禪與石濤之筆墨表現析論

吳恭瑞
國立臺灣藝術大學書畫藝術學系兼任副教授

摘要

石濤（1642-1707）所著的《畫語錄》語意深奧，內容涵蓋博大，立論引用儒、道、釋之哲理，呈現開放性、多義性、多層次的解讀空間，往往同一則畫論，會因為讀者個人創作經驗、生活閱歷的不同，在解讀上呈現相當多元的觀點。對於近現代華人從事書畫藝術創作，更是具有十分深遠的影響。本文除了關注禪學對石濤的書畫創作與理論體系的影響之外，更藉由石濤對於「一畫」的相關論述與山水作品裡皴法的筆墨表現，進行更深入的印證。

關鍵詞：禪宗、文人畫、頓悟、一畫

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies
國立臺灣大學 佛教文獻圖書館

Analysis on Zen and Shi Tao's Ink Expressions

Wu Kung-Jui
Part-time Assistant Professor, Department of Calligraphy and Painting Arts, National Taiwan University of Arts

Abstract

Utterances for Paintings by Shi Tao (1642-1707) is a profound work that encompasses a vast range of topics. It references Confucius, Taoist, and Buddhist philosophies and leaves room for open, polysemic, multi-layered interpretations. Oftentimes, a painting could be interpreted in many different ways based on the viewer's personal experiences with art and in life. Shi Tao's work continues to have profound influence on Chinese calligraphers and painters in the modern period. In addition to examining the influence that the teachings of Zen had on Shi Tao's art and theoretical system, this paper proposes further studies on Shi Tao's interpretation on the principles of "one-stroke" and the wrinkling techniques applied in his landscape ink paintings.

Keywords: Zen, literati painting, enlightenment, one-stroke

NTU Digital Library & Museum of Buddhist Studies

一、前言

禪，在梵語中是 Dhyāna，正是沉思，中國古代譯為「思維修」，它的內涵是將散亂的心念集中，進行冥想，它與「瑜珈」（yoga）是有聯繫的，它是廣義瑜珈實踐的方式之一。在禪定狀態中，它要求人們切斷感覺器官對外界的聯繫，排除一切外在的干擾，中止大腦中的其它意念，排除一切內在情欲的干擾，使意識集中一點，進入一種單純、空明的狀態。[1]彭修銀認為：「審美中的『頓悟』與禪宗的『頓悟』是相通的，都是以主體的體驗為主。」[2]

禪宗的超越性特質乃是結合了莊子「乘物以遊心」的主張，它跨越了一般社會功利的思維，透過外在環境裡形形色色之景物的引導，近乎審美的過程使個人的精神達到更為自由的境界，從而獲得身心的滿足和自在。

禪宗關於個體的「心」對外物的決定作用的強調，它對通過個體的直覺、頓悟而達到一種絕對自由的人生境界的追求，在唯心主義的神秘形態下，包含著同審美和藝術創造極為類似的心理特徵的深刻理解，「……大致從中晚唐開始，中國美學的發展明顯地呈現出儒、道、禪三家合流的趨勢，禪宗的影響不斷地在加強著，滲入到儒道兩家的思想中去。其原因，一方面是由於禪宗思想包含著比儒、道兩家都更為深刻的對審美特徵的理解，另一方面是由於禪宗思想極大地強調了主觀心靈的能動性，適應了我國後期封建社會中個體與社會的分裂不斷加深這樣一種客觀的社會歷史狀況和社會心理。」[3]

黃河濤表示：「禪宗認為要真正到達頓見本性，把握本體，依靠語言、概念是不可能的，只有憑個體的親身感受、領悟，體驗才有可能。因而禪宗一反傳統佛教向外的崇拜，把人引向內心的追求。這一根本性的改變，很適合中晚唐至兩宋時期，封建士大夫階層的心理。……建功立業的精神已被及時行樂的心理所代替；恢宏自豪、開朗奔放的性格已被憂心忡忡、前途渺茫的憂鬱所困擾；尋求精神寄托，表現自我情感已成為士大

---

[1] 葛兆光編，《禪宗與中國文化》（臺北：東華書局，1989），頁 150。皮朝綱指出：「禪宗教義乃是中國玄學與佛教禪學相結合的產物，是南北朝時期玄學與佛學兩大潮流碰撞交匯時代中國士大夫高漲的理論思維興趣的產物。印度禪學給了它肉身與外形，中國玄學給了它骨架與血液。魏晉時期由王弼、何晏等人首創的玄學，用道家思想去闡釋儒家經典，從而溝通了儒、道，被稱為「新道家」。實質上，玄學無非是在新的歷史條件下改頭換面的老莊學說而已。從思想脈絡看，老莊，尤其是莊子，才是禪宗承祧的遠祖。這個思想線索主要表現在對人的生命本性和精神自由的尋求。」皮朝綱，《禪宗的美學》（臺北：麗文文化事業，1995），頁 37。

[2] 彭修銀編，《墨戲與逍遙》（臺北：文津出版社，1995），頁 81。

[3] 李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史一》（臺北：里仁書局，1986），頁 42。

夫階層的普遍追求。禪宗的出現，迎合了這一時期士大夫的心理，以至弄到士大夫幾乎『人人談禪』的地步。」[4]

從佛教傳入中國而能快速地為大眾所接受，顯見其思想理念為當時之思想家所缺乏，它所探究的精神領域，緩解了在當時原有的思想體系已無法撫慰人們所遭遇思想上的新困境，補充了原有眾多思想內涵中所急需的另一種新觀念、新價值體系。

藉此我們大致可以理解中國古代文人在封建制度下，於儒、道、釋等諸多學理中，尋求更契合於個人內心需要的思想理念。而文人士大夫就在諸多學派裡來回擺盪篩選適合個人所需的思想和學理，以求得個人身心的平衡。所以中國歷代藝術家的創作思維裡，絕大多數每位藝術家都蘊含著不同比例的儒、道、釋與其它各家的綜合體，這種綜合體的現象，才能更真切地符合當下環境變化中的處世所需，以因應個人社會位階的變更下對於自己心靈的安頓。此種生活態度的改變必然影響創作者在藝術風格上的變化。明末清初之際的石濤所提出「筆墨當隨時代」即是最典型的代表之一。創作者的創作思維是隨環境之變動而不斷地在進行思緒重整，以符合當下內心所需，所以當前我們面對水墨畫的未來發展，創作者必須更注意當代的思想氛圍和自身所處的環境。

彭修銀認為：「從宋代開始就重情感、重個性，強調個人意趣之自由抒發；元代追求『心手相忘，縱意所如』，即以個人意趣為主的自由境界。這種重主觀抒情、張揚個性的審美傾向到了明代發展到了極致，出現了唯情、唯個性是尊，以內容壓倒形式、以情感壓倒理智的審美信息。」[5]黃河濤就指出：

> 李贄（1527-1602）的「童心」說，是陸王「心性」說發展的極端，反映明代中葉以後，資本主義生產關係萌芽給社會思想文化帶來的新因素。反映了元明以來，程朱理學「窮天理，滅人欲」對人性壓抑的反動。因而，人們從禪宗、心學那裡不再是接受束縛個性的「天理」，而是接受了它所強調的「本心」以及尊重個性的理論，接受了禪宗「呵佛罵祖」、否定外在經典桎梏的風氣。[6]

---

[4] 黃河濤編，《禪與中國藝術精神的嬗變》（臺北：正中書局，1997），頁 24。

[5] 彭修銀編，《墨戲與逍遙》，頁 123。

[6] 黃河濤編，《禪與中國藝術精神的嬗變》，頁 60。彭修銀表示：「陽明心學與禪宗聯手作為反對程朱理學一股合力，不僅從根本上衝垮了『理』的堤防，而且『情欲』的旗幟也冉冉升起。……王守仁『心身相依』，為實現個體感性自由提供了可能，這種可能，在李贄的『心學異端』那裡卻變成了現實，並形成了一股批判理學的大潮。……總之，李贄『心學異端』的出現，從根本上改變了士大夫過去內向、封閉的心理習慣，而形成了一個開放放縱的心態，以致開始大膽地追求塵世間的幸福、歡樂和情欲。禪學與『異端心學』一樣、強調人的『本心』、『真心』、『童心』，即從『我心即佛』引伸出縱欲主義的

葛兆光表示：「明中葉禪悅之風與心學，不是使士大夫心理趨向更封閉，而是相反，它打開了心靈與情感的閘門，激揚出一股追求個性解放的叛逆思潮。禪宗影響最深的那一批士大夫，似乎從內心禁錮的世界中釋放出來了一樣，又歸復到了外部世界，大膽地追求著塵世的幸福、塵世的樂趣、塵世的情欲，掀起了一股異端思潮。」[7]這種思潮的改變是源於經濟、社會結構性變化使然。由財富重新分配下所產生的新社會階層，就會在原有的社會結構裡形成一股新的價值觀，也就會凝聚出新的審美角度，於是逐漸形成一批新的藝術贊助者。

新的社會族群造成新舊思潮彼此的震盪，對於社會民眾（尤其是士大夫）之間產生了連鎖效應，促使原有舊思維產生微妙的質變，這種現象正可以理解明中葉以後許多書畫家作品風格朝向多元而鮮明的個人形式表現。這種藝術現象再次驗證了，藝術形式的改變許多是來自藝術贊助者與藝術創作者之間的供需關係。創作者的觀念改變，就會調整「心眼」的角度，進而改變「肉眼」的觀察，創作者試圖展現新風格就得落實於新的筆墨技法與視覺造型表現。

二、禪與文人畫

禪宗能廣泛地為中國古代文人所接受，除了大部分的思想符合文人原有的價值體系之外，更重要的是禪宗著重個人對生命本質的省悟。皮朝綱說：「禪、藝觀念自身本來就有其相似、相通的一面，這才是二者實現溝通的依據。對此，可從三個方面加以說明。第一、禪與藝術本體的性質可以相通……這種本體可以體驗冥契而不可以思維求，不可以知性解，不可以語言取。……第二、禪與藝術進入本體的過程可以相通。……參禪者對語言文字既憑借又超越的過程，與藝術創作、藝術鑒賞中的情況是完全一致的。第三、禪與藝術在體驗本體的感受上可以相通。……賞詩絕不是一種簡單接受，而是一種情感印證，是對原本就潛在於自己心中的固有性情的一種喚起與重鑄……。」[8]

從上所述可知禪與藝術創作在「本體的性質」、「進入本體的過程」、「體驗本體的感受上」三個面向均有相當的交集，經由對於禪的理解過程中，文人更深刻地領悟了藝術

人生哲學。……禪宗與陽明心學對『本心』的反覆強調，從根本上來講，是為滿足人的情欲打開了方便之門，從而也為中國具有近代性質的浪漫主義藝術的發展，客觀上起到了導航作用。」彭修銀，《墨戲與逍遙》，頁 118-119。

[7] 葛兆光編，《禪宗與中國文化》，頁 73。

[8] 皮朝綱編，《禪宗的美學》，頁 96-99。

創作過程裡，創作者在審美活動本身所扮演的關鍵性角色，禪宗使文人更伸展了書畫藝術深邃而多元的精神活動。黃河濤表示：

> 如果說宗炳的「山水以形媚道」的「道」，王微的「山水有靈」的「靈」，還是一種外在於心的帶有神秘色彩的客體，那麼與王維同時的畫家張璪的「外師造化，中得心源」的思想，則把外在於心的「道」，內化為眾生之「心」的本身。前者所反映的是當時普被南方的慧遠佛學思想，後者反映的則是風靡晚唐的以「心」為宗的慧能禪宗思想。這表明，以山水為特徵的魏晉玄佛藝術精神，向以內心為特徵的禪宗藝術精神的轉變已經完成。……「外師造化，中得心源」，反映了魏晉南北朝時期含有玄佛思想的「道」、「法」，已經從蘊含於外在山水的自然造化，走向了具有現實人格的內心。在這裡，「道」或「法」已不再流布於山水造化之中，已經從山水自然造化的顯形轉變為「心」的本身。……這顯然是慧能禪宗對畫家藝術觀的影響。因為「心源」一詞，本身就來源於禪家。……「中得心源」……它是一種內心的直觀感受，是在時間與空間上一種對於瞬間即永恆的心理體驗。張璪這裡追求的不是什麼理想人格，而只是某種人生徹悟的心境，某種心靈瞬間永恆的體驗，……這種產物其實質正是尋求內心解脫的一種方式。[9]

從《五燈會元》卷第二中就有：「夫百千法門，同歸方寸；河沙妙德，總在心源」。[10]宋代以後，藝術家和文藝理論家，才自覺的將「頓悟」運用於藝術思維，「頓悟」才從一般的概念，上升為美學的核心範疇。[11]宋代才是禪宗的真正繁榮期。

黃河濤表示：

> 北宋中期以後，當以墨戲為主旨的文人畫成為一種普遍社會思潮時，……以倡導「即心是佛」的禪宗，從理論根基上向宗教釋道人物畫提出挑戰。隨著畫家的主體心靈從「奴隸」的枷鎖下掙扎出來，昔日的佛祖、菩薩、羅漢，也從昏暗的寺廟道觀的牆壁上走下來，走上僧人戲文弄墨的案牘。……一向以供奉、禮拜為主的宗教釋道

---

[9] 黃河濤編，《禪與中國藝術精神的嬗變》，頁 236-239。

[10] （宋）普濟著、蘇淵雷點校，《五燈會元(全三冊)》（北京：中華書局，1984），頁 60。

[11] 彭修銀編，《墨戲與逍遙》，頁 81。葛兆光：「整個國家形成了一個封閉的結構，統治者滿足於殘缺一塊了的天下而紙醉金迷；整個士大夫階層形成了一個封閉的結構，特殊的背景割斷了他們與邊塞、與軍事、與生活、與人民的聯繫；每一個士大夫內心也成了一個封閉性結構，他們常常在內心裡調節感情的平衡，尋找美的享受和悲哀的解脫，在內心世界裡蘊藏一切喜怒哀樂，細細地琢磨著有關宇宙與社會的哲理。因此，宋人比唐人要細膩、敏感、脆弱得多。……宋代繪畫，那精緻含蓄、富有寂靜、安寧的空靈韻味，長於悠遠含蓄的意境表現，不都是宋人這種細膩內向，注重內心世界直觀體驗的心理性格的外化？」葛兆光編，《禪宗與中國文化》，頁 54。

人物畫，隨著畫家主觀心靈的滲入，神秘性被打破，轉變為以玩賞墨戲為主旨的文人釋道人物畫。這是中國宗教繪畫史上的一大改革。[12]（圖 1）

皮朝綱則提出：「兩宋時期『通禪於詩』，是中國美學思想發展史上的一件大事，是中國美學傳統完形的一個重大步驟。不過，『通禪於詩』尚不認為詩、禪一致，而是視為兩個不同實體之間彼此溝通。直到明、清時期，禪與藝術在觀念上才實現融合，美學理論上才出現『詩書畫禪一體化』的新格局。」[13]從此處更清楚地觀察到中國藝術的發展，因為佛教的加入，促使文人書畫藝術表現的內涵境界的提升和形式更為多元。當我們回顧文人畫的發展過程，就會發現徐渭（1521-1593）是明中葉以來最能代表浪漫思潮的文人畫家之一。從他激情作畫的筆墨表現，藉由強烈的書畫形式抒發胸中之塊壘，以凸顯其個人的真情至性，給後人留下最鮮活並充滿生命力的作品。（圖 2）

圖1 傳五代 石恪，〈二祖调心圖〉 局部纸本 水墨 35.5×129cm 東京國立博物館藏。

圖2 明 徐渭，〈四時花卉圖〉卷 局部纸本水墨 29.9×1081.7cm 故宮博物院藏。

張育英表示：「意境和禪境，在本質上具有一致性。意境對文人畫的影響，就是禪對文人畫的影響。」[14]這種影響是多方面的，主要表現下幾個方面：

（一）抒寫主觀心靈

對心靈作用的強調，使藝術家們敢於輕視權威、法則，敢於提出自己的創作主張。而藝術的成就，往往在具有反叛精神的藝術家筆下誕生。石濤就是一個明確提出抒寫個人心靈的畫家。

唐代的畫家張璪的山水畫，得王維真傳。他主張的「外師造化，中得心源。」與禪

[12] 黃河濤編，《禪與中國藝術精神的嬗變》，頁 373-374。
[13] 皮朝綱編，《禪宗的美學》，頁 101。
[14] 張育英編，《禪與藝術》（浙江：浙江人民出版社，1992），頁 109。

宗的心性論（即自性論）有內在聯繫。

（二）「物我同化」的創作追求

創作中的這種心理能力，既不屬於邏輯思維，也不屬於形象思維，它來自藝術家的心靈深處，也就是鈴木大拙所說的潛意識。禪宗則把這種心象，叫作「物我同化」或「心物合一」。

（三）含蓄朦朧的審美理想

> 禪宗自悟佛性，採取「於相而離相」、「於念而離念」、「不在聲色又不離聲色」的修行方法。這種參禪不離生活現實，又不執著於生活現實的修行方式，形成既不近執著又不落無明的「不離不即」的思維形式。禪境之妙，就在這似著境又離境的不離不即之中。禪境是含蓄的、朦朧的、不可言喻的。[15]

當藝術家正視個人內心的感受，就在真情至性的引導下，往往會對於不合時宜的觀點提出修正。而「物我同化」乃源自創作者情感飽滿下的向外投射，是精神與造型相互「神遇」的時刻。至於朦朧的審美情境，經常是來自創作者反覆推敲、斟酌的創作過程所呈現的形式，正當人在多重思維辯證下，情感與意志舉棋不定，這是一種對於人類精神領域的探索，心路歷程雖然艱辛，然而過程往往能安頓創作者的心靈。此探索活動不是一般現實價值所進行的思維活動，藝術家在精神上經常進入忘我的創作狀態，它超越社會的一般價值，近似莊子所謂的「坐忘」狀態，是意識與潛意識領域之間的多維辯證，也不屬於一般語言文字的審美活動過程。藝術家在創作過程之中尋找一種視覺感受的平衡，是藝術家整體人生價值的具體呈現，是自我心靈安頓的一連串追問過程。

禪畫與文人畫在審美與創作活動的本質上是相互交融的，但是在某些方面仍然是有所不同，如（表一）。另一方面，禪家與道家之間亦有所差異，黃河濤認為：「老莊所追求的是作『逍遙遊』的某種理想人格，是居於仙山福地的不食人間煙火的『至人』、『神人』。而禪宗則強調內心的體驗。」又說：「從性格心理特徵說，禪家狂放的氣質與道家豪放的氣質不同。……道家的氣質，在豪放中不失文雅，禪家的氣質，在狂放中不避粗俗；道家在瀟灑中更有神風道骨，禪家在落拓中更顯放蕩不羈；道家常露出一種人生感嘆，追求自由完美的人格，禪家常表現了一種生活的無憂無喜，一切任其自然。」[16]如（表二），從宋代梁楷（生卒年不詳）與明代董其昌（1555-1636）作品中的筆墨特質即

---

[15] 張育英編，《禪與藝術》，頁 109-116。

[16] 黃河濤編，《禪與中國藝術精神的嬗變》，頁 341、356。

可獲得參照。（圖 3、圖 4）

表一 禪畫與文人畫之差異

	禪畫	文人畫
相同	• 常是啟示性而非直接的說教。 • 常是簡單的水墨畫。	
相異	• 題材變化多，總帶有宗教意涵。	• 以筆墨為主導。
	• 敷陳一種與格法相應的完整的圖畫世界。	• 直覺性的。
	• 精巧快速的運動，傳達出直接而劇烈的宗教感情，常常表現出宗教式的狂喜。其扭曲的人像、劇烈的筆墨、戲劇性的中心主體。	• 強調優雅、柔順性格。
	• 圖解佛教世界的宇宙秩序。	• 表達畫家心中一個抽象的「三昧」世界。

2016.04.10 吳恭瑞整理製表[17]

表二 禪家與道家之差異

	道家	禪家
人格	• 居於仙山福地的不食人間煙火的「至人」、「神人」。	• 強調內心的體驗。
性格	• 在豪放中不失文雅。 • 瀟灑中更有神風道骨。 • 常露出一種人生感嘆，追求自由完美的人格。	• 狂放中不避粗俗。 • 落拓中更顯放蕩不羈。 • 常表現了一種生活的無憂無喜，一切任其自然。

2016.04.16 吳恭瑞整理製表

[17] 高木森編，《中國繪畫思想史》（臺北：三民書局，2001），頁 208-209。

圖3 宋 梁楷，〈潑墨仙人〉冊頁 紙本 48.7×27.7cm 臺北故宮博物院藏。

圖4 明 董其昌，〈書畫〉冊頁 21.1×13.5cm 上海博物館藏。

筆者認為如果以現代藝術創作的角度來審視道家與禪宗的遊世取向，似乎禪宗的自我意識「歸零」的更徹底，它觸及更深層的潛意識，具備多元人性的探索特質。

由以上之論述可以得知，歷代文人隨著禪宗的興盛，進一步觸發了中國文人某種自由意識的覺醒，連帶地開拓了水墨畫的新境界，使文人逐漸脫離承命創作的枷鎖，進而追求個人精神和創作的自由。這種思想上的大跨越直接推動了文人畫的快速發展，促使文人畫成為中國文人標舉自我思想境界的形式語言，並且使山水畫成為中國繪畫裡最具指標性的畫科。然而文人對生活的觀察與創作的題材大多傾向以山水來寄託個人的思想、感情，相對地較少反映社會的其它面向，對於庶民生活或是社會重大的變遷甚少著墨，文人畫往往趨於避世，大多走向個人心性的安頓。以至於中國文人創作呈現某種侷限性，這種現象是封建社會結構下所造成的。

三、頓悟與靈感

禪的頓悟，就是潛意識轉化為意識的表現。從潛意識中獲得般若智慧，以識禪理真諦。藝術思維中靈感現象，本質上同禪的頓悟思維相同，也來自人的潛意識，是潛意識轉化為意識的表現。……頓悟與靈感屬於同一精神現象，必然存在著相同的表現特徵。

最突出的特徵，一是突發性，二是觸發性。[18]朱光潛於《文藝心理學》中表示：

> 靈感有兩個重要的特徵。第一、它是突如其來的。我們在表面尋不出預備的痕跡，它往往出於作者自己的意料之外。根據靈感的作品大半都成得極快。第二、它是不由自主的。希望它來時它偏不來，沒有期待它來時，它卻驀然出現。……依近代心理學家說，靈感大半是由於在潛意識中所醞釀成的東西猛然湧現意識。……靈感也要有預備，……費過一番心血之後，就可以把它丟開不去再想，姑且去玩幾天或是改做旁的事，讓所想的東西在潛意識中去醞釀，到了成熟時期，它自會突然湧現。」[19]

鈴木大拙（1870-1966）認為：「從本質上看，禪是見性的方法，並指出我們掙脫桎梏走向自由的道路。……因此，我們可以說，『禪』釋放出那適當而自然地藏在每個人內心的一切活力，在普通情形下，這些活力是被阻擋和歪曲，因而找不到適當活動機會的。……因此，禪的目的是避免我們發狂或受傷。這就是我所謂的自由，使我們內心固有的一切創造和善良本能自然地展開。」[20]佛洛姆（Erich Fromm, 1990-1980）說：「禪是看入自己生命本性的藝術；它是從枷鎖到自由的一種方式；它解放我們自然的精力；它防止我們瘋狂或殘廢；並且它使得我們得以為快樂與愛表現我們的能力。……開悟不是心智的變態；它不是一種神智恍惚狀態。它不是可以見之於某些宗教現象中的自我迷戀心智狀態。」[21]徐復觀曾言：

> 在人的具體生命的心、性中，發掘出道德的根源、人生價值的根源；不假藉神話、迷信的力量，使每一個人，能在自己一念自覺之間，即可於現實世界中生穩根、站穩腳；並憑人類自覺之力，可以解決人類自身的矛盾，及由此矛盾所產生的危機。[22]

筆者也認為這就是「禪」最重要的人文價值，以這樣的思維獨立於天地之間，是人類一

---

[18] 所謂突發性，是指偶然得之的特徵。頓悟、靈感不受主觀意志所左右。……所謂觸發性，是指人們在思索某一問題而百思不得其解時，受到另一事物的刺激或觸發，促成某種思想的飛躍。這種現象，在禪的頓悟和創作靈感中，屢見不鮮。張育英，《禪與藝術》，頁 54、56。「般若」：即通達真理的最高智慧。陳義孝編，《佛學常見詞彙》（臺北：文津出版社，1990），頁 228。

[19] 朱光潛編，《文藝心理學》（臺北：漢京文化事業，1987），頁 252-255。「靈感」：當人在實踐基礎上進行由淺入深、由此及彼、由表及裡的醞釀思考時，由於有關事物的啟發，茅塞頓開，引起認識上的質的飛躍，使所探索的主要環節突然得到明確的解決。……靈感是敏銳的感受和深入的思考相結合，形象思維與邏輯思維交互作用的產物，不是停留於感性認識階段的感覺印象。靈感的表現形式與藝術家的主觀因素緊密聯繫，常常有不可重複性。顧俊編，《美學辭典》（臺北：木鐸出版社，1987），頁 489-490。

[20] （日）鈴木大拙等著、劉大悲譯，《禪與藝術》（臺北：天華出版事業，1994），頁 39。

[21] （日）鈴木大拙、佛洛姆著、孟祥森譯，《禪與心理分析》（臺北：志文出版社，1994），頁 176。

[22] 徐復觀編，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1984），頁 1。

種真正的自由，避免了宗教的迷狂、也能彌補各種規範、法律、制度的不足，是人類依靠本身的力量所實踐的覺悟行動，更是深刻地觸發了中國美學精神和藝術表現的另一波新視野，至今禪對於東西方藝術的影響正方興未艾，它展現了人之為「人」最本質、最可貴之處。

鈴木大拙曾言：「沒有悟就沒有禪，悟確是禪學的根本。禪如果沒有悟，就像太陽沒有光和熱一樣。禪可以失去它所有的文獻，所有的寺廟以及所有的行頭；但是，只要其中有悟，就會永遠存在。……悟可以解釋為對事物本性的一種直覺的察照，與分析或邏輯的了解完全相反。……悟了以後，我們是用一種意料不到的感覺角度去看整個環境的。不論這世界是一個什麼樣的世界，但對於那些達到悟的人們來說，這世界便不再是往常那個世界；盡管它還是一個有著流水熱火的世界，但決不再是同一個世界。」、「開悟是生命本身的再造，……它對一個人道德和精神生命的影響便是革命性的，這些影響很能提高、淨化和要求人的道德、精神生命。」、「悟是『心花開放』、『茅塞頓開』或『心思活動的開朗』」。[23]

當人們具備這種心境，就有如啟動個人不斷自我「更新」的開關，自然而然，個人所看待事物的角度會不斷提升廣度和深度，個人生命的體悟也隨之豐富而明澈，每次創作的作品就會不同於自己以往的表現，因為每一次創作過程就包含著新的生命體驗。

舒士俊表示：「漸修的過程，是以不斷有意識的苦心懸念去啟動、積累下意識，而只有這種有意識的修練越堅持、越專心、越刻苦，對潛意識的啟動、積累也就越加強。而當潛意識的積累達到了一定的能量，量變產生了質變，潛意識就會猛然湧現於意識，這就是所謂頓悟的靈感。」[24]如何將日常生活中的大小靈感蓄積成創造力？明末清初學者陸桴亭（1611-1672）有精彩的描述，他說：

> 人性皆有悟，必工夫不斷，悟頭始出，如石中皆有火，必敲擊不已，火光始現。然得火不難，得火之後，須承之以艾，繼之以油，然後火可不滅，故悟亦必繼之以躬行力學。[25]

這段文字所描述的狀態，與藝術家進行創作過程中的資料收集，到靈感的醞釀再推展至作品的完成極為相似，創作者在靈感湧現於剎那間，必須趕緊捕捉與紀錄並且把那份內

---

[23]（日）鈴木大拙、劉大悲譯，《禪與生活》（上海：上海三聯書店，2013），頁 68-70。

[24] 舒士俊，〈畫禪與詩禪——論董其昌與傳統文學觀念的關係〉，《朵雲第 24 集》（上海：上海書畫出版社，1990），頁 94。

[25] 陳望衡編，《中國古典美學 21 講》（長沙：湖南教育出版社，2007），頁 130-131。

心的感動儲存起來，在當下或是往後進行藝術創作的進行中，適時配合感情、思想、技巧等各種能力。藝術創作活動最關鍵處即是頓悟、靈感的生發，作品方能對觀者傳遞出活潑的感染力，然而在創作過程中必然會遭遇各種創作瓶頸，這時候又得依靠感情、思想、學理的辯證，針對不同層面所需，再次醞釀新靈感方能跨越困難，如此反覆不斷直到作品完成，所以一件藝術作品的完成往往不是只靠一次頓悟就可以的。清代鄭板橋表示：

> 石濤和尚客吾揚州數十年，見其蘭幅，極多亦極妙。學一半，撇一半，未嘗全學；非不欲全，實不能全，亦不必全也。詩曰：十分學七要拋三，各有靈苗各自探；當面石濤還不學，何能萬里學雲南？[26]

「各有靈苗各自探」正點出每個人培養靈感的方法，會隨著個人體質、學養、個性、習慣、人生經驗等等的不同而有所差異，藝術創作的熱情持續與醞釀靈感的方法，是需要靠自己去尋覓並且持之以恆地實踐，顯然鄭燮的創作思維亦深受禪宗思維的影響。另一方面，創作者每次產生靈感的途徑與方法幾乎都不相同，創作者只能以虔誠而專注的態度時時傾聽自己的心聲。（圖 5）（圖 6）

圖 5 清 石濤，〈芳蘭圖〉局部 紙本 43×29.4cm 南京博物院藏。	圖 6 清 鄭燮，〈蘭竹圖〉 6 開之 2 冊頁 紙本 31×45cm 天津藝術博物館藏。

針對靈感的探索清代鄭板橋有段精彩的描述：

> 精神專一，奮苦數十年，神將相之，鬼將告之，人將啟之，物將發之。不奮苦而求

[26]（清）鄭燮，《板橋題畫》，黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》，第四集第二輯（北京：北京古籍出版社，1998），頁 132。

速效，只落得少日浮誇，老來窘隘而已。[27]

以當今的神經科學研究讓我們更清楚創造力是可以訓練的，莫山尼奇（Michael Merzenich）和狄強斯（Rob deCharms）兩人表示：

神經元的活動模式會隨專注模式的改變而改變，導致訊息接收範圍的改變或個別神經元的功能變化。

經驗加上專注導致神經系統結構與未來功能的改變。顯然……我們每一刻都在形塑瞬息萬變的心靈運作方式，選擇自己下一刻成為什麼樣的人，而這種選擇就以物理的形式刻印在物質之我上。[28]

神經元的連結改變，對於外界訊息接收自然有了不同的傳導路線，創作者的感通區域和能力自然會變更原有的感應層面，眼、耳、鼻、舌、身之間的彼此轉換也就自然而然地產生。只要創作者的精神專注並且長期的關心，待時機成熟之時，任何訊息流經身旁，都能觸發創作者長期審美活動所培養的敏銳感知力，平常所積累的小體悟，待時機成熟就可能引發頓悟，創作者的境界得以不斷提升。故筆者認為在某種層面上漸修與頓悟之間實為相互依存。

四、「觸事而真」與「一畫」

石濤的筆墨表現出酣暢淋漓、奇崛多變，正是源自於他「尊受」，傾聽內心的勇氣實踐得特別深入。清代張庚（1685-1760）讚曰：「筆意縱恣，脫盡窠臼。」[29]石濤能有如此表現與對禪理的領悟有著密切的關係。

皮朝綱曾言：「禪宗越來越遠離了印度禪學中繁瑣細密的邏輯推論、厭世出世的生活觀念和苦行瞑坐的禪定方式，一變而成為中國士大夫的人文主義的宗教，它是直觀地探索人的本性的倫理學、心理學，是應對機智、遊戲三昧、表現悟性的對話藝術，是清靜自然、行臥自由的生活方式與人生情趣的結合。……禪在作為宗教經驗的同時，又保持了一種對生活、生命、生意總之感性世界的肯定興趣，在我們看來，這才是禪的中國

[27]（清）鄭燮，《板橋題畫》，黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》，頁 142。

[28] 傑佛瑞・史瓦茲（Jeffrey M. Schwartz）&夏倫・貝格利（Sharon Begley）著、張美惠譯，《重塑大腦》（臺北：時報文化，2003），頁 295-296。

[29]（清）張庚、劉瑗撰、祁晨越點校，《國朝畫徵錄》（杭州：浙江人民美術出版社，2011），頁 167。

特色。」[30]

張育英則表示：「自性論中的一個重要觀點是『即心即佛』。……是把佛性從虛幻的西方極樂世界，拉向每個人的心中，從人的內心世界深處，探求對自身本質的認識，在對自性的感悟中，尋求『自我意識和自我感覺』。這種主張，實際上是以人的主體性，取代了神的虛幻性。……禪宗卻反對向佛教經典、佛教偶像、和利用參禪等方式求佛，主張通過對感性世界的觀察和體驗來認識自性。」[31]所以唐代慧海禪師：「是以解道者，行住坐臥，無非是道；悟法者，縱橫自在，無非是法。」[32]「行住坐臥」與「縱橫自在」都是在強調對日常生活當下的體悟。宋代慧南禪師描述得更為簡明扼要，他說：「道遠乎哉，觸事而真。聖遠乎哉，體之即神。」[33]一切道理的體悟，都必須立足於自己身體力行的親證過程。如人飲水，冷暖自知。顯然禪宗著重自悟，對於禪理要有個人的體悟。別人悟通禪理之方法，恐怕無法適用於個人的參悟。對於禪法的理解方式，每個人均有其自己的管道和方法，它會隨時代、環境、個人條件的差異而有所不同。當然，禪宗的參悟方法絕不是任意妄為的，它仍然需要立足於對禪理的了解。這樣子參悟的過程，十分近似當前大多數人對於藝術創作領域的認知。

清代石濤〈大滌子題畫詩跋〉：「丘壑自然之理，筆墨遇景逢緣。以意藏鋒轉折，收來解趣無邊。」、「筆墨當隨時代，猶詩文風氣所轉。……」、「真識相觸，如鏡寫影，初何容心？」[34]此三句詩跋的「筆墨遇景逢緣」、「筆墨當隨時代」、「真識相觸」分別從不同角度，印證了藝術創作當下物我之間的即興狀態與「觸事而真」之思維十分契合。

至此我們明確地了解禪宗具有十分濃厚的人本意識，也就更能理解石濤對於書畫創作為何能說出那麼充滿自信的論點：

> 我之為我，自有我在。古之鬚眉不能生在我之面目，古之肺腑不能安入我之腹腸。我自發我之肺腑，揭我之鬚眉。縱有時觸著某家，是某家就我也，非我故為某家也。天然授之也。我于古何師而不化之有？[35]

---

[30] 皮朝綱編，《禪宗的美學》，頁 34。

[31] 張育英編，《禪與藝術》，頁 3、6。

[32]（唐）慧海，《大珠慧海頓悟要門》，李淼編，《中國禪宗大全》，第一冊（高雄：麗文文化事業，1994），頁 187。

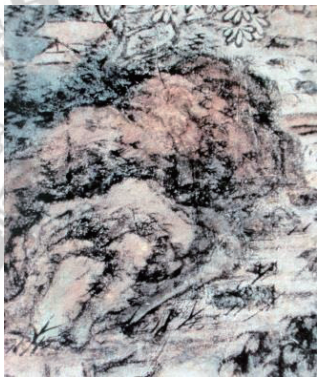
[33]（宋）慧南，《黃龍慧南禪師語錄》，李淼編，《中國禪宗大全》，第二冊（高雄：麗文文化事業，1994），頁 643。

[34]（清）石濤著、周遠斌點校纂注，《苦瓜和尚畫語錄》（濟南：山東畫報，2008），頁 82、84、87。

[35]（清）原濟，《苦瓜和尚畫語錄》，盧輔聖主編《中國書畫全書》，第八冊（上海：上海書畫出版社，2000），

彭修銀認為：「石濤的這種審美活法從根本上來說，就是源於禪宗心心相傳，直指本心的頓悟心法。所以說，禪宗的活法心傳使石濤建立了他的獨特的審美體驗論。石濤的『一畫』同『頓悟』是相一致的。」他又表示：「石濤重主觀抒情，他首創的『一畫』理論的基本精神是：『夫畫者，從於心者也。』主張繪畫創作一切要從屬於心『畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心。』由於重在『從心』『受心』，更加突出了主體的個性、更加突出了『自我』——『我之為我，自有我在。』」[36]所以石濤會有如此多元的繪畫風格，就是對於「從心」有了更深刻的體察。藝術創作者重視個人當下的體悟，這種直覺性審美活動，應是受禪宗的啟發所致。石濤表現於書畫藝術方面的創造特質，明顯呈現出靈動活潑、表現自我的生命氣質。這種極為靈活多元的自我展現，與他長期修禪之生活和當時盛行的狂禪風氣應有著密切的關係。禪宗的「我心即佛心」，是對於一切權威的否定和質疑，它把審美過程裡的自我意識推向極致。從現有的石濤畫冊裡稍加收集比對，就能從石濤的山石皴法之靈活變化得到印證。（表三）[37]

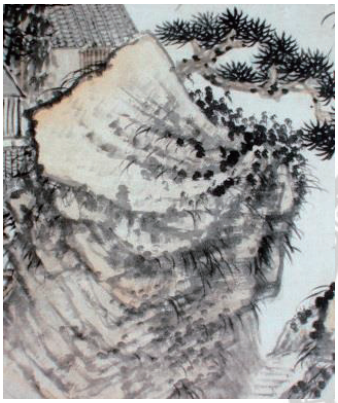
表三 石濤山水畫局部之山石皴法

		
〈山窗研讀圖〉局部　紙 200.7×69. 2cm　1681年 上海博物館藏。	〈搜盡奇峰打草稿圖卷〉局部 紙 43×28.7cm　1691年 故宮博物院藏。	〈書畫合璧〉14開之12 局部 紙 26×17.5cm　1693年 上海博物館藏。

頁 583。

[36] 彭修銀，《墨戲與逍遙》，頁 103、125。黃河濤認為：「道家與美及藝術的關係，是通過順其『道』的無為而達到人格的自由，從而溝通美與藝術的聯繫的。它並不強調自我的內心體驗，它強調的是『無為而無不為』。而石濤《畫語錄》中的『一畫』論，通篇強調了『一畫之法，乃自我立』，『夫畫者從于心者也』。這裡的『一畫』，已不是老子那個生一，生萬物的混沌未開時的『道』了，而是經過禪宗改造過的具有主觀自心的『本體』。」黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，頁 342。

[37] 圖片出處：劉建平，《石濤書畫全集・上下卷》（天津：天津人民美術出版社，2003）。

〈山水冊〉8開之1 局部 絹 26.2×37. 5cm 1695年 四川博物館藏。	〈清湘書畫稿〉局部 紙 25.7×421. 2cm 1696年 故宮博物院藏。	〈位拱北做山水〉局部 紙 87.4× 52.2cm 1699年 上海博物館藏。
		
〈中窗讀易〉局部 紙 187×80cm 1701年 瀋陽故宮博物院藏。	〈黃山圖冊〉21開之21 局部 紙 30.8×24.1cm 年代不詳 故宮博物院藏。	〈黃山圖冊〉21開之8 局部 紙 30.8×24.1cm 年代不詳 故宮博物院藏。

取石濤山水畫中的山石皴法作印證，是有幾點考量：（一）石濤的山石皴紋表現形式活潑多元。（二）石濤的出版品以山水畫科居多，理應為石濤最樂於描繪的題材。（三）《石濤畫語錄》，主要是藉由山水畫的創作經驗進行論述。

石濤除了在山石結構造型上的多元表現之外，就筆墨方面更能體現「觸事而真」之筆意相發的妙趣，展現石濤對於「一畫」和「從心」、「受心」之間的密切關係。「一畫明，則障不在目而畫可從心。畫從心而障自遠矣。」〈了法章第二〉、「至人無法。非無法也，無法而法，乃為至法。」、「我之為我，自有我在。」〈變化章第三〉、「受與識，先受而後識也。識然後受，非受也。」[38]〈尊受章第四〉，以上數則論點均強調創作者「從心」的重要，尤其針對感受過程中的純粹與否提出辯證，從石濤豐富的形式表現，

[38]（清）原濟，《苦瓜和尚畫語錄》，盧輔聖主編《中國書畫全書》，第八冊，頁 583。

即可觀察到他十分擅於運用筆墨捕捉當下的即興氛圍，然後轉化為靈活多變的視覺造型。〈山水圖冊〉（圖 7）運用淡而乾之筆墨迅速揮灑以圓勢急收，於飛白的線質裡帶出遒勁之勢。〈山水花卉〉（圖 8）以沉鬱濃重之墨色搭配硬質的輪廓線，再以縱橫率直之筆皴之，展現剛猛堅毅的氣質。〈為劉小山作山水冊〉（圖 9）近乎純勾勒並且利用大小曲線，以展現糾結的胸中塊壘。

圖7〈山水圖冊〉 15開之1局部 紙 24.8×17.2cm 1667年 北京故宮博物院藏。

圖8〈山水花卉〉 8開之8局部 紙 51.9×32.4cm 年代不詳 天津市藝術館藏。

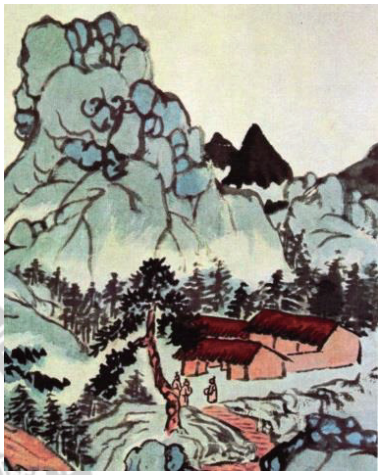


圖9〈為劉小山作山水冊〉12開之9局部紙 47.5×31.3cm 1703年 波士頓美術館藏。

「山川使予代山川而言也，山川脫胎于予也，予脫胎于山川也。搜盡奇峰打草稿也。山川與予神遇而迹化也，所以終歸之于大滌也。」[39]〈山川章第八〉、「變幻神奇懵懂間，不似似之當下拜。」、「筆遊理鬥使無礙。」[40]〈大滌子題畫詩跋卷一・題畫山水〉石濤除了擅於在主客體之間的感通、移情之外，如「筆遊理鬥」、「變幻神奇懵懂間」重視潛意識的探索，實為石濤之一絕！。〈為劉小山作山水冊〉（圖 10）採用色與墨層層漬染出大塊面，再稍加勾勒其形，頗具有西方水彩之趣。〈山水〉（圖 11）以近乎半自動性技法的虛靈運筆方式，利用筆尖細膩的跳盪筆觸尋找其意外之筆趣，展現出石濤善變、隨性而發的創造力，對於藝術的感通能力發揮的淋漓盡致。〈為劉小山作山水冊〉（圖 12）大多以點代線，畫面傳達出渾穆的氣息。

[39]（清）原濟，《苦瓜和尚畫語錄》，盧輔聖主編《中國書畫全書》，第八冊，頁 585。

[40]（清）釋道濟，《大滌子題畫詩跋》，黃賓虹、鄧實編《中華美術叢書》（北京：北京古籍出版社，1998），三集第十輯，頁 18。

「人能以一畫具體而微，意明筆透。腕不虛則畫非是，畫非是則腕不靈。」〈一畫章第一〉、「腕若虛靈則畫能折變，筆如截揭則形不痴蒙。」[41]〈運腕章第六〉、「寫畫凡未落筆先以神會，……。隨筆一落，隨意一發，自成天蒙……。」[42]〈題畫〉，龐元濟〈虛齋名畫錄〉、「筆墨當隨時代，猶詩文風氣所轉。」[43]〈大滌子題畫詩跋卷一·跋畫〉。石濤十分注重運腕與從心之間的緊密聯繫，巧妙地捕捉內心即興的靈光，更為石濤另一絕！〈山水〉（圖 13）圖中之右上與左下以渴筆側勢乾擦，甚至用筆根微逆鋒塗抹出節奏感，追求鬆秀朦朧之筆意。〈山水精品冊〉（圖 14）提舉筆鋒兼以方折運筆，幾乎不加苔點，意取剛健凝練之山體造型。〈聽泉圖〉（圖 15）圖中之左上採倒置披麻皴，運筆使轉輕重緩急，動勢由左上往右下呈現 S 型運動，充滿韻律感，益增倒墜之勢。

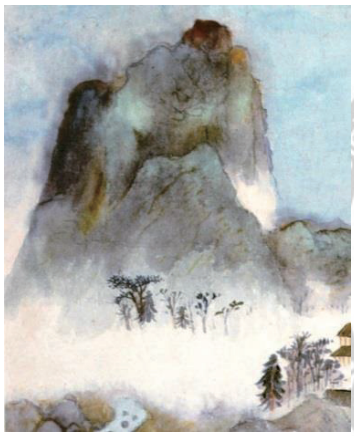


圖10〈為劉小山作山水冊〉12開之2局部　紙 57.8×35.6cm 1703年 納爾遜美術館藏。

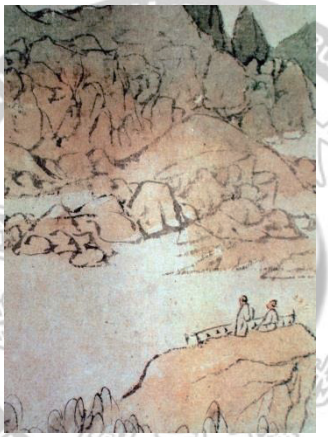


圖11〈山水〉7開之6局部　紙　18×10.5cm　年代不詳 廣東省博物館藏。

圖12〈為劉小山作山水冊〉12開之12局部　紙　57.8×35.6cm 1703年　納爾遜美術館藏。

「點，有雨雪風晴四時得宜，點有反正陰陽襯貼，點有夾水夾墨一氣混雜，點有含苞藻絲纓絡連牽，點有空闊乾燥沒味，點有有墨無墨飛白如烟，點有焦似漆，邋遢透明。點更有兩點未肯向學人道破：有沒天沒地當頭劈面點，有千岩萬壑明淨無一點。噫，法無定相，氣概成章耳。」〈大滌子題畫詩跋〉、「作書作畫，無論老手後學，先以氣勝得

[41]（清）原濟，《苦瓜和尚畫語錄》，盧輔聖主編《中國書畫全書》，第八冊，頁 583、584。

[42] 龐元濟，《虛齋名畫錄》，盧輔聖主編《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，2000），第十二冊，頁 513-514。

[43]（清）原濟，《苦瓜和尚畫語錄》，盧輔聖主編《中國書畫全書》，第八冊，頁 591。

之者，精神燦爛，出之紙上，意懶則淺薄無神，不能書畫。」[44]〈大滌子題畫詩跋〉以上所論為石濤對於最基本之視覺元素「點」，所提出細膩深入的描述，顯見他深刻精微的感受力，若無超乎常人的敏銳度，是無法將自身感受化身萬種風情的墨點，具體開拓了「點」質豐富的表現範疇，應為石濤的第三絕！

圖13〈山水〉7開之4局部　紙　18×10.5cm　年代不詳　廣東省博物館藏。

圖14〈山水精品冊〉12開之2局部　紙　23×17.6cm　年代不詳　北京故宮博物院藏。

圖15〈聽泉圖〉局部　紙　165×44.3cm　年代不詳　天津市藝術博物館藏。

石濤的點法不論濃、淡、乾、濕、輕、重、長、短、大、小等各種形式變化，均以「氣」統合全局，更強調「氣勝得之者，精神燦爛。」石濤胸中彭湃浪漫的激情藉由靈動的墨點造勢，創造出前人少有的氣韻風采。〈萬點惡墨〉（圖 16）圖之中、左處，筆尖朝上並以濕潤的濃墨取縱勢，圖右上角之墨點筆尖朝左取橫勢，多種質感的點構成此幅作品最精彩的元素。〈黃山圖冊〉（圖 17）此幅作品頗具現代感，有別於傳統山水「六遠」的追求，畫面裡大大小小錯落的溪石墨點與樹、石、水紋，共同組成充滿音樂般悠悠的律動。〈為禹老道兄作山水冊〉（圖 18）此作品以濕而淡的寒、暖色交錯，幾乎佈滿全幅頗具後來西方印象派之趣展現自在酣暢的感染力。

[44]（清）原濟，《大滌子題畫詩跋》，盧輔聖主編《中國書畫全書》（上海：上海書畫出版社，2000），第八冊，頁 591、592。

圖16〈萬點惡墨〉局部　紙 25.6×227cm　1685年 蘇州靈巖山寺藏。	圖17〈黃山圖冊〉21開之2局部　紙　30.8×24.1cm 年代不詳 北京故宮博物院藏。	圖18〈為禹老道兄作山水冊〉12開之3局部　紙 24×28cm　年代不詳 紐約王季遷藏。

「墨非蒙養不靈，筆非生活不神。能受蒙養之靈而不解生活之神，是有墨無筆也。能受生活之神而不變蒙養之靈，是有筆無墨也。」〈筆墨章第五〉「在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，尺幅上換去毛骨，混沌裏放出光明。縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。」[45]〈絪縕章第七〉石濤作品之墨法表現也十分多元，深具探索意識，除了乾、溼、濃、淡的靈活運用之外，積墨、潑墨、破墨、……等之運用常令人驚豔。〈石濤山水冊頁〉（圖 19）畫面先微潤濕後再以淡墨寫之，順著畫紙微粗的纖維暈滲呈現微毛之狀，表現微濛的氛圍。〈石濤山水冊頁〉（圖 20）圖左上與右上之水漬邊緣從模糊轉為清楚，巧妙地運用水法助之，下方之枯木以濃墨勾畫，樹幹身軀以墨色漸層揮灑。〈黃山八勝畫冊〉（圖 21）以淡墨與淡色細緻地反覆積染，展現文雅之氣質。

故石濤運筆用墨的多元技法表現成果，正是他對「從心」、「尊受」深刻實踐的印證。而石濤的《畫語錄》和《題畫詩跋》在儒、道思想的基礎上，因為禪宗的加入促使他深刻地自我反省，對於人生價值與藝術創作的追求，朝向更本質的探求。

[45]（清）原濟，《苦瓜和尚畫語錄》，盧輔聖主編《中國書畫全書》，第八冊，頁 584。

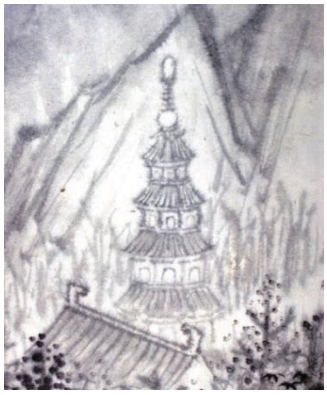
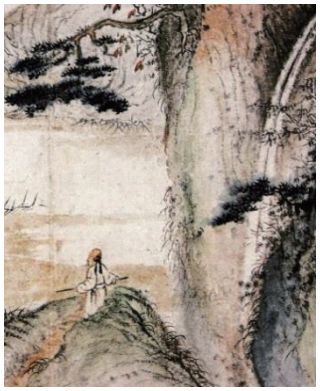
		

圖19〈石濤山水冊頁〉12開之4局部　紙　18.5×12cm　年代不詳 四川博物院藏。	圖20〈石濤山水冊頁〉12開之12局部　紙　18.5×12cm　年代不詳　四川博物院藏。	圖21〈黃山八勝畫冊〉8開之1局部　紙　20.1×26.8cm　年代不詳　日本京都泉屋博古館藏。

五、結語

石濤的「筆墨當隨時代」、「尊受」都是強調藝術作品的內涵，是來自創作者內心體會的深刻程度。故創作者親臨現場的體察過程，恐難單獨以相片、錄影取代之。景物的呈現原本就是多重面向，而創作者單憑眼、耳感官感知事物，是有其局限性的。創作者若從更多元的途徑與客體進行多層次的感通，則所創作的作品就會更有不同自己以往的呈現，其原因是來自創作者在審美活動中，有了新的覺醒和體驗。此為禪宗對於藝術創作活動所具有的積極性。

筆者以為石濤所探究的重點不只是在於「一畫」的探究！除了對於各種山水畫技法進行精闢而深刻的剖析之外，石濤更是藉由各種表達與暗示「一畫」在發生前的混沌狀態，亦是重要關鍵。在未出現「一畫」之前，這「太樸」、「太古」或「道」的狀態是如何凝聚能量，是處在何種狀態下所引發變動的機制？等到「一畫」的具體表現，那已是浮上檯面，將人文精神表現出來了。我們可想像在未發生「一畫」之前，創作者胸中所蘊含的騷動，是充滿無限的生機與能量，正如暴風雨前的寧靜，或是恐怖片中劇情未明的那種絕對壓力感。[46]所以頓悟與靈感發生之前的混沌狀態，應是石濤《畫語錄》主要探索的重點之一。故研究創作靈感發生前的諸多審美心理現象就顯得十分重要。

在審美的活動裡，如何與觀察對象保持在若即若離的情境中，理性與感性、審美主

[46] 吳恭瑞編，〈石濤的『一畫』與山石皴法之實踐〉，《藝文薈萃》（臺北：八大聯合書畫出版，2007），頁 33。

體與客體相互融會、觸發，創作者與外界之造型進行「神遇」的審美活動裡，創作者就在感通、移情的過程裡逐漸發現潛在的自我。

蘇東坡〈送參寥師〉詩中有言：「欲令詩語妙，無厭空且靜。靜故了羣動，空故納萬境。」[47]葛兆光認為：「『空且靜』就是指排除一切外界干擾的空心澄慮的靜默觀照，在這種空與靜的觀照中，思維才能夠大跨度的跳躍，聯想才能在無邊無際的莽原上馳騁，雜採廣收，凝聚意蘊，使藝術作品意味無窮。」[48]心境明澈，自然容易產生移情、感通的審美狀態。

董群表示：

> 靈感發生的狀態是心情的放鬆狀態，不是刻意地等靈感，求靈感出現，在放鬆的心境下，往往不期而止。依古人的經驗，三上即馬上、枕上、廁上最容易出靈感，也是形容心境最為寧靜，心情最為放鬆的狀態。……它的出現也是瞬間性的，不可久存，稍縱即逝，這是其瞬間性。直覺性是講靈感不是在邏輯和理性狀態下的思想活動，而是超邏輯、超理性的直覺狀態下的心靈活動。
>
> 在禪定的不同層次，通過調身、調息、調心的訓練，心的寧靜排除了慣常思維方式的干擾，也排除了各種雜念，這種境界就是禪宗常講的心如虛空，晴空萬里，在這種寧靜虛空的精神空間，生物電流的流動也會破除平常的路徑，在一些新的路徑中自由通過，過去從來沒有聯通的神經元之間可能會被溝通起來，這樣，創造性半腦的思維的潛能就會被激發出來，在這種禪定的境界裡，聯想、靈感、直覺、頓悟都會無預期地產生。[49]

所以創作者除了努力於知識、學理、藝術創作的研究之外，藝術創造力的靈活與否，是與自己進行創作活動時，能否「排除慣常思維方式的干擾」有著絕對的關係。石濤曾言：

> 人為物蔽，則與塵交。人為物使，則心受勞。勞心於刻畫而自毀，蔽塵於筆墨而自拘，此局隘人也，但損無益，終不快其心也。我則物隨物蔽，塵隨塵交，則心不勞，心不勞則有畫矣。畫乃人之所有，一畫人所未有，夫畫貴乎思。思其一，則心有所著而快，所以畫則精微之，入不可測矣。[50]

---

[47]（宋）蘇軾、（清）馮應榴輯注；黃任軻、朱懷春校點，《蘇軾詩集合注二》（上海：上海古籍出版社，2001），頁 864。

[48] 葛兆光編，《禪宗與中國文化》，頁 163。

[49] 董群編，《禪與創新》（臺北：東大圖書，2007），頁 155、195。

[50]（清）原濟，《苦瓜和尚畫語錄》，盧輔聖主編《中國書畫全書》，第八冊，頁 586。

石濤明確認為「畫貴乎思」，世俗的價值觀往往會干擾創作者審美活動的探索，如何與社會的功利心保持適當距離是能否自由創作的關鍵。故石濤在創作思維上所言「筆墨遇景逢緣」、「筆墨當隨時代」、「真識相觸」與宋代慧南禪師的「觸事而真」呈現鮮明的思想脈絡之外，石濤更具體展現在書畫藝術創作，如（一）「筆遊理門」、「變幻神奇懵懂間」重視潛意識的探索。（二）運腕與從心之間，巧妙地捕捉內心即興的靈光。（三）將自身深刻精微的感受化身萬種風情的墨點，開拓了書畫藝術領域中「點」質豐富的表現範疇。

儒、道、釋在東方文人畫的發展歷程中，原本就相互融合難以區分，三者思想體系彼此呈現千絲萬縷的錯綜關係，在每一位藝術家身上所蘊含儒、道、釋的百分比也大不相同，然而我們也不能因此而迴避此一重要難題。儒、道、釋對於藝文方面的不同影響，是來自各自思維本質的差異，就以追求個人心靈自由的角度來看，儒家的「為人生而藝術」是源自倫理結構下的理性範疇；道家的「順人而不失己」以追求個人精神上的不斷超越與昇華；禪宗的「觸事而真」傾向個人對自我的頓見本性。[51]三者各自撫慰了東方人不同的心靈層面，筆者透過本文的梳理過程，更清晰地了解禪宗在文人畫發展中所扮演的角色，另一方面從石濤的創作理念與山水作品中的具體筆墨表現，相互探尋、印證其活潑而自信的創作核心，禪學思想的確是石濤重要創作「心源」之一。

[51] 吳恭瑞，〈遊心．氣韻——水墨繪畫創作研究〉（新北市：國立台灣藝術大學書畫藝術學系博士論文，2016），頁 29。

引用書目

（一）傳統文獻

（唐）慧海，《大珠慧海頓悟要門》，李淼編，《中國禪宗大全》，第一冊，高雄：麗文文化事業，1994。

（宋）普濟著、蘇淵雷點校，《五燈會元（全三冊）》，北京：中華書局，1984。

（宋）蘇軾、（清）馮應榴輯注；黃任軻、朱懷春校點，《蘇軾詩集合注二》，上海：上海古籍出版社，2001。

（宋）慧南，《黃龍慧南禪師語錄》，李淼編，《中國禪宗大全》，第二冊，高雄：麗文文化事業，1994。

（清）石濤著、周遠斌點校纂注，《苦瓜和尚畫語錄》，濟南：山東畫報，2008。

（清）原濟，《大滌子題畫詩跋》，盧輔聖主編，《中國書畫全書》，第八冊，上海：上海書畫出版社，2000 。

（清）原濟，《苦瓜和尚畫語錄》，盧輔聖主編《中國書畫全書》，第八冊，上海：上海書畫出版社，2000。

（清）釋道濟，《大滌子題畫詩跋》，黃賓虹、鄧實編，《中華美術叢書》，三集第十輯，北京：北京古籍出版社，1998。

（清）鄭燮，《板橋題畫》，黃賓虹、鄧實編，《美術叢書》，第四集第二輯，北京：北京古籍出版社，1998。

（清）張庚、劉瑗撰、祁晨越點校，《國朝畫徵錄》，杭州：浙江人民美術出版社，2011。

（二）近代論著

皮朝綱編，《禪宗的美學》，高雄：麗文文化事業，1995。

朱光潛編，《文藝心理學》，臺北：漢京文化事業，1987。

李澤厚、劉綱紀主編，《中國美學史一》，臺北：里仁書局，1986。

高木森編，《中國繪畫思想史》，臺北：三民書局，2001。

徐復觀編，《中國藝術精神》，臺北：臺灣學生書局，1984。

喬迅編，邱士華、劉宇珍譯，《石濤：清初中國的繪畫與現代性》，臺北：石頭出版社，2007。

黃河濤編，《禪與中國藝術精神的嬗變》，臺北：正中書局，1997。

傑佛瑞・史瓦茲（Jeffrey M. Schwartz）&夏倫・貝格利（Sharon Begley）著，張美惠譯，《重塑大腦》，臺北：時報文化，2003。

彭修銀編，《墨戲與逍遙》，臺北：文津出版社，1995。

鈴木大拙、佛洛姆著，孟祥森譯，《禪與心理分析》，臺北：志文出版社，1994。

葛兆光編，《禪宗與中國文化》，臺北：東華書局，1989。

董群編，《禪與創新》，臺北：東大圖書，2007。

張育英編，《禪與藝術》，杭州：浙江人民出版社，1992。

陳望衡編，《中國古典美學 21 講》，長沙：湖南教育出版社，2007。

劉方編，《中國美學的基本精神及其現代意義》，成都：巴蜀書社，2003。

劉建平編，《石濤書畫全集・上下卷》，天津：天津人民美術出版社，2003。

龐元濟，《虛齋名畫錄》，盧輔聖主編《中國書畫全書》，第十二冊，上海：上海書畫出版社，2000。

鈴木大拙，劉大悲譯，《禪與生活》，上海：上海三聯書店，2013。

（三）期刊論文

吳恭瑞，〈石濤的「一畫」與山石皴法之實踐〉，《藝文薈萃》，臺北：八大聯合書畫出版，2007。

舒士俊，〈畫禪與詩禪——論董其昌與傳統文學觀念的關係〉，《朵雲第 24 集》，上海：上海書畫出版社（1990.1），頁 94。

（四）學位論文

吳恭瑞，〈遊心・氣韻——水墨繪畫創作研究〉，新北市：國立台灣藝術大學書畫藝術學系博士論文，2016。

（五）工具書

陳義孝編，《佛學常見詞彙》，臺北：文津出版社，1990。

顧俊編，《美學辭典》，臺北：木鐸出版社，1987。