

## 緒 論

### 一、研究動機與目的

處於時代政經動亂之魏晉文人，追求玄學崇尚老莊清靜自然，反人爲的法度、反束縛，追求自由曠達的生活。唐王維在經歷政治浮沈、囚禁的生涯後退隱藍田別墅。元蒙統治對文人知識份子的輕視刻薄，使其隱跡山林者多；這是面對現實殘酷無法變革的一種人生態度。現今開放、多元又混雜的快速生活型態中難有片刻的悠閒寧靜，越是困難越是令人嚮往；悠閒寧靜成爲自我理想的追尋，雖現實的桃花源難覓，但心靈的桃花源卻一直在那兒等待桃花源主人的自我探訪。禪學有一句話：「到處尋春，不見春；歸來枝頭已幾分」，即春天來了，想要尋春，但不曉得春天到底在何處，遍尋不著，回家後卻發現家中第一朵花已經開了；事實不是真的要去找第一朵綻放的花，其隱射的是自己心裡，永遠有開創自己更好未來的那一種心情存在，但是不曉得是誰或要在什麼時候碰到內心亮起的那道光，在那一刻就會開始轉變。

羅丹說：「美到處都有，對我們的眼睛來說，不是缺少美，而是缺少發現。」強調的是“發現”的心，而心具“發現”能力之前通常有一靜定的過程，如同讓波動的湖水回到平面如鏡，才能覺察細微。生活中常透過打坐的練習，培養安定身心的力量，以較良好的方式對應繁雜的工作與課業。一般認爲禪宗好像瀟灑自在，不存軌則(以無法爲法)，不執著，那是大智慧者的境界。對於禪，聖嚴法師認爲：「一定要有堅實嚴謹的基礎，才能有瀟灑自在、不存軌則的表現。」畢竟我們只是一般人，還是須要方法，有一個東西讓我們依賴，即用一個妄念(方法)來統一、取代更多的紛雜而無規律的妄念，以妄心對治妄心，面對多樣而廣泛的繪畫題材、方法…等等，畫什麼皆有其未知的可能，以一顆石頭爲單純的起點，對一媒介的觀看、探究，如同回到心所，檢視自己。意圖透過這簡單的學習，反映從環境中閉鎖的自我。將生活經驗的部份表現於繪畫，當然要表達的並非一個悟者的情境，而是一個學習過程的陳述。

## 二、研究方法

蘇軾在超然臺記中言：「凡物皆有可觀，苟有可觀，皆有可樂，非必怪奇偉麗者也…」，是的，太陽底下本無新鮮事，但看觀者有無新的眼光去詮釋；塞尚(Cezanne)以一顆蘋果震撼整個巴黎社會。充滿才氣的創作手法，改變了長久以來靜物的負面評價。<sup>1</sup>莫蘭地(Giorgio Morandi 1890-1964年)以瓶子為題創作，莫蒂里安尼(Modigliani)幾乎以一個人物來表現畫面；不論是蘋果、瓶子或人物，這些都只是對象物，只是將自己的心靈世界投注物象而呈現在作品中，注重的仍是自我價值的追求。也許選擇一顆石頭會覺得題材老舊，但人物自古至今仍頻繁的被運用，何者不古，有人只畫臉有人只畫眼，但終究對象只是假借，並非以模擬再現為依歸。「至道無難，唯嫌揀擇」，<sup>2</sup>要成就一件事，困難的地方通常是挑三揀四，分別好、壞；不老實的實踐。有感於此，我只是在萬物中取一物(石)為對象，對一岩石作觀察，在一孤立隔離的空間重覆描寫。回到繪畫的基本相關條件硯台、水、磨墨、筆、紙、對象，其餘的暫封鎖於此情境之外，將自己孤立，以一己切身的生活經驗感受反映於繪畫中，如禪修方法般放下身外的世界，把當下的心放在方法(數呼吸、參話頭)上；亦如放下了許多的社會活動到學校，沉浸於藝術的學習與自我認識般，其它的只是一片環境。

在第一章即對石頭在自然、在文學象徵及繪畫裡作探討，在第二章就閉鎖心理和袋型空間在中國繪畫中的表現作說明；第三章說明閉鎖對作者的意義及作品解析。最後是結論。

---

<sup>1</sup> 《藝術大師世紀畫廊-8.塞尚》(閣林國際圖書，2001年)，頁19。

<sup>2</sup> 聖嚴法師：《信心銘講錄》(台北市：法鼓文化，1999年)，頁13。

### 三、名辭釋義

- 1.以「一石之選」為題只是一時的選擇並無深意，因在不知畢業製作該畫什麼時，這石頭的出現，讓心在一時之間得到依附，散亂不定的心漸集中統攝於這一石之時空中。「一石」衍生「一時」的意念，即回到「此時此刻」的練習，生活也隨之閉鎖於此石中世界；小小體積的觀察與描寫中發現，當心置一處時，就像顯微鏡下的世界會變大、變豐富、變清晰，一石之間成為檢視自己、觀看自己、實踐自己的場域。
- 2.「閉鎖」:閉有關、停止、斷絕、禁止等意思；鎖有封閉之意。閉鎖使封閉阻絕的感覺更加強化；不與外界進行物質和能量交流，沒有流通，亦沒有”移入”和”移出”的現象。文中並非以「閉鎖」作為永久「避所」；於此，「閉鎖」是如閉關般暫離外在現實，專修一門，不是病態的自我禁錮或逃避現實，不是為了逃避世俗事務紛擾的隱退修養，是為培養正確的人生態度與積極入世的能力，是一種準備、一種沉潛、一種蘊釀的空間。

## 第一章 石頭在自然、在文學象徵及繪畫裡的探討

### 第一節 自然之石：

石是自然中岩石的最小化單元，是大地承載的基礎力量；石在海岸是礫灘的成員，是海浪衝擊的對象；石在生活中可以蓋石屋、可以成爲醃蘿蔔乾的壓石、可以是洗衣板、可以是雕刻的對象、可以成爲書畫者的鎮尺，可以成爲安全避護所、民生用品、變書齋石成欣賞對象。石是構成山的基本單位，在園林中自古（西漢初期）即有以疊石造山表現自然野趣的假山，其原則是要與自然形象相接近。<sup>3</sup>也許是人對自然的一種思念，雖不處野地，亦希望滿足享有野趣的心理，期對山林環境的追求能在生活中體現，是山河濃縮到庭園中、園林中的模寫，是對自然山川深入觀察並加以傳神刻畫仿造的藝術作品。<sup>4</sup>

### 第二節 心中之石：

石頭是來自岩層，即置於你我足下的這塊土地，岩石把縱向時間黏合起來，成爲一個整體。<sup>5</sup>岩石的形成如《自然花蓮》一書中對太魯閣九曲洞迴廊的陳述—無數的古代海洋生物，歷經一生的活躍，最後屍骸沉積在海底的一隅，歷經大地的擠壓，成了冰冷陡峭的大理岩，岩壁壓縮了漫長的歲月和無數生命遺跡，才成就這壯麗的景觀。當我們站在九曲洞的迴廊（圖 1），面對壁立懸絕的大理岩峽谷，能否想像得出兩億年前，這裡曾是海中萬物興榮的景象。<sup>6</sup>所以多少生命的堆積才能提供這旅程，由岩石的形成過程，可深深感受-腳下的土地墊著我們祖先的骨骸，而燃起對大地尊崇，大地因我們親族的生命而滋潤，大地的命運就是人類的命運。知性的了解讓人更懂得禮讚大地，如康德所說：「欣賞大自然時，所特有的審美愉快，不只是對形式的審美感受，自

---

<sup>3</sup> 古文化研究組編：《中國古典建築圖譜-建築篇》（常春樹書坊出版，1989年1月出版），頁220。

<sup>4</sup> 耿劉同：《中國古代園林》（台北市：台灣商務，1993年），頁75。

<sup>5</sup> 麥克魯漢（Herbert Marshall McLuhan 1911-1980）著，何道寬譯，《理解媒介-論人的延伸》（商務書館，2000年），頁52。

<sup>6</sup> 廖美菊：《自然花蓮》（花蓮洄瀾文教基金會，1995年5月），頁10。

然不只是形式美，而且也包含有對自然存在本身的知性感受。」<sup>7</sup>《沙郡年記：李奧帕德的自然沉思》中奧狄賽篇，<sup>8</sup>透過戲劇性的方式，以一元素(X)在環境中循環流浪，談生態循環的觀念。深感我在億年中，億年在我腹中，物我之間本是一種交互不斷的替換，即佛學所說的「無常」(即一切事物的現象，都是暫時的各種因素之聚和散的活動，無一固定永恆的常態)；<sup>9</sup>亦如同莊子齊物論中「天地與我並生，萬物與我為一」的觀念，沒有誰卑誰尊，我與物何異。

### 第三節 文學之石：

孔雀東南飛「君當作磐石，妾當作蒲葦，蒲葦韌如絲，磐石無轉移。」<sup>10</sup>以石頭來象徵堅定不渝的情感。清代曹雪芹寫《紅樓夢》又名《石頭記》，在著作中石頭象徵主角人物賈寶玉，文中自女媧氏煉石補天之時，於大荒山無稽崖煉成高 12 丈見方 24 丈大的頑石 36,501 塊，女媧只用了 36,500 塊，單單剩下一塊未用，棄在青峯下，誰知此石自經鍛煉以後靈性已通，自去自來，可大可小，因見眾石俱得補天，獨自己無才，不得入選，遂自怨自愧，日夜悲哀。<sup>11</sup>把一顆石頭從無生物跳變為高於生物的靈物，再降生於此滾滾紅塵，受人世間的濤洗。作者借想像力以石頭作為情境的依託，以石頭承載這部精典巨作，此部作品亦如石般的堅實耐久。

### 第四節 繪畫之石：

自古畫山水者多，而單以一顆石頭作畫者不多，通常會加一些背景元素，或只是畫面中的配景，使其較趨近於自然之景緻，不使抽離於自然環境太遠，如〈小庭嬰戲圖〉(圖 2)、〈蕉陰擊

<sup>7</sup> 李澤厚：《批判哲學的批判》(台北市：三民，2001 年 1 月初版二刷)，頁 424。

<sup>8</sup> 阿爾多李奧帕德(Aldo Leopold)著，吳美真譯，《沙郡年記：李奧帕德的自然沉思》(台北市：天下文化，1998 年)，頁 154。

<sup>9</sup> 聖嚴法師：《佛教入門》(台北市：法鼓文化，1999 年)，頁 122。

<sup>10</sup> 詩經·〈漢〉樂府詩歌名篇欣賞。主編 杜少春(天際文化事業股份有限公司出版，1994 年 4 月)，頁 143。

<sup>11</sup> 曹雪芹著，胡適考證，《紅樓夢》(輔新書局出版，1985 年 6 月出版)，頁 1。

球圖〉(圖 3) 及蘇漢臣所繪〈秋庭嬰戲圖〉(圖 4) 石頭在畫面中是一配景元素；傳蘇東坡〈古木竹石圖〉(圖 5) 石頭雖是主題但所處整體情境，枯木、竹及斜坡所形構的仍是一自然的環境氛圍。趙孟頫〈竹石枯木圖〉(圖 6)、吳鎮〈竹石圖〉(圖 7)、顧安 張紳 倪瓚〈歲寒竹石圖〉(圖 8) 等都是趨近自然的回溯。劉丹(1953 年- )以岩石作主題，一塊奇石配置在完全空白的背景前(圖 9)，提昇創作對象的主體性。一般畫家對岩石的安排，通常安置於繪製的背景中，著力於構築其中每一個部份與主體間的關係性；或著重岩石與自然關係的組構。劉丹的焦點則是在「微觀世界」及大自然的最小要素上。對「微觀世界」的細膩描繪激發觀賞者對宏觀世界的想像。

當石頭脫離了自然，即形成作者所附予的新意。我選取的石頭不是來自園林石、亦非書齋石，沒有如劉丹大費周章購於古玩商的美石，而是偶遇於立霧溪神秘谷的溪石，外觀形色並無過人之處，但沉重的質感及長期身處於此的情感是我之所以取其作為對象的因緣。不是如宋人般將石頭安排在精心繪製的背景之中，著力於構築其中每一個部份與主體間的關係性；也不將石頭置放在完全空白的背景前。為附予石頭新的意象，提昇對象物的主體性，而將石頭視為一穩定堅實的物體(相對其它物質)，定靜於一柔和的承載物(蒲團)上，蘊釀著一種深沉的環境空間感，如《紅樓夢》中棄在青峯下的石頭，於靜謐的時空中沉澱凝煉，累積能量。

## 第二章、閉鎖的心靈與繪畫空間的探討

### 第一節、閉鎖的探討

#### 一、閉鎖是一種隔離

平常日用，皆在道中行，那裡不是道場？本用不著什麼禪堂，也不是坐才是禪。所謂坐禪，所謂禪堂，都是為我等障深慧淺的眾生而設。<sup>12</sup>《心經》中「心無罣礙。」「沒有罣礙」就是禪。禪並不是離開現實生活，而是生活在現實裡而心無罣礙；<sup>13</sup>這是智者的修為境界，是一種理想。在現實環境中，畢竟我們是一般人，難有臨危不亂的氣度，心容易為環境所轉，還是需要先有環境的滋養，再從當中成熟。我們的身體「相涉於環境中」，與世間的空間形構成一個整體的情境存有，所以當外在環境起變化時，我們的身體立即也會跟著起變化。<sup>14</sup>若沒有一個適宜的環境是難使人心安定的；孟母三遷為的就是給其子一個好的學習環境，玩耍中嬰幼兒常常不知道累，一旦將其置於寧靜舒適的環境，很快就會睡著；一個運動員在賽前通常會有集訓，這亦需要一個特訓場所；想真切懺悔亦需「閉門思過」方能深切簡討自己的過失；學校的存在提供集中學習的場域；環境的營造重構本就是一種隔離，相對於外的，是自我身心的一種抽離、一種閉鎖，一種對主體的保護，在其環境中自營、自省、自思並重構自己。

在大學中言：「知止而後能定，定而後能靜，靜而後能安，安而後能慮，慮而後能得。」要專心思索、做一件事，都講求漸進的靜定環境，提供身心思慮的空間，以期能有一圓滿的結果；就世俗讀書要讀得好，也要某種程度的定，如果妄想太多，心很雜亂，書要讀得好也是困難，更別談回歸自我內心深處，自我潛能的開發。馬祖道一禪師提出「禪不在坐」，是針對已有定力基礎的人，期許能更進一步去求悟，由定發慧；並非說禪根本不必修定。打坐是基礎，如果誤認為學禪不需打坐，則禪就變成空中

<sup>12</sup> 聖嚴法師：《禪門修證指要》(台北市：法鼓文化,1999年)，頁 234

<sup>13</sup> 聖嚴法師：《信心銘講錄》(台北市：法鼓文化，1999年)，頁 112。

<sup>14</sup> 鄭金川：《梅洛-龐蒂的美學》(台北市：遠流，1993年 初版)，頁 35。

樓閣，遙不可及。<sup>15</sup>就算是遊戲也要先認同遊戲規則，遊戲才能順利進行，即先隔離外在混亂無章的環境，回到一個制約的環境中，接受規矩的再造，沒有一種努力(注意力不集中)，根本不會意識到我們感覺的內容，沒有努力，感覺多少仍是無意識(Non-conscious)的。<sup>16</sup>

## 二、閉鎖是積極的內化過程

荷馬言：「每個人都是一個整體。本身就是一個世界，每一個人都是一個完滿有生氣的人，……。」<sup>17</sup>打坐的簡要方式：雙腿盤坐、手結法界定印、腰桿挺直、頭頂天、收下顎不用力、舌尖輕底上顎、雙唇輕閉、含胸拔背、雙眼自然下垂、肌肉放鬆，自然呼吸等，整體姿勢的調整呈現鬆而不散的形態；觀看迦趺坐的形體，將外放的四肢向內收、眼不去注意任何一點，這已是一種隔離，將心收攝觀照自性，心一集中時亦是與外界的一種隔離，外在環境整體只是概念的一片環境，只是知道環境但不去分別辨識細節，自身成爲一完整的、有自我調整機制的並能維持內在平衡的系統。

對一般人而言，閉上眼即一片漆黑，睜開眼光明一片。但是對盲人而言，他們的光在何方，當然不會是肉眼所感知的光，而是來自引領一切的心所。當心是安定的、是幸福的、是美的，外在環境隨之變的次要。喬伊斯言：「幸福將使東方驚醒，而你也會把晚間當做早晨。」<sup>18</sup>也就是說照亮自性的，不是外在所處或身體所接受的環境，而是心靈的世界有一個非肉體的精神領導住於我們的內在。內在生活一旦改變，外在生活也會隨之改變，因外在生活就是內在生活的鏡子。<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> 釋果煜：《千江水月》(台北市：東初出版社，1992年 初版二刷)，頁177。此公案在《五燈會元》卷三記載。

<sup>16</sup> 王秀雄：《美術心理學》(台北市：北市美術館，1991年)，頁28。

<sup>17</sup> 朱光潛：《西方美學史上下卷》(台北縣土城市：頂淵，2001年)，頁159。

<sup>18</sup> 麥克魯漢(Herbert Marshall McLuhan 1911-1980)著，何道寬譯，《理解媒介-論人的延伸》(商務書館，2000年)，頁67。

<sup>19</sup> 羅絲·娜吉亞(Ross Naja)著，生命潛能編輯部譯，《小丑的創造藝術：完形派的自我治療》。(Self healing through presence and play) 生命潛能文化出版(台北縣中和市：書品總經銷，1992



米開朗基羅(Michelangelo)，自閉性的關在西斯汀禮拜堂孤獨的空間四年(1508-1512年)，完成〈創世紀〉；蔣勳以「沒有偉大的孤獨，就沒有巨大的釋放。」讚嘆米開朗基羅。塞尙(Cezanne 1839-1906)否定眼見的視覺真實，忽視透視法原理，追求自然永恆的真性，改變認識世界的方法，對藝術影響深遠；塞尙(Cezanne)能有影響後世的能量，部份是來自於他的孤僻而離群索居的生活，如苦修僧般的用功，在孤寂的環境中自我探索所開發的轉境能量。所以閉鎖可以是積極的內化過程，而不是固步自封頑固不靈的狀態。

## 第二節、黑的包圍

繪畫中大面積的黑會製造隔離封閉的視覺效果，給人不易親近的感受，但黑的包圍應可以引起更深的思考。

### 一、黑是有空間的

黑，本身具有一種深度，有深度則會有空間感產生。不同波長的光，所能到達的水的深度各有差異。<sup>20</sup>光穿過海水在不同深度反射回不同色彩，波長短的光(藍)穿透力較強，海水的藍有各種深淺不一的藍，代表不同的深度，越藍越深，當深入到一千米以下的水中便沒有可覺察的光進入，呈現一片黑暗。<sup>21</sup>這是一種深度的呈現，這深度又是一種積累的結果，水的積累產生阻隔的力量(水對光波的選擇性吸收)，使深海呈現黑暗的世界，而這知性的理解，讓我重新看黑，黑變成是無限的深度空間。

### 二、黑不一定是阻力

黑，常與無明（不明道理，亦即愚癡的別名）<sup>22</sup>、惡（不合情理的思想行為）<sup>23</sup>並列同義，常具否定的意味。「黑社會」、「黑店」、

---

年)，頁 149。

<sup>20</sup> 郝道猛：《生態學概論》(財團法人徐氏基金會出版，1992年6月10日初版)，頁 190。

<sup>21</sup> 郝道猛：《生態學概論》(財團法人徐氏基金會出版，1992年6月10日初版)，頁 229。

<sup>22</sup> 陳義孝：《佛學常見詞彙》(大乘精舍印經會，1993年1月出版)，頁 274。

<sup>23</sup> 陳義孝：《佛學常見詞彙》(大乘精舍印經會，1993年1月出版)，頁 270。

「黑心貨」、「黑箱作業」……等等。在佛學中「冥」(幽隱、幽暗之義)，是無知的別名，「冥途」則是幽冥的道途 即地獄餓鬼等地方。<sup>24</sup>即便是深海中也並不是完全黑暗，還是會有一些能發光的生物提供光源。如安康魚的頭前會發光，生物在黑中演化出的光雖微小，但自營的光量在龐大的黑暗中更耀眼，更撼動人心(崇高)。白天不會看見螢火蟲，因微小的光亮無法被看見，螢火蟲就靠夜的黑來襯托自身的光亮，在黑暗中辨認閃光的信號以利進行交配，在無盡黑暗中群舞的光亮是令人禮讚的樂章。沒有光之前無色，一切是黑，如未見自性前是「無明」，黑雖堅毅但不一定是阻力，若能於黑暗中演化出自性的光亮，黑將成爲襯托主角的一片環境。

### 三、黑的靜謐

黑，有一種神秘感。戴墨鏡易給人神秘莫測，難以接近的感受，相對的，這形象就需要更多的接觸才能了解墨鏡下的思維。黑，有一種靜的感度；光亮，使人有動的欲望。如「日出而作，日落而息」是人類活動的規律；要睡覺休息、公司行號下班關燈，要上班活動、要看東西開燈。黑有助於沉思，雖沉思不一定要透過黑，但在黑暗中卻是較易使人沉靜的環境，當人處陌生環境時，會特別靜默，並提高警覺，比平常敏感。

有定靜能力的人當然可以在任何環境皆自若，可是我們是一般人，易受環境影響，當未有能力時，給自己一個隔離的環境，以利練習心性 is 必要的。畢竟我們未有處亂世而不受干擾的本領，易受環境影響，易衝動行事；黑的隔離是爲給自己一個獨立思考的場域，若能包容自己「否定」「黑暗」的一面，就能夠進而愛它，使其在生活中扮演著更具建設性的角色。<sup>25</sup>靜下來回歸自心，正視無明黑暗的真相；黑的壓抑反而是找到面對黑的力量。

黑是一種阻隔外在世界認知的牆，讓外在現實成爲一片環境，但沉潛其中的心性，在不斷的演化過程中，總會發展一份微光劃

<sup>24</sup> 陳義孝：《佛學常見詞彙》(大乘精舍印經會，1993年1月出版)，頁239。

<sup>25</sup> 羅絲·娜吉亞 (Ross Naja) 著，生命潛能編輯部譯，《小丑的創造藝術：完形派的自我治療》。(Self healing through presence and play) 生命潛能文化出版。(台北縣中和市：書品總經銷，1992年)，頁149。

破黑暗，漸照自性。

### 第三節、「袋型空間」在中國繪畫中的表現

袋型空間所形成的空間就像一個細胞，將細胞膜的外圍環境隔離，凸顯細胞膜內部的自營運作；包圍會形成阻隔，曼雷(Man Ray)以布巾包裹一台縫衣機〈依雅多兒·杜卡賽之謎〉(圖 10)，其形成的阻隔即無法讓人再深入，而內容物在觀者的心中會引起更多好奇。麥克魯漢(Herbert Marshall McLuhan 1911-1980)曾言：「**包圍是一種高度的視覺形象**」。<sup>26</sup>克理斯多·珍克勞蒂(Christo and Jeanne-Claude)在佛羅里達州邁阿密灘 1980-83 年作品〈被包圍的島〉(圖 11)，所形成的即是一種高度的視覺形象之體現。**在寫作的文章中及數學運算中的括弧()，兩個弧線彷彿有構成圓形之感覺，所以能結合成一群，借其閉鎖作用將主體顯現出來。**<sup>27</sup>

中國的繪畫中袋型空間(細胞型)的構圖表現，在心理上常有表退隱和與外界隔離的意識。袋型空間為魏、晉、唐常用於切割畫面之構圖法，在元朝亦被許多畫家所運用，製造一種空間的疏離感，以細胞型空間的運用表示與世隔絕的隱逸暗示。**魏晉哲學思想解放、思想非常活躍，注重靜的玄想。**<sup>28</sup>「竹林七賢」<sup>29</sup>是司馬昭當政時期，提倡老莊虛無之學的清談代表人物。在〈竹林七賢與榮啟期圖〉(圖 12)(江蘇南京西善橋晉墓模印磚畫拓本)中背景空白，人物神態閒靜，逍遙自在的獨坐於樹下，畫面以不同植物區隔，其如括號般所形成的閉鎖作用，使人物的獨立性格及其愛好的描繪，各自其飲酒作樂放蕩不羈等反禮法的精神特質，更突顯於所要表達的畫面中。〈洛神賦〉(圖 13)中的袋型空間在卷軸中所擔任的亦是一種畫面的切割與區隔，以樹環抱出一場場的人物情節。〈深山棋會〉(無年款 西元 980 年左右)(圖 14)圖中房子處於由樹迂迴圈繞的口袋型的空間之中，隱喻人們對神仙境界的尋覓與嚮往。五代貫休的〈羅漢〉(圖 15)以有角度的線條畫出岩石的剛硬，再以此多角的岩石圈繞出一袋型空間，圈

<sup>26</sup> 麥克魯漢(Herbert Marshall McLuhan 1911-1980)著，何道寬譯，《理解媒介-論人的延伸》(商務書館，2000年)，頁 370。

<sup>27</sup> 王秀雄：《美術心理學》(台北市：北市美術館，1991年)，頁 246。

<sup>28</sup> 李澤厚：《美的歷程》(廣西師範大學出版社出版，2001年1月)，頁 121。

<sup>29</sup> 竹林七賢指阮籍、向秀、劉伶、嵇康、山濤、阮咸和王戎。

內閉目自定的羅漢在硬石的包圍下又再次由柔軟線條所描畫的羅漢衣的圍繞，一次次的自環境中隔離，閉目的神情是再次更深入的自我封鎖，強烈的表達羅漢在自閉環境中的定靜神態。

李公麟身處宋朝，在〈山莊圖〉(圖 16)中卻取魏、晉、唐常用之口袋型空間(細胞型)構圖，利用古代較古拙的方式繪畫，建立古樸風格(如:白描、簡單，用色少)。回溯古老的方法已是一種與現世的隔離，又如王維〈輞川圖〉(圖 17)一樣群山圍繞再加圍牆圈畫，視覺不得移視到此重重包圍的房舍，而房舍所暗喻的即是一個私人領域，表達與現世的隔絕，回歸內心理想的追尋。何惠鑑認為元初士大夫對隱逸的希企，是十三、四世紀之間藝術思潮中極為重要的暗流。<sup>30</sup>趙孟頫所繪〈幼輿丘壑圖〉(圖 18)，在兩樹括弧中的謝幼輿，被安置在一個似乎完全無路可通的淺谷，與外界隔絕。「坐在磐石之上，俗物不得親」使觀者從這孤立的形象彷彿感覺那種「遺世而獨立」的隱士之高貴與尊嚴。<sup>31</sup>錢選「浮玉山居圖卷」(圖 19)袋型空間(細胞型)構圖表現，在心理上亦是退隱和與外界隔離的意識表達；似乎有意想學陶潛的武陵漁人把現實加以理想化，故意把群山與周圍的環境孤立絕緣。象徵藝術往往是基於一種徘徊於自我表現與自我隱藏之間的逃避心理。<sup>32</sup>

隔離現實環境的方式很多，在繪畫中常見的圈繞方式形成的細胞型空間，一河兩岸的方式產生疏離感，筆法利用古代較古拙的方式繪畫，建立古樸風格(如:白描、簡單，用色少)，趨向復古的追求等都是一種抽離，都是一種有別於現世的表達，其目的是畫者一種自我理想的實現。繪畫中袋型空間從魏、晉、唐單純的作為一種畫面的切割，營造主體的強度，到元作為意識上跳脫現實的復古意圖，也許是以一種退化作為與時代的隔離；也許是一種回歸內心理想的追求。

<sup>30</sup> 何惠鑑：〈元代文人畫序說〉，《新亞學術集刊》第四期(1983年)，頁 250。

<sup>31</sup> 何惠鑑：〈元代文人畫序說〉，《新亞學術集刊》第四期(1983年)，頁 250。

<sup>32</sup> 何惠鑑：〈元代文人畫序說〉，《新亞學術集刊》第四期(1983年)，頁 250。

### 第三章 閉鎖對創作者之意義與作品解析

#### 第一節 閉鎖對創作者之意義

在我內心所追求的隔離與閉鎖，非厭世的消極反叛，而是一種積極的自我探索；對自我的分析過程，正是克服自己的局限，提昇自我的過程。<sup>33</sup>

絕大多數的人可能活的非常不自覺，處於一種異化的狀態下，被周圍環境所左右。其實，就個體的自己，我們何嘗清醒的認識過自己的存在，對於審視自己，其實是一件非常困難的事情。<sup>34</sup>自身的精神成長需要在自覺的狀態下發展，而不是一種被周圍環境所徹底左右的不自覺的狀態中。<sup>35</sup>

有人一直想動，有人一直想靜，這都不是正確的人生態度，但現今的生活已是過動、過速，處事衝動，導致自己與社會環境的混亂，而處於進退維谷之窘狀。羅絲.娜吉亞（Ross Najia）在完形派自我治療的建議是「去經驗生存於「此時此刻」的自我，假若對現在所做的事有所覺察，那麼就夠去選擇究竟要繼續做下去，還是要改作其他的事。除非了解自己現在在做什麼？想什麼？感覺什麼？否則你毫無選擇的餘地。「覺察」正是通往自由的第一步。」<sup>36</sup>「有自覺的基礎即可方便於思考對環境的理解、自己的身體和感情所感受的事物，強烈的自覺可以在瞬間提供給我們對自己有利的情報以及思考的溫床，想像力的源頭和相關的一切。」<sup>37</sup>在過去的生活中透過學習禪坐的經驗，增益了身心的健康，對生命也有不同以往的看法，雖未能有精深的體悟，但使我更能感受羅絲.娜吉亞（Ross Najia）在完形派的自我治療所表達的與聖嚴法師在《信心銘講錄》中所說：「修行就是在檢查自

<sup>33</sup> 周至禹：《田心相心》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，2005年9月），頁9。

<sup>34</sup> 周至禹：《田心相心》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，2005年9月），頁7。

<sup>35</sup> 周至禹：《田心相心》（哈爾濱：黑龍江美術出版社，2005年9月），頁9。

<sup>36</sup> 羅絲.娜吉亞（Ross Najia）著，生命潛能編輯部譯，《小丑的創造藝術：完形派的自我治療》。（Self healing through presence and play）生命潛能文化出版。（台北縣中和市：書品總經銷，1992年），頁9。

<sup>37</sup> 羅絲.娜吉亞（Ross Najia）著，生命潛能編輯部譯，《小丑的創造藝術：完形派的自我治療》。（Self healing through presence and play）生命潛能文化出版。（台北縣中和市：書品總經銷，1992年），頁12。

己，越明瞭自己越知道如何往前走。」<sup>38</sup>的觀念是相似的，也更了解閉鎖自己的正向意義。

一提及禪，往往就有頓悟<sup>39</sup>、開悟<sup>40</sup>的字眼出現，事實上頓悟、開悟是一過程的自然結果，並不適宜過度強調，否則人人只關心自己頓悟、開悟了沒有，忽略應於此時此刻的方法上用功。我所要表達的並不是什麼悟境或什麼高妙的論調，而是讓自己多靜一靜，以一種呼喚自己的方式期與觀者共鳴。如大文豪托爾斯泰對藝術的定義：「藝術是人類的一種內在的動力；人類利用某一種材料或符號，以傳達自己所經驗過的感情給別人，而使別人的心中引起一種共鳴。」<sup>41</sup>

「通當為大鵬，窮者為鷦鷯」，孟子亦云：「達則兼善天下，窮則獨善其身。」，我並不認為每一個人都會是通達者、大鵬(雖可有此懷抱)，若每個人都能有鷦鷯的心態，緊守方寸本份，這即是一種安定的力量。若人人都能回歸自我，觀照自心，對社會環境就會有漸進的滲透性的正向影響。

身外現實的世界確實是環繞著我們，雖個人心靈的世界可以隔離，但通常心容易隨境而轉，身處亂世卻要心安定，很困難；就在這種情境中，更需將自身抽離，將心處於自閉的環境中自省。想由回歸自心的場域，觀看一個自照的情境，將自我反覆映著一顆石頭，如同每天面對同樣工作，有人覺得厭倦無趣，但再想想，每天無時無刻運作的呼與吸，我們不捨晝夜的面對卻不厭煩，靜觀生活，把工作、把石頭當呼吸那樣的貼近，世界之大，花樣萬千，而我從一石起。在自閉的空間中不斷的重覆，以一個念頭(方法)統一其它的妄念，蓄積穩定身心的力量，儲藏面對環境的能量。

自現實生活中抽離並非要否定人的價值和意義或逃避社會關係、生活環境。而是要暫離外在現實，進入自心，提昇人的價值和意義；如病人暫時進住醫院治療，是為休復病痛強化健康，再

---

<sup>38</sup> 聖嚴法師：《信心銘講錄》(台北市：法鼓文化，1999年)，頁62。

<sup>39</sup> 陳義孝：《佛學常見詞彙》(大乘精舍印經會，1993年1月出版)，頁302。聞法即悟的意思。

<sup>40</sup> 陳義孝：《佛學常見詞彙》(大乘精舍印經會，1993年1月出版)，頁287。開智明理。

<sup>41</sup> 何政廣：《歐美現代美術》(台北市：藝術家出版，1994年)，頁7序。

回到現實中繼續生活。如學生全力投入，學習技能吸收知識，是為自利利他的一種養成。John Cage 認為藝術並非以創造新的形式藝術為目的，而是透過藝術的活動認識生活的本質，改變人類對生活的看法。對我而言抽離是一種暫時的，不是終究的目的，而我試圖所要表達的是這暫離的自鎖的心靈世界。法國詩人波德來爾對現代性的看法是-短暫、瞬間即逝、偶然，是從短暫中抽取永恆。<sup>42</sup>在這個意念下，將生命經驗中的片刻表現於繪畫中。

## 第二節 作品解析：

### 1. 〈獨坐〉(圖 20)

2005 水墨(唐風桐油煙、慈湖松煙)·宣紙(玉版雙宣)139 × 75 cm

隔離的方式很多，石離開了群山即是一種隔離，置於蒲團上又再次隔離，以一片黑暗圈繞更在心理與視覺中產生與外在世界的隔絕，單色具表現空間的連續性；<sup>43</sup>留白具有無限的概念之延伸；黑，在無限中多了一份深邃、多了一份未知。企圖製造一個難以探究的無限空間環境，以一個象徵柔軟心性的蒲團承載一個象徵具堅定信念的石頭，置身此封閉的空間，讓中心物具有一種自性的光向外蔓延。

在染墨的過程中，以淡墨一次次的層層堆積，讓深深的黑漸漸在紙上豐厚，而水則將黃色的漬流向空白處，如一次次的將煩惱、污穢…趕入留白處，就在此看清自我的缺陷，認識自己的種種煩惱，在染夠了黑的當時，再將紙噴濕讓白處的漬清除，讓清明處更清明，在一片黑的沉澱洗滌中，漸識心性，無明漸除，白如黑暗中的光緩緩昇起。

### 2. 〈共修〉(圖 21)

2006 水墨(唐風桐油煙)·宣紙(玉版雙宣) 139 × 450 cm

單色具有「靜」的感覺，畫中注重靜觀幽玄的表現；有人問

---

<sup>42</sup> 馬歇爾·伯曼 (Marshall Berman) 著，何道寬譯，《一切堅固的東西都煙消雲散了》(北京：商務印書館,2003年)，總序。

<sup>43</sup> 何政廣：《歐美現代美術》(台北市：藝術家出版，1994年)，頁143。



爲什麼要畫一片看不進去的黑，是的，那一片黑並不是爲了讓人看進去，因看不進去所以觀者需回到內心觀照自己。當眼睛張開、當打開窗看出去，好像打開了心，但想想，心是飛出去、是散亂了，還是真的心開了。也許試著閤上眼，關上向外的窗，停停向外的攀緣，回到內心了解自性，才是打開心窗的開始。當眼睛不向外張望，口不說話時可以更深入感知世界。雖不運用視覺會削弱判斷力，但能提高感受力，進而跳開理論性思考；用眼睛看，易對眼睛所見的事物下判斷、價值，而使自己分離，易造成內心封閉，與人疏離。「看」會將注意力導向自己的外在，而閉起眼睛則可窺見自己的內在，藉此更能察覺到內在的律動與心情。<sup>44</sup>

在一片黑的環境中，呈現六個似共同禪坐的石頭，以一顆石頭的不同面像，在其中圈繞，上方似有視覺上的延伸，同時暗示空間的延伸，主體與客體互爲變因，數十次的墨染營造一個安靜的氣分，石在畫中的面向變動和弧型排放，在靜謐中產生如岩石般的緩慢運動。

黑在形式上似包圍，但在視覺心理有後退感，反使包圍的對象(白處)更澎漲。地(黑)的閉鎖作用，視線會由外向內，圖(白)的Gamma運動形成向黑擴張的力動感，圓形的力線爲對稱相等的輻射，所以圖地雖有互相的拒抗，但呈現的是一較安定的緩慢運動，不落死定之境。

### 3. 〈質〉(圖 22)

2006 水墨(唐風桐油煙)·宣紙(蟬翼宣) 75 x 378 cm

磨墨如念經般一次次重覆，透過無趣單調的動作才能達到墨汁的質，生活不也如此單調而重覆。刷染的過程中，若在未乾時手去觸摸，黑會滲透到前面，若過程中不去動它，則墨只會在背面。刷染如同用方法，只是一直用方法，不探究時間流逝，不計

---

<sup>44</sup> 羅絲.娜吉亞 (Ross Najia) 著，生命潛能編輯部譯，《小丑的創造藝術：完形派的自我治療》。(Self healing through presence and play) 生命潛能文化出版。(台北縣中和市：書品總經銷，1992年)，頁 94。

心力的付出，物質(墨)的積累正如石頭的形成是**把縱向時間黏合起來，成為一個整體**<sup>45</sup>。沒有形式，沒有媚俗的渴望。形式通常多一點情緒，非形式則多一點沉思的感受。

白紙看似清明潔淨，再深看，後面透著深沉的黑，清明的表層下是否還有更多的愚癡未發掘，而自以為是；還是真正的光明是黑暗無法侵入的。白不是被黑顯現出來的，白本來就在那裡，如光本具；有時會看到雲層中灑下光束，那穿透出的光，常被讚嘆有如聖臨，難道沒有那些雲層的時候也沒有光嗎？當然不是，而是我們常忽略本來就具有的美好，總是經過一些困難、阻礙、波折…才會發現原來美到處都存在，只是缺少發現的心。

#### 4. 〈石化〉(圖 23)

2006 水墨(唐風桐油煙)·宣紙(玉版雙宣) 75 × 139 cm

以此在死亡邊緣的人頭，逼視自己、逼視觀者面對死亡，逼視面對此時此刻的自己，不逃避不迂迴，直視這一刻，這一刻才能更清楚應如何生活。黑有時是清明的前身，有時是被遺忘、排斥掉的空間，當我身心安適，黑則是一味助明之帖；當我身心紛亂之際，黑又與我何關？白又與我何關？

小光點背後的一雙眼睛，似生前的回顧，不畫在同一張紙上，示意著下一刻，將處不同時空。人頭與石頭之間，如物我之間是一種交互不斷的替換，今日是人，明日是石，這何嘗不是一種石化的過程。

#### 5. 〈心眼〉(圖 24)

2006 水墨(唐風桐油煙)·宣紙(玉版雙宣) 139 × 225 cm

黑色的氛圍似由上而下籠罩，右下的球體釋放一種向左上的運動力量。石頭安放於蒲團上與黑色球體形成似眼睛的組合，如在黑暗中蒙養出的心眼，觀照自己的心性。

---

<sup>45</sup> 麥克魯漢 (Herbert Marshall McLuhan 1911-1980) 著，何道寬譯，《理解媒介-論人的延伸》(商務書館，2000年)，頁 52。

## 6. 〈蒲團〉(圖 25)

2006 水墨(唐風桐油煙)·宣紙(蟬翼宣) 75 x 139 cm

就兩個蒲團，一個坐前，一個坐後，中間的過程通常我們不會看見，就算見了也只見外在一個形樣，過程唯有個中主角才能自知，「如人飲水，冷暖自知」無人能替代。

在宣紙的背面以淡墨數十次的積染，在畫的背面用功，雖不被看見，但可以被感覺，從不認為默默的作一件無趣的事是白費功夫，女史箴圖中「人咸知脩其容，莫知飾其性」，人皆積極於人前表現，將外在打理的可人，但甜美的外在卻缺乏一種可以雋永的質感，有媚俗的形式而無沉靜穩定的力量。在背面的積染即培養一種深沉的質感。

## 7. 〈石景〉(圖 26)

2006 水墨(唐風桐油煙)·宣紙(羅紋宣) 75 x 139 cm

我們常呆在家中似乎與外隔離，事實上眼睛、耳朵仍透過收音機、電視、網路向外接軌，並未因硬體空間的隔離而真的隔離。只要心想往外攀緣，以現代的設備隨時可以與世界各處同在一起。即使沒有這些可以與外接觸的媒介物，我們仍能在自我心靈世界悠游，雖是小小空間，當心置一處時，就像顯微鏡下的世界會變大、變豐富、變清晰。

## 8. 〈位移〉(圖 27)

2007 水墨設色·紙本(楮紙) 144 x 77 cm

石頭不是安置於蒲團上，而是個散處各地，以各個面向在紙上形成似山水的形態，蒲團反而是處於岩石之中。表面浮貼五個三角形的紙張，三角形具閉鎖而安定的視覺感，以浮貼處理，使安定感成爲一幻化而不常在的時空，拼貼中的影像似隨時可以回到的靜默時空，於此修身調息，亦可隨時再入紅塵；在一念間，時空隨時可以轉換，身體雖不能隨時移動，但心卻可剎那移位，學習以應無所住亦無所不住的心態，面對所處的時空。

9. 〈敬邀〉(圖 28)

2007 水墨(唐風桐油煙)·宣紙(玉版雙宣) 37 × 140 cm

以金色勾畫出三個蒲團，再以墨色染黑，有多少的位置正如幽暗中的三個蒲團，似存在亦似幻滅。遠看一片黑暗，近看則有三個不明顯的蒲團存在，就如同心不去細看就是一片無明，而近心處即明心處，漸尋見自己的道場。

10. 〈暗夜石光〉(圖 29)

2007 水墨設色·宣紙(淨皮單宣)38 × 122 cm

由一顆石頭回溯溪谷的夜晚，靜臥的溪石，陪伴多少聽蛙鳴，看螢舞的時光。岩石中除了形質的存在，還蘊藏著畫者的回憶。處理顏色後再淡染墨色，石頭旁產生一圈似發光的水線，這石光是發現不是創造，與〈獨坐〉、〈共修〉、〈石化〉等處理光是事先計畫的過程不同，這裡的光非刻意經營，而是自然形成的光亮。

11. 〈一石之間〉(圖 30)

2007 水墨(唐風桐油煙)·宣紙(蟬翼宣) 35 × 139 cm

近於素描的筆法，一筆一筆寫畫岩石，一顆再簡單不過的石頭，群組成曲流山谷，煙霧飄緲。一石之間可以小小一間，也可以是一大間。

12. 〈風箏〉(圖 31) (圖 32)

2007 水墨(京香墨松煙、唐風桐油煙)·紙本(楮紙).竹片.釣魚線

16.5 × 22.5 cm × 32

多明尼克.鮑比(Jean-Dominique Bauby)雖全身癱瘓(閉鎖症候群 locked-in syndrome)，但透過左眼皮的眨動，寫下《潛水鐘與蝴蝶》(Le Scaphander et le papillo)，<sup>46</sup>他的生命雖被如潛水鐘般的形體禁錮，但困頓造成的靈魂纖細，透過心的自由想像使他可以如蝴蝶般的輕盈；生命中本就是處處缺陷，唯自己的心能否平衡

---

<sup>46</sup> 多明尼克.鮑比(Jean-Dominique Bauby)著，邱瑞鑾譯，《潛水鐘與蝴蝶》(Le Scaphander et le papillo)(台北市：大塊文化，1997年)。

圓滿而已。石頭不畫在風箏上的中央，有不平衡的視覺感。以如此輕盈的紙張承載沉重的石塊，隨風而行，在空中(環境中)自尋平衡。石頭由蒲團承載到由風箏承載，由輕鬆柔軟的場域到輕盈自在的釋放生命之重。

快樂與悲傷都會因自己的內在作用而放大，由一個點開始釋放自己；風箏上的石頭由較具完整形象，到漸轉局部，不作完整的形體描述。通常部份的情緒就會影響生命的整體；相對的，當部份釋放了，似乎生命的全部即能得到昇華。

畫石頭的局部，會有畫面的抽象感，抽離完整的形象，解離原來的沉重負荷，歸位在輕鬆的抽離位置，由此所培養出的輕鬆心情，再回到原位去面對時，會發現一事情就只是這樣。亦如同禪坐過程，**起初是把自己和外面的環境孤立，再把自己的身體孤立，進而把心孤立，最後連心也沒有，<sup>47</sup>也就不執著，而得自在。**

#### 小結：

在形式上，運用「袋型空間」以墨層層積染，製造一個閉鎖性的黑色包圍，似對魏、晉、唐常用的繪畫空間表達之挪用，以物質越少力量越集中的心態，用單純的黑形成一片概念性的環境，取代了山水、林木的迂迴圍繞，期以直指心性的方式進入視覺中心。從一顆石頭畫一個月開始，想掌握它的形如〈共修〉，到演繹它的形如〈暗夜石光〉，到放下它的形如〈風箏〉；如劇場效果將周圍環境打暗，聚光於舞台上的表演，從混雜中聚焦於此光點，漸漸的全部注意力放在光中的情境演繹，而投入情境中。當心置一處時，環境即自動的被隔離，不再須要有形的牆作形式上的區隔。

在精神上，近似元朝的隱逸心態，但元朝的普遍心理為不適應而排斥環境，進住於心中理想世界，不確定會再走入現實生活，是希望局勢能符合自己期待的被動式等待；筆者並不是道德潔癖的追求，而是有一份對自我實現的期許，進而封鎖外緣，回到「此時此刻」的練習，形塑待發的情境，這閉鎖反而是熱愛生命的燃點，是自動退入自我後再入環境前的準備與演化。由需一

---

<sup>47</sup> 聖嚴法師：《信心銘講錄》(台北市：法鼓文化，1999年)，頁96。

靜處安心到隨遇而安，從有蒲團到蒲團漸消失，石置於蒲團上到離開，到沒有蒲團，作一岩石在畫面中的演繹，由對形的追求到去掉形的執著；透過局部的釋放，而影響全部。

## 結論

我內心所追求的隔離與自閉，並非厭世的消極反叛，而是一種積極的自我探索。麥克魯漢（Herbert Marshall McLuhan 1911-1980）所言「游動遷徙的人，在社會生活中是靜滯不動的，靜坐少動的專業人士卻是動態的，具暴發性，是進步的。」<sup>48</sup>深信制約可以潛藏能量，這是過程，不是結果，期許不斷的用心於方法，閉鎖自己，探索自己，進而開發自己。

借由孤立自我，在黑暗中摸索，這摸索的過程變成目的，而原本所追求的目的則成爲一種附加的贈品。繪畫的學習成爲認識自己的一種修行方法，本來希望完成的作品已成一個附加的結果，作品的呈現是一種分享，如文章透過文字，如歌曲透過吟唱，都是不同形式的分享。繪畫之於我不單是繪畫，而是自我觀念重構的媒介，在繪畫的過程中如對 John Cage 所言是在認識生活的本質，改變對生活的看法的一種認同。

在我們的內心，都埋藏著一塊靜默的深處，不斷的向我們召喚。<sup>49</sup>李惠正教授常說：「寂寞好作畫」，深入寂寞也許正是進入極樂；關起家門暫離社會活動，關起房門隔離了家庭生活，磨墨沉澱自我，提筆投入一石之間，永恆是剎那的積累，當我安於剎那，永恆即在一時之間。由除境中得靜，到在境中得靜，透過不斷的練習，體悟只要具信心與努力實踐，必然會日久功升，這即是心的實踐。

---

<sup>48</sup> 麥克魯漢（Herbert Marshall McLuhan 1911-1980）著，何道寬譯，《理解媒介-論人的延伸》（商務書館，2000年），頁71。

<sup>49</sup> 鄭金川：《梅洛-龐蒂的美學》（台北市：遠流，1993年初版），頁54。

## 參考書目:

1. 王秀雄，《美術心理學》台北市：北市美術館，1991年。
2. 王執明，《太魯閣峽谷的變質岩》，內政部營建署太魯閣國家公園管理處，1995年6月。
3. 古文化研究組編，《中國古典建築圖譜-建築篇》，常春樹書坊出版，1989年1月出版。
4. 朱光潛，《西方美學史上下卷》，台北縣土城市：頂淵，2001年。
5. 李澤厚，《美的歷程》，廣西師範大學出版社出版，2001年1月。
6. 李澤厚，《批判哲學的批判》，台北市：三民，2001年1月初版二刷。
7. 何政廣，《歐美現代美術》，台北市：藝術家出版，1994年。
8. 周至禹，《田心相心》，哈爾濱：黑龍江美術出版社，2005年9月。
9. 高居翰(James Cahill)著，李佩華等初譯，《氣勢撼人》，台北市：石頭出版社，民1994年初版。
10. 阿爾多李奧帕德(Aldo Leopold)著，吳美真譯，《沙郡年記:李奧帕德的自然沉思》，台北市:天下文化，1998年。
11. 耿劉同，《中國古代園林》，台北市：台灣商務，1993年。
12. 馬歇爾·伯曼 (Marshall Berman) 著，何道寬譯，《一切堅固的東西都煙消雲散了》，北京：商務印書館,2003年。
13. 陳義孝，《佛學常見詞彙》，大乘精舍印經會，1993年1月出版。
14. 陳文山，《岩石入門》，台北市：遠流，1997年2月初版。
15. 曹雪芹著，胡適考證，《紅樓夢》，輔新書局出版，1985年6月出版。
16. 麥克魯漢 (Herbert Marshall McLuhan 1911-1980) 著，何道寬譯，《理解媒介-論人的延伸》，商務書館，2000年。
17. 聖嚴法師，《維摩經六講》，台北市：法鼓文化，1999年。
18. 聖嚴法師，《信心銘講錄》，台北市：法鼓文化，1999年。
19. 聖嚴法師，《禪門修證指要》，台北市：法鼓文化,1999年。
20. 聖嚴法師，《金剛經講記福慧自在》，台北市:法鼓文化，1999年。
21. 聖嚴法師，《佛教入門》，台北市：法鼓文化，1999年。
22. 廖美菊，《自然花蓮》，花蓮洄瀾文教基金會，1995年5月。
23. 詩經.〈漢〉樂府詩歌名篇欣賞，主編 杜少春天際文化事業股份有限公司出版，1994年4月。



24. 《與物有宜》，曾小俊.劉丹水墨畫展目錄/劉丹，觀想藝術有限公司，2005年4月1日出版。
25. 蔣勳，《美的沉思》，台北市：雄獅，2003年初版。
26. 羅絲.娜吉亞（Ross Naja）著，生命潛能編輯部譯，《小丑的創造藝術：完形派的自我治療》，（Self healing through presence and play）生命潛能文化出版。台北縣中和市：書品總經銷，1992年。
27. 鄭金川，《梅洛-龐蒂的美學》，台北市：遠流，1993年初版。
28. 郝道猛，《生態學概論》，財團法人徐氏基金會出版，1992年6月10日初版。
29. 《藝術大師世紀畫廊-8.塞尚》，閣林國際圖書，2001年。
30. 釋果煜，《千江水月》，台北市：東初出版社，1992年初版二刷。
31. 多明尼克.鮑比(Jean-Dominique Bauby)著，邱瑞鑾譯，《潛水鐘與蝴蝶》(Le Scaphander et le papillo)，台北市：大塊文化，1997年。

期刊

何惠鑑：〈元代文人畫序說〉，《新亞學術集刊》第四期(1983年)