第 39 卷 第 6 期
2002 年 11 月

北京大学学报(哲学社会科学版)
Journal of Peking University(Humanities and Social Sciences)

Vol.39, No.6
Nov. 2002

“一画”新诠

朱良志

(北京大学 哲学系,北京 100871)

摘 要:石涛的一画说主要是在禅宗影响下形成的一个重要概念。一画不是道,不是线,而是法。一切具体的法则是有为法,而一画是无为法,是最高的法,至法无法,无法即法本身。石涛强调这一无为之法,意在使画家解除一切来自于传统、概念、物欲、笔墨技法等束缚,进入到一片创作的自由境界中。所以,一画的核心是要掘发人的创造力,这一创造力是人的自性的显现,而如何使这一创造灵明自在兴现,惟有通过妙悟的认识途径才能达到。石涛的一画说,不是一个关于画法的理论,而是一种侧重于建立自性本体的理论,这一自性本体可以称为创造本体。一画可以说是一种体物方式,一种创作原则,一种创作心境,甚至可以说是一种人生境界。它比较全面地反映了石涛在画学方面的整体看法,所以他说:“吾道一以贯之。”在中国画学史上,虽然也有一画、一笔画等类似的概念,但和石涛的一画说的内涵是完全不同的。一画说是石涛独创的画学概念,如果说石涛有画学理论体系,这个体系的中心概念就是一画。

关键词:石涛;一画;无法;禅宗;创造力

中图分类号:J01 **文献标识码**:A **文章编号**:1000-5919(2002)06-0046-10

“一画”,是研究石涛画学思想无法回避的概念,学界对此有深入的研究,已经取得一些令人瞩目的成果,但至今它仍然是一个疑窦丛生的研究对象。以下是笔者的研究心得,提出以求教于同道。

一

石涛所谓“一画”,乃是画之一,是绘画创作的最高法则。

石涛所谓“一画”,实际是“无画”。与其说石涛要建立一种绘画体系,倒不如说他要解构长期人们所奉行的艺术观念。石涛的论证方式不是表诠,而是遮诠,它用否定的方式来说明自己的道理。他树立的“一画之洪规”,是一个不为任何先行法则所羁束的艺术创作原则。在他看来,世人说的是“经”,他说的是“权”;世人说的是“有”,他说的是“无”;世人说的是“万”,他说的是“一”。他的“一”,不是数量上的“一”,不是一笔一画,而就是无。在他看来,无心处就是有心,无画处就是有画,无法处就是至法。他要通过对先行法则的解构,建立一种无所羁束、从容自由、即悟即真的绘画大法。

从石涛的画学观点看,“一画”是无分别,无对待的,是“不二之法”,这是“一画”说最重要的特点。它不是一套可以操作的绘画创作的具体法度,那是一般的法则,他要说的是绝对的、不二的根本之法。依佛教的术语,可以说,他的一画不是有为法,而是无为法,是无法之法、不二之法。没有时间的分际,并不是先有了这个“一”,再有二,以至万有。所以,石涛在《画语录》中虽然说“太古无法,太朴不散,太朴一散,而法立矣,法于何立,立于一画”,但这并不等于说,它是一个时间的展开过程,不是由太朴分出一画,由一画分出万有。同时,一画也不是在空间中延展的序列,如由一点一画推延开去。禅宗的古德云:“两头共截断,一剑倚天寒。”彻天彻地,彻古彻今,一切束缚,尽皆除去,只剩下一把锋利的剑矗立在天地之间,放出凛凛的寒光。这一剑无分别,无对待,两头绝断,两头是二,二就是分别,是对待,是差异,是杂多。此意为石涛建立他的“一画”说的基本原则。石涛在《画语录》中说:“自一治万,自万治一”;“自一以分万,自万以治一”的论断,这个“一”,就是他的“一画”。“一画”的“一”不能以量上观,由一到万,不是体量上的扩大。“一”就是无。如同慧能所说:“心量广大,遍周法界,用却了了分明,应用便知一切,一切即一,一即一切”[1];慧能弟子永嘉玄觉所说:“一性圆通一切性,一法遍含一切法,一月普现一切月,一切水月一月摄。”[2]

收稿日期:2002-06-10

作者简介:朱良志(1955—),男,安徽滁州人,北京大学哲学系教授,博士生导师。

石涛的"一画"说并非画道论。[①]画道说是学界关于石涛"一画"说最重要的观点之一。我之所以不同意这一观点，是因为：画道说是中国传统画学中一种由来已久的理论，石涛的一画说是他独创的概念，如果说石涛的"一画"就是画道，那实际上等于否定石涛的重要理论贡献。中国古代画道说有以下几个观点，一是以艺弘道，这是道德的担当，"一画"说不同于此；一是道本艺末，这是一种艺道合一论，艺术必须以体道为根本，"一画"说不同于此；一是技道合一论，如庄子所说的"技进乎道"，即由技巧的纯熟达到忘乎所以的地步，"一画"说所关注的中心问题也与此不同。学界有这样一种观点，说石涛的《画语录》满纸玄言，四处喷射，并无深意。我以为，这是对石涛的误解，是将他的一画说等同于传统画学中的画道论所得出的结论。

石涛的"一画"不同于老子所说的道，《画语录》开始就说："太古无法，太朴不散，太朴一散，而法立矣。法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根，见用于神，藏用于人，而世人不知。所以一画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也。"这段话很容易使人误解成"一画"就是老子的"道"，因为石涛是把"一画"上升到宇宙生成论的角度来讨论的。一画为众有之本，万象之根，就是说它是宇宙万物之根源，一画是生成万物之本体。但石涛的落脚点并非在宇宙论原理上，他是将绘画放到宇宙的角度，说明绘画艺术的灵泉在于创化之元，在于他所说的"天蒙"，这是艺术家智慧的根源，又是绘画作品艺术魅力的根源。所以，不能将"一画"等同于老子的"道"，那样就有可能将一个讨论绘画艺术的概念变成了一个宇宙哲学本体的概念。要说是本体，它是画的本体，而不是天道宇宙的本体；要说是"种子"，它不是老子的道生一、一生二、二生三、三生万物的种子，而是灵的种子，性的种子，艺术创造的种子。[②]

所以，在《一画章》里，他在将"一画"溯向创化之元后，紧接着谈"一画"在绘画中的落实，他说："夫画者，从于心者也。山川人物之秀错，鸟兽草木之性情，池榭楼台之矩度，未能深入其理，曲尽其态，终未得一画之洪规也。……人能以一画具体而微，意明笔透。腕不虚，则画非是；画非是，则腕不灵。动之以旋，润之以转，居之以旷，出如截，入如揭。能圆能方，能直能曲，能上能下，左右均齐，凸凹突兀，断截横斜，如水之就深，如火之炎上，自然而不容毫发强也。"这里主要谈"一画"的表现形态，"一画"和笔墨的关系，"一画"与用腕、形势之关系，即他所说的"以一画具体而微"。在石涛看来，他的"一画"的"一"，不仅是创化之元的"一"，而是作画之"一"，赏画之"一"，他要用"一"的心胸去创作，去体悟山川，以"一"意去控笔墨。可见，"一画"是画中之一，而不是宇宙论之道。

学界另外一个重要观点，就是"一画"即线，线条的线。[③]以为石涛是一位画家，解读他的"一画"说不能从玄言晦语中寻求答案，而应从切实的创作中找答案。这一思路我是同意的，但所得出的这一结论我却不能同意。因为石涛的"一画"说说的并不是一笔一画之工夫，那是技法，他说的是一种原则，一种精神。他强调的是贴近自然，以悟为真，以创造为本。如果将"一画"理解为一笔一画之说，则无法显示这方面的要义。

"一画"虽然不是一笔一画之线，但笔画则是对"一画"的落实。"一画"是无为（自由而无所羁束）创造之法，一笔一画则是这一创造之法的显现。"一画"和笔画之间的关系，是内隐原则和外显形式之间的关系。就是：以"一画"的原则来创造一笔一画。《兼字章》说："一画者，字画先有之根本也；字画者，一画后天之经权也。"这里所说的"先有"、"后天"并非说在时间上"一画"为先，字画为后，乃是说字画笔墨以"一画"为根本，笔墨技法是对一画的权变。这和《一画章》的"人能以一画具体而微"的说法是一致的。

在《石涛画语录》中，"一画"共使用29次（包括《一画章》标题之"一画"）。其中，26处的意义都是指不二之法的"一画"，只有3处别有所指，意为笔画之"一画"。而这3处所指的具体的"一画"，都是强调对不二之"一画"的落实。《皴法章》："一画落纸，众画随之；一理才具，众理付之。审一画之来去，达众理之范围。""一画"之法是不二之法，不可从量上起论，而一笔一画则是从量上言之。这里的"一画落纸"的"一画"不是作为不二之法的"一画"，所以"一画"和"众画"相对而言。《运腕章》云："受之于

① 持这种观点的论者较多，如郭因说：一画"相当于老子哲学中的所谓'道'"。（《中国绘画美学史稿》，北京：人民美术出版社，1981年）唐济川说："所谓一画，实质上也就是道。"（《山东师大学报》1998年第4期）

② 他说："一画之法立，而万物著矣。"这至法就是他的"种子"，就宇宙本体而言，一法为天地种子；就自我而言，一法为自性的种子；就绘画而言，一法为笔墨种子。1690年左右，石涛有天津之行，天津朋友张笨山亲见他画山水，有一首诗记其感受："石公奇士非画士，惟奇始能得画理。理中有法人不知，茫茫元气一圈子。一圈化作千万亿，烟云形状生奇诡。公自拍手叫快绝，洗尽人间俗山水。"（《观石涛上人画山水歌》，《津门诗钞》，天津古籍出版社1993年）也谈到所谓"种子"。

③ 俞剑华："一画就是通常说的一笔一画，无论画甚么，总是一笔一画的开始。"（《石涛画语录注释》，人民美术出版社1959年）黄兰波说："一画就是一根根造型底线。"（《石涛画语录译解》，朝花美术出版社1963年）这种观点在近年石涛研究界占主导地位。海外有很多学者也持此说，如周汝式将此释为"最初的线"（the primordial line，见其《一画论：道济画语录的精髓和内容》，普林斯顿大学博士论文，1969年）方闻说："一画就是简单的一笔，或者是画道线。"（见其《心印》169页，上海书画出版社译本，1993年）

远,得之最近;识之于近,役之于远。一画者,字画下手之浅近功夫也;变化者,用墨用笔之浅近法度也。山海者,一丘一壑之浅近张本也;形势者,鞯皴之浅近纲领也。"这里所说的"字画下手之浅近功夫"的"一画",是一笔一画,是对不二之法"一画"的落实。石涛说"受之于远,得之最近",他的思路是,为了说清"近处"(一笔一画)的事,他从"远处"说起,这个远处就是他的"众有之本,万象之根"的"一画"。

当然,在石涛这里的确存在着一个"线的一画"。不过,石涛在《画语录》中论述的中心是作为不二之法的"一画",而"线的一画"是对作为不二之法的"一画"的体现。作为不二之法的"一画"是石涛提出的重要画学概念,而"线的一画"则不是一个具有独立意义的画学概念。正是在这个意义上,我以为将石涛的"一画说"说成是线,一笔一画的线条,则不是一个恰当的概括,是混淆两种不同的"一画"所造成的。

石涛的"一画"说不仅与中国古代典籍中的"一画"语词有别①,与中国画学史上诸多"一画"理论也有根本的差异,这里容我稍作辨析:

一是一笔画②。有人说这是一个和石涛"一画"说相类似的学说。其实,一笔画是一种笔势论,它是就用笔的内在气脉而言的,强调笔有朝揖顾盼,笔断势联。而石涛的"一画"所申说的是一种创作法则,二者有明显区别。当然,一笔画的内容可以包括在石涛的"一画"概念之内,当一位创作者去除束缚,个性张扬,淋漓恣肆地作画时,他在笔墨上就有可能产生这样的气势。

二是以少总多的说法。明末恽向题画时曾说:"仲生所不可及者,以其一笔能藏万笔也。"恽格在题倪云林的画时说:"一木一石,千崖万壑不能过之。"又说:"夫一者,什百千万之所以出也,一笔是,千万笔不离乎是,千笔万笔总一笔之用也。"郑板桥在一幅竹画上曾题道:"敢云少少许,胜人多多许。"这是中国画学构图学中的一个重要思想,其要义在:以小观大,以近及远,在一个微小的对象中积聚宇宙无边的力量。这和"一即一切,一切即一"的石涛"一画"说有根本的差异,后者并不是量上的广延。

三是伏羲一画说。清人布颜图说:"因悟画道之变化,与易理吻合无二,古者伏羲氏之作易也,始于一画,包诸万有,而遂出个天地之文,画道起于一笔,而千笔万笔,大到天地山川,细则昆虫草木,万籁无遗,亦始于一画矣。"[3]这是神学论上的一画,但不管它多么神秘,这一画仍然是一个具体的刻画,或者说一个包含神意的刻画,它是一画即线说的变体,和石涛这里所说的"一画"是完全不同的。

正因此,本文以为,石涛的"一画"是一个独创的画学概念。

二

石涛的"一画"不是道,不是线,而是法。

石涛依照佛学的术语,将"一画"称为"法",也就是他的"一画之法"。他之所以提出"一画"说,就是要树立一种新"法"。他的《画语录》乃为演此法而作,"一画"是他的至法,其他概念(如蒙养、生活、尊受、资任等)都是这一至法的阐释,是至法在某个方面的体现。他说:"所以一画之法,乃自我立,立一画之法者,盖以无法生有法,以有法贯众法也。""盖自太朴散而一画之法立,一画之法立,而万物著矣。"

石涛认为,一画之法是至法,即最高的法,他说:"至人无法,非无法也,无法而法,乃为至法。"(《变化章》)石涛提出一画,是要为绘画创作找一个终极的根源;他抬出至法(或称一法),则是说明一画是绘画的最高法则,即无尚之法。一法是绝于对待的,它不在时空中展开,所以,至法被他称为"一法"。石涛并没有赋予这一无尚之法以具体法度规则的意义,他认为,最高的法则是无法则的,但他并不否定至法可以转出法则的性质。在他看来,至法是一种"母法则",一切法则都是由至法生出,他说:"以法法无法,以无法法法"[4],法是具体的创作法度,无法是最高的至法,无法是法本身,一切法度都由这个法本身生出,一切法度都必须以法本身为最高典范。从另一方面看,法本身并没有纯然的意义,至法通过具体的法得到体现,这就是"以无法法法"。石涛探讨绘画创作的法度为什么不从具体的方面入手,而树立一个无尚的至法?就是要通过至法来消解具体的法度。因为在他看来,一切历史存留下来的法度都是对艺术家创造精神的桎梏,一切经验世界中存在的具体准则都与自由的创作相冲突,艺术家大脑中先行的创造法式都有可能影响创造潜能的提取。所以,他从至法角度为具体的法度找到一个法本身,其根本目的,就是要通过至法来确立真正的法度是无

① 《全唐诗》卷461白居易《三谣》:"张璪之松石,吾不令加一点一画于其上。"同上卷575温庭筠《塞寒行》:"彩毫一画竟何荣,空仗青楼泣成血。"王羲之《笔势论》:"一画失节,如壮士之折一肱。"《书谱》:"一画之间,变起伏于锋杪。"王士祯《花草蒙拾》:"然则古今文章,一画足矣,不必三坟八索至六经三史。不几几赘疣乎?"(见《词话丛编》413页)等等,所说一画均与石涛这里所说的有别。

② 《历代名画记》卷二:"或问余以顾、陆、张、吴用笔如何?对曰,顾恺之之迹紧劲联绵,循环超忽,调格逸易,风趋电疾,意存笔先,画尽意在,所以全神气也。昔张芝学崔瑗、杜度草书之法,因而变之,以成今草书之体势,一笔而成,气脉通连,隔行不断。唯王子敬明其深旨,故行首之字往往继期前行,世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画,连绵不断,故知书画用笔同法。"

法，而无法才是艺术家应该须臾不忘的，无法为自由开辟了天地。这样，石涛通过引入至法，巧妙地以无法消解了有法。

佛学中的法具有多层含义，既有作为性的法，又有作为相的法。作为相的法的意义，主要包含两层意义，一是物，万物都可以叫做法；一是理，人的思维名相活动也可以叫法。比如一竿竹子，(1)它是具体存在的物，这是作为有形存在的法；(2)竹子的概念，这是对竹子的指称，这是名相的法；(3)作为性的竹子，这是性之法。这三者都可称为法。在佛家，法本来并不含有贬义，无所谓好法坏法，佛学中所说的破法执我执，并不是由法本身所引起的，而是凡夫俗子因情识计度而产生的，法性随妄缘起，感造业感苦果。凡夫俗子往往不识法性，但得其拘，实境之对象使人拘于有形之相，名相之对象使人拘于理的缠绕中，从而执法而失法。

石涛所说的法，和佛学中的这一思想有相通之处，佛学中的上述思想可以说是石涛论述知法破法障的主要理论基础。《石涛画语录》第一章《一画》论述"立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法"，旋即又在第二章《了法》中论述了了法识法障的问题。石涛所要说的是，法除了具有根性的意义之外，由于识者的"遍计所执"，还具有遮蔽真性的可能，或者说正是存在这种遮蔽真性的可能，使得石涛要回归真性——至法。

《金刚经》说："如来说法，如筏喻法者，法尚应舍，何况非法。"石涛正是在法有所障的情况下，要了法识法障，建立他的至法——一画之法。在他看来，绘画存在两大法障，一是理障，一是物障。他以为，只有破此二障，才能建立一画之法。

在理障方面，他要破古人的成法。对此石涛论述很充分。作为一个张扬自我个性的画家，石涛针对当时摹古风甚浓的画坛，取来佛学破法执我执的思想，对古法进行了细致的辨析。他说："古人未立法之先，不知古人法何法；古人立法之后，便不容今人出古法。千百年来，遂使今之人不能出一头地也。师古人之迹而不师古人之心，宜其不能出一头地，冤哉！"①

今之论者常误以石涛此说在抨击古法，具有强烈的反传统倾向，认为在石涛的绘画思想中，古法乃是僵化之法，如董其昌和四王②。如果依此说法，石涛实际上是在选择师法的对象了，这是对石涛的误解。石涛并不需要一个更加合理的师法对象，他一再强调我自用我法。他认为，从法性角度看，凡人存在必有其性，有其性即有其法，董其昌有董其昌的法，四王有四王的法，我石涛也有石涛的法。正是在此基础上，他说古人在未立法之先，不知古人法之法。古人以古人之法立法，我为何不能以我法立法？为什么在古人立法之后便一定要成为我之法，而剥夺我立自我之法的权利？我立法之天赋"法权"不能享用，怯生生地于古人屋檐下寻得一席栖身之地，实在是"冤哉"！所以他说："是我为某家役，非某家为我用也，纵逼似某家，亦食某家之残羹耳，于我何有哉！"他并不是有意回避古人之法，而是要著我之法，因一依古人法，即无自我法，无我法即无自由，没有自由便物我相斥，意象难凝。我法行而他法退，即自在运行，以心合物，无所为拘，这样所出现的与古人之法相合之处(偶)，也不在有意，那是无意乎相求，不期然相会。所以，依据石涛关于法方面的思想，揣摩他的论画主张，可见石涛的理论落脚点并不在反古法，而在于著我法。

在理障方面，他还提出要破技法。画家作画不能没有技法，没有技法基础的创作只能是欺世盗名。技法是一些基本的创作规范，如山水画中的笔墨，在长期的历史积淀中技法形成一些程式化的内涵，绘画传统的内容往往体现在技法上。在石涛看来，画家的创造精神几乎必不可免地要遇到来自技法方面的滞碍，画家伸纸作画，甫一着笔，即有可能为这种规矩所左右，自性障而不显，笔墨虽运乎心手，实际上是心手为笔墨所运。所以石涛提出"纵使笔不笔，墨不墨，画不画，自有我在"。自有我在，就是我用我之笔墨之法，从而达到"以运乎墨，非墨运也；操乎笔，非笔操也"的自由境界。"运夫墨"，我是主体，我是技法的主宰者，一切技法都不能束缚我："墨运"则是它的反面，创作者成了轨范的奴隶。石涛提出"墨海里放出光明"，就是强调挣脱技法的束缚，达到自由的创作境界。

在物障方面，石涛认为，绘画是造型艺术，因其不脱具象，必有物可寻，在似与不似(具象与抽象)之间权衡，体现出对物的选择。石涛认为，具体的物象也是一种法。石涛超越物障的学说有两点值得注意，一是在物我的关系中，我是绝对的，是物的驾御者，一切法皆缘于一心，三界唯心，万法唯识。与此同时，石涛强调在对物的观照中，要超越物的形体，走向对物性的肯定。他在《画语录》中说："得乾坤之理者，山川之质也；得笔墨之法者，山川之饰也。知其饰而非理，其理危矣；知其质而非法，其法微矣。"(《山川章》)这里涉及到三个对象：物之质、物之饰、我。石涛认为，物是质与饰的统一，一切作为外物存

① 1692年，石涛客居北京海潮寺，为伯昌先生作此图，文见《大涤子题画诗跋》卷一。

② 海外不少研究中国画学的专家多主此说，如高居翰(James Cahill)和方闻(Wen Fang)，他们认为，石涛粗犷泼辣的画风，体现出强烈的反传统色彩，他的画学思想主要是针对董其昌以及四王的。见：JAMES CAHILL: Wang Yuan-Chi and Tao-Chi: The Culmination of Method and No-Method, Harvard University Press, 1982. WEN FANG: Tao-Chi, Return to the Primordial Oneness. Image of the Mind . University of Princeton Press, 1984.

在的法都根源于一法,即法性之法。画家无法脱离饰,无饰则无以出形显相;又不能脱离质,必因性识相。如何使质饰一体、性相相融,则在于一画,也就是一法或我法。我法不出,则万物有障,法性难彰;我法一出,则"万物齐",我与万物合一,出现在画家笔下的意象就是我代万物之"言",是一法和万法的统一,我与物的统一。

1684年,石涛作有《奇山突兀图》,上自题有"我自用我法";石涛在去京津前,曾治有"我法"一印,每作画喜钤之。我法可能是石涛中年前后最喜欢使用的两个字。1691年,石涛至北京,客居法源寺,作山水册,其中有长篇题跋,这与其关于法的思想关系密切,其云:"我昔日见'我用我法'四字,心甚喜之……夫茫茫大盖之中,只有一法,得此一法,则无往而非法,而必拘拘然名之曰为我法,又何法耶?"他感叹道:"后之论者,指为吾法可也,指为古人之法可也,即指为天下之法亦无不可。"[5]

石涛既说"我用我法",又说"不立一法",二者之间并不矛盾。这里涉及到石涛思想中的一个重要问题,就是:破法,破破法。如果说,破物障、理障是破法,那么,石涛同时又强调破除那种用来破物障理障的法。因为,局限于"破",那必然落是非、有无之论,这正是佛学中观学派所说的"边见"。石涛这里所依据的正是大乘佛学的思想:我说法,即非法,是为法。《金刚经》第七品说:"如来所说法,皆不可取,不可说。非法非非法。"第十七品说:"所言一切法者,即非一切法,是故名一切法。"石涛"我用我法"和"不立一法"的关系,正是《金刚经》所说的非法、非非法所要表达的思想。

从石涛法的主张看,他之所以提出"我用我法",就是要超越一切成法(包括古法和一切具体的法则),克服理障和物障,进入到一片自由的创造境界中。一画之法,乃自我立,立一画之法者,盖以无法生有法。我法立而他法死,我法即是一法,一法即是无法。理解石涛我法与一法的关键在一个"我"字,石涛的"我"的天地是不能有任何法可以规范的主体,他真正挣脱了法的束缚,所以有"不恨臣无二王法,恨二王无臣法"的说法。此臣法也即无法,无所拘束自由涌现之法也。所以,1691年,他在著名的《搜遍奇峰打草稿》中,有"不立一法,是吾宗也;不舍一法,是吾旨也"的著名表述。"不立一法"强调,我石涛的"我用我法",其实是不立一法,没有任何法,即无法。"不舍一法"的"一法"就是他的至法,"一画之法",这是"吾旨"——我的画学思想的最高准则(这两句话中的"一法"意思并不一样,"不立一法"的一法是一个准则,"不舍一法"的一法是一画之法)。这里更加清晰地显现了石涛关于法的思路:我法——一法——无法三者合一。

石涛注意到,他所用之"我"也易引起理解混乱。作为一法的我法,统摄众法,但我自为画,自有我在,对于那些不能领会石涛自由创造精神的人来说,又极易产生一个新的障碍——我障。执着于我法,虽然超越了外在的障碍,却溺于内在的困顿中。我用我法,一旦变成一种定则,一种不可超越的法则,一种对个性化的自恋,那么我法又极易堕入我障中。对于一个真正的艺术家来说,超越内在的障碍比超越外在的障碍更难,破我执甚于破物执,我执之障能使创造精神变成一腔幽暗的冲动。所以石涛对此保持高度的警惕。一方面,他强调"我自有我,自有我在,发我之肺腑,出我之肝肠",宣畅自己的天赋法权;另一方面,他又说:"至人无法,非无法也,无法而法,乃为至法。"一法立即我法立,我法即无法,晚年他在扬州,曾在山水册中题道:"是法非法,即成我法。"[6]可见,石涛是以我法破他法,又以无法破那种可能趋于定相的"我法"。作为定相之我法,已非一法,它是对创造精神的遮蔽。依石涛画学的逻辑,他的无法论强调,每一次创作都是一次发现,一次创造,一次对此前的超越,所以,"我法"若流于定相,创造精神就会遁然隐去。

石涛将佛教法无定法的思想如盐溶水地汇入自己的画学体系中。1703年,他在题画跋中赫然标出"法无定相",可以说是石涛论法思想最简洁最道地的概括。他自谓:"世尊说:昨说定法,今日说不定法,我以此悟解脱法门矣。"①定法与不定法皆是一法。佛教大乘空宗强调,一切诸法皆是空名,凡夫认识事物限于"遍计所执",为形所拘,为名所拘,为识所拘,这都根源于我拘,一入我拘,将如春蚕作茧,重重织幛,所以要破我执,佛学于此有法无定法之论。石涛于此有破法破破法之思。

由此可见,石涛的一画之法,是法无定法之法,是无法之法。石涛提出一画说,是要破除一切成法,也破除这要去破法的意念,进入到一片自由的境界中去。这就是下文所说的创造性的问题。

三

一画之法,乃自我立。石涛提出一画说,是要申发他强调个体创造力的思想。

《一画章》云:"一画之法,乃自我立。"《远尘章》云:"画乃人之所有,一画人所未有。"这两处常常被解说者释为:一画别人没有提出过,是我石涛第一次提出的。将石涛这两段话理解为著作权的问题。有论者进而指责石

① 《五灯会元》卷一:"世尊因外道问:'昨日说何法?'曰:'说定法。'外道曰:'今日说何法?'曰:'不定法。'外道曰:'昨日说定法,今日何说不定法?'世尊曰:'昨日定,今日不定。'"

涛：一画并不是石涛第一次提出。① 用石涛的话说，这真是"冤哉"！这里的"我"不是石涛，而是自我(self)，一画之法，是我心中之法，而不是他法，立一画之法，就是自己做自己的主人。这一画之法，"见用于神，藏用于人，而世人不知"，它是太朴赠我的一粒生命的种子，它是宇宙赋予我的天赋法权，它神妙莫测，就藏在我的生命的深处。《大般涅槃经》卷十九《德王品》说："一切众生悉有佛性，佛法众僧，无有差别，三宝性相常乐我净。"[7]每一个人都有自己的根性，都有自己的灵明，所以我石涛提出一画之法，就是要人把内心里的这个灵明显露出来。不必仰他人之鼻息，不必拾他人之残羹。我之有我，自有我在，别人作画，有别人之创造，我作画也有我的创造。何必以他人之意堵自己之路，我之作画，是我心中的一画，我心中的灵明，是他人断断没有的。

在万法之中，石涛为何要树立一画之法？因为一画之法，是我的法，由我而立，是我深衷的感受。万法万学，虽然也有可观处，可学处，但总是他法。虽能资我心，激我意，但也可囿我心，困我意。我意不展，成为他人之奴仆，成为成法之工具，何来创造！何来新意！以这样的心意作画，虽曰作画，不如说刻画；虽曰己画，不如说是他人之画。在石涛看来，无一画，即无魂灵，这样也就达不到石涛所说的"出人头地"。

石涛取来大乘佛学"一切众生，悉有佛性"的思想，来表达他的创造思想，赋予一画说以深刻的内容。石涛这一思想在《画语录》中表现得较充足。石涛回归一画就是提取人的天赋权力的观点，令人印象特别深刻。《变化章》说："我之有我，自有我在。古之须眉，不能生在我之面目；古之肺腑，不能安人我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也。天然授之也，我于古何师而不化之有！"在反复的"我"的咏叹中，石涛认为，我之所以要回到一画，回到生命的本然，那是我的权力，那是"天然授之也"。他说："天生一人自有一人之用。"②我尽可秉持这一天然权力去创造，不必自卑，不必藏头护尾，纵然有时似某家，那又有什么关系，那是"某家就我，非我故为某家也"，某家不是我的主人，我的主人就是我。这正是"不恨臣无二王法，恨二王无臣法"。

人不能做他人他法的奴仆，也不能做万物的奴仆。他说："人能受天之任而任，非山之任而任人也。"天地赋予人以生命，人生命的展开过程，就是天赋生生精神的铺展过程，人以及天地中的一切都源于创化，人和万物有同样的根源，也有同样的权利，所以他说："非山之任而任人也"。但人和山川的共通，是源头上的共通，所以人不能为山川的形式所束缚，人应该在山川之"质"上和天地实现共通，从而成为山川的代言人。

石涛没有停留在歌颂人这种权力上，而是将这种权力看作是对人的挑战，石涛提出"天之授于人，因其可授而授之"。(《兼字章》)正像黄山谷所说的"天下清景，不择贤愚而与之，然吾特疑端为我辈设"[8]，真正的艺术家是那些能够感通天地的人，这样的艺术家才能得到创化的赐予。如心绪杂乱，汩于尘氛，心无主见，意有他骛，即非可授之人，天则不会授之。

正是这种挑战，使得石涛以激昂的笔调，呼唤人的创造力，呼唤"见用于神，藏用于人"的一画精神。他引入儒家的"德配天地"的思想强化他的观点。他的《尊受章》实际上就是谈这个问题，他说："《易》曰：'天行健，君子以自强不息。'此乃所以尊受之也。"石涛认为，天行健，天的精神就是创造精神，这样的精神，就是石涛这里提出的一画精神。

正是基于此，石涛认为一画的精神是回到天蒙，回到素朴，回到鸿濛，但这并不表示你就可以大有作为，成为可授之人，回到天蒙等只是一个起点，"透过鸿蒙之理"，是要"堪留百代之奇"。在这个起点上的创造才是艺术家最最需要的。

四

一画之法，乃自悟出。石涛提倡"一画"是要确立绘画的根本认识方式：悟。

潘天寿曾说："石谿开金陵，八大开江西，石涛开扬州，其功力全从蒲团中来，世少彻悟之士，怎不斤斤于虞山、娄东之间？"[9]所谓从蒲团中来，就是从悟中来。这是很有见地的。艺术家的创造力只有通过悟才能提取出来，在石涛看来，悟是一种无遮蔽的显现。石涛的"一画"说是要掘发出深衷的创造力，绘画创造方式有多种，由感相把握致之者，由理性把握致之者，由技巧圆备致之者，由妙悟可以致之者。在这些途径中，石涛惟取一径：悟。用他的话说，就是"此道见地透脱，只须放笔直扫"，"见

① 苏东天《石涛'一画章'析疑》解释"一画之法，乃自我立"时说："一画之法，是由石涛创立的，以前没有人提出过。"并进而讥讽石涛抢他人之功。(《朵云：中国绘画研究季刊》，1992年第4辑，上海书画出版社，第59页)。吴冠中《我读〈石涛画语录〉》："石涛之前存在着各种画法，而他大胆宣言：'所以一画之法，乃自我立。'"(《中国文化》第12期)又，吴先生在另一论文中指出："石涛狂妄地说，一画之法自我开始。"(《再谈石涛画语录》《美术研究》1997年第1期)吴先生是通过这样的解读肯定石涛一画的独创性的。

② 石涛多次谈到此一问题。他的这一思想似乎受到李卓吾的影响。李卓吾说："夫天生一人，自有一人之用，不待取给于孔子而后足也。若必待取足于孔子，则千古以前无孔子，终不得为人乎？"(《答耿中丞》，《焚书》卷一，中华书局1975年版，第16页)

地"是根本。这个"见地"就是觉悟。此道惟论见地,不论功用。

石涛对前三条途径皆不取。所谓由感相而致之者,就是他说的"世人形似耳",在他们的笔下,竹也萧萧,花也灼灼,山也赫赫,水也迢迢,似则似耳,美则美耳,然究其竟,乃无灵魂也,人之深心为相所拘,画沦为徒然形色之具。石涛认为,此不通一画之弊也。

由理性而致之者,绘画认识过程的控制者是理性概念,绘画毕竟不是逻辑理性活动,不少画家动辄仿某家,法某派,这可以说是成法之理也;动辄在山川花鸟中计较何以是德,何以是仁,何以发挥教化之功能,何以见出人格之高标,这是以理性概念强行拘限山川花鸟,是理的究诘,这样人的内在生命创造力将会遁然隐去。石涛认为,这也是不通一画之弊也。

由技巧圆足而达之者,是技巧主义的道路,如画师课徒之类的方式。石涛秉持中国画学之传统,强调绘画是心的艺术,绘画要表达心灵的独特体验,而不是简单地逞才斗技,画道固然离不开技巧,但笔墨只为人所操持,技巧乃为表达人的精神所用,人不是技巧的奴隶,用他的话说,运夫墨,非墨运也,操乎笔,非笔操也。故石涛认为,奉行技巧主义的道路乃是不通一画之又一弊也。

石涛的一画,在认识方式上,要建立一种无识之识。他要解除人们习惯的认识方式,挤去"万",而达至他的"一",也就是无。目遇之为色,耳遇之为声,意辨之为法,等等,都是虚妄不实之识,都是名相之观,都和真正的绘画艺术方式有左。所以,石涛所提倡的悟法,就是要超越名相,超越身观,超越寻常的认识方式。《画语录》之《远尘章》云:"画乃人之所有,一画人所未有。夫画贵乎思,思其一则有所著而快。所以画则精微之入不可测也。"为什么思其"一"就能有所著,就能探精入微?因为"一"是澄明的,毫无染著,"一"就是无心,无念。如同《坛经》所说的"于念而不念"。石涛提出的"一画"说,是要强调他的无念的悟法。

在《画语录》中,石涛提出"尊受"的概念。在一定意义上就是要尊崇直觉的洞见。作为直觉洞见的受就是一画之受。一画之受,就是直觉,是一种不夹杂任何知识、欲念、情感的纯然之受,是对本性的洞见。石涛将其称为"大受"。小受是差别之受,大受是本觉之受,由感觉到直觉,便形成了石涛尊受说的内在理论结构。石涛虽然强调直觉领受的根本性特征,但并不由此排斥作为较浅层次的感觉之受。相反,他认为,由一般的感觉之受,推动情感的产生,使心体注目于外在的对象,神迷于心物之间的契合,并且增强心灵的识见,为直觉洞见奠定基础。在这里石涛显示出和佛学的差异,因为在佛学中,一般的感受如大海之泡沫,虚妄不真,是对人本性的遮蔽,而石涛则将其看成导入他的一画之大受的必要前提。石涛说:"不过一事之能,其小受小识也,未能识一画之权,扩而大之也。"一画之受,是对小受的"扩而大之",当然这里的扩大决不是量上的增多,而是本质上的提升,是由表层感受过渡到本然之受,由差别之受过渡到不二之受,由情感之受过渡到无念之受。用他的一联题画诗表示,就是"一念万年鸣指间,洗空世界听霹雳"①。他说作画要"善用误墨,误者,无心,所谓天然也"[10],就受到这思想的影响。

石涛提倡悟,当然来自于禅门,但他并不是像禅门有那么多的操持,石涛自号钝根,十分反常地称自己为小乘客②,在唐代以来的禅宗发展史上,很少有人自号为小乘客,在以禅悦相激赏的文人艺术家那里,更是讳言小乘。但在这些号称大乘客的文人中,倒是有不少人真的是禅家门外汉。而一身禅病冷如冰的石涛,却深藏般若智慧,具有大乘灵性,强调智慧观照,奉行妙悟之方。石涛在一则题画跋中写道:"前人云:远山难置,水口难安。此二者原不易也,如唐人千岩万壑头角十全者,远山水口之变无一不有。若冷丘壑不由人处,只在临时间定。"他的两则题画诗说得更清楚:"喝棒应当机,豁然开豹露。""丘壑自然之理,笔墨遇景逢缘。以意藏锋转折,收来解趣无边。"③

在这里,所谓"只在临时间定"、"当机"、"豹露"、"遇景逢缘"等,都是禅门之语,即禅宗所强调的当下直接的领悟,刹那片刻的真实。石涛有时将这种瞬间的领悟称为"镜中取影"。他在一则画跋中说:"古人立一法非空闲者,公闲时拈一个虚灵只字,莫作真识想,如镜中取影。山水真趣须是人野看山时,见它或真或幻,或是我笔头灵气,下笔时他人寻起止不可得。此真大家也,不必论古今矣。"镜中取影,玲珑活络,无所沾滞,自在圆满,所以别人寻起止不得,因为这是"由临时间所定"下,是悟入的产物。在这个意义上说,吴冠中先生所说的"石涛所谓的一画之法,就是不择手段地创造能表达自己独特感受的画法"[11]的理论才找到真正的立脚点。

五

一画之悟,乃自性起。石涛提倡"一画"是要建立

① 康熙三十八年(1699)石涛题八大山人《大涤草堂图》诗语,此图为日本永源织治藏,《南画鉴赏》昭和十年十一月号附有此图,另见《石涛书画全集》,天津人民美术出版社,1996 年。

② 石涛朋友李驎《虬峰文集》卷十六《大涤子传》:"(石涛)每自称为小乘客。"《清湘老人题记》和《大涤子题画诗跋》中有多处自称小乘的记载。

③ 以上三则均见大涤子题画诗跋:卷一[A].据美术丛书[M]三集第十辑。

"性"的觉体。

"一画"说要解放个体的创造力,但不代表"一画"说是一个洋溢着强烈主观主义色彩的学说。有的论者认为石涛受到心学的影响,沾染上了晚明的狂禅之风。石涛个性中确有狂的成分,他的艺术风格确有狂狷纵横之气,其掀天掀地之文,纵横恣肆之画,诡谲奇瑰之书法,都饱含着激昂流荡的气势,都具有浪漫高标的"大涤子"风采。这也是石涛的特色。

但是,深入研摩石涛的文字,可以发现,石涛并不是简单地"从于心",而是"根于性",由"性"而起,才是他的"一画"说最终的落脚。"一画"所要建立的不是心的本体,而是性的本体。石涛说要回到一画,也就是回复人的自在之性。在性中,才能没有机心,没有解释的欲望,像鸟儿那样飞翔,像叶儿那样飘零,这样才能真正实现与山光水色相照面。以一"性"通万象,就能以一"性"控笔墨。石涛强调一法见万法,这个万法只能在性中显现,而不能通过人们的心识所达到。如慧能所说:"于自性中,万法皆现。"性是我之体,而心包括的是意志、情绪、知性活动,无法作为世象的明镜而显现一切。所以也就无法完成一和万的转换。

石涛潜在地依照南宗禅的思路,以为性觉才为本觉,技巧的获得,画法的具备,只能是一种末识。我之所以说石涛建立的"一画"不是一种心本体,因为石涛并不是以绝对的创作意志去控制,以主体的意欲去渲畅,石涛说了那么多的"我"字,并非主张"宇宙在我心,我心即宇宙","宇宙我出,造化我生",他和心学的主张有相当大的差异。在石涛这里,世界不是意志的表象,不是心的表象,世界即心,心即世界。他强调的作画方式是"随转随注,出乎自然"[12],用"迹化"二字表示也许更加确切,他说:"山川使予代山川而言也,山川脱胎于予也,予脱胎于山川也,搜尽奇峰,打草稿也,山川与予神遇而迹化也。"① 正是"迹化",才能冥能所,合物我,全天人,才是真正的"一",才是"一画"。也只有这样,才能不落"边见",不着有无,不执是非。如果如心学那样以心统万物,进而上下与天地同流,则不能称为"一画",而是"心画"了。

所以,石涛之一画,不是设天人之防,以人去统天。如:我之灵明即天之灵明,我的心意即天之意,我照亮了万物,世界因我而美,我是万物的主人,发挥自我的创造力,就是以自己的情意去控制世界,铸造世界。这样的思路是不符合石涛思想的。石涛提出"一画"说毋宁说是为了张扬一种境界,一种创作和欣赏的境界。就是:画由性起,性随画生,自在兴现为世界存在之方式,也为绘画所应达到的最高境界。

石涛的一画是绝于对待的,所以它绝于天人之对待。他让画家奉行一画,就是要解除心与物、天与人之间的相互冲突的关系,从世界的对面回到世界之中,我就是这世界的一分子。石涛提倡"一画",要人们从"万"回到"一",也就是回到天人物我相合的"一"中。在石涛看来,人将自己视为主,将对象视为宾,这样,人与对象的关系是分离的、二元的。当人作为认识的主体的时候,人似乎不在这个世界中,他用理性的大脑、高高地站在人的位置打量对象,实际上,是人站在世界的对面看世界。人与世界之间有巨大的"壅塞"、"障壁",此时,人与世界的关系只能是"隔"、"滞",不可通。人满足于对对象的解释,这样必然造成对对象真性的忽略。所以,石涛秉持禅家思想,强调要从世界的对面回到世界之中,超越主客二分的模式,天人一体,物我同视,自在显现,从而恢复在这个世界中的真实位置。

石涛的画学思想有强烈的任持自性的思想。《画语录》的"资任"一章就专门谈这个问题。在他看来,万物受任于天,皆有其存在之合理性,也决定了存在的差异性。石涛伸展个性的画学非常重视这种差异性。万物本于天,因而各得其性,其性之完满展开,即自然,即本性。石涛"资任"学说的核心就是"任性",也就是万物的自在呈现。虽然万物都是生生联系中一个纽结,但都有其存在之特点,丧失了这一特点,也就丧失了存在的可能性,即失去了"自性",负于天之所任。

万物各有自性,人也有其自性,人必须不舍自性。石涛由此展张了他人受任于天因而自任其性的思想,所谓"天生自有一人职掌一人之事"正是指此。他说:"我之为我,自有我在。"我就是完足,就是充满,这是天资之性、天赋之权,古人不能剥夺我,古人以其差异性展现了他的独创性,我也应以我的差异性展现我的独创,一切外在的力量均不可剥夺我的权利。我只要做到自任,自性展露,才不枉于天任;回到一画,回到蒙养之源初,即回归自性;回到纯一不杂的本性,就是自性。

禅宗有所谓"教外别传,不立文字,直指本心,见性成佛"的十六字心传之秘。"见性"在禅宗中被视为宗教修炼的最高目的,修炼就是要使佛性自在显现,禅宗将一个"见"(现)字看得十分重要,神会竟然说:我三十多年所学功夫,只在一个"见"字②。见性学说被看作禅宗的不言之秘。禅宗认为,一切众生,本有佛性,其灵明就是一个具

① 石涛迹化思想的价值,受到同道张建军君的启发,特志之以谢。

② 《楞伽师资记》载《弘忍传》云:"虚空无中边,诸佛身亦然。我印可汝,了了见佛性处是也。"《碧岩录》卷一:"达磨遥观此土有大乘根器,遂泛海得得而来,单传心印,开示迷途,不立文字,直指人心,见性成佛。若恁么见得,便有自由分。不随一切语言转,脱体现成。"

足的世界,它本自清净,但是被烦恼覆盖,被欲望缠绕,使性遁迹难见,这性就是佛性,真性,也是自性,它是人的本然之性。以慧能为代表的南宗禅实现了最终实体的佛性和人的自性的合一,认为佛性就是自性。禅宗强调在了悟之后,这个自性就会自然显现,自在圆满,丝毫不隐藏,朗照一切。

禅宗所说的见性的"性"不仅是人的内心世界的一种描绘,它反映了禅宗对世界存在方式的根本观点,自在显现是一种境界,这种显现是一种生命的原样呈现,如同禅宗的古德所说的"青山自青山,白云自白云","青山不碍白云飞","云在青天水在瓶"。云自飘,水自流,花自绰约,柳自窈窕,一切都自在优游,就像黄山月轮禅师在回答弟子"如何是本来面目"时所说的:"不劳悬石镜,天晓自鸡鸣。"[13]这个自在显现的世界就是"本来面目",是原发的世界。禅宗强调世界方式的自在性,主要是为了说明,人能成佛见性,就会如如不迁,没有表达的欲望,没有理性的桎梏,没有大人主义的控制欲望,只有一任自性随世界而优游,与青山白云相往还,像云那样展现,像风那样缱绻。而石涛所看重的就是这种境界。石涛一生虽命运坎坷,但一直以护持真性为志,不敢有丝毫懈怠,作为一个禅客,见性成佛为其念念不忘;作为一位画家,他也强调以真性去作画,他的画是其真性的显露。石涛提出:"何妨笔墨资真性。"[15]他把禅宗的"真性"学说作为服膺之对象。他在金陵时,号称"壁立一枝"①,在扬州期间名其阁为"一枝阁"②。他所谓一枝,并非是为了独自高标,以为超出群表。如果这样理解石涛,那是对石涛的误解。一枝不比他枝,石涛并非要出人头地,他的一枝,性也,是天赋之一枝,本然之一枝,自在显现,不受他法限制之本我,这是一种性的裸露。他自号"瞎尊者",也表达了他不甘泯灭真性的愿望。③

他对禅家自在显现的学说深为致意,他在题画诗中写道:"白云自是无情物,随我枯心飘渺中。"他每每说自己的心是一种枯心④,这枯心就是淡去一切束缚,进入到"一画"境界的心。此时我无心,物无念,我也无情意去改造物,物对我也没有诱惑,一切都自在性起,自在运行,山有山之性,水有水之性,我有我之性,山水白云自飘渺,枯心一片随风飘。他将人置于这种自在优游的境界称为"闲",他在题画中说:"闲山闲水,必自有意";"一泓野水茆檐下,轮与闲人看白鹭";"一水一亭闲意趣,只凭消息令人知"等。闲山闲水闲意趣,就是一片自在显现的境界。

在这里我们可以看到,他对禅家"见性"境界的向往,康熙三十八(1699)年,他在一幅送给朋友的画中题道:"空山无人,水流花开。拈坡公语为西玉道兄。""空山无人,水流花开"是苏轼之语,然此语被禅宗所借,而成为一重要境界。⑤ 石涛正取此意。康熙三十四(1695)年,他在一幅设色山水中题道:"夕阳在山云在水,高歌人醉杏花天。"语取唐李翱访问药山惟俨禅师后所写的诗:"我来问道无余说,云在青天水在瓶。"石涛题画诗道:"茅屋无人到,云生谷口田。"也取自禅语。而其著名的《与友人夜宴诗》中的"大叫一声天地宽,团团明月空中小"诗句,也来自禅门。禅宗灯录中也有类似之语,《临济录》云:"孤轮独照江山静,自笑一声天地宽。"⑥这里并不是说石涛的诗语有模仿之嫌,而是说禅宗的见性成佛的思想对于他有沦肌浃骨的影响,他的一画说所要张扬的正是这种境界。

六

综上所论,关于石涛的一画说,可得出两点结论:

一、石涛的一画不是道,不是线,而是法。这个法是他的至法,至法即无法,是一种母法则,是法本身。一画作为无法之法,是要使画家解除一切来自于传统、概念、物欲、笔墨技法等束缚,进入到一片创作的自由境界中。所以,一画的核心是要掘发人的创造力,这一创造力是人的自性的显现,而如何使这一创造灵明自在兴现,惟有通过妙悟的认识途径才能达到。石涛的一画说,不是一个关于画法的理论,而是一种侧重于建立自性本体的理论,这一自性本体可以称为创造本体。所以在《画语录》中,尊受、蒙养、生活、资任、氤氲等石涛整合的新概念,都是围绕着一画而展开的,都是为了突显一画作为创造本体的特点。正因如此,一画可以说是一种体物方式,一种创作原则,一种创作心境,甚至可以说是一种人生境界。它比较全面地反映了石涛在画学方面的整体看法,所以他说:"吾道一以贯之。"在中国画学史上,虽然也有一画、一笔画等类似的概念,但和石涛这里所要表达的内涵是不

① 李驎《虬峰文集》卷十六《大涤子传》:"孤身至秦淮,养疾于长干寺山上,危坐一龛,龛南向,自题曰:壁立一枝。"
② 康熙十九年庚申(1680),石涛得长竿一根,名其室为"一枝阁",赋诗七首,其中有:"得少一枝足,半间无所藏。""身自同云水,名山信有枝。"
③ 陈鼎《留溪外传》卷十八《瞎尊者传》:"又自号瞎尊者,或问曰:师双眸炯炯,何自称瞎?答曰:吾目自异,遇呵堵则盲然,不若世人了了,非瞎而何!"
④ 他在题画诗中说:"浮云高士节,枯木道人心。""枯根随意活,堕水照人空。""枯禅我欲扫文字,却为高怀漫赋诗。"他在一则山水册中说:"白云自是无情物,随我枯心飘渺中。"
⑤ 禅家有所谓三境之说,"落叶满空山,何处寻行迹"(韦应物诗)是第一境;"空山无人,水流花开"是第二境;"万古长风,一朝风月"(天柱崇慧禅师语)是第三境。
⑥ 《五灯会元》卷十一引此语作:"孤蟾独耀江山静,长啸一声天地宽。"

同的。故我以为,一画说是石涛独创的画学概念,如果说石涛有画学理论体系,这个体系的中心概念就是一画。

二、石涛一画说的思想渊源主要来自于禅宗。在《画语录》中,儒家思想,易学思想、道家思想都有不同程度的体现,但其根本的思想来源主要是禅宗。虽然依照石涛法无定法、不立一法之思想逻辑,不应该为其确立一个思想源头,但其痕迹是如此明晰,使我无法放弃这一判断。只是我感到石涛并非是生吞活剥禅宗思想,他是把禅的思想冥然溶入到他的具体论述之中。禅是一画之髓。石涛一画说的理论基础是大乘佛学的"一切众生,悉有佛性"的思想和南宗禅"直指本心,见性成佛"的观念,他不像莫是龙、董其昌硬性套用禅宗的理论,为自己取得南宗禅的正宗地位,石涛是用南宗禅的精神写出他的惊世绝俗的《画语录》,铸造他义理晦涩的一画说的。

参 考 文 献:

[1] 坛经·般若品[M].宗宝本.

[2] 永嘉证道歌[A].中国佛教思想资料选编:第二卷第四册[M].

[3] 布颜图.画学心法问答[A].中国画论类编(下编)[M].北京:人民美术出版社,1986 年.

[4] 清诗纪事初编[M].上海古籍出版社,1984 年.

[5] 石涛画集:第 41 图[M].上海:上海人民美术出版社,1960 年.

[6] 野逸画派:15 图[M].台北:台湾艺术图书公司,1985 年.

[7] 大正藏:第十二册[Z].

[8] 惠洪.冷斋夜话卷三引[M].津逮秘书第八辑.

[9] 潘天寿论画笔录[M].上海:上海人民美术出版社,1984 年.

[10] 题泼墨菊花,大涤子题画诗跋:卷一[A].美术丛书[M].三集第十辑.

[11] 吴冠中.再谈石涛画语录[J].美术研究,1997,(1).

[12] 程霖生.仿倪高士山水立轴[A].石涛题画录[M].遂吾庐聚珍版印本,1925.

[13] 景德传灯录:卷十六[M].

[15] 大涤子题画诗跋:卷三[A].美术丛书三集第十辑[M].

New Interpretation of "Yi Hua"

ZHU Liang-zhi

(Department of philosophy, Peking University, Beijing 100871, China)

Abstract: Tao Chi's "Yi Hua" is an important conception formed under the influence of Zen. It is the highest law, non - obligatory law. The core of Shi Tao's Yi Hua theory is to bring into full play the painter's creativity, which is the showing of self - nature. Only by wu can this creative inspiration be fully aroused. It is no less than a method of sharing the object, a creation principle, a creation mental state, and even a world of life. It comprehensively mirrors Tao - Chi's general view in painting methodology. Yi Hua is a unique painting conception created by Shi Tao, and it is the central concept of his theoretical system of painting.

Key words: Tao-Chi; Yi Hua; no-law; Zen; creativity

(责任编辑　刘曙光)