

現代書法與禪學的跨文化交纏*

林俊臣**

摘 要

二次世界大戰後日本現代書法得以快速發展，西方現代性的衝擊是主因。此外，鈴木大拙 (1870-1966) 在西方世界的講學傳播禪學，影響了 1950 年代西方抽象表現主義與現代音樂的發展，鈴木以其對禪學的詮釋，強調直面當下、超脫歷史束縛的思想取向，使之成為前衛藝術的思想養分，並把筆觸的書法性視為禪思想的現實化表現。因此日本現代書法的發展便在外有西方抽象表現主義的刺激、內部又要革新傳統書法的企圖下，積極面對書法創作，發揮自身的禪學傳統，從而出現了森田子龍 (1912-1998)、井上有一 (1916-1985) 等至今難以超越的現代書法高峰。本文探討書法史上禪學與書論話語、作品積極呼應之處，釐清禪學作為現代書法與西方前衛藝術美學取向的差異，呈現禪對兩者在藝術實踐上的跨文化影響及侷限。

關鍵詞：書法，現代藝術，禪學，現代書法

* 本文為國科會計畫「跨文化視域下的現代書法與禪學」(NSTC 112-2410-H-024-022-) 部分成果。

** 國立臺南大學國語文學系副教授，電子郵件信箱：repre10@yahoo.com.tw

一、禪學作為書法的資源如何可能？

當代書法發展普遍出現了某種可稱之為視覺化的焦慮或迷思。也就是說，進入到美術館展廳之展演形式的書法，其創作形式不得不隨之改變，從而抽離自生活場域，乃至必須懸掛於偌大牆面觀看，自然與書齋情境下賞讀文學與筆墨情致的交融體會不同，更與豐碑鉅製的廟堂碑碣的儀式性仰望不同。展廳書法的去脈絡化發展，助長了書法對視覺形式表現的講究。打開這個話題之前，有必要認識兩種不同進路的書法發展。於此，不妨由展廳文化跟現代書法兩種背景談起。

書法風格與作品形制的發展及其展出場所之形式、使用功能息息相關。二十世紀以降，不論日本、臺灣、中國，開始辦理大型書法比賽與展覽後，晚明書法高堂大軸的形式便成為書法展廳文化的主要學習對象。晚明流行於高大建築廳堂懸掛動輒超過七尺或近丈的條幅作品，此類作品表現出的重筆、漲墨、枯澀、軸線擺動變化等奪人眼目的書法元素，仍然是當前展廳經常可見的表現語彙。這股展廳化的書法趨勢，把傳統書法裡具視覺張力的元素抽離出來，成為當前書法創作思考的基本要素，其優點是讓學習者能在短時間內掌握於展廳中凸顯作品的表現手法；其弊在於把傳統形式風格內歸納出的幾種創作元素類型化，成為作品布置運用的選項，讓每一次的創作都成為某種形式部署下的操作，而逐漸脫離書法日常書寫自然而然的表現機制。

日本現代書法運動呈現出與中國「展廳文化」截然不同的一種姿態。受明治維新以降的近代化衝擊，乃至戰後強勁的西方現代藝術思潮所驅動，革新派書家主動而基進地欲將書法納入「現代藝術」版圖之中。¹ 他們刻意脫離傳統章法與紙墨規範，大膽攫取歐美前衛藝術的語彙與理念。然而，值得玩味的是：這場看似離經叛道的革新，反而比「展廳文化」式的制度化進路更能呼應傳統書法，乃至更廣義的東亞精神遺產——尤以經由西方前衛藝術迴流、再度迴響於日本的禪學文化最為顯著。因而，日本的基進書法運動雖在形式上背離傳統，卻在精神層面完成了一場「返本開新」的弔詭循環。

當代書法的養成環境，已由單一的中國傳統思想資源，轉變為同時汲取西方藝

¹ 柳田さやか，《「書」の近代：その在りかをめぐる理論と制度》（東京：森話社，2023），頁12-16。

術理論、藝術史與策展學的複合場域，其中主要發聲的舞臺是各公私立美術館。視覺藝術理論與漸進史觀的美術史敘事，因更能回應作品的呈現效果與市場價值，遂成為當下影響書法創作的主流進路。結果，書法由過去強調「心性修養、書如其人」的倫理意涵，移向凸顯個體表現與形式探索的藝術向度；其理論依憑亦從傳統經學，轉而依託於策展論述與多元藝評。隨著「策展人機制」深入介入，形成「觀念—策畫—創作」一體運作的生產鏈，若創作者欠缺堅定的書法信念，便易在各式主題策展的召喚中，因無堅實美學主張與書法技藝的支撐，流於迎合主題而難以累積個人語彙。也正因如此，部分積極尋求當代化的書法家，期望透過不斷挑戰既有價值的策展舞臺，逐步為自身實踐爭取當代合法性。

在傳統書法裡，無論是儒家或道家思想，思想是作為到達「天道性命相貫通」、「道法自然」某種自然關係的指導方針，² 思想對人的滲透使得人的行動成為思想具體化的「踐形」，亦可稱之為「精神化的身體」，³ 是思想的展現也具體化了思想自身，因此書法活動也可視為思想的實踐成果。再者，書寫作為一種普及於整個社會、綿延於歷代的日常與藝術行為，其面貌總隨主流思想價值而遞變。歷觀古代書論，無論是儒家的修己治人、道家的自然而然，抑或佛家的空寂觀照，皆被書家擇取融攝為筆墨內涵，可見每一時代的哲學氣象都在無形中給予書法以積極滋養。

於《中國書法理論體系》一書以儒家、道家、佛家等為中國書法理論與創作分類的熊秉明 (1922-2002)，也談到了思想資源與書法實踐難以徹底辨析的狀態：

在實際上，一個書法家或書法理論家並不是很容易地可以被歸入這六類中的一類的。因為中國人談藝術不大肯局限在一個邏輯推論裡，這是一個缺點，講問題往往不透徹；但也是一個優點，因為看得比較周全。⁴

在傳統文人的養成過程中，一般以儒家為主，而旁及道、釋，因此儒、道、釋自然成為影響書法家書法實踐的思想資源。我們可在於唐代書法理論與實踐皆有極高成就的孫過庭 (646-691)《書譜》中，看到其對儒家與道家文獻的直接引用，還可看到儒道思想與書法論述之間的融通互補。不只書法，這些思想資源也在不同程度上

² 徐復觀，《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1998），〈自敘〉，頁6。

³ 楊儒賓，《儒家身體觀》（臺北：中央研究院中國文哲研究所籌備處，1996），頁45。

⁴ 熊秉明，《中國書法理論體系》（臺北：雄獅圖書，1999），〈引言〉，頁7。

影響了繪畫、音樂、文學等。畢竟藝術家不必像宋明的理學家一樣，需要嚴格區分儒學思想體系與佛學或其他思想的不同，而必須在創作上與思想形成某種同一性。再者，筆墨的形式語彙與思想語言之間的關係，雖有呼應卻難以準確對應述說，因此討論思想對書法的影響或許僅可指出其大致面向，如要在作品中按圖索驥地指出何為儒家影響、何為佛家影響，於現實上恐不容易，還需要考察作者自身的思想言論，再對照其作品相互補充詮釋之。然而，作品與思想之間之所以難以對位，核心不僅在於「一種思想對應一種筆法」的機械式假設本就表面，更在於書法作為感性與身體性的藝術，其生成機制涵攝了臨場情緒、材質條件，乃至社會閱覽機制等多重變項。所謂思想對書法的影響，與其說是機械式的對應，不如視之為一組「語境—身法—觀念」交互滲透的動態關係；缺乏作者當時處境與思想脈絡的形式分析，終難避免按圖索驥之譏，而脫離作品本身的純思想闡釋，也易流於投射與臆測。

把視角游移到對日本書法有深刻影響的思想資源——禪學，其能被日本武士階級廣泛接受，正是取其簡要且開放的思想性格：「從哲學的角度來看，禪反對主智主義、重視直觀，因為直觀是通往真理更直接的道路。因此，不論在道德上或哲學上，禪對於武門階級來說，都非常具有魅力。武門階級的心智相對單純，完全不會耽溺於哲學思索，這是戰士的根本資質。」⁵ 美國學者阿倫·瓦茲 (Alan Watts, 1915-1973) 指出：「禪抵達東瀛是在鎌〔鎌〕倉時代創始不久之時，當時的軍事獨裁者源賴朝和他的武士追隨者們，從漸趨沒落的貴族手中攫取了政權。這個歷史性巧合為軍事（武士）階層提供了對他們有強烈吸引力的佛教類型。」⁶ 也就是說，基於實用性的前提，武士喜愛不必依賴大量經典研讀、且在在指向個人內在性的挖掘、並時時可於實踐中檢證的禪。對於經常需提高其技藝來面臨生死決鬥的人來說，禪有助於個體心理素質與當下決斷能力提升的特質，無疑具有極大的魅力。劉綱紀 (1933-2019) 認為禪學與藝術有四大相通處：

第一，禪宗認為人心能包羅呈現萬象，它既為實有，又是幻相，這和藝術對現實的反映有相通處。第二，禪宗認為只要把呈現於心中的萬象看作幻相，超出一切功利得失去看待它，人就可以產生自由的感受。這和超功利的審美直觀有極為相似之處。第三，禪宗強調「自性」、「心」

⁵ 鈴木大拙著，林暉鈞譯，《禪與日本文化：探索日本技藝內在形式的源頭》（新北：遠足文化，2018），頁94。

⁶ 阿倫·瓦茲著，蔣海怒譯，《禪之道：無目的生活之道》（臺北：五南圖書出版，2023），頁136。

的作用，認為人心中的萬象都是「自性」、「心」所產生，而且人的自由的實現全取決於「自性」，不假它求，這也和藝術創造有類似處。第四，禪宗強調「頓悟」，認為自由解脫是一剎那間依靠「頓悟」而達到的，和借助於文字語言的理性思考無關，後者只能妨礙「頓悟」。這也和藝術中的靈感、直覺有很為相似之處。⁷

此四點強調藝術超脫於現實的層面，與禪宗「自性」、「心」的作用相呼應，其關聯處在於藝術家與修持禪學的人，同樣都站在孤絕自處的出發點上，進行其頓悟之境的求索。由於「頓悟／靈感」、「自性／主體」、「心／意識」在語彙層面呈現出可比擬的相似性，西方現代藝術家往往容易在禪學與心理學（或意識哲學）之間建立直覺式對應，而未必細辨其概念上的深刻差別；⁸ 正因這種「近似而可挪用」的錯位，禪學反而成為他們追求深層自我與創造性經驗時特別具有吸引力的資源。然而，劉綱紀應該還可以把禪宗修行或藝術家創造歷程都需要藉助的技藝工夫一同強調進來，即人與物、自然的轉化關係更能貼近禪與藝術。瓦茲指出：「甚至在日本禪裡，人們也可以經常碰到某些並不特別強調坐禪，但卻強調將人的日常行事作為『冥想』手段的情形，盤珪禪師尤為如此。它構成了如下藝術中普遍使用的基礎原則：茶道、竹笛演奏、書法、箭藝、劍術和柔道，它們並被作為禪修的手段。」⁹ 意即如果靜態打坐的目的是為了澄淨心念，再轉化至日常之中，不如直接面對事物本身，從中取得某種即時對應的工夫。¹⁰ 此外，日本禪學家鈴木大拙 (D. T. Suzuki, 1870-1966) 也指出透過繪畫展現的禪意，可從其形式上的簡練與微觀筆觸來觀察：「所謂的『一角』畫法，創始於偉大的南宋畫家之一的馬遠（活躍於耶紀一一七五至一二二五年之間）。此種『一角』畫法，與日本畫家的『省筆』畫法——盡可能以最少的線條或筆觸落於紙上或絹上——具有心理上的關連。這兩種作

⁷ 劉綱紀，《藝術哲學》（武漢：湖北人民出版社，1986），頁 610。

⁸ 「西方唯心主義者源自對一個由心或精神、形式和物質構成的世界的哲學化，而佛教則源自對『心』、『色』構成的世界的哲學化。」意指佛教對現實世界有所重視，才有納物於心、心外無物「色不異空，空不異色」的辯證思維。阿倫·瓦茲，《禪之道》，頁 95-96。

⁹ 同前引，頁 141。

¹⁰ 關於各種技藝工夫與禪宗打坐的關係，瓦茲指出不論現在曹洞宗或臨濟宗的禪修群體，都將坐禪放到最重要的地位，這與禪僧團體形成後需要一種群體共同研修的方法來澄淨大腦心思有密切關係。也就是說，原本為了開悟，修行方式無論是靜態的「坐」還是動態的「行」，是沒有區別的。修行的意義是對「永恆現在」的生命狀態的無目的性和自足性的體悟，可以不必執著其過程為何。同前引，頁 192-195。

風與禪的精神皆頗相通。」¹¹ 德國學者奧根·海瑞格 (Eugen Herrigel, 1884-1955) 深入描寫了於日本學習弓道過程中體悟到的禪，表述其透過弓道使自身身體、心理調適轉化的漫長經驗，並體認到有了禪體悟的藝術家與一般藝術家的差別。其曰：

因為只有當藝術能夠以無限的真理為其依據，成為最本然的藝術時，藝術才能成為一種生活方式。藝術家不再尋求，而只會發現。以藝術家而言，他是個超凡入聖的人；以人而言，他是個具有佛性的藝術家；無論在他的做與不做，工作與等待，存在與不存在，心中都有佛眼。人、藝術、作品，三者合而為一。這種內在的藝術，不會像外在的藝術那樣離藝術家而去；藝術家不創作 (do) 它，藝術家只能存在 (be)，讓它發自於世人一無所知的深處。¹²

於此藝術家並不在意他是否創作出一個可稱之為作品的東西，而更在意自身的存在與周遭一切共同存在於當下是否自然而然，讓箭於該放之時自然放出，而且無意識執念在其中。對海瑞格而言，他是透過弓道的體悟來得知自己已完滿身心之禪道。此外，美學家岡倉天心 (Okakura Tenshin, 1863-1913) 所談的茶道，也是從口舌味覺之身體感來體悟自身的存在，進而以精微化的視覺、觸覺來感知整個茶室空間的掛軸、花器、茶盞、器皿等，再以此為基礎推擴到整個生活世界。

禪學可透過對各種工夫技藝的實踐，建立自身對心念與身體感知的敏銳度，推及對事物之熟悉掌握，進而達到與物相偕共存的如是境界：「表示出這個未被思想的象徵和定義遮蔽、分裂的世界。它指向著具體和實際，與抽象和概念有明顯的區分。」¹³ 禪宗所謂「佛性」本為眾生自具，惟須經由書法、茶道、弓道等工夫技藝的物我交融，在行持中漸次開顯，是以諸藝亦得為修行之方便。與其將禪學視為一套宗教信條，毋寧說它是一種透過實踐改換認識結構、轉化身心狀態而趨向開悟的工夫論。

茶道或坐禪雖更貼近「不立文字」的身心體悟，卻難如書法可留存其跡，成為供人參詳的筆墨公案。相較於其他藝術而言，書法或許更能映現禪學的深層旨趣。其中書法的時間性因素尤其重要：由於書法是欣賞文字書寫留下的點畫形質，文字

¹¹ 鈴木大拙，〈禪與繪畫藝術〉，收入蘭絲·羅斯 (Nancy Wilson Ross) 編著，徐進夫譯，《禪的世界》（臺北：志文出版社，1982），頁 126。

¹² 奧根·海瑞格著，魯宓譯，《箭藝與禪心》（臺北：心靈工坊文化，2021），頁 68。

¹³ 阿倫·瓦茲，《禪之道》，頁 90。

的書寫需要依照其筆順與字詞順序而行，所有的書法作品皆可視為作者在時間推移過程中書寫所留存下來的軌跡。一次性書寫的時間特質，恰好呼應著我們不可逆的生命歷程。書寫時序的不可逆，記錄了書寫過程中的當機立斷，也留下猶疑不決的軌跡，書寫時就像「濯足入水，水非前水」的稍縱即逝，投入於感知與決斷的瞬間。

每一次的書寫都如同一次生命的歷程，有如生活中觀照花開花謝的易逝般，只是書法是由自身演繹一段書寫旅程的開始到結束。然而：

對易逝之物的感知並不會使人失去自我。人們每每反抗易逝時，就形成一個更強大的自我。人們放大了自我，似乎要讓放大的自我來對抗「我」的死亡——那終結了「我」的死亡。對有朽的另一種感知則是通過「我」的流逝，引發「對易逝的覺悟」。人將自我交付於死亡、清空自我時，死就不再是我的死，其本身也失去了戲劇性，我也不再被我的死綁縛。一種向著死的泰然任之與自由覺醒了。¹⁴

於此「泰然任之」的瞬間，書法便脫離個人名利之所囿，化作無我與空性的具體痕跡；觀者與書者同樣在筆墨形質的生滅中體會生命的躍動與歸寂。換言之，書法既記錄了自我消隱的過程，也開顯了萬象同歸的本真，生死不再對立，惟有當下的自在流轉。

書法雖然為記錄語言而生，其筆墨形質的表現又可超越文字語言本身的符號意義，與書寫者的身體姿態呼應共振，透過豐富且多層次的筆觸打開其微觀世界，為觀者提供一處可以對照、反思自身生命紋理的想像空間。再者，書寫的筆跡可以把書寫過程中力量、速度的歷時性變化，也就是當下所有的集合，以共時性的方式顯現，因此無論是觀賞者或書寫者自身，都可以透過書寫動作的直觀感受，回到其書寫的當下。所以書法既可以作為返照自身的一面明鏡，也可以成為與他人深入溝通的媒介，還可以超越時間的限制，讓千百年後的人們與前人留下的書跡進行對話。

前述書法的時間性因素，意指書寫活動皆依據筆順、語序的規範而進行，並忌諱補筆等違逆時間性原則的動作。然而，除此嚴格的時間性因素外，書寫活動還需要面對各種情境下的變數，並即時進行抉擇。比如第一筆該落於何處、字間的關係該挪讓還是穿插，甚至筆鋒所含之墨將盡時，是繼續書寫還是逕行沾墨等情況，皆

¹⁴ 韓炳哲著，陳曦譯，毛竹校，《禪宗哲學》（北京：中信出版，2024），頁 96-97。

是猶豫不得，稍稍延遲便偏離了書寫的即時性，成為理智規劃的成果。因此，書法界總是把最富時間性特質的草書視為最高的表現書體。書法於時間之中需要當機立斷的特性，可與禪宗所謂之「佛智」相呼應：

舉例來說，有人向你搭話，你立刻回答「是」——那就是不動智。如果聽到來人的話，你開始思索，他要做什麼？有什麼用意？那就是心有所「止」——換句話說，混亂與無智（澤庵所說的「住地煩惱」）——顯示你是個普通的聰明人。即刻的回應是「佛智」，是神、人、智、愚、一切萬物所共有的智慧。¹⁵

而書寫當下的主體狀態，禪學又提供了極好的參照資源，比如「不動智」的修行：「不動智」的內涵並非如字面所謂之不動，反倒是強調精神意志蟄伏於最為深層的內在，觀照著外界所有的一切，因此反應機制通身遍布如《五燈會元》所謂之「通身是手眼」，¹⁶ 不透過意識層的決斷，因取消與物的對立關係而能與物通同聯繫在一起，故而能通透地作用，對應來自任何時刻、方向、位置的狀況。此亦可視為《金剛般若波羅蜜經》裡「應無所住而生其心」¹⁷ 之行動準則，用鈴木大拙的話來說就是：「『不動』表示心意不亂，不讓注意力『止』於一處，因為現象是不斷快速變動接續的。當對象出現在面前，自然地感知它，但不要『止』於它，否則各種分別將蜂擁而至，在你心中爭鬥不休。如果你用力想要平息它們，你的心將會陷入困惑。」¹⁸ 此亦說明了何以「不動心」三個字的書法經常出現在劍道道場顯著處或印製在劍士的頭巾，表面上意在臨場時心念安住、不為外境所擾；然「不動心」的理想能力不只關係到戰鬥的輸贏勝敗，更指向此道追求的終極境界。此又可與《莊子·養生主》之庖丁解牛相提並論：「方今之時，臣以神遇而不以目視，官知止而神欲行。」¹⁹ 其強調技藝可以到達的某種狀態，為超越感官使用的層次來

¹⁵ 鈴木大拙，《禪與日本文化》，頁 138。

¹⁶ 釋普濟，《五燈會元》，《景印文淵閣四庫全書》第 1053 冊（臺北：臺灣商務印書館，1986），卷 5，〈藥山儼禪師法嗣〉，頁 193。

¹⁷ 鳩摩羅什譯，《金剛般若波羅蜜經》，卷 1，CBETA 2025.R2, T08, no. 235, p. 749c22-23. 除《五燈會元》外，本文佛典內容悉引自「中華電子佛典協會」（Chinese Buddhist Electronic Texts Association，簡稱 CBETA）的電子佛典集成；出處格式依序為 CBETA 版本、冊數、經號、頁數、欄數、行數。

¹⁸ 鈴木大拙，《禪與日本文化》，頁 133。

¹⁹ 郭慶藩輯，王孝魚整理，《莊子集釋》（臺北：華正書局，2004），卷 2 上，頁 119。

進行其實踐活動的「官知止而神欲行」，方能面對突發變數還能從容應對。此即是不固著於特定事項，方得以顧全整體的運作機制。

二、歷史上的禪學與書法

本節簡要回顧禪學對書法的影響，並歸納其內在聯繫為何。

佛教自東漢傳入中國，從原本宗教性極強的性格，經由釋道安 (312-385)、真諦 (499-569)、鳩摩羅什 (344-413)、玄奘 (602-664)、不空金剛 (705-774) 等輾轉譯出佛教經典後，逐漸凸顯佛教超宗教的哲理性格，從而也吸引了廣大知識分子的研讀與探討，進而將其思想轉化至書法論述與實踐。

有論者以為東漢蔡邕 (c. 133-192)「書者，散也」、「默坐靜思」與初唐虞世南 (558-638) 所謂「心悟非心」即為典型禪宗語言；²⁰ 然而東漢到初唐佛教雖已傳入中國，禪學真正的興盛卻在中晚唐以後，此前書論語言帶有禪宗色彩者，恐怕主要還是受到道家影響。無論老子論「道」之不可言，抑或莊子揭示語言的邊界與技藝主體之工夫，其對言說侷限與身心實踐的體察皆深刻入微。故而書論語言裡對於難以名狀之書寫體驗與境界的描述，常不自覺落入「亦是亦非」的含混語境——恰與後來禪宗慣用的表述方式相互呼應。

熊秉明從書法演進的長程視角指出，佛學對書法精神層面的真正滲透，乃至中晚唐禪宗蔚然成風之後方告成熟；在此之前，魏晉南北朝雖已盛行抄經、造像題記等與佛教相關的書寫活動，但多屬「積善功德」的宗教實踐，尚未對書法本身產生決定性的美學轉向。基於此區分，他進一步總結道：

書法和佛義的關係大概可以分為兩種：一是把寫字當作一項善業，與布施造寺相同，是一種宗教行為。一是把寫字當作佛性的直接表現，和擔水砍柴相同，是一種機鋒妙道。前一種寫字當然主要是抄經。在優秀的經卷抄本中，我們可以察覺出虔恪誠篤的宗教情操。後一種寫字則見於禪僧的狂草。那是棒喝頓悟式的活動，利劍一斬，妄念俱絕，是直截了

²⁰ 李光華，《禪與書法》（北京：宗教文化出版社，2011），頁 114-118、125-130。蔡邕、虞世南語分見於上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編、校點，《歷代書法論文選》（上海：上海書畫出版社，1996），蔡邕〈筆論〉，頁 5、6；虞世南〈筆髓論〉，頁 113。

當的當下表現；這一種書法的最高境界就是禪境。²¹

因此，晚唐五代僧人釋誓光在〈論書法〉表示：「書法猶釋氏心印，發於心源，成於了悟，非口手所傳。」²² 直接把對書法要領的掌握等同於佛法，認為兩者都指向更內在的心領神會，這已具有佛學涉入書學的指標性意義。其中值得注意的是禪宗一系的思想，用熊秉明的話來說就是：「呵祖罵佛，對於佛教的經院形式和教條主義作了摧陷廓清的革命性的掃蕩。」²³ 宋代僧人德山宣鑒 (782-865) 云：

這裡無祖無佛，達磨是老臊頭，釋迦老子是乾屎橛，文殊、普賢是擔屎漢，等覺、妙覺〔指佛〕是破執凡夫，菩提、涅槃是繫驢橛，十二分教是鬼神簿、拭瘡疣紙，四果三賢、初心十地是守古塚鬼，自救不了。²⁴

禪僧以駭人聽聞的話語表達對傳統教條主義的反叛，而其反叛的基礎則在於能夠不假對規範的持守，並以自我解悟的方法脫離傳統束縛。

熊秉明討論懷素 (737-799) 的書法特徵時，指出其書寫形式呼應禪宗的思想旨趣，描述極為傳神：

禪宗主張以心傳心，不立文字，既然不立文字，更如何有書法？禪師們一方面蔑視語言文字，一方面他們又知道非用語言文字不可，所以他們運用的語言文字是排斥語言文字的語言文字。他們的公案逼使門徒退到語言文字的窮途懸崖，在那裡作最後絕望的一躍，頓悟到語言文字所範圍不住的那一邊的真理。在書法上也有反文字的書法麼？懷素似乎是用字作的迅速來表現書法的反書法特質的。〈自敘帖〉裡所列的許多詩文都一致描寫到他揮毫的「迅疾駭人」。以高速度寫草書的人很多，但一般的草書使人感到作者在高速的頓挫〔挫〕變化中所得到的類乎舞蹈的歡快，懷素的草書只是純速度，沒有抑揚頓挫，筆鋒似乎要從才寫成的點畫中逃開去，逃出文字的束縛、牽絆、沾染。一面寫，一面否認他

²¹ 熊秉明，〈中國書法理論體系〉，頁 189。

²² 孫岳頌等奉敕撰，〈御定佩文齋書畫譜（一）〉，《景印文淵閣四庫全書》第 819 冊，卷 6，頁 206。

²³ 熊秉明，〈中國書法理論體系〉，頁 190。

²⁴ 釋普濟，〈五燈會元〉，卷 7，〈龍潭信禪師法嗣〉，頁 256。

在寫，「旋說旋掃」，文字才形成，已經被遺棄，被否定，被超越，文字只是剎那間一念的一閃，前念後念，即生即滅，「於念而無念」，「說即無，無即說」，才落筆，已成過去，已被推翻，即寫即無。²⁵

懷素的狂草無暇提按頓挫，為的是更快的書寫速度。在不為實用性而書寫的作品中，何以需要追求更快的書寫呢？在懷素〈自敘帖〉「忽然絕叫三五聲，滿壁縱橫千萬字」、「馳毫驟墨列奔駟，滿座失聲看不及」²⁶的描述裡，或許有書寫表演的成分；但試看杜甫（712-770）〈飲中八仙歌〉筆下的張旭（685-759）：「張旭三杯草聖傳，脫帽露頂王公前，揮毫落紙如雲煙。」²⁷其作品卻是依然重視頓挫變化，因此書寫速度的追求並不是表演的必要條件。²⁸那麼懷素為了高速書寫而捨棄毫末風姿，其代價為何？熊秉明「旋說旋掃」既書寫文字，又要盡快脫離文字的弔詭，如果只用禪宗對文字的否定性說明，也許仍是片面的。因為對書寫者而言，極快速書寫的當下狀態，帶來的是與他者絕緣的孤絕感，極盡高速往下寫去是來不及感受與回應的，以捨棄情感意識的感受為代價，將換取進入那看似潛意識狀態的真如 (tathātā; suchness) 境地所給出的自發性：當人們開始過於仔細和精密地思考將要做出的行動時，他們就無法即時行動。換句話說，人無法無窮盡地調校那原本用來自我調校的機制，因為將可能錯過在適當時機行動的機會。一旦認識到「以心捉心」的不可能性，讓心自主行動的便是「無心」帶出的自發性，便是消除了「思想」對行動的「阻塞」。²⁹

不可否認的是，為懷素草書所影響的後世書法家如宋代黃庭堅（1045-1105）、明代董其昌（1555-1636）、日本幕末時期的良寬（1758-1831）等，其所以選擇懷素為學習典範，與懷素書法給出的禪學內涵應該有著密切的關係。

經過安史之亂、晚唐五代的動盪之後，古典法度難以接續。米芾（1051-1107）感嘆：「大抵顏、柳挑踢，為後世醜怪惡札之祖，從此古法蕩無遺矣。」³⁰蘇軾

²⁵ 熊秉明，《中國書法理論體系》，頁 188-189。

²⁶ 懷素，〈唐懷素自敘帖卷〉（<https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/14901?dep=P>，2025年5月30日瀏覽）。引文標點另依文意調整。

²⁷ 張潛著，聶巧平點校，《讀書堂杜工部詩文集註解》上冊（濟南：齊魯書社，2014），《讀書堂杜工部詩集註解》，卷1，頁29。

²⁸ 林俊臣，〈書法作品的詮釋學向度〉，收入劉滄龍主編，《漢字思維與跨文化哲學：方法的反省》（臺北：國立政治大學政大出版社，2024），頁33-48。

²⁹ 阿倫·瓦茲，《禪之道》，頁168-187。

³⁰ 米芾撰，辜艷紅點校，《米芾集》（杭州：浙江人民美術出版社，2014），補遺，〈跋顏書〉，

(1037-1101) 亦云：「自顏、柳氏沒，筆法衰絕，加以唐末喪亂，人物雕〔凋〕落磨滅，五代文采風流掃地盡矣。」³¹ 在感嘆晉唐以來口傳手授的古法早已蕩然無存、追尋亦已渺茫的背景之下，禪宗思想無疑提供了宋人於書法上中得心源、另闢蹊徑的路線：

宋書「尚意」相對於唐法而言，是同禪宗的源於本性、源於自然、冲破束縛的革命精神一脈相承的。³²

佛教中的禪學思想有很重要的一部分繼承自印度前佛教時期的《奧義書》，主張修行就是為了實我之領悟：

實我即梵語 *Ātman*，此語於《梨俱吠陀》時代，單指氣息之意，例如風，謂之「波樓那之息」（*Ātman of Varuna*，水天之息）。然迨至梵書時代，成為靈魂或自我之意。……「實我」一語，《梨俱吠陀》(*Rig-veda X, 16, 3*) 作為氣息之意，由此轉用為精神、生命、靈魂之意。³³

這段話提到氣的調養與身體之間的轉化工夫，把精神、靈魂視為肉身的一部分，注重身心相應的調適，亦即把身體視為整體意志的一環，於是身心不二、自然而然的調度遣用，成為禪學思想影響藝術活動最為密切的自然身體觀。茲以此假設嘗試探討蘇軾與黃庭堅的書學思想與禪學的呼應關係。蘇軾云：

頁 216。

³¹ 水采田譯注，《宋代書論》（長沙：湖南美術出版社，1999），蘇軾〈評楊氏所藏歐蔡書〉，頁 25。

³² 陳振濂，〈尚意書風鄧視〉，收入榮寶齋出版社編，《歷屆書法專業碩士學位論文選》第 1 卷（北京：榮寶齋出版社，2007），頁 115。

³³ 忽滑谷快天作，郭敏俊譯，《禪學思想史》第 1 冊（新北：大千出版社，2003），頁 23。然忽滑谷快天（1867-1934）並未將印度吠陀—《奧義書》義理直接等同於中國禪宗，而是指出禪定技術與終極體驗模型的若干核心語彙（如 *dhyāna*、「調息」、「觀我」）在前佛教時期即已成形，後經佛教吸收，再由禪宗在東亞場域加以詮釋、在地化。近四十年之佛教學界已指出，早期佛教禪定形態與《奧義書》所述 *dhyāna-ātman-brahman* 系統之間存在方法論與術語上的延續關係。可參見 Johannes Bronkhorst, *The Two Traditions of Meditation in Ancient India* (Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993), pp. 29-74, 93-104; Alexander Wynne, *The Origin of Buddhist Meditation* (London: Routledge, 2007), pp. 41-54, 109-111.

書初無意於佳乃佳爾。草書雖是積學乃成，然要是出於欲速。古人云：「匆匆不及草書。」此語非是。若匆匆不及，乃是平時亦有意於學，此弊之極，遂至於周越、仲翼無足怪者。吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快也。³⁴

提拈出「無意於佳乃佳」與「自出新意，不踐古人」兩個緊要觀念，前者警惕想書寫好作品的意念往往會妨害自然而然的的可能性，亦即肯定書寫的身體技藝有其意識不可操作的部分；後者更是捨棄了對古代經典的過度依賴，轉而朝向對個體特質的彰顯。綜合兩者所說，幾乎可以這樣理解：書寫者能體認到適度釋放自我及了解自身的複雜性後，某種更為深刻的自性將因此而湧現，汨汨地顯於筆墨，成為有別於古人的基礎。雖然我們仍然可以把這樣的思想歸結於莊子技藝工夫、對死守古人糟粕的批判等思想的影響，然而對蘇軾而言，他更重視「悟」這種禪宗式語彙。其曰：

余學草書凡十年，終未得古人用筆相傳之法。後因見道上鬪蛇，遂得其妙，乃知顛、素之各有所悟，然後至於如此耳。留意於物，往往成趣。昔人有好草書，夜夢則見蛟蛇糾結。數年，或晝日見之，草書則工矣，而所見亦可患。與可之所見，豈真蛇耶，抑草書之精也？予平生好與與可劇談大噱，此語恨不令與可聞之，令其捧腹絕倒也。³⁵

對蘇軾而言，當下的「悟」，於時間性上是傳統、歷史與個體，在某種在場處境之觸動下的共時性總體湧現，並於湧現的當下消解沉積已久的矛盾，屏除智性活動的遮蔽，從而在身體—主體之中更新其視野使其澄澈清明，以轉化其書寫圖式使其更為自在從容。因此我們有理由相信，此「悟」所得的總體，是對書寫活動中身體與心理運作機制的掌握，便是「我書意造本無法，點畫信手煩推求」、「苟能通其意，常謂不學可」³⁶ 這些圍繞著「意」所說之話語的重要內涵了。看蘇軾的書法名帖如〈渡海帖〉、〈寒食帖〉等，扁平的體勢由連續的橫折組成，不強調結構奇

³⁴ 水采田譯注，《宋代書論》，蘇軾〈評草書〉，頁24。

³⁵ 孔凡禮點校，《蘇軾文集》第5冊（北京：中華書局，1986），卷69，〈跋文與可論草書後〉，頁2191。

³⁶ 王文誥輯註，孔凡禮點校，《蘇軾詩集》第1冊（北京：中華書局，1982），卷6，〈石蒼舒醉墨堂〉，頁236；卷5，〈次韻子由論書〉，頁210。

幅變化，用像現代人執鋼筆般的傾斜偃筆動作，推動著姿態看似散緩而隱隱中可感受其沉厚的筆力，任何提按、聚散等變化皆如不繫之舟般，是無意經營的結果。蘇軾書法高明處為，在一任其意的無住中，筆觸卻猶能深沉，是融通筆法原理後的無法之法。

向來談起禪與書法，最常提及曾說過「字中有筆，如禪家句中有眼」³⁷的北宋書法家黃庭堅。然而，其書法與禪究竟在何處產生聯繫？其曰：「〈蘭亭敘草〉，王右軍平生得意書也。反復觀之，略無一字一筆不可人意。摹寫或失之，肥瘦亦自成妍，要各存之，以心會其妙處爾。〈蘭亭〉雖是真行書之宗，然不必一筆一畫以為準。譬如周公、孔子不能無小過，過而不害其聰明睿聖，所以為聖人。不善學者，即聖人之過而學之，故蔽於一曲，今世學〈蘭亭〉者，多此也。魯之閉門者曰：『吾將以吾之不可，學柳下惠之可。』」³⁸表達了學習傳統不必錙銖計較的態度，而應著重「以心會其妙處」的內在體悟，延續了前述蘇軾所謂之「悟」與「意」的書學內涵。黃庭堅所謂「心能轉腕，手能轉筆，書字便如人意。古人工書無他異，但能用筆耳」，³⁹便把焦點放在用筆，我們可再仔細討論如下文獻：

余嘗評書：「字中有筆，如禪家句中有眼。」至如右軍書，如《涅槃經》，說伊字具三眼也。此事要須人自體會得，不可見立論便興爭也。⁴⁰

此話指出書寫出來的文字，必須內蘊某種可知可感的質素，如同《涅槃經》所說梵文的「伊」字有三個如眼睛的圈圈般，象徵著法身、般若、解脫三德，必不可缺乏。但似乎在「此事要須人自體會得」便打住難以言說下去。我們可聚焦於黃庭堅何謂「字中有筆」的話頭繼續討論。他說：

王氏書法，以為如錐畫沙，如印印泥，蓋言鋒藏筆中，意在筆前耳。承學之人更用〈蘭亭〉「永」字，以開字中眼目，能使學家多拘忌，成一

³⁷ 上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編、校點，《歷代書法論文選》，黃庭堅〈論書〉，頁355。

³⁸ 水賚佑編著，《黃庭堅書法史料集》（上海：上海書畫出版社，1993），〈又跋〈蘭亭〉〉，頁31。

³⁹ 上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編、校點，《歷代書法論文選》，黃庭堅〈論書〉，頁354。

⁴⁰ 水賚佑編著，《黃庭堅書法史料集》，〈題絳本法帖〉，頁35。

種俗氣。要之右軍二言，群言之長也。⁴¹

把傳王羲之 (303-361) 著名書論之「錐畫沙」、「印印泥」理解為書寫技法中的藏鋒入筆，並駁斥專練「永」字可得書理的迷思，此話明白談論技法中不可妥協之關竅，即「藏鋒」。然藏鋒又與本文題旨有何關係呢？再看黃庭堅下一則論書文字。其曰：

往時王定國道余書不工，書工不工是不足計校事，然余未嘗心服。由今日觀之，定國之言誠不謬，蓋用筆不知禽〔擒〕縱，故字中無筆耳。字中有筆，如禪家句中有眼，非深解宗趣，豈易言哉。⁴²

可以發現黃庭堅不只一次提到「句中有眼」之所指，可知定有其深意。試想書法活動中最可感受的，便是書寫時毛筆與紙張摩擦抵拒間的觸覺。凡物之間有所接觸，必有不同之摩擦力可言，歷代書論很多便是探討如何操縱此柔軟不易把捉的毛筆，使其於方寸之間盡現意趣。

黃庭堅之詮釋王羲之「錐畫沙」、「印印泥」為藏鋒，便是指向毛筆與紙張接觸當下如何調整筆鋒以維持書寫的穩定狀態。然而對黃庭堅的詮釋，還需要特別注意毛筆工具到了北宋時已經出現所謂的「無心散卓」，⁴³ 跟晉唐時期筆芯有柱、筆毛深入筆管、筆型短促、筆性堅挺勁韌、⁴⁴ 可以隨著當下書寫節奏順勢入筆的特性大有不同。因此多用「無心散卓」筆的黃庭堅，特別需要採用藏鋒的手法於整頓筆鋒後始可入筆。黃庭堅嘗曰：「紹聖甲戌，在黃龍山中，忽得草書三昧，覺前所作太露芒角。」⁴⁵ 則從另一面表達自己寫字時未妥善調鋒抵去鋒芒的弊病。如果把書法比喻為修禪打坐，持守比較穩定的觸覺感受作為書寫的基礎，其實就像初學坐禪者為屏除腦海思緒之萬流奔騰，得把念頭放在一呼一吸的數息之上，把焦點

⁴¹ 同前引，頁 36。

⁴² 同前引，〈自評元祐間字〉，頁 53。

⁴³ 何炎泉，〈蔡襄〈陶生帖〉與北宋散卓筆〉，《故宮文物月刊》，280（臺北：2006），頁 40-47。黃庭堅嘗云：「試宣城諸葛方散筆，覺筆意與黔州時書李太白〈白頭吟〉筆力同中有異，異中有同。」亦說明了其使用散卓筆的事實。上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編、校點，《歷代書法論文選》，黃庭堅〈論書〉，頁 355-356。

⁴⁴ 王學雷，《古筆》（北京：中華書局，2022），頁 48-49。

⁴⁵ 黃庭堅著，屠友祥校注，《山谷題跋校注》（上海：上海遠東出版社，2011），卷 5，〈書自作草後〉，頁 133-134。

意識放在呼吸吐納的作法，還有種看顧自身身體感受的意義。不只打坐，禪宗修行裡的「經行」需要感覺到每一步的跨出、著地及交換腳步的感覺，尤其要把注意力落在腳趾、腳掌、腳跟與地接觸的每一瞬間。不管是打坐還是經行，都不同程度地著重在意識與身體感的抑止或感受，而使其到達不經努力而能自發性入定的禪悅境界。於此便與書寫時的觸覺感受產生了修行上可相呼應的理解，因此我們也有理由相信黃庭堅不斷強調的「鋒藏」與「字中有筆」之所指，即是藉書法修禪的關鍵訣竅，也成為所謂「以書法為佛事」之不可或缺的理解管道。黃庭堅云：

然山谷在黔中時，字多隨意曲折，意到筆不到。及來楚道〔戎州〕，舟中觀長年蕩槳，群丁撥棹，乃覺少進，意之所到輒能用筆。然比之古人，入則重規疊矩，出則奔軼絕塵，安能得其仿佛耶！⁴⁶

這段引文更強調了舟之前進與蕩槳前行的關係，前進的基礎則是槳與水擊觸所產生的反作用力，能如用筆時施加力量於筆畫之中，再依其摩擦力量之感受，拉拔筆鋒前進而形成一次又一次的用筆節奏韻律，是其所謂的「字中有筆」。相對於懷素高速運筆臻於無我無他的書寫模式，黃庭堅選擇模擬搖曳於江上的自然律動，於有無之間隨順於當下，完成屬於他自己的以禪入書。

明朝的董其昌直接以《畫禪室隨筆》為自己的論著命名，足見其對禪學的重視。其曰：「蓋書家妙在能合，神在能離，所欲離者，非歐、虞、褚、薛諸名家伎倆，直欲脫去右軍老子習氣，所以難耳。那吒拆骨還父，拆肉還母，若別無骨肉，說甚虛空粉碎，始露全身。晉、唐以後，惟楊凝式解此竅耳，趙吳興未夢見在。」⁴⁷延續了宋人超越傳統形式規範的精神，而「神在能離」則為禪門「不為法縛」⁴⁸之轉語，強調其自主性，言語更加透徹肯定，宛如出自禪僧公案的話頭。董其昌又以「予學書三十年，悟得書法，而不能實證者，在自起自倒、自收自束處耳。過此關，即右軍父子亦無奈何也」中用筆「自起自倒、自收自束」表述書寫時用筆自如的狀態；此外更言：「作書之法，在能放縱，又能攢捉。每一字中失此兩竅，便如

⁴⁶ 水賚佑編著，《黃庭堅書法史料集》，〈跋唐道人編余草稿〉，頁 91。

⁴⁷ 上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編、校點，《歷代書法論文選》，董其昌〈評書法〉，頁 547。

⁴⁸ 澄觀疏義，德清提挈，《華嚴綱要（二）》，卷 54，〈離世間品第三十八之二〉，CBETA 2025.R2, X09, no. 240, p. 93b13.

晝夜獨行，全是魔道矣。」⁴⁹ 在每一字中有放縱與攢捉兩種不同的動作姿態之弔詭於其中，顯然不只是意識層面的釋放跟謹慎的分別而已，應有書寫上可把握的觸覺身體感受在內，此應與黃庭堅「字中有筆」有所呼應。

到了清朝的書法篆刻家陳鴻壽 (1768-1822)，其於篆刻作品「書畫禪」邊款刻有「書畫雖小技，神而明之，可以養身，可以悟道，與禪機相通。宋以來如趙、如文、如董。皆不愧正眼法藏。余性耽書畫，雖無能與古人為徒，而用力積久，頗有會於禪理，知昔賢不我欺也」，又言「凡詩文、書畫，不必十分到家，而時見天趣」，⁵⁰ 可見禪學與書法之間的關係，已經在書家的話語之中相互滲透融通。

本節透過書法史上受禪學思想影響之書法家的書論，探討其於書寫現象上的禪學實踐可歸納為專注於當下的書寫性、與規範之間的離合關係兩點，此兩點到了現代更加被凸顯。

總括而言，禪學與書法的綿延互動，不僅凝鍊出筆墨自身的空靈美學，亦為日後各種以線條與身體為語彙的藝術創作建立基礎。自戰後起，書法所承載的禪意透過國際展演與評論話語擴散至繪畫、裝置乃至行為藝術，形成由筆端外溢、跨媒介蔓延的文化流動。下節即以此「書法—禪學」外溢現象為端緒，探討禪學在現代藝術場域中的多重迴響與再生。

三、禪學與現代藝術

如果現代藝術一開始便是以否定傳統美學的姿態出場，那麼禪思想資源便如解藥般，兼具破壞與重構的雙重性：

人們不應忘記禪的社會語境。對於那些已經在社群中掌握社會習俗、個人調節的規訓的人來說，禪首先是一種解脫之道。對於那些遭受因自我意識過重而焦慮和意識癱瘓、因調節而產生負面影響的人而言，禪是一

⁴⁹ 上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編、校點，《歷代書法論文選》，董其昌〈論用筆〉，頁 541、540。

⁵⁰ 轉引自〈曼生〉（<https://taohuren.com/article/3498.html>，2026年2月1日瀏覽）；丁輔之輯，〈《西泠八家印選》八家小傳〉（香港科技大學圖書館轉寫本，<https://library.hkust.edu.hk/wp-content/uploads/2020/09/052-c.pdf>，2025年12月21日瀏覽）。有關首段引文，原始載體之具體版本（印譜冊葉／邊款拓本位置）尚待續查；且文句於轉載間偶有異文（如「正眼法藏／正法眼藏」等），本文引文以轉引文本為準並從其說。

種解藥。⁵¹

一旦現代藝術家意識到傳統框架對個體創造力的束縛，他們的關注便從承古以創新轉向表現自我意識與存在的實踐；於是，探索並呈現自我，遂成為其創作無可迴避的核心命題。然而，除了二十世紀初興起的精神分析學說，禪學亦為個體的內在探索提供一套可循的具體工夫，使修習者得以從自我體認朝向某種既存在又超越的境界出發。二戰前即活躍於英美各地的禪學思想家鈴木大拙，就在西方現代藝術家⁵²渴望尋找自我、挖掘自我內在性的時刻，以流利的英語講述禪學，提供藝術家所需的養分，並獲得廣大的影響力。雖然有評論者認為那是不夠完整健全的禪學思想，⁵³然而跨文化的交流總是在種種歷史的機緣下產生，更多的是憑歷史機緣的牽引；在思想與文化交流互動中，很難等待一切條件盡善盡美才啟動。米榭·達比埃 (Michel Tapié, 1909-1987) 指出：

當藝術的發展及其他的變動也以全球的層面進行時，在面臨東西方主要藝術運動的深層問題時，美國已成為真正的地理十字路口，在此交集點中，書道意涵的高漲及美術造形戲劇化張力，正相互激情交織著。⁵⁴

二戰後藝術界有種普遍的發展趨勢，即為了消弭東西方文化的差異與矛盾，而試圖回溯兩者於遠古時期的共同性，希望取得可以融通東方感性直覺與西方二元性思想的會通點。當時發現始於 1930 年代超現實主義 (Surrealism) 的「自動書寫」技法⁵⁵可作為其表現的公約數，即類似書法般在時間之中可展開那多層次的豐富表現，這種表現綜合了潛意識與禪學的當下性。有論者指出：「在美國、德國及法國，日本風格是由結合西方與日本的不同元素發展而成，到了一九五〇年代已演化成將兩種文化融合成一種幾近同質的混合物，而日本也有類似發展。」其中一個關鍵的思想潮流就是禪：「拉岡甚至於在一九六三年誇稱，『在巴黎或者紐約的抽象藝術環境中，所有人或多或少是禪』。拉岡相信，五〇年代對禪的興趣，得完全歸功於鈴木

⁵¹ 阿倫·瓦茲，《禪之道》，頁 178-179。

⁵² 此處的西方現代藝術家泛指美國紐約抽象表現主義 (Abstract Expressionism) 藝術運動群體。

⁵³ 瓦茲認為鈴木大拙在西方世界出版的著作裡，刻意忽略禪與道家思想相聯繫的關鍵信息，以致人們對禪的總體背景和歷史知識認識不夠。阿倫·瓦茲，《禪之道》，〈前言〉，頁 4。

⁵⁴ 轉引自海倫·威斯格茲 (Helen Westgeest) 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》(臺北：典藏藝術家庭，2007)，頁 149。

⁵⁵ 同前引，頁 169-170。

大拙的著作，但是藝術家們並未讀多少此類書，正像馬克思主義者沒有讀多少《資本論》一般。」⁵⁶ 禪於當代西方藝術界的流行，一方面成為西方現代藝術反傳統批判者的思想資源，一方面轉向對既成現象的肯定與從潛意識層面吸收養分的趨勢。瓦茲亦言：「在一個具有公開反叛傳統的精神的社會氛圍裡，禪會被利用去達到解構的目的。」⁵⁷

禪宗可以簡要分為兩種類型，即於唐代分為馬祖禪跟石頭禪兩種進路，前者是對現實狀態的全面肯定，重視肯定日常生活的所有一切，後者則以超越現實狀態的自我為修行理想；對當下狀態的肯定與否定兩種態度，成為唐代兩種禪風的類型。⁵⁸ 然而禪作為一種傳統，有其工夫次第內涵，禪宗分宗立派的原因，除了對禪境的理想描述不同之外，修行法門的著重不同也是因素。若比擬為現代藝術，或許達達主義 (Dada; Dadaism) 對現成物的肯定偏於馬祖禪；而盡力脫離具象、朝向抽象或抽象表現者則偏於石頭禪。有趣的是，主張人的內在心理另有真實性可詮釋、可表現的超現實主義，卻不斷在其作品呈現現實變形的幻象。也就是說，即便是受到禪學影響的現代藝術創作或現代藝術思想，並不會只符應於某一種表現而已；比如名氣很大的抽象表現主義藝術家傑克遜·波洛克 (Jackson Pollock, 1912-1956) 「自信地認為，他可以觸摸無意識——即無意識可以通過自動的、自發的行為表現出來——……」。⁵⁹ 雖然無意識的思想來自佛洛伊德 (Sigmund Freud, 1856-1939) 的精神分析理論，不過現代藝術打開創作者與無意識的通道，卻是透過禪的啟發。

自我突破為藝術家天職的想法，幾乎已是人們的共同認知。自十九世紀以降，西方現代藝術急速崛起，最初旨在對抗學院體制與中產階級對審美趣味的壟斷，遂以叛逆、否定的姿態闖入藝術史舞臺，並將創作重心轉向對觀念與思想的闡發。此後，在資本主義與自由主義共同催化的藝術市場推波助瀾下，藝術家的關懷已由追索恆久不變的藝術真理，轉而聚焦於不停求新求變的表現形式。誠如王天兵所言：

對一個藝術家來說，當他試圖描繪對象時，最大的障礙一是已經提過的那些習慣性的技法，二就是對對象已經形成的成見，即便他意識到對象

⁵⁶ 同前引，頁 234、148。

⁵⁷ 阿倫·瓦茲，《禪之道》，頁 179。

⁵⁸ 小川隆著，彭丹譯，《禪思想史講義》（上海：復旦大學出版社，2017），頁 45-76。

⁵⁹ 萊傑 (Michael Leja) 著，毛秋月譯，《重構抽象表現主義》（南京：江蘇鳳凰美術出版社，2014），頁 165。

已不是成見所能全括的，他還是以成見為中心的。⁶⁰

直言藝術家創作時的自我焦慮即是創造性崇拜的心理因素，使自我執著於非創造不可的無窮深淵。而禪學思想的破壞性潛能，正好為西方現代藝術家以及現代書法家所著迷。鈴木大拙指出：

禪並沒有由成套的概念與知識性公式所組成的特定教條或哲學。除了一點：禪試圖將人，從生死的羈絆中解放出來。為了這個目的，禪使用特有的某種直觀的理解方式。禪非常具有彈性；只要不妨礙它直觀的教義，它幾乎可以和任何哲學或道德教訓相容。因此我們可以看到禪與無政府主義或法西斯主義、共產主義或民主主義、無神論或唯心論，或者任何其他政治或經濟教條結合在一起。禪始終富有某種革命精神。當代停滯不前、事態陷入僵局，我們被守舊主義、形式主義、或其他僵化思想壓得無法喘息，禪就會顯現鋒芒，成為一股破壞性的力量。⁶¹

在鈴木大拙的描述裡，禪的破壞性特色極為符合現代藝術的脾性。現代書法跟現代藝術一樣，不再依賴傳統；或者說，去脈絡化的超越性便是其自由的象徵，亦即不再反映、再現、表現某種自身以外的東西。在此前提下，繪畫有從具象逐漸朝向抽象形式發展的趨勢；書法則可能不再憑藉龐大的傳統資源來建構自我。

王天兵對走向抽象化的西方繪畫給予如下嚴厲的批判：「西方繪畫受著『筆觸』的牽引逐漸走向了抽象和寫意，而最終也乾癟萎縮成了形而上的條款。」⁶²也就是說，抽象發展的結果脫離了跟生活世界溝通的渠道。弔詭的是，重視筆觸的結果，在此發展之下居然遠離了「筆觸」最重要的內涵，即身體感所意味的在場性。或者說筆觸的發現或許只是加速西方繪畫朝向抽象化發展的助緣，而筆觸所指涉的身體意涵，對有著黑格爾式精神至上思維的藝術家而言，幾乎是無關緊要的。換言之，筆觸不再是肉身—世界互動留下的痕跡，而被定位為證成某種美學綱領的視覺符號。此一斷裂正好點出西方現代藝術在追尋觀念自律過程中，如何由感性在場滑向理念自足——而這正是王天兵所謂「乾癟萎縮成了形而上的條款」的真正症

⁶⁰ 王天兵，《西方現代藝術批判》（北京：中國人民大學出版社，2003），頁 215。

⁶¹ 鈴木大拙，《禪與日本文化》，頁 96。

⁶² 王天兵，《西方現代藝術批判》，頁 161。

候。因此，不可因為看到西方繪畫開始受到東方書法性用筆影響，便樂觀地以為從此將走向一種理想的跨文化情境。鑑於上述內容，禪學之於書法的可持續影響，有重估其價值的必要。

熊秉明筆下的現代藝術，亦以創造性、革命為使命：

Robert Klein 曾經將現代藝術的特徵界定為：「現代藝術的目標在於取消那些我們稱之為參照物的東西，即作品以之為參考標準的那種現實的或觀念的存在。」這種創作既沒有現行存在的模版，也沒有預設的法則，是最嚴格意義上的創作。在這個科技急速發展、集體生活處於變革和重組中的時代，藝術同等地浸潤在重新發現和發明創造的精神之中。在無數名作歸屬於過去或現在的文明之前，藝術家最熾熱的欲望在於創作出新的事物。重新從原點出發，重返創作的源頭。「新」「創造」「經歷」「歷險」「創造性」「革命」這些詞正是現代藝術的主題。當代藝術家最基本的關注點即在於將創作的行為放置在高貴的主體性的標誌之下。⁶³

因此，在革命、破壞之後，禪學給予藝術家後續的引導與啟發。以下文獻只是眾多類似說法中的一例：

他 [Arthur Waley] 深信，禪有助於將洞察力注入創造藝術的心理條件，他認為，此洞察力是無法經由其他任何資源所能提供的。⁶⁴

西方藝術吸收禪宗資源的時刻，否定了與過往藝術發展的聯繫，朝向純然個人化的內在心靈的挖掘感受。這種似要有所把握又不任其迷狂的藝術追求，正是受到禪「應無所住而生其心」思想的啟迪。

⁶³ 熊秉明，《張旭狂草》，收入葉朗、陸丙安主編，《熊秉明文集》第 5 冊（合肥：安徽教育出版社，2018），頁 234。

⁶⁴ 海倫·威斯格茲，《禪與現代美術》，頁 64。

四、書法筆墨與現代藝術的跨文化解讀

藝術朝向抽象發展後，「進入非物質現實的無差別整體，就能從這種激烈的衝突中解脫，從而獲得洞察力或啟蒙。就此意義而言，禪具有徹底征服繪畫的能力」。⁶⁵ 為了深化自身在抽象世界中的表現能力，藝術家們還學習相關技藝，在其中厚植相關的文化基礎。對畫家伊夫·克萊茵 (Yves Klein, 1928-1962) 來說，來自身體感的鍛鍊有助於他的藝術創作：「柔道顯然已教了他如何保持與控制精力，如何呼吸及運動，予他一種平衡、比例及空間和諧的感覺，也同時提供了他一些表現自己的方式及某些心理儀式。」⁶⁶ 對西方藝術家而言，富有禪色彩的東方藝術作品如馬遠 (1160-1225)、牧谿 (1210?-1270?)、白隱慧鶴 (1686-1769)、南天和尚 (1839-1925) 等人的創作，其簡練、留白、空靈的視覺形式與豐富又難以捉摸的筆觸感，更是提供了藝術表達上的啟發。以下兩段文獻說明了這個現象：

一件充滿禪意的藝術作品，其典型特徵是「一種未經修飾、簡單、質樸、客觀和純淨的原始感受；體會到無外力的自然性、強而有力的率直及對自然深刻的尊重。」它強調侘寂 (wabi-sabi) 普遍性的美學原則，引導觀者悠遠地冥想無常與不完美。⁶⁷

從四十年代晚期至五十年代，美國抽象表現主義的繪畫風格及手法，令人聯想到日本書道及水墨繪，在行動繪畫的畫家作品中，特別是他們所呈現直接的、生理因素的重要性以及書寫的動作等元素，都會引人想到它與書道的可能關係。⁶⁸

進一步說，書法性的線條是最令這些西方藝術家著迷之處，他們以「表現性的日本線條」、「活動的線條」等名相來詮釋線條的書法性。⁶⁹ 書法性線條吸引這些現代藝術家的關鍵之處，可能是平面繪畫一直以來對時間性表現的束手無策，而書法

⁶⁵ 西門·莫雷 (Simon Morley) 著，田立心譯，《簡單的真相：現代藝術中的單色畫》(臺北：典藏藝術家庭，2022)，頁 165。

⁶⁶ 海倫·威斯格茲，《禪與現代美術》，頁 160。

⁶⁷ 西門·莫雷，《簡單的真相》，頁 161-162。

⁶⁸ 海倫·威斯格茲，《禪與現代美術》，頁 60。

⁶⁹ 同前引，頁 62、65。

線條提供了他們突破這個侷限的契機。因此他們「認為書法是每一件事情的基礎，萬物皆始於書法，它決定並征服了每一件事情」。⁷⁰ 皮埃爾·亞勒金斯基 (Pierre Alechinsky) 甚至透過筆墨體認到所謂的「自發性是經由相當的練習才獲得的一種有訓練的技巧表現，……筆觸並不表達短暫的自發行動，創作過程更像一種體驗及對身體與生命節奏的表露」。⁷¹ 這是對書法線條很深入的體會，似乎有意把書法直接視為「禪」的表達媒介。書法工具毛筆「惟筆軟則奇怪生焉」，展開難以窮盡的筆觸，而於時間中展開的奇幻性，超越了語言可以詮釋的範疇，符合了他們對禪超文字意涵的期待。或者可以說，其實他們是透過書法線條的這些特徵加深了對禪的體會。以下文字有助於我們對書法性線條與存在的思考：

西田幾多郎 (Kitaro Nishida) 曾如此描述日本傳統提示空間的方法：「遠東的藝術空間，並不是面對空間的本身，而是指自我所處的空間」，此不同點似乎反映在他們所使用的不同用詞中，西方藝術家使用「觀察」(observation)，而日本藝術家則使用「參與」(participation)。⁷²

根據西田幾多郎 (1870-1945) 的思考，日本傳統多使自我置身於空間之中，而成為整體的一部分，與西方把自身與物對象化的主客二元對立立場不同：

中村肇 (Hajime Nakamura) 在談到有關日本與西方對「個體性」意義不同的問題時稱，在日本沒有個體性的此一想法並不正確，對他們而言，那表示對直接體驗的集中。中村二柄 (Nihei Nakamura) 也有同樣看法，他觀察到，學院的西方藝術家是他們的自我對抗外在世界，來尋求他們自己的人格，東方的傳統是要藝術家去尋找一種「原型」，將他的追尋轉變為探究自然的深度與自我。……日本的藝術家並不以西方的「個人自由」意識來使用自由的理念，因為他們對此並不熟悉，對他們來說，自由指的是超越腦部的限制。⁷³

然而，若把自我與空間的關係進一步闡釋為紙上的筆墨，既是書寫者自身在時間之

⁷⁰ 同前引，頁 168。

⁷¹ 同前引，頁 165。

⁷² 同前引，頁 30-31。

⁷³ 同前引，頁 256-257。

中隨著筆墨於紙張上呼吸、移動，作品就是記錄自我於此過程所留下的軌跡。視角經過如此轉化之後，自我對空間的關係將不再只是平面占有，而是自我在具有空間深度的紙幅裡飛翔、滯澀、迴轉、跳蕩，是毛筆一身體於紙上的舞蹈、戲劇，因此用眼睛「觀察」的視覺藝術，與用身體「參與」的觸覺藝術，有著截然不同的理解面向。

熊秉明曾經比較繪畫和書法的不同。其曰：

畫和書法有一個重要的區別，就是畫有像不像的問題。畫要「再現」客觀的事物。這是西方畫家往往把科學的觀察方法和繪畫的觀察方法混淆起來。潘天壽曾用古詩「觸目縱橫千萬朵，賞心只有兩三枝」來說明中國畫的特點。中國畫不重忠實地「再現」，而重提煉昇華的加工，也就是「表現」。這意思在中唐就有畫家張璪說得非常扼要：「外師造化，中得心源。」書法沒有外師造化的問題，那麼就只剩「中得心源」的問題了。而書法雖用文字，卻不需要借助文字的內容，只寫幾個字，內心的世界便展現了。所以張懷瓘就有「文則數言乃成其意，書則一字已見其心」。⁷⁴

熊秉明此話明確區分了中國繪畫跟書法。就其創作養成過程言之，繪畫比書法更重視與外部世界的可比性。然而書法的學習養成，並無法一開始就把工夫放在內在的精神性探索。比起繪畫，書法更注重學習前人點畫的書寫技巧與結構，需要在盡力符合學習對象所建立的書寫規範，並學成規矩之後，再試著於漫長的日常書寫中，逐漸建立屬於自我的書寫規範。或者說，熊秉明忽略了書法由規規矩矩的模擬朝向「中得心源」的中間過程。然而，熊秉明忽略中間過程，直接導向「中得心源」的談法，正是現代書法意欲凸顯的意涵；就如同繪畫從具象走向抽象的風潮，現代書法也不再依賴技法規範，而直接讓筆墨盡其在我地表現。現代書法跟現代藝術一樣，越來越不需要把作品放在某種可參照的脈絡中來理解，更重視作品創作過程中的自我表現。或者說，去脈絡化孑然一身的超越性便是其自由的象徵，於是現代藝術作品拒絕對他者的依賴，即不再反映、再現、表現某種自身以外的東西。而在崇尚主體獨立性的前提下，可簡單理解為繪畫有逐漸由具象朝向抽象發展的趨勢；書

⁷⁴ 熊秉明，〈書法與人生的終極關懷〉，收入王冬齡主編，《中國「現代書法」論文選》（杭州：中國美術學院出版社，2004），頁16-17。

法則是不再憑藉龐大的傳統資源，而是以直觀的筆墨表現來表達。

討論當代書法的發展，首先需要回顧日本現代書法的發展，方可理解書法現代化的發展邏輯。二十世紀日本書法的發展無疑為整個東亞書法發展的現代性指標。⁷⁵ 現代書法發展意識的啟蒙可從神林恆道論及書法是否為美術⁷⁶ 所產生的爭論開始。在此「日本美自覺運動」的背景下，書法以「書畫一體」的觀點，把不在西方美術範疇內的書法論證為「美術」。岡倉天心解釋如下：

畫之組織即用筆，畫無筋骨不可。在西洋之畫論，用筆應置於末位，但此處置於第二位是基於東方繪畫與書法之聯繫，用筆成為繪畫之精神，不僅止於形之妙，更因其有筆之妙味。西方繪畫用陰影，至於線條只是幾何學上沒有寬幅的線，用來表現輪廓。東方用毛筆，線有肥瘦，筆中已能表現妙感。東方美術之精神是不能離筆而論的。⁷⁷

東方藝術以線為起源是顛撲不破的真理。過去就有書法與繪畫同一的說法。在中國，象形文字得到人們的厚愛，這種表意文字也是繪畫性質的。同時繪畫又是書法性質的。大概在初期這兩種表達思想的方法並沒有區別。即使在今日優秀的書法也是純粹的線的音樂。在東洋藝術分類上占有最高的地位。在運筆上，它與我們的自然觀很有關係。描寫伎倆的美不只是實際描繪對象的技能，它更是筆勢中隱藏著的抽象的美。⁷⁸

岡倉天心指出書法線條本身即具足在畫面構成中的造型特徵，而非幾何學意義下沒有質感、無表現內涵的線條，而其提到的音樂性更可視為其對書法線條時間特徵的強調，其中蘊含著與時間性有關的節奏、韻律、強弱等，與自然世界包羅萬象的各種生命形式有著某種程度上的同構作用。此外，其所謂筆勢中的抽象美，我們或許可以理解為，線條內在動勢所表現的形象，即是書寫運動本身，並不以模擬具體對象為目的，更不是為了抽象而抽象的表現，所以這種線條有著抽象的特徵，但也不排斥人們從這種具有力量感受的線條形式中，引發類似於各種具象物的想像。東方

⁷⁵ 林俊臣，〈現代書法語境的後設視角〉，收入劉俊蘭主編，《墨作·墨像·「非」書法：東亞書藝的當代性》（桃園：桃園市立美術館（橫山書法藝術館），2022），頁 153-154。

⁷⁶ 神林恆道著，楊冰譯，《「美學」事始：近代日本「美學」的誕生》（武漢：武漢大學出版社，2011），頁 21-23。

⁷⁷ 轉引自同前引，頁 24。

⁷⁸ 轉引自同前引，頁 24-25。

繪畫則是善用這種線條的特質，賦予其描繪對象具有的內在動能，即便是逸筆草草也能生機勃發，故而其畫面可繁複更可簡易。此亦在捍衛書法人士的內部產生分歧，亦即分為基進傳統主義者，與改造書法表現形式使其符合現代美術之脾性的現代派人士。後者於 1930 年代與傳統書法界決裂，逐漸改以探索書法的現代性表現為主。而在此所謂之現代性，某種程度上可以理解為以二十世紀初期西方現代藝術為主的審美視角，即抽象化的繪畫表現為主。

法國哲學家德勒茲 (Gilles Deleuze, 1925-1995) 指出英國畫家弗蘭西斯·培根 (Francis Bacon, 1909-1992) 畫筆下臉部表情的扭曲變形所帶出的動態之勢，為其哲學意義下的「無器官身體」，意在拆解已被依功能分區的器官體制，令潛在的生命強度得以自由流動；在他解讀培根肖像時，那些被旋捲拉扯的臉部與肢體，正是一條條「力量一線」(forces-lines)，而非眼耳口鼻的再現。⁷⁹ 同樣地，此可與中國早期書論相呼應：

夫書肇於自然，自然既立，陰陽生焉；陰陽既生，形勢出矣。藏頭護尾，力在字中，下筆用力，肌膚之麗。故曰：勢來不可止，勢去不可遏，惟筆軟則奇怪生焉。⁸⁰

蔡邕謂「陰陽既生，形勢出矣」亦指向一種先於形象、後於形象而又不囿於形象的動勢，亦即與筆墨形式語言經常使用的「勢」有關。由此可以得出如下幾個素樸的概念：首先，書法跟自然的關係，有如一經落筆於紙（簡、帛、木牘）即蓄有筆勢動能的點畫，彼此間層層疊加錯綜呼應，所組構之充滿黑白辯證關係的繽紛圖像。其中拈出「肌膚」兩字，應由肌肉與皮膚兩者來指稱力量表達的質感與形式，而非如現代漢語的「肌膚」僅指作為表面的皮膚而已。再者，最後一句「勢來不可止，勢去不可遏，惟筆軟則奇怪生焉」意指筆勢之所成，係由人自身所發動，然此發動之勢正是因為毛筆柔軟變化多端，亦不為拿著毛筆的人所全然掌控。於此，可歸納兩點：其一，書法的點畫形質已經比擬為某種具有生命性的對象。其二，毛筆工具不易控制的特殊性，是造成書法能表現種種難以預期之豐盈形象的關鍵。另外蔡邕又云：「為書之體，須入其形，若坐若行，若飛若動，若往若來，若臥若起，若愁

⁷⁹ 德勒茲著，董強譯，《弗蘭西斯·培根：感覺的邏輯》（桂林：廣西師範大學出版社，2007），頁 54-77。

⁸⁰ 上海書畫出版社、華東師範大學古籍整理研究室選編、校點，《歷代書法論文選》，蔡邕〈九勢〉，頁 6。

若喜，若蟲食木葉，若利劍長戈，若強弓硬矢，若水火，若雲霧，若日月，縱橫有可象者，方得謂之書矣。」⁸¹ 則把筆墨形質的表現形象，指向任何可資引起生命或其他自然物象的連篇想像與理解。其後西晉的衛恆 (?-291)、索靖 (239-303) 仍然延續以自然物象比擬點畫形質的觀點。

此外，德勒茲解讀培根與塞尚 (Paul Cézanne, 1839-1906) 繪畫，探討他們的繪畫共同具有視覺的觸覺化特質。塞尚的繪畫拋棄了源於單點透視近大遠小的構圖方式，轉向利用描繪對象顏色及造型的差異所形成的遠近差異，並受到日本浮世繪的影響，讓不同對象間的輪廓線所構成的網狀結構撐起畫面，從而展開了對線條筆觸的關注，並於晚期繪畫裡直接留下畫布的餘白，來凸顯描繪對象本身的張力。⁸² 德勒茲此觀點似與前述書法的觸覺性、在場性等特質相呼應。

現代書法的「去脈絡化」意在與傳統劃清界線，在形式層面擺脫既有範式的束縛。誠然，它以反傳統為姿態，卻仍將禪宗思想視為可依託的深層資源；弔詭的是，這股禪學養分並非直接從東亞文化中汲取，而是經由鈴木大拙將禪學介紹至西方、啟發了西方前衛藝術之後，才被現代書法重新發現其意義。在日本現代書法運動中最重要的刊物《墨美》曾刊登鈴木大拙撰寫的〈才市への信仰内容〉、〈妙好人・才市の書〉。鈴木大拙以淺原才市 (1850-1932) 筆跡為「無意識的書道」：線條歪斜、墨痕乾裂，卻呈現行為當下的真實，與戰後前衛書家追求的墨線與生命線相應的思想不謀而合。⁸³ 日本現代書法家森田子龍 (Morita Shiryū, 1912-1998) 深受喜愛禪學的西方畫家法蘭茲·克萊茵 (Franz Kline, 1910-1962) 啟發，卻也敏銳地指出克萊茵作品的不足：缺乏線條本身所蘊含的內在力量。

所謂書法性的吸收，成為禪學思想在東西方藝術發展上的跨文化媒介：

森田的作品通常是根據漢字，即日本語使用的中國字，他所運用的漢字談的是生命或人的情感，森田將自己單純簡樸的生活方式做為作品的靈感來源。他描述自己工作方式是，以手臂及毛筆將漢字從心中帶入紙上，他相信以此方式可以表現其生命力或是心靈力量，而藉此來釋放自

⁸¹ 同前引，蔡邕〈筆論〉，頁 6。

⁸² 德勒茲，《弗蘭西斯·培根》，頁 42-53。

⁸³ 鈴木大拙，〈妙好人・才市の書〉，《墨美》，278（京都：1978），頁 2-7。此外，《墨美》還多次於不同期數，以專題方式介紹一休宗純 (1394-1481)、白隱慧鶴、仙崖義梵 (1750-1837)、良寬、慈雲尊者 (1718-1805) 等禪僧的書法，足見禪學在現代書法運動中所扮演的重要角色。

己，這是森田企圖達成心靈與身體自由的方法。⁸⁴

另一位曾與森田子龍同屬墨人會陣營的現代書法巨匠井上有一 (Inoue Yuichi, 1916-1985)，於思想及生活上更能顯示其堅絕剛毅的苦修精神。他在 1955 年 4 月 16 日的日記有如下文字：

購得肯特紙，明天將開始瓷漆創作。瘋狂吧，否定一切！隨心所欲，讓一切的一切見鬼去吧！惟有拿出自信心，橫掃一切，管它文字不文字！一條線斬向紙面。管它倫巴還是禪。惟有淒絕！⁸⁵

以上內容表露其基進且反對任何束縛的精神，也對所謂的創造意識極為反感。井上有一批判：「停留在表面的蠻幹，意識過剩」，轉而專注挖掘自我的內在性。井上有一在二戰盟軍轟炸東京時曾有幾個小時的瀕死經驗，似有大死一番、遊戲三昧之意，這一點一直影響著他的創作態度，以「日日絕筆」拒絕於日常中以沉淪陷落的精神來面對書寫。⁸⁶ 鈴木大拙討論武士道經典《葉隱》時提到：

武士必須有隨時交出性命的覺悟。它主張，如果沒有瘋狂，無法完成任何偉大的工作。換成現代的語言來說，就是必須打破尋常的意識水平，解放隱藏於其下的潛在力量。這些力量有時是邪惡的，但它們無疑超乎人類，而且效果驚人。當出口被打開，無意識將超越個人的極限，而死亡則失去它的毒刺。就是在這裡，武士的訓練和禪彼此攜手。⁸⁷

在此，井上有一把筆比喻為刀，且看井上有一在紀錄片裡的書寫樣態，面部猙獰、口中吼著或叨念著書寫內容、身體扭曲與筆毛糾結彷彿連成一體的樣貌，⁸⁸ 簡直是劍道氣、劍、體一致的書法版。井上有一不論是非文字還是少字書法、炭筆書法作品，其形式的多樣性表現都難以歸納，而筆觸的表現也比傳統書法更為直接且強

⁸⁴ 海倫·威斯格茲，《禪與現代美術》，頁 258。

⁸⁵ 海上雅臣著，楊晶、李建華譯，《井上有一：書法是萬人的藝術》（石家莊：河北教育出版社，2009），頁 80。

⁸⁶ 同前引，頁 88、35-37、144。

⁸⁷ 鈴木大拙，《禪與日本文化》，頁 104。

⁸⁸ 〈日本書法大師：井上有一〉（<https://www.youtube.com/watch?v=mD2wo1K6mIY>，2024 年 11 月 23 日瀏覽）。

烈，似有意要告訴世人書法的筆觸就是世界的一切，而他自己就在這一切之中。所以井上有一的作品徹底地表達了二十世紀中期日本現代書法吸收西方現代藝術的成就，這裡面有受到禪學影響的西方現代藝術，也有他置身其中的禪學、武士道精神以及深厚的傳統書法工夫。井上有一的藝術成就，正是書法在東西方跨文化交會年代中孕育的結晶。邱振中指出：

日本現代風格書法雖然受到西方現代繪畫的影響，但是這些作品在創作時致力於保存書法一次性揮運的特點，同時強調揮寫的力量與連續性。它們在這一點上與西方抽象作品有明顯的區別，因此這些作品反過來又給西方畫家以啟發。這些作品的內涵當然已經逸出了書法的範圍——這也正是作者的目標。這是一批對現代藝術做出了貢獻的作品。⁸⁹

此言說明了日本現代書法延續書法性線條的本質，再度回饋予西方藝術家，誠如抽象表現主義藝術家羅伯特·馬哲威爾 (Robert Motherwell, 1915-1991) 對井上有一的作品表示讚嘆並受其影響。

五、結語

禪學旨在明心見性，以去掉自心的雜染、實現自性面目為目的，所以教導人如何從一般的分別識脫化進入到全息關照的般若智、如何從個體主義轉化至以存在為基礎的超越狀態，因此有強烈的致用性。各種工夫技藝的實踐也可視為禪學裡事上修煉的法門，藉此建立自身對心念與身體感知的敏銳度，並推及對事物之熟悉掌握，進而達到與物相偕共存的如是境界。

禪學思想對書法的影響始於唐代，發展成熟於宋代，並成為宋人尚意書風的理論資源，特別在蘇軾、黃庭堅的書論中可見一斑。他們重視的是如何將自身主體的轉化狀態呈現在書法上，並且藉由書法實踐證成其禪學修養，建立了禪學與書法相互呼應轉化的典型。藉由禪學，宋人發展出既繼承傳統又表現自我的尚意書法，已初步鬆綁法度的拘束；相對而言，現代性的否定性思維則更絕對地顛覆書法自身。本文以為現代性思維將書法從過去強調「心性修養、書如其人」的倫理文化意涵，

⁸⁹ 邱振中，《書法的形態與闡釋》（北京：三聯書店，2022），頁 253。

轉為張揚個體性的藝術主張，於筆墨表現上則從微觀的醞藉轉向純然的視覺震撼。

反觀西方抽象表現主義藝術家，一方面禪學的某些否定性思維助長其反傳統的顛覆性格，另一方面禪學思想裡難以被明確化的所指，給予他們充分的詮釋表現空間；因此，他們看重東方禪藝術表現裡，毛筆筆觸之變化多端的藝術語彙——可感受又難以言喻的超文字特徵，正好符合禪宗不落言筌的特性——故在他們的作品中，逐漸出現了以筆觸表現為主體的作品。抽象表現主義藝術家對毛筆筆觸的重視，也燃起森田子龍、井上有一等現代書法家對書法表現的文化自信以及旺盛企圖心；或者說受到禪學啟發的抽象表現主義藝術，某種程度上讓他們關注到過往受到禪學影響的書法傳統，消弭現代書法創作者對書法傳統的積極否定態度。透過禪學，書法性表現對當時的前衛藝術以及現代書法產生莫大的影響，書法在此跨文化交涉中，可視為東西方藝術家演繹禪學共通的表現元素。

如今禪對當代藝術以及書法的影響，顯然無法與上個世紀五、六〇年代同日而語。似乎對西方而言，禪除了探索自我更新、自我主體狀態的意義之外，在當時還可能是對某種神祕東方異國情調的消費，其成為一個時代的潮流之後又被另一個新興潮流所替代，這也觸及禪思想跟藝術、書法的關係，還需有更為深刻內在的聯繫。本文指出「不動智」的當機回應，應可視為藝術行動決斷於念念之間的關鍵，亦可視為禪能給予藝術創作主體最大的恩賜。

禪思想對過往西方現代藝術與現代書法的影響雖然巨大，但不夠徹底。對於未來，只要藝術家還有內在性、自身身體感受性的深化需求，或保有對藝術既成樣貌的質疑與批判，禪便不會因時代的變遷而過時，因為禪將協助人們在不同的時代裡，養成從以自我表現為目的，過渡到以自我轉化為首要之務的藝術態度，因此仍然是值得當代書法與藝術學習的資源。

引用書目

一、傳統文獻

- 丁輔之 Ding Fuzhi 輯，〈《西泠八家印選》八家小傳〉“*Xiling ba jia yinxuan ba jia xiaozhuan*”，香港科技大學圖書館轉寫本 *Xianggang keji daxue tushuguan zhuanxieben*，<https://library.hkust.edu.hk/wp-content/uploads/2020/09/052-c.pdf>，2025年12月21日瀏覽。
- 上海書畫出版社 Shanghai shuhua chubanshe、華東師範大學古籍整理研究室 Huadong shifan daxue guji zhengli yanjiushi 選編、校點，《歷代書法論文選》*Lidai shufa lunwen xuan*，上海 Shanghai：上海書畫出版社 Shanghai shuhua chubanshe，1996。
- 孔凡禮 Kong Fanli 點校，《蘇軾文集》*Su Shi wenji* 第5冊，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1986。
- 水采田 Shui Caitian 譯注，《宋代書論》*Songdai shulun*，長沙 Changsha：湖南美術出版社 Hunan meishu chubanshe，1999。
- 水賚佑 Shui Laiyou 編著，《黃庭堅書法史料集》*Huang Tingjian shufa shiliao ji*，上海 Shanghai：上海書畫出版社 Shanghai shuhua chubanshe，1993。
- 王文誥 Wang Wengao 輯註，孔凡禮 Kong Fanli 點校，《蘇軾詩集》*Su Shi shiji* 第1冊，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，1982。
- 米芾 Mi Fu 撰，辜艷紅 Gu Yanhong 點校，《米芾集》*Mi Fu ji*，杭州 Hangzhou：浙江人民美術出版社 Zhejiang renmin meishu chubanshe，2014。
- 孫岳頌 Sun Yueban 等奉敕撰，《御定佩文齋書畫譜（一）》*Yuding Peiwenzhai shuhuapu 1*，《景印文淵閣四庫全書》*Yingyin Wenyuange siku quanshu* 第819冊，臺北 Taipei：臺灣商務印書館 Taiwan shangwu yinshuguan，1986。
- 張潛 Zhang Jin 著，聶巧平 Nie Qiaoping 點校，《讀書堂杜工部詩文集註解》*Dushutang Du Gongbu shiwenji zhujie* 上冊，濟南 Jinan：齊魯書社 Qilu shushe，2014。
- 郭慶藩 Guo Qingfan 輯，王孝魚 Wang Xiaoyu 整理，《莊子集釋》*Zhuangzi jishi*，臺北 Taipei：華正書局 Huazheng shuju，2004。
- 黃庭堅 Huang Tingjian 著，屠友祥 Tu Youxiang 校注，《山谷題跋校注》*Shangu tiba jiaozhu*，上海 Shanghai：上海遠東出版社 Shanghai yuandong chubanshe，2011。
- 鳩摩羅什 Kumārajīva 譯，《金剛般若波羅蜜經》*Jingang Bore boluomi jing*，CBETA 2025.R2, T08, no. 235.

- 澄 觀 Chengguan 疏義，德清 Deqing 提挈，《華嚴綱要（二）》*Huayan gangyao* 2，CBETA 2025.R2, X09, no. 240。
- 懷 素 Huaisu，〈唐懷素自敘帖卷〉“Tang Huaisu Zixutie juan”，<https://digitalarchive.npm.gov.tw/Collection/Detail/14901?dep=P>，2025 年 5 月 30 日瀏覽。
- 釋普濟 Shi Puji，《五燈會元》*Wudeng huiyuan*，《景印文淵閣四庫全書》*Yingyin Wenyuange siku quanshu* 第 1053 冊，臺北 Taipei：臺灣商務印書館 Taiwan shangwu yinshuguan，1986。

二、近人論著

- 〈日本書法大師：井上有一〉“Ribei shufa dashi: Jingshang Youyi”，<https://www.youtube.com/watch?v=mD2wo1K6mIY>，2024 年 11 月 23 日瀏覽。
- 〈曼生〉“Mansheng”，<https://taohuren.com/article/3498.html>，2026 年 2 月 1 日瀏覽。
- 小川隆 Ogawa Takashi 著，彭丹 Peng Dan 譯，《禪思想史講義》*Chan sixiang shi jiangyi*，上海 Shanghai：復旦大學出版社 Fudan daxue chubanshe，2017。
- 王天兵 Wang Tianbing，《西方現代藝術批判》*Xifang xiandai yishu pipan*，北京 Beijing：中國人民大學出版社 Zhongguo renmin daxue chubanshe，2003。
- 王學雷 Wang Xuelei，《古筆》*Gubi*，北京 Beijing：中華書局 Zhonghua shuju，2022。
- 西門·莫雷 Simon Morley 著，田立心 Tian Li-xin 譯，《簡單的真相：現代藝術中的單色畫》*Jiandan de zhenxiang: xiandai yishu zhong de dansehua*，臺北 Taipei：典藏藝術家庭 Diancang yishu jiating，2022。
- 何炎泉 He Yan-chuan，〈蔡襄〈陶生帖〉與北宋散卓筆〉“Cai Xiang ‘Taoshengtie’ yu Bei Song sanzhuobi”，《故宮文物月刊》*Gugong wenwu yuekan*，280，臺北 Taipei：2006，頁 40-47。
- 李光華 Li Guanghua，《禪與書法》*Chan yu shufa*，北京 Beijing：宗教文化出版社 Zongjiao wenhua chubanshe，2011。
- 忽滑谷快天 Nukariya Kaiten 作，郭敏俊 Guo Min-jun 譯，《禪學思想史》*Chanxue sixiang shi* 第 1 冊，新北 New Taipei：大千出版社 Daqian chubanshe，2003。
- 林俊臣 Lin Chun-chen，〈現代書法語境的後設視角〉“Xiandai shufa yujing de houshe shijiao”，收入劉俊蘭 Liu Chun-lan 主編，《墨作·墨像·「非」書法：東亞書藝的當代性》*Mozuo, moxiang, “fei” shufa: Dongya shuyi de dangdaixing*，桃園 Taoyuan：桃園市立美術館（橫山書法藝術館）Taoyuanshi li meishuguan (Hengshan shufa yishuguan)，2022，頁 146-158。
- _____，〈書法作品的詮釋學向度〉“Shufa zuopin de quanshixue xiangdu”，收入劉滄龍 Liu Tsang-long 主編，《漢字思維與跨文化哲學：方法的反省》*Hanzi siwei*

- yu kuawenhua zhexue: fangfa de fanxing*, 臺北 Taipei: 國立政治大學政大出版社 Guoli zhengzhi daxue zhengda chubanshe, 2024, 頁 33-48。
- 邱振中 Qiu Zhenzhong, 《書法的形態與闡釋》*Shufa de xingtai yu chanshi*, 北京 Beijing: 三聯書店 Sanlian shudian, 2022。
- 阿倫·瓦茲 Alan Watts 著, 蔣海怒 Jiang Hainu 譯, 《禪之道: 無目的生活之道》*Chan zhi dao: wu mudi shenghuo zhi dao*, 臺北 Taipei: 五南圖書出版 Wunan tushu chuban, 2023。
- 徐復觀 Hsu Fu-kuan, 《中國藝術精神》*Zhongguo yishu jingshen*, 臺北 Taipei: 臺灣學生書局 Taiwan xuesheng shuju, 1998。
- 海上雅臣 Unagami Masaomi 著, 楊晶 Yang Jing、李建華 Li Jianhua 譯, 《井上有一: 書法是萬人的藝術》*Jingshang Youyi: shufa shi wan ren de yishu*, 石家莊 Shijiazhuang: 河北教育出版社 Hebei jiaoyu chubanshe, 2009。
- 海倫·威斯格茲 Helen Westgeest 原著, 曾長生 Pedro Chang-sheng Tseng、郭書瑄 Jessie Shu-hsuan Kuo 譯, 《禪與現代美術: 現代東西方藝術互動史》*Chan yu xiandai meishu: xiandai dongxifang yishu hudong shi*, 臺北 Taipei: 典藏藝術家庭 Diancang yishu jiating, 2007。
- 神林恆道 Kambayashi Tsunemichi 著, 楊冰 Yang Bing 譯, 《「美學」事始: 近代日本「美學」的誕生》*“Meixue” shishi: jindai Riben “meixue” de dansheng*, 武漢 Wuhan: 武漢大學出版社 Wuhan daxue chubanshe, 2011。
- 陳振濂 Chen Zhenlian, 〈尚意書風邾視〉“Shangyi shufeng xishi”, 收入榮寶齋出版社 Rongbaozhai chubanshe 編, 《歷屆書法專業碩士學位論文選》*Lijie shufa zhuan ye shuoshi xuwei lunwen xuan* 第 1 卷, 北京 Beijing: 榮寶齋出版社 Rongbaozhai chubanshe, 2007, 頁 69-166。
- 萊傑 Michael Leja 著, 毛秋月 Mao Qiuyue 譯, 《重構抽象表現主義》*Chong gou Chouxiang biao xian zhuyi*, 南京 Nanjing: 江蘇鳳凰美術出版社 Jiangsu fenghuang meishu chubanshe, 2014。
- 奧根·海瑞格 Eugen Herrigel 著, 魯宓 Lu Mi 譯, 《箭藝與禪心》*Jianyi yu Chanxin*, 臺北 Taipei: 心靈工坊文化 Xinling gongfang wenhua, 2021。
- 楊儒賓 Yang Rur-bin, 《儒家身體觀》*Rujia shentiguan*, 臺北 Taipei: 中央研究院中國文哲研究所籌備處 Zhongyang yanjiuyuan Zhongguo wenzhe yanjiusuo choubweichu, 1996。
- 鈴木大拙 D. T. Suzuki, 〈禪與繪畫藝術〉“Chan yu huihua yishu”, 收入蘭絲·羅斯 Nancy Wilson Ross 編著, 徐進夫 James-Ford Hsu 譯, 《禪的世界》*Chan de shijie*, 臺北 Taipei: 志文出版社 Zhiwen chubanshe, 1982, 頁 126-132。

- 鈴木大拙 D. T. Suzuki 著，林暉鈞 Lin Hui-chun 譯，《禪與日本文化：探索日本技藝內在形式的源頭》*Chan yu Riben wenhua: tansuo Riben jiyi neizai xingshi de yuantou*，新北 New Taipei：遠足文化 Yuanzu wenhua，2018。
- 熊秉明 Hsiung Ping-ming，《中國書法理論體系》*Zhongguo shufa lilun tixi*，臺北 Taipei：雄獅圖書 Xiongshi tushu，1999。
- _____，〈書法與人生的終極關懷〉“Shufa yu rensheng de zhongji guanhuai”，收入王冬齡 Wang Dongling 主編，《中國「現代書法」論文選》*Zhongguo “xiandai shufa” lunwen xuan*，杭州 Hangzhou：中國美術學院出版社 Zhongguo meishu xueyuan chubanshe，2004，頁 14-30。
- _____，〈張旭狂草〉*Zhang Xu kuangcao*，收入葉朗 Ye Lang、陸丙安 Lu Bing'an 主編，《熊秉明文集》*Xiong Bingming wenji* 第 5 冊，合肥 Hefei：安徽教育出版社 Anhui jiaoyu chubanshe，2018。
- 劉綱紀 Liu Gangji，《藝術哲學》*Yishu zhexue*，武漢 Wuhan：湖北人民出版社 Hubei renmin chubanshe，1986。
- 德勒茲 Gilles Deleuze 著，董強 Dong Qiang 譯，《弗蘭西斯·培根：感覺的邏輯》*Fulanxisi Peigen: ganjue de luoji*，桂林 Guilin：廣西師範大學出版社 Guangxi shifan daxue chubanshe，2007。
- 韓炳哲 Han Byung-chul 著，陳曦 Chen Xi 譯，毛竹 Mao Zhu 校，《禪宗哲學》*Chanzong zhexue*，北京 Beijing：中信出版 Zhongxin chuban，2024。
- 柳田さやか Yanagida Sayaka，《「書」の近代：その在りかをめぐる理論と制度》*“Sho” no kindai: sono arika wo meguru riron to seido*，東京 Tokyo：森話社 Shinwasha，2023。
- 鈴木大拙 D. T. Suzuki，〈妙好人・才市の書〉“Myōkōnin, Saichi no sho”，《墨美》*Bokubi*，278，京都 Kyoto：1978，頁 2-7。
- Bronkhorst, Johannes. *The Two Traditions of Meditation in Ancient India*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1993.
- Wynne, Alexander. *The Origin of Buddhist Meditation*. London: Routledge, 2007. doi: 10.4324/9780203963005

The Cross-Cultural Entanglement between Modern Calligraphy and Zen

Lin Chun-chen*

ABSTRACT

After World War II, modern Japanese calligraphy developed rapidly, a phenomenon that was mainly triggered by the impact of Western modernity. Moreover, D. T. Suzuki's 鈴木大拙 (1870-1966) lectures and the spread of Zen 禪學 in the Western world affected the development of Western abstract expressionism and modern music in the 1950s. Suzuki's interpretation of Zen, emphasizing a direct engagement with the present and a transcendence of historical constraints, provided ideological nourishment for avant-garde art. In addition, the brushstrokes of traditional calligraphy came to be regarded as a realistic expression of Zen thought. Therefore, the development of modern Japanese calligraphy was stimulated by Western abstract expressionism from without and the attempt to innovate traditional calligraphy from within. Consequently, many of the most accomplished modern calligraphy practitioners such as Morita Shiryū 森田子龍 (1912-1998), Inoue Yuichi 井上有一 (1916-1985) and others appeared at this time, and they are still difficult to surpass. This article explores the discourse surrounding Zen and calligraphy in the history of calligraphy and the positive echoes between these works. It clarifies the differences between Zen as modern calligraphy and the aesthetic orientation of Western avant-garde art, and further reflects upon the cross-cultural influence and limitations of Zen on the artistic practice of both.

Keywords: calligraphy, modern art, Zen 禪學, modern calligraphy

(收稿日期：2024. 12. 9；修正稿日期：2025. 6. 25；通過刊登日期：2025. 10. 17)

* Associate Professor, Department of Chinese Language and Literature, National University of Tainan, email address: reprod10@yahoo.com.tw

