

# 書畫行動意義的發現 ——以石濤「一畫」論為主的探討

林文琪\*

## 摘 要

本文透過石濤《畫語錄》中有關「一畫」論的分析，揭示石濤發現繪畫作為書畫行動的意義。文中指出石濤有關「一畫」的反省，主要是側重運筆用墨的身體化操作；石濤不只是把運筆用墨的身體化操作當作是技術操作，而是進一步把它當作是書畫行動來理解，以為運筆用墨的身體化操作是書畫者存在活動的展現；石濤以為書畫者對自己運筆用墨的身體化操作活動之「思」亦即對操作活動的身體化知覺，開顯出了書畫行動的存有論意涵亦即一種「一畫含萬物於中」，在書畫者運筆用墨身體化操作中發生並被書畫者身體直接感受到的、人與書畫情境彼此相關互涉的實踐感。

關鍵字：石濤、一畫論、書畫美學、書畫行動、技術哲學

【收稿】2005/3/21；【接受刊登】2005/4/29

---

\* 臺北醫學大學通識教育中心助理教授

# 書畫行動意義的發現

## ——以石濤「一畫」論為主的探討

林文琪

### 壹、前言

在中國書畫論史上，涉及「一畫」的論述開始得相當早，如：東漢崔瑗曾就書法的用筆指出：「遠而望之，漑焉若注岸奔涯，就而察之，即一畫不可移。」（《草書勢》）；唐朝的孫過庭也曾說過：「一畫之間，變起伏於峰杪；一點之內，殊血挫於豪芒。」（《書譜》）清朝的笪重光則有「數畫之轉接欲折，一畫之自轉貴圓。」（《書筏》）之說。大體而言，以上諸家各說，所謂的「一畫」不外指留在畫面上的「線條」或是運筆用墨的「操作活動」。不過以上所徵引的有關「一畫」的各種說法，僅只提及「一畫」而已，並未對這「一畫」作更深入的討論。依現存的文獻資料而言，清代石濤有關「一畫」的論述（或稱一畫論），可以說是針對這「一畫」進行比較全面而深刻反省的第一人。學者指出：石濤《畫語錄》所提出的有關「一畫」的反省，是最具哲學思維深度，甚至自成一個美學理論，或是藝術哲學系統，也就是說石濤有關「一畫」的論述，作為書畫論，不僅涉及藝術創作的技法問題，也涉及到美學領域的問題。<sup>1</sup>然則石濤有關「一畫」的論述對書畫藝術進行了如何的反省呢？這將是本文所關心的重點。

---

<sup>1</sup> 見楊成寅，《石濤畫學本義》（杭州：浙江人民美術出版社，1996），頁2，117—121。

觀諸學界有關石濤一畫論的討論，大體有個共識，以為石濤有關「一畫」的論述確實涉及了「畫」所以可能的基礎或本源的形上學反省。然而由於學者各自所持有的形上學之前理解背景以及對石濤所說的「畫」之詮釋不同，造成對石濤的一畫論有不同的解讀。目前學界有關石濤一畫論的理解模式有以下幾個常見的典型：一者以為石濤所謂的「畫」是指畫面上的線條；將石濤的一畫論理解成類似西方傳統亞理斯多德式的形上學；以為石濤的一畫論是在闡發作為「線條」的「一畫」的形上學意義，訴諸現象背後永恒不變的基礎、第一因、第一原理、不動的動者，作為「畫」（線條）所以為「畫」的本質，於是「一畫」被理解成是 *primordial line*，<sup>2</sup>或以為「一畫」是一根「貫通宇宙——人生——藝術的生命力運動的線」，同時也是「貫通宇宙——人生——藝術的生命力運動的根本法則」。<sup>3</sup>在此理解之下，石濤有關書畫技術的論述，通常被畫歸為「形而下的」、創作論領域的問題，因此在理解上衍生出形而上之理與形而下的繪畫實踐如何產生關聯的思辯性問題。<sup>4</sup>這種理解模式，以下簡稱之為「超越論」。<sup>5</sup>

<sup>2</sup> 參見 Chou.Ju-His, *In Quest of the Primordial Line*, Ph.D.diss., Princeton Univ., 1969.

<sup>3</sup> 如韓德林，《石濤與畫語錄研究》（南京：江蘇美術出版社，1989）。

<sup>4</sup> 有關形而上的一畫之理與形而下的繪畫實踐如何產生關聯的問題，可參見王俊鈞，《石濤繪畫美學思想》（東海大學哲學研究所碩士論文，2002），頁 45—47。

<sup>5</sup> 持此說者，如：韓林德，《石濤與畫語錄研究》（南京：江蘇美術出版社，1989），頁 126—139。另如：楊成寅，前揭書，頁 4—24。孫世昌，《石濤藝術世界》（沈陽：遼寧美術出版社，2002），頁 168—173。廖立文，《一畫與自我：石濤的藝術哲學》（台灣大學哲學研究所碩士論文，1982.06），頁 1—26。有評審委員認為宜將這類的理解稱之為「體器論」或「境器論」比較合乎該派學人意見之特色。筆者同意以上的建議，但由於本文旨在突顯這種理解模式的形上學背景，是一種訴諸現象之外的超越的某物作為現象所以可能的基礎之形上學，所以行文時仍稱之為「超越論」。

另一理解模式以為石濤所謂的「畫」不是指畫面上靜態的線條，而是指動態的書畫「操作活動」；將石濤的一畫論理解成比較接近廿世紀以來實存現象學（existential phenomenology）形態的存有論（ontology），直接描述經驗、現象在意識中形成的認識過程作為經驗現象所以可能的根源。以為「一畫」是指創作過程中，創作者觀看山水時以虛靜心來觀照天地萬物，得之於心的「審美形相」，亦即訴諸審美知覺過程中「外師造化，中得心源」的審美形相來作為書畫創作活動所以可能的基礎。有關這種理解模式，以下簡稱為「經驗論」。<sup>6</sup>另有研究者持辯證論的觀點企圖將石濤畫論中「畫」的「線條」意義及「操作活動」意義整合起來，以為石濤的一畫論是一個辯證法的體系，筆墨手段與形式、畫中的主客觀是相反相成的統一。以下簡稱此觀點為「辯證論」。<sup>7</sup>

採辯證論的理解模式者以中國大陸早期的學者居多。現階段學界以採取超越論的理解模式者居多，採取經驗論的理解模式者相對較少。其中超越論的理解模式與經驗論的理解模式不只是不同的理解而已，而且形成對立的情形：持超越論理解模式者以為經驗論的理解模式是一種倒置先天後天，自限於經驗層次的理解。<sup>8</sup>持經驗論理解模式者，則以為把「一畫」理解成是畫出的一個線條，很難推出形上學的本體論述，「所有解釋一畫的人，犯了一個共同的大毛病，即是常離開了《畫語錄》自身文字脈絡，懸空的擺一套道理出來；而所擺的道理，常是與「畫」不相干的。」認為「石濤寫《畫語錄》不是憑空發表他自己的什麼哲學，而是為了解決繪畫創作中的原則或規律問題。」

---

<sup>6</sup> 採此說者，如徐復觀，《石濤之一研究》（台北：學生）。

<sup>7</sup> 如楊成寅，《石濤畫學本義》，頁 117-121。

<sup>8</sup> 廖立文，《一畫與自我：石濤的藝術哲學》，頁 15。

所以必須扣緊具體的書畫活動來理解石濤的「一畫」，他以為「『一畫』斷不能解釋為作畫時所畫出一個線條」，「所謂一畫，是指在虛靜之心中，冥入了山川萬物；因而在虛靜之心中，所呈現出來的圖畫。」<sup>9</sup>面對以上三種不同的理解模式，以及不同理解模式之間的對立，本文無意去評斷優劣，但展示另一種經驗論的理解模式，一方面喚起學界重新注意徐復觀先生所提出的經驗論理解模式，另一方面揭示在不同的前理解背景下，本文所看到石濤一畫論的圖景如何。

## 貳、本文的理解模式

觀諸西方廿世紀以來的實存現象學存有論，與超越論形態的形上學思考不同，他們肯定現象本身的真實性，不再訴諸現象背後的本體來作為現象的根源，透過描述存在現象的建構過程來作為存在所以可能的存有論基礎。與西方這二種不同形態的形上學思考相對照，我們可以發現有關現象所以可能的形上學思考，不必然一定要訴諸超越經驗之外的本源，如果我們願意更換不同的形上學理解背景，那麼不難發現徐復觀先生將石濤的一畫論理解成是訴諸繪畫創作過程中，審美認識過程所形成的審美形相來作為書畫所以可能的基礎，並不是倒置先天後天，自限於經驗層次的理解，我們甚至可以說他是將石濤有關書畫活動的形上學反省，導向一種類似西方實存現象學式的存有論。

以法國現象學家梅洛－龐蒂（Merleau-Ponty）關於繪畫的反省為例，他審視西方廿世紀塞尚、凡高、馬蒂斯等人的繪畫，從中發現繪畫的本質，把畫家的視見理解成是一種現象學式的觀看，他認為繪畫

---

<sup>9</sup> 徐復觀，《石濤之一研究》（台北：學生），頁 28。

作為一種表達的行為，畫家提供他身心合一的身體，以身體來構思與創作，也就是說畫家放棄科學掌握或操縱事物的態度，而以一种置入的狀態，「寓居於事物之內」(dwelling in the things)；當畫家以身心合一的身體寓居於事物之內時，畫家的知覺、可見物和自我運動的身體「理應被理解為在事物之中，即事物之一分子」，也就是說事物「被嵌入它的身體之中，並作為它的充分定義的一部分，世界是由組成身體的材料所構成的」；而「繪畫追問的目標總是事物在我們的身體內秘密而激烈地產生」的東西，創造性的畫家在於將他身體中發生的身體形式轉化為可見物。也就是說在梅洛－龐蒂的理解中，繪畫不再只是被視為是將意識中有關事物的意象 (image) 或概念外化為可感覺的形象的過程而已，而是如梅洛－龐蒂在其筆記中所寫的，「繪畫是一種哲學：創生之掌握，完全在運行中的哲學。」從以上梅洛－龐蒂有關繪畫的反省可以發現，他所關注的焦點是「繪畫行動」(the act of painting)，而不再只是靜態的「藝術作品」而已，他以為「繪畫行動」是一種在運行中的哲學，「繪畫行動」作為「參與意義誕生的事件」，「繪畫行動」本身即是繪畫所以可能的基礎，而不是先天的或是超越現象的某物。<sup>10</sup>

梅洛－龐蒂關於繪畫本質的探討，雖然是針對西方廿世紀繪畫的反省而引生的，但曾有研究中國傳統繪畫的學者指出：梅洛－龐蒂所描述的繪畫本質與中國傳統書畫藝術的本質非常接近，甚至可以說中國的畫家們驗證了梅洛－龐蒂所描述的繪畫行動。如宋代的蘇東坡指出的：群山、岩石、樹木和竹子沒有固定的形態卻有常理的「理」，指的就是畫家身與竹化後，在自己身上秘密地產生的身體形式；清代

---

<sup>10</sup> 參見劉國英，〈視見之瘋狂——梅洛－龐蒂哲學中畫家作為現象學家〉，錄在孫周興等編，《視覺的思維》(杭州：中國美術學院出版社，2003)，頁 26－41。

石濤所說的：「此予五十前未脫胎於山川也，亦非糟粕其山川而使山川自私也，山川使予代山川而言也，山川脫胎於予也，予脫胎於山川也，搜盡奇峰打草稿也，山川與予神遇而跡也，所以終之於大滌也。」此正是梅洛－龐蒂所描述的『事物在我們身體內秘密地產生』的經驗。甚至從中國繪畫實踐重視運筆用墨的傳統，把以手出心的技術操作也概括入繪畫過程的特徵，我們可以說中國傳統書畫藝術比西方再現性繪畫傳統——以為繪畫是透過「執行的手」把「審美的眼」所形成的表象性的概念或形象表現出來，在這種藝術觀中，握筆的姿態無法完全概括入繪畫的過程的——，更能把握到繪畫作為一種繪畫行動的意義，以為是畫家的「身體形式」而不是意識中的意象或是概念引起了一條軌跡、一條生成的線。<sup>11</sup>

採取以上研究成果作為閱讀石濤《畫語錄》的前理解背景，不難發現石濤的一畫論確實涉及「書畫行動」的反省，而且石濤別具特色的一畫論，隱含了石濤個人有關書畫行動的現象學式的描述，<sup>12</sup>也就是說石濤一畫論涉及了有關書畫行動的描述，而他的描述的方式主要是從參與者內部的觀點、以非對象化的方式去描述自己參與書畫情境時，在自己身上如是發生的書畫行動。秉持以上的前理解背景，本文將嘗試解析石濤《畫語錄》，揭示石濤一畫論對於「書畫行動」的重

<sup>11</sup> [比] J.達米留著，余碧平譯〈中國繪畫的現象學一瞥〉，《哲學譯叢》1991: 1，頁40—45。

<sup>12</sup> 海德格以為現象學原是一種方法，但不是一種對象性的方法。從希臘詞源上說，現象學的本義是：「讓人從顯現的東西本身那裡，如它從其本身所顯現的那樣來看它。」引自轉引自赫爾曼·施密茲著，龐學銓等譯，《新現象學·譯序》（上海：上海譯文出版社，1997年），頁II。本文以為石濤對書畫行動進行現象學式的描述，是說石濤不是對書畫行動進行對象化的掌握，而是從書畫者的立場，以非對象化的方式描述自己參與書寫情境時，自己如是書寫時的感受。

視，及石濤有關「書畫行動」的現象學式的掌握。

### 參、一畫論：發現「書畫行動」的意義

以下我們將分析石濤《畫語錄》中有關「一畫」的反省，揭示《畫語錄》如何以「書畫行動」作為「畫」所以可能的基礎，並展示《畫語錄》以現象學式的方法來掌握畫畫行動的特色——「從顯現的東西本身那裡，如其自我展現地來看」書畫行動。

#### 一、作為書畫行動事件的「畫」

在解析石濤《畫語錄》中有關「一畫」的論述之前，以下首先確認石濤所謂的「畫」是指動態的書畫操作活動，還是指靜態的線條。石濤曾指出：

夫畫者，形天地萬物者也。捨筆墨其何以形之哉！墨受於天，濃淡枯潤隨之，筆操於人，勾皴烘染隨之。（《畫語錄·了法章》）

從這段引文可以很清楚地看出，石濤以為「畫」是指「操」筆「運」墨來「形」天地萬物的活動，其中的「畫」、「操」、「運」、「形」都是動詞，亦即以爲「畫」是指運筆用墨在畫面上創作出分節的（articulate）和分化的（differentiated）天地萬物形象的「繪畫事件」。在這裡我們將石濤所說的動詞意義的「畫」理解成是「繪畫事件」，主要是因爲所謂的「繪畫事件」不是特指「作品」而已，還包含與繪畫活動相關

的審美欣賞及技術製作等。從前輩學者有關石濤的詮釋可以發現，有時同一段引文中出現的「畫」字，理解成繪畫作品或是繪畫的活動，都可以適用，可見石濤在畫論中提及「畫」時，並沒有嚴格的限定，所以我們將以「繪畫事件」來理解石濤所謂的「畫」。

石濤曾說：「夫畫者，從於心者也」（《畫語錄·一畫章》），「畫」是「借筆墨以寫天地萬物而陶泳乎我也」（《畫語錄·變化章》），如果我們將其中所談的「畫」限定於留在畫面上的線條、墨蹟所構成的書畫作品，那麼我們會以為石濤是抱持表現論的觀點，以為書畫作品不是在「複現」外在的世界，而是表現畫家的內心世界；<sup>13</sup>或有學者以為石濤所謂的「畫」是表現與再現的統一，<sup>14</sup>以為在石濤的理解中，書畫作品所要表現的不是與情境無關的、純然內在個人的情感世界而已，而是在表現個人與外在世界交往互動時，相應情境所構成的意義世界（胸中丘壑）。以上是把石濤《畫語錄》中的「畫」理解成「書畫作品」時所涉及的問題，但無論石濤持「表現論」或「再現論」，或是「表現與再現的統一論」，都會導致把「以手出心」的技術操作工具化的傾向，以為技術是將「情感概念」外化為可感覺符號的手段而已。

誠如石濤所說的，雖然在繪畫技法上相應各種不同的山峰有不同的皴法，但對於擅長操作筆墨者而言，「於運墨操筆之時，又何待有峰皴之見。一畫落紙，眾畫隨之，一理才具，眾理付之。審一畫之來去，達眾理之範圍。山川之形勢得定，古今之皴法不殊。」（《畫語錄·皴法章》）在具體的書寫情境中，書寫者所關注的不只是畫面上的山峰、皴法，而是把關注的焦點集中在運筆用墨時的操作活動，書寫者

<sup>13</sup> 採此說者如：伍蠡甫，《名家論畫》（上海：東方出版中心，1988），頁 162。

<sup>14</sup> 採此說者如：楊成寅，《石濤畫學本義》，頁 135。

感受到自己書寫時「一畫落紙，眾畫隨之，一理才具，眾理付之」的身體經驗，一種「運筆如已成，操筆如無為」（《畫語錄·脫俗章》），一氣喝氣成自然流暢的、不假思索的、自發的身體經驗，並感覺到好像是身體自己在作畫，身體自己在畫紙上舞動的身體感受。石濤甚至認為「縱使筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在」（《畫語錄·網緼章》），對於書畫活動，石濤所關注的不是書寫情境中畫面上所呈現的視覺效果如何、也不是運筆用墨是否符合一般操作法則的問題，他所關注的是在運筆用墨的操作活動中體現（embody）了「我」。這個在繪畫行動中體現的「我」，並不是傳統形而上學中脫離具體情境，作為現象背後的主體，或是抽象的自我（self）、人格(personality)，而是有血有肉的、有情感有思想的、身心合一的、具體的「我」。這個「我」不是現成的存在，而是「在於墨海中立定精神，筆鋒下決出生活，尺幅上換去毛骨，混沌裡放出光明」（《畫語錄·網緼章》），在書寫的身體化操作中生成，並展現出他的精神和生命力。

由以上的解析可見，石濤在反省書畫事件時，更重視的是運筆用墨的操作活動而不只是書畫作品。石濤雖重視運筆用墨的操作活動，但他並不是把書寫的身體化操作當作是達到目的的手段——如此運筆用墨只是技術；而且石濤也不是把運筆用墨的身體化操作當作藝術品的一個部分，把書畫的身體化操作視為一種表演或是舞蹈——如此還是把書畫者的身體當作表現或再現的工具，亦即透過書畫者的身體動作來「表現」或「再現」某種東西。石濤並不把書畫時的身體化操作當作表達某種意象或概念的工具，而是把書畫活動本身當作自我的體現（self-embodiment）。或可說石濤不只是把運筆用墨的身體化操作當作是人們為了表現知覺對象的性質時，有意地做出的描畫運動（descriptive movement）而已，同時也可以是一種表情運動

(physiognomic movement)，它是身體活動的重要組成部分，是特定個性的自發性反映，也是人處在某一時刻所具有的特殊經驗之自發性的反映。<sup>15</sup>循此脈絡來理解石濤所說的：「畫」是「借筆墨以寫天地萬物而陶泳乎我也」的活動，其中所關心的主題就不再是「書畫作品」在表現作者的「胸中丘壑」，而是在說運筆用墨的操作活動具體化了作者的生命，開顯了作者的存在。也就是說，運筆用墨的身體化操作將處於某一特殊情境中的我給「瀉」——開顯了出來。<sup>16</sup>

總之，石濤對「畫」的反省，不只是在談論「書畫作品」的表現意義，而是在反省「書畫事件」；石濤有關書畫事作的反省，比較側重的是運筆用墨的操作活動；但石濤並不是把運筆用墨的操作活動當作傳達胸中丘壑的工具或技術而已，而是進一步把運筆用墨的操作活動當成是書畫者的存在活動，亦即把書畫的操作活動當成是書畫者在特殊書畫情境中存在活動的開顯。簡言之，石濤的畫論確實掌握到繪畫作為「書畫行動」的面向。

## 二、「一畫」：在書畫情境中調動身體成就書畫行動的身體化操作

以上指明了石濤把「畫」當作「書畫行動」來掌握，接著我們要探討的是石濤如何掌握「一畫」。石濤曾指出：

<sup>15</sup> 魯道夫·阿恩海姆著，滕守堯等譯，《藝術與視知覺》（北京：中國社會科學出版社，1987），頁 232-234。

<sup>16</sup> 寫者，瀉也。「寫」作為「瀉」的意思，比較接近「開顯」、「開展」的意思，而不是「表現」。所以或許可說石濤有關藝術的掌握，比較接近海德格的藝術觀，以為書畫藝術是書畫者存在活動的開展。將中國書畫藝術與海德格的藝術觀關聯起來的討論，可參見：葉秀山，〈“有人在思”——談中國書法藝術的意義〉，《書法研究》：1993：3，頁 1-8。

筆與墨會，是為網緼。網緼不分，是為混沌。辟混沌者，捨一畫而誰耶？（《畫語錄·網緼章》）

以上引文石濤扣緊「筆與墨會」的書畫情境來談「一畫」，他以為「一畫」是書畫者在書畫情境中運筆用墨，從「網緼不分」的無定向狀態，及至在情境中找到定向的「辟混沌」的活動。<sup>17</sup>石濤又說：

一畫者，字畫先有之根本也；字畫者，一畫后天之經權也。能知經權而忘一畫之本者，是由子孫而失其支也。（《畫語錄·兼字章》）

石濤以為「一畫」作為「字畫先有之根本」，是書畫者所以能在書畫情境中，相應情境條件做出「經權」，調動身體，成就書畫行動的基礎。問題是，石濤認為這個作為書畫行動所以可能基礎的「一畫」是什麼呢？石濤曾明白地指出：

一畫者，字畫下手之淺近工夫。（《畫語錄·運腕章》）

引文明白地指出，作為書畫行動所以可能之基礎的「一畫」，是一種淺近的「工夫」，所謂的「工夫」指的就是書畫者在書寫情境中，調動身體成就書畫行動的身體化操作。由此可見，石濤並不訴諸超越於書畫活動之外的某物來作為書畫行動所以可能的基礎，而是直接訴諸

---

<sup>17</sup> 由於本文扣緊石濤把「畫」當作「書畫行動」來理解，而不是「書畫作品」的線索，因此將「網緼不分」理解成是書畫行動中的「無定向」狀態，而不是畫面上的「無定形」狀態。

書畫時運筆用墨的身體化操作，來作為書畫行動所以可能的基礎。總之，若扣緊石濤以為「一畫」是一種在書畫情境中「辟混沌」的活動，這個作為「字畫下手之淺近工夫」的「一畫」，指的就是書畫者在筆與墨會的書畫情境中，調動身體去找到身體定向完成書畫行動的身體化操作。

### 三、一畫論——在運筆用墨的技術反省中發現書畫行動的意義

從以上的討論可知，石濤有關「畫」或「一畫」的討論都沒有脫離運筆用墨的活動，只不過石濤「所好者道也，進乎技矣」，他不只是把「畫」當作是運筆用墨的技術性操作，而且還進一步掌握到運筆用墨作為「書畫行動」的面向，同時還針對「書畫行動」所以可能的基礎進行反省，涉及到繪畫作為「書畫行動」的意義。以下將解析石濤《畫語錄》有關運筆用墨的技術的反省，看看石濤如何在運筆用墨技術的反省中發現了書畫技術作為「書畫行動」的意義。

#### （一）《畫語錄》關於運筆用墨技術的反省

石濤《畫語錄》中有非常多的篇幅是在探討有關書畫技術的問題，但究其討論方式，其中不僅只是關心如何依照傳統勾勒皴擦之技法、布局章法在畫面上勾勒烘染、經營位置等刻寫實踐（*inscribing practices*）的問題而已，而且更進一步掌握到運筆用墨時的體化實踐（*incorporating practices*）。<sup>18</sup>如〈運腕章〉中說：

<sup>18</sup> 刻寫實踐指透過一些手段來捕捉和保存不在場信息的活動，體化實踐則是指在具體情境中有意或無意地以身體傳遞訊息的舉動。如書寫，就其紀錄思想、情感、事件的面向而言屬於刻寫實踐，但就其運筆的肌肉動作或技術而言，則可畫歸於刻寫實踐。有關刻寫實踐與身體化實踐的區分，參考保羅·康納頓著，納日碧力戈譯，《社會如何記憶》（上海：上海人民出版社，2000），頁90—98。

且也形勢不變，徒知鞞皴之皮毛；畫法不變，徒知形勢之拘泥；蒙養不齊，徒知山川之結列；山林不備，徒知張本之空虛。欲化此四者，必先從運腕入手也。（《畫語錄·運腕章》）

引文以為學習書畫技術須從「運腕」入手才能改變以下缺點：畫畫時只是拘限於傳統勾勒皴擦之技法而章法呆板；只知依循傳統的布局章法經營而不知變通；徒有胸中丘壑而沒有以手出心的技術；或是不具胸中丘壑只知如何在畫紙上經營位置。至於如何掌握「運腕」的訣竅呢？石濤接著指出：

腕若虛靈則畫能折變，筆如截揭則形不痴蒙。腕受實則沈著透徹，腕受虛則飛舞悠揚，腕受正則中直藏峰，腕受仄則欹斜盡致，腕受疾則操縱得勢，腕受遲則拱揖有情，腕受化則渾合自然，腕受變則陸離譎怪，腕受奇則神工鬼斧，腕受神則川岳薦靈。（《畫語錄·運腕章》）

石濤以為運腕時若能使自己的身體相應書畫情境保持「虛靈」——虛而待物而動的開放狀態，用筆時若能掌握參與書畫情境互動時自己身體所經歷的「截揭」過程——身體的動態調節過程，才能使作品呈現氣韻生動的狀態。石濤更進一步描述運腕用筆時不同的「受」——自己在書寫情境中保持「虛靈」、「截揭」時的身體化知覺，<sup>19</sup>來討論

---

<sup>19</sup> 身體化的知覺（embodied perception）採德國哲學家赫爾曼·施密茲（Hermann Schmitz）的看法，他以為：「任何人都有過這樣的經驗，即不僅借助於眼、手等從感官上感知自己的肉體，而且也在不需要感官工具的情況下直接感覺到自身的某些東西，如飢餓、乾渴、疼痛、焦慮、欲望、疲倦、快樂……通過感官獲得的感覺可稱為

書畫的效果，指出：相應沈著透徹、飛舞悠揚、中直藏峰、欹斜盡致、操從得勢、拱揖有情、渾合自然、陸離譎怪、神工鬼斧、川岳薦靈等不同書畫效果，書畫者可以感受到在自己身上發生的「實」、「虛」、「正」、「仄」、「疾」、「遲」、「化」、「變」、「奇」、「神」等不同的身體運動狀態。茲將引文中有關運筆用墨效果與相對應的身體化知覺羅列如下：

身體化知覺	運筆用墨效果
實	沈著透徹
虛	飛舞悠揚
正	中直藏峰
仄	欹斜盡致
疾	操從得勢
遲	拱揖有情
化	渾合自然
變	陸離譎怪
奇	神工鬼斧
神	川岳薦靈

「肉體的」知覺，相反，在肉體上直接（非感覺）地獲得的知覺叫身體的知覺。「身體的知覺」與「肉體的知覺」不同，「肉體的知覺」是借助眼、耳等感覺器官對身體進行主客對立式的、外部觀點式的觀察與掌握；「身體的知覺」則是對身體活動本身進行一種非對象化、非表象化、非概念化的直接掌握，一種與身體相依附、從身體內部來注意自己身體活動的知覺。見施密茲，《哲學體系·第二卷·第一冊》（波恩，1965年），頁5。轉引自赫爾曼·施密茲著，龐學銓等譯，《新現象學》（上海：上海譯文出版社，1997年），頁XI—XII。

表格右邊所紀錄的是運筆用墨的效果，這部分紀錄主要是從外部的觀點，來描述自己運筆用墨的操作活動，指出如是運腕用筆的身體化實踐可被他人觀察到的身體動勢及畫面效果；表格左邊所描述的是從操作者內部的觀點、以非對象化的方式掌握到自己如是運腕用筆時的身體化知覺。

此外像在〈林木章〉中石濤整理古人畫林木的方法時，也特別描述了寫林木時運腕用筆的身體化知覺：

運筆運腕，大都以寫石之法寫之。五指、四指、三指，皆隨其腕轉，與肘伸去縮來，齊並一力，其運筆極重處，卻須飛提紙上，消去猛氣。所以或濃或淡，虛而靈，空而妙。大山亦如此法，餘者不足用。（《畫語錄·林木章》）

石濤首先描述畫林木時的身體動作：「隨其腕轉，與肘伸去縮來，齊並一力，其運筆極重處，卻須飛提紙上，消去猛氣」，接著指出：無論畫面濃淡的效果如何，其要在運腕用筆時的身體要有一種「虛而靈，空而妙」的感受。在此我們要特別注意石濤有關畫林木時身體動作的描述方式：很明顯地他是在描述自己參與書畫情境運腕用筆時的手部運動，他描述手指的運動要「隨其腕轉，與肘伸去縮來」，這部分的描述比較接近外部觀點的描述，紀錄運腕用筆時可被觀察到的身體動作；而接著「齊並一力，其運筆極重處，卻須飛提紙上，消去猛氣」的描述，則比較接近內部觀點的描述，所紀錄的是自己如是運腕用筆時在自己身上發生的內在調節過程。

〈境界章〉論述畫面上構圖的問題時，除了指出了一般的構圖原則外，並指出：「分疆三疊兩段，偏要突手作用，才見筆力，即入

千峰萬壑，俱無俗跡。」也就是說無論採用「三疊」：第一層畫地，第二層畫樹，第三層畫山的分疆法；或是「二段」：景在下，山在上，中間畫雲的構圖法。畫若要脫俗，最重要的還是運筆時的「筆力」。  
<溪徑章>在敘述如何處理畫面上景物與景物關係的方法後，最後點出：「須見筆力是妙」。  
<海濤章>也是特別強調畫山海的要領「皆在人一筆一墨之風流」。這裡所謂的「筆力」、「一筆一畫之風流」，不是依樣畫葫蘆地「練手」而已，而是要掌握到自己在書寫情境中如是運筆用墨的身體化調節過程。如本文之前所曾經指出的，石濤曾描述擅於操作筆墨者，「於運墨操筆之時，又何待有峰皴之見。一畫落紙，眾畫隨之，一理才具，眾理付之。審一畫之來去，達眾理之範圍。山川之形勢得定，古今之皴法不殊。」（<皴法章>）他所關注的不只是畫面上的山峰、皴法，不是關注在書畫時的刻寫實踐，而是將關注的焦點集中在運筆用墨時的身體化實踐，感受到一種「一畫落紙，眾畫隨之，一理才具，眾理付之」，一種「運筆如已成，操筆如無為」（<脫俗章>），一氣喝氣成自然流暢的、不假思索的、自發的身體經驗，感覺到好像是身體自己在作畫，身體自己在畫紙上舞動，身體自己從一個動作跳躍到另一個動作。

總之，由以上石濤有關運筆用墨技術的敘述可知，石濤不只是將書畫技術當作一種刻寫實踐來把握而已，而且更進一步掌握到書畫時的身體化實踐；有關運腕用筆時的身體化實踐，石濤不僅從外部觀點紀錄了身體化實踐可被觀察的身勢，還特別重視對自己身體化的實踐形成身體化的知覺，亦即從書寫者內部觀點、以非對象化的方式，掌握自己參與在運筆用墨的書寫情境中時，自己身體相應情境的動態調節過程。

(二) 蒙養生活與默會之知

石濤有關運筆用墨活動的反省，重視書寫時的身體化實踐，及重視對自己身體化實踐進行一種參與式的、內部觀點的掌握。這樣的反省方式也出現在石濤有關「生活」、「蒙養」等工夫的討論中。<sup>20</sup>石濤說：

故山川萬物之薦靈於人，因人操此蒙養生活之權。苟非其然，焉能使筆墨之下，有胎有骨，有開有合，有體有用，有形有勢，有拱有立，有蹲跳，有潛伏，有沖霄，有崩嶺，有磅礴，有嵯峨，有嶺岒，有奇峭，有險峻，一一盡其靈而足其神。（《畫語錄·筆墨章》）

石濤以為畫家所以能畫出「有胎有骨，有開有合，有體有用，有形有勢，有拱有立，有蹲跳，有潛伏，有沖霄，有崩嶺，有磅礴，有嵯峨，有嶺岒，有奇峭，有險峻」，氣韻生動的繪畫作品，甚至用筆達到「信手一揮，山川、人物、鳥獸、草木、池榭、樓臺，取形用勢，寫生揣意，運情摹景，顯露隱含，人不見其畫之成，畫不違其心之用」（〈一畫章〉），「自然而不容毫髮強」（〈一畫章〉）的神妙狀態，其

---

<sup>20</sup> 本文將石濤畫論中有關蒙養與生活論述理解成是一種「工夫」，亦即有關運筆用墨的身體化操作，但有些學者反對將蒙養與生活理解成是運筆用墨的身體化操作，如葉朗與楊成寅。葉朗認為蒙養應是指畫家在操筆運墨的過程中，胸中要有宇宙萬物絪縕渾化的整體形象，才能創造出生動活潑的畫面形象，而不只是單純追求筆墨趣味。本文以為反對將蒙養理解成是有關技巧修養者，基本上是將石濤所謂的「畫」理解成是繪畫作品，認為石濤是在追求畫面的多樣性及統一性，而本文則是將石濤所謂的「畫」理解成是「書畫行動」，因此將石濤的蒙養與生活理解成是有關運筆用墨的技術操作。參見葉朗，《中國美學的巨擘》（台北：金楓出版公司，1987），頁169—173；楊成寅，《石濤畫學本義》，頁25—49、頁142—144。

關鍵在於畫家能「操此蒙養生活之權」，掌握「蒙養」與「生活」的實踐。然則石濤所謂的「蒙養」、「生活」所指為何呢？石濤說：

墨之濺筆也以靈，筆之運墨也以神。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。山川萬物之具體，有反有正，有偏有側，有聚有散，有近有遠，有內有外，有虛有實，有斷有連，有層次，有剝落，有豐致，有飄緲，此生活之大端也。（《畫語錄·筆墨章》）

石濤說「墨非蒙養不靈，筆非生活不神」，「蒙養」與「生活」很明顯地是與理想的運筆用墨技能之養成有關的活動。「生活」與「運筆」有關；「蒙養」與「用墨」相關。石濤又將「蒙養」—「墨濺筆」，「生活」—「筆運墨」相對來看，可見「蒙養」與「生活」都是就書畫情境中書畫者與材料(筆、墨)的遭遇與互動而言。「蒙養」是指書寫情境中「墨濺筆」，由「墨」及「筆」（墨→筆），書寫者被動地「接受」材料，應物而動的調節過程。「生活」是指書畫情境中「筆運墨」，由「筆」及「墨」（筆→墨），書寫者主動以手出心的活動。「墨濺筆」與「筆運墨」可以說是書寫活動的一體兩面，「墨濺筆」時，書寫者採取被動因應材料而調整書畫活動的進行，所側重的是「畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心」，由墨→筆→腕→心的「客觀的主觀化」過程；「筆運墨」時則是書寫者主導書寫活動的進行，強調「畫者，從於心者也」，由心→腕→筆→墨的「主觀的客觀化」過程。二者相互為用，構成書畫活動的整體。石濤以為書寫時若「能受蒙養之靈，而不解生活之神」，只注意「蒙養」，只是順著材料的特性，被

動地因應材料，而無法掌握主動以手出心的身體化實踐，那麼寫出來的字畫是「有墨無筆」，只見畫面上墨色渲染的效果而不見書畫者的身體參與；相反的若「能受生活之神，而不變蒙養之靈」，只掌握到書寫時的身體化實踐，而不注意相應材料的調整，則寫出來的字畫是「有筆無墨」，處處可見書畫者的身體化實踐痕跡而不見筆墨特性的顯現。石濤以為要實現理想的書畫活動，蒙養與生活二者是不可偏廢的。

「生活」與「運筆」有關，亦即要使運筆呈現「有反有正，有偏有側，有聚有散，有近有遠，有內有外，有虛有實，有斷有連，有層次，有剝落，有豐致，有飄緲」的理想狀態。「蒙養」與「用墨」相關，石濤以為用墨要表現出靈氣，得靠書寫在書寫情境中與材料的「蒙養」。

扣緊「蒙養」是書寫者在書寫情境中與材料的互動，那麼「蒙養」作為「能以蒙昧，隱默自養正道，乃成至聖之功」<sup>21</sup>，指的應該是書畫者在書畫情境中與材料互動時，調動身體以與材料相適應，完成「畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心」的「自持」——自我調整以適應材料的活動。石濤用「蒙養」，來稱書畫情境中書畫者與材料的互動，所側重的是書畫者與材料的「遭遇」（蒙）與自我調整（養）。如石濤曾說：

寫畫一道，須知有蒙養。蒙者因太古無法，養者因太樸不散。  
不散所養者無法而蒙也。未曾受墨，先思其蒙；既而操筆，復  
審其養。思其蒙而審其養，自能開蒙而全古，自能盡變而無法，

---

<sup>21</sup> 《易·象傳》解釋《易經》蒙卦卦辭：「蒙以養正聖功也」。孔穎達《正義》解釋為：「蒙以養正聖功也者，能以蒙昧，隱默自養正道，乃成至聖之功。」

自歸於蒙養之道矣。<sup>22</sup>

石濤以為書寫與繪畫不只是依照固定不變的書畫法則而展開的活動，他特別強調「蒙養」的重要性。石濤指出「蒙者因太古無法，養者因太樸不散」，石濤所以用「蒙」來指稱書畫者與書畫情境的遭遇，是因為書畫者投身書畫情境，相應情境調整動作及至完成書畫的活動，如同太古無法一般，並沒有預設任何的成法，每一次投身書畫情境，都如同是面對新的情境，每一個動作的完成都是經過無數多次的選擇之後完成的；石濤所以用「養」來指稱書畫者在書畫情境中的「自我調整」，是因為自我調節的過程如「太樸不散」般，書畫者要對自己所從事的活動所以能順利展開的行動背景，有一種整體的、未分別的、未言說的注意。簡言之，石濤以為參與書畫活動時的「不散所養」，是要把注意的焦點集中在書寫過程中的「自我調整」（養），這時書畫活動展現為「無法而蒙」的狀態，書畫者不是依循固定的方法來操作筆墨，而是將自己投身在書畫情境的互動中去「辟混沌」，在無定向中摸索而至找到身體定向。在此意義下，如果我們以為石濤所說的「蒙養」一詞是取自易經蒙卦的「蒙以養正」，並採取孔穎達：「能以蒙昧，隱默自養正道，乃成至聖功」的解釋，那麼「蒙」作為初萌無知、蒙昧、綢繆、混沌的狀態，指的便是書畫者投身書畫情境時，對書畫情境有一種在行動中的默會之知（tacit knowledge），<sup>23</sup>亦即對自己所從

<sup>22</sup> 見《石濤題畫選錄》。

<sup>23</sup> 挪威哲學家格里門（H.Grimen）整理西方二次戰後，因挑戰完全明確知識理想而興起的默會知識論，分為四類：（1）有意識的欠表達論（the thesis of conscious under articulation），以為默會知識是我們有意識地試圖加以掩蓋、避免用語言去表達或者欠表達的知識。（2）格式塔式的默會知識論（the Gestalt thesis of tacit knowledge）：行動者對自己所從事的活動所以能順利展開的行動背景，一種未言說的知識。（3）認識的

事的書畫活動所以能順利展開的行動背景，有一種未言說的掌握。

在前述引文中石濤又再次指出：「未曾受墨，先思其蒙，既而操筆，復審其養」，未提筆沾墨之時，書畫者就要先「思其蒙」了，「思」自己書畫行動所以能順利展開的行動背景；接著沾墨下筆之時，則要時時「審其養」，「審」自己在書畫場中的動態調節行動。每一次的書畫若都做到「思其蒙而審其養」，才能「開蒙而全古」，使得每一次書畫都如同是第一次書寫般，投身在書畫情境中去「辟混沌」；如此才能「盡變而無法」，保持每一次書畫活動都以相應行動背景的動態調節方式展開，而不是以依循成法的方式來展開。

由石濤以上有關「蒙養」與「生活」的反省可見石濤在反省書畫活動時，不只是將書畫活動當作刻寫實踐而已，更注意到從事書畫操作時的身體化實踐活動，而且認為從事書畫操作時要的「不散」或「思」、「審」自己書畫行動所以能順利展開的行動背景及自己如何調動身體在書畫情境中找到身體定向的動態調節過程，如此才會使得每一次的書寫都展現為相應特殊情境所展開的動態調節過程，而不會淪為機械的重複。

---

局域主義 (the thesis of epistemic regionalism)：一個人所擁有的全部知識，構成一個巨大的、鬆散的、不那麼條理清晰的系統，在特定時刻，一個人只能對這個知識系統的某些局部加以反省地觀照，並用語言加以表達，沒有人能在一個時刻同時言說整個知識系統，所以任何時刻，我們思想行動中，總有許多未加言說的知識即默會知識。(4) 強的默會知識 (the strong thesis of tacit knowledge)：存在著一些特別的知識類型，原則上是不可言說的，如對感覺性質的知識、對格式塔的同—性（如面相、表情）的知識、對構成一個行動的各個步驟的先後秩序的知識等。參見郁振華，〈從表達問題看默會知識〉，《哲學研究》2003 年第五期，頁 51—57。

### (三) 一畫之法

由於石濤將書畫行動理解為書畫者投身書畫情境的動態調節過程，而不只是依循成法的活動，因此影響石濤有關「一畫之法」的理解。石濤關於「一畫之法」的反省如下：

太古無法，太樸不散，太樸一散而法立矣。法於何立，立於一畫。一畫者，眾有之本，萬象之根；見用於神，藏用於人，而世人不知，所以一畫之法，乃自我立。（《畫語錄·一畫章》）

這段引文經常被當代學者理解成是有關宙宇生成的論述，指出在太古的時候，世界處於「太樸」，原始的、混沌狀態，但是當「太樸」析散，元氣的形變出現，「一畫之法」作為生命力的運動法則也就存在了。這樣的解釋，看似非常的合理，但若仔細推敲，不難發現如是解釋與《畫語錄》中其他的論述不能相容。如學者認為石濤所謂的「一畫」是指「一根貫通宇宙人生的線」，「一畫之法」是指「萬物生命力的運動法則」，<sup>24</sup>所謂的「一畫之法」是在宇宙生成的過程中，自然地從無到有，自然發生的；但是誠如以上引文所說的：「一畫之法，乃自我立」，很顯然地，石濤以為「一畫之法」是「自我立」的，是由我構成的，而不是在宇宙生成過程中，自然發生的。此外，若堅持將〈一畫章〉這段有關「太古無法」的論述，理解成是一段有關宇宙生成論的描述，而且所謂的「一畫之法」是指「萬物生命力的運動法則」，那麼石濤「一畫之法，乃自我立」的說法，是否要解釋成人是「萬物生命力的運動法則」之創立者，人是宇宙生成的動力因？很顯然的，中國並沒有人是宇宙生成動力因的觀念，所以說從宇宙生成論來理解

<sup>24</sup> 韓林德，《石濤與畫語錄研究》，頁 128。

這段引文並不是很恰當。

如本文之前的分析，石濤所說的「寫畫一道，須知有蒙養。蒙者因太古無法，養者因太樸不散。」石濤所以用「蒙」來指稱書畫者與書畫情境的遭遇，是因為書畫者投身書畫情境，相應情境調整動作及至完成書畫的活動，如同太古無法一般，並沒有預設任何的成法，每一次投身書畫情境，都如同是面對新的情境，每一個動作的完成都是經過無數多次的選擇之後完成的；所以用「養」來指稱書畫者在書畫情境中的「自我調整」，是因為自我調節的過程如「太樸不散」般，書畫者要對自己所從事的活動所以能順利展開的行動背景，有一種整體的、未分別的、未言說的注意。循著如是理解脈絡，所謂「太古無法，太樸不散，太樸一散而法立矣」，不是有關宇宙發生的敘述，而是人們在天地之間發現「法」的認識過程——「太古無法」指的是人們尚未形成有關法的認識，「太樸不散」指的是人們有關法形成一種整體的、未分別的、未言說的認識，「太樸一散而法立矣」指的是人們對法形成對象化的、分別的、可言說的認識。石濤把書畫行動與人們在天地萬物之間形成有關法的認識關聯起來，以為「太古無法」是在描述畫家提筆在畫面上「辟混沌」時，以其身體投身在書畫情境中與書畫情境中的所有事物遭遇，從無定向，及至在書畫情境中找到定向而成就畫面上的世界。所謂的「法」是「立於一畫」，是說「法」是畫家在書畫情境中找到身體定向時才確立的。問題是這個「立於一畫」的「法」——在書畫情境中發揮作用的「法」，是指什麼呢？大部分學者都將石濤「一畫之法」的「法」理解是「法則」，有少部分學者則將石濤「一畫之法」的「法」理解成是「圖式」(schema)。<sup>25</sup>若是將「一畫之法」的「法」理解成是「法則」，那麼「一畫」的活

---

<sup>25</sup> 如 Chou.Ju-His, *The Hua-Yü-Lu and The theory of Painting*, Arizona: Arizona State Univ.,

動將被理解成是「依循法則而行」的活動。而「圖式」則主要是指內在於人的轉換機制，人們根據此一內在機制的轉換才得以將外界雜多的訊息轉換成內在的、有序的東西。

誠如本文之前的分析，石濤所謂的「一畫」指的是指運筆用墨的身體化操作，而石濤有關書畫活動的反省，又比較偏重書寫者在書畫情境中相應情境條件作出的調整過程，而他更追求書畫的技術要達到「生活」的狀態，亦即一種運筆時「有反有正，有偏有側，有聚有散，有近有遠，有內有外，有虛有實，有斷有連，有層次，有剝落，有豐致，有飄渺」靈活操作身體的活動狀態，由此可見，他絕不會認為書畫活動只是「依成法」而行的機械化操作。就書畫能力的養成過程而言，初學階段是可以依照成法來練習，但就技術純熟者而言，原先的成法在練習的過程中，早已內化為身體的習慣性動作。就技術純熟者而言，運筆用墨的活動不是操作者依循某一外在的法則來完成，而是「身體圖式」——身體運動任務得以瞬間換位的開放系統——的修正和重構而成就的。<sup>26</sup>所以說從書畫活動的操作層面來理解「一畫之法」，將石濤所謂的「法」，理解成是「圖式」，似乎更可以說明以下石濤有關「法」與「一畫」的論述：

古今法障不了，由一畫之理不明。一畫明，則障不在目而畫可從心。畫從心而障自遠矣。古之人未嘗不以為法也，無法則於世無限焉。是一畫者，非無限而限之也，非有法而限之也，

1977, pp. 21–22.

<sup>26</sup> 參考梅洛·龐蒂以身體圖式的重組與更新來解釋習慣性的動作，他以為：「當身體因加上一種新意義而被滲透時，當身體與一個新的意義核同化時，人們就說：身體了解了，習慣養成了」，「習慣的獲得就是身體圖式的重組與更新」。參見鷺田清一著，劉績生譯，《梅洛－龐蒂》（河北：河北教育出版社，2001），頁 80–90。

法無障，障無法。法自畫生，障自畫退。法障不參，而乾旋坤轉之義得矣，畫道彰矣，一畫了矣。（《畫語錄·了法章》）

石濤指出，一般人由於不明白「一畫之理」，將「一畫之法」的「法」看成是限制人的東西（亦即我們現在所謂的「法則」），以為運筆用墨是被動地依循外在「法則」而進行的操作而已。石濤以為若能明白一畫的實質，所謂的「一畫」不過是指以目入心到以手出心的動態調節過程——亦即從觀物構成胸中丘壑到以手出心將胸中丘壑化成畫面上的丘壑的動態調節過程。在這一過程中發揮作用的「法」，不是由外在來限制我們書畫活動的東西，而是書寫者所持以在書寫情境中展開「經權」活動的東西。以「圖式」來解釋石濤關於「一畫之法」的論述，在此即指人們持以觀看山水的「視覺圖式」及調動身體的「身體圖式」<sup>27</sup>，它規範了人們基本的觀看方式和基本的身體操作方式。就書畫過程中「以目入心」，觀看山水，構成胸中丘壑的過程而言，沒有一個出發點，一個初始圖式，我們就不能掌握滔滔奔流的經歷。正如同沒有一些類目，我們就不能把我們的印象分門別類。一個藝術家當他審視風景時，那些與他已經能掌握的圖式相配的景物就會躍然出現，成為注意的中心。所以說繪畫風格跟手段一樣，創造了一種心理定向，使得藝術家在四周的景色中找到一些能描繪的面向。<sup>28</sup>就「以手出心」的操作階段而言，一個人徒有胸中丘壑，但卻沒有操作筆墨的能力，沒有構成操作筆墨的「身體圖式」，那麼我們是無法在書寫

<sup>27</sup> 梅洛－龐蒂以為身體圖式是「我的身體面對目前的或可能的某項任務時所採取的姿態」。引自蔦田清一著，劉績生譯，《梅洛－龐蒂》，頁80－81。

<sup>28</sup> 參見E.H. 貢布里希著，林夕等譯《藝術與錯覺》（浙江：浙江攝影出版社，1987），頁100－108。

情境中順利完成「以手出心」的活動的。「一畫之法」作為書畫活動所以可能的「圖式」，指的正是畫家持以將外在山水轉譯成胸中丘壑的「視覺圖式」，及在具體運筆用墨操作活動中的「身體圖式」。「法」作為「圖式」的意義規範了書畫者的觀看和書寫方式，但它不是一成不變的東西，而是在書畫過程中，相應情境而有所調整的動態開放調節系統。

將石濤所謂的「法」理解成「圖式」時，石濤所謂的「一畫者，非無法而限之也，非有法而限之也，法無障，障無法。法自畫生，障自畫退。法障不參，而乾旋坤轉之義得矣，畫道彰矣，一畫了矣。」將可被解釋成：一畫作為運筆用墨的身體化操作，不是沒有任何規範的，「法」作為「圖式」的意義，規範了觀看和調動身體的基本方式，但是「圖式」對觀看方式和調動身體方式的規範並不是「有法而限之」，不是以法則的形態，提供觀看和身體化操作一套可依循的程序。「圖式」不是障礙，而是書畫活動的基礎，但它作為書畫活動的基礎，不是一成不變的，隨著書畫活動的進行，「圖式」的結構亦不斷構成。石濤因為明白「一畫之理」，明白自己參與書畫活動時是「把他的身體借給世界」，投身在書畫事件中與自然山水、與書畫情境遭遇；明白書畫活動是「以圖式和矯正的節律進行的進程（rhythms of schema and correction）」<sup>29</sup>，所以感受到一種「法自畫生，障自畫退，法障不參，而乾旋坤轉之義得矣」的操作經驗——書畫活動不再是依循外在的法則來進行的活動，而可以如「乾旋坤轉」般，展開為一種無滯礙的調節過程。

---

<sup>29</sup> E.H. 貢布里希著，林夕等譯《藝術與錯覺》，頁 86，頁 108。

(四) 在「一畫」中構成的無滯礙的互動關係模式

本文扣緊石濤「一畫」作為書畫能力的意義，以為石濤所謂的「一畫」是指在書畫情境中調動身體成就書畫行動的身體化操作；不將石濤所謂的「一畫之法」理解成是「法則」，而理解成是在學習過程中經過不斷的操練而內化的「圖式」。在這意義之下，我們或可以說，書畫是人們持著他原先所習慣的圖式或心理定向與經驗校正的過程，這時作品的完成不是忠實地記錄一個視覺經驗，而是忠實地構成了一個關係模式，亦即「以圖式和矯正的節律進行的進程（rhythms of schema and correction）」<sup>1</sup>。也就是說在石濤的理解下，書畫活動不是只將視覺意象或是概念外化為可感覺符號的過程，而是「畫家把他的身體借給世界」，投身在書畫事件中，與自然山水、書畫情境遭遇，並在其間進行動態調節的互動過程，書畫活動忠實地構成了一種書畫者從「以目入心」到「以手出心」無滯礙的互動關係模式。石濤曾說：

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。動之以旋，潤之以轉，居之以曠。出如截，入如揭。能圓能方，能直能曲，能上能下。右右均齊，凹凸突兀，斷截橫斜，如水之就深，如火之炎上，自然而容毫髮強也。用無不神而法無不貴也，理無不入而態無不盡也。信手一揮，山川、人物、鳥獸、草木、池榭、樓臺，取形用勢，寫生揣意，運情摹景，顯露隱含，人不見其畫之成，不違其心之用。（《畫語錄·一畫章》）

石濤以為當書畫情境中運筆用墨的身體操作（一畫）呈現「動之以旋，潤之以轉，居之以曠。出如截，入如揭。能圓能方，能直能曲，能上

能下。右右均齊，凹凸突兀，斷截橫斜，如水之就深，如火之炎上，自然而容毫髮強也」，具現一氣喝成，宛若天成的狀態時，這時書畫者運筆用墨的身體化操作「具體而微」地開顯出了一種相互蘊含的、動態的關係結構。如石濤曾說：

且山水之大，廣土千里，結雲萬里，羅峰列嶂，以一管窺之，即飛仙恐不能周旋也。以一畫測之，即可參天地之化育也。測山川之形勢，度地土之廣遠，審峰嶂之疏密，識雲霧之蒙昧。正踞千里，邪睨萬重，統歸天之權，地之衡也。天有是權，能變山川之精靈；地有是衡，能運山川之氣脈。我有是一畫，能貫山川之形神。（《畫語錄·山川章》）

石濤以為就人有限的感官認識而言，我們不可能一眼看盡山水、廣土、結雲、羅峰的外形，但是就「一畫」的活動本身而言，卻可以「參天地之化育」，「貫山川之形神」。

（1）「貫山川之形神」主要就「一畫」以目入心的活動而言，石濤以為：

夫畫者，從於心者也。山川人物之秀錯，草木鳥獸之性情，池榭樓臺之矩度，未能深入其理，曲盡其態，終未得一畫之洪規也。行遠登高，悉起膚寸。此一畫收盡鴻濛之外，即億萬萬筆墨，未有不始於此而終於此，惟聽人之取握之耳。《畫語錄·一畫》。

「畫」就其作為「從於心」的活動，亦即「以手出心」的運筆用墨操

作活動，在其觀審自然山川「以目入心」的過程中，若只是引發「曲盡其態」的認知活動，片面地去掌握外物可感知的外形特徵而已，這是無法掌握「一畫」（作為運筆用墨的身體化操作）之要旨的。石濤以為一個深闇「一畫」之道的畫家，在「以目入心」觀審自然山川的過程中，除了引發「曲盡其態」的認知活動外，還要進一步「深入其理」，如此才能在「一畫」的活動中，成就「一畫收盡鴻濛之外」的效果。所謂的「深入其理」的「理」並不是以主客對立的方式，去觀察山川呈現出來的「客觀律則」，而是書寫者以自己身心合一的身體向山川開放，「寓居於山川之中」讓「天地萬物而陶泳乎我也」，讓「山川在我們身體內秘密地產生」，這時山川之「理」是遊山玩水者在自己身上發現到的、相應山川所被喚起的「全身心的震顫狀態」。也就是說山川之「理」不是被觀察到的山川之「規律」，而是書寫者參與遊山玩水的情境，在自己身上所感受到的全身心的運動狀態、韻律、節奏。<sup>30</sup>

在這個意義之下，我們可以說「一畫」之「貫」山川之形神，「貫」具有「通」的意思，亦即運筆用墨的身體化操作過程中，對於山川之形神不是形成對象化的掌握，而是一種「寓居於山川」，讓「天地萬物而陶泳乎我也」的相通行為。

（2）「參天地之化育」主要是就「一畫」以手出心的活動而言的，石濤以為「測山水之形勢，度地土之廣遠，審峰嶂之疏密，識雲霧之蒙昧。正踞千里，邪睨萬重，統歸天之權，地之衡也。」萬物各異的

---

<sup>30</sup> [美] 安瀾曾指出，石濤的觀看方式與王陽明的身體感知相似，對實證觀察不感興趣，採取眼不離身，且不離所見世界，一種眼和身皆寓於自然界的看。見安瀾，〈石濤《廬山觀瀑圖》和 17 世紀的觀察方式〉，錄在盧輔聖主編，《石濤研究》（上海：上海書畫出版社，2002.10）（《朵雲》：56），頁 239—253。

形態主要是由「天之權，地之衡」而成就，「一畫」作為運筆用墨的操作活動與天權—地衡而成就天地萬物的活動有異曲同工之妙：畫中世界同樣是書畫者參與書畫情境，在書畫情境中調動身體進行「權衡」而成就的。

石濤並以心—手—筆—墨—紙之間彼此相「受」的關係描述書畫者在書畫情境中的「權衡」，及書畫者在運筆用墨的身體化操作中所成就的「一畫含萬物於中」的動態關係。石濤說：

夫一畫含萬物於中。畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心。如天之造地，地之造成，此其所以受也。（《畫語錄·尊受章》）

石濤以為萬物是彼此相「受」而成的，書畫者在運筆用墨的身體化操作中所構成的「一畫含萬物於中」的關係，是在書畫者心—手—筆—墨—紙之間彼此相「受」的活動中構成的。所謂心—手—筆—墨—紙之間彼此相「受」的活動是如何的活動呢？石濤本身是出家人，若根據他所熟悉的佛學，來解釋這個「受」字，那麼要放到佛學中攝、受、想、行、識五蘊的脈絡中來理解，所謂的「受」不外是指「領受」的意思，亦即人透過眼、耳、鼻、舌、身這個身心合一的身體去「領受」一切內界或外界的事物。若採取佛學的意義來理解石濤所謂的「受」，那麼石濤此處所謂的心—手—筆—墨—紙之間以及天—地之間彼此相「受」而成，並不是對畫中世界或是萬物作宇宙發生論的討論，以為心—手—筆—墨—紙之間以及天—地之間是彼此相「受」而「創生」畫中世界及萬物，而主要是在討論「一畫含萬於中」的經驗，石濤以為「一畫」作為書畫家運筆用墨的身體化操作，在運筆用墨的身體化操作活動中，書畫者感受到自己與整個天地萬物構成一種彼此相應而

動的動態關聯。石濤以為這種與天地萬物動態關聯的一體感是由書畫者眼、耳、鼻、舌、身這個身心合一的身體去「領受」到的，在書畫者對自己書畫行動的「領受」中開顯出了書畫行動的意義世界——一種人與天地萬物相關互涉的一體感。

(五)「思其一」——在身書畫行動之思中開顯出書畫行動的意義

如前所分析，石濤重視書畫事件中運筆用墨的身體化操作，而且認為運筆用墨的身體化操作不只是作為手段的技術而已，石濤把運筆用墨的身體化操作當作是一種「書畫行動」，是書畫者在書畫情境中生命情態的開顯。石濤以為在理想的運筆用墨的身體化操作中，書畫者與書畫情境構成了一種無滯礙的動態關聯，一種「一畫含萬物於中」的關係結構，而這種「一畫含萬物於中」的關係結構是在書畫者對自己書畫行動的「受」或「思」、「審」中掌握到的。以下我們將探討石濤如何理解「思」、「審」的活動，及在「思」、「審」活動中所掌握到的，在書畫行動中開顯出的意義世界——在書畫行動中所關顯出的「一畫含萬物於中」的經驗如何。石濤曾說：

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。（《畫語錄·遠塵章》）

任何從事寫字、作畫者無不是以「一畫」（書寫者在筆與墨書的寫情境中，調動身體找到身體定向的身體化操作）為本，相應書寫情境調動身體來完成書寫的活動，但是大部分的人可以說是日用而不自知，並沒有意識到這個「一畫」（書寫者在筆與墨書的寫情境中，調動身體找到身體定向的身體化操作）是自己書寫所以可能的基礎。石濤認為「畫貴乎思」，一個從事書寫者，不僅以「一畫」為基礎來展開他

的書寫活動，若是能「思其一」，能進一步「思」自己從事書寫所以可能的「一畫」，亦即「思」書寫者自己在筆與墨會的書寫情境中如何調動身體找到身體定向的操作活動，則會使得書寫者「心有所著而快」——使得書寫者的技術操作不會淪為機械式的操作，而成為一種具自發性的、具精神性的活動（「心有所著」）；並使得書寫者因感受到自己身體在整個書寫過程中的動態調整與完成，引發了「躊躇滿志」的自知、自得之樂（「心有所快」）。由於書寫者能「思」自身運筆用墨的身體化實踐，掌握到書寫情境中的身體知覺，使得書寫與人類內在精細的心靈活動相關（「畫則精微之」）；而且在書寫者「思」自身運筆用墨的身體知覺中，書寫者感受到自己的身體在運筆用墨之間，與整個天地萬物產生了一種隱諱的、動態的關聯（「入不可測」）。

石濤曾用「內實而外空」來描述書寫者對自己在書寫情境中與材料互動時的「受」或「思」、「審」活動：

山川之形勢在畫，畫之蒙養在墨，墨之生活在操，操之作用在持，善操運者，內實而外空。因受一畫之理而應諸萬方，所以毫無悖謬。亦有內空而外實者，因法之化，不假思索，外形已具而內不載也。是故古之人，虛實中度，內外合操，畫法變備，無疵無病。得蒙養之靈，運用之神，正則正之，仄則仄，偏側則偏側，若夫面牆塵蔽而物障，有不生憎於造化者乎？（《畫語錄·皴法章》）

引文指出：在從事書畫活動時，山川的動勢具體化為運筆用墨的書畫動作，書畫動作是在書畫者與書畫情境的互動和自我調節中完成的，對擅於運筆用墨者而言，他對自己相應情境所做的動態調節過程

形成一種「內實而外空」的身體知覺。所謂「外空」指的是書寫情境中，書畫者對自己書寫行動所以能順利展開的行動背景之「受」或「思」、「審」，這種「受」或「思」、「審」作為一種「外空」的狀態：不是以主客對立式方式去掌握書畫情境的事物，而是書畫者以自己全身心的身體向外物開放，並參與在書畫情境中，以「虛而待物而動」的方式來完成的一種「聽之以氣」的實踐之知。<sup>31</sup>「內實」則是指書畫者對自己在書畫情境中，如何與材料互動而找到身體定向的動態調節過程之「受」或「思」、「審」活動是一種「內實」的狀態：書畫者對自己相應情境而引發的動態調整過程有一種清楚的自我覺察，它是以「一以無貳」的方式「考內身」，對自己的身體的動態調節過程形成非對象化、非表象化、非概念化的、身體化的知覺。<sup>32</sup>石濤以為擅運筆用墨者，就是因為在畫畫時能做到「內實而外空」，使得運筆用墨的操作活動能以身體化的方式，在自己書畫的行動中被掌握到；書畫者並能掌握到技術純熟時，運筆用墨的身體化操作所展現出的「毫無悖謬」的身體經驗。運筆用墨時若只是「因法之化」，只是依某種畫法作畫，不去「受」或「思」、「審」運筆用墨的情境，以「內空而外實」去掌握運筆用墨的情境，以主客對立的方式去掌握書畫情境中的筆墨紙硯及所有事物，對自己的書畫行動沒有身體化的知覺，所表現出來的書畫活動則是「外形已具而內不載也」，徒具動作形式而不是誠於中形於外的「行動」。

---

<sup>31</sup> 參見林文琪，〈杜夫海納的審美知覺現象學與《莊子》「聽之以氣」的比較研究〉，《華岡文科學報》廿六期，2003.09，頁161—188。

<sup>32</sup> 參見林文琪，〈論關於道的認識是一種身體化的認識——以《老子》、《管子》為例的解析〉，《東吳哲學學報》：12，2005.08。排版中。

總之，石濤以為理想的書畫家是要做到「虛實中度，內外合操，畫法變備，無疵無病」，在書畫的活動中所真正要把握的是如何做到「內實而外空」——「受」或「思」、「審」自己的書畫情境及自己的運筆用墨的操作，以期運筆用墨的操作不僅可以達到無滯礙的純熟狀況、展現為一種與情境相關互涉的動態關聯而已，同時書畫者感受到自己的身體在運筆用墨之間，與整個天地萬物產生了一種隱諱的、動態的關聯——一種「一畫含萬物於中」、「此一畫收盡鴻濛之外」的經驗。運筆用墨的身體化操作是一種朝向書畫情境的實際運動，在書畫行動中書畫者的身體與外在空間中的事物彼此是相互蘊含，共同形成一個實踐體系。書畫者在書畫情境中所開顯出的世界，是一個意義的世界，是書畫者參與書畫情境時身體所「含」的世界，是在書畫者身體中產生並結構起來的實踐體系——包含書畫情境中處於共時性情境中的事物外，還包含書畫者保留在身體記憶中的、過去的事物或是可能的事物。所有的事物，無論是在場的或是不在場的，在書畫情境中，書畫者所遭遇到的所有事物都在書畫者的身體中，彼此相互蘊含，構成動態關聯的實踐體系。如此掌握運筆用墨的身體化操作，使得技術成為誠於中形於外的書畫行動，而且由於重視對書畫行動之思，更進一步開顯出了書畫行動的本體論意義。

#### 肆、結語

由以上本文有關石濤《畫語錄》中有關「一畫」的論述之分析可見：石濤有關「一畫」的反省，主要是側重運筆用墨的身體化操作；而且石濤不只是把運筆用墨的身體化操作當作是技術操作，而是進一

步把它當作是書畫行動來理解，以為運筆用墨的身體化操作是書畫者存在活動的展現。根據石濤的見解，使運筆用墨的身體化操作由技術轉化為書畫行動的關鍵，在於書畫者是否能在書畫情境中「思」、「審」自己的身體化操作的動態調節過程，對自己的書畫行動產生身體化的知覺。石濤認為「畫貴乎思」，一個從事書畫者，不僅以「一畫」為基礎來展開他的書畫活動，若是能「思其一」，能進一步「思」自己從事書畫所以可能的「一畫」，亦即「思」書畫者自己在筆與墨會的書畫情境中如何調動身體找到身體定向的操作活動，會使得書畫者對自己的技術操作產生一種「躊躇滿志」的自知、自得之樂，使運筆用墨的身體化操作染上了藝術性。同時由於書畫者能「思」自身運筆用墨的身體化操作，書畫者感受到自己的身體在運筆用墨之際，與整個天地萬物產生了一種隱諱的、動態的關聯，開顯出了書畫行動的存有論意涵。

總之，本文支持徐復觀先生對一畫論的超越論理解模式的批判，以及他所提出的扣緊書畫操作活動的理解線索。但本文並不是徐先生論文的重複，而是立基於徐先生的研究，而有不同的理解。在本文的理解之下，讓書畫活動成為可能的「一畫」，不是什麼超越的某物，而不過是指在書畫情境中運筆用墨以找到身體定向上的「身體化操作」。本文指出在石濤的論述中運筆用墨以找到身體定向的「身體化操作」不只是指「以目入心」：身體皮膚以內形成審美形相的感知過程而已（徐復觀注意到這面向）；「以手出心」：心—手—筆—墨—紙之間的動態調節過程在石濤《畫語錄》中也被視為身體化操作的過程。本文特別突顯的正是石濤對於運筆用墨身體化操作的「以手出心」面向之重視；指出石濤把運筆用墨的身體化操作當作書畫行動來理解；指出石濤強調「思」、「審」自己的書畫行動而開顯出了書畫行動

的本體論意義——一種由感知覺自己身體化操作而引生的「躊躇滿志」的自得之樂；與情境相互關聯的一體感；以及在書畫行動中不得不然的方向感。

# Discovery the meaning of painting act : to Cite Instances from Tao-chi's essays on Primordial Line

*Lin, Wen-Chi*

## Abstract

Based on Tao-chi's essays on Primordial Line, this article tries to explore that Tao-chi had found the meaning of painting act. First of all, we try to indicate that painting in Tao-chi's essays on Primordial Line is not only as an inscribing practice but also as an incorporating practice. And then, we elucidate that painting as an incorporating practice is not only a descriptive movement but a physiognomic movement in the Tao-chi's Essays on Chinese Calligraphy and Painting. In the end, we indicate that Tao-chi takes the painting as Being of painter; and shows us that it is embodied perception that inspires the experience of complete interpenetration of self and the world of objects and events when one is participating in painting. The meaning of painting act, as a practice sense or an orientation in the situation, is found in painter's embodied perception of painting act.

Key words: Shitao, Tao-chi, Essays on Chinese Calligraphy and Painting, aesthetics