

禪公案的精神及禪畫藝術表現的差異性

The difference between the Essence of the Zen Allusions and the Artistic Presentation of Zen Drawings

樂興美

Luan Shing - Meei

國立台灣師範大學創作理論水墨組博士生

摘要

宋代在繪畫上百家爭鳴，不僅在山水、花鳥、人物上有傑出的表現，在禪畫也有令人驚豔的發展。南宋時期可以說是禪畫的一個重要的發展時代，期間出現許多重要的禪畫藝術家，例如樛楷、牧谿等，這些藝術家對中國後世禪畫表現影響很大。禪是一種自由態度的展現，它甚至「反」佛教經典，為的就是「明心見性」，進而達到頓悟的境界，禪的公案是禪師們教導弟子體驗頓悟的例子，是禪師們為了跳脫精神束縛活生生真實地面對生活的例證。同樣的禪畫是禪畫家對禪的見地及實踐，並直接用藝術的形式表現在畫面上，就是禪畫。

禪的精神是活潑自由的，但是，我們看禪畫的題材及表現形式上並不如禪的精神那麼果斷及創新，反而有某種程度上的侷限及因襲。本文將就這一現象探討禪的由來及精神，透過禪公案中的例子檢視禪的精神與禪畫間的關聯，並探討禪畫的表現與禪精神之間的差異性。

【關鍵詞】 禪、禪畫、佛教、達摩、公案、牧谿、樛楷

一、前言

一般人在談及禪的時候總覺得它高深莫測，是個具神秘感的宗教，這個看法其實是對禪的誤解。禪沒有我們想像中的艱深，它反而比較接近生活，因為禪主張從生活當中體驗生命真義，而非從經典中去體驗生活。所以生活中的瑣事只要用心體會就有禪機¹。八世紀的龐蘊居士說過「神通並妙用！運水及搬材。」²曹溪庵提過一個關於和尚在一個破廟廢園中除草的故事，他拋擲的一片破瓦擊竹發聲，聽到了這個聲響便當下悟道，當瓦片尖銳的擊竹聲音劃破了山谷的寂靜時，他悟到了自己內在的智慧³。對禪師們來說任何生活週遭的事物都是珍貴的經驗，連挑水搬材都是頓悟契機，所以丟一塊石頭也是同樣的精神體驗。

禪重視實際的生活經驗甚於佛教經典，所以金剛經中提到「佛法者，即非佛法，是名佛法。」佛教的開創者釋迦摩尼佛更在教導弟子開悟的方法後 49 年後聲稱從未講過佛法，對於禪師們來說，佛教經典並不是頓悟的唯一法門，甚至將佛教經典視為是一種障礙，所以「指月之手」或「水中之月」都並非真實，唯有真實體驗的經驗才具真正的價值。從這點不難看出，禪為何不重視佛教經典，禪宗最具特色的四句話「教外別傳，不立文字；直指人心，見性成佛」，其中不立文字就是對經典及文字的否定，禪認為邏輯及理性是對頓悟的一種障礙及束縛，只有脫離理性思考才可直擊頓悟之門。

為了捨去我們所受理智及邏輯的習氣，禪師們常常用粗暴或不合常理的方法教導弟子，為的就是讓弟子在理智的邊緣做頓悟前的一躍。所以禪宗公案⁴中才

¹ 禪是什麼？禪既不是一種經驗，也不是一種境界，更不是一種主義。禪一點也不神秘，禪只是「禪」，不多也不少。只有從「禪」的直接體物中，才能知道「禪即佛心」；是要直透釋迦牟尼「廓然大悟，成等正覺」時所悟所覺的境物；是要直探人類一切思想教理的源頭。收錄於蕭武桐：《禪之花 禪的公案解說》，（台北，長鯨出版，1979），頁 10。

² 鈴木大拙等著：劉大悲譯，《禪與藝術》，（台北，天華出版社，1994 年 12 月），頁 32。

³ 鈴木大拙等著：劉大悲譯，《禪與藝術》，頁 36。

⁴ 「公案」一詞，流行於唐代晚期，依照字眼來說，是表示著「公府的案牘」，換成口語就是「有權威的成文律」的意思。但是經過歷代變遷，「公案」一詞已轉化為指稱古代禪師的逸話、問答、提示及質問等涵意。這些逸話、問答、提示及質問，都是為了要使對方體會「禪」的真髓，所運用的一些令人開悟的手段和方法。收錄於蕭武桐：《禪之花 禪的公案解說》，（台北，

有「喝祖罵祖」、「斬貓」等令人驚駭的例子，禪師們為了讓弟子跳脫一般生活習氣的束縛使用怪異粗暴或非理性的方式來指引學生，為的就是引導學生開悟之路。

相對於禪的實踐者，禪藝術家也是想在禪畫中跳脫傳統繪畫的觀念或世俗概念的束縛表現出禪的精神特質。禪畫家面對生活體驗後在畫面上做最直接的藝術表現，無非就是想要將所體驗的禪表現在畫面上，這些禪畫家透過很多方式來接近禪，生活、讀經、工作體驗每一刻生命，期待將這些感動呈現在畫面。

禪畫家第一個面對的除了材質的問題外，最大的挑戰就是禪畫的形式。當我們面對一張空白的畫面時，直接間接參考許多歷代偉大禪畫家的表現形式，這種學習觀摩的印象卻將這些從事禪畫的藝術家做了某些框架上的束縛，這個時候，禪畫家越是想要表現「禪意」離禪越遠，這似乎是禪畫家普遍面對問題。是什麼樣的狀態這些禪畫的表現受到了僵化的束縛，是本文中我們要分析討論的問題。

首先我們將從達摩的禪談起，分析佛教及禪之間的關連，進而了解禪的發展及精神。第一部份我們將剖析禪的由來，探討佛教及禪之間的關係，從釋迦摩尼佛到將禪帶入中國的達摩及禪宗最初的發展。

禪雖然是從佛教發展出來，但禪別具特色，它反對經典上的依賴，並且不相信邏輯及理智，追求明心見性，所以第二部份我們將探討禪的精神及本質。

第三部份，禪是一種意識上的直覺，公案是禪師們教導弟子最直接的展現，公案中的例子展現一種跳脫槽臼的態度，禪師們常常教導弟子去除成見，以明心見性的方法達到頓悟，同樣我們透過公案這種直覺的態度，檢視禪畫歷史中禪畫的創作態度及藝術表現上所出現不對稱性的藝術表現，也就是說禪畫中的藝術表現，會出現意識或形式上重複性，不管是在題材上或表現手法上都陷入一種刻板印象中。本節將歸納禪畫的幾項特點及形式，並列舉幾張作品分析並比較探討上

長鯨出版，1979)，頁 12。

述禪畫的表現問題。

美術史上的禪畫是公認且具有不可動搖的權威地位，這些作品本來就具有相當高的藝術價值是無庸置疑的，我們除了肯定這些禪畫的藝術價值外，也希望在這些公認的藝術價值外，是否還有另一種看法及聲音，譁眾取寵或刻意質疑不是我們的意圖，我們只想在既定的觀念中試著找出創作的真意是否有其他可能性存在，「明心見性」不就是禪的真意嗎？

其次，我們在這裡要稍為定義一下所謂的禪畫，禪畫就是具有禪味或禪精神的繪畫。如果我們將禪畫的定義擴大的話，不僅運用禪畫的媒材或表現形式，只要具備「禪味」的作品我們都將視之為禪畫，反之，雖然運用禪的表現形式或媒材但卻表現不出禪畫所具備的精神，那也不能稱做禪畫。

我們有這樣的認知之後，但基於清楚釐清本文的探討及檢視禪畫所呈現出來的狀態，在本文中將討論範圍將限制在使用傳統媒材及傳統表現形式的禪畫，我們在這裡所探討的禪畫就是以一般我們所認知的禪畫定義並非廣義的禪畫，如此才不會將所有創作形式混淆，造成立論失焦的狀態。

二、禪的由來

佛教在漢代便傳入中國，佛教中禪的確立卻是要等到達摩到中國以後的事情，達摩的出現讓當時只重佛教經典研究的中國佛教有了決定性的改革，並直接回到了佛教創始者釋迦摩尼⁵的教誨。釋迦摩尼是透過坐禪的方式來達到頓悟，達摩也是利用這種方法，達摩曾經在少林寺面壁達九年，坐禪這個傳統就這樣延續下來。

禪這個字是從印度梵語而來，意思是打破心中的迷惑，進而使自己的精神達

⁵ 教祖釋迦摩尼佛，距今二千五百年間，降誕於世。但在其降生以前，即具有種種殊聖的因緣，如諸經典所載傳說多端：或謂釋尊未應運而出的賢劫第四佛，或謂釋尊為補處菩薩的最後一生，或謂釋尊為久遠已成之佛的應化身。收錄於高觀如：《佛學講義》，（台北，圓明出版社，1992年），頁35。

到平靜的狀態，當達到這種狀態就叫做禪定。為了達到禪定的狀態，這些印度的修行者使用的辦法就是坐禪，坐禪漸漸地變成達到頓悟的方法之一⁶。坐禪並不是什麼特別的修行方式更不講求神通，對修行者來說，坐禪只是讓內心平靜的方式而已。釋迦摩尼認為世間充滿煩惱及苦痛，為了擺脫無限痛苦之輪迴得到真正的快樂及平靜，頓悟才是正道。佛教的開創者釋迦摩尼佛在頓悟之前也是利用這個方法讓內心平靜。皮朝綱說：

佛祖認為「人活著就是痛苦」，他宣稱，他自己通過坐禪的方式已獲得了寧靜，達到了涅槃，擺脫了人世間的一切煩惱，並將「在黑暗裡的世界捶響不朽之鼓」。⁷

釋迦摩尼可以說是禪宗的始祖，但是使禪宗在中國的發展起來，應該從達摩開始。在達摩的出現之前，在中國由於佛教經典的輾轉傳播及眾家對經典的解釋不同，形成對佛教經典的闡釋漸漸紛雜，甚至出現了许多膚淺的觀念。達摩的出現就是對當時佛教界重經典解釋而表面的一種反動。熊澤道隆說：

發源自印度的禪得以在中國開展，大約是在菩提達摩。達摩自印度來到中國後，便每天過著潛心坐禪的日子，那即是一種「無」的實現，同時也是「悟」的表現。當中國的佛教界是以經論的研究、解釋為中心的；但是達摩卻別開生面以坐禪為法的實現，亦即以精神為中心。達摩是禪宗的始祖，禪宗促使教團調整體制雖然是後世的事，但是達摩的出現卻是中國佛教的源流產生大變化的遠因。⁸

⁶ 皮朝綱說：坐禪被佛教徒稱為「結跏趺坐」，其動作要領是：把雙腿屈疊於大腿上，挺直脊梁骨，頸稍屈於前下方，氣沉下腹部，靜靜地呼吸，目光散視或集中於某一固定物，排除一切雜念。我們在名山古剎大雄寶殿正中所看到的釋迦摩尼佛坐像，大都是這種「結跏趺坐」的標準姿勢。佛祖釋迦左手橫置右足上，名為「定印」，表示禪定的意思，右手直伸下垂，名為「觸地印」表示釋迦在成道以前所歷練的一切，唯有大地能夠作證。收錄於皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月），頁29。

⁷ 皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月），頁29。

⁸ 熊澤道隆：《禪宗軼事》，（台北，新潮社出版，1994年），頁14。

達摩的出現讓當時中國的佛教產生最根本的質變，就如熊澤道隆所說當時中國在達摩未出現前佛教一切以經典研究為重心，卻忽略了佛教最根本的體悟，也就是自身的感受—「悟」，是一種自身意識的喚醒，不再拘泥經典或儀式上的鑽研，就如佛教最根本的體悟，對禪來說每個人的心中都有一顆明心見性的種子，只要我們去發掘就可以讓它萌芽，所以「悟」就是禪宗要每個弟子往自我內心去追尋佛的本性。

達摩主張一切回到最根本的純淨狀態，直接回到佛教的源頭，回到釋迦摩尼的基本教導及精神，而構成這種精神的基礎就是般若和大悲⁹。

禪宗對佛教經典的反動，其實主要的目的是要人們放棄成見，更不要執著一件事或佛教經典的字義上，甚至是一個概念，所以明心見性便是悟道的前提。蔡日新也說：

禪宗在中國是頗具特色的，也是徹底中國化了的佛教。尤其是唐以後的南禪，它不唸經、不坐禪、不禮佛，倡導明心見性、是一種直指人心的頓悟法門。禪師們接引學人時，也不注重於講經說法，而在於極力喚醒學人的自我覺悟意識，從而讓他們去發現自身本來清淨圓滿的佛性。禪家認為，如果簡單地依賴於唸佛、唸經、坐禪、禮拜偶像等修持，不只不能達到明心見性的目的，反而會增加學人攀緣外境的妄執。在禪宗，開悟成佛的關鍵，只在自我的覺醒，只在對自身清靜佛性的發現。¹⁰

禪宗的傳承上，以釋尊在靈山會拈花迦葉微笑為開端，此宗強調六祖以來「以心傳心」的法門，禪宗的「西天二十八祖」是指印度相遞傳承的二十八位祖師，

⁹ 般若 (Prajña) 是「先驗的智慧」，大悲 (Karmna) 是「愛」或「憐憫」。般若能使人超越事物的表象而得見其本質。因此，只要得到般若，我們就可以洞澈生命與世界的根本意義，就會結束為個人的利益和痛苦所帶來的煩惱。大悲的作用是自在的，它意味著脫離一切利己的困擾，把「愛」惠施於萬物。在佛教中，愛一切施及非生物界。因為佛教相信，一切存在只是現存狀態的持續，不論採取哪種形態，只要把愛滲透其中，最終定會成佛。收錄於鈴木大拙：《禪與日本文化》，(台北，桂冠出版，1992年)，頁2。

¹⁰ 蔡日新：《禪的藝術》，(台北，文津出版，2002年)，頁30。

自迦葉之後傳給阿難、商那和修、優婆多、提多加、彌遮迦、婆須蜜、佛陀難提、伏馱密多、婆栗濕婆、富那夜奢、阿那菩提、迦毘摩羅、那伽闍刺樹那、迦那提婆、羅侯羅多、僧伽難提、伽耶舍多、鳩摩羅多、闍夜多、婆須槃頭、摩孛羅、鶴勒那、師子菩提、婆舍斯多、不如蜜多、般若多羅、至菩提達摩共二十八人。

經由達摩傳至中國，達磨在少林面壁九年人稱禪宗初祖¹¹。達摩至中國第一個傳承就是著名的慧可「立雪斷臂」的故事，就是中國禪宗的第二祖，慧可後來的傳人僧燦及至道信，至此禪宗漸漸興盛。道信有兩位傑出的弟子，那就是弘忍和法融，法融的「牛頭禪」以「欲得心淨，無心用功」的精神傳承，五祖弘忍的弟子能人輩出，有玉泉神秀和大鑑慧能，神秀和慧能有禪宗歷史中著名的偈語；當時弘忍欲傳衣鉢，命弟子書偈以上，神秀偈「身是菩提樹，心如明鏡台；時時勤拂拭，莫使惹塵埃」，慧能偈「菩提本無樹，明鏡亦非台；本來無一物，何處惹塵埃」，慧能獲得弘忍認可得其衣鉢是為六祖，輾轉避難南方卻大振其風，神秀在北方傳法，慧能在南方傳法，至此南北二宗分家。

簡單歸納下從達摩傳至慧能二百五十年期間，可以說是禪宗的確立時期，其後到唐代末期五代期間，南禪宗可以說是一枝獨秀的狀態，此宗倡導「平常心是道」的禪風。兩宋三百二十年期間有由臨濟宗開始分為楊岐和黃龍兩宗演變成禪宗的「五家七宗」的傳承，黃龍更由榮西傳至日本¹²。這段期間可視為是禪宗的守成時期。元代歷經明代至清乾隆四百五十年間可以說是禪宗的衰敗期。

¹¹ 皮朝綱說：禪門自古便有一公案「何謂祖師西來意」。祖師就是始祖，也就是菩提達摩；這個公案的大意是說，達摩千里迢迢從印度來到中國，究竟是為了什麼呢？當然這個問題並不是那麼容易回答，它和「禪的本質」有著極密切的關係；達摩來到中國的這件事本身，也足以和禪的真理相提並論，可見，達摩的存在是相當重要。收錄於皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月），頁29。

¹² 經過幾世紀數度不成功的嚐試後，終於由來自中國參究的和尚，於十二世紀末成功將禪介紹到日本，最初主要是一些武士及幕府將軍支持禪的觀點。在日本，禪一詞，一方面源自中國的禪，另一方面則起於日本的坐禪（意指坐著冥想），禪院變成了傳習中心，因而使禪影響了日本文化。統治階層對禪所表現興趣，此一事實，使推廣禪的運動在日本所受的重視遠高於中國。收錄於Helen Westgeest 海倫 威斯格茲，《禪與現代美術 現代東西方藝術互動史》，（台北：典藏藝術家庭出版，2007年6月），頁18。

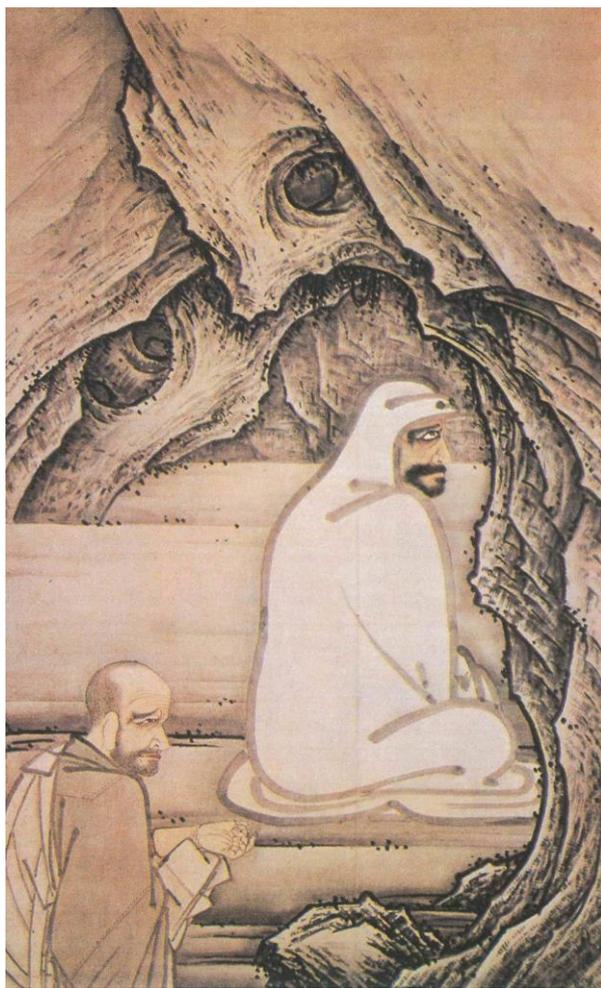


圖1 雪舟等揚 <二祖斷臂圖> 紙本 設色 日本東京國立博物館藏

三、禪的精神特質

(一) 禪是親身的體驗

禪所重視的是真正的個人經驗，禪珍惜一切生活當中所發生的經驗，所以可以說禪就是生活。禪師們常常講一句話「吃飯睡覺都是禪」、「挑水劈材也是禪」。禪宗有一則故事，有一位想參禪的弟子千辛萬苦跋山涉水來到富有盛名的禪寺，當見到禪師時，禪師第一句話就問：「你有看到進門處的那條溪嗎？禪就在那裡！」禪師所要闡釋的是並不需要千辛萬苦離鄉背景到深山求道，因為禪的道理就在我們的生活當中，引發頓悟的契機來自於生活的實際經驗。佛經上所寫的道理不等於個人的經驗，甚至會成為個人頓悟的束縛。鈴木大拙這樣敘述禪的體驗：

禪講究體驗，而科學則和體驗無關。非體驗的東西是抽象的，它毫不關心個人的經驗。而體驗性的東西則完全屬於個人，沒有個人經驗做背景，它就會失去一切意義，科學意味著系統化，而禪卻恰恰相反。科學和哲學需要語言，而語言卻是禪的障礙。為什麼呢？因為語言是表意符號而不是真實，真實在禪中具有最高的價值。即使禪有時也借助語言，但是它們的價值也只不過相當於買賣中的貨幣。我們既不能穿著貨幣防寒，也不能吞吃貨幣來解渴充飢。當貨幣轉換成真正的食物、真正的羊毛、真正的水的時候，它才具有真正的生活價值。¹³

這裡所謂的真正經驗就是禪所重視的真實，也就是我們生活中的一點一滴。禪所依靠的經驗不是理解文字上的邏輯。禪就像「吃糖」的經驗一般容易，所以施照寰用一個很容易理解的比喻來形容禪的經驗：

禪宗可以說就是自我把糖放進嘴裡的宗派。如果對沒有吃過糖的人說「糖是甜的啊！」，或者說甜味怎樣的可口，那人一定只有記住「甜」這個抽象概念，真正的「甜」義他無法了解，於是只好憑意識去胡亂猜測了，然而猜測所知的「甜」味，自然與糖的真味完全是兩回事。只有把糖放進自己的嘴裡，切實地將糖味咀嚼一番，才能真正嚐出糖究竟是什麼味。這時嘴裡的糖味，可以說就是「禪」。¹⁴

糖的真滋味是需要個人去體會，而非文字的堆砌。在佛教歷史中，另外記載著釋迦摩尼和迦葉的一段公案「拈花微笑」。在一次靈山大會中，釋迦摩尼不發一語，只有手中拿著一朵花而對弟子展現微笑，這時，所有會場的弟子都不明白釋迦摩尼的意思，只有迦葉了解真義回以微笑¹⁵，真實的體驗才是禪的真義。

¹³ 鈴木大拙：《禪與日本文化》，（台北，桂冠出版，1992年），頁5。

¹⁴ 皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月），頁286。

¹⁵ 皮朝綱：同樣把糖放進嘴裡的人，便可以相向出現以心會心的微笑，用宗門的術語說，就叫做「心心相印」。收錄於皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月），頁276。

在禪宗的概念中，個人切身的經驗才是真正的經驗，一切藉由邏輯或語言的轉述都不是直接的經驗。所以禪師用手指向月亮，手指並不等同於月亮，禪宗說要傳達的是要弟子自己親眼去印證自己去看真正的月亮，所以「指月之手」不是真正的禪，它只是一種媒介，但是很多人卻只有看到媒介，卻沒有看到它的本質，就好比將佛經或某種儀式認為就是頓悟的法門，對禪來說是一種誤解。所以皮朝綱說：

禪宗認為，眾生之所以能「悟」，就在人手中都有「禪」這塊糖（即眾生皆有佛性，佛性平等），只要把這塊糖放進自己嘴裡，親自去品嚐一番，參禪之事就算是入門上路。凡夫俗子根本不知道自己本來就握有「禪」這塊糖；或經善知識指示，知道了自己手裡有糖，卻不懂得把糖放進嘴裡，以為單憑思維知解就可以推想出糖的味，拼命在思維領域、文字領域去覓「禪」，其結果必然是「海上逐蜃樓，愈追愈遠行愈難，而終無了期」。¹⁶



圖2 五代 石恪 <二祖調心圖> 紙本 墨 35.3×63.1cm 日本東京國立博物館

（二） 禪不立文字及反邏輯

禪不相信經典，不是個人生活真實的體驗是不能體驗禪味的，相反的，甚至是一種阻礙。禪公案中就有一個在經典中遍尋答案不可得的例子，香巖智閑本來

¹⁶ 皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月），頁278。

是懷海禪師的弟子，香巖智閑可以在懷海禪師面前問一答十，可見香巖智閑是一個非常聰明的弟子。懷海禪師圓寂之後，香巖智閑就跟隨懷海禪師的大師兄滄山禪師學禪。

禪公案的一個例子，一日，滄山禪師就向智閑說：「你在懷海禪師在世時，他問你一個問題你可以回答十句，問你十個你可以回答百句，但這只是佛學的小知識，是沒有什麼用的。」於是滄山繼續問智閑：「那你告訴我，父母未生之前，你本來的面目是什麼？」¹⁷這時，平時口若懸河佛學知識淵博的智閑突然答不出來，因為他所知道的佛學中沒有這樣的答案，於是，智閑回去禪房翻遍所有的經典想要解出答案來回答，但是都無所獲，智閑只好回去請教滄山禪師。滄山禪師就回答智閑：「我實在沒有辦法告訴你答案，我所知道的東西是我的東西，並不是你的東西。」智閑一聽便回去房間說「這些經典就像圖畫上的餅一樣，肚子餓的時候沒有辦法拿來充饑。」便將所有的經書燒掉，然後獨自一人離開原來修行的寺院，來到一個偏遠的小廟每天過著除草的工作。一天，就在廟中庭院除草的時候順手拿起一塊石頭往牆邊一丟，正好碰到竹子，發出一聲撞擊聲，頓時，智閑頓然大悟。這時，智閑喜極而泣，面對滄山的廟遙拜說：「若當時滄山告訴我答案，今天我就不會開悟了。」

智閑的開悟處於一種不刻意的狀態，是一種無心的狀態，他的師父滄山所開示的是一種不可取代的個人經驗，任何經書上面所講的道理，在這裡都是別人的經驗，所以滄山才會說：「我所知道的東西是我的東西，並不是你的東西。」一切的經驗是需要親身去體驗的。

禪不主張邏輯思考，對事物的看法依靠個人經驗及直覺，在這裡直覺就是自

¹⁷ 皮朝綱：所謂「本來面目」，亦作「父母未生時面目」，可以理解為生命感動的原型意象。「勿生一念」，就是要割斷一切意識，一切觀念，一切邏輯意義上的因果連繫等等。禪宗認為只有這樣，才能真正領悟到與「無」同體的那個超善惡、超是非、超因果的本體世界，超升到西方極樂淨地。這一切，不是靠認知、理智或思辨所能達到的，只有靠一種神秘的心理感受或領悟，所以說是「如人飲水，冷暖自知」。它是從不可言說，不可用語言傳達別人的，雖在師傅，不可以移弟子。禪宗教義千言萬語，所強調的大抵都是這個意思。收錄於皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月），頁286。

性。自性是存在每一個人心中的一顆明心見性的種子，只有我們觀照它，它就會起作用。皮朝綱說：

「指月錄」卷九「藥山」云：「師（藥山）坐次，僧問：「兀兀地思量甚麼？」師曰：「思量個不思量底。」曰「不思量底如何思量？」師曰：「非思量。」參禪悟道，不可思量，然而不思量畢竟又要有所思量，此中關鍵，就在於不假概念，不執著言辭，自己去掬水而飲，切身地感受個中冷暖。¹⁸

禪師要弟子「不思量」，弟子問到如何才能達到「不思量」的地步，禪師的回答還是「不思量」。在這裡「不思量」既是理智的否定，更是自性的開啟。透過觀照¹⁹讓每個人心中的這顆種子萌芽，才是禪師的目的。在禪宗，禪不信任任何經典，因為經典中所記載的並不是直接的個人經驗。禪師教導弟子鮮少叫弟子回去看佛教經典的說法。禪師們反而當下透過直覺對學生指出一條明心見性的道路，皮朝綱說：

禪宗的這種奇特的思維方式，在科學那裡被視為悖理，在邏輯學家那裡被斥為荒誕，在哲學家那裡，簡直近於無賴，然而在文學藝術家那裡卻備受青睞，因為它在藝術的創作與欣賞上都有極寶貴的價值。²⁰

要讓弟子明心見性，首先禪師們第一件要做的事就是讓弟子跳脫邏輯的思考直躍頓悟法門。所以常常有禪師用極端的手法讓弟子直接面對，禪師的作法就是要逼迫弟子到邏輯的邊緣，然後做最後智性的一躍，禪宗公案出了名的「德山棒，臨濟喝」²¹便是一例。禪師中的德山是出了名的反智性的禪師，一天，一位從外

¹⁸ 皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月），頁286。

¹⁹ 要了知宇宙本具的清靜，需用智慧，這種智慧叫做「關照的智慧」，實相就是智慧與真理的體證，也是空性，所以說實相無相。從內心開啟出來的覺性光明，叫做「關照的智慧」。收錄於陳松蔚：《生命之歌》，（新北市，創河印刷有限公司，2012年10月），頁133。

²⁰ 皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月），頁390。

²¹ 其時禪風宗匠又創棒喝之法，棒始於德山，喝始自義玄，玄在黃檗門下、問「如何是佛法大意」？檗便打，三問三打，玄欲離去，檗便指示往參大愚禪師，參大愚後，忽然大悟，大愚問其「見個什麼道理」？義玄不語，便向大愚脅下三拳，再回黃檗，檗問「大愚有何言說」？

地來的弟子想來請教德山禪師，禪院的其他弟子就事先警告這位遠到而來僧人。當他去拜見德山禪師時，這位弟子還未開口德山禪師便一陣棍棒，這位弟子無辜的說：「我都還未開口問問題啊！」德山禪師回答：「等你開口就來不及了！」。鈴木大拙說：

理性智慧正如其名，是分析的，不是綜合的。因此這個智慧所及的為部份，並不是全部。而且其所知是靜止的、過去的，跟活生生的人生無關。所以這種智慧是技術性的，並沒有內在的生命²²。

禪的反邏輯為的是使弟子明心見性，擺脫智性思考。禪認為邏輯並不能接近真實，邏輯反而矇蔽真理，所以禪並不主張弟子思考或推理。

四、禪中的公案

「拈花微笑」可以說是禪宗的第一個公案²³，這個公案揭露的就是上述的這種狀態，如果我們沒有實際的經驗做基礎，釋迦摩尼和迦葉他們心中的精神狀態是如何？他們了解什麼？沒有和他們同樣的經驗的我們是無法理解他們的微笑，就如同向沒有吃糖的人解釋糖的滋味一樣是無用的。

按照皮朝綱的說法佛教經典對禪來說，甚至只是一個起點或啟示，還談不上入門上路，唯有真正去執行真切去體驗才可說是接近本質，否則只是海上逐蜃樓終無了期。

問答之間，義玄便在黃檗耳邊一掌。此後問答，每逢契機，黃檗打玄，玄便喝。以後接人，棒喝交馳，時人常云「德山的棒，臨濟的喝」。有時賓主相見，你喝一聲，我打一棒，有時賓主對喝、或對棒，故後世稱提醒人之謎悟曰「當頭棒喝」。收錄於周紹賢：《佛學概論》，（台北，台灣商務印書館，2001年5月），頁228。

²² 鈴木大拙 徐進夫譯：《禪天禪地》，（台北，志文出版社 1981年），頁162。

²³ 皮朝綱說：禪宗公案，五花八門，據說有一千七百則。為了方便敘述，我們姑且把它劃分為兩大類。第一類是「棒喝」。棒指拳打腳踢，有時還動真格，棒打棍敲；喝指厲聲喝斥。所謂「德山棒，臨濟喝」，便是此中圭臬...公案的第二類是「話頭」，這是從歷代著名的「禪問答」中抽取出來的某些語句，而這些「禪問答」，幾乎就是那種不可理喻的奇奇怪怪的對話的特定代名詞。「話頭」公案中談論的最熱烈的，要算「如何是祖師爺來意」。收錄於皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月），頁264。

所以真正要接觸本質的問題是必須身體力行的。禪是一種直擊人心的法門，它不假任何形式，卻非常真實。所以香巖智閑擲瓦撞到竹子所產生的悟道，是一種超越理智邏輯的經驗，蔡日新說：

有人認為禪宗的這種直悟式認知事物的方式是一種神秘主義的經驗，其實，這種說法並不十分確切。禪的直悟宇宙萬物，的確是一種自證的切身經驗，它是「如人飲水，冷暖自知」的，任何文字語言的描述或他人的證悟經驗都不能替代。但是這種經驗並不是神秘主義的，恰恰相反，它是一種如實地認識宇宙萬物的真諦的妙悟，它是超乎理性與邏輯之上的一種智慧。²⁴

另外一個公案，馬祖道一是百丈懷海的師父，他是一位優秀的師父，他常常用很多不尋常的方式讓弟子開悟。一天，馬祖道一和弟子百丈懷海一起在走路，突然天上飛過一隻野鴨，一下子就不見蹤跡。這時馬祖道一就問弟子懷海：「那是什麼？」懷海就回答「是一隻野鴨。」馬祖道一再問弟子懷海「到哪裡去了？」這時，懷海就回答「已經飛走了。」懷海剛剛說完師父馬祖道一就用力扭住懷海的鼻子，這時懷海痛的大叫。馬祖道一這時才說「原來野鴨還在這裡嘛！」。對馬祖道一來說野鴨並未飛走，當馬祖道一捏著百丈懷海的鼻子時「野鴨還在這裡叫痛呢」。百丈懷海經過這次經驗後喜極而泣，自己終於開悟了。

馬祖道一問弟子懷海的問題並不是要懷海回答「野鴨在哪裡？」，懷海的回答並沒有錯，只是慣性的思考阻斷通往頓悟之路，當開始思考時就是邏輯的推理，邏輯思考阻斷真實經驗，這種經驗使人墮入一連串的文字邏輯理解當中，對禪來說，就不是真理的再現。所以禪師們教導弟子常常用強烈的手段，當下阻斷弟子的推理及慣性思維，因為只有這樣弟子才能步上頓悟之路。

五、禪的藝術表現

²⁴ 蔡日新：《禪的藝術》，（台北，文津出版 2002 年），頁 20。

五代及南宋禪畫的藝術表現

禪師們不僅活潑地展現禪機，更不拘泥在任何形式上表現禪的精神，所以禪是那麼生動而有活力。禪不僅在宗教思維上產生重大變革及影響，對於藝術上的表現影響亦非常大，南宋禪畫就是一個例子。

禪師們啟發弟子常常用極為活潑的方式進行，禪師們的話語往往生動有趣有時候卻又令人捉摸不定，這些禪宗機鋒語無非是要啟發弟子。同樣的，禪畫透過畫面來顯現機鋒，也是禪畫的特點之一。

禪畫家會透過很多方法將於禪的體悟表現在繪畫中，為了達到天人合一的境界，例如許多禪畫家在表現禪畫之前往往透過坐禪或沐浴更衣等方式來使整個心靈狀態達到合諧時才開始創作，例如，鈴木大拙說：

禪畫家從修習和訓練中獲得一種精確的技巧，一種可以與柔道或劍道所需的身心技巧相比的精確筆觸。一旦拿起筆來，那運用水墨在絲絹或白紙上作畫的藝術家，就不能隨便把筆放下來，直到完成為止，而且還一氣喝成，也不能加以修改。他所用的材料頗具吸收性，因此墨水一定要準備充分，還要繼續不斷。於是畫家的動作好像舞蹈家的動作，是一種受控制的自發活動—並非反覆無常的自發活動，這種自發活動的表現一直是禪家所保持態度中最重大的一部份。²⁵

禪畫家所表達出來的就是一種「自性」，是一種發自內心的悸動，在禪畫家創作的當下直覺會自然與畫筆作對話。在這個時候就沒有所謂的筆法或構圖等繪畫技巧的問題，一切都是那麼自然的發生及結束。

五代石恪的「二祖調心圖」²⁶描繪禪祖伏臥在一虎背上，顯現行住坐臥皆不

²⁵ 鈴木大拙等著：劉大悲譯，《禪與藝術》，（台北，天華出版社，1994年12月），頁101。

²⁶ 畫中人物表現出標準的禪宗人格。禪祖的頭埋於佝僂的胸前，斜坐的身體伏靠在一隻半睡的老虎身上。他是否閉目沉思抑或埋首酣睡，可以任由想像。老虎本來與道教有密切關係，但

入二的世界。石恪用粗放快速不拘常法的簡筆畫出衣紋，再以細筆做簡單的面部描繪，渾然天成自成一格。

宋代的禪畫受到禪宗的思想影響，他們將禪的哲理運用在繪畫中，禪的思想變成他們所要表達的重點，他們的藝術表現大都著墨不多，但卻蘊藏禪機，顯露出一種「不可言傳」的機鋒。牧谿就是一例，牧谿的作品筆墨韻味濃厚，但卻不拘於法，作品卻渾然天成。

牧谿的名作如「觀音猿鶴」²⁷及「六柿圖」，牧谿的「六柿圖」現存於日本龍光院，這張作品可以說是禪畫的經典代表作之一，牧谿在畫面中只描繪六個大小、形狀不一的柿子，並以濃淡不同的墨色表現出來。牧谿的「六柿圖」如此簡約卻讓人感受渾厚及圓滿；藝術家沒有畫出空間及光影，卻展現出前所未有的量感，整幅畫像是凝聚了無限的想像空間。林谷芳說：



圖3 南宋 牧谿 <六柿圖> 紙本 水墨 31.1x 29cm 日本京都大德寺龍光院

「六柿圖」是無心創作典型，除了隨機藝術外，藝術——尤其是西方藝術總有其創作的動機、主題、軸線、結構，但禪認為這些都是思慮心、計較心

何時納入禪宗教義尚未能詳考。一般是說五代以前畫家只畫十六羅漢，到貫休才加上降龍、伏虎兩位富道家色彩的羅漢，乃成十八尊。石恪這幅「二祖調心圖」想是由伏虎羅漢演譯而來的。收錄於高木森：《五代北宋的繪畫》，（台北，文史哲出版社，1982年9月），頁51。

²⁷ 牧谿對自己的繪畫視覺非常忠實，他特別強調自由運用水墨畫的技法，因此部份元代批評家不把他視為正統畫家。牧谿的代表作有「觀音猿鶴」，實在是運用了各種水墨技法的一幅作品，然而卻也不能看做是渾然無礙的獨特技巧，不過對主題的表現非常忠實；牧谿畫的支持者就是禪宗是社會，然而他的畫風卻超越禪餘戲墨和白描的道釋，而是循著李公麟以前那種大規模的釋道畫發展。收錄於馮作民：《中國美術史》，（台北，藝術圖書公司，1998年7月），頁147。

的產物，有其明顯的局限，只有契於無心，讓內心的佛性流露，才能超越慣性，而到此就沒有哪件事情不是創造的了。²⁸

另一位藝術家梁楷是南宋的畫院畫師，他是禪宗繪畫的代表人物之一。現存台北故宮的「潑墨仙人」可以展現梁楷的藝術風格。梁楷透過簡略快速的筆法將人物活靈活現的展現出來，整張作品散發出筆墨淋漓且自然的韻味，畫面中毫無拘束地將禪畫的特質展現出來。他大筆橫掃將人物的軀幹動態描繪出來，最後只在臉部用簡單的細筆勾繪，整個人物變活靈活現起來展現出顧愷之的「以形寫神」的特質。²⁹



圖 4 宋 梁楷 <潑墨仙人> 紙本 墨 47.8x27.7cm 台北國立故宮博物院

²⁸ 林谷芳：《畫禪》，（台北，藝術家出版社，2009年6月），頁10。

²⁹ 魏晉人物品藻，觀人轉為對風神氣度的欣賞。志是實的，風神氣度是虛的，虛的風神氣度可意得而難以言宣，觀也隨之轉為味。這個轉變由人物品藻很快波及各審美領域。音樂上，嵇康提出「聲無哀樂」；詩歌上，曹丕提出「詩賦欲麗」；繪畫上，顧愷之提出「以形寫神」。收錄於張法：《中西美學與文化精神》，（台北，淑馨出版社 北京大學出版社合作出版，1998年10月），頁328。

另一幅梁楷的「六祖截竹圖」這張現存於東京國立博物館的紙本作品，描繪六祖慧能砍竹工作的狀態。畫中人物是禪宗六祖，是為慧能，慧能本性盧，家貧但事母至孝，平時僅能靠上山砍柴至市集賣錢餬口。一日，在市集內聽見和尚誦唸金剛經而悟道。這張作品描繪的就是龐蘊居士所提「神通並妙用，運水與搬柴」平常心是道的精神。

而在日本，影響禪畫最大的首推中國南宋的藝術家馬遠，馬遠、夏圭的「馬一角夏半邊」³⁰其實透露出的不僅是畫面中的簡約風格及當下的狀態，並透露出一種「孤獨感」。鈴木大拙這樣評論：

在表現日本藝術家許多重大特色中，我們可以指出源於南宋最偉大藝術家之一馬遠（1175-1225）的「一角」體。從心理學上說，「一角」體與日本畫家那種盡量減少線條或筆觸的「省略筆法」傳統是一致的。兩者都相當符合禪的精神。海浪之間一葉漁舟可以在觀賞者心中產生海的廣漠感，同時也可以產生內心中的平和與滿足感—孤獨者的禪意。³¹



圖 5 宋 梁楷 <六祖截竹圖> 紙本

墨 72.1x31.5cm 東京國立博物館

³⁰ 活躍於光宗和寧宗兩朝的馬遠、夏圭，都是把畫面斜著截斷半分，然後在這裡畫一個大邊角形，所有遠景幾乎當做空白，結果乃喪失了幽遠畫法的意志，通常所說的「馬一角」「馬一邊」以及「殘山剩水」，就是指馬遠這種繪畫形式。收錄於馮作民：《中國美術史》，（台北，藝術圖書公司，1998年7月），頁125。

³¹ 鈴木大拙等著：劉大悲譯，《禪與藝術》，（台北，天華出版社，1994年12月），頁101。

在日本禪畫中，極為重視馬遠的藝術表現，那種減筆風格有助於對現有規則及束縛的擺脫，也就是說當將繪畫中所需的技巧盡量簡化的同時，其實就是將焦

如果我們將鈴木大拙所歸納出禪的特質，不難看出馬遠的作品在日本受到廣大重視的原因，其中不完美、寂寥與孤獨都是馬遠畫中傳達出的意象，不僅如此，更體現出藝術家所要表達最高的精神特質。

六、從禪公案談禪畫表現的差異性

禪是自在活潑的，為了避免自在的心受到束縛所以禪「教外別傳，不立文字；直指人心，見性成佛。」禪畫只是一種表達方式，就是當作「墊腳石」去言說自己感受的禪意，指月之手絕非等於月亮本身，禪在表意時不得以以這種方式表達，所以它時常灑脫自在甚至是瘋癲。

例除了宋代畫家外，清代的石濤、八大都是頗具禪畫特質的畫家。石濤是明代皇室遺族，他的創作充滿禪畫所擁有的機鋒，在自由自在的創作中處處顯現作者參透世間的特質。

石濤的作品〈山水〉冊頁畫面中出現盤雜扭曲的線條，正因出自「無法為法，乃為至法」是沒有方法的方法，有法就為法所束縛，所以石濤得其趣正因心中豁然無一成法。所以可以寥寥幾筆也可以惡墨萬點，林谷芳說：

石濤畫語錄如此寫，更重要的是實踐，石濤在中國畫史上的地位正基於此，諸多作品都可以看到他這一態度的貫穿，而其中〈山水〉冊頁，更是「從門入者，不是家珍」的最好拈提。〈山水〉冊頁中不泥於慣性、自由盤扭的線條正乃「離絀遠矣！」所映現的恰是禪家「立處孤危」卻自在無礙的風光。但說立處孤危，實僅從外相而論，既自胸襟流出，在畫者就一派天然，它與欲破藩籬而思出奇鬥異者的差別，正如唐五代禪門宗匠與後世狂禪之別。³²

³² 林谷芳：《畫禪》，（台北，藝術家出版社，2009年6月），頁84。

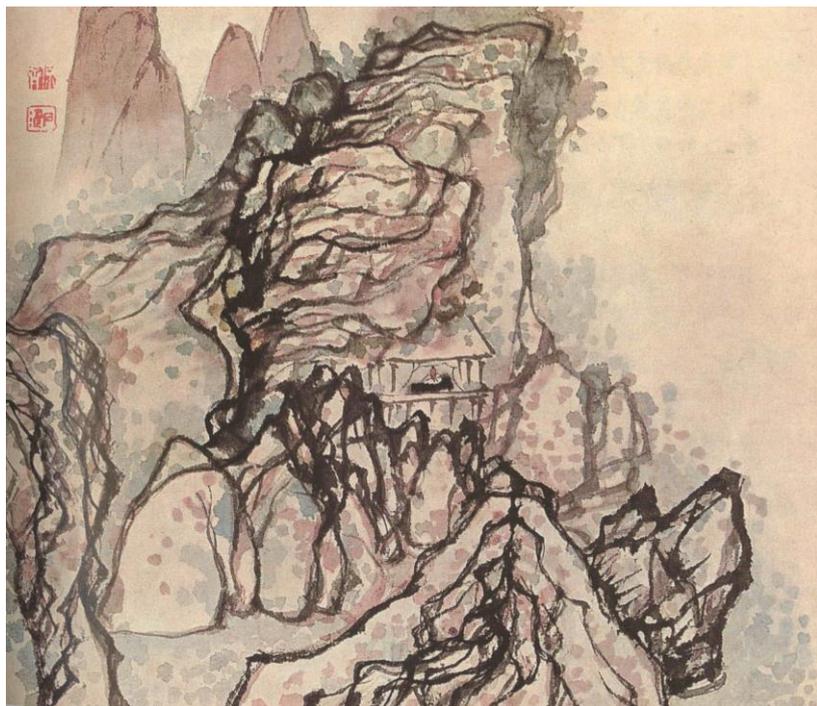


圖 7 清 石濤 <為禹老到兄作山水冊> 冊頁 紙本 水墨設色 28x24cm
紐約 美國 王季遷收藏

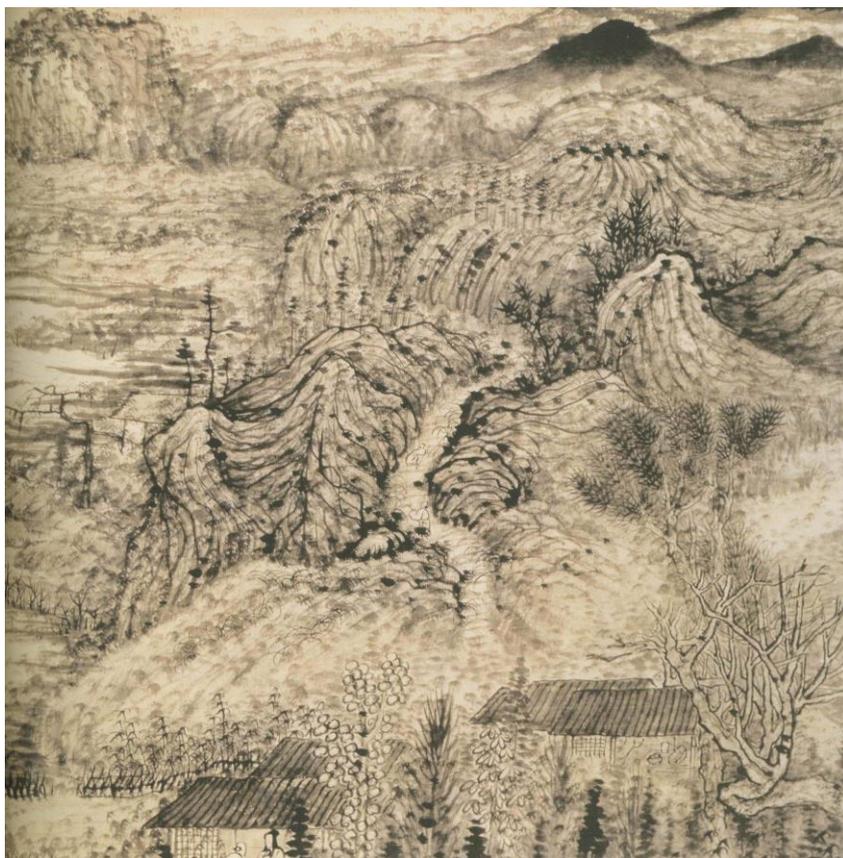


圖 8 清 石濤 <搜盡奇峰打草稿>局部 卷 1691 紙本 墨 287x43.2cm
北京，故宮博物院

禪畫其實應該是活潑無拘無束的精神表現，但有些禪畫家的藝術表現卻不如禪所顯現出來的精神態度。南懷瑾說：

如何才能安住？無所住即是住。拿禪宗來講，住即不住，不住即住。無所住，即是住。³³

對應禪是親身的體驗來說，別人的經驗並不能代表自己的親身感受，對禪畫的創作來說，參考學習前輩的藝術創作及表現不外乎是一個創作的一個開端，但是這樣的學習摹寫在禪畫的藝術表現上似乎意味著禪畫延續某種的風格及形式，如果我們用禪師們教導學生的頓悟本質來檢視現在的禪畫，這樣的複製性似乎說明具有相當的侷限性及固定表現，禪畫的表現不也是應該和禪公案中香嚴智閑一般「觀照自性」尋求自己的出路及方法，而不是一再重複某種固定的形式或表現嗎？

在禪藝術一般的表現形式上，我將它歸類成四點主要經常出現的藝術表現形式：一．留白 二．直覺的簡筆表現 三．抽象性 四．佛或禪有關的人物或故事為主題。這些禪藝術表現的形式在禪畫中確實是一個特點，但從禪的精神來說卻相對地也是缺點。

首先是留白，留白不僅在傳統水墨表現上佔有一席之地，在禪畫的藝術表現上亦是禪畫家所喜歡的藝術表現形式，留白在水墨的表現上一直被沿用，相關的思維例如「虛實相間」、「計白當黑」等都是水墨畫家或禪畫家常常使用的手法之一，禪畫中的留白常常是為了讓觀者心靈有更大的心理空間，禪畫家常常留下空白引人遐思，從禪的角度來看更是「色空不異」、「圓融無礙」的至高絕妙的表現，就像是「道常無為而無不為」的道理。

般若波羅蜜心經云：「色不異空，空不異色，色即是空，空即是色」，金剛經云：「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀」，「凡所有相，皆是

³³ 南懷瑾：《金剛經說什麼》，（台北，考古文化，2007年5月），頁56。

虛妄」，「若見諸相非相，則見如來」，又云：「不取於相，如如不動」³⁴ 這些話語都在開示我們不要被當前的幻影而矇蔽了真相，對禪者而言不僅僅是畫面的經營虛實，更是要破除迷霧當下見真性，禪畫便常常透過「留白」這個方法表現上述的觀點。

但是當創作者如果一直重複使用這類「留白」的表現形式卻沒有提出新的看法，相較之下就較容易流於固定形式。當我們檢視這些禪藝術家留白的運用時

不難發現他們的用心，卻也是因為這些刻意而固定的思維影響的禪畫的表現，當「留白」是固定的表現形式時，其實反應出的就是禪畫中僵化的現象之一。

在禪畫的藝術表現上「直覺」是另一個引人注意的重點，禪畫家強調當下的一種藝術狀態，藝術家在面對空白畫面時直覺式的當下情境引領藝術家直接投射在畫面中，如果「當下」的一個狀態沒有切身的經驗感受，就容易流於不知所云的窘境，這樣的精神表現常常出現我們下面要談及的抽象性表現。

禪畫家經常用極為簡單的筆法畫出胸中丘壑，不拖泥帶水直指心源的簡筆畫法是另一項禪畫家常運用的手法，這樣的表現常常出現大筆簡約的圖像以表現超凡的境界，但是這樣的手法運用卻帶來禪藝術家另一固定形式的表現。



圖9 清 八大山人 <孤鳥> 102x38cm 紙本 墨 1692 雲南博物館

首先為了記錄「當下」的狀態，藝術家用快速簡約的筆法來表現所謂的「當下」，為了在畫面中出現簡約絕對的筆法，快速卻不知所云的狀態變成了常態，

³⁴ 釋悟性法師：《佛學真理》，（高雄，育智出版社，2000年），頁79。

久而久之便陷入自我陶醉呢喃的窘境。我們不反對極富機峰的簡筆，但這些當下簡筆的表現應該是有血有肉，真實而富情感的，而不是空洞而表面的筆觸橫掃。林谷芳以〈李白行吟圖〉為例說明對禪畫中簡筆的看法：

〈李白行吟圖〉有梁楷擅用的簡筆，此簡直接以線條勾出，而比起〈潑墨仙人〉大塊的墨色變化，這線條直抒更讓此畫不能多加一筆，可如此的簡卻為觀者帶來無限的空間。李白是詩仙，他的生命中道家的味道要較禪濃烈許多，但禪畫非必在禪者，不著一物是禪的精神，於是無物非禪。無物非禪，禪畫的基點更在手法與精神，簡則常成為它外顯的重要特徵。很多人以禪為極簡主義，從禪是生命徹底的減法而言，看似不錯，但極簡不是目的，極簡外相的背後—或極簡能映現哪些生命風光才是重點，許多看來極簡的抽象幾何，一點都不禪，就是缺乏了這內在精神所致。³⁵

禪畫中的抽象表現則是另一個我們探討的議題，禪藝術家在避免我們所提到的形式上的重複，常常藉由冥想直接在畫面中反映出當下的精神狀態，這樣的精神狀態常常出現出抽象或線性的表現，例如在許多禪藝術家常可看到圈圈或幾何形體的藝術形式。

「抽象式」的禪畫，例如圓圈或三角形在畫面上作表現，脫離傳統佛教人物為主題，進而以一種「直覺」的狀態代之，所以多為抽象的形體表現。例如圓形三角形或方形，或者在空白的紙面上畫上簡單果決的一筆。這樣抽象式的創作本來就是期望可以跳脫固定形式，例如不描繪禪宗公案或公案中的故事人物等傳統的題材，當然就避免一種形式刻意地思惟的延續，這一類「當下」式的禪畫雖較接



圖 10 宋 梁楷 〈李白行吟圖〉 紙本 墨 80.9×30.5cm 日本東京國立博物館藏

³⁵ 林谷芳：《畫禪》，（台北，藝術家出版社，2009年6月），頁155。

近禪的精神本體，然而當禪畫家在進入禪畫的表現時，形式上不難看出陷入另一種制式的禪畫形式及束縛。

應該說禪畫不只有一種聲音或表現，禪畫是可以更多元多樣，不一定是一筆到底的絕對狀態，一筆可以是禪畫，惡墨萬點也可以展現禪意，重點是禪意的展現，鈴木大拙說：

禪理是闡明萬物的內在生命，動、靜、生、死，都只是痕跡而已。不看這個痕跡而直接看這些痕跡的內在生命；換句話說，必須關照自己心中的一念所動。只要領悟一念為什麼忽然升起，那麼一理通就萬里通，必定會了解天地萬物生生不息的道理。但是這樣說還是順著理智的思路，當一念忽然升起時，就只有無我、無人、無天、無萬物這個道理罷了。不過無彼我，無萬物，並不是虛無，這個道理是了然的。說禪時，決不能說有無。³⁶

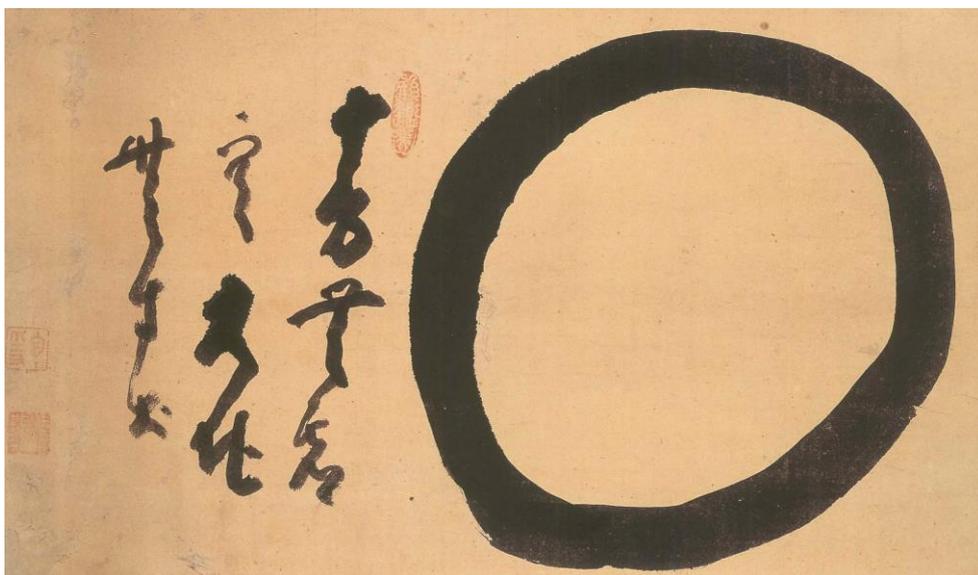


圖 11 白隱慧鶴 <十方無虛空 大地無寸土> 32.7x553cm 個人藏

最後一項就是畫佛或禪有關的人物或公案故事為主題，這類的創作形式很容易與禪畫作連結，禪畫創作者透過這些佛教或禪有關的人物、經典或典故闡述並實踐印證禪的道理。

³⁶ 鈴木大拙 徐進夫譯：《禪天禪地》，（台北，志文出版社 1981 年），頁 154。

題材上傳統的佛教人物主題中，例如牧谿的「觀音猿鶴」、梁楷所畫的「釋迦出山圖」，這類傳統佛教人物都是大家耳熟能詳的主題，很容易被當作禪畫的題材，觀者也可循著所熟知的公案或佛教主角人物做意識及思想上的連結，對內容的理解做出反應³⁷。

除了題材外，在外表現手法上，例如菩薩或是達摩有著某些固定的型態穿著或姿態來呈現，當然這些描繪中是存在著差異性的，我們所強調的是在沒有真正的體驗下只是表面輪廓形式的摹寫，或沒有對這些人物的精神有充分的深刻體驗，是很容易流於形式上的複寫而已。



圖 12 宋 牧谿 <觀音猿鶴> 軸 絹本 墨筆 觀音 172.4x98.8CM 猿鶴分別為 173.9x98.8 日本東京都大德寺

禪畫不就是強調活活潑潑的精神，而不是主題或形式上的取材或表現。禪宗公案中的一個著名的例子，梁武帝對於自己造廟抄經顯得很有自信³⁸，就陷

³⁷ 儘管學者們會就禪畫的性質進行爭論，但是有一點可能是公認的：佛教藝術的核心是通過繪畫形象展示一種精神境界。這與通過人物活動反應儒家思想，或者通過描繪怪癖人物行為表道家觀念有所不同，它須用隱晦的方法表現，所以更困難。收錄於班宗華等：《中國繪畫三千年》，（台北，聯經出版事業有限公司 1999 年 8 月），頁 137。

³⁸ 武帝命寶唱擔任佛教書總撰集錄的工作，其範圍尚不止有關教理或目錄方面的書籍，其他有

入一種形式上執著的狀態，達摩給他的開示卻是「廓然無聖」³⁹。對禪畫來說不也是一樣應該這樣處於「廓然無聖」的狀態不是嗎？

以上我們所列舉的禪藝術表現，其實也是我們要提出討論的所謂禪藝術表現形式，如果禪畫為了表現出禪的精神特質，某種程度上其實就陷入另一種形式的束縛，以藝術創作的自由來說並不是我們所樂於見到的。

蘇軾的詩題西林壁：「橫看成嶺側成峰，遠近高低各不同，不識廬山真面目，只緣身在此山中。」禪強調自身的經驗，只有自己的體驗才是真正的經驗，每個禪



圖 13 宋 梁楷 <釋迦出山圖> 軸 絹本 設色 117.6x51.8CM 日本東京國立博物館

關佛教禮儀方面如：建福禳災、禮懺除障、饗接神鬼、祭祀龍王等依次分類，集錄了上百卷書籍，祇是八部眾的神名即達三卷之多。被後世稱為梁皇懺的佛教禮儀的原型書籍，可能就是此時所編集。收錄於鎌田茂雄 關世謙譯：《中國佛教通史第三卷》，（高雄，佛光出版社，1980年），頁220。

³⁹ 達摩初到中國時，當時中國的帝王梁武帝得知優秀印度僧人來到的消息，便立刻邀請達摩到梁都金陵；此後，達摩和梁武帝還陸陸續續見了幾次面。和梁武帝問達摩：「我即位以來便立刻努力造寺及寫經，這樣的作為有功德否？」就佛教的一般概念來說梁武帝這般努力，為佛教興隆而貢獻心力，相信達摩的回答應該是肯定的。但達摩只回答一句話—「無功德。」面對君主達摩仍面不改色地說。對於這樣的回答，完全出乎梁武帝的意料。大驚失色的梁武帝再度問達摩：「那什麼是聖諦第一義？」達摩的回答：「廓然無聖。」廓然無聖就是沒有任何執著的無心狀態，顯然這是針對梁武帝的認知回答的答案。梁武帝再度問道：「面對朕的人是誰？」達摩回答：「不認識。」達摩和梁武帝會面後，達摩了解當時梁武帝甚至是一般民眾對佛教的看法是表面而不成熟的，便起身前往中國北方，之後在少林寺坐禪九年。梁武帝只想確認他所做的一切而已，就梁武帝對當時佛教的了解，他的理解反應當時中國的佛教概況。這樣的對談顯然沒有什麼交集也沒有邏輯，梁武帝要的就是達摩的肯定，而達摩要表明的卻是要梁武帝放棄成見。當梁武帝問達摩「有沒有功德？」，達摩的回答並不是對或不對、有沒有功德的問題，對達摩來說禪是一種「無心」的狀態，也就是沒有分別心的狀態。當我們對事物的看法還執著在對職位的高低、對收入的多寡、人的貴賤、時間的過去現在等等這些觀點時，其實就陷入智性思考的束縛中。

師都有自己的頓悟之道，所以有「挑水頓悟者」，有「見桃花頓悟者」，有「聽鳥鳴頓悟者」頓悟法門千萬種。藝術創作是對生命有感而發，唯有真誠對待才能打動人心。佛教及禪講的就是人生，生命經驗的喜樂或苦難加深生命智慧的體悟。

禪畫家再將對生命的體驗展現在禪畫中，例如，八大的作品深刻內在生命豐厚，他自在用他的方式展現他對生命的看法，八大作品總是自在無束，總以諾大空間表現無垠及孤寂，簡筆的物象如〈眠鴨圖〉總是充滿生命曠味⁴⁰。林谷芳云：

八大的〈魚〉寫的是真實的魚，只是境界與尋常不同。濃墨簡筆，配上菱形的眼睛，緊抵的嘴巴，這魚哪是尋常的一條魚！它冷眼看盡世間相，一眼穿透聖凡虛實，朗然獨在。畫魚，主要是體現游魚之樂，魚是沒表情的，但八大的魚不同，常具詼諧，而重點在於魚眼，眼是神所繫，不止魚，八大畫鴨也如此，一幅〈眠鴨圖〉，一幅魚，一閉眼、一看透，正是凡聖雙泯與孤輪獨照的最佳拈提。⁴¹



圖 14 清 八大山人 〈眠鴨圖〉 軸 1689
紙本 墨 91x50 c m 廣東省博物館

⁴⁰ 〈眠鴨圖〉與〈魚鴨圖〉作於同年。畫面唯繪眠鴨一隻，無任何襯景，構圖更見簡鍊。這種空白滿布、唯見主體的布局手法，反映了八大以少勝多、一以當十的藝術特色。收錄於楊新：《中國巨匠美術週刊八大山人》，（台北，錦繡出版事業股份有限公司，2002年），頁13。

⁴¹ 林谷芳：《畫禪》，（台北，藝術家出版社，2009年6月），頁56。

對禪來說，禪的本質及生命的寶藏本來就在生活當中，只需用心在當下就可體驗。所以佛經裡的理論或師父的經驗都不是真實的經驗，沒有生活經驗做基礎，就好像入寶山仍空手而回，就好比蘇軾所言不識廬山真面目，只緣身在此山中。

如何體驗禪感悟生命，對禪來說是一種返回最簡單的體驗狀態，這種狀態非常簡單，卻也非常不簡單。宋代禪師青原惟信開悟的體驗時說：

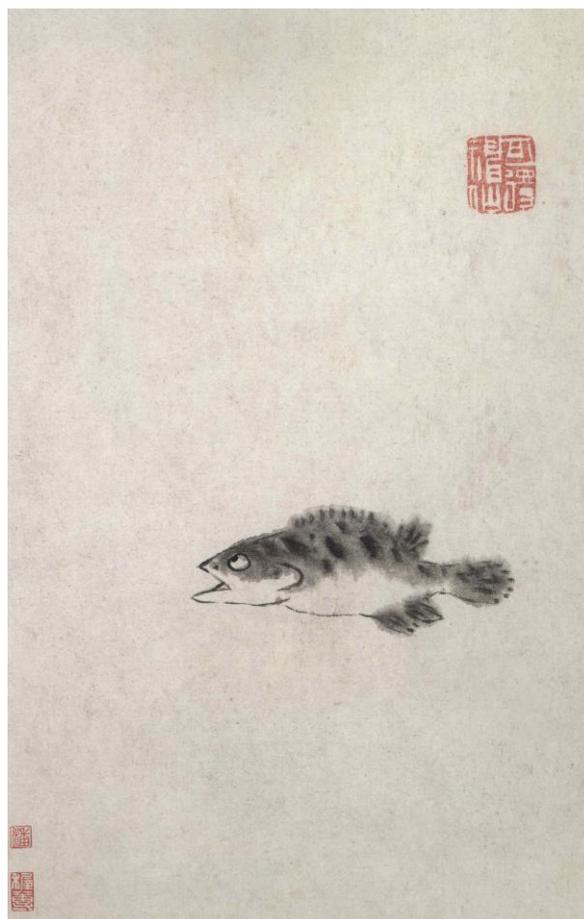


圖 15 清 八大山人 <山水魚鳥圖冊頁> 26.5x
19.5cm 紙本 墨 蘇州靈岩山寺

青原惟信：「老僧三十年前未參禪時，見山是山，見水是水。及至後來，親見知識，有箇入處，見山不是山，見水不是水。而今得箇休歇處，依前見祇是山，見水祇是水。」最初的「見山是山，見水是水」，意味著禪師參禪尚未達到消滅差別心理的境界，因而，山和水在他們眼裡，依舊是原先執著的兩種名相。第二階段的「見山不是山，見水不是水」，是經禪師經過善知識的點化後，在內心對名相的差別進行了否定，所以山與水的差別心已消除。第三階段是禪師徹悟的境界，「依前見山只是山，見水祇是水」，表面上看來似乎是對第一階段的簡單回歸，實質上是一種徹底的否定之否定。⁴²

雖然青原惟信最後的反璞歸真好像是回到原點⁴³，但是這已經不是原初的狀

⁴² 蔡日新：《禪的藝術》，（台北，文津出版 2002 年），頁 156。

⁴³ 青原禪師自述對自然山水輾轉變化的三個看法。第一步，是見山是山，見水是水。未參禪時

態，它是經過長時間的內省的結果，它是一種最純淨的狀態。皮朝綱說：

從佛教教義看，青原惟信「三般見解」是表徵「悟」的三個階段，也就是揭示「悟入」的過程的三種境界。按佛典解釋，所謂「悟」，乃是佛祖釋迦在尼蓮河畔菩提樹下所體驗到的「阿耨多羅三藐三菩提」。佛教傳入中國之後，這種瞬間體驗了正等正覺的神秘精神活動，曾被賦予種種名稱，禪宗則直接了當名之為「悟」。從佛教三藏十二部經典到歷代祖師橫說立說，都是用不同的方式向凡夫俗子、芸芸眾生啟示有關「悟」的經驗，此外別無目的，正所謂「方便有多門，歸元無二路」。然而，連佛祖釋迦也無法直接訴諸言辭的這種神秘心境，要用語言文字表達出來卻非易事。⁴⁴

要放棄我們既有的成見反璞歸真是相當困難的，就好比我們要回到原初「無心」的狀態，看似容易，卻也相當不容易。佛說：「我把我的王國和統治者的地位視如塵土。我把金銀珠寶視如磚石。我把華貴錦緞視如襤褸。我把大千世界視如芥子，我把印度最大的湖泊視如地上的一滴油垢。我把世俗的教訓視如魔術家的幻想。我把最高的解脫之道視如夢中的金織錦，而把悟者聖道視如過眼花朵。我把冥想禪定視如山柱。我把涅槃視如白晝的夢魘。我把是非之辯視如龍蛇的跳躍，而把信仰的盛衰視如四季的殘跡。」⁴⁵

佛將世俗的一切看作過眼雲煙，眼前的執著只是徒增困擾更不能看清事實的真相，更不能達到頓悟的境界。要重返自由之路，回到「無心」的狀態，佛的開示不就是很好的例子，藝術創作之道不也在其中。

見的山水為客觀實體，那是觀者分離的認知對象。第二步，見山不是山，見水不是水。參禪後，主體開始破除對象（將之視為色相），不再以認知而是以悟道的角度去看山水，於是山水的意象就漸漸從客觀時空孤離出來而趨向觀者的心境，不再是原先看到的山水了，而是在參禪者親證的主觀心境和分析的客觀視角之間游動，還是有法執。第三步，見山只是山，見水只是水，彷彿是向第一步回歸。此時，主體的覺悟已告完成，山水被徹底地孤離於時空背景，認知的分析視角已不復存在，然而山水的視覺表象依然如故，只是已經轉化為悟者「休歇處」的證物。收錄於張節末：《禪宗美學》，（台北，宗博出版社，2003年），頁29。

⁴⁴ 皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月），頁168。

⁴⁵ 皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月），頁98。

七、 結論

本文透過對禪畫的形式化表現提出另一種看法，禪的精神是自由自在的精神狀態，禪畫的藝術表現理當也應該是秉持這樣的態度，但事實上我們所見的禪畫在表現上，出現我們上述所提到的侷限性及不對稱性，本文希望透過這樣的討論及釐清可以將禪的精神再次注入禪畫的藝術表現上。

在西方美術史中最驚世駭俗的流派之一達達主義，在藝術創作的性格上有著和禪相同的態度。西方的藝術家杜象（Marcel Duchamps）的作品「大玻璃」（Le Grand Verre）在一次展覽運送過程中，搬運工人不慎將作品中的一面玻璃弄破，運送的人深感抱歉並想更換玻璃，這時，杜象卻說：「就這樣留著吧。」。這個先前杜象自謂秘密進行八年，而在 1926 年運送作品的過程中「意外」完成的作品，杜象的這個舉動引起畫壇的一陣討論。

如果我們將杜象的說法和禪來做比較⁴⁶，杜象對於作品被「無心」⁴⁷打破，表現出坦然的狀態。以禪的角度來說，杜象對藝術作品沒有成見，作品對杜象來說只是一個媒介，杜象說：

藝術是看不見的；藝術是空白的…它不是真理，只是一個通道，能通往不被時間和空間所控制的地方。⁴⁸

⁴⁶ 許多人說杜象受禪的影響，的確，杜象對傳統觀念藝術之破，確是一種解放，可惜的是，近百年來，多少現代藝術家卻又將杜象之作神聖化，津津樂道他的作為，恨不能從各種角度將之聖義解，結果是破了傳統，確讓杜象或現代藝術變成了另一個神聖，反到是杜象本人，創作之後優遊人生，多少還體現了一定的禪意。收錄於林谷芳：《畫禪》，（台北，藝術家出版社，2009 年 6 月），頁 52。

⁴⁷ 禪談無心，無心是無有計較心，無有思慮心，人因計較思慮，總活在二元分割的世界，追逐攀緣、顛倒夢想、痛苦煩惱、生死輪轉皆由此而來，只有將此破除，生命才得以透脫自由，人的潛能也才得以釋放，所謂「無一物中無盡藏，有花有月有樓台」，禪生活、禪語言、禪行為之所以如此自在活潑、充滿創意、當下圓滿，正緣如此。收錄於林谷芳：《畫禪》，（台北，藝術家出版社，2009 年 6 月），頁 10。

⁴⁸ Angelo De Fiore Gaspare de Fiore M. Luisa Materzanini Marina Robbiani Sabine Valici 撰稿：《巨匠美術周刊 杜象篇》，（台北，錦繡出版社，1996 年），頁 1。

杜象所要講的已經在行為中表現出來，這時，或許我們再去解釋杜象的「大玻璃」是多餘了。當杜象將「蒙娜麗莎」的印刷品加上兩撇鬍子及拿小便桶拿去美術館展覽，曼瑞(Man Ray)將大頭釘釘在電熨斗底下，這些達達藝術家們在嘲諷所有藝術的典範及規則，達達反藝術反既有的一切社會價值，這些行為就如同禪師對弟子的當頭棒喝。

這樣的手法讓我們想到禪宗的反邏輯智性及反文字，達達主義這種離經叛道的藝術手段，看似摧毀藝術的價值及規範，卻同時為藝術開創一條前所未有的藝術大門，當達達摒棄一切藝術規則時，就是重返藝術的自由之路。相對於杜象開放性的態度，禪畫家所要做的不就是呈現出一樣「放下」心中成見自在心靈嗎⁴⁹？

達達主義為對抗所有既成的藝術規則，採用許許多多令當時的人不能接受的方法，這是他們對抗舊有教條的方式。這些方法以禪宗的角度來看，卻是跳脫束縛的一種好辦法，對現有的教條甚至是權威的挑戰，我們可以在禪宗公案中找到例子。王勃在「釋迦成道記」中云：

世尊出世，一手指天，一手指地，周行七步，目顧四方，云：「天上天下，唯我獨尊」。而文偃對此卻說：「我當時若見，一棒子打殺與狗子喫卻，貴圖天下太平」。⁵⁰

釋迦摩尼是佛教的開創者，不難想像會有這樣的神通及傳說，但是，禪宗卻可以將它視為糞土，去摒棄這些既有的權威及迷思。文偃禪師要打的不是釋迦摩尼，他要打的其實是我們心中的束縛及舊則。釋迦摩尼在《金剛經》中說：「若

⁴⁹ 禪宗中和「無念」有密切關係的另一個概念是「放下」的概念。在佛教裡，「放下」二字居極重要的地位，尤其是禪宗，更是以「放下」教人。據說洪妙新與巖陽尊者初次參見趙州禪師時，他很不好意思地說：「我沒有帶東西來。」趙州說：「你放下吧！」巖陽尊者更不安地說「我什麼東西都沒帶來，你要我放下什麼？」趙州笑著說：「既然放不下，那你就帶著吧！」。收錄於黃光國：《禪的分析》，（台北，華欣文化事業中心出版，1983年），頁17。

⁵⁰ 蔡日新：《禪的藝術》，（台北，文津出版 2002年），頁38。

以色見我，以音聲求我，是人形邪道，不能見如來。」⁵¹，及「凡所有相，皆是虛妄。」⁵²「若見諸相非相，即見如來。」⁵²

禪宗公案中另外一個例子，禪師丹霞一天來到了洛陽的慧林寺，這時候的天氣相當寒冷，丹霞走到一尊佛像前拿了下來，隨即點火燒了這尊佛像取暖⁵³。寺內住持知道了這件事情便大聲斥責丹霞的行為。丹霞這時候不慌不忙地回答：「我只是想要得到這尊佛像裡的舍利子。」慧林寺住持便生氣地說：「木頭雕像裡怎麼會有舍利子？」丹霞回答：「什麼？這尊佛像沒有？那我拿脅侍⁵⁴來燒吧！」

對禪師們來說，佛就存在每個人的心中，所以黃檗禪師才會說：「十方世界，不出我之一心」⁵⁵。同樣地，禪師在看待事物絕對是以一種「無心」沒有成見沒有分別心的誠實態度面對⁵⁶，對於一般人看待佛像的看法，就如同木頭被雕成釋迦摩尼就被視為是釋迦摩尼，那如果是被雕成壞人，那麼我們要如何看待這同樣的一塊木頭？金剛經云：「菩薩應離一切相，發阿耨多羅三藐三菩提心，不應住色生心，不應住聲香味觸法生心，應生無所住心。若心有住，則為非住」⁵⁷。禪師們總是開放心胸去面對事物，所以可以洞察事物的本質⁵⁸。那麼我們以這個角度來看藝術創作的本質不就更清明透澈。

⁵¹ 于東暉：《禪，是什麼？》，（台北，橡樹林社出版，2001年），頁10。

⁵² 龍子民：《一禪，一世界》，（台北，高寶社出版，2006年），頁44。

⁵³ 方杞：《人生禪》，（高雄，佛光出版社，1991年3月），頁86。

⁵⁴ 佛教釋迦摩尼像旁常常出現的兩位菩薩。

⁵⁵ 于東暉：《禪，是什麼？》，（台北，橡樹林社出版，2001年），頁14。

⁵⁶ 若不知「性空」，就「緣起」而執迷，即含有迷執的依他性與相惑的分別性。若不執迷，則即除分別性而恢復緣起底實相。牟宗三：《佛性與般若》，（台北，台灣學生書局，1975年），頁367。

⁵⁷ 阿耨多羅三藐三菩提心是印度梵文，阿耨多羅就是沒有比它再高的意思，也就是無上的意思。收錄於沈家禎：《金剛經的研究》，（台北，慧炬出版社，1991年），頁14。

⁵⁸ 除了智能以外，任何權威的概念或影像都會限制住真實的經驗；因此「禪並不認為聖賢先哲的典籍、教喻具有任何實質上的重要性。個人的經驗抵得上所有權威的主觀啟示。」因此，禪師們流傳一句話：「說了『佛』字，趕快去漱口！」。收錄於黃光國：《禪的分析》，（台北，華欣文化事業中心出版，1983年），頁155。

回歸到禪的藝術創作中，當禪畫家創作時心中是否也具備這樣的心智狀態，如果沒有這樣的體會當面對一張白紙時，心中浮現的不只是舊有的繪畫形式及技法，更是束縛精神的禁錮。藝術創作如果期待的是自由，心靈的自在無心才是繪畫飛翔的起點。

我們期待禪畫的藝術表現是自由而活潑的，透過這樣的理解期待禪畫的藝術創作有更新的思維或藝術形式產生。



圖 16 五代 石恪 <二祖調心圖> 紙本 墨 35.3×63.1cm 日本國立東京美術館

參考書目

- 于東暉：《禪，是什麼？》，（台北，橡樹林社出版，2001年）。
- 方杞：《人生禪》，（高雄，佛光出版社，1991年3月）。
- 皮朝綱：《禪宗的美學》，（高雄，麗文文化公司，1995年9月）。
- 牟宗三：《佛性與般若》，（台北，台灣學生書局，1975年）。
- 何政廣：《歐美現代美術》，（台北，藝術家出版社，1994年）。
- 沈家禎：《金剛經的研究》，（台北，慧炬出版社，1991年）。
- 林谷芳：《畫禪》，（台北，藝術家出版社，2009年6月）。
- 周紹賢：《佛學概論》，（台北，台灣商務印書館，2001年5月）。
- 高木森：《五代北宋的繪畫》，（台北，文史哲出版社，1982年9月）。
- 高觀如：《佛學講義》，（台北，圓明出版社，1992年）。
- 班宗華等：《中國繪畫三千年》，（台北，聯經出版事業有限公司，1999年8月）。
- 南懷瑾：《金剛經說什麼》，（台北，考古文化，2007年5月）。
- 陳松蔚：《生命之歌》，（新北市，創河印刷有限公司，2012年10月）。
- 黃光國：《禪的分析》，（台北，華欣文化事業中心出版，1983年）。
- 鈴木大拙：《禪與日本文化》，（台北，桂冠出版，1992年）。
- 鈴木大拙 徐進夫譯：《禪天禪地》，（台北，志文出版社 1981年）。
- 鈴木大拙等著：劉大悲譯，《禪與藝術》，（台北，天華出版社，1994年12月）。
- 黃光國：《禪的分析》，（台北，華欣文化事業中心出版，1983年）。
- 蔡日新：《禪的藝術》，（台北，文津出版，2002年）。
- 馮作民：《中國美術史》，（台北，藝術圖書公司，1998年7月）。
- 張節末：《禪宗美學》，（台北，宗博出版社，2003年）。
- 張法：《中西美學與文化精神》，（台北，淑馨出版社 北京大學出版社合作出版，1998年10月）。
- 楊新：《中國巨匠美術週刊八大山人》，（台北，錦繡出版事業股份有限公司，2002年）。
- 龍子民：《一禪，一世界》，（台北，高寶社出版，2006年）。
- 曉雲法師：《禪畫禪話》，（台北，原泉出版社，1988年）。

- 蕭武桐：《禪之花 禪的公案解說》，（台北，長鯨出版，1979年）。
- 熊澤道隆：《禪宗軼事》，（台北，新潮社出版，1994年）。
- 釋悟性法師：《佛學真理》，（高雄，育智出版社，2000年）。
- 鎌田茂雄 關世謙譯：《中國佛教通史第三卷》，（高雄，佛光出版社，1980年）。
- Angelo De Fiore Gaspare de Fiore M. Luisa Materzanini Marina Robbiani
Sabine Valici 撰稿：《巨匠美術周刊 杜象篇》，（台北，錦繡出版社，1996年）。
- Helen Westgeest 海倫 威斯格茲，《禪與現代美術 現代東西方藝術互動
史》，（台北：典藏藝術家庭出版，2007年6月）。

