

南 華 大 學

視覺與媒體藝術學系

碩士論文

凝視一朵花的生命

---

初探池坊花道之美感思維

**Gazing at the Life of a Flower**

**- A Study on the Thoughts of Beauty in**

**Ikenobo Ikebana**

指導教授: 尤惠貞教授

研究生: 賴瑞雅

中華民國 102 年 12 月

南 華 大 學  
視 覺 與 媒 體 藝 術 學 系 碩 士 班  
碩 士 學 位 論 文

凝視一朵花的生命-初探池坊花道之美感思維

Gazing at the Life of a Flower

- A Study on the Thoughts of Beauty in Ikenobo Ikebana

研究生：賴 瑞 雅

經考試合格特此證明

口試委員：尤 惠 貞  
謝 碧 娥  
陳 流 芳

指導教授：尤 惠 貞

系主任(所長)：謝 碧 娥

口試日期：中華民國 一〇二 年 十 二 月 二 十 三 日

## 謝 誌

西元 1987 年於台北世貿中心的一場中日池坊花道插花展盛會，讓筆者在驚艷之餘，更被其花形式樣中射放的魅力所深深吸引，從此拜入池坊花道瑞和支部羅徐瑞鶴插花老師門下，從入門、初等科、師範科到進入「華督」階段的學習過程中，我也從不識花材名稱的門外漢，到悠遊於自然曼妙的花葉姿態中而自得其樂。因生命一段美麗的際遇與夫婿結褵並偕同南遷嘉義定居，輾轉拜入池坊花道嘉義支所楊明瑀插花老師門下，其間也稍有涉獵歐式花藝、中華花藝、古流及草月流的花藝表現形式，更深感日本池坊花道在其簡潔樸實的形式樣貌中，如如展現的生命哲理既深且廣。甚而為此重拾書冊，負笈進入南華大學美學與視覺藝術研究所（現已改為視覺與媒體藝術研究所）進修都是為了體現我巍巍的華道之美。

回首 26 年與花相伴為伍的歲月，正是生命飛揚綻放，洋溢著多采繽紛的青春浪漫，同時也歷經人生起伏不已的波濤浪潮。歡樂之時以花增添喜樂氛圍，悲傷之際撚花垂淚相伴。家慈一直納悶不解這個女兒一頭栽進花花世界，雖未到玩物喪志、散盡家財之窘境，但總也該有結束學習、畢業之時吧！

筆者雖已於 2013 年 3 月開班教授池坊花道，然，池坊花道插花藝術之意境與韻致，涵養內化人文素養較一般花藝表現的難度更高，除需熟練之插花技巧之外，更蘊含哲學深刻的生命實踐與領悟于其中。在插作的過程，面對花草似乎也面對自己，渾然不知心境與花草融為一體，透過花草表達出內心的想法，藉由花與人心靈相通，也發現自己真正的存在。從深切體會花、生命與時光都是霎那而逝不復返，讓自己更加珍惜此刻而奮力勇敢向前邁進。

藝術追求道路本就無止無邊，對於已然投入 26 年歲月的池坊花道，一直以為自己口拙詞窮，面對自己的創作或好的作品總是無法以貼切的言詞表述我內心深深的感動，或言渲美的體驗，唯有將親身的體驗化為默然的陶醉其中。或無言的以「心領神會」的生命享受，傳達一場心靈的饗宴，然而，卻也難以究竟。一直認為池坊

花道隱透著某種無法言喻的吸引魅力，歷經這些年來佛學、美學領域的探究更加堅信不疑，而陶醉其中。對藝術與美學的欣賞面向，看似相通卻人各有己見，唯有高調自我調侃，解嘲為孤芳自賞、高處不勝寒。但仍希望透過拙文分享愛花同好，稍加了解池坊花道的魅力所在，一起為自己幻化璀璨多姿的生命光影與色彩。

《易經繫辭》內有「書不盡言、言不盡意」，不僅是筆者研究的論文內容，抑或是感恩的心，感謝家人多年的體恤、包容與支持，感謝嘉義市插花協會、華道池坊花友們的互相觀摩切磋、學習成長，感謝躍德、香齊、嘉慧、嘉琪同學一路鼓勵、提攜、相伴，感謝謝榮峰老師（轉任國立東華大學）不假辭色的激勵，加深我的使命感；感謝陳泓易老師、謝碧娥老師諄諄的教導，更感謝我的指導教授哲學與生命教育研究所所長尤惠貞老師，如沐春風的教導，引領我將 20 幾年不斷重複練習累積的插花經驗，契入正知見的佛學概念，得以感悟生命如如展現的美，為自己開啟了生命深度與廣度。這一路走來發現自己是幸運與幸福的。在池坊花道世界有羅徐瑞鶴老師殷殷切切的指導啟蒙，有楊明琄老師對花道美學堅毅不懈、追求完美精神的感動，不是每個人都能如我一般際遇。這一路的追隨學習，不僅迸出銀閃閃的白髮，也讓我感受到浮浮沉沉的人世間正如花花世界中，每一朵花、每一片葉子以其不同的形相外貌，顯現出與自然環境共生共存的樣貌，感謝它們美麗的綻放與存在，讓我感動與學習。同樣的，我觀照到先父、家母、公婆、家人對我內斂而含蓄的關愛之情，自己和周遭人際氛圍和諧自在的相處，及身為人女、人妻、人母扮演角色的詮釋是否圓融無礙等等，都不是只有單一面向的看待與觀照，正如池坊花道各種花材的合宜搭配，只為深植於心剎那瞬間之美的感動。幸運如我竟有如此一個美麗的邂逅--池坊花道與生命匍匐前行的結合、互補，讓我朝向一個更美好的生命與圓滿人生方向，勇敢地繼續前行，也希望將此份與花相遇的喜悅心分享於周遭親朋好友，更祈願這份喜悅感染更多人，讓周遭世界更加和諧、美麗與圓滿。

## 摘 要

台灣自 1970 年代後經濟起飛帶動生活品質日漸優渥，追逐時尚喜愛插花和從事插花教學的人口也日益增多，「花」也不知不覺融入日常生活之中。不論民間宗教祭拜神明的儀式或婚喪禮俗，乃至一般的生活裝飾、怡情養性的休閒娛樂皆有花藝的呈現，做為追逐時尚生活的表徵。台灣日式插花始於日據時代，上流社會以此文化交流聯誼，國民政府撤台後，則由早年留日返台者或少數台日通婚的日籍夫人教授插花，上流社會婦女插花因此蔚為風尚，其中以教授及研習池坊花道（Ikenobo Ikebana）者最多，歷程亦最久，日本「花道」為中文稱呼，日文漢字書寫為「華道」(kadou)，又稱「生花」(ikebana)，「華」字為花的古字，兩者音相通，皆有花開之義，「道」是行走的路，也引申有方向、方法、技能、思想、知覺、真實生命之義，為人內心深處所建立通向理想的途徑，「花道」是透過學習插花技能，發展自覺的意志力量，以尋求或傳達內在精神思想，進而追求瞬間美感的藝術。而台灣學習池坊花道及喜愛池坊插花藝術的花友，礙於與日本語言與文化上之隔閡，對日本池坊花道藝術之涉獵大部份停留於雪泥鴻爪之片段，對於花形、樣式之插作行為，往往只知其然不知其所以然，而淪為純技術性的形式操作；然，日本池坊花道在外顯的形式樣貌中，乃蘊含深刻的生命哲學，從初期先民的依代信仰到佛教供花傳入，對日本傳統文化影響頗深，面對無常的生命、與「幽玄」、「空寂」、「閑寂」的美感思維與我們所習慣的審美經驗與思維模式相去甚遠，若未充分理解其獨特的審美意識，便有如隔紗看花，未能一窺其堂奧之美，實有遺珠之憾。

惟插花行為以非主流形式依附於文化生活的脈絡發展，受限於生活條件優渥與否影響，使得插花人口侷限於少數之數，目前台灣以「插花藝術」所發表的學術論文或研究，在大中華文化背景薰陶下，多半著墨於「中華插花藝術」研究，面對多元社會文化的發展型態，「日本花道」這塊曾經風及一時又再度黯然的園地，則有待積極開創發掘，為研究瞭解日本池坊花道之生命美學，本文將從三個面向予以探討，第一：從日本歷史文化層面著手，探討依代信仰及佛教東傳對池坊花道歷史淵源的演繹發展，其次探討日本佛教天台本覺思想對池坊花道精神內涵的影響，第三：從美學面向著手，探討池坊花道的生命美感與哲學思維。

關鍵詞：日本文化、花道、插花藝術、池坊、立花

## Abstract

Since 1970s in Taiwan, economy has been growing and people have become richer and richer, so there are more and more people devoted to the teaching of flower arrangement. Who love flower arrangement and follow this trend get more. Flowers become a part of life, such as in offering to gods or ancestors, decorating in funerals, wedding, people's normal life, or even people's leisure life. "Flower Arrangement" written as "Kadou" in Japanese, called as "Ikebana," implies that people convey their thoughts and present the transient sense of beauty by arranging flowers. In Taiwan, Kadou, which became a vital way, for high social class, to communicate with the others in the same social class, begins during Japanese colonial period. After the Nationalist government settled in Taiwan, only few who had ever studied in Japan or Japanese women who married Taiwanese men taught women in high social class to arrange flowers. This becomes a fashion. What they teach and learn most as well as what lasts longest is Ikenobo. However, those who learn and love Ikenobo are not good at Japanese language and culture, so "Ikenobo Ikebana" they learn is fragmented. Not only in flower patterns but styles, they know how to arrange flowers but they don't know why. Aside from caring about external images, "Ikenobo ikebana" has specific sense of beauty. This sense of beauty contains more profound life philosophy, influenced by both their original belief and Buddhism, which includes the thoughts that are quite different from people's traditional thoughts in Taiwan, such as "impermanence," "kongji-empty silence," leisurely quietness," and "youxuan." If we don't understand the unique sense of beauty hidden in Japanese humanity spirit, we can't fully know "Ikenobo ikebana." However, flower arrangement is a part of our culture in Taiwan, yet not domain in fashion. Until now, influenced by our traditional culture, the studies on the art of ikebana (i. e., the art of flower arrangement) mostly focus on Chinese art of ikebana. In order to understand and promote multi-cultural development in our own society, the study on the life beauty hidden and presented in Japanese Ikenobo Kadou is necessary. For the sake of achieving this goal, three aspects in this study are explored. Firstly, concerning Japanese history and culture, how its original belief and Buddhism influence the formation of Ikenobo Kadou is revealed. Secondly, explore the impact of the idea of Tian tai Japanese Buddhism on the spiritual connotation of Ikenobo Ikebana. Finally, as for aesthetics, the thoughts of beauty and vitality hidden and shown in Ikenobo Kado are explored.

Keywords: Japanese culture, kadou, the art of ikebana, ikenobo, rikka

## 目次

謝 誌 .....	I
中文摘要 .....	III
英文摘要 .....	IV
目次 .....	V
<b>第一章 緒論 .....</b>	<b>1</b>
第一節 研究背景與動機、目的 .....	1
一、研究背景與動機 .....	1
二、研究目的 .....	2
第二節 文獻之回顧與探討 .....	4
第三節 研究範圍與限制 .....	6
<b>第二章 日本池坊花道的歷史 .....</b>	<b>11</b>
第一節 日本池坊花道的源流 .....	11
一、依代信仰 .....	11
二、佛教供花 .....	13
第二節 日本池坊花道的形成 .....	15
一、池坊花道的緣起 .....	15
二、足利義滿的北山文化 .....	18
三、足利義政的東山文化 .....	19
四、小結 .....	24
第三節 日本池坊花道之集大成 .....	25
一、同朋眾的花 .....	25
二、池坊專應的花 .....	26
三、後水尾天皇與二代專好 .....	27
<b>第三章 日本池坊花道的花形樣式與美感思維 .....</b>	<b>29</b>
第一節 池坊花道花形樣式的形成 .....	29
一、立花正風體 (rikka shofu tai) 花形樣式 .....	29
二、生花正風體 (shoka shofu tai) 花形樣式 .....	35

三、新風體 (shimpu-tai) 花形樣式的形成	41
四、小結	43
第二節 池坊花道的精神特色	44
一、以「和」為貴的精神	44
二、自然風興之美	45
三、積極進取的心	46
第三節 池坊花道的美感思維	47
一、日本中世時代的審美意識	47
二、池坊花道立花之美感思維	52
三、池坊花道生花之美感思維	54
四、池坊花道新風體之美感思維	56
五、小結	59
第四章 日本佛教思想對池坊花道的影響	61
第一節 日本佛教思想與日本天台宗	61
一、佛教在日本的傳衍發展	61
二、最澄與日本天台法華思想	62
三、日本天台法華思想之影響	69
四、小結	71
第二節 日本天台本覺思想	72
一、日本天台本覺思想的本質	72
二、日本天台本覺思想的特色	78
第三節 池坊花道與天台本覺思想	82
一、專應口傳的本覺思想	82
二、法爾自然的池坊花道	85
第五章 結論	89
參考書目	92



# 第一章 緒論

## 第一節 研究背景與動機、目的

### 一、研究背景與動機

從一場令人驚豔的日本池坊花道插花展開始，讓筆者從不識花材名稱、特性，到悠遊於自然曼妙的花葉姿態中，倏忽 20 幾載悠悠歲月，不亦樂乎。在沉浸於疏枝花木優美風情之時，也常感於日本池坊花道除了花形樣式所展現之美感外，透過與自然的花葉枝木接觸、撫揉中，更體覺生命可以似花一般的脫俗和優雅。在花開花落時序間，生命因大地滋潤澤被得以滋長茁壯，心靈得獲沉澱、淨化，對生命的無常了然看淡，期待能以此開拓另一超越生死的途徑，以另一番審美的態度去看待生命之榮枯。

在擔任嘉義市插花協會第八屆理事長（西元 2004—2007）期間，由曾涉獵歐式花藝、中華花藝以及古流松藤會的花藝表現形式，更深感日本池坊花道在其簡潔樸實的形式樣貌中，如如展現的生命哲理，似佛法浩瀚無邊。面對生命「無常」、「幽玄」神秘的美感思維，與我們所習慣的審美經驗相去甚遠，對於從事花藝教學及花藝之愛好者，因礙於日本文化及語言隔閡，未能理解其人文精神內涵獨特之處，猶如隔層薄紗看花，若因而未能一窺其堂奧之美，實有遺珠之憾；此實此乃個人研究日本池坊花道的主要動機之一。

西元 2004 年 6 月日本池坊花道當代宗匠「池坊專永」<sup>1</sup>先生受邀，並率其教授團為北京帶來一場富有季節感的時尚花展，同時在北京世紀劇院舉辦一場極具日本傳統風韻和時尚感的花藝表演。此看似一樁雙方花藝交流的文化盛事，但回

---

<sup>1</sup> 池坊專永（SEN'EI）西元 1933 年（昭和八年）七月出生於京都，為池坊花道 44 世傳人池坊專威之長男，因父親早逝，以 11 歲稚齡繼任池坊花道 45 世傳人，同年在京都青蓮院剃度出家，次年進入大津市坂本的比叡山中學就讀，開始在比叡山進行僧侶的修行，同時也在滋賀坂本慈照院研修佛學；西元 1952 年入同志社大學專研美學藝術學課程，畢業後即肩負起池坊花道 45 世傳人的重責大任至今，於西元 1977、1999 年相繼發表「生花新風體」花形與「立花新風體」花形，對池坊花道文化具有承先啟後的卓越貢獻，2006 年被日本天皇授予「旭日中綬章」勳章，是日本花道文化界第一位受此殊榮者。

溯歷史，插花藝術源起中國，歷經隋唐文化盛世，隨著佛教而東傳至日本，在一千四百年後的今天，日本卻將中國傳入的佛前供花儀式，加入其原始依代信仰，逐漸轉化為以植物生命力為中心發展，而成為室內裝飾的插花藝術之美。從辨別草木自然的風姿意趣，到揉入疏枝花木的優美風情，進而激發出觀照生命的靈動。從插花過程中去領悟、頓悟人生的有限與生命的無限，有感於天、地、人之和諧共存，以達到天人合一的境界，形成了特殊的插花藝術風格。至今，亦不斷融入新時代元素，以新的生命感動和豐富的文化內涵，創造新時代的美學風格，使其插花藝術成為東方插花藝術之傑作，並向海外廣為傳播其特殊的藝道文化風格。十分令人玩味的是究竟何種面貌的審美意識，可以穿越千年的文化變遷，終致成就了日本獨特的插花藝術，而矗立於世界舞台；此為研究另一動機。

## 二、研究目的

千嬌百媚的花朵，自古以來，一直是挑起人們心靈悸動的原動力之一，此大自然美麗的產物，以其盎然無限的生命力，承載多少人類的喜怒哀樂之情。騷人墨客借花寓意，以草寓情，抒寫無數浪漫動人與淒美哀怨的生命情懷。春風得意之時，人面桃花相映紅，一日看遍長安花；失意落魄之際，淚眼對花花不語；感時花濺淚，為人垂淚到天明，似乎花也幻化為其內在情感的意涵而互相共鳴，花除了表象的形式特徵，也昇華為形而上之寓意。有感於池坊花道藝術的意境與韻致需要涵養內化諸多人文素養，較之一般花藝表現之難度更高，其空間美學的表現雖為花藝創作的形式表現，然，池坊花道不僅是空間美學的藝術，在花開花落之間又是時間如實的呈現。故其藝術創作形式，除需要熟練之插花技巧及造詣外，更需要有哲學的生命實踐與領悟透入其中，否則無法顯現創作之深層意象與氛圍，亦失去其特有的藝術性，而如何藉由花藝家的真實體驗及內心澎湃的情感，將藝術內涵透由花作自然流露出來，引發個人亟思研究之目的。

「凝視一朵花的生命」為筆者所下的主標題，「凝視」一詞中文原意僅是專心注視之意，是視自己為主體，對客體集中精神的注視。而凝視觀花是通過對自然風物的觀照，凝神靜思，從四季自然的跌宕流轉中，油然而生感悟生命無常的哲思。但在西方幾位心理學、文化研究者將凝視一詞置入研究之後，反而賦與該詞更深的意義，凝視之英文為「gaze」，有關凝視的概念以法國心理學家拉岡<sup>2</sup>最負盛名。在其《精神分析的4個基本觀念-The four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, 1981》中，將凝視定義為自我（主體）和他（客體）的鏡映關係，即他人看待自己的眼光折射之後，構成了人自己的再現，亦有將原本不清楚的事物變為清楚可見之意。<sup>3</sup>拉岡認為「凝視 gaze」和「觀看 look」不同，其差別在於「觀看」是來自主體對客體的注視，「凝視」則是來自於被觀看的客體。當主體看著客體時，其時客體也正在凝視著主體，只是主體未察覺罷了。從拉岡鏡像理論而言，凝視並非主體對客體的觀看注視，反而是被觀看客體對主體的回眸凝望。所以拉岡的名言「事物在看我」可詮釋為兩種不同的結果，一為想像的凝視，另一為不可能的凝視。如果看著我的是想像的凝視，那麼我就是在它的觀看之下，依照它觀看我的方式來看自己或形塑自己。再者，如果一個不可能的凝視在他處回望著我，我無能為力，因為它不言不語。然後，我所能做的就是獨自面對這個介於主體與客體間的不可能性，對它投射以想像之光：「我到底是誰？」、「你到底要我做什麼？」。不可能的凝視迫使我去看，我能夠看正因為我試圖排除了它的逼視。主體在不可能的凝視中發現自身的匱乏之處，想像自己、發現自我、認同自我到重塑完美理想的自我，這就是基本的想像，也就是拉岡想像公式的精髓。<sup>4</sup>想像的凝視富含原始意識的自我，帶有當下的情感表現與流動的感受，不可能的凝視則具象徵性的自我與概念，兩者可能同時存在發生且互相

<sup>2</sup> 雅各·馬利－愛彌爾拉岡(Jacques-Marie-Emile-Lacan 西元 1901-1981)為法國精神分析學大師。

<sup>3</sup> 廖炳惠 著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》，台北市，麥田出版社，2003年9月，頁122-123。

<sup>4</sup> 黃冠華，〈觀看不見：凝視的概念〉，《新聞學研究》，2006年4月，Vol.87，頁154-155。

疊合作用。回溯筆者一路匍匐慢行的池坊花道之途，似乎正相映此鏡像凝視的摸索。因觀賞一場花展而與池坊花道的相遇，進而從對當時展出作品所產生的莫名感動之心，令筆者沉吟至今，當時花作或許已不復記憶，但當時剎那之間所映攝深植於心的驚艷印象，正如同想像的凝視或不可能的凝視般，觀看著我、形塑著我。從對花木的一無所知，到體驗大自然生命之奧妙，花花世界開啟了我逐花築夢的生命旅程。沉醉於池坊花道的一路探索中，將精進的花藝技術，化為以花木風情姿態訴說生命美感與精神內涵。竟也不知不覺編織出一條池坊花道與生命結合前行的互補之途，讓我朝向一個更美好的生命與圓滿人生方向，勇敢地繼續前行。

## 第二節 文獻之回顧與探討

台灣歷經 1960 年代經濟逐漸起飛，在追求生活品質與文化水準的提昇中，人們不知不覺中已藉由花卉來舒發情感，點綴家居室內空間，創造浪漫感性之氛圍或增加生活情趣。以花卉作為生活的裝飾與運用機會也日益頻繁，但也因此被視為生活怡情養性的調劑，而淪為風花雪月，可有可無之物。台灣與日本除地緣相鄰，民間在經貿、旅遊、文化、教育關係上更是緊密，戰後日本經濟起飛，以其貼心、精緻巧思的設計產品橫掃世界，帶動一波哈日風潮。斯時台灣執政當局礙於民族意識，間接地壓抑，甚而漠視日本殖民時期日本文化對台灣文化的影響。在政治因素與執政當局刻意漠視下，國人對日本的研究了解，以流行文化、語言教材、旅遊交通宿泊情報與工商經營管理為多。對其法政歷史文化的研究，只有少數與日本相關的大學學系所及學生才會接觸。國人到日本旅遊，雖親炙名勝古蹟、自然美景，然，對其人文顯現的精神與體制，始終不夠深入與全面了解。而此初淺的表面認知，常造成文化上的誤解，對彼此文化差異未能相互尊重，無法建立超過生活層次的常識與見解，或，甚而認為其文化得以發展，乃得自中國隋

唐盛世時代佛教文化的傳入所賜，而鄙夷小覷之。殊不知隋唐時代傳入的佛教經典、城郭街道配置、建築樣式、庭園古木枯石乃至文字、制度，至今在日本依然處處可見，對於文化傳統要維護如昔或將之摧毀重新建立，孰易孰難不言可喻。於今，了然心中後焉能不汗顏，為之喝采並積極向學。

台灣目前以「插花藝術」為主題，發表的學術論文或研究少之又少，且大多著墨於中華插花藝術之範疇。相關插花藝術的研究有：陳彩鳳《中國歲朝插花之研究》（西元 1986 年），主要從花材選擇、花器搭配中了解插在歲朝行事中扮演之重要角色。李蘭《台灣中華花藝特質之研究》（西元 2006 年），主要在探討由道家、儒家、禪與釋的精神內涵和文化思想啟發，內化轉為插花藝術形式之美感呈現及影響，並從形式、內容、構成要素、結構、動勢與線條中分析比較中華花藝造型特質，以傳承及發揚中華插花藝術。歐秀珍《從台灣近代花藝發展歷程（1895-1986）論「中華花藝」成立之時代意涵》（西元 2010 年），作者透過對日治時期相關文獻的彙整與訪查資料中，挖掘出台灣在日治時期東洋花藝的教育為台灣近現代花藝發展奠下良好基礎；另一方面也從台灣近現代花藝文化發展建構歷程中，探討「財團法人中華花藝文教基金會」成立的時代意義，及論述「中華花藝」以中華文化傳統花藝內在根基所建構鮮明的特色和基本精神。此三篇論文皆由國立歷史博物館前館長黃永川教授指導（第三篇另有白適銘教授共同指導）。另有論文《禪與中華花藝應用之研究》作者為李幸芸（西元 2006 年），主要探討不同專業背景在禪與中華花藝作品造型意象認知之差異，並透過感性工學的質化分析歸納禪之意象語彙，以應用於中華花藝創作作品中，研究方向傾向禪花意象語彙之分析與運用，對花藝作品之藝術欣賞與詮釋則較少。相對於中華插花藝術的相關研究，因有國立歷史博物館為弘揚中華文化戮力相輔而成，相較上池坊花道的研究在國內則幾乎付之闕如。然而，台灣學習東洋花藝或日本池坊花道及喜愛池坊插花藝術的花友眾多，卻囿於語言、文化的隔閡或受限於日本藝道對其傳統文化傳承的過度保護，既不輕易相傳，更鮮少外傳，使得國人對於日

本花道藝術根源的歷史發展與美學精神內涵的探討，只能流於雪泥鴻爪之片段，未能從生活、文化、歷史面向，深入探究日本池坊花道藝術發展的脈絡，做全面性之瞭解。

而從寥寥可數的插花藝術學術論文研究中，更顯示了以池坊花道藝術為研究對象之困難與迫切需要。本論文文獻整理理路分為三個方向著手，從池坊總務所收藏六角堂、池坊的文物回溯，探究池坊花道的歷史源流與形成。接著從日本華道社、講談社等各類花藝書籍出版品中，分析探究池坊花道魅力美學的獨特性，與自然景色觸發的相容相即。最後從佛學典籍中，擷取深深影響池坊花道的日本佛教思想教義與層層演進脈絡。並冀望後續更多研究，能更多元地開拓此藝術沃土。

### 第三節 研究範圍與限制



圖 1

「池坊」(Ikenobo) 花道為日本流傳歷史最為悠久，影響廣被的花道，其授予入門弟子的職位證書<sup>5</sup>及門標(如圖 1)均書寫：「華道家元池坊」，「家元」字義突顯在日本眾多花道流派分支中，池坊是花

道的源流，也是日本花道的家元<sup>6</sup>，日本「花道」為中文稱呼，日文漢字書寫為

<sup>5</sup> 華道家元池坊授予門生的職位證書從入門開始，經過初傳（初級）、中傳（中級）、到皆傳（上級）之後由華掌（師範科）、准華匡（協教授三級）、准華監（協教授二級）、准華綱（協教授一級）、華匡（准教授三級）、華監（准教授二級）、華綱（准教授一級）、總華匡（正教授三級）、總華監（正教授二級）、總華綱（正教授一級）、到准華督、華督、總華督。「華掌」代表該生學習修畢生花、自由花課程，能夠熟練巧妙地完成池坊花道插花作品。「華匡」職位代表該生能夠辨明糾正錯誤的花形，並被授可開始邁出教授插花的第一步。「華監」職位代表其能夠監督花形是否錯誤。「華綱」職位代表該員能總括池坊花道全般及目前為止所有的修業，並統合門下學生。「華督」為池坊花道職位最高職，意即該員不僅在花道技術被賞識，且其他各方面也表現優秀，並可監督所有門下學生，導正引善其技術與人格。由職位的授予中可看出池坊花道追求的方向是技術與人格品性修持的同時並進，以臻完美圓滿的生命。

<sup>6</sup> 家元（いえもと）制度乃是日本人為傳承其文化中沒有明確表現形式的藝術或技藝，所創造的

「華道」(kadou)，又稱「生花」(ikebana)，「華」字為花的古字，兩者音相通，皆有花開之義，「道」是行走的路，也引申有方向、方法、技能、思想、知覺、真實生命之義，為人內心深處所建立通向理想的途徑。「花道」是透過學習插花技能，發展自覺的意志力量，以尋求或傳達內在精神思想，進而追求瞬間美感的藝術。從最早文獻「碧山日錄」<sup>7</sup>的記載：在寬政三年（西元 1462 年）池坊專慶<sup>8</sup>應室町幕府大臣安智高春之邀，在金瓶中插花，引來京都市愛好花道風雅人士爭相前來觀賞；在其祖父的追思法會上，池坊專慶折斷菊花插入瓶中，令在場人士莫不讚嘆萬分。<sup>9</sup>

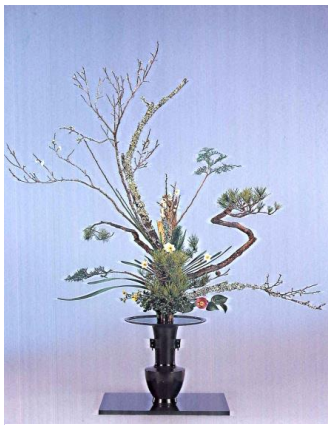


圖 2 立花

池坊花道從可考證之文獻「碧山日錄」的記載開始，至今已有 550 年之久。歷史的悠悠長河孕育池坊花道朝向「立花 rikka」（如圖 2）<sup>10</sup>、「生花 shoka」（如圖 3）<sup>11</sup>、「自由花 free style」（如圖 4）<sup>12</sup>花形樣式不斷的發展邁進，更培育日本浩如煙海的插花流派誕生，為的枯燥的生活，帶來花團錦簇多姿的色彩與插花樂趣。

---

獨特世襲制度；家元有宗家之意，其具有技藝與血緣都系出名門正統的共識及信仰，所建構有序合理的社會制度與組織結構，如花道、茶道、香道、劍道等等。家元為宗家之長，具宗家之領導地位，家元非直接教授弟子技藝，而是培養具有一定資格的教授們傳承技藝，是通過教授們將技藝傳至末端的弟子並管理之，家元也為維持該技藝的藝術精神，而奉獻一生致力追求該技藝盡善盡美的表現。

<sup>7</sup> 京都東福寺靈隱軒軒主太極禪僧之日記，為室町時代以漢字書寫紀錄的古本。

<sup>8</sup> 池坊專慶 生歿年不詳，依《碧山日錄》中記載其活躍於室町時代中期約寬正年間(1460-1466)，為池坊六角堂頂法寺住持，是著名連歌師，亦是插花技術優美的插花名家，為日本池坊花道開宗始祖。

<sup>9</sup> 松本公一 著，〈碧山日錄にみえる池坊專慶〉，《華道》，日本華道社，2011 年 10 月，Vol.73，No.10，頁 38。

<sup>10</sup> 圖 2 立花正風體，摘自森部 隆著，《もっといけたい立花》，京都市，日本華道社，2010 年 12 月，頁 93。

<sup>11</sup> 圖 3 生花正風體，摘自池坊專永著，《池坊花傳書-入門》，京都市，華道家元池坊總務所 昭和 47 年 5 月，頁 149。

<sup>12</sup> 圖 4 自由花，摘自野田唐峯 監修，《花.ステップ.アイ》，京都，日本華道社，1996 年 10 月，頁 71。



圖 3 生花



圖 4 自由花

在此謹先就池坊花道對於花形樣式一直使用「花形」而非「花型」的詞彙做說明，「花形」與「花型」的不同不僅字形的相異，其所代表的字義也相去甚遠，「花型」乃指有一標準法式、模範或典型可做為模仿的對象，讓人可藉由臨摹的行為，較易達到設定的目標，例如歐式花藝有「水平花型」、「三角花型」、「俾德麥爾花型」、「千朵花型」等等。中華花藝有「盤花基本型」、「碗花基本型」、「瓶花基本型」、「缸花基本型」、「籃花基本型」、「筒花基本型」或是「寫景花」、「理念花」、「心象花」、「造型花」四大風格類型等等。池坊花道的「花形」則是透過插花行為，將取之於自然的插花素材，思考其質感、線條姿態、自然風情、顏色等，做有組織性的布局安排，使其藝術內涵表達出來的一種插花表現形式。因為植物自然姿態千變萬化，沒有固定型式樣貌，只有尊重其自然之姿順勢而插。所以有形而無定型，非執著於型而不化，造型只是做為模仿自然的出發點，最終要達到的是心物合一。

文化技藝或許一開始著手需從模仿造形開始，用以不斷訓練嚴謹的技巧及手法。至終卻需摒棄形式，游刃有餘地因應素材而作適切之發揮，展現其生命美感與花藝家性靈的呈現，進而呈現植物與賞花人心靈溝通。池坊花道有「立花」、「生花」、「自由花」的花形，近年再因應現代建築生活空間改變、洋風花材的多樣性，發展出與時俱進的「新風體」<sup>13</sup>花形，使其在插花藝術表現形式上，更展現無限的揮灑與想像空間。

<sup>13</sup> 「新風體」是相對於「正風體」而言，所謂「風體」是日本歌道、花道的一種風格樣式，與風姿之意相似，「風姿」是一種藝術意境，由情調、餘韻、象徵等所構成飄渺深遠意境，「正」有最高境地的意味，「新」則是相對於舊有，而有創新之意。



若以音樂面向來譬喻，「立花」以多種花材的運用組構與協調，真實鏤刻出的深沉寧靜景觀美感。如同交響樂曲，在多重樂器的交錯穿插音調中，表現樂曲生動氣韻，前呼後應，起承轉合，似娓娓訴說優美動人旋律與樂章。「生花」則以一至三種花材之搭配，顯現細膩優美的氣質格調美。如同室內樂曲，輕輕地流轉生命音符，令人如癡如醉。「自由花」則在創作者意識的主導下，類似即興的爵士樂，在節奏快慢變化中，細訴著引人遐思冥想的樂聲，鋪陳出心靈觸發的悸動。

池坊花道 45 世家元<sup>14</sup>「池坊專永」先生因應時代快速變遷，生活空間環境的改變，審美意識的流轉與插花材料的多樣性，發表迎合時代潮流的「新風體」花形樣式。於西元 1977 年發表簡潔典雅的「生花新風體」花形樣式（如圖 5）<sup>15</sup>，爾後又於西元 1999 年發表「立花新風體」花形樣式（如圖 6）<sup>16</sup>，「新風體」花形除承襲池坊傳統的精神，也符合新時代不斷前進的步伐，贏得愛花人青睞的眼神，更將池坊花道的脈絡發展延續，推向新世紀時代的峰巒。



圖 5 生花新風體

<sup>14</sup> 四十五世家元（Forty-fifth Generation Ikenobo Headmaster）依池坊系譜，以元文四年（1739）之「池坊立花正統系圖」所記載，依序為專慶-專慮-專盛-專言-專草-專-專尊-專曙-專光-專倫-專諱-專諷-專琳-專意-專順-專鎮-專應-專存-專榮-專好-專朝-專存-專養-專好-專純-專意-專純-專弘-專定-專明-專正-專啟-專威，現任池坊第四十五世家元池坊專永先生，其因父親池坊專威（第四十四世家元）早逝，11 歲以稚齡繼承家業為第四十五世家元，於京都青蓮院受度（指世俗之人出家為僧，亦有從迷惑世界渡到開悟的世界之義），20 歲（1953 年）即就任紫雲山頂法寺住持迄今。

<sup>15</sup> 圖 5，生花新風體，摘自華道家元池坊月刊雜誌，《華道》，日本華道社，京都市，2004 年 6 月，頁 9，創作者：堤玉真 華道教授。

<sup>16</sup> 圖 6，立花新風體，筆者 2013 年 4 月插作。



圖 6 立花新風體

本文研究範圍將僅就日本平安時期至江戶時期之立花、生花，與池坊花道四十五世家元「池坊專永」先生於西元 1977 年、1999 年所發表之「生花新風體」、「立花新風體」花形樣式的美感思維，及其受日本佛教天台本覺思想影響為探討重點。而明治初期頒布神佛分離令，又因廢佛毀釋運動，凡與佛教有關之藝術悉被忽視，新政府對外戰事不斷，對內廢蓄置縣進行文明西化之維新運動，讓原本百家爭鳴的插花藝術一度式微，只稍做涉獵不予過多著墨。

至於明治末年到大正時期受西方文明之薰陶又衍生「盛花」及「現代自由花」(Free Style)花形。「盛花」是在「生花」的基礎上，加進西洋多彩鮮豔的草花。對於初試插花者乃是認識花材名稱、質性、學習插作技巧的理想入門課程。「現代自由花」(Free Style)花形，則是因應現代居住環境的變革與個人自由創作思想而產生，就是在沒有任何規則或規定下，依創作者的想法發想來構思，並運用四季不同花材而自由表現的插花方式。雖亦從池坊精神的原點出發，實也蘊含些許禪意。但卻是明治維新後融合西方文化交流所形成趨勢使然，故本文亦未多做深入之探討。

## 第二章 日本池坊花道的歷史

### 第一節 日本池坊花道的源流

#### 一、依代信仰

日本池坊花道在形成之初，被稱為「立て花」(tatebana)，所插的花以筆直立著的形式展現，與其原始依代民俗信仰有著不可分割之關係。所謂「依代」信



圖 7 やすらい祭

仰，源自於佛教未傳入日本列島的遠古時代，日本先民對充滿生命力的植物所具有的敬畏和恐懼心，認為山、林、

木是神靈居住地。植物更是神靈的再現與象徵，樹木和石頭是神靈附著之處，故視為神聖崇高而成為被膜拜信仰的對象，即神的依代信仰。在現代京都的金宮神社，至今仍保有自古流行神道的祭典活動--やすらい祭（圖 7<sup>17</sup>）。祭神時仍可見人們將櫻花、茶花、松枝、柳枝等戴在頭上或拿在手中的跳舞儀式或撐一枝花傘（又稱風流傘）跳舞，相傳從花傘下穿過之人，即能受其庇佑，全年倖免病痛之災。此花傘所飛舞之處即瘟疫飛散遁逃之時的鎮花祭習俗從遠古時代日本先民流傳至今，藉由神聖的植物靈氣鎮住疫病之神，以撫慰神靈，祈能除厄消災、祈雨、鎮護靈魂。邊跳舞邊念佛的祭典活動，受依代信仰影響，也發展為現代傳統

<sup>17</sup> 圖 7. 摘自京都府京都文化博物館、東京都江戸博物館、讀賣新聞社 編集，《特別展いけばな 歴史を彩る日本の美》，京都市、東京市，京都府京都文化博物館、東京都江戸博物館、讀賣新聞社共同出版，頁 29。

文化之神樂、猿樂、能劇等。日本人對植物的認識隨著時代的發展而不斷變化，因為氣候溫暖四季分明，春夏秋冬季節更迭中，自然景觀隨之變化無窮。敏感的日本人在四季迭宕景象變動中，產生對自然環境的敬畏與感恩。耳聽鳥獸蟲鳴，目視草木之姿，在與大自然的共鳴中感受萬物生機，認為萬物皆有靈性，故對萬物皆感恩禮拜。尤其是常綠樹，因神住於高處，故被用來供神的花和樹也須高而筆直地立著，做為迎接神的姿態。在現代祭神或各種傳統節日中，此泛神論的民間信仰仍被保留著，如每年七月在京都舉行的祇園祭，祭祀活動中所出現的裝飾性彩車上，仍豎立著高而筆直的杉樹枝，做為神的依代（圖 8）<sup>18</sup>。即將此常綠樹當作神的降臨之處，人們的「心」透過此常綠樹能見到神，此民間的民俗信仰至室町時代<sup>19</sup>演變成為「立て花」。此花是筆直立著的形式，傳達出端正莊嚴的宗教思想，實為日本花道形成的最初樣貌。<sup>20</sup>



圖 8 祇園祭裝飾性彩車

<sup>18</sup> 圖 8 摘自 <http://phyphy1029.pijinet.net/blog/post/24954845>, 上網時間 2010/6/24。

<sup>19</sup> 西元 1378 年第三代足利義滿將軍在京都室町建造豪華的「花之御所」為宅邸和官廳，稱「室町殿」故有室町時代之稱。

<sup>20</sup> 顧芳春，胡令遠著，《花道》，上海，辭書出版社，2007 年 7 月，頁 4-6。

## 二、佛教供花

佛教文化起源於印度，傳入中國後融合中國的老莊及儒家等思想，形成中國特有之禪儒思想。之後於西元六世紀經由百濟傳入日本，此外來宗教與原有神道信仰產生的交融，由於文化差異和佛教本身豐富的精神內涵，對於蒙昧初開的古代日本民族實具有不可抗拒之誘惑力量。日本著名的佛教學者高楠順次郎(1866-1945)說過：「日本特殊的文明，開花結果于明治維新之前，多半有賴于佛教的餘澤」<sup>21</sup>。鈴木大拙亦云：「離開佛教，遑論日本文化」<sup>22</sup>。在推古天皇時代（西元 607 年）受到攝政之聖德太子大力支持與推廣，他崇信佛教，提倡篤敬三寶，將佛教看成是治國施教的根本，要求所有臣民信奉佛教。為奉祀佛像廣築寺院，在各地建造寺院，為弘傳佛教，乞求福運，消災除病，造寺鑄像之風潮大盛，在太子的推動下，宮廷貴族「各為君親之恩，竟造佛舍」<sup>23</sup>。大量文物、制度隨著佛教的傳入，刺激了日本文化，使其由草莽野蠻的階段，走向文明，其促進日本開化遠勝於任何宗教或思想。<sup>24</sup> 大化革新之後佛教思想逐漸扎根於日本文化土壤之中，伴隨著佛教文化東傳，不僅將經書佛典、畫像雕刻、佛畫等傳入，同時亦將佛教禮法、禮儀與佛前供花及供花用的青銅花瓶、祭壇器具不斷引入日本，促進了祭壇及佛前供花之興起。供花的樣子最早出現於奈良時代的《過去現在因果經》中，到平安、鎌倉時代，供花圖散見於許多繪卷中，其

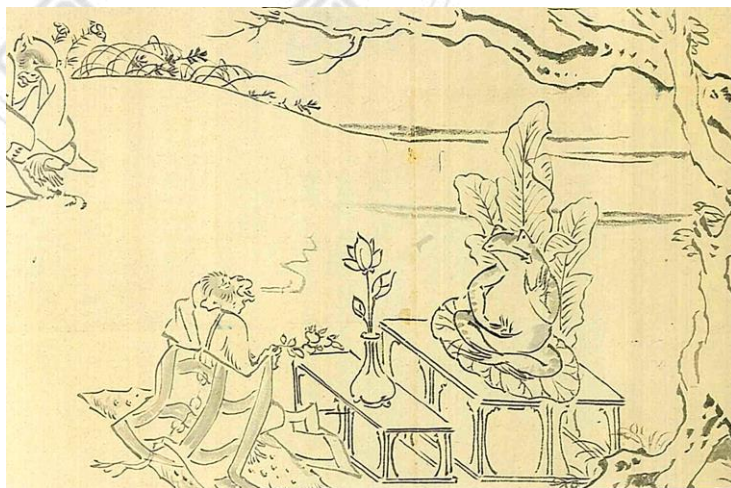


圖 9 鳥獸人物戲畫

<sup>21</sup> 姜玲 著，〈日本的道與禪宗〉，湖北廣播電視大學學報 2001 年/12 月 vol.18，No.4

<sup>22</sup> 劉大悲 譯，《禪與藝術》，天華出版社，民國 68 年 1 月初版，頁 10。

<sup>23</sup> 葉渭渠 主編，《日本文明》，北京，中國社會科學出版社，1999 年 10 月，頁 93。

<sup>24</sup> 陳水逢 著，《日本文明開化史略》，台北市，台灣商務，民國 82 年，頁 96-98。

中以京都高山寺所珍藏的「鳥獸人物戲畫」<sup>25</sup>（圖 9）水墨白描繪卷最為有趣，在甲卷末有擬人化的動物登場，蛙象徵阿彌陀佛，猿代表僧侶，佛前供桌擺著花瓶，瓶中插著數朵蓮花供奉，此富趣味繪卷可看出是平安時代末期一般法會儀軌的佛前供花樣貌，也呼應了山根有三<sup>26</sup>《花道史研究》中的說法。其開宗明義寫道：「瓶に花を挿す始めより花道の起源まで」（花道起源來自開始將花插於瓶中），山根有三認為東西方從文化特性到種種相異抽象概念中，呈現日本花道與西方裝飾性插花最大的不同，主要在於將花插立於瓶中所展現的藝術特質，也就是立於花器與花瓶中的花所展現的生命力。「立て花」為最早花道起源，直至室町時代，在貴族、武士與町眾的推波助瀾下，漸漸確定插花理論與形式後，方才發展為花道（kadou）。

### （1）、淨土教的供花

在文化碰撞與融合的時間推移中，佛教思想漸漸地扎根到日本文化土壤之中，佛教淨土信仰的教義宣揚：要勤唸阿彌陀佛，死後即能進入極樂世界。故當時許多貴族盛行於自家宅邸內設置華麗的唸佛堂，早晚唸頌佛號，祈求來世的至福。其中以平等院鳳凰堂（西元 1063 年）的豪華精美最具代表性，藤原賴通將其宅邸改建為寺院，其主要設計構思就是重現來世極樂的淨土世界。鳳凰堂從內到外，金碧輝煌，莊嚴靈妙。室內除有全身阿彌陀佛佛像高坐蓮台外，壁面眾多色彩的雲中也放置木雕供養佛像，天花板上鑲嵌著貝殼和鏡面的裝飾物，堂前池水映日，水光反射於佛像上，宛如柔和的金光在佛像上流動，營造來世的極樂世界，又壁面掛有佛像的佛畫，在佛畫前供花，每天點香、唸經或舉行法會，祈願死後能往生淨土<sup>27</sup>。

<sup>25</sup> 顧芳春，胡令遠著，《花道》，上海，辭書出版社，2007年7月，頁29。

<sup>26</sup> 山根有三(1919-2001)為日本美術史學者，為花道界提倡自由花革新運動鬥士山根翠堂之子，承襲父親對花道的使命與貢獻，自詡對花道、美術史研究為其畢生課題，並著有《山根有三著作集》全7卷。

<sup>27</sup> 西和夫/穗積和夫著，蕭雅文譯，《日式建築的形式：生活與建築造型史》，台北，楓書坊，2007年。

## (2)、密教供花

在平安時代（西元 794-1191 年）傳教大師最澄與弘法大師空海入唐求法，歸國後，最澄在比叡山開創了天台宗，空海於高野山開創了真言宗，帶動密教的興起，在密教修持法的儀軌，中央有一大壇，大壇中央和四角都放著花瓶，瓶內插著花，亦即將供花的對象由原先獻給神改獻給佛，其最初的目的是希望藉此取悅神祇，以便死後能夠到達極樂世界，其意義也不同以往之民俗信仰。尤其是日本佛教天台本覺思想突破宗教生活限制，在日本被賦予豐富的生命內涵，對日本中世時代藝道文化之影響包括了：和歌、連歌、能樂、茶道，枯山水庭園、水墨禪畫、武士道、花道、俳句等各個藝術和文化層面。

## 第二節 日本池坊花道的形成

### 一、池坊花道的緣起

池坊花道雖形成於室町時代，然推源溯始，從聖德太子<sup>28</sup>為祀奉如意輪觀音菩薩像而興建「六角堂」（圖 10）即已開始順勢發展，「池坊」（IKENOBO）之由來緣起於六角堂，六角堂即位於京都區六角通三條南烏丸東，正式稱呼的寺號是「紫雲山頂法寺」，為天台宗寺院，



圖 10 六角堂的六角寶形屋頂

是聖德太子（西元 574 年--622 年）為安置供奉如意輪觀世音菩薩所建造<sup>29</sup>，以其本堂六角寶形狀的屋頂而得名。於其中供奉著不對外公開的秘佛佛像，參拜者在本堂中可看到的僅是秘佛的前立菩薩像；「池坊」為頂法寺內其中的小寺院之一<sup>30</sup>，

<sup>28</sup> 聖德太子（574-622）是日本人最熟悉的歷史人物，為用明天皇之子，在推古天皇時代為攝政王，執政期間派遣隋使至中國學習中華文化，制定冠位十二階及 17 條憲法的頒布，因篤信佛教又撰寫三經義疏（法華經、勝鬘經、維摩經）之註釋。

<sup>29</sup> 池坊專永 著，《池坊花傳書 - 入門》，京都市，華道家元池坊總務所，頁 15。

<sup>30</sup> 「坊」本指隔開的市街，尤其是指奈良時代都城制的單位之一，以後則指所屬大寺院中的小寺

「池坊」之由來乃源於池旁之意，相傳因建於聖德太子沐浴池旁側而稱呼之。現今在六角堂的北面仍留有聖德太子沐浴的池跡，據寺內傳記記載，六角堂始於平安時代中期，弘仁十三年（西元 822 年）曾為嵯峨天皇的勒願所<sup>31</sup>，長德二年（西元 996 年）正月花山法皇曾蒞臨，室町時代並傳為西國三十三所觀音佛寺巡禮之起始寺<sup>32</sup>。平安時代中期京都瘟疫流行，為厄疫除災信奉觀音菩薩之信仰變成很盛行，因其靈驗故人人信仰觀音。「六角堂」成為廣為人知的寺院，又於室町時代，上從將軍到政府百官，下至庶民百姓無不到六角堂參拜，使其成為町眾（市民）精神寄託之所在，更是庶民交流的場所。其對神佛的供花，及年節行事所插立的花，博得眾多人們注目的眼神與喜愛。雖經兩次祝融燒燬<sup>33</sup>，因其為町眾信仰所繫之處，而終獲得町眾的捐贈重新復原興建。

在六角堂的詠歌<sup>34</sup>中提到「わが思う心のうちは六の角ただ円かれと祈るなりけり」とありますが「六の角」とは六根（眼・耳・鼻・舌・身・意）によって生ずる六欲のことを言います。人間の欲望つまり煩惱を脱して角を無くし、円満になること。つまり「六根清浄を願う」という祈りを込めて六つの角を造ったと伝えられています<sup>35</sup>，在這裡所謂的六個角就是指：因我們的六根（眼睛・耳朵、鼻子、舌頭、身體、意志）所產生的「六欲」<sup>36</sup>；相傳是為祈求能將人類的慾望煩惱去除，使其無稜無角達至圓滿。亦即是放入受持《法華經》使眼、耳、鼻、舌、身、意的六個感覺器官變清淨之意，為「祈求六根清淨」的境界與願望

---

院，「坊」為僧侶的居所，另外亦作僧侶之義。

<sup>31</sup> 日本天皇為祈御體安康、天下太平而建立之官寺，又稱祈願寺、御願寺。降至幕府時代，幕府亦模仿建造，後為區別武家之祈願所，將朝廷之祈願寺特陞為御祈願所，稱勒願所、勒願寺。

<sup>32</sup> 西國三十三所巡禮超過千年歷史，為日本最古老的巡禮傳統，指古代一些修行者為祈修行成果或為解脫病痛，今則為祈求達到願望，所以開始至西國近畿地方三十三所佛寺參拜巡禮，各寺皆供奉觀音菩薩，三十三所則是由「普門品」中觀世音菩薩為了除去眾生痛苦煩惱所示現的三十三身相而來的。

<sup>33</sup> 六角堂於用明二年（西元 587 年）由聖德太子興建，第一次遭祝融燒毀於平安時代（西元 1125 年）而後又重建完成，江戶時代末期群雄四起，烽火兵燹中又遭波及燒毀於元治元年（西元 1864 年），於明治九年（西元 1876 年）在町眾支持下又重建竣工完成遷入。

<sup>34</sup> 指參詣各處聖蹟的巡禮者所唱詠之讚歌，又作巡禮歌。

<sup>35</sup> 參見 [http://www.ikenobo.jp/rokkakudo/viewpoint\\_01.html](http://www.ikenobo.jp/rokkakudo/viewpoint_01.html)（上網日期 2011.4.1）此為日本池坊花道官方網站，本文承陳垢娥小姐翻譯。

<sup>36</sup> 六欲為色欲、形貌欲、威儀姿態欲、語言音聲欲、細滑欲、人相欲。



而打造這六個角，六個角宛如象徵人的「六根」-眼、耳、鼻、舌、身體、意志，經由六根產生的六欲，人須透過感官接觸及意念思維來理解感受，將人的慾望、煩惱去除，使其無稜無角而達到實證圓滿的修行境界。「六」另有因所供奉如意觀音具六臂無所不能的神通，希望藉助觀音菩薩的指引讓人脫離六道輪迴得到救贖<sup>37</sup>。藉著獻給神佛的花及年節行事所插立的花，將流行於貴族、武家、同朋眾、僧侶所插立之「立て花」(tatebana)，向廣大的町眾推廣發展而普及，「池坊」也因帶著庶民色彩，一直博得町眾的注目關心。

在推古天皇 15 年（西元 607 年）小野妹子被派遣為遣隋使，先後三次以外交使節出訪隋朝汲取佛教文化，將佛教禮法、禮儀與佛前供花引入日本。歸國後皈依於六角堂，自稱「專務」潛心研究佛學精進修行，專心侍佛，日夜以花獻佛。六角堂創建時所供捧的花已無具體史實資料可考，但相傳佛前供花的開始是從六角堂所發展而來，小野妹子亦被尊崇為日本花道的始祖<sup>38</sup>，也由此開啟日本佛教插花文化的雛形。紫雲山頂法寺的住持僧侶以「池坊」為姓氏，並主導頂法寺寺務的執行，其名字，代代以「專」字相傳。由於「池坊專慶」以後，不斷出現擅長插花的僧侶，而成為一種流派的名稱。一直以來「池坊」被公認為是日本花道插花藝術的源頭，在日本插花諸流派中具有最悠久的歷史傳統與影響力。依現有日本文獻記載，五百五十年前插花即始於池坊。雖在漫長的歲月中或有因理念不同而脫離池坊另立門戶的流派，或受西潮東漸思想的影響而產生新的流派。但是「池坊」一直被公認為是日本花道的本源。其歷史交混著維護傳統和時代創新，這兩者互相作用，相輔相成，與時俱進的心讓池坊花道魅力持續至今，且不斷激勵著今日花道的新發展。

---

<sup>37</sup> いけばな池坊 550 年紀念誌編集委員會 編集《いけばな池坊 550 年紀念誌－花の礎－歴史・支部編》，頁 26。

<sup>38</sup> 每年六月三十日小野妹子生日當天池坊會眾至大阪府南河內那太子町小野妹子廟的墓前行獻花奉納之祭拜儀式，藉著祭祖感恩承襲其花道精神至今。參見 <http://www.ikenobo.jp/event/2009/newsandtopics/list2009.html>（上網日期 2011.4.1）

從依代信仰看出瓶中插花的事自古即有，到奈良時代則以供花為主，及至平安時代以鑑賞花為中心。成為貴族抒發心中情感的象徵，產生以花為主的和歌在萬葉集中屢屢可見。而客廳裝飾花的形成，則始於鎌倉及室町初期將軍武士的住宅，鎌倉時代開啟日本第一個幕府政權與武士文化，武士與貴族也因出身、修養之不同，對待花的心思也就不同。平安貴族用和歌憐惜、惋惜落花，詠嘆花的美同時亦暗含對人生無常之感嘆。武士則將落花視為一種壯烈犧牲的精神，蘊含著悲壯之美不同。<sup>39</sup>而佛教天台本覺的影響深入貴族和武家之間，使室町文化產生了一種別具幽玄閑寂之風格，初期以足利義滿的「金閣寺」為中心的北山文化，後來則以足利義政的「銀閣寺」為中心的東山文化發展開來。

## 二、足利義滿的北山文化

足利義滿（西元 1358-1408 年）解決南北分朝的政治動亂，此政治成就將室町幕府之威勢推至頂峰。義滿將軍於應永五年（西元 1397 年）建築金閣舍利殿於京都北山，湖光泉石美輪美奐，因其外飾以金箔，故名金閣。金閣展示了武家的精神生活，象徵著他們所擁有的黃金財富和專制權力。公家與武家政治文化融合，在富麗堂皇與華麗造型中隱含著西方極樂世界的宗教背景，使現世快樂與極樂往生渾然合一。因為對花的喜愛及平安時代貴族文化的娛樂形式「花合」<sup>40</sup>非常憧憬和嚮往，將貴族的「花合」轉而以花御會的形式展現，時常在北山山莊所舉辦的花御會，帶動上流階層流行而盛極一時。其喜愛色彩鮮豔、極富工巧的唐物舶來品與花瓶之嗜好，從東坊城秀長所寫的日記《迎陽記》中可一窺端倪。西元 1380 年（康歷二年）六月九日，在二條良基（1320-1388）（足利義滿的朝臣教養指導官）的府上舉行「花御會」，朝廷公卿大臣中夾雜著幾個僧侶，共有 24

---

<sup>39</sup> 顧芳春，胡令遠著，《花道》，上海，辭書出版社，2007 年 7 月。

<sup>40</sup> 花合遊戲乃平安時代流行於貴族間高雅娛樂活動，基於對花的喜愛，比賽雙方左右分開，各方分別展示自己的花，在一決高下優劣的同時，也吟唱和歌作樂。

人參加，左右分開，相互品第決出勝負。最後結果由在座眾人的評論來決定高下<sup>41</sup>。雖是「花御會」倒不如說是「花瓶會」。因為左右分開的人們的名字下面，都明確記載著個人帶來的花瓶種類，從對中國渡海而來的唐物與花瓶的喜愛收藏與炫耀，到鑑賞其工藝之美將花插入其中。尋求花與花器的協調，進而營造美感氛圍以博取眾人讚賞，使得花御會從客廳室內裝飾花朝向花道之途邁進。

七夕供花的習俗在奈良時代即從中國傳到日本，義滿將軍則將7月7日牛郎、織女相會的行事活動與「花御會」相聯結，變為規模盛大既能娛人又能敬神的七夕法樂<sup>42</sup>。在七夕法樂中人們藉著供養神佛的名義，從活動中享受耳目的歡樂，也讓自己從中也感到歡愉。在《看聞御記》中詳細記載七夕法樂的具體情形，《看聞御記》是皇室伏見宮親王所寫。記載宮中從應永到嘉吉年間（西元1394-1444年）的行事日記，在應永25年7月7日的條目中記載客廳以花裝飾著，於圍成半圓形的豎立屏風上掛著唐畫，前面立著架子，架上放置各式的花瓶，左右脇，桌机等並立，花瓶數瓶、盆、樂器等置之，北間裡掛著本尊達摩畫等等<sup>43</sup>。無論是「花御會」或「七夕法樂」都間接帶動嗜好舶來品與愛好唐物的禪僧、武家、大臣等上流階層的流行，此盛極一時的風氣，也迎來「立て花」被觀賞而非實用的時代。

### 三、足利義政的東山文化

足利義政（西元1436-1490年）13歲繼位將軍，幕府權威已逐漸削弱，而地方諸侯則日漸強盛。長達11年的應仁之亂（西元1467-1477年），造成社會動盪不安，以下剋上風潮湧現，加上天災地變民不聊生，更顯義政將軍政治統御之無力，與欲求天下昇平而不可得之窘境。故而逃避激烈變動的現實社會，於應仁

---

<sup>41</sup> 顧芳春，胡令遠著，《花道》，上海，辭書出版社，2007年7月，頁32。

<sup>42</sup> 七夕法樂就是在七夕祝福牛郎織女相會的美好時光，人們藉著花御會與行事活動，將能劇、詩、連歌、花等獻給神佛，同時也在活動中享受歡樂時刻。

<sup>43</sup> 顧芳春，胡令遠著，《花道》，上海，辭書出版社，2007年7月，頁33。

之亂後隱居京都的東山山莊，過著逸樂風雅的藝文生活。於西元 1482 年仿照義滿將軍建築東山殿銀閣，其豪華雖略遜於義滿將軍的金閣，但卻表現東山文化特有的閒靜淡泊、幽閒雅致。足利義政本身所具有纖細敏銳的審美意識，與懷抱美的理念。將政治上的失意，轉而實現於藝術美學的追求，卻也迎來日本文化史上輝煌燦爛的一頁，以此銀閣開展日本中世紀另一個文化的繁榮，又稱東山文化。有別於豪華北山文化，此一時期乃集公家文化、武家文化、新興庶民文化與宋代禪僧文化相融合的複合文化。其文化特色收攝禪的簡樸精神及傳統文化的幽玄意境，呈現出閑寂幽靜的枯高美意識，創造了追求心靈寧靜與頓悟之藝道。舉凡書院造建築、禪意枯山水庭園、水墨畫、能樂、茶道、花道等東山文化所形塑出的日本傳統文化，直到現代仍受到世人給予極高評價且深深影響其審美意識。

值此時期，為了豐富義政將軍的人文趣味的的生活，茶道在村田珠光<sup>44</sup>、花道在池坊專應<sup>45</sup>的領頭下，都得以有長足發展。銀閣為二層式建築，下層為書院造式樣<sup>46</sup>，書院造式樣乃是主室當中，備有押板（床之間とこのま的前身）、棚架（置物架）、書院<sup>47</sup>等客廳飾物時稱之，客廳裝飾花的形成，開始於室町時代將軍武士之住宅。負責武士家客廳裝飾的是被稱為「同朋眾」<sup>48</sup>的人們，他們主要的工作是依季節或節慶選擇裝飾客廳的畫卷和器物，然後將之排列於押板、棚架、書院上，並在各式各樣的青銅青磁等舶來花瓶中插立「立て花」。這些地方都有固定制式擺飾掛畫與裝飾器物，押板最早是掛著佛畫，後來裝飾為二至四幅為一組的

<sup>44</sup> 村田珠光（西元 1423-1502 年）在參禪中將禪法的領悟融入飲茶之中，從「菩提本非樹，明鏡亦非台；本來無一物，何處染塵埃。」這首佛偈中領悟出「佛法存於茶湯」的道理，並以此開創了獨特的尊崇自然、尊崇樸素的草庵茶風。珠光主張茶人要擺脫欲望的糾纏，通過修行來領悟茶道的內在精神，開闢了茶禪一味的道路。

<sup>45</sup> 池坊專應（西元 1483-1543 年）接續專慶與專順家元的傳承，為池坊第 28 代宗匠及池坊六角堂頂法寺住持，為池坊插花名家，留有口傳書《池坊專應口傳》，此口傳書確立池坊立花的插作理論基礎與池坊花道精神，將池坊花道之名往上推升。

<sup>46</sup> 書院造的建築形式與中國書院之意迥然不同，中國書院是私人或官府所設立講學的場所，日本書院造的建築是以寢殿造為母胎，將突出於走廊前面搭蓋明亮的小室作為書院，具有這種形式的整體建築稱之。

<sup>47</sup> 日本和室中的書院為在原採光窗戶處突出一角，作為書桌之用，後來漸失實用性，變成置放文具、圖書等裝飾性的檯面。

<sup>48</sup> 室町幕府時代，在將軍宅邸之僧侶，職司殿中所有雜事，舉凡掃除、配膳、隨行、寺社參拜、客廳裝飾到茶會的準備等等，這些僧侶都將姓以下的名改成阿彌（阿彌是南無阿彌陀佛的略語），這一群體就被稱為同朋眾或阿彌眾。

掛畫，在掛畫前的小桌上，中央置放香爐，左擺花瓶，瓶中插立花，右邊置放象徵長壽的龜鶴燭台，這三項物件稱為三具足。乃將佛前供花之道具轉化為客廳之裝飾用，供花時三具足<sup>49</sup>（圖 11）<sup>50</sup>台上的花是根據「しん」「下草」，把「しん」（現在書寫為「真」讀音亦為「しん」）的花插立於花

瓶裡，誠心誠意供佛  
在古書中「しん」「心」  
「身」之讀音都是  
「しん」，亦即初期  
「立て花」的供花不  
僅表現虔誠的心意  
且以木物為主。尤其是  
山上常綠的木物  
如松、柏、杉等作為  
神佛降臨賜福暫居



圖 11 三具足

之處，見木物如見神佛本尊的虔誠心。木物下方配置草物，而所選用的草物也非僅以美麗的花插之，乃以可作為供花的草物為主，如荷花、蓮花等讓神佛降臨時所賞玩用。插作手法與形式則力求簡潔樸素，面對正尊主佛所插的枝較短，形成右長左短、前矮後高的插作樣式，作為「立花」原形的「立て花」就是以此「本木下草」所形構成的。在傳授客廳擺飾的文阿彌花傳書（西元 1553 年，天文 22 年）中記載：就像人心不定的話是不好的一樣，花也是一樣若本木立得不穩是不行的，因此本木也稱為心。<sup>51</sup>此將「立て花」的「しん」比喻為人的「心」，似乎隱喻著將心安住於一處、止於一隅的人生修煉也適用於花道插花。

<sup>49</sup> 顧芳春，胡令遠著，《花道》，上海，辭書出版社，2007 年 7 月，頁 25。

<sup>50</sup> 京都府京都文化博物館、東京都江戸博物館、讀賣新聞社編集，《特別展いけばな 歴史を彩る日本の美》，京都市、東京市，京都府京都文化博物館、東京都江戸博物館、讀賣新聞社共同出版，2009 年 10 月，頁 31。

<sup>51</sup> 原文：花の本木をしんといふ事 人も万能ありといへ共 心不定ハ比興也 其謂に花も本木つよくなけれハ悪也 さてこそ本木を心とハ云なれ。本文承江春美小姐翻譯。

因為建築式樣由寢殿造式樣<sup>52</sup>到新的式樣—書院造式樣之轉變，也將佛前供花的形式轉化為客廳裝飾之用。書院造是以押板上三具足花的展現，除了作為對客人無言款待及供人觀賞之花，亦留有佛教道心修行而成涅槃之心的意味。<sup>53</sup>漸漸地，「心」「下草」結合「陰陽」觀念，產生上心下草、上天下地、天地自然運轉、此消彼長、生生不息等象徵宇宙自然季節流轉的秩序與立體概念，而發展為「立花」的雛形。從文阿彌花傳書中依稀可見「立花」的雛形模樣（圖

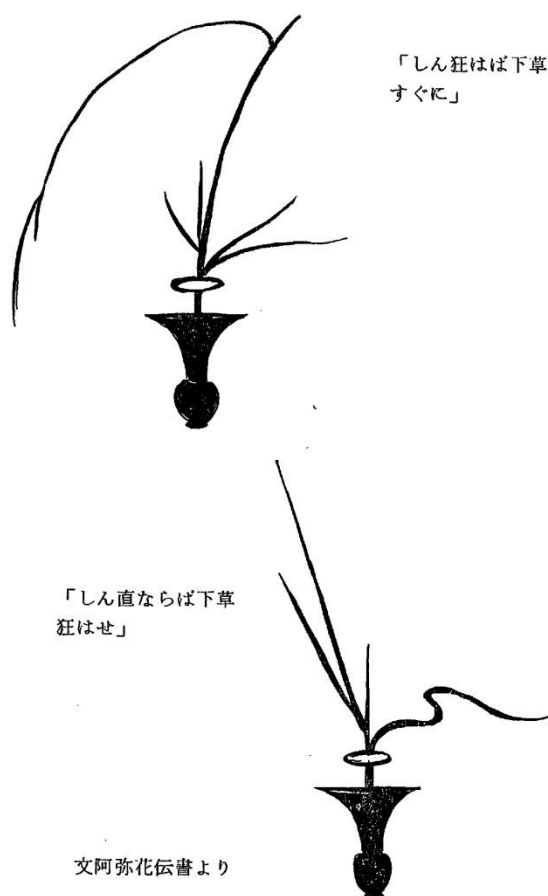


圖 12

12)<sup>54</sup>若上段「しん」為狂放不羈的形態，下段則以安定素直方式與之搭配，又若上段「しん」為筆直有力的表現形態，下段則輔以婀娜多姿的嫵媚素材與之互相呼應<sup>55</sup>，在此兩者相對應之間尋找生命哲思與美感。

此美感與世阿彌<sup>56</sup>在《風姿花傳》中的能藝論相似，他寫道：「表演能樂之時，在各方面都要用心揣摩，表演動感強烈的角色時，不要只顧奮力拼命，而忘記保

<sup>52</sup> 為平安貴族的住宅樣式，特色為具有鋪上木板的外廊，廂房以妻戶（門）、障子（糊紙拉門）和部為隔間道具，加上屏風、几帳（活動式布幔隔間）等足以遮蔽視線但無法防音、防寒。

<sup>53</sup> 三根有三 著，《花道史研究》，東京，中央公論美術出版，平成 8 年，頁 168。

<sup>54</sup> 中村亮一 著，《立花を楽しむ》，京都市，日本華道社，昭和 60 年 1 月，頁 9。

<sup>55</sup> 「しん狂はば下草すぐに」「しん直ならば下草は狂せ」，詳中村亮一著《立花を楽しむ》，京都市，昭和 63 年 7 月，日本華道社，頁 9。

<sup>56</sup> 世阿彌（ぜあみ）（Zeami）（1363 年 - 1443 年 9 月 1 日）為日本能劇藝術巨匠，在室町時代初期的猿樂演員與劇作家。與其父觀阿彌共同為集猿樂（現在的能）之大成者並流傳至今。其所著《風姿花傳》、《花鏡》、《至花道》等能劇藝術理論與美學思想，一直深

持冷靜和柔和之心，……在動感強烈的角色中，，賦予人意想不到的溫柔人性，就會產生不可思議的藝術魅力與新鮮感，……此外，在演技方面也有相同值得注意之處，表演上身動感強的動作時，投足則應輕緩，相反地，如用力投足時，上身動作則要保持輕緩與穩定。」<sup>57</sup>世阿彌認為控制動感強烈動作的部位不在表演者的身體，是其溫柔的心。也就是強調表演者須將重點放在「心」上，其表演的秘訣要「動十分心，動七分身」，亦即，表演主要在動「心」，而不在動「身」。如此表演者的心與身體、身體與身體的部位間會存在著一種對立的協調關係，使其本身構成動態的和諧，這樣表演才能含蓄，含蓄方能表現出深度，才能體現幽玄餘韻的意境。

天政時期（西元 1573-1593 年）後半成立的能的傳書《八帖花傳書》在第五卷序文即以台上一立花為例道出：以能劇的大夫（座長、主角）比喻為「立て花」的真「しん」，役者（演者、明星）比喻為下草，大夫是舞台的大將，就是真，在其他下草（役者、演者）的襯托中更顯出其威勢。另外，大夫這方面，更要用心與下草調和。如果大夫不懂得各種藝能，只一味地演出是無法當成真的。為避免忽略了其他，諸道非用心不可。<sup>58</sup>由此可得知當時各藝道各擁秘傳書、口傳書而不輕易對外人傳授藝道。但綜觀其內容相當程度已結合佛教天台法華、禪宗、密教思想而融合為各自藝能論理論基礎且相通不違背。如能劇在《八帖花傳書》第一卷描述獻能藝於神佛之前，樂聲悠揚、歌舞歡宴的情景，即有許多佛教用語出現於文本中。甚或藉實相轉化為意識的五大，以大夫與笛、小鼓、大鼓、太鼓等樂器來比喻，象徵空、風、火、水、地等宇宙一切物質生成的五大要素。<sup>59</sup>另

---

深影響日本文化追求的審美精神。

<sup>57</sup> 表章，加藤周一 等校注，〈風姿花傳〉，《世阿彌 禪竹》，頁 60-61。

<sup>58</sup> 《古代中世藝術論》第 585 頁原文：それ、能と云事、大夫を花の真にたとへ、役者を下草にかたどる也。大夫は一座の大將、花の真なれば、いかにも下草より威勢のあるやうに、もてなすべし。又、大夫より下草へ相應するやうに心得べし。大夫、諸芸をうかべずして、一道ばかりにては、花の真とはなりがたし。よくよろづの道、暗くなきやうに、心掛けべし。本文承江春美小姐翻譯。

<sup>59</sup> 林屋辰三郎 等校注，《古代中世藝術論》-日本思想大系 23，東京，岩波書局，1973 年，頁 512。

外，藤原幽竹<sup>60</sup>在《池坊いけばな》中即點出立花始自於獻花於神佛之前的供花精神，此精神就是要將奉獻給神佛的虔誠心意化作優美的花與神佛合而為一的理想。<sup>61</sup>筆者認為在日本佛教思想基礎上，兩者最相應與相通之處在於處處用心追求完美自然的呈現與一顆虔誠的心，亦即將心專注於所從事之藝事，在細微處不斷窮究事理、精進技巧並從中體悟生命的哲思。至於有關日本佛教思想的影響則留待第四章再論述之。

及至室町時代末期，貴族與公家的勢力日漸沒落，以農民、工商業為主的庶民階級勢力不斷擴張。本來只有僧侶或公卿貴族才有的文化享樂，也慢慢地普及進入一般百姓的生活中。宗教世俗化也間接引領庶民文化的崛起，供花與客廳裝飾的花也變成美化生活空間具裝飾作用之藝術，後來日式建築和室壁龕(床の間)亦由此演變而來。

#### 四、小結

池坊花道立基於依代民俗信仰，從遠古時代對自然環境無法違抗的崇敬伊始，到心中對一花、一木、一石自然景觀虔誠的信仰與奉獻，轉向佛前供花，希望藉此取悅於神祇，以便死後能到達極樂世界的彼岸。而佛教禪宗更以「教外別傳」之姿，深受朝廷貴族、幕府及武士階級喜愛與契合。在室町幕府時代先後開創出以「金閣寺」為中心的北山文化，及以「銀閣寺」為中心的東山文化。演變出客廳室內裝飾的花，以之作為誠心接待客人及供人觀賞的花，而此室內裝飾的花是以突顯花的美供人觀賞，花，美於自身散發魅力，而非其來自山野水邊的自然風姿，是矯飾之美。然，花之所以美不僅在其自身所具，而在於其根源來自野山水邊之自然風情，花葉修飾亦應力求其適宜之風采。在不斷不斷的練習與修練中，反思自我、朝向一個更完善、完美的自我前進，至此花道方從「立て花」(tatebana)

---

<sup>60</sup> 藤原幽竹(1894-1978)為大正、昭和時代花藝家，明治27年12月16日出生，14歲拜入池坊門下學習花道，著有《池坊生花》、《池坊自由花》、《池坊いけばな》、《幽竹立華》等書。

<sup>61</sup> 藤原幽竹 著，《池坊いけばな》，東京，主婦の友社，1973年，頁380。



邁向「立花」(rikka)的雛形架構逐漸展現。也就是從具宗教精神的供花基礎中，發展出具有室內裝飾特性的「立て花」。至此，可看出池坊花道演進過程中，一直堅持花形是插立表現的緣由，及對於西方美學對稱、平均、律動的美感認知亦迥然不同。

### 第三節 日本池坊花道之集大成

#### 一、同朋眾的花

前節所提，足利義滿將軍創建金閣，形塑金碧輝煌華麗豪美象徵的北山文化，與足利義政將軍創建銀閣寺，所顯現幽玄清雅的東山文化迥然不同，除了將軍大名本身的文化涵養之不同外，其最主要是由負責將軍家客廳裝飾擺設工作的「同朋眾」眾阿彌所為。阿彌眾替將軍家選擇裝飾客廳的畫卷和器物，然後再將其放置於押板、連棚以供客卿觀賞，將唐物花瓶插立「立て花」，以彰顯將軍宅邸文化涵養與領導時代流行潮流。如前文《看聞御記》中記載伏見宮親王家七夕法樂盛大歡樂的具體情形。或《蔭涼軒日錄》中記載文明 18 年（西元 1486 年）2 月 10 日，蔭涼軒主龜泉集証向足利義政將軍進獻深、淺紅梅各一枝及數支水仙花，將軍家由同朋眾中的立阿彌將所進獻草木，插立紅梅水仙花以供將軍觀賞，因頗得將軍賞識並獲賜予酒杯的記載。同朋眾所制定客廳裝飾的「立て花」，是明確規定樣式的插花，從所整理的《君台觀左右帳記》<sup>62</sup>中可得知，在特殊節日行事時，或是將軍家舉行花會時，於書院建築押板上裝飾三具足樣式的插花都使用唐物花瓶、花型固定。「立て花」為立花的前身，其全盛時期約為西元 1492—1552 年，「立て」的意思，有正正的安定之意味，如枯山水庭石的豎立精神。未有劍山發明之前，插作「立て花」時，事先於花瓶內放置稻草束於其中，將欲插之木物足部削尖，直挺挺插入稻草束中，使其立起而插作。

<sup>62</sup> 《君台觀左右帳記》為同朋眾將將軍大名家所收藏的唐物花器或繪畫卷軸，裝飾於接待客廳的經驗做一總整理，並制定為一擺飾客廳的式樣規範，以方便遵循。

## 二、池坊專應的花

日本池坊花道到了「池坊專應」開始不同以往「立て花」的表現形式與內容，池坊專應否定了只將插花做為一種純粹美的觀賞對象而已，他主張應該將對植物與生命的感動注入插花的表現中，尋求一種新的、美的插花世界。從探究草木生命「風興」<sup>63</sup>〔風情〕為源泉的插花，強調插花並非只供欣賞游玩，而應是通過插立的「立花」藝術表現，來感悟生命的美好與修練人生的圓滿。他說道：「賞花的人們看著草木就會舒發自己的感慨，惋惜春秋的逝去。他們並不只是追求一時的風致，他們在風起飛花落葉之時，找尋著，期待著一瞬間產生的感悟。」<sup>64</sup>飛花落葉是佛教的無常思想，在深秋葉子染紅、風吹散落之際，注視著飛花葉落飄零的景致，心中發出人世變化無常的無奈感嘆。專應藉由插花來實現對佛理的感悟，並將所感悟的覺性思想透過插花行為獨朗明亮地流露於插作中。亦即，要讓人看到肉眼所看不到的東西，否則插花作品也不過是一個裝飾品罷了。池坊專應認為插花非僅僅將美麗的花草插於瓶中，而是要認清花卉的本質與森羅萬象之事因緣和合，此起彼滅息息相關。藉由感悟花卉的本質，將植物在自然環境中具有的風姿、風情表現出來，並且以此修練插花之道獲得「了悟」生命的道理與真諦。在幽雅的山水風景中，追求天地自然的和諧統一，在明媚的自然風光裡，孕育出尚美的天性。似刻意雕琢又渾然天成，正如生命的週期對於生老病死的不可抗是不變的定律，然，生命的厚度、寬度與精彩是努力可期的。

西元 1542 年池坊專應口述之《專應口傳》，明示非像過去僅將美麗的花插於豪華花器中，亦非只欣賞美麗的花。與枝、葉共存的花、和花共同存在的一枝一葉。從其姿態中看到自然的風興、感覺到真實的美感，插花時要用心體會以領悟「美的新境界」。《專應口傳》為池坊花道之基礎，明確揭示立花之美感，乃著重捕捉草木自然風情與動態的生命感，有別於欣賞、娛樂之外，更反映其中所蘊含

---

<sup>63</sup> 「興」為中國詩歌的一種表現方法，以寫他物以引出所詠的主題，筆者認為「風興」之意，具有從大自然草木種種生命現象中，探究引發內心的感動，而將此對生命的感動注入插花表現形式中，使觀賞者亦能感同身受，見物起興，觸景生情。

<sup>64</sup> 顧芳春，胡令遠著，《花道》，上海，辭書出版社，2007年7月。

人文精神之內涵與生命哲思。人們從喜愛花進而欣賞美麗花木，在時間推移中注入內心感情，方能領受花葉無言的豐富生命力，進而激發人蓬勃向上的心意識，至今其仍然被視為池坊插花的精神而遵行之。專應口傳書中，有王維的輞川絕句，形容大自然的深林、青苔、花開花落、春澗、山鳥，動態中亦呈現一種永恆的靜，傳達禪的意境。山根有三在《花道史研究》中也明確指出池坊專應對自然體現所頓悟的思想，融入插花的行為，將純粹趣味欣賞的瓶花轉化為自覺面向的開展，是促使「立て花」插花行為朝向花道發展很重要的關鍵<sup>65</sup>。

### 三、後水尾天皇與二代專好

同朋眾的花與阿彌眾的花傳書，隨著室町幕府的沒落，也漸漸地減少消失。代之而起的是與庶民較接近的「池坊」逐漸興盛。「立て花」經過安土桃山時期，出現越來越大型化的傾向，而茶道的投入花，卻向小型化的趨勢，而各自發展。安土桃山時代盛行城廓式建築，大客廳的床之間非常大，為配合大空間的環境，花型也趨向大型。在江戶時代初期，池坊花道從「立て花」樣式邁向「立花」樣式的發展，則是受到二代專好（西元 1570-1658 年）的影響。二代專好確立了立花樣式，但明確規定「七つ枝」為：心、正、副、請、流枝、見越、前置的稱呼，是由二代專好的弟子十一屋太右衛門整理解說所訂。從現存署名「專好立之」的近百幅立花圖中，可窺見其立花作品，左右強烈的不均衡，活用花枝枝態，充分發揮表現植物的特徵，插出與空間環境和諧共存，又具生氣動感花形的作品。二代專好否定只以均衡、比例、統一的美的形式所插立的「真與行的立て花」。而認為以植物所展現欣欣向榮的生機及活力，與重視其自然流露的風韻，才是立花精神之所在。此生命力使得立花不僅僅作為客廳接待客人的裝飾物，而是以一瓶花作為觀賞對象的藝術品而持續地發展至今。

二代專好活躍於十七世紀初寬永年間，因當時後水尾天皇（1596-1680）特

---

<sup>65</sup> 山根有三 著，《花道史研究》，東京，中央公論美術出版，平成 8 年，頁 23-26。

別喜愛插立立花，經常在宮中小御所、紫宸殿及仙洞御所舉辦以立花為主的花御會。花御會即由二代專好擔任指導，且凡有專好的立花作品，天皇都委派畫師為之寫生，方有專好立花圖流傳於後世。二代專好被稱為「立花中興的名人」，除受後水尾天皇的賞識，亦受到朝廷大臣、武家、僧侶，富商町人的支持，使得立花普及於社會各個階層，而大放異彩。



### 第三章日本池坊花道的花形樣式與美感思維

#### 第一節 池坊花道花形樣式的形成

##### 一、立花正風體（Rikka Shofutai）<sup>66</sup>花形樣式

最先在《仙傳抄》<sup>67</sup>傳書中所記載的骨法圖<sup>68</sup>（圖 13）中，可看出其呼應古代山岳依代信仰，將宇宙天地分為陰陽二元。從使用一枝常綠筆直高高在上的松枝，代表以神佛為主角，其中心所指即天上之意，傾斜的松枝則做為迎接神佛的姿態，及當作神佛降臨之處。接著轉而向神佛祈願現世的幸福與利益的冥助，謀求對現實生活之安適、健康、長壽與富貴的祈願。依著直觀、具象的思維以一枝役枝來象徵，作為「諸佛來臨」、「諸佛列坐」、「壽命長遠」、「富貴自在」及「主君安全」之祈求。從〔圖 13〕依然

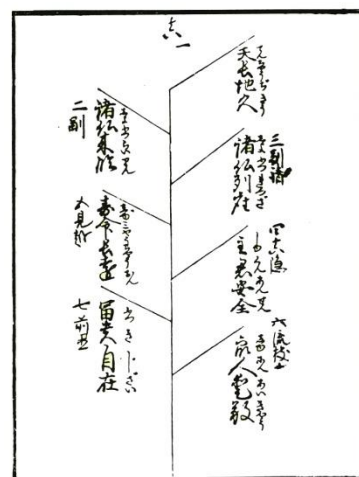


圖 13

可見立花式樣形成之初，仍保留向神佛作為獻花、供花的誠心，透過對一枝、一花、一葉的專注精神來傳達內心真誠的祈禱。亦即，「立花」花形藉著「心」專注於祈願之枝而構成，逐漸發展演變為立花各役枝之定位，至今仍以「道具」稱之，亦沿續佛教用語。

「立花」花形為池坊花道插花藝術最主要花形之一，是「池坊專慶」於室町時代所創。天文 11 年（西元 1542 年）「池坊專應」確立池坊花道的思想，提出「七つ枝」<sup>69</sup>理論與技術之後，同時訂立了「立て花」花形，花道就此成立。前

<sup>66</sup> 西元 1977 年以前池坊花道只有「立花」、「生花」與「自由花」花形，於 45 世傳人「池坊專永」家元發表新風體花形後，為有別新風體花形，將傳統「生花」花形稱為「生花正風體」花形，新的花形則稱「生花新風體」花形；「立花」花形亦同。

<sup>67</sup> 文安二年（西元 1445 年）由富阿彌所傳初期插花傳書，池坊專慈於天文五年（西元 1536 年）再傳；其內容記載室町時代前期由阿彌眾們所插立之立て花の集大成之作，迄今仍為現代人參考之著作。

<sup>68</sup> 大島立容著，古明源譯，《池坊立華指導》上冊，高雄市，愛華出版社，1986 年，頁 8。

<sup>69</sup> 「七つ枝」為初期立花（立て花）構成的七個道具，名稱分別為「真」、「真隱」、「副」、「副請」、「流枝」、「見越」、「前置」；此七個道具の立て花構成方式，在室町時代的天

章第二節提到「立花」花形的雛形來自「立て花」的歷史演進發展，「しん」「下草」結合「陰陽二元」觀念，產生上心下草、上天下地、天地自然運轉、此消彼長、生生不息等象徵宇宙自然季節流轉的秩序與立體概念。「立花」花形的表現形式，依循「しん」「下草」的原則開展，上心可以是峰巒疊砌、眺望遠山的表現形式，下草可為近在咫尺、山野水澤的萬千風情。

天文時代（西元 1542 年）之前的立て花與寬永時代的立花之不同，在於 1、立て花所插立的草木花材數量較立花少。2、立て花真的高度約為花瓶得一倍半，而立花真的高度表現為花瓶的四倍左右。3、兩者花形都具圓相，立て花的役枝只有「しん」「下草」與補枝，對花材選擇無明確規則。立花則有「七つ枝」的役枝，且對花材選擇、役枝的空間配置、左長右短、草前木後及出口位置都已明確規定。<sup>70</sup>

「立花」花形藉此原則將大自然的山嶽景觀之美理想化，祈望求得平和安定的生活。其各役枝被稱為七個不同抽象概念，有陰、陽、嶺、岳、瀧（瀑布）、市（城市）、尾（鄉村）如圖 14 所示。<sup>71</sup>陰陽二元為宇宙形成之初始，世界因為陰陽現象而創造出山川草木之風土地形，而插作呈現千姿百態的立花，便是在一瓶之中創造出理想的大自然。花瓶代表萬物出生之根源--大地或大海，大自然景觀的美是所追求象徵美的目標（圖 15）。<sup>72</sup>最初只是對神佛莊嚴的三具足、五具足供花，到書院造建築室內壁龕（床之間<sup>73</sup>）的裝飾花，因從草木向上生長的姿勢而採取直挺豎立的形式，故稱之為「立花」。至此也逐漸將其由神聖莊嚴的佛堂佈置角色，轉為對美感的追求，佛前的供花是將花的美孤立觀賞，使人忘記花來自山野水邊的自然風情。立花是人通過技術將大自然景觀變小，其作用則是透過觀賞凝視的過程將人心放大及獲得自由解脫。

---

文年間到江戶時代的天和、貞享、元祿年間持續盛行。在西元 1683 年後又加入「胴」、「扣」兩道具，稱「七，九道具」，直至明治末年方將「道具」稱呼改為「役枝」。

<sup>70</sup> 馬場一朗 編，《太陽別冊 No.12 いけばな》，東京，平凡社，1975 年。頁 70。

<sup>71</sup> 大島立容著，古明源譯，《池坊立華指導》上冊，高雄市，愛華出版社，1986 年，頁 12。

<sup>72</sup> 大島立容著，古明源譯，《池坊立華指導》上冊，高雄市，愛華出版社，1986 年，頁 13。

<sup>73</sup> 床之間（とこのま）為日式建築獨特的風格，是為了欣賞書畫等美術鑑賞而創作的空間。



圖 14



圖 15

從花形分類立花正風體（**Rikka Shofutai**）可分為

1、直真立花：立花即是將花「立」著，從其表現的形式與內涵來看，「真」為其精髓，真的枝幹挺直插立著，作為整個作品中心軸，其他役枝也較少彎曲，姿態有貫穿天地之氣勢，象徵卓然不群、頂天立地的境界，適合插作於祝賀、節日慶祝等較為莊嚴肅穆場合（圖 16）。

2、除真立花：真的枝幹挺直穩定插立後，於中間枝葉分歧處橫向除出超出整個作品中心軸線，在枝幹的末梢又回到中心（圖 15）。因植物在自然環境成長，受風吹雨淋日照外在自然環境影響，枝幹為適應自然環境變化所改變成長的樣貌，因為真的姿態彎曲，更能表現遠眺時盡收眼底的幽美景致與動感。

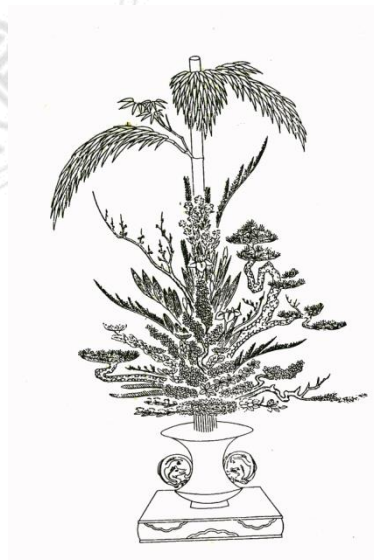


圖 16

3、砂物立花：砂物是指在淺又廣的銅製花器中，把花草插成橫向發展的姿態，最後花器上再平鋪碎石，其特別強調枝幹彎曲的美感，表現從近處所見草木自然生動的姿態，呈現較細膩的近景，作品可大可小饒富情趣（圖 17，18）。



圖 17



圖 18

從上述立花花形看出，立花依其不同花材所插出的不同之役枝而產生許多變化，不同花形構成各具不同氛圍，「直真立花」有如書道中楷書的「真」，「除真立花」則似書道中行書的「行」，而「砂物立花」則類似於書道中草書的「草」。亦即，立花從形態上又可區分為「真」、「行」、「草」三種。若再深入細分，則可分為「真之真行草」、「行之真行草」、「草之真行草」等九種不同變化。

立花形態看似繁複多樣，役枝的插作須謹守前人累積的經驗法則所訂下規矩。如：花作高度與花瓶高度的協調、役枝枝幹長度與其方向性、角度、出口，甚至因為植物出生樣貌，規定所選擇植物素材只能使用配置於上、中、下段的處所。諸此種種前人累積的智慧法則與嚴格規定僅是一種手段，只為方便初學習插花者所訂，試圖通過基本法則與形式的操作模式使初學者盡快進入池坊插花世界。對某種藝術的了解是形式先於內容，由對外顯形式的熟捻自如而易於導入哲學內涵，其最終目的，還是回歸尊重植物於自然環境生長的形態而表現之，並非以規定或法則自陷於形式中，或畫地自限自縛於形式而不可拔。正如禪宗所言「得魚忘筌」、「得意忘言」，造形只是作為模仿自然的出發點，嚴謹的技巧訓練是必須的，其



最終要達到的是心物合一，甚而摒棄形式，針對素材作適切的發揮，展現其生命之美的特質與花藝家的性靈呈現，進一步藉著植物素材與賞花人心靈來溝通。

李蘭在其《台灣中華花藝造型特質之研究》的論文中，述及池坊一花一草的安排，都要求把線條表現出來，花型方面，生花、盛花、投入、立花等的技巧，著重在設計的高度、寬度與深度上，搭配古老華麗的傳統佈置，以展現出莊嚴典雅的氣質；<sup>74</sup>在比較東方花藝風格時，又強調池坊花道必須固定的出口、插口、方向、空間，較刻板。在形式表現上，也更加規則化、具體化；是重形式（構成美）次為意趣（內容美）；而中華花藝則以各種風景和植物生長之「自然形態」為主較為靈動變化，重意境美，講求內涵更甚於形式的插花藝術<sup>75</sup>……等語顯見是對於池坊花道之哲理頗有誤解所致，且不夠深入了解所云。縱覽論述中華花藝的書籍、作品集，不論是碗花、瓶花、缸花、筒花、籃花或心象、寫景、造型花皆強調以「主使插」的表現手法，亦云「主使插」以易經六十四卦每一卦都有上掛與下卦，下卦象徵地，上卦象徵天，應用於中華花藝插花上，下卦即為花枝立足點，上卦是花枝的走向，加上中間象徵太極的「極點」為六十五花相而成。針對此花藝理論之論點，筆者認為實流於牽強附會。蓋植物自然生成的姿態，自有其風情之姿，花藝家只能順勢而為展現其美感，焉能強行附會於卦相顛預而為。所謂「主使插」即是一件花作的結構中，只插主花、使枝、客枝<sup>76</sup>，中華插花藝術必有「主花」，「主花」必南面而王，使花型更加明顯，六十五花相在插作時，是以「使枝」來顯示立足點及走向<sup>77</sup>。此花藝理論讓中華花藝之插花表現以「主花」為首要表現條件，插花作品欲顯示其南面而王的尊貴風格時，相對必會喜愛選擇花形巨大、顏色鮮明的「主花」，如染色的牡丹菊、紅蘿剝等花材，來強調出其華麗的宮廷貴氣，而「使枝」遊蕩而出的線條僅是做為襯托「主花」之用，由藝術繪畫中來比喻：主花強調美感，似山水畫中的主峰，「主」有很多表情，「使枝」就是襯托主峰之形、色之美外，還要有力量與動態<sup>78</sup>。筆者則認為主花大而

<sup>74</sup> 李蘭，《台灣中華花藝造型特質之研究》，台北市，國立師範大學美術研究所碩士論文，2006年，頁12、29。

<sup>75</sup> 仝上，頁107至108。

<sup>76</sup> 中華花藝役枝發展原為「主、客、卿」三役枝，後改為主枝、使枝、客枝。

<sup>77</sup> 黃雀燕 主編，《中華花藝入門·九·主使插》，台北市，財團法人中華花藝文教基金會，2002年，頁12-13。

<sup>78</sup> 黃雀燕 主編，《中華花藝入門·九·主使插》，台北市，財團法人中華花藝文教基金會，2002

華麗，表情卻單一而重複無深度（圖 19、20）<sup>79</sup>，林谷芳教授亦認為中華花藝在花展之際，所選用的花材過於富貴逼人，與作品整體風格層層堆疊，缺乏禪所標舉的意在言外，現實上也把中華花藝局限於某種社會階層<sup>80</sup>，其「主使插」的結構形式表現手法雖是受日本池坊花道影響<sup>81</sup>，然，其所開展出使枝是為襯托主花的形色之美而插的花藝理論，卻與池坊花道大相逕違。

花池坊花道各役枝的插作絕對尊重植物自然風情姿態，為再現其自然風姿所展現的形、心，與「主使插」之結構手法所形塑花藝理論迥然不同。古訓常云：「師古人之迹，先師古人之心」，事實上，形式、技巧與手法的表現，只是池坊花道追求真、善、美過程的跳板而已。如指月之指非月，其終極目的乃在表達花藝家本身的情感、內涵修養，並提供觀賞者一種情緒上寄情的抒發。論者若得以對池坊花道的哲理內容有進一步的深層認識與體認時，裨益於論述池坊花道時將有一番正知識見吧！



圖 19



圖 20

---

年，頁 23。

<sup>79</sup> 圖片摘自國立歷史博物館編輯委員會編輯，《秉德守真 2010 中華插花藝術展作品集》，台北市，史博館，2010 年 6 月，頁 112、149。

<sup>80</sup> 林谷芳，〈悟、破、當下一禪藝術與花藝〉，《普門學報》，2004 年 5 月，vol.21，頁 363。

<sup>81</sup> 李蘭，《台灣中華花藝造型特質之研究》，台北市，國立師範大學美術研究所碩士論文，2006 年，頁 32。

第 45 世家元池坊專永先生於西元 1977 年、1999 年所發表之「新風體生花」、「新風體立花」花形樣式即是跳脫傳統花形嚴謹不苟的規則框架。為適應新時代發展，並打破層層舊規限制，但最終仍是固守池坊花道將花立著及尊重植物自然生成樣貌的準則下，以符合適應現代人求新速達的生活步調，與居住空間改變、個人美感意識抬頭的新時代潮流花形。

## 二、生花正風體（Shoka Shofutai）花形樣式

### 1、生花的由來

從池坊「生花卷」傳書的「生花之由來」中記載著：「擺飾在神像前的押板上，掛著三幅一對的畫，中央的畫前方放置供桌，供上三具足；四幅一對時，左右各放置行之立花，中央的桌上放置香爐，桌下放置拋入花，這種拋入花就是三具足的真之立花省略而成的……。」<sup>82</sup>根據傳書記載得知：生花是從桌下的拋入花<sup>83</sup>發展而成，在池坊專養的「古代生花圖卷」中，可清楚看出中央的花是由茶花<sup>84</sup>所插出，是以一支枝、一朵花、三片半的葉子所構成極簡數量、小巧高雅的生花姿態（圖 21）。在池坊花道中，一朵花的布局固然重要，一枚或半片葉面的處理亦不容忽略。三片半的葉子與一朵花加起來枝數為「5」，可

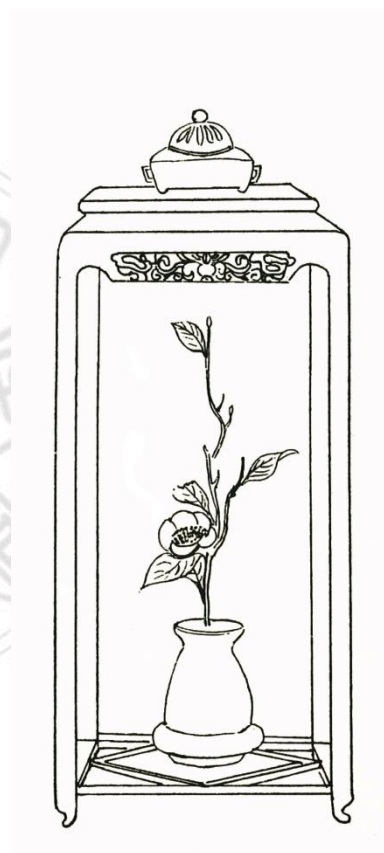


圖 21

<sup>82</sup> 橫山夢草 著，林榮貴 譯，《池坊生花研究》，高雄市，愛華出版社，1987 年，頁 4。

<sup>83</sup> 拋入花的樣式從古自今一直都是人們插花的樣式，相對於佛前供花而言，其快速、簡單又不受拘束的表現手法，廣受人們的喜愛而普及於世。

<sup>84</sup> 茶花為春天開花的木物，日文漢字寫成「椿」（つばき），也有嚴寒將盡，期望春天趕快到來之意。

以避開 4 片葉面的不吉利，數葉片時「三片半」仍是單數<sup>85</sup>，半片葉子所指的是不完全、有所缺陷的葉面，如利用自然破缺或正好被蟲蛀蝕過的葉片，表現春天春蟲甦醒覓食蠢動的季節感。其次，在「定式卷」的「生花濫觴之事」中描述：

「基本上而言，生花出自於立花。立花有七道具，枝數用得較多，拋入省略許多枝；以陰陽二本為體，不刻意矯作即席而作，枝少而意義深。」

86

初期的生花的發展是以極為簡潔的二支役枝為中心開始的，將美麗的花或枝向著受招待的客人方向投出，然後再加入其他與之呼應的枝<sup>87</sup>。這種由陰陽二體的拋入手法，加上第三枝，演變成流傳至今真、副、體三個役枝的「生花」樣式。到此，可以看出「生花」樣式是在立花愈趨向複雜化與定形化的過程中，所發展出另一種追求簡潔、恬淡、風雅的表现樣式。也就是「生花」是由「床之間」三具足中「真」的立花花形演變而來，與「立花」相較之下，花形的構成顯得簡單素雅，寧簡勿繁、寧少勿多，從省略的過程展現洗鍊簡潔的美感。但，生花亦承襲歷史文化所培養的美意識與格調，使其另具一番妙趣，至現代仍然深深抓住人們的心，並給予深刻感動。

## 2、「生花」正風體花形的基本構成

「生花」正風體基本花形是利用少數役枝所形構而成，正風體花形是以真、副、體（圖 22）三個役枝為中心，和各自的補枝所插成。一枝「天」伸展在寬闊的空間，一枝「地」低低地表現的形態，一枝「人」突出的意志，表現出真實的現象，這就是天、地、人的配合。三個主枝真、副、體長短與量體的關係，是由七、五、三的比率構成的。<sup>88</sup>此比率是草木自然形態抽象美的比率，亦是產生

<sup>85</sup> 日文「4」與「死」同音，日本習俗喜歡單數，認為因為有不完美的缺陷，所以，可以更上一層樓追求更好以臻完美、圓滿，是一種不完美的美學，不似中國、台灣習俗，喜愛祝福圓圓滿滿的雙數，如六六大順、十全十美等等。

<sup>86</sup> 橫山夢草 著，林榮貴 譯，《池坊生花研究》，高雄市，愛華出版社，1987 年，頁 10。

<sup>87</sup> 瀨島弘秀 著，江春美 譯，《簡明易懂的池坊插花》，東京，講談社，第二卷生花，2006 年，頁 131。

<sup>88</sup> 池坊專永 著，張碧雲 譯，《池坊》，台北市，大陸出版社，1978 年，頁 158。

一個美的理想比率。生花表現出草木出生的自然性情，是一種簡單又有品格的美。若以使用花材分類可分為一種生花形、二種生花形或三種生花形。一種生生花顧名思義即是使用一種花材所插成，表現植物出生的單純美。二種生生花是使用二種花材所插成，表現出二種植物間的對照美。而三種生生花花形則是表現三種植物構成的複合美。

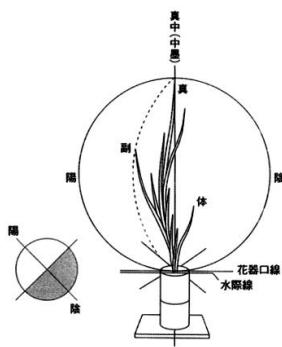


圖 22

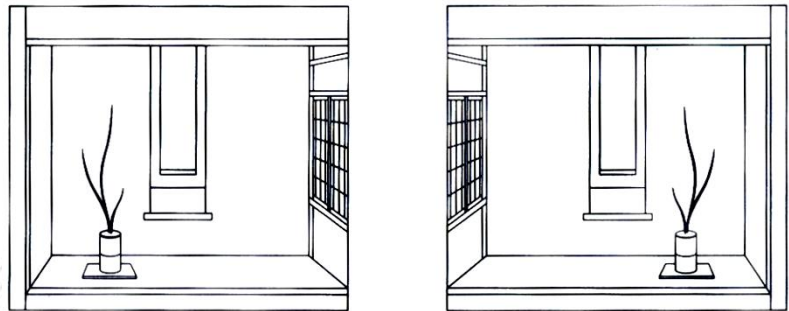


圖 23 左邊為本勝手，右邊為逆勝手

圖 22<sup>89</sup>及圖 23<sup>90</sup>為生花正風體基本花形及其放置於床之間的位置，有一種生、二種生及三種生，變化形生花等等花形。若以使用花材種類與表現又可分為：

(1)、一種生生花：顧名思義作品只使用一種花材插作，此花材本身會開花，一種生所表現的是植物出生之美。生花是絕對尊重植物的出生、性質與特徵，重視草木自然的姿形或特性，所以對植物在自然環境中為適應氣候與季節變遷如何伸展、彎曲與開花都要觀察入微、細細品味，方能捕捉和理解其自然生態的特徵，找出草木自然枝葉所特有的美，插出其四季不同的優雅風情，而不是僅僅將花材套入真、副、體的形式法則中即可成就一盆作品。

<sup>89</sup>中村福宏 著，《もっといきたい生花》，京都市，日本華道社，2011 年 1 月，頁 7。

<sup>90</sup>瀨島弘秀 著，《簡明易懂的池坊插花》，東京，講談社，第二卷生花，2006 年，頁 103。

(2)、二種生生花：以兩種花材搭配插作而成，其真、副使用不會開花的花材，體則需使用會開花的花材，二種生生花表現出二種植物的對照美。

(3)、三種生生花：以三種花材的搭配組合，表現三種植物所組成的複合之美。

### 3、「生花」正風體花形的真行草

「生花」正風體花形依所要插作的草木姿態、插花意圖、放置環境的變化，其形態可分為真、行、草。

「真」是正統、正格、標準的，呈現完滿具足的姿態，真的花形，適合插曲線較直挺的草木，花器口也較小，表現的是端麗、嚴肅、素直的情感。

「草」是相對於真，具突破的性格，草的花形，表現草木特殊出生的形，或是橫展、垂下的性情，是灑脫、恬淡變化大的花形。「行」則是介於「真」、

「草」兩者之間，形的花形，是艷麗而舒暢的花形，比真的花形更能表現

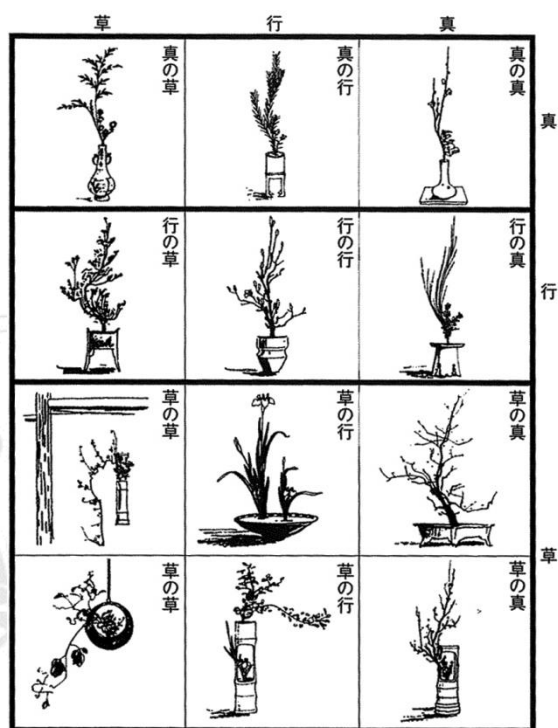


圖 24

出生動活潑的美感。真行草花形，又可再細分為真的真行草、行的真行草、草的真行草；腰身比較高的是「真」的花形，副與體的幅度變寬的形態是「行」的花形，副與體再變得更寬廣時則為「草」的花形（如圖 24）<sup>91</sup>。花形形態的真行草與所使用花器有很大的關係，花器也有真行草之分，縱使是真的花形，若使用草的花器插作時，該花也變成草的形態了，如插於竹籠內的花、二重切竹筒的花、泊船的花等等。

<sup>91</sup> 瀨島弘秀 著，《簡明易懂的池坊插花》，東京，講談社，第二卷生花，2006 年，頁 10。

#### 4、生花的放置環境

論述生花正風體花形的基本構成之後，須對其放置環境、位置與陰陽方位加以說明。花道的發展與床之間（とこのま）關係密切，在傳統日式客廳中少不了以床之間作為身分、地位的表徵，也是做為招待客人盛情款款的表現。床之間是由押板及書院發展融合而成，押板可稱為床之間的前身，最初是上流住宅壁上掛著佛像畫，押板就放在佛像前，用來擺飾香爐和供花等供品，在《慕歸繪詞》第十卷的繪卷中（如圖 25）<sup>92</sup>，所呈現的是親鸞的曾孫 - 覺如上人臥病在房間的場景，阿彌陀佛如



圖 25

來的畫軸掛於牆壁的正中間，押板直接置於榻榻米上，並於其上放置燭台、香爐和花；之後發展為在押板下方鋪一張大板，將押板置放於上做為一介面，產生這塊板鋪著的空間，背後的牆壁可以掛畫，此

房間的佈置形態逐漸讓押板朝向床之間的形態而發展。書院的形成，則是受到曾至中國留學過的五山<sup>93</sup>禪僧的影響，禪僧在中國寺院習慣端坐於書桌前學習，歸國後為適應已養成的習慣，設計「出文几」的建築形式，將客廳的一部分突出去，其具有屋頂，紙窗的下面放置固定桌子，在明亮的書桌前不僅可以書寫、讀書，還可以筆硯文房用具飾之，後來實用性漸失，變成只置放裝飾性的書物、文具的場所，而演變成現在書院的建築形式，最具代表性的書院為銀閣寺東和堂。

<sup>92</sup> 京都府京都文化博物館、東京都江戸博物館、讀賣新聞社編集，《特別展いけばな 歴史を彩る日本の美》，京都市、東京市，京都府京都文化博物館、東京都江戸博物館、讀賣新聞社共同出版，頁 27。

<sup>93</sup> 五山禪寺來自中國南宋，即由朝廷任命住持的五所最高禪寺。日本鎌倉幕府時代仿南宋設立五山禪寺 - 建長寺、圓覺寺、壽福寺、淨智寺、淨妙寺為鎌倉五山，天龍寺、相國寺、建仁寺、東福寺、萬壽寺為京都五山，信奉禪宗的僧人受到幕府將軍的支持，熱衷於通過禪宗接觸中國文學，時常以文會友、以詩喻禪，而成當時文壇主流，對日本政治、文化影響深遠。

及至室町時期，書院式造型的建築開始床之間的發展，室町時代新興武士階層，時興書院式建築的客廳。此客廳需具備押板（床之間的前身）、書院、棚架（置物架）等三個要素，耀眼的陽光透過糊紙的拉窗照入室內，光線已較為柔和，

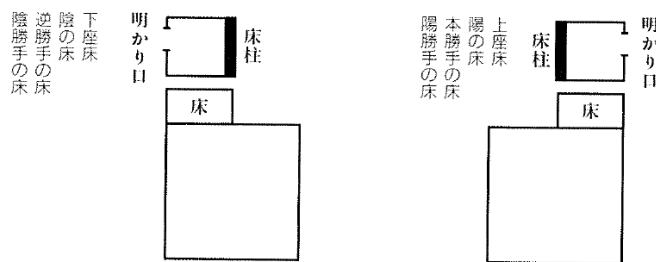
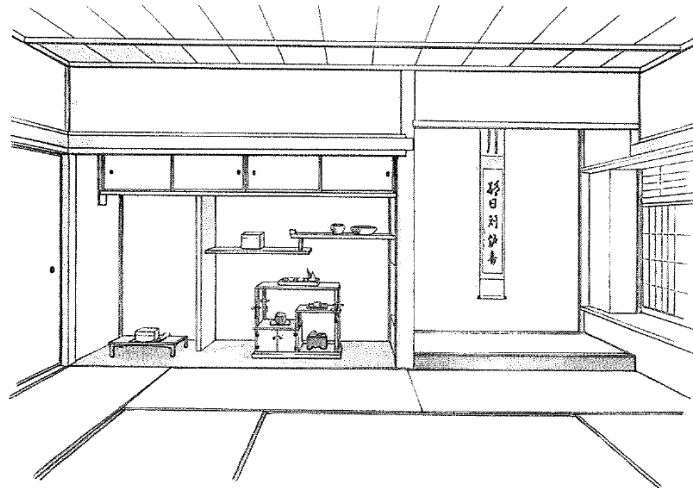


圖 26

不管是欣賞畫卷、花瓶器物或花，都顯現出昏暗不明的朦朧美感。當光線照射在床柱的牆面時，映照該牆面是亮面，是故，當生花或立花作品放置於床之間時，才會產生面對牆面的受光面為陽方，而非以窗戶光線直接照射於插花作品的明亮面來定陰陽。所以，陰陽方向的設定是先以床之間空間訂出陰方、陽方，再佈

置花於其上。如圖 26<sup>94</sup>，右邊為本勝手花形，陰方是上座，為客人所坐之處，可欣賞主人精心所佈置「體」的花，陽方為下座，是主人接待客人所坐之處。左邊為逆勝手花形。依著床之間的佈置與表現，主人展現誠心待客的心意，客人也真心領受主人真誠的招待，在一來一往中呈現出池坊花道「和」的精神。也因為將花放置於床之間的空間供來客觀賞，一直以來無論生花、立花皆沿續床之間從正面觀賞的角度為主至今。

<sup>94</sup> 池坊專永 著，《はじめての池坊いけばな入門》，東京市，講談社，1999 年，頁 52。



### 三、新風體（Shimpu-tai）花形樣式的形成

#### 1、生花新風體（Shoka shimpu-tai）

自從西元 1977 年由池坊花道 45 世家元「池坊專永」發表至今，一直受到愛花人士喜愛，是有別於傳統正風體之新風姿的生花花形。「生花新風體」是緣於園藝技術的發達，交通便利打破地域的限制，使得新的花材出現多樣性選擇；另一方面，因應現代居住空間的明朗開闊，建築材料、形式的變化及活動空間多目的的使用，讓插花空間產生多樣變化。現代人價值觀改變（包括物質、時間、行為）、個人意識抬頭，對應多元興味的產生，所作花形的調整，均受時代進步的影響，原有生花正風體花形已不能滿足現代人追求多元變化的要求。而「生花新風體」是在池坊生花正風體的傳統美感基礎上，以生花正風體花形成立前，所發展初期生花的原形為出發點，因應時代思潮變遷，轉變為適合於現代社會形態創作的花形。其維持「生花正風體」花枝由花器正中心立起，與水際所表現生花生命力的傳統精神，其餘草前木後、陰在前、陽在後、根締等等嚴格規定皆拋除，改以陰陽二元相對應<sup>95</sup>，實又相互助成的效果，追求生花原來所具有的單純性。將役枝分為「主」、「用」與「補枝」，花材的選擇以不超過三種為原則，由最能引起共鳴或最為感動欣賞的花材當作「主」，與其相對應的花材稱為「用」。「用」有襯托、引導、豐富主體的作用，第三種花材則是補助主或用姿態的不足、增加平衡、對比、色彩的效果或暗示作品背景添增季節感的作用，故稱為補枝（あしらい）。主、用役枝是相對應或互補，在虛實不定中，抽離出美感距離，邂逅意料之外的美感，或襯托出一體有趣的姿態。根據花材枝、葉的形態、色彩、質感的效果，花形可作自由自在的變化創作，而產生豐盈多姿、無限可能的花形變化。所以「主」可以是冬盡初春破冰而出的柔弱小花，也可以是歷經風霜的老枝，或傲立不群、昂然挺拔的花姿，亦或年少情竇初開的嬌羞容顏，是用心眼所見由

<sup>95</sup> 如：上／下、左／右、前／後、長／短、表／裡、大／小、疏／密、強／弱、濃／淡、輕／重、軟／硬、高／低、深／淺、意／象、正／反、緩／急、簡單／複雜、曲／直、虛／實、粗／細、遠／近、色／彩、伸／縮、廣／狹、動／靜、明／暗、質感、線面等對照美。

植物所觸發的感動，對「主」的感動與共鳴，並非純粹單由花材內容的強弱、色彩、或量的強弱來決定。<sup>96</sup>亦即，新風體花形是站在堅持傳統又順應時代潮流，打破舊有規矩又符合現代美學立場，所發展的新時代花形。其堅持傳統生花的出生之美—水際，「生花新風體」以花作為統和感性、知性的生命體，並藉由此超然感性、知性的生命力，體現花強韌的生命力，讓花的生命煥發出燦爛光輝與奪目光彩。此飛躍性的發展，讓池坊花道贏得愛花人的青睞，持續引領日本花道界迎向新時代浪潮。

## 2、立花新風體（Rikka shimpu-tai）

「立花新風體」是池坊專永家元於平成 11 年（西元 1999 年）所發表最新的立花花形。此花形是自其接任頂法寺住持後，費盡半生的時間思考，該如何在尊重舊有形式立花的同時，又能將傳統立花變得如生花和自由花一般，容易讓人親近，而發展出的新花形。其一方面，立基於立花正風體所堅持與保持的傳統，將花立起來插作的形態與美感，讓內在內容與外在表現形式具體化。另一方面，適應現代社會生活、環境的改變所作之調整，讓池坊花道隨著時代進步與時俱進。花形變化的外在形式是傳達內在思想，新風體形式不拘泥于傳統，利用新花材、新空間，在滿足於功能性需要外，並發揮其藝術性，既保持原有立花獨特的風格，亦光顯其內在藝術性的真諦。也就是，相對於立花正風體的構成，將各式各樣的草木應用於以真為中心，擷取左右非對稱式的平衡感插作而成，具相當的安定之

---

<sup>96</sup> 張夢嫻、林宜樺，〈由書法線條的啟示—比較主使插和池坊新風體線條之異同〉，《華藝》，財團法人中華花藝文教基金會，1998 年 9 月，vol.15，頁 10 所書：新風體就構成而言，由花材內容的強弱、色彩、或量的強弱來決定「主」與「用」的對應。所以有時「用」是線條的形式，如香蒲葉、金雀兒等，但是大多是以面塊的花材，如桔梗、……，而「主」則大部分是線或長花枝如：燕子花、……。新風體的「主」以線條的花材為多，與主使插的「使」枝相當，……「主」線條的花材多以草本為多，幾乎看不到木物，好似木物不適合於構成新風體的美。又書：插作的花型是直立型，這乃是新風體的特色。以上所書皆為作者對池坊生花新風體認識不深、粗淺觀察所造成的錯誤認知，為避免造成後學更多誤解，筆者特別點出幾處，池坊生花新風體自西元 1977 年發表至今，一方面為打破傳統生花種種規定限制，使其迎合新時代變遷並與時俱進而努力，一方面為固守池坊生花傳達植物出生自然之美而努力不懈，但從未設下如作者所書之規定，池坊新風體花形表現的生命感動，來自蘊藏於大自然之花草植物，乃至心靈深處的觸發，它可以是一枝一葉一花，可以是一抹微笑、一份感恩的心，或一種心領神會的頓悟，藉由花藝家心靈與植物交融，揮灑不思議的意境，期能不著隻字片語，而盡得風雅，又豈是該文作者或筆著區區數言所能盡意。

美。但，相對於這種穩靜之美，立花新風體所要表現的是在動態的不安定感中追求那瞬間的平衡之美，在爆發力的剎那之間，所展現的不均衡的美感。例如：跑步時慢動作的瞬間停格，當前方伸出的右腳成為軸心，後方的左腳提離地面往前跟出去，那一瞬間緊張的平衡感（圖 27）<sup>97</sup>。那種毫無多餘的不安定之美，是以



圖 27

往的立花形態無法表現的究極之美<sup>98</sup>。

「立花新風體」將役枝簡化為「主」、「用」與「補枝」，以陰陽二元相對應，實又相互助成的效果，表現出具明亮、銳利、生命盎然的新美感。此

跳脫傳統立花正風體客觀表現大自然景觀美的構成與層層規則限制，著重以花藝家內心主觀感受為主，及對植物素材的感動與創作理念自由揮灑為前提，為池坊花道奠基承接新時代考驗的資糧，也引領池坊花道迎向新時代的風潮。

#### 四、小結

池坊花道是以自然植物為傳情達意、交流思想感情的媒介。花藝家通過對植物的表情、尺度比例、質感紋理與色彩明暗，掌握結構變化和線條量感，處理空間佈局與立體感。在追求一花一葉之間閃現美妙的同時，又希望抽離事物的外相，看見事物內在的真實，將複雜多變的情感，表達得淋漓盡致。形、相無語而能表現意無盡的境界，藉此來抒發情感、寄託情感，展現情動於衷而形於外是池坊花道的美學精神所在。池坊花道以美的線條、美的色彩、美的情態、美的意境，組成了理想的自然景觀世界，包容與凸顯美的形象，給人一種動態的美感。這種動態的美感不是單向的、平面的傳遞，而是立體的、多層次的花材相互交融與感染。所以池坊花道美感隱含著流動形象，具有虛與實的雙重性質。一方面，它是物質

<sup>97</sup> 圖片來自 [http://www.scott-eaton.com/wp/wp-content/bodies\\_in\\_motion\\_II\\_ballet.jpg](http://www.scott-eaton.com/wp/wp-content/bodies_in_motion_II_ballet.jpg)

<sup>98</sup> 池坊專永 著，呂良謙、林惠珠 編譯，《立花新風體》，台北市，呂氏出版社，2001 年，頁 2。

的，可被看見感知它的存在；另一方面，它又反映時光推移之特點，在每一個瞬間的時間點，其仍細微變化著，緩緩地訴說著生命存在之美。

## 第二節 池坊花道的精神特色

### 一、以「和」為貴的精神

聖德太子在其制定頒布《十七條憲法》<sup>99</sup>成文法中，第一條內容即為：以和為貴，無杵為宗，上和和睦，論事和諧。以「和」的精神為基礎，由規範處世行為成法治、禮治、德治的君臣民之關係，建立和諧安定的封建社會體制。以和為貴的精神內化於心，一直深深影響其民族性至今。若從獨立個人與組群面向觀察，日本由於強調組群的關係，結果也普遍影響日本人生活的形態，社會中充滿著各式各樣的組群與組群活動，對組群強烈認同感及影響力甚至超越個人及家庭之上。人與人相處首重真誠外，另一最高價值是和諧，所以個人必須克制自己情緒以避免衝突、顧慮別人感受以謀求合作無間。個人對於喜怒情感的表現是既含蓄又隱藏的，在悲傷、快樂、難為情、拒絕或不方便時都表現出一笑，以非直接或含糊暗示的方法呈現，來避免相對立觀點引起糾葛紛爭。也就是，並非以對不同觀點的敏銳分析或辯駁來溝通，而是以直覺的方式，經由緩慢的相互了解過程來達到和諧，共同追求團隊精神與榮譽。

池坊華道 45 世家元池坊專永先生在〈今日より明日へ〉<sup>100</sup>（從今日邁向未來）文章中提到：

池坊華道插花的精神在於「和」。這個「和」是時時持續發展，以生命創造出的，並且常與其他事物一同創造新的形象而成長，追求著變化的生命之光。如此創造出的「和」便是華道插花所抱持的「和」，也是插花的心。這正是池坊花道插花所擁有的美感。

<sup>99</sup> 《17 條憲法》乃聖德太子融合儒家與佛教思想所訂定之法，為日本最早用漢文書寫之律法，作其實現律令國家體制之宣言與方向。

<sup>100</sup> 池坊專永著，〈今日より明日へ〉，《花のあらかると》，財團法人池坊華道會會誌，2010 年 10 月 No.45。

## 二、自然風興之美

何謂插花？一般人認為插花不就是將花插入容器、花器中，或僅僅是喜歡花的一種行為。如果這說法成立，那麼插花只是自然而然之行為，亦無需接受教導，任何人都可為之了，然事實上又非如此簡單。如果插花不單只是將花插入容器、花器而已，那麼，插花又是什麼？插花日文漢字書寫為「華道」（kadou），又稱「生花」、「いけばな」（ikebana），其中「いける」漢字是「生ける」，「いけ」表示有生命的存在，另有活化之意，使之富有生命力之涵意，非僅譯為「插」。一個「插」的動作是簡單而粗放的，像是做一種工藝，把花用來裝飾生活的空間，及增加生活的情趣，表達不出來自植物敏感而纖細的感受。所以池坊花道認為生長的花，一旦折斷離開植株母體後，雖然花一時死去了，但由花藝家再一次重新賦予它新生命的插作行為就是「いけばな」，即漢字的「生花」<sup>101</sup>。插花並非裝飾所剪切下來失去生命的植物，也不僅是將花插在花器劍山的動作，而是插作生命，插花給予植物生命的第二個舞台。也就是說插花並非僅僅將花插在花器上而已，它是一種透過大自然的花草為媒介，融入插花者個人感性思維與追求覺悟智慧的一門藝術。池坊專應在口傳書序文中提到讓花活著的意義：「把花插在瓶中的事，聽說是自古即有，但那只是單指美麗的花而言，若不懂捕捉草木的風情意趣，只是插著讓花活著罷了。」<sup>102</sup>亦即插花不僅是將美麗的花插入花器，還要將花的生命力及內涵插出之意。正如畫家畫像、雕刻家雕像，非僅描繪外貌細節，更要「現出生命」表現出心靈狀態，使人覺得像是活的一般。所以基於對草木所持有的關懷之情及對花草生命所產生的共鳴之心，享受將花插入花器的樂趣，雖是將一朵玫瑰花插在小花瓶，也可稱它為插花<sup>103</sup>。從另一方面來看，池坊專應否定將花的美單純孤立的欣賞，使人忘了它來自山野和水邊的風情，花之所以美，不僅在於花自身，更在於其生長的出處--山野水邊，離開此根源花就不自然了；

---

<sup>101</sup> 「生花」日文亦唸「いけばな」，為插花義，有別於池坊的「立花」（rikka）、「生花」（shoka）花形。

<sup>102</sup> 顧芳春，胡令遠著，《花道》，上海，辭書出版社，2007年7月，頁24。

<sup>103</sup> 杉原青坡 著，《簡明易懂的池坊插花》東京，講談社，第三卷自由花，頁13。

池坊花道 45 世家元池坊專永先生亦說：

「看到被風吹得搖擺的菊花，會情不自禁地就有隨著菊花擺動的意念，  
看到秋天的太陽照映著窗上的竹簾，也就自然生有帶著涼意之感」<sup>104</sup>

此自然景象所誘發而產生的意念，讓人與菊花渾然一體，精神和心意與花材的形態完全的揉合在一起。看著被風吹得搖擺的菊花，人心也感受到「風動」，頓生自然搖曳之姿態，讓作品與風動自然景象相契合，也寄託人的情感於其中，進入心物合一的最高境界。從禪宗美學而論，真所謂「未參禪時，見山是山，見水是水；即至後來，親見知識，有個入處，見山不是山，見水不是水，而今得個休歇處，依前見山祇是山，見水祇是水」的風光<sup>105</sup>；歷經漫漫長路，池坊花道在理論、技術與審美訴求上的突破，讓視野超越觀賞花美的層次，進入「觀花不是花」的境界，進而從觀賞者的主體性轉化，使花的客體被觀照，當主體與客體融為一體時，美感自然應運而生。

### 三、積極進取的心

在天寒地凍的北國之冬，從雪地冒出的水仙尖葉，其所帶來生命的喜悅，或是懸崖峭壁上曲折有致的花木線條，暗示著肉眼未見堅毅不撓的生命力，甚或從含苞待放的蓓蕾所散發的無限希望，由凋萎的花草、枯枝體認生命歷程的共鳴，凡此種種，皆是以「心」為感受主體。「心」通過對自然的深刻觀照，認知四季自然流轉之無常。當三千大千世界如如展現於前，方能超越生命外顯的形相，動容於生命存在的價值，從欣賞生命存在的價值，進而激發蓬勃的生命力，這是池坊花道從關懷生命存在到體悟生命實相的特色之處。

2011 年 3 月 11 日下午一場天搖地動的地震，為日本岩手縣陸前高田的海岸邊引來驚濤駭浪的海嘯，原本岸邊種植七萬多棵松樹，三百年來默默地守護著這塊土地，然，在海浪猛烈衝擊中僅剩一棵松樹仍堅挺地屹立著，災民在空前未有

<sup>104</sup> 池坊專永 著，張碧雲 譯，《池坊》，台北市，大陸出版社，1978 年。

<sup>105</sup> 林谷芳 著，《禪：兩刃相交》，台北市，橡樹林文化出版，2005 年，頁 265-266。

的巨災過後，面對滿目瘡痍、面目全非的景象，心中苦楚已非筆墨言語所能形容。看到唯一存活的松樹，似乎見到象徵生命堅挺不拔的力量，鼓勵著自己，重新燃起新的希望，面對未來勇敢地活下去。<sup>106</sup>此藉由直觀大自然因緣和合的景象，雖自然生命呈現不完美與殘缺乃至殞落，如實觀照之，反思、轉化生命的多種可能，進而彰顯昇華生命存在的價值或證悟生命圓融的境界，不正是池坊花道精神關懷生命之具體呈現。藉著這種孤絕不完美本身就變成一種美的形式，正如唯一存活的松樹，已不復昔日蒼鬱茂盛，僅剩一棵樹幹光禿禿直直挺立，樹頂幾撮綠意點綴其上，而正是這生命刻痕令人感動並燃起新希望，不是嗎。日本國民面對此世紀巨災表現出沉著有序、自律嚴謹、互助堅強的民族性，不就是奠基於「以和為貴」的文化底蘊下，所發展深厚反躬自律的意志力量，而塑造令人動容的民族性格。藤原家隆（西元 1158-1237 年）所做的這首詩：

村頭雪將融，春草悄然生，山中待花人，盼此最動人

想像著秋日黃昏的漁村是一種孤獨，早春的嫩綠也是一種孤寂。在荒涼的冬日中，悄然破冰而出的嫩綠，所突顯的是最強烈的生命動力，雖是一介嫩弱小草，卻表達出生命力萌芽的感動，暗示著春天的覺醒，打動人心的不是其微弱的象徵，是它本身代表的堅韌無比生命力。<sup>107</sup>

### 第三節 池坊花道的美感思維

#### 一、日本中世時代的審美意識

日本在積極吸收外來文化的同時，也在消化外來文化的過程中創造獨特日本文化，有別於西方文化是對自然施以作用，並加以改變而造就了與自然對立的文化。日本文化的特色是在熱愛自然、薰受自然過程中陶冶而成，本質上的差異造就出其文化是「自然」洗練的結果。對自然美的深度體驗，轉化為一種藝術體驗，

<sup>106</sup> TVBS. 2011/06/21 "日本明天過後"系列報導。

<sup>107</sup> 鈴木大拙 著，陶剛 譯，《禪與日本文化》，台北縣，桂冠出版，1992 年，頁 13。

使感情朝向哲學思想深化和發展。在描寫自然風貌的同時，亦將個人主觀感情注入其中，形成既注重自然美又具感性美的審美意識，產生將複雜的事物單純化，以單純象徵複雜的藝術。「自然」不是順著生長任意延伸的自然，而是向著縮小的方向凝縮的自然，透過對自然美麗景物的主觀感受，進行藝術技能的修行，在小小的範圍中傾注、凝聚深遠的內容意涵，將自然變小，將人心放大。從在室內插作的一朵花，而見漫山遍野的花<sup>108</sup>。以直觀凝視直指認識對象的精神，追求「心」的理想狀態，透過「心」的純化而使事物本質浮現，在自然、感性世界中創造美，讓自然本身朝向其理想美的方向無限發展與延伸。日本獨特的藝道文化，如和歌、俳句、能樂、花道、茶道等等都是在此精神內涵下，開展不同樣式風貌的藝道文化。此精神內涵不同於西方美學將「形式美」與「內容美」的相關意義區分，或以寫實的表現手法描寫自然景物。日本中世時代審美意識以和歌、俳句、能樂、花道、茶道藝道文化作為一種藝術表現，已將「形式美」與「內容美」契入融合為一，也發展到極高的境界，其所呈現的外在形式極為簡單，但若稍為深入其內涵時，則發現其深奧難明。也就是各種藝道文化外顯的形式都是單純簡潔或短小的，但要達到較高藝術境界時，則需要不斷的修練方能精進。

和歌、能樂、花道開展的是「幽玄」的審美意識，茶道崇尚的是「一期一會」的幽玄空寂（わび）美意識，俳句<sup>109</sup>則是崇尚幽玄閑寂（さび）美意識。所謂「幽玄」本為漢語詞，與佛教用語關係較為密切，其強調佛法趣旨精闢、深奧不可測，如隋代天台智顛大師在《金剛般若經疏》中對「般若」一詞解釋經題即言：

般若幽玄，微妙難測，假斯譬況，以顯深法。

<sup>108</sup> 最著名的例子即是千利休茶道宗師的朝顏（牽牛花）逸事，安土桃山時代豐臣秀吉將軍，聽說千利休家的院子朝顏開得很茂盛，十分喜歡，便示意千利休在某日備好茶席，將軍想趁該日清晨賞花品茶，不料豐臣秀吉興致勃勃地來到千利休家庭院時，不僅未見朝顏且滿園蕭瑟，不禁當場傻眼，此時弟子前來請將軍至茶室品茗，當秀吉低頭進入小小茶室時，千利休若無其事煮水煎茶，在茶香四溢的茶室裡，暗淡的床之間小小花瓶裡正插著一朵初放的朝顏，潔白的花瓣上晨露欲滴，展現其生命力，令秀吉凝視並為之歎服，從一朵花中，彷彿見到滿園盛開的花妍。

<sup>109</sup> 俳句是世界上最短的詩歌形式，共由三句、按 5-7-5 共十七個音構成，由於其短小，只能選擇一個瞬間、片段或場景來表現某種感受，所以每一首俳句都會使人聯想到某一自然景象，此春、夏、秋、冬的季節感的象徵方式與池坊花道及其他藝道是一致的。



「幽」有隱微、昏暗之意，同時亦有深遠、深奧的含義，「玄」則有深遠高妙之意。「幽玄」強調事物的幽深奧妙，是難以言喻的神祕境界，其美意識的觸角，是寓意於言外、寓情於象外，所呈現的是富於情趣、端莊、優雅且具含蓄、深遠、意味無窮的餘韻之美。「幽玄」在平安時代即被用於詩歌評論的藝術領域，隨著和歌美學逐漸成熟，明顯表現出輕言辭重意境的「幽玄」詩趣，追求含蓄餘情的一種風雅韻味。在日本中世紀鎌倉、室町時代「幽玄」的美意識思維又透過宗教意識的「悟」<sup>110</sup>成為文學、藝術最高精神的表現。宗教以「悟」為目的，其體驗需要超越理智分析，而無法言詮之處則以其豐富內涵、象徵性、神秘性顯現於各藝道文化中，以「幽玄」所形成的美意識一直深深影響日本藝道文化。

大西克禮<sup>111</sup>在其《幽玄論》中提出具「幽玄」意味的審美意識範疇有七個概括性之特徵<sup>112</sup>：

- 1、認清「幽玄」意味著審美對象有某種程度是被掩藏、遮蔽，使其不顯露、不明確，具內斂特質，如正切的「月被薄霧所隱」、「山上紅葉籠罩于雲霧之中」之景色。
- 2、「幽玄」意味著微暗、朦朧、薄明之意，與露骨、直接、尖銳是相對的，所展現的是優柔、婉約、和緩的韻致。
- 3、「幽玄」的微暗意味中也相應出寂靜、寂寥的情愫。正如鴨長明所言：面對無聲無色的秋暮景色，心中油然而引發潸然淚下的感動情衷。
- 4、「幽玄」帶有深遠的意味，此深遠感不僅是時間與空間的距離感，更是直指精神內涵中深刻難解、無法言詮的思想。
- 5、「幽玄」本身的內容不單是微暗的難解的意味，其中更集聚、凝結無限大的「充實相」，亦即，「幽玄」蘊含某種有意義的、有內容的本質。此與禪的「一

<sup>110</sup> 此處先以宗教信仰的「悟」帶入本文，此「悟」即第四章日本佛教思想的「天台本覺思想」。

<sup>111</sup> 大西克禮(1888-1959)是日本美學家，先研究康德、現象學等西方美學，在面對傳統與現代、東方與西方的衝突中，反思東方、回歸東方的艱難的思維領域，而建構自己東方獨特而有系統美學體系，在日本現代美學史具有重要貢獻。

<sup>112</sup> 能勢朝次、大西克禮 著，王向遠 編譯，《日本幽玄》，頁 244-248。

即多，多即一」的意含相同，無論「一」還是「多」並非各自獨立存在，也非是兩個概念，它只不過是對一種絕對事實的一種體驗與直觀的感受。

6、「幽玄」的美意識中可感受到一種神秘性或超自然性的特殊情感指向，是生命與自然萬象深深契合所產生剎那感動，在藝道修練中自然流露的表現。

7、「幽玄」概念具有一種非理性的、純感性的，不由自主的感動與不可言說的性質，具有「飄泊」、「飄渺」、可思議美的情趣，直指無法言詮的深趣妙諦。

對中世時代的審美意識，另有久松真一<sup>113</sup>提出禪的美學觀，他認為從禪作為一實踐的宗教而言，禪的本質是人對真正的自己的自覺<sup>114</sup>，也就是真正的自己（無相）在有相事物中的表現，

人依於對這無相自己的自覺的必然性，在消極方面，擺脫現實的一切繫縛；在積極方面，處於現實的一切中，不為它們所繫縛，而起無礙自在的作用。<sup>115</sup>

指出禪對日本文化的影響，他認為不同的「禪文化群」<sup>116</sup>都有其共通的七項性格：不均齊、簡素、枯高、自然、幽玄、脫俗、靜寂。此七種性格不能相互分離，亦是茶道的特色，但是吳如鈞教授則指出久松真一所提禪文化的七種性格是反映禪文化的靜態之美，缺乏動感的意味，故吳如鈞教授認為禪的本質是對世界既不取著也不捨棄動進的主體性<sup>117</sup>。此動進的主體性非有一實體，筆者認為此動進的主體性是動進的心，也是開悟的心，與禪宗六祖慧能聽聞《金剛經》至「應無所住而生其心」萌然頓悟之心相同。

日本禪學大師鈴木大拙指出：日本藝術乃至整個日本文化，都發源於禪學的「一即多，多即一」，它是禪最妙的表達。所謂「一即多，多即一」的真正涵意，

<sup>113</sup> 久松真一（1889-1980）為日本著名佛教學者，禪思想家。

<sup>114</sup> 筆者認為此自覺與第四章論述天台本覺思想頗為相似。

<sup>115</sup> 久松真一著，〈禪と文化〉，《久松真一著作集第五卷—禪と藝術》，東京，理想社，1960年，頁31-32。

<sup>116</sup> 「禪文化群」包括宗教、哲學、倫理、作法、諸藝、文學、書畫、建築、造庭、工藝等。

<sup>117</sup> 吳汝鈞著，〈遊戲三昧：禪的美學情調〉，《遊戲三昧：禪的實踐與終極關懷》，頁159-193

無論「一」還是「多」並非各自獨立存在，也非是兩個概念，它只不過是對一種絕對事實的完全敘述，正如《般若心經》的「空即是色，色即是空」，空是絕對的世界，色是特殊的世界。禪堅信自己的經驗，是一種體驗，是直觀的感受，是按體驗事實的本相、本性去接受它。如「柳綠花紅」、「竹直松曲」在「色」世界是存在的事實，是經驗的事實，但在絕對世界裡最後一切終究歸空，是空相是無相，但它不是虛無，非無一物，吾人直覺的體驗是事實，乃至直覺的領悟也是事實。但當吾人往內觀照直指本心時，不住著不執取，就會頓悟一切皆空相、無相，一切又歸於空。<sup>118</sup>鈴木大拙此說與龍樹所言：

眾因緣所生法，我說即是空，亦為是假名，亦是中道義。未曾有一法，

不從因緣生，是故一切法，無不是空者。<sup>119</sup>

之意是相同，世間一切法依待因緣和合，互相依存而成無自性，一切諸法緣起性空流轉還滅。在透視此「空」非相對於「有」而立，非空無一物、非一無所有、非不可及飄渺虛無之後。更進一步探討，吾人可以輕易知覺認識緣起流轉的生滅、來去等自然現象，但對緣起還滅的清淨空寂心，卻非由其相對概念的思維所能體證。在自然法爾中，春夏秋冬四季景緻的美，各有千秋，在季節變化中，花也適時得綻放。花的生命是瞬間，通過直覺把握當下美的瞬間生命，花藝家用自己的觀察和直感，恰如其分地插出恰到好處的作品。把握植物瞬間之美感，表現的是含苞待放的羞澀，或盛開時得熱情奔放，亦或消逝前的孤寂凋零，甚或落花飄零的一瞬間，美麗的遷徙落英繽紛，生命的形色燦爛地散盡。在凋零的瞬間，片片芳魂飄搖，幻滅而逝，無論花開花落各有其存在之美。花藝家以求道者的態度，在自己的花道之途，探索前行，追求更高的理想。

美感具有廣狹兩種含義，狹義的美感，指的是審美主體對於客觀存在的審美對象所引起的具體感受，即審美感受。廣義的美感，又稱審美意識，指的是審美

<sup>118</sup> 鈴木大拙 著，陶剛 譯，《禪與日本文化》，台北縣，桂冠出版，1992 年，頁 18--22。

<sup>119</sup> 《中論》，卷四〈觀四諦品第二十四〉，《大正藏》，第 30 冊，頁 33 中，後來天台宗智顛大師亦根據中論，說空、假、中三諦，依三諦說一心三觀。

主體反映美的各種意識形式，包括審美感受，即在審美感受基礎上形成的審美趣味、審美觀念、審美理想等等<sup>120</sup>。亦即，美感是由客觀對象所引起主觀對象的快感，以感官的生理快適為基礎，由五官快適進而使精神需要獲得滿足而產生的愉悅感。所以美感是人在自己所創造的對象世界中，直觀自身的心理活動，是對對象世界的一種直接關照。也就是，實踐主體對外部世界的一種反映方式，審美感受起於對美事物的直觀，且美感的形成，也離不開審美對象。

車爾尼雪夫斯基說：「凡是我們發現具有生的意味的一切，特別是我們看見具有生的現象的一切，總使我們歡欣鼓舞，引導我們於欣然充滿無私快感的心境，就是所謂美的享受。」<sup>121</sup>也就是，人在客觀對象（作品）上看到「生的意味」、「生的現象」，便可直觀自己生命活動，並獲得美感。一個作品之所以能引起人們的美感，並非僅僅由於作品本身自然屬性的特徵，亦非其虛無飄渺的觀念，而是由於在作品表現形式中觀照出自己的本質力量與生命。

誠心的本質不因時代不斷的變化、持續發展而有所改變，亦即現象界千變萬化。然而，生命本質是萬古不變易的，大自然隨著四季春夏秋冬之推移而變化，其本質非僅眺望原來的自然，而應以寧是自然所觸發的心之感動，而獲得的本質。此觀照自然之心，使其超越于原來的自然現象之上，而為文化的特質。

## 二、池坊花道立花之美感思維

「立花」花形是利用花木素材的自然姿態稍用鐵絲調整，在花瓶上再現高高聳立的群山和寬廣遼闊的原野，試圖呈現一種自然山川景觀風貌。其構成複雜而嚴謹，各役枝的位置和伸展方向都有一定順序，形態上除重視草木自然生長之姿態，又將各種花材獨特的美感互相襯托與互補，表現出整體的和諧。各種花材適得其所、共同生存、由小見大，從室內的一盆花，而看見漫山遍野景觀，以瞬間印象象徵永恆的方式表現大自然之真諦。若排除宗教因素，僅從大自然的山嶽景

<sup>120</sup> 谷風出版社編輯部 編著，《美學基本原理》，台北新店，谷風出版社，1986年，頁174。

<sup>121</sup> 車爾尼雪夫斯基，《當代美學概念批判》《美學論文選》，頁54。

觀美的面向看正風體「立花」花形（如圖 14），仿見從高山峻嶺遠眺層峰延綿，山上的涓滴細水，匯流成河，飛瀑而下，穿過城市、流過鄉村，向著大海飛奔而去的景緻。筆者認為其與史麥塔納(Smetana)〈我的祖國 *Ma vlast*〉第二樂章莫爾道河(伏爾瓦塔河)*Die Moldau* 實有異曲同工之妙。該曲由 e 小調開始，一開始以長笛伴隨著弦樂器的撥弦，輕輕柔柔地上行旋律，似乎讓我們聽見高山源頭冰雪融化的涓涓滴滴之聲，一條溫和而急促，另一條冷靜平緩。接著單簧管以交錯的下行旋律出現和長笛形成強烈對比，細細小小彷彿如絲綢般的河水綿延不斷地流出。然後是弦樂出現，逐漸變強，感覺像似兩條小河匯流成莫爾道河，流經了山谷、森林，號角齊聲響起，帶出了獵人一齊狩獵的景象。號角聲一再地重複出現，就好像在森林中不斷擺盪的回音，而後回音逐漸變弱，莫爾道河流出了森林，接著出現輕快讓人聞之起舞的旋律，見證一場鄉間牧場正在舉行的婚禮。代表著河流的長笛旋律，好像水波隨著音樂擺盪著，到了深夜，水精靈也在明淨河面伴著月光輕盈舞動著。流著流著，夜盡旭日東昇象徵著未來無限的希望，一切又寬闊了起來，隨著音樂旋律高漲，激情不斷，有如波濤洶湧的激流。到了最高潮，莫爾道河通過激流的考驗，流向布拉格市，並消失在無垠的海平線。整首曲子餘韻在腦中不斷地迴盪著，就好像那源源不絕的湧泉，廣闊無邊的莫爾道河，不停地流動著，意猶未盡。

池坊花道雖啟迪於立花自然景觀美形式，在外顯的樣式、形式下，更強調其所傳達的哲學內容。僅靠形式是不能影響人的思想感情，是由於形式生動鮮明地表現出內涵，方能打動人心。藝術欣賞中直接作用感官的是藝術形式，而池坊花道是在自然與人們心靈交流中所建立的美學。通過對審美、創造美的實踐，進行情感的陶冶，以培養高尚、正確的審美觀，提高審美、創造美的能力。進而塑造完美的人格，藉由不斷練習插作的實踐力行中，做藝術的審美情感薰陶與感染，從而實現塑造完美的人格養成之過程。花藝家在長期實踐過程中，自覺地運用自然形式規律去創造，並在創造中累積豐富的經驗。此法則，融和現實植物自然姿

態美所凸顯形式上的共同特徵，藉此，使形式更容易表現出哲學內涵，達到美的形式與美的內容極度的統一。此形式美的法則也非一成不變的，隨著時間推移、時代的進步，此形式美的法則也不斷發展。在形式美結合內容中靈活的掌握植物自然姿態千變萬化，是有助於美感的創造追求。從而培養對形式變化的敏感，擅于在探索美的形式時，從內容摸索最適當的形式，以表現藝術最美最高之張力。

### 三、池坊花道生花之美感思維

當看到一棵松樹生長在懸崖峭壁飽經風霜的生命姿態，和不知名小草弱不禁地隨風飄搖的樣子，心中油然而生莫名感動。草木依照它的生命法則，不管是向上萌芽或向下扎根，四季流轉中各有其不同的生命表現，花藝家要具備兩種眼睛，一種是眼所見的景象，一種是心所感動的風姿，是絕對尊重草木在自然所具風情與出生之美，所以要仔細觀察草木承受天地雨露自然的生長、在季節流轉中如何伸展、彎曲、開花，方能表現出簡潔又有高雅氣質的美。所謂「生」有再次活化生命之意義，利用眼睛所見花材，在切除殘枝贅葉中發覺剎那生命迴響，表現眼睛所看不到而心感受到的風姿，重啟植物再生的生命，使之栩栩如生，表現單純而純粹的生命力。

前面述及在本勝手的床之間放置生花時，一定要擺在下座(即主人所坐之處)，「副」是向陽方伸展的姿態，「體」則向斜前方伸出，賓客進入和室客廳一見床之間的擺飾，即知在欣賞床之間藝術品之後，自己應坐的位置就在主人精心布置插花作品「體」的斜前方(稱為上座)。「以和為貴」是池坊的精神，「和」所追求的是主客之間心靈的默契與溝通，也要培養對人、事、物的一顆誠敬、關懷、體貼的心，主人為了客人細心地作好萬全的準備，以誠摯的心靜待客人來到，而客人更是要以恭敬的態度，用心領會主人為自己所作的一切，才能達到人與人之間圓滿相處之道。

當耀眼的陽光透過糊紙的拉窗照進床之間，光線已較為柔和，不管是欣賞畫卷、花瓶器物或花，都顯現出昏暗不明的朦朧美感。隱而不顯的氛圍給人以聯想、回味和思索，呈現出「猶抱琵琶半遮面」、「酒飲微醺、花賞半開」之餘情。餘韻的藝術哲學，是不重形式而重精神的審美情趣，也是池坊花道美學思維的特點，傳達的是一種深邃幽遠的韻味，充滿了朦朧的餘情與靜寂低迴的美感。

池坊花道將花器視為滋養的大地，植物從大地發芽冒出頭之際皆呈筆直向上生長的生命力。所以不管是立花、生花或新風體在處理水際<sup>122</sup>時，都堅持「水際要細且直」的傳統原則，從作品正面觀看，水際必須在花器的中心插成一枝或一株來表現作品獲得大地滋養的生命力。池坊花道重視季節感，對植物在自然環境中為適應氣候與季節變遷如何伸展、彎曲與開花都要觀察入微、細細品味，方能捕捉其幽深意遠的清雅樂趣。找出草木自然枝葉所特有的美，插出其四季不同的優雅風情，例如：燕子花（かきつばた）又稱杜若，屬鳶尾科，生長於池塘、沼澤、溪流的水畔或濕地上，是葉形優美具有獨特韻味的花材，其四季均會開花。但要將燕子花插於花瓶，表現初春到冬季雅緻的姿態與四季的景象，著實要下一番功夫不斷重複練習，才能了解其生長並插出其四季微妙變化的情趣。

春天：春天的葉片長而直立地伸展，而花在冬天時已在地底孕育成形，天氣剛轉暖和旋即迫不及待地抽出，因此花莖既短又粗、花型又大，像開在地面一般，所以花要插成較葉面為低的樣貌，一般而言，初春的燕子花較適合於真之真的花形，表現其長葉嬌嫩欲滴、迎風招展的姿態（圖 28）。

夏天：夏天是燕子花盛開的季節，花長得較高，花首並連而立，花莖呈彎曲狀，葉片比春天的葉片細些，適合插作真、行、草的任一花形，但花要插得比葉面還高，表現其盛開凌亂的樣貌風情（圖 29）。

秋天：到了秋天，花的形狀與春夏略異，花苞亦減少，花莖伸長到最高極限，花莖彎曲具千變萬化的姿態特徵，葉子要插低呈舒展下垂狀且葉尖枯黃，暗示著

---

<sup>122</sup> 草木的根部與花器水面接觸的部分稱之為水際，以表現出生花、立花的生命力。

花期即將終了，少數較短鮮綠的葉面插於下方（體）；到了晚秋，多數葉面已呈枯黃，所開的花為當年度最後的花，姿態中帶有一縷幽怨的寂寞，別有一番滋味。秋天燕子花的生花，乍看之下或許並不迷人討喜，但此帶著淡淡幽怨孤寂的情趣，更顯出它歷盡滄桑、韻味十足的風情，花漾的燕子花依循四季流轉的生命歷程，不正如我們人生的寫照（圖 30）。

冬天：冬季燕子花的花甚為少見，若有花也低低的似乎開在地面上，花莖短而葉片只剩枯葉、蟲蝕葉、捲曲葉，通常冬天插作的燕子花以描繪令人感懷的枯野寂靜景象為主，映照出燕子花豐盈的姿態與風情（圖 31）。



圖 28



圖 29



圖 30



圖 31

#### 四、池坊花道新風體之美感思維

相較於正風體花形式樣的不同，兩者所表現的手法與內容亦有別。新風體強調以「心」與「技」呈現植物生長的樣貌，由枝幹自然的線條姿態，交錯出時間累進的動感，透過對植物素材的認識與自由表現中，感受草木之美的核心。在具象的巧妙布局中，探究生命的演進，在陰陽二元的呼應中，含攝明暗的構成、質感肌理的表現。在「主」與「用」二元的對應中，尋求超越二元對應的絕對美感，讓疏枝花木的風情呈現出既有抽象的疏離之美，又有強烈自我意識的表現。



新風體對心、技、形的美感追求，與世阿彌對心、技、體的戲劇理論在呈現外顯形式上雖有差異，但兩者之間卻存有共同之處。1、從不斷追求美的表現形式中，以美來贏得觀眾的心。2、通過模仿角色的如實再現，是演員對模仿角色覺性的呈現，演員應集中精神把角色的本質、特徵表現出來，以取得觀眾的讚嘆與注視的眼光。世阿彌認為「花」就是心，是能樂論的中心思想，也是舞台藝術效果的最高理想，他說：

「花的基本點就是：秘則是花，公開就不是花。演員能懂得這個道理，對掌握花是非常重要的」「雖說是花，並不是有什麼特殊的東西，只要多諳習各種曲目，不斷悉心鑽研，懂得甚麼是新鮮感，這就是花，我之所以主張花是心、種是技藝，就是指此而言。」<sup>123</sup>

世阿彌的「秘則是花，公開就不是花。」就是一種心的覺悟，是絕對性的覺，此將於第四章天台本覺思想中加以探討、論述。雖然池坊專永家元在〈今日より明日へ〉中強調池坊花道所表現朝氣蓬勃、悠然自得且簡潔高雅的格調美，不同於日本傳統文藝或茶道所表現出「幽玄閒寂」的美感。但筆者認為不論和歌、連歌、能樂、茶道、花道在「心」或「有心」方面則是相通的。美的事物，總稱為「花」，是意為真實之意，插花就是接觸真實，所謂接觸真實就是觸動心中的那份感動，從美之中，找到真實，在真實中看到美。在虛與實交錯相疊中，在可見與不可見之間，藉由外在形式流露深層而豐富的哲思意境，所觸動心靈的那份感動是刻骨銘心，永存於心的痕跡。世阿彌主張優秀的能樂，風體新穎，眼目鮮明，以全體富于幽玄之趣者為第一等<sup>124</sup>，而要達到幽玄就必須有心，所以能樂演員須對萬事都用心揣摩，用心所見「體」也，用眼所見「用」也。所謂「體」即是本體，「用」則是隨著本體自然產生的效果，體用為一體無二的。例如以月為體，則月光為用，以水為體，則水波為用。世阿彌認為學習必須要學「體」，而非學「用」，由用學得的體也不是真正的體。事實上，並不存在無體之用，因此也不存在模仿「用」

<sup>123</sup> 葉渭渠 著，《日本文學思潮史》，頁 205。

<sup>124</sup> 同上。

這件事。<sup>125</sup>

池坊花道不僅講求插出植物自然的姿態，更強調將「心」寄託於草木之上，與自然心生交流、心物合一。此「心」源自佛教的心性，由心性轉而與物境、情境、意境相連。物境者觸物於心，因「心生而花立」，是主觀性的創造，用心而得以形似，情境者用心而剽得其情，是進而以心而求其情同，意境者思之於心而得其真，是以心而求其意和。物與心、情與心、意與心之中，以心為主，池坊花道與心相連，透過物、情、意、心的結合，依內心體驗去感覺，任憑直覺的內在體驗來意會及抒發內心的體驗與真感情。是這份「心」加深新風體表現的技巧與特徵，新風體花形承襲池坊花道傳統的技法、美感，也反映出現代美學風格。池坊專永家元說：「插花不是偉大的作品，也不是商品，更不是能夠永存的東西。重要的是插作者的心。而將這心傳承給後世是最為重要的。」<sup>126</sup>「與從『無』生『有』的繪畫雕刻不同，池坊花道是從『原本就存在』的草木中創造出『有』，但是花道作品卻不能長久存留，雖然如此，池坊花道留在人們心中的印象卻是永久的。」<sup>127</sup>花道追求將心從膠著凝滯狀態中解放，追求心的自由運作，也就是修煉達到最終極致之處。心的絕對自由是最後決定因素，注入生命的心與技，不僅是被看見的，亦是被感受的。一盆花的花形是虛構的，花藝家通過「心」的感受作用與透過爛熟技術，把虛構的景觀美表現為真實存在的作品傳達給欣賞者。花藝家必須徹底忘掉自己有意識的心理活動，提高深化到無心之境，方為花道表現的靈魂。花藝家「心」的作用不能為觀賞者察覺，並將自己的心理活動隱秘起來的內心工夫境界，需要有持久、集中的毅力。當這種毅力成為自覺的意識時，方能達到無的新境界。所以禪宗的無住、無念、無相，無一物並非虛空、一無所有，只是不執不取，「外迷著相，內迷著空」。所以吳汝鈞先生對於久松真一無相的自

<sup>125</sup> 表章，加藤周一 校注，〈至花道〉，《世阿彌 禪竹》，頁 117-118。

<sup>126</sup> 池坊專永，〈今日より明日へ〉，《花のあらかると》，財團法人池坊華道會會誌，2010 年 10 月 No.45。

<sup>127</sup> 池坊專永著，〈550 年祭らか未來へ〉，《花のあらかると》，財團法人池坊華道會會誌，2013 年 1 月 No.54，頁 2：「無」らか「有」の作品を生み出す絵画や彫刻と違い、いけばなは「有」の草木らか「有」を生み出しますが、その作品は永久に残ることはありません。

我體現中提出：「絕對無」始終是一種心靈活動，具有生命力，並非是一個完全寂靜虛空的狀態。……絕對無的覺物並非是靜止不動的狀態，而是心靈在時刻否定二元對立的思想歷程中，遠離對自性的執取。<sup>128</sup>

## 五、小結

一株植物從綠葉的出生萌芽、伸長、含苞、待放、盛開到凋落的生長過程，屢屢展現出生命之美，池坊花道基於尊重自然生命的角度出發，深刻呈現植物歷經風吹雨打、日曬雨淋後，仍然昂揚面向陽光的生命哲理。一朵花不會永遠美麗如昔，捉住植物瞬間的美感，表現其剎那之美，讓人在心中留下深刻印象，是池坊花道的精神魅力之所在。亦即，從體會草木生命的奧妙哲理中，萌發以花草生命的真實感，映射人生的寫照而有領悟。正如人生的修練，內求諸己的人從喜悅、哀傷、煩惱和痛苦中，勇敢面對自我挑戰自我，從反思中有所精進，獲得反躍的能量，讓自己可以朝向一個更完善、完美的自我前進。池坊華道 45 世家元池坊專永先生也提到：

華道插花所抱持的「和」，也是插花的心。這正是池坊花道插花所擁有的美感。日本傳統文藝或茶道的美感表現出「幽玄閒寂」而華道插花，特別是池坊花道插花的美感則是在於表現朝氣蓬勃、悠然自得且簡潔高雅的格調美。<sup>129</sup>

「池坊花道」歷經數百年的創新發展，由一種插花行為形成既重哲學內涵與美感訴求又兼具技術精進的花道。作為一門插花藝術，在學習技藝的同時，更注重品性人格的修養，插花的魅力不僅在於它所具有的美學欣賞價值，更在於其所

<sup>128</sup> 吳汝鈞 著，《京都學派哲學：久松真一》，台北市，文津出版社，1995 年，頁 34-36。

<sup>129</sup> 池坊專永，（今日より明日へ），《花のあらかると》，財團法人池坊華道會會誌，2010 年 10 月，No.45。

原文：そこで作られる和がいけばなの持つ「和」であり、花をいける心となるのです。そして、これこそが池坊いけばなの持つ美しさではないでしょうか。日本の伝統文藝や茶の湯の美しさは、「わびさび」と表現されていますが、いけばなの美しさ、特に池坊いけばなの美しさは、むしろ 若若しく、のびやかで、とどこおりのない格調の高さにあるとえるでしょう。

含具豐富寓意與深刻哲思學理。此寓意和哲理則顯示出日本民族一絲不苟、修練再修練的內斂與智慧。如果茶道是在瞬間的味覺中去體驗生命，濃似苦菜的茶湯亦正如人生。花道不正也是在瞬間的視覺感受中體悟生命，在一枝、一葉、一花的撥弄中，尋求不思議的生命境地與天、地、人的和諧統一。



## 第四章 日本佛教思想對池坊花道的影響

前文論述內容，無論在第二章池坊花道的歷史源流中，伴隨著佛教文化東傳日本，不僅將經書佛典、畫像雕刻、佛畫等傳入，同時亦將佛教禮法、儀軌與佛前供花及供花用的青銅花瓶等導入日本文化中。佛教的供花文化樣貌形成，實是滋生池坊花道的搖籃。或從池坊花道緣起的天台宗「紫雲山頂法寺」的六角堂，其寶形屋頂所蘊涵佛教思想「祈求六根清淨」的實證圓滿修行境界。亦或從第三章池坊花道花形樣式形成的骨法圖中，象徵「諸佛來臨」、「諸佛列坐」的祈願之枝，甚或在池坊花道美感思維的審美意識，所追求含蓄風雅的韻味。都未脫離佛教自傳入日本後，在一千五百年的發展歷程中，形塑了獨特的日本佛教思想引發的影響所致，故，本章將就日本佛教思想對池坊花道之影響，做深一層的探討。

### 第一節 日本佛教思想與日本天台宗

#### 一、佛教在日本的傳衍發展

日本佛教自六世紀中葉由中國傳入以來，迄今近一千五百年的發展歷程仍然屹立於世繁榮滋長，其流傳年數雖少於南傳與漢傳佛教，但卻比藏傳佛教更為長遠。目前傳衍共有淨土、禪、真言、日蓮、天台、修驗道等系統，發展為 241 個宗派、七萬八千餘座的寺院，各宗派所設立佛教大學有 30 所之多，此數據、規模也讓日本佛教擠身成為亞洲四大系佛教文化之一<sup>130</sup>，傅偉勳教授也盛讚日本學者不管對於佛教基層語言、文獻研究或中印日三國佛教的各期研究皆甚為充實，足以稱霸於世界佛教界。<sup>131</sup>在千百年來佛教的浸潤中，其影響也滲透到日本人的日常生活、思想、藝術各角落，參與了日本民族深層文化心理的形成，在日常生活和傳統習俗中，留下不可抹滅的印記。尤其是日本天台宗融合法華圓教、華嚴與密教義理，所傳衍的天台本覺思想，已相異於中國《大乘起信論》的本覺、始覺的觀心修行實踐。而此天台本覺思想潮流影響不僅是日本佛教各宗，從平安末期以至鎌倉、南北、室町時代到近世的一般思想、文學、甚至各藝道領域，也都

<sup>130</sup> 藍吉富 著，《認識日本佛教》，台北市，全佛文化，2007 年 10 月，頁 3。

<sup>131</sup> 傅偉勳 著，〈關於佛教研究的方法論與迫切課題〉，《從創造的詮釋學到大乘佛學》，台北市，東大圖書出版，1999 年，頁 325-349。

在其發展的背景下受到很大的影響，成為創造中世時代藝術文化的大舵手。<sup>132</sup>近代日本佛教各宗更將佛法逐漸落實於日常生活實踐中，而非深奧且遙不可及的宗教哲學思想，展現企圖橫跨國際版圖的意向，逐漸向外拓展佛門淨土。日本著名的佛教學者高楠順次郎（西元 1866-1945）說過：「日本特殊的文明，開花結果于明治維新之前，多半有賴于佛教的餘澤」。鈴木大拙更直接指出沒有禪學的傳入，就沒有今天的日本文化。足見由中國傳入的佛教思想，在終止遣唐使後，已逐漸發展為既適應日本民族性又特有的佛教思想。

## 二、最澄與日本天台法華思想

池坊花道緣起於聖德太子為祀奉如意輪觀音菩薩像而興建「六角堂」。「六角堂」正式稱呼的寺號是「紫雲山頂法寺」，為一天台宗寺院。日本天台宗根本所在地在京都的比叡山，其「總本山」<sup>133</sup>為比叡山延曆寺，是最澄傳教大師（西元 767-822 年）所創，以「圓、戒、禪、密」相承見稱，尤其融合密教而成「台密」，又經弟子不斷研究發展弘揚，而使其成為日本重要的佛教中心，更是培育日本諸多佛教名家與派別的聖地。<sup>134</sup>

### 1、最澄所創的日本天台宗

日本的天台宗緣起於最澄傳教大師，最澄 12 歲追隨近江（滋賀縣）國分寺行表（西元 722-797 年）高僧學習佛道，首先研究華嚴論書及《大乘起信論》，14 歲得度受沙彌戒，19 歲在東大寺受具足戒，成為比丘僧，受戒後三個月，因感嘆世態之無常、正法之衰退<sup>135</sup>，登上比叡山結庵居住修行並從事佛法的探究，32 歲視《法華經》為佛法統一的真理，開始講授《法華經》及天台思想，在確立其對中國天台祖師智顓（西元 583-597 年）學說的信仰後，為興隆天台教學與

<sup>132</sup> 田村芳朗、梅原猛 著，釋慧嶽 譯，《天台思想》世界佛學名著譯叢，台北縣，華宇出版社，西元 1998 年，頁 211。

<sup>133</sup> 在日本，宗派都是由中央總部與所轄寺院所結合而成，中央總部為宗派統轄機構，稱為「本山」，本山所轄的寺院謂之「末寺」，本山與末寺之間具有一定的權利、義務關係。

<sup>134</sup> 日本臨濟宗開祖榮西（1141-1215）、淨土宗的法然（1133-1212）、淨土真宗的親鸞（1173-1262）、日本曹洞宗的道元（1200-1253）、日蓮宗的日蓮（1222-1282）。

<sup>135</sup> 桓武天皇在延歷三年（784）遷都長岡，又於延歷十三年（794）再遷都至仿效唐朝長安市街規畫的平安都城，即是奈良舊佛教自恃朝廷支持而墮落，至天皇頒法對各國分寺僧侶進行整頓，嚴行出家得度法，制止隨意出家，推進後來最澄矢志比叡山應脫離奈良舊佛教僧綱的統攝，棄南都的小乘戒，而在比叡山設立圓教大乘菩薩圓頓戒授受的戒律改革，都具有脫離奈良舊佛教勢力的束縛與象徵。

尋求更進一層的深造，於 39 歲銜命渡海入唐求法，歸國時攜回不少手抄之天台與密教經典，後於比叡山開創日本天台宗，所以，最澄所創的天台宗一開始就含具華嚴或《大乘起信論》的思想。

最澄盡畢生精力於闡揚天台法華一乘思想與大乘佛教的戒律改革，亦致力於將華嚴真如隨緣等其他有代表性的佛教思想納入法華一乘，而確立日本佛教的一大綜合體系。田村芳朗教授在〈天台法華之哲理〉中，明確指出日本天台從開始就是天台思想與華嚴思想統合的結晶<sup>136</sup>，從最澄所撰寫《本理大綱集》、《天台法華宗牛頭法門要纂》、《修禪寺決》的內容，除了些許密教的阿字一心、即身成佛，禪宗的鏡像圓融與華嚴的隨緣真如、不變真如思想外，含攝最多的仍是智顛大師天台法華的思想，如十界互具、一心三觀、一念三千、止觀大旨、法華深義等等；在《天台法華宗牛頭法門要纂》序文明言：夫佛道崇虛難悟其際，法門幽寂莫測其源，所以諸佛出現於世，欲令一切眾生悟一如之理，然眾生之機或利或鈍，故如來之說有頓有漸，譬猶開門雖異皆期菩提，設方萬殊共有濟命。<sup>137</sup>亦是順著《妙法蓮華經·方便品第二》諸佛世尊，欲令眾生開佛知見、悟佛知見、入佛知見，而出現於世<sup>138</sup>的因緣理路而成。

最澄與法相宗德一的論戰中，亦是圍繞著一切眾生是否皆有佛性的問題。德一根據法相宗教典的五種姓法，反對一切眾生皆有佛性，皆能成佛，其所主張的「三乘方便」，認為眾生因修行所達到聲聞、緣覺、菩薩<sup>139</sup>階位之不同，其開悟境地亦不同，所以三乘是方便之說。最澄則始終堅持《妙法蓮華經》教義，認為聲聞、緣覺、菩薩三乘僅是因應眾生根器不同的權宜說法，佛之本意只有唯一佛乘思想。此法華至上的思想，將《妙法蓮華經》推向絕對的高度，影響整個日本佛教思想的方向。<sup>140</sup>

<sup>136</sup> 田村芳朗、梅原猛 著，釋慧嶽 譯，《天台思想》世界佛學名著譯叢，台北縣，華宇出版社，西元 1998 年，頁 35。

<sup>137</sup> 多田隆厚 等校注，《天台本覺論》-日本思想大系 9，東京，岩波書局，1973 年，頁 325。

<sup>138</sup> 《妙法蓮華經·方便品第二》：「諸佛世尊，唯以一大事因緣故，出現於世。舍利佛，云何名諸佛世尊，唯以一大事因緣故，出現於世？諸佛世尊，欲令眾生開佛知見使得清淨故，出現於世。欲示眾生佛之知見故，出現於世。欲令眾生悟佛知見故，出現於世。欲令眾生入佛知見故，出現於世。」《大正藏》九，七上。

<sup>139</sup> 將達到覺悟的三種方法比喻為乘物，稱為三乘。聲聞乘是指用耳聞佛之教法而達到覺悟的方法。緣覺乘是指獨自觀察人生與自然的因緣生滅而達到覺悟的方法。菩薩乘是指致力於真理之現實實踐而達到覺悟的方法。

<sup>140</sup> 菅野博史 著，楊曾文 譯，〈在日本的《法華經》思想和文化〉  
[http://wap.goodweb.cn/news/news\\_view.asp?newsid=95929](http://wap.goodweb.cn/news/news_view.asp?newsid=95929)

最澄入唐求法，在中國天台宗從學於佛隴寺的行滿，從禪林寺的脩然習牛頭禪，從修禪寺的道邃受菩薩戒，又從順曉受密教三昧灌頂，得受法文、圖樣、道具等，所以日本天台宗除了承襲中國智顛大師的「教觀雙美」、「解行並重」之圓教思想體系外，也融入大乘菩薩戒，並承襲禪宗、密教的特質。此綜合圓、戒、禪、密的日本天台宗與中國天台宗，無論在思想層面，亦或是在實踐層面，彼此都各具差異而獨自發展起來。因此，我們不能把日本天台宗誤認為是中國佛教所衍生的派別形態，它雖然從中國佛教生發，但又有自己獨立的發展歷程。最澄突破傳統南都六宗戒律的束縛，全然捨棄小乘戒，改在比叡山開設大乘菩薩圓頓戒授受的戒律改革，在日本佛教史上留下的深遠影響與意義，最澄不僅建立以信仰和信念為依據的日本天台法華宗，使得佛教獨立於王權和俗權之外，且實現了綜合統一性的佛教體系，將大乘佛教的天台、華嚴、密教、禪等各種思想綜合，天台法華思想就是以此思路為主軸開展不同於中國的天台宗性具圓教思想。

## 2、中國的天台宗

最澄的天台法華思想承襲自中國天台智顛大師法華思想之影響，<sup>141</sup>智顛大師在浙江省台州縣之天台山建寺傳法時創立獨特教觀的天台宗，依其所證悟之法華三昧對《妙法蓮華經》提出文句詳細之疏解與獨特的詮釋方式，及其個人對圓頓止觀的具體修證方法，<sup>142</sup>讓中國天台宗開展出「教觀雙美」、「解行並重」之性具圓教思想。依《妙法蓮華經》的經義彰顯天台性具圓教之義理，經題《妙法蓮華經》就具深奧含義，梵語本的經題名稱為“Saddharma-pundarika”，是將佛陀所說的教義譬喻為白色蓮花之義，蓮花只在泥沼之中生存、長大，並能不被泥沼所染而開清淨的花。正如諸佛世尊，欲令眾生開佛知見、悟佛知見、入佛知見，而出現於泥沼般的現實世間，並在其中開出真理之美的花。《妙法蓮華經》成立背景乃結合為二乘（聲聞、緣覺）而說的小乘教義與為菩薩所說的大乘教義，兩者都是佛陀為善應教徒的理解能力而說的一種善巧方便教化手段，清楚揭示佛教「三乘方便，一乘究竟」的思想，揚棄兩者對立的想法，使眾生皆能悟入佛的知

<sup>141</sup> 尤惠貞著，《天台哲學與佛教實踐》，嘉義縣，南華大學，1999年，頁70。

<sup>142</sup> 指智顛的《妙法蓮華經文句》、《妙法蓮華經玄義》、《摩訶止觀》三部著作。



見，同證佛果，故佛說此經即是開一切羸法皆令人唯一佛乘之妙法。依《法華經》教義強調一切眾生皆有佛性，若能如實修證，悟入諸法實相，皆得授記成佛，成就正等正覺的「唯一佛乘」思想，定其為圓教之性格。牟宗三先生更指出「以性具為經，以止觀為緯」表現天台宗圓教之殊義，故以圓頓止觀觀心之觀法為緯，以所觀之一念心即具十法界之存有論的性具為經。<sup>143</sup>亦即依「一念心」觀三千不思議境以明天台性具思想之圓滿具足一切法，一念心即具三千不思議境，三千不思議境即在一念心之中，從圓頓止觀的如實觀心修證中，明一切諸法無不圓融無礙的諸法實相。

### (1)、依一念心觀三千不思議境

天台大師智顛在觀心修行面向，以觀一念心而證入不思議境地，一念心為心念活動的最短時刻，「一念心」又稱為「一剎那心」，表示細微的，未被任何思慮污染過的，三千指三千種世間，天台大師智顛在《摩訶止觀》中，指出「夫一心具十法界，一法界又具十法界、百法界。一界具三十種世間，百法界即具三千種世間。此三千在一念心，若無心而已，介爾有心即具三千」，<sup>144</sup>一念心具十法界，十法界即地獄、餓鬼、畜生、阿修羅、人、天、聲聞、緣覺、菩薩、佛的各個法界。十法界中的每一法界又與其餘九法界互具互融，以十乘十，便成百法界，百法界又各具「相、性、體、力、作、因、緣、果報、本末究竟等」<sup>145</sup>十如是，是為百界千如，每一如是具三種世間（五陰世間、眾生世間、國土世間），即是三千世間。介爾有心即具三千世間之境，心能造一切法，三千世間之境皆是心造而成，《華嚴經》云：「心如工畫師，造種種五陰，一切世間中，莫不從心造。」心與一切法之間存在著「二而一」的相即關係，「不言一心在前，一切法在後，亦不言一切法在前，一心在後。」一心與三千世間之境是互具關係，非先有三千世間，還是先有一心，兩者是同時存在著，心當其尚未生起時，無一法可得，一旦

<sup>143</sup> 牟宗三 著，《佛性與般若》下冊，台北市，台灣學生書局，2004年，頁759-760。

<sup>144</sup> 《大正藏》第46冊，頁54上。

<sup>145</sup> 十如是出自《法華經》方便品，《大正藏》第8冊，頁5下。

生起，必是趣向百界千如三千世間中的任何一境，亦即吾人日常所起的一念心，必屬十法界的某一法界，若與殺生瞋恚等相應是地獄界，若與貪欲相應即入餓鬼界，若與人倫道德律相應即是人間界，若與真如法界相應即入佛界，吾人心念與某界相應，此心即在某界，非有隔歷且互具互融。<sup>146</sup>天台圓教義理所成就之佛，非緣理斷九界，是即于九法界一切法而成之佛，所謂「低頭舉手皆成佛道」。所以天台大師智顛又說：

若從一心生一切法者，此則是縱，若心一時含一切法者，此即是橫。縱亦不可，橫亦不可，祉心是一切法，一切法是心故，非縱非橫非一非異玄妙深絕，非識所識非言所言，所以稱為不可思議境意在於此。<sup>147</sup>

此觀一念心而證入不思議之境，不思議境即于一念心而證得，是心與境的互相融攝，人透過修行止觀，成就圓滿的生命狀態，透過觀證諸法實相，開悟成就當下，是言語道斷，心行處滅，是心物合一的狀態，是體現真空妙有之不思議境。

## (2)、依圓頓止觀以顯圓融三諦不思議境

天台宗宗《妙法蓮華經》，立基於「一念無明法性心」無明、法性體同無住<sup>148</sup>，藉止觀禪修之具體實踐，如實觀照己心當下一念的變化，相應每一念心所帶起的種種境，不斷地自我反思觀照，如實知見，不住著於任何一境，當體證悟生命圓融之不思議境，成就三千世間法皆是佛法，肯定一切眾生皆具佛性，皆可覺悟成佛之本懷。天台修行方法特別強調「止觀」，所謂止觀「法性寂然名止。寂而常照名觀。」<sup>149</sup>是一體兩面不可分開的，「止中有觀，觀中有止，止即是觀，觀即是止，止觀是不二而二，二而不二的，它們是不可割裂的。」<sup>150</sup>如車之雙輪，鳥

<sup>146</sup> 慈怡主編，《佛光大辭典》第一冊，佛光文化，台北縣，1998年，頁49

<sup>147</sup> 《大正藏》第46冊，頁54上。

<sup>148</sup> 牟宗三先生在《佛性與般若》中提到：「荊溪云：『依它即圓者，更互相依，以體同故，依而復即。』此所謂『體同』意即無明與法性同一事體也，只是一個當體，並不是分別的兩個當體。無明無住，無明當體即是法性，非離法性別有無明。無明當體即是法性，即依法性，此即是『即』的依他。此是無明雖無住無本，而卻是『即』地依法性住，以法性為本，言無明無性，以空為性也。法性無住，法性當體即是無明，非離無明別有法性。法性當體即是無明，即依無明，此亦是『即』的依他。、、、、是故無明即法性，法性即無明。」

<sup>149</sup> CBETA 中華電子佛典協會 T46n1911-001-0001a07

<sup>150</sup> 俞學明 著，《智顛觀心論研究》，東南文化，1998年曾刊第一期，頁115。

之兩翼，也就是當人無明生煩惱時，先將煩惱心止住，攝心一處不使其流轉，然後靜心直觀這個止住的無明煩惱從何處生起，藉由觀照一切事物的本質與存在的真實面，將煩惱心觀滅，還心清淨入涅槃境；若將心喻為湖水，只有當湖水靜止不動，湖面沒有漣漪波浪時，它才能如鏡子般清晰地觀照映射的景象，若湖水動盪不止，豈能清楚地觀照出景象，所以止觀禪修，就是將心止住不動，清楚地觀照諸法實相，即一切事物的本來面目，也是一切存在的真實面貌，是以一切法無住無本的空如之理為實，而非認定為一實有之體，一切法皆空無自性，諸法宛然而為「空」，但緣生的「理」的確存在。《摩訶止觀》云：

圓頓者，初緣實相，造境即中，無不真實。繫緣法界，一念法界。一色一香無非中道。己界及佛界、眾生界亦然。陰入皆如，無苦可捨；無明塵勞，即是菩提，無集可斷；邊邪皆中正，無道可修；生死即涅槃，無滅可證。無苦無集，故無世間；無道無滅，故無出世間。純一實相，實相外更無別法。法性寂然名止。寂而常照名觀。雖言初後，無二無別，是名圓頓止觀。<sup>151</sup>

此圓頓止觀是天台止觀修行的最高成就與最大特色，是天台智顛大師立足於《中論》空思想的圓融相即實相論，對一切存在從空、假、中三個面向來說明，提出三諦圓融，觀空、觀假、觀中，三觀所觀是「境」，「境」與「實相」乃是相即不異的實相中道。《中論·觀四諦品》云：「因緣所生法，我說即是空，亦為是假名，亦是中道義。」<sup>152</sup>一切存在事物都是依靠因緣和合而生，一切法依因待緣，緣起性空無自性，所以一切的存在是平等一體無差別，而其存在又分別具有各自的個別性，假名施設仍為空，超越空、假的絕對不二是中道，觀空以破一切法，觀假以立一切法，觀中以妙一切法，是為即空即假即中，是故一切的存在莊嚴而完整地具有此三面，就是三諦圓融，三者非並立、平行之關係，假、中用以指是空之特質，「空」是破除執著的手段，它不等於虛有，「空」、「有」之間並非

<sup>151</sup> CBETA 中華電子佛典協會 T46n1911-001-0001a07

<sup>152</sup> 《中論》，《大正藏》第 30 冊，頁 33 中。

對立而不能共存，並非在「空」之上、之外，別有中道，「空」本身即是中道，一切萬法不離緣起，故一切諸法亦不離於空。<sup>153</sup>一切諸法無不真實，「一色一香莫非中道」，而《涅槃經》更將此空性與佛性結合，主張：「同時可以見到現象界無常、無我與諸苦等之空與涅槃常、樂、我、淨之不空兩個層面，才算是真正的智者，此兼具空與不空兩層含義者，即所謂的第一義空。」它表顯出心靈之真常、妙樂、清淨的狀態，此時的「我」是不同於流轉生死煩惱中的「我」，而是清淨解脫的智慧我，亦即翻轉傳統佛教「無常、苦、空、無我」之教義，而成立「常、樂、我、淨」證悟的涅槃境界。<sup>154</sup>這也是《妙法蓮華經方便品》中「是法住法位，世間相常住」，未斷除任一法的圓融精神，亦是「遊心法界如虛空」的諸佛境界。<sup>155</sup>

### 3、日本天台宗與中國天台宗之不同

源自印度的佛教，初傳入中國之時，正值以重視家族倫理與政治思想的儒家正統思想盛行，經歷翻譯介紹經典、格義理解、分析、詮釋與實踐的過程，與中國傳統文化、儒道思想及習俗融合，此長期的創造發展，加深對佛教的理解度，使其為人所接納，並逐漸穩固佛教在中國的地位與發展影響。反觀佛教傳入日本的方式則不同，在西元 735 年奈良時代玄奘是直接將集佛典大成的大藏經等帶到日本，且將中國最新的教學方法傳入，所以佛教傳入日本，是跳過文字、語言的翻譯，直接透過中國佛僧對漢譯佛典的理解、解釋為基底而發展起來，<sup>156</sup>且形成「鎮護國家」的佛法，佛教與國家意識密切結合，上至天皇、貴族都信奉佛教，認為依賴佛法祈禱可以「積福滅災」，成就現實的功德利益，而不重視鑽研深奧的佛學理論；逐漸地，又將神道納入體系中，認為佛是日本神靈的本體，神靈則是佛、菩薩的化身，也是佛教的保護神，而產生「本地垂迹」的理論。而最澄在京都的比叡山開創日本的天台宗後，為日本佛教史開啟嶄新的一頁，其所確立法

<sup>153</sup> 林朝成，郭朝順 著，《佛學概論》，台北市，三民書局，2007 年，頁 71-74。

<sup>154</sup> 林朝成，郭朝順 著，《佛學概論》，台北市，三民書局，2007 年，頁 194-195。

<sup>155</sup> 尤惠貞 著，《天台宗性具圓教之研究》，台北市，文津出版，1993 年，頁 141。

<sup>156</sup> 末木文美 著，涂玉盞 譯，《日本佛教史-思想史的探索》，台北市，商周出版，2002 年，頁 70。

華一乘佛教或佛性論亦影響很多後世佛教名家，與培育若干新宗派的形成。

中國的天台宗傳承法華圓教的宗旨法門且一以貫之；在判教理論上，依《法華經》「開權顯實、開迹顯本」的精神，只作為久近、今昔之別，無關教理深淺高下之分；實踐上則偏重始覺法門，是從因至果的法門，是指吾人修行精進，次第斷煩惱，以求開悟之說，故仍不得不講求小乘所強調的具足戒相。<sup>157</sup>

日本天台宗則是立基于法華一乘之上，又融攝密教的即身成佛，華嚴的真如心，禪宗的見性成佛，而開展出絕對的一元論思路之天台本覺思想，其哲學思路建立於一心的覺悟，此心既是「一念心」、「真如心」、也是「應無所住而生其心」，是立於開悟者及佛之立場，肯定原原本本的現象世界就是開悟的世界，否定離開現象世界有其他真實世界的存在，所以實踐上即倡導本覺法門，是從果向因的法門，自然容易採取單受菩薩戒，簡化戒相。

### 三、日本天台法華思想之影響

最澄所確立一乘佛教或佛性論是佛教轉向日本化的契機，也是孕育鎌倉新佛教之源流，所謂鎌倉新佛教<sup>158</sup>乃相對聖德太子至奈良時代為確立以天皇中心的國家體制，而從中國引進的俱舍、成實、律、三論、法相、華嚴南都六宗舊佛教而稱呼之，其發展時代背景源於社會的動盪不安、僧團的墮落，導致舊佛教的改革聲浪日起，及民間佛教尋求肯定現實的新實踐方法與方向而產生，鎌倉新佛教的開創者都出自比叡山延曆寺修行天台宗，當時日本天台宗已融合了禪宗、律宗、密教等教義，形成所謂「天台密宗」(台密)，鎌倉新佛教的祖師們以最澄一乘佛教天台法華思想為基底，發展其各宗之教理與實踐法門。。

#### (1)、榮西 (1141-1215)

日本臨濟禪宗開祖為榮西，14歲在比叡山剃度出家、受戒，研習天台與密教教義，兩度至宋留學傳來臨濟法脈，創立福岡聖福寺、鎌倉壽福寺、京都建仁寺，並將當時中國禪宗寺院的飲茶文化傳入日本。

<sup>157</sup> 蔡朝枝，《日本天台宗之中國法源研究－以最澄（767-822）思想為中心》，台北市，中國文化大學史學研究所博士論文，2008年，頁216-222。

<sup>158</sup> 鎌倉新佛教有淨土宗、淨土真宗、時宗、臨濟宗、曹洞宗、日蓮宗，是現代日本數百宗派的主要根源。

## (2)、法然 (1133-1212)

法然師事天台觀空習戒律與念佛，後開創日本淨土宗，否定現實狀態的相對二元論，尋求來世淨土世界救贖的超脫現實思想，並獲得九條兼實幕府公卿的支持而壯大。

## (3)、親鸞 (1173-1262)

親鸞為法然弟子，從法然的淨土宗之中另外開創淨土真宗，其與法然思想的相異之處，在於親鸞認為往生淨土非依據自力的念佛行為，而是依據信心，故主張「一念發起，平生業起」，即只要相信阿彌陀佛誓願救眾生的本願信念，瞬間即能如願往生淨土，主張煩惱與菩提，生死與涅槃不二一體的絕對性一元論所以傳偉勳教授言其為「無戒之戒」<sup>159</sup>，但其無戒非刻意棄捨一切戒律無需修行，乃源於親身業障深重而不可拔的體驗，故而強調深心一念懺悔與絕對他力，從凡夫到佛之間零距離的信即得救，是肯定現實世界就是開悟的世界。

## (4)、道元 (1200-1253)

道元 13 歲在比叡山出家研習天台宗義，並兼及密教，入宋參學，在天童山得如淨啟發有悟，並得如淨印可傳承如淨大法；道元創立曹洞宗，貫徹最澄天台本覺法門的大乘菩薩圓頓戒，未受小乘戒的束縛，為日本禪宗創下「永平清規」等純大乘禪戒，其認為開悟並非修行的結果，坐禪修行本身即是開悟，將禪定與戒律視為佛性隨時現前的「不染污的修證一如」，強調「本證妙修，證上之修，即修證平等，證由修而現成」，證與修行、身體與心的不二一體。

## (5)、日蓮 (1222-1282)

日蓮 16 歲出家為僧，先後學過天台、真宗、淨土與禪宗等派教義，後在社會充滿動盪不安、飢饉、瘟疫接連不斷的時代背景下，日蓮開展其強化法華信仰為主軸的獨特思想，開創以《法華經》為唯一至高無上正法的日蓮宗，簡易單純的唱念「南無妙法蓮華經」為最主要修行方式與信仰，而無繁瑣的理論體系與儀軌，易於被庶民接受與實踐。

---

<sup>159</sup> 傅偉勳，〈大小兼受戒、單受菩薩戒與無戒之戒--中日佛教戒律觀的評較考察〉，中華佛學學報第六期，1993 年 7 月，頁 73-101。

#### 四、小結

平安時期的佛教被認為是貴族的佛教，是鎮護國家、祈禱平安、消災除禍之用，其複雜理論及修行實踐唯有貴族及僧侶方能理解。而最澄所發揚的一乘佛教或佛性論正是孕育鎌倉新佛教之源流。鎌倉新佛教的開宗祖師們，因緣際會先後入比叡山修行承襲天台法華思想脈絡，但天台在宗門圓仁和圓珍<sup>160</sup>兩派系分裂後，僧團藉助僧兵鬥爭，復以僧團著重繁複的密教儀式鞏固宗門威權，以行事軌儀取代了教理的真修實學。在此動盪的時代背景下，原本出身天台僧團的榮西、法然、親鸞、道元、日蓮等紛紛脫離比叡山，而另創新興宗派。但縱觀鎌倉新佛教的形成過程中，揚棄深奧的理論，在信的心念中，主張易行的念唱佛號、經題即可。使佛教暫時擺脫探究深奧教義思想，成為一般庶民可親可及、容易實踐的宗教信仰，不屈服於來自國家或與國家一體化的舊佛教種種彈壓，始終貫徹以市井小民為中心的立場，所建構的理論及思想開展出適應日本社會的日本化的佛教。僧侶也從遠離世俗的立場到積極投入參與救濟活動，從肯定具體的現象世界即是開悟的世界，到現實的世間即為真理的世界，開展出絕對的一元論思路，開悟非離開現象世界還有另一個真實世界的存在。日本天台本覺思想在中國天台既有思想架構基礎上，歷經平安後期的口傳、切紙相傳時代，進展到收集經書、文獻加以整理階段的鎌倉時代，並放入四重興廢與三重七箇法門等思想，將天台本覺思想體系化階段，在室町時代天台本覺思想更是大放異彩。<sup>161</sup>不僅開創相異於中國天台「生死即涅槃」、「煩惱即解脫」、「是法住法位，世間相常住」的日本天台本覺獨特思想。此思想潮流亦影響日本佛教各宗，在平安末期以至鎌倉、南北、室町時代到近世的一般思想、文學、甚至藝道領域，也都在其發展的背景下受到很大的影響。

<sup>160</sup> 延曆寺（山門）與園城寺（寺門）的紛爭，起因於天台座主一職的權力爭奪，非教義的紛歧。

<sup>161</sup> 田村芳朗 著，〈天台本覺思想概說〉，《天台本覺論》，東京，岩波書局，頁 479。

## 第二節 日本天台本覺思想

### 一、日本天台本覺思想的本質

#### (1)、天台本覺思想的形成

天台本覺思想為日本天台所特有的思想，日本鎌倉新佛教依著天台法華信仰思路開展出改革現實、實現理想的本覺思想，成就日本中世紀文學、藝道、藝術等等偉大的成果與影響。但「本覺思想」的用語則是到近代才出現，首先是明治、大正期的佛教學者島地大等<sup>162</sup>（西元 1875-1927 年）提出日本中世天台思想的重要性，在其〈日本佛教本覺思想之概觀〉<sup>163</sup>一文中，明確使用本覺思想的概念，而在日本思想大系的第九卷《天台本覺論》的出版後，本覺思想一語才更廣為人知而被確定下來。在論述「本覺思想」之前，需要認識「本覺思想」的概念以釐清其意涵，方不至被相同語詞混淆，陷入混沌無明不解之陷阱；針對此末木文美教授<sup>164</sup>指出「本覺思想」的概念應分別廣義及狹義的解釋<sup>165</sup>：

日本中世紀天台思想的一大潮流，又稱天台本覺思想，其主要特徵是將原來佛教中被否定看待的俗世人間存在樣式和現象世界的總體視為絕對，加以肯定，甚至否定修行的必要，廣義上，也指以本覺為關鍵詞而展開的所有中國、日本相關佛教思想的動向。<sup>166</sup>

基此論述，狹義的本覺思想需從延續天台法華系統思想軸心發展來理解，是「不限於天台，在其他宗派中也能發現類似的思想。」<sup>167</sup>所開展的思路；廣義的本覺思想則是回歸《大乘起信論》原點，泛指以本覺為關鍵詞而展開的所有中國、日本相關佛教思想的動向。針對末木文美教授廣、狹義區分本覺思想的疏漏<sup>168</sup>，花

<sup>162</sup> 出生於新瀉縣，是淨土真宗的出家人，在東京大學任教，對日本佛教教理留下開先鋒的卓著貢獻。著有《日本佛教教學史》。

<sup>163</sup> 島地大等 著，〈日本佛教本覺思想之概觀〉，《佛教大綱》，1931 年，頁 4。

<sup>164</sup> 東京大學文學博士，現為東京大學文學院人文社會系研究科教授。

<sup>165</sup> 末木文美教授在〈本覺思想與密教〉、〈本覺思想的定義和類型〉的文章中，都提出將本覺思想概念以廣、狹義定義分別，以免造成思想概念混淆不明至認知差異。

<sup>166</sup> 末木文美 著，〈岩波哲學·思想事典〉，岩波書店，1998 年，頁 1505。

<sup>167</sup> 末木文美 著，池麗梅譯，〈本覺思想的定義和類型〉，2002 年。

<sup>168</sup> 疏漏其一：未明確本覺思想是依「空」思想或「如來藏」思想來開展，其二：被視為天台本覺思想的文獻中，可以發現「心性本覺」、「本覺真如」的本覺概念，未明確歸於廣義或狹義



野充道教授<sup>169</sup>提出從思想類型來區分，可以區分立足於「空」思想發展的實相論，和以「如來藏」、「佛性」思想而建立的緣起論，但天台本覺思想既融攝中道實相又含有緣起性空的思想，此分類似乎又不夠妥當，也就是狹義的本覺思想有著特定的內容，非由《大乘起信論》本覺概念自然延伸來理解，而廣義的本覺思想又未能完全含攝狹義的本覺思想於其中。若果如此難以釐清本覺思想，那麼深深影響日本中世紀文學、藝道、藝術等等成就的思想，何所來？又何所云？

## (2)、《大乘起信論》的本覺思想

在浩瀚卷帙的佛學典籍中，始終不脫佛性思想之論述，佛性思想的發展過程，最先觸及與探討的除了佛性的本質定義，亦含攝此佛性思想是「本有」還是「始有」之辯，佛性的根源是先天本具的「本覺」？抑或由後天聽聞正法而起現的「始覺」？若為先天本具的清淨心，那煩惱雜染從何而來？若是此時未有，那善妙因緣又源始何處？<sup>170</sup>「本覺」一詞源自中國的《大乘起信論》，與「不覺」、「始覺」三者是一組，「覺」為眾生自性本來具足覺悟的可能性，又稱本覺，是眾生內在所具開悟的本性，論云：

所言覺者，為心體離念。離念相者，等虛空界，無所不遍，法界一相，即是如來平等法身。依此法身，說名「本覺」。何以故？本覺義者，對「始覺」義說，以始覺者即同本覺。始覺義者，依本覺故而有不覺，依不覺故說有始覺。又以覺心源故，名「究竟覺」；不覺心源故，非究竟覺。<sup>171</sup>

「本覺」是肯定一切眾生都有一超越的真心存在，惟在迷中不顯、雜染未悟而已，此超越的真心能攝一切世間法、出世間法，為一切法的依止，是一切眾生皆可成佛、頓悟的超越根據，此超越的真心即「如來藏自性清淨心」。從圓融整合大乘

---

的本覺思想。

<sup>169</sup> 花野充道 12 歲在日蓮正宗總本山大石寺出家，日本早稻田大學教授，為現代日本佛學研究專家，著有〈天台本覺思想の進展概観〉〈天台本覺思想と日蓮教學〉〈本覺思想と本迹思想〉。

<sup>170</sup> 林朝成，郭朝順 著，《佛學概論》，台北市，三民書局，2007 年，頁 198-199。

<sup>171</sup> CBETA 中華電子佛典協會 T32n1666-001-0576a24

佛教理論體系的《大乘起信論》而言，其以「如來藏自性清淨心」為依止，立一切法<sup>172</sup>，建構一心開真如門與生滅門之義理，此二種門皆各總攝一切法，即真如門是還滅地總攝一切法，生滅門是流轉地總攝一切法，但此二門並不相離，非離開生滅法之空性而另有一心真如，蓋「心真如門」是就「心生滅門」中生死流轉的萬相差別法而還滅得見諸法實相，故二門並不相離。心真如不可說、不可念、無有相亦無可立，心真如是一切清淨功德的生因，同時亦是一切染污法的憑依因，所以能總攝一切法，此心真如不直接緣起生死流轉，直接緣起的是阿黎耶識，論云：

心生滅者，依如來藏，故有生滅心，所謂不生不滅與生滅和合，非一非異，名為阿黎耶識。此識有二種義，能攝一切法，生一切法。云何為二？一者覺義，二者不覺義。<sup>173</sup>

即真妄和合的阿黎耶識具有覺性及不覺性，阿黎耶識依憑如來藏自性清淨心為一切染法的生因，因依憑於如來藏自性清淨心使其本具超越的覺性，此本覺性是乃一切有漏雜染法得以由染轉淨，涅槃還滅之根據<sup>174</sup>，由於現實生命限制忽然念起無明妄念，變現一切染法，論云：「當知無明能生一切染法，以一切染法皆是不覺相故。」<sup>175</sup>一切的虛妄分別皆源自於眾生的一念不覺方起現，所以，阿黎耶識能生一切法，能攝一切法。<sup>176</sup>眾生由無明不覺到開悟自性的始起稱始覺，是相對於不覺，透過始覺轉化自身之不覺為明覺，經過漸次修行讓眾生從迷返悟，為返流還淨之覺智，亦即，依心念之生、住、異、滅四相的逐一破除，還滅以修證至

<sup>172</sup> 縱觀諸經對如來藏自性清淨思想發展，自《阿含經》所說「此心極光淨，而客塵煩惱雜染」的「清淨心」開始，到《般若經》中以般若智具足一切法，推論，般若法門一切法「本性空」，由其自性空的基底上建立般若清淨心；《涅槃經》不說如來藏自性清淨心，以佛性代之說一切眾生悉有佛性；勝鬘夫人經首言空如來藏，不空如來藏，「空如來藏，若離若脫若異一切煩惱藏。不空如來藏，過于恆沙不離不脫不異不思議佛法。」此空不空乃就真心而言，空以實顯究竟，不空以自體恆常不變，具足無量無漏性功德。

<sup>173</sup> CBETA 中華電子佛典協會 T32n1666-001-0576a24

<sup>174</sup> 牟宗三著，《佛性與般若》，台北市，台灣學生書局，2004年，上冊，頁453-463。

<sup>175</sup> CBETA 中華電子佛典協會 T32n1666\_p0577a21(08)

<sup>176</sup> 尤惠貞著，《大乘起信論如來藏緣起思想之探討》，台北市，國立台灣大學哲學研究所碩士論文，花木蘭出版社，1980年。

「究竟覺」。<sup>177</sup>所以論云：

「摩訶衍者，總說有二種。云何為二？一者法，二者義。所言法者，謂眾生心。是心則攝一切世間法出世間法。依于此心顯示摩訶衍義。何以故？是心真如相即是摩訶衍體故；是心生滅因緣相能示摩訶衍自體相用故。所言義者，則有三種。云何為三？一者體大，謂一切法真如平等不增減故；二者相大，謂如來藏具足無量性功德故；二者用大，能生一切世間出世間善因果故，一切諸佛本所乘故，一切菩薩皆乘此法到如來地故。」<sup>178</sup>

此超越的真心因具有「大智慧光明義」、「徧照法界義」、「真實識知義」、「自性清淨義」、「常樂我淨義」、「清涼不變自在義」，以及具足無量無漏功德法，能生一切世間出世間善因果，是眾生成就一乘究竟的佛乘根據。

真如自體相者，一切凡夫、聲聞、緣覺、菩薩、諸佛，無有增減。非前際生，非後際滅，畢竟常恆。從本已來，性自滿足一切功德。所謂自體有大智慧光明義故，徧照法界義故，真實識知義故，自性清淨心義故，常樂我淨義故，清涼不變自在義故，具足如是過於恆沙，不離不斷不異不思議佛法，乃至滿足無有少義故，名為如來藏，亦名如來法身。<sup>179</sup>

《大乘起信論》以如來藏自性清淨心立一切法，依憑如來藏自性清淨心為一切無漏功德的生因，為先天本有不受煩惱無明迷相所影響，其心體本來清淨。因一般凡夫的心性本質上是清淨的，與佛的心性本質是相同，自性清淨心即是佛性之本質，但為客塵煩惱所染而不淨，唯需透過種種止觀修行，斷除無明即顯清淨本心，亦即強調眾生可由無明不覺之現實中，透顯其內在本具之明覺性，修行證得涅槃佛境。「若能淨除無明煩惱，是有情界是則名為大智聚體，彼之有情名大智聚。」<sup>180</sup>此大智聚自能證悟佛果得一乘究竟覺，藉以縮短凡夫與佛之距離，方

<sup>177</sup> 牟宗三著，《佛性與般若》，台北市，台灣學生書局，2004年，上冊，頁453。

<sup>178</sup> 牟宗三著，《佛性與般若》，台北市，台灣學生書局，2004年，上冊，頁454。

<sup>179</sup> CBETA 中華電子佛典協會 T32n1666-001-0579a08。

<sup>180</sup> 《大方廣如來藏經》見《大正藏》第16冊，頁463下。

能成就佛教徒最終得以成佛的超越目標與可能性。

### (3)、日本天台本覺思想的影響

最澄在中國從湛然大師的弟子道邃、行滿受天台學，又融攝禪、戒、密宗，而形成獨特一格的天台法華思想，再歷經圓珍、圓仁時代將天台密教化，到慈惠良源(912-985)大師擬再恢復正統天台法華思想後，才開始有具體明顯的表現<sup>181</sup>。亦即，最澄在比叡山所開創的日本天台宗，含攝《大乘起信論》的思想體系於其中，但日本天台以大乘圓頓菩薩戒為實踐法門，兼融華嚴、密宗的法華思想以主流思維傳衍，而開展出與中國天台不同風格的本覺思想。遊龜教授<sup>182</sup>認為：「本覺思想源於《法華經》的一點，在諸法實相的中道世界觀即有表明，「是法住法位，世間相常住」的法華式思維，不得不涵蘊「汝等所行，即菩薩道」的本覺門思維」<sup>183</sup>。日本天台本覺思想立基於天台法華思路而開展，已相異於《大乘起信論》就如來藏自性清淨心為主，虛妄薰習為客的思想的形態而發展，但兩者在「除疑捨邪執，起大乘證信」<sup>184</sup>使眾生皆能證悟佛果的面向卻是一致的。

日本天台本覺思想以天台法華教理為主軸，又融攝華嚴、密教、禪等大乘佛教思想，以「性具」、「性起」、「見性」發展為絕對一元論的哲學體系，所謂「絕對一元論」，意指不論真實現象世界的多樣性，而尋求以內在唯一原則，來解釋整個真實現象世界的範圍。此絕對一元論的哲學體系建立於一心的覺悟，此心既是「一念心」、「真如心」、也是「應無所住而生其心」，是肯定原原本本的現象世界。天台本覺思想是絕對性的覺，以直覺、非理性的思維，肯定具體的

---

<sup>181</sup> 田村芳朗、梅原猛 著，釋慧嶽 譯，《天台思想》世界佛學名著譯叢，台北縣，華宇出版社，頁 249。論證：1、最澄未至中國留學前已做過華嚴及《大乘起信論》的研究。2、天台六祖湛然大師（711-782）與華嚴四祖清涼澄觀大師（738-839）展開論爭時，已將真如隨緣或華嚴的生成觀念納入教學運用，最澄從湛然大師的弟子道邃、行滿受學，故其天台學含有《大乘起信論》的思想存在是必然的事實。

<sup>182</sup> 日本佛教學者。福井縣人。專攻倫理學。著有《親鸞と倫理》、《幸福論》、《佛教倫理の研究》等書。

<sup>183</sup> 遊龜教授，〈日本佛教の倫理形成〉，《佛教倫理の研究》，京都，百華苑，1956年，頁 75-77。

<sup>184</sup> 馬鳴菩薩造，梁真諦譯，《大乘起信論》，大正藏三十二，頁 575 中。

現象世界就是開悟的世界，重視心性的體悟，否定離開現象世界有其他真實世界的存在，依佛教緣起性空而言，一切諸法皆是依待因緣，「此有故彼有，此生故彼生」，因此，一切事物的生滅變化都是緣起之故，而非由自性而起，即一切諸法都是空無自性。從否定諸法自身有實體性，變成肯定現象世界就是絕對真理的世界，所以，生死與涅槃、煩惱與菩提不是對立的，是相即不二的「生死即涅槃、煩惱即菩提」，此「即」是立於佛及開悟者之立場而言，壓縮了佛與凡夫的距離成為零，完全肯定凡夫的現狀，肯定現象的世界，但易使人誤認凡夫已具覺性，原本即是覺悟的佛，故無需長期艱辛的修行而陷入墮落並遭到批判。但天台圓教義理中，成佛必即于九法界之任何一法而成佛，「煩惱即菩提」，菩提必即于煩惱而生，「生死即涅槃」涅槃必即于生死而成，「低頭舉手皆是佛道」，<sup>185</sup>故，其教義所隱含的「即」與天台圓教是不盡相同的。

日本天台本覺思想結合《大乘起信論》的本覺、始覺與《法華經》的本門、迹門思想而為對立的概念，依《法華經》前半部從序品第一至安樂行品第十四，是開權顯實的「迹門」，「迹」者，為佛成道後四十餘年間說法教化眾生之行迹，是針對教理，確定其真理的絕對性。後半部〈涌出品〉第十五至〈囑累品〉最後，是有所本、有所依、開近迹以顯遠本的「本門」，為針對佛的存在，確立其永遠的絕對性。中國天台對「迹門」、「本門」同等看待，而日本天台則認為「本門」、「本覺門」是本具覺性無需修行的，才是究竟的真理。「迹門」、「始覺門」為較低次元的教義，因始覺需透過從迷向悟的修行才能達到，故分別出「本門」高於「迹門」的意味。也就是，「迹門」是抽象的一種真理性，「本門」則是具體的事實性，即現象世界的具體性事實本身就是永遠的真理，肯定物質與精神兩方面之具體現象的現實世界，將理想與現實視為一體，所謂的「是法住法位，世間相常住」<sup>186</sup>的日本天台「本覺思想」。

天台本覺思想立基於現世即能達到佛的開悟，認為眾生當下即是開悟的顯現，

---

<sup>185</sup> 牟宗三 著，《佛性與般若》下冊，台北市，台灣學生書局，2004年，頁599。

<sup>186</sup> 意謂從法性本位來看，則世間一切法相皆不離法性，諸法相相，無非是常住之相。

被視為日本佛教哲學的巔峰，此佛教哲學亦源于禪思中超常主觀體驗及對心識的內省觀察。禪定在佛教被作為一種認識方法與解脫之道，其中心思想為緣起法則，在禪的寂定明澈心境中，進行理性思維，探究身心世界的諸法實相，並由禪定所激發之潛能直視生命的奧秘與真實面目，依此所見、所證、所思、所解，建構具有深厚內涵的佛學哲思。換言之，運用禪思內求反省自心，發掘潛在的超越直覺能力，得以從生死流轉中，證得涅槃解脫之境界，此如實認識自心，視為對生命真相的覺悟，即是佛的智慧。

在禪定中觀一念心所帶起之諸法，如實知見諸法，證諸法實相般若空，得般若智慧，以了脫生死，斷無明煩惱，即入涅槃寂靜境。日本天台獨特的教判<sup>187</sup>以四重興廢即「爾前<sup>188</sup>、迹門、本門、觀心」為依歸，在爾前之後，建立迹門；接著是本門，觀心被置於最高位階，因最高深的真理無法以言語表現，而開展出「言語道斷、不思議、心行所滅之處，謂之妙」的幽玄美意識，對日本傳統藝道文化影響深遠，而得到頗高的評價。

## 二、日本天台本覺思想的特色

儘管在中國以歐陽竟無、呂澂等人為主力的支那內學院為發揚法相唯識學，對中國大乘佛教「如來藏思想」與「本覺思想」提出嚴厲的批判。在日本亦有駒澤大學的學者松本史朗與袴谷憲昭發動一場「批判佛教」運動，直指佛教如來藏思想是「非佛教」的批評聲浪，「本覺思想」亦遠離原始佛教之緣起法則與無我教義<sup>189</sup>但終究無法動搖傳統佛教徒對如來藏自性清淨心信仰之初衷。日本天台獨特的教判，以四重興廢即「爾前、迹門、本門、觀心」為依歸，將觀心置於最高價值。觀心者即觀想心，以觀一念心而證入不思議境地，此心是微妙不思議的，

<sup>187</sup> 多田隆厚 等校注，《天台本覺論》-日本思想大系 9，頁 534-538。

<sup>188</sup> 爾前是指《法華經》之前的諸門教義的總稱。

<sup>189</sup> 松本史朗論「如來藏思想不是佛教」，其意義是指原始佛教建立在緣起基礎的「無我」、「空」的思想，與如來藏肯定現象世界後面有一永恆不變的實體論或「基體說」之思想是既矛盾又相對立的，認為這種一元論形上學絕非佛教本義。袴谷憲昭在「本覺思想批判」中，則是從理性主義立場展開，對重視直覺，否定語言，帶神秘主義色彩的佛教思想與流派提出批判。資料來自：釋恆清著，〈「批判佛教」駁議〉，哲學論評，第 24 期，頁 1-46。

此境是在一念心中，即空即假即中的不思議境，所顯現之悟境即「一色一香莫非中道」<sup>190</sup>。縱使是在一草一花的平凡微細之物中，仍洋溢著最高真理的中道，是一種徹底的覺悟，圓融而無礙。

(1)、言語道斷、不思議、心行所滅之處，謂之妙

天台本覺思想融具天台一念三千、一心三觀、三諦圓融等思想，更以絕對性的一元論建構其哲學的理論基礎，創構「言語道斷、不思議、心行所滅之處，謂之妙」的美學妙境。其不思議是指一切言語道斷，是不可思惟，不可思量，超越言說，甚深微妙的哲思，主張生滅變化的現象世界就是覺的世間，事相生起變滅的俗世人間即是永恆真理生成躍動的狀態。絕對性的一元論將時間與空間視為當體不二，認為在一瞬一心之間，得見永恆絕對的真理，即是妙法蓮華之意，其本身即是一切眾生，一切眾生即是妙法蓮華。此天台本覺思想以其獨特的思維站在日本中世紀時代思想的浪頭，引領當代文化藝術思想潮流，開創不同於西方藝術哲學美的範疇。

田村芳朗教授認為：天台本覺思想是「絕對瞬間的永恆」，「要言之，就是在時間方面和在空間方面，將人類的思考界限在最後一線加以突破的彼方，將所展開的世界加以理論化的思想。從範疇上看，它是絕對的一元論。是賦予絕對性一元的世界以哲學性的理論基礎。」<sup>191</sup>就其義而言本覺思想，生與死皆是永恆真理的活現姿態，既肯定生死也達觀生死，瞬間之中即具永恆。順此本覺思路發展，無論是櫻花的含苞、展顏盛開到飄零凋謝、蟬唧至雁鳴、起風到下雨、風飄雪飛風情的細緻變化，都預示生命的變化無常。無論是文學、能藝、俳句<sup>192</sup>、茶道、花道及其他藝道皆在此基點上展現出本覺思想特色，花道其插立的花雖隨時會枯萎，但其追求短暫生命瞬間所展現的美感，使其生命化為永恆即是本覺思想的本

<sup>190</sup> 《大正藏》第 33 冊，頁 690 中。

<sup>191</sup> 田村芳朗、梅原猛 著，釋慧嶽 譯，《天台思想》世界佛學名著譯叢，台北縣，華宇出版社，頁 250。

<sup>192</sup> 俳句是世界上最短的詩歌形式，共由三句、按 5-7-5 共十七個音構成，由於其短小，只能選擇一個瞬間、片段或場景來表現某種感受，所以每一首俳句都會使人聯想到某一自然景象，此春、夏、秋、冬的季節感的象徵方式與池坊花道及其他藝道是一致的。

質。藤原俊成的中世歌論《古來風體抄》從天台法華思想出發，倡導幽玄的新歌風，依據天台止觀而強調和歌幽玄之境，賦予和歌幽玄深邃和悠遠的於情韻味。主張「以心為本，來取捨詞」。接著藤原定家也繼承其父俊成所倡導的主張，在其《新古今和歌集》將幽玄與心相連，提出「有心論」，強調「心、詞」二者，如鳥之左右翼，但以心為先」。以俳句為例，若是描寫春的俳句會引發令人蓬勃向上、萬物復甦、百花爭妍的感受，似乎看到美麗的春天；若是描寫秋的俳句，則是使人感受到秋風瑟瑟的無限傷感。例如：

古池や	閑寂古池旁
蛙飛び込む	青蛙飛躍入池中
水の音	水聲泛波瀾

這是松尾芭蕉<sup>193</sup>（まつお ばしょう）所作的「古池」俳句，描述春至之際，古池塘周圍一片幽寂水面平而無波，一隻青蛙跳進水中，撲通一聲激起水波漣漪，又復歸寂靜的景象，在一動一靜的瞬間，似乎表面是無止境的寧靜，卻蘊含大自然的生命律動及無窮的奧妙餘韻於其中。如此透過細微觀察自然之形，契入自然之心，將自我的感受也移情其中，讓自然與自我達到一體化，獲得精神上愉悅之情，是本覺思想在文學藝術面向最高的表現。

枯れ枝に	
鳥のとまりたる	烏鴉飛來歇枯枝
秋の暮れ	秋日已黃昏

這首「あきのくれ」秋暮，也是松尾芭蕉所作俳句，描述晚秋黃昏時刻，寒鴉停在枯樹枝頭上如畫般的情境，但其妙趣卻在如實將晚秋枯葉凋零枝條橫陳，何等蒼涼的景象與烏鴉飛來棲於其上做完美結合，一個是展現於眼前具體生動的世界，一個是無法看到的旅人寂寥情懷，在一動一靜之間將瞬間化為永恆。松尾芭蕉最負盛名的一首是描寫松島自然景致之美的俳句：

<sup>193</sup> 松尾芭蕉（1644-1694），將俳句簡單的 5-7-5 形式創作中，注入禪的意境，因而留下許多不朽的詩句，被譽為日本的俳聖。



松島や

ああ松島や

松島や

當面對自然極致美景之時，偉大的俳句詩聖也只能一聲「阿～～！」讚嘆之，心動而無法以語言詮釋的經典之作，莫若這首「松島」俳句。

## (2)、口傳法門

天台宗至圓珍、圓仁時代即大量採取密教思想，使密教在日本大放異彩，天台密教化，密教主張要達到最徹底的開悟，唯有透過秘密的教義與儀式方能達成。此秘密的儀式乃由師徒在非公開的場合下，依口傳或切紙方式秘密傳授的，<sup>194</sup>認為奧秘的真理無法用言語表達，只有達到某一境界之人，方能從老師處直接領受到口傳內容的思想。此口傳法門的觀念影響之下，使得天台本覺思想研究落後許多，也影響著日本文化技藝傳承最深奧的真理，盡乎皆以師徒口傳相授為主，絕不寫於書本，或者以切紙方式相承。<sup>195</sup>此一方面為鞏固其文化技藝的崇高優勢，一方面為保護其技藝能世襲相傳，而不輕易對外傳授，相對的留下文獻就更為寂寥。或有傳書流傳下來，在文字最後亦會書寫類似「家秘書，不外傳」、「長子以外不傳」等語，如「專應口傳」書最後亦書寫是家傳秘書，只能口傳相授，且不能為他人所見等語，<sup>196</sup>拜近世印刷術進步及網路無國界之賜，方讓世人能一窺其秘傳的文獻。

<sup>194</sup> 多田隆厚 等校注，《天台本覺論》-日本思想大系 9，頁 520 及楊永良 著，《日本文化史》，台北市，致良出版社，頁 108。

<sup>195</sup> 切紙相承乃以奉書紙對摺撕成兩半，將欲傳授口傳內容書寫其上的秘傳方式，近世藝道執照仍以此形式相傳，如圖 1，左邊花道證書所呈現日期最上面所用之印已被一切為二。

<sup>196</sup> 林屋辰三郎 校注，《古代中世藝術論》-日本思想大系 23，東京，岩波書局，1973 年。頁 464，556，584，652。世阿彌所作的《風姿花傳》最初僅是以秘密傳家之寶，流傳於世阿彌一脈相承的能劇藝者之間，不對外相授。

### 第三節 池坊花道與天台本覺思想

#### 一、專應口傳的本覺思想

日本對其傳統文化技藝皆以「道」稱之，「道」有行走的路之意，也引申出方向、方法、技能、思想、知覺、真實生命之義，為人內心深處所建立通向理想的途徑。另指需經一定階段，克服各種障礙之後，才能完成的專門事業領域。日本文化中豐富多彩的「道」，如茶道、歌道、劍道、花道雖以不同樣貌形式呈現，但本質上都是透過對技能的不斷修煉精進過程，從中領略事理與真諦，就是修道人藉由心靈修煉，所產生的一種自覺領悟。日本哲學家久松真一說：「道是修道人自己產生之道」。日本文化中各種「道」其外在形式雖各異，但其文化內涵、精神理念和最終目標卻是一致的，此求道的意識至今仍滲透到日常生活各方面，深深影響其行為方式、審美觀。「花道」是透過學習插花技能，所發展自覺的意志力量，以尋求或傳達內在精神思想，進而追求瞬間美感的藝術。筆者從學習插花的觀心修練中，發掘「自覺的意志力量」應是由天台本覺思想發展而來的吧！池坊花道的發源地「六角堂」是天台宗的寺院，自遣隋使小野妹子從中國隋朝歸來，即遁入「六角堂」專心侍佛後，且池坊花道歷代家元皆為「紫雲山頂法寺」之住持，代代世襲其職位至今，因為紫雲山頂法寺為天台宗所屬之寺院，在花道藝術表現上受到天台本覺思想影響也是必然的。從插花觀心修練中，持續不斷的體證現象世界即是悟的世間，「開悟」不是有其他世間的轉換，「悟」是法爾自然世間，人心在插花觀心體驗中發現如如世間真理，面對自然抒發寄情，人與自然相互交融、理念與景物合一、物我兩忘，在無我的境界中所開展出「言語道斷、不思議、心行所滅之處，謂之妙」的幽玄美意識。池坊專應在其口傳書序文中記述：

凡初頓の華嚴といふより法花にいたるまで花を以て縁とせり。青黃赤白黒の色、五根五腑にあらずや。冬は群卉凋落するも盛者必衰のことでありをしめす、其中にしも色かえぬ松や檜原はをのづから真如不変をあらわせり。世尊拈花を見て、迦葉微笑せられし時、正法眼藏涅槃妙

心の法門、教の外に別に伝、摩迦大迦葉に付属すとはの給ひしか。靈雲は桃花を見、山谷は木樨をき、みな一花の上にして開悟の益を得しぞかし。抑是をもてあそぶ人、草木をみて心をのべ、春秋のあわれをおもひ、本無一旦の興をもよをすのみにあらず、飛花落葉の風の前にかるさとの種をうる事もや侍らん。<sup>197</sup>

此序文意指：佛陀從初說法的《華嚴經》到《法華經》悉皆以花為緣起。而青黃赤白黑的花色不正是藉由人的五根五體<sup>198</sup>的感覺機能而察覺出來嗎？嚴冬寒風沁骨，百花枯萎凋零，意示著植物由盛轉衰的道理，而其中不懼霜雪的松、檜未改其翠綠之色<sup>199</sup>，似乎象徵著宇宙永恆不變的真理。迦葉見釋尊撚花說法而悟道微笑之際，正是釋尊正法眼藏、涅槃妙心的佛理，飛越言語限制以心相傳之時，迦葉在展顏微笑中得到釋尊授予印可。靈雲志勤禪師見桃花而開悟，<sup>200</sup>黃山谷聞桂花香而得道<sup>201</sup>，此三人皆因花而開悟得益。凡樂於此藝之人，看著草木依春秋季節壇變逝去而舒發心中感慨，他們不僅是追求一時風雅之趣，當風揚起、花飛葉落之際，開悟的種子悉皆深植於心。<sup>202</sup>

池坊專應在飛花落葉飄零中，不僅見到生命的無常，也體悟世間一切依附因緣和合而成的事物，皆剎那生滅不止，無恆常性，一切法依其所賴的因緣和合而成。當因緣有所改變時，法亦隨之變化，從花開花謝到生老病死，一切都自然運行的千古不變定律。從縱向的時間上而言，一切法無常，前滅後生相續不斷，自然萬物在時序更迭中不斷地遷流變化著。從橫向的空間上來看，一切法無我，依待因緣和合互相依存而成，無自性，一切諸法緣起性空。

<sup>197</sup> 林屋辰三郎 等校注，〈專應口傳〉《古代中世藝術論》日本思想大系 23，東京，岩波書局，1973 年，頁 450-451。

<sup>198</sup> 五根指眼、口、舌、鼻、耳，對應青黃赤白黑五色。五體指頭、頸、胸、手、足。

<sup>199</sup> 松和檜因其常綠特性，而常被使用作為立花真（心）之役枝。

<sup>200</sup> 靈雲志勤禪師見看桃花而悟道，因而寫下這偈：「三十年來尋劍客，幾回落葉又抽枝，自從一見桃花後，直至如今更不疑。」引自《大正藏》51 冊《景德傳燈錄》T51n2076\_p0285a25(00)。

<sup>201</sup> 黃庭堅（西元 1045-1105 年）為北宋詩人、詞人、書法家，字號山谷道人，《五燈會元》第十七卷中記載黃庭堅跟從晦堂禪師學禪多年，不得要領。借故問其師，有無好方法參禪？懷疑其師保留了參禪要義。其師反而問道，有無讀過《論語》？其師答非所問，弄得黃庭堅窘態盡顯。《論語》為古代士人必讀書目，詰問是否讀過《論語》，怎不尷尬！隨後其師引用《論語》「二三子以我為隱乎？吾無隱乎爾」作答。黃庭堅知道其師的意思，隨時隨地教你，還不明白，哪有什麼辦法啊！却依然一臉茫然。其後師徒兩人在盛開的桂花樹下小坐，其師突然撇開黃庭堅獨自走開，弄得黃庭堅不知何故。師見其疑惑，回頭問道：「聞木樨（桂花）香否？」黃庭堅答：「聞。」師即瞪眼說：「二三子，吾無隱乎爾。」黃庭堅聞此言，恍然大悟，因而找到了參禪要義。

<sup>202</sup> 筆者參考日本財團法人池坊華道會之中譯文，修飾語詞而成。

無常觀念源自《阿含經》中所言之「無常、苦、空、無我」等四觀念，此四觀念也衍生出佛教之三法印--「諸行無常、諸法無我、涅槃寂靜」，作為印可、印證教法合不合乎佛家教義之判準，從《雜阿含經》中亦可知，佛入涅槃之後，此佛法要義一直被諸比丘共同承認，作為教導眾人之說，其文有云：

佛般泥洹未久，時長老闍陀晨朝衣持鉢，入波羅奈城乞食。食已，還攝衣鉢。洗足已，持戶鈎從林至林，從房至房，從經行處至經行處，處處請諸比丘言：「當教授我，為我說法，令我知法見法，我當如法知如法觀。」時諸比丘語闍陀言：「色無常，受想行識無常，一切行無常，一切法無我，寂靜涅槃。」<sup>203</sup>

諸行無常潛藏著深刻意涵，世間萬物沒有永恆存在不變的事物。有情眾生有「生老病死」的現象，無情的山河大地器世間有「成住壞空」的微妙變易，我們的心念則有「生住異滅」剎那微細的生滅變化，在詭譎幻滅的流轉中，沒有任何事物是恆常不變的，這是「諸行無常」所契入的真理。然，人習於執「常」為真，尤其在生命順遂、達官厚祿之時，希望所擁有的一切能永遠持續不斷。果真如此，當生命處於困境、貧病交寒之際，豈不永無翻身轉境之日，因為世間「諸行無常」讓生命充滿活力動感與希望。「花散、月斜，正因為變化無常，才是最美好的。」<sup>204</sup>嚴冬寒風沁骨百花枯萎凋零，不懼霜雪的松、檜依然翠綠迎人，在四季更迭流轉中花應紅、柳是綠、松曲竹直，「是法住法位，世間相常住」象徵著宇宙永恆不變的真理，這就是專應口傳的本覺思想。在本覺思想意涵中，生命得以從「無常、苦、空、無我」的生死流轉中轉化，翻轉而得「常、樂、我、淨」如如來去的清淨自在之境。

前段《專應口傳》的「序文」被刻於石碑，放置在京都六角堂旁池坊花道會館入口前方的牆上，似乎隨時提醒進出此門的池坊花道人，記取此插花的原點。從華嚴、法華到禪頓悟的美意識，都源自於「心」的本覺。此「心」是華嚴的「真如心」，禪的「應無所住而生其心」，是《大信起信論》的「如來藏自性清淨心」，也是天台的「一念無明法性心」。在中國各宗教義義理上其「心」是有分別不能等同並論，但日本天台本覺思想融攝華嚴、密教、禪等大乘佛教思想後，卻又難

<sup>203</sup> 《雜阿含經》，《大正藏》第二冊，頁 66。

<sup>204</sup> 末木文美 著，涂玉盞 譯，《日本佛教史-思想史的探索》，台北市，商周出版，頁 139-140。

使人難以分辨其「心」之不同。在止觀實踐上，心通過對自然的觀照，自覺四季榮衰無常流轉，心是感情的主體，是構成立花、生花作品美的主要條件。植物是物質素材，藉由技巧被組成立花、生花的形式樣貌，表現出姿態的具體之形，心、姿相具，表現植物的美感是一種手段，而表現源泉來自於心。專應口傳序文顯現的本覺思想是一種體驗美學，即是其對審美體驗活動特徵細微而深刻的把握，通過「自心頓現真如本性」而契入與大自然整體合一的審美境界。佛陀拈花說法迦葉悟道微笑，靈雲禪師見桃花而悟道，山谷聞香得道，都是親證、體悟所獲得的體驗是「如人飲水，冷暖自知」無法言傳的，是一種與花共鳴的愉悅，是看見自性的驚喜，是個體自性與宇宙法性契入所產生生命共振的審美愉悅現象。因為對審美的體驗、領悟和把握，只能反觀自心，進行直覺的內省、冥想，才能達到隨緣任運、自然適意、寧靜淡遠又生機活潑的境界。

## 二、法爾自然的池坊花道

「本覺」更廣及一切草木國土皆已開悟，在《涅槃經》中記載「草木國土、悉皆成佛」的佛教思想，對於日常生活的一切，眼睛所見的一草一木，耳聞蟲鳴鳥叫無不是開悟的顯現，廣受中世和歌、連歌所喜愛而頌詠之。

とあるように、天台止觀の普及が新しい自然美の意味をつかせ、藝術的にも「法爾自然体験」に向って心を築く態度を育てたのであろう。それがやがて、無住<sup>205</sup>、世阿彌<sup>206</sup>、心敬<sup>207</sup>、宗祇<sup>208</sup>、專應らの思想に影響したのであろう。藝術論としては右のような名匠にみごとな結晶見ることができたが、もつと広く多くの和歌、連歌、俳諧、能、茶の湯、いけばな、庭造り、水墨画、金壁画、図案工藝、等等のあらゆる領域に互って、日本人の草木美の追求は大いに發展したのであった。それ

<sup>205</sup> 無住道暁（1226-1312）禪師，著有《沙石集》為佛教說話故事集，是日本中世文學名著。

<sup>206</sup> 世阿彌（1363-1443）-日本傳統戲劇能樂藝術家觀阿彌之子，著有《風姿花傳》、《花鏡》、《至花道》等能樂藝術理論書，是能樂藝術的集大成者，將能樂藝術推向完美極致之境，成為流傳至今，極具日本民族風格的古典戲劇樣式。

<sup>207</sup> 心敬（1406-1475）為高僧、著名歌人、連歌師。《私語》為其連歌論的代表作，提出連歌要以「幽玄」為最高追求之美。

<sup>208</sup> 宗祇（1421-1502）為臨濟禪僧人，著名連歌師。《吾妻問答》為其連歌論的代表作。

というのも、草木がくさぐさに生いたち花咲き榮枯盛衰を見せることの深義が、佛法の具現であると理論づけられてみるならば、花を讚え草木の姿や動きに注目することが、そのまま絶対的な真理に達する途になるからであろう。源信の説として、桃李蘭菊が花開いたとしても、それを愛し翫ぶだけだったら、人が三界に流轉することは免がれがたく、それに反して、正しい觀を遂げるならば、西山に月が傾ぶいても満月の尊容慕う便とし、翠嶺に風扇ぐとも寶樹の微風歡ぶのに妨げはない、と伝えられている。このような仏教的な美意識の源泉には、やはり、止觀にもとづく美の見方、内容的には、法爾自然の美の世界が感銘されているように思われる。<sup>209</sup>

前文為三崎義泉在《止觀的美意識の展開—中世藝道と本覺思想との關聯》中，提出，即使天台止觀的普及是要人們發現新的自然美的意義，在藝術上也是為培育邁向「法爾自然體驗」前進所建構精神活動的態度吧！無住、世阿彌、心敬、宗祇、專應等諸名匠在其藝術理論思想上所展現出類拔萃的結晶，終究是受“法爾自然體驗”的影響。跨越和歌、連歌、俳句、能藝、茶道、花道、造園、水墨畫、金壁畫、圖案工藝等等所有領域，都是日本人追求草木之美發展而成。那也是因為從種種草木生長花開、榮枯盛衰中所看出的深義，若從佛法具體展現的來看，從凝視花草樹枝動人的風情姿態中，去體悟絕對性真理！依源信之說，即使桃李蘭菊花開了，亦僅是愛翫而已，人仍是難以逃避在三界流轉輪迴。相反的，若能正向觀之，藉西山月傾之景，思及月滿之尊容，欣喜於翠嶺風起之時，亦能領受寶樹之微風。在佛教美意識的泉源中，止觀之美實蘊含於其中，論及內容，似該感銘於法爾自然之美的世界吧！

池坊花道「立花」正風體花形的雛形來自「立て花」的歷史演進發展，「本木」「下草」結合「陰陽二元」觀念，產生陰陽表裡、古今遠近、左長右短、上

<sup>209</sup> 三崎義泉著，《止觀的美意識の展開—中世藝道と本覺思想との關聯》，東京，ペリかん社，1999年，頁512。

心下草、上天下地、天地自然運轉、此消彼長、生生不息等象徵宇宙自然季節流轉的秩序與立體概念。池坊花道的哲學性就在於從「陰陽二元」相對性的概念中，認識植物各種生態、時序，知覺其風情萬千之姿態，藉由超越此相對性概念的思

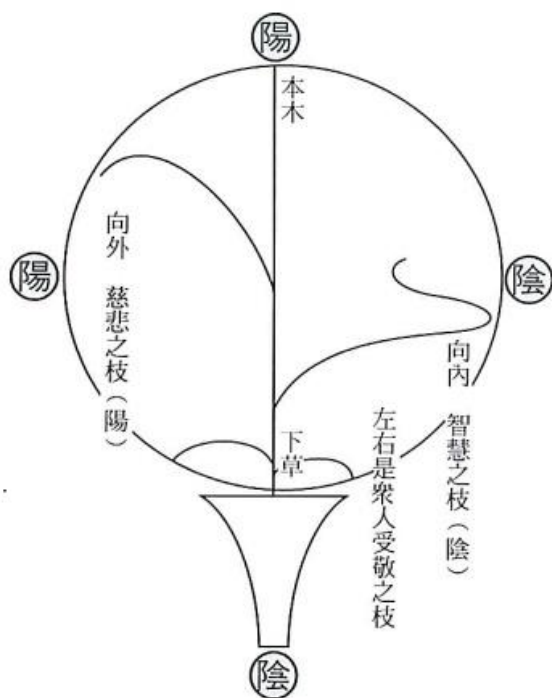


圖 32

維，有所體悟其空無自性的真實如如展現，方能顯其妙有。「立花」正風體花形的表現形式，依循「本木」「下草」的原則，而開展出「七つ枝」役枝的名稱(真、真隱、副、請、流枝、見越、前至)、插口位置等等，其中「副」因姿形向著陽方往外伸展，故又稱為慈悲之枝，有愛護眾生、拔苦與樂之意。「請」的位置在陰方，姿形彎向內故又有智慧之枝的稱呼<sup>210</sup>，含攝內省諸己、以般

若智修行得清淨解脫法門。流枝為接受香味的枝，從圖 32<sup>211</sup>可以看出池坊花道「立花」正風體花形，除了確定其各役枝的相對應關係外，也融入佛教思想與義理，在外放中展現對人利他的慈悲心懷，內省諸己時，藉由定慧、止觀的修行得智慧解脫，慈悲與智慧便如車之雙輪、鳥之雙翼，缺一則不能運行自在。心具慈悲，不妨礙能觀諸法緣起實相的智慧，直觀諸法實相之際，亦無礙大悲心生起，能夠悲智雙運，不偏任何一邊，方為佛性的體現。

<sup>210</sup> 此枝又稱為影向之枝，是指神佛藉著此枝姿形呈現於世上之意。

<sup>211</sup> 瀨島弘秀 著，《簡明易懂的池坊插花》，東京，講談社，第二卷生花，2006 年，頁 14。

池坊花道不管是「たて花」、「立花」花形所表現立體圓相的圓（如圖 33、34）<sup>212</sup>為一圓融實相的表現，任一單獨之役枝絕非各自的姿態伸展，而是互為因

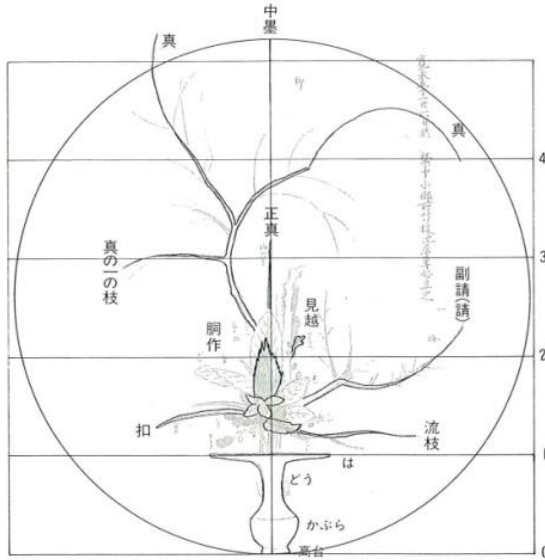


圖 33



圖 34

緣地為全體性的存在與表現。外在形式所含攝豐富內容，蘊含形而上的美，一切分殊差別，具足圓融性格，池坊花道從插花中體證圓融實相，成就成佛之可能，與佛教的宇宙觀相連，意指著象徵真如、法性、實相、佛性的圓滿絕對，也意味著天台一心三觀，觀不思議的圓境，體證一念三千、三諦圓融的中道實相。若以佛法具體呈現相貌來看，一切眾生皆具佛性，皆可成佛。人是未來佛，在未成佛前，透過修行、止觀成就圓滿的生命狀態，藉由開發佛性，證悟或尋求解脫之道。人生情感豐富多彩、細膩而深刻，大自然博大深遠，千姿兼百態，兩者交相輝映，從自然草木生長花開、榮枯盛衰中，從凝視花草樹枝動人的風情姿態中，都可法爾自然深思其奧義，體證悟得其絕對性真理。

<sup>212</sup> 岡田幸三編著，《專好·立花的作風》，東京市，講談社，昭和 62 年，頁 10，頁 11。為二代專好的作品，有風的真—玉羊齒的前置，表現輕風吹佛柳枝，枝梢隨風裊動，搖曳生姿，餘韻悠長的景致。



## 第五章 結論

池坊花道乃是追求自然景觀美的再現，在人類史上以現實再現的藝術創作型態延續最久、分布也最廣。「再現」不同於模仿與複製，「再現」是對現實世界中最美好、最奇特、最典型事物之形象的再創造。所以它有著合乎美的比例之外部形象，且富含深刻的內容，向人展示最理想、最美好、最崇高、最悲壯的境界，或表達花藝家對世間事物最本質的觀照。所謂自然景觀美的再現，乃是將自然現實世界中所感悟到的某種「生命」，使之再度存在於生花、立花作品之中。生命不只是抽象的存在，生命亦是觀照的對象，顯現生命的特點，在於可用五官感受到。從最早舊石器時代的阿爾達米拉洞窟畫上，其幾乎亂真的精緻描寫以酷肖其物，絕不僅僅是寫實主義的描寫，其已然含有朦朧的感覺，欲抓住客體對象的生命力而鋪陳之。在《日本俳書大系》第四卷中服部士芳這樣談到他的老師松尾芭蕉的話：「飛花落葉亦散亂，其間若非凝視聽，欲令再生已消迹。」意指花和葉終有飄落之時，必須將這一刻看在眼裡，謹記在心上，等到這一刻消失了，其最栩栩如生的東西也就消失了，再也無法尋覓失去的蹤影。

面對著飛花落葉的自然現象，我們以直觀感受到生命的存在，面對著呼嘯而過的山風，我們也能感受到其生命的存在，但風不是生物也無形相，池坊花道對自然景觀美的再現，都是掌握住這具有生命的東西，也就是抓住生命。換言之，就是捕捉現在，生命是在時間持續進行過程中「活生生」地存續的東西，花道抓住它了，生命的存在完全體現於「現在」之中，這個「現在」是真正被發現的東西，即生命存在於「現在」被催生之際，再現於池坊花道藝術中的自然景觀美，在「現在」之中被抓住，當此之際，就獲得了生命。

池坊花道立花的表現的雖是敘景式的四季自然景觀美，將自然的象徵具象化，但它不僅是將花材作抽象形式的圓相配置，而是透過心將所捕抓的對象神髓，利用有生命的花材來構築圓融實相的表現形式。任一單獨的役枝，絕非單獨伸展，

而是互為因緣地為一全體性存在與表現，藉由修證法爾自然呈現圓滿無礙的生命，透過花道成就證悟的可能，從開發佛性尋求生命解脫之道。

在立花作品中，藉著所插作枝葉表現其受風吹拂所展現之風情，令人感受清風徐徐的清涼感，也就是觀賞者必須用具有思想和感情的「心眼」來體會。此，以外顯存在的枝葉反映時光推移，融入插作者內心情感所激發的瞬間視覺感受，讓人彷彿可以感受甚至聽到風聲，其所展現的不單靠視覺，且須通過心眼方能感受或想像得到。在清風徐徐吹拂過後，心中依然沁涼舒爽，將自然所無，化為心中所有，在心中揉出自然風情，方是池坊花道的最高藝術呈現。而要插作出一盆好的作品，花藝家必須關心、體察植物自然的生態樣貌，掌握四季風物的變化，隨順因緣，隨緣任運，不斷的不斷的反覆練習技巧，將已離開生長地的花或植物再次的賦予新生命，慧眼獨具地呈顯花或植物的存在價值，也就是除了植物外顯的如是相，花藝家加諸於植物的生命，轉化為精神層次的獨特體現，展現出插花作品崇高生命力與精神，方能達到藝術的境界。

池坊花道重視自然生命和心靈人文內涵的培養，表現涵蓋自然的審美情趣，淨化和諧、寧靜的自然意象，以內心為主體的藝術思維模式，以自然移情來表現人的感情。此對自然的感受方法與思維模式，把人看作是自然的一部分，攝取自然景物及其四季的變化，對季節微妙變化的感受中，蘊育絕美思想泉源，激發藉物抒情的興致，將其滲透到人內在的靈性之中，利用季節變化中的自然美，草木呈現的千姿百態，加深作品內涵和豐富思想世界。注視自然生命的律動，觸撫疏枝花木到捕捉自然萬千風情，產生對自然極為敏銳的觀察力，人心與自然的心息息相通，敏感地掌握四季時令變化之微妙，觸摸自然生命的律動。從一片綠葉的萌芽到凋落中，見到四季迭宕流轉不停，進而認知生命存在的價值與意義。透過大自然植物所被賦予的生命意義，無論遭受風吹、日曬、雨淋、四季曼妙運行的花開花落，在季節無常變化的生命法則中，必定有許多的不完美與殘缺，整個生命的存在、持續以至寂滅，都「法爾自然」如如地展現於三千世間。其所欲彰顯

的是讓人正視精神生命的追求，而非自然生命的殞落。換言之，藉由對自然生命的不完美與殘缺乃至殞落，如實觀照，反思轉化生命的意義，啟發生命的智慧，方能體會生命存在的價值與意涵，進一步探索、欣賞生命存在的價值，進而追求精神層次的超越，讓內心昇華心靈充實而圓滿。

世阿彌在《花鏡》奧段<sup>213</sup>提醒學習藝道者「初心不可忘」<sup>214</sup>，所謂的初心是指初學藝道者的「初心」，意味剛開始學習藝道基礎時，身、心都是一片空白的狀態，經過一個階段又一個階段重複不斷練習累積的經驗和磨練才能精進向前。但人對日常生活、工作、言行及學習容易陷入惰性，而變成重複著一成不變、沒有意義的事，這時我們就要提醒自己回到最初的原點，尋找最初的感動與堅持。世阿彌對「初心」又舉出三個口條「是非初心」、「時時初心」與「老後初心」，將初心分成三個層次，「是非初心不可忘」是指出若能不忘記初學時尚未純熟的藝能，便能對於自己目前學習精進的藝能有所自覺，而獲得許多助益。「時時初心不可忘」則是意味著不論是初學時代、壯年、老年不同階段習得的技藝都要保持相同的學習心情，如此加以累積才能兼備不同才藝。最後的「老後初心不可忘」表示人的生命有限，但是藝能卻沒有終點，要不斷學習與年齡相符的藝能，到了老年，就要用老年期的心境去做相應的藝能風體。此類似活到老學到老的哲理，也蘊含著不論在哪個階段的成功、失敗、挫折，都要時時點醒將自己歸零，勿忘初衷，作為生命追求的根本，而能繼續往圓滿的生命邁進。

本論文從佛學典籍中，探討池坊花道所含攝之魅力美學，然，經論浩繁，艱澀的文字、名相與術語，豈是筆者接觸佛學短短數年所能融會貫通，對於天台相待妙、絕待妙與言語道斷、不思議、心行所滅之處，謂之妙等的論述，礙於時間及能力有限，而未能更深入探討，但仍不揣淺陋自我期許藉由此粗疏的論文，作為研究日本池坊花道的拋磚引石，更冀望後續學子對此投入相關研究，期能有更多篇幅接續鑽研乃至推展，祈使朝多元面向開拓此花道藝術沃土。

<sup>213</sup> 《花鏡》是世阿彌繼《風姿花傳》後，從四十至六十歲的所思所想之領悟，作為其證悟的軌跡；奧段是文體格式術語，又稱奧書，是闡述奧義之段落，相當於結語、跋語。

<sup>214</sup> 表章，加藤周一等校注，《世阿彌 禪竹》-日本思想大系 24，頁 106-109。

## 參考書目

### 中文書

- 一行禪師 著，方怡蓉譯，《經王法華經》，台北市，橡實文化，2007年。
- 一行禪師 著，方怡蓉譯，《佛陀之心—一行禪師佛學講堂》，台北市，橡實文化，2013年5月。
- 大島立容 著，古明源 譯，《池坊立華指導》上中下三冊，高雄市，愛華出版社，1986年。
- 大西克禮 著，王向遠 編譯，《日本風雅》，長春，吉林出版社，2011年6月。
- 中村亮一 著，呂良謙 譯，《池坊立華入門》，台北市，呂氏英文出版社，1979年。
- 中華花藝入門編輯委員會 主編，《中華花藝入門·二·盤花基本型》，台北市，財團法人中華花藝文教基金會，1991年。
- 中華花藝入門編輯委員會 主編，《中華花藝入門·三·盤花綜合型》，台北市，財團法人中華花藝文教基金會，1992年。
- 尤惠貞著，《天台哲學與佛教實踐》，嘉義縣，南華大學，1999年。
- 尤惠貞著，《天台宗性具圓教之研究》，台北市，文津出版，1993年。
- 田村芳朗、梅原猛 著，釋慧嶽 譯，《天台思想》世界佛學名著譯叢，台北縣，華宇出版社，西元1998年。
- 末木文美 著，涂玉盞 譯，《日本佛教史-思想史的探索》，台北市，商周出版，2002年。
- 皮朝綱 著，《禪宗的美學》，高雄市，麗文文化出版社，1995年。
- 本居宣長 著，王向遠 編譯，《日本物哀》，長春，吉林出版社，2011年6月。
- 平川彰 著，許明銀 譯，《佛教研究入門》台北市，法爾出版社，1990年5月。
- 西 和夫/穗積和夫著，蕭雅文 譯，《日式建築的形式:生活與建築造型史》，台北，楓書坊，2007年。
- 牟宗三 著，《佛性與般若》上、下冊，台北市，台灣學生書局，2004年。
- 池坊專永 著，張碧雲 譯，《池坊》，台北市，大陸出版社，1978年。
- 池坊專永 著，呂良謙、林惠珠 編譯，《立花新風體》，台北市，呂氏出版社，2001年。
- 村上專精 著，楊曾文 譯，《日本佛教史綱》世界佛學名著譯叢，台北縣，華宇出版社，西元1998年。
- 吳汝鈞 編著，《佛教大辭典》，北京市，商務印書，1992年。
- 吳汝鈞 編著，《佛教思想大辭典》，台北市，台灣商務印書，1992年。
- 吳汝鈞 著，《京都學派哲學：久松真一》，台北市，文津出版社，1995年。
- 吳汝鈞 著，《遊戲三昧：禪的實踐與終極關懷》，台北市，學生書局，1993年。

- 李冬君 著，《落花一瞬間--日本人的精神底色》，北京市，北京大學出版社，2007年。
- 岡倉覺三 著，許淑真譯，《茶之書-茶道美學》，茶學文學，1985年。
- 周英戀 編著，《花藝設計-基礎篇》，台北市，台灣書店，1996年。
- 林谷芳 著，《禪：兩刃相交》，台北市，橡樹林文化出版，2005年。
- 林朝成，郭朝順 著，《佛學概論》，台北市，三民書局，2007年。
- 林明德 著，《日本史》，台北市，三民書局，1986年。
- 真鍋俊照 著，張康樂編，《曼荼羅的世界》，台北，世茂，1990年。
- 姜文清 著，《東方古典美—中日傳統審美意識比較》，北京，中國社會科學出版社，2002年。
- 桑田忠亲 著，汪平等譯，《茶道的歷史》，南京市，南京大學出版社，2011年。
- 能勢朝次、大西克禮 著，王向遠 編譯，《日本幽玄》，長春，吉林出版社，2011年6月。
- 海倫·威斯格斯 原著，曾長生 郭書瑄 譯，《禪與現代美術—現代東西方藝術互動史》，台北市，典藏藝術家庭，2007年。
- 傅偉勳 著，《從創造的詮釋學到大乘佛學》，台北市，東大圖書出版，1999年。
- 陳水逢 著，《日本文明開化史略》，台北市，台灣商務，民國82年。
- 陳兵 著，《佛教禪學與東方文明》，上海市，人民出版社，1992年。
- 陳英善 著，《天台性具思想》，台北市，東大圖書，1997年8月。
- 陳淑英 編輯，《山水與美學》，台北市，丹青圖書，1987年。
- 陳堅 著，《無明即法性-天台宗止觀思想研究》，法鼓文化，台北市，2005年。
- 慈怡主編，《佛光大辭典》第一冊，佛光文化，台北縣，1998年。
- 梶三雄一 著，吳汝鈞 譯，《佛教中觀哲學》，高雄市，佛光出版社，1990年。
- 黃世雄 編著，《實用佛教事典》，台北，頂淵文化出版社，1980年。
- 黃雀燕 主編，《中華花藝入門—九—主使插》，台北市，財團法人中華花藝文教基金會，2002年。
- 黃懺華著，《佛教各宗大綱》，台北，天華出版社，1970年。
- 黃世雄編著，《實用佛教事典》，台北，頂淵文化出版社，1980年。
- 國立歷史博物館編輯委員會編輯，《秉德守真 2010 中華插花藝術展作品集》，台北市，史博館，2010年6月。
- 張宏庸 編著，《茶與花》，茶學文學，桃園，1987年。
- 張曼濤 主編，《中日佛教關係研究》，台北市，大乘文化出版，1978年。
- （日）源了圓 著，郭連友 漆紅 譯，《文化と人間形成》，北京，北京出版社，1992年。
- 鈴木大拙 著，林宏濤 譯，《鈴木大拙禪學入門》，台北市，商周出版，2009年。

鈴木大拙 著，陶剛 譯，《禪與日本文化》，台北縣，桂冠出版，1992 年。  
葉渭渠 主編，《日本文明》，北京，中國社會科學出版社，1999 年。  
葉渭渠 著，《日本文學思潮史》，北京，經濟日報出版社，1997 年 2 月。  
葉渭渠、唐月梅 著，《物哀與幽玄》，桂林，廣西師範大學出版社，2002 年。  
曾祖蔭著，《中國佛學與美學》，台北市，文津出版，1994 年。  
滕軍 著，《日本茶道文化概論》，北京市，東方出版社，1992 年。  
橫山夢草 著，林榮貴 譯，《池坊生花研究》，高雄市，愛華社，1987 年。  
魯伯·葛汀 著，賴隆彥譯，《佛教基本通-佛教的修行路徑導覽》，台北市，橡實文化，2009 年 8 月。  
劉大悲 譯，《禪與藝術》，天華出版社，民國 68 年 1 月初版。  
藍吉富 著，《認識日本佛教》，台北市，全佛文化，2007 年。  
羅徐瑞鶴 編，《華道家元池坊插花指南基本編》，台北市，瑞鶴插花研究所出版，1988 年。  
廖炳惠 著，《關鍵詞 200：文學與批評研究的通用辭彙編》，台北市，麥田出版社，2003 年 9 月。  
顧芳春，胡令遠 著，《花道》，上海，辭書出版社，2007 年 7 月。  
賴世和 著，黃景自 譯，《剖析日本人》，台北市，金文圖書有限公司，1979 年 3 月。  
嘉ノ海新二 著，林榮貴 譯，《池坊生花指導》上、中、下冊，高雄市，愛華出版社，1987 年 10 月。  
藍吉富 著，《認識日本佛教》，台北市，全佛文化，2007 年 10 月。

## 日文書

三根有三 著，《花道史研究》，東京，中央公論美術出版，平成 8 年。  
三崎義泉 著，《止觀的美意識の展開—中世藝道と本覺思想との關聯》，東京市，ぺりかん社，1999 年。  
中村亮一 著，《立花デッサン集》1-3 集，京都市，日本華道社，昭和 63 年 7 月。  
中村亮一 著，《立花を楽しむ》，京都市，日本華道社，昭和 60 年 1 月。  
中村福宏 著，《もっといきたい生花》，京都市，日本華道社，2011 年 1 月。  
田村芳朗、梅原猛 著，《絕對の真理--天台》佛教の思想叢書，東京市，角川書店，昭和 58 年（1984 年）。  
池坊專永 著，《池坊花傳書 -入門》，京都市，華道家元池坊總務所，昭和 47 年。  
池坊專永 著，《池坊》，京都市，華道家元池坊總務所，1977 年。  
池坊專永 著，《はじめての池坊いけばな入門》，東京市，講談社，1999 年。

池坊中央研究所編，《立花-新風體》，京都市，華道家元池坊總務所，平成 11 年（1999 年）。

伊藤雅夫 著，《簡明易懂的池坊插花》，東京，講談社，第一卷立華，2006 年。

瀨島弘秀 著，《簡明易懂的池坊插花》，東京，講談社，第二卷生花，2006 年。

杉原青坡 著，《簡明易懂的池坊插花》，東京，講談社，第三卷自由花，2006 年。

京都府京都文化博物館、東京都江戸博物館、讀賣新聞社編集，《特別展いけばな 歴史を彩る日本の美》，京都市、東京市，京都府京都文化博物館、東京都江戸博物館、讀賣新聞社共同出版，2009 年 10 月。

多田隆厚 等校注，《天台本覺論》-日本思想大系 9，東京，岩波書局，1973 年。

林屋辰三郎 等校注，《古代中世藝術論》-日本思想大系 23，東京，岩波書局，1973 年。

表章，加藤周一 等校注，《世阿彌 禪竹》-日本思想大系 24，東京，岩波書局，1974 年。

岡田幸三編著，《專好・立花的作風》，東京市，講談社，昭和 62 年。

馬場一朗 編，《太陽別冊 No.12 いけばな》，東京，平凡社，1975 年。

野田 學 著，《もっといけたい自由花》，京都市，日本華道社，2011 年 1 月。

森部 隆 著，《もっといけたい立花》，京都市，日本華道社，2010 年 12 月。

藤原幽竹 著，《池坊いけばな》，東京，株式會社主婦の友，昭和 52 年。

藤原幽竹 著，《立華入門》，東京，株式會社主婦の友，昭和 41 年。

いけばな池坊 550 年紀念誌編集委員會 編集，《いけばな池坊 550 年紀念誌-花の礎-歴史・支部編》，京都市，財團法人 池坊華道會，平成 24 年（2012 年）。

## 學位論文

尤惠貞，《大乘起信論如來藏緣起思想之探討》，台北市，國立台灣大學哲學研究所碩士論文，花木蘭出版社，1980 年。

李幸芸，《禪與中華花藝應用之研究》，台北市，華梵大學工業設計研究所碩士論文，2006 年。

李蘭，《台灣中華花藝造型特質之研究》，台北市，國立師範大學美術研究所碩士論文，2006 年。

陳彩鳳，《中國歲朝插花之研究》，台北市，中國文化大學家政學研究所碩士論文，1986 年。

郭秀年，《智顛《摩訶止觀》「不思議境」思想》，台北市，華梵大學東方人文研究所碩士論文，2010 年。

黃麗真，《中國禪宗東傳對日本文化產生的影響》，台北市，中國文化大學日本研究所碩士論文，1996年。

歐秀珍，《從台灣近代花藝發展歷程（1895-1986）論「中華花藝」成立之時代意涵》，嘉義，南華大學視覺與媒體藝術學系碩士班碩士論文，2010年。

蔡朝枝，《日本天台宗之中國法源研究—以最澄（767-822）思想為中心》，台北市，中國文化大學史學研究所博士論文，2008年。

### 報章.期刊

尤惠貞，〈從法華經教之如是我聞到生命實相之如是我觀〉，《天台與禪—第五屆法華思想與天台佛學—學術研討會》，2010年10月。

佟君，〈日本花道及其文化內涵〉，《遼寧大學學報》，2000年3月，vol.28，No.2。

池坊專永，〈今日より明日へ〉，《花のあらかると》，財團法人池坊華道會會誌，2010年10月 No.45。

池坊專永，〈550年祭から未來へ〉，《花のあらかると》，財團法人池坊華道會會誌，2013年1月 No.54。

李青，〈淺談日本文學理念--幽玄〉，《湖北教育學院學報》，2004年11月，vol.21，No.6。

周建萍，〈幽玄的審美闡釋〉，《徐州師範大學學報》，2005年7月，vol.31，No.4。

林鎮國，〈佛教哲學可以是一種批判哲學嗎？--現代東亞「批判佛教」思潮的思想史省察〉，《佛教思想的傳承與發展--印順導師九秩華誕祝壽文集》，1995年，頁599~619。

林谷芳，〈悟、破、當下—禪藝術與花藝〉，《普門學報》，2004年5月，vol.21。

松本公一，〈碧山日錄にみえる池坊專慶〉，《華道》，日本華道社，2011年10月，Vol.73，No.10。

施凱華，〈略論「絕待」與「相待」妙理在智者判教思想上之應用〉，《第三屆輔仁大學理論與實踐學術演講會》，2005年11月。

華道家元池坊月刊雜誌，《華道》，日本華道社，京都市（由江春美女士翻譯）。

華道家元池坊月刊雜誌，《池坊》，日本華道社，京都市（由江春美女士翻譯）。

郭朝順，〈論天台、華嚴「觀心」思想之交涉與轉變--以《華嚴經》及《大乘起信論》的詮釋為中心〉，《法鼓佛學學報》，2012年2月，vol.10

雋雪艷，〈日本人的美意識與無常思想〉，《日本學刊》，2008年4月。

黃冠華，〈觀看不見：凝視的概念〉，《新聞學研究》，2006年4月，Vol.87頁154-155。

俞學明，〈智顛觀心論研究〉，《東南文化》，1998年，增刊第一期 p115。

姜玲 著，〈日本的道與禪宗〉，《湖北廣播電視大學學報》，2001年/12月，vol.18，No.4。



- 葉朗，〈美在意象-美學基本原理提要〉，《北京大學學報》，2009年3月。
- 馬德鄰，〈空寂與閑寂-也論日本中世的審美意識〉，《上海師範大學學報》，2007年3月，vol.36，No.2。
- 張閏洙，〈佛家哲學的真空妙有論〉，《世界宗教研究》，2000年第二期。
- 彭修銀、鄒堅，〈空寂：日本民族審美的最高境界〉，《華中師範大學學報》，2005年1月，vol.44，No.1。
- 張志海，〈幽玄餘韻的俳諧，風花雪月的咏歌〉，《社科縱橫》，2005年6月，vol.20，No.3。
- 張夢嬾、林宜樺，〈由書法線條的啟示—比較主使插和池坊新風體線條之異同〉，《華藝》，財團法人中華花藝文教基金會，1998年9月，vol.15，頁8-11。
- 釋恆清，〈道元禪師的佛性思想〉，佛學研究中心學報，1999年7月，No.4，頁209-258。
- 戴舒芩，〈意境和幽玄〉，《承德民族師專學報》，2006年5月，vol.26，No.2。
- 傅偉勳，〈《大乘起信論》義理新探〉，中華佛學學報第三期，1990年4月。
- 傅偉勳，〈大小兼受戒、單受菩薩戒與無戒之戒--中日佛教戒律觀的評較考察〉，中華佛學學報第六期，1993年7月，頁73-101。
- 末木文美 著，池麗梅譯，《本覺思想的定義與類型》，2002年。
- 末木文美 著，〈本覺思想和密教〉，《密教叢書 4-日本密教》，春秋社，2000年。

#### 網頁資料

<http://www.ikenobo.jp>

<http://phyphy1029.pijnet.net/blog/post/24954845>.

[http://www.baohuasi.org/e\\_book2011/xz-45320.pdf](http://www.baohuasi.org/e_book2011/xz-45320.pdf)

[http://wap.goodweb.cn/news/news\\_view.asp?newsid=95929](http://wap.goodweb.cn/news/news_view.asp?newsid=95929)

中華電子佛典協會：《CBETA 電子佛典集成》，2009年