

第一章 緒論

對於藝術上的創造，健生〈H. W. Janson, 1913-1982〉在西洋藝術史一書的引
言說：

藝術家每加一條線，對他來說是一種想像力的推進…¹

簡單的一句話，道出了創作的重要關鍵。在一張空白的紙面，藝術家下筆的
那一刻，移動筆的軌跡呈現的線條，都是創作者心中構思與理念的傳達。

在學習的過程中，我們用既有的學習經驗，透過想像力不斷思索、消化而產
生新的見解去面對新事物。在時空的交會點上，過去的學習經驗與當下週遭環境
的影響，會決定此時此刻的想法。法國史學家丹納 (Hippolyte-Adolphe
Taine, 1828-1893) 說：

要了解一件藝術品、一個藝術家、一群藝術家，必須正確的設想他
們所屬的時代精神和風俗概況。²

依據丹納的論點，藝術品的生成取決於種族、環境、時代三大因素。本文做
為筆者研究所畢業展的創作論述，探討這三年來創作的作品。這不僅只是 2006
到 2009 年在學校的學習總結，而必須從筆者過去學習歷程、工作經驗與當代藝
術風格的影響來分析探討。

第一節 研究動機與目的

筆者大學時期主修水墨創作³，從水墨材料、寫生、創作的範疇涵括到書法、
篆刻、裝裱的學習。因對書畫藝術的喜好加上在相關科系任職時年度教師聯展的
督促下，一直維持水墨與書法的創作。因此，在進入研究所確定以術科與論述做

¹健生 (H. W. Janson)，《西洋藝術史 (History of Art)》，曾培、王寶連譯，臺北：幼獅文化，民
78 第一版第七印，頁 3。

²丹納 (Hippolyte-Adolphe Taine)，《藝術哲學 (Philosophie de l'art)》，傅雷譯，臺中：好讀，民 93
初版，頁 19。

³筆者畢業於國立藝術學院(現改制台北藝術大學)，水墨課程受業於何懷碩、李義弘、林章湖三位
先生；書法、篆刻受教於薛平南、黃崇鏗先生；裝裱課程則由江文進先生指導。

為畢業主題之後，兩年的術科選修課程大多以書法、水墨課程為主。並以學期為階段目標，依據老師們的課程訓練與啟發來進行階段性的創作。

在過去數年高職美工科、廣告設計科的教學環境中，於傳統繪畫能力之外，西方平面構成、色彩學的知識，也深刻影響筆者的構思。在創作之前，筆者常用平面構成的概念製作草圖，並運用色彩的對比關係來豐富畫面的視覺感受。同樣地，當代許多設計師也在傳統文化中擷取養分，並藉由新形式來呈現，創造出許多衍生自傳統中國風格的設計概念。

從紙白與墨黑開始思索，發展虛實對應與對比運用，是筆者水墨與書法創作中的重要關鍵，因此，依據這個方向，筆者設定「知白守黑」為創作主題，以「水墨」與「書法」為表現範疇，以「筆墨」為表達工具，展開「形式」與「內容」的探索與實驗，成為本論文的研究主軸。

研究的目的，希望藉由展覽作品與論述的反思探討，透過作品範疇的源由探索以及創作理念的闡述，找出個人創作方向偏頗與不足之處，以做為日後創作發展與改進的參考依據。

第二節 研究範圍、方法與架構

一、研究範圍

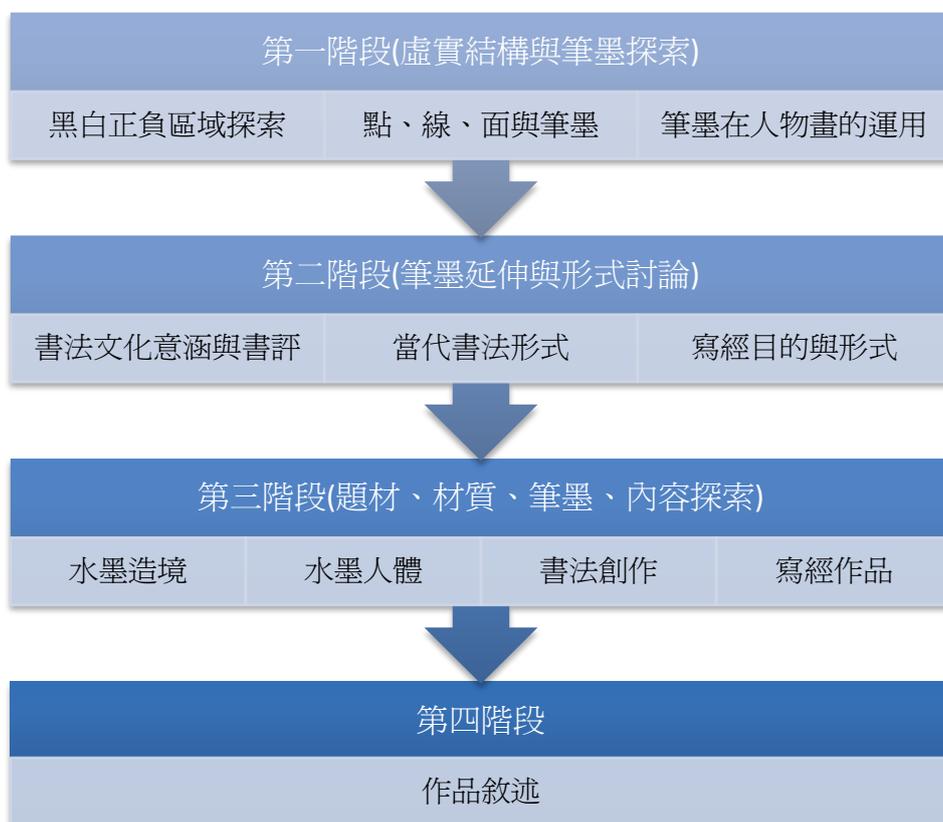
本論文為畢業展作品的創作論述。研究重點在探討近三年來水墨與書法作品的形成源由與理念延伸。

第一階段(論文第二章)從畫面構成的關係開始：討論畫面中點、線、面的關係，從線條與墨色變化討論「筆墨」與畫面的「虛實布白」在中國繪畫中的運用。

第二階段(論文第二章)延續筆墨線條的探討：討論書法的文化意涵、傳統書論對書法的品評、並舉台灣青壯輩畫家為例、以及對筆者近年來寫經之目的與形式的探討。

第三階段(論文第三章)為作者的創作理念：延續前兩個階段的討論，在作品中分別論述筆者水墨與書法的創作理念與材質實驗。水墨造境部分：在觀察樹林形象而演變出「林」系列、在傳統三遠法的空間表現方法之外，嘗試用空中鳥瞰的角度來描寫，發展出「長河」系列、以及以鏡攝構圖方式表達筆者心境的「靜」系列。水墨人體部分：討論筆者兩年來捨棄西方人體素描觀念的表達方式，改以筆墨線條描繪人體的學習歷程與習作分析比較。書法部分：從傳統的書寫訓練開始，考量畫面的結體布白，並嘗試用平面構成方式來創作，進而消解書法作品中的文辭意義，以文字符號本身的形象趣味來構成畫面。在寫經部分：延續書法的訓練，在書法的「實用美」與「藝術美」的範疇之外，筆者從宗教角度探索書法抄寫經文的意涵，對不同時期的寫經作品材質與裝幀形式進行討論。在材質部分：除了傳統生宣與棉紙之外，選用熟紙與加工紙張進行「積墨法」與畫面層次的材質實驗，且在用墨之外，選擇泥金搭配加工紙張來呈現。

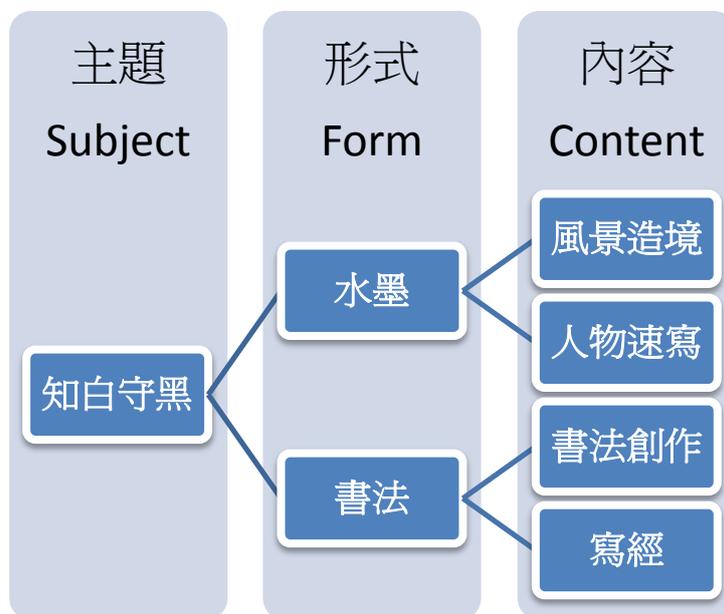
最後，在第四階段(論文第四章)作品說明中，分別敘述本論文所列的 28 件作品的創作構想與心得。



二、研究方法與架構

本論文採用以研究取向之視覺藝術創作觀點：透過視覺意象的參考與思索，在水墨、書法範疇中呈現筆者所欲達成的形象與意境；透過藝術理論的比較與分析，試圖在創作理念中，建構更嚴謹的理論基礎與思考架構。因此，本論文可視為筆者自身質化的個案研究，在創作觀念的理論基礎上，加以筆者的作品做為實證，以強化筆者在學理基礎、創作觀念、作品實證三方面的完備性。

本論文的研究架構圖如下：



第二章 理論與文獻探討

第一節 黑白之間的探索

一、 知白守黑的文字意涵

「知白守黑」此語出自老子道德經第二十八章：

知其雄，守其雌，為天下谿。為天下谿，常德不離，復歸於嬰兒。

知其白，守其黑，為天下式。為天下式，常德不忒，復歸於無極。

知其榮，守其辱，為天下谷。為天下谷，常德乃足，復歸於樸。

樸散則為器，聖人用之則為官長。故大制不割。

知白守黑在字義上以「白」對應「黑」，延續「雄、雌」、「榮、辱」的相對關係，並以為天下「谿、式、谷」，來達成復歸「嬰兒、無極、樸」的目的。這正是老子不爭(和諧)、無為(自然)的思想。前人以思維的角度來解釋：

1. 白以喻昭昭，黑以喻默默。人雖自知昭昭明白，當復守之以默默如闇昧，無所見如，是則可為天下法式，則德常在。⁴
2. 雖知光明的可貴，而寧以塵暗自守。比喻不自炫耀。⁵
3. 白，顯學成見之光所照耀的清白豁亮的環境。黑，未知世界。"為天下式"即"為天下式"（見十二章）。"知其白，守其黑，為天下式"義即在"大白天"仍保持摸黑行進時的試探態勢，表示行為者拋開已有之學而虛心待知。⁶

然而「知白守黑」在藝術上的運用，則以構圖佈局的角度來詮釋。例如畫面

⁴ 《老子道德經河上公章句》 http://www.chineseclassic.com/LauTzu/LaoTzu_hersongkong/ch28.htm

⁵ 《教育部重編國語辭典修訂本》

<http://dict.idioms.moe.edu.tw/mandarin/fulu/dict/cyd/4/cyd04662.htm>

⁶ 《老子道德經》 <http://w3.estmtc.tp.edu.tw/daode/>

的虛實輕重、陰陽向背關係，常見於書法、水墨畫、篆刻的作品構圖體現，接近「計白當黑」一詞的意義。

二、 虛實相生在構圖上的應用

以二唯空間的平面創作而言，首要基礎就是承載顏料的平面，稱之為「圖畫平面」(picture plane)，其次為畫面區域的界定，稱為「圖畫外框」(picture frame)。此兩者呈現的空間，則界定了創作者表達形式與內容的範圍。

畫面中描繪的的地方稱之為「正區域」(positive areas)，沒有繪製、空白的地方就稱為「負區域」(negative areas)，⁷這兩者(虛、實)的和諧關係，也就是構圖考量呈現的結果，下圖引用魯賓之杯來表示正負區域形成的關係。



圖 2-1 魯賓之杯(Rubin vase)

對水墨、書法、篆刻作品來說，畫面中繪(刻)製的區域與空白的區域，都是畫面不可分割的組成部分。清代鄒一桂說過：

章法者，以一幅之大勢而言。幅無大小，必分賓主，一實一虛，一疏一密，一參一差，即陰陽晝夜消息之理也。⁸

清代秦祖永亦說：

⁷ Otto G.Ocvirk 著，江怡瑩譯，《藝術原理與應用》，台北：六合，2004。

⁸ 〔清〕鄒一桂，《小山畫譜》。傅抱石，《中國繪畫理論》，台北：華正，民 77，頁 94。

章法位置，總要靈氣往來，不可窒塞，大約左虛右實，右虛左實，布置一定之法。至變化錯綜，各隨人心得耳。⁹

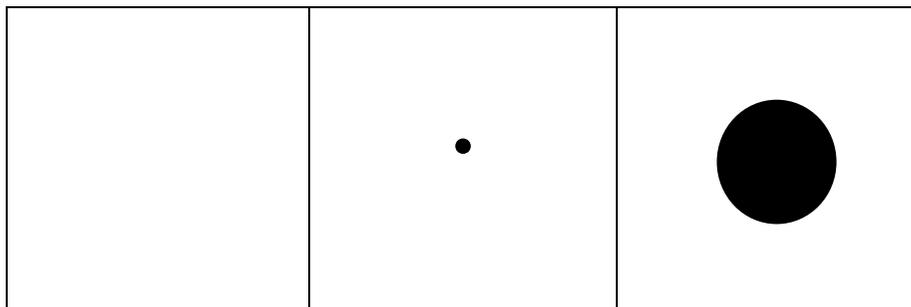


圖 2-2 陳錫盈·知白守黑

傳統中國畫書範疇中，虛處與實處的相互關聯與應用，皆是創作者必須考量的部分。因此，知白守黑的虛實相生概念，可視為畫面構圖中正負區域的運用，同時也是最根本的畫面構成概念。

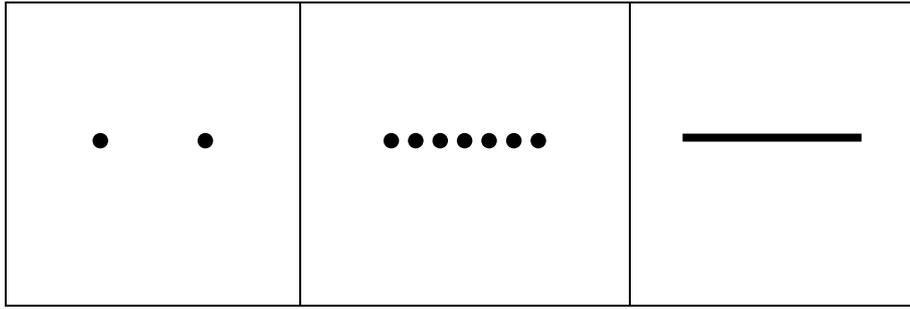
三、 線條的變化

圖畫平面(picture plane)上的繪製，最基本的就是由點來構成。點是無向度、呈現靜態的元素，同時也是最小的面。

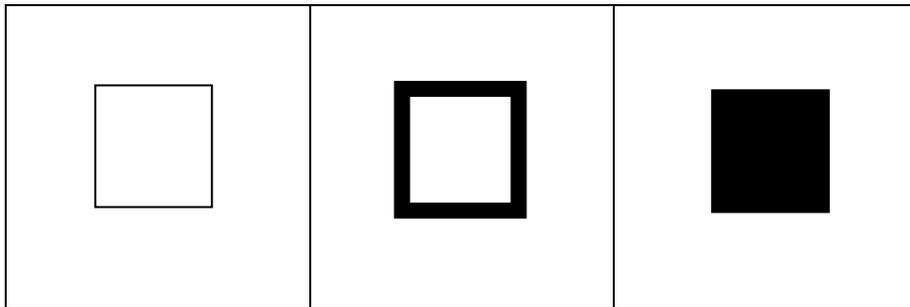


點與點之間，相連成線，線條也是點的延伸，移動的軌跡。

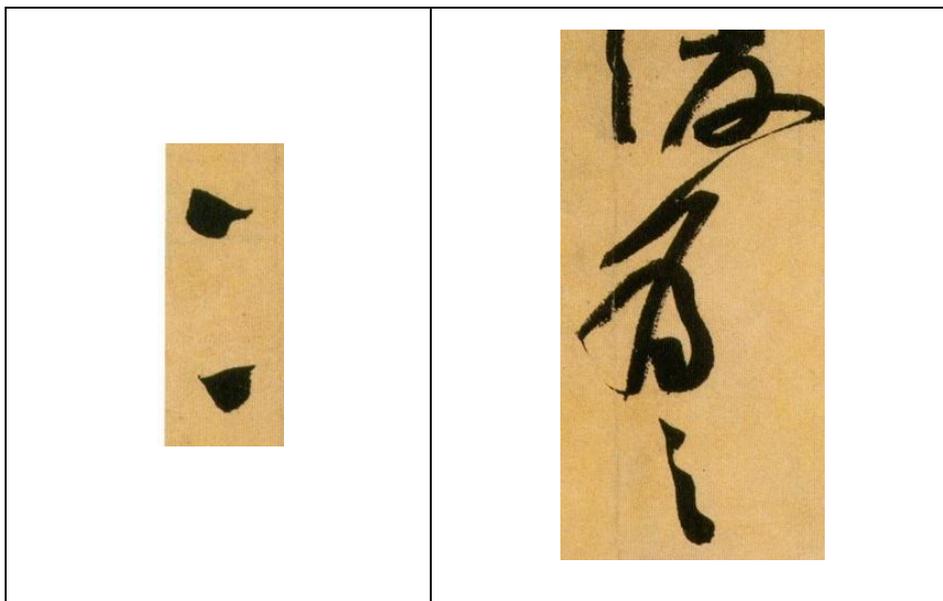
⁹ 〔清〕秦祖永，《繪事津梁》。傅抱石，《中國繪畫理論》，台北：華正，民 77，頁 96。

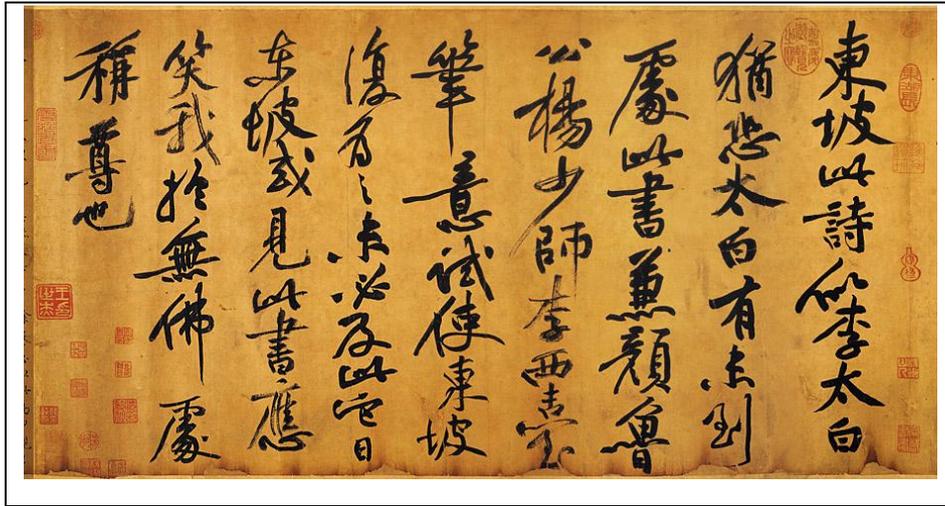


線條連接之後，可視為形狀的輪廓線，或面的組成。



點與線的形狀延伸為變化的造型，則從靜止轉向動態。而點、線元素所形成的面，亦會呈現虛實輕重變化的效果。以黃庭堅作品為例：





因傳統中國書寫工具的特性，能造成多樣化的線條，與西方幾何線條大異其趣。而這點劃變化與墨色濃淡的效果，就稱之為「筆墨」。何懷碩先生在〈「筆墨」與中國繪畫的抽象性〉一文中提到：

筆墨兩字，在今天應該有三個層次的解釋：第一，筆墨是中國繪畫工具材料的名稱，即筆與墨。第二，筆墨是已有悠久傳統的中國繪畫表現技法的統稱。第三，筆墨不僅指過去所累積的經驗、傳統的精華，也包容從傳統筆墨技法基礎上所發展、增富、創造的，更多元化的表現技法。

筆墨不論是在過去與現代，都是中國式的繪畫語言，也是中國水墨畫獨特風格的命脈。好比中國文字與語言，不但是工具性的語言也是中國人思維方式有機組成的部份，與思維的內涵有密切的關聯。¹⁰

「筆墨」做為中國繪畫及書法最主要的表現符號，在畫面結構中的點、線、及構成的面，運用線條的輕重緩急、墨色變化、及虛實對應的觀念，成為中國繪畫中最具特色的風格象徵。

¹⁰ 何懷碩，〈筆墨與中國繪畫的抽象性〉，《給未來的藝術家》，台北：立緒，2003，頁 250，260。

四、 筆墨在人物畫中的運用

傳統描繪人物的作品，可分為白描、工筆、寫意三大類。前述點的移動為線條，線條的連接成為描繪物體的輪廓。兩點之間的移動，依運筆技巧造成變化豐富的線條，傳統的十八描¹¹，就是依不同運筆方式造成各種不同趣味線條的分類。

東晉顧愷之用極細的中鋒線條來描繪人物，結體流暢自然，線條如春蠶吐絲，被稱為「高古游絲描」。到了唐代，吳道子運用線條的按壓輕重顯示衣紋線條的亮暗面與轉折，比鐵線、游絲的線描技巧更多了一份變化。而這種利用線條轉折變化做出豐富質感的技巧，不施以色彩，成為中國畫中極具特色的「白描」。



圖 2-3 顧愷之·女史箴圖(唐人摹本·局部)



圖 2-4 吳道子·天王宋子圖(宋人摹本·局部)

另一種利用更簡約線條，類似側鋒粗曠筆勢，運用濃淡變化，寥寥數筆即呈現人物的造型與特性，稱「減筆畫」。

¹¹十八描：高古游絲描、琴弦描、鐵線描、行雲流水描、螞蝗描、釘頭鼠尾描、撇頭描、混描、曹衣描、折蘆描、橄欖描、棗核描、柳葉描、竹葉描、戰筆水紋描、減筆描、枯柴描和蚯蚓描。

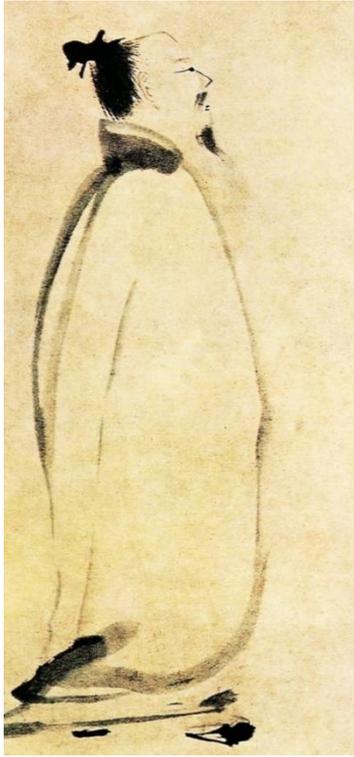


圖 2-5(宋)梁楷·李白行吟圖(局部)



圖 2-6(宋)梁楷·潑墨仙人圖(局部)

至此，線條運用在傳統中國人物畫中，不僅只是輪廓線的描繪，而是已經發展至運用豐富的線條變化與墨色濃淡來呈現質感與明度，亦即「筆墨」的表現。

在西方人體寫實繪畫觀念的影響下，近代的中國畫家也嘗試將素描觀念結合傳統的筆墨來呈現，如徐悲鴻與蔣兆和即是其中的代表人物。

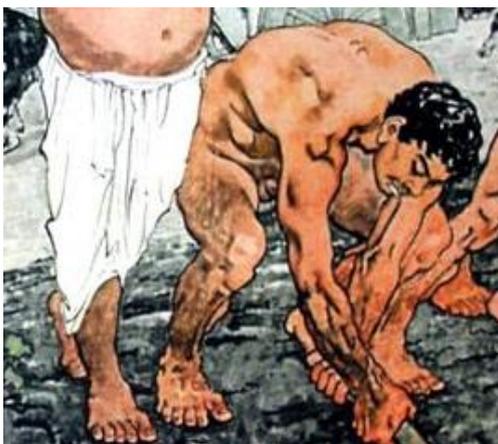


圖 2-7 徐悲鴻·愚公移山圖(局部)



圖 2-8 蔣兆和·流民圖(局部)

近代由於對人體形象的掌握能力提升，中國畫家葉淺予與黃胄，透過寫生觀察，並運用傳統筆墨的表現特點，使中國人物畫增添了更豐富的面貌。



圖 2-11 葉淺予·藏族舞蹈(局部)



圖 2-12 黃胄·春蘭

第二節 當代書法形式的演進

一、 書法的文化意涵

書法，指用圓錐形毛筆書寫漢字的法則。技法上講究執筆、用筆、用墨、點畫、結構、分布、風格等。¹²

若將書法歸類實用性的書寫工具，那麼今日我們所使用的原子筆、甚至電腦的鍵盤，早已在傳達功能上取代了毛筆，何以數千年後仍存在今日且成為世界上獨特的藝術形式？關鍵在書法的功能早已從實用性質提升為藝術性質。邱振中先生在〈藝術的泛化〉一文中提到：

與其他藝術不同的是，從書法的發生到它的高度成熟，都與實用書寫緊緊聯繫在一起…五世紀以前的書法作品都是實用性文件…五世紀以後，書法創作的獨立性愈來愈明顯，作為藝術品而創作的書法也逐漸多了起來，但是，書法藝術與日常書寫的長期共生，已經使他們結合成不可分拆的一體。¹³

做為徒手線條的表現，書法與寫字最大的差別在於一般文字要求辨識、溝通的功能；而書法則是將線條透過筆法(運筆方式)、墨法(濃淡乾溼)、構圖(結字、行氣)等書寫的表現方式，傳達了書寫者的內心情感。



圖 2-13 顏真卿·祭姪文稿

¹² 沈柔堅主編，《中國美術辭典》，上海：上海辭書，1991，頁 159。

¹³ 邱振中，《書法藝術與鑑賞》，台北：亞太，1995，頁 229-231。

書法做爲古代知識份子必備的溝通工具。以泛化的角度來看，書法伴隨著傳遞知識與文化的優越性，自己本身也成了文化意象的符號。書法一方面維持傳遞書寫的功能，另一方面在文人士大夫心中，同樣成爲修養的典型與藝術表現的手段。

因此，看待書法，不應只從書寫技法來討論，更應考量其與同時期文化背景的關聯性。史紫忱先生認爲，書法僅是書學的一環。研究書法的理論應包括書義、書原、書史、書法、書家、書體、碑學、帖學、篆刻、書評等十個部門。¹⁴而祝敏申先生更從中國文化史的角度，提到書法與書學、書法與金石文字學、書法與篆刻、以及書法與中國畫等四個方向的廣泛聯繫。¹⁵

二、 書法美學的演繹

書法做爲抽象線條的表現形式，中國文字在不同時期發展出不同風格的文字造型，如篆、隸、楷、行、草。不同的表現形式也應運了不同的美學理論，綜觀書法創作技法與美學評價，在傳統書學上可分爲三個區域討論：

(一) 書寫技法

論書寫的技法，如用筆、執筆、用墨、結字等等。尤其在唐代以後，書法的鼎盛風氣連帶影響技法與觀念的不斷提升，其中書法家的論述，更是長年親自實踐得來的寶貴經驗。

(二) 臨書資料

隨著帝王推崇，名家真跡得以透過刻帖來推展書法教育，出土的金石資料也不斷提供更豐富的創作資源。而提倡學習帖學或碑學，也有其各自支持的論點。

¹⁴史紫忱，《書法今鑒》，台北：文化大學，民 72，頁 1。

¹⁵祝敏申，《大學書法》，台北：丹青，1983，頁 7-12。

(三) 創作態度

在學習的基礎上發展出個人特色，才可言獨創性。即使同一朝代流行某種書風的情況下，仍舊會有各自的風貌出現。例如在書寫結構(法)發展完備的唐代之後，宋代書家特別強調書寫者的情緒抒發(意)。

表一 傳統書學對照表

時代	作者	書籍	評論重點	備註
東漢	許慎	《說文解字》	秦漢書體論述	最早書體系統論述
西晉	衛恒	《四體書勢》	以書法角度古文、篆、隸、草	
梁	庾肩吾	《書品》	評漢至齊梁 123 位書家為九品	
唐	李嗣真	《書後品》	評秦至唐 81 位書家為十等	
	張懷瓘	《書斷》	1. 卷上 書體論 2. 卷中 書學品評(神、妙、能三品)，神、妙品書家小傳 3. 卷下 能品書家小傳	第一部較完整的書法史
	張彥遠	《法書要錄》	編錄東漢至唐憲宗的論書之語	第一部書學論文集
	孫過庭	《書譜序》	1. 強調學習篆、隸、今草、章草各體關聯性 2. 執、始、轉、用 3. 學習從平正到險峻，而後回歸平正(人書俱老)	
宋	蘇軾	《論書》	1. 書有神、氣、骨、肉、血 2. 書法備於正書，溢於行草 3. 把筆無定法，要使虛而寬	
	黃庭堅	《論書》	1. 學習前人非一筆一劃為準 2. 書要拙多於巧 3. 強調用筆	
	米芾	《海岳名言》	1. 習書取長處總而成之 2. 強調觀真跡(石刻不可學) 3. 字有八面	
		《書史》	評兩晉至五代前人真跡	
明	董其昌	《畫禪室隨筆》	論用筆	
	陶宗儀	《書史會要》	載三皇至元代書家	

清	馮武	《書法正傳》	1. 專論正書 2. 受《翰林要訣》、《書法三昧》、《永字八法》、《大字結構八十四法》…	
	笮重光	《書筏》	1. 以黑白虛實論書法 2. 論用筆呼應與變化	
	劉熙載	《藝概·書概》	論書法源流與用筆	
	阮元	《擘經室集》	1. 〈南北書派論〉 2. 提倡碑學	
	包世臣	《藝舟雙楫》	1. 提倡碑學 2. 推崇鄧石如	
	康有為	《廣藝舟雙楫》	1. 完成清代碑學系統 2. 糾正碑學南北論 3. 廣收金石學資料 4. 提出尊碑挽救書風看法	
資料來源：〈傳統書學概述〉 ¹⁶ 製表：陳錫盈				

三、 台灣多樣貌的當代書法

林進忠先生對台灣當代書法發展，提出以下的評價：

(一) 情思與技能兼備

當代青壯輩傑出書法家們所共同體現的，歸根究柢就是情思與技能兼備。可貴的是不會侷限於書技巧能之法度，學書在法，而作書以意，書法藝術創作最重要的血脈動力，仍是情思理念的認知表現。

(二) 自有我在的創新精神

當代青壯輩傑出書法家們在研創歷程中均有感悟與省思，不論是對古典的歷代法書，或是近代歐美、日本的書畫表現，以移植式的模仿其內容形式，都

¹⁶祝敏申，《大學書法》，台北：丹青，1983，頁 128-160。

只是「學習」的成果而已，如果沒有「創新」的成就價值，便未解藝術文化生生不息精神的「傳統」真意。

(三) 造形構成形式多樣化

當代青壯輩傑出書法家均由傳統走向現代，融合古今博涉而約取，自有感悟與主張，除視覺造形構成形式更趨多樣化、亦從文化內涵、生活應用化、材質媒體、展示場域與方式及跨領域結合展演等各面向探索創作，使書法藝術的表現更加豐美而多彩。¹⁷

上述文字正說明了台灣當代青壯輩書家在基礎養成上的紮實，與台灣豐富的傳統文化資源與過去書法教育的長期培植有著相當大的關係。二次戰後西方教育文化對台灣的影響以及後現代多元文化的觀念，也使台灣的書法創作面相更趨多元。此外，該書所舉例的 11 位書法家¹⁸當中，有四位是美術系所出身，有四位是中文系所出身，學習背景不同，作品呈現的風貌也各具特色。在過去傳統文人書法的觀念之外，增加了當代美術教育的影響以及多面相的文化刺激，使書法作品中的文學造詣與美感造型，成為相輔相成，內存外顯的創作關鍵元素。

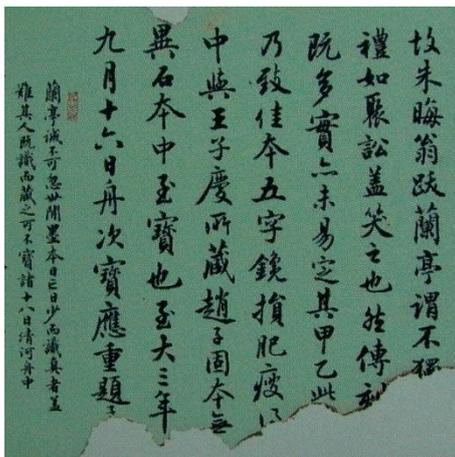


圖 2-14 林隆達·殘編的美感(局部)，2002

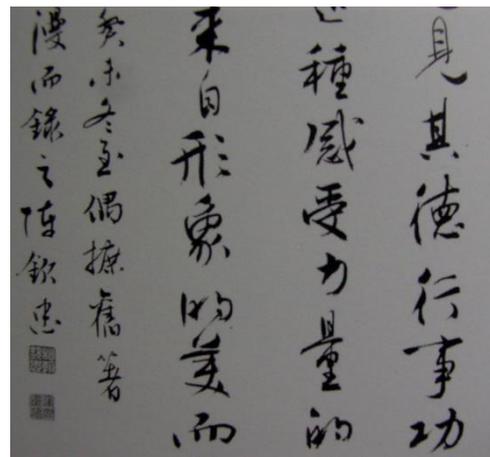


圖 2-15 陳欽忠·陳欽忠論書(局部)，2003

¹⁷林進忠，《台灣藝術經典大系》〈書法藝術卷5〉，台北：藝術家，2006 初版，頁 15-18。

¹⁸林隆達、施永華、蔡明讚、程代勒、陳欽忠、江育民、陳宗琛、蕭世瓊、游國慶、陳一郎、黃智陽。



圖 2-16 程代勒·篆書創作，2004



圖 2-17 黃智陽·計白當黑，2005



圖 2-18 蔡明讚·綠水長流，2005



圖 2-19 陳宗琛·仙巖，1996

第三節 書法寫經

一、 寫經目的與形式

(一)寫經目的

1. 翻譯佛典

因佛教源自印度，早期佛陀在世傳道以口授為主，佛陀涅槃之後，才由眾弟子數次集結整理佛陀言論成為佛經，佛教經過西域傳入中土之後，後漢時期桓帝(劉志,132-167)、靈帝(劉宏,156-189)時代才首次翻譯經典，最早提供漢譯佛典的是安息的安世高和大月氏的支婁迦讖¹⁹，漢譯寫經也同時展開。

2. 流通傳遞

在宋代印刷術普及之前，寫經仍靠手工抄寫以利流通推廣，隨著佛教的盛行，各方開始需要大量佛經，專業寫經組織因此興盛。直至印刷版本佛經的大量通行，手寫佛經才漸漸被取代。

3. 祈願

與專業經生的寫經不同的，尚有修佛者為各種目的的寫經，如為供養而寫的供養經；為祈福等願望而寫的願經²⁰。現代寫經者常會在文末寫上迴向文²¹或祈福的目的等等，其目的與當成誦讀教本的寫經不同。

(二)裝裱形式

佛經最早書寫於貝葉，傳入中國後，依當地文書材料(紙、墨)，有了各種裝幀形式出現，與最早的貝葉經形式有很大的不同。以台北故宮博物院院藏的精

¹⁹ 鎌田茂雄着，鄭彭年譯，《簡明中國佛教史》，台北：谷風，1988，頁12。

²⁰ 李聰明着，《佛經寫經的書法藝術》，台北：大千，2006，頁26。

²¹ 或作迴向。回者回轉也，向者趣向也，回轉自己所修之功德而趣向於所期，謂之迴向。期施自己之善根功德與於他者，迴向於眾生也。以己之功德而期自他皆成佛果者，迴向於佛道也。大乘義章九曰：「言迴向者，回己善法有所趣向，故名迴向。」往生論註下曰：「迴向者，回己功德普施眾生，共見阿彌陀如來，生安樂國。」止觀七曰：「眾生無善我以善施，施眾生已，正向菩提，如回聲入角，響聞則遠，迴向為大利。」《佛學大辭典》

美佛經爲例，可分爲下列幾種形式：

表二 佛經裝幀種類表

名稱	圖示	說明
卷軸		<p>卷軸裝又稱卷子，早期的佛經都是卷軸裝。沿襲古代帛書形式，把若干紙張接成長條，在卷尾黏上木軸，以便於展收。</p>
葉子		<p>文字多的，裝成長卷；簡短的咒語，則使用單葉紙張，稱爲葉子。葉子方便、廉價，在印刷術發展初期，頗爲流行。</p>
經摺		<p>卷軸裝誦經不便，唐代後期，佛教徒將長卷的經紙，按一定行數，連續左右摺疊，前後加上硬板封面，稱經摺裝。其在清代以前，一直是佛經最主要的形式。</p>

冊裝	蝴蝶裝		所謂「蝴蝶裝」，是以書葉的版心為中心，將印有文字的一面朝內對摺疊起，再將各葉的折縫對齊，黏連在包背的厚紙上。此種形式在翻閱時，葉的兩端有如蝴蝶展翅，故稱為「蝴蝶裝」。
	包背裝		因為蝴蝶裝的書葉與書葉間，每有完全空白的一面，在翻閱時必須連翻兩葉頗感不便，後來就將向內對摺的書葉改為外摺，以書葉兩邊的餘幅固定，外面再加上一整張紙黏連書背，包裹書的前後，即為「包背裝」。
	線裝		將包背裝黏連書背的方式，改為對齊打孔穿線，即為「線裝」。線裝有四眼（孔）、六眼、八眼的穿線之別。佛經以線裝訂，起源甚早，在河北豐潤縣天宮寺出土的遼代（907-1126）佛經中，就有早期線裝型制；然正式的線裝，是在包背裝之後，約出現於明代中葉（15世紀）以後。《嘉興藏》（1589-1676）是最早採用線裝的大藏經。
	方冊摺裝		這是一種採書畫冊葉對摺的裝幀形式，每半葉略成正方形，佛經中比較少見。
			資料來源：台北故宮 ²² 製表：陳錫盈

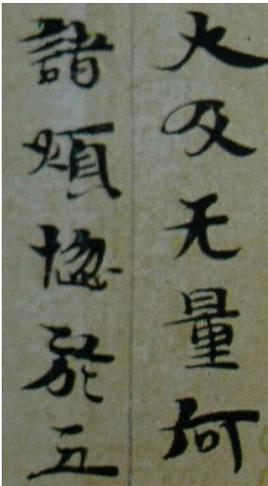
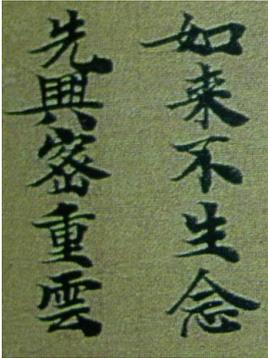
²² 千華臺上-佛經文獻圖說，網站 <http://tech2.npm.gov.tw/sutra/web/reason/r1-1.htm>（檢索日期：2008/5/27）

二、經生、文士、僧侶寫經書風比較

(一)經生寫經

經生寫經字體的變化，雖依中國書法發展而有所不同，但以實用的角度來看，仍可以發現以下三個特點：1.用筆迅速肯定 2.筆劃左輕右重 3.通篇整齊有致。

表三 寫經字體特色與例圖

特點說明	例圖
<p>1.用筆迅速肯定：</p> <p>寫經因為書寫的字數龐大，寫經者自然發展出較為有效率的寫法，尤其是出筆不藏鋒，橫畫右按，甚至像行書連筆的寫法，筆意順暢，率真自然。</p>	 <p>圖 2-20〔東晉〕安弘嵩·寫經殘卷(局部)</p>
<p>2.筆劃左輕右重</p> <p>接上述原因，筆劃右按效果，整體字型而言，左邊筆劃舒放而輕，右邊筆畫短實而重，筆劃左輕右重，仍有平衡的效果。</p>	 <p>圖 2-21〔梁〕無盡藏·華嚴經卷(局部)</p>

3.通篇整齊有致

隋代以後，寫經字體以當代發展流行的楷書為主，每行字數統一訂為 17 字。

統一字型與字數的規定，使唐代經書整齊、便於誦讀。但筆畫與字型的書寫仍可看出露鋒、右按、連筆的特點。



圖 2-22〔唐〕國銓·善見律經卷(局部)

(二)文士寫經

此處所定義的文士，指受過儒家教育的文人士大夫，或能書能畫，因性好釋道或祈福目的而書寫佛經，因非專業寫經者亦非出家僧眾，書寫的形式與字體較不受限制，其作品被肯定處在於書法的「表現性」而非「實用性」。以趙孟頫、張即之、溥心畬作品為例：

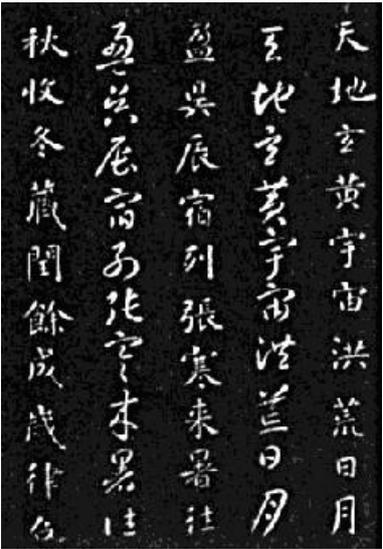
作品	說明
<p>圖 2-23 趙孟頫·行書般若心經(局部)</p>	<p>趙孟頫（1254—1322 年），字子昂，號松雪，別號鷗波、水精宮道人等。中國元代書畫家，吳興（今浙江湖州）人。宋朝宗室，仕於元朝。</p> <p>詩、書、畫、印上皆有很高造詣，書法師法二王，小字工整秀麗，尤為精妙。另舉小楷道德經為例。</p>

(三) 僧侶寫經

另與經生寫經書風不同的，尚有僧侶寫經。書寫內容不限於寫經格式的限制，字體也有行草出現。隨唐代時期楷書發展已臻完備，但隨著唐太宗推崇二王書風，行書、草書也在唐朝流行開來。伴隨著唐朝國力強盛的緣故，日本遣唐使與學問僧亦將二王書風東渡日本，尤其橘逸勢與空海的書風，更深深影響了日本書法發展。

中晚唐時期，禪僧投入草書用功極深，並活躍於世俗社會，並與士大夫階層交流往來，不僅能獲得部分現世利益，也提高了自身的名聲與地位²⁴。士大夫與王侯也樂於親近釋道，以求精神層次的探索。

本處舉三位不同風格的僧侶書家：智永、懷素與弘一大師。

作品	說明
 <p data-bbox="395 1563 774 1601">圖 2-27 智永·真草千字文(局部)</p>	<p data-bbox="970 990 1351 1736">智永，南朝陳、隋書法家(西元 6 世紀)。本姓王，名法極，生卒年不詳，會稽(今浙江紹興)人，晉代書法大家王羲之的第七世孫。早年出家，智永是嚴守家法的大書法家。馮武《書法正傳》說他住在吳興永欣寺，幾十年不下樓，臨了八百多本《千字文》，送給江東諸寺。明董其昌《畫禪室隨筆》說他學鐘繇《宣示表》，“每用筆必曲折其筆，宛轉回向，沈著收束，所謂當其下筆欲透紙背者”。何紹基論其《千字文》：“筆筆從空中來，從空中住，雖屋漏痕，猶不足以喻之”。</p>

²⁴王元軍，《唐人書法與文化》，台北：東大圖書，1995，頁 47-51。

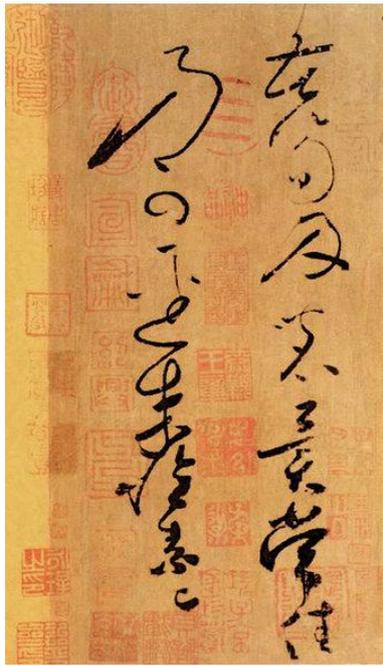


圖 2-28 懷素·苦筍帖

懷素(725年—785年)，字藏真，長沙人(另一說零陵人)，俗姓錢，唐朝書法家。擅長狂草，與張旭齊名，人稱「顛張醉素」，對後世影響極大。主要作品有《自敘帖》、《苦筍帖》、《食魚帖》、《聖母帖》、《論書帖》、《大草千文》、《小草千文》等。

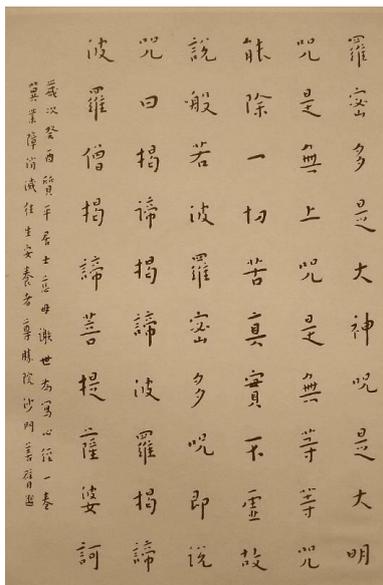


圖 2-29 弘一法師·心經(局部)

李叔同(1880年—1942年)，譜名文濤，幼名成蹊，學名廣侯，字息霜，別號漱筒；出家後法名演音，號弘一，晚號晚晴老人。生於天津，祖籍浙江平湖(一說山西)。精通繪畫、音樂、戲劇、書法、篆刻和詩詞，為現代中國著名藝術家、藝術教育家，中興佛教南山律宗，為著名的佛教僧侶。

1918年於杭州虎跑寺剃度出家，吃素念佛，弘揚律宗，著有《南山律在家備覽》。出家後的弘一法師，在藝術方面，只保留了書法，其書法質樸無華，獨具一格。²⁵

²⁵ 維基百科，

<http://zh.wikipedia.org/w/index.php?title=%E5%BC%98%E4%B8%80%E6%B3%95%E5%B8%88&variant=zh-tw>

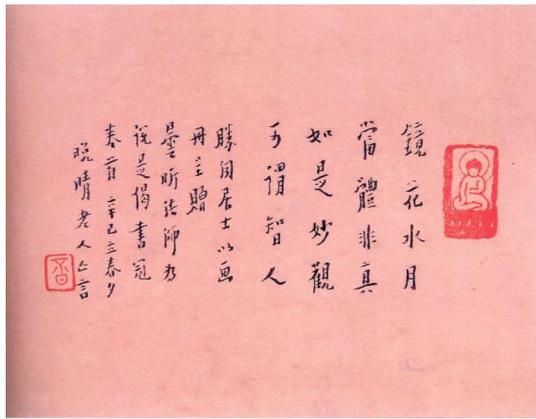


圖 2-30 弘一法師·鏡花水月

第三章 創作理念

第一節 水墨形式的演繹

大學時期主修水墨創作，主要以風景造境為創作題材。取材多半來自旅遊所見的景物，再依據思索沉澱後的感受，決定畫面所欲呈現的意境。雖說畫面的元素是來自自然的觀察，但畫面的表現決定於畫者的內心思索。此時已經不是對景寫生，而是藉由畫面來表達畫者的心境。

2007年7月，辭掉高中美術教師工作，希望藉由專心讀書與創作，來探求心中的寧靜。也因此，筆者的畫面表達的不是「入世」的熱鬧場景，而是「出世」般的有距離的冷靜觀察，畫面所呈現的「寂」與「靜」，也正是我的心境寫照。

本次展覽的水墨創作主題，以樹的表現發展出「林」系列，對河流的詮釋發展出「長河」系列，以及延伸出的「鏡」系列。

一、 題材的選擇與延伸

延續水墨風景中樹的描寫，依照樹的型態嘗試不同的疏密結構表現。2007年，筆者聚焦於樹的結構，以書法般的線條寫之。並嘗試配合雲、河等元素，做出虛實動靜的對比。(圖 3-1、3-2、3-3)

在〈林光〉一圖中，以生宣做為材質，先以毛筆依濃淡變化寫出群樹的層次，再用羊毫排筆層層染出土地與天空，未落筆的部分，成為林中的霧氣與遠景的光源。(圖 3-4、3-5)此保留畫面光源的技法，也在〈月明古塔〉一圖中出現，筆者先畫出樹與建築物等實處，再以夜空的渲染中保留建築物後的光源。(圖 3-6)



圖 3-1，疎林圖，水墨設色，2007



圖 3-2，群林圖，水墨紙本，2007



圖 3-3，寒林圖，水墨設色，2007



圖 3-4，林光(局部)，水墨紙本，2007



圖 3-5，林光，水墨紙本，2007

為探索不同材質的表現，2007 年開始以榮寶齋蟬翼宣為創作實驗材料，其與生宣最大不同處，在於蟬翼宣熟紙不透水的效果。運用積墨法所嘗試的第一張小品〈靜謐〉(圖 3-7)，以群樹的結構為主題，用淡墨堆積出樹皮質感，再將背景層層刷染出深黑的效果，這也成為「林」系列的主要表現技法。



圖 3-6，月明古塔，水墨紙本，2008



圖 3-7，靜謐，水墨紙本，2008

河流是蘊含生命的起源，世界上古文明的發展皆與大河灌溉的沃土息息相關。每當搭乘飛機向下俯瞰大地，依地形結構形成的河流曲線，在靜態的大地，對應的是動的感受。筆者居所前為麻園頭溪，兩旁種滿台灣欒樹，隨季節轉換呈現不同的風貌，平日溪水潺潺，大雨時卻又溪水奔騰，氣勢驚人，這多變的樣貌與感受也促使筆者萌生對河流詮釋的動機

2009 年選擇以長河作為創作的元素，筆者開始思索長河可能的表現方式。選擇從空中看河流，抽離平日熟悉的人事物，只剩都市的方塊結構與河流的自由曲線。在簡化了「人為」物體之後，呈現的是大塊山水的意象。

「長河」系列的構圖，筆者參考 GOOGLE EARTH²⁶所搜尋的麻園頭溪及台灣主要河流的圖像(圖 3-8、3-9)，加上搭乘飛機時從空中看山川土地的印象，做為表現的方式。技法則從「林系列」層層淡墨堆疊的方式，發展出逐層加深，以表現土地的層次感。

河流的色彩，反映於天空的不同的光源。因此，在長河系列中，我選擇使用黑色與金色做為河流的顏色，與淡墨堆疊的土地做出對比。(圖 3-10、3-11)

²⁶ 電腦軟體的一種，可輸入地址等資料，搜尋衛星圖像以及該地區相關的資源。並可用不同的角度平視或俯瞰索欲查詢的地點圖像。



圖 3-8，麻園頭溪空照圖，2009

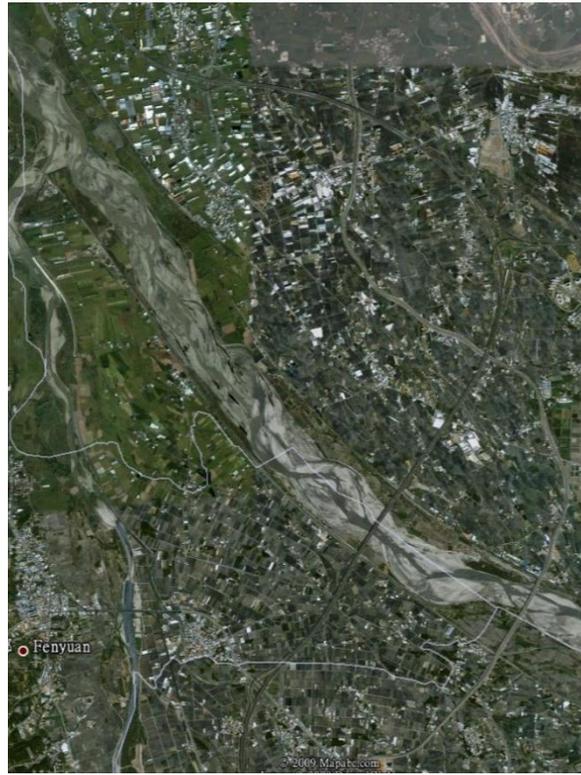


圖 3-9，大肚溪空照圖，2009



圖 3-10，黑色長河(局部)，水墨紙本，2009

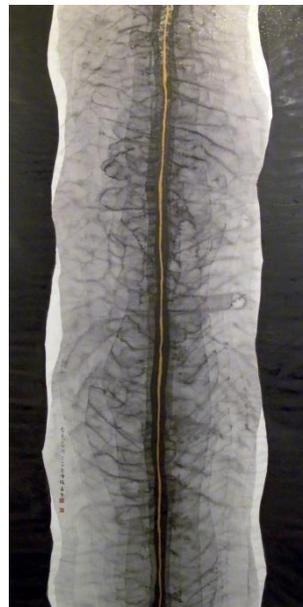


圖 3-11，金色長河，水墨紙本，2009

二、 對比與對稱的運用

如前段所述，對比是筆者作品中常用的概念。在視覺與關係元素中的對比，王無邪先生提出以下的運用方式：形狀對比、大小對比、色彩對比、肌理對比、方向對比、位置對比、空間對比、重心對比。²⁷

水墨畫中墨黑與紙白，即是最大的對比關係。傳統的水墨畫中，物體依前、中、遠景以線條質感與明度分出前後空間，背景則以大片留白來呈現。即使描繪雨景與黑夜，也多半用灰階來表現。因此，在「林」系列中，筆者嘗試以中高明度來呈現樹林的調子，並用深黑來襯托出最大的明度對比。(圖 3-12)

再以〈寒林凍雲〉一圖為例(圖 3-13)，筆者運用樹與雲兩種元素，做出動與靜的對比、重與輕的對比，而樹與背景的關係更運用了「圖地反轉」²⁸的概念做出空間錯視。配色方面，除了雲與背景的黑白對比之外，再以黃色調(暖色、前進色)與藍色調(寒色、後退色)²⁹表現樹林的空間感。



圖 3-12，林梢之月，水墨紙本，2008



圖 3-13，寒林凍雲，水墨紙本，2008

²⁷王無邪，《平面設計原理》，台北：雄獅，2006，頁 83-84。

²⁸馬場雄二著，王秀雄譯，《美術設計的點、線、面》，台北：大陸，民 83，頁 131-133。

²⁹林昆範，《色彩原論》，台北：全華，2007，頁 92-93。

對稱的概念，出現在筆者對寧靜水面的詮釋。在毫無波紋，極度寧靜的水面上，可以鏡攝岸上的景物，唯水面中物體的調子略低，這樣的景象可從自然景觀中觀察得見。(圖 3-14、3-15)

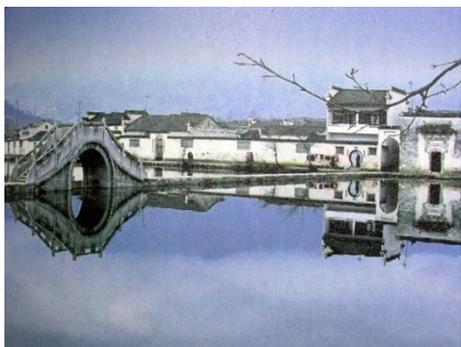


圖 3-14，翻攝於余秋雨，《人生風景》，頁 212



圖 3-15，翻攝於李義弘，《自然與畫意》，頁 150

在「長河系列」之後，筆者將關注的鏡頭拉近到水面的表達，所欲呈現的是寧靜空寂的情境。〈水天〉(圖 3-16)一圖將畫面一分為二，依山的遠近染出不同的層次，畫面省略樹、房子、人物、舟船等點景元素，簡潔的表現山巒層次與寧靜水面。

在〈鏡月〉(圖 3-17)這件作品中，以月為主體，靜態的「山」與動態的「月」做出對比，創作概念源自〈林梢之月〉(圖 3-12)。在畫面中，左右兩個三角形視覺動線對稱、天空與水中之月對稱、引首章與押角章對稱、落款對稱、姓名章對稱。

而〈金色長河 II〉(圖 3-18，畫面取材自圖 3-19)，運用了〈鏡月〉、〈水天〉的山巒漸層技法，再將水面改成金色。整體以不同濃淡的墨色做出前後層次，並用藍色與金色來表現色彩的空間前後之視覺效果。

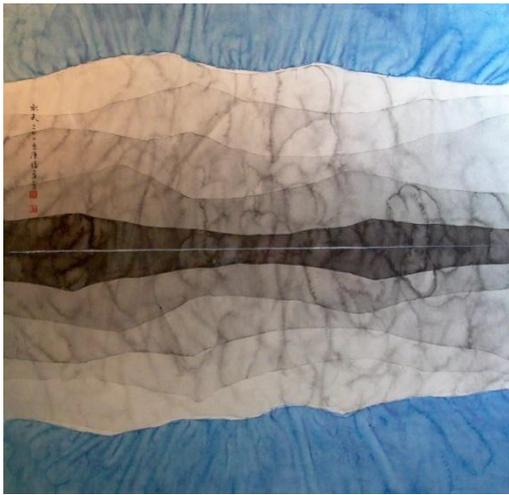


圖 3-16，水天，水墨設色，2009

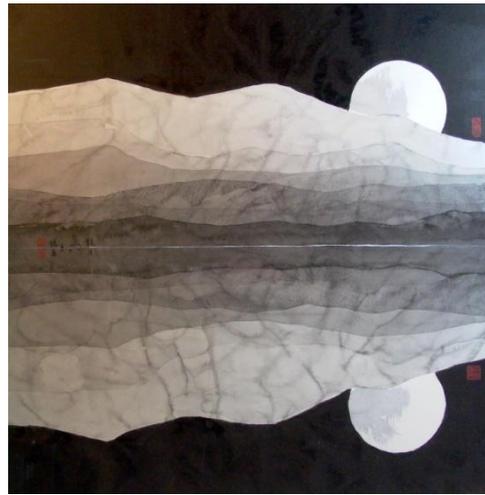


圖 3-17，鏡月，水墨紙本，2009



圖 3-18，金色長河 II，水墨紙本，2009



圖 3-19，日月潭，筆者攝，2005

第二節 水墨材質的試驗

一、 蟬翼宣與積墨法

蟬翼箋，熟宣之一種。質薄緊結，呈透明狀如蟬翼。適用於鈎、摹、複製名跡或工筆畫。³⁰蟬翼宣由生宣刷染膠礬水製成，特性為不透水。筆者運用此特性以堆疊、撞水、掀移等技法，造成墨漬流動的質感，以及集中邊緣的輪廓線效果。

爲了造成更多質感，在墨跡未乾時，部分加上膠水造成不同的流動效果。此法在「林」系列、「長河」系列以及部分書法作品出現過(圖 3-20、3-21)。也因為熟紙的特性，在背景堆疊層層墨色時，不用擔心水線與墨色濃淡不均的問題。把墨跡乾後的細微輪廓線當作筆墨線條，流動的墨跡質感當作山石的質感變化(圖 3-23)，同時在紙張乾濕不同程度下的堆疊，可以造成清晰與模糊的線條效果。



圖 3-20，寒林凍雲(局部)，2008



圖 3-21，行行復行行 II(局部)，2009

二、 墨與膠礬

作品中墨的來源大致有五種：松煙墨、油煙墨、日本製墨汁、水干顏料與壓

³⁰ 沈柔堅主編，《中國美術辭典》，上海：上海辭書，1991，頁 183。

克力顏料。

當畫面欲呈現清亮及多層次效果，選擇松煙墨；欲呈現厚實及多層次效果，則選擇油煙墨。墨汁因碳粒子較細、且含較重的膠質，可以使墨色均勻，用在背景的部分。至於水干繪具中的片狀色料，須用研鉢研細之後，再調合畫用膠水塗之。圖 3-22 為第一層塗佈的效果。圖 3-22 則為塗上三層的效果。以水干顏料完成的背景，有絲絨般的質感，層次非常厚實溫潤，惟乾後表面必須數度以膠礬水固定，否則顏料將易脫落。

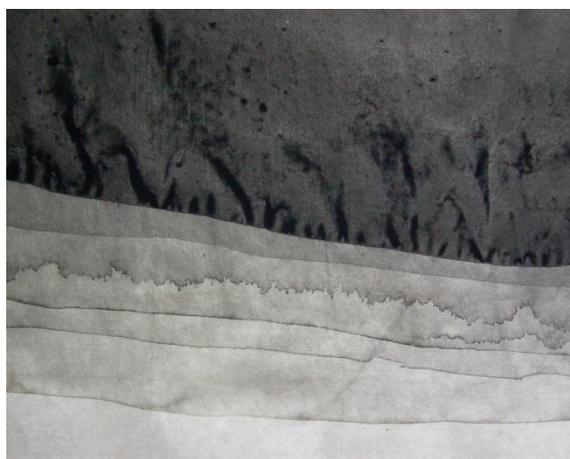


圖 3-22，群山習作(局部)，水墨紙本，2009



圖 3-23，群山層層(局部)，2009

第三節 人物線條的探索

一、 學院人體畫的訓練

繼大學之後，研究所一年級的油畫課程以人體為探索主題，以西方的素描訓練方法為主，以形的描寫與質感的追求為目標。

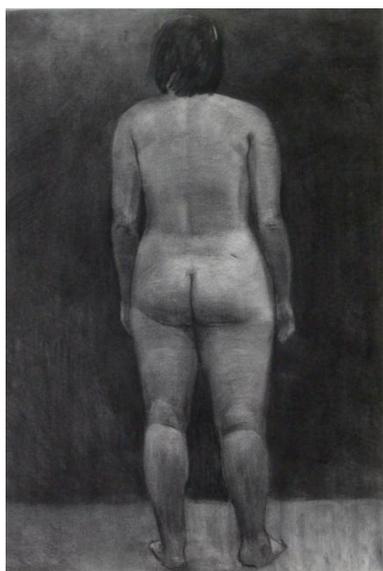


圖 3-24-，炭筆人體素描，2006



圖 3-25-，人體習作，油彩，2006

同時在何懷碩老師的水墨課程中，也開始嘗試以毛筆來做速寫的練習。兩年的水墨人體素描，有別於過去西方素描的訓練，以毛筆作為寫生的工具，因材質的轉換，以線條為主，水墨為輔的表現方式，成為此階段最重要的改變。³¹

二、 水墨人物寫生作品分析

以下列出部分筆者不同階段的寫生習作³²，可以比較其中觀念與技法的發展演繹。

³¹ 水墨課程人體部分，依開課順序，指導教授分別為：何懷碩老師、梁秀中老師、程代勒老師、林昌德老師。水墨課程風景部分，則由江明賢老師、洪顯超老師、李振明老師教導。

³² 表四所引用圖片皆為筆者作品，故不再列作者名稱，作品年代改以學期列出，以區別不同學習階段以及老師的教學特點。

表四 水墨人體寫生習作演進表

作品	說明
	<p>圖 3-26，人體速寫，紙、炭精筆，研一上</p> <p>此圖為 8 開速寫草稿，以炭精筆寫之，力求精準簡潔的線條，避免修改。</p>
	<p>圖 3-27，人體速寫，宣紙、炭筆，研一上</p> <p>在三開宣紙放大速寫稿，並調整位置、並強化線條輕重轉折變化。</p>
	<p>圖 3-28，人體習作，紙本設色，研一上</p> <p>此圖以線條勾勒後，略皴染淡墨來表示人體的量感與明暗，並施以淡赭加朱色呈現皮膚色調。頭髮質感的描寫仍顯生澀。</p>

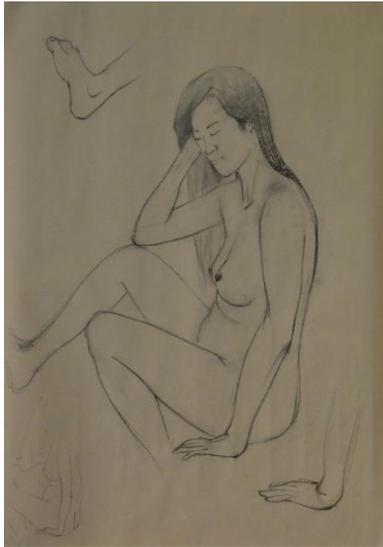


圖 3-29，人體速寫，牛皮紙、炭筆，研一下

以對開牛皮紙作線描速寫，期以等量大小的方式轉換到宣紙上製作。在空白處重複描寫手腳等複雜處，以求精確。

以柔順纖細的線條呈現女子肌膚的質感。



圖 3-30，人體速寫，道林紙、炭精，研一下

先以淡線定位，確認位置之後再逐漸加深線條。利用線條的輕重與虛實，強調臉部與手部，並區分出前後空間效果。線條描寫參考席勒人體速寫畫法。



圖 3-31，人體習作，紙本設色，研一下

本件作品以線描為主，並略施色彩呈現皮膚質感。頭髮以花青加墨多次渲染增加層次，並以面相筆描繪髮絲。最後略皴染襯布質感以收對比效果。



圖 3-32，人體速寫，宣紙、毛筆，研二上

研二上開始嘗試不打草稿，直接以毛筆速寫，以線條的輕重虛實來呈現空間與質感。

由於下筆後無法修改，在描寫之前更要觀察仔細，考慮起筆與收筆的位置。

此幅用程代勒老師贈送的長鋒狼毫寫之。

以傳統的白描畫法為練習目標。



圖 3-33，人體習作，紙本設色，研二上

此幅寫後以花青與赭石設色，背部與腿部的顏色染出漸層，藉以呈現女子肌膚纖細與光亮的感受。

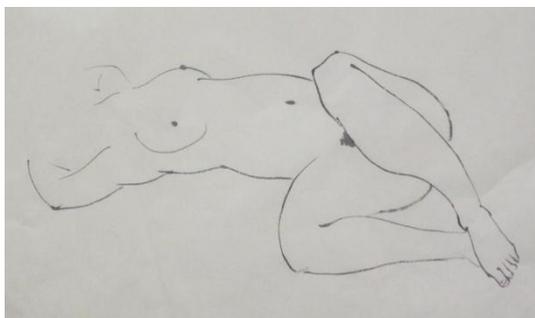


圖 3-34，人體速寫，宣紙、毛筆，研二上

以最靠近筆者的膝蓋下筆，再畫出軀幹與手部，並省略頭部。以虛實與淡化強調空間感。



圖 3-35，臉部速寫，宣紙、毛筆，研二上

以女子臉部為練習對象，著重在五官的描繪，由其是眼睛的描寫。筆者認為傳神的關鍵，就在於眼神的表現。



圖 3-36，臉部速寫，宣紙、毛筆，研二上

以毛筆臨摹席勒的人像速寫作品，以不同的線條效果表現頭髮、肌膚、衣服等不同的質感。

嘗試以墨加上赭石畫出不同色彩的線描效果。



圖 3-37，人體寫生，棉紙、毛筆，研二下

在林昌德老師的課程中，開始嘗試以立式大畫板畫出全開的寫生作品。

與過去寫生作品相比，大尺幅作品更能暢快地表現線條的變化與細部的描寫。

此幅以淡墨染出立體，唯頭髮與眼神的表達仍顯不足。



圖 3-38，人體寫生，棉紙、毛筆，研二下

此幅以線描為主，運用粗細不同線條表現出人體的亮暗面質感與空間。

淡墨描寫之後，漸以加深的線條重複描寫之，略淡的線條即成為質感的一部分，可以增加線條的分量。



圖 3-39，人體寫生，宣紙、毛筆，研二下

此幅以線描為主，嘗試挑戰全開精準的白描效果。

人體速寫在經過兩年的訓練之後，筆者已能脫離以往西方素描觀念的影響，改以線描來表現。

以傳統線描與精準觀察、主觀表現來努力達成中國式素描的觀念與特色。



圖 3-40，人體寫生，宣紙、毛筆，研二下

此幅以虛實的線條呈現人體的量感：臉部用纖細的線條、胸部與肩部用略重的線條、背部與臀部用更重的線條來表現之。



圖 3-41，人體寫生，棉紙、毛筆，研二下

此幅以從頭巾開始畫起，纖細的臉部線條、手臂、臀部、足部依空間遠近逐漸加重。模特兒是較像西方女子高大豐腴的身材，因此臀部與腿部的加強描寫更能展現成熟女子的特徵。

此為研究所上課最後一天的最後一堂課的現場習作，畢業展展出此件作品，畫面沒有再加上任何修飾，只補上短款與印章。筆者希望記錄當下的心情感受，並做為階段學習結束的一份紀念。

第四節 書法形式的嘗試

一、 傳統書法的根基

接觸書法，起源於小學的書法課，直到國中時期，週記與作文皆需用小楷毛筆書寫。在高中就讀美術班時期，因書法是大學考科之一，課程亦安排書法課教學。對筆者個人來說，此階段仍屬方塊填字的寫字訓練。

免除了升學壓力之後，在大學時期的書法課才開始體會到書寫的優雅與樂趣。而對毛筆的操控熟練程度，亦與主修水墨息息相關。進入職場後，筆者在擔任導師期間，也常以小楷狼毫沾朱墨批改週記。課餘偶臨碑帖或抄寫《醉古堂劍掃》，以維持平日使用毛筆的習慣。

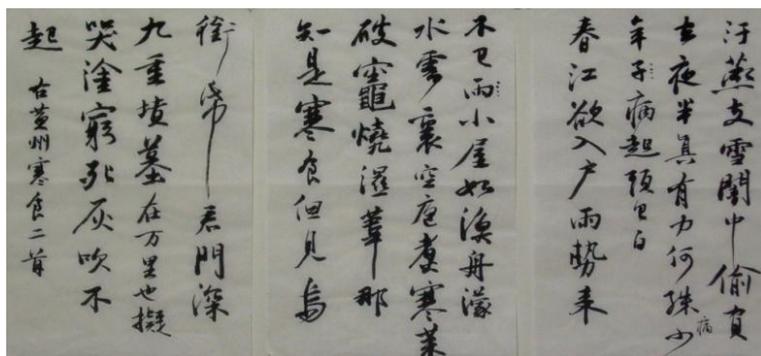


圖 3-42，臨寒食帖，水墨紙本，2008

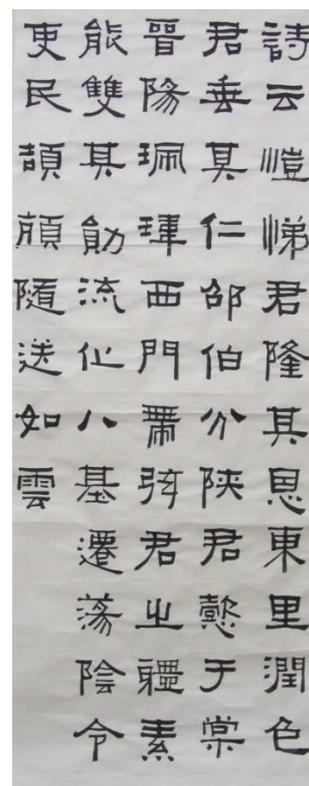


圖 3-43，臨張遷碑，水墨紙本，2008

二、書寫形式的變化

憑藉漢字形象，透過線條的書寫，書法藝術才得以呈現。邱振中先生說：

書法的形式語言便是線條的組織。線條是構成書法藝術形式的唯一手段。

一般文字書寫不涉及藝術語言問題，它僅僅要求能夠辨識，以完成交際的作用，只有當線條獲得足夠的表現力時，書寫才上昇為藝術，線條組織才上昇為藝術語言。³³

將線條視為書法表現的手段，從筆劃到字體本身的結構、字與字之間的空間關係、落款與用印、到書寫內容與書寫材料的選擇，都是創作時必須通盤考量的要件。

2005 年在大里市舉辦第一場書法個展，筆者開始思索在如何在傳統的書法根基上展現個人的作品特色，從表現形式到紙材、甚至裝裱形式，都嘗試性的做了一些改變。之後每年度的校外教師聯展，也提醒自己在技法與觀念上要不斷的提升與創新。關於近 5 年來的書寫嘗試，大致可從以下四個方面來說明：

1. 在「畫面構圖」方面：試圖移除紙面天地左右的限制，筆畫寫出紙面之外，或以筆浸水後沾墨書寫於生宣，漲墨效果使部分筆畫及接近或相連，或以字體的疏密造成黑白對比的效果(圖 3-44、3-45)。墨的部分佔畫面多數，呈現較強烈的對比效果。接近設計原理中「多數統轄」³⁴的概念。

³³邱振中，《書法藝術與鑑賞》，台北：亞太，1995，頁 1-2。

³⁴對比概念中，若一基本型在設計中佔多數，或佔較廣的面積，稱為統轄。見王無邪，《平面設計原理》，台北：雄獅，2006，頁 86-87。



圖 3-44，勤拂拭，紙本，2005



圖 3-45，大道無門，紙本，2005

2. 在「結體布局」方面：改變以往方塊填字的經驗，依字體結構調整上下字的位置，考慮筆意的上下呼應關係(圖 3-46、3-47)；依筆畫多寡調整筆畫輕重，以達畫面整體的平衡感，及收變化之效。(圖 3-48、3-49)
3. 在「書寫工具」方面：考量筆力與含墨量，以往多半以兼毫筆書寫。後依書寫特性選擇不同毛筆，例如吸水性強的紙用含墨量高的柔軟羊毫；表現蒼勁筆畫線條以兼毫或狼毫書寫；金泥寫經則使用彈性較佳的鹿狼毫或狼毫小楷。(圖 3-46~49)



圖 3-46，真如自在，唐紋色宣，2005

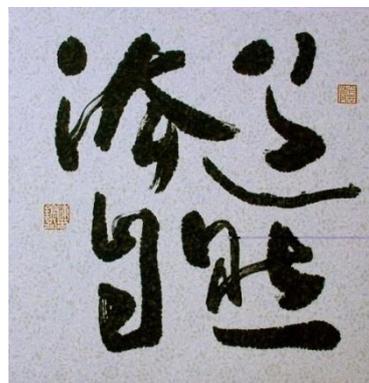


圖 3-47，道法自然，唐紋色宣，2005

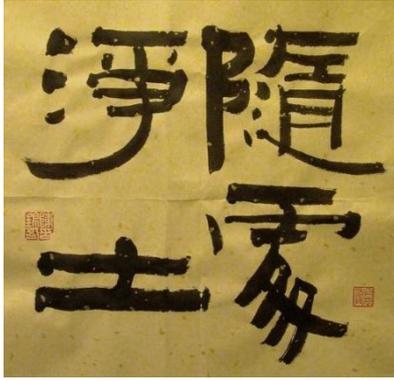


圖 3-48，隨處淨土，灑金色宣，2006



圖 3-49，知白守黑，灑金色宣，2009

4. 在「紙材選擇」方面：除了水墨用的生宣紙與蟬翼宣之外，筆者在書法用紙嘗試了相當多種類的加工紙張。如寫對聯的瓦當印色宣、小品用的水印畫箋、日製畫仙板與金箋、各式唐紋色宣與灑金宣、寫經紙等等。選用紙張的原則是依書寫效果與視覺效果兩方面來決定：如欲達成漲墨效果，使用較薄的生宣、強調用筆的小楷書寫，則用紙性緊實的宣紙較適合。各式色宣可使書法作品增添色彩效果，而其中灑金、部分紋樣的紙張，加工的圖樣可以在書寫之後顯現，更增添視覺效果。(圖 3-46、3-52)



圖 3-50，妙宮(局部)，2009



圖 3-51，芥子須彌(局部)，2007

三、書寫內容的思考

書寫內容的選擇，決定書寫的形式。過去選擇書寫的內容，往往是閱讀一篇文章，對其中的一段話有所感動，便擷取其中的關鍵文字做為創作的來源與依據。並依字數的多寡，決定不同的表現形式，如小品、斗方、橫披、對聯、中堂等等。

2008 年，開始嘗試以獨立字體做為創作主體，利用文字的形體結構，來尋求象形文字的樸拙的趣味。如〈母子圖〉(圖 3-52)，「母」字即是源自甲骨文的跪坐姿態的女子(女字填上胸前兩點即為母字)³⁵，再與身旁的「子」字形成文字形象的效果。

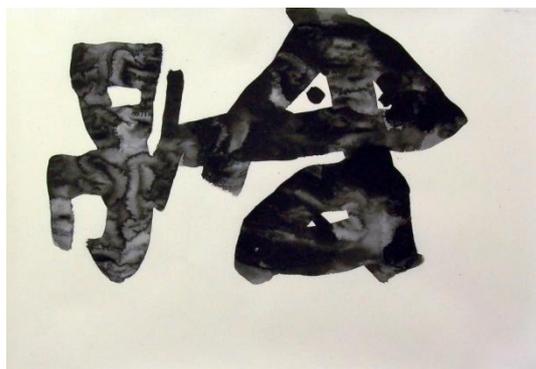


圖 3-52，母子圖，水墨紙本，2008



圖 3-53，行行，水墨紙本，2008

另一幅以「行」字結構發展的作品(圖 3-53)，以行字為基本形，運用大字重複排列的方式，造成簡單有力的畫面效果。³⁶此系列之後衍生〈行行復行行〉兩件作品，將原先深黑筆劃改成層層堆疊的中調墨色筆劃，略改變文字結構，以「重複」的概念做出秩序與和諧的效果。(圖 3-54)

另一方面，欣賞傳統書法作品，若無漢字常識或解讀古文的能力，觀賞者的焦點應首要放在作品整體呈現的美感或漢字本身的結構趣味。因此，2009 年筆者嘗試將書法作品中的「文辭意義」抽離，著重在文字本身的形象結構，並以字

³⁵陳政，《字源趣談：詳說 800 個常用漢字之由來》，北京：新世界，2006，頁 103。

³⁶王無邪，《平面設計原理》，台北：雄獅，2006，頁 19。

與字前後左右的關係為考量，最後使用色宣與泥金書寫，強化作品中的美感意味。

特別說明的是，此系列作品中文字線條的書寫，皆是以字典中的各式漢字結構為參考³⁷，並非信手塗寫，避免流於無意義的抽象線條組合。作品中，消解原有的文章傳達功能(但個體的文字意涵仍在)，強調漢字本身的結構形象趣味，再選擇適當的漢字來相互呼應、對稱，並採用裝飾性強的材料來書寫，最後藉由傳統書法形式呈現，這是筆者對書法另一種角度的思考與詮釋。

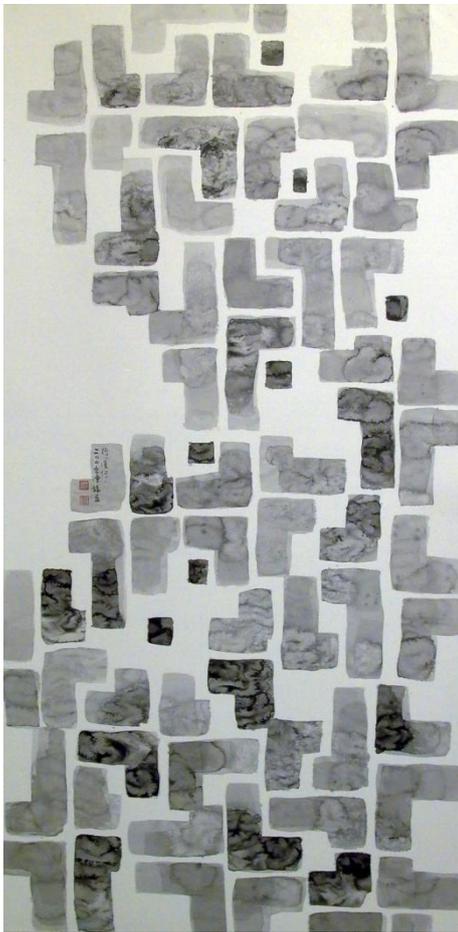


圖 3-54，行行復行行 II，水墨紙本，2009



圖 3-55，時石(局部)，2009

³⁷ 筆者書寫時不以單一碑帖為參考，而是同時參照《書法字源》、《金石大字典》、《篆刻字林》等工具書，選擇較具特色的文字來呈現。

四、 寫經功課

書法本身所代表的文化意涵，遠超過實用的書寫功能。寫經，是佛教中一門獨特的修行方式，在寫經活動中，焚香、禮佛、誦經、書寫、回向、供佛等過程，其代表的精神意涵更是有別於傳統書法創作。

在日本，寫經是民間非常常見的修行方式，結合毛筆書寫，更是簡便而高雅的文化休閒活動。許多佛寺提供了參拜與寫經體驗，寫經技法相關的論著及寫經相關工具也非常豐富。

中國學者王元軍³⁸在《唐人書法與文化》一書中，對唐代經生與書法的關係有相當深度的闡析。寫經技法與觀念方面，日本書家三藤觀映先生的《はじめての写経-般若心経を書く》³⁹與台灣書畫家李蕭錕先生的《靜心寫經》⁴⁰，資料豐富而淺顯易懂，是相當適合自學者的入門書籍，筆者深受上述兩部專書的影響與啓發。

延續第二章第四節對於寫經的探討，寫經字體從晉到唐的發展，隨著漢字演變由隸轉楷，由筆意瀟灑到嚴謹法度，主要是由於經卷屬佛教宣達教義的教本，除行與行間的界線與字數規定外，整體仍以結構嚴謹、字體端正為要求，除了便於辨認誦讀，更代表謹慎虔誠的書寫態度。整體而言，經生寫經書風仍以實用性為主，而以藝術美為輔，與文士寫經多變的風貌有所不同。

筆者在寫經的歷程中，一方面是從書寫技法來探討，另一方面是視為個人修行的活動。尤其是寫經情境的營造⁴¹，與抄寫詩文或書法創作時大大不同。筆者從《般若心經》入手，之後陸續抄寫《佛說造像量度經》、《父母恩重難報經》、

³⁸ 王元軍，1965年生，山東萊西人。任教於中國首都師範大學中國書法文化研究院。

³⁹ 三藤觀映，日本石川縣人，擔任NHK京都文化中心書道講師、金澤美術工藝大學書道講師。

⁴⁰ 李蕭錕，1949年生，台灣桃園縣人，現擔任國立台北藝術大學美術系專任副教授。

⁴¹ 寫經前除至佛堂焚香禮佛外，筆者喜在書房點燃沉香誦經後抄寫，寫畢之後再將抄寫之經文送至佛堂供佛。

《阿彌陀經》、〈普門品〉等經典，隨著字數增加，在寫經的品質、體力、專注力方面，都是極大的挑戰。

此外，在寫經的材料方面，除了寫經紙，筆者也使用宣紙、竹料紙來書寫。用墨方面，除了油煙墨，也使用過金漆、金粉、金墨等等。個人比較喜用日製金墨研磨後調和膠液來書寫，書寫流暢，乾後呈現的質感亦較厚實。在形式方面，除了單幅寫經紙的規格使用裱框方式之外，筆者更嘗試用過去所學的裱褙技術，製成線裝書與經摺形式。

下表為筆者寫經作品形式對照，藉以比較不同形式與材料的呈現效果。

表五 寫經作品形式對照表

作品	說明
	<p>圖 3-56，隸書《般若心經》，紺青寫經紙、泥金，2007</p> <p>金黃與青色對比是寫經常用的形式。隸書的方塊結構可以呈現整齊的效果。此件作品泥金厚薄不均，色澤尚不統一。</p>
	<p>圖 3-57，行書《般若心經》，紺青寫經紙、泥金，2008</p> <p>調整泥金的加膠比例，並於書寫中時時攪拌，得到統一的色澤效果。</p> <p>行書字體結構不一，故書寫到行末時要注意空間與字數的關係。</p>



圖 3-58，行書《般若心經》，珍珠白寫經紙，2008

此種加工紙表面呈現類似珍珠的光澤以及特殊的紋路，非常典雅。但紙張顯墨效果較差，甚至略呈灰濁。



圖 3-59，行書《般若心經》，瓷青寫經紙、泥金，2008

正式寫經規格以每行 17 字為標準。因以行書書寫，每行字數約略在 13-15 字不等。

泥金書寫後，雖有膠質固定，但表面最好用膠礬水再固定一次為佳。

作品經裱框之後，整體更顯莊嚴華麗。這也是筆者最常用的寫經形式。

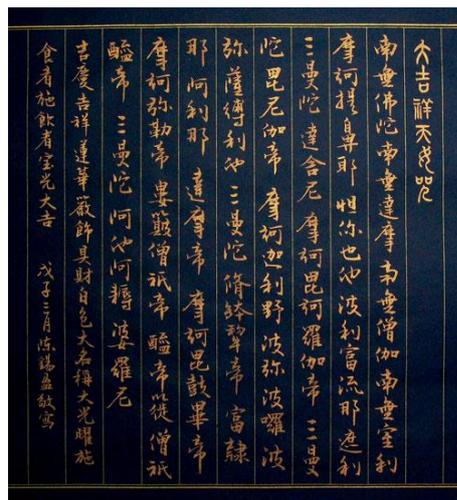


圖 3-60，行楷《大吉祥天女咒》，瓷青寫經紙、泥金，2008

此種寫經紙的欄紋細緻，紙張質地緊實，整體效果精緻典雅。

紙張規格比原先台製寫經紙小，每行書寫空間也較小，但因紙質特性與染色後的膠礬水作用，呈現半熟紙的效果。故書寫時不用擔心暈染的問題。

此件作品用斗方形式呈現，因屬佛教漢字音譯咒語，為方便念誦，故句與句之間略留空間。

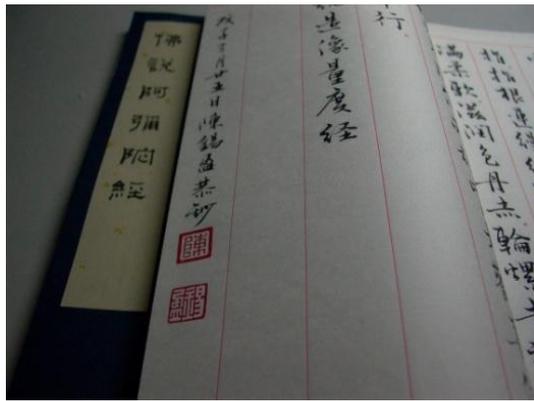


圖 3-61，行書《佛說造像量度經》，紙本，2008

使用墨筆書寫，筆意比使用泥金流暢許多，書寫時亦不用擔心泥金沉澱的問題。

製成線裝書，除方便攜帶，也頗具古意。



圖 3-62，行楷《觀世音菩薩普門品》，瓷青寫經紙、泥金，2008

經摺，是佛經主要的裝訂方式。從卷子長幅演變而來，方便閱讀。

本件作品封面封底以錦綾包覆，後以灑金色宣做為題簽。

此類經摺若以原木拋光，除散發木質香氣與防蟲蛀的功能外，刻字後塗上石綠，將更顯莊嚴雅緻。

第四章 作品說明

第一節 「林」系列

編號 1	《如歌的行板》			作者	陳錫盈
尺寸	45x60cm	形式	鏡框	年代	2008
材料	松煙墨、玄妙墨汁、蟬衣宣				



這幅以水墨為主調的畫面，在淺色樹皮的表現上用了多層墨漬法，堆積出質感。

「林」系列有兩幅以純水墨表現，一用油煙墨；一用松煙墨。雖說無生宣的渲染暢快效果，但卻多了一份墨色層層堆砌的美感。

此幅背景用深黑(deep dark)堆疊，筆者想營造出寧靜與深沉的效果。

覆蓋膠礬水後，不均勻散佈的明礬粒子(八面結晶體)在某個角度燈光照耀下，黑暗中會呈現微微閃光，為畫作增添透氣的部份。

此幅以樹為主體，看似靜態的群樹，卻是佇立在時間的長河中緩緩生長，因此，以「如歌的行板」命名之。

編號 2	《寒林凍雲》			作者	陳錫盈
尺寸	58.3x44cm	形式	鏡框	年代	2008
材料	松煙墨、玄妙墨汁、顏料、胡粉、蟬衣宣				



筆者將景物的詮釋透過思索簡化，保留想像空間。

畫面運用「樹」與「雲」兩種元素，做出動與靜、重與輕的暗喻對比，而樹與背景的關係運用了「圖地反轉」的概念做出畫面的空間錯視。配色方面，除了雲與背景的黑白對比之外，以黃色調(暖色、前進色)與藍色調(寒色、後退色)來表現樹林的空間前後感覺。

編號 3	《林梢之月》			作者	陳錫盈
尺寸	59x44cm	形式	鏡框	年代	2008
材料	松煙墨、玄妙墨汁、顏料、蟬衣宣				



明月，自古以來一直是文人雅士喜愛的描述對象。筆者喜歡這種將月亮視為朋友的對待方式，藝術的月與科學的月，是不一樣的。

隨著歲月的增長，隨著空間的遷異，抬頭所見的明月總是依然不變，這親切的感覺猶如摯友知己，亦像親人。

月上林梢，為靜態的畫面添加了時間動態的寓意。

唯有心靜才能體會明月，因此筆者用疎林呈現的意境，來表達心中的一輪明月。

編號 4	《月明古塔》			作者	陳錫盈
尺寸	60x45cm	形式	立軸	年代	2008
材料	松煙墨、玄妙墨汁、顏料、蟬衣宣				



如果說，京都是日本傳統文化的根源，那麼東寺的五重塔，更是京都意象的典型代表。

東寺全名為金光明四天王教王護國寺秘密傳法院，簡稱教王護國寺，也是真言宗的總本山，建立於延曆 15 年(西元 796)，弘仁 14 年(西元 823 年)該寺賜給空海(弘法大師)，寺中有多處國寶，其中五重塔更是日本全國最高的佛塔。

2003 年冬天，我首度造訪東寺，對寺內參天古木與巨型木造建築，留下深刻的印象。當日恰巧為緣起日，寺外喧鬧的市集人潮與院內虔心參拜的人們

形成強烈的動靜對比，這場景在台灣的寺廟時常見到，感覺非常親切。

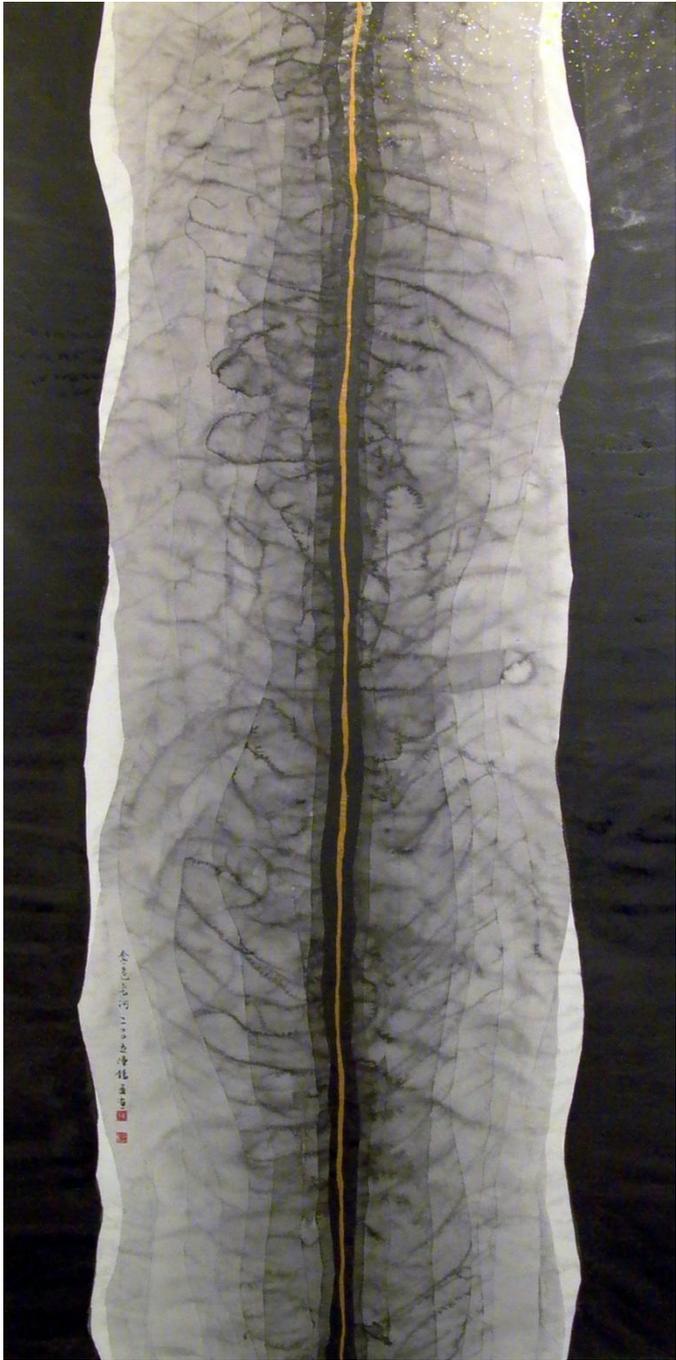
在沉默聆聽的佛祖面前來去參拜的人們，至多百歲將化為塵土；古塔與古寺，或許千年萬年後，亦同樣化為塵土。人間悠久與雄偉的意義，在時間長軸與無垠宇宙面前，卻顯得極為渺小。世人祈求的長壽與富貴，其實不也是如此嗎？

莊嚴劫毗舍浮佛偈云：「假借四大以為身，心本無生因境有，前境若無心亦無，罪福如幻起亦滅。」也許豁達的人生觀，可以有更寬廣的視野，也是面對無常的方便法門。

我將感想以月明古塔造境呈現。這幅作品有四個組成：遠景明月、中景古塔、前景古木，以及觀者。古塔與古寺用重墨堆疊，以逆光的剪影意象呈現，渲染後，畫面中下段延用以往保留紙面光源的手法，以寺內的光與月光相互呼應。塔上明月象徵恆久的意思，依序用以與古塔、古木、人形成時間存在的對比。而在古木枝頭出現的新芽，則隱喻了宇宙中生生不息的意義。⁴²

⁴² 〈月明古塔〉圖文刊載於科技人文雜誌 2008 年 5 月號。

第二節 「長河」系列

編號 5	《金色長河 I》			作者	陳錫盈
尺寸	130x65cm	形式	立軸	年代	2009
材料	油煙墨、玄妙墨汁、金泥、蟬衣宣				
			<p>河流蘊含滋養大地的意義。</p> <p>本件作品採用北宋谿山行旅圖「巨碑式」的構圖概念，結合空照圖的形象，將河流與土地置於畫面中央，並佔滿畫面大部分空間來強調其形象效果。</p> <p>圖中省略人為建築及瑣碎的描寫，直接以土地與河流呈現「大塊」的時空意義。</p> <p>河流採用金色與黑色的對比，提高視覺效果，也凸顯「金色長河」的主題。</p>		

編號 6	《金色長河 II》			作者	陳錫盈
尺寸	66x65cm	形式	鏡框	年代	2009
材料	油煙墨、玄妙墨汁、顏料、金泥、蟬衣宣				



此件作品延續上圖的長河概念，並將視覺焦距拉近，將鳥瞰方式改為傳統表現空間的「平遠法」，並用「一河兩岸」的構圖方式來呈現。

土地山脈用不同濃淡的墨色來表現空間層次，並在前景配置一塊較淡的墨來凸顯前景的重。

設色採金色與青色，與畫面黑白墨色的對比相互呼應。

編號 7	《群山層層》			作者	陳錫盈
尺寸	32.5x130cm	形式	鏡框	年代	2009
材料	油煙墨、水干顏料、蟬衣宣				

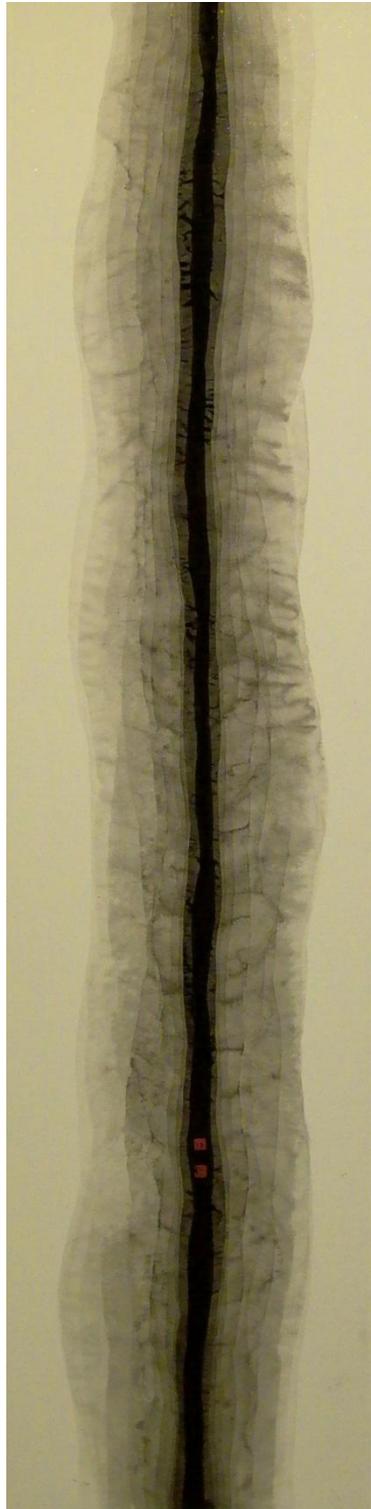


此幅作品用黑、白、灰三個區塊來表現，中間灰階以層層渲染堆疊的方式來呈現遠山的形象。

空靈與沉靜的意境一直是筆者所欲追求的。省略繁瑣的描寫，可以使觀者直接面對畫面主體，並依個人心境產生不同的聯想。

天空的黑色改用水干顏料，研磨後加膠層層堆疊，產生厚實而細膩的效果，如黑色絲絨般的天空質感與前景留白的紙面，產生極大的明度與質感對比。

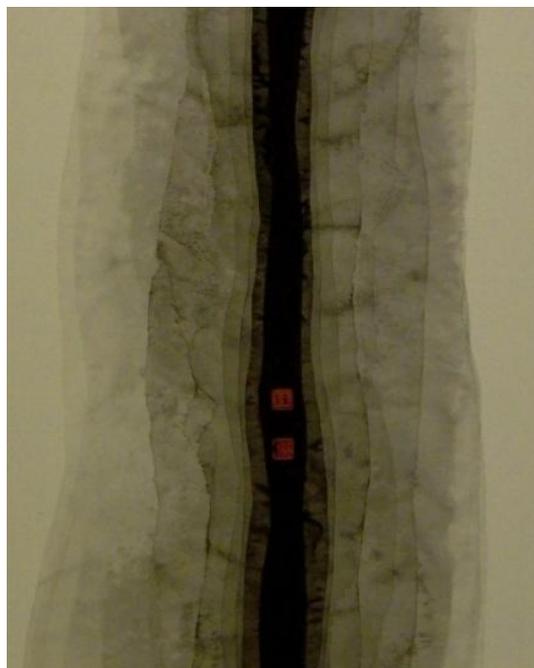
編號 8	《黑色長河》			作者	陳錫盈
尺寸	130x32.5cm	形式	立軸	年代	2009
材料	油煙墨、玄妙墨液、水干顏料、蟬衣宣				



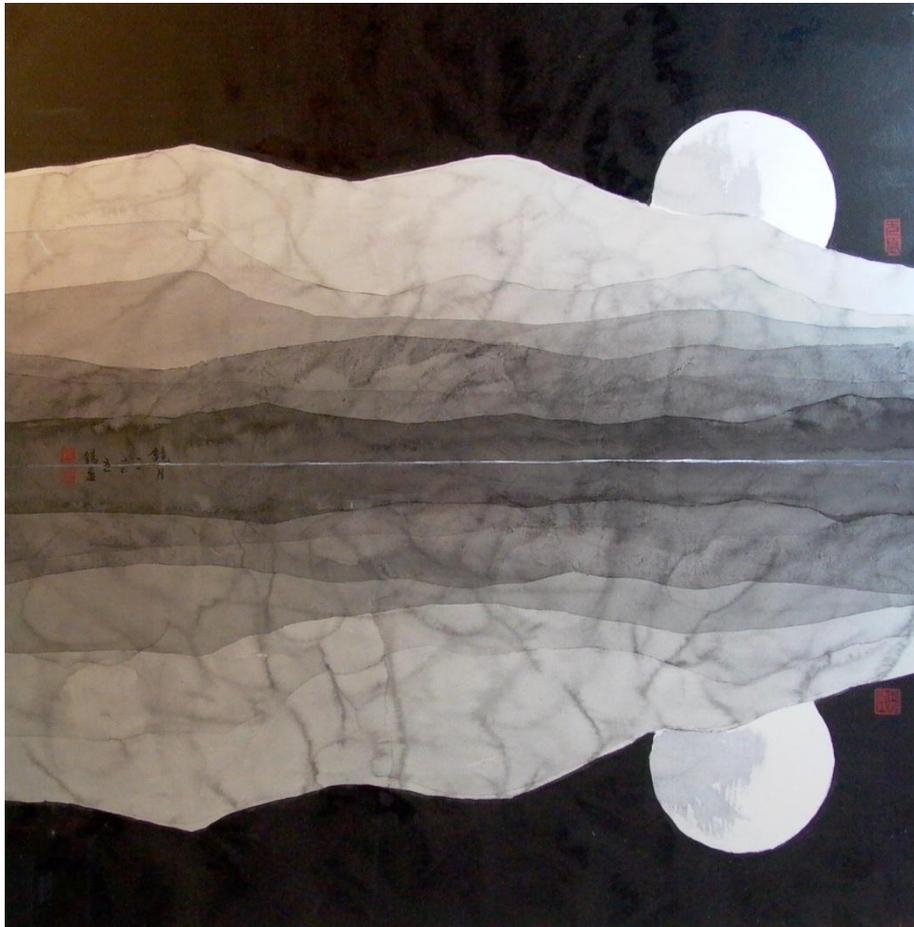
延續長河系列，此幅以淡墨層層堆疊出河岸質感，並往中央逐步加深。由松煙墨、墨汁、水干顏料依序做出不同層次的調子。

在傳統水墨畫的三遠：平遠、深遠、高遠空間表示之外，筆者嘗試用空照鳥瞰地球的方式來表現水墨風景。

與《金色長河 I》不同的是，兩側留白，配合層層的淡墨來表現空靈的感覺。爲了呈現簡潔的畫面效果，作品省略了題款，僅在畫面三分之一處蓋上姓名章，紅色也在黑白色調之中，成了畫面的視覺焦點。



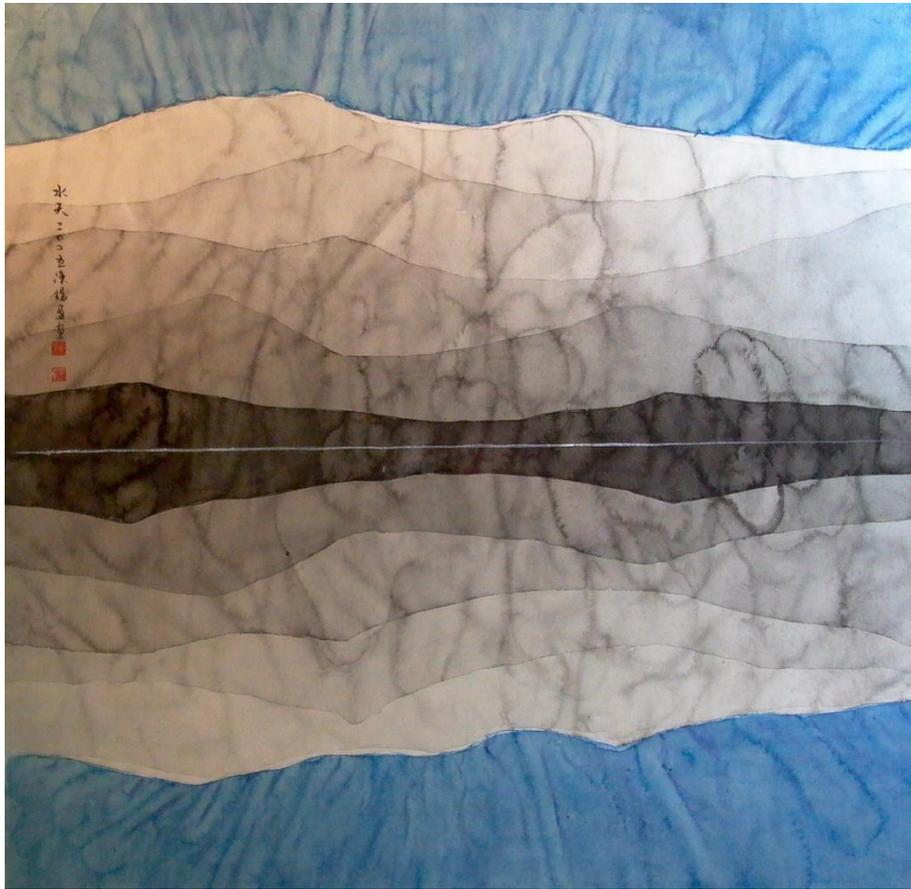
編號 9	《鏡月》			作者	陳錫盈
尺寸	65x64.5cm	形式	鏡框	年代	2009
材料	油煙墨、玄妙墨汁、蟬衣宣				



極度澄靜的水面會如鏡面般反映出水上的景色，這件作品以純水墨來呈現，畫面主體中，「山」的「靜」對應「月」的「動」。

其次將山、月、引首、押角，及落款、姓名章，水平面上的上下兩個區塊一切皆以對稱的方式呈現。藉由構圖上的對稱呼應，希望表達筆者畫面中「沉靜和諧」的意境追求。

編號 10	《水天》			作者	陳錫盈
尺寸	66x65cm	形式	鏡框	年代	2009
材料	油煙墨、顏料、蟬衣宣				



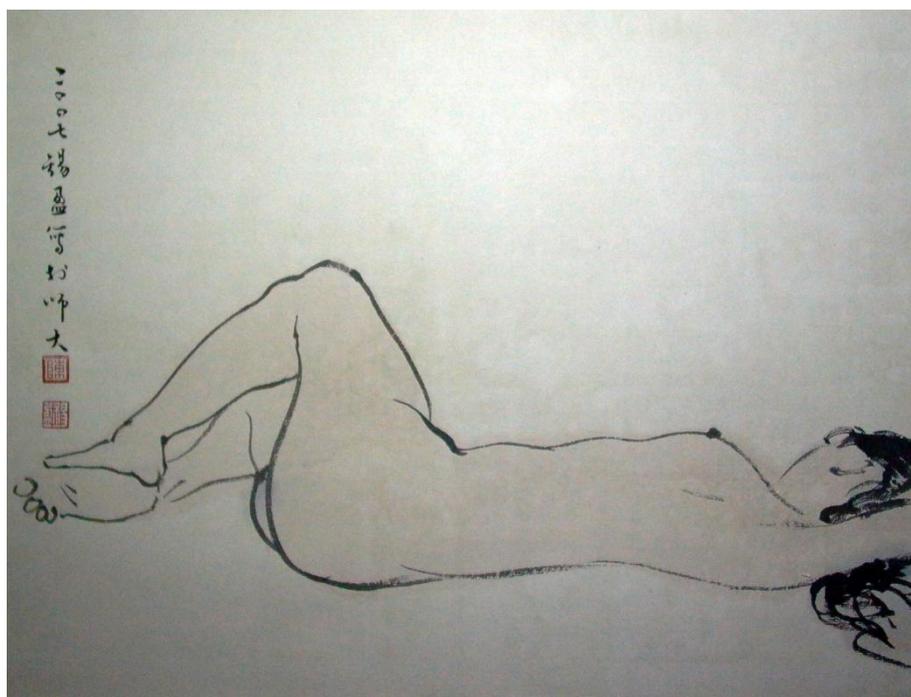
唯心集云：「智不是道。心不是佛。離相離名。水天一色。」⁴³

此圖延伸《鏡月》的創作概念，以二分法做出對稱的構圖，天空與水面以花青設色，以呈現水天一色，明淨清潭的沉靜畫面感受。

⁴³ 卍新纂續藏經第 62 冊 No. 1208 唯心集。《中華電子佛典》。

第三節 人體速寫

編號 11	《人體速寫 I》			作者	陳錫盈
尺寸	37x465cm	形式	鏡框	年代	2007
材料	油煙墨、宣紙、顏料、咖啡				

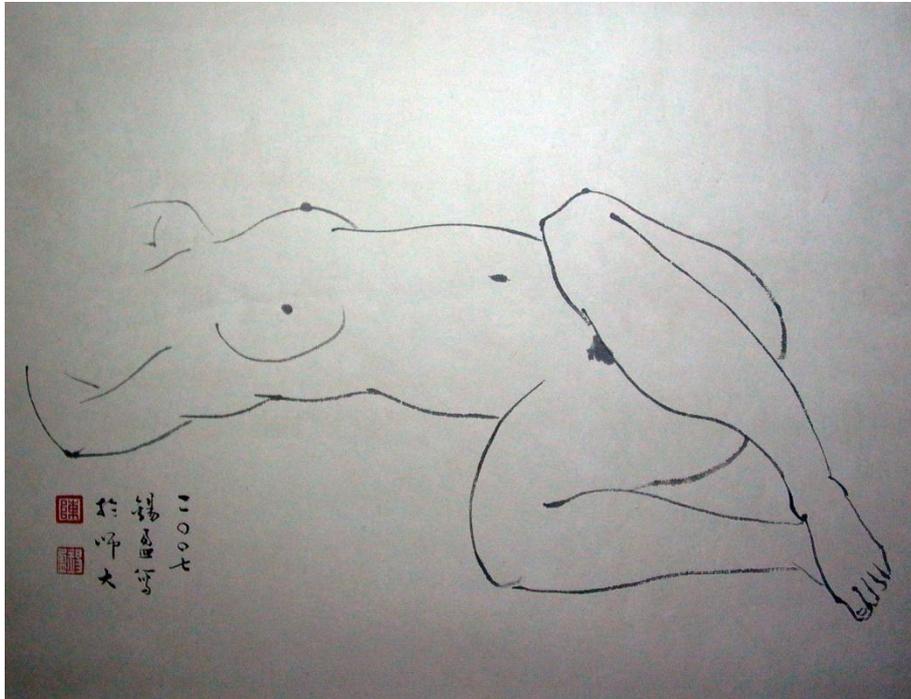


本件水墨人體速寫以線描方式表現之，以線條的輕重乾溼呈現人體不同的質感。從大腿至臀部起筆，左右描繪出身體、臉部、腳部，結尾時則用較濕的線條略帶出頭髮的線條。

設色方面，以赭石刷染一層，大腿及臀部顏色較重，腳部與手部則略淡，以強調主次關係，背部顏色略淡，表示襯布的反光。

畫面整體再以咖啡刷染一層，紙張呈淡褐色系，降低紙白與墨黑的對比，整體色彩呈現較統一的調子。

編號 12	《人體速寫 II》			作者	陳錫盈
尺寸	37x465cm	形式	鏡框	年代	2007
材料	油煙墨、宣紙、咖啡				



本件水墨人體速寫以白描方式來表現。與西方素描透視明暗的表現方式不同處，在於中國式的水墨素描，著重在畫者的主觀意識，並用最簡單的「筆墨」元素巧妙的呈現出量感。

從女體的左膝蓋處起筆，向下畫出腿部與臀部後，再用較淡的線條畫出身體與手部。

為避免搶走身體下半部的視覺重點，故將頭部的描寫省略之。

本件作品畫面整體同樣以咖啡刷染一層，灰階墨色在淡褐色紙張上，呈現在古紙上速寫的視覺效果。

編號 13	《人體速寫 III》			作者	陳錫盈
尺寸	130x65cm	形式	立軸	年代	2008
材料	雨花墨、棉紙				
			<p>此幅以從頭巾開始畫起，纖細的臉部線條、手臂、臀部、足部依空間遠近逐漸加重。模特兒是較像西方女子高大豐腴的身材，因此加重臀部與腿部的描寫，更展現成熟女子的身體特徵。</p> <p>林昌德院長訓練同學不可用炭筆構圖，必須以毛筆直接描寫。故起筆與停筆之間，須要透過非常審慎的觀察，並考慮身體結構與質感彼此的關係。</p> <p>同時，畫面有構圖調整後遺留的淡墨線條，也形成了複線描寫的特殊趣味。</p>		

編號 14	《人體速寫 IV》			作者	陳錫盈
尺寸	130x65cm	形式	橫披	年代	2008
材料	雨花墨、棉紙				



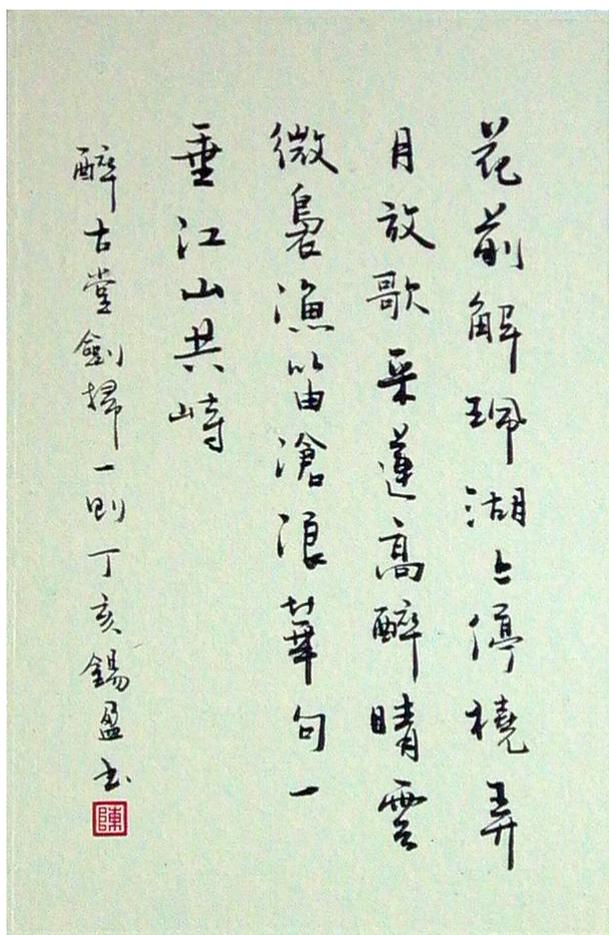
本件為現場寫生的習作，從臉部開始畫起，再定出頭髮的大致位置。用較纖細的線條描繪臉部，再以較重的線條畫出手臂，接著以較淡的線條畫出胸部，呈現畫面的空間深度。

腳部亮面以較細的線條表現，臀部、腿部及背部則用較重的線條來寫出暗面。右腳與胸部的處理方法相同，運用較淡的線條呈現遠近與主次。

頭髮的處理方式，以散筆畫出線條效果，並保留亮面，後半部頭髮則以較淡的墨來寫出。額頭與鬢角處用較細的線描繪出柔細的頭髮質感，可以造成飄逸自然的生動效果。

第四節 書法

編號 15	《花前解珮》			作者	陳錫盈
尺寸	34x22.5cm	形式	鏡框	年代	2007
材料	油煙墨、宣紙				



書箋小品，有書札的趣味。可以節錄抄寫喜歡的詩文或偈語，墊在桌墊下自賞，或裝成鏡框亦頗為雅緻。

余秋雨先生曾經提到這樣一段話：

我非常喜歡的王羲之、王獻之父子的幾個傳本法帖，大多是生活便條。只是為了一件瑣事，題筆信手塗了幾句，完全不是為了讓人珍藏或懸掛。今天看來，用這樣美妙絕倫的字寫便條實在

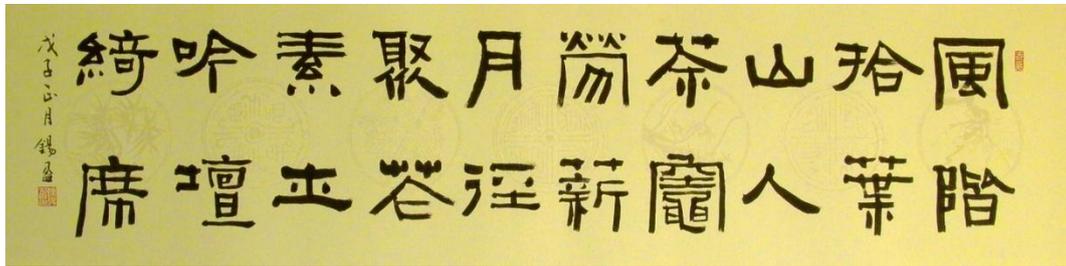
太奢侈了，而在他們卻是再自然不過的事情。⁴⁴

對古代文人來說，毛筆並不是創作工具，而是日常生活中理所當然的必備工具，因此他們對毛筆的掌握與書法功力累積的機會，遠超過我們現代人千百倍。

筆者書桌旁的小桌子，總置放著筆硯與裁好成疊的宣紙，讀到喜歡的詩文，就會信手捉筆抄寫下來。在辦公室給同事或給學生的便條，有時也會以毛筆直接書寫，我想只要把握機會勤加練習，慢慢就會進步。更重要的是，將書法視為日常生活中的一部分，自然就不會生疏，藉由熟練書寫技巧的過程，豐富自身的文化涵養，更能貼近古人書寫歷程中的那份自然與優雅。

⁴⁴ 余秋雨，《人生風景》，台北：時報，2006 初版七刷，頁 306。

編號 16	《風階拾葉》			作者	陳錫盈
尺寸	35x134cm	形式	鏡框	年代	2008
材料	玄妙墨汁、瓦當紋色宣				

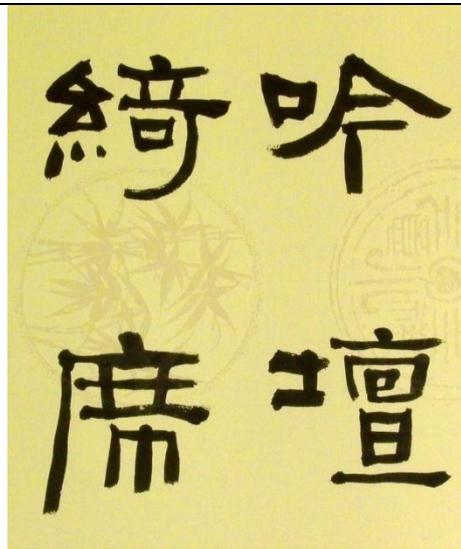


風階拾葉 山人茶竈勞薪 月徑聚花
素士吟壇綺席⁴⁵

這樣的情境，筆者選擇以溫厚的隸書形態來表現之。

傳統橫披的裱法，是左右配上月牙杆，可以懸掛，便於收納。⁴⁶現在橫幅作品多半以鏡框形式呈現。可收平正、防塵之效，但收納及搬運則較為不便。

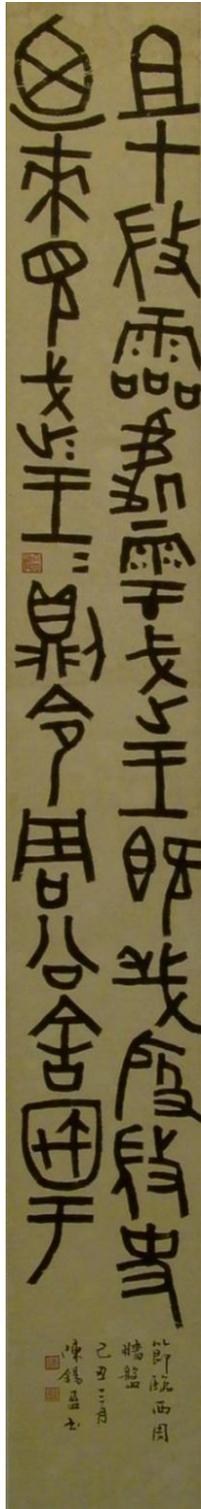
這件作品以對聯用的瓦當紋色宣來書寫，文字書寫的墨跡會浮現紙面暗花，增加畫面層次。結構方面，上以隸書的齊頭不齊尾的特徵，下依每個字的筆劃多寡寫出長短不一的字形結構，藉以增添視覺效果。



⁴⁵ 陸紹珩原作，《醉古堂劍掃》，台北：金楓，1994，頁 52。

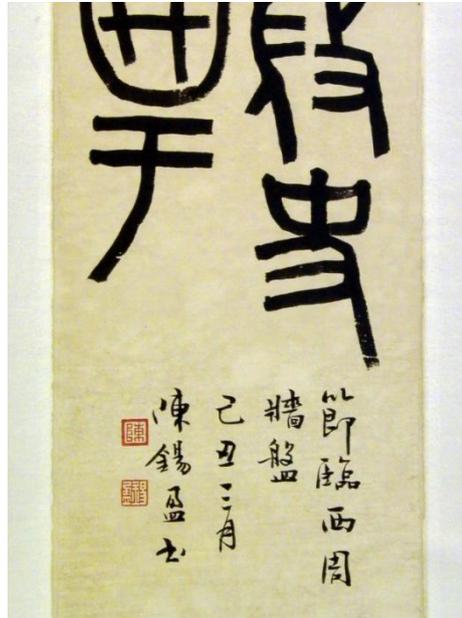
⁴⁶ 馮增木，《中國書畫裝裱》，台北：添翼文化，1995 初版一刷，頁 141-143。

編號 17	《節臨牆盤》			作者	陳錫盈
尺寸	135x17.5cm	形式	條幅	年代	2009
材料	玄宗墨液、宣紙、咖啡				



臨帖為筆者訓練書寫基本工夫與擷取創作靈感的重要來源。此件為節臨西周牆盤的習作。

在書寫過程中，筆者嘗試將字距縮短，加強筆劃



之間的連貫性以構成明顯的軸線。又，微調字形重心與筆劃長短，讓筆劃之間產生呼應與對稱。

試圖將個別字體視為整體畫面構成的符號元素，並以垂直軸線與左右動態曲線來增添畫面的視覺效果。

為了造成古紙效果，選擇用咖啡渲染兩次。同時，因竹刀裁紙造成帶纖維的切面累積了咖啡染漬效果，形成了手工紙的趣味，而這邊緣效果也在裝裱時刻意保留。

注重「字形效果」而消解「文辭意義」的構想在此階段形成，接著筆者開始以畫面效果為優先考量，並從不同字典中選擇合適的字形書寫。

編號 18	《聽雨空山》			作者	陳錫盈
尺寸	45.5x45.5cm	形式	鏡框	年代	2008
材料	油煙墨、淺綠灑金色宣				



空山聽雨，是人生如意事。聽雨必於空山破寺之中，寒雨圍爐，可以燒敗葉，烹鮮筍。⁴⁷

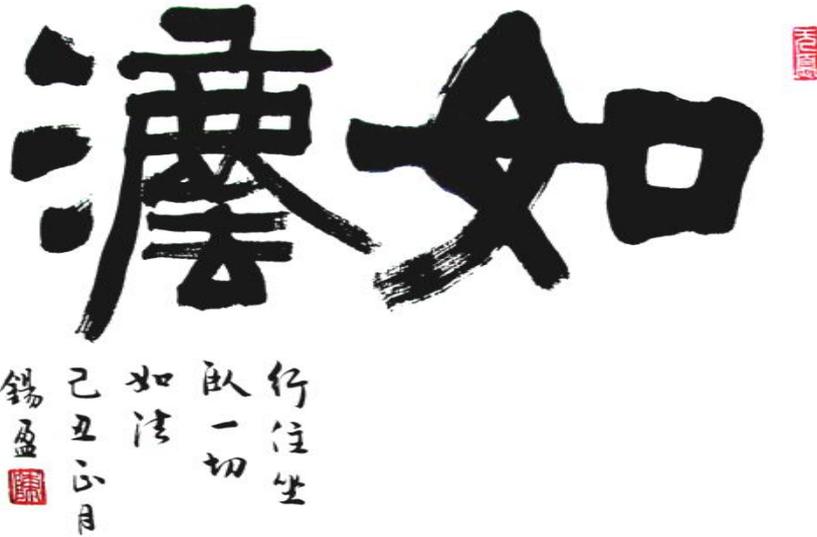
雨聲能將世間繁雜聲音瞬間覆蓋，取得短暫之寧靜。亦能清洗塵俗，滋潤萬物，故聽雨真是人生快意之事。

「聽」與「雨」字借隸書特有筆意做出左右兩個方向的筆劃；「空」與「山」兩字在中央軸線支撐下左右微傾做出字形動態，兩者皆有呼應之意。

此幅作品選用灑金紙來書寫，也頗適合飄雨的情境。

⁴⁷ 陸紹珩原作，《醉古堂劍掃》，台北：金楓，1994，頁 74。

編號 19	《如法》			作者	陳錫盈
尺寸	30x45cm	形式	鏡框	年代	2009
材料	油煙墨、宣紙				



如法，契於理也。無量壽經下曰：「應當信順如法修行。」維摩經方便品曰：「夫說法者，當如法說。」同觀眾生品曰：「此華不如法，是以去之。」⁴⁸

行住坐臥一切如法，希望修行者能契於法度。法度做為修行的依據與準則，但並不是最終目的。因此，對於因緣所生的「有為法」，論述空性的金剛經中另有不同層次的詮釋，其在經末偈曰：「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀。」的確值得吾人深思。

⁴⁸ 丁福保，《佛學大辭典》，《中華電子佛典》。

編號 20	《知白守黑》			作者	陳錫盈
尺寸	45.5x45.5cm	形式	鏡框	年代	2009
材料	玄宗墨液、淺綠灑金色宣				



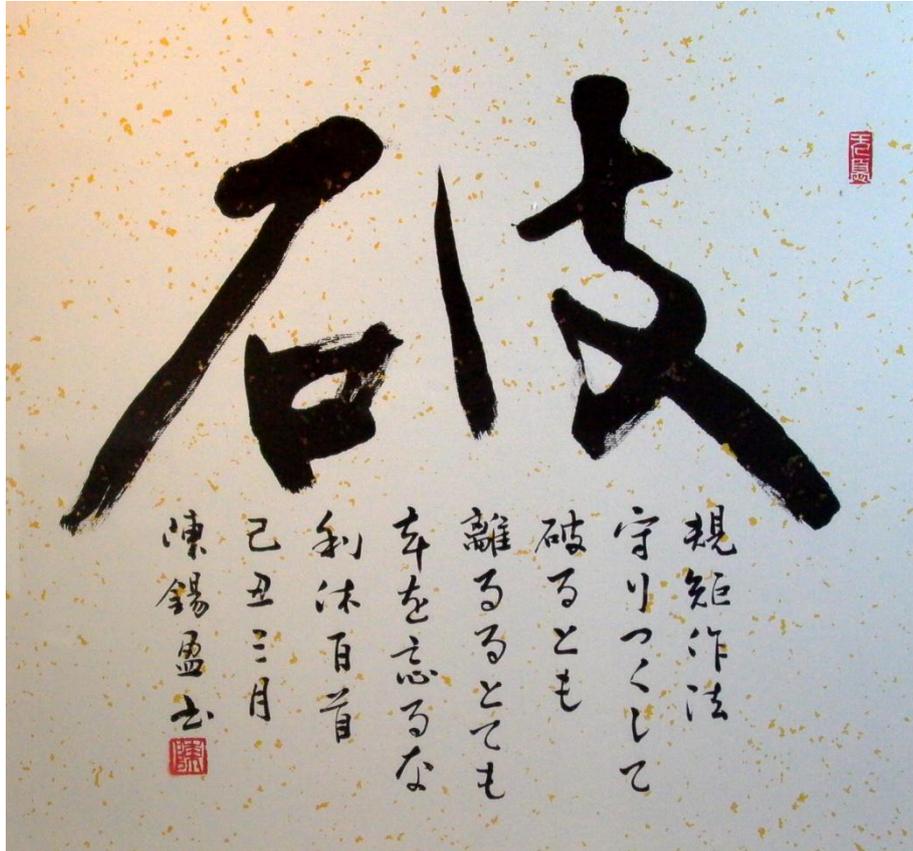
知白守黑在表現形式上可視為畫面中黑白虛實的佈白構思。

在筆劃方面：畫面中「知」與「黑」的重，對應「白」與「守」的輕。

在字型方面：在橫豎的基本筆劃中，「知」與「黑」的圓點，以及「白」與「守」的內收與外張，增加了畫面的豐富變化。

這件作品省略落款，僅用兩方姓名章，連貫「知」與「白」的視覺動線，也補齊了「知白守黑」四個字體所構成的方塊結構。

編號 21	《破》			作者	陳錫盈
尺寸	45.5x45.5cm	形式	鏡框	年代	2009
材料	玄宗墨液、淺綠灑金色宣				



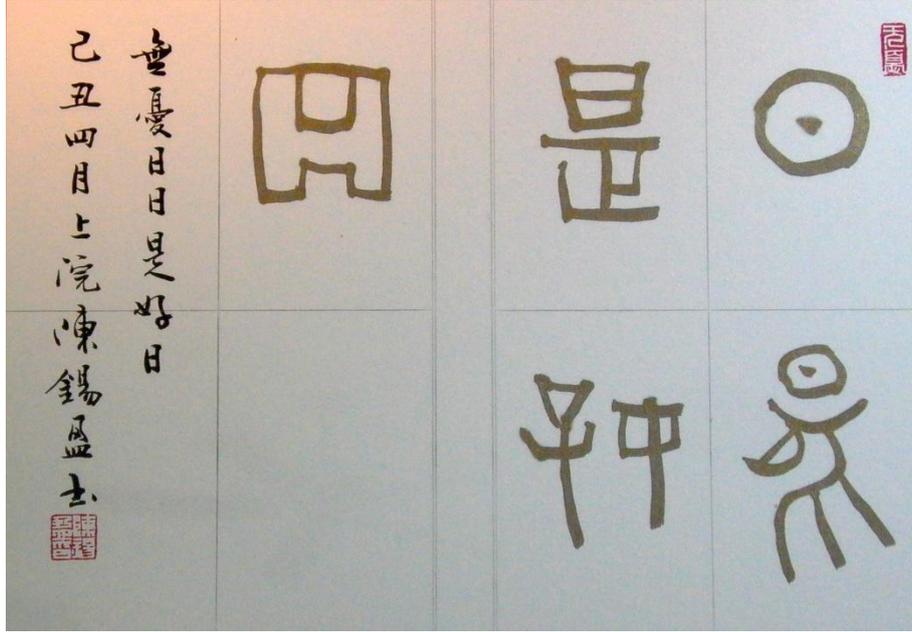
規矩作法守りつくして破るとも離る、とても本を忘るな

謹守禮法，進而突破傳統，但不可偏離其根本。這是千利休⁴⁹對茶道修業者態度的提醒。「守」、「破」、「離」、是三個不同的學習層次，學習必須仰賴前人的知識累積，繼而配合時代精神與個人特質突破傳統，最後豐富學習範疇的內容。

本件作品以「破」為主題，強調在創作過程中，必須源於傳統，並勇於嘗試與挑戰的概念。

⁴⁹ 千利休(1522-1591)，為日本茶道宗師，提倡簡樸寂靜的茶道，其後代子孫所發展的「表千家」、「裏千家」、「武者小路千家」，是日本茶道重要的三大流派。其流派發展見原宗啓著，蔡瑪莉譯，《茶道》，台北：易博士文化，2009，頁 66-74。

編號 22	《日日是好日》			作者	陳錫盈
尺寸	34x45.5cm	形式	鏡框	年代	2009
材料	泥金、玄宗墨液、宣紙				



日日是好日，此語出自雲門文偃禪師：

雲門示眾。十五日以前即不問。十五日以後道將一句來。乃自曰。日日是好日。

⁵⁰

生活的感受取決於對生活的態度。此與趙州禪師的「春有百花秋有月，夏有涼風冬有雪。若無閑事挂心頭，便是人間好時節。」⁵¹有異曲同工之妙。

這件作品引右上角的引首章「無憂」二字，結合後面的「日日是好日」來表達以平常心面對無常世事的態度。

畫面使用三種不同色相、材質與字體，來呈現不同層次的空間構成。

⁵⁰ 《宗門拈古彙集》卷 36。中華電子佛典。http://w3.cbeta.org/result/normal/X66/1296_036.htm

⁵¹ 《無門關》，中華電子佛典。http://www.cbeta.org/result/normal/T48/2005_001.htm

編號 23	《芥子須彌》		作者	陳錫盈	
尺寸	109.5x35cm	形式	鏡框	年代	2007
材料	玄妙墨液、唐紋色宣				
		<p>若菩薩住是解脫者，以須彌之高廣納芥子中，無所增減，須彌山王本相如故，而四天王忉利諸天不覺不知己之所入，唯應度者乃見須彌納芥子中，是名不可思議解脫法門。——節錄《維摩詰所說經》〈不思議品〉</p> <p>須彌藏芥子，芥子納須彌。</p> <p>此件作品從右上角的引首章開始，由一視覺動線延伸左端直到左下，運用動線及文字的輕重來增添畫面的趣味。</p> <p>紙張的金紋暗花浮現在墨線中，正巧也呼應了「納」的意涵。</p>			

編號 24	《時石》			作者	陳錫盈
尺寸	109.5x35cm	形式	鏡框	年代	2009
材料	泥金、瓷青紙				
		<p>時石器記道鄒雷肩並高</p> <p>是業聖興邑駟西癸無永</p> <p>有次臺壽郭鼎行正萬</p> <p>書法作品中，由用筆、行氣、結構、落款、用印、用墨、裝裱、以及文辭意義等部分構成。</p> <p>若作品本身非以文字傳達功用為主，觀者更可以聚焦於文字之造型美的部分。</p> <p>筆者嘗試消解書法作品中的文辭意義，而以字體本身的造型做為畫面構圖的符號元素。</p> <p>以垂直水平的筆劃結構為主，穿插圓形筆劃，造成畫面結構中「特異」(移轉規律)的效果。</p> <p>以泥金寫於瓷青紙上，做出色相對比，為求畫面色彩的協調，避免用印(朱泥蓋於宣紙上再貼上)造成的突兀，故直接以泥金落款。</p>			

編號 25	《妙宮》		作者	陳錫盈	
尺寸	109.5x35cm	形式	鏡框	年代	2009
材料	泥金、唐紋銀箋				



妙宮年舉文有爻男羊若

宜川形懼斤栢玄盈行遷

巨已思敬日歲甘絲門

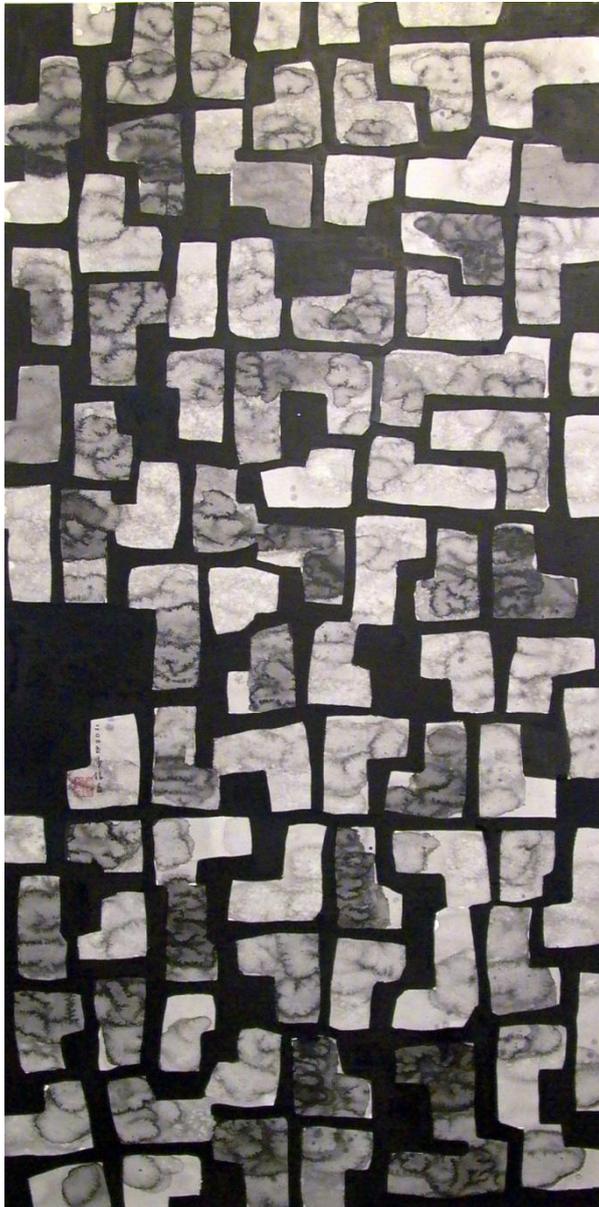
延續《時石》作品的創作觀念，這件作品同樣以字體本身的造型做為畫面構圖的符號元素。

以圓形筆劃為主，並從金石大字典中找出筆劃較少，象形意味較強的字體來排列。

選用唐紋銀箋，並用泥金書寫，再於畫面蓋上朱泥印文，造成裝飾性較強的畫面效果。



編號 26	《行行復行行 I》			作者	陳錫盈
尺寸	130x65cm	形式	立軸	年代	2009
材料	松煙墨、油煙墨、玄妙墨液、壓克力顏料、蟬衣宣				



若以墨筆在白紙書寫「行」字的甲骨文字，其意象結構源自一個十字路口。

以「行」字做為畫面符號，利用重複排列來構成畫面。並在重複的筆劃中，做出肌理的變化。

此幅先用排筆以松煙墨寫出，略乾後再層層疊上油煙墨，因蟬衣宣熟紙的特性，依乾溼程度不同，所形成的墨漬變化也有所不同，最後再以深色背景做出對比。



編號 27	《行行復行行 II》			作者	陳錫盈
尺寸	130x65cm	形式	立軸	年代	2009
材料	松煙墨、油煙墨、蟬衣宣				
			<p>延續上件作品的概念，一樣以「行」字做為畫面符號，利用重複排列來構成畫面。並在重複的筆劃中，做出肌理的變化。</p> <p>此幅以松煙墨為主，以多層次的冷色調淡墨堆疊。特意保留墨蹟的邊緣線條，使多層淡墨堆疊出筆觸的立體感。</p> <p>整體感受與上一件作品的厚實相異，此件作品呈現水墨畫淡雅舒朗的效果。</p>		

第五節 寫經作品

編號 28	《般若波羅蜜多心經》		作者	陳錫盈	
尺寸	27x46cm	形式	鏡框	年代	2008
材料	泥金、瓷青紙				



抄經淺見

在《大莊嚴論經·卷十五》有一個關於因果的譬喻：

「有二女人，俱得庵羅果。其一女人，食不留子；有一女人，食果留子。其留子者，覺彼果美，於良好田下種着中，以時灌溉，大得好果。」

隨著現今資訊的發達，我們得以在書籍、影音、網路得到許多有關佛教的知識。這是來自各方大菩薩不斷累積，發心莊嚴法界的成果，也就是留子以時灌溉，大得好果且無私利益眾生的行爲。在以往印刷術尚未普及之時，一部經文的流通，必須經過西方艱辛取經、譯場慎重譯經、以及一筆一劃經文抄寫的過程。因此，書寫經文，往往被視爲有極大功德的修行法門。

抄寫經文，重點不在文字美醜，抄經一般有四個過程：虔心禮佛、靜心頌唸、定心抄寫、發心迴向。在外顯(靜、定)到內在(虔、發心)的行爲歷程中，本身即是一個安定身心的進程儀式，尤其用毛筆書寫，更需極大的專心與耐心，

毛筆抄經在現代社會也成了一種莊嚴優雅的靜心修行方式。

《摩訶般若波羅蜜多心經》，玄奘大師漢譯版全文二百六十字，是佛教大乘典籍中最短的一部經文，被視為《大般若經》談論空性的經典精髓。與東土眾生緣分甚深的觀世音菩薩，為阿彌陀佛座下的上首菩薩(補位佛)，以大悲心發願觀眾生音尋聲救苦，希望將來眾生都能經救贖而同登彼岸(極樂世界)。在《心經》中，闡述觀自在菩薩(觀世音菩薩)透過根本的大智慧，到達解脫彼岸的心法，告訴我們五蘊(色受想行識)皆空，文末的般若波羅蜜多咒：「揭諦 揭諦 波羅揭諦 波羅僧揭諦 菩提莎婆訶」，大意譯為：「去吧！去吧！大家一起去(彼岸)吧！邁向生命的圓滿！完成生命的覺醒。」這正是觀音菩薩慈悲體現的提醒呼喚，也是廣納普渡眾生的偉大氣度。因為智慧、慈悲、方便的種種具足，《摩訶般若波羅蜜多心經》成為普世流通最廣、也是最常被抄寫的經文之一。

筆者平日抄經除了研墨書寫於宣紙外，也喜歡用日本金墨在紺紙上抄寫經文，可得強烈對比的視覺效果，金色字跡在燈光照射下閃耀，更是華麗而不失莊嚴。近年抄經的經驗，深刻體會到「專注」是第一要件，以往有時心念一閃，下一筆即錯、漏字，必須一切收心重來。有時順利的話，能靜心一氣喝成書寫完成，之後將經文供養追善先祖、或祈求大願實現、或與友人結善緣、或迴向莊嚴十方佛土，盡點微小的貢獻，心中常能得到平靜而美好的感受。這往往也是抄經的朋友所能體會的共同經驗吧！⁵²

⁵² 〈抄經淺見〉一文刊載於科技人文雜誌 2008 年 6 月號。

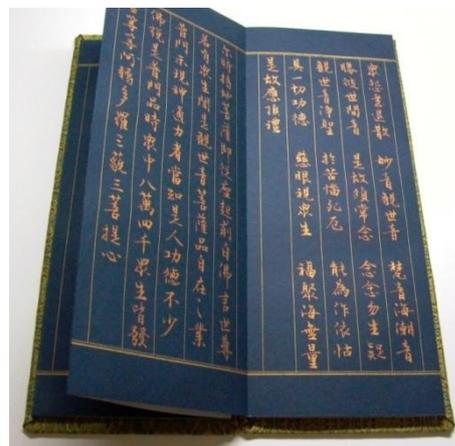
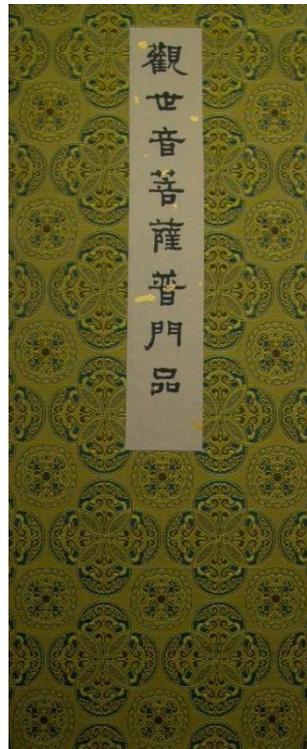
編號 29	《觀世音菩薩普門品》		作者	陳錫盈
尺寸	32x13.5cm	形式	經摺	年代
材料	泥金、瓷青紙、錦綾、灑金色宣			

〈觀世音菩薩普門品〉為《妙法蓮華經》二十八品中的其中一品。由無盡意菩薩請示釋迦摩尼佛：「世尊！觀世音菩薩，以何因緣，名觀世音？」說起。文中敘述觀世音菩薩以其弘願普門示現，觀世間苦難尋聲救苦。

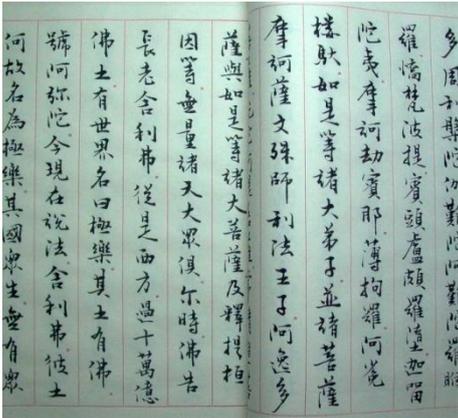
淨心法師於民國五十四年講述此經時提到本品的宗要有三：顯觀音宏願、明菩薩神力、示感應勝緣。其利益有三：知普濟沉淪、令稱名得益、啓吾人興慈。⁵³

本件寫經作品分數日抄寫完畢之後，上膠礬水固定金泥，托心整平後方裁，再接黏並製作錦綾封面封底完成經摺，是作工最繁瑣也是筆者目前唯一的一部經摺作品。

文後寫上此次寫經目的：為先父祈求冥福，並於忌日追善供養。

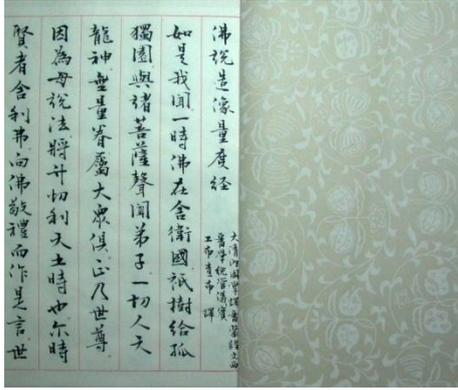
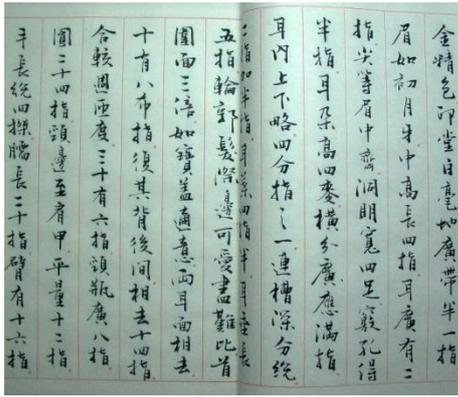


⁵³ 〈觀世音菩薩普門品淺說〉 <http://www.bfn.org/book/books2/1828.htm>

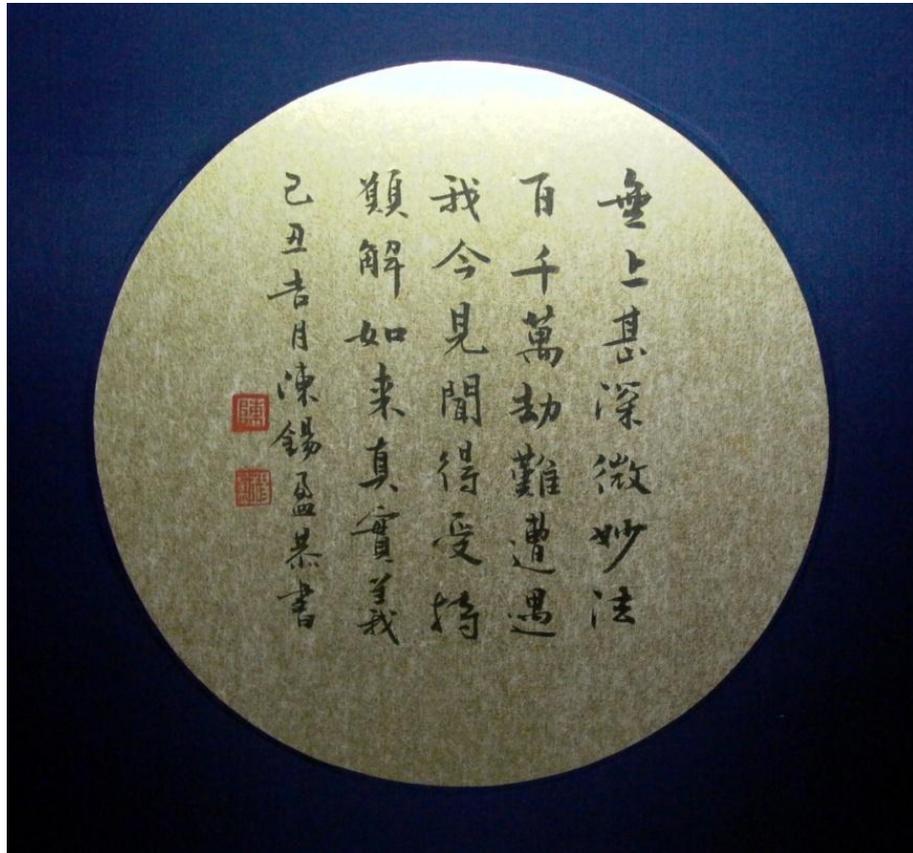
編號 30	《佛說阿彌陀經》		作者	陳錫盈	
尺寸	25.5x17cm	形式	線裝書	年代	2008
材料	油煙墨、宣紙、唐紋色宣、瓷青紙				
<p>《佛說阿彌陀經》，是釋迦牟尼佛所說之經。西方極樂世界，離此世界十萬億佛國土。乃是當初法藏比丘（即現在的阿彌陀佛）發願而成就的。十方一切眾生，若欲生此淨土，只需念佛名號，就能如願往生。⁵⁴本經也是淨土宗的「五經一論」其一。⁵⁵</p> <p>2008 年以十二行宣紙抄寫了《大悲咒》、《妙法蓮華經觀世音菩薩普門品》、《摩訶般若波羅蜜多心經》、《佛說造像量度經》、《佛說阿彌陀經》、《父母恩重難報經》、《大悲咒》。</p> <p>與泥金書寫的不同處，在於墨液無須時時攪拌，可以專注於筆尖與紙面交會的結果，感受書寫流暢的樂趣。</p> <p>將書寫完成的紙張對摺，內夾以潔白單宣，重壓數日，整體變得平整厚實，最後以線裝書方式裝訂完成，以便於攜帶。</p>		  			

⁵⁴ 宣化上人，〈阿彌陀經淺釋〉，http://www.siddham.org/yuan3/shuanhua/lecture_amita_01.html

⁵⁵ 五經一論：《無量壽經》、《觀無量壽經》、《無量壽經》、《往生論》、《普賢菩薩行願品》、《大勢至菩薩念佛圓通章》<http://www.amtb-la.org/wujingyilun/wujingyilunjianjie/wujingyilunjianjie.html>

編號 31	《佛說造像量度經》		作者	陳錫盈	
尺寸	25.5x17cm	形式	線裝書	年代	2008
材料	油煙墨、宣紙、唐紋色宣、瓷青紙				
<p>用墨所書寫的第一版抄本，為日後書寫作品的臨本。從標楷體與明體字先轉化成為行楷，便於下一件作品字形行氣調整的參考。</p> <p>每部經文的抄寫過程，有一個有意思的共同現象，就是前幾頁總是略顯拘謹，末幾頁筆意則相對流暢許多，個人的經驗是，寫過百字之後，心也定了，筆、手也順了，所以會愈寫愈流暢。</p> <p>隨著當日心境的不同，每部經文抄寫的結果也會略顯不同。</p> <p>抄本書寫的過程中，有時會出現趙松雪筆意，有時會出現歐體，有時又會出現唐人寫經體，當然也會出現自己慣用的筆法，我也順其自然任其發展，我想數十年寫下來，隨著消化沉澱與統整，自然會有自家風貌出現。</p>		  			

編號 32	《開經偈》			作者	陳錫盈
尺寸	直徑 26cm	形式	鏡框	年代	2009
材料	玄妙墨汁、日本金箋				



開經偈⁵⁶與迴向偈，是佛教徒最熟悉的讀經前後必頌讀的兩首偈語。前者是對於得來不易的經典學問珍惜虔敬之態度；後者是對讀經後的感念觀想與發心迴向。

此件作品書寫於圓形日本金箋紙，以團扇的裝裱形式呈現。鑲料選擇瓷青色絹布，延續筆者寫經作品中喜用的金色與瓷青色的對比配色，並隱喻一輪明月的意象。

⁵⁶ 此偈為當年八十卷《華嚴》在中土翻譯圓滿時，武則天歡喜所提的一首偈語。之後也成為漢譯經典中，最常見的開經偈，流傳至今。

編號 33	《金剛經偈》			作者	陳錫盈
尺寸	直徑 26cm	形式	鏡框	年代	2009
材料	玄妙墨汁、日本金箋				



執相，離相。

離法，即法。

第五章 結論

如緒論所言，藝術家所加的每一筆、每一個線條，都是創作者想像力的延伸。而創作者的想像力在畫面上發揮，定與過去學習經驗與其生活背景息息相關。同樣的創作範疇在不同作者、不同時代的詮釋也會有所差異，這相異之處正是每個時代的特點。然而，在大環境下，也必然有其延續的民族精神與地域特色，這同中之異，異中之同，正也是我們源自傳統，突破傳統，衍生新的時代精神與個人特色的必然演進。

基於如此的概念，筆者以「知白守黑」為主題，從畫面的虛實關係開始，探索圖畫平面上繪畫符碼的形式運用，以及探究其背後呈現的內容意義，並嘗試對水墨書法形式和內容延伸思考，最後再以個人的學習歷程與作品的描述對照來做為實證。由於本論文屬性偏向階段學習自述性的論述，必須考慮到各階段歷程與作品詮釋的關聯性，討論觸及範圍較廣。也因如此，文中章節討論的篇幅深度則較顯不足，今後，繼續主題式的深度探討與創作理念在作品上的延續發展，將是筆者創作研究道路上的新課題。

美國藝術史家強納森·柯拉瑞（Jonathan Crary）曾提到：

到了十九世紀中期，由於一切視覺影像的流通與接受，已經形成彼此緊密相連的態勢，因此，任何一種媒材或形式的視覺再現，已不再具有意義深刻的獨立自主身分。⁵⁷

當今面對影像再現功能本質的改變，創作者在藝術表達方面，更應在物象的表相描繪之外，提升到形而上的思考，從技法層次擴及到哲學層次。美國藝術史家丹

⁵⁷強納森·柯拉瑞（Jonathan Crary），《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性（Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century）》，蔡佩君譯，臺北：行人，民96初版，頁42。

托(Arthur C. Danto)也認為：

就我個人對「藝術想要什麼」的詮釋，藝術史的終結與完成就在於以哲學的角度領悟藝術本質，而要獲得這種領悟，必須像我們在生命中獲得領悟那般，即須從錯誤中學習…直到我們了解生命的限制，然後才能優游於這些限制當中。⁵⁸

因此，在思索視覺符碼運用的同時，我們必須認清所選擇的藝術範疇本身的材質特色與傳統觀點，方能清晰明確地表達創作者所欲傳達的內容。中國水墨畫與書法本身的視覺特質有別於傳統西方藝術「再現」的特點，更超越實用性質，著重在創作者觀察物象、內化後的意向抒發。關於這個部份，史作樞先生說道：

如果我們有能力不以空間性之文明看一切，那麼我們就可以自然的方式，並以自然、人、視覺三元一貫之方式看一切。

重新找回文明的原創力量，使文明成為再現自然之方法，並使人重歸他在自然與文明之間的正確位置。⁵⁹

綜觀本文的探討，筆者提出以下幾點看法：

- 一、**熟悉表現工具與材質特性是最根本的基礎**。無論選擇任何表現形式，對工具的熟練與材質的掌握是基礎功夫，唯有多學勤練，基礎方能扎實。
- 二、**材質與形式的探索可豐富繪畫的表現形式**。新的繪畫材質與形式，都可以視為他山之石來豐富畫面表現的可能性。例如筆者嘗試用熟紙來表現積墨的效果，用鳥瞰與鏡攝的構圖形式來探索水墨更多的表現可能。
- 三、**超越原有功能去拓展新契機**。當原有的實用性質被新的工具取代，正也

⁵⁸亞瑟·丹托 (Arthur C. Danto)，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬 (After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History)》，林雅琪、鄭惠雯譯，臺北：麥田，2007，頁 163。

⁵⁹史作樞，《水墨十講：哲學觀畫》，台北：典藏藝術家庭，2008 初版，頁 76-78。

是探求發展新意義的契機。以書法為例，舊有的傳達功能雖已被新工具取代，但其早已在形式上與意義上轉化為獨立的藝術型態，筆者更嘗試消解其文辭意義，純粹以字形結體與畫面構圖的營造，企圖在符碼造型的趣味中拓展新的形式意義。

四、**在傳統中學習並從心出發**。古今中外代代累積的豐富藝術資產，是我們擷取養分的最佳來源。透過學習與思索，在傳統的文化資源中學習，在當下環境中尋找出屬於自己的觀點，並真誠地努力實踐。

最後，引用何懷碩先生的一段話：

繼承古今中外的藝術資產，從傳統出發，但不抄襲，不人云亦云；忠於你所生活的時代與文化，真誠地去表現你自己所見、所聞、所感、所思，表現你自己的獨特性與創造性。不受蠱惑，表現你自己，這是任何時代的藝術家永遠不變的信條。⁶⁰

期與藝術道路上的夥伴們共勉。

⁶⁰何懷碩，《給未來的藝術家》，台北：立緒，2003，頁 281。

參考書目

一、專書：

1. 王元軍，《唐人書法與文化》，台北：東大圖書，1995。
2. 王無邪，《平面設計原理》，台北：雄獅，2006。
3. 史紫忱，《書法今鑒》，台北：文化大學，民 72 新一版。
4. 史作檉，《水墨十講：哲學觀畫》，台北：典藏藝術家庭，2008 初版。
5. 李義弘，《自然與畫意》，台北：雄獅，民 80 三版。
6. 李聰明，《佛經寫經的書法藝術》，台北：大千，2006。
7. 李蕭錕，《靜心寫經》，台北：雄獅，2005 年 1 月一版三刷。
8. 何懷碩，《給未來的藝術家》，台北：立緒，2005 初版四刷。
9. 余秋雨，《人生風景》，台北：時報，2006 初版七刷。
10. 邱振中，《書法藝術與鑑賞》，台北：亞太，1995。
11. 林昆範，《色彩原論》，台北：全華，2007。
12. 祝敏申，《大學書法》，台北：丹青，1983。
13. 馮增木，《中國書畫裝裱》，台北：添翼文化，1995 初版一刷。
14. 傅抱石，《中國繪畫理論》，台北：華正，民 77。

二、古籍：

1. （明）陸紹珩，《醉古堂劍掃》，台北：金楓，1994。

三、畫冊：

1. 《溥心畬書畫文物圖錄》，台北：故宮，1993。

四、辭典：

1. 沈柔堅主編，《中國美術辭典》，上海：上海辭書，1991。
2. 張謇，《金石大字典》，台北：印林。
3. CBETA《中華電子佛典》

五、叢書

1. 林進忠，《台灣藝術經典大系》〈書法藝術卷 5〉，台北：藝術家，2006 初版。
2. 健生 (H. W. Janson)，《西洋藝術史 (History of Art)》，曾培、王寶連譯，台北：幼獅文化，民 78 第一版第七印。

3. 《中國現代美術全集》〈1 中國畫〉〈19 素描〉〈20 速寫〉〈37 書法〉，台北：錦年，1998。
4. 《中國歷代藝術》〈書法篆刻篇〉〈繪畫篇〉，台北：台灣大英百科，1995。

六、博碩士論文：

1. 沈穎芳，《浴場即事—沈穎芳水墨創作論述》，臺北：國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，民國 92 年。
2. 陳柏志，《現代工筆人物畫創作之研究》，臺北：國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，民國 97 年。
3. 鄭淙賓，《筆墨煙雲—論書法線條的表現性》，臺北：國立臺灣師範大學美術學系碩士論文，民國 90 年。

七、翻譯書：

1. Otto G.Ocvirk 著，江怡瑩譯，《藝術原理與應用》，台北：六合，2004 第八版。
2. 丹納 (Hippolyte-Adolphe Taine)，《藝術哲學 (Philosophie de l'art)》，傅雷譯，臺中：好讀，民 93 初版。
3. 亞瑟·丹托 (Arthur C. Danto)，《在藝術終結之後：當代藝術與歷史藩籬 (After the End of Art: Contemporary Art and The Pale of History)》，林雅琪、鄭惠雯譯，臺北：麥田，2007 初版四刷。
4. 強納森·柯拉瑞 (Jonathan Crary)，《觀察者的技術：論十九世紀的視覺與現代性 (Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century)》，蔡佩君譯，臺北：行人，民 96 初版。
5. 馬場雄二著，王秀雄譯，《美術設計的點、線、面》，台北：大陸，民 83。
6. 原宗啓著，蔡瑪莉譯，《茶道》，台北：易博士文化，2009 初版。
7. 柳莫山著，陳振濂譯，《日本書法史》，上海：新華書店，1987 二刷。
8. 鎌田茂雄著，鄭彭年譯，《簡明中國佛教史》，台北：谷風，1988。

八、網路資料：

1. 千華臺上-佛經文獻圖說，<http://tech2.npm.gov.tw/sutra/web/reason/r1-1.htm>
2. 五經一論，
<http://www.amtb-la.org/wujingyilun/wujingyilunjianjie/wujingyilunjianjie.html>
3. 〈阿彌陀經淺釋〉，
http://www.siddham.org/yuan3/shuanhua/lecture_amita_01.html
4. 《老子道德經河上公章句》
http://www.chineseclassic.com/LaoTzu/LaoTzu_hersongkong/ch28.htm
5. 《老子道德經》<http://w3.estmtc.tp.edu.tw/daode>
6. 《教育部重編國語辭典修訂本》
<http://dict.idioms.moe.edu.tw/mandarin/fulu/dict/cyd/4/cyd04662.htm>
7. 《宗門拈古彙集》卷 36，http://w3.cbeta.org/result/normal/X66/1296_036.htm
8. 《無門關》，http://www.cbeta.org/result/normal/T48/2005_001.htm
9. 〈觀世音菩薩普門品淺說〉<http://www.bfnn.org/book/books2/1828.htm>
10. 劉豐榮，〈視覺藝術創作研究方法之理論基礎探析：以質化研究觀點為基礎〉
<http://arteducation.creed.ntnu.edu.tw/photo/assessment/scholar/0007na.pdf>