論述說明了人如何在敘事的過程裡，展現和理解整個人實存的存在體驗與存在時間，而實存時間轉化為敘事時間的當下，也就需要去承接內涵於其中的結構、理解、記憶等概念，而研究者認為這樣的論述也接引了人自身的結構、理解與記憶的提取，也就是一種自我的理解與展現。¹⁰⁷

理解是此在的存有的擁有潛在性的存在性存有；以如此的方式，這個存有揭露在它自身中，它的存有有怎樣可能的能力。¹⁰⁸

用存在的狀態上的語言，我們有時使用「對某事有所理解」這種說法，它的含義是「能夠主導（vorstehen）某事」，「能夠對付某事」或「能夠做某事」。在作為生存論環節的理解之中，所能者並不是任何「什麼」，而是作為生生活動的存有。在生存論上，理解包含有此有之為能在（Seinkönnen）的存在方式。此在不是一種附加有能夠做某事那事的能力的現

¹⁰⁶ 保羅·呂格爾（Paul Ricoeur）曾致力於研究各種語言學和心理分析的解釋理論。他屬於詮釋學現象學家胡塞爾和加達默爾一支。保羅·利科的研究範疇屬於歐陸哲學，但同時也涉及分析哲學。

¹⁰⁷ 布魯格（Brugger, Walter），《西洋哲學辭典》，項退結譯，（台北，華相園，1989），頁 311。

¹⁰⁸ 馬丁·海德格（Heidegger Martin），《存在與時間》，陳嘉映/王慶節譯，（台北，唐山出版社，1989），頁 172。

成東西 (present-at-hand)。此有原是可能之在 (Moeglichsein)。¹⁰⁹

呂格爾的敘事與時間是從敘事去理解人的時間性；人在說故事的時候，就會把自己的歷史性、歷史經驗與其中種種存在的可能和核心關切點，都帶到語言上，說出來了。透過人的歷史性，人得以在歷史中開顯存有。呂格爾的三層次再現論中，再現 (mimesis) 的意思，而這個再現縮束於柏拉圖與亞里斯多德的模仿論，展開在一個行動與時間關連後的洗滌重構。沈清松進而說明「滌淨」是因為追隨時間中人的行動的展開，因而使自己的形式更趨於純粹，所以無論說故事、寫小說或寫歷史，都是透過敘事性的語言對於諸多事件之間的關連予以重構 (reconstruction) 的結果。¹¹⁰

從敘事的觀點來談論，呂格爾提出「實效歷史」這個概念，顯示出歷史本身是經過一再敘述、一再構成的；也就是說歷史如果要對我現在有意義，要能在時間中繼續發生作用，都是經過每一代不斷沈澱，不斷重新構成的歷史。所以真正的歷史都是「實效的歷史」，顯示出每一代人與歷史之間的張力，人必須在自己現在存在的狀況之下重構歷史。¹¹¹

而進一步認為探討時間與敘事之間的中介關係，主要的關鍵就是「再現一」、「再現二」、「再現三」，而其中以「再現二」來媒介由「再現一」到「再現三」的過程。我們先來看看這三者的意涵，「再現一」意指人在時間中，有主動、有受動的整個存在與行動過程；「再現二」指的是敘述行動的語言和時間被某種佈局所結構化，藉著情節、佈局及其彼此之間的組織，把所有的事件形構成為一個曲曲折折的故事；「再現三」經由與讀者的關係，讀者藉著閱讀的行動，會把故事讀回去，從故事中建構出一世界。所以說，「再現二」之所以作為媒介在於其

¹⁰⁹ 哈伯瑪斯 (Jurgen Habermas)，《詮釋學經典文選》，洪漢鼎等譯，(台北，桂冠出版社，2005)，頁 112。

¹¹⁰ 梁實秋，《遠東英漢大辭典》，(台北，遠東圖書公司，1981)，頁 2156。

¹¹¹ 沈清松，《呂格爾》，(台北，東大圖書股份有限公司，2000)，頁 108-112。

佈局的形構運作，使其指向「再現一」的可理解結構，而「再現三」讀者的閱讀行動，就將這三個再現環節再貫串起來。此處，研究者認為這樣的可理解結構指向的即為一種自我深層未明說，等待說明的語言結構，而「再現二」的佈局，藉由可理解結構讓事件間連接起來，也就是各個處境我的活現，活現下隱而指向的就是可理解結構，也就是主體我；換句話說，各個處境我也就是情節、佈局的元素，試圖在敘說中，讓主體我有一脈絡可循，也讓主體我在敘說中現身。那麼從敘事與時間的論述來看，人在不斷地說出當下，不僅把自身的歷史說出來，在三層再現論裡，更讓可理解結構在說出與佈局之間，展露理解，在過去與現在之間呈顯自我的理解。¹¹²

另外，呂格爾的形構已然是一種新的建構，因此呂格爾的詮釋學循環是存在於詮釋與建構之間的循環。

藉由每一個敘事作品的呈現，讓世界總是一個時間性的世界，在經過一個敘事的行為之後，人類的時間被組織，時間變成人類的時間。敘事是有意義的，敘事能描繪出時間的經驗特徵，此為呂格爾第一冊第一部份所關注的，並藉由三層摹擬的說明，呂格爾將會檢證敘事與時間的循環並不是惡的循環，而是一個健康的循環。¹¹³

換言之，作為已經明說的先在理解已是某種語言的詮釋。因此，這樣的詮釋暴力來自於形構的構成作用對於詮釋與理解所產生的強制性影響，發生於說故事時所建構的秩序上，意即研究者根據其所理解，而做排序、發現與詮釋說出。然而採以呂格爾的形構方式會產生的詮釋暴力，反映的是研究者背景，包含專業知識、社會文化的結構。換言之，存在於詮釋暴力之中的乃在於結構的秩序，而秩序的

¹¹² 沈清松，《呂格爾》，（台北，東大圖書股份有限公司，2000），頁 113-122。

¹¹³ 黃筱慧，〈存有學式的文本脈絡化作為一種哲學諮商方法的初探〉，《哲學諮商方法論專題》，（臺北：哲學與文化月刊雜誌社，第 34 第，2007），頁 23。

開展，隨之而來的是某些經驗的窄縮或隱沒。混全的經驗與時間可接受秩序化，隨著被訪者在某空間下而敘說出來的文本，反映了時間流動於個人的身體歷史與其所置身的社會文化。而後研究者於形構若不斷地返回層次一做反思，再返回不斷地說故事，將有助於原初整全經驗的呈顯，因此這個步驟是很重要的。呂格爾的詮釋學循環開顯的是讀者理解裡的先在結構與詮釋的宛如結構，因此當研究者做為讀者於層次三分析後再返回其先前的形構做反思也是不可省略之要則，所以在這三層次中研究者皆須不斷時時自我反省，進而了解與分析筆者個人之精神官能症之源頭，抑或是排解方法。

由於語言是文化與個人思、情、意的承載體，被研究者自剖內在心理歷程的敘說資料，再加上被筆者寓身其間之情境脈絡的描述乃成為質化方法的主要素材，它可以具體而微地展露了人的完整性與實際性，在個案及其他質化資料之呈現與閱讀之間，透過人與人之間互為主體客觀的感通力，而使筆者有達成實踐旨趣的可能性。



第三章 形式上曼陀羅造形特色之分析

第一節 造形融合之探討

相較於傳統曼陀羅用色強調象徵性，有其規範法度。現代曼陀羅之用色則顯得自由，但總體而言，作品色彩豐富而繁複，強烈反映著個人心象色彩，色彩與線條運用仍保有相對安排等特性，一些作品色調都偏向黑、紅、金色等，透露出魔幻神秘氣息，尤其漸層手法大量運用，使畫面會產生視覺動勢，另外像是彩虹意象及發散光芒之處理手法，則最為常見，雖然其中有些是隨手之作，但也不乏深具創意之優秀作品，令人讚賞。綜合而論，無論傳統或現代曼陀羅，透過高彩度之色彩對比表現，讓它往往使人覺得色彩絢爛，尤其是原色與金色之大量使用也是特色之一，而它之色彩運用往往也有其象徵對應之意義，整體形成和諧之共感，色彩和線條二者之間有機之組合和巧妙運用，也使曼陀羅造形美感，更顯得光采奪目，豐富非凡。

一般我們所看到的曼陀羅，無論是在視覺或心理上常呈現出安定平衡的完整感，讓我們感受到神聖有序的平和之美。根據現代藝術運動、後現代設計運動及近代美術教育的發展，學者以及實務界的專家對於美感歸納出一些通則，包括漸變（Gradation）、對稱（symmetry）、對比（contrast）、平衡（balance）、韻律（rhythm）、調和（harmony）、統一（unity）等。而這些通則常常是以複數形式存在於個別的曼陀羅圖象中。尤其以對稱、平衡、漸變最為明顯，並體現完形結構之美。

曼陀羅之完形結構，是其造形之核心結構，完形心理學（gestalt psychology）

114 安海姆 (Rudolf Amheim) 115 說：

如果我們要瞭解一件藝術品，不論是經由直覺之沉思或明白之分析，我們無可避免地必須從諸力之形式開始，確立它之主題並陳述它存在之理由，在任一形象之結構中，整體決定了每一個力之位置特性，反過來說，每一個不同位置、特性之力之糾合，也造成了這個整體之結構特性。¹¹⁶

康丁斯基 (Wassily Kandinsky) 117 認為畫面中之運動來自「有方向性之張力」劉思量則以「視覺動力」來詮釋繪畫作品中運動現象和力量，他認為其來源是透過視覺感官之作用，感受到作品中之內在力量。¹¹⁸〈藏密曼陀羅藝術之構圖形式〉指出，曼陀羅造形常通過正方形分成四種不同顏色之等腰三角形而形成一個「X形」型式，這種構圖使觀者視線循著透視下之三角形路線，被有力引入畫中。趨向中心而消失。¹¹⁹使得畫面具有很強之縱深感，營造出一個神秘空間，文中又說透過圓型與三角形及菱形之應用、漸層原則之安排，使得曼陀羅造形產生韻律之

¹¹⁴ 格式塔學派 (德語: Gestalttheorie) 是心理學重要流派之一，興起於 20 世紀初的德國，又稱為完形心理學。由馬科斯·韋特墨 (1880-1943)、沃爾夫岡·苛勒 (1887-1967) 和科特·考夫卡 (1886-1941) 三位德國心理學家在研究似動現象的基礎上創立。格式塔是德文 Gestalt 的譯音，意即「模式、形狀、形式」等，意思是指「動態的整體 (dynamic wholes)」。格式塔學派主張人腦的運作原理屬於整體論，「整體不同於其部件的總和」。例如，我們對一朵花的感知，並非純粹單單從對花的形狀、顏色、大小等感官資訊而來，還包括我們對花過去的經驗和印象，加起來才是我們對一朵花的感知。

¹¹⁵ 安海姆的完形心理學美學建立在現代心理學的實驗基礎之上。他認為知覺是藝術思維的基礎。並由此提出了「張力」說，認為力的結構是藝術表現的基礎，而「同形」是藝術的本質。

¹¹⁶ Kurt Koffka, 《格式塔心理學原理》，黎煒譯，(台北，昭明出版社，2000)，頁 10。

¹¹⁷ 康丁斯基還取得了作為美術理論家的發言權。他協助建立了慕尼黑新藝術家協會並在 1909 年成為會長。由於這一團體不能整合象康丁斯基那樣的徹底革新的藝術手法和傳統藝術理念的矛盾，在 1911 年宣布解散。康丁斯基於是著手建立一個新的藝術團體「藍騎士」，結集了具有相似志向的藝術家，比如弗朗茨·馬克。這一團體發行一本年鑑，也命名為「藍騎士」，曾舉辦過兩次畫展。年鑑和畫展原計劃多次進行，由於 1914 年第一次世界大戰的爆發而終止。康丁斯基途經瑞士和瑞典返回俄羅斯。康丁斯基在《藍騎士年鑑》發表的文章和同年撰寫的論文《論藝術的精神》幾乎在同一時期問世，對抽象藝術來說既是衛護，又是推進。文中還論證了所有形式的藝術都具有到達某種精神高度的同等能力。他相信在繪畫中，色彩可以作為一種自主的東西，游離於物體或者任何其它形態的視覺描述而獨成一體。另外，他還有一部名為《點、線、面》的藝術理論著作。

¹¹⁸ 王文科,《認知發展理論與教育-皮亞傑理論的運用》,(台北,五南圖書出版公司,1991),頁 45-50。

¹¹⁹ 劉思量,《藝術心理學-藝術與創造》,(台北,藝術家出版社,1992),頁 209。

動感，藉此以取得觀者之共鳴。¹²⁰貝爾（Clive Bell）其所著《藝術》中提到，每一樣線條和色彩結合成一種特殊之樣式，某一種之形式和形式之間之關聯，刺激起我們審美之情緒，這些線條和色彩之關係和結合，這些美之動人之形式，稱為「有意味之形式」而「有意味之形式」是視覺藝術品共有之一種性質。¹²¹分析曼陀羅有意味之形式，有助於我們了解其造形結構之整體特點，若詳細分析曼陀羅結構，可以發現其畫面常是「區塊」與「區塊」之間之緊密相連，符合「閉鎖原則」另一方面，小區塊合成為獨立之大區塊，大區塊中含有獨立之小區塊，因能形成結構之縝密性，讓色彩分配比例適當，視覺力度趨於集中，同時透過最外圍如火燄或是護城河等圖案之圈結作用，更形成了結界之意象與作用。因此「曼陀羅」不但是一種表達方式，它也會產生影響，這當中隱含著遠古之巫術作用，曼陀羅對其創造者之象徵著一種「庇護輪圈」（protective circle）或「魔力輪圈」（charme circle）可對其創造者形成一種保護之作用，防止意識「外溢」並保持其統一性，以免被潛意識衝散¹²²。因此便有了以下相應之歸納：

（一）對稱

「對稱」是指上下或左右相等的圖形，向來都被認為是最具有安定感，對於人類的情感具穩定作用。菲利普·津巴多（Philip G. Zimbardo）指出格式塔（Gestalt）心理學的形態論（Gestaltism）主張幾乎所有的組織機制都是天生的，即在出生時大腦的機制已經被設定好了，而不是從經驗中習得的。格式塔心理學者並認為所謂的「圖形完整性」是一個既定的概念，包括了知覺的簡單性、規則性和對稱性。威廉·赫德·克伯屈（William Heard Kilpatrick）¹²³在其名著《視覺語言》（Language

¹²⁰ 林濤，〈藏密曼陀羅藝術之構圖形式〉，《南京藝術學院學報》，1期（1997），頁59-62。

¹²¹ Clive Bell，《Art Capricorn Books》，（台北，東大圖書股份有限公司，1958），頁17-18。

¹²² 楊儒賓，《榮格之煉丹術思想與道教內丹傳統 II》，（北京，社會科學文獻出版社，2000），頁27。

¹²³ 設計教學法是以問題為中心的方式統整課程進行教學，克伯屈主張設計教學法有四個過程：
1.決定目的（purpose）：設計是一種有目的的活動。
2.擬定計劃（planning）：是設計活動中最重要且最難的一步工作。
3.實行工作（executing）：由教師指導學生從做中學。
4.批評結果（evaluating）

of Vision) 中說：「每當外來的擾亂發生時，內在的力量會恢復其平衡，使人類的生理組織保持安定的關係」。¹²⁴也就是說，人的視覺神經及心理具有統一、平衡作用，視神經的組織能力對於形態的創造有相當的影響，在求取平衡的基本需求下，「對稱」往往是最簡單且直接的造形方法。傅銘傳以其研究結果證實，人對具有單純、穩定、秩序造型特質的對稱圖形，有喜好的傾向。並確定（對稱）對人有潛在的影響性，且常主導人類的行為，常常在不知不覺中影響著我們，並從我們的行為和思考上反映出來。

（二）平衡

「平衡」是指將兩種以上的構成要素，互相均勻的配列在一個基礎的支點上，保持力學上的平衡而達到安定的狀態。平衡與對稱不同的是對稱的兩邊是完全相同而相對的，而平衡的無形軸線兩邊並不需是相同的元素，它可以是類似或是完全不同的，兩邊的比較主要是視覺上的質或量能夠平均，只要是兩種以上的元素互為穩定的狀態就構成平衡的條件。然而，對稱圖型卻是表現平衡最簡單的方法。平衡的形式帶給人協調而舒適的感受，能呈現如對稱般的平衡感，但卻有更多的彈性變化，所以顯得更加自由而開放。

（三）漸變

曼陀羅在圖面的元素構成上，常常帶有由中心往外的「漸變」模式。「漸變」就是逐漸的改變，漸變的內容包含「形狀」、「大小」、「色彩」、「位置」和「方向」等等，都可以單獨或混合運用。「漸變」也是一種韻律的表現，有著一定的秩序和與規律。它可以造成視覺上的幻覺和速度感，表現出漸次變化的美感。

同時學習原則(包括三項)。主學習：直接達到的教學目的。副學習：與功課有關的思想或概念(如鴉片戰爭一課，同時學到地理和衛生之事)。附學習(輔學習)：學習時所養成的理想態度(如實驗課學到科學精神)。

¹²⁴ 呂清夫，《造形原理》，(台北，雄獅圖書，1984)，頁 153。

康·格桑益希¹²⁵在〈藏族唐卡藝術〉中說道：「曼陀羅藝術在佛事祭祀、宗教繪畫、寺院建築、佛塔建築、宗教法器中被廣泛採用 從整體上有二維、三維之分。」¹²⁶但按其造形形式、表現內容和使用材料，可劃分為平面繪畫曼陀羅、立體建築曼陀羅、浮雕曼陀羅、法壇曼陀羅等多種。原來在印度地面築土為壇，進行火供傳授密宗灌頂場地所築育之祭壇形式，是曼陀羅藝術之雛型與源頭。後來逐漸演變和發展成為多種形式類別之曼陀羅。

(四) 基本造形之維合變化

曼陀羅之基本構圖有五種，依次是方形、圓形、三角、半月、團形。「方形」屬於地大，如土地那樣之穩固「圓形」是水大，如水一般可塑性和圓滿之成就「三角」是火大，如火一般之燃燒汗濁「半月」是風大，如風一般之快速摧毀濁惡「團形」是空大，指意識之無形狀可言，多用不規則圖形來表現。¹²⁷方形、圓形、鼓形、半月形及三角形，五種結界相與《大日經》中地大、水大、空大、風大及火大之表相，十分一致，也是五輪曼陀羅乃至其餘曼陀羅、土壇、火供壇之基本形相。¹²⁸以五輪佛塔來說，其下方是立方體，其上是球體，再上面是三角錐，頂上為寶珠形，此寶珠亦象徵中心之須彌山十分特別。另外其幾個主要形狀有：

- (1) 圓球或卵
- (2) 圓形之花或輪子等
- (3) 中心為太陽、星辰或十字架形、且射放出四條、八條或是十二線

¹²⁵ 康·格桑益希，藏族，四川省甘孜藏族自治州康定縣人。1962年7月畢業於四川美術學院民族班。四川大學教授，國家一級美術師，博士生導師。四川省學術和技術帶頭人、國務院特殊津貼專家。中國少數民族教育學會理事、四川省藏學學會常務理事。西藏自治區社會科學院特聘研究員。四川省非物質文化遺產保護專家委員會委員。全國民族技藝職業教育教學指導委員會委員。中國唐卡文化研究中心專家委員會主任。《中國藏族美術集成》(100卷)編撰委員會副總主編。中國唐卡文化檔案專家委員會副主任。美術作品獲省部級一等獎6項，二等獎6項。多件作品為中國美術館、民族文化宮等單位收藏。完成課題研究8項。出版著作8部，代表作《藏族美術史》、《噶瑪嘎孜畫派唐卡藝術》、《中國藏族美術集成·唐卡·四川卷》等，發表學術論文百余篇。

¹²⁶ 蔡東照，《藏族唐卡藝術》，(北京，文物出版社，2015)，頁308。

¹²⁷ 蔡東照，《曼荼羅的世界》，(台北，唵阿吽出版社，1997)，頁103。

¹²⁸ 全佛編輯部，《密教曼陀羅圖典》，(台北，全佛文化，1999)，頁47。

- (4) 迴轉成卍字形
- (5) 捲曲之蛇形渦形
- (6) 四角結合之圓
- (7) 眼睛形
- (8) 四角與圓結合之聖城
- (9) 三角或五角之變形。¹²⁹

除了上述基本形，曼陀羅多是具有放射中心畫面結構，不過曼陀羅之所以令人覺得神秘，是透過基本造形不斷繁複與組合變化所生，通常為幾何形其中又以方圓為主要造形，方圓是最簡潔，也是最具力量之造形，曼陀羅造形美感由焉而生。

(五) 方與圓

圓圈將空間圈住，沒有開始也沒有結束，因此有無限大與完美、永恆的意象。圓圈內則有限制、保護、支援、劃定界線等意思。也可能代表了神靈、母性的、或更高的力量。¹³⁰榮格曾說：「曼陀羅實際是統一和連結之象徵，天圓地方之完整與完美連結著心理特質之同時，表達了完全之統一和結合」。¹³¹圓形也象徵運轉，因此也象徵時間，尤其以圈成圓形的蛇吞吃自己的尾巴，也不斷長出新的身體的圓形圖更有這樣的意涵。中國以中空的圓盤代表蒼天，西洋煉金術中曼陀羅中央的空心圓形圖，代表了永恆之窗，也就是本質我的經驗，時間與空間都在此終結。曼陀羅圖形內出現更小的圓形，也可能表示受到保護、珍視或需要解脫出來的內心層面。¹³²而圓形與方形這兩種基本形式，常被認為圓形代表心靈，希臘哲學家柏拉圖也認為心靈是一個球體。方形相對的就被認為是肉體、現實與世俗

¹²⁹ 楊儒賓，〈曼陀羅與觀想—榮格思想與佛教〉，國科會結案報告，頁 1-2。

¹³⁰ David Fontana，《象徵的名詞》，何盼盼譯，（台北，米娜貝爾出版公司，2003），頁 154-158。

¹³¹ 榮格，《榮格文集—讓我們重返精神之家園》，頁 386-387。

¹³² Susanne F. Fincher，《曼陀羅小宇宙》，游琬娟譯，（台北，生命潛能，2008），頁 200-203。

事物的象徵。在曼陀羅圖形中這兩種基本形式之間的聯繫是值得探討的。¹³³

正方形通常代表可靠、穩定、踏實與平衡的力量。在印度教中，正方形代表宇宙中神靈的指令，也表示對立面之間的平衡。因為它的四個等邊，所以也具有數字四的象徵意義。自然界中鮮少出現正方形，通常是人為精密測量後所造成的產物，因此在西方也代表了理性、人類的成就、俗世的生活及目標取向的行為。東方社會則將四方形作為母性土地的象徵或是神靈居住的聖域代表。而在曼陀羅圓形外加四方形，則是結合蒼天、圓形、土地及四方形符號的煉金術圖形。它象徵著透過合成、融合來平衡二元對立與衝突。榮格認為這個圖形象徵煉金術中壓毀、破壞的概念，它是一股神秘力量的自然原型，是他的患者最常畫的曼陀羅圖案之一。若是四方形圖案在曼陀羅之內，則意味四方形的特徵，如思路清晰、好學及成就欲強等等。¹³⁴

而圓形靜止時，其內在力量呈輻射均勻發射力量相當且相互抵消，旋轉時速度愈快則曲線之軌跡愈形圓潤流暢，原地自轉時運動好像是靜止，靜止又好像是在運動。當鈍角之侵略性、衝刺力，溫度逐漸消失，幾近於一條無角度線時壓力愈大，曲度就愈大，向外之張力也愈大，如壓力夠大，就可使角完全消失形成圓「方圓」之存在說明了「虛實」與「陰陽」等之內外性。陰陽不是靜止對待，而是循環交替，互為消長，以下筆者也歸納上述之落實個別形式。¹³⁵

（六）八卦

八卦相傳是伏羲所造，源於中國古代對基本的宇宙生成、相應日月的地球自轉（陰陽）關係、農業社會和人生哲學互相結合的觀念。可代表一切自然現象的動靜狀態。八卦的項目組合，可代表各種自然現象或動態，分別為「天、地、水、火、雷、風、山、澤」，卦名則稱「乾、坤、坎、離、震、巽、艮、兌」。易經的八卦

¹³³ 榮格，《人及其象徵》，龔卓軍譯，（台北，立緒文化，2010），頁 302-309。

¹³⁴ Susanne F. Fincher，《曼陀羅小宇宙》，游琬娟譯，（台北，生命潛能，2008），頁 200-203。

¹³⁵ 董學武，〈方圓變奏與化境〉，（嘉義大學視覺藝術研究所論文，2004），頁 40-43。

代表了古代中國的天文地理哲學等文化思想，也是中國人的一種宇宙模型或曼陀羅。

（七）上帝之眼（God's Eye）

上帝之眼「Ojo de Dios」或「God's Eye」起源於墨西哥【圖 3-1】，當地印地安土著在小孩出生時，父親會用兩支竹子或木條交叉固定住，用紗線纏繞幾圈，往後每一年都增加幾圈，五年後中心的眼睛即完整形成，往後每一年增加一點點，所以上帝之眼在墨西哥是一種表示健康及長壽的表徵，他們叫它「Sikuli」。

而玻利維亞的印地安人則是將它放置在祭壇上，代替上帝的眼睛，讓這隻眼睛能夠替上帝照顧所有向祂祈禱的人，並保護它的子民，給予他們所要求的健康、財富、長壽及好運。它是一種象徵在神祕領域裏的能力，一種對未知事物的洞悉力。而圖形的四個尖端代表自然界的土地、火、空氣及水四種元素與四方的力量。這是一種透過紗線與色彩的編織，成為個人的心靈曼陀羅。



【圖 3-1】《上帝之眼（God's Eye）Sikuli》<https://makezine.com/2015/08/02/these-arent-gods-eyes-you-made-at-summer-camp/>（2021/05/27 網路瀏覽）

（八）建築上的表現

在建築上，眾多文明的城市與神聖建築的構成，都有接近圓形的外牆環繞，被兩條主要幹道分成四區，通向四個大門，最主要的建物聳立在這兩條主幹道的交叉點上，依據的就是曼陀羅式的圖形。無論神聖或世俗，每個有著曼陀羅建築平面的建築體，都是把存於人類潛意識內部的原型形象投射到外部世界。城市、堡壘、廟宇都變成心靈圓滿狀態的象徵。不管時間是古典原始或現代，它意圖將之變成其它世界的中心，化為一個有秩序的小宇宙、一個神聖的地域，這種轉化符應了人的根本情感和需要。不論是大到一個建城的平面，或是小到一個天花板、窗花或磁磚圖案的設計，在在都顯示出人心潛在意欲投射出圓滿完整的象徵意圖。

（九）身體上的表現

被稱為「蘇菲教派」的團體【圖 3-2】，是伊斯蘭教的神秘主義派別，而蘇菲旋轉舞就是在土耳其一帶的蘇菲教派的靈修方式，他們身穿黑色長袍，象徵著塵世間的萬事萬物，頭戴駱駝色高帽象徵墓碑。旋轉舞開始時舞者會脫下黑色長袍，意味著擺脫凡塵，現出了裡面代表真主的白色衣裙。最初的旋轉，他們把手臂彎至胸口，意味著放棄了自我和現世的生命，重生在與真主的神秘結合中。接著右手向上，表示接受真主的賜福及從祂而來的能量；頭向右側，表示沒有了自我，及完全接受真主的安排；左手向下半垂，表示將神的能量傳遞給大地及大眾。他們以自身左腳為圓心，不停地旋轉，意味著世間萬物生生不息、四季變換和周而復始，就像是由人體展現的動態曼陀羅一般，進入了忘我與萬物合一的境界。



【圖 3-2】《蘇菲教派》蘇菲旋轉舞

<https://www.mwr.org.tw/xmdoc/cont?xsmsid=0H305752539510091777&sid=0H33240675347623844>
9 (2021/05/27 網路瀏覽)

第二節 古典色彩運用之分析

(一) 色彩表現

藏傳佛教藝術，繪畫是其精髓所在，而色彩之表現更是它之特點。藏畫用色特徵是多用石青、石綠、赫黃、藍綻等，著眼於強烈之色彩對比，表現出旺盛之生命力，而金色之大量應用，也是另一個特色。依「身、語、意度量經註疏花蔓」裡指出黛色、綠色、紅色、豬黃色、紅褐色、毗石色、藍色等七色為顏料之父，白粘土為顏料之母。色彩對唐卡藝術而言，有一定之象徵意義，主要之五色亦和密教之五智精神作用有關，如紅色感覺有如燃燒，象徵威武猛烈，藍色象徵威力之強大，黑色則是調伏法之顏色，有著隱藏之意思¹³⁶。下圖為例《黑魂》【圖 3-3】：¹³⁷

¹³⁶ 鄭振煌，《認識藏傳佛教》，(台北：慧炬出版社，2001)，頁 211。

¹³⁷ 唐卡按其底色，分有金唐卡、赤唐卡等，當中以黑唐卡較為罕見。這類唐卡盛行於 17、18 世紀，早期作品通常呈現描金的簡單線條，隨著時間推進，構圖愈趨成熟複雜。彩色顏料多用於表現神像面部、法器、服飾、背光、蓮花座。黑唐卡用於表現憤怒的天神，甚具神秘色彩，通常擺放於黑暗僻靜的護法殿，中間則設有大型主神像。佳士得今次拍賣的黑唐卡，盡為傳轟 (Lionel



【圖 3-3】藝術界之《黑魂》神秘型格的西藏黑唐卡 <https://hk.thevalue.com/articles/christies-thangka-mahakala> (2021/05/27 網路瀏覽)

王秀珍〈重探西藏宗教藝術之色彩原形〉則分析了曼陀羅用色之原則是與五方位結合之思維，代表地、水、火、風、空基本原素，亦代表東、南、西、北、中之五方位 此外亦有另一層之涵義「白色代表智慧，青色和黑色代表堅信，黃色意為仁慈、自制，紅色為默想、熟慮，綠色為勇敢無懼。」¹³⁸。若以四種事業而言，白色象徵「息災」大白傘蓋佛母為代表，黃色象徵「增益」黃財神為代表，紅色象徵「懷愛」以咕嚕咕咧為代表，黑色象徵「降伏」以大黑天為代表。以修法之法器而言「息災法」之法器多為銀白色「增益法」之法器多為金黃色「懷愛法」之法器多為紅色，而「降魔法」之法器多為黑色，又以綠色象徵成就，故

& Danielle Fournier) 夫妻收藏，悉數曾於法國吉美博物館展出，大部份俱以大黑天為主題。

¹³⁸ 王秀珍，〈重探西藏宗教藝術之色彩原型〉，《密教藝術》，(台北：蓮花 1996)，頁 119。

綠度母乃充裕之神，紅色亦表長壽，故無量壽佛為紅色尊身。¹³⁹足見傳統曼陀羅用色有其象徵意涵，不能隨性而作，旨在喚起本性之呼應，而現代曼陀羅之用色更是藝術自主之表現，其用色之蘊含可以作為心象探究之路徑。

線條及色彩之處理和運用，也是曼陀羅唐卡繪畫之兩大基本技巧，色彩和線條二者之間有機之組合和巧妙之穿插，組成了一幅幅色彩絢麗、造型優美之曼陀羅作品，而色彩與線條之穿插和組會，通常會包括起稿、設色、暈染、勾色線和上金等幾大技法。暈染主要是加強空間透視和強調結構之變化，根據景物之遠近、明暗之變化進行由淺入深之分染，描金部位一般包括衣紋背光、寶座法器和金頂等裝飾紋樣，整個壁畫從起稿到最後完成，要經歷線條一色彩一線條一色彩之反復處理和組合過程，因此線條勾勒之技巧和設色之水平直接影響到壁畫之藝術水平和藝術風格之表現。¹⁴⁰

（二）技巧表現

西藏繪畫中之線描十分豐富，其中鐵線描和遊絲描最富有特點，鐵線描一般用於人物輪廓之勾勒，對人物形體之把握十分準確，西藏線描交接嚴謹，透過無數之線表現而成，這與敦煌壁畫中線法造形保持墨色清淡高雅，走向獨立表現，是有些不同。¹⁴¹在西藏繪畫中，線條和暈染方法之運用，總體上既不同於以線描造型為主之古代國畫，也不同於以暈染造型為主之西洋畫，而是介於二者之間，將兩種技法之特點融為一體，達到了絕妙之藝術效果，最後總結出一套「明面由暗面表現，凸處由凹處體現」之暈染原則和色彩運用之理論體系，¹⁴²而畫面中之背光裝飾紋樣則採用遊絲描，這種線描線條精細，圓潤流暢，富於變化，極富裝飾效果，背光卷草紋和火焰紋線刻極具代表性，如行雲流水、自然流暢，表現出較

¹³⁹ 善妙蓮華，〈西藏佛教圖像學〉，《故宮文物月刊》，（第4卷，第4期，1986），頁58。

¹⁴⁰ 王秀珍，〈重探西藏宗教藝術之色彩原型〉，《密教藝術》，（台北：蓮花1996），頁120。

¹⁴¹ 歐朝貴，〈西藏唐卡〉，《藝術家》，（台北：1994年），27期，頁236。

¹⁴² 歐朝貴，〈西藏唐卡〉，《藝術家》，（台北：1994年），27期，頁236-237。

高之線描水平，與富有力度之輪廓線形成鮮明之對比。¹⁴³與線描相比，色彩造型更具特點，色彩暈染在此得到了較為廣泛之運用，在佛尊雙頰、眼鼻、腹部乃至於四肢都能發現色彩暈染之明顯效果，使單線平塗之二維空間逐步過渡到三維空間。曼陀羅唐卡和壁畫之用色十分豐富，金色運用最多，構成壁畫色彩中躍動之主旋律，也許是青藏高原蔚藍之天空、青翠之草地和皚皚之雪山之間色彩之和諧和巨大反差啓迪了高原藝術家們對色彩獨特之感受，和諧和對比構成了色彩運用和處理之一大特色，即利用色彩不同之冷暖屬性和飽和度而產生之和諧和對比使繪畫形式和內容完美結合。從而達到較高之藝術性和審美效果。¹⁴⁴

總體而言諸佛菩薩色彩之運用比較莊重給人一種寧靜而祥和之色彩感受，表現出佛之五蘊皆空和菩薩之慈悲，而明王護法色彩之處理和運用則對比比較強烈，強調對比色彩之使用，通常運用冷色來突出暖色，強調護法神明王之力度和動勢，尤其是背光中之紅色，強化了護法神具有之捍衛佛法、伏誅鬼魔應有之威猛之氣度。¹⁴⁵沙曼陀羅之色彩表現，是很特別之創作表現方式，西藏佛教喇嘛擅長以五色砂製作「沙曼陀羅」是最古老之曼陀羅如壇城之製作可以用繪製之方式，也可以用一層薄細沙鋪成 所使用之色彩均不出紅、黃、藍、白、黑等五種顏色，為讓修習者藉此瞭解藏傳佛教五智之精神，代表著增益、調伏、純淨等種種象徵意義，讓曼陀羅與實際生活和心靈中喜怒哀樂等種種活動連結起來。

¹⁴³ 歐朝貴，〈西藏唐卡〉，《藝術家》，（台北：1994年），27期，頁236-237。

¹⁴⁴ 王秀珍，〈重探西藏宗教藝術之色彩原型〉，《密教藝術》，（台北：蓮花1996），頁120。

¹⁴⁵ 王秀珍，〈重探西藏宗教藝術之色彩原型〉，《密教藝術》，（台北：蓮花1996），頁120-122。

第三節 內外質感之相互展現

(一) 平面到立體之群佛建造

以密宗曼陀羅的圖像結構來看，從外到內具體可分為五個部分：(1) 外圍凡界；(2) 六大意念與護法牆；(3) 外院；(4) 城牆、城門與護法；(5) 內院與主尊。

由此可知，從佛教觀點來看，曼陀羅是一張理想的佛國建築設計圖。但從修法的角度看，它的功能在於外圍護法牆能起到防止外道干擾，中央主尊能喚起對佛法的信心。更重要的是，曼陀羅有序的結構，具有促使修行者攝心入定的功能。能夠透過曼陀羅的繪製，體現了佛法的戒、定、慧三學，從而獲得心靈的轉化。

本來法界的本體是無法用任何現象來描述的，任何所見的現象都是只是表相，但眾生卻執表相為真實而招致煩惱與業障。密教為了破除眾生的幻見，並開示五大和五智之間的關係，乃以曼陀羅來表現六大現起的緣聚作用。根據六大彼此間緣起關係和特性，將密宗曼陀羅分成五種建構方式。

曼陀羅因為方圓互濟，得以相因相生，並在方圓之中，運用許多相對性之互補造形，從相對中到統一之融合，得以開展出造形之無盡空間。來分析它之中心由八瓣蓮花形所生，接著由圓出發，分為三個漸次之方形，然後由四邊輻，形成所連接，而最外環之輪圓火焰形，亦都面向中心集攝。整體而言，是其由許多次空間組合而成一完整空間，其造形深具融合之和諧感，尤其是諸形之比例大小變化，錯落有致，渾然天成。曼陀羅之造形安排除了主要方圓之外，像是菱形、六角形、多角形等也被常運用其中，無論其諸形變化如何，皆考慮畫面穩定之平衡感為出發，象徵圓滿空間，所以其內在造形原素也都以相對性互補之設計為多以為例，儘管畫面是複雜之多角形排列，不過因為其數目與造形之對稱式安排，使得變化中又有統一之美感，而色彩運用上也都有此特色。透過許多對稱式安排，無論是色彩與形態都顯得統一而和諧。

曼陀羅相對性之造形佈局，可以兩界曼陀羅為代表，兩界曼陀羅是現存曼陀羅作品較早之作品，是唐代日本空海大師於貞元年間，請回日本供奉現為日本東大寺所藏。¹⁴⁶《兩界曼陀羅》之金胎兩部說明毗盧遮那如來之理智兩德，¹⁴⁷說明理德之一部分稱為「胎藏曼陀羅」(garbha-mandala)【圖 3-4】說明智德之一部分稱為「金剛界曼陀羅」(vajra-dhatu-mandala)【圖 3-5】如來之理智兩德幽深玄遠，不容易用語言文字表達，便借丹青之圖畫形象來開下誘導一般初學之人，使他們從這些圖畫形像覺悟到自己本有功德。胎藏曼陀羅是根據《大日經》而圖繪之《大日經》之中心教義，就是「菩提心為因，大悲為根，方便為究竟」因此胎藏曼陀羅也就是依此而繪出之曼陀羅，象徵如胎兒在母胎孕育一切生成之可能性。並發展拯救眾生之心性，具有女性化特質。與描繪物質生成原理，粗分為內外四重結構，實為無量多重。含有開展、對生、綻放之象徵，畫面中央九尊，十二院。總計四一四尊金剛界曼陀羅依《金剛頂經》所繪，把成佛九個集會栩栩如生表達出來，帶有游走、旋轉、共聚之特徵，統合了大日如來精神思想體系。具有男性化特質¹⁴⁸，其中較重要者是三十七尊，其諸尊總數一千四百六十一尊，諸尊諸會共修共成盛況來看曼陀羅則具有發生、集會、完成之義¹⁴⁹。

¹⁴⁶ 王志遠編，《佛教藝術百問》，(高雄：心理，1991年)，頁 90。

¹⁴⁷ 毗盧遮那有時又作毗盧折那、毗盧舍那等 意為「光明遍照」、大「日」等是中國佛教寺院中常見之一尊佛像，密宗把毗盧遮那佛稱作大日如來，作為最高之尊奉對象，認為大日如來是佛教所說理性和智慧之集中體現，是理智不二之法身佛。

¹⁴⁸ 王秀雄，《日本美術史》，(台北：史博館，1998年)，頁 149。

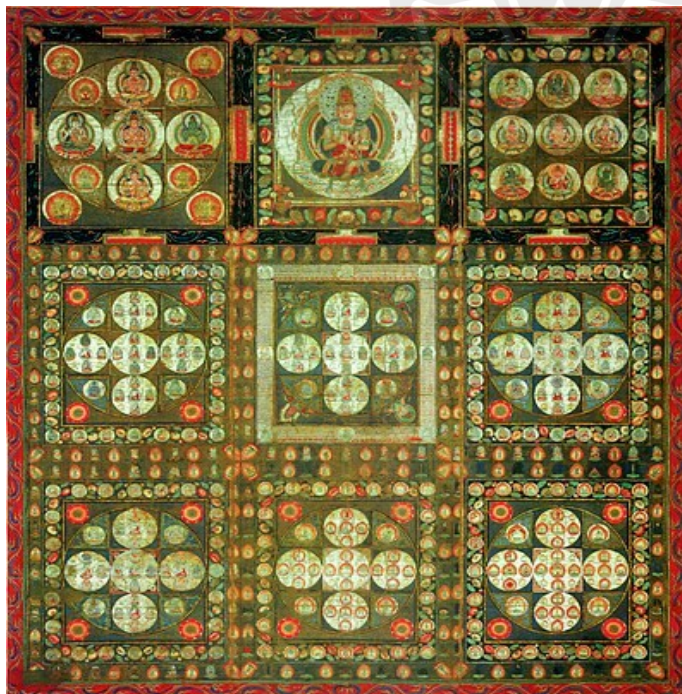
¹⁴⁹ 全佛編輯部，《密教曼陀羅圖典》，(台北：全佛文化，1999)，頁 40。



【圖 3-4】《兩界曼陀羅》胎藏界-曼陀羅

<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%85%A9%E9%83%A8%E6%9B%BC%E8%8D%BC%E7%BE%85>

(2021/05/27 網路瀏覽)



【圖 3-5】《兩界曼陀羅》金剛界-曼陀羅

<https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%85%A9%E9%83%A8%E6%9B%BC%E8%8D%BC%E7%BE%85>

(2021/05/27 網路瀏覽)

(二) 迴旋之力建造

《金剛頂經白話註解》¹⁵⁰中提到，金剛頂經與大日經是密教之兩部重要經典是密乘修行者所依據之最主要經典，此二經是報身毗盧遮那如來所開下之金剛頂經是凡夫修成化佛之後，出菩提路渡生時所要修習之經典。主要是修習手印、三語、供養方法等，以恭請本經中所開下之三十七尊佛、菩薩與金剛。諸尊聚集在經中所稱之「金剛界大曼陀羅」經由此曼陀羅，修行者可以從事渡生工作在金剛頂經中詳細開下此三十七尊之來源、出生及心之特性。使修行者得以知道諸尊在渡生時之主要工作，這些就是諸尊之祕密。也就是「金剛界大曼陀羅」之祕密。金剛界大曼陀羅之諸金剛平時不存在，必須依金剛頂經修法恭請，才會出現在壇城之中。¹⁵¹《印度佛教思想史》中亦提到「大日經」之「大悲胎藏生曼陀羅」¹⁵²

¹⁵⁰ 目前在中國社會流通的「金剛頂經」是《金剛頂經》瑜伽十八會的第一會第一品：金剛智三藏譯《金剛頂瑜伽中略出念誦經》4卷；不空三藏譯《金剛頂一切如來真實攝大乘現證大教王經》3卷。

北宋時代繼續對《金剛頂經》進行翻譯：施護全譯瑜伽十八會中第一會即《一切如來真實攝大乘現證三昧大教王經》（三十卷），法賢全譯第六會即《最上根本大樂金剛不空三昧大教王經》（七卷），法護翻譯《大悲空智金剛大教王儀軌經》（五卷），一般認為就是第九會《一切佛集會拏吉尼戒網瑜伽》，施護翻譯《佛說祕密相經卷》（三卷），一般認為就是第十四會《如來三昧耶真實瑜伽》，施護翻譯《一切如來金剛三業最上祕密大教王經》（七卷），一般認為就是第十五會《祕密集會瑜伽》，施護翻譯《無二平等最上瑜伽大教王經》（六卷），很可能是第十六會《無二平等瑜伽》。

《金剛頂一切如來真實攝大乘現證大教王經》是漢傳密宗所依之根本經典之一。《金剛頂瑜伽中略出念誦經》和《一切如來真實攝大乘現證三昧教王經》也是研究漢傳密宗重要的歷史文獻和聖典法寶，彌足珍貴。金剛智三藏譯《金剛頂瑜伽中略出念誦經》是最初步的灌頂儀規，以便於鑑別修行者的根器，量器逗教，弘通密法，故稱略出，為金剛法界入壇灌頂的根本依據。

《金剛頂經》足本經和潔本經相輔相成，為弘揚中國漢傳密宗，體現了不朽的價值。《金剛頂經》潔本經流傳海外，為日本東密、台密所依的主要經典之一。現代有發現《一切佛集會拏吉尼戒網瑜伽》梵文寫本。

¹⁵¹ 紫虛居士，《金剛頂經白話註解》，（台北：全佛文化，1989），頁140。

¹⁵² 全稱大悲胎藏生曼陀羅。密教兩界曼陀羅之一。略稱胎藏曼陀羅、大悲曼陀羅。對金剛界曼陀羅而言，又稱因曼陀羅、東曼陀羅、理曼陀羅。胎藏，梵語 *garbha*，大悲之意。曼陀羅，梵語 *mandala*，含有發生諸佛、極無比味、輪圓具足等義。胎藏界曼陀羅即是自毘盧遮那如來之大悲胎藏平等心地中所生出之大曼陀羅。蓋胎藏界曼陀羅原係根據大日經具緣品之說所建立，大日經疏復更加以補充，故古來即稱此為經疏曼陀羅。以圖之上端為東方而分：(一)中臺八葉院，大日如來住中臺。無量壽、寶幢、開敷華、天鼓等四佛，及文殊、觀音、彌勒、普賢等四菩薩，住八葉。合有九尊。八葉蓮華，表眾生八瓣肉團心，示阿字本不生，顯一切眾生悉有佛性之理趣。此院為胎藏曼陀羅之總體，其他院為其別德。(二)遍知院，又稱佛母院。位於中臺八葉院之上方，有佛眼佛母等七尊。此院表諸佛遍知之德與諸佛能生之德。(三)觀音院，位於中臺八葉院之北方，有大勢至等三十七尊。此院表如來大悲下化之德。(四)金剛手院，又稱薩埵院。位於中臺八葉院之南方，有虛空無垢輪持金剛等三十三尊。此院表大智上求之德。(五)持明院，又稱五大院、忿

中央是蓮花胎藏與八葉，大日如來所安住，由中向外，安立如來、菩薩。天神等，這表下佛所顯下，由深而淺，可以攝化一切眾生，修學者應機而入¹⁵³。歸佛道然從佛之立場來說，這一切無非是佛之顯現。¹⁵⁴若從畫面分析上來看，胎藏曼陀羅像是開敷之八瓣紅色蓮花，正坐著大日如來，而金剛界則是將畫面分割成九部份，每部份都是大型白環為特徵，正與開放之八葉大輪白蓮相對。另外，胎藏曼陀羅以大方框界定，圓相在方框中擴展開來，金剛界則是大圓中包括許多方形分割，形成鮮明對比，胎藏曼陀羅之大日如來端座在紅色蓮花之上，靜寂爛雅，金剛界曼陀羅九尊大日如來分在九個分割之區域正中。各個大日如來結成渦旋形智拳手印闡明兩個世界合而為一。¹⁵⁵按《造像度量經》¹⁵⁶載：「中央如來部毗盧如來，

怒院。位於中臺八葉院之下方，有般若菩薩等五尊。此院表折伏攝受二德。(六)釋迦院，位於遍知院之上方，有釋迦牟尼佛等三十九尊。此院表方便攝化之德。以智慧二德，變現為釋迦如來，濟度眾生。(七)除蓋障院，位於金剛手院之南方，有悲愍菩薩等九尊。此院表由金剛之智門除眾生之蓋障。(八)地藏院，位於觀音院之北方，有地藏等九尊。此院表由觀音之悲門救九界之迷情。(九)虛空藏院，位於持明院之下方，有虛空藏等二十八尊。此院表悲智合一，包藏萬德，能從眾生願授一切寶，兼具智德，而以福德為本。(十)文殊院，位於釋迦院上方，有文殊菩薩等二十五尊。此院表大日之智慧能斷一切戲論，兼福德而以智德為本。(十一)蘇悉地院，位於虛空藏院之下方。蘇悉地，意譯妙成就。有十一面觀音等八尊。此院表自他二利成就之德。(十二)外金剛部院，圍繞於胎藏界曼荼羅東西南北四方外層，合四方共有二〇五尊。此院表隨類應化之德與聖凡不二之理。(十三)四大護院。現圖略第十三院，而於十二院中，中臺為佛部，觀音院為蓮華部，金剛手院為金剛部，遍、釋、文、持、虛、蘇等六院屬佛部，地藏院屬蓮華部，除蓋障院屬金剛部，外金剛屬三部。

¹⁵³ 印順法師，《印度佛教思想史》，（北京：金剛乘與天行，1991），頁 245-265。

¹⁵⁴ 印順法師，《印度佛教思想史》，（北京：金剛乘與天行，1991），頁 245-265。

¹⁵⁵ 杉浦康平，李建華，《造型之誕生圖像之宇宙論》，（台北：雄獅，2000），頁 63。

¹⁵⁶ 《造像量度經》本文，可分序、正、流通三分。序分長行二百十一字，流通分長行三十字，正宗分為五言四句頌文三十九頌（藏文只三十八頌），說明造佛像身體各部分的比例。初半頌說全身高度，次半頌說肉髻及髮際以上的高度，次一頌說面部長度，次一頌說下頰量度，次三頌說唇齒量度，次一頌半說鼻的量度，次二頌半說眼的量度，次半頌說印堂（安白毫之地）量度，次半頌說眉的量度，次三頌半說耳的量度，次二頌說頭部闊度和周圍，次半頌說頸的闊度和周圍，次八頌半說手臂指掌的量度，次五頌說軀幹各部的量度，次八頌半說股以下至足底的量度。這些頌文中有時也附帶說明形狀和色彩，如說目如蓮花，口如頻婆果等。

經中所說長度，主要是相對的長度，就是以造像大小為比例的长度。以佛立像全身（從肉髻頂到足底）的高度的十分之一為一搩（即張開手指從拇指尖到中指尖的長度），亦稱為一面（即面部從髮際到頰下邊的長度），一搩的十二分之一為一指（即一個手指的闊度）。一指的八分之一為一麥。佛像全身高一百二十指，平舒二手兩中指尖的距離亦一百二十指。此就平面繪畫像而言，若立體胎偶像，在凹凸處酌加長度計算，縱廣皆一百二十五指。次為《造像量度經解》，此系參考藏文丹珠爾（北京版）中關於造像的其他三種著作。一、《佛說造像量度疏》，二、《繪畫量度》（一稱《阿思陀仙子像傳》，包含三品二百八十四頌），三、《造像量度》（一稱《[我*頁]怛辣仙子像傳》，包含一百二十七頌，說明七搩至十搩的各種造像量度），以及《時輪大教王經》、《戒生大教王經》等，對《造像量度經》逐段加以解釋和補充，並且附帶說明了報身佛像的莊嚴和各種不同的座位。它引用了《繪畫量度》所說的絕對長度，即以八微塵為一發梢，八發梢為一蟻，八蟻為一芥子，八芥子為一麥，八麥為一指。此一指即通常人一指的闊度。如依此量度造十搩高的佛

白色，手印二拳收胸前，左拳入右拳內把之，而二巨指並豎，二食指尖相依，謂之最上菩提印。」¹⁵⁷又金剛界胎藏大日如來均作菩薩形，前者戴五佛冠，結智拳印，後者戴結髮於頂形冠，結法界定印。¹⁵⁸

克勞德·李維史陀（Claude L. Levi · Strauss）¹⁵⁹之《神話之結構研究》提到神話之研究，包含了一些基礎結構，其中有二元之表現模式。¹⁶⁰曼陀羅也具有二元相對性結構之內在思維，這兩部曼陀羅把真言宗兩部大經《大日經》、金《剛頂經》之思想內容用圖像表達宇宙萬象，金剛界可說是個殊原則之原型象徵，而胎藏則是歸元原則之原型象徵，所以兩個系統也僅是一種象徵符號之衍變，就在曼陀羅之這個神聖場域中，他們都成為圖像原型之衍變和增生，把宇宙法界之縮影回到兩個曼陀羅系統之關係上。¹⁶¹不該忽略之是，曼陀羅透過許多相對性之造形，相因相生融會於方圓之中合而為一，傳達出本質之空性，並從空性之中，來緣生萬

像，它的身量就略與通常人相同。

¹⁵⁷ 李鼎霞，《佛教造像手印》，（北京：燕山出版社 1991），頁 45。

¹⁵⁸ 李冀誠、丁明夷，《佛教密宗自問》，（北京：中國建築出版社，1989），頁 39。

¹⁵⁹ 李維史陀試圖將索緒爾的結構語言學運用在人類學。當時，家庭在人類學傳統上被認為是基本的分析對象，但主要被視為一個獨立單位，由丈夫、妻子及其子女所組成。外甥、表親、姑姨、叔舅和祖父母都被視為次要的。但李維史陀主張，類似於索緒爾的語言值（linguistic value）的概念，只有透過各個家庭彼此之間的關係，家庭才能取得具決定性的身分認同。因此他翻轉了人類學的古典概念，將次要的家庭成員放在最優先研究，並堅持分析各單位之間的關係，而不是只分析自己的單位。在他對於透過部族間婚姻而產生的身分認同形成過程的分析，李維史陀注意到，叔叔與侄兒之間的關係，之於兄弟與姐妹之間的關係，就如同父親與兒子之間的關係，之於丈夫與妻子之間的關係；換言之，就是 A 之於 B，就如同 C 之於 D。因此如果我們知道 A、B、C，我們就可以預測 D。就好比如果我們知道 A、D，我們就可以預測 B 與 C。那麼，李維史陀結構人類學的目的，就是將一大堆經驗資料，簡化成為在各個單元之間的普遍的、易於理解的關係，這能夠用來找出預測法則，例如 A 之於 B 等於 C 之於 D。

同樣地，李維史陀找到神話是一種口語類型，透過它，可以探索一種語言。這套理論試圖解釋如何看似幻想和隨意發明的故事，可能是跨文化類似。因為他相信，並不存在著一種「真確」版本的神話，而是，這些神話都是同一種語言的所有表現型態，他試圖發現神話的基本單元，即神話素（mytheme）。李維史陀將某一種神話的各種不同版本加以打破，成為一系列的句子，由一種功能與一個主題的關係所構成。具有相同功能的句子，被賦予同一個編號，並且歸類在一起。它們都是神話素。李維史陀所相信的是，當他檢視神話素之間的關係時，他所發現的神話包括的內容就是二元對立。例如，婚娶綜總，包括了過度高估血緣關係和低估血緣關係的成分在內、人類的原生起源與對於人類原生起源的否定。受黑格爾影響，李維史陀相信人類心智基本上依據這些二元對立及它們的一體性（正、反、合三位一體），而且這些二元對立使意義成為可能。再者，他認為神話的職責就是成為一個花招，將一種無法調和的二元對立與一種重新調和的二元對立之間的關聯，創造一種幻象或信念，無法調和的二元對立已獲得解決。

¹⁶⁰ Julie Rivkin, Michael Ryan,《The Structural Study of Myth》, (American: American Folklore Society, 1955), 頁 294-295。

¹⁶¹ 蔡瑞霖,〈論曼陀羅圖像原型及象徵—圖像傳播之一個觀點〉,《宗教藝術傳播與媒介》,捷揚, 2002, 頁 227。

物，進而衍化諸形，這種相對中融合之特點，正是曼陀羅造形之最大特色，其意味萬事萬物緣起是「真空之妙有」也是它衍生之主要秘密。

渦旋造形是大自然界中充滿神祕性之造形「渦」主要表現於外在形態，諸如螺旋、渦紋、螺紋、輻射對稱等形態「旋」則是在傳達內在動力，亦是動勢成因，諸如運行軌跡、旋轉力量、迴轉動力等。所以渦旋必須藉由「外在形式」與「內在動力」兩者相互構成，在視覺心理上而言，由於渦旋形態符合人類深層潛意識內之美感圖騰。曼陀羅之除了方圓等幾何造形外，有機之造形穿插點綴其中，使得它更見生命力與造形美感，不過有機造形之安排仍遵循著必要相對位置，其色彩與大小亦復如是，使得它兼具有幾何與有機造形之統一協調，因而造形顯得變化萬千。曼陀羅蔓草紋之「渦旋」個個依次相連起來，或錯為位或反轉，亦或在旋渦中開出花昇騰成豐富多采之造型，象徵豐富之生命力。同時在象徵意義上又具有生生不息、綿延不絕之力量。¹⁶²渦旋是一種暗下朝中心接近又遠離之圓形運動圖像，其路徑就像人生歲月之經歷，榮格相信渦旋具有實現自我之助力，渦旋意義是環繞某一個圖像或經驗¹⁶³。

曼陀羅造形雖以方圓為基礎設計，然而方圓之中更見變化之造形，便是透過一些渦旋之花紋或是山水樹石之有機造形，加以綴飾以之三昧曼陀羅來看畫面主體是金剛杵為圓之中心，然而在畫面下方佈以山水，俊秀疏落有致，而在畫面上方飄以蒼茫白雲，雲霧裊裊，還有祖師聖像顯像穿插其中，畫面因而有了空間之並列與轉換，氣氛嚴謹之中卻見空靈，讓人不禁升起對修法上師追隨虔敬堅固如金剛杵般之誓願之心。在圓形與方形佈局之中之空間流佈多色花草紋樣與水藍色雲紋，由於線條蜿蜒流暢，增添了畫作之柔美與浪漫，也看到幾何與有機造形之完美結合【圖 3-6】。

¹⁶² 陳瀚凱，《渦旋造形之象徵意義與其在視覺動勢之應用創作研究》，(中原大學商業設計碩士論文)，頁 180。

¹⁶³ 馬奇歐迪著，陳麗芳譯，《靈魂調色盤》，(台北：生命潛能出版社)，頁 250。



【圖 3-6】《金剛鬘九會三十七尊壇城唐卡》

[cmhttps://freewechat.com/a/MzAwNTAxNzY1Mg==/2650458718/2](https://freewechat.com/a/MzAwNTAxNzY1Mg==/2650458718/2) (2021/05/27 網路瀏覽)

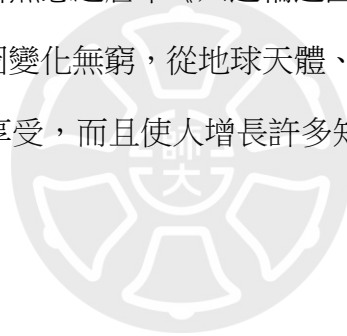
(三) 壇城完形結構之美

其實曼陀羅之核心造形最常繪製之就是圖，壇城是指佛之宮殿，由外到內以圓形和方形之幾何形式層層相套而成，正中間為主尊，外面圖形以水圖案火焰圖案裝飾，第二層則用圓形之金剛圖案、蓮花圖案裝飾，表下大海、風牆、火牆和金剛牆、蓮花牆、護城河。內套正方形圖案表下城牆，層層深入，最後到達主殿並用紅、黃、白、藍表下東南西北四方。由壇城圖結構來其是由大至小層層疊疊而成，造形繁複卻井然有序，尤其具有內外一體結構上之聯繫，使得其融合造形，得以發揮到極致。若以壇城尊像之配置形式而言，又可分為三種：

(1) 會聚三世十方諸尊之「都會壇城」(或稱普門壇城)。

(2) 會聚密宗各部諸尊之「部會壇城」。

(3) 以一尊為中心之「別尊壇城」(或稱一門壇城)。壇城之形狀，主要有方形、圓形、半圓形、三角形四種，各代表著不同之目之與意涵。如方形之壇城象徵「增益」圓形象徵「息災」半圓形象徵「敬愛」三角形則代表「降伏」四方形蘊含「增益」之功德 能饒益一切諸有情，可使修行者身心清淨，悲智雙運，利益自他，臻於精神圓滿、證厝正覺之至高境界【圖 3-7】。¹⁶⁴壇城最外圍之一圈圓形代表宇宙之全體，其次之火焰輪代表燃燒掉一切之罪惡，金剛杵象徵護持一切善法，中央之四方形每邊各有一門 門上有象徵佛陀初轉法輪之鹿與法輪符號¹⁶⁵。圖案結構複雜，抽象和具象手法並用。¹⁶⁶壇城繪製難度很大，只有具備高超技藝和豐富多彩宗教知識之畫師才能繪製，壇城圖構圖緊湊，圖案繁複多變，裝飾性強，具有很美之形式感。如大家所熟悉之唐卡《六道輪迴圖》【圖 3-8】、《天體日月星辰運行圖》【圖 3-9】等。構圖變化無窮，從地球天體、藏曆曆法、四季變化、人類輪迴無所不有。給人藝術享受，而且使人增長許多知識。¹⁶⁷



¹⁶⁴ 王秀珍，〈重探西藏宗教藝術之色彩原型〉，《密教藝術》，(台北：蓮花 1996)，頁 204-208。

¹⁶⁵ 王海林，《佛教美學》，(安徽：安徽文藝出版社，1992)，頁 106-108。

¹⁶⁶ 高千惠，《詮釋之外藝評社會與進當代前衛運動》，(台北：典藏藝術家庭，2017)，頁 54-58。

¹⁶⁷ 王海林，《佛教美學》，(安徽：安徽文藝出版社，1992)，頁 106-108。



【圖 3-7】《清乾隆緋絲觀音坐像唐卡》¹⁶⁸

¹⁶⁸ 此圖以閻羅王手持輪迴為中心，輪迴從內到外共分四圈。第一圈是眾生貪瞋癡三種煩惱，這也是生死流轉的根本。第二圈則顯示有情的昇沉，心地清淨者往上升，心地污濁者往下沉。第三圈是六道變相圖，在其中有苦、樂、善、惡，種種不同的差別；每一道中都有佛陀出現，教化眾生。第四圈是十二因緣，顯現惑業苦的流轉；一切有情都因身心煩惱的纏縛，而陷在生死大海之中，不能出離。在輪迴的右上角是佛陀，手指月亮，表示唯有佛法才能給眾生帶來光明與清涼。光明能照破無明黑夜，清涼可除去生死熱惱。左上角似為度母，以智慧、慈悲來濟度一切有情眾生。第一圈：其中有三種畜生，家禽代表貪欲，豬代表愚癡，蛇是表示瞋恚；這三種煩惱，稱為三毒，是輪迴的根源。它們相互咬在一起，顯示貪瞋癡輾轉相因，綿延不斷，起惑造業而導致生死不絕，輪迴六趣。第二圈：由於眾生貪瞋癡輕重的不同，而造成昇沉的差異。右邊色暗，眾生手腳被縛，前後有鬼卒牽領，這是煩惱惡業重的墮落相。左邊色清，有情衣著美好，面呈喜悅，有佛陀接引，這是上昇善趣之相。第三圈：此即六道輪迴，天、人、阿修羅是三善道，地獄、惡鬼、畜生為三惡道。有情行善法，慈心、布施、持戒感得善趣之身。若作惡業，瞋恨、慳貪、愚昧，則得惡趣果報。但是在人天，福報享盡時也會墮落，不能久住。在惡趣雖長時受苦，罪業報盡，也終有出離之日。一切眾生在六道之中生生死死，受苦受樂，就有如車輪上下輾轉一般，苦不可言。在每一道中，我們都可看到有佛陀出現，教化眾生，知道三界是火宅，快求出離。第四圈：有十二個圖，分別代表十二因緣。

1. 無明：以瞎子作代表，眼前一片黑暗，看不見事物的真相。無明也是一樣，沒有般若的智慧，長夜沉淪生死苦海，不能出離。
2. 行：圖作陶工塑造瓦器之相，所製出的各類器皿，種種形狀，粗細好醜等，總由陶匠塑製而成。眾生萬類，種種正報依報，亦由不同的行業所成。
3. 識：識心以猴子作代表，顯示心的剎那變異，有如猿猴一般，一刻也不安靜。圖中繪一隻猴子，從一間空屋，跳到另一間空屋，表示有情在命終之後，神識會繼續尋找投生之處。
4. 名色：大海中的一條小船，雖有活動，然有局限。
5. 六入：是以一間房屋有六個門窗來表示，房屋是空的說明六根雖然完成，還沒有六識的作用。
6. 觸：這是根塵識三和合，心識作用的開始，以男女的接觸作代表。



【圖 3-8】《六道輪迴圖》¹⁶⁹

- 7.受：眼睛是人體上最敏感的器官，以箭射中眼睛，代表眾生的感受。
- 8.愛：圖中的酒鬼嗜酒如命，眾生的愛欲也是一樣，無止境的追求，將使自己愈陷愈深。
- 9.取：取是愛欲的增上，圖中顯示一個小孩子爬在樹上摘果，樹下雖然已裝滿了一籬筐，但他還是貪得無饜。
- 10.有：這是一位少婦懷了身孕，由前面的愛取，感得後有，如同女子懷孕，即將生產。
- 11.生：圖中顯現女子生產情形，因為現世的愛取迷惑，造作種種業，導致未來結生。
- 12.老死：有一個人背著屍體。在我們出生之後，就註定了老死的命運。十二因緣一環扣一環，眾生的生死也是一生接一生，延續不斷。

¹⁶⁹ 此圖以閻羅王手持輪迴為中心，輪迴從內到外共分四圈。第一圈是眾生貪瞋癡三種煩惱，這也是生死流轉的根本。第二圈則顯示有情的昇沉，心地清淨者往上升，心地污濁者往下沉。第三圈是六道變相圖，在其中苦、樂、善、惡，種種不同的差別；每一道中都有佛陀出現，教化眾生。第四圈是十二因緣，顯現惑業苦的流轉；一切有情都因身心煩惱的纏縛，而陷在生死大海之中，不能出離。在輪迴的右上角是佛陀，手指月亮，表示唯有佛法才能給眾生帶來光明與清涼。光明能照破無明黑夜，清涼可除去生死熱惱。左上角似為度母，以智慧、慈悲來濟度一切有情眾生。第一圈：其中有三種畜生，家禽代表貪欲，豬代表愚癡，蛇是表示瞋恚；這三種煩惱，稱為三毒，是輪迴的根源。它們相互咬在一起，顯示貪瞋癡輾轉相因，綿延不斷，起惑造業而導致生死不絕，輪迴六趣。第二圈：由於眾生貪瞋癡輕重的不同，而造成昇沉的差異。右邊色暗，眾生手腳被縛，前後有鬼卒牽領，這是煩惱惡業重的墮落相。左邊色清，有情衣著美好，面呈喜悅，有佛陀接引，這是上昇善趣之相。第三圈：此即六道輪迴，天、人、阿修羅是三善道，地獄、惡鬼、畜生為三惡道。有情行善法，慈心、布施、持戒感得善趣之身。若作惡業，瞋恨、慳貪、愚



味，則得惡趣果報。但是在人天，福報享盡時也會墮落，不能久住。在惡趣雖長時受苦，罪業報盡，也終有出離之日。一切眾生在六道之中生生死死，受苦受樂，就有如車輪上下輾轉一般，苦不可言。在每一道中，我們都可看到有佛陀出現，教化眾生，知道三界是火宅，快求出離。第四圈：有十二個圖，分別代表十二因緣。

1. 無明：以瞎子作代表，眼前一片黑暗，看不見事物的真相。無明也是一樣，沒有般若的智慧，長夜沉淪生死苦海，不能出離。
2. 行：圖作陶工塑造瓦器之相，所製出的各類器皿，種種形狀，粗細好醜等，總由陶匠塑製而成。眾生萬類，種種正報依報，亦由不同的行業所成。
3. 識：識心以猴子作代表，顯示心的剎那變異，有如猿猴一般，一刻也不安靜。圖中繪一隻猴子，從一間空屋，跳到另一間空屋，表示有情在命終之後，神識會繼續尋找投生之處。
4. 名色：大海中的一條小船，雖有活動，然有局限。
5. 六入：是以一間房屋有六個門窗來表示，房屋是空的說明六根雖然完成，還沒有六識的作用。
6. 觸：這是根塵識三和合，心識作用的開始，以男女的接觸作代表。
7. 受：眼睛是人體上最敏感的器官，以箭射中眼睛，代表眾生的感受。
8. 愛：圖中的酒鬼嗜酒如命，眾生的愛欲也是一樣，無止境的追求，將使自己愈陷愈深。
9. 取：取是愛欲的增上，圖中顯示一個小孩子爬在樹上摘果，樹下雖然已裝滿了一籬筐，但他還是貪得無饜。
10. 有：這是一位少婦懷了身孕，由前面的愛取，感得後有，如同女子懷孕，即將生產。
11. 生：圖中顯現女子生產情形，因為現世的愛取迷惑，造作種種業，導致未來結生。
12. 老死：有一個人背著屍體。在我們出生之後，就註定了老死的命運。十二因緣一環扣一環，眾生的生死也是一生接一生，延續不斷。

【圖 3-9】《天體日月星辰運行圖》¹⁷⁰

<https://hd.stheadline.com/news/columns/402/20161018/504027/%E5%B0%88%E6%AC%84-%E4%BA%94%E9%87%8C%E5%B1%B1-> (2021/05/27 網路瀏覽)

(四) 畫面結構與內涵

再來要探討之是曼陀羅中央佛尊造形分析，佛像之造形更是一項莊嚴之修持，不論是站像或是坐像、慈悲像或忿怒像所有之造像都有相應之造像尺度，其中影響最為深遠之是所謂之「三經一疏」三經是《佛身影像相》又名《造像量度經》、《畫法論》、《身影像相》一疏為《等覺佛所說身影量釋》三經一疏提供了人體基本比例之準則，各派繪塑之傳承。莫不以此為實際作畫像之理論根據。¹⁷¹而要區分聖者以上之佛菩薩還必須要靠一些象徵物，從頭頂光環、身體外射光環、蓮花座靠背等不同造形來加以識讀。頭頂光環通常以塑像前額、兩眉中間為圓心，圍繞整個頭部形成一個邊緣清晰之圓環，光環之直徑是塑像之兩肘長，即從肘彎處到拳尖這一段前臂之兩倍長。但有兩類之聖者以上之神靈不能在頭上有光環，這兩類是聖者之位以上之忿怒本尊與智慧護法【圖 3-10】。¹⁷²

¹⁷⁰ 傳說是文殊菩薩所創造，但我認為是他們將漢族的方法融入。九宮八卦圖中央是周文王的後天八卦，外圍是十二生肖，他們用密法加強八卦和十二地支的力量，在羅侯的腹中，在左上方有時輪金剛的「十相自在」圖，此圖能迴遮一切逆緣，即是能反彈不祥的凶兆、方位和日月星宿的沖犯。而正上方有三怙主，有大智文殊師利菩薩、大悲觀世音菩薩、大勇金剛手菩薩和三怙主的心咒。右上方是迴遮九種凶險災害的咒輪八卦。圖的左上方為元音輔音咒輪和緣起咒，這是若干防護凶險的咒輪。而右上方有一咒輪是解化九星，如一白、二黑、三碧、五黃、七赤障礙的咒輪，這是體現藏族用咒輪解化五行的獨有方法。而圖的正下方，有日月、普巴杵策、眼睛圖案，代表七曜、日月金木水火土。在藏傳佛教的傳統，此圖能消除九宮、五行八卦、年月日時、鬼神冒犯、險地穢氣所生之障礙，疾病、怨敵、魔擾等等問題。一般只要貼在門口向外出，向着外面在煞氣或在凶方上便可，但不會貼上向牀。

¹⁷¹ 馬學仁，〈佛身影像相〉，《西藏藝術研究》，(1993，29-30期)，頁 35-37。

¹⁷² 石連柱，〈西藏密教佛像製作與造形分析(二)〉《「密教藝術」研究系列》，頁 238。



【圖 3-10】《六道輪迴圖》

<https://freewechat.com/a/MzAwNTAxNzY1Mg==/2650458718/2> (2021/05/27 網路瀏覽)

根據《大正藏》記載，創譯造像量度經，乃舍利弗之所請問，如來親宣其中所說 從頂至足，分寸節度，皆有法則¹⁷³。故經云「遵佛量度，若有善信人等，發心造像，依此準繩，造繪聖容，即同世尊在世，親見如來。」¹⁷⁴這說明諸佛聖尊之繪製，有其軌則，有其依準之尺度，透過八種之造像尺度，我們可以更清楚佛尊造形之變化，這八種尺度之歸類如下¹⁷⁵

(1) 表現呈垂直端坐之佛菩薩使用第一種造像尺度。例如無量光如來和五方佛之坐像。

¹⁷³ 高楠順次郎，《大正新脩大藏經》，第二十四冊，(東京，高楠順次郎和渡邊海旭組織大正一切經刊行會，1934)，頁 938-945。

¹⁷⁴ 高楠順次郎，《大正新脩大藏經》，第二十四冊，(東京，高楠順次郎和渡邊海旭組織大正一切經刊行會，1934)，頁 938-945。

¹⁷⁵ 高楠順次郎，《大正新脩大藏經》，第二十四冊，(東京，高楠順次郎和渡邊海旭組織大正一切經刊行會，1934)，頁 938-945。

- (2) 表現慈悲與忿怒雙運之佛菩薩像使用第二種造像尺度。例如本尊上樂金剛、喜金剛等。
- (3) 表現多手多頭之佛菩薩像使用第三種造像尺度。例如千手千眼觀世音菩薩和，千手千眼佛母等。
- (4) 表現前面沒提到之本尊，他們可呈坐像也可呈站像。例如金剛亥母和度母等。
- (5) 表現忿怒像本尊和護法使用第五種造像尺度。
- (6) 表現半人半獸之造像使用第六種造像尺度。例如護法。
- (7) 表現聲聞弟子獨覺佛以及普通凡人。
- (8) 第八種造像尺度列出了所有佛菩薩像應該採取之各種不同之姿勢，以及相應之比例和尺寸。

佛尊之造型常是曼陀羅幾何壇城圖中之主角。因為佛尊之姿態各異，更顯風華，讓曼陀羅更有生命力，也是觀畫者通常視覺焦點，因此它之造形更為重要也是繪畫之重點。〈西藏唐卡之構圖形式〉一文指出，唐卡之構圖方法都很巧妙畫師透過誇張、變形、裝飾等藝術手法，使兇惡之形象不失美感，怪異之畫面能於情理相通。使之符合審美要求和欣賞習慣，且還充分運用了造型要求之對比使抽象之形體與具體之形體相結合，發揮了構圖之語言特點，令人產生共鳴，尤其是佛尊人物之空間與周圍幾何造形之相融烘托，都是融合造形之具體表現。

(五) 散點透視之構圖法

曼陀羅畫面呈現之視點也表現出當時畫者對世界與真理觀察之角度與取向，曼陀羅之透視法如同古老之埃及藝術，畫家想要在平面上呈現實際生活之情況。他們擔心之不是漂亮不漂亮，而是完整不完整之問題，以確保畫中所有東西都能表現得完美清晰之規則，找尋一個能看得清楚之作法以嚴守著他們所信仰之真實世界，所以不是單純地從呈現在眼前之角度去描寫自然，而是從它最能顯下其特

性之角度來呈現。因此常可以看到不一致之角度同時被並置在一個畫面中安海姆稱這樣之畫法為「垂直投影法」¹⁷⁶之所以運用此法並不是他們不曉得別之方法，而是此種垂直投影法，可以成功地表現他們對真實之觀點曼陀羅聖像與埃及之壁畫相同人物都以平面表下形象之平面結構，很多都是垂直投影法，目之在於追求一種全知之視界，用以表達對真理之恆常追求。在構圖畫法方面，曼陀羅構圖嚴謹，畫法上主要有工筆重彩與白描，首先按照造像量度標準起稿，面部五官、頭、胸、腰等各個部位之比例均有嚴格之要求隨畫面之區別，有之線條粗獷有力，有之圓潤流暢，均能達到傳神動人之效果¹⁷⁷。繪製唐卡前首先在畫布上畫出主要之定位線，其中有邊線、中心垂直線、兩條對角線和其他所需要標出之輪廓線。繪佛像時先繪蓮花座，再畫布飾，然後畫佛身，眼睛先空著，畫背景時，先淺色後深色最後將所有需要用墨勾之線再勾勒一遍，然後再畫上眼睛，點睛以後，這幅作品就算完成。¹⁷⁸

《西藏藝術》中提到曼陀羅之構圖法，主要構圖方法是中心構圖法、敘事性構圖法和二者相結合構圖法。¹⁷⁹中心構圖法主要突出之特點是強調中心人物或主尊，諸佛菩薩是構圖之中心，其他部分都緊緊圍繞中心向四面展開，畫面主次分明，庄重對稱協調，主要人物位於畫面之中心，其上下左右為脅侍或次要人物構圖較小，均環圍在中心人物四周，猶如眾星拱月。《十六羅漢曼陀羅》【圖 3-11】唐卡繪於清代，是較為少見之顯宗曼陀羅，主尊為釋迦牟尼佛，兩側為舍利弗和目犍連十六羅漢位於內圈，四大門守護神為四大天王，唐卡上方有金剛持佛和上師下方為財神，是中心構圖法代表。

¹⁷⁶ 安海姆，李長俊譯，《藝術與視覺心理學》，（台北：雄獅圖書，1982），頁 75。

¹⁷⁷ 葛小沖，〈藏族之唐卡藝術〉，《藏學研究》，（北京：中央民族大學出版社），頁 81。

¹⁷⁸ 葛小沖，〈藏族之唐卡藝術〉，《藏學研究》，（北京：中央民族大學出版社），頁 82。

¹⁷⁹ 張宏實，《探索西藏唐卡：護法本尊守護神·曼陀羅》，（台北：橡樹林，2004），頁 138。



【圖 3-11】《十六羅漢曼陀羅》

<https://www.finedoor.org/articles/%E5%AF%A7%E6%B3%A2%E4%BD%9B%E7%95%AB%E5%B8%AB%E7%AD%86%E4%B8%8B%E7%9A%84%E8%A5%BF%E6%96%B9%E6%B7%A8%E5%9C%9F%E2%94%80%E2%94%80%E5%BE%9E%E5%82%B3%E5%A5%87%E7%B9%94%E7%95%AB%E3%80%8A%E7%95%B6%E9%BA%BB/> (2021/05/27 網路瀏覽)

敘事性構圖與中心構圖法相比，更加強調畫面之延續性和敘事性效果，因而更適合於佛傳和歷史故事之表現「棋格式」構圖和「回環式」構圖是其中主要之兩種構圖形式。「棋格式」構圖之特點，是用線條按照故事情節之發展。將連續之畫面分割成無數個畫面單元，從而形成相對獨立之畫面，在早期壁畫中，這種構圖方法極為流行。在每個畫面之間，畫家採用線條來構圖，形成了每幅畫面既獨立成幅，前後又能相互銜接之藝術效果，棋格式構圖之應用亦很普遍，經常被用以表現一組情節，若干單幅又可構成組畫。¹⁸⁰「回環式」構圖之顯著特點是在構圖中拋棄了傳統中趨於僵硬之線條，代之以山水樹木等自然紋樣，用「W」形

¹⁸⁰ 熊文彬，《中世紀藏傳佛教藝術—白居寺壁畫研究》，（西藏：中國藏學出版社，1995），頁 218-220。

或「之」字形佈局，用山水樹木等來進行構圖，這種方式不僅使畫面具有過渡性和裝飾性效果，而且保有整體感，回環式之構圖則擅長表現情節，真正採用散點透視法，每個局部可以獨立觀賞，適用於佛傳故事和地獄變相等題材。¹⁸¹此種構圖有時往往把一件事情之幾個不同發展階段安排在一起，不受時間關係之限制，即在同一構圖裏，不但表現人物活動之某個典型情節，而且還表現了這個情節發展之連續過程，此種巧妙地運用可以使畫面無限擴大，可算是西藏唐卡區分畫幅之重要特點，這種利用山水或建築物來區隔獨立時空之人物故事之作法，是十七世紀後受到漢式繪畫風格之影響【圖 3-12】。¹⁸²



【圖 3-12】《怒尊甘露漩曼陀羅》

https://www.christies.com/features/Collecting-guide-Teachings-of-the-thangka-7077-1.aspx?sc_lang=zh (2021/05/27 網路瀏覽)¹⁸³

¹⁸¹ 熊文彬，《中世紀藏傳佛教藝術—白居寺壁畫研究》，（西藏：中國藏學出版社，1995），頁 218-220。

¹⁸² 張宏實，《探索西藏唐卡：護法本尊守護神·曼陀羅》，（台北：橡樹林，2004），頁 164。

¹⁸³ 此勝樂金剛畫作（或稱「wheel of union」稱為博巴（paubha），是一種尼泊爾布繪藝術。博巴



【圖 3-13】《戰爭護法神》

<https://www.christies.com/features/Collecting-guide-Teachings-of-the-thangka-7077->

[1.aspx?sc_lang=zh](#) (2021/05/27 網路瀏覽)¹⁸⁴

(五) 中心構圖和敘事性之構圖法

中心構圖法和敘事性構圖法相結合之構圖方法，是將二者特點有機地融合在一起，利用周圍之故事來烘托中心人物構圖之方法，以畫龍點睛突出主題，具有獨特之藝術效果如。另外較為常見之構圖是環繞主尊人物為中心之放射狀構圖，

通常會在下方位置捐獻者的肖像連同附有日期的題字。

此畫作中的勝樂金剛顯示了象徵其所掌握的特定力量的描繪，透過男女相擁的圖像帶出由兩性結合而達到和諧幸福境界之密宗意義。

¹⁸⁴ 透過描繪赤色忿怒戰爭護法神，此畫作乃用於幫助修行者禪修，當中突出護法神的忿怒容貌加以強調其凶猛形象。一般而言，神祇會腳踏一人或一動物，象徵破滅幻象及抑壓凡塵世俗的一切牽絆。

典型之例子如《釋迦牟尼說法圖》通常是以釋迦牟尼作為佈局之中心，再對稱安排脅侍菩薩和聽法之諸位弟子，遠處有天神草木，通過畫中脅侍紛紛朝向主尊面部之構圖手法，將觀眾之視線引向畫面中心。便是以金剛持佛為中心主題發散之曼陀羅作品，圍繞金剛持之五大菩薩以向心圓之視線，聯繫著中央主尊，而這件《金剛持曼陀羅》作品也運用重疊法來營造畫面之空間深度，讓人不得專庄觀視。從畫面分析來看，曼陀羅有時會用類似中國畫擅長使用重疊法來營造畫面之深度空間，重疊遠近法，是以一種以重疊來表現遠近之方法凡是佔有空間之物體都有先後層次，也就是物體與物體間排列之次序【圖 3-13】。胎藏曼陀羅也是一個明顯例子，胎藏因為共有四重，要在畫面顯現，便是利用推疊表現出蓮花開敷之景象以這種現象來畫圖時，把最近物體之形象全部畫出，而較遠之物體只畫出可見之一部份，這種畫法就是重疊遠近法，安海姆指出當一幅畫之空間知覺，主要地是依賴外輪廓線，重疊之效果在沿著深度之次元上，造成物象之次序，有著特別之價值。只有透過一連串之重疊之物象之序列，空間才能被瞭解它領導著觀賞者之眼睛，從前景一直看到背景去。¹⁸⁵通常曼陀羅唐卡之構圖是滿布一切空間，極其飽滿厚重，這和中國畫留白之章法有所不同，這種風格在衛藏之各種流派和早期唐卡中表現得大為明顯，一幅西元十四世紀之《無量壽千佛唐卡》佛主居中並跏趺坐于金剛寶座之上，一旁立式供養天女極盡美姿，背景全以等同彩色方塊構成，每方塊內一佛陀，輪廓鮮明簡潔，全畫極有整體感莊重感。讓具象之內容和抽象之形式統一為和諧之藝術整體，這種藝術特色在各類曼陀羅唐卡中表現得更為鮮明【圖 3-14】。¹⁸⁶

¹⁸⁵ 蕭崇仁，《以視覺心理學探討氣韻生動意涵之研究》，市北師視覺藝術所論文，第 101 頁。

¹⁸⁶ 張宏實，《探索西藏唐卡：護法本尊守護神·曼陀羅》，（台北：橡樹林，2004），頁 164-120。



【圖 3-14】《勝樂金剛唐卡》

<https://freewechat.com/a/MzAwNTAxNzY1Mg==/2650458718/2> (2021/05/29 網路瀏覽)

「小中見大」是西藏唐卡藝術處理上之一個突出之特點，西藏唐卡中之每一軸畫，主尊像是最突出之，幾乎占去了畫面一半以上，並且還都居於畫軸中心位置，但如果把視線轉入故事內容部分，人們就會被那種氣勢宏偉之場面、生動逼真之人物和景色，流暢之線條以及富麗和諧之色彩所吸引，雖然故事中之人物多在五公分以內，顯得矮小，然而觀賞者情不自禁地和他們站到了一處，此時主尊像倒似乎是隱沒而不見。¹⁸⁷

十一至十三世紀早期，唐卡主尊很大，幾佔畫面近一半，是整個唐卡之視覺中心，畫面上下左右被分割成各個小之方框，頂行安置佛像，左右為菩薩，底行

¹⁸⁷ 葛婉章，〈西藏唐卡之宗教本懷〉，《密教藝術論文集》，1996，第 54-84 頁。

為供養人或修行者，到了十六世紀後，唐卡主尊所佔畫面空間稍小，脅侍及眷屬人物增多，方格式構圖逐漸過渡為多種樣式之構圖到了十七世紀後，唐卡受到漢地繪畫之影響其構圖形式更加自由，背景中亭口樓閣、山石草木也作為構圖之手段【圖 3-15】。¹⁸⁸



【圖 3-15】《佛陀成道圖唐卡》

https://pemadecholing.org/%E5%8A%AA%E6%97%A5%E8%93%AE%E8%8A%B1%E6%BB%BF%E9%A1%98%E5%AF%BA-%E5%94%90%E5%8D%A1%E8%A8%88%E5%8A%83/?doing_wp_cron=1628650713.8099260330200195312500 (2021/05/29 網路瀏覽)

西藏唐卡藝術，構圖自然受到外來文化影響，綜觀而言，影響藏傳佛教藝術

¹⁸⁸ 佐和隆研，〈密教繪畫特質〉，《密教研究》，20 期（1939），日本和歌山，第 15-36 頁。

風格之其一為漢畫，仿唐宋之青綠山水，強調線描，多勾勒、白描與平塗技法。其二為印度畫，其人物高鼻細腰，姿態婀娜，用色渾厚，多工筆，另一乃尼泊爾畫，人物造型富舞蹈姿態，用色單純以黑、紅為主調，西藏繪畫藝術最後融合了中國內地、印度和尼泊爾之繪畫技法 創造出富於裝飾效果、色彩鮮艷之藏族繪畫風格。¹⁸⁹由於佛教之傳入，藏族文化吸收了不少其他民族之文化成分，與本土文化相交融，形成具有現代意義上之獨具特色之藏文化，這一點在唐卡藝術中表現得淋漓盡致。¹⁹⁰而中國明宣宗宣德三年，在宮廷繪本《真禪內印頓證虛凝法界金剛智經》中，雖是以《金剛智經》之教理之儀軌為主題之變相圖，卻也兼具民間宗教之神秘色彩，除佛教人物以外，構圖變化多端，運筆精細，墨線金鈎交織出物象輪廓，整體畫風鮮明亮麗，尤其是畫面亦有山水臺閣、花樹禽鳥、穿插其間，平添許多令人想像之空間【圖 3-16】。¹⁹¹



¹⁸⁹ 李冀誠、丁明夷，《佛教密宗百問》，（高雄：佛光出版社，1993），頁 88。

¹⁹⁰ Atkins, Robert，《漫談唐卡藝術》，黃麗娟譯（台北：藝術家，1993），頁 128-132。

¹⁹¹ 劉藝斯，《西藏佛教藝術》，（北京：文物出版社，1957），頁 208。



【圖 3-16】《咕嚕咕咧佛母唐卡》<https://www.artfoxlive.com/product/10773.html>（2021/05/29 網路瀏覽）

綜合以上所論，無論何種構圖法，曼陀羅透過散點透視，其人物與背景乃至襯景，都有縝密之安排，都是一種全知之視界，在凝視著畫面之鋪陳，畫面中之各種元素恰如其份放在自己之位置，彼此互相聯繫，尤其是畫面中佛尊各依其地位特色與象徵，分佈在其空間，整體上又有著和諧之共感，一種融合之造形安排，此一安排若深入來看 亦具有完形結構之美感力量。

第四章 曼陀羅召喚下的新詮釋

第一節 創作者多重空間之論證梳理

(一) 筆者曼陀羅內心共鳴

流傳久遠的曼陀羅，歷經不同的文化演變與時間的演化，呈現出豐富多樣的面貌。綜合上述有關曼陀羅的論述，本創作研究歸納出以下觀點：

- (1) 曼陀羅對人可起到安慰心靈和喚起神聖感的作用。
- (2) 曼陀羅是關於自體狀況的密碼，將繪畫當時潛意識內在本質和精神狀態，利用圖像投射到外部世界。
- (3) 曼陀羅本身就像一個有秩序的小宇宙，是一種系統建立的象徵，任何自成系統的事物都可用曼陀羅來表示。
- (4) 象徵自性的曼陀羅以四方形或圓形為基底，大多數的構圖符合均衡與對稱的原則，投射出人類心靈追求圓滿的樣貌。不僅在視覺上呈現出穩定、有序、完整的特徵，在心理層面上也含有回歸完整的隱喻象徵。擁有統整失序、將人心導向安定的功能。值得深究的是，曼陀羅之神秘感除了其特殊象徵物之表現外，其造形之繁複豐富之形態中，蘊含有某種秩序之安排也是原因之一，尤其是它包含許多相對性造形之手法，更值得細細推敲。

密宗觀想成就之方法，初由觀想成就開始。作為密宗修法之「生起次第」再由「觀想」成就而返還於「性空自在」才是密宗修法之「圓滿次第」使空有雙融，貫通了「勝義有」與「畢竟空」而成為中道觀之不二法門。而觀想是利用第六意識來觀，例如觀想四臂觀音，先在意識上有個模模糊糊之影像，慢慢地讓他越來越清楚，如同真之菩薩在前面，再進一夕，把自己觀想成四臂觀音，四臂觀音就

是我無二無別，利用第六意識觀想來慢慢熏習第八阿賴耶識，這就是觀想自熏成種之道理，利用第六意識之現行，形成第八阿賴耶識之種性。

（二）筆者內心外之共鳴

再從平面向度來看曼陀羅空間表現，依照張宏實《探索西藏唐卡護法·本尊守護神·曼陀羅》之研究，他認為曼陀羅唐卡最主要關鍵區域是最重要之五個區域，代表五個空間。每個空間能量並不相同，居住其內之佛菩薩亦不相同越接近中央高度越高，能量越強成就愈高，中央最高通常為主尊佛尊，平面曼陀羅透過造形之變化分割，形成不同能量集合點，也營造出不同之空間安排，表現了更為豐富之內涵。¹⁹²

（1）首先是唐卡上端，他們可能是佛菩薩，也可能是印度之大成就者，經常被繪製在曼陀羅唐卡之頂端，以示敬重。

（2）下端是保護整個曼陀羅之重要人物，常繪製於畫底，成排戰鬥姿之護法們以堅定勇武之威猛姿態告訴邪魔外道，不要打擾壇城內修行者。

（3）中間外圍則是經常會描繪與此曼茶羅相關之本土之精神導師。

（4）再來就是中央圓環部分，此區域經常可見四個圓環 包括繪有多彩之「火焰輪」、一連串金剛件之「金剛輪」、遍地屍首之「八大寒林」與一連串之蓮花紋飾象徵修行者純潔之「蓮華輪」。

（5）最後則是中央主體圓形區域，在壇城內，它又區分成數個圓環，不同之曼陀羅圓輪之數量不等，但都有最重要之基本一輪，它們由外而內分別是「身密輪」、語「密輪」與「意密輪」在這一輪，修行者藉由言語、身體融合了心靈，進行一密之修行，追求成佛之美好境界。¹⁹³

由以上討論可以瞭解，曼陀羅表現在平面繪畫上，有其基本空間分佈，因為又加上中心部份透過諸多方圓、十字、星形等不同組合排列、劃分許多不同範圍，

¹⁹² 張宏實，《探索西藏唐卡：護法·本尊守護神·曼陀羅》，（台北：橡樹林，2004），頁 158-162。

¹⁹³ 張宏實，《探索西藏唐卡：護法·本尊守護神·曼陀羅》，（台北：橡樹林，2004），頁 162-166。

因而營造許多次空間，而這些次空間，彼此聯繫卻又各自獨立，但又統合於整體畫面內容之中，次空間之獨立性各有表達意義，因相對性造形安排產生聯繫，有了融合之美感，它之整體空間氛圍則是來自結界之神聖力量。尤其是種子字曼陀羅之造形特殊性，一方面它是點線面所構成，一方面它又具有指向法性空間之作用 可以讓觀者觀想其形，進而聯想至本尊形象是觀想空間形成之樞紐。

（三）筆者觀照之空間

在長期曼陀羅創作上，不只是平面唐卡令人注目，在立體的法器，也有高度之藝術水平，不只因它之質地之光彩，呈現之量感厚重穩定外，更重要的是它所呈現之空間感，就像是平面繪畫之巧妙立體投影。立體法器曼陀羅是指用金、銀、銅、鐵、沙石等材料，採用雕塑、鑄刻、削敲等方法製作而成之具有一維立體空間，果類似小宮殿一樣之立體曼陀羅模型。舉例而言，在北京普樂寺旭光閣內之木雕曼陀羅，便用一十七塊方木組成，上供銅鑄之勝樂金剛像，而布達拉宮珍藏之珍珠曼陀羅，是用金線將二十餘萬顆珍珠和珊瑚串綴而成，基座為圓形，四方置法輪寶馬寶象人物等造型，塔層四周外壁加飾純金八寶圖，其製作華貴典雅，精巧絕倫。

現存於大英博物館之西藏金銅法器，便透過球體之造型，巧妙將蓮華與須彌山融合在一起，若拿起柱子紋鈕，球體花蕾展開，中間則現出本尊造形，燦爛奪目，蓮華花瓣內側排列著眾多女神將本尊圍繞中央，幾乎是曼陀羅立體造形完美呈現。日本東大寺之『金龜舍利塔』在金龜上開出一層八葉之大蓮華，蓮華上立著多寶塔，則是將體內招入曼陀羅冥想過程之造型化【圖 4-1】。¹⁹⁴而大陸法門寺地宮中，捧真身菩薩蓮花座台，本身就是金胎合曼之典型代表，上部蓮花座之八尊菩薩對應下座之金剛界內四供養菩薩，綜觀全像，加上天王明王等群像自成了完整密教曼陀羅觀照世界。¹⁹⁵

¹⁹⁴ 杉浦康平，《造型之誕生圖像之宇宙論》，李建華/楊晶譯，（台北，雄獅，2000），頁 233。

¹⁹⁵ 胡永炎，〈門寺供養舍利道場〉，《藝術家》，（台北，2002，322 期），頁 198。



【圖 4-1】羯磨立體曼陀羅

<http://buddhaspace.org/dict/fk/data/%25E7%25BE%25AF%25E7%25A3%25A8%25E6%259B%25BC%25E8%258D%25BC%25E7%25BE%2585.html> (2021/05/30 網路瀏覽) ¹⁹⁶

如《羯磨立體曼陀羅》則是目前台灣台南噶居寺現存作品，木雕材質，約一尺見方大小，高度超過常人，中央為一圓形舍利塔造形，四邊為方正壇城設計，主體為樓閣層疊而成，具有厚實堅固之量感，塗上五彩顏色，顯得絢爛，站在此作品前，可以明顯感受其莊嚴之氣氛好像一個美麗之城堡映現在前，因為它有四邊城門，觀者亦可隨之遶行而視，視界所及整個作品具有眾多空間，居潛其間，若細細品味會認為此作品是平面曼陀羅畫之立體表現，而觀賞良久，則會以為所處之寺院空間亦成為整個曼陀羅建築，剎那之間審美主體已然身處曼陀羅壇城之內，而所觀之木雕作品中彷彿也有自身潛游其中，不甚美妙。法器曼陀羅造形，仍保有前章所述之基本造形特點加上實體材質之變化運用，形成不同立體造形之質感量感，精密安排之諸多紋飾令人賞心悅目，而透過象徵或微影濃縮之手法，形成立體空間所呈現之觀照世界 是其重要之藝術特色之一。

¹⁹⁶ 譯為作業輪圓具足。略稱羯曼。為四種曼荼羅之一。指密教諸尊之威儀事業。即描繪佛、菩薩之威儀（動作）事業之曼荼羅，以及佛、菩薩之鑄像、畫像、捏像等。蓋密教謂一切如來皆具有三種祕密身，即字（種子，即法曼荼羅）、印（種種標幟，即三昧耶曼荼羅）、形像（相好具足之身，即大曼荼羅），此三種身各具威儀事業，即是羯磨曼荼羅。四種曼荼羅中，羯磨曼荼羅係就體上之相（威儀）及用（事業）而立名，其餘三者則就體而立名。又此羯磨曼荼羅能貫通於其他三種，故稱通三羯磨。再擴充其義言，凡眾生之舉止動作，乃至宇宙一切所作事業，皆可稱為羯磨曼荼羅。又金剛界九會曼荼羅中，供養會之諸尊，表示供養之事業，此會亦稱羯磨曼荼羅。

(四) 建築空間之投射

在建築上，曼陀羅也扮演一個重要之角色，但往往被人忽略，它是許多文化中世俗和超俗建築物之平面圖，曼陀羅之平面圖是把人類內在潛意識之原型意象投射到外在世界上，城市廟宇等都變成心靈整體之象徵，因此對進入或住在那些地方之人有特殊之影響。¹⁹⁷許多原始部落之聚落分佈、建築模式、藝術造形等都可以提供更有利之文化體系結構分析，可發現人類共同之「心靈模式」如同李維史陀便是利用交叉文化比較 尋出人類共同擁有之結構法則。¹⁹⁸建築曼陀羅可分為寺院建築曼陀羅和佛塔建築曼陀羅兩類，在西藏遍佈全藏區之寺院和佛塔建築，一般都是按照曼陀羅之儀理規則建造，寺院建築曼陀羅典型中，首推建於西元八世紀之桑耶寺，桑耶寺為西藏第一座寺院，它之形制完全是按照佛經中之世界形成圖樣設計，建築群之總平面為圓形，位於全寺中心之大殿呈「十字角形」象徵宇宙中心之須彌山，太陽月亮殿象徵日月輪，紅、白、綠、黑四塔代表四大天王，圓形之圍牆象徵世界之鐵圍山，整個寺院建築佈局完全再現了曼陀羅之造型特徵是佛教建築藝術中現存最早也是最完整之曼陀羅建築樣式。¹⁹⁹

而印度之桑濟(Sanchi)則被奉稱是佛陀悟道之地，其寶塔式建築構造包括，五十英尺高之大圓頂，在圓頂之內則設置了釋尊聖像，朝聖者可從東門進入寺廟，登上走道然後以順時鐘之方向繞行寺廟，信徒進門後趨近釋尊，就可以感受莊嚴法相之驚人力量而觸動心弦。站在寶塔之頂端向下俯視，那麼一度空間可能會降為二度之平面空間，桑濟寶塔之空間模型圖近似於錯綜複雜之西藏曼陀羅。²⁰⁰西方學者以聖胎思想來欣賞桑濟佛塔，他們認為渾圓大塔，展現了佛教宇宙觀，四方大門象徵與俗世之出入口，圓潤之土塚如同飽滿之蛋，塔心之舍利如同蛋黃，是一切生命之來源，塔層之傘蓋，由微小種子發芽而成長，是直達蒼穹之聖樹。

¹⁹⁷ 榮格，《人類及其象徵》，黎惟東譯，(台北，好時年出版社，1983)，頁 98。

¹⁹⁸ 釋悟因，〈安居結界之意義〉，《香光莊嚴》五十八期，(嘉義，2000，1月)，頁 47。

¹⁹⁹ 李冀誠、丁明夷，《佛教密宗自問》，(北京：中國建築出版社，1989)，頁 39。

²⁰⁰ Susanne F.Fincher，游琬娟譯，《曼陀羅之創造天地》，(台北，生命潛能，1998)，頁 16。

²⁰¹而在中國建築上《法門寺地宮唐密曼陀羅之研究》一告，介紹法門寺地宮在一九八七年發現了唐代七帝迎奉之佛指骨舍利及供佛之金銀寶函、法器秘，色瓷等。引起世界之興趣，其中一個最大之發現，便是整個用以供養佛指舍利之地宮設計竟是按照唐代皇室所嚮崇之密宗修持觀想之曼陀羅圖樣立體化來規劃。²⁰²

關於曼陀羅之空間表現〈曼陀羅之宇宙觀下〉一文中，立川武藏曾推測立體之曼陀羅即是宇宙之立體象徵，由於立體之象徵在宗教實踐上較難表現，因而轉為用平面式之來描繪，他認為：「曼陀羅是一個重複擴散和收縮之動能體…曼陀羅之動能是如此這般地運動，而這種動能運動則以二次元世界之形式較容易表現。」²⁰³足見許多曼陀羅畫都是建築或法器乃至木雕壇城之平面俯視圖，目之在於對曼陀羅全形之掌握以利於觀想，進一夕推論，曼陀羅之平面繪畫，立體法器與建築設計當中之空間表現，存在著一種聯繫共有之關係。象徵宇宙整體之建築實體造形，被巧妙用模型及繪畫造形予以對應象徵，形成了巨觀空間含有微空間微空間亦可見巨空間之特殊審美意趣曼陀羅之造形空間無論它是透過點、線條、平面、立體、實體表現，都指向傳達著聖域空間，而這神聖空間則令觀者得以呼吸心靈、安頓身心 浸游美感、居潛其間。

（五）儀式空間之滲透

曼陀羅既為佛教聖物，另一層面來說，其造形含有宗教儀式行為與營造神聖空間之美感，當曼陀羅被懸掛之後，不僅畫面形成空間，而擺設本身也形成儀式之空間，而擺設中間懸空之走道周圍亦形成一空間，金、胎曼陀羅之掛法是面對壇城，右邊是胎藏界，左邊是金剛界，如果依上下來掛的話，上面是胎藏界，下面是金剛界。而密法修行儀式過程十分嚴謹，為了傳法，首先要建立「曼陀羅」也就是藏密所說之「壇城」以徵求本嚮，賜與傳法之許可，建立曼陀羅之規定嚴

²⁰¹ 陳師蘭著，《印度佛教史詩，圖解桑奇佛塔》，（台北：橡樹林文化出版，2003），頁 47。

²⁰² 吳立民，韓金科，《法門寺地宮唐密曼陀羅之研究》，（香港：中國佛教文化研究所，1998），頁 56。

²⁰³ 立川武藏，郭瓊瑤譯，〈曼陀羅之宇宙觀下〉，《香光莊嚴》53 期，（嘉義，1998），頁 159。

謹，包括選擇適當之時間，與適當之地點，須先將其地面潔淨清除種種不潔之物，念誦咒語排除一切非人之干擾，擺設本寧畫像，架設幢幡並鋪設種種花香、塗香與燒香，盛陳香果等必備之供品，然後按照儀軌規定，虔誦祈請文與誦持陀羅尼迎請本寧降臨曼陀羅以作殷重供養，營造出神聖氛圍。²⁰⁴

伊利亞德（Mircea Eliade）對於聖顯及神聖空間有其探究，他認為當神聖介入某一空間而自我揭示產生聖顯時，該空間就成為所謂之「神聖空間」這並不是單純之地理空間或物理空間，而是一個全然不同於一般結構，並具有神秘性之宗教神聖空間，對於宗教人而言，這個俗世中仍然是到處都存在著神聖之空間並且他們渴望將生命之核心安置在那裡，並向著神聖開放。²⁰⁵伊里亞德認為，雖然人類活動之每一種模式都取決於不同之象徵結構，但都是生活本質之一種表現而且甚至在一般之世俗活動之中，都蘊含了宗教形態與神聖性。²⁰⁶伊里亞德進一歩指出當樹木成為儀式物時，崇拜之就不是樹木，而是神聖之顯象，因為是宗教之行動，被賦予了意義，由於其指涉了價值與存在，因此最終是象徵之。²⁰⁷

日人杉普康平最重要成就便運用曼陀羅來探討亞洲人之宇宙觀，他之許多平面設計作品，便是以曼陀羅造形為出發，尤其是「亞洲宇宙觀展」所呈現之「視音一體」讓音樂流動遍佈會場，並請僧侶實地演出「立體曼陀羅」表達了更豐富之內涵，整個過程彷彿是一場聖會。²⁰⁸儀式使人有機會碰觸自己內在之空間，喚醒內在沈澱之經驗激發未知之創造力「儀式空間」場內以大自然之材料石頭、木材、竹子、火… 為裝置之元素，所排列便是一種曼陀羅儀式，為之是引導回歸自然與原始，令人有全然之審美感受。²⁰⁹從廣義上來說，行、住、坐、臥，乃至

²⁰⁴ 立川武藏，郭瓊瑤譯，〈曼陀羅之宇宙觀下〉，《香光莊嚴》53期，（嘉義，1998），頁160。

²⁰⁵ Mircea Eliade，《聖與俗：宗教的本質》，楊素娥譯，（台北，桂冠出版社，2000），頁71、84、106、114。

²⁰⁶ Mircea Eliade，《聖與俗：宗教的本質》，楊素娥譯，（台北，桂冠出版社，2000），頁71、84、106、114。

²⁰⁷ Brian Morris，《宗教人類學導讀》，張慧端譯，（台北，國立編譯館，1996），頁205。

²⁰⁸ 莊伯和，〈日本設計鬼才-杉普康平〉，《雄師美術》，148期，頁94。

²⁰⁹ 〈火鼓祭〉，身聲演繹社，身聲演繹社創團至今，無論創作或訓練都與儀式有密切的關聯，關懷劇場、生活乃至探尋生命原點的儀式；逐漸尋找到「儀式」與創作方向的密切關係儀式使人有機會碰觸自己內在的空間、喚醒內在沉澱的經驗、激發未知的創造力；所謂的「儀式」非關宗教，

一切事物之活動作用，都是羯摩曼陀羅，曼陀羅儀式行為，更像是一場場行動藝術之饗宴。

宗教「儀式空間」是一種「身體路徑」之空間行為，此一「儀式空間」可就「身體-儀式」之行為空間來看視，因為空間乃是以身體為基礎之經驗本質是身體經驗之空間，儀式作為一個中介之轉化過程，即有形入於無形，由實境入於虛境，由世俗進入神聖，由器質世界通達神聖化世界之過程，透過儀式身體獻祭，轉化其神聖性，通過身體之啟動與器質世界之象徵，聖俗得以相融、交互感通。

²¹⁰梅洛龐蒂（Merleau-Ponty）在論及空間時，曾說道：

我們都知道，傳統之哲學及心理學，著重在空間之知覺，也就是說，在對象和幾何學之特徵裏，其空間關係所獲得之知識，與主體無關。即使是在分析這個抽象之功能時，也不包括我們之全體之空間經驗。在這種情形下，我們必須顯示出「主體之建立」作為「空間性」成立之條件之，乃是最終使其與世界融合為一體之。²¹¹

根據梅洛龐蒂之解釋，人之空間，是不能從現象世界當中抽離出來，使得它變成孤立，所以他提出一套新之空間觀，建立一套兼顧「主觀面」與「客觀面」之空間理論，讓空間不離開人之全體經驗世界，使空間具有人之建構能力，而這空間與「身體」（flesh-body）有著密切之關係，我們存在之這個「現象之身」與

而是關於與生命一切本質的連結。希望在生活的城市裡，創造一個儀式性的時空；一個鼓聲與歌舞不斷的儀式，讓都會機械化、遠離內在的快速腳步有一個可以停留喘息的空間；讓習慣僵化運作的身體有一個回歸自由與開放的機會；拋下厚重的面具，單純的沈浸在鼓聲和簡單的身體律動中。此跨領域活動，民眾將可親自擺放石頭裝置迷宮、行走冥想，日落起火儀式後，一同體驗融入火光、鼓動、歌舞。場域的設計將以火為核心，以竹、木、石頭等材料為裝置，搭配華山的古老時空感，結合現場鼓樂，吟唱，舞蹈，影像藝術，邀集不同領域藝術家的智慧與才能，以多元的藝術語彙為媒介共同在華山藝文特區這個充滿想像力的環境，營造一個熱鬧豐富而又「安靜、單純」的時空。。

²¹⁰ 劉婉芳，〈「身體-空間」經驗之現象學研究〉南華大學環境與藝術研究所論文，頁 34。

²¹¹ 鄭金川，《梅洛龐蒂之美學》，（台北，遠流，1993），頁 33。

全體之環境形構成一個相互參與之世界 人之存在，便是一種情境之存在。²¹²

曼陀羅之空間是虛空中結界出特殊之空間，因為主體之涉入，產生了多層次之交織變化。²¹³曼陀羅和自我空間之相同關係上，我們可以說它是瑜伽行者身體內地、水、火、風、空之「輪」就在其中上下活動著，瑜伽行者之身體就是個世界，是個最能感受自我之世界，以曼陀羅為媒介來觀想自己之身體與世界之相同性。²¹⁴曼陀羅經由觀賞者，進入觀照冥想，身端身正座，口誦真言，手結諸般手印，意念藉由導引開始轉動，或是觀賞者以無分別無所待之審美體驗，可以確定之是，藝術之型式在身體內喚起迴響，由身體內在吸收並加以平等對應，至此無論平面曼陀羅畫之空間，立體法器乃至身處曼陀羅建築，都是一種儀軌行為，並能與觀想者合一，內在空間與宇宙真理空間產生共鳴，形成了一種觀想之法性空間，曼陀羅便成了聖俗一體之場域。

(六) 筆者圖面內心共鳴

王秀雄在「美術心理學」言「一部人類之繪畫史，乃等於是一部人類對其所處空間之認識史，亦就是對空間之視覺經驗之歷史。」²¹⁵人們現實生活中之空間包括了具體實存之物理空間和另一個與認知結合之心理空間，物理空間會影響到心理空間之發展，相反地「個體」本身之心理去感受其所處之物理空間，在這種關連之下，就構成了人生活空間之整體性。²¹⁶

曼陀羅造形無論含藏於種子字之點、線條空間之中，表現於平面繪畫、法器造形之上，或形諸建築寶塔之內，乃至儀式行為之神聖空間，都使人感受之觀想空間，可以有所開拓、有所體悟，有所交融，曼陀羅種子字空間、平面之繪畫，到法器曼陀羅，再到曼陀羅建築空間之營造，都存在與身體對應之儀式觀想空間，

²¹² 張晏華，〈時間與空間之超驗場域之演繹〉，市北師視覺藝術所論文，頁 31。

²¹³ 陳嘉璟，〈維摩斗室空間美感之研究〉，〈中華佛研所論文，2002〉，頁 29-31。

²¹⁴ 立川武藏，〈曼陀羅之宇宙觀下〉，《香光莊嚴》郭瓊瑤譯，53 期（台北，1998，2 月），1998 頁 162。

²¹⁵ 王秀雄，《美術心理學》，（台北，藝術家，1982），頁 112。

²¹⁶ 劉思量，〈傳統繪畫中的空間表現〉，〈國立臺北藝術大學藝術評論第十二期，2001〉，頁 203。

彼此融涉互有，交織多重，它之空間來自於結界內能量之彙集，它加強了造形之完形力量，顯示出一種完整神聖之空間，作為審美主體之同時，它不只是視覺知覺感應出對應之完形，而是直接將人身體與靈性，整個拋置於這個空間氛圍之中自然呼吸，享受美感，體悟空性。

而這正也可說明出為什麼許多曼陀羅畫，可以令人觀賞良久，可以沉潛其間而心神領會，因為它之畫面空間表現，是一種聯帶之多重空間作用，來自微觀與巨觀之空間聯繫，而曼陀羅在藝術空間表現上，無論它是透過畫面多重幾何交織組成複雜之空間，亦或透過色彩漸層反覆所營造之空間感，抑或是透過重疊畫法，形成之空間深度，或是法器之巧妙造形凝合之空間量感，乃至按曼陀羅型製所設之建築群，它之造形安排與結構鋪設，在在都是表現著背後更為深刻與廣大之世界——一種大中有小、由小見大之視界 而其綜合整理如。

(1) 空間形成：用「金剛杵」製造「圓輪」形成結界，內部之「完整性」得以保存，形成一聖域空間，產生向中心集攝之力量。

(2) 點、線條空間：種子真言文字造形排列，顏色與發音有其意義，排列有其順序。

(3) 平面繪畫空間：代表五個區域空間，每個空間能量並不相同，中央最高通常為主禪。

(4) 法器造形空間：平面曼陀羅畫之立體表現，體內招人曼陀羅冥想過程之造型化。

(5) 建築寶塔空間：內在潛意識之原型意象投射到外在建築型制，對心靈有特殊之影響。

(6) 儀式空間：儀軌行為自我揭示產生聖顯時，儀式物崇拜之就是神聖之顯象。

(7) 身體空間：主體之涉入，觀者身體脈「輪」透過藝術之型式在身體內喚起迴響。

(8) 觀想空間：超現實之空間 是經過淨化之空間，象徵法性之「空」間與觀想

合一。

(9) 空間表現：聖俗一體之場域，是一種聯帶之多重空間作用，來自微觀與巨觀之空間聯繫，令觀者得以安頓身心，浸游美感、居潛其間。

無論曼陀羅造形表現透過何種藝術方式呈現，它都指涉其背後之無盡空間亦即無盡虛空，或著應說遍在之法性。而這更廣大之世界空間，便是無盡虛空象徵吾人之無礙本性，曼陀羅藝術之創造，往往是修行者在無智無得之自在空性中，所體驗到之境界，此空性世界雖無一切相，但亦非只能無相，否則即落於無相之相之執，是故以世俗諦之方式，用藝術空間表現出諸佛空性世界，那就是曼陀羅。曼陀羅表達之是性空緣起之思想，故集清淨供養心所作之曼陀羅，在最後必也將之回歸虛空中，以象徵無智無得，不著一切相之空性智慧，故是一種不落真、俗二端之中道藝術。²¹⁷

唐卡之作用在於看圖識學，而它之欣賞在於立體質感之表現。裝襯使得唐卡作品之表現更為生動立體，更具有令人保存與觀賞之造形質感，他認為唐卡之裝襯同時具有「物質」（形式與實用功能）與「宇宙」（宗教圖像）雙層含意，同時一再強調：²¹⁸

裝襯是構成一幅唐卡整體之一部份，具有與畫面相關之圖像學及曼陀羅意義，沒有裝襯之唐卡是不完整之每一幅唐卡之筆繪與裝襯兩部份，象徵一個宇宙整體之繪畫。²¹⁹

曼陀羅並非描繪紙或壁上，當它描繪在木板或畫布上，就稱為「唐卡」曼陀羅。「唐卡」又名「孤唐」是藏傳佛教一種特別之藝術「孤」有「尊敬」之意「唐」有「平坦」之意思，所以說「唐卡是一種平面藝術，內容以藏人所尊敬之佛教諸

²¹⁷ 羅中展，〈藏族之唐卡藝術〉，國立政治大學論文，1991年，頁77。

²¹⁸ 葉志雲，《藏傳佛教藝術導覽》，（台中，台中市立文化中心，1999），頁33-35。

²¹⁹ 葉志雲，《藏傳佛教藝術導覽》，（台中，台中市立文化中心，1999），頁33-35。

尊為主要題材。」²²⁰而曼陀羅唐卡之另一特點則是它之裝飾特色，幾乎所有唐卡必須加以紅、黃、藍三色邊飾以增加整體觀看之質感，這種方法在民間沿用至今，西藏中世紀以後，則選用三色圖紋綿緞縫製而成，並在畫面上蓋以黃色絲幔和二條紅色「飛燕」此種這種表現形式，不僅具有裝飾性與保護功能，而且還有文化含義，代表天、地和地下三界。²²¹

《探索西藏唐卡》提到繪製曼陀羅之鐵線在表現不同物體結構時，線條又有粗細之分，其用線功力精到而刻畫細膩，多採用金線勾勒，平塗、磨金、貼金等特殊技法。使畫面產生輝煌神聖之視覺效果。²²²曼陀羅唐卡繪製材料也十分講究繪製唐卡之顏料傳統上是全部採用金、銀、珍珠、瑪瑙、珊瑚等珍貴之礦物寶石和植物顏料，用這些顏料繪製之唐卡經歷幾百上千年後，畫面仍金碧輝煌，燦爛如新，又由於採用了金粉及天然五色顏料繪畫，具有千百年不褪色品質，令人賞心悅目，曼陀羅造形質感之特色，在於其金粉媒材之運用，金經過磨製加工後除可以描出各種豐富之線條圖案紋樣外，金本身之成色也可以分為十多種色相為了增加描金部分之亮度，還要用一種稱作「貓眼石」之石頭在施金之部位反復磨擦出很多種層次，這些技法在其他畫種中是看不到之。所以唐卡經千年之煙薰火燎後，畫面雖然模糊，但用金繪出來之部分仍是閃閃奪目，價值自然不菲。²²³

西元六二二年間，日本一件天壽國曼陀羅之刺繡物，是一幅為祈禱當時之聖德太子逝世能往生天壽國之佛教畫，因用了玉蟲之彩色羽毛，滿貼平鋪佛龕邊框上組成特異色彩而著名，佛龕中畫之菩薩與羅漢是最早之繪藝遺物。而且隨著新材料新工藝手段之出現，唐卡在繪畫唐卡之基礎上，又發展出堆繡、刺繡、織錦唐卡和印刷著色唐卡等，這些新之製作手段和方法，豐富了傳統之唐卡藝術它們之製作手段和方法與繪畫曼陀羅唐卡有很大區別，但是在唐卡之內容佈局及其尺寸比例上，則與曼陀羅繪畫唐卡一致，都要符合傳統之理論規範，不同之工藝手

²²⁰ 葛婉章，〈西藏唐卡之宗教本懷〉，故《宮文物月刊》，第 21 卷，第 2 期，1995，頁 116。

²²¹ 葉星生，〈西藏唐卡之藝術特色〉（台北，文聯出版社，2012），頁 140-143。。

²²² 張宏實，《探索西藏唐卡》，（台北，橡實文化，2008），頁 40。

²²³ 蔡東照，《曼陀羅之世界》，（台北：啣阿啡出版社，1997），頁 212-220。

段繪製之唐卡也表現出各具特色之藝術價值。堆繡又叫剪貼、補花，其創作方法是用各色彩緞，剪裁各種人物花卉、亭口樓閣等，粘貼在織物上之一種創作方法，它本是源於內地之一種服裝服飾之製作方法，這種工藝方法之特點是能增加作品之色彩變化和立體感，布達拉宮庫存有兩幅這種唐卡，全長達五十米，每當藏曆曬佛法會，便懸掛於布達拉宮之巨牆上，顯下這一舉世珍寶之光彩與輝煌。²²⁴

另外值得一提之是由宗者拉傑所創作之《中國藏族文化藝術彩繪大觀》此作品規模宏大，是目前世界上最長之卷軸畫，整幅畫卷為一千五百多平方米，重一千多公斤，內容博大精深，包含了藏族之歷史文化、民俗藝術等諸多內容，可謂是藏族歷史文化之百科全書《彩繪大觀》在藝術上之突破和創新在於繼承藏族傳統藝術繪畫技法之基礎上，又吸收了西洋畫之技法，給人以耳目一新之審美享受。整幅畫卷筆法細膩，畫面人物形象生動逼真、栩栩如生，許多微型圖像只有用放大鏡才能看得清楚最重要之是《彩繪大觀》【圖 4-2】全部使用純天然繪畫顏料，如用金、銀、珊瑚、瑪瑙、珍珠等配製之礦物顏料和用植物顏料，其用料之珍貴在世界繪畫史上實屬罕見，故而整幅畫卷輝煌燦爛、耀眼奪目。²²⁵



【圖 4-2】《中國藏族文化藝術彩繪大觀》

²²⁴ 紮雅著，謝繼勝譯，《西藏宗教藝術》，（西藏：西藏人民出版社，1989），第 38-45 頁。

²²⁵ 1951 年，宗者拉傑出生在青海省循化縣文都鄉一個普通藏族牧民家庭。他自幼聰明勤奮，酷愛繪畫，因家境貧寒，買不起畫筆和紙墨，只能以指代筆，或用木棍在地上畫周圍的各種東西。《中國藏族文化藝術彩繪大觀》長卷由當代藏族著名唐卡工藝美術大師宗者拉傑歷時 27 年設計策劃，由青海、西藏、甘肅、四川、雲南五省區的 400 餘位藏、蒙、漢、土族頂尖工藝美術師耗時 4 年，精心創作完成。《中國藏族文化藝術彩繪大觀》畫卷以藏族歷史和藏傳佛教各教派源流為主線，表現了藏族人民對宇宙和地球的形成、人類的產生和社會變化以及對未來世界的認識。

<https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E8%97%8F%E6%97%8F%E6%96%87%E5%8C%96%E8%89%BA%E6%9C%AF%E5%BD%A9%E7%BB%98%E5%A4%A7%E8%A7%82/15472850>

(2021/05/31 網路瀏覽) ²²⁶

曼陀羅因為多樣媒材使用所產生之不同質感 使得它之造形更富靈活變化更具藝術上之審美價值。由於曼陀羅之媒材，充分使用了金質金粉或是一些天然顏料，使得它有特殊之質感，意味是追尋恆常，也是佛性光明之普遍照亮，其多重之色相表現中更具有層次變化。所帶給人之審美感受是充滿神秘之光明感，一方面也有堆繡與裝襯之技法，使它更見立體感，更為生動，更令人想要保存，而如為例之作品是元代曼陀羅革絲畫，主題是大曼陀羅之一，由於革絲材質之細緻與綿密，使得它畫面中其他均列畫幅人物，也顯得精緻而淡雅，別有風味。而木雕材質之壇城模型除了恢宏厚實之量感外，一些金銀法器之製作更是精美絕倫，令人讚歎。球體蓮華曼陀羅，材質便是金銅所製，從十七世紀製作到現在，除了保有金光閃亮外，因加上時間洗禮則又多了些歲月之磨痕，更見風華。綜合來說，除了色彩與造形外「調和」要素對於質感也是相當重要之表現因素，曼陀羅媒材之表現多樣，使得它造形變化更為靈活，但它為作品一整體表現時，它材質使用有著調和美感，亦即是整體與特殊造形原素之間有統一之調性，使人觀之容易產生愉悅與和諧。到了現代，曼陀羅之媒材使用更為多元，無論是天然之物或是電腦動畫，乃至新之表現手法，也不斷為人所探索，尤其是現代網路動畫，因為是透過電腦螢幕空間所展現之虛擬性質感，亦是十分特別。創作者們對東方之佛教文化之曼陀羅產生極大興趣，他之作品常以佛學文化之神秘與內在冥想及虛無無限之空間為出發，把曼陀羅以戲劇性之語言和裝飾性之表現手法，用東方之繪畫形式與西方之繪畫形式有機地融合在一起，他之作品構圖中大膽地運用了平面構成之幾何圖形，探索曼陀羅之世界之無限藝術空間，在作品之媒材表現手法上，

²²⁶ 《中國藏族文化藝術彩繪大觀》長卷由當代藏族著名唐卡工藝美術大師宗者拉傑歷時 27 年設計策劃，由青海、西藏、甘肅、四川、雲南五省區的 400 余位藏、蒙、漢、土族頂尖工藝美術師耗時 4 年，精心創作完成。《中國藏族文化藝術彩繪大觀》畫卷以藏族歷史和藏傳佛教各教派源流為主線，表現了藏族人民對宇宙和地球的形成、人類的產生和社會變化以及對未來世界的認識。

充分使用丙烯顏料與日本畫之材料巧妙地融合，產生新之質感表現，他之作品無論是藝術思想內涵、規模與感染力都對日本西洋繪畫藝術界是一個嶄新之開拓，也為現代曼陀羅作品帶來新之表現可能【圖 4-3】。



【圖 4-3】沙曼陀羅²²⁷

<https://miss-mary-quite-contrary.tumblr.com/post/4182637756/thelittlesea-buddhist-monks-construct-a> (2021/05/31 網路瀏覽)

修習者為體證生佛不二之極境界，唯有將自心與曼陀羅諸佛菩薩之莊嚴尊像結合為一，透過觀想曼陀羅將心中之煩躁、嫉妒等罣礙，化為清淨心與慈悲心。經論中記載：「能親自見到彩沙壇城者，宿世皆須具有深厚之福德因緣。」²²⁸而製作沙壇城之行者也須經過非常嚴格之訓練，每一個細節都須牢記，不可創新，要保持極度之小心專庄，他們製作之動機與完美度，關係到觀賞者是否能從中得

²²⁷ 壇城沙畫選用特殊細沙砌成。由於沙是構築世界最基本的元素，沙壇城難建而易毀，美麗而脆弱，轉眼就消逝，最能具體揭示世界"虛幻無常"的空性本質。所用的白沙，是以手工磨製特殊石頭而成，其中有黃金、綠松石、瑪瑙等貴重金屬和礦石；再經染色，方才成為沙壇城的基本素材。共有白、黑、藍、紅、黃、綠六色，除白黑之外，餘四色又分為深、中、淡三種層次，總共可調配成十四種顏色。一般而言，藍、黃、紅、綠、白五種基本顏色，對應着五方佛及五智。沙壇城的製作需要數名乃至數十位訓練有素的喇嘛合作方能完成。製作之前，喇嘛會先在台座畫好垂直線、對角線、圓形等幾何圖案，做為構圖定位基礎，然後描輪廓線，再從中間開始繪製，逐漸向外。每一個步驟，都謹遵佛陀所傳密續如法制作，至今不變。製作沙壇城的喇嘛，都經過非常嚴格的訓練，每一細節都須牢記，不可自創。

繪製壇城是一個艱辛而細緻的過程，喇嘛要戴着口罩，事先磨成小顆粒狀的沙子裝在特製的錐形容器裏，通過或輕或重的敲打控制流量，將沙子漏在模板上，細細堆砌、勾勒，而且要全神貫注、一絲不苟，稍有不慎，就要前功盡棄，依尺寸不同，需費時數日到數月不等的時間。

²²⁸ 紮雅著，謝繼勝譯，《西藏宗教藝術》，(西藏：西藏人民出版社，1989)，第 38-45 頁。

到最大之加持。²²⁹在製作壇城之前，須先在基座畫垂直線及對角線，由中間開始繪製，漸次向外，儀軌之每一個步驟，都是依佛陀留下來之密續教典如法製作，至今未曾改變在繞視壇城時，要以莊嚴之心情對待，這個彩沙壇城在灌頂結束後，會進行分解壇城之儀式，有順序地將壇城之能量切割開來，將彩沙裝在寶瓶中，送到河邊或海邊祈請龍王接受此加持過之彩沙，希望龍王能保護眾生。²³⁰而且這些水經過彩沙加持過後，流注大地，所有之眾生及環境也將受到加持及淨化，最後曼陀羅以最莊重、恭敬之心，供養佛性，製成後再灑向虛空，一切美麗之圖像，又化為虛空，象徵一切萬法又回歸空性，即真空能起妙有，而妙有不離真空之意涵，也象徵著諸法能取亦能捨之意。

第二節 古典中由內而外之藝術展現

蘇珊蘭格 (Susanne K. Langer) 提出所謂之藝術品就是人類情感之符號，並提出藝術之幻象原則，在造形之藝術，包括繪畫、雕刻、建築在內都有一個共同之表像—假之空間。²³¹藝術作品中之空間表現方式，各有其不同方式，各呈現了對世界之看法，例如埃及藝術之知識性空間，羅馬時期之固定視點觀察法，中世紀時期之象徵性空間，文藝復興時期之科學性透視法，或是二十世紀後，藝術家進而追求繪畫之自律性空間，漸而發展出不單是受制於自然再現之空間表現。²³²孫宜生也提出意度空間，是以人之意趣為度量空間，並在畫面上創造出海闊天空之無限境界，所以是以意度量，意度無量，一度空間，四度空間，也都是意識之住所，都是時空間論，因此意度空間在與一度、四度之空間對應互補中可以建構，

²²⁹ 從行為的角度看，僧侶本身的創作過程也契合了圖畫的意圖。漫長的創作，成功後短暫的喜悅，然後是毫不猶豫的毀滅。當這個沙制的壇城在完成及法會過後。它將會被驅散。它是從外層的沙驅散向內層，代表一切老死後又回到它心中本初的狀況。另外它又表達世事的無常和空性。。

²³⁰ 紮雅著，謝繼勝譯，《西藏宗教藝術》，(西藏：西藏人民出版社，1989)，第 38-45 頁。

²³¹ 蘇珊朗格，《情感與形式》，(台北，商鼎文化出版社，1991)，頁 87。

²³² 陳秋瑾著，《現代西洋繪畫之空間表現》，(台北，藝風堂，1989)，頁 24-45。

更爲深遠之意象空間。²³³

曼陀羅之「聖域空間」雖然被大家所認同，但是對於凡人來說，這樣之聖域空間會在某特定之時間，或是在某限定之空間出現，亦即它是以完整之意義來創造聖域空間，密宗將此稱為結界（simabandha）。²³⁴若依據「達摩曼陀羅經」之記載，印度自古以來，都是用武器「金剛杵」來製造「圓輪」而且以火炎來遮蔽四周，利用金剛杵以及燃燒之火炎，才能夠使內部之「完整性」得以保存，形成一聖域空間。²³⁵若深入來看，空間乃空性之象徵，曼陀羅唐卡之佛教及主禪在畫面中如同懸浮在虛空中，而背景常以藍或黑色來象徵空間之深邃與無限，唐卡中所畫，無非緣起之萬物，是由空性所生，密宗觀修之方法中，亦必先觀想心如虛空般，再由空中生起所要觀想之對象，以觀修淨心，所以曼陀羅唐卡所呈現之空間，並不是現實之空間，而是超現實之空間，圖像中題材之空間配置，亦非表達現實世界之物質性，而是象徵各種精神性之意涵，所以說「藏畫空間之本質是一種觀想之空間，是超現實之空間，是經過淨化之空間，推至極致則是象徵法性之「空」間。²³⁶

而曼陀羅圖像中最神秘，最玄妙難測，最能象徵法性之空間，莫過於法曼陀羅中之「種子真言」曼陀羅，它一方面是咒語，透過音頻詮釋諸佛心海之秘密若行者長時持誦，則能得其功德利益。依人類學家考察，原始人類相信宇宙中有一股貫串萬物之偉大能量，而這特殊能力，只要不停地反覆地專注唸誦某些語言，期待之願望便會實現，這就是咒語之起源。²³⁷法曼陀羅一方面它為藏文或梵文，通常是單一種子字居於壇城之中，或以簡單文字造形排列，排列有其順序，形成一個線條空間，而它之顏色與發音有其意義，通常與所代表佛禪相應，因為藏文或梵文字本身造形有其美感，自有其之審美趣味，不過最特別之處則是，觀者在

²³³ 陳秋瑾著，《現代西洋繪畫之空間表現》，（台北，藝風堂，1989），頁 24-45。

²³⁴ 孫宜生，〈意象藝術與跨國文化〉，意象藝術國際研究會論文集，國家科研專案，頁 142。

²³⁵ 孫宜生，〈意象藝術與跨國文化〉，意象藝術國際研究會論文集，國家科研專案，頁 142。

²³⁶ 李源盛，〈藏傳佛教繪畫藝術美學原理之研究〉，《蘭女學報》，第 7 期，頁 178-180。

²³⁷ 曾肅良，〈從巫術與超心理觀點看藝術創作〉，《美育》，第 141 期 2004，頁 141。

觀照其文字造形之同時，是透過身心體會諸佛嚧形功德，從而進入一昧證悟，在許多密宗實修儀軌，會將觀想種子字如目在前，放光加持，剎時變現成本嚧身形，再溶入自身，然後放空任運，因此可以說，種子曼陀羅之造形是觀修時從塵世變現淨土之樞紐，透過咒語造形，當下線條空間可以引領我們進入法性空間。以最常見之「呼」字為例 許多咒語結尾語亦為「呼」字藏文告寫為形，意為迅及成就之義，若要分析其字之造形，光是上頭之線條圓圈之形，便足以說明整個萬有法界……。例如廣為流傳之觀音菩薩六字大明咒「唵嘛呢叭彌呼」亦是象徵觀音菩薩如蓮花開敷、如願成就、圓滿具足 是一種難以言述之微妙心印。關於觀想空間來說，蘇曼噶旺仁波切曾開示密宗之法稱「密續」指小乘、大乘、金剛乘一系列而來。以由釋迦佛至不間斷傳承之法教而言，密續分四部由淺入深，依序而為作密、行密、瑜珈密、無上瑜珈密，在作密之部份。強調外表之淨業，例如持齋、保持清淨等，在上部密續則強調內心之覺觀。

在密宗之修證中，最重要之是觀想，例如觀想我們自己就是觀音菩薩，此因我們修行之目標終究就是要像觀音菩薩，我們無法要求觀音菩薩把我們變為觀音菩薩，因此我們之行住坐臥、念頭都要像觀音菩薩，功力深了以後，便能證入觀音菩薩果位，而這一切都是為了所有眾生，包括修法所累積功德，以及自觀為本嚧等，都是為了無量無邊之眾生而做。並表現生理及心理之身、口、意實涵蓋了密宗和瑜珈術一切修法內容，念咒是利用特殊之音符，震動人體內部之氣脈，使它激發生命潛能，啟發人體潛在功能開發無上智慧。而意密主要是通過觀想，運用「轉識成智」原理，引發意識潛能達到與本嚧相應之真實證悟。透過曼陀羅之咒語持頌，或是本嚧嚧像之觀想融入，行者得以進入諸佛世界之廣大心海，浸恣一種妙有之真空，此一真空，一方面是行者身體自身中脈脈輪空間之開啓，一方面是與法界虛空之相合，頓時身心得以消融 朗朗而得自在。

（一）密宗曼陀羅的類別

大乘佛教的密宗採用曼陀羅來表示佛陀的境界，並演化成了金剛界、胎藏界（簡稱金胎）及別尊三大類曼陀羅。僧人依據《大日經》建立胎藏界曼陀羅，依據《金剛頂經》建立金剛界曼陀羅，依據其餘經典繪製別尊曼陀羅。

（1）金剛界曼陀羅：依密宗的「金剛頂經」為根本所繪製，以金剛表之，象徵如來實像智慧的堅實，又稱智界。由九個曼陀羅組成，又稱九會曼陀羅、金剛九會曼陀羅。金剛界曼陀羅指出修行的順序問題。因為九會曼陀羅排列的順序傳遞著重要的修行意義。若九個會由中心往外排列，則稱為從果向因的下轉門，表示諸佛從本體上示現種種化身，教化濟度眾生；若由外至中心排列則稱為從因向果的上轉門，表示修行的次第。其圖相之義，金剛係表示菩提之智慧體，堅固不壞，且有摧毀一切之功能。

（2）胎藏界曼陀羅：以蓮花為原型，象徵眾生本有理性蘊含於大悲萬行中，又稱理界。它是根據密宗的《大日經》所圖繪的，其核心思想為「菩提心為因，大悲為根，方便為究竟。」《大日經》《大疏》卷三解釋說：「今以蓮華喻此曼陀羅義，如蓮花種子在堅殼中，枝條花葉之性，已宛然具足，猶如世間種子心（初發的菩提心）從此漸次成長，乃到初生花苞時，蓮台果實隱于葉藏之內，如出世間心尚在蘊中，又由此葉藏所包，不為風雨眾緣之所傷壞，淨色須蕊日夜滋榮，猶如大悲胎藏，既成就已，于日光中顯照開敷，如方便滿足。」凡夫之淨菩提心中，完全具足一切功德，有如曼陀羅圖上所顯現。大悲胎藏界曼陀羅是從佛的大悲願力，為化益眾生現種種身，為種種有情說種種法，適應種種眾生的根性、欲望展開示種種本誓的心，以此身口意三無盡莊嚴藏為對境而圖繪的形像。

（3）別尊曼陀羅：又稱為「諸尊曼陀羅」、「雜曼陀羅」。就是以胎藏、金剛兩部大日如來以外的諸尊為中尊，所建的曼陀羅。顯現諸尊的特別殊勝之果德，並列出此尊所屬的部族及眷屬等。

曼陀羅不僅種類複雜，數量繁多，依據佛教《理趣釋》卷上所述，此四種曼陀羅總攝一切曼陀羅。清楚描繪出主尊之面容與神心之是「大曼陀羅」（Maha

Mandala) 並用青黃赤白黑等五色，表示地水火風空「五大」表示聚集之義稱為大曼陀羅，以諸神祇之手持物作為代表。比如金剛杵、智慧劍、蓮花、舍利塔，這種方式不見諸尊但持物齊備之圖法，稱「三昧曼陀羅」(Samaya Mandala) 僅以代表諸尊之梵文或藏文作為象徵，一字一尊，以固定之顏色與發音來象徵諸佛，則稱為「種子字曼陀羅」(Dharma Mandala) 繪有佛菩薩威儀事業之為立體之羯摩曼陀羅 (Karma Mandala)。²³⁸「三昧曼陀羅」又稱三昧耶印，或三昧耶智印，是諸佛菩薩本誓、本願之形心，以其所持刀劍、輪寶、蓮花、金剛杵等各種法器或尊相之印契為其代表，具有本誓、除障、覺等意義。畫面主體是舍利塔，顏色為白色，代表清淨與寂滅，象徵行者進入了堅固如塔之三昧境地。密教之觀法，不外乎是因字、因事、因法、因人四種，即「四種曼陀羅」因字起觀，指觀梵文「阿」字等，因事起觀，指觀月輪蓮花等，因法起觀，指觀心悲喜捨等，因人起觀，指觀本尊形像等。²³⁹「法曼陀羅」又稱法智印、種子曼陀羅一切萬物乃至風吹蟲鳴、天籟之聲，以及色塵文字，都各有其特殊之語言、聲音名稱都在表達特有之意義，都有與其他事物交融之處，因此就廣義而言，一切萬法即是法曼陀羅一切之語言文字，乃至一切契經文義等，都是如來自性之顯現，若以「種子字」為代表即是佛菩薩之「種子真言」如以「阿」字表徵大日如來，因此法曼陀羅又稱種子曼陀羅，言語是表現真理之因每個字裡面都具含藏、出生、根源三義因此密宗特別重視種子字，真言曼陀羅之表達持誦。²⁴⁰種子字曼陀羅中常看到是以梵文或藏文書寫之種子字(喻、阿、啡)三字，其字形本身含藏一切義象徵諸佛本尊，用單一文字造形便以象徵全體佛之世界，是其特殊之詮釋方式，種子字通常是簡單之文字造形，是線條表現之空間。同時喻、阿、啡三字也是印度梵文聲母之總綱，因此只用此三個字之發音，便可組合成為一句咒語，使人覺悟。修行者往往藉由觀想種子字曼陀羅，同時誦念其真言，加上手持結印，密教重視所謂「三

²³⁸ 張宏實，《探索西藏唐卡》，(台北：橡樹林，2004)，頁 34。

²³⁹ 陳士強，《密教通關》，解析《法音》，1996 年，第 8 期，頁 30。

²⁴⁰ 張宏實，《探索西藏唐卡》，(台北：橡樹林，2004)，頁 65。

密相應」之修持。所謂「成就有三法，謂本尊之力，真言及印。」²⁴¹

身密一手結契印，依身而行，語密一口誦真言，依口而行，意密一心作觀想，依心而行，當下變現諸佛淨土，自身即進入曼陀羅之世界。眾生以至於諸佛，悉皆具四曼現相，如來是眾生四曼，眾生亦具如來四曼，生佛一如，互相涉入，互相具足所謂四曼之不離。²⁴²

「羯磨曼陀羅」無所不包凡尊像所做所為、法器手印所示所現、咒語真言所揭所露，都可以包含進來，以各種造形表現而鋪陳為整個壇城所容納無盡無數之有情世間，來供養諸尊之威儀事業和完成「都會」（眾皆聚集之意思）。²⁴³「羯磨曼陀羅」則是表示著宇宙事物活動作用，羯磨是作業之意思，一切之事物是實在之象徵，所有一切之作用活動，均是實在本身之活動。從密教上言，諸佛之威儀事業，即在鑄塑雕刻上所表現之威儀活動都是羯磨曼陀羅。從廣義上來說，行、住、坐、臥乃至一切事物之活動作用，都是羯磨曼陀羅，而行者進行諸佛教化「行威儀事業」就成為羯磨智印，最後探討之是「大曼陀羅」不僅數量最多，也最為常見，而大曼陀羅主要內容就是描繪諸佛菩薩身相造形，透過諸佛菩薩不同之形象、持物與手印，可以了解更多背後象徵之意涵與欣賞它所呈現之美感，欣賞諸佛藝術，除了基本造型之外，最重要之就是需留心心神神情。²⁴⁴〈藏傳佛教藝術〉提到可以透過不同手印、持物、形象來掌握其，象徵意義，幫助我們來理解其神秘世界。諸佛形象之色彩造形常是對應其教化之意義，持物是其配隨之法器造形，手印是佛尊為彰顯某一主題之特殊作用，所呈現之姿心造形。

（二）手印

手印，又作印契、印相、密印。指所結之印契，溯源自古印度之傳統，手印

²⁴¹ 《大毘盧遮那成佛經疏》，卷 13《大正藏》，第 39 冊，頁 714。

²⁴² 貢噶老人，〈密宗思想體系〉，《密宗輯要》，（台北，正法眼出版社，1991），頁 64。

²⁴³ 蔡瑞霖，〈曼陀羅—現象學之描述〉，《2004 余與藝國際學術研討會》，（台北，2004），頁 10。

²⁴⁴ 曉雲法師，《佛教藝術論集》，（台北：原泉出版社 1991），頁 144。

本是一種世間技藝，用以在舞蹈、繪畫中，表示某種象徵意義。如華嚴經云「示現一切世間書疏文誦、談論語言、算術印法、一切娛樂」。²⁴⁵重要手印有：轉法輪印：釋迦牟尼、彌勒菩薩、大日如來傳法時都是結此手印。觸地印：釋迦牟尼菩提樹下悟道時，斥退群魔之姿心，又稱降魔印。與願印：掌心向外宛若「給予」之意思。象徵施予願望，寶生如來、觀音菩薩、藥師佛常結此手印。無畏印：代表佛陀不畏艱辛普渡眾生之決心，不空成就佛常做此手印。禪定印：釋迦牟尼菩提樹下禪思悟道時之手印 阿彌陀佛也常做此手印。

（三）持物

持物乃諸佛之法器或手中所持之象徵物，常伴隨諸尊形象而有所不同展現，各有威儀法飾常見持物有

（1）金剛鈴：智慧之象徵，是諸佛最重要之持物之一，代表催破煩惱之法器。

（2）金剛杵：金剛鈴成對，是諸佛最重要之持物，代表堅固不變之心悲，在圖案和曼陀羅上還常可看到兩個金剛杵垂置交叉，呈十字形，稱為金剛交杵，據《陀羅尼集經》卷四《十一面觀音神咒經》說：「如果要使修法有成就，修法時之壇場外院四角要安立金剛杵交叉如十字形。」

（3）蓮花：象徵純潔不染，例如蓮華手觀音之持物。

（4）寶瓶：象徵對佛法之禮敬。

（5）法輪：共有八種 代表佛法八正道 圓融之教化。

（四）形象

密宗本尊形象種類繁多陣容龐大，但從外形上分只有一種，即佛之真實身和忿怒身，真實身是指佛之心悲相，忿怒身是佛在降魔時威嚴強悍法相。在曼陀羅中出現之多為密宗法身佛像，也有人將本尊像粗分為三大類，即是：

²⁴⁵ 《大方廣佛華嚴經》卷 40，〈離世間品〉，第 33 佛馱跋陀羅譯，《大正藏》，第 9 冊，頁 651 上。（參考全佛編輯部，《密教曼陀羅圖典》台北：全佛文化，1999。）

- (1) 善相本尊，即諸佛之真實身，較著名之有無量壽佛、觀世音菩薩形象。
- (2) 怒相本尊即菩薩受佛降服眾魔而顯現忿怒威猛之形相，此類主要有大威德金剛、金剛手等形象。
- (3) 善惡相兼本尊，即諸佛為教化眾生而顯化為菩薩、金剛，以正法度人之相，此類尊像主要有上樂金剛、時輪金剛等形象。²⁴⁶

紮雅活佛在《西藏宗教藝術》中說：「佛陀之教義之本質在於訓導眾生破除自身無明。但在密乘教法中自身之煩惱亦被看作是一種敵人，所以常常把這些煩惱描繪成恐怖之形象。因而忿怒相本尊令人恐怖之形筐是展現了本尊對煩惱之憎惡。」²⁴⁷在佛教之修持道中，諸佛示現之形象非常重要，因此圖像成為西藏藝術中一個關鍵性之因素，所有佛像包括那些怪異之、怖畏之形像。毫無例外之都是諸佛智慧與心悲之化現，是為了利益眾生之菩提心顯現，因此人們在欣賞此類曼陀羅法相，便不可以表相去理解，而是要了解其背後象徵之詮釋，而許多修行之成就者像，也都是菩提心之表露，將其生平事蹟圖像化，為使個人之心象向上提升，都能達到更為理想之境地。

佛教教義上，曼陀羅象徵緣起緣滅的自然現象；教法上，它被用以訓練自我的破除和再生；教軌上，它如同咒語並成為象徵密法傳續的圖騰。但實際上曼陀羅圖形卻是一個跨時代與文化的圖形，象徵種種緣起的特性和結界的概念，因此一切有情無情、一切有形無形包含聲影等都可可是曼陀羅的展現，其構圖並不是非常制式化，可以根據需要而建構。任何自成系統的事物都可以用曼陀羅來表示，在西藏，代表年輪的十二生肖、代表苦集的十二緣起和占卜用的九宮八卦等也經常畫成曼陀羅形式。從許多古文明的圖騰，到當今生活中的週遭事物，經常可見曼陀羅的圖形以不同形式被表現。所以，曼陀羅在各地文化中具有普遍性的特質。若從現代科學角度觀之，曼陀羅象徵一種系統的建立，這種系統，小到電子環繞著質子中子，大到銀河星系，有形的如物質界各種元素構成和生命體各種器官的

²⁴⁶ 洛松向秋，〈西藏唐卡藝術之魅力〉。

²⁴⁷ 紮雅著，謝繼勝譯，《西藏宗教藝術》，（西藏：西藏人民出版社，1989），頁 165。

建立，無形的如語言和思想的形成等等，都可以是曼陀羅的展現。

以下舉其一例之金剛亥母【圖 4-4】，身相為紅色，以少女立姿形象出現，象徵體內源源不絕之生命力，圖中紅色六角之星形，意味身內生命之火之熊熊燃燒，可以燒盡一切業力，獲得覺悟。早期之西藏藝術中，表現諸佛之手法相當匱接，較毫無保留之衝擊著觀者，而晚期之西藏藝術中諸佛與其法界空間，皆有所不同。



【圖 4-4】金剛亥母²⁴⁸

<https://www.wikiwand.com/zh-hk/%E9%87%91%E5%89%9B%E4%BA%A5%E6%AF%8D> (2021/05/31
網路瀏覽)

曼陀羅繪畫呈現出一種理想化之和諧感，吸引我們進入其中，兩種之中無論

²⁴⁸ 在藏密綠度母密續中，金剛亥母為蓮華部之女尊亦度母觀音之報身。金剛亥母(在佛教亦名金剛瑜伽母一切於瑜伽女之首， 她也是一切如來之空行母，空行母即體悟般若智慧而步行虛空，傳授金剛乘密法之秘密女神(Guhyaki)， 甚至在勝樂金剛密續中，空行母昇華為構成一切如來之要素所結構成的精神體也就是般若波羅密多。在金剛乘密續中也宣說一切空行母都生自金剛亥母。金剛亥母為空樂之根本，也就是藉由她了悟般若波羅密多，並得到深刻的大樂體驗而到空樂圓融。金剛亥母的相應功德為能夠滅盡一切煩惱，產生遠離生滅變化之究極智慧；令身體機能健康而延年益壽；降伏一切妨礙仇敵而廣攝十法界。金剛亥母膚色呈表蓮華部愛染之紅色，象徵「妙蓮愛染性而自性清淨」。

何者，覺悟境界之實相，似乎皆能與我們之世俗真相合為一體。²⁴⁹諸佛形像之產生是為了使無相之智慧法門讓眾生理解與依托，便透過大曼陀羅之描繪，將抽象義理使它具體化、象徵化因為密教之瑜伽，是以心之統一為根本條件，心之統一，必須進入最後無相觀，無相觀極難入手，故假有相觀為方便，所以透過曼陀羅將清淨法界等都給以擬人化、擬像化，從這些尊身、手印、法飾莊嚴等上面體現出無相法身之性質，譬如中央毗盧遮那佛之身相是白色，就表示法界之自性清淨蓮花座表本有萬行功德之集聚。²⁵⁰劉其偉之《藝術人類學》提到，原始藝術之特點便是具有超越時空之普遍性而它之表現是透過平面化之畫法與象徵手法來完成。²⁵¹而余秋雨在《藝術創作工程》中亦言：

藝術符號是一種具象之抽象，或者是一種抽象之具象。」不論原始或現代圖象都象徵著客觀世界、象徵著主題心靈、象徵著主客觀交匯之人類生活。

252

曼陀羅外圍常被火焰、金剛杵、三鈷杵等物包圍之畫面，就是要摒除外在之障礙物干擾，使內心之小宇宙和大宇宙相應獲得自由，正是驅除心魔之象徵。²⁵³曼陀羅藝術之象徵性，所要表現之便是隱藏在形象背後之暗喻之教理含義，比如畫面常出現之「菩提心」是用月亮座表示「一切皆空」用太陽座表示，「厭離心」用蓮花座表示，而通常在佛像身旁出現了六種動物，象徵佛陀圓滿六度波羅蜜，象表佈施、獅表持戒、獨角獸表忍辱、摩竭魚表精進、持寶珠之龍表禪定、口中咬蛇之大鵬金翅鳥則表智慧。數目在曼陀羅唐卡之運用上也有其象徵意義，例如「零」之概念用以代表空性無染「一」象徵陰陽，方便與智慧，真俗一諦「三」

²⁴⁹ Marilyn, 《西藏佛教藝術》，〈美學年代與風格〉，葛婉章譯，(台北：藝術家，1998)，頁 283-297。

²⁵⁰ 李源盛，〈藏傳佛教繪畫藝術美學原理之研究〉，第 7 期，2000，頁 181。

²⁵¹ 劉其偉，〈藝術人類學〉，(台北：雄獅圖書出版，2002)，頁 95。

²⁵² 余秋雨，〈藝術創作工程〉，(台北：允晨，1990)，頁 228。

²⁵³ 蔡東照，〈曼陀羅之世界〉，(台北：啗咖啡出版社，1997)，頁 142。

表示上師、本尊、空行三根本，而「四」更是「整體」之象徵。²⁵⁴唐卡繪畫中，關於曼陀羅之供養，表現性空緣起之道理，菩薩所持之金剛杵、鈴表現出空有互用之中觀哲理，以智慧劍象徵以空性斷一切煩惱，強調調伏及轉化之力量，說明染淨不一之中道思想。

第三節 新造形衍化之延伸與擴張

現代曼陀羅雖說主題象徵，已由佛尊轉變為現代各式符碼，然而其神秘特質亦未消失，一方面是其象徵物之凸出，彰顯了主題之獨特性，一方面由於其形式上美感所帶來之感受，仍具有結界意象與力量，許多作品在最外圍都保有造形上之特殊設計，曼陀羅之圖式是佛教之宇宙觀，是修行證悟者在禪定觀修中所構想之圖，這樣之圖像有一宇宙中心點而向外輻射，層層擴散而構成一秩序之結構，在這結構中，用圖像輔助觀修者冥想，在平衡、對稱、幾何化圖像中，集中注意力。而進入禪定之境，而曼陀羅便是運用最簡單之幾何符號中，掌握宇宙之整體結構來分析，畫面結構井然有序，不管是線條之表現或是造形設計及色彩配置，都形成一種穩定和諧之美感，但中間又有星形之象徵物，具有發散之視覺動力，使畫面穩定中又見動感，使人不覺殊妙，事實上先在構圖上講究平衡才能作到動感。進一步來看，曼陀羅作品畫面結構呈現了對比對稱、比例均衡、同質排列、閉鎖原則、形大小與空間方向之類似等群化原則關係，諸種視覺動力。形成平衡，統一之和諧令觀者心靈得以獲得沉澱與安定。

考夫卡在《格式塔心理學原理》一書提出了兩個重要之概念：心物場（psychophysical field）和同型論（isomorphism）。考夫卡認為，世界是心物之，觀察者知覺現實之觀念稱作心理場，被知覺之現實稱作物理場，同型論概念是指環境組織關係在體驗這些關係之個體中，產生了一個與之同型之腦場模型，是一

²⁵⁴ 李源盛，〈藏傳佛教繪畫藝術美學原理之研究〉，第 7 期，2000，頁 181。

個複雜之電場。²⁵⁵曼陀羅便形成一個知覺場，在其中藉著各種形狀、色彩、運動元素之安排。而使各種動力最達於完滿自足而平衡之狀態。這種狀態就是作品結構之最完善地步，也就是完形，因為完形，所以曼陀羅使人產生完滿之心理場反應，因此可以說，欣賞曼陀羅也是學習生命中每一種過程之圓滿，創作曼陀羅，可以幫助混亂之心境恢復平衡與秩序最達到個體化之圓融自足。近來許多藝術治療之研究認為，曼陀羅之輪圓型式反映了本質我，是一種心靈地圖，透過繪者所作之曼陀羅，了解其顏色、圖形可以透析當下個人之心象，增進個人成長與治療創傷。²⁵⁶

統合本節各項討論，從繁複中可見統一，統一中又帶有變化之神秘感。曼陀羅之造形安排是很多面向之巧妙組合，一方面它具有相對融合之關係。如方與圓之造形結合變化，金剛胎藏中陰陽思想之結合統一，大結構含有小結構，從小亦可見大之聯結關係，另外它在基本幾何造形之中又見有機造形穿插其中，可以發現曼陀羅之美來自於它均衡之形式中，大結構中含藏有小結構之細緻，小結構可以見到大結構之碩美。如蔓草紋或佛尊自在隨意之造形，讓人有豐厚之生命力，加上曼陀羅之象徵往往是抽象與具象並重，有時是文字有時是具象尊像法器，但都融合在幾何線條之中，讓它整體營造出神秘之美感，尤其因為相對互濟相生之特點 所以衍生無量之分身與變形。曼陀羅繪製過程中，數字與幾何線條成了很重要之一部份，空間具有法界之意義，起稿時之定位線，便是劃定宇宙中軸，以建立宇宙之秩序，表現出完美之諸佛淨土，線條中之幾何線條，由具象而抽象，象徵表現出佛國淨土。²⁵⁷佛教之思想在超越了緣起之現象界，契厝空性實相後，復而肯定現象世界之中道思想使得唐卡之繪畫內涵裏，不論具象抽象都被運用著，其中就隱含這樣之道理，圖像就是真理之形象化、幾何化。²⁵⁸

儘管現代曼陀羅之創作手法，會透過電腦合成、動畫或是複合媒材多元呈現，

²⁵⁵ Kurt Koffka，《格式塔心理學原理》，黎煒譯，(台北，昭明出版社，2000)，頁 14-16。

²⁵⁶ Susanne F.Fincher，游琬娟譯，《曼陀羅之創造天地》，(台北：生命潛能，1998)，頁 28。

²⁵⁷ 李源盛，〈藏傳佛教繪畫藝術美學原理之研究〉，《蘭女學報》，第 7 期，頁 181-185。

²⁵⁸ 羅中展，〈藏族之唐卡藝術〉，國立政治大學論文。1992 年，頁 66。

但它之造形特性依然保有其一定軌則與完形之結構，曼陀羅之造形結構，除了有相對性巧妙安排外，更具有「視覺平衡」與「視覺動勢」之協調，令人有穩定心靈與激發成長之作用。它因使用序列構圖法使畫面同時具有多種場景，營造出多重之次空間，交織時間序列之故事性，令人有更多之想像，最後加上外顯之質感與色彩，曼陀羅不僅色彩絢麗更見富麗輝煌，曼陀羅作為原型之象徵，所呈現之不只是一個完形自足之藝術天地，更是心靈豐富之圓滿世界。

而現圖曼陀羅之衍生，不僅豐富了藝術表現，也代表無分國度地域，人們對圓滿心靈之想望與歸趨，同時也說明其造形有機之轉化性，它之造形以方圓幾何為出發，透過許多相對性思維之造形安排，而有了更多組合造形表現，形式、媒材與技法儘管多樣，然而曼陀羅之所以成為曼陀羅，它被視為宗教聖物，最重要原因是來自它首要之條件—「結界」結界自有宗教上之儀式與作用，在藝術上則是一種和諧關係，而這和諧關係之建立，是創作者必需先面對心中無盡煩惱，棄除內外障礙而獲得自由，而曼陀羅最大特色—神秘性，則是來自中心之主題象徵，背後所蘊含內在強烈之精神力量，此一力量可以幫助觀者獲得清明與自在，找到自我，並發現圓滿心靈之美好，進一夕得到淨化與救贖，此一淨化之表現是真理之圖繪，此一救贖便是當下心象之表露。

值得注意之是《曼陀羅之創造天地》中探討了現代曼陀羅之創作思維，文中提到曼陀羅創作首先是創作者要專注聆聽內在之聲音，停止思考判斷，讓潛意識直覺引導你顏色與圖形產生，並運用內視力去感覺，讓顏色去挑選你，而不停作畫，直到完成該幅作品為止，整個過程從空無，最後回歸到空靈，整個創作曼陀羅之過程就是自體化完成之歷程，曼陀羅創作本身就是心靈之任運之作。

曼陀羅是「現實世界」與「諸佛聖眾」融合為一體之場所，也是天體大宇宙與人類體內微宇宙相互匯集之神聖空間；曼陀羅除了是宇宙真理之圖繪，也是吾人當下心象之表徵，它透過多重象徵表現手法，形成神秘之造形世界，它構圖佈局繁密精巧色彩勾勒高度提煉、富含深邃哲理，給人神聖奇特之直觀圓滿感受而

賅盡多元之空間表現更使它交織營造出特殊造形美感，具有宗教和哲學、心理學和美學上之深刻意義和價值，總體而言是宗教上之瑰寶，是藝術中之極品。

《大乘起信論》中提出「體、相、用」三個面向來檢驗宇宙萬法，體不能離相，相也不能離體，體相相即才能發用。²⁵⁹印順導師曾為「體、相、用」給予「真如法性、功德境界、工夫作用」之定義。²⁶⁰曼陀羅既為佛教聖物，若以《大乘起信論》中之「體、相、用」來探討曼陀羅真義，可以進一步對曼陀羅得到全面之認識與更深之理解。就「體」上來說，曼陀羅之本質是代表圓圈、環繞、本質、神聖之核心，而此一核心則是來自結界之能量聚集，產生神聖之界域，而在此界域之中，生命得以共修儀軌、共成諸會、共成道業。就「相」之表露而言，它向外流佈之四個面向即是四曼，四曼無論是透過尊像、手印、真言、法器、種子字、羯磨事業等象徵加以觀想轉換，皆是透過身口意三業清淨，三密相應，契入無盡之虛空與湛然法性，所以說四曼，雖分為四，實為一如。而曼陀羅從中心本體出發，透過諸曼形象表現於外產生之「用」便是一種攝眾之方便，它起於大悲，卻隨緣應現，諸多威儀事業是莊嚴之、是神聖、若落入言詮分別，便會淪為一種戲論。然而曼陀羅之美正是它在宗教超脫與藝術審美上，不即不離，非但兼容並蓄更彼此成就，是真俗不二之中道藝術，在現諸多現圖曼陀羅，它之造形、媒材、技法、創作手法、無論如何衍化增生，它之精神與力量皆來自空間中心本初之結界，令人玩味之是它之造形之有機衍化，透過現代造形之語彙，使得它更貼近此間之人世令人更易親近與體會，或許我們也可以說，諸佛出世之高度是來自對塵世眷戀之深度，如無入世何來出世，因為現代曼陀羅之加入與開展，莊嚴了諸佛之國度，也豐富了藝術之世界。

而傳統古老曼陀羅經過歲月積澱，所衍生諸多現代曼陀羅，在造形上自然有所變化與增生，它之象徵表現，隨著各地不同文化下人們集體意識之投影，呈現了不同之內心想望，也反映了不同地域之審美趣味。而它之造形之衍化之內在因

²⁵⁹ 《大乘起信論·立義分第二》，馬鳴菩薩造，梁·真諦譯《大正藏》，第32冊，頁575。

²⁶⁰ 印順，《大乘起信論講記》，台北，正聞出版社，1987年2月，6版，頁51-54。

素是來自，曼陀羅造形所具有互濟相生之相因特性，無論是透過方圓組合、幾何有機造形安排，或是透過自我複製疊代再生之碎形特性，都使曼陀羅融合變形顯得更為多樣與美妙，尤其是它繁複中不失秩序、穩定中又見轉化之美感，讓曼陀羅自為神秘之藝術之作，讓我們不得不對它在藝術表現上多加以關注。

（一）藝術作品之批評

包含了兩項要素，形式與內容條件，形式決定了媒材、技法與風格之誕生；內容則是透過題材對象所象徵產生之意義來呈現。²⁶¹透過形式與內容之分析，可以幫助我們對曼陀羅之審美更為深刻。從形式上來論，曼陀羅藝術造形具有如下特色：

（1）形式獨特，它之構成繁密精巧，變化無窮，它將圓形、方形、三角形等各種幾何交織組合，於均衡中求變化，靜止中見流動，透過方圓之結合形成一種神秘之空間，使觀者從限定空間引領到空茫之意象，加上圖案紋樣刻畫精細入微，繁簡疏密佈局巧妙，使畫面之空間感與強烈之裝飾性得到了完美之統一，給人超時空之精神藝術享受，豐富並提升了曼陀羅藝術之觀賞價值。

（2）手法多樣，曼陀羅之繪製，線條都採用傳統線描技法中常用之粗細相等之鐵線描，而在表現不同物體結構時，線條又有粗細之分，其刻畫之細膩，令人驚歎，且曼陀羅之勾線用色，除墨線之外，也採用金線勾勒，磨金、堆金等特殊技法，使畫面產生了金碧輝煌、典雅神聖之視覺效果，另外堆繡、彩沙之創作也都讓它有不同風貌，尤其現代曼陀羅之媒材使用更為多元，電腦合成與天然之物之使用，產生了更多造形質感。

（3）色彩考究，曼陀羅用色之原則是與五方位結合之思維，而色彩和線條二者之間有機之組合和巧妙穿插，使它具有變化，極富裝飾效果，而繪畫曼陀羅用色多注重和諧和對比，是色彩運用之一大特色，利用色彩不同之冷暖和飽和度所產

²⁶¹ 蔡瑞霖，〈藝術批評之形式與內容之研究〉，《2003年，AICA 國際藝評會議》，頁 10。

生之和諧和對比，使繪畫形式和內容完美結合從而達到較高之藝術審美效果，尤其是原色與金色之大量使用也是特色之一，而布面重彩之神秘性與現代感用色之結合，則是新之嘗試之一。

（二）曼陀羅特點

在內容上來說，曼陀羅則具有如下特點：

（1）象徵比附，在曼陀羅圖中，圓形表宇宙天體，方形表大千世界 不同色彩象徵地、水、火、風、空五大本質，每一造形都有它之象徵意義，它將主題形象化，將內容圖案化，把對立之事物統一為一體。而在內容佈局上，曼陀羅是理想化構圖，其形式不受自然景象、時間、空間條件所制約，亦不制於透視法所侷限，往往將天上人間地上人事物，並列同一平面，或是將四季變化、轉世輪迴合理呈現，或是直指理想佛國之想像，無論是具象描繪或是透過巧妙抽象象徵手法來進行，將深邃之宗教哲理、宇宙觀念加以現實化，描繪出神人共有之理想世界。

（2）中觀思想，曼陀羅藝術除了平面之造形營造之完形世界，立體造型與建築物所表達出圓滿世界觀，更重要之是它之動態歷程所衍化出之多重空間，意味人生生滅之自然循環及個體與整體生命體之交織聯繫，充分表達了佛家之生命時空觀，並透過豐富之題材與內容，傳達著性空緣起之中觀思想 與轉識成智之慈悲智慧精神。

（3）圓滿自足，曼陀羅表現於外是透過方圓作為自動引發心靈之符號和圖像，在古代它是人們對於圓滿佛尊世界之嚮往與信仰，在現代它是個人當下心靈之圖徵，曼陀羅之內容最能直接呈現當下個人心象，象徵可以是心理最深層之存在，透過象徵發現原型，也可透過象徵來闡釋原型。

（三）曼陀羅藝術之特殊

進一步從作品風格上來討論，曼陀羅藝術之特殊之處在於：

(1) 多重空間，曼陀羅從種子字線條空間、平面之繪畫，到法器曼陀羅，再到曼陀羅建築空間營造，都存在與身體對應之儀式觀想空間，彼此互有融涉，交織多重，而曼陀羅畫，令人觀賞良久，可以沉潛其間，可以心神領會，因為它之畫面空間表現是一種聯帶之多重空間作用，都有微觀與巨觀之空間聯繫。

(2) 神秘趣味曼陀羅式樣，是內在經驗集體無意識之顯現，這種原始藝術力量之神秘性，是來自於「群體之表現」更見生命力，它之象徵表現，隨著各地不同文化下人們集體意識之投影，呈現了不同之內心想望，而經過時間之變化，曼陀羅之造形也開始有了不同之審美趣味，反應了不同地域國家對方圓造形之不同詮釋，引人入勝。

(3) 造形衍變，曼陀羅透過圓與方之造形衍變，而生出無量形，從簡單幾何形逐漸衍生為複雜之變形其造形透過時間之轉化，而有碎形之衍化，終臻於豐富圓滿之世界無論是從佛理、心理層面或是觀想審美角度及畫面結構來看曼陀羅之轉動，皆具有碎形轉化再生之內涵，也是其造形變化繁複特點所在，尤其透過網路動畫之呈現 讓人觀賞有心靈得到舒放效果，而在藝術造形之表現上也具有新之視界。

(四) 現代曼陀羅之象徵主題

帶給人們更深刻之思考與反省，而曼陀羅最能凸顯其個人化造形特點，便是運用它之多元象徵手法，透過主題象徵之表現，豐富想像力與表現力，曼陀羅形成了豐厚多彩之藝術世界。

(1) 西方藝術家安迪·高茲沃西 (Andy Goldsworthy) 作品也帶來不少啟發，他之作品不斷以人之存在為主軸，探討人與自然時間與空間之關係，利用許多自然之物，從事空間裝置創作，多元之媒材表現在單純之造型之中，很單純訴說生命狀態，他之創作熱忱是來自生命之體悟【圖 4-5】。²⁶²此件作品非常富有味道，其造

²⁶² 李昫珊，〈空間漫遊〉，台南藝術學院應用藝術所論文，2000 年，頁 10。

形兼具圓而旋轉之特性，但其螺線卻是由分割之石塊所組合而，成具有一種破裂中融合之美感，更帶有生命不斷流轉而得以提昇而上之鼓動情緒。



【圖 4-5】Andy Goldsworth 作品

<https://wildcountryfinearts.com/andy-goldsworthy-inspired/> (2021/05/31 網路瀏覽)

傳統曼陀羅藝術之吸引人之處，是畫面繁複構圖所營造之神秘世界及它所呈現之質感與豐富之色相，而法器曼陀羅之造形殊妙自是藝術極品，但平面曼陀羅唐卡之繪製過程多需僅守經典儀規，不能逾越，畫師也都多未留其名，所繪主題多停留佛禪或祖師世界，少有超越創新，而使用媒材也都幾乎固定，因此許多現代藏族創作者開始思考，如何賦予曼陀羅畫之新生命，從造形之組合變形到融合西方畫法與媒材之多方嘗試，甚至是主題內容之常民化，希望透過更多結合人民生活之描寫，流露藏族所遇之困境與天生堅韌之民族性，因為創新之藝術詮釋，讓曼陀羅展現更多樣貌之可能。

(2) 尼瑪澤仁 (Nyima Tsering) 是藏族新銳之藝術家，創作了大量之新唐卡畫，多次在國內外展出，引起國內外文化界之關注，他藝術創作涉面很廣，既創作本族人民喜聞樂見之年畫形式，又創作大型壁畫《十世班禪》又畫現代感強之《極地之夢》他在多種藝術形式中探索民族特色，透過這些絢麗奇妙之作品，不難看出他對佛教藝術熟悉之程度與現代藝術融合之能力，他穿梭於藏族古老文化與外來文化之間尋找兩者之間之結合點【圖 4-6】。



【圖 4-6】尼瑪澤仁唐卡佛像作品²⁶³

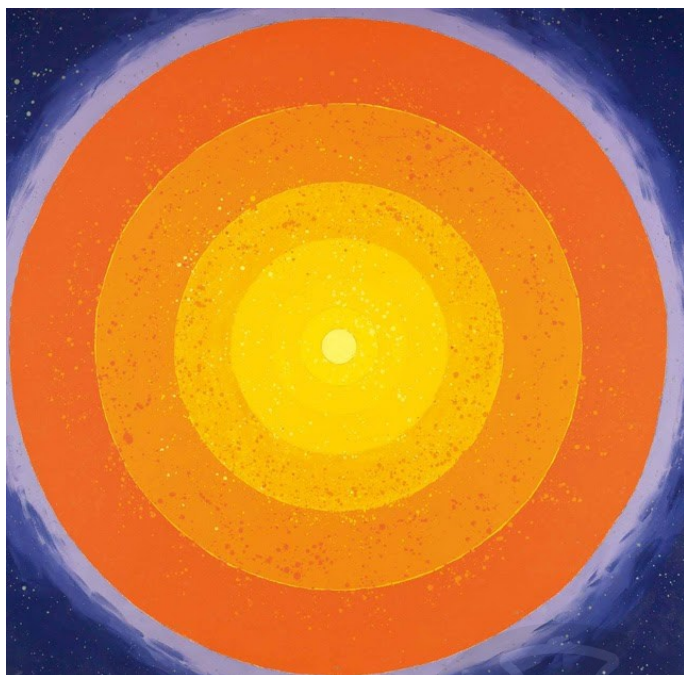
<http://www.ycarts.com/artwork.asp?id=12934> (2021/05/31 網路瀏覽)

曼陀羅術源於宗教內涵，更因宗教發展而豐富其內容，它之造形發揮卻隨著不同地域時空下人們對圓滿心靈不同之解讀與嚮往，而開展了更多之想像與創作，若說藝術反映人們之生活，更引領人們心靈，曼陀羅藝術可謂發揮很大之作用，而曼陀羅藝術之造形表現，慢慢因為現代更多複合媒材之加入，有了更多面貌之展現，也因為與現代思維之融合，而有了更多突破性之詮釋表現，但不管現今現圖曼陀羅如何衍生與變化，都離不開它造形圖像中之象徵性與造形在時空上之表現。

(3) 蕭勤之畫風也帶有點曼陀羅之味道，蕭勤早期風格之蛻變，大致移動，在「數理結構」和「主觀抒情」之間，相剋相生，早期因受到保羅克利影響，呈現粗黑線條近似符號之圖象，後來開始出現告法流動線條與快筆飛白帶皺之水墨素描構圖上不是刻意之圓或旋轉活動，與不太方之方或縱橫活動，帶有一些告法之

²⁶³ 尼瑪澤仁，男，藏族，1944年1月出生于四川省巴塘縣，1962年畢業于四川美術學院民族班。為十世班禪額爾德尼·卻吉堅贊親賜的班禪畫師，一級美術師，中國美協副主席，四川省美協副主席，現為全國政協委員，教科文衛體專委會委員，供職于四川省文史研究館，為副館長。他致力于將一千三百年的藏傳佛教繪畫發展成為當代藝術，是開一代新派的藝術家。2009年11月13日，尼瑪澤仁被聘為中央文史研究館館員。

韻味與閃爍一種神秘之宗教意味之畫面風格逐漸產生，而蕭勤也常在畫裡與題字談到禪宗之「空」這是他中國東方式之精神迴響【圖 4-7】。²⁶⁴



【圖 4-7】蕭勤作品²⁶⁵

<http://www.hsiaochin.org.tw/home02.aspx?ID=13&IDK=3> (2021/05/31 網路瀏覽)

我們細看這個作品，典型方圓結構，卻是透過東方之告法流動而成，別有趣味更見禪意。或許現代曼陀羅最後將走出所謂一切型式上之束縛，將拋棄宗教意識樊離之囹圄，不再游走於一些制式之構圖法，而只是表達佛禪佛理之傳頌，若以眾生皆佛、人人成佛之角度出發 每個創作者便是一禪佛，每一個作品便是一本禪壇城淨土，每個作品都是心象心眼之投射，而所用之媒材與手法，正是個人化風格之建立，藝術自主性之彰顯，而所表現之內容主題不再只是描寫古老之歷史人物亦或只是呈現圓滿心靈之理想世界，而是更入世摹繪你我所處之當下世界「人間之淨土」這樣作品將更富生命之感動力，表現手法將更為自由，將更貼近所謂生命之本質一空。

²⁶⁴ 葉維廉，〈蕭勤畫風追跡〉，《藝術家》，1988年12月，28卷，1期，頁257-259。

²⁶⁵ 蕭勤：原籍廣東省中山縣，1935年生於上海 其作品源自道家及禪宗的哲學思想，融合東西方文化及現代藝術創作經驗，以直見心性的手法，來實現本我之精神自覺。對蕭勤而言，藝術創作並非其最終極之人生目標，毋寧是透過創作手段，來探討生命之旅程，發掘心靈之潛能及體悟天人合一的真義。

以圓形為主之曼陀羅式樣隨處可見，無論是圍繞之圖形在物理和天文上經常見到以太陽為中心之太陽系也是曼陀羅之形式，在許多文化中之迷宮遊戲也是某種之曼陀羅，金屬工藝品墜子以曼陀羅作為圖形設計，也有以曼陀羅作為圖形設計環境佈置，總之曼陀羅式樣以中心點為圓心，形成一個集中能量之居所形成一個以圓形為出發之造形世界，而透過圓形之轉化，所產生碎形增生，形成了美麗完滿豐富之天地。若從方圓之角度來審視現代藝術，舉例而言，由蘇非之創作如「圓靜力構成」、「移動之圓」或「一個圓內之構成」可以了解圓之造形與觀念圓所包容、陋含之一切，正是蘇菲之創作重心，同時也正是她與阿爾普之間創作之共同交集與生命之相互滲透。²⁶⁶蘇菲起初之創作風格是游走於嚴謹之原色結構和與自由抒情式之即興作品之間，到晚期她之作品則全以簡單之幾何形式所構成而阿爾普則擺盪在現代藝術潮流之前線，他在超現實藝術家群中展現他有機性結構主義，他以紙拼貼和圓雕塑邁進了他所發現之新天地。²⁶⁷圓與方是設計之基本元素也是藝術之常見型態，塞尚將對大自然之印象在圖面上轉化為基本之幾何面及立體幾何形，而畢卡索（Picasso）便是受其影響發展出日後之立體畫派，另外康丁斯基在 1939 年之作品「複雜—簡單」便是屬於將幾何理念運用基本方與圓之造形之作品，近代造形思想之集大成之德國包浩斯設計學院中也以造形之一種基本型（一角形、正方形、圓形）作為發展一切造形之基本原理。²⁶⁸

藝術家米羅便常用點和斑點形成一個中心圓，這個中心點即能引起我們對空間之視覺關係，這種表現手法在中國象徵無極，

無窮盡之意「重複」也是米羅常用之方式之一，他藉由相似之元素符號和連貫符號促進畫面之統一，常以多重之眼睛、斑點或宇宙符號一樣之會意符號，皆以重複相似之符號來凸顯協調之統一。²⁶⁹

²⁶⁶ 蘇非與阿爾普同為夫婦，並一同創作。

²⁶⁷ 俞麗珊譯，《圓之神話》，北美館，1993，頁 34-36。

²⁶⁸ 廖乃慧，〈圓方元素創作之理念陳述〉，交通大學應用藝術所論文，2004，頁 12。

²⁶⁹ 徐芬蘭譯，巴塞隆納系列，〈44 號石版畫〉，1997，頁 92-94。

圓形是人類心靈方向之象徵，在尋求個人內在平衡之過程中不斷感受到圓之力量 自己內在之循環和外在自然宇宙之頻率，由內而外，環環相扣之大圓頻率。²⁷⁰而方形之初始也是先出現在精神領域之曼陀羅中，在現代藝術之範疇內，簡潔開放之外形，能透過其縱橫向之結構無限延展，其結構之表徵有著西方之自主理性及東方文化之自律秩序，更因為它之精神由作品本身向外延伸，框架出更多彰顯之張力，在東西文化交織之經緯中悠然穿梭其間。²⁷¹

(四) 小結

關於圓形作為內在心象之探討，廖珠琴曾以「一之全像宇宙觀」為主題創作研究論文，透過繪畫形式創造出心靈藝術，是藉由心靈之潛移默化提昇自己對宇宙真理之洞察力，揭開自然之根本精神性與自我心靈做深度對話，並清楚地把它呈現為心靈之造形產物，是心靈藝術所粹練出之精華。

我試著畫出月亮延伸至它底部最大之影子出現，這個影子是代表它能量之無限，它可以無限之吸收與釋放，所以它是無時無刻之與我們同在，並且奉獻出它之愛，我要傳達之是：溝通和分享每一個人帶哈整體之貢獻。因此，在畫中我所要呈現之是：每一個人之心都在這圓裡面，那四海一家將不會是名詞，是動詞就是愛之力量。²⁷²

圓可以是有形亦可以是無形，不即不離亦或若即若離，都是不同形式之圓，圓圈或球狀體都是「自己」之象徵，在所有層面裡，它都表示心靈之全體，包括

²⁷⁰ 李昀珊，〈空間漫遊〉，台南藝術學院應用藝術所論文，89年，頁16。

²⁷¹ Rosalind, E. Kraus 吳昭瑩譯，〈方格子之誘惑——一個關於現代主義神話之解讀〉，現代美術 第40期，頁50-55。

²⁷² 廖珠琴《一之全像宇宙觀，自我心靈之深度對話》，市北師視覺藝術研究所碩士論文，2003年，頁113。

人類和整個自然間之關係。²⁷³從作品可以看到曼陀羅圓形之力量已然穿透了型式之藩籬，圓之空間建立在彼此互有關係之上，呈現之是四海一家之全然和諧每一個人之心都在這圓裡面，是愛之力量。

而此本質之表露則透過多重象徵表現手法，無論是文字造形、圖騰、形象、標幟、裝置乃至碎形動畫都在在象徵背後有著更廣大之世界與一股神秘之力量，不管它圖像是佛寧之描繪或是現代創作，都反映著獨有神秘風格之美感而它造形中所表現出之豐富色彩與輝煌質感之圓滿性，更意味曼陀羅透過藝術創作所要追尋之永恆與美好，而它之造形有機變化與呈顯，其實早已蘊含在我們內心深處，當某個特殊之時間與空間之映合產生曼陀羅於焉浮現，「輪圓」在不同文化中是深具意義之形式，或許曼陀羅造形，終將跳脫一切訴束縛與羈絆，表達是一個空之概念，在於人與自己、人與自然、人與土地之和諧關係，一種互融共有之存有空間，而不該忽略之是，無論此圓之造形空間為何它透過結界圈結之空間，都是一種某些存在邊緣，歸向中心之能量集攝，意謂環繞本質之開放。

外圓內方之幾何形象徵大地，五色對應五行，對應身體內在，使人心之內在曼陀羅調合宇宙曼陀羅，使身心轉化，曼陀羅就是內修外顯之一種藝術。²⁷⁴進一步來說，曼陀羅之主體象徵物反映了人們對於佛尊與諸多形象之認識表達其所知，使用象徵法表現出來之特點，創作者認為是永久性之。²⁷⁵曼陀羅是從永恆之角度出發，塵世之萬事萬物都處在時間遷流轉替之中只有聖像之世界按其本質是常住不變之，而且是盡善盡美之，而它美麗而複雜之圖像，有其深刻之意涵，曼陀羅之作品為了追求永恆圓滿之境界，常是透過許多穩定完整中介物，來象徵佛性之圓滿。便具有啓迪心智之作用，而豐富之一尊尊諸佛菩薩身相形象，更象徵人們面對圓滿佛性所要作之各種努力，具有效法之典範。

而祂們之姿心盡妍之法飾，更為平凡之人間生活增添許多美感與力量。無論

²⁷³ 榮格，《人類及其象徵》，黎惟東譯，(台北，好時年出版社，1983)，頁 289。

²⁷⁴ 吳永猛，〈密宗曼陀羅與台灣民間小法道壇之比較〉，《空大人文學報》，1999，頁 213。

²⁷⁵ 劉其偉，《藝術人類學》，(台北：雄獅，2002)，頁 95。

是法相莊嚴之佛尊亦或其象徵物如金剛杵象徵堅固不壞之願力。來表達內心對理想境界之歸趨，同時也會透過如法曼陀羅那樣，僅以畫面中心之種子字作為詮釋真理之路徑，透過單純之咒語心字，含藏了無盡之奧義往往種子字單純之線條，曼陀羅經過歲月洗禮與文化交流之後，在方圓之造形之中，有了人們更多生活之觀察與表現，除了是佛尊之人物形像之外，將一些山水或是故事之情節放入圖面之中，反映了當時人們無盡之想像與造形安排。發散式之繞圓分列，形成特殊之照映空間山水圖案之並列，喻示了此間之創作受到了文化交流之影響。曼陀羅經過歲月之洗禮與地域之文化涵化，在造形上自然有所變化與增生，它之象徵表現，隨著各地不同文化下人們集體意識之投影，呈現了不同之內心想望，而經過時間之遞變，曼陀羅之造形也開始有了不同之審美趣味。

以今日觀點看來，東西文化差異下，西方人看東方之曼陀羅圖像，都是從外在形式、造形等表象開始之。他們注意到形狀色彩之吸引力量也在圖像設計上創造出類似曼陀羅之藝術作品。雖然是各式各樣之藝術戲作也不乏有精彩華麗或優雅細緻者這些都是方便善巧之「現圖曼陀羅」。²⁷⁶到了現代，曼陀羅輪圓中心之象徵物，已由古代之佛尊聖像逐漸轉變為現代符碼。不過都仍保有方圓質素與神秘之美感有一種表現創作者內在不為人知之空間意象，但都恰恰反映創作者本身當下心象與當時之時空氛圍。基本上，曼陀羅是宗教之，經過歲月積澱與文化吸收，但也產生眾多藝術之曼陀羅，在古典之梵文戲劇發展中，傳說為八喇達仙之著作《那提亞·夏思特羅》裡，就以戀情之「審美趣味」(rasa)來銓釋「曼陀」(manda)字根之語義，甚至在外道(佛教以外)看來指之就是世俗之藝術作品。當代衍生之創意曼陀羅，是藝術之曼陀羅，大部分無關於宗教修行或儀軌規矩，色彩或豔麗或素雅，形狀或瑰怪或幻化滿足了純審美之興趣，而與宗教不直接相關，是方便法門，但也未嘗不值得參考。

因為現代曼陀羅表現之質素是現代之物，更貼近當代人之生活比起古代之曼

²⁷⁶ 蔡瑞霖，《2004 藝研討會》，〈曼陀羅—現象學之描述〉，(台北，2004)，頁 12。

陀羅之佛尊世界，更能引起共鳴，不過傳統古老之曼陀羅擅用之金色質感與獨特宗教上淨化儀式美感，則不易被取代，若與其他之現代藝術作品相較，現代曼陀羅藝術之特色便是它之思維是來自幽深內隱之原型意象，而表現手法不僅可以推陳出新，甚至在關懷社會與道德反諷之喻意象徵上，卻可以更勝一籌，另外多重子畫面之同時並列。也可帶來序列之趣味及多重空間之佈局特色而方圓造形簡潔之特性，使它更易識讀，更見造形之視覺力度。

綜合以上討論，無論傳統曼陀羅追求之是諸佛無盡心悲與真理表達，或是現代曼陀羅反映了你我心靈之當下狀心，是一種個性化很強之造形作品，其透內容透過多重象徵，所展現之豐富造形，一如海德格所說之，曼陀羅藝術揭露了存有，展現了真理，轉化了欲望，賦予了自由之本質，同時它之符號巧妙安排也代表一種真理圖繪，藉由曼陀羅，聖俗得以溝通而交融。



第五章 個人作品分析

在個人圖像研究與創作上，筆者試著釐清架構與提出論點，主要依循三個層次要素：形式概念、主題表現、文化意義或是看待個人東方作品的態度。

而曼陀羅造形之「方」提供了穩定之可能，造形之「圓」提供了運動之可能，筆者依前章節種種梳理，認為平面之圓導致時間圖像上的旋轉，立體圓則引起空間中之移動。曼陀羅之空間是由裡而外，四面八方完整對稱，無論如何切割曼陀羅之結構，依然可以明顯看到起點與終點，筆者認為生命是有始有終然後再生之，因而曼陀羅時間表現是一個圓環之運動，呈現空間與時間之並重²⁷⁷。曼陀羅作為原型象徵透過多重之象徵手法，照映了豐富之心靈世界，同時它也透過其造形、色彩、質感之完滿特性形成空間表現上之建構，尤其是曼陀羅在碎形之多重空間上之開展，此一開展揭露了曼陀羅藝術的個人詮釋造形奧秘，並依照各系列進行梳理。

第一節 創作方法與概念論述

（一）曼陀羅之轉化可能

動態是指時間上產生進化之過程，也是簡單動態系統也可能產生不可預測且本質上是隨機之行為，該現象就是混沌，混沌系統呈現之碎形是新奇之。一九七零年代數學家曼德布洛特（Mandelbrot）提出碎形，碎形圖形之多樣性不斷交疊織構，在越來越小之尺度當中完成巨大之循環重現，編結出結構體中之新維度空

²⁷⁷ 張宏實，《探索西藏唐卡》，（台北，橡樹林，2004），頁 120。

綜合來說，一個東西經過不斷放大後，始終都具有自相似性之結構，不論該結構有多複雜都存在某種相似性之結構，圖形之複雜度並未因此而改變，碎形具有自我模仿與自相似性之結構，也可說碎形代表有限區域之無限結構，這意味著一種整體性，小細節之傾向可以透露大細節之傾向，大細節之絲毫改變可以令所有小細節全面改觀，再造成整個碎形之變化，同時碎形之產生過程可以看成是一種自我相似之疊代作用。²⁷⁹

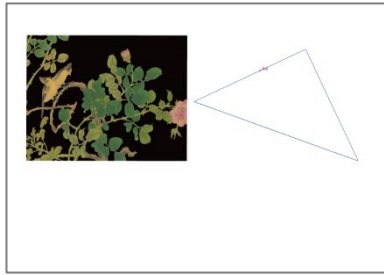
現階段碎形幾何概念早已經應用在不同領域，在繪畫藝術領域，碎形之自相似性結構及自我複製特質，可以成為繪畫素材，作品表現之自相似性可以很簡單，也可以很複雜。典型金剛界與胎藏曼陀羅來看，不難發現其畫面之碎形結構相關性，胎藏曼陀羅之結構為四層之方形疊合而成，共有十二區域，方形之中央為圓形，為一基本原型，正好與金剛界上方圓形相對應。而分析金剛界，畫面外圍為一方形中分割為九個等份之帶有圓形之方形，而每一方形之中又有九個小方形，而每一個小方形又分割成九個次小圓形，而方形之中有圓形，圓形又見方形，得以不斷增生與遞變，而形狀具有相似性與有相仿之結構，從微結構到整體巨觀結構有其一致性疊代關係，其衍化動因是來自時間之流動而加以轉化，當兩界曼陀羅與行者觀想相應畫面不再是單純平面，而是一個立體空間，多維度之空間來自圓形成為立體後開始之轉動，以一種動態之循環轉動進行，象徵成佛之路之開展，也是人通往個體化之開始。

而彩虹曼陀羅是由加拿大之丹尼爾所設計畫面是由圓及方形還有菱形所構成，仔細一看，可以發現其圓中還有小圓，方中亦見方，視覺重心被引入到最內之焦點，內部亦呈現相同一致性結構之造形，層層往內，好像有無數之空間含藏其內，仔細觀之令人有要進入時空之門之感覺加上其色彩運用具有反覆與漸層之美感，尤其它具有漩渦狀之外射螺形線條，就像是轉動之軌跡，其造形便具有碎

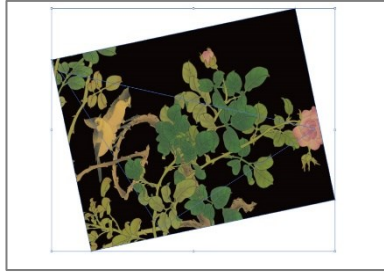
²⁷⁸ John Briggs,《渾沌魔鏡》，王彥文譯，(台北，牛頓出版，1993)，頁 83-93。

²⁷⁹ 陳明璋，〈創意碎形一個新之碎形及圖像設計方法〉，國立交通大學碩士論文，全文。

形之特性，筆者也藉由以上種種，嘗試出個人演繹下的東方性質創作方式：



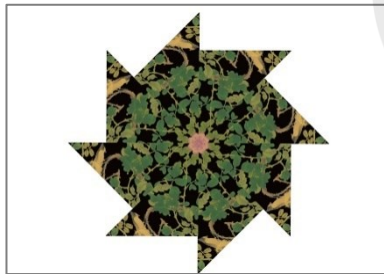
【圖 5-1】曼陀羅個人描繪一步驟之 1—將作品進行高清掃描



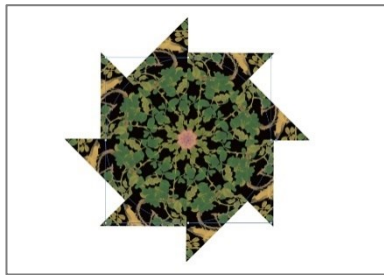
【圖 5-2】曼陀羅個人描繪一步驟之 2—至於 AI 軟體中，進行遮色片繪製



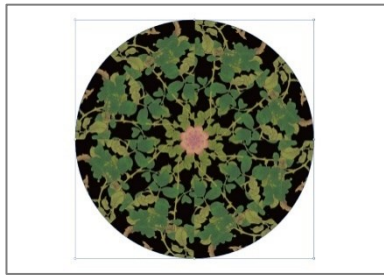
【圖 5-3】曼陀羅個人描繪一步驟之 3—將多個遮色片複製



【圖 5-4】曼陀羅個人描繪一步驟之 4—將其排列為所要之曼陀羅圖像



【圖 5-5】曼陀羅個人描繪一步驟之 5—再度描繪新遮色片



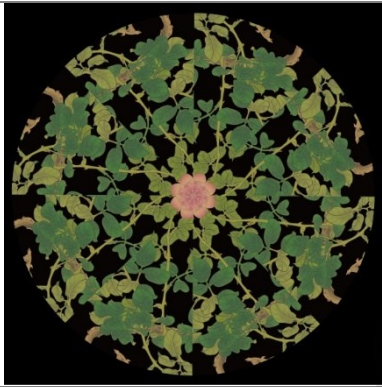
【圖 5-6】曼陀羅個人描繪一步驟之 6—完成其圓型效果



【圖 5-7】曼陀羅個人描繪－步驟之 7－進行高輕微噴技術出圖，並勾線再度描繪古典工筆畫線條



【圖 5-8】曼陀羅個人描繪－步驟之 8－運用古典工筆畫之罩染與分染進行細部份彩度調整



【圖 5-9】曼陀羅個人描繪－步驟之 9－完成作品

（二）轉化之動因

曼陀羅碎形之產生，來自轉動變化所產生，先從心理層面來分析曼陀羅之轉動，榮格認為他所繪畫之每個曼陀羅，就是在那一特定時刻他內心本質狀態之表現。當他的精神狀態改變時，他自己發地描繪的曼陀羅也隨之改變，最後榮格的結論認為：「曼陀羅代表著形成、轉化，不朽精神之永恆再創造」，榮格認為繪畫「曼陀羅」之過程中，會造成內心的轉化，而這個過程其實也是一種「個性化過程」。榮格說：

當我開始繪畫曼陀羅時，我看出一切東西，包括我一直走著之所有道路，我一直採取之所有夕驟，均導向一個單一，居中之那個點，事情愈來愈清楚，曼陀羅就是中心，它是一切道路之代表，是通向中心點、通向個性

化 (individuation) 之道路」。²⁸⁰

唐力權在《周易與懷德海之間》一告中曾提及，靜觀曼陀羅，圓中有方，方中有圓，動觀曼陀羅，圓而自方圓而神，方中求圓方圓靜式是體，方圓動式是用，動靜一如，體用無間，因此曼陀羅雖為基本圓方造形之循環，但卻可延伸出許多不同層面之意涵，如榮格便將輪圓聯想為本質我及內在個性之核心，他指出輪圓顯示個人內在潛力，而他更進一夕發現本質我的原型，因此他寫道「心靈發展之目標是本質我，本質我之發展絕非直線前進只會繞圈而行」。²⁸¹

若從佛理層面來分析曼陀羅之轉動，胎藏曼陀羅粗分為四重，它呈現的是內外轉動，有如蓮花之開敷一樣，金剛界曼陀羅將全體區分為九部份，稱為「九會曼陀羅」在每一個場所，大日如來都在說法講經，同時依照順序，一直到達中央之羯磨會，接著又從羯磨會逆方向走回來，呈現向上向下運轉，向上運轉是人類求真理之轉動，向下則是佛嚀不停教導人類之轉動，其中以位於九會中心之羯磨會最重要，就對眾生而言它是目的地，對佛嚀而言卻是流出之源頭。²⁸²《曼陀羅之世界》中指出胎藏曼陀羅全體分為四重，金剛界曼陀羅構造是九會，不管其構造之，差異如何，它們均含有「不停轉動」之本質。又說道：

曼陀羅是宇宙圈，表徵出現而又轉趨消滅之人生。但是，人生並非人類以有限之雙眼，能夠目睹宇宙之生滅，而應該是佛尊憑其慈悲之念，不停地拯救、照顧人類，在無限時空之中，從佛尊雙眼所見之生滅，才是曼陀羅所呈現之宇宙圈。²⁸³

再從觀想審美角度來分析曼陀羅之轉動，曼陀羅之基本特質是一種聖域空間，

²⁸⁰ 榮格，《榮格自傳》，劉國彬/楊德友譯，(台北，張老師文化，1999)，頁 257。

²⁸¹ 廖乃慧，《軌在儲存格中之移植:圓方元素創作之理念陳述》，交大應用藝術所，頁 14。

²⁸² 蔡東照，《曼陀羅之世界》，(臺北，喲阿呼出版社，1997)，頁 91。

²⁸³ 蔡東照，《曼陀羅之世界》，(臺北，喲阿呼出版社，1997)，頁 94。

在特定之「時間」完整地創造聖潔「空間」。因為整個曼陀羅就是空間，在曼陀羅圖中之多圈圓輪，其最外層是熊熊燃燒之火焰輪，它是啓動時間之關鍵，進入觀想時，瑜伽行者必須啓動能量充沛的火焰輪，藉此燃燒自身於宇宙天地之靈魂，產生巨大的能量來轉動整個曼陀羅，靜止之曼陀羅只是個空間，但是對瑜伽修行者而言，空間與時間兩者並重，透由火焰輪之能量形成圓環的運動，這就代表時間之啓動。²⁸⁴曼陀羅當它不轉動時，只是單純的圖畫，當行者與諸佛相互呼應，曼陀羅開始轉動，壇城內的諸尊為觀想者啓動，觀想者也為諸尊起作用，透由為這種互動與應合，曼陀羅方始永不停止地運轉。²⁸⁵

而許多曼陀羅，那樣本身最外圍包覆著火焰圖樣，像極了一個正在旋轉之圓輪，好像隨時準備騰空一般，十分耐人尋味。而這種互動與應合便是觀者，觀照曼陀羅，審美達到一體交融時所產生。最後從畫面分析來看曼陀羅的轉動，以畫面結構來看，金剛界曼陀羅使用了並置手法，將九次諸佛勝會在同一畫面呈現，在佛像莊嚴神韻凝凍之氛圍中可以看到它之時間性表現，好像諸佛成道之路便盡顯其中。

曼陀羅形象指出圓形若開始轉動就會產生空間之分化與增生，從不同角度看，則有不同形像產生，有如萬花筒一般，²⁸⁶便具有萬花筒味道之作品，巧妙之是畫面主體以圓之意象，結合了一角螺旋之拼合，自然產生了旋轉之視覺動勢，圓中之圖像彷彿也開始有了流動之生命一般。畫面是由發散式的構圖法所成，也可說無論從四方來看，都可以是正面，若順序將作品轉動而視，自然也產生由於不同空間在時間軸上圓之變化，這種可移動作品所產生之多點視界之審美取向，在藝術手法上十分特別，不過在眾多傳統曼陀羅作品，卻也十分常見。

（三）曼陀羅轉化並再生

²⁸⁴ 張宏實，《探索西藏唐卡，護法·本尊守護神·曼陀羅》，（台北橡樹林，2004），頁 136。

²⁸⁵ 張宏實，《探索西藏唐卡，護法·本尊守護神·曼陀羅》，（台北橡樹林，2004），頁 136。

²⁸⁶ 楊進興，〈乾坤四象空間轉移構圖原理下〉，《藝術家》，1997，3 月，頁 446。

繁複中不失秩序，圓渾之中更見波浪，我注視良久，卻發現它之造形不斷增生衍化變形，卻沒有重複呆板因為紅色與花邊綠色光環對比，使它顯得奪目光彩，而中心圓形旁環繞之藍色小圓，彷彿是一對對生命之眼，在彼此覓視，整個曼陀羅中有不斷小圓生成而又消失，陋沒後又再現，寓示著生命之生滅流轉。康定斯基（Wassily Kandinsky）「點線面」一說，以點、線、面為造形之基本元素，討論構成之原理及代表的意義，成為抽象藝術一個分析與詮釋之基礎，康定斯基認為一切造形藝術之基礎在於「數」之關係，他和克利都想過利用數來研究造形，提出一個重要之觀念，就是所有之資訊傳播都是數位化之形式，由於藝術作品之創作與發表其實也是一種傳播之過程，此理論不但可以應用在資訊傳播方面，也提供藝術作品之一個鑑賞之基礎，因此經常被應用在有關視覺傳達之研究上。²⁸⁷曼陀羅之轉動之美在數位化的動畫作品中，有了更精彩之表現與證明動畫之曼陀羅是經由數位化之儲存製作，形成數之新造形排列，因有了時間軸之加入與螢幕色階觀感之變化，可以將其碎形美感發揮得淋漓盡致，為現代曼陀羅造形開啓新之視野，也為混沌現象作了一個更清楚之註解。

而全球各地之藝術家透過網路，遠在他方之作者心象此時正分享在我眼前，抑或同時也有許多人跟我一樣有著微妙之聯繫，正體驗這電腦螢幕大小背後之虛擬空間，一個數位化虛擬而成之神聖空間，透過網路之傳輸延伸於網路虛擬之空間，改變了傳統我們對空間之認知與意義，透過身體成為介於不同媒體中間之溝通介面，混合一種真實和虛擬空間並置之雙重空間經驗。不同層次之收放，產生許多次空間螺旋形圖案 以反方向擴散，形成一種視覺補償。以下為轉化之前置作業，並落實創作：

²⁸⁷ 林達隆，〈資訊美學與演算分析〉藝術學報，55期，第115-136頁。。



【圖 5-10】取自個人平台－曼陀羅個人描繪空間－材料選擇，包含墨汁/毛筆/壓克力顏料/絹本/礦物顏料/CMYK 顏料



【圖 5-11】取自個人平台－陀羅個人描繪空間－圓形型版製作



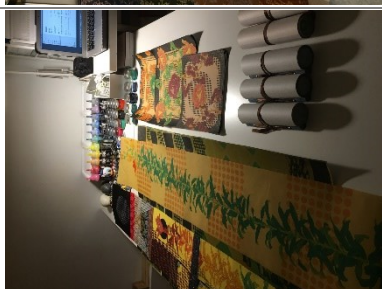
【圖 5-12】取自個人平台－陀羅個人描繪空間－卷本設色階段/古典描繪工筆畫技法



【圖 5-13】取自個人平台－陀羅個人描繪空間－卷本設色階段/古典描繪工筆畫技法－2



【圖 5-14】取自個人平台－陀羅個人描繪空間－進行個人卷軸布面配置



【圖 5-15】取自個人平台－陀羅個人描繪空間－進行個人卷軸布面配置－2



【圖 5-16】取自個人平台—作品完成

第二節 個人創作實踐與作品解析

在個人創作實踐後，筆者也對於「展場空間情境」之場域進行分析與佈置。其是為了讓創作圖象、空間、氛圍、燈光和聲音等其他背景的設計讓觀者對於個人曼陀羅場域的更加貼近。種種條件涵蓋各種形式的藝術，不僅應了解作品本身，還了解其相關的場域關係等。更深入還可以涵蓋藝術和設計理論與單項領域相關性研究。本研究創作以視覺藝術表現對情境感知方面的影響為主要範疇。本研究以「藝術情境研究」做為研究時對藝術情境設計及研究受訪者的感知性。數位圖像包含數位影像和電腦圖形學的一個分支，透過影像經由數位科技所製作出來的圖檔。

（一）感性設計下的視覺

筆者除了古典水墨描繪以外，畫面額外製作上增加其感性設計，是掌握一個人的感性度與觀者之間互動，並相對應地設計一個吸引觀賞者，並引起共鳴的技術與方法。可以從展場陳列的作品開始延伸，完成最適合這區域的視覺藝術建設一樣，參酌觀者們對色彩和五覺之共感。

（二）色彩透過視覺對觀者的可視化影響力

在資訊科技發達的現今，隨著個人電腦和互聯網的技術進步與普及，乎似使每個人都可以輕鬆製作數位圖檔、文字、聲音、影片等，在網路環境上亦可自由

變更存取資料和傳輸數位內容。加上通訊系統的高速發展，行動裝置的平民化，讓日常生活的各項活動與數位科技日益緊密。而色彩是視覺創作上的一個重要元素。它對我們所處環境有重大影響，色彩讓視野更為生動與豐富，光如同是世界的彩繪者，失去光的世界將一片漆黑，顯現不出任何顏色來，視界因有光，視覺因而多采多姿；所以光所顯現出的色彩對人類視覺是很重要的元素。對視覺設計與繽紛多彩的曼陀羅繪畫而言，更無法忽略其影響。亦包括視頻製作於各類的顯像系統中，顏色的飽和度與冷暖色系，光線佔據重要的因素，當然也包含了展場光線氛圍製作內容等。

色彩對筆者的心理，有物理的影響和主導地位。當觀看展場情境內容時，作品顏色所帶來的印象，是隱含著重要的意義，因為顏色對視覺產生感性的影響很大。隨著電腦廣泛使用，精細描繪的實體圖像製作和印刷微噴等複數性工具延伸，數位工具使用數位圖像和數位排版等，從電腦作業與模擬工具中完成創作與展延。用電腦的繪圖工具設計 2D 或 3D 圖形時，將使用在繪圖軟體的調色板來選擇顏色。換句話說，即使在使用數位工具的情況下，色彩在主觀上也佔據著重要的位置，筆者的感覺、感受度和經驗值…等，都將使用於圖像中的顏色選擇。

而在情緒與創作上所產生的感受影響程度。因此從感性工學的觀點來看，用色彩創建作為內容是理想且重要的元素。感性工學是一種利用科學分析，來輔助創作者設計創作所做之內容。顏色與感性度有密切相關，透過視覺對物件的顏色與感性之間的依附，形成主從關係並且也可以從感性度測出色彩的量化的可能性。

（三）視覺加上聽覺

從感性工學的角度來看，聽覺影響感性也是於展場中有重要性的。視覺圖像信息和觀者的心理相互交織下，聽覺信息從醫學和心理學的角度研究，讓觀者個體情緒信息體驗也是相對重要的。聽覺、視覺與觸覺「融合時」和「有違合感時」的感知程度。因此聲音於展場中的時強時弱，因而造成觀者的心理效果和影響也

是創作中的關鍵之一。

(四) 白色噪音與聽覺包覆的介入

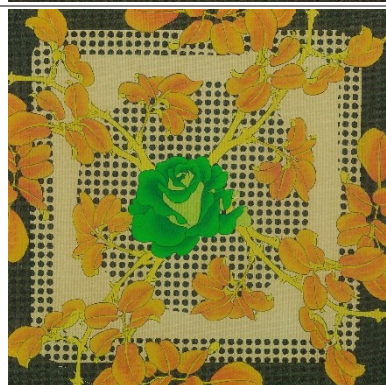
在生活中人們也常將有限頻寬之平整訊號，稱呼為白色噪音。白噪音其實是利用音頻之某單一低頻聲音來遮蔽其它噪音，低頻之聲音通常較不會引起聽覺厭惡感，在醫學上也用白噪音作為輔助治療神經系統疾病，對安撫嬰兒也有效，因而於展場中置入適量，更貼近相對寧靜觀想之感。視覺細胞對外在環境可感受的最大範圍。而視覺包覆也一併介入，其中有部分作品尺幅面積較大，其對大腦的影響成正比，讓觀者猶如與作品空間黏合。

第三節 個別作品分析

(一) 曼陀羅發光二極體系列



【圖 5-17】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-1》，
30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-18】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-2》，
30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-19】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-3》，
30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-20】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-4》，
30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



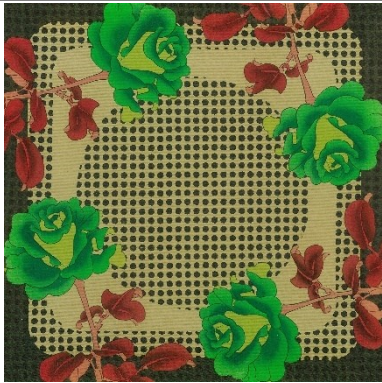
【圖 5-21】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-5》，
30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



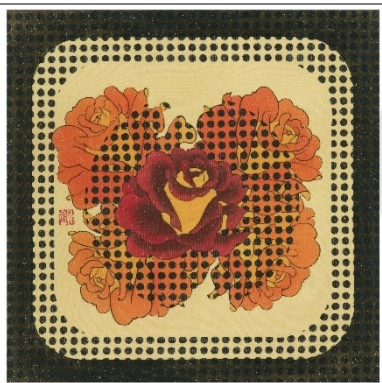
【圖 5-22】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-6》，
30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-23】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-7》，
30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-24】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-8》，
30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-25】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅
-1》，25×25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-26】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅
-2》，25×25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-27】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-3》，25×25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-28】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-4》，25×25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



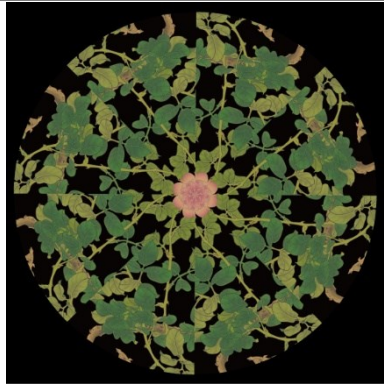
【圖 5-29】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-5》，25×25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-30】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-6》，25×25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-31】徐兆甫，《曼陀羅-渦旋-1》，
60×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-32】徐兆甫，《曼陀羅-渦旋-2》，
60×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-33】徐兆甫，《曼陀羅-渦旋-3》，
60×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020

第一組系列「曼陀羅發光二極體系列」強調慢慢地、漸漸地透過古典工筆技法描繪，可從畫面觀察到螺旋花朵圖案以同心圓往內聚集，當短暫停止時，螺旋形圖案便會以反方向擴散，形成一種視覺補償，另外因為同心圓之間隔線條粗細與角度不同，色相也不同，也造成光芒干涉關係，在欣賞一段時間後會有瞬間往內收斂與往外放射之錯視現象，這種「渦旋錯視」使觀者產生強烈注目性²⁸⁸。而畫面結構因為以圓為核心，交互不同層次之圓形收放，產生許多次空間，而這空間有與整體空間有所聯繫，在結構上有所相仿相似，因而令人有重重無盡之感

²⁸⁸ 陳瀚凱，〈視覺平衡影響視覺動勢強弱之視覺原則探討〉，《藝術學報》，2003年，第73期，台北藝術大學，頁84。

這也讓我不得不想起佛經上華藏世界之事事無礙之美妙境界，在佛經《大方廣佛華嚴經卷第八》中「華藏世界品第五之一」中有這樣之形容。

華藏世界海	剎種善安布	殊形異莊嚴	種種倍不同
諸佛變化音	種種為其體	隨其業力見	剎種妙嚴飾
須彌山城網	水旋輪圓形	曆大蓮華開	彼彼互圍遶
山幢樓閣形	旋轉金剛形	如是不思議	曆大諸剎種 ²⁸⁹

佛經上說「一微塵納一千大千世界，一剎那裡收盡一世一切時劫」華藏世界中一即一切，一切即一，重重無盡，事事無礙，稱為事事無礙法界。華藏世界是諸佛之一真法界，而曼陀羅是諸佛出生之所，曼陀羅之造形世界便是華藏世界之縮影具現，而華藏世界不在天上，不在別處，就在你我放眼所處之真實世界當我們人們用默觀之眼給予審美觀照，隨手所及之許多造形趣味，便皆是曼陀羅觀賞曼陀羅而進入華藏世界之我們，會面對無盡之空間，華藏世界廣闊無邊，有足夠之內在空間和外在空間，時空永無窮盡，擁有很多自由。至善至美之曼陀羅就是凡夫俗子之曼陀羅，就是一草一木之曼陀羅，每一事物，都有自己之曼陀羅每一曼陀羅都彼此含具其他事物之思想。²⁹⁰

在《華嚴經》中〈世界成就品第四〉則有華藏世界海之形容，以佛神力遍觀察十方世界海，一切眾生海一切諸佛海，一切法界海，一切一世海……在這「海」代表無盡星際空間寓示了佛家廣大宇宙觀。²⁹¹值得一提之是在另一個曼陀羅動畫作品，則是充滿「花」之意象，因為其用色之豐富對比，觀賞良久，不覺心花亦得到綻放與開展，彷彿用來看東西之眼睛變成了花，用來聽東西之耳朵變成了花用來講話之嘴唇變成了花，用來端茶之手也變成了花。巨大之蓮花之每一朵都有

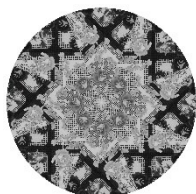
²⁸⁹ 朱玄，〈佛畫〉，興大中文學報第八期，1995年1月，頁8。

²⁹⁰ 朱玄，〈佛畫〉，興大中文學報第八期，1995年1月，頁8。

²⁹¹ 林崇安，《佛教之生命觀與宇宙論》，（台北，慧炬，1995），頁161。

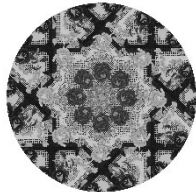
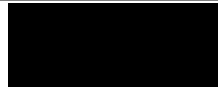
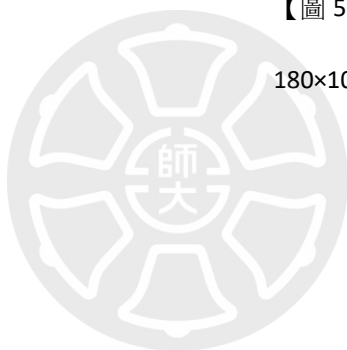
一千多個瓣，當我們凝視其中一片花瓣時，會看到這片花瓣中有另外一朵干瓣蓮花，如此重重疊疊，層層無盡，我們即看到了一中之多和多中之一，看到了互攝互入之奇跡。²⁹²曼陀羅動畫造形充分展現了碎型空間變化之美，渾沌中碎形之空間變化，正是來自不斷之衍生一般而言，碎形是由無窮細節、碎形維度及自我相似性來描述，它們是用疊代法來產生，因而有了無窮變化。²⁹³瑪格麗特·魏特罕（Margaret Wertheim）在其著作《空間地圖》裡對人類心靈空間之演變分析說道，到了八十年代除原有之一度空間，發現尚有其他眼睛看不見之微乎其微之粒子空間，物體本身就是空間，因此質子、一朵花、一個人，全都是我們看不見之多維超空間本身之結構式樣。²⁹⁴

（二）阡陌與灰階曼陀羅系列



【圖 5-34】徐兆甫，《灰階曼陀羅-1》，

180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



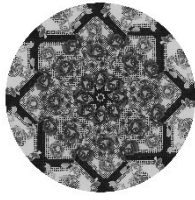
【圖 5-35】徐兆甫，《灰階曼陀羅-2》，

180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021

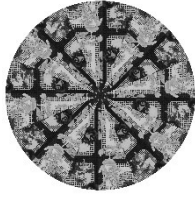
²⁹² 林崇安，《佛教之生命觀與宇宙論》，（台北，慧炬，1995），頁 161。

²⁹³ John Briggs，王彥文譯，《渾沌魔鏡》，（台北，牛頓出版，1993），頁 159。

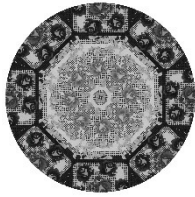
²⁹⁴ 瑪格麗特魏特翰，薛絢譯，《空間地圖》，（台北，台灣商務，1999），頁 174。



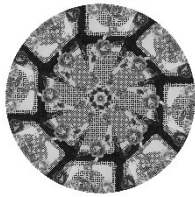
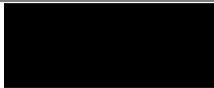
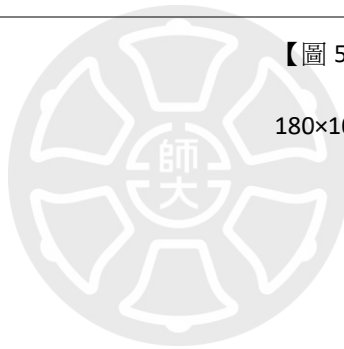
【圖 5-36】徐兆甫，《灰階曼陀羅-3》，
180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



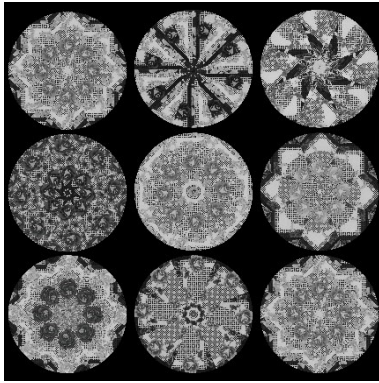
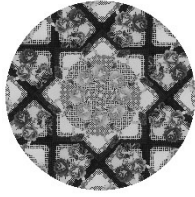
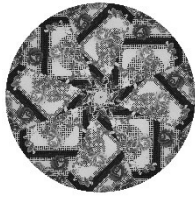
【圖 5-37】徐兆甫，《灰階曼陀羅-4》，
180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-38】徐兆甫，《灰階曼陀羅-5》，
180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



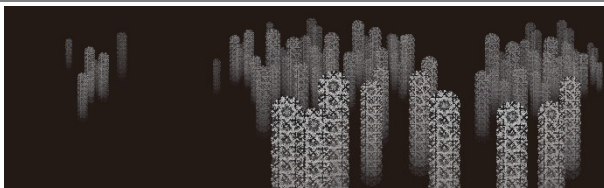
【圖 5-39】徐兆甫，《灰階曼陀羅-6》，
180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



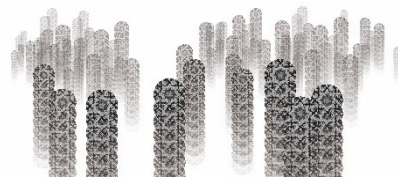
【圖 5-40】徐兆甫，《灰階曼陀羅-7》，
180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021

【圖 5-41】徐兆甫，《灰階曼陀羅-8》，
180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021

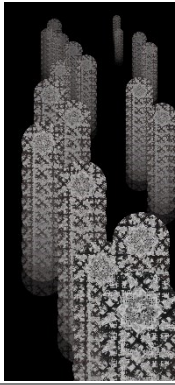
【圖 5-42】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群
圓》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，
2021



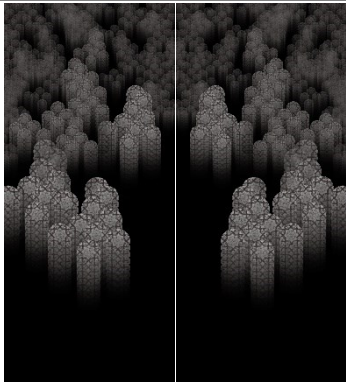
【圖 5-43】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山
-1》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，
2021



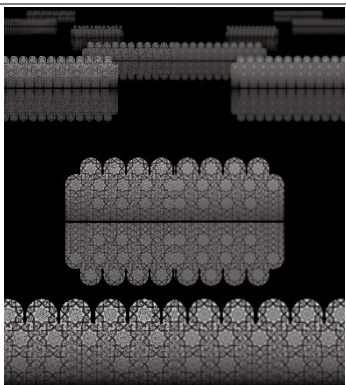
【圖 5-44】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山
-2》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，
2021



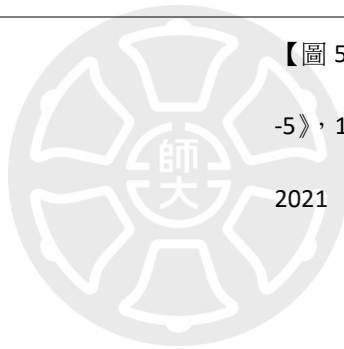
【圖 5-45】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-3》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-46】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-4》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-47】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-5》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-48】徐兆甫，《阡陌-1》，240×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-49】徐兆甫，《阡陌-2》，240×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-50】徐兆甫，《阡陌-3》，240×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



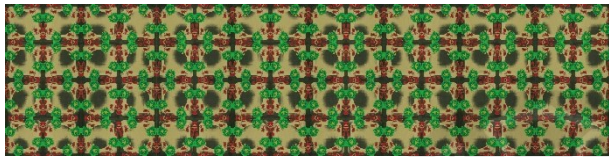
【圖 5-51】徐兆甫，《阡陌-4》，
240×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



【圖 5-52】徐兆甫，《阡陌-5》，
240×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



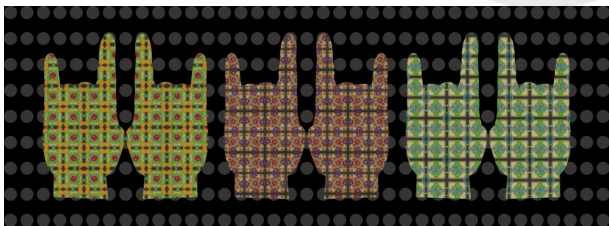
【圖 5-53】徐兆甫，《阡陌-6》，
240×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



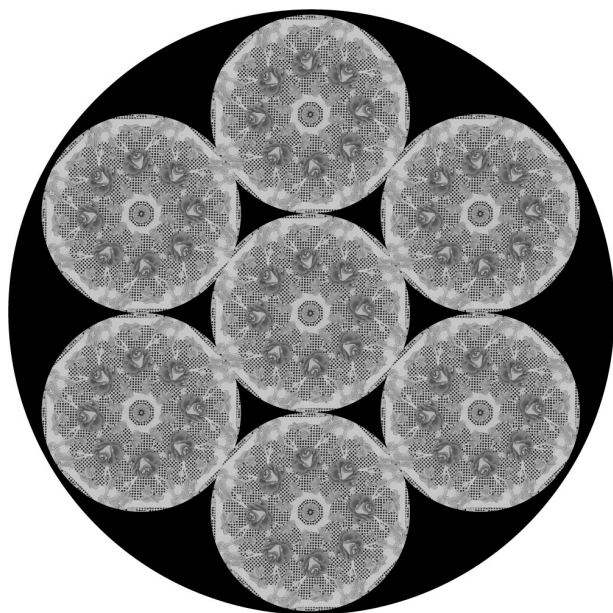
【圖 5-54】徐兆甫，《阡陌-7》，
240×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



【圖 5-55】徐兆甫，《阡陌-8》，
240×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



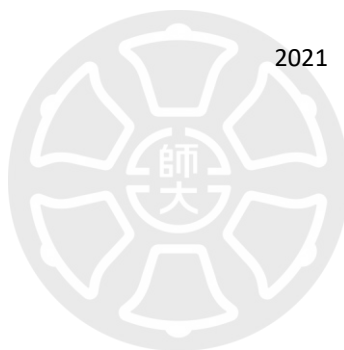
【圖 5-56】徐兆甫，《手印》，90×210cm，
墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-57】徐兆甫，《方圓輪迴》，
180×180cm，墨、絹本、無酸紙，2020

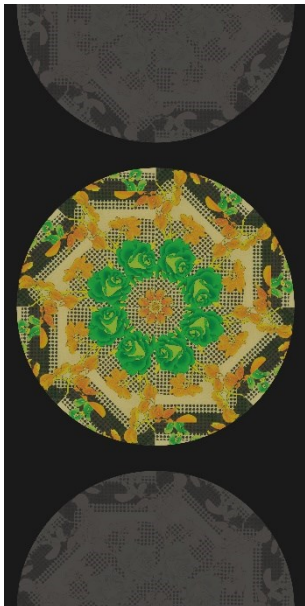


【圖 5-58】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-1》，
120×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021

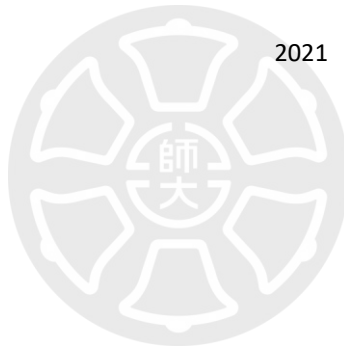




【圖 5-59】徐兆甫，〈曼陀羅鏡射-2〉，
120×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



【圖 5-60】徐兆甫，〈曼陀羅鏡射-3〉，
120×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021

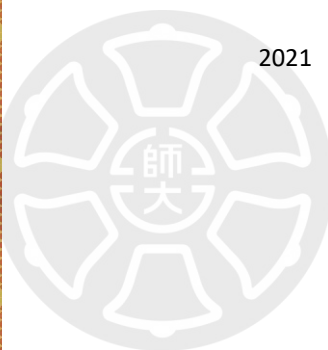




【圖 5-61】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-4》，
120×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



【圖 5-62】徐兆甫，《植物曼陀羅-1》，
160×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



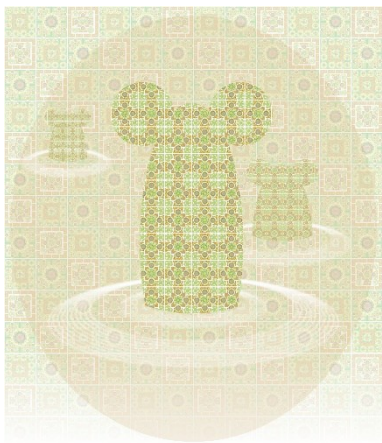
【圖 5-63】徐兆甫，《植物曼陀羅-2》，
160×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



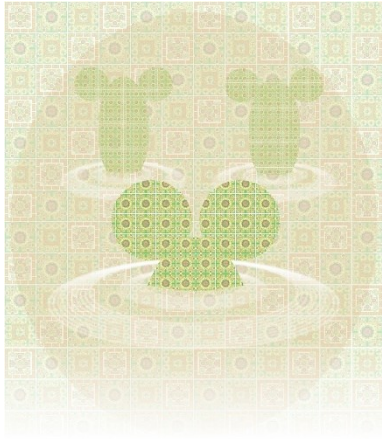
【圖 5-64】徐兆甫，《植物曼陀羅-3》，
160×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



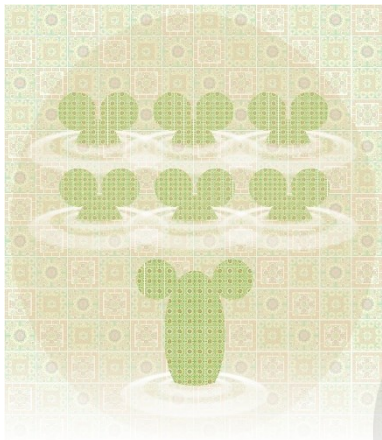
【圖 5-65】徐兆甫，《植物曼陀羅-4》，
160×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



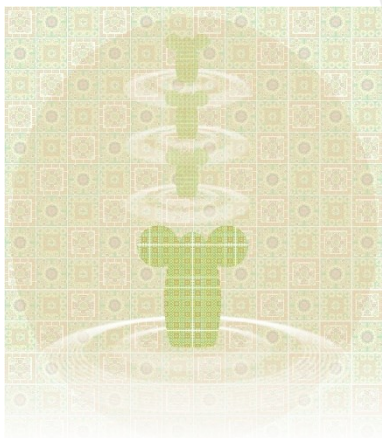
【圖 5-66】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-1》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



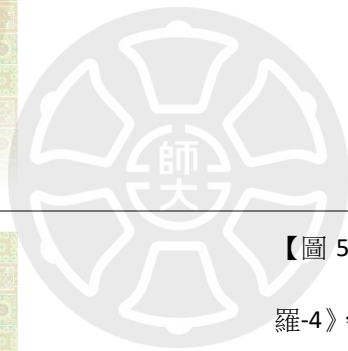
【圖 5-67】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-2》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021

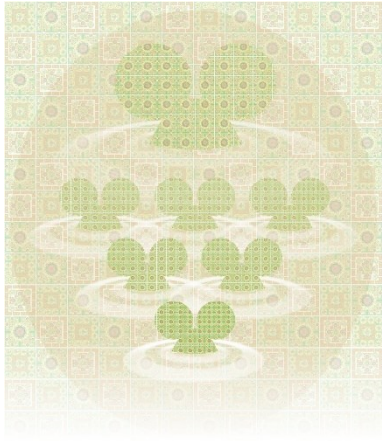


【圖 5-68】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-3》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-69】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-4》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021

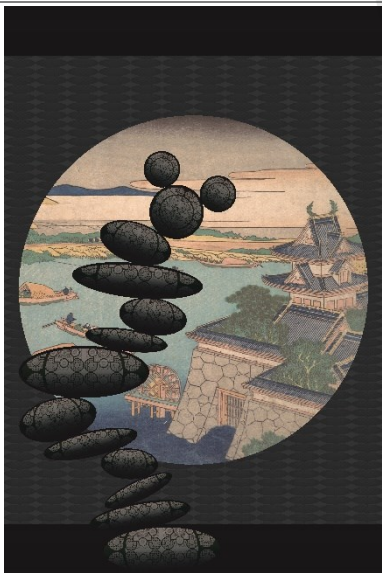




【圖 5-70】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-5》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-71】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-6》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-72】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-1》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-73】徐兆甫，〈Ukiyo-e Mandala-2〉，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-74】徐兆甫，〈Ukiyo-e Mandala-3〉，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



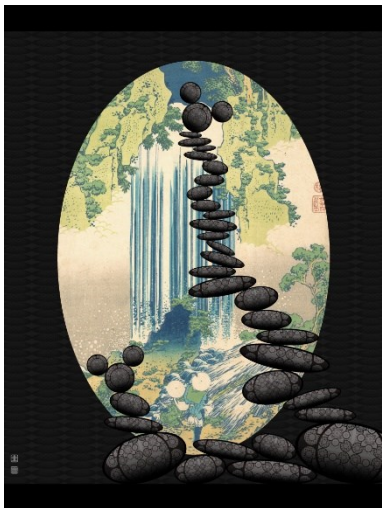
【圖 5-75】徐兆甫，〈Ukiyo-e Mandala-4〉，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



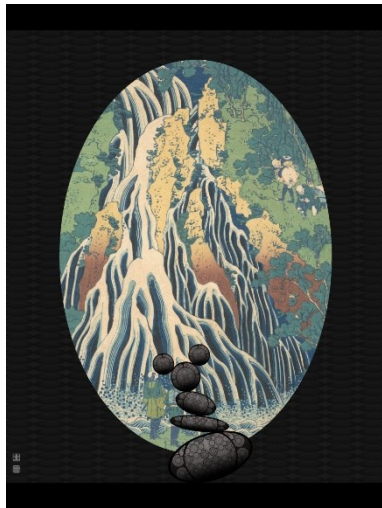
【圖 5-76】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-9》，40×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



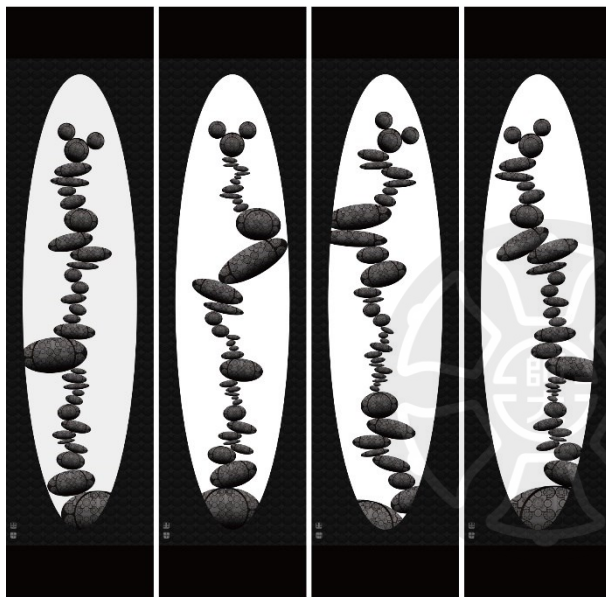
【圖 5-77】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-10》，40×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



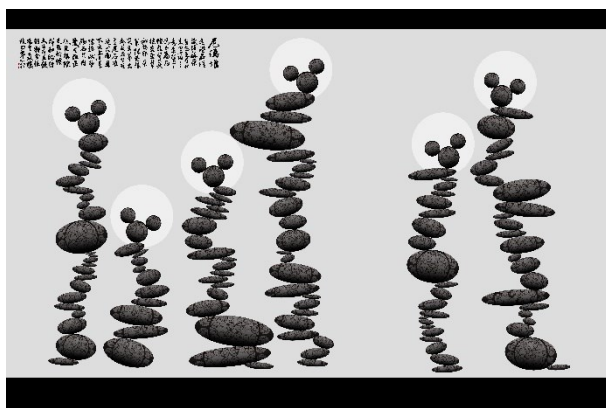
【圖 5-78】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-11》，40×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-79】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-12》，40×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-80】徐兆甫，《Mandala- Nima heap 尼瑪堆》，180×240cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-81】徐兆甫，《Mandala- Nima heap 尼瑪堆-2》，100×160cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021

第二組系列「阡陌與灰階曼陀羅系列」強調曼陀羅空間表現因為巨細空間疊代聯繫，再加上時間向度統合衍化，變化顯得更為美妙，以金剛界曼陀羅圖為例，

其畫面由九個小畫面所構成，形成許多次空分別是佛菩薩之不同集會情形，是對成佛之道之描繪，交織成多重空間美感，尤其是現代動畫之表現，因碎形衍生所增變之許多次空間，藉由並置同一畫面手法，可以使觀者產生內在之時間序列感受，更使曼陀羅造形，顯得變化萬千，曼陀羅透過圓與方之造形衍變，而生出無量形，運用相對性互補思維，簡單幾何形經過組合排列，逐漸衍生為複雜之變形，其中又因有機造形之加入，顯得有生命力，而內容中心主題，又是經由多重象徵手法表現其造形，深具神秘感最後其造形透過轉化，而有碎形之衍生，其轉化之肇因則可從佛理意涵、心理分析、觀想審美之相應啟動、畫面視覺動力到透過網路動畫層面來產生，使微空間與巨空間又有所聯繫，曼陀羅碎形結構具有自我複製與自我模仿等特性，形成多重而交織之造形空間，終臻形成豐富圓滿之天地，相關整理與歸納：

- (1) 心理層面：代表著形成、轉化，不朽精神之永恆再創造，本質我之發展，絕非直線前進，只會繞圈而行。
- (2) 佛理層面：九會曼陀羅上下運轉，向上運轉是人類求真理之轉動，向下則是佛嚶不停教導人類，供養一朵花，曼陀羅就會旋轉，它之所以會旋轉，是因為供養和教化之關係。
- (3) 觀想審美層面：觀照曼陀羅，審美達到一體交融時所產生，行者與諸佛相互呼應，曼陀羅開始轉動。
- (4) 畫面結構層面：
 - (4-1) 使用了並置手法，將九次諸佛勝會在同一畫面呈現。
 - (4-2) 形體聯想之空間轉移構圖原理。
 - (4-3) 可移動作品所產生之多點視界。
 - (4-4) 外圍旋轉之火焰輪圖案產生視覺動勢。

筆者藝術創作提供了能量宣洩的管道，有紓解情緒壓力的功能。藝術的表達具有時空的整合性，過程中召喚出來的情緒可再次被體驗。每一次的記憶提取，

都是一次重新改寫的轉化機會。藉由曼陀羅圖面的有序感與完整性，對創作者的情緒有著趨向安定的導引，與象徵回歸完整的暗示。作品完成之後的書寫，可落實的將潛意識意識化。讓認知得以統整以增進個人對生活的適應力。

曼陀羅的意義概念與構成原理，建立以曼陀羅表現形式為基礎之圖像創作。體驗曼陀羅創作過程中與當下內在情緒連結之互動關係，讓情緒能夠宣洩流動，以達到舒緩情緒壓力的效果。也藉由筆者身在心理學與臨床被治療的經驗中，盤整個人心理衛生與適度解放。

本創作研究系列以「療育」為方式，繪製書寫以曼陀羅的創作歷程與自我內在情緒流動之間的相互關係，藉以達到情緒能量舒緩統整之目的；以「當下情緒感知」為內在基礎，「曼陀羅圖形」為創作外在形式的拓展運用，進行相關主題再延伸至瑪尼堆。

而瑪尼堆，瑪尼堆是藏民用大小不等石塊、石板和卵石壘成的「祭壇」，也被稱為「神堆」。在西藏及青海雲南等藏民聚居地區的山間、路口、湖邊、江畔，幾乎都可以看到一座座以石塊和石板壘成的祭壇—瑪尼堆。也被稱為“神堆”。這些石堆，藏語稱「朵幫」，就是壘起來的石頭之意。²⁹⁵

瑪尼石刻表現的內容極為豐富，大致可分為四類：靈獸動物類，護法神類，經文咒語、六字真言類，佛、菩薩、高僧大德類。前兩類屬於早期苯教文化乃至

²⁹⁵ 「朵幫」又分為兩種類型：「阻穢禳災朵幫」和「鎮邪朵幫」。「阻穢禳災朵幫」大都設在村頭寨尾，石堆龐大，而且下大上小呈階梯狀壘砌，石堆內藏有阻止穢惡、禳除災難、祈禱祥和的經文，並有五穀雜糧、金銀珠寶及槍支刀矛。「鎮邪朵幫」大都設在路旁、湖邊、十字路口等處，石堆規模較小，形狀呈圓錐形，沒有階梯，石堆內藏有鎮邪咒文，台的石堆內也藏有槍支刀矛。瑪尼堆的石塊、石板或卵石上大都刻有文字、圖像。內容多是藏傳佛教的經文、佛尊、動物保護神、六字真言及各種吉祥圖案等。每逢吉日良辰，人們一邊煨桑，一邊往尼瑪堆上加石子，並虔誠地用額頭碰它，口中不停禱告。日久天長，一座座尼瑪堆便拔地而起，愈壘愈高。瑪尼堆最初稱曼扎，意為曼陀羅，是由大小不等的石頭集壘起來的、具有靈氣的石堆，藏語為「多本」；還有一種是在石塊或卵石上刻寫文字、圖像，以藏傳佛教的色彩和內容為其最大特徵，有佛尊、動物保護神和永遠念不完的六字真言，然後堆積起來成為一道長長的牆垣，這種瑪尼牆藏語稱「綿當」。

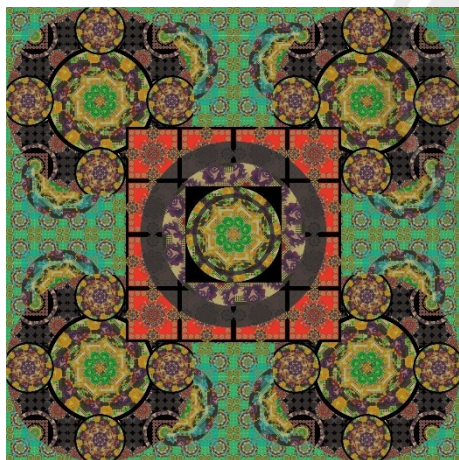
每逢吉日良辰，人們一邊煨桑，一邊往瑪尼堆上添加石子，並神聖地用額頭碰它，口中默誦祈禱詞，然後丟向石堆。天長地久，一座座瑪尼堆拔地而起，愈壘愈高。每顆石子都凝結信徒們發自內心的祈願。瑪尼石的產生，使這些自然的石頭開始形象化。藏族在漫長的歷史進程中，湧現出了浩如煙海的瑪尼石刻品，凡人跡所至，隨處可見，它是藏族刻在石頭上的追求、理想、感情和希望。隨時時間的推移在瑪尼堆上也會放上些石塊和石板上，並刻有六字真言、慧眼、神像造像、各種吉祥圖案等，稱為瑪尼石刻。

更早期時的原始自然崇拜，後兩類則屬於佛教內容。瑪尼石刻雕刻手法多樣，有線刻、減地陽刻、淺浮雕、高浮雕、雕刻施彩等。瑪尼石刻在藏傳佛教美術中具有重要的意義和獨特的地位，極具本土特色和民族特色，是源自藏地本土上的一種融雕刻和繪畫為一體、相當古老的藝術表現形式。²⁹⁶

(三) 壇之曼陀羅系列



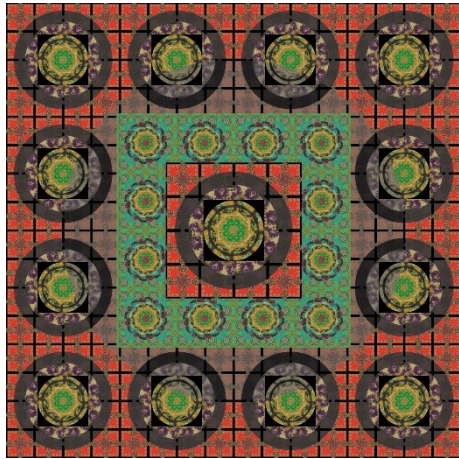
【圖 5-82】徐兆甫，《壇之曼陀羅-1》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-83】徐兆甫，《壇之曼陀羅-2》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021

²⁹⁶ 碎石塊堆成一堆，布上經幡，每次路過時就在石堆上壘上一些石塊，然後繞「尼瑪堆」順時針走三圈，祈求上天保佑。當地藏胞在山頂上環繞牛頭碑壘起石塊，矗立杆子，扯起繩索，繩索上數以百計、色彩紛呈的絲綢哈達在勁風中招揚着摯誠摯真的祈禱和祝福。

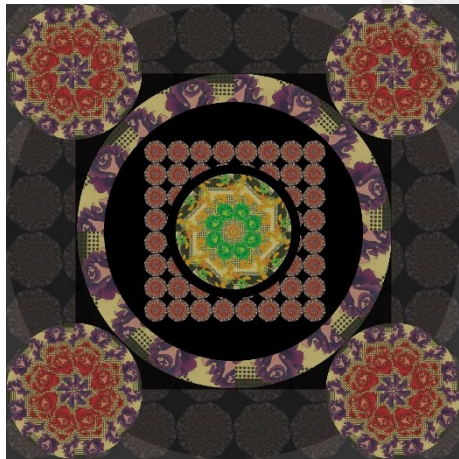
據說這種獨特的祭祀方式叫「尼瑪堆」，如同蒙古族的「敖包」。虔誠的佛教信徒和前來河源的遊人你往我來繫上五顏六色的綵綢，寄託自己的祈禱、祝福和希望。綵綢的色彩分別象徵不同地意義：藍色象徵天空、白色象徵祥雲、紅色象徵火焰、黃色象徵大地、綠色象徵水。尼瑪石刻極具民族特色，是藏民刻在石頭上的理想、追求、情感和希望。尼瑪石刻的產生，使這些自然的石頭有了生動的形象和靈氣。尼瑪石雕刻手法多樣，有線刻、減地陽刻、淺浮雕、高浮雕、雕刻施彩等。在藏傳佛教美術中具有重要意義和獨特地位，是一種融雕刻和繪畫於一體的古老藝術表現形式。



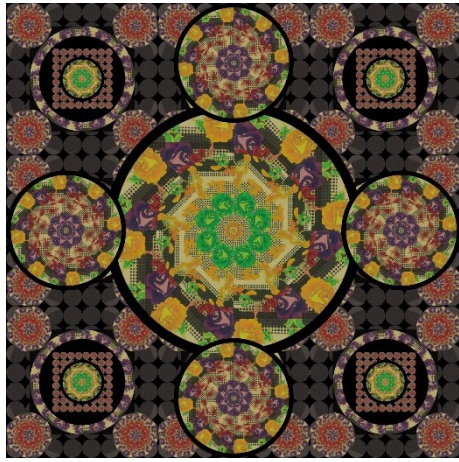
【圖 5-84】徐兆甫，《壇之曼陀羅-3》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-85】徐兆甫，《壇之曼陀羅-4》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



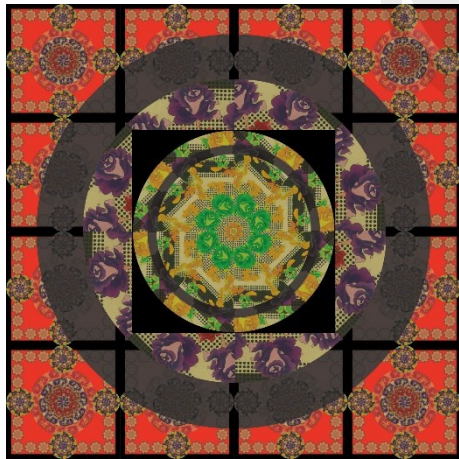
【圖 5-86】徐兆甫，《壇之曼陀羅-5》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-87】徐兆甫，《壇之曼陀羅-6》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-88】徐兆甫，《壇之曼陀羅-7》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



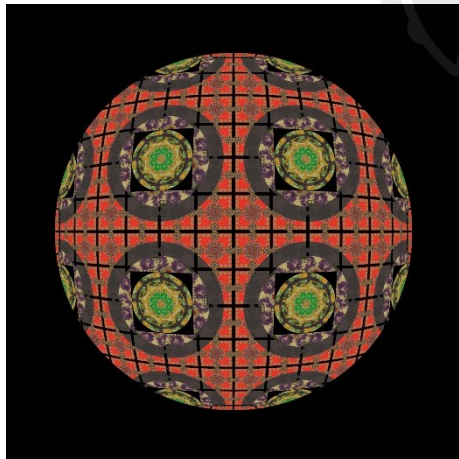
【圖 5-89】徐兆甫，《壇之曼陀羅-8》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-90】徐兆甫，《壇之曼陀羅-9》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



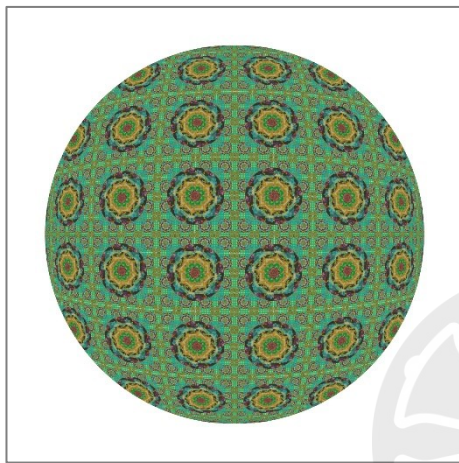
【圖 5-91】徐兆甫，《壇之曼陀羅-10》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



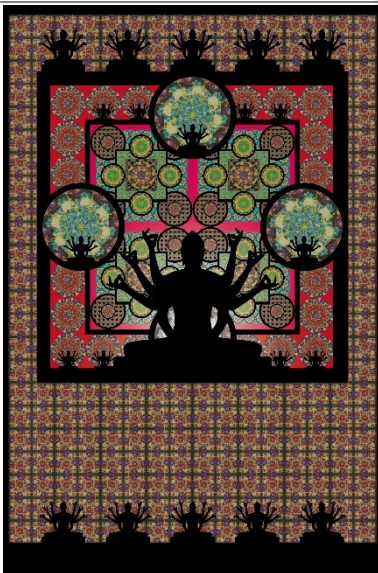
【圖 5-92】徐兆甫，《壇之曼陀羅-11》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



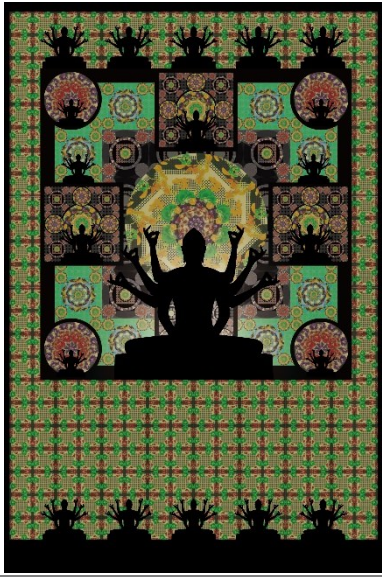
【圖 5-93】徐兆甫，《壇之曼陀羅-12》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-94】徐兆甫，《壇之曼陀羅-13》，
120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



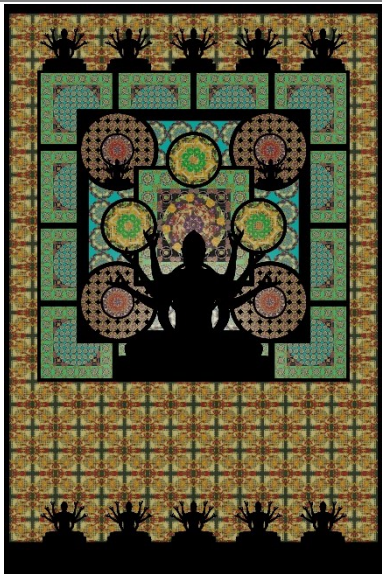
【圖 5-95】徐兆甫，《曼陀羅神界-1》，
110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



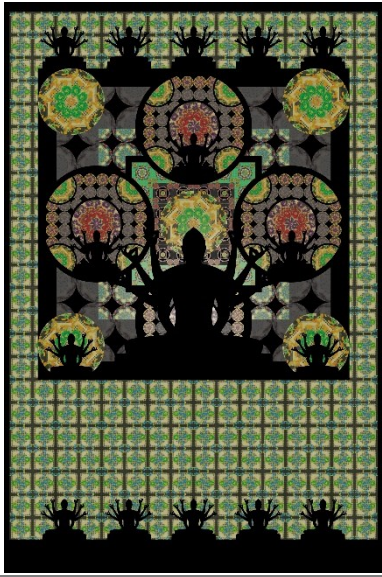
【圖 5-96】徐兆甫，《曼陀羅神界-2》，
110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-97】徐兆甫，《曼陀羅神界-3》，
110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



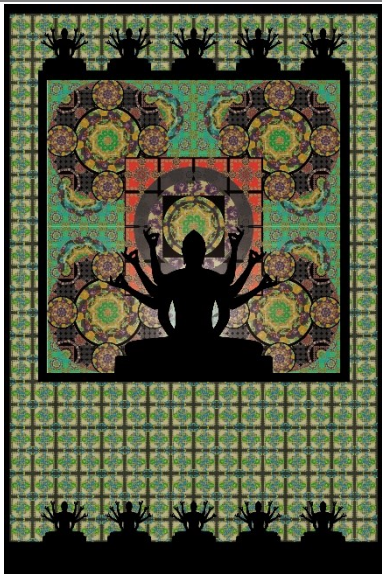
【圖 5-98】徐兆甫，《曼陀羅神界-4》，
110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-99】徐兆甫，《曼陀羅神界-5》，
110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021

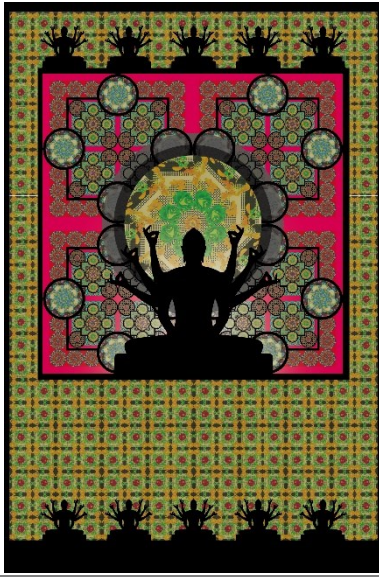


【圖 5-100】徐兆甫，《曼陀羅神界-6》，
110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021

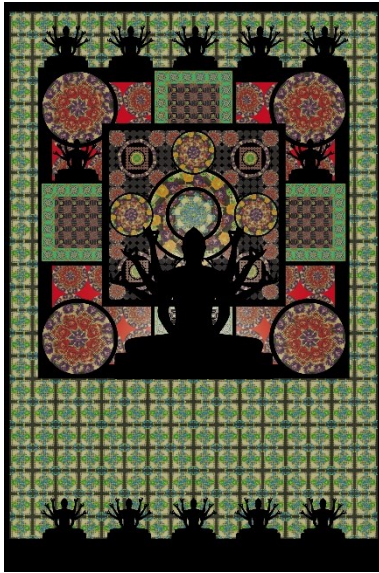


【圖 5-101】徐兆甫，《曼陀羅神界-7》，
110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021

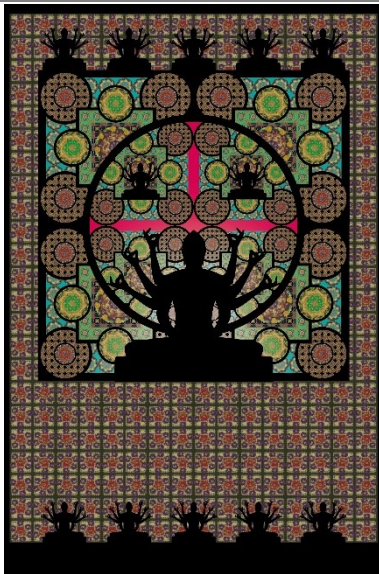




【圖 5-102】徐兆甫，《曼陀羅神界-8》，
110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021

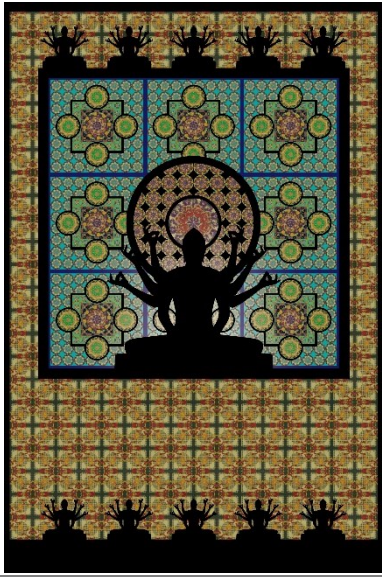


【圖 5-103】徐兆甫，《曼陀羅神界-9》，
110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021

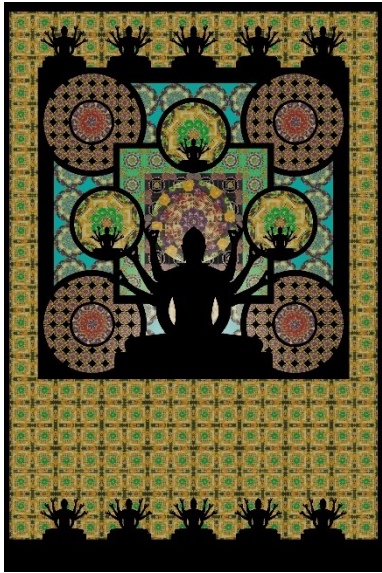


【圖 5-104】徐兆甫，《曼陀羅神界-10》，
110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021

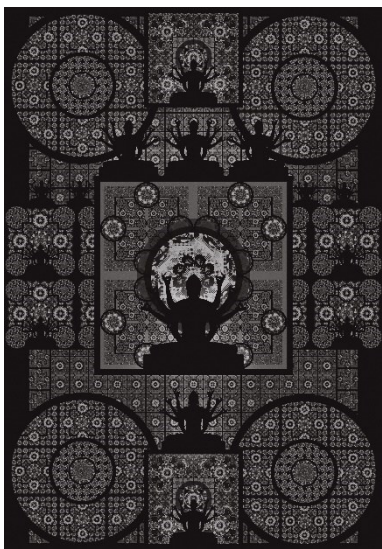




【圖 5-105】徐兆甫，《曼陀羅神界-11》，
110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



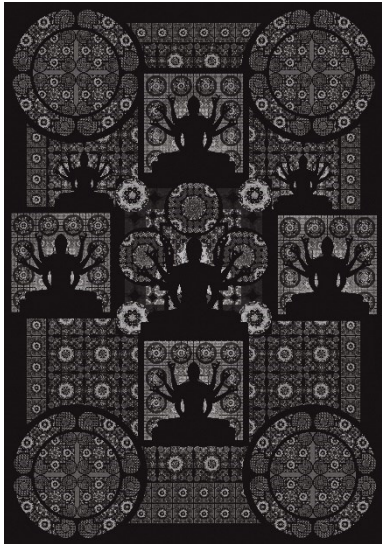
【圖 5-106】徐兆甫，《曼陀羅神界-12》，
110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-107】徐兆甫，《灰階花朵神界之壇-1》，
150×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-108】徐兆甫，《灰階花朵神界之壇-2》，
150×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-109】徐兆甫，《灰階花朵神界之壇-3》，
150×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



第三組系列「壇之曼陀羅系列」強調心理物理測量研究區域和形狀之間，需要評估形狀相似性與物理上相等面積的隨機四邊形。這創作研究中，形式相似性的三個心理維度：「聚集分散體」、「緊密分散」、「長細伸長率」、「鋸齒狀」等心理所報告的尺寸，對應於這些心理尺寸該形式的幾何變量，被闡明為「圓周長度」、「縱橫比」、「四個內角」。但由於很難以直接測量視網膜圖像的空間特徵，因此間接地希望能夠透過視覺目標的空間特徵來評估它，藉由不同形式的刺激圖形實驗，在刺激圖形的空間特徵中特別重要的是視覺目標的尺寸，並最終它是視網膜圖像的個人抑或觀者內心展演。因此，在許多情況下，圖像的尺寸等於表示視覺目標

對於眼睛張開的角度即為視角。此外，圖像的尺寸，即視角被認為是限制尺寸的最大因素，並且在一定距離觀察客觀目標的面積尺變大，相對視網膜圖像也變大，同時視覺感知區域面積的尺寸也變大是極為明顯的事實。因而除了曼陀羅結構外，筆者也研究了尺幅外觀的大小、固定觀察距離和物體面積呈現的多邊形外形尺寸，觀察目標的區域之間關係，其結果以可見外觀的尺寸，作為表示面積的基準函數來表現。圖形尺寸（根據主觀的輪廓圖形）進行了刻意放大或縮小的製作，結果顯示了主觀輪廓的強度與照度和視角，因此筆者的幾何圖形範圍、形狀與視角相互效應，對視覺感知區域的影響與物理尺寸和心理尺寸之間是有差異性。對於區域感知與形狀的各種屬性之間的相對應關係，並且幾何形狀變量為尺寸感知的調節器。此外，使用尺寸數位為噴繪畫之技術作為尋求視覺環境舒適度的場景，並可以提供有效的觀賞空間，以滿足使其更大、更容易見並使其更容易區分的條件。這目的是為了下一組系列作品鋪陳研究之參考，也基於人們認為形狀屬性的心理和感知特徵研究的必要性的。

（四）曼陀羅場域實驗系列



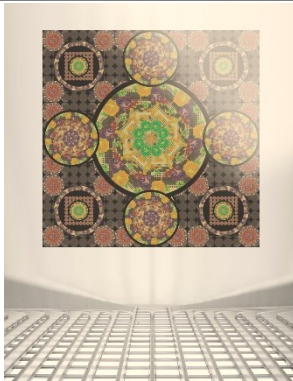
【圖 5-110】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-1》，依實際空間，東方複合媒材，2021



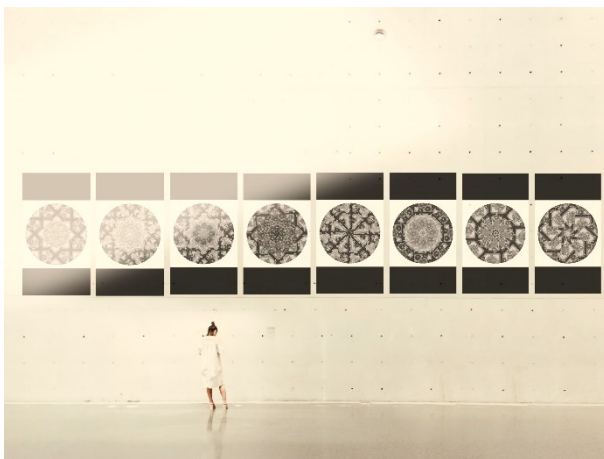
【圖 5-111】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗
-2》，依實際空間，東方複合媒材，2021



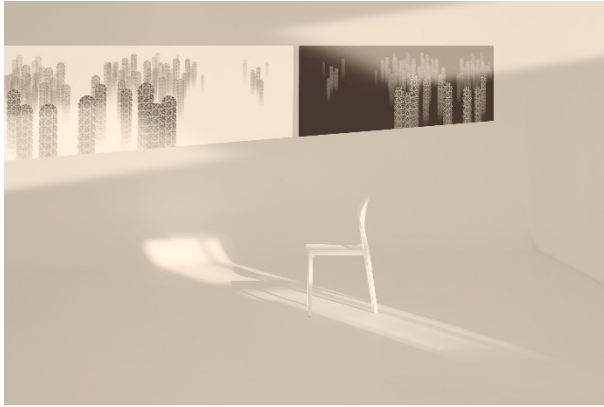
【圖 5-112】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗
-3》，依實際空間，東方複合媒材，2021



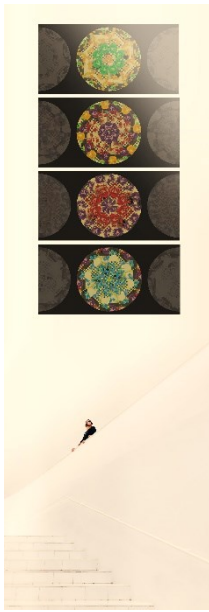
【圖 5-113】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗
-4》，依實際空間，東方複合媒材，2021



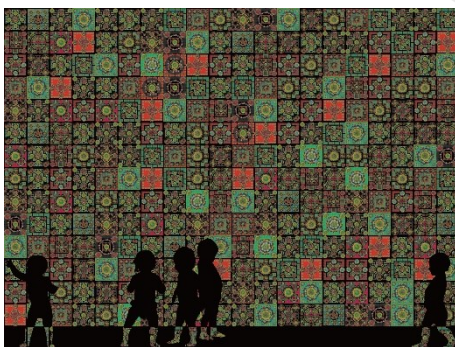
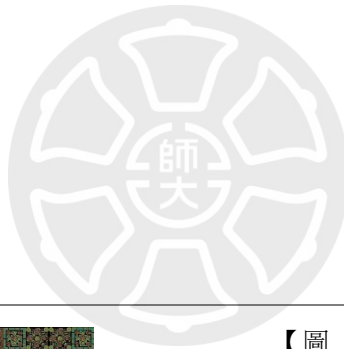
【圖 5-114】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗
-5》，依實際空間，東方複合媒材，2021



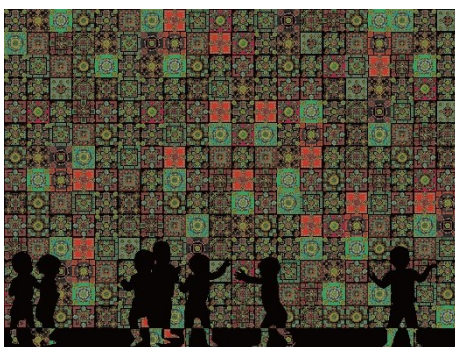
【圖 5-115】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-6》，依實際空間，東方複合媒材，2021



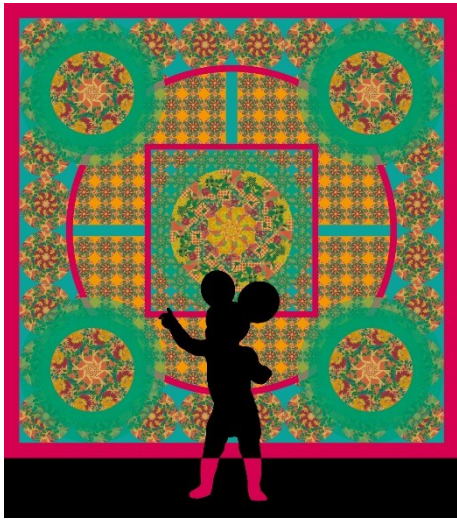
【圖 5-116】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-7》，依實際空間，東方複合媒材，2021



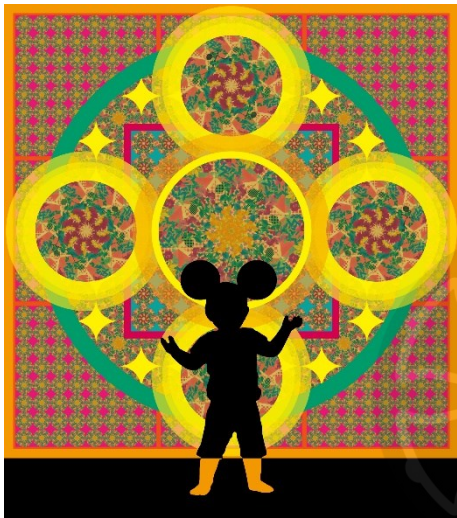
【圖 5-117】徐兆甫，《孤/局部》，180×480cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



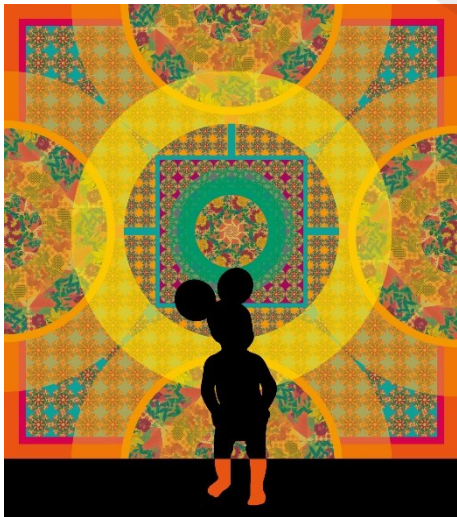
【圖 5-118】徐兆甫，《孤/局部》，180×480cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



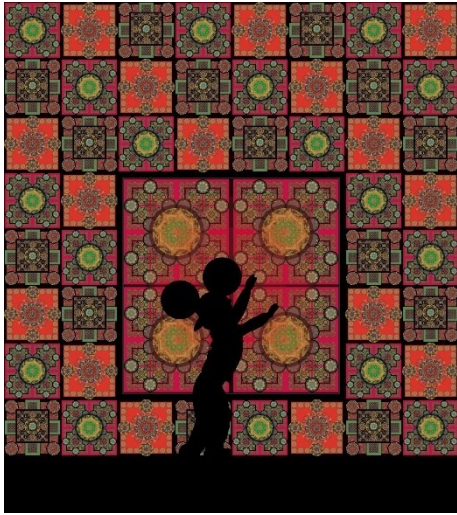
【圖 5-119】徐兆甫，《舒/局部》，
140×360cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



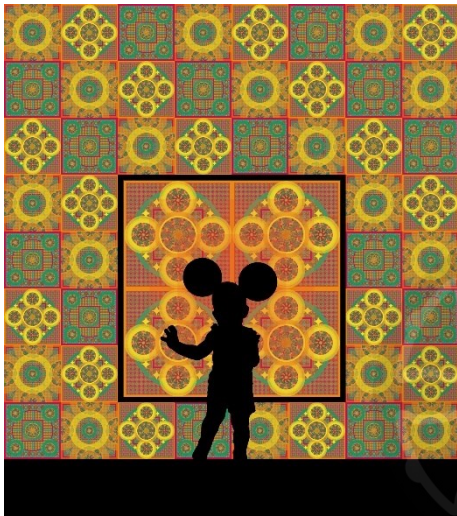
【圖 5-120】徐兆甫，《舒/局部》，
140×360cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



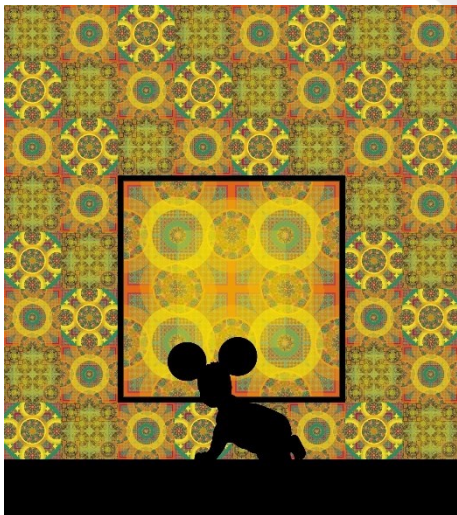
【圖 5-121】徐兆甫，《舒/局部》，
140×360cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



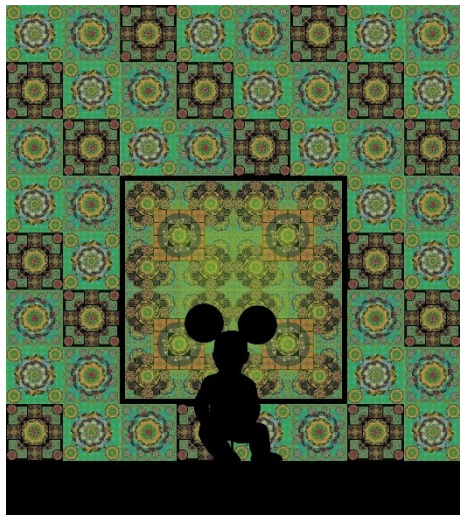
【圖 5-122】徐兆甫，《虹-1/局部》，
140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



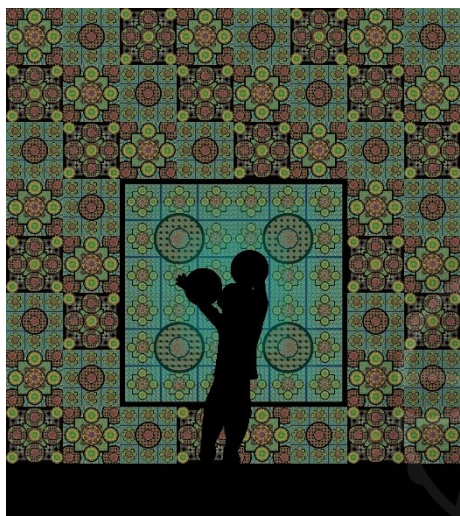
【圖 5-123】徐兆甫，《虹-2/局部》，
140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



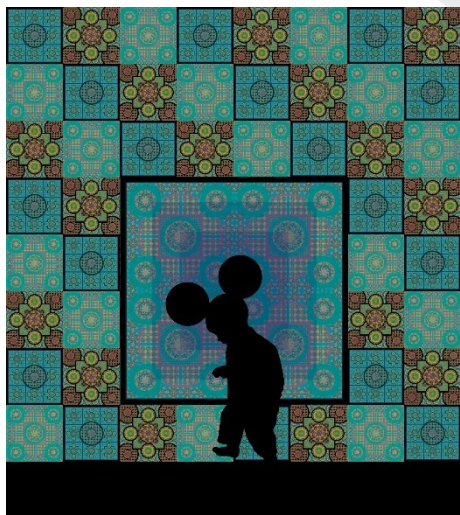
【圖 5-124】徐兆甫，《虹-3/局部》，
140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



【圖 5-125】徐兆甫，《虹-4/局部》，
140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



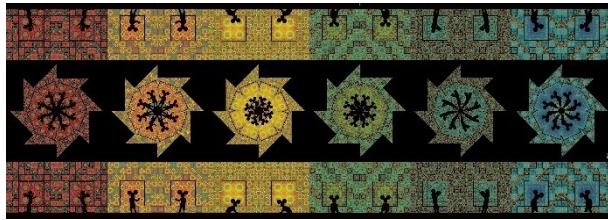
【圖 5-126】徐兆甫，《虹-5/局部》，
140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



【圖 5-127】徐兆甫，《虹-6/局部》，
140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



【圖 5-128】徐兆甫，《孤/局部》，
180×480cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021



【圖 5-129】徐兆甫，《虹/7-12/局部》，
180×540cm，墨、設色、絹本、無酸紙，
2021

第四組系列「曼陀羅場域實驗系列」強調人類自環境接收刺激，環境形成人類經驗的基礎，並且在熟悉情境被賦予的意義也就有不同的認知。以及對情境的選擇、建構、修飾等行為，是我們在與環境的不斷互動中，塑造環境的方法之一。也就是說，外在環境（空間）的刺激能影響人的行為，而人的行為對在環境也會綜合需求與刺激予以調適。

人與環境的關係之中，最重要的部份便是環境的情緒和情感性，因為它是決定與環境的關係之心情與記憶的主要因素，因此也連帶地影響個人的健康和幸福。情感評估意指事物或環境轉變心情的能力。無論何時，心情都是在個人內心的；而情感評估則在於物理世界的事物或地方。任何環境都會引起感官刺激，無論是視覺、聽覺或觸覺。這些感覺訊息可能是強烈又有變化或是溫和而反覆的。潛在環境所產生的感官刺激使自主神經系統處於普遍的激發狀態；因此，個人感受落在激發向度上的哪一點與其所接受的感覺訊息率有關。在環境的物理狀況下可能影響下列的心理反應：

（一）溫度

極熱或極冷會改變激發水準而造成不舒服；溫度下降會降低手的靈巧度和觸

覺敏銳度，並延長反應時間。高溫與低溫都會干擾許多作業的表現，例如打字或開車。極端的溫度會影響健康與心理行為。本系列場域主要強調於作品展場之當時周遭環境溫度。所謂有效溫度（**Effective Temperature**）則是指個人對潛在溫度的知覺，它會受到空氣中的濕度影響。來自展場空調、投射強光、觀者數目多寡，都會影響到視覺觀看行為行為。

（二）光

人們一直相信陽光有助於減輕昏睡和憂鬱感。事實上研究已經證實陽光和明亮的人工照明的確對憂鬱症患者有抗憂鬱作用。定期曝曬似乎對患有季節性情感失常，也就是在秋冬兩季日照時間減少時感到憂鬱的人特別重要。個人所偏好的照明水準也依情境而定。明亮的房間較容易使人興奮，黑暗則會放鬆抑制。相對於展覽空間上的配置格外重要，於不同的作品觀看空間與距離進行調節。

（三）顏色

顏色有三種向度：明度，色調和飽和度。明度（**Brightness**）意指來自有色刺激之光線強度。色調（**Hue**）意指顏色的種類，是由刺激之反射光的波長所決定的。飽和度（**Saturation**）意指顏色中所包含白光的量；白色光愈少，則顏色愈趨於飽和。一般而言，明度及飽和度都和愉快有正相關。在研究觀察中，人們在所取大自然的色彩中，藍色是能給人以寧靜、深邃之感，具有明顯的鎮定作用；橙色是一種極易感染人的暖色調，給人一種厚實、暖融融的感覺，能消除人的抑鬱沉悶；綠色對人的視覺神經最為適宜，它是草木的生命色，能使人產生涼爽、清新之意，給人以生命的活力，有振奮人心的奇功異效，白色是純潔無暇的象徵，黑色則成為其對比，也經由以上色彩，來配置空間，希冀達到舒適安寧的曼陀羅場域。

(四) 聲音

聲音的產生是由於物體振動導致空氣分子波動，因而使得氣壓有所變化。聲波可由其頻率和振幅加以描述；這些特徵決定我們所聽到的聲音之音調和強度。強度是聲音的物理特徵，對應於響度的心理經驗，其單位是對數量尺的分貝(Decibels，簡稱 DB)。雖然聲音是物理實體，但於實驗場域中定不可缺少。

(五) 空間

空間是人類藉以認識外界的基本範疇，而可以說是人類生命存在的承載場域。談到空間，可想到具有長度、寬度、高度三維屬性的立體空間，有別於二向度的平面，有點類似「容器」之類，因此往往喚起某種「包圍萬物」的印象。人為所建構出的「包圍性」空間，它雖然有著非常具體的、物質性呈現，但這種呈現並非只是單純地存在於人類的生活環境之中，因為空間有一個最重要的作用，就是人類所建構的行動與思想範圍，也是人類活動的場所與舞台。空間，實在存在的主要表象之一。對於空間的定義方面，在社會學、人類學、哲學的領域為基礎，建立各自獨特的空間觀念，具有從不同的切入點進入空間觀念的深層意義。人類在歷經數千年的文化磨練之後，對於空間的把握與詮釋，已經界定空間意義而可歸納為兩個部份：就是「物理空間」，即由現實行動的空間(space of action)，有形肉身所占據的空間；「心理空間」，即形而上的抽象空間(abstract space)，心理狀態或心靈居留的空間，且落實於實驗場域。

第四節 個別作品小節

通過上述種種依據，在個人曼陀羅創作上加以延伸，他也是佛教中典型而特別之圖騰象徵之一，它將宇宙萬法之道理，透過造形之形狀、色彩、線條巧妙安排、縮影表達包含在圖像之中，更透過它在造形之多重空間與交織時間之特色，

喻示了佛家之生命時空觀，一種內在與天地萬物空間之相合，一種生滅流轉中再生之時間之流。曼陀羅不僅成了宗教上之聖物更會是藝術中典藏，它之造形特色，無論在形態、色彩、質感、乃至時空表現上皆是融會而完美，而它之造形表現之靈活與豐富，相信亦可為當代藝術創作帶來某些啟發。關於其藝術創作之思維，在廖冠祺之《「微悟觀」—從微小到巨大之能量開發過程》便探討透過渾沌感知與共生現象探討藝術創作，文中提到自然界之一切事物皆照著某種規律運行著，然而萬物皆有其生滅之過程，自有其中不變之能量源頭 透過藝術之創作，試圖尋找精神實體，一種更接近萬物本來面貌之探尋，進而轉化為藝術上之表現呈現。

297

中國傳統的空間觀念，以天、地、人的「三元」結構為主要思考基礎，並創造出「時空合一」、「元氣說」、「陰陽五行」的「觀念空間」。雖然其思維的原點起於日常生活、上下內外、天地四方等物理、地理基礎，但後來發展到「天(宇宙)」、「道」、「氣」形而上的方面，就是物理、地理空間觀念延展到心理抽象的空間觀念，而產生空間的相對性、絕對性、間斷性、連續性的特徵。人在空間中有能力可以把同質性的空間作不同的目的轉換，或至某處建構出另一個新的空間。本論文中所探討的「心理諮詢空間」，並不只堅持「物理空間」，或「心理空間」的某些部分。「心理諮詢空間」本身是屬於「人文性」的建構這種建構是有其目的性，主要是在自然地理、物理形式，或是人為所建構的人文環境中，建構出的空間而進行各種儀式與心理治療活動。空間的範圍可涵蓋地理、社會、歷史、文化、文學、哲學、美學、藝術等，以人為主體而構成的心理治療的空間環境。而要如何把物理空間與心理空間連結起來，依人文地理的思考方式將物理空間與心理空間連結起來，「相互結合運用」構成的「存在空間」系統。

「所謂的「存在空間」須由「內在」的「主體性」來肯定、展顯，所以此

²⁹⁷ 廖冠祺，《微悟觀—從微小到巨大之能量開發》，高師大美術系碩士論文，2004年，頁78。

空間的內蘊，不是幾何的點、線、面之「外在性」可涵括。當然，此一非指「存在空間」無幾何之點、線、面構成」。²⁹⁸

乃是說「存在空間」是依此空間內「主體人」之意義活動和創造而形塑建構，若抽離掉人之意義活動創造，則外緣的幾何性將無「存有性」價值可言。在存在空間中，幾何的點、線、面，與人的活動同樣都被重視。也就是在許多人文地理學的研究上，空間的物理性與社會文化現象同樣被重視，空間是與其他社會文化現象共同一起運作，尤其是與人的活動不可分，也是人的各種活動在物理性空間中不斷建構的結果。

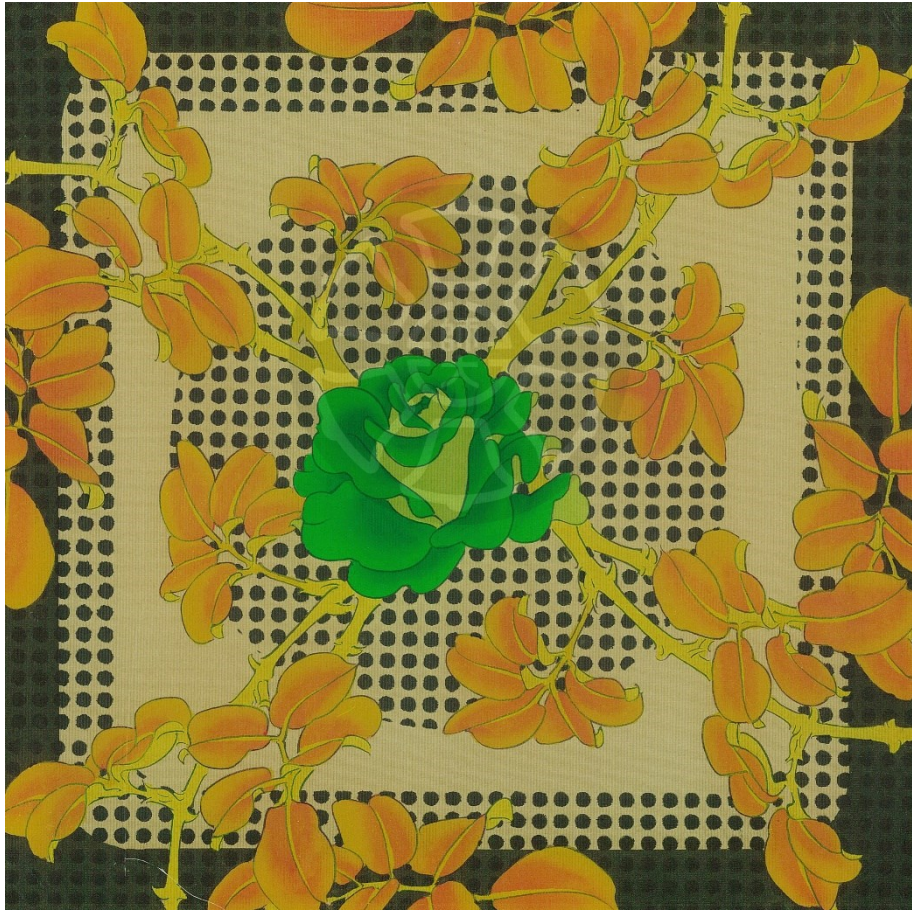


²⁹⁸ 潘朝陽，《空間·地方觀與「大地具現」暨「經典述說」的宗教性詮釋》，（台北，中國文哲研究通訊，2000），頁 170。

第五節 個別作品版圖



【圖 5-130】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-1》，30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-131】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-2》，30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-132】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-3》，30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-133】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-4》，30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



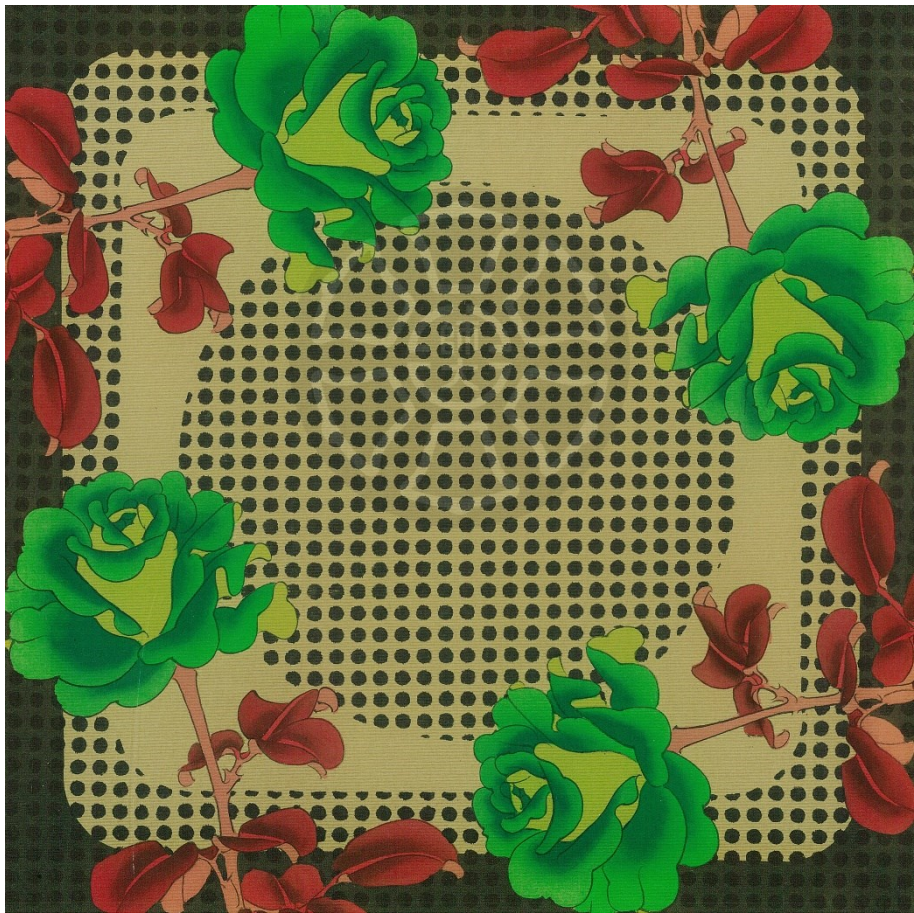
【圖 5-134】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-5》，30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



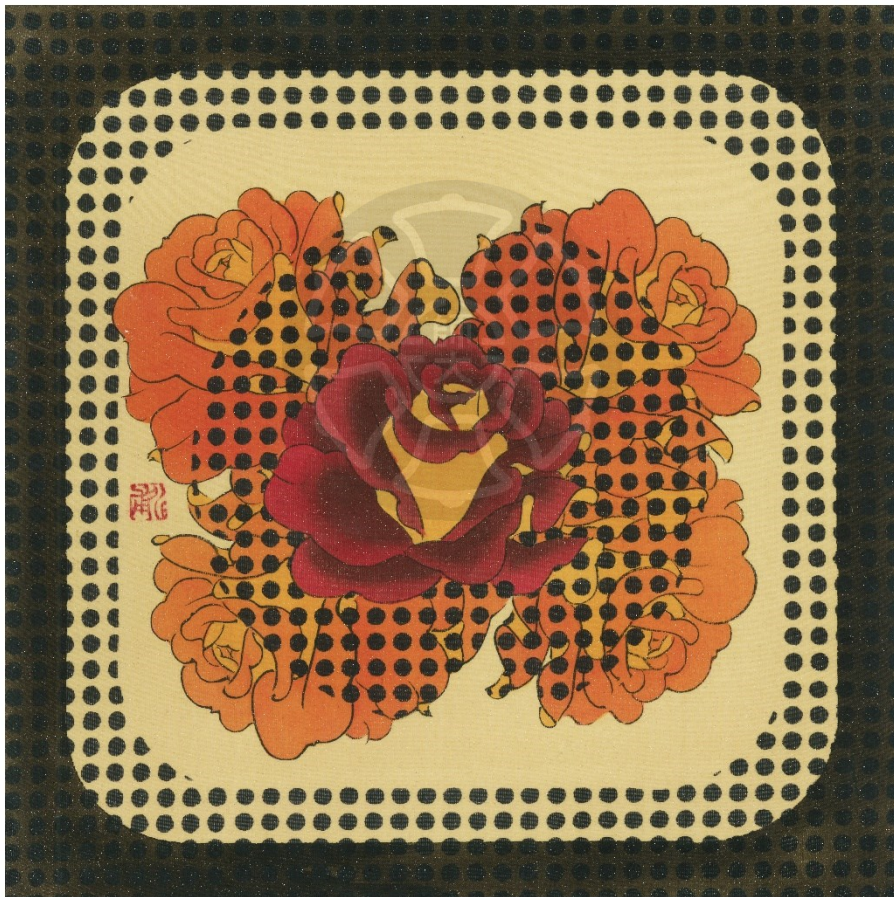
【圖 5-135】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-6》，30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-136】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-7》，30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-137】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-8》，30×30cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-138】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-1》，25×25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-139】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-2》，25×25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-140】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-3》，25×25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



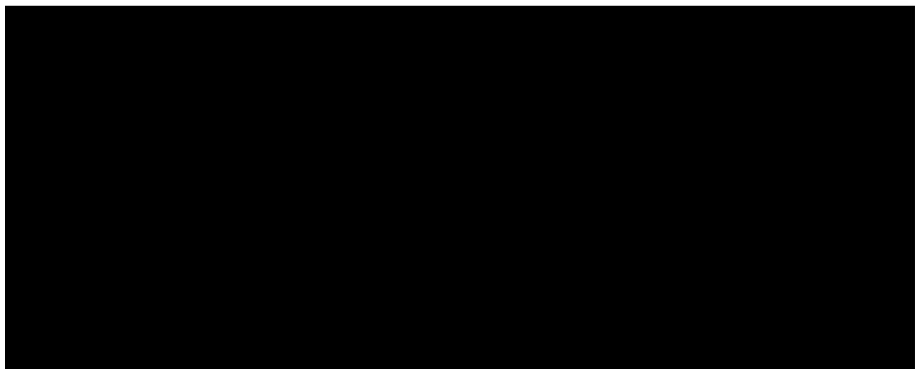
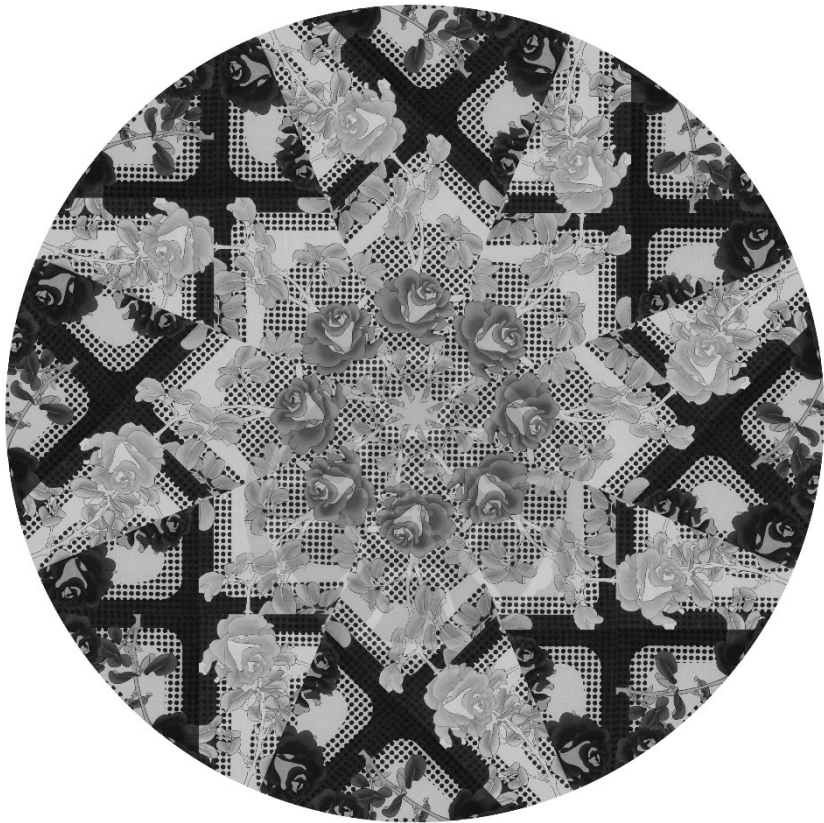
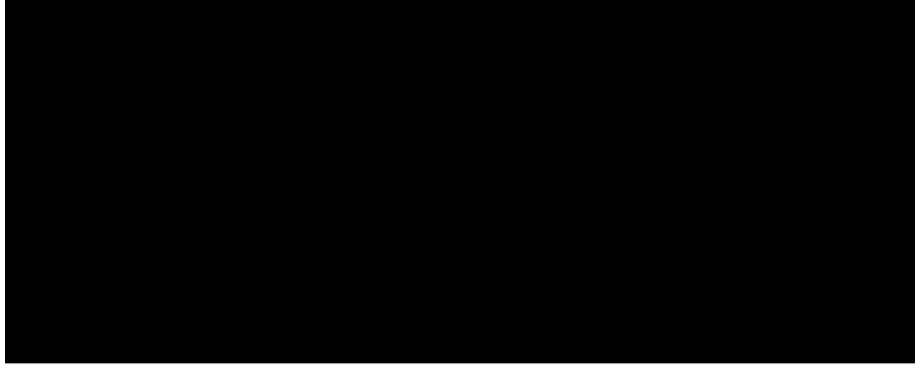
【圖 5-141】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-4》，25×25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



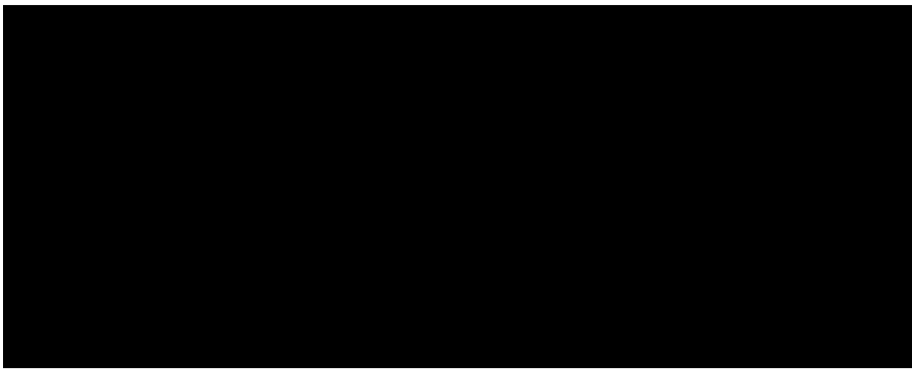
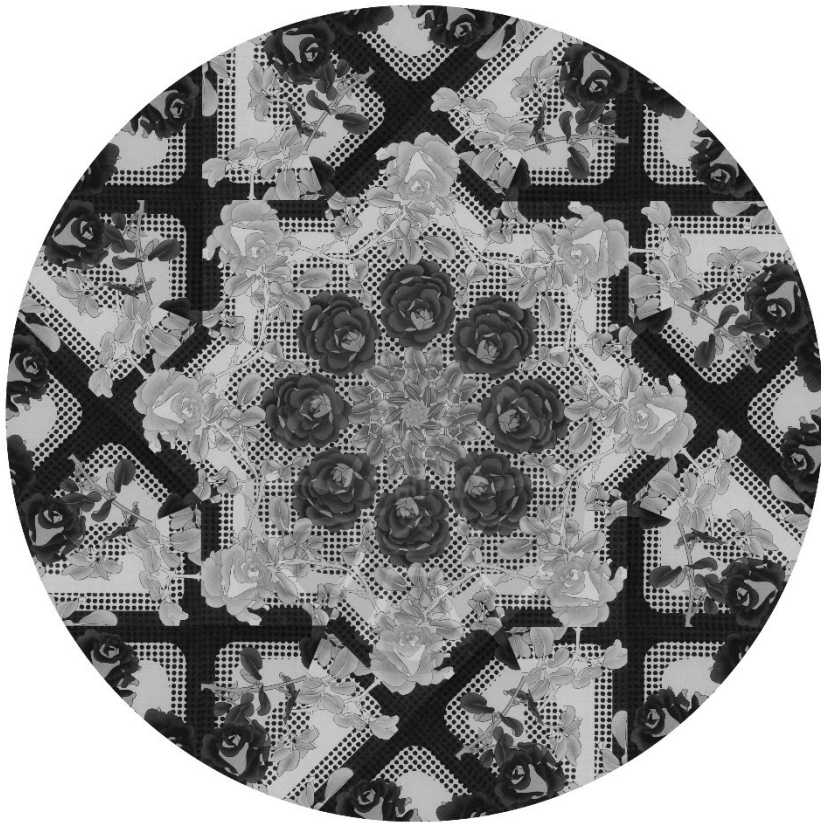
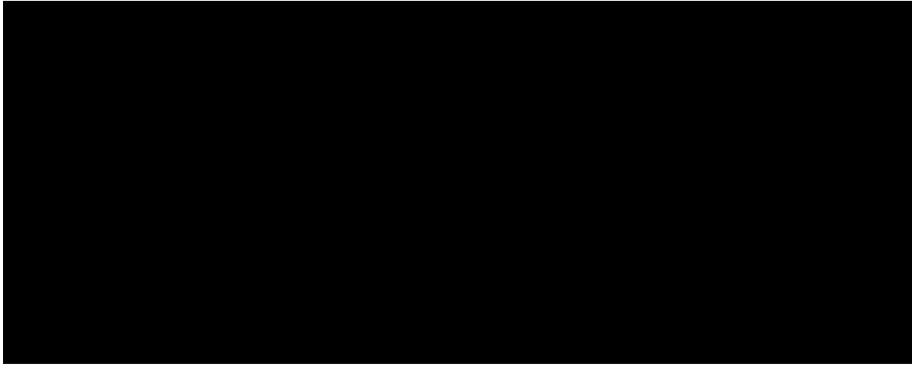
【圖 5-142】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-5》，25x25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



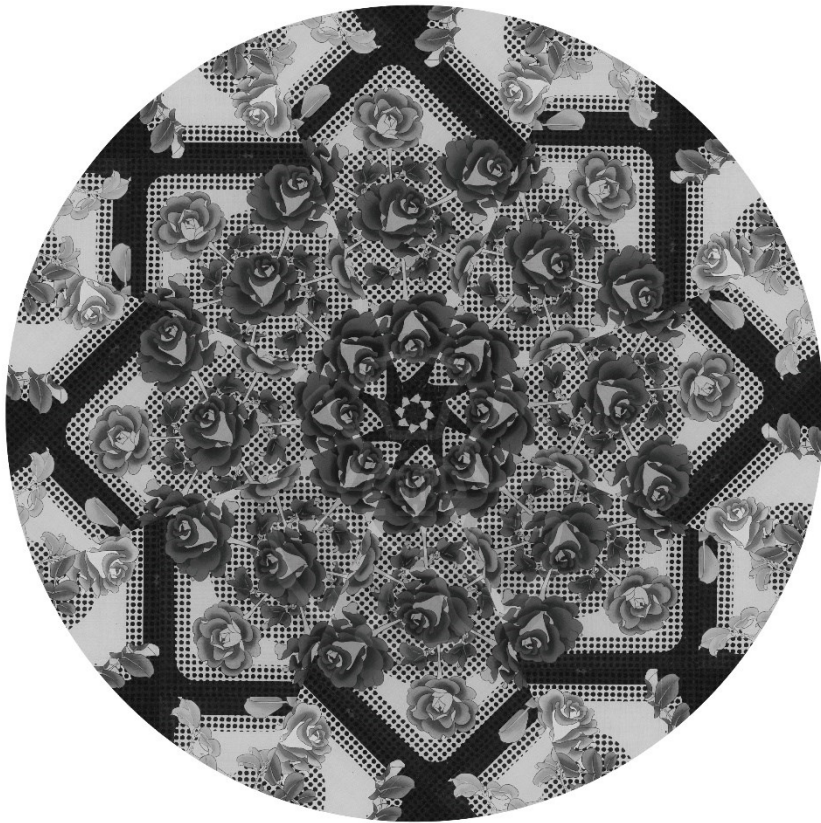
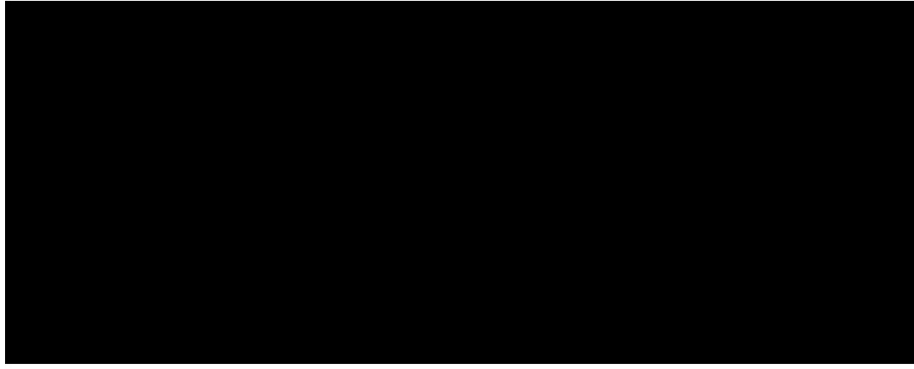
【圖 5-143】徐兆甫，《曼陀羅發光二極體-花紅-6》，25×25cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



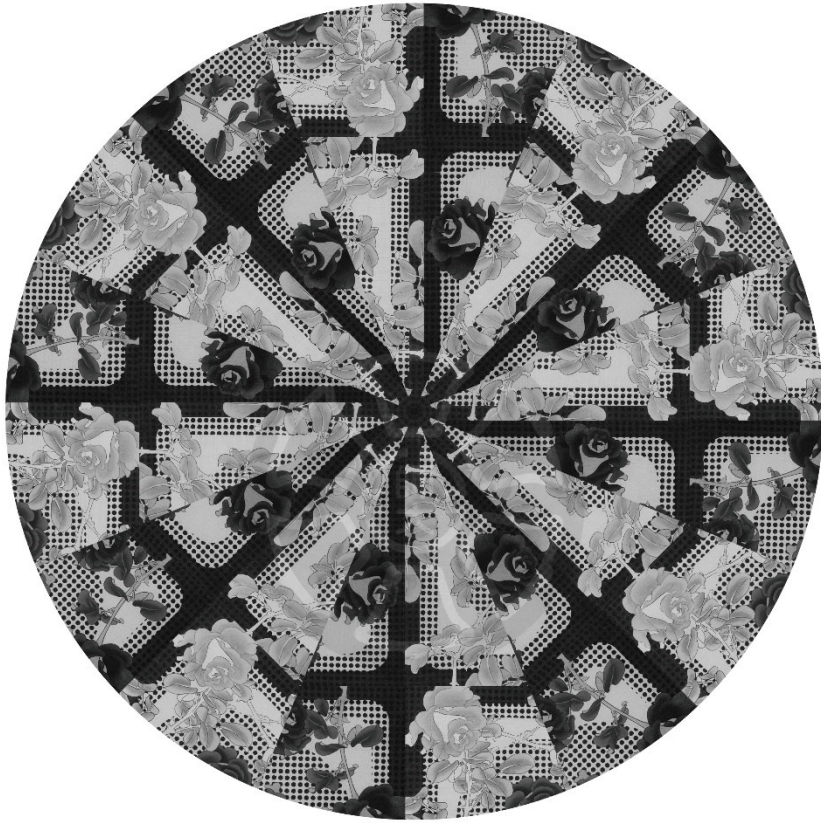
【圖 5-144】徐兆甫，《灰階曼陀羅-1》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



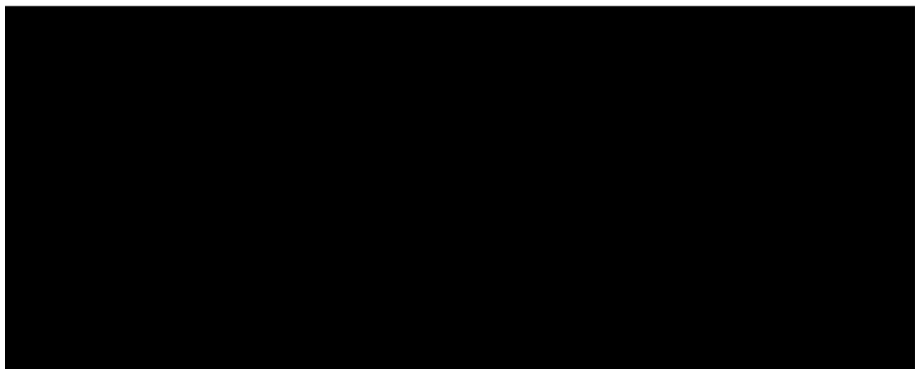
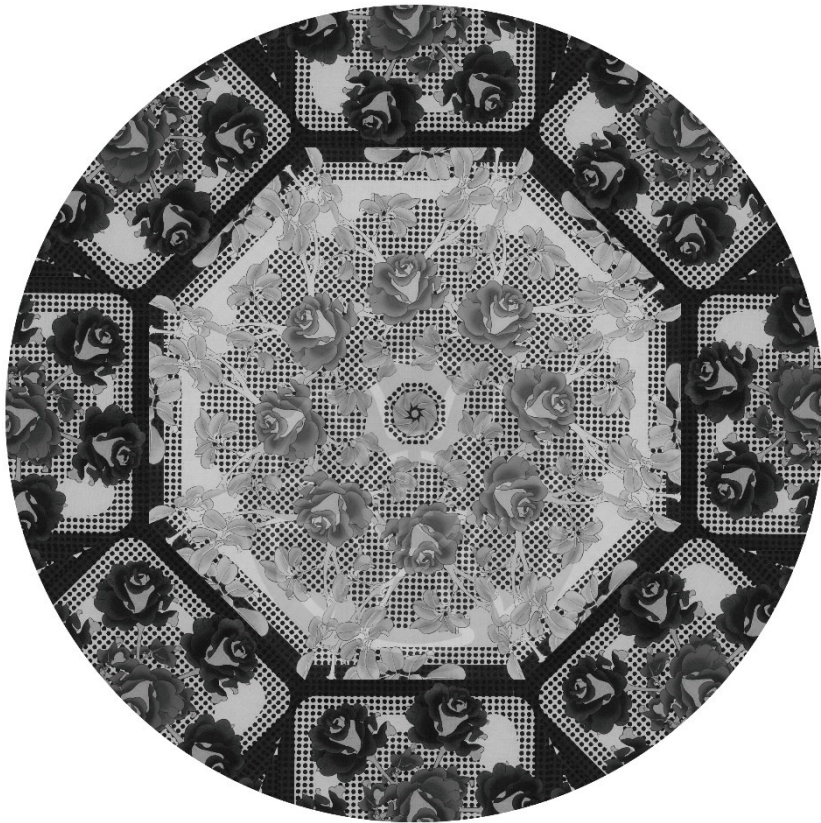
【圖 5-145】徐兆甫，《灰階曼陀羅-2》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



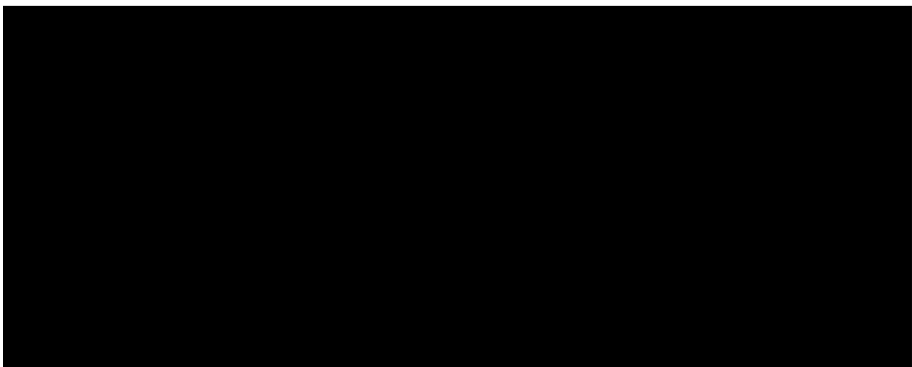
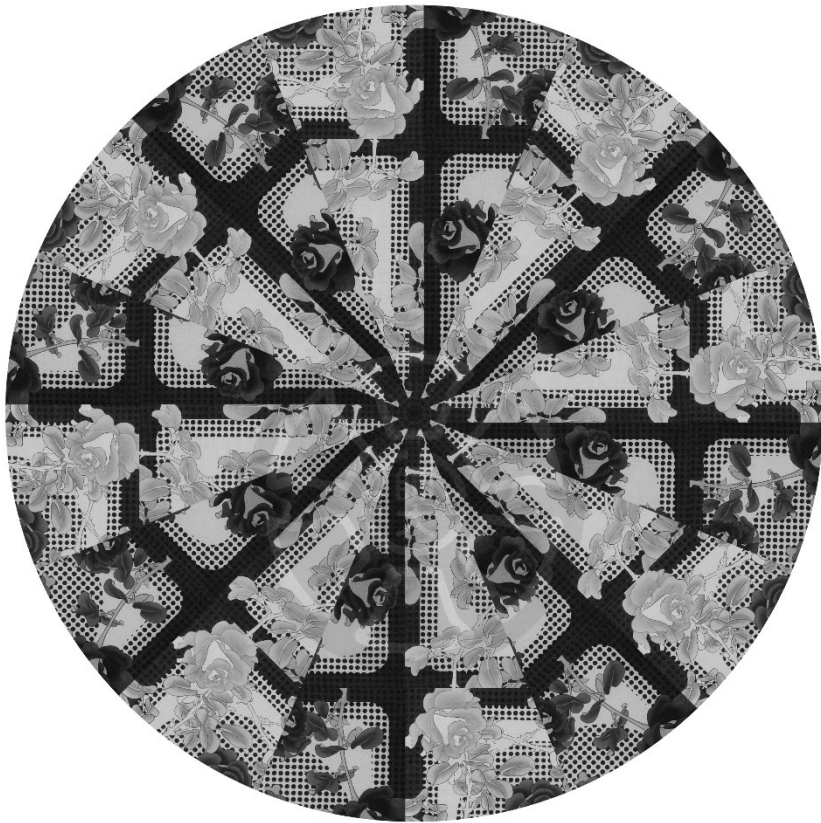
【圖 5-146】徐兆甫，《灰階曼陀羅-3》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



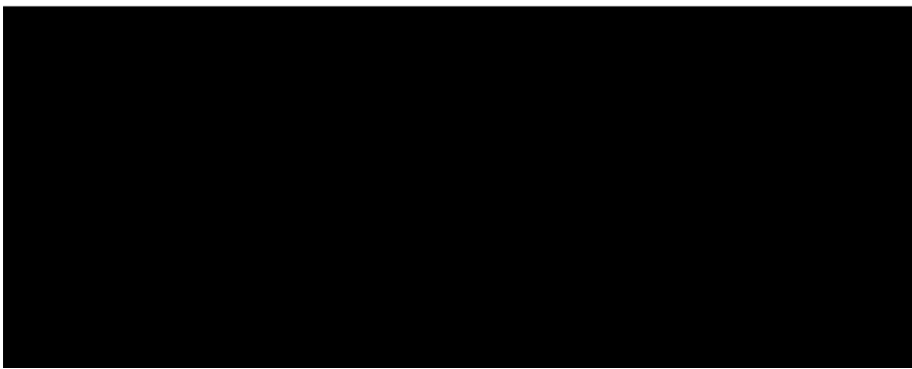
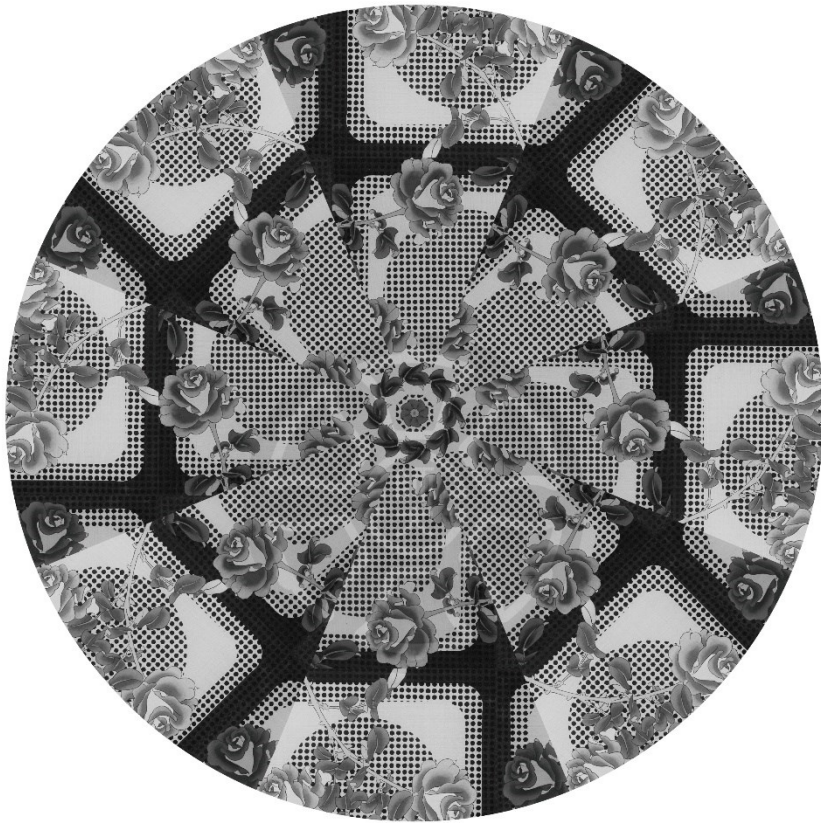
【圖 5-147】徐兆甫，《灰階曼陀羅-4》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



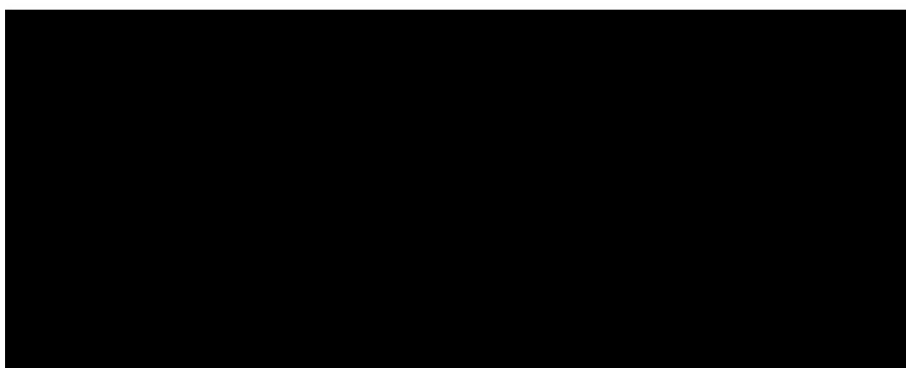
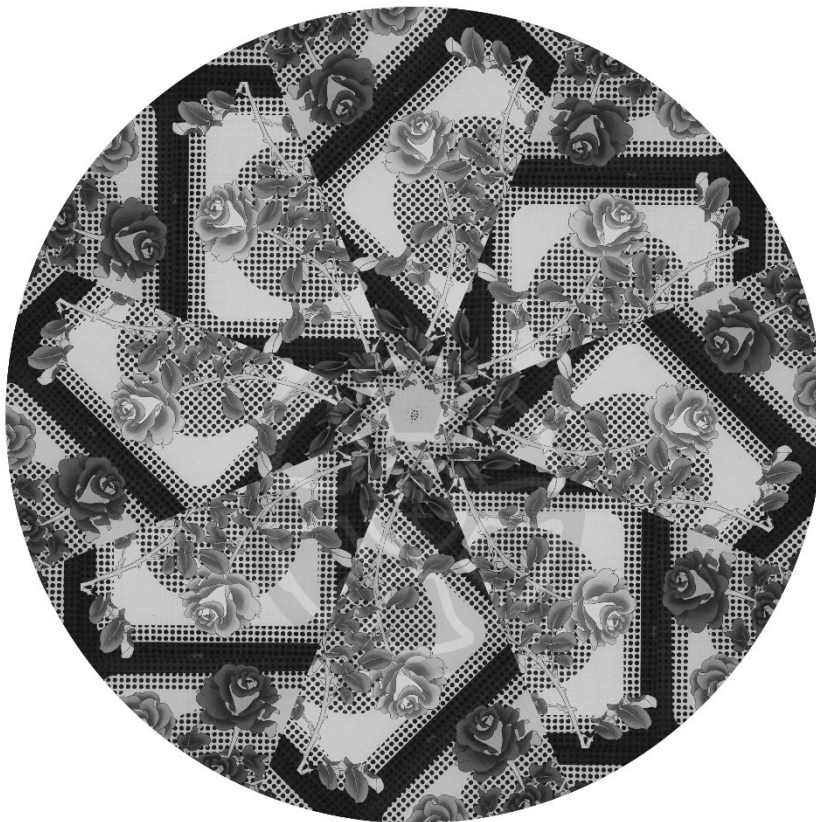
【圖 5-148】徐兆甫，《灰階曼陀羅-4》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



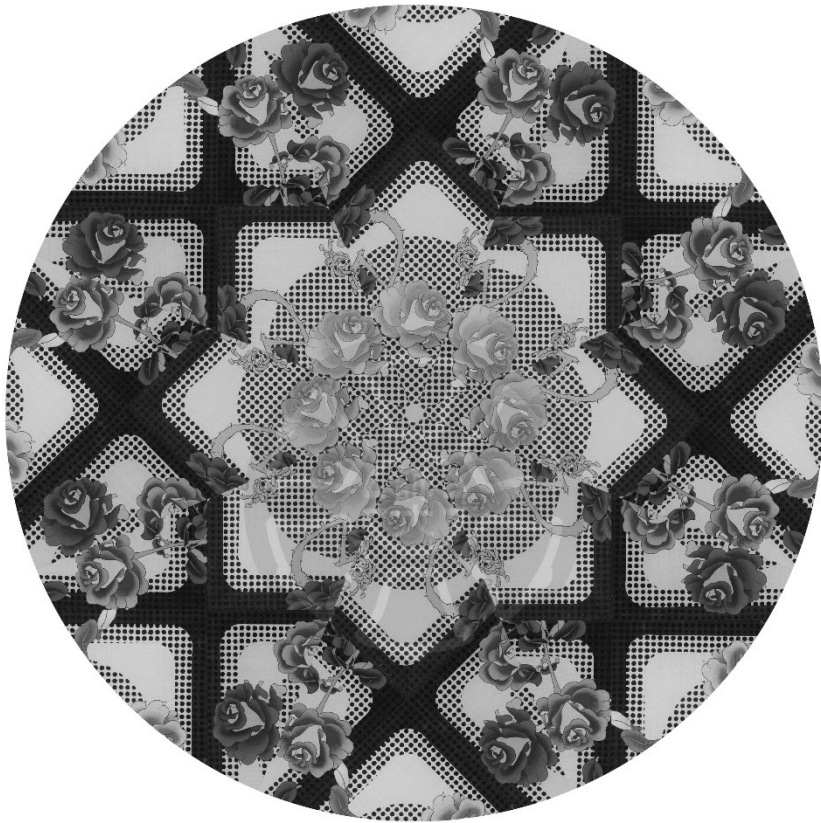
【圖 5-149】徐兆甫，《灰階曼陀羅-4》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



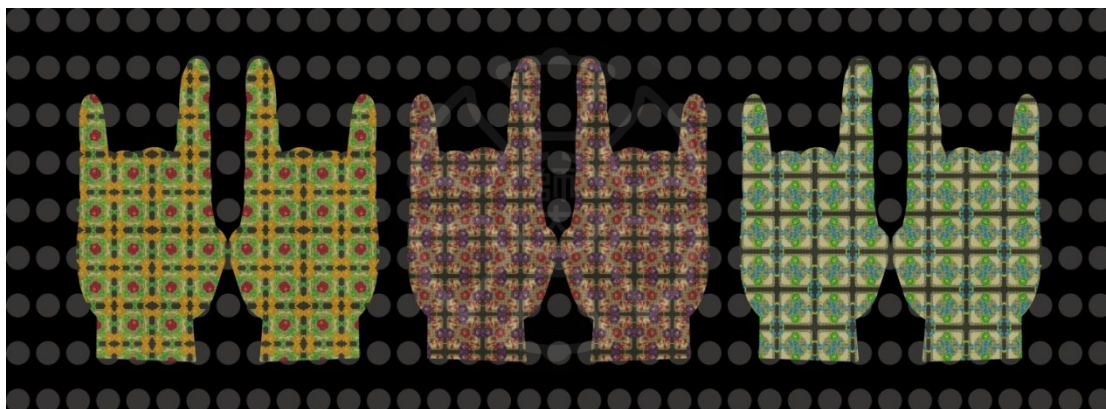
【圖 5-150】徐兆甫，《灰階曼陀羅-6》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



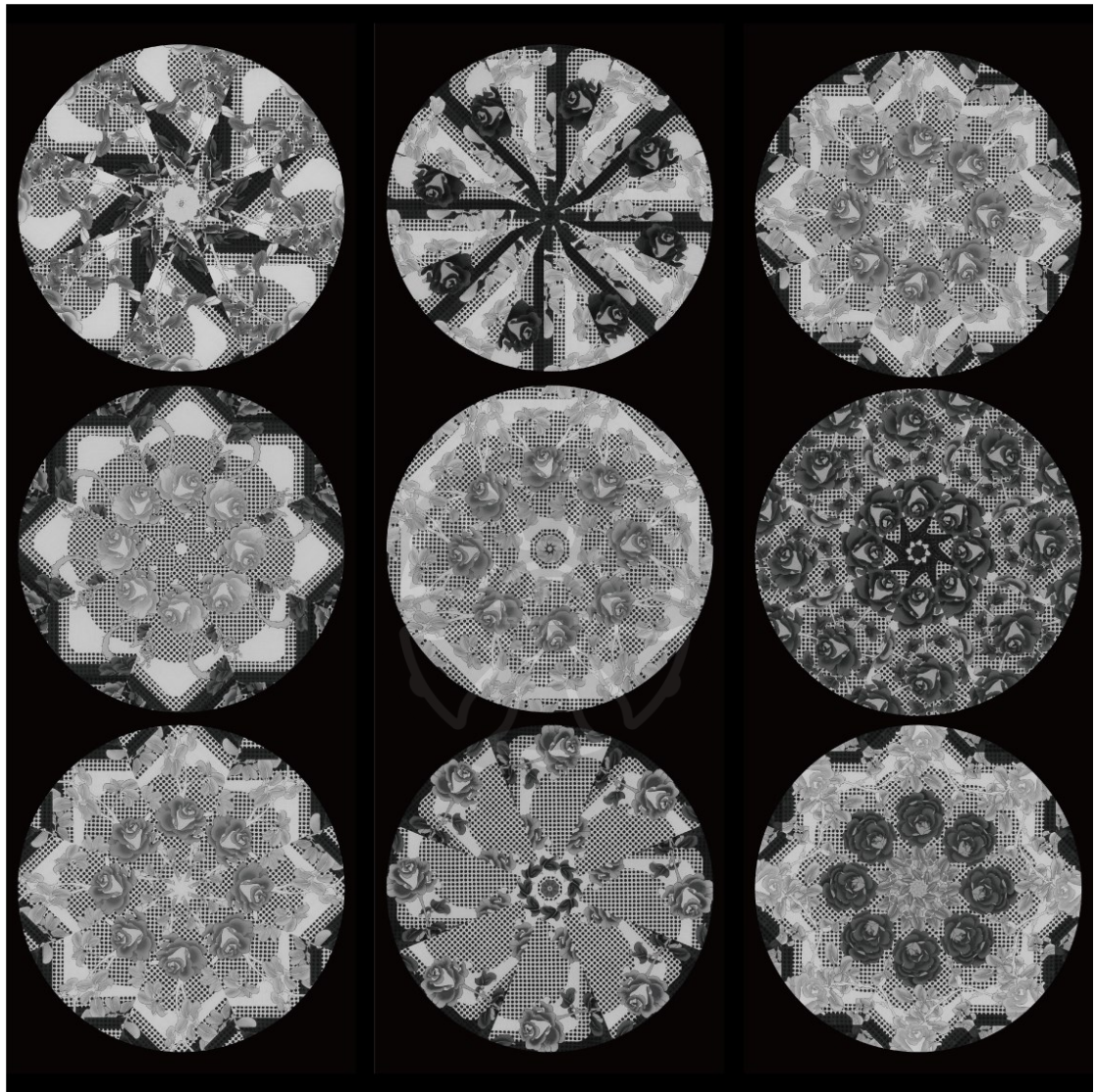
【圖 5-151】徐兆甫，《灰階曼陀羅-7》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



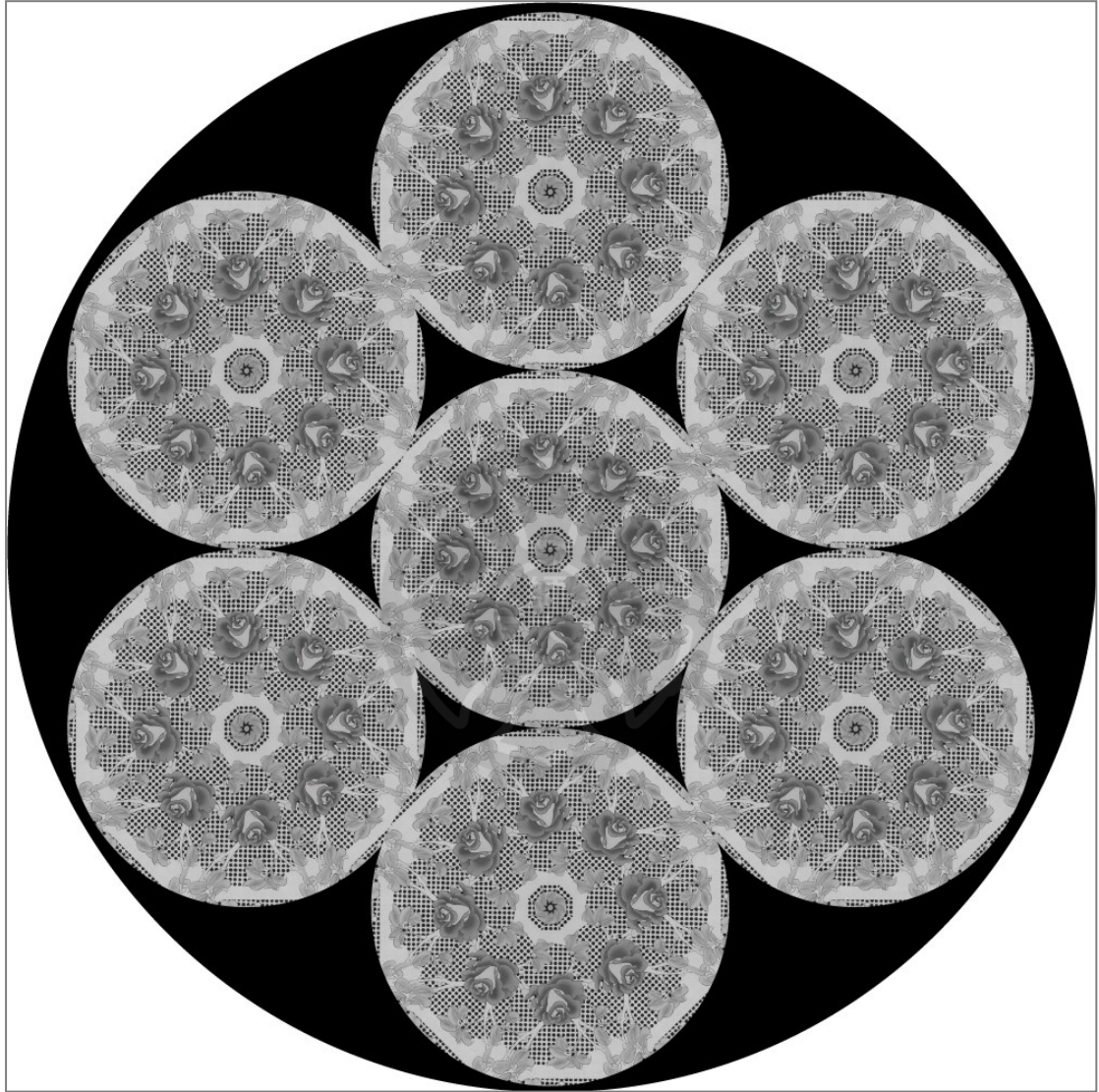
【圖 5-152】徐兆甫，《灰階曼陀羅-8》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



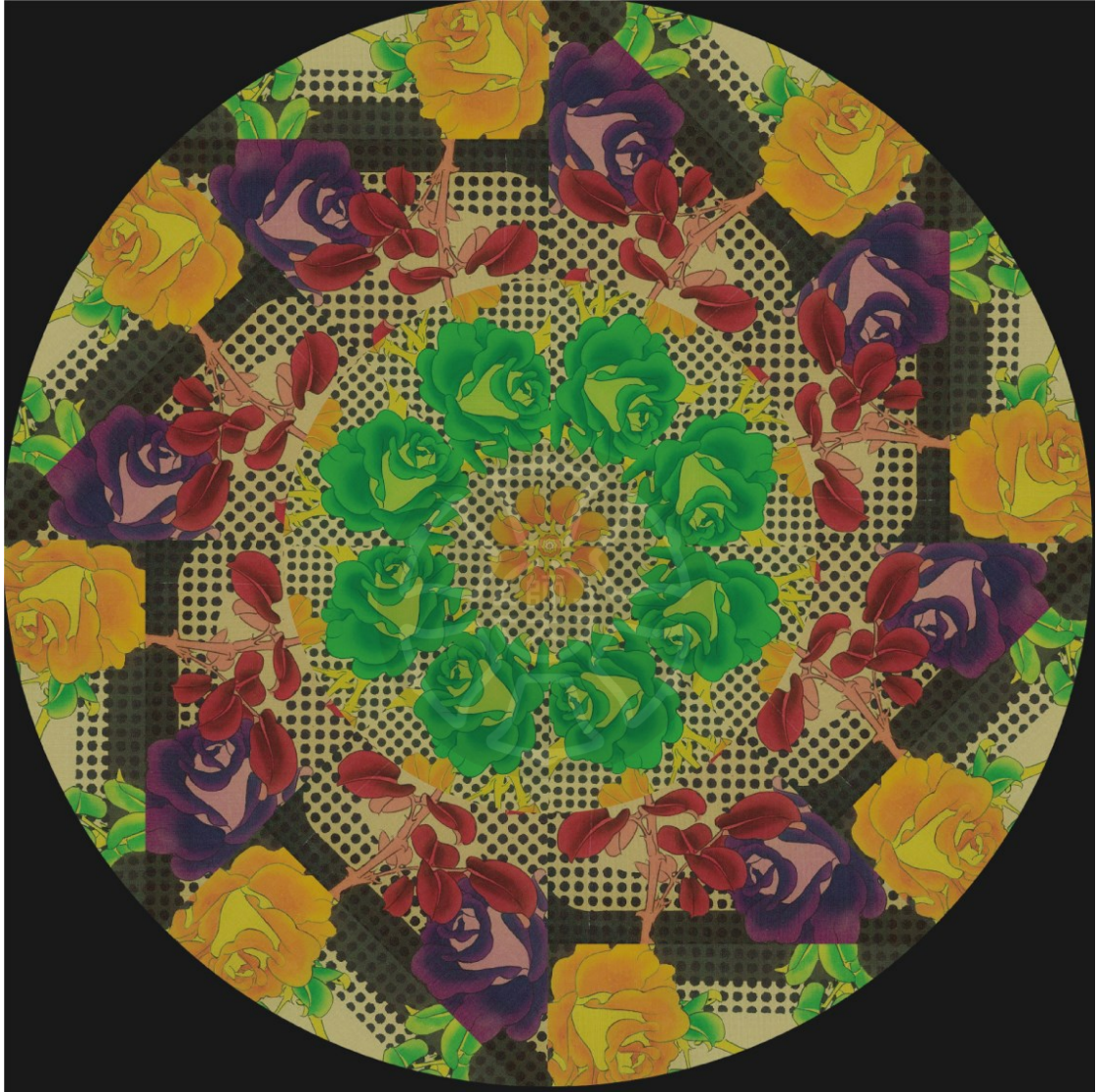
【圖 5-153】徐兆甫，《手印》，90x210cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



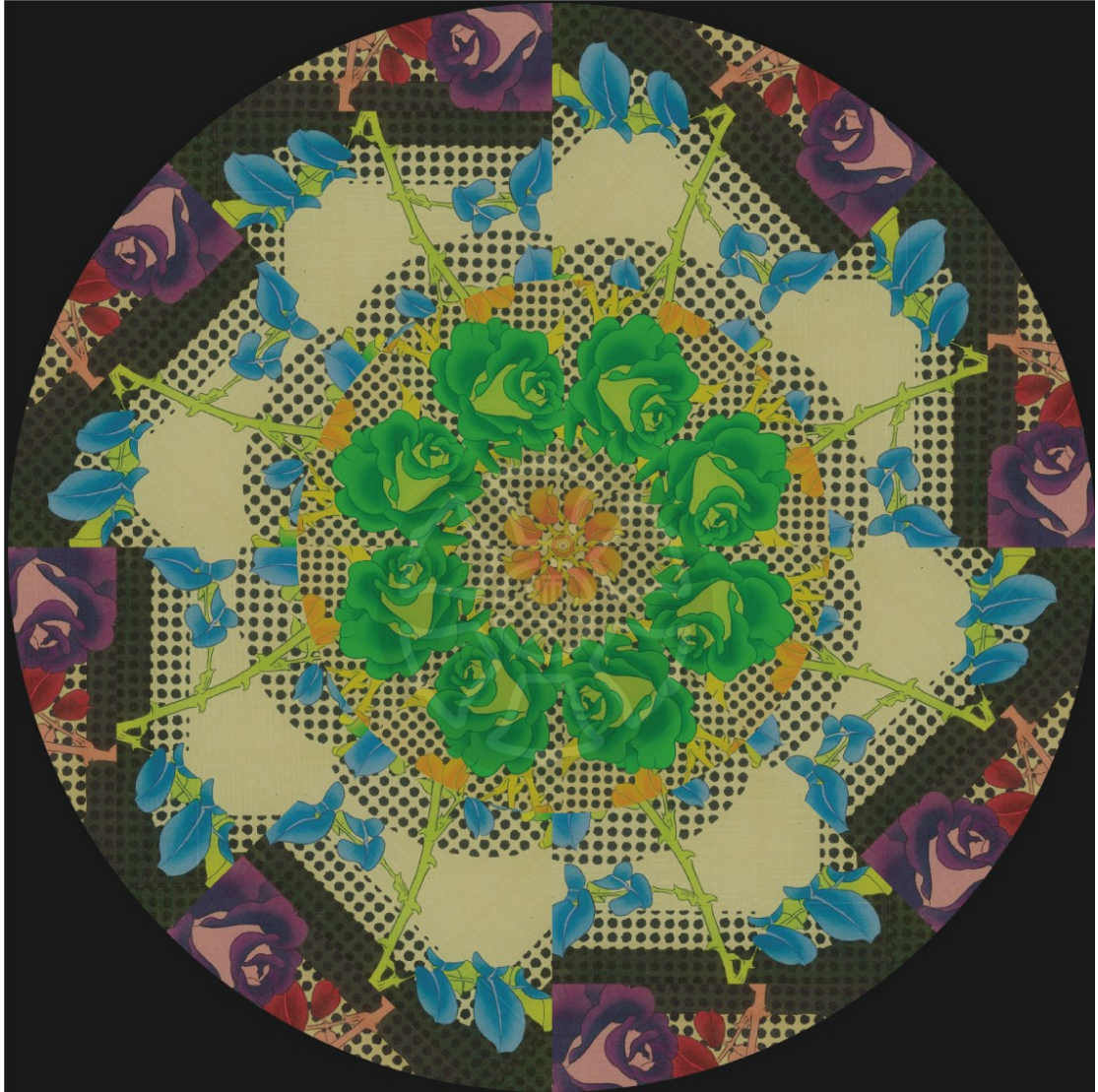
【圖 5-154】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群圓》，180x180cm，墨、絹本、無酸紙，2020



【圖 5-155】徐兆甫，《方圓輪迴》，180x180cm，墨、絹本、無酸紙，2020



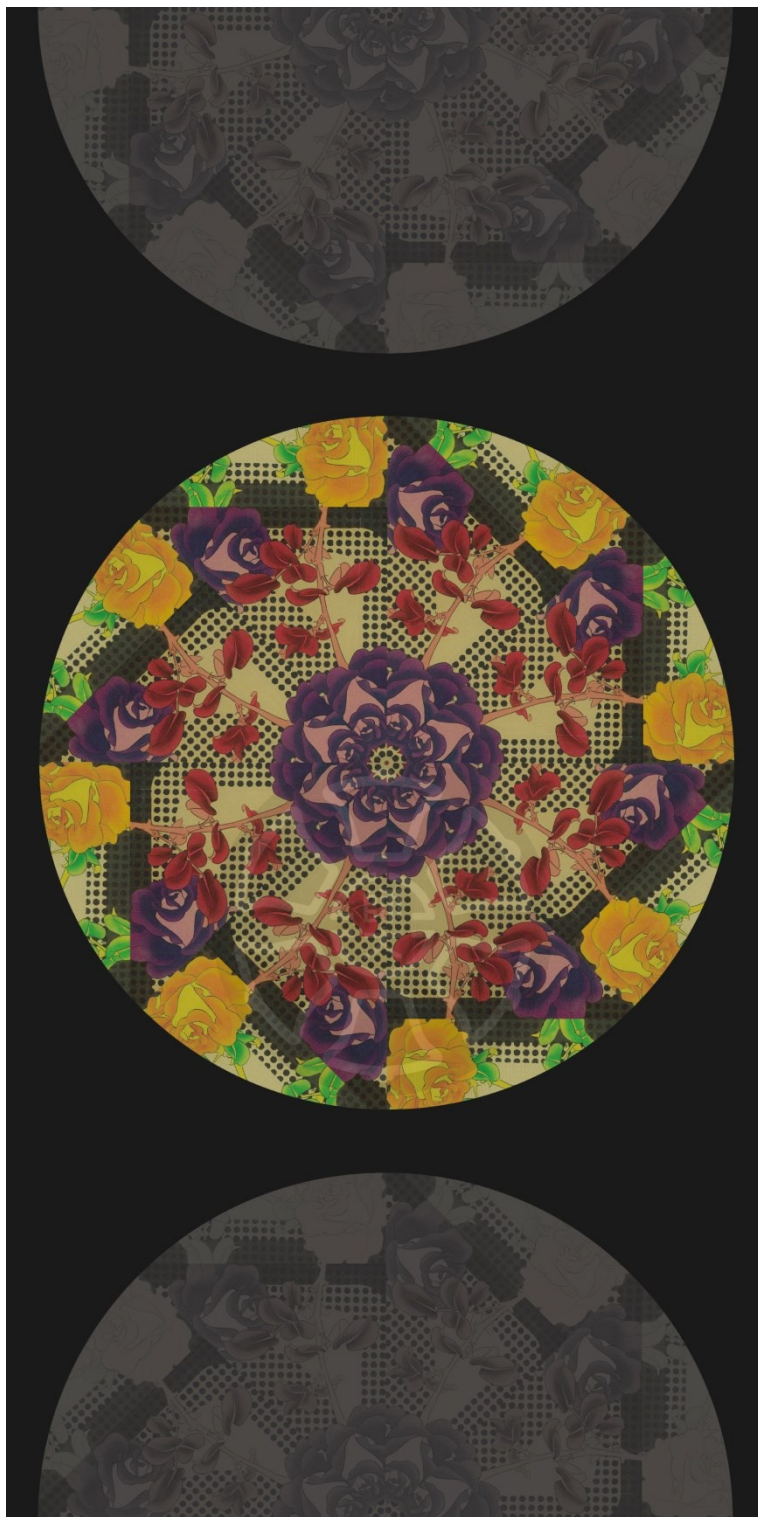
【圖 5-156】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-5》，120×60cm，墨、絹本、無酸紙，2021



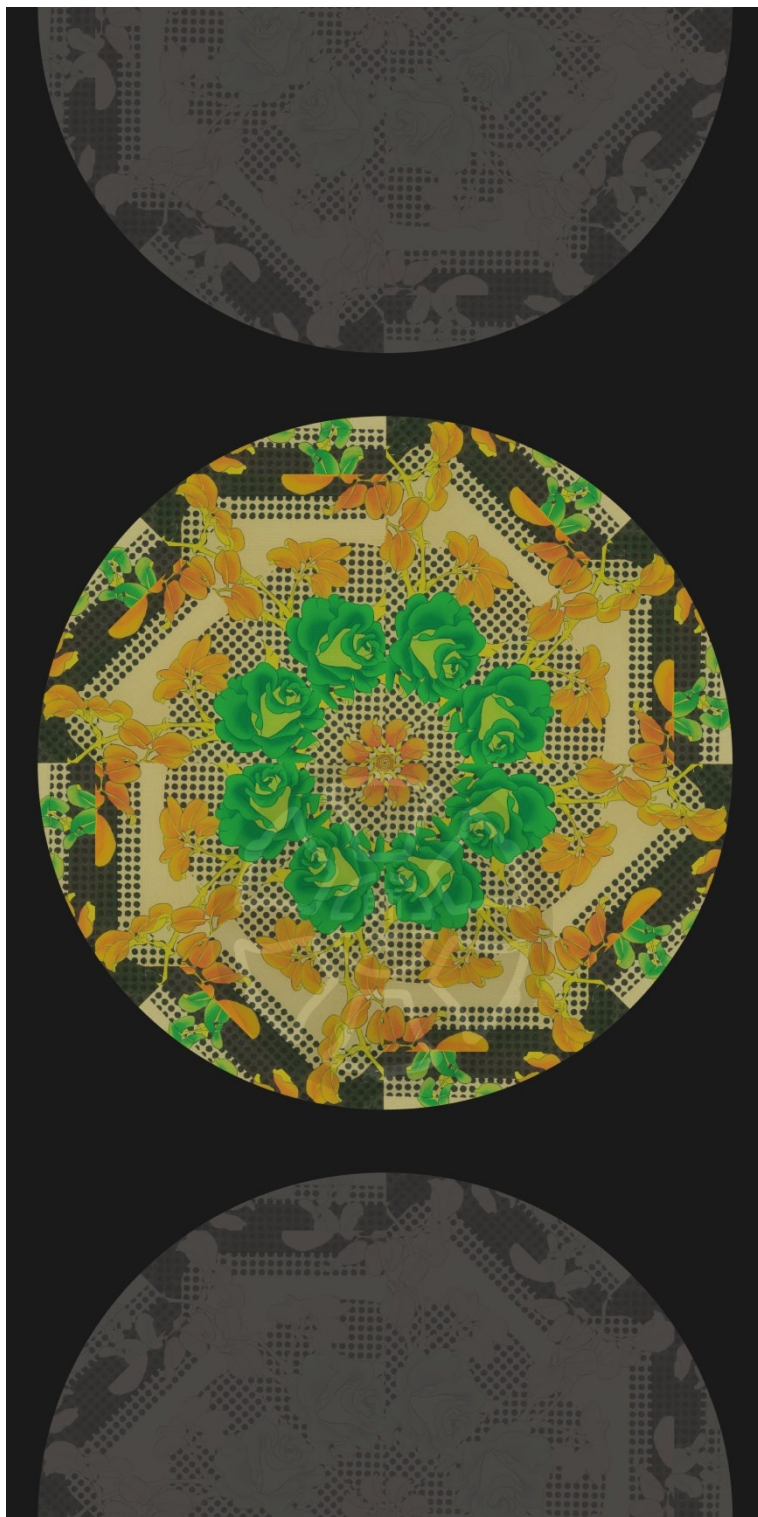
【圖 5-157】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-6》，120×60cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-158】徐兆甫，〈曼陀羅鏡射-1〉，120×60cm，墨、絹本、無酸紙，2021



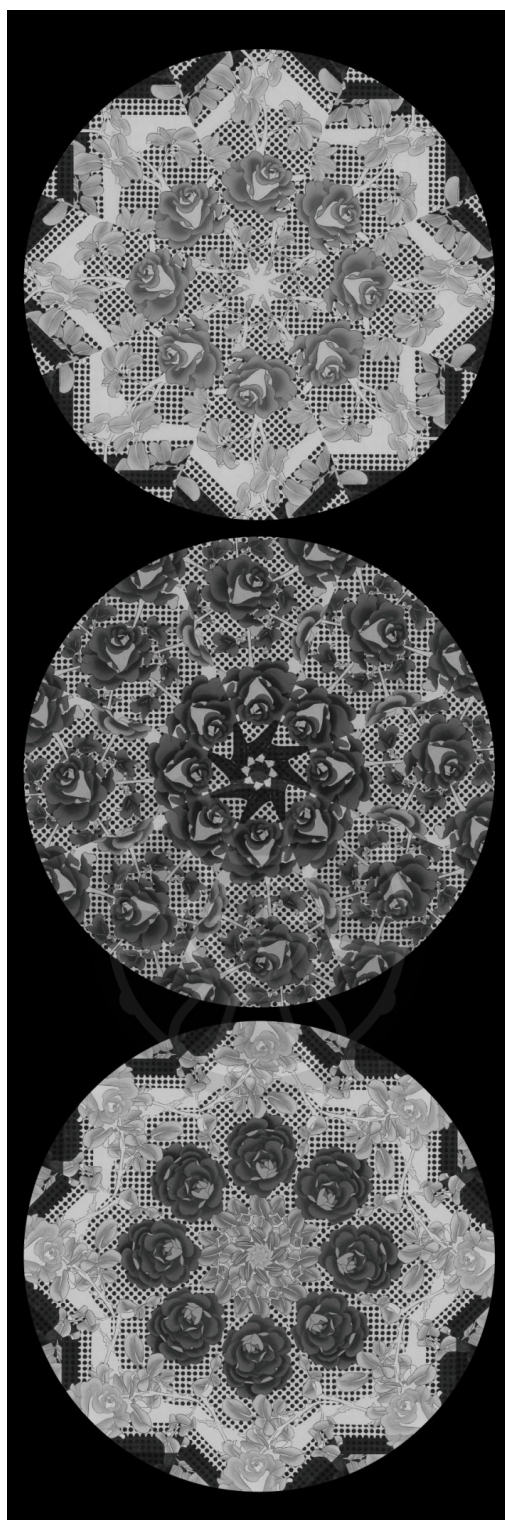
【圖 5-159】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-2》，120×60cm，墨、絹本、無酸紙，2021



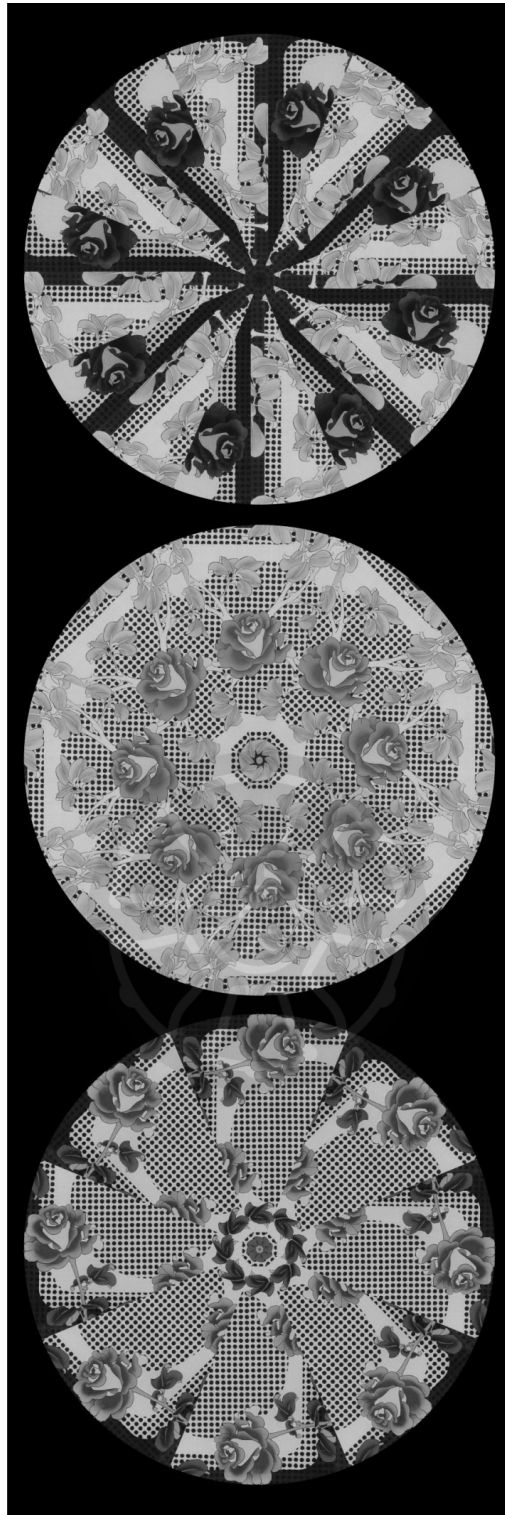
【圖 5-160】徐兆甫，《曼陀羅鏡射-3》，120×60cm，墨、絹本、無酸紙，2021



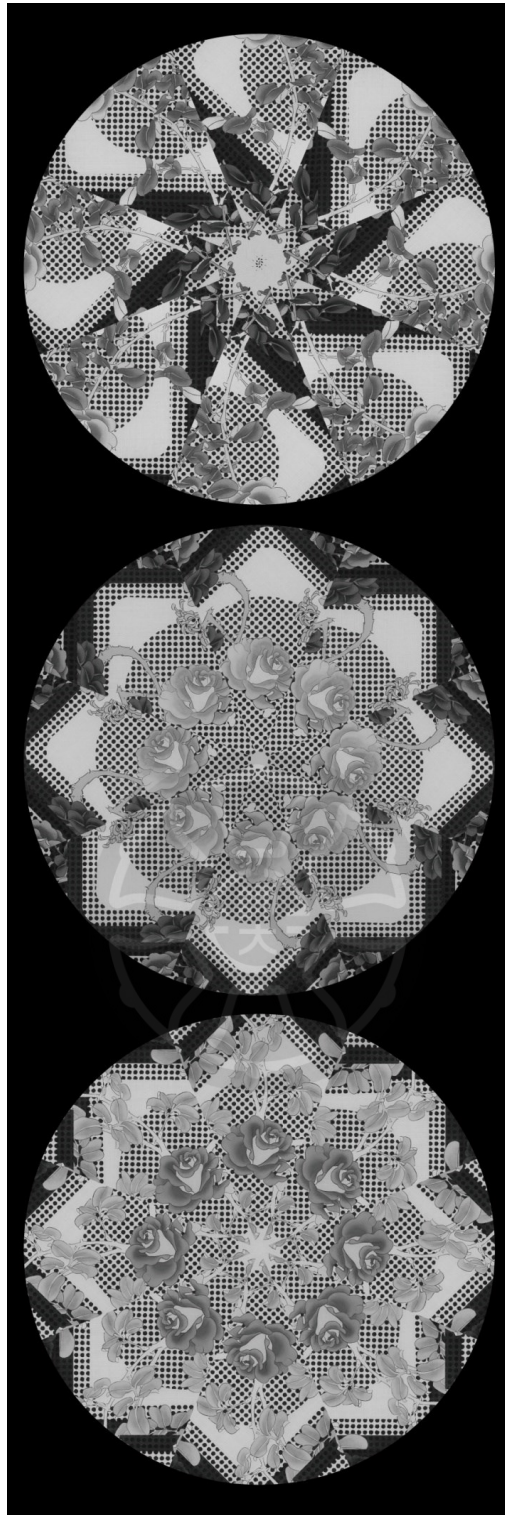
【圖 5-161】徐兆甫，〈曼陀羅鏡射-4〉，120×60cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-162】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群圓 1》，180×60cm，墨、絹本、無酸紙，2021



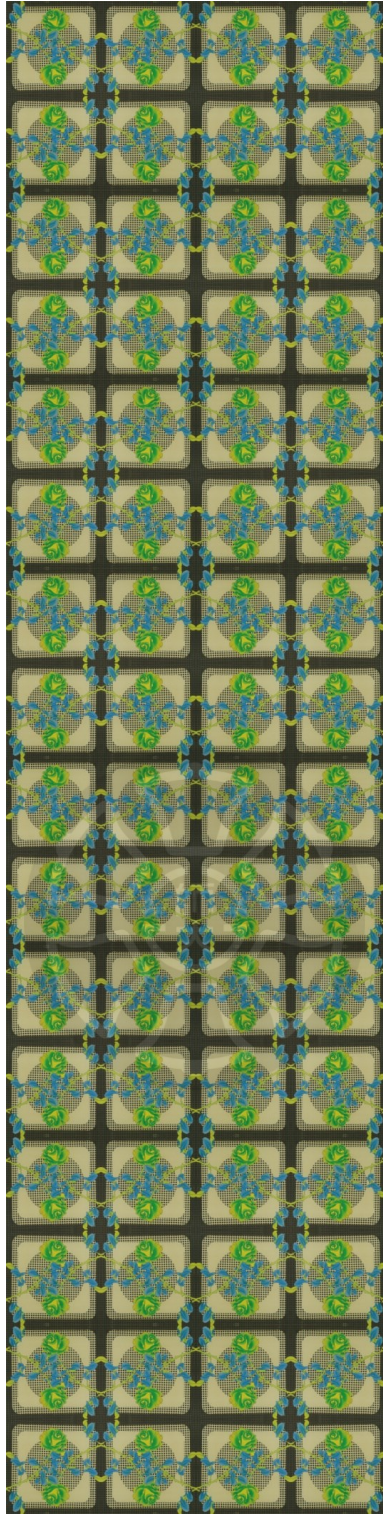
【圖 5-163】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群圓 2》，180×60cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-164】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群圓 3》，180×60cm，墨、絹本、無酸紙，2021



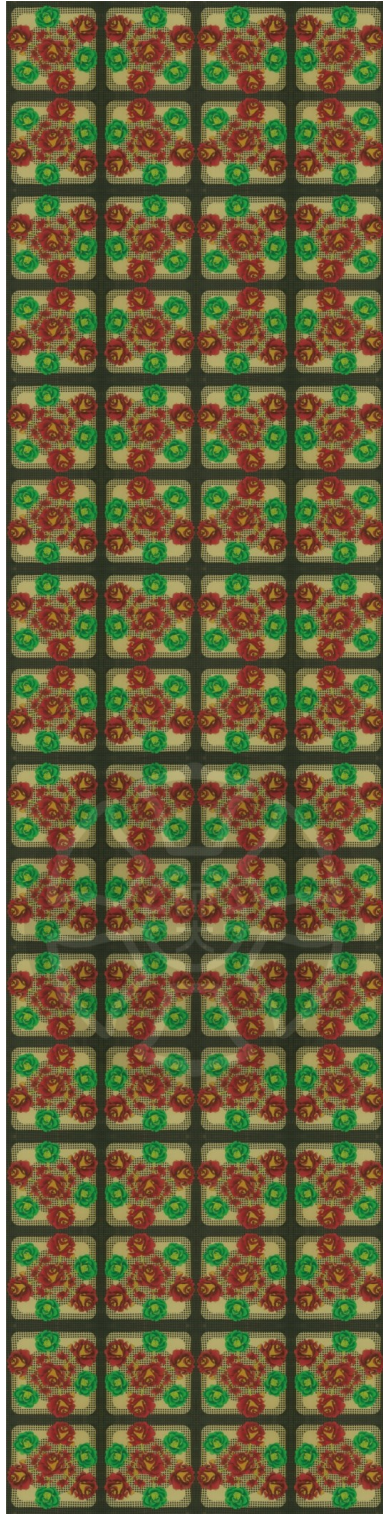
【圖 5-165】徐兆甫，《阡陌-1》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-166】徐兆甫，《阡陌-2》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-167】徐兆甫，〈阡陌-3〉，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-168】徐兆甫，《阡陌-4》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-169】徐兆甫，《阡陌-5》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



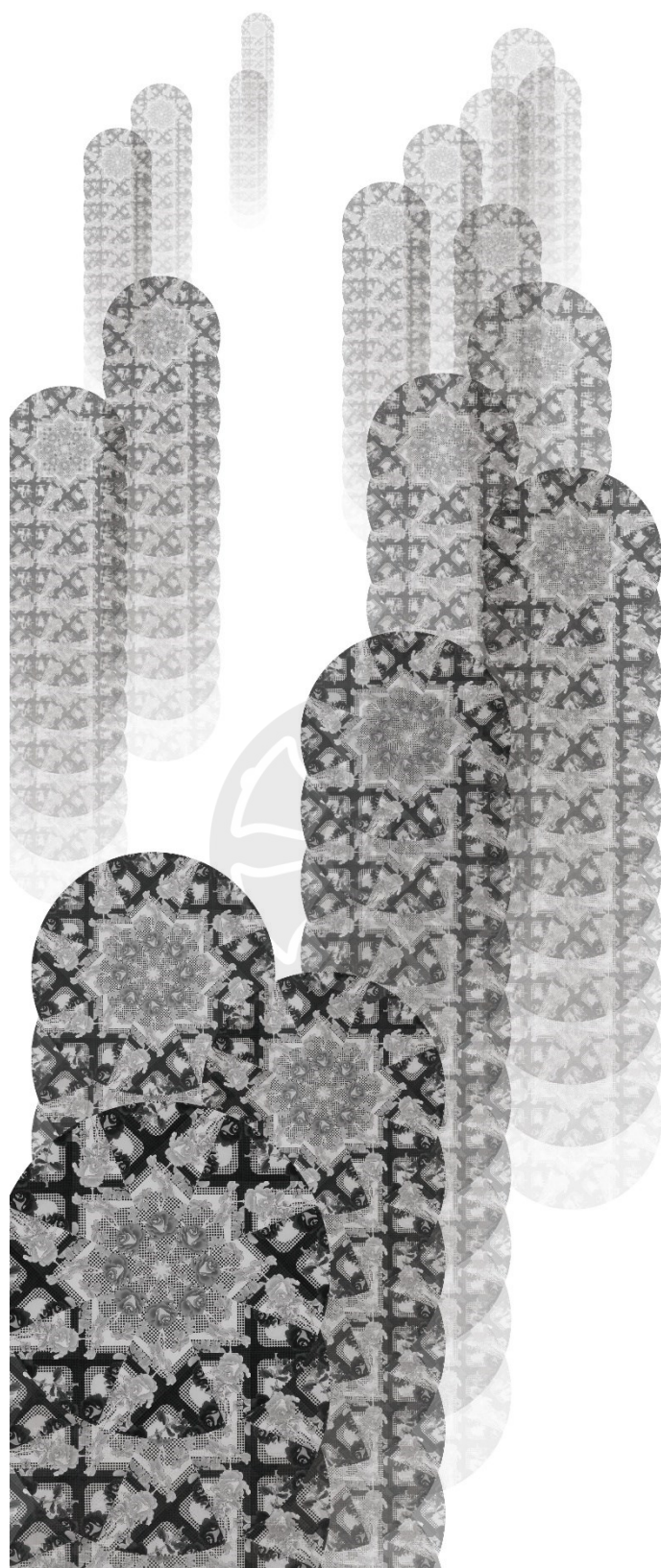
【圖 5-170】徐兆甫，《阡陌-6》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



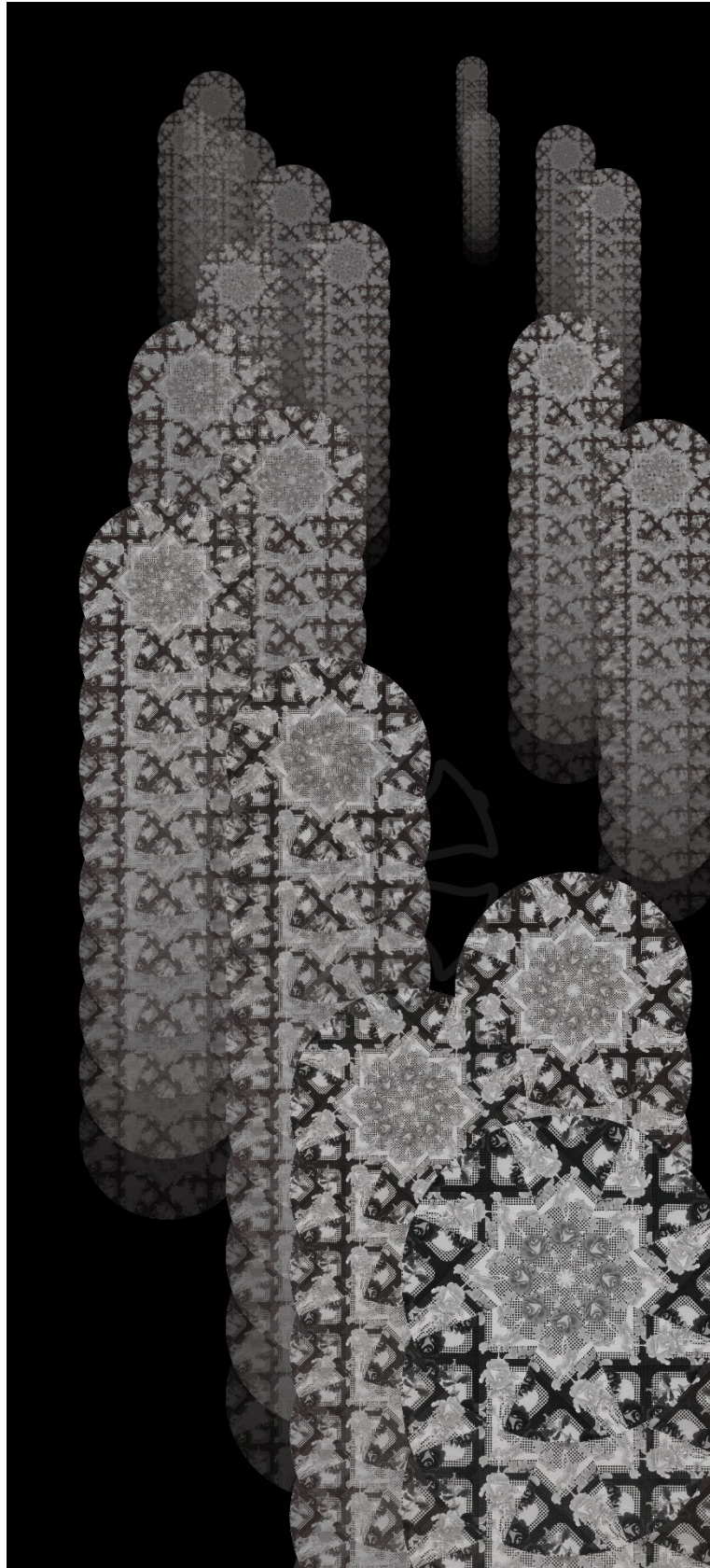
【圖 5-171】徐兆甫，《阡陌-7》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



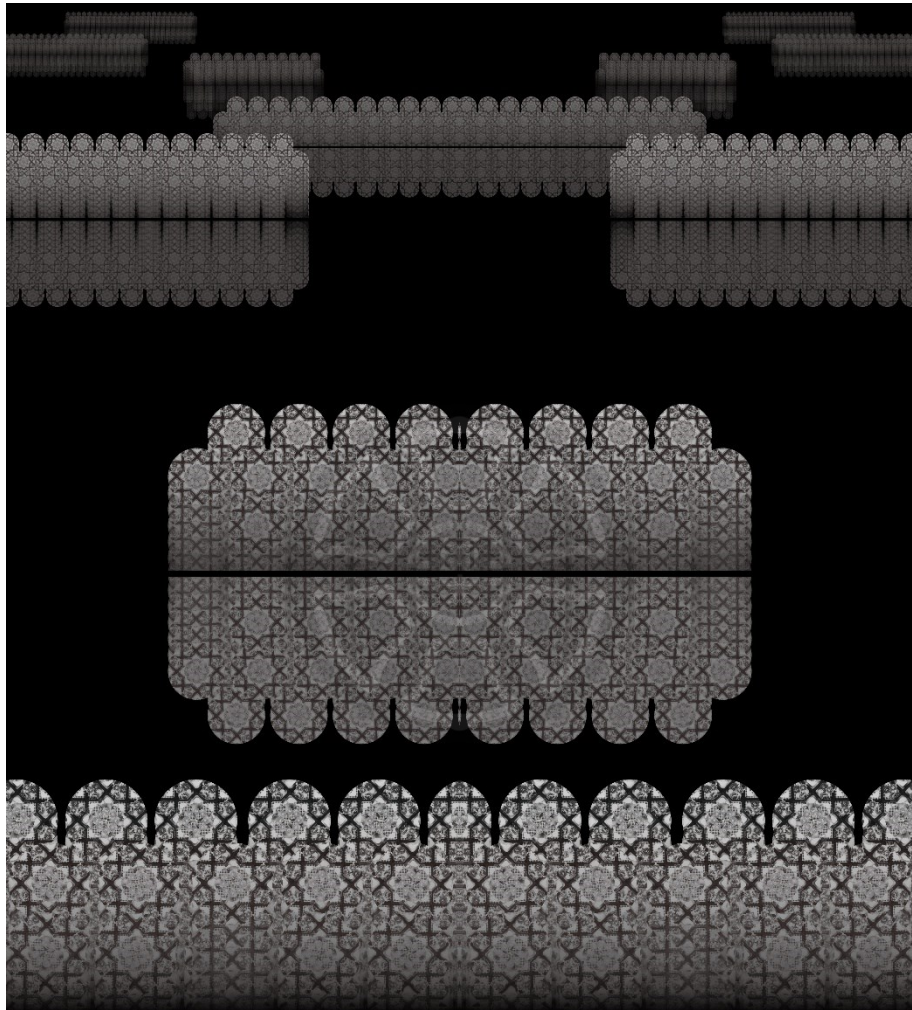
【圖 5-172】徐兆甫，《阡陌-8》，240x60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



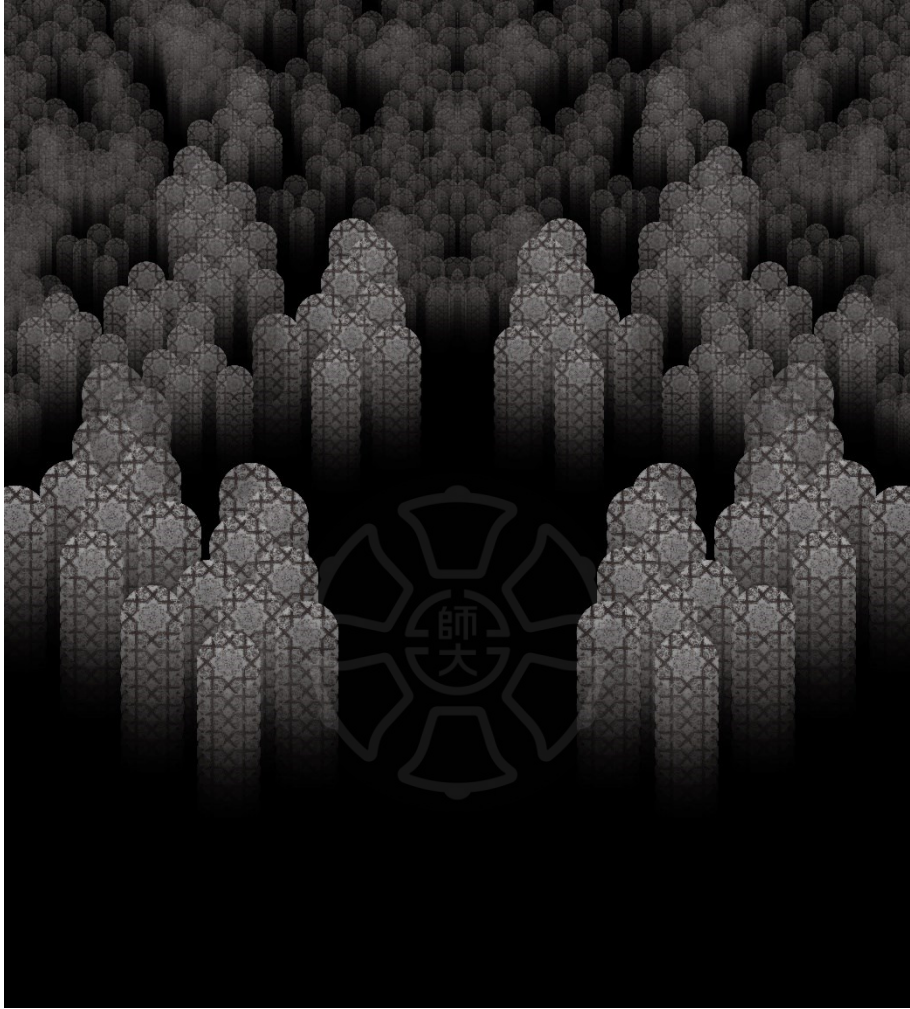
【圖 5-173】徐兆甫，《灰階曼陀羅·群山-3》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



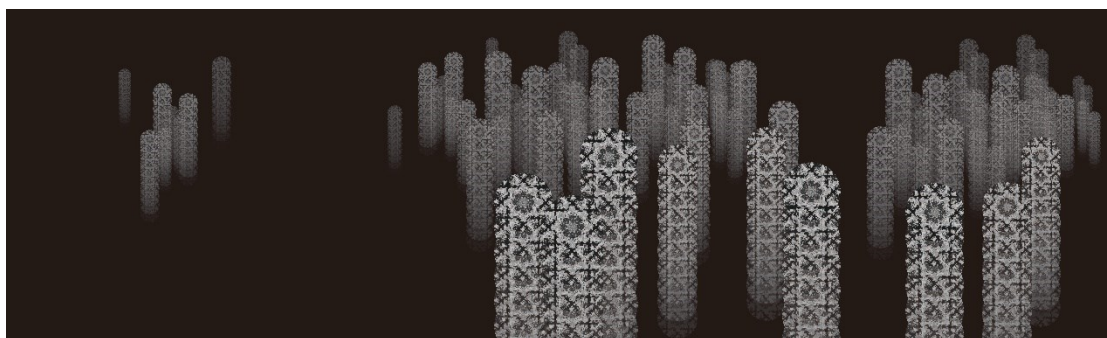
【圖 5-174】徐兆甫，〈灰階曼陀羅-群山-3〉，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-175】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-5》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-176】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-4》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-177】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-1》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021

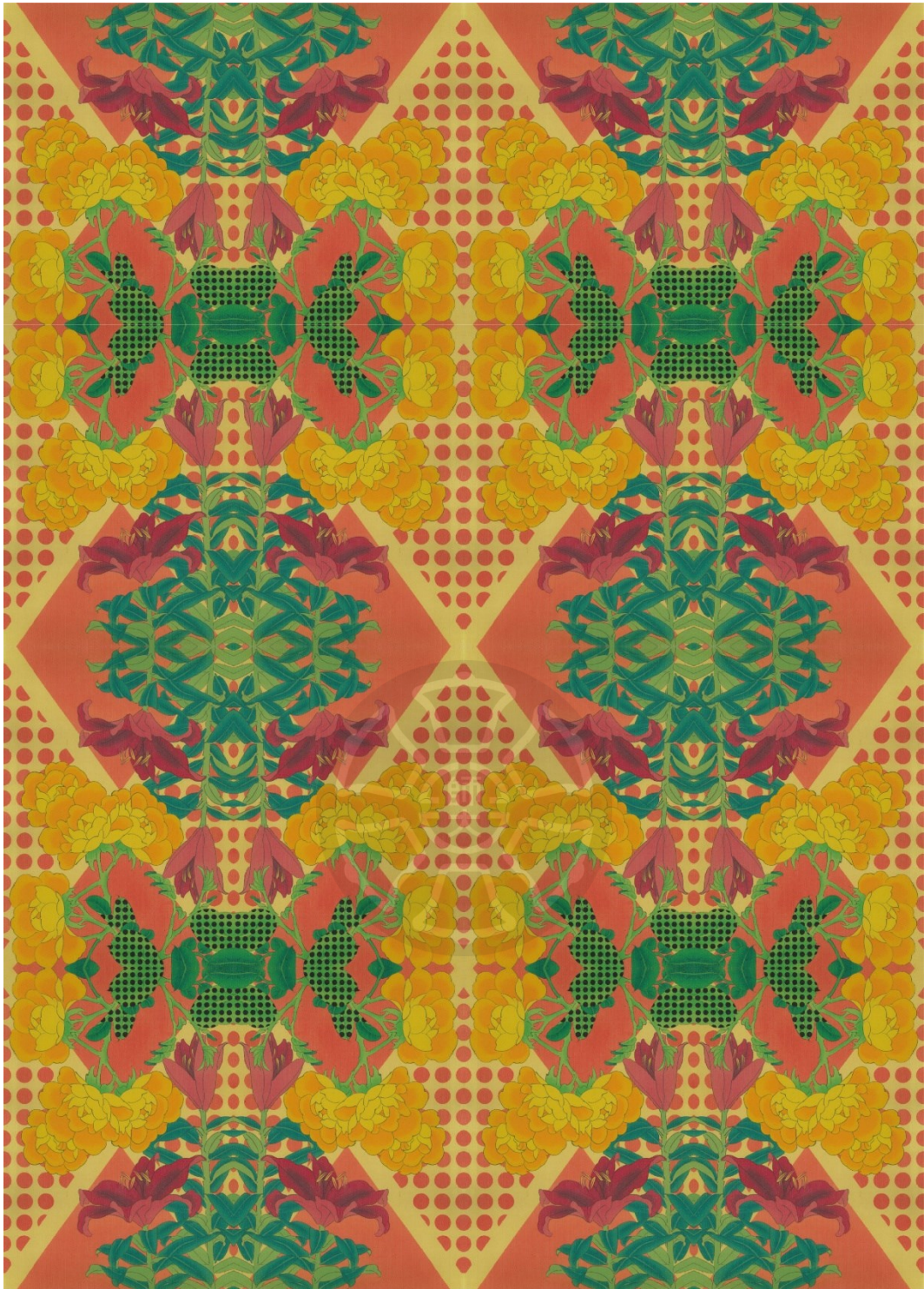
【圖 5-178】徐兆甫，《灰階曼陀羅-群山-2》，180×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-179】徐兆甫，《植物曼陀羅-1》，160×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



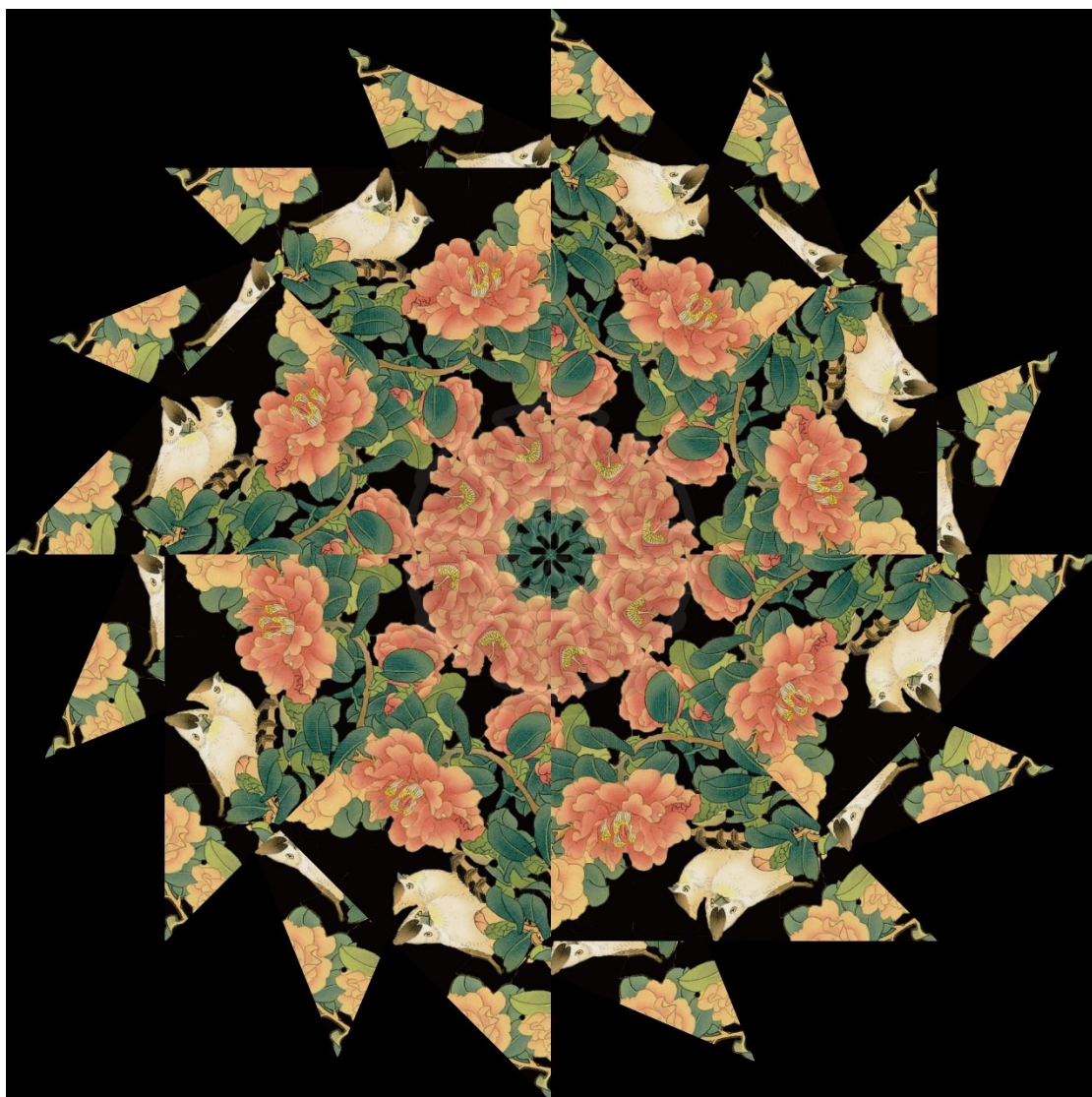
【圖 5-180】徐兆甫，《植物曼陀羅-2》，160×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-181】徐兆甫，《植物曼陀羅-3》，160×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



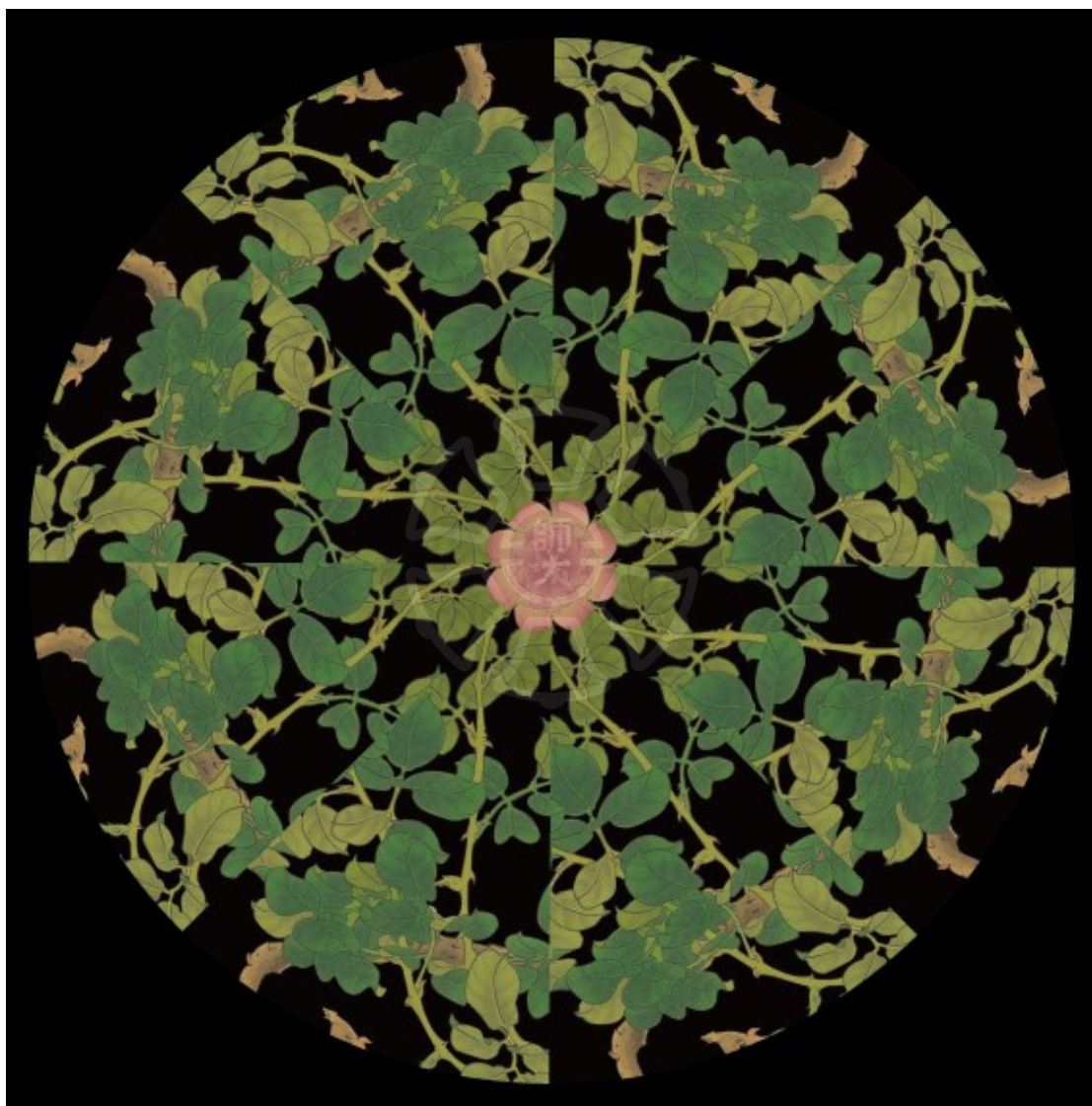
【圖 5-182】徐兆甫，《植物曼陀羅-4》，160×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



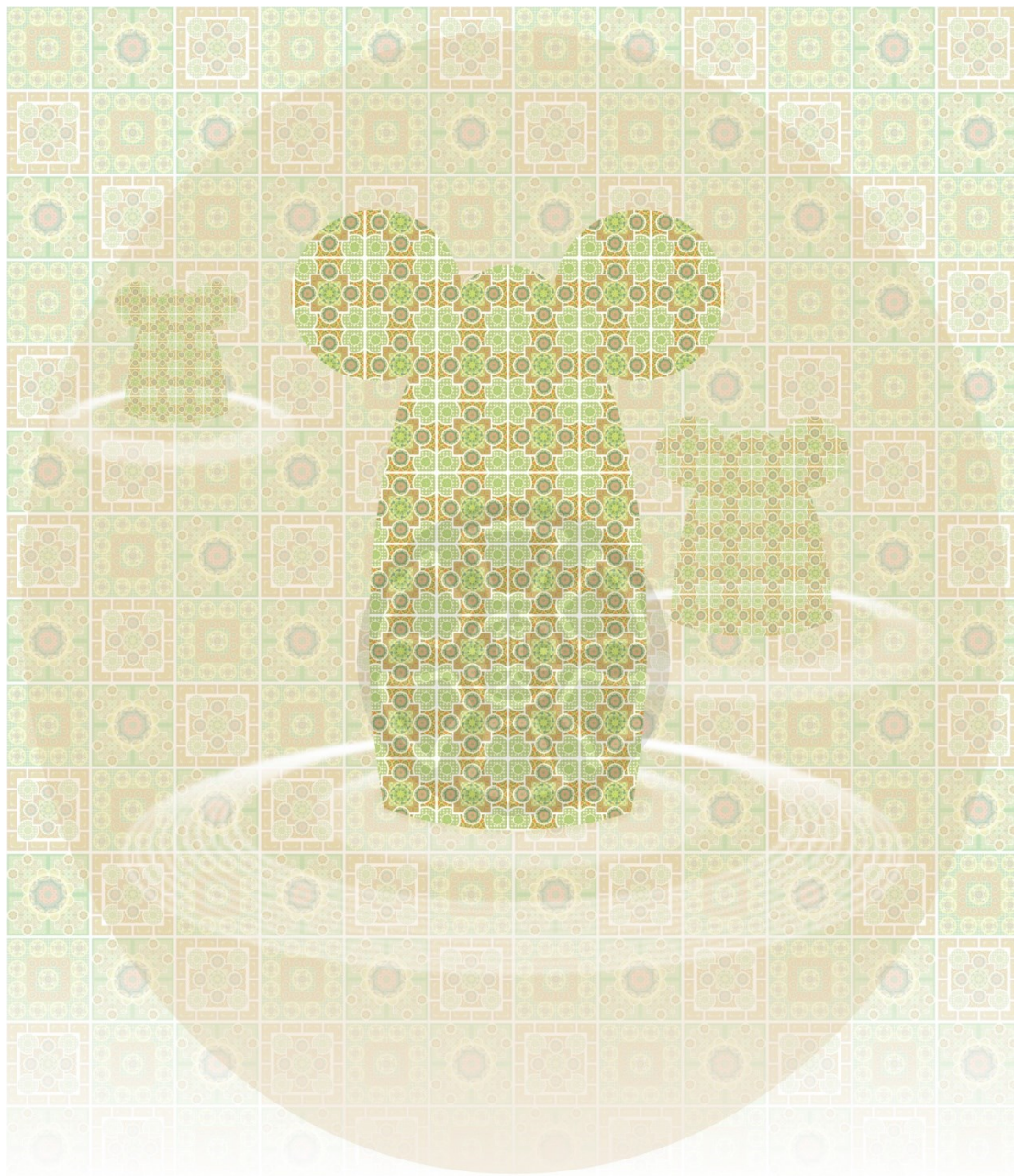
【圖 5-183】徐兆甫，《曼陀羅-渦旋-1》，60×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



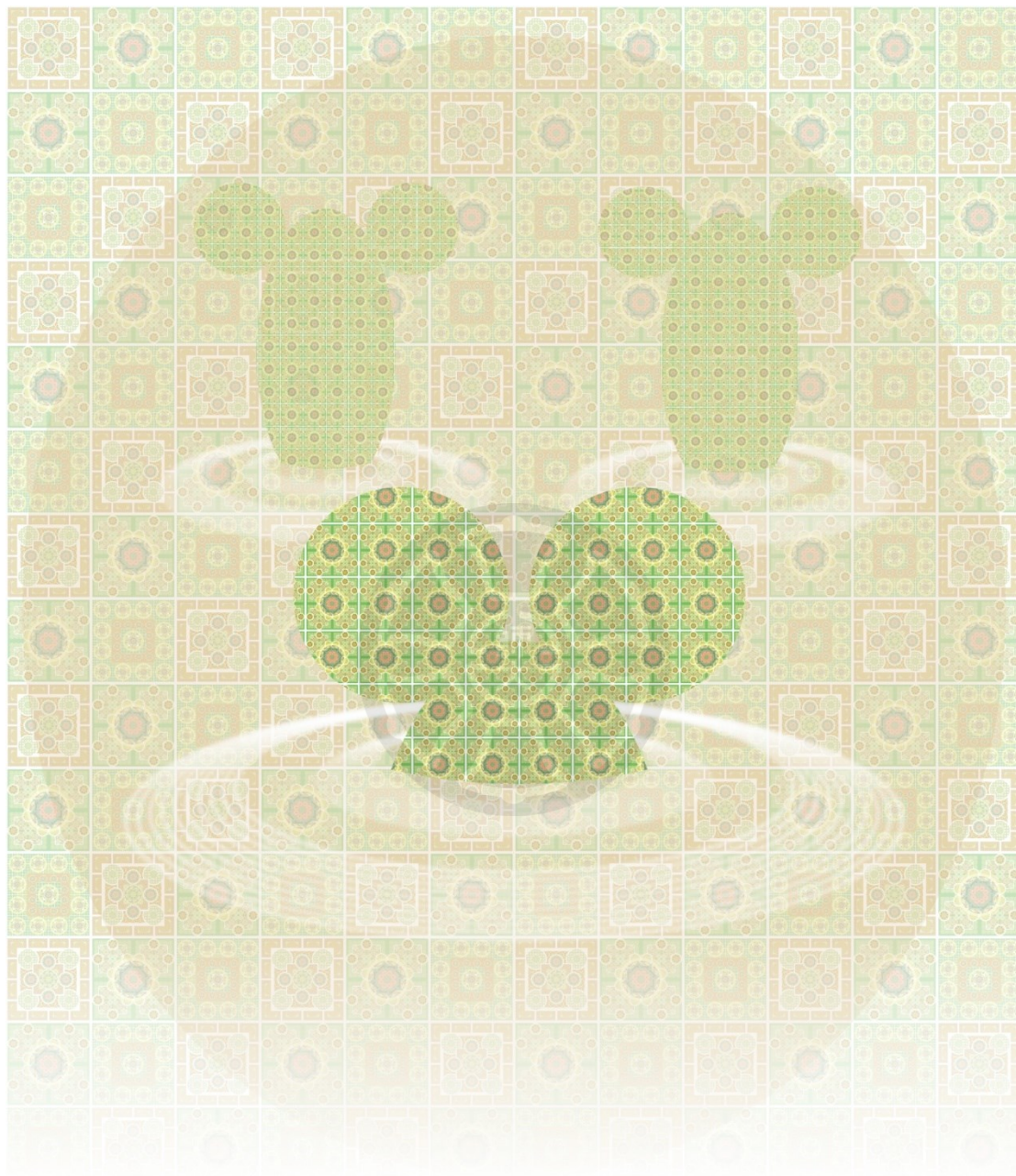
【圖 5-184】徐兆甫，《曼陀羅-渦旋-2》，60×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



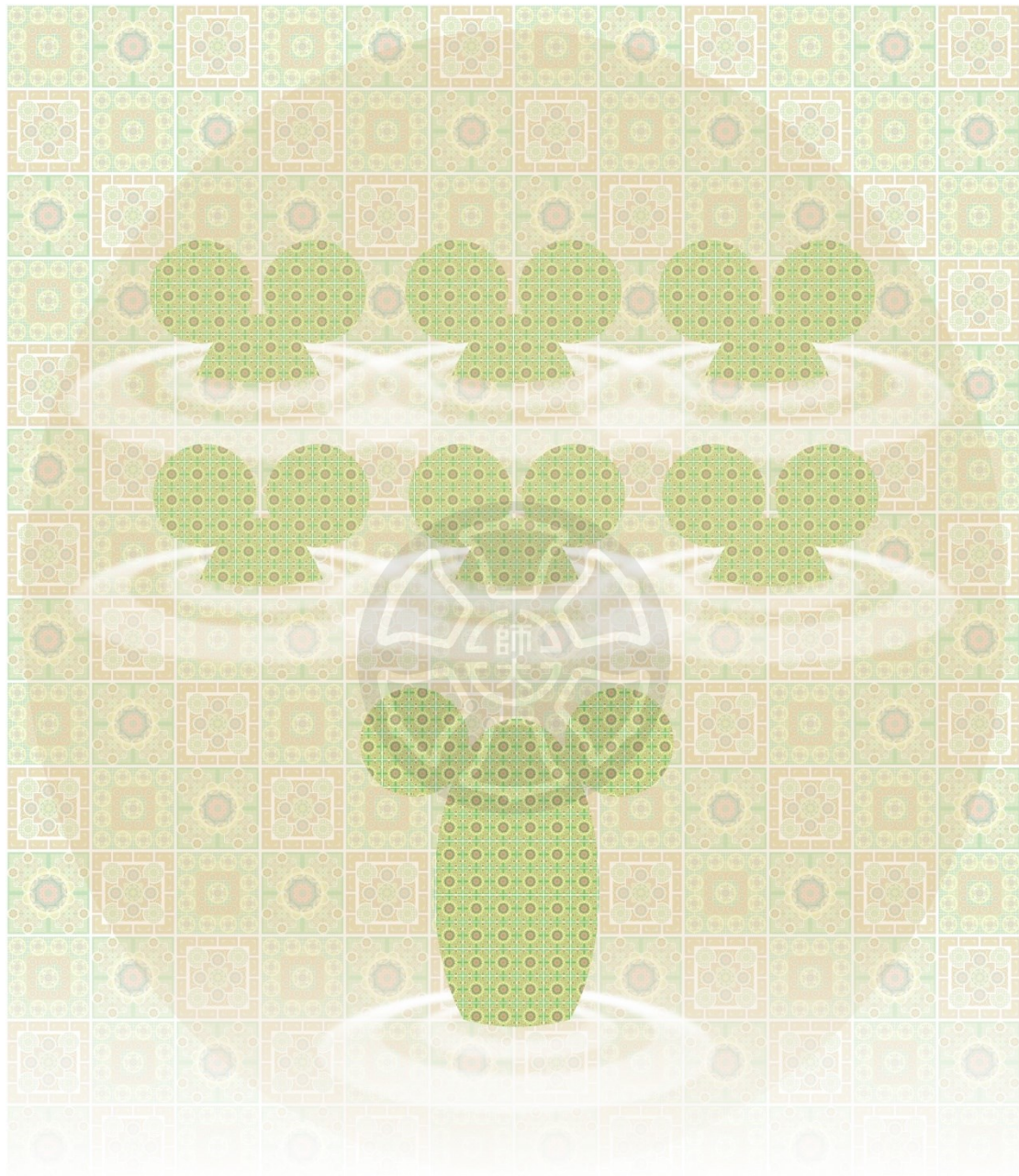
【圖 5-185】徐兆甫，《曼陀羅-渦旋-3》，60×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2020



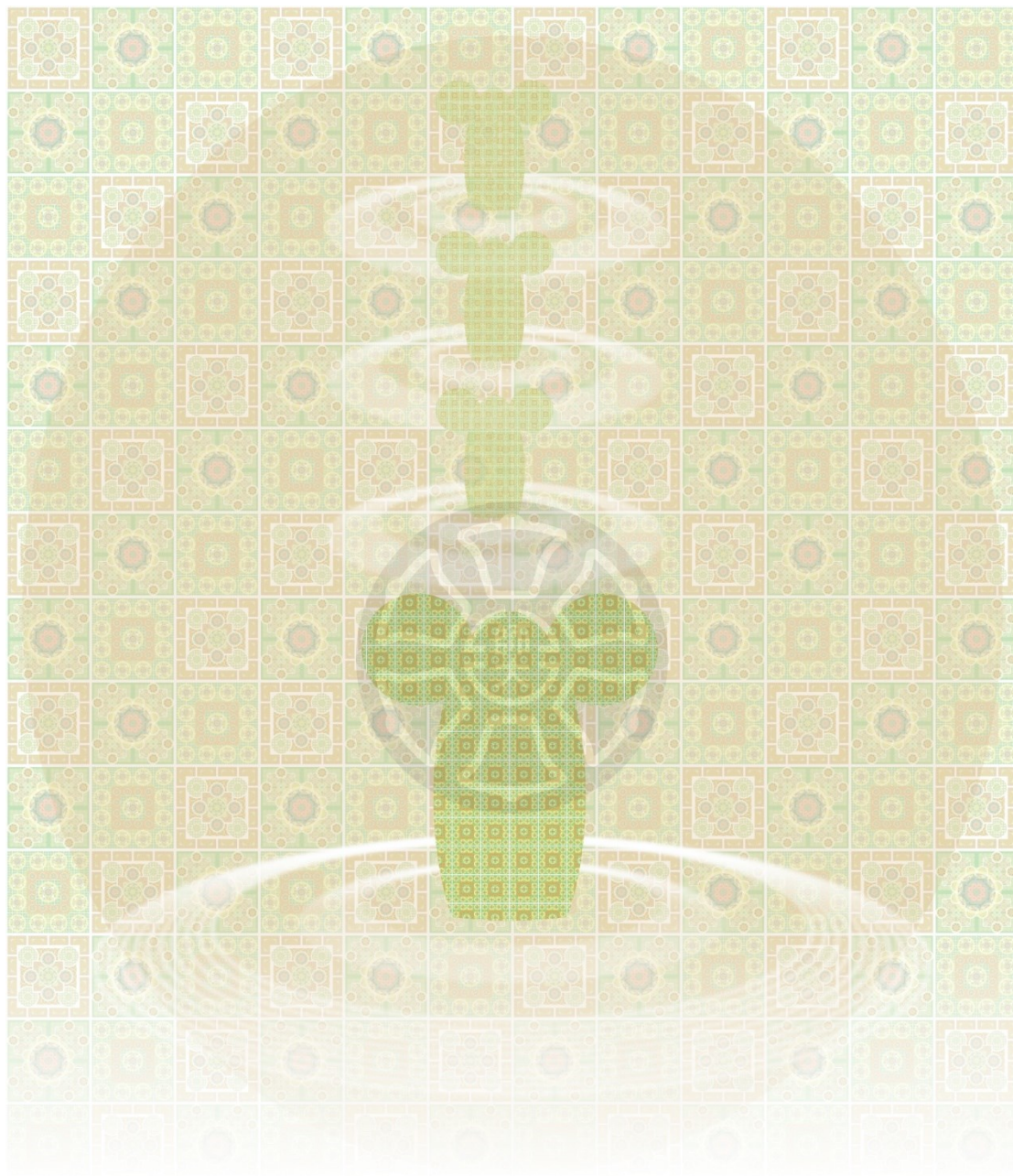
【圖 5-186】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-1》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



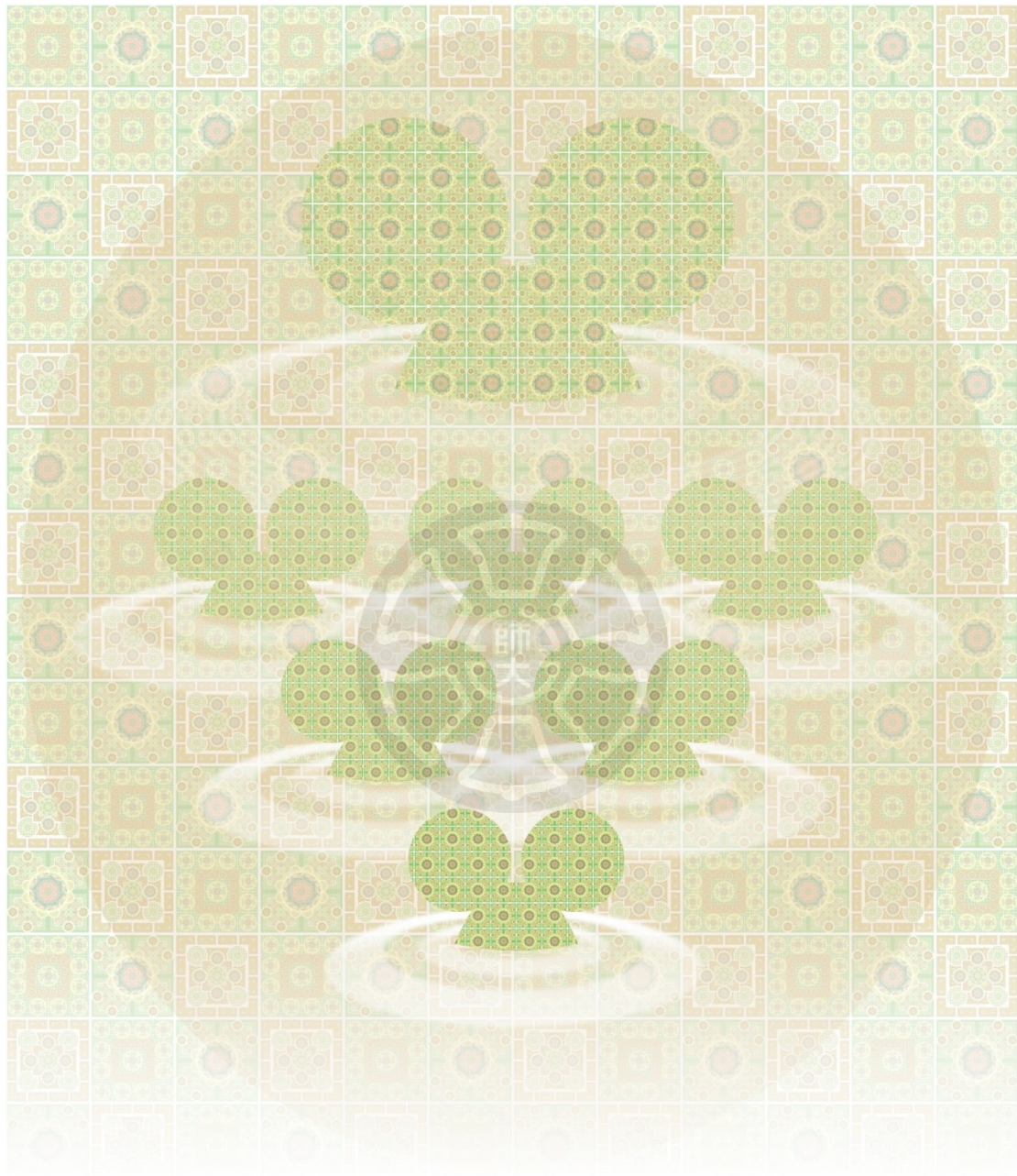
【圖 5-187】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-2》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-188】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-3》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-189】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-4》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-190】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-5》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-191】徐兆甫，《枯山水多肉曼陀羅-6》，70×60cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-192】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-1》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-193】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-2》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-194】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-3》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-195】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-4》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-196】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-5》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-197】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-6》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



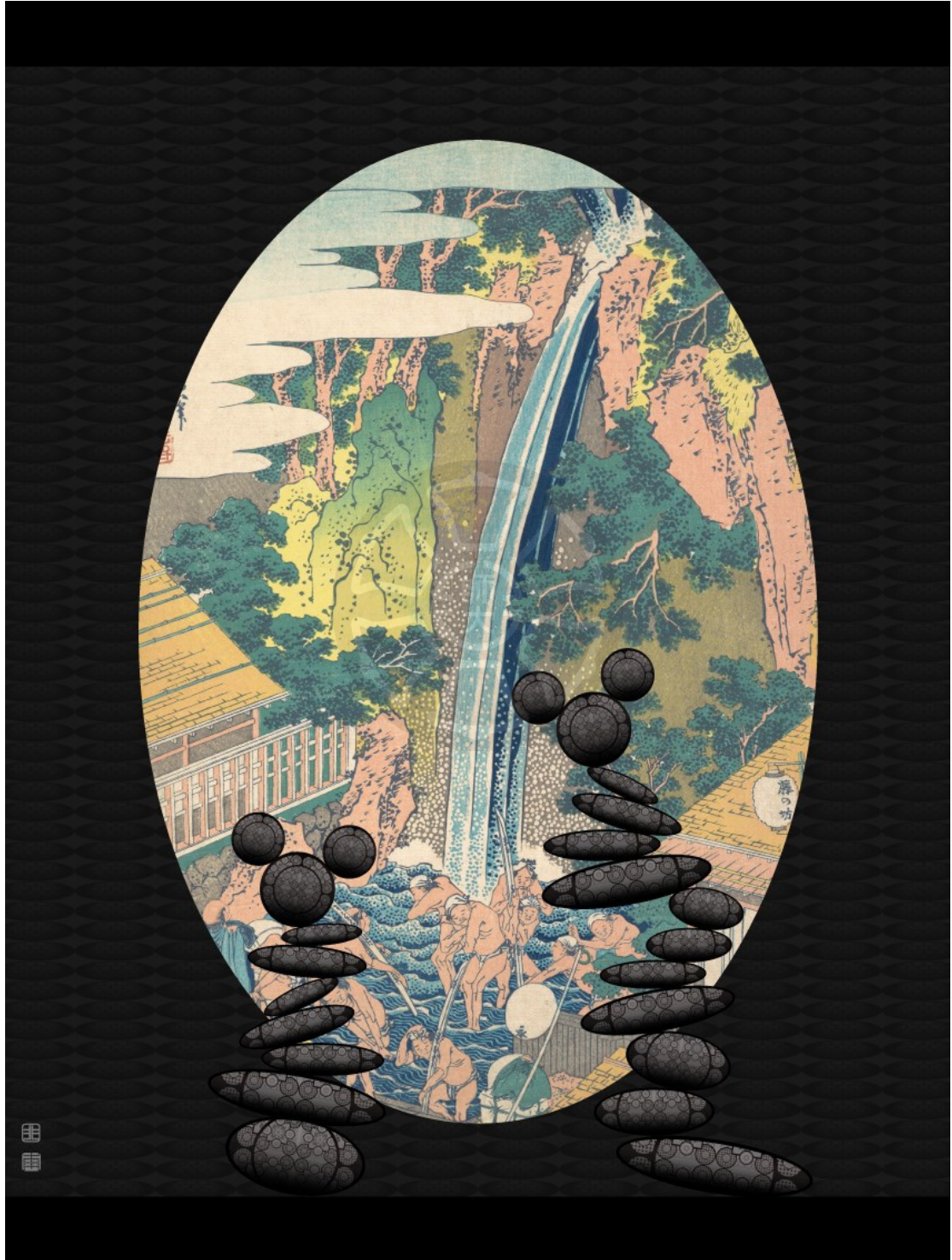
【圖 5-198】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-7》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



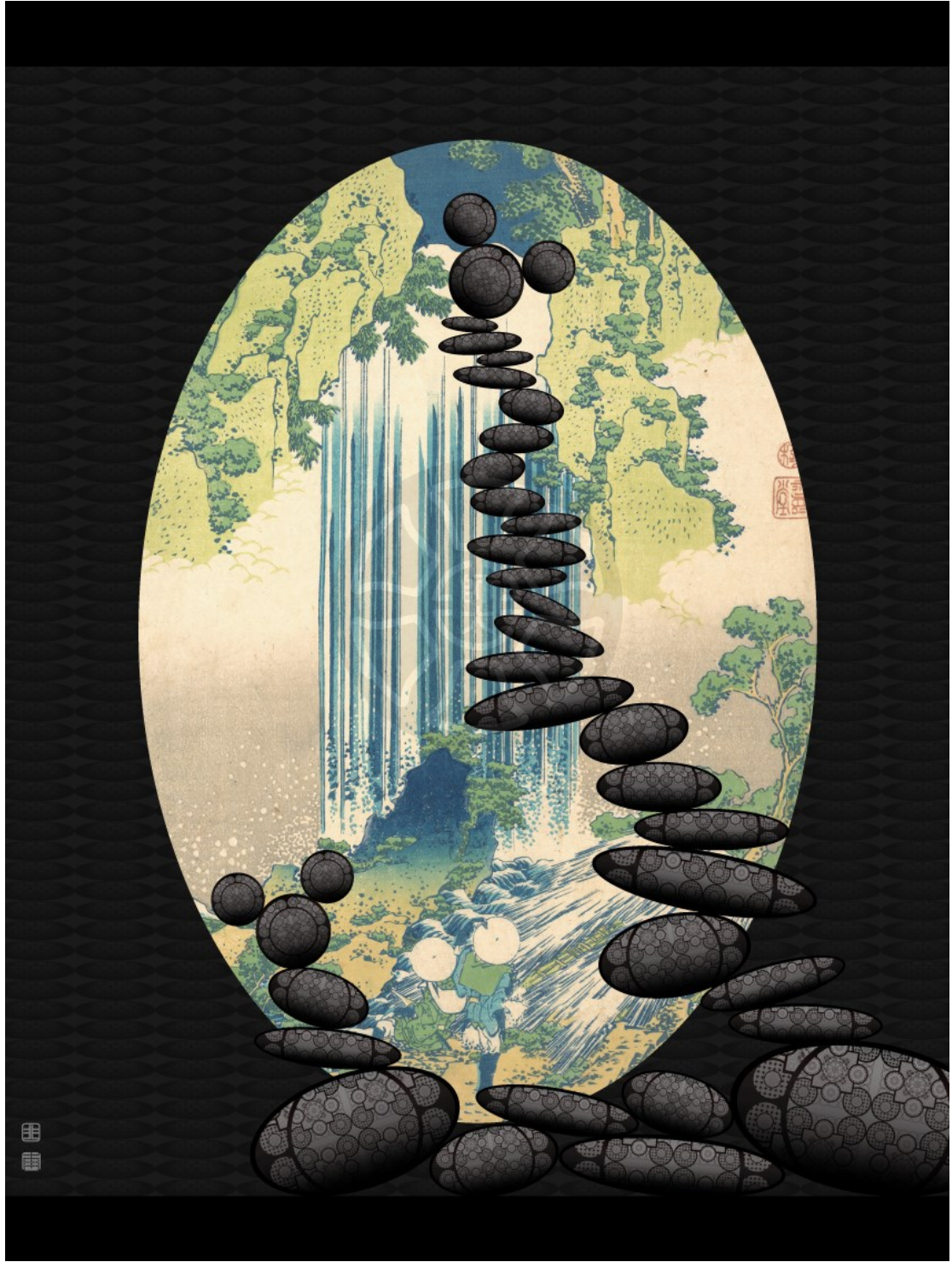
【圖 5-199】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-8》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



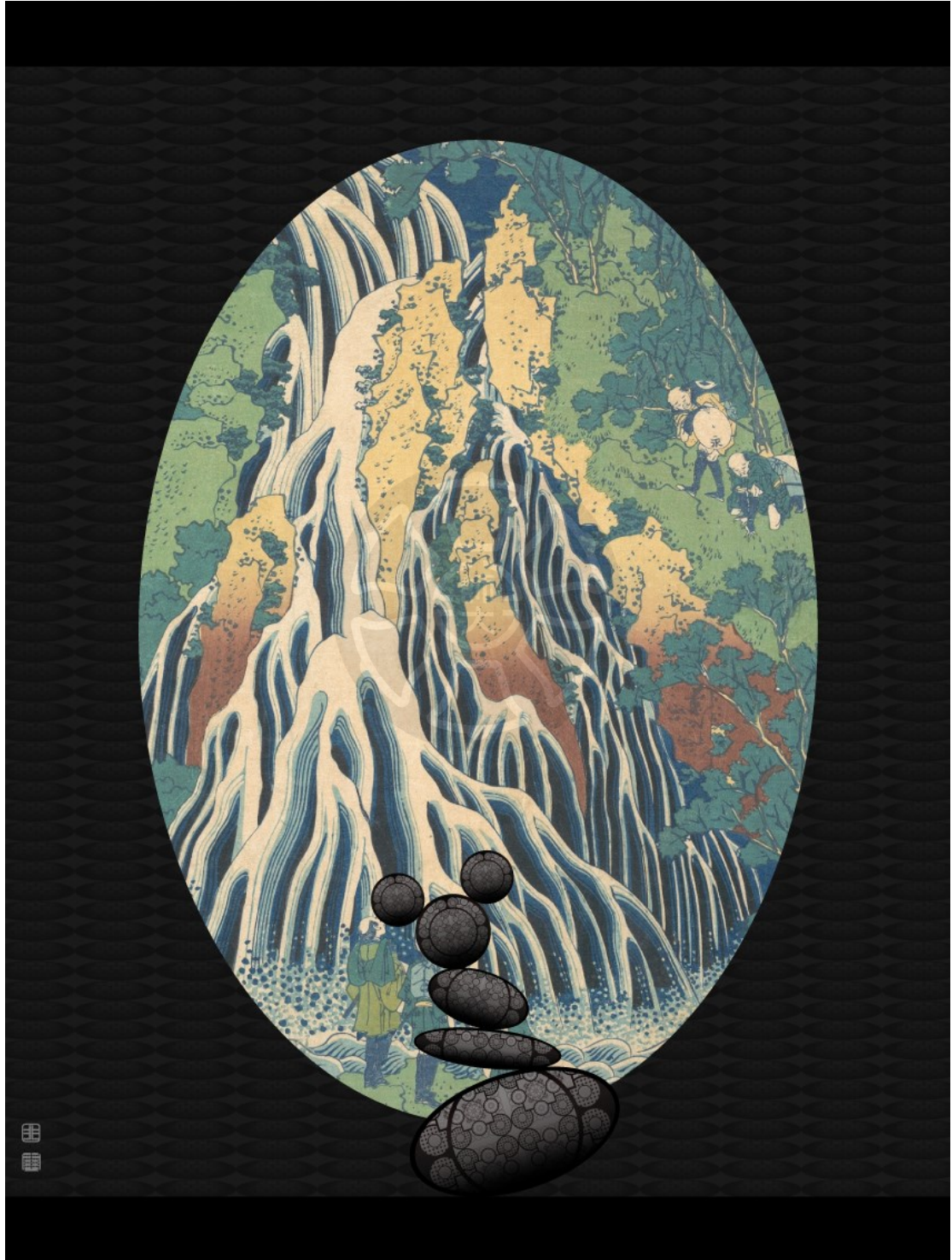
【圖 5-200】徐兆甫，〈Ukiyo-e Mandala-9〉，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-201】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-10》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



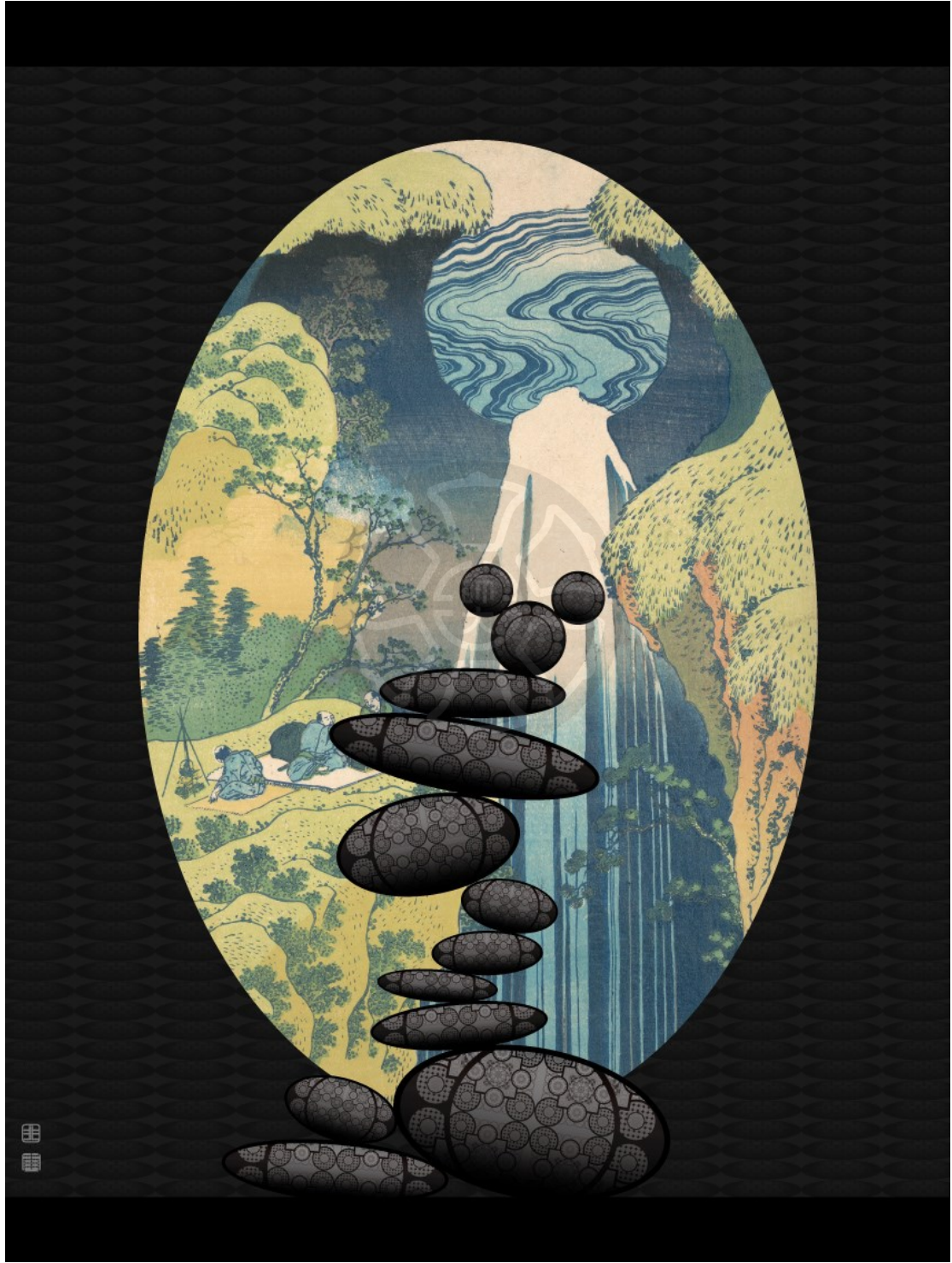
【圖 5-202】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-11》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-203】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-12》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-204】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-13》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



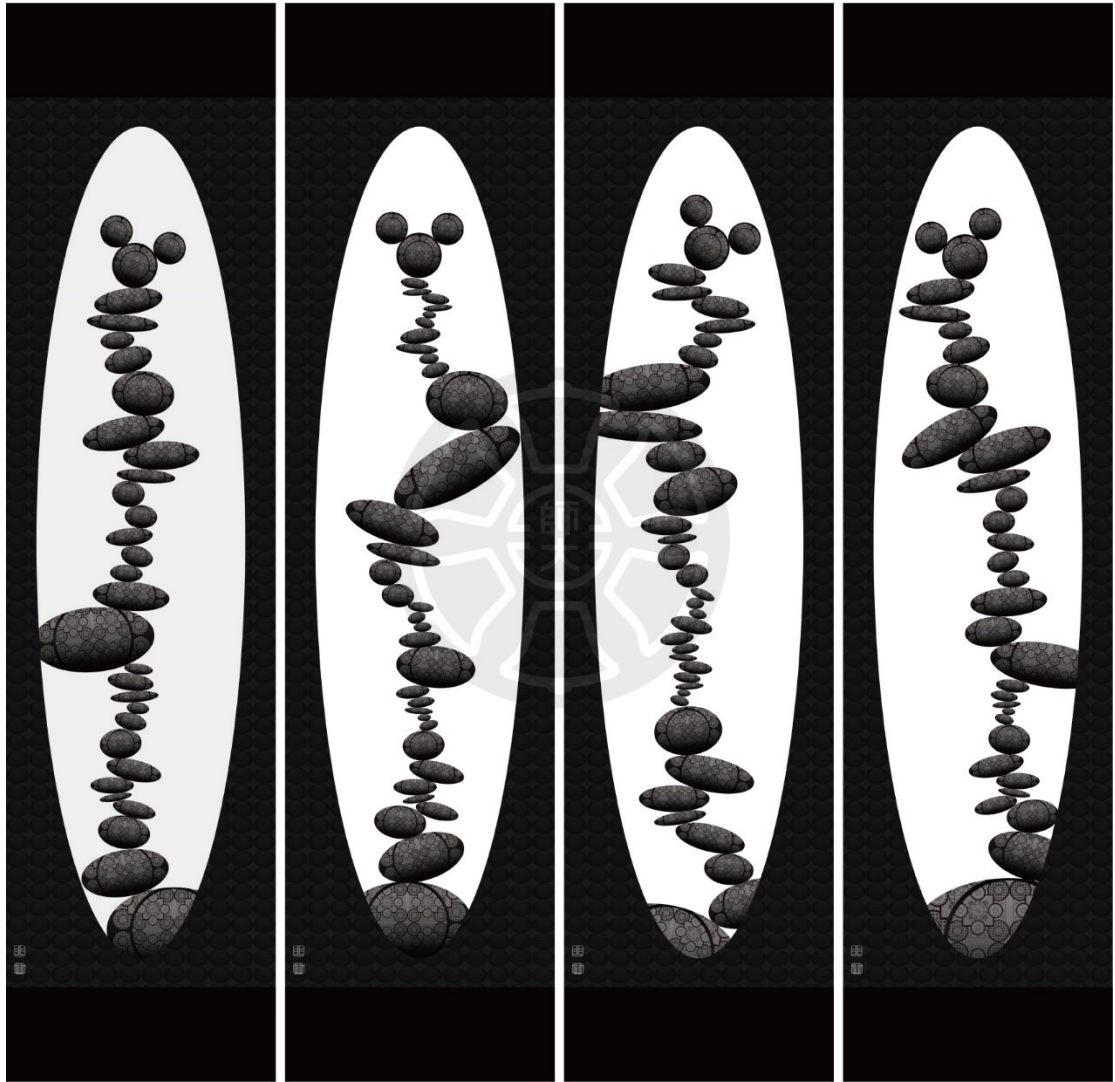
【圖 5-205】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-14》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-206】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-15》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-207】徐兆甫，《Ukiyo-e Mandala-16》，47×32cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



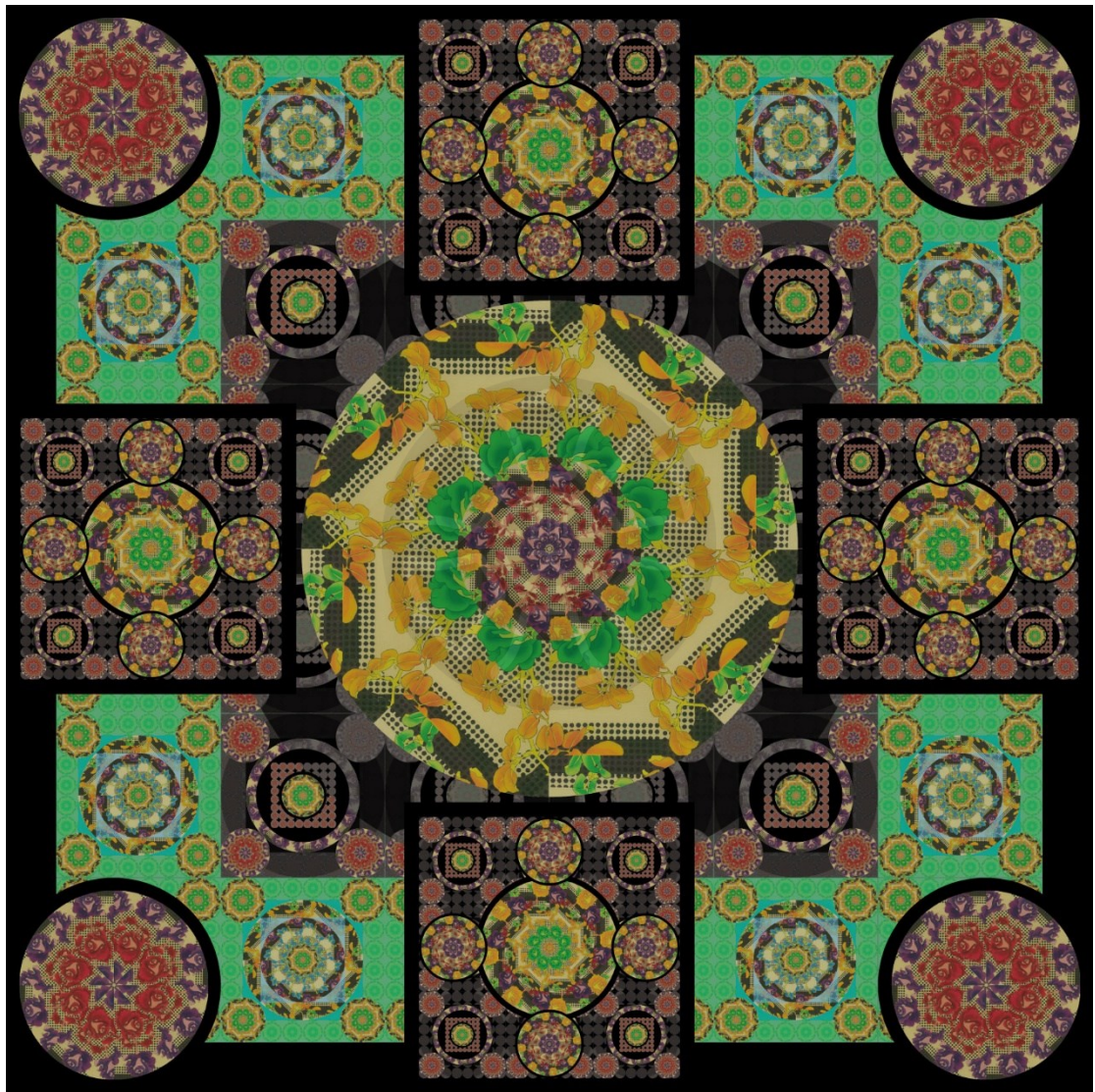
【圖 5-208】徐兆甫，《Mandala- Nima heap 尼瑪堆》，180×240cm，墨、設色、絹本、無酸紙，

2021

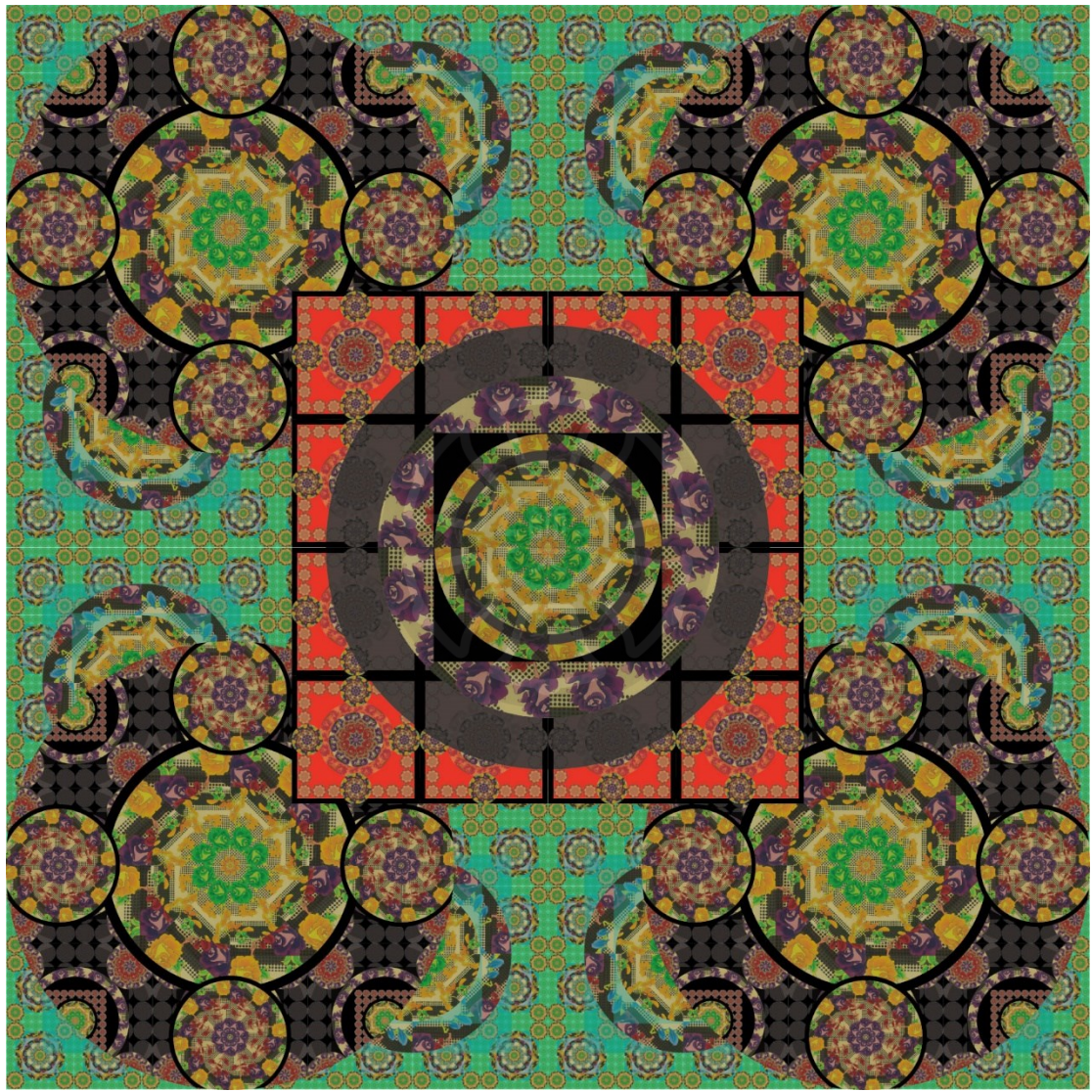


【圖 5-209】徐兆甫，《Mandala- Nima heap 尼瑪堆-2》，100×160cm，墨、設色、絹本、無酸

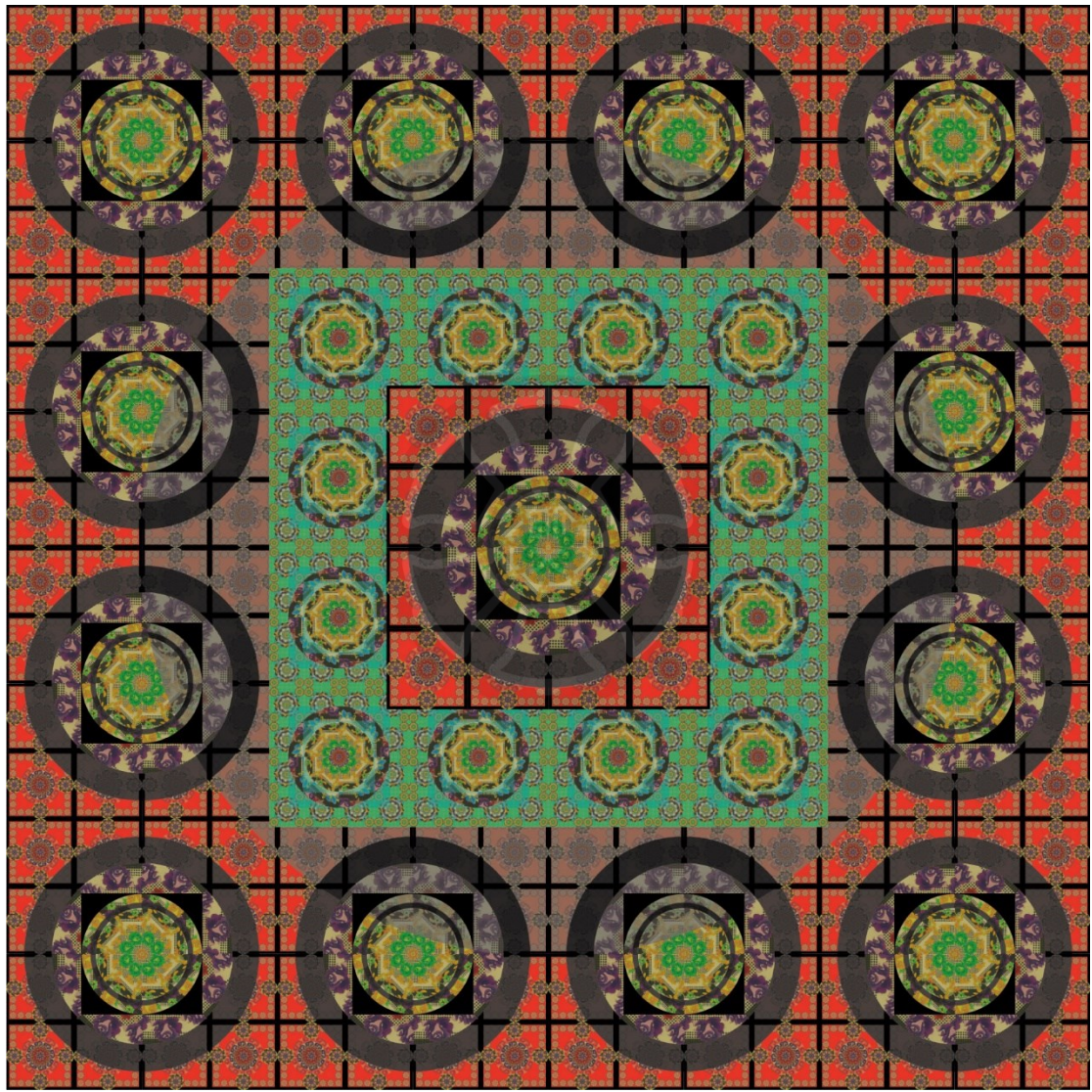
紙，2021



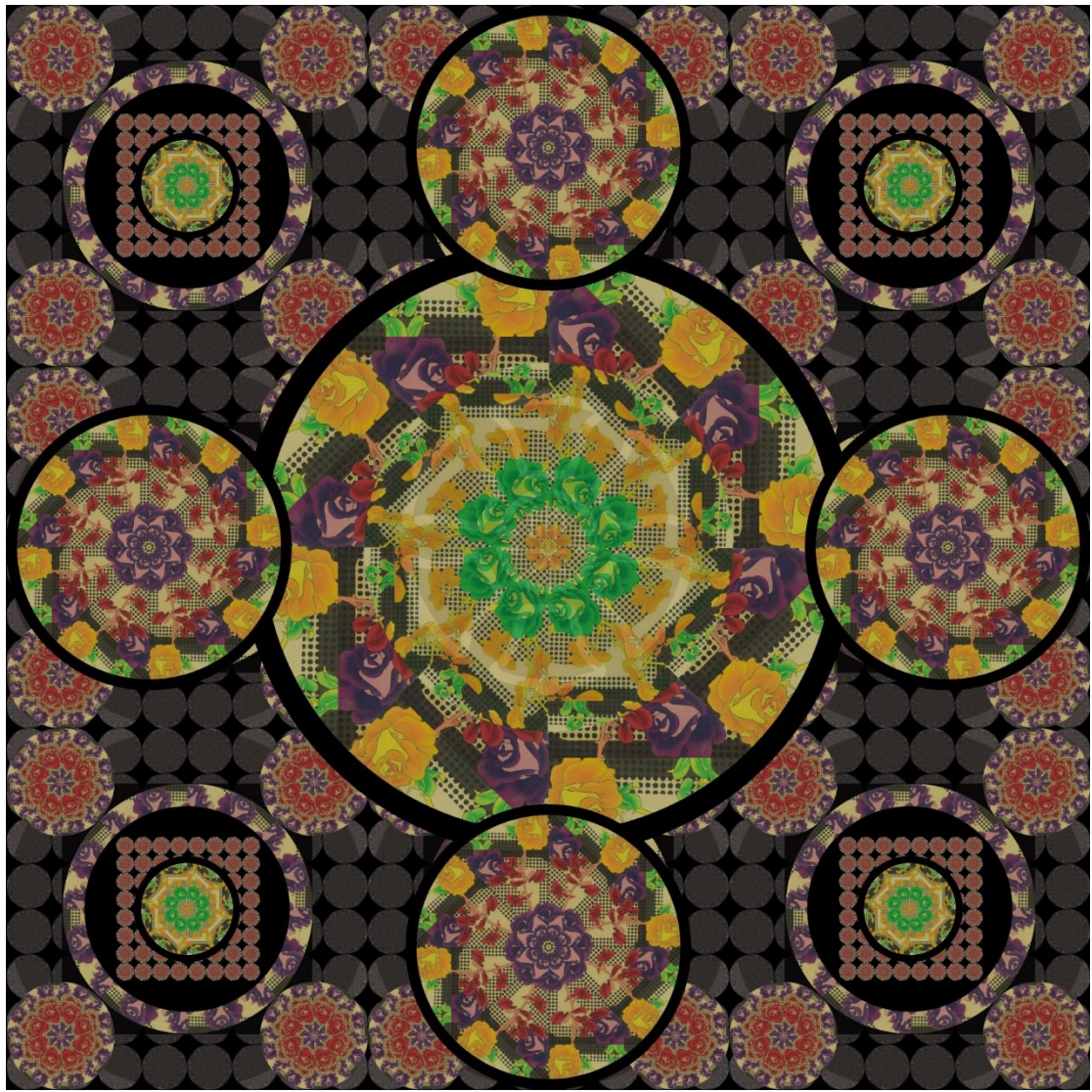
【圖 5-210】徐兆甫，《壇之曼陀羅-1》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



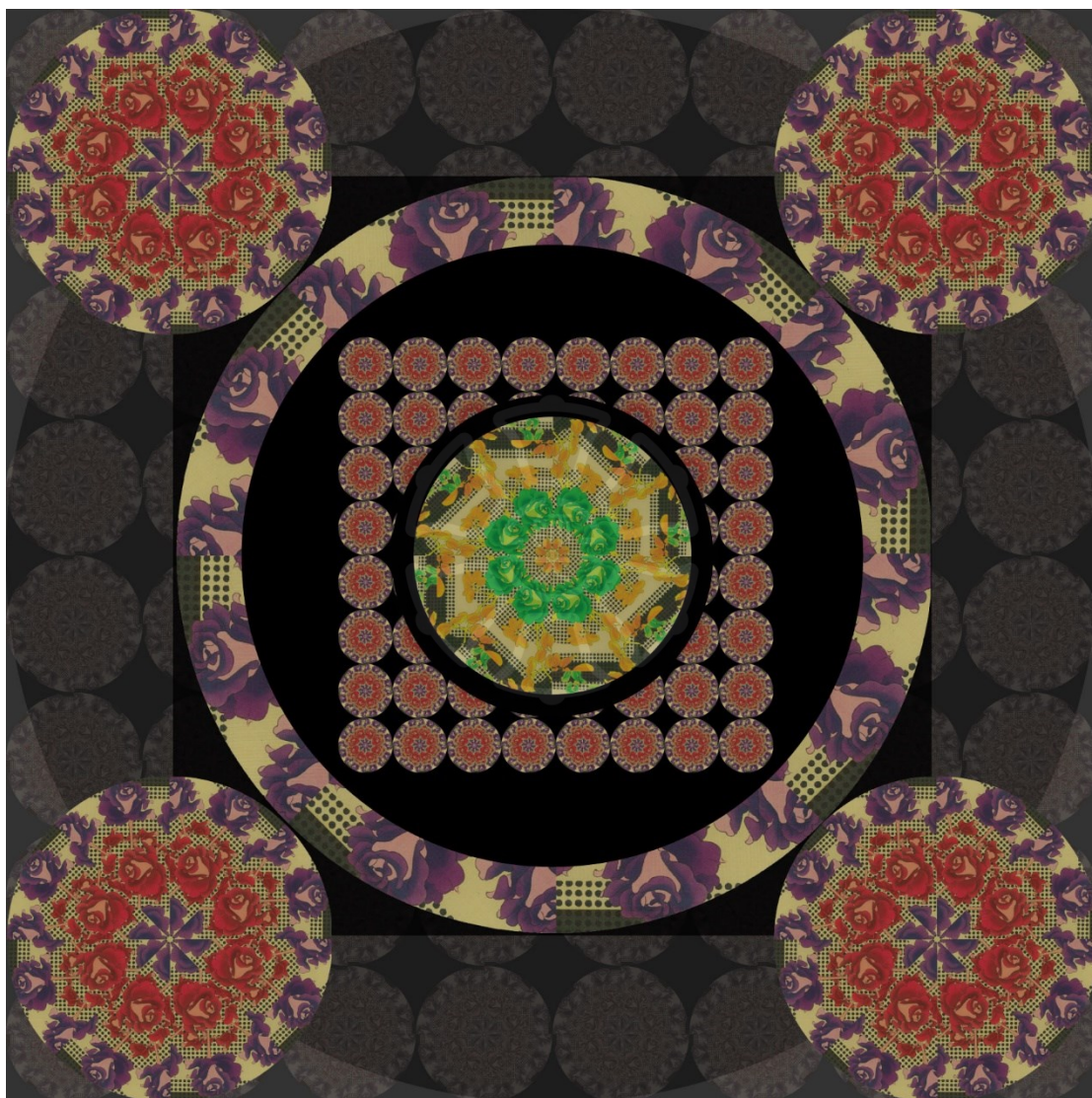
【圖 5-211】徐兆甫，《壇之曼陀羅-2》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-212】徐兆甫，《壇之曼陀羅-3》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-213】徐兆甫，〈壇之曼陀羅-6〉，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



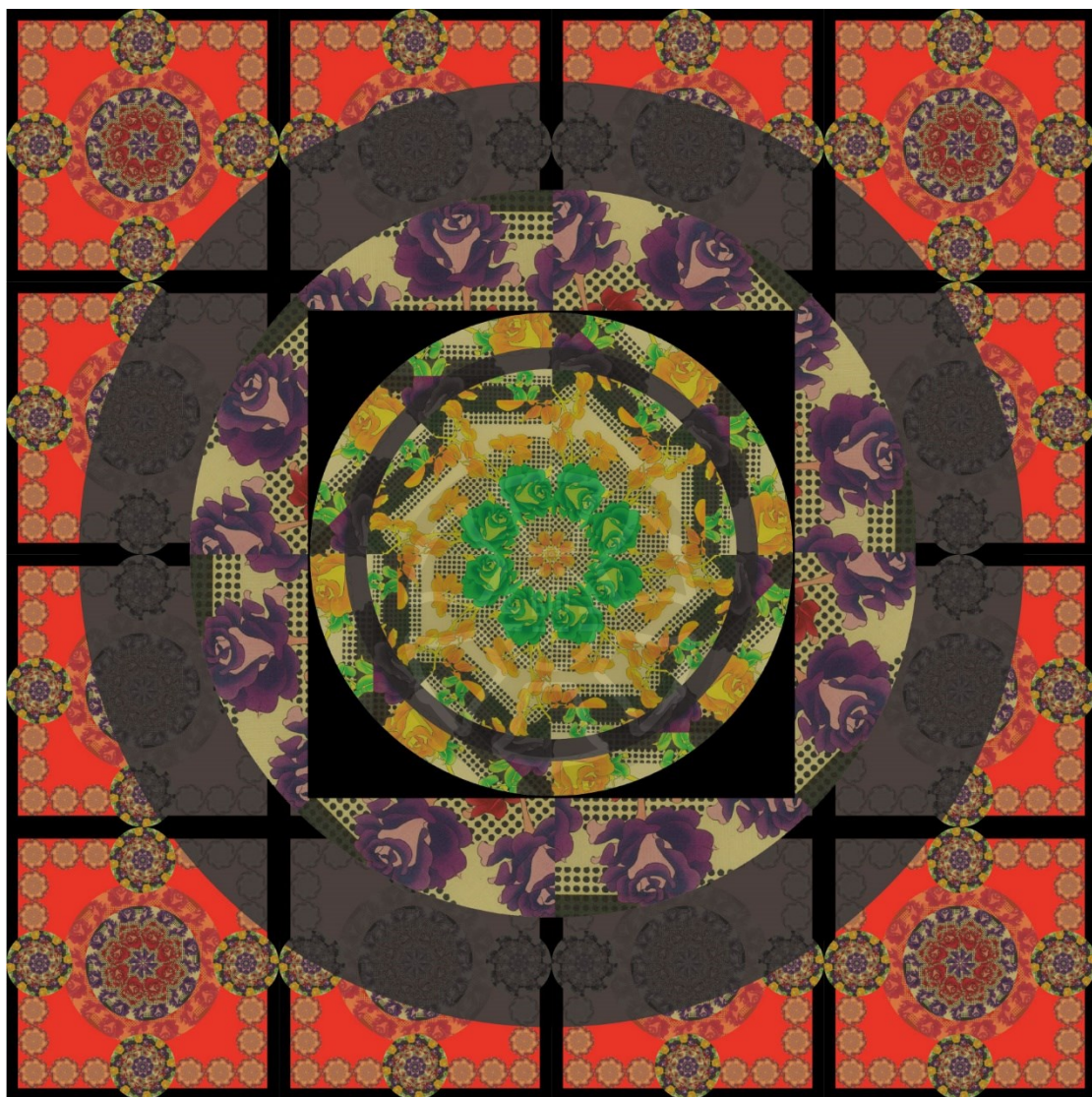
【圖 5-214】徐兆甫，〈壇之曼陀羅-5〉，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



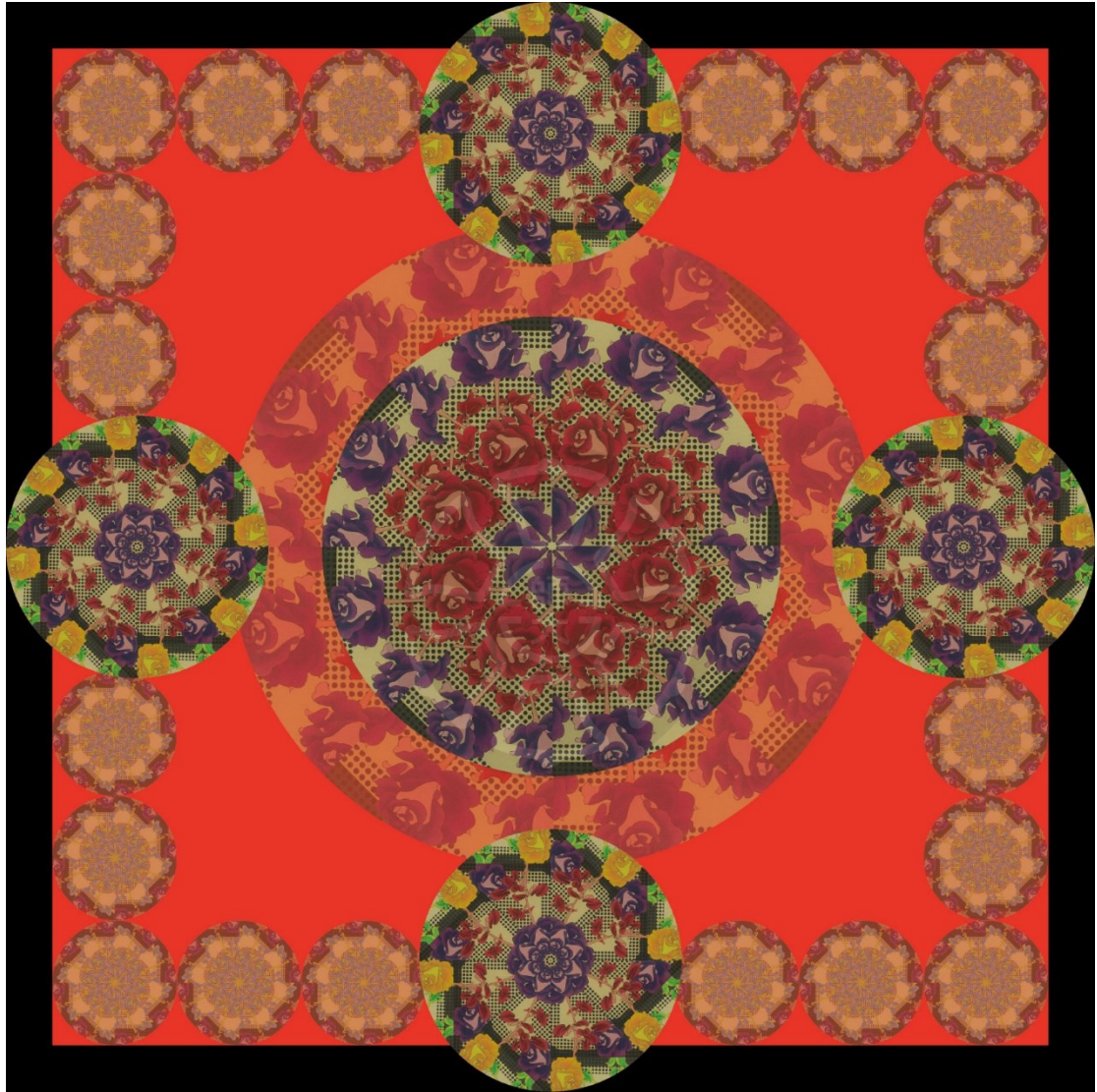
【圖 5-215】徐兆甫，《壇之曼陀羅-4》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



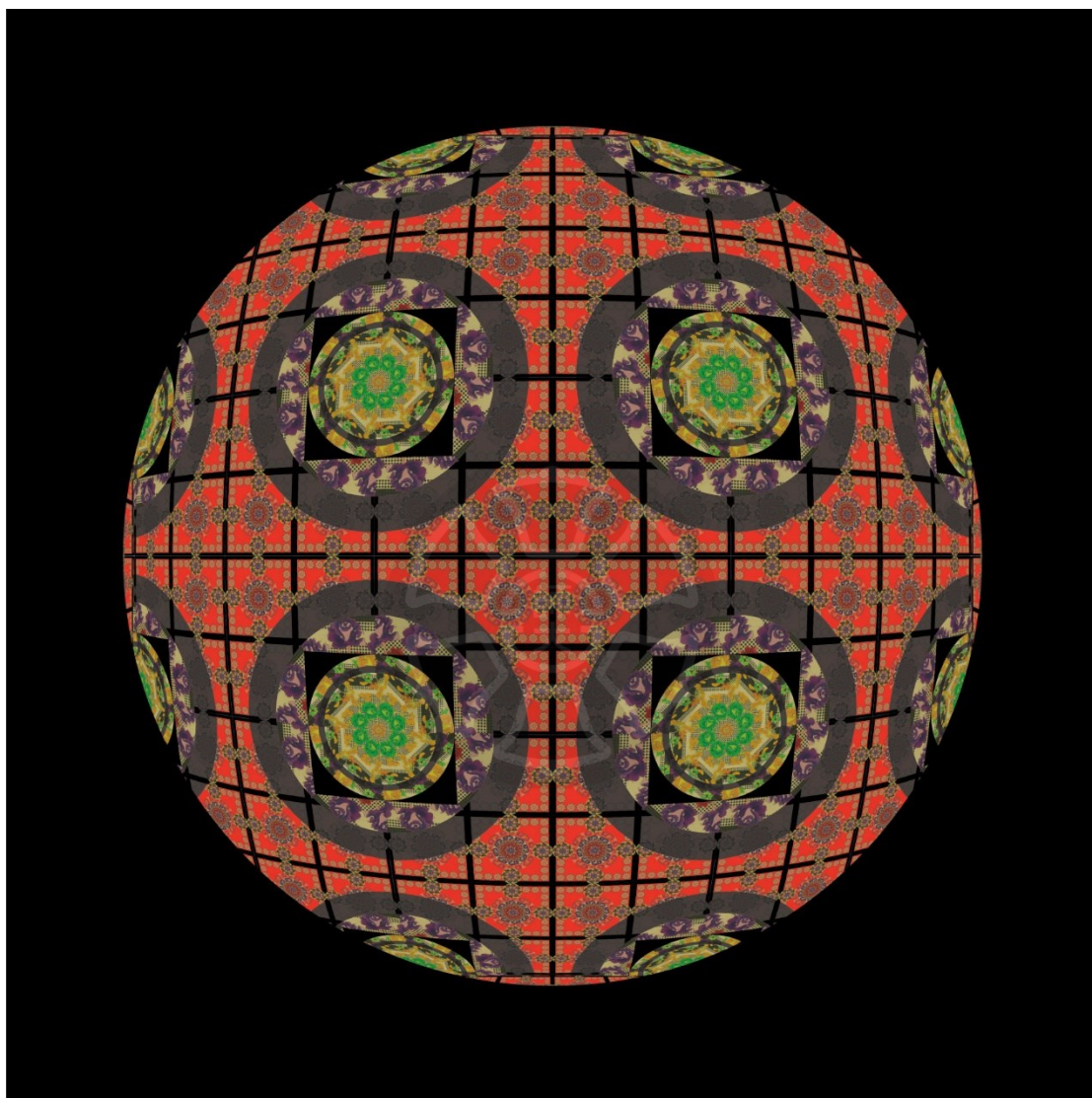
【圖 5-216】徐兆甫，《壇之曼陀羅-9》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



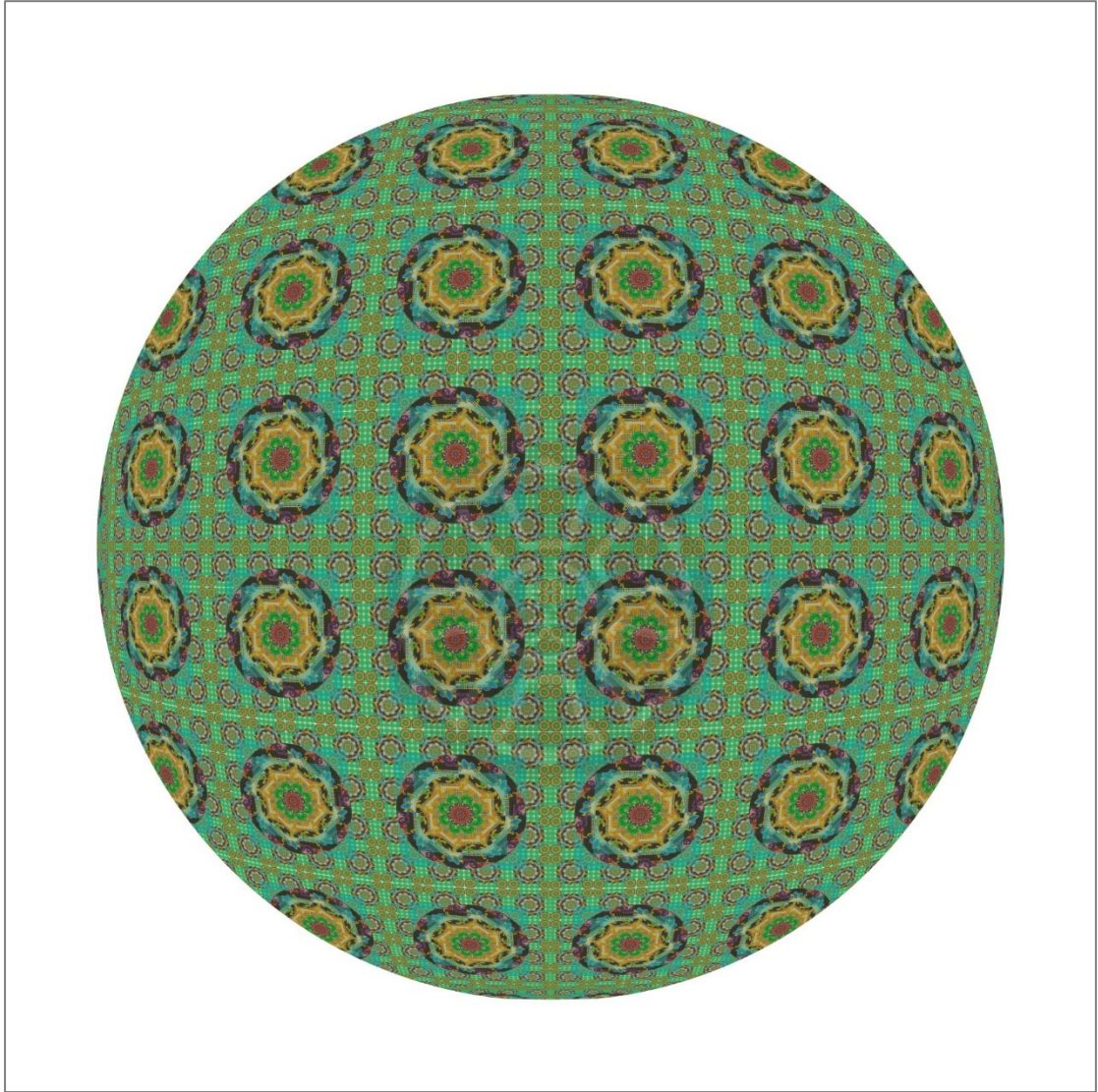
【圖 5-217】徐兆甫，《壇之曼陀羅-8》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



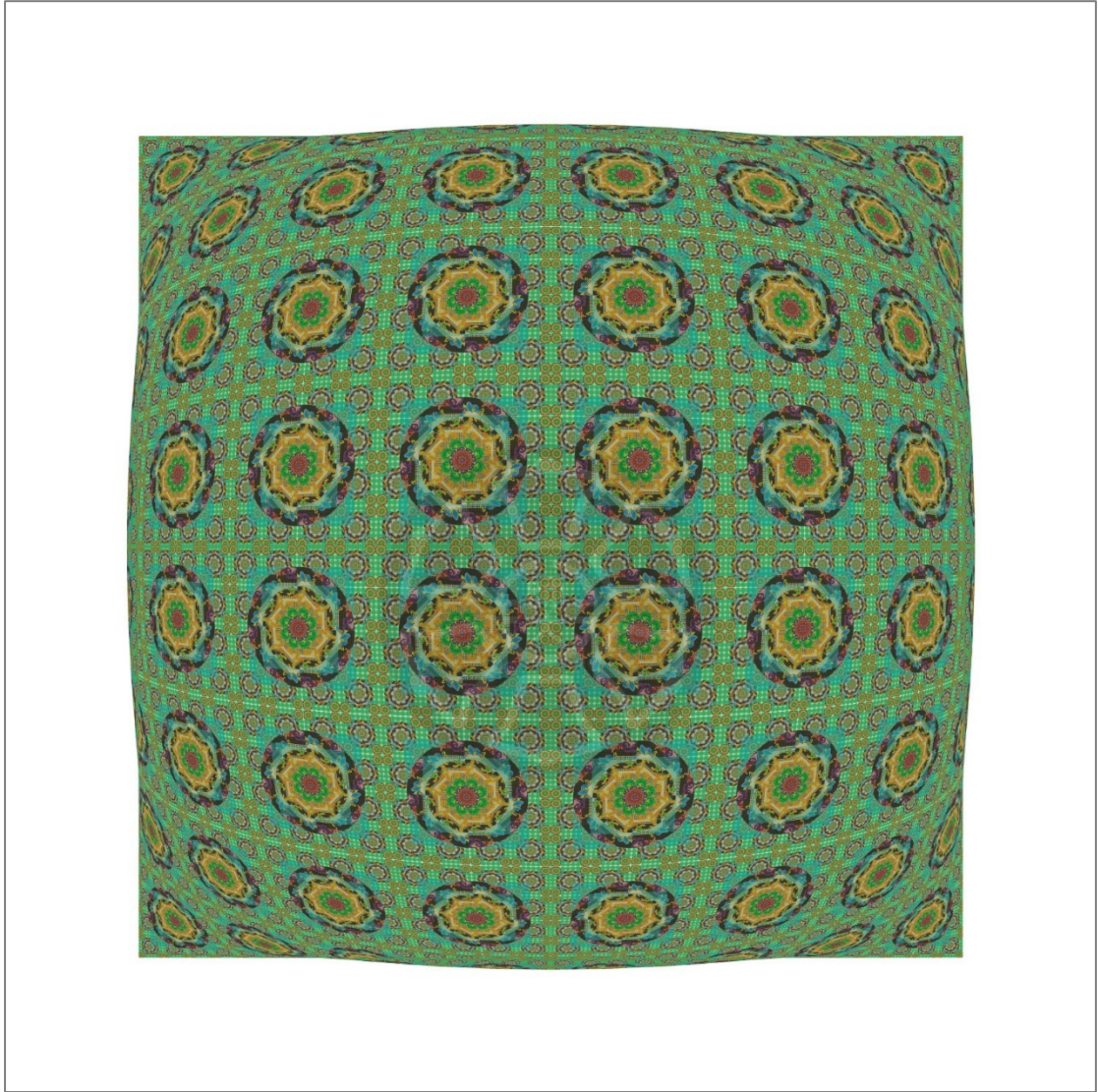
【圖 5-218】徐兆甫，《壇之曼陀羅-7》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



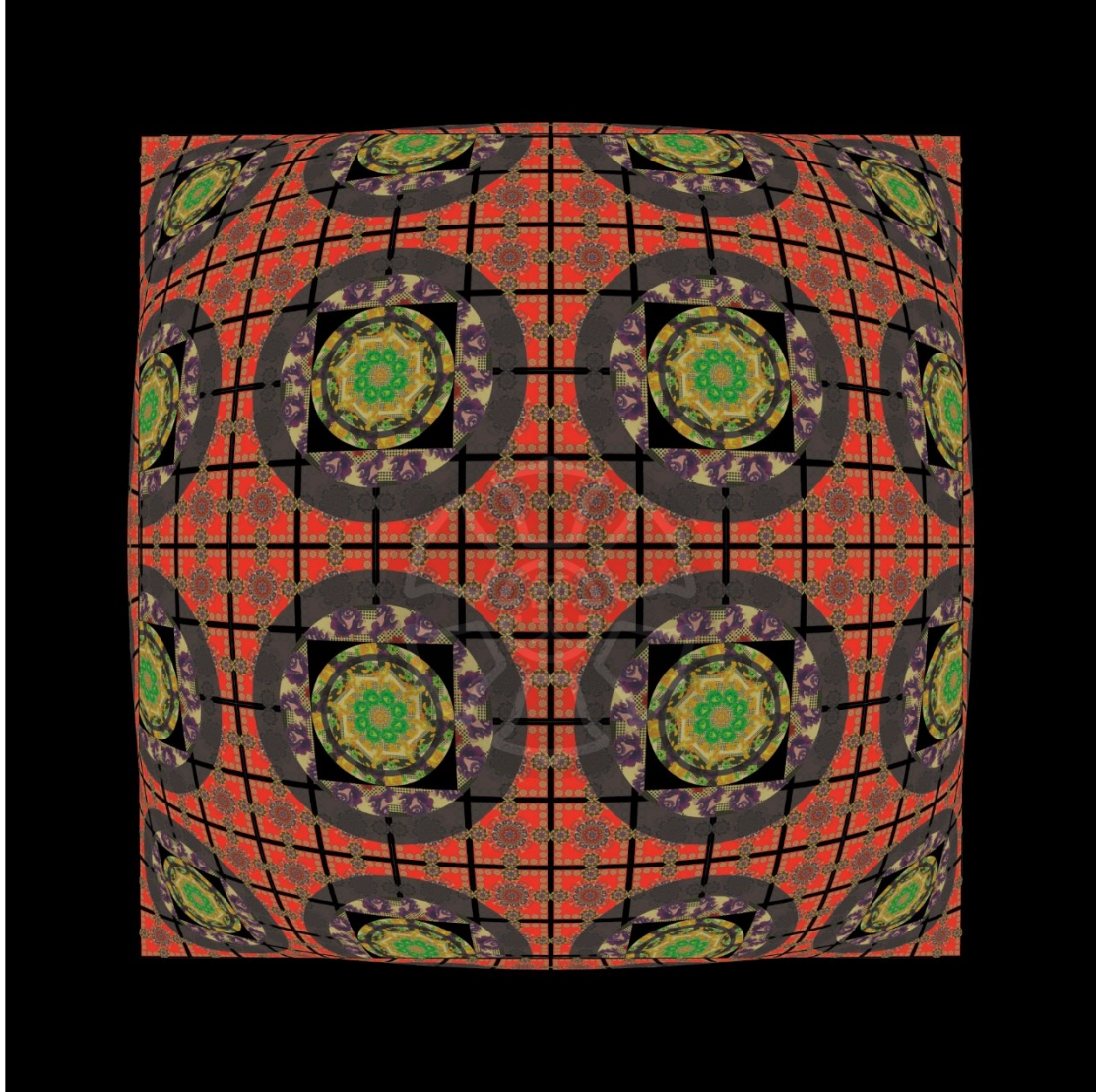
【圖 5-219】徐兆甫，《壇之曼陀羅-11》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



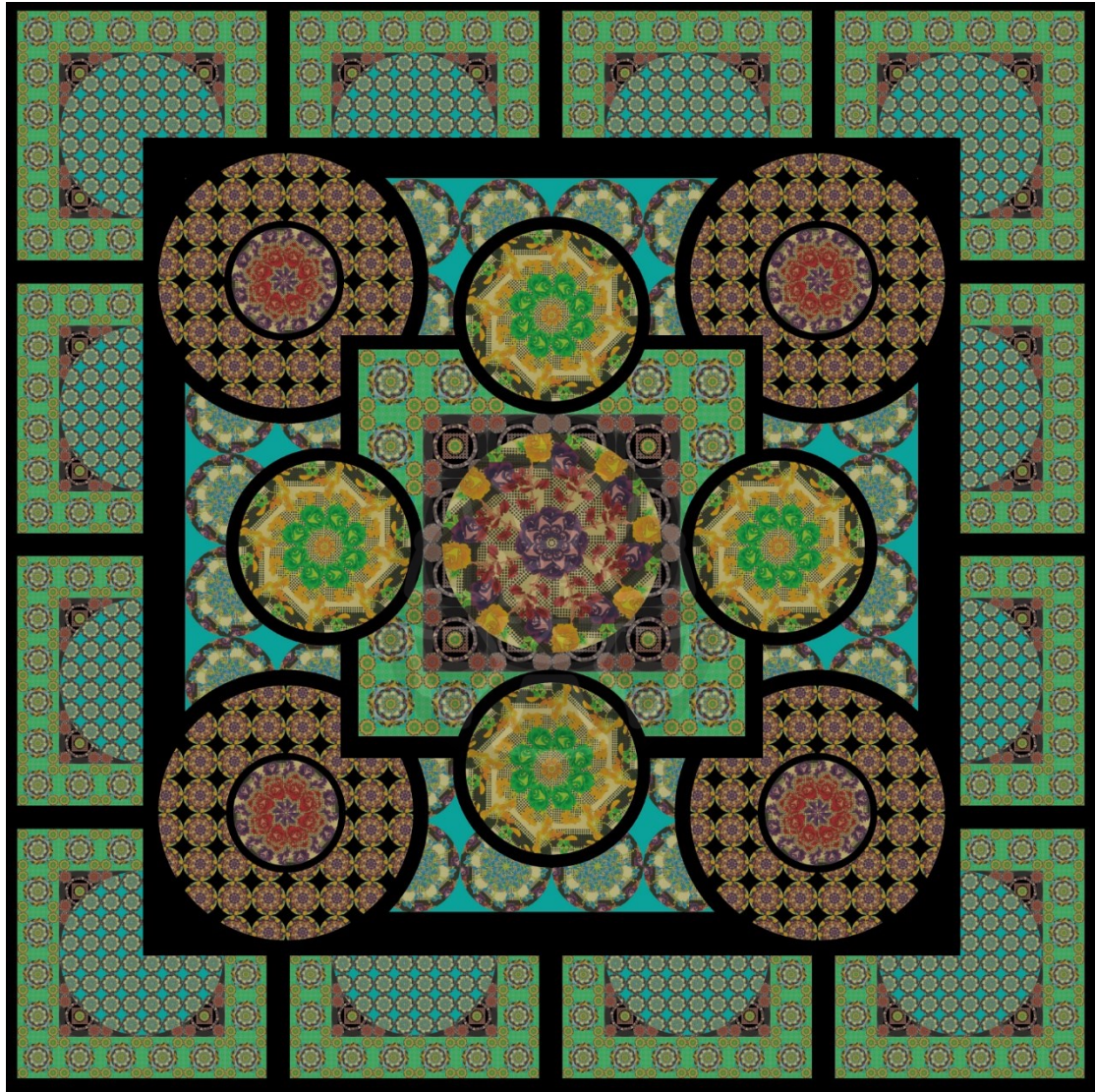
【圖 5-220】徐兆甫，《壇之曼陀羅-13》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



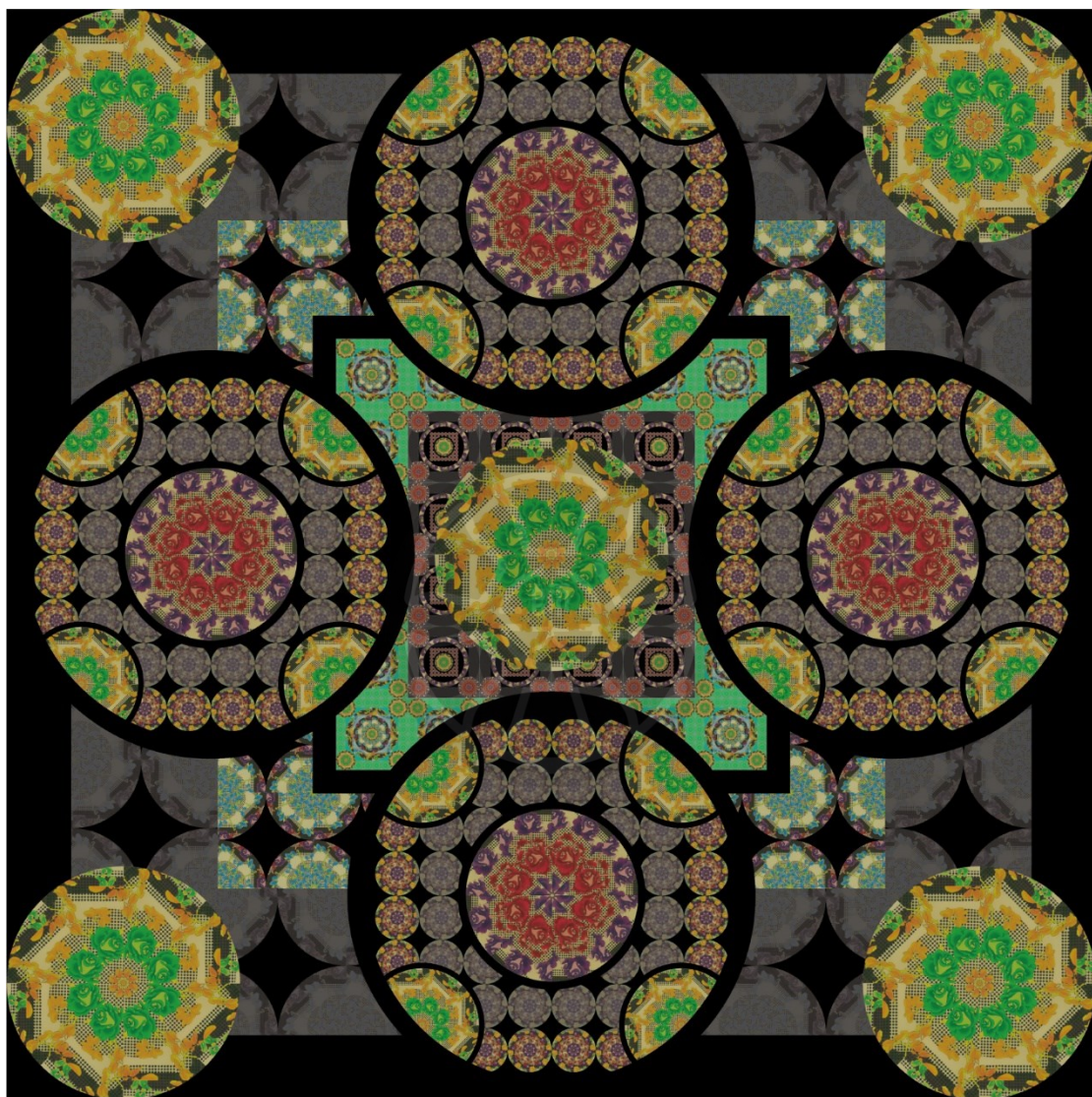
【圖 5-221】徐兆甫，《壇之曼陀羅-12》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



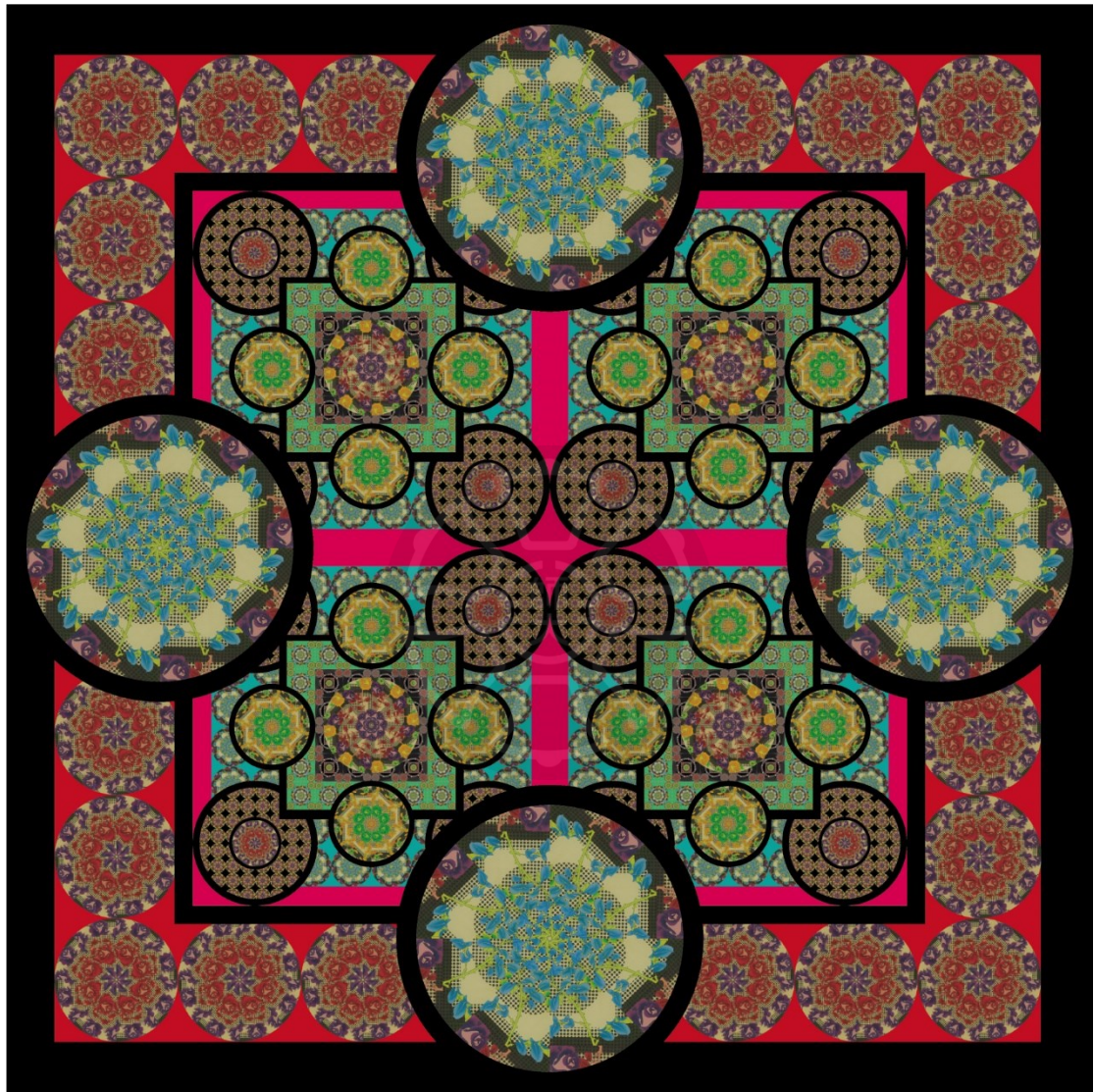
【圖 5-222】徐兆甫，《壇之曼陀羅-10》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



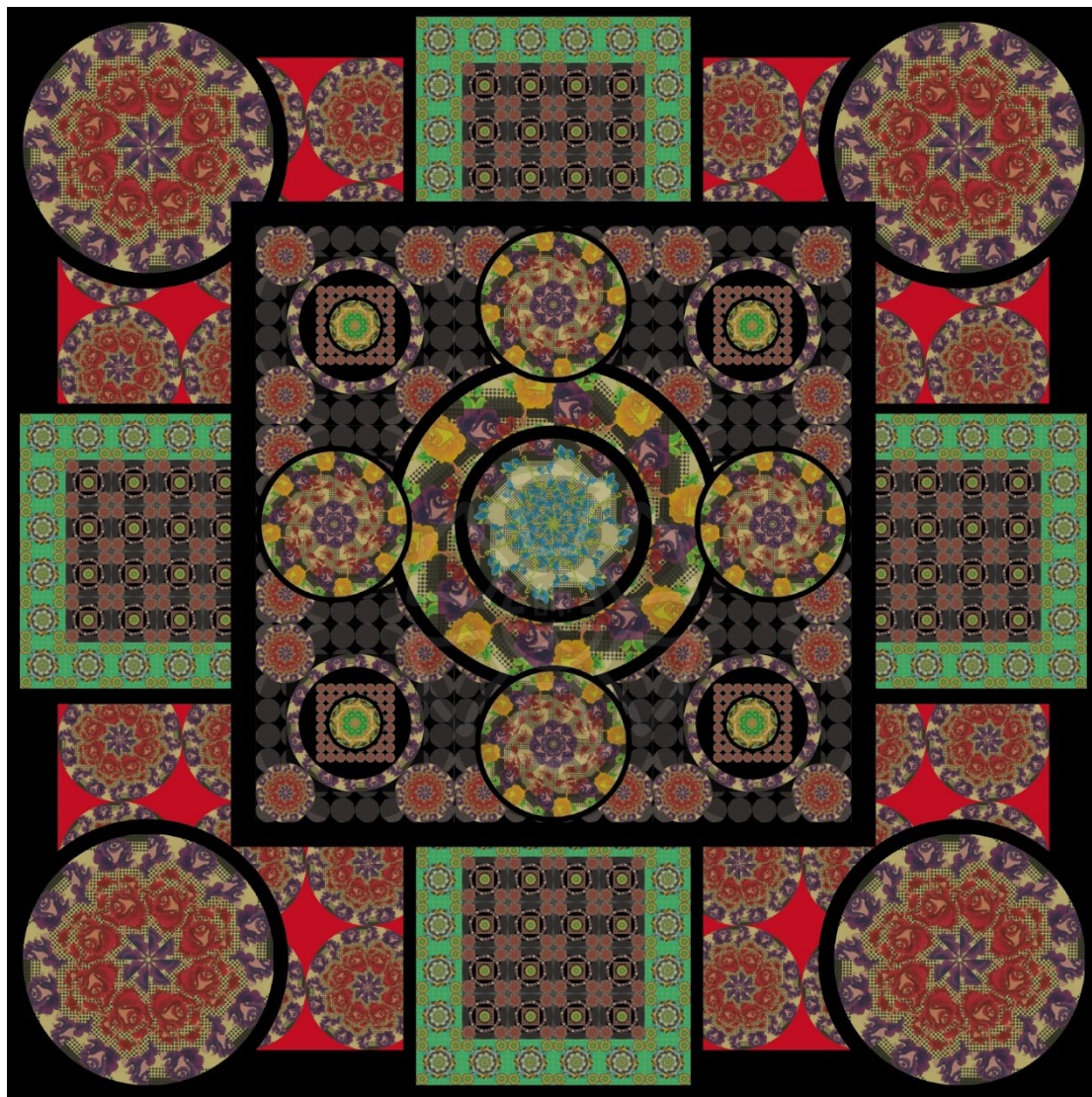
【圖 5-223】徐兆甫，《壇之曼陀羅-11》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-224】徐兆甫，《壇之曼陀羅-12》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



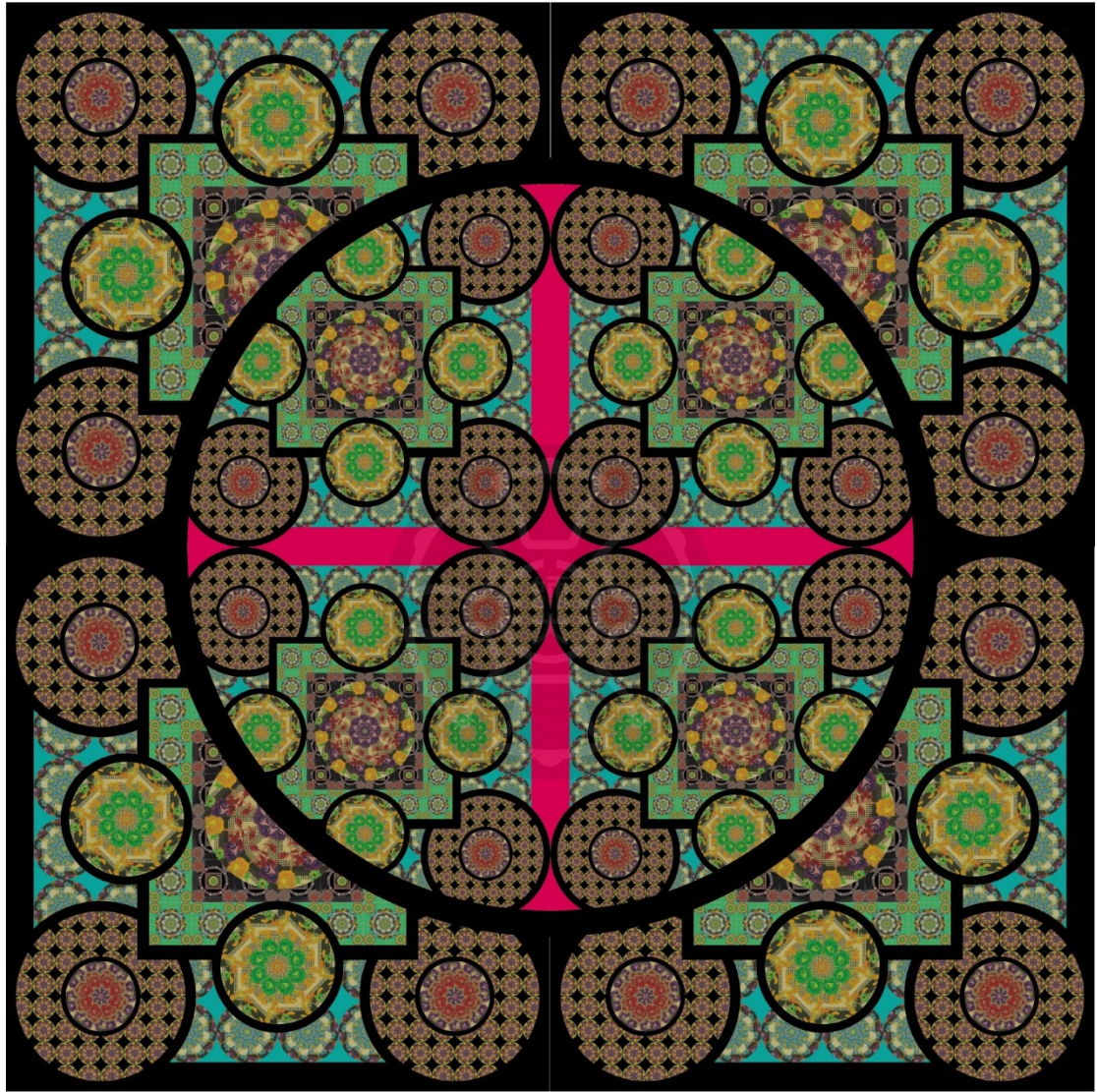
【圖 5-225】徐兆甫，〈壇之曼陀羅-13〉，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



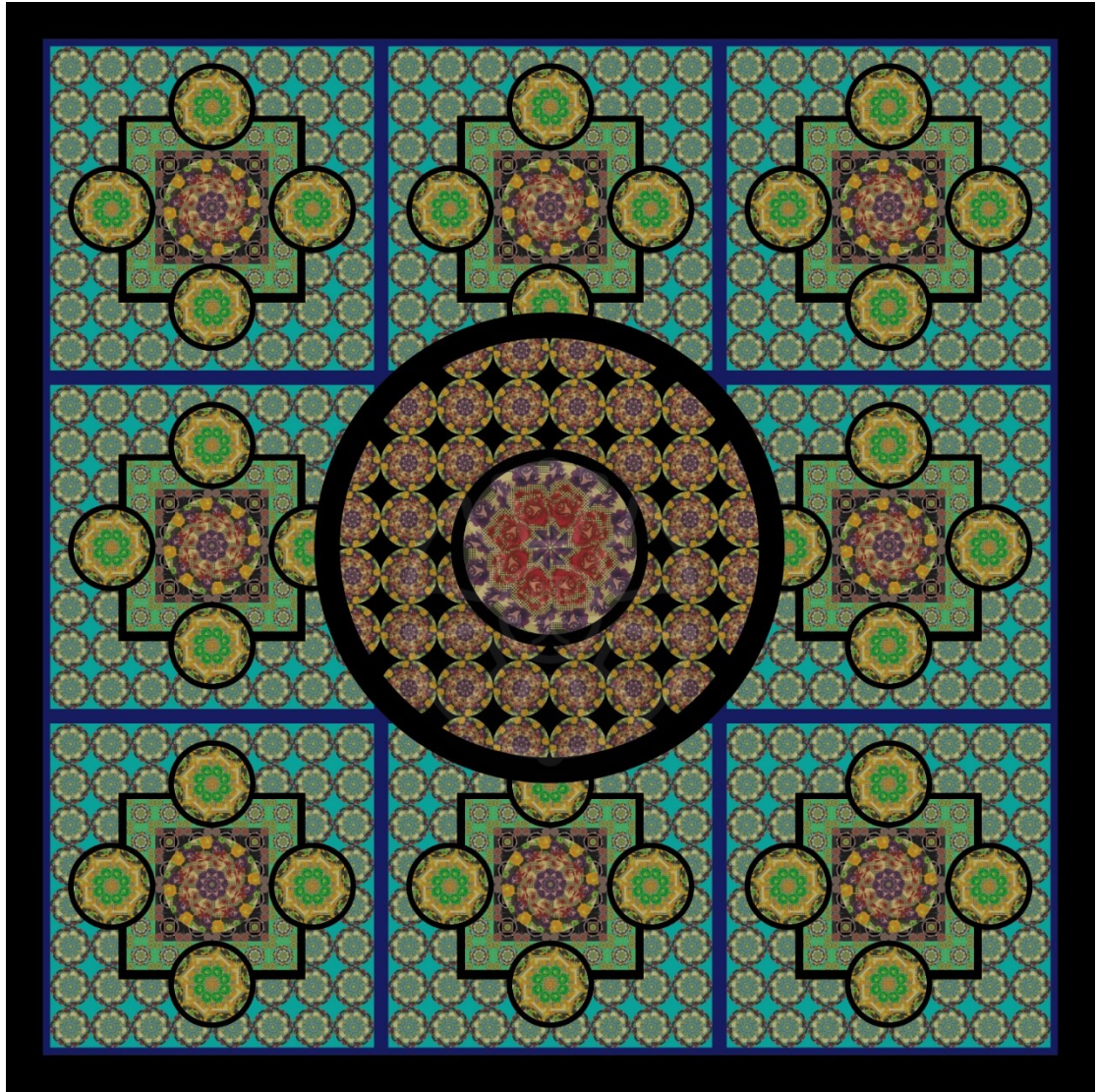
【圖 5-226】徐兆甫，《壇之曼陀羅-14》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



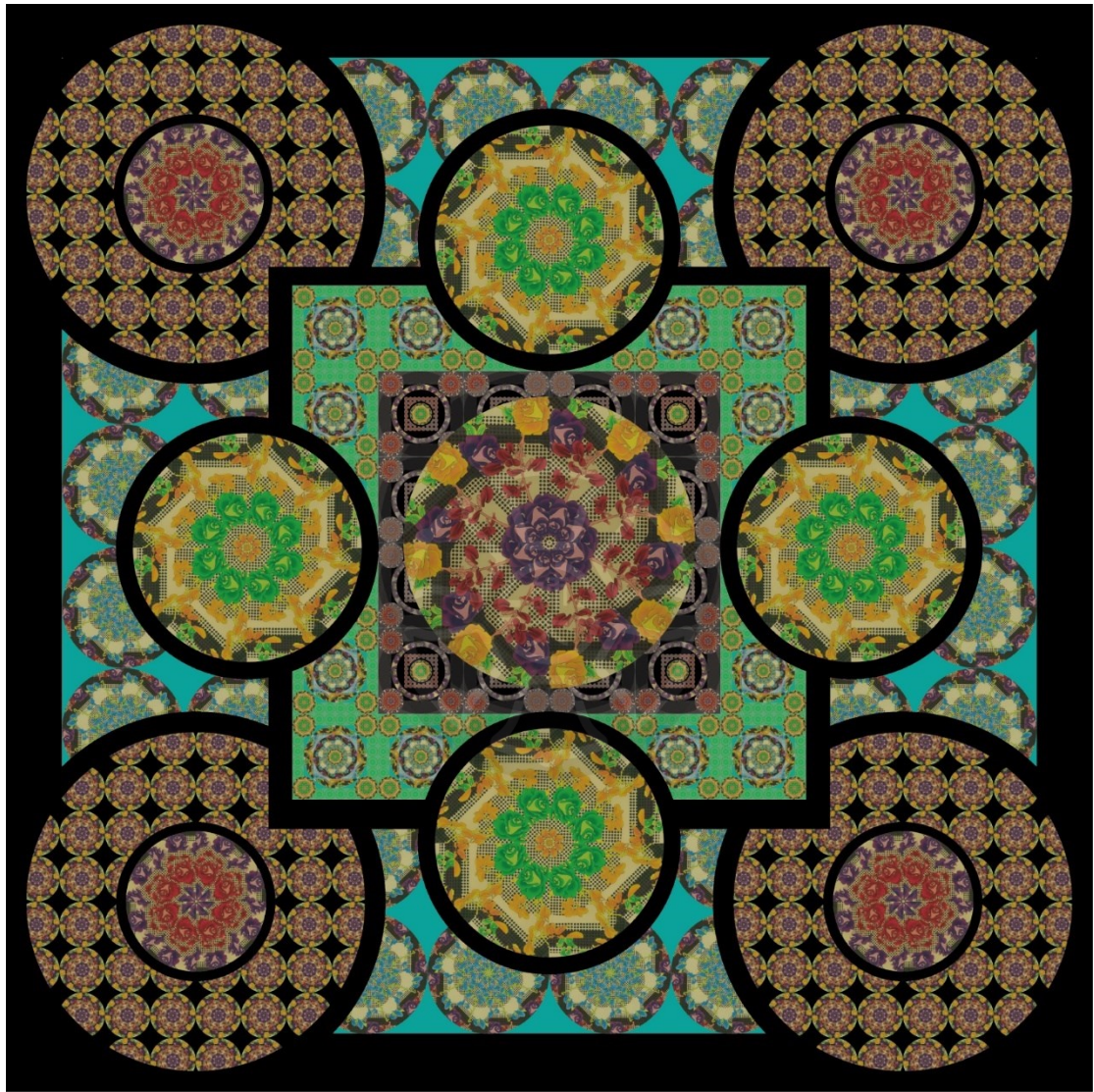
【圖 5-227】徐兆甫，《壇之曼陀羅-15》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



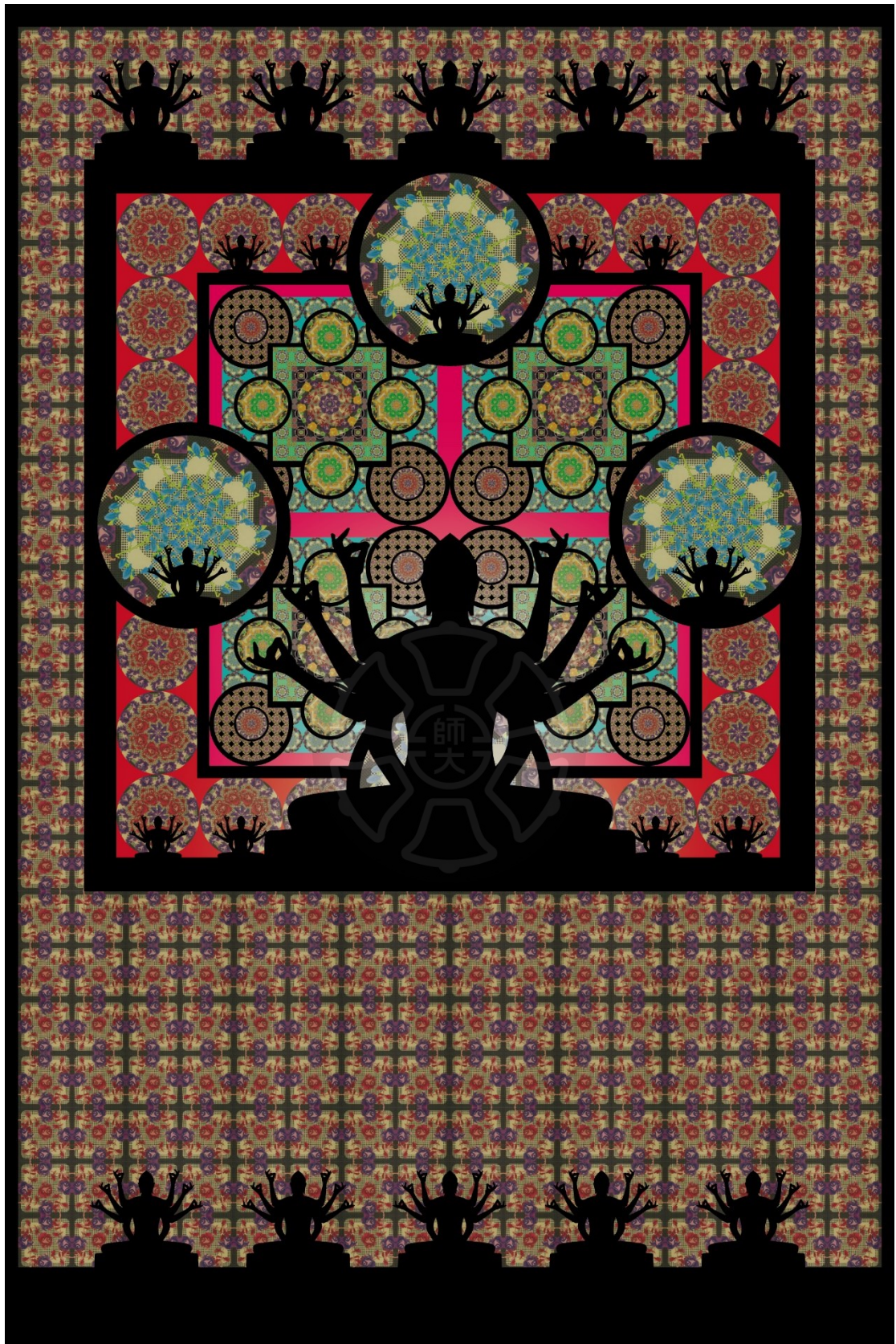
【圖 5-228】徐兆甫，《壇之曼陀羅-16》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



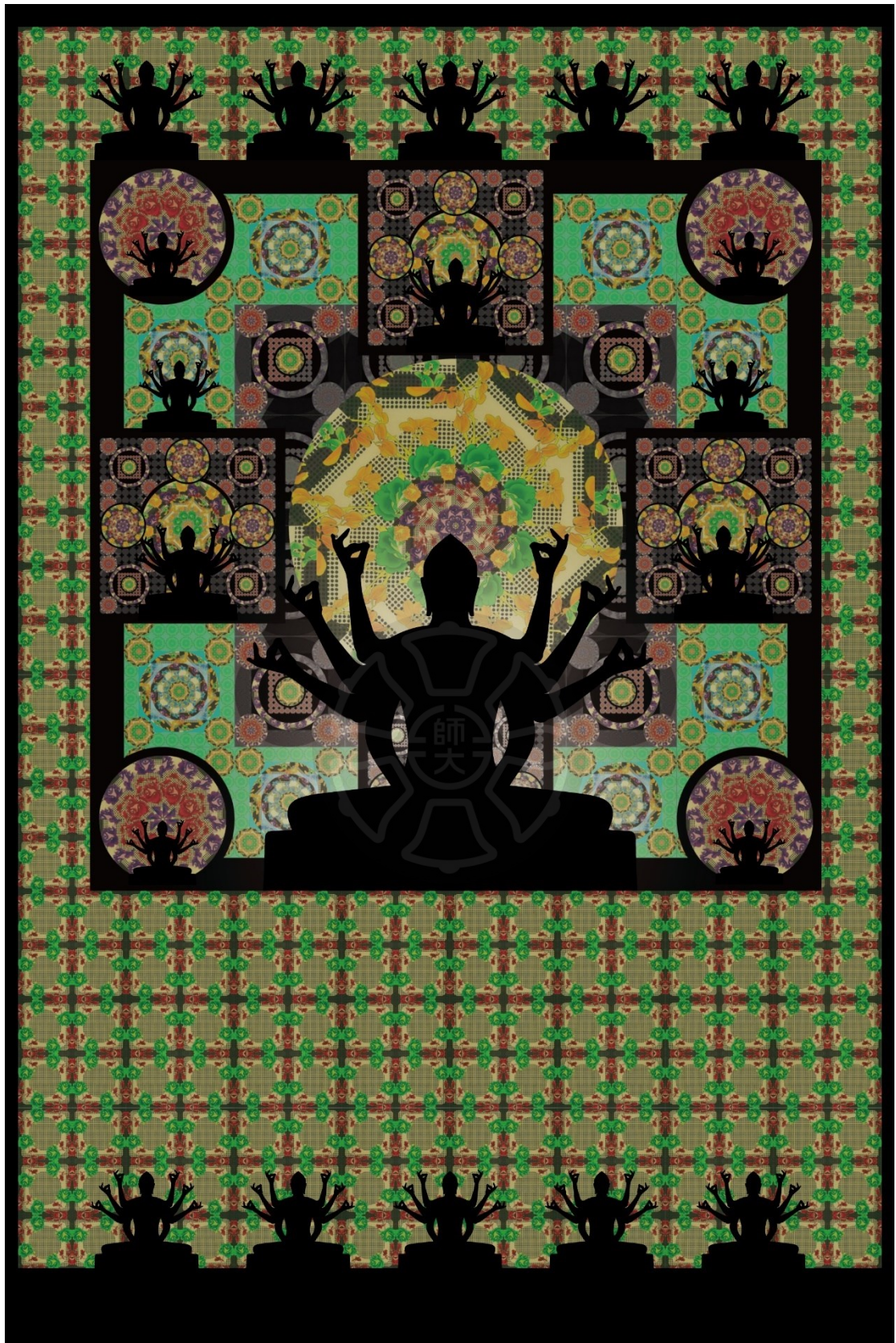
【圖 5-229】徐兆甫，〈壇之曼陀羅-17〉，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



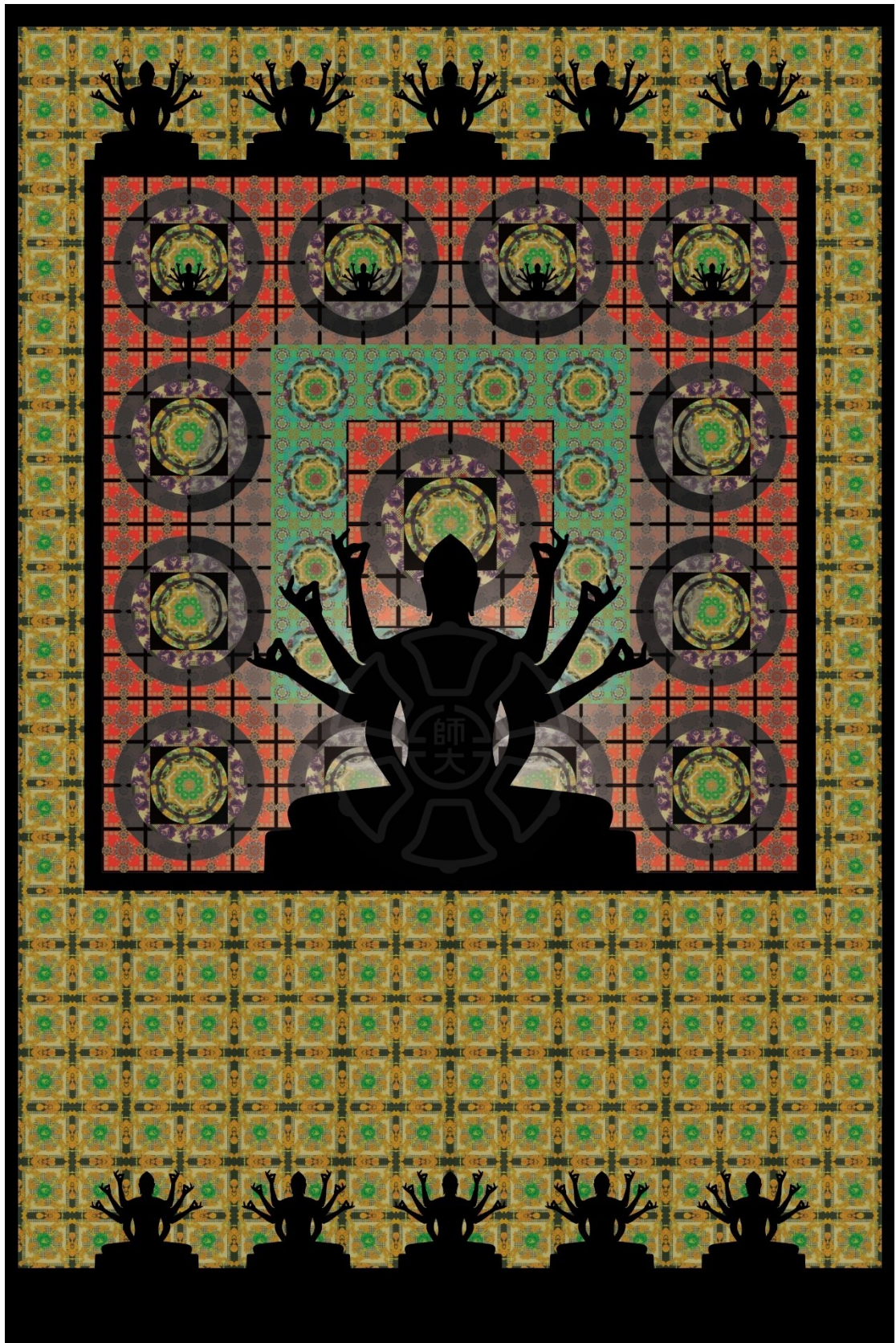
【圖 5-230】徐兆甫，《壇之曼陀羅-18》，120×120cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



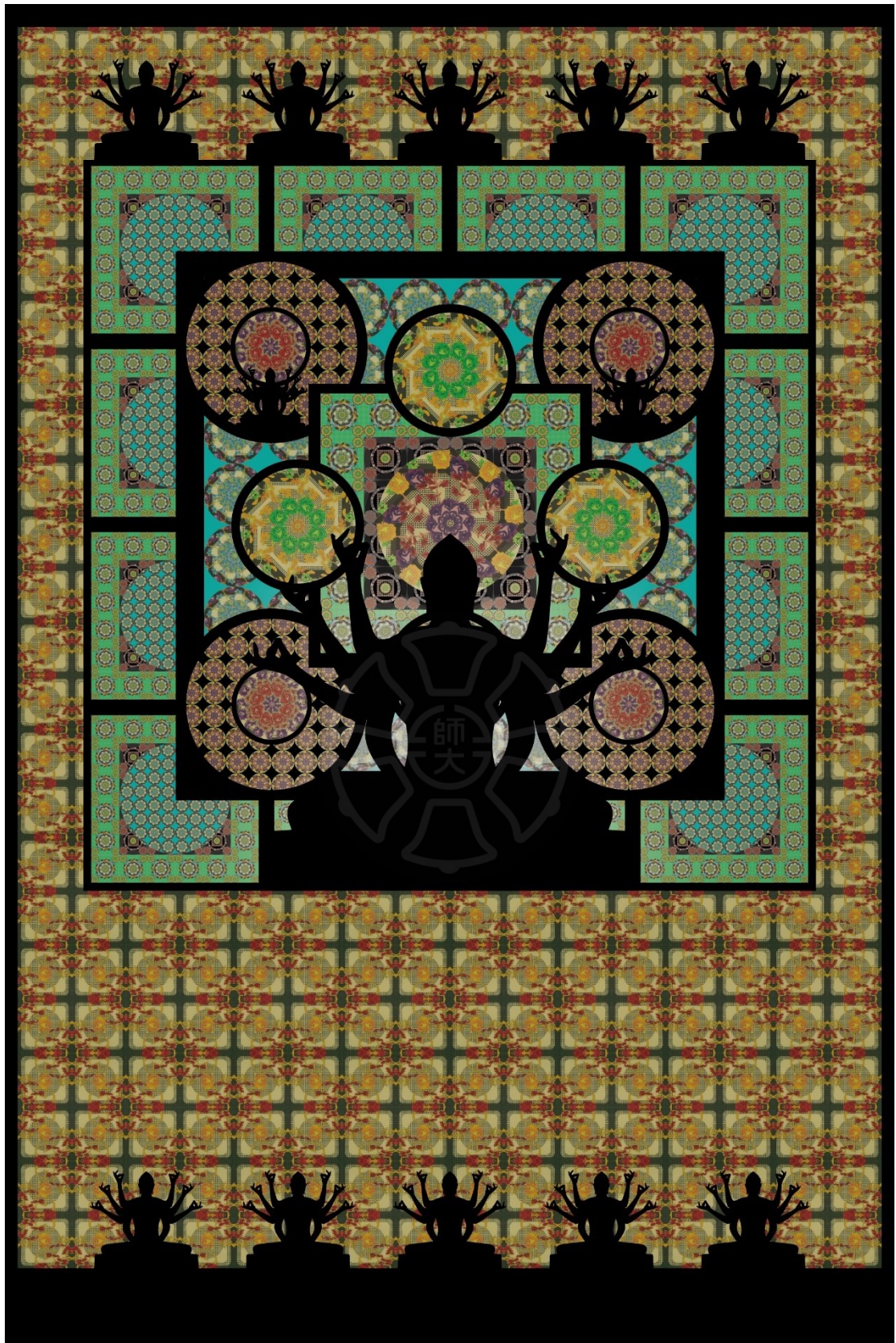
【圖 5-231】徐兆甫，《曼陀羅神界-1》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-232】徐兆甫，《曼陀羅神界-2》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-233】徐兆甫，《曼陀羅神界-3》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



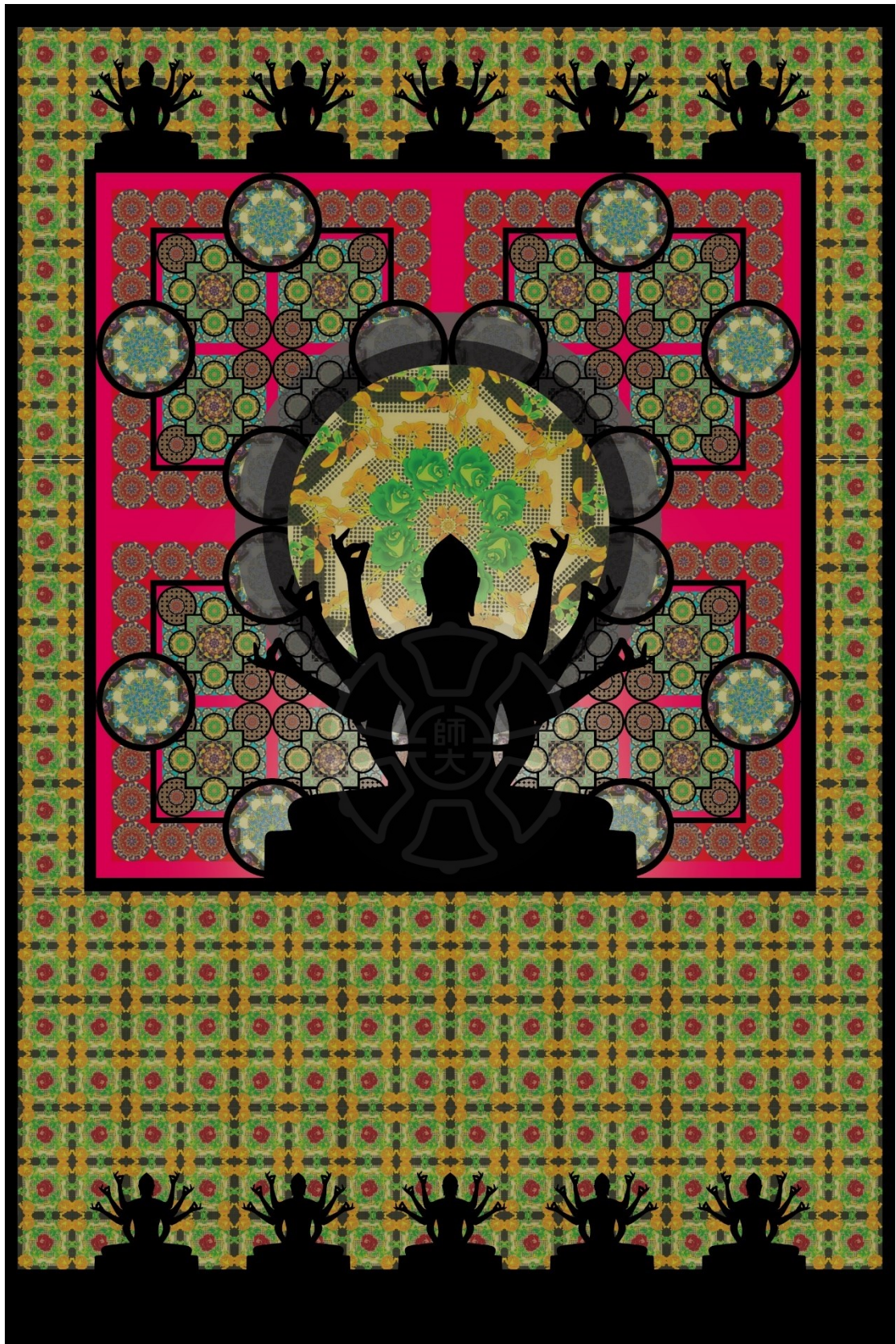
【圖 5-234】徐兆甫，《曼陀羅神界-4》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



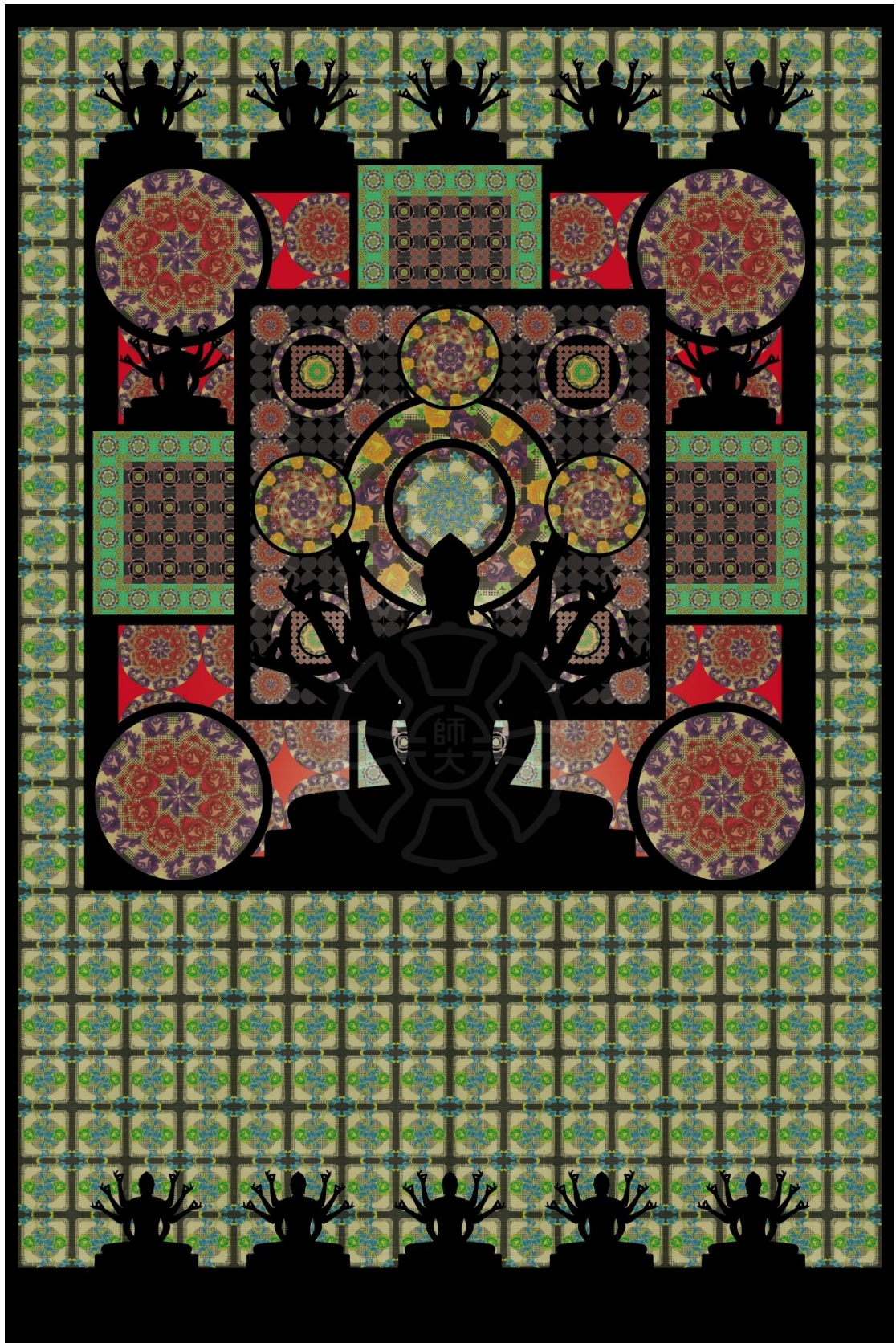
【圖 5-235】徐兆甫，〈曼陀羅神界-5〉，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



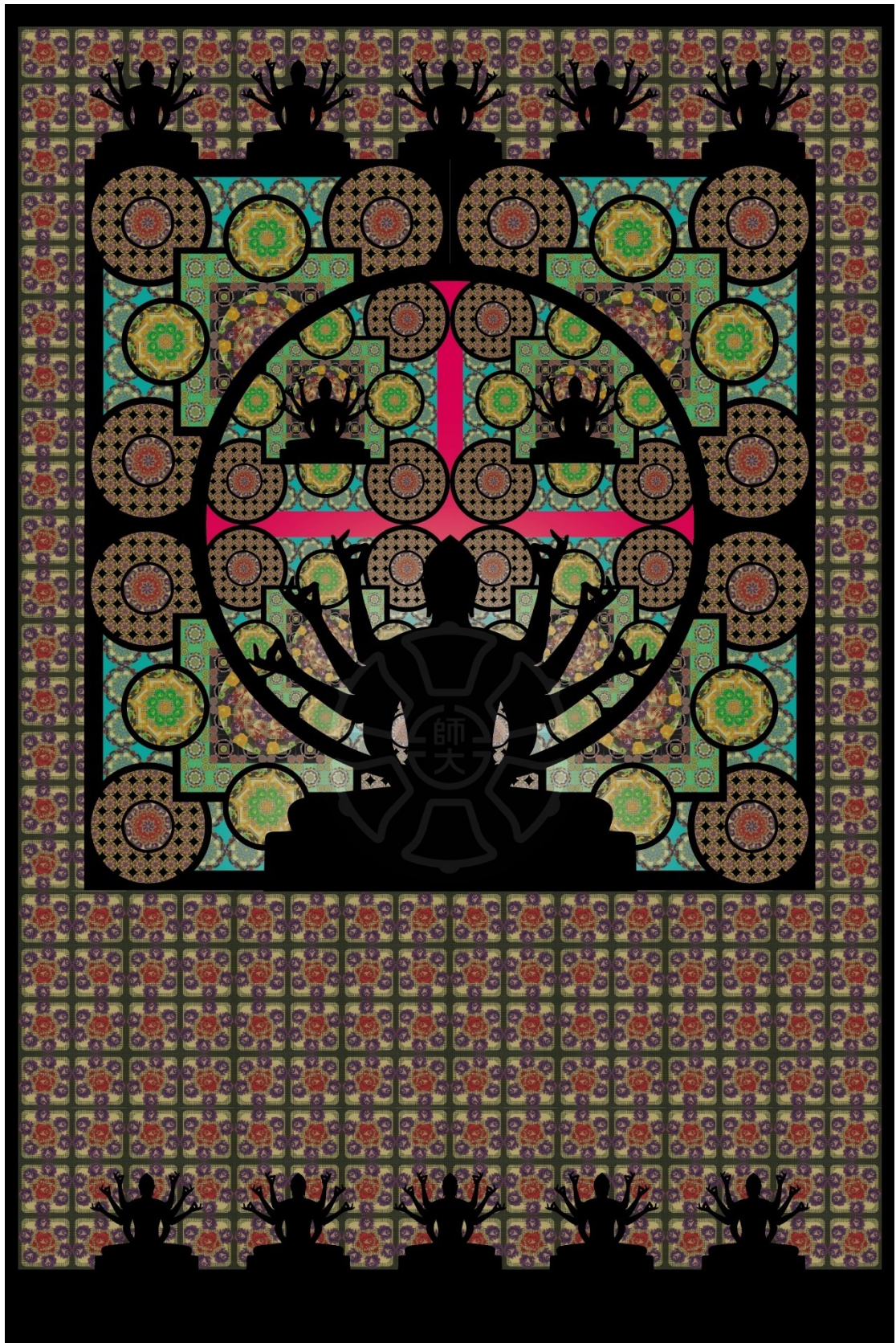
【圖 5-236】徐兆甫，《曼陀羅神界-6》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



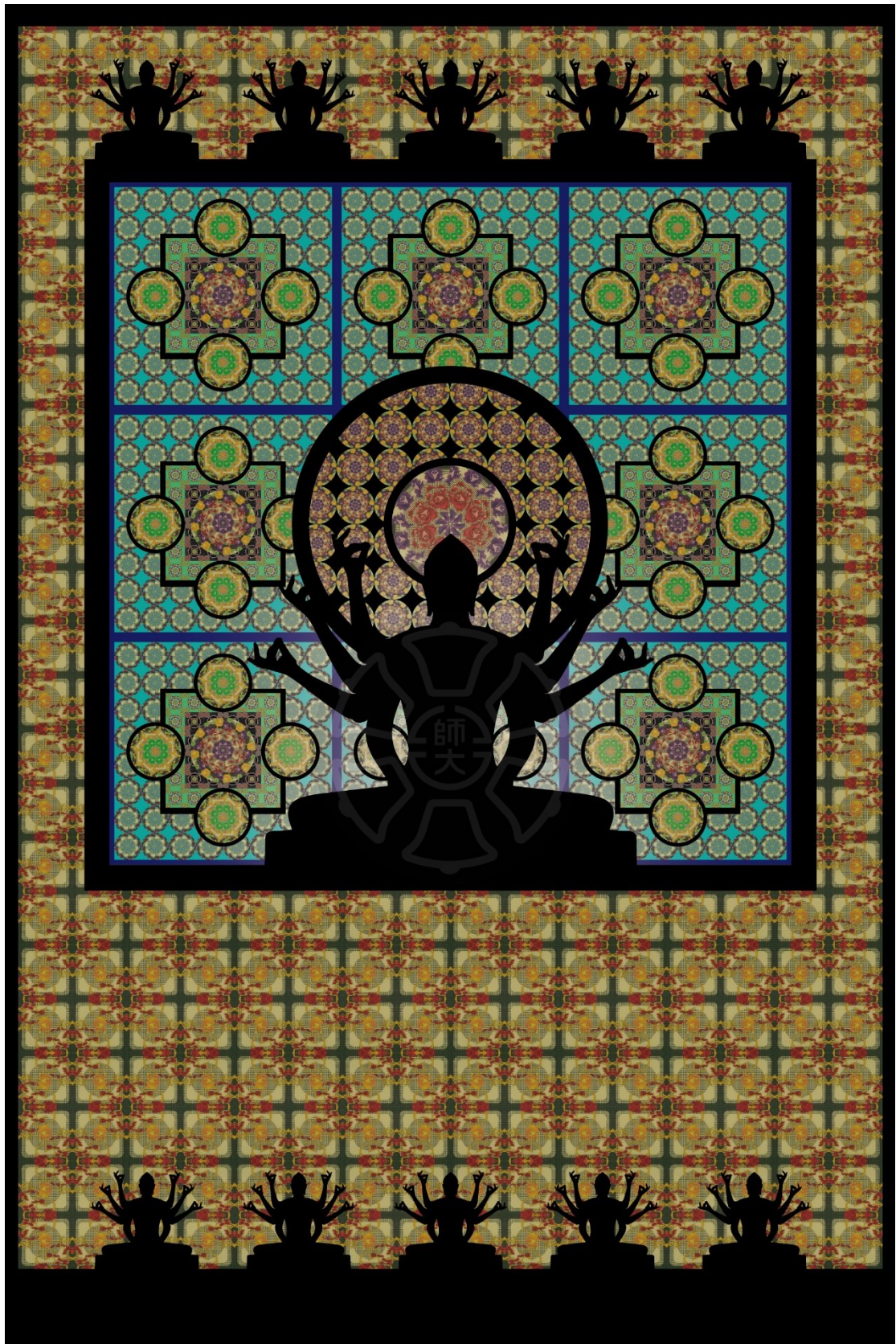
【圖 5-237】徐兆甫，《曼陀羅神界-7》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



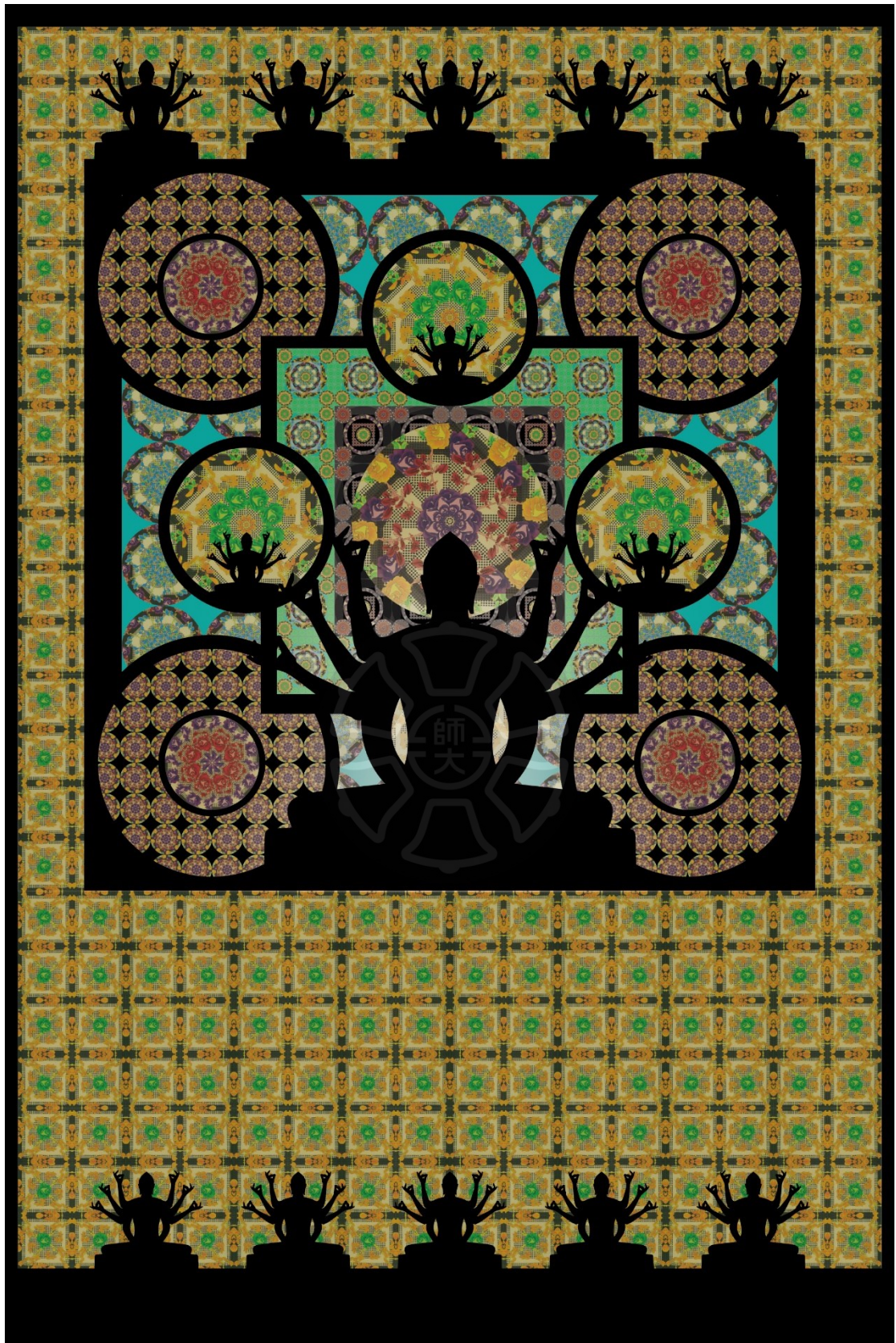
【圖 5-238】徐兆甫，《曼陀羅神界-8》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-239】徐兆甫，《曼陀羅神界-9》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



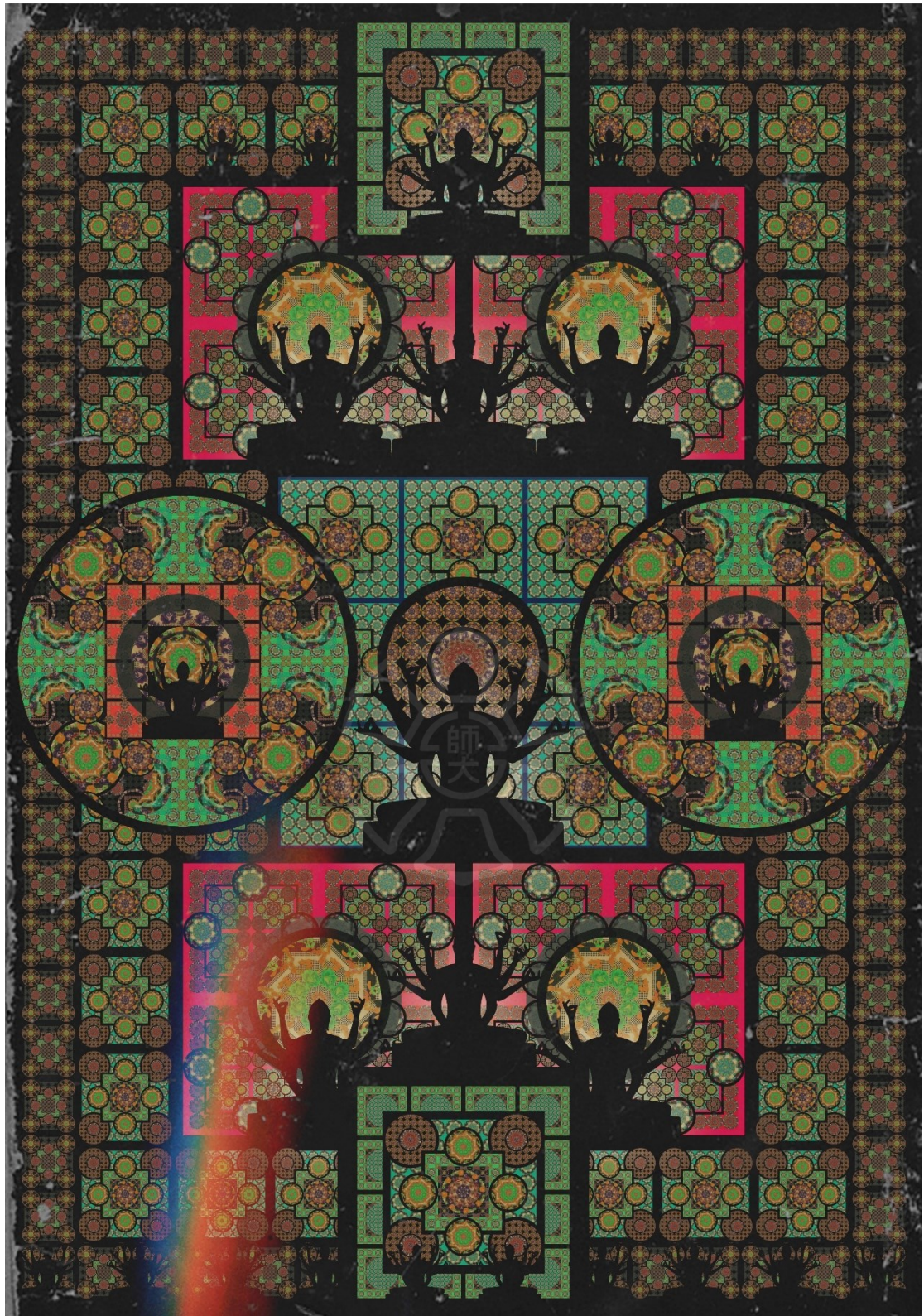
【圖 5-240】徐兆甫，《曼陀羅神界-10》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



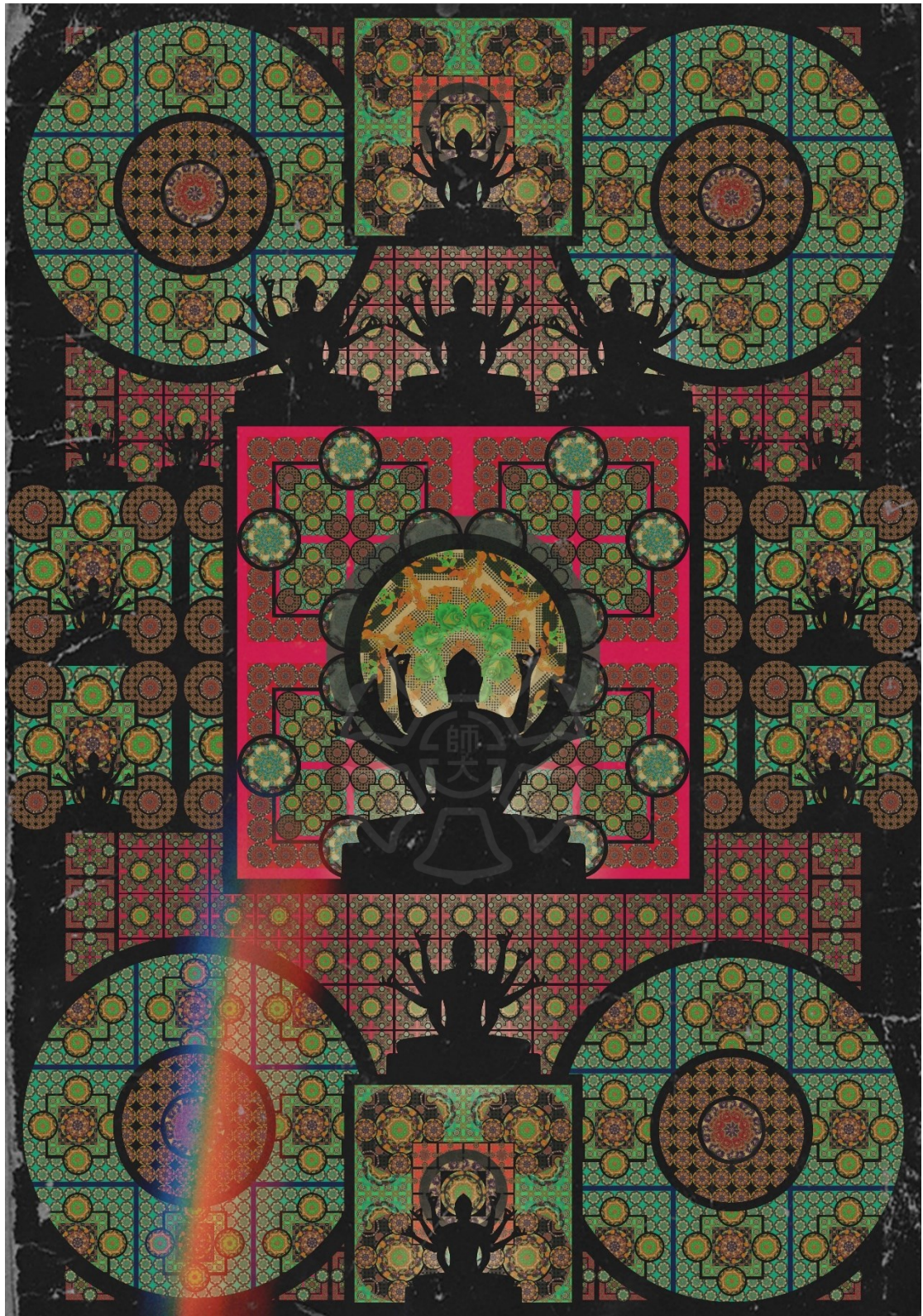
【圖 5-241】徐兆甫，《曼陀羅神界-11》，110×70cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



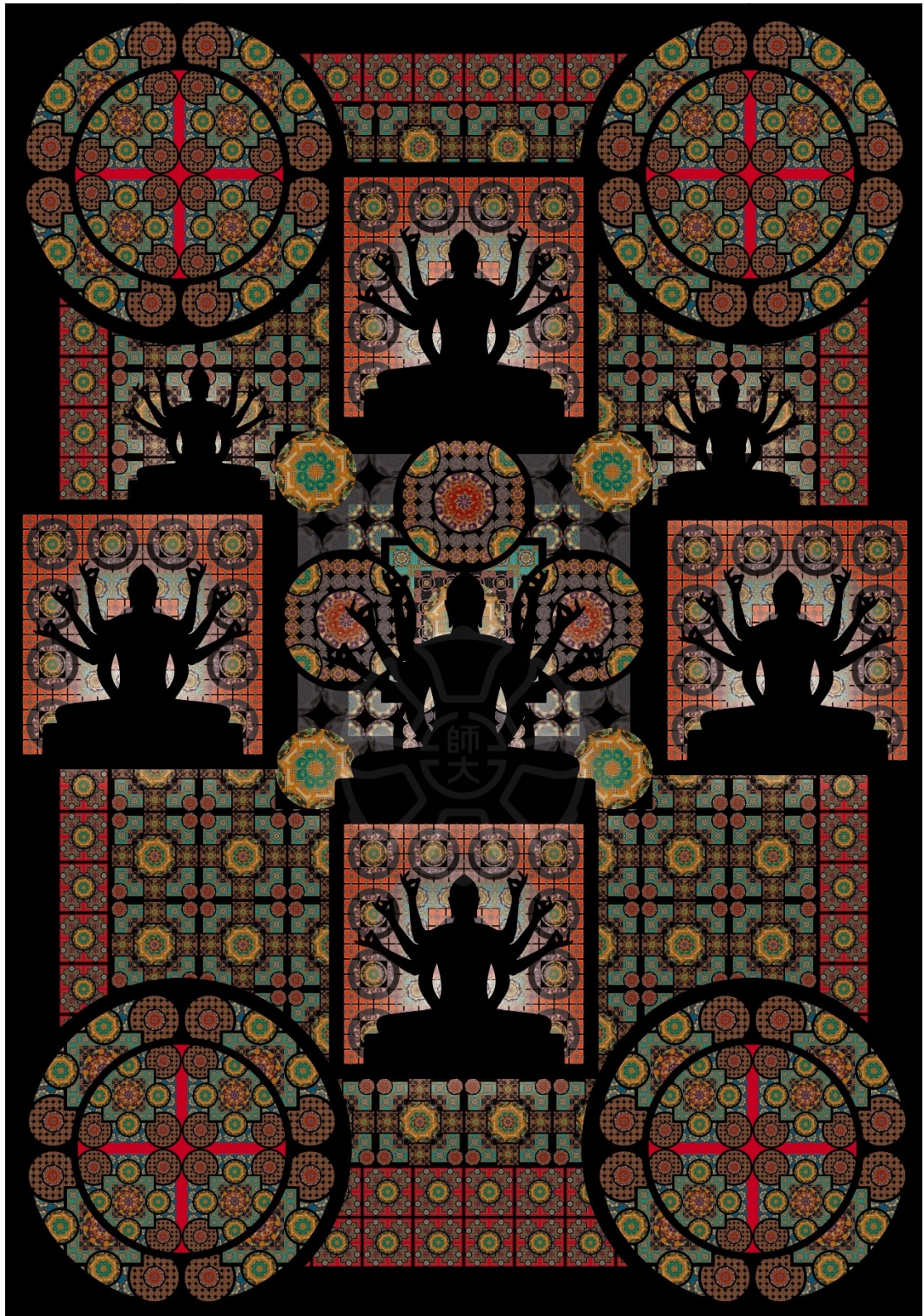
【圖 5-242】徐兆甫，《擬古聖光之壇-1》，150×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-243】徐兆甫，《擬古聖光之壇-2》，150×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



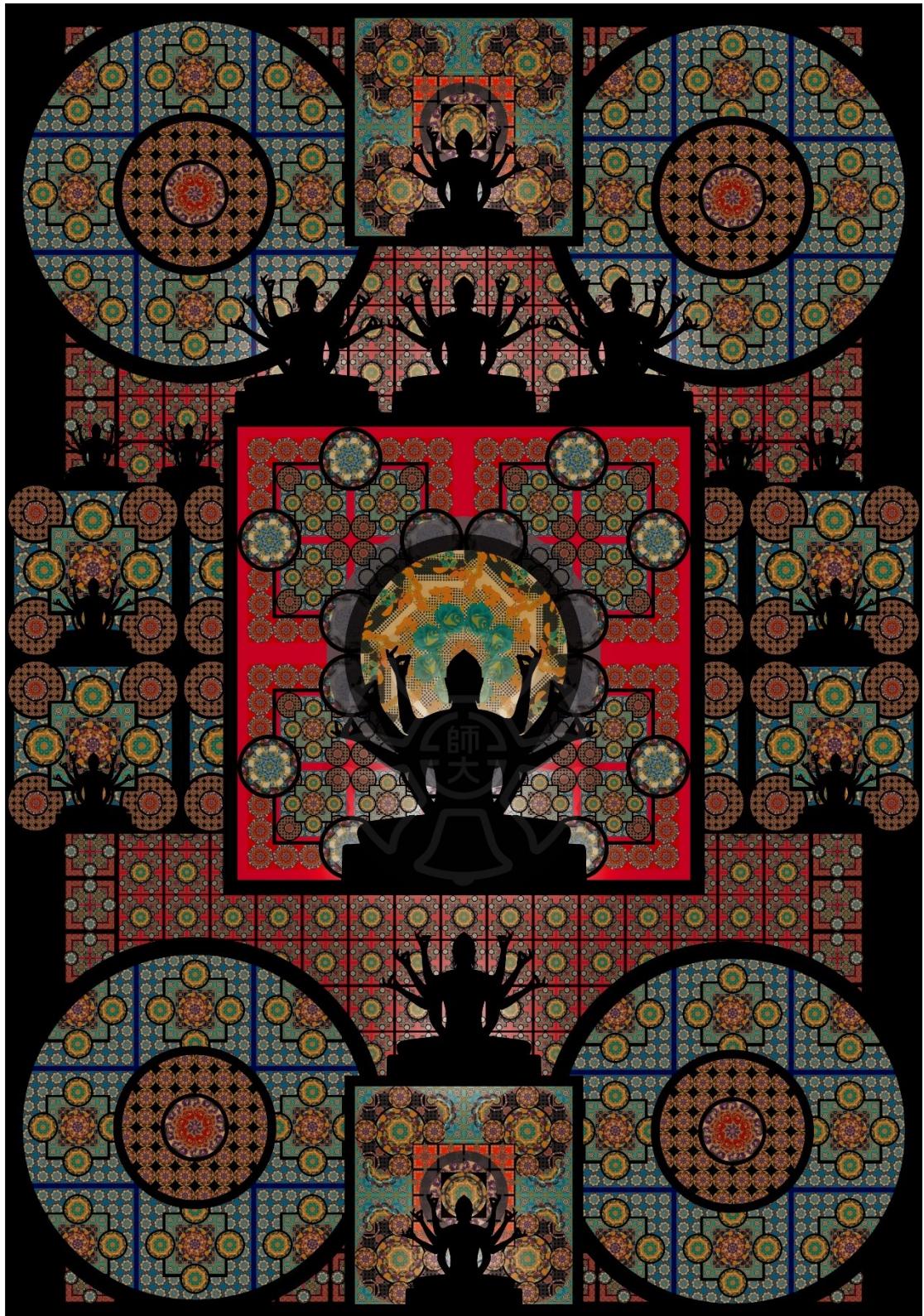
【圖 5-244】徐兆甫，《擬古聖光之壇-3》，150×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



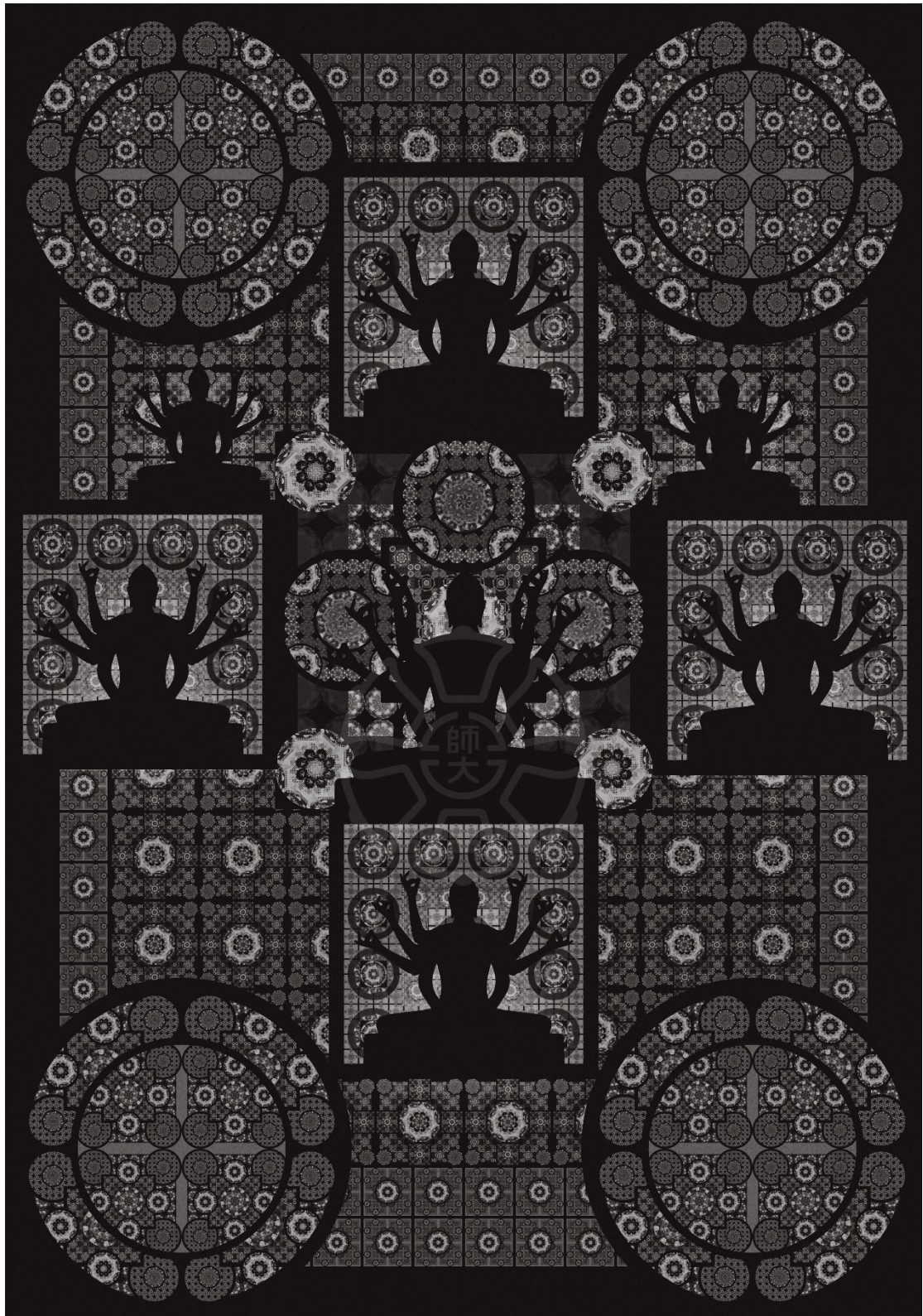
【圖 5-245】徐兆甫，《曼陀羅花朵神界之壇-1》，150×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



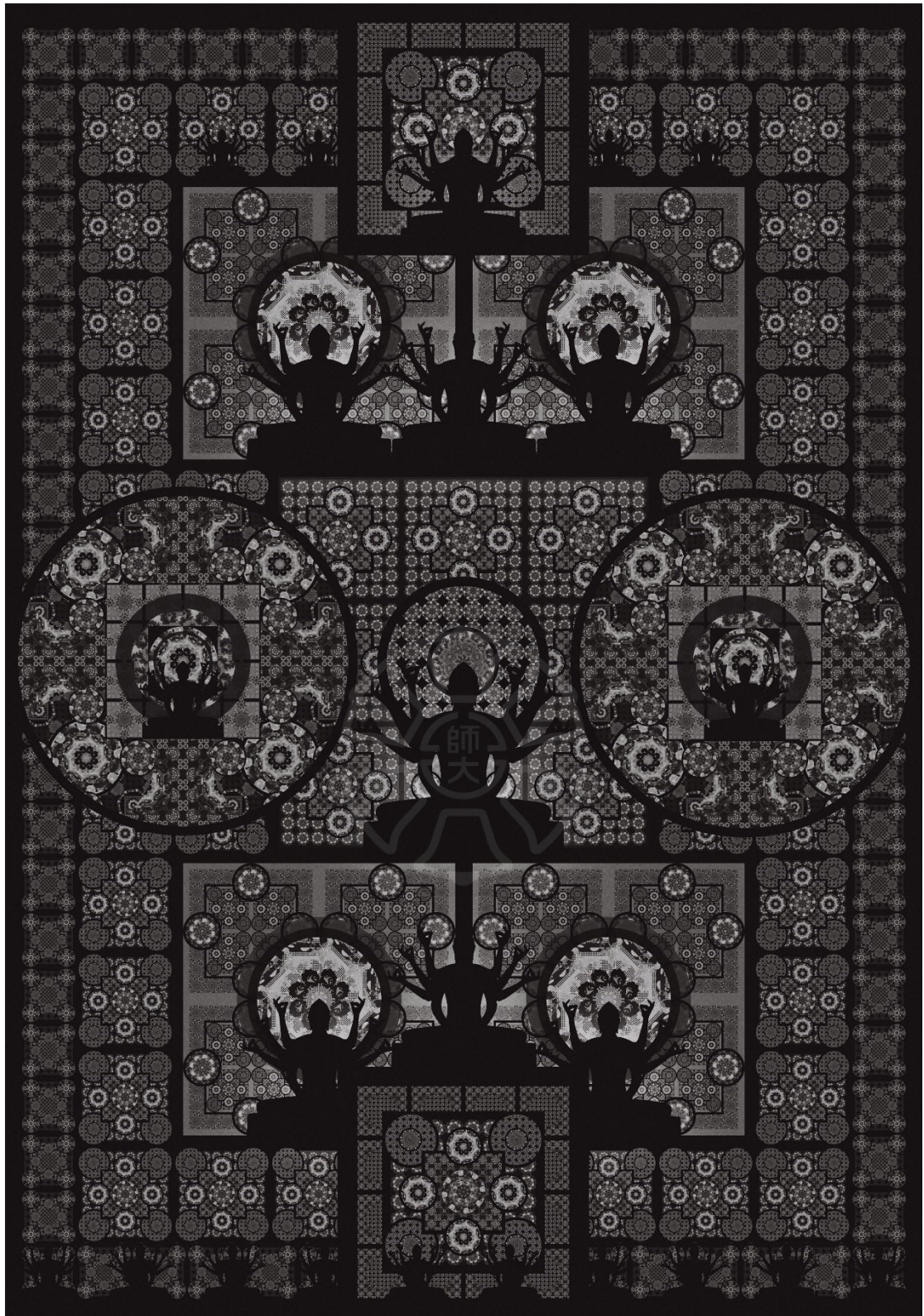
【圖 5-246】徐兆甫，《曼陀羅花朵神界之壇-2》，150×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



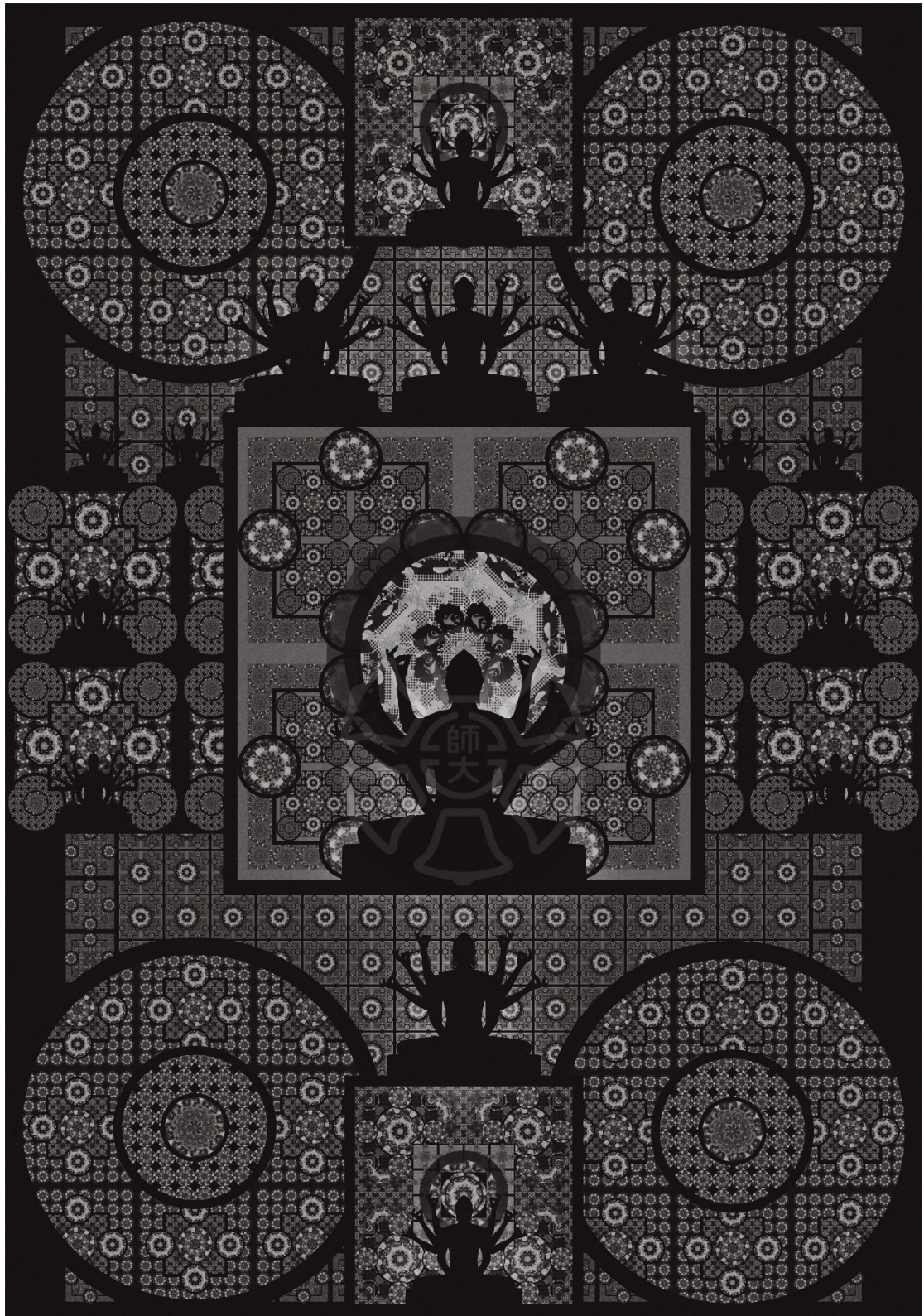
【圖 5-247】徐兆甫，《曼陀羅花朵神界之壇-3》，150×100cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-248】徐兆甫，《灰階花朵神界之壇-1》，150×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



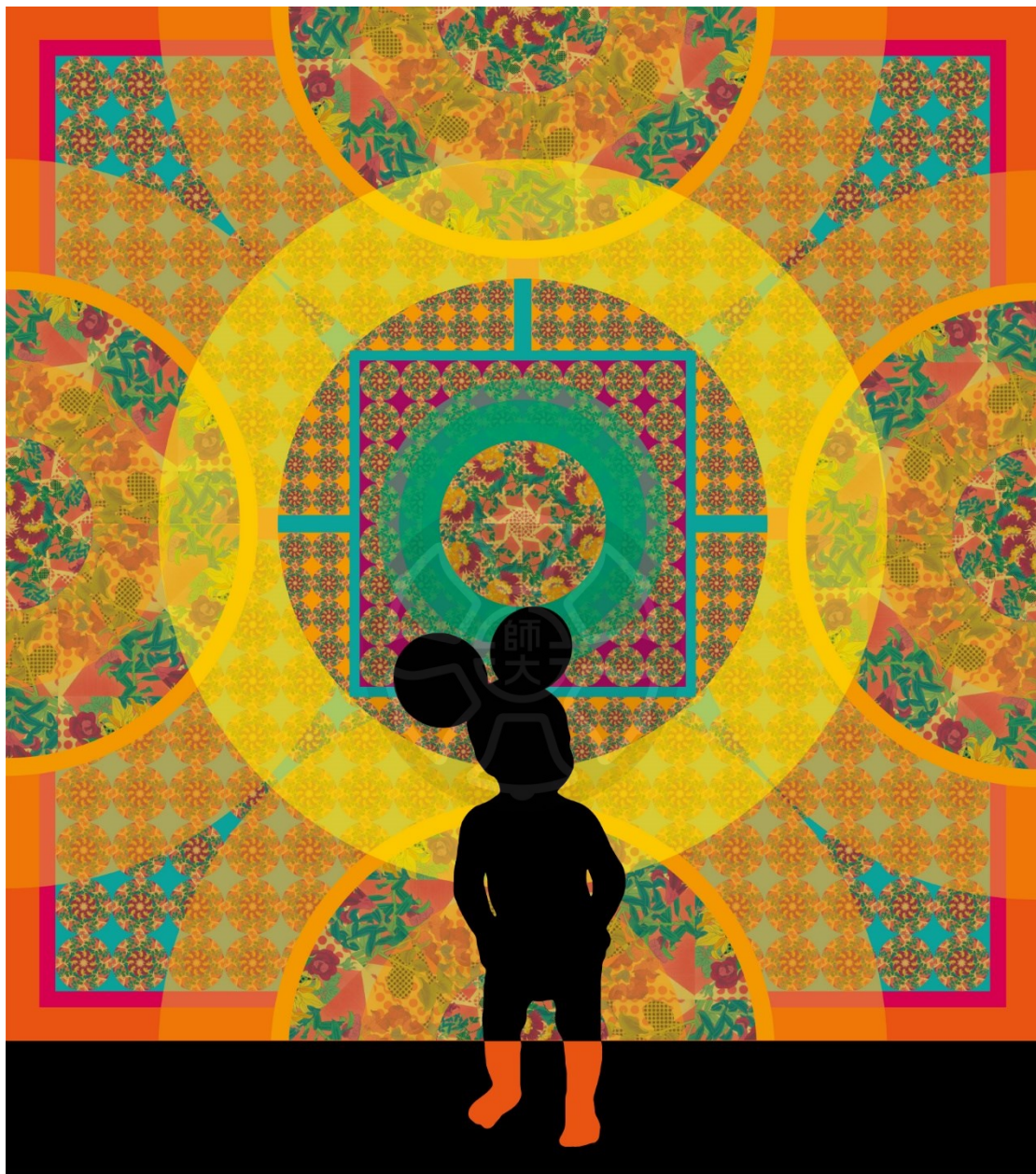
【圖 5-249】徐兆甫，《灰階花朵神界之壇-2》，150×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



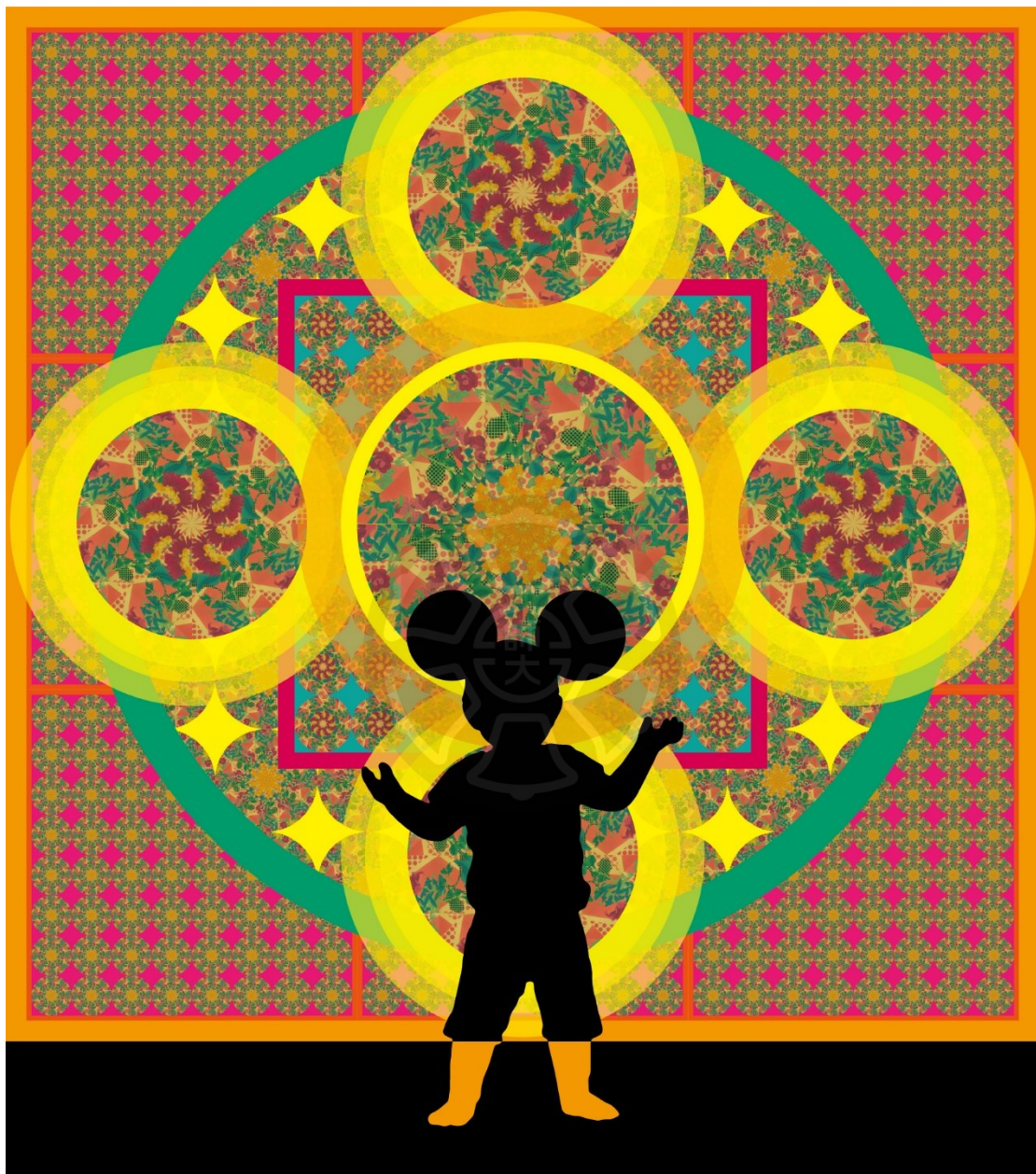
【圖 5-250】徐兆甫，《灰階花朵神界之壇-3》，150×100cm，墨、絹本、無酸紙，2021



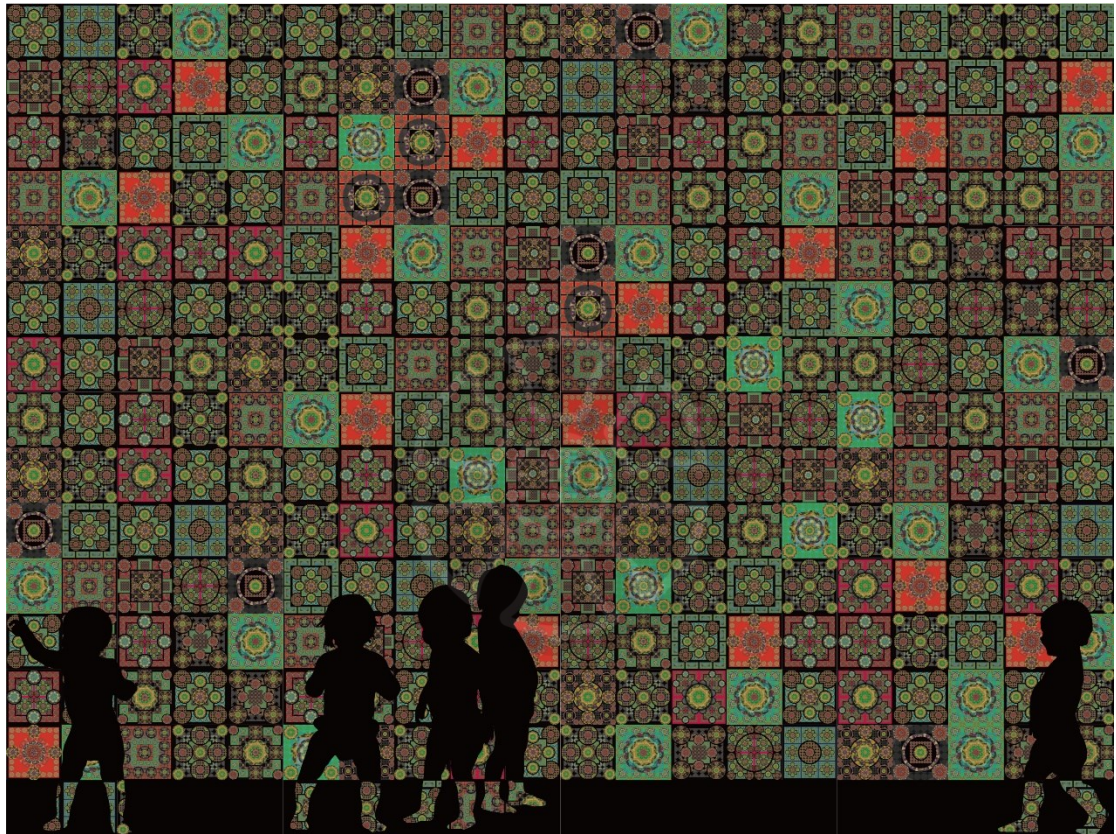
【圖 5-251】徐兆甫，〈舒/局部〉，140×360cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



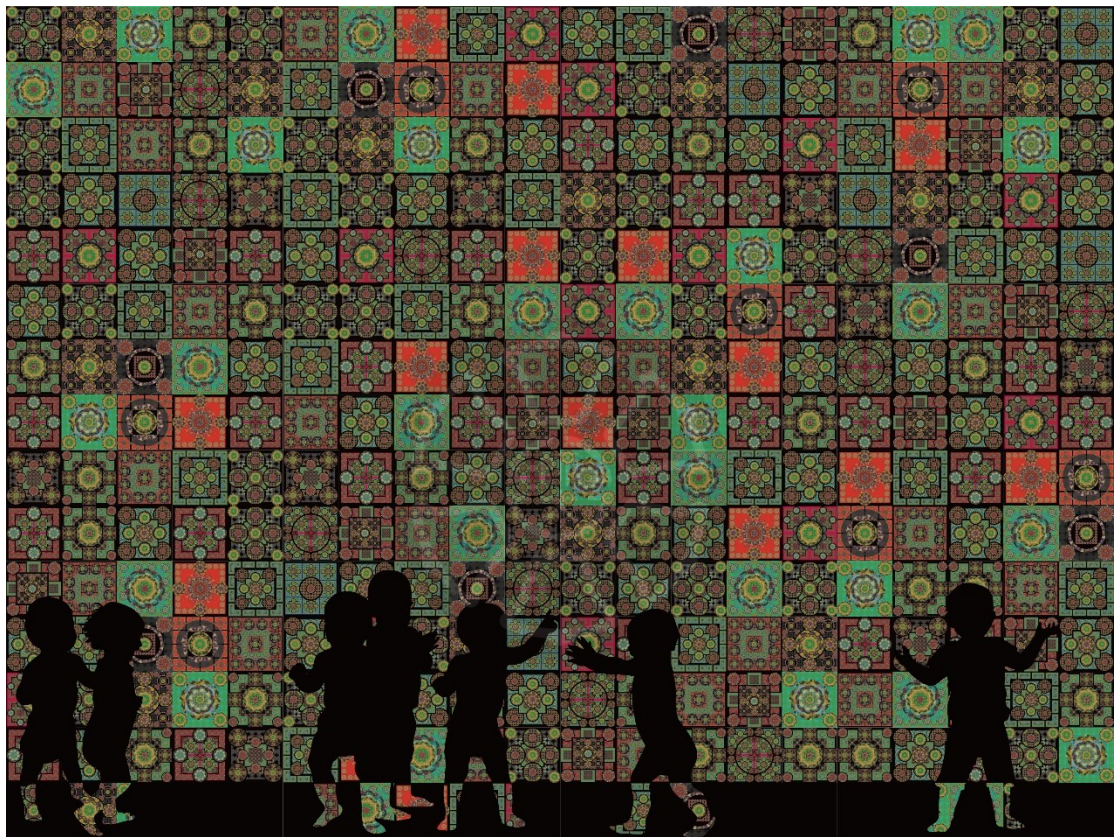
【圖 5-252】徐兆甫，《舒/局部》，140×360cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-253】徐兆甫，《舒/局部》，140×360cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-254】徐兆甫，《孤/局部》，180×480cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



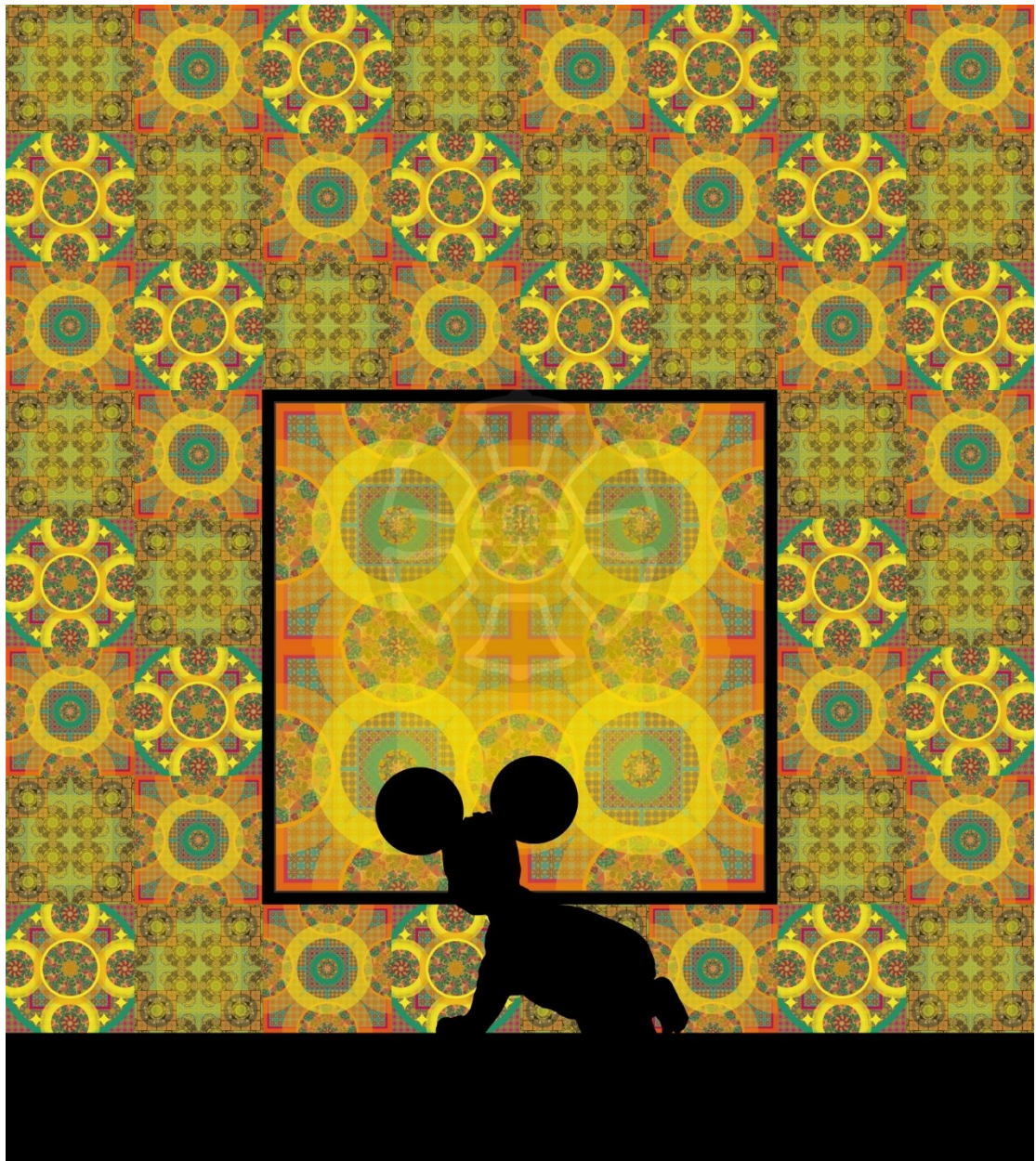
【圖 5-255】徐兆甫，《孤/局部》，180×480cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-256】徐兆甫，《虹-1/局部》，140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



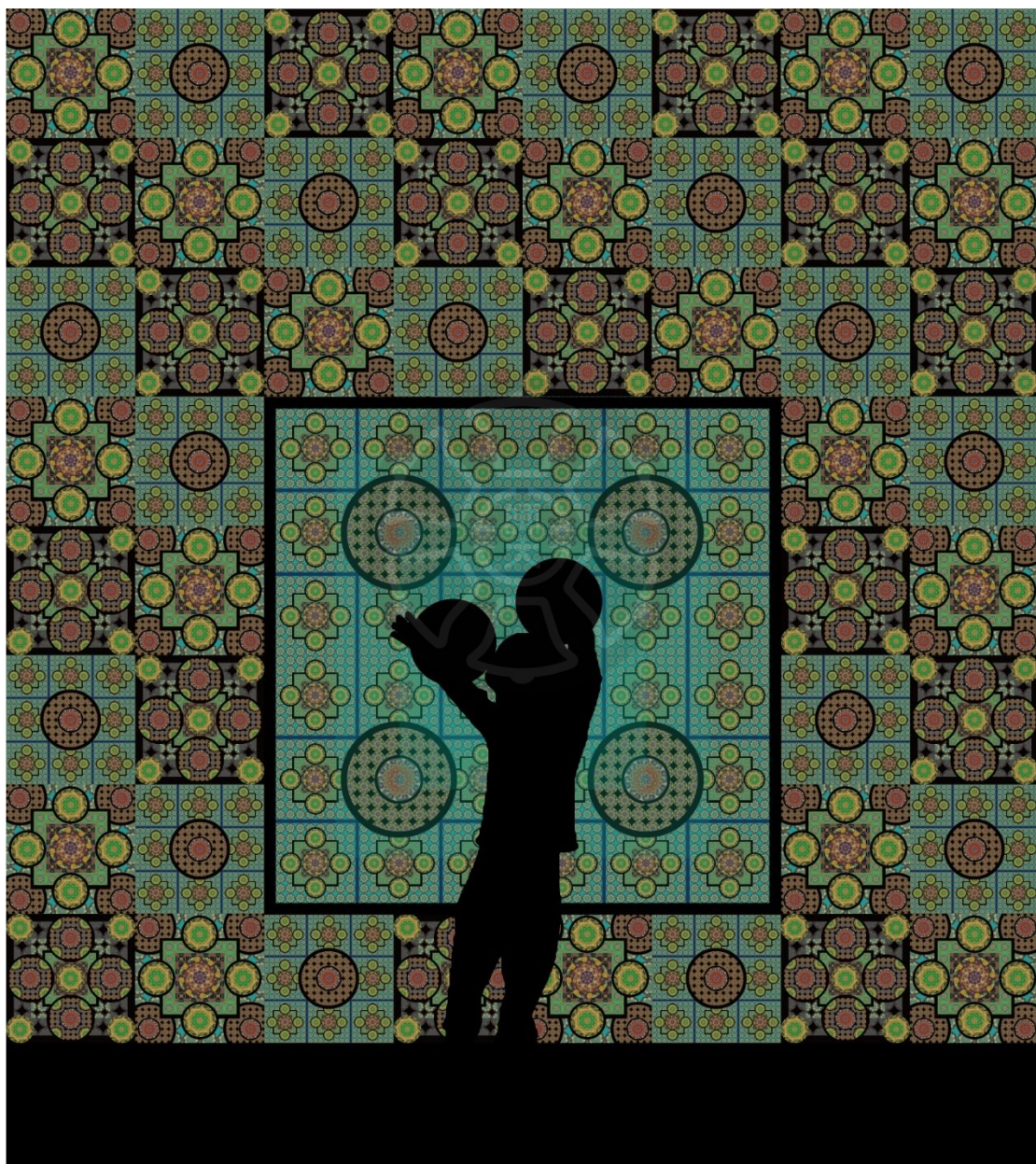
【圖 5-257】徐兆甫，《虹-2/局部》，140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



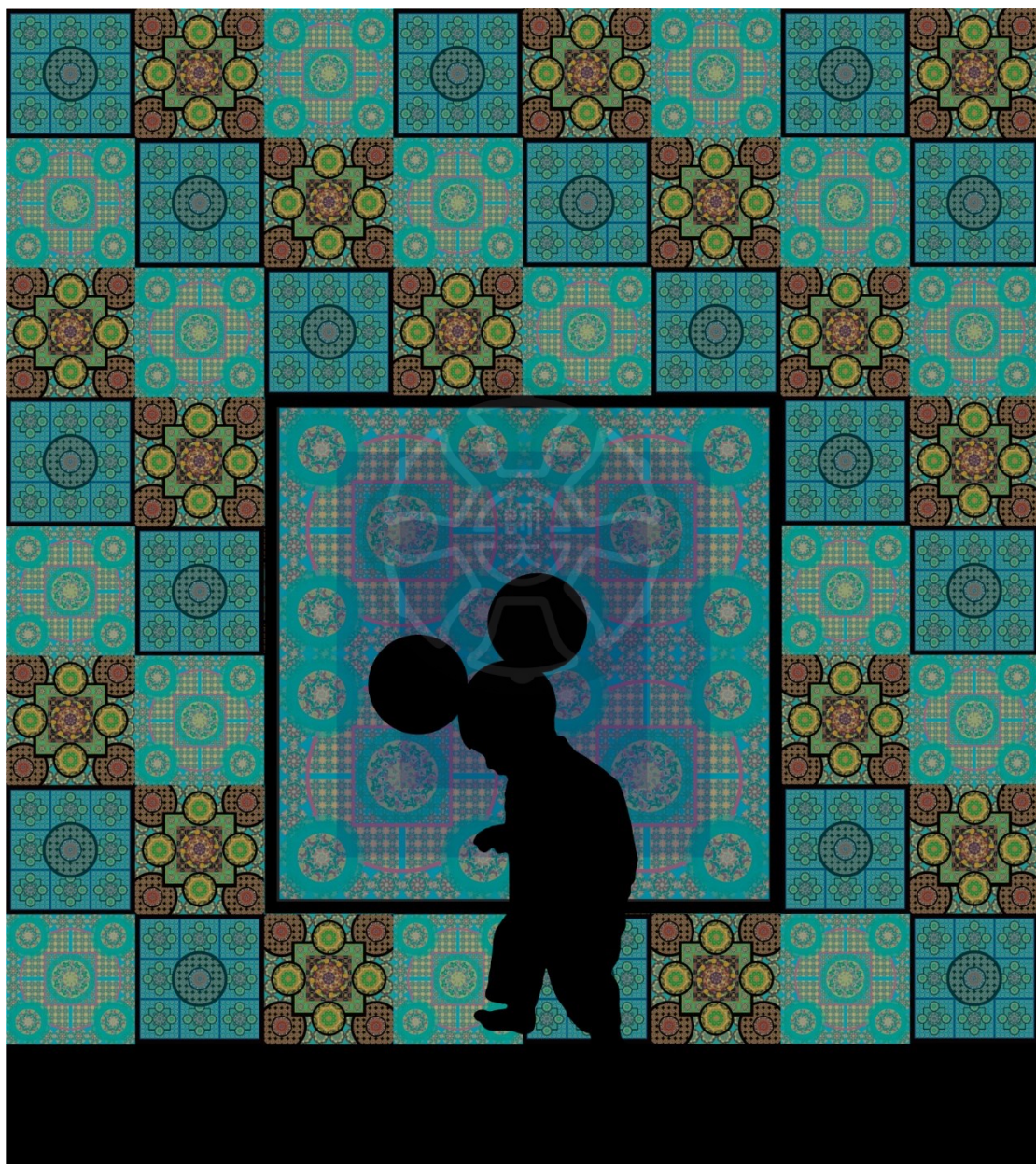
【圖 5-258】徐兆甫，《虹-3/局部》，140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



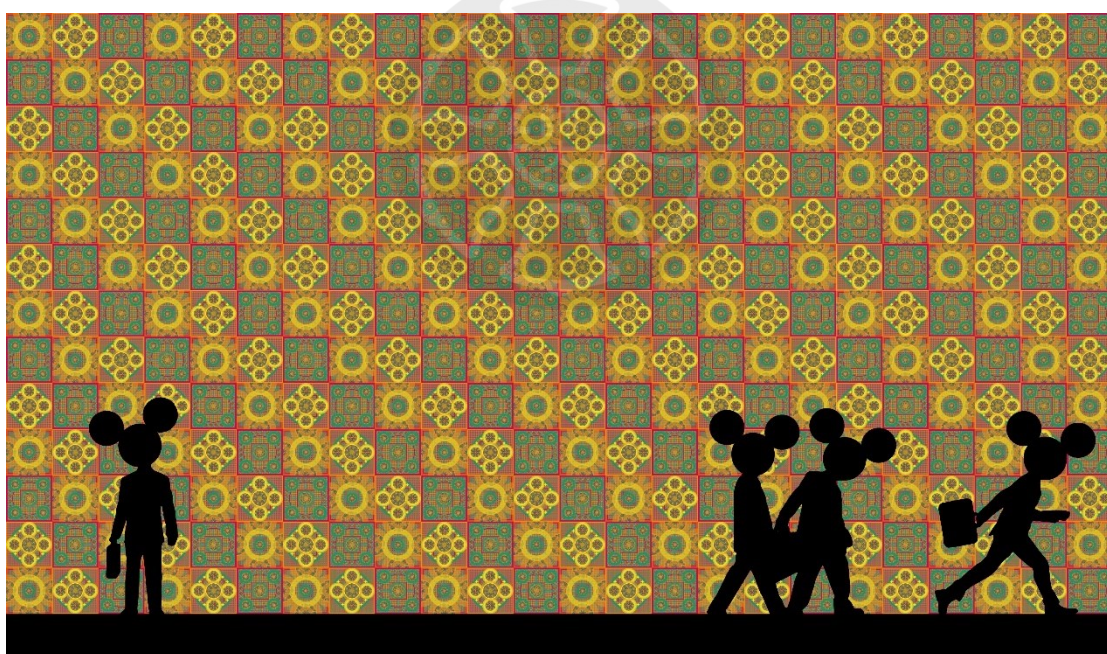
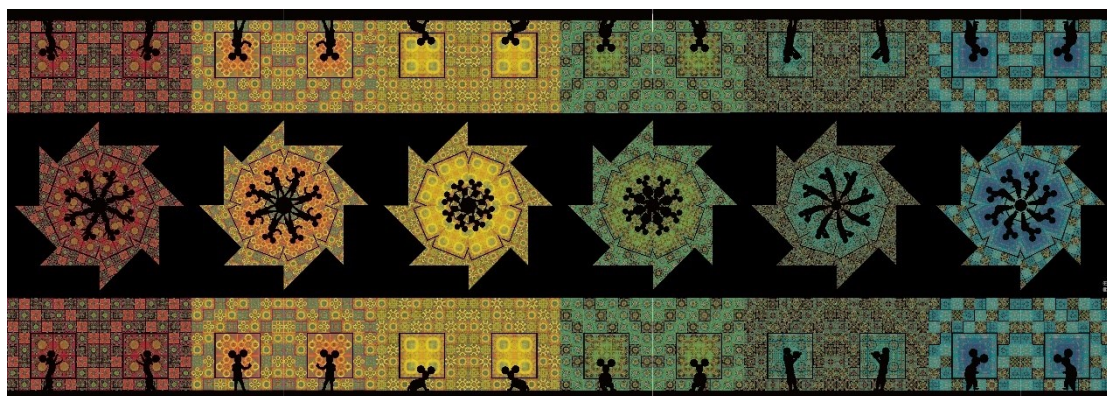
【圖 5-259】徐兆甫，《虹-4/局部》，140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-260】徐兆甫，《虹-5/局部》，140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021

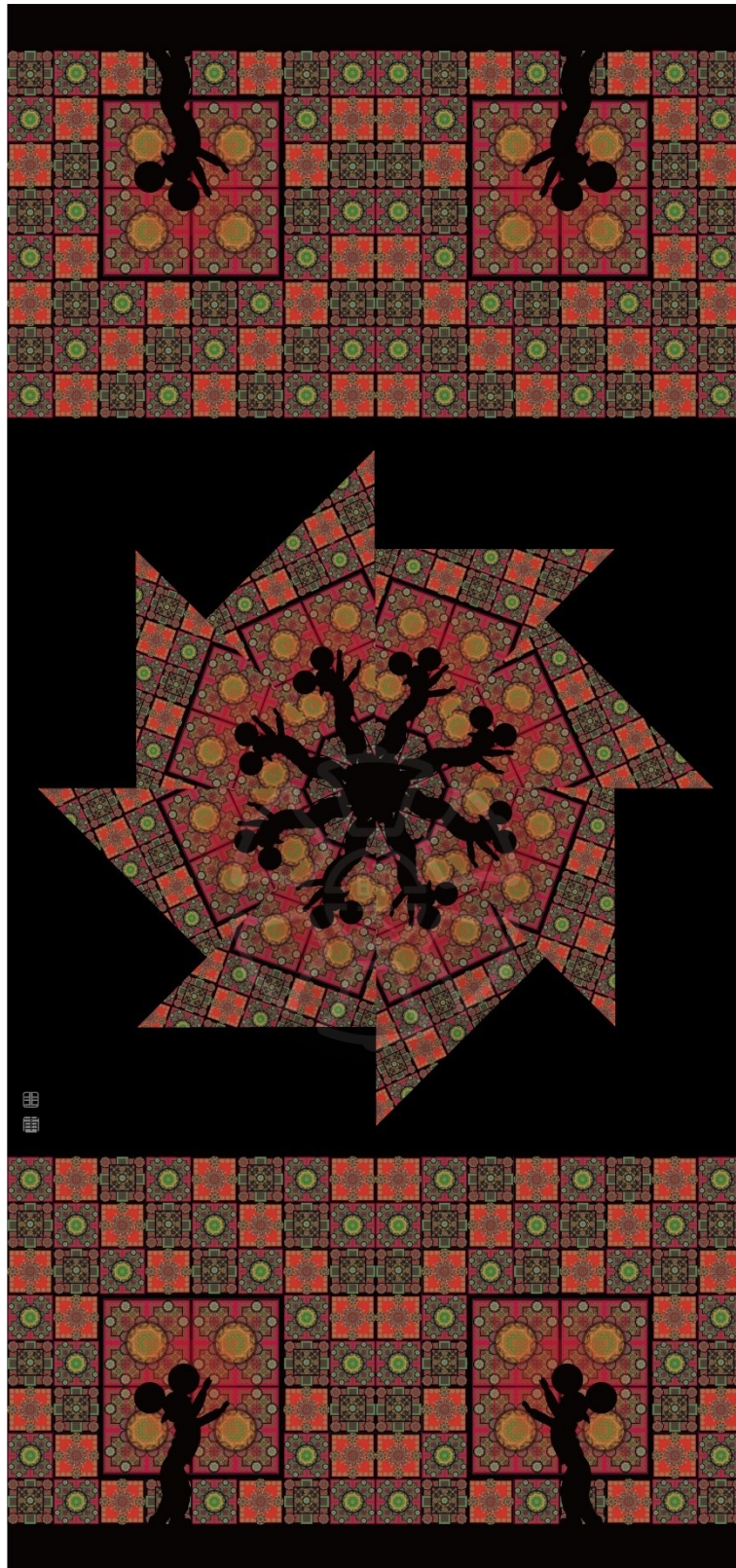


【圖 5-261】徐兆甫，〈虹-5/局部〉，140×720cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-262】徐兆甫，《虹/7-12/局部》，180×540cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021

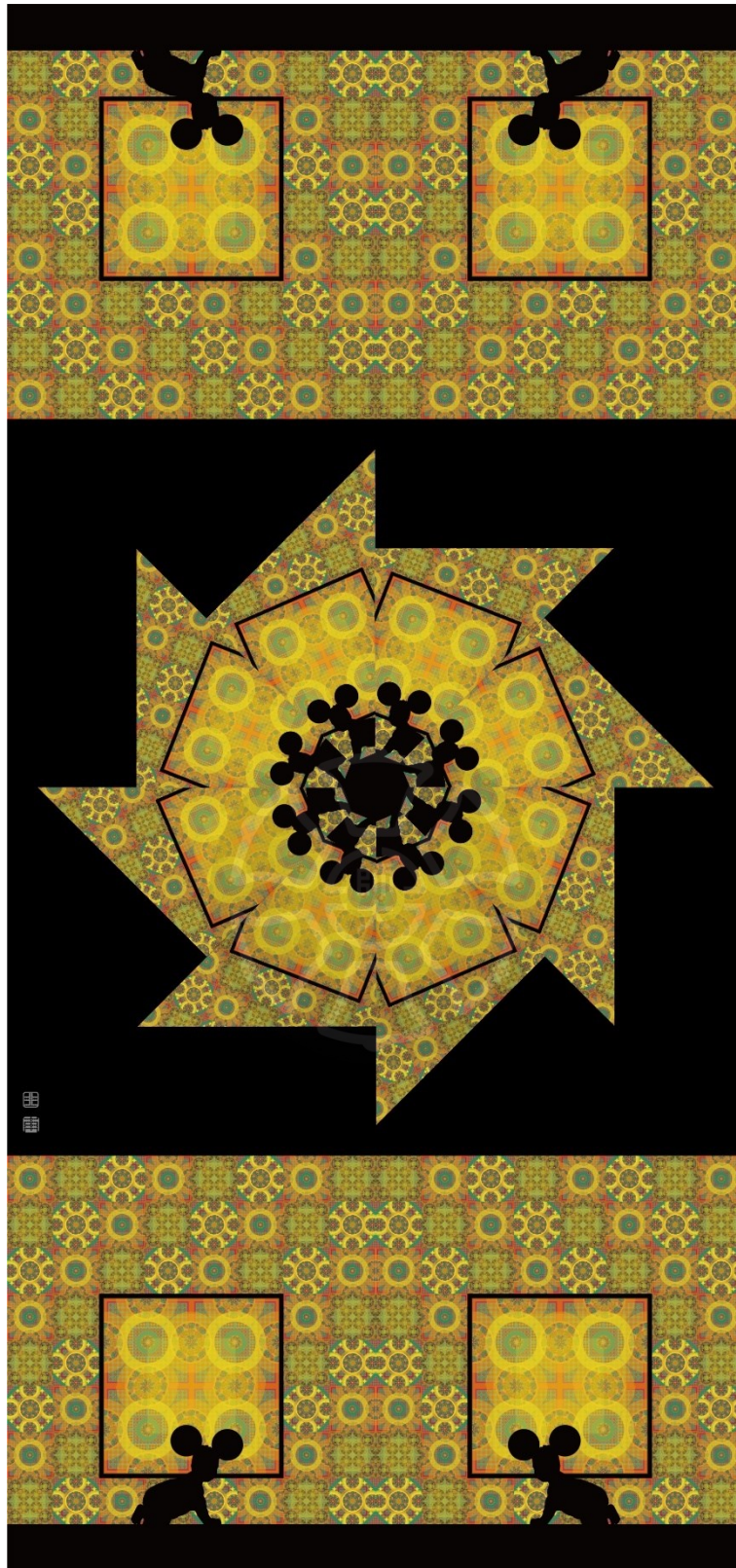
【圖 5-263】徐兆甫，《孤/局部》，180×480cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



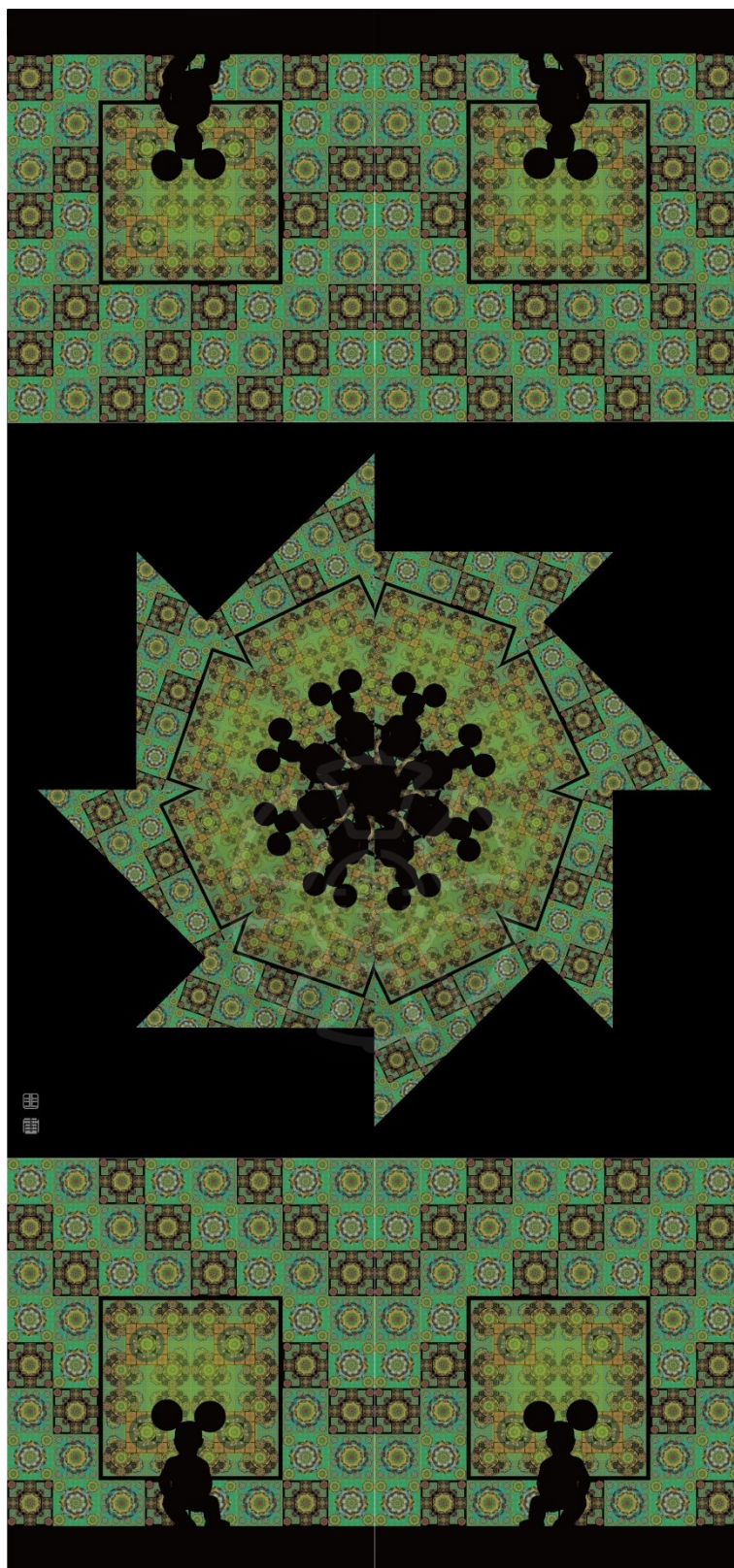
【圖 5-264】徐兆甫，《虹-7》，180×90cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



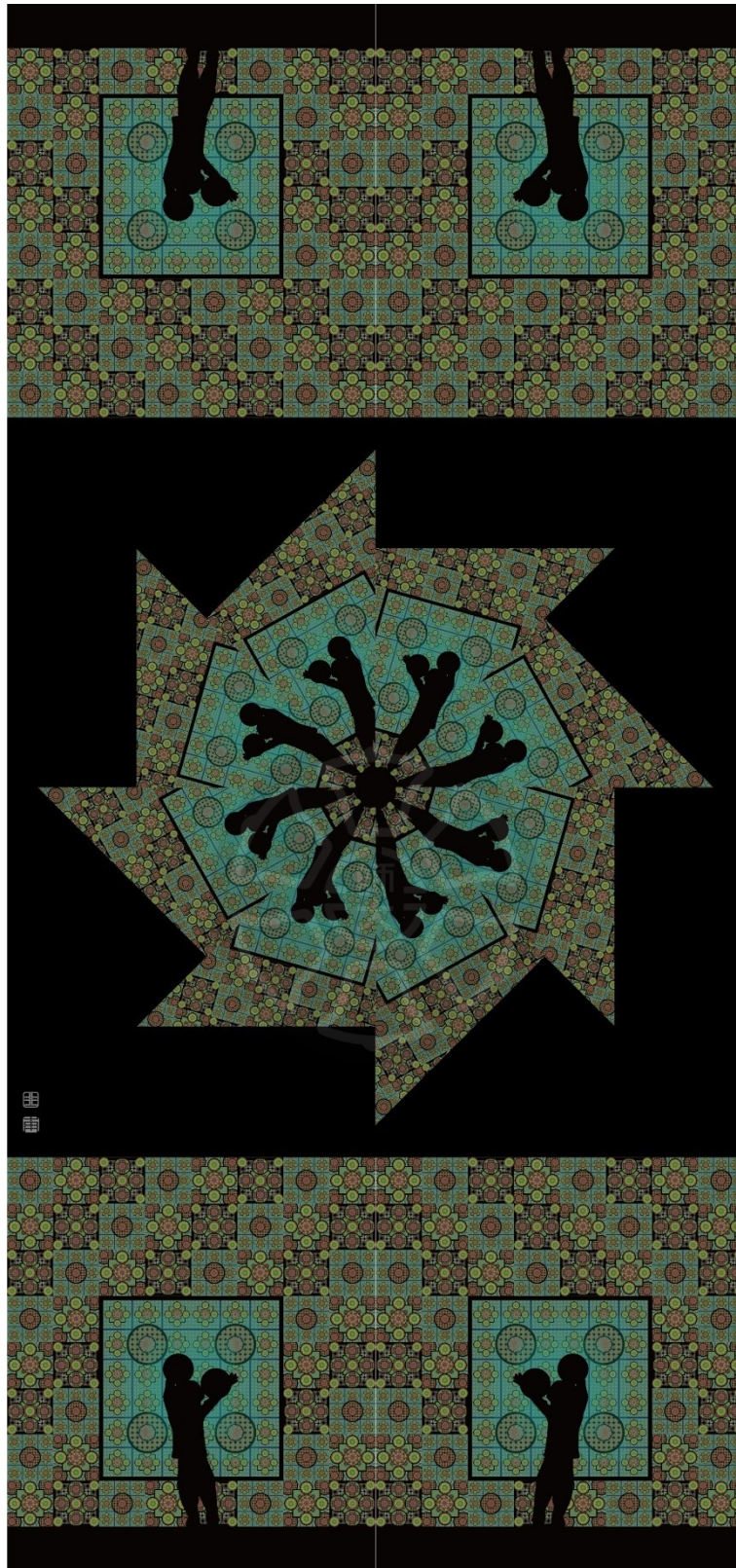
【圖 5-265】徐兆甫，《虹-8》，180×90cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



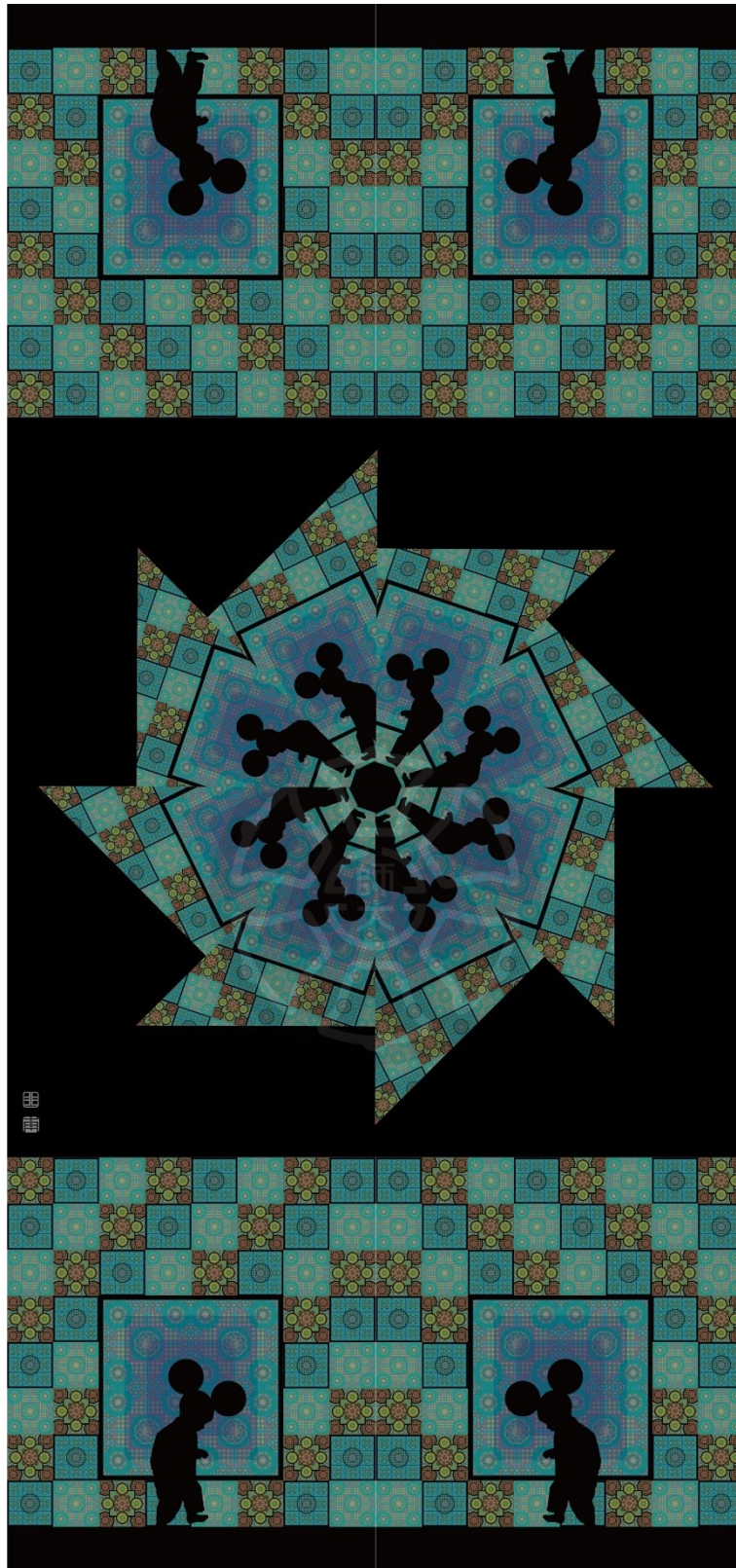
【圖 5-266】徐兆甫，《虹-9》，180×90cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-267】徐兆甫，〈虹-10〉，180×90cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-268】徐兆甫，《虹-11》，180×90cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-269】徐兆甫，《虹-12》，180×90cm，墨、設色、絹本、無酸紙，2021



【圖 5-270】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-2》，依實際空間，東方複合媒材，2021



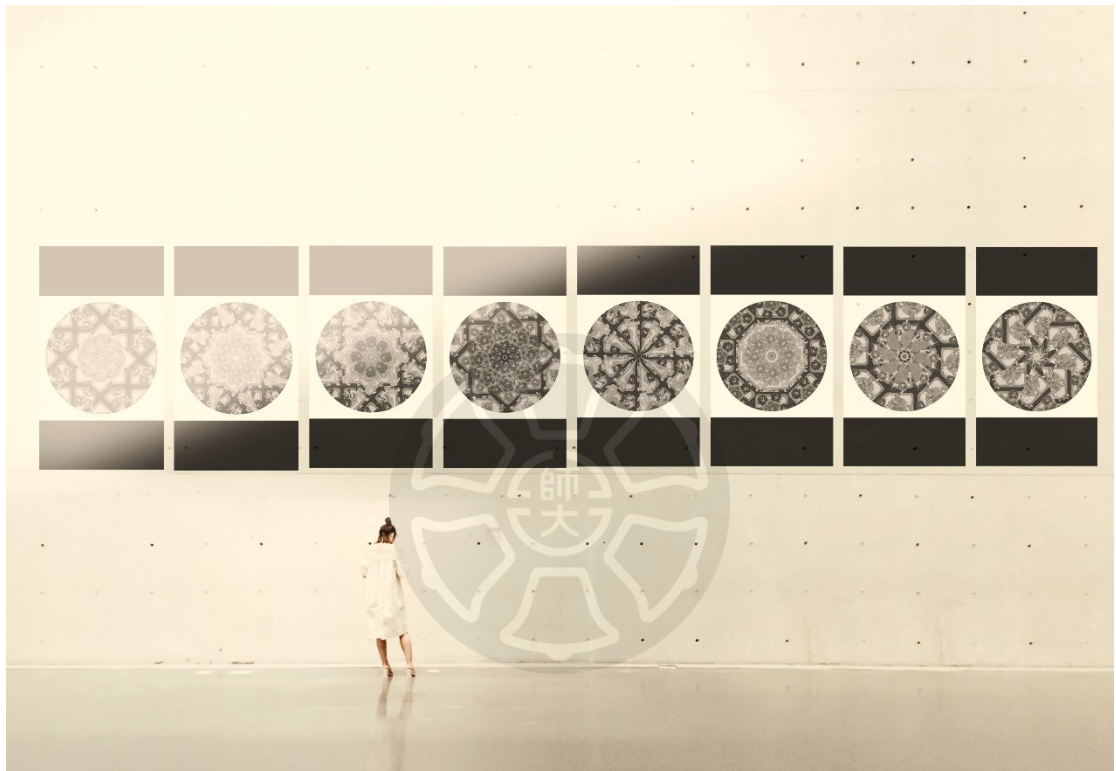
【圖 5-271】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-3》，依實際空間，東方複合媒材，2021



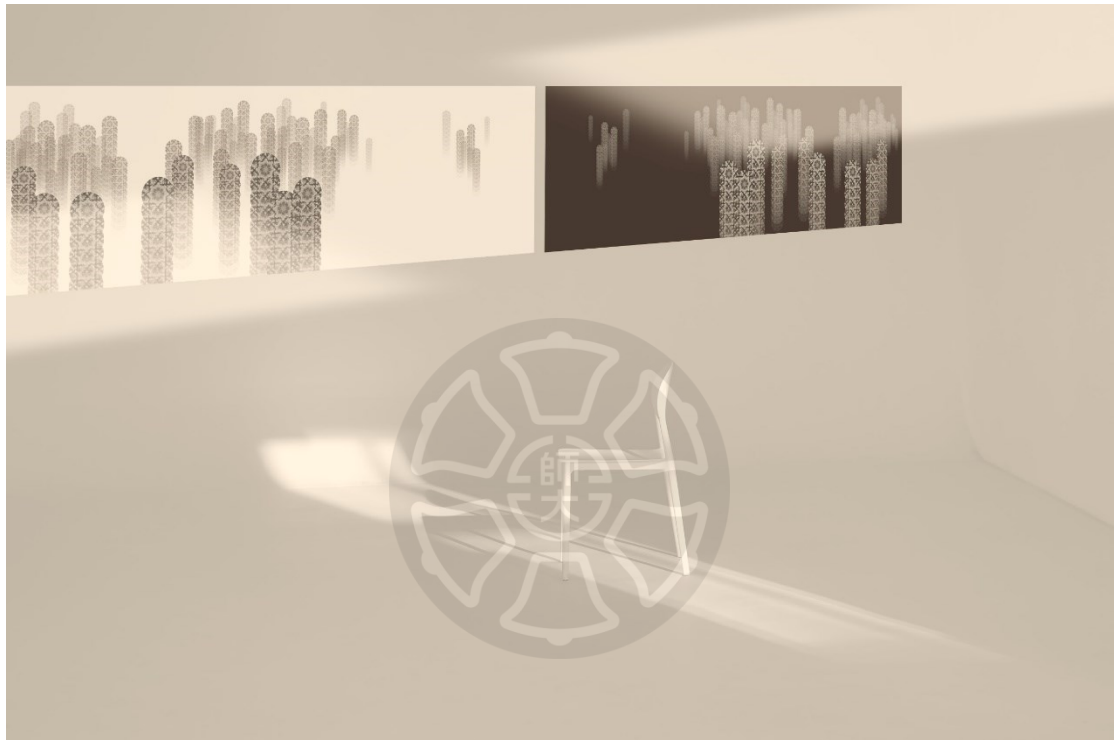
【圖 5-272】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-4》，依實際空間，東方複合媒材，2021



【圖 5-273】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-7》，依實際空間，東方複合媒材，2021



【圖 5-274】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-5》，依實際空間，東方複合媒材，2021



【圖 5-275】徐兆甫，《曼陀羅場域實驗-6》，依實際空間，東方複合媒材，2021

第六章 結論

在曼陀羅圖像藝術與延伸空間心裡中，自我療癒似乎更進一步介入筆者創作的體現，於不同圖像或空間條件更甚於直接影響到最後作品之成果。筆者應用古典東方水墨繪畫與科技嫁接的表現手法在個人曼陀羅藝術場域範疇中，藝術到底可以駕馭空間與個人心理現象到什麼程度，又是否需要更積極的介入科技的領域，成為一個新議題，順應著時代洪流，還是盡量於訊息千萬的網絡世界與迅速變化的社會中和古典東方圖像製作進行連結。這是在曼陀羅個人研究創作的互動式系統過程中，所思考的未來方向。「場域數位圖像與空間應用於曼陀羅藝術情境」是可以協助製成相關個人之心靈平復並抒發，也對於現今科技藝術相關環境有所感悟，研究創作過程中的體驗是使用古典與科技創造出筆者心象空間，並與聲音及光線系統所創造出的東方曼陀羅之新媒體場域空間，在實驗中觀察畫面自然流動圖像最為吸引觀者的注意，透過圖像視覺做大比例的視覺包覆與內容情境作結合，觀賞者建議之間無形的對話，並且透過視覺方法產生共感覺。並能用創新和具象的符碼來改善觀者平時生活的緊迫症候，以及紓解社會壓力釋放種種生活的壓迫感，重新獲得能量提升心靈強壯能力與成效。以達到當初的動機與研究目的，並提供於相關跨領域之研究參考與實踐。

曼陀羅空間圖像與氛圍，隨著時代的轉變，數位圖像與數位聲音之多媒體電腦開發軟體的應用，如動畫、圖像、圖形、聲音、及編輯器文書處理…等。現今的電腦功能之強大以超乎人類的想像，它也為人類處理許多的事物，每日都會與它接觸，成為筆者生活的一部分。因此依賴它創作的功能日益頻繁，而筆者人體的器官與它接觸最為密切是視覺、聽覺和雙手。視覺、聽覺為感覺系統的一部分，並附加感性、圖像、聲音等，在本研究創作體驗中，相對視覺佔為優勢，因此增添其結構完整性，對於可視空間上的感悟相對更為重要，並相互對應心理問題，

達到最為適當的排解。

而身體接受的自體是自我身份標認的形式之一，透過感覺、心情、身體狀態所再現的感官主體性。而這種身體性和感官性的自體，對於筆者思考和行為的影響是細微而隱晦的。也因此，筆者的臨床治療語境中，經常出現被現代精神病理學稱為「身體化」，或是「慮病傾向」的敘事，這也使得所有的疾病敘事和心理治療語境陷入一個巨大的診斷分類和藥物隱喻系統中，當然也在此論文中重新創作並釐清，相對更加豁然。

「語言不僅建造一座通往世界的橋，這座橋也通往孤獨」；也說明往往換症者的敘說常常是破碎未發展成的。先於敘說之前，有一種隱喻的出現，一種鮮明的發病經驗，然後再透過隱喻被理解著。因此，筆者以語言敘事地建構前一刻經驗來理解病癒進一步統整自身，卻必須更小心地去注意語言是否能完全表達對於當下那個空間的感受，也就是語言外無法表達的感受是必須以其他方式被轉化。再研究曼陀羅與空間的主要的目的並非在於確認自我的內容確切為何，而是試圖想從這些獨特的經驗裡看到不同位置的自我間的對話、整合及轉變，而人的選擇與生命又是如何進行與繼續。

外在世界的成形取決於內在的主觀投射。活在自我投射的回聲殘影中，對於生命我們還能夠做些甚麼？發現自我偏執的成因，學習擺脫其控制；理解對這世界的詮釋，進而改善其詮釋。個人主觀的認知影響著我們對客體世界的看法，內在心念操控著外在事物對我們產生的感受。當心念轉變時，對外在環境的感受也會跟著改變。所以透過自己內心狀態的轉變，就可以改變我們對外在生活的觀感。本創作研究經由親身體驗，證實了藝術創作可使情緒發生轉化，轉化的運作本創作研究透過文獻探討的分析，了解曼陀羅的象徵意涵、能量運作和藝術創作在自我情緒紓解上的功能。於曼陀羅創作圖面完成後，再以自由書寫為意象內容解析與自我統整的方式。透過整個歷程的實際經驗體悟到藝術創作的內容與形式不僅可反映創作者當下內在狀態，更對其後續的發展帶有隱喻的暗示。在此將所獲得

的結論彙整如下：

（一）宣洩與紓壓

情緒是一種心靈的能量，具有流動的可能性。透過藝術創作的過程，情緒能量得以流動宣洩，能量釋放的同時，壓力被紓解。

（二）經驗改寫

藝術的表達具有時空的整合性，在創作的過程中召喚出來的情感，再次的被體驗。每一次記憶的重新提取，都是一次重新改寫轉化的機會。

（三）回歸完整

曼陀羅創作圖形中的有序感與完整性，不但讓創作者情緒有趨向安定的導引，而且可令創作者的心理產生被修復及回歸完整的隱喻暗示。這是曼陀羅創作對內在情緒所賦予潛移默化的轉化功能。

（四）意識統整

圖面完成後的書寫可將在潛意識中經過創作紓解修復的情緒，落實的呈現在意識層面上。讓原先舊經驗，得以在意識層面上再次被統整澄清，以擴充自我認知，增進生活上的適應能力。

曼陀羅之最為迷人之處，往往是它造形美感之神秘風格，則是來自於主題內容強烈之象徵感染力與形式造形之巧妙安排，不管象徵之背後是指向諸佛世界、個人圓滿心靈、亦或是未知大自然，往往透過簡練或繁複之造形安排，都營造著一種神秘空間之氛圍；無論是運用何種媒材與技法，都在在流露出創作者一種對永恆之流之追尋；無論是古代傳統曼陀羅中莊嚴法相，或是後來衍生之諸多現圖曼陀羅，乃至網路之動畫，圖中主題之特殊象徵，都能引起觀者一再注視、細細

品味，原因無他，只因自身之流，早已隱含在多重空間與時間交織之宇宙之流，筆者會再持續以東方複合媒材形式與水墨持續交互發揮製作，並重新獲得內心世界與外在的嶄新平衡。



參考文獻

書目

- 申丹，《敘事學理論探頤》，台北：秀威，初版，2014。
- 台北市立美術館，《龐畢度中心新媒體藝術展 1965-2005》，台北：台北市立美術館、典藏藝術家庭，2006。
- 林水福，《日本文學導遊》，台北：聯經，初版，2007。
- 邱振瑞，《日影之舞日本現代文學散論》，台北：蔚藍文化，初版，2018。
- 高千惠，《詮釋之外藝評社會與進當代前衛運動》，台北：典藏藝術家庭，初版：2017。
- 陳永賢，《錄像藝術啟示錄》，台北：藝術家，初版，2010。
- 劉崇稜，《日本近代文學概說》，台北：三民，初版，1996。
- 簡麗庭，《語法學當代錄像趨勢》，台中：簡麗庭，初版，2013。
- 廖炳惠，《關鍵詞 200》，台北：麥田，初版 12 刷：2008。
- 王海林，《佛教美學》，大陸安徽：安徽文藝出版社，1992。
- 王秀雄，《美術心理學》，台北：設計家，1982。
- 王秀雄，《美術心理學：創造•視覺與造形心理》，台北：北美館，1991。
- 王信宜，《榮格心理學與佛教相應觀念之研究》，國立中山大學論文，2001。
- 史作聖，《空間與時間》，台北：仰哲出版社，1984。
- 甲央、王明清，《中國西藏歷史文物 – 寶藏》1-5 卷，北京：朝華出版社，2000。
- 全佛編輯部，《密教曼陀羅圖典》，台北：全佛文化，1999。
- 安海姆，《藝術與視覺心理學》，李長俊譯，台北：雄獅圖書，1982。
- 杉浦康平、濱田隆編，《曼陀羅宇宙：東寺·高野山》，日本：東京都社，1989。
- 李建華，《造型之誕生圖像之宇宙論》，李建華、楊晶譯，台北：雄獅，2000。
- 李鼎霞，《佛教造像手印》，北京：燕山出版社，1991。
- 李冀誠，《西藏佛教密宗》，台北：佛光出版社，1993，初版。
- 李杏邨，《一元多重世界觀》，台北縣：慧炬，1994。
- 金維諾，《中國藏傳佛教雕塑全集》1-6 卷，北京：北京美術攝影出版社，2001。
- 宏願編，《曼陀羅詳解》，台北縣新店市：常春樹，1991。
- 吳立民，《法門寺地宮唐密曼陀羅之研究》，香港：中國佛教文化研究所，1998。

- 吳治平，《混沌現象中之空間機會》，台北：創新，1998。
- 莫阿卡寧著，江亦麗、羅照輝譯《榮格心理學與西藏佛教》，台北：臺灣商務印書館，1992，初版。
- 真鍋俊，《曼陀羅之世界-色與形之探索》，台北：世茂，19981。
- 黃英峰，《如何欣賞唐卡》，台北：閣林圖書，1998，初版。
- 黃春和，《佛像鑒賞》，北京：華文出版社，1997，初版。
- 葉玲君，《圓印相生-圓與印度宗教圖像之互動與轉化》，嘉義大學視覺藝術研究所論文，2002。
- 張宏實，《探索西藏唐卡：護法·本尊守護神·曼陀羅》，台北：橡樹林，2004。
- 張劍華，《漢傳佛教繪畫藝術》，北京：今日中國出版社，1992。
- 陳曼青，《藝術之幻覺與幻象》，台灣師大美術研究所論文，1998。
- 陳秋瑾，《現代西洋繪畫之空間表現》，台北：藝風堂，1989。
- 宿白著，《藏傳佛教寺院考古》，北京：文物出版社，1996。
- 榮格等，《人類及其象徵》，黎惟東譯，台北：好時年出版社，1983。
- 劉國彬，《榮格自傳》，劉國彬、楊德友譯，台北：張老師文化，1999。
- 楊儒賓，《東洋冥想之心理學--從易經到禪》，楊儒賓譯，台北：商鼎，2001。
- 曹德啟，《曼陀羅之永恆回歸—婆羅浮屠》，輔仁大學宗教學論文，1998。
- 曹志成，《胡塞爾早期時間觀之研究》，東海大學哲研所碩士論文，1990。
- 紮雅著，謝繼勝譯，《西藏宗教藝術》，西藏：西藏人民出版社，1989。
- 蔡東照，《曼陀羅之世界》，台北：唵阿吽出版社，1997。
- 蔡東照，《密宗大精采：進入曼陀羅與佛尊對談》，台北：唵阿吽出版社，1996。
- 蔡瑞霖，《生死學與宗教哲學》，嘉義：南華管理學院，1999。
- 賴傳鑑，《佛像藝術》，台北：藝術家出版社，1979，初版。
- 劉其偉，《藝術人類學》，台北：雄獅，2002。
- 劉藝斯，《西藏佛教藝術》，北京：文物出版社，1957。
- 鄭聖沖，《呂格爾之象徵哲學》，台中：光啟，1985。
- 噶爾美，熊文彬譯，《早期漢藏藝術》，河北：河北教育出版社，2000。
- 藍吉富，《西藏密教研究》，台北：華宇出版社，1988，初版。
- 霍巍著，《西藏西部佛教文明》，四川：四川人民出版社，2001。
- 熊文彬，《中世紀藏傳佛教藝術—白居寺壁畫研究》，西藏：中國藏學出版社，1995。

- 韓書力，《西藏藝術集粹》，台北：藝術家出版社，1995。
- 韓書力，《西藏非常視窗》，台北：藝術家出版社，2000。
- 謝繼勝，《西藏藏傳繪畫—黑水城出土西夏唐卡研究》，河北：河北教育出版社，2001。
- 《大正藏》，第三十九冊，〈經疏部七〉，新文豐出版社，台北，1983，修訂版。
- 《大正藏》，第二十一冊，〈密教部四〉，新文豐出版社，台北，1983，修訂版。
- 西藏自治區文物管理委員會編，《西藏佛教寺院壁畫藝術》，四川人民出版社，1994。
- 西藏自治區文物管理委員會編，《西藏唐卡》，北京：文物出版社，1985。
- 王世德，《美學辭典》，臺北市，木鐸出版社，1987。
- 王秀絨，《藝術治療理論與實務》，臺北市，紅葉文化 2016。
- 朱侃如，《榮格心靈地圖》，（原作者：Murray Stein）。臺北市，2006。
- 江孟蓉，《療癒，從創作開始—藝術治療的內在旅程》，臺北市，張老師文化，2013。
- 江學滢，《兒童藝術治療》，臺北市，心理出版社，2004。（原著出版年：1971）
- 台灣藝術治療學會，《藝療十年·療癒百年》臺灣藝術治療學會十週年專刊，臺北市，台灣藝術治療學會，2015。
- 李開敏、林方皓等譯，《給追求靈魂的現代人—湯瑪士·克許談榮格分析心理學》，臺北市，心靈工坊，2013。
- 李璞珉，《心理學與藝術》，北京，首都師範大學，1996。
- 易之新，《榮格心理治療》，臺北市，心靈工坊，2011。
- 林建平，《兒童輔導與諮商》，臺北市，五南，2000。
- 吳明富，《走進希望之門—從藝術治療到藝術育療》，臺北市，張老師文化 2010。
- 吳明富、徐玟玲，《藝術治療工作坊：媒材應用與創作指引》，臺北市，紅葉文化，2016。
- 吳明富，《藝術本位研究：從研究的觀點看創造性藝術治療》，臺北市，五南，2013。
- 吳康、丁傳林，《心理類型》，臺北市，桂冠，1999。
- 吳恭瑞，《藝術的創造力初探》，書畫藝術學刊，2008。
- 修慧蘭，《諮商與心理治療:理論與實務》（三版）（原作者：Gerald Corey），臺北市，雙葉書廊，2013。
- 陳登義，《客體關係入門：基本理論與應用》，（原作者：Lavinia Gomez），臺北

市，五南圖書公司，2006。

陳靜璇、吳宜澄，《人文藝術研究法》，桃園市，陳靜璇·吳宜澄工作室，2011。

陳懷恩，《圖像學—視覺藝術的意義與解釋》，臺北市，如果，2008。

許家綾，《青少年藝術治療》，(原作者：Bruce L. Moon)，臺北市，心理出版社
2009。

許暹灣，《藝術治療》，(原作者：S. McNiff)，臺北市，心路出版社，1999。

外文及其漢譯

Salle, David，《當代藝術，如何看？：藝術家觀點帶你看懂作品》，吳麗君譯，台北，原點，初版，2018。

Sartre, Jean-Paul，《什麼是文學》，施康強 譯，北京，人民文學出版社，初版，2018。

Sontag, Susan，《反詮釋：桑塔格論文集》，黃茗芬譯，台北，麥田，二版，

2016。Tanizaki, Junichiro，《癡人之愛》，林水福譯，台北，聯經，初版，2007。

Tanizaki, Junichiro，《春琴抄》，賴明珠譯，台北：聯經，初版，2004。

Tanizaki, Junichiro，《刺青》，林水福、徐雪蓉譯，台北：聯經，初版，2015。

Tanizaki, Junichiro，《鍵》，林水福譯，台北：聯經，初版，2006。

Tanizaki, Junichiro，《瘋癲老人日記》，林水福譯，台北，聯經，初版二刷，
2014。

Tanizaki, Junichiro，《陰翳禮讚》，李尚霖譯，台北，臉譜，二版一刷，2009。

Barthes, Roland，《符號學要義》，洪顯勝譯，台北，南方，1989。

David Fontana，《象徵之名詞》，何盼盼譯，台北，米娜貝爾，2003。

Erwin Panofsky，《造型藝術之意義》，李元春譯，台北，遠流，1997。

Jack Tresidder，《象徵之旅-符號及其意義》，劉珩譯，北京，中央編譯出版社，
2001。

Abrams, M.H., Harpham, Geoffrey 著，吳松江譯《文學術語手冊》，台北，新加
波商聖智學習，初版：2012。

Atkins, Robert，《藝術開講》，黃麗娟譯，台北：藝術家，三版，2000。

Barthes, Roland，《符號帝國》，江灝譯，台北，麥田，初版四刷，2015

Bataille, Georges，《情色論》，賴守正譯，台北，聯經，初版四刷，2016。

Bell-Villada, Gene H.，《唯美主義兩百年：為藝術而藝術的文學生命》，陳大道
譯，台北，胡桃木文化，初版，2006。

Belting, Hans，《現代主義之後的藝術史》，洪天富譯，南京，南京大學出版社，

初版，2014。

Eco, Umberto, 《美的歷史》，彭淮棟譯，台北：聯經，初版，2006。

Gay, Peter, 《現代主義：異端的誘惑》，梁永安譯，新北，立緒，初版二刷，2012。

Karatani, Koujin, 《日本近代文學的起源》，吳佩珍譯，台北，麥田，初版，2017。

Konishi, Jinichi, 《日本文學史》，鄭清茂譯，台北，聯經，初版，2015。

Lynton, Norbert, 《現代藝術的故事》，楊松鋒譯，台北，聯經，初版，2003。

Maeda, Ai, 《花街、廢園、烏托邦都市空間中的日本文學》，張文薰譯，新北：台灣商務，初版，2019。

Reisman, David 等, 《寂寞的群眾》，蔡源煌譯，台北，桂冠，第八版，1990。

Saito, Mareshi, 《「漢文脈」在近代：中國清末與日本明治重疊的文學圈》，盛浩偉譯，新北，群學，初版，2020。

Martha Bartfeld, 《神奇曼陀羅-自我覺醒與治療之神奇幾何圖形》，黃建森譯，台北，華泰，2003。

Radmila Moacanin, 《榮格心理學與西藏佛教》，江亦麗、羅照輝譯，台北，商務，1999。

Susanne F. Fincher, 《曼陀羅之創造天地》，游琬娟譯，台北，生命潛能，1998。

期刊

王秀珍, 〈重探西藏宗教藝術之色彩原形〉, 《密教藝術論文集》, 金色蓮花出版社, 1996, 第 118-127 頁。

立川武藏, 郭瓊瑤譯, 〈曼陀羅之宇宙觀下〉, 《香光莊嚴》, 53 期 (1998), 第 156-16 頁。

曹德啟, 曹德啟譯, 〈曼陀羅觀想〉, 《輔仁宗教研究》, 7 期 (2003), 第 1-44 頁。

曹德啟, 《曼陀羅 (壇城) 之結構和功能》, 《國外藏學譯文集》13 輯, 西藏人民出版社, 1997, 第 371 頁。

古子文, 〈曼陀羅文化流程〉, 《西藏大學學報》, 1 期 (1994), 第 30-36 頁。

李冀誠, 〈藏密曼陀羅之哲學意義〉, 《西藏民族學院學報》, 1994, 第 70-75 頁。

李源盛, 〈藏傳佛教繪畫藝術美學原理之研究〉, 《蘭女學報》, 7 期 (2000), 第 173-228 頁。

- 佐和隆研，〈密教繪畫特質〉，《密教研究》，20期（1939），日本和歌山，第15-36頁。
- 林濤，〈藏密曼陀羅藝術之構圖形式〉，《南京藝術學院學報》，1期，第59-62頁。
- 林保堯，〈東大寺藏十五世紀華嚴海會善知識曼陀羅圖〉，《藝術家》，257期，1996，第222頁。
- 吳永猛，〈密宗曼陀羅與台灣民間小法道壇之比較〉，《空大人文學報》，8期，1999，第211-238頁。
- 高千惠，〈形簡意繁—人對方圓空間之想像〉，《藝術家》，310期，第398-400頁。
- 游伯松，「榮格藝術觀導論（上）」，美育，92期，第33-40頁。
- 蔡瑞霖，〈論陀枳尼圖像原型及象徵—圖像傳播之一個觀點〉，《宗教藝術傳播與媒介》，捷揚，2002，第226-228頁。
- 蔡瑞霖，〈佛教智慧與現代知識之「碎型」關係〉，《一九九五佛學研究論文集：佛教現代化》，第397-435頁。
- 張文玲，〈「茶」曼陀羅—現象學之描述〉，《2004茶與藝國際學術研討會》，2004，第3-15頁。
- 張文玲，〈佛經故事在藝術表達上之時與空〉，《故宮文物月刊》，73期，1989，第3-4頁。
- 楊儒賓，〈曼陀羅與觀想-榮格思想與佛教〉，國科會結案報告。
- 楊清田，〈造形之意義、內涵極其形成之研究〉，《藝術學報》，55期，第115-136頁。
- 葛婉章，〈西藏唐卡之宗教本懷〉，《密教藝術論文集》，1996，第54-84頁。
- 葛婉章，〈藏傳佛教美術圖像之有關問題〉，《西藏研究論文集第二輯》，西藏研究委員會編，1989。
- 謝慈悲，〈千秋萬歲後細說曼陀羅〉，《佛教文化》，2期（1995），第8-10頁。
- 謝寶泰，〈混沌式動態系統內蘊之碎形研究〉，《商業設計》，6期（2003），第73-92頁。
- 權田雷斧，〈曼陀羅通解〉，《密宗儀軌與圖式》，大乘文化，1980，第51-73頁。
- Marylin M.Rhie，葛婉章譯，《藏傳佛教藝術之美學、年代與風格》，1998，第283-297頁。

網路資源

<http://www.mandalaproject.org/Index.html>

<http://www.babylonsystem.com/~mandala/>

<http://www.serpentmandalas.com/>

<http://www.oom.com.tw/woodcarving/all-link.html>

<http://www.fjdh.com/Photo/Class8/Class123/Index.html>

<http://www.tibet-web.com/meishudt/hualang/hanshuli/hslindex.htm>

網路圖片資源

<https://artsology.com/navajo-sand-painting.php>

<https://www.amazon.in/Mandala-Decorative-Digital-Painting-PM082/dp/B08P8PJ6GK>

<https://kknews.cc/travel/gve5jxm.html>

https://www.lopon.org.tw/visit/visit_008_001.html

<http://buddhaspace.org/dict/fk/data/%25E4%25B8%2580%25E5%25D%25B0%25E6%259C%2583.html>

<https://hk.thevalue.com/articles/christies-thangka-mahakala>

<https://freewechat.com/a/MzAwNTAxNzY1Mg==/2650458718/2>

<https://freewechat.com/a/MzAwNTAxNzY1Mg==/2650458718/2>

<https://freewechat.com/a/MzAwNTAxNzY1Mg==/2650458718/2>

<http://buddhaspace.org/dict/fk/data/%25E7%25BE%25AF%25E7%25A3%25A8%25E6%259B%25BC%25E8%258D%25BC%25E7%25BE%2585.html>

<https://freewechat.com/a/MzAwNTAxNzY1Mg==/2650458718/2>

<https://freewechat.com/a/MzAwNTAxNzY1Mg==/2650458718/2>

<http://buddhaspace.org/dict/fk/data/%25E7%25BE%25AF%25E7%25A3%25A8%25E6%259B%25BC%25E8%258D%25BC%25E7%25BE%2585.html>

<https://baike.baidu.com/item/%E4%B8%AD%E5%9B%BD%E8%97%8F%E6%97%8F%E6%96%87%E5%8C%96%E8%89%BA%E6%9C%AF%E5%BD%A9%E7%BB%98%E5%A4%A7%E8%A7%82/15472850>

<https://miss-mary-quite-contrary.tumblr.com/post/4182637756/thelittlesea-buddhist-monks-construct-a>

<https://wildcountryfinearts.com/andy-goldsworthy-inspired/>

<http://www.ycarts.com/artwork.asp?id=12934>

<http://www.hsiaochin.org.tw/home02.aspx?ID=13&IDK=3>

