

doi:10.20270/j.cnki.1674-117X.2026.3013

当代禅画界定中审美体验重要性探析

秦诗慧

(上海大学 文学院, 上海 200444)

摘要: 作为中国绘画史上不可忽视的一环, 禅画艺术在中国本土宗教禅宗的影响下, 有着不同于其他艺术门类的发展与创新。20世纪八九十年代以来, 中国学者从各种角度尝试对禅画的概念进行界定分析, 其研究重点放在画家创作心境以及创作实践诸如作画手法、绘画的形式和内容上, 而涉及观者审美体验过程的部分则相对被忽视, 未被纳入禅画概念界定的范畴中去考量。从过往禅宗画学著述中可知, 一直以来, 禅宗都要求绘画能发挥呈现并传达众生“本来面目”的作用, 让观者“以绘画悟禅理”, 自然而然获得关于生命意义的瞬间感悟, 由此可见禅画审美体验过程的重要性。其表明, 欣赏者“妙悟”般的自然而然的审美体验过程的获得应与画家创作心境以及绘画手法、画作形式和内容等一同纳入禅画概念界定的范畴。

关键词: 禅画; 概念界定; 审美体验; 妙悟

中图分类号: J20

文献标志码: A

文章编号: 1674-117X(2026)03-0106-07

The Significance of Aesthetic Experience in Defining Contemporary Chan Painting

QIN Shihui

(College of Liberal Arts, Shanghai University, Shanghai 200444, China)

Abstract: As an indispensable part of the history of Chinese painting, Chan painting art, under the influence of Chinese indigenous religious Chan Buddhism, has experienced development and innovation different from other art forms. Chinese scholars have attempted to define and analyze the concept of Chan painting from various perspectives since the 1980s and 1990s, with the analysis mainly focused on the painter's creative state of mind and creative practices such as painting techniques, forms, and content. However, the aspect involving the viewer's aesthetic experience has been neglected and not considered within the scope of the Chan painting concept definition. From past writings on Chan painting studies, it can be seen that Chan Buddhism has always demanded that painting be able to bear the function of presenting and conveying the "true appearance" of sentient beings, allowing viewers to truly "realize Chan through painting", thus guiding learners to comprehend Chan principles and gain momentary insights into the meaning of life. The importance of aesthetic experience in Chan painting appreciation is evident from this. Therefore, the attainment of a viewer's "intuitive realization"-like aesthetic experience should be included in the definition of Chan painting concept, along with the painter's creative state of mind, painting techniques, forms, and content.

Keywords: Chan painting; conceptual definition; aesthetic experience; intuitive realization

收稿日期: 2025-12-22

基金项目: 国家社科基金艺术学重大项目“中国近代以来艺术中的审美理论话语研究”(ZOZD28)

作者简介: 秦诗慧, 女, 江苏如皋人, 上海大学博士后, 研究方向为文艺美学、艺术理论。

在很长一段时间里，国内一直没有一部单独的画史著述对禅画的概念进行界定，导致关于禅画的定义非常模糊且宽泛，甚至于连“禅画”这个词，都是“舶来品”。1938年，日本僧人铃木大拙出版《禅宗及其对日本文化的影响》（*Zen Buddhism and Its Influence on Japanese Culture*），他在“禅与艺术”（*Zen and The Art of Painting*）这一章节里论证了禅宗精神对日本绘画艺术领域的深刻影响，其对后来“禅画”一词的诞生起到很大的推动作用。西方学者对禅画的兴趣研究，很大程度上缘于以铃木大拙为代表的日本学者的影响。1936年，瑞典汉学家喜龙仁在其著作《中国画论》（*The Chinese on the Art of Painting*）中开辟了一个章节讨论“禅宗及其与绘画的关系”（*Ch'an Buddhism and Its Relation to painting*）。他并没有明确提出“禅画”的概念，而是讨论了禅学在画中的体现。1956年，他又在《中国画论：大师与准则》（*Chinese Painting: Leading Masters and Principles*）中，单独开设一章讨论“禅画家”（*Ch'an Painters*）。无独有偶，1958年，美国学者高居翰所著《中国绘画史》第八章“宋代文人画及禅画”（*The Literati and Ch'an Painters of the Song Dynasty*）中也提到了“禅画家”。关于“禅画”的范畴界定，他同样避而不谈，更未提到什么是禅画以及禅画的缘起。可见，西方学者虽然较早发现了“禅画”这一绘画类别，但对禅画之概念范畴的讨论采取相对谨慎的态度。1961年，日本学者安川康志在其英文著作《17、18、19世纪日本禅画的特点》（*Characteristics of Japan Zen-ga during the 17th, 18th, and 19th centuries*）中首次将“禅画”通过日文发音译为“Zen-ga”，其引发了20世纪60年代初期日本学者关于禅画理论的讨论热潮。1970年，安川康志在东京讲谈社出版的《禅画》（*Zen Painting*）中第一次将禅画作为专门的画作类别进行讨论，这也被视作禅画概念正式形成的标志^{[1]16}。直到二十世纪八九十年代，这股研究禅画之风才从国外吹进国内，国内学界这才开始重视对禅画的研究。

一、“禅无定论”认知下的多样化表征

1983年，中国台湾学者陈清香在《中华百科全书》中对禅画的概念进行了界定。她认为禅画

一般为禅僧所作，并用水墨画表现出修禅悟道的境界。它是文人画融合了禅宗思想和诗文意境所形成的绘画样式，是中国绘画史上最独具风格的作品。她的这番界定，把禅画的作者和样式都框定在一定范围之内，局限性明显。1985年，另一位中国台湾学者吴永猛从欣赏的角度列举了禅画的几个特征：“一、从佛教禅的思想，作实践印证的手法；二、以简略笔法，随心应手写出胸中的丘壑；三、机锋转语，不拘泥常规，写出悟道者的境界；四、画中有禅，禅中有画，诗书画大结合。”^[2]他认为，禅画是修禅者用笔墨表达禅理的绘画^{[3]201}，并提出如下观点：

禅画在禅宗思想影响下，自然而然形成了一系列形式特征，因此禅画的创作从来都不是为形式而形式，不在说明形象描写，而在说明佛教理论，把握真相，描写真实之直观，超越自然表面的形象之美，描述“物我一如”，其对象是内在深入无心的境界，捉摸人类精神内在的根元^{[3]204}。

换言之，他认为禅画的创作不在于客观形象的描绘，而在于艺术创作主体精神是否达到一定的高度，促使艺术步入禅境，并超越表面形象，呈现生命的真实。从他的表述中，我们发现了禅画的“不可界定性”。在他看来，禅画的形式是随着禅宗思想而变幻的，禅画的禅境亦由创作者的精神高度所决定，禅画所尝试展示的是无法用语言传达的“第一义”。这一系列要素决定了禅画是千变万化的，是无法用语言穷尽的。

《东方禅画》的作者天竹也认为暂且不需要给禅画下一个确切的定义，因为禅画作为禅宗对中国古代绘画领域影响的产物，只是“禅”与“画”，其只需从现象着眼，没有必要追根溯源。话虽如此，天竹自己还是给禅画下了一个“相对确定”的定义：

按照最广泛、最一般的说法，禅画这个词可以理解为表达禅学（禅宗与禅学）或禅的思想的绘画，更确切地说，禅画应该包括两个方面：一是直接表达禅学或禅宗思想的画，如梁楷的《六祖截竹》和牧溪的《六柿图》、《白衣观音》等等，这是正宗的禅画；二是间接地表现禅宗思想，或受到禅宗思想启发，具有浓厚禅意的画，这叫禅意画，比如王维的《辋川图》，巨然的《秋山问道图》，石涛的山水，朱耷的花鸟等^{[4]78-79}。

持相似观点的还有陈传席，1996年他在《中

国山水画史》中提到,谈禅不是一件容易的事情,因为“禅无定论”。禅画也很难确定一个统一、规范的样式,不必急于给禅画定性。他曾在论及牧溪的画时,如此评论禅画:

它受了禅家“顿悟”精神的支配,犹如禅宗创始人六祖慧能撕经的精神一样,禅宗画蔑视一切“古法”,只抒发自己自发的行为和直接而强烈的感受。而且禅画力求简练,不画名山大川,不画繁峦复岭,只画极普通的山头,且摒弃细节的刻画。这一切都和禅宗思想意义相通,所以,我们称它为“禅画”^{[4]120}。

可见,虽然天竹和陈传席都对禅画持“不可界定”的观点,但是二人都强调要从欣赏者的角度,从画中体验禅宗思想,感悟其中禅境。禅宗“第一义不可说,说似一物即不中”的特质,给禅画带来的“不可界定性”,并不意味着禅画是不需要深入探讨的。事实上,依旧有很多学者从各个层面对禅画进行了细致的分析研究。

二、主体坠入禅境后的审美创作共性

尽管学界关于禅画之概念界定各执一词,但有两点大家的观点是近乎一致的:第一,禅画的思想缘起与禅宗义理息息相关,尤其体现在禅画的创作心境以及与创作实践相关的创作手法和作品形式、内容特征等方面。甚至有学者提出,禅画的优劣不由形象决定,而是由其是否表达禅理而决定。第二,作为禅画的艺术理念和审美理想的体现,形式审美特征是界定禅画不可忽视的重要内容。妙虚法师和孙恩扬在《禅画研究》中指出,泼墨减笔画法是禅画创作的源泉和精神所在,他们甚至给该形式风格起名为“禅画风”。可见,学者们在探讨禅画概念时,大多是从创作心境和创作实践这两个角度来分析的。

首先是创作心境。若要达到物我两忘、冥然无迹的禅画创作状态,创作者需在禅宗义理影响下,在主观心灵极度开放之后,进入一种如梦似幻的创作心境——禅境。大慧宗杲认为,“梦幻禅境”并不是一般意义上的虚幻之境,而是一道清净平等解脱的法门。禅境本不可说,“言语道断,心行处灭”,但是又因“众生皆有佛性”,人的心性和佛性并无区别,所以不论是出家僧还是在大众,都可在经禅之暇坠入这种禅者心境。

1989年,徐建融在《法常禅画艺术》一书中便深入探讨了这种创作心境。他认为,禅画是一种以梦为经验模式的创作,置身于禅境中的人,切断了与日常生活的感官联系,并在梦幻中获得神秘的启示,跌入“圣人”“真人”之境,从而体悟佛性。

以梦为经验模式的禅宗画,成为艺术家顿悟心中之佛的反映,表明了艺术家的自我意识向主观能动的精神世界和心态意象欣赏发展,这种自由的精神产生出了一种内在的心理氛围和特异的情感需要,由此形成了独特的审美理想,形成了禅宗画特定的内涵。它要求禅宗画的内容、题材、形象、形式诸构成要素都不受外部客观事物的自然形态的制约,以更自由地表现那在无意识梦境幻觉中所体悟到的人生和生活真象——佛性^{[5]17}。

画家入了禅境这道“清净平等解脱的法门”,便能获得一种神妙的直觉感知力,从而“仰观俯察,优游灵府”,体验世间诸相。最后,洞穿眼目所见的生活表象,对内心情感进行再度感受,领悟到人生和生活的真象——佛性。画家在创作时充分展示了“自性佛性”,做到了以“心”悟之、“从心画”之,在这一状态下的一切行为皆可称为禅,所塑造的一切事物包括绘画,均可引人入胜。以徐著中对法常《观音图》的一段分析为例:

观音菩萨虽然静默无言,但默如雷霆,言如墙壁……体现了禅境“无言胜有言”的极致……它鼓励我们用自己的心性去凝神陶冶一种大智大勇、大慈大悲的生存态度,无论世界明晰还是晦暗,都必须隐忍而坚韧地恪守开悟的宗旨。为此不惜置身于大寂寞、大孤独、大悲哀,而后得大欢喜。只要有这种大无畏的投入,我们便把自己保持在即心即佛的觉悟的澄明之中了^{[5]41}。

可见,徐建融将禅画视为画家呈现自身所悟佛性的道具,其能够引领学人从心灵深处去顿悟佛理。在此,他强调了观者审美体验于禅画而言的重要性。他还引用了潘天寿的一句话:“尽是悟禅者自己对照的净境,成了悟的对象机缘。”既然禅画作为开悟道具,是观者以开悟为宗旨下“因象悟意、默而返照”的机缘,那么该如何去“看”,才能“开悟”呢?

徐建融进一步指出,要做到“看者莫作眼见”“亦不离眼思之”。

必须破除眼目所见的鸟兽草木等“造型语言”执，用心灵的体验去洞穿眼目所见的鸟兽草木等“意象语言”的亲在形态，朗照其内涵的存在本体。这时，观想的灵性便同时在你的内心和周围，直到整个宇宙完全澄化^{[5]68}。

这段话也表明，徐建融意识到了禅画审美体验与一般的审美鉴赏不同，其是欣赏者与画作主客体之间合二为一的互相包容的生成过程。但是，他也只是将观者获得“开悟”般的审美体验视作禅画工具属性的附带价值，并未将其纳入禅画界定的范畴。

另有部分学者直接肯定了创作心境是判定禅画之为禅画的重要因素。2006年，黄河涛在《禅与中国艺术精神》中对禅画进行了明确界定，直接指出禅画是画家“悟空”之后，在主观心灵极端开放后进行审美创作的产物。这种心灵的极端开放，既是禅宗“我心即佛心”，否定一切权威，把自我推向极端的审美反映^{[6]283}，也是画家入了禅境的表现。2015年，妙虚法师、孙恩扬在合著的《禅画研究》中也指出，禅画作者在习禅过程中体悟诸法空性，体悟水墨艺术语言的空性，观照般若，最终使得艺术真正通禅，因此，禅画是生命主体体悟的一种呈现^[7]。换言之，禅画是在作者进入禅者心境之后进行艺术创作的产物。唯有这样，绘画才可通禅，才可称其为禅画。

其次是创作实践。画家为了呈现出在禅境中所顿悟到的禅意禅趣，到达“化禅入画，见画而知禅”的境地，其在画作的内容和形式以及创作手法上自然而然地会产生一系列相似的特征，这主要体现在以下三个方面：

第一，题材选择上的广泛超越性。徐建融在书中提到：“真正的禅宗画（这里的‘禅宗画’实则意指‘禅画’）都以追求超越性为艺术理想，尤其体现在禅宗画的题材选择方面。”^{[5]18}六祖慧能云：“常离法相，自由自在，纵横尽得。”（《坛经·顿见品》）深入妙境中的画家，创作时不会再受客观外在事物自然形态的制约，取材广泛大胆，有的甚至直接反映梦幻禅境中那种光怪陆离的场景。画家在禅宗心境中所塑造的形象，既可以是客观具体的，如法常的《观音》《松猿》《竹鹤》图，也可以是脱离现实的，如王维《袁安卧雪图》所画的“雪中芭蕉”。不论是客观具体的

也好，脱离现实的也罢，实质上都是为了在脱离世俗束缚的纯然自得中反映出真如佛性。对于受禅理影响的画家来说，山水花鸟、龙鱼走兽等世间万物无一不能入画，自然万物都能被当作“返照本心的净境、了悟真如的机缘”。《坛经》所云“成一切相即心，离一切相即佛”，旨在说明众生皆有佛性，无论什么题材，都能体现直指本心、即性即佛的宗旨。可见，禅宗思想为禅画题材的广泛超越性提供了理论基础。

第二，创作手法上的不拘一格。宋代时期禅宗“破执”思想盛行，临济义玄曾言：“向里向外逢著便杀，逢佛杀佛，逢祖杀祖……始得解脱，不与物拘，透脱自在。”在禅宗呵佛骂祖、撕经灭典的破坏性精神影响下，画家的主观心灵不再被过往拘束，在破坏和否定中获得了无限的能动性和自由。这一精神深深渗透到创作行为中。画家们不再注重传统的师承，而是向传统发出挑战，在创作中有了突破常规的创新。妙虚法师和孙恩扬指出，禅画以泼墨减笔为主要表现形式，泼墨减笔画法就是不被传统画法所框束的典型。以法常的《松猿》图为例，画面上是一对相互依偎的母子猿，蜷缩着相拥坐于苍松之上。整体画面用墨清淡，苍松的松干画法粗略，可以看出画家使用的并非传统毛笔，而是用诸如蔗渣、芦草纤维之类的工具。尤其是枝干上的松叶，与传统精细描绘不同，有随笔点墨而成的特点。再看两只猿猴长臂白面，面部仅仅用几笔画出，极为洒脱，毛发也用非毛笔的工具恣意刷出，却意外营造出了较为真实的毛绒感。总体看来，画法有轻有重，墨色有浓有淡，寥寥几笔就能让两只灵巧且富有灵性的猿猴形象跃然纸上。从恣意灵巧的泼墨减笔画法可以看出，整幅画作没有任何古法的痕迹，更没有刻意构思布置，一切行为都是自我灵性的自然抒发，画作也是不费工夫，顷刻而成。李静在其博士论文中进一步总结出了禅画中常见的画法，包括白描、泼墨减笔在内的几种画法，如点线垂条法、侧锋干擦法、散点喷墨法、湿淡减笔法、浓淡泼墨法、罔两法、折芦描法等^[8]。这些笔墨画法有的用墨清淡，有的则墨色浓淡反差较大，有的落笔轻快，有如清风拂面，有的则迅速激烈，笔触倏忽变化、动感十足，但大都有着简单直接的特质，非常适合用来表达最难以言传的禅宗心

境。其目的是以最简练的形式,引导观者超越画面形、色的束缚,透过“影”去体验、观照表象背后的“真”,最终达到一种对“真”的证悟。

第三,审美形式上的简洁、任意。审美形式因创作心境和创作实践而生,有着一定的规律可循,这也是众多学者在界定禅画时所着力研究的部分。如刘桂荣便在《宋代禅宗美学与禅画艺术研究》一书中明确指出,作为禅画的艺术理念和审美理想的体现,对禅画形式美学特征的探讨是界定禅画的重要依据。她在书中总结了禅画形式的四个美学特征:“简”“远”“虚”“淡”。妙虚法师和孙恩扬也总结出高、逸、清、简、古、淡、浑、远这八种禅画品鉴名相。徐建融认为“简洁性”和“随意性”是禅画的普遍视觉表征。黄河涛也指出禅宗画(这里的禅宗画指的也是禅画)在画面视知觉的表征上,更为激烈、偏执地发挥了文人画的某些特征:简略性和任意性^{[6]285}。黄河涛还将禅画的简略性分为两类:一是形象的简略,二是画面构图的简略。而禅画的任意性,既是张彦远讲的“自然”、不假造作,也是禅家所讲的那种平常心,以及随缘任远、不拘常法的画风。禅画则将这种“自然”发挥到了极致。大体看来,禅画形式审美特征上的“简洁性”和“随意性”被学者提到的频率最高。画家之所以会不约而同选择简洁性,不仅仅是受到禅理影响,还因为越是简单的形象越能看出丰富的意蕴。越是简洁,创作的规定性就越小,留给开悟者想象的余地也就越大。正所谓简于象而意缛,减以笔而境繁,直至“无画处皆成妙境”。禅画的自然随意,不过是创作者心灵的无限强化,有助于呈现出禅宗顿悟状态下的心理特征。这种随意的笔墨形式,扩大了绘画语言的多义性、表达的隐喻性,以及理解和阐释的多重可能性,使绘画处于一种不断自我否定、不断打破自身逻辑规定的过程中,为欣赏者的想象开辟出一片无限广阔的自由天地。禅画之所以有着这类共同的美学特性,在于其更易于展现出禅画家在禅境中所领悟的禅意禅理,也更便于引导欣赏者们超越动机、“走向内心”,最终拥有观照般若般的审美体验。

值得注意的是,许多学者在分析禅画家创作心境以及禅画创作实践时,都强调了不能忽视禅画引导观者“开悟”的重要作用,甚至于认为禅

画的诸多创作实践,都是为引导观者“开悟”而服务的,由此可见禅画审美体验的重要性。不过,学者们都没有将其视作禅画的界定要素。如刘桂荣就因形式能够起到引导观者心灵超越世俗,感受天地万物的幻化变迁,最终彻悟本心的作用,得出禅画的形式美学特征是界定禅画之重要依据的结论。她选择将禅画的形式单独拎出来作为界定标准,而将审美体验仅仅作为禅画审美的基本特征加以探讨。笔者推测,其原因是,审美体验作为一种视觉领域的私人感受,欣赏的主观性和随机性很强,观者会因时间、环境、心境等的差异,产生不一样的心灵感受。即使是面对同一事物,每个人得出的结论也不尽相同,因此禅画在观者心中产生的画境也是不同的。加之,禅画本身就是重视心性感悟的创作,同时还有着简约高深的画法,这就直接导致部分玄妙精深的禅画创作一直以来不被学界欣赏和理解。毕竟拥有“法眼”的人是有限的,并不是所有人都能够做到用自身内心体验去领悟禅画中昂扬的生命精神,但是这并不能成为将欣赏者的审美体验剔除出禅画概念界定范畴的理由。

三、“妙悟”般“审美体验”过程的获得:禅画诠释的生命向度

从禅宗典籍的画学著述部分可以发现,禅宗十分重视绘画在“像教”中的重要作用。其所谓“像教”者,“以形象教人也”,强调利用绘画的审美和体认的功能,辅助信徒在修行中进入高深的佛法境界。换言之,禅宗特别看重绘画在参禅悟道、明心见性中的作用,将其视为入道之方便。明僧莲儒《画禅》一书辑录了自南齐释惠觉至元代雪窗等64位画僧的事迹。这些画僧“皆僧林巨擘,意其游戏绘事,令人心目清凉,盖无适而非说法也”。他指出这些画僧都在以画说法,创作出的绘画作品能给人以强烈的感染和教育。此外,禅宗画学著述中讨论最多的话题便是“丹青”(绘画)和“本来面目”(心)的关系问题。在禅宗看来,“心本体”乃是众生的“本来面目”、本真状态。由此可见,禅宗要求绘画承担传达、呈现“本来面目”的作用,其最终目的便是引导学人在闪电流星间领悟禅机、明心见性。因此,审美体验对禅画概念界定的重要性不言而喻。

当代学者陈传席便从欣赏者审美体验的角度对现当代画家天竹的作品进行了具体赏析。他认为，虽然天竹的画能否被称为禅画尚无定论，但他还是将其作品作为一种对现代禅画的理论探索的图示。陈传席在点评中指出，《水中昙花》中天竹所造就的那种既真实又虚幻的境界，能够促使欣赏者进一步去体验大千世界的奥秘和人生哲理的要义，去证悟消逝与永恒、存在与超越、此岸与彼岸、虚幻与真实的辩证统一；《云山飘渺》所塑造出的虚虚实实、似有似无的禅境，能使人在惊叹大自然神奇瑰丽的同时，领悟到现象与本质、客观物质世界与主观精神世界、有与无、色与空的辩证统一关系，获得心灵的平衡与生活的协调；《浴女》则通过画面呈现出“天地与我并生，万物与我为一”的境界，启示人们去思索或寻找生命的解脱，复归本心，以求得客观假相和主观真相相统一的色空不二之法门^{[4]121-125}。

梳理下来可以发现，“体验”“证悟”“领悟”“启示”这类词汇出现频率极高，陈传席在点评赏析禅画时，十分强调欣赏者用自己的心智去领悟、体验禅画所试图传达的对人生此在生命意义的揭示。正如美学家皮朝纲所指出的：“禅体验在本质上是一种生命体验，一种审美体验，因为审美体验是对于人的自身价值以及生命意义的一种体验活动，是生命意义的瞬间感悟。”^[9]禅画创作以生命之心性为基石，禅画的鉴赏与体验亦要以心性进入，从而领悟画中的禅意禅趣，超越画面的形式、物象。通过生命和生命的交流，观画者才能领悟蕴含在其中的生命存在和意义。这种审美体验实则是“妙悟”的过程。那么什么是“悟”与“妙悟”，又该如何去“悟”呢？

“悟”，原本属于中国本土的一个概念性词语。《说文解字》曰：“悟，觉也。从心，吾声。”这里的“悟”指的是生理意义上的醒来。《庄子·田子方》曰：“物无道，正容以悟之，使人意已消。”这里的“悟”则转变为心理学上的“明白”和“领会”的意思。佛教传入中国后，“悟”被用来表示修行者对宗教教义的理解与接受。在汉译佛经中，佛陀便是“已经觉悟了的人”“悟者”“觉者”，他们大彻大悟而成佛。唐五代密宗也曾言：“悟我法二空所显真理而修者，是大乘禅。若顿悟自心本来清净，元无烦恼，无漏智性本自具足，

此心即佛，毕竟无异。”^[10]后来随着禅宗的兴盛，六祖慧能的“顿悟”说更是将“悟”推向了极致。

作为禅宗最主要的思想特征之一，“妙悟”一词最早出现于僧肇的著作中。《般若无名论》云：“然则玄道在于妙悟。妙悟在于即真，即真即有无齐观，齐观则彼己莫二。所以天地与我同根，万物与我为体。”^[11]“妙”实则出自道家，《老子》曰：“玄之又玄，众妙之门。”这里的“妙”有“玄妙、美妙、巧妙”的含义。可见，僧肇是在庄学影响下提出“妙悟”一说的。其意指“玄妙之悟”，其所悟的是“心”，以心为体。宋代大慧宗杲禅师也十分强调“悟”的重要性，他曾明确指出，“学道无他术，以悟为则”。后来，他又进一步发展了“妙悟”理论：

如今不信有妙悟底，反道悟是建立，岂非以药为病乎？世间文章技艺，尚要悟门，然后得其精妙，况出世间法^[12]。

他认为，只有真正获得“妙悟”，才能达禅境得禅意，使得心性彻悟。如果说“顿悟”所强调的是刹那间的惊醒与觉悟，“妙悟”作为心灵体验的过程，则更看重心灵审美过程中的趣味与余韵。慧能主张“人即有南北，佛性无南北”，众生皆有佛性，人人皆可成佛，这也就意味着众生皆有获得审美妙悟的可能性。那么“妙悟”又是如何成为佛教禅宗与文学艺术的联结点，成为禅宗美学的核心范畴的呢？

不论是“悟”还是“妙悟”，作为人的一种认识活动，都与艺术创作过程中的审美体验息息相关。正如陆桴亭《思辨录辑要》卷三云：“凡体验有得处，皆是悟。”之所以将“悟”或者“妙悟”与“体验”相勾连，是因为它们都是一种活生生的、关系到生存的、对生命存在意义与价值的认识^[13]。通过宋代典籍中多处记载的禅师之间的问答可知，获得“妙悟”的途径有很多种，例如对话、文字、绘画艺术等。这些都是为了妙悟方便而设立的一些传达中介与工具，最终的结果都是要“妙悟心源”。因此，“妙悟”便是基于个体的多种体验，同步到对宇宙万物生命的感触，最终获得豁然开悟的妙不可言的瞬间。

如上文所述，与“顿悟”或者“悟”的迅捷相比，“妙悟”更着重于审美体验的自然而然的过程，所以“妙悟”更加契合于画家的审美趣味，更容易对文艺活动产生影响，尤其是在创作和鉴

赏这两方面。黄河涛在《禅与中国艺术精神》“画禅与禅画”一节中指出,画和禅之所以能够相通,关键就在于一个“悟”字。“一悟”便能深入妙境,从而“上下俱明,万象皆现”(《坛经·忏悔品》)。笔者认为,这里的“悟”,可以理解为“妙悟”。也就是说,画家先有了“妙悟”,养成了妙造自然的创造力量,才能将画与禅相结合。如此,禅画创作的第一步才正式开启。随后观者又在画作审美活动中,不断地由表及里、用心体验、精心观察,在逐步深入的、自然而然的审美体验过程中把握、领悟其内在意蕴,从而也产生了“妙悟”,禅画之为禅画的最终一环才最终完成。这也是对画家自身在创作过程中进入凝念默参、物我一体的禅境,通过禅画呈现出所悟禅机禅理的一种反证。观者通过“妙悟”所体验到的也正是禅画家心灵深处对于宇宙万物真实的生命体验。若这最后一环未被完成,则作品就不能被称为禅画。所以,以“禅理悟绘画”是禅画创作的起点,以“绘画悟禅理”才是禅画创作的终点。甚至可以说,若欣赏者在画作引领下能够自然而然“深入妙境”,则不论作者主观意识上是否想要创造禅画,都可称其为禅画。因此,禅画之所以为禅画的关键点在于,作为生命主体体悟的一种呈现,禅画能否给鉴赏者提供类似于妙悟的审美体验,使得欣赏者领会蕴含其中的关于生命存在的意义,在自然而然的审美体验过程中获得关于生命存在意义的感悟,以及对人生此在生命意义的追求与洞悉。

总体看来,国内关于禅画的界定已经到了一个相对成熟的程度,部分学者的阐述已相当深入,但也确实存在不够完善的地方。比如,部分学者对禅画的界定过于宽泛,将禅画与一般禅宗绘画混为一谈,并未明确两者之间的区别。大部分学者在进行禅画界定时,都将目光放在创作者以及禅画本身上,强调禅宗义理对于创作者各方面尤其是创作心境的影响。其认为,画家们先是以自身妙悟禅之万象,在禅之妙悟指引下形成一股超越自然的创造力量,并将之诉诸纸笔,形成了不拘一格的禅画审美形式特征,给予欣赏者以禅的

审美体验。但在禅画的审美体验过程层面,换言之,即禅画对欣赏者产生影响这一部分,学界通常仅将其视作禅画审美的基本特征加以讨论,并未将其纳入禅画界定的依据中进行考量。事实上,欣赏禅画往往需要超越画面形式,才能体会其中蕴含的生命存在之旨,在审美体验过程中获得对生命意义的瞬间感悟。换句话说,禅画能提供给鉴赏者一种类似于妙悟的自然而然的审美体验过程。作为禅宗的重要思想特征,“妙悟”十分强调“心”的作用,欣赏禅画作为一种心灵体验的过程,只有心性彻悟,才能真正做到解禅意、达禅境,禅画审美体验过程的重要性由此可见。我们不能因为主观原因而忽视禅画引导观者到达禅境这一终极目标的重要意义。据此,笔者认为,在界定禅画时,应将审美体验过程纳入界定范畴。

参考文献:

- [1] 郑儒儒. 解析美术史中“禅画”概念的由来[D]. 杭州: 中国美术学院, 2015.
- [2] 吴永猛. 禅画欣赏[J]. 内明, 1985(160): 20.
- [3] 吴永猛. 禅画研究的回顾[J]. 华冈佛学学报, 1984(8): 201, 204.
- [4] 天竹. 东方禅画[M]. 北京: 中国文学出版社, 1996.
- [5] 徐建融. 法常禅画艺术[M]. 上海: 上海人民美术出版社, 1989.
- [6] 黄河涛. 禅与中国艺术精神[M]. 北京: 中国言实出版社, 2006.
- [7] 妙虚法师, 孙恩扬. 禅画研究[M]. 北京: 人民美术出版社, 2015: 47.
- [8] 李静. 南宋禅画研究[D]. 济南: 山东大学, 2017.
- [9] 皮朝纲. 禅宗美学思想的嬗变轨迹[M]. 成都: 电子科技大学出版社, 2003: 96.
- [10] 宗密: 禅源诸论集都序[M]// 蓝吉富. 禅宗全书: 第31册. 台湾: 台湾文殊出版社, 1988: 5.
- [11] 僧肇. 肇论·涅槃无名论·妙存第七[M]. 杭州: 浙江大学图书馆紫金港古籍馆, 大正藏卷四十五: 159.
- [12] 大慧宗杲. 大慧普觉禅师语录卷十八[M]// 蓝吉富. 禅宗全书: 第42册. 北京: 北京图书馆出版社, 2004: 365.
- [13] 彭彤. “妙悟”: 禅宗美学的核心范畴[J]. 宗教学研究, 1999(1): 88.

责任编辑: 黄声波