



皮朝纲 著

游戏翰墨见本心

——禅宗书画美学著述选释

四川党建期刊集团
四川民族出版社



皮朝纲 著

游戏翰墨见本心

——禅宗书画美学著述选释

四川党建期刊集团
四川民族出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

游戏翰墨见本心：禅宗书画美学著述选释 / 皮朝纲著. —成都：
四川民族出版社，2013.9

ISBN 978 - 7 - 5409 - 5295 - 2

I. ①游… II. ①皮… III. ①禅宗—关系—书画艺术
—艺术美学—研究 IV. ①J212.01

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 252816 号

游戏翰墨见本心：禅宗书画美学著述选释

皮朝纲 著

责任编辑：蓝明春

封面设计：杨 潮

出版发行：四川党建期刊集团

四川民族出版社

地 址：成都市三洞桥路 12 号

邮政编码：610031

电 话：(028) 86252337

印 刷：四川川印印刷有限公司

规 格：170mm × 240mm

印 张：26 印张

字 数：560 千字

版 次：2013 年 11 月第 1 版

印 次：2013 年 11 月第 1 次印刷

书 号：ISBN 978 - 7 - 5409 - 5295 - 2

定 价：48.00 元

著作权所有，违者必究。

编者说明

本书是为学习研究中国禅宗书画美学思想史提供文献资料，系从《大正新修大藏经》、《新编正续藏经》、《嘉兴大藏经》、《大藏经补编》、《禅宗全书》、《禅门逸书》等佛典中辑录而成。凡入选的文字，都按其内容分类编排，并冠以小标题，以突出它的理论含义。凡采用原著篇名作小标题的，都在小标题的右上角加了星号（*）。

本书所录篇目，上自唐代，下至清代，大体上按禅师活动的时代先后排序，但时有交叉，因一些禅师的生卒年难考。

本书在编写禅师们的小传时，除依据禅师们的“语录”、著述所提供的“行实”、“行状”、“塔铭”、“序”“跋”，以及各种“灯录”外，主要参考了以下文献：徐自强主编《中国历代禅师传记资料汇编》，全国图书馆文献微缩复制中心1994年版；震华法师遗稿《中国佛教人名大辞典》，上海辞书出版社1999年版；明复编《中国佛学人名辞典》，中华书局1988年版；陈垣《释氏疑年录》，中华书局1964年版；钱仲联、傅璇琮、王运熙、章培恒、陈伯海、鲍克怡总主编《中国文学大辞典（修订本）》，上海辞书出版社2000年版；孙麟编《中国画家大辞典》，北京市中国书店1982版；梁披云主编《中国书法大辞典》，香港书谱出版社、广东人民出版社1987年版。

本书对重要的人物、公案、典故、术语（含佛学、美学和文艺学），作了必要的注释，旨在为了解禅宗书画美学思想提供一些参考资料。编写注释，主要参考了以下文献：任继愈主编《佛教大辞典》，江苏古籍出版社2002年版；慈怡主编《佛光大辞典》，台湾佛光山出版社1989年版；任道斌主编《佛教文化辞典》，浙江古籍出版社1991年版；李明权《佛学典故汇释》，浙江古籍出版社1990年版；黄夏年主编《禅宗三百题》，上海古籍出版社2000年版；袁宾主编《禅宗词典》，湖北人民出版社1994年版；袁宾《禅宗著作词语汇释》，江苏古籍出版社1990年版；周积寅主编《中国画论大辞典》，东南大学出版社2011年版；陶明君《中国书论辞典》，湖南美术出版社2001年版；林同华主编《中华美学大辞典》，安徽教育出版

社 2002 年版；成复旺主编《中国美学范畴辞典》，中国人民大学出版社 1995 年版；孙麟编《中国画家大辞典》，北京市中国书店 1982 年版；梁披云主编《中国书法大辞典》，香港书谱出版社、广东人民出版社 1987 年版；钱仲联、傅璇琮、王运熙、章培恒、陈伯海、鲍克怡总主编《中国文学大辞典（修订本）》，上海辞书出版社 2000 年版。

代序：

拓宽中国美学史研究范围的新途径

——开展禅宗书画美学思想史研究

自李泽厚与刘纲纪两先生于20世纪80年代初，在他们主编的《中国美学史》第一卷的“绪论”中，提出“禅宗美学”为中国美学的“四大思潮”之一^①以后，学术界对禅宗美学的研究，已经走过了近三十年的历史。其研究是从着重探讨禅宗与中国古代美学思想的关系起步，而后进入到研究禅宗美学思想本身的诸多问题，而后又进入到禅宗美学思想史的研究。当我们来回顾禅宗美学思想研究所走过的历程，以及所取得的成绩的时候，会使人清醒地感受到：禅宗美学的研究虽然已经取得了一定的成绩，但毕竟起步较晚，因此还有许多问题来不及涉猎，还有一些“处女地”也来不及开垦。比如，人们对禅宗美学的研究，较多的是从禅学（哲学）的视角和层面进行发掘和解说，而很少涉及禅门中人对文学艺术的主张和见解。禅门中的高僧大德，他们有没有文艺主张？其文艺主张有哪些形式载体？其文艺主张和形式载体有何特色？又比如，迄今为止，尚无一种禅宗美学文献资料汇编问世，也无一种涉及禅宗的画学、书学、诗学等等相关的文献资料汇编出版。至今，在中国美学史、中国绘画美学史、中国书法美学史和

^① 李泽厚、刘纲纪《中国美学史》第1卷，中国社会科学出版社1984年7月第1版，第20页。另从李泽厚为该书所写的“后记”中得知，“四大主干（儒、道、骚、禅）”系李氏提出。李氏早在1981年为宗白华《美学散步》一书所写的序中，已提出儒、道、骚、禅四大美学，构成了“中国美学的精英和灵魂”（宗白华《美学散步》，上海人民出版社1981年5月版）。

中国禅宗美学史等等的研究中，都未涉及禅宗绘画美学与书法美学。

如何使禅宗美学的研究深入一步？是否可从发掘、整理、研究禅宗美学文献入手？

怀着一种紧迫感，我从2009年开始，先后做了禅宗画学文献与禅宗书学文献的发掘、整理和研究工作。2011年春天完成了《丹青妙香叩禅心：禅宗画学著述研究》^①一书的撰写，2012年春天又完成了《墨海禅迹听新声：禅宗书学著述解读》^②一书的编著。这两部书中所辑录的文献资料，有很多很珍贵、有兴味的内容，其中有许多并不见于古代文献的书画史、书画论、书画法、书画品、书画评、书画录、书画跋等典籍中，也不见于现当代出版的中国美学文献资料汇编和中国画论（以及画史、画品等）、书论（以及书史、书品等）文献汇编中。我对这些文献所涉及的书画美学思想、观念、范畴、命题及某些具体问题，进行了初步梳理。使我感受到，禅宗典籍中的书画美学著述不仅内容丰富、形式多样，而且妙语迭出、精见纷呈，是中国书画美学的重要资源，亟待发掘、整理和研究。也使我体会到，在禅宗美学文献的搜集、发掘、整理和研究方面，还有许多工作可做。

对禅宗画学文献与书学文献的发掘、整理，对禅宗画学思想和书学思想的思考与探索，直接引发了我思考和撰写禅宗书画美学思想史的兴趣^③。

——

我们曾经说过，禅宗美学因具有丰富的人生美学内容，而成为中国古代美学的重要组成部分^④。中国古代美学是一种人生美学，它的研究对象和两个向度是人生美论和艺术美论，它们分别代表哲学体系中的美学形态和诗性智慧中的美学形态^⑤。人生美论，侧重于体现哲学体系型的美学思想；艺术美论，侧重于体现诗性智慧型的美学思想。

人生美论——哲学体系型的美学思想，是哲学体系中的美学形态，即“真、善、美”结构中的美学形态。中国古人的人生哲学，是一种心性哲学——道德形而上学（道德本体论）。它注重人生修养、人格建构与完善，注重人生价值取向、人生境界追求。体现出真善美相统一的心性哲学思想，是中国土生土长的美学思想的

① 皮朝纲《丹青妙香叩禅心：禅宗画学著述研究》，商务印书馆2012年版。

② 皮朝纲《墨海禅迹听新声：禅宗书学著述解读》，上海三联书店2013年版。

③ 我把《丹青妙香叩禅心：禅宗画学著述研究》、《墨海禅迹听新声：禅宗书学著述解读》和《中国禅宗书画美学思想史纲》叫做“禅宗美学三书”。前两书，主要是为中国美学史（含中国绘画美学史、中国书法美学史）研究，特别是为禅宗美学史研究提供文献资料；同时，尝试对禅宗画学思想、禅宗书学思想做横向的理论概括，试图勾画出它们的理论框架。而《中国禅宗书画美学思想史纲》，则是尝试对中国禅宗美学思想进行纵向的历史梳理，试图展示出禅宗书画美学思想的发展历程。

④ 皮朝纲《禅宗美学论纲》，《中国禅学》第2卷，中华书局2003年版。

⑤ 皮朝纲主编《审美与生存——中国传统美学的人生意蕴及其现代意义》“导论”第二章《中国传统美学的独特品格》，巴蜀书社1999年版，第27—47页。

一大类。艺术美论——诗性智慧型美学思想，是诗性智慧中的美学形态，即“感性—艺术”系统中的美学形态。它一切以“诗性智慧”为依归，不取哲学体系的抽象框架，这是中国古代美学思想的擅长，是中国土生土长的中国本土美学的另一大类。中国古代的文论（包括众多的诗话、词话、曲话、文话、随笔、札记、序跋）、画论、书论、乐论，等等，无不体现出“诗性智慧”的风采。乃是一种诗性（诗化）的审美意识研究，不是采取哲学体系的抽象框架进行逻辑推理^①。

作为中国古代美学的重要组成部分的禅宗美学，其美学体系中，也包含着佛教哲学体系中的美学思想（哲学体系型美学）和禅门高僧与著名居士的文艺见解（与之密切相关的是中国佛教的直觉思维与语言观所表现出来的诗性智慧型美学），且两者密切联系在一起。而禅门高僧与著名居士的文艺见解，是不可忽视的美学思想资源。佛教禅宗探索、揭示心灵奥秘最为细密，有着丰富的心理美学内容，它涉及丰富的想像力及创造功能，体现出人类的诗性智慧。佛教禅宗用它的义理去解释文艺现象（特别是佛教文艺）与审美现象时，有着不少独特的、闪耀诗性智慧之光的见解^②。

可是，当我们清醒地来盘点禅宗美学研究（包括禅宗美学基本理论问题的研究和禅宗美学史的研究）的现状时，我们会看到，人们对禅宗美学的人生美论关注较多，也有一批很有见地的论著，而对禅宗美学的艺术美论关注太少，对禅门高僧的文艺见解知之甚少。当我们细致翻阅已经出版的中国美学史、中国绘画美学史、中国书法美学史的时候，才发现这些有学术价值、有广泛影响的专著，很少提及禅宗对绘画和书法的论述。人们在中国古典美学、文艺理论、佛教美学的研究中，虽然注意到了禅门中人如释莲儒的《画禅》、释弘仁的《画偈》、释亚栖的《论书》、皎然的《诗式》、慧洪的《冷斋夜话》等等，但更为丰富的一些高僧关于画学、书学和诗学的著述，尚未引起禅宗美学、中国美学以及文艺理论研究者的注意。事实上，不少高僧常常出入于儒、道、释，他们的学问渊博，对文艺有很高的鉴赏水平，有的还有相当丰富的创作经验，因而，他们的文艺见解，弥足珍贵。

总之，开展禅宗绘画美学、书法美学、诗歌美学的研究（包括对其美学基本理论问题，及其美学思想史的研究），可以拓宽禅宗美学基本原理及其美学思想史研究的范围，可以开辟禅宗绘画美学、书法美学、诗歌美学（包括美学基本理论问题，及其美学思想史）的新的研究阵地；也可以拓宽中国古代美学（包括美学基本原理，及其美学思想史）的研究范围。

二

我把禅宗绘画美学思想史和禅宗书法美学思想史合并在一起，思考和撰写“中国

① 劳承万《研究中国美学的若干方法论问题》，《上海师范大学学报》2006年第1期。

② 皮朝纲《佛教美学琐议》，《西南民族大学学报》2008年第1期。

禅宗书画美学思想史”，不只是出于“书画同源”、“书画同出”^①、“书画相通”^②、“书画同工”^③等等的理论思考，更是因为禅宗绘画美学思想和禅宗书法美学思想在许多重要理论问题上的主张和观点的共通性和一致性。现就它们在以下几个重要理论问题上的共通性和一致性，解析如下：

（一）以进行“像教”为书画活动的主要宗旨

众所周知，佛教非常重视造像艺术，重视佛像在弘扬佛法、教育僧侣、影响信众中的巨大作用，因此，佛教又称为“像教”，即注重形象艺术教育的宗教^④。“佛教之传布，恒藉像教而溥及”^⑤。明僧元贤云：像教者，“以形象教人也”——“言象教者，如来既化，诸大弟子想慕不已，遂刻木为佛瞻敬之，以形象教人也。”^⑥在佛家看来，文学与美术，虽非佛教徒本分事，“但宣教弘化，则赖乎文；庄严佛国，有资乎美”^⑦。佛家非常善于运用世俗审美手段来宣传佛法，教育信众，这集中表现在对佛教偶像的美化和艺术加工上。“不可否认的是，将佛像造像视为偶像而顶礼膜拜时所产生的精神慰藉，与将其视为艺术作品而欣赏时所产生的审美愉悦，从心理体验这个角度，二者的确难分轩轻。”^⑧对佛像作为偶像而顶礼膜拜所产生的精神慰藉，与欣赏艺术作品而获得的审美享受，之所以是相似而相通，是因

① “书画同源”：明代书画理论家何良俊云：“夫书画本同出一源，盖画即六书之一，所谓象形者是也。”（何良俊《四友斋画论》，黄宾虹、邓实编《美术丛书》第2册，江苏古籍出版社1986年版，第1453页下）“书画同出”：宋代史学家、目录学家郑樵云：“书与画同出。画取形，书取象；画取多，书取少。凡象形者，皆可画也；不可画，则无其书矣。然书穷能变，故画虽取多，而得算常少；书虽取少，而得算常多。六书也者，皆象形之变也。”（郑樵《通志》卷三十一，文渊阁四库全书印影本，第372册，台湾商务印书馆股份有限公司1983年版，第367页下）

② “书画相通”：明代书画理论家赵宦光云：“古人学问无穷，故作字无有定体。右军署名无一同者，非有意改作也，因其学进，不觉其自变耳。常与绘画之士谈画，但须写景，莫须作画，作画有尽，写景无穷，景无穷，学尤无穷也。书道与画正通。”（赵宦光《寒山帚谈》，崔尔平选编《明清书法论文选》，上海书店出版社1994年版，第333页）清书论家朱和羹《临池心解》也云：“古来善书者多善画，善画者多善书。书与画殊途同归也。”（《历代书法论文选》下册，上海书画出版社1979年版，第737页）

③ “书画同工”：清代书论家周星莲云：“字画本自同工，字贵写，画亦贵写。以书法透入于画，而画无不妙。以画法参入于书，而书无不神。故曰：善书者必善画；善画者亦必善书。”又云：“写有二义。《说文》：‘写，置物也。’《韵书》：‘写，输也。’置者，置物之形；输者，输我之心。两义并不相悖，所以字为心画。若仅能置物之形，而不能输我之心，则画字、写字之义两失之矣。”（周星莲《临池管见》，《历代书法论文选》下册，上海书画出版社1979年版，第717、718页）

④ 刘凤君、彭云《佛教与“像教”艺术》，《山东大学学报》1999年第4期。

⑤ 戴蕃豫《中国佛教美术史》，书目文献出版社1995年版，第41页。

⑥ 元贤集《禅林疏语考证》卷一，《新编已续藏经》第112册，新文丰出版有限公司1993年版，第801页上。

⑦ 高观如《中国佛教文学与美术》，上海佛学书局1938年11月版，第1页。

⑧ 傅小凡《妙相庄严——佛教艺术观（雕塑篇）》，宗教文化出版社2007年版，第9页。

为它们“存在着价值关系诸形式的结构和功能上的同形同构的内在契机”^①。

禅宗大师们十分重视利用“像教”来扩大教化效果即审美教育的功用，辅助信徒在修行中进入高深的佛法境界。因此在寺院内部就陈设有释家自用的各种画像（诸如尊像图、佛传图、本生图、经变图，等等），用于信徒供养敬奉，实际上是在宗教氛围中，通过形象的教化和审美教育，以加强信徒的精神陶冶^②。

晚明四大高僧之一的达观真可十分重视“像教”——重视佛祖画像的教化作用。因为各种类型的佛像，乃是佛门弘扬佛法、宣传教义、教育信众的重要工具，而佛教徒也把佛像作为崇敬礼拜的对象，作为进行宗教修行实践的渠道。因此达观真可明确指出“圣人设教，大觉垂形”，乃是“开众生本有之心，熏发本具之善”^③，而“圣人形化而影留，使天下后世，即影得形，即形得心，即心复性”^④。

总之，佛教禅宗十分重视和强调造像（佛像艺术的审美创造）和观像（佛像艺术的审美鉴赏）的像教即“以形象教人”的功能与作用。因而，要求佛门的绘画活动（无论是佛像艺术的审美创造，还是佛像艺术的审美鉴赏）都应该实现像教这一根本目的（宗旨）。清代曹洞宗僧人道需特别强调“造像”的“启迪群迷”的作用：“唯赖像教，以启迪群迷”，“是知造佛，乃成佛因缘，不独为人天福报而已”^⑤。晚明四大高僧之一的憨山德清，更加强调观像必须是“睹像教以兴心，用庄严而表法”，“见闻瞻仰，同出迷途”^⑥，“开自心之佛性”^⑦。

在佛教那里，“像教”的内涵，不只是指佛像艺术（绘画）“以形象教人”的功能与作用，它还指“开设仁祠”（“国家恢弘像教：开设仁祠”^⑧），创办“道场”（“道场：像教”^⑨），修建寺院、佛塔，对弘化佛法、教育僧侣和信众的强大的直观

① 徐建融指出：“宗教价值和审美价值联系在一起，无论在理论上还是实践上都是可能的，因为存在着价值关系诸形式的结构和功能上的同形同构的内在契机。”（徐建融《佛教与民族绘画精神》，上海书店出版社，1991年版，第2页）

② 王海林《佛教美学》第十章《佛教美育》，安徽文艺出版社1992年版，第342页。

③ 真可《常熟慧日寺西方殿造像疏》，《紫柏尊者全集》卷十三，《新编卽续藏经》第126册，第866页上。

④ 真可《募写十六开士道影疏》，《紫柏尊者全集》卷十三，《新编卽续藏经》第126册，第869页上。

⑤ 道需《募塑大佛像疏》，《为霖道需禅师餐香录》卷下，《新编卽续藏经》第125册，第894页上一下。

⑥ 德清《造旃檀香佛疏》，《憨山老人梦游集》卷四十，《新编卽续藏经》第127册，第794页下。

⑦ 德清《庐山万寿寺庄严佛像记》，《憨山老人梦游集》卷二十六，《新编卽续藏经》第127册，第578页上。

⑧ “国家恢弘像教：开设仁祠”：白居易原本、孔传续撰《白孔六帖》卷八十九，文渊阁四库全书影印本，第892册，第458页上。

⑨ “道场：象教”：白居易原本、孔传续撰《白孔六帖》卷八十九，文渊阁四库全书影印本，第892册，第453页下。晚明四大高僧之一的满益智旭云：“像教之设，肇自佛世，来自汉时，大盛于南北六朝，历唐宋来，未尝稍替。故琳宫梵刹，星布九州，凡名山胜地，无不有住持三宝为世福田者。”（满益智旭《明庆寺重建殿阁碑记》，《灵峰满益大师宗论》卷五之三，《嘉兴藏》第36册，台湾新文丰出版公司1987年版，第348号，第349页中）

的形象的功能与作用。特别是佛教书法艺术——包括写经、抄经、刻经（石经、石窟、石柱、摩崖、经幢）、造像题记和有关佛寺之碑、铭、志、记等等^①。尤其是“写经”，乃是佛教徒宏扬教义、传播佛法、修习佛道、善行佛事的一种重要行为，同时也是佛教教义得以准确无误地流传和保存的重要手段^②。宋代临济宗僧人居简云：“像存乎氎，教存乎叶。”^③其上下文的“像”与“教”互文见义，“氎”^④（用于画像）与“叶”（用于写经）都系像教。即用多罗树叶所刀刻“贝多叶”^⑤佛经，与用细帛（氎）所绘的佛像，都是“像教”的重要内容^⑥。这是他观看了由“焦山行老”所传承下来的“贝多叶”佛经后，深有感触，指出由玄奘大师所搜集的佛典“遗文”，数量众多，是“以十象驮”回，而“今之所存，皆其零落”，虽“残圭断璧”，可“焦山行老”所遗留下来之“贝多叶”佛典却“此经自若”。他不无感慨地说：“经无攸全，义有攸往。维义与经，非一非两。吾不了义，又不识书。乃于字外，洞明心初。”^⑦

佛教禅宗十分重视书写佛经，宋姑苏景德寺云法师指出，欲使佛法流传，则必须“缮写而编录，欲后代以流传，宜躬书以成集，则使教风不坠，道久弥芳”^⑧。

值得注意的是，在禅门大师的书画创作活动中，有的巧妙地把造像（绘画佛像）与写经结合起来，以书写佛经来描画佛像，从而使书画珠联璧合。有的禅师曾以赞和题跋的形式（这乃是禅宗书学与画学的重要载体）品评了这一文艺现象。清僧道需的《谢石公茂才书经作佛像，其字画细如毛发，精心妙手不可思议。某敬为之赞》，指出“谢石公茂才”既书佛经，又绘佛像，以书佛经来描绘佛像。道需赞赏其“其字画细如毛发，精心妙手不可思议”，可称书画合璧之上乘。他还指出，

① 田光烈《佛法与书法》第二章《佛事对书法艺术的保存与传播》，河北人民出版社1991年版，第1—158页；张宏生、章利国《中国佛教百科全书·诗偈、书画卷》第一章第一节第四项《佛教书法诸类》，上海古籍出版社2000年版，第279—284页。

② 文化《敦煌佛教写经与士人书法的审美意识》，《敦煌研究》1997年第4期。

③ 居简《跋贝多叶二》，《北磬集》，文渊阁四库全书影印本，第1183册，第96页下。

④ 《字汇》：氎与叠通。氎，细毛布。《南史》：高昌国有草实如茧，茧中丝如细缕，名曰白氎子，国人取织，以为布，甚软白。今文氎作叠（李学勤主编《中华汉语工具书库》第5册，安徽教育出版社2002年版，第482页上）。《正字通》：氎，外国细毛布（李学勤主编《中华汉语工具书库》第3册，安徽教育出版社2002年版，第596页上）。

⑤ 贝多叶：多罗树的叶子，用于写经。“有文字，以贝多叶写之。”（《新唐书》卷二百二十二下，《南蛮传下·堕婆登》，中华书局1975年版，第6303页）“食无器皿，以竹编贝多叶为之，食毕则弃之。番书无笔札，以刀刻贝多叶行之。”（明宋濂《渤泥入贡记》，《文宪集》卷四，文渊阁四库全书影印本，第1223册，第348页下）。贝多叶乃指佛经。唐张谓《送僧》诗：“手持贝多叶，心念优昙花。”（《全唐诗》卷一百九十七，中华书局1979年版，第2021页）

⑥ 另一解释：像教，乃指佛像与经教。《成唯识论述记》卷一曰：“汉日通晖，像教宣而遐被。”（《成唯识论述记》，《大正藏》第43册，第1830号，第229页上）居简所说的“像存乎氎，教存乎叶”，上句指所画的佛像，下句指所刻写的佛经。

⑦ 居简《跋贝多叶二（为舟老赞）》，《北磬集》卷七，文渊阁四库全书影印本，第1183册，第96页下。

⑧ 《缙门警训》卷一，《大正藏》，第48册，第2023号，第1046页上。

以佛像视佛经，其佛像为“说法主”；以佛经视佛像，其佛经为“诸佛师”，而“谢子笔端，有经有佛”，真是精心之作，高妙之手^①。清僧今无的《普门品书成佛像赞》，乃是以书写《普门品》而成佛像。今无品评道：经文细妙，如“蜂房蚁穴”，但“经即是佛，佛即是经”，书画融合，经佛一体，虽“不辨字画”，但“斯义分明”，而佛像俨然，胸怀众生，“兀然而坐，大雪满庭。威音已前，逼塞太清”^②。在禅宗书法中，血书佛经，乃是一种特殊形态，表现了书写者的虔诚。而有的禅师，则以刺血写经而成佛像。清初黄檗宗僧如一的《信禅者沥指血写〈弥陀经〉为佛像请题》，指出“信禅者”的作品系书画合一之作，“全经是佛，全佛是经”，是“信禅者”心血的结晶，“非经非佛，滴血淋淋”，“信禅者”的生命已化入佛经佛像，使弥陀佛祖“独露”其身，“指端血敛无痕迹，独露莲池会上人”^③。无论是在濡墨写经与画佛的书画合一上，还是在刺血写经与画佛的书画合一上，禅师们都强调书画创作要实现像教的宗旨，正如清僧元揆所言，“一字一滴血，法施利无涯”，要饶益众生，且“施利无涯”，要使“未见者见，未闻者闻，未度者令度”，应使“天龙寂听而生欢，含识承斯而普洽”，使之达到“传法”、“度生”的目的^④。

（二）以有益“佛事”为书画活动的价值取向

通观禅宗书学画学著述，可以看出，禅宗重视书画在像教中的作用，是他们对文艺的价值取向有关。

禅宗对书画活动，明确提出和划分了“佛事”与“魔事”的界限，强调禅门的书画活动，应以服从于、服务于佛事活动为最高准绳。

何谓“佛事”？指有益于佛法之事。僧肇注《维摩诘所说经》卷下《菩萨行品》云：“佛事者，以有益为事耳，如来进止举动威仪俯仰乃至动足，未曾无益，所以诸所作为无非佛事。”^⑤何谓“魔事”？指有害于佛法之事——“障碍之事”，

① 道需《谢石公茂才书经作佛像，其字画细如毛发，精心妙手不可思议。（某）敬为之赞》，《为霖禅师旅泊庵稿》，《新编已续藏经》第126册，第59页上。

② 今无《普门品书成佛像赞》，《海幢阿字无禅师语录》，《嘉兴藏》第38册，第408号，第279页下。

③ 如一《信禅者沥指血写〈弥陀经〉为佛像请题》，《即非禅师全录》卷八，《嘉兴藏》第38册，第425号，第664页上。还有禅师刺血绘佛像。如清代临济宗僧人法藏的《血写普贤像赞》：“脚踏著，无非象步。头头恰好，正是普贤。若道六牙六度，还须参取。诸池玉女，弦歌声里花如雨。”（法藏《血写普贤像赞》，《三峰藏和尚语录》卷十六，《嘉兴藏》第34册，第299号，第199页下）法藏的《复辉刺血写佛像赞》：“舌未动时，针锋先到。一镞三关，佛光照耀。试问复辉，笔落何处？佛在汝心，描摹无地。二人一佛，一佛千亿。我今赞叹，本不识佛。”（法藏《复辉刺血写佛像赞》，《三峰藏和尚语录》卷十六，《嘉兴藏》第34册，第299号，第199页中）

④ 元揆《神鼎一揆禅师语录》卷五，《嘉兴藏》第37册，第388号，第466页上。

⑤ 僧肇注《维摩诘所说经》卷下《菩萨行品》，《大正藏》第38册，第404页中。

“即障碍修行、偏离正道之思想行为”^①。《佛说魔逆经》云：“有所兴业而有所作，则为魔事。若使志愿有所受取，而有所夺，则为魔事。假令所欲思想诸著识念求望，则为魔事。”^② 禅宗对服从于、有益于佛事的、包括书法绘画艺术在内的文艺活动，是赞扬的、肯定的；对违背、有碍于佛事的、包括书法绘画艺术在内的文艺活动，是反对的、否定的。这种态度，反映出禅宗在文艺问题上的审美取向。

佛教禅宗在对待文艺的态度上存在着两种审美取向：一方面，按其某些清规戒律，是不允许禅门弟子参与世俗的文艺活动的，认为那是魔事，这只能在烦恼深渊、生死苦海、法身流转中挣扎（即“法身流转名众生”、“菩提即烦恼”、“涅槃即生死”^③）。有的禅师从佛门弟子应有的人生境界、价值取向和人生宗旨的角度，反对“事持笔砚”。曹洞宗创始人洞山良价坚决反对禅门弟子“结托门徒，追随朋友，事持笔砚，驰骋文章”。他认为出家人应该有“高上为宗，既绝攀缘，宜从淡薄”、“洁白如霜，清静若雪”的人生境界；有“履出尘之径路，登入圣之阶梯”的价值取向；有“专心用意，报佛深恩”的人生宗旨^④。清僧仪润的《百丈丛林清规正义记》指出：“凡经书笔墨诗偈文字，一切置之高阁，不应重理。”^⑤ 佛家弟子“各宜修道，不得检阅外书，及书画等”^⑥；又指出：“古人惟以了脱生死为大事，间有拈弄文字，皆了事后游戏，以咨发后人眼目，非专以词藻为工也”^⑦。宋代诗人黄庭坚擅长诗词、文章、书法，他崇奉佛教，以居士而嗣大鉴下第十四世黄龙祖心之法^⑧。他绝笔翰墨一事，是禅宗以从事世俗文艺创作与欣赏活动为“魔事”的典型事例之一。据《续传灯录》卷二十二记载：“（黄庭坚）以般若夙习，虽膺仕澹如也，出入宗门，未有所向，好作艳词。尝谒圆通秀禅师，秀呵曰：‘大丈夫翰墨之妙，甘施于此乎？’秀方戒李伯时画马事。公诮之曰：‘无乃复置我于马腹中耶！’秀曰：‘汝以艳语动天下人淫心，不止马腹中，正恐生泥犁耳！’公悚然悔谢。由是绝笔，惟孳孳于道，着发愿文，痛戒酒色，但朝粥午饭而已。”^⑨

但是，另一方面，禅门大师又十分重视文艺在宣传和维护佛事佛法中的重要作用。他们指出从事佛门的文艺活动，可以弘佛法，证菩提，获解脱，成就三般若，达于佛陀之境（即“苦即法身为实相般若”、“烦恼即菩提为观照般若”、“结业即

① 慈怡主编《佛光大辞典》，书目文献出版社1989年版，第6887页。

② 《佛说魔逆经》，《大正藏》第15册，第589号，第112页中。

③ 智旭《唐氏女绣金经跋》，《灵峰宗论》卷七之二，《满益大师全集》第6册，福建莆田广化寺佛经流通处影印，第1098页。

④ 良价《规诫》，《筠州洞山悟本禅师语录》，《大正藏》第47册，第1986号，第516页上。

⑤ 《百丈丛林清规正义记》卷七，《净业堂規約》，《新编卅续藏经》第111册，第808页下。

⑥ 《百丈丛林清规正义记》卷六，《炭头（兼）炉头》，《新编卅续藏经》第111册，第726页上。

⑦ 《百丈丛林清规正义记》卷六，《书记》，《新编卅续藏经》第111册，第719页下。

⑧ 黄庭坚护法，事见彭绍升《居士传》卷二十六，江苏广陵古籍刻印社1991年版，第343—348页。

⑨ 《续传灯录》卷二十二，《大正藏》第51册，第2077号，第615页中。

解脱为文字般若”^①)。清初临济宗僧慧海用黄山谷绝意翰墨一事,肯定“澹庵以翰林之学,不施于无用之处,颦画观音大士法象一藏”,为“济世”之举,可使“天下人瞻之仰之”,使“没在诸苦”中的众生,“睹此有以拯拔”^②,反映出禅师们主张以艺术为佛事的审美价值取向。清代临济宗僧破山海明云:“古卷呈来索笔书,毫端说法令人苏。图成一具风流骨,时与老僧圆戒珠。”^③他重视用笔墨书画来作佛事,宣扬佛理,所谓“毫端说法”,而优秀的书画作品则可以使人在聆听“毫端说法”中获得审美愉悦(“苏”者苏也,醒悟也)。在破山海明看来,“美人”(“风流骨”)画卷,正可以作为修行的“戒珠”——破除色相的对象。对于禅中门人来说:面对色相,可以“事事无碍,如意自在。手把猪头,口诵净戒。趁出淫坊,未还酒债”^④。

许多禅门宗师都主张“以翰墨为佛事”^⑤,有的则主张并身体力行“惟以书经画佛为日课”。清初著名高僧性澈,谆谆开导他的门徒,要把写经作为日常生活的重要内容:“斐几藤墩茅牖下,柳梢滴露研玄香。扫除马事兼驴事,独自披衣写梵章。”^⑥明代高僧海观,声称自己把书写佛经作为日课,作为“净治其心之要门”;“余居山无别业,多书写大乘经,又喜读诵法华莲典,不以岁月计工,亦不它有所务,二十五白矣,缘此一念,余想皆歇”^⑦。禅门大师还充分赞赏和肯定那些“以书经画佛为日课”的佛教居士,从一个侧面反映了禅宗以写经画佛为重要佛事的书画思想。元代高僧笑隐大欣则充分赞赏赵松雪“惟以书经画佛为日课”:“松雪翁初工画马,至晚岁,惟以书经画佛为日课。”^⑧

必须指出,佛教禅宗对待世俗的文艺活动的态度,并非是盲目的一概排斥,而是持一种十分谨慎和辩证的态度。晚明四大高僧之一的藕益智旭,根据“一念心”真妄不二、“三涂因”与“佛因”十界互具、性修相成不二的观点,论证了从事世俗文艺创作与从事佛门文艺活动的关系。在智旭看来,世俗文艺创作与佛门文艺活动、淫辞艳曲与妙法莲华、三涂因与佛界因、狱界与佛界,都是吾人“现前一念心”所流出,因“介尔有心,三千具足”^⑨,而心“不可分割,落一界之念,即全

① 智旭《唐氏女绣金刚经跋》,《灵峰宗论》卷七之二,《藕益大师全集》第6册,福建莆田广化寺佛经流通处影印,第1098页。

② 慧海《题澹庵庄翰林观音画像》,《水鉴海和尚六会录》,《嘉兴藏》第29册,第230号,第273页上。

③ 海明《美人卷(吕相国请题)》,《破山禅师语录》,《嘉兴藏》第26册,第177号,第84页下。

④ 圆悟克勤《真净偈》,《续传灯录》卷二十五,《大正藏》第51册,第2077号,第634页中。

⑤ 慧洪《题昭默自笔小参》,《石门文字禅》卷二六,兰吉富主编《禅宗全书》第95册,台湾文珠文化有限公司1981年版,第354页下。

⑥ 性澈《示僧写经》,《一滴草》,明复主编《禅门逸书续编》第3册,第224号,台湾汉声出版社1987年版,第18页上。

⑦ 海观《自叙》,《林樾集》,明复主编《禅门逸书续编》第3册,第222号,第1页。

⑧ 笑隐大欣《题松雪翁画佛》,《笑隐大欣禅师语录》卷四,《新编卍续藏经》第121册,第246页下。

⑨ 智旭《示尔介》,《灵峰宗论》卷二之四,《藕益大师全集》第6册,第338页。

体之心”，“一界还具十界，则界界互具，无尽重重，镜光珠影”，它们“举体相即，互遍互融，不可思议。此天台性具之旨，观心之要”^①。因此之故，它们在“解行双运”的修行实践中，都可以发挥重要作用。按照智旭的观点和理路，世俗文艺与佛门创作是不一不二、互成互具的，那么，“《妙法莲华》虽佛界因，亦具十界”，如果毁谤佛经，就会“获罪无量”，不是也成为了“地狱因”么？^②“淫辞艳曲，虽三涂因，亦具十界”，但有一“楼子和尚”偶因听人唱“淫辞艳曲”而闻其中的“他若无心我也休”时，“忽然大悟”，“顿明心地”（很有可能是从“无心”而悟“唯将身心世界，全体放下”，“才能智眼昭明”而达开悟境界），不是也获得了“佛界因”么？^③这不是也说明“淫辞艳曲”也具有启迪心灵、移易人情的力量么？智旭无形中在肯定佛门文艺的同时，也从一个侧面指出了世俗文艺具有影响人心的意义。这样，智旭就势必会冲破佛门文艺观的樊篱，看到世俗文艺作品在表现人类心灵和影响人类心灵中的作用。正因为如此，他就十分称赞“古今奇绝诗文”，称赞陶渊明诗篇，他在《题邵石生〈集陶近体〉三则》中说：“古今奇绝诗文，无非各从良知变现。而昧者以为定属古今，不知皆吾自心影也，故为诗文所用，不能善用诗文。”^④笑隐大欣则用华严“法界事事无碍”的观点，充分肯定了“世俗技艺，无非佛事，水鸟树林，咸宣妙法”^⑤。其“世俗技艺，无非佛事”是一个非常重要的命题，要知，“世俗技艺”则包括书画在内的一切文学艺术创作，包括佛门文艺活动和世俗文艺活动，它们都是“佛事”。

（三）以游戏翰墨为书画活动的审美诉求

禅宗在重视与强调以进行“象教”为书画活动的最高宗旨和以服从“佛事”

① 智旭《坛中十问十答》，《灵峰宗论》卷三之二，《蕅益大师全集》第6册，第494—495页。

② 窥基《妙法莲华经玄赞》卷一：“法师持经必当作佛，毁法师者获罪无量。”（《大正藏》第34册，台湾新文丰出版公司1983年版，第660页下）《大般若波罗密多经》卷五百七十三《第六分劝诫品》第十四之二：“若有毁谤此经典者……获罪无量无边，不可思议不可称计。”（《大正藏》第7册，第595页上）

③ 《五灯会元》卷六“楼子和尚”转载：“楼子和尚，不知何许人也，遗其名氏。一日偶经游街市间，于酒楼下整鞵带次，闻楼上人唱曲云：‘你既无心我也休。’忽然大悟，因号楼子焉。”（普济《五灯会元》，兰吉富主编《禅宗全书》第7册，台湾文殊出版社1988年版，第359页。）“楼子和尚”是如何“忽然大悟”的，不得而知。《颂古联珠通集》卷四十也记载了此事，并收录了几位禅师的颂古诗偈，从中可领会楼子和尚开悟的消息：“楼子和尚因从街市过经酒楼下，偶整袜带少住，闻楼上人唱曲云：‘你既无心我便休！’聊闻忽然大悟。从此号楼子。（出长庆藏禅师注楞岩经说文）。颂曰：‘偶闻清唱发高楼，你若无心我也休。直下狂心能顿歇，从兹演若不迷头。’（本觉一）”（《颂古联珠通集》，《新编卍续藏经》第115册，第507页下一508页上）。本觉一禅师强调“直下狂心能顿歇，从兹演若不迷头”，也就是说只有放下一切情识妄执，才能在参禅求道中开悟。我们从智旭的引用及其思路来看，他多次强调的是，学道之人应把身心世界“尽情放下”，才有可能亲证佛法：“惟将身心世界，全体放下”才能“智眼昭明”（智旭《示朗融》，《灵峰宗论》卷二之一，《蕅益大师全集》第6册，第225页），才能进入佛境，而“学问之道，求其放心”而已（智旭《示听月》，《灵峰宗论》卷二之三，《蕅益大师全集》第6册，第308页）。

④ 智旭《题邵石生〈集陶近体〉三则》，《灵峰宗论》卷七之二，《蕅益大师全集》第6册，第1109页。

⑤ 笑隐大欣《题雪松翁画佛》，《笑隐大欣禅师语录》卷四，《新编卍续藏经》第121册，第246页下。

为书画活动的价值取向的同时，并未忽视书画活动（包括佛门书画活动与世俗书画活动）能在不同层次上满足人们的审美需要，给人以审美愉悦。

所谓审美需要，“乃是一种追求和获得审美情感的需要。人们进行审美活动，主要是使自己的本性需要和审美需要得到满足，标志着这种满足的是主体通过审美体验所反映出来的审美情感，同时，审美需要是人进行审美实践活动（审美鉴赏和审美创造）的内在动力”，“艺术家的审美创造，既是为了满足他自身的审美需要，又是为了满足他人的审美需要”^①。

宋代高僧、著名诗人、画家、文艺评论家慧洪不仅非常重视“以翰墨为佛事”^②，而且，明确提出要以“游戏”的态度——即一种自由自在、生意盎然的审美态度，去进行包括书法绘画在内的文艺创作活动，这既是书画创作者为了满足自身的审美需要，又是为了满足他人的审美需要。在慧洪看来，“游戏翰墨”就是作佛事，而且是有重大意义的“大佛事”。他在《东坡画应身弥勒赞（并序）》一文中，充分赞赏苏轼以文艺“作大佛事”：“东坡居士，游戏翰墨，作大佛事，如春形容，藻饰万像。”^③

慧洪力主的“游戏翰墨”^④（或曰“翰墨游戏”^⑤），在有的禅师那里，则称之为“笔端游戏三昧”，或曰“游戏三昧”。清僧百痴禅师推崇“笔端游戏三昧”的创作态度，他说：“断翁老有余兴，兴之所到，长竿短幅，任意发挥。盖得其潇洒疏逸之性，而以笔端游戏三昧者也。”^⑥何谓“游戏”的创作态度？即是自由任运、自在无碍、无所执著、无所束缚、生趣盎然的审美态度。何谓“游戏三昧”？即是艺术家深通艺术之道而以游戏出之，在艺术创造中，自在无碍，不失定意，摆脱了人生的种种烦恼、执著的束缚，而获得自由、解放的审美心胸，从而达于艺术创造之化境。慧洪独具慧眼之处，在于自觉地把艺术创作（特别是“游戏翰墨”、“笔端游戏三昧”）与“作大佛事”联系起来，它揭示了艺术创作活动对于禅门开展佛

① 皮朝纲、钟仕伦《审美心理学导引》，成都电讯工程学院出版社1988年版，第37页。

② 慧洪《题昭默自笔小参》，《石门文字禅》卷二六，兰吉富主编《禅宗全书》第95册，第354页下。

③ 慧洪《东坡画应身弥勒赞（并序）》，《石门文字禅》卷十九，《禅宗全书》第95册，第251页下、252页上。苏轼曾书写过《莲花经》、《心经》、《华严经》、《金刚经》、《楞伽经》、《圆觉经》，其传世书迹则有《心经》、《华严经破地狱偈》与单帖《金刚经》等十余种。其单帖《金刚经》为小楷，书法精雅，为苏书上品，明人陈继儒据此翻刻，收入《晚香堂法帖》。参见陈中浙《苏轼书画艺术与佛教》之附录二《苏轼书画艺术活动系年》，商务印书馆2004年版；梁披云主编《中国书法大辞典》，香港书谱出版社、广东人民出版社1987年版，第1721页；马宗霍辑《书林藻鉴·书林记事》之“苏轼”条，文物出版社1984年版；李翰恭、张跃天主编《中国历代书法名家名品全集》（1），吉林摄影出版社2002年版。

④ 又见慧洪《大雪寄许彦周宣教法弟》，《石门文字禅》卷六，兰吉富主编《禅宗全书》第95册，第73页上；慧洪《代法嗣书》，《石门文字禅》卷二九，兰吉富主编《禅宗全书》第95册，第339页下。

⑤ 慧洪《临川宝应寺塔光赞》，《石门文字禅》卷一九，兰吉富主编《禅宗全书》第95册，第251页下；慧洪《题昭默遗墨》，《石门文字禅》卷二六，兰吉富主编《禅宗全书》第95册，第355页上；慧洪《请宝觉臻公住天宁》，《石门文字禅》卷二八，兰吉富主编《禅宗全书》第95册，第386页上。

⑥ 百痴《题涌卮画竹并枫山小帖后》，《百痴禅师语录》，《嘉兴藏》第28册，第202号，第137页下。

事的重要意义，它是佛事活动的一个重要方面。这从一个侧面揭示了“游戏翰墨”与参禅悟道有相似的功用，“游戏翰墨”乃是禅僧参禅悟道的一种重要渠道和手段。慧洪认为，自由自在、生意盎然的包括书画在内的艺术创作活动，可以使禅门艺术家进入“正定三昧”的境界，获得精神的自由；禅门艺术家正可以通过艺术创作活动，来呈现自己的禅悟体验；而这种“游戏翰墨”的艺术活动，不仅是禅门的重大的佛事活动，而且它本身乃是禅门艺术家既为满足自身的审美需要，又为满足他人的审美需要的审美活动。

（四）以本心澄明为书画活动的宗极本源

书画与本心（佛心、佛性、本来面目）的关系问题，是禅宗书画美学讨论得最多的话题之一。

我们曾经指出，禅宗特别看重“心本体”，在禅门中人看来，“心本体”乃是众生的“本来面目”，本真状态。禅宗是以“立心”建构其心性本体论的，因为禅宗是把心性论作为自己的理论基础，而“心”这个概念又是整个禅宗哲学与美学的理论基石，可以说禅宗的整个理论体系就是从把握本源——“心”这点出发而建立起来的^①。

禅宗认为：“万法皆从心生，心为万法之根本。”^②因而，“心”（自心、佛性）也是一切艺术创造的本源。唐末五代法眼宗僧人延寿在《宗镜录》^③中，曾在八处（涉及卷九、卷二十三、卷三十七、卷三十九、卷五十九、卷七十六、卷九十、卷一百）征引《大方广佛华严经》第十九《夜摩宫中偈赞品》第二十之“觉林菩萨”所说的十首偈^④，来揭示论证“心”的不可思议的强大功能，它能创造出千姿百态

① 皮朝纲《关于禅宗美学的逻辑起点、研究对象与理论范式的思考》，《禅宗美学思想的嬗变轨迹》，电子科技大学出版社2003年版，第25—26页。

② 《江西马祖道一禅师语录》，《新编卅续藏经》第119册，第1321号，第812页上。

③ 宗镜录：凡一〇〇卷。永明延寿著。又作《宗鉴录》、《心镜录》。成书于宋太祖建隆二年（961）。本书广收大乘经论六十部，及印度、中国圣贤三百人之著作等汇编而成。其内容详述诸佛之大意与经论之正宗。全书分为标宗章、问答章、引证章等三部分。第一部分标宗章，为总论概说，点出书名涵义，即所谓“举一心为宗”，“照万法如镜”，编录佛祖古教，阐释禅门正宗，占第一卷之大半。第二部分问答章，自卷一后半至卷九十三，讨论关于心与禅教诸宗之异同问题。第三部分引证章，自卷九十四至卷末，引证三百余处经文以强调第二部分之论述。

④ 《华严经》的唯心偈，现引晋译《六十华严》第十六《夜摩天宫菩萨说偈品》中第九位菩萨——“如来林菩萨”所说的偈：“譬如工画师，分布诸彩色。虚妄取异色，四大无差别。四大非彩色，彩色非四大。不离四大体，而别有彩色。心非彩画色，彩画色非心。离心无画色，离画色无心。彼心不常住，无量难思议。显现一切色，各各不相知。犹如工画师，不能知画心。当知一切法，其性亦如是。心如工画师，画种种五阴。一切世界中，无法而不造。如心佛亦尔，如佛众生然。心佛及众生，是三无差别。诸佛悉了知，一切从心转。若能如是解，彼人见真佛。心亦非是身，身亦非是心。作一切佛事，自在未曾有。若人欲求知，三世一切佛。应当如是观，心造诸如来。”（《大正藏》第9册，第279号，第465页下）