

# 中國書道藝術的內在主體性進路

——以禪宗精神為中心

吳有能

香港浸會大學宗教及哲學系副教授

**提要：**本文試圖闡述禪道與書道的內在的理論關係，並特別標舉中國書道藝術的內在主體性，以作為觀察分析的理論主脈，彰顯禪宗思想與書道藝術之關係。

一、藝術功能論：本文點出禪宗書道藝術重視的，是內在的主體性的奠立與發展，而不是外在的社會教化，與形上道體的追求。

二、內在主體的創作論：從創作論而言，本文將說明凝神靜思與意在筆先的觀點以及禪修存在選擇的親和性。

三、內在主體的發展論：本文區分了書寫、書藝與書道三個書法的境界，筆者認為這些書法階段的進程，實際上反映了其內在主體的發展，而不只是外在技法的進步，並且點出這個進程中所涉及的破除法執與解放自我的精神，其實就是內在主體性的高度發展。

四、藝術的境界論：由於內在主體在破除法執以後，又往往容易被困於我執，也就是說在強調自我表現後，往往又成為唯我獨尊，倘成我執與我慢，自然與禪宗精神相違背。本文通過藝術的境界論，從四方面作出討論：

(一)從創作主體的心境方面，點出從外境到心境的內轉（inward-turn），呈現內在主體性之進路，並指陳創作主體通過書藝來輸送本心，體現以心傳心的禪門宗風；

(二)從禪宗藝術主體的無住境界，指出書藝上重視發展藝術創造主體，與禪宗破除我執的思想並無矛盾；

(三)通過「媒體」與「媒介」之區分，進一步討論創作主體的無我境界；

(四)從他者的立場，討論及詮釋主體的化境。並從而說明我法二空的境界，點出中國禪書藝術精神的化境，其實不但表現破除執著的空智，也彰顯了人我共融的圓融智慧。

五、中國近年出現了所謂「當代書法」，本文認為這種書法從文字概念解放出來的取向，與禪宗的脫離文字的要求，兩者之間是有選擇的親和性的。

**關鍵詞：書道 禪宗 內在主體性 當代書法**

## 一、導言

禪宗是唐宋以下中國佛教的主流，影響深遠，特別是跟書畫藝術的關係很深，學界早有注意，張育英先生甚至認為：

禪宗心性論、禪境等思想浸染，是推動中國書法藝術步入成熟期間的重要動力。[註 1]

而王元軍先生也指出：

禪僧們身體力行所倡導的禪氣書法的影響是深遠的。僅宋代為例，此時禪風已遍及社會生活的各個階層，比之中晚唐的滲入更為深遠和普遍。書法領域中，以禪喻書，引禪入書更成了一時風氣。[註 2]

誠然，隨著禪宗的普及與流行，禪的理念為中國人的思想行為帶來重大影響，不但影響了書法的創作，也產生了運用禪的語言與概念進行實際書法評鑑與批評理論的建構，特別是士人習禪之風日盛，這種禪書與禪書論的構造就日益流行。這種禪風書論很多，譬如黃山谷（一〇四五—一一〇五）《自評元祐間字》曾指出：

字中有筆，如禪家句中有眼，非深解宗理者，豈易言哉。[註 3]

又在《論寫字法》中說：

蓋字中無筆，如禪句中無眼，非深解宗理者，未易及此。[註 4]

這明顯就是運用禪眼來說明書法，至於書論家以禪論書的也有很多，例如吳德旋《初月樓論書隨筆》在評論王獻之的草書時就說：

大令（王獻之）狂草，盡變右軍之法而獨闢門戶，縱橫揮霍，不主故常。姚刑部姬傳也謂如祖師禪，入佛入魔，無所不可，可謂妙論。[註 5]

可見禪宗與書法之間實在存在著很複雜的關係，從書法家本身的精神意趣外，更影響到書法評論的概念與構思。有些論者甚至認為禪宗對中國書法幾乎有全面的影響，[註 6]或者主張中國書法發展與衰敗的軌跡，密切吻合禪宗的發展與衰敗。[註 7]這些論點固然有點張大其詞的感覺，但是也有其片面的合理性。可惜在闡述禪道與書道兩者關係的古代論述中，籠統的表述居多，而概念分析的努力較少，故而也引起許多浮議，譬如熊秉明先生曾就書道與佛教關係提出很多疑問：

書法的情形相當不同。隨著佛教而來的印度文化，並沒有書法，所以在形式方面不可能帶來新的技法。在內容方面，是不是中國書法也曾試著表現佛教精神呢？歷史上有不少以書法名世的僧人，他們的書法是不是表現佛教精神呢？六朝隋唐留下大量佛經抄本，這些抄本的書體表現佛教精神嗎？這些朝代還留下石窟造像的題記，這些題記的風格表現佛教精神嗎？在文學方面，中國詩人散文家，曾追求過禪的意境，在書法上也有過這樣的追求嗎？禪宗主張「掃除文字」，若無文字，又如何有書法？但是既有排斥文字的哲學議論，又有排斥文字的禪詩，當然也可以有排斥文字的書法，這樣的禪法是如何表現的呢？……這許多問題是本章應該討論的，但是有些問題由於材料缺乏或古人不曾注意，而本書既是討論古代書法理論的，所以也就從略了。[註 8]

當然熊先生的研究最終並未否定禪與書法的關係，[註 9]但是他的提問確實反映了一般人的懷疑，理應加以處理。

有鑑於此，本文試圖闡述禪道與書道的內在的理論關係，並特別標舉中國書道藝術的內在主體性，以作為觀察分析的理論主脈，彰顯禪宗思想與書道藝術之關係。在結構方面，本文將從功能、創作、發展、境界四大面向，呈現此一內在主體性的理論結構，並且在總結全文論旨後，特別點出大陸「當代書法」與禪宗破除文字障礙取向的選擇親和性。

## 二、藝術功能論：藝術內在主體論的提出

在思考藝術功能時，儒家傾向於強調藝術的社會功能，如儒家的禮樂論，重點就在致中和，追求社會的和諧與協調；道家玄學則強調藝術彰顯自然的美，展示對形上境界的追尋；而相對於重視社會功能與追尋形上境界，禪宗書藝則重視個人內在主體性的進路，所以既不勞形於社會的教化，也不執著於形上的追尋，反而直指本心，收攝於內在主體性，而表現為重視精神境界與修養。

其實禪宗重視明心見性，或直指本心的宗教開悟進路，本身就是一種重視心性的內在主體性的進路。譬如禪宗慧可大師就有安心之說，《景德傳燈錄》云：

光曰：「諸佛法印，可得聞乎？」

師曰：「諸佛法印，匪從人得。」

光曰：「我心未寧，乞師與安。」

師曰：「將心來與汝安。」

曰：「覓心了不可得。」

師曰：「我與汝安心竟！」[註 10]

慧可向達摩懇求幫忙安心，達摩反問：「將心拿出。」這一反詰，彰顯了禪宗自力救度、不仗他力的精神，同時也充分顯現出禪宗重視內在主體性的宗風。

禪宗這種重視內心的進路與儒家文化中安頓內心的觀點有其相近性，譬如儒家重視安心，所謂修己以安人，修己以安百姓，這展示安頓社會的俗世思想，但子路問三年之喪，夫子曰：「汝安則為之。」這就扣緊了安頓內心來講了，安頓內心就是要講四端之心。可見儒

家在社會關懷之外，不但重視內心的安頓，甚至可以說，內心的安頓就是關懷社會的基礎，所以孟子說：「有不忍人之心，乃有不忍人之政。」

由於禪與儒都有其內在主體性的一面，所以上述禪宗的進路就得到以儒家為主的知識階層所接納，間接導致中國書法藝術大量吸收禪宗理論的結果，同時亦造成藝術理論方面重內在主體性的進路的流行。譬如康有為（一八五八—一九二七）在《廣藝舟雙楫》中云：

吾謂書法亦猶佛法，始於戒律，精於定慧，證於心源，妙於了悟，至其極也，亦非口手可傳焉。[註 11]

康有為這說法不但明白地指出書法與禪佛教理論的密切關係，而且更直接點明證於心源的內在主體性進路。

或者有人會問，禪宗是大乘佛學的一派，也講究普度眾生，故而十分關懷社會，但禪宗書法藝術中到底有沒有這種社會取向呢？誠如陳玉龍所指出：

宗教靠書法來傳播，而書法又靠宗教來弘揚，兩者相互依存，相互促進，相輔而行。[註 12]

事實上，正因為佛教提供了創作的素材，所以才產生許多以佛教為題材的著名碑帖，譬如顏真卿（七〇九—七八五）的〈多寶塔碑〉與柳公權的〈玄秘塔碑〉都是著名的例子，至於抄經的創作就更多了。抄經當然就是為了佈教，這自然反映了普度眾生的社會關懷。

不過佛義與書法的關係，確實應該加以細分。[註 13]基本上，本文認為兩者也有社會功能的一面與重內在主體性的一面。佛經書法藝術中的寫經藝術與刻印經書藝術等，都與佛教向外弘化有關，[註 14]自然也寄寓了大乘佛教的普度關懷。然而，通過藝術功能論的初步對比，本文希望彰顯的是，受到禪宗影響的書道藝術，固然可視為大乘精神的表現，但卻並不是大乘佛教精神的全部落實。從現存文獻看來，禪宗書藝並未側重在發揮普度社會的教化功能，也不強調超越的道體世界，而是特別著重向內把握覺悟的主體，所以可稱為內在主體性的進路。

### 三、內在主體的創作論

在創作過程中，書家在內在主體之心識運動過程中，往往符合禪之原理。葛兆光（一九五〇—）先生於《禪宗與中國文化》一書中指出：

在藝術構思中，中國士大夫們運用靜默觀照、直覺體驗的方式馳騁藝術想像。[註 15]

誠然，在構思字體的藝術造型時，默觀與直覺確實是書道創作中的重要階段，而這與禪的經驗有近似性，譬如在坐禪過程中，自然需要排除外在之干擾，同時也要集中心念，以求觀照。其實所謂禪那，就是滌除萬慮的靜思心行。而禪宗所講的心思的默運過程，也涉及消極與積極兩面：消極的一面，指的是排除干擾；積極的一面，指的是澄心觀照。

但是禪並不停留在默坐澄心。上述種種主體內在的施為，是外在言行的先行準備。假如我們將上述兩者歸納為內在的靜思與外在的實踐兩個步驟的話，則從內在主體性的意識運作中，我們便會發現書法藝術主體之創作運思進程，與禪的上述兩步進程，亦頗有雷同之處。譬如創作主體也得摒除萬慮，集中注意，進而凝神運思，充分發揮藝術構思，所以高明的書家在正式握管揮毫前，就早已經因意在筆先，而能成竹在胸。王羲之（三二一—三七九）曾明確指出這一運思過程，他說：

凡書貴乎沉靜，令意在筆前，字居心後，未作之始，結思成矣。（王羲之，〈書論〉）

[註 16]

從貴乎沉靜與意在筆先言，就是指在揮毫紙帛之前，神識已然默運心中，在表現為心靈之外的外在藝術創作前，已經在主體中形成內在創作過程，這與禪所講求的凝神運思，實有片面的親和性。

### 四、內在主體性的發展：有相到無相、效法而超法

其實從底層說，中國書法本來就是以漢字為主的寫字活動，而寫字活動本自身涉及一連串書寫的技術問題，例如筆劃、筆順、結體等，初學寫字常涉及寫字的技術問題，所以筆者認為書法的第一層次，可以稱之書寫階段，其重點在字的對錯，從可辨識性發揮寫字的溝通功能。換言之，寫字就是從學習一連串可操作性的技術，以滿足溝通性、實用性的目的。

但字寫得對，不代表字寫得好。寫字重視字的對錯，這是技術性的層次；但書法並不停留在技術性的層次，所謂「由技而藝，由藝而道」，這也適用於書法所涉及的不同層次，從書寫的技術面，人們可以進及書法的藝術面，並進而講究書法的精神面。換言之，書法有實用性、藝術性與精神性的差別。所以筆者主張可以區分書寫層次、書藝層次及書道層次。書寫重在辨識，發揮實用功能，書藝重在展現美感，強調藝術興味，而書道則直指精神修養，所以涉及人格教育。我們可以表示如下：

書寫	辨識對錯	實用教育	溝通功能
書藝	展現美感	美感教育	藝術功能
書道	修養人格	人格教育	精神功能

正因為這樣，所以大家才會認為書法教育，不但是藝術教育，也與人格教育有關。

技術層次以模仿為主，但藝術層次則從模仿之外，再加以充實化與完美化，甚至突破前人規矩，這就由書寫學習進而講究書法藝術。歷代大書法家，莫不從學習前人書法成果出發，但是又絕不停留在複製前人書法成績，大書法家必求革新變化，這就從藝術學習進至藝術創造的契機。

所以清·朱和羹說：

作書要發揮自己的性靈，切莫寄人籬下。凡臨摹名家，不過竊取其用筆，非規規於形似也。[註 17]

而這一層次的書法藝術所講究的，就不是單純的技術性的活動，而是上提到藝術性的創造層次。書法家不但踵武前人成法，更要求在各方面，追求創作水平的提昇。就在這個從學習到創造的過程中，書法體現自覺的創新性，以及個別的表演性。凡此，都是內在主體性的發展與創造。

在這個層次中，人們並非以是否學得像前人為評價標準，而得從整體成就以觀察其書法藝術的高下。所以行留、曲直、動靜、黑白、險穩、粗細、大小、疏密、主從、聚散、輕重、疾澀、虛實、燥潤等等都得講究，也就是說需要講求綜合筆法、墨法、結體、布白、氣韻等所形成的整體藝術效果，這個整體的藝術層次展現個人的創新性，也呈現藝術的表現性。

但是書法更是人的思想感情的流露，因之，書法又可以觸及藝術之外的精神境界，用傳統的話，就是從藝而道。蘇東坡（一〇三七—一一〇一）曾說：「書者，心之跡也。」這就是說明書法展示了人的精神世界。歷代書法名作不乏可以表現精神與風貌的作品，如傅山之草書透現其倔強個性；[註 18]鄭板橋的「六分半書」不免顯現憤世嫉俗之情；[註 19]顏真卿法度從容，厚重端莊，氣度寬宏，所以從前有書論認為顏氏個人的忠義之氣，表現在其書法之中，挺然奇偉，似其為人。尹旭先生認為：

從書法藝術的欣賞、品評這一實踐活動來看，書法審美、批評活動的基本內容之一，是通過書法藝術作品的藝術風貌，來體味和發掘其作者的人格、情懷內涵，從而使自己的心靈受到應有的感染與陶冶。這就將書法藝術的欣賞、品評活動，也變成了一種身心修養活動。譬如蘇軾評顏書說：「吾觀顏公書，未嘗不想見其風彩。非徒得其為人而已，凜乎若見其誚盧杞而叱希烈（〈東坡題跋〉）。」[註 20]

尹旭的論文是從宋代儒學立論，但是本文以為，就點出書法與人格的密切關係言，其實尹先生此論，也足以描述禪宗與書道的關係。

基本上，優秀的書法作品，無論書者歸宗於儒、釋或道，往往都能體現書者的精神人格；這些作品通過點畫、結構、章法的美學效果傳達了深層的意境與精神。在高度的形式表現中，蘊藏深邃的精神境界，所以書法藝術往往彰顯人物風神，精神面貌，這就從藝術的層次，進入書道的層次。

書道不但可以體現藝術美，更可以彰顯人格美。正唯如此，書道儘可以追求真、善、美、聖、神的高度。劉熙載（一八一三—一八八一）《藝概·書概》中說：「書，如也，如其學、如其才、如其志，總之曰如其人已。」[註 21]如其學、如其才、如其志，都指向書家的整體人格精神成就，所以說書如其人，書道因之也就是人格精神的整體表現。因為書法往往表現個人學問氣質、精神境界。有諸內而形諸外，正如宋·蘇東坡所說：

退筆成山未足珍，  
讀書萬卷始通神。[註 22]

總的說來，書法包含技術、藝術與道術三個不同的層次，而由藝而道，體現藝術境界與精神。從以上有關書寫到書道的三階創作論的角度看，本文認為禪宗的書道創作論，反映了從有相到無相的進程。書法的學習與創作經驗，就是從模仿他人到自立門戶的過程，明·董其昌的講法最能道盡這種從法而進至無法的精神：

晉宋人書，但以風流勝，不為無法，而妙處不在法；至唐人始專以法為蹊徑，而盡態極妍矣。[註 23]

所謂以風流勝，不為無法，其實並非不講究法度，而是藝術主體經過長期的練習，已經昇華到不為成法所限，或者說就是以意為法，清·馮班說：「晉人用法瀟灑，然未有無法者，意即是法。」[註 24]就此而言，所謂意固然可以是從接受面講，[註 25]但是更應從創作面講，表示主體內在的體會與精神。上述藝術主體的發展進程，顯示出從重師法到破法執的解放精神。書法的法是學習並邁向書道的法則，是書法練習的規矩與模範，就好像戒律是學佛的規矩與模範，一旦通過長期嚴謹的戒律的操持，學佛人就能得慧解。正如人若覺悟禪理，就不應墨守成規、讓活潑的禪心在經教之中被枷鎖住。是以禪宗重視教外別傳，甚至強調燒毀經典、呵祖罵佛，這一種從執法自持，到破除法執的修行進路，其實就是轉迷成覺，發明本心的大義。譬如晚唐·德山宣鑑禪師呵佛罵祖：

這裡無祖無佛，達摩是老臊胡，釋迦老子是乾屎橛，文殊、普賢是擔屎漢，等覺妙覺是破執凡夫，菩提、涅槃是繫驢橛，十二分教是鬼神簿、拭瘡疣紙，四果三賢、初心十地是守古冢鬼，自救不了。[註 26]

臨濟義玄：

逢佛殺佛，逢祖殺祖，逢羅漢殺羅漢，逢父母殺父母，逢親眷殺親眷，始得解脫，不與物拘，透脫自在。[註 27]

同理，禪化書法也不圖為法式所束縛，而以空觀打破法執。[註 28]

綜而言之，筆者認為禪宗影響下的傳統書論，是有破除執著與排除成法，然後才可以創新的主張。而這有類修禪者本身所追求的修行主體的發展過程，也就是從有相到無相，由效法到超越法則的發展歷程。

## 五、藝術的境界論

從內在主體發展論，我們可見創作主體發展的進程。然而，已高度發展的創作主體，在藝術境界方面的表現是怎樣的？至於詮釋主體方面又如何？本節分四方面回應上述問題。於第一部分，我們會從創作主體的心境方面，點出創作主體通過書藝來輸送本心，體現了以心傳心的禪門宗風；第二部分則會從禪宗藝術主體的無住境界，指出書藝上重視發展藝術創造主體，與禪宗破除我執的思想並無矛盾；而在第三部分，我們會通過「媒體」與「媒介」之區分，進一步討論創作主體的無我境界；最後，在第四部分，我們會從他者的立場，討論詮釋主體的化境。

### (一) 心境與心印

中峰明本禪師（一二六三—一三二三）在《天目明本禪師雜錄》中云：

禪何物也？乃吾心之名也。心何物也？即吾禪之體也。達摩西來，只說直指人心，初無所謂禪。蓋於直指之下，有所悟入，於既悟之間主賓問答，得牛還馬，遂目之為禪。然禪非學問而能也，非偶爾而會也；乃於自心悟處，凡語默動靜，不期禪而禪矣。其不禪而禪，正當禪時，則知自心不待顯而顯矣。是知禪不離心，心不離禪，惟禪與心，異名同體。[註 29]

禪與書法都非常重視心的作用，所以在藝術視角言，也就從外境拉回到主體之中，換言之，重視心境多於外境，故而講究內在主體性的境界。

事實上，傳統書論家經常強調心境，論者甚至特別將書法的「書」理解為「輸」，並解釋為輸送本心的意思。譬如周星蓮《臨池管見》云：

《說文》寫，置物也。《韻書》寫，輸也。置者，置物之形；輸者，輸我之心。兩義並不相悖，所以字為心畫。若僅能置物之形，而不能輸我之心，則畫字、寫字兩失之矣。……心正則筆正，筆正乃可法。心為本，而筆乃末矣。知軍書聖，公權直接心源，豈區區唯筆是求乎？[註 30]

就此而言，書法乃內在主體精神之客觀化，也就是說書法乃內在主體精神之外在表現。但釋譽光云：「書法猶釋氏心印，發於心源，成於了悟，非口手所傳。」[註 31]這樣的瞭解就不僅是精神之外在化而已，而更加觸及通過作品之輸送，所形成作者與觀者之間之輸送狀態。

就輸送本心、傳遞心印這一點而言，我們看到禪宗心心相印的影子，或者說它體現了以心傳心的禪門宗風。《祖庭事苑》云：「心印者，達摩西來，不立文字，單傳心印，直指人心，見性成佛。」[註 32]其實，傳心就是傳心印，心印是內心證悟所得的禪法，禪宗有一拈花微笑的傳說，流行甚廣，此一傳說的真偽雖然有爭議，但所謂「以心傳心，不立文字」的說法，確實表達了禪門宗風。

## (二)創作主體的無住境

於本文的第四部分，我們分析了藝術主體的內在主體性的發展進程。禪書大師的創作經驗，自然也是經歷從模仿到自創的歷程，這個從效法到無法的演變，本身就是一種追求自我突破的要求。這種追求突破成規、表現自我的藝術境界，其實就是從學習到創造的內在主體的發展歷程。假如我們將這書法內在主體的發展歷程，拿來與修禪者從學習佛法到破除法執的修行進程進行比較的話，兩者之間是具備一定的平行性的，譬如狂禪一路，就非常強調打破流行陳法的約束，而追求自我的表現。

現在的問題是：對於一個書法大家來講，破除了已有的成法，帶來的是進步，還是倒退？管毅平先生說：

我以為，狂禪的缺失在於：打破了外在的客體的偶像，又立起了內在的主體的偶像——本心佛，偶像破得並不徹底。晚唐禪師黃檗希運說過：無佛無法無僧。這話對於啟發人們解放思想、體悟自性，有很好的積極作用。但如果將之推廣至書法學習和創作，

懸為鵠的，就未必合適，很難不導致否定、棄絕一切權威和法書，失去創新的依憑根柢，甚而可能造成變態的唯我獨尊風習的泛濫。事實上也是如此。狂禪書僧的書作，並沒有達到他們高標的水準。他們所開的一代書風，不無野氣，少了些藝術的蘊藉。  
[註 33]

管先生的批評，重點涉及兩個方面。其一，藝術家破除偶像，是否將自己豎立為新偶像，甚至造成唯我獨尊？其二，破除權威，是否代表失去創新的依憑？

對於第一個問題，本文認為書法家本身突破成法，建立模範，對少數品格修行低下者，或有可能坐井觀天，夜郎自大，但這並不代表這種書家在心中必然建立起自我的偶像，更未必形成唯我獨尊的心態。其次，習書者是否將這位書法家所樹立的新典範視為一種偶像，顯然不是書法家本身的問題。再者，揚棄既有的權威與流行的成法，並不必然導致書法家的自我偶像崇拜，因為今日的自我也可以成為將來自我所超越的對象，自我並非永恆崇拜的偶像。其中關鍵點在於書家能否堅毅地繼續學習與創造，從而不斷自我超越，不斷自省，並不斷提昇，如此非但不會自我崇拜，更不會唯我獨尊，簡單來說，反省性、開放性才是關鍵所在。

而對於第二個問題，儘管很多大書家往往在主觀上都試圖揚棄往昔所學而求取全然的創新，但是通常書法家的創新，都是建立在既有的成績上的，就此而言，也沒有所謂「失去創新的依憑根柢」的問題。

不過，管先生自己也許並未充分體認到，他的批評其實接觸到更深層次的哲學問題。一般的藝術創造，固然必須講究解放精神，讓藝術主體在不被約束的狀態之下充分表現自我。但是一個開悟的修禪者，固然不應被囚禁於成法的枷鎖，但是也不能自囚於我執的枷鎖。所以禪宗講究破除法執，也重視破除我執，而追求徹底的我法二空，這種徹底的解放精神，在一定意義下，實正面地衝擊著藝術主體本身的價值。換言之，一方面，書藝上重視的是發展藝術創造主體，而另外一方面，在修行上則講究破除內在自我主體，這發展主體與破除主體兩者之間是否存在矛盾呢？禪宗的思想固然在解放執著的層次上，有助於產生藝術主體的自由。但是，從表面上看，禪宗那破除我執的思想卻與發展藝術主體的觀點看似容易產生矛盾性。

然而，若能更進一步掌握禪理，就容易超越這一表面的矛盾。因為破除我執，並非是消除自我，也就是說，無住只是不執著自我，而不是沒有自我。禪宗的無我，基本上還是堅守如來藏的理解，也就是肯定有一佛性在。同時，既然所謂三法印就是在肯定無常印之外，還堅持無我印，即是除了肯定世界變動不居外，也肯定自我本身也流變不息。這從消極面講，就是不要執著自我而困於封閉性；而從積極面講，就是肯定自我有超越、改善的可能性，所以再狂的禪，只要是真的修禪，就不會如管先生所理解的形成我執，反之，它能開展自我，

也就是內在主體能夠進行自我超越，形成自我提昇的動力。所以從禪宗所重視的內在主體進路講，究極而言，所謂無心實際上就是無執，或者是無住，亦即主體不住辯證發展，升進超越，而不稍停駐，這就是所謂無定執而自超越。所以講究內在主體性，並沒有與無我論相矛盾。

### (三)創作主體的無我境

禪宗書道所講述的藝術境界，基本上是創作論的延伸，在創作論上追求從模仿到創造，而在境界論上則追求由表象到表現，從再現到呈現；表象追求的是表層的模仿，而表現則強調內在體悟的展現；同時，再現追求的是對象的把握，而呈現則強調內心的流露。禪宗書道的境界論推崇的是個人內在的體悟，強調的是個人內在主體境界的呈現，就此而言，在藝術評價方面，禪宗的書道境界論就非常強調書法家一種精神的表達，一種境界的呈現，而不特別重視模仿的像真度，亦即重點所在並非與表象的相應度。從這方面講，書道境界就是內在主體的體悟與修持境界，它並不側重在美感技術的掌握，而是追求藝術感覺的流露。

這樣的藝術境界論似乎能夠破除表相的執著，然而這會不會導致我執呢？換句話說，高揚內在主體性的進路，會不會陷於有我之論，而違背禪門無我之教？

本文上一部分已從「破我執不是消除自我，而是不執著自我」部分，回答了這一問題。現在我們再從「媒體」與「媒介」之區分，再對上述問題作出另一層面回答。

本文主張媒體就是媒合載體，也就是溝通主體與主體之間的載體。而所謂媒介，則強調媒合中的介入過程，通過這個介入過程，形成主體之間互相涉入的狀態。禪宗追求以心傳心，講究的是心心相印，而在這互相印可的狀態，其背後涉及的是生命與生命的相逢，並進而相互滲透，混化為一，這就是所謂的出神入化。化境就是打破我執、主體相互涉入的狀態。所謂化，從消極面來說，就是化除自我的執著；從積極面來講，就是相互涉入的渾化為一的狀態；所以禪宗的藝術境界論，講究的是一即一切、一切即一的相互涉入的化境，從這個角度看，自然沒有我執的問題。也就是說，從超越的宇宙意識，化除了個人的主體的執障，從渾為一體破除自我執著。而這一境界就是化境。

破除執著常常表現為一切放下，忘而不住的境界，譬如南朝齊·王僧虔〈筆意贊〉云：

書之妙道，神彩為上，形質次之……必使心忘於筆，手忘於書，心手達（遺）情，書筆相忘，是謂求之不得，考之即彰。[註 34]

而宋·蘇軾也以禪喻書道，他說：

心忘其手手忘筆，

筆自落紙非我使。[註 35]

蘇東坡認為要做到墨忘乎紙，紙忘乎筆，筆忘乎手，手忘乎身，身忘乎心的境地，書法才能到達神化巧妙的地步。這種所謂「忘」其實就是無執與無住的境界，從無執與無住，書法家進入出神入化的藝術境界。

#### (四)接受主體論——化境與宇宙意識

其實，進入化境就是進入超越單一主體的狀態，但是這並不只有破除我執的意義，更指向他者的接受情況。換言之，破除自我執著與能否跟他者共融之間並無必然關係。但是從破我執與融入他者，乃至與天地萬有化為一體，確實是反映了中國文人非常重要的主觀期待，而此一追求圓融無礙的想法，極可能跟禪宗觀念有關，所以葛兆光先生說：

中國士大夫重視構思時的凝神觀照、沉思冥想，追求自由無羈的聯想，與禪宗講究直覺體驗、打破時空界限，求得梵我合一、事事無礙的無上境界，有著許多平行性與一致之處，前者無疑受到了後者的巨大影響。[註 36]

禪宗既追求破除我執，也重視融入大我，但是他者是否已經進入接受融入的狀態，則顯然不是書法家所可掌握的。也就是說創作主體的精神條件與詮釋主體的接受條件並無邏輯關係，因此禪宗書道精神藝術境界有待於特定的閱讀社群，才能充分領會。中國書論經常用玩味來表述這種接受的過程，其實就是一種詮釋主體的體會。中國藝術美學的簡古典雅之美，特別需要經過詮釋主體的修養提昇，才能充分欣賞，王國維（一八七七—一九二七）更以此為對比中西美學的不同，他說：

古雅之性質既不存於自然，而其判斷亦但由於經驗，於是藝術中古雅之部分，不必盡俟天才，而亦得以人力致之。苟其人格誠高，學問誠博，則雖無藝術上之天才者，其

制作亦不失為古雅。而其觀藝術也，雖不能喻其優美及宏壯之部分，猶能喻其古雅之部分。若夫優美及宏壯，則非天才殆不能捕攫之而表出之。今古第三流以下之藝術家，大抵能雅而不能美且壯者，職是故也。以繪畫論，則有若國朝之王翬，彼固無藝術上之天才，但以用力甚深之故，故摹古則優而自運劣，則豈不以共舍共所長之古雅，而欲以優美宏壯與人爭勝也哉。以文學論，則除前所述匡、劉諸人外，若宋之山谷，明之青丘、歷下，國朝之新城等，其去文學上之天才蓋遠，徒以有文學上之修養故，遂帶一種典雅之性質。而後之無藝術上之天才者，亦以共典雅故，遂與第一流之文學家等類而觀之，然其制作之負於天才者十之二三，而負於人力者十之七八，則固不難分析而得之也。又雖真正之天才，其制作非必皆神來興到之作也。以文學論，則雖最優美最宏壯之文學中，往往書有陪襯之篇，篇有陪襯之章，章有陪襯之句，句有陪襯之字。一切藝術，莫不如是。此等神興枯涸之處，非以古雅彌縫之不可。而此等古雅之部分，又非藉修養之力不可。若優美與宏壯，則固非修養之所能為力也。[註 37]

承上文所論，優秀的書法作品，可以顯現書家的精神人格，所以書法教育就能通過模仿習字的過程，讓學習者在人格精神方面產生潛移默化的影響。[註 38]因為臨模前人成果，除了學習筆法、結體等技術層次外，更重要是掌握神韻。神韻的掌握，則可能與碑帖、書家及作品內容相關。

書法作品如果能體現書家的精神面貌，則學習者自然希望從書法作品中儘量加以領略。所以學習者會設法將自己融入書家的心靈世界，體驗書家的精神特色。學習書法，絕對不僅僅是學習筆劃間架，亦須講究神韻。形貌近似只是初學的階段，高層的學習必然進而講求神似，從形似到神似，實則涉及學習者的自我轉化契機，因為學習者必須儘量讓自我趨近、甚至融入書家的精神世界，如此方能掌握書家的神韻，達到神似的境界。而就在此一過程中，創作者、闡釋者與接受者產生融和的情況，「由於闡釋者和接受者都以自己的書寫實踐作為支點，兩者的分離、對立消失，彼此的聯繫不一定需要以嚴格的邏輯線索來維繫，而可以更多地依賴於感覺中的默契——以實際體驗為基礎的悠然心會。一種陳述，並不需要證明：對闡釋者而言，這是他經驗中的提取物，不證自明；對接受者而言，有關經驗早已潛藏在他的心中——如果不是這樣，那是他的責任，要由他自己到實踐中去尋求、體驗。這裡包含的潛在命題是，每個人都確有可能通過參與而找到通向他人陳述的心理線索。因此，作為接受者的參與者從不提出證明的要求」[註 39]。而這種尋求、體驗心理線索的過程，其實就是講求心領神會的理解過程，也就是書道藝術中所謂的玩味與體會。

個體生命境界於是就跟書家的精神境界，產生接觸摩盪的過程，這個過程，讓學習者的精神人格出現變化的契機。因為為求掌握精神、韻味，學習者又可能研究書家生平，誦讀其著作，甚至探索其時代。這不只是因為書法家的藝術造詣，更重要的是佩服他的精神與為人，凡此，都是試圖深度地體驗書家精神，就在這一深度體驗中，學者追尋跟書家在精神上融通

為一，往往不自覺的接受書家的影響，而改變了自己的精神傾向，於是不但書法神似，甚至審美傾向，乃至人格傾向，都可能向書家趨近，甚至合一。是以蘇東坡在〈書唐氏六家書後〉也就指出：「古之論書者，兼論其平生，苟非其人，雖工不貴也。」[註 40]

所以書家的精神修養不但影響鑑賞能力的強弱，也影響創作水準的高下。故此，書法教育必然需要扣緊人文精神教育，始能充實而見光輝，人文理想，又可通過書法教育而得以提昇，因為書道必然講究提昇書家的精神境界，而學習書法者要有所得，又必須善體所學對象的精神風格，形成學者與書家在書道層次的深度精神交流，追求融和為一、默會於心的境界。這一以心印心的藝術境界，其實也類近禪宗的精神境界，但是最值得注意的是在化境中人與我的分別執著都已泯滅，所以化境其實也就是破我執。回顧上文所述，內在主體的發展過程中，自然經歷依法模仿的過程，但卻需要打破法執，然而主體又容易執著於能破此法執的自我，於是在破法執後，限於我執，現在此一化境，正好以消融人我之隔，達到破我執的境界，這與上述破法執合觀，正好達到我法二空的境界，而此正呼應著禪宗的般若空智。

## 六、結語：兼論從不立文字到超離文字

本文從藝術功能方面，點出禪宗書道藝術重視的是內在的主體性的奠立與發展，而不是外在的社會教化，與形上道體的追求；從創作論言，本文說明凝神靜思與意在筆先的觀點與禪修之間存在選擇的親和性；而從主體的發展論，本文區分書寫、書藝與書道三個書法的境界，認為這些書法階段的進程，實際上反映了內在主體的發展，而不只是外在技法的進步，並且點出這個進程中所涉及的破除法執與解放自我的精神，其實就是內在主體性的高度發展。但是內在主體在破除法執後，又往往容易被困於我執，也就是說在強調自我表現後，往往又成為唯我獨尊的我執與我慢，自然與禪宗精神相違背。本文通過藝術的境界論，從四方面作出了討論：(一)從創作主體的心境方面，點出創作主體通過書藝來輸送本心，體現了以心傳心的禪門宗風；(二)從禪宗藝術主體的無住境界，指出書藝上重視發展藝術創造主體，與禪宗破除我執的思想並無矛盾；(三)通過「媒體」與「媒介」之區分，進一步討論創作主體的無我境界；(四)從他者的立場，討論詮釋主體的化境。並從而說明我法二空的境界，點出中國禪書藝術精神的化境，其實不但表現破除執著的空智，也彰顯了人我共融的圓融智慧。

在我法二空之觀照下，似乎還要超越的就是傳達這一空智的文字了。傳統上，禪師多用公案來破除對文字的執著，似乎禪宗破文字執障也僅止於強調運用公案之手段了，然而，在藝術上似乎又看到另一可能性，譬如當代書法藝術的其中一個發展，在一定意義之下，跟狂禪的解放精神有其片面的呼應性。這裡所指的是李昱、唐子農、洛齊與邱正中等的當代書法，這幾位書法家在傳統書法的造詣上都是深造自得的，甚有成績的，但是他們部分的作品，卻刻意地打破傳統書法的陳規，其成績就很有爭議性了。

從解放的觀點來說，這些書法充分地彰顯了書法家的藝術創造自由。但真正的問題是，這些當代書法能否算是書法呢？這就需要將書法與圖畫加以區分。書法本身所表現的不止是圖案，而是文字。但這些當代書法的嘗試，卻旨在表現書法家的情感與精神，而幾乎完全放棄文字表意的功能。不過，就此而言，我們卻又看到另一種的解放。我們可以說，他們利用擬文字圖形來營造出的特定視覺效果，實際上是試圖擺脫文字語意的功能，而僅僅保留了由點、線的接續與間斷所形成的擬文字圖案。這種類似文字的點與劃，實際上消解了文字的表意功能，而只剩下圖形的表達功能，這一種嘗試與禪宗的思惟有其暗合之處。因為這些當代書法的嘗試，實際上是讓讀者，或更應該說是觀看者，跳脫了文字的障礙。因為這些可看而不可讀的擬文字圖形，實際上堵塞了文字的認讀性，這種陌生化的效果，讓觀賞者進入想讀而不能讀的困局。於是迫使觀賞者從語意層次中解放出來，實際破除對語言概念的執著。

禪宗講不立文字、破除知障等基本教義，弔詭地在這些當代書法藝術中得到片面的呈現。因為禪宗文獻儘管追求脫離文字的障礙，但是卻始終不能離開文字的說明，也不能不用文字來傳播不立文字的教義。實際上中國佛教各宗之中，反而以禪宗留下的文獻最多，所以我們可以說禪宗是以大量的文字積累來宣揚脫離文字障礙的教理，或亦可說沒有徹底從文字中得到解放。

不過，如果將上述的當代書法理解為徹底解放文字束縛的嘗試，這一種以擬文字來追求徹底從文字中解放的取向，卻使上述當代書法藝術體現出更大的解放力量。因為這些當代書法將表意的文字化為無約定意義的圖像符號，這其實是更徹底地從文字障礙中解放出來。就這一點來說，這種從文字概念解放出來的取向與禪宗的脫離文字的要求，兩者之間是有選擇的親和性的。但是，這種解放的代價，卻是建立在犧牲了文字表意功能之上。同時，這種書法也模糊了文字與圖畫之間的界限。所以，歸根究底的問題是這種新的書法嘗試，還能說是書法藝術嗎？我們應該擴大對書法是表意文字的書寫藝術這樣的理解嗎？問題的關鍵點是，他們應該歸類為書法藝術還是圖畫藝術，這是當前面對這種當代書法所應該深刻地反思的。

### 【註釋】

[註 1] 張育英，《中國佛道藝術》（北京：宗教文化出版社，二〇〇〇年）第六十七頁。

[註 2] 王元軍，《唐人書法與文化》（台北：東大圖書股份有限公司，一九九五年）第六十七頁。

[註 3] 黃庭堅，〈自評元祐間字〉，《山谷題跋》（上海：上海遠東，一九九九年）卷五，第一四四頁。

[註 4] 黃庭堅，〈論寫字法〉，《山谷題跋》（上海：上海遠東，一九九九年）卷七，第二〇三頁。

[註 5] 吳德旋，〈初月樓論書隨筆〉，收入《叢書集成初編》（北京：中華書局，一九九一年）第三頁。

- [註 6] 書法家何勁松先生在他專研禪與書法的博士論文也曾說：「從古至今，中國人的心態、思惟方式、審美情趣，都擺脫不了禪的影響，我們分析禪同書法的關係，正是因為禪的思想，貫穿了整個書法藝術的領域。不僅隋唐以後的書法，深染禪的影響，就是隋唐以前的書法，也暗合禪的精神，禪與書法是一而非二，是二亦不二。」
- [註 7] 參見蔡日新，《禪之藝術》（台北：文津出版社，二〇〇二年）第二〇〇頁。
- [註 8] 熊秉明，《中國書法理論體系》（台北：雄獅圖書股份有限公司，一九九九年九月）第一七二頁。
- [註 9] 譬如熊秉明先生指出：「書法家意識到要把書法和佛家精神結合，是禪宗風行以後的事。」見熊秉明，《中國書法理論體系》（台北：雄獅圖書股份有限公司，一九九九年九月）第一八二頁。
- [註 10] 道原纂，《景德傳燈錄》，《大正藏》第五十一冊，第二一九頁中。
- [註 11] 康有為，《廣藝舟雙楫》（根據光緒刻本影印）卷五，第十頁中—十一頁上，收入續修四庫全書編纂委員會編，《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社）第一〇八九冊。
- [註 12] 陳玉龍，《中國書法藝術》（北京：新華出版社，一九九一年）第九十六頁。
- [註 13] 熊秉明說：「書法與佛義的關係大概可以分為兩種：一是把書法當作一項善業，與布施造寺相同，是一種宗教行為。一是把寫字當作佛性的直接表現，和擔水砍柴相同，是一種機鋒妙道。前一種寫字當然主題是抄經。在優秀的經卷抄本中，我們可以察覺出虔恪誠篤的宗教情操。後一種寫字則見於禪僧的狂草。那是棒喝頓悟式的活動，利劍一斬，妄念俱絕，是直截了當的當下表現；這一種書法的最高境界就是禪境。」熊秉明，《中國書法理論體系》（台北：雄獅圖書股份有限公司，一九九九年九月）第一八九頁。但是熊教授將抄經直接視為善業，與布施同，固然值得商榷。
- [註 14] 參見胡同慶、安忠義，《佛教藝術》（蘭州：敦煌文藝出版社，二〇〇四年）第二九四—三〇〇頁。
- [註 15] 葛兆光，《禪宗與中國文化》（台北：里仁書局，一九八七年）第一九四頁。
- [註 16] 王羲之，〈書論〉，收入清·孫岳頌輯，《佩文齋書畫譜》（上海：掃葉山房，一九一九年）卷五，第二 a 頁下。
- [註 17] 朱和羹，《臨池心解》，收入黃賓虹、鄧實合編，《美術叢書》（上海：神州國光出版社，一九三六年，更三版重訂續完）初集，第七輯，第二 b 頁。
- [註 18] 傅山年輕時努力學習趙少昂的墨跡，十分逼真，可是傅山並不高興，因為傅山不滿趙當二臣的品行，亦為習趙字而慚愧。傅山漸漸提出自己的書法觀點，他提出「寧拙毋巧、寧醜毋媚、寧支離毋輕滑、寧直率毋安排」的學書原則。後來傅山改學顏書，深得顏真卿的大氣磅礴精神。於是傅山的書法，雖然看似拙醜，但筆走龍蛇，蒼勁不羈，古拙而不失流暢，真率耐看。
- [註 19] 揚州八怪中的鄭板橋，有詩、書、畫三絕之雅號，所謂「畫竹多於買竹錢，紙高六尺價三千，任渠話舊論交接，只當秋風過耳邊」，可見其為人一斑。鄭板橋的書法，亦具狂怪的「倔強不馴之氣」，他自創的六分半書。其特點是：以真、隸為主；揉合真、草、隸、篆各體，並用作畫的方法來寫，其用筆方法變化多樣，揮灑自然卻仍不失法度；而結體扁平，又多誇張，肥瘦大小，偃仰欹斜，呈奇異狂怪之態；

章法也很別致，疏密相間，正斜相揖，安排得錯落有致，主次有別，故有亂石鋪街之喻，他存世的許多作品，都顯現出這一獨特書風。

[註 20] 尹旭，〈宋代儒學中興與書風尚意〉，浙江省博物館編，《中國書法史學國際學術研討會論文集》（杭州：西泠印社出版，二〇〇〇年十二月）第一六五頁。

[註 21] 劉熙載，《藝概》（台北：漢京文化事業公司，一九八五年）卷五，第一七〇頁。

[註 22] 蘇軾，〈柳氏二外甥求筆跡〉，見鄧文助編校，《蘇東坡全集》（合肥：黃山書社，一九九七年）第一〇四頁。

[註 23] 董其昌，《畫禪室隨筆》，收入《文淵閣四庫全書·子部》（台北：台灣商務印書館，一九八六年）第一七五冊，第四二五頁。

[註 24] 馮班，《鈍吟雜錄》（上海：上海商務印書館，一九三七年）卷六，第八十四頁。

[註 25] 尹旭認為：「宋書尚意」，是與「晉書尚韻」、「唐書尚法」以及「元、明尚態」之類的習慣說法相對而言的。因而這裡所謂的「意」，與相應的「韻」、「法」、「態」一樣，其所指乃是書法藝術那訴諸人們感官的直觀形象屬性或曰風格形態屬性，當是無可懷疑的。其實，質而言之，這個「意」，也就是我們經常所說的書法藝術的「神采」、「氣韻」。尚「意」，也就是以「神采」、「氣韻」為尚。參尹旭，〈宋代儒學中興與書風尚意〉，浙江省博物館編，《中國書法史學國際學術研討會論文集》（杭州：西泠印社出版，二〇〇〇年十二月）第一五七頁。

[註 26] 普濟，《五燈會元》中（台北：文津出版社，一九八六年）卷七，第三七四頁。

[註 27] 慧然集，郭凝之重訂，《五家語錄》卷一，收入佛光大藏經編修委員會，《佛光大藏經·禪藏·語錄部》（高雄：佛光出版社，一九九四年）〈鎮州臨濟義玄禪師語錄〉，第六十九頁。

[註 28] 譬如梁·劉世昌在〈藏世昌《清淨經》題跋〉中說過：「『人人來問此中妙，懷素自云初不知』皆透徹向上一語，所謂一拳打透虛空，不為律縛者也。禪與書念頭逸發，故宜其然哉！」

[註 29] 中峰明本撰，北庭慈寂等編，《天目中峰和尚廣錄》（台北：文殊出版社，一九八八年）卷五之下〈永彝安居士〉，第五三八頁。

[註 30] 周星蓮，《臨池管見》初集，第六輯，第一 a 頁。

[註 31] 見釋譽光，〈論書法〉，收入清·孫岳頌輯，《佩文齋書畫譜》（上海：掃葉山房，一九一九年）第三冊，第三 a 頁下。

[註 32] 睦庵善卿編，《祖庭事苑》卷二，收入佛光大藏經編修委員會，《佛光大藏經·禪藏·雜集部》（高雄：佛光出版社，一九九四年）第八〇四頁。

[註 33] 管毅平，〈書卷氣、學者心、傳統及其他〉，收入上海書畫出版社編，《審美語境篇》（上海：上海書畫出版社，二〇〇〇年十二月）第三三〇頁。

[註 34] 王僧虔，〈筆意贊〉，收入《書苑菁華》，《景印文淵閣四庫全書·子部》第八一四冊；另亦可參見《書法正傳》卷五，《景印文淵閣四庫全書·子部》（台北：台灣商務印書館，一九八五年）第八二六冊，第十七頁。

[註 35] 蘇軾,《小篆般若心經贊》,參上引《蘇東坡全集》(合肥:黃山書社,一九九七年)下冊,第九三〇頁。

[註 36] 張錫坤主編,《佛教與東方藝術》(長春:吉林教育出版社,一九八九年)第七三五頁。

[註 37] 王國維,〈古雅之在美學上之位置〉,見《王國維文集》(北京:中國文史出版社,一九九七年)第三卷,第三十四頁。

[註 38] 有關書法與人格的關係,簡明的通論,可以參考李鑾,〈書法藝術所具現的人格意義〉,收入行政院文化建設委員會編,《中國書法國際學術研討會》(台北:行政院文化建設委員會,一九八七年)第二八五—二九四頁。

[註 39] 邱振中,《書法的形態與闡釋》(北京:中國人民大學出版社,二〇〇五年)第二八五頁。

[註 40] 蘇軾,《蘇軾文集》(長沙:岳麓書社,二〇〇〇年)下冊,第七四九頁。

### 【參考文獻】

1. Thomas Hoover, *Zen Culture*, London: Routledge & K. Paul, 1977.
2. 王國維,《王國維文集》(北京:中國文史出版社,一九九七年)。
3. 上海書畫出版社編,《二十世紀書法研究叢書——文化精神篇》(上海:上海書畫社,二〇〇〇年)。
4. 王元軍,《唐人書法與文化》(台北:東大圖書股份有限公司,一九九五年)。
5. 王鎮遠,《中國書法理論史》(合肥:黃山書社,一九九六年)。
6. 田光烈,《佛法與書法:佛學對中國傳統書法藝術之影響及追求》(台北:頂淵文化事業有限公司,一九九三年)。
7. 朱和羹,〈臨池心解〉,收入黃賓虹、鄧實合編,《美術叢書》(神州國光出版社,一九三六年更三版重訂續完)初集,第七輯。
8. 行政院文化建設委員會編,《中國書法國際學術研討會》(台北:行政院文化建設委員會,一九八七年)第二八五—二九四頁。
9. 佛光大藏經編修委員會,《佛光大藏經·禪藏》(高雄:佛光出版社,一九九四年)。
10. 吳焯,《佛教東傳與中國佛教藝術》(杭州:浙江人民出版社,一九九一年)。
11. 李濤,《佛教與佛教藝術》(西安:西安交通大學出版社,一九八九年)。
12. 邱振中,《書法的形態與闡釋》(北京:中國人民大學出版社,二〇〇五年)。
13. 邱振中,《書寫與觀照:關於書法的創作、陳述與批評》(北京:中國人民大學出版社,二〇〇五年)。
14. 邱振中,《神居何所:從書法史到書法研究方法論》(北京:中國人民大學出版社,二〇〇五年)。
15. 姜壽田執行主編,《中國書法批評史》(杭州:中國美術學院出版社,一九九七年)。
16. 胡同慶、安忠義,《佛教藝術》(蘭州:敦煌文藝出版社,二〇〇四年)。

17. 孫岳頌,《佩文齋書畫譜》(上海:掃葉山房,一九一九年)。
18. 浙江省博物館編,《中國書法史學國際學術研討會論文集》(杭州:西泠印社出版,二〇〇〇年十二月)。
19. 康有為,《廣藝舟雙楫》(根據光緒刻本影印),收入續修四庫全書編纂委員會編,《續修四庫全書》(上海:上海古籍出版社)第一〇八九冊。
20. 張育英,《中國佛道藝術》(北京:宗教文化出版社,二〇〇〇年)。
21. 張涵、張中秋,《國學學要·藝卷》(武漢:湖北教育出版社,二〇〇二年)。
22. 張錫坤主編,《佛教與東方藝術》(長春:吉林教育出版社,一九八九年)。
23. 陳文新,《禪宗的人生哲學:頓悟人生》(台北:揚智文化,一九九六年)。
24. 陳玉龍,《中國書法藝術》(北京:新華出版社,一九九一年)。
25. 陳振濂,《線條的世界:中國書法文化史》(杭州:浙江大學出版社,二〇〇二年)。
26. 普濟,《五燈會元》(台北:文津出版社,一九八六年)。
27. 曾祖蔭,《中國佛教與美學》(武昌:華中師範大學出版社,一九九一年)。
28. 葛兆光,《禪宗與中國文化》(台北:里仁書局,一九八七年)。
29. 董其昌,〈畫禪室隨筆〉,收入《文淵閣四庫全書·子部》(台北:台灣商務印書館,一九八六年)。
30. 鈴木大拙著,徐進夫譯,《開悟第一》(台北:志文出版社,一九八八年)。
31. 鈴木大拙著,耿仁秋譯,楊曉禹校,《禪風禪骨》(北京:中國青年出版社,一九八九年)。
32. 鈴木大拙著,劉大悲譯,《禪與生活》(台北:志文出版社,一九七二年)。
33. 熊秉明,《中國書法理論體系》(台北:雄獅圖書股份有限公司,一九九九年)。
34. 劉熙載,《藝概》(台北:漢京文化事業公司,一九八五年)。
35. 蔡日新,《禪之藝術》(台北:文津出版社有限公司,二〇〇二年)。
36. 鄧文勛編校,《蘇東坡全集》(合肥:黃山書社,一九九七年)。
37. 蘇軾,《蘇軾文集》(長沙:岳麓書社,二〇〇〇年)。