

拓宽中国美学史研究范围的新途径

——开展禅宗书画美学思想史研究

皮朝纲

(四川师范大学 文学院, 成都 610066)

摘要:自李泽厚与刘纲纪两先生于20世纪80年代初提出“禅宗美学”为中国美学的“四大思潮”之一以后,学术界对禅宗美学的研究,已经走过了近三十年的历史。禅宗美学研究虽然已经取得了一定的成绩,但毕竟起步较晚,因此还有许多问题来不及涉猎,还有一些“处女地”也来不及开辟。人们对禅宗美学的研究,较多的是从禅学(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。至今,在中国美学史、中国绘画美学史、中国书法美学史和中国禅宗美学史等等的研究中,都未涉及禅宗绘画美学与书法美学。开展禅宗绘画美学史与书法美学史研究,可以拓宽禅宗美学研究(含美学基本原理与美学史研究)的范围,拓宽中国古代美学研究(含美学基本原理与美学史研究)范围。

关键词:中国美学史;禅宗书画美学思想史;禅宗美学;新途径

中图分类号:B83-092 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2013)01-0048-13

自李泽厚与刘纲纪两先生于上个世纪80年代初,在他们主编的《中国美学史》第一卷的“绪论”中,提出“禅宗美学”为中国美学的“四大思潮”^①之一^{[1]20}以后,学术界对禅宗美学的研究,已经走过了近30年的历史。其研究是从着重探讨禅宗与中国古代美学思想的关系起步,而后进入到研究禅宗美学思想本身的诸多问题,而后进入到禅宗美学思想史的研究。当我们回顾禅宗美学思想研究所走过的历程以及所取得的成绩的时候,会清醒地感受到:禅宗美学的研究虽然已经取得了一定的成绩,但毕竟起步较晚,因此还有许多问题来不及涉猎,还有一些“处女地”也来不及开辟。比如,人们对禅宗美学的研究,较多的是从禅学(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?又比如,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。至今,在中国美学史、中国绘画美学史、中国书法美学史和中国禅宗美学史等等的研究中,都未涉及禅宗绘画美学与书法美学。

如何使禅宗美学的研究深入一步,是否可从发掘、整理、研究禅宗美学文献入手?

怀着一种紧迫感,我从2009年开始,先后做了禅宗画学文献与禅宗书学文献的发掘、整理和研究工作。2011年春天完成了《丹青妙香叩禅心:禅宗画学著述研究》一书^[2]的撰写,2012年春天又完成了《墨海禅迹听新声:禅宗书学著述解读》一书^[3]的编著。这两部书中所辑录的文献资料,都有不少很珍贵、有兴味的内容,其中有许多都不见于古代文献的书画史、书画论、书画法、书画品、书画评、书画录、书画跋等典籍中,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)、书论

收稿日期:2012-07-12

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。

(以及书史、书品等)文献汇编中。我对这些文献所涉及的书画美学思想、观念、范畴、命题及某些具体问题,进行了初步清理。这使我感受到,不仅禅宗典籍中的书画美学著述相当丰富,形式多样,而且妙语迭出,精见纷呈,是中国书画美学的重要资源,亟待发掘、整理和研究。也使我体会到,在禅宗美学文献的搜集、发掘、整理和研究方面,还有许多工作可做。

对禅宗画学文献与书学文献的发掘、整理,对禅宗画学思想和书学思想的思考与探索,直接引发了我思考和撰写禅宗书画美学思想史的兴趣^②。

一

我们曾经说过,禅宗美学因具有丰富的人生美学内容,而成为中国古代美学的重要组成部分^[4]。中国古代美学是一种人生美学,它的研究对象和两个向度是人生美论和艺术美论,它们分别代表哲学体系中的美学形态和诗性智慧中的美学形态^{[5]27-47}。人生美论,侧重于体现哲学体系型的美学思想;艺术美论,侧重于体现诗性智慧型的美学思想。

人生美论——哲学体系型的美学思想,是哲学体系中的美学形态,即“真、善、美”结构中的美学形态。中国古人的人生哲学,是一种心性哲学——道德形而上学(道德本体论)。注重人生修养、人格建构与完善,注重人生价值取向、人生境界追求,体现出真善美相统一的心性哲学思想,是中国土生土长的美学思想的一大类。艺术美论——诗性智慧型美学思想,是诗性智慧中的美学形态,即“感性—艺术”系统中的美学形态。它一切以“诗性智慧”为依归,不取哲学体系的抽象框架,这是中国古代美学思想的擅长,是中国土生土长的中国本土美学的另一大类。中国古代的文论(包括众多的诗话、词话、曲话、文话、随笔、札记、序跋)和画论、书论、乐论,等等,无不体现出“诗性智慧”的风采。它是一种诗性(诗化)的审美意识研究,不是采取哲学体系的抽象框架进行逻辑推理^[6]。

作为中国古代美学的重要组成部分的禅宗美学,其美学体系中,也包含着佛教哲学体系中的美学思想(哲学体系型美学)和禅门高僧与著名居士的文艺见解(与之密切相关的是中国佛教的直觉思维与语言观所表现出来的诗性智慧型美学),两者又是密

切联系在一起的。而禅门高僧与著名居士的文艺见解,是不可忽视的美学思想资源。佛教禅宗探索、揭示心灵奥秘最为细密,有着丰富的心理美学内容,它涉及丰富的想象力及创造功能,体现出人类的诗性智慧。佛教禅宗用它的义理去解释文艺现象(特别是佛教文艺)与审美现象时,有着不少独特的、闪耀诗性智慧之光的见解^[7]。

可是,当我们清醒地来盘点禅宗美学研究(包括禅宗美学基本理论问题的研究和禅宗美学史的研究)的现状时,我们会看到,人们对禅宗美学的人生美论关注较多,也有一批很有见地的论著,而对禅宗美学的艺术美论关注太少,对禅门高僧的文艺见解知之甚少。当我们细致翻阅已经出版的中国美学史、中国绘画美学史、中国书法美学史的时候,才发现这些有学术价值、有广泛影响的专著,很少提及禅宗对绘画和书法的论述。人们在中国古典美学、文艺理论、佛教美学的研究中,虽然注意到了禅门中人如释莲儒的《画禅》、释弘仁的《画偈》、释亚栖的《论书》、皎然的《诗式》、慧洪的《冷斋夜话》等等,但更为丰富的一些高僧关于画学、书学和诗学的著述,尚未引起禅宗美学、中国美学以及文艺理论研究者的注意。事实上,不少高僧常常出入于儒、道、释,他们的学问渊博,对文艺有很高的鉴赏水平,有的还有相当丰富的创作经验,因而,他们的文艺见解,弥足珍贵。

总之,开展禅宗绘画美学、书法美学、诗歌美学的研究(包括对其美学基本理论问题及其美学思想史的研究),可以拓宽禅宗美学基本原理及其美学思想史研究的范围,可以开辟禅宗绘画美学、书法美学、诗歌美学(包括美学基本理论问题及其美学思想史)的新的研究阵地;也可以拓宽中国古代美学(包括美学基本原理及其美学思想史)的研究范围。

二

我把禅宗绘画美学思想史和禅宗书法美学思想史合并在一起,思考和撰写“中国禅宗书画美学思想史”,不只是出于“书画同源”、“书画同出”^③、“书画相通”^④、“书画同工”^⑤等等的理论思考,而是因为禅宗绘画美学思想和禅宗书法美学思想在许多重要理论问题上的主张和观点具有共通性和一致性。现就它们在以下几个重要理论问题上的共通性和一致性,解析如次。

(一)以进行“像教”为书画活动的主要宗旨

众所周知,佛教非常重视造像艺术,重视佛像在传播弘扬佛法、教育僧侣、影响信众中的巨大作用,因此,佛教又称为“像教”,即注重形象艺术教育的宗教^[8]。“佛教之传布,恒藉像教而溥及”^{[9]41}。明僧元贤云:像教者,“以形象教人也”,“言象教者,如来既化,诸大弟子想慕不已,遂刻木为佛瞻敬之,以形象教人也”^{[10]801}。在佛家看来,文学与美术,虽非佛教徒本分事,“但宣教弘化,则赖乎文;庄严佛国,有资乎美”^[11]。佛家非常善于运用世俗审美手段来宣传佛法、教育信众,这集中表现在对佛教偶像的美化和艺术加工上。“不可否认的是,将佛像造像视为偶像而顶礼膜拜时所产生的精神慰藉,与将其视为艺术作品而欣赏时所产生的审美愉悦,从心理体验这个角度,二者的确难分轩轻”^{[12]9}。对佛像作为偶像而顶礼膜拜所产生的精神慰藉,与欣赏艺术作品而获得的审美享受,之所以是相似而相通,是因为它们“存在着价值关系诸形式的结构和功能上的同形同构的内在契机”^⑥。

禅宗大师们十分重视利用像教来扩大教化效果即审美教育的功用,辅助信徒在修行中进入高深的佛法境界。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^{[13]342}。

晚明四大高僧之一的达观真可十分重视“像教”——重视佛祖画像的教化作用。因为各种类型的佛像,乃是佛门弘扬佛法、宣教义、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。因此,达观真可明确指出,“圣人设教,大觉垂形”,乃是“开众生本有之心,熏发本具之善”^{[14]869},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”^{[15]869}。

总之,佛教禅宗十分重视和强调造像(佛像艺术的审美创造)和观像(佛像艺术的审美鉴赏)的像教即“以形象教人”的功能与作用。因而,要求佛门的绘画活动(无论是佛像艺术的审美创造,还是佛像艺术的审美鉴赏)都应该实现像教这一根本目的(宗旨)。明代曹洞宗僧人道需特别强调“造像”的“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”^{[16]894}。晚明四

大高僧之一的憨山德清,更加强调观像必须是“睹像教以兴心,用庄严而表法”,“见闻瞻仰,同出迷途”^{[17]794},“开自心之佛性”^{[18]578}。

在佛教那里,“像教”的内涵,不只是指佛像艺术(绘画)“以形象教人”的功能与作用,它还指“开设仁祠”(“国家恢弘象教:开设仁祠”^{[19]458}),创办“道场”(“道场:象教”^{[19]453})^⑦,修建寺院、佛塔,对弘化佛法、教育僧侣和信众的强大的直观的的形象的功能与作用。特别是佛教书法艺术^⑧——包括写经和抄经、刻经(石经、石窟、石柱、摩崖、经幢)、造像题记、有关佛寺之碑、铭、志、记等等^{[20]1-158 [21]279-284}——尤其是“写经”,乃是佛教徒宏扬教义、传播佛法、修习佛道、善行佛事的一种重要行为,同时也是佛教教义得以准确无误地流传和保存的重要手段^[22]。宋代临济宗僧人居简云:“像存乎甍,教存乎叶。”^{[23]96}其上下文的“像”与“教”互文见义,“甍”(用于画像)与“叶”(用于写经)都系像教。即用多罗树叶所刀刻“贝多叶”^⑨佛经,与用细帛^⑩所绘的佛像,都是“像教”的重要内容^⑪。这是他观看了由“焦山行老”所保存传承下来的“贝多叶”佛经后,深有感触,指出由玄奘大师所搜集的佛典“遗文”,数量众多,是“以十象驮”回,而“今之所存,皆其零落”,虽“残圭断璧”,可“焦山行老”所遗留下来之“贝多叶”佛典却“此经自若”。他不无感慨地说:“经无攸全,义有攸往。维义与经,非一非两。吾不了义,又不识书。乃于字外,洞明心初。”^{[23]96}

佛教禅宗十分重视书写佛经。宋姑苏景德寺云法师指出,欲使佛法流传,则必须“缮写而编录,欲后代以流传,宜躬书以成集,则使教风不坠,道久弥芳”^{[24]1046}。

值得注意的是,在禅门大师的书画创造活动中,有的巧妙地把造像(绘画佛像)与写经结合起来,以书写佛经来描画佛像,从而使书画珠联璧合。有的禅师曾以赞和题跋的形式(这乃是禅宗书学与画学的重要载体)品评了这一文艺现象。明代曹洞宗禅师道需的《谢石公茂才书经作佛像,其字画细如毛发,精心妙手不可思议。某敬为之赞》,指出“谢石公茂才”既书佛经,又绘佛像,以书佛经来描绘佛像;赞赏“其字画细如毛发,精心妙手不可思议”,可称书画合璧之上乘;他还指出,以佛像视佛经,其佛像为“说法主”,以佛经视佛像,其佛经为“诸佛师”,而“谢子笔端,有经有佛”,真是精心之作,高妙之手^{[25]59}。清

僧今无的《普门品书成佛像赞》，乃是以书写《普门品》而成佛像。今无品评道：经文细妙，如“蜂房蚁穴”，但“经即是佛，佛即是经”，书画融合，经佛一体，虽“不辨字画”，但“斯义分明”；而佛像俨然，胸怀众生，“兀然而坐，大雪满庭。威音已前，逼塞太清”^{[26]279}。在禅宗书法中，血书佛经，乃是一种特殊形态，表现了书写者的虔诚。而有的禅师，则以刺血写经而成佛像。明末清初黄檗宗僧如一的《信禅者沥指血写〈弥陀经〉为佛像请题》，指出“信禅者”的作品系书画合一之作，“全经是佛，全佛是经”；是“信禅者”心血的结晶，“非经非佛，滴血淋淋”；“信禅者”的生命已化入佛经佛像，使弥陀佛祖“独露”其身，“指端血敛无痕迹，独露莲池会上人”^{[27]664}。无论是在濡墨写经与画佛的书画合一上，还是在刺血写经与画佛的书画合一^⑩上，禅师们都强调书画创作要实现像教的宗旨。正如清僧元掇所言，“一字一滴血，法施利无涯”，要饶益众生，且“施利无涯”，要使“未见者见，未闻者闻，未度者令度”，应使“天龙寂听而生欢，含识承斯而普洽”，使之达到“传法”、“度生”的目的^{[28]466}。

（二）以有益“佛事”为书画活动的价值取向

通观禅宗书学画学著述，可以看出，禅宗重视书画在像教中的作用，是与他们对艺术的价值取向有关。

禅宗对书画活动，明确提出和划分了“佛事”与“魔事”的界限，强调禅门的书画活动，应以服从、服务于佛事活动为最高准绳。

何谓“佛事”？指有益于佛法之事。僧肇注《维摩诘所说经》卷下《菩萨行品》云：“佛事者，以有益为事耳，如来进止举动威仪俯仰乃至动足，未曾无益，所以诸所作为无非佛事。”^{[29]404}何谓“魔事”？指有害于佛法之事——“障碍之事”，“即障碍修行、偏离正道之思想行为”^{[30]6887}。《佛说魔逆经》云：“有所兴业而有所作，则为魔事。若使志愿有所受取，而有所夺，则为魔事。假令所欲思想诸著识念求望，则为魔事。”^{[31]112}禅宗对服从、有益于佛事的、包括书法绘画艺术在内的文艺活动，是赞扬的、肯定的；对违背、有碍于佛事的、包括书法绘画艺术在内的文艺活动，是反对的、否定的。这种态度，反映出禅宗在文艺问题上的审美取向。

佛教禅宗在对待艺术的态度上存在着两种审美取向：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（即“法身流转名众生”、“菩提即烦恼”、“涅槃即生死”^{[32]1098}）。有的禅师从佛门弟子应有的人生境界、价值取向和人生宗旨的角度，反对“事持笔砚”。曹洞宗创始人洞山良价坚决反对禅门弟子“结托门徒，追随朋友，事持笔砚，驰骋文章”。他认为出家人应该有“高上为宗，既绝攀缘，宜从淡薄”，“洁白如霜，清净若雪”的人生境界；有“履出尘之径路，登入圣之阶梯”的价值取向；有“专心用意，报佛深恩”的人生宗旨^{[33]516}。清僧仪润的《百丈丛林清规证义记》指出：“凡经书笔墨诗偈文字，一切置之高阁，不应重理。”^{[34]卷七,808}佛家弟子“各宜修道，不得检阅外书，及书画等”^{[34]卷六,726}；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。”^{[34]卷六,719}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^⑪。他绝笔翰墨一事，是禅宗以从事世俗文艺创作与欣赏活动为“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。公诮之曰：‘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。”^{[35]615}

但是，另一方面，禅门大师又十分重视文艺在宣传和维持佛事和佛法中的重要作用。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（即“苦即法身为实相般若”、“烦恼即菩提为观照般若”、“结业即解脱为文字般若”^{[32]1098}）。明末清初临济宗僧慧海用黄山谷绝意翰墨一事，肯定“澹庵以翰林之学，不施于无用之处，颦画观音大士法象一藏”，为“济世”之举，可使“天下人瞻之仰之”，使“没在诸苦”中的众生，“睹此有以拯拔”^{[36]273}，反映出禅师们主张以艺术为佛事的审美价值取向。明代临济宗僧破山海明云：“古卷呈来索笔书，毫端说法令人苏。图成一具风流骨，时与老僧圆戒珠。”^{[37]84}他重视用笔墨书画来作佛事，宣扬佛理，所谓“毫端说法”，而优秀的书画作品则可以使人在聆听“毫端说法”中获得审美愉悦（“苏”者苏也，醒

悟也)。在海明看来,“美人”(“风流骨”)画卷,正可以作为修行的“戒珠”——破除色相的对象。对于禅门中人来说:面对色相,可以“事事无碍,如意自在。手把猪头,口诵净戒。趁出淫坊,未还酒债”^{[38]634}。

许多禅门宗师都主张“以翰墨为佛事”^{[39]354},有的则主张并身体力行“惟以书经画佛为日课”。清初著名高僧性激,谆谆开导他的门徒,要把写经作为日常生活的重要内容:“棐几藤墩茅牖下,柳梢滴露研玄香。埽除马事兼驴事,独自披衣写梵章。”^{[40]18}明代高僧海观,声称自己把书写佛经作为日课,作为“净治其心之要门”,说:“余居山无别业,多书写大乘经,又喜读诵法华莲典,不以岁月计工,亦不它有所务,二十五白矣,缘此一念,余想皆歇。”^{[41]1}禅门大师还充分赞赏和肯定那些“以书经画佛为日课”的佛教居士,从一个侧面反映了禅宗以写经画佛为重要佛事的书画思想。元代高僧笑隐大欣则充分赞赏赵雪松“惟以书经画佛为日课”:“松雪翁初工画马,至晚岁,惟以书经画佛为日课。”^{[42]246}

必须指出,佛教禅宗对待世俗的文艺活动的态度,并非是盲目的一概排斥,而是持一种十分谨慎和辩证的态度。晚明四大高僧之一的溈益智旭,根据“一念心”真妄不二、“三涂因”与“佛因”十界互具、性修相成不二的观点,论证了从事世俗文艺创作与从事佛门文艺活动的关系。在智旭看来,世俗文艺创作与佛门文艺活动、淫辞艳曲与妙法莲华、三涂因与佛界因、狱界与佛界,都是吾人“现前一念心”所流出,因“介尔有心,三千具足”^{[43]338},而心“不可分割,落一界之念,即全体之心”,“一界还具十界,则境界互具,无尽重重,镜光珠影”,它们“举体相即,互遍互融,不可思议。此天台性具之旨,观心之要”^{[44]494-495}。因此之故,它们在“解行双运”的修行实践中,都可以发挥重要作用。按照智旭的观点和理路,世俗文艺与佛门创作是不一不二、互成互具的,那么,《妙法莲华》虽佛界因,亦具十界”,如果毁谤佛经,就会“获罪无量”,不是也成为了“地狱因”么^④?“淫辞艳曲,虽三涂因,亦具十界”,但有一“楼子和尚”偶因听人唱“淫辞艳曲”而闻其中的“他若无心我也休”时,“忽然大悟”,“顿明心地”(很有可能是从“无心”而悟“唯将身心世界,全体放下”,“才能智眼昭明”而达开悟境界),不是也获得了“佛界因”么^④?这不是也说明“淫辞艳曲”也具有启迪心灵、移易人情的力量么?智旭无形中在肯定佛门文艺的

同时,也从一个侧面指出了世俗文艺具有影响人心的意义。这样,智旭就势必会冲破佛门文艺观的樊篱,看到世俗文艺作品在表现人类心灵和影响人类心灵中的作用。正因为如此,他就十分称赞“古今奇绝诗文”,称赞陶渊明诗篇,他在《题邵石生〈集陶近体〉三则》中说:“古今奇绝诗文,无非各从良知变现。而昧者以为定属古今,不知皆吾自心影也,故为诗文所用,不能善用诗文。”^{[45]1109}笑隐大欣则用华严“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”^{[42]246}。其“世俗技艺,无非佛事”是一个非常重要的命题,要知“世俗技艺”包括书画在内的一切文学艺术创作,包括佛门文艺活动和世俗文艺活动,它们都是“佛事”。

(三)以游戏翰墨为书画活动的审美诉求

禅宗在重视与强调以进行“像教”为书画活动的最高宗旨和以服从“佛事”为书画活动的价值取向的同时,并未忽视书画活动(包括佛门书画活动与世俗书画活动)能在不同层次上满足人们的审美需要,给人以审美愉悦。

所谓审美需要,“乃是一种追求和获得审美情感的需要。人们进行审美活动,主要是使自己的本性需要和审美需要得到满足,标志着这种满足的是主体通过审美体验所反映出来的审美情感,同时,审美需要是人进行审美实践活动(审美鉴赏利于审美创造)的内在动力”,“艺术家的审美创造,既是为了满足他自身的审美需要,又是为了满足他人的审美需要”^{[46]37}。

宋代高僧、著名诗人、画家、文艺评论家慧洪不仅非常重视“以翰墨为佛事”^{[39]354},而且,明确提出要以“游戏”的态度——即一种自由自在、生意盎然的审美态度,去进行包括书法绘画在内的文艺创作活动,这既是书画创作者为了满足自身的审美需要,又是为了满足他人的审美需要。在慧洪看来,“游戏翰墨”就是作佛事,而且是有重大意义的“大佛事”。他在《东坡画应身弥勒赞(并序)》一文中,充分赞赏苏轼以文艺“作大佛事”^④：“东坡居士,游戏翰墨,作大佛事,如春形容,藻饰万像。”^[47]

慧洪力主的“游戏翰墨”又见其《大雪寄许周彦宣教法弟》^{[48]73}、《代法嗣书》^{[49]339},又或曰“翰墨游戏”^{[50]251}^{[51]335}^{[52]386},在有的禅师那里,则称之为“笔端游戏三昧”,或曰“游戏三昧”。清僧百痴禅师推崇“笔端游戏三昧”的创作态度,他说:“断翁老有余兴,

兴之所到,长竿短幅,任意发挥。盖得其潇洒疏逸之性,而以笔端游戏三昧者也。”^{[53]137}何谓“游戏”的创作态度?即是自由任运、自在无碍、无所执著、无所束缚、生意盎然的审美态度。何谓“游戏三昧”?即是艺术家深通艺术之道而以游戏出之,在艺术创造中,自在无碍,不失定意,摆脱了人生的种种烦恼、执著的束缚,而获得自由、解放的审美心胸,从而达于艺术创造之化境。慧洪独具慧眼之处,在于自觉地把艺术创作(特别是“游戏翰墨”、“笔端游戏三昧”)与“作大佛事”联系起来,它揭示了艺术创作活动对于禅门开展佛事的重要意义,它是佛事活动的一个重要方面。这从一个侧面揭示了“游戏翰墨”与参禅悟道有相似的功用,“游戏翰墨”乃是禅僧参禅悟道的一种重要渠道和手段。慧洪认为,自由自在、生意盎然的包括书画在内的艺术创作活动,可以使禅门艺术家进入正定三昧的境界,获得精神的自由;禅门艺术家正可以通过艺术创作活动,来呈现自己的禅悟体验;而这种“游戏翰墨”的艺术活动,不仅是禅门的重大的佛事活动,而且它本身乃是禅门艺术家既为满足自身的审美需要,又为满足他人的审美需要的审美活动。

(四)以本心澄明为书画活动的宗极本源

书画与本心(佛心、佛性、本来面目)的关系问题,是禅宗书画美学讨论得最多的话题之一。

我们曾经指出,禅宗特别看重“心本体”,在禅门中人看来,“心本体”乃是众生的“本来面目”,本真状态。禅宗是以“立心”建构其心性本体论的,因为禅宗是把心性论作为自己的理论基础,而“心”这个概念又是整个禅宗哲学与美学的理论基石,可以说禅宗的整个理论体系就是从把握本源——“心”这点出发而建立起来的^{[54]25-26}。

禅宗认为:“万法皆从心生,心为万法之根本。”^{[55]812}因而,“心”(自心、佛性)也是一切艺术创造的本源。唐末五代法眼宗僧人延寿在《宗镜录》^⑦中,曾在八处(涉及卷九、卷二十三、卷三十七、卷三十九、卷五十九、卷七十六、卷九十、卷一百)征引《大方广佛华严经》第十九《夜摩宫中偈赞品》第二十之“觉林菩萨”所说的十首偈^⑧,来揭示论证“心”的不可思议的强大功能,它能创造出千姿百态的大千世界:“由如画师,能画一切人天五趣形像,乃至佛菩萨等形像。”^{[56]754}明代曹洞宗僧雪关禅师也云:“心如工画师,幻出诸形象。”^{[57]498}憨山德清云:“心如工画

师,画出诸形像。”^{[58]518}而这“心”,乃是“金刚心”——“妙心”。书画创作乃是“从金刚心中流出”,“从妙心流出”。明僧憨山德清在《题曹溪诸沙弥书华严经后》中指出,曹溪诸沙弥所书《华严经》,“其点画,皆从金刚心中流出”^{[59]940}。何谓“金刚心”?比喻信心坚固不动,犹如金刚之坚硬,不被任何物质所破坏。例如菩萨之大心坚固不动,称为金刚心^{[30]3536}。明僧满益智旭在《憨大师书唐修雅法师听法华经歌跋》中高度评价憨山之书法为“绝妙手笔”,并指出其作品是“从妙心流出”。他说:“《法华》妙经,得修法师《听法妙歌》,庶略赞扬。此歌绝妙好词,得吾憨翁绝妙手笔,庶称二绝。世有不知自心妙、法华妙及此歌之妙者,但珍憨翁妙笔,日夕玩之,安知不因字知歌,因歌识经,因经悟心也哉。然则妙字,妙歌,妙经,无不从妙心流出,无不还归妙心。谁谓心外有法,法外又别有心也。”^{[60]376}

紫柏真可则明确提出了绘画“本于自心”的重要命题,指出“自心”乃绘画之“祖”(本源):“夫画本未画,未画本于自心。故自心欲一画,欲两画,以至千万画,画画皆活,未尝死也。……未画画母,无心天地万物之祖。既知其母,复得其祖。”^{[61]1001}这就是说,绘画创作应展示、呈现真心、“自性佛性”。

在禅门大师看来,不仅绘画创造是自心(本心)之产物,书法创造也是自心(本心)之产物。五代高僧释晷光^⑨云:书法“犹释氏心印,发于心源,成于了悟,非手口可传”^⑩。释晷光之论,乃是强调书法家在书法创造中,其审美胸襟在有意无意之间与禅(心)水乳般交融,使书法成为禅(心)的形象显现;他还强调书法创作应以心为源,强调书家心灵的创造功能;强调书法创造及其作品,乃是书家审美体验、审美领悟的过程及其产物。宋代政禅师曰:“书,心画也,作意则不妙耳。”^⑪政禅师“书,心画也”之说,乃是沿用汉代扬雄的“心画”论^⑫,它涉及书法与书法家思想情感、精神品格之间的关系,书法具有抒情表意的性质与功用。而政禅师所强调的则是书法创作应出自自然,无意而为,因为有意为之则不佳(“作意则不妙”),因而他“喜求儿童字,观其纯气”——天真自然之气。秦观“绝爱政黄牛书”^{[39]354},“见功臣山政禅师书,叹以为非积学所致。其纯美之韵,如水成文,出于自然”^{[51]354}。

(五)以禅艺互释为书画活动的叙事模式

我们从禅宗画学著述和书学著述,可以看出禅

家对文艺诠释的某种叙事模式:他们常常采用以艺诠佛(即以艺术创作和艺术鉴赏的经验、原则去诠释佛学义理)与以佛诠艺(即以佛学义理去诠释艺术创作和艺术鉴赏的经验、原则)的方法,体现出佛教禅宗对于文艺的态度和禅宗美学的某些特点。

这种叙事模式在禅门绘画品评中,则表现为画禅互释:以画喻禅、以画论禅,与以禅喻画、以禅论画。道需禅师在读了慧洪的《画浪轩记》后说:“觉范此记,以画浪说法,倾尽佛祖底蕴。”^{[62]180}所谓“以画浪说法,倾尽佛祖底蕴”者,以艺诠佛——即以画论禅也。清僧释敬安则提出了“写像说法”的命题:“陈六笙观察写其像为老比丘说法,状以六美环侍其侧,题曰《六贼戏弥陀》,盖取楞严六根为贼之义。”陈六笙是“写像说法”,而释敬安则是以偈赞品评陈氏所绘之像,并以画说禅,如:“何来六贼戏弥陀,都是心中自起魔。迷则六根成六贼,悟时六贼六波罗。”“牟尼在握人谁识?颗颗能清浊水泥。”“打破色空关楔子,髑髅头上野花春。”^{[63]6-7}鹤山(清临济宗僧)主张用禅法观画,则是以佛诠艺——即以禅论画。他说:“参禅而得无功之功,学道而悟无用之用。于以观图画,悉知其巧拙用意,造微入妙。然此岂可为浅见寡闻者道哉。简兄游戏翰墨,声名藉甚。要之,不从意识中流出,所以超出寻常万万。”^{②[64]367}鹤山指出他从“参禅学道”而悟得了观图画之法,从而悉知绘画的“巧拙用意,造微入妙”:其“简兄”的绘画创作(“游戏翰墨”)取得了很大成绩(“声名藉甚”),都是如参禅学道而悟得“无功之功”与“无用之用”一样,不是有意于画,“不从意识中流出”,因而能“超出寻常万万”。

这种禅艺互释的叙事模式在禅宗书法品评中,则表现为书禅互释:以书喻禅、以书论禅,与以禅喻书、以禅论书。比如唐僧亚栖以中道观言说书法的创造问题,即是以禅喻书、以禅论书。他自称他的草书是“不大不小,得其中道。若飞鸟出林,惊蛇入草”^{[65]148}。在亚栖看来,他的草书,才是真正的“不大不小”、“得其中道”(是不堕极端、脱离二边的佛教的根本立场,是佛教认为最高的真理)之颠(狂颠),它如“飞鸟出林,惊蛇入草”般的运笔疾速,痛快流畅,而又有节奏韵律。这是一种直说式,即直接用禅学观点譬喻或论述书法问题。还有一种曲说式,即先用机缘语暗示象征,然后以禅观论述书法问题。比如明僧憨山德清以“雁度长空,影沈秋水”暗示象

征书法的深层意蕴,其妙是难于言宣;然后提出以禅家所说的“彻底掀翻一句”,深入参究,才有可能“参书法上乘”^{[66]776},来申说审美体验问题。因为书法之妙,是难于言说的,它如“雁度长空,影沈秋水”,不留影迹,因而必须参究体悟,玩味咀嚼,才有所悟;要如禅家参究公案,参究机缘语,绝不能死于句下,必须打破语言牢笼,“彻底掀翻一句”,体悟活句,才“可参书法上乘”。

兜率禅师用王羲之、支道林的故事来绕路说禅,则是以书喻禅、以书论禅的生动案例:

兜率因僧问:“提兵统将,须凭帝王虎符。领众匡徒,密佩祖师心印。如何是祖师心印?”师曰:“满口道不得。”曰:“只者个更别有?”师曰:“莫将支遁鹤,唤作右军鹅。”^{[67]433}

在兜率看来,“祖师心印”是不可言说的(“满口道不得”)。王羲之以书(《黄庭经》)换鹅^{[68]294},传为佳话。羲之爱鹅成癖,喜从鹅的姿态(生命),领悟书法执笔运笔之理,他舍书换鹅,是爱鹅之鲜活生命。在兜率看来,“祖师心印”(佛性)正在那鲜活的生命之中。支遁好鹤,但他“铄其翻”,而“鹤轩翥不复能飞,乃反顾翅,若有懊丧意”,使鹤失去“凌霄之姿”,只能“为人作耳目近玩”,无复翱翔的生命形态^{[69]136}。在兜率看来,不能把“支遁鹤”(已失去自由,不能翱翔高飞,已不是生命的本来面目)“唤作右军鹅”——那才是生命的本来面目。

以上我们从书画活动的主要宗旨(目的论)、价值取向(价值论)、审美诉求(需要论)、宗极本源(本体论)、叙述模式(方法论)等几个方面,简略地概述了禅宗绘画美学与书法美学所共同关注和探讨的几个重要理论问题,这将在《中国禅宗书画美学思想史纲》关于禅宗书画美学思想史的梳理中,得到具体和详细的解析。

需要说明的是,对禅宗书画美学思想史的研究,应该包括两个方面的内容:一是禅门大师关于书画活动(含佛门的书画活动和世俗的书画活动)的论述所表现的美学思想,二是禅门僧侣的书画作品所反映出的审美意识。但由于笔者精力有限,资料有限,特别是知识不足,学识不足,目前只能主要就禅门大师关于书画活动(含佛门的书画活动和世俗的书画活动)的论述所表现的美学思想进行研究和解析,还无力就禅门僧侣的书画作品所反映出的审美意识进行发掘和研究。

还需要说明的是,禅宗书画美学思想史的梳理,理应既要对禅门中人的书画美学思想进行发掘、整理和解读,又要对禅宗门下的居士群的书画美学思想进行发掘、整理和解读,但限于笔者的精力不够、特别是学识不足,对禅宗门下的居士群的书画美学思想进行发掘、整理和解读,只有暂付阙如^⑧。

三

综观中国禅宗书画美学思想发展史,大体经历了唐五代的发轫期、宋代的自觉、元代的深化、明代的完形与清代的终结这样几个时期。

唐五代,禅宗书画美学思想的发轫期。南禅创始人慧能开创了以性佛论解释文艺现象的先河,对后世产生了深刻影响。南宗禅崛起,逐步形成一花开五叶的盛况。禅宗祖师们创宗立派,弘化佛法,求生存,求发展,他们在宣讲禅法中,曾引用过某些书画等文艺现象来喻释佛法,表现出某些书画文艺观点。一些诗僧、书画僧,基于他们的文化修养、书画文艺创作经验和鉴赏体验,曾提出过一些有理论色彩的书画主张。诚然,他们对这些观点,未作具体解释,或者只是一种形象的描述,未作出理论概括,常常是明而未融。但他们的主张中,却有某些理论生长点,给后人的解释、申说留下了理论空间。这一时期的书画论述的形式载体还比较单一,只有一些零星的诗、偈颂、赞和上堂说法语录。

宋代,禅宗书画美学思想的自觉期。文字禅的兴起和张扬,为禅宗书画美学思想的发展提供了契机。慧洪“游戏翰墨,作大佛事”之论,不仅使文艺创作走进佛事达到了自觉,也使书画论述步入佛事达到了自觉。不少禅师自觉或比较自觉地把文艺活动作为重要的佛事,而且以游戏的态度处之,从而把文艺活动与佛事紧密联系起来,贯通了文艺与禅学的联系,为禅僧文艺活动争得了合法地位。不少禅师都有文艺创作的实践经验,其书画论述和观点乃是他们文艺创作实践的总结,不只是为宣讲禅法提供例证而涉及文艺现象。在北宋后期,临济宗开始走向兴盛,黄龙派与杨歧派举扬宗风,在南宋后期,临济宗几乎全属杨歧派^[70]。在这一时期的禅宗书画美学论述中,大多数都是杨歧派僧人的著述与言论,他们为禅宗书画美学思想的发展做出了重要贡献。这一时期的禅宗书画美学思想的自觉,如与唐五代

相较,其表现为:禅师们关于书画的见解,其理论色彩较为明显,其理论观点也较为明确,有的不只是提出观点,而且还有某些解释与申说;有的禅门大师的书画著述数量较多,主张不少,有的命题对后世影响甚深;在书画著述的形式体裁上,已不只是一些零星的诗、偈颂、赞和上堂说法语录,而是比较多样丰富。

元代,禅宗书画美学思想的深化期。中国禅宗在宋代以后,其大机大用已逐渐趋于丧失,其峻峭潇洒的机锋、杀活自如的棒喝已演变为日常游戏。为了针砭时弊,重振宗风,元代禅宗祖先系一支中的高峰原妙、中峰明本、天如惟则、千岩元长等大力提倡“实参实悟”的禅学思想,在参禅方法上作了重要调整,强调实修渐修,把修行看得比顿悟更为重要,标志着元代禅学及其美学思想出现了向早期禅宗禅法回归的倾向。对于禅宗哲学与美学来说,对“禅”这一概念和范畴的内涵作出分析与界定,是十分必要和重要的。而元代禅僧在对心性论的讨论中,特别是在对禅宗哲学与美学的本体论范畴“禅”的探讨中,对“禅”的内涵作了十分明确的理论概括与说明,对禅宗哲学与美学作了十分重要的理论贡献^[71]。总之,元代禅门大师对心性本体内涵的明确界定,与修行方法的重大调整,使这一时期的禅宗美学思想(无论是哲学美学—人生美论、文艺美学—艺术美论),较之前代,在一些重要问题的探讨上有所深化,这不只是禅师们的艺术创作更为自觉地作为佛事活动,而禅师们对艺术活动的认识理解更为深入。比如,在心性论的指导下对书画与本心关系的探讨,对书画创作(特别是书写佛典)的像教意义的强调等等。

明代,禅宗书画美学思想的完形期。中国禅宗和禅学思想在明代发生了重要的转向,它沿着宋元以来所出现的禅净合流的基本趋势向前发展。有明一代的禅僧,几乎都有禅净合一的思想与实践,由于他们以禅师的身份提倡净土归向,因而使这一时期的禅宗美学思想的走向,也相应地表现出种种特点。明代禅僧普遍以西方净土作为终极目标和终极归宿,特别是由于晚明“四大高僧”倡导净土归向之后,净土修行被推到了很高的地位。从某种意义上说来,禅宗已让位给净土法门。从这一角度来审视,晚明“四大高僧”的禅学主张,标志着禅宗思想的式微,开辟了近代佛教念佛净土实修的道路^[72-73]。特别是憨山德清提倡三教一理、三圣同体,反复申说“为

学三要”之说(即“不知春秋不能涉世,不精老庄不能忘世,不参禅不能出世”^[74]⁷⁷⁷之说),是以一种自觉的文化整合意识,以一心贯通三学,最终推导出儒、道、释三学即是禅学的看法,使禅宗哲学美学与文艺美学(书画美学)能广泛吸取、整合儒、道、释的哲学美学与文艺美学(书画美学)思想,使之形成一种内容更为丰富、充实的整合体系,具有鲜明的包容性^[75]。总之,禅净一致、禅教并重、三教合一思潮的强烈影响,促进了禅宗书画美学思想的完形。这表现在禅宗的画学著述与书学著述,较之前代更为丰富,其展现出来的画学思想与书学思想,有比较明确、充分的论述。在禅宗书画美学所涉及的“主要宗旨(目的论)、价值取向(价值论)、审美诉求(需要论)、宗极本源(本体论)、叙述模式(方法论)”等几个方面,都有比较全面、完整的体现,而且观点比较系统,论述比较充分。一些禅宗书画美学的代表人物,诸如紫柏真可、憨山德清等,他们都自觉地以一种整合意识,以心性论作为哲学美学与文艺美学(书画美学)的理论基石,去言说书画创作与鉴赏的有关问题,因而他们的书画美学观,不仅观点明确,申说较为深入,而且比较系统,具有一种理论框架的刍型。

清代,禅宗书画美学思想的终结期。清代禅宗思想出现了入世转型,其重要动因,是清初诸帝(顺治、康熙、雍正、乾隆)对禅宗的支持。而这种支持,乃是出于政治统治和思想文化的需要。特别是雍正自号“圆明居士”,以人间教主、超等宗师自居,直接插手干预禅宗内部事务,把禅宗思想与政治完全联

系在一起,这不仅使禅宗思想进一步世俗化,也使禅宗思想更加衰微。在此种政治氛围下,禅宗内部在对待皇室的态度上,明显的表现出两种价值取向:一些禅师则依附皇室,竭力颂扬清王朝,把禅学导入维护新统治的政治轨道;而另一些禅师,特别是一部分明朝官僚子弟、宗室成员,削发为僧,他们怀抱亡国之恨,在他们的言论中,渗透着反清复明情绪,和对明王朝的爱国之情。无论是依附皇室,或者是反对皇室,他们都更为关注人生,关注现实,表现了“由出世而入世,由超越而参与,由理论而实践的人生佛学”^[76]⁴²⁸的倾向。至此,禅宗那种生气蓬勃的活力、出世超越的精神,已不复存在。这标志着清代禅宗哲学与美学的转型——由古典形态向现代形态的转型。禅宗思想发展到清代,已经完成了它的综合、整合即集大成的使命。就禅宗思想(包括禅宗哲学思想与美学思想)自身来看,它已经失去了“一花五叶”的各自独具的家风而已无五宗之分。元明时期尚存的临济系与曹洞系的余脉,已名存实亡。就中国佛教的整体来说,禅净合流,禅教并重,性相融合,使佛门的各宗各派,都被统摄在禅宗之名下。许多禅僧进一步汲取儒道的人生观念、审美趣味,而受到知识分子的青睐,潜存入中华民族的深层心理结构。因此,禅宗五家,只有曹溪一脉;中国佛教,尽归禅学一流^[76]⁴⁰⁷。这种综合即集大成,既是对禅宗哲学与美学思想的古典形态的总结,也标志着禅宗哲学与美学思想的古典形态的终结。

注释:

- ①从李泽厚为《中国美学史》所写的“后记”中得知,“四大主干(儒、道、骚、禅)”系李氏提出。李氏早在1981年为宗白华《美学散步》一书所写的序中,已提出儒、道、骚、禅四大美学,构成了“中国美学的精英和灵魂”(宗白华《美学散步》,上海人民出版社1981年版)。
- ②我把《丹青妙香叩禅心:禅宗画学著述研究》、《墨海禅迹听新声:禅宗书学著述解读》和已经脱稿尚未刊印的《中国禅宗书画美学思想史纲》叫做“禅宗美学三书”。前两书,主要是为中国美学史(含中国绘画美学史、中国书法美学史)研究,特别是禅宗美学史研究提供文献资料;同时,尝试对禅宗画学思想、禅宗书学思想做横向的理论概括,试图勾划出它们的理论框架。而《中国禅宗书画美学思想史纲》,则是尝试对中国禅宗书画美学思想进行纵向的历史梳理,试图展示出禅宗书画美学思想的发展历程。
- ③关于“书画同源”,明代书画理论家何良俊云:“夫书画本同出一源,盖画即六书之一,所谓象形者是也。”(何良俊《四友斋画论》,黄宾虹、邓实编《美术丛书》第2册,江苏古籍出版社1986年版,第1453页。)指出书画的起源相同,它们同源於象形。因绘画源于象形,汉字也从“象形”开始。关于“书画同出”,宋代史学家、目录学家郑樵《通志》云:“书与画同出。画取形,书取象;画取多,书取少。凡象形者,皆可画也;不可画,则无其书矣。然书穷能变,故画虽取多,而得算常少;书虽取少,而得算常多。六书也者,皆象形之变也。”(郑樵《通志》卷三十一,《景印文渊阁四库全书》,第372册,第367页。)认为书画的产生都源于对自然物象的观察、认识和描绘。但绘画描绘的是事物的形状,而书法则是表现事物的意象;绘画从客观物象中取得

多,而书法从客观物象中取得很少。画物状形,而书为心画,更为抽象的线条艺术。参见:陶明君编著《中国书论辞典》,湖南美术出版社2001年版,第102页。

- ④关于“书画相通”,明代书画理论家赵宦光云:“古人学问无穷,故作字无有定体。右军署名无一同者,非有意改作也,因其学进,不觉其自变耳。常与绘画之士谈画,但须写景,莫须写画,写画有尽,写景无穷,景无穷,学尤无穷也。书道与画正通。”(赵宦光《寒山帚谈》,崔尔平选编《明清书法论文选》,上海书店出版社1994年版,第333页。)清书论家朱和羹《临池心解》也云:“古来善书者多善画,善画者多善书。书与画殊途同归也。”(《历代书法论文选》下册,上海书画出版社1979年版,第737页。)乃指画法与书法在形似、笔法上有相通之处。画法可参以书法的笔意,书法可参以画法的笔法。参见:陶明君编著《中国书论辞典》,湖南美术出版社2001年版,第102页。
- ⑤关于“书画同工”,清代书论家周星莲云:“字画本自同工,字贵写,画亦贵写。以书法透入于画,而画无不妙。以画法参入于书,而书无不神。故曰:善书者必善画;善画者亦必善书。”又云:“写有二义。《说文》:‘写,置物也。’《韵书》:‘写,输也。’置者,置物之形;输者,输我之心。两义并不相悖,所以字为心画。若仅能置物之形,而不能输我之心,则画字、写字之义两失之矣。”(周星莲《临池管见》,《历代书法论文选》下册,上海书画出版社1979年版,第718、717页。)同工,指同写。置物之形,即反映外物之写形。输我之心,即表现自我之写意。故作画参用书法笔意,则画无不妙;作书参用画法笔意,则书无不神。参见陶明君编著《中国书论辞典》,湖南美术出版社2001年版,第102页。
- ⑥徐建融指出:“宗教价值和审美价值联系在一起,无论在理论上还是实践上都是可能的,因为存在着价值关系诸形式的结构和功能上的同形同构的内在契机。”(徐建融《佛教与民族绘画精神》,上海书店出版社1991年版,第2页。)
- ⑦晚明四大高僧之一的满益智旭云:“像教之设,肇自佛世,来自汉时,大盛于南北六朝,历唐宋来,未尝稍替。故琳宫梵刹,星布九州,凡名山胜地,无不有住持三宝为世福田者。”(满益智旭《明庆寺重建殿阁碑记》,《灵峰满益大师宗论》卷五之三,《嘉兴藏》第36册,第348号,新文丰出版公司1987年版,第349页。)
- ⑧有人对学界关于“佛教书法”内涵的界定提出了质疑。李逸峰在《佛、禅与汉字书写之关系及其意义浅论》(湖南师范大学宗教学专业2008年硕士学位论文)一文中,提出“佛教书迹”与“佛教书法”两个概念,“力图将一般的实用性的佛教内容书写与佛教中具有较高艺术水准、甚至具有较强的艺术创作意识的书写活动区分开来”。他认为,“佛教书迹指一切有关佛教内容的书写与凿刻,如佛教抄经、刻经碑版、经幢、造像记等”;而“佛教书法”,指“从内容和形式上应当规定为,指书写佛教的题材与内容,吸收并体现佛教思想,在书写技巧上达到相当水准、具有良好的书写法度的书法作品”。他还认为,“佛教书迹”与“佛教书法”二者的关系是,“佛教书迹包括佛教书法,佛教书法是达到一定艺术水准、具有良好书写法度的佛教书迹”。他还强调指出:“佛教书迹与佛教书法都应以佛教题材作为书写内容。如果作品不是书写佛教题材与内容,即使书写者受佛教影响很深,作品中表现出了很浓的禅意,我们也不认可其为佛教书迹,更不是佛教书法。”
- ⑨贝多叶,多罗树的叶子,用于写经。《新唐书·南蛮传下·堕婆登》:“有文字,以贝多叶写之。”明宋濂《勃尼国入贡记》:“食无器皿,以竹编贝多叶为之,食毕则弃之。番书无笔札,以刀刻贝多叶行之。”贝多叶是指佛经。唐张谓《送僧》诗:“手持贝多叶,心念优昙花。”
- ⑩《字汇》:“氎与叠通。氎,细毛布。”《南史》:“高昌国有草实如茧,茧中丝如细纆,名曰白氎子,国人取织,以为布,甚软白。今文氎作叠。”《广韵》:“氎,细毛布。”《正字通》:“氎,外国细毛布。”
- ⑪另一解释:像教,乃指佛像与经教。《唯识述记序》曰:“汉日通暉,像教宣而遐被。”居简所说的“像存乎氎,教存乎叶”,上句指所画的佛像,下句指所刻写的佛经。
- ⑫还有禅师刺血绘佛像。如明代临济宗僧人法藏的《血写普贤像赞》:“脚踏著,无非象步。头头恰好,正是普贤。若道六牙六度,还须参取。诸池玉女,弦歌声里花如雨。”(法藏《血写普贤像赞》,《三峰藏和尚语录》卷十六,《嘉兴藏》第34册,第299号,新文丰出版公司1987年版,第199页。)法藏的《复辉刺血写佛像赞》:“舌未动时,针锋先到。一簇三关,佛光照耀。试问复辉,笔落何处?佛在汝心,描摹无地。二人一佛,一佛千亿。我今赞叹,本不识佛。”(法藏《复辉刺血写佛像赞》,《三峰藏和尚语录》卷十六,《嘉兴藏》第34册,第299号,新文丰出版公司1987年版,第199页。)
- ⑬黄庭坚护法,事见彭绍升《居士传》卷二十六,江苏广陵古籍刻印社1991年版,第343-348页。
- ⑭窥基《妙法莲华经玄赞》卷一:“法师持经必当作佛,毁法师者获罪无量。”(《大正藏》第34册,新文丰出版公司1983年版,第660页。)(《大般若波罗密多经》卷五百七十三《第六分劝诫品》第十四之二:“若有毁谤此经典者……获罪无量无边,不可思议不可称计。”)(《大正藏》第7册,新文丰出版公司1983年版,第595页。)
- ⑮《五灯会元》卷六“楼子和尚”转载:“楼子和尚,不知何许人也,遗其名氏。一日偶经遊街市间,于酒楼下整鞮带次,闻楼上人唱曲云:‘你既无心我也休。’忽然大悟,因号楼子焉。”(普济《五灯会元》,中华书局1984年版,第359页。)(“楼子和尚”是如何“忽然大悟”的,不得而知。《颂古联珠通集》卷四十也记载了此事,并收录了几位禅师的颂古诗偈,从中可领会楼子和尚开悟

的消息：“楼子和尚因从街市过经酒楼下，偶整袜带少住，闻楼上人唱曲云：‘你既无心我便休！’聊闻忽然大悟。从此号楼子。（出长庆禅师注楞岩经说文）。颂曰：‘偶闻清唱发高楼，你若无心我也休。直下狂心能顿歇，从兹演若不迷头。’（本觉一）”本觉一禅师强调“直下狂心能顿歇，从兹演若不迷头”，也就是说只有放下一切情识妄执，才能在参禅求道中开悟。我们从智旭的引用及其思路来看，他多次强调的是，学道之人应把身心世界“尽情放下”，才有可能亲证佛法：“惟将身心世界，全体放下”，才能“智眼昭明”（智旭《示朗融》，《灵峰宗论》卷二之一，《满益大师全集》第6册，福建莆田广化寺佛经流通处影印，第225页），才能进入佛境，而“学问之道，求其放心”而已（智旭《示听月》，《灵峰宗论》卷二之三，《满益大师全集》第6册，福建莆田广化寺佛经流通处影印，第308页）。

⑩苏轼曾书写过《莲花经》、《心经》、《华严经》、《金刚经》、《楞伽经》、《圆觉经》，其传世书迹则有《心经》、《华严经破地狱偈》与单帖《金刚经》等十余种。其单刻帖《金刚经》为小楷，书法精雅，为苏书上品，明人陈继儒据此翻刻，收入《晚香堂法帖》。参见：陈中浙《苏轼书画艺术与佛教》之附录二《苏轼书画艺术活动系年》，商务印书馆2004年版；梁披云主编《中国书法大辞典》，香港书谱出版社、广东人民出版社1987年版，第1721页；马宗霍辑《书林藻鉴·书林记事》之“苏轼”条，文物出版社1984年版；李翰恭、张跃天主编《中国历代书法名家名品全集》（1），吉林摄影出版社2002年版。

⑪《宗镜录》凡一百卷，永明延寿著，又作《宗鉴录》、《心镜录》，成书于宋太祖建隆二年（961）。本书广收大乘经论六十部，及印度、中国圣贤三百人之著作等汇编而成。其内容详述诸佛之大意与经论之正宗。全书分为标宗章、问答章、引证章等三部分。第一部分标宗章，为总论概说，点出书名涵义，即所谓“举一心为宗”，“照万法如镜”，编录佛祖古教，阐释禅门正宗，占第一卷之大半。第二部分问答章，自卷一后半至卷九十三，讨论关于心与教禅诸宗之异同问题。第三部分引证章，自卷九十四至卷末，引证三百余处经文以强调第二部分之论述。

⑫《华严经》的唯心偈，现引晋译《六十华严》第十六《夜摩天宫菩萨说偈品》中第九位菩萨——“如來林菩萨”所说的偈：“譬如工画师，分布诸彩色。虚妄取异色，四大无差别。四大非彩色，彩色非四大。不离四大体，而别有彩色。心非彩画色，彩画色非心。离心无画色，离画色无心。彼心不常住，无量难思议。显现一切色，各各不相知。犹如工画师，不能知画心。当知一切法，其性亦如是。心如工画师，画种种五阴。一切世界中，无法而不造。如心佛亦尔，如佛众生然。心佛及众生，是三无差别。诸佛悉了知，一切从心转。若能如是解，彼人见真佛。心亦非是身，身亦非是心。作一切佛事，自在未曾有。若人欲求知，三世一切佛。应当如是观，心造诸如来。”（《大正藏》第9册，第279号，新文丰出版公司1983年版，第465页。）

⑬《宣和书谱》卷十九称：晁光“潜心草字，名重一时”，“观晁光墨迹，笔势遒健，虽足以与智永、怀素方驾，然亦是一家法，为时所称，岂一朝一夕之力欤！”（《宣和书谱》，上海书画出版社1984年版，第149-150页。）

⑭苏颂《题送晁光序》云：“光论书法：‘犹释氏心印，发于心源，成于了悟，非口手可传。’此诚知书者。然当时名称如此，而独不闻于后世，笔迹绝少传者，岂唐人能书者多，如光辈湮没无闻，不知几何人耶？观诸公称誉之言，盖非常僧流也。”（苏颂《苏魏公文集》卷七十二，《景印文渊阁四库全书》第1092册，台湾商务印书馆股份有限公司1983年版，第757页。）

⑮慧洪《题昭默自笔小参》：“游东吴见岑邃，为予言，秦少游绝爱政黄牛书，问其笔法，政曰：‘书，心画也，作意则不妙耳！’故喜求儿童字，观其纯气。”（慧洪《题昭默自笔小参》，《石门文字禅》，《禅宗全书》第95册，台湾文珠文化有限公司1981年版，第354页。）

⑯扬雄《法言·问神》：“故言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人见矣。声画者，君子小人之所以动情乎？”（扬雄《法言·问神》，汪荣宝《法言义疏》，中华书局1987年版，第160页。）

⑰鹤山之论，显然来自宋代书画家黄庭坚。黄氏《题赵公佑画》云：“余初未尝识画，然参禅而知无功之功，学道而知至道不烦。于是观图画悉知其巧拙工俗，造微入妙。然此岂可为单见寡闻者道哉！”（黄庭坚《题赵公佑画》，《山谷集》卷二十七，《景印文渊阁四库全书》第1113册，台湾商务印书馆1983年版，第284页。）

⑱我曾对研究居士佛教美学思想的重要性、居士佛教美学思想的复杂性问题做过一些说明。我曾指出：“佛教居士中的美学思想，呈现出以下复杂状况：有的无任何有关审美现象与文艺现象的言论。有的有一些有关审美现象与文艺现象的言论，但只涉及儒家或道家的思想，而不涉及佛教义理。有的有关于审美现象与文艺现象的言论，并且涉及儒、道、释三家的思想。有的则主要用佛教义理去解释审美现象与文艺现象。在我们看来，对居士佛教美学思想的研究，应重点注意上述第三、第四两类居士的美学思想。”“从实际情况看来，居士佛教美学思想，主要表现在以下四个方面：第一、解释佛教经典表现出的美学思想；第二、解释佛教教义表现出的美学思想；第三、用佛教观念解释社会、人生表现出的美学思想；第四、用佛教观念解释审美现象和文艺现象表现出的美学思想。其第一、第二两个方面，更多涉及审美境界观、审美本源观、审美认识观、审美方法（含修行观、体验观），涉及哲学美学。而第三、四两个方面，更多涉及艺术美学，涉及诗性智慧美学。”（皮朝纲《佛教美学琐议》，《西南民族大学学报》2008年第1期。）学界已有一些专著、论文对禅宗门下的著名居士的美学思想（含书画美学思想）作了很有见地的研究，但还没有专门从居士佛教美学的角度去进行解读。

参考文献:

- [1]李泽厚,刘纲纪.中国美术史:第1卷[M].北京:中国社会科学出版社,1984.
- [2]皮朝纲.丹青妙香叩禅心:禅宗画学著述研究[M].北京:商务印书馆,2012.
- [3]皮朝纲.墨海禅迹听新声:禅宗书学著述解读[M].上海:上海三联书店,2012.
- [4]皮朝纲.禅宗美学论纲[M]//中国禅学:第2卷.北京:中华书局,2003.
- [5]皮朝纲.中国传统美学的独特品格[M]//审美与生存——中国传统美学的人生意蕴及其现代意义:导论.成都:巴蜀书社,1999.
- [6]劳承万.研究中国美学的若干方法论问题[J].上海师范大学学报(哲学社会科学版),2006,(1).
- [7]皮朝纲.佛教美学研究琐议[J].西南民族大学学报(人文社会科学版),2008,(1).
- [8]刘凤君,彭云.佛教与“像教”艺术[J].山东大学学报(哲学社会科学版),1999,(4).
- [9]戴蕃豫.中国佛教美术史[M].北京:书目文献出版社,1995.
- [10]元贤集.禅林疏语考证:卷一[G]//新编卍续藏经:第112册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [11]高观如.中国佛教文学与美术[M].上海:上海佛学书局,1938.
- [12]傅小凡.妙相庄严——佛教艺术观(雕塑篇)[M].北京:宗教文化出版社,2007.
- [13]王海林.佛教美学[M].合肥:安徽文艺出版社,1992.
- [14]真可.常熟慧日寺西方殿造像疏[M]//紫柏尊者全集:卷十三[G]//新编卍续藏经:第126册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [15]真可.募写十六开土道影疏[M]//紫柏尊者全集:卷十三[G]//新编卍续藏经:第126册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [16]道需.募塑大佛像疏[M]//为霖道需禅师餐香录:卷下[G]//新编卍续藏经:第125册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [17]德清.造旃檀香佛疏[M]//憨山老人梦游集:卷四十[G]//新编卍续藏经:第127册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [18]德清.庐山万寿寺庄严佛像记[M]//憨山老人梦游集:卷二十六[G]//新编卍续藏经:第127册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [19]白居易,孔传.白孔六帖:卷八十九[G]//景印文渊阁四库全书:第892册.台北:台湾商务印书馆,1983.
- [20]田光烈.佛法与书法[M].石家庄:河北人民出版社,1991.
- [21]张宏生,章利国.中国佛教百科全书·诗偈、书画卷[M].上海:上海古籍出版社,2000.
- [22]文化.敦煌佛教写经与土人书法的审美意识[J].敦煌研究,1997,(4).
- [23]居简.跋贝多叶二[M]//北磬集:卷七[G]//景印文渊阁四库全书:第1183册.台北:台湾商务印书馆,1983.
- [24]缙门警训:卷一[G]//大正藏:第48册,第2023号.台北:新文丰出版公司,1983.
- [25]道需.为霖禅师旅泊庵稿:卷四[G]//新编卍续藏经:第126册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [26]今无.普门品书成佛像赞[M]//海幢阿字无禅师语录[G]//嘉兴藏:第38册,第408号.台北:新文丰出版公司,1987.
- [27]如一.信禅者沥指血写《弥陀经》为佛像请题[M]//即非禅师全集:卷八[G]//嘉兴藏:第38册.台北:新文丰出版公司,1987.
- [28]元揆.神鼎一揆禅师语录:卷五[G]//嘉兴藏:第37册,第388号.台北:新文丰出版公司,1987.
- [29]菩萨行品[M]//维摩诘所说经:卷下.僧肇注[G]//大正藏:第38册.台北:新文丰出版公司,1983.
- [30]慈怡.佛光大辞典[K].北京:书目文献出版社,1989.
- [31]佛说魔逆经[G]//大正藏:第15册,第589号.台北:新文丰出版公司,1983.
- [32]智旭.唐氏女绣金刚经跋[M]//灵峰宗论:卷七之二.藕益大师全集:第6册.莆田:福建莆田广化寺佛经流通处,1992.
- [33]良价.规诫[M]//筠州洞山悟本禅师语录[G].大正藏:第47册,第1986号.台北:新文丰出版公司,1983.
- [34]百丈丛林清规证义记[G]//新编卍续藏经:第111册.台北:新文丰出版公司,1993.
- [35]续传灯录:卷二十二[G]//大正藏:第51册,第2077号.台北:新文丰出版公司,1983.
- [36]慧海.题澹庵庄翰林观音画像[M]//水鉴海和尚六会录[G]//嘉兴藏:第29册,第230号.台北:新文丰出版公司,1987.
- [37]海明.美人卷(吕相国请题)[M]//破山禅师语录[M]//嘉兴藏:第26册,第177号.台北:新文丰出版公司,1987.
- [38]圆悟克勤.真净偈[M]//续传灯录:卷二十五[G]//大正藏:第51册,第2077号.台北:新文丰出版公司,1983.
- [39]慧洪.题昭默自笔小参[M]//石门文字禅:卷二六[G]//禅宗全书:第95册.台北:台湾文珠文化有限公司,1981.
- [40]性澈.示僧写经[M]//一滴草[G]//禅门逸书续编:第3册,第224号.台北:台湾汉声出版社,1987.

- [41]海观. 林樾集: 自叙[G]//禅门逸书续编: 第3册, 第222号. 台北: 台湾汉声出版社, 1987.
- [42]笑隐大欣. 题松雪翁画佛[M]//笑隐大欣禅师语录: 卷四[G]//新编卍续藏经: 第121册. 台北: 新文丰出版公司, 1993.
- [43]智旭. 示尔介[M]//灵峰宗论: 卷二之四[G]//藕益大师全集: 第6册. 莆田: 福建莆田广化寺佛经流通处, 1992.
- [44]智旭. 坛中十问十答[M]//灵峰宗论: 卷三之二[G]//藕益大师全集: 第6册. 莆田: 福建莆田广化寺佛经流通处, 1992.
- [45]智旭. 题邵石生《集陶近体》三则[M]//灵峰宗论: 卷七之二[G]//藕益大师全集: 第6册. 莆田: 福建莆田广化寺佛经流通处, 1992.
- [46]皮朝纲, 钟仕伦. 审美心理学导引[M]. 成都: 成都电讯工程学院出版社, 1988.
- [47]慧洪. 东坡画应身弥勒赞(并序)[M]//石门文字禅: 卷十九[G]//禅宗全书: 第95册. 台北: 台湾文珠文化有限公司, 1981.
- [48]慧洪. 大雪寄许彦周宣教法弟[M]//石门文字禅: 卷六[G]//禅宗全书: 第95册. 台北: 台湾文珠文化有限公司, 1981.
- [49]慧洪. 代法嗣书[M]//石门文字禅: 卷二九[G]//禅宗全书: 第95册. 台北: 台湾文珠文化有限公司, 1981.
- [50]慧洪. 临川宝应寺塔光赞[M]//石门文字禅: 卷一九[G]//禅宗全书: 第95册. 台北: 台湾文珠文化有限公司, 1981.
- [51]慧洪. 题昭默遗墨[M]//石门文字禅: 卷二六[G]//禅宗全书: 第95册. 台北: 台湾文珠文化有限公司, 1981.
- [52]慧洪. 请宝觉臻公住天宁[M]//石门文字禅: 卷二八[G]//禅宗全书: 第95册. 台北: 台湾文珠文化有限公司, 1981.
- [53]百痴. 题涌目画竹并枫山小帖后[M]//百痴禅师语录[G]//嘉兴藏: 第28册, 第202号. 台北: 新文丰出版公司, 1987.
- [54]皮朝纲. 关于禅宗美学的逻辑起点、研究对象与理论范式的思考[M]//禅宗美学思想的嬗变轨迹. 成都: 电子科技大学出版社, 2003.
- [55]江西马祖道一禅师语录[G]//新编卍续藏经: 第119册, 第1321号. 台北: 新文丰出版公司, 1993.
- [56]延寿. 宗镜录: 卷五十九[G]//大正藏: 第48册, 第2016号. 台北: 新文丰出版公司, 1983.
- [57]雪关. 题董玄宰宗伯画卷后[M]//雪关禅师语录: 卷八[G]//嘉兴藏: 第27册, 第198号. 台北: 新文丰出版公司, 1987.
- [58]德清. 送仰崖庆讲主画诸祖道影序[M]//憨山老人梦游集: 卷二十一[G]//新编卍续藏经: 第127册. 台北: 新文丰出版公司, 1993.
- [59]德清. 题曹溪诸沙弥书华严经后[M]//憨山老人梦游集[G]//新编卍续藏经: 第127册. 台北: 新文丰出版公司, 1993.
- [60]智旭. 灵峰藕益大师宗论[G]//嘉兴藏: 第36册, 第348号. 台北: 新文丰出版公司, 1987.
- [61]真可. 交芦生书《千字文》说[M]//紫柏尊者全集: 卷二十一[G]//新编卍续藏经: 第126册. 台北: 新文丰出版公司, 1993.
- [62]道需. 圣箭堂述古[G]//新编卍续藏经: 第127册. 台北: 新文丰出版公司, 1993.
- [63]释敬安. 八指头陀诗续集[G]//明复(主编).《禅门逸书》续编: 第10册, 第240号. 台北: 台湾汉声出版社, 1987.
- [64]鹤山. 题简庵师画[M]//鹤山禅师执帚集: 卷下[G]//嘉兴藏: 第40册, 第497号. 台北: 新文丰出版公司, 1987.
- [65]宣和书谱[M]. 上海: 上海书画出版社, 1984.
- [66]德清. 杂说[M]//憨山老人梦游集: 卷三十九[G]//新编卍续藏经: 第127册. 台北: 新文丰出版公司, 1993.
- [67]宗鉴法林[G]//新编卍续藏经: 第116册. 台北: 新文丰出版公司, 1993.
- [68]马宗霍. 书林记事: 卷二[M]. 北京: 文物出版社, 1984.
- [69]余嘉锡. 世说新语笺疏[M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [70]杨曾文. 宋元禅宗史[M]. 北京: 中国社会科学出版社, 2006.
- [71]皮朝纲. 实参实悟与元代禅宗美学思潮[M]//禅宗美学思想的嬗变轨迹. 成都: 电子科技大学出版社, 2003.
- [72]潘桂明. 中国禅宗思想历程[M]. 北京: 今日中国出版社, 1992.
- [73]皮朝纲. 禅净合流与明代禅宗美学思想的走向[M]//禅宗美学思想的嬗变轨迹. 成都: 电子科技大学出版社, 2003.
- [74]德清. 学要[M]//憨山老人梦游集: 卷三十九[G]//新编卍续藏经: 第127册. 台北: 新文丰出版公司, 1993.
- [75]皮朝纲. 憨山德清对禅宗美学的贡献及其学术意义[M]//禅宗思想的嬗变轨迹. 成都: 电子科技大学出版社, 2003.
- [76]麻天祥. 中国禅宗思想发展史[M]. 长沙: 湖南教育出版社, 1997.

[责任编辑: 唐 普]