

由抽象繪畫與禪畫試論東、西藝術的差異

潘(祠-司+番)

法光學壇 Dharma Light Lyceum 第一期(1997 年)

法光佛教文化研究所

頁 130-140

頁 130

摘要：

本篇論文試圖透過現代的抽象藝術探討東、西藝術觀的異同。這種藝術觀因為兩者的交匯，產生了本質性的轉變。首先從歷史性的發展中，探討西洋如何到達抽象藝術的地步。在這具備「純粹化」的傾向。接著探討中國藝術思想的根源，這種思想來自於莊子的思想，而佛教的傳入使得此種思想向上昇華。就藝術來說心象的自由運用，清楚地辨明莊子與禪學的不同點在於藝術型態的自由運用能力。第三，由海德格與久松真一的對話中，釐清東、西藝術的差異點。東方的禪藝術重視回歸內在的根源，在這種根源當下存在禪藝術的本質。西方藝術的本質是造型。所以是創造「有」的藝術。現代藝術就是抽離「有」的「純粹化」的必然歸趨。

頁 131

A Study on the Differences in the Oriental Art and
the Western Art by the Abstract Painting and
the Zen Painting

Pan Fen

The purpose of this paper is to explore the differences in contemporary abstract art between the conception of the Oriental Art and the Western one . Because of the interaction of these two, the nature of art conception has been modified . First of all, we inquired into how the Western Art extended to abstract one in its historical progress . The core of all the progress is mainly a tendency of purism . On the other hand, we examined the source of conception of the Oriental Art . The conception originated in Zhuangzi, one has been progressed when Buddhism has been introduced to China from India . To the faculty of making use of the artistic form, it is clear that Zhuangzi is different from the Zen Sect as to the use of representation . Thirdly, we arrived at the conclusion that the oriental artistic conception is different from the western one by the dialogue between Hisamatsu and Heidegger about Zen Art . The Oriental Zen Art attaches importance to the recurrence of interior source . The nature of the Zen Art is this source . The nature of the Western Art is mould, so that it is the art of creating, "be" . Contemporary art is just an inevitable consequence of purism of abstracting "be" .

頁 132

一、前言

或許我們都有一種經驗，當站在一幅抽象畫作之前時，常常叫我們陷入無所適從的窘困。這種情形無情地打擊著我們觀賞者的賞鑑情趣，使我們感性的活動頓然枯萎，以至於不得不悻悻然地離開我們所賞鑑的作品了！自從東、西文化彼此交匯以來，這種情形在我們的日常中似乎有增無減，至少時常困擾我們的是，具象繪畫與抽象繪畫並存我們眼前時，我們對抽象繪畫總感到疑惑難解。當然，這種疑惑不只是

東、西藝術觀的不同，還包攝異國文化的差異。筆者在此不揣固陋，希望從禪藝術與西洋的抽象繪畫的本質來對東、西藝術觀加以辨明。在此所指的東方藝術，是以繼承傳統的水墨畫為典型。第一，筆者試著簡述近·現代西方繪畫主流的抽象繪畫的流變。邁出近代繪畫第一步，當然需舉出印象主義。但是，成為抽象主義基盤的是康德的純粹化思想。藝術的範疇不勝枚舉，在此的藝術所指的不外是以平面藝術的繪畫為典型。第二，筆者希望簡單地眺望禪藝術與莊子藝術思想在藝術創作的效能上的差異。當然禪藝術思想不能代表中國藝術思想的整體，但是，在與西方近·現代思想比較上可以說最容易看出彼此的時代性。第三，舉出日本禪藝術思想家久松真一與海德格的重要對話，作為東、西藝術差異的比較。其中並以保羅·克利的文字繪畫為例，探討西洋抽象繪畫與禪藝術的差異。當然，久松氏的思想不盡然能代表中國的藝術思想，然而不僅可以視為中國藝術思想的別支，同時久松氏思想很典型地是中國禪藝術的代辯者之一。最後，近·現代東、西繪畫的傾向，因為種種歷史因素的關係，向著完全相反的方向發展。

近·現代西洋藝術的流變

西洋的「抽象繪畫」開始於 1910 年康丁斯基 (W.Kandinskij, 1866 — 1944) 的嘗試。這種嘗試是來自他在莫斯科聆聽華格納的音樂

劇《羅焉克林》(Lohengring) 時，從音樂當中看到色彩的躍動，並且從莫內 (C.Monet, 1840 — 1926) 的「稻草堆」系列當中聽到音樂的聲音。這種嘗試開啓了往後抽象藝術的先河，但是在到達抽象繪畫之前，西洋繪畫可以說走過相當漫長的一段歷程。西洋在十九世紀中葉顛撲不破的學院主義 Academi sum& 藝術觀之前，可以說並不存在著抽象繪畫。然而，到了將自身投向到自然的印象派的興起以後，人們才開始對我們眼睛所看到的外在自然的真實性感到疑惑。到了塞尚 (P.Cezanne, 1839 — 1906) 時，將自然景物加以「純粹化」，主張將自然物歸類為圓桶形、圓錐形、球形。在此

時已經蘊含了「抽象化」的契機。但是，對於過剩形象的摒棄這種「純粹化」，完全是對於自然形象的反省，真正使近代繪畫往前跨一大步則有待對自我情感的披露。這就是梵谷 (V. van Gogh, 1853 - 90) 的情感的「表出」(expression)。總的來說，康丁斯基的傾向就是繼承塞尚的造型的純粹化、梵谷的情感表出所獲致的成果。在此產生了對藝術思考傾向於結構性與抒情性，簡單地說亦即藝術的形式性的造型因素與內容性的情感因素。從這兩種因素則又分為傾向於前者的立體派，傾向於後者的野獸派。此外則有遊走於兩者之間，試圖對此加以融會的未來派與超現實主義 (1)。

以上這些傾向都是在十九世紀末到二十世紀初期之間，西洋藝術上令人目不暇給的藝術樣式。真正可以說是東、西藝術對話的開始是，發生於本世紀六十年代的禪思想傳佈到西方，使人們開始意識到當時西方最前衛的抽象表現主義 (abstract expressionism) 與當時東方熱的禪思想當中所存在的藝術觀的異同。那麼到底東方的禪藝術的思想又是什麼呢？

中國繪畫思想當中的禪思想

中國的藝術思想，大抵可以從莊子在「田子方篇」當中所引出的「解衣磅礴(石+薄)」的典故看到端倪。

「宋元君將畫圖，眾史皆至，受揖而立；舔筆和墨，在外者半。儻儻然不趨，受揖不立，因之舍。公使人視之，則解衣羸。君曰：『可矣，是真畫師也。』」

在這明白地指出藝術家不依傍於權勢，不汲汲於名利的超然精神狀態。當然不以寵辱為憂、為喜的藝術家的精神，是一種對外在事物「不關心」的態度，就本質而言就是超越對物質的喜惡的精神世界。在這已經預示了藝術家的精神特質，同時也峻然有別於儒家的道德、倫理的思想，而指向對現世事物的否定。而道家的精神世界又是什麼呢？「乘雲氣，騎日月，而遊於四方之外」（莊子·齊物篇）所指的便是一種否定後所獲得的心靈的喜悅。道家否定現有的一切物質文明

，但是心所嚮往的世界只是現世解放的「理想世界」，到底其本質為何，卻又難以言明。然而這種否定的道家特質已經為禪宗預存興起的契機。同時，遠在宗炳援引佛理寫下『畫山水序』時，即存在著種種誤解，或有由道家，或有由儒家的觀點來加以解釋 (2)。其實宗炳的藝術思想，很多有賴於廬山慧遠和尚的思想。莊子思想中的「坐忘」、「心齋」所描述的心理是虛靜空明的狀態，而「聖人含道映物，賢者澄懷味象」（『畫山水序』）則近似道而為禪理。如果我們僅就字面加以比賦的話，將陷入曖昧不清的情形。但是我們須知，莊子的「坐忘」、「心齋」，只是達到「忘我」的狀態，並未達得「造象」的地步。亦即達到寂靜而心仍不能為我所用。引伸之，即由動之虛靜，未能返而復動的精神狀態。「映物」、「味象」，皆講求摒除雜念後自由地「造象」能力。這時候的「象」已經是不為感官、既有邏輯所羈絆的自由活動能力所創造出的「心象」（representation）了。儒、道精神之異同易於辨別，然而道、禪之差異則少能清晰辨明是顯而易見的。這種道、禪的差異正如同陶潛與王維詩歌上的不同一般，我們很難在其中劃分明確差異，卻能見出其傾向 (3)。宗炳之思想固然可以說是禪的境界，但禪宗思想則有各種不同境界。在下面將透過日本禪藝術思想家久松真一（Hisamatsu Sinichi）與西洋實存主義

(Existenzialismus) 大師馬丁·海德格 (M.Heidegger, 1889 — 1976) 的歷史性對話，究明東、西藝術觀的異同。當然，誠如久松氏不能代表禪思想全體一般，海德格也只能代表實存主義的美學；但是，兩者都共同代表六十年代的一種抽象傾向則無庸置疑。

東、西藝術的一次對話

這一次歷史性的座談會舉行於 1959 年 5 月 18 日，地點為佛萊堡大學。參加者包括來自德國各地、瑞士、英國等國的詩人、藝術家。會議主持人為海德格。此次會議是為歡迎當時正旅行於德國的日本禪藝術思想家·京都大學教授久松氏所舉行的。而其主題則以禪藝術為中心議題，故而在

此值得做一披露。固然引用稍嫌冗長，作為珍貴資料，則相當值得加以擇錄。

海德格：……到底如何理解我們所說的東方藝術？……我們所要問的是，明白地說，究竟東方有能夠稱之為我們（西洋）所說的藝術、或者藝術作品？……。

久松：……藝術中之「藝」本意味著「能得」，並且指一般的藝與「精巧」。相反地，藝術這一複合語是藝術這一西洋美學概念的翻譯語。

海德格：東方藝術中所能看到的是形象性的東西嗎？在接受歐洲概念以前，有關藝術的各種根源性經驗，到底是什麼呢？

久松：……這就是「藝道」一語。這一 Dao⁵ 就是中文的「道」。不只意味著方法的「道」，同時也具備某種關連，也就是說具備與我們的生命、本來原有實態的深刻內在關連。由此可知，藝道的藝術對於生命本身而言，具備決定性的重要性。

埃貢·費埃塔（批評家，特別從事戲劇、現代抽象藝術的評論）：藝道的藝之道，對禪而言是不可或缺的東西嗎？一般說來，禪與藝術具備某種必然的關連嗎？為什麼藝必須稱之為「道」呢？為什麼禪需要

藝術呢？

久松：禪藝術的「藝」，亦即「能得」，有兩種意味。首先，經由「能（得）」，人們由現實被引導到現實的根源。此一情形，藝是人們進入根源之道。第二，藝術家進入根源以後，再次回到現實。禪藝術的本懷是存在於現實的回歸這一層面。這種回歸是「作用」，同時也是禪的本質將本身存在於「作用」之中，這種回歸是禪藝術作品的意味所在。剛才所提到的現實的根源是，所謂根源的真正生命、或者是真實的自己，並且是脫卻一切羈絆的脫離，同時也是空卻一切形象，與空卻受到形象的束縛，這也可以稱之為無。各種名稱終究只是同一事物。

……

久松：……在禪藝術中根源本身顯現而來相當重要。……禪

的本質並不在於向著前方而去的道，而在於回歸的道之中。
海德格：……歐洲藝術關於藝術本質，可以以「表出」
(Darstellung) 這一性格為特色。「表出」是「使其可以看得見」
(Sichtbar machen) 一事，與「形象」相關。「藝術作品」
(Kunstwerk) 是「形象」(Gebilde，意味著被造型之物，同時也意味著型態上的集中・統一)，同時也是「帶到型態之中」(bringt ins Bild)，「使其可以看得見」。
。相反地，在東方世界，「表出」是「障礙」，亦即是說「具備型態的東西」或者「使其看得見的型態」變成了障礙。
久松：人們在邁向根源的途中，對他而言具備形態的表出的藝術，成為障害。但是在進入根源以後，使其型態看得見一事，也已經不再成為障礙了。此時，無寧說是根源本性的自我顯現。

海德格：「被寫下之物」(das Geschriebene)、 「被描繪下之物」
(das Gezeichnete)，不盡然是一種障礙，而是脫卻障礙，也成為自己向著根源活動的作用之機緣。

久松：禪藝術作品之所以為美，乃是因為從作品內部生動地展現的同時，對於觀賞者而言，根源性可以在他身上展現出來。

海德格：東方藝術當中，對觀賞者發揮作用的對象這類東西，並沒有製造出任何事物。型態決不是象徵，也不是表示意味的形象。因此，我覺得無疑是說，在從事書寫、描繪上，自我產生回歸根源性自我的動作。

久松：……我完全同意您所說的動作、作用。禪的藝術作品之後絕非存在任何事物、任何意味。因此也就沒有對象。無寧說是瞬間當下的作用中的某種動作。……

馬克斯·繆拉：(哲學家，佛萊堡大學教授)……真正藝術產生於獲得根源以後。……

久松：根源在西方的某種方式是「有」，是「形象性的東西」。禪的根源，是「無相」，是「無」。……

海德格：所謂無、空，絕不是否定的無。如果我們將這個空理解為空間概念的話，我們必須要這樣說。亦即，這個空間的空才正是「作為空間根源性地空卻空間，以各得其所的方式，聚集一切物。」(Das Einraumende, das, was alle

Dinge versammelt)

久松：「作為空間根源性地空卻空間，以各得其所的方式，聚集一切物」這一觀點，我也有同感。這必須離卻一切束縛。同時也不為客觀性與妥當性所束縛。……禪藝術作品的美感是無相的東西在有形當中顯現。……因此就禪來說，美感常常是與根源性的自我自由有關。

普萊察（藝術學者，佛萊堡藝術協會會長）：……克利 P·Klee, 1879 – 1940 身上還留有以下的情形，亦即，藝術家在作品當中不只是純粹地對自我發揮作用，尚且還是追求依據客觀性的東西。

久松：……成為抽象繪畫的本質是，畫家往破壞有形物的方向產生作用。超越型態所趨向的動向，依然被有形物所束縛。這是因為超越型態之後還是追求某種東西，相反地，禪畫正與此相反方向而發揮作用。禪畫所最重要的，並不是我們的超越，而是無相的自我向著彼方、向著我們這自我展現出來。

……



普萊察：……就我們的想法來說，並非藝術的藝術，譬如花道、茶道這樣的藝術，到底是什麼呢？這樣的藝術在您的想法中也可以說是藝術嗎？

久松：……最高的美感，不論任何型態、任何構造都能淋漓盡致地顯現出來。因此，禪的藝道並不侷限於特殊的領域(4)。

從這一段對話可以清楚看到東、西方藝術觀的不同。這種不同來自於對藝術形成的認識與本質的認識。從近·現代西方藝術的發展過程中，很清楚地顯示出型態純粹化的動向。這種動向的重大特徵是從型態的抽離到型態的超越。譬如保羅·克利受到康丁斯基的影響走向型態的抽象化，如同康丁斯基的抽象化一般，存在著形象否定的傾向。並且就像他泯滅聽覺、視覺的差異一般，從這可以看到東方式的禪機。然而，值得注意的是海德格由根源性的追求中，釐清了西方藝術與東方藝術的根本的差異處。亦即，西方藝術必須依據型態才能成立，也就是說西方藝術的「表出」是使看不見的

東西加以可視化。如此一來，如何使情感、情緒、情念得以表現出來，型態必然成為必須追問的對象。這種藝術產生於西方藝術的自然模仿。於是東、西藝術的差異就清楚地顯現出來，亦即從莊子的藝術思想中老早就存在著藝術即生命的展現的這一命題。即使莊子的這一傾向，固然尚且停留在「忘我」的心理層次，但是已經為中國藝術精神跨出了一步。日後的禪思想使凌然欲仙的灑脫昇華為智慧圓滿的清涼境地。這就是久松與海德格所提起的根源性的追求。但是，西方藝術觀所重視的型態，卻使得這種型態的抽離傾向型態的純粹化。保羅·克利藝術上所看到的象形文字、埃及文字所存在的意味性、象徵性，卻只是型態否定後的另一型態的重建。當然，藝術家所賦予對象的意味與象徵，只是以甲型態取代乙型態的「同語反復的」(tautegorical)東西而已。但是，克利並不是使「看不見的東西」「可以看得見」，而是使「某種東西」「可以看得見」(5)。這種情形可以視為文字的繪畫化。它本身

即存在意味論的傾向。

東、西藝術的另一點不同處，可以從海德格所提到的「被寫下的東西」、「被描寫的東西」上看到。海德格指出這是一種回歸根源的機緣。久松氏更進一步的指出，禪藝術的美感產生於作品內部(內容)的生命，同時這種根源性的生命也在賞鑑者身上展現出來。而禪的根本精神就是無相，這種無相並不存在著主、客觀的問題。引伸之，禪藝術的體驗就產生於時間的繼起當中。因此禪藝術並不存在著諸如西方的形象否定的問題，而是在任何形象中展現出根源性的生命。於是乎，禪藝術就可以跨越各種領域無所不在，不會為藝術的各種屬性所拘限了。

東、西藝術匯歸的可能

西方藝術經歷千數百年的奮進努力，奇妙地在二十世紀初對文藝復興的自然再現加以否定，走出了自我「表出」的大道。當然這其中還包括科學上的發現，使印象派能以更為科學的眼睛觀看外在世界，同時也因為心理學上佛洛伊德、

容格的創獲，使超現實主義得以誕降，進而對深藏在我們心根底的無限世界感到興趣，於是西洋的固有藝術觀多樣性地解體了。但，相對著中國在宗炳、王維、牧溪、玉澗、明末四僧歿後禪風的頓萎，藝術創作反而走向重新反省外在的自然型態。東、西藝術的接觸後，在東方藝術上重新思考自然的傾向漸行濃厚（6），「畫外意」的傳統訓誡也不再佔有藝術的主流了。這種東、西藝術交溶以後的各自的發展，相當值得重視。

註釋：

- (1) 請參閱《藝術學手冊》第一部〈近代美術〉、〈現代美術之現狀〉、神林道等編、潘幡譯、藝術家出版社。
- (2) 請參閱《中國美學的開展》（上）〈澄懷味象〉、葉朗、金楓出版社。
- (3) 請參閱《美學·思想·人》、pp.184，李澤厚、風雲時代出版社。
- (4) 請參閱《久松真一著作集》5、《禪士藝術》、〈宗教士藝術〉音語五、理想社。
- (5) 請參閱《記號と藝巴五傳説》、〈序文〉、應^カ一造 / 忍一兮著、太田泰人譯、岩波書店。
- (6) 請參閱《東洋旧美學》、今道友信著、TBS フ造打原印。