

南華大學藝術與設計學院視覺藝術與設計學系

碩士論文

Department of Visual Arts and Design

College of Arts and Design

Nanhua University

Master Thesis

觀·修—現代藥師佛相藝術創作論述

Observation · Practice--Creating Modern Day Art Work Depicting
the Medicine Buddha

謝玫真

Mei-Chen Hsieh

指導教授：葉宗和 博士

Advisor: Tzong-Ho Yeh, A.P.

中華民國 107 年 6 月

June 2018

南 華 大 學
視覺藝術與設計學系碩士班
碩 士 學 位 論 文

觀·修-現代藥師佛相藝術創作論述
Observation · Practice- -Creating modern day
art work depicting the Medicine Buddha

研究生：謝政真

經考試合格特此證明

口試委員：謝和男

黃宇立

蘇家弘

指導教授：蘇家弘

系主任(所長)：蘇家弘

口試日期：中華民國一〇七年六月四日

謝 誌

每當靜心一幅新的創作，都能得到不同面相的生命轉化，尤其是人生之路轉向只專注佛相藝術創作的領域工作，父母的體諒和支持、家人的幫助是我最穩固的力量，除了家人支持，更感謝生命中一位一直默默陪伴，承受種種壓力，讓我無憂的順利完成學位和每個階段的展覽，在未來生命中還願意持續，在背後默默支持我的貴人菩薩，也特別感恩，覺風佛教藝術學院的創辦人寬謙法師的疼惜，時常支持佛畫藝術創作的我，讓我從「行」中學習，過程中所有的觸動啟發，成為我的創作資糧，佛像藝術研究的學者郭祐孟老師，大力的幫助和建議，佛光山文化院的法師們和職事們的協助，朋友和不認識的人成就幫助，希望這份善聚的因緣，能持續的流轉，也希望大家都能得到藥師佛的擁抱。

感謝我的指導教授葉宗和老師，為我歸納出論文如何研究，如何收集相關文獻和整理的方向，並在作品上以不同的觀看思維和提點，無私的給予學識、知識和創作技法上的協助，才能完成這篇論文；感謝江美英老師指導，要如何取得論文重點的整理和陳述的技巧；感謝兩位審查委員謝其昌老師和黃宇立老師，從論文初審到最後階段的論文口考，其認真專業的悉心教導，並給予寶貴的意見，讓我學習到更多元的藝術繪畫思維，在此，特別感謝所有學識淵博的老師們。

這一切無私的給予，無限的祝福，滿滿的正能量，是你們這些人間菩薩圓滿成就了這所有，同時照亮了我內在的生命之光…，以此回向一切善因緣的成就，祈願成就者和觀賞者都能得到琉璃光的淨化，與深深的祝福，並充滿慈悲、智慧、善美、愉悅和歡喜的圓滿生命。

祈願自己擁有一顆透明的心靈，維持覺知呼吸，種植喜悅與和平的種子，以清新創意有情方式，不斷勇敢前行的覺醒之路。願世界被完美智慧包圍，願世界與法共鳴。

最後，本研究有不周之處，還望各方前輩予以指正

謝玫真 謹誌 2018年6月

摘要

有鑑於當今藥師佛圖像創作與現代人間佛教思想的轉化之間失去連結，也與佛法落實人間漸漸疏遠的現況，因此本研究以「觀·修-現代藥師佛相藝術創作論述」為題，試圖利用東西方繪畫技法的融合，在內心尋找藥師佛的過程中，並對自我生命的存在探索，回歸自身處在物質世界的身體和精神世界的心靈，從自身觀照與生命轉化的體悟中，結合實踐藥師法門止觀的修持，配合視覺藝術觀看的理論省思，以達到藥師佛相藝術與現代人間佛教思想的契合，貼近人心並落實人間，進而呈現此階段藝術創作的實踐與論述。

本創作研究以理論綜合法，圖像研究分析法，品質思考法，行動研究法等四種的研究方法延伸到創作的理念上，再透過禪觀方式與內心觀照生命的構成模式，以及如何自我調節轉化的狀態，藉由圖像創作實驗與操作，以形式、造形、意境、色彩的改變，到現代藝術技法表現的詮釋，從外在的觀看轉化為內在的觀照，來自我療癒獲得身心的喜樂自在，並說明萬物組成的七大元素在繪畫中所表現的意涵與樣貌，協助觀賞者易於理解創作思維及內涵。

以自我「觀·修」的實踐歷程，經自我內心轉化後所呈現在現代藥師佛相的創作整體探討結果，研究者讓觀賞者重新用一種新的思維角度觀看佛相，跳脫現代人疏離感的框架來感知佛相，進而省思回歸對自我生命的觀照淨化和調節身心，落實自利利他的目的，與現代人間佛教思想的轉化之間相連結。而這種現代藥師佛相貼近人心的呈現方式，將為佛像藝術帶入新的視野，更帶給傳統佛像繪畫新的省思和啟發。

關鍵字：人間佛教、現代藥師佛相、觀·修、生命轉化

Abstract

Due to the lost of connection between the modern artistic creation of Medicine Buddha and the transformation of Humanistic Buddhism beliefs, along with the current situation in which Buddhism is getting more irrelevant in nowadays society. My essay “Observation Practice: Creating modern day art work depicting the Medicine Buddha” would like to combine the painting techniques with East and West, by the process of finding Medicine Buddha in mind, exploring the existence of self life, returning to physical world and psychological world. Through the understanding of meditation and transformation, along with the practice of fixative meditation of Medicine Buddha and the theory of visual art. I would like to make the combination of art creation of Medicine Buddha and Humanistic Buddhism beliefs. Let the creation to close to people’s mind and modern society, and showing the practice and depiction so far.

I use integrated theory, iconographic analysis, quality consideration, and action research as methodology in my essay, extending to the idea of creation. Then I visualize the construction of inner me by meditation and the situation of self regulation. By creation and experimentation of images, changing forms, structures, atmospheres and colors, and interpretation of modern artistic techniques, the outside visualization transfers into inner insight. People who have the physical joyful and liberation cure themselves. I will also explain the meanings and forms of seven elements of world creation in my paintings, to help viewers understand the idea of my creations easier.

My process of practicing Observation Practice becomes the creation of modern images of Medicine Buddha during my inner transformation. I use a new way making audiences to watch the images of Buddha. They can feel the images of Buddha away from alienation, and back to self purify and modulation. In order to establish one’s own and others’ purposes, and to connect Humanistic Buddhism beliefs, I chose this kind of way of expressing the images of Medicine Buddha. Not only I bring a new vision of Buddhist art, but also can rethink even discover the paintings of traditional Buddhist art.

**Keywords: Humanistic Buddhism, Modern Medicine Buddha image,
Observation Practice, Life transformation**

目 錄

謝 誌.....	I
摘 要.....	II
Abstract.....	III
目 錄.....	IV
圖 錄.....	VI
表 錄.....	IX
第一章 緒 論.....	1
第一節 創作研究動機與目的.....	1
一、創作研究動機.....	2
二、創作研究目的.....	4
第二節 創作研究方法與步驟.....	7
一、創作研究方法.....	7
二、創作研究步驟.....	8
第三節 名詞釋義.....	13
一、藥師佛與藥師七佛.....	13
二、藥師經.....	14
三、能量.....	14
四、療癒.....	14
第四節 研究範圍與限制.....	15
第二章 創作理論基礎.....	16
第一節 藥師佛相關經典.....	16
一、《藥師經》及其弘傳.....	17
二、藥師經典分析.....	19
三、歷代藥師佛圖像分析.....	24
第二節 內觀與禪修.....	35
一、內觀冥想.....	35
二、禪修.....	38

第三節 歷代佛譜分析.....	40
一、藥師佛圓滿的三十二相八十種好.....	41
二、傳統佛像藝術造形分析.....	42
三、傳統佛像繪畫分析.....	52
第三章 創作理念與實踐.....	61
第一節 創作理念的分析.....	62
一、生命的存在探索沐光系列.....	62
二、「觀·修」中得到生命的轉化系列.....	68
第二節 創作理念的實踐.....	77
一、佛像造型的呈現.....	79
二、色彩的運用.....	82
三、維度空間.....	84
四、圓形的符號.....	84
五、形式技法.....	85
六、壓克力顏料.....	86
第四章 作品詮釋.....	88
第一節 沐光系列.....	89
第二節 生命轉化系列.....	105
第五章 結論與建議.....	123
第一節 回顧與省思.....	123
一、理論的探究與實修的印證.....	123
二、實現自我創作的轉化.....	123
三、自我的認識與實踐.....	124
第二節 期許與展望.....	125
一、踏上心的旅程回歸心靈的自性.....	125
二、佛像藝術的傳統與創新.....	125
參考文獻.....	126

圖 錄

圖 1-1 創作研究步驟流程圖	12
圖 2-1 《藥師經變》莫高窟 148 窟 東壁 盛唐.....	26
圖 2-2 《藥師說法》莫高窟 433 窟 窟頂東坡 隋.....	26
圖 2-3 《藥師佛》莫高窟 446 窟 西壁龕外北側 盛唐.....	26
圖 2-4 《藥師琉璃光如來》敦煌五代絹畫大英博物館藏.....	27
圖 2-5 《藥師佛》西千佛洞第 5 窟 南壁中央 唐.....	27
圖 2-6 禪定印《藥師三尊像》莫高窟 394 窟 東壁門上隋.....	29
圖 2-7 說法印《藥師佛》莫高窟 7 窟南壁 宋.....	29
圖 2-8 左手與願印《藥師佛第二大願》莫高窟 148 窟東壁 盛唐.....	29
圖 2-9 右手安慰印 左手持藥鉢《藥師佛》西千佛洞 5 窟.....	29
圖 2-10 《藥師佛》立像莫高窟 322 窟東壁門南 初唐.....	31
圖 2-11 《藥師佛》北京雍和宮藏.....	31
圖 2-12 《藥師佛》莫高窟 147 窟晚唐.....	32
圖 2-13 《藥師佛》莫高窟 245 窟中唐.....	32
圖 2-14 《藥師佛》莫高窟 220 窟初唐.....	32
圖 2-15 《藥師佛》.....	32
圖 2-16 《藥師經變》莫高窟第 220 窟 初唐.....	33
圖 2-17 《藥師七佛》莫高窟第 365 窟西壁佛壇中唐.....	33
圖 2-18 《藥師佛》(1)	34
圖 2-19 佛像的基本特徵.....	43
圖 2-20 釋迦如來立像 巴基斯坦 2 世紀後半期	44
圖 2-21 佛三尊像 印度秣菟羅 2-3 世紀	44
圖 2-22 佛立像印 度秣菟羅 5 世紀	44
圖 2-23 佛坐像印 度鹿野苑 5 世紀	44
圖 2-24 龍門賓陽洞立佛 北魏.....	45
圖 2-25 佛立像 北齊 石灰石.....	45
圖 2-26 佛與脅侍菩薩 麥積山 隋.....	46
圖 2-27 敦煌 322 窟西壁龕內初唐.....	46
圖 2-28 莫高窟 45 窟盛唐	46
圖 2-29 龍門石窟晚唐.....	46
圖 2-30 佛像 木雕 宋代.....	46
圖 2-31 遼代.....	46
圖 2-32 佛坐像元代中台世界博物館藏.....	46
圖 2-33 佛坐像明代.....	47
圖 2-34 無量壽佛坐像 清代 中台世界博物館藏.....	47

圖 2-35	袒右肩式	48
圖 2-36	通肩式	48
圖 2-37	半披式	48
圖 2-38	褒衣博帶式	48
圖 2-39	垂領式	49
圖 2-40	雙領下垂式	49
圖 2-41	敷達双肩下垂式	49
圖 2-42	鈎鈕式	49
圖 2-43	水波紋髮髻	50
圖 2-44	水渦卷紋髮髻	50
圖 2-45	水波紋與水渦卷紋組合	51
圖 2-46	螺旋紋髮髻	51
圖 2-47	圓珠狀小螺髮	51
圖 2-48	無紋磨光式髮髻	52
圖 2-49	有髻珠式的髮髻	52
圖 2-50	七賢圖磚畫(局部)南朝	53
圖 2-51	女史箴圖卷(局部)顧愷之東晉	54
圖 2-52	洛神賦圖卷(局部)顧愷之東晉	54
圖 2-53	石造佛立像北齊	55
圖 2-54	送子天王圖(部分)唐·吳道子	55
圖 2-55	尸毗王本生圖(局部)275窟北魏	56
圖 2-56	尸毗王本生圖(局部)254窟北魏	56
圖 2-57	供養菩薩圖 285窟西魏	57
圖 2-58	說法和供養菩薩圖 249窟西魏	57
圖 2-59	說法圖莫高窟 285窟西魏	57
圖 2-60	菩薩像 420窟西龕隋	57
圖 2-61	維摩詰圖 103窟唐	58
圖 2-62	大勢至菩薩中唐	58
圖 2-63	藥師佛莫高窟 205窟盛唐	58
圖 2-64	于闐國王供養像莫高窟 98窟五代	58
圖 2-65	林季鋒 南無消災延壽藥師佛	59
圖 3-1	沐光系列概念圖	65
圖 3-2	六道輪回圖大足石刻唐末、宋初	73
圖 3-3	死神閻魔轉動生命之輪局部 六道輪回圖	73
圖 3-4	生命轉化系列概念圖	78
圖 3-5	林季峰作品比對圖	78
圖 3-6	依林法師作品比對圖	78
圖 3-7	慧松居士作品比對圖	78

圖 3-8	陳裕源作品比對圖	78
圖 3-9	沐光系列藥師佛造型姿態圖	80
圖 3-10	生命轉化系列藥師佛造型姿態圖	80
圖 3-11	沐光系列作品姿態圖	80
圖 3-12	沐光系列螺髮表現圖	82
圖 3-13	生命轉化系列螺髮表現圖	82
圖 4-1	謝玫真〈沐光系列-善名稱吉祥王如來〉2017	92
圖 4-2	謝玫真〈沐光系列-寶月智嚴光音自在王如來〉2017	94
圖 4-3	謝玫真〈沐光系列-金色寶光妙行成就如來〉2017	96
圖 4-4	謝玫真〈沐光系列-無憂最勝吉祥王如來〉2017	98
圖 4-5	謝玫真〈沐光系列-法海雷音如來〉2017	100
圖 4-6	謝玫真〈沐光系列-法海勝慧遊戲神通如來〉2017	102
圖 4-7	謝玫真〈沐光系列-藥師琉璃光如來〉2017	104
圖 4-8	謝玫真〈生命轉化系列-無明觀照〉2018	108
圖 4-9	謝玫真〈生命轉化系列-地界觀〉2018	110
圖 4-10	謝玫真〈生命轉化系列-水界觀〉2018	112
圖 4-11	謝玫真〈生命轉化系列-火界觀〉2018	114
圖 4-12	謝玫真〈生命轉化系列-風界觀〉2018	116
圖 4-13	謝玫真〈生命轉化系列-空界觀〉2018	118
圖 4-14	謝玫真〈生命轉化系列-識觀清淨〉2018	120
圖 4-15	謝玫真〈生命轉化系列-見覺圓融〉2018	122

表 錄

表 2-1 《藥師經》五次漢譯表·····	17
表 2-2 《藥師經》的密法儀軌漢譯表·····	19
表 2-3 色法整理說明表·····	23
表 2-4 佛金容圓滿的三十二相·····	41
表 2-5 佛金容相好的八十隨形好·····	42
表 3-1 創作實踐與歷程·····	61
表 3-2 沐光系列表現物與象徵意涵·····	66
表 3-3 生命轉化系列表現物與象徵意涵·····	75
表 3-4 色彩應用·····	83
表 3-5 技法說明·····	86
表 4-1 作品表·····	88



第一章 緒論

以佛教藝術推動佛法的寬謙法師 (1956 -)，結合台灣、大陸、日本、韓國等學者專家，每年在台灣舉辦佛教藝術研習營。研究者在一次參與亞洲佛教藝術研習營中，顏娟英博士說：「佛教的圖像學是瞭解造像或造寺窟背後思想不可或缺的學問。」¹ 佛教藝術，為佛教思想與藝術境界之匯合，是一種非經典的無言教化，般若空義，是結合歷代高僧、藝師眾人無數智慧與藝術能量的化現，不但呈現佛、菩薩，悲智精神思源之創作，同時也可以窺見當時的社會、情感，產生的生活哲學與心靈的寄託。對於現代從事佛教藝術創作者，除了承襲古人的表現方式，背後的義理、其功能上的意義、信仰的生活實踐面…等等諸多的元素，自身也必須努力學習佛法智慧、深思、體悟並加以內化，如何讓佛教藝術理想神聖的光照延續，如何讓大眾能藉由現代創作的佛圖相，直觀理解佛法精神，感受佛的慈悲，研究者只能不斷勇敢前行。

當今佛教界，提倡人間佛教思想，如何透過物質及精神之濟世，真正落實人間，藥師佛的本願恰能適切地呼應這個時代，達到無苦、病難的究竟菩提。反思歷代佛像藝術，隨著時代演變發展，呈現出不同時代風格樣貌，而當今藥師佛圖像創作，多承襲歷代風格，與現代佛教思想的轉化之間失去連結，也與落實人間疏遠。如何讓當今的佛教思想與佛教藝術，落實人間，為研究者創作的思考方向。

第一節 創作研究動機與目的

本論文以「觀·修」為這次研究主軸，在尋找藥師佛的過程中，透過瞭解藥師經典闡述的義理，大乘佛教和密教高僧的見解，東西方的哲學、美學，歷代藥師佛圖像和傳統佛像的造型繪畫技巧分析，作為理論的基礎來淺論研究之主軸。

研究者進而依藥師經的思想觀念、禪修方法，以「觀心」、「修心」，藉由內心觀照，維持覺知呼吸，記錄生命與心的轉化，和外在空間互動，用中道的視野，重新建構，更貼近現代人心，喻涵療癒現代人的藥師佛圖相創作，展現人間佛教精神內涵和現代藥師佛相藝術創作相契合，真正落實人間的行住坐臥，遍一切處。

¹ 顏娟英，《亞藝營歷屆精粹文選》，台北市：財團法人覺風佛教藝術文化基金會，2017，頁9。

一、創作研究動機

(一) 生命觀位移

藥師佛信仰主要是解決“現世樂”的問題，伴隨現代社會發展，傳統藥師佛信仰發生變化，不單是儀式上拜佛、至誠專念藥師琉璃光佛號，蒙藥師琉璃光佛本願加持，只求消災延壽，平安過日子，還必須要與現實人生相結合，因為藥師佛信仰，解決的是人生問題，作為生活化的表現，眾生應該先重視“身心健康”問題，以此為基礎，只有做到身心健康之後，才能保證“生活安樂”。

對於身心健康該如何做呢？中國社會科學院世界宗教研究所黃夏年(1954-)教授說：「當代藥師佛信仰的最大特點，則表現在對治生命觀位移，將傳統患者精神訴求，前移至尚未患病之時，具體地說，就是以“已然”移到“未然”。把尚未發生的事情先控制住，爭取不要讓疾病發生。」² 也就是說，人的精神即心靈生活，是主宰身體者，是互為因果、不可分割的。心身醫學的觀念，正是把人的心理與身體視為一個整體，並就此整體進行治療和養護。

(二) 習氣的造化

十七世大寶法王在紐約普賢大吉祥寺開示說：「在西藏醫學起源的《醫學四續》中，談到疾病的直接原因（近因）和根本原因（遠因）：產生疾病的根本原因是貪、瞋、癡三毒。藥師佛之所以稱為藥師佛的原因是，生理的疾病可以被世間的醫生所醫治，但是疾病的根本原因必須要有某種特別，甚至是無上的心藥來醫治。」又言：「從來無此一說：修持佛法可以醫治所有生理的疾病，或是解決我們所有的問題。雖然有些生理疾病可以醫治，而有些則不行，但我們至少還能認出生理的病症為疾病。然而，我們通常認不出貪、瞋、癡三毒就是根本的心理疾病。因此，佛法的目的之一，就是要指出這些也是疾病的一種形式。」法王更說明：「修持藥師佛的目的有二：它可以幫助我們認出自己的心理疾病，並且運用適當的對治；它也可以幫助我們認出在他人身上的心理疾病，因此對他人更具慈愛和同情。」³ 所以現實生活中該如何改善心理疾病？《藥師經》法門修持，

² 黃夏年，〈當代藥師佛信仰崇拜特點〉，發表於第二屆福壽文化 藥師佛與當代社會論壇
<http://zt.pusa123.com/zt/15065.html> (2017/12/21)。

³ 17 世大寶法王噶瑪巴美國 紐約州普賢大吉祥寺開示
<http://www.kagyuooffice.org.tw/news/20150424> (2017/12/21)。

是適應現時代最需要的大甘露，且藥師佛信仰，也得到越來越多佛教界人士提倡，如何使人生與佛法發生普遍的親密的關係，如何通過藥師佛加持，瞭解緣起緣滅的真理，淨化心靈，把內心打掃乾淨，讓自己生活充實與快樂起來。

(三) 研究者的修行方法

研究者是虔誠的佛法信仰者，藉由憶佛、念佛、畫佛，做為調整心性和自我修行的功課，透過佛法的智慧及對佛經內涵精神的體現，借由禪修、觀想，並具內在心靈活動的觀照，從事現代佛畫藝術創作十餘年，感受星雲大師(1927-) 提出的，人間佛教是「佛說的，人要的，善美的，淨化的，人間佛教以制度化、生活化、現代化、大眾化、藝文文化、事業化、國際化、人間化的方式，讓佛教深奧的義理，為普羅大眾所接受。」⁴ 所以，時代潮流發展到現在，以人間佛教造福人間，解決人的問題，人的問題解決了，世間還會有什麼問題呢？因此試圖建構以契合人間佛教思想的藥師佛為主題之創作內容，思想研究，希望藉由藥師佛圖相造形、姿態、顏色、手中持物，新的視覺藝術呈現 … 等，適合現代思潮，更與人貼近的現代藥師佛圖相，為主要創作動機。

(四) 佛像繪畫的框架

研究者觀察，人們對於現今佛像繪畫的思維，一般創作者大部分還是停留在臨摹古稿和傳統用色上，雖然也有少部分創作者在於風格、形式，即藝術表象之間的差異上努力，但觀看者往往還是認為佛像是傳統或是特定宗教人士的產物，而生起疏離感。

如何讓觀看者脫離傳統認知和思維的框架，研究者就必須站在不同的視角思索，重新省思，實際創作表現的方式，才能帶領觀看者用新的觀看方式來改變其思維框架，如同人間佛教和藥師信仰，回歸到人的面向思維，佛像繪畫也必須跳脫框架，展現的作品才能縮短與觀賞者彼此之間的距離，日本評論家，金子筑水 (1870-1937) 說過：「藝術由時代所產生，更進一步去創造時代，這是藝術家的最偉大的本領。藝術一方面根據一定的時代精神去創造作品，而又在此作品中，顯示思想上特殊的傾向或潮流，使一代人類翹然從風，這是藝術創作的本來面目。藝術創作能使當時的時代思潮加深加強，有的能使時代精神產生特殊傾向，有的能促成各種改造或革新，或竟產生與自己時代迥然不同

⁴ 《佛光山人間佛教研究院》http://www.fgsihb.org/EBook/002_163/index.html#p=2 (2018/12/25)。

的新的時代。」⁵ 所以藝術的生命為創造，如果抽去其創造的特性，藝術即無任何價值可言，如同研究者對自身從事佛教藝術工作的期盼，如何使自身的佛像創作，不失佛法的精神又能跳脫傳統的框架，更貼近現代人，讓更多的人願意親近和接受，如此才能找到自己的藝術生命價值。

二、創作研究目的

惠敏法師(1954-)在禪定與生活講座中，提到禪修對於藝術、美感與生活藝術是息息相關的，根據他說：「藝術是依各種美感原則，藉各種媒體完成一件事物或行為的能力。若以自己日常生活的思想、行為與言語當作藝術媒體，或許可稱為生活藝術。禪觀則是一種依寂靜美感原則，觀察自我生理變化、情緒反應、認識與思考過程、真理確認的能力。」⁶ 所以創作者在「觀·修」中透過「自己」的思想、語言與行為展現創意，當發想創意時，能否從原有的事物中看見不同的層面，而產生新的連結。

研究者期望所創作的作品，能夠發揮療癒人心的藝術價值外，更希望藉由佛相，本身具有無言說法的能量連結，對於創作者和欣賞者，彼此之間都能自覺觀察體悟生命狀態並尋找到生命存在的意義，因此本創作研究目的，依三種不同角度的人，即對觀賞者、對創作者、對佛學研究者的各自目的來說明：

(一) 對觀賞者

1. 發揮教化的作用，找到生命存在的意義

佛法教的修證體悟，不是散心妄念的思惟分別，我們看似廣大無際的佛法思想體系，實際上只是解釋身心法界真相的體悟內容，希望眾生都能夠依此方法，而讓身心遠離煩惱、解脫自在，然後在身心統一和諧的境界中，產生佛法的悟境，了知生命的意義。研究者期望在自身實踐「觀」和「修」的過程，培養出敏銳而穩定的覺察力，進而觀照自己的生命轉化，從體悟中重新建構藝術思想內涵之創作觀，藉由作品的呈現，發揮教化的作用，讓觀賞者從作品的傳達與傳遞思維中，學習認識自己的身心靈，找到此生生命存在的意義。

⁵ 虞君質，《藝術概論》，台北市：大中國，1981，頁 107。

⁶ 釋惠敏，《禪定與生活》，新北市：西蓮淨苑，1997，頁 135。

2. 提昇向內的品質，進而利益感染周遭的人

展現更與人貼近的現代藥師佛相，透過形式、媒材技巧，進行系列創作之探討與實踐，由造形意義、顏色…等，透過「眼觀」到「心觀」的互動轉化，心靈調節與影響，探究觀賞者，觀看心定的對象或感受寂靜美感後，心逐漸安住於內的狀態，進而在自我覺察觀照中，體悟生命狀態，於心而產生的喜，依身而產生的樂，並將它融入身心與生活當中，感受身心輕安的幸福，提昇向內的品質，進而利益感染周遭的人。

3. 療癒人心的正能量

讓佛相藝術與當代人間佛教思潮相結合，使觀賞者從觀「佛」中，學習佛的慈悲智慧，從觀「相」中，以自我覺察來醫治身心疾病，誠實的去面對自己身心狀態，如此，就容易恢復原來自然的面貌，得到療癒帶來的身心健康、溫暖、平靜，並對生命充滿正面能量。

(二) 對創作者

1. 超越傳統佛像繪畫的新思維

對於佛像繪畫，個人深感不應侷限古人陳法，其藝術創作的目的，除了為了追求滿足「審美需求」，或為了個人自我創作中獲得喜悅、滿足並滋潤人生外，也必需培養覺察真理確認的能力，進而應隨時代進程而發展，不斷地開創佛像繪畫的新契機，超越傳統佛像繪畫的思維，結合時代的精神思想和需求，為大眾在佛像藝術的圖像學中，真正獲得佛法的利益方為佛像藝術創作的精神價值。

2. 現代材料和新技法的詮釋得到共鳴

詩的媒介，由而從語言母體或其材料的根柢浮現出來，在有意義的聲響中鳴發形像和感情，而由這些組織成審美空間⁷，現代佛像繪畫具有同樣明顯的目的，主要由色彩形式的感受連接藥師佛精神能量場，再藉由特殊處理的藝術材料，展現單純質樸的媒介

⁷ 維吉爾·亞德烈(Virgil C. Aldrich); 周浩中譯,《藝術哲學》,台北市:水牛,1987,頁183。

，而產生共鳴的空間，跳脫傳統佛像繪製必需要用礦彩顏料才具備價值的觀念，研究者使用不同的棉布創作，因畫布纖維不同，需要不同的處理方式，加上使用現代壓克力彩的暈染技法滲入底材的方式，如同佛法依不同的方法給予適當的教法落實身心，棉布和壓克力彩的新技法運用和詮釋，有助學習者看到或聽到媒介的感覺價值，除了詮釋佛像藝術本身也在材料運用隱喻等的新組合中，創新意義並改變更新價值的新思維。

(三) 對於佛學研究者或將來想研究者

1. 圖像學的新建構，更容易進入佛法的精神意境

宗教是人類深層意識中自覺萌發的獨特的心理需求，它通過心靈來建構，不同於人們日常生活中直接接觸的經驗世界，而是另一個超驗世界，在人類的宗教存在模式中，心靈世界擺脫天地萬物的束縛，由此獲得了精神的自由和詩意的氣氛，在超越層面上把握了宇宙人生。在人類的藝術存在模式中，我們將天地萬物包容在心靈世界，使精神變得更充實豐富，用身心在經驗層面上擁抱世界。超驗的宗教是精神，經驗的藝術是詩，都屬於精神範疇，又具飄逸氣質的詩；宗教是一種詩化了的精神，藝術則是精神的一種詩化了的表現形式。⁸ 佛法的文字般若含藏的精神意義，藉由圖像的般若呈現的意境，更容易抓住現代人的目光焦點，更容易把佛法精神的載體植入人心，研究者沿用在觀想練習中龐大的精神思維，濃縮在圖像的意境，目的是更容易讓佛學研究者或將來想研究者，進入探索佛法的精神和自我靈魂底蘊潛藏著的幻境，轉移至現實世界的過程。

2. 文字思維與圖像思維的融合，更能讓研究者找到完整的生命境界

依據《觀佛三昧海經·序觀地品》說：「云何名為觀諸佛境界？諸佛如來出現於世，有二種法以自莊嚴。何等為二？一者、先說十二部經，令諸眾生讀誦通利，如是種種名為法施。二者、以妙色身，示閻浮提及十方界，令諸眾生見佛色身具足莊嚴，三十二相、八十種隨形好，無缺減相，心生歡喜。」⁹ 所以十二部經即為文字般若，佛妙色身則可稱為圖像般若，透過文字思維與圖像思維，佛陀完整地呈現他的生命境界。同樣的在現今宗教與藝術分離的時代，雖然宗教仍以它的神秘感與精神善美的能量滋潤著藝術，但

⁸ 傅謹《宗教藝術比較研究論綱》，台北市：文津，1994，頁 8-9。

⁹ 〔東晉〕天竺三藏佛陀跋陀羅譯，《佛說觀佛三昧海經》CBETA 電子佛典 T15n0643_p0647b15-21，[http://tripitaka.cbeta.org/T15n0643_001\(2018/5/28\)](http://tripitaka.cbeta.org/T15n0643_001(2018/5/28))。

現代對於真正落實佛相藝術創作，和佛法修持法門的精神契合的作品很少，研究者以「觀·修」的實踐，以創作來完成佛法精神的展現，透過文字思維與圖像思維，除了完成自我對佛學的追求，學習佛陀完整的生命境界，本論文的研究目的，希望如此的結合和落實，同樣能讓研究者或將來想研究者，多一份參考思維與價值，也能找到完整的生命境界。

第二節 創作研究方法與步驟

本研究藉助相關理論作為創作的觀點，以分析比對的方式進行探究，並探討各項與創作相關的因素，希望綜合相關理論的研究與實際的創作相互的整合與佐證，達成創作目的與形成個人的創作理念。

一、創作研究方法

本創作研究方法分成以下四項：

(一) 理論綜合法

本論文採文獻資料分析整理的方式進行，範疇應用了原始印度、中國及西藏佛教中有關藥師佛的經、律、論，透過文獻回溯、分析比對，從比較、對照的方式進行探究。首先了解藥師佛的名義、功德相狀、願力與淨土莊嚴，其次依據相關典籍和現今大德對藥師法門的實修開示，以及藥師法門的經義內涵，希望對藥師佛的整體輪廓有全面性的掌握。再以研究目標的中心向外擴展其範圍，因為藥師法門信仰，是從人生找尋生命存在價值與意義的方法，它含蓋不只經義的基本論述，也包含哲學、醫學、心理學、神秘學、人文、科學、美學、色彩學、佛教藝術史…等，經整理與篩選並加入研究者的觀點，統整成研究者在創作與理念上的象徵語言基礎。

本論文以「觀·修」作為出發點，測重在生命修持部份的詮釋，而宗教在學術上的價值，較多地體現為其哲學於人類思辨能力的深化與提高，經由經典回溯，當代佛教對於「觀·修」方面的研究成果，歷代藥師佛圖像的分析，其傳達的精神思想較能解釋研究者思想部份，所以採用本體論、認識論和實際論，進行探究及系統的論證，經思維分

析，並對文獻作客觀而有系統的描述和統整，來提取所需的資料做為支持此創作研究意義傳達的內涵和實際作用。

(二) 品質思考法

藝術除了單純的造形價值之外，也還有心理層面的價值，或是出自我們潛意識生命中的價值，哲學層面的價值…等，不僅是看見表面呈現的物體，更能進一步看到，這個物體雖看不見，卻包含所具有真理性和宇宙性的內涵。

藝術創作的過程，每一個階段，皆有賴品質思考，研究者經由「觀·修」中獲得的體悟加以探討整合，透過形式內化，運用不同媒材與技法，實際創作實踐，呈現其特有價值，來突破以往表現形式。

(三) 圖像學研究法

藝術的歷史是一個層層累積型的動態過程，所以，一切有價值的創造都是傳統的傳承，都是傳統的再創造。圖像學研究的方法，可以從歷代的佛和藥師佛像，圖式的歷史演變，風格特色或社會習俗、文化，做系統性分析探討、歸納詮釋，了解傳統圖畫的圖式及其歷史的、文化上或社會的意涵。

(四) 行動研究法

研究者認為創作研究是藉由不斷的探索與行動中進行的，行動是創作最大的推動力，才能實踐與完成創作目標。

本行動研究的方法是針對藥師經典和法門修持進行研究，並實際在藥師法門「觀·修」中，體悟生命轉化的過程，以實際的創作表現，來實踐現代藥師濟世觀能和現代創作的藥師佛圖相，之間藝術的相結合與超越。

二、創作研究步驟

綜合上述，根據個人創作之經驗模式來擬定研究步驟，在過程中採用彈性循環修正的方式進行。本創作研究步驟如下：

(一) 個人的經驗與生活體認

研究者創作與自身的信仰、生活經驗、人生的感受體悟息息相關，透過長期自我觀照的修持，將自己尋找藥師佛過程中，呈現自身內在的心象所引發的清淨光明，加以探索整理，從看見自己和這個物質世界、萬物、宇宙等等之存在特性、結構或真理，和以終身推廣佛教藝術之理念的動機延續，為基本研究和創作最大的動力。

(二) 確立研究的方向與問題

一件藝術作品，能在有形的物質材料之上，被視為具有豐富生命力，乘載心靈深處的隱微訊息，也和本能的拜物思想有關。藝術家的創作活動，便是透過思想與情感的注入與凝縮，使創作的物質材料產生比喻或暗示的符號特性，在創作心靈與感應物體之間，產生積極的同化作用，並且超越媒材的本性，成為一個能夠象徵豐富意義的載體。¹⁰

根據上述，觀察現今一般呈現的藥師佛像，由於擬神化的心理作用，轉化為具有靈性的交往對象，人們寄託於心靈深處的願力與祈望而產生庇護作用的存在，多呈現其所有本質與屬性表徵符號的意義上，而人間佛教的理念是回歸到佛陀的本懷，以現代人們需要安身立命的方法為依歸，藥師佛「像」如何轉化為現代藥師佛「相」，人與物的互動過程中，如何用獨特的比喻暗示技巧更貼近人心，不只含具庇護作用的存在，更能使觀者全然地投入到作品內在的象徵世界，而開啟轉化內心，真正得到身心的療癒能量，因此決定用研究者自我「觀·修」的實踐，來超越物的本性，作為創作研究的方向與問題。

(三) 文獻資料搜集與整理

研究者搜集的文獻資料，從二個方向進行，創作意象資料部分和論述的理論資料部分。創作的意象部份包含外在視覺圖像和內在心理意象，從歷代佛像和藥師佛圖像的搜集分析整理，來得到外在的意象，內在意象則以實踐自我觀照內心的記錄，使我們更加了解內在自己和所處的世界；理論部份則從佛法上，相關藥師經典的分析、藥師法門修持等方法，和藝術理論、現象學、繪畫技巧…等，多方彙集與整理。

¹⁰ 江如海，《觀想與超越》，台北市：東大，2006 頁 103。

(四) 研究主題

將歸納出的內容加以整理，針對自己想要表達的理念，和對自己創作表達的媒材和方式，有具體明確的認識，有系統脈絡的瞭解，經評估可行後，確定創作的主题方向，並著手擬訂想要創作研究的計畫與作品系列，開始逐步進行有條理的創作。

(五) 討論與評析

作品創作與論文的形成過程中，研究者除了自己不斷地檢測對於理論的內容及再修正作品的製作問題外，也透過教授與法師或相關佛像藝術創作者或同學等，共同討論與評析之方式，對不足和未盡理想的地方再加以修正。

(六) 創作理念形成與實踐過程

將視覺意象與理論的資料，統整其內容，並在禪觀中的體悟或內觀的意象，作為創作的思維素材，然後透過媒材應用，技法的表現，思考如何把內容轉化為具體的形式呈現，找到方向後嘗試運用不同的技法實施創作，並記錄創作過程中的技法，或內觀的意象。

(七) 統整創作與理論

從實際行動中發現創作的問題並思考論文與作品之間的關係，並將視覺意象與理論的素材統整運用，再將創作的作品內容做出部分的微調及整理歸納，加以省思改進修正，使理論與創作相契合。

(八) 階段完成創作與論文

將初步完成之創作論文與指導教授研討、修正，再進行下一階段，直到逐步完成創作與研究論述。整體過程以二大階段來完成創作與論文的研究。

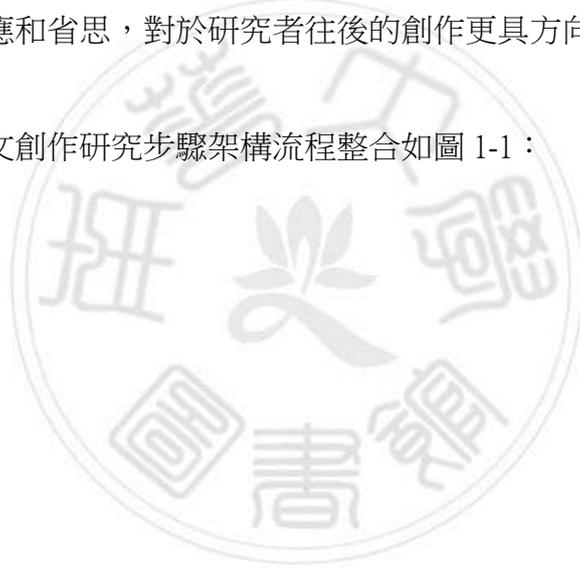
(九) 反覆反省評析與在建構

二大階段完成創作與論文的研究中間，與指導老師做最後的研討審查，經檢討改進後，再建構修正，不斷循環省思，使創作研究能更盡善盡美後，並準備籌劃創作個展成果與論文發表。

(十) 作品展演與論文發表

研究者將最後修訂的研究成果與作品，完成論文發表。研究者認為，現代藥師佛相，深具能療癒現代人的身心靈，在感受寂靜美的氛圍中，身心獲得調節轉化是值得研究討論。而提供自身創作經驗的分享也很重要，能增進與其他研究者彼此之間的經驗交流，從觀賞者中得到回應和省思，對於研究者往後的創作更具方向與動力。

綜合上述，本論文創作研究步驟架構流程整合如圖 1-1：



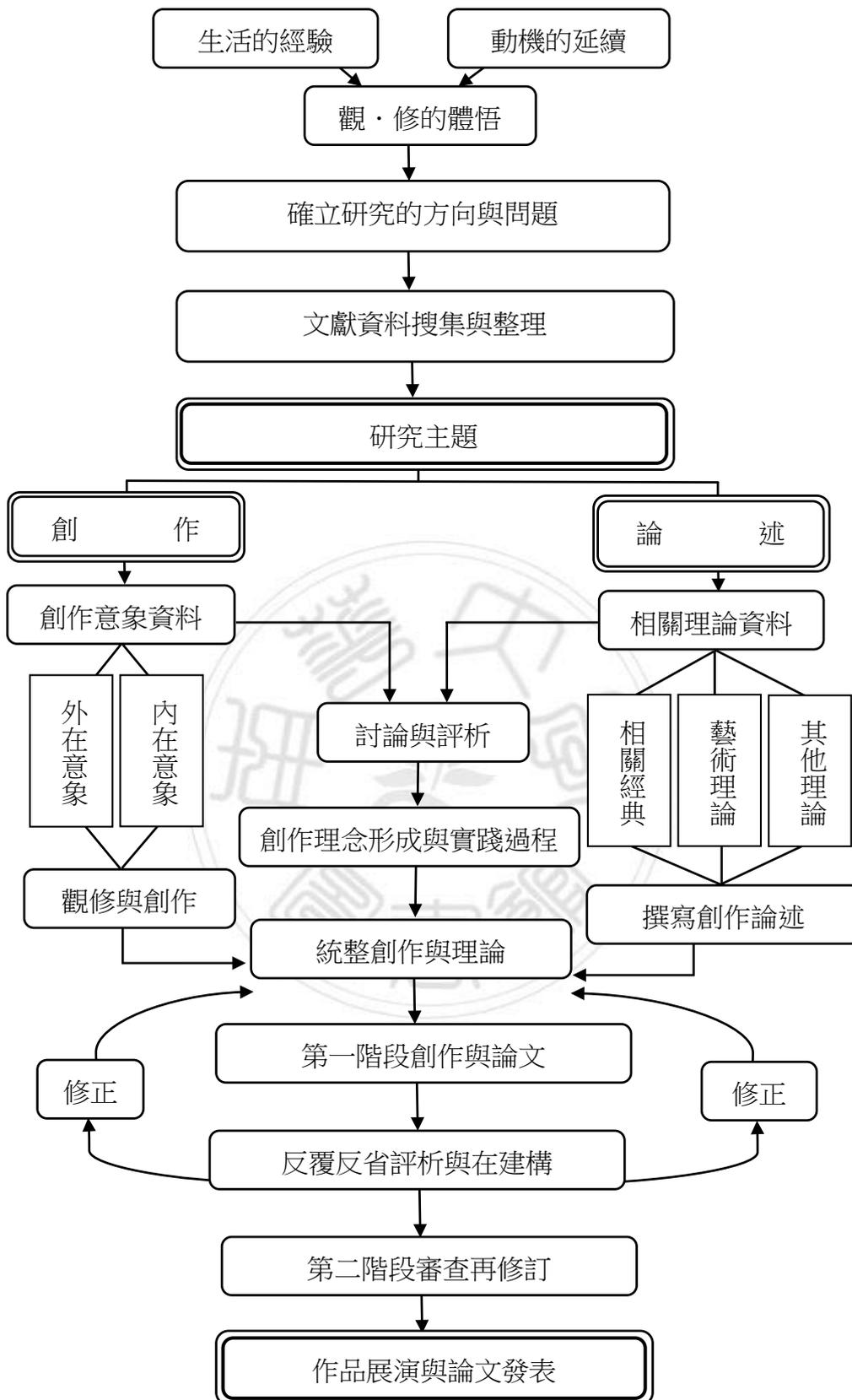


圖 1-1 創作研究步驟流程圖

第三節 名詞釋義

本創作研究，為研究者自身宗教信仰整體思維架構及內在情感的傳達，在表達對象和用語上的解釋，部分不容易明白的部份，加以提出解釋補充，以能夠充分且明確的傳達，使觀者在閱讀時能更貼近研究者的原意。

一、藥師佛與藥師七佛

(一) 藥師佛

藥師佛（梵語：भैषज्यगुरु，Bhaiṣajyaguru），音譯作鞞殺社窣嚧，全名作：藥師琉璃光王如來、藥師琉璃光王佛，為佛教東方淨琉璃世界之教主，發十二誓願，救眾生之病源，治無明之痼疾。唐三藏法師玄奘譯《藥師琉璃光如來本願功德經》云：「東方去此過十殑伽沙等佛土。有世界名淨琉璃。佛號藥師琉璃光如來。應正等覺。明行圓滿。善逝。世間解。無上士。調御丈夫。天人師。佛。薄伽梵。曼殊室利。彼佛世尊藥師琉璃光如來。本行菩薩道時。發十二大願。令諸有情。所求皆得。」¹¹

佛菩薩的名號，是「表德」的，雖然佛佛平等，但在適應眾生的根機上，則表現不同的特性。藥師經疏云：「藥師者借譬受名。世之藥師能除人病內病。明如來能除眾生三毒四到諸惡重罪教令修行四等六度辟藥師也。瑠璃光世之瑠璃是拘所珍內明明果體具萬德。譬之瑠璃也。光者能除闇冥。欲明佛果具足空有二解喻之光也。」¹²

(二) 藥師七佛

依據唐代義淨譯《藥師琉璃光七佛本願功德經》¹³ 記載，藥師佛又作七佛藥師。即善名稱吉祥王如來、寶月智嚴光音自在王如來、金色寶光妙行成就如來、無憂最勝吉祥王如來、法海雷音如來、法海勝慧遊戲神通如來、藥師琉璃光如來。

藥師佛與藥師七佛釋義目的，是對於沒有佛教信仰的現代人，說明創作研究的對象

¹¹ [唐]玄奘，《藥師琉璃光如來本願功德經》，CBETA 電子佛典 T14n0450_p0405a01-a06，完成日期 2016 年 6 月 15 日，[http://tripitaka.cbeta.org/T14n0450_001\(2017/11/10\)](http://tripitaka.cbeta.org/T14n0450_001(2017/11/10))。

¹² 《藥師經疏》，CBETA 電子佛典 T85n2766_p0306c20c-24，完成日期 2016 年 6 月 15 日，[http://tripitaka.cbeta.org/T85n2766_001\(2017/11/10\)](http://tripitaka.cbeta.org/T85n2766_001(2017/11/10))。

¹³ [唐]義淨《藥師琉璃光七佛本願功德經》，CBETA 電子佛典 T14n0451_001，完成日期 2016 年 6 月 15 日，[http://tripitaka.cbeta.org/T14n0451_001\(2017/11/08\)](http://tripitaka.cbeta.org/T14n0451_001(2017/11/08))。

外，就算有佛教信仰的人也大多只知藥師一佛，故此特別說明另有藥師七佛。佛像創作的目的不僅限於做為宗教膜拜體系的繪畫，也有供人欣賞的自由創作，此類多不受佛教圖像法則的限制，主要傳遞佛法的精神和哲理，也就是研究者此次創作研究的屬性。

二、藥師經

《藥師經》是釋迦牟尼佛因應文殊師利菩薩的要求而開示的法門，也是讚嘆藥師佛功德的經典。內容主要描繪東方藥師琉璃光淨土、宣揚藥師佛的本願功德和修持藥師法門的方法。

研究者以藥師經的精神內涵，來實踐自我「觀·修」為創作過程的思維研究，以達到作品傳遞的理念。

三、能量

在物理學中，能量（古希臘語中 *ἐνέργεια* *energeia* 意指「活動、操作」），是一個間接觀察到的物理量。它往往被視為某一個物理系統，對其他的物理系統做功的能力。由於功，被定義為力作用一段距離，因此，能量總是等同於沿著一定的長度阻擋某作用力的能力。¹⁴

我們比較熟知的能量，比如在大自然中太陽熱能和光能產生地能量，或者是人出生前帶來的先天的能量，後天的能量通過飲食或者其他方法所獲取，通過先天、後天能量的結合和轉化，每個人形成了各自不同的生命能量，所以在浩瀚的宇宙蒼穹裡，一切存在的物質都有著各自的能量，不管是動植物還是自然界的山川河流、花草樹木，或是一切星體，乃至到一小塊石頭都是一樣，並且它們的能量還會彼此相關。也許我們用語言很難清楚地描繪出能量是什麼，就好像是「氣」一樣，無法真實地看到它，但是它卻真實地存在著。

四、療癒

概念源自日本，「癒し」這個字在日文中解除痛苦、傷痛復原之意，中文翻譯為療傷、療癒。

¹⁴ 《維基百科》，最後修訂於 2018 年 4 月 13 日，[https://zh.wikipedia.org/wiki/能量\(2017/10/20\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/能量(2017/10/20))。

宇宙萬物本具自我療癒的能力，但這個能力被自我的無明認知所障礙，如何看見內在本質，不被週遭的事物影響，藉由正念的思維，自我轉化便能得到自我療癒的能力，在當下產生幸福、滿足感。

第四節 研究範圍與限制

本創作研究以現代藥師佛相創作為主，以相關藥師經典和理論來深化內涵，透過生命的經驗，反思對自我存在的意義，進而由「觀·修」的體悟，達到淨化身心靈，並以藝術創作來表現。

藥師佛的信仰源自印度的西北邊境或中亞，自藥師佛的經典在中國譯出來後，藥師信仰遂在中國展開，日趨興盛，同時，又因為早期中韓、中日佛教文化交往密切，很快地藥師信仰也在韓、日二國逐漸地蓬勃起來，所以藥師信仰在東亞是十分普遍，因此本研究在藥師佛相關經典文獻的彙集上，以漢傳和藏密為主，並不探究韓、日和其他地區的相關文獻，另實踐藥師法門的修持部份，則有龐大的儀軌等方法，為了結合藝術實驗與佛相創作，所以只著重在內觀、禪修，和對現代人的身、心療癒部份做彙集探討。

佛教藝術的範疇很廣，內容包含：佛教故事、佛教史跡、經變圖、佛、菩薩、羅漢、弟子、天神、供養人、裝飾圖案…等等，本研究以創作藥師佛圖相為主，在收集來的佛像圖像的資料只探究其外在的單一造型風格、姿態、佛衣形式、髮髻樣式、色彩、持物、手印、背光…等的範疇做研究分析。

藝術哲理方面的研究探討，則以本研究主題「觀」「修」部份為研究的範圍，即探討觀看的方式，對觀看者的影響性，內觀時呈現的意境狀態為主要研究重點，另外以影響佛像繪畫相關的藝術理論和技法，做簡單的研究分析。

創作理念和實踐，以涉及藥師佛法信仰為研究範圍，圖像、技法、象徵意涵、詮釋部份，以造形分析，色彩轉化，內涵再詮釋為主；實踐或技法上則以如何掙脫傳統佛像繪畫框架上為主要限制。

第二章 創作理論基礎

劉其偉(1912-2002)在其現代繪畫理論說：「傳統藝術是屬於事物的詮釋，而現代藝術則為時代的預言。」¹⁵ 佛像藝術的形成和發展，也是隨著佛教的傳播和教義而來，因此佛像藝術總是和佛教的教義緊密聯繫在一起，佛像藝術是「表法」，目的在於教義的體現，訴諸於外緣的視覺形態，因此學理基礎的探討，也就是對藥師佛其相關經典的弘傳過程，經典的教義研究分析，目的是在支持本研究之立論根基。

人類對於探索真理的慾望不曾停止，現代藝術的產生也是如此，藝術家，都想編寫自己時代的一部歷史¹⁶，研究者希望藉由經典的精神內涵中，來探討藥師佛和人體的微觀宇宙到整個宇宙的連結與轉化，在「觀·修」藥師法門中探析對於人的身、心、靈的影響作用，並從歷代佛像和藥師佛圖像分析，釐清研究內容之脈絡方向，以做為創作現代化藥師佛相思考的基礎。

第一節 藥師佛相關經典

佛像之美貴在蘊含言語筆墨無法形容的慈悲，莊嚴沉靜，從觀像中，自然內心產生崇高心理，使觀賞者心靈昇華，這也是佛教藝術具有不可思議的教化功用。杜威（John Dewey, 1859 - 1952）說：「哲學不是發源於理知的材料而是發源於社會的情緒的材料」¹⁷ 誠然我們也可以透過，從古至今的古佛，追尋文化發展的脈絡，更能明瞭含藏在當時的社會精神思想，窺見情感材料而產生的生活哲學與心靈寄託。

當我們要繪製創作佛像，第一步，一定要先去認識我們要繪製的佛，如果不了解祂的精神所在，就無法將佛以相說法的真實意境表達出來，而透過佛典的引導，最能快速明瞭，佛菩薩的偉大聖德、慈悲智慧、本生及修證生活，然而藥師佛的經典在傳入中國、西藏…等地後，由於翻譯的過程，隨著時代的流行演進，或藥師法門含蘊的延命儀軌、密咒修持…等元素，乃至發展演進到現代，太虛等人的弘揚藥師法門，在人間佛教的思惟上，為人間佛教實踐法門之新詮釋¹⁸，所以佛像不只於形的表現，最重要隱藏著思想的演變，也隱藏著時代人心的變化和願望，當我們要創作研究藥師佛，就必需對藥師佛

¹⁵ 劉其偉，《現代繪畫理論》，台北市：雄獅圖書，1989，頁5。

¹⁶ 同上註，頁5。

¹⁷ 杜威(John Dewey)；許崇清譯，《哲學的改造》，上海：商務印書館，1933，頁20。

¹⁸ 太虛，《藥師經講義》〈講藥師經緣起〉，《藥師法門彙編》，臺北，佛陀教育基金會，2012，頁4-11。

所象徵的哲學思想作真摯的思索，從信仰藥師如來其時代的歷程，客觀思想背景涵義和我們的心靈接觸，相信只有如此才能真正深入藥師佛的精神，也基於此才能作藥師佛相上「形」與「哲學思想」的探究，訴諸現代藥師佛相視覺的表露。

一、《藥師經》及其弘傳

有關藥師信仰形成的源流，諸家說法不一，在印度，藥師信仰的資料十分有限，但在東亞，中、日、韓等地十分普遍。根據美國學者 Birnbaum(1976-) 的看法，目前共有五個梵文傳本，五個中文本，兩個藏文本，一個粟特支文（Sogdian）本，一個于闐文（Khotanese）本和兩個蒙古文本的《藥師經》。¹⁹

研究者只就漢、藏二地的弘傳，漢文經典、藏文經典和儀軌來做如下的分析：

（一）漢文經典

《藥師經》在傳入中國後，有五次漢譯，依其譯出時間先後整理如表 2-1：

表 2-1 《藥師經》五次漢譯表

時間	公元年	譯者	經名
東晉	317-322	帛尸梨蜜多羅	《佛說灌頂拔除過罪生死得度經》 一卷 又名《藥師琉璃光經》、《灌頂經》 ²⁰
南北朝 劉宋孝武帝 大明元年	457	慧簡	《佛說藥師琉璃光經》一卷 ²¹
隋煬帝 大業十二年	616	達摩笈多	《藥師如來本願功德經》一卷 ²² 又叫《藥師如來本願經》
唐	650	玄奘	《藥師琉璃光如來本願功德經》

¹⁹ 陳淑芬，《慧琳音義》引玄奘《藥師經》梵漢詞彙對比，中正漢學研究第 22 期（2013 年 12 月 1 日），頁 56。http://www.academia.edu/9167416/_慧琳音義_引玄奘_藥師經_梵漢詞彙對比(2017/12/10)

²⁰ [東晉] 帛尸梨蜜多羅，《佛說灌頂拔除過罪生死得度經》，CBETA 電子佛典，T21n1331_012，http://tripitaka.cbeta.org/ko/T21n1331_012 (2017/10/25)。

²¹ [隋] 達摩笈多，《佛說藥師如來本願經》，CBETA 電子佛典 T14n0449_p0401a11-a13，http://tripitaka.cbeta.org/ko/T14n0449_001(2017/10/25)。

²² 同上註，CBETA 電子佛典 T14n0449，http://tripitaka.cbeta.org/T14n0449(2017/10/25)。

永徽元年			一卷 ²³
唐中宗 神龍三年	707	義淨	《藥師琉璃光七佛本願功德經》 二卷 ²⁴

※研究者自製

由上列表中，慧簡法師於秣陵鹿野寺譯《藥師琉璃光經》，已佚。達摩笈多三藏譯本的序文中曾提及²⁵。可知，《藥師經》現存只剩四種譯本，其中現存的前三種譯經，稍有段落安排不同外，還有有咒和無咒的差別，其餘內容大致相同。而現今流傳的玄奘譯本，只有藥師一佛和一咒語，義淨譯本有五咒語，並詳述藥師七佛之本願和其陀羅尼，差別最大，除此玄奘譯之內容皆包括於義淨譯中，可以說二經的本質是相同的。

(二) 藏文經典

藏文譯本之中有兩個版本，一本為《各別廣說藥師琉璃光王本願經》與玄奘譯本相當，另一本為《各別廣說七尊如來本願大乘經》則近似義淨譯本，可以明顯見到不論是漢地、藏地都同時存在有兩種不同版本。另外在藏文中尚有《琉璃光陀羅尼經》。²⁶

現今在西藏佛教之中，藥師法門也有相當重要地位，一般常以稱唸藥師名號來消除業障、防治疾病、助念往生亦有藥師超薦法會。西藏各派大師多所弘揚，亦有和藏醫體系結合的修學方式。

(三) 儀軌

所謂儀軌，是在法會壇城中所行持的一種軌範，通俗說他就像一般的典禮，如古代祭天大典等種種儀式，雖然透過經典可以了解藥師法門的精神內涵和實踐修持重點，藉由儀軌更能表現法門中種種事物的道理，目的都是為了達到諧和眾人心靈，希望生命得以變化和流轉，透過修行修正心性來轉變業力，或感通諸佛菩薩天王龍神，以遠離痛苦、罪業、鬼魅，得到生命自在輕安。

²³ [唐]玄奘，《藥師琉璃光如來本願功德經》CBETA 電子佛典 T14n0450，[http://tripitaka.cbeta.org/zh-cn/T14n0450\(2017/10/25\)](http://tripitaka.cbeta.org/zh-cn/T14n0450(2017/10/25))。

²⁴ [唐]義淨，《藥師琉璃光七佛本願功德經》CBETA 電子佛典 T14n0451，[http://tripitaka.cbeta.org/T14n0451_001\(2017/10/25\)](http://tripitaka.cbeta.org/T14n0451_001(2017/10/25))。

²⁵ 同註 21。

²⁶ 傅楠梓，〈中古時期的藥師信仰〉，碩士論文，玄奘人文社會學院宗教學研究所，2001，頁 22。

有關《藥師經》的密法儀軌在唐代之後亦紛紛譯出，相關整理如表 2-2：

表 2-2 《藥師經》的密法儀軌漢譯表

時間	譯者	經名
唐	一行阿闍黎撰	《藥師琉璃光如來消災除難念誦儀軌》 ²⁷
唐	金剛智	《藥師如來觀行儀軌法》一卷 ²⁸
唐	不空	《藥師如來念誦儀軌》一卷 ²⁹
元	沙囉巴	《藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌》 ³⁰
元	沙囉巴	《藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌供養法》 ³¹
明	受登	《藥師三昧行法》 ³²
清	工布查布	《藥師七佛供養儀軌如意王經》 ³³
清	阿旺扎什補	《修藥師儀軌布壇法》 ³⁴

※研究者自製

傅楠梓在〈中古時期的藥師信仰〉論文中說：「現存的《藥師經》的四種譯本是藥師信仰的根本經典，此信仰的發展必然與經典的譯出息息相關。而藥師經的諸家注疏闡發信仰的思想，儀軌則是將藥師信仰推向民眾生活的一個直接方式，由二者可見，信仰內涵與儀式進行的過程。」³⁵

二、藥師經典分析

(一) 綜合相關經典探究結果

²⁷ [唐] 一行撰，《藥師琉璃光如來消災除難念誦儀軌》，CBETA 電子佛典 T19n0922，[http://tripitaka.cbeta.org/ko/T19n0922\(2017/10/26\)](http://tripitaka.cbeta.org/ko/T19n0922(2017/10/26))。

²⁸ [唐] 金剛智，《藥師如來觀行儀軌法》，CBETA 電子佛 T19n0923，[http://tripitaka.cbeta.org/ko/T19n0923\(2017/10/26\)](http://tripitaka.cbeta.org/ko/T19n0923(2017/10/26))。

²⁹ [唐] 不空，《藥師如來念誦儀軌》，CBETA 電子佛典 T19n0924A，[http://tripitaka.cbeta.org/T19n0924A\(2017/10/26\)](http://tripitaka.cbeta.org/T19n0924A(2017/10/26))。

³⁰ [元] 沙囉巴，《藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌》，CBETA 電子佛典 T19n0925，[http://tripitaka.cbeta.org/T19n0925\(2017/10/26\)](http://tripitaka.cbeta.org/T19n0925(2017/10/26))。

³¹ [元] 沙囉巴，《藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌供養法》，CBETA 電子佛典 T19n0926，[http://tripitaka.cbeta.org/ko/T19n0926\(2017/10/26\)](http://tripitaka.cbeta.org/ko/T19n0926(2017/10/26))。

³² [明] 受登，《藥師三昧行法》CBETA 電子佛典 X74n1483，[http://tripitaka.cbeta.org/ko/X74n1483\(2017/10/26\)](http://tripitaka.cbeta.org/ko/X74n1483(2017/10/26))。

³³ [清] 工布查布，《藥師七佛供養儀軌如意王經》，CBETA 電子佛典 T19n0927，[http://tripitaka.cbeta.org/T19n0927\(2017/10/26\)](http://tripitaka.cbeta.org/T19n0927(2017/10/26))。

³⁴ [清] 阿旺扎什補，《修藥師儀軌布壇法》，CBETA 電子佛典 T19n0928，[http://tripitaka.cbeta.org/zh-cn/T19n0928\(2017/10/26\)](http://tripitaka.cbeta.org/zh-cn/T19n0928(2017/10/26))。

³⁵ 同註 26，頁 5-6。

現今流傳的玄奘譯本之內容皆包括於義淨譯中，玄奘譯本，雖沒提及，但在經文末，救脫菩薩回答阿難，應該如何恭敬供養藥師琉璃光如來，其中提到，「造彼如來形像七軀，一一像前各置七燈，一一燈量大如車輪…」³⁶，在義淨譯本中，有詳細說明，「善名稱吉祥王如來」，「寶月智嚴光音自在王如來」，「金色寶光妙行成就如來」，「無憂最勝吉祥王如來」，「法海雷音如來」，「法海勝慧遊戲神通如來」，他們各發的願和各有其化現的淨土，此六佛與「藥師琉璃光如來」共稱“藥師七佛”。從經典的流傳過程，可見譯本的流行影響我們對「藥師佛」與「藥師七佛」的認知，雖然《藥師經》與《藥師七佛經》在印度是否就有不同的版本與傳承，還是同源異流，或是藥師佛與七佛雖然名號各別佛土亦異，七佛是否是一體或異體的問題，自古以來，還是各有不同看法。

佛教指一切諸佛為大醫王，針對眾生根機，開示、指引種種相應法門，來醫治眾生之病，開立種種法藥，以治心為主，就修持者或佛像藝術創作者而言，只要在論理上清晰可明，一佛或七佛可依不同之心要與因緣來取修，只要修持上能圓滿向上，自能圓同藥師佛，進入真實藥師法界。

藥師佛的具體形象在現存的四種《藥師經》中沒有提到，有關敘說只見於儀軌中。在沙囉巴譯的《藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌供養法》中更有詳細提到藥師七佛的色身和手印：

「導師善名稱吉祥	其身黃色無威印	八大上願獅子座	我今供養稱讚禮
導師寶月智嚴佛	其身黃色施妙印	八大上願獅子座	我今供養稱讚禮
導師金色寶光佛	其身黃色說法印	四大上願獅子座	我今供養稱讚禮
導師無憂最勝佛	其身紅色三昧印	四大上願獅子座	我今供養稱讚禮
導師法海雷音佛	其身白色說法印	四大上願獅子座	我今供養稱讚禮
善逝法海勝慧佛	其身青色說法印	四大上願獅子座	我今供養稱讚禮
藥師琉璃光王佛	其身青色施妙印	十二上願獅子座	我今供養稱讚禮」 ³⁷

在不空譯《藥師如來念誦儀軌》中：「安中心一藥師如來 像如來左手令執藥器。亦名無價珠。右手令作結三界印。一著袈裟結跏趺坐。令安蓮華臺。」³⁸

綜合以上相關經典比對探究分析，研究者得以釐清藥師一佛和七佛之說的證得，和

³⁶ 同註 23，CBETA 電子佛典 T14n0450_p0407c08- c08，[http://tripitaka.cbeta.org/T14n0450_001\(2017/11/18\)](http://tripitaka.cbeta.org/T14n0450_001(2017/11/18))。

³⁷ 同註 31，CBETA 電子佛典 T19n0926_p0047c10- c23，[http://tripitaka.cbeta.org/T19n0926_001\(2017/11/5\)](http://tripitaka.cbeta.org/T19n0926_001(2017/11/5))。

³⁸ 同註 29，CBETA 電子佛典 T19n0924Ap0029b22- b24，[http://tripitaka.cbeta.org/ko/T19n0924A_001\(2017/11/5\)](http://tripitaka.cbeta.org/ko/T19n0924A_001(2017/11/5))。

藥師佛和七佛形象的基礎。

(二) 有關身心健康安樂的願

佛教對於延生續命，一般人，通過特殊的儀式和途徑也能擁有一定的死亡主動權，體現這一思想的代表經典是藥師類經典，代表信仰就是藥師信仰。這些經典一概提及，若有人身患重病，出現瀕死衰相時，眷屬晝夜供養禮拜藥師佛，通過相應的修法，即可令病人痊癒。經典中，藥師佛的十二大願裡，對於人的色身健康和身心安樂，即藥師佛的第六大願，是願眾生都能夠「端正點慧，諸根完具，無諸疾苦」³⁹，第七大願，是願眾生「眾病悉除，身心安樂，家屬資具，悉皆豐足，乃至證得無上菩提」⁴⁰，依此精神，當代人生佛教也重視建設，以心理健康為核心的佛教的健康學，既重身安樂，更重心安樂。

(三) 藥師信仰與當代人生佛教

現今藥師信仰在當代漢傳佛教中受到了更多重視，加上各大寺院每年定期舉辦藥師法會，祈願能健康延壽，能消災病，這種追求現世幸福的祈望，主要受到太虛大師首先提出人間佛教精神理念的影響，也就是今天要落實人生佛教，結合時代背景，也可以有新的內容，這種人生佛教，可以稱為「當代人生佛教」，是在傳統人生佛教基礎上探索，而這種探索，以菩薩入世為核心，以人間淨土為實踐，可以和藥師信仰結合起來，如何結合？二者又有什麼內在的聯繫？人間佛教就是如何淨化人間，如何在現實中修行，如何在平常生活中發現真理，特別重視現世救度與身心療癒的藥師佛法門，恰可與人生佛教的精神互相呼應，依藥師淨土建設人間淨土，依藥師信仰建設人生佛教，既是依靠他力，即藥師佛願力，也要依靠眾人自力，即依藥師願力而發願，人們「南無」藥師佛，是希望藥師佛幫助自己消災延壽，不僅僅是他（藥師佛）力的，也應當是自力的。也就是說，藥師信仰和藥師法門的修行，是要和人生真正結合實踐起來，以提升現實人生境界的，健康的實現，來建設東方淨琉璃世界般的現實生活中的淨土。

³⁹ 同註 23，CBETA 電子佛典 T14n0450_p0405a28，[http://tripitaka.cbeta.org/T14n0450_001\(2017/11/8\)](http://tripitaka.cbeta.org/T14n0450_001(2017/11/8))。

⁴⁰ 同上註，CBETA 電子佛典 T14n0450_p0405b02- b04。

(四) 身安、心安如何實踐在自力上

我們除了自己本身的身心以外，還有我們依報的世界，佛法指出，有情生命是心識作用 – 名法，與物質成素 – 色法共同組成的複合體 – 因緣聚集之一合相。故主張名法(精神)與色法(物質)二者之間，相互交感，彼此影響的「緣起論」，不偏向於唯心或唯物。

1. 「色法」

佛經指出：「色法」的基本組成特性，可以歸納為四類，也就是「四大」或「四界」。如云：云何知色？謂四大及四大造為色。⁴¹ 諸所有色，彼一切四大，及四大造，是名為色。⁴²

(1) 「四大」

意指所有的色 – 物質，都具備四種特性—四大，即色法之體以此為基本質素而造成。佛教認為色法是由地、水、火、風四種元素組合生成，而且這四種元素周遍法界，所以名為四大原素，它們又位處於空大，也就是周遍於法界的空間，所以將四大再加上空大，就定義成五大，而必須注意的是，空不能產生色法，所以空不是元素。

(2) 「四界」

是指物質的四種特性，物質中而每一種特性，又表現出不同於它類的特性，從所有器世間無情物的共相，共同特性來說，普遍存在，故稱期為「大」，若從四大中各別特性的彼此不同來說，則一界與另一界又各自保持不同的特質與作用。故用在分別色身中的各個不同特性時，多以「界」稱之，「四界」的具體內容是：地界、水界、火界與風界。如經中云：所謂地為堅性、水為濕性、火為熱性、風為動性。說明「地界」的特性是「堅(硬)」，其作用是做為「支撐」；「水界」的特性是「濕(攝)」其作用是「收集」、「聚合」；「火界」的特性是「熱(煖)」，其作用是「熟成」、「變化」；「風界」的特性是

⁴¹ [東晉] 僧伽提婆譯，《中阿含經》，【大正藏】第一冊，頁 463 下。

⁴² [宋] 求那跋陀羅譯，《雜阿含經》，【大正藏】第二冊，頁 342 下。

「推（動）」，其作用是「運動」、「造作」。

色法，簡單用圖表的方式說明如下表 2-3：

表 2-3 色法整理說明表

四大	四界的特性和作用
地大	堅硬的性質，有承載、覆壓的功能，例如能支持身體的站立或種種姿勢
水大	有濕潤的性質，有融化、腐朽的功能，如滋潤身體
火大	溫暖的性質，有成熟、燒毀的功能，如維持身體的體溫
風大	流動的性質，有增長、摧毀的功能，如使器官運作或身體運動
空大	即空間，有容納的功能

※研究者自製

2. 「七大」

根據《大佛頂首楞嚴》經卷三記載：「七大，即色心萬法之體性，可大別為地大、水大、火大、風大、空大、見大、識大七種。又作七大性。地、水、火、風稱四大，為色法之體；加空大為五大，復加識大為六大。大，乃周遍法界之義。萬法之生成，不離四大，依空建立，依見有覺，因識有知。前五乃非情所具，後二則有情所兼；然舉七法該攝萬法。其中，地大稱萬法之堅性，火大為煖性，水大為濕性，風大為動性，空大為無礙之性，見大為覺知之性，識大為了別之性。即前五大約於六境，見大約於六根，識大約於六識，故與十八界僅有開合之不同。此七大非各各獨立之實性，乃真性如來藏觸緣所發動者。」⁴³ 也就是說七大是圓融遍法界的，也是從如來藏那兒來的。我們的身體就是由四大和合而成的，這是內四大；外面也有外四大，在《楞嚴經》除了四大外，還談到空大、見大、識大。「大」的意思就是普遍，地、水、火、風、空、見、識是遍一切處的。「見大」，是說見、聞、知，嗅、嚐、覺這六精的性很圓融，是周遍法界的。那「識大」呢，識，是有個了知性，能了知分別一切的相，也是遍一切處的，所以這個部份叫「圓彰七大即性圓融」，就說這七大是圓融遍法界的，是從如來藏那兒生出來的，本就不生不滅。

⁴³ 《佛光大辭典》[https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx\(2017/10/12\)](https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx(2017/10/12))。

3. 七大調和則身安心安

我們生命的過程中必須不斷面對內在或外來的力量，挑戰身心的恆定狀態，若是我們喪失了自我調整的能力，種種身心病痛隨之而來，不僅影響個人健康，面對周邊人事物的表現也會隨之打折，該如何保持身心靈的平衡，個人應以萬法之生成，色法之體來思考，淨化個人心靈，進一步擴大到人間。

(五) 顯教和密宗佛學修證的方法

《藥師經》，是顯教和密教都修持的重要經典，藥師法門，也是顯、密二教相通的共修法門。從大小乘佛學的基本觀點，大致都認為「意識」，只是虛幻不實的妄想思維所形成，如平靜無波的水面上偶然起滅的浪花，沒有實體的存在，因此佛學修證的方法，大致都以破除妄想，空了「意識」為究竟，不藉執行虛幻不實的意念來修習佛法。但是密宗修法中的「意密」，主要是運用「意識」來作「觀想」，要從「本無」而構成「現有」的觀想境界，是全憑「意念」的功能。⁴⁴ 所以在修持上，顯教大體上都是智慧思惟所得的成果，密教講究供養儀軌，並提出有三密的加持功德，使人容易得到「即身成佛」的效果。

三、歷代藥師佛圖像分析

藥師佛造像不僅對藥師信仰的傳播起了巨大的推動作用，而且造像本身的特質與演變也折射出佛教藝術的豐富內涵及中國文化的圓融歷程。藥師信仰在古代中國、朝鮮、日本十分流行，隋唐以來，寺院中供奉的三方佛，一般中央為釋迦牟尼佛，右方為阿彌陀佛，左方為藥師佛，延至現今的佛寺，在其大雄寶殿中也是供奉此三方佛。因為藥師佛許下的十二大願中有拔除眾生一切病苦的內容，人們信仰的也是大醫王，所以藥師佛一般是左手持鉢，鉢內盛甘露，右手持藥丸，研究者就藥師佛造像起源，內容形式和手印或手中持物等，整理分析如下：

⁴⁴ 南懷瑾，《道家密宗與東方神秘學》，台北市：老古文化，2008，頁 44。

(一) 造像起源

關於藥師佛造像的緣起，和藥師圖像的起源，資料極少見，至今在印度早期的考古挖掘中尚未發現藥師像，晚期的印度佛教圖像典籍中，也很少談及藥師佛像。藥師佛像究竟產生於何時，目前尚無定論，但有一點可以肯定，那就是先有藥師信仰，後才有藥師造像。現任臺灣大學藝術史學系的李玉珉教授，在其敦煌《藥師經變研究》一文中認為，藥師信仰可能起源於印度的西北境或中亞，具體時間當在西方淨土信仰和彌勒淨土信仰之後，大約是公元二、三世紀。因此，藥師造像的出現不會早於這個時期。⁴⁵

(二) 圖像的內容

從歷代留下來的藥師佛圖像內容，主要包括經變圖、說法圖、單尊像、群像…等。現存的造像實物也多，主要保存在敦煌、四川等地的石窟中，藏傳佛教藝術中也有藥師信仰的遺存，在佛教藝術史上占有一定的地位。就其圖像的內容分別說明如下：

1. 經變圖 (如圖 2-1)

佛經變相的製作大約始自南北朝（四二〇 ~ 五八九年），不過當時作品的題材有限，形式簡單，僅粗具變相的雛形而已。至隋（五八一 ~ 六一八年），佛經變相才有突破性的發展，不但題材增多，變相描繪的情節也逐漸增加。莫高窟的藥師經變就在此時出現，與維摩詰經變、法華經變、阿彌陀經變和彌勒上生經變等，同為隋代敦煌經變的重要題材。⁴⁶ 藥師佛經變圖的內容則有“藥師淨土變”主以描繪東方琉璃淨土景象為主，“藥師會”即藥師說法，主要由主尊與眷屬組成，沒有太多題材。或加入九橫死、十二大願、燃燈放生等具體內容。

經變圖中，中央是一在蓮臺上結跏趺坐的藥師佛，通常是右手作安慰印、左手捧藥鉢，藥師佛兩側各有四尊站在蓮花上的菩薩立像，他們應是經文所言，來迎亡者的藥師八大菩薩。佛座前立能解除災厄，續命延年的七層燈、四十九尺長的五色彩幡，這些都凸顯藥師佛行醫濟世的特色。

⁴⁵ 李玉珉，〈敦煌藥師經變研究〉，《故宮學術季刊》第7卷第3期，1990年出版 頁2，
[http://enlight.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MISC/mag12477.htm\(2017/11/15\)](http://enlight.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MISC/mag12477.htm(2017/11/15))。

⁴⁶ 同上註，頁9。



圖 2-1 《藥師經變》莫高窟 148 窟 東壁 盛唐
 圖片來源：翻拍自
 《解讀敦煌彌勒佛與藥師佛》頁 156。

2. 說法圖

以藥師佛為主尊，左右為二脅士菩薩，即日光遍照和月光遍照菩薩，周圍加上弟子和來聽法的菩薩等眾眷屬圍繞(如圖 2-2)，其訴說的內容沒有經變圖多，主以藥師佛說法為主，也沒有呈現東方琉璃淨土的莊嚴世界。

3. 單尊像

單一的獨立個體像(如圖 2-3)，本論文的研究多以此單尊像來表現，主要以探討研究單純的藥師佛來呈現現代的藥師佛相，對於藥師經典論及的，日月光菩薩、八大菩薩、十二藥叉等等，不在此研究範圍。

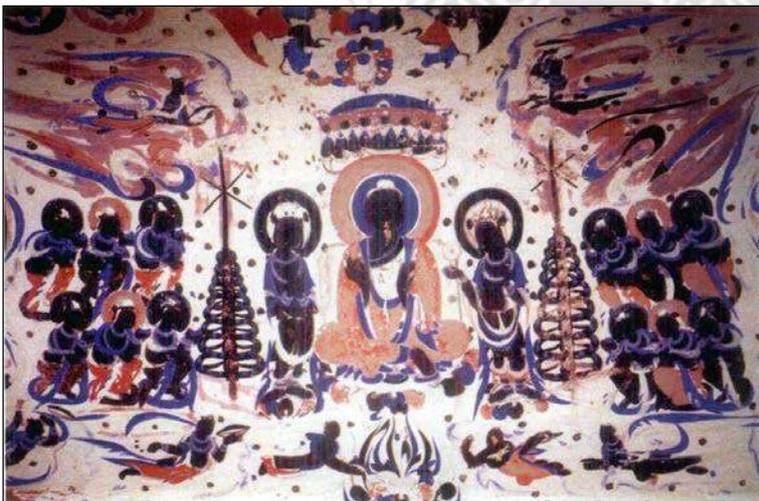


圖 2-2 《藥師說法》莫高窟 433 窟 窟頂東坡 隋

圖片來源：翻拍自《解讀敦煌彌勒佛與藥師佛》頁 137。

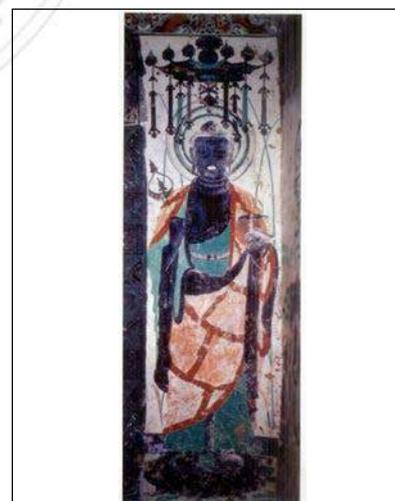


圖 2-3 《藥師佛》莫高窟 446 窟
 西壁龕外北側 盛唐

圖片來源：翻拍自
 《解讀敦煌彌勒佛與藥師佛》
 頁 142。

(三) 藥師佛像的造型

藥師佛像的造型在姿態上有坐像和立像二種，手印和持物也有不同的表現方式，漢地和藏地對於藥師佛身的色彩表現和背光的型式等等，歸類說明如下：

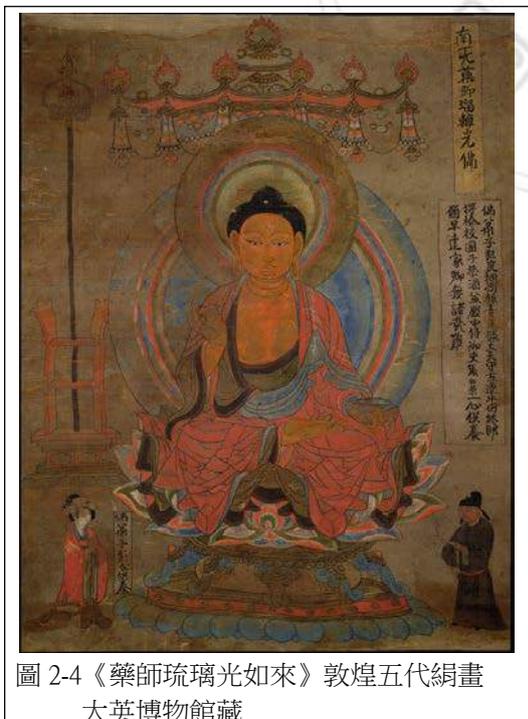
1. 姿態

(1) 坐像 (如圖 2-4)

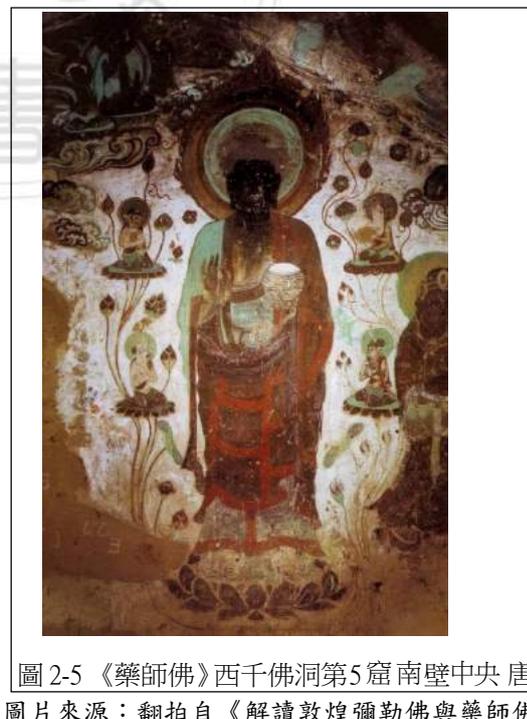
出現於藥師經變中多，藥師佛為結跏趺坐，有時單盤，有時雙盤，坐於蓮花或蓮台上，無倚坐或交脚坐。以雙手不持物，結手印造型為多。或一隻手結手印另一隻手持藥鉢、藥草、藥丸、錫杖。雙手都持物的造型少見。

(2) 立像 (如圖 2-5)

單尊立像在漢地出現的多，大都以端正直立站姿為主，密教少有立像的形象。以雙手不持物，結手印造型為少。一隻手結手印另一隻手持藥鉢、藥草、藥丸，或雙手都持物的造型為多。



圖片來源：網路資源⁴⁷



⁴⁷ [http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_769fb5f30101grua.html?md=gd\(2017/11/8\)](http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_769fb5f30101grua.html?md=gd(2017/11/8))。

2. 手印

為印度教及佛教術語，亦稱之為「印相」或「印契」，係以兩手擺成特定的姿勢，用來象徵特定的教義或理念，佛的特殊願力與因緣，是展現佛法的教義、福德、智慧、願力的外在象徵，依據《大寶廣博樓閣善住祕密陀羅尼經·卷下》：「當於後世敬重印品，知一切印等同如來」⁴⁸，透過佛的手印，感受佛的慈悲加持。

除了各宗各派都有的「釋迦五印」⁴⁹，佛教密宗還有很多其他的手印。密宗講究身、口、意三密，手印就是「身密」中最重要的一環，藏地的修行者相信結手印時身體和意念能夠產生特殊的力量，而結持不同的手印，也會帶來不同的修持效果。

在歷代中國留傳下來的藥師佛圖像，其手印大約有禪定印、說法印、與願印、安慰印。

(1) 禪定印 (Dhyana-Mudra)

是佛陀入於禪定時所結的手印，或可稱為定印、法界定印。如果只有左手，也可稱為定印、等持印。持此印者有阿彌陀佛、藥師佛、長壽佛、阿氏多尊者等。姿勢為雙手平伸，手心向上，通常右手在上，兩拇指指端相拄，交互疊放於兩腿間(如圖 2-6)。

(2) 說法印 (Dharmachakra-Mudra)

又稱轉法輪印，象徵藥師佛說法時的手印。其手印兩手舉在胸前，拇指和食指相拈，狀如法輪(如圖 2-7)。

(3) 與願印 (Varada-Mudra)

又稱施予印、施願印或布施印。持此印者有藥師佛、觀音、綠度母、白度母等。姿勢為一隻手自然平伸下垂，手心向上(如圖 2-8)。表示以普度眾生的慈悲心施與，給予眾生所需，滿足眾生所願的意思。

⁴⁸ [唐] 不空譯，《大寶廣博樓閣善住祕密陀羅尼經》，CBETA 電子佛典 T19n1005Ap0630b20- b 21，[http://tripitaka.cbeta.org/T19n1005A_003\(2017/11/6\)](http://tripitaka.cbeta.org/T19n1005A_003(2017/11/6))。

⁴⁹ 佛像的各種手勢代表佛像的不同身份，表示佛教的各種教義，是具有印度特點的人體語言，表達的含義極為豐富。常見的有說法印、無畏印、與願印、降魔印、禪定印五種，即「釋迦五印」。

(4) 安慰印

姿勢為拇指與食指相捻，三指平伸(如圖 2-9)，乃佛對眾生祝願，喚醒眾生本具智慧之意。

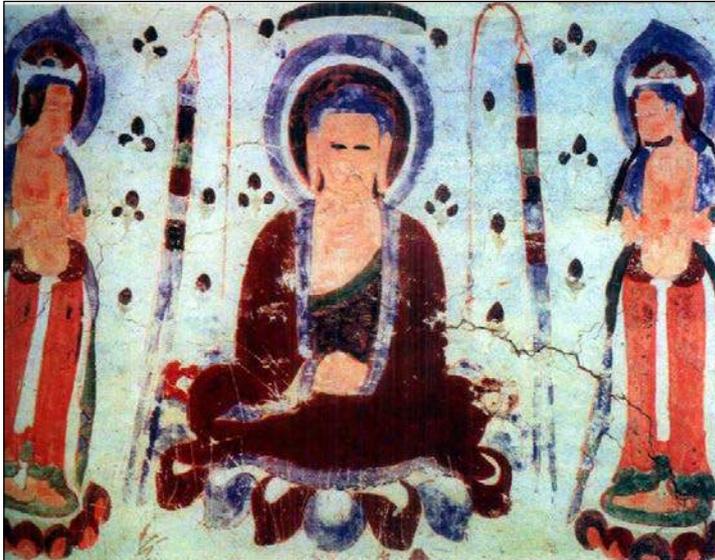


圖 2-6 禪定印《藥師三尊像》莫高窟 394 窟 東壁門上 隋

圖片來源：翻拍自《解讀敦煌彌勒佛與藥師佛》頁 134。

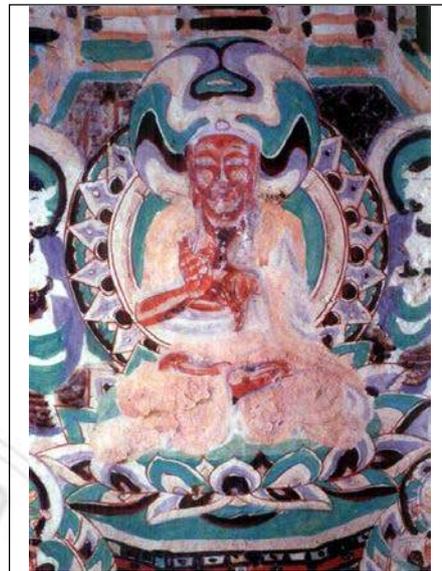


圖 2-7 說法印《藥師佛》莫高窟 7 窟 南壁 宋

圖片來源：翻拍自

《解讀敦煌彌勒佛與藥師佛》
頁 129。



圖 2-8 左手與願印《藥師佛第二大願》莫高窟 148 窟 東壁 盛唐

圖片來源：翻拍自《解讀敦煌彌勒佛與藥師佛》頁 162。



圖 2-9 右手安慰印左手持藥鉢
《藥師佛》西千佛洞 5 窟

圖片來源：翻拍自

《解讀敦煌彌勒佛與藥師佛》頁 140。

3. 持物

持物是佛、菩薩手中持有的器物，在密教中，也作為契印和尊像的標誌。當佛、菩薩幻化出不同的形象時，他們手中的持物也會隨之變化，體現了佛、菩薩的誓願、智慧與威德，象徵著其救度眾生的大悲誓願，以及度化的種種善巧方便，而每一種持物都有其深密的象徵與意涵，就藥師佛手中持物，敦煌壁畫也有描繪為持錫杖的形像，到後來更有持藥鉢、藥丸、藥草…等等形像的出現。在藥師經軌中並沒有持錫杖的記載，而“藥鉢”這一稱謂也沒經籍的依據，在經軌中只有記載說，“如來左手令持藥器，亦名無價珠”其實不管是什麼樣形像的示現，無疑都是緣起於利益眾生的悲心，若能無分別心地恭敬禮拜，當獲福滅罪無量。

在歷代中國留傳下來的藥師佛圖像，其手持物的型式大約有幾種組合方式：

(1) 結手印與藥鉢

藥師佛的基本造型，通常是右手作安慰印、左手捧藥鉢，內裝法藥，治療眾生百病，(如圖 2-9)，今所見“藥器”圖像多作圓鉢狀，也是最常見、具代表性的藥師佛持物，寓意除眾生三毒疾厄。

(2) 錫杖與藥鉢

一手持錫杖另一手持藥鉢，(如圖 2-10)，錫杖是佛與弟子所持的重要杖具，錫杖為智德之表徵，有輕、明、不回、惺、不慢、疏、採取、成等義。持錫杖的形式在現今藥師佛圖像中幾乎消失。

(3) 藥鉢與藥草

在密教圖像為多，中間主尊藥師佛，左手托藥鉢，右手伸出施願的大手印，手持神聖的訶梨勒果實，(如圖 2-11)，傳說訶梨勒果實得到梵天的祝福，以心相應，能啟發人類的靈性，除了果實之外，皆可入藥，故又稱生命之樹。

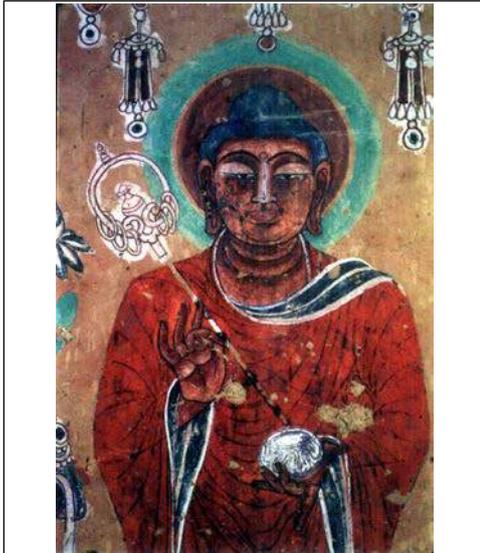


圖 2-10 《藥師佛》立像 莫高窟 322 窟
東壁門南 初唐

圖片來源：翻拍自
《解讀敦煌彌勒佛與藥師佛》頁 152。

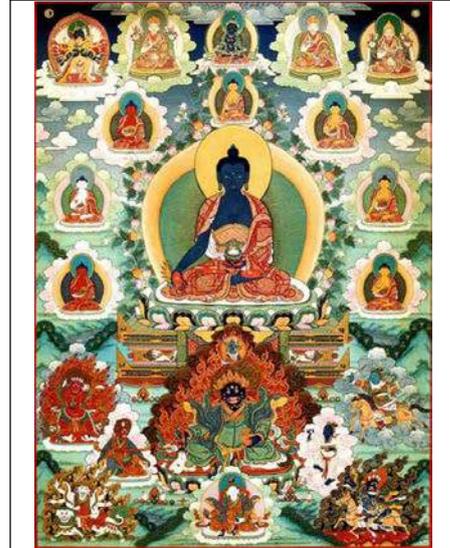


圖 2-11 《藥師佛》北京雍和宮藏

圖片來源：網路資源⁵⁰

(4) 色彩

除了《藥師經》中，形容藥師東方琉璃淨土世界，和儀軌中有詳述藥師七佛的身色，其他如服飾、持物等沒有說明。

在密教圖像中藥師佛的身色為深藍色(如圖 2-11)，深藍色乃性空本性之寂靜也，唯空性可解一切眾生病，在漢地沒有此表現形式。

(5) 背光

造像背後的光相造型，又稱「光背」，表「佛光」－佛之光明。曇鸞法師作〈讚阿彌陀佛偈〉中說：「佛光照耀最第一，故佛又號光炎王。」在佛教造像中以「光背」形式，表示佛、菩薩身上散發種種光明。《大智度論·卷第四十七》記載：「光明有二種：一者、色光；二者、智慧光。」用光相象徵如來之果德與菩薩之因行，可分為頭光、身光和背光（即舉身光），總稱「光背」。

在漢地圖像中約可分成三類：濃厚的裝飾效果(如圖 2-12)，簡單又帶有多層環狀式(如圖 2-13)，蓮花頭光(如圖 2-14)。在密教藏式中，頭光形式比較簡單，身光多為放光式(如圖 2-15)。

⁵⁰ http://www.cntangka.com/tuku/yonghegong_4.html(2017/12/28)。



圖 2-12 《藥師佛》晚唐
莫高窟 147 窟



圖 2-13 《藥師佛》中唐
莫高窟 245 窟



圖 2-14 《藥師佛》初唐
莫高窟 220 窟

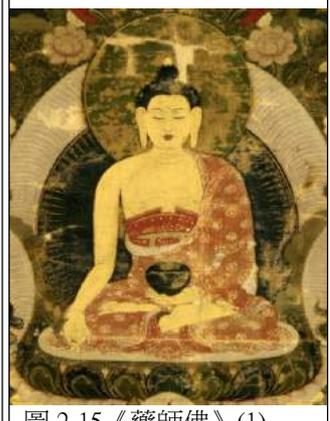


圖 2-15 《藥師佛》(1)

圖片來源：翻拍自《解讀敦煌彌勒佛與藥師佛》頁 126、127、151。

圖片來源：網路資源⁵¹

(四) 藥師七佛

歷代中國留下來有關藥師七佛的圖像，目前所知只有敦煌莫高窟 220 窟和 365 窟，故只以漢式的藥師七佛圖像，和密教藏式的藥師七佛圖像做分析。

1. 漢式的藥師七佛圖像

敦煌莫高窟 220 窟 (如圖 2-16) 是依據唐代義淨法師譯的《藥師琉璃光七佛本願功德經》繪製而成的東方淨土變相圖，這幅敦煌最大，最精美的藥師經變畫，顏色繽紛絢麗，人物生動活潑，七尊佛都是站立的姿態，但手印、頭光、衣飾、蓮座等各不同，每尊佛頭頂上，各有一個裝飾精美的，雙樹華蓋，呈現同中求異的高超構思，上空有飛天翱翔畫面，寶台前端倚著欄邊手捧蓮花的供養菩薩，合掌禮佛，神態優美，寶台兩側有神將和聖眾，神將上方是阿修羅，下方是力士，中央有一蓮池，池中的寶台，以琉璃鋪成，富麗繁華，其中藥師信仰強調的燃燈供養，這幅藥師經變圖，也有這個元素，在七佛前，有西域式的燈輪和中原式的燈樓，兩側樂隊分坐在兩塊方形地毯上，兩組剛勁有力的胡旋舞和胡騰舞，表達藥師信仰的供奉形式，畫出東方淨琉璃世界莊嚴華美的景象，不僅能讓我們穿越時空，見到盛世唐風高超的藝術成就，讓觀看的人，更容易想像東方淨土，琉璃世界的光明和清淨。

⁵¹ http://blog.sina.com.cn/s/blog_769fb5f30102w04b.html(2017/11/23)。

莫高窟 365 窟(如圖 2-17)，在橫長佛壇上塑同樣造型的藥師七佛。佛皆著通肩袈裟，作禪定印，結跏趺坐，曾經西夏時代重新妝彩。



圖 2-16 《藥師經變》莫高窟第 220 窟 初唐 縱 895 厘米、橫 570 厘米、高 495 厘米
圖片來源：翻拍自《解讀敦煌彌勒佛與藥師佛》頁 138。

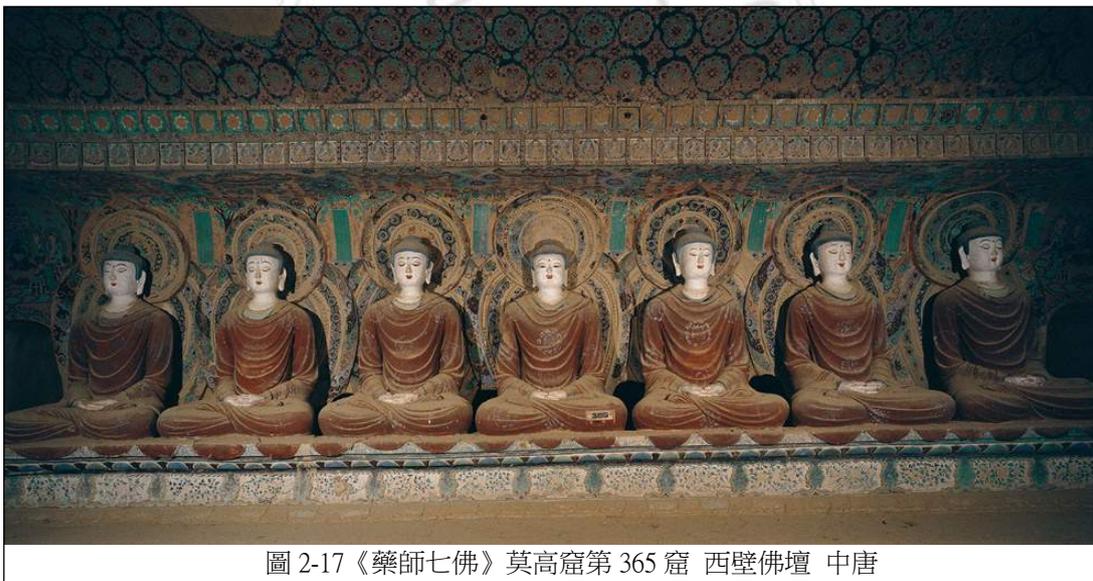


圖 2-17 《藥師七佛》莫高窟第 365 窟 西壁佛壇 中唐
圖片來源：網路資源⁵²

2. 密教藏式的藥師七佛圖像

在吐蕃，西元 8 世紀初，出現了七位藥師如來的造像形式，這種形式在吐蕃極為流行，七位藥師佛的化身經常是描繪在主尊藥師佛的上方，藥師佛左手托藥鉢，右手伸出施願的大手印，手持神聖的訶梨勒果實，象徵賜給我們自然界的療癒疾病的藥能，其餘

⁵² [http://www.fodhk.org.hk/cave/132\(2017/10/19\)](http://www.fodhk.org.hk/cave/132(2017/10/19))。

周圍的六佛，雙手不持物，結手印。(如圖 2-11)

(五) 構圖造型的視覺原理

1. 放射狀構圖

在密教圖像上是最為常見的構圖，以環繞主尊人物為中心，通常是以藥師佛作為布局的中心，再對稱安排脅侍菩薩和聽法的諸位弟子，用一種不完全的焦點透視，即通過畫中脅侍眷屬紛紛朝向主尊面部的構圖手法，將觀眾的視線引向畫面中心，故此局部的人物不能構成焦點。(如圖 2-11)

2. 金字塔式構圖

佛像為對稱三角形的造型，如金字塔，此三角形會使壓力均勻的向下傳遞，一種沉穩的效果，使結構更加穩固、牢靠(如圖 2-15)，如同形容佛陀坐下來時，身心專注，不會亂動，就像大鐘穩重。

3. 對稱形式

中心垂直線，畫面的左右邊完全相同的一種形式，此對稱原理的運用，會使人容易產生平衡、安定、規律、正面的感覺。但在視覺形式上容易呆板沒有變化，但卻是一種四平八穩安定的秩序美感(如圖 2-18)，因此中國古代的宮闕、廟宇、城牆等都會使用此技巧來呈現，而佛像也要給人正面穩重的感覺，因此此種方法是最好運用的手法。

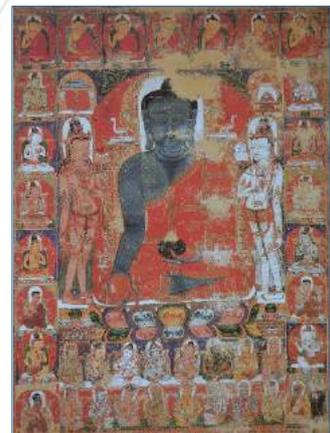


圖 2-18 《藥師佛》

圖片來源：翻拍自

《絲路上消失的王國》頁 121。

第二節 內觀與禪修

西方人對靜坐的狂熱及研究，稱為超越的冥想，是古印度瑜珈的靜坐方法，是佛教最基礎修行的靜心解脫法門，公元前六世紀，佛陀在菩提樹下靜心觀照，冥想後而頓悟人生解脫之道。冥想它以基本的靜坐方式，引導修行者的精神思維，這種超越的冥想，科學上已有證明，能使人消耗的氧氣量下降，藉由冥想能讓我們更加專注，能排除內心的雜念，忘卻煩惱，釋放壓力，平穩我們的身心，是一種深層的精神調節法，從內心的轉化，得到自我療癒，從中真正體會生命的喜悅，讓身心獲得快樂幸福與健康，進而以健康的身心靈面對外在的困難和挑戰。

一、內觀冥想

(一) 佛法中的內觀冥想

觀（梵語：विपश्यना，vipaśyanā，巴利語：Vipassanā），音譯為毘婆舍那，即生起正智慧以觀特定之對象。⁵³

內觀，是修行禪那的兩種途徑之一。其理論依據為「四念住」（三十七菩提分法之一），從「身體」「感受」「心」和「法」（心所包含之物）四個面向，培育持續及穩固的覺知能力，在實際經驗（而非信仰、感情和想像）的層面上，體驗到「自我」不外是由五個要素（五蘊）所組合而成的現象，其共同特徵是快速不斷地變化（無常）、不滿足的狀態（苦）和無法自主（無我）等三相。以這個對實相的了知，「心」將逐漸停止造作「貪、瞋、癡」（三毒）的習性反應。三毒是所有痛苦的根源，解脫痛苦的根本方法，唯有根除內心的貪瞋癡。

冥想，禪或瑜珈的修煉即是來自於它的傳統形式，此修煉方式，必定會按照一定的儀式和修煉祕訣方法，讓人體驗到與異常意識狀態相連。這些方法包括調節呼吸，排除內外的雜念，保持身心的放鬆，心中念著某種事物或符號的心像，便會產生神秘體驗如禪定般，進入空寂之境，感受到自己脫離外在世界，融合於天地萬物，體驗與宇宙合一的覺悟之境，不僅喚醒了內在沉睡的能量，個人意識和心智也能提升，進而被自己意識到的生命真相啟蒙。

⁵³ 達賴喇嘛；項慧齡 廖本聖譯，《禪修地圖》，台北市：橡樹林，2003，頁 110。

(二) 藥師佛法的觀想

觀想，是修持藥師佛法的重要方法，身密與口密的功能都要依靠意密做引導。意密的含義是指運用意念來觀想，要以本無而構成現有，觀想的對象十分廣泛豐富且細微，包含自身、人間、萬物到宇宙。在各種觀想當中，最重要的有，觀宇宙和五大巖身觀兩種，密宗認為宇宙就是佛，宇宙可以用佛的形象來表現，萬物都是佛的本質屬性，這些萬物的總體都是佛，而我本身也是佛，也就是把觀想的對象和觀者，二者合為一體。另一種是五大巖身觀，密宗將自然界的地、水、火、風、空，用五個梵文種子字，象徵五大，把地、水、火、風、空，觀於自身的腰下、臍輪、心上、眉間、額頂五處，使自己和宇宙、人、佛產生一體感，藥師佛的意密正是通過觀想，引發意識潛能而達到超然物外的境界。

(三) 運用在生活中的觀照

「觀」的意思是觀看、觀察；「照」是日光的意思，「長明如日，永照世間」。往內觀照就是把一切都看的很清楚，是一個非常單純，活在當下的修行方法，沒有信仰或想像的成份，不論什麼人，在任何時間或地點都可以修習，沒有任何限制；也不會因為種族、背景或宗教的不同而有所衝突，每一個人都能平等無差別地獲得實際的益處。藉由無選擇性的觀察，直接體驗身心之中的實相，其中，只要如實觀察，也就是觀察事物真正的面目，它是透過觀察自身，培養心靈的深刻洞見，來淨化身心的一個過程，開始的時候，藉著觀察自然的呼吸來提昇專注力，等到覺知漸漸變得敏銳之後，接著就觀察身和心不斷在變化的特性，體驗無常、苦以及無我的普遍性實相。這種經由直接經驗去了知實相的方式，就是淨化的過程。對於全宇宙普遍性的問題而言，這整條道路，正是普遍適用的治療藥方，一種生活的藝術。

在人類心靈的深處，對於人為何會在這裡以及人將何去何從這一類的問題，現代人大體上已經揮別了古人的避風港，展開新的追尋，對於林林總總的心靈傳統，我們所擁有的門徑之多，也正是前所未有的，加上西方心理學一個多世紀以來的突破，東方傳統的精神文明，主要是在闡明那個超越時間，超越個人的存有，亦即人性中屬天的部分，而西方的心理學則是專注於屬於地的一半，亦即個人的與人際關係的那一部份，今天我們可以採取一個新的角度，一體觀照人存在的三個領域，超越個人的，個人的與人際關係的，透過深層內觀冥想，可以達到自我療癒的方法。

(四) 藝術形式中的觀

我們的知識和信仰會影響我們觀看的方式，由於經驗的感知後留下的視覺景象。藝術創作的目的，無非在改善人類的精神生活，作品本身必須傳遞正向的思維思想，世界是經過善美而成長，創造善美是想像的任務，具有靈魂最深奧的心境，結合現實，使其人間化，本質化，給予人生光明，而以靈魂理解來鼓舞現實。

心理學上指再生的表象為想像，想像在內容上可分為具象和(空想)幻想，想像是事實作為根據，經過思維而組成的具象，指人類在精神上連絡記憶中舊有的觀念以構成新的觀念，即在心中浮現起過去已經經驗過的事物名為再生的想像，而全然是新生起的事物為創造的想像，創造的想像是藝術家創造的泉源，空想並非經過這樣的正確的程序。愛默生（Ralph Waldo Emerson，1803 - 1882）稱想像為「第二視力」「又稱為眼力和神聖的機能」，意即眼睛以外的心靈的視力，可以說藝術家觀察宇宙人生的種種事物，不用肉眼去觀察而是用心眼去觀察事物的形象，這種觀察比肉眼更深刻廣大，更神變莫測，其結果就是藝術的美的想像。⁵⁴ 羅金斯（John Ruskin，1819 - 1900）將想像的心理作用分三種形式，而其中觀照的想是最富超越的哲學意味，能觀照，才能使想像完成，才能深入到創造的境地。⁵⁵

直覺的創造稱之為靈感，是外在或內在的某些事物形象和作者的內在深層意識活動，連鎖而形成的一種新的意象。狄爾泰（Wilhelm Dilthey，1833 - 1911）在創作的想像中提及，心理上的再生影像，其最淺一端是一種無聲無色的影子，其最深一端，則能將人與物之實在的形式為尋常眼睛不能見者也描畫之。這種再生的影像或自由構成的心中影像之中，維持著一種極高度的具體性及塑型性的非常本能，在精神生活的作用裏面，完全同樣的再現決不能回復到原來造成那個影像的意識，這種再現起時，已屬另外一個意識了，由知覺變成的影像必定鮮明有力。所以當我們不堪煩躁時，我們心靈中可以浮起一種過去的安靜的影像，似是一種平安的福地。⁵⁶ 此種作用可以引我們造成一種模倣的再造，全假的再現。

「禪」倘用現代美學的術語來解釋，不外是人類精神上的一種沉思或冥想，冥想對於客觀的意象（實即主觀的心象）上說，當是「出神的靜觀」或「抽象的凝視」。從而可知說它是沉思或冥想，沉和冥是與散亂的思想異趣的，無論靜觀或靜慮，都不外類如所謂的直覺，直覺是一種智慧領悟的境界，依范仲寬的藝術哲學：「心與神合，故能盡其道」

⁵⁴ 同註 5，頁 96-98。

⁵⁵ 同上註，頁 99。

⁵⁶ 同上註，頁 101-102。

，所謂的心是指一個人的內在精神，而神則是指宇宙無限的抽象理體，把自己內在精神同宇宙無限的抽象理體相結合，就能盡畫道之能事。⁵⁷

莊子的美學和哲學的理論渾然一體，依其「萬物靜觀皆自得」是理學、禪學、畫學的境界，只要有一顆靜觀欣賞美的心，內心便能自得自在，以此看天下無物不美。蘇東坡的論畫，不重常形而重常理，此常理的體會視之無形，聽之無形，全由靜觀去觀照把握，常理一得，⁵⁸ 即美感的經驗是直覺的，而不是知覺和概念的，自然不重形似的創造，能為畫家帶來禪悅。

二、禪修

“心法”與“色法”種子不停的顯現，心與物質。種子又稱為因，因發生作用產生果，必須要有俱足的緣，因此，因與緣都俱足時才會產生果，因是可以轉變為果的能量，而緣是促使因轉變成果的助力。「如是因，如是果。」這是我們耳熟能詳的一句話，也說明了佛教所說的「因緣法則」，要有什麼樣的結果，就要在因上努力。因緣法則的範圍包含萬事萬物，並不是不承認就不存在。唯有瞭解因緣法則，如何因一物而緣起另一物，我們就可以開始打破因緣鎖鏈，達到精神和肉體的改造，才能建立正知見，作出正確的行為，如此才能解開命運的密碼，建立美好的人生。

簡單來說，禪修的本質是一種精神訓練，內在探索，在我們長期的生活中，覺察我們的心及它的運作方式和外在事物緊密的關連，禪修的意義在培養慈悲、專注、警醒、正念和內在平靜，用一種新的品質、新的存在方式看待萬事萬物，它是一個具有轉化能力的工具，禪修培養出來的覺知，從內在的轉化本身，就決定了我們每一刻的生命品質。

（一）心識的作用

達賴喇嘛在心識的作用說：「一切種智指的是通曉一切事物之識。一切種智不是來自於土壤、岩石或山脈之中的特質。一切種智是由具有覺知能力者所生起，因此任何缺乏覺知特性的事物，無法生起一切種智。一切種智的狀態是包含了一切圓滿的究竟目標，而且在三種依緣而生的現象之中，一切種智屬於心識的那一類。通曉或了知乃是心識的功能。」⁵⁹

⁵⁷ 同註 5，頁 222-224。

⁵⁸ 同上註，頁 225。

⁵⁹ 同註 53，頁 49。

星雲大師說：心生萬物隨識現：佛教的唯識家認為「三界唯心，萬法唯識」；又說「心生則一切法生，心滅則一切法滅。」認為宇宙世間所有的一切，都是隨著我人的心識顯現而來；因為透過心的分別，才有世間的森羅萬象，所以我們的心裡有無限的寶藏。所謂「心生萬物隨識現，心有寶藏體無窮。」⁶⁰

(二) 禪與現代人的生活

星雲大師在禪與現代生活講述：「禪的思想，為東西方文化共同接受，因為禪不是什麼神奇玄妙之理，禪只是一種生活，是大、是尊、是真善美的境界，是常樂我淨的領域。禪是人間的一朵花，是人生的一道光明；禪是智慧，是幽默，是真心，是我們的本來面目，是人類共有的寶藏。」⁶¹

聖嚴法師在《禪與科學》提到，因為人們在參加密集的禪修，透過打坐冥思，心境有了變化，再去觀察四周環境，一花一葉，一草一木，一沙一石……，都顯得生機無窮，發現自己以前從未看到的美，落實在藝術上，就成了創意的展現，藝術可說是禪的副產品。

近年來的一些新發現，使得醫生與科學家，都認識到了人的心理狀態與身體狀況是緊密相關的。身心靈體的問題會影響一個人的性情，從而影響對人生的態度，實驗證明「靜坐」對於身心靈的問題均有良好作用及排除與改善；科學家發現精神緊張會大大降低人對疾病的抵禦能力，修行有助於各種疾病的康復等等。在過去，不管是醫生還是科學家，都普遍傾向於二元論說法。然而近年來，隨著人們對精神世界了解的深入，他們漸漸開始認識到二元論是錯誤的，而東方文化中精神與物質相互作用的認識才是真正的科學。這一點已經得到現代科學界的多方證實。

(三) 修行

人的養成，是一種生活中的修行，即是行為有了錯誤，把它修正過來，簡單的說就是“修正錯誤的行為”，而佛說的修行，是要先了解般若的智慧，實際運用在行住坐臥的人生才是真正的修行。可是現實中，反觀人的心總是散亂的，常常被外在環境或事

⁶⁰ 星雲法語 3—身心的安住

[http://www.3fo.org/article/article.jsp?index=68&item=114&bookid=2c907d494582062501458d7ab56f0097&ch=3&se=26&f=1\(2017/10/30\)](http://www.3fo.org/article/article.jsp?index=68&item=114&bookid=2c907d494582062501458d7ab56f0097&ch=3&se=26&f=1(2017/10/30))。

⁶¹ 星雲大師，《禪與現代生活》人間佛教小叢書(七十七)，新北市：香海文化，2012，頁5。

情干擾；我們的觀察力也不敏銳，對周遭的一切「習以為常」，更遑論去聽聽自己內心的聲音。此時，如果能藉助佛法、禪修的好方法，讓心沉靜下來，會發現問題，進而尋找到答案，不僅是身體的鍛鍊，做為體驗生活的元素，更須時時觀照內心，必須很誠實地跟身體一起工作，心靜，身定，才能體會鬆、沉、緩、勁的力道，在禪修的覺察下，要能心無旁騖專注當下，也同時也得謙卑柔軟打開內心感知萬物。修行美學是一種細緻的體驗，整合人類的精神智慧，是把心識、心、身、靈與靈性放在一起來做觀察，可以發現所有這些都是不可分割的，是一個活生生的整體，從實際生活面來說，這也可以幫助我們發展一條更為整合的道路，對心理健康，對於人我關係發展的動能與轉變，達到心靈成長以及健康與美好的人我關係，在修行中，每個人都可以找到深藏於自己內在本性，從感受上直接加以了解，從而對存有達到更豐富更深層覺悟，以便應付這世紀的挑戰，一顆調伏的心是很重要的，生活的快樂或痛苦，取決於心的力量或智慧。

如何在現生中進行心靈修養，其實佛法的思想觀念、禪修方法、強調往內心深掘修行的方式，原本就與創作者於創作過程中所呈現的精神與心靈狀態相互呼應，寬謙法師便從他父親楊英風身上，深刻感受到佛法帶給父親的影響力，佛法成了源源不絕的創作靈感。我們內在心靈相續不斷的心續，當我們減少心的垢染，美好的品質將隨之提升，習慣性的自我概念，好像一層灰塵蒙蔽了有如寶石的真如的本性，而禪修則可將之徹底掃除。

第三節 歷代佛譜分析

佛的樣子跟一般人有什麼不一樣呢？星雲大師在佛陀的樣子中說：「佛陀真正的樣子，是清淨無為的法身，從法身理體而顯的妙用，就是應身的金容。佛陀的法身，連登地的菩薩都不能完全測知，佛陀的弟子，只能從金容的相好上去認識偉大的佛陀。」⁶²

在經文裡都有形容佛具有三十二種殊勝容貌和微妙相好，相好是指佛陀的身體金容，微妙的形狀，可以一目了然的叫做相，不易覺察而使人見了生起愛樂之心的叫好。八十種好，是因三十二相有的，所以又叫做八十隨形好。這樣圓滿的三十二相，是佛陀經過九十一大劫的修行，才成就此三十二相。⁶³

所以同樣也具有無上智慧和圓滿覺悟的藥師佛，外表和佛一樣，內心世界一樣，佛

⁶² 佛光山佛陀紀念館，《千年重光-山東青州龍興寺佛教造像展》，高雄市：財團法人佛光山文教基金會，2012，頁7。

⁶³ 同上註，頁8-9。

佛道同。不同的是：釋迦牟尼佛是此娑婆世界現在佛；藥師佛是東方淨琉璃世界現在佛。因此研究者除了對上述三十二種殊勝容貌和微妙相好的了解外，也能從歷代遺留下的佛像藝術造型風格上的變化，與影響直到現今佛像繪畫的技法，簡單歸納分析，來做為藥師佛像造型創作和技法的基本原素和依據。

一、藥師佛圓滿的三十二相八十種好

依據《藥師經》典裡記載，藥師佛發的第一大願：「願我來世得阿耨多羅三藐三菩提時，自身光明，熾然照曜無量無數無邊世界，以三十二大丈夫相、八十隨好，莊嚴其身；令一切有情，如我無異。」⁶⁴

根據佛學大辭典中對三十二相的解釋為：「此三十二相，不限於佛，總為大人之相也。具此相者在家為輪王，出家則開無上覺。是為天竺國人相說。智度論八十八曰：隨此間閻浮提中天竺國人所好，則為現三十二相。天竺國中於今故治肩膊，令厚大頭上皆有結為好，如人相中說，五處長為好。眼耳鼻舌臂指髀手足相，若輪若蓮華若具若日月。是故佛手足有千輻輪、纖長指、鼻高好、舌廣長而薄，如是等皆勝於先所貴，故起恭敬心。佛感此相者，由於百劫之間，一一之相，積百種之福，法界次第下之下曰：此三十二通云相者，相名有所表，發攬而可別，名之為相。如來應化之體現此三十二相，以表法身眾德圓極，使見者受敬，有勝德可崇，人天中尊眾聖之王，故現三十二相也。」⁶⁵ 由上述的依據分析，我們確知「藥師佛」和「佛」一樣，具備了「三十二相和八十種好。」

此相，雖然各經記載的稍有出入，但佛陀的金容不同凡人，自無異議。茲將「三十二相八十種好」，整理列表如下表 2-4 和表 2-5

表 2-4 佛金容圓滿的三十二相

1.足下平滿，沒有凹處	2.足下輪形，千輻輪狀	3.手指細長，白淨如雪
4.手足柔軟，毫不粗硬	5.指間縵網，交互連絡	6.足踵圓滿，無凸凹處
7.足背高起，前後均平	8.股骨纖圓，有如鹿王	9.手長過膝，端嚴如山
10.男子之根，密藏體內	11.頭足之高，如兩手長	12.一一毛孔，生青色毛
13.身毛上靡，向上偃伏	14.身體之色，有如黃金	15.身放光明，四方一丈

⁶⁴ 同註 23，CBETA 電子佛典 T14n0450_p0405a07- a10，[http://tripitaka.cbeta.org/T14n0450_001\(2017/12/10\)](http://tripitaka.cbeta.org/T14n0450_001(2017/12/10))。

⁶⁵ 丁福保，〈佛學大辭典〉，

<http://www.buddhaspace.org/dict/dfb/data/%25E4%25B8%2589%25E5%258D%2581%25E4%25BA%258C%25E7%259B%25B8.html> (2108/04/29)。

16.皮膚細滑，柔軟如油	17.足掌肩頂，平滿無缺	18.兩腋充滿，無有凹陷
19.身體平正，威儀嚴肅	20.身形端直，毫不偃曲	21.兩肩平滿，豐腴異常
22.口中牙齒，計有四十	23.齒白緊密，潔淨而堅	24.牙齒平齊，毫不參差
25.兩頰隆滿，如獅子頰	26.咽中津液，潤食美味	27.舌廣而長，柔軟細薄
28.口中音聲，遠能聽聞	29.眼以紺青，澄如大海	30.眼睫之毛，殊勝非凡
31.兩眉之間，白毫放光	32.頂成肉髻，無能見頂	

※研究者自製

表 2-5 佛金容相好的八十隨形好

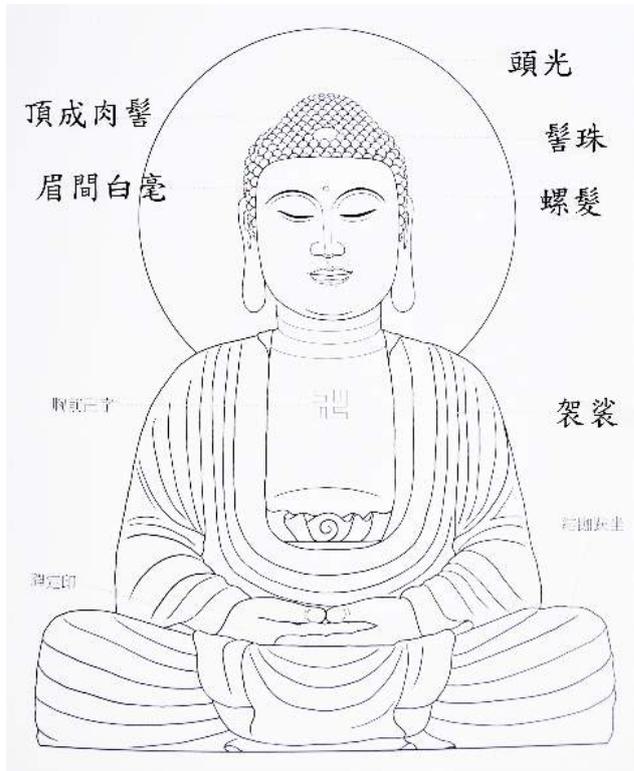
1.無見頂相	2.鼻高不現	3.眉如初月	4.耳輪垂埤	5.身體堅實
6.骨際鉤鎖	7.身旋如象	8.行時現印	9.爪如赤鋼	10.膝骨圓好
11.身上清潔	12.皮膚柔軟	13.身不彎曲	14.指圓纖細	15.指紋藏覆
16.脈深不現	17.踝不突出	18.身相潤澤	19.身形滿足	20.行不透迤
21.容儀具足	22.行止安詳	23.住無能動	24.威振一切	25.見者安樂
26.面大適中	27.貌色不撓	28.面容美滿	29.唇如赤色	30.言音深遠
31.臍深圓好	32.毛髮右璇	33.手過長膝	34.手足如意	35.手紋明直
36.手紋細長	37.手紋不斷	38.見者和悅	39.面廣殊好	40.面如滿月
41.說和悅語	42.毛孔出香	43.口中出香	44.容如師子	45.進止如象
46.行如鵝王	47.頭如醉果	48.聲分具足	49.牙齒白利	50.舌色如赤
51.舌薄而長	52.毛多紅色	53.毛軟而淨	54.眼廣而長	55.死關相具
56.手足蓮色	57.臍不現出	58.腹不突出	59.腹細勻適	60.身不傾動
61.身相持重	62.其身長大	63.手足軟淨	64.光長一丈	65.光照身行
66.等視眾生	67.身相雄偉	68.不輕眾生	69.聲不增減	70.說法不著
71.隨緣說法	72.音應眾聲	73.次第說法	74.觀不盡相	75.觀不厭足
76.髮長而好	77.髮長不亂	78.髮自旋好	79.髮如青珠	80.有德之相

※研究者自製

二、傳統佛像藝術造形分析

佛像的誕生在佛陀涅槃後四百多年才有，藝術家靠經書的描述，自身的造詣和文化背景，來表現心中佛的樣貌，但他們在創作時當然也沒有忽略佛具有三十二種明顯的身體特徵，從古至今，三十二相中，外像上可表現的基本特徵有，頂成肉髻，眉間白毫，頭光，螺髮，掌有千幅輪相…等(如圖 2-19)，初期的佛像含有印度、波斯和希臘的藝術傳統，到了中國吸收轉化成自己的漢化樣貌，中國歷代王朝沒有太嚴格的規則，到了乾

隆七年(1742年)才匯編了《造像量度經》⁶⁶而有造像的尺寸比例。



佛像，一般多身著袈裟，服裝樸素，不佩戴任何裝飾品，不像菩薩穿戴華麗還有瓔珞飾品可以嚴飾，佛像藝術創作上，能表現的不多，只能從面容、體態、服裝、螺髮上尋求變化，研究者只針對流傳下的佛像大約風格型式，佛衣著裝的樣式，髮髻不同的表現型式，來歸納分析，不深探太多其歷史背景和史料。

圖 2-19 佛像的基本特徵

圖片來源：翻拍自《千年重光-山東青州龍興寺佛教造像展》頁 119。

(一) 佛像的風格型式

1. 印度型式

貴霜王朝時期有犍陀羅和秣菟羅造像。犍陀羅風格，受西方文化，希臘、羅馬、波斯影響，佛的五官輪廓分明，上嘴唇還留起鬍子，顯現強壯有力的肌肉，自然寫實的衣褶，帶有濃厚的西方色彩(如圖 2-20)。秣菟羅風格，表現印度本土藝術的特色，衣薄貼體，肢體的輪廓畢露，雙肩寬闊，身材修長，軀體雄健但不粗壯(如圖 2-21)。

笈多王朝時有秣菟羅和鹿野苑造像。秣菟羅風格，以典雅自然、華麗精工著稱，擅長掌握內在神韻(如圖 2-22)。鹿野苑風格，佛衣上不刻畫衣服褶紋，僧衣很薄，緊貼身體(如圖 2-23)。

⁶⁶ [清] 工布查布譯解，〈佛說造像量度經解〉，《大正新脩大藏經》，第 21 冊 No.1419。



圖 2-20 釋迦如來
巴基斯坦 2 世紀
後半期
片岩高 250cm
希臘風格

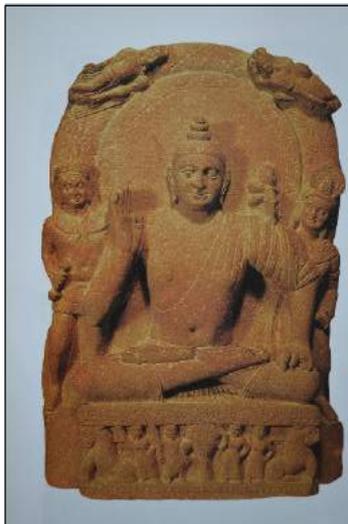


圖 2-21 佛三尊像
印度秣菟羅 2-3 世紀
砂岩高 73cm



圖 2-22 佛立像
印度秣菟羅 5 世紀
砂岩高 73cm

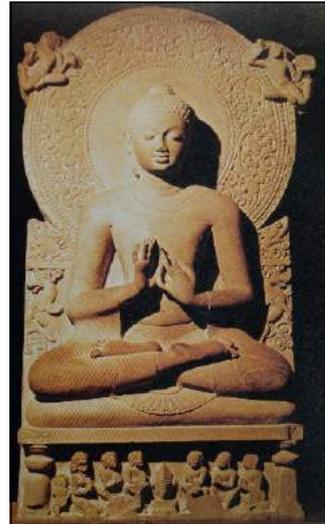


圖 2-23 佛坐像
印度鹿野苑 5 世紀
砂岩高 185cm

圖片來源：圖 2-20 翻拍自《絲路文物藝術精華》 圖 2-21-23 翻拍自《佛教美術》頁 51、80、84。

2. 中國型式

中國佛教歷史文化悠久，各個朝代的文化不同，佛像的造型、面貌、服飾、風度也有所差異。魏晉南北朝時期，佛教造像氣氛非常濃郁，這個時期的特色是寧靜、灑脫、充滿智慧的神態，北魏的佛像，形神飄逸秀骨清風(如圖 2-24)，到了北朝後期，頭面變圓，身軀壯碩，渾圓如柱如圖(2-25)，雖都是北齊時期，在服飾上就有多種變化。隋代造像取向寫實的精神(如圖 2-26)。唐朝是中國文化藝術的黃金時代，初唐佛像一般仍保留著隋代造像遺風，此時期的造像比例勻稱，擺脫了隋代頭部偏大，體態略微僵板的感覺，自由活潑，頭部與身軀比例合理，面型體態飽滿豐肥(如圖 2-27)。盛唐更強調妍麗華巧(如圖 2-28)。晚唐到五代因襲早期風貌，缺乏創意，崇尚裝飾，以致徒具形式，佛像略為生硬缺乏生命(如圖 2-29)，唐武宗滅佛之後，佛教元氣大傷，藝術上再無突破。北宋經濟發達，藝術達到了高峰，佛教更貼近庶民的生活，此期的造像世俗化、高度寫實、富人間趣味、注重人物心理刻畫，因宋遼連年戰爭，缺銅，木雕造像興盛，佛像臉圓、額寬、鼻短、眉弧形不顯、上眼皮寬、唇厚、五官端正，表情寧靜而略含笑意，北宋後的漢傳佛造像上已成定制(如圖 2-30)。遼代佛像一方面繼承了唐代造雅端莊的遺風，也吸收了宋朝造像寫實的手法，同時又融入了北方契丹的情趣，造像多上身偏長，肩部寬闊，有剛健的氣勢，與南方人的神態不同，頭頂肉髻平緩，螺髮正中普遍嵌一髻珠，與

南方宋地相同(如圖 2-31)。金代小乘佛教盛行，羅漢像、菩薩像比較多見。元代藏傳佛教被奉為國教，並立了梵像提舉司專造佛像，漢佛教的影響減弱(如圖 2-32)。明代佛像普遍面相豐潤，細眉長目，高鼻，薄唇，額頭較寬，大耳下垂，表情莊重，身材勻稱，衣褶轉折自若(如圖 2-33)。清代的佛像在北方依然以藏傳佛教為主流，漢族傳統雕塑日漸衰退，乏善可陳(如圖 2-34)。明清時繪畫藝術發展迅速，佛像工藝多少受到了影響，以怒目相護法、羅漢相、高僧大德為主，文靜慈悲的佛像較少。清代造像脸型身體比例同明代，多著漢式衣服，整體來說明清造像藝術價值低，成了一種手工藝，後期佛像在裝束上過分追求華美，失了神韻，缺乏唐代的自信、奔放、創新，也沒有宋代的優雅、成熟。



圖片來源：翻拍自《佛光山世界佛教美術圖說大辭典》

頭面變圓，身軀壯碩，渾圓如柱



圖 2-25 佛立像 北齊 石灰石

圖片來源：翻拍自《千年重光山東青州龍興寺佛教造像展》

頭部偏大，體態僵板



圖 2-26 佛與脅侍菩薩 麥積山 隋

圖片來源：網路資料⁶⁷



佛五尊像

圖片來源：網路資料⁶⁸



圖 2-27 敦煌 322 窟西壁龕內 初唐

圖片來源：翻拍自

《沙漠明珠敦煌-石窟藝術的寶庫》



圖 2-28 莫高窟 45 窟盛唐

圖片來源：翻拍自《中國佛像藝術》



圖 2-29 龍門石窟晚唐



圖 2-30 佛像 木雕 宋代

圖片來源：網路資料⁶⁹



圖 2-31 遼代

圖片來源：網路資料⁷⁰

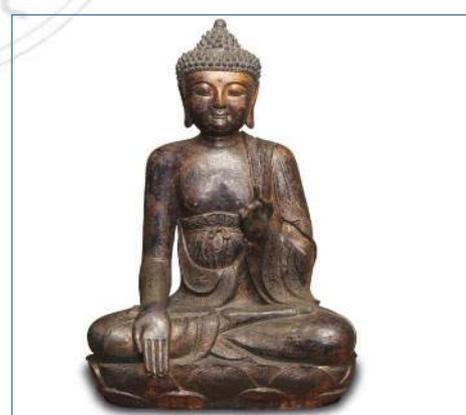


圖 2-32 佛坐像元代中台世界博物館藏

圖片來源：研究者拍攝於中台世界博物

館

⁶⁷ [http://www.tianjian.cc/neighbor/forum.php?mod=viewthread&tid=459\(2018/3/3\)](http://www.tianjian.cc/neighbor/forum.php?mod=viewthread&tid=459(2018/3/3))。

⁶⁸ [http://slidesplayer.com/slide/11696256/\(2018/3/3\)](http://slidesplayer.com/slide/11696256/(2018/3/3))。

⁶⁹ [https://i.pinimg.com/originals/2f/ac/d8/2facd8614e699c6bf0208bcd7d1f23b.jpg\(2018/4/9\)](https://i.pinimg.com/originals/2f/ac/d8/2facd8614e699c6bf0208bcd7d1f23b.jpg(2018/4/9))。

⁷⁰ [https://www.pinterest.se/pin/480970435188213624/?lp=true\(2018/5/2\)](https://www.pinterest.se/pin/480970435188213624/?lp=true(2018/5/2))。



圖 2-33 佛坐像 明代

圖片來源：網路資料⁷¹



圖 2-34 無量壽佛坐像 清代 中台世界博物館藏

圖片來源：研究者拍攝於中台世界博物

(二) 佛之衣

佛陀的衣服稱之為袈裟，梵文 Kasaya。在《悲華經》中有記載：「釋迦如來昔為大悲菩薩時，曾於寶藏佛前，誓願於已成佛時，袈裟能成就五種功德…袈裟功德殊勝，凡有袈裟所在，一切天龍善神，悉予守護，使此安寧。」歷代佛衣的型式大約有：

1. 袒右肩式 (如圖 2-35)

右肩袒露，袈裟則以左邊肩部一直斜披至右胸部下源再繞到背後。即披著袈裟時袒露右肩，覆蓋左肩，此穿法原為古代印度表示尊敬之禮法，佛教沿用此法，當比丘拜見佛陀或問訊師僧時，須偏袒右肩，以表恭敬之意。

2. 通肩式 (如圖 2-36)

這種服飾來源於古印度犍陀羅地區，這是中國最早興起的佛衣樣式，也是漢魏兩晉唯一的樣式，特點是袈裟圓弧形領口，大衣以脖頸部一直下垂到腿部，結構簡單，特徵明顯。通肩用以表示福田之相，於乞食、坐禪、誦經、經行等時披之。

3. 半披式 (如圖 2-37)

⁷¹ [http://wemedia.ifeng.com/6391992/wemedia.shtml\(2018/4/20\)](http://wemedia.ifeng.com/6391992/wemedia.shtml(2018/4/20))。

與袒右肩有相似之處，但區別在於右肩並不是袒露，而是被袈裟覆蓋，故稱之為半披式，是中國佛像服飾民族化進程中發生時間最早、延續時間最長的佛像衣著樣式。唐以後佛像中的漢式佛衣樣式，主要以敷搭双肩下垂式與半披式為主，至明代半披式已經成為最常見的佛衣樣式，與右袒式同為當時主流佛衣樣式，這一現狀一直持續至清代。

4. 褒衣博帶式 (如圖 2-38)

受魏晉遺風影響，非常典型本土化穿法的服飾，來源自東魏前北魏後的文人士大夫的著裝。褒衣博帶專指有領有袖的傳統儒服，而褒衣博帶式則是指袈裟披著，外觀與褒衣博帶有相似的形式，即佛像胸束博帶、系結下垂、外披袈裟、形似對襟大衣的著裝方式稱為褒衣博帶式佛衣。



圖 2-35 袒右肩式

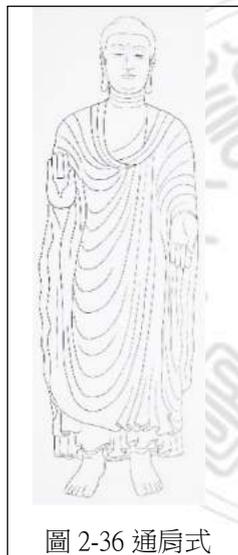


圖 2-36 通肩式

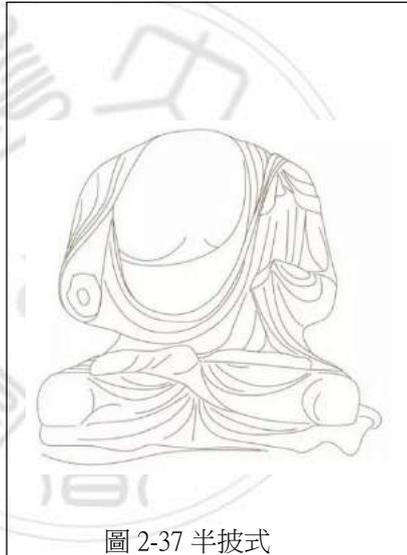


圖 2-37 半披式

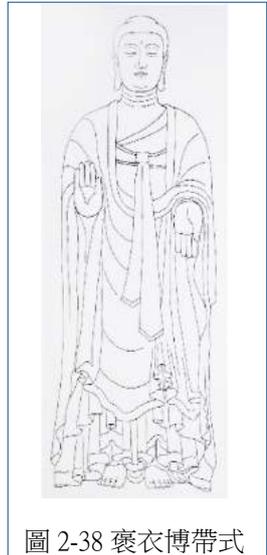


圖 2-38 褒衣博帶式

圖片來源：翻拍自《千年重光山東青州龍興寺佛教造像展》頁 124-126。

5. 垂領式 (如圖 2-39)

與半披式類似，但垂領式佛衣的右肩袈裟以直接下垂至右手的手腕，並完全包裹了右邊手臂，視覺上的感覺，是用右手臂直接拉下來的袈裟袖子，袖子由內反轉出來，從中自然垂下形成扇狀，領口邊處有小小的翻折。

6. 雙領下垂式 (如圖 2-40)

這種樣式比較好辨識，領口形成 U 形，垂至胸前，佛衣層層如波浪順著自然往下垂，

就像披著一件大衣，顯得較寬鬆，整體與通肩大衣有類同，這種形式似乎是通肩袈裟的變種。

7. 敷達双肩下垂式 (如圖 2-41)

有學者稱這種樣式是兩件袈裟的結合體，穿法比較難懂，但外部形象還是很好分辨，右肩部一塊袈裟以後背繞過來垂落至右胸前，佛像的袈裟自北魏孝文帝以後，開始漢化，北齊、北周已創造出，至唐代而大盛，可說是佛教藝術漢化的成熟表現。

8. 鈎鈕式 (如圖 2-42)

其袈裟右上角均未敷搭至左肩後，而是系吊于胸前，遂使鈎鈕得以呈現，這是中國工匠獨創出來的樣式，其實只是在前者服飾的基礎上增加了鈎鈕部件而已。



圖 2-39 垂領式



圖 2-40 雙領下垂式



圖 2-41 双肩下垂式



圖 2-42 鈎鈕式

圖片來源：網路資源⁷²

⁷² <http://bodhi.takungpao.com/ptls/wenhua/2016-08/3352931.html>(2018/1/2)。

(一) 肉髻螺髮

梵名烏瑟膩沙 Uṣṇīṣa，佛頂上有一肉團，如髻狀，名肉髻，即三十二相中之無見頂相也。大般若波羅蜜多經三百八十一曰：「世尊頂上烏瑟膩沙，高顯周圓，猶如天蓋，是三十二。」玄應音義三曰：「肉髻，梵言嘸瑟尼沙，此云髻。即無上依經云：鬱瑟尼沙，頂骨涌起，自然成髻是也。」⁷³ 每一種髮式在不同時代出現頻率不一，由犍陀羅水波紋，衍生出很多變化豐富的造型。

1. 水波紋髮髻

形狀如同水的波浪一樣排列，有縱向和橫向的分布(如圖 2-43)。



圖 2-43 水波紋髮髻

2. 水渦卷紋髮髻

呈現不同紋理，以裝飾性表現方式，但都是做漩渦狀(如圖 2-44)。

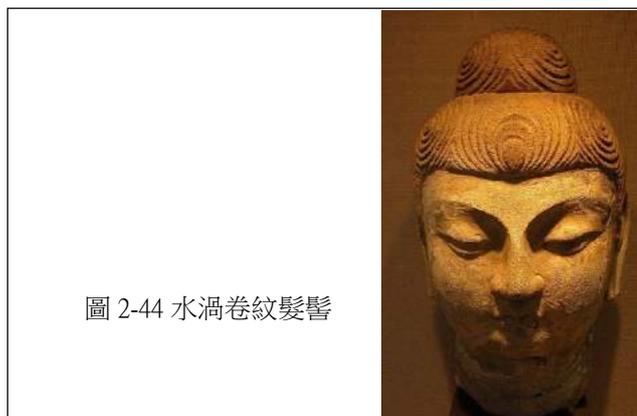


圖 2-44 水渦卷紋髮髻

⁷³ 〈佛學大辭典〉，《維基百科》，最後修訂於 2016 年 12 月 9 日，[https://zh.wikisource.org/zh-hant/佛學大辭典/肉髻\(2018/3/6\)](https://zh.wikisource.org/zh-hant/佛學大辭典/肉髻(2018/3/6))。

3. 水波紋與水渦卷紋組合(如圖 2-45)



圖 2-45 水波紋與水渦卷紋組合

4. 螺旋紋髮髻(如圖 2-46)



圖 2-46 螺旋紋髮髻

5. 圓珠狀小螺髮(如圖 2-47)



圖 2-47 圓珠狀小螺髮

6. 無紋磨光式髮髻(如圖 2-48)



圖 2-48 無紋磨光式髮髻

7. 髻珠

髻珠就是珍藏在髮髻中的寶珠，其形狀為圓球狀。在造像上出現髻珠最早的年代是北齊（響堂山），而且是屬於非常罕見的。這種頭頂髻珠的形制，在隋唐之後開始大流行。（如圖 2-49）



圖 2-49 有髻珠式的髮髻

綜觀整個佛像的發展演變，當時人們審美觀和流行的思潮，隨著不同文化影響與交融，在造型外像上不停發生變化，當人們在塑造佛像的同時，其實也是在塑造人類內心最嚮往美好的一面，才能在歷朝歷代展現出豐富多元的佛像藝術，雖然風格上總是不斷發生變化，但人們從未有過改變對佛像本質上的認識。

三、傳統佛像繪畫分析

中國畫論之確實建立，始於東晉，彼時思想受老莊哲學影響已深，山水詩、山水畫先後興起，同時又受佛教思想影響，從顧愷之的畫論可知悉其大概，例如其理論中最堪注意與稱道的「以形寫神」與「遷想妙得」皆與佛教思想有關；技法方面，有南齊謝赫六法，以及六朝、唐代時期，繪畫在思想及技巧上受佛教影響之史實，人們根據佛教經

典故事，塑畫形像或繪製出一個個生動的人物模樣，用以教化倫理或教育良善等意義作用的宗教畫，人物畫的產生更是佛教文化與本土儒家文化激烈碰撞與交融的結果，肖像畫的最高追求，不僅是形似的準確，神情的攝取更重要，道釋畫，更寄望超越的追求，在平凡人的軀殼中，用藝術手法傳達，表現出超凡入聖的聖潔光輝。⁷⁴

佛像畫創始於三國時期東吳著名畫家曹不興，畫史中記載著他的西國佛像畫盛傳天下，相傳，247年印度高僧康僧會到建業（南京）傳教，孫權為他在建業創立了建初寺，並令之設像行道，曹不興便開始繪製佛像畫、卷軸以供禮拜，或圖寺壁以助莊嚴，由此佛像便盛傳天下。佛像畫自晚唐興起崇尚華麗之風，後世相沿成習，後來宗教意識逐漸微薄，佛畫漸淪為審美觀賞繪畫之列，壁畫的繪製日漸減少，代之而起以立軸形式居多，於是繪畫更趨於細緻精工。

依中國歷代藝術理論與傳統佛像繪畫技法，為歷代畫家所尊崇倣效，影響直到現今的佛像藝術，研究者總結歸納大約如下：

（一）謝赫六法

南齊畫家謝赫，在前人的基礎上提出來的「六法」，其所著《畫品》中提出，品評繪畫作品的六個準則，即是，氣韻生動、骨法用筆、應物象形、隨類賦彩、經營位置、傳移模寫。謝赫把「氣韻生動」以此可以涵蓋「骨法用筆」列為是六法中最重要的要求，⁷⁵人物不僅要造型準確表現，也提出了解對象內在性質的重要，才能展現其精神的氣質，也指出筆墨是表現對象的手段，用筆除塑造形象外還講求力度，如南朝的七賢圖磚畫，⁷⁶線條粗細一樣，用毛筆中鋒維持一定的速度和節奏，使線條看起來像一根連綿不斷的絲線一樣（如圖 2-50）。

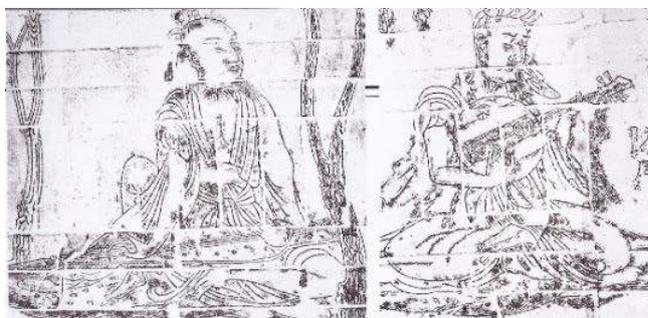


圖 2-50 七賢圖磚畫(局部) 南朝 1960 年 南京善橋宮山北麓南朝墓出土
圖片來源：翻拍自《中國藝術史》

⁷⁴ 李霖燦，《中國美術史稿》，台北市：雄獅，1996，頁 178。

⁷⁵ 李曉、曾遂今，《玩美中國-圖解中國藝術史》，台中市：好讀，2008，頁 98。

⁷⁶ 薄松年，《中國藝術史》，台北市：聯經，2006，頁 41。

謝赫雖然對「氣韻生動」未作出解說，在其評論畫家作品中，多次提到畫品有「狀氣」「神氣」「神韻」等，指畫的形象所呈現出來能感動人的一種力量，也是決定作品藝術感染力的主要一條原則，「骨法用筆」指表現物象結構的線條、筆法，「應物象形」指要準確地描繪，「隨類賦彩」指要求根據不同的物象而設色，「經營位置」指精心構圖，「傳移模寫」是要求透過臨摹前人優秀作品繼承傳統。⁷⁷ 其自「六法論」提出後，中國古代繪畫進入了理論自覺的時期（以人的覺醒到藝的覺醒）。後代畫家始終把「六法」作為衡量繪畫成敗高下的標準，從南朝到現代，「六法」被運用、充實、發展著，成為中國古代美術最具高度涵括力和穩定性理論，他在理論方面的貢獻幾乎成為中國畫的代詞，也是創作的準則之一。

（二）春蠶吐絲描

東晉畫家顧愷之，擅長肖像、歷史人物、道釋、禽獸、山水等題材，畫人物主張傳神，對於眼睛描繪之重視，認為「傳神寫照，正在阿堵(指眼睛)中」，畫裴楷像，注意描繪生理細節，表現人物神情，頰上添三毫，頓覺神采煥發。善於利用環境描繪來表現人物的志趣風度，如畫謝鯤像於岩壑中，來突出人物的性格志趣。⁷⁸ 其畫人物衣紋，線條緊勁連綿，如春蠶吐絲，春雲浮空，流水行地，自然流暢，通稱為高古遊絲描。顧愷之作畫，意在傳神，其「遷想妙得」「以形寫神」等論點，為中國傳統繪畫的發展奠定了基礎。顧愷之的作品，女史箴圖卷(圖 2-51)，洛神賦圖卷(圖 2-52)，畫中的線條像「春蠶吐絲」一樣，在空中循環婉轉，非常均勻而優美。⁷⁹



圖 2-51 女史箴圖卷(局部)
顧愷之 東晉



圖 2-52 洛神賦圖卷(局部)
顧愷之 東晉

圖片來源：翻拍自《寫給大家的中國美術史》

⁷⁷ 同註 73，頁 98。

⁷⁸ 同註 61，頁 170。

⁷⁹ 蔣勳，《寫給大家的中國美術史》，台北市：東華，1993，頁 46。

(四) 曹衣出水

北齊(550-577)繪畫名家曹仲達以佛教「梵像」最富盛名，所畫人物以稠密的細線，表現衣服褶紋貼身，似剛從水中出來。宋代若虛的《圖畫見聞志》有「曹之筆，其體稠疊，而衣服緊窄」的記載⁸⁰，其引入具有體積感的繪畫方法，筆下形象飽滿，衣紋貼身人物曲線畢露，具特色薄衣貼體的「曹衣出水」畫風，在北朝佛像藝術具有重要地位，反應當時南北、東西文化交流狀況，這種風格影響北齊之後的造像，在唐代風靡一時，稱為「曹家樣」。可惜的是，曹仲達無作品傳世，但現存的北朝佛教造像中有與其相似的風格。(如圖 2-53)



圖 2-53 石造佛立像 北齊
石灰岩 H134.5xW38cm

(四) 吳帶當風

吳道子是唐朝著名畫家，擅畫佛道人物，一生主要從事宗教壁畫的創作，一改前代鐵線描的畫法，更強調用筆的變化和力度，用筆有輕重粗細的線條組合，筆跡磊落，勢狀雄峻，生動而有立體感。⁸¹寫佛像圓光、屋宇柱樑，或彎弓挺刃，不用圓規矩尺，一筆揮就。畫筆下的人物，多用狀如蘭葉的線條表現衣褶，使之有飄揚逸動之勢，線條遒勁，人稱蓴菜條描。這種具有天衣飛揚、滿壁風動的效果被人稱「吳帶當風」。(如圖 2-54)他突出了人體曲線和自然的結合，衣著寬鬆，有迎風飄逸之感的這種畫風，在後來西方也有一定的影響。



圖 2-54 送子天王圖(部分) 唐·吳道子
日本大阪市立美術館藏

圖片來源：翻拍自《中國藝術史》⁸²

⁸⁰ 〈圖畫見聞志卷一〉，《中國哲學書電子化計劃》，2006-2018，

[https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=575386&searchu=%E6%9B%B9%E8%A1%A3%E5%87%BA%E6%B0%B4\(2018/05/02\)](https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=575386&searchu=%E6%9B%B9%E8%A1%A3%E5%87%BA%E6%B0%B4(2018/05/02))。

⁸¹ 同註 66，頁 63。

⁸² 同註 63，頁 63。

(五) 敦煌壁畫的風格演變

古代中西交通來往以敦煌為總滙，敦煌成為東西方貿易的中心和轉運站，因此佛教經西域而東傳，此處便成為第一站，王維在《送元二使安西》詩云：「西出陽關無故人」，由於關外為流沙大漠，當時的僧人、商人、牧民們，深感此去難卜吉凶，為求平安，往往會到佛前祈願神靈庇佑，如能安返，必還其願傾其所有，塑造佛像或畫像以為功德，造成此地區絲綢之路樞紐的敦煌，佛像藝術興盛，留下一座融合繪畫、雕塑和建築藝術於一體的佛教藝術，從十六國的前秦時期興建，歷經魏晉南北朝、隋、唐、五代、宋、西夏、元等，是傳統的漢晉藝術基礎上，吸收融合外來藝術的營養，創造具有中國風格的民族民間佛教藝術，數量龐大且內容豐富，在中國繪畫史中，唐代以前的繪畫本屬不多，這些壁畫可以補繪畫史的不足。

當顧愷之在南方畫畫時，中國的北方，由於佛教的傳入和受外來不同民族的影響，產生了不同的繪畫，研究者依時代和風格的演變，淺論敦煌壁畫的繪畫。

1. 十六國和北魏時期

受到印度影響強烈，佛及菩薩，大都上身赤裸，飄帶和衣裙，不外乎弧形和銳角兩大型態，稚拙而笨滯，線條濃重而有力，粗獷厚實，沒有頓挫等用筆技巧(如圖 2-55)，色彩用「高光法」，這種表現方法，是把濃淡不同的色澤用排筆觸畫物體的質感，注重暈染的表現方法，添加暗影層層疊出，常用白粉畫鼻梁、眼睛、軀體，以表示隆起部分，明顯帶有域外或新疆的西域佛教繪畫特色，不太重視線條，多以土紅色為底色，再以青綠褚白等顏色敷彩，色彩豐富而且強烈大膽。⁸³ (如圖 2-56)



圖片來源：翻拍自《寫給大家的中國美術史》

⁸³ 沈以正，《敦煌藝術》，台北市：雄獅，1995，頁 125。

2. 西魏時期

這個時期的壁畫為白粉鋪底，線條變得更加細緻，漢族人像造形、服裝不斷加到印度的式樣中(如圖 2-57)，西魏的 249 窟(如圖 2-58)特別呈現出這種混合的風格，⁸⁴以遒勁瀟灑的線描和明快的賦色進行繪製。

整體上，融入了中國傳統思想和表現技法，形成了一種新的風格，充分顯示了佛教和佛教藝術不斷中國化的特色。人物秀骨清相，是典型的南朝畫風(如圖 2-59)。

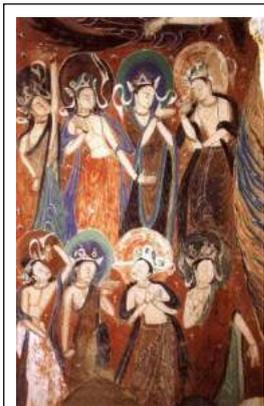


圖 2-57 供養菩薩圖
285 窟 西魏

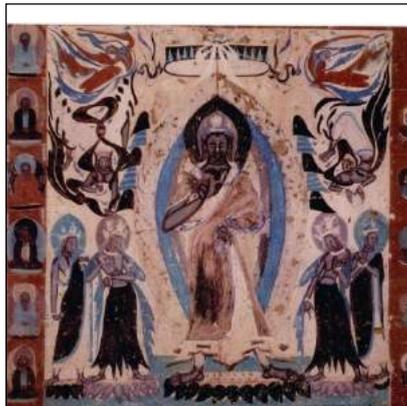


圖 2-58 說法和供養菩薩圖
249 窟 西魏東壁

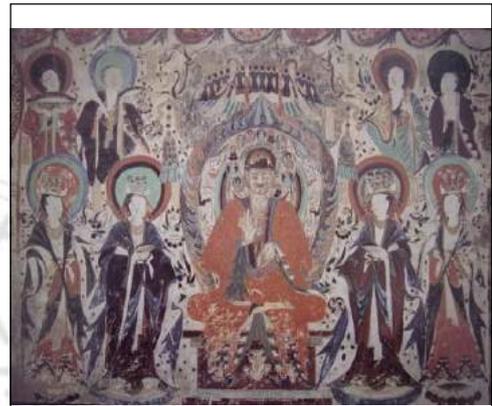


圖 2-59 說法圖
莫高窟 285 窟 西魏

圖片來源：翻拍自《寫給大家的中國美術史》

3. 隋代

這時期人物的描法，線條雖仍比較纖細，却流暢中略有頓挫的感覺，在染色上出現新的方法，將集中在面頰的紅色向四面暈散開去(如圖 2-60)，隋代的染法，元湯垢在畫鑑中所評隋展子虔的畫法時云：「畫人物描法甚細，隨以色暈開。」⁸⁵



圖 2-60 菩薩像 420 窟西龕 隋
圖片來源：網路資源⁸⁶

⁸⁴ 同註 83，頁 62。

⁸⁵ 同註 82，頁 131-135。

⁸⁶[http://gongjushu.oversea.cnki.net/oversea/ShowDetail.aspx?Table=CRFDOTHERINFO&ShowField=Content&TitleField=Title-ShowTitle&Field=OTHERID&Value=R20061103600A000054\(218/4/11\)](http://gongjushu.oversea.cnki.net/oversea/ShowDetail.aspx?Table=CRFDOTHERINFO&ShowField=Content&TitleField=Title-ShowTitle&Field=OTHERID&Value=R20061103600A000054(218/4/11))。

4. 唐代

在敦煌壁畫中，也可以看到「吳帶當風」的影響，焦墨痕中略施微染，以筆墨趣味效果之繪畫技法也出現了⁸⁷，如 103 窟的維摩詰居士，衣紋一層層，完全用白描線條勾勒(如圖 2-61)。中國的畫家喜歡安靜祥和的畫面，到了唐代畫故事題材的畫越來越少，大部分的畫家，喜歡畫具備和佛一樣有智慧和祥和美麗的菩薩，唐代的菩薩，用中國流暢的白描線條勾勒，衣紋的線條變得非常柔軟，一疊一疊的很有秩序，衣紋和飄帶的流動，好像真的被風吹起，手指纖巧靈活，表情尊貴大方，這些線條，像顧愷之的「春蠶吐絲」(如圖 2-62)，唐代的繪畫經過隋唐的統一，融合了南方和北方共同的優點，此時期的繪畫特別美麗(如圖 2-63)。



圖 2-61 維摩詰圖 103 窟 唐

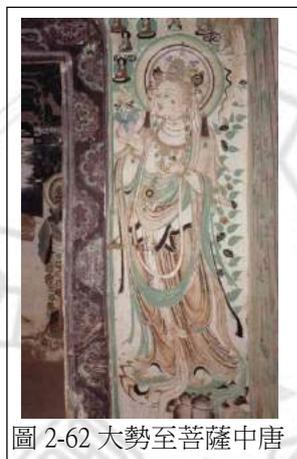


圖 2-62 大勢至菩薩中唐

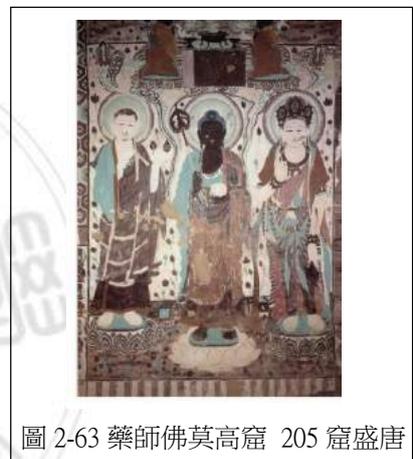


圖 2-63 藥師佛莫高窟 205 窟盛唐

圖片來源：翻拍自《寫給大家的中國美術史》

5. 五代至宋元之後

五代之後是佛教信仰與藝術表現的轉型期，加上宋元時期佛教的世俗化，北宋洞窟多以前代洞窟改建而成，宋代壁畫之下往往覆蓋有唐代或北魏壁畫，前代洞窟的門口兩側往往有五代北宋加繪的供養人(如圖 2-64)，供養人往往尺寸如真人甚至超過真人大小，顯現人物的繪畫成熟技巧，徹底地改變傳自印度的菩薩形像，更符合中國傳統衣著習慣。



圖 2-64 于闐國王供養像 莫高窟 98 窟 五代

圖片來源：翻拍自《沙漠明珠敦煌》

⁸⁷ 同註 82，頁 136。

(六) 十八描

線條和色彩作為傳統繪畫的藝術語言，具有高度的表現力，能夠以簡練的筆墨，塑造出個性鮮明和內心複雜的人物形象，是中國繪畫獨具有的繪畫形式，漢代以後的繪畫，大量向線條發展，而不那麼重視色彩，因而其線條的用筆力度、筆跡形態也各具特點，不同時代、不同流派，所形成不同的表現方法，它不囿於外光的變化，主要著眼於對象的形體結構，從複雜的物體形態中吸收精髓，把凹凸面、陰陽面歸納成為不可再減的線。用線與線的組織和層次變化來表現對象的質感，線條有輕、重、粗、細、長、短、虛、實等變化，形成有的粗糙，有的滑潤，有的輕快，有的凝重的感覺，又結合物體內在的運動，構成線條的組織規律，如衣紋的高、側、深、斜、卷、折、飄、舉的姿勢，於線條的組織而描摹出物體的性格，每一條線都符合造型傳神的要求，每一條線都充滿了韻律美感。⁸⁸ 繪畫歷史上，有人總結不同勾線方法，歸納為十八種，一、高古遊絲描；二、琴弦描；三、鐵線描；四、行雲流水描；五、馬蝗描；六、釘頭鼠尾；七、混描；八、擻頭丁；九、曹衣描；十、折蘆描；十一、橄欖描；十二、棗核描；十三、柳葉描；十四、竹葉描；十五、戰筆水紋描；十六、減筆；十七、柴筆描；十八、蚯蚓描。稱為「十八描」⁸⁹，直到現今還運用在白描工筆佛像繪製上。(如圖 2-65)



圖 2-65 林季鋒 南無消災延壽藥師佛
132x66cm 2006

圖片來源：網路 林季鋒的藝術部落格

當代美術理論家提出，藝術的欣賞需要經過審美感知、審美理解和審美創造三個階段。審美感知，就是想像、理解、情感諸因素交錯融合的心理現象，當我們面對藝術作品時，該直觀地去感知審美對象，在直觀感受的基礎上，充分調動我們的思考能力，把握作品的內涵意義和意味，對作品表現的內容和表達的主題，藝術的形式和藝術的技巧，時代背景和時代精神做理解，通過審美的感知和審美的理解後，進入

⁸⁸ 華人百科，[https://www.itsfun.com.tw/吳道子/wiki-2453365-4536935\(2018/5/9\)](https://www.itsfun.com.tw/吳道子/wiki-2453365-4536935(2018/5/9))。

⁸⁹ 孫其峰、白雪石、黃均，《國畫技法》，台南市：大孚，1995，頁 221。

審美創造階段。審美的創造即是對作品審美的基礎上，通過自身積累的審美經驗、文化知識、生活體驗等進行豐富的聯想，再創造出一個新的意象來⁹⁰。畫家永不停止對美的信仰，即便是在佛像藝術創作上，當觀眾和畫家的思想產生了共鳴，才能真正獲得啟發，體會佛的慈悲和智慧的精神，欣賞繪畫才獲得了真正的意義，畫家的創作到此才算真正完成。



⁹⁰ 劉秋陽。《劉秋陽官方網站》。 <http://liuqiuyang.orgcc.com/article/v55664.html>(2018/5/18)。

第三章 創作理念與實踐

整體創作實踐與歷程中，先以藥師佛法部份和藝術創作部份來探討，從中找到創作的理念和創作的表現方式。以理論綜合法的研究方法，從藥師佛法理論部分，熟悉藥師經和修持法門的精神內涵，了解藥師佛法如何能真正幫助人們獲得身安和心安的方法，從這過程的探討得到五大嚴身觀的實踐，只要回歸自我身心的觀照調節就能獲得自我療癒的作用，在藝術創作理論部分，從藝術形式中的觀看方式，統整出從知覺上的觀照，發自內心的觀看，更能深入創造的境地，所以研究者運用禪觀的方式來達到藝術創造的呈現，在圖像學研究方法，從歷代藥師佛和佛像不同時期的造型風格分析歸納，來思考如何呈現現代的藥師佛相，藝術創作部分，從中國歷代藝術繪畫理論和傳統佛像的繪畫技法的歸納整理，來確定所要表現的意境、色彩、技法等，綜合以上的理論分析來確立創作的思想，從外在觀看藥師佛的祈願轉化為內在的自力，藝術創作部分的思維也由藥師佛像轉化為相，即狀態訊息的呈現，在行動研究方面，徹底實踐自身身心的觀照，止觀的修習，達到創作時的身心平衡狀態，在藝術創作方面，用超越個人的經驗和情緒，以中道的心境來呈現藝術創作，綜合這四個面向的研究方法延伸到創作的理念上，研究者以本論文整體研究的方法中來實踐創作與歷程的整理架構如表 3-1

表 3-1 創作實踐與歷程



※研究者自製

第一節 創作理念的分析

根據表 3-1，研究者以藥師如來，是成佛的覺者，其智慧之光，有如天青色寶石發出的淨光，透徹內外。在修行成佛前，發大事誓願，願療治一切眾生的身心之病，也因此大願，展現完全透明無礙的琉璃光，不僅沐浴眾生身體上的病苦，更圓滿眾生心靈，開啟智慧，看清一切痛苦的根源，皆來自於緣起，依此簡單概念為創作的最原始理念基礎，再以外在的觀看方式和內在觀看的方式來呈現，形成沐光和生命轉化二大系列的創作。

沐光系列主要傳達從藥師佛慈悲地照護守護一切生命，從探索身體，追求人的本質到自性覺醒，亦即個人的存有進而超越個人的存有，到萬物互相的支援、連繫，由於共存共榮，呈現心靈的安樂和大地的和平氛圍意象。生命轉化系列，從觀照自身的心路歷程和多年來個人從事佛教藝術工作的領悟，企圖開展出一條心靈的轉化途徑，從實務的創作中，逐一探討及辨識佛教的象徵符號、哲思及修行觀的意涵，並也大膽地給予新的詮釋。二大系列整體創作的表現，從現世觀到宇宙觀，透過現代思維轉化，用更貼近人心的語彙和形式的展現，試圖帶入一些維度空間的概念來創作，呈現獨具的意象，明亮的色彩，希望為大眾照亮內在之光，用一種新的觀看方式感知佛像，令觀賞者在充滿寂靜色彩，靜觀心性，當下轉念，遍滿藥師妙藥的心靈空間，從心看見，洞察覺知，改變世間一切的鑰匙(藥)就藏在人的心裡，若改變自心，辨識世間的實像與虛像，佛像的精神超越時代，永恆不滅，貼近人心，充滿愛和覺悟的世界。

一、生命的存在探索沐光系列

生命是如何構成的呢？兩千年前印度的說法，要有三個條件：卵子、精子和靈魂，叫做三緣和合，生命構成後，以七天為一個週期，經過三十八個七天，在母體中風輪轉動，新生命就誕生了，這個母體之中的風輪，就是中國醫學上所說的「氣」印度所說的「風」⁹¹。印度哲學認為，天地萬物皆成於「五大」，聚則成「物」，人體自然也不例外。《楞嚴經》中，指構成色心萬法體性的七種元素，萬法的生成，也包含人體的構成，不離四大，依「空」而建立，因「見」有覺，因「識」有知，凡此七種，一切萬法無不含攝，其說明宇宙何以生成天地萬有。然而我們這個生命存在的色身，生活在現代複雜的社會環境中，雖然現代人開始注重身體養生，卻很少人注意到精神也需要養生，諸如焦

⁹¹ 南懷瑾，《道家密宗與東方神秘學》，台北市：老古文化，2008，頁 116。

慮、恐慌、緊張、憂鬱、嫉妒、妄想等，個人被愈演愈烈的心理疾病大潮所侵襲外，也造成社會上出現種種的問題，外在環境也因眾人唯物主義慾望的高漲，造成我們居住環境改變，天災人禍之憾事越演越烈，不停交互循環作用，產生人類生存內外焦灼的困境，病因來自四面八方，不只個人無法得到身心的安穩，也造成社會諸多的病態，如何對治這個身心病，中國醫學、印度阿育吠陀醫學、西藏醫學、道家醫學、佛家醫學等，皆有所長及獨特見解，在西方醫學的研究，也開始重視自然醫學與另類療法，身心靈合醫已逐漸成為正道。

佛法中，對病的看法，比一般定義更加廣大深入，除了生理上的疾病，一切身心不和諧，不統一，無法圓滿成佛的一切障礙都可說是「病」，必須先從「療治身所有疾」做起，方能往上修菩提（心靈）。《華嚴經》云：「菩薩初學修菩提時，當知病為最大障礙。若諸眾生身有疾病，心則不安，豈能修習諸波羅蜜？是故，菩薩修菩提時，先應療治身所有疾，…菩薩若欲治諸病者，先當審觀諸病因起…一切眾生因四大種和合為身，從四大身能生四病。所謂：身病、心病、客病及俱有病。…能令眾生受身心苦。…又觀此身唯五大性。何等為五？所謂：堅、濕、煖、動及虛空性。所言堅者，所謂：身骨三百六十及諸堅韌，皆地大性；凡諸濕潤，皆水大性；一切煖觸，皆火大性；所有動搖，皆風大性；凡諸竅隙，皆空大性；然彼四大，皆多極微，於空界中，互相依住…如是五大和合成身。…一大不調，百一病起；是故，智者應觀此身如養毒蛇，如持坏器…汝復應知內身、外器，皆四大成。從始至終，五時流變」⁹² 根據佛學大小乘，經典的學理，都認為人們的身體，只是假合之身，只是暫時存有，但密宗的依身起修，認為，自體本性，心物同源，互相依附而發揮它美麗的光輝，所以要先從身起修，來了却身業的根本，進而轉此心物，返還為大圓鏡的光明清淨。

南懷瑾(1918 - 2012)先生曾說，藥師佛的本願，構成東方琉璃光世界，阿彌陀佛的本願，構成了西方淨土世界。西方淨土是我們本身，不敢成就，或尚未能成就佛果的時候，前往繼續修行的國土，由阿彌陀佛，加被我們，而成就的；而東方藥師佛則說明，我們可以在東方琉璃世界「即身成就」，也就是說我們要去了解因緣法則，真正去重視這個色身，才能消去業的障礙，才能往上提升。以此我們在深入探索生命的存在意義時，不是向生活以外的世界去尋求，而是內觀反思，先從觀照自我的身體，回歸己身，從心看待一切，回復到本來最初平衡、清淨、完美、圓滿的狀態，就是在療癒操作順序上以「身、心、靈」為次序，以「靈、心、身」為生命的思維順序，先調整療癒個人生命的本質，唯在沒有分別充滿愛的當下後，再回到你見聞覺知的日常生活，一點一滴、一沙

⁹² 《大方廣佛華嚴經卷第十一入不思議解脫境界普賢行願品》大正藏 第10冊 No.0293。

一塵，包括我們生存的世間。

(一) 藝術形象上的直覺造型

余秋雨在其藝術創造論中提：「藝術眼光…只敏感於具體生命狀態，並為這種生命狀態尋找直覺形式的視角。根據這個定義，藝術眼光要為「人類生態」、「生命狀態」這些流動的大命題捕捉一個便於安駐的直覺形式。廣大觀眾正是通過這種直覺形式，使自己與藝術相融。這種直覺形式，小而言之，是藝術方式，大而言之，是藝術中的人生方式。所以長篇幅的情節性作品只有通過「人生」這個載體，才能找到與廣大素昧平生的讀者的共鳴處，同時找到藝術作品通過「人生」與「人類生態」直接接通的途徑。」⁹³這也是在其藝術本性中所說與天相生、與民相親之路。

柏格森（Henri Bergson，1859 - 1941）曾說：「所謂直覺就是指那種理智的體驗，它使我們置身於對象的內部，以便與對象中那個獨一無二、不可言傳的東西相契合。…是一個單純的進程」⁹⁴ 如何讓欣賞者產生直覺衝撞，並在觀視中，直觀地領悟作品的精神蘊含，深層的激發心靈深處的本體精神的自然釋放，這種釋放能奇蹟地改變平日的感官慣性，發現別人發現不了感應別人感應不了的許多內容。⁹⁵

圖像是訊息傳遞最有效的載體，明光本性的特質化現各種神祇，我們稱之為的「明光」光明清明的心包含真實的一切面向，這個空虛的光明清澈，總括了所有在我們的概念中所認為的不同美善性質，如智慧、慈悲、虔敬、信心、治療的能力等等，藥師佛即是明光本性的特質化現的神祇，其特質可在其身、語、意的特質上，清楚的理解，其身是外觀與空性的結合，當觀者與所觀的經驗被淨化時，就會在修行者的經驗中顯現。蓮華生大士說：「淨化的觀者與所觀是神祇的身，清明的空性。」而被淨化的是什麼呢？我們的執著與偏見，及其引生一切心的染污。⁹⁶ 所以我們人體(色身)的構成，分成二個部份，物質現象，和精神現象，物質現象也就是生命的根本，由五大，地、水、火、風、空構成，精神現象，指我們的心靈，識和見是精神現象，彼此之間交互作用，是共同的載體，是不能分開的，相互之間的關係，如果達到淨化與和諧平衡，就能超越潛能，才能往上修菩提，我們常常想依靠別人，或是藥師佛的願力，來幫助我們，在別人願意想幫助我們時，我們也該要很努力的自力，覺照自己，如何去修正我們的行為和如何轉化

⁹³ 余秋雨，《藝術創造論》，台北市：天下遠見，2006，頁 50。

⁹⁴ 同上註，頁 150。

⁹⁵ 同註 92，頁 156-157。

⁹⁶ 勘千創古人波切；靳文穎譯，《遇見藥師佛》台北市：橡樹林文化，2005，頁 13-14。

我們的心，才能真正的突破自我的困境。

佛像的功用是借用一個形體，來承載一種普通的佛理，哲理也能付諸以直覺形式的象上呈現，研究者在沐光系列，則以人體構成的七大直覺造型為創作的象徵，取代傳統藥師佛手中的持物。

其實我們的本質跟藥師佛是無二無別，只是我們受到暫時的煩惱的遮住、迷惑，所以沒有辦法見到本具如來藏的本質。透過如是觀修的練習，觀想自己就是藥師佛，只是將本具的佛性開展出來，這樣的觀修也可以得到藥師佛的加持。

研究者以簡單的圖來說明沐光系列共7幅作品，其創作的整體概念構成和含義如下：

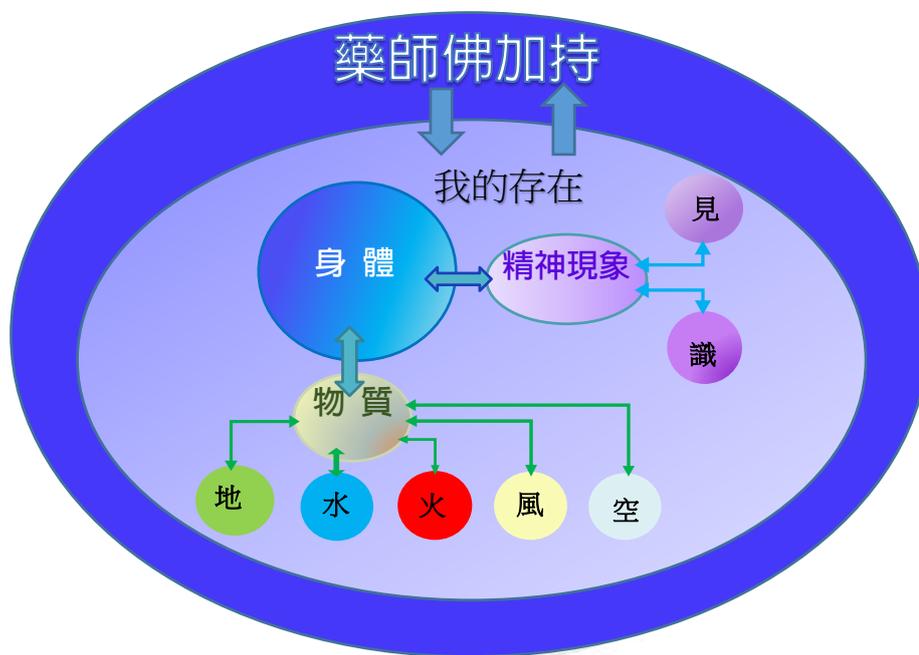


圖 3-1 沐光系列概念圖

從我的存在做探討，我，包含物質的身體和精神現象，因為因緣的聚合所以有我的存在，我的身體部份又因地、水、火、風四大元素的交融作用而生成，而這四大都因為有空的現象所以聚合，在我的精神部份，因為有識所以能分辨了知，因為有見所以才有覺性的自性，所以我的存在依地、水、火、風、空、識、見而存在，此七種現象，一切萬法或宇宙萬物的生成，都依此而存在，沐光系列主要以藥師佛慈悲地照護一切生命的概念呈現，從外在觀看得到藥師佛的加持，觀賞者也能由七大意象的想像，在心靈中浮現起過去平靜的影像在當下得到淨化的能量。

(二) 創作中圖像的意涵

沐光系列共七幅作品，以藥師七佛為創作，以佛手中表現物與作品圖像語彙意涵說明如表 3-2：

表 3-2 沐光系列表現物與象徵意涵

	表現物	象徵意涵
地		<p>無憂世界 感恩大地慈悲包容，光明照受滋養萬物，迎向光明璀璨。</p>
水		<p>圓滿香積世界 承接漂浮於空中落水的花朵，洗滌身上的污穢讓身心純淨。</p>
火		<p>善住寶世界 生起智慧之火，焚燒身心的障礙與煩惱，引生本覺的生命力量，開啟圓滿無缺的智慧光明。</p>

風		<p>淨琉璃世界 琉璃之光透徹清靜，返照自心，於境界之異，心不動轉。</p>
空		<p>法幢世界 因緣所生法，佛說即是空，在一次次幻生幻滅中淬鍊，圓融了生命。</p>
識		<p>光勝世界 調和身心，在光中覺醒，聖境之門開啟</p>
見		<p>妙寶世界 用心去看清淨的世界，以愛配藥，在靜心中得到平息</p>

※筆者自製

(三) 七大與七佛的配置

依藥師七佛各自所在的東方淨土世界，以直覺的感知來感受，做為七大的配置，妙

寶世界，可以想像琉璃世界裡有很多的妙寶，天香妙樹行列，神奇藥草…等等。無憂世界，地，代表滋養的大地，就人而言代表肉和骨，所以沒有煩惱身體就能健康。善住寶世界，火，代表我們的體溫，隨時保持體溫高低平衡狀態。淨琉璃世界跟法幢世界這兩個風跟空比較容易弄混淆，淨琉璃世界，是我們比較知道的藥師琉璃光如來，是七佛中的主佛，風，代表呼吸，人的呼吸很重要，所以用主佛來呈現風。法幢世界，經典中說：在此淨土此佛演暢無常苦空無我之法。圓滿香積世界，水，代表我們的血液，人體需要足夠的血液才能運行。光勝世界，照亮了內在清淨之光，也就是身心靈調和了，就能化現人間淨土。

二、「觀·修」中得到生命的轉化系列

主流的西方醫學有著精確的診斷技巧與病理知識，卻無法深入人的心靈與靈魂，要得到完全的治療，必需要有跨界的思維，才能碰觸到一點人的神秘心靈世界；現今東西方很多靈性的課程，帶起一股覺醒之風的熱潮，各式各樣身心靈療法，來幫助煩雜的人類，在變化無常而多元的現代社會，越來越多人回歸探尋生命的究竟，市面上也出現很多關於療癒身心靈的翻譯書籍，現今西方也有研究，關於特定的思考模式，會以可以預料的方式，影響我們的身體，並隨著每一個情緒分泌某種化學物質，進而推行正向思維，說肯定語，用感受身體直覺式的療癒訊息等等的方法。研究者從五花八門的書籍中發現，無論如何演說對於人的身心靈療癒新思潮的觀念，其核心離不開我們自身的心，雖然中國道家很早就知道心是萬病之因，但佛法的智慧，歷經兩三千年的實證，尤其在對治人心的部份，以「觀·修」來達到精神和肉體之改造是最究竟的方法。

在佛教傳統上，這類精神療法以修藥師佛法最為著名，透過藥師法門的修持，可以啟動我們本身具有的治療力量，在「觀·修」中，人性的貪、瞋、癡得到解放，二元對立消失了，身、心、靈獲得純淨圓滿的轉化，尋找回自身的佛性，藍色琉璃光就會照亮我們的生命，發出自己的內在之光，研究者創作的生命轉化系列即以此概念來呈現。

(一) 現代藥師佛「相」的定義

佛教對「相」的定義如下：

佛學大辭典中解釋：「相，梵語擢乞尖拏 *Laks!an!a*，見梵語雜名。事物之相狀，表於外而想像於心者。大乘義章三本曰：「諸法體狀，謂之為相。」唯識述記一本曰：「相

謂相狀。」法華嘉祥疏三曰：「表彰名相。」

另依據佛光大辭典：「即形相或狀態之意；乃相對於性質、本體等而言者，即指諸法之形像狀態。《大乘入楞伽經》卷五〈剎那品〉云（大正 16·620c）：「此中相者，謂所見色等形狀各別，是名為相。」另據《大智度論》卷三十一云（大正 25·293a），一切法有總相、別相二種。總括而言，無常等為其總相；別而言之，則地為堅相，火為熱相，乃至色等之形狀各別，而皆有其特殊之相。又以性為物之本體，相則為可識可見之相狀。大乘起信論言真如有體、相、用三大，所說相大者，謂真如之自體，有大智慧光明、遍照法界、真實識知等諸功德義，故稱為相大。⁹⁷

「相」在佛法中的定義，即是形相或狀態之義，即指諸法之形像狀態，相對於性質和本體而言，其實無異，只在“名”有差別，比如，佛說一切法有“總相”“別相”兩種，法有法相，空有空相，地有堅相，火有火相等等，說性則為說相，說相則為說性，譬如說火性即是熱相，說熱相即是火性，又譬如，火熱是其性，煙是其相，相是可以看見的，性是看不見的，如「真如」自體雖能顯現、開發、體悟，卻難以見到，也謂之相，「真如」是宇宙間不生不滅、不垢不淨、不增不減之實體之相，可洞察體解，凡夫肉眼不可見，亦即心性。所以事物之「相」狀，表於外而想像於「心」者。

現象學大師梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty 1908 – 1961)，認為身體絕對不是傳統身心二元論所理解的身體；它既是精神的、又是物質的，是可見的身體，不可見的精神。「肉」是梅洛龐蒂一個重要的理念，他說：「肉就是大寫存有的培元素」。這裡的培元素並不等於化學元素，而是像中國古代金、木、水、火、土，五行那樣的形上物質，不過「肉」這種物質條件涉及五行之外的「肉」與「交錯層疊的身體感受」的特質，它使得可見者成為可見，使得不可見者得以有物質條件轉化為可見者，所以被稱為「大寫的可見性」。⁹⁸ 梅洛龐蒂在晚期作品《可見的與不可見的》開始建構一個新存有論，根據其理論提到：「人們總是在談論他者和主體間性等問題，事實上，需要理解的是人之外的存在，我們根據存在來理解人，而這種存在又是我們所有有意識和無意識經驗沉積的意義。」⁹⁹ 又說：「我的目光是可感的材料之一，是原初的和原始的世界的材料之一，這種挑戰存在和虛無的分析，挑戰意識的存在和事物存在的分析。」¹⁰⁰ 依據梅洛龐蒂另一著作《眼與心》中敘述：「意義是不可見的，但是不可見的不是可見的對立面：可見的

⁹⁷ 一行佛學辭典搜尋 <http://www.muni-buddha.com.tw/buddhism/dictionary-google.html>(2018/4/12)。

⁹⁸ 梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)；龔卓軍譯，《眼與心：身體現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫》，台北市：典藏，2014 頁，40-41。

⁹⁹ 梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)；羅國祥譯，《可見的與不可見的》，北京：商務印書館，2016，頁 224。

¹⁰⁰ 同上註，頁 241。

本身有一種不可見的支架，不可見的是可見的秘密對等物，它只出現在可見中，它是不可呈現的，它像呈現在世界中那樣向我呈現，人們不能在世界中看到它，所有想在世界中看到它的努力都會使它消失，然而它處在可見的線中的，它是可見的潛在家園，它是處在可見中的。」¹⁰¹「將精神定義為身體的另一面，我們不知道，不是身體之翻版的，不在這塊地上的精神會是什麼樣。另一面的意思是說，身體由于有這個另一面，所以它就不是可以用客觀的語言和自在的語言來進行描述的，這個另一面真的是身體的另一面，它漫溢于身體，侵越到身體，隱藏于身體中，同時它又需要身體，并終結于身體中，存在著精神的身體和身體的精神，以及它們之間的交織。這另一面不應像在客觀的思想中那樣，被理解為在一種平面的另一種投射，而是理解為朝向一種深度的身體的超越，一種不是廣延的維度的維度，一種朝向可感的否定的向下超越。」¹⁰²

梅洛龐蒂強調，意識與身體不可分離的關係，意識和身體不是對立面，而是意識是身體的一部分，一切物的結構、意義，之所以可見，都是得自於它。不可見不是指還沒有被看見，而是表示一個原則性的隱匿，它的理由在我們的「看」本身當中。例如一幅畫，永遠「包含」著被畫家省略的部分；瞭解一句話的背景永遠包括它說出來的與沒有說出來的。所以知覺信念，使我們確信，我們通過絕對的觀看可以達到存在之所是，我們將這種確信，應用到了人身上，也應用到事物那裡，而正是通過這，我們才將人的不可見當作事物。

王惕在佛教造像法中對於造像的定義中說：「造像，又寫作造象。造，有製作、成就的意思，古文字為走字之側加一個吉字，謂創造的作為，實踐產生成果為吉祥。像者，仿真製造的形象。相：容貌，樣子，存在狀態。從目，有觀察審視之義。」¹⁰³

研究者創作想表達呈現的藥師佛，意義不在「造像」上，而是如阿毗達摩¹⁰⁴所說的究竟法，即是這些超越心的想像，而各有自性(相)之法。即在事物之「相」狀，表於外而想像於「心」者。

我們不在滿足外在的觀看，而是真正往內觀看和感受我們身、心的相貌狀態，沁入身、心的自我調節和療癒，在身心交界領域中認知法理、真理，進而讓身心充滿原本的清淨光明，獲得生命的轉化，真正享受生命如琉璃光般，輕安自在。從沐光系列由生起正智慧觀外在的藥師佛，藉由「觀·修」，生命轉化的過程，進入自己內在的藥師佛，因

¹⁰¹ 同註 98，頁 272-273。

¹⁰² 同上註，頁 331-332。

¹⁰³ 王惕，《佛教造像法》，台北市：文橋出版社，2001，頁 19。

¹⁰⁴ 「阿毗達摩」是南傳大藏經中的「論藏」，一切世俗概念在此都過濾盡淨，純粹探討修道證果的目標：心、心所、色、涅槃四種究竟真實法。是佛陀的高深教法，奠基於真理和實證經驗，系統性說明並引導認真的禪修者如實知見，終至證悟。

此生命轉化系列所呈現，把影響身心的煩惱先轉化，再進入把人體的組成結構和精神現象還原為，地、水、火、風、空、識、見「相」，在各相中見到「自性」。如梅洛龐蒂所說「肉就是大寫存有的培元素」，身體與交錯層疊的身體感受，它使得可見者成為可見，使得不可見者得以有物質條件轉化為可見者。

(二) 無明煩惱的生成如何轉化

「煩亂逼惱，身心相續，故名煩惱。此即隨眠。」煩惱的種子，潛藏在阿賴耶識，隨著轉世輪迴到達下一世，稱為隨眠。「此垢及纏并餘染污行蘊所攝。諸心所法從煩惱生。故皆名隨煩惱。」¹⁰⁵ 指隨逐六根本煩惱而起的煩惱；我們除了一般所謂俗事的煩惱外，也含藏著過去世業的煩惱，佛教認為人心中所有會帶來痛苦的負面情緒，以及其帶來的不良影響，都被總稱為煩惱，無明是一切煩惱的來源，其生成主要是貪、瞋、癡所來，造成我們的生理功能產生疾病的根本原因。

1. 何謂三毒

三毒是佛教術語，是貪、瞋、癡三種煩惱的合稱，即為貪愛五欲，瞋恚無忍，愚癡無明，因貪、瞋、癡能毒害人們的身命和慧命，故稱「三毒」，它是世間一切煩惱的根本。人生之所以痛苦，就是在我們心中，有三毒的存在和盤據，帶來的煩惱，時時在毒害著我們自己，也因三毒的作亂，讓我們身心靈不能自在、不能安樂。

2. 對於三毒我們又該如何自覺呢？

(1) 外在的察覺

有的時候貪、瞋、癡，也不會透由自我察覺知道，必須要這三毒已出現才會看見，因為發現了它，你才會察覺到。

(2) 隱藏在心裏

¹⁰⁵ 《入阿毘達磨論》CBETA 電子佛典 T28NO1554_001, tripitaka.cbeta.org/T28n1554_001(2018/4/3)。

三毒也許都是隱藏在心裏面，它沒有出現，並不代表它不存在，只因你不曾仔細去觀看它，你就不會知道它原來是存在的。

3. 對於三毒我們又該如何斷除呢？

透過佛門中的解脫、智慧、知見的聞思修，確實了知五蘊(色、受、想、行、識)的虛妄，在觀、修中保持正念的覺察，從中得到覺醒和淨化，因而自然斷除三毒，也就是說我們有了特別的智慧，要運用智慧去斷除這些煩惱。現代的能量醫學早已證實，當禪修、念佛、正念思惟時的清淨能量，具備了療癒身心靈的良好效能。

(三) 佛教中三毒的象徵符號

佛教中，通常用鴿子或雞、蛇、豬代表貪欲、憎恨、愚癡三毒。貪為餓鬼之源，瞋為地獄之源，癡為畜生之源。

1. 鴿子或雞

古人認為鴿子或雞的特徵是貪欲無足，故用鴿子或雞來代表三毒之一的貪毒。貪，指對有利於自己的事物環境而生的貪婪迷戀之心。因為希望不停地滿足心中的貪欲，而產生無邊的煩惱。

2. 蛇

古代人認為蛇的脾氣很暴躁，容易攻擊人，故用蛇來代表瞋毒。瞋，指身在逆境中或面對對自己不利的事物環境而生出仇恨。在各種煩惱中，仇恨最容易引起人造下惡業，是最能導致眾生未來墮於三惡業的。

3. 豬

在各國的文化中，經常用豬來形容蠢笨，佛教中用豬來代表癡毒。癡，指無明愚痴即對事物的客觀情況不了解的意思。眾生因為不明白及因果，才會造下種種惡業而導致

六道輪迴中受苦。在各種煩惱之中，癡是最根本的煩惱，也是貪、嗔與其他一切煩惱的根源。

重慶大足石刻中的六道輪迴圖(如圖 3-2)，焰摩法王的腹中刻畫著圓輪，中間的圓輪中有一修行者(本尊教趙智鳳上師的形象)，其周圍，雖有貪、嗔、癡三種動物象徵無明劇毒，但修行者似乎在繫心正念，從心間發出六道光芒，每道光上小圓圈內不是菩薩就是佛，表示萬源發於心，散射出強大，解脫能量的心光，此龕鐫有詩偈：「汝常求出離，於佛教勤修，降伏生死軍，如象摧草舍。三界輪中萬種身，自從貪愛業沉淪。君看輪外恒沙佛，儘是輪中舊日人。於此法律中，常為不放逸，能竭煩惱海，當盡苦邊際。」藏傳佛教的六道輪迴經典圖式，也以此來描繪無明眾生的心理狀態或生存境界，是啟迪修行人的明鏡。(如圖 3-3)



圖 3-2 六道輪迴圖大足石刻唐末、宋初
圖片來源：翻拍自《細說中國佛教》



圖 3-3 死神閻魔轉動生命之輪局部 六道輪迴圖
圖片來源：翻拍自《唐卡中的曼陀羅》

(四) 界分別觀

界分別觀是以觀察自身中的六界或四界及至色聚，作為禪修所緣，是一種「止」「觀」並重的禪法。屬於四念處中的身念處，以不淨觀為基礎，觀察身上各種界，但不同處在於不須強調厭惡作意。修行者觀察自己身體，分析身體中的各種元素，分析其特性歸屬於何界，從中了解身體是由五陰四大所聚合而成，相互支持，因此進一步了解四諦(苦、集、滅、道四條人生真理)，了解真實緣起法，最終獲得解脫。

研究者以簡單的圖來說明生命轉化系列共八件創作的整體概念構成和含義如下：

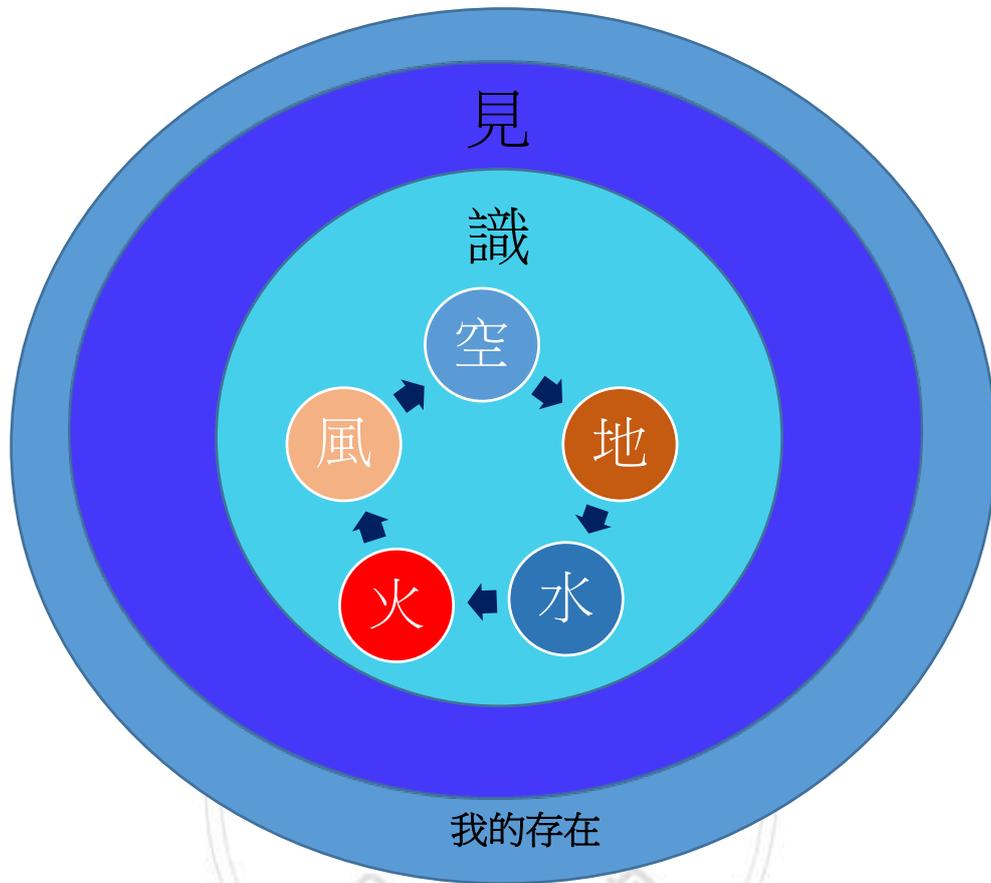


圖 3-4 生命轉化系列概念圖

認知組成人體小宇宙的地水火風四大元素之關聯，得知萬法之生成，不離四大，依空建立，覺知後轉化意識回到清淨，便能照見自性，從了悟自身的小宇宙連結大宇宙，點亮生命之光，也就是同樣和沐光系列，從我的存在探討，但進而由外在的像轉化我自我內在的藥師佛相，即是肉眼不可見的心性狀態，由內在觀看自性的藥師佛。

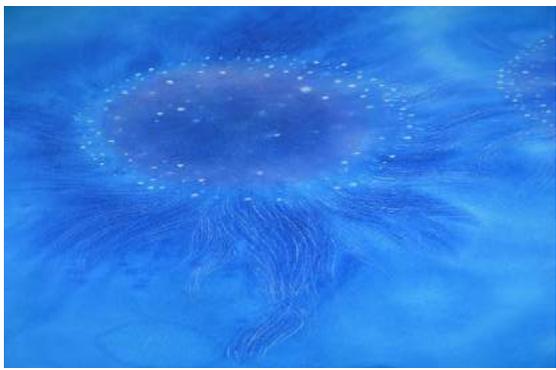
(四) 創作中圖像的釋義

生命轉化系列作品，以渦旋和圓形二個造型結構概念來創作，渦旋構成畫面空間存有一股無形的力學磁場，彼此相互牽引，而這種看不見的視覺引力，隨著運行軌跡與旋轉方向，構成自身引力與各物體彼此間相互的吸引力，渦旋這種視覺語言充滿了各式各樣的想像空間；圓形，在佛法中象徵圓滿，生命經過轉化後呈現覺知圓融的樣

貌，研究者以視覺心理的內在心理動力和外在表現形式，來詮釋生命轉化的象徵符號，生命轉化系列作品中，表現物與作品圖像語彙意涵說明如表 3-3：

表 3-3 生命轉化系列表現物與象徵意涵

	表現物	象徵意涵
菩提葉		<p>菩提樹在佛教裡具有「醒覺」、「斷煩惱得智慧」的象徵意義，菩提葉，彰顯「本來無一物，何處惹塵埃」的禪意，喻意自身的本性。</p>
渦旋		<p>雖然繪畫的形式是屬於靜態的展現，但是卻能以律動的概念來作形式的變化，依照排列的順序，位置大小的比例，使其進行類似渦流動態，在視覺與心理上都能感受彼此間相互連結和作用的關係。</p>
貪		<p>「貪」毒 讓人永不滿足，這是因愛而生起的，染著自我為中心，執著有關自我的一切。例如：充塞在心中的是我的親人、我的財富、我的名譽、我的所有…等。</p>

<p>瞋</p>		<p>「瞋」毒</p> <p>讓人產生惡意，這是因不愛而生起的，不滿現前的外境，不滿所遇的人事。例如：口蜜腹劍是隱藏的嗔毒，怒目猙獰是外現的嗔毒。</p>
<p>癡</p>		<p>「癡」毒</p> <p>讓人產生錯誤的認知，這是因邪見而生起的，對真實的無知，對虛妄的執著，例如：對事理錯誤的認識，對因果顛倒的看法。有了癡毒，就會發出似是而非的言論，就會生起糊糊塗塗的思想。為了愚癡不明，就會不應該說的而說、不應該想的而想、不應該做的而做；就會不知善惡、不知因果、不知業報、不知凡聖。</p>
<p>細胞</p>		<p>呈現內觀中，觀察自身體內細胞的游移轉化未顯現自性時的狀態。</p>

自性		生命轉化時自性的顯現。
琉璃		生命轉化時清淨的結晶狀態顯現如藥師佛琉璃光世界的狀態。

※研究者自製

第二節 創作理念的實踐

觀察近代藥師佛像的繪畫創作呈現，以臨摹古稿強調傳承古法的技法為主流，以現代精筆白描畫家林季峰(如圖 3-5)的作品為例，他的主體法像依舊保留敦煌時期傳統的形制，只在細節上加入自創的現代元素，如在衣服的紋飾，以鈎勒現代花紋紋飾，背景則多加入落花的意境，為現代的詮釋方式；依林法師(如圖 3-6)的作品，整體依據密教圖像的古稿樣板，用現今電腦繪圖的技術來重新呈現現代的藥師佛像，背景則結合攝影的風景照片，以影像處理並結合主體；民間畫師出生的慧松居士(如圖 3-7)，把傳統壁畫的手法轉移到絹本的佛畫，藥師佛主體的呈現依舊以臨摹古稿，只追求背景的現代視覺上的創意，整體用重彩呈現的岩彩畫，陳裕源(如圖 3-8)老師在台灣極力推廣佛畫教學，以古稿加以變化的新造型風格，雖然顏色趨於明亮，但整體藥師佛的呈現感覺呆板僵化，綜合以上的觀察分析，現今藥師佛像的繪畫發展，仍停留在傳統的框架中。



敦煌榆林 25 窟中唐 林季峰作品
圖 3-5 林季峰作品比對圖



密教圖像 依林法師作品
圖 3-6 依林法師作品比對圖



密教圖像 慧松居士作品
圖 3-7 慧松居士作品比對圖



莫高窟 205 窟盛唐 陳裕源作品
圖 3-8 陳裕源作品比對圖

研究者本身是虔誠佛法信仰者，佛教所謂的修行，每一個人都有自己修行的功法和方式，而畫佛像，是研究者修持佛法的方法，而對於自身佛像藝術的創作，一直秉持瞭解佛法，時時刻刻自省態度和理念來修持，創作過程中，先以禪修的方法來調整自身的身心靈，使達到和諧平衡的狀態下，再提筆創作，從每一筆，專注當下諸佛菩薩化身的形與色，由有相入無相，從寧靜平靜中，觀照自己的內心，找回原來的純真本性，進而點燃照亮心靈的燈，借由佛法的體驗與實踐，獲得身心解脫的喜悅和自在，在作品的呈現和傳遞才能真正契合佛像的本質，實踐從人格走向存有的運動並走向解脫，從覺悟了悟中實踐，並透過了悟轉化穿透身心。

在流傳下來的歷代佛像，各有不同的風格，在佛像藝術創作上，每一個人對佛菩薩、金剛護法…等，都有自己的喜愛和既定的形象，然而佛菩薩本無相，但因方便眾生觀想而現相，既然佛菩薩像是為眾生而示現，便能令眾生心生法喜。研究者以不再局限於傳統佛像的表現，而是在尋找適合現代人的藥師佛相，以現代所提倡的人間佛教，和適合

現代人的藥師信仰修行觀念，創作符合現代大眾並與人貼近的藥師佛相，從觀想佛或其它強力的聖境，當做禪修的對境，來為觀賞者得到療癒力和帶來大淨障，淨化、洗滌現代人的心靈。

研究者為了表現貼近人心的現代藥師佛，所以採用色彩、技法、造型、直覺造型、底材、顏料、維度空間、圓形符號等的新思維方式來呈現作品，綜合以上創作所使用的現代技法表現和詮釋做整體的歸納，敘述說明如下，以確立本創作研究的風格。

一、佛像造型的呈現

(一) 形式姿態

1. 佛身以光體呈現

第二章歷代藥師佛圖像背光分析歸納了造像背後的光相造型，有濃厚的裝飾效果，簡單多層環狀式，蓮花頭光，密教藏式的身光則多為放光式不同呈現的型式，研究者跳脫傳統藥師佛像繪畫的佛身多以平面形式呈現，著重在頭光、身光上來表現佛的光體，因為佛本意是悟，是覺悟了的光體狀態的生命體，必要時可以用光體顯形，依據《藥師經》之第一大願中敘述，「願我來世。得阿耨多羅三藐三菩提時。自身光明。熾然照曜。無量無數無邊世界。」¹⁰⁶ 第二大願中敘述「願我來世。得菩提時。身如琉璃。內外明徹。淨無瑕穢。光明廣大。功德巍巍。身善安住。焰網莊嚴。過於日月。」¹⁰⁷ 藥師佛即是明光本性的特質化現的神祇，佛光之遍是佛之威德所致，佛之光明的身光、智光普照，可使無量眾生皆成覺者，在大光明的撫慰之下得到療癒，並融化了心靈深處的黑暗讓眾生覺悟，沐光系列的藥師佛除了頭光外，整體藥師佛用極簡的造型回歸單純光體的呈現(如圖 3-9)，以光體透明虛化的狀態，來表達其自身光明熾然照曜，散發出本體的琉璃光，呈現主體與背景相融合，從虛空中隨時隨處化現的概念，以藥師佛身呈現光體的表現和以往不同的現代詮釋，更能貼切所要傳達讓觀賞者沐浴在佛光中的視覺感受。生命轉化系列的藥師佛(如圖 3-10)，使用更具穿透光體的表現，來呈現自性覺知的狀態。

¹⁰⁶ 同註 23，T14n0450_p0405a07-09(2018/5/28)。

¹⁰⁷ 同註 23，T14n0450_p0405a11-14(2018/5/28)。

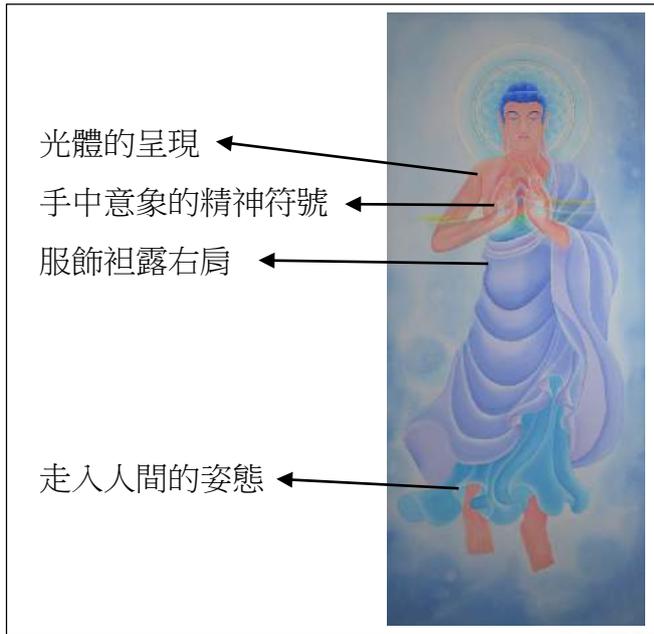


圖 3-9 沐光系列藥師佛造型姿態圖

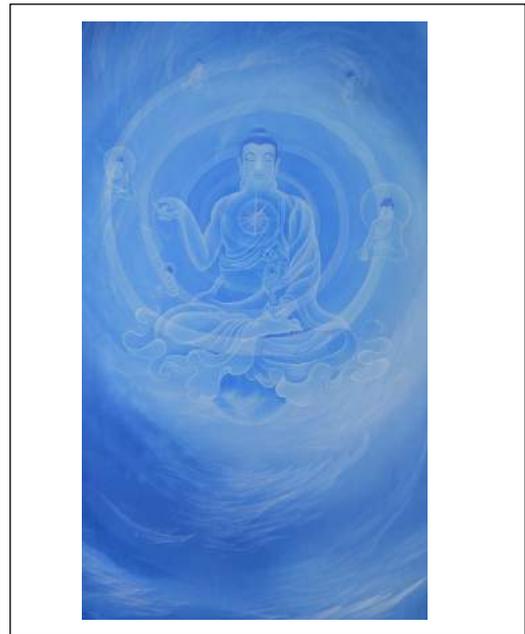


圖 3-10 生命轉化系列藥師佛造型姿態圖

2. 走入人間的姿態

藥師佛的姿態上不再是單方面的，只傳達慈悲莊嚴的法像，站在觀賞者面前，觀賞者在面對藥師佛時，也只是請求加持、保佑，而是藥師佛真正的走入人間療癒眾生的身心，沐光系列創作上的姿態表現(如圖 3-11)，先由左右二邊坐在人間淨土和藥師佛淨土的坐姿，依序到起身走下淨土，逐一往前行走的姿態，整系列呈現具有連續動的感覺，走入人間的姿態，表現現代藥師佛像更具親和力，融入人間，無時無刻都在我們的身旁。

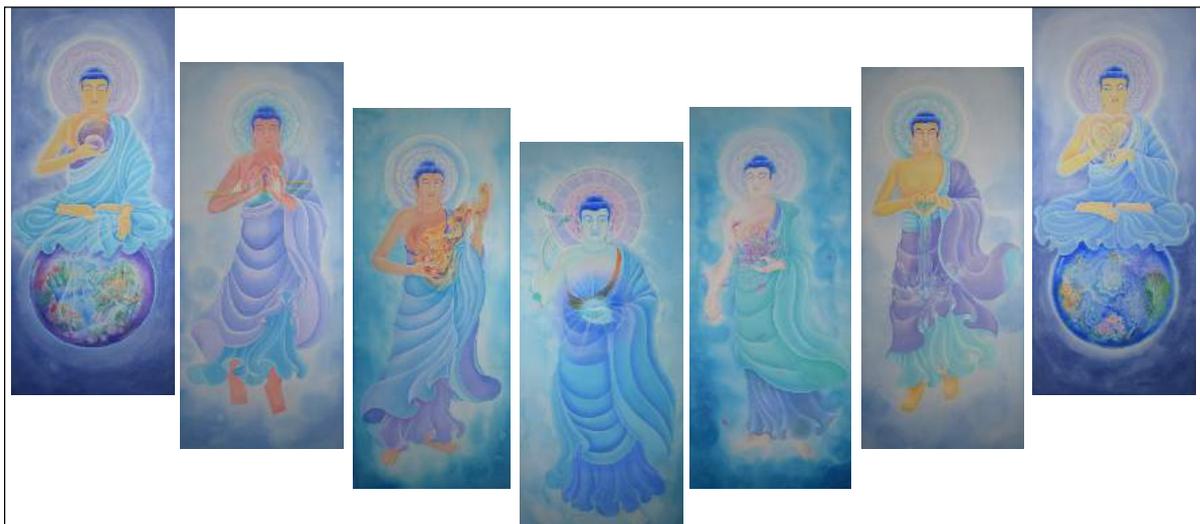


圖 3-11 沐光系列作品姿態圖

3. 手中意象的精神符號

沐光系列創作更改傳統禪定印、說法印、與願印、安慰印的手印，手中的法器也改以構成萬物的七大原素(如圖 3-8)，地、水、火、風、空、識、見的直覺造型呈現，用視覺的感受運用，用各種意象的精神符號來敘說關心，希望觀看者藉由觀想直覺的感受，產生直覺的衝撞，直接置身於對象的內部，來調整心中的那顆心，掃去污染的塵埃，回歸原本俱足的純真的心，讓觀賞者和藥師佛的關係，是一種彼此能量的調節和轉化，希望觀看者能藉由眼的感知作用，反射回響到心的感受，心的轉化來調整，甦醒我們的身心靈。

(二) 服飾

從歷代藥師佛的服飾有袒右肩式、通肩式、半披式、褒衣博帶式、垂領式、雙領下垂式、敷達双肩下垂式、鈎紐式，在多種樣式中，研究者服飾上的表現風格，採用回歸到佛陀時代的袒露右肩(如圖 3-8)，即袈裟從左肩一直斜披至右胸部繞到背面的形式，此偏袒右肩式原為古代印度表示尊敬之禮法，袈裟(梵語 kasaya)，意思為不正色，壞色、不美而濁之色，或稱福田衣、幢相衣、離塵衣、無相衣、解脫服等等之稱。十方三世諸佛示現人間，皆以大丈夫相而出家證道，所著袈裟一律偏袒右肩，乃至代代相傳之出家僧眾，亦以偏袒右肩而著袈裟，何以偏袒右肩呢？這是一種象徵性的意義，代表十方諸佛所證悟實相諸法，若有佛陀來示現教化眾生，應以右肩荷擔神聖大法，以延續而不斷故，諸佛如是，代代出家僧寶亦如是，必以偏袒右肩而著，表徵擔當十方諸佛之大法故，與研究者在傳遞現代藥師佛和人間佛教思想上回歸佛的人間性格相呼應，如六祖大師說的，「佛法在世間，不離世間覺」，又如太虛大師說的「仰止為佛陀完成在人格，人成即佛成，是名真現實」。¹⁰⁸ 在沐光 and 生命轉化系列的佛衣都繪製袒露右肩的服飾。

(三) 螺髮

依據《佛說相好經》「佛頭上有八萬四千髮，一一髮長一丈三尺五寸，猶如黑絲分齊分明，四觚分明，毛皆兩靡，右旋而生，如紺琉璃色。右旋婉轉，卷成螺文，在佛頭上，

¹⁰⁸ 星雲大師口述，《人間佛教佛陀本懷》，高雄市：佛光文化，2016，頁7。

一一毛孔，旋生五光，入諸光中。」¹⁰⁹ 在沐光系列藥師佛的螺髮，使用水波紋與水渦卷紋組合加上螺旋紋髮髻來表現(如圖 3-12)，頂上肉髻的造型採用低平型式，右旋婉轉，卷成螺文，以此形式來表示佛的智慧慈悲無限旋迴，佛力無限運作，而生命轉化系列中，除了地界觀和水界觀同沐光系列的形式，其他則採用無紋磨光式髮髻(如圖 3-13)，此生命轉化系列的藥師佛，因為由內在的觀照而看見的自性覺知，自性本清淨無染，透明清透，所以表現更具透明狀的藥師佛，捨去繪製螺髮，更顯其單純性的表現，又如經文中敘述「如紺琉璃色」所以髮色以藍色呈現。

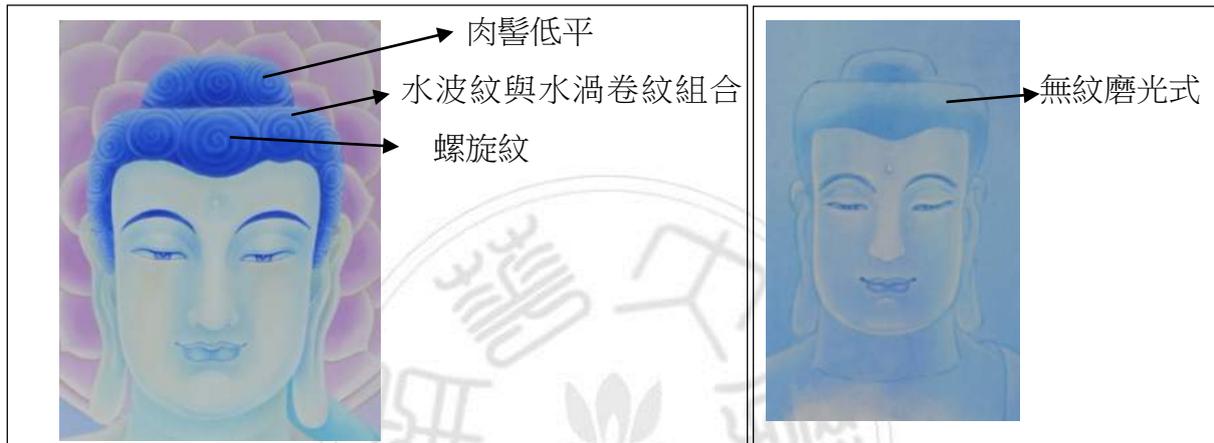


圖 3-12 沐光系列螺髮表現圖

圖 3-13 生命轉化系列螺髮表現圖

二、色彩的運用

我們每天所看到的人，接觸到的一切生命體或無生命體，都離不開色彩，我們的世界彷彿被色彩控制，色彩是光的化身，而光是能量的代名詞，因此顏色的造就環境和每人息息相關，這些能量在無形中，對我們有莫大的影響力，色彩具生命力及富意義的表現形式，可以導致我們去感受經驗另一種生命的訊息。

藥師佛的身如琉璃，內外明徹淨無瑕穢，我們所知道的琉璃是藍色的，在色彩學上象徵溝通或覺悟，視覺感受上能讓人舒暢，情緒穩定。藥師佛生在東方，「東方」在佛經中意思不是指某個方向，而是指「淨障」，對於藥師佛的東方世界，中國人有一特殊意識，即東方是象徵生長的地方，是代表生機的，故演變為現實間的消災延壽。

修行者常在靜坐冥想中會出現內光，經過長時間的訓練，這個光會不斷出現而持續較長時間，其範圍也會不斷擴大。研究者在觀、修藥師佛時，感受這個光的狀態，用色

¹⁰⁹ 《佛說相好經》，CBETA 電子佛典 ZW03n0031bp0414a14-16，
[http://tripitaka.cbeta.org/ko/W03n0031b_001\(2018/5/29\)](http://tripitaka.cbeta.org/ko/W03n0031b_001(2018/5/29))。

彩來記錄，運用在創作上。(如表 3-4)

表 3-4 色彩應用

色彩應用		
1.內光的流動狀態		
		
2.內光的幻化狀態		
		
3.清靜中自性的顯現狀態		
		

※研究者自製

除了靜坐冥想中出現藍色系內光的狀態運用，沐光系列的藥師佛也使用明亮的色彩，跳脫傳統工筆畫，以部份染上墨色再設色的技巧，直接用明亮的色彩來呈現藥師佛本

具的清淨光明，整體用藍色系來表現藥師佛的琉璃世界，契合明光本的特質，也適合現代人對明亮色彩的需求。生命轉化系列的色彩上，則大量使用深沉寂靜的藍色調來呈現心理深層的安詳寧靜。

三、維度空間

通靈的人或具神通的人，可以看到很多我們稱之為不同維度的空間，他們從不同維度的空間，來探討我們這個三度空間的人類。我們所居於的時空有四個維（3 個空間軸和 1 個時間軸），根據愛因斯坦的概念稱為四維時空，我們的宇宙是由時間和空間構成，而這條時間軸是一條虛數值的軸。而弦理論認為我們所居於的宇宙實際上有更多的維度（通常 10、11 或 24 個）。但是這些附加的維度所量度的是次原子大小的宇宙。看待世界的維度不同，你的認知度和自由度就不同，也就是說，生命的自由來自於意識維度的提升。

在創作的內容上，探討人和宇宙和不同維度的佛或精神上看不見的意識等，故在呈現上會有交疊穿透的表現方式，運用交融交疊穿透的表現方法來呈現不同空間的維度思維，即佛的空間或精神上看不見的意識。

四、圓形的符號

在天文學歷史上，從埃及及托勒密體系到中國道家宇宙觀，甚至阿拉伯穆斯林的宇宙觀中，神創造的這個世界都是圓形的，現今無法理解如何形成的麥田圈，他的幾何圖樣也大多數以圓圈為基礎，再按比例向外擴展，而這正是有機生命的基本新生原理。圓圈代表造物者的法則和宇宙生命的原理，大到星球，小到原子，都依這些法則和原理運行，這些法則原理無始無終，所有事物都來自其中，卻又包含於其中，古往今來許多不同文明都用“圓”象徵未知、靈性和宇宙的“氣息”，而圓也是麥田圈之謎的基礎。

佛教中的「圓」本來指法，佛陀講解那麼完整圓滿無缺人生最究竟的道理，以一圓形「○」的法輪來表達，佛教藝術在圖像上就有著許多與「○」有關的概念，背光，世界萬物生命的大圓，等等都是對圓的一種詮釋，心理學家榮格(Carl Gustav Jung 1875-1961)首先將東方的「曼陀羅」¹¹⁰ 概念介紹到西方世界，他相信這個圖形代表了自性。自性可

¹¹⁰ 曼陀羅(Mandala)一字來自於梵文，其歷史源遠流長。Mandala 本為一佛教常用字，意指中心、圓圈或集合崇拜的壇場。靈修人士更會以一些畫有佛與菩薩等像的曼陀羅圖作冥想。

以說是無意識，或是內在智慧，也就是說我們每一個人可以被意識到的自我。

生命轉化系列在構圖上多處呈現圓形的象徵符號，即代表圓滿自性的細胞狀態。

五、形式技法

(一) 主要基底

研究者使用棉布做基底，不同於唐卡基底處理過程，唐卡在繪製前棉布需要用烈性青稞酒加入少量的膠在畫布正面刷一遍。再用白粉加膠調成糊狀，在畫布正反面刷平，曬乾後，放在硬木板上用清水打濕，用磨石磨，磨完一面曬乾，再磨另一面，如此反復三、四次，等棉布完全吸收封填硬化時便可以用於唐卡的繪製，其目的在封填住棉布的織紋，使畫布變細緻平滑，敷彩的顏料則上於棉布的表面。

研究者則是直接繪製在棉布上，利用棉布本有的特性，讓敷彩的顏料，自然的滲入纖維裡，直接吸收流動而產生自然渲染的效果，目的在利用棉布吸收顏料的特性，呈現出來的顏色更具自然的柔和感，也因為顏料滲入纖維裡，不會因顏料太厚而有龜裂的狀態。

(二) 技法

以帶有中國東方白描工筆的線條，工筆畫暈染敷彩的技法外，色彩的處理也加入運用西方所使用的光影和立體明暗的表現，在其中取得平衡點，使佛像跳脫平面的感覺又不及於雕像的立體厚度，整體畫面以多層次的上色處理，以淡彩一遍遍堆疊達到想要的飽和度，呈現出自然層次的變化，也能達到層層疊疊透明的形式，來詮釋研究者在維度空間的表現技法，其他創作技法上的表現有，運用水份未乾的流動性，顏料滲入棉布纖維的自然流動性，半乾時噴灑乾淨的水產生排擠作用，也使用如積墨的方法，轉由色彩的積色，其說明如下表 3-5：

表 3-5 技法說明

技法	說明
<p>1.水份未乾的流動性</p> 	<p>把棉布整塊打溼，讓飽水的棉布和顏料無法融合的狀態下，使其自然流動。</p>
<p>2.顏料滲入棉布纖維的自然流動性</p> 	<p>把棉布整塊打溼，等半乾時刷上顏料，使其滲入棉布纖維後自然流動的技法，和第一種技法相反的方式。</p>
<p>3.半乾時噴灑乾淨的水產生排擠作用</p> 	<p>即撞水的技法，等顏料未乾時，以噴水器噴灑乾淨的水，產生顏料和水的排擠作用所呈現的技法。</p>
<p>4.如積墨的方法</p> 	<p>先以乾淨的水畫圓後滴上淺色顏料，等半乾時再滴上深些顏料，未乾時再滴上更深些顏料，產生層層積色的技法。</p>

※研究者自製

六、壓克力顏料

丙烯顏料又稱為塑膠彩或壓克力顏料，發明於 1950 年代，是顏料粉調和丙烯樹脂聚化乳膠製成的。丙烯顏料繪畫技法又可分為類似水彩畫的透明技法以及類似油畫的不透明技法兩種運用。壓克力顏料中加入清水，則可讓顏料呈現透明似水彩的狀態，若只

調和微量的水分或者不加入水分，顏料則不透明，可堆疊出類似油畫厚實的效果，在顏料的變化上，也有加入增厚劑或增光劑，提升顏料的光澤度及透明度。¹¹¹

綜合以上，壓克力顏料具有 1. 色澤鮮豔，乾燥快，有抗水性，顏料膜堅韌，不會龜裂。2. 易於保存，附著力大，可以在多種素材上作畫。3. 在各種畫種技法上，有很大的通用性。4. 壓克力顏料另有各式媒劑可相互配合。

研究者在創作上，因為使用棉布的底材，為了不使其掉色和持久性的保持，所以採用現今流行的壓克力顏料創作，其色彩多元，並有特殊加了珠光的色料，加上其特性防水不褪色，乾燥速度快，能快上色卻不干擾下面的色彩層次，在各種畫法和技法上有很大的通用性，也傳遞研究者創作當代佛相的理念，即表現現代的佛相用現代的當代的材料呈現。



¹¹¹ 《維基百科》最後修訂於 2018 年 1 月 3 日，[https://zh.wikipedia.org/wiki/丙烯酸顏料\(2018/5/8\)](https://zh.wikipedia.org/wiki/丙烯酸顏料(2018/5/8))。

第四章 作品詮釋

本章節的內容將詳細介紹解說與詮釋本論文「觀·修-現代藥師佛相藝術創作論述」中的「沐光系列」共七件作品以及「生命轉化系列」共八件的創作作品，並依各系列主題的創作理念，主題內涵、表現形式、創作過程技法實施分析，其作品目錄如表 4-1，說明如下：

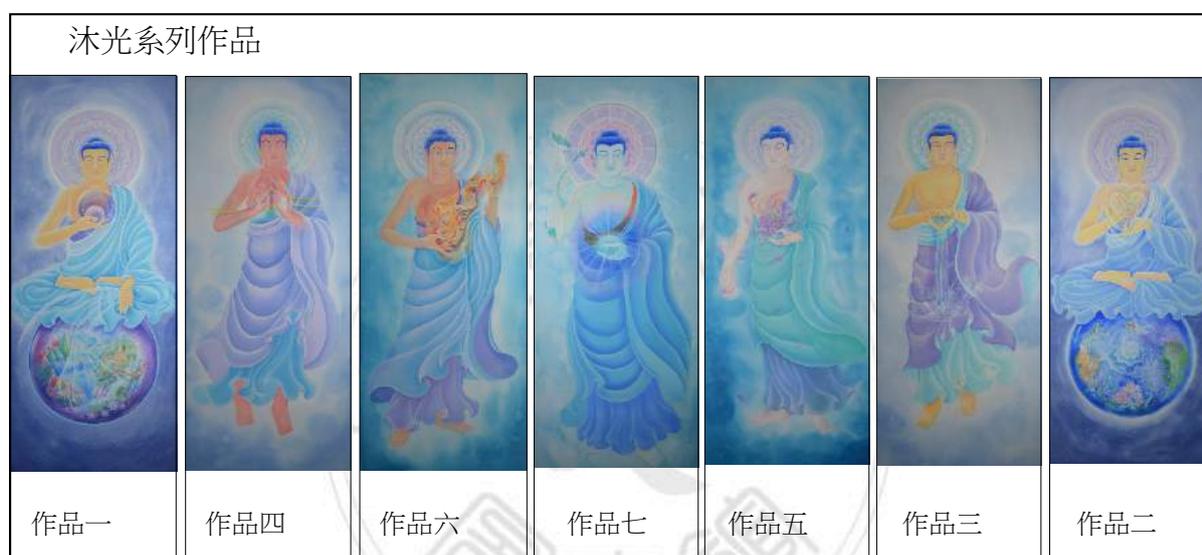
表 4-1 作品表

系列	作品名稱	年代	媒材	尺寸	備註
沐光系列	1.善名稱吉祥王如來	2017	棉布、壓克力	214 x 89 cm	圖 4-1
	2.寶月智嚴光音自在王如來	2017	棉布、壓克力	214 x 89 cm	圖 4-2
	3.金色寶光妙行成就如來	2017	棉布、壓克力	214 x 89 cm	圖 4-3
	4.無憂最勝吉祥王如來	2017	棉布、壓克力	214 x 89 cm	圖 4-4
	5.法海雷音如來	2017	棉布、壓克力	214 x 89 cm	圖 4-5
	6.法海勝慧遊戲神通如來	2017	棉布、壓克力	214 x 89 cm	圖 4-6
	7.藥師琉璃光如來	2017	棉布、壓克力	214 x 89 cm	圖 4-7
生命轉化系列	1.無明的淨化	2018	棉布、壓克力	133 x 81 cm	圖 4-8
	2.地界觀	2018	棉布、壓克力	145 x 48 cm	圖 4-9
	3.水界觀	2018	棉布、壓克力	145 x 48 cm	圖 4-10
	4.火界觀	2018	棉布、壓克力	145 x 48 cm	圖 4-11
	5.風界觀	2018	棉布、壓克力	145 x 48 cm	圖 4-12
	6.空界觀	2018	棉布、壓克力	145 x 48 cm	圖 4-13
	7.識覺清淨	2018	棉布、壓克力	145 x 48 cm	圖 4-14
	8.見覺圓融	2018	棉布、壓克力	145 x 48 cm	圖 4-15

※筆者自製

第一節 沐光系列

「沐光系列」是研究者希望觀賞者，由外在的觀看角度先來感受藥師佛的親近、慈悲、本具明光本性淨化特質的能量之光，在寧靜藍色調氛圍中，感受佛光的加持，並沐浴在充滿療癒的能量光中所呈現的第一個創作系列，本系列七幅作品主要依藥師經典內文中所講述的藥師七佛，善名稱吉祥王如來、寶月智嚴光音自在王如來、金色寶光妙行成就如來、無憂最勝吉祥王如來、法海雷音如來、法海勝慧遊戲神通如來、藥師琉璃光如來為主要內容的創作，此沐光系列七幅作品如下：



整系列採用明亮層次不同的藍色基調，來呈現藥師佛所在的琉璃世界，又依據《華嚴經》中講述：「菩薩初學修菩提時，當知病為最大障礙。若諸眾生，身有疾病，心則不安。豈能修習諸波羅密。是故菩薩，修菩提時，先應療治身所有疫。」佛法中對病的看法，比一般定義更加廣大深入，除了生理上的疾病，一切身心不和諧，不統一，無法圓滿成佛的一切障礙都可說是「病」。另在藥師經典中也清楚說明，「若有病人，欲脫病苦，當為其人，七日七夜，受持八分齋戒，應以飲食及餘資具，隨力所辦，供養苾芻僧；晝夜六時，禮拜供養彼世尊藥師琉璃光如來；讀誦此經四十九遍；然四十九燈；造彼如來形像七軀，一一像前各置七燈，一一燈量大如車輪，乃至四十九日光明不絕；造五色綵幡，長四十九搩手；應放雜類眾生至四十九；可得過度危厄之難，不為諸橫惡鬼所持。」無論是修行者，親受病苦者，或因身邊親人受病苦之痛而惱苦者，人們如何才能身心安頓，樂觀自處呢？

人體和外在世界都由五大（地、水、火、風、空）構成，五大是物質，是生命的根本，帶著喜悅揚升的心，藉由外在藥師佛散發智慧、慈悲的琉璃光，淨化身心和感知萬物生命構成的五大意象，來調和療癒我們的身體。

物質跟精神是一體的，是不能分開的，相互關係，必須和諧平衡，當人的物質身體和精神現象(識)在和諧狀態下，自然能引發心靈的覺醒，當每個人的身心靈都能淨化覺醒，自然能在現世的地球中化現人間的淨土，自然契合現今推動的人間佛教思想。

更進一步的，每個人都訓練自己的心去看清淨的世界，以愛配藥，在靜心中得到平息，藥師佛的境界，便會漸漸融入清明的覺知，創造出一個奇妙的時刻，充滿愛的琉璃世界，即世界在人間淨土中也等同融合在藥師佛的琉璃淨土中，「沐光系列」創作的精神內涵就是在體現藥師法門淨化人心的方法和所追求的人生境界的現代詮釋。

如同研究者在第三章所論述的蓮華大士的說法：「淨化的觀者與所觀是本尊的身，清明的空性。」在佛的世界中所有本尊的主要特質可從了解他們身、語、意的主要特質上，獲得更清楚的理解。本尊的身是外觀空性的結合，當觀者與所觀的經驗被淨化時，就會在修行者的經驗中顯現，沐光系列的作品呈現希望觀賞者也能感受此淨化的狀態得到身安和心安的自在。

作品一：善名稱吉祥王如來

年代：2017年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：214x89cm

一、創作理念

調和身心，在光中覺醒，聖境之門開啟，自然化現人間淨土，藥師佛的植物仙境即出現在我們面前。

藥師佛手中持物的紫水晶球代表我們的心識，紫水晶有象徵智慧的意涵，佛法中說「轉識成智」將「識、性」的狀態轉變成為「智性」就是將作為眾生心體的妄識轉變成為與「識」相對應的「四智」，也就是將以識體為所依轉變為以智體為所依。而所謂的智，是離開了能、所的二元對立，超越了世間。當觀想藥師佛手中的水晶球，其能量正散發調合身心靈的光，當我們覺醒回歸到本具的佛性時，人間因為充滿了和諧安定，自然化現如藥師佛的人間淨土。

二、表現形式

以視覺的流動和銜接性來做為構圖的佈局，視點從藥師佛的右手流動到左手，再由左手的弧線光，帶入藥師佛坐下的水晶球中，除了視覺的流動，手中的小紫水晶也對應佛坐下的大紫水晶，使整體構圖呈現能量的流動又具上下的平穩性。

藥師佛坐下的水晶球內有聖山和聖地的呈現，人們所嚮往的祥和美麗景致，象徵到彼岸的船隻，百花齊放，融合物質世界和精神世界的象徵語彙來呈現人間淨土的化現，所以此尊藥師佛以坐在人間淨土的姿態呈現。

三、創作技法

- (一) 棉布整張打溼後刷上藍色珠光壓克力顏色，半乾時以噴水器以乾淨水噴灑，因排擠作用，整體背景氛圍產生深淺大小不一的圓點水狀層次感的變化，有如空間中所含存的霧狀水氣，讓背景更具喘息的空間感。
- (二) 以鈎勒法鈎出主體形體的輪廓線，再以薄彩敷色，一遍遍堆疊處理，呈現透明如光的自然層次的變化。
- (三) 最後局部噴灑白色顏料，在局部白點上加上明亮光線，呈現在星際宇宙空間的整體氛圍。



圖 4-1 謝玫真〈沐光系列-善名稱吉祥王如來〉 214x89cm 2017

作品二：寶月智嚴光音自在王如來

年代：2017年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：214x89cm

一、創作理念

用心去看清淨的世界，以愛配藥，在靜心中得到平息，藥師佛的境界，便會漸漸融入清明的覺知，創造出一個奇妙的時刻，充滿愛的琉璃世界。

佛是慈悲智慧的化身，與眾生樂名慈，拔眾生苦名悲，經云：「佛心者，大慈悲是」。在萬事萬物和宇宙的任何空間中，都充滿愛的能量，你就是真如的本身，愛就是佛的表達，每個人都能自性覺醒，引發出一種平等、無染、自在、廣闊、包容與真正的“愛”，並將每個人心中的這份大愛昇華為慈悲，眾生的病源也因為有了慈悲柔軟的藥，使得身心靈能祥和自在。

二、表現形式

沐光系列創作，整體藥師七佛以藥師琉璃光佛為中間主尊，其於以左右對稱的姿態表現，所以和作品一用相同概念形式，以視覺的流動和銜接性來做為構圖的佈局，只是視點的流動改以中間貫穿型式，來表達愛是直接的，傳達你是藥師佛，藥師佛是你，彼此的愛在相互之中流動。

藥師佛坐下的水晶球內，有經典中所形容的藥師琉璃淨土，天香妙樹行列，神奇藥草，香氣芬馥，清風徐動，出微妙音，皆隨眾生之根機，宣說正法，來呈現藥師琉璃淨土的化現，所以此尊藥師佛以坐在琉璃淨土的姿態呈現。

三、創作技法

- (一) 背景氛圍的技法同作品一，呈現不同層次的空間感，主體再以薄彩敷色，一遍遍堆疊處理，因壓克力顏料的特性，層層疊疊下，不會影響下方的顏色，所以能呈現透明如光的自然層次的變化。
- (二) 藥師佛手中的持物，則運用一些壓克力珠光色彩和亮片，來表現愛的光明和淨琉璃世界的寶樹寶花…等做對應空間的同一表現。
- (三) 藥師佛敷彩完色後，受光面和整體輪廓邊，以白色窄染，最後描上白線，呈現出藥師佛自身發光的光體。



圖 4-2 謝玫真〈沐光系列-寶月智嚴光音自在王如來〉 214x89cm 2017

作品三：金色寶光妙行成就如來

年代：2017 年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：214x89cm

一、創作理念

承接漂浮於空中落水的花朵，洗滌身上的污穢讓身心純淨。

水能靜如止水的靜，能海納百川的包容，“純淨”，在佛學中引意為心境如清澈透明的純淨，日本的江本勝博士証明了我們的意念能影響水的物質結構，產生不同的結晶變化，而人的身體有 70% 以上是水份，所以我們本身的情緒、思想、意念，也一一影響著我們的身體。藉由藥師佛給予清淨法水的能量，來洗滌我們的身心。

二、表現形式

在佛陀行化圖中才有表現佛行走的姿態，佛陀行走時兩眼不東張西望，專心向前觀看，當雙腳向前移動時，腳步很輕盈，如同一股清風飄過一樣，這種行走像在小乘佛教中比較常見，能讓佛與人更貼近，也如同觀音行化人間灑淨水的概念，現今人間佛教推行落實人間的理念，以表現走入人間的現代藥師佛姿態更顯得貼切。

畫面中藥師佛手中的淨水，並沒有直接落下流到地面，而呈現滯留在半空中的狀態，目的是讓觀賞者，站在作品前時能伸出手，以視覺感受來承接藥師佛給予清淨法水的能量而呈現的構圖。

三、創作技法

- (一) 水在落下時，在臨界點時刻，會形成水躍現象，為了和躍起的水花做呼應，整幅作品的背景，以噴灑法處理，在棉布染完顏色半乾的狀態中，以噴水器噴灑清水，形成顏料和水滴點的排擠作用，形成自然的水霧層次，以此方法重複三次處理，雖然同是藍色基調，此技法能使整體畫面更具多樣層次變化，拉大空間感的氛圍。
- (二) 頭光部份以寬染方式，由飽含顏色到無顏色的變化，從中心點往外層層敷彩，自然呈現頭部光體的視覺色彩。
- (三) 佛衣在暗面先以窄染，方法是先用一枝筆蘸滿顏色，在需染色部位著色，用另一枝筆蘸清水，沿顏色邊迅速將顏料刷開，不留筆痕、色痕，等顏色完全乾後在單一層顏色。



圖 4-3 謝玫真〈沐光系列-金色寶光妙行成就如來〉 214x89cm 2017

作品四：無憂最勝吉祥王如來

年代：2017年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：214x89cm

一、創作理念

感恩大地慈悲包容，光明照受滋養萬物，迎向光明璀璨。

大地萬物的生命能量提供人類滋養的生命，當我們心靜下來可以聆聽大地萬物和諧之音，用心體會萬物之美，用善行呵護大地生命，使我們的生活境界，充滿蓬勃的生機。如同我們也應該好好對待我們的身體，身體如大地一般，當我們擁有健康的身心，便能讓生命能量充份盛開和展現，以此正能量感染周圍的事物。

二、表現形式

此作品和作品三在整體沐光系列創作中為左右對稱形式表現，故藥師佛同樣以繪製行走的姿態。

主體藥師佛手中的持物以守護大地的姿態呈現，無論各種族的人，心中都有一座精神的聖山含藏在心中，因此將聖山概念隱約呈現在佛的心中，大地以層層堆疊的形式來表述，往上揚昇，發出光芒，在藥師佛守護下，充滿滋養萬物精神能量的大地中，人間充滿了溫馨與和諧。

三、創作技法

- (一) 整張圖以中國傳統的工筆技法方式概念繪製，繪製過程有起稿、過稿、鈎線、渲染底色、罩色、提色，但在鈎線部份不以傳統鈎墨方式而是直接用顏色鈎描，為呈現明亮色彩，部份過程有別於傳統的工筆技法。
- (二) 用虛實法形式來表現，以虛實相生做為重要技法之一，從複雜的大自然中可以用白雲或霧氣來虛掉複雜現象，甚至用簡單代替大自然的一切。
藥師佛手中持物山的意象即用此概念，用薄彩染色層層堆疊，重複染色，最後再以洗白方式，即用白色顏料薄染做出雲霧的表現。
- (三) 背景運用掏染，預先留出前面的人物，在顏色和預留交接點以噴水方式，讓其自然融合，免去交接點的色滯，背景和人物間形成自然流動的融合，有如佛散發的自然光體。

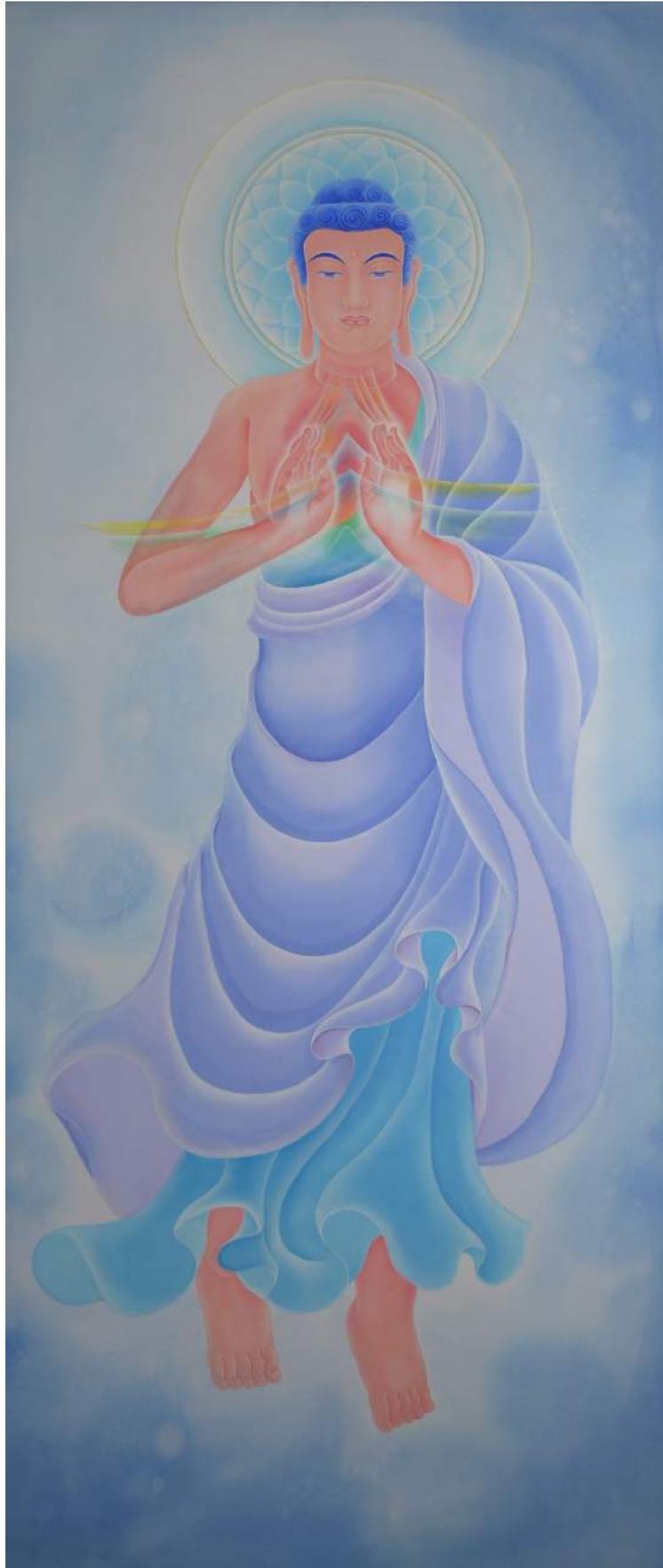


圖 4-4 謝玫真〈沐光系列-無憂最勝吉祥王如來〉 214x89cm 2017

作品五：法海雷音如來

年代：2017 年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：214x89cm

一、創作理念

因緣所生法，佛說即是空，在一次次幻生幻滅中淬鍊，圓融了生命。

用植物生長的過程，對應佛法中說的成、住、壞、空的現象，來表達空性。因緣所生之法，究竟而無實體曰「空」，意思是說，諸法的現象本來就是空的，任何的事物都是因緣聚合而成的，只是暫時性的存在，短暫性的有，但最後，終究還是會消失，回到了空無。佛教的人生觀由“諸法無我”，“諸行無常”出發，揭示了“一切皆苦”的人生真諦，它傳遞給美學創作的，是人生無常、物是人非，所以我們要用，般若空智和靜觀默照，虛心納物，無分別智的方式，對待這個世界，因為人身難得，所以我們都應該追求更高的境界，好好的把握當下，活的圓滿自在。

二、表現形式

整張圖以同色系，互相調配重覆堆疊變化，使作品單純而有整體感，藥師佛隨著色彩的層次，完全延伸，流動伸進背景的空間，來表現虛空化現的意境，手中的蓮花，以中間較具實體慢慢往外到透明虛體，蓮瓣以順時針旋轉飄散的呈現，如法輪般的輪轉方向，意喻藥師佛要傳遞的佛法，蓮花由盛開後逐漸落瓣後凋零，如人生的過程，以此來闡述空的意象概念。

三、創作技法

- (一) 背景氛圍使用部份沾染，其方法是同樣的藍色顏料擠壓在不同瓷碟上，每瓷碟調以不同的水量，呈現不同濃稠度的藍色調，以沾染方式刷上顏色，待未乾時用噴水器局部噴灑乾淨的清水，部份破除沾染的界線，呈現背景色調深淺自然，層次多變的變化，畫面完全乾時，底下周圍再以此方式，局部加強堆疊，讓底下畫面色調更沉穩，讓整體畫面視覺如藥師佛從琉璃世界走入人間的意境。
- (二) 蓮花使用透明的技法，以薄彩敷色，一遍遍堆疊處理，壓克力顏料最適合這種透明的技法，因為它乾得很快，此技法必須等到下面的顏料完全乾，才能再堆疊上一層色彩，呈現每一層顏色都能透出底下的顏色，營造透明虛幻的意境。

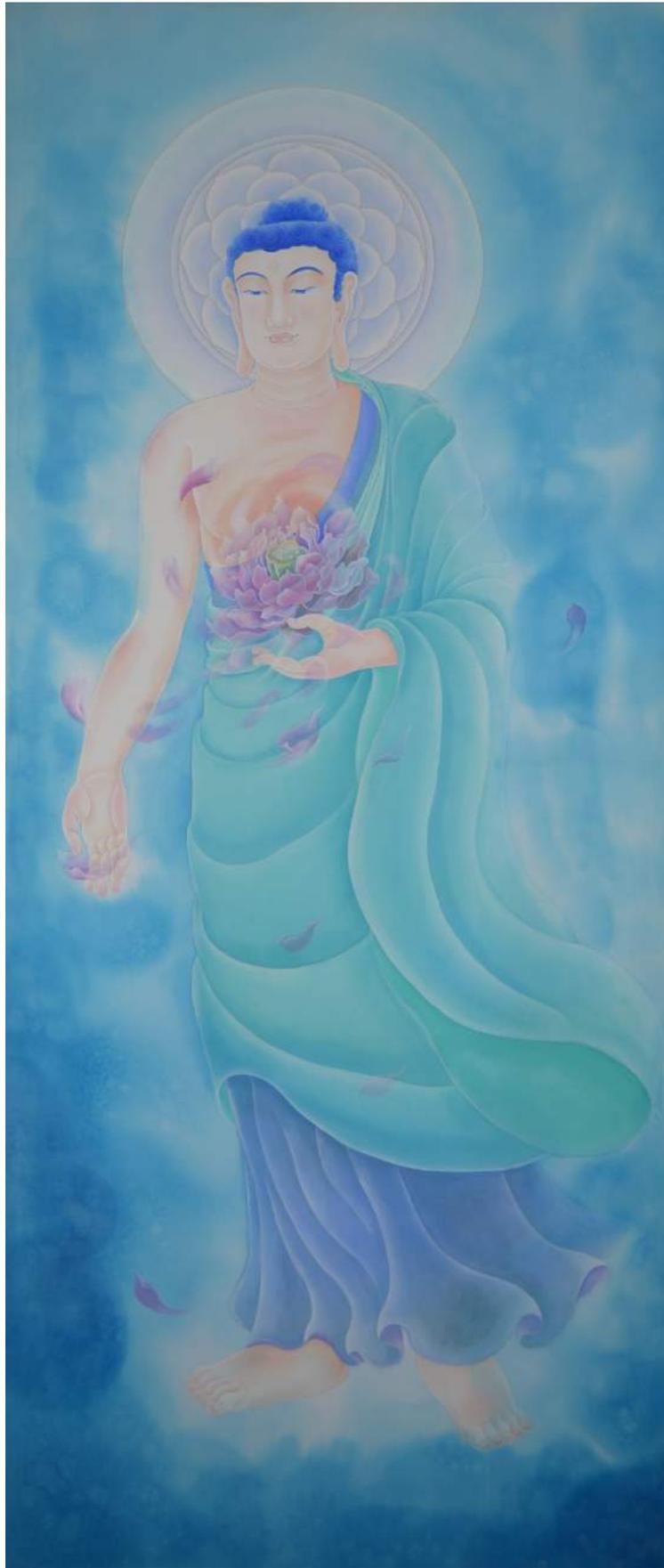


圖 4-5 謝玫真〈沐光系列-法海雷音如來〉 214x89cm 2017

作品六：法海勝慧遊戲神通如來

年代：2017年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：214x89cm

一、創作理念

生起智慧之火，焚燒身心的障礙與煩惱，引生本覺的生命力量，開啟圓滿無缺的智慧光明。

火它可以取暖，照亮一切，也能帶來痛苦、毀滅和死亡，以光和熱形式釋放。火的本性有焚燒潔淨的效能，所以也能焚燒身心的障礙與煩惱，在淨化的過程中得到明亮的生命。

火在宇宙和自然界中算是新陳代謝的動力，回歸火的性質在人體中的運作是消化的功能，人經過食物的補充後產生消化的運作，使人之生命有動的能量，因此也支撐體溫的保持和展現，火在此的另一個喻意是一種溫度的調節，藥師佛手中火持物的象徵不僅代表智慧光明無染的正能量，也含藏我們對待萬事萬物的處理溫度。

二、表現形式

畫面中的火在視覺上，呈現燃燒的韻律動能，顏色上使用橘白黃色調為主，黃白色的顏色帶給人正能量的感受，橘色則帶給人溫暖的色調，兩種色彩或火的實際溫度也比紅色來的低，在此要表現的火是一種具生命活力的能量，並具有柔軟中帶有溫暖的溫度狀態。

三、創作技法

- (一) 火的部份，以溼中溼的技法，將溼彩塗在另一筆溼彩上，來做為火的底蘊，使沒有形體感，待乾後再把部份形體強調清晰，使其有視覺韻律產生動的感覺，也表現火正在燃燒的狀態。
- (二) 為了呈現火光影的表現，在藥師佛的膚色上，也使用略帶紅色的膚色，讓整體光線畫面色調自然。
- (三) 衣服呈現略帶旋轉的飄動，隱喻畫面前一個動作是行走的姿態，來呼應作品四的相連動作，此幅藥師佛的右腳沒有平貼於地，只有指間著地而稍微提起，此主體表現形式即是提示藥師佛的下一個動作。



圖 4-6 謝玫真〈沐光系列-法海勝慧遊戲神通如來〉 214x89cm 2017

作品七：藥師琉璃光如來

年代：2017年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：214x89cm

一、創作理念

琉璃之光透徹清靜，返照自心，於境界之異，心不動轉。

藥師佛手中的藥鉢，放射出療癒的法藥能量，另一隻手持著藥草，纏繞至末端即化成菩提葉，闡述心的境界，要如同佛般的慈悲、自在、圓滿。

處在我們周圍的外境，有八種境界，稱、譏、毀、譽、利、衰、苦、樂，佛教稱這些外境為「八風」，在外境界的連動發生，對於人的影響，就像風一般無可掌控，好比樹木被強風吹過，可能會傾倒，生活在種種境界的八風裡，人我是非的得失，都會讓我們的心隨之動盪，不能安穩，產生情緒的波動，影響我們的呼吸節奏，進而影響身心的狀況，藥師佛手持的藥草喻意無論八風怎麼吹來，都有對峙的妙藥能使我的心不傾倒，不轉動，配合藥鉢放射出療癒的法藥能量，更能讓我們處之心安和自在的面對所有不真實的外境。

二、表現形式

在畫面中創造出光的力道，有頭光的放射，藥鉢中妙藥的放射，以此來呈現沐光主題，藥師琉璃光如來，是藥師七佛中的主佛，在沐光系列中排放中間的位置，傳遞光明照射，淨化平靜，療癒身心的氛圍，沐浴在佛光下，觸發觀者淨化內心進而產生寧靜的共鳴感。

三、創作技法

- (一) 整張布打濕，局部上色，部份地方用噴灑顏料方式，靜待顏料滲入棉布中，再局部地方加強上色，等整張半乾時，以噴水器用乾淨水噴灑，呈現背景局部地方自然的霧化氛圍，尤其在佛光和佛身周圍，更顯佛的光芒。
- (二) 佛身佛衣先各自做出暗面處理，之後各自罩一層相近色。
- (二) 使用透明的技法，運用在佛光和藥鉢上，呈現每一層顏色都透出光線，就好像自然地從裏頭發出光芒一樣。
- (三) 藥鉢的光芒外加以表現光暈效果，和頭光作區別的表現。



圖 4-7 謝玫真〈沐光系列-藥師琉璃光如來〉 214x89cm 2017

第二節 生命轉化系列

生命轉化系列是以自身對生命的覺悟體驗與「觀·修」實踐，由外在的觀看轉入內在的觀照，深入感受自我轉化的發生與導向，以反思觀照的角度，重新理解生命脈絡與促成自我轉化的因素，在覺醒中找回當下自性清淨無染的力量，使生命的展現不受限於過去的經驗與理解，在獲得生命的主體性後，得以將生命充分的發揮與圓滿。

此系列作品，創作實踐的過程以透過自我內心的「觀·修」，先從無明的觀照，來認識亂心的外來因素，了解亂心的內在因素是從意識產生，進而進入從細微的肉身組成，地、水、火、風、空界分別觀照並平衡諸界，深入感受體悟來自生命本體自發的正能量，也就是自性的展現，在究竟分析上，事物的本質或顯現的本質只不過是空而無實質的放射，也就是說，我們所觀看體會到的現象都是暫時顯現的狀態，就如同萬花筒般瞬息萬變，這些虛幻的示現並不具有使我們受苦的力量，除非我們誤以為它們是真的，且實在的，包括疾病也是如此，同樣只是一種示現，當我們徹悟並了知所有現象是不具任何實質，它們的存在也無法獨立於同樣空幻而相互依存的因緣，此刻，真正認識事物的真相之後，你將看出它們只是空幻而光亮的覺知，此系列作品共有八幅作品如下：

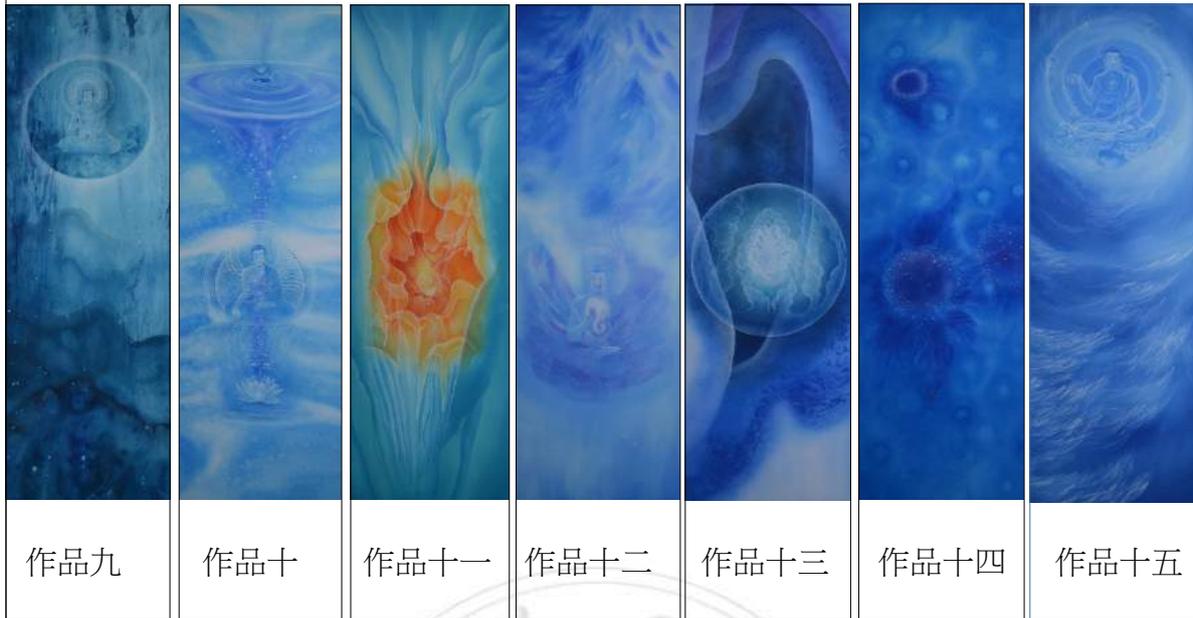
生命轉化系列作品



作品八

以無明的觀照作品八，為生命轉化系列創作實驗的第一幅作品，由於人們對慾望的貪著，在外境上引來總總的苦難和煩惱，這些外境的顯現如同魔獸般侵擾腐蝕我們的身、心、靈，產生無明的認知，認為這一切外境的現象都是真實的，有了這樣的識知，種植在我們的意識經驗，而產生不斷的輪迴苦難，在「觀·修」實踐上也必需先認清這些無明的現象，了知什麼是亂心的原因，什麼才是真實的，來導正意識的覺知，生命轉化系列作品八中，內容呈現的目的，就是讓我們看清擾亂人心的無明，然後喚醒每個人被外境汙染和隱蔽的原本具足清淨無染的自性(佛性)，有此覺知才能引動生命的轉化。

生命轉化系列



覺知無明的侵擾後，回歸到我們的自身，逐一由萬物組成的物質和精神的七大元素，一一的由內在去觀照，從地、水、火、風、空、識、見界，其各自的狀態和相貌，從各自元素中來轉化使其得到淨化和平衡，當淨化和平衡展現時，我們內在深層的自性覺知便能顯現，各自作品中都以藥師佛的顯現來做自性覺知的喻意，從作品九到十五的作品，即表現內在觀照此七大元素後所呈現的作品，當七大元素都得到轉化，我們的生命也跟著轉化，重新對自我的生命，展現廣大的高度，不同的視野和不同的思維，進而獲得到最究竟的，身心喜樂的大自在。

作品八：無明觀照

年代：2017年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：214x89cm

一、創作理念

人們雖然對於生命的存在，渴望得到健康、幸福與安樂，但事實相反的，我們的無明，更招感無止盡的慾望，造就貪愛、憎惡、愚癡三種無形的魔獸，如毒藥般不斷侵蝕心靈，不僅毒害自己，造成身心疾病的折磨，同時沉迷在唯物主義黑洞下，也對外在所處的環境加以破壞和汙染，造成氣候變異，改變了自然生態環境，也威脅到地球上生物滅絕的問題。如今，我們的世界正在脫離那個更高的精神價值與目標，人們所嚮往的幸福生活時常稍縱即逝，因此如何才能為自己營造有意義的人生，尋找到生命的價值呢？每一個人都具有佛性，擁有一顆充滿愛能量的菩提心，如何避免三毒煩惱侵害，就必需淨化、修正、調節、轉化我們的心，找到深藏於自己內在的自性，從而對存有達到更豐富、更深層的覺悟，由個人往外擴展，真正得到幸福與安樂，才是人類存在的真正目的。

二、表現形式

雖然繪畫的形式是屬於靜態的展現，但是卻能以律動的概念來作形式的變化，依照排列的順序，位置大小的比例，使其進行類似渦流動態，在視覺與心理上都能感受彼此間相互連結和作用的關係，背景空間用藍色來統調，也象徵著藥師佛的琉璃光，其目的是要讓每個要素之間提高關係性，使主調成為領導的明確地位。

本作品以超現實主義的構圖方式呈現，被遺忘的古佛在現實的生活環境之中，與汙染人心塵埃的三種無形魔獸，成現實與虛幻交錯的現象。畫作背景大部分以渲染的方式展現，以突顯虛實之間的反差效果。

三、創作技法

- (一) 背景製作出層次感，其過程在於棉布先整張打溼後暈染，由淺色到深色反覆染色，直到達心中想要的氛圍，並在每一次暈染過程中，讓顏料隨水流動，由上至下，形成部份畫面產生顏色流動的效果。
- (二) 主體以薄彩的方式反覆敷彩。
- (三) 最後受光面以白色暈染，呈現虛幻的效果。



圖 4-8 謝玫真〈生命轉化系列-無明觀照〉 133x89cm 2017

作品九：地界觀

年代：2018 年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：145x48cm

一、創作理念

地界在此所代表之「地」，是一種與人之間相連結，固著化的物質世界，不管是外在物質世界或者是屬於人的內在地界，也就是人體所組成的堅固器官，都是無常的具體表徵。學習覺知地界硬或軟、粗或細、輕或重等的特質，例如，當我們情緒不穩定，緊張或壓力產生時，造成身體緊繃而產生肌肉僵硬的現象，又如呼吸時，呼氣和吸氣中有粗、有細的現象等等。

一切生成之聚合體，都會面對到無常、衰敗、磨損、破壞、毀滅等，當人生老病死，肉體敗壞，則四大跟著消失，一旦颱風大水來襲，土地即流失淹沒，個人及世間萬物皆非永久常存，兩者皆如實體現無常之義。

當了知「地界」的消長現象，即空幻出自性光亮的覺知，在純淨遼闊虛空中轉化，而獲得身心的平靜。

二、表現形式

以層層疊疊的山嵐意象，來引喻創造生命的原始自然力之一，大地。山嵐，是水蒸氣聚集的一種表現，當置身低處觀看如山間雲霧，身處山頂觀看即是雲海，身在其中它就是霧，它只是一種物質聚合的現象，因不同觀看的角度而呈現不同的樣貌，使人感受飄渺虛幻又迷離，當這些水氣飄散，就能看清楚山的原本形狀和樣貌，如同在觀照組成我們色身的地界，覺知真相後，得到內在自性藥師佛的療癒。

三、創作技法

- (一) 整體畫面部份使用折帶皺來表現物體粗糙不平質感，再大面積使用濕染技法，經過多次渲染後呈現層疊山嵐。
- (二) 主體藥師佛和光圈，使用白色在外型輪廓上以窄染方式，薄薄層染，呈現出透明的形體，似有似無的，契合在此要表現的藥師佛，是一種自性相貌的顯現，不具實體的物質是精神的狀態。
- (三) 最後噴滴白點，使整體畫面帶有光點移動的視覺感受。



圖 4-9 謝玫真〈生命轉化系列-地界觀〉 145x48cm 2018

作品十：水界觀

年代：2018 年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：145x48cm

一、創作理念

水界在此所代表之「水」，是一種與人之間相連結，黏結化的物質世界，不管是外在物質世界或者是屬於人的內在水界，都是無常的具體表徵。學習覺知水界黏溼和流動的特質，水能是一望無際藍藍的水，或是混了泥巴髒髒的水，人因為傷心難過而流下哭泣的淚水等等，水的本質原具純淨無染的特性，由於外在的添加收集聚合和內在的覺受改變，而呈現不同的樣貌。我們的身體依水而組成，而這水本具的佛性，就是純淨無雜質，全身可以自在的迴流，無論外在如何的影響，深藏內心的自性依然純淨。

當了知「水界」的消融現象，身心與水大元素統一，即空幻出自性光亮的覺知，在純淨遼闊流動的虛空中轉化，而獲得身心的潔淨。

二、表現形式

構圖以中間線為視覺的交點，從水滴到藥師佛再往下到蓮花，表現由上到下是連貫表達相關意涵的述說，是一種連動的概念呈現。

以水滴來引喻外在的影響力量，當外境撞擊水面後只產生小小的波動漣漪，濺起小小的水花，是因為我們的身心與水大元素統一，除了顯現藥師佛的自性外，也被深沉水底象徵純淨無雜染的蓮花所轉化，無論外在的影響力量再怎麼大，也影響不了我們的內心，一切充滿平靜自在。

佛的頭光和身光組合，呈現結合海中珍珠蚌殼外型的概念，喻意我們的佛性是深層的狀態如獲至寶的珍珠，非常珍貴。

三、創作技法

- (一) 整張畫面以濕染方式染上藍基調的顏色，等半乾時畫面局部噴灑乾淨的水，因排擠作用呈現大大小小水霧狀的點，呈現水的意境氛圍。
- (二) 主體使用白，以分染技法層層堆疊。
- (三) 在中間局部噴灑白點，局部白點再繪製成水泡狀，
- (四) 主體最後以深藍加強明暗的呈現。



圖 4-10 謝玫真〈生命轉化系列-水界觀〉 145x48cm 2018

作品十一：火界觀

年代：2018 年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：145x48cm

一、創作理念

火界在此所代表之「火」，是一種與人之間相連結，熟成、變化的物質世界，不管是外在物質世界或者是屬於人的內在火界，都是無常的具體表徵。學習覺知火界熱的特質，如身體產生的能量，消化我們的飲食，使身體成長成熟，轉變成身體的質素，當體溫逐漸喪失，分解消融也表示我們生命能量的止息。

當了知「火界」的成熟燒毀現象，將一切的煩惱交給火來淨化，即空幻出自性光亮的覺知，在純淨遼闊溫暖的虛空中轉化，而獲得身心的正能量。

二、表現形式

萬物的生命，因火界的特性和作用而生長、變化、燒毀，畫面內容的表現，用植物成熟往上生長的形體和火的形體做融合，看似葉叢或花瓣也似火在燃燒，而在中心位置用橘紅暖色調呈現，意涵內在生命的能量，層層往內觀照火的溫度，達到覺知，而見光明自性，而上下呈現冷色調的藍綠色，則是呼應覺知火界冷的特質，彼此互相調和平衡。

喻意內在生命的能量中心的藥師佛，表現光體的存在，喻意當覺知後而出現的自性相貌，是淨化明亮的融在火界中。

三、創作技法

- (一) 整幅作品使用中國畫的烘染技法，此技法是用一枝筆蘸色，另一枝筆蘸水，把顏色從一端引向另一端，逐引逐淡，沒有筆痕水印，好像火烘烤顏色逐漸散向四方，用此技法來呈現火的意象，是最自然的表現。
- (二) 融合西方繪畫光影和景深的概念，表現畫面中心往內延伸的空間，如同當我們往內心觀照時，是不斷不斷往內心深層的觀看，來探索並尋找生命的覺知。
- (三) 畫面中火的顏色則捨去一般會使用紅色的概念，而以橘紅色調來呈現比較柔軟的溫度。
- (四) 中間呈現火的輪廓線，以中心點往外，洗上白色顏料，呈現光的狀態也讓橘紅色和藍綠色的交界點，視覺上產生顏色的融合。



圖 4-11 謝玫真〈生命轉化系列-火界觀〉 145x48cm 2018

作品十二：風界觀

年代：2018 年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：145x48cm

一、創作理念

風界在此所代表之「風」，是一種與人之間相連結，推動、造作的物質世界，不管是外在物質世界或者是屬於人的內在風界，都是無常的具體表徵。學習覺知風界推動、支持的特質，如能覺知呼吸遍滿全身的純熟行者，自然就會覺知到吸氣的時候，全身都有像脈搏在跳動的感覺，只要有能力覺知到推動，就有能力覺知到風界的支持特質，因為每一個推動中，都存在著支持力，又例如吸氣時，就會覺知到全身開始充滿氣挺直的感覺，呼氣時，就會覺知到全身好像收縮起來。

風的能量，另一方面也代表移動乃至於分解物質的能力，當外境的能量在進入人體時，我們能藉於觀照自我的呼吸，運用風界的性質，移動、分解、轉化成清靜無染的光明能量，當在風界中得到遍滿全身流動的正能量，身心自然能輕鬆自在。

二、表現形式

透過視覺的方法，注意被風吹拂的樹枝或樹葉之移動，透過觸覺的方法感受吹拂在身體上的風，從專注於風界的支持、推動之特性，到只專注於風的概念。然後以禪定之光觀察外在枝葉的移動，並辨識風的相：取相看起來有如熱奶粥上冒出的蒸氣；似相則是靜止不動的。

風界觀作品，主要以我們平常容易觀察到並具經驗的外境狀況，引觀賞者比較能夠了解體會「風」的性質和運作，藉由意境畫面的呈現，導入當下每一刻的呼吸練習，達到生命平穩自在的覺知呼吸。

三、創作技法

- (一) 以濕染技法，即染色前先刷水，來表現滋潤無筆痕的效果，然後先放置一些時間讓棉布吸收顏料，待乾時以排筆沾清水，刷出風流動的線條，再用清水噴灑，因排擠作用和棉布吸水特性，呈現風自然霧化流動的效果。
- (二) 藥師佛手中能量的流動又如冒出的蒸氣表現，使用局部先刷清水後滴上白色顏料，再用乾淨的筆吸附走一些水份，並以筆旋繞，造成流動的感覺。



圖 4-12 謝玫真〈生命轉化系列-風界觀〉 145x48cm 2018

作品十三：空界觀

年代：2018 年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：145x48cm

一、創作理念

空：凡事都是無常，隨著因緣而生、滅。即此有故彼有，此生故彼生，此無故彼無，此滅故彼滅。

當我們已覺知身體四大種立足於地界，由水界黏結在一起，由火界維持，由風界支持，再仔細觀照覺知自己身體的內空界，我們可發覺身體的各部分當中，都自然有著空界的存在，所以萬法之生成，不離四大，依空建立，一切都是無常的聚散，當我們有了這層新的認知和體悟，對於外境自然能站在一個廣大的高度，自然讓我們的身體能自在的安立。

二、表現形式

實踐禪觀時，在觀虛空遍時有一種方法，可以透過圓洞只能看見天空，看不見樹木或其他地上的物體，然後專注於圓洞內的空間，默念它為：「空，空」。

人們喜歡窺探洞穴的神秘，期望在深處得到驚喜，相對的也可能是失落的空無，以微觀角度，在觀空中，只專注於一個細胞，細胞中間呈現似有似無的佛相，兩邊則只呈現空的形相，以有相無相來對應空相的意涵。

此作品以一個細胞狀態來創作表現，我們可以先從一個細胞開始覺知，引發蔓延到全身的細胞。

三、創作技法

- (一) 洞穴外層以乾擦方式先作肌理的處理，以分染的技法，分出陰陽明暗，再以罩染技法層層上色。
- (二) 洞底濕染後未乾時，以清水噴灑，呈現霧化深遠的感覺。
- (三) 再以烘染白色薄薄敷疊，呈現象徵細胞的主角。
- (四) 整幅畫面以罩染技法，再罩一層薄薄的藍，使畫面更具不同藍調的深度變化，也使畫面統一。
- (五) 最後以洗白來呈現光。



圖 4-13 謝玫真〈生命轉化系列-空界觀〉 145x48cm 2018

作品十四：識覺清淨

年代：2018 年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：145x48cm

一、創作理念

我們觀察身體中火大的能量，能夠將水大化成蒸氣，轉化成風大，體性完全統一，能夠自在轉換，因此，我們用智慧觀察，水大即是火大即是風大，三者的體性如一，所以我們能讓具足能量的身體，在覺照光明中完全淨化。當清淨能量不斷接受覺照智慧能量過程裡，我們可以持續轉化心靈的障礙，培養正念正知，積聚在每一細胞當中，體驗、覺知色法是生滅無常法，了無分別法，當了知一切實像，在我們的意識，種植了清淨智慧的識知，即能空幻出自性光亮的覺知，而獲得身心的光明自在。

二、表現形式

以人體細胞淨化的過程來呈現意識潛能最終得到自性的概念呈現。畫面主要表現在微觀中，每個細胞展現不同的變化，有些處在游移識知的狀態，未開展出覺知的佛性，以較大細胞表現，其中間呈現暗色，周圍以聚集小小的光點來喻意轉化的過程，有些得到轉化後的覺知，慢慢開展出光明自性，所以細胞中間呈現明亮的擴散外，也顯現出覺知自性的藥師佛的輪廓。

整幅作品的光源和明亮色彩繪製在上方，詮釋細胞的游移方向是往上揚升，往上呈現光明。

三、創作技法

- (一) 用積墨技法概念方式，在棉布上局部用清水畫圓後先以淡藍色打底，等半乾時以中心位置疊深色一點的藍，快乾時以中心位置再疊更深色的藍，因棉布的吸水特性，不同時間和不同深淺顏色的積色，呈現三種層次的藍，未乾時最後以筆沾清水滴落在中心點，因排擠作用，呈現中心沒有顏色而往外放色擴散狀，便完成一個似圓細胞的形狀。
- (二) 依此方式大大小小布局在整幅畫面。
- (四) 以明亮的藍整幅罩染一次。
- (三) 最後以統染方式，來統一畫面。

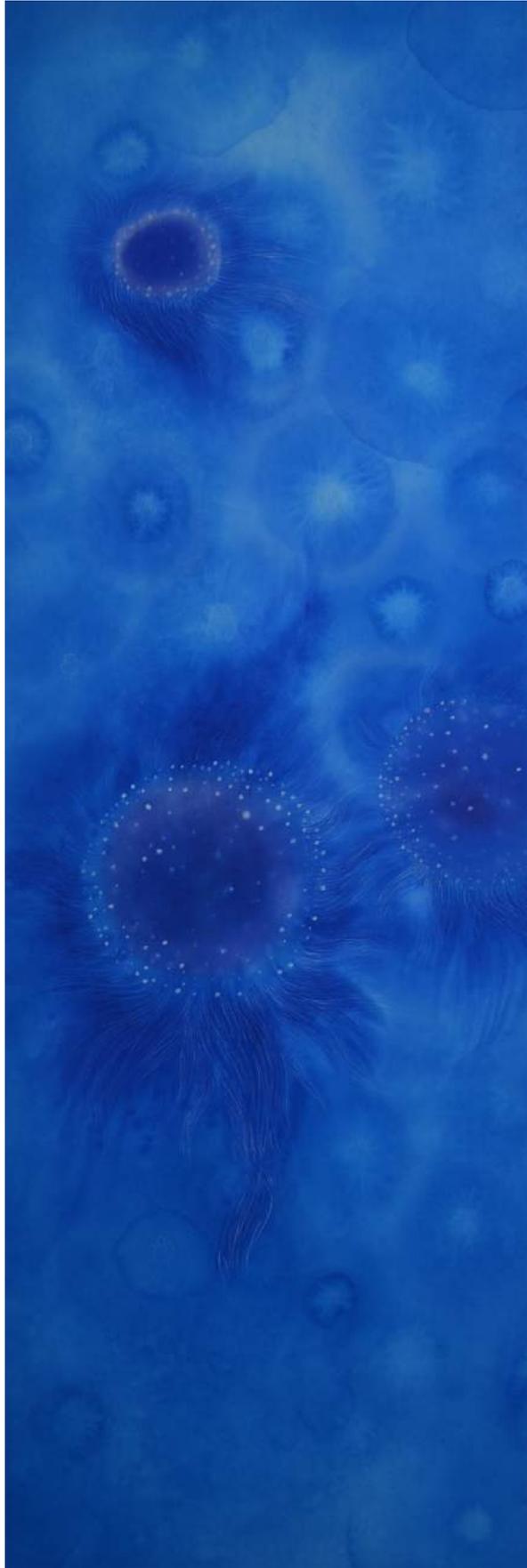


圖 4-14 謝玫真〈生命轉化系列-識觀清淨〉 145x48cm 2018

作品十五：見覺圓融

年代：2017年

媒材：棉布、壓克力顏料

尺寸：145x48cm

一、創作理念

「若見聞知，性圓周遍本不動搖，當知無邊不動虛空并其動搖，地水火風均名六大性真圓融，皆如來藏本無生滅。」

大佛頂如來密因修證了義諸菩薩萬行首楞嚴經 第三卷

所謂的見性，包括聽聞性、嗅聞性、嘗味性、觸覺性、思維性等等，全部都是遍布了整個法界的虛妄幻相，本來就沒有什麼動搖之相，因此也就可以說它們廣大遍布、無邊無際。這個見聞覺知的大性，和不動的空大、地大、水大、火大、風大等一起，就構成了所謂的六大。而這六個大種，其本來都屬於你自己如來藏、本來清淨、菩提本心的圓融幻相，因為他們都不是真實的存在，因此根本就談不上什麼出生、發展、衰敗和消亡。所以眾生雖有種種現象差別的妄境，但是如來藏是永恆不變的。

二、表現形式

天然水晶，儲存和傳遞著宇宙天地的自然能量，形成了微妙的磁場，能吸收不好的能量，經自身的轉化，釋放出淨化純淨的正能量，藥師佛淨土中的琉璃地，以結構類似於天然水晶體狀來表現，呈現其散發的療癒能量。

當我們覺知見性，將我們身心還原到最初，無染清淨的自性時，我們內在本具自我療癒的藥師七佛，其散發的自性之光，將圓融展現。

三、創作技法

- (一) 以濕染法作出背景的氛圍，佛相部分位置以撞水方式，留下佛相位置的明亮度，並與背景的氛圍融合。
- (二) 以白勾勒出水晶琉璃的輪廓線，局部局部的層層窄染，作出交疊層次分明的變化。
- (三) 藥師佛七佛的形體，用白進行層層的烘染，呈現透明的質感。
- (四) 渦漩狀以白窄染。
- (五) 以渦漩狀的中心往外烘染，作出景深的空間感。



圖 4-15 謝玫真〈生命轉化系列-見覺圓融〉 145x48cm 2018

第五章 結論與建議

本創作研究，是由藥師法門的實踐，經由無分別「止」與有分別「觀」二個作用的禪法練習，經過體會和內心感受，進而轉化成研究者創作的語彙，在創作論述建構過程結束的同時，由於研究者在佛法實踐修行上，資質的愚鈍，尚有許多不足之處，只能說是一個階段的記錄，希望透過本章節的回顧與省思，並且展望未來，以達到更為理想的境界。

第一節 回顧與省思

回顧「觀·修」現代藥師佛相藝術創作論述裡，完成了自我實現的部份，大約可分為理論部分、創作部份，與自我認識實踐部份，本節就現階段的創作研究，總結如下：

一、理論的探究與實修的印證

在學習過程中，研修了研究方法、藝術創作理論、美學、藝術史等等，在教授的指導下，獲得充實的藝術理論知識，也學習如何搜集其他相關文獻，能更有效更具條理的整理方法，讓研究者在理論學習上產生更寬廣的視野，對於藝術創作該如何的論述得到很大的幫助。

由於研究者往往會花很多時間在創作上，又對於佛法經藏數量之多，該如何深讀感到無力，雖然自身在修藥師法時得到很多的體悟，有些體悟也呈現在作品上，但真正落在回顧的省思上，也就是把所體悟的，確實和理論或實修的印證上，做相互連接的部份是薄弱的，經由本研究，研究者能得到一些充分的時間，好好的省思，比對，求證，更擴大彙集理解藥師佛相關的理論，真正有機會落實，創作和理論的探究與實修的印證，有系統的完整的呈現。

二、實現自我創作的轉化

佛教最初的佛像，是因為佛陀到忉利天上為母說法，印度的優填王為解日夜思念佛陀之苦，而請工匠用栴檀木造了五尺高的佛陀聖像，起源在於思佛、憶佛，又依據大乘經典中常說，造像功德，造像供養，能積德祈福得到善果和福報等等的觀念，帶動佛像

製作的推展，目的在於宣揚教義，就是把佛法中對佛、菩薩…等的闡述，即文字相轉變為可視的、莊嚴的、堪為大眾敬仰的一種崇高美的形象。然而在藏傳佛教藝術中，要成為專業唐卡的畫師，除了本身的興趣條件外，也必需有虔誠的宗教信仰，及受過正統而嚴格的宗教訓練，擁有專業技法外，還要背誦經書，熟記各種經典中的教義，儀軌、圖像、度量，在佛像繪製上是很嚴格的制約。

從佛像的發展演變，佛像給人根深蒂固的觀念，使創作者和觀看者都離不開視覺對形象的需求，雖然研究者已在佛像藝術創作領域十多年，也不太敢脫離像的表現。

藉由本研究，在觀修創作過程中，內在意識不斷被喚醒和調整，在「沐光系列」七件作品中，藥師佛的形像，以光體的呈現並運用明亮的顏色、行走的姿態、回歸藥師佛最原始的造型、現代圖像喻意的手中持物，雖然有別於傳統的表現，與人的距離稍微近了，但畢竟還是脫離不了形像的存在。在「生命轉化系列」八件作品中，試著回歸到人的視角，由自身內在的觀照來和藥師佛做連結，呈現與人更貼切的生命狀態，由像轉相，雖然最終表現上還是有藥師佛像的存在，但此像在意喻上已獲得轉化，對研究者來說跳脫傳統佛像的框架，是小小自我實現的一小步。

另外在繪畫材質的新運用，即以當代材料繪製，以表達為創作當代佛相的理念詮釋上，是具有時代性的價值。

三、自我的認識與實踐

由於本創作論述的研究與探索，釐清了許多生命的價值，在實踐觀修的過程，除了更專注也做更細微的觀照，透過創作前的止、觀修持，和內心想傳達表現的藥師佛做觀照的連結外，創作者必須收斂自己內在複雜的情緒，反覆觀照轉化，直到回歸到光明自性，以中道純淨的心再來實踐創作，創作中自有不斷的能量資訊和新思維的靈感產生，研究者在創作中發現，表現在創作的作品中，自然呈現出相關佛法的意義和精神，無論是佛光體呈現，走入人間的姿態，材質的運用意涵，技法的表達，象徵物的意境內涵傳達…等，有了前行的作為，相對能得到正能量的回應，創作的作品才能真正呈現出圓滿的佛相，契合佛法的精神內涵，對欣賞者才能傳遞真正的佛法精神，此發現價值，希望能提供給佛像藝術創作者省思和實踐。

佛法研究的方法是內求，僅僅是依靠自我的認識，自己的身心狀態的覺知，佛法雖有八萬四千法門，歸根結底，存乎一心，轉化心的價值，改變意識的正思維，本研究在整體研究結束後，讓研究者在未來佛相藝術創作實踐上更加深信心。

第二節 期許與展望

此階段創作論文的結束，並非創作研究的結束，而是踏上心的旅程的開端，在創作研究的過程當中，仍有許多需要加強，對於未來有以下的期許與展望：

一、踏上心的旅程回歸心靈的自性

現代多元的社會中，雖然不是每個人都需要宗教，但對於生命的認知，身心靈的探討和追求卻日益劇增，人們總以為語言、文字是進行溝通最有效的方式，除了語言文字之外，其實我們無時無刻，都在以本能的直覺反應和周遭的物質環境，進行內在的對話，在個體與外界的互動中，自我心靈所具備認識外在事物的意識能力，是一個出發點，意識中深藏記錄累世以來我們對眼睛的觀察，外在所有觸覺訊息感之的經驗，當我們懂得時常觀照內在的自我，實踐以正念正知來轉化意識，反射出來的物相也能轉化成純淨美好，對應現代人寄於提昇個人的精神層次得到身心靈的成長，事實上也是離不開佛法的。

同樣的，藝術創作者受文化的影響，自身的生命經驗，自我內在和外在此思維的活動，如何選擇操作面對的材料思索，如何產生呈現藝術作品的樣貌或文化的意義等等，過程中也離不開佛法的概念思維。藥師佛的精神理念和藥師佛法的方法，其實每個人在行住坐臥中都有或多或少的體悟，而不知覺。

現代藥師佛相藝術創作對研究者來說，只是踏上自我心旅程的開端，期許自己能勇敢地邁進，把心靈的平和祝福分享給身邊的人。

二、佛像藝術的傳統與創新

藝術充滿著動態的意義，在當今的藝術世界，創作和欣賞再也沒有確切的觀看角度與經驗可循，科技的進步，創作媒材的推陳出新，是否需要賦予確定或完整的內容，它變得只是人與物，觀看與被觀看，可見與不可見，真實與虛幻，縫隙中游移的意念，藝術僅僅作為一個引導我們觀照內在的自我，了解外在的世界，人可以在面對作品沉思冥想的經驗中轉化，使人的心靈獲得真正的平靜喜樂，期望本研究成果能夠給予現今的佛像藝術新的思維與幫助。

參考文獻

參考書目

1. 王揚，《佛教造像法》，台北市：文橋出版社，2001。
2. 王惠民，《解讀敦煌彌勒佛與藥師佛》，上海市：華東師範大學，2016。
3. 太虛，《藥師經講義》〈講藥師經緣起〉，《藥師法門彙編》，臺北，佛陀教育基金會，2012。
4. 江如海，《觀想與超越》，台北市：東大，2006。
5. 吉布，楊典，《唐卡中的曼陀羅》，台北市：達觀，2009。
6. 杜威 (John Dewey)；許崇清譯，《哲學的改造》，上海：商務印書館，1933。
7. 李霖燦，《中國美術史稿》，台北市：雄獅，1996。
8. 李曉、曾遂今，《玩美中國-圖解中國藝術史》，台中市：好讀，2008。
9. 沈以正，《敦煌藝術》，台北市：雄獅，1995。
10. 余秋雨，《藝術創造論》，台北市：天下遠見，2006。
11. 佛光山佛陀紀念館，《千年重光-山東青州龍興寺佛教造像展》，高雄市：財團法人佛光山文教基金會，2012。
12. 星雲大師，《禪與現代生活》人間佛教小叢書(七十七)，新北市：香海文化，2012。
13. 星雲大師口述，《人間佛教佛陀本懷》，高雄市：佛光文化，2016。
14. 南懷瑾，《道家密宗與東方神秘學》，台北市：老古文化，2008。
15. 孫其峰、白雪石、黃均，《國畫技法》，台南市：大孚，1995。
16. 勘千創古人波切；靳文穎譯，《遇見藥師佛》台北市：橡樹林文化，2005。
17. 梅洛龐蒂 (Maurice Merleau-Ponty)；龔卓軍譯，《眼與心：身體現象學大師梅洛龐蒂的最後書寫》，台北市：典藏，2007。
18. 梅洛龐蒂(Maurice Merleau-Ponty)；羅國祥譯，《可見的與不可見的》，北京：商務印書館，2016。
19. 傅謹《宗教藝術比較研究論綱》，台北市：文津，1994。
20. 達賴喇嘛；項慧齡 廖本聖譯，《禪修地圖》，台北市：橡樹林，2003。
21. 虞君質，《藝術概論》，台北市：大中國圖書，1981。
22. 維吉爾·亞德烈(Virgil C. Aldrich)；周浩中譯，《藝術哲學》，台北市：水牛，1987。
23. 蔣勳，《寫給大家的中國美術史》，台北市：東華，1993。
24. 劉其偉，《現代繪畫理論》，台北市：雄獅圖書，1989。
25. 劉鵬，《細說中國佛教》，新北市：人類智庫，2007。
26. 薄松年，《中國藝術史》，台北市：聯經，2006。
27. 顏娟英，《亞藝營歷屆精粹文選》，台北市：財團法人覺風佛教藝術文化基金會，2017。
28. 釋惠敏，《禪定與生活》，新北市：西蓮淨苑，1997。
29. 國立歷史博物館，《絲路上消失的王國：西夏黑水城的佛教藝術》，台北市：國家圖書館，1996。
30. 大地地理《沙漠明珠敦煌》，新北市，大地地理，1999。

基本史料

佛教典籍：

1. 〔東晉〕天竺三藏佛陀跋陀羅譯，《佛說觀佛三昧海經》(CBETA 電子佛典 T15n0643_p0647b15-21)。
2. 〔唐〕玄奘：《藥師琉璃光如來本願功德經》(CBETA 電子佛典, T14, No.450_001)。
3. 《藥師經疏》(CBETA, T85, No.2766_001)。
4. 〔東晉〕帛尸梨蜜多羅：《佛說灌頂拔除過罪生死得度經》(CBETA 電子佛典, T21, No.1331)。
5. 〔隋〕達摩笈多，《佛說藥師如來本願經》(CBETA 電子佛典, T14, No.449- 001)。
6. 〔隋〕達摩笈多，《佛說藥師如來本願經》(CBETA 電子佛典, T14, No.449)。
7. 〔唐〕玄奘，《藥師琉璃光如來本願功德經》(CBETA 電子佛典, T14, No.450)。
8. 〔唐〕義淨，《藥師琉璃光七佛本願功德經》(CBETA 電子佛典, T14, No.451)。
9. 〔唐〕一行撰，《藥師琉璃光如來消災除難念誦儀軌》，(CBETA 電子佛典 T19n0922)。
10. 〔唐〕金剛智，《藥師如來觀行儀軌法》，(CBETA 電子佛 T19n0923)。
11. 〔唐〕不空，《藥師如來念誦儀軌》，(CBETA 電子佛典 T19n0924A)。
12. 〔元〕沙囉巴，《藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌》，(CBETA 電子佛典 T19n0925)。
13. 〔元〕沙囉巴，《藥師琉璃光王七佛本願功德經念誦儀軌供養法》，(CBETA 電子佛典 T19n0926)。
14. 〔明〕受登，《藥師三昧行法》，(CBETA 電子佛典 X74n1483)。
15. 〔清〕工布查布，《藥師七佛供養儀軌如意王經》，(CBETA 電子佛典 T19n0927)。
16. 〔清〕阿旺扎什補，《修藥師儀軌布壇法》，(CBETA 電子佛典 T19n0928)。
17. 不空譯，《藥師如來念誦儀軌》，【大正藏】Vol. 19, No. 924A。
18. 東晉·僧伽提婆譯：《中阿含經》，【大正藏】第一冊，頁 463 下。
19. 宋·求那跋陀羅譯：《雜阿含經》，【大正藏】第二冊，頁 342 下。
20. 《大方廣佛華嚴經卷第十一入不思議解脫境界普賢行願品》大正藏(T) 第 10 冊 No.0293。
21. 〔唐〕不空譯，《大寶廣博樓閣善住祕密陀羅尼經》，(CBETA 電子佛典 T19n1005Ap0630b20- b 21)。
22. 〔清〕工布查布譯解，《佛說造像量度經解》，【大正新脩大藏經】，第 21 冊 No.1419。
23. 《入阿毘達磨論》(CBETA 電子佛典 T28NO1554_001)。

期刊、論文

1. 李玉珉，〈敦煌藥師經變研究〉，《故宮學術季刊》第 7 卷 第 3 期，1990 年出版。
<http://enlight.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MISC/mag12477.htm>。
2. 陳淑芬，《慧琳音義》引玄奘《藥師經》梵漢詞彙對比，中正漢學研究第 22 期 (2013 年 12 月 1 日)，頁 56。<http://www.academia.edu/9167416/> 慧琳音義 引玄奘 藥師經 梵漢詞彙對比
3. 傅楠梓，〈中古時期的藥師信仰〉，碩士論文，玄奘人文社會學院宗教學研究所，2001。

網路資料

1. 黃夏年，〈當代藥師佛信仰崇拜特點〉，發表於第二屆福壽文化 藥師佛與當代社會論壇
<http://zt.pusa123.com/zt/15065.html> (2017/12/21)。
2. 17 世大寶法王噶瑪巴美國 紐約州普賢大吉祥寺開示 <http://www.kagyoffice.org.tw/news/20150424>

- (2017/12/21)。
3. 《佛光山人間佛教研究院》http://www.fgsihb.org/EBook/002_163/index.html#p=2 (2018/12/25)。
 4. 《維基百科》，最後修訂於 2018 年 4 月 13 日，<https://zh.wikipedia.org/wiki/能量>(2017/10/20)。
 5. 《佛光大辭典》https://www.fgs.org.tw/fgs_book/fgs_drser.aspx(2017/10/12)。
 6. 星雲法語 3—身心的安住
<http://www.3fo.org/article/article.jsp?index=68&item=114&bookid=2c907d494582062501458d7ab56f0097&ch=3&se=26&f=1>(2017/10/30)。
 7. 丁福保，〈佛學大辭典〉，
<http://www.buddhaspace.org/dict/dfb/data/%25E4%25B8%2589%25E5%258D%2581%25E4%25BA%258C%25E7%259B%25B8.html> (2108/04/29)。
 8. 〈佛學大辭典〉，《維基百科》，最後修訂於 2016 年 12 月 9 日，<https://zh.wikisource.org/zh-hant/佛學大辭典/肉髻>(2018/3/6)。
 9. 〈圖畫見聞志卷一〉，《中國哲學書電子化計劃》，2006-2018，
<https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&chapter=575386&searchu=%E6%9B%B9%E8%A1%A3%E5%87%BA%E6%B0%B4>(2018/05/02)。
 10. 華人百科，<https://www.itsfun.com.tw/吳道子/wiki-2453365-4536935>(2018/5/9)。
 11. 劉秋陽。《劉秋陽官方網站》。<http://liuqiuyang.orgcc.com/article/v55664.html>(2018/5/18)。
 12. 一行佛學辭典搜尋 <http://www.muni-buddha.com.tw/buddhism/dictionary-google.html>(2018/4/12)。
 13. 《佛說相好經》，CBETA 電子佛典 ZW03n0031bp0414a14-16，
http://tripitaka.cbeta.org/ko/W03n0031b_001(2018/5/29)。
 14. 《維基百科》最後修訂於 2018 年 1 月 3 日，<https://zh.wikipedia.org/wiki/丙烯酸顏料>(2018/5/8)。

圖片來源

1. http://blog.sina.cn/dpool/blog/s/blog_769fb5f30101grua.html?md=gd(2017/11/8)。
2. http://www.cntangka.com/tuku/yonghegong_4.html(2017/12/28)。
3. http://blog.sina.com.cn/s/blog_769fb5f30102w04b.html(2017/11/23)。
4. <http://www.fodhk.org.hk/cave/132>(2017/10/19)。
5. <http://www.tianjian.cc/neighbor/forum.php?mod=viewthread&tid=459>(2018/3/3)。
6. <http://slidesplayer.com/slide/11696256/>(2018/3/3)。
7. <https://i.pinimg.com/originals/2f/ac/d8/2facd8614e699c6bf0208bcd7d1f23b.jpg>(2018/4/9)。
8. <https://www.pinterest.se/pin/480970435188213624/?lp=true>(2018/5/2)。
9. <http://wemedia.ifeng.com/6391992/wemedia.shtml>(2018/4/20)。
10. <http://bodhi.takungpao.com/ptls/wenhua/2016-08/3352931.html>(2018/1/2)。
11. <http://gongjushu.oversea.cnki.net/oversea/ShowDetail.aspx?Table=CRFDOTHERINFO&ShowField=Content&TitleField=Title-ShowTitle&Field=OTHERID&Value=R20061103600A000054>(218/4/11)。