

私立東海大學美術系研究所碩士學位

畢業製作論述

指導教授：倪再沁 教授

詩意化的隱約
曹煜哲水墨創作論述



研究生：曹煜哲 撰

中華民國九十七年

目錄

目錄	1
圖次	2
前言 詩意化的起始	3
第一章 隱隱約約的淵源	5
第二章 詩意化的隱約	7
第一節 詩意化的隱約之基礎結構	7
第二節 凝視	7
第三節 複習	8
第四節 轉化	9
第五節 變奏	9
第六節 小結 幽微的混沌及意義的本身	10
第三章 隱約的說明	12
第一節 凝視 - 靜觀	12
第二節 複習 - 俯瞰	16
第三節 轉化 - 游離	18
第四節 變奏 - 原點	20
第四章 結論 當下的關注及終極的關懷	25
參考書目	26

圖次

- 圖 1 牧谿，《六柿圖》，水墨紙本，31.1 × 29 公分，京都，大德寺龍光院藏
- 圖 2 黃庭堅（1045-1105），《花氣薰人帖》，紙本 冊，30.7 × 3.2 公分，臺北故宮
- 圖 3 塞尚（Paul Cezanne 1839-1906），《聖維克多山（Mont Sainte-Victoire）》，油彩
畫布，73 × 91 公分，美術博物館，費城美國
- 圖 4 余承堯（1898-1993），《重重翠岫》，水墨紙本，68.5 × 45 公分
- 圖 5 曹煜哲，《逐漸》，水墨紙本，35 × 98 公分五連作，2007
- 圖 6 曹煜哲，《非獨舞變奏》，水墨紙本，35 × 38 公分，2007
- 圖 7 曹煜哲，《非關太空》，水墨紙本，35 × 38 公分，2006
- 圖 8 曹煜哲，《非窮途而哭》，水墨紙本，35 × 38 公分，2006
- 圖 9 曹煜哲，《非魚》，水墨紙本，35 × 38 公分，2006
- 圖 10 曹煜哲，《非自畫像》，水墨紙本，35 × 38 公分，2006
- 圖 11 曹煜哲，《隱約透出》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005
- 圖 12 曹煜哲，《獨舞變奏》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005
- 圖 13 曹煜哲，《變奏獨舞》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005
- 圖 14 曹煜哲，《城市之光》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005
- 圖 15 曹煜哲，《積澱》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005
- 圖 16 曹煜哲，《甲骨文之前》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005
- 圖 17 曹煜哲，《內裡》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005
- 圖 18 曹煜哲，《倒映》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005
- 圖 19 曹煜哲，《澗戶寂無人》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005
- 圖 20 曹煜哲，《另類馬賽克》，水墨紙本，35 × 38 公分，2004
- 圖 21 曹煜哲，《自成體系》，水墨紙本，35 × 38 公分，2004
- 圖 22 曹煜哲，《跌落》，水墨紙本，35 × 38 公分，2004
- 圖 23 曹煜哲，《夜的痕跡》，水墨紙本，35 × 38 公分，2004

前言 - 詩意化的起始

那是一段「獨學而無友，則孤陋而寡聞」的日子，生活環境週遭的人、同一世代的人，似乎都在為著類似的價值觀，相仿的目的性存在著，很長的一段時間，大部分的人都是被這樣的氛圍籠罩著。很多的疑問、很多的追尋、很多的夢想，通通都擺置在眼前的這一個單一之後。因此，或是拒絕、或是停滯、或是認同、或者是內縮，既然，往外是貧乏的、蒼白的、單一的，那麼，像蝸牛一般，暫時的封閉、暫時的休眠：

「蝸牛如果處在太過於乾燥的環境時，容易脫水而死，所以一般的蝸牛遇到了乾旱的季節，有牠們獨到的應變措施。首先，牠們會選擇一塊較潮濕的地方作為長期抗戰的基地，像是落葉層間、樹皮內、岩石或土壤的縫隙等，因為通常這些地方都比較陰涼，不會被太陽曬到，水分蒸發率低，可以聚集露水。如果情況還不見好轉，蝸牛就會開始進入『休眠階段』。」¹

那是生命中的乾旱季節，但卻也是一個生命翻轉的契機。因著對外在環境的無法適應、無法忍受，於是轉而反求諸己，向內探索，因此就在不知不覺之間進入了羅曼 羅蘭所說的「單房」。

「我們在這裡特別感興趣的是羅曼 羅蘭關於藝術家『應該為自己保留一間單房』的精妙比喻，這確實是創作過程中的一個重要環節。『為自己保留一間單房』，這不是就物質意義而是就心理意義來說的。藝術家在客觀生活中接觸了大量的現象，甚至獲得了許多感受，產生了一些想法，往往就以為可以跨進藝術創造的門坎了。其實，無數事實證明，必須先在這間『幽居的單房』裡休整一些時日。在『單房』裡藝術家要對把握到的客觀世界的實在性作個性化的熔煉。藝術勞動在本性上永遠是一種個體勞動。這並不

¹謝伯娟。《蝸牛不思議》。臺北：遠流出版，2004，頁 58

是無可奈何的消極現象，而是一種無法替代的積極方式。」²

簡單的說，就是林谷芳老師所說的「閉關」³。他說閉關是讓生命經驗更為純化。但是林老師同時也指出閉關的缺點則在環境單一，無以驗證，因此閉關後更須面對外界的洗鍊。

就我來說，驗證與洗鍊，卻早在詩意化的起始就已經開始。

²余秋雨。《藝術創造工程》。臺北：允晨文化，1994，頁 26

³林谷芳。《禪 兩刃相交》。臺北：橡樹林文化，2005，頁 33。原文為「為免悟與有省就此過去，行者還得保任含養，但保任含養並不僅止於類如閉關之途，閉關是讓生命經驗更為純化，缺點則在環境單一，無以驗證，因此關後更須面對外界洗鍊，而如果能兩者合一，功夫的純熟自然可期。」

第一章 隱隱約約的淵源

「不過我個人至今仍不太相信，是閱讀在影響，或感染了孩子的心智，我的記憶告訴我，是先具備了那樣的心性（或是基因），才會喜歡閱讀某類的東西。」⁴

其實自己想探究的並非是立處不同，或是生命閱歷深淺的問題，而是一種類似直覺的導引，為什麼有些東西讀過就忘記，有些東西卻是令人深刻難忘，留佇在心呢？

從能說服自己，自己能夠接受的東西之中溯源，找回選擇初始，找回尚未被影響的，尚未被確立之前的蛛絲馬跡，儘量靠近自己。因為，我也相信，一開始的確是具備某種心性（或是基因）的，而一切的找尋，是必須回到那個地方的。這早就具備的心性（或是基因），像是一張過濾用的紙，有的東西輕而易舉的從我穿過、流逝，有的東西卻是那麼不經意的、自然而又深刻的留了下來。或許，宣紙對我的意義也是如此，那是我過濾生命、整理生命所用的紙。

要瞭解自己藝術生命的形成和創作思想的淵源，得從自己研究李仲生藝術生命的形成和創作思想的淵源著手。當我追本溯源李仲生藝術生命的形成，嘗試著找尋出影響其生命抉擇的某些根本因素，雖然說留學日本時期的外在環境、巴黎派藤田嗣治的精神引導，或者說是上海學習時的自由風氣，甚至是其小時候的養成教育，都有或多或少的影響。但是，在此找尋的過程當中，並未搜索出什麼類似解惑的答案，或體會出什麼要不得的道理，反倒是慢慢清楚，自己想找尋的其實應該是更深沉的、更本質的。或許，應該說是李仲生的「濾紙」會更貼切。換句話說，自己實際上想做的，其實是透過找尋李仲生的「心性」來找尋自己的、

⁴郭強生。《就是捨不得》。臺北：九歌出版，2006，頁 76、77

貼近自己的「心性」。

在閱讀李仲生的過程中，有些字句往往隨著閱讀而消逝、忘卻，有些字句卻卡在生命中的某處，不知不覺的醞釀、發酵：

歸納李仲生的教學方法，可確定的有以下幾個基本觀念：

一、在教學程序上，不認為有所謂的「循序漸進」的「基礎」訓練，而確認藝術的本質是一「創造性」，一開始便應走入創作的道路。

二、重視個別性，重視發掘個人內在的創作本能，做獨創的表現，建立自我的繪畫語言。抄襲模仿既不能成為學習藝術的途徑，更不可能成為藝術的本身。

三、表現手法和材料完全自由，不受任何既定觀念的限制或影響。因此西方的油彩、水彩，仍可表達東方的思想與內涵。

四、重視作品的「內涵」和「精神性」，避免走入插圖、圖案式說明性或裝飾性。

五、以研究學術的心情和方式面對藝術的學習，因此要深入瞭解現代藝術各個流派的理念及技巧等知識。

六、強調以現代藝術的觀念，去選擇融合中國藝術傳統中的精華部分，創造出新的中國藝術面貌。⁵

李仲生藝術教育思想的啟發，是自己藝術生命和創作思想顯影的開端，它隱隱約約的帶領我飛越，飛越體制、飛越學院。這些十二年前不知不覺卡在生命底層的字句，遂在此緩緩地醞釀、發酵，逐漸地衍生、開展，進入詩意化的隱約。

⁵蕭瓊瑞。《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展（1945-1970）》。臺北：東大出版，1991，頁 101、102

第二章 詩意化的隱約

第一節 詩意化的隱約之基礎結構

藝術的定義---對物質做最高程度的思考 對自己做最高程度的思考

- 一、 宣紙 - 正面、反面(半透性)
- 二、 痕跡 - 水痕、墨痕、油痕(依附性)
- 三、 留白 - 汲取物體的抽象形(覆蓋性)

? 透過不斷「凝視」、「複習」的方式來進行「轉化」及「變奏」

上述三點是我對自己所運用材質之方法的整理所得。換句話說，是以此原則來架構出作品的骨架。而透過不斷凝視、複習的方式來進行，「轉化」與「變奏」則是衍生精神性的方法。

整理秩序

整理文字的秩序 - 語文

整理數字的秩序 - 數學

整理自己生命的秩序 - 藝術

整理出生命的秩序就是藝術，藝術創作於我而言，就是對自己做最大程度的思考；就是一種風格的完成，完成一種屬於自己的完成，一種精神上統一的始終如一。藉由藝術 - 對個體生命做最高程度的思考、整理。可以抵達某種深度，可以檢視生命流動的方向性。然後， 只是不斷的轉化與變奏罷了。

第二節 凝視

是一種觀看的態度，如宋儒程顥所言：

「萬物靜觀皆自得。」⁶

在不同的空間下靜觀，人的生老病死；事物的成蛀壞空，而最重要的毋寧是一種對內心的觀照，靜觀自己的所在。在重覆的凝視中會逐漸形成：某種無法預料的塵埃落定。

而一切，則是在塵埃落定之後開始啟動。

第三節 複習

當代著名美學家高爾泰，1987年三月說過這樣的話：

「往事是指向未來的。未來是從那裡誕生的。未來是從那浸透著汗與血的厚土上艱難地移動著的，求索者的足跡中誕生的。」⁷

我的作品於我而言是紀錄，是對自己生命情態的註腳——忠實呈顯那當下思考狀態或情緒的凝結，保存敝帚自珍的質地。而那每一個當下是一個個腳踏板，一塊塊堆疊來踩踏出我的下一步，不斷檢視艱難移動的足跡，是想找出自己可能的走向，試探所能找到的可能性，完成一自給自足的體系，從自己過去的發展上，找出自己未來的走向，作為自己創造的動力。

誠如劉國松先生於「先求異，再求好」一文中所闡述：

「我讀美術史所著重的，是想由過去中國畫的發展上，看出它可能的走向，作為自己創造的動力。」⁸

⁶周世輔。《中國哲學史》。臺北：三民書局，1971.1，頁331。

⁷季季。《寫給你的故事》。臺北：印刻出版，2005，頁265

⁸劉國松。〈先求異，再求好〉。《聯合副刊》，2003.10

然而，
我已設限---我的完成即是我的設限。
而我，
將完成於對過去的反覆複習之中。

第四節 轉化

生活是如此複雜
混合著血腥與玫瑰
人們
徘徊於地獄的恐怖與純真的歡樂之間
徘徊於殘酷與溫柔之間
徘徊於苦行與享樂之間
徘徊於仇恨與善良之間
時間的演進只是讓問題轉化
但沒有解決⁹

彷彿物質不滅定律，只能轉化無法消除，想望、情緒 在夾縫中流轉，在時間的縫隙裡累積。而我試圖詩意化，試圖在生命的縫隙裡累積出美麗的深遂，而透過凝視、複習這樣的累積方式，然後藉由轉化來篩檢，呈顯的就是澄澈的本質。

第五節 變奏

劉森堯先生在《母親的書》一書中是這樣談論楚浮的：

⁹賀沁格 (John Huizinga 比利時歷史學家)? <玫瑰戰爭>。《人間副刊》，2003.10

「的確，楚浮所有的影片，即使故事題材五花八門，表現手法各有千秋，但是顯然千篇一律都在談他自己，每一部片子都在揭露他自己靈魂深處最真摯的情感。」¹⁰

各式各樣的變奏，是五花八門的容器，用來裝填經由轉化澄澈出來的，靈魂深處的真摯本質。

東晉佛學領袖慧遠的說法：

神靈是不滅的，但它本身飄渺無形，可以從一個形體傳到另一個形體《神之傳異形》¹¹。

對我來說這段話是這麼被告之的：澄澈的本質是不滅的，但它本身飄渺無形，可以從一個作品傳到另一個作品。

第六節 小結 - 幽微的混沌及意義的本身

從內裡到外顯，當然免不了遺落與缺疏，但每一件作品都有它獨特的演變過程、思維傳達及不經意的情感流瀉，那恰恰是我從我自己的生命中，慢慢透過凝視、複習、轉化及變奏之後，詩意化成的一個個標記，而標記與標記之間的勾連，隱隱約約的浮顯我幽微的內裡。

這詩意化的整個過程，正貼近李澤厚先生重新詮釋 Clive Bell 的理論：

「是一個由內容到形式的積澱過程，稱之為『有意味的形式』」¹²。

¹⁰ 劉森堯。《母親的書》。臺北：爾雅出版，2004，頁 287

¹¹ 余秋雨。《藝術創造工程》。臺北：允晨文化，1994，頁 223

¹² 李澤厚。《美的歷程》。臺北：風雲時代出版，1994，頁 28。原文為「正因為似乎是純形式的

而借助對物質特性的思索，對美的形式的探索，藉由客觀的對應物，抵達主觀心境；藉由有限形式，進入了無限內容。我慢慢趨近了幽微的混沌，意義的本身。

幾何線條，實際是從寫實的形象演化而來，其內容（意義）已積澱（融化）在其中，於是，才不同於一般的形式、線條，而成為『有意味的形式』。」

第三章 隱約的說明

第一節 凝視 - 靜觀

朱光潛先生在《談美》一書中談到，三種不同身分的人，對於同樣一棵古松的三種知覺方式及三種反應態度。¹³

知覺方式

木商	一棵做某事用值幾多錢的木料
植物學家	一棵葉為針狀，果為球狀，四季常青的顯花植物
畫家	一棵蒼翠勁拔的古樹

反應態度

木商	盤算它是宜於架屋或是製器 思量怎樣去買它、砍它、運它
植物學家	把它歸到某類某科去 注意它和其他松樹的異點 思量它何以活的這樣老
畫家	觀賞它的蒼翠的顏色 它的盤屈如龍蛇的線紋 以及它的那一股昂然高舉不受屈撓的氣概

而如此的說法也正印證了，約翰 伯格 (John Berger) 在《觀看的方式》(Ways of Seeing)，一書中所提出的觀點：

¹³朱光潛。《談美》。臺灣：開明書店，1967，頁 3。筆者將原本的文字整理為表格。

我們的知識和信仰會影響我們觀看事物的方式，所以所謂的觀看實際上是，我們只看見我們所注視的東西，注視是一種選擇行為，而選擇則是一種累積了一定的觀看經驗之後的結果，我們注視的從來不只是事物的本身，我們注視的永遠是事物與我們之間的關係。¹⁴

對我而言，「凝視」是觀看的深化，是累積了大量觀看經驗，並彼此產生經驗聯結之後的結果。

在我對眾多「六柿圖」的研究做整理閱讀時發現，牧谿小小的一幅圖，卻因著觀者不同的觀看方式，而衍伸出豐富的意涵，產生了多樣的解讀，綜觀楊? 玲與陳啟豪的研究，大抵上可將這些不同的看法區分成立意、構圖、用筆運墨、造型四大類：

立意

楊? 玲	自五代起繪畫題材即有蔬果之表現，但牧谿「六柿圖」的表現方式是前人所沒有的，進而影響清代齊白石「三柿圖」之出現，形成一新的繪畫題材。
------	---

構圖

黎蘭	六個柿子的排列，中間一個最大，墨色最濃，依次靠兩旁延伸，墨色漸淡，並排中，有變化的構圖和墨色，自然又富生趣。
劉郁嘉	這樣的構圖方式，以中間為主題，四周與主體的賓主之間，產生一種虛實相應如同觀音、猿、鶴等圖所展現的內心秩序。
陳英德	「六柿圖」的梗葉，每一部分實際上都有細微的差別，各物體之間又以一種引導視覺和均衡分散的構圖建立關係。

¹⁴約翰 伯格 < John Berger > 著吳莉君譯。《觀看的方式》。臺北：麥田出版，2005，頁 11。筆者將原本分散說明的句子，重新加以整理並增加一些自己觀點的字句。

李霖燦	雖只不過是六隻柿子，但是其墨色濃淡的氤氳變化，真是不可端倪。其排列、其錯綜，一一都洞見作者之深邃用心。卻又像是自自然然，畫面上一片天籟，全是天機流行；畫家只是信手揮灑渾沒著一分力氣，便天然湊泊成圖。
高木森	認為此種構圖形式，圖解了禪宗教義並蘊涵其中之深意，而此構圖形式的「曼荼羅」圖式亦可作為靜坐集中心智的輔助物。
李振明	牧谿因有其禪宗思想的背景，此「六柿圖」是為當下所感繪製而成的，並非意指神秘的佛教，此圖是不受規格條約捆束的。

用筆運墨

黎蘭	牧谿畫柿子，先用淡墨鉤畫輪廓，再用大筆墨面側筆擦塗，留有光影，果柄用濃墨隸書的筆法，轉折、點畫，富有書法的古意。
邢福泉	牧谿以深淺濃淡之墨色變化來表達出柿子，除了為畫面均衡之外亦象徵著六度波羅密逐一漸進的先後程序，代表著布施、持戒、忍辱、精進、靜慮與般若。

造形

吳永猛	<ol style="list-style-type: none"> 1. 六道輪迴觀 2. 六個禪人（和尚）靜坐的姿態 3. 一幅成就各有果位的曼荼羅架構 4. 一幅最完美的幾何構圖 5. 超越時空 - 三際托空 - 過去、現在、未來
陳啟豪	「六柿」即般若波密多心經中之六識
蘇利文	牧谿主要是要表現一種自然的精髓，不僅是物體外表的造形，還包括物體內在的生命力，這種生命力源自畫家的內心。而「六柿圖」是他對於日常生活中最簡單的東西觀察入微，並賦予深

	刻思想的意義
亞瑟 威理	牧谿的畫有時是糾纏不清和暴亂的；有時，譬如其著名的「六柿圖」，卻是將其熱情凝聚在寧謐之中。

此外，尚有吳汝鈞先生¹⁵、倪再沁老師¹⁶、林谷芳老師¹⁷等 不同面向的詮釋。當然，因著自己的局限，免不了遺落了某些看法，或對某些看法沒有感受。但是，當一次次試圖以不同的觀看角度來面對「六柿圖」，並產生某種程度上的聯結後，我對「六柿圖」最初的想法，也慢慢產生轉變。而這樣的轉變，也就是從觀看轉為凝視的過程。

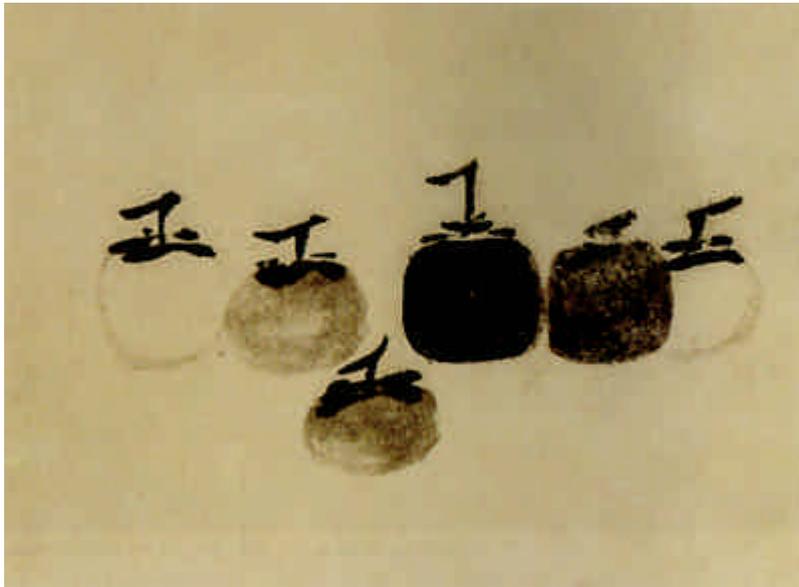


圖 1 牧谿，《六柿圖》，水墨紙本，31.1 x 29 公分，京都，大德寺龍光院藏

而「靜觀」則是「凝視」的內化，是一種累積聯結翻攪之後的沉澱。如果說，「翻攪」是「沉澱」的必須，「沉澱」是「翻攪」的必然，「翻攪」是動，「沉澱」是靜，那麼這其實是很貼近程明道的道德修養論的。明道先生的道德修養論共分

¹⁵ 吳汝鈞。〈遊戲三昧：禪的美學情調〉。《國際佛學研究》。第二期，1992.12。頁 225、226

¹⁶ 倪再沁。《水墨畫講》。臺北：典藏藝術家庭，2005，頁 112

¹⁷ 林谷芳。〈庭前柏樹子〉。《藝術家雜誌》。第 384 期，2006.5。頁 206

八項，分別為誠靜與存仁、忠恕、中庸、收放心、主靜、變化氣質、盡人事、和樂與不怒。其中的「主靜」一項提到：他雖主張動靜合一，但仍重靜的功夫。故說：「惟靜者可以學。」又說：「靜後見萬物皆有春意。」他有詩《秋日偶成》。全詩為：「閒來無事不從容，睡覺東窗日已紅。萬物靜觀皆自得，四時佳興與人同。道通天地有形外，思入風雲變態中。富貴不淫貧賤樂，男兒到此是英雄。」

18

高行健先生在《沒有主義》一書中是如此闡述「靜觀」的：

「我不把繪畫作為純粹的自我表現，自我無非一片混沌，我以為繪畫恰恰是對自我的超越，一雙冷眼，抽身觀審。惹奈把這種境界稱之為孤獨感。我從東方人的感受出發，不妨說是靜觀。」¹⁹

由此可知，靜觀幾乎就等同於高行健先生對於繪畫創作的態度。此外，漢寶德先生也以更寬廣宏觀的角度，來說明「靜觀」在他觀念之中的所在位置：

「尚美的精神使人靜觀，靜觀使人思想，思想產生文明。」²⁰

第二節 複習 - 俯瞰

蔣勳先生在「美的沉思」一書中談及戰國前後，中國最初美學思想形成的過程：

「美學思想，一方面逐步從過去的各部族工藝形式中歸納完成。另一方面，也以強大的主導姿態，回過頭來指導藝術的發展。因此，在戰國前後，隨併著工藝美術的百家爭鳴，中國最初的美學思想也一起產生了。」²¹

¹⁸ 同注 6

¹⁹ 高行健。《沒有主義》。臺北：聯經出版，2001，頁 328

²⁰ 漢寶德。《漢寶德談美》。臺北：聯經出版，2004，頁 11

²¹ 蔣勳。《美的沉思》。臺北：雄獅圖書，1986，頁

反觀自己的美學思想，亦是如此凝塑而成。從早期作品的斷簡殘編中尋找出來的蛛絲馬跡，隱隱約約所指出的方向，也正是此刻小心翼翼踩踏著的路徑。透過反覆向前整理、歸納，不斷向後導引、修正，不斷反覆、反覆不斷；深深挖掘、層層試探，於是逐漸整理出一塊可以容納自己、收留自己的空間。但所謂的整理並非漫無邊際、天馬行空的，它自有一定的方式，過濾的方式；就彷彿穿透過層層葉隙，抵達地面斑斑駁駁的陰影，或是，疏疏落落的月光吧！但它確實而持續的存有，似乎一直以來便是在那裡存在著的---一道道自然而然的篩落。我想有關我生命中的春秋戰國時代以前，有關我的美學思想的濫觴，我的整理方式，我的過濾方式，一定是早於有意識的創作，應該是「藝術」之外的其他。

對我來說，如果生命是一種自然而然的流動狀態，那麼複習則是一種逆向的流動，逆著之前的流動方向，追尋著過往的軌跡，進行重新檢視，再次回顧體會，不斷加深、拓展的工作。而透過這種一次又一次回返的方式，把原本較扁平化的、較表面化的，轉眼即逝的生命經驗加以立體化、深刻化。藉由這般的過程，讓自己感受更敏銳，而作品則是感受敏銳之後難以忍禁的釋放，於是，作品就成為一個個通往過去的秘密通道。在頻頻回首的複習，剛剛開始可能看不出什麼，但隨著作品的累積，生命經驗的豐富，如果沒有一套完善的整理收納法則，過濾的方式，那麼所謂的複習，就容易流於感傷或情緒性的緬懷罷了。

喜悅在脫離喜悅的當下之後

憤怒在脫離憤怒的當下之後

哀傷在脫離哀傷的當下之後

快樂在脫離快樂的當下之後

它們會形成什麼，當我和我的過往痕跡產生時間和空間上的距離之後，不要急著蒼惶失措的、莫名其妙的趕緊回到習慣的、熟悉的依附狀態中，試著暫時以一俯瞰之姿，看待自己。

俯瞰是複習的功夫做深，再加上某種程度的超越性，彷彿閱讀地圖般的閱讀自己的心靈，只是這幅地圖卻也是指向未來的，站在某個高度上，追尋屬於自己的軌跡，並試圖開拓更多可能性。

第三節 轉化 - 游離

轉化著，轉化著

生命的形狀

也隨著不斷轉化

形成了容易轉化的形狀

從東轉化到西

從西轉化到南

從南轉化到北

再從北轉化到東

那麼所謂的東還是東嗎？

但面對生命中種種宿命性的干擾、壓迫，無法抽離、無法釋懷，只好轉化，從妻兒轉化到課堂，從課堂轉化到藍天白雲，從無奈轉化到厭惡，從厭惡轉化到若即若離，從黑轉化到白，從白轉化到黑，從記得轉化到不記得，就這樣轉化到就那樣，不斷轉化，轉化為各式各樣被認可的、尚未逸出的，靈與肉的游離狀態，或者說是自我的流放狀態。流放是自我放逐的起點，是身體的出走，是精神的出走，雖然出走，但無法離家。無法離家，無法逃離，只好游離。游離是一種緩和，一種對現實生活、對實際情況叛逆的緩和，一次一次的暫離自己，暫時離開呈顯膠著的存在，轉化到另一個生命空間裡。從生活裡游離出來，從自己生命的內裡游離出來，重新成為一種沒有身份，沒有緊密連結的另一種陌生，還是自己卻又不

是自己的另一種照見。

「花氣薰人欲破禪，心情其實過中年，春來詩思何所似，八節灘頭上水船。」

22

「花氣薰人帖」原稱「花氣詩帖」，是黃庭堅於原祐二年（西元 1087 年），他五十七歲，去世前四年寫的，蔣勳先生是這樣詮釋這首七言絕句的「花朵開放時的香氣薰來，彷彿使平日修行禪定的功夫都被破除了，過了中年竟然還有這樣為花感動的心情，到了春天，有著寫詩的念頭，卻又像一層一層逆水的灘頭，船要上行，何其艱難啊！²³」如此的說明彷彿整首詩是獨立的，是建立於一種極美的、超然的氛圍之上，帶著成份稀薄的人間性，這樣的解讀方式，說來奇怪，不知為何感覺上反而很難進入這首詩，反而產生一種格格不入的隔閡感，我想或許是敘述的太完整、太充分，生出一種過度詮釋的干擾，以致於無法裝填屬於自己的想像吧！事實上，此詩前面原有識語，說：「王晉卿數送詩來索和，老懶不喜作，此曹狡猾，又頻送花來促詩，戲答。」由此可知原詩是北宋駙馬都副，曾送詩給自號「山谷道人」的黃庭堅，希望他能寫首作品唱和該詩，藉以達到索詩酬答的真正目的。然而，被奉為江西詩派祖師的黃庭堅，不知為何數次未回，只好又再度送花催詩，此時黃山谷忽以絕妙書法，寫下神氣煥發千年不散的小品 - 「花氣薰人帖」，表示近來熱衷修禪，缺乏寫作靈感。

從遠處、從近處、從旁邊、從側面；遠近迂迴、旁敲側擊，試圖從斷續處做聯結，從邊緣處做貼近，從游離於本體之外的他處趨近本體，但卻不從詩的本身來解讀。詩的本身留白，交給個人的領會及想像去編織，所需建構處就是本體之外的其他。如「上水船」的比喻，是由「下水船」相對而來，唐末五代王定保（870 - 940）在「唐言」卷十三「敏捷」有一例：「裴廷裕，乾寧中在內廷，文書敏

²² 黃庭堅（1045 - 1105）。《花氣薰人帖》。紙本 冊。30.7×43.2 公分

²³ 網址：<http://www.epochtimes.com/b5/1/9/12/c5637.htm>。2007.10.2 瀏覽

捷，統為下水船。」

飄渺不定的香氣，香氣不可得。

難以捉摸的禪境，禪境不可得。

隱約幽微的情思，情思不可得。

或許，是種種的不可得，或者說是稍縱即逝的可得，才真的是生命中令人在乎的牽扯啊！

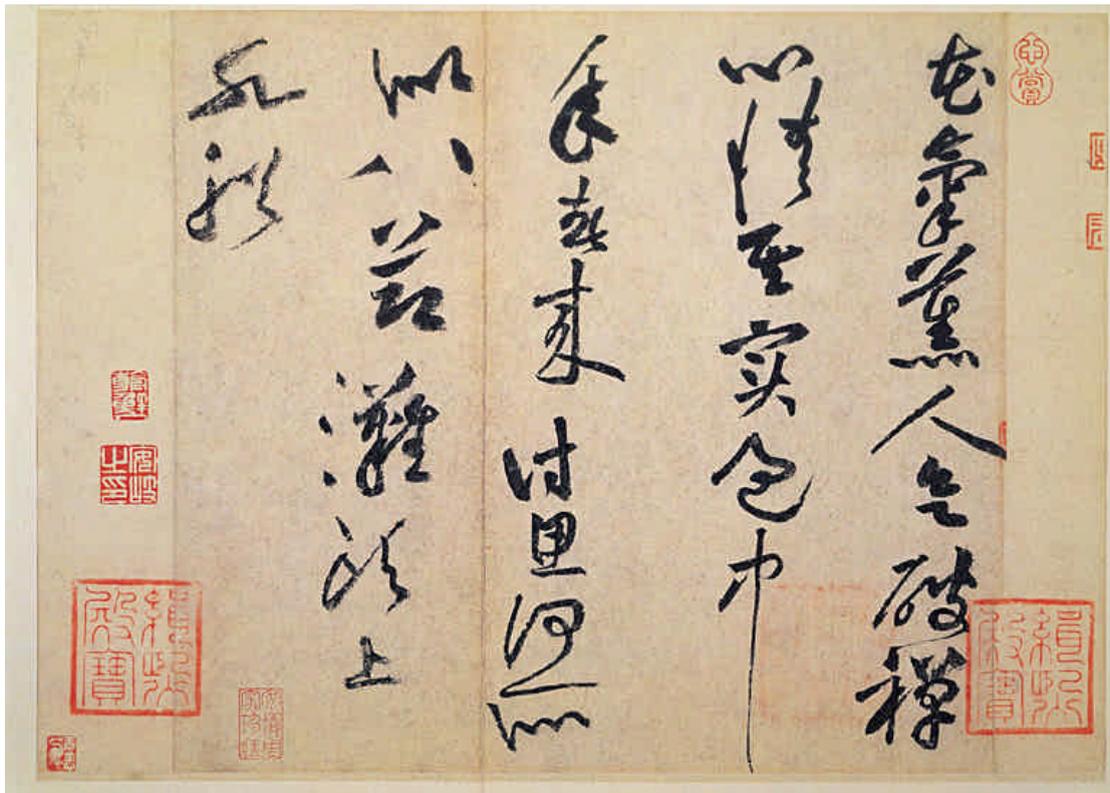


圖 2 黃庭堅 (1045 - 1105), 《花氣薰人帖》, 紙本 冊, 30.7 × 43.2 公分, 臺北故宮

第四節 變奏---原點

藉由轉化的繞道而行，游離的另類建構，逐漸趨近，就好像是數學上的十分逼近法，永遠無法抵達原點本身，但卻又慢慢趨近原點，趨近我所圍繞的原點 - 幽微的混沌，意義的本身。而這正彷彿米蘭昆德拉在 1986 年「小說的藝術」一

書中所說的主題：

「也許所有的小說家都在第一本小說中發現到某個主題，以後的作品都是這個主題的變奏（variations）。」²⁴

不斷繞著生命的原點打轉，繞著原點詮釋，而這一切只是更加確定原點本身所在的位置，原點的質地，是一混沌澄澈的過程。而自己試著以昆德拉的想法為織線，編結出在閱讀余承堯、塞尚時的網狀過濾結構，是可以篩檢出這麼些字句的：

余承堯 -

要解釋余先生的畫來自什麼源頭活水，我覺得董思白在「鐵甲與石齒的幻生」一文中所說的，最能揭示其底蘊：「鐵甲與石齒是兩座山的名字（在余先生老家福建永春）。余承堯對永春有著刻骨銘心的懷念。在他的山水畫裡時時可以看到如鎧甲，如齒牙的岩塊所結構的奇山，盤踞在紙質的畫面之上。這種峻嶒的山石單位一次又一次的造出千變萬化的山水形狀，讓它餘白甚少的構圖充塞著豐富而迫人的力量。他的山水極少為名山大川寫生，甚至也不是對家鄉永春作呢喃的追摹，他的山水是以鐵甲與石齒為種子幻生出來的。」²⁵

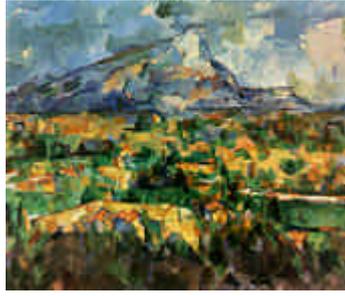
塞尚 -

所謂自體或實體，可有兩種不同的方式：一屬「人」、一屬「自然」。一般而言，在藝術世界中，其終極的追求多屬意於「人自體」的可能。比如說，塞尚從表面上看起來，屬意於自然實體之追求（如七十六幅聖維克多山）。不過，假如我們瞭解到他所主張感覺（）實現（）或節制（）的原理，尤其注意到他所言藝術唯向「絕對」而追求之積極的情愫，仍不能不說，其自然實

²⁴米蘭 昆德拉 < Milan Kundera > 著尉遲秀譯。《小說的藝術》。臺北：皇冠文化，2004

²⁵何懷碩。〈獨立於傳統與時潮之外（代跋）〉。石守謙主編。《余承堯九十回顧 千巖競秀》，臺北：漢雅軒，1988。

體之追求，依舊建基在人自體的可能上。²⁶



圖三 塞尚 (Paul Cezanne 1839-1906)

聖維克多山 (Mont Sainte-Victoire)

1904~1906 年

油彩畫布，73 x 91 公分

美術博物館，費城美國



圖四 余承堯 (1898-1993)

重重翠岫

晚期

水墨紙本，68.5×45 公分

同樣是山，同樣是故鄉的山；同樣是透過對山的究竟極致的追求，同樣是透過對山的「窮極觀照」來進入、來深入。但是，他們的目的是在如何與自然相契中得到精神的寄託安頓？亦或是如何通過或者是藉助自然的某些景物 形象來傳達出本體性的要求與呈示呢？從自體存不存在、自體有無的探究，讓人聯結到李澤厚在「美的歷程」裡，談到宋元山水意境時所提出的「有我之境」與「無我之境」。「我」的有與無、「我」的分量的多寡，在「有我」和「無我」之間存在著我的源頭活水、我的底蘊、我的原點。就我而言，原點就是在「有我之境」和「無我之境」之間固定不動，或極為緩慢游移著的某處。

塞尚 -

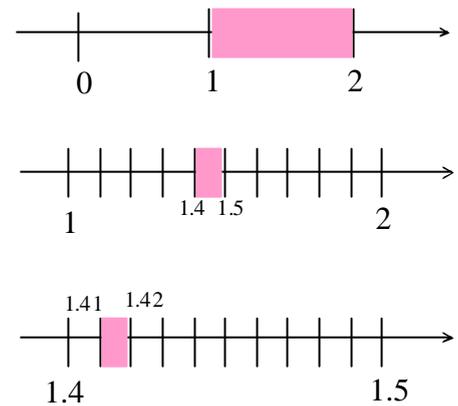
於是，塞尚終於把不可能畫出來了，這就是他最晚期的「聖維克多山」，它不但結構消失，而形成為蒼茫的精神性的悲劇世界，同時，他更形成了塞尚繪畫中最高心靈顯現的形上幻影。在此，我們追根究柢這種塞尚繪畫的根本精神，與其所以會遭致這樣一個形上幻影的不可知的後果，其根本意義即在

²⁶史作樺。《雕刻靈魂的賈克梅第》，臺北：典藏藝術家庭，2007，頁 26

說明了人類對於宇宙、自然、生命、藝術或哲學，欲達其究竟極致追求偉大意願的存在。雖然從令一方面來說，也許我們就沒有辦法達到我們我們意願的真實目的，但至少我們已可以由屬於人自身不休止追求的努力，來發現人類表達或存在的極限，與那一存在的「絕對」的可能性。²⁷

簡單的說，就是在這一節開頭所提到的十分逼近法。所謂的十分逼近法就是：找出兩個端點，將兩個端點之間的部分分為十等分，然後再試探看看，是這十等分中的哪一個部分最接近，選出最接近的等分之後，每一等分均又有兩個端點，於是繼續將兩個端點之間的部分分為十等分，。當然，在由數字所構成的世界裡，它是可以明確又確實的持續執行下去。

例如：在求 $\sqrt{2}$ 的近似值的過程中，可以用數線來說明。首先算出 $\sqrt{2}$ 介於兩個連續整數之間，即 $1 < \sqrt{2} < 2$ ，或者說，在數線上， $\sqrt{2}$ 的位置在1和2之間；接下來把1和2之間分成十等分，然後得出 $\sqrt{2}$ 在1.4和1.5之間；再把1.4和1.5之間分成十等分，並得出 $\sqrt{2}$ 介



於1.41和1.42之間，。這樣逼近的過程是在數線上，利用「十等分」的方法逐漸接近 $\sqrt{2}$ 的位置，因此稱這樣的方法為「十分逼近法」。²⁸

但是，在藝術的範疇裡，它大概只能約略的、隱隱約約的指出。藉由此，明確又確實的持續執行，可能可以來發現人類表達或存在的極限，與那一存在的「絕對」的可能性。

²⁷史作裡。《尋找山中的塞尚》，臺北：典藏藝術家庭，2006，頁183

²⁸網址：http://www.math.ccu.edu.tw/chinese/95sutdy/03_root.doc。2007.10.4 瀏覽

而變奏，就我來說，是在有我、無我之間固定不動的原點上，向自身生命不休止，努力追求的副產品。

第四章 結論 當下的關注及終極的關懷

這大概就是 1996、1997 至 2006、2007 年之間，自己憑藉著一股隱隱約約的念頭，獨自摸索、找尋的過程。在遇到生命中無法改變的窘困中，自己所能做的約略就是如此。因此，在這段時間，自己所關注、所關懷的，大抵上是沒有多大的改變的。但是，奇特地，藉由它，卻把我帶進研究所，鬆動原本無法改變的窘困。

漸漸地察覺自己的改變，也發現自己這些日子以來的不變，某些東西是逐步的清晰突顯，有些則是緩慢的從生命中淡出。如果單純的只是時間流逝、空間的轉移，會產生如此的結果嗎？時間、空間的改變，再加上自己的不變，自己的不變是：水、墨、宣紙、避開顏色、35 公分×38 公分的形式，還有對這些不變做最大程度的思考，對這些表達方式做最大程度的思考，對自己做最大程度的思考。時間、空間的改變，再加上自己的不變，會產生如此的結果嗎？自己的不變可以反應出時間和空間的改變，或者，自己的不變其實只是想要反應出自己不變之外的改變。

或許已有某種層次上的覺醒，覺醒自己某些莫名的耽溺，無謂的執著，承認自己的有限，瞭解自己的局限，希望超越，但尚無法超越，只能稍帶些許的超越性，冀圖在有限的規範中取得無限的開展。

在有限中取得無限，自然形塑個人面貌，完成一種有美學完整性的，有內在自圓性的，不外顯的隱約，自自然然抒寫近前之事，而非汲汲營營的刻意追求藝術表達，忠實的體現生命內在質地，完整彰顯藝術探索的尋尋覓覓。

參考書目

- 1、 史作樑。《尋找山中的塞尚》，臺北：典藏藝術家庭，2006
- 2、 史作樑。《雕刻靈魂的賈克梅第》，臺北：典藏藝術家庭，2007
- 3、 石守謙主編。《余承堯九十回顧 千巖競秀》，臺北：漢雅軒，1988
- 4、 朱光潛。《談美》。臺灣：開明書店，1967
- 5、 李澤厚。《美的歷程》。臺北：風雲時代出版，1994
- 6、 李霖燦。《中國美術史稿》。臺北：雄獅圖書，1992
- 7、 余秋雨。《藝術創造工程》。臺北：允晨文化，1994
- 8、 林谷芳。《禪 兩刃相交》。臺北：橡樹林文化，2005
- 9、 周世輔。《中國哲學史》。臺北：三民書局，1971.
- 10、 季季。《寫給你的故事》。臺北：印刻出版，2005
- 11、 倪再沁。《水墨畫講》。臺北：典藏藝術家庭，2005
- 12、 高行健。《沒有主義》。臺北：聯經出版，2001
- 13、 郭強生。《就是捨不得》。臺北：九歌出版，2006
- 14、 漢寶德。《漢寶德談美》。臺北：聯經出版，2004
- 15、 蔣勳。《美的沉思》。臺北：雄獅圖書，1986
- 16、 劉森堯。《母親的書》。臺北：爾雅出版，2004
- 17、 謝伯娟。《蝸牛不思議》。臺北：遠流出版，2004
- 18、 蕭瓊瑞。《五月與東方：中國美術現代化運動在戰後臺灣之發
(1945-1970)》。臺北：東大出版，1991
- 19、 約翰 伯格 < John Berger > 著吳莉君譯。《觀看的方式》。
臺北：麥田出版，2005
- 20、 米蘭 昆德拉 < Milan Kundera > 著尉遲秀譯。《小說的藝術》。
臺北：皇冠文化，2004

學術論文

- 1、 陳啟豪。《以牧谿〈六柿圖〉探論創作意境表現之追求》
中國文化大學藝術研究所，碩士論文，2004
- 2、 楊瓊玲。《牧谿〈六柿圖〉與南宋禪風繪畫之研究》。
中國文化大學藝術研究所，碩士論文，2002

報章期刊

- 1、 林谷芳。〈庭前柏樹子〉。《藝術家雜誌》。第 384 期，2006.5。
- 2、 吳汝鈞。〈遊戲三昧：禪的美學情調〉。《國際佛學研究》。
第二期，1992.12。
- 3、 劉國松。〈先求異，再求好〉。《聯合副刊》，2003.10
- 4、 賀沁格（John Huizinga 比利時歷史學家）。〈玫瑰戰爭〉。《人間副刊》，
2004.10

網址

- 1、 網址：<http://www.epochtimes.com/b5/1/9/12/c5637.htm>
- 2、 網址：http://www.math.ccu.edu.tw/chinese/95sutdy/03_root.doc





圖 5 曹煜哲，《逐漸》，水墨紙本，35 x 98 公分五連作，2007



圖 6 曹煜哲，《非獨舞變奏》，水墨紙本，35 ×138 公分，2007



圖 7 曹煜哲，《非關太空》，水墨紙本，35 x 38 公分，2006



圖 8 曹煜哲，《非窮途而哭》，水墨紙本，35 ×138 公分，2006



圖 9 曹煜哲，《非魚》，水墨紙本，35 x138 公分，2006

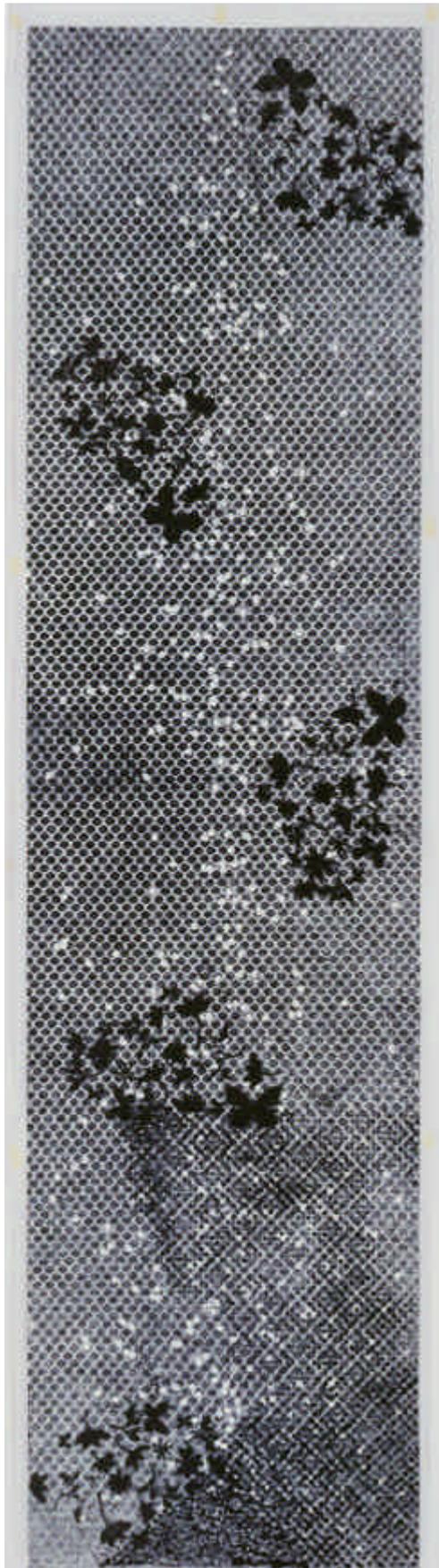


圖 10 曹煜哲，《非自畫像》，水墨紙本，35×138 公分，2006



圖 11 曹煜哲，《隱約》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005



圖 12 曹煜哲，《獨舞變奏》，水墨紙本，35×138 公分，2005



圖 13 曹煜哲，《變奏獨舞》，水墨紙本，35×138 公分，2005

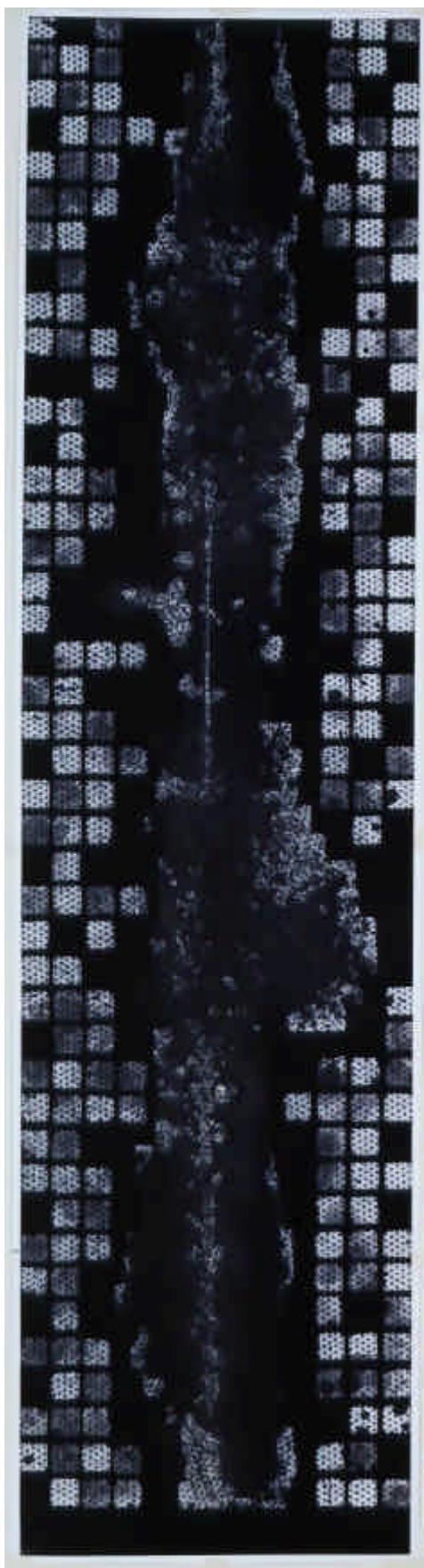


圖 14 曹煜哲，《城市之光》，水墨紙本，35×138 公分，2005



圖 15 曹煜哲，《積澱》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005



圖 16 曹煜哲，《甲骨文之前》，水墨紙本，35 ×138 公分，2005



圖 17 曹煜哲，《內裡》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005



圖 18 曹煜哲，《倒映》，水墨紙本，35 × 38 公分，2005



圖 19 曹煜哲，《潤戶寂無人》，水墨紙本，35 ×138 公分，2005

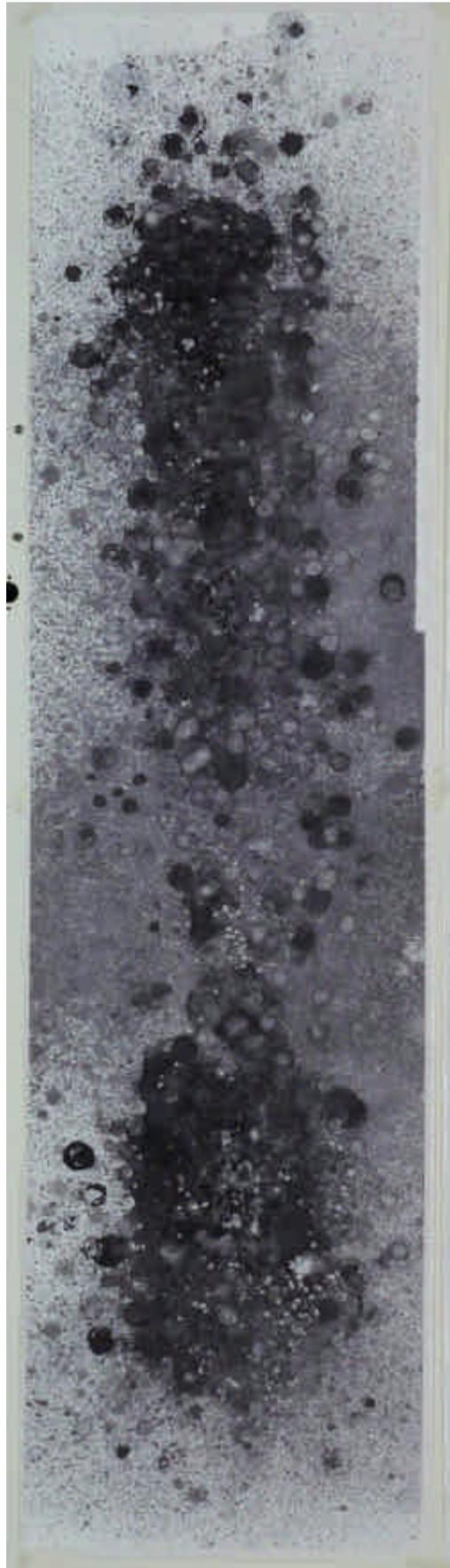


圖 20 曹煜哲，《另類馬賽克》，水墨紙本，35×138 公分，2004



圖 21 曹煜哲，《自成體系》，水墨紙本，35×138 公分，2004



圖 22 曹煜哲，《跌落》，水墨紙本，35 × 138 公分，2004

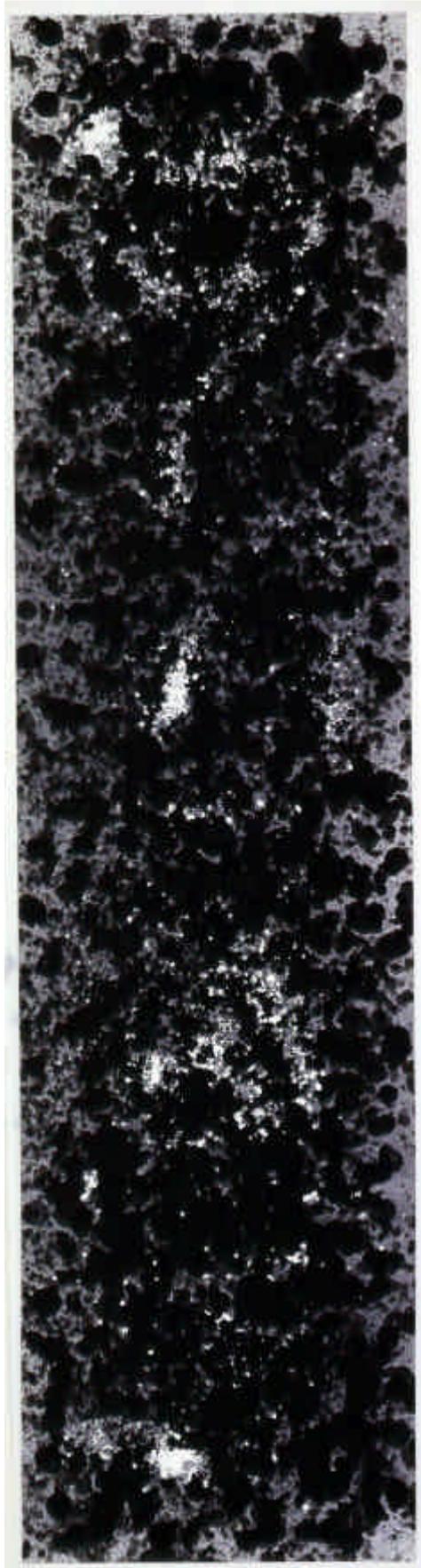


圖 23 曹煜哲，《夜的痕跡》，水墨紙本，35×138 公分，2004