

鍛 · 心 · 石

文/陳莘

煉石

她的山水畫創作歷程，就像是錘鍊一顆石的經歷，從畫風逐漸確立的 1999 年，袁慧莉開始偏執的把石頭視為專注的對象，不斷地將它鍛燒與搥打，到底是在煉一顆石或鍛一顆心，越來越難判斷……。禪宗的思維把一切平凡事物視為啟悟的機緣，而袁慧莉把石頭當作「啟」的鑰匙，藉由這單純的對象將意念集中在極小範圍，一路掃象、泯跡，就為思索石的本性為何。如 1999 年的《戈壁印象》，先剔除了景的空間關係，再剔除石的量感與質感，當繁枝密葉的物象被剔除到只剩線條時。她即觸及「畫」最原始的本質，畫者，界也，象田四界，聿所以畫之，她以手執筆，拉出線條界定一物的疆域。但是，就在石的形被界定出來時，石的規模卻不可得知。空白背景讓獨立的石失去了參考尺度，它是石，還是山？石與山，不就是同一物嗎？觀山，或許可以從它最小的單元開始凝視。



鍛心

在視覺的層面上，她是在煉石，手拿著筆墨琢磨捕捉外象的技能。在詢問本質的命題上，卻有如鍛心，從觀石到自性的察覺，啟動對生命的參悟。畫室的所在地—金山，有長長的霧季，霧一來視線就被上鎖了，望遠、透視難上加難。「悟」必需繞過邏輯理性的方法，變成往內的觀照，參禪、寫詩、作畫，不管那個方式都是直觀的進入森羅萬象中，去汲取內在的精神力量，表面看起來路徑不同，實質上卻如清代文人王漁陽所說的詩禪一致：「捨筏登岸，禪家以為悟境，詩家以

為化境，詩禪一致，等無差別。¹」而紙絹也是極佳的修煉之地，因為畫就是在追尋捻花與微笑之的關係，這關係是自給自足，不假外求的。當蕭散簡遠的石被袁慧莉靜置在畫面時，任意、簡略的形直接傳達出超脫自在的精神。

紙色

在發覺石的本性時，亦察覺紙有性，墨也有性。站在一張薄薄的紙張前，畫家說因為不知道其韌性如何，所以只好買下它，等上十年再來畫，這好像也急不得，需要時間。那張紙，當時堆滿了雜亂無序的線條，前前後後、深深淺淺，沒有任何視覺的焦點。這樣的一幅畫，其實……，只是……一張紙跟顏色之間的遭遇，藤黃、花青，胭脂這些死去植物的魂，一接觸到水，便從膠的禁錮中釋放出來，它重新喘著氣息在紙張上吐納，顏色的透明足印，輕巧地履沓在潔淨的紙張，讓她看傻了，直說要捕捉它，直說這腳步太美……。而桌子的另一頭，圓硯盛著已磨好的墨，需等上一晚，等它從光潤變得焦稠，她指著另一張未完成的畫說，你看這渴筆就是借宿墨來說話的。桌子下，堆著一卷卷不同的紙張，澀的、滑的、生的、熟的，她說每張紙的個性都不同，自己應對的方式也變得不一樣。石有性、紙有性，墨有性，當發現所有工具皆具性情時，這發現與玩興無形中也豐富了彼此。



石文

在線條的演化上，1999年的《戈壁印象》，還可見勾勒土石的披麻皴筆法，2005年的《遊心3》，已不是當成界線的封閉性輪廓。它返回到似圖似文的先秦時期，用書寫去獵石頭的形，去捉拿石頭的神。如甲古文、石古文這些象形字，用簡練的線條迅速狩獵日月山河各種對象。而《遊心》就有如用象形文來書寫山石，複雜的形象慢慢擁有共通的偏旁，部首與部首正準備組出一個個漢字。這些拆解中的石文，書法的用筆特別醒目，它像東晉衛夫人的「筆陣圖」，用橫、點、撇、折、豎、捺、勾的七種筆畫，來顯現不同的筆力。袁慧莉在用錐狀筆端緩行於羅文宣，澀滯的紙材讓施力與收力方法變得清晰可見。無意間體現了書畫的美感，有時在超脫文字或形體的辨認之後，更能窮其精妙，如唐代書家所言：深識書者，惟觀神彩，不見字形。……文則數言乃成其意，書則一字已見其心。² 當認知山的形

¹王士禛（王漁洋），《帶經堂詩話》，卷三

²張懷瓘，〈文字論〉《歷代書法論文選上冊》，臺北：華正書局，1997年，191頁。

體被鬆解後，它已不是一篇文，而是一個字，更能直下透底的觀見書者之心。

寫篆

東晉女書法家衛鑠所強調的筆力，「下筆點畫波撇屈曲，皆須盡一身之力而送之。」而袁慧莉所體會的書寫力道，則與執筆方法密切相關，她在回溯習書經驗時提及：我從篆書入手，篆書它除了可欣賞結字的美，線條也有其門道，從它的勻整度可看見一種力量的持恆。它走的是絕對中鋒，當我用長鋒羊毫來書寫時，懸腕的虎口上，常安置一石硯訓練穩定性。我的作畫狀態與篆書有密切關係，若是沒有這樣的經驗，我不知道當我站著作畫時，要怎麼把整個身體的力道傳導到一隻筆的筆尖，這力量要怎麼貫通。中鋒的運筆方法是中國書畫一個重要的核心精神，這種使筆力量同時來於身體與精神，這樣的精神非常穩定且凝聚……。這些都是我個人的體會，所以一開始我從篆書入手，想追溯這發源較早的書體，從大一的時候開始。當時的訓練，讓我萬變不離其中，比如在畫《流形生發系列》的作品時，看似瘋狂的、爆發的，身體像在跳舞一樣，但是我身體的中軸線是一直維持不變的，它幫我抓到一個內在平衡，一個牽引，這就是篆書的內在精神。³



藏鋒

藏鋒的美學、中鋒的使用成了袁慧莉的一個創作堅持，她不以燥理為奇，反而偏愛穩定、凝聚的使筆狀態，當這肌肉控制成了身體的記憶時，它自然地貫徹在各時期的創作上。「指欲實，掌欲虛，管欲直，心欲圓。腕豎則鋒正，鋒正則四面勢全；次實指，指實則筋均平；次掌虛，掌虛則運用便易。」唐太宗所論的執筆法，管欲直不見得是個拘束的限制，鋒正了，其實四面施展之勢能更加周全，如《遊心3》所留下的運動痕跡是含蓄適澀，圓勻婉轉的。她把這種圓、力、活的線條繼續開發，到了2007年發展出《舞山水》，2010年的形成《流形生發系列》，紅色濕滑的墨線疾行在光滑的蟬翼宣，在綿延的線條中，強化了跌宕頓挫的律動。當紙、墨、筆、心連成一氣時，與外物接通的感受也變得格外靈敏，如石濤在尊受章中所述：「夫一畫含萬物於中。畫受墨，墨受筆，筆受腕，腕受心。」

³ 筆者於2014年1月10日袁慧莉金山工作室進行之訪談，文中所引的藝術家陳述為同一出處

如天之造生，地之造成，此其所以受也。⁴」行筆速度變了，石頭的表情也變了，它已染上火的習性，石與燄在紙上鑄鎔成一體，燃、燎、燒的姿態都出現在石頭上。

頑石

石的性情到底是天生的，或是人賦與的？二十六歲的米開朗基羅說：「大衛已經在石頭裡了，我只需把多餘的部分去掉即可。」在他眼裡有個靈魂等待著被他釋放，而石頭就是囚禁的牢籠。而出現在中國神話中的石，常是加上一個「頑」字，這樣的頑石本身就是一個獨立的主體，如小說《紅樓夢》裡的那顆寶玉，自己通了靈性且有七情六欲：「卻說那女媧氏煉石補天之時，於大荒山無稽崖煉成高十二丈、見方二十四丈大的頑石三萬六千五百零一塊。那媧皇只用了三萬六千五百塊，單單剩下一塊未用，棄在青埂峰下。誰知此石自經鍛鍊之後，靈性已通，自去自來，可大可小。因見眾石俱得補天，獨自己無才不得入選，遂自怨自愧，日夜悲哀。⁵」曹雪芹讓故事中主角以如此身世來到人間，而袁慧莉提到自己的兩個孩子時，也有類似的形容：「他們是藉由我的子宮來到這世上的，是各自獨立的靈魂，在我還未將他們生下之前就是了。用這樣的心境看待他們，很多時候就像個朋友。」而在她筆下的石，似乎也擁有自己的主體性，畫者，從於心者也，她說：「我只是自然的把它畫出來，心中有種驅力促使我畫這些東西，它在心中已經先顯像了，我只是透過手指把它放映出來。」



蕨芒

除了石頭之外，還有另外兩個屬於她個人的符號在 2005 年衍生了，在《三角形的異想-山谷外的小青綠 4》畫作中，可看見紅色線條從岩石上掙出，在空中糾結成一個個問號，這些捲曲的問號是潮濕多雨的金山所養出的蕨類，她將萌生的嫩芽簡化成符號一般。與這些蕨類參差穿插的還有另一形體，是它！是它讓畫面有

⁴ 石濤，《畫語錄》，廣西：人民出版社，2001年，尊受章第四。

⁵ 曹雪芹，《紅樓夢》，第一回甄士隱夢幻識通靈賈雨村風塵懷閨秀

風的信息，如長髮、如馬鬃被風吹拂著，這像梳子造型的是開花的芒草，它在畫裡乘風馳騁，模樣既恣意又暢快。兩草本經作者誇張了局部的造形，充滿童稚卻無畏無懼，它們以倔強的姿勢聳立在岩石上、天地間，蕨不再是蕨，芒不再是芒，它成了有性格的生靈。對於它們的現身，畫家說那是個衝動：「蕨類，它就是一定要畫，要畫出來才覺得舒服，不能不畫，它就在心裡頭爬著、搔著，畫出來就好過了。金山這裡好多蕨類，到了秋天，還有白色的芒花會開成一片風景。但是，你叫我畫出寫實形狀的芒或蕨，我不願意，太過直白了。它們只是個精神符號，一個神經質的，無以名狀的存在。」當這難言的酥癢沿著扭動線條釋出時，她是暢快的，透過蕨一股腦的提出所有困惑，透過芒擺脫韁繩的執羈。這種固執中有曠達的矛盾性格，讓山水有了眼神，也透露了同時存在於畫家的個性。

皴點

承接在《三角形的異想》後面的是 2007 年展開的《太虛系列》，除了筆法線條，皴法、苔點也成為她探討的環節，山水畫中的皴法從五代被發明使用，至宋代達到技法的顛峰，畫家為刻畫出所觀察土石的结构，毛筆的性能被徹底開發，「皴」與「點」變成辨識畫家的記號。從宋代的仿真需求，來到元明已成了內在情緒的顯露，人格情操已勝於形象摹擬。這樣演化經歷了寫生、歸納、轉換的過程，文人認為符號所能涵蓋的情感勝於具象所能展現的，抽象的美感層次較高。袁慧莉把這符號化現象推演到極致，讓皴法還原成點與線的原始形態，如構成萬物的分子、原子，她在半礬的淨皮宣上，用從容的細筆重複機械性的一點一線。至於山巒的部分，則直接回歸到以壁畫為主的濫觴時期，用峰峰相連、明暗相間的波浪來暗示，如唐或五代留下的敦煌壁畫，山是個暗示地理方位的圖示，具說明性的圖解功用。被文人刻意精簡的形式化皴法，與技法未充分開發的山水畫原貌，兩種不同背景的畫風被統整在同一畫面上，袁慧莉似乎用畫作來試探「符號」於 2014 年的今天，它可承載情感的極限為何。

無常

蕨與芒是熟悉的地方性植物，屬金山的，2007 年隨著到大陸駐村，它們被移植到蘇州太湖這個異地上。這個又稱為具區、金庭的太湖，陽光在水面上綴滿了潑灑的金鱗，水面下，石頭遇到暗潮洶湧的浪，在月的引力下、風的作用下，水是具有力道的。石頭遇上水變體了，它從穩、憨、樸的輪廓，變成巧、鑽、蠻的性格。但造成這侵蝕與形塑的力量是潮汐、星辰、大地、氣流，它是川流不息、循環不止的宇宙。描述到太虛系列的構想時她說：「太虛已不是在講山水，而是個世界，非自然主義觀的美學，而是大塊、太樸這樣的對象，未知的，無常的、流變的，它像生命之境不斷的現身。」又道：「我的創作很少有草圖，作畫過程常

不知道最終的發展為何。走在這未知裡，只能掌握當下可掌握的，靠一步步的逼近去逐步掌握整體，這不就是人生嗎？創作之所以好玩，是因為它一直在未知中尋找各種可能性。」於是，一個石頭催生一個石頭，它是素紙上的繁衍，先天地生，有物混成，這是一個不可分裂的整體，是渾沌也是渾然的，她欲詮釋這天地的無常。只有虛己忘我才能回返這雄渾的本體，才有機會體驗她所極究的真實。



太虛

宇宙的生殖在高溫中進行，形狀未定的狀態下一切都尚未命名，熔岩慢慢的流動著，冷卻後它成了石、成了地。這藏了火的石頭在大荒之初就存在，加溫到熔點時它又恢復成流動的姿態，看來，這堅硬物確實沒有固定的形態。而袁慧莉筆下的石頭，越來越遠離相的沾滯成了一個有機體，當她以一管之筆擬宇宙之體時，我心與宇宙慢慢的契合無間，如具禪家思想的陸九淵之語，「宇宙便是吾心，吾心即是宇宙」，因為我看、我聽、我觸、我感世界才存在。她花了好多時間體會這些：「畫畫是個良藥，因為裡頭太多東西，它一直在生東西，不吐出來就不平靜，我的畫就是生命的直接呈現。道家的自然我覺得就是一種映照，所有東西都在一念之間，念頭轉了，山水就變色了，整個世界就是不同的力量在拉扯。而禪宗的處世方法、思維方式，也逐步地內化到我生命的每個時段，到現在才真正與我的創作匯流在一起，從種子到開花，這段時間好長。」能產生如此豐富的多變畫體，一方面是她自我整合的過程，另一方面，是對中國繪畫思想所進行的反思，從墨色、材質、形制、運筆、皴法、宇宙觀，一路展開的提問未曾停止。在她的認知裡，創新不見得是要另起爐灶，傳統命題反而是最好的思辯對象，先從古畫「了法」再來追求「變法」，從古典開拓視野極其遼闊，不需懼怕拘泥自縛，這也是石濤力行的食古而化之，「古者，識之具也。化者，識其具而弗為也。具古以化，未見夫人也。嘗憾其泥古不化者，是識拘之也。識拘於似則不廣，故君子惟借古以開今也。」⁶這過程經年累月的，似乎真的急不來，在那臨窗的桌面上，她的雙手一攤一收地捲動橫軸，當卷軸上的山水瀏覽完，天色也暗下，她抿笑說：畫畫是度生命很好的方法，日度了，夜度了，常沒開口講一句話，心就飽了……。

⁶ 石濤，《畫語錄》，廣西：人民出版社，2001年，變化章第三