

五、禮讚大椿八千秋

劉耕谷的繪畫創作時期，從人文系列、鄉土系列、巨山巨木系列、佛與石窟系列、花系列到畫像系列，我們觀賞他一生的這許多系列作品，可以體會出他內在心境、情感思想與見解的轉化涵詠。正如劉耕谷自己所言：「繪畫可見其人本色之胸次。我較喜愛漢代、魏朝藝術的古拙『風骨』。『骨』是中國美學中極重要的力量……我平時作畫，每每以此來磨練自己，進而祈望能達到下筆千秋，雄渾有力之氣勢，能使觀者為之動容。藝術的喜悅，在於作者毫無保留地躍然於紙上與觀眾產生心靈感觸。」

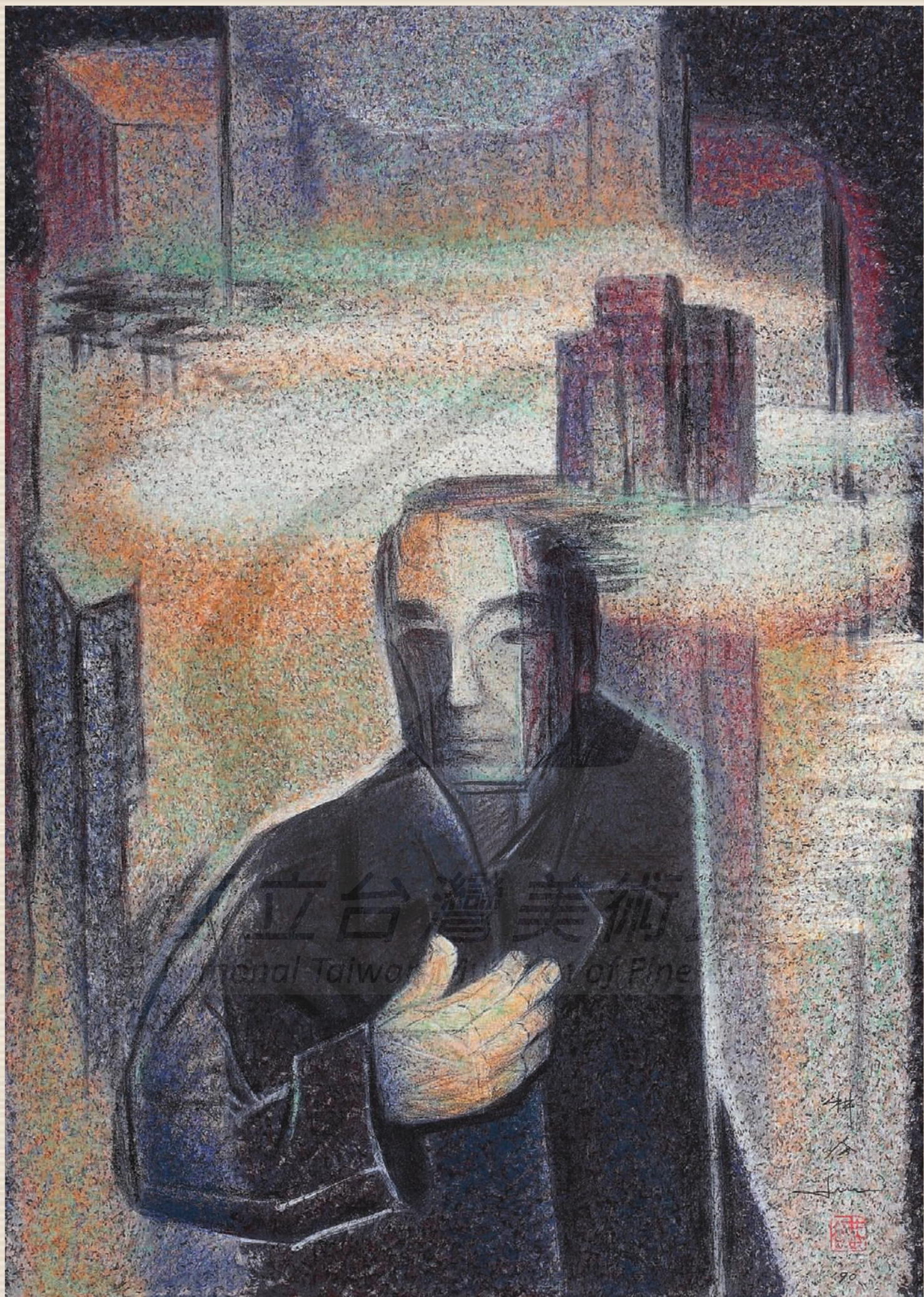
[右頁圖]

劉耕谷 問黃山（局部） 1990 膠彩 91×73cm

[下圖]

劉耕谷伉儷攝於1992年。





■ 巨山巨木系列

在追索鄉土之美的初期，劉耕谷就對玉山之美，以及玉山、阿里山上巨大的神木，充滿崇仰、讚美之情，1980年代的〈白玉山〉（1985，P40上圖）、〈太古磐根〉（1985，P38-39）、〈嚴寒真木〉（1988，P63）、〈朽木乎、不朽乎〉（1988）……，都是這類創作中的代表。

劉耕谷 朽木乎、不朽乎
1988 膠彩 100×80cm



1990年代之後，劉耕谷偕同夫人數度登上黃山，更見黃山之奇、之美，將描繪的筆端轉往神州，在最後的描繪中，巨山、巨木已無地域之分，那是大自然的一種精神與力量，巨山巨木成為藝術家寄託心靈、提振精神的一種力量。

1990年3月，劉耕谷偕夫人同往中國大陸旅遊，到了杭州、蘇州等地，特別是上了黃山，所謂「五嶽歸來不看山，黃山歸來不看嶽。」黃山景致之奇，讓劉耕谷大開眼界，他讚嘆說：

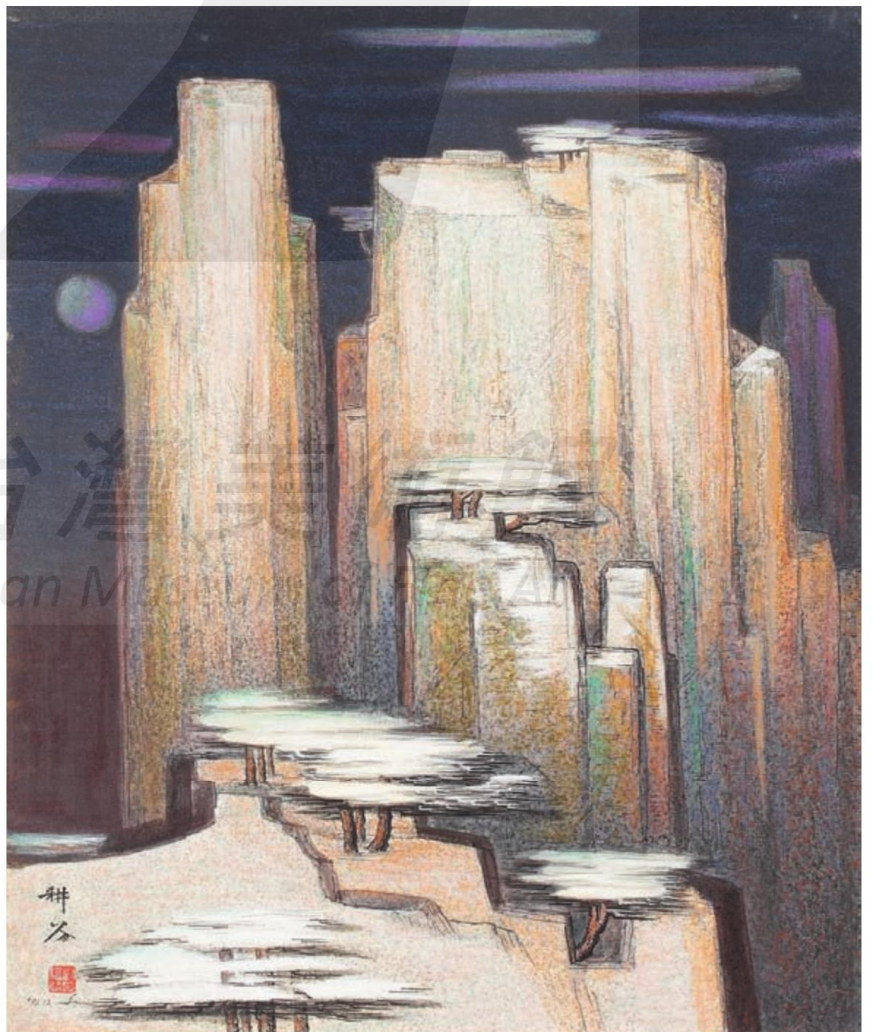
黃山除了松、雲、溫泉之外，我最注意的是「巖石」。走遍黃山巖區，它那堅硬的海層積岩之巖山、劈地摩天、疊嶂連雲、崢嶸巍巍、雄偉壯麗。幾近百座的山峰巖壁峭立，真不愧為天下第一奇峰！尤其那奇妙紛呈的怪石，競相崛起，真是巧奪天工。這是我生平第一次看到的、感覺到的世界上最大最奇的「美石」。

劉耕谷 黃山初雪 1991
膠彩 73×60.5cm

完成於1991年的〈黃山初雪〉，以膠彩特殊的媒材特性，畫出山嶽岩石筆直峭立，古松生長其上，白雪覆蓋的氣勢，襯托後方的夜空明月，真有一種遺世獨立、萬古孤寂的感受。

而隔年（1992）的〈黃山〉（P.110-111）一作，則是244×610公分的大作，拉遠了鏡頭，改成冷色調系，群峰綿延、白雲環繞，那種力量，讓人聯想起魏碑的「風骨」。劉耕谷在1990年個展出版的畫集序言中，即謂：

我較喜愛漢代、魏朝藝術的古拙「風骨」，如魏碑的寬廣與沉穩



[右頁上圖]

劉耕谷 玉山曙色 1994
膠彩 175×273cm

的架構、漢代隸書的「拙」、「粗」、「重」。它們有飽滿和實在之感，雖然它不是洗鍊與華麗，但是它的簡化輪廓及粗獷的氣勢，給予人們空靈精緻而不能替代的豐滿樸實之意境。在我近期繪畫受它影響匪淺。

這件鉅作完成後，劉耕谷以照片寄給人在紐約求學的兒子耀中，耀中轉給學校的教授欣賞，教授驚訝地說：「東方有如此驚人氣勢，我還是第一次看到。如果可以拿來紐約展覽，一定會造成轟動！」

那種以直線切割手法完成的大自然氣勢，在色彩層層疊疊的律動中，不再是複製黃山，而是組構黃山，黃山的神、氣、力、美，在畫面組構下，完美呈現。試想：那是超越一般人身高尺度的邊長，且綿延6公尺以上的巨幅景致！應是何等的震撼！

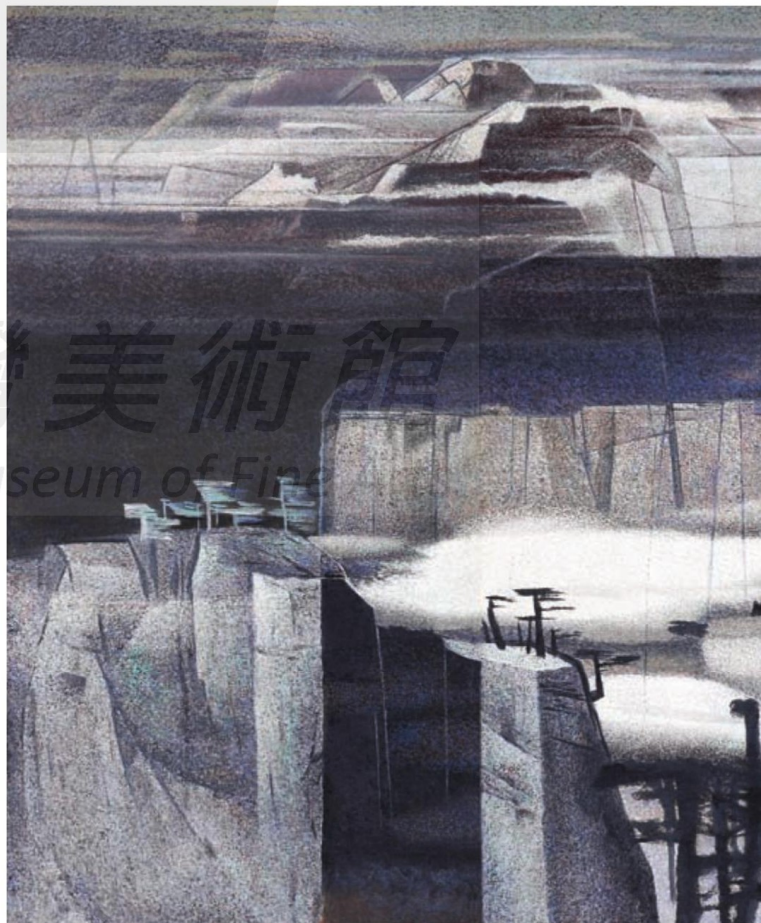
同樣的巨山，1994年兩幅構圖幾乎一樣的〈玉山曙色〉，差別只在曙光的強度而已，這也顯示劉耕谷研究的精神。

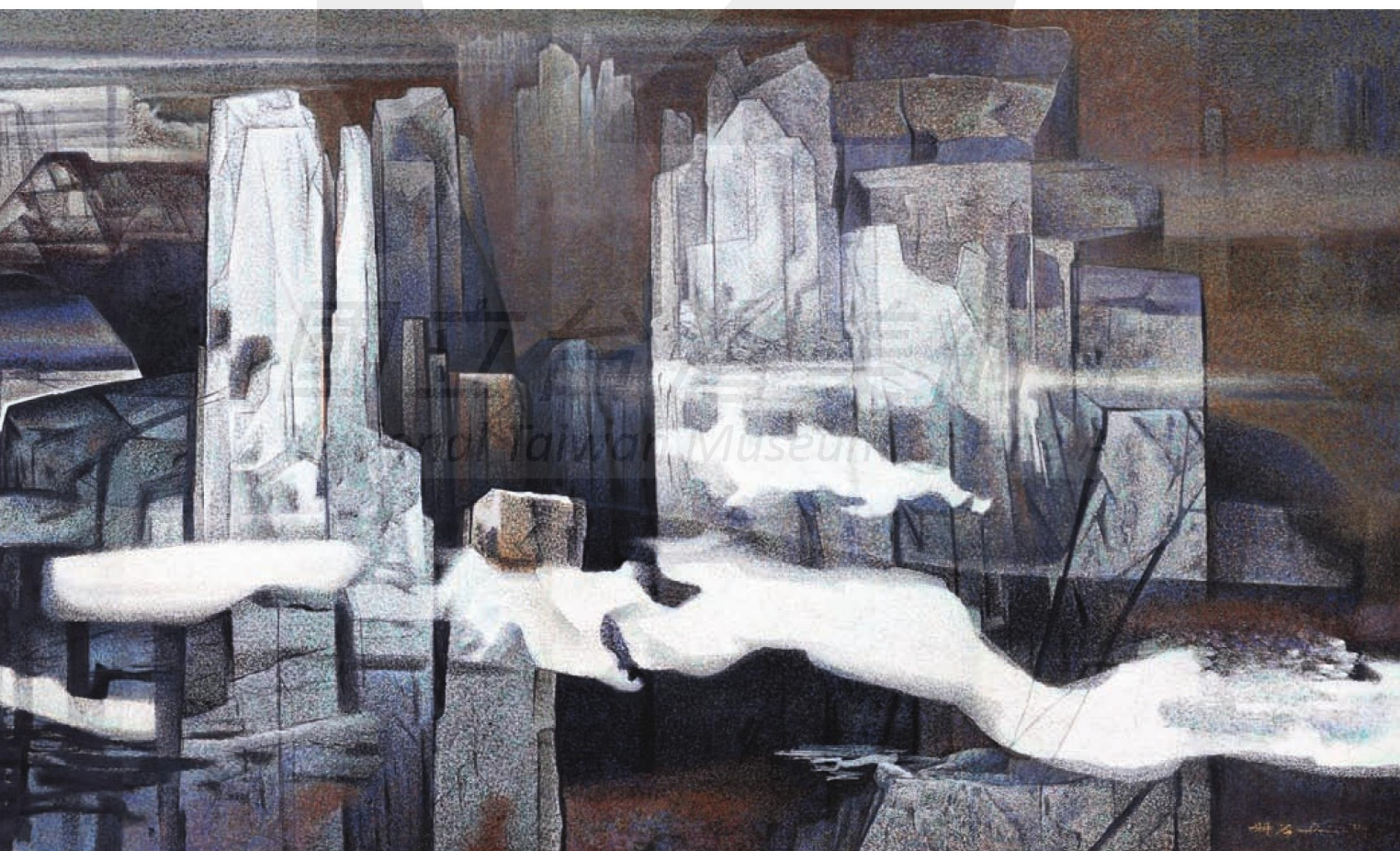
[下左圖]

劉耕谷 黃山真木 1991
膠彩 162×130cm

[跨頁圖]

劉耕谷 黃山 1992 膠彩
244×610cm





搭配巨山的就是巨木，早就在1980年代，劉耕谷就有描繪玉山神木的〈嚴寒真木〉(P.63)；登臨黃山之後，1991年又作〈黃山真木〉(P.110下左圖)，也是以白色來描繪古木，令人產生一種「超現實」的意象，虛實之間，到底是「真木」？或是「樹靈」？1990年劉耕谷登黃山是在3月，天



氣仍冷，古木崢嶸掙長，留給他深刻的印象；掙長的樹枝，就如魏碑樸拙有力的風格。

1991年，另有〈大椿八千秋〉之鉅作，高244公分、寬488公分，樹幹有如古岩、樹枝橫向生長，如雲、如枝，和天地渾成一體。

劉耕谷 大椿八千秋 1991
膠彩 244×488cm



〈大椿八千秋〉典故仍是來自《莊子·逍遙遊》，這是劉耕谷極為喜愛的一本書，其中有一段話，讓劉耕谷深為震撼，所謂：「小知不及大知，小年不及大年。奚以知其然也？朝菌不知晦朔，蟪蛄不知春秋，此小年也。楚之南有冥靈者，以五百歲為春，五百歲為秋；上古有大椿者，以八千歲為春，八千歲為秋，此大年也。」

〈大椿八千秋〉正是以此為主題，展現黃山巨木的「大年」。當劉耕谷創作〈大椿八千秋〉時，其子耀中當時正好待在家中，進行留學的申請，整整三個月的時間，一點一滴地看著父親創作的作品由草稿到完成。他說：「每當我站在〈大椿八千秋〉前，那種震撼，除了佩服父親的繪畫功力外，更佩服父親的毅力。每片畫板的搬動實屬不易，好在我當時身強力壯，每天幫忙移拼畫板，加速父親的進度。」

以下是父子當年的一段對話：

父：「我希望我的真木系列有一天能讓西方藝術家看到。」

子：「聽說國外的神木更大。」

父：「不是大小的問題，東方的樹多了一個『堅』，它會逼你直視

劉耕谷 禮讚大椿八千秋
1996 膠彩 206×720cm



國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

自己的生命進而省思；若自己如同朝菌般的無知，是否更該抱著謙遜的心態去看待所有事物？」

劉耕谷為這幅作品，特別留下一份手稿：

莊子曰：「上古有大椿者，以八千歲為春、八千歲為秋，此大年也。」以寓言來表達他的孤高性格，莊子遺世絕俗的人格理想，取於塵垢之外、靈慧之間，由莊子的思想架構避棄現世的骨力氣勢，他的審美態度充滿了感情的光輝。

中國人以「椿」為父親的象徵，所謂「椿萱並茂」，即是「父母雙全」的意思；「八千歲為春、八千歲為秋」，也就是一萬六千歲，始為「一春秋」；以宇宙生態的浩瀚久遠，來對比人類生命的短促。

1996年，再作〈禮讚大椿八千秋〉，尺幅更大，206×720公分。在白色與褐色的對映、唱和中，成為一種宇宙浩然的生氣。文化大學教授李錫佳曾讚美〈禮讚大椿八千秋〉這幅作品說：

這幅畫承續「真木」系列作品對自然環境的讚頌，對象仍以木身近距離的凝視，作者意欲解開自然之理則，當下微觀物之真在於形的高度提煉，正如荊浩

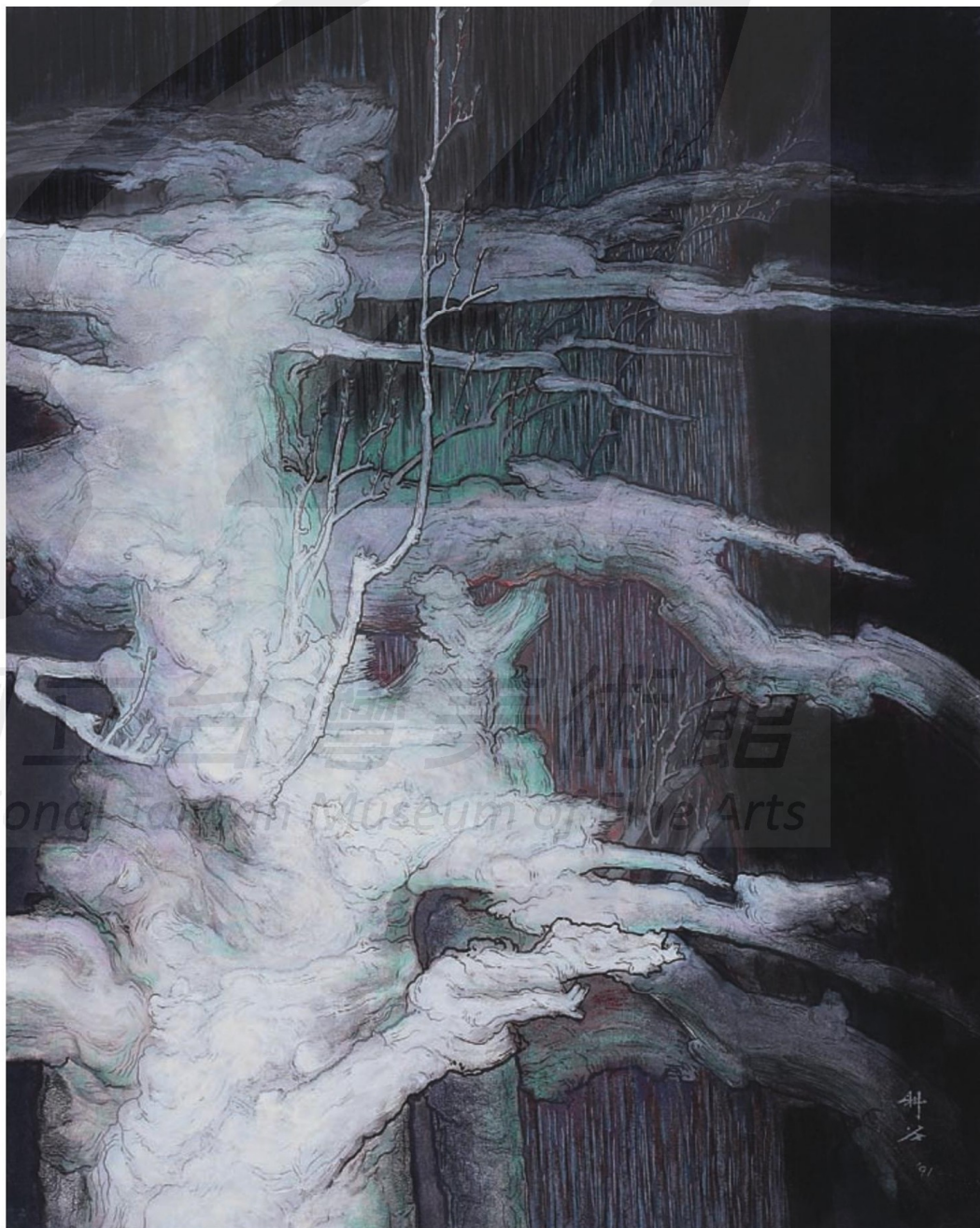


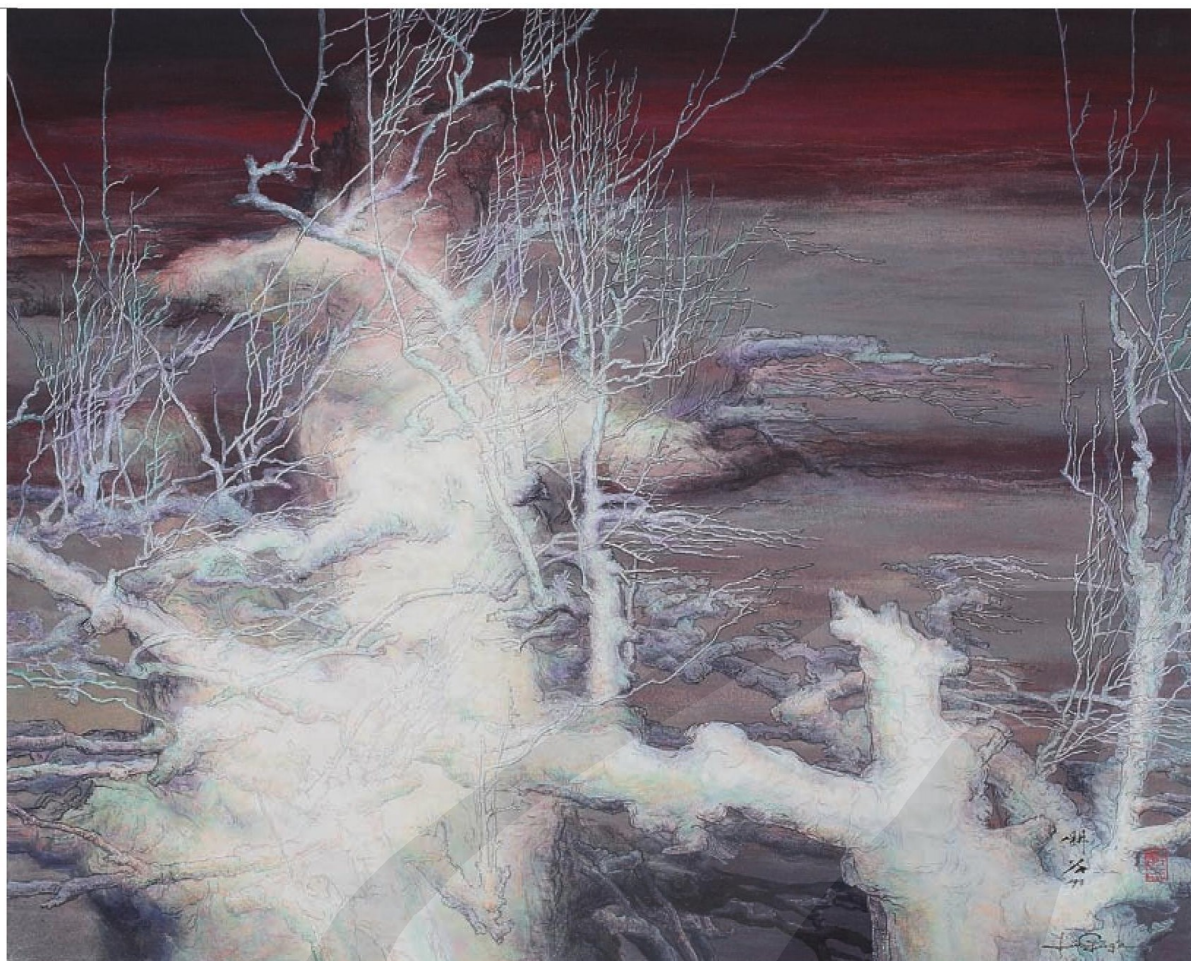
《筆記法》所言者：度物象而取其真；真者，氣質俱盛。劉耕谷的作品有形的準確性及有質的精神性，那充實畫面的，無疑是氣的流蕩；這氣不是西方空氣遠近法的氣，這氣是東方式的生生化機的氣。

續1991年的〈大椿八千秋〉之後再寫此畫，將莊子原有的意涵，再次發揮到極至。

從1991年到1996年之間，「真木」系列的創作，另有：〈春萌

劉耕谷 春萌真木 1991
膠彩 91×73cm



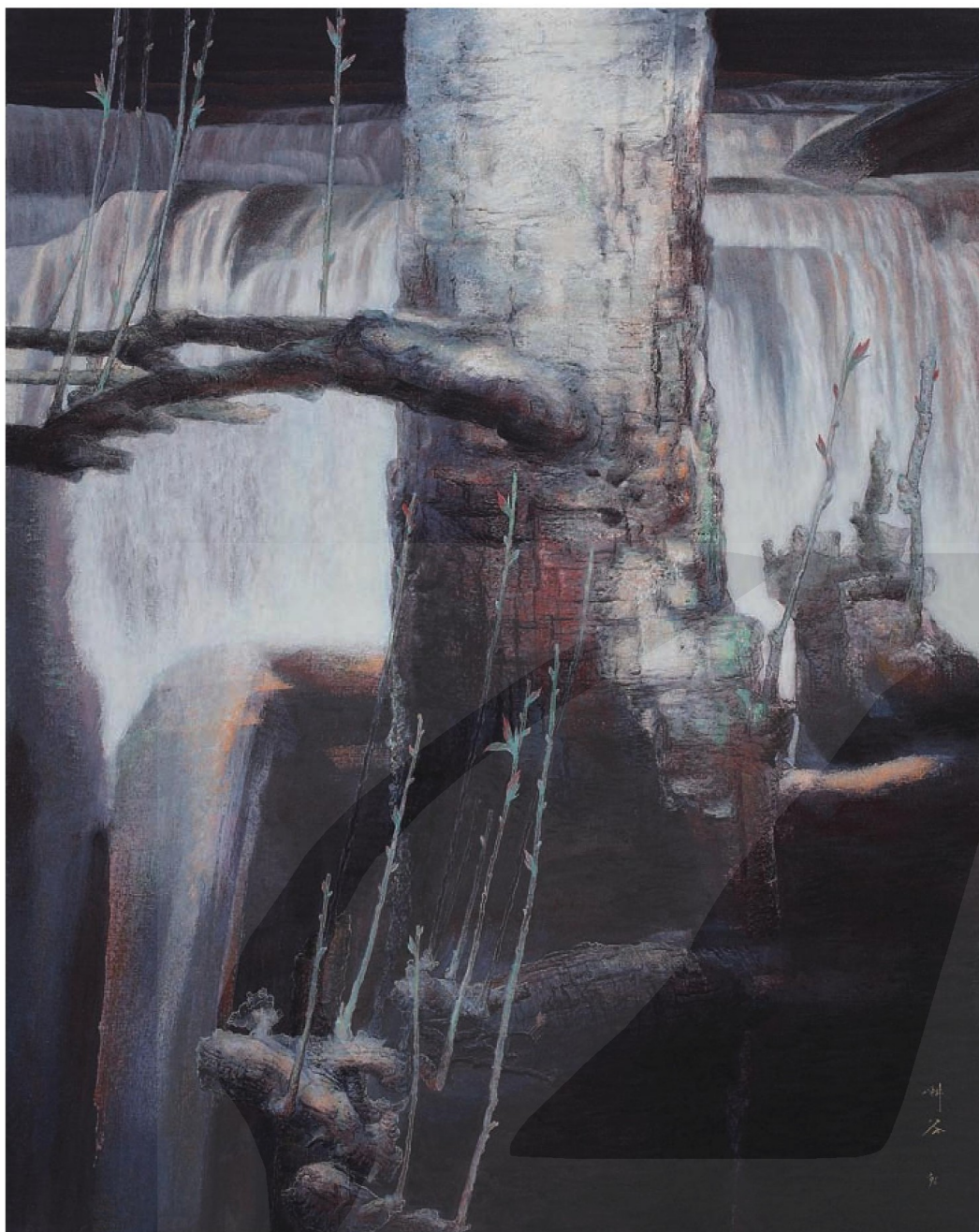


劉耕谷 春雪真木
1993 膠彩
80×100cm



劉耕谷
黃山黑虎松 1993
膠彩
45.5×53cm





劉耕谷 真木賞泉 1996
膠彩 100×80cm

真木》(1991, p.116)、《千秋勁節》(1993)、《春雪真木》(1993, p.117上圖)、《雪山黃山》(1993)、《黃山黑虎松》(1993, p.117下圖)、《溪谷真木》(1993)、《傲霜真木》(1994)、《黃山迎客松》(1994)、《真木賞幽》(1996)、《真木賞泉》(1996)、《延伸》(1996)、《破曉真木》(1996, p.121上圖)、《幽谷真木—真木在深谷》(1996)、《真木(一)》(1996)、《真木(二)》(1996)、《真木(三)》(1996), 以及《雲端真木》(1996)等等; 這些創作, 乃是對大自然生命的禮讚, 早已超過對單一景點, 或是黃山、或是玉山的區別。

劉耀中回憶童年時, 父親帶領全家人到郊外踏青, 父親指著一棵老榕樹, 提醒孩子們仔細觀察, 父親當時說: 「你仔細看這棵榕樹, 它每

[左頁上圖]
劉耕谷 傲霜真木 1994
膠彩 175×273cm

[左頁下圖]
劉耕谷 真木賞幽 1996
膠彩 120×145cm

一個枝節都像一個頑強的生命，努力地往上生長；你再看這鬚根，別看它細細的像鬚鬚，它也努力地往下生長。有一天當它碰到土地，它又會變成一根強壯的枝幹！它就像是一個生命共同體，各司其職，有人努力往下扎根，有人努力向上生長，成就了一個和諧的韻律。」

父親就像一棵巨木，安靜、謙虛、執著而堅毅。耀中說道：「謙虛、執著，我想這四個字就是我父親最主要的代表。從小到大，我很少看到父親發脾氣，但他溫文的個性中又帶著強烈的執著。只要他想完成的事，他可以花十年、二十年，甚至一輩子來完成，父親就是用一輩子在詮釋『真木』系列。」

■ 佛與石窟系列

1989年，完成省立美術館大壁畫的第二年，劉耕谷就有機會和夫人一起同遊雲岡石窟，親睹巨型佛雕的壯美。1990年的〈中國石窟的禮讚〉，在長達10公尺的巨大尺幅中，以帶著拼貼、重組、並呈的多樣化手法，呈現中國歷代石窟佛雕的崇高與壯美；畫佛與石窟融為一體，是自然大化與人工巧匠的完美結合，在明暗推拉、前後掩映的空間結構中，將這個

劉耕谷 中國石窟的禮讚
1990 膠彩 244×976cm





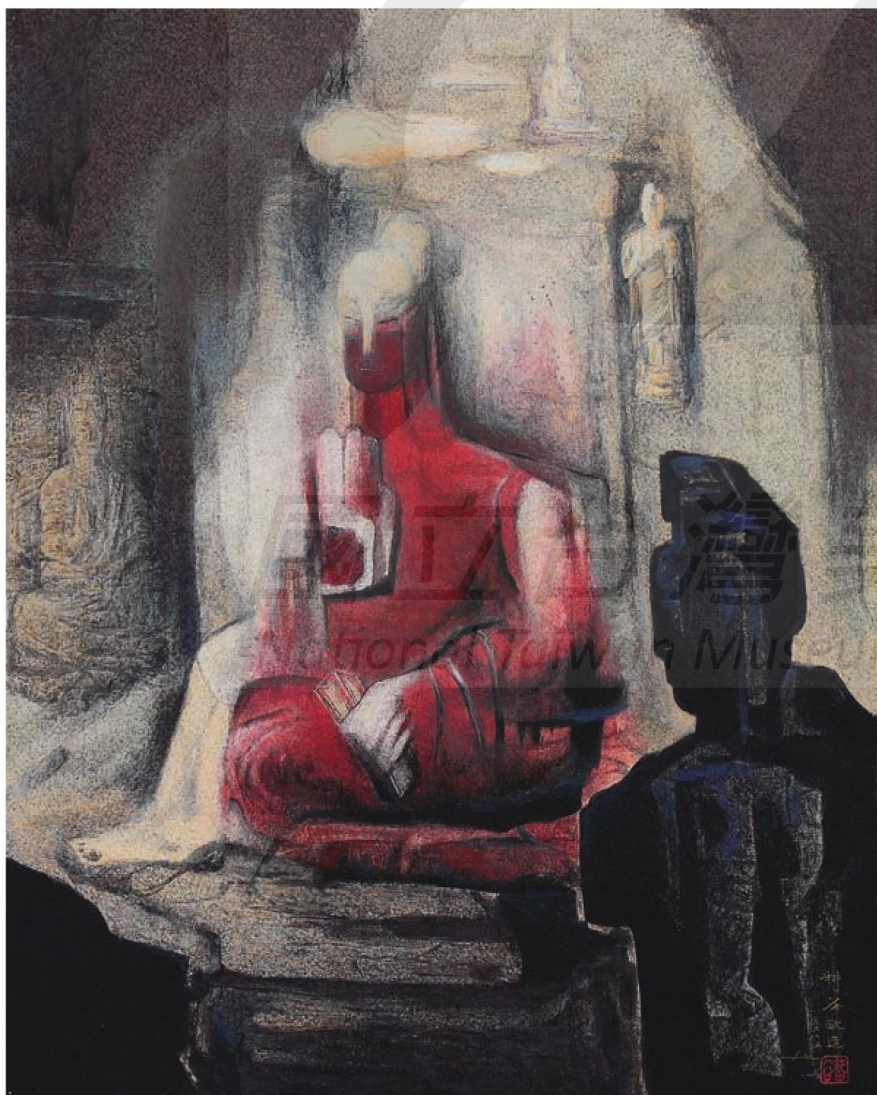
劉耕谷 破曉真木 1996
膠彩 60.5×73cm

巨大的場景，凝練成一如壯闊的戲劇舞臺。

劉耕谷曾記錄了當年初臨石窟聖地的感受，他說：

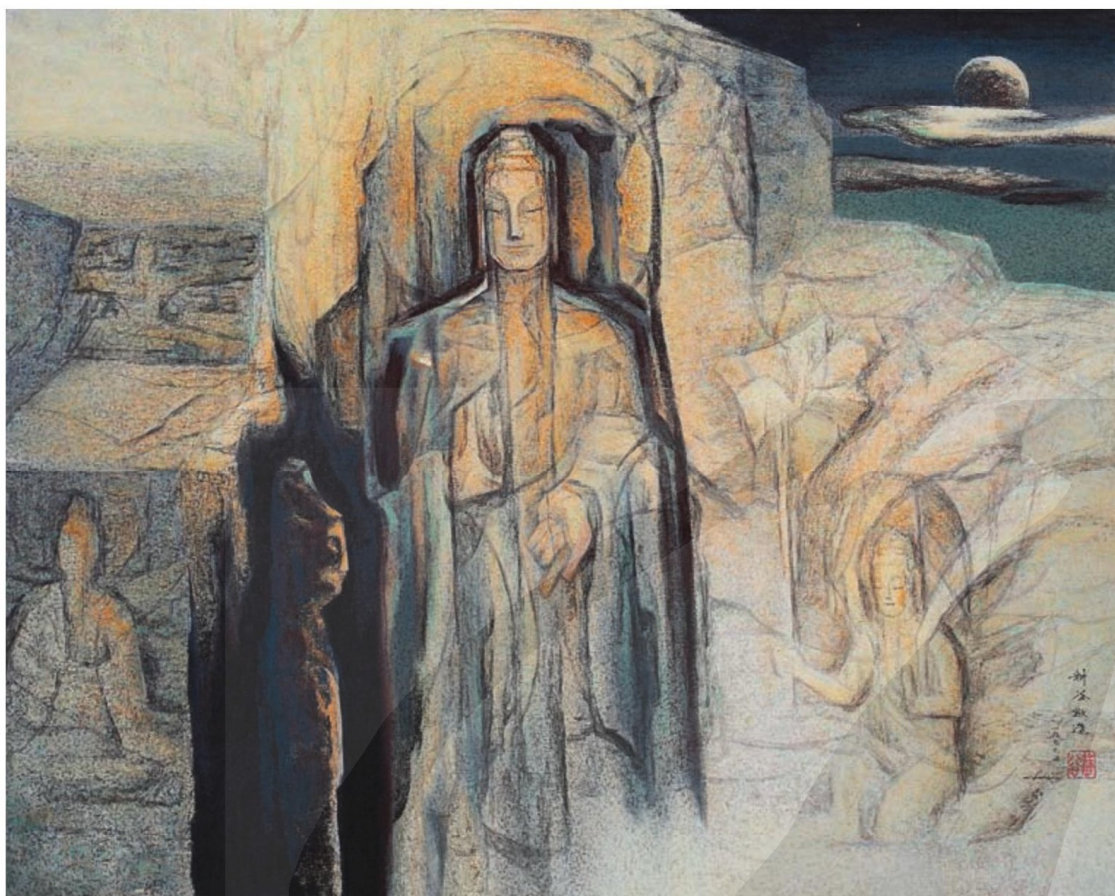
踏上實地的岩洞口之感覺，和之前在書本上的報導，還是有很大的差距。此處實地的臨場感，我就站在雲岡石窟的前面，對著，我激動的情緒和興奮的心情是無法強自鎮定的。它是峭然獨立，更宣透著一股難以形容





的巨大「能量」；石窟的佛像擁有壯碩的架式，藉著自然石塊之力，每尊石佛好像從其體內透出體溫來。石佛的峻拔、巖洞的幽深，令人讚嘆不已！假使我能收攝寫於石窟的偉奇之氣勢於作品的造境裡，委實是一項自我超越的挑戰。

於是，他嘗試著將西洋各畫派的特點，轉化而成「新佛像觀」；將古代的石窟藝術，經由自己的造形觀念，轉化成為現代的佛像畫法，也將石窟佛像藝術重新賦予生命。劉耕谷完全擺脫傳統膠彩佛像的制式造形，開創了屬於他自己的佛像語彙，時而以較宏觀的取景，表現石窟佛像群的雄偉，如：前提的〈中國石窟的禮讚〉，以及「石窟系列」中的〈諸菩薩〉（1990）、〈觀自在〉（1990）、〈供養天〉（1990）、〈施無畏〉（1992）、〈菩薩像〉（1992）、〈無限〉（1993）、〈無畏〉（1993）、〈寬廣〉（1993）及〈天洞新解〉（1993）、〈出入自如〉（1993，P.127下圖）；而更多的時候，是以微觀的手法、近景取材佛頭容貌，呈顯佛的慈悲與智慧，



劉耕谷 石窟系列——供養天
1990 膠彩 80×100cm



劉耕谷 寬廣 1993 膠彩
80×100cm

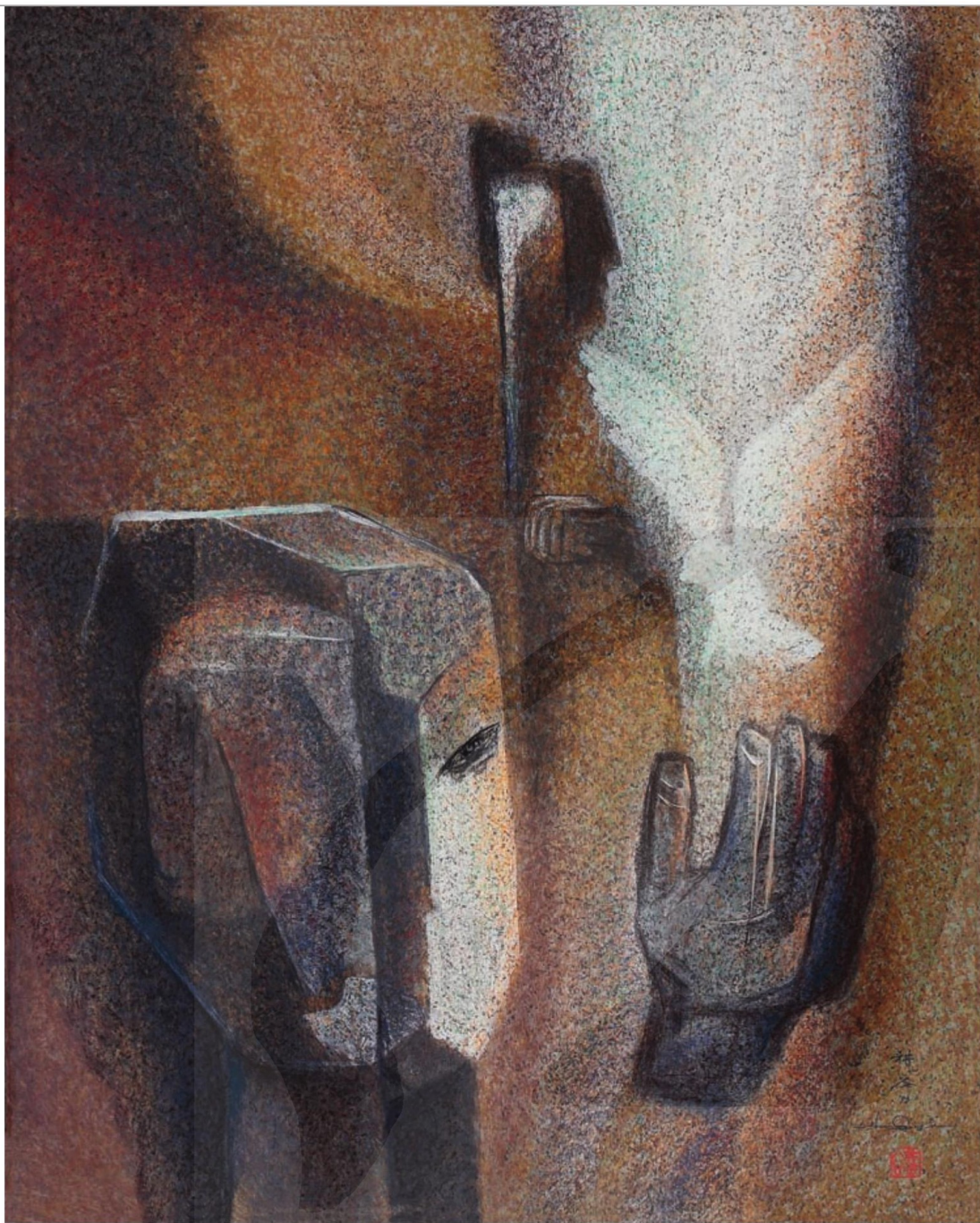
[左頁上圖]

劉耕谷 石窟系列——諸菩薩
1990 膠彩 80×100cm

[左頁下圖]

劉耕谷 石窟系列——觀自在
1990 膠彩 100×80cm





劉耕谷 解 1993 膠彩
100×80cm

如：〈石窟系列——不動佛〉（1990）、〈清淨〉（1990）、〈獻〉（1990）、〈白衣觀音〉（1992）、〈敦煌不死〉（1992）、〈觀自在〉（1992）、〈千手觀音〉（1993）、〈解〉（1993）、〈曲終〉（1993，p.126上圖）等。

1997年起，劉耕谷的畫作色彩，開始從原本較寒冷的色系，轉為帶著更強宗教性的金黃色系，如：〈佛手〉（1997）、〈世代雄藏〉（1997，p.126下圖）、〈空谷〉（1998）、〈寬容〉（1998）、〈見蓮〉（1999）、〈慈悲〉（1999，p.127上圖）；甚至也帶著更多人文反思與自我透悟的表現，如：〈絕是非〉（1998）、〈宏願〉（1998）、〈成果〉（1998）、〈佛陀清涼圖〉（1999）、〈蓮花世界〉（1999），與〈無需〉（1999）等。

〔左頁圖〕

劉耕谷 千手觀音 1993
膠彩 130×97cm

[右頁上圖]

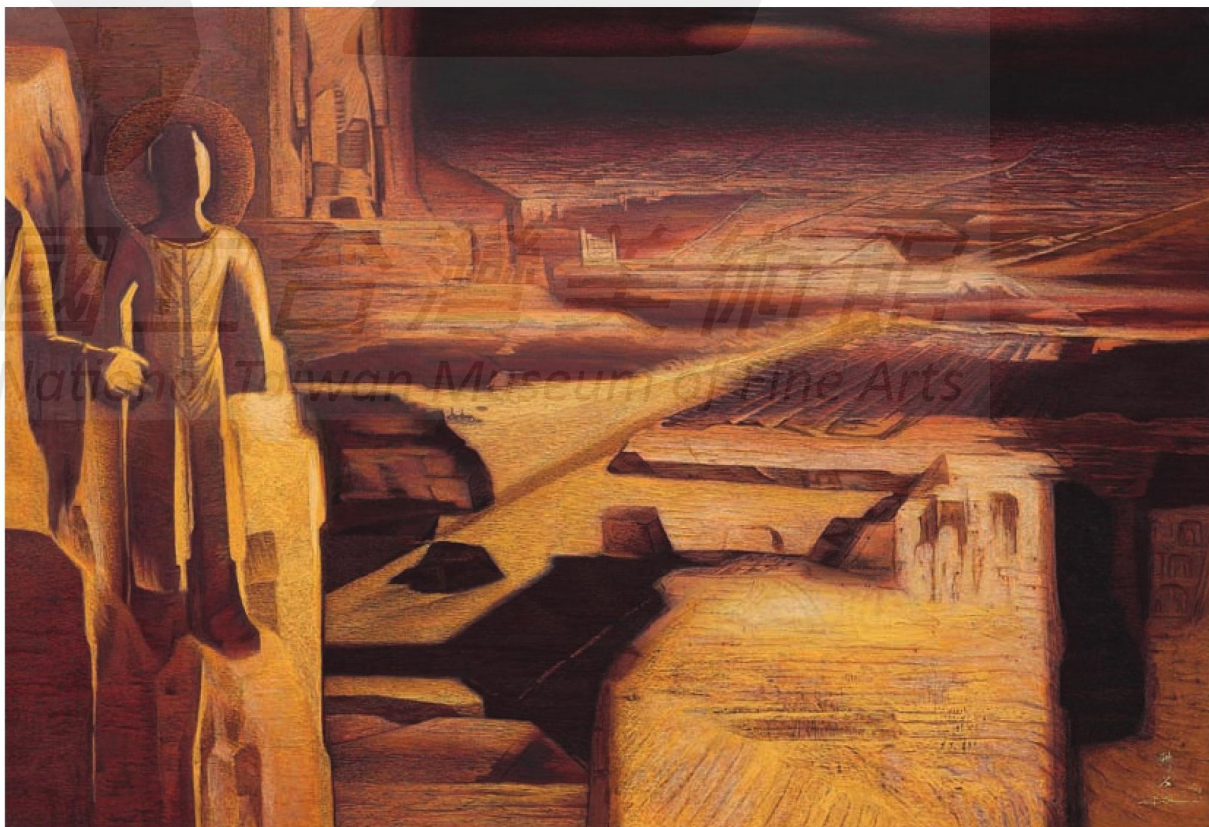
劉耕谷 慈悲 1999
膠彩 53×45.5cm

[右頁下圖]

劉耕谷 出入自如
1993 膠彩
73×60.5cm



劉耕谷 曲終 1993
膠彩 72.5×91cm

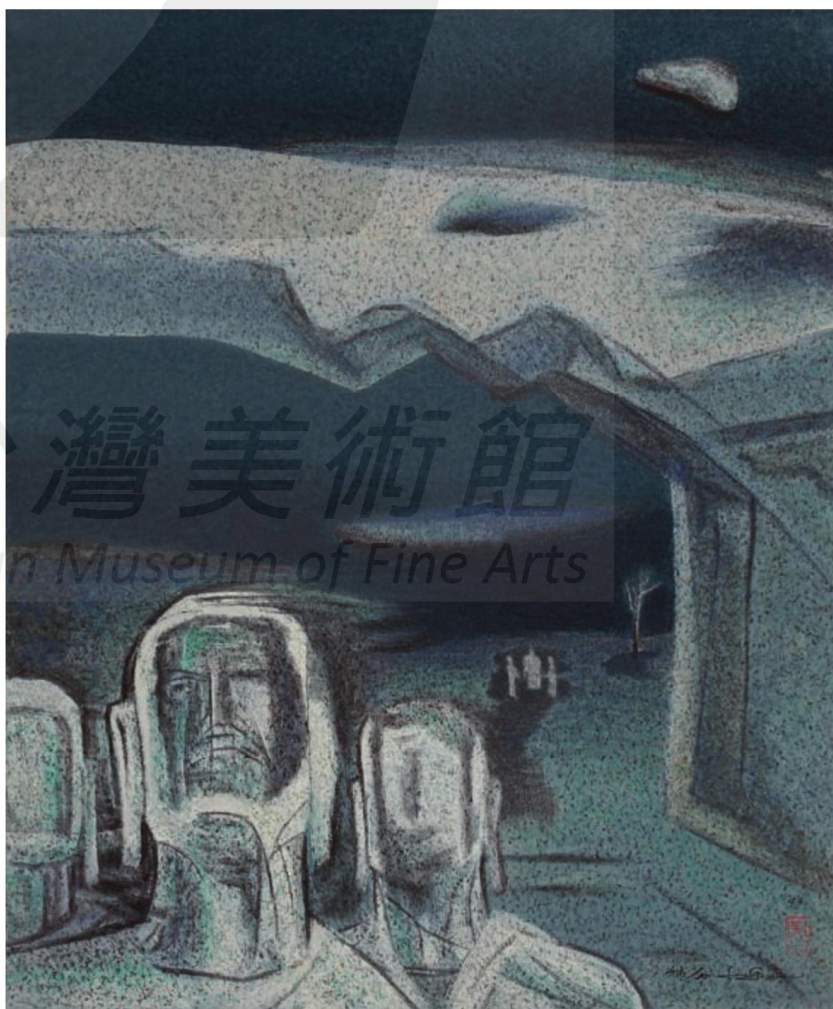
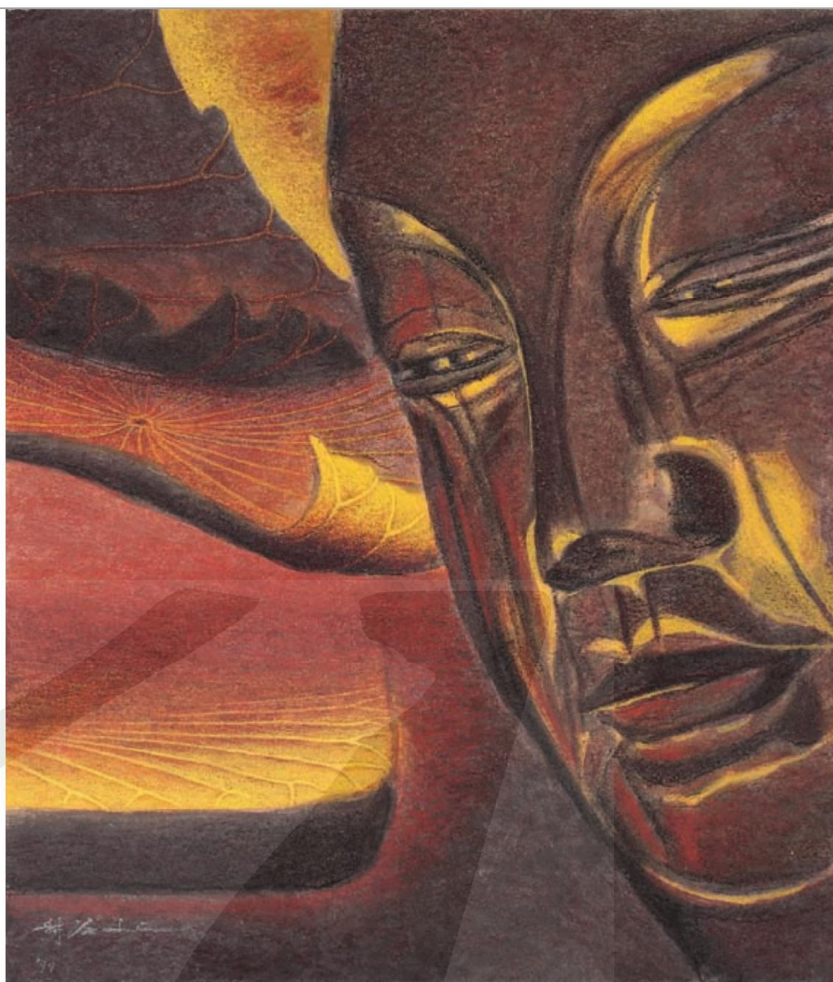


劉耕谷 世代雄藏
1997 膠彩
140×206cm

石窟與佛的系列，也是促使劉耕谷的藝術創作更向宗教與哲學思惟趨近的重要動力。長期以來，劉耕谷便是非常虔誠的佛教徒，他每天晚上固定的研讀佛經、打坐，這一方面是鍛鍊身體，一方面也是修養心性。他經常把唸經、打坐、思惟的所得，化為創作的養分；如前提1993年的〈出入自如〉一作，以石門為界，前方三尊佛，既是佛界；石門後方，即為凡界。佛陀的無礙、自在在此石門間出入自如。無礙即來自「空性」，他曾筆記：「把一切意念歸於零，零即是空；空即是自如自在的狀態。（不是一掃而空的空）」

又說：「達到空性的時候，就會自然變化。畫畫真正自在自如的時候，完全超然於世俗的境界。離開『我』執，離開『法』執，就是空性。」

這種來自佛陀的智慧，也影響劉耕谷「鄉土」系列的創作，前提的〈有？〉（P.103下圖），執杖尋路的盲者，相對於臥佛的自如；以及〈無所求〉（P.104上圖）的耕牛相對於人的汲汲營營，也都是佛語「空性」的體現。





■ 花系列

1990年代的「花」系列，大抵可以1996年為分界，此前以清雅的白牡丹為題材，描繪牡丹飽滿、高貴的氣質。牡丹乃花中之主，劉耕谷不但要畫出花形、花意，更要畫出花香。他常說：「最難訴說的美，常是看不見的。」為了描繪牡丹之美，劉耕谷用的是灰紫色調，再採漸移式的烘托手法，層層疊染，讓畫面散發出一種幽微之光；特別是月夜下的牡丹，更予人以一種清香、神祕的意境。





劉耕谷 牡丹（一）
1994 膠彩
97×130cm



劉耕谷 牡丹（二）
1994 膠彩
73×91cm



[左頁上圖]
劉耕谷 花靜物
1991 膠彩
73×60.5cm

[左頁下圖]
劉耕谷 牡丹
1996 膠彩
178×319cm



劉耕谷 大荷 1996 膠彩
80×100cm

1996年之後，轉為以荷花為主，且是一種金黃色系的表現。劉耕谷說：「由荷的比喻，說明澄澈自己也清涼別人。對人世懷著悲憫、對珍貴的生命提供另一層的幽靜之價值觀。藉由膠彩畫的特質，表現蘊含內光的靈慧之體。只要自己爭氣，自身的價值暖暖內含光，必定有被發掘的一天。」

荷、蓮本一物，不論在儒家、佛家，都具深刻的文化意義；同時也是臺灣常見的花種。在儒家，宋代理學大家周敦頤的〈愛蓮說〉，歌讚她的「出淤泥而不染」，象徵君子的潔身自愛。在佛家，蓮花則是西方極樂世界的象徵，也是佛祖清淨與莊嚴的化身。

劉耕谷說：



劉耕谷 金蓮 1996 膠彩
180×206cm

「處於不沾，看取清淨」，用八個字來讚美「荷」的昇華價值，畫中象徵著「蓮」從悲苦平淡樸質中破塵之後尋得淨土，它在大自然中吮吸靈氣，獲取心靈的解放。有時寫到「真荷」時，我欣賞它的骨氣，它是攀升向上精神信仰的領域和生命價值的總結，因為它有能力重新再造自己的生機。我把沉默自得、轉瞬即逝的荷影，凝成千秋永在的圖騰來歌頌。

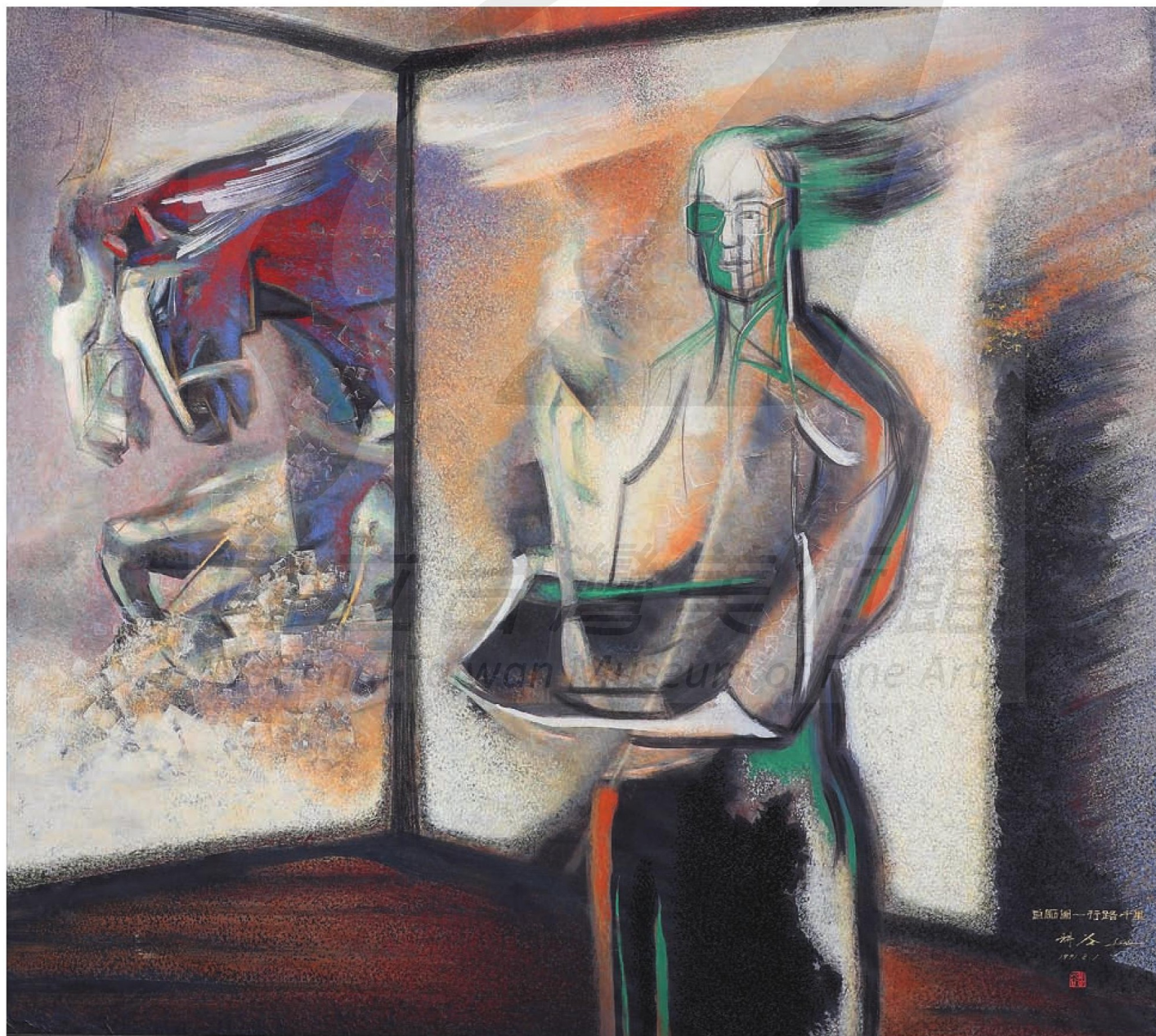
由於蓮花也是臺灣常見的花種，劉耕谷也有好幾件作品將牛與蓮並置，充滿一種宗教、神聖的氛圍；道在蓮花、道也在耕牛。劉耕谷的蓮、荷系列，已經由外在的光，轉為內在之光。

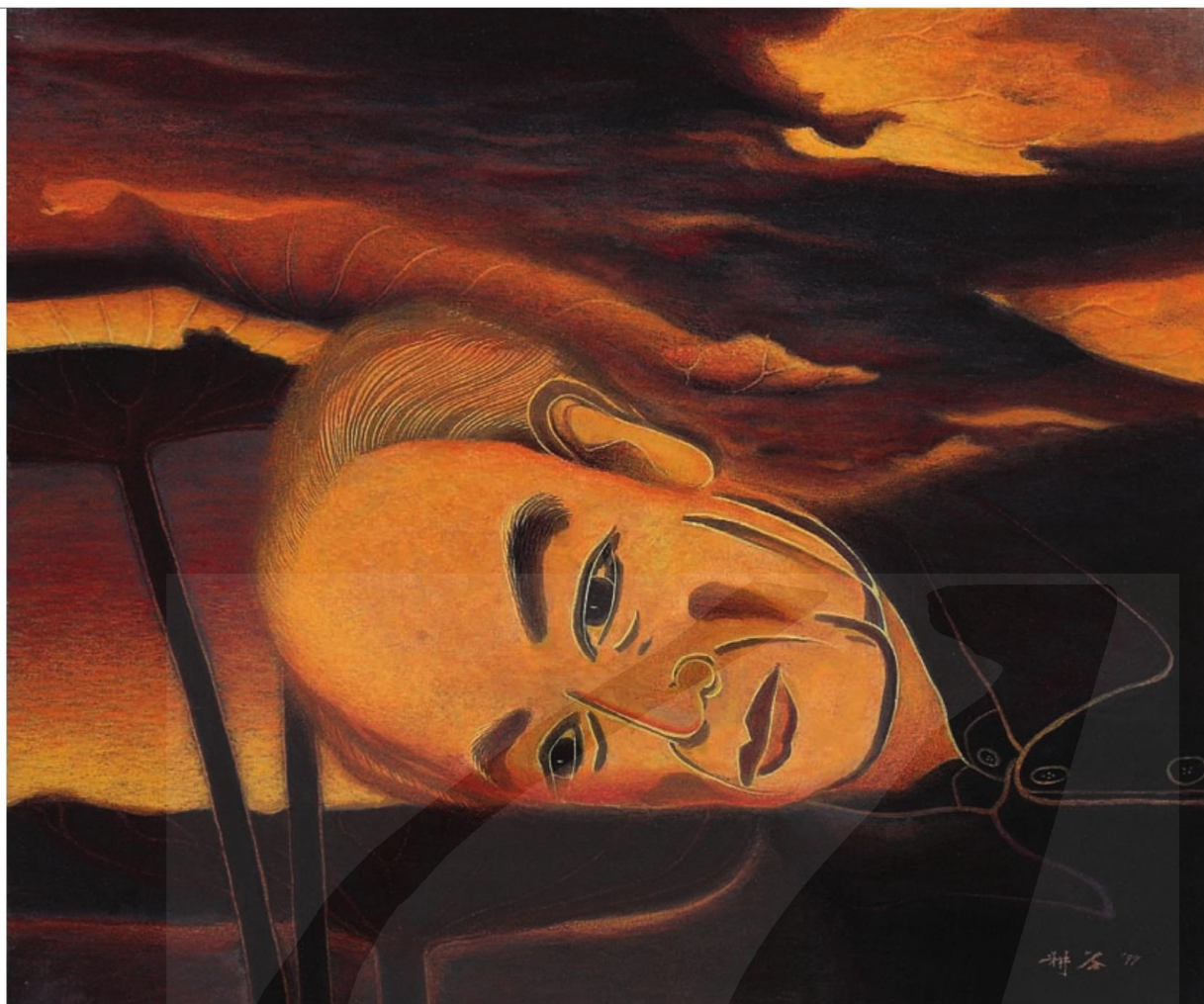
畫像系列

1990年代的創作，還有另一值得留意的系列，那就是以畫家本人和夫人為主角的畫像系列。

早在1990年，就有〈問黃山〉(P.107)之作，那位立於黃山群峰之前的，就是畫家本人。他以黃山自喻，粗看只是一般的群峰併立，深入才知其美、奇、壯、麗。而1992年的〈自勵圖〉，則是以奔馬的精神，自我要求、自我激勵，一刻不敢鬆懈。畫家身體前、帶著抽象意味的造形，應

劉耕谷 自勵圖 1991
膠彩 173×193cm





劉耕谷 淡泊
1997 膠彩
60.5×73cm



劉耕谷
內人的畫像
1997 膠彩
130×162cm



劉耕谷 學竹圖 1997 膠彩 73×60.5cm

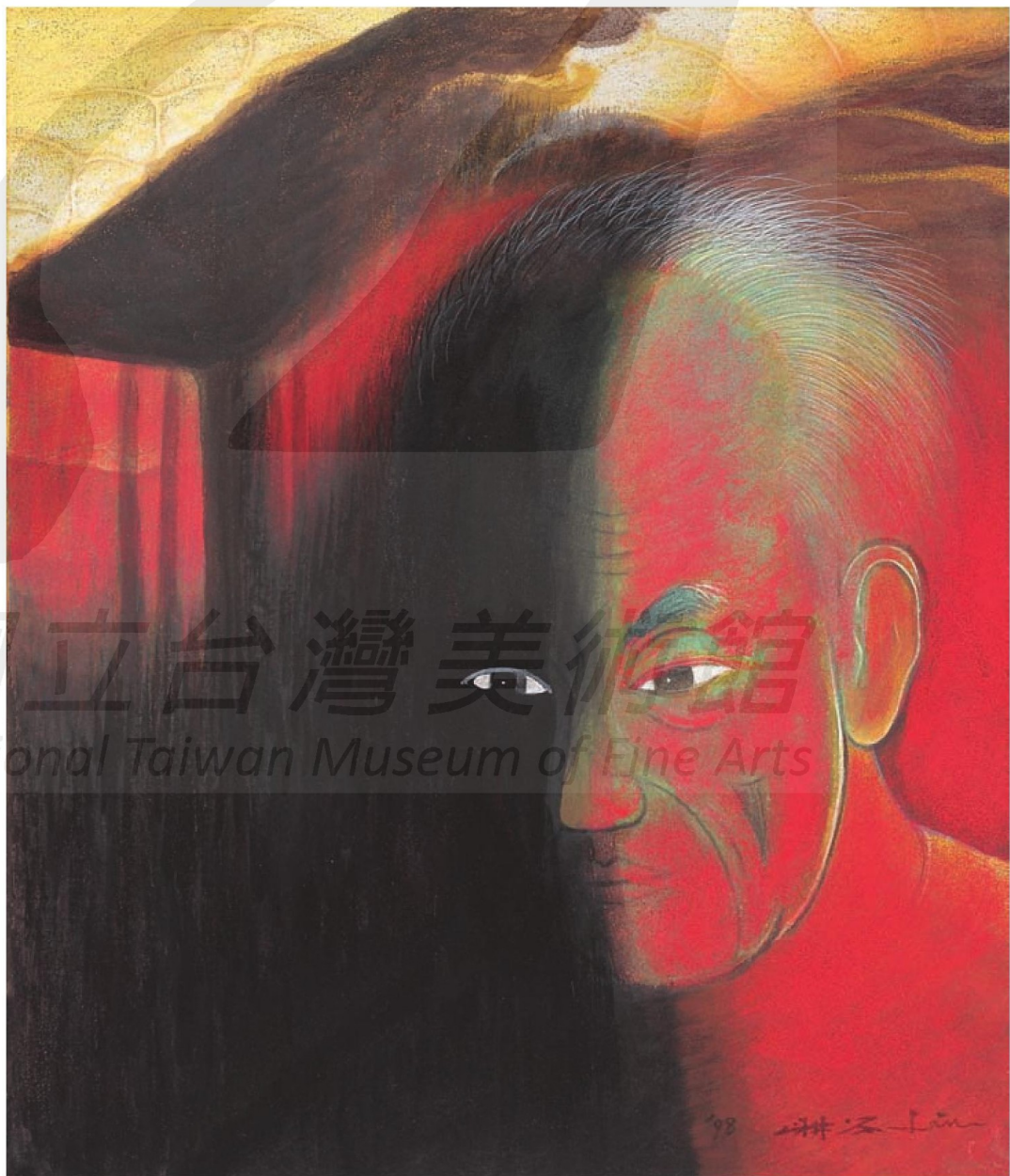
〔右頁圖〕 劉耕谷 賞荷 1998 膠彩 91×73cm

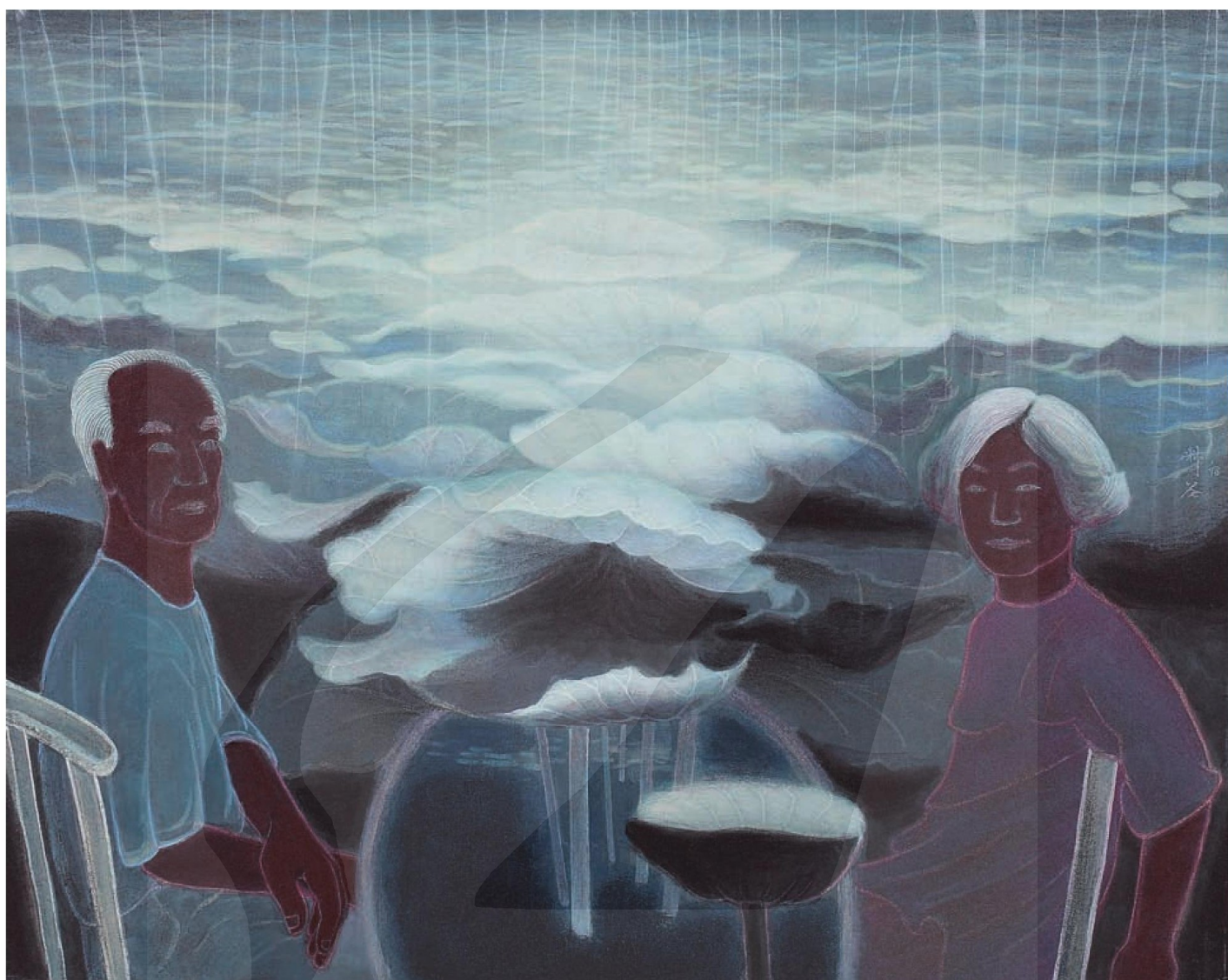


國立台灣美術館
National Taiwan Museum of Fine Arts

是筆與紙的象徵。1997年的〈淡泊〉(P.133上圖)，讓自己側臥到荷之中，出淤泥而不染、淡泊以明志。同年(1997)的〈學竹圖〉(P.134)，又以竹子的氣節自勵，同時，也希望自己的生命如不斷冒生的新筍。也是1997年的〈內人的畫像〉(P.133下圖)，是以摯愛的夫人為模特兒，身著黑色夾克，手持銀杯，閑坐在大片金色的荷田之前，這是對這位終生扶持自我藝術創作的夫人最高的禮讚。1998年的〈觀荷圖〉則是將自己化為紅、黑的對比，面對荷花的生滅，似乎也是對自我生死的某種關照與省視。也是1998年的〈賞荷〉(P.135)，一坐一立的兩人，似乎暗喻著藝術與生命的傳承，

劉耕谷 觀荷圖 1998
膠彩 53×49.5cm





劉耕谷 五月雨（荷）
1998 膠彩 73×91cm

一代接續一代。而同年（1998）的〈五月雨（荷）〉，則是夫妻二人的合影。耀中說：

這是我非常熟悉的場景，在父親的畫室有一張圓桌，每當父親在作畫，母親總會在圓桌泡茶等父親工作累了跟她一起喝茶。

5月下午的雨，伴隨著雨聲，一個非常閒逸的下午，父親與母親討論著畫作。

父親將場景融入5月的荷花，採用照片「負片」的手法，藉由不同的方式來呈現荷花不同風貌之美，雨中的荷花，更顯清涼。父母親兩人的性格特質非常接近，樸而不華、實而不假。從這閒逸的畫作可見父母感情的深厚與真摯。