

# 对进一步拓宽、夯实 中国美学学科建设基础的思考

## ——以禅宗画学文献的发掘整理为例

皮朝纲

(四川师范大学 文学院, 成都 610068)

**摘要:**中国美学学科的建立、形成和发展,是以中国美学文献的发掘、整理工作作为前提和基础的。中国美学文献学也在中国美学文献的发掘、整理历程中应运而生。中国美学文献学是中国美学学科建立、发展和完善的重要基石。虽然中国美学文献的发掘、整理工作取得了很大成绩,但还有许多工作要做。继续做好美学文献的发掘、整理工作,可以进一步拓宽和夯实中国美学学科建设的基础,为中国美学研究的深入发展提供可靠保证。

**关键词:**中国美学;中国美学文献学;学科建设;禅宗画学;文献的发掘与整理

**中图分类号:**B83 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2011)04-0042-11

自从中国美学的奠基者之一的宗白华先生在 1934 年提出“中国美学”这一概念和提出“中国美学原理系统化”<sup>①</sup>的要求之后,几代学人为此进行了艰苦的耕耘,经过 70 多年的不断探索,使“中国美学”的概念逐渐明确和科学化,使中国美学这门学科逐渐成熟和完善起来。无论是中国美学史的研究,以及中国美学原理的研究,还是中国美学各分支学科的研究,都取得了丰硕的成果。

当我们来回顾这段历史的时候,会清楚地看到,中国美学学科的建立、形成和发展,中国美学研究所取得的成绩,都是与中国美学文献的搜集、发掘、整理和研究的进展和成绩分不开的,而且总是以中国美学文献的搜集、发掘、整理和研究工作作为前提和基础的。因此,不管人们是否已经意识到,中国美学学科都是以中国美学文献学这门学科作为自己的分支学科和基础学科的。也就是说,尽管人们并没有提出“中国美学文献学”这一概念,也没有意识地开

展这一学科的研究工作,可是在事实上,许多学人对中国美学文献的搜集、发掘、整理和研究做了大量的、卓有成效的工作,为中国美学文献学的建立,开辟了通道,奠定了基础。

中国美学研究的自觉,在 20 世纪 80 年代的“美学热”中闪亮登场。就中国古代美学的研究而言,一批有影响的学术著作相继问世。当我们来回顾中国美学研究进入自觉时期所取得的累累硕果的时候,一个不争的事实摆在我们面前,那就是中国学人对中国美学文献的搜集、发掘、整理和研究工作,也是在自觉进行,且取得了可喜成绩,这项工作不仅与中国美学研究同步进行,而且为中国美学研究提供了可靠保证和坚实基础。从《中国美学史资料选编》的选编、出版(中华书局,1980 年)到《中国历代美学文库》的整理、面世(高等教育出版社,2003 年),充分展示了中国美学文献资料整理工作所走过的艰辛历程,以及中国美学文献学在开拓中稳步前进的历

收稿日期:2010-08-29

作者简介:皮朝纲(1934—),男,重庆南川人,四川师范大学文学院教授。

程<sup>[1]</sup>。

中国美学文献(以及与之密切相关的中国文艺理论文献与中国哲学文献)的整理取得了巨大成绩,为中国美学的研究提供了非常丰富的、宝贵的原始资料,为中国美学文献学的建立提供了十分丰富的、重要的经验。在我们看来,中国美学文献学是中国美学学科建设、发展和完善的重要基石。建立、完善这一专门子学科(它既是中国美学的一个分支学科,又是文献学的一个分支分科,是中国美学与文献学的交叉学科)还有许多工作要做。其中一项可称之为“基础的基础”的工作,那就是要继续深入进行中国美学文献的发掘、整理工作,以便为中国美学文献学学科的建立,以及中国美学学科建设的不断发展和完善,进一步拓宽和夯实基础。

### 一

中国美学文献(以及与之密切相关的中国文艺理论文献与中国哲学文献)资料汇编的成果,可谓琳琅满目,美不胜收。既然是这样,那么,是否还有可以进一步进行深入发掘的领域?是否还有未被开垦的处女地?

我们试以禅宗美学文献的搜集、发掘、整理和研究为例。

禅宗美学的研究已取得了一定的成绩。但至今为止,尚无一种禅宗美学文献资料汇编问世,也无一种涉及禅宗的画学、书学、诗学等等相关的文献资料汇编出版。人们对禅宗美学的研究,较多地是从禅学(哲学)的视角和层面进行发掘和解说,而很少涉及禅门中人对文学艺术的主张和见解。禅门中的高僧大德,他们有没有文艺主张?其文艺主张有哪些形式载体?其文艺主张和形式载体有何特色?

笔者带着这些问题,从《大正新修大藏经》、《卍新纂续藏经》、《嘉兴大藏经》、《大藏经补编》、《禅宗全书》、《禅门逸书》等所收录的100多种禅宗典籍中,对禅宗的画学著述,初步作了一次普查<sup>②</sup>。在此基础上,对这些文献所涉及的绘画思想、观念、范畴、命题及某些具体问题,进行了初步清理。这使笔者感到,禅宗典籍中的画学著述相当丰富,形式多样,妙语迭出,精见纷呈,是中国绘画美学的重要资源,亟待发掘、整理<sup>③</sup>。

禅宗画学著述有论、序、记、题(含诗词文)、跋、

偈(颂)、赞等多种形式。其中画赞篇目最多,而画像赞又占了很大的比重,禅师们普遍采用它来赞美和评说画像等绘画作品。可以说画“赞”是禅宗画学思想的重要载体,是一种独特的画评。赞,即是赞歌、赞颂,指赞美佛、菩萨及祖师等功德伟业之韵文章句。《高僧传》卷十三《经师第九·论》曰:“东国之歌也,则结韵以成咏;西方之赞也,则作偈以和声。虽复歌赞为殊,而并以协谐钟律,符靡宫商,方乃奥妙。”<sup>[2]</sup>50册,414下“赞”的篇幅长短不一,长篇如马鸣的《佛所行赞》、《普贤菩萨行愿赞》等;短篇如《七佛赞呗伽陀》、《捷稚梵赞》等。中国佛教之“赞”,始自东晋支道林《释迦文佛像赞》、《阿弥陀佛像赞》、《诸菩萨像赞》。在中国宗教文学史上,“赞”乃是一种特殊的文学体式,其所赞咏的对象也扩大为佛、菩萨、罗汉、祖师大德、居士等等<sup>[3]</sup>6074。

画像赞分为“赞自己”(“自赞”,指禅师自“赞”或者是自画像,或者是由他人所绘的自己的画像)与“赞他人”(指由禅师或画师创作的佛、菩萨、罗汉、祖师大德、居士等等的画像的赞词)。这些画像是以“真”、“写真”、“道影”、“小影”命名,系人物肖像画,又多指描写头像、半身像、全身像之画(诚然,许多画像不仅有单人的,还有双人的以至多人的“禅会图”)。在中国传统的肖像绘画中,要求画家对人物的容貌、体形、情态、服饰及背景等作真实生动的描绘(又特别重视对传达人物神情的五官刻画),表现其精神特征、身份地位、时代风尚和反映出画家本人的思想感情。禅师们普遍采用“赞”的形式来评说画像,少则几首,多则几十首,甚至上百首<sup>④</sup>。

“自赞”数量不少,禅师往往通过对画像的赞词,借题发挥,其内容一般为:(一)描述自己的相貌特征,及其风骨气韵;(二)表明自己的家风特色;(三)阐明自己的禅学观点;(四)表述自己的参禅经历或世系传承;(五)有的还提出了有关画像的创作原则与方法。比如:宋代默照禅的倡导者正觉的《宏智禅师广录》卷七、卷九,就收录画像赞550余首(其中《禅人并化主写真求赞》——“写真”多系他人所绘正觉的肖像——就达510余首)。正觉倡导“默照禅”,乃是以静默观照作为根本的禅法,提倡静坐默究,把它作为开悟的唯一手段,作为明心见性的唯一途径。正觉对静默坐禅极为重视,并以赞美之情在不少《禅人写真求赞》中描绘了静默者的形象(再现了这些肖像画的形象):“久默钳口,一笑伸眉”;“默默家风,云

摩霁空,露月夜爽,天水秋同”<sup>[2]48册,79中</sup>;“禅床默默,无得之得,寒淡赋心,清贫入骨”<sup>[2]48册,81下</sup>,等等。他有一首《从首座画予于松石间求赞》,把“默照”者的图象鲜明地再现了出来:“孤坐默默,倚杖沉沉。石怀云而无像,松啸风而有音。应兮珠盘不拨而自转,湛兮玉井随汲而弥深。诸尘不受兮十分清气,三际无寄兮一片闲心。”<sup>[2]48册,79下</sup>又如:通贤(明末清初临济宗僧人)有《自赞》56首,其中有表述自己的参禅经历的:“十九出家,三十见道。正眼看来,堪发一笑。且道笑个甚么?一片白云横谷口,几多归鸟自迷巢。”<sup>[4]26册,611下</sup>有阐明其禅学观点的:“这老汉没崖岸,法界以为身,虚空是其量。五湖衲子孰知踪,四海高人咸罔测。惟有丹青顾周望,妙笔轻轻能写出。拈条白棒按来机,打得心空及第归。更有一般相为处,入门频唤点茶来。”<sup>[4]26册,611下</sup>有展示其家风特色的:“先天不生,后天不灭。正恁么时,丰姿越格。握临济之吹毛,截野狐之窠窟。乘慈明之巨舟,拯苦海之沉溺。惯将一喝验来机,耳聋三日求人识。”<sup>[4]26册,610下</sup>有涉及创作思想的:“行也然,坐也然;语也然,默也然,行坐语默体安然。从来本体难描画,画出谁知失本然。欲本然,卓卓孤峰独顶天。”<sup>[4]26册,610下</sup>“从来本体难描画,画出谁知失本然”,指明了人的本来面目(“本体”——本真生命)是很难描绘,也不能描绘的;其画像也并非本真生命本身,而且常常是失去本真生命(“本然”)的虚幻之影。

禅门大师所撰写的有关佛、菩萨、罗汉、祖师大德、居士等等的画像赞,真是多姿多彩,妙语纷呈。其中,历代祖师的画像赞占了很大比重。在禅宗绘画作品中,历代祖师的画像数量很多。画师们通过祖师画像,或展示禅宗的传承历史,或呈现各宗派的门庭施設,或彰显祖师的风骨神韵。而不少禅门大师又以佛教义理去评说这些画像,除了指出画像所描绘的人物的面貌和形体特征,所描绘的人物的内在生命所体现出来的风骨气韵外,更多的是赞颂历代祖师在弘法上所作出的贡献,在佛学(禅学)造诣上所达到的高度,在修行上所进入的境界。总之,禅师们通过对这些画像的赞词,以再现原画的面貌(也往往是一种再创造),揭示它们的意蕴,宣扬禅法,教育信众<sup>⑤</sup>。一些祖师系列画像和禅师的赞词,珠联璧合,往往成为图说禅宗史。一些画像赞还表现了禅宗的绘画观念,诸如绘画的功能,绘画作品与呈现人物的内在生命(本来面目)的关系,绘画创作的原

则与方法等。福慧(明末清初临济宗僧)有《历代祖师图真赞》109首(涉及历代祖师109位)<sup>[4]33册,《益州嵩山野竹禅师后录》卷六</sup>。福慧所言“历代祖师图真”,不见于他的《益州嵩山野竹禅师后录》,但诸多赞词对这些画像所涉及的历代祖师的世系传承、弘法功绩、开悟历程、佛法造诣、门庭特色等等,作了描绘,可称是一部简要的禅宗史话。如一(明末清初黄檗宗僧)有《佛祖正印源流图像赞(并序)》,对释迦牟尼佛、西方第一祖到第二十七祖、中华初祖达摩到六祖慧能、第一世南岳怀让到第三十六世隐元隆琦的画像,都有赞词,共计70首(各赞前都有祖师画像,赞末注明“板存楞严藏坊嘉兴倪尔绳刻”)。还有《祖师源流像赞》,共41首。对从菩提达摩以来的历代祖师画像所展现的“道貌”、“道韵”、“道容”、“神彩”、“天姿”、“神骨”、“风骨”、“骨格”、“面目”、“仪表”、“气宇”、“器度”等等,进行了评说(均为四言四句)<sup>[4]38册,《即非禅师语录》卷二</sup>。可与《益州嵩山野竹禅师后录》的《历代祖师图真赞》相互发明。唯一(元僧)《了堂惟一禅师语录》所赞的“自达摩大师至归源老人,凡二十八代”的画像,系临济宗各代祖师传承的画像系列,实为一部临济宗的简史。这些画像已不可考,但了堂唯一的赞词,却可让我们去揣度这些画像的概貌,领略这些禅门宗师的家风<sup>[5]71册,《了堂惟一禅师语录》卷二</sup>。净范(清僧)有《一花五叶图像赞》,为“释迦文佛”至“天童密云圆悟”共计107人的画像作赞,可谓群星图谱<sup>[4]36册,《蔗庵范禅师语录》卷二十至二十三</sup>。

需要指出,禅门内外画家在创作自达摩以来的历代祖师的画像时,已经突破了传统佛教关于佛教画像的严格规制,已按照中国人的审美观念和绘画家的审美趣味,来描绘祖师形象。那么,这一变化在禅师们创作的历代祖师画像赞中有无反映?据戴蕃豫《中国佛教美术史》考证,中国佛教画像始于东汉明帝<sup>[6]44</sup>。自兹以降,佛教画像渐趋多样。虽然佛像规制较严,但据佛教教义,佛相的妙好具有入乡随俗的“随顺”性,因而,不同的国度、民族就可以依本民族的审美理想为佛造像。佛祖画像如此,渐次而下的菩萨像、罗汉像、高僧大德像,更加融入了中国人的审美意识,更加中国化。而高僧的范围较广,比如从初祖菩提达摩到六祖慧能,被后人尊为祖师,六祖之后的“一花五叶”被称为禅师——实际上后人也把他们尊奉为“历代祖师”。周叔迦曾指出:“高僧像都是佛教历史中的具体人物。其量度无有一定,

纵广不等。一般可以身量为八十四分，而宽广为九十六分。也可以由画家任意绘画比丘形象以舒情意，如梵僧、渡水僧等。”<sup>[7]131</sup>因此，绘画家在佛教画像创作上，就突破了佛像的严格规制，往往“任意绘画比丘形象以舒情意”。宋代画家梁楷的《祖师截竹图》、《祖师破经图》、《八高僧故事图卷（神光僧、五祖弘忍大师、鸟窠禅师、香严智闲禅师、圆泽法师、灌溪闲禅师、楼子和尚、玄沙毘禅师）》等祖师画像<sup>[8]</sup>，明代画家戴进的《达摩六代祖师像》（辽宁省博物馆藏）<sup>[9]卷三</sup>，如与如来说法图一类绘画相比较，就可清楚看到，梁楷与戴进所绘之作，有非常明显的量度差异，而他们注重的则是艺术效果，是中国绘画家的审美情趣<sup>[10]101-103</sup>。如梁楷《六祖截竹图》，画家以极其简练的笔墨、高度概括的手法，表现了六祖慧能在落刀砍竹瞬间顿悟的情景，也体现了画家心灵的冲动。戴进的《达摩六代祖师像》，则把不同时期的禅宗六代祖师，巧妙地安排在同一画卷之内，而在六组人物之间，则以绿竹等自然景物相连，其翠竹的青葱，泉水的奔流，苍松的虬曲，岩穴的深幽，构成了禅家的“清凉境地”。画家以工细严谨的笔墨，劲利的线描，把六代祖师的性情态，如达摩面壁苦思，慧能与一居士说法，表现得十分生动。佛像画创作的这一变化，在禅宗大师所撰写的历代祖师画像赞中有明显的反映。不少画像赞所涉及的绘画作品（特别是那些关于禅宗故事的绘画作品），都是画家“任意绘画比丘形象”，而禅师们的画像赞又常是进行再创造，其突出表现之一，是再现和揭示原画像所展示的禅宗祖师的弘法事迹、禅法思想和家风特色，等等。如宋僧西岩了慧的《五祖截松，六祖担柴》画赞云：“恨杀老头陀，山移恨不磨。吾今担头重，为汝种松多。”又《五祖截松，六祖卖柴》画赞云：“无柄锄头，无根松树。万古风规，一肩荷负，至今夜夜黄梅雨。夯担不担柴，通经不识字。新州路上人，中书堂里事，三更月照东禅寺。”<sup>[5]70册,500下</sup>又如明僧梵琦《因陀罗所画十六祖，闻上人请赞》之《六祖》云：“惹起风幡话，流传卒未休。有人来问我，六耳不同谋。”其《马祖》云：“磨砖不成镜，坐禅不成佛。泥牛斗折角，虚空揣出骨。”其《百丈》云：“从他鼻头痛，不是祖师机。日日江湖上，纷纷野鸭飞。”<sup>[5]71册,622中</sup>元代临济宗僧悟逸的《百丈侍马祖（山行见野鸭图）》云：“沙禽影翩翩，翔集适其类。行客鼻头酸，痛处凭谁委。楼台倒影山容开，孤云不飞天在水。”<sup>[5]70册,307上</sup>

在禅门典籍的画像赞中，菩萨赞是其重要内容，而观世音画像赞又占了很大比例。观音菩萨在民间受到最普遍、最广泛的崇敬与信仰，在佛教各种图像中，其画像也最为常见，种类繁多，数量很大。观世音菩萨像在中国长期流传中，发生了种种演变。人们按照自己的愿望、理想，塑造了众多的富有民族特点和审美心理的观音形象，诸如马郎妇观音、白衣观音、杨枝观音，等等。唐代以后，更出现了按中国古代仕女形象而创作出来的观音菩萨，并且此类型成了观音形象的主流<sup>[11]63[12]第四章</sup>。明末四大高僧之一的紫柏真可有菩萨赞 71 首，其中观音赞则占 61 首——单是《观音菩萨赞》就达 47 首<sup>[5]73册,《紫柏尊者全集》,《紫柏尊者别集》</sup>。他的《吴道子观音变相赞（并序）》不仅有补画史的文献价值，并且包含重要的画学思想。明末四大高僧之一的憨山德清的观音赞达 67 首，其中《水月观音赞》计 24 首、《白衣观音赞》有 10 首<sup>[5]73册,《憨山老人梦游集》卷三十三</sup>。在一些观音画像赞的篇题中，有简洁的文字说明，这对后人揣度这些观音的形态、动作、表情很有帮助。如宋僧了慧的观音画赞就有：《观音（蹶莲，书观经当衣文）》、《常思维（坐吉祥草）》、《海眼光（海中有一龙擎头）》、《又（抱膝坐岩，净瓶有柳）》、《马郎妇（手执莲经）》<sup>[5]70册,《西岩了慧禅师语录》卷下</sup>。

罗汉赞别具风采。佛教禅宗重视罗汉画像——特别是“脱略笔墨畦径”的优秀之作在教育信众中的作用：因为画家能“以笔端如幻三昧，取应化事迹，画而成图，使贤愚一目皆了”，“其诱掖正教之功”“契合佛意”<sup>[5]71册,541下</sup>，“唐宋诸贤，想其仪轨，寄之笔端如幻三昧，使流俗知所跂慕”<sup>[5]71册,546中</sup>。罗汉，全称为阿罗汉，或作阿罗诃。阿罗汉是梵文的音译，有杀贼、应供、不生等含义。佛教经典中提到许多罗汉，如佛的十大弟子也是修得阿罗汉果位的圣者。中国佛教文艺作品中，经常提到的有十六罗汉、十八罗汉、五百罗汉等。罗汉画像，都是光头僧形，而其具体形象，由于无经典仪轨的依据，因此多由艺术家的技艺而创造发挥，其式样众多，无一定之程式<sup>[11]138-140[12]第五章</sup>。不少禅门大师撰写了罗汉赞。唐末五代僧贯休以其“十六罗汉画”名闻画坛，有人称其“画成罗汉惊三界，书似张颠值万金”<sup>[13]8630</sup>。贯休的十六罗汉画，创造了“胡貌梵相，曲尽其态”<sup>[2]80册,35</sup>，“状貌古野，殊不类世间所传，丰颐颡额，深目大鼻，或巨颡槁项，黝然若夷獠异类”<sup>[14]卷三,35</sup>的

外形,是变了形的僧侣外貌,但仍未改变其简朴的背景,却增添了许多出世的逸趣,遂使后来的画家争相效法。贯休的十六罗汉画,以其艺术造型的独特和审美情趣的浓郁,在中国古代绘画史上占有重要的地位。达观真可的《唐贯休画十八罗汉赞》、《唐贯休画十六应真赞》<sup>[5]73册</sup>,《紫柏尊者全集》卷十七,卷十八,则给我们再现了贯休画作的风采。达观真可罗汉赞的突出特色之一,是在篇题中有简要的文字说明,描述画像的形态、动作、表情、神韵,对于我们想象其画像的面貌很有启迪,诸如“一手持杖,而手屈二指,膝上阁经而不观”、“杖藜倚肩,左手托经,垂头而注视,右手掏珠”、“双手抱膝而开口仰视,齿牙毕露,脱去数枚”<sup>⑥</sup>。道需(明曹洞宗僧)的《十八罗汉赞》,是在18首赞词之后都有简明的文字,提示罗汉画像的形态、动作,如:“松下跌坐”、“二兽相随”、“说法献珠”、“二人偶语”、“跨兽出山”、“骑兽欲返”、“三人渡海”、“海中骑龙”、“崖前伏虎”、“跨兽遨游”等等<sup>[5]72册</sup>,《为霖道需禅师还山录》卷三。

实际上,在禅门画学著述中,不仅画像赞有此特点,其偈颂、诗、序、题跋、记等等所涉及的画像、作品,大多今已无考。而这些画像(图像)为作者亲眼所见,他们在撰写这些赞颂、诗偈的篇题时,能以简要的文字说明,描述画像(图像)的形态、动作、表情、神韵,这对于后人揣摩其画像(图像)的原貌,大有帮助,这也是禅宗画学著述的重要特色之一。

中国佛教包括僧侣佛教与居士佛教。大乘特别重视居士佛教,在教义上可以归结为菩萨、菩萨精神和菩萨修行等方面。在禅宗绘画著述中,特别是画像赞中,居士画像赞占了重要地位。大慧宗杲(宋临济宗僧)的《赞方外道友》(均为“画像赞”)涉及居士67人,计69首<sup>[5]69册</sup>,《普觉宗杲禅师语录》卷下。庞居士是禅门居士的典型,常被僧俗当成学习的楷模,禅师们提出“千万以庞居士为榜样”<sup>[2]50册,86中一下</sup>。他的语录被当作公案在禅林中广泛流传,成为禅林重要的教科书之一。历代灯录及灯史诸如《祖堂集》、《景德传灯录》、《五灯会元》、《佛祖统纪》、《佛祖历代通载》、《居士传》、《居士分灯录》、《佛法金汤编》等,都有关于他参禅悟道与宣扬佛法的记载。而他及其家人的事迹与精神,也成为文人或禅门画家所描绘的对象,不少禅宗大师也以热情的文字题、赞这些画像<sup>⑦</sup>。希叟绍县禅师的《赞禅会图》的八段中,就有五段赞庞居士及其家人的画像:《丹霞见庞居士,灵照敛手而

立》、《居士问马祖,不与万法为侣(边有芭蕉)》、《团栾说无上话(边话竹石)》、《居士看日,灵照先化去》、《庞婆报儿,儿即倚锄立化》<sup>[5]70册</sup>,《希叟绍县禅师广录》卷七。宋僧智愚的《赞禅会图》12首中,就有4首赞庞居士及其家人的画像:《庞居士问马大师》、《丹霞见灵照女》、《庞居士大家团圞共说无生活》、《庞居士合家都去》<sup>[15]卷十</sup>。

## 二

画像偈颂也是禅宗画学思想的重要载体。佛教十分重视偈颂在宣传佛教义理及礼佛中的特殊作用。《高僧传》卷二《译经中·鸠摩罗什》记载,鸠摩罗什对僧叡说:“天竺国俗,甚重文制,其宫商体韵,以入弦为善。凡覲国王,必有赞德。见佛之仪,以歌叹为贵。经中偈颂,皆其式也。”<sup>[2]50册,332中</sup>吉藏《百论疏》卷上《释舍罪福品第一》云:“偈有二种:一者通偈,二者别偈。言别偈者,谓四言、五言、六言、七言,皆以四句而成,目之为偈,谓别偈也。二者通偈,谓首卢偈,释道安云:盖是胡人数经法也,莫问长行与偈,但令三十二字满,即便名偈,谓通偈也。”<sup>[2]50册,238</sup>我们一般所说的“偈”,乃指别偈,亦名颂、偈颂、诗偈、歌偈等等。中国僧人所写的偈颂,往往具有诗的性质。五代后晋僧人普明的《牧牛图颂》<sup>[4]23册</sup>,享誉丛林,名闻遐迩,影响深远。他把心性修养,比如牧牛。明人胡文焕《新刻禅宗十牛图·序》云:“十牛图者,盖禅宗托喻于此,以修心证道者也。牧童即人也,牛即心也,圆光即人心俱浑化而证于本然之道也。夫心孰不有乎,有则皆当修也。道孰不具乎,具则皆当证也。”<sup>[5]64册,775中</sup>明代临济宗僧人善坚《题牧牛图·引》也云:“夫谓牧牛者,譬人性之狂掉也。觉乃佛祖之真源,逸则轮回之妄性。……良由众生不觉,憎爱无明,颠倒昏迷,自心自障,故且以牛喻说,指月明心,欲人人弃妄归真,舍迷达本,达斯本源,即如如佛。”<sup>[4]25册,259下</sup>《牧牛图颂》的每首颂前,有对应的一幅图,描绘牧牛的过程,其所描绘的水牯牛,是一条由黑牛逐渐变为白牛,象征从调制本性,逐渐达到自由,进而达到独照的境地。正如明末四大高僧之一的云栖株宏所云:其绘之图,“始于未牧,终于双泯,品而列之为十。其牛则如次初黑继白,以至于无粲如也”<sup>[4]23册,357下</sup>。《牧牛图颂》是禅宗独具特色的题画诗。其牧牛图,既是以画喻禅,又是以画寓禅。

而牧牛图颂,既是以诗释画,又是以诗寓禅。诗画合璧,相得益彰。其表现出禅(哲学)的诗化,诗的诗(哲学)化——禅宗的生命哲学与诗歌的艺术语言的携手,既促进了禅宗哲学的诗化,也推进了诗歌的禅学(哲学)化。诗禅联姻,为北宋中叶开始兴起的“文字禅”(狭义的——诗与禅联姻的结晶)导夫先路<sup>[16]</sup><sup>141</sup>。普明之后,许多高僧大德继踵步武,撰写了牧牛图颂。《卍新纂续藏经》收录的《十牛图和颂》<sup>[5]</sup><sup>64册</sup>和《嘉兴大藏经》收录的《牧牛图颂》<sup>[4]</sup><sup>23册</sup>都记载,有闻谷大师等15位的和颂,其文词优美,又从不同视角阐释了《牧牛图》原著的内涵,对佛门信众有很大的教育作用。正如云栖株宏所云:“是其为图也,象显而意深;其为颂也,言近而旨远。学人持为左券,因之审德稽业,俯察其已臻,仰希其所未到,免使得少为足以堕于增上慢地,则裨益良多。”<sup>[4]</sup><sup>23册,357下</sup>又如清初画坛四大名僧之一的释弘仁有《画偈》一卷,计75首(四言10首,五言23首,七言42首)。考其所言,乃为题画之作,有标举绘画主张的,有述取法名家的,有言绘画构图的,有叙画面景物的。他工画山水,主张以天地为师:“敢言天地是吾师,万壑千崖独杖藜。梦想富春居士(引者按:元代画家黄公望)好,并无一段入藩篱。”(《画偈》,七言第32首)他取法倪瓒:“老干有秋,平冈不断。诵读之余,我思元瓒。”(《画偈》,四言第3首)但无倪瓒之荒寂意境,其笔墨简洁瘦劲,风格冷峭,富有生活气息。他尊重传统,学习名家,但又不囿于前人藩篱,勇于变化,大胆创新<sup>[17]</sup>。

在禅门画学著述中,题画诗是其重要形式。其题画诗涉及的绘画作品,有人物风情、梅兰菊竹、花果鸟兽、山水名胜,等等。在篇幅上,有的擅长短章,有的喜欢长咏。在内容上,禅师们通过题咏:(一)或揭示画作所蕴涵的禅意,或借题宣示禅理;(二)有的则发掘画家的人生境界追求,或者借题标示自己的人生理想;(三)有的侧重赞颂画家的人品和道德风范,或者标举自己的理想人格;(四)有的则指明画作的审美趣味,或表明自己的审美取向;(五)有的则彰显画家的绘画造诣和艺术特色;(六)有的还提出了一些绘画主张。来复(元末明初临济宗松源派禅僧)的题画诗(约118首),涉及了中国绘画史上自南北朝至元代众多的著名画家,如:僧繇、王维、戴嵩、董元、黄筌、巨然、惠崇、郭熙、苏轼、李伯时、赵大年、米南宫、宋徽宗、赵千里、扬补之、夏珪、钱舜举、赵子

昂、王冕、倪云林,等等<sup>[18]</sup>,可为中国绘画史和中国绘画美学史的研究提供参考资料<sup>⑧</sup>。一些题画诗包含了重要的绘画思想,如明僧善坚《山水图为李用之书》云:“良丁善丹青,所得意外意。纸上移江山,笔端转天地。杨柳护烟村,云霞锁萧寺。索我一题诗,对之起幽思。”<sup>[4]</sup><sup>25册,264中</sup>善坚指出“良丁”擅长绘画,就在于他能够创造意境——“意外意”,能使天地江山在他的笔下生动地展现出来(“纸上移江山,笔端转天地”),能产生如见真山水的艺术效果(“杨柳护烟村,云霞锁萧寺”)。

值得重视的是:在禅门的画学著述中,保存了一些不见于画史、画品、画论的文献资料,弥足珍贵。比如,宏智正觉的《吴傅朋郎中书来,尝得李伯时所画〈震旦第一祖西归像〉,相需以赞,说偈寄之》<sup>[2]</sup><sup>48册,648下</sup>,说明正觉亲眼见过“李伯时所画《震旦第一祖西归像》”,但它却不见于画史、画论与画品记载。又如,元僧行端题李龙眠的《过水罗汉图》<sup>[5]</sup><sup>71册,542下</sup>,来复所品评的钱舜举《木犀幽禽图》<sup>[18]</sup><sup>145上</sup>、《王母醉归瑶池图》<sup>[18]</sup><sup>13下</sup>,它们也未见于画史、画论与画品记载。紫柏真可《吴道子观音变相赞(并序)》中讲到他曾“于董内翰家,瞻吴道子所画观音变相,三十二身,其精神态度,万变错出,譬如夜光之珠,在金盘之中,流转自在”<sup>[5]</sup><sup>73册,296上</sup>。据《佛祖统纪》卷四十记载:“今世有石本道子观音。”学术界推测,系指湖北玉泉寺保存的石刻观音像。吴道子的《观音变相》图,不见于画史。关于张僧繇是否画过宝志(保志、志公)像,乃是学术界长期讨论中的一桩公案。何剑平在《张僧繇为宝志作画之事》中作过详细而精到的考辨<sup>⑨</sup>。晚明四大高僧之一的憨山德清在《新安仰山宝志公画像感应记》中记载:“万历辛丑,金陵报恩,修舍利塔,匠氏得于金顶宝瓶中,乃梁张僧繇手笔,卷而怀归。”<sup>[5]</sup><sup>73册,674下</sup>此条材料也不见于画史。上述文献资料可为研究李伯时<sup>⑩</sup>、钱舜举<sup>⑪</sup>、吴道子<sup>⑫</sup>、张僧繇<sup>⑬</sup>和中国佛教绘画史提供参考。

### 三

文献的研究和利用问题,是文献学的重要内容之一。禅宗画学文献丰富多彩,应充分研究和利用它,以拓展和充实禅宗美学研究的范围与内容,拓展和充实中国美学研究的范围与内容。笔者对这些文

献所涉及的绘画思想作了一次初步清理,试解如次。

佛教禅宗在对待艺术的态度上存在着悖论。一方面,按其某些清规戒律,是不允许禅门弟子参与世俗的文艺活动的,认为那是魔事,这只能在烦恼深渊、生死苦海、法身流转中挣扎。怀海(唐僧)集编、仪润证义的《百丈丛林清规正义记》指出:“凡经书笔墨诗偈文字,一切置之高搁,不应重理”<sup>[5]63册,488下</sup>,佛家弟子“各宜修道,不得检阅外书,及书画等”<sup>[5]63册,444中</sup>;又指出:“古人惟以了脱生死为大事,间有拈弄文字,皆了事后游戏,以咨发后人眼目,非专以词藻为工也”,并对“留神书画,寄兴琴棋”的现象进行指责,“乃近日僧中,竟欲以此见长,甚或留神书画,寄兴琴棋,名为风雅。生死到来,毫无用处”<sup>[5]63册,444上</sup>。宋代诗人黄庭坚擅长诗词、文章、书法,他崇奉佛教,以居士而嗣大鉴下第十四世黄龙祖心之法<sup>[19]卷二十六,343-348</sup>。他绝笔翰墨一事,是禅宗以从事艺术创作与欣赏活动为“魔事”的典型事例之一。据《续传灯录》卷二十二记载:“(黄庭坚)以般若夙习,虽膺仕澹如也,出入宗门,未有所向,好作艳词。尝谒圆通秀禅师,秀呵曰:‘大丈夫翰墨之妙,甘施于此乎?’秀方戒李伯时画马事。公消之曰:‘无乃复置我于马腹中耶!’秀曰:‘汝以艳语动天下人淫心,不止马腹中,正恐生泥犁耳!’公悚然悔谢。由是绝笔,惟孳孳于道,着发愿文,痛戒酒色,但朝粥午饭而已。”<sup>[2]51册,615中</sup>通醉(明末清初临济宗僧)在《题思白董太史〈山水图〉》时指出:“玉指尖头,点出太平沟壑。七尺躯里,怀藏乱世溪山。曩予三过吴门,恨未一面。今读公之诗以松爽,阅公之画以清澹。然风雅凌夷,欺青压白,不下苏眉山、张无垢。惟苦不遇铁面衲子,当头一拶,沦溺在骚人队里,衒卖胸襟,流而亡返,不知何日始记得话头也。”<sup>[4]27册,333上</sup>他在指出董其昌的山水画所取得的成就的同时,则认为董氏已“沦溺在骚人队里,衒卖胸襟,流而亡返”,需要“铁面衲子,当头一拶”,使之迷途知返,反映了佛教禅宗以绘画创作为魔事的艺术观。

但是,另一方面,禅门大师又十分重视艺术在宣传和维持佛事和佛法中的重要作用。他们指出从事佛门的文艺活动,则可以弘佛法,证菩提,获解脱,成就三般若,达于佛陀之境。因此,不少禅门高僧,对世俗的文艺实践和佛门的文艺活动,对文艺现象和审美现象,曾提出过不少相当精辟的意见,折射出他们审美的价值取向和文艺美学观点。宋僧慧洪就充

分赞赏苏轼以文艺“作大佛事”:“东坡居士,游戏翰墨,作大佛事,如春形容,藻饰万像”,“游戏翰墨,挝雷翻云。偶寄逸想,幻此沙门”<sup>[20]卷十九,251下,252上</sup>。元代临济宗僧人笑隐大欣在《题松雪翁画佛》中说:“李伯时画马,有讥之者谓:‘用心久熟,他日必堕马腹中。’于是改画佛菩萨天人之像。松雪翁初工画马,至晚岁,惟以书经画佛为日课,岂亦以是为戒耶!然至人转物不为物转,华严法界事事无碍。世俗技艺,无非佛事,水鸟树林,咸宣妙法。”<sup>[5]69册,721</sup>中大欣用华严“法界事事无碍”的观点,充分肯定了“世俗技艺,无非佛事,水鸟树林,咸宣妙法”。明僧莲儒的《画禅》一书,辑录了自南齐释惠觉至元代雪窗等64位画僧事迹,实为一部禅僧画家史料。他指出这些画僧乃是丛林中德艺双馨之俊杰(“皆德成而后一艺之名随之,非捐本而务末也”<sup>[21]207</sup>),他们都是在以画说法,其绘画作品能给人强烈的感染和教育。他说:这批画僧“皆僧林巨擘,意其游戏绘事,令人心目清凉,盖无适而非说法也”<sup>[21]207</sup>。这实际上讲明了这些画僧的绘画创作在佛事活动中的重要作用。

我们在前面已经提及,禅师们普遍采用赞偈的形式来赞叹评说历代祖师画像,这同佛教禅宗的“像教”有关。“佛教之传布,恒藉像教而溥及。”<sup>[6]41</sup>佛教禅宗十分重视利用绘画和雕塑的审美和体认的功能,辅助信徒在修行中进入高深的佛法境界。禅宗大师们很重视利用像教来扩大教化效果即审美教育的功用。因此在寺院内部就陈设有释家自用的各种画像(诸如尊像图、佛传图、本生图、经变图,等等),用于信徒供养敬奉,实际上是在宗教氛围中,通过形象的教化和审美教育,以加强信徒的精神陶冶<sup>[22]342</sup>。

达观真可十分重视“像教”——重视佛祖画像的教化作用。毋庸讳言,许多佛像本身都是具有很高艺术价值的艺术作品。各种类型的佛像,乃是佛门弘扬佛法、宣传教义、教育信众的重要工具,而佛教徒也把佛像作为崇敬礼拜的对象,作为进行宗教修行实践的渠道。达观真可指出:“圣人设教,大觉垂形”,乃是“开众生本有之心,熏发本具之善”<sup>[5]73册,259上</sup>,而“圣人形化而影留,使天下后世,即影得形,即形得心,即心复性”<sup>[5]73册,260中</sup>。在禅门大师看来,优秀的佛祖画像具有“榜样”的力量,可以发挥其教育信众的作用。清僧莲峰云:“优填王造佛,先人作后人之榜样”,“名德并垂,贤良普

劝”<sup>[4]38册,364下</sup>;又云:“古云山,今殿阁,新主人,旧面目,未闻未见大家知,捏土成金长者作。不惟赢得独称尊,且亦先觉觉后觉。”<sup>[4]38册,364下</sup>莲峰强调了“先人作后人之榜样”,“不惟赢得独称尊,且亦先觉觉后觉”,说明佛教禅宗重视造像,重视像教的功能,重视“先人”、“先觉”对“后人”、“后觉”所起的“榜样”的作用。

禅师们在论说绘画的像教作用时,涉及了像教的两个方面:一是造像,二是观像(瞻仰礼拜佛像)。关于“造像”,明曹洞宗僧人道需强调指出其“启迪群迷”的作用:“唯赖像教,以启迪群迷”,“是知造佛,乃成佛因缘,不独为人天福报而已”,“其功德利益,岂止区区为一身而已哉”<sup>[5]72册,631中</sup>!禅师们更看重“观像”的教化功能,指出造像的功德,诸经备载,人们对此已耳熟能详,但对观像的意义则认识不足。明清间僧人元贤强调“悬象以立教”,让信众在瞻礼中,“由像契心,优入觉域”。他认为,“夫造像功德,诸经备载,亦诸檀所稔闻者”,而瞻礼观赏佛祖画像(道影)的“设教”作用(“曩者灵山会上,横说竖说,不为不多矣,而犹必设像以示之,盖以像者象也,象之所示者圆,言之所示者方。象之所示者广,言之所示者局”)还未被人们充分认识,而“由像契心,优入觉域”,“由心造佛,佛即是心,假彼他佛,成我心佛”的“功德”,是“造像”所不能代替的。同时,他还提出了观照的原则,既要“立象以尽意”,又要“忘象以明心”,才能在“遇于目,契于神”时,“心与象俱忘,而慧光浑圆,辉映十方”。因为,“象不立则意弗尽,象不忘则心弗明。故未有不由象而入,亦未有不忘象而得者”<sup>[5]72册,483中</sup>。憨山德清更加强强调观像能“睹像教以兴心”,“同出迷途”,“开自心之佛性”的作用。他反复强调:“今之庄严此像,匪直飭金木之幻形,实所以开自心之佛性也”<sup>[5]73册,646上</sup>;“睹像教以兴心,用庄严而表法”,“见闻瞻仰,同出迷途”<sup>[5]73册,754下</sup>;“令观者心存目想,即此五蕴幻妄身心,于一念顷,顿见本真”<sup>[5]73册,624上</sup>。他还指出,瞻仰礼拜佛祖道影,乃是“大开炉鞴”,可以“陶冶群迷”,有如棒喝,可以“使人顿尽凡情,立登觉地,即所谓‘一呼而醒大梦’者”。他在指出了佛祖道影的教化作用的同时,充分肯定了佛祖画像赞、颂、疏等(画评)的作用:“予之一疏,不减临济德山之棒喝。”<sup>[5]73册,64上</sup>

在论述绘画的像教作用时,禅师们十分看重它在参禅悟道、明心见性中的功能,把它视为入道之方

便。清僧本昇认为,诗画文艺作品乃是进行佛事的重要工具,进行修持的重要渠道,他说:“予卧疾西山,有一士子携文三桥《三十二应》画卷索赞,且曰:‘乞师仿古辞令,以作指南。’忆予少时阅诗余,见其辞令俊美,才情赡富,每惜其不作有义语,徒付之情词艳曲间也。然今古不乏才人,能以深情雅思赞叹大乘,则习日浅慧日深,亦几几乎近道矣。”<sup>[4]26册,736上-中</sup>其“能以深情雅思赞叹大乘,则习日浅慧日深,亦几几乎近道矣”的论断,指出了从事绘画创作是佛家弟子进行修持实践的重要渠道。元僧清欲认为,图绘佛像乃是重要的入道方便,而精于绘画者会有更大的收获:“聚沙为塔,爪画为佛,不失为入道之渐,况精妙若此者乎。”诚然他更强调在修行实践中,要返观自心,以明心见性:“苟能返观自心之体,广大悉备,四圣六凡,由之建立,三昧六通,由之发现,乾坤日月,江海山川,由之出生,便可掩卷一笑。”<sup>[5]71册,391中</sup>紫柏真可也说佛祖画像是“藉有刑仪”,“即像道存”,而“精妙玲珑”之作——“得丹青家,妙契其真者”,信众们“兹睹道影,何啻亲承”,无异于亲见佛祖,聆听教诲,就有可能“由道影而识诸祖,由诸祖而辨道场,由道场而知天地,由天地而测虚空,由虚空以悟自心者,可谓寻流而得源矣”<sup>[5]73册,258中</sup>。明临济宗僧牧公也说观礼佛像可使信众“由胜相而识诸祖,由诸祖而辨道场,由道场而知天地,由天地而测虚空,由虚空以悟自心自佛,可谓寻流而获源矣”<sup>[4]28册,30上</sup>。明末清初曹洞宗僧人净斯说:应“使人礼其相而契无相之法身,瞻其形而获无形之妙用,不假修证,始知本来是佛”<sup>[4]36册,70下</sup>。道需也指出:“诸祖既往,而仪表如生,智者若能因其影而见其形,见其形而见其心,则诸祖不先,我等不后,即是亲依座下,亲聆警欬,亲领棒喝,岂古今时处所能间隔耶?”<sup>[5]72册,669下</sup>

禅师们重视绘画在佛事活动中的功能,从而就十分重视画师所起的重要作用,主张通过画像以呈现佛祖的微妙之身。德清对此作了明确的回答。他一方面指出,佛法是很难描绘与呈现的,所谓“吾意诸祖,皆同一身一智慧,力无畏亦然。故曰:‘心如工画师,画出诸形像。’夫形像可画,而神通妙用,及度生事业,又安得而画之哉?”<sup>[5]73册,616中</sup>另一方面,他又指出,佛法的微妙,又需要借绘画之毫端加以表现:“欲现微妙身,故借画工手”<sup>[5]73册,707中</sup>,要知“神通妙用,度生事业,皆不离一毫端三昧”<sup>[5]73册,616中</sup>。因为



他认为优秀画师的上乘之作,可以达到不可思议的境界,可以呈现佛祖的微妙之身:“画工与大士,同入不思议。影现一毫端,如春在百花。于最微妙中,全体一齐现。”<sup>[5]73册,707中</sup>

禅门画学著述中的论、序、传、记、题、跋,包含着丰富的绘画思想。其中,或以绘画诠释佛理,或以佛理诠释绘画,呈现出禅宗美学以艺释佛和以佛释艺的叙事模式。除上述关于“像教”问题的论述外,其关于“丹青”(绘画)与“本来面目”(“心”)的关系问题

的讨论、关于绘画创作与绘画鉴赏的主张,内容丰富,独具特色,笔者在《禅宗绘画思想论纲》<sup>①</sup>一文中,作了初步探讨,兹不赘述。

我们从禅宗画学著述的初步发掘中,体会到中国美学文献的发掘整理工作,还有许多工作可做,还需要更多的学人来继续进行这一工作。这不仅是中国美学文献学学科建设的需要,也是中国美学学科建设的需要。

### 注释:

- ① 1934年宗白华在《图书评论》第1卷第2期发表《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》一文,提出“中国美学”这一概念和“中国美学原理系统化”的要求。在他看来,“中国的艺术与美学理论也自有它伟大独立的精神意义”,“对将来的世界美学自有它特殊的贡献”(宗白华《美学散步》,上海人民出版社1981年版,第126、122页)。
- ② 笔者已辑录出文献资料约30万字,汇集成一本《禅宗画学著述辑要》(未刊稿)。禅宗大师对诗歌、书法等也有不少论述,笔者抄录尚未汇编。
- ③ 它们不见于古代文献的画史、画论、画法、画品、画评、画录、画跋等典籍中,也不见于现当代出版的中国美学文献资料汇编和中国画论(以及画史、画品等)文献汇编中。顺便提及,道教美学研究也取得了可喜的成绩,但至今尚无一种道教美学文献资料汇编问世,亟待学人发掘整理。
- ④ 佛像的表现形式十分丰富,有画像、塑像、雕像、刻像、铸像、绣像、织像、脱胎像等多种。制作的材料也丰富多彩,有用各种工具绘描的画像;有粘土、混凝土塑捏的塑像;有石、木、玉、牙等材质雕琢的雕像;有铜、铁、金、银等金属锻铸的铸像;有丝绒挑绣的绣像;有丝锦织造的织像;也有用干漆、玻璃钢制作的脱胎像等等(参见黄春和编著《佛教造像艺术》,河北省佛学院2001年版,第193页;徐华铛编著《佛像艺术造型》,上海文化出版社2005年版,第2页)。而佛教造像中的塑像、雕像、刻像、铸像、绣像、织像、脱胎像等等与画像密不可分,在佛、菩萨、罗汉的像赞中,就有一些涉及塑像、雕像、刻像等的像赞,我们把它们也一并加以讨论。
- ⑤ 这里还有一个需要进一步探讨的问题,那就是:在中国佛教绘画史上,禅门中人创作画像赞(包括从达摩以来的历代祖师的画像赞与禅师的自赞)起始于何时?禅门内外画家创作从达摩以来的历代祖师的画像与禅师的自画像,又起始于何时?关于禅宗门人创作画像赞起于何时,据禅宗典籍记载,最早见于唐代曹洞宗创始人洞山良价的《真赞》:“□□□□□,□□□□□。徒观纸与墨,不是山中人。”(《筠州洞山悟本禅师语录》,据《禅宗语录辑要》,上海古籍出版社1992年版,第22页上)诚然,洞山良价的写真赞(肖像画赞)并非具体赞他人画像或自己画像,而是泛指肖像画创作而言。他强调了一种对待画像的态度,作为禅门中人,不要徒劳无益地观赏“纸与墨”(肖像画)这种文字游戏,更不能迷恋这种文字游戏,否则会失掉禅家的本色。唐代诗僧皎然有《洞庭山福愿寺神皓和尚写真赞》:“虎头将军艺何极,但是风神非画色。方颖明眸亦全得,我岂无言道贵默!双扉曙启趺坐时,百千门人自疑惑。”(《杼山集》卷八,据明复主编《禅门逸书》初编,第2册,台湾明文书局股份有限公司1981年版,第90页下)皎然之画像赞是赞他人(洞庭山福愿寺神皓和尚)之画像。他提出了有关画像创作的重要观点,他认为顾恺之的人物画创作的造诣达到了极至,顾氏是高度重视传神(重神似——重“风神”),而并非以“画色”为能事(并非只求形似)。从禅门现存典籍中,尚未发现唐代禅僧所创作的从达摩以来的历代祖师(主要是六代祖师)的画像赞。按常理,应该是先有了禅门内外画家创作的禅宗历代祖师的画像与自画像,然后才有禅门中人创作的画像赞。据宋人郭若虚《图画见闻志》卷六《王舍城寺》记载:“魏之临清县东北隅,有王舍城佛刹,内东边一殿极古,四壁皆吴生画禅宗故事,其书不知谁人,类褚河南。”(见《图画见闻志》,于安澜编《画史丛书》第一册,上海人民美术出版社1982年版,第89页。)<sup>②</sup>“四壁皆吴生画禅宗故事”一语,说明唐代吴道玄已画过“禅宗故事”,肯定有关于禅宗六代祖师的事迹,惜未记载其具体内容。今查现存的禅门典籍和其他中国古代画史、画品、画论,均未见其他唐代禅门内外画家创作的禅宗历代祖师的画像与自画像的记载。戴蕃豫的《中国佛教美术史》(书目文献出版社1995年版)、范瑞华的《中国佛教美术源流》(国际文化出版公司1996年版)、金维诺与罗世平的《中国宗教美术史》(江西美术出版1995年版)、王伯敏主编的《中国美术通史》(山东教育出版社1987年版)等,对于历代佛教画像的体裁内容的变迁,有全面详细的记述剖析。佛教画像起初都以佛本生故事、传法故事和用于崇拜之佛像、菩萨像为主,佛经中也以造佛像、菩萨像为功德,而自菩提达摩以来的历代禅宗大德之画像(尤其是自画

像)本不在其列。那么,自达摩以来的历代祖师之画像与自画像起始于何时,其产生的历史文化语境是什么?对于这样一个很有意味的问题,还需要作进一步的详细考察,才能做出说明。

- ⑥真可《唐贯休画十六应真赞》的篇名:《第一宾度罗跋啰堕阇尊者,一手持杖,而手屈二指,膝上阁经而不观》,《第二迦诺迦伐蹉尊者,双手结印而杖倚肩》,《第三迦诺迦跋黎堕阇尊者,骨瘦棱层,目瞳而眉横如剑,右手执拂,左手按膝》,《第四苏频陀尊者,趺坐石上,右手握拳,左手按膝,眉长覆面》,《第五诺矩罗尊者,双手执木童子爬痒》,《第六跋陀罗尊者,匾脑丰腴,瞠目上视,手掏数珠》,《第七迦理迦尊者,宴坐石上,眉长绕身》,《第八伐阇罗弗多尊者,露肩交手,注目视经》,《第九戒博迦尊者,侧坐,正见半面,一手执扇拂,一手屈三指》,《第十半托迦尊者,双手持经,缩颈耸肩,注目视之》,《第十一罗怙罗尊者,撑眉怒目,手有所指》,《第十二那伽犀那尊者,擎拳拄颌,开口露舌,见喉而大笑》,《第十三因揭陀尊者,杖藜倚肩,左手托经,垂头而注视,右手掏珠》,《第十四伐那婆斯尊者,六用不行,入定岩谷》,《第十五阿氏多尊者,双手抱膝而开口仰视,齿牙毕露,脱去数枚》,《第十六注茶半托迦尊者,倚枯槎而书空,腰插棕扇一握,上画日月》。见《紫柏尊者全集》卷十七,《卍新纂续藏经》第73册,第1452号。
- ⑦可参阅谭伟《庞居士研究》第六章《庞居士之影响》第二节《在文人中之影响》第一项“绘画及题、赞”,四川民族出版社2002年版。
- ⑧今检索清人陈邦彦所编《御定历代题画诗类》,计120卷,共录诗8962首。其中收录僧来复之题画诗只有13首。《御定历代题画诗类》,见《四库全书》第1435-1436册。
- ⑨见项楚主编《唐代白话诗派研究》第二章第一节《宝志》,巴蜀书社2005年版,第21-43页。
- ⑩李公麟,北宋画家,字伯时,号龙眠居士。擅长画释道、人物、鞍马、山水,鞍马成就最高。作画多用线描勾勒,绝少设色,为白描画法的开创者,对后世有很深的影响。事见《宋史》本传、汤屋《画鉴》、邓椿《画继》、夏文彦《图绘宝鉴》、董道《广川画跋》、董其昌《画禅室随笔》、《宣和画谱》等。
- ⑪钱选,南宋画家,字舜举,号玉潭,别号雷川翁、习懒翁、清腥老人等。工诗善书画,擅长人物、花鸟、蔬果、山水。事见朱谋瑩《画史会要》、夏文彦《图绘宝鉴》、张丑《清河书画舫》、汪珂玉《珊瑚网》、王世贞《艺苑卮言》、董其昌《容台集》等。
- ⑫吴道子,唐代画家,后改称道玄,画史尊称吴生,以画蜀道山水闻名于世。所画题材范围广泛,有佛像、鬼神、人物、禽兽、山水、台殿、草木等,笔法超妙,人称百代画圣。事见张彦远《历代名画记》、朱景玄《唐朝名画录》、《宣和画谱》、夏文彦《图绘宝鉴》、董道《广川画跋》、汤屋《画鉴》等。
- ⑬张僧繇,南朝梁画家,擅长画人物、肖像、山水、花鸟、走兽。其画六法兼备,笔力壮阔,气骨奇伟,一变顾恺之、陆探微的“密体”画法,开创“疏体”。后吴道子继承其法,并称“张吴疏体”。事见李嗣真《续画品录》、姚最《续画品》、裴孝源《贞观公私画史》、张彦远《历代名画记》、《宣和画谱》、夏文彦《图绘宝鉴》、董道《广川画跋》等。
- ⑭皮朝纲《禅宗绘画思想论纲》,由吴为山(中国艺术研究院中国雕塑院院长、南京大学美术研究院院长)、传义(南京毗卢寺方丈)主编的《中国佛教艺术》第5辑(南京大学出版社2010年9月版)起分三期刊登。

#### 参考文献:

- [1]皮朝纲.中国美学文献学研究的历史回顾及其学科建设的初步构想[C]//叶朗.意象:第3期.北京:北京大学出版社,2009.
- [2]大正新修大藏经[G].台北:新文丰出版有限公司,1983.
- [3]兰吉富.中华佛教百科全书(十)[G].永康(台湾):中华佛教百科文献基金会,1994.
- [4]嘉兴藏[G].北京:民族出版社,2009.
- [5]卍新纂续藏经[G].台北:新文丰出版有限公司,1995.
- [6]戴蕃豫.中国佛教美术史[M].北京:书目文献出版社,1995.
- [7]周叔迦.法苑谈丛[M].上海:上海辞书出版社,1999.
- [8]梁楷全集[M].上海:上海人民美术出版社,1986.
- [9]中国名画全集·人物画鉴赏[M].北京:北京民族出版社,2003.
- [10]张剑华.汉传佛教绘画艺术[M].北京:今日中国出版社,1992.
- [11]业露华,等.中国佛教图像解说[M].上海:上海书店,1992.
- [12]徐华铛.佛像艺术造型[M].上海:上海文化出版社,2005.
- [13]全唐诗[M].北京:中华书局,1980.
- [14]宣和画谱[G]//于安澜.画史丛书:第二册.上海:上海人民美术出版社,1982.

- [15]虚堂和尚语录[G]//禅宗语录辑要. 上海:上海古籍出版社,1992.  
[16]周裕锴. 禅宗语言[M]. 杭州:浙江人民出版社,1999.  
[17]释弘仁,江注. 画偈附江注诗集[G]//安徽丛书:第一册. 安徽丛书编印处,1932.  
[18]来复. 蒲庵集[G]//明复. 禅门逸书:初编 7 册. 台北:台湾明文书局股份有限公司,1981.  
[19]彭绍升. 居士传[M]. 扬州:江苏广陵古籍刻印社,1991.  
[20]慧洪. 石门文字禅[G]//禅宗全书:第 95 册. 台北:台湾文珠文化有限公司,1981.  
[21]释莲儒. 画禅[G]//兰吉富. 大藏经补编:第 18 册. 中和市:台湾华宇出版社,1986.  
[22]王海林. 佛教美学[M]. 合肥:安徽文艺出版社,1992.

## A Study of Further Reinforcement of the Foundation of Chinese Aesthetics Discipline Construction ——The Excavation and Arrangement of Paintings and Documents of Zen

PI Chao-gang

(College of Liberal Arts, Sichuan Normal University, Chengdu, Sichuan 610068, China)

**Abstract:** The foundation, formation and development of the discipline of Chinese aesthetics are based on the excavation and arrangement of Chinese aesthetic documents. Chinese aesthetics bibliography has also come into being in the process of the excavation and arrangement of Chinese aesthetic documents, and it is the cornerstone of the foundation, development and perfection of the discipline of Chinese aesthetics. Although people have made great accomplishments in excavating and arranging Chinese aesthetic documents, much more work needs to be undertaken. Such kind of task can further reinforce the foundation of the construction of Chinese aesthetics discipline and provide reliable guarantee for further development of Chinese aesthetics research.

**Key words:** Chinese aesthetics; Chinese aesthetics bibliography; discipline construction; paintings of Zen; excavation and arrangement of documents

[责任编辑:唐 普]