

佛光山佛教藝術理念探析——從太虛大師到星雲大師看近現代佛教藝術的開展

尚 榮
南京大學哲學系副教授

中文摘要

佛教歷來重視藝術的教化功能，並多能運用藝術的各種形式彰顯和傳播佛教義理和精神。佛光山在以文化弘法的宗旨主導下，藝術同樣是重要的弘法媒介，各種藝術形式都已為佛光山應用於弘法利生的事業中。佛光山以藝術弘法，從其源流上追溯，則與太虛大師倡導的人間佛教相似。太虛大師很早就注重佛教藝術，認為要保護佛教藝術，並且提倡以各種藝術形式弘揚佛教。但他提出的很多理念由於時代的機緣不成熟而大多不能實現。然佛光山不斷地革新藝術形式，在建築、音樂和書畫方面都有卓越的成就。最後，嘗試從佛教藝術的變革中反思現代中國藝術理念的取向問題。本文正是試圖從這一理路入手，探討近代以來佛教藝術的開展及其人間佛教的弘化。

關鍵字：太虛大師 佛光山 星雲大師 藝術理念



Seeing the Development of Modern Buddhist Arts From Master Taixu to Venerable Master Hsing Yun

Shang Rong

Associate Professor, Department of Philosophy, Nanjing University

Abstract

Buddhist history has always put emphasis on teaching through the use of arts in different ways to spread Buddhist theories and spirit. While the propagation of culture is one of Fo Guang Shan's main objectives, art is just as important in propagation. The different formats of art have been used to promote the Buddhist teachings and to benefit all beings. Fo Guang Shan uses art to propagate the Buddha's teachings, the cause for that dates back to the Humanistic Buddhism promoted by Master Taixu. Master Taixu has always thought of Buddhist arts as important, the need to protect Buddhist arts, and using different forms of method to propagate the Buddha's teachings. However, at the time, his proposal was not recognized and hence did not come to fruit. Through Fo Guang Shan, the continuous effort to keep innovating new art forms, from architecture, music and books all have outstanding achievements. Lastly, attempting to raise questions about the evolution of Buddhist arts to reflect modern concept of Chinese Arts. This paper will begin with that intention and discuss the current development of Buddhist art and other propagation works of Humanistic Buddhism.

Keywords: Master Taixu, Fo Guang Shan, Venerable Master Hsing Yun,
Concepts of arts

一、前言

近代以來，中國佛教界興起人間佛教運動，由太虛大師首倡而延續於今，在台灣有持續發展，且特別昌隆，佛教團體如佛光山、慈濟功德會、法鼓山等。每個大的佛教團體皆有自身獨特的弘法利生之取向，其中佛光山尤以佛教文化接引信眾為顯，令人矚目。佛光山既以文化弘法為主，則對於佛教藝術的應用則非僅多樣，且有重大之創新處，頗能應當今世界文化之潮流而不斷革新融合，於藝術中體現佛法的精神，使得佛教藝術特別之教化功能得以大為彰顯，其在佛教修行中佐以文化趣味，藝術意蘊，使得佛教在傳播和教化過程中更顯豐厚、圓滿。如此可說，以入世之教而作佛事，以出世之心而化眾生，真正將人間佛教之人間化和化人間辯證統一。

若論佛光山藝術的研究，近來也有不少的專文對佛光山的建築、音樂和圖畫進行探討。這些論文多以描述和歸納的思路探究，讓人們對佛光山藝術上的成就有感性的認知及理論的分解，有助於理解佛光山弘法的價值趨向。在此機緣之下，若能究其整體面貌，作追蹤溯源之考察，另取現代藝術理論加以比較分辨，則可對佛光山佛教藝術意涵有所體解，亦能助於世人對當代佛教藝術的價值有新的認知。本論文將首先追溯太虛大師對待藝術的態度和期待，以觀照佛光山今日弘傳佛教藝術之本懷，此為第一部分。第二部分則就佛光山開山星雲大師將藝術運用於佛光山建設的理念加以探究；第三部分從佛光山在建築、音樂和書畫方面的實踐加以分析，從中看出具體細微的考量。最後，則就現代藝術理念之轉變看佛光山藝術的特質，並從佛教教義方面對現代藝術的取向加以反思。

二、至美之佛教：太虛大師論佛教藝術

太虛大師為近代以來佛門百科全書式的人物，其不僅於佛典經藏深有研



究，若唯識、中觀等深奧義理皆有深入且獨特的理解。此外，太虛大師於其它宗教多所涉獵，對西方多種學問科目也多所融通。太虛大師學術視野宏闊，且善於綜合運用並將一切於人類有價值之文化相統攝，對於每一學科都是在對人類精神超越的系統中分析之。對於佛教藝術，太虛大師也是在這樣一個背景之下提出，且特別討論了中國佛教藝術對民眾和國家之時代意義。

（一）佛教藝術為東方藝術之瑰寶

太虛大師首先對「藝術」一詞加以分析，他認為，「言技藝者：即藝術也。」¹也就是藝術本來指稱的是技藝。而近代以來，中國人用詞頗為混亂，他說：「近人習用名詞，有極不合理者，例如『國術』一名，實系武術或體育。豈因我國唯此術故名國術耶？抑因此術唯我國有故名國術耶？殊不可解！」²就藝術來說，實際只應是美術的一分支，美術之來源當有工藝和文學兩部分。太虛大師此處所說的文學為小說、劇本等，而不包括文辭、文章等。他說「若乃近人則專以『詩』、『小說』、『劇本』名文學，以我觀之，此但應名為『美術文』耳。藝術之藝，亦通工藝，故應正名『美術』。美術之畫，美術之文，均為美之一份，何得以『美術文』冒『文學』全稱！」³可說，太虛大師在此是以「美之術」理解「美術」，故有表形和表意美者，皆可稱為美術。

美術之內容，在普通說之，不外乎音樂、圖畫、雕刻、塑像等數項，然實非惟此而已。蓋凡超乎人類之基本生活以上為高尚之精神生活所需要者，

1. 太虛大師：《法性空慧學》，《太虛大師全書（五）》，頁277。本文採用台灣出版的《太虛大師全書》電子版，乃是由於大陸所出《太虛大師全書》有刪節內容，不方便引文，故取台版。

2. 太虛大師：《文叢》，《太虛大師全書（十九）》，頁462。

3. 同上註。

皆美術內涵，如衣食住行，在實際應用上之服裝、建築等非美術，而進步至於精美時，則即成美術，如衣有文綉之美，味有珍饈之美，住行亦然。又如實際應用之文學非美術，至於詩歌、小說、劇本、則成為美術。⁴

太虛大師此說頗為辨證，蓋服裝、建築等，近代往往被視為民間工藝，而有提升到精美時，確成為一種時尚的藝術。因此，最後太虛大師將美術從內容上分為：純美和不純美兩類，不純美者指稱的有實際功用的藝術形式，而純美者則是超實際應用之藝術形式。「總說一句，純美術非人類之基本生活所需要，而為人類之高尚精神生活所需要品，圖畫、音樂等是。非純美術，乃即在於人類之基本生活上，如衣食住行精美者，亦可稱為美術品。」⁵

太虛大師雖將小說、劇本也劃入美術，但在說到藝術美時則不包括此類，而專指的是建築、雕塑、音樂和圖畫。這四類是太虛大師對藝術的基本分判。在論及佛教藝術時，太虛大師就從這幾方面加以分析，認為佛陀住世之時的，若祇洹精舍、竹林精舍等，屋宇之建築，以及靈鷲山等岩窟之禪室，都可稱為是佛教建築方面的藝術特色；雕塑方面，佛教很早就有雕塑佛像的傳統，後來演為諸多佛菩薩的雕塑，在藝術風格上亦多所變化。而佛教之音樂，若梵唄之類。圖畫方面，不僅有佛菩薩的畫像，也有共修行之用的曼陀羅，皆是佛教在圖畫方面特別的造詣。此類藝術發源於印度佛教，後隨其流傳到中國則與中國本土藝術相融合，而形成諸多中印融合的藝術形式。

太虛大師在《真現實論》中專門討論了佛教對於中國藝術之影響，基本按照建築、雕塑、圖畫、音樂四方面加以分析。在建築方面，他引用了法國人烈維氏的《佛教人文主義》中的觀點，認為：

4. 太虛大師：《真現實論》，《太虛大師全書（十三）》，頁1512。

5. 同上註，頁1513。



從文化上、藝術上、研究佛教之精神，以為東洋之美術，皆與佛教有關。譬如建築，雖不如西洋之切於實用，然皆能力求美觀，如房屋前後之布置，左右美妙之點綴，尤其是寺院之莊嚴偉大之形式，皆是模仿原始佛教之狀態。如此處之大雁塔、小雁塔等，俱能代表崇高堅強之精神，此皆顯而易見也。⁶

在雕塑方面，太虛大師區分了圖像雕像和雕塑的區分，雕塑是泥塑之意，並認為是在佛教傳入之後才有的，這是佛教對中國藝術的一大貢獻。此外，尚有雕刻佛像的藝術，也是中國藝術中之寶貴的財富，多為外國人所重視，太虛大師說：「余於遊美國時，曾見有一石像，系自日本購得者，美人以為是極有價值之美術品，且認為是考察中國雕刻之依據。」⁷在圖畫方面，則中國雖在佛教傳入前已有之，「然至唐朝佛教極盛時，才能登峰超極。當時名工畫佛教之故事於壁上而形成一種佛像派，於我國之藝術上增光不少！不唯內容圓滿精緻，即作風亦多是帶有印度之色彩。」⁸在音樂方面，佛教中「梵唄」，不僅極為美妙，而且有新調參入中國舊調，豐富了中國音樂的曲調。此外，佛教儀式中的音樂，莊嚴肅穆，康樂超邁，「使人聞之，俗念頓消。故中國之詩人，喜聞寺中之晨鍾、暮鼓，而歌詠出絕妙之詩詞，此亦可見佛教音樂神力之大也！」⁹

太虛大師對佛教藝術的闡發，今日聽來似乎無有新見解，有些概念的界定也未必嚴謹，然這些都非重要者，需知太虛大師言說佛教藝術的深層意味。太虛大師在論及佛教藝術時，是從一般美術學科的視角切入，從整個

6.同註4，頁93。

7.同上註，頁94。

8.同上註。

9.同註7。

人類文化的視野關注，而非從佛教本身的信仰方式揭示這些宗教藝術的特殊性。太虛大師所強調的是佛教藝術不僅作為印度文化，且作為中國文化中至為重要的組成部份，吾人須有義務在國家崩壞之時注意保護，而非肆意破壞。

唐時名工之塑像，蔚為大觀，美麗盡致，現在雖不能窺其真正之作品，然如日人所發現之蘇州某寺唐人之塑壁，後得蔡元培等請政府保存，故今尚能考見當時美術之一般。近來國人一味破壞寺院之塑像，殊不知實是喪失中國文化之元氣也。¹⁰

故太虛大師在此昌明佛教藝術，實在是為中國文化之未來擔憂，同時也是藉此而意在保護佛教寺院和文物。

一般人對於美術無相當了解者，未免有輕易破壞之舉動，如近來山西被毀之精美雕刻石像等。外人為得一手一耳，即要費至數千金，在中國則視如敝屣，為一般牧童樵豎所玩棄，不知保存，實在可惜，而且可憐。祇知拾西人唾餘，自有家珍，反視若草芥！而在現時仍能保存其十分之一，為近代後來研究美術之模範標準者，其功績不可謂非提倡美術之力焉。¹¹

太虛大師特別引用外國人對待佛教文物之態度，以說明國外人之珍惜的態度非是信仰佛教而為之，乃從對人類藝術精華保存的目的為之，「至今考證之，由印度傳於西藏之佛教藝術，及由中國傳於日本之佛教藝術，為全世界之研究東方藝術者，所稱美無窮者也！」¹²故當時急須闡明佛教藝術對人

10.同註7，頁93。

11.同註7，頁1516。

12.同註7，頁1509。



類文化之價值。

（二）藝術於佛教之功用

太虛大師提倡藝術，乃在於他能夠就人類日常之處境加以考慮，而非單純從佛教信仰的角度思考問題，認為宗教雖能夠平人不平之氣而得安慰，但藝術也可安慰人的心理和精神。他將藝術也看成是對治世間煩惱的一種藥劑，認為：

現在人類所處之社會及自然界，精神上常感不滿足之痛苦，於是乎於自然上自出心裁，將自然之物改造成自己內心所想像之物，自己個全精神遊於自創物之中，以忘卻現實之苦痛。故美術之效用，即遊心寄情於人造的超現實之世界，使不滿足之精神得以安慰。如善圖畫者，及賞圖畫者，則其精神完全遊於圖畫之中，一切憂鬱悲憤因以忘失，所謂美術能超脫現實之世界者是。¹³

藝術有這樣超越現實，並使人忘憂的效果，故可以暫時緩解人們的煩惱。太虛大師如此說乃是基於自身的一個切身體驗，他說：「前日在緬人演講會和昨日印度聖法會，均有音樂，有音樂故能生起和諧的心情。貴社稱為樂天，在平時的職業之外，能有高尚的音樂，使精神得有休息的機會，把一切煩惱都消除乾淨，如屋子中打掃清潔一樣，覺得另是一種好的世界。」¹⁴

藝術對於人類精神之提升效力，與佛教有類似的效果，但太虛大師並不贊成西方所持以藝術代替宗教的說法。他以為藝術與佛教有一根本的差別在

13.太虛大師：《真現實論》，《太虛大師全書（十三）》，頁1513。

14.太虛大師：《講演》，《太虛大師全書（十八）》，頁555。

於，佛教乃對現實不滿足有一徹底的認識而達致純淨的理解，而藝術則僅僅給人以忘卻眼前的苦惱，未能有對人生苦難的根本勘破之效果。

美術將精神寄托於人造的超現實之世界，心情托之於美術而忘一切痛苦，其現實界之痛苦仍存在而不少，但忘而已！佛學於現實人類之世界，感不滿足之痛苦，而忠實道破世界不美之現狀，所謂現實之世界：是空的、苦的、不淨的、無常的、不自由的。空、即非實，苦、即非樂，不淨、即非美，無常、即不永存，不自由、即是無主宰。亦不同其它宗教，別立一天國之美善，但從當下之世界，看出是空、苦、惡、濁、無常、束縛的。復發明世人之痛苦皆由自己之知識上錯誤而生出不美滿之世界。使人當下明了世界之真相，而知本來即是：常、樂、我、淨之世界，根本推翻一切痛苦惡濁，得真解脫。如是以觀，則佛學與美術之效用，不禁有假真之別矣。¹⁵

正是基於這樣的觀念，太虛大師雖一面肯定藝術於人類精神提升的價值，另一方面，不將藝術價值絕對化，乃有一高下的分判：

志業之高下可分為五：最高者為宗教：次高者為學理——若玄學、哲學、道學、理學、科學等；其次為藝術——若文學、音樂、書畫、雕塑等；又其次為遊戲——若舞詠、遊覽、拋擊、騎射等；最下者為俗染——若嫖、賭、煙、酒、奢侈等。前四者施之教育，即為德、智、美、體之四育焉。¹⁶

從此來說，佛教仍舊為最高的地位，且其下每一學問皆趨向或為邁向宗教的接引路徑。由此也可看出，太虛大師對於佛教藝術的弘揚重在應機教化，而不是以此即為佛教的全部，是由美而升智能而入佛教的路徑。也就

15.同註13，頁1515。

16.同註13，頁1146。



是，他要從人間美好喜樂的道路走向佛教，將佛教作為對真實世界的了解的途徑，「佛教是由根本了解宇宙人生之真相，出離悲苦——即現實之世界，成真淨無障礙真如法界，一切痛苦永消。」¹⁷這就不是像從前的佛教教化總是從天堂地獄等思想來教化人信佛，一開始就將人置於一個未知且恐怖的圖景之中，讓人在現實的苦難中再次背負起精神的重厄。這不是讓人意願解脫的思想，而是人屈服於命運和希望改變命運的宿命途徑。太虛大師顯然要走出這個黑暗的思維模式，讓理性和歡喜的光芒照耀人心。

（三）佛教藝術的人間化構想

太虛大師一生對於佛教改革多所措心，並積極實踐，但時代因緣之故，他的很多想法都只能留在文字上，今人讀來仍不能不為太虛大師之精神所感佩，亦不能不為無法實行而惋惜。就藝術的思想說來，太虛大師不僅對藝術之價值有一分判，且能夠就佛教具體實施來說，給予人實踐的切實指導：

現在佛教僧伽中一部分學僧，對於佛教前途，要想有一線光明希望的話，則我老實告訴你們：非將向來所有一切不良的文弱的、姑息的舊習，統統打破不可！不但打破而已，同時對於現實生活，應明白他即是「緣生無生」的真相；還要真真實實地帶了虔誠的性質去身體力行，而使這些現實生活，完全成為「生活藝術化」。這樣、不但不為社會所鄙視，即在自己個人的日常生活，也能更進一層底得到一種深的意味。¹⁸

這是對於出家眾之告誡，欲求一種內在的身體力行，敢於打破積習而為

17.太虛大師：《真現實論》，《太虛大師全書（十三）》，頁1514。

18.太虛大師：《學行》，《太虛大師全書（十）》，頁142。

藝術化之人生奮鬥。對於在家眾來說，太虛大師特別強調：「一、勿流於枯寂而感苦悶，應富藝術陶涵之樂趣。二、應不荒廢家務職業而饒益正當生活。三、導於合理簡要之修養，使增為群服務興味。」¹⁹佛學重於精神的開發，而非生活上拘束，特別是在家眾不應該將自己隔膜於世，那就落入個人修行的路數上，偏離了大乘菩薩道的利他教化的精神。故太虛大師強調在家人的合群，以自我修養帶動他人的心行轉變。因為太虛大師注意到「中國人口非常多，地非常大，雖然受了古遠的文化，但是一般勞農、小工商人，未受到教育，不知以音樂調養心靈。」²⁰而他在仰光看到那裡的青年佛學會，都在將閒暇時光應用在學問的研究、身體的鍛鍊等方面，感到藝術的作用也可以用在對治中國人的惡習，如賭博、鬪酒、吸食鴉片等，即以高尚之藝術培養人的素質。

在具體實踐來說，當時就曾將太虛大師從各個國家獲得一些珍貴佛教文物加以展覽，引起人們的極大興趣。「陳列展覽的文物，共計一千多件，都是二十九年太虛大師領導中國佛教，訪問印度、暹羅、錫蘭等四國的佛教團體或當地的華僑奉贈的紀念品。有各色各樣的佛塔、佛像，古銅的、象牙的、水晶的、玉石的，都很細麗精緻。」²¹據當時的報導，那些對佛教不懂的人們，也同時極為感興趣於這樣的展出。而且據記錄者看來，「這個展覽會，雖然不免有宣揚佛教之嫌。但是絲毫沒有布道傳教的意思，也受不到教人盲目崇拜佛像、迷信菩薩的地方。」²²這一點正顯示了佛教如何以一種現代的風格進入世間，並為世間人稱道的效果。記者後來表示「文物的本身，

19.太虛大師：《制議》，《太虛大師全書（九）》，頁273。

20.太虛大師：《講演》，《太虛大師全書（十八）》，頁555。

21.師曾：〈漢藏教理院與佛教文物展覽會〉，《太虛大師全書（十七）》，頁842。

22.同上註，頁843。



是藝術的創作，是佛教古國文化的結晶，是千百萬信徒們世世代代在千百年歷史發展中雋智意識的發現。」²³也就是從文化的層面為佛教的形象作了一個現代化的澄清，讓佛教從誤解為迷信的和無用的舊觀念中脫身出來。

在太虛大師看來，佛教的藝術並不表現為現代人對於文物欣賞的層面，藝術本身還具有對於佛教信仰寄托的意義。

上來所說之人生三方面生活改進以後，則舊時在帝王下、霸道下、戰國下所產生之典章文物，與多神教、一神教等儀物，皆只可充藝術家之欣賞，無堪適用。唯佛教的僧眾——出家五眾，塔像，儀制，當整理保存之，以為歸向——人生等事實三真相之現事上的依托處，及為由人生初行引進人生究竟之一關鍵。²⁴

因此，佛教藝術是在生活之中的活藝術，藝術具有對人生精神提升的實際功用，這是與古代文物藝術又不同的層面。實際上，就太虛大師的想法來看，他是要在傳統中獲取新的精神，並藉助現代的藝術形式進一步闡發佛法的真精神。故這種藝術的形成是藉由一定的物質現實所激發而成的。

然實施上仍須分工以進行，一曰：事業，事業發達，衣食住行的生活問題方可解決。二曰：教育，教育為改造思想與發展能力之要素，教育進步，社會乃有進步。三曰：藝術，藝術為實業之昇華，由資生之工藝進而為娛樂欣賞、陶神悅性之美術，用以提高其思想與健全身心。四曰：道德，道德為教育之根本，由致知之教導，進而為操守、涵養、誠意、正心之德行，乃可保持此良好之社會至於悠久，而永不忘卻創造之心，以繼續發展而求進

23.同註21，頁844。

24.太虛大師：《支論》，《太虛大師全書（十四）》，頁49。

步。²⁵

正是在這樣的規劃之下，太虛大師多方進行的佛教制度的變革，實業的想法，都在於提升人類的精神進步，為人間的淨土而努力。藝術並非空懸的理想，而只有一定的經濟基礎為之作後盾，方能造就前所未有之新藝術，開創佛教教化的新局面，也是為整個人類的精神層面之提升提供長久的動力。

三、以藝文作佛事：星雲大師之藝術理念

太虛大師早年想要進行而未能開展的許多佛教實踐，後來都為台灣的各大人間佛教的道場所推進。在文化弘法之力度來說，佛光山首屈一指，且早年星雲大師就是以佛教歌詠的方式起家，逐漸使得民眾對於佛教發生興趣，並展開出今日遍及世界的大規模佛教團體。星雲大師就說：「在開創佛光山之始，我即立下『以文化弘揚佛法』宗旨，致力佛法人間化、生活化、藝文化，藉由藝術、文化帶動佛法的弘傳，接引不同根機的眾生。」²⁶至今，佛光山在以藝術弘法方面仍在不斷改進和推廣，這一主導性的藝術實踐正是佛光山的特色。

（一）直觀教化之藝術

佛光山的藝術實踐之理念緣起，與開山星雲大師的個人弘法經驗密切相關。他曾說：記得十九歲時，還在焦山佛學院讀書、一個青澀少年的我，提議舉辦「佛教古物展」，對於當年保守的佛教界而言，此舉猶如石破天驚，沒想到能蒙校方允准。在沒有任何辦活動的經驗下，卻如火如荼地規劃、聯絡、布置、發動，竟然也吸引了數十萬人潮來參觀，在江蘇鎮江終於展出佛

25. 同上註，頁429。

26. 星雲大師：《藝術擺渡·序》，2006年。



教的珍貴文物。²⁷

這樣一個青年時代的意外成功，成為星雲大師此後藉助藝術弘法的一個重要因緣。他曾將自己省吃儉用得來的錢用來搜集各地的佛教藝術文物，並不斷擴大規模。1983年，佛光山佛教文物陳列館啟用（今更名「寶藏館」），成為台灣第一所專門典藏佛教文物的博物館。後來，諸多的佛教文物博物館擴大到台灣其它地方，以及世界上的一些國家。星雲大師在這些藝術品中看到的不僅是一種藝術的美，更是看到參觀者那種為佛教藝術所吸引的深層意涵。

從這許多石刻、壁畫等作品，從參觀者專注凝視的眼眸、流連忘返的腳步、不捨離去的徘徊中知道，佛法的生命，已注入每一個人的心中，佛教藝術確實是世人共有的珍寶。

面對這許多瑰麗莊嚴的文化遺產，實感到這不僅是宗教性、藝術性，更具有時代的教育性與文化性。²⁸

在這方面，星雲大師的眼光與太虛大師一致。太虛大師也曾認識到佛教藝術對人們教化的意味，他曾考察了錫蘭的佛教組織，看到他們不僅研究教義，而且能夠把握時代的機緣，讓出家眾接受社會的教育，這樣就與社會不至於隔膜和愚昧。他特別提到錫蘭寺廟中圖畫的價值，「錫蘭的佛寺、僧房並不大，但都很精緻嚴淨，佛像、壁畫，以佛降生、出家、降魔、成道、升兜率為母說法、涅槃等故事為背景，生動感人；並且予人們佛的一代教化整個概念，這種藝術是值得仿效的。」²⁹

27. 星雲大師：〈出版緣起與序言〉，《世界佛教美術圖典》，2004年。

28. 同上註。

29. 太虛大師：《文叢》，《太虛大師全書（十九）》，頁700。

藝術具有直觀和感性的特徵，讓人對於一個事物的初步認識具有示範的效果，往往比用文字表述來得更為容易。無獨有偶，星雲大師早年在編寫一部給民眾介紹佛教的書，當時想到配圖畫的做法。他說：「1959年，我將佛陀一生的行誼，以連環圖的方式，輔用幻燈片弘法，當時聽聞的信眾看完表示，對釋迦牟尼佛的一生，有了深刻的印象。無論聽聞者、見聞者皆認同此種配上圖片講說的內容，更容易讓人接受與了解。」³⁰而多年以後的《佛光教科書》，就是在這一理念指導下的又一成功的作品，該書突破了傳統佛教書籍的編排方式，一頁至少配上一張圖片，讓讀者在一種直觀的和輕鬆的欣賞中對佛教有初步的認識。

（二）打破心中的寺牆

如果這些措施還只是星雲大師對於接引人們認識佛教的方便，而就深層的考慮來說，佛光山所創辦的藝術展覽或佛教藝術的弘揚，多是在於以現代應機的方式開展佛教對社會關係和諧的增進。星雲大師曾明確提出了「佛光緣美術館」的理念：

一個宗教團體成立美術館，它的宗旨、經營理念、心態，與社會上的博物館或美術館是有所不同的。佛光山開山以來，主張「以文化弘揚佛法」，四十年來，不斷致力佛法人間化、生活化、藝文化，藉由藝術、文化帶動佛法的弘傳，淨化人心，接引不同根機的眾生，「佛光緣美術館」就是依據這樣的精神目標而設立。目的在於給人歡喜，給人希望，帶來心靈的淨化、和諧與安詳。同時，也提供藝術工作者一個展覽空間和展示舞台，更期盼「以

30.星雲大師：〈出版緣起與序言〉，《世界佛教美術圖典》，2004年。



藝術會友」，為廣大社會大眾免費提供一處寓生活於學習、寓修行於休閒的美學優質場所。³¹

這也可看成是佛光山一切藝術實踐的一個總的理念的闡明。但是佛光山所開創的這些藝術的展覽，有其不共世間之處，乃是作為一推進佛法弘傳的方便法門。

對於佛光緣美術館而言，「收藏」世界最珍貴的文物，不是館方最主要的目的，而是透過展覽，舉辦教育推廣，促進親子關係、社會人際關係的和諧，達到以藝術弘揚佛法，以教育淨化心靈。它以「人」為中心的理念，取代了以「物」為中心的傳統美術館的管理方式，在展示佛教藝術的教育上，加深「物與人」的關係，以及美術館與社會大眾、小區的關係，強化了教育與公眾服務的功能。³²

作為一個文化展覽之處，要增進那種教化的功用，單憑一些文物是不足發生效果的，而是必須輔之以具體的社會活動，讓民眾參與到佛教中來，同時也讓佛教以藝術開發民眾審美，純淨大眾的心靈。因此，藝術提供了一個佛教與社會交往的平台，成為一個人間化的媒介，聯通了佛教與民眾之間的關係。這就跳出了過去佛教弘揚以寺院為主體，民眾如果要了解佛教非得進入寺院不可的局面。對於一般的民眾來說，受到近代以來所宣揚的佛教迷信思想影響，人們是不願主動去寺院，且不願瞭解佛教的。然而，佛教愈是不與民眾接觸，誤解則愈大。因此，整個佛光山的藝術活動，都旨在將佛教文化以明白而親切的方式傳播到社會中，用佛法的智慧教化人心，以主動開放

31. 星雲大師：〈創辦人序〉，《佛光緣美術館典藏圖錄》，2005年。

32. 同上註。

的形式打破障礙民眾與佛教溝通的那道高牆，從而達到佛教教育和社會服務的效果。

（三）承續與革新

就整體來看，星雲大師利用藝術弘法的理念和做法，與太虛大師頗多相似之處，而且星雲大師承續之處往往為太虛大師所已經之處者頗多，若藝術弘傳佛法即是。就細部來看，二位大師又有所偏重，故以下從三方面對其中承續中的變革加以探究。

第一，太虛大師重契理，而星雲大師重契機。太虛大師對佛教藝術的看法主要是從理論的層面闡發，尤其是從佛教的教理推出佛教藝術生命力之所在。

從佛教來說明佛教美術，要知佛教有所謂「像教」、「聲教」。以音聲的言語文字，和音樂來詮表諸法的意義，是為聲教。而佛教又以「像」來表顯諸法實相，像、即形像，此即現身說法的現身，所以佛教中現那一種的身，即說那一種的法；故不單是說法，同時亦表現說法的身像也。因像可以為像教，與聲之可以為聲同，故佛教中有雕刻、造像、音樂等的美術。³³

太虛大師從佛教之「像教」、「聲教」推演為佛教藝術的內在教理上的根據，可說是為佛教開展藝術活動提供了強有力的理論支撐。通過這樣的解釋，也使得人們能夠知道佛教藝術之最終指向與世間的藝術之差別。星雲大師繼承這一理路，更多從實踐的層面開展多樣的藝術活動以弘法，在經歷了漫長的藝術弘法之後，星雲大師深有體味地說：「契理容易契機難」，佛法雖好，但沒有方便善巧的方式就很難化眾。故佛光山多年來致力於改進佛教

33.太虛大師：《真現實論》，《太虛大師全書（十三）》，頁1521。



藝術的表現形式和內容，嘗試契合現代人心，契合現代社會問題，令佛教藝術真正能夠打動人心，成為具有藝術魅力的教化。

第二，太虛大師重藝術之修持義，星雲大師重藝術之弘法義。二位大師對於佛教藝術的理解可謂是一脈相承，但由於時代因緣及弘法需要的差別，又有所重。星雲大師重視的是藝術之媒介作用，以藝術為佛教與人間結緣之一方式，而後續的教化是一種社會交往的方式進行。太虛大師則重視藝術本身的功用，認為藝術有安慰人心和提升人類質量的價值。當然，這一點也是星雲大師所預期之效果，他認為：「乃至，歷史上許多的佛教藝術創作，涵蓋了對佛法的體證與宗教情操的投入，在外，表達生活中的真、善、美；在內，是人格的超越與昇華。千餘年來，在滾滾流轉的世事中，以無聲說法，無形中讓每個瞻仰、欣賞的人升華了人格，淨化了心靈。」³⁴

不過，太虛大師對藝術另有佛教修持上評估，他說：「講到音樂，佛教的團體生活，原來是與禮樂配合的，所以宋儒稱讚說：『三代禮樂，盡在僧寺中矣』。」既然佛教的藝術具有說法教化的功用，那麼自然就能夠有助於佛學的深入。太虛大師舉了兩個事例以說明，一個是有幾個佛教徒聽到晨鐘暮鼓感到很好，就說「所以如有音樂之好的，能夠利用這種佛樂的環境，加深練習，自然也可以充實自己。……住在這裡，就當適應這裡的環境，進而利用此環境以充實自己，要使身心得些禪悅法喜，才算於佛法寶山中不曾空回。」

另一個是對西藏佛教中的各種造像之修道功用的說明：譬如某一件美術的作品，能引人入勝，導人為善，其感化的力量，或比文字還來得廣大；如西藏喇嘛造各種的形像，皆含有深義。這樣說來，美術即是由自心覺悟，而

34. 星雲大師：《藝術擺渡·序》，2006年。

用各種方法表顯出來，使他人也能得同樣的覺悟，這就是佛教藝術的真義。所以，由佛教產生美術，而美術亦可通達到佛教的實際。

藉藝術而悟道，乃是從一個修持的方面看待佛教藝術。從實際上來說，佛教的不少藝術本來都是為了修持所用，佛像有時也會作為法事之用，有時也可作為禪觀之對象。因此，現代人所作為藝術欣賞的佛家藝術，其修持上的功用已經為人所忘，只是覺得佛菩薩很慈悲和悅。這樣的藝術由於是有特別的修持義，一般人不能懂得，就不適合作為弘法的媒介。因此，弘法意義上使用的藝術就必須是面向世間的藝術形式，從世間人熟悉之處漸漸走到佛教來。所以，星雲大師所借用的藝術形式多是世間的形式，但在內容上充實以佛教的意涵，就能夠使人們樂於接受。當然，借用現代藝術形式弘法，太虛大師也已經言及：「亦復依諸聖誕節日，國俗慶喜節日，合佛教通俗宣講團，開演各種關於佛教之戲劇、音樂、奇技、美術等大會，誘起大眾信仰。」³⁵這些設想正是星雲大師所踐行並不斷推廣的模式。

第三，太虛大師重文物保存，星雲大師重藝術創造。太虛大師身處戰亂年代，佛教遭受到巨大的破壞，很多寺院被毀，許多佛教的文物遺失破壞嚴重。鑑於此，太虛大師不斷以現代之藝術觀念告誡國人當愛護佛教文物的重要性。

然若無美術，則人類社會即變成粗暴憂悲之社會。社會文化粗暴，人情亦化為粗暴，且處於憂悲之中，即國家亦無安寧和平之日。若欲人類文明世界和平，非將工藝、文學等基本生活充實起來，創造新的美術不可。新的美術出現，則人之精神高尚生活有以寄托，行為亦善，行為善則粗暴憂患自除，粗暴憂患除則中國

35.太虛大師：《制議》，《太虛大師全書（九）》，頁132。



亦成安寧之中國。若擬成此安寧之中國，在現代非保存國粹不可，保存國粹尤重保存佛教所有之造像、法物等，不要輕易毀棄。諸位有心盡力於美術者，當注意在斯。³⁶

太虛大師在此對於藝術的保護心情，乃是從一種根本的社會穩定，人心向善的角度言之。這一說法與孔子保護三代禮教的意義類似。在當時，能夠保存佛教藝術已經不易，創造性的使用佛教藝術更為不易。但是太虛大師也說道，大乘佛教應該善於利用藝術弘法，「以故善學佛者，依心不依古，依義不依語，隨時變通，巧逗人意，從天然界、進化界、種種學問、種種藝術發明真理，裨益有情，是謂行菩薩道，布施佛法。」³⁷這種隨著時代機緣的不同，而隨時借用世間的諸種學問來弘法，被看成是菩薩道，是布施佛法的精神。星雲大師可說是在這方面的踐行者，他能夠隨時的變通，根據不同人的需要說不同的法。在藝術方面，也是根據不同地區和時間創造不同的藝術形式，以期能夠以世人歡喜接受的方式了解佛法，認識佛教，消除佛教與世間的壁壘。這方面之細部內容可從佛光山藝術實踐中具體分述之。

四、佛光山藝術實踐的三種類型

星雲大師的理念，不僅有他自己對佛光山發展模式的考慮，同時也是佛光山各種藝術實踐的指導思想，但就佛光山每一藝術形式來說，又有各自的特點。現代學界對此問題已經多有討論，故有必要在此加以綜合分判，以見出其中所具的深層意涵。按照太虛大師對藝術的分類，主要為建築、雕塑、音樂和圖畫。佛光山藝術實踐與此幾方面可說都有涉及，由於建築與雕塑往往結合在一起，故將此二者合一，以建築統攝之。以下就從三方面對佛光山

36. 太虛大師：《真現實論》，《太虛大師全書（十三）》，頁1517。

37. 太虛大師：《法界圓覺學》，《太虛大師全書（七）》，頁2778。

的三種藝術實踐加以理念上的具體化。

（一）建築

有關佛光山建築的研究，目前所見的論文有釋惠空的〈佛光山與中台山殿堂之比較〉（第二屆台灣當代佛教發展研討會會議論文，2002年）、盧月玲的〈台灣佛寺的現代功能——佛光山田野研究〉（國立台灣大學碩士論文，1980年）、許素娟的〈從唯識觀點探討佛教寺院空間之配置——以法鼓山、佛光山、中台禪寺、靈鷲山為例〉（國立台北科技大學碩士論文，2005年）、林盈志的〈從台灣當代禪堂空間美學看日常應用——以佛光山、中台山、法鼓山為例〉（南華大學碩士論文，2011年）。惠空法師對佛光山的建築從規劃到藝術風格都有相當細緻和獨到的見解，是研究佛光山建築方面之佳作。而後幾篇碩士論文由於主要討論的是一個建築設計的問題，所涉及的研究對象比較多，對佛光山研究較少而簡單。我們在此就主要對此已有研究加以評介，並嘗試提出一些作為理念性的觀點。

惠空法師一開始就對佛光山建築之規劃作了概要式的評價：

佛光山的建築規劃，是以星雲大師為主導，加上重要弟子為助手而規劃出來的。基本上，整體規劃是以傳統中國宮殿式中軸線古建築的形式，配合現代大樓方式來處理的。因為星雲大師本人是受傳統中國佛教的熏陶，加上很多弟子如慈惠法師、慈容法師等又都是留日的，所以日本古建築的風格也會對他們產生一定的影響。剛開始時，佛光山並沒有很明確的風格走向，而是後來慢慢逐步理出自己的頭緒，也意識到風格統一的重要性，中間經過一些局部的調整修訂，最後完全以傳統中國宮殿式的中軸線建築為



主體。³⁸

按照星雲大師對佛光山規劃的想法來說，是另外的一個理想：

師父說：「我希望把佛光山建為一個理想的佛教世界，因此一開始命名就非常注意，像佛光山的馬路叫慈悲路、菩提路、光明路、智慧路……佛殿叫地藏殿、大悲殿、文殊殿、普賢殿，體現了悲智行願的菩薩精神……男眾佛學院的教室是用八大宗的菩薩命名，像玄奘堂、賢首堂、善導堂……女眾佛學院則是一聖堂、二慈堂、三皈堂、四忍堂、五福堂、六和堂、七賢堂、八乘堂、九品堂、十願堂……有許多建築，我則刻意仿西方極樂世界，像七重欄楯、七重行樹、金沙鋪地……我希望一般人走進佛光山，不只看到建築的莊嚴，也能走入一個清淨的佛教世界。」³⁹

以上說明了星雲大師對佛光山建築群的一個整體的設計構想。惠空法師進一步從建築風格的方面闡明星雲大師所言的意思，只不過他是從表法的角度審視。

佛光山的建築，因為基本上是以傳統中國宮殿式建築為結構，所以沒有辦法在建築本身突顯表法的特質。所以它只能用佛菩薩像，或附屬性的坡道、牌樓，加上名稱的概念來表現表法的教化功能。例如：藍毗尼園的太子像、大佛的彌陀接引像、淨土洞窟的西方境界、文物館裡重重無盡的華嚴思想、大雄寶殿前的華藏玄門、不二門象徵的維摩詰經不二法門，八十坡、六十坡、四十坡，代表的八十華嚴、六十華嚴、四十華嚴的含義，以及象徵

38.釋惠空：〈佛光山與中台山殿堂之比較〉，第二屆台灣當代佛教發展研討會會議論文，2002年。

39.林清玄：《瀚浩星雲》，圓神出版社，2001年。

修行環境的選佛場空間的命名等等，都看出佛光山對表法思想的運用。

惠空法師在此雖然也說到這些建築命名的表法意涵，但認為這是由於建築本身的一種自身表法局限所致。但從星雲大師的話中，看不出這種命名象徵有不得已而為之的含義。如果從另個角度解讀，則星雲大師更為注重的是一種文字表達的直接性，而不是以建築本身的形體或顏色來表達，那樣可能會導致建築本身的不實用。此外，如果運用不當，還可能導致表達的意涵被誤解或曲解。⁴⁰

他的研究，也認識到佛光山所規劃的建築群是中土傳統寺院的空間建構方式建成，但在建築風格上有古代宮殿的風格，也有現代外國建築的仿效。並進一步認為，佛光山的建築體現出一種對彌勒菩薩兜率宮的模擬。「如頭山門及不二門來區隔界定《彌勒經》中所描述的兜率天中欲樂天國（外院）與清淨天國（內院）之空間模擬世界」。⁴¹這個說法可能未必為佛光山認同，但是佛光山的建築風格以及星雲大師的理想都體現出人間淨土的意味。

經過四十多年的不斷建設，佛光山整體建築群已經基本完成，今日所見佛光山的建築群不僅壯麗恢弘，而且景點變化多樣，打破了古典寺院建築的單一化。這也是由於佛光山選址地形複雜的緣故，能夠巧妙地對地形加以規劃，使得險境往往成為佳境。

譬如，佛光山在最高的山頂上塑了一尊大佛，使得原本不好運用的山頭變成一個大佛城。在放生池與朝山會館的大落差中，也就是在靈山勝境與不

40. 此種狀況為近來許多建築之通病，如央視辦公樓、鳥巢之類，都為民眾所詬病。當代建築的表達意涵已到不足為人理解之地步。因此，佛光山一向以顯白之語欲圖弘法，這個建築的命名自然也有此功用。

41. 許素娟：〈從唯識觀點探討佛教寺院空間之配置——以法鼓山、佛光山、中台禪寺、靈鷲山為例〉，國立台北科技大學碩士論文，2005年，頁126-127。



二門的下面，建起二層空間作為文物陳列館與淨土洞窟，充分利用空間，又彌補了深溝的落差，同時建構了一流的景地，真是絕妙之作！⁴²

如果說以上是佛光山就勢規劃而成的獨特景象，那麼佛光山以弘化為主導的意識也使得自身的建築布局有顯著的影響，這在惠空法師的研究認為：

佛光山是以弘化為導向，本身沒有太強調那一個殿堂的功能。雖然它也有禪堂、念佛堂，但這是晚期的事情，早期仍是以弘化為主，像朝山會館、大佛城、淨土洞窟，就可以看出它花了很多心思在弘化上。如東禪樓、西淨樓雖然表面上名為「禪」、「淨」，其實裡面是會議廳和講演廳，東禪樓的下面是客堂，西淨樓下面是辦公室。其它如麻竹園、檀信樓及如來殿、玉佛樓，裡面的主體空間是大會堂、齋堂、會議廳、寮房，因此可以說，基本上佛光山完全是以信眾的弘化為主體導向而做建築規劃的。所以在這樣的規劃下，金佛樓、玉佛樓雖也有禪堂，可是整體而言，不能把禪堂的功能顯現出來。⁴³

除了弘法的導向之外，惠空法師還觀察到由一個是「現代化的宗派意識」所導致的建築的以及佛菩薩塑像的布局特徵。

如佛光山一向標榜的是「八宗共弘、顯密同尊」，從大雄寶殿的兩側配殿命名為東禪樓、西淨樓、接引彌陀大佛、淨土洞窟，以及如來殿的三千人大會堂、禪堂、戒堂，雲居樓的水陸法會大型法堂，玉佛樓的念佛堂及全山大小數十個會議室，就說明了宗派思想的複雜化與多樣化，可說是現代化的

42. 釋惠空：〈佛光山與中台山殿堂之比較〉，2002年。

43. 同上註。

弘化思想，在此名之為「現代化的宗派意識」。⁴⁴

佛光山建築群的整體布局就是在自然地勢和自身的弘法理念的推動下而生成。惠空法師重點分析了佛光山殿堂的建築特徵，他認為佛光山的殿堂與中台山殿堂相比較，在地形上，依形取勢，出神入化；在布局上，布局有秩，亂中有序；在風格上，傳統古建，風格純一；在形貌上，宏大莊嚴，實用為貴；在器飾上，樸實節用，化朽為珍。這實際上也可看成佛光山整體建築群的特徵。

惠空法師對佛光山建築群的研究側重於一個實體建築的格局的分析，而對於建築布局所產生的空間場域，以及內室氛圍的審美感受則尚未闡發。像佛光山這樣的建築群，作為古典與現代雙維度的焦點，體現了一個大空間意識和永恆時間觀念的應用。也就是說，佛光山的建築群將空間營造為遼闊性的遠觀景緻，不論是大佛還是廣場，都是作為遠視美感的設計。對於身臨其境的人，則由一種無限的空間感而生起時間的留駐感，這是由空間而產生的一種內在感知審美幻覺。這種空間感和時間感的交互影響已經成為現代建築造型的一個特徵。人們通過對建築物的做舊等手法，可以使得一個建築在建成的時候就給人以二十年，甚至五十年的外在時間感知。這些現代建築元素實際上無形地已經應用在佛光山的古典建築群中。

另外一個值得注意的是佛光山的許多分道場的建築風格。有的地方由於條件限制，無法選址新建寺院，則完全採取一種現代化的建築作為道場，像香港的一個道場就是以寫字樓的兩層作為自己的道場，這種完全現代的建築和室內現代化的設施，讓許多以為佛教就必須是在山裡，有一個古代的建築的形象完全被顛覆了。佛光山這樣的道場同樣是借助現代的社會的生活方式

44.同註42。



成就佛法。實際上，在佛教傳入中國之時，當時的佛教建築多為豪富所捐的宅舍，也就是當時的中國建築而已。只不過，中國的古代社會漫長，以至於佛教似乎就必須是與那樣一個古代建築融合成為人們的思維定勢。佛光山的這樣隨任之方式，實際上也可轉換現代人對佛教認知的觀念，將佛教作為古老的身份轉為一個現實活在當下的人之宗教。

（二）音樂

佛光山之起家，乃借由佛教歌詠而弘法的機緣，後來佛光山將音樂作為弘法的一個重要的媒介，並不斷擴大其影響力。有關這方面的研究比建築的文章要多，有林惠美的〈台灣佛教水懺儀式音樂研究——以佛光山及萬佛寺道場為對象〉（國立台北教育大學碩士學位論文，2005年）、釋妙樂的〈佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究〉（上、下）（《普門學報》第35期，2006年）、呂慧真的〈音樂、儀式、舞台——台灣佛光山音樂會之研究〉（國立台南藝術大學碩士論文，2007年）、葉青香的〈人間佛教「道與藝」之建構關係——以佛光山梵唄讚頌團為例〉（佛光大學碩士論文，2009年）。這些文章對於佛光山音樂的發展流變、種類、特色都有詳盡的解說。我們在此不在就具體實踐層面言說，而是從佛光山音樂教化的理念加以考察。

星雲大師早年在宜蘭弘法，開啟借用現代音樂形式演唱佛法，他後來將此稱為「以音聲作佛事」：

我自己也在全省各地巡迴講演之餘，努力撰寫文藝作品，尤其作了許多佛教歌曲，如〈弘法者之歌〉、〈西方〉、〈快皈投佛陀座下〉、〈菩提樹〉、〈鐘聲〉、〈佛化婚禮祝歌〉等。通過雷音寺歌詠隊隊員的演唱，甚至編成舞台劇，在台灣各地表演，一

時造成轟動。但這也引起傳統佛教人士對我的不滿，認為我荒腔走板，怎麼佛教還唱起歌來，真是大逆不道，這不是要滅亡佛教嗎？

但是佛教並沒有因為唱歌而給唱完了，反而在幾十年後，佛光山人文教基金會慈惠法師主辦的「人間音緣」，每年都把幾十個國家和地區的青年集合在台北唱歌弘法，可見佛教提倡歌唱，不但沒有傷害佛教，反而接引了一批批優秀的青年進入佛教，對於帶動佛教的年輕化、知識化，發揮很大的作用。⁴⁵

這種新式的佛教弘法模式讓當時的台灣人對佛教耳目一新，同時也被當時佛教界認為是「離經叛道」之舉。星雲大師之所以有此新式的佛教音樂想法自然是為了接引信眾，但是就佛教內部說來，已經有音樂的形式，如早晚課、法事上的一些音樂表達，何以需要一種新式的佛教音樂創作呢？從現實來說，「佛教的梵唄莊嚴耐聽，但不通俗，一般信徒大眾不易學習。為了使佛教音樂更大眾化，真正發揮『以音聲做佛事』之功，因此，當時我就與煮雲法師……，為現代佛教聖歌寫下不少詞曲。」⁴⁶這是星雲大師創作的動因。然而，我們從一些佛光山的歌曲也可看出這種直白的歌詞的指向：

我常常在自想，我來自什麼地方？我細細在思量，我將去什麼地方？憶往事，罪業深重，怎麼悲傷，望前程，十字街頭，只有徬徨，佛陀！佛陀！偉大的佛陀！我依靠在您的座旁，告訴我，一個光明平安的地方。⁴⁷

45. 星雲大師：《合掌人生》，江蘇文藝出版社，2010年，頁7-8。

46. 佛光山人文教基金會：《人間音緣——2003年星雲大師佛教歌曲發表會紀念專輯》，2003年，頁617。

47. 佛光山人文教基金會主編：《2004年人間音緣——星雲大師佛教歌曲發表會詞



這段歌詞很簡短，意思也明白。除了「佛陀」一詞外，找不到佛教的語詞。而且這個思量的問題，更像是一個哲學的問題。這首歌詞顯然具有現代音樂的風格。現代華語世界流行音樂的創造，是對一個單一化主題的具象性表達為其重點。這種具象性主要體現在一句或兩句最為雋永和悅耳歌詞上。這樣使得人們雖然對於整個的歌詞記憶不深，但是往往一句打動人心，就能夠傳唱久遠。這種抓住人心的歌詞要求具有特別的表現力，而不是深刻玄奧的闡發。

佛教歌曲由於之前很長時間是作為儀式之用，所以那樣一種歌曲更多地在於對修行者記憶佛法和主持法事來用。故這樣的音樂並不適合於對未接觸過佛教的人演唱。要引起現代人的興趣，就必須借用現代的音樂形式，在內容上以佛化的方式表達。妙樂法師說：「創作佛樂存在是一個社會事實，它牽涉佛教一個基本的存在意義，便是它可以在許多麼同場合、非佛教儀式的場合來歌唱與聆聽，打破了梵唄的場合性局限，讓佛教教義得以在日常生活中和一般大眾接近。」⁴⁸

佛光山現在的音樂演出成為重要的弘法載體，全世界巡演，各地反響強烈。在音樂創作方面融合了多種曲風，以及世界各地的文化元素，以適應不同地區和人群的文化。妙樂法師認為佛光山音樂弘法的特質可以從「舞台化」、「豐富化」、「教育化」三面向探討。其中，教育化可看成是佛光山音樂弘法中最為主要的理念。

從教育角度觀之，佛光山系從佛教音樂是其宗教文化體系下之一支的觀

庫》，佛光山文教基金會，2003年，頁94。

48. 釋妙樂：〈佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究（下）〉，《普門學報》第35期，2006年。

點思索，其設計理念乃深刻地去審視「人間佛教」由信念、信仰與行為體系所交織而成的文化網絡，去傳遞「人」與「佛教」文化之間的關係，並串聯每個演出的曲目所具有的文化象徵意涵以為整體，進而帶領人們（觀眾）對佛教文化意義的深入了解，達到教育功能。⁴⁹

音樂在佛光山發展中，有時也會起到宗教之間溝通的效果。最近我甚至還為北港媽祖宮撰寫〈媽祖紀念歌〉，我認為宗教之間應該要建立「同體共生」的關係，要「同中存異、異中求同」，彼此包容、彼此尊重，就如人體的五官，要相互共生，才能共存。對於宗教之間的往來，我主張：教主不同，彼此要尊重，不可混淆；教義各有所宗，應該各自發揮；教徒之間則可以彼此溝通往來。⁵⁰

音樂能夠超越人與人之間的許多差別，人們即便在不同歌詞的狀況下，也會為某種意味的曲調而感動，並借助此中情感的溝通，使得心心交融，獲得一種理解。音樂也被星雲大師看成是對佛的供養，這個佛不是殿中佛像，而是佛光山音樂人演出所面對的所有觀眾，他們就是現在佛，是那個自性佛的化身在呈現。

星雲大師這樣的解說是很巧妙的，在早期經典還是大乘經論中，都有說到以音樂供養佛的事例。在《長阿含經》卷3：「佛告阿難：『天下有四種人，應得起塔，香花繒蓋，伎樂供養。何等為四？一者如來應得起塔，二者辟支佛，三者聲聞人，四者轉輪王。阿難！此四種人應得起塔，香華繒蓋，伎樂供養。』」⁵¹然而，《增壹阿含經》卷28載：「爾時，世尊說此偈已，

49.同上註。

50.星雲大師：《合掌人生》，江蘇文藝出版社，2010年，頁14。

51.姚秦·佛陀耶舍、竺佛念譯：《長阿含經》卷3，《大正藏》第1冊，頁20b。



便詣中道。是時，梵天在如來右處銀道側，釋提桓因在水精道側，及諸天人在虛空中散華燒香，作倡伎樂，娛樂如來。」⁵²在大乘經典中此類說法更多，可見佛教以音樂供養佛為正當，而且佛也接受這樣的世間音樂的供養。

但在另外一些經典中，佛又對享受音樂有所譴責，《善生子經》卷1說：「又，居士子！有六患，消財入惡道，當識知。何謂六？一為嗜酒遊逸、二為不時入他房、三為博戲遊逸、四為大好伎樂、五為惡友、六為怠惰。」⁵³在此將歌舞伎樂直接說為一種惡患。然而，佛之所以如此說是由於歌舞伎樂會增長有情之貪瞋痴三毒，「佛告聚落主：『我今問汝，隨汝意答。古昔此聚落眾生不離貪欲、貪欲縛所縛，不離瞋恚、瞋恚縛所縛，不離愚痴、愚痴縛所縛。彼諸伎兒於大眾坐中，種種歌舞伎樂嬉戲，令彼眾人歡樂喜笑。聚落主！當其彼人歡樂喜笑者，豈不增長貪、恚、痴縛耶？』聚落主白佛言：『如是，瞿曇！』」⁵⁴

如果佛認為一般人接受世間的音樂會使得貪愛加深，無法解脫，那麼在《大般涅槃經》中，佛甚至否定音樂供養的必要。「佛告阿難：『汝見虛空諸天八部供養我不？』阿難白言：『唯然，已見。』世尊又復告阿難言：『欲供養我報於恩者，不必以此香花伎樂。淨持禁戒、讀誦經典、思惟諸法深妙之義，斯則名為供養我也。』」⁵⁵這是要求弟子能夠加深佛法的修習，從而獲得解脫，如此才是真正的報佛恩。在這些佛對音樂態度不一的表述中，應當了解其中的不同境遇。佛接受他人的供養，這是佛早期隨順世間、教化世間的方便。正如佛早年常常隨任何善意的邀請用餐，用餐完後一般會

52. 東晉·瞿曇僧伽提婆：《增壹阿含經》卷28，《大正藏》第2冊，頁707c。

53. 西晉·支法度：《善生子經》卷1，《大正藏》第1冊，頁252c。

54. 劉宋·求那跋陀羅：《雜阿含經》卷32，《大正藏》第2冊，頁227a。

55. 東晉·法顯：《大般涅槃經》卷2，《大正藏》第1冊，頁199a。

為其說法。佛接受任何人的邀請，乃是佛對於世間有情平等的看待，沒有分別執著。所以，世間人用自己認為最好的音樂供養佛，佛也隨順他們的歡喜心。但是對於一般的世間人來說，他們沈浸在音樂娛樂中，往往借由音樂而貪瞋痴加深。這一點在現代的影視傳媒的節目取向就可看出，那些吸引眼球的多是血腥暴力或色情之類，世人每天受到這樣的娛樂熏習，自然在性情上也會有大的變化。因此，佛是批判這樣的世間音樂。至於《大般涅槃經》的說法，也不與其它經的說法衝突，乃是佛自然可以隨順他人以音樂供養，但是佛希望這些供養者不要只是停留在供養佛的層面，而是能夠通過接受佛法而進一步深入到佛教的內部去修持。這是對由供養往學佛之路轉向的一種鞭策。

佛光山的音樂弘法可說兼顧了供養和修學兩方面，他們的節目弘揚的既是佛法，也是世間的正能量，是對真善美的展示，這就與佛的清淨法相應。正如佛光山對於藝術的態度那樣，每個藝術本身只是弘法的方便，這不是佛教的全部，但是接引眾生的善巧方便，所以由此而入佛門，更有許多的修學。

（三）書法

佛光山在圖畫藝術方面有保存古代字畫的美術館，這方面研究論文有賴凱慧的〈大化無形的弘法媒介——佛光山「宗教美術」之理念與實踐之探討〉（佛光人文社會學院藝術學研究所碩士論文，2004年），作者主要討論了美術館在弘法中的功用，特別對其優長和不足加以討論，有一定的現實指導意義。但此美術館的弘法僅為保存性的，具有創造性的書畫弘法方式當為星雲大師的「一筆字」。

星雲大師自己解釋說：「因為我眼睛看不到，只能算好字與字之間的距



離有多大的空間，一蘸墨就要一揮而就。如果一筆寫不完，第二筆要下在哪裡，就不知道從哪裡開始了。只有憑著心裡的衡量，不管要寫的這句話有多少個字，都要一筆完成，才能達到目標，所以叫『一筆字』。」⁵⁶星雲大師早年與字結緣是二十世紀80年代，當時為答謝一位居士的供養，而送給他一幅字，後來星雲大師就以書法與社會結緣。星雲大師的字也與音樂會一樣，近年來在世界各地舉辦了巡迴展出，展示了星雲大師多年來所寫的各种歡喜語。星雲大師認為自己的字寫的並不好，也算不得書法，與歷史上擅長書法的高僧，如：懷素、智永、弘一、印光大師等人不可比，他們的字除了與人結緣，皆有很高的藝術價值。而「我的字，承蒙眾人不棄，而能登大雅之堂，如果要說有什麼價值，只能說是出家七十多年來，憑藉一份與人結緣、給人歡喜的心罷了。」⁵⁷

雖然星雲大師自謙說自己的字不可算為書法，但這些字有別樣的意味，而這正是佛門書法與世間書法作品之差異。世間書法在寫作的技法、氣韻等方面皆會作為一個書法水準高下之重點，但是佛門書法在於字形帶出的那種質感和字意的指向。中國的書法與道之原理相同，初級的時候重在技術，到高級的階段便豁然不拘，恰恰要打破技法的束縛，回到自然的境界，隨心揮灑，可說達到「得意忘形」的至高態。所以，具有創造性的書法不是寫得漂亮好看，而是一眼就看出了字中的意，甚至還未去看清字的含義，而先已有一種別樣的情緒被抓住，內心涌起字的含義。所以，從某種意義上說，書法與音樂類似，那字形之揮灑若曲子，而字意之表徵若歌詞。二者協和，方能有一種美感。

56. 星雲大師：《合掌人生》，江蘇文藝出版社，2010年，頁252。

57. 同上註，頁258。

星雲大師就說：「所以我後來經常對人說，你們不可以看我的字，但可以看我的心，因為我還有一點慈悲心，可以給你們看。」星雲大師此論直指書法之樞要，即以字印心，這與禪宗借指指月境界類似。佛門的書法重在一個教化的指向，一個超邁境的創造，而這一境界的得來非大修行的人而不能有。故中國人常說，看字即看人，字體現出一人之德相。正如星雲大師對他字的總結，「這種『一時』、『一筆字』、『一以貫之』的行事準則，倒也是我一生做事的信念。」⁵⁸「一筆字」正是由其不重於技巧，不重於形，惟存表情達意之心而為之，字跡表出意，意則脫出形。而這實際上也體現出星雲大師一生弘法為主導，以藝術為表法手段的理念，他寫書法更多地是意在為他人寫一個鼓勵的話，而不是一個漂亮的字，這就是他所說的字跡中的慈悲心。

書法與建築和音樂一樣，都是佛光山借藝術弘法的一個方便，而且這個方便只是門徑，不是最終的訴求，最終是在一幅字背後體現出的那種人心的交往。星雲大師曾說，他的字為一位「議員」以六百萬收藏，「因為這一位議員，曾經在他一度窮苦潦倒的時候，看到我在電視裡的說法，給了他很大鼓勵而重整信心，所以人生再起。我原來並不知道，他後來告訴別人，是為了感念我對他的幫助，出於報答之心，因此用了六百萬購得那一幅字。所以我自己知道，看我的心，是可以的，看字，還是不值得」。書法本身也有其價值，但是只要是人們通過這個書法，尤其是書法之字意使得他們歡喜和增上信心，促進人心的淨化。

星雲大師在書法的創作中，非常注意給人歡喜的因緣。如星雲大師自己最喜歡寫給他人的是「正命」，但是一些人並不感到歡喜，大概是感覺太

58.同註56，頁259。



死板。後來就改寫「與人為善」、「吉星高照」等。星雲大師自己也說「當然，一般人要的字，都是對他有所讚美、勉勵的，其實，佛法裡面的『無住生心』、『無生法忍』、『空有不二』、『以無為有』等，就不是一般人歡喜、懂得接受的」。⁵⁹因此，書法在此就主要是一個機緣的生發，而不是借此弘揚甚深的佛理，那是要在深入佛教後才能領悟的。這也是書法的意義，書法本身是在當機和當意之關節處通達人心，對人以豁醒之感，乃若禪宗之話頭似，一句破的，不煩反覆言說。以此來看，星雲大師的書法在很大程度上與其禪話一樣，具有觀機逗教的意趣。

五、結論

佛教藝術作為東方宗教藝術的一部分，具有濃厚的道德訴求和宗教之維的展現。在中國，古人很早就將美與善將比對，並認為美易得，而善則不易。孔子就反對鄭聲，說「鄭聲淫」，而讚嘆《武》樂雖「盡美矣，未盡善也」，只有《韶》樂，才達到了「盡美矣，又盡善也」的境界，堪稱上乘。這是古代中國人的審美觀，由此所產生的藝術品也多有這方面的趨向。但是隨著現代社會的到來，西方文明傳入中國，藝術的觀念也發生極大的轉變。藝術作品不再作為宗教附屬之物被看待，藝術也不被看成是社會用以教化民眾的手段，而是要求藝術本身具有美的獨立性。

現代藝術觀念是伴隨著文藝復興以來不斷涌起的啟蒙思潮而來的，那些從前為了神的，都要展現出人的精神，像文藝復興時期那些繪畫和雕塑都展示出人性的一面。隨之而起的是各種寫實之作，各種展示一般人生活情態，甚至於應該展示社會的醜惡，將寫實進行到底，而不是遮遮掩掩，這也是現

59.星雲大師：《合掌人生》，頁258。

代以來的一個藝術革命。現代藝術的寫實特徵打破了各種禁忌，不斷將現代人類所面臨的各種苦難，尤其是精神上的虛無、痛苦作為一個展示的重要切面。這樣的藝術品不僅是冰冷的，而且令人為之顫慄。

藝術的現代走向不僅困擾著藝術家，也讓世人迷惑不解，而這在中國人看西方的藝術品尤其如此。西方與中國藝術的差異不在於表現形式，而是那個生存境遇的差異，一種無形的觀念的差異。後者決定了我們看的樣式，我們的審美情趣和價值取向。當今中國之藝術界追逐西方之風時，其實要能回心觀照中國社會之人心，更能表達現實的藝術作品才能誕生。這種回到中國語境的藝術又不是那種對古代藝術品的簡單複製或加以西化技法的結構的作品，像近來所見的許多國畫之塗抹，實在是無聊且無意義的表達。這也是學院派畫家對於社會隔膜的狀況，看不到中國人心和現代觀念下的人的精神張力。

反觀佛光山的藝術理念和諸藝術形式，我們似乎看到一個在現代中國藝術體系外卓然興起的藝術動向。由於佛光山要借助藝術弘法，藝術在他們那裡就必須能夠找到與現代人心共鳴之處，否則藝術弘法就失敗了。因此，佛光山的藝術儘管是一種佛教藝術，但是在藝術精神上說來，是一個真正現實人間的藝術作品，是尋找人心本真，並帶著人走向佛教的喜樂之境的藝術。所以，佛光山藝術整體取向是一個兼有寫實和浪漫風格的藝術。寫實的一面是對於現代人思考的思考，是隨不同人群而言說的藝術；浪漫的精神則是佛教藝術呈現了世人希望超越到的目標，是那個更加宏偉的，更加卓越的精神力的給予。因此，佛教藝術本身成為打動人心和給予人以信心的人間美。藝術成為時代精神的凝聚和未來精神的指引。

從這個意義上來說，宗教藝術對於現代藝術的取向和價值觀念都有深切的反思效力。中國藝術如何從一個單純模仿和表象的困境中走出來，必須



先身處自身的局限之外去觀照自身工作的意義。從一個更為廣闊的人性的視野，一個對人類命運關切的真心，一個對於藝術表現力的真實理解上為中國藝術的未來奠基。

參考書目

一、古籍

1. 姚秦·佛陀耶舍、竺佛念：《長阿含經》，《大正藏》第1冊。
2. 西晉·支法度：《善生子經》，《大正藏》第1冊。
3. 東晉·瞿曇僧伽提婆：《增壹阿含經》，《大正藏》第2冊。
4. 東晉·法顯：《大般涅槃經》，《大正藏》第1冊。
5. 劉宋·求那跋陀羅：《雜阿含經》，《大正藏》第2冊。

二、專書

1. 太虛大師：《太虛大師全書》（電子版）。
2. 佛光山文教基金會：《人間音緣——2003年星雲大師佛教歌曲發表會紀念專輯》，2003年。
3. 佛光山文教基金會主編：《2004年人間音緣——星雲大師佛教歌曲發表會詞庫》，佛光山文教基金會，2003年。
4. 林清玄：《瀚海星雲》，圓神出版社，2001年。
5. 星雲大師：《世界佛教美術圖典（精華版）》，2004年。
6. 星雲大師：《合掌人生》，江蘇文藝出版社，2010年。
7. 星雲大師：《佛光緣美術館典藏圖錄》，2005年。
8. 星雲大師：《藝術擺渡》，佛光緣美術館，2006年。

三、期刊、研討會論文

1. 釋妙樂：〈佛光山「佛教音樂」實踐歷程之研究〉，《普門學報》第35期，2006年。
2. 釋惠空：〈佛光山與中台山殿堂之比較〉，第二屆台灣當代佛教發展研討會會

354 星雲大師人間佛教理論實踐研究（下）

議論文，2002年。

四、學位論文

1. 許素娟：〈從唯識觀點探討佛教寺院空間之配置——以法鼓山、佛光山、中台禪寺、靈鷲山為例〉，國立台北科技大學碩士論文，2005年。



佛國的完成，不在他方世界，不在未來時光；
佛國的完成，在當下的人間，在現世的人生。

～《佛光葉根譚》