

【文摘】

悟、破、當下
——禪藝術與花藝

林谷芳

佛光大學藝術學研究所所長

宗教與藝術自來有密不可分的關係，以此，禪作為佛教的一宗，禪藝術一詞的存在似是理所當然，然而，這種說法卻不能解釋同為佛門宗派，卻不見有華嚴藝術、法華藝術、淨土藝術這類詞語被獨立使用的事實，顯然，與諸家相比，禪與藝術的關聯最為密切，而這，還不止於佛教，禪，其實是所有宗教中最具有藝術特質的。

之所以如此說，是因為藝術創作需要活潑的心靈與直觀的能力，而一般宗教為了生命超越卻總有種種的戒律禁忌，因此與藝術的相融即必須有賴另一層次的統合。但禪不然，它打破二元分割的概念世界，法無定法，且為了對治一般人的凡聖二分，在超凡入聖後，更拈提超聖回凡。「魔來魔斬，佛來佛斬」，這種不受拘束的性格與藝術家相同，而一旦凡聖俱遣，洞見本性，則更活在一種全然當下，整體直觀的世界，這能力又與藝術家所希求的相同，只是，更為徹底、更為超越，更為全面，開悟的人不須如藝術家般透過作品來述說自己，因為這時，禪者生命的全體就是藝術的自身。

禪藝術的內涵

也就是如此，以禪為主題的藝術乃所在多有，禪精神更滲透在其他藝術之中，禪藝術事實上即包含此兩者，而當然，若要作核心的探討，則以禪為主題的藝術即是我們首先須觀照的。

以禪為主題的藝術，亦即狹義的禪藝術，包含有禪詩、禪畫、禪樂、禪庭園、茶道、花道等，在這裡，它們或直接拈提禪門公案，或直接作用於宗門行儀，總在其中具現禪的修行特質與生命風光，而其內涵則聚於悟前的破、開悟的當體及悟後的風光這「破、悟、當下」三者之中。

破

爲了消弭無始無明，打破俱生我執，禪強調「只破不立」，因爲只有將二元概念的葛藤完全打碎，才有開悟——亦即契入全體直觀世界的可能，所以禪是「損之又損」的法門。所謂「魔來魔斬，佛來佛斬」，只要會產生執著的，就在滌蕩之列，而這種滌蕩，還不只去凡存聖，更得將聖一併掃除，下列的故事就是這種禪風的最佳顯現：

唐初禪門法系有金陵牛頭山一脈，自四祖道信旁出，第一世爲法融，他隱於牛頭山幽棲寺水巖石室時，有百鳥啣花之異，他見人不起，亦不合掌，人稱懶融，毫無造作，溶於大化，因此能友虎豹而侶龍蛇。所以當四祖來訪，欲棲庵堂時，法融領四祖所見的竟就是「繞庵唯見虎狼之類」的景象，四祖當時看了「舉兩手作怖勢」，法融於是提醒四祖，他「猶有這個在」，意思是你畢竟還有個「我」，才會對虎狼之類有所怖畏。但少頃，四祖卻在法融宴坐的石頭上寫了一個「佛」字，「師觀之竦然」，這時，四祖的機峰方出：你也「猶有這個在」！

的確，凡心易遣，聖境難除，即使是聖，執爲一端，就落於顛倒夢想，而超凡入聖，宗宗會講，禪因此特別拈提了滌蕩神聖的一端，所謂「佛之一字，吾不喜聞」。禪詩即常就此拈提，而禪畫中，梁楷的《六祖破竹圖》、《六祖撕經圖》也都是典型的例子，在此，梁楷以凌厲直捷的筆法，既畫出了悟道要如破竹般，直探本源，一破百破，也拈提了不可依於有相之經的禪門宗風。

悟

悟是禪修行的核心，指的是人脫離了二元分割的束縛，契入直觀一如的狀態，這個境界「說似一物即不中」，最難著手，而禪藝術在此通常自兩處著眼：一是悟的機緣，二是以直觀之姿書寫直觀之境。

有關悟的機緣，人人不同，禪宗稱它爲時節因緣，例如玄沙師備因踢到石塊一痛而悟，無名尼則睹桃花而悟，俱胝和尚旁的小沙彌更是在被斬掉姆指頭時才開悟的。當然，這都只是外相而已，事實上，行者是在內在具足了翻轉生命的能量後，才藉這當機的緣份一躍而上，只是契機爲何就在此往往也成爲公案，大家遂津津樂道。像梁楷畫的「雲在青天水在瓶」就以此入手：

朗州刺史李翱嚮師（藥山惟儼）玄化，屢請不起，乃躬入山謁之，師執經卷不顧。侍者白曰：「太守在此。」翱性褊急，乃言曰：「見面不如聞名。」師呼太守，翱應諾。

師曰：「何得貴耳賤目？」翱拱手謝之，問曰：「如何是道？」師以手指上下，曰：「會麼？」翱曰：「不會。」師曰：「雲在天，水在瓶」，翱乃欣愜作禮，而述一偈曰：「練得身形似鶴形，千株松下兩函經。我來問道無餘說，雲在青天水在瓶。」

而除了開悟機緣外，另外一個體現悟內涵的，則在直寫悟的直觀之境，這在禪詩中特多，如憨山德清的「雪裡梅花初放，暗香深夜飛來，正對寒燈獨坐，忽將鼻孔衝開」；或臨濟宗鑿的「一燈在望，更無言說，大地平沈，虛空迸裂」即是。而相對於文字的想像空間，禪畫在此的掌握似乎更難，不過，歷代畫得好的達摩像都有此風光，在銅眼環瞪中，直寫那「一超直出如來地」的風光，此外，筆法的直捷凌厲，渾然天成，也有直抒之效。

當下

禪最讓人津津樂道的是禪者所體現的生命風光，而這風光不假言語思慮，直取當下，最近於詩的美感。無二無別，既溶於自然，凡聖一如，更美醜盡忘。以此，王維的輞川詩「木末芙蓉花，山中發紅萼，澗戶寂無人，紛紛開且落。」其淡泊是當下；貫休的〈羅漢圖〉，個個長得三分像人，七分像鬼，卻都得自在，讓人覺得「醜得那麼美」也是當下；而梁楷的〈潑墨仙人圖〉和光同塵更是當下；至於石恪的〈二祖調心圖〉，將祖師、虎畫的一個樣子，相倚而眠則更是這種表現的極致了。

當下的直觀、直觀的當下，這不取分別之境並非只有禪者能得，尋常人靈感來時，會心之際，都會有此境，就如「掬水月在手，弄花香滿衣」般，不因有意而得，只是禪者常在此境，一般人只偶而得之，不過，禪在此既對應了最多的藝術表現，一般藝術家亦因而時有禪境。

禪藝術的風格

誠然，以禪為主題的藝術主要常縈繞此三個內涵來作表現，但這種區分有時也難免膠柱鼓瑟之嫌，許多藝術往往兼有三者。以茶道為例，人人不論貴賤入於茶屋是破，茶禪一味是當下；梁楷等人的畫亦然，不按章法是破，直截凜然的筆法則近乎悟的直觀，畫作內容的渾然一體或自性天真則入於當下。更何況，禪講「道在日常功用間」、「挑水砍柴，無非大道」，因此，禪藝術的核心顯現固在禪主題的藝術，但更得關心那些不著禪字卻盡得禪味的藝術，而要具有如何的藝術特質才有禪味呢？日本學者有了下述的四個拈提：

一、**簡樸的風格**。禪講「破」，必得「破」至一絲不掛，懸崖撒手，絕後再蘇，才有大悟的可能，因此，它是一種生命的減法，而由之而有的生活與藝術也必具有簡約、簡樸的風格，禪藝術在許多地方乃有極簡主義的味道，這種簡樸當然不是簡單，它「無一物中無盡藏，有花有月有樓台」，是繁華落盡後的本然。茶道、花道、人文畫中的禪意，乃至禪詩中「閒居無事可評論，一炷清香自得聞」，都是這種風格的呈現，而禪畫中往往一花、一屋、一草、一木自得完整更緣於此。

二、**不均衡的美感**。禪講打破慣性，最忌陳套，對四平八穩的結構自然斥責，而「一色一香，無非中道」，只有在活潑的當機中才有禪，也因此，禪藝術中雖無機心的安排，卻有「以用顯體」的流動，它往往擇一剎那來具現全體，日本人喜歡馬一角，八大的畫之具禪意一定程度都緣於此。而石恪〈二祖調心圖〉與梁楷畫中的粗細筆、濃淡墨乃至留白的反差也得自此觀之。

三、**躍動的孤獨感**。禪的簡樸、不均衡都不能流於乾枯、偏鋒，必須是一種朗然、一種自在、一種從一毫端可帶出整個宇宙的生命力，所以禪的孤獨不是遯世的蕭索，也非孤芳自賞的依戀，而是一種對自己、對世事了了分明的態度。爲了不使葛藤迷惑自己的心智，爲了不使外緣障礙自身的觀照，禪者只能回歸那不依附權力、學問、財富等外在能量「我之爲我」的本然之姿，而在此，裸露的禪心讓行者所知、所見、所行皆在當下，一種當機的流動隨時現前，就如日人芭蕉的俳句「古池、蛙躍、潑刺一聲」般，在萬古長空中具現一朝風月。八大所畫的八哥其眼神、立姿正有此態，羅漢畫中人人雖獨具一格卻都呈現著一種生命的躍動，而龍安寺中的枯山水，在靜寂中其實也仍有內在的生機。所謂「春天月夜一聲蛙，撞破乾坤共一家，正恁麼時有誰會？嶺頭腳痛有玄沙」，開悟的因緣往往在這獨一無二的躍動孤獨感所出現之時。

四、**自我揶揄的趣味**。宗教談超凡入聖，禪在此卻須更有一轉，要行者超聖回凡，如此才能凡聖兩忘，趣於一如，而凡易遣，聖難破，也所以禪幾乎成爲世上唯一能拿聖者開玩笑的宗教。顏丙的禪詩：「貧家無所有，只養一隻狗，便是佛出來，也需遭一口。」就是這種宗風極致的體現。當然，雖說「逢佛殺佛，逢祖殺祖」，可多數時候禪者卻不必如「天然燒佛」與「南泉斬貓」般，讓囿於凡聖之隔的俗人驚竦難安，他更常以一種幽默的態度來打破聖凡的執著，只是遣聖若只遣別人的聖，那是宗教之爭、黨派之見，所以這個幽默、破執只能面對自己，拿自己來揶揄，以形成一種概念釋放的樂趣。這種趣味的確只在禪藝術中顯現，畢竟，聖之樹立在多數宗教常唯恐不及，幾曾看過人把自己從聖的地位拉下凡界來的。

然而，自我揶揄卻讓禪充滿了迷人之姿，這種會心、釋然回到習者或觀賞者身上時，人乃有一種身心脫落的輕鬆感。而就此，八大的畫固有自嘲之姿，〈潑墨山人〉及其他散聖如〈寒山拾得〉乃至羅漢圖等都有此形象顛覆之態，而日本禪僧仙崖畫的布袋和尚則既有水墨之趣，又具漫畫之姿，如此作品成於三百年前，尤不得不令人驚歎禪心的躍動可以穿透古今。

誠然，從內涵談禪藝術，它聚焦於破、悟、當下，而從風格談禪藝術，則它就有上述的四項特質，只是在這些特質中愈往後者即愈為禪的不共，在「簡樸的風格」裡，禪與老莊共享；在「不均衡的美感」中，禪與文人藝術同步；而在「躍動的孤獨感」，禪則呈現了它「不與萬法為侶」的獨步之姿；至於到了「自我揶揄的趣味」，可說就直指禪不共的宗風。

禪與花藝

對禪藝術的了解，自內涵與風格而言，皆牽涉到一定的體會，初學者常難以掌握，而此時，切入歷史中公認為與禪密切有關的藝術面向就是一條有效的途徑。

與禪有關的藝術有許多，不談禪充滿禪味的藝術品更不少，但在歷史上儼然成為系統的禪藝術其形貌卻非常清楚，信然有徵，此中禪畫、禪詩固為大宗，而茶道、花道、庭園則雖未若詩、畫般在藝術世界內被大量拈提，卻往往更見禪對它們的整體影響，尤其在日本，離開了禪，這三者即無足觀：

千利休茶道的「和、靜、清、寂」，「寂」之一字其豐富的生命意象只能於禪中得。

龍安寺枯山水的意境之與中國明清庭園有如此大的差別，完全得力於禪心的具體顯現。

而花道呢？

日本禪者有句話：「不會凋謝的花是死的花。」這把花道的精神說得淋漓盡致，插花與盆栽不同，它壽命短暫，但也就是這樣乃符合了日本璀璨的「死之美學」，只是受到禪影響的花道還不只如此，它要求有「一生一會」的精神，在四時中能有日本曹洞宗初祖道元禪師所拈提的人生：「春天的花、夏天的鳥、秋天的楓、冬天的雪。」而儘管有些作品佔盡風華，但樸、寂的美學仍貫穿其中。

禪的精神滲透於日本花道，而中華花藝呢？

經過十幾年的摸索、實踐，中華花藝早已呈現與日本花道不同的風貌，而這風貌背後的美學，有出自過去文人或民間生活的直接描摹，也有來自如《易經》般的傳統哲學，但儘管層次風格有別，總體而言，它一方面既呈現了中國人的「生之哲學」，因此從花材到作品，總讓人感到生機盎然；另一方面則由於從古畫、古籍著手，遂兼有文人氣與富貴氣，作品中的豐滿生機與日本花道的簡明冷然乃有別。

但這樣富於文化特質且與日本花道有別的艺术，又如何同日本花道般也體現出與禪深刻的關聯呢？就此，儘管唐、五代之後，禪的思想、行為與語言早已沁入了中國人的生活，但

若過去的中華花藝較少在這方面拈提，恐怕也只能從前面所提的禪藝術特質來得到一些啓發，而有心者或許可先從風格的掌握做起。

一、**花材與風格的簡樸**。過去中華花藝並不缺乏簡約的作品，但多只在類如茶宴、家居的小盆花中出現，一到大展，花材上固富貴逼人，作品風格也往往層層堆疊，缺乏禪所標舉的意在言外，好處固在富貴逼人，但現實上也就把中華花藝侷限在某種社會階層。此外，花材的選擇上也喪失了許多可能，而插花既是生活藝術，若失掉了隨手可得即能創造的機會與能力，藝術的境界與功能自然就難以充分發揮。

以此，從花材的選擇到整體的風格，總要置於平常、質樸，讓物自身來述說自己，作品才能夠與禪相應。

二、**結構的不均衡與留白**。過去中華花藝在所謂「不均衡的美」上表現並不差，畢竟，生機、流動性總須仰賴非均衡性的結構，但留白若太少，這種非均衡往往就受限。禪講「無」，所謂「無一物中無盡藏，有花有月有樓台」，因為「無」，一切的有才得見可能與生機，而就此，不只單一的作品在結構、色彩、花材上須如此，展場整體的空間佈置也要同樣呈現，讓禪意通於整體與部分，甚且讓觀賞者的出入也能形成該有的流動位差，否則人一進去就滿了，禪意自然不存。

三、**風格中的躍動與孤獨**。孤獨是不與俗同，樂在寂寞，禪藝術在此的特徵最重要的是一種「醜的美」。所謂醜是不落慣性，就如貫休的羅漢般，因為不落慣性，乃能生機盎然，當然有時也難免會有冷眼看他世上人的孤高。而即此，中國花材中超脫俗性的老木、柔枝固為良材，即使是一般花材，只要能突顯其未可取代的特質，則躍動性也自在其中。

四、**超越慣性的趣味**。自我揶揄不只是開玩笑，也不只是弄點有趣的東西，花藝如果在此要自我顛覆，就要有深刻的反省，例如在花材上從難入手處入手，或透過隨手而得的趣味顛覆那太多的人為與排場，在展覽中，從構思到呈現，從單一作品到整體展場總要能不那麼「嚴肅」才好。

誠然，在中華花藝十幾年的實踐中，這次與禪的結合是個突破，也可能是最大的挑戰，因為它必須不囿於過去的慣性，必須不只從外形乃至生活情境上對應前人，還得真正去體會那無拘無束、聖凡雙泯的禪心。而以簡馭繁，從最尋常中體現最奇特事對繪畫、詩詞、音樂等基底藝術既都還是難事、更何況花藝。但話說回來，花既是會凋謝的，比起繪畫、詩詞作品，它既更具無常性與唯一性，則花藝的本質似乎又更近於禪，以此，所謂難易的領會乃端賴花藝家的慧心，那就讓我們拭目以待吧！