

## 从“破执”探禅宗对中国画的影响

丁厚祥

中国佛教的禅宗的形成，是佛教吸纳儒道两家的思想元素，在中国进行本土化的成果。禅宗属宗教范畴，但同时亦为重要的美学理论来源，对中国艺术各门类影响甚巨，其中与文人画关系尤为密切。文人画始于唐代王维等人，以禅悟画，以画悟禅，也始于斯。后经苏轼等历代名家的延续和发展，具有禅风特质的文人画遂成中国绘画的主流。发展至今，又可称为写意画。其称谓古今虽不尽相同，但基本美学要素仍世代传承，其中重要的一点就是深受禅宗影响已成传统。笔者心慕禅风，绎思中国画深受禅宗之影响，以为“破执”最为关键。

“破执”是禅宗之精髓。“执”，几乎无所不包。首曰“我执”，无非凡俗之知见和欲念；次曰“法执”，即佛门之诸种经教文字。“我执”当破，无须赘言。而“法执”亦须破，这是因为“诸法因缘生，诸法因缘灭”，故也不足为据。“破执”的核心是“破有”，然而欲最终证得涅槃，即便是“无”也非破不可。因为当真以为确有“空无”之存在，就是执“有”，故而又有破“空执”之说。其中，破“空执”是参悟的最高境界，非有非空才是胜谛，其它皆是世谛。禅宗法不二门，身心必须清静，不能有任何执著。再高尚的东西，但凡有所“执”，也会成“障”。故而惟有“破执”，才能彻悟和超越。中国画也正是受“破执”之影响，获得了不同凡俗的精神品质。

超越万物，无量无限。儒家中庸，承认矛盾对立，但认为只要“允执厥中”，施以人为，即可和谐。以美学观而言，就是“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。”（《论语·雍也》）道家也同样崇尚和谐，如《庄子》云“万物一齐”（《秋水》）、“将旁礴万物以为一”（《逍遥游》）。据此可知，无论儒道皆是“亦此亦彼”。而禅宗“破执”则是“非此非彼”，否认具体事物之存在，如禅宗代表人物龙树云：“不生不灭、不断不常、不一不异、不去不来。”（龙树《中观论》）再如“破空执”，即既不承认“有”，也不承认“无”。正如张中行所言：“执此是边见，执彼也是边见，不执此不执彼还是边见。”（张中行《禅外说禅》）禅宗的“双边否定”，显然有违传统逻辑“排中律”之“不可两不可”

（《墨子·经说上》），所以禅宗并不被认为是哲学。但也正因为如此，禅宗才超越了万物而无量无限。

中国画有微渺幽远，想象无限之特点。一般认为是构图布白、虚实相间使然。其实与禅宗“非此非彼”即“双边否定”之影响亦大有关系。中国画泼墨写意，不求形似，似是而非，甚至貌同实异。如倪瓒画竹，自谓：“岂复较其似与非、叶之繁与疏、枝之斜与直哉！或涂抹久之，它人视以为麻、为芦，仆亦不能强辩为竹。”（倪瓒《清闷阁全集·跋画竹》）又如徐渭：“虽云似蟹不甚似，若云非蟹却亦非。”（徐渭《蟹画》）恽向：“千树万树，无一笔是树；千山万山，无一笔是山。千笔万笔，无一笔是笔。有处恰是无，无处恰是有。”（恽格《南田画跋》）故而能“墨气所射，四表无穷”（王夫之《诗绎》），令读者想象无限，任意驰骋。

山水一类，古代诗文常以“咫尺”与“万里”为喻。如刘道醇《宋朝名画评》卷二：“咫尺之间，夺千里之趣，非神而何？”唐志契《绘事微言》卷下：“咫尺之间，有千里万里之势。”在题画诗中也常见类似的描绘，如李白《观元丹丘作巫山屏风》：“屏高咫尺如千里，翠岭丹崖灿如绮。”陈师道《题明发高轩过图》：“万里河山才咫尺，眼前安得有突兀。”楼钥《海潮图》：“荡摇直恐三山没，咫尺真成万里遥。”

诸行无常，无法至法。禅宗为彻底“破执”，扫涤攀缘之心，不惜采取了近乎极端的手段，呵佛骂祖，诋毁丛林，轻蔑经教，不立文字。他们公开宣称：“这里无祖无佛，达摩是老臊胡，释迦老子是干屎橛……十二分教是鬼神簿、拭疮疣纸。”（普济编《五灯会元》卷七）“呵佛骂祖”派最大的变异，当数习禅授禅方法的不拘一格，甚至匪夷所思。最著名的便是“棒喝”，在众多的禅宗灯录中，“僧便喝，师便打”、“僧便喝，师亦喝”之类的描述，触目可见。此外，还有“形相”，如“敲碗打钵”、“拊掌大笑”、“踢翻净瓶”、“斩蛇杀猫”等，甚至连“呵佛骂祖”、“轻蔑经教”也可作为参悟的手段。如此疏狂不羁，无不可为，及至明季，最终派生了“狂禅”。“呵佛骂祖”也影响古代画家，致使其部分人也成了癫狂派，代表人物有徐渭、八大山人和石涛等，他们同样轻蔑传统，无视章法。

徐渭本儒生,屡试举业,却自认为带发僧人:“九流渭也落何流,带发星星一比丘。”(徐渭《九流》)晚年云:“佛之精彻不必博,一字亦剩物。”可见他虽信佛参禅,但属于“呵佛骂祖”派,其绘画亦有与之相似之癫狂。他不信法度:“从来不见梅花谱,信手拈来自有神。”(徐渭《梅石图》题诗)并自嘲:“画家之法,予不能道之。”所作画,画面如酩酊大醉,左右歪斜。用笔则反叛传统,肆意泼墨,横涂大抹,竟至《雨中兰》画成后,有“此则不知为风为雨,粗莽求笔,或者庶几”之叹。他能开笔墨大写意之先河,与其癫狂不无关系。

八大山人与石涛都是清初“四僧”之一,且为同时代人。八大山人处世哭笑无端,佯狂于市,遗矢中堂。写意花鸟,奇诡不堪。鸟鱼或白眼向天,或闭目养神,或缩颈垂首;石则或嶙峋傲然,或首重根轻;枝则或枯苍色暮,或子身孤影。画风绝、冷、险、怪,气氛萧杀,意境冷寂。虽不显张狂之气,却给人以似癫非癫,不癫也癫之感。

石涛之癫狂非但显现于所作画中,又比徐渭、八大山人更进一步,将个性之狂傲和叛逆思想形成了系统的画论,核心是无法至法。如“画有南北宗……今问南北宗,我宗耶?宗我耶?一时捧腹曰:‘我自用我法’”(石涛《〈坐看云起图〉跋》)、“以无法生有法,以无法贯众法”、“至人非无法也,无法而法,乃为至法”(石涛《画语录》)等,诸如此类,将奉古尊经之风荡涤殆尽。而禅语“法本法无法,无法法亦法”、“法法本来法,无法无非法”等(释道元《景德传灯录》卷一)则无疑是石涛所本。

以心为源,惟心为大。禅宗“破执”,否定所有。惟一的例外是“心”,是所谓“千百法门,同归方寸,河沙妙德,总在心源”。万物因心而生,心乃万物之源。故参禅悟佛,惟在本心,亦即“明心见性”,“识心自度”。这在禅宗公案中有生动形象之实例,如“时有风吹幡动,一僧曰风动,一僧曰幡动,议论不已。惠能进曰:‘不是风动,不是幡动,仁者心动。’”一众骇然。”(惠能《坛经》)心之重要,无与伦比。当然,此心乃毫无妄见之心,之所以“破执”,即为求得此心。

“外师造化,中得心源”是张璪绘画创作的有感而发。他与佛门关系密切,多有接触,如好友符载谓其作画,有“声闻士(即出家人)凡二十四人,在其左右,皆岑立注视而观之。”(《观张员外画松石序》)而平生好友刘晏、张彦远、王缙及弟子刘商,也均有佛学背景,其中王缙还是王维的胞弟。故而张璪亦深受佛学浸淫,所谓“中得心源”,显然源于禅宗之“心性论”。虽出自张璪,但“心性论”对中国画之影响,所及已广。元稹《画松》一诗,赞扬张璪画松得其“神骨”,而批评一些只有凡俗之心的画家:“乃悟埃尘心,难状烟霄质。”(元稹《元氏长庆集》卷三)符载为张璪所画松石作序云:“夫张公之艺,非画也,真道也。当其有事,已知夫遗去机巧,意冥玄化,而物在灵府,不在耳目。故得于心,应于手。”(姚铉编《唐文粹》卷九十七)此后便绵延千载,成为共识。如范宽:“吾与其师于物者,未若师诸物也。吾与其师于物者,未若师诸心。”(《宣和画谱》卷十一)布颜图也说:“心者手之率,手者心之用。心之所熟,使手为之,敢不应手?”(布颜图《画学心法问答》)石涛《画语录》数处强调“心”的绝对主体性,如“夫画者,从于心者也”、“画可从心,画从心而障自远矣”。“一画之法,乃自我立”,更是人所皆知。关于“一”究竟何指,论者颇有纷争,但也有学者力主所指为“心”。因为非如此,则不能与后句之“我”同轻重,我者,“破执”之我、彻悟之我也。非如此,亦不能与其“画从心”思想相贯通。当然,“中得心源”是最高境界。郑燮云:“敢云吾画竟无师,亦有开蒙上学时。画到天机流露处,无古无今寸心知。”(郑燮《郑板桥集·补遗》)中得心源的境界,不可轻易而至,恰如禅宗“破执”之难。

禅宗之于中国画,影响已逾千载之久,纵深横广,架构层叠。至若抽丝剥笋、条缕分明之系统研究,则绝非笔者学力所能为。以上所述,仅从“破执”一端,结合习画感悟,略举自以为“荦荦大者”而已。

(作者单位 江苏淮阴师范学院美术系)

责任编辑 韦平