

東海大學哲學系研究所在職專班
碩士論文

指導教授：林顯庭 博士

《易經》神、氣、妙範疇與中國陶藝美學
The Categories of “Shen (Spirituality)” “Chi
(Vitality)” “Miao (Subtleness)” in *Book of Changes*
as Aesthetical Foundation of the Chinese
Potteries Art.

研究生：卓文煜 撰

中華民國一〇五年十一月二十一日

東海大學哲學系研究所在職專班
碩士論文

指導教授：林顯庭 博士

《易經》神、氣、妙範疇與中國陶藝美學
The Categories of “Shen (Spirituality)” “Chi
(Vitality)” “Miao (Subtleness)” in *Book of Changes*
as Aesthetical Foundation of the Chinese
Potteries Art.

研究生：卓文煜 撰

中華民國一〇五年十一月二十一日

學位考試委員會審定書

東海大學哲學系碩士班
研究生卓文煜提之論文：

《易經》神、氣、妙範疇與中國陶藝美學

經本委員會審查與口試，認為符合碩士學位標準。

學位考試委員會

指導教授 林顯庭 簽章

口試委員 劉見成 簽章

口試委員 林武佐 簽章

中華民國 105 年 11 月 21 日

摘要

本論文以《易經》「神」「氣」「妙」範疇，加上中國美學所看重人對於美的先天感受能力「直覺」作為發端，探討人如何感應天地精神？人如何感通形上本體？以及「神」與「氣」與「妙」之間的互證關係，其探討目的，乃想從《周易》文本及《易》理思維的脈絡，思考「主體精神」如何能感通客體之善美內涵及本體之真？期能在思考的過程之中尋求人之精神的普遍性，並進一步探究由《易》理顯示的審美範疇之美學體系，以及審美直觀所朗現出《易經》「神、氣、妙」範疇的美學義涵與中國陶藝的創作精神。

《易》理提供中國陶藝人天共感、人際通感、人器交感之審美意象，吾人借現代兩位陶藝家之作品與美學思想，揭示「體用合一」、「道器不二」的哲學實踐與美學體現。

關鍵字：易經、神、氣、妙、中國陶藝、陶藝家、美學

目錄

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的-----1

第二節 研究方法與範圍-----5

第二章 《易經》神、氣、妙範疇與中國陶藝創作精神的傳達-----8

第一節 《易經》神、氣、妙範疇的美學義涵-----8

第一項 人如何感應天地精神？-----10

第二項 人如何感通形上本體？-----12

第三項 「神」與「氣」與「妙」之間的互證關係-----18

第二節 中國陶藝之美學基礎-----23

第三節 色、形、氣韻與陶藝家之精神傳達-----26

(一) 釉色-----26

(二) 器形-----27

(三) 氣韻-----28

1、器物本身之氣-----28

2、陶藝創作者的精神所賦與作品整體之氣韻-----29

第三章 《易》理提供中國陶藝人天共感、人際通感、人器交感之美-----31

第一節 人天共感(創作者與形上領域之間的應感)-----32

第二節 人際通感(創作者與觀賞者間的共通之美感經驗)-----36

第三節 人器交感(自然、人、器之間的交流與通感)-----39

第四節 創作實務與美學體驗—借現代兩位陶藝師之作品與美學思想來詮釋
「共感」「通感」「交感」-----41

第四章 結論-----55

參考書目-----59

顧景舟作品集-----61

楊國賓作品集-----66

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

《周易·繫辭上傳》：「一陰一陽之謂道。」¹陰陽之道²源自天地的自然變化及規律而來。聖人將觀與想相互交融，從觀看萬物的生息，延伸至形上的思考，這是透過有形之象，感受到看不到、聽不到、摸不到的無形之道，開展出中國人幽深的哲學思想。

人從觀看萬物的外在變化，再經內在的虛靜沈澱並思考體會，進而轉為運用之理³，這些由外而內，再由內而外的虛實轉化過程，讓我們了解人本身即是一

¹ 《周易·繫辭上傳·第五章》：「一陰一陽之謂道。」意指一陰一陽的相互對待與作用就叫做道。參閱郭建勳注譯《新譯易經讀本》，台北，三民，2011，頁 501。

² 《周易·繫辭上傳》：「一陰一陽之謂道。」；《莊子·天下》所謂「《易》以道陰陽」，正與本句可相互印證。唯陰陽兩字，不見於六十四卦本經，只見於〈文言〉、〈象傳〉、〈繫辭傳〉及〈說卦傳〉。梁任公先生以為《儀禮》中無陰陽兩字，《詩》、《書》、《易經》卦爻辭中的陰字，都當作覆蔽；陽字都當作向日解。因此認為陰陽兩字是七十子後學所作。儘管如此，〈繫辭〉等傳中，把六十四卦中剛柔兩爻的性能，用陰陽兩字代表。以陰陽去談宇宙變化，就《易經》的學理來說，卻是一大進步。所以本句在《易經》哲學上也是一個關鍵語，對於本句，有兩點值得注意：（甲）所謂一陰一陽，並不是指一個陰、一個陽。因為陰陽不是物質，不能以數字來區分。此處所謂「一」，兼有兩層意思，一是指陰陽的對立，如「分陰分陽」（〈說卦傳〉第二章），即一面陰，一面陽；二是指陰陽的交感，如「陰陽合德」（〈繫辭下傳〉第六章），即一次陰，一次陽。（乙）陰陽兩字，後代《易學》家都把它們當作氣來看，但是氣是形而下的，又何以能作為形而上的道呢？伊川曾謂：「離了陰陽，便無道。所以陰陽者，是道也。陰陽，氣也，氣是形而下者，道是形而上者。」《朱子語類》也謂：「理則一而已，其形者，謂之器！其不形者，則謂之道。然而道非器不形，器非道不立。蓋陰陽亦器也，而所以陰陽者，道也。是以一陰一陽，往來不息，而聖人指是以明道之全體也。」這兩段話中的「所以」而字甚為緊要，陰陽的作用，只是自然的變化，而在其背後，使其「所以如此」的乃是道，也就是說，使陰陽產生作用的，乃是道。參閱吳怡著《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012，頁 34-35。

「一陰一陽之謂道。」，朱熹釋意：陰陽迭運者，氣也，其理則所謂道。參閱朱熹著《周易本義》，台北，大安，1999，頁 238。

³ 太極是理、兩儀為氣。朱熹易學的邏輯結構，理是一個最重要的概念，是本體的範疇。與理相

個陰與陽相盪相濟的綜合體。由天地萬物彼此摩蕩之變化所映現的和諧感與韻律感，亦是陰陽之氣的盪濟交感，所以人在大自然中，不但感到自在愉悅，也在天地中體會出人生的哲理，實為人之所以會有藝術家、哲學家、美學家、創作家人文發展之常情。⁴源自觀宇宙天地之象而發展為《易》理的體道思維，影響中國人的思想及文化十分深遠⁵。筆者想順此理路，進一步探究這樣的觀象體道之思維，如何在後來的時代裏，也為中國陶藝美學增添了一份神妙與氣韻之美。

由《易經》學理所開啓的美學範疇，不但具有形而上的哲思，亦能從生活的落實面來涵養我們內在的精神，更是文化生命得以延伸擴大的根源之一。牟宗三先生在其著作《中國哲學十九講》提出：

「生命嚴格說不只是橫剖面地掛搭在現在的時空中，若只是那樣，生命就沒有意義；一定還要有縱貫線，因此有生長、覺悟過程。所謂覺悟，就是要把人的縱貫線喚醒，這才是生命的擴大。…因此沒有文化生命，不了解文化背景，因而也就不了解這套智慧之根源、性格以及其在人生中的作用。…但文化生命不如

當的還有太極與道，是屬於形上之體。相對而言，形而下之用為氣、陰陽及器。朱子以太極為理，陰陽變易之理是太極。太極是理，兩儀為氣並進而探討理氣關係，用以解釋天地萬物的本原。他認為理是構成事物的根本，氣是構成事物的材料，理在氣先。參閱潘立勇著《朱子理學美學》，東方出版社，北京，1999。

⁴《周易·繫辭下傳第二章》：「古者包犧氏之王天下也；仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文，與地之宜，近取諸身，遠取諸物，於是始作八卦，以通神明之德，以類萬物之情。」

⁵吾師 林顯庭博士在《文心雕龍的哲學與美學·上部·第壹章·原道·第一節》針對人由觀象而體道而發展人文的脈絡，說敘如下：「人以直立之姿，仰觀星辰，俯察地紋；發展出三維秩序觀與自我意識。於是「道」衍播「性靈」注聚於他；他憑此發展語言以引帶思維，進而提昇自己成為天地間唯一具有心靈慧智者，天地的行健精神與弘道意願都通過他代言而呈現；他不斷地創建、推進文明系統，直至今日。這是「道」通過人文，而間接呈現創造性。」又在〈第二節「人類以文明弘道的歷程」〉說：「洪荒時期，人本一無所有，自從能直立而剖判天地，發展語言以推進思想，即開啓了文的指向。……人通過語言而推進思維，發展出「符號」來表彰世界之事理結構及其運作模式與展向，成立卦爻之型式及其組合條例，名之曰《易》。人於是可以通過「文」而替天地萬物說出弘道之心聲。」《文心雕龍的哲學與美學》，頁 13-14，台北，五南，2015。

此，它可以從自然生命跳上來找一個超越的根據來潤澤提撕我們的自然生命，這樣就可以永遠持續下去……。」⁶

一萬年前陶器的發明為人類文明帶來了新的曙光。過程中，人類發揮出高度的觀想力與感通天地萬物本質的能力。從新石器時代陶器上所刻劃的線條與紋飾，其中粗細、深淺與曲直的變化，都顯示人類欲想透過雙手來抒發並回應來自天地萬物最原初的美感經驗。據此可知，美感的直覺與表達亦是源自人類本性之嚮往，也是人類天生具有的能力之一。但是，此本能必須由天地萬物所給予的現象變化來發顯內在的特質。人以內在的精神創發日用的陶器，並依據所體悟的《易》理範疇，將陶器的形象昇華出具有審美意象的陶藝展現；因此，人也可以經由陶藝的創作、觀賞以及使用的過程，啟發內在的審美心靈，並思考哲學美學對於生活的真實意義。⁷

據此，吾人從中國文化的脈絡，提取《易經》「神」「氣」「妙」幾個範疇的詮釋，加上中國美學所看重人對於美的先天感受能力（虛靜心靈）作為發端，並以審美的直觀體現《易經》「神、氣、妙」的美學涵義與中國陶藝的創作精神，

⁶ 參閱牟宗三著《中國哲學十九講》，台北，學生書局，1983，頁87，88。

⁷ 藝術當中，最古老的藝術當然是陶藝。人的定義有多種，依據希臘哲人著名的一個定義，人當是工具人，因為工具使得人得以脫離最原始的採集生涯。但真正決定性的工具人的出現在於陶器被製成的那個歷史關鍵點。陶器的出現是「天地陰陽醞釀，水火木金協調」，是作為「物」的總稱的「五行」的第一次合作。人從自然脫穎而出，他從自然中創造了另一種自然。陶器的出現是文明之謎，在中東、在西亞、在中國，莫不如此。「謎」不僅指技術的出現，更在於陶藝的創造衝撞了存在的祕密，在於物的轉化所帶來的世界意義的重新組合。……世界的祕密也在陶。渦旋是原始藝術極重要的主題，從大地迷宮到石雕、漆器，旋轉的圖案一再地從觀者的眼中躍起，此事真是謎。為什麼我們可以確定：謎底一定脫離不了陶藝。老子說：「埴埴以為器，當其無，有器之用」；《莊子》書中，漢陰丈人以陶甕灌水，而不用桔槔打水，行的是「渾沌之術」。渾沌圓轉中空，身體由歌舞韻律組成，渾沌此上古神人也是陶。道家諸子都使用陶器以象徵道。儒家亦然，從《易經》到張載到王夫之，都宣揚以陶藝為隱喻的道，他們稱作「天均」哲學。均者，陶均也。宇宙的運行就像陶均的運作，渦旋是宇宙躍動的精靈，大道是位大陶匠。參閱楊國賓著，《2016 熾火無寂：楊國賓柴燒陶作集》楊儒賓教授著作之序文，桃園，松嶼山房，2016，頁7。

架構出「體」、「用」互相彰顯的論述，希望對增進人類美感經驗的價值與功能有所助益，這也是筆者撰寫「《易經》神、氣、妙範疇與中國陶藝美學」的動力。

第二節 研究方法與範圍

《易》學源自伏羲氏深觀天象、細察地貌生息所畫出的卦爻符號，並且在卦爻中建構一個純粹的意象思維；據此，也揭顯了天人合一的形態是透過天地變化的規律，並由性靈貫注於人所映發出直覺性與創造性的心靈展現。從初現的卦爻符號，到《易經》的卦爻辭，再到《易傳》的義理，其中圖文及字義表達出「言、象、意」等範疇和審美形象有相通之處。「言、象、意」彼此契會出的審美範疇，讓中國人在此美學⁸的脈絡下，涵養出一個能觀照萬物、感通天地、創發形象的審美主體。⁹

審美可以為人類開啓一條通往至靜、至善的路。《易經·繫辭上傳》：「《易》有聖人之道四焉：…以製器者尚其象。…易无思也，无為也，寂然不動，感而遂通天下之故。」¹⁰表達出聖人從形而上到形而下的雙向感通與雙向建構的方式；同時，也反映出人必須在沒有慾念、沒有我見，在純然的心靈與虛靜之中，才能

⁸ 葉朗先生在《中國美學史》提出：「美學研究的對象是人類審美活動的本質、特點和規律。…美學是一門理論學科。它研究美學範疇，研究美學範疇之間的區別、聯繫和轉化，研究美學範疇的體系。葉朗著《中國美學史》，台北，文津，頁2。

⁹ 葉朗先生在《中國美學史·第四章》提出：「《易傳》美學「觀物取象」的命題，包含了以下三層意思：第一，「觀物取象」說明《易》象的來源。……《易》象是「聖人」的創造，但並非是「聖人」的「自我表現」，而是對宇宙萬物的再現。這種再現，不僅限於外界物象的外表模擬，而且更著重於表現萬物的內在的特性，表現宇宙的深奧微妙的道理（「天下之赜」，「萬物之情」）。第二，「觀物取象」說明《易象》的產生，既是不個認識的過程，同時又是一個創造的過程。第三，「觀物取象」還說明了「觀物」所應採取的方式：「仰則觀象於天，俯則觀法於地，觀鳥獸之文，與地之宜，近取諸身，遠取諸物。」這是說，「觀物」不能固定一個角度，也不能局限於某一個孤立的對象，而應該「仰觀」、「俯察」，既觀於大（宏觀），又觀於小（微觀），既觀於遠，又觀於近。只有這樣，才能把握「天地之道」、「萬物之情」。……「觀物取象」的思想在美學史上的影響是很大的。……「觀物取象」也被多數人看作是藝術創造的法則。參閱葉朗著《中國美學史》，台北，文津，2011，頁68。

¹⁰ 《易經·繫辭上傳·第十章》：「《易》有聖人之道四焉：…以製器者尚其象。…易无思也，无為也，寂然不動，感而遂通天下之故。」參閱吳怡注《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012，頁75。

感應到寂然不動的本體與本體所透發的美。吾人認為：若將此體悟轉為美感的體驗，如同當我們感受到陶藝之美而發出讚嘆的瞬間，亦是一種超越感官的內在統一之精神境界。所謂「製器者尚其象」如以審美活動的脈絡來解釋，《易傳》中所提出的「象」，應是象外之象的「意象」¹¹。如葉朗在《美學原理》之「形象」與「意象」的概念區分中提出：「王夫之說：『物生而形形焉，形者質也。形生而像象焉，象者文也。形則必成像矣，象者像其形矣。在天成像而或未有形，在地成形而無有像。視之則形也，察之則像也。』從王夫之這段話看，……「形」是器物的實體存在，而「象」則要在主體面前才呈現出來。所以《易經·繫辭上傳》：「見乃謂之象，形乃謂之器。」例如：「一根竹子，「形」是竹子作為器物的實在的存在，它是現成的，而「象」則是鄭板橋說的「眼中之竹」它是對觀賞者的一種呈現，它是生成的。」¹²因此，「形」與「象」的統一，是主體在審美活動中所顯現出的審美意象。由此會意《易傳》之「象」的意思，應是由主體在審美活動中的內在統一與生成之「意象」。

中國陶藝的發展與《易》理所朗現的美學範疇具有密切的關係。特別是宋代由唐代的繁華雄偉歷經時代更迭之後，中國人的思維開始轉向為之深沉的內省。宋人在大起大落間透徹，所轉折出來的生命內涵，是將個人的大喜大悲，回返到自然山水中尋求精神的開闊。宋人經過生活的淬拔所體悟出的體道觀，進而成就

¹¹ 「意象」是中國傳統美學的一個核心概念。「意象」這個詞最早的源頭可以追溯到《易傳》，而第一次鑄成這個詞的是南北朝時期的劉勰。（劉勰對審美意象的分析，首先表現在他提出的「隱秀」這一組範疇。……劉勰說：「狀溢目前曰秀」。「秀」是指審美意象的鮮明生動、直接可感的性質。……劉勰說：「情在詞外曰隱」。又說：「夫隱之為體，義生文外……。」這是指審美意象所蘊涵的思想情感內容不直接用文詞說出來，不表現為邏輯判斷的形式所以叫作「隱」。參閱葉朗著《中國美學史》，台北，文津，頁 154。）劉勰之後，很多思想家、藝術家對意象進行研究，逐漸形成了中國傳統美學的意象說。在中國傳統美學看來，意象是美的本體，意象也是藝術的本體。中國傳統美學給予「意象」的最一般的規定，是「情景交融」。參閱葉朗著《美學原理》，台北，信實，頁 84。

¹² 參閱葉朗著《美學原理》，台北，信實，頁 100。

出宋瓷色澤潔淨、典雅高貴的藝術形象，宋瓷散發的溫潤意象穿越了時間與空間的限制，這是歷經魏晉南北朝玄妙思想的奠基所蘊藏而出的藝術經典。因此，吾人以《易》理的美學範疇與宋瓷所創發之精神和現代陶藝創作之實例，作為「道器不二」之論述基礎¹³。

本論文的研究方法是以《易經》「神」「氣」「妙」幾個範疇的詮釋，加上中國美學所看重人對於美的先天感受能力「直覺」作為發端¹⁴，以審美的直觀朗現《易經》「神、氣、妙」範疇中的美學義涵與中國陶藝的創作精神，據此架構擬出「體用合一」、「道器不二」的哲學實踐與美學體現之論述。

研究範圍：

- 1、《易經》「神、氣、妙」範疇的美學涵義之詮釋。
- 2、中國陶藝創作精神之探討。
- 3、從《易經》「神、氣、妙」的審美範疇，觀照陶藝所透發的審美意象與人在審美活動中的交感之探究。

¹³ 「道器不二」是宋明儒羅欽順、王夫之的口號，但其學理早涵存於六十四卦的卦象中；〈易傳·象曰〉多是就此一義而揭揚其說的。此所以〈繫·上·九〉曰：「易有聖人之道四焉，……以制器者尚其象。」〈上·十一〉曰：「是以明於天之道，而察於民之故，是興神物，以前民用。……見乃謂之象，形乃謂之器。」皆有「道器不二」思想之雛型。

¹⁴ 直觀或直覺 (Intuition)，此一範疇由虛靜心靈所開出，乃虛靜心靈最重要的審美機能。Intuition 一詞由意大利美學家克羅齊 (Benedetto Croce, 1866 年~1952 年) 提出，爾後諸多美學家都承認它是來自於虛靜心靈所啟動之極重要的審美範疇，且是先於經驗即擁有的。

第二章 《易經》神、氣、妙範疇與中國陶藝創作精神的傳達

第一節 《易經》神、氣、妙範疇的美學義涵

《周易·繫辭上》：「易無思也，無為也，寂然不動，感而遂通天下之故。非天下之至神，其孰能與於此？」¹⁵也說：「一陰一陽之謂道，繼之者善也，成之者性也。」¹⁶這就在審美之路除了寂感的方法之外，另立一個通達於客體界的有效之路。因為一陰一陽的陰陽交揉而開顯萬有萬事之動作，原本只是「真」在發顯而已，但繼續此「真」，讓「真」能持續推展下去的是生生之德的「善」；可是要讓「真」「善」能成就、能圓滿的是「性」，「性」包括：1、陰陽兩質交揉不已的真性 2、生而不有、長而不宰的玄德之善 3、觀照萬物、照亮萬物、揭顯萬物生命之美的藝術心靈必然是虛靜而具直觀功能的心靈。

這就昭示了：一陰一陽的運作原本只是說「道」的開用顯體之規律以此方式展現著，卻不期然地說出了這規律與善德、審美藝術結合而並聯運作之後，揭顯出來的仍然只是「道」的全幅體用，但此處的「道」是貫徹形上（道）、型（典範）、形下（器）三層的實體，也是攝顯著真、善、美三境的主客融一之實體。

¹⁵ 《周易·繫辭上·第十章》：「易無思也，無為也，寂然不動，感而遂通天下之故。非天下之至神，其孰能與於此？」參閱吳怡注《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012，頁 82。

¹⁶ 《周易·繫辭上·第五章》：「一陰一陽之謂道，繼之者善也，成之者性也。」這是說產生一陰一陽變化的就是道，承繼著道而發展的，乃是生的至善大德，而生的完成，就在人性的建立。參閱吳怡注《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012，頁 34。人性的思維轉入在審美的觀照中，則是一種在審美活動過程中所凝釀出的審美意象，如葉朗在《美學原理》之意象的分析中提出：「審美意象不是一個既成的、實體化的存在，而是在審美活動的過程中生成的。柳宗元說：『美不自美，因人而彰。』柳宗元的話消解了實體化、外在於人的『美』。又說：中國美學看來，美在意象……，意象世界顯現一個真實的世界，即人與萬物一體的生活世界。這就是王夫之說的『如所存而顯之』、『顯現真實』……，『一觸即覺，不假思量計較』的直覺性。」參閱葉朗著《美學原理》，台北，信實，2014，頁 83；頁 89；頁 133。

《易》理是一門以探研並掌握變化之機為內涵的思想，與寂然不動的本體境界是相對的思維，是否著作《易》理之聖人想藉此一大巨著透露《易》理幽微之處，讓吾人能初探之？《易》理是天地之間的陰陽相對相生之理，還是無形的純然至真、寂然至靜的境界？如果兩者相攝相顯，那麼人如何能相通兩界（從天地之運化感通寂然不動的道理）？人能指出本體是一個無思無為寂然不動之境，顯示本身已體會出虛靜心靈能感通無形的超越實體，所以〈繫辭〉此兩段應是人的心靈與道流出的創造性，被《文心雕龍》的作者劉勰稱做「道體之第三位」的性靈，互換其位而交感相通後的心得感想，如此人的感通能力是否與反思反鑒的良知能力相關？人是否還有其它感通無形本體的方式呢？

另一是，「**天下之至神**」之「神」是指《易》理不可測度的神妙性？還是指人能感通神妙之境是來自己具備觀察萬物至極微處的能力？是人須先放下感官與情緒、意志、意識的糾結所成的小我之情識之後，所開揭出來的虛靜心靈能以直觀審鑒存有界之功能？似乎三者都是，周易文本之「神」是否具有以上這三種意義？何故？顯示什麼消息？

以上探討之目的：乃想從《周易》文本及易理思維的脈絡，思考「主體精神」如何能感通客體之善美內涵及本體之真？期能在思考的過程之中尋求人之精神的普遍性，並進一步探究由《易理》顯示的審美範疇之美學體系。經上述的提問，所問的課題可做如下之歸結：

- 一、人如何感應天地精神？
- 二、人如何感通形上本體？
- 三、《周易》文本所述之「神」，所開顯的審美範疇為何？

以下即依此順序，提出我在思考、研探之路上所獲得的一些初步之心得：

第一項、人如何感應天地精神？

(一)、何謂天地精神？

《周易·繫辭上》：「精氣為物，游魂為變，是故知鬼神之情狀。」朱子《周易本義》：「陰精陽氣，聚而成物，神之伸也；魂游魄降，散而為變，鬼之歸也。」在此「精、氣」都是成物的元素之一；然精氣聚則成物，散則為魂魄，呈顯萬物鬼神都是一氣之變。且「精」與「氣」可藉由「神」提拔出向上的延伸，即從看得到的物質，看到看不到的感通天地之美的靈明之氣，也呈示了人與天地相融之後，展現在精神上的超越性及永恒性¹⁷。如此，人感應天地之美的靈明之氣亦是天地精神。

此外，天的普照覆育，地的承載奉獻，這兩種對萬物的無私、無為、無求之服務，亦是天地精神。有時，天地精神不自體顯現，而通過它所錘鍊的景物、景色、景象來顯現，比如：日月麗天或地平線上一浮一沉的紅日與圓月，又比如梅在冬雪下盛開所顯的渾淪、淋漓之元氣，都是天地精神的間接呈現。常常人們不經意地稱頌這些景物有天地精神。

因而，人以審美創作之工夫，錘鍊出一些藝術品來，是否也得以顯現天地精神？或者只能顯現人文精神？人文精神是否可被納入廣義的天地精神？這是吾人擬藉由親身參與燒陶創作數年下來的歷練，又一方面在哲學研究所在職專班攻讀的經驗和心得，做一次論文撰寫式的初步探討。

(二)、人如何感應天地精神？

《周易》咸卦、豫卦呈示天人感應的象徵：《咸卦·彖》：「咸，感也。柔上而剛下，二氣感應以相與…天地感而萬物化生，聖人感人心而天下和平。觀其所感，而天地萬物之情可見矣。」此云：人得以剛柔二氣之搭合而感通天地化生之

¹⁷ 《周易·繫辭上·四》：「精氣為物，游魂為變，是故知鬼神之情狀。」，晉韓康伯註曰：「精氣綱縕，聚而成物；聚極則散，而遊魂為變也。遊魂，言其遊散也。盡聚散之理，則能知變化之道，无幽而不通也。」參閱樓宇烈校釋《王弼集校釋》，台北，華正，2006，頁540。

情。〈象〉：「**山上有澤，咸**」此意云：澤在山上，山承澤，澤潤山，兩相交感¹⁸。

《豫卦·彖》：「**豫順以動，故天地如之。**」此云：人能豫順以動，天地亦將感通而採取豫順之方式以展現其運行。又〈象〉：「**雷出地奮，豫**」此意云：雷聲迸發，使大地振奮，呈現陰陽應合之象。

天地間陰陽之氣，雖為看不到的超越實體所開出之極微範疇，吾人卻能從現象界的事物活動中感知陰、陽的存在與作用。如四季的轉換，是以「陰陽消長之氣息」呈顯在天地的運行之中，人可與之交感並從自覺中反照自我與萬物的本然，同時也照見性靈所具之虛靜的本質。

虛靜心靈所發的直覺觀照是先天審鑒的能力之一。那麼「虛靜心靈」是否能從審美活動的過程中開顯萬物之本然？

虛靜心靈所發的直覺，依徐復觀先生說，是近似胡塞爾提出的「純粹意識」，此理論是將對象由現象還原為實在物，也就是哲人透過意識消去法之排念、排執、排我（小我）的純一意向的行為所還原而給出之純然本質，如同審美活動的過程中必須排除生理層、心理層的慾求，最終由虛靜心靈朗現審美的直觀以凝聚意象。¹⁹吾人認為：對「現象」的本質還原是一種回返自我內在的探求；然而透過審美活動所產生的「意象」，似乎傳達著人可以從共通的本質超越出來，而一時成為一種超我（Ego、主體），並化入穹蒼而與天地萬物之本然客體融契，以開顯天人合一的境界。

¹⁸ 《周易》鄭康成注云：「咸，感也。艮為山，兌為澤，山氣下，澤氣上，二氣相通而相應，生萬物，故曰咸也。」參閱郭建勳注譯《新譯易經讀本》，台北，三民，2011，頁243。

¹⁹ 「純粹意識」（Reines Bewusstsein）：「此詞是由胡塞爾（Edmund Gustav Albrecht Husserl，1859年4月8日-1938年4月26日）所開立，他認為：人只能用純粹意識對現象界的事物做出觀照。而此一純粹而先驗的範疇之尋覓或導出，須排去所有與審鑒無關之念識，只剩「意識自身固有存在」（Eigen Sein des Bewusstsein）這才是純粹意識，也才是人可對現象界的事物做出觀照的根據。參考李幼燕譯胡塞爾《現象學通論·第卅三節》，台北，桂冠，2005，頁152。及徐復觀《中國藝術精神·第二章·第七節「藝術精神的主體-心齋之心與現象學的純粹意識」》，台北，學生書局，2013，頁75。

人因為有先天共通的本質（純粹意識）而能洞明「真」的實然；又能從共通本質超上一層而以「直觀」、「意象」凝釀「美」的世界；後者似乎多了一點兒人為的主觀成份，因此，經由主體所主導的審美過程如何維持相當程度上的客觀性，就顯得很必要也很重要，這促使吾人反思美學的普遍性與永恆性的意義，除了建構在人的共通本質上，也必須建構在天地間所流佈的靈氣能被人感應，而擺脫主觀的心氣、才氣、意氣，藝術家須共同秉持，至少要互相承認、互相接納、互相賞識對方同一份虛靜心靈及其所創造的意象，才是「天人合一」的境界。

當我們在驚嘆中國藝術的經典作品之豐富時，是否提問為何這些作品能跨越時空，在千年之後依然耀動著光芒，並且憾動著我們的心靈呢？那不正是由《易理》所提倡虛靜心共感不息的真諦所顯現的「天人感通之美」、「天地精神與人文精神合一之美」嗎？

中國人將《易》理攝入生命，涵養出獨特的美學，已不是以人為中心，而是將自我化為虛靜心靈、化入了穹蒼，轉為聆聽天籟之音、靜觀四序變化，是一種寂然又傳神的美學觀，也為中國美學增添一份對天地的敬重。

第二項、人如何感通形上本體？

（一）、感通形上本體的修養功夫：

《周易·復·彖》：「復其見天地之心乎！」《老子·十章》說：「滌除，玄覽，能無疵乎？…天門開闔，能為雌乎？」〈一章〉說：「故常無欲以觀其妙」〈十六章〉：「萬物並作，吾以觀復。」說的都是人以修養工夫感通形上實體之方略。若就魏晉思想而言，則有一些所謂玄學修養之工夫。茲歸納王弼的著作中提及這類工夫的地方：

（1）妙者，微之極也。萬物始於微而後成，…故常無欲、空虛，可以觀其始

之妙。(《老子，一章·注》) 這是以無欲、空虛的工夫，來觀「道」始物之妙。²⁰

(2) **神明（虛靜心靈）茂，故能體沖（虛、謙）和（和諧）以通「無道本體」。**

²¹這是以虛靜工夫讓心靈體會並涵納謙沖、和諧兩種德行，憑此體會跟涵納，讓人可直接通向「道本體」，亦即通向形上的「超越界」。

(3) **夫「無」者，不可以無明，必因於有，故常於有物之極，而必明其所由之宗也。**(韓康注《易·繫辭·大衍》引王弼曰)²²這是說，吾人應就萬有生命蓬勃茁壯至極，而必將返歸原始起點的這一走向，來明瞭生命規律所奉遵的道本體之動用軌則。

(4) **天地以本（本體）為心者也。…天地雖大，…寂然至无，是其本矣。故動息地中，乃天地之心現也。**(《易·復·彖「復其見天地之心乎!」·王弼注》)²³天地以道本體之真與靜為內涵，故道本體之真與靜，為天地之宗本。吾人從每年冬至後的「動息地中」之現象，看到天地一次又一次的演練以寂靜返歸道本體之真，而這就是吾人所要效法的天地精神，也是玄學修養工夫的一種。

(5) **以虛靜觀其反復。**(《老子·十六「吾以觀復」·王弼注》)²⁴王弼言：人應以虛靜之心，觀萬物回返道體之歷程，因而訓勵自己亦以返本為生命之正向進展。

(6) **天地雖廣，以「無」為心，…滅其私而無其身，則四海莫不瞻，遠近莫不**

²⁰ 參閱樓宇烈校釋《王弼集校釋》，台北，華正，1992，頁1。

²¹ 《三國志·魏書·卷廿八·鍾會傳·裴松之注》引何劭〈王弼傳〉云：何晏以為聖人無喜怒哀樂，其論甚精，鍾會等述之。弼與不同，以為：「聖人茂於人者神明也，同於人者五情也。神明茂，故能體沖和以通無；五情同，故不能無哀樂以應物。然則聖人之情，應物而無累於物者也。今以其無累，便謂不復應物，失之多矣。」

²² 參閱樓宇烈校釋《王弼集校釋》，台北，華正，1992，頁548。

²³ 同上註，頁336、337。

²⁴ 同上註，頁36。

至。(《老子·卅八·王弼注》)²⁵天地以返「無」為性命之正向，人亦當法此而滅私慾、外身官，包融四海遠近，以體通大道。

(7) **舍無以為體**(《老子·卅八·王弼注》)²⁶王弼揭示吾人應當把全副生命都住到「無」裏面，或人應伸敞心胸讓「無」住進身體裏面來。不要只是會用「無執」、「無為」來指導日常生活之細節而已。

(8) 返樸、守樸

① 《老子·廿八》：「為天下谷，常德乃足，復歸於樸。」王弼注：「言常反終，後乃德全其所處也。……功不可取，常處其母也。」²⁷

② 《老子·卅二》：「樸雖小，天下莫能臣也。侯王若能守之，萬物將自賓。」

王弼注：「樸之為物，以無為心也，亦無名。故將得道，莫若守樸。……樸之為物，隤然不偏，近於無有。……抱樸無為，不以物累其真，不以欲害其神，則物自賓而道自得也。」²⁸

③ 《老子·卅七》：「侯王若能守之，萬物將自化。化而欲作，吾將鎮之以無名之樸。」王弼注：「吾將鎮之無名之樸，不為主也。」²⁹

凡此皆可見返樸、守樸確為王弼所重視的玄學工夫之一。

(9) 抱「一」與得「一」

① 《老子·十》：「載營魄抱一，能無離乎？」王弼注：「言人能處常居之宅，抱一、清神，能常無離乎？則萬物自賓也。」³⁰

²⁵ 同上註，頁 93。

²⁶ 同上註，頁 94。

²⁷ 同上註，頁 74。

²⁸ 同上註，頁 81。

²⁹ 同上註，頁 91。

³⁰ 同上註，頁 22。三十二章王弼注說：「抱樸無為，不以物累其真，不以欲害其神，則物自賓而道自得也」。頁 81。

② 《老子·廿二》：「聖人抱一以為天下式。」王弼注：「一，少之極也；式，猶則也。」³¹

③ 《老子·卅九》：「昔之得一者，…候王得一以為天下貞。」王弼注：「物皆各得此一以成，……為功之母，不可舍也。」³²

可見抱一、得一亦是王弼所認定的玄學工夫。

(二)、對道體從靜極反向為創造之動的覺察力之培養：

(1)、《周易·繫辭上》：「一陰一陽之謂道，…仁者見之謂之仁，知者見之謂之知，百姓日用而不知。故君子之道鮮矣。」君子所感知的「道」，是從感官之知超越到心靈之悟，把自我提昇到一個全面而宏觀的層次，來觀悟並感通於「道」，進而體驗「道」只通過一陰一陽的律動向下化生，化生的過程中勢須由君子繼之以善、成之以性，還要加上仁者知者的力行，始得成就天地和世界的神妙。

晉韓康伯註曰：「道者何？无之稱也，无不通也，无不由也。况之曰道，寂然无體，不可為象。必有之用極，而无之功顯，故至乎神无方而易无體，而道可見矣。故窮變以盡神，因神以明道，陰陽雖殊，无一以待之。在陰為无陰，陰以之生；在陽為无陽，陽以之成，故曰『一陰一陽也』…君子體道以為用也，仁知則滯於所見，百姓則日用而不知，體斯道者，不亦鮮矣。『故常无欲，以觀其妙』，始可以語至而言極也。」

韓康伯認為道是「無」的全幅揭顯。「無」的第一層次是寂然無體，不可為象，吾人必須從有發展至極點而要返歸於寂之處，體察到「本體無」的出有、成物之功，這裏才是「無」的第二層次之意義。意思是要我們以「有」為基本來體會「無」成就世界的道理，即是從陰陽的對立狀態，感悟到是由「無」以「一生二」的軌則而讓陰極生陽，陽極生陰而演成

³¹ 同上註，頁 56。

³² 同上註，頁 106。

兩儀之間的交感變化。然「以無為本、體無用有」的道體觀是王弼對於老子思想的注解。吾人認為：王弼「以無為本」的思想，不但將老子「有生於無」的宇宙觀，提升至形上的層次，也間接交付予韓康將漢儒對《周易·繫辭》的詮釋原以宇宙萬物之生發有其自然規律的宇宙觀³³，轉向以主體心靈秉承本體玄德而以繼善成性之創造活動為主軸的體道觀。

(2)、《老子道德經四十章》：「反者，道之動，…天下萬物生於有，有生於無。」王弼注：「高以下為基，貴以賤為本，有以無為用，此其反也。動皆知其所無，則物通矣。…天下之物，皆以有為生。有之所始，以無為本。將欲全有，必反於無。」³⁴「無」不是「虛無」，是用「無恃、無為、無宰之玄德」，看待萬物之生命活動，從而體驗道之開顯自體實呈示動極返靜、靜極造動之規律，吾人可憑此體驗來揭顯道與物兩者間生生的循環力。

(3)、《周易·繫辭上》：「夫乾，其靜也專，其動也直，是以大生焉。夫坤其靜也翕，其動也闢，是以廣生焉。」³⁵意思是乾坤之動之靜，其實是彼此交感輪替的作用，乾呈現生生不息的向上精神，是因為有靜的專凝，所以當它動的時候即能剛直的往前而自強不息。坤是柔順的等待，當它即將開展生命生機之前，呈現的是一片寂靜深藏。靜到最極之處才發動最強的生生之力。同理，人處在靜極的時候也會進行一種反思³⁶，覺察

³³ 如東漢虞翻解此章曰：「調乾能統天、生物；坤合乾性，養化成之。」唐李鼎祚《周易集解·卷十三》引。台北，世界書局《周易注疏及補正·周易集解·十三》，1963，頁320。

³⁴ 參閱樓宇烈校釋《王弼集校釋》，台北，華正，1992，頁109。

³⁵ 《周易·繫辭上·六》：「夫乾，其靜也專，其動也直，是以大生焉。夫坤其靜也翕，其動也闢，是以廣生焉。」參閱吳怡著《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012，頁43。

³⁶ 康德在《判斷力批判》中說：「在自己的反思中（先天地）考慮到每個別人在思維中的表象方式，以便把自己的判斷彷彿依憑著全部人類理性，…我們把自己的判斷依憑著別人的雖不是現實的、卻毋寧只是可能的判斷，並通過我們只是從那些偶然與我們自己的評判相聯繫的局限性中擺

自我內心的開端，亦是由主體的主觀轉向與客觀的精神實體相融的時刻。

(三)、重視虛靜主體所呈顯出的審美心靈：

(1)、《老子·十六章》：「致虛極，守靜篤，萬物並作，吾以觀復。」意思是，人保持心靈虛靜至極篤時，可以發顯觀察天地自然謙卑柔順之智慧，如此才能把握沖虛之玄德，以開啟虛無明通的妙用，且不要固著於感官、心理情緒與意念的造作，隨時將心靈從現實中超拔到精神的境界。³⁷ 王弼注曰：「言致虛，物之極篤；守靜，物之真正也。動作生長。以虛靜觀其反復。凡有起於虛，動起於靜，故萬物雖並動作，卒復歸於虛靜，是物之極篤也。」樓宇烈校釋：「篤」真實，樸實。《老子指略》說：『未若抱素樸以全篤實』，即「篤」為「實」義。王弼對「復」的解釋為「以虛靜觀其反復」。

(2)、《莊子·〈天道〉》：「水靜猶明，而況精神！天地之鑒也，萬物之鏡也。……夫虛靜恬淡寂寞無為者，萬物之本也。」水在靜止時刻才顯清澈，人觀天地萬物而與之相通亦如鏡照反顯明亮之精神即是虛靜的心。³⁸

脫出來，而置身於每個別人的地位」。參閱康德著，鄧曉芒譯，楊祖陶校訂：《判斷力批判》，聯經出版公司，台北，2004，頁 144-145。

³⁷ 參閱牟宗三先生在〈王弼之老學〉一文中即說：「道是一沖虛之玄德，一虛無明通之妙用。吾人須通過沖虛妙用之觀念了解之，不可以存有形態之『實物』(enitty) 觀念了解之。見《才性與玄理·第五章·第四節》，九龍，人生出版社本，1970，頁 154。

老子：「致虛極，守靜篤。」虛則靈。心思黏著在一特定的方向上，則心境生命即為此一方向所塞滿所佔有，就不虛了，不虛則不靈。參閱牟宗三著《中國哲學十九講》，台灣學生書局出版社，台北，1983，頁 95。

³⁸ 「水靜猶明，而況精神！」「精」指的即是虛靜之心；「神」指的是即是虛靜之心的活動。這兩句話是說，虛靜之心，自然而然地是明；而這種明，是發自與宇宙萬物相通的本質，所以此明即能洞透到宇宙萬物之本質。參閱徐復觀著《中國藝術精神》，台灣學生書局出版社，台北，1966，頁 83。

(3)、南齊劉勰也認為，藝術心靈的凝聚，需要虛靜的精神力量來培養，所謂「**陶鈞文思，貴在虛靜，疏淪五藏，澡雪精神。**」他強調藝術的創作，貴在心靈要能虛靜，而這有賴作家先對審美意願和真誠觀照等精神範疇做出洗滌與振刷；又言：「**神居胸臆，而志氣統其關鍵。**」故我將澡雪精神解為振刷觀照等精神範疇者，實因精神範疇才克邀通「志氣」這一心理層範疇，使主體心靈不被小我的情緒干擾，而能暢行審美。又言：「**物沿耳目，而辭令管其樞機。樞機方通，則物無隱貌。**」這是主體啟動學養之辭令機制來加入審美創作之行列，讓「辭令」協佐藝術心靈照見物之形相、氣質以及神韻，把映現的美感本質顯注在主體而合蘊之，以凝釀意象。有了鮮明的意象，「**然後使玄解之宰，尋聲律而定墨；獨照之匠，闕意象而運斤**」這是主體曉得要於此際，再將藝術心靈所審釀得之意象交給知性心靈，進行對美感意象施予符號轉譯，以進到言說上的塑型及詞彙覓取等之實際寫作手法上的揮灑。上述之藝術心靈、知性心靈都無非是虛靜心靈的體用功能之發顯面，並非藝家竟會有多種對立互抗之心靈。

虛靜心靈是藝術創作與審美的靈魂，唯有進入深刻的美感經驗中，才能創造與天、與人、與物共感之氣韻生動的臻極作品。

第三項、「神」與「氣」與「妙」之間的互證關係

「神」、「氣」與「妙」各為一種特殊的審美範疇，又互補互證而達合一。其結構及脈絡，試予分析如下：

(一)、神與妙：

〈說卦〉傳：「**神也者，妙萬物而為言也。**」此謂「神」一詞是就那個能妙出萬物的範疇而說的，這就呼應了〈繫辭〉說的：

「**易有太極，太極生兩儀，兩儀生四象。**」(上·十一)

以及「陰陽不測之謂神。」(上·五)

四象已是被萬物妙出後所呈現的四大型式或部類，因此與妙出的源頭最近的是兩儀，幾乎就是指妙出的瞬間所出現的兩股靈動的勢力；這兩股勢力一直不停的互推互盪，直到形成了天地；天地仍秉持這兩大靈動的勢力來形成四象，最後形成萬物。因此兩儀從靈動到落實為天地的歷程，也幾乎可以稱之為「神」了；況且在周易學理中，兩儀既是陰陽，有時亦指天、地，此所以有所謂「天地精神」，指的是天地各以無私覆育、大愛奉獻的德意來繼太極開示生生之源以後，以比陰陽更具德意之精神，更細緻地妙出萬物。

但，天地其實也是被妙出的單位，能妙出天地的範疇，應該就是天地的根源了；在《老子》的系統中，這就是「玄牝（所由）之門」了，《老子·六》：

「谷神不死，是謂玄牝；玄牝之門，是謂天地根。」

魏代王弼注之曰：

「門，玄牝之所由也。本其所由，與極同體，故謂之天地之根也。」

王弼精確而巧妙的把「玄牝所由之門」與「極」拉附為同一層次。因而，「極」才是萬物所由出的比天地還高一層的源頭。

「玄牝所由之門」與「玄之又玄，衆妙之門」(《老子·一》)，應為同義，即同為始物之機、妙出萬物之門，而亦即是《易說卦》、《易·繫辭》說的「神」；老子則用「谷神」一詞來增加它的幽祕性及靜極而將造動的微妙性。總之，「神」指的是太極通過兩儀而妙出萬物的歷程之最前端部分。

(二)、神與氣：

《易經·繫辭上傳》：「生生之謂易，成象之謂乾，效法之謂坤，極數知來之謂占，通變之謂事，陰陽不測之謂神。」³⁹生之又生，生生不止的變易之道，若

³⁹ 《易經·繫辭上傳》：「生生之謂易，成象之謂乾，效法之謂坤，極數知來之謂占，通變之

落在存有論之系統來說，是由陰陽的交揉、推感，合而為一種無法以人為測準的神妙之生機，所以陰陽變化之生生而不測的氣氛與氣勢之謂「神」。吾人認為：如果將它作為探究藝術美學的一條思路，陰陽二儀開展出「陽剛」與「陰柔」之美。

朱熹認為：「氣」是陰陽五行之氣，是天地萬物的生息由來的根據。他認為構成事物的根本是「理」，構成事物的物質材料是「氣」。由此，我們可以理解朱子的思想，「氣」是陰陽相揉所推向的變化，是生成萬物的實際材質與力量。⁴⁰ 朱子也以萬物生成的法則，解釋易經中象數的相互關係。朱子語類卷六十七：「問易。曰：聖人作易之初，蓋是仰觀俯察，見得盈乎天地之間，無非一陰一陽之理，有是理則有是象，有是象則其數便自在。」⁴¹

朱子認為若落在做為審美的對象而言，是指由「氣」所生成的各種具體之形象，他說：「而今萬物到秋冬時各自斂藏，便任地枯瘁，忽然一下春來，各自發生條暢。這只是氣，一個消，一個息。那個滿山青黃碧綠，無非天地之化流行發見。」《朱子語類卷 116》又說：「氣化便是那陰陽造化，寒暑晝夜、雨露霜雪、山川木石、金水火土皆是。」《朱子語類卷 60》

(三)、氣與妙：

事，陰陽不測之謂神。」意指陰陽之道化生之功和變化之理…陰陽變化不可測定叫做神妙。「生生」：生了又生，生生不止。「易」：變易。參閱郭建勳注譯《新譯易經讀本》，台北，三民，2011，頁 501-502。

朱熹釋意：「生生」陰生陽，陽生陰，其變無窮，理與書皆然也。參閱朱熹著《周易本義》，台北，大安，1999，頁 239。

⁴⁰ 朱子說：「陰陽變化無窮，而萬物得以生生。」朱子語類卷 74。

⁴¹ 依朱子意：理象數具客觀自然的依據，有理則含蘊象，理隱微難見，象則為理的表現，明顯昭著，因此由象可明著理。而數是理的形式規定，有理便有氣，有氣、有形便有數。有氣有形，則理可藉氣、形顯示自身，亦即藉象表現自己。朱子以「一陰一陽之謂道」言變易……陰陽即形而下的，能變化流行之「氣」，陰陽之氣在變化流行中，其動靜的所以然，就是形而上的「理」。參閱曾春海著，《朱熹哲學論叢》，台北，文津出版社，2001，頁 35。

吾人所能感通的道生萬物之「妙」、與道妙出天地的「神」，都是由「氣」再往上做提昇，把性與善、仁與智、人文與創作加入「氣」的作用之內，達成一種內外具足的生命之美、生機之妙的體現，於是這樣的「氣」及其作用，被某些哲學家解析為可以在相當程度內意指「精神」。莊子將人之心稱為精，將心的妙用稱為「神」，⁴²然而「心」「神」要做為具有實體內涵的主體，必須透過人的心靈感應到那向上提昇後的「氣」—加入了性與善等內涵而體現生命之美與妙的氣—才能產生出實際的意義。人可借由創作精神的傳遞，將有限的生命轉化為繼善成性、仁智入參、天地一氣而生生不息的永恆之道，亦是「氣與妙通」的哲學實踐與美學體現。

(四)、神、氣、妙合融下的美學創作力：

《易·說卦》：「神也者，妙萬物而為言者也。……故水火相逮、雷風不相悖、山澤通氣，然後能變化既成萬物也。」

這段話，一口氣包含了「神」「妙」「氣」三個範疇；推敲這段話的意思是：通過陰陽之氣所推揉出的剛柔相濟的變化，這其中包括了水火相逮、雷風相薄而不相悖、山澤通氣，於是就在穩定中有一定的激盪下，成就出萬物來；且這一整個歷程充滿了「妙」的氛圍與節奏；而主持這一個妙出萬物之歷程的主導者，就是「神」了。這麼一來「神」「氣」「妙」三範疇合融後所凝聚出的創造主體及其創造力仍然還是「神」，這時的「神」，已是主體層次而非只是審美範疇而已。

這個「神」字，在《易傳》中始終以消極式的形容語來狀描它，始終不肯以正面、積極式的語詞來指實它。比如用「陰陽不測」(上·五)「無方」(上·四)；或直接稱它為「天下之至神」(上·九)「圓而神」(上·十)。《易傳》的作者們認為：

⁴² 神的全稱是「精神」。精神一詞，正是在莊子上出現的。老子稱道為精，二十一章「窈兮冥兮，其中有精。」稱道的妙用為神，六章「谷神不死」。莊子則進一步將人之心稱為精，將心的妙用稱為神。合而言之，則稱為精神。參閱徐復觀著《中國藝術精神》，台北，台灣學生書局，1966，頁155。

這「神」字大概也是屬於一種「無稱之言、窮極之辭」，無法再以其他名詞來稱謂它了⁴³。但吾師林顯庭博士發現《文心雕龍》的作者劉勰說「神理」是「常道」的第二位、「性靈」是「常道」的第三位，二者都是「常道」流出自己的創造力所呈現的體性與位格。⁴⁴吾人透過林師之紹述，不得不佩服一千五百年前的文藝美學家劉勰敢於自己的著作中之第一篇〈原道〉明確地指實：「常道」的一體三位之結構為「常道」實體涵攝「道體、神理、性靈」三位格，並勇於指謂「神理」是「常道」之第二位序的創造性，而「性靈」是「常道」之第三位序的創造性⁴⁵。筆者想：如果我們指實《易傳》中所謂的「神」，那麼就順著劉勰的創見而說它是「神理」和「性靈」的合體，也應無妨吧？

⁴³ 魏代王弼說「自然」兩字已是「無稱之言、窮極之辭」，見《老子·廿五章·王弼注》，台北，河洛，1979，頁35。

⁴⁴ 林顯庭著《文心雕龍的哲學與美學·上部·第一編·第壹章·叁·三~四》，台北，五南，2015，頁21-27。

⁴⁵ 同上。

第二節 中國陶藝之美學基礎

第一項、由《周易·觀卦》看中國陶藝之美學基礎

《周易·觀·彖》：「大觀在上，順而巽，中正以觀天下。…觀天之神道，而四時不忒。」王弼注：「統說觀之為道，不以刑制使物，而以觀感化物者也。神則無形者也。不見天之使四時，而四時不忒。」⁴⁶這是聖人觀察自然的運行與四季的規律，感通道體具生而不有、為而不恃、長而不宰之神妙。「順而巽」孔穎達疏：「巽者，卑順之名。……若施之於人事，能自卑巽者，亦無所不容。」孔穎達《正義》：「巽入也，巽象風，風行无所不入，故為入」⁴⁷風，無形無體卻無所不在，如同人須凝聚虛靜之主體，回歸心靈的本然，以通達天地自然之道。《周易·觀·象》：「風行地上，觀。」⁴⁸呈顯風行徐徐之動態的生命意象。《觀》卦：坤下巽上，即風行地上與《周易·坤·六三》：「含章可貞…。」⁴⁹二卦皆映現了大地蘊含光輝的生命力量。如花苞倚風而綻放、種子隨風而播散，大樹必須與暴疾飄風抗拮，才能往下紮根以延續生命。

「風」也是莊子傳達思想的重要媒介之一。冬風承轉春風揭顯四序之循環不已，覺照出枯寂與生機的天地精神；由列子御風之「有待」啟轉唯自足、具足與至足始得以「無待」的哲理，再成化出與物宛轉並且順任自然的生命觀…等等。

《莊子·齊物論》：「大塊噫氣，其名為風。天籟者，吹萬不同，而使其自己也。咸其自取，怒者其誰邪？」⁵⁰由風與籟展現的天地精神來啟迪人心通向性靈之本

⁴⁶ 參閱樓宇烈校釋《王弼集校釋》，台北，華正，1992，頁 315。

⁴⁷ 同上註，頁 503。

⁴⁸ 參閱郭建勳注譯《新譯易經讀本》，台北，三民，2011，頁 162。

⁴⁹ 同上註，頁 26。

⁵⁰ 郭慶藩注：「大塊者，無物也。夫噫氣者，豈有物哉？氣塊然而自噫耳。物之生也，莫不塊然而自生，則塊然之體大矣，故遂以大塊為名。」郭慶藩疏：「大塊者，造物之名，亦自然之稱也。言自然之理通生萬物，不知所以然而然。大塊之中，噫而出氣，仍名此氣而為風也。」參閱郭慶藩注釋《莊子集釋》，頁 46。

然，體悟人的生命與自然萬物同出於「道」。此意象也展現出「風」與「生命氣象」兩者相互依存的生生之美。

《周易·觀·上九》：「觀其生，君子无咎。」王弼注：「觀我生，自觀其道也…生，猶動出也。」⁵¹君子能得無咎，所觀之道應同體天地萬物⁵²，並與內在的應和而出的精神交感。如《周易·中孚·九二》：「鳴鶴在陰，其子和之；我有好爵，吾與爾靡之。」⁵³這是彰顯聖人以天性之善與心靈之真來通體天地的生息並與人和樂。

《觀》卦透顯出一種和諧韻律的大和之美，涵藏在人人相應、天人感通的「和樂」與「天合」之中，同時呼應著《周易》循環、輪動的思維。

第二項、由陶藝作品本身之形象來領會其美學基礎

由性靈所開顯的藝術形象，可在上古時代彩紋陶器的紋飾以及器型見其形式。⁵⁴彩紋陶器的紋飾⁵⁵除了來自生活，大部份取自天地萬物的形象，並以抽象

⁵¹ 孔穎達疏：「或動或出，是生長之義」。又，孔穎達疏釋「生」為「道」，說：「道得名生者，道是開通生利萬物。故繫辭云：『生生之謂道』，是道為生也」。參閱樓宇烈校釋《王弼集校釋》，台北，華正，1992，頁320。

⁵² 中國哲學有「觀我生，觀其生」的說法。蘇軾《西齋》詩云：「起行西園中，草木含幽香。榴花開一枝，桑棗沃以光。……杖藜觀物化，亦以觀我生。」宋代哲學家羅大經說：「明道不除窗前草，欲觀其意與自家一般。又養小魚，欲觀其自得意，皆是於活處看，故曰：『觀我生，觀其生。』通過觀照生生世界，從而開闊心胸、體驗宇宙。……觀天地生物氣象的主要目的，在於敷陳自我內在的生命感受。」參閱朱良志著《真水無香》，北京，2009，頁267。

⁵³ 參閱郭建勳注譯《新譯易經讀本》，台北，三民，2011，頁466。

⁵⁴ 《莊子·繕性篇》：「古之人，在混芒之中，與一世而得澹漠焉。當是時也，陰陽和靜，鬼神不擾，四時得節，萬物不傷，羣生不夭，人雖有知，無所用之。此之謂至一。當是時也，莫之為而常自然。」參閱清·郭慶藩輯《莊子集釋》，頁550。

⁵⁵ 彩陶的裝飾藝術主要包括三個方面：造型、色彩、紋飾。造型雖然以圓形器皿為基本形式，但古代陶藝家卻能在有限的形式中創造出莊重、飽滿、秀美、活潑，實用與美觀且變化無限的器形。中國彩陶的裝飾紋樣，主要表現在四個方面：1、編織物的模擬 人類最早的陶器，「是用泥糊在編織物上燒成的」。2、勞動的節奏感 原始人類在生產勞動中為了動作一致，同心協力，必然要求統一、規律的勞動節奏。3、圖騰的符號化 每個部落都有代表其本氏族的圖騰標誌，如龍（蛇）、

的方式刻劃在器皿上，其成熟的線條，構成曲與直、動與靜、虛與實的對比流動曲線，使陶器呈現和諧統一的美感。這種藝術形式顯示出上古先民純然的天性，吾人觀其所繪之象，彷彿透露出人類最原初的生韻律動。上古的先民不但為中國的陶藝揭示了一個純真至善的典範，也成為中國美學共感、共召的根源。

隨著文字發明、文明高度發展與制陶技術的提昇，陶瓷的藝術形象漸漸的從素樸之風進入雅緻的展現，這與時代思想的轉變有著密切的關係。特別是魏晉玄學（易、老、莊）提出「得意忘象」（王弼）理論，對當時的藝術美學影響巨大。⁵⁶

「得意忘象」，是王弼在《易傳》的基礎上，對「立象以盡意」作進一步的發揮。葉朗在中國美學史上說：「這就推動了美學領域中「象」的範疇向「意象」這個範疇的轉化，意味著人們對藝術本體的認識已不再停留在抽象的籠統的階段，而是深入到了更為內在的層次。這在美學史上是一個很大的進步。」⁵⁷又說：「由於《易傳》之「象」和審美形象有相通之處，因此「立象以盡意」的命題，也就在一定程度上把形象和概念區分開來，把形象和思想、情感聯繫起來。到了魏晉南北朝，就出現「意象」這個美學範疇。」⁵⁸。「意象」是把對於天地萬物有形之象的專注，再投入人內在的精神，成為「象外之意」的藝術創作，也因此凝釀出重視「神」、重視「意」、重視「氣韻」的審美與創作之範疇。

鳳（鳥）等。這些圖騰濃縮著和積澱著原始人們強烈的情感、思想、信仰和期望，逐漸演變成一種具有象徵意義的代表符號……。4、自然物的抽象化 自古以來，大自然界與人類的生存關係極為密切，如水、樹、花、魚、蟲、鳥等各類動植物，似乎都有著神奇的力量。…在長期的藝術實踐中，這些自然界的植物、動物有一個從寫實到抽象的過程，經過概括、誇張和簡化等手法，最後終於演變成了各種形式的幾何紋。利用點、綫、面的反覆、重疊、交錯與組合，形成了變化無窮的裝飾圖案。參閱楊根 韓玉文著，《中國陶瓷文化述略·窯火神工》，頁 22-23。

⁵⁶ 宗白華在《美學散步》論《世說新語》和晉人的美，其文章對魏晉南北朝的藝術作了一個概括的描繪：「漢末魏晉南北朝是中國政治上最混亂、社會上最痛苦的時代，然而卻是精神史上極自由、極解放，最富於智慧、最濃於熱情的一個時代。因此也就是最富藝術精神的一個時代。」。參閱宗白華著，《美學散步》，頁 208

⁵⁷ 參閱葉朗著，《中國美學史》，頁 118。

⁵⁸ 同上註，頁 66。

第三節 色、形、氣韻與陶藝家之精神傳達

陶藝創作者將「精神」轉向藝術的實體，是用「氣」來呈現陶器的釉色、器形的整體之氣韻以達到藝術的境界。

(一) 釉色

陶器的釉色，經微火由溫轉熱，以烈火達至顛峰，窯內的火如流水般迭宕、迸裂、也如行雲般的瀟灑自在，最後落入陶器上的灰燼，有向火面的淋漓與背火面的淡泊，兩面相互輝映，烘托出陰陽之象。此境，若泉石雲峰、似雲煙行草，亦是陶藝家用生命的真誠與火共舞出的氣韻之美。葉朗在中國美學史提出：

「氣」是人的生命和創造力的本源。藝術家的藝術創造活動，也就是「氣」的運化。這即是生理活動，也是精神活動，是藝術家整個身心協調一致的活動。

「氣」不僅構成世界萬物的本體和生命，不僅構成藝術家的生命力和創造力的整體，而且也構成藝術作品的生命。

陶藝的美也展現在心象與物境的融合之中，從中國藝術的觀點，美亦是一種「體道」⁵⁹的境界。體現「道」而達到審美的境界，亦可感通在不同的藝術形象之中，如宋瓷展現出潔淨高華的氣質與宋代山水畫之墨韻⁶⁰，皆可尋獲其精神。吾人認為：這是因為宋人的審美觀點，已由璀璨奪目的強烈官感，轉為虛靜的內在精神，是一種從「無」的觀照而體發在「有」的形象之展現。

⁵⁹ 「體道」：山水所以成為美，所以讓人愉悅，是因為它既有具體形象，又是「道」（宇宙的本體和生命）的顯現，有限的「形」「質」顯現無限的「道」，顯現宇宙無限的生機，…才是審美的自然。參閱葉朗著，《中國美學史》，台北，文津，2011，頁173。

⁶⁰ 宋代的水墨革命：無色之色。宋代由唐代的繁華絢爛過渡而來，在繪畫上產生了墨畫的空靈韻秀，在工藝上發展出了宋瓷潔淨高華的氣質。…「是處紅衰翠減，苒苒物華休。」柳永的「八聲甘州」似乎說的是一種心情。從顏色的紛繁中解放出來，宋元人愛上了「無色」。是在「無」處看到了「有」；在「墨」中看到了豐富的色彩；在「枯木」中看到了生機，在「空白」中看到了無限的可能。參閱蔣勳著，《美的沈思》，台北，雄獅美術，2004，頁94。

如同陶藝所透發出五行蘊合之氣韻，其釉彩是以火焰在高溫中經過千迴百轉的淬鍊所映現出具有層次的質感與樸實的風貌，而釉和落灰所共融出如玉石般溫潤的釉面透顯出晶瑩的光澤，更顯照了陶器獨一無二的特殊美感。

(二) 器形

「以制器者尚其象」(繫辭上·十)、「形乃謂之器」(繫辭上·十一)、「形而下者謂之器」(繫辭上·十二)，吾人認為：「形」、「器」就《易經》的學理來說，應以「一陰一陽之謂道」(繫辭上·五)的哲理義脈來通貫整體之涵義。如《朱子語類》：「理則一而已，其形者，謂之器！其不形者，則謂之道。然而道非器不形，器非道不立。蓋陰陽亦器也，而所以陰陽者，道也。是以一陰一陽，往來不息，而聖人指是以明道之全體也。」⁶¹如此，「陰陽亦器」、「陰陽，氣也」⁶²，器亦陰陽之氣的聚合，也是道的全幅體用與發顯。如同陶藝家將「陰陽不測之謂神」(繫辭上·五)之神妙性與主體精神相互契會，並以所體會的二儀之「氣」的神妙性創發在「器形」上，亦能展現出陶藝作品的生動氣韻。

天地日月、山川草木，皆富藝術性，然天象與法則終歸一顆純淨的心靈，才能尋獲生命的活水。吾人認為：只是觀看宇宙天地之變化是有限制性的，「觀」應融合在虛靜心靈之中，以朗現出審美的直觀。如《易經·繫辭上傳》：「仁者見之謂之仁，知者見之謂之知，百姓日用而不知，故君子之道鮮矣。」⁶³天地中蘊藏著性靈之神妙，然而，人能從中感通出什麼樣的境界，皆因每個人的不同氣質而異。如此，人觀萬象應以虛靜心靈體現審美的覺照，以提昇自己的藝術內涵。

因此，在器形的呈現上，吾人認為：現代的陶藝創作者利用刀面削出陶器表面的各種線條與肌理，展現出如山峰之氣與谷壑之韻，似乎與石濤運用筆墨，

⁶¹ 參閱吳怡著《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012，頁35。

⁶² 伊川曾謂：「離了陰陽，便無道。所以陰陽者，是道也。陰陽，氣也，氣是形而下者，道是形而上者。」參閱吳怡著《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012，頁35。

⁶³ 朱熹釋意：仁陽知陰，各得是道之一隅，故隨其所見而目為全體也。參閱朱熹著《周易本義》，台北，大安，1999，頁239。

皴擦出山川陰面與陽面之生生不息的靈氣，亦有相通之感。宋瓷的器形在方、圓、曲、直的線條中流動出優雅簡約的意蘊，也與宋人書法的意境有相通之感。如「寒食詩帖」在蘇東坡的行墨起落間舞出了瀟灑，是將主體精神透過線條，揮灑出剛柔並濟的藝術境界。而陶藝家從主觀的直觀形式，融合客體形象之氣韻並轉為器形上之形塑，亦是一種由「器」、「人」、「自然」在彼此交融中所共現的美感。

（三）氣韻

1、器物本身之氣

柴燒陶本身即有「明動之美」⁶⁴及「含章之美」⁶⁵的特質，兩者作用出陰陽和諧的中和之美。陶器經由火，慢慢地將柔軟的土燒至剛硬，再經過四至五天持續、頻率的投入木柴，使釉料與落灰漸漸的堆疊出不同層次的釉色。封窯後，大約八至十天的降溫，以凝聚土、水、木、火等元素在陶作之中。因此，當我們在鑑賞陶藝作品時，似乎能自然的映現出離卦與賁卦所言示的明火生動與溫潤樸素之意象，此兩者相反相成，表現出一正一反的審美趣味。

⁶⁴ 重離卦（火）：附麗之義，揭示世間萬物均有所依附，以柔中為宜。彖曰：離，麗也，日月麗乎天，百穀草木麗乎土。重明以麗乎正，乃化成天下。柔麗乎中正，故亨，是以畜牝牛吉也。「明文之美」、「明動之美」兩個層次。前者主狀態（顯明）主靜；後者主關係相推。參閱張錫坤、姜勇、竇可陽著《周易經傳美學通論》，頁 82。

⁶⁵ 周易之美在於生命充實圓融之美，其美學意蘊定位於它的含章之美。此美從自然而言，有形的地物紋彩之美，就社會來說，為人工的裝飾之美，周易的美學思維，是貫通了人工紋飾與自然紋彩的全體之美。從坤卦六三「以陰包陽」和姤卦九五「以陽包陰」兩個向度作用來體現剛柔相濟陰陽和諧的中和之美。含章之美，「章」標出中性的審美對象，在此基礎上離卦的明艷之美與賁卦的素淡之美，則表現出對章一正一反的審美趣味。離卦有紋飾附著，雕鏤之美，又有「艷麗」、「富麗」之義，代表審美風格和趣味對絢麗繁富之美的追求。賁卦追求是素白，是在淡素的傾向對「章」進行規定。然周易的憂患意識已見于含章中，可找到中國詩學以悲為美的文化心理的依據。坤卦，六三的「含章可貞，或從王事，無成有終」，體現了自甘謙虛，含藏不露的「以陰包陽」之美。參閱張錫坤、姜勇、竇可陽著《周易經傳美學通論》，頁 5；76。

2、陶藝創作者的精神所賦與作品整體之氣韻

「氣」是陶藝家整體的生命力及創造力轉為作品上的呈現。「韻」，北宋范溫說：「有餘意之調韻。」⁶⁶陶器的餘意，顯照在作品中之「形」、「色」與天地自然交感所凝釀出的意象，而「氣韻」即是陶藝家的精神與創作契合之展現。

如此，陶藝家如何呈現出陶藝的氣韻？《易經·繫辭下傳》：「**幾者，動之微，吉之先見者也。君子見幾而作，不俟終日。**」⁶⁷是指事物之開端或心念之初動，正是吉凶的先兆。那麼，人如何照見「**動之微**」？是否相應以「**精義入神，以致用也**」（繫辭下傳·五）來體現出神入化、爐火純青之妙用與功能，並以此揭示藝家應有的直覺與洞察力。如南齊劉勰在《文心雕龍》提出：藝術創作應有「神思」⁶⁸作為靈魂核心，亦指創作者應培養審美的想像力和感應力，並讓虛靜的心靈進入深刻的美感經驗中，以創造出氣韻生動的臻品。

陶藝家觀自然之象，在陶藝的創作上保留陶器本身的特殊質感（土與火的元素），將宇宙生命的韻律與心靈深處契合，表現在創作的作品上。如姜一涵在《易經美學十二講》說：「**人與自然關係的變遷決定了人類文化發展的大勢，中國面對自然的態度，一直是循著『仰觀則觀象於天，俯則觀法於地……以通神明之德，以類萬物之情』**」（〈繫辭下·二〉）這條大道向下發展。仰觀、俯察的最後理想是

⁶⁶ 參閱葉朗著，《中國美學史》，台北，文津，2011，頁 213。

⁶⁷ 《易經·繫辭下傳·五》：「幾者，動之微，吉之先見者也。君子見幾而作，不俟終日。」。朱熹釋意：「幾」，「先見」之見。此釋《豫》六二爻義。六二：介于石，不終日，貞吉。其德安靜而堅確，故思慮明審，不俟終日，而見凡事之幾微也。《大學》曰：「安而后能慮，慮而后能得。」意正如此。參閱朱熹著《周易本義》，台北，大安，1999，頁 88。

⁶⁸ 劉勰《文心雕龍·神思篇》主要講述：一、藝術想像是一種突破直接經驗的心理活動。二、藝術想像需要人的生理方面和心理方面的全部力量的支持。首先應該有一個「虛靜」的精神狀態。三、藝術想像要依賴外物的感興。參閱葉朗著，《中國美學史》，台北，文津，2011，頁 161-163。

『通神明』、『類萬物』，是與神明相通而同在，與萬物平等、諧和，這種『天人合一』的觀念一直是中國文化、以至中國藝術的重要特色。」⁶⁹

由此，可領會藝術的創作是交感在自然萬物之中，藝術家以整體的觀照、體悟去凝釀一個情景交融的審美意象。

⁶⁹ 參閱姜一涵著，《易經美學十二講》，台北，典藏藝術家庭，2008，頁 189。

第三章 《易》理提供中國陶藝人天共感、人際通感、人器交感之美

人自我之「觀照」與「觀想」萬物的天性，不但能運用在技術上的熟巧，也是思維統合與創生的根源，人的思想脈絡在觀內察外之中流動，這種由內而外、由外而內的思維循環，必須透過虛靜的主體⁷⁰才能讓「觀想」通往「觀照」⁷¹，進而顯現永恆性與創造性的精神傳遞。

從天地間流佈出的原動力與規律感，使性靈在此自然循環中默化心靈為虛靜，虛靜心靈不但能觀察、體會，並將主體交融在萬物裏，也能感通四時之行、萬物之生的自然力與律動性。如《易經·繫辭上傳》：「顯道，神德行，是故可與酬酢，可與知神矣。」，「神而明之存乎其人，默而成之，不言而信，存乎德行。」⁷²都在揭示主體與天、地、雷、風、日、月、山、澤交感之後，體現出通達天道、感通神妙的能力。因此，性靈與心靈之間不只是單一感官與單一的客體互動相通，而是主體心靈與天地萬物所流佈的性靈互相應合之後，從主體顯發出一種能契會「默」與「不言」之純樸德性來給予藝術創作上的養份。

所以，接引天道的主體呈顯祥和的「精神之氣」與太和的「神妙之氣」彼此流通往來不已，透發出外化無常、內化不變的「天道」性靈，此為《易經》哲理對中國陶藝美學所奠基的人天共感、人際通感、人器交感之精神。

⁷⁰ 徐復觀：「從老子『致虛極，守靜篤』起，發展到莊子的無己、喪我、心齋、坐忘，是以虛靜作把握人生本質的工夫，同時即以此為人生的本質。並且宇宙萬物，皆共此一本質，所以可稱之為「大本大宗」。」。參閱徐復觀著《中國藝術精神》，頁 83。

⁷¹ 參閱徐復觀：「觀照時不是通過論理、分析之路；由此所得的判斷，只是當下「即物」的印證，而沒有其他的原因、法則可說。這是忘知以後，虛靜之心與物的直接照射，因而使物成為美地對象。」同上註，頁 100。

⁷² 「顯道，神德行，是故可與酬酢，可與知神矣」（繫辭上傳·九）；「神而明之存乎其人，默而成之，不言而信，存乎德行。」（繫辭上傳·十二）參閱吳怡注《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012，頁 72。

第一節 人天共感（創作者與形上領域之間的應感）

一、創作者(陶藝家)如何能達致人天共感？

（一）、由「道」開顯：

《周易·觀·彖》：「**大觀在上，順而巽，中正以觀天下。**」⁷³風地觀，象徵萬物靜觀皆能自得天地之正的觀照，此為《易》理的靜態呈示；《周易·大壯·彖》：「**大壯，大者壯也。剛以動，故壯。大壯，利貞，大者正也。正大而天地之情可見矣。**」⁷⁴震天大壯，則顯示天地剛健的動態變化。〈觀卦〉與〈大壯卦〉在「十二辟卦方位圖」⁷⁵各司西、東，其位置相對卻互為消息的轉化，彼此一消一息、一靜一動，透露了天地猶如一大轉盤在不斷的運行變化與陶器的製作有著相應的哲理。《易經·說卦傳》：「**〈坤〉為地，…為均。**」⁷⁶「均」象徵地養育萬物而不偏心，故為均，也可能兼指「陶鈞」。⁷⁷

⁷³ 參閱樓宇烈校釋《王弼集校釋》頁 315。「天地之道，貞觀者也。」（繫辭下傳·一），這是說天地之道，是以至正之理觀照天下。參閱吳怡注《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012，頁 116-117。

⁷⁴ 參閱郭建勳注譯《新譯易經讀本》，台北，三民，2011，頁 265。

⁷⁵ 同上註，頁 29。

⁷⁶ 同上註，頁 572。

⁷⁷ 陶器具備神祕的功能，在許多初民文化中，它都用來象徵創造。尼采（F. W. Nietzsche）在《查拉圖斯特拉如是說》一書中描述主人翁向猶太—耶穌宗教的創造主呼喊著索取創造自己的自由，「寧可自己作上帝」，因為原來的上帝老了，死了，「這從來沒有完成其手藝的陶匠，他失手得太多了。而祂還以自己的失手推諉於他的陶器並創造物」。尼采理解的上帝形象即是一個陶匠的意象，只是這位陶匠的技術不太高明而已。不只一個「老祖父」形象的上帝以陶匠的面貌出現，豐饒女神的創造模式也是如此。埃利希·諾伊曼（Erich Neumann）在《大母神》此煌煌巨著中，援引許多例子，有力的證明了在許多所謂的初民社會，製陶是女人壟斷的知識，男人不得參與。因為陶器中空，就像女性的腹部；陶器由土所製，就像女性是大地的化身；陶器可容納象徵生命的水，女性的腹部也具備了類似的功能。依據神話的邏輯，女人= 容器= 身體= 世界的創造。

陶器用以象徵原始的母體，亦即渾沌，而渾沌則為創造之源，此一事件的中國版即是女媧創世的神話。女媧如何創世，書缺有間，比較難確實指認。但透過她造人之傳說，我們可以猜想她創造的模式於一二。根據《風俗通》的解說，在未有人民的洪荒時代，女媧「搏黃土作人，劇務，

《莊子·齊物論》篇文中「天均」⁷⁸的意涵與陶器具有形而上的意義，可尋得根源性的論述。《老子·十一章》：「埏埴以為器，當其無，有器之用。」⁷⁹老子用陶器做為中空的隱喻，都揭示製陶與「道」互相顯發出相契之理。

(二)、「性靈」體現：

陶器的成形必須透過陶人凝神專注、手腳一併的運作，使身體與精神完全隨著土坯運轉、融合的狀態。陶人長時間的與之運化轉動，其精神在無形中已與天

力不暇供，乃引繩于絙泥中，舉以為人。」女媧的造人用到土，用到繩，這明顯的是運用了陶鈞的創造隱喻。我們如果了解漢字字根有「媧」字的「𠂔」字旁者，其義多有圓滙之意，⁷⁷更確切的說，也就是多有渾圓渦旋之意。我們如果也了解「土」除了象徵女人外，也象徵了「釜」或「陶鈞」，且有創造力之蘊含。我們即不難理解：女媧的創造運用了陶鈞的隱喻，是有悠遠的歷史的。……陶鈞既然成為道體創造的喻根，而道體的創造是一切的創造之源，因此，陶鈞自然而然的也就成為一切創造的喻根。參閱楊儒賓著《儒門內的莊子》，台北，聯經，2016，頁 288-291。

⁷⁸ 在〈齊物論〉篇中能和天道圓運的意象配合者，厥為「天鈞」。考「天鈞」一詞因有另本作「天均」，所以郭象、成玄英皆以為此語表達「均平之理」。王先謙贊成其說，並引申發揮道：「案〈寓言〉篇亦云：『始卒若環，莫得其倫，是謂天均。天均者，天倪也。』此作『鈞』，用通借字。」〈齊物論〉不管是解作整齊萬物之論文，或是整齊討論萬物之論文，它都有講究「均平」之義，由此，前賢之說自然符合莊子的意旨。然而，莊子固然重視均平之理，但在〈齊物論〉中，所有的均平之理乃是在圓道運轉中，兩端同時升起、對轉而致，所謂「彼是方生」之說也。《經典釋文》注《莊》引崔巽之言曰：「鈞，陶鈞也。」劉武同意此解，並引申道：「《漢書·鄒陽傳》：『獨化於陶鈞之上。』張晏云：『陶家名模下圓轉者為鈞。』故〈寓言〉篇云：『始卒若環。』凡陶鈞有樞。上文『道樞』，天鈞之樞也。休乎天鈞，即承上文『樞始得其環中』句。」兩說洵是無誤。根據劉武的注解，不但〈齊物論〉的「天鈞」該作陶鈞解，連〈寓言〉篇所說的「天均」也是陶鈞的意思。鈞、倪皆為圓轉者，陶鈞是陶製圓轉之器物，尤有勝義可說。陶器在道家一道教傳統中一直佔有相當特殊的地位。老子說：「埏埴以為器，當其無，有其器之用。」陶器中空，可承萬物，恰好可以表徵道之無的作用。同上註，頁 286-288。

⁷⁹ 《老子·十一章》：「埏埴以為器，當其無，有器之用。」……其深層含義是：這裡的中空，是作為一種形而上者的道來規定為形而下的器存在的，器物作為形而下的存在，只有與這種道體保持須臾不可離的統一，才能成其為存在物。這種「中空」之物在《老子》一書中經常就是道本身或道的象徵。…在老莊語言的隱喻中，渾圓與中空往往同時生起，而渾圓作為一種象徵之基型，似乎尤為根本。陶甕：老子說「埏埴以為器」，指的實為陶器。我們前面引〈天地篇〉「漢陰丈人」的故事，陶甕也是作為一種純白之道之象徵。〈達生篇〉云：「工倕旋而蓋規矩，指與物化而不以心稽。」同樣是以製陶象徵道之運行。同上註，頁 238。

道接合。陶人將日月、山川、風澤等印象貫注在轉盤，其旋轉、專心、凝視彼此交感，陶人以身體融入宇宙這個大轉盤，體現出「道器不二」的一種藝術形式。

性靈，依《文心雕龍》作者劉勰的說法，乃是「常道」的第三位，當它由「常道」流出而鍾注於人的內在，即成了「心靈的創作力」；如此，在人的內部之創作精神源頭而言，應該叫做是靈性才是；但許多美學家、文藝家都寧可以追溯更上層的形上源頭而尊重之的態度，而仍然稱呼人的心靈創作力為「性靈」；雖稍有混淆之嫌，但只要美學工作者自己心知肚明，也就還可以接受。

二、人天共感的哲學實踐舉例

《易經·繫辭上傳》：「安土敦乎仁，故能愛。」當人類往土裏播下種子，進入農業時期，開始過著安定、互愛的生活，讓人類更能體會生命的意義。土是生命的本源，陶器的制作也代表人類藝術心靈的啟發。土象徵樸實、溫暖、厚實，如此，陶藝創作的哲學內容，應展現其素樸的風貌，以及重視人類與土地的情感，並且引領人類的心靈回歸「天人合一」的原始召喚。⁸⁰

《莊子·天地篇》有名的「漢陰丈人抱甕灌圃」的寓言，也是假借陶甕之渾白無瑕為喻。陶甕的作用可以和人的生命機制相合，而不會引起異化，不像機械製的槲，雖省事，但其機事會帶來機心。根據莊子的說法，漢陰丈人修的是「渾沌氏之術」。渾沌氏之術，「明白入素，無為復樸」，素為顏色之始，樸為樹木之始，渾沌氏之術所修的乃是一種極始源的原初心態，過的是素樸未分化的生活。

81

此外，梓慶削木為鑿一段的「以天合天」乃是人以性靈應合於自然物之天性（〈達生〉）、女偶教卜梁倚修聖的「朝徹、見獨、撓寧」（〈大宗師〉）、庖丁解牛的「以神遇，……而依乎天理」（〈養生主〉）、痾僂丈人承螭時的「用志不分，乃

⁸⁰ 部份文字參閱蔣勳著，《美的曙光》，台北，有鹿文化，2012，頁 82。

⁸¹ 參閱楊儒賓著《儒門內的莊子》，台北，聯經，2016，頁 286-288。

凝於神」(〈達生〉)都是《莊子》一書中揭揚人天共感所提供之絕佳創作力的有名之例子。

莊子舉的這些例子，可能只是故事，但在莊子本人而言，這些都來自他以自己的「人天共感」之經驗或生活實踐。故事或許是虛，但修養工夫與人天共感之歷鍊卻是實而非虛的。

第二節 人際通感—創作者與觀賞者間的共通之美感經驗

《周易·繫辭上傳》：「見乃謂之象，形乃謂之器，制而用之謂之法，利用出入，民咸用之謂神。」⁸²這意思是陰陽感通而外現之象與陰陽相和而成形之器的本質相同。如此，人們能將形而上之「象」與形而下之「器」，二者的義理相互通達，並體現在生活日用中，才是真正的「神」之用。吾人認為：此句也透顯出《易經》的學理，不但表達形而上的道理，而是希望人們能提取《易經》的智慧，用以全觀性的恢宏氣量落實在生活中，顯發《易》理的真实意義。

如將上述之體悟轉入對於美學的探討，吾人認為：當藝術家完成一件能引起觀賞者共鳴的藝術作品，其創作過程的審美活動已從主觀意識，由反鑑能力再超越主客觀，轉為對整體觀照的美感形式。這種以全面觀照的氣量投注在藝術的表現，正是融會了從《易》理闡發的「氣」與「妙通」的美學範疇，也和美感特性中的創造性（情感和想像的融合，情景交融）相關。

因此，藝術家在創作的過程中，需要由虛靜心靈顯發審美直覺（超理性⁸³）與創造力以凝聚審美的意象，使創作的藝術品具有普遍性的傳達力。朱光潛在其著作《談美》中提出：「主觀的藝術家在創造時也要能『超以象外』，客觀的藝術家在創造時也要能『得其環中』……」。⁸⁴如此，「超以象外」、「得其環中」都是藝術家創造能力的展現，它是一種審美的創造，也只有透過審美的創造所創作的藝術形象，才能讓創作者與觀賞者間有著共通的美感交流。

⁸² 朱熹釋意：見象、形器者，生物之序也。法者，聖人脩道之所為。而神者，百姓自然之日用也。參閱朱熹著《周易本義》，台北，大安，1999，頁249。

⁸³ 葉朗在其著作《美學原理》中提出：「美感超理性並不是反理性。在審美直覺中包含了理性成分。……張世英曾對此作過論述。他說：『原始直覺是直接性的東西，思是間接性的東西，思是對原始直覺的超越，而審美意識是更高一級的直接性，是對思的超越。張世英：《哲學導論》，北京，2002，頁125-126』……朱光潛認為直覺就是表現，就是創造。」參閱葉朗著《美學原理》，台北，信實，2014，頁200。

⁸⁴ 參閱朱光潛著《談美》，台中，晨星，2014，頁121。

藝術家如何顯現審美的創造？中國人的審美觀，重視能顯發情景交融的意象世界，但「情」、「景」如何在審美活動中凝聚共通之美感經驗？葉朗認為：

「**審美意象是在情感和想像的互相滲透中孕育而成的，審美意象乃是『情』『景』的融合，情感和想像的融合。這就是美感的創造性。**」⁸⁵康德也在《判斷力批判》的鑑賞判斷中提出想像力與審美的共通感之關係，他認為：

「**人類相互傳達他們的思想的熟巧也要求想像力和知性的某種關係，以便把直觀加入到概念中，又把概念加入到直觀中，它們是匯合在一個知識中的；這樣一來這兩種內心力量協調就是合規律的，是處於那些確定的概念的強制下的。只有當想像力在其自由活動中喚起知性時，以及當知性沒有概念地把想像力置於一個合規則的遊戲中時，表象才不是作為思想，而是作為一個合目的性的內心狀態的內在情感傳達出來。**」⁸⁶如此，吾人認為：天地創生萬物開顯出第一次的創造精神，而藝術的創造與觀賞者對藝術品的鑑賞等，都是獨一無二的審美創造。創造性可以聯結創作者與觀賞者共通的美感經驗，也能在「神與妙通」之間流動，感興不已。

能「用」是陶器的特質之一，從審美活動的創造性中，加入了「使用」藝術品的想法，是否能讓觀賞者的審美意象，具有一種互動式與再創造式的美感經驗，也能籍由觀賞者轉變成創作者，成為一位從生活中去體驗美感的藝術家。陶藝品給予觀賞者的美感經驗可以呼應著審美意象不是一個抽象的理念世界，而是可以在創造與使用陶藝品的過程中，顯現一個完整的、充滿情趣的生活世界。

陶藝家用雙手塑形，保留純熟的工藝與原創者的精神印記，在探尋自然落灰的層次美之外，更尋求釉與木灰交會出溫潤的色澤之美，隨著時間的遞移其累積的經驗逐漸發展成為人文基礎。經由觀賞者使用過的陶器，可呈現出茶水潤澤的

⁸⁵ 參閱葉朗著《美學原理》，台北，信實，2014，頁 204。

⁸⁶ 參閱康德著，鄧曉芒譯，楊祖陶校訂：《判斷力批判》，頁 147。

質感、也可用以百花或枯枝展示陶藝品的千姿百態、或以食物裝盛出器皿的樸實感、也可在明窗淨几旁觀視著陶器的溫潤釉色，徜徉在與陶對話的豐富情調之中。

如此，創作者與觀賞者在陶藝品上所共靈沉澱出來的審美趣味，不但將「道器不二」、「體用合一」的義理落實在生活中，而人與人也可以在彼此的美感體驗裏共感合鳴，並創造出一個充滿生機的意象世界。

第三節 人器交感－自然、人、器之間的交流與通感

日本民藝之父柳宗悅在《工藝之道》論述：「器物唯有透過使用，才會產生美。」⁸⁷在短短的字句中，已充份的表達「使用」的美學真諦是一種可欣賞、可以讓生活藝術化之使用，已非只是功利或工具式的使用。

所以，使用的美，應以全觀的思維看待，以人觀的角度；品陶是甦醒五感的媒介之一。當我們拿起一件陶器，透過眼睛看到了器皿的成色以及形體，並且從手的接觸，有了粗曠與細緻的感覺，在欣賞的同時，心象由然生起。共此時，是無聲勝於有聲的照應，是將大千世界的絲竹之音忘卻，轉為聆聽自己心中的細微波動，使我們的精神靜靜的悠游在自由的心弦之上。

以物觀的角度；美是萬物合一的顯現。陶器之美，落在春花繽紛的世界裏、乘於夏日惠風之中、入目在秋楓暮色之境、更收藏冬雪在飛白的會意裏。美，隨著四季的變化，無所不在。柳宗悅認為：

「器物帶領人走進情趣之境，風韻、雅致都是工藝自身擁有的美德。每個人進入其境，心靈得以沉澱，品行得以端正，總是悠游於美之中，這樣的境界稱之為『遊戲三昧』。」⁸⁸

器與物在擺放之間，堆疊出「虛」、「實」、「有」、「無」的空間美，共構起人與器的平衡和諧，初探了生命的美好。

⁸⁷ 二十世紀初葉，柳宗悅在這長久被視為粗糙鄙俗、毫無價值的生活用具之中，發現過去所被忽略的美感，進而發起名為「民藝運動」的生活美學啟蒙活動。引領這項影響近代日本，甚至東亞各國造型文化發展的推動者，人稱日本民藝之父。柳宗悅認為一般流傳於民間生活中的民藝，不同於單純追求美感的藝術創作，理想的傳統工藝製作，藉由不間斷的反覆製作鍛鍊，才足以培養出自然純熟的藝。自然而然生產之下的作品，比起處心積慮只為追求美感的製作，更容易貼近於生活的真實美感。除此之外，柳宗悅強調的「實用性」、「用之美」，可謂工藝的本質、民藝的精髓。參閱戴偉傑 張華英 陳令嫻譯《柳宗悅·工藝之道》之林承緯教授導讀，台北，大藝出版，2013，頁14。

⁸⁸ 參閱戴偉傑 張華英 陳令嫻譯《柳宗悅·工藝之道》，台北，大藝出版，2013，頁41。

《易經·繫辭上傳》：「聖人有以見天下之動，而觀其會通，以行其典禮」⁸⁹意指人與自然是彼此的相互契會和互相感通，並且在自然中體悟生命的規律、平衡與和諧對於人的重要意義。如此，我們才能真實的感應到「天人合一」的《易經》之思想精髓。

那麼，讓我們暫時放下世俗的羈絆，一起走向大自然吧！由人類所建構的知識、邏輯…等，的確加速了生活的便利性，但是過多的訊息卻容易造成心靈的負擔。所以近幾年的時尚話題，已由流行漸漸的轉為「健康」、「樂活」也就是過「減」的生活。那麼美呢？美是否也應該思索這個問題。當人們遇見用真誠樸實的精神所創作的器皿時，是否會讓內心產生更多的愉悅呢？這個答案顯然是肯定的。這也是為什麼，當我們見到夕陽餘輝時，會不禁地由心底發出美的讚嘆一樣。而人與器物的互動，是否也能回返與天地交融的美好經驗，在自然中體用陶器所映現的大和至美⁹⁰。

泥土是陶器成形的基本元素，她孕育著生命的開始，同時也安頓著生命的結束；泥土給予人們厚實、溫暖、親切的感覺。一件好的器皿，看得到土與火的本質，當陶人用簡約的形體、沉靜的釉色、樸實的風貌，做出了貼近人心並且值得日日相伴的陶器時，我們就能謙卑的感悟，陶器的創作是上天把泥土化為人間淨土的一份恩賜。

⁸⁹ 朱熹釋意：卦爻所以變通者在人，人之所以能神而明之者在德。參閱朱熹著《周易本義》，台北，大安，1999，頁 251。

⁹⁰ 「大和」之美：《周易》認為，天地萬物的生長變化及生命的健康發展，其根本的保障是”保合大和”（《乾·彖傳》）。而所謂”大和”並不是一種處在靜止狀態中的協調統一，而是一種處在不斷運動、生長和發展中的協調統一。”大和”之美不只是靜態的美，而且也是動態的美，不只是結構的美，而且是力量的美。參閱劉綱紀，《易學與美學》，沈陽，沈陽出版社，1997。頁 4-5。

第四節 創作實務與美學體驗—借現代兩位陶藝師之作品與美學思想 來詮釋「共感」「通感」「交感」

當陶人將自己的名字落款在陶作上的那一刻開始，是否轉出了什麼特殊意義？陶器從創造轉化為對陶藝的創作，「器」從此有了個人的人生感、歷史感、文化感以及形而上思想之綜合體現在審美活動之中，由此，更能開顯出由「道」貫注性靈的藝術張力。因此，吾人提出中國當代壺藝家顧景舟與台灣現代陶藝家楊國賓之藝術創作，作為「體用合一」與「道器不二」之美學體驗，並且分別以顧景舟所創作的壺藝之器形與楊國賓所創作的柴燒陶藝之釉色，試以初探兩位陶藝家情思透接天倪、天籟所顯發的人文精神與作品透發之審美意象，並探尋作品蘊涵的《周易》大和的素樸質感，揭示如下：

一、 顧景舟的創作體驗及實例：神形妙意—顧景舟壺藝

(1) 藝術生涯簡歷

顧景舟(1915-1996)，原名景洲。別稱：曼希、瘦萍、武陵逸人、荊南山樵。自號壺叟、老萍。1915年生於江蘇宜興川埠鄉上袁村，本名景洲，1920年改名景舟、名號有曼希、瘦萍、武陵逸人、荊南山樵及壺叟等。

1932年隨祖母邵氏制紫砂，始用印"顧氏"、"景記"、"景洲"。另鈐蓋"墨緣齋意堂制"、"自怡軒"等合用齋號印。

1934年顧景舟父親邀請名匠儲銘至家中作為客師傳授顧景舟紫砂技藝。始用印"瘦萍"。

1936年顧景舟被上海"郎氏藝苑"聘請，專事仿古作陶，仿制過時大彬、陳鳴遠、邵大亨等名家的作品，技藝突飛猛進。

1942年應聘到上海標準陶瓷公司，任職模型技師，從事模具翻制工作。作品用閑章"荊南山樵"、"得一日閑為我福"、"足吾所好玩而老焉"。取藝名"曼晞"，磨去"武陵逸人"，自鑄"曼晞陶藝"印。

1948年制作"大石瓢壺"五把，分別由吳湖帆、江寒汀題詩作畫，用印"景舟"、"顧景舟"。此後易名景舟。

1954年10月，他回應政府號召，參與湯渡生產合作社蜀山紫砂生產工廠籌建工作。

1955年10月，顧景舟被聘為"技術輔導員"，並著手負責第一期紫砂工藝班的招生工作。

1956年開始著手設計、制作"提璧壺"。

1958年顧景舟參與紫砂技術革新、技術革命運動。周桂珍被顧景舟收為徒弟。

1959年顧景舟被任命為宜興紫砂廠技術研究室副主任和技術股副股長，並參與北京人民大會堂江蘇廳的佈置設計工作，設計了一批大型的茶具及高檔花盆。

1966年"文化大革命"開始，運動中被造反派當作"反動權威"、污蔑其當過偽保長而遭揪斗。

1971年顧景舟制作的"梅報春套組"、"酒具套組"被宜興文物管理委員會收藏。

1972年創作"雪華壺"、"提璧茶具"、"上新橋壺"

1974年顧景舟作品"僧帽壺"、井欄壺獲國家經委質量銀質獎。

1976年7月，參與宜興地區古窯址蠡墅羊角山紫砂窯址考察、考證工作。

1978年被評定為"工藝美術師"職稱。

1979年8月，在《人民日報》發表《提璧茶具》。設計菱角咖啡具。

1980年協助紫砂工藝廠建紫砂特藝班。設計"板橋提梁壺"。

1981年顧景舟、高海庚、徐秀棠和南京博物院宋伯胤一行四人應香港市政局邀請，赴港參加香港第六屆亞洲藝術節，舉辦"宜興紫砂陶藝展"。期間顧

景舟作"宜興紫砂陶器技法"專題演講、工藝示範表演，並為香港茶具博物館館藏紫砂作品作鑒定。

1982年12月，鎮江行署發文，批復同意顧景舟等十九人晉升為工藝師。

1983年顧景舟擔任紫砂研究所副所長。制作"鷓鴣提梁壺"、"供春壺"、"四方小千筒盆"。

1984年始用印"景舟七十七后作"。

1985年5月，《壺錦》一書由錦鋒公司在香港出版，顧景舟寫書名並發表文章《淺談紫砂壺》。

1986年發表《壺藝的繼承和創新》一文，刊載於《古今名壺集》。

1987年修改"提璧壺"設計，做"玉璧蓋提樑壺"。與韓美林合作"此樂提樑壺"（壺身鏤刻"自有樂處"。）。

1988年4月，參加第三屆全國工藝美術藝人，專業技術人員代表大會，被輕工業部授予"中國工藝美術大師"稱號。

1989年4月，再次制作"此樂提樑壺"壺身鏤刻篆書："不圓而圓，不方而方。智欲其圓，行欲其方，剛柔相濟，允克用藏"。

9月，晉升為"教授級高級工藝師"。

1992年1月，《宜興紫砂珍賞》由三聯書店（香港）出版，顧景舟擔任主編並發表《紫砂陶史概論》一文。

1993年10月，顧景舟一行十一人應台灣"知遠研究發展基金會"邀請赴台舉辦"宜興陶瓷藝術作品展"，在台期間作"紫砂陶史概論"講演。

制作"高虛扁壺"、"雙圈壺"。始用自刻印"生于乙卯"。

1994年1月，台灣上好出版社出版《上好紫砂器》，顧景舟為圖書題詞"啜墨看茶"。台灣《天地方圓》雜誌創刊，顧景舟題詞"智欲其圓，行欲其方"。

1995年被聘為江蘇省文史研究館館員。

1996年6月，病逝於宜興第一人民醫院，享年81歲。

(2) 創作精神

顧景舟於1989年再次制作"此樂提樑壺"⁹¹，並在壺身鏤刻篆書自題釋文：「不圓而圓，不方而方。智欲其圓，行欲其方，剛柔相濟，允克用藏。己巳年春三月。（顧景舟時年七十四歲）」顯示"此樂壺"有別於仿古的器形，而是顧景舟有感生命之幽微而顯發出人生的感觸。《易經·繫辭上傳》：「是故著之德圓而神，卦之德方以知，六爻之義易以貢。聖人以此洗心，退藏於密，吉凶與民同患。神以知來，知以藏往。」⁹²壺器上的曲線與直線似乎融貫了「圓而神，方以知」的易理，此壺在轉合中示現出方中有圓、圓中有方的大和氣度，透發出情感與理性相互交融、心象與意象彼此相契的創作精神。

(3) 作品審美意象：

① 玄妙方圓

顧景舟巧妙地運用弦紋線條的凹凸、粗細、單複等特性，延伸出自由豐富的流暢意境。如同作品"上新橋壺"⁹³，其弦紋由上而下、由內而外泛出一圈又一圈如蓮漪般的意象，呈現出水波幽旋、高雅幻化的玄妙氣質。此審美意象與《周易·

⁹¹ "此樂提樑壺"參見本論文之作品集，頁61。

⁹² 《易經·繫辭上傳十一》：「是故著之德圓而神，卦之德方以知，六爻之義易以貢。聖人以此洗心，退藏於密，吉凶與民同患。神以知來，知以藏往。」朱子《周易本義》謂：「圓神，謂變化无方；方知，謂事有定理；易以貢，謂變易以告人。」按「著之德」，指著占的性能。著占之數，乃是效天地之數，因此用圓來形容……圓能與物宛轉，周流無所不在，所以著之德是圓融而神妙的。「卦之德」，指八卦及六十四卦的性能。因為卦用符號來寫象，而且不論八卦和六十四卦，對於宇宙人生的變化，都有一種歸納分類的作用，所以它是有範圍、有標準、有規則的。這個「方」……有鑑物明理的知能。參閱吳怡注《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012，頁89。

⁹³ "上新橋壺"參見本論文之作品集，頁62。1972年創作"上新橋壺"。此壺是顧氏創新之作。有橋形鈕立于壺蓋之上，彷彿塑了一座新橋，壺線圓融，環形把手上塑一平面與蓋鈕呼應，由此可上新橋，故曰"上新橋"。參閱徐秀棠、山谷著，《紫砂泰手顧景舟》，上海，上海書畫出版社，2013，頁119。

中孚·彖》：「中孚，柔在內而剛得中……利涉大川，乘木舟虛也。」⁹⁴的哲學意涵似乎可以相應顯照。中孚卦，上巽為風，下兌為澤。大澤上有風吹過，舟行澤中開顯了欣悅和順的美感，也映現出"上新橋壺"剛柔中和、流動不已的圓融氣息。

顧景舟在 40 年代創制"三足高腰線提梁壺"⁹⁵，壺身渾圓飽滿與圓線折成的方狀虛實相應⁹⁶，蓋面的凹線呼應壺身肩部三道的凹凸圓線，呈現出簡約又豐富的微妙感。如同《易經·繫辭上傳》：「易簡而天下之理得矣，天下之理得，而成位乎其中矣。」⁹⁷意思是平易和簡易，便能契合天下萬物的事理。能夠把握天下萬物的事理，便可以和天地共參造化了。如此，以審美的意象而言，顧景舟運用簡約素樸的線條融洽了嘴、鑿、口、底、足、蓋、鈕，彰顯出自然的美感。

② 立象盡意

《易經·繫辭上傳》：「子曰：書不盡言，言不盡意。然則聖人之意，其不可見乎？子曰：聖人立象以盡意，設卦以盡情偽，繫辭焉以盡其言，變而通之以盡利，鼓之舞以盡神……化而裁之存乎變，推而行之存乎通，神而明之，存乎其人，默而成之，不言而信，存乎德行。」⁹⁸當形象無法用言語盡情盡意，人的思想也漸漸從「默」、和「不言」之中體會靜觀自得的創作心靈，並且透過此審美的創作意識，塑造出生意盎然的壺中天地。如同《文心雕龍·物色》：「是以獻歲發春，悅豫之情暢；滔滔孟夏，鬱陶之心凝；天高氣清，陰沉之志遠；霰雪無垠，矜肅之慮深；歲其有物，物有其容；情以物遷、辭以情發。一葉且或迎意，蟲聲有足

⁹⁴ 參閱郭建勳注譯《新譯易經讀本》頁 464。

⁹⁵ "三足高腰線提梁壺"參見本論文之作品集，頁 63。

⁹⁶ 中國人的最根本的宇宙觀是《易經》上所說的"一陰一陽之謂道"。我們畫面的空間感也借一虛一實、一明一暗的流動節奏表達出來。虛（空間）同實（實物）聯成一片波流，如決流之推波。參閱宗白華著，《美學散步》，上海人民出版社，上海，2007，頁 110。

⁹⁷（繫辭上傳·一），參閱吳怡注《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012，頁 8。

⁹⁸（繫辭上傳·十二），參閱吳怡注《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012，頁 105。

引心。況清風與明月同夜，白日與春林共朝哉！」⁹⁹物色篇文呈示春悅、夏盛、清秋、肅冬，四時承轉之氣所交替出繽紛萬象之物彩形色。這些變化觸動了人的情思、心靈，並且開啟了審美的創作。顧景舟的"報春壺"¹⁰⁰，傳達出取象以盡意的極高境界。全器祥現春氣蓄發的飽滿精神，其梅枝安置高雅得宜，在疏影中呈顯蒼勁之力道，而梅尖含苞之處，又絕妙地透顯春納百福、清新生動之氣韻。

③ 神形相應

端視顧景舟創作的僧帽壺¹⁰¹，其作品每個部份，嘴、鑿、口、底、足、蓋、鈕，給予的審美意識彷彿是從大地端直方正、廣闊博大的形象中，看出一種由實而虛、由淺入深、由低到高的大千意象。¹⁰²壺器的細節處富含地物之章美¹⁰³，其展現的風雅秀實之形貌，照映出顧景舟自然素樸的心象世界。僧帽壺展現出由部份過度到整體的精湛技藝與流暢感，及必須在功能性的約束裏突破出開闊的氣度，在和諧中應契方圓、剛柔相應，其氣韻化神，妙不可言。

顧景舟的壺藝創作，不但融合了乾天所象徵的萬物資始，與坤地所體現的萬物資生，更能讓觀者在陽剛與陰柔之間得到天、地、人合會的妙意。

⁹⁹ 《文心雕龍·物色》，范文瀾《文心雕龍註》本，台北，開明，1969，頁 693。

¹⁰⁰ "報春壺"參見本論文之作品集，頁 64。"報春壺"，此是花貨造型，是顧景舟為數不多的花貨佳作之一。光貨大家制花貨，同樣精神飽滿，梅干梅花分外形象。參閱徐秀棠、山谷著《紫砂泰手顧景舟》，上海，上海書畫出版社，2013，頁 179。

¹⁰¹ "僧帽壺"（高牆、矮牆）參見本論文之作品集，頁 65。圖片來源，季野編著《紫砂陶》，茶與藝術雜誌社，台北，1991 出版，頁 120-121。僧帽壺的造型源於元代，明、清皆有傳世。元代青白釉僧帽壺、明永樂甜白釉僧帽壺、明宣德青花、紅釉僧帽壺、清康熙紅釉僧帽壺，參見本論文之作品集，頁 65。圖片來源，安金槐主編，《中國陶瓷全集》十五卷，錦繡出版事業股份有限公司，台北，2000 出版，第十一卷頁 76；第十二卷頁 76；第十三卷頁 36、47；第十四卷頁 113。

¹⁰² 《周易·坤·六二》：「直、方、大，不習，无不利。」言大地具有端直、方正、博大的德性，即使不學習，也沒有什麼不吉利。意指大地的德性廣博。參閱郭建勳注譯《新譯易經讀本》頁 25。

¹⁰³ 《周易·坤·六三》：「含章可貞，或從王事，无成有終。」言大地蘊含光輝的美德，可以固守正道。意指智慧廣博遠大。參閱郭建勳注譯《新譯易經讀本》頁 26。

二、楊國賓的創作體驗及實例：五行天色之釉彩氣韻－楊國賓陶藝創作

(1) 藝術生涯簡歷

楊國賓 1968 年出生南投縣魚池鄉，1991 成立炎工房陶藝工作室，曾任南投縣陶藝學會常務理事。號稱泥孩。做陶至今二十餘年，歷經台灣從封閉到自由的人文風氣，走過文化藝術由閉塞僵化轉為豐富多元的交替世代。

楊國賓創作的根源來自生活，他從生活中觀照自身與萬物的生命遞移，並且平實的呈現在陶藝創作上，其作品透顯出一份屬於台灣人特有的島國情懷所深化之樸實氣韻。如楊儒賓教授在楊國賓著作之序文中所述：「其所製之陶大樸敦華，土火相濟，浸浸乎已脫『技』之層次。」¹⁰⁴

獲獎 1992 陶藝雙年展入選

1992 和成金陶獎銅獎

1994 台北國際陶瓷博覽會邀請展出

1996 國立教育館陶瓷邀請展出

1996 台灣陶藝展入選

1997 台灣陶藝展入選

2000 第一屆南投縣陶藝獎首獎

個展 2000 南投縣文化局首次個展

2001 嘉義文化局精緻工藝邀請展個展

2003 南投陶展示館個展

2005 台中市文化局個展

2010 台北縣鶯歌鎮富貴陶園[他山之石]柴燒個展

2011 南投陶展示館個展(酒器展)

2012 台北縣鶯歌鎮富貴陶園柴燒雙個展

¹⁰⁴ 參閱楊國賓著《2016 熾火無寂：楊國賓柴燒陶作集》，國立清華大學楊儒賓教授所撰序文，桃園，松嶼山房，2016，頁 7。

- 2016 桃園市大溪區松巖山房「熾火無寂」柴燒個展
- 聯展 1995 宏揚陶藝雙人展於生活陶藝術空間
- 1997 海峽陶藝交流展於省立美術館
- 1998 中日漆藝交流展於台中市文化中心
- 1998 共犯展於埔里田園藝廊
- 2009 南投縣第十屆玉山美術獎邀請展（白化裝花器）
- 2010 南投縣第十一屆玉山美術獎邀請展（柴燒山城系列）
- 2011 南投縣第十二屆玉山美術獎邀請展（花器）
- 2012 南投縣第十三屆玉山美術獎邀請展（印紋茶倉）
- 2013 南投縣第十四屆玉山美術獎邀請展（扁壺）
- 2015 台灣當代壺藝展於台中臻品藝術文化

雜誌訪談記錄

- 水沙連雜誌第十七期-與火玩遊戲的人；陳淑燕採訪；1999.07
- 陶藝雜誌第 40 期-實踐工藝精神陶藝家；黎翠玉採訪；2003.07
- 新台灣新聞周刊第 523 期-九二一震盪靈感「山城系列」；鄭進興採訪；2006.03
- 人乘佛刊第 30 卷第 4 期-赤子天心泥土情；張清財採訪；2009.06
- 台海雜誌（廈門日報社）88 期-陶，是有溫度有人情的；盧燕採訪；2013.10

（2）創作精神：

楊國賓為自己起號"泥孩"，並成為日後陶作上的印記。以下是他對泥土之情感所發：

泥土，她孕育著生命的開始，同時也安頓著生命的結束。

我常常在將她揉合、凝聚的時刻裏細細的思量著她對於我的意義。

曾經，我必須學習雙腳站穩在她的懷中，才能踏出人生的第一個步履，

也取用著源自她哺育、滋養的糧食才得以溫飽啊!

如此，我是否嘗試探求過她的滄桑呢?

一貫沈默的她，也許自滾燙的基底，歷劫千萬年的翻越而來，

竟要在照見光明的瞬間，獨自承受了溫度驟降的冷冽!

也許，她曾歷經驚濤駭浪的一波波打擊，並踱步在擺渡無期的洪荒世紀裏呀!

但是，她仍然一點點土、一點點土的堆砌累積，成就了守護萬物的承載力量!

她的偉大來自她懂得忘卻傷痛，明白了從寬恕裏才能找到解脫!

然而，她的堅毅不拔與無畏，猶如天下的母親們令我敬仰! 如此，

請容我向她求取一方印，用以謹記在陶作上頭，並且深刻在泥孩的心底吧!¹⁰⁵

「一心老實作陶」，是楊國賓的創作理念，這句話展現出他真誠樸實的性格。十五年前台灣柴燒陶還乏人問津，他已經親手蓋出一座屬於自己的柴燒窯，雖然當時的柴燒作品並不是藏家的愛好，但是他還是立志追求火的極致表現。他以"或也"為柴窯立名，並且立意期許自我：

或也窯

釉彩呈現的水墨意境，是歷經了火的濃烈與顛峰，

在百轉千回之後，它的存在似乎是為了從火裏，

解放出屬於這個時代的樸素。

色彩中沒有了強烈奪目、失去了璀璨斑斕，

只餘留內斂的色彩本質。

每個時代的繁華落寞在更迭之後，

人們的內心裏終於有了短暫的透徹，

但是，人的本性總會將之推向渴望並且滿足自我，

也許，人就是需要這樣的情緒堆疊，

¹⁰⁵ 參閱楊國賓著《2016 熾火無寂：楊國賓柴燒陶作集》，桃園，松巖山房，2016，頁9。

才能交替出生命延續的力量，

也才能夠轉出，屬於我們這個世代的豁達與領悟。

文化的價值，更是建築在此刻的光輝上。

我為柴窯命名「或也」，是取自中國人的造字意境。

“國”無邊謂之「或」，“池”中無水之謂「也」，有無限寬廣的意涵。

除了警惕自己在面對柴燒工作必須用以謹慎的態度之外，

更是為了砥礪自己要勇於挑戰與創新。

如同我追尋釉色之美的心念一樣，

它是一份內在的愉悅與自我完成的過程。¹⁰⁶

自我完成的過程對楊國賓而言，是生存意志與存有意識的揉和，也是自己能夠跨越心物轉為審美觀照的精神核心。

(3) 作品的審美意象：

① 五行天色之釉彩：

作品¹⁰⁷所呈現的釉色彷彿聚藏陰陽醞釀，水火木金土之五行協調，其蘊發而上的溫潤質感，似乎跨越了人對於共相概念的限制；靈動透白的釉彩意象引領著心靈投入在宇宙中，共品生命的幽微與宏大。其作品在霜降映雪處透顯半隱的墨韻，起初吾人湧現的是對水墨畫的印象，但是主體深處卻誘動著一股玄化的召喚，也許那釉彩與落灰所共融的色澤，已無法停止在人為筆墨的形相裏，因為柴燒的釉色是經由窯火的落灰與釉色結合而釋放出的自然氣韻，那奪得天工的色魂啊！不但使主體精神奔向自由與開闊，其意象也引渡著心靈回歸到「象太初鴻濛之始」的虛靜根源。

¹⁰⁶ 參閱楊國賓著《2016 熾火無寂：楊國賓柴燒陶作集》，桃園，松嶼山房，2016，頁9。

¹⁰⁷ 參見本論文之作品集，頁66。「象太初鴻濛之始。」（鴻濛出《莊子·在宥》、太初出《列子·天瑞》）

不落行墨的茶碗釉色¹⁰⁸，其玄絲韻處顯發的空靈蒼寂似薄霧輕清，那瞬間彷彿可逝炊煙；夢蝶行舞迴旋藍絲縷縷啊！魂兮魄兮顯一昭昭的靈明，這是「心火合一」的信念呼喚著共存、共感的性靈！更是「道器不二」的義理，透發在一只茶碗中的情思詠歎！

吾人從楊國賓的陶藝作品所透發出的審美意象，感通到《易》理和老莊思想彼此的貫通性。《周易·繫辭上·十二》：「子曰：『書不盡言，言不盡意。』」¹⁰⁹與《莊子·知北遊》：「天地有大美而不言，四時有明法而不議，萬物有成理而不說。」¹¹⁰都揭示人不能固著在語言文字的匡架裏去做思想的功夫，而是要放在生命的流轉變化之中去逐磨出情感中的情操，更何況是知神性為高深莫測的《易》理，在美學上所闡發出意象之美之妙的精神境界呢？吾人認為：我們應具備一種覺察力；當思想、藝術、文學被轉化為文字語言的形式，只是人類建構文明的一個過程，之後，人必然要從「不盡言、言不盡」、「不言、不議、不說」的文字裏反鑑出一顆能夠共感、通感、交感天地萬物之「神」「氣」「妙」的虛靜心靈，如此才能朗現出審美的意象，由此而來的藝術創造，才是真正具有創造性。這不也是《易》理中所揭示生生輪動的涵意嗎？

② 《易經·賁卦》與白樸陶盤之「白」「虛」「空」等範疇在美學上的相關性：

中國的美學精神源自對宇宙天地萬物的體會，也在反身的自察與自覺之中，一切的釋放都在生命的過程中輪動著。如《易經·賁卦·上九》：「白賁，无咎。」¹¹¹此爻居賁卦文飾的極位，賁道反歸於樸。然此卦之象猶如烈火上升至最頂溫的

¹⁰⁸ 參見本論文之作品集，頁 67-68。獨妙，「神也者，妙萬物而為言者也。」《周易說卦·六》、「樸雖小，天下莫能臣也！」（《老子·卅二》）、「樸散則為器。」（《老子·廿八》）

¹⁰⁹ 同註 95。

¹¹⁰ 郭慶藩疏：「夫二儀覆載，其功最美；四時代序，各有明法；萬物生成，咸資道理；竟不言說，曾無議論也。」參閱郭慶藩注釋，《莊子集釋》，頁 735。

¹¹¹ 賁本來是斑紋華彩，絢爛的美。白賁，則是絢爛又復歸於平淡。……所以《易經》的《雜卦》說：「賁，無色也。」這裏包含了一個重要的美學思想，就是認為要質地本身放光，才是真正的美。參閱宗白華著，《美學散步》，上海人民出版社，上海，2007，頁 45。

時刻，所聚住的那一點白光，似是終點也是開端，亦是生生不息的光輝交織。又如《易經·賁卦·六四》所述：「賁如，皤如，白馬翰如……。」¹¹²此爻言文飾以素淨為貴。山火之象的賁卦外飾華麗的火象，其內實有自然美的境界。如同陶器經由火淬鍊出的質感，亦是去麗求樸的素淡至美。

也許「空白」是中國人對延續的期盼，對終點的不捨所反轉的豁達。在歷史的長河裏由空白哲學所對應出的藝術形式豐富。如「素白陶瓷」、「水墨的餘白」、「詩詞的無音之弦」、「空、無、虛的思想」……等等，「空白」之美是東方獨有的美學表現，也是一種精神與形象合一的審美觀照。

楊國賓認為：「白樸之美」亦能思接千載而與宋瓷相契，也是他創作白樸陶盤的動機之一。他說：「宋代定窯白瓷，其展現出紋飾之華美、胎色之素美的藝術形象與刻花的紋飾，自然地流瀉出陶人尚意的美感氣質，如瓷盤上的蓮荷倚風搖曳徐徐如生、牡丹欲綻放的動態感更顯出氣韻生動。而定窯胎色細膩幻化，有微灰泛青的雲白、光素靜謐的牙白，也有瑩亮透潤的玉脂凝白。白釉發顯出的簡約樸質卻能深刻、深印……直到無力自拔的深扣著心弦。」

吾人靜觀楊國賓創作之大樸陶盤¹¹³，其白釉與土熔合的細微處，在凹面與凸面的稜線中泛起的濃淡與深淺，厚薄相蕩，呈現出泛青或略黃，頓時已然退去了冰白的寒冷，讓白色因此有了溫度、有了手感的溫暖並擴染了素白的底蘊。

白釉的層次在心中泛開了氛圍，此時它究竟是玄鑑的觀視、還是自我意識的探索，或者一切只是人們在白釉前的一場鏡照的遊戲呢？「虛」、「實」照映在粼粼的波心，那白色的光亮、透亮、潤亮，當下是有的也是無的。

¹¹² 漢劉向《說苑》：「孔子卦得賁，意不平，子張問，孔子曰，"賁，非正色也，是以嘆之"，"吾聞之，丹漆不文，白玉不雕，寶珠不飾。何也？質有余者，不受飾也。」。最高的美，應該是本色的美，就是白賁。要自然、樸素的白賁的美才是最高境界。參閱宗白華著，《美學散步》，上海人民出版社，上海，2007，頁45。

¹¹³ 參見本論文之作品集，頁69。「白賁，无咎。」《易經·賁卦·上九》

含鐵的土質在白陶上綻放出大小不一的圓點，鐵銹般的圓點就像隨遇而安的種子，隨風安住在輕落處並展現其自然的姿態。鐵斑隨飾在白陶上，那一玄一素的自在寧靜是屬於陶人與陶器的相應。

陶盤上的器形線條是自由的、簡潔的，但是對創作者而言卻是深刻的文化記憶，讓他在歷史的脈絡中回溯著心象與形象的照應。上古的結繩書契、《周易》陰爻與陽爻的符號、書法字跡的奔宕與千年前陶器上的刻劃…等等。千萬阡陌的線條交織著時間的流逝與留在空間的存在。陶塑的線條也似自我意識的探索，任憑直覺在思維裏大膽的穿梭牽動也在其中靜默枯寂；而陶器上的直稜線條的堅韌與素白優雅的釉面，共同化成也彼此的消長。

白樸陶盤彷彿能傳達出心象、形象、意象，三者神交妙會的美學意象，也透顯楊國賓在陶塑過程中，如同落在一處不著時空的觀照境界裏。

③ 柴燒陶甕¹¹⁴

楊國賓將斯土情懷發乎於作品上，從柴燒大甕韻發出直、方、大之坤地承器，似乎可以讓人們從陶器中甦醒自我的原初之心，也使原本無數擴張的規矩形制回歸在方圓的單純與簡潔。此刻，心神猶如蓄養在大地之母的懷抱中，隨著天地萬物徜徉在平順柔和的意象裏。而在每窯不同的窯氣薰化下，柴燒大甕各有風貌，其意象有似風行雲舞、參木蒼拔，又似岩磐嶇石、落泉韻盪……，然可展現此意象之美，都因為身後有這位不畏破陶並有著堅毅情操的陶藝家—泥孩。

楊國賓如何走出燭光背後燭淚的悲鳴情緒呢？因為他的內心總有個深遠的召喚，也許那是來自遠古素樸的意念，他說：「當他面對窯內的高溫烈火時，就像面對著自己生命的臨界點，他想要超越上去，因為那是一份挑戰自我完成的奮發力量。」楊國賓的創作精神，似乎朗現了《易·乾·象》：「**天行健，君子以自**

¹¹⁴ 參見本論文之作品集，頁 70。「乾以君之，坤以藏之。」《周易·說卦·四》

強不息」的積極義涵。楊國賓以此精神，在破陶而無悔中求得生命的意義，並尋獲「心火合一」的藝術創作真諦。如 2010 年於台北富貴藝廊所發表的個展刊文：

「楊國賓的陶藝表現是遠古素樸意念的召喚與熊熊高溫的烈焰柴火彼此的交互共鳴，而雙手形塑是藝術家認識這個大千世界與對自然體悟最深刻的表達。在他的柴燒創作中，火焰在土坯留下的痕跡，是自身對於天地萬物的精神感召，也是自我記憶深處低沉的呢喃絮語，是生命情感交織的強烈呼喊，更是藝術家最深切的自我表露。其作品透過雙手掌心的接觸，便是觀者心靈與藝術家的心象自然交融，復歸於樸的單純時刻。」

吾人認為：審美的觀照是對於有限之物的超越，將之轉為自我心靈深處的虛靜照應。端視與火共舞所映現的流變釉彩與自然暢意的器形，我們感受到楊國賓所引領的美感，似乎可以穿透自身的普遍共相，在浩瀚的天地中轉化、昇華出的藝術精神，能與觀者共同輪動著《易》理所揭示的生生不息之美學能量。

第四章 結論

《易經》是中國哲學思想的精髓，更是一門安身立命的學問。《易經·繫辭上傳》：「範圍天地之化而不過，曲成萬物而不遺，通乎晝夜之道而知，故神无方而《易》无體。」¹¹⁵

《易經·繫辭上傳》：「夫易，聖人之所以極深而研幾也；唯深也，故能通天下之志；唯幾也，故能成天下之務；唯神也故不疾而速，不行而至。」¹¹⁶

《易經》的內容大而無外，小而無內。從研幾到神妙，陰陽對立與統一的變化，皆在傳達體悟的重要。即培養內心的細微與開闊，配合得宜、得時的運用之理，進而達無思、無為、無心之天人合一的境界，讓生命更為順遂、圓滿。

中國陶藝相當程度地體現了《周易》神氣妙範疇所導出的美學思想。美學思想最居關鍵與前提之地位是：人的審美行動是建立在什麼樣的生理、心理之基礎上而始得展開的？生理基礎當然是感官，尤其是眼官；心理基礎當是審物之美感形相的意願，這兩者是如何配合的呢？

依朱光潛先生在《文藝心理學》中說是由審美主體啟動直覺，通過感官，尤其是眼官，投注鑒賞力於物之形相上而展開的。¹¹⁷理論是如此，而一時找不到典籍上的範例，直到偶而讀到《世說新語·文學·四八條》：

「殷（浩）、謝（安）諸人共集。謝因問殷：『眼往矚萬形，萬形入眼否？』」梁劉峻注之曰：「《成實論》曰：『眼識不待到，而知虛塵；假空與明，故得見色。」

¹¹⁵ 《易經·繫辭上傳·四》：「範圍天地之化而不過，曲成萬物而不遺，通乎晝夜之道而知，故神无方而《易》无體。」朱熹釋意：《易》道之大，聖人用之如此。參閱朱熹著《周易本義》，台北，大安，1999，頁238。

¹¹⁶ 《易經·繫辭上傳·十》：「夫易，聖人之所以極深而研幾也；唯深也，故能通天下之志；唯幾也，故能成天下之務；唯神也故不疾而速，不行而至。」朱熹釋意：所以通志而成務者，神之所為也。參閱朱熹著《周易本義》，台北，大安，1999，頁247。

¹¹⁷ 參閱朱光潛著，《文藝心理學》，台北，臺灣開明書店，1969，頁3-14。

若眼到色，則間無空、明，如眼篋觸，則不能見色。當知眼識不到而知。」依如此說，則眼不往，形不入，遙矚而見也。謝有問而殷無答，疑闕文。」¹¹⁸

其實謝安想問的是一個美學上指向「鑒賞如何成立」的關鍵性問題；那就是主體的虛靜心靈啟動直覺觀照之功能，通過眼球聚焦視物之機能而投注鑒賞作用於物的形相之上，進而把鑒賞到的形相美、生命力之美、神韻之美這三層美感回收到心靈裏面，以蘊釀出屬己的（屬於主體所創造出來的）美感典型—意象。有了飽和、鮮明、生動的意象，鑒賞行動才算完成。

《成實論》說的「空」與「明」，就是審美距離與直覺觀照，謝安想問的是：眼睛的視覺作用似乎只是鑒賞行動中間的媒介或工具，眼睛既不到物，物亦不入眼睛，鑒賞如何可以成立？意象如何可以成就？殷浩不了解這一套美學上的理論，故無法回答；就連《成實論》、劉峻也都没清楚探討到問題的關鍵。而這一套美學理論其實就是吾人在第三章討論的「人天共感」。

至於「人際通感」，則每次觀畫、觀陶都能感受到欣賞者與創作者之間的那一份如通電般的雙向感通及感動之懷。

然而，對「人器交感」則一時找不到典籍文獻上有何範例可供參考、借鏡，以加強這一審美意義上的指標，直到最近有機會讀到《世說·文學·五十六條》，中記殷浩、孫盛、劉惔論（易象妙於見形）事，似乎是說易象可助人通過器物之原型—象—而窺見天下之各式存有物皆來自陰陽（—、--）極小之一形的衍張，而全天下其實亦可以宏觀之眼界，視其為最大之一形，其題旨之意趣甚有味；及讀至劉峻為之作注所引「其論略曰」，中有：「天下者，寄見之一形。」「一形兼未形之形。」兩處，不解其義，而廢卷嘆息久之。賴上課之餘，閱及吾師 林顯庭博士所撰《魏晉清談佚論名題七種》一書，其中之第三章即「〈易象妙於見形論〉之作者歸屬與義理」，此章之第四節、「第五、六兩組句」即探討「天下者，

¹¹⁸ 《世說新語·文學·劉峻注》，香港，香港大眾書局，楊勇《校箋》本，1969，頁180。

寄見之一形」、「一形兼未形之形」兩處的哲學與美學之義理者，讀後始覺茅塞頓開，疑滯盡消。茲錄其要義數段於下：

畫八卦的人分大自然界為八類，這乃用後設立場及微觀角度看物；其實吾人應先用宏觀角度，以「存有整體」的眼界來觀天下，把天下看成包括自己在內的一個存有整體；如此一來，縱使一畫之爻，其實份量之重也足以代表這一宏觀下的存有整體。

天下亦吾人觀照力所能涵蓋之對象，而其實亦吾人寓寄生命於其中之存有整體，既然如此，不管是居於前者還是居於後者，吾人都有責任擔當天下之務、有責任照護天下之物（包括全民）。

「存有整體」乃由天、地、靈（神祇）、人四極（四大領域）所融揉而成，劉惔曾作《酒箴》，其中提到：「作酒於社，獻之明辟；仰郊昊天，俯祭后土；敬禱靈祇，辨定賓主；啐酒成禮，則彝倫攸序。」¹¹⁹等句，正點出劉惔的宇宙觀是一種存有整體觀，它把昊天、后土、靈祇及人（包括人文活動、人文精神）涵納進來而成四極整體。單以酒禮為例，作酒以獻於明辟之典儀上，這一獻祝之禮，把天、地、靈、人（賓主）拉融一起；當禮成而啐飲之際，頓時讓倫常有秩、輩份有序。可見劉惔善於以一事（一形）攝揭四極而融明整體之宏觀眼界。¹²⁰

如此的義理；落到陶藝一事上，不也正應驗了「一形寄見天下」、「天下寄見一形」、「一形兼未形之形」，就是「人器交感」的哲學觀與美學觀而被古人留在文獻典籍中活生生的範例嗎？

本論文試圖從《易經》所揭櫫的神、氣、妙等範疇（既是形上範疇，也是美學範疇），來探視中國陶藝美學的創作精神之落實，並試圖歸納其落實之進向與層次；目前得到如上之感想與肯定。希望將來能更加配合陶藝創作實務之歷練，以

¹¹⁹ 清嚴可均編《全文》之《全晉文·卷百卅一》劉惔《酒箴》，1966，台北宏業影本，頁2212。

¹²⁰ 林顯庭《魏晉清談佚論名題七種》正洽詢書局出版中，預計2016年底可出書。此先依林師上課時所示之講義原稿作出引述。

及對中國哲學、中國美學甚至西洋美學之再精進，得以有更上層樓式的突破，和深耕以待穫的進一步開展。

參考書目

1. 唐 李鼎祚《周易集解·卷十三》引，台北，世界書局《周易注疏及補正·周易集解·十三》，1963 出版。
2. 朱熹著，《周易本義》，台北，大安，1999 出版。
3. 清 嚴可均編《全文》之《全晉文·卷百卅一》劉惔（酒箴），台北宏業影本，1966 出版。
4. 牟宗三著，《才性與玄理》，九龍，人生出版社本，1970 出版。
5. 牟宗三著，《中國哲學十九講》，台灣學生書局出版社，台北，2012 出版。
6. 朱光潛著，《文藝心理學》，台北，臺灣開明書店，1969 出版。
7. 朱光潛著，《西方美學史》，北京，商務印書館出版，1981 出版。
8. 朱光潛著，《談美》，台北，晨星出版有限公司，2014 出版。
9. 朱良志著，《真水無香》，北京大學出版社，北京，2014 出版。
10. 安金槐主編，《中國陶瓷全集》十五卷，錦繡出版事業，台北，2000 出版。
11. 李幼燕譯，《胡塞爾·現象學通論》，台北，桂冠，2005 出版。
12. 季野編著，《紫砂陶》，茶與藝術雜誌社，台北，1991 出版。
13. 宗白華著，《美學散步》，上海人民出版社，上海，2007 出版。
14. 吳怡注，《新譯易經繫辭傳解義》，台北，三民，2012 出版。
15. 林顯庭著，《文心雕龍》的哲學與美學，五南圖書，台北，2015 出版。
16. 范文瀾著，《文心雕龍註》本，台北，開明，1969，出版。
17. 姜一涵著，《易經美學十二講》，台北，典藏藝術家庭，2008 出版。
18. 徐復觀著，《中國藝術精神》，台灣學生書局出版社，台北，2013 出版。
19. 徐秀棠、山谷著，《紫砂泰手顧景舟》，上海，上海書畫出版社，2013 出版。
20. 郭慶藩注釋，《莊子集釋》，台北，漢京文化，1983 出版。
21. 陶青山主編，《中國陶藝鑑賞》，武陵出版有限公司，台北，1995 出版。
22. 陳榮波著，《哲學與藝術美學》，逸龍出版社，台北，2007 出版。

23. 郭建勳注譯，《新譯易經讀本》，台北，三民，2011 出版。
24. 曾春海著，《朱熹哲學論叢》，台北，文津出版社，2001 出版。
25. 張世英著，《哲學導論》，北京，北京出版社，2002 出版。
26. 張錫坤 姜勇 竇可陽著，《周易經傳美學通論》，三聯書店，北京，2011 出版。
27. 葉朗著，《中國美學史》，台北，文津出版社，2011 出版。
28. 葉朗著，《美學原理》，台北，信實文化行銷有限公司，2014 出版。
29. 越岳 徐貞著，《紫音希聲》顧景舟紫砂藝術研究，北京，三聯書店，2015 出版。
30. 楊勇著，《世說新語校箋》，香港，香港大眾書局，1969 出版。
31. 楊根 韓玉文著，《中國陶瓷文化述略·窯火神工》，台北，臺灣中華書局，1990 出版。
32. 楊儒賓著，《儒門內的莊子》，台北，聯經，2016 出版。
33. 楊國賓著，《2016 熾火無寂：楊國賓柴燒陶作集》，桃園，松巖山房，2016 出版。
34. 樓宇烈校釋，《王弼集校釋》，華正書局，台北，1992 初版。
35. 劉綱紀、范明華著，《易學與美學》，沈陽出版社，沈陽，1997 出版。
36. 潘立勇著，《朱子理學美學》，東方出版社，北京，1999 出版。
37. 蔣勳著，《美的沉思》，雄獅圖書股份有限公司，2004 出版。
38. 蔣勳著，《美的曙光》，台北，有鹿文化，2012 出版。
39. 戴偉傑 張華英 陳令嫻譯《柳宗悅·工藝之道》，台北，大藝出版社，2013 出版。
40. 康德著，鄧曉芒譯，楊祖陶校訂，《判斷力批判》，聯經出版公司，台北，2004 出版。

顧景舟作品集



此樂壺

(圓而神；方以知～易·繫·上十一)



上新橋壺

(柔在內而剛得中；說而巽，…中孚乃應乎天地。～易·中孚·象曰)



三足高腰線提梁壺

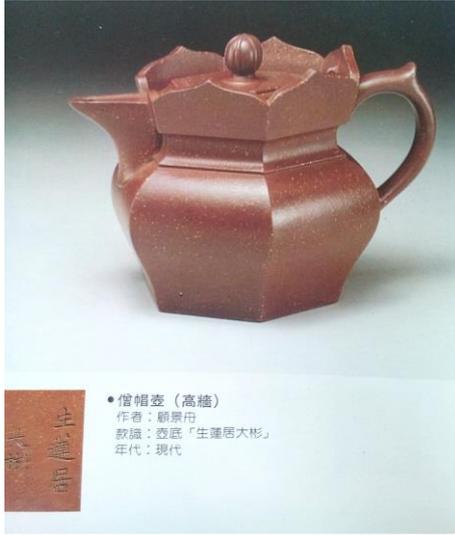
（易簡而天下之理得矣，天下之理得，而成位乎其中矣。

～易·繫·上一）



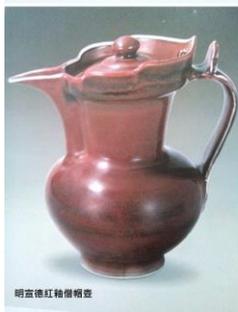
報春壺

(顯道，神德行，是故可與酬酢，可與祐神矣。～易·繫·上九)



僧帽壺

（故神無方而易無體。～易·繫·上四）



楊國賓作品集



象太初鴻濛之始（鴻濛出《莊子·在宥》、太初出《列子·天瑞》）



獨妙

神也者，妙萬物而為言者也。《周易·說卦·六》



樸雖小，天下莫能臣也！（《老子·卅二》）、樸散則為器（《老子·廿八》）



白賁，无咎。《易經·賁卦·上九》



乾以君之，坤以藏之。～《周易·說卦·四》