

第一章 緒論

本文以「禪 / 枯山水」為論述重點，希望以禪學的觀點作為澄見自身創作的一種方法，並以枯山水的藝術美學涵養，作為創作題材的發展與延伸。「禪 / 枯山水」這個題目本是不可言說而無比艱深的一個議題，它背後所需具備冥思(meditation)空間，直達透視事物本質的經驗過程，常令人在研究當中，獲得更多的欣喜的觀點。

枯山水，這個源起於中國山水畫的三度空間展現形式，為日式庭園的最高美學演繹。宗炳¹《畫山水序》提到：「聖人含道應物，賢者澄懷味象²。至於山水，質有而趣靈」。創作心境藉由山水的形質而體現出宇宙脈動，山水表達自然而取法自然，領會山水的質有而趣靈，透過內在思考而達到內心的靜謐。以枯山水為論述重點，將水墨山水之創作形式，轉化為微型山水之表現方式，再將山水景緻擴展到消滅形象於內在情感的投射，它是給予自我體現於一個更真實地表現空間。

創作的過程當中，知覺創作猶如禪僧修行的情境，僧侶們除了每日進行的禪修功課外，其勞動生活亦為修禪，例如石庭的每日清掃工作，撿拾落葉及利用砂紋耙子整理敷砂波紋的動作，反覆而規律。修行者在處理日常規律工作時的態度，嚴謹而緩慢，表現在一種寧靜律動之中，看似單調的動作，其蘊涵的是一種自身的思考層面。

¹ 宗炳 375-443 A.D.，字少文，南陽涅陽（今河南省平縣南）人。六朝時期的玄學、思想家，其思想代表當時的主流，儒、道、釋綜而存之。其著作《畫山水序》為我國正式山水畫論的第一篇，又被稱為「山水畫論之祖」。

² 澄懷：滌除胸中慾念，使人心虛靜超脫之意。味：審美主體對對象的體味、品味，即今日審美的體驗。象：指體現“道”的藝術形象。宗炳之畫山水序中所提，只有澄懷才能在美的觀賞中萬趣融於其神思，獲得暢神的審美愉快。²

體悟創作置身一個自律地靜謐空間反覆地運形模式,其間是不斷地冥想與思考,身體的動作穩定而規律,創作的空間卻是無比寬廣。創作的經歷從水墨到膠彩,研究的過程總是沉浸在收獲無限的喜悅當中,可以這麼說,從一支筆、一張紙,研墨繪畫的創作中,進入一個嚴謹而精緻,對於媒材深入理解與考究;對於創作型式高度開放與自由的繪畫空間。詹前裕老師教育的誠懇建言:「要畫自己的東西。」藝術獨創性(originality)的彌足珍貴在此獲得到了全面的實踐與發展。

第一節 研究動機與目的

繪畫創作之寫景寓情，旨在傳達內在心境的模擬與移轉，創作理念開始於對中國山水畫的移情作用，以水墨山水的架構出發，藉由對自然物的觀察與應證，感悟枯山水園林所蘊涵空靈、恬靜的禪宗意趣；尋找繪畫創作的各種可能性，回歸創作的基點，以同心圓的方式向四週呈放射狀地探索，並以廣納百川的態度歸納總結，作為內化的省思與沉澱，這種開展與收斂的形式，形成了不斷地吸收與創作的運作基模，在開合之間創作衍然而生。創作是對生命體驗的感動，係以不同視角應對思想的形成與內化的過程，著重個人思維對內心情感的投射，並對創作媒材的深入探索，從而反映內心真實情感的表達。

以日本古典庭園轉化對山水心境的投射，古典園林給人一種深幽的美感，隱微而獨立的空間，提供了迂迴空間的可能性，富涵禪意之枯山水庭園形態，其目的為再現大自然之美，規模雖較之一般園林為小，但通過簡化造景的安置手法，開創雄山萬水之氣勢，是為體現佛學教義中「芥子納須彌」之情境，強調一種靜觀自得情境。



圖 1 中國古典式庭園(網師園 蘇州)
蘇立文《中國藝術史》頁 234。



圖 2 日本枯山水式庭(銀閣寺 京都)
<http://zh.wikipedia.org/wiki>。2006.11。

第二節 研究方法

研究始於實地觀察日本京都龍安寺之枯山水庭，領略禪院悟道之實境，探究日本禪宗何以為庭園造景之設計，體驗禪修之寓意，再現山水畫面之實境，及影響未來創作發展的延續。研究方法具體可分為二：

一、文獻學研究法

針對研究計劃原始資料蒐集、分析、匯整。研究之初即以禪宗思想下枯山水之美感經驗為研究主軸，禪宗思想如何影響藝術創作的形成，到日本禪文化最終所追求的空靈、淡泊的情境，做深入的研究與整理。本研究以史學研究方法為起點，主張藝術創作與研究主題之創作論述，輔證相關文獻資料，達到資料匯整的完整性。

二、風格分析法

針對具體獨特的藝術特色，伴隨年代、地域、民族性、生活背景、國別等等而呈現出不同風貌之探討。藉由直接的觀察，並蒐集相關資料，進行風格分析之印證。並由中、日畫家具體表現禪風特色之作品的理解，時代風格在各階段創作的演變，及影響本論文創作發展的相關部份，作為藝術創作的參考資料。

第三節 名詞解釋

一、枯山水

枯山水庭是日本室町時代禪宗庭園的代表,從鎌倉後期至室町時代經由禪僧所建立,並成為普及的庭園樣式。平安時代橘俊綱所編著《作庭記》³中記述:「無水之池中,立石以築園,名為枯山水。」

³ 因為禪宗思想的流行,使得日本建築庭園設計中自然增入了簡樸、自律,以白砂、石子等靜物來呈現山水的狀態,統稱為「枯山水」。枯山水不具遊樂、散步等實用性的要素,人們無法親身融入庭園之中,其完全不以人為設計考量,觀者只能以旁觀的角度在一旁靜靜欣賞庭園之美。枯山水以山石和白砂為主體,用以象徵自然界的各種景觀,白砂可以代表大川、海洋,甚至雲霧,石頭則可寓意大山、瀑布等等。

西方學者對枯山水的定義持有反論,1935年Lorraine Kuck在其英文著作《One Hundred Kyoto Gardens》中提出,枯山水⁴名詞應為1958年後,這個術語才在日文中首次被書面使用⁴。西方學者認為枯山水一詞是20世紀末期的發明,與日本的傳統園林藝術無關;枯山水的美學並非禪宗寺院的園林所獨有,宣稱禪宗僧侶在園林中進行冥想亦是違背事實的,他們認為日本的禪僧幾乎都在室內冥想,如面對著一面牆壁修行的「曹洞宗」或是置身於房間的中央的「臨濟宗」,而非面向風景,日本僧侶在枯山水進行冥想的圖片很有可能是一種演出活動。

³ 《作庭記》最早見于平安時代11世紀末由橘俊綱所編著。陳信甫:《中國禪風對日本庭園風格之影響-以京都地區為例》(台大論文,2001),頁40。

又有一說為:《作庭記》(又稱前栽秘抄),作者為慈信僧正,其為日本最早造園論述之書。詳見蔡龍銘:《日本庭園 石之空間構成》(台北:志景,1993),頁14。

⁴ <http://zh.wikipedia.org/wiki>. 2006..11。

當代藝術的定位，枯山水即 Minimalism，為追求整體造型色彩思想的「極簡」。極簡風格 Minimalist Style 是反映在空間上的一種風格而來的，其源於 1960 年代，主張以簡單樸素的線條以及形體還原主體的本質，只有透過主體的本質方能清晰的察覺所有主體之外的一切。而簡化的本身是去表象化而非抽象化，去表象化，是去除主體之上不必要的一切干擾（包括形體以及意念）以求主體之純粹，並藉此讓客體能被清晰的察覺，因此，枯山水所代表就是極簡主義。

二、禪

釋迦牟尼於靈山會說法時，拈花微笑喻意世人，明心見性，禪就在微笑之間誕生了。禪的體悟是抽象的，其經驗是人存在的一種狀態，逝如雷電無法掌握。

以結構分析的方式，將普遍中國人所認同的人生哲學期望：即儒、釋、道呈現一圓滿境界。儒：強調的是對人的規範。釋：則協助人自執迷中脫離。道：提供了棄絕上述兩種框架的景象。一切事物應先符邏輯推演，接著跳脫出來打破形式，最終連跳脫也免除而直接捨棄，完完全全的自由，創作者不再顧慮觀眾感受，遂達到其追求的自由。禪相對於儒、釋、道可以說是純粹的一種狀態，透過繪畫或文字只能比擬出接近或高於意境的狀態，但不能做出精確的定義等同禪的經驗。

三、幽玄

幽玄，為重視「心」的表現，即精神的表現，從中尋求空寂的內省，保持一種超脫的心靈境界。日本傳統美學概念，具有微妙而深遠，簡潔優雅的特質。相當於中國文學中所談的神韻⁵。

幽玄之美包含著三個要素，即神秘、餘情、幽豔。神秘的表現在崇尚「無」，其非虛無到什麼都？有的狀態，這裡的「無」是指最大的「有」，「無」是產生「有」的精神本質，是所有生命的源泉，他是純粹的精神主義（Spiritualism），一種神秘主義（Mysticism）的美；而餘情即為重視氣韻，也是一種純粹精神主義的審美意識，強調美是屬於心靈的力量。因此，幽玄美的審美情趣，帶有禪宗虛無的色彩，其若隱若現、欲露不露，朦朧意識的合理強調和巧妙運用，具體呈現形象之纖柔、表現之空靈與含蓄，富有餘情餘韻，別有一番古雅溫柔的美感⁶；這也正是強調人本渺小，返璞歸真的無限意境。

⁵ 李佩玲：《和風浮世繪 - 日本設計的文化性格》（台北：田園，2002）。

⁶ 葉渭渠，唐月梅：《物哀與幽玄 - 日本人的美意識》（桂林：廣西師範大學出版社，2002）。

第二章寓意「枯山水」之美感經驗

第一節 禪宗思想下之枯山水意境

一、枯山水的起源

宋朝末期日本僧侶榮西首度造訪中國，榮西是最初將禪宗思想帶回日本的人，他到中國是以學習天台宗⁷為目的，後因前往天竺⁸受阻轉而學習禪宗。榮西返回日本後開始宣揚禪宗教義，在禪宗思想的影響下，由禪僧所建立的枯山水庭園在京都逐漸發展茁壯⁹。枯山水的起源深受禪宗思想及禪式水墨山水畫的影響，其反映禪宗修行者追求的「苦行與自律」精神，摒棄池泉園林，不植哉任何開花植物，而使用常綠植物、苔蘚、沙、石等靜止而不變的元素，以期達到自我修行的目的。



圖 3 南禪寺方丈庭園 京都¹⁰

⁷ 天台宗：佛教在中國的一個宗派。名字來源於其創始人智顛。智顛常住浙江天台山。天台宗是中國佛教最早創立的一個宗派並於 9 世紀初被日本僧人最澄傳到日本。

⁸ 現今的印度。

⁹ 重森完途；石元泰博：《枯山水？庭》（東京：株式會社講談社，1996）。

¹⁰ 南禪寺方丈庭園位於日本京都，由庭園名家小堀遠州設計的大方丈庭園，被認為是江戶初期的枯山水庭園代表作。

二、枯山水的意境

枯山水庭園之造園基礎係以宋朝山水畫精神為宗旨，為表現北宗山水枯淡意境之趣味，宋朝山水作品特別重視畫面留白的空間處理，所要表現留白的空間構成，非指真正的空間，而是意境的傳遞氛圍。具體呈現枯山水的意境，首推龍安寺枯山水石庭，三面圍以石牆，惟一視點是從方丈寺由內向外觀看，它暗示石庭的設計目的在於自身觀照，而非針對人生的無常去作一種解說，石庭不植哉花卉綠葉可為凋謝或枯萎，強調於岩石與白砂抽象的構成之美；餘白的空間是一種視覺上的響導，從而形成觀者內心的重大變動¹¹。京都大學 Gert van Tonder 及 ATR 智慧型機器人學和傳播實驗室的 Michael J. Lyons 研究指出，枯山水岩石構成了樹的抽象形式，這種抽象形式是無法在觀看時被具體感知，他們認為下意識中可發現岩石間微妙的聯繫，並認為這有助於園林的寧靜¹²。

庭園藝術的美感上枯山水無疑為箇中之極緻，依個人的感性裝組的庭園技法，擴張了庭園的表現能力。枯山水在意境上可歸類二項：一、將廣大無邊的宇宙凝聚在狹小的土地上，為佛學教義「芥子納須彌」所傳達微型的世界觀。二、枯山水表達的並非單純的庭園之美，而是深層的哲理與意境。因此，除了創作者知其逸趣外，一般觀者只可運用自己的想像，揣測出各種不同的論點，觀者無法利用自身的經驗與常識來判別或言說，正是一種無心的樂趣¹³。

¹¹ 蘭絲·羅斯 著，徐進夫 譯：《禪的世界》（台北：志文，1983），頁 142-153。

¹² 同註 4。

¹³ 同註 4。

第二節 日本庭園藝術

一、石組與山石

枯山水庭園需具備精準性的技術，與精巧的美感品味，正因為縮小尺度因而能將注意力投注在凝聚的視覺焦點中，禪宗寺院的建造形式採借中國山水畫的形式，敷砂以為湖海，將繪畫的遠近法及借景處理，縮小美景於庭園之中，符合南宋山水畫取自大自然景色中一邊一角的構圖方式，方有殘山剩水的代稱。日本庭園造景因深受禪式山水畫的影響，造園之中安置石組以為空間之塑造，石不在大，在其令人玩味之義。日本格言中有「石？上？？三年」，意思為持續在石頭上坐三年，冰冷之石也會變為溫暖，強調意志要堅忍不拔之意義¹⁴。

石組古稱立石，為設立之意，俯？之石亦稱立石，乃注重整體美感的石之組合，多以自然石為取材對象，不同等大小之石，不湊齊天端¹⁵，排列以內曲線或折線，具備整體安定之感，為構成庭園之基本骨架。日本庭園中常見的石組涵意為：

1. 蓬萊島：一般都由三個石塊所組成，代表著古代中國神仙思想中升天成仙的目的地，蓬萊、方丈、瀛洲；為祈求長壽與族人的永世繁榮。
2. 瀑布石組：可分為象徵飛瀑的飛泉，以及象徵急流的流泉兩種；代表著神佛的化身的象徵意味。

¹⁴ 蔡龍銘：《日本庭園 石之空間構成》（台北：志景，1993），頁 15。

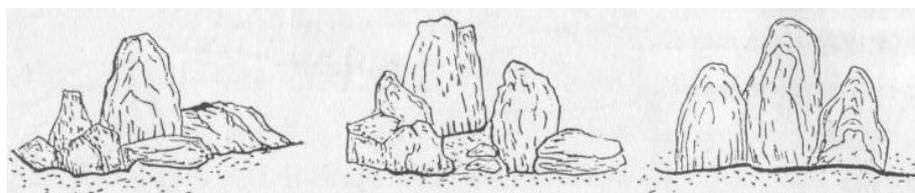
¹⁵ 天端。指排列之石組的頂部。

3.龍門瀑的石組：源自中國「魚躍龍門」的風俗，祈求家族能夠得到極高的名望與發達。

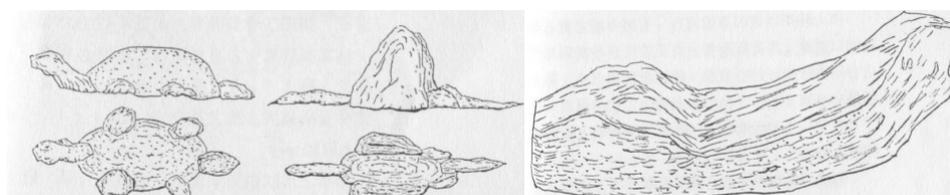
4.鶴島與龜島：源自中國道家的神仙島之說，「千年鶴、萬年龜」的長壽意味。

5.舟石：有著船的形狀，代表水中的舟船，無論是池泉庭園或是枯山水，為的是讓人感到更有真實感。

6.夜泊石：象徵徐福率領的前往神仙島船隊，在半夜排成一直線停泊的模樣；因此石頭本身並不是一定是舟船的形狀。



三石或多組石組



鶴形及龜形石組

舟形石

圖 4 石組樣式（資料來源：蔡龍銘《日本庭園 - 石之空間構成》1993。）

二、白砂與雲水

日本庭園枯山水式的造園手法中，常以白石象徵湖海，其可溯及中國唐朝時的庭園獨立存在的景觀，如白居易〈草堂記〉：「下（指石澗）舖白石為山入道。」；又如姚合〈題金州西園九首·石庭〉：「布石滿山庭，磷磷潔還清」。唐人對白石的歌詠或許是？發日本枯山水式庭園的來源¹⁶。枯山水最大特徵係以敷砂聞名，後人多以龍安寺為基準廣泛應用在各式庭園之中，敷砂在小面積的庭園樣式中具有良好的效果，為符合水的流動感，加入了美麗的砂紋樣式，以固定間隔的砂紋耙子圖 5，作為劃線的獨特用具，方可形成各式砂紋的圖案。



圖 5 僧侶利用砂紋耙子整地進行禪修動作。http://zh.wikipedia.org/wiki。2006.11。

利用白砂、青苔、與石塊的組合，將山水畫之美完整表達，襯托出枯山水庭園之趣味。其強調不具有實用性的要素，人們只能以觀賞者的角度靜默欣賞庭園之美。相傳日本戰國時期為防止忍者（闖入者）侵入，也常於庭園中敷以白砂。以砂紋耙子做出的波紋，稱之「?目」（即紋樣），在庭園敷砂製作上，底部需留有 3 公分左右的水泥，並埋設良好的排水系統，選用的砂礫多為體積 1 公分大小的天然石砂，除非遭遇強大雨勢，砂紋並不會因下雨而消失，而在良好的排水設施下，雨水不會

¹⁶ 侯迺慧：《詩情與幽境：唐人文人的園林生活》（台北：東大，1991），頁 190。

積留於砂中，亦不會衍生雜草¹⁷。大抵枯山水庭因空間狹小，在單調地面畫出紋樣，具有繪畫之效果；僧侶藉由清潔整理的同時，達到修身養性之修行，稱之為「雲水修行」。

白砂於平坦地為「平濱」，上流為「枯瀑」，下流接於平濱者為「細流」，樣如砂丘狀之海岸者為「砂山、砂丘」，與立石配合成為「岩島」，於瀑口者為「枯瀑」，井筒內鋪白砂為「枯井戶」¹⁸。鋪砂之紋樣種類繁多，如何安置多為建造者依其自由構思創造紋樣，茲列舉數例以為參考



圖 6 鋪砂紋樣 (資料來源：蔡龍銘。《日本庭園 - 石之空間構成》。1993。)

¹⁷ 吉河：《庭 ？ ？ ？ ？ ？ - 基隆知識？ 實際》(？ ？ ？ ？ ？ 社，1992)。

¹⁸ 日本造園學會：《敷砂(造園？ ？ ？ ？ ？)》(東京：技報堂，1990)，頁 946-947。

第三章 創作的禪修精神與詮釋

第一節 中國禪畫系統的影響

一、禪宗思維與創作關係

禪的含義是沉思冥想，得到精神上自發性的領悟，禪畫的系統自五代的羅漢圖到禪僧的頂相圖開始流行。禪在中國人文傳續的過程中影響深遠，禪畫多以畫面的平淡蕭散來悟出禪機意境，其盛於董其昌的《畫禪室隨筆》，提倡「以禪入畫」和「以畫喻禪」。明末四畫僧¹⁹等畫家，為對抗傳統山水畫法深入禪悟，提出「無法為法」，強調「平淡」與「蕭散簡遠」，將平淡與簡遠落實到構圖和形象的簡略，來呈現畫面的超脫自在的精神內涵。

禪的繪畫風格源於禪宗思想的影響，在頓悟見性之時，從自身對於客觀物象的直接體驗，不受拘束，啟示性的把人的日常生活經驗變為一種神秘的(mystery)，或是先驗的(transzendente Ästhetik)²⁰東西。不題長款，也不多用印章，僅落名款甚至一字不題，這種沉思入悟的形式，把文人畫的簡、淡在禪悟中推到了極致，以簡、淡來表現自由意境，以畫面的簡樸來呈現內心的生命體悟。

¹⁹ 明末四畫僧：漸江、石濤、八大山人、石谿。

²⁰ 康德「先驗法」(Transcendental Method)認為：所有的知識都是隨著經驗開始的，但非全源自於經驗，而是感官作用而來。先驗乃是「先」於經「驗」的意思，是作為經驗的先決條件，也就是使經驗成為可能的先決要素與基礎；主體的認識結構與功能，為一個先天的架構，在認識過程中會產生所謂的「先驗形式」，因而引申出來經驗知識，因此知識的成立，便成為可能，主體認知的先決條件，不是來自於經驗的，是在主體之內的。

中國文化的東傳一直是影響日本文化發展的最主要因素，舉凡宗教、藝術、建築、文學等等，日本將外來文化的高度發揚，致使其民族走向更為精緻的層面。藉由模式圖的分析，可以清楚了解日本庭園受禪風影響之過程及其發展模式。

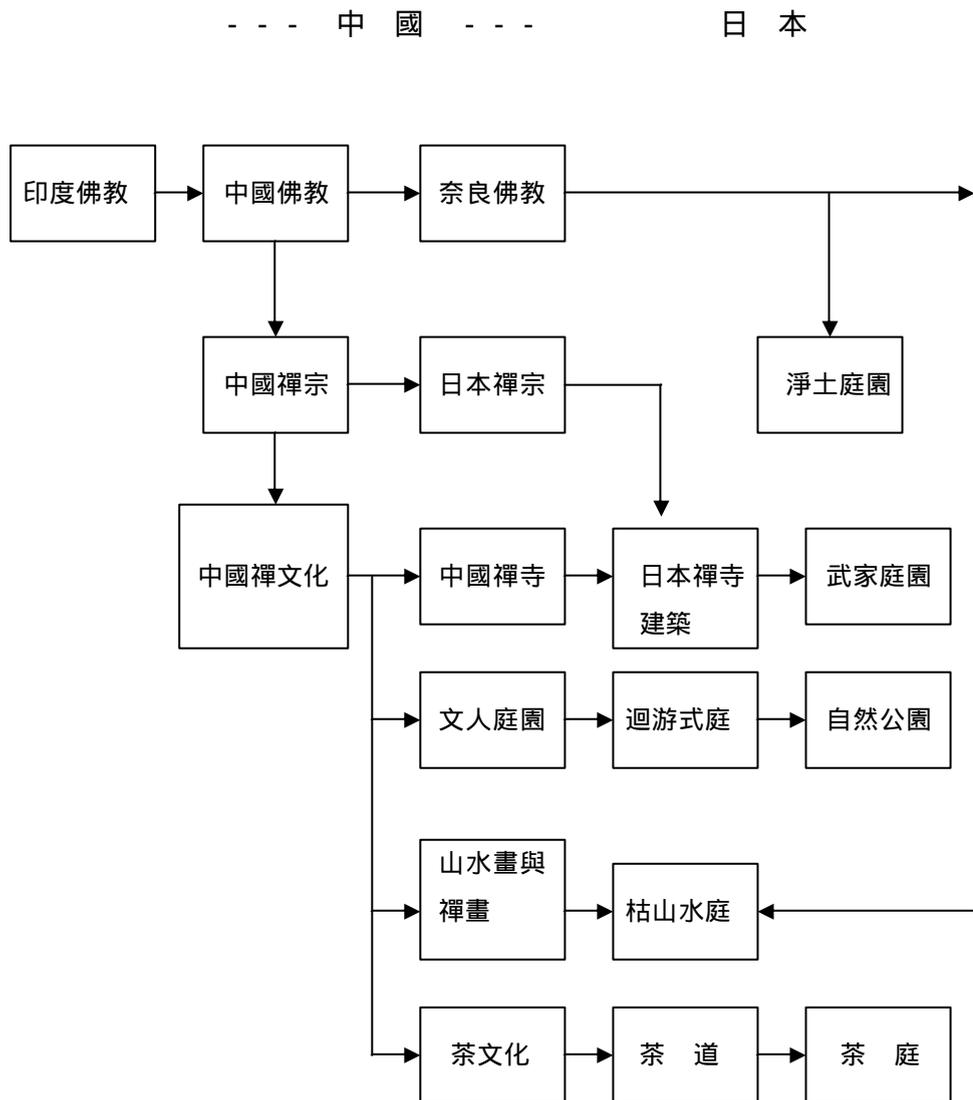


圖7 日本庭園受禪風影響之過程及模式圖
資料來源：陳信甫《中國禪風對日本庭園風格之影響-以京都地區為例》，2001。

二、枯山水對應自然的關係

從禪學的觀點論述，人既在宇宙之中，宇宙亦在人的心中。人與自然是彼此參與的關係，人本渺小，生命本身極為單純，若用理智分析的觀點則禪將變得無比錯綜複雜，而無法悟透生命的奧秘。然而，枯山水所代表的禪境超越了自然，在眼睛所見的景色另一端，表現出眼睛所未見的浩瀚宇宙；創造一個看得見的唯物宇宙、精神宇宙的觀念。李澤厚在其著作《美學四講》中，將人與自然的關係分為三個層面：

1. 人與自然和睦相處，相互依存。
2. 把自然景物做為欣賞的對象，投身其中。
3. 人透過某種學習，使身心節律與自然相和，而達到天人合一的境界²¹

創作融入了禪的空靈與清淡閒遠的意境，主張意韻生動，重視畫中意境的表達，表現幽遠禪境。禪的格言為不立文字，教外別傳，它是依照個人體驗，而非理智作用或系統的學說。研究發現，枯山水獨特的美感意識、價值觀，是一種東方文化的表現，它散發出穩定人心的禪意，在靜默之中觀覽，總能像沉默的講道般引起許多問題而又不求任何的答覆，因而得到一種精神上的滿足。



圖8 顏惠菁 <石海>
水墨 紙本 69x138cm 2005

²¹ 李澤厚：《美學四講》（台北：三民，1996），頁70。

第二節 創作的形式內涵

一、「時間與空間」的具體運用

中國繪畫的無透視呼應著道家所主張的自由精神²²。因此，中國繪畫可以不受創作形式的拘束，長卷長軸皆為特色。自由的表現即為空白，空白為無，無為遠，遠則將畫面的時間與空間充分傳達出來。所以中國書畫的最高原則即是「空白的佈局」，以「散點透視」和「可居可遊的昇降開合的畫面經營」，以期達到「氣韻生動」的要求。

南宋牧谿 六柿圖 圖 9，即以大量留白的空間營造出空靈意境，以墨色的層次變化來表達物與物之間空間關係。抽象的時間與空間，透過知覺感悟過程，成為真切而具體的存在。畫面上不見任何題款，畫幅上方空白佔了二分之一，其空靈的虛正是表現深邃的心靈宇宙實體，給予人無限的想像空間。

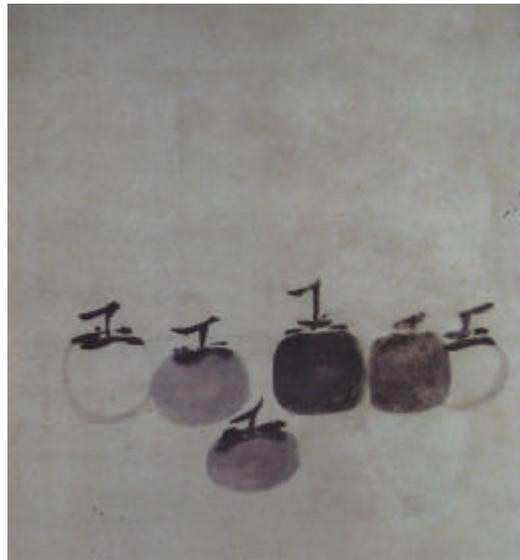


圖 9 牧谿 六柿圖 水墨 紙本 31.1x29cm 大德寺龍光院

²² 陳傳席：《中國繪畫理論史》（台北：三民，2005），頁 19。

那麼，何以枯山水庭園所表現的是一個空間的問題呢？以作品〈漂浮於白砂海上的島石〉圖 20 為例，從龍安寺枯山水庭的石組分布來看，石頭或石組所形成的焦點即為趣味之所在，將週遭的空間列入之下即為二元的傾向；兩個石組間所建立的焦點形成一種空間的張力，三個石組間可形成一個共同的美學與概念的融合，建立一種變化態勢，形成各式錯綜複雜的哲學和美學上的微妙關係。²³

在〈虎渡子〉圖 21 作品中，形態與空白的空間，兩者之間自在流動而又兼容並蓄，才能達到完美的相融，成為一種微妙而又複雜的融合方式，簡化的組合變化和視覺活動，是為觀空如色，觀色如空。這裡的人是被暗示而非表現出來，因此，它所產生的感覺是一種渴求與寂寞的感覺。龍安寺空白空間不僅不會引發寂寞的感覺，更可免除感覺的聯想；不會引起與人生相關的思想及引發要求填滿的慾望。誠如，佛教所謂的「空」並不是？有的空，也不是在有之外的空，既不是一種個別的存在，更？有斷滅的意思。

古來禪畫家經由實作與磨練，在技法方面得到一種確實性，在筆觸方面到一種準確性，如此一來當他們拿起紙筆創作時，一氣呵成，無有遲疑與停頓。這是一種有所節制的自然流露，因此，對他們而言，空間或空白與實體或形體同樣實在，而這是重要的現代繪畫觀點，以空白的表面來暗示生機，暗示著一切的生命皆從空處而來。

²³蘭絲·羅斯 著。徐進夫 譯。《禪的世界》（台北：志文，1983）。

二、似與不似的審美意涵

五代山水畫的興起深受禪的影響，禪的繪畫重視平淡與蕭散的意境，否定了「形似」，以「不似之似」寫超脫灑然的畫外之意。明代沈顥²⁴《畫塵》：「似而不似，不似而似」。主張師自然而法古人，提倡臨摹古人不在形似而在神會。因此才有石濤：「名山許遊未許畫，畫必似之山必怪，變幻神奇懵懂間，不似似之當下拜。」之格言²⁵。

又在「見山是山、見山不是山、見山又是山」²⁶的公案中，語言和符號先是被否定，在否定之中趨於悟境，最後在又是妙悟中再度肯定。禪的特定美學觀，常在修行的過程中，達到與審美過程相似的經驗；外在因素已不關己，山是山；水是水，透觀一切平淡無奇，卻又深沉不已，這種生命之觸動，是不以表象為探討，不執著於對美的評價，其經驗是非有體悟當者當不能言傳。



圖 10 顏惠菁 <山水> 水墨 紙本 70x140cm 2005

²⁴ 沈顥 1586-1661A.D.，明代畫家。一作灝，字朗倩，號石天，吳縣（今蘇州）人。性豪放好奇。工詩文、書法。精繪畫，深研畫理。"似而不似"，"不似而似"是他的創見。

²⁵ 賴賢宗 著。《禪的意境美學：以禪藝合流與石濤的一畫論為研究的主要對象》。

²⁶ 《青原惟信禪師語錄》中有一段話，不斷地為美學家所引用：「老僧三十年前來參禪時，見山是山，見水是水；及至後來親見知識，有個入處，見山不是山，見水不是水；而今得個休歇處，依然見山祇是山，見水祇是水。」

第四章 繪畫創作意涵

第一節 創作與發展

論析藝術創作宗旨，筆者認為在於個人生活的體驗，透過創作的布局結構，以意象或心象的方式表達，生活體驗與感受正是藝術創作的泉源。王秀雄：「藝術作品之內涵，是作家生活的體驗、感情與人格的表達，其早期的生活狀況以及其所處的環境，無形中就作用於作家的感情和思想裏，甚至亦影響到他的人格形成」²⁷。

具體創作想法是以水墨的書寫性，恣意筆法上的揣摩，注重線條的流動感，著迷於單色變化之豐富性，追求沉穩厚實的色感，以期達到內斂、穩定的表現。將長期以來的創作形式轉換為追求純粹自然的簡化，此乃筆者創作的移情作用，如欣賞竹，自然將其與清風亮節的氣質聯想一起，同時又感受到竹的謙卑虛心，不自覺傾心而模仿它的君子風範。

繪畫不只是描寫山水間的磅礴氣勢，而將視野縮型於庭園造景之中的思考空間，將意境作為寄寓心中理想境地，因而產生對萬物空靈的具體表現；造境追求超於象外的表現，創作不外乎是追尋心中自訂的桃花源境。因此，結合繪畫的各種可能性，試圖進行自我創作的凝視與探索，藉由外在環境事物的感知及個人靈感的觸發，建構創作的思考層面，反覆的修正與思索，以期探尋深邃靜謐、空靈內斂的情境，達到個人創作表達的意念和感受。

²⁷ 王秀雄：《美術心理學》（台北：台北市立美術館，1991），頁 12。

第二節 創作元素

一、水

水，山水畫中經常出現的題材之一，老子認為「上善若水」，他將水作為謙卑處下，與世無爭的象徵。郭熙《林泉高致》記述：「水活物也，其形欲深靜，欲柔滑，欲汪洋，欲迴環，欲肥膩，欲噴薄，欲激射，欲多泉，欲遠流，欲瀑布插天，欲濺撲入地，欲漁釣怡怡，欲草木欣欣，欲挾煙雲而秀媚，欲照溪谷而光輝，此水之活體也」²⁸，更是具體的將水的態勢，與山石林木形成畫面的動和靜、柔與剛、白和黑之對比。

水的表現方式，從南宋馬遠傳世作品〈水圖〉圖 11 中，即可清楚了解。馬遠有別於傳統繪畫型式，利用線的表現方式，呈現季節氣候下不同類型的水，如實的掌握水的規律習性，是畫家對於自然物象的細微觀察及個人高超技法。在馬遠的另一件作品〈寒江獨釣圖〉圖 12 當中，畫家對於空白意境的表現方式，畫面之中大面積的餘白是為水，為雲氣，為湖海；利用暗示性的手性處理無限地想像空間，構圖以虛博實、以意造境的方式，襯托主題醒目突出，代表著一種「無限」的意義²⁹。

筆者認為，綜合馬遠的水圖線條處理方式，將其形式簡化之後，即成為枯山水中白砂紋樣之畫法圖 6，在微妙的藝術作品當中，隱含著不止是自然或寫實的特質，應是更為深沉而寧靜的表現。不同的時代、不同的民族，對於自然景物當有不同的見解，然而對於美感的共同性卻能穿越時空、地域而形成共同的美感體驗。

²⁸ 沈子丞 編：《歷代論畫名著彙編》（台北：世界，1974 再版），頁 70。

²⁹ 薄松年：《中國巨匠美術週刊 - 馬遠》（台北：錦繡，2002 二版），頁 14-16。

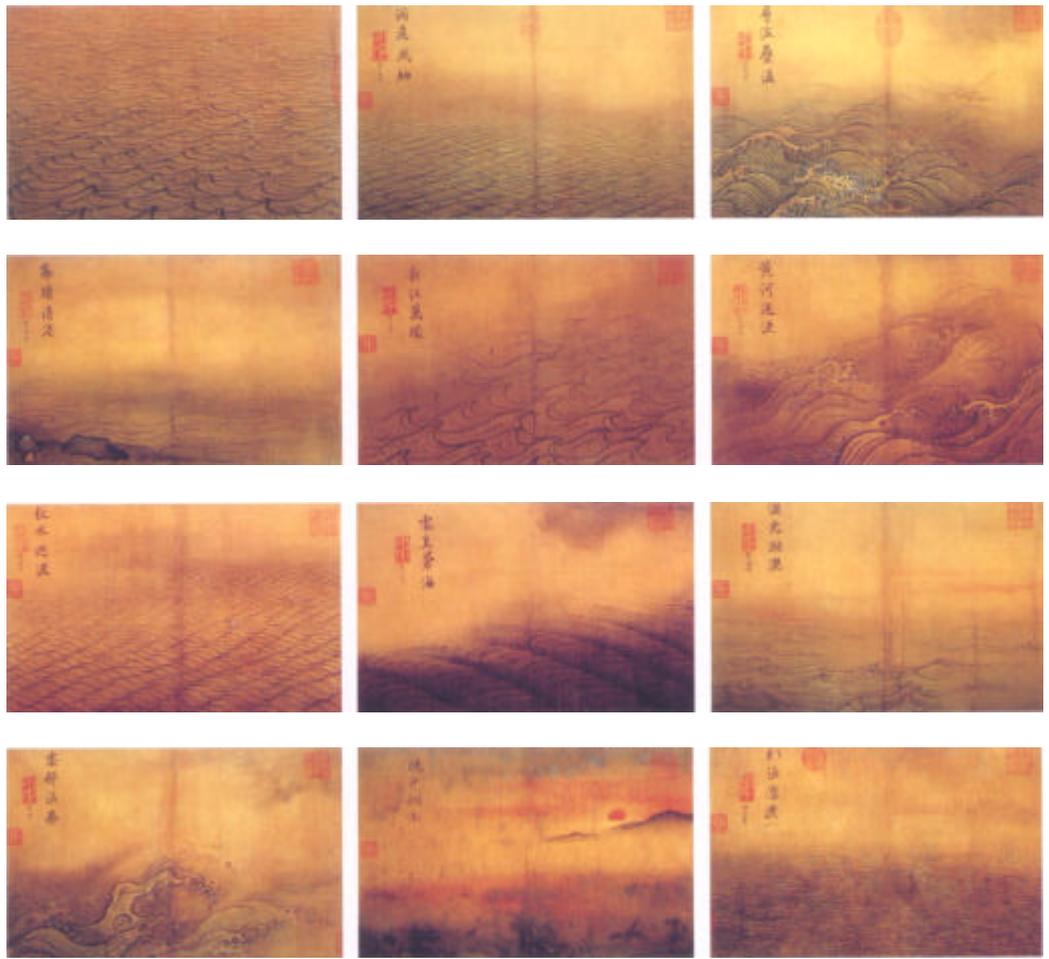


圖 11 馬遠 <水圖> 絹本設色 共 12 幅 每幅 26.8x41.6cm 惟首幅 <波蹙金風> 僅殘存局部。北京故宮博物院



圖 12 馬遠<寒江獨釣圖> 絹本設色 26.6x50.5cm 東京國立博物院

二、石

「山」本為一獨立的創作主題，筆者在創作中重覆串連之題材即為「石」。以石為創作元素象徵屹立不動之山形，是畫面中最為重要的物件，山石追求體型與量感，它是呼應在空間觀感之上；藉由線條的重複，可形塑出寧靜與和諧的意象，因而演變成一種型一種圖式(Schema)，而這類的圖式大多以自然之物所構成，形成了一種秩序性的自然序列。

水墨畫中，以皴法作為描寫山石紋理的繪畫方式，皴法的型式是分析自古以來畫家作品的重要母題，也正是說畫家們對於特定線條的慣性用法。《林泉高致》記載：「石者，天下之骨也。」³⁰以石為骨的審美意涵，是古老繪畫的堅固傳統。石，具其多種相貌，正是體現山形的崢嶸，賦於其雄奇的氣勢；它是具體而微的山，山能凝聚水氣，生成雲嵐，因此在庭園造景之中，它是自然美的濃縮，是對山水景物的移情作用，在視覺中觸發對情景的交融，無生命的山水，在審美意識之下也能豐富而生動起來。

觀山觀水誠如宗炳所示，無論澄懷味象或澄懷觀道³¹，對於審美主體的要求，對於自然山水的觀看，若不能體現其中宇宙生命，那麼山水僅存質有而無趣靈，又何以達到暢神的自然審美欣賞？審美的快樂不在於心中預設思想彷彿在山水景物上有所映射，而是歸因山水的存在與觀者澄明心境能否有所契合。以山水之元素「石」、「水」為創作物件，創作之初若不能體晰這層道理，那麼，將喪失創作最重要的思考層面，而流於普遍之對景寫生。

³⁰ 同註 28。頁 70。

³¹ 同註 1。宗炳：「老病俱至，名山恐難遍睹，唯當澄懷觀道，臥以遊之。」



披麻皴 五代 巨然
 <秋山問道> 局部



斧劈皴 北宋 李唐
 <萬壑松風圖> 局部



米點皴 五代(傳)董源
 <洞天山堂圖> 局部



牛毛皴 元 王蒙 <青卞隱居圖> 局部



折帶皴 元 倪瓚 <容膝齋圖> 局部



雨點皴 北宋 范寬 <谿山行旅圖> 局部



雲頭皴 北宋 郭熙 <窠石平遠圖> 局部



骷髏皴 南宋 趙伯駒
 <江山秋色圖> 局部



托泥帶水皴 北宋 王詵
 <漁村小雪圖> 局部

圖 13 石的表現型式。 資料來源：詹前裕《彩繪山水》(台北：藝術，1989)，頁 37-57。

第三節 創作美學理念

一、素樸風格與隱遁思想

素樸風格所展現的是典雅清新，呈現貼近心靈的人文氣息面貌，而不被繁複的裝飾所羈絆，體現現代人回歸純樸的夢想。在創作的過程當中意圖呈現出素樸簡單的面貌，一種與裝飾對比，嚴謹低調的展現手法，將繁複的裝飾化為純粹空間元素的使用，強調與自然的互動。王國瓊《中國山水詩研究》：

遊山玩水的風氣經過王、謝一輩世家大族的倡導而大盛于文人名士之間，他們崇老、莊，尚嘉遁並不真為做隱士，而是在大自然中逍遙自適。他們欣賞山水，以遊覽為樂，最基本的動機還是『藉山水以化鬱結』。這是因為山水令人『神超形越』，可以解憂散懷，豁暢心神。³²

因此，山水自然的美進駐人的心靈中，人開始把自然山水之美當作獨立完整的欣賞對象。現代人的內心渴求自然的氣息，是一種情感與自然嚮往的投射，意圖在喧囂中達到自我心靈的沉澱，期待回歸與釋放，讓心靈得到氣息相通的紓解。

隱遁的具體表現可以從草庵中看出，孤絕與隱遁受佛教思想的影響，因此遁入深山結庵而居。在陶潛的〈桃花源記〉中可以理解，追求心境中的隱遁思想是無法和自然分開的；而收藏在日本京都知恩院的〈

³² 王國瓊：《中國山水詩研究》（台北：聯經，1986），頁137。

九？兼實？月輪殿？庭＞，更是具體的利用繪畫的形式，將當時的貴族為求在自家居所內自關桃源，享受隱遁山水間的情懷，如實的記錄下來。

在現今匆忙快速的生活裡，總是期盼在奢華喧囂之中，還能保有一片寧靜而隱居的生活，享受一點古樸的隱遁樂趣，在心境上尋求一股自在的樸實與恬淡。



圖 14 石濤 <桃花源>局部 紙本設色手卷，高 25cm 17 世紀末 美國華盛頓佛利爾東博物院

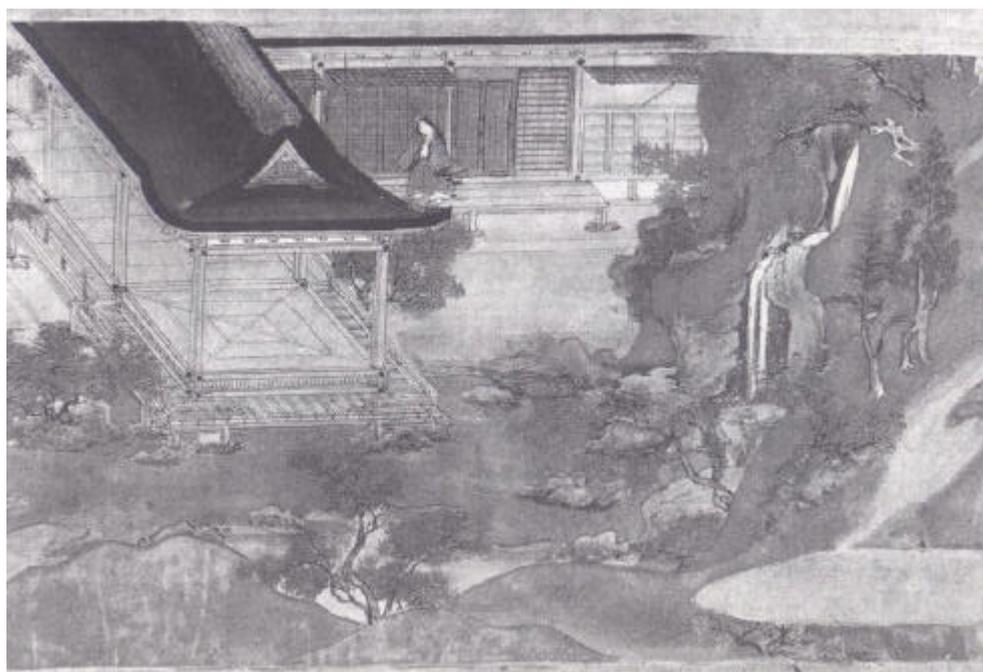


圖 15 <九？兼實？月輪殿？庭> 高 25cm 17 世紀末法然上人傳卷八部分 ？？ 14 世紀 紙本著色 知恩院 京都

二、抽象性格、極簡意識

枯山水的呈現方式多以黑白與樸素為主，對於禪僧而言，是其精神活動的創造物。曾有學者提到「枯山水庭園中隱含了一幅以抽象和簡約藝術手法描繪的大自然景致。」西方抽象藝術重視色彩的意涵，而枯山水大量使用黑白的層次變化，二者具備相同的特質，在視覺上達到某種程度的形象記憶，與外在環境的互相激盪下，無法言說的意念空間即由畫作來作表達，表現對景所產生的精神、氣勢、姿態及感受。

彰顯枯山水抽象美學的作品，當推京都的銀閣寺，建造於十五世紀末的寺院，以「向月臺」及「銀沙灘」³³最具特色，其呈現不規則形式，將白砂積累高出於地面設計，平掃出直線與弧線的布置；和呈現錐形的向月臺，形成一種空間上的趣味及美感，令人十分喜愛。



圖 16 銀閣寺 「向月臺」及「銀沙灘」

³³ 銀閣寺原為足利義政之居所，傳作庭者為相阿彌，據說建造此庭的目的，是想藉白砂來映射出月光，在月光與白砂互映下，作夜晚賞園用途，其效勝於燈光，為當時日本貴族風雅之趣。林文月《京都一年》（台北：三民，2007）。

Pierre Soulages (1919A.D.~), 以書法的線條為抽象創作(圖 17), 自述他的作品受到日本枯山水禪僧耙地的動作所影響。Soulages 的藝術在質樸的創作過程中, 憑藉著「寧拙毋巧, 寧醜毋媚, 寧支離毋輕滑, 寧直率毋安排」³⁴的創作理念, 人與自然間的精神的交融, 其形式、筆意可謂簡淨而含蘊豐美。王蓮曄將 Soulages 作品歸類為「易懂而難解之作」³⁵。認為其至簡所以其至難; 所用媒介均屬線性繪畫元素之組構, 所以簡者; 所造之境, 由於內容所蘊蓄的深遠幽微, 諸多的可能性, 使人難以為其意蘊加以界說, 縱使有會心, 也難以言語來解說表達, 如人飲水, 冷暖自知。

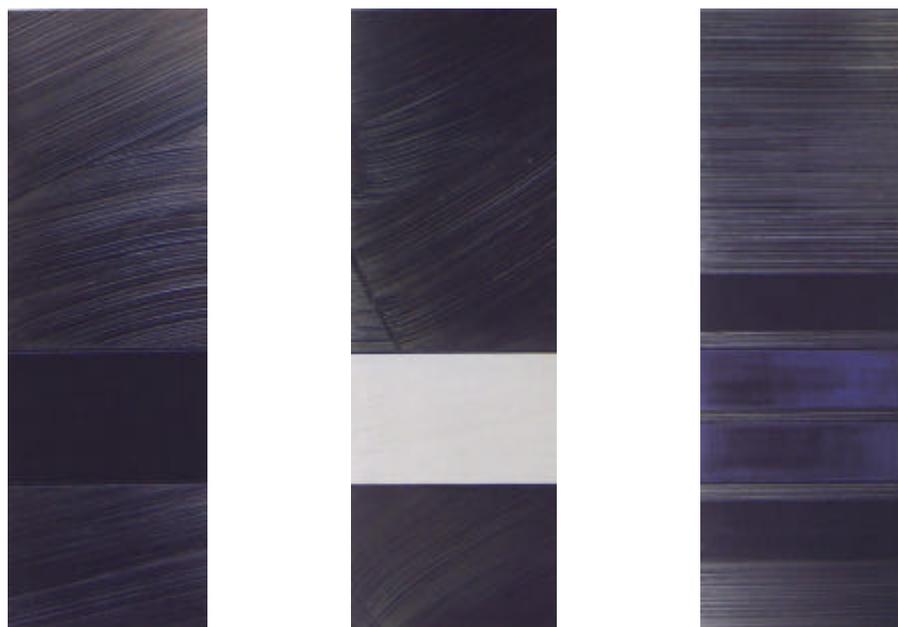


圖 17 Soulages < Peinture,1990.2.23 > < Peinture,1990.2.18 > < Peinture,1990.2.27 > 三聯作 (由左而右) 各 237x81cm 私人收藏

³⁴ 傅山 (1607~1684A.D.), 字青竹, 後改青主。傅山的書法被時人尊為「清初第一寫家。」他書出顏真卿, 並總結出「寧拙毋巧, 寧醜毋媚, 寧支離毋輕滑, 寧直率毋安排。」的書法經驗。

³⁵ 王蓮曄: < 蘇拉吉 (Pierre Soulages 1919-) 繪畫研究 > , 頁 145-146。內文: 葉嘉瑩女士曾說「詩」可分四類: 1. 易懂也易解的詩 2. 難懂而易解的詩 3. 難懂也難解的詩 4. 易懂而難解的詩。而 Soulages 的抽象繪畫則屬其四, 易懂而難解之作。

Mark Rothko (1903-1970A.D.)曾說：「我為複雜的思想，做單純的描述。」又說：「藝術之所以能存在因其扮演了宗教的角色。」

Rothko 的創作在超越一切理智跟感官認知,走出繪畫投入創作靈魂深處。在 Rothko 的作品中有一部份影響著筆者的創作心境,即是畫面所呈現浮動的矩形,不定形之外象以及色光本身的鮮明與晦澀,營造視覺的空間與色光本身的能量。他的藝術中畫面、色彩、結構趨向簡化、純化,以達形而上淨化的境地,但是卻蘊藏更豐富的精神性。相對於以探討自然形象為依歸的藝術表現,它是另一層次的「真實」³⁶。



圖 18 Rothko <無題> 塑膠彩布本 176.9 X 157.8cm 1969

³⁶³⁶王蓮暉 羅斯柯(Mark Rothko 1903-1970) 。<http://163.25.6.227/dsa/amedu/藝術畫/西洋巨匠/網頁/41說.htm>.2006.11。

Friedrich Hegel (1770-1831A.D.) 的美學觀點中認為，將被表現的理性意義看作內容，把表現者感性形象看作形式，是一種「理念的感性顯現」。因此，Hegel 為這個定義作了解釋：

遇到一件藝術作品，我們首先見到的是它直接呈現給我們的東西，然後再追究它的意義或內容。前一個因素 - 即外在的因素 - 對我們之所以有價值，並非由於它所直接呈現的；我們假定它裡面還有一種內在的東西 - 即一種意蘊，一種灌注生氣於外在形狀的意蘊，那外在形狀的用處就在指引到這意蘊。藝術作品提供觀照的東西，不應只以它的普遍性（理性內容）出現，這普遍性須經過明晰的個性化，化成個別的感性的東西（具體形象）³⁷。

³⁷王蓮暉《蘇拉吉（Pierre Soulages 1919-）繪畫研究》（台灣師範大學，1994）頁 147。

第四節 媒材與形式的應用

一、礦物質顏料

膠彩作品重視色彩歷久不變的觀念，應證礦物質顏料的特性及使用技法的探討，在多元的創作空間下，選擇自然土地的特質，尋求著繪畫創作的定位。藝術創作的過程中所發展出來的思想與感覺，對材質的熟悉度及身體與創作作用下的關係變化，不斷地影響著筆者的創作思考。

在創作的過程當中，發現運用自然質材所傳達的質感，富有典雅、古樸的美感。它恰如千休利³⁸所發展出的特定美學觀 - 「利休色」是將紅、黃、綠、藍全部混合而形成灰綠色，這類色彩被視為最能傳達幽玄³⁹的美學意境。帶有灰色系的濁色調，猶如在所有顏色上罩上一層朦朧水氣，這樣的色彩使得所有形體線條變得柔和、淡雅，傳達出恬靜、古雅的色彩意象，呼應了空寂、幽玄的禪學世界。

³⁸ 千休利 1522-1592A.D.，法號宗易、利休，齋號拋筌，界町人。為日本茶道代表人物，主張將茶道回歸到淡泊自然的境地。千休利的名言：「須知茶道之本不過是燒水點茶。夏天如何使茶室涼爽，冬天如何使茶室溫暖，炭要放得適當，利于燒水，茶要點得可口，這就是茶道的秘訣。」不受既有的規矩與陳念，隨心所欲的不斷創造出新的茶趣是千休利的特色。鴻宇 編。《說茶 - 日本茶道》。北京：北京燕山出版社。2005。

³⁹ 幽玄：日本傳統美學概念，具有微妙而深遠，簡潔及優雅的特質。相當於中國文學中所談的神韻。李佩玲。《和風浮世繪 - 日本設斗的文化性格》。台北：田園。2002。

二、畫面分割與聯屏組織

畫面分割與聯屏型式為筆者在創作的空間安排。不以單一畫面表現一個完整的構圖，將有限的空間布置，做無限的畫面延伸（衍生），如〈飄浮於白砂海上的島石〉圖 20、〈觀涼〉圖 23、〈飛-行走不被允許〉圖 24 等等。

日本的和服及榻榻米是世界上最古老的模矩形式⁴⁰，創作透過模矩化的概念，能夠展現嚴謹美學秩序性的形式之美，模矩的目的在給予混亂狀態一個制約的秩序，這個統一的步驟具有系統性及關聯性，其藝術二大特點：一、空寂⁴¹ (tranquillity 或 antique)，二、非對稱性 (asymmetry)⁴²。從形式的角度出發，創造了殘缺的美感（自我破損心態）。個別的物象本身就是完美的整體，其觀念受禪宗「一即是多」的思維方法？發而形成，禪宗的角度正是說明非對稱性的最佳方式。

⁴⁰ 模矩：Module 係源自拉丁語 Modulus，意指一種量度上之最小單位，為寸法 Modus 之通稱。在古典建築裡 Modulus 為柱底直徑之半，乃柱及柱頂蓋盤之比例單位。現代之建築模矩，乃是一個或一組特定之尺寸數值，它是建築空間及組件尺寸變化之基準。模矩非比例單位，而是預先訂定之標準尺度，用以調合建築組件之大小，使能適當地裝入所要安裝之空間。目前國際標準組織（International Organization for Standardization，為研究制訂國際間公認之各種產品標準之組織。）所認定之基本模矩為十公分。

⁴¹ 空寂：日文為「侘」。日本詩畫理論的獨特理念。

⁴² 非對稱性：源於南宋馬遠的一角式構圖。一般說來，對稱意謂秩序、安定之意，非對稱意謂混沌、不安定之意。因此非對稱事實上是一種對既有秩序的反抗，因而容易形塑視覺的緊張感。

第五章 枯山水之創作探析

第一節 空白的餘韻

創作內容主要為二個階段，第一階段為龍安寺枯山水之體悟，藉由山水的移情作用，將宏觀的山水轉化於庭園之中的表現，庭園造景中以枯山水為微型化、抽象化的隱喻傳達。桃山幕府時期，枯山水庭園不再為禪宗寺廟所獨有，因茶道大興，時人在茶室⁴³的靜謐空間中納入了枯山水的庭園佈置，在庭景的設計中，產生更多禪的空靈氛圍。

在意境氛圍的創作表達上，日本桃山時期的畫家長谷川等伯⁴⁴，其作品將水墨與書法融合於完美，在〈松林圖屏風〉作品中達到最高巔峰，繪畫之中隱藏的是對於喪子之痛的情緒展現，對於畫面留白的空間佈置，等伯個人詩意性的自我詮釋的方式，和他與茶人、禪僧的熟識為友的因素，皆可謂其建立自我獨特風格的關鍵。



圖 19 長谷川等伯 〈松林圖屏風〉 六曲一雙 16 世紀末 東京國立博物館

⁴³ 茶室為發展茶道所作的建築。大小以四疊半榻榻米為標準，大於四疊半稱做「廣間」，小於四疊半者稱作「小間」。

⁴⁴ 長谷川等伯 1539-1610A.D.，安土桃山時代至江戶時代初期之日本畫家。長谷川畫派始祖。

漂浮於白砂海上的島石

龍安寺枯山水庭建於 15 世紀末，是日本枯山水庭園之代表。「七五三石組」配置自左向右以 5、2、3、2、3 顆石頭所組成，不用 1(孤獨)跟 9(苦)，以奇數為吉祥數字。在圍牆與賞庭平台的包圍下的石庭，從敷地平面上看方丈是 1.618，石庭是 1。

由方丈平台看向石庭則受到了屋簷與平台的水平視覺切割形成另一個黃金比。石庭本身的比例是 1：2，每顆石頭以平台中心為基點作同心圓配置，15 顆石組的構圖即產生了力學的向量關係，坐在平台的中心位置，看到的石組應該會有飄浮於白砂之上的立體效果。而這正是龍安寺方丈庭真正想要傳達的意念。

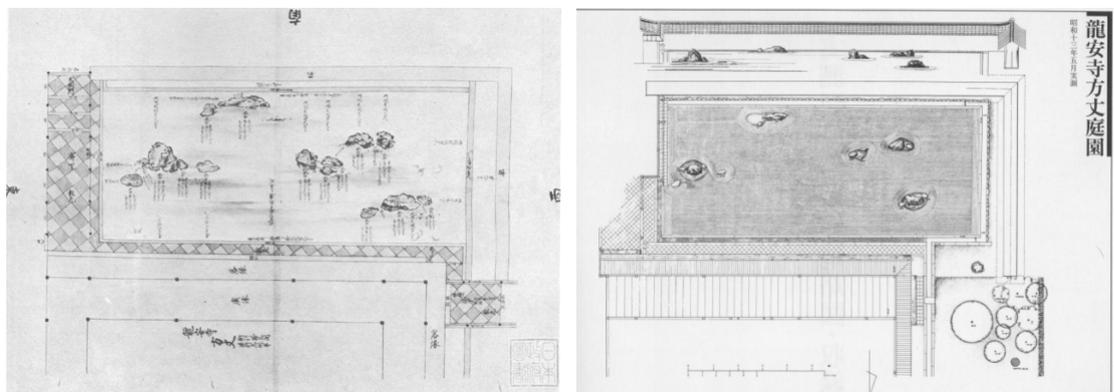


圖 20 <龍安寺方丈庭園實測圖>

(資料來源：左：松本保編。《枯山水 - 太陽庭 家》。東京：平凡社。1980。頁 143。
右：重森完途，石元泰博編著。《枯山水? 庭》。東京：講談社。1996。頁 136)

以絹本來呈現這件作品，石牆貼上黑箔覆以礦物質顏料表現厚實。石形的呈現均以 7-14 號粗細不等的岩繪具混合，敷彩於畫面產生自由散佈的各色系顏料層，以畫刀替代了畫筆的皴法表現，形塑出石頭上的肌理，石形則會呈現更為自然的色澤。石牆襯出敷地上白砂的對比，「漂浮於白砂海上的島石」衍然而生。在方丈庭前靜坐，親身體驗禪修的境地，感悟是生命經驗的累積，因為有所體認才能形成創作的靈感來源。

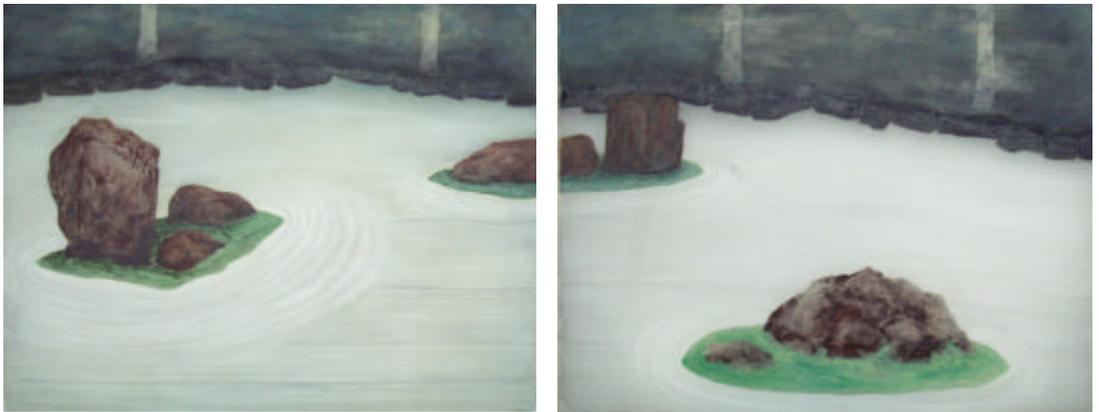


圖 21 顏惠菁 < 漂浮於白砂海上的島石 > 膠彩 絹本 70x90cm x2 2006

虎渡子

展現龍安寺枯山水庭的悟境，藉由紙本及絹本不同的質材，呈現各自不同的感受心境。「虎渡子」源於母虎帶幼虎過河的中國古代傳說，應用於枯山水石庭的造景，令人在觀景的同時增添無限的想像空間。

故事的內容為：母虎產下三子欲渡河，但其一為彪(即惡虎)，惡虎恐趁渡河不備之際吃下其他幼虎。終於，母虎將帶三隻幼虎渡河，但是母虎每次只能背負一隻虎子，留下任何一隻虎子與彪在隔岸等候，虎子必將命危；愛子心切的睿智母虎，首先將惡虎背到對岸，再回去背第一隻虎子。等到第一隻虎子到達彼岸時，再將惡虎背回原岸去，將第二隻虎子背到對岸，最後回到原岸背負惡虎，終於全數渡河。

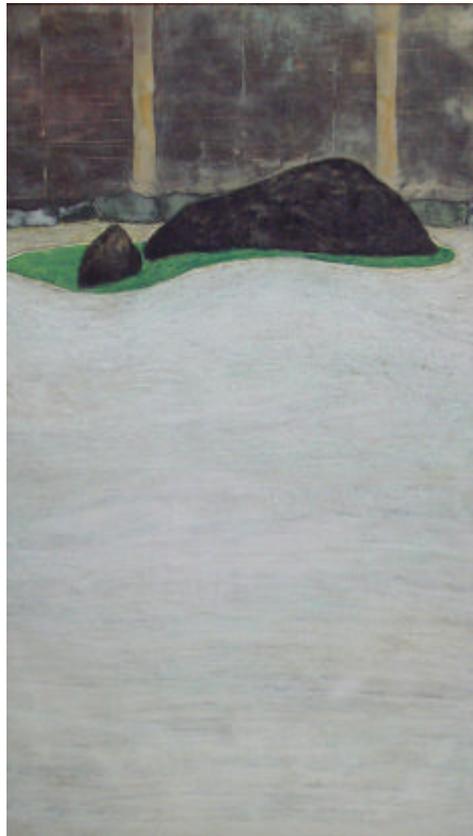


圖 22 顏惠菁 < 虎渡子 > 膠彩 紙本 70x120cm 2006

引

創作經驗以中國繪畫傳統出發，具備繪畫的技巧與心境，方能發展出獨特的創作語言。「石燈籠」又稱智慧燈，佛教中，燈象徵光明，其作用為除黑暗及顯智慧。南北朝及唐朝時流行於寺前安置石燈，後為日式庭園中的造景物件之一，在繪畫探索過程中，筆者強調的獨立物件背後應具備的其象徵意涵。

此件作品中，石燈籠隱身於樹叢之中，扮演著導引的角色，是為黑暗之中方向指引。日本文學者谷崎潤一郎在其作品《陰翳禮贊》中，稱揚古人在日常所見的陰翳裡開拓美學意識 而有陰翳之美的石燈籠歷經千百年的風雨，仍可為現代人的生活增添富有情韻的優雅，令人喜愛。



圖 23 顏惠菁 <引> 膠彩 紙本 70x120cm 2006

觀涼

< 觀涼 > 的靈感來自於枯山水庭園的植栽,不以開花植物為造景的庭園建築,最早的用意在於避免順應四時時節,為保持庭園常保花意盎然的龐大植栽費用的支出,因而大量繁植常綠植物,後來也形成了枯山水園林的特色之一。

觸動筆者以圖弧形的常綠植物為主角,在於這類樣式的枯山水庭園具有一種特殊的魅力,它提供給觀者一種非常安靜、平和的感受心境,讓人忘卻世俗的一切紛擾,進入一種身心放鬆的愉悅狀態。表示這類情境的作品,選用絹本創作最為合適,畫面之中僅保留植物及白砂,去除掉其他干擾的物件,外形輪廓也消滅到最單純,達到極簡的最佳呈現。

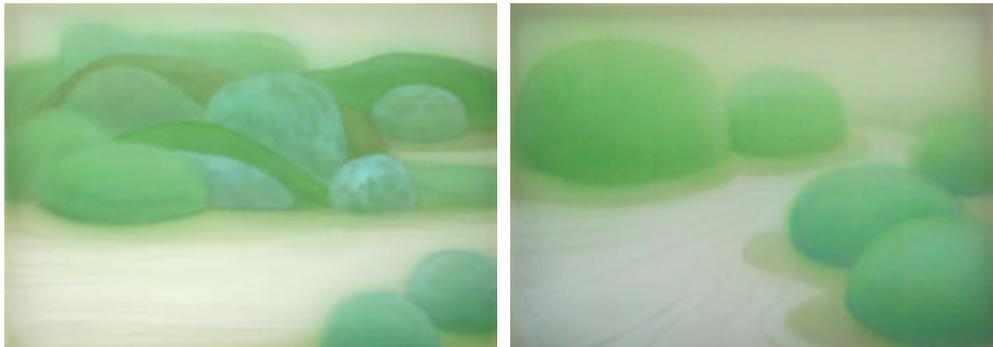


圖 24 顏惠菁 < 觀涼 > 膠彩 絹本 31x41cmx2 2007

？飛 - 行走不被允許

飛石，可分為？渡及？飛⁴⁵。由水中渡過為同一邊岸者謂之？渡，渡至對岸則為？飛，或為引道或為區隔，在庭園之中具有連繫的作用，導引人前進的方向性，連繫不同平面、空間之串連。文獻記載「飛石」起源於室町時代，盛行於桃山時期的茶庭，是庭園中的步道，原為實用性質，漸而演變成裝飾意味濃厚的景趣。

在這件作品上，將這條道路重新定義為不具實用性，無法親身融入，只能旁觀欣賞地角度。提供的是一條不被允許行走的白石之路，潔靜而孤絕。聯屏的形式將空間作無限的延伸，將石形簡化到純粹地單色，藉由反覆貼箔的質感，增加原石之厚度，猶如冰山之一角。行走不被允許不等同於禁止進入，而是以一種儀式性，或為宗教性的規範，神聖而不容逾軌，如極地寒冰般無法親近，因此被告知 行走 不被允許。



圖 25 顏惠菁 <？飛 - 行走不被允許> 膠彩 紙本 70x90cm x2 2006

⁴⁵ ？：日文「澤」字。即水流會合的地方，如沼澤。

第二節 隱隱？聲

古云：「小隱隱於野，中隱隱於市，大隱隱於朝。」⁴⁶禪的佛理重視的是內心清靜的本質，而非隱士的形式。所謂的隱是在世俗的生活中排除嘈雜的干擾，自得其樂，達到心靈真正的昇華所在。

本階段將以心中對於禪學的感知，進而發展出的玄想山水，作一系列的創作表現，主要是傳達創作之中，對於禪 / 枯山水的具體意識，藉由個人感知的美感體驗，著重內在心境的具體呈現與發展，探索創作意境背後，等待被發掘的精神層面。

「靜中還得保天真」⁴⁷第二階段的作品，圍繞著一股對靜謐的純然不雜，虛空無物之感的呈現，枯山水迷人之處在於它使人們在一個？小居住環境中，易於進入一種簡潔流暢、富含禪意的庭園文化當中，一山一石呈現萬物皆生命的禪境，微小的白砂幻化成大海，折現出宇宙深刻的寓意，創作行至於此，僅期盼在空、寂之中，保有對生命本質的最高敬崇。

⁴⁶ 白居易。〈中隱〉詩全文：「大隱住朝市，小隱入丘樊。丘樊太冷落，朝事太囂喧。不如作中隱，隱在留司官，似出復似處，非忙亦非閒。不勞心與力，又免飢與寒。終歲無公事，隨月有俸錢。君若好登臨，城南有秋山。君若愛遊蕩，城東有春園。君若欲一醉，時出赴賓筵，洛中多君子，可以恣歡言。君若欲高臥，但自深掩關，亦無車馬客，造次到門前。人生處一世，其道難兩全，賤即苦凍餒，貴則多憂患。唯此中隱士，致身吉且安，窮通與豐約，正在四者間。」

⁴⁷ 徐夔。〈新葺茆堂〉詩全文：「剪竹誅茆就水濱，靜中還得保天真。只聞神鬼害盈滿，不見古今爭賤貧。樹影便為廊廡屋，草香權當綺羅茵。階前一片泓澄水，借與汀禽活紫鱗。耨水耕山息故林，壯圖嘉話負前心。素絲鬢上分愁色，絡緯床頭和苦吟。筆研不才當付火，方書多誕罷燒金。同年二十八君子，游楚游秦斷好音。」

澀

澀(??)這件作品充份掌握麻布吸水性強的特質，融入了空靈與清淡閒遠的意境，表現幽遠的禪意；在重視層次的處理上，藉由不斷地探索過程中，發現麻布的滲水特質最為貼近生紙的繪畫特性，水份的流動感符合層層疊染的變化，最能詮釋創作的想法。

味覺（Taste）的感知當中，澀是需要慢慢品嚐而有回甘的知覺，是需要時間的沉澱，體驗具有層次的感知，它所指的是一種收斂、樸素的雅致品味，追求的是簡樸、恬靜的意境，是一種沉潛的美感，在創作的過程當中，正呼應此件作品所欲傳達的意念。



圖 26 顏惠菁 <澀> 膠彩 麻布 70x120cm 2006

島 / 島 / 島

石的具體表現，是石、是山、是島群。它的姿態多樣，面貌各異，時而優雅，時而狂放，傳統山石的皴法的表現方式，本文第三章已作詳述。在作品解析的部份，島的系列作品中，〈島〉〈島〉為膠彩紙本，〈島〉作品為膠彩麻布，局部貼上典具帖紙。創作過程為麻紙構圖上色，以各色系中最深的顏色敷彩，待底層的顏料層乾透穩定的情況下，貼上一層典具帖紙，重新再作敷彩整理動作，此時，底層的顏料層在典具帖紙一層薄紙的覆蓋下，色層從底部隱隱透出，產生了一種特殊的朦朧感，令人十分喜愛。



圖 27 顏惠菁 〈島〉 膠彩 紙本 53x72.7cm 2007



圖 28 顏惠菁 <島> 膠彩 紙本 70x120cm 2007



圖 29 顏惠菁 <島> 膠彩 麻布 70x120cm 2007

?

藝術的感受性，在於直觀的本能及創作技法的累積，經由對事物本性的一種直覺察照，《山水訣》中有「咫尺之圖，寫百千里之景」，是為芥子納須彌，寫時空之無限。〈?〉是以立軸的形式為表現方式，選擇純黑的細末，表現山石的肌理，受長期的水墨創作形式影響，形成了一種慣性的處理方式。? 盪於疊山之間流動的氣體，環繞著群石，形成了一個山谷的空間，在一個彷若大自然的空間中，卻是深受? 梏。畫面的中下方安置的立樹，彷若融入山形的動勢之中，宛如置身於高樓大廈的現代人，渺小而平凡。



圖 30 顏惠菁 〈?〉 膠彩 紙本 70x120cm 2007

鏡射

在創作〈鏡射〉這件作品時，創作的動機是具有？述性的，以紙牆⁴⁸的透光影象為創作起源，引進光與影的圖像概念，就產生不同的氣氛與動態效果，這種忽隱忽現的圖像，與岩石、白砂形成了一種動態的趣味，時間的流動烙印在砂石之上，不可捉摸的虛體，在簡化、象徵的山石間，一派冥想思考，此時的創作更趨外形的概念，著重心境探討空間。



圖 31 顏惠菁 〈鏡射〉 膠彩 麻布 70x120cm 2007

⁴⁸ 紙牆：即日式建築中的紙拉門。

依

重覆於山石的創作題材，某種特殊的情感隱隱地從內心之中不斷地擴大，這種感覺從開始的混沌、不安定，逐漸擴大而愈來愈強烈。當創作從初始的庭園觀照轉化為純粹情境的表達時，山石的形象變化更為單純，二者間緊緊依偎，彷彿一股氣體的交流，形似外在浮動，內心卻逐漸趨於的安定狀態。



圖 32 顏惠菁 <依> 膠彩 麻布 70x90cm 2007

Wabi / Sabi

Wabi (侘?)是追求寧靜、簡樸與憂傷之美；Sabi (寂)則代表了簡單、圓熟之美。二者皆為追求恬靜的美學思想。<Wabi>及<Sabi>分別為麻布及紙本作品，創作的動機在於追求簡樸和抽象之美，注重精神意念而不注重形式，本質的傳遞是一種深遠、雋永的意境。山水微茫縹緲至為幽遠，整體的氛圍象徵深邃，更增畫面空間的內涵。

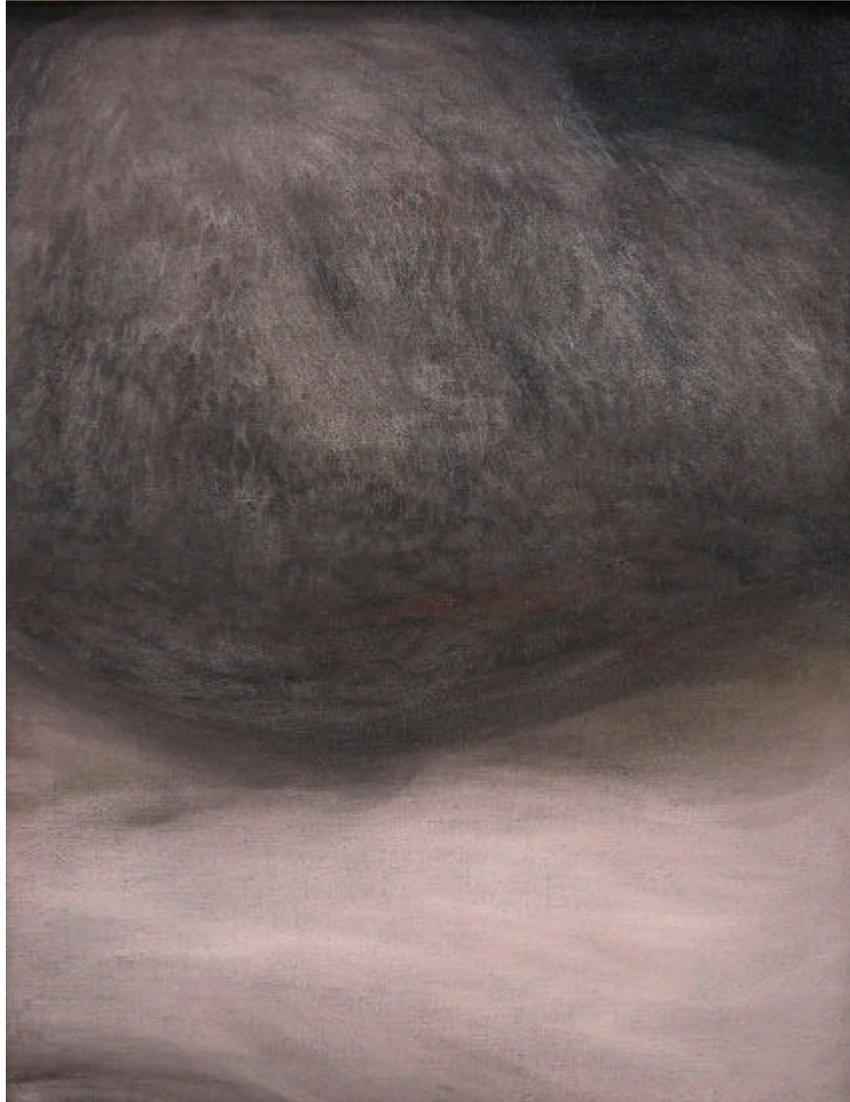


圖 33 顏惠菁 <Wabi> 膠彩 麻布 70x90cm 2007

創作非以開門見山的方式去言說創作之意圖，枯山水庭園石組變化是引發系列創作之基點，當創作形式與生命思考不斷循環更迭後的質變 (Metamorphosis)，山形時而縮小於一個庭園小石，時而放大至微觀於紋理變化，這種時近時遠的空間布置，將視野拉遠拉近的創作意涵，在於跳脫繪畫創作之既定框架，是一種心境的直觀陳述。



圖 34 顏惠菁 < Sabi > 膠彩 紙本 31.5x40.9cm 2007

紋 / 紋

紋的系列作品表達的方式，是藉由線條的不斷堆疊，積累出穩定而厚實的質感，猶如山石本身所呈現的自然紋理般。線條是創作的生命，線條質感的變化最能表達出創作者的心境及想法。宗白華：「一個藝術品裏形式結構，如點線之神秘的組織，色彩或音韻之奇妙的諧和，與生

命情緒的表現交融組合成一個境界。」⁴⁹禪的美學觀強調：只可意會，不可言傳。明心見性或可達到自覺的修禪圓滿，不可言說的意境表達，期盼觀者的心靈體驗。



圖 35 顏惠菁 < 紋 > 膠彩 紙本 70x120cm 2007



⁴⁹ 宗白華，〈美學的散步〉。台北：洪範，2001。頁 130。



圖 36 顏惠菁 <紋> 膠彩 麻布 70x90cm 2007

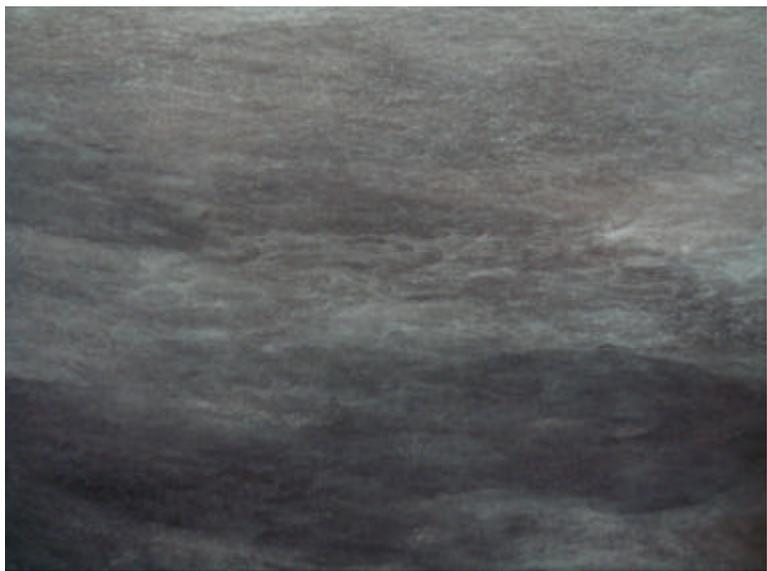


圖 37 <紋> 局部

第六章 結論

枯山水的起源與影響，經由文獻資料的匯整與探討，得以清楚理解禪宗思想與枯山水間所發展出來的獨特美學觀，庭園造景尚可經由理性的分析研究，瞭解它的製作過程及意境內涵，然而禪學所代表的思考層面，卻是難以言語所解釋。

從水墨到膠彩的繪畫領域裡，嚴謹地對應媒材的精緻性與複雜度是非常重要的，膠彩的繁複手續常使人望而卻步不敢輕言嚐試，又或者忽視創作過程之中所需講究的媒材特性，造成種種困難與錯誤，甚為可惜。再則，繪畫探索的過程中，重視繪畫技法的攢研與創作真實情感的表達，以誠實的態度去對待自身的作品，為創作首要遵循的宗旨。現今藝術表現的多元性與活潑化，無不刺激與震懾著無數的創作者，藝術的創新應以傳統為骨本，在傳統的內涵中汲取養份，實踐於創新的開拓，在無數的試煉中成長，釐清個人創作的理念基礎，並以繪畫作為溝通的語言，藉此呼應枯山水、禪、藝術創作之各種可能象貌。

在研究創作的各階段中，筆者從長期的水墨創作，進入研究膠彩畫的美感探索世界，研究的主題，首先以枯山水於京都龍安寺的實景為對象，寫山水的移情作用，如〈漂浮於白砂海上的島石〉及〈虎渡子〉二件作品，將宏觀的山水轉化於庭園景觀的微型山水，對於自然的具體觀察以寫實的角度去表現，這個階段的作品內含大量的「事性」，〈飛〉及〈引〉即是研究過程當中的個人體悟。

接著，轉化心境的不斷成長及省思，逐漸將具象的作品開展到山水隱喻傳達，如〈島 〉〈島 〉〈島 〉，創作的物件開始進入單純

的以山與水為主題的階段，創作的動機以枯山水中的白砂與巖石為對象物，以靜止而不動的山石，對應著流動的雲霧（或為湖海、或為水氣），動靜之間形成了堅定而不可摧的穩定感，強調的是一種空間、一種心靈的宇宙觀。

最後，對於不定形的創作意識逐漸擴大，對象物的形體開始消滅，把握部份山石的構造特性，細部則逐漸不予強調，簡化過程當中不斷思考著，當形象逐漸消滅時，視覺的感知容易產生模糊印象，這種似與不似，似是而非的認知，符合具體枯山水所要表達的精神內涵，強調一種溢於言表的空間氛圍。如 < Wabi > < Sabi > < 紋 > < 紋 > ，藉由個人感知的美感體驗，圍繞著一股對靜謐的純然不雜，虛空無物之感的呈現，期盼在空、寂之中，保有創作對生命本質的最高敬崇。

藝術創作是在感悟之中成長，在無數失敗與驚喜中茁壯，膠彩創作是在不斷地探尋中獲得創作的樂趣，生活的品味是人生經驗所累積，藝術的品味端賴獨特知覺的感性，人生的喜悅在於能否靜心欣賞足下的一朵芬芳，將微觀的世界放大那麼生命將是無限的美麗。

參考文獻

中文書目

- 王秀雄。《美術心理學》。台北：台北市立美術館，1991。
- 王秀雄。《日本美術史上、中、下》。台北：國立歷史博物館，1999。
- 王國瓊。《中國山水詩研究》。台北：聯經，1986。
- 石田一良 著，許極燉 譯。《日本文化史通論-日本的心與形》。台北：鴻儒堂，1991。
- 朱光潛。《西方美學史上、下卷》。台北：頂淵，2001。
- 沈子丞 編。《歷代論畫名著彙編》。台北：世界，1974。
- 李中華 注譯，丁敏 校閱。《新譯六祖壇經》。台北：三民，2002。
- 李佩玲。《和風浮世繪 - 日本設計的文化性格》。台北：田園，2002。
- 李欽賢。《日本美術史話》。台北：雄獅，1993。
- 李澤厚。《美學四講》。台北：三民，1996。
- 李澤厚。《華夏美學》。台北：三民，1996。
- 李澤厚。《美的歷程》。台北：三民，2002。
- 李霖燦。《中國美術史稿》。台北：雄獅，1993。
- 李醒塵。《西方美學史教程》。台北：淑馨，2000。
- 邢福泉。《日本藝術史》。台北：東大，1999。
- 辛華泉。《形態構成學》。杭州：中國美術學院出版社，1999。
- 林文月。《山水與古典》。台北：純文學，1984。
- 林文月。《京都一年》。台北：三民，2007。
- 宗白華。《美學的散步I》。台北：洪範，2001。
- 岡倉天心 著，鄭夙恩 譯。《茶之書》。台北：典藏，2006。
- 林保堯。《佛教美術講座》。台北：藝術家，1997。
- 吳超然。《台灣當代美術大系、媒材篇：水墨與書法》。台北：藝術家，2003。

- 施世昱。《台灣當代美術大系、媒材篇：膠彩藝術》。台北：藝術家，2003。
- 侯迺慧。《詩情與幽境：唐代文人的園林生活》。台北：東大，1991。
- 姜一涵。《石濤畫語錄研究》。台北：蕙風堂，2004。
- 徐子虎 著，許燕貞 譯。《日本美術史》。台北：南天，1996。
- 倪再沁。《山水過渡》。台北：典藏，2004。
- 高木森。《中國繪畫思想史》。台北：三民，2004。
- 高輝陽。《馬遠繪畫之研究》。台北：文史哲，1978。
- 陳傳席。《中國繪畫理論史》。台北：三民，2005。
- 陳傳席。《六朝畫論研究》。台北：台灣學生，1991。
- 張十泉。《作庭記 譯注與研究》。天津：天津大學出版社，2004。
- 葉涓渠，唐月梅。《物哀與幽玄 - 日本人的美意識》。桂林：廣西師範大學出版社，2002。
- 鈴木大拙，Erich Fromm 著，孟祥林 譯。《禪的心理分析》。台北：志文，1989。
- 鈴木大拙 著，陶剛 譯。《禪與日本文化》。台北：桂冠，1997。
- 詹前裕。《彩繪山水》。台北：藝術圖書，1989。
- 詹前裕。《膠彩畫》。台中：台灣省政府教育廳，1992。
- 楊永良。《日本文化史》。台北：語橋，1999。
- 楊身源，張弘昕 編著。《西方畫論輯要》。南京：江蘇美術出版社，1990。
- 瑞昇文化。《現代日式庭園造景藝術精選》。台北：?????? 出版株式會社，2004。
- 蔣勳。《美的沉思》。台北：雄獅，1991。
- 劉長久。《中國禪宗》。桂林：廣西師範大學出版社，2006。
- 蔡龍銘。《日本庭園 石之空間構成》。台北：志景，1993。
- 潘桂明。《佛教原科，禪宗卷》。台北：知書房，2005。
- 薄松年。《中國巨匠美術週刊 - 馬遠》。台北：錦繡，2002 二版。
- 鴻宇 編。《說茶 - 日本茶道》。北京：北京燕山出版社，2005。
- 蘇立文 著，曾培、王寶連 譯。《中國藝術史》。台北：南天，1985。

蘭絲·羅斯 著。徐進夫 譯。《禪的世界》。台北：志文，1983。

ALLAN KAPROW 著，JEFF KELLE 編；徐梓寧 譯。《藝術與生活的模糊分際》。台北：遠流，1996。

James E. B. Breslin 著，張心龍，冷步梅 譯。《羅斯科傳》。台北：遠流，1997。

Nathan Cabot Hale 著。沈揆一 胡知凡 譯。《藝術與自然中的抽象》。上海：人民美術出版社，1988。

日文書目

山本信 發行。《朝日百科 日本? 國寶》。日本：朝日新聞社，1999。

太田博太郎 松下隆章 編著。《禪寺? 石庭》。東京：株式會社小學館，1967。

戶田禎知，川上貢，永井規男，矢部良明 編著。《禪宗寺院? 庭園》。東京：株式會社講談社，1998。

日本造園學會。《敷砂(造園? ? ? ? ?)》。東京：技報堂，1990。

水野靜三郎 編。《日本美術全集》。日本：講談社，1990。

? 惟雄，平井 聖，矢部良明 編著。《日本美術全集 第14卷 城? 茶室 桃山? 建築 工藝 I》。東京：株式會社講談社。

吉河。《庭 ? ? ? ? ? - 基隆知識? 實際》。? ? ? ? ? 社，1992。

伊藤延男。《日本古寺美術全集》。日本：集英社，1979。

谷崎潤一郎 著，李尚霖 譯。《陰翳禮讚》。台北：臉譜，2007。

松本保 編。《枯山水 - 太陽庭 家》。東京：平凡社，1980。

重森完途，石元泰博 編著。《枯山水? 庭》。東京：株式會社講談社，1996。

新集社 編集。《日本美? 語? 第七卷 瞑想? 悟? ? 庭》。東京：株式會社? ? ? ? ? ，1989。

參考期刊論文

王蓮曄 著。《蘇拉吉 (Pierre Soulages 1919-) 繪畫研究》。台灣師範大學，1994。

林俊寬 著。《水在中國造園上運用之研究》。文化大學，1988。

陳信甫 著。《中國禪風對日本庭園風格之影響-以京都地區為例》。台灣大學，2002。

黃翠芬 著。《中日庭園岩石景觀創作藝術之研究》。南華大學，2005。

賴賢宗 著。《禪的意境美學：以禪藝合流與石濤的一畫論為研究的主要對象》。