

淺談禪宗悟性的美學價值

逸人

從人類原始社會開始，原始宗教與原始藝術就連體降生了，共有的幻想色彩使兩者在幾千年文明史中，密切地聯繫着。但是以往人們注意的主要是直觀現象，大多從外化的宗教藝術中觀察兩者的同一性，這就很有限制了。其實宗教藝術的互動關係更深刻地反映在思維方式的貫通之中。宗教藝術的投影範圍主要囚於自身，但是宗教的思維方式却在許多非宗教題材的藝術創作中產生着潛移默化的影響，儘管這種滲透是間接的，無意識的，可是並不妨礙它的強烈性與持久性。所以從一定意義上講，研究宗教與藝術（間接的思維關係）比研究宗教藝術（直接的渾融關係）更有美學價值。這就是我們討論禪宗悟性的邏輯出發點。

佛教的立身根基是四諦之首「苦諦」。因此向往西天樂土的彼岸世界。漢化禪宗的崛起，悖逆了印度先祖的初旨，返回到人生的此岸世界，力求在適意的自我中尋求解脫。禪宗啟發人們調適「清靜心」，在泰然無為中覓得安寧。國際知名的禪學大師鈴木大

拙把這種境界叫做「生活的藝術化」。悟得此中真味的人無外求無內累，隨遇而安，順乎自然。王陽明的一首詩把這種適意人生哲學說得很清楚：「飢來吃飯倦來眠，只此修行玄更玄，說與世人渾不信，却從身外覓神仙。」所以，說到底禪宗是一種追求自由和諧的宗教意識，而恰好在這一點上，它與具有人生哲學意義的廣義美學聯繫起來了。禪宗的自由不是科學意義上的自由，並不意味着對必然性的認識和把握，禪宗的自由是一種生命過程中的自由自在和淡泊順暢，其絕性佳境就是和諧，這正是美的求索目標之一，正因為禪宗從根基上就有幾分清麗，所以我們探討悟性的美學價值就不是捕風捉影了。

在禪宗看來，所謂悟就是對人生迷亂累劫的體察和對佛性真諦的明了，它不是感性的，也不是理性的，而是正體的內在直覺。禪宗所悟者乃是「真我」，它並非指獨立於環境世界的主體，而是物我具有一元生命律動的「本源清靜心」。禪悟否定自我的獨

立意義，因為它切割了物我的同體性，人們爲了認識和改造樂觀世界，需要進行主客體分離狀態的劃分，以便使人類主體從自身的價值角度來理性地分析對象世界，所以自我是對象的自我，對象是自我的對象，離開任何一方，另一方也失去了存在的理由。

禪宗認爲這種分裂狀態是人類充分智化的結果，自我是假我，是人類爲了本身方便而從對象世界中分析出來的，芸芸衆生原本是大千世界中的生命粒子，只有消滅自我，與宇宙同在，才會「圓明遍照」。日本京都妙心寺的住持僧，請一位著名畫家爲佛殿畫一條龍，畫家答應下來，但却抱怨自己從未見過真龍。住持僧提醒他說，不要在意有沒有看見過這東西，你自己首先要變成一條活生生的龍，然後再把它畫出來。畫家問：「我怎麼能變成一條龍呢？」住持僧告訴他：「你回到屋子裏去，把你的心意集中在上面，你就覺得非畫不可的時間將會到來，那時你就變成了龍，而龍催促着你，爲它賦形。」這位畫家遵照住持僧的話做了，最後果然大告成功。科學方法是一種客觀的方法，藝術方法是一種體悟的方法，要深入對象的內部去，與其生命同化，這就是所謂「離形去知，同於大道。」這是藝術家的創作心態的最高潮，也是禪悟捕捉的超脫目標。

《清源惟信禪師語錄》中有一段著名的文學：「老僧三十年前來參禪時，見山是山，見水是水，乃至後來親見知識，有個入處，見山不是山，見水不是水；而今得個體歇處，依然見山是山，見水是水。」這恰好說明了禪宗的了悟過程。起初，山水只是映入人類感官的對象，與主體意識交融後，山水被人格化了，於是就出現了山非山，水非水的幻象，到最後山、水、人同化爲一體，人融入對像的存在之中，自我消失了，山水依然故我，兩個見山是山，見水是水，表面差異不大，但前者是自我的覺感，後者是「真我」的開悟，這種變化，恰好反映了藝術家的創作過程，感覺表象是創作生活的基礎；主體感情的移入使其意象化

了，對象世界不再是純然的客觀，而是情思的附着體；當意象物化爲藝術品時，生活表象又重現出來，它消化了主體意識成了物我渾然一體，寓情於景的最佳狀態就是使意念在對象中消失、消失得越徹底，表達得就充分，所以，感覺表象是自我的表現，與客體有清晰的相對意識，而藝術的表象是非我的表象。藝術不應該表現「自我」，而應該表現「真我」。

「真我」生成的最佳狀態就是無意識，它表現爲運動過程的自發和自然的特徵，受控於一種本能而不是意志。嬰兒進食就是無意識的活動，吃甚麼，怎麼吃，完全取決於客觀規律的先天規定，這是一種生理本能。而禪宗要達到這一種「文化本能」狀態，要求充分意識化了的人經過修行進入出神入化的境界，在這種情況下，意識的作用消失了，行動具有了自在性，實現了「上窮碧落下黃泉」的自由。有一位禪師名叫法眼，有一次用手指了一下簾子，時有兩僧同去捲簾，法眼評價說：「一得一失。」爲甚麼同一個動作却產生了截然相反的結論呢？這是因爲失者是用心思索去做的，而得者完全出於無意識，動作有了靈性，這就是被稱爲「大圓鏡智」。審美心鏡和藝術創作的最佳興奮點恰好就是這種無意識狀態的出現。對於欣賞主體來說，只有無法把住自己，情不自禁地進入藝術幻境，才能說明神往的審美高潮到來了；對於創作主體來說，只有「心忘手，手忘筆」，形象才會自動躍出，而不是擠出的。作家這時的筆彷彿有了活性，與形象的生命律動同在，而作家本身却自由了。不再糾纏於冥思苦想之中，一切都已通達，筆與手通，手與心通，心與天地通。

禪宗的悟性，是一種整體的直覺能力，這就是所謂「般若」的含義。自從社會產生分工之後，特別是近代產業革命的出現，爲人類提供了更優裕的生存條件，但同時也促進了個體的片面發展，這是無情的歷史悖論。片面的個人憑感覺是無法體察到無限整體的。通過五官的不同渠道傳向大腦的信息，雖然可以通過聯

覺形成對象的完整印象，但它畢竟是一個外在的整體表象。當然，人們可以運用理性分析認識事物的本質，可是在分析中整體又被肢解了，形象消失了。只有直覺既能保留形象的完整性，又會產生體悟的內在性。這大略就是胡塞爾現象學所描述的「本質直觀」。它對於審美活動具有絕對意義，世界上不缺少美，缺少的是發現。而發現美主要靠人的直覺才能。萊市尼茨說：「音樂，就它的基礎來說，是數學的，就它的出現來說，是直覺的。」欣賞交響樂光靠聽覺不行，因為並不是每一個聽力健全的人都能深中膾理，光靠分析也不行，分析是科學活動，而不是審美活動，旋律的內在韻味，只能憑直覺悟性趨近。藝術家們是人類審美意識的集中體現者，他們的直覺能力極強：「第六感覺」非常發達，從心理分析角度觀察，他們都十分敏感。

王維在「鳥鳴澗」詩中寫道：「人閑桂花落，夜靜春山空，月出驚山鳥，時鳴春澗中。」說詩者大都認為行文中「禪氣」。體味這首詩是不能單憑直覺的，否則就會囚於聽覺範圍之中，因為全詩的字表意就在於「靜」，僅限於這種理解未免太膚淺了。把握這首詩恐怕也不能完全求助於分析。王維的留戀山林自然有政治上的忘世情懷，但是脫離那種空寂的意境就絕無審美可言。感覺到「靜」，這是一種粗糙的相對意識，而直覺到的空寂，失落就帶有了物我同一的整體抽象性，帶有人生哲學的廣泛意識，就不是對一山一林的情染，這是一種藝術感染的升華，但是尚未稀薄到了脫離形象的地步。倘若從忘世的角度來分析王維的文化人格，那就是批評的科學認識活動，形象感染力就在理性說服力中就消失了。蘇軾說：「每逢佳處輒參禪」實際就高揚了審美直覺的價值。

禪悟是講究不立文字的，認為語言是「滯累」。當有人問文益禪師：「如何是第一義？」他答道：「我問爾道，是第一義。」而第一義不可言說。禪宗學者僧肇在《不真空論》中說一切「名」「言」都是「假號」，附着於語言文字就是「惑取」，繞過這種表面的極至含

義，不立文字的說法有其深刻的合理性。語言文字的表達力的確有限，因為每一種符號都有自身的規定性，要從整體中提取局部，從過程中截得片段，這就不能不形成語言的「抽象病」。永遠不會有完全充分的表述。所以禪悟的不立文字並非故弄玄虛。懷讓參悟八年乃知己為何物，當他的師父六祖慧能問他是何種體驗時，他說：「說似一物即不中。」這就是力圖擺脫語言滯累的悟性表述。我們在生活中時常產生這樣的感受，許多想法很難用語言準確地反映出來，這說明思維和語言不存在對等性，思維是大於語言的，這就是所謂的「超詞思維」而人們在精神世界比思維還要寬廣，因為它包含着感覺和了悟。

言雖不能傳實，但是又不能不以言傳實，這是人們交流的一個極大矛盾。禪宗口稱不立文字，但畢竟還是留下了《壇經》，《五燈會元》等書面遺產。記載了大量的公案和燈話。僧肇的「言雖不能傳，然非言無以傳」就表達了這種兩難狀態，語言的失真性並不能證明它已經喪失了有用性，禪宗學者認為，語言雖然不能表達第一義，却可表達第二義，這就引出了一個重要的「邊見」概念。所謂「邊見」就是外圍觀點，言談文字只能提供進一步感悟的基礎，它們是智性的終點，悟性的起點。牛頭法融說：「夫至理無言，要假言以顯理，大道無相，為接相而見形。」所以語言不但是通向真如本體的柵欄，同時也是一條通向宇宙終極的道路，如果沒有語言提供「假號」作基礎，人們距離開悟就更遙遠了。符號的這種雙重特點恰好反映了藝術語言與審美意象若即若離的關係。王維的詩句「江流天地外，山色有無中。」提供了一種似有似無的朦朧景緻，語詞在這裏並未包攬一切內容，它只提供了一個模糊的語境，餘下的內容留給了讀者的想像和體悟。它具有有一粒萬方。瞬間永恆的博大內涵，大千山色和爛漫春光就深藏在簡潔的隻言片語之中，今人在領悟山色春光時也會慨嘆這類詩句的精美，語言的局限性使詩人無法盡絃激動了他的景緻，但是

有限的語言又為讀者的「歸化」提供了發揮其主體創造性的空間。

鈴木大拙在談到禪宗傳播悟性時說：「不論禪師做甚麼，他却無法幫助弟子把握住這種東西，除了後者為它做了充分準備……要掌握最後的實象是只有自己能做到的。」悟性是一種封閉在人們內心深處的力量，不能用外顯的方式傳授給別人，除非對方自己有了體驗，任何解釋和說明都不會開愚啟頑。設若開悟可以通過他人傳授而實現，就不是真正的開悟。藝術真諦的領會就具有這種自心覺悟的特徵。宋無可的《學詩》詩說：「學詩渾似學參禪，卧榻蒲團不計年，直待自家都了得，等閑拈出便超然。」老師只能教會你寫文章，只有自己能教自己寫好文章，美術學院的畢業生有的是畫匠，有的是畫家，這全看各自的悟性高低了。如王陽明所說：「爾身各各有天真，不用求人更問人。」這種開發意識對於藝術審美能力的培養是積極的，人們悟性的提高不是從外向裏灌輸的結果，而是從裏向外開發的結果。人們要開發自身心靈的煤礦，要讓一切從心靈內部燃燒起來。

禪宗是悟空的。宋代僧人法演說：「人之性命事，第一須是○，欲得成此○，先須防於○，若是真○人，○○。」禪宗的空並不是絕對的虛無，而是一種超充實的空，任何實體都無法比擬，因為具體物象是有限的，而空包融的內容是無限的。六祖慧能在《壇經般若品》中說：「心量廣大，猶如虛空，無有邊畔——世界虛空，能含萬物色象，日月星宿，山河大地，泉源溪澗，草木叢林，惡人善人，惡法善法，天堂地獄，一切大海，須彌諸山，總在空中。」清代惲秉怡在《溪山卧游錄·序》中把空的實象意義說得更明確：「實處皆空，空處皆實，通之於禪理。」禪宗的空「意識」與老莊美學的「無」意識結合起來，形成了中國美學史上的重要美學範疇——「空靈」。中國的藝術智慧十分注重「空白」的作用。以書法藝術為例「計白為黑」的教誨，枯筆焦墨的「飛白」從理論與實踐上顯示了人自覺的空白意識，「別有憂愁暗生恨，此

時無聲勝有聲，」更是人人熟知的，高揚聲音空白的佳句。空白在藝術表現形式上是空白，但在藝術表現內容上却是充實的，空則靈，實則拙。「空」顯示出尚未盡述的底氣，「實」流露出寫得過萬的弊端。隱秀，顯憨，這是兩種藝術效果的顯明對照，正是從這個角度上古人認為「詩不入禪，意必膚淺。」

綜合上述、禪宗的悟性強調內省的整體直覺，強調無心而為的高超境界，強調不立文字，強調自心覺悟，強調靜默空靈，它從眾多角度把心靈觸角伸向了審美空間，任何有悟性的人，都會對它的神奇效力有內在的體驗。

與感性和理性比較起來，悟性的確有些模糊，但這並不妨礙它存在的價值。從科學角度分析，現代模糊學的產生和發展已經對「精益求精」的傳統思維方式提出了挑戰，它首先在被稱為精確科學之冠數學王國里發難，模糊數學已經樹起了叛逆的大旗。海伯森的測不準原理告訴我們，在亞原子世界裏，粒子的動量和位置總有一個是模糊的，不可能全部精確地測到。世界上有許多事物原本就沒有精確解，並不是我們的認識能力和測試手段有限。審美悟性就具備這種特點。

實踐告訴我們，對象的模糊性不但是客觀的，而且模糊方法也是有效的，有時比精確方法具有更大的優勢。這從以上對審美悟性的分析中已經窺豹一斑了，至於系統的論述那是模糊學的研究課題，超出了本文的論述範圍。

我們高度評價悟性的審美價值，要沒有否定感性和理性作用的意思。發達的審美主體應該恰當地反映三者之間的張力，否定了感性活動就否定了審美的可能性，否定了理性活動，就否定了審美的深刻性，否定了悟性的活動就否定了審美的豐富性，三者不可偏廢的統一體。

(完)