

法常禪畫藝術



常畫 法禪 藝術

FA CHANG
CHAN HUA
YI SHU

上海人民美術出版社

法常禅画艺术

徐建融编著

上海人民美术出版社出版发行

(上海长乐路672弄33号)

责任编辑: 孙国彬

装帧设计: 陆全根

全国新华书店经销 上海印刷十厂印刷

开本 787×1092 1/32 印张 5 附图 16 页 字数 135,000

1989年10月第1版 1989年10月第1次印刷

目 录

导言	1
第一章 法常禅画艺术的文化背景	8
一、禅宗和禅宗画	8
1. 从达摩东来到一花五叶	8
2. 异军突起的禅宗画	10
二、禅宗画的经验模式	13
1. 昏黑沉酣宗	13
2. 超越性	17
3. 抽象性	19
4. 破坏性	25
第二章 法常的生平考订	27
一、众说纷纭的悬案	27
1. 中国文献中的法常	28
2. 日本研究中的法常	30
二、法常传略	36

第三章 法常禅画艺术述评	38
一、传世作品鉴赏	39
1. 观音猿鹤	39
2. 禅机诸相	44
3. 龙吟虎啸	51
4. 花鸟世界	53
5. 潇湘八景	59
二、法常禅画艺术的美学品格	66
1. 艺术化的宗教	66
2. 宗教化的艺术	68
第四章 法常禅画艺术的影响	73
一、在中国画史上的消遁	73
二、风靡日本	76
1. 前提和背景	76
2. 作品流传	78
3. 《君台观》和《御画目》	85
4. 画道大恩人	89
三、在欧美画坛上的魅力	91
附录一 法常研究论著索引	93
一、专著	93
二、论文	93
附录二 法常传世作品索引	96
一、文献著录中的法常作品	96
二、影印图录中的法常作品	96

附录三 牧溪序说	105
一、从泼墨山水画转向粗笔人物画	107
二、禅僧画家及其周围的绘画	114
三、牧溪	122
四、牧溪以后	151
后记	154

导 言

唐代，六祖慧能创立了禅宗(南宗禅)，到五代两宋一花五叶，达于鼎盛，留下了丰富的禅学遗产。进入元代，作为宗教的禅宗日渐趋于式微；可是在岛国日本，却获得了继续风会的气候和土壤。自镰仓、室町时代以降，至今蒸蒸不衰。

本世纪初至五十年代，经由铃木大拙向西方世界的传播，禅学又进一步引起国际性的广泛兴趣。历史学家林恩·怀特(Lynn White)将铃木氏的贡献誉为人类文化史上的一件大事，可以和文艺复兴时期翻译介绍柏拉图、亚里士多德著作的伟绩相媲美。

伴随近年的文化开放政策，对禅宗和禅学的研究重新反馈到了中国本土。如何认识禅宗？如何评价禅学在中国文化史上的意义？……成为学术界共同关注的热门课题。

然而众说纷纭，莫衷一是。

所谓“众说纷纭”，似乎还不是瞎子摸象、见仁见智的问题。有许多议论，完全是对禅宗根本不着边际的隔靴搔痒，赶时髦的热情代替了深入研究的严肃态度，胶柱鼓瑟的望文生义，牵强附会，转工转远。

例如，关于禅宗与中国士大夫性格的关系，就有这样的误解：禅宗的影响“使中国士大夫心理性格在‘内倾’的基础上更增加了一层‘内倾’。”所谓“内倾”，是指一种消极龟缩、封闭内向的心理结构和压抑克制、静思反照的性格特征。而这种性格又“阻碍着人与社会的进步”(葛兆光《禅宗与中国文化》，上海人民出版社)，于是，中国的

愚昧、落后……都必须向禅宗进行总清算。

认为宋元以后中国士大夫的心理性格是“内倾”的，这并没有错；但把这一结果归因于禅宗的影响却未必然。禅宗把现实生活看作修业开悟的道场，其中不乏开放的思想 and 积极的行动。阐述教义未免太玄奥，不如举几个实例。南宋末年贾似道专权，士林中人无不嗟若寒蝉，本书所要介绍的法常牧溪却挺身而出，当面予以怒斥。能仁寺的无学祖元当元兵以死相威胁之时，坦然唱偈道：

乾坤无地卓孤筇，喜得法空人亦空；

珍重大元三尺剑，电光影里斩春风！

祖元后来东渡日本，鼓励年轻的将军北条时宗以必死的决心抗击元蒙的入侵，这是何等的气概！再如玛瑙寺的子温日观，敢于痛骂元世祖忽必烈的亲信、江南释教总统杨琏真伽为“掘坟贼”，虽几遭“极死”而“不畏”，与当时一班士大夫卑躬屈膝地巴结新朝权贵形成鲜明的对照。禅宗这种积极入世的人生态度，后来成为日本镰仓、室町武士“刚气”的道德源泉，对这种“刚气”的评价另当别论；那么，它为什么没有能够抵消中国士大夫心理性格的“内倾”性呢？

看来，禅宗与中国士大夫的心理性格并非简单的因果关系，而应该是一种双向建构的复杂机制，一古脑儿地将脏水全泼在禅宗身上，显然太不公平。（我认为，中国士大夫心理性格的封闭性，最根本的原因可以从地理学和民族学中找到答案，具体不在本书中讨论。）

又如关于禅宗画与文人画的关系，在中国绘画史的研究中，习惯上都将二者混为一谈。

诚然，文人画的审美情趣、艺术思维乃至水墨写意的表现形式，受到禅宗画的很大影响。但二者并非如一般人所理解的那样水乳交融、若合符契，而是从外在形式到内涵意境都存在着异常深刻的分歧。五代两宋，士大夫以谈禅为时髦，可是对贯休《罗汉图》的形骨古怪，“见者莫不骇瞩”（《宣和画谱》）。法常随笔点墨的画品，更不入士大夫鉴赏的心目，被认为是“粗恶无古法，诚非雅玩，仅可供僧坊道舍，以助清幽”（庄肃《画继补遗》）。质言之，禅宗僧侣的绘画粗俗漫漶，剑拔弩张，与士大夫蕴藉含蓄、翩翩文雅的审美理想绝然背反，从而导致了审美关系中的破裂。值得注意的是，这种“诚

非雅玩”的绘画样式作为蕴涵着“顿悟”式刚气的力的图式，在日本却备受顶礼膜拜。日本画坛上风靡一时的水墨“南画”，事实上正是受中国禅宗画和院体画的熏陶，而并非董其昌所论“南宗画”——文人画的衍生。即使从日人所编《〈中国〉南画大成》来看，其实也是“行”、“利”兼收的，而并非清一色的“南宗”“文人画”。这说明日本对于“南画”、“南宗画”、“文人画”的认识，与我们完全不同。

禅学是一门建立在“无思”基础上的高超智慧的哲学；同样，禅宗画也是一种建立在“非画”基础上的特殊绘画形式。它们只能被体悟而不可加以评说。“第一义不可说，说似一物即不中”。谈禅从来就不是一件容易的事情，形诸文字、笔墨，就掩蔽了禅的精义。从某种意义上说，最好的谈禅方式是静默。释迦拈花，迦叶微笑，于此得正法眼藏；文殊问道，维摩渊峙，是为真菩萨入不二法门。所谓“默如雷霆，言如墙壁”，在空无中呈示真理的本相。受禅宗思想的影响，在日本德川前期，由学者兼茶道家的藤村庸轩首倡了一种“白纸赞”，竭力推崇一张白纸便是包涵着至深禅理的、美妙绝伦的名画。不过这样一来，对大多数读者又失去了悟禅的可能性。

总之，谈禅是一个两难的选择。

且让我们通过能够表达“第二义”的“话头”来探寻那种不可思议的“存在”(Sein)。

据说，在佛教“因陀罗”的天堂里有一张神奇的网，这张网的每一个网结上都缀有一颗宝石，其中的任何一颗可以反映出其他所有的宝石乃至整个天堂的情景。赞宁在《宋高僧传》中记法藏大师为“学不了者设巧便”，对我们的研究不无启迪意义。其法是：

取鉴十面，八方安排，上下各一，相去一丈余，面面对，中安一佛像，燃一炬以照之，互影交光。

这时，在每一面鉴中都呈现出其他的鉴和无数的佛像，于是，“学者因晓刹海涉入无尽之义”。

也许，法常及其禅画艺术，正是我们全面认识禅宗“因陀罗”境界的一颗宝石或一面宝鉴。因为，在中国禅宗画家中，以法常的影响为最大，传世作品也最丰富。

然而，研究法常却也并非易事。

由于中国，尤其是宋元时期士大夫对于禅宗及禅宗画的接受始终保持着一一种文化上的距离，因此，有关法常（包括其他禅宗画家）的资料，很少有能得以幸存下来的。他的生平行状如何？其传世作品的真赝又如何？……这一切都生疏察落而难以引伸。

特别是后一问题，在中国绘画史研究中，从来被认为是最基本的立场和出发点。然而要想鉴定法常作品的真赝，实属难能。因为他的画迹除保存在大陆上的唯一一件《写生蔬果图》卷已被考定为赝品外，其余数十件作品全部流散在海外。因此，对于大多数研究者来说，至多只能从画册上去领略法常禅画艺术的风流文采。这样，真赝的鉴定又从何谈起呢？

我们必须改换一下立场。

且不论画册所据以拍摄、制版的原作，事实上，所有的印刷品本身不就都是“赝品”？而这，便是本书研究法常的唯一出发点。因此，重要的不在于所研究的作品原件是真迹还是赝品，而在于艺术赝品问题的症结究竟在哪里？

真迹与赝品之间的对立关系是艺术鉴定工作中赖以判断的一种非审美标准。然而，这种关系在以审美为标准的绘画史研究中的意义，却要复杂得多。至少，对于说明某一画家、某一画派的艺术作风，赝品有时可以起到“下真迹一等”的价值。美国当代美学家莱辛（A. Lessing）在《艺术赝品的问题出在哪里？》一文中，多层次地剖析了著名的万·米格伦伪造弗米尔作品案，最后得出这样一个“看来自相矛盾的结论”：

我们已经看到，在哪种意义上弗米尔堪称为艺术家；我们也看到，尽管《使徒》与弗米尔的作品真伪难辨，万·米格伦也不配伟大这样的字眼。然而我们会主张，弗米尔的伟大是以某种方式包含在他的作品中的，他的画作乃是他的艺术天才的证据和丰碑。那么，对这幅在博物馆里作为弗米尔的天才的体现和证据，挂了七年之久的万·米格伦的伪造品，我们又该说什么呢？我们是否应该说，除了米格伦的高明的伪造技术，这幅画里就什么也没有了呢？或者，我们是不是要承认，这幅画证明了米格伦的伟大，正如弗米尔的画证明了画家的伟大一样？我认为回答将是一个悖论，而这悖论虽然令人吃惊，却是绝对妥

当的：《使徒》和弗米尔自己的作品一样，是他的艺术天才的丰碑；尽管它出自二十世纪的万·米格伦之手，却包含和展示了十七世纪弗米尔的艺术的伟大（转引自M·李普曼编《当代美学》，光明日报出版社译本）。

莱辛的这一“悖论”，正是本书看待法常禅画艺术赝品问题的基本观点。

多年来，我对美术史的研究注重于方法论的更新，努力从“大文化观”的高度“以大观小”，系统地、整体地把握各个具体的美术现象。对法常的研究当然也不能是例外。

传统美术史学的方法论是封闭的、静止的、平面的；基于“大文化观”的美术史学的方法论则是开放的、动态的、立体的。所谓“大文化观”，就是把美术史的发生、发展乃至某一画派、某一画家、某一画迹的出现，都看作是一个有机的文化现象，并把它们投影到社会政治经济和国民心理的动态文化背景上，揭示其外延和内涵。“一一微尘，一一大千”，从某种意义上可以说，“大文化观”正是禅宗的哲学世界观。那么，将它运用于法常及其禅画艺术的观照，无疑是最合适不过的了。

对于法常及其禅画艺术来说，究竟有哪些大文化背景是必须加以关注的呢？我以为，首先是禅宗思想和禅宗画艺术的崛起，这是作为禅僧的法常及其禅画艺术得以成立的必然前提，体现了禅宗画所共有的创作动机、美学观念和艺术作风；其次，是宋元嬗递的政治形势，铸造了法常不同于一般禅僧和禅宗画的独特的品格，及其禅画艺术的表象世界中所显示的或隐蔽着的各种外部和内涵的、物质和心理的能量要素；再次便是以禅宗为因缘而大规模展开的中日文化交流，成就了法常在世界文化史上的特殊地位。……

所有这一切，只要我们从内心而非外境把握它们，整个“因陀罗”的境界就会包容其中，法常及其禅画艺术的生命也就会常青不朽。

基于上述真赝观和大文化观，所谓“法常禅画艺术”便转换为这样一个命题：从本质上说，它并不是特指出于画僧法常之手的作品而言，而是泛指一种文化情境，一种审美关系。

禅宗所敞开的是一片无限广阔的个性天地。禅画艺术则是一种

艺术化的人生哲学。它的基本主题，是追求人生与整个大自然的契合，并在这种契合、整一中超越有限与无限的对立乃至其他一切分裂，把握自我的生存价值和意义，把握超时空的永恒的美的瞬间。

所谓“个性”，所谓“自我”，并非现代心理学上那个作为个体的自我（ego），而是一个本体论的实体，如《奥义书》所说“我即梵”（This Self is Brahman, omnipotent and omniscient）。这个自我可以设定一切、创造一切。只有把握了这个绝对自我，将它的可能性上升为全部世界的依据，这个世界才是可理解的。这个自我即“存在”（Sein）。然而存在不是上帝，而是生命自身的觉悟（Buddha）。因此，它可以而且必须通过生命的“亲在”（Dasein）来设定。

于是而有禅，而有禅画艺术。

以亲在设定存在，而不是停留在纯粹抽象的教义中或可望不可即的虚诞许愿中；以深入生命进程的体验，而不是通过否定生命来超越生命，这是禅宗与其他佛教宗派的根本不同之处，也是禅画艺术与其他佛教美术如敦煌壁画、云冈石窟的根本不同之处。禅画艺术是内在于禅的；而后者却是外在于它所弘扬的宗教的，它不可能超越此土与彼土、秽土与净土的分界。

禅宗和禅画艺术从一开始就直接指向人的亲在的生命进程，力图从中实证出自我存在的普遍性特征，因此而具有生成性的文化价值。

我即佛，人生皆有佛性，众生即我。于是，物我的同形同构、相遇迹化便成为可能。于是，世界便成为“我”的表象。

如果在禅宗和禅画艺术中，排除了人的体验，排除了人体验着的生活，排除了人生活于其中的世界，排除了世界的山河日月、草木禽兽……而谈论存在，谈论觉悟，那还有什么意义呢？

德国哲学家费希勒在《人的使命》中指出：

啊，无限者！那永恒的世界起源于你的生命；因为一切生命都是你的生命，而且只有那具有宗教感的眼睛才深入了解真正美的王国。

从某种意义上可以说，法常禅画艺术也正是这种具有“宗教

感”的“美的王国”。艺术、宗教的双重身份，使它永恒地成为一种无限的象征，指向我们的内心，指向生活，指向世界……

第一章

法常禅画艺术的文化背景

一、禅宗和禅宗画

1. 从达摩东来到一花五叶

公元六世纪初梁武帝普通七年(526),南天竺僧人菩提达摩(Bodhidharma, ? — 528 或 536)由海道来到中国,向梁武帝萧衍讲授佛法:

帝问曰:“朕即位以来,造寺写经,度僧不可胜纪,有何功德?”祖(达摩)曰:“并无功德。”帝曰:“何以无功德?”祖曰:“此但人天小果,有漏之因,如影随形,虽有非实。”帝曰:“如何是真功德?”祖曰:“净智妙圆,体自空寂,如是功德,不以世求。”帝又问:“如何是圣谛第一义?”祖曰:“廓然无圣。”帝曰:“对朕者谁?”祖曰:“不识。”帝不领悟,祖知机不契。(《五灯会元》卷一)

于是,达摩一苇渡江,转到北魏的洛阳,入嵩山少林寺,在五乳峰的一个山洞中面壁打坐九年,终日默然,时人称为“壁观婆罗门”,创立了中国佛教史上重要的流派——禅宗。

其后,历经慧可、僧璨、道信而至弘忍(602—675),是为禅

宗五祖。这时，已是唐王朝的天下了，禅宗的道场也早已迁到了蕲州（今湖北蕲春）黄梅县双峰山的东山寺，门徒多至千人，时称“东山法门”。一天，弘忍宣称要选择法嗣。上座神秀（约606—706）以“身是菩提树，心如明镜台；时时勤拂拭，勿使惹尘埃”一偈，表示对佛法的理解，未得弘忍印可。舂米行者惠能（638—713）则以“菩提本无树，明镜亦非台；本来无一物，何处惹尘埃”一偈得到了法衣，成为禅宗六祖。

惠能的禅宗与以往禅宗的根本不同，在于后者讲求“渐修”，所谓“积劫方成菩萨”；而前者倡导“顿悟”，所谓“一超直入如来地”。“渐修”一派，后来由神秀在北方继续传布，历史上称为“北宗”；而惠能的“顿悟”一派则以南方为据点席卷全国，历史上称为“南宗”。今天一般所称“禅宗”，大都是指南宗而言。

禅，是梵语 Dhyana 的音译“禅那”的略称，意译作“思维修”、“静虑”，即安定的沉思。《大智论》曰：“诸禅定功德，总是思维修也；禅者，秦谓思维。”《圆觉经》疏云：“梵语禅那，此言静虑。静即定，虑即慧也。”禅，本来是印度古代许多宗教的修养方法，这一方法也被佛教所采用。但在印度却没有相当于中国“禅宗”的宗派。禅宗，是中国佛教的产物。它将印度佛教与中国传统的儒学、道家和魏晋玄学相揉合，而成为最适合于中国士大夫口味的一种宗教形式。当然，士大夫所信奉的禅宗毕竟不同于禅宗本身，那又另当别论。

六祖惠能以后，在法嗣弟子中以青原行思（？—740）和南岳怀让（？—775）两支法系繁衍特盛。青原一支经石头希迁（700—790）等数传，由洞山良价（807—869）开创了曹洞宗，由云门文偃（？—949）开创了云门宗，由清凉文益（885—958）开创了法眼宗。南岳一支经马祖道一（？—788）等数传，由汾山灵祐（771—853）开创了沩仰宗，由临济义玄（？—867）开创了临济宗。曹洞、云门、法眼、沩仰、临济合称禅宗“五家”，也就是所谓的“一花五叶”。

五家中以临济宗的传播最为隆盛，经兴化存奖（830—888）、慈明楚圆（986—1039）等数传，由慈明的弟子黄龙慧南（1002—1069）开创了黄龙宗，另一弟子杨岐方会（992—1049）开创了杨岐宗。这两宗加上五家，合称“禅宗五家七宗”。黄龙和杨岐同时兴起，但后来黄龙的法脉断绝，杨岐也恢复了临济旧称，所以临济后

期的历史，也就是杨岐派的历史。这时已是南宋的天下，禅宗其他各家先后衰落，临济杨岐一家独盛，声势烜赫。自杨岐方会算起，第三代佛果克勤（1063—1135），会下以大慧宗杲（1089—1163）和虎丘绍隆（1078—1136）两派规模最大。大慧一派后来分为灵隐、北涧两家，虎丘一派也分为松源、破庵二支。虽然，宗杲的法嗣有九十四人，绍隆的法嗣只有一人，但宗杲下数传即息，而绍隆的灯录则传承不绝，并东传日本，创行别派，在日本镰仓时代禅宗二十四派中，竟有二十派皆出于杨岐—虎丘的法系。

虎丘破庵派的第一代弟子中，以无准师范（1178—1249）最负盛名。他就是法常牧溪的老师。其会下与日本禅林关系相当密切，日本圆觉寺的开山、渡日僧无学祖元、兀庵普宁和日本东福寺的开山、日僧圆尔圣一等也都是他的嫡传。

无准俗姓雍，剑州（今四川剑阁、梓潼县）人。早年出家，从大慧派的无用净全、拙庵德光、空叟宗印等学习禅法，后来转到虎丘破庵派长老破庵祖先的门下。本来，破庵派住持在偏僻荒远的乡村小刹中，势单力薄；到了无准手下，一变而与士大夫频繁过从，并进入到宫廷中向天子“对御说法”，使破庵派迅速地成为贵族化的一个禅宗教派。据同时的刘克庄《径山佛鉴禅师塔铭》：

师范俗姓雍，西蜀剑州人，绍定五年（1232）奉诏住径山（原大慧派的道场，天目山万寿寺），赐号佛鉴禅师。次年，寺毁于火，师悉力拮据，不三年，复旧观，理宗书匾曰：“万年正续之院。”淳祐元年（1241）寺再毁于火，日本遣使资助。不数年，寺再成。淳祐己酉（1249）二月二十八日蜕，葬于圆照庵，世寿七十二。自号无准。

由此可见其与宫廷及日本的关系非同一般。

2. 异军突起的禅宗画

禅宗中虽然派系纷繁，但其共同的宗旨都是强调修禅者主体的心灵对外物的决定作用，心为物宰而不为物役，通过直觉、“顿悟”而超越外物，进入绝对自由的人生境界。所谓“识心见性，自成佛道”，“即时豁然，还得本心”。

在禅宗中，有一则著名的公案：一天，印宗和尚正在讲经说法，

忽然风吹幡动，印宗便问大家：“究竟是风动呢？还是幡动？”一时议论纷纷，有说风动的，有说幡动的。混在众人中的惠能便挺身而出，大声喝道：“不是风动，不是幡动，仁者心动！”这一下当机煞活，使印宗钦佩得五体投地。（参看《坛经》）

惠能的这一“诡辩”无疑是唯心主义的，但却包含着对同审美和艺术创造极为类似的心理特征的深刻、辩证的理解，因而给中唐以后的文艺理论和创作实践以重大影响。其在中国文化史上的意义，正如李泽厚、刘纲纪主编的《中国美学史》第一卷绪言中所说：

以唯物论为出发点的美学，不一定就能在美学上提出有重要价值的深刻的思想；相反，在一定的历史条件下，唯心论在有关审美的特征一系列复杂问题上，却能提出比唯物论美学更为深刻和更有价值的思想，对人类美学思想的发展和深化产生重大深远的影响。

禅宗以心为主宰，以日常生活为修业开悟的道场，“说空不空，行在有中”，这就使他们从无益的宗教义理和戒律的束缚中解放出来，而切入到一个更有价值的、广泛开放的人生——审美关系的参照系。事实上，不少禅师同时还兼擅文艺。以诗而论如皎然，以书而论如怀素，都是历史上赫赫有名的人物。在绘画方面，更是名家辈出，形成五代两宋画坛的一支异军突起——禅宗画派。兹择其中较有典型性的画家简介于次：

贯休，俗姓姜，字德隐，婺州（今浙江金华）人，唐昭宗天复（901—903）间入蜀，王衍赐紫衣，号禅月大师。工书能诗，尤长于绘画，多作道释罗汉，胡貌梵相，状貌古野，自谓得之梦。

传古，四明（今浙江宁波）人，善画龙，建隆（960—962）间名重一时。

楚安，俗姓勾，汉州（今四川成都）人。善画人物、山水、楼阁。

惠崇，建阳人，擅画“江湖小景”，潇洒虚旷，情景并茂。

梦休，江南人，善画花竹禽鱼。

居宁，毗陵（今江苏常州）人，好为墨戏，写草虫醉墨淋漓，不专形似。

仲仁，会稽（今浙江绍兴）人，住衡州（今湖南衡阳）华光山，因号华光长老，以墨晕作梅花，神韵独绝，兼工山水平远。