

道教繪畫中的超自然構成及審美新探
：以〈劉海戲蟾圖〉為例

A New Study of Supernatural Composition and
Aesthetics in Taoist Painting : A Case Study of
“Liu Haichan carrying a three-legged toad”

楊偵琴

Yang, Zhenqin

國立臺灣藝術大學書畫藝術學系博士班研究生

摘要

本研究以〈劉海戲蟾圖〉的超自然構成及審美新探為題，進行超自然圖像的視覺特徵及審美新論。首先，從元代顏輝〈蛤蟆仙人像〉及傳明吳偉〈畫劉海蟾〉、明代劉俊〈劉海戲蟾圖〉之圖像綜合、比對、分析，探討道教仙人劉海人物像的造型和三足蟾圖像的視覺內涵；再由道教仙境之構成，解析道教繪畫的神域空間景觀特色和超自然表現力；最後，以「量子訊息場」進行超自然圖像的審美新探，期能提供圖像史學有新的創見及貢獻。

【關鍵字】 道教繪畫、劉海戲蟾圖、超自然圖像、量子訊息場

一、緒言

本研究於 2016 年初探「明代道教繪畫」，當時從神仙人物畫中的線條與仙境構圖著墨，審視道教繪畫在明代畫史的發展。在眾多道教仙人圖像中，明代宮廷畫家劉俊所繪製的〈劉海戲蟾圖〉畫中劉海漂浮於海上的情境，有超自然般的奇幻風格，引發深究興趣。筆者後續察考相關文論及畫作，閱讀石守謙〈神幻變化：由福建畫家陳子和看明代道教水墨畫之發展〉一文，啟發筆者對明代道教繪畫的視覺賞析興趣，文中指出劉俊的〈劉海戲蟾圖〉是明代仙人圖畫中的一種重要典型，畫幅正中作仙人劉海抱一蟾立於浪濤之上，是 15 世紀宮廷繪畫的標準產品。筆者在 2016 年 6 月初撰〈道教繪畫的神域畫境：初探《劉海戲蟾圖》的仙境及神域空間〉一文，透過〈劉海戲蟾圖〉的視覺形式，探索圖像造型及畫面仙境空間特點，進行視覺特色初探，文末將明代劉俊〈劉海戲蟾圖〉畫中似展仙術的道教仙人像及造型比例超脫現實體積大小的靈獸之畫作，暫定為「寫實的超現實」繪畫；針對神域空間滲有寫實與想像結構並存的樣式，語為「超現實」畫境。然而，道教繪畫的神域空間雖有「超現實」般的想像力，在處理仙凡雙境的同時，亦可呈現仙境與人境併置的樣態，同時兼具自然空間（塵世）和「幻想空間」（天界）的雙重時空表達，筆者認為用「超現實」一語不足表達此類畫題之概稱，有再行探究之必要。

從道教繪畫構成的角度而言，美裔法籍學者、法國高等研究院和香港中文大學勞格文（John Lagerwey）教授說：「道教是一個複合的象徵結構系統，它以景點和偶像為基礎，在儀式和音樂中得到表現。」¹是以道教繪畫在仙凡之間的造境，畫面複和多重圖像元素組合，畫中人物神化的造型及仙境景觀併置，有別於寫實繪畫空間的景象，兼具主觀意念形塑景觀（仙境）和偶像（神仙）的視覺表

¹轉引自朱越利，〈跨文化視角與「道教學譯叢」〉，《弘道》，第一期，總第五十期（香港：青松觀香港道教學院，2012 年），頁 13。

達，如：明代劉俊〈劉海戲蟾圖〉的劉海飄浮於畫面中央，一種近似海中孤島的隔離模式，此視覺構成特色是否與道教道場修煉空間的設定有關，依據道教美術學者黃士珊考察宋代道教儀式的空間性與物質性，以視覺觀點指出道教儀式的空間結構：從六朝以來的古法，為中心多層式的「壇」。到唐宋變革，為分離式的「幕」。簾幕裝飾，成為「舞臺表演」的象徵性框架。²景觀設計學者俞孔堅指出道教繪畫的山水為「景觀理想」中的仙境和神域模式，是屬宗教信仰與神話的理想，分為崑崙山模式、蓬萊模式和壺天模式三類。³從現有文獻推估，道教繪畫中形成的「幕」之空間結構，可能有景觀理想、神話理想及表演意味。⁴以傳明代宣德年間宮廷畫家商喜〈四仙拱壽圖〉為例，畫中劉海神態自若騎乘金蟾漂浮於水上，道術精奇，好似表演一場非常人可及的特異功能，此類超凡的畫境有神性或巫術般的玄妙思想，並非西洋繪畫「超現實主義」(Surrealism)強調的直覺式創作，道教繪畫中的超自然圖像更有「天人合一」般的思想，神仙在畫裡展現神力，造型手法充滿奇趣和異想，凡人可以透過修煉昇仙，從凡間轉換至仙境空間，道教繪畫將寫實與理想意象重新組合、創造新境，所以神域空間之「幕」亦有避世、修煉之意。本研究擬將道教繪畫中超自然的奇蹟圖像、有神話思維的超常圖像、畫中呈現超乎凡人可達到的能力或非塵世可視之景象，擬稱「超自然圖像」(Supernatural Images)。

本文以「劉海戲蟾圖」的超自然構成及審美新探為題，進行超自然圖像的視覺特徵及審美新論。首先，從元代顏輝〈蛤蟆仙人像〉及傳明吳偉〈畫劉海蟾〉、明代劉俊〈劉海戲蟾圖〉之圖像綜合、比對、分析，探討道教仙人劉海人物像的

²黃士珊，〈從《道藏》的「圖」談宋代道教儀式的空間性與物質性〉，《藝術史研究》，第十三輯（高雄：中山大學藝術史研究中心，2011年），頁48。

³俞孔堅，〈理想景觀探源－風水的文化意義〉，北京：商務，2004年，頁42－46。

⁴道教繪畫的空間性之相關論述，參考林世斌，〈以道教風水學的觀點閱讀顧愷之《畫雲臺山記》〉，《藝文薈粹雜誌》，第5期，2011年8月，取自<http://www.epochtimes.com/b5/11/8/1/n3331519.htm>，2016年6月14日瀏覽。對於道壇「幕」之表現，參考黃士珊，〈從《道藏》的「圖」談宋代道教儀式的空間性與物質性〉，《藝術史研究》，第十三輯，（高雄：中山大學藝術史研究中心，2011年），頁50-52。

造型和三足蟾圖像的視覺內涵；再由道教仙境之構成，解析道教繪畫的神域空間之山水觀和超自然表現力；最後，以「量子訊息場」進行超自然圖像的審美新探。

二、劉海戲蟾圖的人物及三足蟾圖像之形成

劉海是五代宋初道士，道號海蟾子，亦稱劉海蟾，畫幅通常配有三足蟾蜍，為道教美術常見題材，本研究察考劉海仙人形象的出現，初見宋末元初畫家顏輝〈蛤蟆仙人像〉，時元代道教以全真道為主流，全真道將劉海奉為北五祖之一。據元代劉志玄著《金蓮正宗仙源像傳》記載，劉海是燕山人也，年十六登遼之甲科，仕至上相。後易道衣，佯狂歌舞，遠遊秦川，劉海最後遁跡於終南、太華之間，不知所終，元世祖忽必烈（1215-1294）封劉海號「海蟾明悟弘道真君」，元代第三位皇帝元武宗（1281-1311）封劉海為「海蟾明悟弘道純佑帝君」。⁵

（一）劉海蟾人物 圖像的時代特徵

以下擬以元代顏輝〈蛤蟆仙人像〉（圖 1）為例，分析劉海圖像的時代特徵，圖中蛤蟆即三足蟾，仙人為全真到五祖劉海，元代全真道是初傳於金世宗時期的道教派別，亦稱全真派，發展至元代，道教乃以全真道為主流，全真道倡儒釋道三教合一，道教仙人劉海圖像在此時期呈現兼容並蓄、多元並存的特色，劉海圖像在金末元初繪畫中的出現也正反映當時政權由蒙古族掌權，從劉海人物輪廓特徵推斷，是一典型胡貌像，〈蛤蟆仙人像〉中的劉海呈現胡貌之特徵。比對現藏於國立故宮博物院的元人〈宣梵雨花圖〉（圖 2），僧人端坐石上誦讀梵文經卷，高鼻深目、膚色黝黑，從輪廓特徵及沈穆膚色來看，近似元代胡貌梵僧畫法，天空中飄下滿天花雨，陪侍的白猴伸手接取落花，這樣的神蹟配合僧人頭後的圓光乍現，使得畫中更添神異色彩。

⁵ 參考吳、宋一夫楓主編，《中華道學通典》（海南：南海出版社，1994年），頁974。《正統道藏》中第76冊。洞真部譜錄類。一卷。



圖 1.元代 顏輝〈蛤蟆仙人像〉絹本設色
191×79.8cm 日本京都知恩寺藏



圖 2. 元人〈宣梵雨花圖〉軸 絹本設色
335x101cm 國立故宮博物院藏

元畫描繪人物衣紋線條圓轉，勁健有力，對僧服上的裝飾、飄揚的花朵以及白猴身上的密毛，不同質感的刻劃十分細膩。山水煙雲的背景純以水墨畫成，衣飾與花雨的鮮艷色彩形成對比，線條粗細兼具、配色明暗協調，在畫家的妙筆下，呈現出端凝又神秘的宗教氣氛。⁶ 見顏輝〈蛤蟆仙人像〉也有著水氣淋漓的玄秘氛圍，而〈宣梵雨花圖〉僧袍褶紋描線繁麗細緻，裝飾性強，白猿身上毛密，筆法細膩，有元畫裝飾性面貌。元代的羅漢造形屬人間相，而密教喇嘛及西域高僧的來華，遂使羅漢面貌呈現出西天梵相的影子。⁷ 蒙元時期，西藏高僧被尊為帝師，佛教傳入影響蒙古文化與漢文化的交融，傳世畫作有近似中亞人種造型的胡僧形象，元代顏輝〈蛤蟆仙人像〉人物繼承南宋畫風，近似元代羅漢畫，此時期特色為胡貌相。

⁶馬孟晶，〈「天子之寶—台北國立故宮博物院的收藏」展品系列(四) —繪畫〉，《故宮文物月刊》，第 247 期（臺北：國立故宮博物院，2003 年 10 月），頁 32。

⁷參陳清香，〈論元代的羅漢畫〉，《華崗佛學學報》，第 8 期（臺北：中華學術院佛學研究所，1985 年），頁 283-308。

再論空間營造及畫面布局，〈蛤蟆仙人像〉和〈宣梵雨花圖〉兩幅畫作形式相仿。〈蛤蟆仙人像〉畫中仙人端坐石上，手持桃枝，金蟾在側；〈宣梵雨花圖〉梵僧端坐石上，手持經卷，靈猴在側，空中花雨紛飛，相較另一件傳元代劉貫道畫〈羅漢〉（圖3），兩位羅漢衣紋以白描筆法表現線條韻味，其中一位羅漢坐在樹下岩石上，手執枯枝，枯枝似乎有超自然的法術，枯枝長出蓮花，蓮花又幻化出一隻手捧仙桃的小猴，對坐羅漢長眉有鬚，呈巨目大鼻、長耳蓄髮的特徵，通幅構圖簡潔、清雅脫俗，表現對悟禪意。人物面貌有著誇張的比例，這三件畫作人物皆端坐於石上，呈現沉思或冥思的樣態，身畔的動物似有靈性，〈蛤蟆仙人像〉的金蟾比例超乎現實，〈宣梵雨花圖〉中的靈猴有擬人化的姿態，單手接住空中飄落的花雨，〈羅漢〉圖的小猴由枯枝上的蓮花幻化而出，充滿戲劇性的張力，使得寧靜的畫面有動態魔術般的戲法情境。



圖3.傳 元代 劉貫道畫〈羅漢〉軸 67.4x56.6cm 國立故宮博物院藏

綜合比對此上述三幅元代道釋畫，元代顏輝〈蛤蟆仙人像〉和元人〈宣梵雨花圖〉以及傳元代劉貫道畫〈羅漢〉三幅用筆、氣脈均屬高古細潤作風，皆注重線條美感及裝飾性，描繪長眉、大眼、高鼻的臉部特徵，元代顏輝〈蛤蟆仙人像〉的劉海仙人像呈現胡貌特點。

(二)劉海與三足蟾圖像的互動關係

蟾蜍即蛤蟆，亦稱蟾諸，〈劉海戲蟾圖〉通常與金蟾（三足蟾）形成互動關係，從文學角度理解劉海蟾圖像的形成與轉變，韓國趙仁秀〈關於道教神仙劉海蟾圖像學的形成〉一文，指出在繪畫圖像的表現，劉海蟾通常與三腳蟾蜍並顯，從民間信仰與民間文學史料觀點，辨析劉海蟾的意象之形成，宋代時期劉海蟾仙人形象普及，現存最早的圖像可被追溯至元朝，至明代中葉以後，劉海蟾形象逐漸轉變為吉祥的象徵民俗。⁸ 由於北宋皇帝宋徽宗（1082- 1135 年）崇信道教，宋徽宗尊號「教主道君皇帝」，北宋詞人柳永以文學寫當時皇家主流信仰與道教仙境，將虛構的仙境透過文字藝術堆砌出隱逸避世的玄想秘境，柳永在《巫山一段雲》第三首有「海蟾狂戲」之語：「清旦朝金母，斜陽醉玉龜。天風搖曳六銖衣。鶴背覺孤危。貪看海蟾狂戲。不道九關齊閉。相將何處寄良宵。還去訪三茅。」

《巫山一段雲》是宮觀齋醮宴集時所演奏的道曲曲辭，描寫神仙生活，寫清晨朝西王母，黃昏醉於西王母居所，天風搖曳仙人輕薄的衣裳，獨乘鶴背，「貪看海蟾狂戲」為戀看劉海撒金錢之戲，宋代戲曲題材有劉海劇，而《柳永詞新釋輯評》指說另四首詞中有「真游」、「天書」、「河清」等用語，可能與宋真宗和契丹的天書事件有關，詞選原唐教坊曲之「巫山一段雲」詞調，帶有縹緲無定、空靈虛幻的意味。⁹ 從曲辭文字及〈劉海戲蟾圖〉圖像人物和蟾蜍的互動結構觀看，劉海所戲之蟾並非塵世所見蟾蜍，而是帶有靈物象徵的三足大金蟾，圖像中的蟾蜍比例超乎現實體積大小，有強化視覺張力之效果，藉此彰顯蟾蜍招財致富的神話。中國戲曲花鼓戲亦流行《劉海戲蟾》劇目，時人認為金蟾為招財之物，得之可致富，民間傳說劉海降服金蟾，金蟾隻餘三腳，道教繪畫及戲曲、文學以「劉海戲蟾」象徵招財寓意，三腳蟾蜍口銜金錢者，寓意闢財、富貴，於是三腳蟾蜍有致富之徵，亦稱三足蟾。

⁸[韓]趙仁秀，〈關於道教神仙劉海蟾圖像學的形成〉(道教神仙劉海蟾圖像의形成에대하여)，《美術史學研究》，第 225·226 號，2000 年 6 月，127-148（22 頁），取自 <http://www.happycampus.com/doc/9170361>，2017 年 3 月 6 日瀏覽。

⁹參考葉嘉瑩、顧之京，《柳永詞新釋輯評》（北京：中國書店，2005 年），頁 150-157。

承前所述，劉海形象有灑財濟貧之說，《正統道藏》文獻記載劉海悟道棄官且盡碎寶器，不貪戀塵世物慾，元代劉志玄著《金蓮正宗仙源像傳》描述劉海十六歲登遼代(916-1125年間)科甲，描述劉海受道人正陽子以金錢疊卵喻人事之危，頓悟仕途危機、棄官修道。圖像中的劉海有童子貌和成年貌兩種，元代《金蓮正宗仙源像傳》中的劉海初為少年貌，後得道入崑崙仙境，受封為真君和帝君：

師姓劉名操，字宗成，號海蟾子，燕山人也。年十六登遼之甲科，仕至上相。嗜性命之學，未究玄蘊，忽有道人來謁，師以賓禮延之，問其姓名，默而不答，惟索鸚卵十，金錢一，以金錢置按上，囊景疊十卵不墜。師歎曰：危哉。道人曰：公身命俱危，更甚於此。師復問曰：如何是不危底。道人乃斂鸚卵，金錢擲之於地，長笑而去。師於是頓悟，因夜宴，盡碎寶器，明日解相印，易道衣，佯狂歌舞，遠遊秦川。復遇前次道人授以丹訣，方知是正陽子也。師嘗有句雲：拋離火宅三千口，屏去門兵十萬家。又有長歌雲：醉騎白驢來，倒提銅尾樣。引箇碧眼奴，擔著獨胡瘦。自忘塵世事，家住葛洪井。不讀《黃庭經》，豈燒龍虎鼎。獨立都市中，不受俗人請。欲擁霹靂琴，去上崑崙頂。吳牛買十角，溪田耕半頃。種黍釀白膠，便是神仙境。醉臥古松陰，閒立白雲嶺。要去即便去，直入秋霞影。師後以道妙授董凝陽、張紫陽，乃遁跡於終南、太華之間，不知所終。有詩文行於世。元世祖皇帝封號海蟾明悟弘道真君，武宗皇帝加封海蟾明悟弘道純佑帝君。¹⁰

文中道人正陽子是指呂洞賓，由於呂洞賓點化劉海，劉海頓悟後，於夜宴時盡碎寶器，顯示劉海拋塵世虛妄之象，捨離塵世、寶器盡碎，遂有灑財濟貧之說。

¹⁰《正統道藏》中第76冊。洞真部譜錄類。一卷。



圖 4. 傳 明代 吳偉〈畫劉海蟾〉49.2×51.2cm 國立故宮博物院藏

「劉海戲蟾圖」發展至明代，形貌為體態端嚴的成人，以傳明代浙派畫家吳偉(1459—1508 年)〈畫劉海蟾〉(圖 4)為例，此時期劉海形貌與元代〈蛤蟆仙人像〉的仙人臉部線條明顯和緩，無大眼高鼻特徵，髮型較〈蛤蟆仙人像〉齊整，不像明代李日華《六研齋筆記》所載之哆口蓬髮貌，所記如下：

雪中展黃越石，攜來四仙古像。一為鐵拐李，坐石上對懸瀑，仰視天際，隱隱一鐵拐飛行空中。一為海蟾子，哆口蓬髮，一蟾玉色者，戲踞其頂，手執一桃連花，葉鮮活如生，背綠竹六莖，不見枝梢。一為寒山子，倚絕壁，雙手展卷，若題詩竟而自為吟諷者。一為拾得，跌大松根植苔蒂於傍松，當拾得之背旁，又各潤四五寸人，不盡松深山絕壑中，真景物也。¹¹

¹¹ (明)李日華，〈六研齋筆記〉，卷一，《欽定四庫全書》本。本書 4 卷，拆分成 2 冊。影印古籍。欽定四庫全書·子部十·雜家類。

上段文中人物均出現在傳明代商喜〈四仙拱壽圖〉內，本文後「超自然的飄與飛」一節詳論。《六研齋筆記》海蟾子「哆口蓬髮」形貌較接近明代劉俊的〈劉海戲蟾圖〉（圖7），而「手執一桃連花葉鮮活如生背綠竹六莖不見枝梢」記述，筆者認為此「劉海戲蟾」的畫面，比較像元代顏輝〈蛤蟆仙人像〉的畫面構成，明代吳偉〈畫劉海蟾〉圖的背景是松樹，元代顏輝〈蛤蟆仙人像〉劉海手執一桃連花葉鮮活如生，背景綠竹不見枝梢，綠竹由根至梢、形象由顯漸隱，有仙境煙雲瀰漫之境。（圖5、圖6）



圖 5. 元代 顏輝〈蛤蟆仙人像〉局部



圖 6. 元代 顏輝〈蛤蟆仙人像〉局部

在明代，劉海形象的典型代表以劉俊〈劉海戲蟾圖〉（圖7）為標準，浪濤包圍著劉海與蟾，瀰漫神秘感，石守謙在〈神幻變化：由福建畫家陳子和看明代道教水墨畫之發展〉文中強調明代宮廷畫家劉俊所繪製的〈劉海戲蟾圖〉為明代仙人圖畫重要典型代表：

成化時（1465-1487）宮廷畫家劉俊所作的〈劉海戲蟾圖〉代表著一種重要的典型。此畫正中作仙人劉海抱一蟾立於浪濤之上，製作嚴謹，乃是 15 世紀宮廷繪畫的標準產品。這一類型的道教人物畫在風格上與元代流行於浙江、江西等地以顏輝為代表的職業畫風十分接近。¹²



圖 7. 明代 劉俊〈劉海戲蟾圖〉絹本設色 139.5×97.8cm 中國美術館藏

明代劉俊〈劉海戲蟾圖〉和顏輝的〈蛤蟆仙人像〉同樣講究線條的流暢，這是表達道教仙境罡風的速度，道教仙人入畫的構圖特色，劉海如入道場的結構空間，漂立於海面上的構成，彷彿施展法術般的超自然圖像，彰顯劉海與蟾的組合，顯示仙凡之別，此構成更添神蹟情韻，亦為超自然圖像在空間表達的一項特色。

¹²石守謙，〈神幻變化：由福建畫家陳子和看明代道教水墨畫之發展〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》，（1995 年 3 月）第 2 期，臺北：國立台灣大學藝術史研究所出版，頁 50。



元代 顏輝〈蛤蟆仙人像〉局部



明代 劉俊〈劉海戲蟾圖〉局部



傳 明代 吳偉〈畫劉海蟾〉局部

圖 8.「劉海戲蟾圖」劉海與金蟾的主從對應關係

比對元代顏輝〈蛤蟆仙人像〉、明代劉俊〈劉海戲蟾圖〉及傳明代吳偉〈畫劉海蟾〉圖示劉海與蟾的互動關係，畫面中有「主—從」之對應。(圖 8)劉海與蟾在「劉海戲蟾圖」的構成，通見劉海(主)與三腳蟾蜍(從)並顯的結構。若以此主從觀點來看畫，〈蛤蟆仙人像〉中的劉海將蟾蜍駕於右肩，蟾蜍一足爪抓住劉海頭髮，此時劉海眼珠翻起白眼、詼諧蹙眉苦笑，不知是「劉海戲蟾」還是「蟾戲劉海」，彼此有著交互糾纏關係，抑或隱含挑戰權威的訊息；另見劉俊

〈劉海戲蟾圖〉畫中的劉海咧嘴笑，通身漂浮海上，雙手捧三足蟾，蟾的頭頂著葫蘆腹，而葫蘆嘴朝向劉海嘴巴，形成一條「<」型的視覺動線，視覺焦點停在劉海臉部，劉海露齒一笑，畫面洋溢喜悅情緒；上述兩件作品中的劉海與蟾有觸覺上的互動情狀，但是吳偉〈畫劉海蟾〉中的劉海與蟾確是各踞一方，劉海彎身微傾，目視著三足蟾，蟾舉勢待發，似乎即將躍起一跳的預備動作，劉海與蟾彼此目光互相對望，蟾似乎釋放試探的訊息，可能即將更進一步跳向劉海的位置，三幅各具巧思。

三、劉海戲蟾圖的超自然神域空間

道教繪畫神域空間滲有寫實與想像結構並存的樣式，超自然圖像的神域空間可能是由具體生活空間發想，畫家在處理仙凡雙境的同時，亦呈現人境與仙境併置的樣態，同時兼具自然空間（塵世）和「幻想空間」（天界）的雙重時空表達，以下就「劉海戲蟾圖」的超自然神域空間，進行視覺構成分析。

(一)超自然空間的理想

從道教宇宙觀看道教繪畫暨「劉海戲蟾圖」的視覺空間表現，道教「洞天」景觀是道教神仙得道之居所，近似筆者早期研究金銀紙版畫的構圖特點，畫面周圍以連續圖紋形成一個方寸之「框」，畫家於此方寸矩形空間佈置主要人物圖像。道教繪畫在處理仙魂圖像在異度空間的表現，見「亡魂圖像」及「仙人圖像」情境空間，呈現雲或海包圍人物的構成。（圖9）繪畫主題人物外圍的「框」可能意味人的心靈空間，建構人對永生與再生的希望，道教版畫〈亡雲〉（亡魂）圖像為人死後的靈魂，慰無主孤骨或無後亡靈，亡魂背景四朵雲水紋象徵時空的轉化，理性規矩的排列。¹³〈亡雲〉靈魂被雲水紋包圍，正面笑口端立姿態與〈劉海戲蟾圖〉的劉海飄立於雲水之間，顯示圖中人物脫離凡質之別。

¹³楊偵琴，〈「紙馬」（金銀紙）圖像之研究—納天地神靈於方寸之間的民俗藝術〉（國立彰化師範大學藝術教育研究所碩士論文，2005年1月），頁91-94。



〈亡雲〉版畫 15.2×9cm 國立臺灣博物館藏 明代 劉俊〈劉海戲蟾圖〉絹本設色

圖 9.「亡魂圖像」及「仙人圖像」情境空間比對

此兩件作品主題人物與背景空間之構成，人物居中立像，四周雲水紋包圍，極為神似。這種類似舞台空間的「框」是道教洞天空間，顯示框幕中主題人物仙魂進入異度空間，圖以雲水或浪紋帶入玄虛之境。論自漢代以來有關地理緯書中的洞天故事，這種圖畫中的神魂空間是富有神話色彩的神話地理，實際上也借中國各地名山、島、洞安置想像道教鬼神的空間框架，透過此「洞」穿越不同世界，進入神秘的洞與人間隔懸，它象徵另一個世界，這是道教「山中有洞，洞中有天」的形式。¹⁴ 以「亡魂圖像」及「仙人圖像」情境空間比對，皆象徵人物進入另一個不同於現實的世界，區隔人境與神境的差異。從道教風水學的觀點來看，道教名山多山勢高峻、峰巒連綿、澗溪幽深、雲煙瀰漫、古木蒼翠之特色，有不可思議的傳說，增添神祕氛圍，吸引道士入山修行煉丹。¹⁵ 畫中經營雲煙幽深的聖域空間，此方寸空間為神秘的洞天福地，也正是道教繪畫主題人物呈現之處，有如置身天地道場修煉之意，畫中主題人物的身心靈與天地相融，呈現得道回歸

¹⁴參考陳弱水主編，《中國史新論：思想史分冊》（臺北：聯經出版，2014年），頁269。

¹⁵林世斌，〈以道教風水學的觀點閱讀顧愷之《畫雲臺山記》〉，《藝文薈粹雜誌》，第5期，2011年8月，取自 <http://www.epochtimes.com/b5/11/8/1/n3331519.htm>，2016年6月14日瀏覽。

天地之象，此修煉情境就像《正統道藏》洞玄部靈圖類〈太上玉晨鬱儀結璘奔日月圖〉（圖 10）玉堂宗旨云：

當於朔旦平坐，清齋靜定，叩齒三十六通，先存自己丹田為大海，日從海出，本身坐頂門，身如山石，呪曰：陽生元海，自下而升，混混陽精，逐散羣陰，中有大神，鬱儀之君，降此真氣，濯我身形。¹⁶



圖 10. 〈太上玉晨鬱儀結璘奔日月圖〉

道教繪畫亦透過圖像傳遞天人合一的訊息與理想，表達人與天地自然同構，降此真氣以修煉悟道，回歸無極原始純態。景觀設計學者俞孔堅指出，宗教信仰與神話，不但表達人們的社會理想，也是景觀理想，他考察中國人心目中仙境和神域的模式，分為崑崙山模式、蓬萊模式和壺天模式三類，崑崙山模式強調高峻險絕的隔離特徵，蓬萊模式強調海中孤島的隔離特徵，壺天模式是一種突出四壁的圍護與屏障，以及一個小到不能再小的豁口。¹⁷ 明代劉俊〈劉海戲蟾圖〉空間結構為蓬萊模式，圖中劉海飄立於畫面海中央，有海中孤島的隔離特徵，〈亡雲〉版畫也有類似的特點，這是與世隔離的蓬萊模式神域空間，畫面以雲水及浪紋隔離外界塵世的仙人居處之地，如奇異幻境；明代道教中的仙人題材，將道教

¹⁶圖文出處：〈太上玉晨鬱儀結璘奔日月圖〉，撰人不詳，約出於南北朝。係摘錄《九真中經》改編而成。一卷。底本出處：《正統道藏》洞玄部靈圖類。

¹⁷俞孔堅，《理想景觀探源－風水的文化意義》（北京：商務，2004年），頁42－46。

思想與神仙思想融入世俗，突出畫中人物對應關係，饒富趣味之故事情節。¹⁸吳偉〈畫劉海蟾〉背景老松及遠處山勢包圍著劉海，彰顯主題人物與蟾的互動；劉俊〈劉海戲蟾圖〉畫中的劉海漂浮在海上，浪濤幾乎布滿整個畫面，這空間亦如道教儀式的道場格局，也像是畫中「戲劇」表演的舞臺。

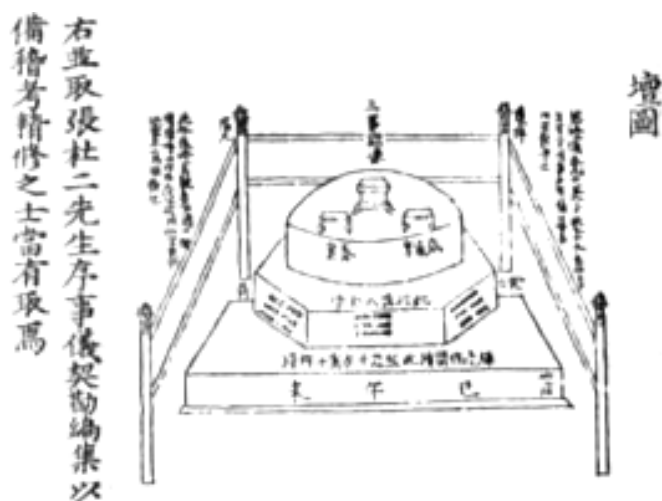


圖 11.《道門定制》三層式中心式壇圖

從視覺觀點看道教儀書中保存的材料，道教儀式的空間結構的「壇」與「幕」兩種道場格局，道場設計反映宇宙觀、儀式表演及時間順序：六朝以來的古法，為中心多層式的「壇」，〈壇圖〉（圖 11）出自 12 世紀《道門定制》三層式中心式壇圖，三尊經像安置在第一臺座，擺放主尊神明造像之所，這種壇圖法天象地而立，周圍有八卦及象徵方位的標示。依據勞格文的研究，現代道士進入道場稱「入山」，整個道場可比擬為具體而微的宇宙之體，與道、自然及人的身體相呼應。¹⁹此「壇」意味著主體神仙的居所，道教繪畫畫框之中央也就成了主題人物的居所，有此「壇」的概念，劉俊〈劉海戲蟾圖〉人物左右兩側的雲水紋路形成類似表演舞台的「幕」，這是唐宋以後才有的道場格局，唐宋變革，為分離式的「幕」，簾幕裝飾成為「舞臺表演」的象徵性框架。²⁰幕有動態儀式及表演空間

¹⁸林莉娜，〈明代宮廷繪畫之研究〉，臺北：國立故宮博物院書畫處，取自

http://report.nat.gov.tw/ReportFront/report_detail.jsp?sysId=C09100690，2016 年 5 月 19 日瀏覽。

¹⁹〈壇圖〉及勞格文說法轉引自黃土珊，〈從《道藏》的「圖」談宋代道教儀式的空間性與物質性〉，頁 48。勞格文原文出處：Lagerwey, *Taoist Ritual in Chinese Society and History*, p25, p27, p29.

²⁰「壇」與「幕」的概念參考，全上，頁 48。

的概念，「劉海戲蟾圖」之「戲」字充滿表演意味的提示，畫面有戲劇般的情境。

(二)超自然的飄與飛

道教仙人置身仙境，神域空間有「幕」之格局、有表演概念，畫面的故事性及戲劇張力就此展開，以下就「誇大視覺比例及懸空技巧」與「煙嵐氣韻」分述。

1.誇大視覺比例及懸空技巧

承前述，透過畫作看道教仙人展超自然神力，分析圖像的「態疊加」(superposition)²¹ 與懸空仙術。道教仙人劉海除與三足蟾蜍配搭出現之外，元代劉志玄著《金蓮正宗仙源像傳》記劉海因受正陽子呂洞賓點化得道，彼此有師徒關係，又同為全真道的「五陽祖師」，道教繪畫可見兩仙同時入畫。由於劉海和王重陽、王玄甫、鐘離權以及呂洞賓併稱全真道「五陽祖師」、「五陽帝君」，有時，劉海也出現在八仙圖和慶壽題材的畫裡，傳明初宮廷畫家商喜(約 15 世紀中期)的〈四仙拱壽圖〉(圖 12)即為祝壽題材，此作描寫四仙渡海，畫幅四仙為寒山、拾得及李鐵拐和劉海，最右邊的仙人是劉海，劉海坐騎誇大視覺比例的蟾蜍，懸空漂浮於海上，這種超能力非凡人可及。



圖 12. 傳 明代 商喜〈四仙拱壽圖〉絹本設色 98.3x143.8cm 國立故宮博物院藏

²¹“quantum superposition”, Stanford Encyclopedia of Philosophy, The Metaphysics Research Lab, <https://plato.stanford.edu/search/searcher.py?query=superposition>. Accessed 17 April 2017.

本幅傳承唐代吳道子「吳帶當風」之描法，並受宋、元減筆禪畫之影響，人物衣紋飄舉轉折近似「折蘆法」，用筆鋒芒豪縱。²²畫幅洋溢著超自然的奇蹟和情緒，雲與水的線條奔放，四仙悠然飄於水上，水的姿態活力無限，忽粗忽細的線條變化多端，浪濤以顫筆勾描，裝飾意味甚強。劉海表情愉悅，圖中李鐵拐赤腳踏在拐上渡海，神技超人，可是祂卻驚奇地瞠目端凝遠方天際像「飛機」的交通工具，細看原來是駕著仙鶴飛翔的壽星，這件畫作傳述 15 世紀中期，畫家想像人類可否飛行空中的奇蹟，美國萊特兄弟（Wilbur Wright、Orville Wright）在 20 世紀終於實現「飛行者 1 號」的夢想，駕著鳥翼般展翅於空中的飛行器，超自然的圖像表述人類富於創造與想像，終有實現奇蹟夢想之可能。



明代 吳偉畫〈北海真人像〉軸 158.4x93.2

國立故宮博物院藏



傳 明代 商喜〈四仙拱壽圖〉局部

國立故宮博物院藏

圖 13. 誇大視覺比例及懸空技巧

同樣的視覺特效，明代吳偉畫〈北海真人像〉也是將靈龜誇大比例，用懸空

²²王耀庭，〈明商喜四仙拱壽圖〉，收入王耀庭、童文娥編，《長生的世界：道教繪畫特展圖錄》（臺北：國立故宮博物院，1996年），頁 82-83。

技巧強化神仙施展法術般的靈力，此「態疊加」之組合讓畫中主要人物與靈獸共展法力無邊的想像，「態疊加」是指圖像中有兩個或多個元素刺激產生的合成反應，如畫中的仙術如此高明，是由每個刺激單獨產生的反應之和，有仙人奇技加上靈物功能之合成。(圖 13) 這種型態的超自然表現手法，透過靈物神力來強化神仙的仙氣和法力，藉由水上仙術和懸空技巧，特別能創造仙人法力無邊的特效，畫中唐代禪僧寒山和拾得兩人仙術也藉助竹帚和荷葉來完成懸空渡河之奇蹟。

(圖 14)



圖 14. 仙術特徵之一(靈物+仙人奇技=仙術)

本研究在此觀察超自然圖像中的超自然表現力，以「態疊加」觀點來詮釋，「態疊加」來自量子物理、系統論，相當於造型原理的「重疊」與「疊合」，不過它更強調訊息能量與「場」的概念，透過靈物在畫中傳遞的波(訊息)與仙人奇技傳遞的波之總和，兩個訊息場「重疊」與「疊合」之加總，即為兩個訊息波的振幅之和，使得原本只是單純的凡物與凡人之像，有了不尋常的波訊息加入，形成超自然的動力，波與波之間的關係密切，互為纏結與糾纏。

2. 煙嵐氣韻

蟾蜍生活習性白晝多匿居泥中或棲居石下和草間，僅夜間才外出覓食，所以「劉海戲蟾圖」的畫面多顯潮濕草叢或水氣、暗夜的詭秘效果，此詭秘也是圖像中的各種元素共同傳遞出畫面的一種動力。



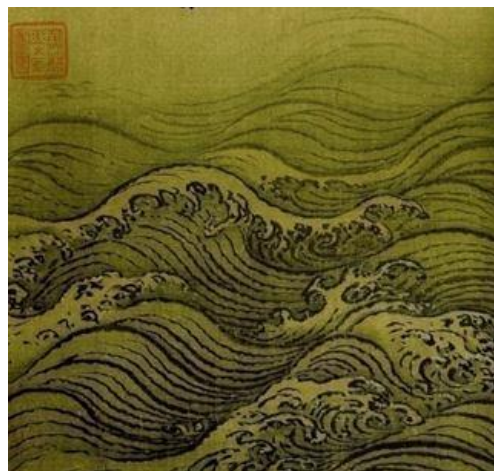
圖 15. 明代 劉俊〈劉海戲蟾圖〉軸絹本設色 181.3 x 108.8 cm 石家莊文物館

我們看明代劉俊這幅〈劉海戲蟾圖〉劉海側身行於水上，畫中水氣之表現，前景河海洶湧，遠景煙漫無邊，浪濤勾水紋的裝飾感極強，以誇飾法營造仙境的空間感和動態，透過水的至遠處留白、遠水無波，拉長空間的深度。(圖 15) 劉俊在〈劉海戲蟾圖〉中水的姿態承南宋馬遠（1160-1225 年）《水圖卷》(圖 16)「層波疊浪」之特徵，以顫筆和勾畫法寫浪，澎湃氣勢，豪氣振奮，濤之起落有

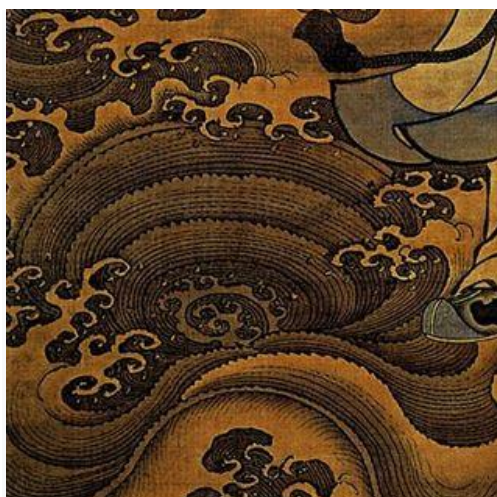
如蛟龍蟄伏，裝飾感強，見後期浮世繪葛飾北齋〈富嶽三十六景〉之一的浪花風格，也有如明代劉俊〈劉海戲蟾圖〉勾水姿態的層次和裝飾感。



明代 劉俊〈劉海戲蟾圖〉局部顫筆



南宋 馬遠〈水圖卷〉局部絹本淡設色
每段 26.8 x 41.6cm 北京故宮博物院



明代 劉俊〈劉海戲蟾圖〉局部勾水畫法

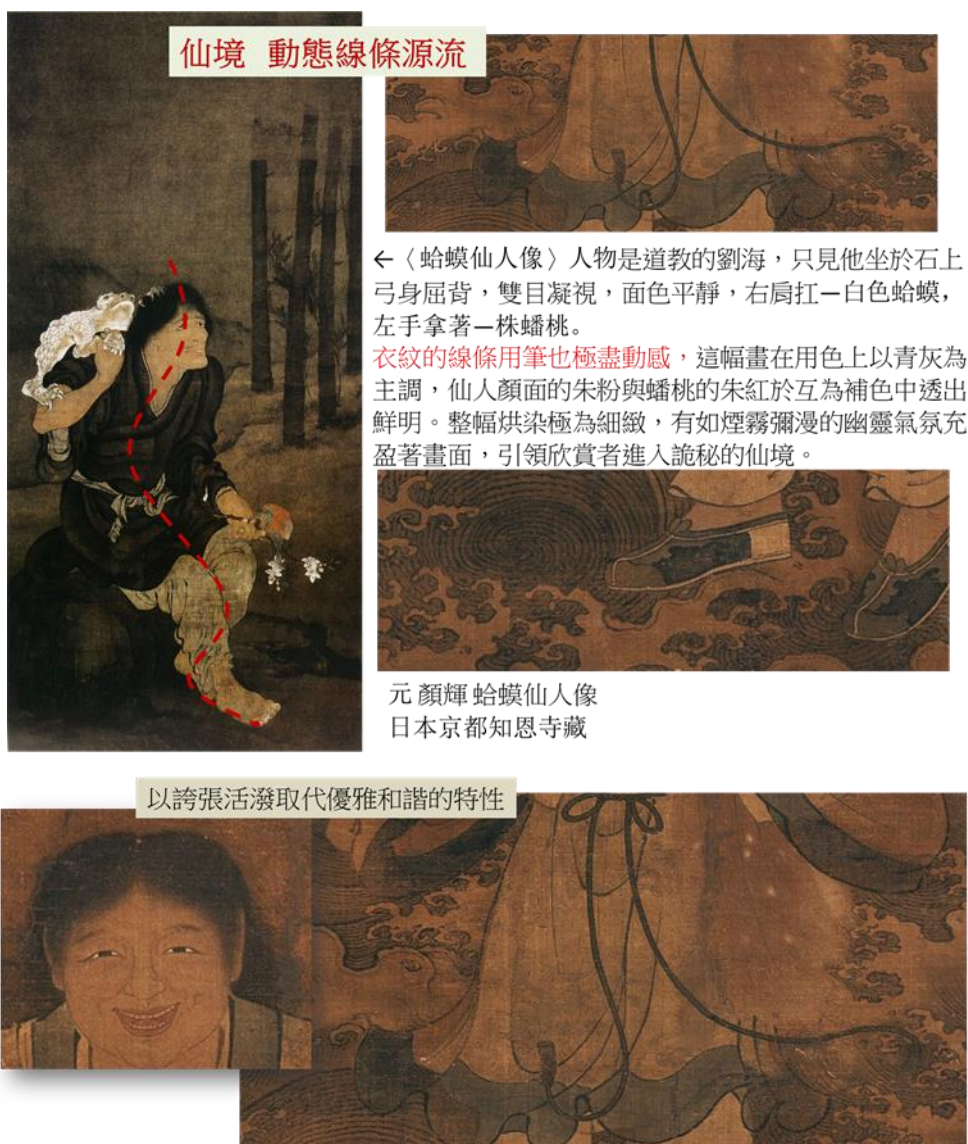


葛飾北齋〈富嶽三十六景〉之一

圖 16. 水的姿態

回顧前述，顏輝〈蛤蟆仙人像〉畫面帶有南宋時期的濕筆水墨氣韻，色調黝暗，烘染細緻，此神秘墨色的明暗度有凹凸立體感，畫面充滿濕氣，背景帶有雲霧煙嵐，煙霧瀰漫的神祕氣氛盈滿整個畫面，劉海坐在苔石上，弓身屈背，左手持蟠桃，右肩扛白色的三足蟾，面色雖似平靜，但寧靜的氛圍中有著欲動似動的態勢，劉海臉部輪廓及衣紋的線條隱藏著「下一步」可能的動態，劉海的左腳略為抬起，可能呈現欲起身之動作，也可能即將變化雙腳姿態，顯詭秘仙境的神祕

感與不確定性。這種視覺動態就像元代全真道的道士畫家黃公望在〈寫山水訣〉講山與水須以脈相連，經營山水活法的氣勢來自動態與氣脈連貫，〈寫山水訣〉載道：「水出高原，自上而下，切不可斷脈，要取活潑之源。」畫面用筆及構圖有起伏、轉折之連貫變化，劉俊〈劉海戲蟾圖〉圖示裙褶細密勾畫，裝飾講究線條方向，產生視覺動力和知覺感受，使得畫面人物或山水位置，甚或是形色、空間都有運行的方向和速度感，產生視覺動力的運動效果，這也是超自然圖像帶給我們有一種神秘動力的感受，仙境煙嵐、仙人、仙氣，不僅透過墨色烘染，還有隱藏的動態線條引領視覺進入超自然畫境。(圖 17)



仙境 動態線條源流

← 〈蛤蟆仙人像〉人物是道教的劉海，只見他坐於石上，弓身屈背，雙目凝視，面色平靜，右肩扛一白色蛤蟆，左手拿著一株蟠桃。
衣紋的線條用筆也極盡動感，這幅畫在用色上以青灰為主調，仙人顏面的朱粉與蟠桃的朱紅於互為補色中透出鮮明。整幅烘染極為細緻，有如煙霧瀰漫的幽靈氣氛充盈著畫面，引領欣賞者進入詭秘的仙境。

元 顏輝 蛤蟆仙人像
日本京都知恩寺藏

以誇張活潑取代優雅和諧的特性

圖 17. 「劉海戲蟾圖」眉、眼、衣紋及水波動態局部

四、超自然圖像的審美新探

彼得·伯克 (Peter Burke, 1937-)《圖像證史》書中綜觀圖像研究的思想，在〈聖像與超自然圖像〉一章論述宗教圖像有教化作用，喚起冥思刺激物，也是交流教義之物。他反思 19 世紀至 20 世紀的圖像學研究，檢視潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky, 1892 - 1968) 在圖像解釋的第三層次，也是最後一個層次，他表明宗教圖像並不總是寓言式的，如果沒有特定民族、時代、宗教、哲學背景，便無法理解圖像訊息，必須透過文化的理解，才能正確解譯，值得注意的是，宗教圖像在傳達的同時，也正喚起觀眾情感或是更深層的內涵訊息，彼得·伯克：「歷史學家需要圖像學，也必須超越它。」²³由此觀點引申出對圖像學方法的最後一點批判，這種圖像審美過於強調字面的解釋，重視以邏輯為中心，以圖像闡述思想，有沒有可能以不同觀點詮釋圖像美感。

關於超自然圖像的審美，尤其是道教圖像的審美理想，是筆者所關切的主題，也是筆者對超自然圖像意義與解釋的省思。筆者在 2005 年發表碩士論文〈「紙馬」(金銀紙)圖像學之研究—納天地神靈於方寸之間的民俗藝術〉論述道教儀式用的金銀紙圖像，當時採藝術史學家潘諾夫斯基 (Erwin Panofsky, 1892 - 1968 年) 在 1939 年提出的圖像學研究法分析，對應金銀紙圖像進行三個層次描述，從圖像主題自然意義、圖像寓意至象徵意涵，解釋納天地神靈於方寸之間的金銀紙圖像，筆者反思有關宗教藝術涉及神話構念的圖像，本超乎自然與現實的想像，在審美層次有無可能突破此三個層次的限制，抑或是提供不同視域的觀察，本研究在圖像審美層次，嘗試由量子物理之訊息場觀點，提出新的審美路徑。

²³[英]彼得·伯克(Peter Burke, 1937-)著，楊豫譯，《圖像證史》(Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence)，北京：北京大學，2008 年，頁 41-44、頁 51。

過去學者談論道教繪畫中仙境的氣韻，多論述畫面之情境以及墨法或線條之變化，如畫面仙氣非凡、衣摺飄動、年代考據，或是以意境言論。但是道教仙人是以真炁提煉出發的真仙形象，這其中是否隱藏著我們視覺略過的秘密，道教繪畫主題內蘊道教思想，道以「炁」生萬物，傳統道論：「道也者，果何謂也？一言以定之，曰炁也。」道論將道歸為炁，炁即為「能量」，道教神靈形象由真氣所凝結，稱「真形」，道言此「炁」不是可見之氣，乃先天地的造化之氣，炁可形成真神、真形：「夫天地之有始也，一炁動盪，虛也開合，雌雄感召，黑白交凝，有無相射，混混沌沌，沖虛至聖，包含合靈，神明變化，恍惚立極，是為太易，是為有使之始也，是謂道生一也，是曰之始。」²⁴ 天地之始前的炁，萬物據此而生，如道教繪畫之靈感來源亦由炁生，始於無名，借形喻道，畫有能量嗎！

筆者嘗試以明代劉俊〈劉海戲蟾圖〉（圖 7）為例，進行審美新探，此圖可能充滿了許多訊息，在基礎圖像知識的建構下，轉向以「訊息場」作為審美的路徑，重審圖像傳達的「場」訊息，「場」是一種以圖像元素論綜合層次的美感，結合靈視，跳脫純粹視覺路徑。圖畫中的元素以形為質，物質即為能量，這些已被科學證實的真理，訴說物質的背後依賴能量場的作用而成形，場是波所組成的，場的作用就是波的作用，宇宙的組成充滿了粒子，每個粒子都隱含著看不見的量子波動場，而此波動場就是物質與外界進行溝通的訊息場。畫作本身即由各種的原料粒子組成，透過畫面的動勢及玄虛之境組成，所形成的神秘空間，以畫面為例，劉海為純態 a，蟾為純態 b，其「態疊加」之間有著交互的作用，而劉海戲蟾的「戲」就是一種「共振原理」，代表著彼此之間有著「量子的糾纏」，量子力學認為，每一種物質都有其相映的物質波，波有共振特性，當等頻相應時會產生波的「疊加」，傳達了出神秘的訊息。以道教「炁」場論，道教繪畫中以炁成形之真神（劉海與蟾）是天地抽象能量的組成，有運行的動力存在，超越視覺層次的審美，觀者對一幅畫的喜悅情緒可能受到「場論」與能量「波」（圖像訊息）

²⁴馮國超，〈中國傳統文化讀本-《性命圭旨》〉電子書，吉林人民出版社，2006年，頁15。

影響，當觀者審美一幅超自然圖像的意義時，可能會受到「波」之影響而擺動。

(圖 18)

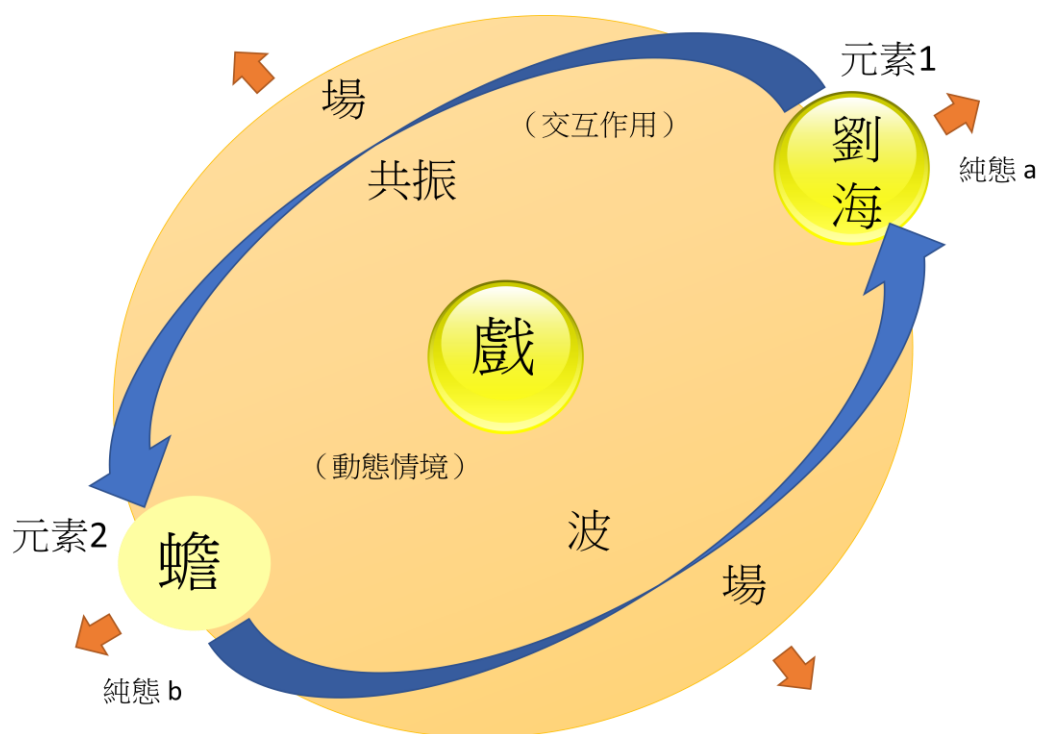


圖 18. 量子訊息場--圖像的「態疊加」(superposition) 示意圖

(楊偵琴, 2017 年 繪製)

本文試以「量子訊息場」作為審美的路徑示範，先將「劉海」與「蟾」此兩元素，暫時分割，抽離至圖像為組合前的原始狀態。第一階，將圖像轉向最純粹的原始「純態」(pure state)，圖像中的「純態」元素彼此之間的關係有關聯性 (correlation)，在這個階段形成一種「混態」，「劉海」與「蟾」有著密不可分的關係，就像本文前一章節所述的「態疊加原則」(superposition principle)，「態疊加」就是量子物理中超越光速的訊息傳遞，每一種「純態」在第二階段釋放各自的訊息，來到此第三階段各自的「訊息場」重疊，「純態」與「純態」關係彼此「糾纏」(Quantum Entanglement)，它們之間的關係彼與此交互作用，這就是現代物理學講的「量子糾纏」(Quantum Entanglement)²⁵現象。「純態」之間彼此

²⁵quantum theory, Stanford Encyclopedia of Philosophy, The Metaphysics Research

互有關係，「劉海」形象男性（屬陽），「蟾」象徵月亮（屬陰），「劉海與蟾」的「態疊加」可能隱含著道教一陰一陽、一虛一實的動態關係，體現「乾陽坤陰」和「陰陽相濟」之關係，道教圖像中的太極思想，陰中有陽、陽中有陰，陰陽相繼，生生不息。

以美國心理學家大衛·R·霍金斯(David R. Hawkins, M. D., Ph. D., 1927-2012)於 1995 年發表「意識地圖」(Map Of Consciousness) (表 1) 心靈能量圖表，思考圖像能量場及訊息傳輸問題，霍金斯在《心靈能量：藏在身體裡的大智慧》〈藝術心靈力〉(Power in the Arts)一章，說明藝術作品內在力量可以向外傳遞。筆者好奇有關宗教圖像之間的關係，以及物質一張圖裡的綜合表現，「純態」或是「態疊加」圖像中的神秘力量傳遞著什麼訊息，霍金斯在〈藝術心靈力〉說道所有的藝術形式，只有音樂能以最快速度讓人熱淚盈眶、讓人雀躍不已，或啟發我們發揮最大的愛與創造力的形式。²⁶ 音樂透過樂器聲響律動，撼動人心，而繪畫如何將宗教理想與精神情感投射於人心，是超自然力的存在，抑或是有隱藏的動能嗎？那看不見的「炁」是什麼？我在霍金斯歷時二十年臨床實驗指出宗教聖像能量的對數(Log)數據，透過他研究圖像的能量，研究指出代表神性化身的型態樣式有高能量釋放。當人們欣賞藝術圖像的同時，圖像訊息釋放的訊息「場」可使人類心靈感知能量頻之高低，藝術作品反映藝術家在追求完美、優雅歷程之作，觀者會有強與弱的肌肉反應，本研究的試探及圖像「訊息場」的審美路徑，如何能達到開悟境界，就像《說文解字·心部》釋「悟」字所言：「覺也，從心吾聲。」從心直觀圖像。

Lab ,<https://translate.google.com.tw/translate?hl=zh-TW&sl=en&u=https://plato.stanford.edu/contents.html&prev=search>. Accessed 14 June 2016.

²⁶David R. Hawkins 原著，蔡孟璿譯，《心靈能量：藏在身體裡的大智慧》，臺北：方智，2012 年，頁 208。

意識地圖 (Map Of Consciousness)					
神性觀點 (God-view)	生命觀點 (Life-view)	等級 (Level)	對數 (Log)	情感 (Emotion)	過程 (Process)
大我	如是	開悟	700-1000	妙不可言	純粹意識
一切存在	完美	安詳	600	極樂	覺照光明
一體	完整	喜悅	500	寧靜	變容顯光
慈愛的	仁慈的	愛	400	崇敬	天啟
有智慧的	有意義的	理性	350	瞭解	抽象
仁慈的	和諧的	接納	310	寬恕	超越
啟發性的	有希望的	意願	310	樂觀	意圖
賦能的	滿足的	↑中立	250	信任	釋放
允許的	可行的	↓勇氣	200	肯定	賦能
冷漠	苛求的	驕傲	175	輕蔑	自誇
想報復的	敵對的	憤怒	150	仇恨	侵略
拒絕的	失望的	欲望	125	渴求	奴役
懲罰的	令人恐懼的	恐懼	100	焦慮	退縮
輕蔑的	悲劇的	悲傷	75	懊悔	消沉
譴責的	無望的	冷漠	50	絕望	上癮
懷恨的	邪惡的	內疚	30	指責	破壞
鄙視的	悲慘的	羞恥	20	恥辱	消滅

表 1. David R. Hawkins 意識地圖(Map Of Consciousness)²⁷

霍金斯的臨床研究顯示：「等級 200 的測定值是強弱吸引子之間及正負影響之間的平衡點。意識地圖最重要的研究目的就是區分外力與真實心靈力的不同。

²⁷本研究 2016 年製表，參原文 Hawkins, David R., Power Vs. Force: The Hidden Determinants of Human Behavior. 2002, New York. Hay House, Inc., p. 38. 及 David R. Hawkins 原著，蔡孟璿譯，《心靈能量：藏在身體裡的大智慧》，臺北：方智，2012 年，頁 93。

當人的看法隨著他的意識能量等級進化時，人們所謂的『因的領域』其實就是『果的領域』。」²⁸人類大腦皮質的視覺神經細胞對特定圖像的刺激反應，影響身體感覺神經細胞，如肢體反應。感覺神經系統有科學的根據，科學家認為不同感覺接受器傳導不同的感覺。視覺大腦複雜，大腦是接收視覺的終點站，圖像在這時候停留在你的腦海，此時，我們還會自己詮釋所看見的圖像。大腦的語言功能，將訊息載入腦中。²⁹這如同道教論先天之炁，代表無極，此真炁體與現代科學的能量體可能是同一概念，對於道教繪畫中的炁與能量表現，量子思潮引發筆者邁向另一審美的新視角，在腦中詮釋圖像傳遞的情感與能量等級。

以共振物質的能量訊息場之觀點來看，圖畫投射出畫家內心的想像，畫面傳遞出不同的能量，而道教繪畫中的神域空間以及人物畫之情境和元素，帶動觀者不同的感官體驗，以圖為例說明，明代咧嘴笑的劉海的畫面元素共組一幅充滿喜悅感之作；反觀元代顏輝的〈蛤蟆仙人像〉從人物情態和仙境氛圍充滿神秘；明代吳偉〈畫劉海蟾〉動中有靜，靜態畫面有呼之欲出的動勢；商喜的〈四仙拱壽圖〉畫中四仙在水上漂浮，展現勇氣與肯定。

五、結論

本文的書寫，由傳統繪畫中的超自然構成走向審美新探紮根，提出以「量子訊息場」作為審美的路徑，尚處持續進行中的研究階段。現階段研究結論，有關劉海戲蟾圖的人物及三足蟾圖像之形成，元初畫家顏輝〈蛤蟆仙人像〉劉海形象從人物輪廓特徵推斷是一典型胡貌。明代「劉海戲蟾圖」哆口蓬髮，傳明初宮廷畫家商喜的〈四仙拱壽圖〉以及劉俊所繪製的〈劉海戲蟾圖〉劉海臉上掛著祂在特有的咧嘴笑容，有誇張變形的特色。另，劉海圖像通常與三足蟾形成互動關係，

²⁸全上，頁92、頁95。

²⁹David Filkin 著，陳澤涵譯，《霍金陪你漫遊宇宙》，1998年，新新聞文化出版。

道教仙人劉海與三足蟾靈物在「劉海戲蟾圖」的構成有「主—從」對應結構，由此主從觀點來看畫，元代顏輝〈蛤蟆仙人像〉中的劉海將蟾蜍駕於右肩，蟾蜍一足爪抓住劉海頭髮，劉海翻白眼、詼諧蹙眉苦笑，隱含挑戰權威的訊息；明代劉俊〈劉海戲蟾圖〉畫中的劉海咧嘴笑，畫面洋溢喜悅情緒；明代吳偉〈畫劉海蟾〉劉海與蟾各踞一方，劉海與蟾彼此目光互相對望，釋放試探的訊息，深具巧思。

文中，分析劉海戲蟾圖的超自然神域空間和構圖特點，畫面周圍以連續圖紋形成一個方寸的「框」，於此方寸矩形空間佈置主要人物圖像。這種類似舞台空間的「框」是洞天空間，顯示框幕中主題人物仙魂進入異度空間，圖以雲水或浪紋帶入玄虛之境。〈劉海戲蟾圖〉畫中的劉海漂浮在海上，浪濤幾乎布滿整個畫面，這空間亦如道教儀式的道場格局，也是畫中「戲」的表演舞臺。「劉海戲蟾圖」神域空間滲有寫實與想像結構並存的樣式，在處理仙凡雙境的同時，亦呈現人境與仙境併置的樣態，同時兼具自然空間（塵世）和「玄想空間」（天界）的雙重時空表達，圖像傳遞天人合一的訊息與理想，圖像中的超自然表現力，以「態疊加」觀點詮釋，相當於造型原理的「重疊」與「疊合」，不過它更強調訊息能量與場的概念，透過靈物在畫中傳遞的波（訊息）與仙人奇技傳遞的波之總和，兩個訊息場「重疊」與「疊合」之加總，即為兩個訊息波的振幅之和，使得原本只是單純的凡質、凡物與凡人之像，有了不尋常的波訊息加入，形成超自然的奇蹟構想，如〈四仙拱壽圖〉水上仙術的圖像類型浪濤勾水紋的裝飾感極強，以誇飾法營造仙境的空間感和動態能量。

文末，以「量子訊息場」作為新的審美的路徑試探，本文嘗試以「劉海戲蟾圖」說明圖像傳達訊息是一種以圖像元素論綜合層次的美感，結合靈視，跳脫純粹視覺路徑，從共振物質的能量訊息場之觀點來看，圖畫投射出畫家內心的想像，畫面傳遞出情緒能量。以道教「炁」場論，道教繪畫中以炁成形之真神（劉海與蟾）是天地抽象能量的組成，有運行的動力存在，超越視覺層次的審美，觀者對

一幅畫的喜悅情緒可能受到「場論」與能量（圖像訊息）影響，當觀者審美一幅超自然圖像的意義時，可能會受到「波」之影響而擺動。當「訊息場」重疊，「純態」與「純態」關係彼此「糾纏」，它們之間的關係彼與此交互作用，這就是現代物理學講的「量子糾纏」現象。「純態」之間彼此互有關係，「劉海」形象男性（屬陽），「蟾」象徵月亮（屬陰），「劉海與蟾」的「態疊加」可能隱含著道教一陰一陽、一虛一實的動態關係，體現「乾陽坤陰」和「陰陽相濟」之關係，道教圖像中的太極思想，陰中有陽、陽中有陰，陰陽相繼，生生不息。

參考文獻

(一)期刊論文或研討會論文

王耀庭，〈元人畫劉海像〉，收入王耀庭、童文娥編，《長生的世界：道教繪畫特展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1996年，頁73-74。

王耀庭，〈明商喜四仙拱壽圖〉，收入王耀庭、童文娥編，《長生的世界：道教繪畫特展圖錄》，臺北：國立故宮博物院，1996年，頁82-83。

石守謙，〈神幻變化：由福建畫家陳子和看明代道教水墨畫之發展〉，《國立台灣大學美術史研究集刊》，第2期，臺北：國立台灣大學藝術史研究所出版，1995年3月，頁47-74。

朱越利，〈跨文化視角與「道教學譯叢」〉，《弘道》，第1期，總第50期，香港：青松觀香港道教學院，2012年，頁12-21。

馬孟晶，〈「天子之寶 — 台北國立故宮博物院的收藏」展品系列(四) — 繪畫〉，《故宮文物月刊》，第247期，臺北：國立故宮博物院，2003年10月，頁32。

黃士珊，〈從《道藏》的「圖」談宋代道教儀式的空間性與物質性〉，《藝術史研究》，第十三輯，高雄：中山大學藝術史研究中心，2011年，頁45-74。

黃士珊，〈寫真山之形：從「山水圖」和「山水畫」談道教山水觀之視覺型塑〉，《故宮學術季刊》第31卷第4期，2014年，頁121-204 (Abstract in English, pp. 182-183)。

陳階晉、賴毓芝主編，〈傳元人畫劉海蟾〉，《追索浙派》，臺北：國立故宮博物院，2008年，頁183。

陳清香，〈論元代的羅漢畫〉，《華崗佛學學報》，第8期，臺北：中華學術院佛學研究所，1985年，頁283-308。

(二)書籍或博碩士學位等專著

David Filkin 著，陳澤涵譯，《霍金陪你漫遊宇宙》，新新聞文化出版，1998 年。

David R. Hawkins 著，蔡孟璿譯，《心靈能量：藏在身體裡的大智慧》(Power VS. Force: The Hidden Determinants of Human Behavior)，臺北：方智，2012 年。

John Briggs&F.David Peat 原著，王文彥譯，《混沌魔鏡》，臺北：牛頓出版社，1995 年。

Lagerwey, John. Taoist Ritual in Chinese Society and History. New York: Macmillan Publishing Company. 1987.

Peter Burke 著，楊豫譯，《圖像證史》(Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence)，北京：北京大學，2008 年。

Werner Heisenberg 原著，《量子論》，臺北：凡異出版社，1993 年。

(宋)朱震，〈漢上易傳卦圖〉，《摛藻堂四庫全書薈要》本。本書漢上易傳 11 卷，拆分成 8 冊；卦圖 3 卷，拆分成 2 冊；叢說 1 卷，拆分成 1 冊。頁 20-21。

(清)鄭績，〈夢幻居畫學簡明論花卉翎毛〉，收入於俞建華《中國古代畫論類編》，人民美術出版社，2004 年，頁 1218。

撰人不詳，〈太上玉晨鬱儀結璘奔日月圖〉，約出於南北朝。係摘錄《九真中經》改編而成。一卷。底本出處：《正統道藏》洞玄部靈圖類。

《正統道藏》中第 76 冊。洞真部譜錄類。一卷。

吳楓、宋一夫主編，《中華道學通典》，海南：南海出版社，1994 年。

徐復觀，《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1982 年。

俞孔堅，《理想景觀探源—風水的文化意義》，北京：商務，2004 年。

葛洪著，陳飛龍註譯，《抱樸子內篇今註今譯》，臺北：臺灣商務印書館，2001 年。

楊偵琴，〈「紙馬」(金銀紙)圖像之研究—納天地神靈於方寸之間的民俗藝術〉，國立彰化師範大學藝術教育研究所碩士論文，2005 年 1 月。

楊偵琴，《飛天紙馬——金銀紙圖繪的民俗故事與信仰》，臺北：臺灣書房，2007 年。

陳弱水主編，《中國史新論：思想史分冊》，臺北：聯經出版，2014年。

劉思量，《中國美術思想新論》，臺北：藝術家出版社，2001年。

葉嘉瑩、顧之京，《柳永詞新釋輯評》，北京：中國書店，2005年。

(三)電子資料庫或網站

Murphy, J.M., Caro, M.J., and Choi, J., (author n.d.), 'Estetica Cuantica: A new approach to culture', <http://www.gradnet.de/papers/pomo01.paper/Choi01.htm>. Accessed 27 August 2016.

Entretanto, *Muerte de uncuántico*, <http://www.entretantomagazine.com/2015/06/25/muerte-de-un-cuántico/>. Accessed 28 June 2016.

quantum theory, Stanford Encyclopedia of Philosophy, The Metaphysics Research Lab, <https://translate.google.com.tw/translate?hl=zh-TW&sl=en&u=https://plato.stanford.edu/contents.html&prev=search>. Accessed 14 June 2016.

趙仁秀，〈關於道教神仙劉海蟾圖像學的形成〉（道教神仙劉海蟾圖像의形成에 대하여），《美術史學研究》，第 225·226 號，2000 年 6 月，127-148（22 頁），<http://www.happy-campus.com/doc/9170361>，2017 年 3 月 6 日檢索。

林世斌，〈以道教風水學的觀點閱讀顧愷之《畫雲臺山記》〉，《藝文薈粹雜誌》，2011 年 8 月，第 5 期，<http://www.epochtimes.com/b5/11/8/1/n3331519.htm>，2016 年 6 月 14 日檢索。

林莉娜，〈明代宮廷繪畫之研究〉，臺北：國立故宮博物院書畫處，http://report.nat.gov.tw/ReportFront/report_detail.aspx?sysId=C09100690，2016 年 5 月 19 日檢索。

