

禪藝合流與禪畫的理論與創作

／賴賢宗

一、禪藝合流

中國的意境美學深受禪的影響，逸格的山水畫和禪畫表達了禪的意境。張育英在《禪與藝術》指出「意境與禪，在本質上具有一致性。意境對文人畫的影響，就是禪對文人畫的影響」。皮朝綱的研究指出，禪和藝術經歷了一個由分流而合流歷史，在逐漸合流的歷程中，逐漸釐清了禪的意境論與意境美學的共通基礎。我在此先簡述禪與詩學的交涉的三個時期，以之為禪藝合流的範型。禪與詩學的交涉經歷了下列「分流而溝通的時期」、「溝通而融合的時期」和「融合而合一的時期」的三個時期：

第一，分流而溝通的時期：在禪和詩學的交流的歷史當中，首先經歷了禪認為藝術是「不得其心，而逐其跡」的觀念衝突。中唐以前，固然有李白、杜甫寫作許多與一般禪觀相關的詩；而王維和皎然、貫休等人，在他們的創作中溝通禪與藝術，以此名世，王維且為境界派之唐詩之宗師，達到詩意與禪境融合為一的境界，又為後代之著重氣韻禪境與素筆的文人畫之始祖。但大體而言，他們雖然在創作上雖然溝通禪與藝術，但在思想上卻多只看到禪與藝術二者相異相妨的一面，並未提出禪和詩學的融合的較為完整理論。所以，這個時期可稱為禪和詩學的分流而溝通的時期。

第二，溝通而融合的時期：晚唐之後，又經歷了「以禪喻詩」的禪與藝術的溝通。「以禪喻詩，莫此親切」的說法出於嚴滄浪（1192-1245），此一說法在兩宋時期成為風氣，這和祖師禪的大興有關，因為祖師禪認為一切事物皆是啟悟的機緣，所以禪和詩的溝通與融合也就更為方便。「以禪喻詩」就是就禪和詩的相通之處加以比較，這又可分為「以禪參詩」和「以禪論詩」的兩種方式。「以禪參詩」就是用參禪的態度和方法來鑑賞詩歌作品。「以禪論詩」是就詩的創作論而言，就是用禪家的說法來評論詩歌創作的問題，如「學詩渾似學參禪」的提法。禪與藝術在這個時期由溝通而漸漸融合；所以這個時期可稱為禪和詩學的溝通而融合的時期。

第三，融合而合一的時期：最後，禪與藝術又經歷了一個「詩禪一致，等無差別」的融合，在明清時代，形成「詩書畫禪體化」的主張。王漁陽說「捨筏登岸，禪家以為悟境，詩家以為化境，詩禪一致，等無差別」，禪與藝術的融合，使得宗教證悟、哲學與藝術達到一體化的境界；所以這個時期可稱為禪和詩學的融合而合一的時期。關於禪與畫的融合，石濤自題山水畫：「論畫者如論禪相似，貴不存知解，入第一義，方為高手，否則入第二義矣」。我在後面所論述的「不即不離」的美學意境論的提出，尤其是石濤的不似似之與一畫論，就是發生在這一個禪和藝術的融合而合一的時期。

二、石濤的禪畫理論與意境美學

(1) 藝術體驗論而言，石濤就此提出「乃自我立」的「一畫」：

就藝術體驗論而言，石濤在他的畫論當中闡釋了「乃自我立」的「一畫」，這是物我交融、渾然一體的體驗。禪的根本體驗是「悟」，禪的藝術創作和美學也需由此出發。「悟」從吾從心，意即悟為自我體驗自身之內的本真心，在石濤的「一畫論」中，從禪的意境美學與其藝術體驗論的立場，石濤於《畫譜》提出「乃自我立」的「一畫」，作為禪畫的悟的基本原理。石濤說：「法於何立？立于一畫。一畫者，眾有之本，萬象之根，見用于神，藏用于人，而世人不知；所以一畫之法，乃自我立。立一畫之法者，蓋以無法生有法，以有法貫眾法」，禪畫是根於悟的體驗，乃能「無法而法，乃為至法」，這種悟的體驗就是「畫可從心」的「一畫明」，就是「乃自我立」的「一畫之法」。明復法師的石濤研究，認為石濤捻出一個「心」字作為整個畫禪理論的中心，「心」就是「一畫」，此說頗能抓住石濤的臨濟禪禪法與他的畫禪理論的精義。因此，禪畫是根於悟的體驗，乃能「無法而法，乃為至法」，這種悟的體驗就是「畫可從心」的「一畫明」，就是「乃自我立」的「一畫之法」。山水畫的意境美學在藝術體驗上強調「氣韻生動」，現在，禪畫和禪意的山水畫，透過禪的觀點所把握到的藝術體驗上的「氣韻」，則為空靈、幽深清遠與奇絕之迴脫根塵的照體獨立，而不只是一般山水畫的「氣韻生動」所示的生力瀰漫的「生動」感而已。「見山又是山」的禪悟體驗不僅通過意與境渾的主客合一，更需透過無分別的分別，才得以體證「見山又是山」的二度肯定，顯示出空靈、幽深清遠與奇絕的迴脫根塵的照體獨立的意境，體驗到「乃自我立」的「一畫」。

(2) 就藝術形象論而言，提出「筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在」：

在石濤的論論當中，就禪的意境美學與其藝術形象論而言，藝術形象是意與境的中介，石濤於就此於《畫譜》提出「筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在」的禪畫的基本原理。「筆不筆」的「不」是否定，實相非相，一方面否定傳統的習慣性認知的筆意，二方面雖然否定傳統的習慣性認知的筆法，但又能「自有我在」，自在揮灑妙象。「筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在」是一個意境論美學的「返虛入渾」的過程，體悟到自心（意）的空而得以呈現物象的空靈與奇絕（境），因此屬於意境論的理論範疇，透過執著的空化而得以呈現出「虛實相生合成妙象」，顯示了禪宗美學的特殊的藝術形象論。石濤在此提出了「不似之似」，「不似」是對沾滯於傳統筆法與表現的否定，但是又要「似之」，這是活用藝術符號，用以顯示「似之」的實相。

(3) 就藝術真理論而論，石濤就此提出他的「資任」之說：

禪的意境美學闡釋「當下現成」的「頓悟本地風光」的藝術真理論，石濤就此提出他的「資任」之說，認為「一畫」是「無極也，天地之道也」，是「不化而應化」之無為自然之任，石濤在《畫譜》資任章第十八說到「古之人寄興於筆墨，假道於山川，不化而應化，無為而有為」，這是說禪的戲墨是「不化而應化」，

無為而有為」，是無為自然而應化顯現的妙象，在一畫的境界中，「受萬畫之任」，承受萬畫而任運成為妙象，這個任的境界是一多相即的法界的全體展現在當下一瞬（「然則此任者：誠蒙養生活之理，以一治萬，以萬治一」），並不以時間空間和人世為其承受的執著的托體（「不任於山，不任於水，不任於筆墨，不任於古今，不任於聖人」），而是以無極和天地之道為其相應而起的絕對真實（「是任也，是有其實也。總而言之，一畫也，無極也，天地之道也」）。石濤在此闡明了禪的意境美學之「當下現成」的「頓悟本地風光」的藝術真理論，藝術的創作最終指向藝術的真理論，而禪之中的人的實存的真理是現象和本體的相融，是自然清真的本地風光之顯現。此中，「資」是自然本體與佛性向人的撲面而來的生成，是佛性在自然山水中的自生自顯。「任」則是心靈主體的創造，是一畫的山水體驗的主動創造，是心靈主體的佛性體驗的顯發。在藝術創作裡，一方面主體要被動地開放給山水自然的本體，這是「資」，是藝術家脫胎於自然本體，這是禪畫的意境美學的首要部分。二方面，也要強調主體在此一精神氛圍中的能動性的意義建構、境界創生，否則也沒有藝術之創作，這是「任」，這是自然表象和藝術家的創造活動相與俱泆於大化流行之中，是「山川脫胎於予也，予脫胎於山川」的「山川與予神遇而?化也，所以終歸之於大滌」的境界，一方面是「予脫胎於山川」的「資」，我在山水體驗出佛性現成，所謂的山色無非清淨身，溪聲盡是廣長舌；二方面是「山川脫胎於予」的主觀面的「任」，這是禪藝術心靈的契悟與創造；現在，這兩方面更在資任一體中，通而為一成為「山川與予神遇而?化」的山水意境美學的最高境界。

三、代結語：當代禪美學與創作的一些嘗試

詹金水在 2001 年展出「意境山水」的個展，這是詹金水與筆者兩年來進行關於禪美學與意境美學的討論，展現為創作上的突破。徐畢華在 2001 年的「心靈深戲」個展，也展現了她對於禪美學與意境美學的體悟，這中間也參考了筆者的相關意見；筆者也隨後策展了徐畢華與光環舞集劉紹爐跨界即興演出，這是畫與舞心靈深戲的對話，邊畫邊跳，悄然生姿，展現了禪美學的當代跨界創作的豐富性。筆者自己在 2001 年 10 至 11 月三次展出主題為「意境山水與禪道草書」的書畫展，展出我於 1998 年八月由德國回台灣之後的融合西方抽象與東方意境的繪畫創作與書法創作約三十五幅作品，表現「意境山水」及「禪道草書」及二者的融合的創作風格，其中部分作品為筆者與林英娟共同創作。筆者的這些創作以意境美學為背景，融會草書筆意與山水畫意；嘗試融畫象於書，而以書意作畫，突破傳統書法與山水畫的限制，挖深了詩書畫一體化的意境美學創作的縱深。不僅融合東方書畫意境與西方抽象畫；也更嘗試融草書筆意於畫，發揚草書的力動性與隱喻性於山水意境；以山水意境作畫，吸收山水的新意象論於草書創作。我這三次的書畫展的特色在於融合造型藝術、哲理與宗教本懷三者於一體的深遠玄微之意境，而探索意境與抽象的融合之道。可分為下列六點（1）意象重疊與象徵、（2）畫與詩的對話與心靈治療、（3）藝術幻覺的幻視書畫、（4）半自動書

畫與道法自然、(5) 草書與抽象畫的融合、(6) 夢幻與現實的結合，來說明我所闡釋的意境草書與意境山水及二者融合之道，以及詩書畫一體化的當代嘗試的一個例證，是禪美學的當代印證。以上都是當代禪美學的創作上的一些嘗試，從中已經可以看出禪畫的未來發展的可大可久之道。

後記： 本文改寫自筆者的〈禪藝合流與石濤畫論的禪美學〉（普門學報創刊號，台北，2000 年）以及〈抽象與意境的融合： 當代書法美學的一個嘗試〉（2001 現代書法新展望兩岸學術交流研討會論文，台中，國立台灣美術館）。

（作者為華梵大學哲學系助理教授）

