

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系

碩士論文

禪意人生－尤偉瑜雕塑創作論述

A Zen life－YU, WEI-YU sculpture discussion



研 究 生：尤偉瑜

指 導 教 授：林正仁

中 華 民 國 一〇三 年 五 月

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系

碩 士 學 位 論 文

禪意人生—尤偉瑜雕塑創作論述

A Zen life—YU · WEI-YU sculpture discussion

研究生：尤偉瑜

經考試合格特此證明

口試委員：洪
羅雪岩
廖清章

指導教授：洪

系主任(所長)：謝碧娥

口試日期：中華民國 103 年 05 月 09 日

摘要

筆者之藝術創作乃有感於漢寶德提及到生命之真理以及充滿宗教意味的講話，他提到東方的藝術希望擺脫生與死的影響，而邁向超越生命的途徑，就無可避免的帶有宗教的意味。中國的詩與畫以融入自然與忘我的心境為主調，實以老莊與禪宗的生命觀為基礎。然而最終仍不能脫離對生命的依戀。然筆者創作之主觀動機乃因為面對至親生命的凋零，對生命的實際感受，筆者藉由佛教中的禪學，透過藝術的創作，試圖平復哀傷逾恆的心情。如上述漢寶德之言，筆者的禪意人生系列創作其實是對生命強烈的依戀不捨與面對世代更替的自然法則的尊重取得一個平衡，冀望能達忘我的心境。因為筆者之創作帶有宗教的意味，因此筆者採用歷史研究法，對中國佛像雕塑歷史先有一番的了解；而後採用行動研究法進行實際的創作，從創作中不斷的發現問題，再反省自身的創作，從創作中觀照自身的行為，最後確立未來創作的方向並提昇雕塑創作的品質。本篇創作論述作品共分「問佛」、「開悟」、「想飛」、「逸興遄飛」四個系列，系列一以「問佛」系列作品表達筆者面對至親生命凋零的無奈，只能無語祈佛慈悲，讓至親少些苦痛。系列二以「開悟」系列作品來表達筆者冀望母親能早日放下世俗一切瞋癡，遠離世間一切顛倒，早日得證菩提。系列三以「想飛」系列作品來詮釋筆者冀求能得世間兩全法，能夠不負如來又不負眾生。系列四以「逸興遄飛」系列作品來詮釋筆者最終願想，一切回歸到最簡單的快樂。

關鍵字：禪學、人生、雕塑

Abstract

The reason I create the artworks can be traced from the words of Bao-da Han which imply the truth of life and the content of religion, he holds the understanding that artworks of east is independent on the influence of life and dead and leads us over such influence, and therefore artworks for him is something religious. I can agree with also his standpoint of Daoism (道家) that the poetry and picture are based on human mood in which I forget myself and go to the integration into the nature. According to such understanding I make the creation of my artworks and my paper is nothing but the purpose to reveal such ideas. The subjective motive for my creation is the history of the death of my closed relatives through which I have an existential feeling of life. Because of the feeling I try to get a comfort from the creation of artworks involving Buddhism. Like the words of Han my creation of Zen involves the life strongly and the nature laws decide the life and death, and my artworks reveal a standpoint of respect for such law and the balance between life and death. Because of religious feelings of my works I try a method of history to understand the pass of the sculptures and then a method of action to make creation really, to find out the problems, to make reflection on my artworks from which I have an intuition of my behavior in order to make sure of the future direction of my creation and to promote its quality. The discourse on my creation can be divided in four series: 1. To question to Buddha in which the feeling of speechless in front of the death of my closed relatives can be revealed in order to make the pain feeling less. 2. Enlightenment. Through the artworks I hold that my mother can give up the secular pain feeling and get the wise of Buddha. 3. Hope to fly. In the series I hope that I can get the wise through which I can realize the hope of both people and Buddha. 4. Happiness without limit. In this artworks I show my hope that I will come back to the way of life to live simple.

Keywords: School of Zen, Life, Sculpture

目次

摘要.....	I
Abstract.....	II
目次.....	III
圖目次.....	V
表目次.....	VIII
第一章 緒論.....	1
第一節 研究動機與目的.....	1
第二節 研究方法.....	4
第三節 研究範圍.....	6
第四節 名詞解釋.....	7
第二章 理論基礎.....	9
第一節 禪的定義.....	9
第二節 禪之美學藝術.....	16
第三節 雕塑藝術探究.....	23
第四節 當代藝術家的啟蒙.....	30
第三章 創作理念與形式實踐.....	34
第一節 創作的內在理念.....	35
第二節 創作的形式.....	36
第三節 創作媒材與技法之探索.....	37
第四章 作品分析與詮釋.....	58
第一節 作品分析.....	58
第二節 作品詮釋.....	62
第五章 結論.....	93
第一節 綜合結論.....	93

第二節 未來創作方向.....	96
參考文獻.....	98



圖目次

圖 2-1 南宋，牧谿，《六柿圖》	16
圖 2-2 宋，石恪，《二祖調心圖》	17
圖 2-3 元，趙孟頫，《鵲華秋色圖》	17
圖 2-4 布朗庫西，《公雞》，1935 年，青銅.....	25
圖 2-5 布朗庫西，《空間之鳥》，1928 年，青銅.....	25
圖 2-6 布朗庫西，《魚》	25
圖 2-7 布朗庫西，《波嘉尼小姐》.....	26
圖 2-8 布朗庫西，《沉睡的繆斯女神》	27
圖 2-9 亨利·摩爾，《母與子坐像神》	28
圖 2-10 亨利·摩爾，《斜倚像》，羅馬大理石，	28
圖 2-11 東尼·克雷格，《赤緯》，青銅.....	30
圖 2-12 安東尼·葛雷姆，《北方天使》，1989.....	30
圖 2-13 陳正雄，《思想起》，1991，千年檜木.....	31
圖 2-14 謝棟樑，《蒼茫》，1982，青銅.....	32
圖 2-15 謝棟樑，《奮》，1991，青銅.....	33
圖 3-1 筆者工坊的窯體結構右視圖.....	40
圖 3-2 筆者工坊的窯體結構俯視圖.....	41
圖 3-3 筆者工坊的窯體結構左視圖.....	41
圖 3-4 筆者工坊裡堆積如山的龍眼木柴.....	43
圖 3-5 筆者柴燒時窯內的爐火.....	43
圖 3-6 柴燒窯的測溫計.....	44
圖 3-7 柴燒時「投柴」操作圖.....	44
圖 3-8 筆者工坊的柴燒窯，觀火孔前後上下各一個.....	45
圖 3-9 窯內高溫挑出試片操作圖.....	45

圖 3-10 冷卻後的試片	46
圖 3-11 直接雕塑成型 1	48
圖 3-12 直接雕塑成型 2	48
圖 3-13 原型翻製 F.R.P 操作圖 1	50
圖 3-14 原型翻製 F.R.P 操作圖 2	51
圖 3-15 原型翻製 F.R.P 操作圖 3	51
圖 3-16 原型翻製 F.R.P 操作圖 4	52
圖 3-17 原型翻製 F.R.P 操作圖 5	52
圖 3-18 原型翻製 F.R.P 操作圖 6	53
圖 3-19 原型翻製 F.R.P 操作圖 7	53
圖 3-20 原型翻製 F.R.P 操作圖 8	54
圖 3-21 原型翻製 F.R.P 操作圖 9	54
圖 3-22 石膏模翻製陶土操作圖 1	55
圖 3-23 石膏模翻製陶土操作圖 2	55
圖 3-24 石膏模翻製陶土操作圖 3	56
圖 3-25 筆者嚐試以琉璃澆注並任其流下產生流動感的創作作品	57
圖 4-1-1 尤偉瑜，《寧靜海》，2000 年，14x13x20 cm	58
圖 4-1-2 尤偉瑜，《茶壺》，2002 年冬，12.5x9 cm	59
圖 4-1-3 尤偉瑜，《貓頭鷹燭台》，2002 年冬，9x14 cm	59
圖 4-1-4 尤偉瑜，《月壺》，2002 年 6 月，20x8x22 cm	59
圖 4-1-5 尤偉瑜，《糖果盒》，2002 年冬，14x5.5 cm	59
圖 4-1-6 尤偉瑜，《天眼鐘》，2002 年 5 月，34x20 cm	59
圖 4-2-1 尤偉瑜，《問佛—功德圓滿》	64
圖 4-2-2 尤偉瑜，《問佛—佛法之內》	66
圖 4-2-3 尤偉瑜，《開悟—悟》	69

圖 4-2-4 尤偉瑜,《開悟—浮生錄之 1》.....	72
圖 4-2-5 尤偉瑜,《開悟—浮生錄之 2》.....	74
圖 4-2-6 尤偉瑜,《想飛—迎風飛翔之 1》.....	76
圖 4-2-7 尤偉瑜,《想飛—迎風飛翔之 2》.....	79
圖 4-2-8 尤偉瑜,《想飛—迎風飛翔之 3》.....	81
圖 4-2-9 尤偉瑜,《逸興遄飛—游之 1》.....	84
圖 4-2-10 尤偉瑜,《逸興遄飛—游之 2》.....	87
圖 4-2-11 尤偉瑜,《逸興遄飛—游之 3》.....	89
圖 4-2-12 尤偉瑜,《逸興遄飛—焚香操琴證菩提》.....	91



表目次

表 4-1 尤偉瑜創作系列作品名稱總表.....	62
--------------------------	----



禪意人生—尤偉瑜雕塑創作論述

「藝術，是生活的體驗，情意的表達，沒有實際的感受，便沒有藝術。」

——弘一大師 李叔同。

第一章 緒論

「藝術離不開生活，而生活創造藝術。」藝術創作者改變傳統、單一媒材使用的創作模式，藉著多元媒體的運用，來傳達作者生活中的情緒感受及個人藝術創作的意義。在創作的過程中至作品呈現的結果，都需回歸到藝術創作者本體最真的心靈感悟；作者藉著禪學重新對生命的意義做出新的詮釋。

本章主要說明本創作的研究動機與目的、研究範圍、研究方法以及解釋名詞將以下敘述之。

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

筆者家中雙親常年飽受病痛之苦，其八十三歲的家父罹患「老年痴呆症」而八十二歲的家母則是罹患「帕金森氏症」與子宮頸癌擴散至淋巴，作者身為人子，病榻照護雙親至今已整整十幾個年頭了，當中除了體力的勞累外，精神的壓力更不足與外人道；可謂心力交瘁。尤其照顧家母其智力尚未退化，但運動神經卻受損，因此伴隨而來的是令人不知所措的「老年躁鬱症」與「老年憂鬱症」，一經發作，全家無一寧日。自身的情緒與家中氣氛陷入一片愁雲慘澹，不知如何是好。

原先為發洩胸中鬱悶，借助宗教的慰藉；卻也在因緣巧合下接觸禪學，因而對生命有了不同的詮釋與定義，也讓我生活變的不一樣。許多開悟的智者都發現，

我們肉身所居住的這個星球，不只是一片沙漠，而且還是妄想與煩惱之地。¹在禪宗的思想中認為：所有的不平、壓抑或煩惱，皆源於自心。心靜無欲，自我調息，便能找到自身的寧靜，即能自在生活。禪宗思想強調禪修需與生活相互結合，日常的生活就是自我個人的修行，當下的動念與體悟，即是「禪悟」。禪透過生活的體悟，改變個人的行為，並藉由個人行為的改變，提升心靈的平靜，思緒變得清晰，自然能正向思考的面對所有的問題並解決之。所以我學會了從多角度來看待我的人生與生活，心念一轉，發現生活竟也可以變得如此輕鬆及處處有快樂；使驛動的心獲得平復。

雕塑，是藝匠的巧手靈思，是力與美結合的藝術，也是天地素材與人類技藝的綜合結晶。雕塑原是一種最古老的造型藝術，基本上有雕、塑、刻等方法，其構成要素包含：媒材、空間、時間、質感和色彩等，強調空間設計和變化，可說是與生活密切結合而且創造複雜的造型藝術。² 雕塑媒材種類多，不同媒材其所現的軟硬、粗細、肌理…等，將呈現不同質感與心靈層次的雕塑作品，也會使作品賦予空間感及變化性的多種風貌。³

偶然的機會裡，筆者購進一塊農地，便在農地上自行蓋起了一座柴燒窯玩起了陶土，開啟一連串我的藝術創作，「柴燒」是一項非常耗費體力的工藝，從木柴的選取與搬運，到入窯點火柴燒；從作品的入窯堆疊，到不眠不休的投柴窯燒，我卻樂在其中。我從身邊週遭人物與日常生活的事件來當作我創作的題材，並嘗試用一些不同的媒材、不同技法，具像的與非具像的創作一些饒富禪意的立體造

¹艾略特曾寫過的一首詩——<<荒原>>

²〈雕塑〉，《臺灣大百科全書》，最後修訂於1999年09月09日，
<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=9920>(2013年10月16日)。

³台灣省立美術館，《謝棟樑雕塑展》，台中：台灣省立美術館，1994，頁10。

型。正如弘一大師所言：「藝術，是生活的體驗，情意的表達，沒有實際的感受，便沒有藝術」。⁴

二、研究目的

本研究利用禪學角度來延伸思考在日常生活中的內心體悟。每當創作者面臨生活的窘境，苦悶心情油然而生，在藝術創作的過程中，藉著禪學重新對生命的意義做出新的詮釋。筆者以禪沉澱心情之餘，興起了創作一系列饒富禪意與人類情緒表現之具像的與非具像的藝術表現，希望透過雕塑來顯露出創作者自己內心的渴望及日常生活中最真實的感受。故藉由藝術創作的作品有以下幾點目的：

- (一)由禪宗思想的角度，反思生活的方式，擬定研究主題。
- (二)透過研究相關理論、藝術學派，建構個人創作之學理基礎。
- (三)藉由創作理念、主題與內容、不同的技法與媒材，以雕塑創作實踐，驗證禪意人生之創作理念，呈現作品風格，提昇自己雕塑創作品質。
- (四)經由整體雕塑創作之省思，擬定研究未來創作的方向並提昇雕塑創作之品質。

⁴陳慧劍，《弘一大師傳》，台北：東大圖書公司，53頁。

第二節 研究方法

藝術的創作應有其理論基礎與創作之省思；在學理基礎的探究方面，筆者有系統的蒐集名家之雕塑創作的相關資料，客觀的評估所得之資料。再反觀筆者自身之雕塑創作，並從創作中發現問題，再以問題作為學習的起點，使創作的學習與日常生活經驗產生關聯，透過真實的生活體驗來整合筆者之創作。

因此筆者提出研究上應用到的研究法如下論述之：一、歷史文獻研究法；二、行動研究法。

一、歷史文獻研究法

歷史研究法針對現在或過去社會上種種事物的沿革變化有了解的必要，而有系統蒐集一切有關的資料，更精密的去決定其所代表或記載的事實真偽，之後再以客觀的態度加以系統化的處理，使能解釋事物間的相互關係和因果關係，以透澈明白其演進的真實情形及所經歷的過程。⁵從理論層面來看，歷史研究法是一種研究歷史及其演變經過的方法，若是從技術層面來看，歷史研究法可以探究任何過去所發生的事實。

本研究主要了解與研究主題有關之理論，所採用的文獻資料，主要為書籍、期刊、論文、網路的相關資料。在透過對於過去美術史之風格流派、哲學論述的研究與探討，找出與禪宗思想相關之藝術創作，將有助於釐清個人禪藝術之創作思考與實踐方向，其範圍為：禪的相關定義、禪之美學藝術、人生之禪意藝術探究等部分之探討，以了解禪藝術的發展過程，並豐富禪藝術表現之創作的可行性；並應用在創作上，來提昇本研究筆者之藝術創作的運用，使研究架構及內容更加

⁵ 王文科，《教育研究法》，台北：五南圖書，1999，頁 267。

完整，作品更加多樣化；並建構個人未來創作之禪意藍圖方向。

二、行動研究法

行動研究法是指供研究者將實際工作情境和研究相結合，以改善實際工作執行過程，採取批判、自省、嚴謹的研究精神，改進實務操作，以獲得專業的成長和提昇。⁶ 故行動研究之目的在於解決研究的問題，以提昇研究結果的品質。

本研究透過蒐集、分析相關的文獻資料，探討及歸納出禪意人生之藝術創造的表現特質與結合媒材之多元樣貌，擬定創作計劃及設計草圖後，進行實際創作，並探討創作藝術表現的可能性，隨時檢討改進，反覆修正計劃，引導至創作整體的完成。



⁶潘慧玲，《教育研究的取經概念與應用》，台北：高等教育文化事業，2004，頁 330。

第三節 研究範圍

研究者對禪宗思想的體悟，提升對日常生活的另一番感受，而專注於藝術創作產生的靈感，就是禪修的「悟」。研究主題深入筆者心靈，研究範圍題材透過藝術與生活的結合，使筆者得到內在心靈的清靜，進而驗證藝術可以生活化，禪意反應人生的可能性；體現筆者個人對於「禪」的領悟。本研究不只拘限柴燒的雕塑作品之探索更擴及不同媒材的創作體悟，其範圍說明如下：

一、內容範圍：

表現主體以禪意人生的思想為創作的主軸，筆者透過心靈思考，透過藝術創作產生饒富禪意的空間感與表現形式。本研究之創作僅是作者紓發其禪學生活後之藝術表現。

二、媒材範圍：

本研究之創作以雕塑的造型藝術，雕塑媒材種類多，不同媒材其所現的軟硬、粗細、肌理…等，將呈現不同質感與心靈層次的雕塑作品，⁷筆者結合異質多元之媒材使之有多重的視覺效果，賦予作品空間感及變化性的多種風貌。

⁷台灣省立美術館，《謝棟樑雕塑展》，台中：台灣省立美術館，1994，頁10。

第四節 名詞解釋

一、禪學

禪，漢傳佛教術語，隨著禪宗的發展，逐漸成為漢傳佛教中一個重要而且具備獨特理論意涵的用語。禪宗明心見性之學；凡是研究禪宗思想的都稱為禪學。⁸其大意是放棄用已有的錯誤知識、邏輯來解決問題。認為真正最為容易且最為有效的方法是直接用源於自我內心的感悟來解決問題，尋回並證入自性。

二、禪意

禪的意境。⁹生命能夠看淡並以平常心來看待的生活態度，就是生活禪。將日常生活的一切都當作是一種修行；平常心就是「道」。¹⁰在本研究中「禪」令筆者對其周遭事務有了另一種想法，從自怨自哀、鬱鬱寡歡中跳脫出來，轉而積極樂觀的面對生活之改變。

三、人生

人生可謂是人們渴求幸福和享受幸福的過程，也是人類生存直到死亡所經歷的過程。¹¹在本研究指的是作者從不同角度重新看待自己的生活，而有了不同的人生與經歷，即是禪意人生。

⁸《大辭典-中》，1985，〈禪學〉，頁 3418。

⁹《大辭典-中》，1985，〈禪意〉，頁 3419。

¹⁰吳怡，《禪與老莊》，台北：三民書局，2003，頁 179。

¹¹〈人生〉，《互動百科》，最後修訂於 2013 年 07 月 07 日，
[http://www.baik.com/wiki/人生\(2013年11月15日\)](http://www.baik.com/wiki/人生(2013年11月15日))。

四、雕塑

雕塑是一種造型藝術，以物質材料和手段製作的三維空間形象的視覺藝術。雕塑最早主要是使用雕（通過減除材料來造型）及塑（通過疊加材料來造型）的方式，在石、金屬、木、陶瓷等材料來創作，不過現代主義的雕塑，在材料及創造手法上都有很高的自由度，可以利用雕、焊接、模塑或鑄造的方式，在各種不同的材質上進行創作。¹²



¹²創藝坊，〈介紹雕塑、浮雕〉，《專屬網頁》，最後修訂於 2013 年 12 月 24 日，
<http://www.mosaic.hk/index.php/sculpture-2>

第二章 理論基礎

如前章所述，筆者因為雙親遭受病痛之故，身為人子責任所至，但因常年累月的照顧，使得筆者身心不堪負荷，情緒變得消極低落，生活目標不知在哪？或日子該如何過下去，茫茫不知所措。在一個因緣偶然的機會裡，接觸了「禪學」使的筆者重新了解人類的生命價值與意義，也因此藉著「禪」療癒了長期困擾筆者為雙親悲傷之痛。然而探討生命的價值與意義，自古而今哲學家們已有多如牛毛的論述，這些形而上之學對筆者而言都似乎太遙不可及。故「禪學」探討生命的價值與意義便成為筆者刻不容緩的生命課題。將於以下論述之。

第一節 禪的定義

一、禪的淵源

禪，漢傳佛教術語，原為禪那(巴利語：bhavana，梵語：Dhyāna)的簡稱，漢譯靜慮，在《俱舍論頌疏》中何謂為靜慮？¹³由定寂靜，慧能審慮，故慮體是慧，定有靜用及生慧慮，故名靜慮；即於一所緣境繫念寂靜、正審思慮。隨著漢傳佛教中禪宗的發展，逐漸形成一個獨特的體系。多指色界以上的四禪境界，因為佛陀與其弟子多以四禪力證入涅槃，所以四禪又稱根本定〈dhyana-maula〉。為「三無漏學」與六度之一。隨著禪宗的發展，逐漸成為漢傳佛教中一個重要而且具備獨特理論意涵的用語。¹⁴禪的精髓就是禪觀的體驗，這種體驗也是整個佛教的精

¹³郭敏俊，《禪學思想史》，台北：大千出版，2003，頁 16-18。

¹⁴蘭絲·羅斯，徐進夫譯，《禪的世界》，台北：文志出版，2003，頁 59-60。

髓，佛教思想的獲得都須經由禪觀體驗。無論俱舍宗、成實宗、法相宗、天台宗或華嚴宗，這些宗教背後都以禪觀體驗為其立宗支撐。

二、禪的起源

禪的起源應追溯到古印度原始宗教之形成的過程。¹⁵由於印度的宗教較內觀性，所以可鎮靜凡俗的雜念，來冥想宇宙的神祕，將外在所見事物的表象，歸納為一心的境界，終至豁然大悟的解脫。如禪觀在於透視人類貪瞋癡以致生定發慧得解脫。¹⁶

禪係由印度瑜伽術發展而來，在印度禪定被視為瑜伽修持術的一部分，主要為集中心念調息，目的在讓煩惱與內心的雜亂，藉此修持得到內心的解脫；是禪家坐禪之前身，也是印度採用的修習方式之一。¹⁷佛教也有這種禪定的修習，佛教由印度傳入中國，而印度所傳之禪法大致上屬於小乘禪。佛教將禪分為外道禪、凡夫禪、小乘禪、大乘禪、如來清靜禪等五類，其中外道禪及凡夫禪兩者與佛教無關；則後三者為佛教所言之禪。¹⁸佛陀認為只修四禪八定並不究竟，於是有滅盡定之創說，並融合智慧觀照的內涵，開創出屬於佛教門派的修行法門以達到空無我的境界。

¹⁵洪修平，《中國禪學思想史》，台北：文津出版，1994，頁1。

¹⁶郭敏俊，《禪學思想史》，台北：大千出版，2003，頁16-18。

¹⁷李世傑，《原始佛教哲學史》，台北：台灣佛教月刊社，1964，頁20。

¹⁸謙田茂雄，昱均譯，《何謂禪》，台北：東大圖書，2003，頁140。

三、禪學的發展

1. 禪宗的形成

早期禪宗強調不立文字，意在「不立名相」。其主要精神出於《楞伽經》。¹⁹ 禪宗所追求的是「一路所問，千聖不傳」的第一義，這種義是離一切語言文字相、心緣相、分別相的。語言文字只是作為所顯義理的媒介，真正的義理是不可以語言文字來用表達的。故佛教提倡「依義不依語」，破除對語言文字上的執著，所謂「不立文字」即依此理而成。²⁰ 佛祖拈花，迦葉微笑，不須言說，以心傳心，這便是禪家領悟佛理的途徑。

禪宗，又稱宗門，形成於唐初，漢傳佛教宗派多來自於印度，但唯獨天台宗、華嚴宗與禪宗，是由中國獨立發展出的三個本土佛教宗派。其中又以禪宗最具獨特的性格。始於菩提達摩以「楞伽」印心，提倡禪學，故後代禪者尊奉為禪宗初祖；盛於六祖惠能，中晚唐之後禪宗大為興盛成為漢傳佛教的主流，也是漢傳佛教最主要的象徵之一，至五祖弘忍時代又分為南宗惠能、北宗神秀，使禪宗得以迅速發展，以致後來成為中國佛教最大的宗派之一。²¹ 禪宗對中國文化的傳統而言，佛教最初只是一個外來宗教，從一世紀傳入中國後，一個漫長的融合過程就展開了。經過兩千多年的歷史，中國佛教已然發展出與印度佛教不同的風貌，也成為中國文化主要的結構之一。

¹⁹海倫·威斯格茲，曾長生譯，《禪與現代美術-現代東西方藝術史》，台北：典藏藝術家庭，2007，頁 56。

²⁰顧偉康，《禪宗六變》，台北：東大圖書，2003，頁 19。

²¹印順法師，《中國禪宗史》，新竹：正聞出版，1971，頁 95。

傳統認為六祖慧能大師（六三八～七一三年）是中國禪宗的開山鼻祖，它是在印度大乘禪法的基礎上吸收印度中觀思想，並結合當時中國社會情況而形成的——個大乘佛教宗派。禪宗的理論和實踐特色鮮明而獨特，可歸納為三個方面：

- (1).以肯定自我價值為理論和實踐的基礎，其代表性觀點是「一切眾生悉有佛性」、「佛性人人平等」，佛性有「自覺」功用。
- (2).以發現自我價值為修行方法和旨趣，其重要觀點為「明心見性」、「頓悟成佛」。
- (3).以生活化的修行為實踐方式，其代表性觀點是「禪非坐臥」，「離相即禪」，「搬柴運水」皆是行佛道。²²中國佛教眾多宗派之中，「禪宗」無疑的是最受矚目、最具代表性的，一般人日常生活中，「禪」的蹤跡似乎也無所不在。

2. 禪學的發展

從歷史上看，禪宗學在兩漢時期就隨著佛教的東漸而傳入中土，一般認為最早來中國傳譯佛經的主要為安世高和支婁伽讖，尤其安世高為主要人物，他譯有「安般守意」等經，為習禪者所重；²³為禪學的開端。「禪」是印度佛教本來就有的內容，傳到中國後，卻產生了本質上的變化。中國佛教早期也有禪法的傳授，直到菩提達摩東來傳法，禪宗逐漸形成，「禪」才成為主要的修行目的。²⁴漢代傳入的早期小乘禪法，修持形式繁瑣，且帶有神學的色彩。由於般若學與老莊玄學

²²謙田茂雄，昱均譯，《何謂禪》，台北：東大圖書，2003，頁156。

²³李淼，《中國禪宗大全》，台北：麗文文化，頁1821。

²⁴顧偉康，《禪宗六變》，台北：東大圖書，2003，頁72。

及儒家入世的道德修養融合；成為般若學和涅槃學相結合的中國獨特禪風。²⁵隨著佛教的中國化，菩提達摩為中國禪宗的關鍵人物，他主張「藉教悟宗」將「開悟」作為禪修的重點；這成為後來禪學與傳統楞伽禪發展的方向。禪的本質，也從「禪定」轉變成「般若」—特殊的生命智慧，從而擴大其影響，進入了社會大眾的生活。禪宗強調內心的自證，和莊子的「坐忘」、「心齋」和「朝徹」等是一致的。禪宗思想是逐漸形成的，到了六祖惠能集其大成，才真正開宗立派；而《六祖壇經》正是認識禪宗思想特質最主要的資料。²⁶

在中國歷史上，禪宗發展可分成四個時期，由菩提達摩至中國開始，至惠能大宏禪宗為止，此為禪宗的開始，可稱為早期禪宗。由六祖惠能門下，洪州、石頭二宗，發展為五宗七派，此為禪宗的發展期，時間約當晚唐至南宋初。自南宋初年臨濟宗大慧宗杲(即普覺禪師)起而倡話頭禪(又稱看頭禪)，曹洞宗宏智正覺倡導默照禪，至於明朝中晚期，此為禪宗的成熟期，又可稱為中期禪宗。至於明朝中葉淨土宗興起，此時佛教的特色為禪淨合一，與儒、釋、道三教合一，禪淨合一的影響，使得當時的僧人唯以唸佛坐禪為主，禪宗逐漸失去創新的生命力，為禪宗的衰落期，又稱為晚期禪宗，始於晚明至清朝結束為止。²⁷

初祖菩提達摩傳法以《楞伽經》相傳授的楞伽師，他們的禪法就被稱「楞伽禪」，達摩將《楞伽經》四卷授予慧可禪師，此經本身即屬真常唯心之如來禪法，作為禪教開悟之圭臬。²⁸肯定一切眾生皆有佛性，皆可成佛說。其禪法融有般若思

²⁵邢東風，《禪悟之道》，台北：圓明出版，1995，頁19。

²⁶董群，《禪與創新》，台北：東大圖書，2007，頁20。

²⁷董群，《禪與創新》，台北：東大圖書，2007，頁20。

²⁸洪修平，《禪宗思想的形成與發展》，台北：佛光文化，1999，頁101。

想，故繼承達摩禪法之後續有開展；慧可以《楞伽經》為心要，藉教悟宗，更超脫於經教之上。

二祖慧可傳法於僧璨，被奉為禪宗三祖。《續高僧傳》曰：「可後，僧璨師，隱思空山，蕭然淨坐，不出文記，秘不傳法，為僧道信，奉事絜十二年。」由此可知燦禪是以遞奉《楞伽經》以為心要，靜坐壁觀之禪者也。他提倡一種放之自然的修行，即心即佛與中國哲學結合，從而使達摩禪法更適應中國人禪修的需要。²⁹佛、法、心無二別，淨即是理做為他的修持依據。

三祖僧璨傳法道信，被奉為禪宗四祖。此後達摩禪法傳至般若三論思想盛行的南方地區，道信之「東山法門」對「般若」與「楞伽」加以論證；其中包括《金剛經》在內的大量佛教經論；³⁰法門不再侷限《楞伽經》印心一經，奠定往後禪宗多向的發展。

四祖道信傳法於弘忍，被奉為禪宗五祖。道信覺得入道要安心的「安心法門」，這種隨心自在的修行生活，成為後來修行的方式與態度。³¹道信禪法倡「守一不移」並融入「一行三昧」，而弘忍則進一步提出「守本真心」融合「金剛經」之般若。³²五祖弘忍繼承道信衣鉢後，大開法門，根機不擇，繼承發展禪學思想和禪法。其門下弟子眾多，尤以「南能北秀」最出名，他們各化一方，法蓋全國，使達摩禪學發展為中國佛教的一大宗派而興盛起來。³³

²⁹何國銓，《中國禪學思想研究》，台北：文津出版，1987，頁93。

³⁰潘桂明，《中國禪宗思想歷程》，北京：今日中國出版，1992，頁45。

³¹印順法師，《中國禪宗史》，新竹：正聞出版，1971，頁63。

³²潘桂明，《中國禪宗思想歷程》，北京：今日中國出版，1992，頁46。

³³印順法師，《中國禪宗史》，新竹：正聞出版，1971，頁72。

五祖弘忍傳法於惠能，被奉為禪宗六祖。禪宗兩大基本派別為以惠能為代表的「南宗」及神秀為代表的「北宗」。至唐武宗滅法，以寺院為主要依托的北宗禪完全衰弱，而保持山林佛教特色的惠能南宗又演化出「五家七宗」；所謂「祖師禪」，為五家七宗的禪法。由已證悟禪師指導參禪方法，真參實修，現觀親證，然後直接由師父印證適法弟子，代代相傳，心性相印，見性成佛，所以叫做祖師禪；此後禪宗成為佛教的一大宗派。祖師禪的精髓是趙州禪，而「生活禪」的理念又是從祖師禪、趙州禪證悟後的生活簡約而來。禪宗認為，一旦自悟本心，則「行住坐臥，無非是道，縱橫自在，無非是法」。

禪宗最盛行的流播地區主要為中國江南以南，集中於兩湖、兩江、廣東、福建一帶。禪宗在中國佛教各宗派中流傳時間最長，影響甚廣，至今仍延綿不絕，在中國哲學思想及藝術思想上有著重要的影響。³⁴其影響深遠，禪宗的影響力甚至推至世界各地。禪結合宗教與生活之體驗，尤其心靈精神的領悟，不但影響日常生活層面外，進而也影響文化傳承。在藝術創作方面，禪藝術的「悟」與「空」，筆者透過內心的交流及對話，找到內心的真我，而當下的感悟化為藝術的創作，並將這份自體意念傳達至作品中。

³⁴顧偉康，《禪宗六變》，台北：東大圖書，2003，頁19。

第二節 禪之美學藝術

禪學，是依於佛教智慧名相所衍生的一種思想，其大意是放棄用已有的錯誤知識、邏輯來解決問題。³⁵認為真正最為容易且最為有效的方法是直接用源於自我內心的感悟來解決問題，尋回並證入自性。其理論認為這種方法不受任何錯誤知識、任何邏輯、任何常理所束縛，是真正源自於自我的，所以也是最適合解決自我的問題的。看清楚自己的每一個念頭中所包含的貪、瞋、癡，當下就把它看破，也就是說可以把禪理解為是一種最為簡單也是最為有效的解決問題。³⁶以「禪」來看清自我內心，擺脫世俗自我羈絆，再把這份體悟結合藝術創作，呈現世人眼前。

一、禪藝術

(一)何謂禪藝術：

所謂的禪藝術，這是說不清楚的學問；何謂禪，則不可道破，因為「一落言筌，便成謬誤；若經道破，已非真實」。何謂文人美學，其最高境界是超越技術、規範的無為之作，是超越視覺形象、理智思考的無心之



圖 2-1 南宋，牧谿《六柿圖》，現藏於日本龍光寺

藝術創作。如先前文人所畫禪意典範創作，如〈六柿圖〉，如〈二祖調心圖〉，如〈鵲華秋色圖〉等；皆讓人無限玩味。解除外在束縛，回歸本來面目，單純自

³⁵柳田聖山著，吳汝鈞譯，《中國禪思想史》，臺北：臺灣商務印書館，1992，頁 200。

³⁶海倫·威斯格茲著，曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術-現代東西方藝術互動史》，臺北：典藏藝術家庭，2007，頁 25。

然地來把握生命，藝術所追求的完美境界。³⁷藝術的本質近乎禪，藝術創造重於視覺直接傳至內心的感受；禪則超越智性，訴諸直觀，而兩者皆追求絕對的境界。

藝術有時過於自我，情感濃烈舞動生命，產生動人的能量；禪則一體視之，恬淡自然，包容所有一切，使人心情平靜；跳出凡塵俗事的紛擾。



圖 2-2 宋，石恪《二祖調心圖》，129 cm寬 35.5 cm，現藏於日本東京國立博物館。

(二)山水畫的禪意蘊：

唐末五代的戰亂造成文人士大夫，追求隱逸和恬靜生活並常與山水花鳥為伍，成為一種社會的時代潮流。禪宗為生活提供理論根據，也讓中國山水畫走向成熟，奠定審美的基礎。

禪宗被當作精神寄託，如果宗炳的山水以形媚道，及王維的山水有靈，是一種外在於心帶有神秘色彩的風格，而畫家張璪的外師造化，中得心源

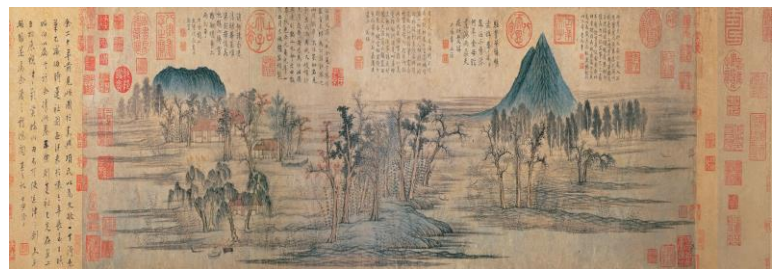


圖 2-3 元，趙孟頫《鵲華秋色圖》縱 28.4 公分、橫 90.2 公分，現藏於國立故宮博物院。

的思想，則把外在於心的「道」，內化為眾生之「心」的本身，為內心是禪宗藝術精神。風格由蘊含於外在山水的自然造化，轉變趨向現實人格的內心。³⁸

³⁷陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北：東大圖書，1997，頁 135-138。

³⁸黃河濤，《禪與中國藝術精神的纏變》，頁 236。

外師造化意指日常生活中，面對自然山水，心之間的溝通，而不再滯凝。是禪宗的頓悟，是一種內心的直觀感受，追求某種人生徹悟的心境；某種心靈瞬間永恆的體驗。畫就是心境體驗的產物，尋求內心解脫的一種方式。

荊浩：「夫隨類賦彩，自古有能。如水暈墨章，興我唐代。故張璪員外樹石，氣韻俱盛，筆墨積微，真思卓然，不貴五彩，曠古絕今，未之有也。³⁹」可見唐人的水墨山水畫興起，它代表一個時代的社會風氣，反映當時審美心理的追求，禪宗思想則是思想背景。我們透過水墨與構圖，便能深深感受其背後的禪意蘊。

水墨的自然色與禪家的自然思想是一致，人們從遠處眺望山水，山巒雲雨，青鬱蒼濃，山水中的各種顏色，渾然而成玄色。「夫陰陽陶蒸，萬物錯布。玄化無言，神工獨遠。草木敷榮，不待丹綠之采。雲雪飄颻，不待鉛粉而白，山不待空青而翠，鳳不待五色而衫。是故運墨而五色具，謂之得意。意在五色，則物象乖矣。」運墨五色，蘊含自然界的五色，五色皆由玄而生。習禪者通過墨色所表現的山水，去感悟心靈中的禪道，憑任神思馳騁，想像狂奔，毫端走神，筆下生輝。

山水畫如何傳神，如何體道，成為中國畫理論的最高旨趣，繪畫不同於文學，它以水墨的淺淡與深濃，構圖的仰俯與遠近來傳神、體道，表現出現代藝術的精神，這就是體悟在水墨山水畫中的空、淡、遠的意蘊。禪畫的任意性，是創作心靈的無限強化，透過畫面的高遠淡泊、超然灑脫，悟出其中的禪機意境，主題創作性得以無限昇華。

二、禪之美學形態

藝術與禪結合創作，禪藝術在美學範疇內的各種藝術形態，下面就各個不同面向來探究美學與禪之間的關係。

³⁹黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，頁 259。

(一)外在形式

禪不在意外在的形式，所以無所謂完美的、典範的、永恆的標準，當然就沒有不變的形體，反倒是不合常理，奇形怪狀的造型顯示其不同於人的體悟，因而禪在藝術表現上為無固定形態。⁴⁰因為，扭曲不完整的形式才是原有樣貌的真正表象，有所欠缺實為日常生活的自然顯現，不完美的本身才有可能展現真正的完美。

所有完美的事物，為世俗所愛，只限於表面。禪藝術則是欣賞不完美中，反倒在其中找到與眾不同獨一無二的完美。因此在藝術界，常有以禪畫而名世者，其實，標榜禪畫者必然誤解了禪，因為禪沒有固定的形態，一味求簡，就真的只有簡單而已，一味求醜，就真的醜陋了。一有章法，禪心就不見，成為慣性，禪機就不現，此所以自稱禪，則並非禪。

禪的特質，無章法可言，它自由自在，不被束縛，不受制於外在因素，對禪而言，外在形式一點也不重要，只要得其神髓，任何形式都能含括各種的可能。

⁴⁰張節末著，《禪宗美學》，台北：宗博出版，2003，頁 29。

(二)內在精神

禪不執著外在形式，所以能照見本心，這種狀態是自然無為的。⁴¹現代藝術日趨專業化，越來越精準，還負責行銷商業化，導致現代藝術愈益乏味。好的禪藝術其實是很簡單的，令人會心一笑，甚至允許錯誤的存在都沒關係；隨著自我本性；這卻是心無罣礙，超凡入聖的禪境。⁴²

因為無心應緣，只是隨緣而化，因而能物我交融、打成一片，創作時本心自然流露，不去經營，非計劃性，非構成性，於是有自然、澄澈的心境，或趣味盎然的幽默，或孤獨昂然的寂寞，皆清晰可見，不論拙澀、揶揄、甚至沉斂，無不隱含著鮮活的生命氣息。

(三)禪藝術欣賞階段

禪三階段，第一階段為「見山即山，見水即水」，是與觀者直覺的認知對象；第二階段則是「見山不是山，見水不是水」，從客觀實體脫離而趨向主觀心境；第三階段則從時空背景中孤離，看似依然如故，但已破法執，分析性的認知已不復見，主體的覺悟已經完成，所以「見山又是山，見水又是水」。此三階段就是描寫在瞬刻中得道，剎那間已成千古，在時間上是瞬刻永恆，在空間則是萬物一體，當然也就從一切世事和束縛中獲得解脫，獲得真正的自由，這也就是禪的最高境界了。⁴³

⁴¹聖嚴法師，《禪與悟》，台北：法鼓文化，2001，頁38。

⁴²劉墨，《禪學與意境，上冊》，石家莊市：河北教育文化，2002，頁137。

⁴³海倫·威斯格茲著，曾長生、郭書瑄譯，《禪與現代美術-現代東西方藝術互動史》，臺北：典藏藝術家庭，2007，頁25。

(四)禪藝術創作之道

怎麼才能達到最高境界，禪是頓悟，是無罣礙後本心的自然流露。⁴⁴頓悟如大死一番而後甦醒，逸境是繁華落盡後的平淡天真，不假修飾，自有豁然開朗的藝術風貌。為求悟道，禪者都有一段曲折的歷程，大多數的藝術是在形式的「簡」和內容的「寂」方面；以閒雲野鶴、靜聽松風、坐石觀雲的主題來表現脫出凡俗的追求。⁴⁵

三、禪與石窟藝術

黑格爾認為宗教利用藝術來讓人們了解宗教真理，石窟藝術因為宗教自身的需要而成為人類藝術史上迄今不可再得的珍品。⁴⁶石窟藝術是尋求脫離主體的山水靜僻處，以創造一個客觀的佛之世界，並在這個脫離主體的客體世界中棄捨自身肉體，以求精神的解脫。

石窟藝術的歷史，主要就是這個充滿宗教神秘空間的發展與衰敗的歷史，對石窟藝術的評價，實際上是對這個佛教神秘內部空間的評價。關於石窟造像出現的時期，為東、西方佛教藝術研究的主要議題，中外藝術史家推論大約在公元一世紀末、貴霜王朝的前期。

禪法流行與石窟開鑿是同時進行的，開窟主要是為禪修創造一個合適的宗教空間。我國在莫高窟在敦煌城南二十五公里外的鳴沙山東麓，雲岡石窟在大同城西十六公里的武周山側，龍門石窟離洛陽城十餘公里，前臨伊水，峭石壁立。

絢麗多彩的石窟造像，是禪僧根據不同的佛教經典，休習不同的禪法，造就不同禪觀空間的需要而雕造。佛的造像為大佛遍身刻無數小化佛像，雲岡石窟第

⁴⁴聖嚴法師，《禪與悟》，台北：法鼓文化，2001，頁40。

⁴⁵陳傳席，《中國繪畫理論史》，台北：東大圖書，1997，頁214。

⁴⁶黑格爾，《美學》，台北：商務印書館，1984，頁363。

十八窟即是以這種手法表現的。其他在石窟的內外壁面雕無數龕窟，每一龕中有一化佛，結跏趺坐，手結定印。對於禪經典籍中所出現的護法諸天、金剛及伎樂天女等形象，大都雕刻在石窟窟門和明窗左右，或是雕刻在龕楣和窟頂，在石窟中居於從屬地位。

我國石窟造像中，表現二佛共坐形象基本有四種形式，一是以雲岡第二窟為代表，把中心塔柱雕成七寶塔，塔內造釋迦佛與多寶佛共坐像；二是在一窟中，以釋迦、多寶二佛共坐像為主尊造像，敦煌第二五九窟便是如此；三是雲岡第十一窟的形式，窟南壁浮雕七寶塔形龕，龕內造釋迦佛與多寶佛共坐像；四是釋迦佛與多寶佛共坐一小龕的形式，如雲岡第十九窟西小龕。因而二佛共坐的造像題材在北魏石窟中比較多見。可推知「法華三昧觀法」是當時非常流行的禪觀之一。

47

石窟藝術是一門不自覺的藝術，是因為它只能被動借用佛教的題材內容，來實現自身的存在；表達自身的藝術形式。使得石窟藝術無意識地體現出特定的文化背景及當時的社會心理；表達出時代的審美意識及藝術精神。

⁴⁷黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，台北：正中書局，1997，頁168。

第三節 雕塑藝術探究

本章節將針對中國傳統雕塑藝術、西方傳統雕塑藝術來說明雕塑藝術的歷史，並闡述西方現代派藝術家與當代藝術家對筆者的影響與啟蒙，將在以下敘述之。

一、中國傳統雕塑藝術

中國雕塑藝術有其光輝而悠久的歷史，是我國古代文化藝術的重要組成部分。提起中國傳統雕塑藝術，首先會想到佛像，形體大而且數量也多。在當時只被當作宗教所崇拜的偶像，卻影響了中國雕塑的審美思想和風格特徵。它在題材和造型上，長時期擺脫不了印度佛教雕刻的影響。

雕塑藝術的歷史，可追溯到新石器時代，其技術起源於石器的雕削磨製和陶器的捏塑燒製。⁴⁸陶器上附有人物或動物的形象作裝飾，特別是動物形陶器，使實用陶器和觀賞陶器有了雕塑性。如西安半坡出土的獸形器蓋把鈕塑成動物模樣，既實用又好看，構思十分巧妙。

二、西方傳統雕塑藝術

(一)古埃及雕刻

古埃及的雕刻藝術不僅是古代文明的見證，對當代也是一股強大影響力。古王國時期，埃及的宗教發展過渡時期由原始的崇拜野獸和動物，轉而向崇拜人格化的神，這時產生的獅身人面與法老王顯示無上權威與死後靈魂不滅。⁴⁹埃及藝術的作用主要表現人物高度的善與美。

⁴⁸楊成寅、黃幼鈞，《鬼斧神工-中外雕塑藝術鑑賞》，台北：書泉出版，1994，頁40。

⁴⁹楊成寅、黃幼鈞，《鬼斧神工-中外雕塑藝術鑑賞》，頁135-137。

(二)古希臘雕刻

古希臘的藝術成就主要包括建築、雕刻和陶器彩畫幾個方面，其中雕刻藝術可謂希臘藝術的光輝代表。希臘雕刻分為古風、古典、希臘化三個時期，其中以古典時期的成就最大，地位最高。希臘雕刻題材大多源於神話傳說，表現心靈的健康與肉體的優美。

(三)古羅馬雕刻

古羅馬人創造了輝煌的藝術成就，其建築、雕刻、繪畫的遺跡遍及西歐諸國。在古羅馬肖像藝術的發展中，存在美化與寫實兩種傾向。所謂美化，即強調人物的英雄氣概，強調刻畫神一般的容貌和力量。所謂寫實，即忠實於客觀對象的容貌和氣質，把對象的外在與內在特徵如實地表現出來。⁵⁰這類作品最能表現古羅馬肖像雕塑的風格；審美價值也比前者要高。

三、廿世紀初之現代主義雕塑

二十世紀以來的西方美術，從羅丹的時候開始，西方雕塑也與繪畫一樣，存在兩大對立體系為現實主義和現代主義。⁵¹隨著時代的發展，科技的進步，人們審美的改變而改進自己的形式、風格和手法。以下將針對西方現行派藝術家說明之：

⁵⁰楊成寅、黃幼鈞，《鬼斧神工-中外雕塑藝術鑑賞》，頁 177。

⁵¹楊成寅、黃幼鈞，《鬼斧神工-中外雕塑藝術鑑賞》，頁 306。

(一)康斯坦丁·布朗庫西(羅馬尼亞, Constantin Brancusi, 1876
~1957 年)

他的某些作品,說他們是雕塑,倒更像是建築或工藝品。由於對形式的推崇,也促使他特別看重雕塑材料本身的材質美,並使之有獨立的價值。布朗庫西偏重於形式與形式組合的美,把大自然的形體單純化、簡練化追求難以捉摸的情與意。其雕塑語言與現代科技、建築的發展相應,大膽變形,使表面看來極為簡單的平常形體,具有深刻的涵意,使現代西方雕塑呈現出新的氣象和面貌。

綜觀布朗庫西的整體作品,他常選擇一些簡單的主題,如公雞、鳥、魚、人物頭像、吻、柱子...等等,給人有種非常簡約的印象。他不斷地透過重覆搭配不同底座,或不同材質的再現,或在比例尺寸,或在形態些許的更動,或在對稱式的左右相反下的造型呈現....等,雖然我們不明就裡,因此常讓人誤解布朗庫西在造型表現上的貧乏慣性與欠缺再突破。但深究探討,其實布朗庫西是對「原始型」有著更大的企圖心,這種「原始型」

的含義並非僅在其表層的精簡,而是有更深一層有關宇宙宏觀的概念,如他創作的「宇宙之始」,似乎透露諸多神話中有關世界生於卵,和我們中國的神話盤古開天中的「天地渾沌如雞子」不謀而合,有異曲同工之妙。

布朗庫西的作品精練簡約是源自於一種渾然天成自體成形的探討,這個「形」



圖 2-4 布朗庫西,《公雞》,1935 年,青銅,高 103.5 cm,收藏於巴黎龐畢度中心



圖 2-5 布朗庫西,《空間之鳥》,1928 年 青銅 高 137.2 cm 收藏於紐約現代美術館



圖 2-6 布朗庫西,《魚》。圖片取自郭豫斌編著,《雕塑的故事》,西安:陝西人民出版社,2009,頁 200。

其實早已存在，是大自然的蘊孕涵養，而布朗庫西所扮演的角色只是在尋求那個早已存在那兒的「原始型」，試圖開拓這想像中絕對理想渾然天成的大自然。他用十分簡單而直接的造型，將一個單純的形象加以修飾，最後達到高度的精準，他曾說：「單純不是一種目標，但是當一個人領悟了事物的真正含義，他就不顧自身而達到了單純的境地。⁵²」布朗庫西就是一個對藝術有著深刻理解的人，他那燦爛的藝術才華在世界雕塑中留下光輝的一頁。

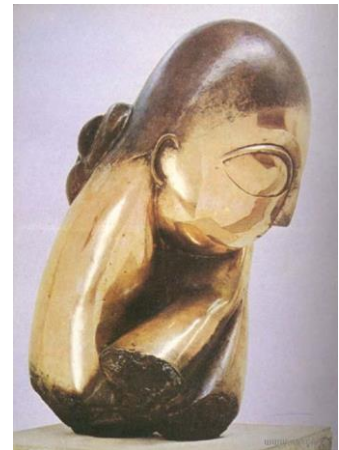


圖 2-7 布朗庫西，
《波嘉尼小姐》，圖片取自郭
豫斌編著，《雕塑的故事》，
西安：陝西人民出版社，
2009，頁 198。

布朗庫西指出：「孩提時候，我一直夢想在群樹間與太空中飛翔。我一直擁有這種夢中的鄉愁，四十五歲以後製作了鳥。我想要表現的並非是鳥的本身，而是其與生具明的飛行能力，亦即飛翔。」這麼看來，我們可以理解到，布朗庫西的確並非以特定鳥為模特兒進行再現表現，而是透過極端洗鍊化的「鳥」的影像，想要表現他所說的「飛＝飛翔」。他所追求的是足以掌握作為生命以及存在本質的寫實性，而非描寫到細部為止的對象型態之寫實性，也非只是追求型態所具有表現力的那種抽象。⁵³

一般來說，普通人之於雕塑者易得其毛，外形幾可亂真者易得其皮，作品意韻深遠者易得其肉，古往今來大師級多嗜好其骨，而布朗庫西可謂慧根深者，則可得其髓，正因如此，他才被藝術史家譽為現代主義雕刻的先驅。

⁵²郭豫斌編著，《雕塑的故事》，西安：陝西人民出版社，2009，頁 198。

⁵³神林恒道、新關伸也 編著，潘潘 譯寫，《西洋美術 101 鑑賞導覽手冊》，臺北市：藝術家，2011，頁 176。

除了對作品的造型簡潔有力外，關於材料的問題，布朗庫西也有自己特殊的敏感，他會尊重材料的性質，有關他的木雕和金屬雕塑以及石雕，在形式上有著明顯的差異。他自己曾經說過：「當你在雕刻石頭時，你會發現材料的精神和特有的性能，你的手會思考並且緊跟材料的思想。⁵⁴」如圖 2-8《沉睡的繆斯女神》



圖 2-8 布朗庫西，《沉睡的繆斯女神》。
圖片取自郭豫斌編著，《雕塑的故事》，西安：陝西人民出版社，2009，頁 199。

女神》作品中，布朗庫西精心選擇金黃色的金屬作為雕刻的材質，金黃色給人一種昏昏欲睡的暖色調的顏色，金屬質感給人光滑流利的感覺，加上眉毛和鼻子相連成一弧線，有種特別的風情，透過光線與影子的相互輝映，給人一種非常強烈的空間感。

⁵⁴郭豫斌編著，《雕塑的故事》，西安：陝西人民出版社，2009，頁 199。

(二)亨利·摩爾(英國，Henry Moore，1898～1986 年)

亨利·摩爾和布朗庫西一樣都是廿世紀偉大的藝術大師。他的創作意象與形式基本上都是取自人體，展現風格介於抽象與傳統之間，作品中常見到從實體中挖出中空，以顯示內在形體的擴散與空間的存在感，或者以另一種方式，匯聚不同的形體組合一件完整的作品。他將各類不同的媒材巧妙的做出空間凹陷與透空的表現，形成其不同他人的特殊風格。

摩爾以創作大型抽象雕塑而著名，這些公共藝術作品遍布世界各地。人體形象，特別是“母與子”或“斜倚的人形”是摩爾的創作中最常見的主題。除去在 1950 年代中短期地採用過家庭群組形象，他作品的主题

大多是女性形象。摩爾作品的最大特點是通常都包含孔洞或主體被穿透(如圖 2-10)。「橫躺的人體」的肩膀、乳房、腰部、膝蓋等，有時如同大地所湧上的山岳、岩石一般，形塑出充滿生命力的稜線，因此，得以與雄偉的大自然影像重疊，而其起伏的曲線外形，被很多人認為是摩爾受到他的出生地約克郡起伏的山丘地形的啓發。

摩爾的早期作品通常是直接雕鑿的手法創作的。1930 年代，摩爾逐漸轉向現代主義風格。他與其他幾位居住在 Hampstead 的雕塑家交流頻繁，風格上彼此互相影響。在創作過程中，摩爾通常會作大量的草圖。這些草圖大多留存下來，為研

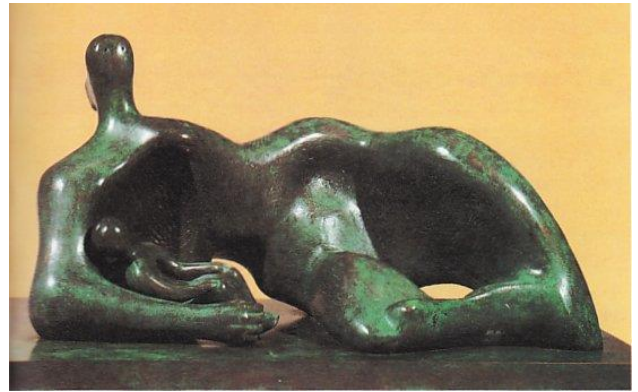


圖 2-9 亨利·摩爾，《母與子坐像神》，長 78.5 cm。
圖片取自何政廣 主編，崔蕙萍 撰文，《亨利·摩爾》，
臺北市：藝術家，2003，頁 145。



圖 2-10 亨利·摩爾，《斜倚像》，
羅馬大理石，長 220 公分，
收藏於英國倫敦泰特美術館

究摩爾創作的演變提供了直接的資料。

在雕刻邁向近代化之際，摩爾從特定故事般的人物像這種近代以前的雕刻存在樣態，將期採用為無對象造型物體，再以構起人體型態，將雕刻引導到更為自由構造複雜的抽象作品中。近代雕刻首先由羅丹從紀念碑式的故事性的時間中解放開來，將其關心轉移到塊狀本身的各種構造上。那種關心即使是在布朗庫西的場合，也是將無味的東西剝落，簡化到極限的型態；然而摩爾的場合，一方面完全以人體為基礎，同時邁進到有機的抽象型態，因此可說是近代主義中的古典。⁵⁵

摩爾的作品不同於原始藝術的單純，它曲折地、模糊地反映了本世紀以來人類探究宇宙和生命奧秘的願望，表現出主題的複合性、多重複性，使人們去猜測，去聯想，去體會。

有一次亨利·摩爾在回答記者訪問時說：「假如你是個悲觀主義者，未來就不值得對生命抱悲觀態度的藝術家，或許是因為期待太多或目的太高，對自己失望；一個人如果太過悲觀，生活就不值得過下去了，你必須基本上是個樂觀者，才能繼續工作下去。」⁵⁶大師的話語不啻提供後來雕塑學者一番值得奉行的創作思維。

⁵⁵神林恒道、新關伸也 編著，潘禧 譯寫，《西洋美術 101 鑑賞導覽手冊》，臺北市：藝術家，2011，頁 213。

⁵⁶何政廣 主編，崔慧萍 撰文，《亨利·摩爾》，臺北市：藝術家，2003，頁 106。

第四節 當代藝術家的啟蒙

(一)西方藝術家—東尼·克雷格

東尼·克雷格是英國深具指標性的重要雕塑藝術家，在國際藝壇享有盛譽。他對材料與形式的美學探索十分講究，雕塑創作發展豐富多變，在每一個時期都各自展現不同的風格和內涵，克雷格擅於處理各種雕塑的材料，巧妙善用其材料的特性來訴說材料的變化和對它的操作和思考過程而產生多元面向。⁵⁷如圖 2-11 的作品運用各式各樣的材料來呈現其欲表達的意境。因為克雷格讓傳統雕塑的塑形和量體的定義有了新詮釋，開拓材料新意義，強調材質的可變性，以及人類思想、情感、情緒、感知等抽象元素對於具體塑形的影響，並將這些隱藏在材質下富含心理層面、生理層面、社會層面的多元涵義挖掘出來並賦予形態展現，因此克雷格的雕塑獨特之處為具有源源不絕的活力，介於抽象與具象之間，隨著無止境中間形式的變異演化；讓觀者感受其雕塑變化多端的活力。



圖 2-11 東尼·克雷格，《赤緯》，青銅，2004，
240 x 231 x 360 cm。圖片取自
http://www.mottimes.com/cht/article_detail.php?serial=433&type=1



圖 2-12 安東尼·葛雷姆，《北方天使》，1989
，高 20 公尺，翅膀長 50 公尺。圖片取自
<http://zh.wikipedia.org/zh-tw/%E5%8C%97%E6%96%B9%E5%A4%A9%E4%BD%BF>

⁵⁷派崔克·艾略特、瓊·伍德、賈德·摩爾斯著，沈怡寧、韓世芳譯，《東尼·克雷格雕塑與繪畫展》，台中：國立臺灣美術館，2013，頁 4。

在本研究創作過程中，筆者禪意人生的雕塑有些材料的融合或情感的呈現，受克雷格影響頗深，其作品呈現出來的活力與感動，是本研究欲表現出來的。另外也是英國的藝術家安東尼·葛雷姆，其在英國紐卡斯爾北部所做的巨型雕塑“北方天使”，如圖 2-12，筆者採取其翅膀的構想，象徵跳脫塵世的禪意境界。

(二)台灣藝術家的影響

(1)陳正雄

近代台灣雕刻發展中，從事木雕創作的藝術家寥若晨星。陳正雄熟諳民俗傳統雕刻製作，紮實的技巧讓他純熟練達於雕鑿的拿捏，表達無礙。傳統木雕的淵源中，許多優良特質一再映現於創作中，諸如唐代流行寫實的表現，木雕人物動態上，頸脖粗短、上身裸露、腰繫短裙、屈肘、赤足以及勁健肌肉的起伏，皆見生動雄健之傳統雕刻力士像的影響。近期作品的頭部與五官表情較簡化，寫實與寫意的對比拉近，作品較完整協調。⁵⁸人像的五官細膩富含情感，流露溫和無奈的情趣，嘴突挑明一個生存的堅持，如圖 2-13《思想起》老者拉著二胡陶醉在他的



圖 2-13 陳正雄，《思想起》，1991
，千年檜木，100x57x39cm。

⁵⁸陳正雄著，《陳正雄木雕》，台中：鶴軒藝術，1997，頁 33。

生活中；人物合倚門、拄壁傳達情境敘述豐富的表現；⁵⁹其作品揚棄傳統民間雕刻因循承襲的規範，採取寫實與寫意相襯托；這些傳統木雕特質的體驗與再融合，就是他木雕創作的特色。

在禪意人生創作過程中，陳正雄的人像表情皆是淒苦、沉思、祈望與默默忍受的複雜心情，是世俗人們的寫實，認命的承受外界的壓力或命運的安排，把一切淒苦與希望往內心裡積壓，卻又充滿生命力與動態，作品給人十分內省與苦寂，也流露出一種「順應天道」的宿命觀，充滿人生哲理發人深省。

(2)謝棟樑

謝棟樑對藝術有種「3藝」的中心思想，第一個是奇異的「異」，表示要以不同於他人或有別於社會主流價值方式創造藝術。第二個是變易的「易」，意味著藝術家應該常以不同方法創不同的風格。第三個是意義的「意」，也就是說作品中要有一個中心思想和背後的意涵，才不會流於空泛。⁶⁰

其早期以誇張手法表現的瘦長人體系列，後來演變為虛形及綜合立體的表現，發展出圓、方形等半抽象人體系列。決定雕塑造型的五大因素為「材料」、「空間」、「質感」、「時間」、「色彩」等，謝棟樑運用了此五大元素，充份應用於創作上，以較光滑的肌理彰顯作品的外張性，以材質或紋理表達作品的內聚力及質感，圓弧形代表做人處事的圓融，弧形的面代表作者規



圖 2-14 謝棟樑，《蒼茫》，1994
，青銅，60x65cm。圖片取自
http://sales.artlib.net.tw/work_detail.php?imgID=17831#

⁵⁹陳正雄著，《陳正雄木雕》，頁 53。

⁶⁰楊智強，〈3 年級刺客藝術家聯展時代作品〉，《台灣醒報》，2013 年 06 月 21 日，藝文版。

律的生活形態，尖狀造型則代表作者於創作上追求卓越的象徵，而凹面或空虛部分則是做人謙讓的自勉。⁶¹如圖 2-15《奮》就是這樣人體抽象的作品。

在作品「變形系列」中，所謂「變形」是指人物作品造型，其軀體都刻意拉長、壓扁、扭曲，使與人體常態迥異，可謂顛覆和解放傳統人物雕塑造形。⁶²在人物的顏面表情，大都是淡寫輕描，重點擺在肢體表情，來凸顯作品的主題，如圖 2-14《蒼茫》，塑造



圖 2-15 謝棟樑，《奮》，1991
，青銅，37.5x40x36.8cm。

圖片取自

http://blog.artlib.net.tw/author_album.php?act=viewpor&apid=1096&ename=xiedongliang&pid=16112

一個身軀頎長、形消骨立，疲軟而無奈的人，仰首向天，大有「天地悠悠；獨愴然淚下」之慨。其作品表現一直能以人為中心，強調人與人之間的扶持和關心，並肯定人性的尊嚴和價值。在本研究禪意人生創造饒富禪意的造形人物的同時，也能加入謝棟樑的創作風格，使筆者想要表達的主題或精神層面，藉著人物肢體表現或代表意義的抽象創作表現出來。

也許只有在禁錮的自我與苦痛的生命中，苦尋不得時驀然回首，身心放下，才能衝破世俗規範，禪境才有可能出現，讓情感自然流露。藝術家的創作常會無心以合禪，因本心的自然躍動，乃跨出「時代」的侷限，這就是真正的「當代」藝術，真能自由自在，不被束縛，才是當代藝術。

⁶¹謝棟樑著，《謝棟樑雕塑展》，台中：臺灣省立美術館，1994，頁 4。

⁶²謝棟樑著，《謝棟樑雕塑展》，台中：臺灣省立美術館，1994，頁 5。

第三章 創作理念與形式實踐

在人生的過程中，沒有永遠的順遂。筆者因為親人遭受病苦的折磨，長期累月的心理壓力堆積，造成心靈的空虛與疲憊，雙親成為心中的重擔，自己也喪失如何前進的能力；起心動念的瞬間，煩惱應蘊而生。思慮的混亂，導致行為與思考方向失控，心的迷失迷惘，連帶影響未來的生活品質。

藉著禪的開悟，停下腳步的霎那間，四周一片空寂無聲，捫心自問，生活有沒有想像中的那麼痛苦？生命的意義是什麼？人生就是這麼過了嗎？真是如此嗎？就如禪所說：萬般煩惱皆源於自己的心念之間，所有的一切都是虛無，每一秒、每一刻都不是恆常不變的，每一個當下都即是改變。禪主張頓悟及個人的體驗，因為每一個人心念被世俗蒙蔽的情形不一，能否可達悟境皆不知，唯一確定的是「自心自有佛」，眾人都可以到達宇宙和諧的化境，只是在世俗中眾人都被那執著慾望的嗔念所覆蓋，如何藉著生活體驗而轉念；則屬個人自我的體悟。

禪宗思想沒有高深的禪法，只有落實生活的修行，動靜皆可修。在簡單的生活都可以悟出大道理；而藝術所表現的精神意涵，也就是自我的生活態度與意念。筆者透過藝術的創作，來呈現心靈的領悟與昇華，表現其生命體驗的方式。

第一節 創作的內在理念

在禪的說法裡，所有外在的實像與煩惱，都是出自內心的心靈慾望，所產生的假象。透過禪修的過程與藝術創作的實行，將禪生活與藝術連結起來。本研究之藝術創作透過對生活體悟的實踐，將生活禪的精神落實於藝術的表現之中，不侷限於傳統的技法，結合異質媒材轉化產生禪意主體，提升筆者藝術創作於心靈心境的多元表現性；創作理念如下所述：

1. 筆者由禪學思想所得到的感悟，淨化的心靈透過藝術創作賦與作品生命力，藉著藝術創作的過程也讓筆者找到真我，體驗生活的「心」創作經驗。
2. 筆者從煩惱的人生透過禪意來追求心靈自由與創作的自由精神相同，在藝術創作自由意識的狀態下，創作靈感油然而生，把當下的心靈感悟當作藝術創作的專注來源；也是筆者自身心靈上的修為。
3. 禪意人生藝術作品所呈現的造型、意境、媒材或表現手法，是「心」的創作過程。筆者當下的頓悟才是藝術創作所要表現的重點，而創造過程中意念專注的精神，將進而感知人生與生命存在的價值。
4. 修行貴在自心的澄悟，藝術創作亦是如此，不依循傳統古法的技巧表現，內心的體悟，透過柴燒自由的顯現；營造獨樹一格的作品風格。

筆者經由上述創作理念，創作「想飛」、「問佛」、「開悟」、「意興遄飛」四個系列作品。

第二節 創作的形式

本研究針對筆者個人透過禪的體悟，將生活的經驗，藉著藝術創作將心靈感受表現在作品上，讓筆者的藝術創作由技術層面的探索，昇華至心靈層面的抒發。

在禪意人生系列中，筆者以禪沉澱心情之餘，興起了創作一系列饒富禪意與人類情緒表現之具像的與非具像的藝術表現，希望透過雕塑來顯露出創作者自己內心的渴望及日常生活中最真實的感受。

在禪意人生的人物造型，有以象徵佛教的佛首隱喻世俗慾念的起落，淡然的看待人間的芸芸眾生，當慾念昇華至宇宙天地之間，心念自由無所縛。透過翅膀的羽翼飛離內心原有的束縛，使自我得以重生，回歸於宇宙天地純淨之心靈化境。老者伏琴即是將一切的假象拋除，讓自我的心靈變得更開闊自由；回歸到最自然恬靜的生命律動。而非具像的禪意，是無罣礙後本心的自然流露。⁶³因為無心應緣，只是隨緣而化，因而能物我交融、打成一片，創作時本心自然流露，不去經營，非計劃性，非構成性，於是有自然、澄澈的心境，或趣味盎然的幽默，或孤獨昂然的寂寞，皆清晰可見，不論拙澀、揶揄、甚至沉斂，無不隱含著鮮活生命氣息。

禪不執著外在形式，所以能照見本心，這種狀態是自然無為的。⁶⁴頓悟如大死一番而後甦醒，逸境是繁華落盡後的平淡天真，不假修飾，自有豁然開朗的藝術風貌。隨著自我本性；這卻是心無罣礙，超凡入聖的禪境。⁶⁵

筆者在人生迷惘中找到自我生命的新意義，結合禪學思想的藝術創作，表現出禪意的意境。如何找到心靈的自由，端看個人何時拋開心靈上自我的束縛。禪學提供我們人生的一個方向，而體悟則是開啟心靈的鑰匙。體悟的當下，也是掙脫煩惱枷鎖的瞬間。

⁶³聖嚴法師，《禪與悟》，台北：法鼓文化，2001，頁40。

⁶⁴聖嚴法師，《禪與悟》，頁38。

⁶⁵劉墨，《禪學與意境，上冊》，石家莊市：河北教育文化，2002，頁137。

第三節 創作媒材與技法之探索

一、藝術家如何選擇材料

雕塑家面對材料，首先映入腦中的是材料的選擇，而後是如何處理，以及對材料的探討，以期開發出豐富的材料與形式和內容的關係。傳統上，雕塑家以石、木、土、金屬等材料，現今社會發展連帶出其他各種材料如水泥、石膏、樹脂、塑膠等新材質。藝術家選擇材料時應該注意材料會引起我們物理及心理上的反應。在物理上，我們面對木質表面的粗糙，石質的堅硬，瀝青的沉黑。心理上，我們感受到木頭的溫暖，石頭的寒冷，瀝青那種發黏的感覺。⁶⁶許多當代的雕塑，材料多半帶給觀眾在觀看作品時所引發生理及心理的反應。因此每位藝術家依個人偏愛，選擇會平緩或強調個人感覺的材料。除了材料給人不同感受的特性外，材料也來自民族性、環境或特殊情感的材料(如東方民族對木、石、竹的使用)。說明了材料反應出其天生特質的同時，也包含材料背後屬於人文歷史的隱喻。⁶⁷

藝術並不是一種技藝，而是情感的表現。⁶⁸對於一位現代藝術家而言，他必須不斷審視自己的新感受，發掘適合自己的材料，給予作品新的表面與內涵。藝術創作過程中，藝術家不該忽視或棄絕傳統材料與新的材料互相配合的可能性，藝術家若不能調和材料固有特質以符所需，只顧一味利用材料去造就一個形體，恐怕仍未了解材料在雕塑藝術中所扮演的重要角色。在禪意人生的雕塑中，筆者嚐試各種不同的材料作結合來呈現筆者不同角度的選擇，懂得接受與包容，將有不同的體悟。故雕塑家在材料選擇的過程中，應該懷著開放的胸襟，不要過分壓抑了對材料觀念和用途上的開括，並能將材料置於一個寬廣的範圍內思考是有助於創作者的構思。

⁶⁶侯宜人著，《自然、空間、雕塑-現代雕塑透視》，台北：亞太圖書，1996，頁 99。

⁶⁷侯宜人著，《自然、空間、雕塑-現代雕塑透視》，頁 102。

⁶⁸李硯祖著，《造形藝術欣賞》，台北：五南圖書，2002，頁 39。

二、創作的媒材探索

各種媒材都有自己的特點，將影響雕塑過程和雕塑形象審美面貌，使雕塑作品具有不同的材質美。藝術的表現方式都表達出當代藝術家的省思與當時生活形態的具體表現。隨著科技的演進，資訊的發達，材料的多元化運用與豐富性成為藝術創作者傳達創作意念的主要媒介。

因此，在創作上現今的媒材運用也有很大的轉變，人們視覺經驗逐漸改變，帶來全新的視覺經驗與效果。傳統陶塑作品材料的選擇都較為單一，所產生的視覺效果與感受都較為單調，但反應現代美學在藝術上的創作似乎還可以更加具有豐富性。

身為一為藝術創作者應當掌握材料，利用材料，選擇材料時應配合作品構圖的合適性。本研究媒材使用以分析材質做為藝術創作宗旨的非定形主義，非定形主義的創作運用各種手法在作品中留下痕跡，來表現藝術創作者所要表達的藝術語言。透過作品表達創作者內心自我對話的想法；進而與欣賞者產生一種直接面對面的對談。

1960年以後，現代主義藝術思潮，在立體的雕塑藝術中，創作風格為不確定、隨意的、矛盾、無解、無本質的特性，將原先純粹藝術美學觀點推翻，使用的材料取而代之的是複合媒材的多元組合；賦予藝術創作新的詮釋與多元性的運用。於是筆者開始蒐羅可以與陶塑相結合的新材質，來使藝術創作呈現多元的新感觀視覺與貼合主題的發揮。常見雕塑媒材主要有石膏、木材、石料、金屬(如：銅、鐵、不鏽鋼…等)。

在創作過程中，筆者為了捏塑出內心複雜的心緒轉變，多元媒材的運用豐富了創作的語言。在媒材的質感表現，對藝術創作的視覺感受是相當重要，如：木頭的溫暖、石頭的寒冷等媒材特質。藉著媒材的拼貼與結合成為我們熟悉的符號

與肢體呈現，來找到藝術創作者所要表達最原始的思想狀態。在禪意人生的系列作品的媒材以土胚、石膏粉混合批土、色粉、樹脂的石膏材料、陶土、銅、壓克力等媒材進行創作，應付筆者的構圖巧思，製作出形體起伏的細微變化，來營造各種筆者心象的複雜思緒及慾念的轉變，體現禪意人生的真諦。

三、創作的技法探索

(一)柴燒之技法

柴燒淵源來自於中國，近代盛行於日本，而日本柴燒陶的風氣有其源遠流長的文化基礎，自然質樸、無矯揉人工造作的美感，配合茶道文化及飲食文化的推行下，日本的陶藝工藝師因而創造出各種粗獷、隨機的柴燒作品，不但成為日本陶藝的一大特色，更受到國際陶藝的推崇，日本柴燒陶的形式、風格因而影響到美國澳洲等地的陶藝創作者。

柴燒是一種古老的技藝，燒窯難度相當高。柴燒作品的成敗取決於土、火、柴、窯之間的關係，環環相扣，是多次燒成實驗調整所獲得的心得，不是靠運氣。

(1) 土

土質和土胎的配方是決定作品好壞的關鍵，柴燒的垂煉中，土胎與火交融，經過火炬及火痕引出紅榴、黑榴、胡麻、閃光銀等顏色，甚至一件作品呈現七彩色澤，在溫和的火侯配合之下，表面亦能呈現斑駁點狀的特殊效果。由於柴燒控制困難，人力、物力成本又高，所以對陶藝創作者來說無疑是項挑戰，但柴燒作品渾厚內斂的質感「火痕」與「灰釉」每每在作品上產生意想不到的效果。⁶⁹

⁶⁹羅石，〈認識..現代柴燒陶藝〉，《奇摩部落格》，最後修訂於 2006 年 06 月 21 日，

http://tw.myblog.yahoo.com/jw!HgpfHZOTQue_O1pYcm1B/article?mid=144 (2013 年 12 月 1 日)。

(2) 窯

窯體的結構決定火在窯內的走向，而火的走向除了決定坯體的落灰量外，更是窯內溫度不可或缺的決定因素。

中國的傳統思想陶匠是「百工」之末，陶器只為了服務生活飲食器具所需，可說只有生活實用陶，而無創作陶。當十二、三世紀西洋文藝復興，大量的雕塑家興起，如米開朗基羅之流，正為歷史創下一部偉大的西洋雕塑史，同時代的中國元朝，雖浩稱陶瓷之國，但也只是茶碗花瓶之類的創作。因為長期遭到忽視，因此在這方面的科學數據都付之闕如，坊間書本資料也相當缺乏。筆者為蓋一座柴燒窯，除了走訪新化、大寮的磚窯場外，更不畏辛勞，遠到南投水里蛇窯取經。台灣柴燒近幾年風起雲湧的興起，每位陶者都將這方面知識視之禁臠，「家有蔽帚，享之千金」深怕別人搶食這塊大餅一樣，因此想蓋一座柴窯可說是歷盡千辛萬苦。

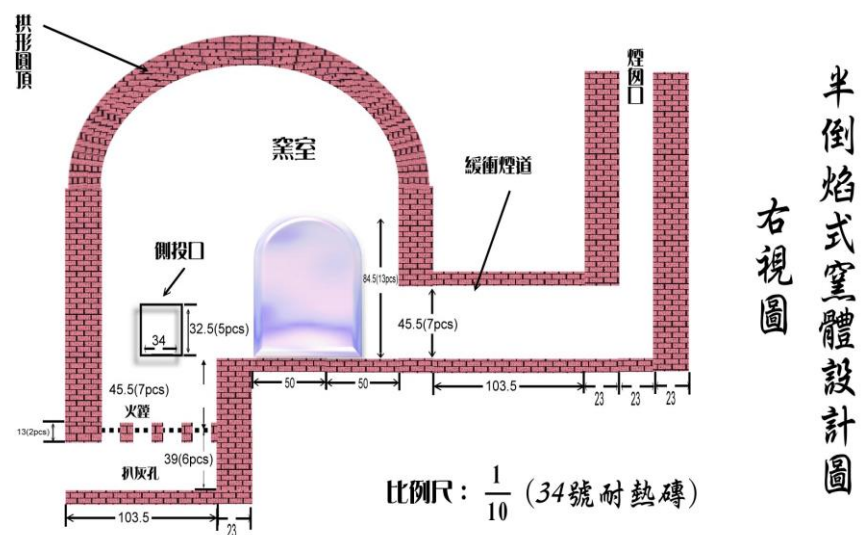


圖 3-1 筆者工坊的窯體結構右視圖。

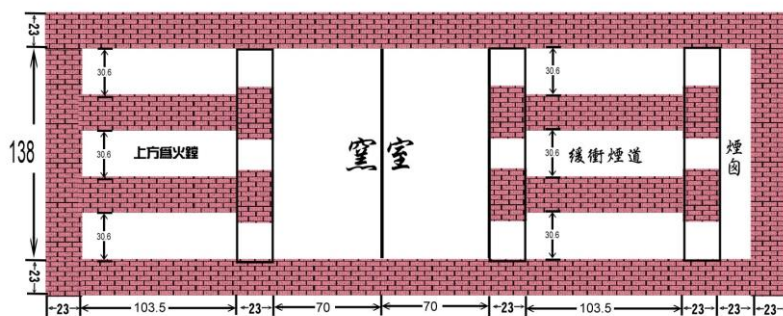
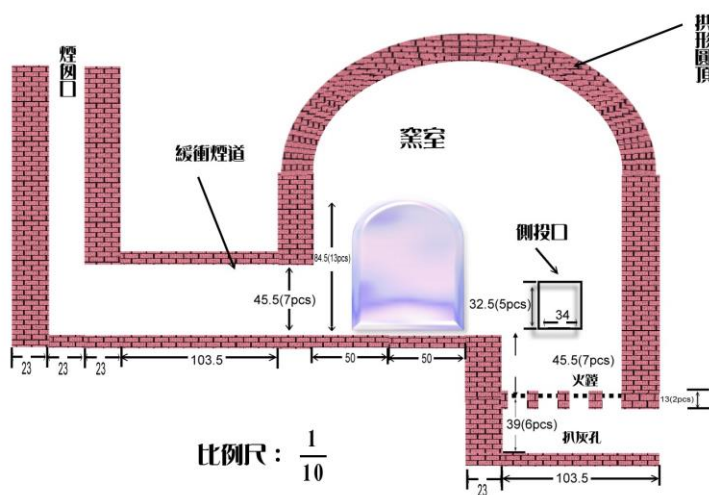


圖 3-2 筆者工坊的窯體結構俯視圖。

窯體結構因為煙囪效應的關係，視火由火膛至煙囪的走向大抵可分為直焰、橫焰、倒焰與半倒焰。筆者自行設計建造的窯體結構參考蛇窯結構（亦可稱之為「登窯」，取其一階一階，步登而上之意），而將其縮小結構，是屬橫焰與半倒焰式結合之窯體結構。如圖 3-1、圖 3-2、圖 3-3。



半倒焰式窯體設計圖
左視圖

圖 3-3 筆者工坊的窯體結構左視圖。

根據新唐人亞太台 2011 年 3 月 10 日的採訪報導：

享受簡單生活、熱情創作的人們，其實就在你我身邊。帶您到台南的「停雲柴窯」，這是由七位熱愛陶藝創作的藝術家們共同創立的。最近他們的正在台南市方圓美術館展出，要將「反璞歸真」的理念，分享前來觀賞的民眾。

沒有複雜的創作理念，只有單純對燒陶的喜愛，七位愛陶玩家，共同籌建停雲柴窯，在這裡共同創作了無數件陶藝作品。

藝術家 黃福昌：

「要說哪一件作品是最好的？應該是每件都是精緻之作。我們每一位成員其實對每一次的柴燒，都抱著很大的熱忱還有喜悅去參與，所以說我們這個團隊，感覺上大家蠻融洽的。」

不追求造型上的新穎，重視作品從無到有的過程，以及影響最後作品的細節因素，正是這群藝術家們所要表現的。

藝術家 翁士傑：

「柴燒因為它有很多相關的因素在運作，譬如說：火的流向、用柴的選擇，甚至升溫的方式。而且柴燒的東西，它一般的表現是比較古樸的。」

窯主 尤偉瑜：

「就是返回到最原始的方式，這是我們的天性嘛！大家都會想說落葉歸根、反璞歸真這樣。」

不同一般電窯釉燒，柴燒的製作方式，動輒耗費六、七噸的龍眼木，七天七夜的柴燒過程，辛苦自然不在話下。即日起這些作品在台南市方圓美術館展

出到五月底，有興趣的民眾可以去體會這群藝術家們，對陶藝創作的熱忱和動力。⁷⁰

(3) 柴

柴燒的坯體不施釉，所以木柴燃燒後的落灰便成了最天然的灰釉，而各種不同的木柴所含的微量元素不同，落灰在高溫下熔融後，所呈現出來的色澤便有所不同。大抵比較耐燒的龍眼木呈現出比較土黃色澤；而相思木則呈現出較為墨竹綠色澤。



圖 3-4 筆者工坊裡堆積如山的龍眼木柴。

筆者柴窯座落於台南楠西區，是一個盛產龍眼水果的城鄉，龍眼每產幾年後就必須疏枝，否則龍眼會越結越小，而疏枝下來的龍眼木柴，便成我柴燒來源的大宗，如圖 3-4。



圖 3-5 筆者柴燒時窯內的爐火，真的是名符其實的火舞。

(4) 火

古代中國兩位鑄劍大師莫邪、干將以身投火而成名劍。以往總是不懂為何莫邪、干將非要以身投火才能鑄

⁷⁰新唐人亞太電視，謝淑芬 陳錫暉，台灣台南採訪報導，2011年3月10日採訪報導。網址：<http://ap.ntdtv.com/b5/20110310/video/54189.html>

成名劍？當我置身柴燒之後，看見火在窯內跳著火舞時，那樣令人目矚神炫，還真的會令人產生錯覺，好似一位婀娜多姿的少女不時扭著身軀向你邀舞一般，難怪干將不惜縱身一跳，就為了成就那千古的一把名劍了。如圖 3-5

龍眼木灰大約在窯溫 1230°C 才會開始溶融，古時候燒窯全憑感覺與經驗，不似現代有精確的測溫棒可供參考窯內溫度，如圖 3-6。當窯火大約在 1000°C 時，火的顏色忽藍忽橘；當窯火高達 1200°C 時，窯內因耐火磚吸足高溫而呈橘紅色澤，而火則呈透明顏色，也因為窯體



圖 3-6 柴燒窯的測溫計。

必須承受這樣的高溫，窯體至少必須採面前市

面上的 SK-34 號耐火磚砌

成，SK-34 號耐火磚可承

受到 1350°C。這時窯內溫

度極高，投柴尤其必須注

意自身安全，因為這時從

窯口投柴，每一開啟窯

門，雖有一段距離，但仍

感灼刺，也因為這股灼刺

感，古者陶工才得以研判

窯內坯體是否燒結，如圖

3-7；由此判斷木灰是否溶融。

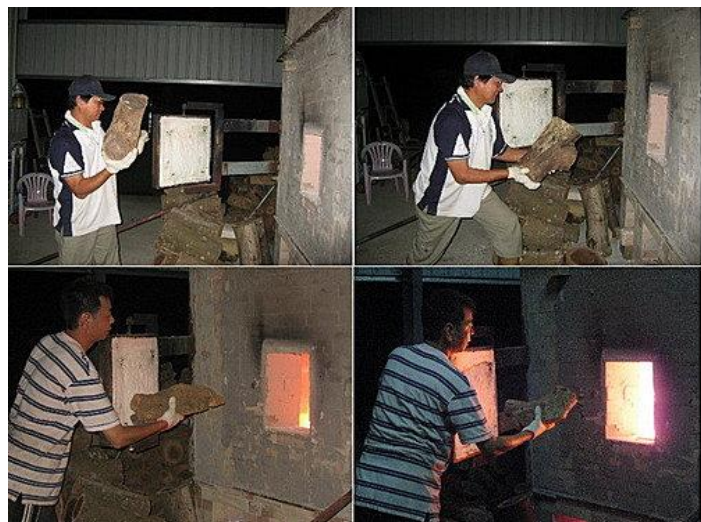


圖 3-7 柴燒時「投柴」操作圖，柴燒窯內溫度達到 1000°C 左右時，

火的顏色忽藍忽橘。

另有一種判斷窯內木灰是否溶融的辦法，就是在作品排入窯內時，先將試片放在設計窯體時預先設計好的觀火孔旁，待一定的溫度後，可以打開觀火孔將試片挑出觀看，窯內木灰是否溶融？此法最為精準，如下圖 3-8、3-9：



圖 3-8 筆者工坊的柴燒窯，觀火孔前後上下各一個



圖 3-9 窯內高溫挑出試片操作圖，柴燒高溫時從觀火孔挑出試片



圖 3-10 冷卻後的試片，從試片的成色可以看出高溫時窯內的氣氛，更能藉此判斷此時窯內的溫度

柴燒作品不上釉藥，體表的色澤完全來自土胎、火候和木灰的交融，藉由自然落灰留在作品上形成一種自然釉，燒製過程留下的火痕，也為作品構成人工難以達成的美妙紋路。柴燒直接反映著陶者的心境、思想、觀念，這些在強烈窯火淬煉時所產生的作品，的確讓人驚豔，越看越耐看是柴燒作品的迷人之處。筆者也深受柴燒的吸引，在禪意人生的作品系列中，結合不同材料，進行柴燒，就像在人生的過程裡，遇到困難由不同角度去看待，你將會有意想不到的收獲與體悟。

(二)創作之技法

雕塑是由「雕」與「塑」所組成的空間藝術，雕塑創作所使用的材料不同，「雕」原是指將木頭或石頭不需要的地方削減，在藝術創作就是除去不要的部分，「塑」就是將可以捏塑的材料如黏土、陶土、水泥等，塑造成為立體造型；⁷¹利用此原理創造出各種素材的組合架構，結合雕與塑使藝術創作各種形態造型逐漸形成。藝術不僅是一種美的藝術，更是一種自由的藝術；⁷²雕塑創作者利用其形態語言來傳達自己的情感，和觀賞者相互溝通；此意象必須經歷人的感知意識，透過視覺概念而達到對物像的表達。

雕塑本身實際上就存在三度空間的實體，從四個不同角度去看，一件雕塑能呈現出四種完全不同的造型和空間，但它們又是互相聯繫、互相依存、不可孤立看待的整體。因此雕塑比繪畫在空間上多了一個向度(即深度)，而繪畫只是在平面上表現立體形象而已。

雕塑就技法上而言大抵分成「直接雕塑」與「間接雕塑」兩大類型：

1.「直接雕塑」就媒材上而言大至可分為木雕、石雕、石膏直塑、陶土素燒、金屬焊接、玻璃纖維 F.R.P 直塑，就現代材料科技日新月異而言，當然還有很多其他被利用來當作雕塑的素材，就筆者兩年視媒系的研究所求學生涯，當然無法一一確實認識與了解，認真說來，若想對雕塑媒材的種類與比較有一番認識，還真的必須當做一門專題來研究不可。

筆者的《問佛系列之「功德圓滿」》、《開悟系列之「領悟」》與《逸興遄飛系列之「焚香操琴證菩提」》即採「直接雕塑法」技法成型，而媒材則屬陶土素燒，因為成型後直接進窯燒製，所以不能是實心製做，只能以盤條法慢慢加高堆疊成

⁷¹李良仁著，《雕塑技法》，台北：藝風堂，1986，頁8。

⁷²李硯祖著，《造形藝術欣賞》，台北：五南圖書，2002，頁38。

型。如此技法成型最大的缺點是製作過程非常緩慢，每每要等陶土皮革化後才能再進行下一步驟的工序，而且人體比例不易掌控。

在製做過程中，陶土的施作必須掌控得宜，土與土的接合不得有空氣，否則在窯燒的過程中很容易爆裂。

除了土與土的接合不得有空氣外，陶土的厚薄也是決定窯燒是否成功的最大因素。如果陶土購自廠商，以目前市面上各家廠商的陶土，賣給消費者是絕不可能抽真空煉製過，因此如果直接拿來雕塑作品，作品的厚度如果太厚，陶土裡一



圖 3-11 直接雕塑成型 1



圖 3-12 直接雕塑成型 2

定包有空氣，在雕塑完成時不易發覺，待作品乾燥後也不一定會龜裂，但等窯燒時，因為高溫的關係，此時作品一定會因此而爆裂，也因為如此常讓雕塑者扼腕不已，筆者也常因此之故而使得作品功虧一簣。如圖 3-11、圖 3-12 即為「直接雕塑」。

2. 「間接雕塑」時若將原型翻模成石膏外模，大都翻製成水泥、陶土塑燒、玻璃纖維；若翻製內、外模時，大都鑄造成銅製品、鐵製品、鋁製品。以下就原型翻製成 FRP(玻璃纖維強化塑膠)操作示範。





圖 3-13 原型翻製 FRP(玻璃纖維強化塑膠)操作圖 1，原型塗隔離劑，以便脫模





圖 3-14 原型翻製 FRP(玻璃纖維強化塑膠)操作圖 2，灌注石膏



圖 3-15 原型翻製 FRP(玻璃纖維強化塑膠)P 操作圖 3，石膏模成型



圖 3-16 原型翻製 FRP(玻璃纖維強化塑膠)操作圖 4，由石膏模再翻製 F.R.P



圖 3-17 原型翻製 FRP(玻璃纖維強化塑膠)操作圖 5，F.R.P 成型



圖 3-18 原型翻製 FRP(玻璃纖維強化塑膠)操作圖 6，上色



圖 3-19 原型翻製 FRP(玻璃纖維強化塑膠)操作圖 7，上色完成



圖 3-20 原型翻製 FRP(玻璃纖維強化塑膠)操作圖 8，施以滑石粉，使其更具仿古作用



圖 3-21 原型翻製 FRP(玻璃纖維強化塑膠)操作圖 9，成品裱褙裝框

原型製成石膏模後，亦可利用陶土壓模技法，製成另一種不同媒材的作品，
如下圖：



圖 3-22 石膏模翻製陶土操作圖 1，陶土壓模技法

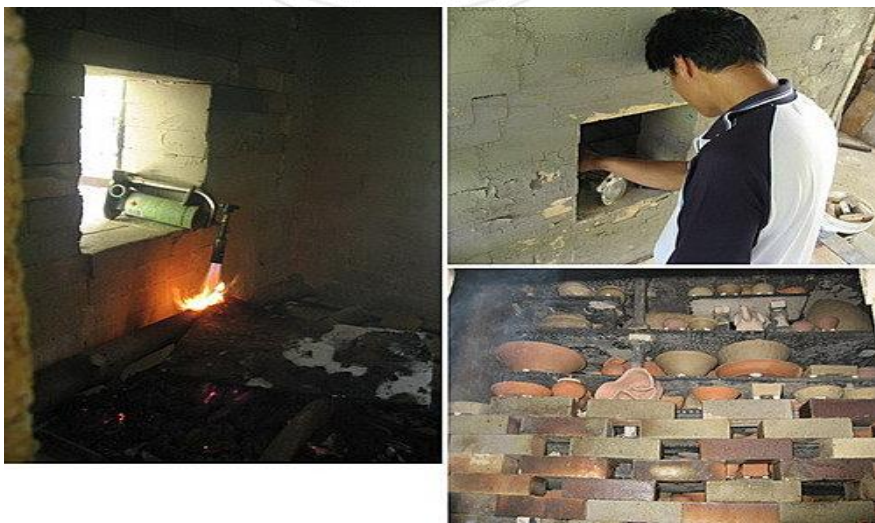


圖 3-23 石膏模翻製陶土操作圖 2，進窯柴燒



圖 3-24 石膏模翻製陶土操作圖 3，柴燒成品

在禪意人生的創作系列，以複合媒材的陶土創作為藝術表現的主體。捏塑的構思上，從具象至沒具象的抽象表現，視為筆者的一種心靈轉變。在藝術的表現語言，漸趨簡化，以心象的抽象描寫取代寫實的細部描繪；提昇藝術精神的呈現。

色彩方面的運用，簡化至單色系或同色系的紓發，以生活大自然的色系如：土色系，純粹的色彩運用，象徵回歸原始生活表現最單純的本質，藝術上的表現也代表筆者思緒與心情的轉折起伏，由原來複雜趨於簡化的心境改變。

技法上，應注意以下幾點：

1. 共性與個性的結合，即概念與具體相結合。
2. 具體與不具體的結合，才能擺脫圖解式與流於表面現象。
3. 虛與實的結合，開拓藝術創作聯想的無限空間。
4. 構圖要嚴謹，便於欣賞。
5. 注意作品形象的刻畫，以及其明暗、圓潤和線條的處理等。
6. 作品簡練易懂，不局限表面現象。

研究中筆者以土胚捏塑各

式各樣的具象與非具象的人物造型，再搭配各種媒材呈現不同視覺感官效果，部分作品嘗試以琉璃澆注並任其流下產生流動感，如圖 3-25，並窯內燒烤透過火炬及火痕引出土胚的天然釉色，呈現不同的色彩分佈與顏色變化。也有結合壓克力媒材使作品有透明折射的空間感，及讓主體明顯呈現於觀賞者眼前，展現不同視覺效果。



圖 3-25 筆者嘗試以琉璃澆注並任其流下產生流動感的創作作品

在圖象的象徵意義上，筆者擷取佛教象徵的佛首圖像、象徵自由的羽翼、恬然自得的老叟及非具象的人物傳達禪學的意念。意念的流轉與個人的心靈體悟，禪意人生的系列作品原本就屬於意識形象的表達，無法言喻及完全具象傳達。故藉著本研究的藝術創作，經由人物的造型及媒材的多元處理過程，專注筆者本身體悟的禪學精神，進而將意念昇華，重新體會生命本體存在的價值與意義。

第四章 作品分析與詮釋

第一節 作品分析

這兩年的碩班求學生涯讓筆者最感收獲的是認識各類不同媒材的質感與技法，正如林正仁老師勉勵筆者的話：這是難得的體會，一輩子可能就這麼一次。兩年來除了要面對論文的寫作之外，還要苦思作品的造型設計，更要針對不同材質間不同的技法加以學習與嚐試，可說是收獲豐碩。以下就筆者兩年來對於本身的學習心得與創作作品的改變加以分析。

一、入學前的學前經驗

從事教職廿餘年，於民國八十七年請調回鄉服務，於閒暇課餘，喜歡偕妻兒參觀美術館。一次在東門美術館巧遇一位陶師在示範陶藝創作，從此便與陶藝結下宿緣。

學陶之初，總以為生活的樂趣便是能隨自己的意願，造出符合自己用處的隨身器物，發現自我，不隨波逐流，是一種人生哲學。因此，作陶也很隨性，所以失敗率極高，至今留存下來的只有《寧靜海》作品。這個時期，作陶似土法煉鋼般，缺乏科學的記錄以資傳承，而配釉就像清朝督陶官所著「陶冶圖說」所云：

「泥十盆，灰一盆……」這裡加一點、那邊加一點，毫無理論根據可言。

之後，漸漸體會土、釉、火三者展現了作品的生命，表達了陶者的意境，豐富了作陶者的生活情趣。各地黏土具有多種不同的呈色效果，燒結溫度也不盡相同，施釉後更有多種不同的變化，這些都令我深深著迷。每次作品出窯時，總是懷著忐忑興奮的心情面對，就像那句廣告詞一樣：「既期待，又怕受傷害」般，



圖 4-1-1 尤偉瑜，《寧靜海》，
2000 年，14x13x20 cm

整夜守著窯爐像極守在產房外的父親一樣緊張。這也是令我樂此不疲的最大原因。這時期的作品這較為豐富與多樣性，有生活陶作品，如《茶壺》、《貓頭鷹燭台》等；釉色方面也較有變化，如《月壺》的縮釉、《糖果盒》的青瓷、《天眼鐘》的油滴等皆是這個時期的代表作品。



圖 4-1-2 尤偉瑜，《茶壺》，
2002 年冬，12.5x9 cm



圖 4-1-3 尤偉瑜，
《貓頭鷹燭台》，
2002 年冬，9x14 cm



圖 4-1-4 尤偉瑜，《月壺》，
2002 年 6 月，20x8x22 cm



圖 4-1-5 尤偉瑜，《糖果盒》，
2002 年冬，14x5.5 cm



圖 4-1-6 尤偉瑜，《天眼鐘》，
2002 年 5 月，34x20 cm

我國自古價值觀念視百工為末技，雖然這種觀念早已不符現代潮流，但若此項工藝技術沒有理論做為基礎，沒有整體系統為根據，充其量只不過是個「陶匠」，毫無藝術價值可言；為將這幾年習陶的經驗，作一個較有理論系統的整理，所以決心報讀視覺與媒體藝術學系碩班，讓心靈做個沉澱。就像鄭愁予的「寂寞的人坐著看花」詩集“刺青之美”一詩中寫著：

用豐腴呈露唐宋

以水潤絢染明清

所謂體熱 這新出爐的現代曲線

自腰以下

剛好是雙手盈握

就這麼這樣溫存著

連身也都刺了青的

一隻花鉢

這個時期筆者的作品很明顯可以看出花器是花器、茶器具是茶器具，每一件作品都是有固定的用途，作品充其量謹能稱作「用具」，「用具」講求的是實不實用，好不好用，實用性大於觀賞性，跟雕塑根本沾不上邊，距離被稱為藝術作品尚有一段距離要努力。

二、進入碩班後的學識養成與技能學習

林正仁老師曾告訴過筆者一句話：「作品要看起來像什麼東西，但又不能太像，讓觀者能有很大的想像空間。」這麼看似非常簡單的一句話，卻能一語道盡「超現實主義」的精髓所在。筆者未曾接受正科班教育養成，在這樣短短的兩年之內必須完成規定的作品之外，更需要了解整個美學與藝術的發展，才能賦予作品理論的基礎，從古典主義到新古典主義；從印象派到立體派，再到抽象主義；一直到廿世紀的「達達」與「普普」的當代藝術，無一不是筆者必須在這兩年之內去學習，所以這兩年的碩班學習生涯的收獲可謂豐碩。

粗略的了解西洋整個藝術的發展史後，再回過頭來審視自己以前的創作，對於「工藝」與「藝術」間的界限才有了初步的了解，對「抽象」與「具象」才有

了真正的概念。有了這兩年的學術的涵養，對於自己的創作有了理論基礎，對於自己的作品也才有了整體性的系統根據。

除了理論基礎外，這兩年的碩班生涯在指導老師的帶領下，也針對不同媒材學習不同的技法，立體造型有立體造型的技法，浮雕有浮雕的技法，並在老師的指導下，認識了各類媒材的特性與處理的程序。如下節論述。



第二節 作品詮釋

表 4-1 尤偉瑜創作系列作品名稱總表

列名稱	作品名稱	圖像	媒材	技法
問佛	《功德圓滿》		熟料土	柴燒
	《佛法之內》		不飽和聚酯	脫蠟
開悟	《悟》		熟料土	柴燒
	《浮生錄之 1》		F.R.P (玻璃纖維強化塑膠)	矽膠模塗料
	《浮生錄之 2》		熟料土	柴燒
想飛	《迎風飛翔之 1》		俗稱： 青銅	脫蠟注銅
	《迎風飛翔之 2》		不飽和聚酯	矽膠模
	《迎風飛翔之 3》		R.F.P (玻璃纖維強化塑膠)	矽膠模塗料

系列名稱	作品名稱	圖像	媒材	技法
逸興湍飛	《焚香操琴證菩提》		熟料土	柴燒
	《游之 1》		俗稱： 青銅	脫蠟注銅
	《游之 2》		不飽和聚酯	矽膠模
	《游之 3》		F.R.P (玻璃纖維 強化塑膠)	矽膠模塗 料



圖 4-2-1
尤偉瑜，《問佛—功德圓滿》
2012，熟料土，柴燒
15×15×30 cm

圖 4-2-1

題目：《功德圓滿》

年代：2012

媒材：熟料土

尺寸：15×15×30 cm

(一) 創作動機與意涵

作品的內容都是以人性的關懷作思考的出發點。由於雙親病重，因此筆者特別強調人倫的盡分，反映佛家「百善孝為先」的慈悲思想，更肯定人性的尊嚴和價值。作品以佛陀面像為主體，用簡單的線條捏塑出佛的慈眉善目與莊嚴。祈求菩薩的慈悲，早日讓母親放下紅塵世俗的悲苦與疾病的疼痛。

82 歲的老母親，從 2011 年的一月至今，已進出安寧病房多次，每次醫生都交代我們要有最後一次的心理準備。¹²

人類與生俱來哲學特質告訴我們，當人類遭受自然定律無法改變與控制的磨難時，總會尋求宗教的慰藉，讓情緒得有一處渲洩的出口。

古時候出家人在一生功德圓滿時，會將袈裟疊成正方形，再以圓鉢覆蓋其上，以示圓滿成就。筆者雖不是出家人，但願以此作品用佛的慈悲輕輕呼喚母親的名字，在病痛纏身裡橫渡塵世的路；願以此作品，用菩薩說法的精神，得證菩提，共竟涅槃，同登彼岸。

(二) 形式構成與技法

技法的使用上，直接以手捏並以盤條技法成型。為防柴燒直焰衝火時變形，先以電窯素燒 1000°C，再入窯以 1250°C 高溫柴燒。柴燒以台南楠西盛產的「龍眼木」為主，其間夾以「雜木」做煙燻，使其出現金銀彩光效果。



圖 4-2-2
尤偉瑜，《問佛—佛法之內》
2012，不飽和聚酯
L27×W12×H32 cm

圖 4-2-2

題目：《佛法之內》

年代：2012

媒材：不飽和聚酯

尺寸：L27×W12×H32 cm

(一) 創作動機與意涵

不可否認的，筆者在創作《功德圓滿》時顯得過於急躁了，所以細膩度的掌握並不理想。為什麼會這樣呢？其實當初筆者心裡想的是「媒材」所表現給人的視覺感受是如何？一心想到的是琉璃的透光性，如果再加上燈光的投射，那視覺效果一定能震攝人心。但琉璃的製程非常繁複，筆者雖有足夠的設備可以燒製，但在一次的試燒中，因為厚度的關係，在只有幾度之間的退溫中，產生龜裂，以失敗告終，之後便以較易掌控的不飽和聚酯代替。如果以中國的禪學的審美理念來觀照，則自然是沒有美醜、順逆、榮辱、得失之別，萬象森羅，一切皆如是，因而在世間也就無物不美了。

人死後的世界是一個未知的世界，因為只有人從這個世界到那個世界，却沒有人從那個世界回到這個世界來。因此，人們就免不了對「那個世界」產生恐懼。對於無知的世界產生無以名之的恐懼，這大概就是般若波羅蜜多心經裡所謂的「無明」之意吧。

人一出生就註定要邁向死亡，這是大自然法則，誰也無法改變的事實，也或許是如此，這就是人之所以存在的價值。雖然人死亡之後，無從得知別人如何描述、討論甚至評價自己，但儘管如此，當人們關心自己死後是否能「留名」時，生命便產生了價值，生命就變得更有意義了。

每個人看待死亡的態度不一，秦始皇追求長生不死，最後也徒留後世一個笑話而已；釋迦牟尼世尊看淡死亡，以正向積極的態度面對，「乃至無老死，亦無老死盡」，最後成就功德圓滿，得證菩提。而筆者個人卻有一種「永續生

命」的方法，盡量能在南華大學視媒所求學期間留下一些前所未嘗試過的媒材來創作，以這些作品留作個人的回憶，更是以終生學習的態度來展現個人的生命意義。

此作與《功德圓滿》恰好是一陰面與一陽面，陰與陽代表著生與死，生與死是大自然一切運作的規則，而人類則是在此運作規則之內，誰也無法逃離；陰與陽也代表著佛門內外，看得開與看不開，看得開之人一生豁達，歡喜遊走在佛法之內，而看不開之人，則好鑽牛角間，一生鬱鬱寡歡，終不得志，如屈原行吟澤畔，形容枯槁；如孔儒累累如喪家之犬，周遊列國。

(二) 形式構成與技法

此作品是傳承上一件作品《功德圓滿》而來。以《功德圓滿》為原型，使用原型半面製成矽膠模，再以矽膠模灌製蠟模，再以蠟模製成石膏模後脫蠟；製程步驟至此已將原型的「陽模」製成半面「陰模」的二次原型石膏，再以此石膏二次原型製成矽膠模灌製透明樹脂。因為原型是以粗獷風格著稱的柴燒製成，表面略顯粗糙不夠細膩，但因為透明不飽和聚酯透光性不錯，不夠細膩的部份就留給光線去表現。



圖 4-2-3
尤偉瑜，《開悟一悟》
2012，熟料土，柴燒
L49×W24×H72 cm

圖 4-2-3

題目：《悟》

年代：2012

媒材：熟料土

尺寸：L49×W24×H72 cm

(一) 創作動機與意涵

多次進出醫院，筆者視到醫院探視母親為畏途。不是無情，不是偷懶，而是不忍，雖是駝鳥心態，但我寧願不要去面對。

年老疾病纏身最是惱人，尤以腎臟疾病。在台灣黑心商人販售黑心食品充斥市場，從塑化劑到混充油品的被揭發，無不令人痛心疾首，因此台灣洗腎病人高居全世界第一就不足為奇了。依據美國腎臟登錄系統（USRDS）2007 年報公佈最新的全球尿毒症排行，台灣竟是全世界洗腎病患佔總人口比率（盛行率）與每年新增加洗腎病患比率（發生率）雙料冠軍。有此黑心商品，得此冠軍也就不足為奇了。

母親雖不是洗腎病人，但在子宮頸癌復發後做的電療導致尿道堵塞的副作用，因此必須在腎臟與膀胱之間裝上人工導尿管，因為人工導尿管的關係常發生細菌感染，每次感染就必須進醫院，因此母親被腎臟問題折騰好一陣子了。

筆者創作《悟》的動機便是從此事件出發，中間摟空部份似腎臟之形，琉璃自然流下代表它病了，而身體前傾，則代表病體的苦楚。

人一出生便註定走向老、病、死，這是自然定律，古人有云：「師法自然」，若能以大自然定律為師，把生、老、病、死視為理所當然，那麼就不會再恐懼，若能開悟這一切，人便能無窮盡的開發自我的潛能，甚至會懂得更謙遜的道理了。

(二) 形式構成與技法

直接以手捏並以盤條技法成型。因為作品太大，無法進入電窯素燒，為防柴燒直焰衝火時變形，故將作品擺置在柴窯後方較為低溫區域，並在作品上方與月形開口處放置鉛玻璃，待窯內高溫時，鉛玻璃即會融化而自然流瀉而下。柴燒以台南楠西盛產的「龍眼木」為主，其間夾以「雜木」做煙燻，使其出現金銀彩光效果。





圖 4-2-4
尤偉瑜，《開悟—浮生錄之 1》
2013，F.R.P(玻璃纖維強化塑膠)
L103×W95 cm

圖 4-2-4

題目：《浮生錄之 1》

年代：2013

媒材：F.R.P(玻璃纖維強化塑膠)

尺寸：L103×W95 cm

(一) 創作動機與意涵

李白的《春夜宴從弟桃花園序》：「夫天地者，萬物之逆旅也；光陰者，百代之過客也。而浮生若夢，為歡幾何。」，「浮生」指空虛不實的人生，在中華古代文化中把世間得失看作一場夢幻，整個天地世間就是一個大旅店，我們不過是其中的匆匆過客，人在世間的得失、榮辱都只是一場夢幻而已，很快就過去了，沒有多少值得歡喜、留戀的。

筆者業已年過半百，正如國學大師王國維所言：「五十之年，只欠一死」，對一個責任未了之人，筆者當然沒有悲觀的權利，但是每每思及一路辛苦走來，卻一事無成，不免感到汗顏。作品中的人像是古代貴族的裝扮，穿戴不俗，趾高氣揚，人人稱羨。就算富貴一生又能如何？「浮生若夢，為歡幾何」，「百年」一到，還不是只剩黃土一坯，還有多少人記得你曾經存在過？倒不如所剩有生之年，優游藝術瀚海，若有幸後世子孫留有一件你的作品傳世，或許千百年之後，後人尚且知道曾經有此憨兒在此用心經營過自己的生活。

(二) 形式構成與技法

此作品是件浮雕作品，先以泥塑成型，再製成石膏陰模，在陰模上塗上一層隔離劑，先上兩層樹脂混合滑石粉後再加一層玻璃纖維強化，最後再上一層樹脂。待乾燥硬化後脫模完成。完成後原型再使用壓克力顏料上色，最後再裝框完成。



圖 4-2-5
尤偉瑜，《開悟—浮生錄之 2》
2013，熟料土，柴燒
L88xW84 cm

圖 4-2-5

題目：《浮生錄之 2》

年代：2013

媒材：熟料土

尺寸：L88xW84 cm

(一) 創作動機與意涵

《浮生錄之 1》作品係以 F.R.P 上色仿銅為媒材，予人有雋永之感；而此作《浮生錄之 2》則以陶土為媒材，以柴燒技法完成。

柴燒一向給人有敦厚古樸之感，不施釉在高溫柴燒之下，更顯溫潤之感。柴燒過程中有太多不確定性的因素，加上還原燒製過久，致使天然的落灰顯得過黑，又因窯體密閉性不錯，燒製過程中窯壓過大，致使作品有龜裂的瑕疵。作品中的人像是古代貴族的裝扮，穿戴不俗，趾高氣揚，人人稱羨，而有此瑕疵也正說明人生不可能一路順遂。此瑕疵正好比人生過程必然要經歷的挫折一樣，也惟有經歷挫折的淬煉，才能激盪出美麗的火花。

(二) 形式構成與技法

此件《浮生錄之 2》作品是以《浮生錄之 1》作品原型製成之石膏陰模利用陶土以壓模技法製作而成。

因為要進窯柴燒，作品大件又厚且要以 1230°C 高溫燒製，因此選擇以較耐高溫且又不易變形之熟料土為原料，因為要以壓模技法成型，熟料土內所含耐溫材質顆粒較粗，細部線條容易變得模糊不清，因此調配土時摻入較多的水讓土質較稀才能讓細部線條顯現出來，也因為土質較稀，壓模時無法太用力壓製，因此土與土之間的結構較為鬆散，因而在高溫燒製時產生龜裂的現象。這是此件作品唯一感到遺憾的地方，日後若有時間要再製，須在土與水之間的比例問題再進一步的實驗才是。



圖 4-2-6
尤偉瑜，《想飛—迎風飛翔之 1》
2013，青銅
L65xW29xH65 cm

圖 4-2-6

題目：《迎風飛翔之 1》

年代：2013

媒材：鑄銅

尺寸：L65×W29×H65 cm

(一) 創作動機與意涵

陶淵明的《飲酒》第五首是歷來被人們所稱頌的佳作，也確是中國詩壇上不可多得的名篇：

結廬在人境，而無車馬喧。

問君何能爾？心遠地自偏。

采菊東籬下，悠然見南山。

山氣日夕佳，飛鳥相與還。

此中有真意，欲辨已忘言。

所謂的「心遠」，也就是要把自己的心理調整到合符藝術審美的適度，從而使審美主體與審美的客體之間保持著一種和諧的運動，由此而獲得一種美的心理享受。⁷³筆者禪意人生之論述個中真意便是如此，學習調整自己的心理使之符合藝術審美的適度，也就是佛經裡面所說的：「於苦不傾動，於樂不染著」，正似此作品中迎風飛翔的女孩一樣，心曠神怡地「心遠」，符合中國禪學的審美思想：若能「心遠」的心無旁騖，世間便無物不美了。

飲酒到某一程度時會令人茫茫然，會有一種迎風飛翔的快感，筆者創作此一系列作品時，也是在那快感的驅使下完成，而那種快感只能意會無法言傳，正如陶詩中所言：「此中有真意，欲辨已忘言」，好一個「已忘言」！

⁷³蔡日新，《陶淵明》，台北：知書房，2000，頁 103。

(二) 形式構成與技法

泥塑成型後製成矽膠陰模，用此矽膠模灌注蠟模，修整蠟模後再翻砂脫蠟成砂模，以此砂模灌注銅漿。

一般所謂的鑄銅按其成份學名有二：

1. 青銅

成份：80%銅，20%錫

俗稱：鈔金

2. 黃銅

成份：60%銅，40%鋅

俗稱：青銅

一般而言，其厚度皆為5—7 mm，此件作品其成份是67%左右的銅，33%左右的鋅，應屬學名「黃銅」俗稱「青銅」類，正確的說法應稱「銅鋅合金」。

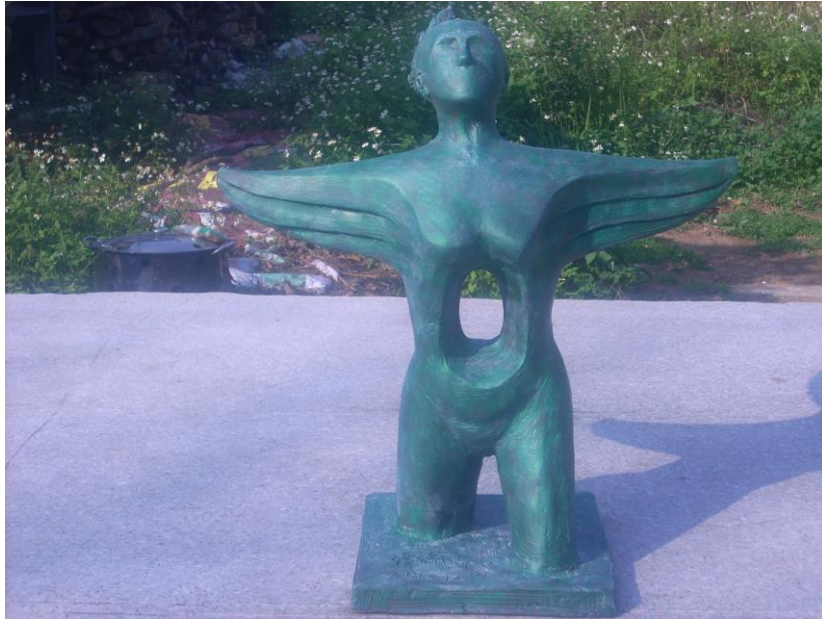


圖 4-2-7
尤偉瑜，《想飛—迎風飛翔之 2》
2013，F.R.P
L65×W29×H65 cm

圖 4-2-7

題目：《迎風飛翔之 2》

年代：2013

媒材：F.R.P

尺寸：L65×W29×H65 cm

(一) 創作動機與意涵

要把自己的心理調整到合符藝術審美的適度，首先就必須把自己的心放空，「迎風飛翔」的女孩作品中中空就是意寓著要把心放空，「依般若波羅密多故，心無罣礙，無罣礙故，無有恐怖，遠離顛倒夢想，究竟涅槃」，佛經教導我們要放空自己的心思，才能讓我們的心毫無牽掛、憂慮、惶恐，也因此才能變得內心清明，內心清明便能遠離所有的是非妄想，如此才能到達佛的國度，享受極樂涅槃。

(二) 形式構成與技法

以目前市場上的行情價而言，鑄鐵是每公斤 50 元左右；鐵價是每公斤 20 元左右；不鏽鋼 316 型(耐酸鹼)每公斤 200 元左右；不鏽鋼 304 型每公斤 100 元左右，而銅價則介於鑄鐵與不鏽鋼之間。以此件作品為例，若厚度以 5~7 mm 左右，則重達 20 幾公斤，價錢則在 3~4 萬元左右，這還不包括製模費用。完成這樣一件作品所費不貲，以一個學生的經濟能力而言，的確倍感吃力。

若是以製作成本上考量，F.R.P(玻璃纖維強化塑膠)在製造成本上，的確是一個不錯的選項。待成型後，把接縫處利用砂輪機修整處理完成，再上壓克力顏料仿製成鑄銅材質，若不碰觸，遠遠一看，倒還真分辨不出真偽。



圖 4-2-8

尤偉瑜，〈想飛—迎風飛翔之 3〉

2013，不飽和聚酯

L65×W29×H65 cm

圖 4-2-8

題目：《迎風飛翔之 3》

年代：2013

媒材：不飽和聚酯

尺寸：L65×W29×H65 cm

(一) 創作動機與意涵

沒有一個人的生命是完整無缺的，每個人多少都會少了一些東西，老天爺好像在每個人的身上都劃上一道缺口，你不想要它，它卻如影隨形的跟著你鬥纏不已。小時候痛恨自己為什麼要離鄉背井獨自一人常要忍受飢寒到大都會區和別人競爭；出了社會後，為什麼要那麼努力辛勤工作改善家庭經濟窘境；現在又為什麼要承受那麼大的壓力，獨力支撐年老多病的雙親照護工作。我痛恨我人生中的缺失，但現在我卻能寬心接受，因為我體認到生命中的缺口，彷彿我們背上的一根刺，時時提醒我們要謙卑，要懂得憐恤，若沒有苦難，我們會驕傲，沒有滄桑，我們不會以同理心去安慰不幸的人。人生不要太圓滿，有個缺口讓福氣流向別人是很美的一件事。作品中沒有完全塑出完整的五官並留有雕塑時的刀痕，象徵人生有太多的不圓滿；在作品的中心劃上一刀開鑿出一個大洞，象徵人生就是要留一個缺口讓福氣流向別人，用不飽和聚酯純料灌製仿造琉璃般的夢幻人生，是筆者想表達的人生意境。

(二) 形式構成與技法

材料科學愈進步，新興的材料愈多被運用到藝術的創作，這些新興的材料不但影響藝術創作的技法，更深切的影響藝術創作的風格。

不飽和聚酯的可塑性極大，利用它來仿製各類材料最為恰當，如前項作品，純料加入滑石粉後，加上玻利纖維強化，再利用壓克力顏料著上顏色，仿製青銅，而這件作品則是利用不飽和聚酯純料的透光色來仿製琉璃。當不飽和

聚酯純料加入硬化劑後，產生化學變化，自然形成帶有粉紅色澤，更顯作品的
夢幻氣質。





圖 4-2-9

尤偉瑜，《逸興遄飛—游之1》

2013，青銅

L52xW28xH45 cm

圖 4-2-9

題目：《游之 1》

年代：2013

媒材：青銅

尺寸：L52×W28×H45 cm

(一) 創作動機與意涵

莊子《秋水》篇裡有段精彩的莊子與惠施的魚樂之辯：

莊子曰：「儵魚出遊從容，是魚樂也。」

惠子曰：「子非魚，安知魚之樂？」

莊子曰：「子非我，安知我不知魚之樂？」

不管誰是魚，或魚是誰，其實「快樂」就是這麼簡單的一件事情，何須去思辯。就好像母親的乳房是嬰兒的快樂；一球冰淇淋是小女孩的快樂；回頭的一抹微笑是青澀少年的快樂，快樂其實就是這麼簡單。作品以簡單的造型與線條隱喻「快樂」其實很簡單，是我們年紀愈大心思變多了，才讓原本一些很簡單的事情變複雜了，作品中似魚的線條，是筆者嚮往莊子神遊濠梁之上的游魚之樂，此種快樂就像喝醉酒之人一樣，確信自己有一個家，但就是找不到回家的路，樂就樂在找的過程，希望不要出現類似白目的惠施之人，可能一語又讓如此簡單的快樂又複雜起來。

(二) 形式構成與技法

泥塑成型後製成矽膠陰模，用此矽膠模灌注蠟模，修整蠟模後再翻砂脫蠟成砂模，以此砂模灌注銅漿。

一般所謂的鑄銅按其成份學名有二：

1. 青銅

成份：80%銅，20%錫

俗稱：鉋金

2. 黃銅

成份：60%銅，40%鋅

俗稱：青銅

一般而言，其厚度皆為 5—7 mm，此件作品其成份是 67%左右的銅，33%左右的鋅，應屬學名「黃銅」俗稱「青銅」類，正確的說法應稱「銅鋅合金」。





圖 4-2-10

尤偉瑜，《逸興遄飛—游之 2》

2013，F.R.P

L52×W28×H45 cm

圖 4-2-10

題目：《游之 2》

年代：2013

媒材：F.R.P

尺寸：L52×W28×H45 cm

(一) 創作動機與意涵

一個人的心思是無形的，若想以有形的造型表現個人的心思，非得藉由一個有形的形體當作媒介不可；筆者便由一個頭形變為一尾魚，從而表達筆者思緒企盼如魚般的優然自得。

(二) 形式構成與技法

F.R.P 全名為「纖維強化塑膠」(Fiber Reinforced Plastic;F.R.P)，一般而言，基材(Matrix)大都是採用樹脂或塑膠，基材最主要的功能是傳送應力或分散應力到每根纖維中，且使纖維固定在所需要的排列方向，基材亦可以保護纖維免受到摩擦或侵蝕，同時基材料也可結合纖維，使複合材料受應力時不致於破壞或變形。大部份的高分子化合物，熱固性樹脂、室溫硬化樹脂或熱塑性塑膠，均可加入纖維強化材料使其性能增加，最常用之熱固性樹脂為不飽和聚酯(Unsaturated Polyester Resin) 和環氧樹脂(Epoxy Resin)，此篇論述中筆者的作品均採不飽和聚酯(Unsaturated Polyester Resin)為基材。

至於強化塑膠部份筆者採用玻璃纖維，有些大型的室外藝術造型，廠商可能為了節省成本，採用一般的紗布，但紗布易含水又不耐酸鹼，故不能持久。



圖 4-2-11

尤偉瑜，《逸興遄飛一游之 3》

2013，不飽和聚酯

L52xW28xH45 cm

圖 4-2-11

題目：《游之 3》

年代：2013

媒材：不飽和聚酯

尺寸：L52×W28×H45 cm

(一) 創作動機與意涵

此作延續游之 2 而來，透明的不飽和聚酯純料有別於鑄銅與 F.R.P 的生硬粗糙，透明清澈更能突顯「游」的冰清玉潔。

(二) 形式構成與技法

材料科學愈進步，新興的材料愈多被運用到藝術的創作，這些新興的材料不但影響藝術創作的技法，更深切的影響藝術創作的風格。

不飽和聚酯的可塑性極大，利用它來仿製各類材料最為恰當，如前項作品，純料加入滑石粉後，加上玻利纖維強化，再利用壓克力顏料著上顏色，仿製青銅，而這件作品則是利用不飽和聚酯純料的透光色來仿製琉璃。當不飽和聚酯純料加入硬化劑後，產生化學變化，自然形成帶有粉紅色澤，更顯作品的夢幻氣質。

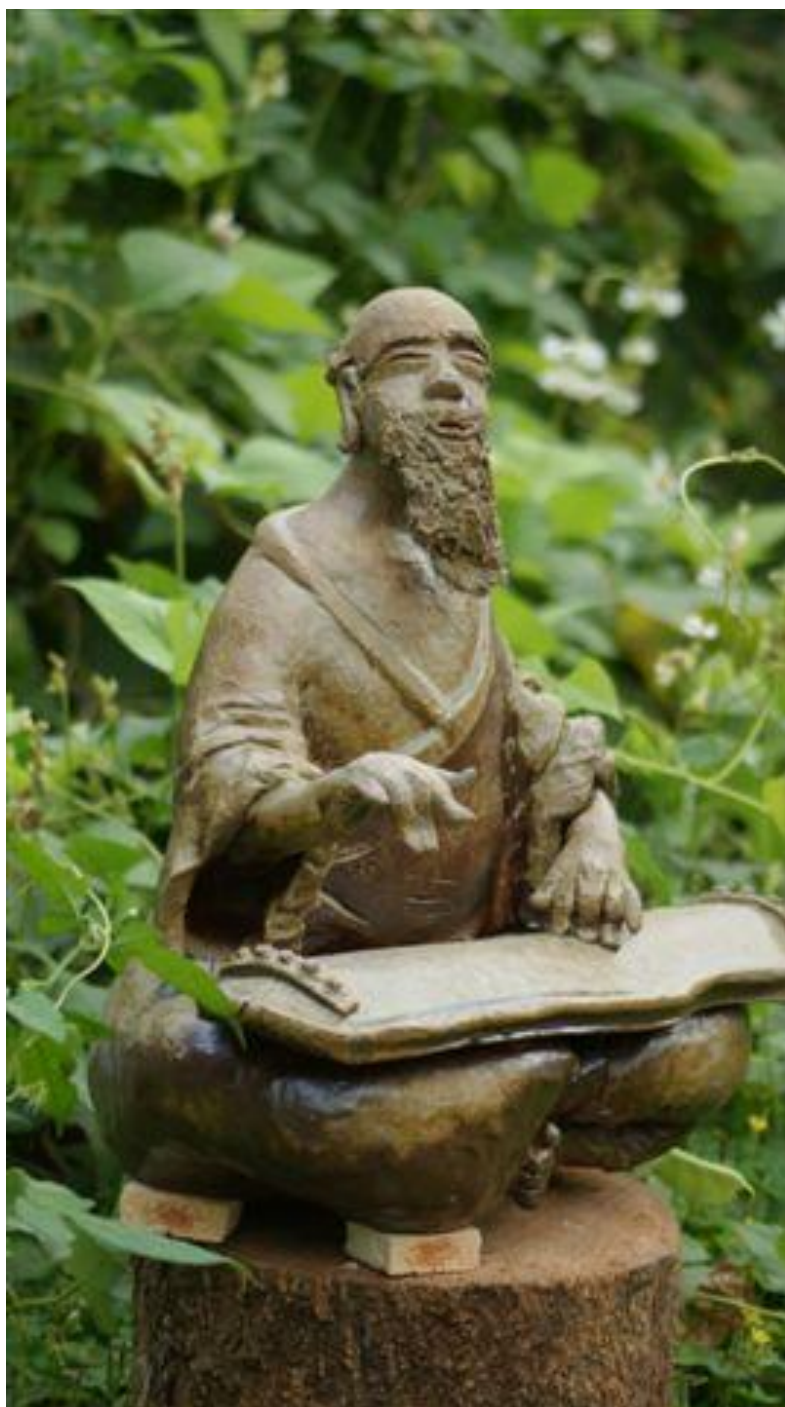


圖 4-2-12
尤偉瑜，《逸興遄飛—焚香操琴證菩提》
2012，熟料土，柴燒
30×15×35 cm

圖 4-2-12

題目：《焚香操琴證菩提》

年代：2012

媒材：熟料土

尺寸：30×15×35 cm

(一) 創作動機與意涵

日本著名的文學家廚川白村提出這樣的一個觀點，以解釋創作者以「苦悶」為創作原動力，透過文字符號表現出各式各樣作品之現象。其實，「苦悶」何只是文學的象徵？所有一切人類創造性的活動，很多都是因此產生，當創作者苦悶心情無處宣洩時，創作變成一種很好發揮的管道。

母親生命已日薄西山，按理講，為人子女者應努力為其完成未竟之願想，母親最放心不下的便是一心思念兄弟姐妹，但兄弟姐妹卻自私地無法承歡膝下，甚至在醫院一次又一次的病危通知中，也置之不理，更別說出現面前，甚至無情到連一通電話致候一聲都沒有。

筆者感嘆世間一切「愛、別、離」之苦，若能萬般皆「放下」，一切想當然爾，學學莊子「擊盆而歌」，正如筆者的作品「焚香操琴證菩提」，印證般若波羅蜜多心經「依般若波羅蜜多故，心無罣礙，無罣礙故，無有恐怖，遠離顛倒夢想，究竟涅槃」，願以此作品回向筆者之母，早日「放下」。

(二) 形式構成與技法

技法的使用上，直接以手捏並以盤條技法成型。先以電窯素燒 1000°C，再入窯以 1250°C 高溫柴燒。柴燒以台南楠西盛產的「龍眼木」為主，其間夾以「雜木」做煙燻，使其出現金銀彩光效果。

第五章 結論

第一節 綜合結論

幾年前《Time 雜誌》寫到一個關於「快樂」的主題，這是一個英國與美國大學合力完成的全球調查，據說在 70 個國家找來 200 萬人市調，問問「你們快樂嗎？」結果發現，每個國家受訪者的「快樂指數」，隨著年齡成長，呈現一個「U」字型的變化。20 幾歲還蠻快樂的，但從 30 歲以後，快樂指數就開始逐年下降，要到 50 歲以後再慢慢回到高點，到了 60 幾歲又可以和 20 幾歲的人差不多快樂。

研究進一步顯示，這個神秘的快樂「U」型圖，在 44 歲的時候達到最低點。也就是說，你現在假如是 35 歲，有可能明年要比今年更不快樂。後年又比明年更不快樂，這樣一直下去，直到 44 歲才能翻盤。全球 200 萬人都是這樣。⁷⁴

至於為何人類會在 44 歲時陷入最不快樂？劉威麟有下列幾種解釋：

1. 夢想一一破滅
2. 孩子漸大，進入叛逆期
3. 同儕好消息壓力
4. 開始體會死亡

幾經思考後，筆者的不快樂最大原因便是來自「開始體會死亡」，由於雙親的罹病而開始體會死亡。距離上次筆者體會死亡的時間，那是在筆者孩提時代了，因此這算是筆者第一次真正開始體會死亡的經驗，因此心理上不免顯得慌亂。由於慌亂，筆者便開始尋找有關死亡的書籍閱讀，從「西藏生死書」到羅絲·庫伯勒的「臨終五階段」論，筆者都巨細靡遺的仔細閱讀，直到筆者接

⁷⁴劉威麟，《名家專欄部落格》，最後修訂於 2012 年 06 月 09 日，

<http://www.cheers.com.tw/blog/blogTopic.action?id=107&nid=2382>

觸到禪學思想後，內心的慌亂才稍得舒解。原來死亡一直存在你我之間，未曾須臾片刻離開過，一呼一吸之間便是一個輪迴重生，佛洛伊德的學說教會了筆者有「生的欲望」，當然便有「死的欲望」；禪學也教會了筆者除了要嚴肅的面對死亡，更要以輕鬆的態度面對死亡，簡而言之，便是一切想當然耳，以平常心面對。因此從筆者禪意人生創作論述的研究動機與目的中歸納出以下幾點作一總結：

- 一、由禪宗思想的角度，反思生活的方式，擬定研究主題。禪學告訴了我們，我們來到這世界是偶然來的，來了以後也必然要離開這個世界，在這種情況下，我們就該用溫柔的態度來包容人生所遭遇到的一切苦樂和波動，因此重要的不是我們遇到的是順遂或磨難，而是要養成用平常心態度面對，以此來開發自我的生命價值。因此筆者以此學說當作筆者個人的人生圭臬，並終身奉行不渝；也以此學說當作本研究的主軸，以此為軸心實踐筆者創作的願想。
- 二、透過研究禪學思想理論與藝術學派，建構個人創作之學理基礎。個人的創作必須有一套學理作為基礎，才能賦與作品靈魂，而學理基礎的建立，必須透過個人大量的閱讀，同時也須時時觀照自己的創作。各藝術學派更是前人智慧的結晶，透過這些藝術學派的啟發是賦與個人創作靈魂的捷徑。
- 三、藉由創作理念、主題與內容、不同的技法與媒材，以雕塑創作實踐，驗證禪意人生之創作理念，呈現作品風格，提昇自己雕塑創作品質。在主題與內容方面，筆者深深體會現代人類所處之社會及自然界，在精神上常感不滿足之痛苦。於是乎在自然界的別出心裁，將自然界之物改造成自己內心

所想象之物，精神游於自創物之中，以忘卻現實之苦痛。故美術之效用，即游心寄情於人造的超現實之世界。⁷⁵筆者的創作之主題與內容自不能偏離「游心寄情」之外，因此筆者創作了《逸興遄飛》系列作品。其實快樂就藏在我們日常生活之中，禪學思想教會了筆者「無欲」與「簡單」便是幸福，因此今後筆者將秉持著「創作是生活的重心；生活是創作的靈感」，一直持續不間斷的創作，從不間斷的創作當中尋找最簡單的快樂。

在材料和技術方面，新興的材料和現代技術的發展給工藝美術增添了新的藝術表現手法，而不同的材料產生了不同的技術，且直接影響著藝術風格的變化。所以筆者嘗試利用不同於和以往慣用的媒材 F.R.P 與不飽和聚酯媒材創作了《想飛》與《逸興遄飛》兩個系列作品，比較不同媒材之間的視覺效果。

筆者兩年的研究所求學生涯太過匆促，對於除泥塑之外的新興材料無法悉數熟識，只能以管窺天式的稍稍涉獵而已，這也是筆者今後該努力的方向。

四、經由整體雕塑創作之省思，擬定研究未來創作的方向並提昇雕塑創作之品質。不可諱言，筆者本身並非科班出身，僅憑個人興趣與嗜好便一頭栽進雕塑這個區塊，筆者先前完全未受過任何專業訓練，對於整體造型與比例之間拿捏尚未達到一定的水準，幸蒙林正仁老師不棄，孜孜艾艾的耐心指導，才讓筆者能一窺雕塑之堂奧，今後的創作必須在這方面再多下點功夫，以提升雕塑創作之品質。

⁷⁵ 祁志祥，《中國佛教美學史》，北京：北京大學出版社，2010，頁 388。

第二節 未來創作方向

藉由此次「禪意人生」創作論述之議題探討，對照筆者的創作動機與目的，讓筆者深深體會自身之修為與創作內涵上不足之處。筆者透過對禪學的研究，並以所知的藝術學理作為基礎，建構出一種現實人生得以奉行的人生準則，經由實踐與理論相互印證下進行創作，經由此次的創作，已逐步釐清筆者在創作上的疑惑。對於日後筆者在創作上的發展方向如下：

一、創作技巧上的加強



二、單一媒材與綜合媒材的嚐試

就筆者的專長柴燒而言，是就媒材而後決定造型，在材質已經固定的情形下，意念與造型常因媒材而產生改變。綜觀當代雕塑與裝置藝術，創作者往往先有創作意念後再選擇適當的媒材使用，甚至大量使用不同媒材搭配。反觀筆者四個系列的創作，都是使用單一媒材，似乎難成大器。若反向思考，今後的創作若能先構思造型之後，再考慮媒材的使用，可能不同以往的創作，也是一

項不錯的選擇，可能對今後的創作更有一種不同的體會，尤其在材料科學日新月異不斷創新的今日，求新求變才能令人耳目一新，這是筆者今後在創作上應該多加思索的方向。

三、加強作品與現實生活間的關聯性

筆者禪意人生四個系列作品，是這兩年來為抒發筆者切身遭遇父母親身體病痛的哀傷之作，但人生的議題絕非僅有生、老、病、死而已，現實生活當中值得我們關心的議題俯拾即是，是否更應該開闊視野用心去體會與觀察，讓作品更貼近大眾的日常生活，也讓創作與實用融為一體，而不是只讓作品成為角落的擺飾而已。



參考文獻

一、專書

- Schopenhauer, Arthur。陳曉南譯。《叔本華論文集》。台北：新潮文庫，1975。
- 王文科。《教育研究法》，台北：五南圖書，1999。
- 王景荃。《佛像》。台北：貓頭鷹出版，2001。
- 台灣省立美術館，《謝棟樑雕塑展》。台中：台灣省立美術館，1994。
- 印順法師。《中國禪宗史》，新竹：正聞出版，1971。
- 何國銓。《中國禪學思想研究》，台北：文津出版，1987。
- 吳怡。《禪與老莊》，台北：三民書局，2003。
- 李世傑。《原始佛教哲學史》，台北：台灣佛教月刊社，1964。
- 李良仁。《雕塑技法》，台北：藝風堂，1986。
- 李焱。《中國禪宗大全》，台北：麗文文化。
- 李硯祖。《造形藝術欣賞》，台北：五南圖書，2002。
- 李硯祖。《造形藝術欣賞》，台北：五南圖書，2002。
- 李硯祖。《造形藝術欣賞》，台北：五南圖書，2002。
- 邢東風。《禪悟之道》，台北：圓明出版，1995。
- 季崇建。《千年佛雕史》。台北：藝術圖書公司，1997。
- 竺家寧。《佛經語言初探》。台北：橡樹林文化出版，2005。
- 侯宜人。《自然、空間、雕塑-現代雕塑透視》，台北：亞太圖書，1996。
- 柳田聖山，吳汝鈞譯。《中國禪思想史》，臺北：臺灣商務印書館，1992。
- 洪修平。《中國禪學思想史》，台北：文津出版，1994。
- 洪修平。《禪宗思想的形成與發展》，台北：佛光文化，1999。
- 派崔克·艾略特、瓊·伍德、賈德·摩爾斯著，沈怡寧、韓世芳譯。《東尼·克雷格雕塑與繪畫展》，台中：國立臺灣美術館，2013。
- 海倫·威斯格茲，曾長生譯。《禪與現代美術-現代東西方藝術史》，台北：典藏藝

- 術家庭，2007。
- 張朋川。《中國彩陶圖譜》，北京：文物出版社，1990。
- 張節末。《禪宗美學》，台北：宗博出版，2003。
- 莊伯和。《佛像之美》。台北：雄獅圖書公司，1997。
- 郭敏俊。《禪學思想史》，台北：大千出版，2003。
- 陳正雄。《陳正雄木雕》，台中：鶴軒藝術，1997。
- 陳傳席。《中國繪畫理論史》，台北：東大圖書，1997，。
- 陳慧劍。《弘一大師傳》。台北：東大圖書公司，2010。
- 黃河濤。《禪與中國藝術精神的纏變》。
- 黑格爾。《美學》，台北：商務印書館，1984。
- 楊成寅、黃幼鈞。《鬼斧神工-中外雕塑藝術鑑賞》，台北：書泉出版，1994。
- 聖嚴法師。《禪與悟》，台北：法鼓文化，2001。
- 董群。《禪與創新》，台北：東大圖書，2007。
- 劉墨。《禪學與意境，上冊》，石家莊市：河北教育文化，2002。
- 潘桂明。《中國禪宗思想歷程》，北京：今日中國出版，1992。
- 潘煊。《微笑菩薩》。台北：天下遠見，2001。
- 潘慧玲。《教育研究的取經概念與應用》，台北：高等教育文化事業，2004。
- 蕭琴。《弘一大師傳奇》。台北：新潮社文化事業有限公司，1992。
- 謙田茂雄，昱均譯。《何謂禪》，台北：東大圖書，2003。
- 謝棟樑。《謝棟樑雕塑展》，台中：臺灣省立美術館，1994。
- 顏素慧。《觀音小百科》。台北：橡樹林文化出版，2001。
- 蘭絲·羅斯，徐進夫譯。《禪的世界》，台北：文志出版，2003。
- 顧偉康。《禪宗六變》，台北：東大圖書，2003。
- 龔書鐸、劉德麟。《圖說隋、唐、五代》。台北：鳳凰出版，2007。
- 蔡日新。《陶淵明》，台北：知書房，2000。

祁志祥。《中国佛教美學史》，北京：北京大學出版社，2010。

郭豫斌編著。《雕塑的故事》，西安：陝西人民出版社，2009。

神林恒導、新關伸也 編著。潘禧 譯寫。《西洋美術 101 鑑賞導覽手冊》。臺北市：藝術家，2011。

何政廣 主編，崔慧萍 撰文。《亨利·摩爾》，臺北市：藝術家，2003，頁 106。

二、論文

王譽淨。《以花的造型創作複雜變化之視覺平衡—王譽淨創作論述》。2011。蘇郁如。《透視內在一—蘇郁如繪畫創作論述》。2011。

三、報紙

楊智強。〈3 年級刺客藝術家聯展時代作品〉，《台灣醒報》，2013 年 06 月 21 日，藝文版。

四、網路資料

羅石。《奇摩部落格：認識現代柴燒陶藝》，最後修訂於 2006 年 06 月 21 日，

http://tw.myblog.yahoo.com/jw!HgpfHZOTQe_O1pYCm1B/article?mid=144 (2013 年 12 月 1 日)。