

禪藝合流與石濤畫論的禪美學

賴賢宗

華梵大學哲學系助理教授

禪在中國流佈的過程當中，與中國的人文傳統逐漸融和，在藝術上，產生了「禪藝合流」的現象，綻放了文化史與宗教史的奇葩。尤其是禪的意境對於文人畫、詩詞、林園、音樂、茶道都曾產生本質底影響，本文特別就禪藝合流中的禪畫與禪的意境美學的關係，予以闡述。本文的獨特論點在於以禪藝合流的觀點討論了禪畫發展的三個階段，並提出禪的符號論的不即不離來說明禪畫的理論基礎，並在筆者的意境美學體系之中，闡釋了石濤畫論的禪畫意境美學之體系。

底下，在第一節中，討論禪和藝術二者由分流而合流歷史，為禪的意境美學提供一個思想史的基礎。在第二節中，我們先闡釋禪宗從「不立文字」到提出「不即不離」的幾個重要思想階段，論述禪藝合流的一個思想基礎。在第三節中，再略述「不即不離」在禪美學的應用，論述「虛實合成妙象」的禪美學。最後，在第四節中，討論禪畫的意境論美學體系，並據此一意境美學體系以闡釋石濤畫論當中的禪畫的意境美學。

因此，本文包含以下各節：

第一節 禪藝合流

第二節 禪宗從「不立文字」到提出「不即不離」的幾個重要思想階段與禪藝合流的思想基礎

第三節 「不即不離」在禪美學的應用

第四節 石濤的「一畫論」與禪的意境論美學

本文所涉及的意境美學的相關研究相當廣，我已在另外的文章中加以討論。關於意境美學的體系闡釋，我已另外寫出〈境界美學與佛教：意與境渾、境界美學與佛教詮釋學〉[註 1]和〈意與境渾與道家美學〉[註 2]；又，關於意境美學與西方美學的比較研究，我已另外寫出〈崇高美學的重檢：康德、海德格和中國雄渾觀的對比研究並走向中國的當代抽象美學與禪畫美學〉[註 3]和〈從詮釋學美學到中國繪畫的意境美學〉[註 4]；又，關於意境美學在詩學之

中的開展等課題的研究，我已另外寫出〈詩的意境美學與禪的意境美學〉[註 5]。以上諸文都收入於我整理出版中的《意境美學與詮釋學現象學美學》一書。

第一節 禪藝合流

一、禪藝合流的脈動

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」[註 6]。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[註 7]，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。黑格爾和海德格曾指出：詩是藝術的本質[註 8]。因此，我以禪與詩學的交涉，來說明禪與藝術的交涉。張育英和皮朝綱及其他相關的研究雖然闡釋了禪對文人畫的影響，但對禪藝合流的如下三個階段的脈動如何同時表現在詩禪合流與畫禪合流的歷史進程，則猶缺乏恰當的說明，我在這一節將進行這個說明，以彌補當前禪藝合流之研究的一個缺憾；張育英和皮朝綱及其他相關的研究也未對畫禪合流的思想基礎進行闡述，我在下文第二節和第三節提出「不即不離」以作為畫禪合流的思想基礎，在第四節則就石濤的「一畫論」，從前述的「不即不離」的觀點，就禪畫的第三期發展的畫論及其美學思想提出系統性的論述，以彌補當前禪藝合流之研究的此中的缺憾。

如前所述，詩是藝術的本質，因此，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」、「溝通而融和的時期」和「融和而合一的時期」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，達到詩意與禪境融和為一的境界，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和的較為完整理論。所以，這個時期可稱為禪和詩學的分流而溝通的時期。[註 9]

第二，溝通而融和的時期：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（一一九二—一二四五），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啓悟的機緣，所以禪和詩的溝通與融和也就更為方便。「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和，所以這個時期可稱為禪和詩學的溝通而融和的時期。[註 10]

第三，融和而合一的時期：最後，禪與藝術又經歷了一個「詩禪一致，等無差別」的融和，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」[註 11]，禪與藝術的融和，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和而合一的時期。關於禪與畫的融和，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」。[註 12]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和而合一的時期。[註 13]

禪藝合流的一個絕佳例證就是禪和畫的合流，也就是禪畫的興起和禪對山水畫的影響的歷史過程，對此闡釋如下。

二、禪畫的歷史過程與禪對山水畫的影響

明復法師的禪畫研究，區分禪畫發展的如來禪時期與祖師禪時期，首先，兩魏魏晉六朝隋唐，在禪法流行的時期，在傳授觀法之時，將所觀之相繪出，這種畫不再拘泥於形似外物，而轉重神韻的描繪，也就是「傳神」，明復法師認為：黃休復的〈益州名畫錄〉所說的「神格」顯然就包含了這種如來禪畫。張彥遠在《歷代名畫記》中所說的東晉的顧愷之、北齊的曹仲達、梁代的張僧繇和唐朝的吳道子等，皆是釋道人物畫的著名畫家，是此處所說的如來禪時期的禪畫，[註 14]如果求語意的精確，則該說小乘禪、大乘禪與如來禪時期的禪畫。

復次，盛唐以後的八、九百年，是祖師禪的昌盛時期，唐末五代的山水畫的興起也深受祖師禪的影響，使山水畫越來越重視平淡與蕭散的禪的意境，乃至最後出現了石濤（一六四一—一七〇七）[註 15]的「不似之似」和「一畫之法，乃自我立」的禪宗畫。祖師禪特別講求「掃象」、「泯跡」以悟入即心即佛，所以不僅否定「形似」，即使前述神品中之「傳神」亦嫌滯於化跡；禪風的畫作強調以「不似之似」傳寫超脫灑然的「畫外之意」。這裡的不似之似所似的是離一切相的實相，畫外之意的真意是無住生心。明復法師認為：這種禪畫外掃藩籬，內絕私意，內外皆空而妙象朗然，簡繁拘放而隨緣大機大用，這也就是黃休復所說的「逸格」，這正是最典型的禪畫，彰顯我在此文中所說的「不即不離」的妙象[註 16]。

我以為：前述受祖師禪影響的禪畫，又可分為「帶有禪的意境的山水畫和釋道人物畫」以及「禪宗畫、畫禪」兩種。底下分述之。

首先，關於「帶有禪的意境的山水畫和佛教人物畫」。山水畫的勃興和祖師禪的興起有其歷史上的平行性，禪對山水畫的創作和理論起了重大影響，其中，一方面，文人畫畫家多與寺廟結香火緣，他們的山水畫也因此融入了禪的空靈與清淡閒遠的意境，如荆浩、米元章、

蘇東坡、倪雲林、黃公望等人；二方面，許多方外僧人有著極高的文人繪畫的素養，他們投入了山水畫和佛教人物畫的創作，也豐富了「帶有禪味的山水畫和佛教人物畫」的傳統[註 17]，如宋代之巨然、惠崇、玉間及元代之月潤、傅光、本誠等之方外畫人，這些中國僧侶之山水畫，其所作大多數是屬於深富禪的意境的山水畫，而法常所作的「觀音圖」，就是「帶有禪的意境的佛教人物畫」之一例，這種佛教人物畫已和顧愷之和梁代的張僧繇等人所做的如來禪時期的佛教人物畫有所不同，已經融入了山水和禪的清淡平遠的意境於其中，是禪悟的機緣[註 18]。

其次，「禪宗畫、畫禪」：「畫禪」即文人的禪意畫，和文人的詩意畫不同，禪意畫是透過畫面的平淡蕭散來悟出禪機意境，倡之於董其昌的《畫禪室隨筆》，提倡「以禪入畫」和「以畫喻禪」[註 19]，開啓了明末四畫僧的「禪宗畫」。關於禪與畫的融和，石濤就曾在自題山水畫時說過：「論畫者如論禪相似，貴不存知解，入第一義，方爲高手，否則入第二義矣」，這是「以禪論畫」。[註 20]「禪宗畫」指明末四畫僧之漸江、石濤、八大山人、石谿（一六二〇—約一六九三）及其他類似畫風之畫，明末四畫僧對抗傳統山水畫法，深入禪悟，提出「無法爲法」，特別強調「平淡」與「蕭散簡遠」，「平淡」是指「簡略性」，而「蕭散簡遠」是指「任意性」，將平淡與簡遠落實到構圖和形象的簡略，來呈現畫面的超脫自在的精神內涵[註 21]。惠能強調「一即一切，一切即一」（《壇經》〈般若品〉），《無門關》強調「無門爲法門」，這些都是追求片言乃至無言的、直指人心的啓悟力量，是極至簡化的語言與形象運用的範例，禪宗的公案尤其是如此。禪宗畫把文人畫的簡、淡在禪悟中推到了極致；文人畫以簡、淡來表現文人的風流意境，如風之吹、如水之流；禪宗畫則以畫面的簡略來呈現自心的生命體悟。石濤的「一畫之法，乃自我立」是其中的一個最爲成功的範例，這種禪宗畫的妙象表現了笈重光所說的「虛實相生，無畫處皆成妙境」[註 22]。

因此，在此我們可以總結對於禪畫發展史的討論，廣義的禪畫包含與禪觀有關一切造形的繪畫在內，包含了下列三個時期：

1. 小乘禪、大乘禪與如來禪時期的禪畫：東晉的顧愷之、北齊的曹仲達、梁代的張僧繇和唐朝的吳道子等，皆是釋道人物畫，經變圖的傳統亦屬之，重視「傳神」，傳寫佛教人物故事以爲信仰與禪觀的方便。

2. 「帶有禪味的山水畫和佛教人物畫」：山水畫和祖師禪的興起都在五代宋之前，但山水畫的勃興在五代宋之禪宗滲透到文人生活文化的各個層面以後，因此禪對山水畫具重大影響，高居翰（James Cahill）甚至認爲宋代的禪畫家和山水畫之間很難作區分[註 23]。一方面，文人畫畫家的山水畫也因此融入了禪的空靈與清淡閒遠的意境，如荆浩、米元章、蘇東坡、倪雲林、黃公望等人；二方面，許多方外僧人投入了山水畫和佛教人物畫的創作，也豐富了「帶有禪味的山水畫和佛教人物畫」的傳統。

3. 「禪宗畫」與「畫禪」：「畫禪」即文人的禪意畫，透過畫面的平淡蕭散來悟出禪機意境，倡之於董其昌的《畫禪室隨筆》之「以禪入畫」和「以畫喻禪」[註 24]，開啓了明末四畫僧的「禪宗畫」。「禪宗畫」指明末四畫僧及其他類似畫風之畫，深入禪悟，提出「無法爲法」，將平淡與簡遠落實到構圖和形象的簡略，以呈現禪的悟境。這是狹義的禪畫，也是現在一般人所認爲的典型的禪畫。

這裡的禪畫發展史的三個時期，又和前述的禪與藝術的由分流到合流的三個時期是一致的。也就是說：

1. 「小乘禪、大乘禪與如來禪時期的禪畫」相當於「分流而溝通的時期」：至唐末爲止，這個時期的佛教人物畫只是起信和禪觀的方便，所著重的是傳移模寫和傳神其中的精神內涵，畫和禪二者由分流而漸漸溝通。在詩與禪的會通的理論課題上，唐人一般是採取「詩禪相妨」的詩與禪分流的態度，而王維與皎然則力圖在創作上溝通詩與禪。

2. 「帶有禪味的山水畫和佛教人物畫」相當於「溝通而融和的時期」：五代宋以後，禪對山水畫起了很大的影響，山水畫融入禪的清淡空靈的意境，而佛教的人物畫此時也具有禪的意境，畫和禪由溝通而漸漸融和。在詩與禪的合流上，這一時期則有宋代嚴羽的《滄浪詩話》提出「以禪喻詩」。

3. 「南禪禪宗畫」與「畫禪」相當於「融和而合一的時期」：在明末清初，董其昌的《畫禪室隨筆》之「以禪入畫」和「以畫喻禪」，開啓了明末四畫僧的「禪宗畫」，深入禪悟，用平淡與簡遠的簡略構圖和形象，來呈現禪的悟境，畫和禪由融和而漸漸合一。在詩與禪的合流上，這一時期則有王漁陽的神韻說提出「詩禪一致」。

三、曉雲法師論三種禪畫及其內在關係

底下舉曉雲法師的研究爲證，來說明上述這三種禪畫及其內在關係。這個內在關係可以分爲三點加以論述：

1. 就畫與禪的內在精神之相通而言，曉雲法師認爲禪宗思想最能直接融匯儒釋道三家思想，而達到「畫意禪心兩不分」的意境，曉雲法師就此指出：

中國畫之發展及其演變，直接融匯儒釋道三家思想，而最能影響開拓中國畫藝境界者，就是佛教禪宗思想。禪宗之超越三昧，畫人之心胸灑脫，默契神會，如唐代，棲心禪悅，遁跡輞川而工詩書畫的王維，其山水訣云：「手親筆研之餘，有時遊戲三昧，歲月遙永，妙悟者不在多言」，這是畫人遊心物外而不被畫作者，可謂禪畫超越之機，

「三品」而外之境。禪師謂心身脫落，露露堂堂，畫人所謂如置身太空，了然無礙，「畫意禪心兩不分」。[註 25]

2. 就中國繪畫史發展脈動當中的文人畫與禪的關係而言，曉雲法師認為唐宋山水畫之獨立與文人畫之興，是受了禪的影響，淡遠空靈的山水自有禪機，所以透顯此種禪機的山水畫亦是禪畫之一種，曉雲法師說：

中國自兩漢迄至南北唐而至初唐，可說是由政教藝術轉入佛教藝術之時期。政教藝術以人物畫為主，佛教畫初期以經典作題材，如本生聖行之事蹟，亦以人物為主。而唐宋山水畫之獨立，與文人畫之興，當然受到禪之影響。至此，尚簡淡，貴清新，於草略之筆法中，更促成中國水墨畫之特殊發展。而山水畫之作風，寸馬豆人，視人生渺如滄海之一粟。雖然山水之作，於六朝五代略見端倪，但畢竟到了唐朝王維之破墨、王洽之潑墨、宋米芾之水墨煙雲等，直師天地之奇變，而模仿雲霞月色，煙波掩映，山水畫之妙，與人不盡之思。……山水禪機，「文字般若」，又以「天下名山多屬僧」，文墨之士與方外人香火緣深，詩畫研究與內典參求，更相增益。於是禪畫灑脫之靈機，煙生筆下，文人畫寄興之作，隨之而風尚。[註 26]

3. 就宋代以來方外人也投入禪境豁然的山水畫之創作之史實而言，曉雲法師又指出方外畫人也創作了大量的山水畫佳構，如宋代之巨然、惠崇、明季之漸江、石濤、八大山人、石谿之方外畫人，用以表現山林意境幽遠，其禪境豁然，寫胸中逸意，所以我認為這些禪境豁然的山水畫也都是禪畫之一種，曉雲法師說：

而中國之詩人畫家，多好山水，詩人畫家寄住山林寺院結香火緣，多好山水，詩人畫家寄住山林寺院結香火緣，故中國畫家亦多契佛理，而亦影響方外人有機會對畫藝之觀摩。而唐宋禪家思想之興盛，更造成中國畫壇之獨特風格，以前以山水畫為背景之畫面，至此則寸馬豆人，純以山水為主要題材，人物於畫中，不過是點綴而已。視人生不外渺蒼海之一粟，微不足道；故謂中國山水形成之特質，乃中國人生哲學與佛教思想之表現。中國僧侶之山水畫，如宋巨然、惠崇、明季之漸江、石濤、八大山人、石谿之方外畫人，其所作大多數是屬於山水的作品，蓋宇宙空寬，山林意境幽遠，置身其間，禪境豁然，偶爾拈毫，非為畫作，但寫胸中逸意。[註 27]

曉雲法師在此闡釋，宋代以來方外人也投入禪境豁然的山水畫之創作，他們的山水畫講求筆墨情趣，脫略形似，強調意韻，重視畫中意境的構造。因此，可以說，禪的影響，使得山水畫到達了逸品的層次。一方面，方外畫人也創作了大量的山水畫佳構，用以表現山林意境幽遠，其禪境豁然，寫胸中逸意；二方面，唐宋山水畫之興盛是受了禪的影響，透顯淡遠空靈的山水畫亦是禪畫之一種；所以這兩方面的山水畫也都是禪畫的不同表現型態，表現了山水畫的高峰。

第二節 禪宗的「不即不離」與禪藝合流的思想基礎

禪藝合流所需要的思想基礎，我在此以「不即不離」來加以論述。在這一節中，我先就禪籍所論的「不即不離」加以論述，再在下一節中，闡釋禪的「不即不離」在明清的禪藝合流的美學上的運用。

在這一節中，我首先闡釋惠能的禪的思想特質在於不取不捨的主體性，而這主體性是惠能綜合了般若思想與佛性思想而建立起來的，因此，惠能對於語言也採取「不取不捨」、「不離不染」的態度，以此闡釋了「不立文字」的實義。其次，在禪的繼續發展當中，「不取不捨」、「不離不染」、「不即不離」的禪的詮釋學原理得到進一步的開展，例如在黃檗希運禪師那裡，用「不即不離」闡釋本心與見聞覺知的關係，而為後來禪藝合流的思想張本。

禪宗對語言符號的態度，可分為「不立文字的隨說隨掃」和「假借文字的不即不離」兩種，依於禪的詮釋學及「見山又是山」的三般見解的闡釋，我們可以說：「不立文字的隨說隨掃」只是強調以非相趨進於禪悟，說明了禪悟的非相的側面，但是，禪宗更強調大機大運，對於語言方便假借的任運自在，因此，在大悟之後，更強調「假借文字的不即不離」。例如：比照臨濟禪師的四料簡，「不立文字的隨說隨掃」相當於前三的「奪人不奪境」、「奪境不奪人」和「人境兩俱奪」，重點在「奪」，機風峻烈，從而塞斷人口，返照自性，而後一的「人境俱不奪」則是「假借文字的不即不離」，是「全體作用，不歷根器」的大機大用。

中國禪宗把「不立文字」的傳統追溯到創始人釋迦牟尼傳法給迦葉的「釋尊捻花，迦葉微笑」故事，《五燈會元》卷一：「吾（釋迦牟尼）有正法眼藏，涅槃妙心，實相無相，微妙正法，不立文字，教外別傳，付囑摩訶迦葉」[註 28]。

到了六祖惠能大師的禪法提出「無念為宗」，但「無念」並不是把空掉念頭，因為若是有所謂某物的空掉，這已是相對的無，而不是「本來無一物」的絕對無。惠能的「無念為宗」是一種絕對無的無念，是心念對境之時，了知境的本性是空，從而不染不著，而又能以空為觀點來任運一切法的來去自由的無念，主張「於一切境上不染，名為無念，於自念上離境，

不於法上生念」[註 29]。惠能並以「不離不染」來闡釋「無念為宗」，這正是一種「般若即非」和「不即不離」的思維模式，惠能說：

何名無念？無念法者，見一切法，不著一切法，遍一切處，不著一切處，常淨自性，使六識從六門走出，於六塵中，不離不染，來去自由，即是般若三昧，自在解脫，名無念行。[註 30]

因此，惠能的「無念」是「於念而不念」、「於相而離相」和「於一切法上無住」，於一切法不離不染、任運自在。一方面，惠能的禪包含著「般若即非」的思維模式，二方面又包含著如來藏禪的「不即不離」之說。

惠能的禪包含著「般若即非」的思維模式，如惠能說「摩訶般若波羅蜜，最尊最上最第一，無住無往亦無來，三世諸佛從中出」[註 31]、「若得解脫，即是般若三昧，即是無念。何名無念，若見一切法，心不染著，是為無念，用即遍一切處，亦不著一切處」[註 32]。

惠能的禪雖然突出了《金剛經》，但是《壇經》又「隱含」著如來藏禪的佛性論，隱含著如來藏禪的佛性論的「不即不離」（佛性不即一切相、不離一切法）的思想，如惠能說「用自真如性，以智慧觀照，於一切法不取不捨，即是見性成佛道」[註 33]，這裡的「不取不捨」就通於佛性論的「不即不離」。正如吳汝鈞所曾闡釋的：惠能的禪的思想特質在於闡明了不取不捨的主體性，而這主體性是惠能綜合了般若文獻的不取不捨與《大般涅槃經》的佛性思想而建立起來的[註 34]。《壇經》許多地方不用「佛性」而用「自性」，但意思是一樣的，只是「自性」更有「自覺」的涵義[註 35]，更能顯示佛性的當下現成，具有禪的生動活潑、直下透底的特色。

惠能下第四世的黃蘗希運禪師指出本心與見聞覺知的關係是「不即不離」說：

但於見聞覺知處認本心，然本心不屬見聞覺知，亦不離見聞覺知。但莫於見聞覺知上起見解，莫於見聞覺知上動念，亦莫離見聞覺知覓心，亦莫捨見聞覺知取法，不即不離，不住不著，縱橫自在，無非道場。[註 36]

在這裡，黃蘗希運指出本心與見聞覺知的關係是「不即不離」，一方面，「莫於見聞覺知上動念」，這可說是黃檗對惠能的「無念」的繼承，二方面，「亦莫離見聞覺知覓心」，這則是對惠能以「不離不染」來闡釋「無念」的發揮。

本心與見聞覺知的關係是「不即不離」，禪的妙悟與透過見聞覺知的藝術再現也因此能夠是「不即不離」的，禪藝合流因此也有其思想基礎。「不即不離」顯現了禪對於見聞覺知、語言和符號的基本態度，包含了否定和最終的肯定在其中，有如在青原惟信的「見山是山、見山不是山、見山又是山」的公案中。見聞覺知、語言和符號先是被否定，在「不是」的絕對無當中趨進於悟境，最後則在「又是」的圓成的妙悟中達到二度肯定[註37]。

對此，張育英以為，吾人可以用皎然的詩歌理論與青原惟信的「見山是山、見山不是山、見山又是山」說明之[註38]，其實，皎然所論的意境的生成過程是涉及文人詩情的培養和禪悟的直下體認實相非相是有著根本的不同。皮朝綱則認為「青原惟信的三般見解勾畫出一個圓圈，它不僅表徵悟的三個階段……它對藝術創作過程和境界的追求，都有深遠影響，對美學理論亦有重要啓示」[註39]，皮朝綱將「見山不是山」看作是「多方攝納有關知識，融匯到自己的思維中」[註40]，其實，皮朝綱在這裡所闡釋者只不過是種分別心而已，而不了解趨進禪悟的真正進程。所以，我在下文就「不即不離」對於語言和符號的否定和最終的肯定及其在美學上的應用，做一說明。

第三節 「不即不離」在禪美學的應用

一、「不即不離」在美學的應用的文獻

「不即不離」來自佛典和禪籍，而「不即不離」是中國古典美學家 and 文藝理論家用來作為藝術形象論的理論概括。底下，論述「不即不離」之原理在中國美學的應用，如皮朝綱的《禪宗的美學》的相關研究即為將「不即不離」運用於禪美學的一例，皮朝綱說：「不即不離這個佛教用語之所以能派生為文藝美學用語，就在於般若觀照有著深刻的一致性」[註41]。先舉幾處原典為例[註42]：

在文學理論中，明代戲曲理論家王驥德說：

詠物毋得罵題，卻要開口便見是何物，不貴說體，只貴說用。佛家所謂不即不離，是相非相。只於牝牡驪黃之外，約略寫其風韻，令人彷彿中如燈影傳影，了然目中，卻捉摸不得，方是妙手。[註43]

在文學理論中，劉熙載在《藝概》〈詞曲概〉中，曾以「似花還是非花」來闡明「不即不離」：

東坡〈水龍吟〉起云：「似花還似非花」，此句可作全詞評語，蓋不即不離也。時有舉史梅溪〈雙雙燕.詠燕〉、姜白石〈齊天樂.賦蟋蟀〉，令作評語者，亦曰「似花還似非花」。[註 44]

在畫論中，笪重光的《畫筌》指出在中國畫當中，虛景之不即與實景之不離才得以妙合而凝成妙象，這是「不即不離」在繪畫理論中的發揮，笪重光說：

實景清而空景，神無可繪。真境通而神境生，位置相戾，有畫處多贅尤。虛實相生，無畫處皆成妙境[註 45]。

在畫論中，石濤論「不似似之」，提出「變幻神奇懵懂間，不似似之當下拜」，可視為「虛實相生，無畫處皆成妙境」的一個具體實踐，這是「不即不離」在禪的繪畫理論中的進一步的發揮[註 46]。石濤在〈題畫〉中說：

名山許游未許畫，畫必似之山必怪。變幻神奇懵懂間，不似似之當下拜。心與峰期眼乍飛，筆游理斗使無礙。昔時曾踏最高巔，至今未了無聲債。
天地渾鎔一氣，再分風雨四時，明暗高低遠近，必似之似似之。[註 47]

石濤又於《畫譜》（《苦瓜和尚畫語錄》）提出「筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在」的禪畫的基本原理，也是「不即不離」在禪的繪畫理論中的發揮，石濤說：

筆與墨會，是為氤氳。氤氳不分，是為渾沌，闢渾沌者，舍一畫而誰耶……筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。……化一而成氤氳，天下之能事畢矣。[註 48]

依於同一原理，石濤又提出：

是法非法，即成我法。[註 49]

在畫論中，董其昌創「畫禪說」[註 50]，分中國山水畫中的李思訓與王維為代表的南北兩派，而比喻成禪之南北宗，融和禪與繪畫，從禪的參考座標，闡明了山水畫的兩種不同的精神特徵[註 51]。一如廣被引用的董其昌的下列闡述：

禪家有南北二宗，唐時始分。畫之南北二宗，亦唐時分也，但其人非南北耳。北宗則李思訓父子著色山水，流傳而為宋之趙幹、趙伯駒、伯驥以至馬、夏輩。南宗則王摩詰始用渲淡，變鈎斫之法，其傳為張璪、荆、關、董、巨、郭忠恕、米家父子以至元之四大家；亦如六祖以後，有馬祖、雲門、臨濟兒孫之盛，而北宗微矣。要之摩詰所謂「雲峰石跡，迴出天機，筆意縱橫，參乎造化」者。東坡贊吳道子、王維壁畫亦云「吾於維也無間然」，知言哉。[註 52]

在如此之繪畫之南北宗的理論當中，董其昌從「離合」論成功之書家「妙在能合，神在能離」，這也近於前述的禪的意境美學的「不即不離」之論，董其昌說：

蓋書家妙在能合，神在能離，所欲離者，非歐虞褚薛諸名家技倆，直欲脫去右軍老子習氣，所以難耳。哪吒析骨還父析肉還母，若別無骨肉，說甚麼虛空粉碎始露全身。余此語，悟之楞嚴八還義。[註 53]

畫家需能「離」過去未來現在之相，又需「合」於「大有入處」，才是「擔當宇宙之人」，董其昌又說：

若要做頭人，且須放開此心，令之至虛，又令之極樂。一切過去相、現在相、未來相絕不罣礙，到大有入處，便是擔當宇宙之人。[註54]

二、簡論禪的「不即不離」在禪的畫論上的運用

關於禪的「不即不離」在禪的畫論上的運用，皮朝綱說：「中國古代繪畫也很講究在畫面上留白，使空白之處成為無形之畫，從而產生「虛實相生，無畫處皆成妙境」（笪重光《畫筌》）的生動景象」[註55]，這是指在中國畫當中，虛景之不即與實景之不離才得以妙合而凝成妙象，所謂「離一切相，即一切法」，禪畫的妙象作用一方面「離一切相」、離開一切相的沾滯，又作用於一切法當中，顯現生死即涅槃的大自在；所以石濤說以「不似似之」。此一「妙象」是所謂的「象外之象」，我們在石濤、八大等人的禪畫當中得其最好的印證，用禪的語言而言，這一「妙象」即是涅槃妙心所開顯的「實相」。

第四節 石濤的「一畫論」與禪的意境論美學

一、詮釋學美學的三個環節及其山水畫、禪畫的關連

前述「不即不離」只是禪的意境美學的藝術形象論，更深入言之，考慮到我所曾經論述過的意境美學的三個環節，亦即(1)渾然一體的藝術體驗論、(2)象外之象的藝術形象論與(3)自然天成的藝術真理論，對應之下，我所闡述的禪的意境美學也具有下列三個環節：

1. 「見山又是山」的「悟」的藝術體驗論
2. 「不即不離」的「虛實相生合成妙象」的藝術形象論
3. 「當下現成」的「頓悟本地風光」的藝術真理論

這三個禪的意境的美學的環節和我以前所論述的佛教詮釋學美學和道家的詮釋學美學的三個環節[註56]，其間有其關連性，對於這裡的關連性，因為篇幅的關係，我在這裡無法詳細闡釋。只能在此就詮釋學美學的三個環節及其山水畫意境美學、禪畫意境美學的關連，簡述如下：

第一，就詮釋學美學的角度而言，藝術的創作與鑑賞必植根於藝術體驗，而藝術體驗是意識的意向性活動的意義建構，也是存有的意義的開顯和詮釋，在意境美學當中，這樣的藝術體驗是主客合一的純粹意識的開顯，所以是一種渾然一體的體驗，體驗到情景交融和物我合一的狀況下的生機瀰漫。在山水畫的畫論中則顯示為「氣韻生動」，在深入於心靈深處的合一時，畫面顯現出活力的節奏，所呈現出生機活力瀰漫的整體生面感，山水畫是以「散點透視」和「可居可遊的多層次昇降開合的畫面經營」來達到這個「氣韻生動」的要求。就禪而言，禪的根本體驗被稱作悟，亦即明心見性的體驗，是「見山又是山」的「青青翠竹，皆是法身；鬱鬱黃花，無非般若」的肯定，而禪的意境美學也必須建立在這個悟的體驗的基礎之上，所以稱之為「見山又是山」的「悟」的藝術體驗論。

第二，就詮釋學美學的角度而言，藝術形象是藝術體驗和藝術真理的中介，藝術體驗和他所傳達的真理都有賴於藝術形象的再現（representation）活動。在意境美學當中，藝術形象是一種「象外之象」，超越具象而又融和於對象物當中的帶著藝術魅力的純粹心象，「象外之象」是透過「反虛入渾」來得到的，透過「意」的反虛（透過虛來回返，拆解具象又不離於物象）來入於「境」的渾全而得到的。山水畫以「平遠」和「實景虛景合成妙景」可以達到這個「象外之象」的要求。就禪而言，禪的意境美學採取「不即不離」的「虛實相生合成妙象」的藝術形象論；一方面，禪藝術「不即」一切相，禪意不著於一切習慣性的藝術認知，強調「虛景」所引生的心靈的空靈與超越；另一方面，禪藝術又「不離」一切法，在一切的對象當中透顯禪境，強調又融會虛景於騰騰兀兀的「實景」，而合成「妙象」。

第三，就詮釋學美學的角度而言，藝術的創作與鑑賞是人的實存的真理性的開顯與宇宙的道的律動的開顯的，所以需從道的存在的真理來把握藝術的自性，在中國藝術哲學的形上傳統當中，因此認為藝通乎道，藝與道合，都同樣以「自然天成」為其最高範疇，「自然天成」是中國藝術的真理性的極致表達，這是中國美學中的自然之美。在意境美學當中，意境的最高境界是意與境在自然當中通而為一，二者在一體當中共同自發底作用，衍為大化流行。在山水畫的畫論中則顯示為「師造化」，「師造化」也就是「師自然」。就禪而言，禪的意境美學採取「當下現成」的「頓悟本地風光」的藝術真理論，藝術是宇宙的道和人的實存的真理的開顯，此一開顯被稱為是頓悟，佛性當下現成，此中並沒有能開顯者與被開顯者，沒有未來之待實現的佛果與現在之能體驗佛性之眾生，沒有過去相、現在相與未來相，而是當下的頓悟當中因果一如（因位和果位在當下一念心之中的圓融與一如），頓悟本地風光。此一頓悟是自然而然的無師智，是造化的無情說法，通於一般意境美學和山水畫意境美學所說的「自然天成」和「師法自然」。

就山水畫與禪畫的關係而言，一方面，山水畫是文人畫的高峰，而禪畫是文人畫追求「逸品」之時的極致表現，就此而言，禪畫是山水畫的最終歸趨。二方面，一部份的禪畫也以山水為題材，就此一部份而言，禪畫的山水畫表現了逸格的文人畫的高峰，是文人畫的瑰寶。

明復法師以爲：畫禪一道，從董其昌提倡之後，四眾接唱，而真正用以傳授心印的則由石濤啓其端緒[註 57]。就本文以下的闡釋而言，禪畫畫論的古典理論體系建構，當以石濤爲第一人。石濤傳世有《畫譜》（即《苦瓜和尚畫語錄》）[註 58]。底下以石濤在《畫譜》所提出的「一畫論」，就一畫論與禪畫的意境論美學的關連，分別就其禪畫的意境美學的藝術形象論、藝術體驗論與藝術真理論加以闡述。

二、石濤的《畫譜》的文本的三個部分

石濤著有《畫譜》（即《苦瓜和尚畫語錄》），當中顯示了石濤的禪畫美學的內在理路，石濤《畫譜》分爲三個部分，分別呼應了禪畫意境美學的三個環節，下文就此展開討論，先就其文獻的各章做基本的歸類，再於下一章就此三部份文獻所蘊含的禪畫意境美學做出闡釋。

首先，石濤《畫譜》在〈一畫章第一〉至〈尊受章第四〉闡釋藝術體驗論，闡釋了一畫心悟的禪畫藝術體驗論：「一畫章第一」闡釋的是禪的藝術體驗論。「一畫」是禪藝融和的「心」，所謂的「一畫之法，乃自我立」，這裡的「我」就是指禪的本真心；因此，「一畫」是禪的根本體驗的「悟」在禪宗畫的顯現，是禪的意境美學的藝術體驗論的思想原理。而「了法章第二」、「變化章第三」、「尊受章第四」則爲對「一畫」的藝術體驗論的補充說明。

其次，石濤《畫譜》在〈筆墨章第五〉至〈兼字章第十七〉闡釋了不即不離的虛實相生的禪畫藝術形象論：「筆墨章第五」、「運腕章第六」、「氤氳章第七」、「山川章第八」、「皴法章第九」、「境界章第十」、「蹊徑章第十一」、「林木章第十二」、「海濤章第十三」、「四時章第十四」、「遠塵章第十五」、「脫俗章第十六」等，則是就禪的藝術形象論從不同的角度加以發揮，認爲要達到「不即不離」的「虛實相生合成妙象」的藝術形象之創作與鑑賞。這部分的文獻又分爲三個部分，第一，在筆墨章、運腕章、氤氳章和山川章等章論述虛實相生合成妙象的基本原理之外；第二，也在皴法章、境界章、蹊徑章、林木章、海濤章和四時章等章落實到個別物像，來論述虛實相生的具體的畫法；「遠塵章第十五」和「脫俗章第十六」則討論了遠塵和脫俗的修養論功夫論，討論了創作「不即不離」的「虛實相生合成妙象」的藝術形象所需要的遠塵脫俗的修養功夫。

最後，石濤《畫譜》在「兼字章第十七」和「資任章第十八」闡釋藝術真理論，闡釋了資任自然佛性現成的禪畫藝術真理論：「資任章第十八」是石濤的《畫譜》的最後一章，在此石濤提出無爲自然的「資任」做爲理論的總結，闡明了禪的藝術真理論，而和第一章的「一畫」（一畫章第一）遙相呼應。

三、石濤畫論的禪畫意境美學的三個環節

在此一小節當中，我依序闡釋如下所述的石濤畫論的禪畫意境論美學的三個環節：

- 1.藝術體驗論而言，石濤就此提出「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」。
- 3.就藝術真理論而論，石濤就此提出他的「資任」之說。

對於這三個環節以下依序進行討論。

- 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 [註 59]。

又說：

無法而法，乃為至法……我之為我，自有我在 [註 60]。

又說：

一畫明，則障不在目而畫可從心，畫從心而障自遠矣。 [註 61]

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」。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」[註 62]，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」：

在石濤的畫論當中，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，石濤說：

筆與墨會，是為氤氳。氤氳不分，是為渾沌，闢渾沌者，舍一畫而誰耶……筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在。……化一而成氤氳，天下之能事畢矣。[註 63]

在此，「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」[註 64]，石濤在一首詩中提到：

名山許遊未許畫，畫必似之山必怪，變化神奇懵懂間，不似之似當下拜。

又在其畫題說到：

畫松一似真松樹，余更以不似之似似之，真在氣，不在姿也。

「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。

又，石濤在構圖上處理「虛與實」、「藏與露」、「整體與邊角」的處理皆有其妙處，達到「無畫處皆成妙境」。[註 65]

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：

古之人寄興於筆墨，假道於山川，不化而應化，無為而有為……以無為觀之，則受有為之任；以一畫觀之，則受萬畫之任……然則此任者：誠蒙養生活之理，以一治萬，以萬治一；不任於山，不任於水，不任於筆墨，不任於古今，不任於聖人，是任也，是有其實也。總而言之，一畫也，無極也，天地之道也。[註 66]

這裡的「古之人寄興於筆墨，假道於山川，不化而應化，無為而有為」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，禪畫以為，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。

「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泱於大化流行之中，是「山川脫胎於予也，予脫胎於山川」的「山川與予神遇而跡化也，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「山川與予神遇而跡化」的山水意境美學的最高境界。[註 67]

結論

本文在第一節中，討論禪和藝術二者由分流而合流歷史，禪與藝術的交涉經歷了下列「分流而溝通的時期」、「溝通而融和的時期」和「融和而合一的時期」的三個時期，分別論述了禪與詩的合流及禪與畫的合流之歷史進程，並將其關連性予以闡明，此一闡釋為禪的意境美學提供一個思想史的基礎，張育英和皮朝綱及其他相關的研究雖然闡釋了禪對文人畫的影響，但對禪藝合流的三個階段的脈動如何同時表現在詩禪合流與畫禪合流的歷史進程，則猶缺乏恰當的說明，我的闡釋彌補了當前禪藝合流之研究的一個缺憾。

在第二節中，我們先闡釋禪宗從「不立文字」到提出「不即不離」的幾個重要思想階段，以關於「不即不離」的論述來闡釋禪藝合流的思想基礎。在第三節中，再略述「不即不離」在禪美學的應用，論述以「虛實合成妙象」為特色的禪的意境美學。最後，在第四節中，我闡述禪的意境美學的三個環節：(1)「見山又是山」的「悟」的藝術體驗論，(2)「不即不離」的「虛實相生合成妙象」的藝術形象論，和(3)「當下現成」的「頓悟本地風光」的藝術真理論，以此來闡釋討論禪的意境論美學體系及石濤的「一畫論」與禪的意境論美學。張育英和皮朝綱及其他相關的研究也未對畫禪合流的思想基礎進行闡述，我在第二節和第三節提出「不即不離」以做為畫禪合流的思想基礎，在第四節則就石濤的「一畫論」的畫論及其美學思想提出系統性的論述，彌補了當前禪藝合流之研究的缺憾，也從意境美學和詮釋學美學的研究角度對於當前的禪畫研究開闢一個新的論述領域。

因此，除了整理文獻和前人的相關研究成果，我在此文中所開闢的論題和所建構新的論述如下，算是此文較有新意之處：

1.就禪藝合流的歷史進程而言，分別論述了禪與詩的合流及禪與畫的合流的歷史進程，並將二者的關連性予以闡明，釐清了禪畫的三個發展階段在禪藝合流的現象當中的思想脈動。

2.就禪藝合流的思想基礎而言，我闡釋了「不即不離」的禪宗語言觀與符號論，以做為禪的意境美學的「虛實相生合成妙象」的藝術形象論的思想張本。

3.就禪的意境美學而言，我體系性底闡釋了禪的意境美學的三個環節：(1)「見山又是山」的「悟」的藝術體驗論，(2)「不即不離」的「虛實相生合成妙象」的藝術形象論，和(3)「當下現成」的「頓悟本地風光」的藝術真理論，並將之關連到詮釋學美學的課題與一般的意境美學，並以此來闡釋石濤的「一畫論」的禪畫理論與其意境論美學，闡釋了石濤畫論所蘊含的禪畫的意境美學的下述的三個本質環節：(1)「乃自我立一畫」（「悟」的藝術體驗論）、(2)「筆不筆，墨不墨，畫不畫，自有我在」（「虛實相生合成妙象」的藝術形象論）和(3)「資任」（「頓悟本地風光」的藝術真理論）。

由於篇幅的關係，禪的意境美學的許多相關課題未能在此文中予以足夠詳細的論述，希望我在不久的將來能將我的《意境美學》一書整理出版，並期待其他研究者也能一齊努力開拓意境美學的新的研究領域[註 68]。

【註釋】

[註 1] 此文口頭發表於華梵大學主辦的「國際佛教教育文化研討會」，一九九九年七月，台北。

[註 2] 此文口頭發表於三清書院道家道教文化論文研討會，台北，一九九九年五月。

[註 3] 此文完成初稿於一九九九年九月，口頭發表於南華大學主辦的「宗教藝術與傳播媒介研討會」（一九九九年十一月十一—十二日，台灣嘉義）。

[註 4] 此文於二〇〇〇年九月十四日完成初稿，二〇〇〇年十月二十八日口頭發表於華梵大學「文學藝術研討會」。

[註 5] 此文完成初稿於二〇〇〇年八月，以〈從禪的詩美學談師法自然與淨化人心〉之初稿口頭發表於華梵大學「第三屆師法自然淨化人心研討會」（二〇〇〇年十月十四日，台北）。

[註 6] 張育英，《禪與藝術》，浙江人民出版社，一九九二，第一〇九頁。

[註 7] 關於禪藝由分流至於合流的歷史，參見皮朝綱的《禪宗的美學》，台北，麗文文化公司，第四章、第五章和第六章。

[註 8] 海德格在《藝術作品的本源》接近結尾處指出「一切藝術本質上都是詩」，相關討論參照陳嘉映《海德格爾哲學概論》（北京，三聯書店，一九九五）第二八五頁以下。黑格爾指出「詩卻適合美的一切類型，貫穿到一切類型裡去，因為詩所特有的因素是創造的想像，而創造的想像對於每一種美的創造都是必要的，不管那種美屬於那一個類型」，參見黑格爾著，朱光潛譯，《美學》第一冊（台北，里仁書局，一九八一），第一一七頁。

- [註 9] 參閱皮朝綱，《禪宗的美學》，第四章「不得其心，而逐其跡—禪與藝術在觀念上的衝突」。關於唐代的「詩禪交涉」，可參見蕭麗華的《唐代詩歌與禪學》，台北，一九九七，第七—三十頁；關於王維之詩與禪的關係，參見蕭書第七十三頁以下，第三章與第四章。
- [註 10] 參閱皮朝綱，《禪宗的美學》，第五章「以禪喻詩，莫此親切—禪與藝術在觀念上的溝通」。
- [註 11] 王漁洋，《帶經堂詩話》，卷三。
- [註 12] 關於山水畫與禪畫的相關討論，亦可參見曉雲法師，〈般若思想、佛教藝術概說—淨化與悲何止人間之真善美〉，收於曉雲法師，《佛教藝術講話》第二十三—三十四頁，尤其是第二十八—二十九頁；亦參見《中國畫話》第一〇〇—一〇一頁〈山水畫與方外人〉一文最後一節〈文字般若與藝術三昧〉。
- [註 13] 參閱皮朝綱，《禪宗的美學》，第六章「詩禪一致，等無差別—禪與藝術在觀念上的融和」。
- [註 14] 黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，一九九四，第三四三頁。
- [註 15] 關於石濤的生卒年有著不同的說法，明復法師的《石濤原濟禪師行實考》（台北，新文豐出版社，一九七八年）的〈石濤原濟禪師行實紀年〉標定為一六三〇至一七〇七年，明復法師書第二七一頁以下。關於石濤的生年，李萬才的《石濤》（一九九六，吉林美術出版社）第一〇三至一七一頁的石濤年表的研究整理了此前的相關研究，李書指出：傅抱石及俞劍華皆根據程霖生主編的《石濤題畫錄》中所載的「重午即景堂幅花卉」中的詩句來斷定石濤生於一六三〇（崇禎三年庚午），出版於一九六一年的鄭拙廬的《石濤研究》則以為石濤當生於康熙四十四年乙酉一七〇五年。謝稚柳、鄭為做了進一步的考證，認為石濤的生年斷為崇禎十四年辛巳，即一六四一年，以之為最終考證的結論，見李萬才的《石濤》第一〇九頁。
- [註 16] 相關討論，見明復法師的〈禪畫在中國的發展及其前途〉，見第四—五頁。
- [註 17] 關於這兩種受禪影響的山水畫的區分參見曉雲法師，〈山水畫與方外人〉，收於曉雲法師，《佛教藝術論集》，流光集叢書四〇，第二五七—二七一頁，此處的討論見第二六〇頁。「中國山水畫南北朝已有眉目，至隋唐進入盛期，唐、宋之間便是中國山水畫之演變而至極峰，在這段時期（唐、宋）中國山水畫，可以說：文人畫、禪畫之意味不同，文人畫是文人意識詩的境界，禪畫是般若味而超越文人意識禪的，可是唐宋之間，詩人畫家常在名山古剎與方外人結香火緣，詩的與禪的境界也有渾融，所以禪畫與文人畫可分亦可混而一談。不過事實上方外人的禪畫，禪味濃而詩意淡，文人畫是詩味濃而禪意稀，在畫的方面很難界說」，參見曉雲法師，〈山水畫與方外人〉，收於曉雲法師，《佛教藝術論集》，流光集叢書四〇第二五七—二七一頁，此處的討論見地二六〇頁；〈山水畫與方外人〉，亦收於曉雲法師，《中國畫話》。
- [註 18] 對於法常所作的「觀音圖」是「帶有禪味的佛教人物畫」的闡釋，可參見黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，第三三七—三四〇頁。黃河濤在此指出：「實際上，禪宗佛性普在的主張，不僅使道釋人物畫成為參禪開悟的道具，而且也使山水畫成為『了悟對象的機緣』」（第三三七頁），頗有見地。
- [註 19] 黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，第三五五—三六一頁。

- [註 20] 關於山水畫與禪畫的相關討論，亦可參見曉雲法師，〈般若思想、佛教藝術概說—淨化與悲何止人間之真善美〉，收於曉雲法師，《佛教藝術講話》第二十三—三十四頁，尤其是第二十八—二十九頁；亦參見《中國畫話》第一〇〇—一〇一〈山水畫與方外人〉一文最後一節〈文字般若與藝術三昧〉。
- [註 21] 黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，第三四七頁。
- [註 22] 黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，第三四七—三四八頁。
- [註 23] 高居翰（James Cahill），李渝譯，《中國繪畫史》，台北，一九八四，第八十四頁，「因此我們也就不想區分禪宗和文人畫之間有什麼不同了。其實這兩者之間是否能作一有效的區別，是否不應該被看成是同一種業餘畫家，可能都是問題。它們在風格上有重疊的地方，如果我們一定要區分它們，也許可以以其基本態度的不同而加以劃別。儒家文人比較知性的手法相對於禪僧的直覺手法」。
- [註 24] 黃河濤，《禪與中國藝術精神的嬗變》，第三五五—三六一頁。
- [註 25] 曉雲法師，〈佛教禪宗與中國畫〉，收於曉雲法師，《中國畫話》，流光集叢書三十三，第一一一—一三一頁，此處的討論見第一一一頁。
- [註 26] 曉雲法師，〈佛教禪宗與中國畫〉，收於曉雲法師，《中國畫話》，流光集叢書三十三，第一一一—一三一頁，此處的討論見第一一六頁以下。又，曉雲法師，〈禪畫〉，收於曉雲法師，《佛教藝術論集》，流光集叢書四〇，第二七三—二八八頁（曾刊《佛教文化學報》第一期，台北，一九七二年二月），此處的討論見第二七九—二八〇。
- [註 27] 曉雲法師，〈山水畫與方外人〉（發表於《中華文化復興月刊》第二十九期）一文最後一節〈文字般若與藝術三昧〉，收於曉雲法師，《佛教藝術論集》，流光集叢書四〇，此處參見第二七〇—二七一。
- [註 28] 《景德傳燈錄》卷一，台北，新文豐出版社，一九八八，第十七頁則作「（釋迦牟尼佛）後告弟子摩訶迦葉，吾以清淨法眼，涅槃妙心，實相無相，微妙正法，將付於汝」，並沒有「不立文字，教外別傳」的字樣。
- [註 29] 敦煌本《壇經》第十七節。
- [註 30] 敦煌本《壇經》第三十一節。
- [註 31] 《壇經》，般若第二；引文見大正藏第四十八冊，第三五〇頁下。
- [註 32] 《壇經》，般若第二；引文見大正藏第四十八冊，第三五一頁上。
- [註 33] 《壇經》，般若第二；引文見大正藏第四十八冊，第三五〇頁下。法海集記本（《南宗頓教最上乘摩訶般若波羅蜜經六祖惠能大師於韶州大梵寺說法壇經一卷》）：「即自是真如性用，智慧觀照，於一切法不取不捨，即見性成佛道」，見大正藏第四十八冊，第三四〇頁上。
- [註 34] 吳汝鈞，〈壇經的思想特質：無〉第二節「從不取不捨與自性到無」，收於《國際佛學研究年刊》創刊號（台北，一九九一），此處的討論參見第三十一頁。此文亦收於吳汝鈞《遊戲三昧：禪的實踐與終極關懷》，台北，學生書局，一九九三，此處的討論參見第三十九頁。吳汝鈞說「對諸法的不取不捨的妙用，預取一種步取不捨的主體，或主體性，這也是上文提到的遊戲三昧的主體性。這主體性是惠能綜合

了般若文獻的不取不捨與《大般涅槃經》的佛性思想而建立起來的。我們以為這主體性是南宗禪或壇經的思想特質，這是佛教的其他派系（包括北宗禪在內）所沒有的。」

[註 35] 吳汝鈞，〈壇經的思想特質：無〉，此處的討論參見第二十九頁。此文亦收於吳汝鈞《遊戲三昧：禪的實踐與終極關懷》，此處的討論參見第三十七頁。吳汝鈞說「把般若智慧的不取不捨的妙用依附到佛性上來說，或積極地發揚佛性的不取不捨的妙用的，是南宗禪，特別是壇經。不過，壇經很多時不用佛性這一字眼，而用自性，意思仍是一樣，只是自性更有自覺的涵義，更能顯示作為成佛基礎的潛能的內在性」

[註 36] 《景德傳燈錄》卷九（《黃蘗傳心法要》），台北，新文豐出版社，一九九八，第一六四—一六五。

[註 37] 參見賴賢宗〈禪宗語言與見性體驗的佛教詮釋學之闡釋：大乘佛學的本體詮釋學作為超存有學〉一文。

[註 38] 張育英認為：皎然所概括出的禪境生成的取境、造境和緣境的三階段，實際上也是禪境產生的三個階段，而張育英又以青原惟信的「見山是山、見山不是山、見山又是山」的禪境的三個階段，參見張育英的《禪與藝術》，第一一六—一一八。筆者以為：皎然所論的「造境」當然不會是「見山不是山」的分別心的否定，所以皎然所論的意境的生成過程和趨入於禪悟的歷程是有著根本的不同，但是，張育英所論卻是看到了禪悟和詩性靈感在瞬間創造性上的相通之處。

[註 39] 皮朝綱，《禪宗的美學》，第一六七—一六八頁。

[註 40] 皮朝綱，《禪宗的美學》，第一七二頁。

[註 41] 皮朝綱，《禪宗的美學》，第二二三頁。

[註 42] 「不即不離」是中國古典美學家 and 文藝理論家用來作為藝術形象論的理論概括的相關討論，參照皮朝綱的《禪宗的美學》第二三三頁以下。張育英則認為「不即不離」的禪宗思惟方式和文人畫和禪畫當中的「含蓄朦朧的審美理想」有關，參見張育英，《禪與藝術》，第一一六—一一八。

[註 43] 王驥德，《曲律·詠物論第二十六》。粗體字為筆者所加。

[註 44] 劉熙載，《藝概》〈詞曲概〉。粗體字為筆者所加。

[註 45] 笪重光，《畫筌》。粗體字為筆者所加。

[註 46] 關於石濤論「不似似之」是「不即不離」在禪的繪畫理論中的進一步的發揮，可參照張育英，《禪與藝術》，浙江人民出版社，一九九二，第二十六頁。

[註 47] 關於石濤的「不似似之」的相關討論，參見皮朝綱的《禪宗的美學》，第一八六、二三五頁。

[註 48] 相關討論，見明復，〈禪畫在中國的發展及其前途〉，見第六頁。《石濤畫譜》氤氳章第七，香港，中華書局，一九八五，第三十一頁。

[註 49] 相關討論，見明復，《石濤原濟禪師行實考》，二五〇頁。

[註 50] 張育英，《禪與藝術》，浙江人民出版社，一九九二，第九十五—九十七頁。

- [註 51] 與董其昌同時的陳繼儒的《偃曝餘談》和莫是龍的《畫說》都和董其昌一樣，將李思訓與王維分別比作北宗禪和的南宗禪，後來的厲鶚、張祥河、姚鼐等人甚至將南北宗的說法運用到詞、文和書法的流派之上。
- [註 52] 董其昌，《容臺別集》，卷四，〈畫旨〉。關於董其昌以禪的南北宗喻畫的南北宗，參見皮朝綱，《禪宗的美學》，第七〇—七十一頁。
- [註 53] 相關討論，見明復，〈董其昌與其畫禪說〉，收於《道安法師七十歲紀念論文集》，見第一四四頁。
- [註 54] 董其昌，《畫禪室隨筆》。
- [註 55] 皮朝綱，《禪宗的美學》，第二五八頁。
- [註 56] 參見賴賢宗，〈境界美學與佛教〉，發表於華梵大學國際佛教教育文化研討會，一九九九年七月；賴賢宗，〈「意與境渾」與道家美學〉，三清書院演講錄，一九九九年五月。
- [註 57] 明復，《石濤原濟禪師行實考》，第一一〇頁，明復法師說：「畫禪一道，自董香光畫禪室說法以後，四眾接唱，其法大行。而真正用以傳授心印的，或許就由由石大師在真州學道處啓其端緒」。
- [註 58] 石濤傳世的《畫譜》，一般作《苦瓜和尚畫語錄》，本文所引文則引用一九八五年重印的中華書局（香港）出版的《畫譜》，據此本的出版說明指出「《畫譜》是新近發現的一個珍本，為石濤手寫，大滌堂精刻。此書未見各家書目著錄，其實，即過去坊間流傳的《苦瓜和尚畫語錄》一書。但經校對，發現兩個版本的文字頗有出入。《畫譜》且有《畫語錄》所未載的胡琪序和「阿長」、「清湘老人」朱印二方。明復法師則認為「這本書（《苦瓜和尚畫語錄》）的確是他卓錫淮上，於大滌、青蓮座上說畫的紀錄」，明復，《石濤原濟禪師行實考》，第一一六頁，據此，則《畫譜》為石濤在大滌堂傳授繪畫的教材。
- [註 59] 《石濤畫譜》，香港，中華書局，一九八五，一畫章第一。
- [註 60] 《石濤畫譜》，變化章第三。
- [註 61] 《石濤畫譜》，了法章第二。
- [註 62] 明復，《石濤原濟禪師行實考》，第二五二—二五三頁，明復法師說：「他拈出一個心字，為其理論的中心」、「一畫者，心之大用也」（第二五二頁）。
- [註 63] 相關討論，見明復，〈禪畫在中國的發展及其前途〉，見第六頁。《石濤畫譜》，氤氳章第七，第三十一頁。
- [註 64] 參見李萬才，《石濤》，第八十四頁的討論。
- [註 65] 李萬才，《石濤》，頁七十七—七十八。
- [註 66] 《石濤畫譜》，資任章第十八，頁七十五—七十六。
- [註 67] 《石濤畫譜》，山川章第八，頁三十六—三十七，石濤說「我有是一畫能貫山川之形神，此予五十年前未脫胎於山川也，亦非糟粕其山川而使山川自私也。山川使予代山川而言也，山川脫胎於予也，予脫胎於山川也，搜盡奇峰打草稿也。山川與予神遇而跡化也，所以終歸之於大滌也。」

[註 68] 例如，蒲震元的《中國藝術意境論》（北京，北京大學出版社，一九九九）是關於意境論的美學體系的闡述，但在許多地方的哲學深度和中西比較美學的開拓仍有需要進一步開拓之處；又，留美中國學者劉若愚的《中國詩學》和《中國文學理論》和杜國清的繼起的研究歸結於「意境論」的探討並將中國文藝美學的文源於道的形上理論和西方的文學理論與現象學美學做了對比研究，則是闡釋了站在當代哲學的立足點的中西比較美學意義中的意境論，這一個闡釋在許多方面也尚只是初步的和隱性的研究。這些研究有待進一步開拓的地方很多。又，林英娟著有《中國山水畫的禪意境美學之研究：山水畫的禪意境美學之發展及其體系的建立之重省》（華梵大學東方人文思想研究所，二〇〇〇），是我的意境美學體系在山水畫繪畫理論中的發揮。