



試析當代禪意水墨的圖式生成 ——以王川的抽象畫為考察對象

施誠剛

四川大學道教與宗教文化研究所博士研究生

岳朝敏

四川省社會科學院印度研究中心助理研究員

摘要

「禪意水墨」是佛教傳入中國後所形成的宗派「禪宗」，與中國傳統藝術形式「水墨畫」合流所產生的藝術派別。它強調佛教修習者將其內心感悟借助水墨畫的形式得以表現，曾一度流傳到東亞的日本、韓國等地。在中國當代藝術中，禪意水墨已衍生出新奇的藝術圖式。王川正是中國抽象禪意水墨的當代領軍人物之一。本文採用定性研究的方法，對王川二十一世紀後的作品進行圖像分析，深入梳理佛教在其藝術表達轉變中的影響，並探討中國禪意水墨藝術的當代表現形式及生長邏輯。

關鍵詞：王川 禪意水墨 佛教 抽象畫

一、引言

「禪意水墨」是佛教傳入中國後所形成的宗派「禪宗」，與中國傳統藝術形式「水墨畫」合流所產生的藝術派別，強調佛教修習者將其內心感悟借助水墨畫的形式得以表現，曾一度流傳到東亞的日本、韓國等地。

「禪意水墨」可溯源於中國唐代中晚期的禪與詩、畫相融的現象。人們公認唐代的王維開啟了中國禪意水墨的序幕。王維精通佛學，受禪宗的影響很大，他根據《維摩詰經》給自己起了「摩詰居士」的雅號。此外，王維晚年基本過著類似僧侶的生活。因而，他的繪畫中，山水都帶上了禪的韻味，側重表現對象的悠然通達以及人本身的自由圓滿。

除了歷史上的藝術實踐，禪意水墨的成立也得到了學術上的呼應。一些資深佛教信徒和學者認為佛教本身就和水墨畫有相通之處。日本著名佛學家鈴木大拙（Suzuki Teitaro Daisetz）著有《禪與日本文化》一書，他在書中總結道：禪宗的精神與水墨畫的精神實質是一致的，這種精神具有超越性與孤絕性。而且，禪的頓悟與水墨畫中的精神都是通過直觀方法來體現的。¹日本美術史家、美術評論家矢代幸熊（Yashiro Yukio）也認為，禪宗的精神主義規定了嚴格的感覺抑制，追求平靜的心境，追求這種感覺抑制和由此而來的精神淨化及亢奮，勢必對屬於感覺表現領域的藝術產生極大的影響。²

1. 參看【日】鈴木大拙（Suzuki Teitaro Daisetz）著，陶剛譯：《禪與日本文化》，北京：生活·讀書·新知三聯書店，1989年6月，頁14-35。

2. 參看【日】矢代幸熊（Yashiro Yukio）著，戚印平譯：〈禪宗美術的象徵主義研究〉，《新美術》1992年第3期，杭州：中國美術學院，1992年9月，頁76。

二、王川「禪意水墨」藝術的緣起

在中國當代藝術中，禪意水墨也煥發出不同以往的生命力，衍生出新奇的圖式。不過，當今的藝術家中，進行禪意水墨藝術實踐的並不算多，而且，也少有研究者分析禪意在藝術家作品中是如何分階段多層面加以展現的問題，這就要求我們必須選擇一個典型藝術案例作為探討的依託，王川正好符合此要求。

王川是中國當代藝術發展中的重要藝術家之一，二十世紀八〇年代初，即以寫實油畫作品成名。在 1985 年新浪潮時期，他轉向抽象藝術的創作。九〇年代末，王川身患惡疾開始接觸佛教。奇妙的心靈之旅幫助他戰勝了癌症，同時，他在藝術上也實現了一種「頓悟」：佛教思想推動王川的藝術表達發生了轉變，同時將他的藝術創作帶到了另一高度。於是他的繪畫變成個人心靈的修行。王川由此正式踏上禪意水墨之路。直到如今，他仍在選擇使用不同媒材以及多種圖式，繼續探尋禪意水墨表達的更多可能性。³ 從他令人驚歎的藝術歷程可以看到，在二十一世紀前，王川並未有過佛教修習的經歷，他是一個純粹的先鋒藝術家。但在二十一世紀後，這位美術潮流領跑者的藝術道路卻發生了巨大的轉向，他以冷僻的抽象禪意繪畫逐漸在中國美術界嶄露頭角。從這一轉變中，我們試著來探尋王川的個人心靈修行與其藝術創作的默合。

1998 年，王川在胃癌手術中經歷了一場瀕死體驗。這次經歷使

3. 王川的藝術創作被收錄於中國眾多知名藝術評論家如：高名潞、栗憲庭、巫鴻、呂澎、潘公凱，以及西方評論家 Robert Morgan 的著作中。王川的作品被三藩市亞洲美術館、義大利法拉拉現代美術館、芬蘭赫爾辛基國家美術館、香港藝術館（Art Museum of HK）、香港國際會展中心、香港 M+ 博物館、尤倫斯當代藝術中心、上海美術館、上海龍美術館、上海民生二十一現代美術館、廣東美術館、何香凝美術館、深圳 OCT 當代藝術中心、深圳美術館等國際國內重要美術館、藝術機構和重要私人收藏家廣泛收藏。

試析當代禪意水墨的圖式生成——以王川的抽象畫為考察對象

他感悟到人生的無常以及生命現象的神祕。以此為契機，2001年後，他開始跟隨佛教僧侶學習禪修。王川承認佛教在治療抑鬱問題上幫了他大忙，⁴而且，佛教對他的影響不止於心理疏導，也改變了他對世界和生命的看法。據王川自述：

2002年秋，我在尼泊爾波卡拉山上偶遇上一位僧侶，我們心照不宣地仰望著喜馬拉雅山魚尾峰，於是他向我開示，「這個世界本身不是壞的，而是我們覺知它的方式錯了。不是現象把你捆綁住，而是你對現象的執著把你捆住。」⁵

讓王川更加直接領悟佛教精神的還有兩次印度之行：

一次是在恒河邊上，一邊是年輕人在那裏吃喝玩樂、鶯歌燕舞，一邊是殯葬師丈量著屍體、為亡者火化計算著所需木柴的體積，生命的兩極就這樣無分別地放在一起。由此，我慢慢理解了佛陀所說的空性的意義。另一次是我在加德滿都，遇見了一位女性的臺灣血癌患者，她在那裏呆了十多年，知道我的經歷後，非常平和地跟我談及生命的意義，還把她在那裏的一些同修介紹給我。他們確實是有相當修為的人，參透了生命的本真。我現在記不太清他們到底和我說了些什麼，只是記得他們那一張張和藹愉悅的面容，我不能說這兩次經歷影響了我的藝術觀，但至少是改變了

4. 參看王川、嚴善錚：《從通布利談到「盒子」》，<https://mp.weixin.qq.com/s/M12LBqFYeOncR6pwzS98wg>，2020年5月7日15:30查閱。

5. 王川：〈無常〉，<https://mp.weixin.qq.com/s/llbqYyDu7v5QeKVXVCAo8Q>，2020年5月6日15:40查閱。

我的生命觀，解放了心靈，作畫也從容了。⁶

三、王川「禪意水墨」畫作的心路歷程及特徵

正如王川所言，佛教對他的影響並不是直接地改變了他的藝術觀，因為佛教並沒有告訴他「什麼題材可以畫，什麼題材不該畫，應該怎麼作畫」。佛教是從根本上重塑了王川的心靈。繪畫正是心靈的痕跡，佛教帶給王川的改變自然在其藝術作品中得以表現。此外，佛教思想對王川藝術創作的滲透也是分時期、多方面逐步顯現的，只是抽象水墨的特殊表象使其有所隱匿。

第一個時期是「省察期」。自 2002 年開始，王川的畫作專注於表現他的內心世界，畫面中的墨蹟就是他情緒的宣洩和表達。覺察、內省的修行方式，使他的畫作帶有感性直觀的特質，意即：圖畫符號和邏輯表達在他的畫中顯現較少，而是以直抒胸臆的筆法，實現作者與觀者的共鳴。他的畫作在這一時期是多義的和啟示性的，不同作品中的語義結構、符號組合的方式也不盡相同。王川的關注內心，描述內心，符合了丹托所言「繪畫必須是某種藝術家靈魂裏撕裂下來的東西」。⁷ 在第七屆 UP-ON 國際藝術節上，從事行為藝術創作 30 多年的芬蘭當代藝術家赫琳娜·哈克泰威（Helina Hukkataival）也有類似的發言：「The art comes inside me。」在這層意義上，藝術的內發生其實是一種共識，而非東方藝術家的特質。

6. 王川、嚴善錡：《從通布利談到「盒子」》，<https://mp.weixin.qq.com/s/Ml2LBqFYe0ncR6pwzS98wg>，2020 年 5 月 6 日 15:50 查閱。

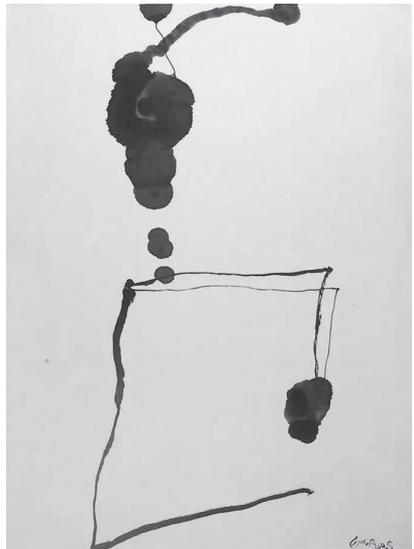
7. 【美】阿瑟·丹托（Arthur C. Danto）著，王春辰譯：《藝術的終結之後——當代藝術與歷史的界限》，南京：江蘇人民出版社，2007 年 4 月，頁 98。

試析當代禪意水墨的圖式生成——以王川的抽象畫為考察對象

王川在「省察期」經歷了兩個遞進階段。第一階段，佛教的修習讓王川開始觀察心的運動。矢代幸雄認為，禪宗美術會導致繪畫中物象描繪盡可能的單純化和用筆的極端省略。⁸對比王川的畫作就可發現，較之二十世紀九〇年代，王川的畫面形式確實開始變得細膩。這一特質在 2002-2005 年間的作品中得到了明顯的體現。在此階段，王川的筆法由狂躁的發洩轉換為有節制的疏導，技法由釋放的潑灑替換為韻律的勾勒。在佛教的介入下，抑鬱好轉之後，王川作為藝術家的細膩內心開始在畫作中顯露。這裡沒有敘事，沒有可辨認的形象，只有一種柔和的傾訴。畫面中線條的結構性抒情是可以被感知的。如于金玉所言：「準確的表達出自己的心境，這才是水墨畫的精髓。」⁹



《無題 A2》，紙本水墨，2004 年。
(王川 / 繪)



《WC-411》，紙上水墨設色，2005 年。(王川 / 繪)

8. 【日】矢代幸熊 (Yashiro Yukio) 著，咸印平譯：〈禪宗美術的象徵主義研究〉，《新美術》1992 年第 3 期，頁 77。

9. 于金玉：〈禪宗與水墨畫的接點〉，《文學界（理論版）》2010 年第 12 期，長沙：湖南省作家協會，2010 年 12 月，頁 226。

在第二階段，佛教的修習讓王川開始轉向內省。對「死亡」的兩次痛苦記憶，是他內心難以安寧的主要原因。借助內省，王川對生命的思考作為畫面主題開始浮現，同時他開始將禪意水墨的技法和觀念嘗試性地用在油畫上，希望突破水墨媒材的局限。在 2005-2006 年間的作品中，這一特質得到了明顯的體現。

實現「內心的轉化」，王川並非特例。當代藝術大師塞伊·通布利（Cy Twombly）也有著同樣的心理歷程。「被忘卻的記憶的力量」是塞伊·通布利的最後遺言。¹⁰ 理查德·卡麗娜認為這種力量也是通布利的創作方式，「將自己深深沉浸於過去就是將你的藝術置於記憶的領域，這樣就會產生扭曲、流逝，以及意料之外的關聯，記憶的原理正是如此」。¹¹ 而且，通布利經常在他的作品中使用一些文學和歷史的參照物。這種引入是有意為之，「之前的抽象表現主義繪畫力圖將形式本身直接呈獻給觀眾。通布利則不同，他在作品中明確書寫這些名字，使自己的抽象繪畫通過可以識別的符號，比如詞語、圖形等，來明確作品本身的文化指向性，將作品的主題引入對於作為古典代表的古希臘文化的關注」。¹²

對死亡體驗的描繪，現代藝術史上也一直有人嘗試。「井上有一（Inoue Yuichi）的書法在擁有爆炸性震驚感的同時，也具有自我

10. 【美】理查德·卡麗娜（Richard Carina）著，朱橙譯：〈此時此地——塞·通布利的藝術〉，《世界美術》2017年第4期，北京：中央美術學院，2017年12月，頁54。

11. 【美】理查德·卡麗娜（Richard Carina）：〈此時此地——塞·通布利的藝術〉，朱橙譯，《世界美術》2017年第4期，北京：中央美術學院，2017年12月，頁57。

12. 陳子豐、曲音：〈理性書寫與身體符號——通布利的塗鴉藝術〉，《美術》2017年第6期，北京：中國美術家協會，2017年6月，頁129。

試析當代禪意水墨的圖式生成——以王川的抽象畫為考察對象

否定、自我消滅的特徵。」¹³ 這種特徵來源於井上有一的死亡體驗。1945年，井上有一在第二次世界大戰「東京大空襲」中經歷了一次「死亡」，他在「假死」狀態中度過了7小時。當他醒來後，屍橫遍野、殘垣斷壁和可怕的焦糊氣味在他心裡烙下了深深的創傷。由此，藝術家本人經常有一種生命易逝的岌岌可危感和人生如蜉蝣之悲劇感。在另一美術評論家海上雅臣（Unagami Masaomi）看來，井上有一的書法所追求的目標是「以書法留駐藝術家自身堪稱罕世的體驗——在東京大空襲中的假死體驗」。¹⁴ 由是，井上有一的書法作品中常常會表現出一種痛苦逼迫感。他對死亡在感情上的敬畏、態度上的嚴肅和理性上的反思，借助筆墨的激情熔鑄成書法。在書法中，井上有一是不向死亡屈服的，他以一顆倔強的畫者之心讓觀者感受到衝擊，這也讓井上有一的作品帶上一種磅礴的氣勢。海上雅臣看到的第一眼時，就覺察到了這一點，他說：「唯獨井上有一的作品從牆上鼓出來，抓住了我的眼球。」¹⁵

王川在相同的藝術道路上，成就了對兩位前輩藝術家的致敬與超越。首先，在藝術創作的情感途徑上，王川與通布利相通。王川常說「利用生命的每一刻來轉化內在」。¹⁶ 他對於死亡的思考與佛

13. 丘新巧：〈當代書寫狀況考察：從書法的角度看〉，《東方藝術》2016年第24期，鄭州：河南省藝術研究院，2016年12月，頁84。

14. 【日】海上雅臣（Unagami Masaomi）：〈井上有一「空間書」的誕生〉，李建華譯，《東方藝術》2008年第24期，鄭州：河南省藝術研究院，2008年12月，頁72。

15. 【日】海上雅臣（Unagami Masaomi）：〈井上有一「空間書」的誕生〉，李建華譯，《東方藝術》2008年第24期，鄭州：河南省藝術研究院，2008年12月，頁64。

16. 周國平：〈讓生命充滿內在意義——王川《破曉，醒來！》序〉，《河南教育（基教版）》，2008年第3期，鄭州：河南省教育委員會院，2008年3月，頁53。

教的修習經驗，都以沉澱物的形式留在了他的內在生命中。當內心的沉澱物一旦被生生不息的感性動力所啟動，就會在藝術中得到鮮明的表現。所以，王川的多幅作品都出現了佛教的文句、詞語。在引用這些文字的時候，王川褪去了藝術家的身分，而以佛法的對象「眾生」現身，藝術家的退場換來藝術作品的昇華。在王川的畫作中，畫面的抽象簡潔與佛教文句的深刻晦澀、引人深醒進行著無聲的對抗。正是這種對抗，突顯出藝術作品的張力。由此，我們可以看到藝術家試圖打破繪畫的界限，通過畫面傳達出自身的思考，這種思考是關於生命的思考，也正是佛法的部分基本內容「諸行無常」。

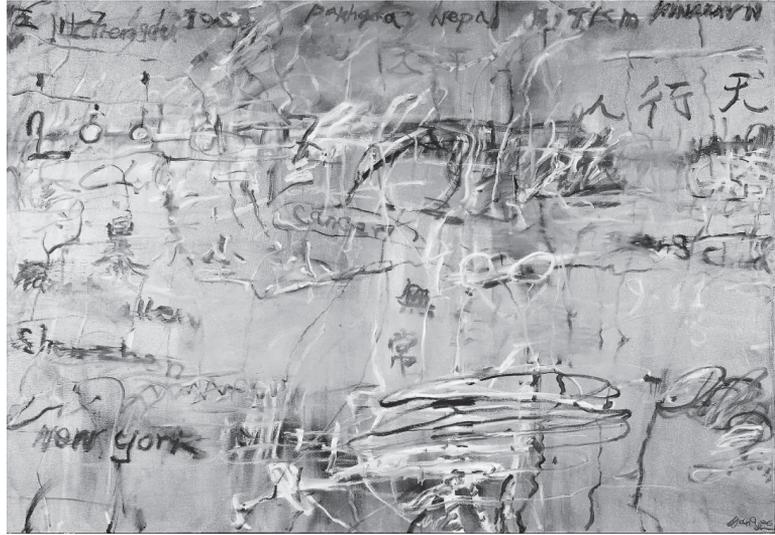
另一方面，在對死亡的理解上，王川與井上有一並非一致。相反，王川遵循佛陀的教導，並沒有對死亡表示痛苦憤懣，而是接納了生命的無常，甚至將其視為一種「恩賜」。「經歷過死生大劫，對普通人來說是一場悲劇，對藝術家來而言，卻可能是一份悲壯的恩賜。」¹⁷ 正因為有這樣坦然的想法，其畫作的內在精神更顯舒緩，而內容和形式也隨之更見純粹，其水墨作品中的線條流動傳達著不可言喻的思想、稍縱即逝的情感和記憶猶新的感觸。因為對死亡有感情上的敬重、態度上的冷靜和理性上的認可，所以從王川作品滲出來的精神是非常沉靜的。這種沉靜來源於他對死亡的坦然。所以，品鑑王川的作品一定是超越技法的表達，而用精神性的意涵來討論更為合適。

同時，也正因王川將其對全人類的共同議題「死亡」的思考融入藝術創作，他的作品才有了主題深度的價值。「一種哲學思想，

17. 王川：〈王川談井上有一：劫難是一份悲壯的恩賜〉，<https://mp.weixin.qq.com/s/JZkAXMIJ8tJ0KMVpIzmcVg>，2020年5月6日18:40查閱。

試析當代禪意水墨的圖式生成——以王川的抽象畫為考察對象

一件藝術作品，不僅表現出作者的思想感情，也表現出一個民族、一個時代、一個社會共同的心理氛圍，和一種文化共同的價值定向。表現得越多，作品的價值就越高。」¹⁸ 這種把藝術上升到哲學反思的層面，也符合丹托對「藝術的終結」所作的解釋：



《M人行天橋》，布面油畫，2006年。（王川/繪）

「藝術終結之後的藝術。」其含義是指「上升到哲學反思之後」的藝術。¹⁹ 更進一步，這種藝術與哲學的勾連，證明了王川水墨畫裏對中國古典美學的傳統的繼承。²⁰

第二個時期是「解構期」。自2006年起，在心的覺察、反省逐漸完成後，王川由內而外再次轉變。在一顆被改造過的心的視角下，世界以另一種樣貌出現了。「通過態度的改變來改變對象，是

18. 高爾泰：《高爾泰文選之二——美的覺醒》，臺北：東大圖書股份有限公司，1997年3月，頁9。

19. 【美】阿瑟·丹托（Arthur C. Danto）：《藝術的終結之後 當代藝術與歷史的界限》，王春辰譯，南京：江蘇人民出版社，2007年4月，頁17。

20. 高爾泰認為中國古典美學的重要的特徵之一，就在於強調藝術與哲學的連繫，而不是像西方美學那樣，致力於把兩者區分開來。他認為最廣義的藝術也就是最廣義的哲學：「畫以立意」，「樂以象德」，「文以載道」，「詩以言志」。他認為中國藝術高度的表現性、抽象性和寫意性，來源於同哲學的這種自覺連繫。請參看高爾泰：《高爾泰文選之二——美的覺醒》，台北：東大圖書公司，1997年3月，頁10。

你能改變它卻又不背離它的唯一方式。」²¹ 在這一時期的畫作中，佛教符號出現的頻率降低，線條在表達王川情緒的功能上有所削弱，更多的是通過變形、發散、交織塑造出一種能量場結構。「能量場」這一圖式在 2011 年前後表現最為明顯。

「在他（保羅·克利 Paul Klee）看來，繪畫的目的不在於表現，而是創造：『藝術並不描繪可見的東西，而是把不可見的東西創造出來』」。²² 王川做到了這一點，他把自己對外部世界的覺察以「能量場」的形式表達了出來。《金剛經》闡釋了這樣的真理：現象是主體與客體互相影響呈現出的一種運動。外在對象的信息表達經過人的感覺器官整理，從而形成經驗材料，這些經驗材料結合人的意識產生認知的分別，形成各種現象。同時，人將這些現象視為確定的事實，於是產生執著，執著帶來生死的生命歷程。要超脫生死，必須破除對現象的執著。身為佛教信徒的王川自然明白這一道理。所以，在藝術表達上，王川並不關注對外部世界進行抽象加工，而是記錄下覺察狀態裏對於外部的感受。儘量不經過意識的刻意分辨，也不在藝術家的執念下擇取刪改，只是單純的記錄。

這一創作邏輯體現在畫面上就是能量場的解構記錄。這種書寫依然是借助線條進行，線條不再僅僅是情緒的表達，更多是感受的記錄。一筆筆線條如同一個個文字，長短、粗細、濃淡、疏密、直彎都在象徵不同的意味，當它們變形、發散、交織，就構成了能量場。所以，青城山也好，宋莊也罷，對王川來說只是覺知狀態下的不同記錄。他的藝術創作就是記錄當下的感受。正如王川自述：

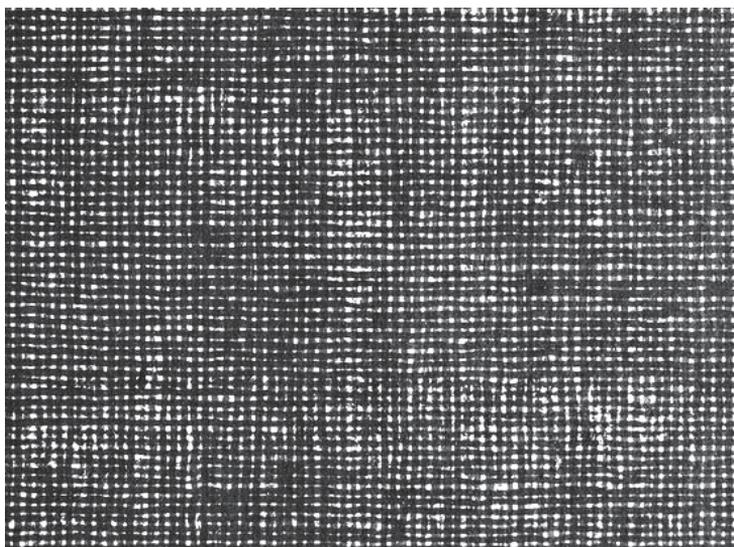
21. 【美】列奧·施坦伯格（Leo Steinberg）著，沈語冰、劉凡、穀光曙譯：《另類準則——直面 20 世紀藝術》，南京：江蘇美術出版社，2013 年 1 月，頁 46。

22. 崔慶忠編：《抽象派》，北京：人民美術出版社，2000 年 8 月，頁 10-11。

試析當代禪意水墨的圖式生成——以王川的抽象畫為考察對象

佛教講究當下性，這種當下性跟抽象畫創作很像，就是「來了」和「去了」，不要有意識地去留住它。因為你畫抽象畫也是這樣，你想要畫好或者想畫壞，都是有意識的。手、眼和畫面協調起來變成無意識的時候就對了。²³

我們可以將此一時期的王川和另一當代藝術家李華生做一比較。王川與李華生是好友。1999年3月，王川曾在李的家中作畫和生活了1個月的時間。在〈有關李華生的近作〉一文中，王川認為，李華生的格子畫本身具有禪味。²⁴實際上，兩人相似之處的確頗多——都受到了佛教的影響，都選擇了回歸線條對傳統中國水墨做出突破，畫作中都有一定的佛教意涵。區別之處在於兩者的畫面圖式、線條屬性、作品風格和主題指向。李華生抽象水墨作品的「格子畫」圖式借助線條的秩序感，塑造出澄靜的呼吸韻律，顯現著「禪的堅定統一」。王川抽象水墨作品的「能量場」圖式則是憑藉線條的描繪感，記錄下覺察狀態



《0669》(副標題: 春夏秋冬)局部，紙本水墨，2006年。(李華生/繪)

23. 〈王川專訪：抽象繪畫的控制與超越〉，<https://news.artron.net/20100613/n109529.html>，2020年5月6日19:10查閱。

24. 參看王川：〈有關李華生的近作〉，《人文藝術》2002年第3輯，貴陽：貴州人民出版社，頁17-27。



《No.3》，紙上水墨設色，2010年。（王川／繪）

下的世界的感受，表達出「禪的靈動普現」。

第三個時期是「建構期」。自2015年開始，王川不再刻意保持覺察，覺察變為他的日常活動。佛教、藝術都是他生命的一部分。而且，他開始更頻繁地跳出水墨畫的局限，試圖以油畫的形式

展現禪意水墨的精神。他的藝術創作在前兩個階段時注意個人表達的私密性，強調自我的覺察；此時期開始具有面向觀者的公開性，強調使他人覺察他們自己的心。王川畫面中的能量場一再壓縮，交織多變的線條融合提純，構搭出來一種飽含可能性的圖式——「盒子」。「盒子」表達的是佛教的概念「空性」。²⁵ 盒子，可以是微波爐，可以是電視機，可以是家，可以是宋莊，也可以是任何別的什麼。王川只是畫盒子，而這種盒子是什麼，代表什麼，其實他並不在意。他甚至會以觀眾的投射作為樂趣。

25. 王川、嚴善錚：〈從通布利談到「盒子」〉，<https://mp.weixin.qq.com/s/M12LBqFYe0ncR6pwzS98wg>，2020年5月6日19:40查閱。

試析當代禪意水墨的圖式生成——以王川的抽象畫為考察對象

盒子對我來講僅僅是盒子，盒子本身沒有任何意義。至於他者對盒子投射出來的幻相，以及產生出來的各種解讀，跟我無關。在眼睛、耳朵、鼻子、舌頭、身體、意識接觸到顏色、聲音、香氣、味道、觸感、概念時不要有價值判斷，也不要因循舊習的分別。當我們開始判斷某一個經驗是好是壞時，過去的盲目反應，會使我們以扭曲的角度看待事情。為了讓心從各種束縛中解脫，我們必須學習不經由過去的習慣性反應來判斷事情，而始終保持覺察，不做價值判斷，不起習慣性反應。²⁶

他在此時期的作品，也難以用抽象還是具象去下一個簡單的結論。人們之所以把一幅作品定義為「抽象」，是因為他們眼中的證據表明，繪畫中的具象被有意地壓制、控制、掩飾和刪除了。一幅抽象作品的地位之所以成立，是因為具象遊走在畫面的邊緣，這種具象要麼表現為某種偏差，要麼是某種缺失。²⁷但在王川的畫作中，既不是偏差，也不是缺失，而是他從根源處否定了「相」的存在。

我覺得具象跟非具象不是很重要的東西，重要的東西是你怎麼畫它，這個很重要。現在紙上跟布上的形相有些交叉、互補。我想兩個東西最好還是變成一種形態，這樣的話就慢慢可以走得更單純，更純粹。反正，……一切相皆虛

26. 〈先行先覺的旅途——王川的水墨及其他〉，<https://mp.weixin.qq.com/s/6yynl0tFhrlLravXjdxCA>，2020年5月6日20:19查閱。

27. 參看【美】邁克爾·萊傑（Michael Leja）著，毛秋月譯：《重構抽象表現主義：20世紀40年代的主體性與繪畫》，南京：江蘇鳳凰美術出版社，2014年12月，頁49。

相。」²⁸ 甚至繪畫的意義也被他否定了，「如果我找到了心裏感受到的影像，同時也結束了，因為畢竟是一個幻象，繪畫是一個錯覺，是產生了視覺錯覺。²⁹

在佛教中，維摩詰居士說法有「一默雷」之典故。維摩詰居士正是因語言之晦澀繁瑣不能代表真實，還易使人執著於語言差異的缺陷，他才會沉默。這種沉默就像寧靜天空中的響雷，驚醒在場的大眾，使大眾放棄語言符號得以親身體驗真理。王川的畫作也契合了同樣的邏輯。他憑藉畫面結構的可讀性和圖式意涵的可能性試圖



《行走的房子》，布面丙烯，2015年。

(王川 / 繪)

抑制智性的運作。以一幅簡筆劃奪去言語、否定形象，剩下的正是「无言之言、无相之相」。在此，王川的抽象畫，實暗合了當代禪意水墨的發展趨勢。如王林奎所言：「縱觀當代水墨的發展趨向多元化，不難看出水墨禪韻的未來發展應該是無識的，即沒有觀念的觀念。」³⁰

28. 〈栗憲庭對話王川〉，<https://mp.weixin.qq.com/s/iAi8k-xxrBPoOtoStdaHcg>，2020年5月6日20:30查閱。

29. 〈王川：藝術永遠是個體高於群體的〉，<https://mp.weixin.qq.com/s/iAi8k-xxrBPoOtoStdaHcg>，2020年5月6日20:40查閱。

30. 王林奎：〈當代「水墨禪韻」精神文化研究〉，《藝術教育》2015年第8期，北京：中國文化傳媒集團，2015年8月，頁99。

四、對王川「禪意水墨」藝術的評價

藝術是一種隱喻的表達。這種隱喻在中國語境裡稱為「意在言外」。通過對王川作品的解析，我們可以確認禪意水墨在當代的藝術創作是「意在畫外」。在這類畫作裡，圖式是感悟的載體，揭示了具有抽象意義的佛性。於是畫作往往透露出一種內在解構的意味，從中散發出澄圓宛然的精神。禪意水墨裡不存在純形式，形式本身富含資訊。這是藝術家對觀眾的一種啟示，一種精神覺悟的象徵。它表現佛教核心的部分道理、藝術家本人的修習感悟與宗教人格。它從藝術通向哲學，從圖畫通向宗教。由此，禪意水墨的藝術創作體現了所有藝術作品所具有的那種共性，也就是克萊夫·貝爾所說的「有意味的形式」。³¹

王川畫作中的意境實際上來源於佛教的影響，所以他的畫作跟普通的抽象畫作拉開了距離，不論是內容還是形式，都有著與眾不同的風格。但我們不能把他這種風格簡單地歸類為宗教藝術。因為，其畫作的主題並非基於神人關係的拯救論，創作動機也不是為了宣教。這裡並不存在一種讚美或是崇拜其信仰對象之超越人間的偉力之傾向。而且，細審王川的藝術表達，宗教觀念、宗教情感以及宗教符號的描繪頻率並不高，也並非表述的重點，藝術家本人受到宗教啟發後誕生的個人形式語言才是支撐畫作的精髓。

正因為王川的藝術來源於受到禪修啟發的內省，由此，他的畫作注重內心的發掘和轉化。西方抽象表現主義畫法、禪宗的認識論

31. 參看【英】克萊夫·貝爾（Clive Bell）著，薛華譯：《藝術》，南京：江蘇教育出版社，2005年2月，頁4。克萊夫·貝爾（Clive Bell, 1881-1964）是英國形式主義美學家，當代西方形式主義藝術的理論代言人。他的代表性著作《藝術》集中體現了他的形式主義理論。

思想以及傳統水墨精神在他的靈性調和下，產生了互補創新的效應，其圖式發展並不斷裂、混亂，而是呈現出規律性的歷時表達。不過，對於其圖式發展規律的研究，絕不意味著通過套用種種佛教專有概念和藝術史的學術術語來展開。但這恰恰是許多研究禪意水墨的學者之通病。他們傾向於使用看起來充滿思辨性或學術氣息的話語藝術編織自己的研究——把藝術歷程歸納為從「空」到「圓融」，或者從「不住於相」到「無分別心」，把藝術圖式總結成「不立文字」的解構主義或是「空」的極簡主義。這種研究生拉硬湊且浮於表面，因為他們沒有真切認識到禪意水墨的基礎是「藝術家個人生命的轉變」。如果研究不立基於藝術家個人對宗教與藝術的體悟並從中展開剖析，而是只注重宗教思想與藝術技法在藝術家作品中的表達，那麼這類研究很容易變成千人一面的套話或新聞式的報導。

我們可以如此總結評述王川二十一世紀後的禪意水墨藝術特質。在禪修的幫助下，王川通過對外界之相的否定，實現對內在之心的認識。其畫作主線實則一直在談「相」與「心」的認知關係。王川揚棄了傳統藝術的共識「藝術對形象的刻畫與記錄」，轉而強調當代藝術的源頭「藝術對觀念的轉化與突破」，達成了禪意水墨表達的創新。而且，在王川這裡，「禪」不是作為本體論層面的形而上學，而是認識論層面的感性經驗。禪宗認識論「直指人心，見性成佛」的宗旨，被他改造成了其藝術本體論的「不依形象，當心即相」。正因為這種當下的呈現，觀眾不會誤解他的畫作帶有蒙昧色彩的神祕主義。

在上述理解的基礎上，我們可以認為，在王川的畫作中，佛教《金剛經》中的兩種義理對其藝術歷程起到了點化的作用：「不住

試析當代禪意水墨的圖式生成——以王川的抽象畫為考察對象

於相」，突破了西方形式主義美學觀背後的唯物理性邏輯；「無分別心」，將東方美學的源自藝術家內心而生的氣韻之說進行了別樣的繼承。

五、結語

禪意水墨在中國當代藝術這個特殊的環境下，不斷吸收東西方思想資源和藝術形式，在傳統和現代之間尋找平衡。在這種情況下，如何突圍現狀，成了亟待解決的難題。王川是禪意水墨藝術當代化的踐行者，他在力圖延續傳統精神的情況下，嘗試觀念的、形式的以及媒材的突破，其藝術實踐歷程伴隨著佛教禪意在其精神上的層層遞進漸次沉澱，最終促成他獨特的禪意水墨藝術風格。



《宋莊之十七》，布面丙烯，2016年。（王川／繪）