

沈周「夜坐圖」與莊子〈齊物論〉思想研究

劉梅琴、王祥齡
輔仁大學、逢甲大學

「內容提要」藝術是人類主體精神活動的外化形式，屬於文化的高層建築，繪畫是藝術表現的重要一環，其本質上乃是透過符號（象徵）語言來傳達一種精神性存在。中國繪畫筆墨就是語言，它是畫家用來訴說他對自然物象的認識程度的藝術語言。特別是在古代文人們把繪畫做為自身修養、闡發思想與生命境界的手段以後，筆墨的內涵也就日趨豐富，逐漸有了它自己獨立的意涵與審美價值。為此，對中國繪畫的研究，不但要探討作品語言的表層意義，更要深入探討這些符號語言背後一些比較抽象的思想與心靈活動。質言之，對中國繪畫的研究不只是研究其表層意境，更要研究其深層意境，甚而還要探究其境外之境。因為，藝術境界是一種立體性結構，有多層次的性質。

且從藝術人類學的角度來看，真正的藝術作品是萬古長新的，需要人們不斷以新的研究方法與眼光去對待它，舊的眼光與研究方法只能從中看出，人們習慣於想看到的並且是已經看到的東西，只有以新的眼光與研究方法才能不斷地揭示和發現。本論文的論旨，主要是對沈周所繪之「夜坐圖」所欲闡釋莊子〈齊物論〉形而上思想之畫境，作一現代的詮釋。

一、引言

思想是生活的解說，生活是思想的實踐。「思想在生活中產生，生活因思想而充實，藝術記錄生活，生活因藝術而多采。思想指導藝術，藝術激發思想。故思想、生活、藝術之間互激互攝，永遠無法分開。然而最根本的動因還是生活。」〔註

「當代對明四家沈周『夜坐圖』的研究，自一九六二年至一九九〇年止，【註二】就不乏有學者專家，斷斷續續地在其論著中作專題研究，但始終卻未曾有過從其『夜坐記』思想的根源性問題做過探討。【註三】以致使這幅深具哲學形而上思想的文人畫作，始終曖昧不明。」

西方畫聖文西（Leonardo da Vinci）曾說：「凡是在源頭上打水喝的人，是不願喝那下游的水的」，【註四】董其昌也曾說過：「惟以造化為師，方能過古人」，【註五】這無異告知我們，對問題的探討愈是直接地從其根源性來研究，就愈

【註一】：高木森：《中國繪畫思想史》，台北：東大圖書公司，一九九二年，頁三。

【註二】：Richard Edwards, *The Field of Stones: a Study of the Art of Shen Chou (1427-1509)* (Washington: Freer Gallery of Art, 1962) James Cahill, *Parting at the shore: Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty, 1368-1580* (New York and Tokyo: weatherhill, 1978)

吉川幸次郎：《沈石田》，《吉川幸次郎全集》，第十五卷，東京：筑摩書局，昭和四十四年。

中村茂夫：《沈周——人與藝術》，大手前女子大學研究報告，日本：文華堂書店，昭和五十七年。

古原宏伸：《中國南宗畫史》，《文人畫粹編》，第四卷，東京：中央公論社，昭和六十一年。

郭繼生：《紙上雲煙——明清的繪畫》，《美感與造形》，台北：聯經出版事業公司，民國七十一年。

Wern, Fong. (1984) *Image of the Mind: Chinese Landscape Painting*. Princeton: The Art Museum of Princeton University Press.

王正華：《沈周夜坐圖研究》，台北：國立台灣大學歷史學研究所，中國藝術史組碩士論文，一九八九。

王伯敏：《吳門畫家的道釋觀》，《吳門畫派研究》，北京：紫禁城出版社，一九九三年。（此書是根據一九九〇年十月在巴黎故宮博物院所召開的「吳門繪畫國際學術討論會」發表的學術論文所編印。）

李維琨：《「吳門畫派」的藝術特色》，《吳門畫派研究》，北京：紫禁城出版社，一九九三年。

【註三】：根源性的問題，首先必須以邏輯意義的理論還原為始點，以史學考証工作為助力，以統舍個別哲學活動於一定設準之下為歸宿。並且必須滿足三個條件：一是事實紀述的真實性，二是理論闡述的系統性，三是全面判斷的統一性。見勞思光：《新編中國哲學史》，台北：三民書局，民國八十年，頁一四—一五。

【註四】：綺紋譯、梅勒支可夫斯基著：《文西傳》，《諸神復活》，台灣中華書局，民國五十三年台一版，頁三六。

【註五】：鄭威：《董其昌年譜》，上海博物館出版，一九八九年，頁二八。

正確，愈豐富。這對研究沈周〈夜坐記〉的思想根源來說，是頗具啟發性的，因為審視「夜坐圖」的畫境，必須先理解〈夜坐記〉的思想本義。

藝術作品的研究價值，應該取決於研究者究竟提供了多少新的思想，他究竟發覺了多少前人所沒有的見解，並且對於後人有多少啟發，有多大的影響。如果只是賡續師門、派閥，蕭規曹隨，或者是以外來的和尚會唸經的心態，來做中國藝術史的研究，那將會像莊子「罔兩問景」的寓言一樣，永遠是別人的影子，缺乏獨立思考的能力，缺乏文化的主體性。

本文是筆者在台北故宮研究多年，經年累月地審視此畫之後的總結之作，希望能對沈周當夜的感悟有所呼應。

二、有關沈周的〈夜坐記〉

沈周繪畫風格的改變，在其「東莊圖冊」的創作過程中，有其一反傳統文人畫的畫風。文人將繪畫藝術作為陶情養性、抒發胸臆之具，與詩的功能無異。然而，沈周在「東莊圖」寫實的筆法技趣（筆墨情趣），則是作為個人極為人性的真實的內心情感的外在表現，而非以往文人的心靈符號所創造的、所體現的純淨的思想空間。故其畫中的每一筆觸，都是其在莊園中與自然接觸的真實生活感悟，自自然然地以其純熟的筆法、筆跡所具有的美感與樂趣，將園中景物揮灑於紙上。這裡所指的「自自然然」，一是相對於人文而言；二是相對於他然來說。也就是說，他的筆情墨趣中毫無人格的意志性，亦無人格的主觀企圖，為宣臆胸氣，或體現其對自然氣韻的主觀感受所附予的自由形式。蓋「自自然然」僅僅是自然的形態，自然的生命境界，而非與他然相對的因素決定其筆觸下的景物。

質言之，沈周在莊園中淨化了其以往文人「桃花源」式的空靈體現，使其獲得了靜觀的智慧，觀照自然實現於筆情墨趣之中。

我們以弘治壬子（公元一四九二年）秋天，沈周六十六歲時所繪的「夜坐圖」及其所題之〈夜坐記〉進一步地探討。

〈夜坐記〉全文長四百四十八字，【註六】是中國繪畫史上題畫詩文中，罕見文長如此而又寓意審美體驗的跋文。〈夜

【註六】：引自〈夜坐圖〉上之〈夜坐記〉原文，《故宮書畫圖錄》（六），台北：國立故宮博物院出版，民國八十年九月初版，頁二〇七。

坐記」與其說是沈周個人感興之作，不如說是沈周以審美存在的真實感受來解決人生根本問題。換言之，也就是以一種審美的人生態度來感悟人類的存在處境。文中隱含著作者的世界觀以及對人類存在處境的感悟；尤有進者，作者在作品中不自覺地流露出個人的欲望與對人生的信念，並且更反映著當時的社會價值觀和人與人之間的社會關係。今摘錄全文如下：

寒夜寢甚甘，夜分而寤。神度爽然。弗能復寐，乃披衣起坐。一燈熒然相對，案上書數帙，漫取一編讀之。稍倦，置書束手危坐。久雨新霽，月色淡淡映窗戶，四聽闐然。蓋覺清耿之久，漸有所聞。聞風聲撼竹木，號號鳴。使人起特立不回之志。聞犬聲狺狺而苦，使人起閑邪禦寇之志。聞小大鼓聲，小者薄而遠者淵淵不絕，起幽憂不平之思。官鼓甚近，由三撾以至四至五，漸急以趨曉。俄東北聲鐘，鐘得雨霽，音極清越。聞之又有待旦興作之思。不能已焉。

余性喜夜坐，每攤書燈下，反復之，迨三更方以為當。然人喧未息，而又心在文字間，未常得外靜而內定。於今夕者，凡諸聲色，蓋以定靜得之。故足以澄人心神情而發其志意如此。且他時非無是聲色也，非不接於人耳目中也。然形為物役而心趣隨之。聰隱於鏗訇。明隱於文華。是故，物之益於人者寡，而損人者多。有若今之聲色不異於彼，而一觸耳目，犁然與我妙合。則其為鏗訇文華者，未始不為吾進脩之資。而物足以役人也已。

聲絕色泯，而吾之志沖然特存。則所謂志者果內乎外乎？其有於物乎？得因物以發乎？是必有以辨矣！

於乎！吾於是而辨焉。夜坐之力宏矣哉。嗣當齋心孤坐，於更長明燭之下，因以求事物之理。心體之妙，以為脩己應物之地。將必有所得也。作夜坐記。弘治壬子秋七月既望。長洲沈周。

（夜坐記）這篇文章，文筆秀麗而意境高超，描述精妙而寓意豐富，配合著畫面所呈現的爽然脫俗的風度氣韻，無疑地展示了作者高妙從容的藝術境界與深厚的哲學修養。但根據《故宮書畫圖錄》所載，認為在內文中「而物足以役人也已」的「物」字後面有脫字。【註七】王伯敏先生則在「物」字後面加一（役）字。【註八】王正華先生則依《故宮書畫錄》中所載

【註七】：參見《故宮書畫圖錄》（六），台北故宮博物院發行，頁二〇八。

【註八】：王伯敏：《吳門畫家的道釋觀》，《吳門畫派研究》，北京：紫禁城出版社，一九九三年三月第一版，頁二五。

，認定「物」字下脫一「不」字。【註九】臆測「沈周或因書寫疾速，而遺落了『不』字。」【註一〇】但原畫上的題跋：並沒有脫字。【註一一】對此，筆者持不同的看法，待後面再作詳細的分析。

對沈周〈夜坐記〉最早作專題研究，要算是美國密西根大學藝術系教授艾瑞慈（Richard Edwards）於一九六二年將其博士論文——「石田」（The Field of Stones: a Study of the Art of Shen Chou 1427—1509）公諸於世。【註一二】文中作者主張，〈夜坐記〉的整個思想理路來自佛學，並且是沈周晚年藝術創作的源頭活水。作者在論文中指出：「沈周也把自己畫成禪定的老僧一般，因為，這位藝術家，在本質上必須要探究世界上萬事萬物，以及塑造這些事物的形與聲，而這些形與聲並不是不相關的，也不是幻覺，而是所有的事物外在的形體，所有的事物的本質，所有的『東西』都涵養著真理的核心。他是透過對外在世界的接觸，以便於了解大自然事物的真實面目。這一點在沈周晚年的作品中的背景，被特別地顯現出來。吾人可以從他畫中得知，他在對眼前周遭世界的美景與其隱含著幾近於欺騙的特質的表現，取得一個微妙的平衡。然後，他就帶領我們進一步地了解畫中最內在的本質，也就是對『世界上萬事萬物的了解』。」【註一三】

【註九】：《故宮書畫錄》增訂本（三），台北：國立故宮博物院印行，民國五十四年十二月初版，頁三一七。內文中並沒刊載「不」字。

【註一〇】：王正華：《沈周夜坐圖研究》，台北：國立台灣大學歷史學研究所，中國藝術史組碩士論文，一九八九，頁二四。

【註一一】：《故宮書畫圖錄》（六），頁一〇七。

【註一二】：Richard Edwards, The Field of Stones: a Study of the Art of Shen Chou (1427-1509) (Washington: Freer Gallery of Art, 1962)

【註一三】：見 Richard Edwards... op.cit., P.57. However these ideas may spring from Buddhist concepts | and certainly Shen Chou pictures himself seated like a Buddhist sage in his shelter | this stands as a kind of artist's creed. For as the artist must fundamentally deal with matter, the creation or moulding of matter in terms of sounds and shapes, these cannot be considered irrelevant; they are not mere illusion. Rather, all appearance, all manifestations of matter, all things, hold the core of truth. It is through acceptance rather than denial of the world that one learns of the nature of reality. Most particularly in these later years Shen Chou paints against a background such as this. For one can see in his scrolls a marvelous balance between the obligation to paint the beauty of the world as it appears to the eye and the necessity to suggest its fragile and deceptive quality as mere appearance. He thus would lead us to its inner and essential nature, to an understanding of things.

佛教的基本教義是「空」，空的指義是無自性、無獨立性、無主宰性，簡單的說就是萬法「因緣合和」。倘若依艾先生所理解的觀點來解讀沈周〈夜坐記〉的話，則「有若今之聲色不異於彼，而一觸耳目，聲然與我妙合」就不可解。因為，聲色也是「空」，也是無自性、無獨立性、無主宰性，更何況與之相接觸的人也是無自性、無獨立性、無主宰性。在一個「諸法無我」、「萬法皆空」的佛教教義下，當「聲絕色泯，而吾之志冲然特存」的「吾」又將如何理解？再者，依艾文所述，他所理解的沈周〈夜坐記〉的思想，其實是依著宋明理學格物致知的思想理路，來解釋〈夜坐記〉所欲闡述的感悟境界。是以，艾先生之立論，是否能合沈周〈夜坐記〉的思想本意，不言可明。倘若連〈夜坐記〉文字所欲表達的思想境界均無法掌握，更何況對一幅更為抽象的畫作。所謂「詩體時間長，畫現空間廣」、「翰墨無形畫、丹青不語詩」，文人畫題詩賦文，主要的目的就是作者畫興未盡，意猶欲吐的神志，透過文字來交相輝映，提攜增趣；再者，就是運用筆墨，記錄他們對人類存在處境的感悟，以及對時代的情緒反映。換言之，沈周作〈夜坐記〉的主要目的，是藉文來闡發畫旨以開拓畫境，也就是藉文之境闡深畫境。是以，畫作的文字不解，又將如何理解畫意、畫趣與畫境呢？

另外，周汝式在研究明代山水畫的哲學意含時指出，明畫中對空間平面式的處理方式，可說是主觀的「理想主義」，視畫家個人主觀意識超越外在自然。而這種風格表現正與王陽明所倡精神超越物質與自然的學說相合，是同一時代的文化體現。【註一四】後來郭繼生援用此說，並對宋、元、明畫風格作一比較時指出，宋畫所呈現的是再現的寫實主義；而元畫轉而偏向一種強調個性的寫意精神。到了明朝則走向一種更為強烈的主觀的理想主義（idealism）。著重於「筆墨之精妙」，而形成了「紙上雲煙」。他並以沈周「夜坐圖」為例，說明明朝繪畫裡的理想主義並不是獨立而偶然的現象，而是整個文化體現的一面而已。在日後王陽明的哲學裡，處處可見類似的態度。他認為沈周的「夜坐圖」，不僅在意象上體現了明代畫風的理想主義，而沈周的自題更可以說是一篇明代文人畫特性的最佳自白。他對於〈夜坐記〉的解釋如下：沈周認為外在現象（自然）非常紛雜，人不可能完全重現於畫面上，所以追求絕對的「再現的寫實」或「形式」是枉然的，唯有藝術家在心靈清明

【註一四】Ju-hsi Chou, *Ming Idealism and Landscape Painting*, in Phcebus, Vol.1 (n.d.) PP.75-90, 參閱王正華：前引書，頁九。

之下才能靜心觀照而洞見外在現象的本質。【註一五】

方聞則明指，沈周〈夜坐記〉與其同一時代的理學家陳白沙思想互相吻合，兩人均藉靜坐冥思「得」道體於「心」，以爲脩己應物之「資」。【註一六】

王正華賡續方聞之說，進一步考證陳與沈之交往確鑿，並就〈夜坐記〉一文中若干觀點與陳之學說相近處，做一比較說明。綜其所論，大致有三：一是沈周在進學的方法上與陳白沙相合，視靜坐爲最主要的門徑；二是自得觀及對自我自主性的重視，也與陳同；三是以靜坐養出另一番活潑天地的作法，也近於陳學。【註一七】也就是陳在〈復趙提學僉憲〉一文所云：

有學於僕者，輒教之靜坐。【註一八】

與〈與賀克恭黃門〉文中所提：

爲學須從靜中坐，尋出個端倪來，方有商量處。【註一九】

這種從靜坐中體悟道體的休養方法，自隋唐佛教大興以來，以至有宋禪宗所強調的參禪，幾乎成爲文人休養進學必修的工夫進路。另外自得觀與對自我自主性的重視，在宋明理學的諸子中，倘若真要舉證，真是不勝枚舉。例如，程明道就曾云：「閒來無事不從容，萬物靜觀皆自得。」因此，說沈周思想與陳白沙學說相近，雖可說得通，但不免太過疏鬆與勉強。況且，王先生所言，是就沈與陳的贈詩交往做佐證。【註二〇】至於，〈夜坐記〉與陳學說思想的內在本質的關聯性，並沒有做一合理的分析與說明。因此之故，筆者認爲此說並不具有說服性，也就不足以成立了。

【註一五】：郭繼生：〈紙上雲煙——明清的繪畫〉，《美感與造形》，台北：聯經出版事業公司，民國七十一年，頁五五七—五六七。

【註一六】：Wen, Fong. (1984) *Image of the Mind: Chinese Landscape Painting*. Princeton: The Art Museum of Princeton University Press. pp.147-148.

【註一七】：王正華：前引書，頁一〇—一一。

【註一八】：陳獻章：〈復趙提學僉憲〉，《陳憲章集》，北京：中華書局，一九八七年第一版，頁一四五。

【註一九】：陳憲章：〈與賀克恭黃門〉，前引書，頁二三三。

【註二〇】：藉玉臺山象徵陳氏道德學問之崇高：「玉臺萬仞先生住，出語直教天上驚。還有遺音滿天下，兒童個個解稱名。」沈周：〈畫玉臺山圖答白沙先生陳公甫〉，《石田詩選》，《文淵閣四庫全書》，第二二四九冊，台北：商務印書館，民國七十二年，頁六九四。

至於，日本學者中村茂夫在其《沈周——人與藝術》研究報告中指出，在沈周的詩集中，有許多夜坐、獨坐之語，可以想像沈周夜坐工夫學自於禪，而這種藉靜坐達到修己應物的境界，正是禪無我之境的體現。他並引吳寬次韻沈周《僧齋夜坐》詩以為佐證：

躡雲何處宿，古寺郭東偏。露下鶴初警，月低人未眠。安心元有法，不語即為禪。寂寂空堂夜，焚香繡佛前。【註二一】

從吳寬所和的詩文中——「古寺郭東偏」（當指東禪寺），似乎可證實東禪寺內沈周的夜坐工夫，明顯的與禪家的坐禪相互輝

沈周贈陳白沙畫一事，記載於《新會縣志》，見林星章：前引書，頁三三。

陳白沙在一四九三年對沈周贈畫的回贈詩：「到眼丹青忽自驚，玉臺形我我何形。石田雖有千金脫，老子都疑一世名。」陳獻章：《沈石田作玉臺圖，題詩其上見畫，次韻以復》，前引書，頁六二〇。

按「石田」語出《左傳·哀公十一年》：「得志於齊，猶獲石田也，無所用之。」此乃指石多無法耕種的田。比喻無用。也指貧瘠的土地。另見《杜甫·寄贊上人詩》：「亭午頗石暖，石田又足收。」倘依杜甫所言，石田也並非完全無用，晉末董景曾說：「余在萬山中，草木可以庇風雨，石田可以具饘粥。」若單從「石田」本意觀之，多以為是一種單純的自謙之辭；祝允明卻在「石田記」中別有一解：「此非謙也！」他認為，越是志氣寬宏的人，對自己評估越嚴，往往把自己評置在一個最低的位置。然後，不斷地自我砥礪、鍛鍊：「……先生（石田）者，巢許其居服，而禹稷其賢腸，既自退曰：『吾不敢望於世，為是名己。』乃去以道自治，削蕭秀，挾沮洳，揭其堅白以對日月，爽然風塵之表。」見《祝氏詩文集》頁一七二三。但要真正瞭解沈周的心志，可從他的詩文中一闡究竟：「……非孝忠節義，無觸於膚，無寄於聲，油油乎茁元化之嘉種，粒烝民於終古，其不類杜少陵與？」引自王家誠：《明四家傳》——無用之用（十三），《故宮文物月刊》（總編號第三十三期），台北：國立故宮博物院，民國七十四年十二月，頁一四三。

後來當陳死時，沈周聞訊寫下兩首七律，標明其與陳生前始終未曾謀面，唯藉兩首詩酬神交的遺憾：「生知祇藉兩詩酬，死惜曾無半面由。坦坦德從周道往，冥冥心與葛天遊。講論語托門人錄，封禪書違使者求。萬里白沙何處是，獨臨殘月水西樓。」、「堯夫情性林宗行，薄世之師天吝之。此老不亡名自在，斯文欲鑄我何為。天長嶺海無從涕，地老臺山有道碑。擬把瓣香身莫達，緋前空寄助勞辭。」沈周：《石田詩選》，頁六七六。

【註二一】：吳寬：《次韻沈啟南僧齋夜坐》，《匏翁家藏集》（七十七卷），卷一，明正德三年長洲吳氏刊本。（今藏台北故宮博物院）

映。【註二】並且從沈周詩文與記中所述的獨坐實例，確實是沈周進脩自得的一種方法。例如：〈雨夜自遣〉

需霽寥寥坐夜長，呼童轉燭更添香，澄懷有物嫌詩在，聾耳無閒併雨忘。頭上青天終自出，人間白屋暫相當，明朝補漏無還得，手把黃茅作向陽。

但從詩文「澄懷有物嫌詩在，聾耳無閒併雨忘」觀之，「澄懷有物」其實不正是宗炳所提出的山水畫的宗旨在於「澄懷味像」。人的胸懷清靜靈空，自然就能觀道體之流行，所以描繪山水首在心的虛明靈空，方能感悟道體，再配之以靈活純練的技巧，就能達到應目會心，自自然然地將山水再現於畫作之上。若探「澄懷味像」思想的源頭，不就是《莊子·人間世》：「瞻彼闕者，虛室生白」的境界。而其後句詩文的意涵，似乎也並不是禪家而是道家坐忘的境界。又〈五月十五夜見月映樹有作〉：

圓月出樹東，……萬里大明參，了了太極圈，誰向虛空畫，坐深已當頭，其樹勢斯下。……

「了了太極圈，誰向虛空畫」的詩句也不是禪語，而是道家的思想。又如〈立秋夜望〉：「節物其如我，乾坤聊且生。」〈秋暑夜坐〉云：「世好茫茫誰是足，祇除心跡自高閒。」〈秋夜獨坐〉：「萬事縈思獨坐中，爐香深處性靈空。……且來拂簟尋高臥，夢境浮生一笑同。」〈病中夜雨起坐〉：「物性人情靜觀得，得來還欲費吾言。」〈窗下獨坐〉：「漸覺年捱七十傍，聰明視舊已茫茫。有生但恐違溫飽，凡事無能與短長。」〈晚坐〉：「白日若不夜，人生亦太勞。……小酌仍觀物，新醅慳老饕。」〈與客夜坐〉：「兩年方始一相逢，偶集飛鴻雪後蹤。」【註三】以上抒情作品中，作者顯然有著深刻的理

【註二】：中村茂夫：《沈周》——人與藝術，大手前女子大學研究報告，日本：文華堂書店，昭和五十七年四月十日，頁三三二。

【註三】：（一）「需霽寥寥坐夜長，呼童轉燭更添香，澄懷有物嫌詩在，聾耳無閒併雨忘。頭上青天終自出，人間白屋暫相當，明朝補漏無還得，手把黃茅作向陽。」沈周：〈雨夜自遣〉，《石田詩選》，《四庫全書提要》，總冊第四一四冊，台北：世界書局，民國七十七年，頁四。

（二）圓月出樹東，隔看被樹里。群葉相蒙茂，光采還透射。玉盤雖隱映，其魄自整暇。脫樹漸自高，萬里大明參。了了太極圈，誰向虛空畫。坐深已當頭，其樹勢斯下。小人蔽君子，暫爾何足訝。樹月亦偶當，微吟聊譬借。」沈周：〈五月十五夜見月映樹有作〉，《石田詩選》，頁四。

（三）「霜毛隨葉落，搔首忽心驚。節物其如我，乾坤聊且生。誰家無月色，何樹不秋聲。好在清哦地，戛然庭鶴鳴。」沈周：〈立秋夜望〉，《石田詩選》，頁十。

想與現實的衝突，成為他沈重的精神負擔。老莊的哲理與修養功夫，很自然地幫他從自然景物中求得解脫與慰藉，因而，外在的自然景物對沈周而言，已不復是冷漠的存在，而是具有人的性格的知己，這正是蘇東坡〈答黃魯直書〉中所謂的：「意其超逸絕塵，獨立萬物之表，馭風騎氣，以與造物者遊」。其實，沈周諸如此類的詩文不勝枚舉，又如〈靜處〉一詩所欲臻至的：

坐對南山日自長，且將一靜掃浮忙。身安嬾出誰能遣，門設常關亦不妨。秋水止潭心共靜，寒梅隔屋鼻參香。未知乍暖初涼候，可有閒蹤下草堂。〔註二四〕

此詩所欲臻至的不就是陶淵明〈歸去來兮辭〉裡所謂：「園日涉以成趣，門雖設而常關」的山水田園的人生境界嗎？再者沈周在〈樹下獨坐〉：

（四）「星河垂地夜闌珊，坐久幽懷百事關。畏老欲逃如鏡裏，苦塵難脫限人間。一亭多竹還妨月，二水宜家又欠山。世好茫茫誰是足，祇除心跡自高閒。」沈周：〈秋暑夜坐〉，《石田詩選》，頁一〇。

（五）「萬事繁思獨坐中，爐香深處性靈空。藥如效世黃金賤，年莫瞞人白髮公。疏竹畫窗因借月，墮樵驚屋偶乘風。且來拂簟尋高臥，夢境浮生一笑同。」沈周：〈秋夜獨坐〉，《石田詩選》，頁一三。

（六）「藥盃香炷與溫存，養病功夫要閉門。布被擁寒書作枕，紙窗催暑水臨軒。楓生赭色知霜辱，蕉負爭心共雨喧。物性人情靜觀得，得來還欲費吾言。」沈周：〈病中夜雨起坐〉，《石田詩選》，頁六八。

（七）「漸覺年捱七十傍，聰明視舊已茫茫。有生但恐違溫飽，凡事無能與短長。食力田園聊任拙，離群城郭少知忙。新糊窗紙添虛白，尚把殘書趣日光。」沈周：〈窗下獨坐〉，《石田詩選》，頁八二。

（八）「春殘尚絮袍，林屋氣蕭騷。白日若不夜，人生亦太勞。泥花方失勢，雨筍漫爭高。小酌仍觀物，新醅慙老饕。」沈周：〈晚坐〉，《石田詩選》，頁八二。

（九）「兩年方始一相逢，偶集飛鴻雪後蹤。清話更添新繾綣，老身全比舊龍鍾。弱雲弄月微分影，細草關春暗轉容。不復事盃成兀對，薰爐頻換小奚供。」沈周：〈與客夜坐〉，《石田詩選》，頁八八。

【註二四】：「坐對南山日自長，且將一靜掃浮忙。身安嬾出誰能遣，門設常關亦不妨。秋水止潭心共靜，寒梅隔屋鼻參香。未知乍暖初涼候，可有閒蹤下草堂。」沈周：〈靜處〉，《石田詩選》，頁一〇三。

梳嬾只被髮，逍遙惟任真。清朝坐茂樹，好鳥鳴芳春。樂意偶關物，天機難語人。將詩欲描寫，腐爛不能神。【註二五】

更是直接道出「逍遙惟任真」的莊子生命境界。逍是解消；遙是高蹈遠引；若欲達到逍遙的境界，唯有返樸歸真。所以真就是放下，放下就能解消人爲造作的負累，就能達到無的境界，而自我的「真」實就在自然無爲中實現，以臻至高蹈遠引的逍遙遊。故而詩文敘言：「樂意偶關物，天機難語人。將詩欲描寫，腐爛不能神。」這不也正是老子「道可道，非常道。名可名，非常名」的思想。概從詩文中，我們大致可以了解到作者自我思想冶鍊的歷程；他用老莊「有」與「無」的人生哲理和「心齋」與「坐忘」的修養功夫，在不能滿足的人生中得到解脫，解消其人生的困頓，以無盡藏的山水、花鳥，把現實人生的無奈消盡，在物我兩適中保持其樂觀曠達的胸襟。這種追求、放達的心境，在沈周的詩文中，處處反映著老莊的思想。由於老莊的思想，決定了沈周對現實的不滿，故而在其「夜坐圖」繪畫的藝術表現上，則純然是道家隱士「書齋山水」的意境。【註二六】

是以，中村茂夫主張〈夜坐記〉中，沈周當夜達到修己應物之境界，正是坐禪無我之境。在此，筆者認為可能是論者受艾德華慈的影響，或者是其只知佛的「禪定」而不了解老莊「心齋、坐忘」的思想，再者就是艾德華慈與中村茂夫無法將「禪定」與「心齋、坐忘」之間的分際，做一嚴格的界定。試想，若以「禪定」來解釋〈夜坐記〉，則沈周藉〈記〉所闡深之畫境，所呈顯的是一片死寂，就無法將其所欲闡述天籟、地籟、人籟而同於大通，由平面人生奔向立體生命的境界展現出來。

況且在〈記〉中沈周很明確的指出，今夜聲色雖然與往昔沒有什麼不同，但是一與耳目感官接觸，卻能與「我」妙合。

【註二五】：「梳嬾只被髮，逍遙惟任真。清朝坐茂樹，好鳥鳴芳春。樂意偶關物，天機難語人。將詩欲描寫，腐爛不能神。」沈周：〈樹下獨坐〉，《石田詩選》，頁一七二。

【註二六】：「書齋山水」乃指元代山林隱逸、草堂雅集一類的山水畫。此詞見何惠鑒：〈元代文人畫序說〉，《文人化粹編》，第三卷，東京：中央公論社，昭和六十年，頁一一二。

即使是一些零亂不悅耳的聲響，也未嘗不成爲「吾」進脩的資源。因此之故，當夜沈周感悟到，外物雖然可以使人的形體爲其所役使，同樣的也可以觸動、感發人的心靈，使人的心靈使動而成爲脩己應物的資助。是以，當外界聲絕色泯之際，「吾」仍然保持著充虛自然無爲的心境。蓋其所呈顯的是有「我」之境，並非如艾瑞華慈與中村茂夫所言的無「我」之境。

蓋對「夜坐圖」的研究，首先當把〈夜坐記〉的文章結構、筆法與思想內容的出處，做一合理的詮釋，否則就無法理解沈周題記增趣，闢深畫境的目的了。

（一）〈夜坐記〉的文章結構考察

凡對中國文學稍有涉獵的人都知道，歐陽修的〈秋聲賦〉是摹寫秋聲的一篇經典之作。〔註二七〕尤其它圓活精粹的結構，層次異常分明，卻又銜扣得十分自然。全文以夜聞秋聲始，到夜聽蟲聲止，首尾以寫景相映照、呼應，以一個「聽」字立全篇之眼目。透過這個「聽」字，不僅吻合了「秋聲」的「聲」的特徵，並且還獨特地表現了一個聽覺形象。全文一開始包含著幾個連續性的動作：夜讀、聞聲、悚聽、驚嘆、感悟。它告訴讀者，秋聲是不期然而至，其聲在微妙之間。但作者立刻精神悚然。他在秋夜聞聲驚嘆，顯示出他敏銳地捕捉生活現象的才能。再加上作者運用了賦體鋪張揚歷的特性，刻意地筆墨渲染，達到了鋪揚蹈歷的效果，構成一篇完美的藝術作品。

〈夜坐記〉全文一開始，亦如〈秋聲賦〉一般，作者摹寫了秋夜靜聽秋聲的特殊體驗，由於久雨初歇，四周的環境更覺得寂靜。沈周著力於意境的繪寫，優美而又深邃。倘若我們試著去還原作者的「原初審美體驗」，僅就第一層意義解釋作品語言所呈現的，則也包含著幾個同樣地連續性的情境動作：夜讀、聞聲、悚聽、興志、感悟。它也同樣地告訴我們，作者如何敏銳地捕捉生活現象的才能。統一篇藝術境界的「眼目」也是一個「聽」字。這不僅吻合了作者藉夜坐聞「聲」的特徵，因爲，「聲」只能憑借「聽」，而且，也同樣地表現了一個聽覺的形象。接著根據這一聽覺形象加以描述。在「清耿之久

〔註二七〕：「歐陽子方夜讀書，聞有聲自西南來者，悚然而聽之，曰：『異哉！』初淅瀝以蕭瀟，忽奔騰而砰湃；如波濤夜驚，風雨驟至。其觸於物也，鏗鏘錚錚，金鐵皆鳴；又如赴敵之兵，銜枚疾走，不聞號令，但聞四壁蟲聲唧唧，如助余之歎息。」歐陽修：〈秋聲賦〉，謝冰瑩等註譯：《新譯古文觀止》，台北：三民書局，七十九年四版，頁六〇三—六〇六。

「後，他「漸有所聞」。一聞「風聲撼竹木」。又聞「犬聲狺狺」。再聞「小大鼓聲」。他的三聞有著三種不同的感受。並對這些感受，又作了不少聯想。故聞風聲，「起特立不回之志」。聞犬聲，「起閑邪御寇之志」。聞鼓聲，「起幽憂不平之思」。〔註二八〕進而由於聯想使其所興之志意，使作者再深入地內省，探究志由內發抑或由外而發，經由層層翻詰的內省工夫，作者獨特地表現了一個純然莊子「心齋」與「坐忘」的境界。——「嗣當齋心孤坐，於更長明燭之下，因以求事物之理」。〔註二九〕

（二）〈夜坐記〉的修辭語法

承上所述，〈夜坐記〉的文章結構，大致同於〈秋聲賦〉，然其修辭語法則與《莊子·齊物論》有其相契又相接引之處。莊子言：「道隱於小成，言隱於榮華。」沈周則謂：「聰隱於鏗訇，明隱於文華。」「聰」與「明」乃《莊子·大宗師》：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。」上所言。此處的「黜聰明」，依莊子的意思，就是去知，也就是「無聽之以心」（人間世）。致於文意思內容，待下節再做分析。又〈齊物論〉謂：「果且有彼是乎哉？果且無彼是乎哉？……果且有成與虧乎哉？果且無成與虧乎哉？……若是而可謂成乎？雖我亦成也。若是而不可謂成乎？物與我無成也。……今且有言於此，不知其與是類乎？其與是不類乎？類與不類，相與為類，則與彼無以異矣。……今我則已有謂矣，而未知吾所謂之其果有謂乎，其果無謂乎？……是若果是也，則是之異乎不是也亦無辯；然若果然也，則然之異乎不然也亦無辯。……昔者莊周夢為胡蝶，栩栩然胡蝶也，自喻適志與！不知周也。俄然覺，則蘧蘧然周也。不知周之夢為胡蝶與，胡蝶之夢為周與？周與胡蝶，則必有分矣。此之謂物化。」上引之文，與沈周文中不斷地自我設問，層層翻詰自反的文意理路相互對

【註二八】：從「在「清歌之久」……「起幽憂不平之思」。參閱王伯敏之大作，但作者將〈夜坐記〉原文「憂」改作「懣」，令人費解。王伯敏：前引文，頁二六。

【註二九】：「齋心孤坐」指的就是打坐做工夫。與《莊子·人間世》的「心齋」與《大宗師》的「坐忘」是一樣的。參見黃錦鉉註譯：《新譯莊子讀本》，台北：三民書局，八十一年九月十一版，頁八三及頁一一一。

照，不難看出兩者修辭語法的相像之處。尤其莊文末句言「則必有分矣」，沈則謂「是必有以辯矣」，更令人覺得如出一轍。當然或許也有其他人的作品，也有類似的修辭語法，但若舉幾首沈周帶有「南華」飄香的詩文，就不難理解在〈夜坐記〉裡沈周如何以道家的虛靜之思的思想，來鞏固當夜自己那種心理感悟。

在「蒼崖高話圖」中，沈周題詩云：

長松落落不知暑，高坐兩翁無俗情，琴罷清談猶半響，不妨新月印淡明。

另外在沈周較晚年的一幅「燈下小聚圖」題詩云：

約君且臥茅簷下，九仞高雲看鳳凰。

無異是莊子逍遙游的思想。【註三〇】另外在〈人影〉一詩中：

身外觀身拖我成，我初生日汝同生，謂無亦有終無實，假有如無強有名。夜壁漫隨燈慘淡，曉窗偏屬鏡分明，笑來惟有鰥夫稱，老去猶堪作伴行。【註三一】

則以真我與身外影子作抽象的有無、虛實相生的對問。這無異是老子有、無思想與莊子〈齊物論〉罔兩問景的思想與語法。

罔兩問景曰：「曩子行，今子止；曩子坐，今子起；何其無特操與？」景曰：「吾有待而然者邪？吾所待又有待而然者邪？吾待蛇蚺蜩翼邪？惡識所以然！惡識所以不然！」

在〈趙頭陀〉詩中論云：「動偶不知動，靜至不覺靜，譬觀鏡中影，出入何害鏡。」【註三二】此乃指一個人的修養，須至動

【註三〇】：「燈下小聚圖」今藏上海博物館，見王伯敏：前引文，頁二七。「短棘長荆古道荒，時風雲雨世情涼；酒盃對面常肝膽，緩急從人卒在亡。腐鼠與他饑餓得，癡癡招彼點徒忙；約君且臥茅簷下，九仞高雲看鳳凰。」沈周：〈與狄天章夜話〉，《石田詩選》，《四庫全書叢要》，總冊第四一四冊，台北：世界書局，民國七十七年，頁九三。

【註三一】：沈周：〈人影〉，《石田詩選》，頁一六六。另外還有一首〈人影〉與此思想無關，故省略。

【註三二】：「山住忘八年，衆慮攝一定，氣味漸木石，久久同心性。面瘠疑饑成，肌澤匪浣淨，覆髮短及耳，鬚槎黑紛勁。邇來訪人寰，跡若無塵境，半跏就長衝，目瞪神亦凝。過旅詰何修，百語罔有應，中露託莫偃，尚見雪霜更。動偶不知動，靜至不覺靜，譬觀鏡中影，出入何害鏡。施食信酒肉，大啜蔑羨剝，投貨略不顧，千金等破甑。謂仙人莫究，云佛誰敢證，塊然天地間，造化莫命令。」沈周：〈趙頭陀〉，《石田詩選》，頁五三。

靜自然不覺之境，方能無累於自然而然的本心，心能無所限定，生命就可以解除忌諱憂慮，人間頓成空闊無邊，故其續言「塊然天地間，造化莫命令」。（感興）詩中明言要以「靜坐群慮清」，方可臻至「太虛極高明」的境界。【註三三】「太虛」語出《莊子·知北遊》：「是以不過乎崑崙，不游乎太虛。」一是指深玄的道理；再者可與《逍遙遊》所說的無何有之鄉同義。【註三四】實言之，沈周所欲追求的正是「逍遙遊」這種遨遊太虛的理想境界。（聽泉）詩亦如《夜坐記》般是探討聲色當與心合的一首詩作，詩所欲表達的思想更清楚地闡述了。要聽之「心」，勿聽之以「耳」。沈周認為居住在城市裡的人，若以耳聽泉，則泉水遠隔天邊，但若以心聽泉，泉則在心中。人是以心靈為主導，即使不刻意地聽泉，泉聲亦在心中冷然而響。

若人居城市，以耳求聽泉，泉不在城中，山中乃涓涓，終日未忘聽，豈在耳根邊。若以實境求，此泉隔天淵，要知泉在心，心遠地則偏，所謂希聲者，無聽亦冷然。【註三五】

由於有此詩為先導——「無聽之以耳，而聽之以心」的體悟，進而在記中才会有「聲絕色泯，而吾之志沖然特存」的更深刻的感悟——「無聽之以心，而聽之以氣」。沈周所言「吾之志」的「志」，則是《人間世》：「若一志」的「志」。筆者何以說《夜坐記》中所言之「志」是莊子所言之「志」呢？這就要從思想內容上分析，即可一覽無遺。另外在一首《醉雲》詩中，沈周更直言：

雲醉兩相忘，渾渾抱天倪。世上不飲者，不能與物齊。【註三六】

【註三三】：「世路多屈曲，拙夫從直行，勉欲就此軌，未忍枉平生。不如且裹足，靜坐群慮清，莫顧蠻與觸，了不知分爭。莫辯夔與蚺，多少亦自平，持盃洗浮雲，太虛極高明。」沈周：《感興》，《石田詩選》，頁七二。

【註三四】：黃錦鉉：前引書，頁二五七、二六〇。

【註三五】：沈周：《聽泉》，《石田詩選》，頁一〇六。

【註三六】：「長醉無醒日，有以雲冥迷。正賴無心公，爛倒同如泥。雲醉兩相忘，渾渾抱天倪。世上不飲者，不能與物齊。只可自怡悅，勿論劉伶妻。」沈周：《醉雲》，《石田詩選》，頁一〇六。

「天倪」、「物齊」均語出〈齊物論〉，「天倪」乃指，日出即日新，日新則盡其自然之分，能盡自然之分則和。此及文中所云「和之以天倪」。至於「物齊」乃莊子人生觀與宇宙觀即在此篇中闡述無遺。天地與我並生，萬物與我為一，故與物齊就是要喪我，物化，泯滅彼此。既然無己是人非之心，則物自齊。概沈周言要兩相忘才能達到渾然忘我的齊物之境。這不就是莊子思想最好的寫照嗎？又如〈市隱〉：「莫言嘉遯獨終南，即此城中住亦甘。浩蕩門心自靜，滑稽翫世佔仍堪。」不就是陶潛的「心遠地自偏」嗎？再如〈月谿〉：「逍遙見在境，此月隨所取，低頭弄清華。」〈松谷〉：「靜知夜半傳清籟，虛愛春深納白雲。」不都是莊子的逍遙遊與齊物論的思想嗎？【註三七】最後再舉一首與〈聽泉〉前後呼應〈夜坐記〉的詩——〈聽玉〉：

竹謂青琅玕，其體本虛靜。風來假之鳴，因聲乃生聽。琮琤復琳琅，環珮滿三徑。冥心齋中士，聲耳兩相競。緣聲知風端，緣風知竹病。要知竹有音，不待風命令。簫竽發天和，中律雅而正。【註三八】此詩不也是莊子〈人間世〉「心齋」與〈齊物論〉「天倪」思想的融合，因為能盡自然之分則與「天和」。所謂自然就是不知其然而然，也就是〈齊物論〉所謂的「和之以天倪」。然若欲自然，就是要喪我、忘我，把心齋戒起來，達到渾然忘我之境，則即可知竹之音發於天和（天籟），發於天和（籟）之聲，自然是「中律雅而正」。

其實有關道家思想的詩與文，在沈周詩文集中非常的多，以上只是略舉幾首有名的詩文，來證明筆者的觀點。

（三）〈夜坐記〉的思想內容

承前所述，〈夜坐記〉的文章語法與修辭，以及文章結構，大致可以看出其淵源及出處。本節則專就〈記〉中思想內容，作一整全的分析與探討。

【註三七】：沈周：〈市隱〉、〈月谿〉、〈松谷〉等，《石田詩選》，頁一〇六、一〇七。

【註三八】：沈周：〈聽玉〉，《石田詩選》，頁一〇五。

依道家的觀點，人生的困苦，來自心知的執迷與情感的纏結，故修養工夫在心上做。所以沈周當他按照儒家的道德理想在現實生活中遭遇困難的時候，他可以將這些困頓經由道家的修養工夫轉化成進修之資。對道家莊子而言，人生修養一在心齋，二在坐忘。

「心齋」是心的齋戒。《莊子·人間世》：

回曰：「敢問心齋？」

仲尼曰：「若一志，無聽之以耳，而聽之以心；無聽之以心，而聽之以氣。耳止於聽，心止於符，氣也者，虛而待物者也。唯道集虛，虛者心齋也。」

蓋所謂工夫修養，就在心如何對待物，在物欲與物象的牽連糾葛中，心如何保全它本身的自由與無限的可能性？人物有感官物欲，自然物有物象，物象牽引物欲，人的生命就在物象流轉與物欲爭逐中流落迷失。而外界物象進來第一關要通過感官。所以，人與外物接觸，不能用耳去聽，要用心去聽，因為聽覺的局限性就是聲音到了耳際就停止了，耳朵本身並沒有反省選擇的能力。所以沈周在〈聽玉〉詩中云：「聲耳兩相競」，在〈聽泉〉詩中云：「——以耳求聽泉，泉不在城中，——終日未忘聽，豈在耳根邊。——所謂希聲者，無聽亦冷然。」是以，在〈記〉中三聞而有三種不同之感受。

然而若用心去聽，心卻又容易造成主觀的迷執。因為，心感應事物的局限性就是一旦與事物相接觸，是以已知之知去知未知之知，造成「與接為構，日以心門」（《齊物論》）的排他性。此即，外物為心知所執取，構成心象，並據為是非的標準，即會造成沈周所說的「形為物役而心趣隨之。聰隱於鏗訇，明隱於文華。」是以，心知的負累所糾結出的情識會困住自己，惟一不為外物所左右者，只有不用心去聽，而用氣聽，只有氣能夠無物不容，無所不納，因為它只是虛空而已，所以氣就是虛而待物。正是這種虛空才可以稱為「心齋」，這也就是沈周所謂的「心體之妙，以為脩己應物之地」的宅地（心宅）。故心齋是由耳而心，由心而氣的修養工夫，是由外而內，由有心而無心的超拔解消的心理歷程。【註三九】其過程是經由生理—

【註三九】：王邦雄等著：《中國哲學家與哲學專題》（上冊），國立空中大學，民國八十一年九月三版，頁二五八—二六〇。

——耳目感官，進而到心理——心意情感，再臻至審美與哲學——神志的人生感悟境界。這種神志對宇宙規律性以合目地性的領悟感受，所呈現的是與大自然水乳交融的「天人合一」的精神境界。換言之，作者著重於人自身的存在本體，從人當下存在的境域去把握審美與藝術創作。質言之，作者「齋心孤坐」所體悟的「心體之妙」，認為對自然本體——天籟的把握必須先通過對人的把握來實現，人作為一個自由主體，故能離形去知，超越物質的外部世界，把一切形之於感覺的世界完全拋棄；其次，作者他超越了自身，其中包括肉體與精神，有形的和無形的自我。最後臻至「物我兩忘」的「逍遙遊」境界。這也就是作者與外在的世界合而為一，達到一種莫名其妙的境域，沈周謂之「罄然與我妙合」的「心體之妙」。亦即沈周所謂「聲絕色泯，而吾之志沖然特存」的沖虛自然無為的心境。所以，人作為一個超越自然物的特殊存在，必與其他存在物有著本質的區別，故言「所謂志者果內乎外乎？」——是必有以辨矣！」然而沈周在此所欲辨的「內」與「外」，實則就是莊子《人間世》所謂的「內直」與「外曲」。《莊子·人間世》云：

（顏回說）然則我內直而外曲，成而上比。內直者，與天為徒。……外曲者，與人之為徒也。

莊子的意思，「內」就是「天」，「外」就是「人」，然人單單「內」還不夠，所以莊子進一步提出「心齋」，也就是「虛」。所謂「虛」就是「氣」。因為只有這種虛、氣才是真正「內」在的東西，才能無所不容。所以沈周所欲辨明當「聲絕色泯，而吾之志沖然特存」者，正是這「內」在的虛空（氣）。是以，沈周當夜深地感悟到，人的特殊存在方式不僅改變了人自身，而且使人所身處的宇宙自然也發生了前所未有的深刻變化，質言之，人的存在豐富了宇宙自然，使自然的本質因為人的積極參與而獲得它原來沒有的哲學與美學上的意義。而哲學與美學就在於從人的這種深刻而廣闊的存在背景中，去把握主體存在的自身超拔與回歸，奔向人生的終極理想之境。由是，文末沈周續言「嗣當齋心孤坐，於更長明燭之下，因以求事物之理。心體之妙，以為脩己應物之地。將必有所得也」。其目地就是要以美學與哲學的反省解決人生的根本問題，也就是提倡一種審美的人生態度，從欣賞到感悟進而上超拔觀照人間世。

在「心齋」的「虛而待物之外」，莊子又開出「坐忘」——「同於大通」的工夫境界，使人在追求自我生命的真實之外，而與天道自然大化同體流行。因為如此，才能與物齊「一」。然何謂「坐忘」？

顏回曰：「墮肢體，黜聰明，離形去知，同於大通，此謂坐忘。」（大宗師）

墮肢體就是離形，也就是無聽之以耳；黜聰明，就是去知，也就是無聽之以心，而聽之以氣的虛而待物，如此就可以躍登坐忘的境界。換言之，離形去知就是把自我本身完全忘掉，達到一種物我兩忘的境界，一片虛靜，完全清明的「坐忘」境界。如此一來，就沒有「知」的存在。《莊子·人間世》云：

聞以有翼飛者矣，未聞以無翼飛者也；聞以有知知者矣，未聞以無知知者也。瞻彼闕者，虛室生白，吉祥止止。夫且不止，是之謂坐馳。

有「知」之「知」，是聽之以心的「心知」，無「知」之「知」，是無掉有心之「知」的「知」之後，聽之以氣的「心齋」，因為氣才是空虛而能容納一切萬物，道存在於虛空的境界中。所以「虛」就是「心齋」，心齋戒以後才能虛以應物。虛室生白就是虛而待物，因為虛空才能容物，才能生白，才能在無中生有，所以「虛室生白」是由「無」來朗現「無不為」的「有」，也就是《老子·四十章》所謂的：「天下萬物生於有，有生於無。」吉祥止止就是聚集在心神虛寂靜止的境界，因為道存於虛空的境界中，如果心神不虛寂靜止，就無法體悟道體，更無法同於大通。是知，人間美好止於無翼飛無知知的止，止水能止衆物來止，虛室無心能引衆人來止，這就是道家的虛靜觀照，無為而無不為的實現原理，虛室生白與虛而待物的意義等同，待物就是生白，虛而待物的待，不是主客對待，而是以心之虛來呈顯觀照萬物，衆物來止，衆人來止，也就是實現萬物，實現衆人，故謂吉祥。

蓋當夜沈周聞聲——「有若今之聲色不異於彼，而一觸耳目，犁然與我妙合。」沈周所言，聲色雖與往昔沒有什麼不同，但卻與我妙合。因而，外界聲色非但不足以影響我的志意，反而因今夜「齋心孤坐」離形去知的修養工夫而臻至的境界，成為我脩己應物同於大通的助力。因為，在這裡已沒有「我」和「彼」之分，「彼」就是「我」，「我」就是「彼」，物我兩泯，都是「一」。此即上面所述的「虛室生白」、「虛而待物」，以心之虛來照現物，來實現萬物。這不就是莊子《齊物論》的思想，泯除一切的差別相，使萬物復歸於「一」，使主觀與客觀融合為「一」。

然心如何才能虛以應物呢？沈周在《記》中言：「余性喜夜坐，每攤書燈下，——未常得外靜而內定。於今夕者，凡諸

聲色，概以定靜得之。」是知，「定靜」乃當夜有所得之方法。再者沈周在一四九六年（七十喜言）五首第四更明確地道出「時修靜觀心齋裏，應物虛明自覺靈」，〔註四〇〕可說是對（夜坐記）由靜坐中達到「心齋與坐忘」境界的補充說明。《莊子·庚桑楚》云：

此四六者不盪胸中則正，正則靜，靜則明，明則虛，虛則無爲而無不爲也。〔註四一〕

是知，沈周（夜坐記）所闡述的完全是道家莊子「心齋、坐忘」的修養境界，經由修養的工夫臻至萬物齊「一」的逍遙之境。沈周藉道家「無」的修養工夫淨化了自我生命，也使自我獲得了靜觀的智慧。但若光是淨化自我的生命，獲得了靜觀的智慧，這樣的境界，畢竟是冰涼冷寂，缺乏生命的光與熱，反使一切的善與價值顯得蒼涼與虛無。因此，道家相對於「無」，提出「有」，「有」指的是對人類文化成就的肯定。具體的說，是對仁義道德真善美等價值系統的肯定與保全；抽象的說，則是這些價值系統內在精神的發揚——對萬物的尊重與關懷，對萬物的愛。人文活動所成就的價值系統及它所蘊含對萬物的尊重與關懷，是萬物各適其性、各遂其生的憑藉與保障。沒有肯定人文價值的「有」，單祇偏重淨化生命的「無」，將只是虛空，只是人生道上的自了漢，與社會人群何干？但沒有生命淨化的「無」，則人文價值的「有」就永遠有扭曲誤解、變調走樣而終致失落的危險。此即筆者視沈周（夜坐記）爲道家莊子齊物論思想，而不是禪之關鍵所在。

人能虛以應物同於大通，以至逍遙無待之遊，首先就要無己無功無名，無己就是離形，無功無名就是去知；天籟齊物之論，「女聞人籟而未聞地籟」就是無聽之以耳；「女聞地籟而未聞天籟」就是無聽之以心；天籟無聲，就得聽之以氣，氣是虛的，無形的心才能聽到無聲的天籟。天籟是大塊噫氣，無所不在，真君是天籟，離形去知而真君凸顯，所以同於大通。〔註四二〕

【註四〇】：沈周：（七十喜言五首），第四，《石田詩選》，頁八五。

【註四一】：莊子所謂「四六」乃指：「徹志之勃，解心之謬，去德之累，達道之塞，貴富顯嚴名利六者，勃志也。容動色理氣意六者，謬心也。惡欲喜怒哀樂六者，累德也。去就取與知能六者，塞道也。」黃錦銘：前引書，頁二七二。

【註四二】：王邦雄：前引書，頁二六一。

是以，心齋的「虛而待物」，與坐忘的「同於大通」，則以進至「天地與我並生，萬物與我為一」的境界《莊子·齊物論》。【註四三】自然聲色一觸耳目感官，即能與我合而為一（內外一體，主客合一），甚而既使是一些雜聲亂文，也未嘗不成為我脩己應物的資助。因此之故，物（聲色）非但不足以役使人的心志，反而能使人的心靈使動，觸動、感發人的心志，而與天地萬物合一。就此而言，前述「而物足以役人也矣」，在物之後有脫字之說，則全屬臆測。

三、「夜坐圖」的道家山水心靈

承前所述，〈夜坐記〉的道家思想無異闡深了「夜坐圖」的畫境，且把傳統中國繪畫不易表現的「氣韻生動」，透過圖文具體地展現出來，使得觀賞者能夠感染畫境所欲表現「勿聽之以耳，聽之以心；勿聽之以心，聽之以氣。」冥聽宇宙長風（天籟）吹向大地的張力。本節則對此道家山水心靈所展現的繪畫風格的歷史承傳及其類型，做一深入的分析。

（一）「夜坐圖」中傳統道家山水繪畫風格探究

對「夜坐圖」的探討分兩方面，一是究其畫作的類型；二是探其畫作風格的歷史承傳。對此兩方面的研究與剖析，王正華的《沈周夜坐記研究》頗具見解，故以下對此探究，大多引用他的觀點闡述之。但要說明的是，王先生始終將沈周「夜坐圖」的風格及類型，緣自道教求仙、求道以及文人歸隱山林的隱逸思想，卻又說〈夜坐記〉的思想是受宋明理學家陳白沙的直接影射。如此一來，沈周「圖」與〈記〉則成為兩個毫不相干的作品，「圖」畫的是道家隱逸的境界，〈記〉則寫的是儒家修養的工夫。儒道之間真正的殊途關鍵，就在「無」的強調，所以老子云：「天下萬物生於有，有生於無。」因而，沒有生命淨化的「無」，則人文價值的「有」就永遠有扭曲誤解、變調走樣而終致失落的危險。再者，沈周當夜創作「畫」與〈記〉也有其邏輯的一致性，且據王先生的研究，及其所舉證之作品中，畫境與詩文的內容都有其同一性。唯獨落在沈周的「

【註四三】：黃錦銘：前引書，頁六三。

夜坐圖」討論時，卻不察其缺乏思想的同一性，頗令人費解。

從「夜坐圖」的題材內容觀之，畫作的主題是描繪隱士在其所隱居之地的活動，畫面上出現一個孤坐冥思的隱士及屋宅，此種類型的畫作可歸為「隱居地山水」。^{【註四四】}類似「隱居地山水」的畫作，在沈周之前就已有長遠的歷史。例如：盧鴻「草堂十志圖」是其一，此圖共分十景，其題材內容大致如下：一、各景前配一短序及騷體詩；二、表現十足庭園景緻；三、中坐一著寬一博帶的高士；四、草堂在水、石、松柳等樹叢的重重包圍下，顯得極為隱密的特質；五、十景無論是天然景觀或人工草堂，均距觀者甚近，焦點集中於主景上，致使若干景緻全幅塞滿，不留空隙；六、人物所佔比例大，故其活動狀況十分清處。^{【註四五】}從畫作上的詩文及內容觀之，「草堂十志圖」帶有道教求仙的意味十分濃厚。這可能是受當時的時代思潮所致，反映了唐代當時的社會價值觀與人生信仰。^{【註四六】}

再者，王維的「輞川圖」也是一幅屬於「隱居地山水」的畫作，現存作品中以明萬曆四十四年（一六一六）郭世元所刻的北宋郭忠恕摹本，最接近唐畫的空間結構。^{【註四七】}

「輞川圖」的構圖形式是一長卷，各景均冠上地名，不書詩文，故全幅連貫，呈現出「全境山水」畫面，而非庭園或屋宇單景的畫作，並採俯瞰角度，與觀者的距離隨之拉遠。就此二畫的創作動機，從其詩畫中求仙道的意識觀之，頗為接近。^{【註四八】}但據入谷仙介的研究，則認為「輞川圖」連貫二十景的創作動機，是邀請觀者神馳心往，如置身於畫作旅行一般；

【註四四】：「隱居地山水」是傳統隱逸圖中的一支，其它還包括「求隱文士圖像」(image of the journeying scholars in quest of reclusion)、「竹林七賢」、「蘭亭雅集」等支流。此說見Shou-Chien Shin的分類與討論・Eremitism in Landscape Painting by Ch'ien Hsuan (Ca.1235-Before 1307) (Ph. D. Dissertation Princeton University, 1984) . PP.92-154.

【註四五】：王正華：前引書，頁四〇。

【註四六】：唐朝是以道教為國教。

【註四七】：「輞川圖」的研究，參考古原宏伸著：〈王維畫とその傳稱作品〉，《文人畫粹編》，第一卷，東京：中央公論社，昭和六十年十月二十日發行，頁一二五—一四一。

【註四八】：王正華：前引書，頁四二。

給那些沒有到過這些名勝遊覽的人，介紹了很多值得觀賞和遊歷的地方。使觀者隨著畫作的動線巡遊一回後，得到心靈的淨化，故其帶有教化舒解胸臆的功用。【註四九】倘此而言，沈周「蘇州山水全圖」的構圖形式與畫作功能，就與「輞川圖」雷同。也同樣是一幅長卷，各景冠上地名，全幅連貫，虎丘山部分採俯瞰的手法，描繪了虎丘山的全景。從各景所標示出的地名來看，可說將蘇州附近山水，都收入了畫面。雖說是非常簡略的描寫，但還是捕捉住了蘇州一帶的山水特色。足見「蘇州山水全圖」並不是為某一特定的人物所繪，而是為了讓任何人都能享受到田園山水之美而畫的。從描繪具體的行程這一點來看，它與「輞川圖」的功能相同。唯一不同處，是「蘇」圖題有跋文，「輞」圖不書詩文。雖「輞」圖帶有求道的意識，但從「蘇」圖所表現閒適悠游的人物觀之，與道家求道的山水心靈無異。【註五〇】

「隱居地山水」的傳統源起可溯自上述二圖，它們為這類山水規劃出大致的主題，並在實際的圖作制作上，提供了不同的作法。例如：李公麟以長卷描繪十三景，各景連綿，上書其名的「龍眠山莊圖」。畫作中的文士活動也表明了歸隱山林後，人地相得的樂趣；又如江參的「林巒積翠圖」；遼墓出土的「深山棋會圖」；北宋衛賢「高士圖」；宋仁宗駙馬李瑋的「竹林燕居圖」；夏圭「梧竹溪堂圖」；何荃「草堂客話圖」等，從唐代至南宋「隱居地山水」的發展，就其圖作的類型觀之，屋舍附近的文士活動，諸如獨坐、清談、觀景、讀書等，是這些作品共通的主題，山林環繞使屋舍深具隱密性，並多以樹石映帶，則是相同的特質。這些畫作傳統代代相承，成為畫家養成時必定接觸的類型，提供創作時涵泳轉化的基型。

根據王正華的研究，在上述的基型之下，唐、宋的「隱居地山水」仍有多樣變化。形式上多、單景並存；主題上又可細分出「求仙山水」、「歷史人物類隱居地山水」等。至於到了元代「隱居地山水」的模式運用上，雖也各具特色，但與前代相比，則專寫隱士於其陋室中的閒適情趣，少見其他主題或意義的加入。再者，元代作品多有詩文跋語，出自畫家、友人或畫作受贈者之手，題跋中往往指明畫中隱居屋宅的主人。元代「隱居地山水」既以隱士屋宅及活動為唯一主題，又可從題跋

【註四九】：入谷仙介：《王維研究》，東京：創文社，昭和五十六年，頁五八〇—六二八。

【註五〇】：台北故宮博物院今年（民國八十三年）三到六月展出期間，筆者親自前往觀賞研究。

中確知隱士的身分或棲隱居所的名稱；是以，「隱居地山水」一詞或可縮小範圍，以「書齋山水」稱之，更可精確地指出元代這類山水的特質。【註五一】這類畫作，青綠山水的有錢選「山居圖」、倪瓚「水竹居圖」等。【註五二】水墨山水有朱德潤「良常草堂圖」、王蒙「夏山隱居圖」等最具代表。【註五三】

由於元代畫壇大家們參與庭園式「書齋山水」的創作，使得這種類型的畫作廣為知名畫家熟悉，甚至在明代中期時，成為吳派畫作中十分重要的一種類型。然元代「書齋山水」的特點，一、多以明確地點命名，且大多是出自隱士居室名稱或所在地，如徐賁「蜀山圖」、莊麟「翠雨軒圖」、張渥「竹西草堂圖」、倪瓚「水竹居圖」、朱德潤「秀野軒圖」等；二、是文長超過一般題跋，內容自成一格，且多是散文體題記，與畫作同名，或以一書齋為名。【註五四】但根據著錄記載，北宋米芾的「淨名齋圖」配有自題的〈淨名齋記〉，【註五五】或是其來有自，而非元人所獨創。

在元人「書齋山水」作品中，張渥的「竹西草堂圖」、朱德潤的「秀野軒圖」是最具代表性的作品。「秀野軒圖」比較側重於對外部環境的描寫，雖然較為工緻地繪出了秀野軒，但仍以大量篇幅描繪軒外的風光，以「體現」【註五六】「秀野」之意。並由朱德潤自題〈秀野軒記〉，文長約三百五十字，說明畫作「秀野」的意義及當地風光，烘托出居於奇秀自然環境

【註五一】：參見王正華：〈「隱居地山水」的傳統〉一節，前引書，頁三九—五七。

【註五二】：錢選：「山居圖」，《中國歷代繪畫：故宮博物院藏畫集》，第四冊，北京：人民美術出版社，一九八三年，頁二一七。倪瓚：「水竹居圖」，《中國古代畫書精品錄》，第一冊，北京：文物出版社，一九八四年，圖版九。

【註五三】：朱德潤：「良常草堂圖」，現藏上海私人收藏家徐紫珊處，見林肇琴：《朱德潤研究》，台灣大學歷史學研究所中國藝術組碩士論文，民國六十三年，圖版二六。王蒙：「夏山隱居圖」，藏於美國華府弗瑞爾美術館（Freer Gallery of Art），見《文人畫粹編》，第三卷，圖版三七。

【註五四】：參閱王正華：前引書，頁五〇—五三。

【註五五】：張丑：〈申集米芾〉，《清河書畫舫》，頁四二。經查證書中並未錄下〈淨名齋記〉全文。

【註五六】：所謂「體現」，是指即景即情、情景交融、物我同一的有我藝術之境。也就是王國維在《人間詞話》中所述：「有有我之境，有無我之境。……有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，故不知何者為我，何者為物。」台北：宏業書局，民國六十四年，頁二。

中隱士高潔的人品。「竹西草堂圖」是張渥爲楊謙所作，後有楊維禎所題之〈竹西草堂記〉。【註五七】文中先釋「竹西」二字其旨，後言草堂主人得自然之氣，將有益於體認天地至道，全篇與〈秀野軒記〉文旨頗爲相近。【註五八】

從上述的陳述中，大致可了解元人借隱逸表明心志的意欲頗爲明顯，進而將自然之物人格化，以達「拖物喻性」的目的。以物喻意的作法，使得中國文人畫家所畫的一草一木常常就隱含著與道德有關的象徵意義。此即所謂的「符號」意義。【註五九】這在研究中國傳統繪畫上是不可忽視的問題。

元代「書齋山水」畫作中，運用象徵手法表意最成功者，當推倪瓚。在其「六君子圖」與「岸南雙樹圖」中，成功地暗喻了自己及友人的氣節與濃厚的友誼。【註六〇】甚而，其將亭子也賦予更深層的意含，使之象徵隱居的屋舍，更進而傳達抽象的隱逸意念。【註六一】

【註五七】：張渥：「竹西草堂圖」，《遼寧省博物館藏畫集》，上冊，北京：文物出版社，一九六二年，頁八七。書中將題詩者楊瑀（山居道人）誤爲「竹西草堂」的主人。據徐邦達考證，楊謙的別號才是竹西居士，與楊瑀爲二人，故〈竹西草堂〉應是張渥爲楊謙所作。見《中國繪畫史圖錄》，上海：新華書店，一九八四年，頁四三三。據《遼寧省博物館藏畫集》介紹，此文名〈竹西草堂志〉，寫於拖尾，並未刊行。經翻查著錄書，《石渠寶笈續編》記載此文名〈竹西志〉，台北：國立故宮博物院，民國六十年，頁九九一—九九二。再據楊維禎文集《東維子文集》，文章名曰〈竹西亭志〉，內容與〈竹西志〉相同，受贈者都是「竹西楊公子」，應即是楊謙無疑。《文淵閣四庫全書》，第一二二冊，頁六〇五。以上經親自翻閱資料無誤，引自正華：前引書，【註五八】，頁六七。

【註五八】：何惠鑑：前引文，頁一一二。

【註五九】：任何藝術形象的構成，都有一個把物質傳達手段客觀化、對象化的過承。物質的、感性的因素與精神的、意義的因素的結合，必然帶有符號的成份。每個藝術表述，都構成特定意義的符號體系。洪顯勝譯，羅蘭巴特著：《符號學要義》，台北：南方叢書出版社，民國七十八年十一月再版，頁三三—三四。

【註六〇】：據畫上黃公望題跋「居然相對六君子，正直特立無偏頗」，足見前景六樹有此象徵意義，且其畫名亦自此詩出。此畫現藏上海博物館，圖作見Oswald Siren, ibid. p. 94. 「岸南雙樹圖」的意含參閱 Wen Fong, Images of the Mind, pp. 118-120, p. 10.

【註六一】：王正華：前引書，頁五五。

但元代「書齋山水」類型對後世影響最大的，據高木森的研究指出，當推王蒙所建立的典範與類型。主要是因為它能與傳統隱逸的思想相合，自深林幽谷基型中幻化出幅幅相異的隱居天地。【註六二】例如：一九九三年六月二十九日至八月二十二日，在東京國立博物館所舉辦的上海博物館展所展出的「青卞隱居圖」，即是一幅描繪隱士隱居為題的畫作，全畫一眼望去，恍若進入遠隔人世的深山幽谷之中，草屋偏促一隅，全幅只見重重山脈充塞，所餘空間極少，棲息與此的隱士，清晰可見，可說是具備「書齋山水」條件最完整摹寫實景的一件作品。【註六三】王蒙另外還有一件可與「青卞隱居圖」做比較的完整作品「春山讀書圖」，此圖除摹寫隱士的隱居生活之外，更見清晰的屋舍與人物主題，並且在軸上有王蒙自題詩文一首。詩云：

……白雲茅屋人家曉，流水桃華古洞春。數卷南華（渾）忘欲，萬株松下一閒身。……【註六四】

詩文內容與畫作隱逸思想，反映出追求道家莊子閒適自得的境界。

從上面所陳述的「隱居地山水」到「書齋山水」的畫作中，大致可以歸納出一個結論，中國傳統文人所向往的隱居地貌，都指向適於隱身埋名的山水田園。在此可以解消俗名塵事之累，純任自然，揮灑性情。更可靜觀天地萬物之情，體悟宇宙蒼穹之美。蓋對隱士棲隱處的描繪，均是原始氣息較濃的深山遠水，與清幽虛靈的谿谷，反映出返樸歸真，遐棲高蹈，追求幽靜自然的道家生命境界。

據此以觀沈周「夜坐圖」，更見此畫作類型與風格的繼承與創新。以下筆鋒一轉，對「夜坐圖」繪畫藝術的形式與內容，做一全新的詮釋。

【註六二】：高木森指出：「明初蘇州一帶文人畫的創作態度大多直接繼承王蒙所建立的典範。」《中國繪畫思想史》，台北：東大圖書公司，民國八十一年六月，頁三四三。王蒙是所有元代畫家中，創作「書齋山水」類型畫作最多的一位。王正華：前引書，頁五五—五七。

【註六三】：上海博物館展在東京國立博物館的開幕式，筆者被邀擔任工作人員，對此畫筆者觀之甚詳。王蒙：「青卞隱居圖」，現藏上海博物館，圖作見《上海博物館展》，東京國立博物館編，中日新聞社發行，一九九三年，圖版五四，頁一〇〇—一〇一。

【註六四】：王蒙：「春山讀書圖」。

(二)「夜坐圖」繪畫藝術表現的形式與內容

誠如筆者在研究方法一節中指出，一件作品的本身，不單單只是分析作品的美感成分，與作品的意義。因為，在並非所有的作品都含有美感成分與意義的前提下，詮釋就成了討論作品不可或缺的一項工作。以往大都只是對作品的主題或作者創作動機的闡釋，其實還有更深層的一意義。然而，我們若欲對畫作做更深層的探究，則必須透過作品所表現的形式，來探討其深層的內含。誠如美國加州聖荷西州立大學藝術史高木森教授所說：「繪畫乃是形式的表現，畫家的意識形態要靠某種形式結構表達出來，而形式結構必需有某種秩序才能達到畫家預期的目的。那麼形式結構的秩序性，在理論上是可以分開的。這種形式結構包括構圖、筆墨以及這些元素與主題之間的關係。」【註六五】

中國文化的傳統中，自古以來就存在著一股將人與自然緊緊關聯在一起的力量，這股力量先是通過道家的「心齋」與「坐忘」的修養工夫，而達於「心物兩泯，而唯見氣韻與豐神。」【註六六】如此方可臻至「齊物」之境，使人與自然的關係昇華到個人的內心，而遊心於物之中。換言之，在中國文化的精深之處，人與自然的關係已不是物理的被動需要，或是一般所謂自然律維持生存的強制性的依存關係，而是一種我與物俱往的心靈觀照、氣息相通的所謂天（物）人（我）合一的關係。中國文人畫家在它們的書畫創作活動中，所表現的正是對於這種關係的感悟。因此，作為藝術創造活動的書法與繪畫，文人畫家們首先必須揚棄兩種意欲，一是擺脫物理的被動需要，將自然律維持生存的強制性需要的創造性衝動終止；另一個是內在的自主性創造性衝動，即自我實現的意欲也給予終止。後者雖是超越了自然的因果關係，以及社會的功利效應的自由需要，但因為是自我規定、自我設計自己形象，因而仍是帶有自我主觀的意欲，如此，仍將陷溺在有我之境的自我構設中。

沈周「夜坐圖」的藝術表現形式，正是擺脫了上述的兩種意欲，再現了當夜虛靈明覺之心與物直接相遇，所感悟真君凸顯同於大通的真實之境。蓋其所呈現的是「無」掉小我之後的「有」，此「有」即感悟道體的大我之境。因而，畫境中所透

【註六五】：高木森：《中國繪畫思想史》，台北：東大圖書公司，民國八十一年六月，頁二六七。

【註六六】：唐君毅：《中國文化之精神與價值》，台北：正中書局，修訂本，民國六十八年，頁三〇二。

顯出的是無限的宇宙生命與大化同流的真實之境。然而，他是如何地做到了呢？

1. 「夜坐圖」的構圖形式

「夜坐圖」在構圖形式上是立軸山水，根據《故宮書畫圖錄》所載：「本幅紙本，縱八四·八公分，橫二十一·八公分。」在長與寬比大約是四比一的畫面上。又書之以將近七分之一的〈夜坐記〉。全篇文字的安排，從其左右留邊相等，每行尾字等齊的情形觀之，以及文圖比例與配置，很明顯的是經過仔細「經營位置」過的。如此一來，就不會「因書寫疾速，而遺落了「不」字。」的可能。此為筆者不主張有脫字的第二個理由。〔註六七〕致於納入「夜坐圖」畫面上的形象，更是經過沈周巧妙地裁奪、取捨方才上畫的。否則畫面將雜亂無章，而不會呈現爽然疏朗的虛明氣韻。

在這件畫作的前景裏，坡石由左至右斜下，巨細參差，坡上置樹二株，樹態由右向左斜倚，石樹之間呈現平衡的視覺意象。前樹老幹葉稀，清秋氣息已躍然紙上。中景置屋舍四間，主屋之後設一草亭，房舍前後竹樹環護，有樹五株，左右兩棵主樹挺拔修直，極有精神，屋右一株，寒柯枯幹，呼應前景秋意的氣息。屋後脩竹搖曳，竹樹掩映間，屋舍儼然，有一「齋心孤坐」隱士，冥聽「天籟」之聲。耳旁桌上「一卷、一燭」。窗簾低垂，與燭呼應，以示夜境，而全幅明淨清麗，一如白晝。屋左坡石由左至右斜下，與前景樹石連成一條四十五度的直線。再現了「風聲撼竹木，號號鳴」的聲態。澗水曲折而流，水聲潺潺，澗上有一石板小橋可通，使前景與中景氣脈相連。此正所謂，茅屋雖小，以人而幽；水不在深，以人而清，令人聯想到他的「有竹別業」。〔註六八〕屋後峰勢陡峭，拔地而起，兩峰對峙，如嶂似屏，丘壑氤氳之中，境極寧靜。試想，在丘壑氤氳之中，齋心孤坐，臨流聽泉，絕去塵氣，當「聲絕色泯」，萬籟俱寂之時，勿聽之以耳，聽之以心，勿聽之以心，聽之以氣，以氣之「虛」靜聽天籟之聲，這是何等境遇。此不正是莊子所謂的：「以遊逍遙之虛」的境界嗎？〔註六九〕

【註六七】：王正華也認為「『夜坐圖』中文圖的比例及配置顯然經過預先設計。」但卻又自相矛盾地主張，因書寫疾速，而有脫字。前引書，頁七一。

【註六八】：「舊宅西來無一里，別成農屋傍長川。真堪習靜如方外，雖可為家尚客邊。質地旋添栽積廬，鑿池新蓄區麻泉。北窗最愛虞山色，也似香爐生紫煙。」（奉和陶庵世父留題有竹別業韻六首之一，〈沈石田詩文集〉卷五。

【註六九】：《莊子·天運篇》，黃錦銘：前引書，頁一八三。

靜是畫中不可多得的境界，然「虛」更萬中不可求一。沈周秉性寬厚，詩家胸襟，虛懷若谷，畫入氤氳，本諸自然出於天性，故能揉各家之長自出機杼，別開生面。

從此圖的整體架構上看，很明顯地可以分辨出三個部分（前景、中景、遠景），各景各佔整體畫面的三分之一，但每一部分都互相聯繫，彼此之間的關係也井然有序，毫不紊亂。特別是前景前面的一棵樹一直向左伸展到中景的坡石上，與中景左邊挺拔修直的喬松相連。中景兩棵挺拔修直的主樹，也如遠景陡峭的山勢拔地而起，像是要與山勢崢嶸之勢。亭後樹皆幹直的樹林，與之一氣呵成地環護屋舍。營造出前景與後景皆實，中景虛明靈空的環式的立體畫境。尤其五株高而各具姿態環護屋舍的樹木，更深化了沈周所欲再現當夜感悟道體的虛空之境。這與沈周在「策杖圖」裏的「平面式」的構圖形式，截然不同。【註七〇】而更具圓熟與高妙。

倘若我們將畫面構圖作進一步的解析，由左邊的峰巔向右下方方向延伸與兩棵主樹連成一線，畫面上將呈現出第二條四十五度的斜線；再者，由右邊主峰巔經喬松與中景坡頂連成一線，也將呈現一條將近四十五度的斜線，而與第一條斜線構成一個九十度的直角，造成畫面由左上向右下中景處運動的氣勢。如此一來，則有向畫面以外運動的傾向，使畫面的空間朝著「齋心孤坐」的人物所面對的方向，無限地向外擴展。而此畫境所呈現的運動方向，一是由峰後經豁豁右迴向前推移，二是從上向右下壓縮，三是由「齋心孤坐」的人物向上延伸而及於自題的〈夜坐記〉【註七一】。其實第三項還應包括環護在人物四週，挺拔修直的樹木向上與山勢崢嶸延伸的生氣。結合此三項的動勢，沈周將宇宙長風（天籟）吹向大地而起的地籟與人籟聲態之境，完完全全地朗現出來了。

【註七〇】：郭繼生指出：「在『策杖圖』裏，前景的樹林是聯接遠景的統一畫面的主要因素，因此構圖是較為『平面式』的。特別是前景中間的一棵樹一直伸展到中景的山谷。遠景的山丘似乎也與中景及前景的主題處於同一平面上。遠山山石的形狀也與點景人物非常接近，這種重複再加上遠山的平面的黑色渲染更凸顯出這件作品『平面式』的性格。」前引文，頁五六四—五六五。

【註七一】：郭繼生：「在這件作品的畫面的前景裏，沈周自己坐在小屋裏，……人物本身雖小，但就象『策杖圖』裏的人物一樣，由於周圍景緻的安排，成為全圖的重心。整個畫面由此向上延伸而及於自題。」前引文，頁五六七。

再者，由於畫幅窄而長，僅佔整幅七分之二，在此有限的空間，前景、中景與遠景的山勢與樹態的構圖，都顯得高聳而有向上拔起的氣勢，尤以前景坡石上的兩棵樹，由於向左上傾斜，更見樹根的抓力之巨。中景的主松，則見高與天齊之態。遠景的峰勢陡峭，更見精神。整體來說，整幅畫由下而上，由前而遠觀之，呈現出一種按照一定比例向上層層漸升的渾聳之態，故而給人一種向上騰起的氣勢。此即論此畫境有聲、有律，乃因比例與層漸之故。

這件畫作的人物本身雖小，但卻是以此「齋心孤坐」的人物為統一畫面的主調。由於周圍景緻的安排，使人物成為全畫的重心。相對地對山水相宜的自然景觀作了大幅描繪，為居處環境增加了清雅幽美的氣氛。以突出與自然山水之間的協調一致。在處理自然山水與人物的關係上，山水環繞著「齋心孤坐」的人物而存在，並成為有機的組成部分。這與宋元以描繪自然景色為主的山水，顯然有根本的不同。此即以對比的形式，凸顯主題。此畫也因對比所以生色。因調和統一所以合理。

人物既是此幅畫作的主题，若以人物為中心軸畫一垂直線與水平線，則在視覺意象上呈現平衡。平衡不是整齊的平衡，而是相對的平衡。在無形的軸左右上下的形狀雖不完全相同，可是看起來並不偏重於一方，而份量恰有相等的感覺。觀此畫前景，坡石向右造成重心偏右，樹則從右向左延伸，將偏右的重量向左拉起。中景則對失去的重心補強，在左景上置一坡石，並凸以挺拔修直的喬松，平衡遠景主峰高過左邊的山勢。上下則以幅小的前景，施以重而濃的墨色，在人物以後的中遠景所佔比例雖大，施以淡墨，使得畫面有無限延伸而又悠遠平衡的視覺意象。此畫也因平衡所以生氣。

是知，沈周講究筆墨之運用，用筆輕鬆流暢，似不經意。此圖多用中峰，實中求虛，景緻幽深而立體。以淡色花青運墨，設色清淡柔和，很微妙地將夜晚與淡淡的月色再現於畫面之上。勾、皴、擦、點、染等技巧有機地配合運用，短披麻皴自上起向下脫長，錯落分披，轉折靈活，再現了山石泥質鬆軟的特質與宇宙長風（天籟）吹向大地之勢；加上繁多的重墨苔點，既顯得沉著而穩定，又表現出活潑與從容，愈加顯得筆墨蒼潤，氣韻渾厚。遠山墨青幽淡漸隱，主峰與近坡巒頭上濃黑蒼勁的點皴遙相呼應，十分醒目。山體筆法類似黃公望的披麻皴，蒼中帶秀；樹葉主要用臥筆的米點綴染，雖粗頭亂服卻也層次分明。〔註七二〕

在水墨形色的運用上，每每是由濃而淡，結果會是令人更為幽遠與遐想。空間的視角也由深見遠，由遠悟玄。此中意味

，便是所為「超以象外」，入乎形色，又出乎形色。當創作者的主體生命由形色裡顯現出來的時候，形色便跌落在物象之後，這便是讓人在一幅畫裏看見的只是真實生命的朗現，不是形色。因知，在畫面的處理上，前景漸低，俾見廣闊，在錯覺的運用上，自然是兩個不同的境界。一個由錯覺裏識取虛玄，一個由錯覺裏掩蓋真實，虛實同在，遠看是一片純素，隱伏了無窮的顏色，好像不僅僅只在畫外，而是「只緣身在此畫中，深遠虛玄不知處」，宛如置身畫境之內，這種一虛一實正是「夜坐圖」氣韻生動之所在。由虛而見氣之瀰漫，由實而見韻之律動。蓋就實言，這就「形」的上面，即線條上面見其律動說；就虛言，這就是「色」的上面，即設色上面說其瀰漫；因其留白層漸的設色筆法，故見氣之瀰漫與飄渺。因其筆墨線條急促，故見聲之律動與節奏。所以高木森說，中國畫家作畫，看起來好像沒有任何法則，但實際上卻是每一筆都在其富有神性的法則裏面。他「胸有成竹」，所以筆墨所到之處無一不是法。〔註七三〕沈周〈論畫山水〉就直言道：

山水之勝，得之目，寓諸心，而形於筆墨之間者，無非興而已矣。是卷於燈窗下為之，蓋益乘興也，故不暇求其精焉。觀者可見老生情事如此。〔註七四〕

這種繪畫思想不正是莊子所主張的「解衣般礴」，即指真正畫家必須心有主宰，胸儲造化，不受世俗束縛，打破清規戒律，方才能有不朽的創作的繪畫觀嗎？〔註七五〕

沈周越到晚年，作品中「自倚胸中意為匠」〔註七六〕的特色愈發突出。畫風明麗而又沉著，清逸而又溫潤，不俗不火。配上他本諸自然出於天性，注重內在修為，超凡特立，心如止水，精一神定，方能將其所感悟的道體，自然地流露於筆墨之中。

【註七二】：李維琨：〈吳門畫派的藝術特色〉，《吳門畫派研究》，北京：紫禁城出版社，一九九三年三月第一版，頁一二八。

【註七三】：高木森：前引書，頁二七九。

【註七四】：沈周：〈石田論畫山水〉，收錄在俞昆編著：《中國畫論類編》，台北：華正書局，民國七十三年初版，頁七〇七。

【註七五】：黃錦鉉：前引書，頁一四四。

【註七六】：沈周：〈題松卷〉，《沈石田先生詩文集》卷二。

2. 「夜坐圖」的內容

「夜坐圖」所展現的是，其以有限表現無限，也就是在精緻中見其深厚，於遊心於物之中，見一種生動之氣韻，與美妙的豐神。若不了解中國藝術上所謂的氣與神，就難了解沈周「夜坐圖」畫境中所闡之心的虛靈，更難理解如何聽之以氣，心隨氣化運行無所滯礙，繼而心於道境中與自然即不相礙，不相礙即能遊心於物。因而，不了解所謂的遊，自然也難領會中國藝術上的神與氣。其實，凡所謂遊與氣與神，皆須求之於物我兩忘，求之於心物俱泯中。然物我兩忘，心物俱泯，則在心之清明，清明便能致虛，虛則以應物，能應物以遊，則心能直接遨遊於自然物界。所以沈周言：「嗣當齋心孤坐，……因以求事物之理。心體之妙，以為脩己應物之地。」

沈周「夜坐圖」受道家思想的影響，故能從層層的辯詰中，從「有」體「無」，再從「無」中生「有」，而達於人與物於大化中同流之境。蓋除描繪自然之美外，皆著重於作品中透顯出無限的宇宙生命——道體。沈周能體道的一氣流行，自然就能將自然的「氣韻」表現於藝術作品中。所謂「虛實相生」，藝術表現的實（有）要以虛（無）為背景，以表現道是由「無」生「有」，同樣地也要談「境外之境」，〔註七七〕以見道境的幽渺無窮。〔註七八〕沈周《題子昂「重江疊嶂卷」》詩裡云：

丹青隱墨隱水，其妙貴淡不貴濃。〔註七九〕

可見，用清雅淡逸的墨與色來表達自然物境有無相生的神韻，清雅淡邑就是虛，虛才能再現道境的幽渺無窮。所以中國的繪畫是運用線條的運動與墨色的濃淡來顯示虛靈的空間，並且藉濃淡來實現精神變化與飛動。據此以言，沈周「夜坐圖」的「經營位置」（佈局）就不能依據西方的透視原理，而是「折高遠自有妙理」。全幅畫面所表現的空間意識，是大自然的節奏

【註七七】：境外之境：基於藝術的聯想與藝術意境所具的象徵性，審美主體於藝術作品所提供的表面形式及內在意象之外，還可伸展向「超以象外」的無限時空意識，再生「象外之象」，「景外之景」，即所謂「不期精粗」，其超乎言意，憑審美主體盡心之處，遊心於物而有所得，故又被稱為「虛寫」。曾祖蔭：《中國古代美學範疇》，華中理工大學出版社，一九八八年，頁一九五。

【註七八】：文潔華：《藝術自然與人文》，台北：允晨文化出版，民國八十二年九月，頁一二四。

與和諧。畫家的眼睛不是從固定角度集中於一個透視的焦點，而是用「俯仰自得」的精神來欣賞宇宙，而躍入大自然的節奏裏去「遊心太玄」。因而，中國畫家所畫的自然也就是這個節奏化了的音樂境界。他的空間意識和空間表現就是「無往不復的天地之際」。是陰陽明暗高低起伏所構成的節奏化了的空間。【註八〇】

是以，藝術的形式表現，更要談技進乎道，【註八一】表現技巧的熟練掌握及對自然規律的了解，以致身體活動可與自然規律（天理）合而為一，能如理暢行於其中。也就是達於莊子「庖丁解牛」，「以神遇而不以目視」，【註八二】心靈進行著自由的創造。【註八三】沈周的「夜坐圖」無異地透過這樣的藝術形式再現了道家「境外之境」的藝術境界。而此「境外之境」的結構形式，就是以遠景留白層漸的設色筆法所顯示的幽遠虛靈來表現「天籟」的無聲，以近景短披麻皴的墨色拖曳所顯示的筆墨線條的急促來表現「地籟」的號號鳴，以「齋心孤坐」的隱士來表現三聞而有著三種不同的感受的「人籟」。宇宙長風吹向大地是為「天籟」，風本無聲，故地籟與人籟為天籟的表顯。無聲的「天籟」透過天地萬種不同竅穴所發出來種種不同聲響，是為「地籟」。每個人站在其存在時空，對其生命旅程道出其真切感受，是為「人籟」。天籟遍在一切，所以地籟的萬竅其鳴與人類的多姿多情，都是天籟的表顯，而天籟的美善在地籟與人籟之中展現出來。然如何才能聆聽「天籟」之聲，則需心齋與坐忘以達物齊之境方能聞之。蓋言「物足以役人也已」。畫境中虛明空靈的氣韻，不正是沈周自自然然地再現的實境嗎？

四、結論

【註七九】：《沈石田先生詩文集》卷二。

【註八〇】：宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《美學的散步》，台北：洪範書局，一九八七年，頁二八—三一。

【註八一】：《莊子·養生主》，黃錦鉉：前引書，頁七七。

【註八二】：《莊子·養生主》，黃錦鉉：前引書，頁七七。

【註八三】：文潔華：前引書，頁一二五。

對一個藝術整全生命的研究，倘若不了解其藝術觀及其最深層的人生信念，勢必難以登其藝術境界之堂奧，而終將落入其作品的「表層意義」打轉，更無法有所新的創見。然若登其藝術之殿堂，勢必又將以其成熟作品，做為登堂入室之敲門磚。此即筆者對「夜坐圖」著墨甚多之主要原因。下面僅就「夜坐圖」的藝術觀及其在畫史上的地位與影響，做一總結。

（一）沈周的藝術觀

沈周晚期作品如「夜坐圖」、「雨意圖」或一些紀遊圖卷、寫生冊等，皆是以其自我隱於現世之自然生活為題材，所以吾人要論述其詩畫作品中所表現之藝術取向，最大的特質便是其生活與藝術結合所散發出來藝術真實的生命力。這與一般和實際生活脫節「因心造境」的藝術，或是只一味講求形式的藝術表現不同。

從沈周晚期作品「夜坐圖」的構圖形式和「夜坐記」所闡述的思想內含，以及一些相關詩文來看，我們大致可以窺其藝術觀、審美態度，與其儒釋道三教相融而不互相排斥的人生信念。【註八四】

儘管沈周融儒釋道三教於一身，並且與僧道和儒家學者均有極深的關係，但在他自己藝術的精神境界裡，卻仍然浸潤在道家思想的氣氛中，這點尤其表現在他晚年的作品裡。

這篇〈夜坐記〉，沈周經由感官經驗的聽覺，將各種聲響攝入到自身的文化背景中進行人文文化的反思，進而從審美經驗（態度）的角度去揭示審美活動的本質——即主體所欣賞到的美，除主觀的審美經驗之外，客體（自然）本身仍須具備某種客觀的審美性質，否則僅以主體主觀的審美經驗而客體（對象）本身缺乏與之相應的審美性質，美感是無法呈現的。故其言「久雨新霽，月色淡淡映窗戶，四聽聞然。蓋覺清耿之久，漸有所聞。聞風聲……起特立不回之志。聞犬聲……起閑邪御寇之志。聞鼓聲……起幽懷不平之思。……俄東北聲鐘，鐘得雨霽，音極清越。聞之又有待旦興作之思。不能已焉。」蓋依沈周之言，客體（對象）有興意起志的作用。也就是說，縱使主體的主觀審美經驗起多大的作用，總還是要有一定的客觀根據

【註八四】：王伯敏：前引文，頁二四—三四。

與審美主體相符應，而且藝術創作又總和一定的審美性質相聯係。蓋言「聞之又有待旦興作之思。不能已焉。」的創作衝動。接著，作者再進一步地闡述藝術作品最終還是不能脫離客體（對象）一定的審美性質。「所謂志在果內乎外乎？其於物乎？乃因物以發乎？是必有以辨矣！於乎！吾於是而辨焉！」在此，作者指出，審美活動根源於人的需要，源於人對自己生命形式運動的觀照，抑或因外物的刺激而發。經過反復的辯詰之後，沈周雖強調人在自然關係中的主體地位，但這種反思終不能封閉進行。這就是說，沒有一個被主體所經驗的外在世界，也不會有經驗的主體存在，這種外在世界便是自然。這也是筆者在文中使用「感悟」一詞的主要原因。然而，人如何再現自然的本質呢？沈周提出「嗣當齋心孤坐」得「心體之妙」，方可「求事物之理」、「以為脩己應物之地」，此即當達心齋、坐忘之境，聽之以氣，則可心物兩泯，洞觀萬事萬物之理，如此一來人的無限創造本質與外在自然界的無限生成過成即可達到有機的統一與和諧。這也就是，審美態度的本質是主體以整全的生命本質去面對自然界，而審美態度的真正實現則有賴於主體對自己本質的真正佔有，故而首先必須「齋心孤坐」，將主體對客體的功利性的意欲揚棄，進而超越與昇華臻至物齊之境，俯仰觀物，如此即可當「聲絕色泯」之際「而吾之志沖然特存」；甚而，雖「今之聲色不異於彼（以往），而一觸耳目，輒然與我妙合。」且「鏗匄文華者」也「未始不為吾進脩之資」。這就是說，當自然面對著審美主體，主體以自身自由（逍遙）的超越性存在身分來俯仰觀照自然時，則自然的一切都變成美的了。此即謂「物足以役人也已」的正解。在此記中，沈周對審美態度的把握可說是對人存在的最深層的回味。也就是經由審美來解決人生的根本問題，即提倡一種道家由「無」生「有」，萬物齊「一」的審美的人生態度。

沈周的藝術觀則是建基於他的審美態度，身外之物即心裡之物，心裡之物即身外之物，這顯然是在物我進行反復辯詰與領悟的基楚上達到的「物我合一」之境。在此沈周透露出，藝術創作與審美活動，是主體感性與理性、創造力與感受力等諸種能力的統一與調和。這也就是說，在審美與藝術創作中，作者所面對的世界，是心靈感悟的世界，這種感悟往往意味著一個新的參照系驟然之間閃耀在創作者對人生宇宙萬事萬物的理解上，就像從孤獨的內心探索中突然之間窺見了人生的根本問題。於是，內心世界不知不覺地敞開了，一個精神昇華無形中悄然地完成，並且指引作者去參悟宇宙人生的奧義。

沈周做為一個中國文人藝術家，總希望把當夜自己看不見的精神感悟、感情與意志作一個客觀的審視。所以他不僅在哲

學的沉思辯詰中去尋找，同時也更廣泛地到藝術中到自然中去尋找，並且書之以文，繪之以圖，再現他對宇宙人生的感悟。故言：「聞之又有待旦興作之思。不能已焉。」

據此，沈周認為藝術的創作，必須與主體的自我完善及自然的律動相協調一致，方能創造出偉大的作品。所以文末他說：「嗣當齋心孤坐，……將必有所得也。」因為，藝術的創造是一種真實生命的流露，其自身之中包含著自身的東西。在此，沈周對藝術創作及藝術本身做了最完善的詮釋。

（二）「夜坐圖」的藝術評價及其影響

1. 〈夜坐記〉在繪畫史上的意義

〈夜坐記〉跋文在中國繪畫史的發展上，開啟了一個新的境界。從其題跋上觀之，作畫與題文的動機起於聞聲「有待旦興作之思。不能已焉」的創造性衝動；目的則是得「心體之妙，以為脩己應物之地」作〈夜坐記〉記錄這難得的真實存在感悟。從整幅「夜坐圖」的佈局與畫境觀之，頗能將作者當夜畫興未盡，意猶欲吐的神志，透過文字來交相輝映、提攜增趣。更重要的是，他表現了中國繪畫難見的時、空境界，與中國繪畫上真正難以把握的「氣韻生動」一法。並且在中國的繪事上，提供了一個藝術創作者，從審美到感悟進而創作過程的一個具體的範例。由有進者的是，他也為觀賞畫作的人開啟了另一扇視覺空間——體觀。【註八五】此即筆者在「〈夜坐圖〉的構圖形式」一節所述：「只緣身在此畫中，深遠虛玄不知處」，宛如置身畫境之中，觀其心靈與自然契合的律動與節奏。此不也正是「馭風騎氣，以與造物者遊」的逍遙的境界嗎？宗白華說：「中國詩人畫家確是用『俯仰自得』的精神來欣賞宇宙，而躍入大自然的節奏裡去『遊心太玄』。」「【註八六】

氣韻就人物畫而言，指的是人的精神氣質；就山水畫來說，則是宇宙中鼓動萬物的「氣」的節奏、和諧。古人用氣韻生動來描述品畫，主要是因為，中國山水畫的構圖是以線條為主。線條為形的基礎，通常具有運動感。繪者或觀賞者，可以直

【註八五】：「體觀」，就是人置身於事物情境中，與之水乳交融的觀物態度。

【註八六】：宗白華：〈中國詩畫中所表現的空間意識〉，《美學的散步》，頁二九。

接由運動過程中享受樂趣，也可間接由感情移入而欣賞線條所產生的視覺效果，暗示出書畫作者的創作經過，亦即運筆書畫的情景，並讓我們感受到作者創作時所體認到的熟練、輕易、雄渾有力或刻意求精的感覺。進而把這些感情投注於線條本身，經由線條的圓潤渾厚、頓挫節奏，產生統一與變化。繪畫有氣韻，主要是因為線條的音樂性格與節奏感所產生的功效。

以上是就「實」言，就「形」的上面見其氣韻。然就「虛」言，這就是「色」的上面說，即在設色上面見氣之瀰漫與飄渺。沈周能體道體的一氣流行於大化之中，自然就能自然而然地把自然的「氣韻」再現於藝術作品之中。此即若無深厚的內在修為，縱然讀萬卷書、行萬里路，而僅專注於形色的變換，亦難於形神之間，超出象外而得其中。沈周在其六十八歲（一四九四年）時題於「寫生冊」上的跋文云：

戲筆此冊，隨物賦形，聊自適閒居飽食之興。若以畫求我，我則在丹青之外矣。

「若以畫求我，我則在丹青之外」不就是道家「無」的思想，先把我「無」掉才能隨物賦形，把真實的自然之物與境界——「有」再現，否則一切之物都帶有我的主觀性和主觀的構設，此即所謂的「因心造境」，而非真實的自然之物與自然的境界了。沈周所欲詮釋的藝術理念，是純粹以再現自然世界與人自身為目的的超越性需要，如此人才能在對自然世界的感悟與理解中，賦予自然對象以意義，從而體現自己是自由的主體。達到他所謂的「若以畫求我，我則在丹青之外矣」與「澄懷有物」的境界。

由於心胸宏闊，沈周才能採各家之長自出機杼，別開生面，居明四大家之首，這就是他影響後世最大的主要原因之一。中國人好論人品與畫格的密切關係，著重在全人格對畫面的通盤影響，雖然這種說法還時有爭論，但以沈周畫如其人來說卻是一條很好的例證。

2. 「夜坐圖」的時空體現

沈周在跋文中描繪的時空境界與律動節奏，透過從「風聲」「犬聲」鼓聲，進而冥坐，表現空間由小而大，聲態由吵雜而趨於寧靜，時間從短入長，生命因渺小而充實，生活從繁入簡，從簡入純，從純入真，展現時空的層漸美，更由心靈的體悟來呈顯生命的真實由平面而立體。因為唯先有真實的自我生命，才能感悟整體和諧的世界。唯有立體生命的自我超拔，才

能與天道自然的大化同體流行。所以沈周當下感悟到生命由形下而形上，由平面向立體的飛越，現實世界的我轉化為天（自然）人（我）合一的終極理想境界。蓋其用跋文來解說畫面的空間，由宇宙長風撼竹木的「號號鳴」，進而聞鄰舍「狺狺而苦」的大聲，再趨聾人為「淵淵」的鼓聲。而與之作品語言相呼應的畫面中間，正是一個「齋心孤坐」「求事物之理」的隱士。倘若我們僅就第一層「表層意境」【註八七】解釋畫作所呈顯的視覺空間，則是有「一齋心孤坐」的隱士，深居谿谷之中，藉隱居在山水之間的夜坐經驗，來舒發他的靜夜之思。倘從第二層「深層意境」【註八八】來理解畫作，則可以體味到在這虛空靈明的畫面上，隱士精神世界的靈虛之氣擴展著、浮動著，活躍起來，透過筆墨線條的陰陽明暗高低起伏的節奏，傳達出作者對宇宙自然天地，一陰一陽一虛一實有機生命的契合。故而它根本上所呈顯的是，虛（空間）同實（實物）聯成一片波流，將虛靈的時空合為一體，是大化流行的氣韻生動。宗白華說：「這是虛靈的，是出沒太虛自成文理的節奏與和諧。畫家依據這個意識構造他的空間境界。」【註八九】如果我們再從第三層「境外之境」這一層去體味，我們會顯然發現（夜坐圖）的視角是一個由大到小，由體到面，由面到點的倒立錐形的立體空間，山石——樹林——屋舍——隱士——耳際——心——氣，境界是由「有」到「無」。畫面上沈周以宇宙空間萬象的廣袤，來映襯自己飲吸無窮時空於自我的襟抱。這山川虛靈的空間正是可以把作者整全地身心安放進去的自然世界。於是作者「身所盤桓，心所綢繆」，以大觀小又以小觀大，俯仰天地自然而後回歸自我，在此又由「無」到「有」。此境由「無」又微向「有」，亦即有賴於意象的創造，一種情景的融合以再現之。這也就是前文所述，他的時間意識和空間表現就是「無往不復的天地之際」。這在中國藝術境界的表現上，是陰陽明暗高下起伏所構成的節奏化了的時間與空間。董其昌在闡釋「真師古」的意義時說：

惟以造物為師，方能過古人，謂之「真師古」不虛耳。……但以意取，不問真似，如此久之，可以驅役萬象，熔冶六法矣！【註九〇】

【註八七】：即意境之外部結構。由於經過審美活動，此結構的藝術意象表現，是莊子所謂「物之粗」。曾祖蔭：前引書，頁二九五。

【註八八】：即指藝術作品內在的意蘊，孕育於物色意象中之思想、意趣、情感，也就是莊子所謂「物之精」。曾祖蔭：前引書，頁二九五。

【註八九】：宗白華：《中國詩畫中所表現的空間意識》，《藝境》，北京大學出版社，一九八九年六月第二次印刷，頁二一七。

【註九〇】：此段畫論系自跋所作「燕吳八景」冊，上海博物館藏，出處見鄭威：《董其昌年譜》，上海博物館出版，一九八九年，頁二八。

上文實則就是沈周〈夜坐記〉中所欲辯明的，如何才能不為造物所役使，更進而驅役造物而為我進修之資。故他所描繪的，已不是目之所視，而是心之所感了。如此則是與造物者遊的逍遙之境。

沈周藉「夜坐圖」、〈記〉將道家莊子天籟、地籟、人籟，勿聽之以耳，聽之以心，勿聽之以心，聽之以氣，感悟「天地與我為一，萬物與我並生」的齊物思想，以一幅很小的畫面與題跋成功地描繪出豐富的內涵。畫幅很小，卻能感染到畫境向外擴張與向上拔地而起的氣勢。從有限中見到無限，又從無限中回歸有限。他所呈現的興趣不是一往不返，而是迴環往復。此即莊子所云「瞻彼闕者，虛室生白。」闕指空處，而這「白」就是「道」的吉祥之光。沈周在此已將山水畫提升至一個形而上「道」的境界。

所以，看畫、讀文，畫中山水不再是一般意義上的自然對象了，它是為某種哲理提供一個廣褒的思想空間；在此正如宗炳《畫山水序》中所云：「身所盤桓，目所綢繆。以形寫形，以色貌色。」作者當下是用「俯仰自得」，純任自然的精神躍入大自然的節奏裡去「遊心太玄」。圖與文已成為一個有機的組合，並以書畫結合的方式予以凝聚和再現。各種皴、描、點畫組成的符號圖像已經鑄入〈夜坐記〉文字的全部語義。乃至看到潺潺流水、竹木之類，彷彿就會有「久雨新霽，……聞風聲撼竹木」等象徵性的聯想。因此，〈夜坐記〉所承續的除了是唐宋以來詩配畫，書（法）觀圖（繪）的慣例以外，還承擔著一個新的使命：即記敘作者所認為的一條普遍真理，與畫作一道合成一個更為深廣的能指系統。【註九一】但是類似〈夜坐記〉這樣具有深邃哲理的題畫跋文，和類似「夜坐圖」這樣獨特井然有序所營造出整體和諧的作品，畢竟是罕見的。所以李維琨說：「吳門畫家在這方面為文人畫所開拓的路子——不單跋兼以詩，還論畫、論理，以獨具個性的書法與畫結合，爭主位，稍後有董其昌、四僧與四王等人進一步發揚光大，成為明清中國畫藝術的重要特色之一。」【註九二】這樣的評論是合乎史實的，但若將「吳門」改說成「沈周」，相信更為中肯。

【註九一】：李維琨：前引文，頁一二九。能指乃指符號本身。

【註九二】：李維琨：前引文，頁一二九—一三〇。

從文化的角度看，真正的藝術作品是萬古長新的，需要人們不斷以新的研究方法與眼光去對待它，舊的眼光與研究方法只能從中看出，人們習慣於想看到的並且是已經看到的東西，只有以新的眼光與研究方法才能不斷地揭示和發現。這也就是本論文所最想達到的理想與目的了。再者，沈周「夜坐圖」所繪是否是「夜」景，這是有待商榷的，從其設色蒼潤的氣氛看來，時序應該是「秋天曉霽」，對此問題，待下文再作析論。

沈周「夜坐圖」 國立故宮博物院藏



Research on "Sitting up at Night" by Shen Chou and the Thought of Chuan Tzu's *Chi Wu Luen*

Liu Mei-ching、Wang Shyang-ling

Fu Jen Catholic University、Feng Jia University

Abstract

While art as the external form of human's subjective mental activities, belongs to the upper part of cultural structure, painting stands the importance for art presentation, whose essence is to carry a certain kind of mental existence through symbolistic language. Chinese painting is language itself which is used by artists to make a presentation on their comprehension to the Nature. Especially in the ancient times, since scholars regarded painting as the method to cultivate themselves, develop their thoughts and life state, the quality of Chinese painting has enrich day by day, and has developed its own independent significance as well as aesthetic values. Consequently, the research on Chinese painting not only involves the study on surface meaning expressed by the language of the work but also explores the more abstractive thoughts and mental activities behind those symbolistic languages. In brief, while making the research on Chinese painting. We can not just stay at the surface study, but to go into its deep meaningful state, and even explore the state behind its internal state just because artistic state is a kind of cubic structure containing multiple characters.

From the view of artistic anthropology, the real art work always lasts and keeps new. It requires our constant new study and development. The traditional study and eyesight will not create any new ideas but cliché. If only the original and the creative study method will be able to expose the real spirit behind art. The goal of this treatise aims to make a contemporary interpretation to Chuang Tzu's metaphysical thought carried out in the painting "Sitting up at night" by Shen Chou.

Keywords: Subjective主體
Presentation表現
Symbolistic符號

Shen Chou沈周
Chuan Tzu莊子

* The Chinese text of this article appears on page一二七through一六六.