

中文摘要

禅宗不仅仅是一门宗教，更是一种文化智慧。禅宗思想里潜含着丰富的美学意蕴，从而使我们从美学的角度解读这一文化智慧成为可能。本文试图从禅宗的心性本体论、禅宗的认识方法论、意境美学范畴论三个角度来全面系统的解读禅宗思想的美学意蕴。全文由三个部分构成。

第一部分、“即心即佛”——禅宗思想的美学本体论，在这一部分主要介绍，禅宗心性本体论的内涵及其美学意义。禅宗心性本体论的立足点在“自心”，从而在根本上规定了中国美学向审美心理的深层掘进，导致中国“写意”美学理论的逐渐形成，也进一步的导致审美理想向空灵境界掘进。从而影响了整个中唐时代的审美意趣。所以，禅宗的心性本体论是中国美学偏于内向化、心灵化、偏于神韵、境界的追求的根因所在。此外，心性本体论中关于的“我心即佛”的规定赋予了禅宗思想以超越性，但禅宗的超越是不同于其他宗教的，它总是不离世俗生活的超越，是从关怀人自身本真生活出发的超越，这种超越是饱含人本精神的超越，具体表现在它使人的“本源主体性”得以确立，具有丰富的生命美学意蕴。

第二部分、“直指人心”——禅宗思想的美学认识论，在这里主要探讨了禅宗思想的认识方法论的特征及其美学意义，禅宗的认识论是“教外别传，直指人心”的“顿悟”。这种认识方法呈现出整体性，非逻辑性、自悟性、无所执著性等特点，与审美思维相通，可以说就是是审美的思维方式。本章主要解决，禅宗“顿悟”的方式如何与审美思维相通，禅宗思维对审美思维有什么样的影响。

第三部分、“心”、“境”互依——意境的审美范畴论。在范畴论中，我们重点分析了中国美学的核心范畴“意境”。对于“意境”一般都采用主客二分的方法来阐释。我们认为这种阐释流于肤浅，不能全面准确的解读“意境”的内涵。因此，我们试图从禅宗的心性本体论和认识方法论两个视角对意境理论进行系统全面的解读。在心性本体论视角中，“心”、“境”一体，心不孤起，托境方生，这样就在根本上用一种整体性视角来解读意境，心和境是一体的，是一个事物，而不是两者的相加。在认识论视角中，禅悟有看空差别，无所执著的特点。这可以使我们准确地了解意境的内涵，意境的内涵，既不能执著于“意”也不能执著于“境”更不是两者的相加，而是看空“意”与“境”

的差别和区分，不知何者为“意”何者为“境”，在这种超越“意”与“境”的差别中体悟意境的内涵。

关键词：心性本体 禅悟 本源主体性 意境

ABSTRACT

Zen is not only a religion but also a kind of culture wisdom . zen ideology implies abundance aesthetics ideal ,thereby we can explain this culture wisdom from aesthetic point of view. We try to systemic explain aesthetic ideal from nature reality theory acquaintanceship methodology and artistic conception category theory three points of view at this article. The whole article is composed of three sections

The first section :your own nature is the Buddha nature—the reality theory of Zen thought ,at this section ,we mainly introduce connotation of nature reality theory and the aesthetics meaning. your own nature or heart is the core of Zen nature reality theory. thereby it regulates Chinese aesthetics taste to advance to deep aesthetics mental, so expressing ones felling taste have grown up,and it father resuted the taste move to empty taste, so that it affects the aesthetics taste of the whole Tang dynasty. Therefore the Zen nature reality theory is the radicle cause of Chinese aesthetics prejudiced inner hearty verve and emrty taste. moreover, at nature reality theory. your own nature is the Buddha nature endowed with the transcend character, but this transcend character is different from other religions. Zen transcendilty is not far away common life, it care for the true life of evryoneself . it always implies human being inspirit, it incorporate at it to make the true principle established

The second section: knowing the nature of buuda depend on suddenly understanding— aesthetics acquaintanceship methodology of zen thoughts, at this section we discuss the character of zen thoughts acquaintanceship methodology and its aesthetics significance, acquaintanceship methodology of zen olny depend on ones mental not on instruction of sutra, the way of the acquaintanceship methodology is suddenly realized. this way presented character of integral illogic self realize and unpersist. These character is alike aesthetics thiking, at this section we account for how communicate the zen thiking with aesthetics thingking ,what is zen thiking affecting aesthetics thingking

The third section: xin and jing depend eache other ---the aesthetics category of yijing. at this category theory we emphases on yijing the core aesthetic category of Chinese

aesthetic. commonly someone explain yijing from subjective and objective .we think that explaining is superficial,not deep and exact disclose connotation of yijing, therefore, we attempt to systematic explain yijing from two point of view, nature reality theory and acquaintanceship methodology. At nature reality theory point of view,xin and jing is a whole body,only xin itself doesn't rise, it rise at jing. so we explain yijing as a whole ,xin and jing is integery,a one thing not two things add together .at point view of acquaintanceship methodology, from buddist point, eveyhing is not different and persist nothing, this can help us exactly explain the connotation of yijing, at yijing it doesn't persist on yi or jing , it also don't add yi and jing ,it is abolished the distinction of yi and jing, at this state we don't know which is yi which is jing ,we realize the connotation of yijing through transcending the distinction of yi and jing .

Key words

nature reality theory Zen acquaintanceship methodology true principle yijing

原创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不包含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的科研成果。对本文的研究作出重要贡献的个人和集体，均已在文中以明确方式标明。本声明的法律责任由本人承担。

论文作者签名： 孙民 日期： 5.15

关于学位论文使用授权的声明

本人完全了解山东大学有关保留、使用学位论文的规定，同意学校保留或向国家有关部门或机构送交论文的复印件和电子版，允许论文被查阅和借阅；本人授权山东大学可以将本学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其他复制手段保存论文和汇编本学位论文。

(保密论文在解密后应遵守此规定)

论文作者签名： 孙民 导师签名： 刘峰 日期： 5.15

引 言

禅宗是印度佛教中国化宗派之一。印度佛教于东汉时期传入中国，在与中国本土文化的冲撞、摩擦、融合中形成了诸多中国化的佛教宗派，与其他佛教宗派，诸如天台、华严、净土等宗相比，禅宗与中国本土文化相互渗透融合最为密切、最为中国化。惠能是南宗禅的实际创始人，他继承了禅宗史上，特别是自道信禅师以来的佛教一脉，并对中国传统文化中的儒学心性思想，老子无为思想、庄子逍遥精神等都有所吸收，依据中国文化的背景，创造性地把印度佛学和中国文化有机地结合为一体，形成最具中国文化特色的禅宗佛教。因此，南宗禅也成为中国禅宗的主流，中国的禅宗思想主要表现为南宗禅的思想，我们所说的禅宗，一般也指慧能创立的南宗禅，在这里我们解读的主要就是六祖慧能所创立的南宗禅的美学意蕴。

禅宗对中国文化影响深远，胡适曾说：“禅宗是一种运动，是中国思想史、中国宗教史、佛教史上一个很伟大的运动，可以说是中国佛教的一个革新运动，也可以说是中国佛教的革命运动”。^①胡适的这句话概括出了禅宗在中国宗教史、思想史上的革命性的地位，因此，如果忽视这样一个在中国思想史上有革命性地位的禅宗思想的研究，那么对于中国美学思想，中国文化艺术的把握必然会出现偏差，特别是对唐以后的文化艺术的把握尤其如此。可以说，如果没有禅宗美学思想的影响，唐以后的中国美学思想及其发展，毫无疑问将是另一种景观。正是基于禅宗思想在中国文化艺术史中的重要地位，我们有必要对它做进一步的分析和研究。

问题是，我们对禅宗思想的研究从哪个角度来展开？在怎样的层面进行探讨？禅宗是一种宗教信仰，但也是一种文化意识形态，作为一种古老的东方智慧，禅宗精神在中国绵延不绝。因此，我们研究禅宗决不能仅仅从禅宗的宗教学视角来研究，不仅仅局限于宗教视野内对禅宗思想进行教义般的枯燥阐释，而应该以更为开阔的视野来把握它。我们试图回答禅宗思想在宗教领域外作为一种文化智慧给我们带来了什么？给中国的美学思想带来了什么？何以带来这些变化？变化的根因是什么？带着这些问题开始我们的研究旅行，我们所遇到的第一个难题是，在禅宗丰富而深邃的思想里并无美学方面的专论，甚至极少涉及美学问题，从美学角度解读禅宗思想何以可能？

^① 胡适，《胡适说禅》北京，东方出版社，1993年5月第一版 239页

一、禅宗思想美学解读的可能性

虽然在禅宗丰富而深邃的思想里并无美学方面的专论，甚至极少涉及美的问题。禅宗虽然无意于美学，但于它的言教、宗旨、行为方式上又无不焕发出审美的光彩。例如，禅宗思想在心性本体论和认识论中阐发其存在观、人生观时处处孕育着美学的意蕴，追求着自由的美学境界。从下面几个方面，我们可以看到禅宗思想中所潜含的丰富的美学意蕴。

第一，作为佛教的一个派别，禅宗首先关心的是人的终极解脱和人的自由境界达成问题。铃木大拙指出：“禅本质上是洞察人生命本性的艺术，它指出从奴役到自由的道路，可以说，禅把蓄积于我们每个人身上的所有能量完全而自然地释放出来，因此，禅的目标乃是使我们免于疯狂或畸形。这就是我说的自由。”^①由此我们看出，禅宗思想的一大特点，就是它关乎人，解决人生问题。禅宗思想的本体是心性本体，强调自心即佛，它自始至终强调心的自足性，把人生的解脱放在人自心的觉悟之上，主体在当下的一刹那体悟自性，使人从烦恼缠缚中获得解脱。禅宗思想中的有关概念如：“悟”、“清净”、“定”、“慧”、“解脱”和“佛性”等都是和人的解脱有关的，禅宗的解脱方法不同于其他的宗教的解脱方式，禅宗的解脱是一种既于世间又出世间的自由超脱精神，不执著于形式，是任运自由的。从这个意义上，我们可以说，禅宗思想为人们提供的是一种审美的生活态度，禅宗的自由超脱生活，是具有审美意蕴的生活。纵观中国美学思想史，可以看到，中国传统美学总是以一种人生哲学与人生美学的面目呈现，它最为关注的乃是人的生存意义、价值及其理想境界的追寻等问题，而这个问题也是禅宗思想所关心的核心问题，所以在这个层面上，我们说禅宗思想和中国美学是血脉相通、关系密切的，二者的交汇点即在于生命的自由向度与个体精神的解放，禅宗观照对健全人生的建构，禅宗立足于对人的生命的深切关怀，揭示出作为一种生命哲学所散发出的诗意光辉，因此，在关乎人的解脱上，关于人生问题上，禅宗思想蕴含着丰富的生命美学、人生美学意蕴。

第二，禅宗思想在认识论上体现了丰富的美学意蕴。禅宗所采取的“不立文字，直指人心”的“妙悟”的认识方法与审美的思维方式相通。

首先，禅宗体悟佛性是“不立文字，直指人心”的妙悟，并非真的不要文字。禅宗反对的是文字的束缚，反对的是人们在正常思维过程中，拘泥确定含义、服从通行规范、符合逻辑思维的认识方法。唯有如此，体悟者才能随心所欲表达内心无所执著自由自在的精神境界，才能不受任何束缚。禅宗反对用分析性的思维方式，反对用日常惯用的思

^① 铃木大拙著《禅宗与精神分析》，王雷泉译，贵州，贵州人民出版社1998年第3页。

维方式来解读佛法大意，把语言文字从逻辑思辨中解放出来。禅宗最精微最深刻的义理，在佛经的文字以外，在语言以外，“第一义”是不可言说的。禅宗认为语言在传递意义的同时又遮蔽了意义，因此提出“教外别传，不立文字”的直觉顿悟方式，这种认识论，使禅宗特别注重对人的常识性认识的打破，进而反对任何常规，反对心为外物所缚。这样，妙悟的思维方式就体现出美学上的亲力亲证的体验性，以及体验的自由性，创造性特征。审美的过程是审美主体自己的亲身体验，审美不是靠着耳提面命的，而是审美主体的在亲身体验中的自由创造。审美主体自己对美的体悟，不由外人横加干涉，在此体现出禅宗的“妙悟论”与审美体验相通的内在理路。

其次，禅宗的“妙悟论”是对传统主客对立、主客二分的思维方式的超越，这种超越主客二分的思维方式也是审美思维的特点。在审美思维中，主客体也是圆融合一的，物我在审美愉悦中自由无碍的交流。所以，禅宗悟的认识方法与审美思维，有着内在相通的血脉。

此外，禅宗思想的影响，也使中国的审美意识更内倾化，更心灵化。禅宗思想对审美经验的心灵化倾向的影响集中体现在它的存在观上，禅宗思想以“心”为本体，“心性论”是禅宗哲学的核心，禅宗和其他佛教宗派一样，否定现实世界的客观实在性，把世界看成是一种幻妄，同样把“心”上升为最高本体，提出“心生种种法生，心灭种种法灭”，“一心不生，万法无咎”。^①禅宗“心性论”使中国人的审美经验变得极度的心灵化，也导致了审美价值的重新定位。可以这么说，如果中国的文化艺术没有经过禅宗思想的洗礼，绝对不会是现在这个样子。这点可以在中国美学的独特的美学范畴中得到体现，“韵味”“意境”在中国美学范畴中占有重要地位，而这两个美学范畴正是审美心灵化的标志性范畴，并且这两个范畴的产生与发展均受禅宗思想的影响，禅境与意境有相通之处。（后文详述）当然，这里应该注意的是，我们决不是说“心性论”是禅宗思想的专利，心灵化的审美趋向也不是唯一受禅宗思想的影响，禅宗思想是印度佛教思想和中国儒教思想、道家思想等中国本土文化思想的有机结合，因此禅宗思想里本来就蕴含着中国传统的文化思想财富。“心灵化”、“内倾化”的美学观点在儒家的孔子、道家的老、庄那里都有所论述，从儒家的“从心所欲不逾矩”到老子的“虚静之心”等都是很好的例证，只是禅宗的“心性论”使审美经验更加的心灵化、内倾化了，更多的心灵化内倾化的审美范畴也在禅宗心性论影响下内涵更加丰富。这一点，在中国唐代的诗歌、绘画等诸多艺术领域中得到体现。禅的意境说，对王维诗画的影响十分深远。王维把参

①《五灯会元》·卷1

禅领悟的意境引入诗、画，使诗、画风格发生了重大变化。王维的画主要是山水画，表现的多是山水诗中的意境。他画的雪景、栈道、村墟、雪渡等景物，也都充满了超然物外、淡泊高远的“物我两忘”境界。他的山水画最大的特点是诗画交融，富含诗情画意。苏轼在《书摩洁兰田烟雨图》说：“味摩洁之诗，诗中有画，观摩洁之画，画中有诗。”可以看出，王维受禅宗“心性论”的影响将意境学说融进了山水画，使他的画具有意境、画境、诗境融为一体的艺术特点。

第三，禅宗思想催化了美学范畴的形成，如前所述，禅宗虽然从不专门谈美的问题，但禅宗思想对诸多美的范畴的产生及其内涵的丰富都产生了深刻的影响。心性本体论对“心”的本体地位的推崇，促使中国美学重心发生转变，转变到对“象外之境”的追求上来，同时，促使意境理论得以产生，并且使其内涵逐渐丰富起来。禅宗认识论中“禅悟”的无所执著，看空差别的认识方法，对意境内涵的领悟和意境的创造都有极大影响。看空差别，才能以整体的观念领悟意境内涵，才能理解“意与境浑”的真实含义，而不是以二分的方法来理解意境的内涵。禅宗心性本体论和禅宗顿悟的认识论对于意境范畴的产生及意境内涵的把握都是至关重要的。（见后文详述）

从禅宗思想的心性本体论、禅宗思想的认识论，及受其影响而产生的美学范畴论中，我们都可以看出，禅宗思想中蕴含着丰富的美学意蕴，与美学存在诸多相通的内在理路，从而也使我们从美学的角度解读禅宗思想成为可能，使禅宗思想与美学对话成为可能。

二、禅宗美学研究现状

八十年代中期随着文化热的兴起、禅宗热的盛行，禅宗美学研究开始进入自觉时期，迅速发展壮大，并逐步向纵深发展，取得了十分丰硕的成果。至今，已出版集中论及禅宗美学的著作有一百多种，这些著作既有对禅宗美学史的专门研究，又有对禅宗美学细节问题的探索，还有对禅宗美学影响下的具体文艺形态的研究。学术论文的研究范围则更加广泛，显示了勃勃生机。禅宗美学的研究方法呈现多样化形态，既有就禅美学整体在传统文化的框架内条分缕析者，也有援禅入诗艺做渗透研究者，上个世纪末迄今，随着西方思潮的大量涌入，还出现了借鉴国外学术成果研究禅宗美学的新气象。关于禅宗思想本身的美学研究成果不少。比如皮朝纲的《禅宗美学史稿》，崔元和的《禅宗美学的基本特征》，杨煦生的《逃向世界——论禅的精神》，李天道的《禅：生命之境和最高审美之境》等专著和论文，但是这些研究都停留在某个横断面的对比研究或者只就某一个理论进行纵向度的历史化的研究，李天道的《禅：生命之境和最高审美之境》杨煦生的《逃向世界——论禅的精神》是横向度就某个问题阐述的代表，皮朝纲的《禅宗美学史稿》

则是纵向度历史化研究的代表。这两种研究方法都缺乏逻辑系统性。不能系统的论证禅宗思想的对中国美学产生影响的深层根因。

本文立足于本体论、认识论、范畴论的全方位视角，力图系统论证禅宗思想的美学意蕴。本体论是我们论述的基石，也是禅宗思想对中国文化艺术从根本上发生重大影响的最深层的原因。心性本体论从根本上规定了禅宗思想的立足点在自心，正所谓“万法唯心”从根本上影响了文化艺术的心灵化，内倾性的特点。认识论是由本体论所决定的认识的途径，有什么样的本体论决定了有什么样的认识论，心性本体论决定了禅宗的直指人心“顿悟”的认识方法论。认识论对艺术的影响主要体现在从思维方式上影响了艺术思维。范畴论里主要论述由本体论和认识论的综合作用产生的独特的审美范畴。范畴论的核心是“意境”。正是禅宗心性本体论的“即心即佛”从本体上规定了心境互依，心不孤起，托境方生，境不自生，由心故现，从而消融主、客，心、境的二分，这种主客消融、心境合一的体验正是意境的本质特征。而在认识论上，禅宗讲究“顿悟”，开悟时，瞬间即永恒，从当下活生生的生命中去体验形而上的东西，从现实生动活泼的生命中体验宇宙的本性，从有限的形相体味到无限的自由之境，这正是意境的本质内涵。从心性本体论和认识论的交互作用中阐释意境理论更显科学。因此，我们试图以禅宗心性本体论为根基，逻辑严谨的论述禅宗的本体论、认识论和范畴论的美学意蕴。

三、禅宗美学研究的意义

禅宗思想作为中国传统文化中的重要组成部分，包含着丰富的生命智慧美学意蕴。今天，对禅宗思想所包含的生命智慧和美学意蕴的挖掘仍然十分必要并仍然具有重要意义。

第一，如上文所述，禅宗是生命美学，禅宗尊重人的本性，它追求回归人心的本原真性，遵循万物运行本性。因此，研究禅宗美学思想对关注现在社会中人的本真自性的复归有借鉴意义。

首先，对人的理解方面，禅宗美学最关注的就是人的完整性和独立性，体认着人与世界、人与自然、人与存在的圆融境界，这是一种生态化的审美主体建设，能够丰富和滋润现代人干涸的灵魂。现代社会人类面临着全球范围的心理危机和精神危机，人们忽视了自我心灵的培植，忘记了真正属于人的人与世界的关系，而禅宗美学寻找的就是人的精神家园，它使每个人尽可能成为精神上真正自由的人，有情感、有个性的完整的人。禅宗美学中透出一种对于生命的尊重。在禅宗美学里没有人和自然之间界限，没有主体与客体之间的对立和压榨。而在近现代以来的文化中居于支配地位的“人类中心论”

却生硬地割裂了人与自然的关系，张扬了主体对客体的征服。“人类中心论”把人作为价值的主体、价值的裁判者，自然界只是人类开发的一种资源，一种用来为人类服务的对象，自然界的价值仅仅是以人的需要为前提，仅具有作为工具的价值。与此相反，禅宗美学则是非人类中心主义的，它不鼓励剥削资源，不鼓励主体和客体的对立分裂。它主张给予所有的事物完整性，在主客交融中获得审美化生存。使他们心平气和的应对当下所面临的社会生活。禅宗思想的积极意义在于，当人面对个人无法选择无法回避的物质条件和社会环境时，它提供了如何适应环境，保护内心平衡与精神自由的一种内向的精神修养方法。面对竞争激烈的现代社会人们始终处在高度紧张的精神压力中，而禅宗思想有助于人们养成比较健康的心理素质和积极的人生态度。

其次，在禅宗思想的现代意义中，更重要的是禅宗将解脱修行与社会参与二者统一了起来，自性即佛，出世不离入世。所以，禅宗思想可以达成“以出世的精神干入世的事业”，这恰到好处地点醒了解脱同参与的关系。禅宗体悟“本觉之心”、“见性成佛”与儒家克己、内省的修养工夫都体现了中国文化的精神，其价值在于，提倡净化人心，是成就理想人格之本。在物质日益繁富、但不少人精神却日趋贫乏的今天，发扬这种精神，对于加强精神文明建设和促进物质文明建设，都有着不可忽视的巨大作用。

第二，探究禅宗思想对中国美学思想的发展意义重大

元好问说“诗为禅客添花锦，禅是诗家切玉刀”，^①这两句诗，很好地反映出诗与禅的密切相关性。在中国诗史上，诗与禅的关系成为一个显著的文学现象，很早就引起了人们对此问题的关注。唐宋以后的诗歌发展，几乎是与禅宗结下了不解之缘。如果忽视禅宗思想对于诗歌艺术创作与发展的影响，就无法正确全面地勾划出唐宋以后中国诗歌艺术发展的基本面貌。以禅入诗成为当时诗歌创作的一个显著特征。当时的诗人醉心于对自然山水的观照冥想。山水诗常有极浓重的禅意。其次，禅宗的语录带来诗风的通俗化倾向，追求一种浅易朴实的语言风格，从平淡的字句中显露深邃的禅意。禅宗自然适意，清净恬淡的人生哲学与审美趣味，成为唐宋后诗坛占主导地位的审美理想。由此可见，禅宗思想对诗学理论的发展影响是巨大的，对其研究是十分有必要的。虽然前人对这个领域有广泛深刻的研究，但是在某些理论问题上，仍存在模糊区域，例如，禅何以可入诗？禅与诗有什么相通的内在理路？作为我国最高的诗学范畴的意境理论，我们的认识也不够深入准确，只是从外在角度来论述禅境与意境的关系，比如很多人仅从辞源学角度来论证。这种从外在角度来研究的倾向，使我们对意境的理解难免流于肤浅。因

① 《元遗山诗集》卷十《答俊书记学诗》

此，从深层根因探索禅宗思想与诗学理论的血统相似性，探索受禅宗思想影响的美学范畴的内涵，尤其是从禅宗心性本体的视域中对意境理论内涵作出新的探索，对中国美学思想的研究显得十分必要。

第一章 “即心即佛”——禅宗思想的美学本体论

本体是指终极存在，存在的根据，存在之源。本体论是研究终极存在及存在根据的理论体系。任何思想家只有根据形而上的本体，才能严密的逻辑的建构自己独特的哲学体系。本体论问题是研究任何一种思想理论的基石和起点。那么，我们研究禅宗思想美学意蕴就要以禅宗思想的本体为逻辑起点。

一、心性本体论的内涵

禅宗思想的本体是什么呢？禅宗是把“心”作为本体范畴，作为自己在终极信仰中安身立命的源点，并以此为逻辑起点建立自己的理论体系的。无论是在禅宗思想的初创时期（“东山法门”时期），还在它的转型时期（“南能北秀”时期），抑或在它的成熟时期（“马祖道一”时期）都是把“心”作为视为宇宙人生之本体的。东山法门的创始人道信禅师说：“夫百千法门，同归方寸，恒沙妙德，尽在心源”^①弘忍也说：“一切万法不出自心。”^②北宗禅的代表人物神秀说：“心者，万法之根本也。”^③南禅创始人慧能说：“外无一法而得建立，皆是本心生万种法。”（洪州禅的马祖道一说：“万法皆从心生，心为万法之根本。”^④当然，在禅宗思想发展的不同时期，不同的宗派是从不同层次来论述“心”这个本体的，从而“心”的概念在不同的时期，不同的宗派中，内涵也不尽相同。无论“心”的内涵怎么丰富发展着，但“心”作为禅宗思想的本体地位是一贯之的。方立天先生在《中国佛教哲学要义》中指出：“中国佛教哲学的本体论思想最终归结为“心本原说”，“心本原说”是中国佛教本体论的最高形态，在中国佛教史乃至中国思想史上都占有重要地位。”^⑤这里，方立天先生说中国佛教的本体论是“心本原说”，虽然没有直接说禅宗的本体论是心本体，但作为中国化佛教的典型代表——禅宗，当然也符合这一论断。

慧能，人称为“六祖”，是中国禅宗的真正创始人，他确立了以心性为本的独特的禅学体系。禅宗的“自性论”对佛教传统心性论作了充分而具有独创性的阐发，形成了佛教发展史上的佛学革命。研究慧能思想的主要依据是《坛经》。书中体现出慧能“不立文字、教外别传”的主张，详细的阐述了“心性论”内涵。下面我们以《坛经》为主

① 静筠禅师，牛头和尚《祖堂集》卷三，上海，上海古籍出版，1994年第51页

② 弘忍《最上乘论》大正藏48卷，台湾，新文丰出版公司，1983年第378页

③ 神秀《观心论》禅宗编第一册，中国佛教丛书，南京，江苏古籍出版社，1995年第172页

④ 杨亿《景德传灯录》大正藏第五十一卷，台湾，新文丰出版公司，1983年第236页

⑤ 方立天《中国佛教哲学要义》北京，中国人民大学出版社，2002年第806页

线来考察一下慧能心性论的整体面貌和实质。

(一)“心”、“自心”、“本心”

从禅宗美学的基本精神来看，禅宗对人的理解，主要是通过对“心”的体认来实现的，在《坛经》中论述“心”的地方很多，归纳而言主要有：自心、本心、自本心、妄心、直心等概念，对它们的比较、分析是掌握慧能心性论的重要环节。

慧能所指的心，既不能从生理心理（肉体或一般精神的层面）的维度去把握，也不能作为抽象的人性去把握它。不是存在于人心之外，能够主宰世界的独立本体，不是抽象的心，而是个人的心理活动、主观精神，是具体的心。这种心，慧能又常称为“自心”。“心”与“自心”两者内涵是大致相同的，只是与“心”相比“自心”更重视心的个体性，慧能借此来强化人们的自我个体意识，引起人们对自我精神主体性的足够重视。

什么是“本心”？“本心是”作为本体的自心，慧能又称之为“自本心”，“本心”是指心的本来状态、本有的心。慧能强调“本心”的重要性，说：“不识本心，学法无益”、“若识本心，即是解脱”^①他还反复强调要“还得本心”、“契本心”，^②即提倡人心的自我回归。从更广的角度来看，本心是所有有情众生，乃至菩萨、佛所普遍具有的，可称为宇宙的心，慧能则将之与众生个体相合为一。可以说，这是识心见性、顿悟成佛的基础和根据。

《坛经》是从本体和作用两个方面分析心的，它认为本心是心的体、现实活动中的心是心的用。两者都只是心的不同表现，都会同于一心。不过，从用的角度看，心则分为善心和恶心。善心与本心一致，恶心则与本心相违，“世人性本自净，思量一切恶事，即行于恶；思量一切善事，便修于善行。”^③这表明，众生的心有善恶、净妄、智愚、迷悟之分，所以要“自净其心”，以防误入迷途。这个过程，可称为行“直心”。《坛经》中也多次提到“直心”的概念，这既是一种修行方法，也是对人们道德的要求。所谓“直心”，是指真直无虚假的平等之心，对一切法都不生分别、执著之心。所以，慧能所提倡“但行直心，于一切法，无有执著”。^④后世的禅宗又把慧能的直心发展为平常心，进而形成一种任运自然的禅风。与以往的禅师相比，慧能的独特之处是并非站在佛心的角度讲绝对的清净心，而是站在众生心的角度讲被烦恼污染了的清静心。慧能常以邪恶之心、狂妄之心、迷乱之心、嫉妒之心来描述普遍众生之心，并归结为一个“妄”字，这

① 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社，1991年12月第一版第117页

② 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社，1991年12月第一版第121页

③ 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社，1991年12月第一版第125页

④ 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社，1991年，12月第一版，第126页

才是现实社会中每个人的真实之心。慧能强调本心就在当前现实之中，就在自心之中，也就是强调净心就在妄心之中。《坛经》说：“二十诸佛，十二部经，亦在人性中本具有，内外明澈，识在本心，若识本心，即得解脱”、^①“净性在妄中”、^②可见，对于净心和妄心，慧能主张众生不应一味离妄另去求净，而应即妄求净，或即妄显真。这也就是“呈自本心”的禅法“自本心”是众生自心与本心的统一体，呈自本心，方可成佛。

（二）“心”与“性”

在《坛经》中，“心”，“性”是相通用的，区分并不严格。慧能经常混同使用这两个概念，慧能以后的禅宗，常常干脆用“心”来代替“自性”，从以上分析来看，所谓“自性”有两个方面的含义：一是指众生先天具有的能够成佛的本性，故又称“佛性”；二是指能够包含或变现宇宙间一切万有的精神实体，它普遍存在于每个人的心中，在这个意义上，“自性”又被称为“真如本性”。所以，这里的“自性”，既是宇宙的实体、世界的本源，又是众生的本性、人性的实质。它一方面是众生对自己先天具有的清净本性的体证，一方面也是显现本性，以包容万物，成就清净法身。《坛经》里慧能心性论的思想核心是将“心”与“性”合一，而用“自心”范畴加以说明。禅宗把真心视为人的自我本质，认为苦乐、得失、真妄、迷悟都在自心，人生的堕落、毁灭、辉煌、解脱都决定于自心。自心，从实质上说是本真之心，也称本心、真心，也就是佛性、真性。“自性”是佛家及禅宗追求的真谛，是佛家契悟者契证生命、宇宙无生无灭的本性。禅宗属佛家，佛家追求是佛，这是人人皆知的道理，然而，禅宗所求之佛，不是寺庙里供奉的木佛、铜佛、泥佛，也不是佛经上所说的释迦牟尼佛、燃灯佛、弥勒佛，而是宇宙、生命的本源、自性。除此之外，一切的佛皆是表象，不能永恒，只有自性，才是佛家真髓。《坛经》说：“识心见性，即悟大意”，“识心见性，自成佛道。”^③所谓“识心”，是直观自心，不向外求；所谓见性，是觉知自性，不需思虑，可以说，两者的境界是同一的，都能成佛道。另外，就包容万法而言，心与性也一样的。实际上，心性同一，也就是自心与自性同一，本心与本性同一。

（三）“众生即佛”

慧能认为佛性是与众生的本性是同一的。讨论众生和佛的关系时，强调众生即佛。当他到湖北黄梅投拜弘忍大师时，受到了弘忍斥问：“汝是岭南人，又是獞獠，若为堪作佛！”慧能答道：“人即有南北，佛性即无南北。獞獠身与和尚不同，佛性有何差别？”

① 《坛经校释》慧能著 郭朋校释 北京，中华书局，1983年9月第一版第60页

② 《坛经》第四 定慧品广州出版社，2001年5月第147页

③ 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社，1991年12月第一版第136页

①这是一个著名的论断，意思是人虽然有南北贵贱的差别，佛性却没有，对一切人来说，佛性都是平等的。在《坛经》中，慧能说：“万法尽在自心，何不从自心中，顿见真如本性。”②总之，佛不是高高在上、遥不可及的独立的精神实体，慧能把佛从彼岸世界转移到此岸世界，认为一切众生都有佛性，如此，就消灭了等级差别，在成佛问题上，实现了众生平等，慧能的真正高明之处，在于找出一切众生都有佛性的原因就是人性。这里慧能所说的人性，也就是世人的本性，即普遍人的本性，在慧能的佛性论当中，佛性就是每个平常人的具体人性，又可认为是自性，慧能说：“自归依佛，不言归依他佛。自性不归，无所依处。”③这里，“归依佛”是指归依自性，自性之外没有别的佛存在，自性即在人性之中，离开自性而另求佛，只能无所归依。由此，禅宗美学对自心的强调，把佛性落实到人心、人性的层面。

总之，慧能直言众人之心，直言众人之性，认为众生的内心、本性就是成佛。一方面，使佛性与人性获得了沟通。在本体意义上，承认佛性即人性，众生皆可成佛，就消解了一般宗教所具有的对外在权威的崇拜。此岸与彼岸、人性与佛性不再是分裂对立的，而是圆融为一、互不分离的，在此岸中超越彼岸，在自性中洞见佛性，使人们在世俗生活中同样实现宗教般的超越。另一方面，佛犹人，人犹佛，众生皆佛，即心是佛，也就解放了人自身，将佛性降格为人性，将“佛性”复归为人的“本心”、“自心”，从而体现出鲜明的人本主义色彩的美学意蕴。使人从对外界的追求转入自心的当下确证，确立了人的主体的不容置疑的坚实地位，每个人都可以在观照妄心的同时而入佛境，所以人是真正意义上的自我的主人和自由精神的创造者。因此，禅宗美学极富人文关怀精神，它使人类对自由的追求臻于至境。

二、禅宗心性本体论的美学价值

（一）、审美心理的深层掘进——写意美学的逐渐形成

禅宗的心性本体论把本体建构在“心”上，“心”之外无本体，客观现象界的一切事物都依心而生，如《坛经·般若品》所言：“心生，种种法生；心灭，种种法灭。一心不生，万法不咎”。禅宗心性本体论的这种思想对中国美学思想产生极为深刻的影响，使中国美学的审美意识更加心灵化，开始向审美心理的深层掘进，特别是中唐以后偏于表情尚意的写意美学在这种思想的影响下，逐渐成熟并成为那个时代主导性的审美意识。

① 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社，1991年12月第一版第112页

② 《坛经》慧能著 郭朋校释《坛经》北京，中华书局，1983年9月第一版第58页

③ 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社，1991年12月第一版第130页

为了透彻的了解中国审美意识向审美心理深层的掘进倾向，我们从“言志说”、“缘情说”到“写意论”的比较分析中把握这一审美趋向。

“言志说”源于《尚书·尧典》对于诗歌的社会功能的论述，据《尚书·尧典》记述：“诗言志，歌咏言，声依永，律和声”。“诗言志”的“志”所指的是什么？是了解言志说内涵的关键。当然，“志”的含义在不同的历史时期，都被赋予了不同的含义，因此“诗言志”的含义在不同的历史时期也不尽相同。我们这里主要看《毛诗序》中对“志”的解释，在《毛诗序》中“诗者，志之所之也”，“情动于中而行于言”，很明显这里把“志”理解为人的内在情感体验的情志，但在先秦两汉代时代，儒家文化占主体的文化背景下，所言之“志”虽然是个体心中的内在之情志，但这内在之情志却更多的受到社会伦理道德的洗礼和渗透，使之变成社会化的情感和志向，绝非仅仅是个人内心情感的流露。个人情志的表达必然蒙上道德伦理和社会功用的色彩，所以“诗言志”并没有彻底的走向内在心灵本体，更多的是侧重于一种社会性、人伦性、群体性的“志”。正如朱自清所言：“志在先秦是一种与礼教不分的伦理怀抱。这种怀抱是与‘礼’分不开的，也就是与政事教化分不开的”。^①罗根泽也说：“这一种志是一种与国家政治事功相联系的‘圣道之志’”。^②虽然心志发于内心但仍受外在社会伦理的束缚，心和物之间的自由关系并没有生成，心为物所缚。反映在审美意识领域，因为心不是绝对自由的，情感的表达方式也不可能走向彻底的个人内心情感的自由表现。虽然“诗言志”所言之“志”是“圣道之志”还不是彻底的“自我情志”，还不是个体自我情感的真实表露，还没有深入到心灵情感的深层，但无论如何这个“志”总是“动于中”的情志，总是来在心灵内部的。这样诗言志说就把审美的目光投入心灵的内部，从总体上规定了中国美学的内向化的发展路向，开启了中国美学偏于表意的先河。

“言志说”在开启了“中国美学偏于表意的内向化、心理化倾向”后，“缘情说”则继续沿着这个道路，向审美心理的深层掘进。“缘情说”是陆机在《文赋》提出来的，陆机言：“诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮”。陆机强调了情感表达对于诗歌美的重要性，强调诗歌是人内心的情感体验，如陆机又说：“悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春；心慄慄以怀霜，志眇眇而临云”，从这里我们可以看出，“缘情”说强调情感的表达更接近于自我内心情感的流露，是自己主观的内心情感对客观外物的感受，个体情感的审美价值得到了充分肯定。使诗歌理论的重心从“言志说”的人伦情感的道德之情志转移到主观化的个

① 朱自清：《诗言志辨》上海，华东师范大学出版社，1987年第3页

② 罗根泽：《中国文学批评史》（一），上海，上海古籍出版社，1984年版第42页。

体情感上来，这个变化开启了诗歌抒发内心情感的闸门，从而体现出“缘情说”比“言志说”在崇尚表意的内向化过程中走向心理更深处特点。“缘情说”的出现在中国美学史上意义重大，它标志着美学思潮实现了新的转变，即偏于内心、写意、抒情的美学正在勃兴起来。“缘情说”可以看作是“言志说”与“写意论”的中介，向前看表现在它是对“言志说”的继承与发展，向后看它是对“写意论”美学的开启。说它是对“言志说”的继承和发展，表现在“缘情说”仍然沿着“言志说”所开创的内向化的路向表达情感。此外，朱自清在《诗言志辨》说：“言志”与“缘情”的不同之处，就在于一是陈诗展义，一是长歌骋情。^①“骋情”就把审美的目光第一次放到了主体的内部个人化的情感上，从而为崇尚表现个人性情的“写意”做好了历史的铺垫。因此，从这个意义上我们认为“缘情说”又是对“写意论”的启发。

需要说明的是“缘情说”虽然偏于主体内心的情感表现和抒发，以表现主观情意为旨归，但“缘情说”与“写意论”是有区别的，“缘情说”只是“写意论”前期准备，只是开启了“尚情”、“尚意”的美学思潮，为“写意论”的诞生做好的铺垫。“缘情说”所抒发的“情”与“写意论”所尚之“意”在是不同的，陆机是西晋人，他的思想必然受其前期魏晋玄学思潮的影响。魏晋玄学是以主体、个性、人格为核心建构起来的人格本体论哲学，陆机的“缘情说”是建立在魏晋玄学人格本理论基础上的，所以，陆机所强调的情感就必然浸润着主体人格意识的情感，人格内容也经常成为情感所表现的主体，而“写意论”则是建立“心性”本体论基础上的，“写意论”更偏于表达内心深层、无所执著的情感。我们认为“缘情说”用情感意识、人格本体置换了“言志说”中的伦理意识、道德的本体。“缘情说”与“写意论”在所崇尚的内在情感上的差别，反映在艺术形式上也有所不同。陆机强调“辞达而理举”在艺术创作上强调情感在得到表现的同时也追求艺术的形式美，陆机说“言寡情而鲜爱，辞浮漂而不归”。从情感的抒发与文词形式的并重中可以看到，陆机的“缘情说”始终是优美内容与和谐形式并重的。所以，“缘情说”提倡自我情感的抒发只是启发了“写意”的美学理论，“缘情说”只是“写意论”的先驱，但“缘情说”还不是成熟形态的“写意论”，因为“写意论”是重神轻形的，重在表达内在的意与神，魏晋顾恺之提倡“以形写神”虽然对传神相当重视，但是“神”的传达要通过形来完成，在顾恺之这里是形神兼备的，是重视形的作用的，形还是神的传达手段和物质外壳，而不是像“写意论”那样重神轻形的。因此，我们可以认为“缘情”还只是“写意”理论的先导，但还不是“写意”，甚至整个魏晋的美学

① 朱自清：《诗言志辨》，上海，华东师范大学出版社，1996年第35页

形态都是这个样子，都只是为“写意”做好历史的铺垫，而“写意”理论的真正诞生和成熟则是在禅宗心性本体论的影响下得以完成的。

从儒家的道德本体论到魏晋玄学的人格本体论再到禅宗的心性本体论，每次本体论的置换都深刻的影响着中国审美意识的发展变化。儒家的道德本理论影响了“言志说”美学的发展，玄学人格本体论影响了“缘情说”美学观念的形成，禅宗心性本体论则促使“写意论”美学的崛起和发展。到了中唐时期，受禅宗心性本体论的影响，中国美学的审美追求为之一变，具体表现在对“写意”美学的追求上。禅宗心性本体论有两个要点，其一，禅宗以“心”为本，万法唯心，外在世界是空无的，唯有心性真实，这样就把本体牢牢的安在心灵领域。其二，禅宗以“心”为本，同时强调“自性即佛”佛性与自性是一体的，“万法尽在自心，何不从心中顿见真如本性”，这样就把主体与客体、人与佛、心与物在自心的顿悟中实现了直接的同一。禅宗心性论这两个特点分别从两方面规定了审美意识的走向。首先，以心性为本体就使审美意识在主体的内心世界中向深层拓展，正如李泽厚所说的“中国传统的心性本体随着禅的加入而更加深沉了”。^①其次，自性即佛则使此岸与彼岸、人与自然、心与物、人与佛、主体与客体之间的对立和差异消除，人们不需向外追求遥远的彼岸世界，而只需向内经过自心的体悟来达到对彼岸、佛性、客体的把握，这样禅宗心性论思想就导致了在艺术审美领域更提倡自我性情的抒发，“写意”的表现。这个自我性情的抒发与“缘情说”中的“情”的观念是不相同的。禅宗心性本体论的情是熔铸了“神”性色彩、灌输了佛性的情，但同时这个情又是无所执著的自性之情，因为佛性与自性是一体的，佛性就驻扎在自性中。宗炳云：“以情贯神，生死无量”，这样此处的情就区别于“缘情说”中的以人格情感为底色的自我情感的表现，以情贯神“情”就具有了味之无穷的无限韵味。其次，受禅宗心性本体论影响，“写意论”所表现的内心之情，还是一种超脱之情，而非是“缘情说”中指向蕴含人格意识自我情感的抒发。因为禅宗心性本体论倡性空，看空一切，所以其所抒发的情意境更为深远，写意理论中的“意”也较“情”更为内在化、更为心灵化、意味也更为悠长、内涵更为丰富。

这种对心灵深处的“意”的崇尚和追求首先体现在对审美范畴中“逸”格的推崇上，画家黄休复作《益州名画录》，把“逸”格提到画品之首，黄休复极为重视逸格，不但把它置于品评的首位，而且对其内涵作了详尽的理论阐述，这是画论史上第一次。且看《益州名画录》：

^① 李泽厚《美学三书》合肥，安徽文艺出版社，1999年1月第一版第383页

画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘。笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格。

他首先为“逸”格定位，“最难其俦”，是绘画艺术最难达到的艺术境界，只有独出心裁、造诣精深的杰出画家才能胜任。因为一般画家循规蹈矩，缺乏勇于创新意识，终日在规矩方圆内曲尽形容，纤毫不失，一味追求形状、颜色等外在美。而“逸”格更侧重于以简洁的笔墨传达出最丰富的意蕴，“逸”的特点即是逸出、放逸，淡化、漠视绘画一整套规矩、法度。这实际上是对绘画形式美的否定，是向创作主体、绘画对象内在精神的复归。“逸”格地位的提高，消解了形的因素，鼓励画家不受形的限制，转而追求超越具体形象之外的“韵味”、“神韵”。此论一出，风靡有宋一代，画家努力向“逸”看齐，欧阳修、沈括、苏轼鼓吹“神似”，沈括首先毫不含糊指出，书画的精妙之处，在于神的一面，而不是形的一面，鉴赏自然首先着眼于神韵，而不是形似。神是形而上，形则是形而下。神是艺术成功与否的决定因素，所以要求“以神会”而不是“以形器求”，是受“逸”格理论影响的。“逸”格最早在魏晋南北朝就有说法，但在当时并没有被推崇到如此高的地位。禅宗的兴起，重感性的直指顿悟，拓宽了士大夫的心理空间，也给笔墨技法方向发展敞开了天地。“逸”格成为画家所极力追求的审美境界。“逸”格是传统绘画审美观念和价值观念转变的中枢，尤其对中国山水画影响巨大。元代时期，由于异族压迫，大批文人借笔墨写“胸中逸气”，如倪云林的《渔庄秋界图》，逸气萧然。正如他在《答张仲藻书》所说：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳”。

其次，严羽讲究“言有尽而意无穷”也是审美意识向心理更深层掘进，追求更为深远的“意”的具体体现。表现在文艺观念上，则是从表达个体的情感向更深层的主体神意、气韵、韵味等审美领域的深化。这一审美意识的转变从根本上改变了我国传统的“载道”论，出现了“写心”、“写意”、“尚意”等美学理论观点。这一美学理论，在中唐禅宗盛行时期得到迅速发展，并在创作领域里得到体现。苏轼强调：“论画以形似，当与儿童邻”，黄庭坚说“妙于形似，亦何欣赏？”沈括指出“书画之妙，当以神会，难可以以形器求之”到清代王渔洋讲艺术“总共在神妙二字”。这一系列言论都标示着尚神韵的“写意”美学在禅宗心性本体论的影响下蓬勃发展起来。

（二）、超越性的审美体验——空灵境界的美学追求

禅宗的心性本体论，不仅促使偏于“写意”的审美趋向出现，还促使新的审美范畴“境”的出现，并进一步促进了中国审美意识转向对空灵审美境界的追求，使中国美学及后期美学显现出新的美学神韵。

在审美范畴从“象”到“境”的演变中，我们可以看到审美意识转向空灵境界美学追求。关于“象”的美学范畴在《易传·系辞》中有详尽的论述。在《易传·系辞》中主要提出了“立象以尽意”和“观物取象”两个命题，我们先看“立象以尽意”。

《易传·系辞》这样记述：

子曰：书不尽言，言不尽意。然则，圣人之意，其不可见乎？子曰：圣人立象以尽意。

这里把“象”和言区别开来，指出“象”是为了达意，有着言所不能及的功能，这里象和审美象形象相联系，是一个具体的形象，不同于抽象的概念，但却承载着表达抽象概念的功能。后来刘勰在《文心雕龙·神思》篇说：“独照之匠，窥意象而云千斤。”刘勰此处提出意象的概念就是用具体的形象承载抽象的情感，意象的价值就在于传达抽象的意。

再看“观物取象”，《易传》中记述，

近取诸身，远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。

可以看出这个命题交待了“象”的来源。“象”是根据对自然万物和生活现象的观察创造出来的，深刻蕴涵着万物的内在特性、宇宙奥妙之理的具体可见的形象。可见“象”这一概念既是具体的感性形象又具有内蕴丰富的特征。

关于“境”的概念最早出现于王昌龄的《诗格》中。在《诗格》中，王昌龄首次将“境”与传统美学概念“象”对举或连用，《诗格》中记述：“处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似”，“搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得”这里，他阐明“境”与“象”的异和同，指出“象”是某种具体的物象，“境”则是诗人主观情意的对象化，所以它不仅包括“象”，而且包括诗人的主观情意和心理意识，是心与象的有机统一。真正对“境”于“象”的关系做出论述的是南朝的谢赫。他在《古画品录》中提到“取之象外”，后来刘禹锡在《董氏武陵集记》中做出了明确规定，即“境生于象外”。至此，我们可以看出“境”是指象外的无限之象，司空图称为“象外之象”、“景外之景”，可见“象”是指某种孤立的有限的形象，而“境”则指象外的淡远、空灵，体味无穷的境界，“象”是“实”，境”是“虚”。审美意识从“立象以尽意”到“得意忘象”再到“象外之境”的审美转变意义重大，如果说“立象以尽意”重在对外在具体形象的写实与描摹，那么到“得意忘象”则趋于对“象”内所蕴含丰富意蕴的欣赏出现了“尚意”的审美转向，而对象外之象的“境”的崇尚则体现出对趋于无限的空灵境界美学追求。这一转换，从方方面面都有所体现，例如，从前期突出“以

形写神”到后期的突出“离形得似”，从前期突出“气”到后期的突出“韵”，从前期突出“立象以尽意”到后期的强调“境生于象外”，……其中的关键，则是从前期的“象”与“物”的区分转向后期的“象”与“境”的区分，而“境”的观念则是受再禅宗美学思想的影响才得以形成的。所以，后期的中国美学，关注的是“境生于象外”（刘禹锡语）。语言文字要“无迹可求”，形象画面要“色相俱空”，所谓“大都诗以山川为境，山川亦以诗为境。名山遇赋客，何异士遇知己，一入品题，情貌都尽”（董其昌《画禅室随笔》）。结果，就从“即物深致，无细不章”、“有形发未形”的“象”转向“广摄四旁，圆中自显”、“无形君有形”的“境”。与“象”相比，“境”显然更具生命意味。它转实成虚，灵心流荡，清新、鲜活、湿润无不充盈其中。在从“物”到“象”再到“境”的美学重心转换中，可以见出，美学的重心越来越走向心灵化，越来越崇尚无形的象外之境。而这一美学重心的转变与禅宗的心性本体论及禅宗关于般若学“空观”思想的独特阐释有关。正是受禅宗心性本体论，使真正的精神空间、心理空间进入中国美学的视野，中国的审美意识在内转向中更偏于主体的空灵之境。

关于“空观”的思想并不是禅宗的首创，禅宗继承发展了佛教的“空观”思想，在此基础上对“空”的内涵进行了新的阐释。

在禅宗之前的中国佛教那里，所谓“空”是说世界上的一切事物，都虚幻不实。佛教否定客观世界的真实性，为的是把他们所虚构的“涅槃”彼岸世界说成是真实的，以引导人们看破红尘，从幻想中寻找安慰。佛教各宗派讲“空”，虽然各有花样，不尽一致，但在宣扬现实世界的虚幻不实这一点上，又没有太大的区别。各宗派所倡导、采用的手法，也是共同的，皆“先分别诸法，后说毕竟空”（《大智度论》），即先把万事万物作一个详细的分类剖析，然后再加以否定，说他们都是虚幻不实的。

而到了六祖慧能那里，我们可以看到关于“空”的内涵的新阐释。慧能在《坛经》中云：“心量广大，犹如虚空，——世界虚空，能含万物色相。日月星宿，山河大地，泉源溪涧，草木森林，恶人善人，恶法善法，天堂地狱，一切大海，须弥诸山，总在空中。世人性空，亦复如是。”又云：“我此法门，从上以来，先立无念为宗，无相为体，无住为本”。“无住为本”的禅意，就是对一切境遇不生忧乐悲喜之情，不粘不著，不尘不染，心念不起。所以禅宗强调要破除“法执”、“我执”。说世界万有固属虚幻，说一切皆空，亦是妄见，而是不空不有，亦空亦有。如《心经》所云：“照见五蕴皆空，度一切苦厄。舍利子，色不异空，空不异色，色即是空，空即是色，受想行识，亦复如是。”一方面，“色即是空”，对任何事物都不执着、贪恋，游心无碍；另一方面，“空即是色”，让

明镜止水般的心涵容、辉映万事万物，这便是般若所证的真空妙有。就是说明以空灵去观照万物，则心无挂碍，一切苦厄、恐怖、尽灭，所呈现的是美妙的、欢喜的涅槃之境，表现出自己不受这种纷藉现象的尘染，体现空寂淡然之境。心灵保持空明自由而无所住，则可以观照宇宙一切万事万物，美感由中而生，菩提禅境亦由此而现。我们可以看出在禅宗这里所谓的“空”就是无所住心，就是无所执著的精神。正是这种无所执著、无所住心的“空”才能体现出主体空灵淡然的心境，在艺术的表现上呈现出对空灵境界的审美追求。

在艺术实践中，我们可以更清楚的看到禅宗心性本体思想对空灵境界审美倾向的影响。首先，对空灵境界的审美追求体现在王维的山水画的创作上。王维从小即受佛教环境影响，他所生活的时代，正是禅宗大盛时期。他一生都和南北宗禅僧有密切往来，曾拜南宗道光禅师为师。他对山水画的创作追求中是深受禅宗之境的影响，他以诗入画，创立了简淡抒情的意境，他的诗画之境，传达出一种幽静、淡泊、空寂、玄远的意境。王维始用泼墨表现山水，水墨的自然随意性很强，非常适合直观性很强的表达，尤其是“意境”这一主题的开拓，给山水画带来了新纪元。因此，正是由于禅宗的影响，促使这一题材的转换，人物画才逐渐让位于水墨山水画。中国山水画的兴起是中国美学精神的一大转变，也就是在禅宗心性本体论的影响下，审美意识内转向，转向创作者心灵深处，更推崇一种悠远淡泊的空灵之境。从五代宋元山水画家的水墨画里也可以体味到空、无、淡、远的审美境界，这种审美境界的产生与禅宗的“性空说”、“性本自净说”关系密切。禅宗的彻底看空，桶底脱似的空，使得中国山水画家由“空”出发，作画时在画面留下大量空白，于不画之处更见画意，呈现出，空、无、淡、远的风格，如赵孟頫的《鹊华秋色图》，画面空灵澄澈。虚、无概念的提出虽然是从道家开始的，如《老子》：“致虚极，守静笃”，但禅学与玄学通过“无”来相互沟通，到慧能六祖时，“无”与“空”的联系已更进一步，即无念不是“空心静坐”，而是心不住念。道家体道，需要涤除玄鉴之心，而禅宗的佛性洞见，则只需当下顿悟。所以，禅宗比道家在心灵化内转向地过程中显得更任运自如，更受士大夫的欢迎。因此，从无到空无再到空的观念，更迅速的渗透在宋元山水画的每一个角落。本体心性的空无，才会有淡泊，才能虚静、深远。空、无、淡、远的审美意识体现在宋元山水画上无不以飘渺深远而感人至深，尤其是董源山水画中那悠远淡泊，灵润浩渺的意境，常常使人脱俗而神往。

（三）、生命美学的建构——追求超越的“人本精神”

禅宗心性本体论在艺术领域表现出对空灵境界的审美追求，同样禅宗思想在生活生

命领域也倡言超脱，任何一门宗教都追求精神的超越性，这是宗教的核心意义和价值所在，禅宗作为一门宗教，自然也不例外，超越精神是禅宗思想的本质。但禅宗的超越的方式却和其他的宗教不同，不同的关键点是，禅宗精神的超越性是不离人间俗世的，是在现实生活中获得的超越。因此禅宗思想的超越体现出浓郁的人本精神。

第一，“平常心是道”——禅宗美学的超越精神

关于超越精神，先哲们早有论述，在诸多先哲中庄子是论述超越精神比较充分的一位。庄子所追求的超越，是摆脱束缚，不为物役，不为现实羁绊，从而达到某种自由的人格境界，要像“圣人”、“神人”、“至人”一样无拘无束的逍遥。所以，庄子虽然讲究超脱，追求自由，以出世逍遥为解脱，但并不以为这个世界为虚幻空无，而只是要求个体不为物役，不为现实所羁绊，而去自由地逍遥天地。而禅并不追求什么理想的人格境界，佛性即人性，佛心即无心，佛祖即众生，万物一体，本无差别，你还追求什么呢？至于庄周所设想的理想人格—圣人、神人、至人，禅则视为“于屎撮”、要一棒打杀，喂狗子吃。禅主“空”，讲“性本空”在禅看来，是把一切差异“空掉”把一切区别看空，万物皆空，生与死、动与静、有与无、色与空，人性与佛性都没有任何差别，都是一体的，道即汝心，心外无物，我心即佛。因此对禅者来说，既无此岸，亦无彼岸，有限就是无限，瞬间就是永恒。在禅看来，像庄子那样愤世嫉俗，力求超越现实而获得自由，其本身就是没意义的。人生就是人生，就是生活本身，任何说明也不需要，离开生活的超越显得荒谬。饥来吃饭、困来即眠，为真般若；担水运柴、吃喝拉撒，为大解脱。有什么禅道可参？有什么佛法可学？有什么生死可脱？有什么涅槃可证？不是从凡入圣，而是从圣入凡，像人本来那样生活。在此之外寻求超越，生命也就不存在了。“空”不仅仅是人格境界，而是一种玲珑剔透空灵的心境，因此，即使面对“人生在世不称意”的日子，修禅者也很少“明朝散发弄扁舟”，苦苦寻求出世般的解脱，而禅者大都在现实苦难面前不动声色，不喜不怨，不乐不忧，拈花微笑。可见禅的超越是不离世间，于世而出世，随机随缘，任其自然的。禅宗还提倡“平常心是道”何谓平常心？无造作、无是非、无取舍、无断无常、无凡无圣，只于今行坐卧，应机接物尽是道。禅宗所要求平常心，就是要求自然适意的生活态度来实现精神的超越。可以看出，中国禅宗是一种以现世的自我精神解脱为轴心的生命哲学。禅宗以前的佛教总是借助外在的力量来寻求心理的平衡，而禅宗把这种力量由社会、自然拉回到人的内心，认为一切应以人的本心为中心。禅宗成就理想，不离现实，正如南泉普愿说：“须向那边会了，却来这里履行”。

①“须向那边会了”就是宗教的彼岸超越性、顿见佛性，“却来这里履行”就是在日常生活、在生命的动态中，把握超越的佛心佛性和内在本心本性的统一。从《坛经》思想看，禅宗是以处理现实的生活生命问题为出发点，使人们从纷扰焦虑的社会中能看空外相，洞见清澈澄明的本性。从而无需出世、无需顿隐、无需依靠外在崇拜偶像的荫蔽。从行为实践看，禅师认为处处、时时、事事之中都有禅，都是幸福，都有极乐，都有最真实、最完善的生命喜悦。这是一种生命的智慧，一种完善的喜悦，人心平气和的从平凡的生活中获得无限的喜悦。禅悟就是人们生命体验的瞬间升华，于此升华中认识到生命本体的绝对清净，主体具有无所束缚的高度自由，即使在艰难困苦的社会中禅者也能保持心灵自由的、无碍无执的状态。禅宗美学虽然是以心性本体论为基础的学说，但中心和追求的归旨，不是在本体论，而更多是生存论，本体论范式是把握世界的终极存在，追求世界的支配根源，是探根问底的研究，本体论所解决“是什么”的问题，对人的生命本身如何自由的生存，漠不关心。生存论则相反，对生命、对人生问题的真切关怀，解决生命问题是生存论范式的追求和归旨。从上面的叙述中可以看出，禅宗美学的心性本体的内涵是关心人的生命问题，关心人的生存状态的。因此，可以说禅宗心性本体论是生存本体论，心性本体是基础，是手段，生存本体是归宿和目的，这一点也正是禅宗思想中所蕴含生命美学的意蕴的体现。总之，慧能“心性”论的闪光点就在于敢于推倒外力崇拜、破除经典权威，从根本上重视了人们自身的作用，突出了人自身的价值，具有鲜明的人本思想。所以，禅宗心性论就使得禅宗超越一般的宗教而成为一种人生美学、生命美学，并深受士大夫的欢迎，使士大夫诗意般的应对时下的生活。也就是说，禅宗追求的虽是一种精神的超越与升华，但它并不排斥人世，而是顺其自然，在现实中求解脱。禅宗在充分肯定每个人的真实生命所透露出的生命底蕴与意义的基础上，关怀人的自身的生存状态，体现出自由无碍的超越精神，因为这种超越是关怀人的自身的本真的生存状态，所以禅宗思想对现实生活的超越中显现出浓郁的人本精神。

第二，本源主体性的确立——禅宗美学的人本精神

首先，如上文所述，禅宗追求自由的超越，但禅宗的超越与其它宗教的超越有很大的不同，禅宗对自由的追求是以关怀人的自身本真的生存状态为归旨的，因此它的超越不是“跪着”的超越，不是下跪佛祖求得的超越，而是“站着”的，高扬人自身主体性的超越，禅宗思想的超越，表现为赋予人的生命以真正的主体性，也就是使人的本源主体性得以确立。

① 《古尊宿语录》卷12

关于主体性的概念因其意义宽泛，使用的也比较混乱，所以，我们必须对这一概念做一厘定。主体性是一个现代哲学的概念，其意义是，人在处理自己与外部世界的关系中处于一种主体地位。不过，禅宗美学中的所谓主体性，不同于现在所谓的主体性。现在所所谓的主体性，主要受“人类中心主义”的影响，或者是从我出发的抽象的精神能动性原则，或者是从私人利益出发的个人主义原则，或者是以非理性为内核的个人主义原则。在禅宗看来，这些都不是真正的主体性。禅宗是要开发生命中最根本、最内在的本源性力量，确立生命的真正主体性。真正的主体性不是“人类中心主义”所提倡的人类主体自我意识的拓张，不是高扬主体性对外在客体的征服和控制，而是指人的生命中最根本的、最内在的本源性力量。我们把这种主体性称为本源主体性，或者本我主体性，以区别于饱含“人类中心主义”意味的主体性。本源主体性是“活泼泼”的具体人和作为般若直觉的绝对人的统一，是具体现象和抽象本体的统一。它超越了一切主观与客观、自我与世界、有与无的二元论。它所反对的是一切执著与区别的寻常之见，目的在于“破执”以寻求真正的自由，返归人之为人的本真自由。在马祖道一那里主体性是“平常心”的高扬，是饥来即食、困来即眠、的真实生活。人的所有的生命活动，从吃饭睡觉到耕田劳作都是人的真正主体性的作用对于生命主体。对于本源主体性，禅家有各种表述：达摩的“含生同一真性”。惠能的“自性”、临济的“真正见解”都是生命的真正主体，本源主体，对这一主体的最好说明，就是惠能在《坛经》中所表述的：“何期自性来清净，何期自性本不生灭，何期自性本自具足，何期自性能生万法”。^①“自性”是自我生命的真性，是人类的心灵主体，这一主体具有高度的自我觉悟能力，具有透过重重遮蔽而显示自己的无限能动作用。一切的佛法智慧、一切的神通妙用、一切的道德文章均是从这里发生出来的。但是，在我们的生命状态中，自性常常被五蕴烦恼尘劳所重重遮蔽，人们常不能去蔽而见自性，那是因为生命的主体性没有发生作用。生命的主体性是由于洞见自性所给予的，只有人打破“物执”打破“我执”时，人才是一个自由无碍的主体，他的主体性才真正得到彰显。真性、本心作为人的本源主体性内涵，不是“人类中心主义”的霸权的主体性，而是人应该祛除贪、嗔、痴、疑、恶，看淡功名利禄、生色犬马，除蔽所见的空明本性。由此可见，禅宗美学思想的主体性，是从人类作为自身诗意的生存的角度，而非从外在可见的功利主体性的角度来思考人的主体性的。主体性的高扬并非是对客观世界的颠覆和对抗，客观实有的生活成为主体性的一部分，平常心就是佛，日常的生活就是人之为人的主体性的体现，在世间并超世间，超世间不离世间。无滞无

① 《古尊宿语录》上海，上海古籍出版社，1991年2月第1版第127页

碍，无执无求，活泼泼的自在生活。认识到这一点人才能消灭自我的中心观念，自我意识就不再那么突出，对任何人任何事情，任何生命现象都会有亲切感，不会有冷漠和排斥的对立感、敌对感，而是，感觉到物我交融的自由感，人在自己生活中获得自由的超越。由此，禅宗思想所赋予人本源主体性的确立的价值和美学意味就显现出来。

其次，禅宗本源主体性的确立，对生命人格的健全有重要意义。

在西方人格学发展中，“自我”的概念和理论有很重要的位置。大量的临床实践证明，许多精神病患者自己叙述：“我觉得我并不是真正的自我，我怀疑我究竟是谁？”这表明，主客的对立使人们产生了两个自我，一个是作为认识主体的自我，一个是作为客体的，认识对象的自我，或者说作为本真的自我和确证这个本真自我的外在自我。就像真实的我和镜子中的我的关系。我不是自己认识到的镜子中的我，镜子中的我绝不是真正的我，因此，人不得承受着人格分裂的痛苦。这也是人焦虑和孤独感产生的源头。人所努力实现的却不是真正的自我。努力变成了虚空。本我的迷失、假我的追逐，使人生变成沉重的游戏。禅宗的本源主体性，是作为绝对的般若之智和具体自性的统一，惠能说：“菩提般若之智，世人本自有之。”^①可见，禅宗思想的本源主体性是自性与佛性的统一；自性与佛性不相分离；自性高扬即佛性的洞见。能够认识到自性生存的价值，使自性蒙上了神圣的佛性色彩，并且自性与佛性是一体的，所以人在任运自性的生活中，同样达到宗教性的超越，因此，禅宗心性本体论所达成的本源主体性的高扬，使人避免了二重自我的分裂。所以，我们说禅宗思想人本精神、自由精神都体现在人的真正的主体性、本源主体性的高扬上，并同时使人获得洞见真我本性的自由感。日本禅学家铃木大拙在《禅宗》一书指出：“禅本质上是洞察人的生命本性的艺术，它指出从奴役到自由的道路。是自由、幸福、爱的达成，是精神的解放，使人免于疯狂或者残疾。”铃木高度评价了禅宗对于人类生活、人格健全的重要性。禅宗所谓的自由是“本心本性的实存地醒悟”的生命活动，是人的本然性存在，这是禅宗自由观的实质。南泉曰：“平常心是道”，说明了自由就是“自性”、本源主体性的呈现，是一种完全的开放。要让“自性”完全地呈现、开显及发用，就必须打破一切外在世界的诱惑和内在心理的执着，超越一切由生死、善恶、净染等相对概念所构成的二元格局，从而赋予真正生命主体自由，使禅家生活获得审美化的存在，通于审美的自由境界。

① 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社，1991年12月第一版第119页

第二章 “直指人心”——禅宗思想的美学认识论

一、“悟”的内涵

禅宗的本体是人的本心、本性，那么对本心，本性的认识就形成了禅宗思想的美学认识论。

禅宗的认识论是讲究“不立文字，教外别传，直指人心”的。也就是讲究“顿悟”的认识方法，“顿悟”又称“悟”或者“禅悟”，三者经常混用。“悟”是禅宗哲学把握世界终极真理的根本方法，是真我生成的最佳途径。因此，禅宗历代祖师都是主张和强调参禅要真参实悟，就是要在不落言诠、寻思拟议处用功夫，“谓实悟者，乃当念顿空生死无常，不存一点佛法知解”。^①禅宗大师大慧宗果明确指出：“学道无他术，以悟为则。”（《大慧语录》卷二十）他把“悟”作为禅宗的最高准则。由此可知，“悟”在禅宗认识论中的重要地位，“悟”是禅宗哲学认识论中的核心范畴。

关于“悟”的含义，许慎《说文解字》云：“悟，觉也。”又云：“觉，悟也。”^②然而，作为禅宗认识论核心范畴的“悟”除了有传统意义外还有着更为深刻的宗教内涵。“悟”是指禅修过程中禅机到来，也叫“关挨子”，即受某种启发而豁然贯通，直了佛法奥秘。用现代心理学术语讲，悟是一种跨越了逻辑思维阶段的心理直觉。它是对色界真理或法界真如的偶然发现，是某种信息渠道的突然沟通。就潜意识领域来说，是人的某些超常能力的突然被激活的境界。就意识领域来说，创造性思维过程中的灵感、灵机等都是悟的表现。由于它是超越逻辑阶段的，所以，禅宗所说“直下承当”、“当下即悟”，同时又具有不可言说的特点，即南岳怀让禅师的“说似一物即不中”。“悟”的核心意义是见性，“见性”是人生观和世界观的根本转变，见性之人，获得了一种能够透视世界和自我本身外表假相而“见”其本真，人也由凡俗而入禅境，也因此而见证到自己的佛性。禅修行的主要目的，在于获得观察事物的新见解。禅称这种新见解的获得为“开悟”，在此之外无禅，因为，禅的生活是从这种“开悟”开始的。因此“悟”可以定义为超逻辑的理解和直觉的洞察事物本质。“开悟”与否，又是禅者由非诗性生存向诗性生存的转变的关挨点。佛教认为，人在开悟之前所生存的世界，是所谓“三界无安，如同火宅”，人们生活在这样的世界之中，被无明所蔽，做颠倒想，被贪婪、欲望、嗔怒、痴爱等等

① 《楚石琦禅师语录》卷七

② 《说文解字》许慎 北京 中华书局，2002年版 219页

所驱遣，是不自由的。这样的一种生存方式，用海德格尔的话来讲就是一种非本真、非诗意的生存状态。然而，人在开悟之后，生存状态得到了根本性的改变。“悟”的这种转折性意义，也即六祖慧能所说的：“悟即元无差别，不悟即长劫轮回”，^①“前念迷即凡，后念悟即佛”，^②悟后的生存状态，禅师们称为“日日是好日”，^③也便是海德格尔所称的“诗意的栖居”。由此可见，禅宗用“悟”来表示人生从不自由获得自由的生命状态，而自由更是审美的体验，因此禅宗“悟”的心理状态与审美体验沟通交融。

二、“悟”的特征与美学意义

禅悟的特征，概言之主要有非逻辑性、整体性、自悟性、无所执著性的特征。这四个特征对审美体验至关重要，下面我们就从这四个方面探讨“禅悟”的特征及其美学意义。

（一）、禅悟的整体性特征与审美思维

首先，如上文所述，禅宗的本体是心性，尤其是“自心即佛”、“平常心是道”的心性本体论的创立，使自性与佛性、自心与本心由对立的二分状态，趋于圆融一体。在本体论上，自性与佛性的圆融一体，相应的在认识论领域，也提倡一种整体性感知的认识方法论，因此，禅宗顿悟的认识方法使对象性思维渐被消解，趋于浑然如一的整体性思维方式。这种思维方式意义重大，它赋予了禅宗生活以审美化存在，是诗意自由的禅宗生活富于美学意蕴的关键，也是禅宗顿悟的思维通于审美思维的关键。

禅悟是自在解脱的心理生活境界的整体呈现。禅悟的整体性是由两个方面决定的：一方面，禅悟是自悟本性、自契本心，佛性与本性是一体的。即所谓“无二之性”，《坛经》说：“本性无二”，可见佛性是“不二之法”，不可分为若干部分。另一方面，禅悟本质上是一种心理状态的转换、心灵境界的升华过程，它是有意义的整体，不可细分，而是一悟彻悟。对此，惠能作了形象的比喻，他认为禅悟如光破暗，“一灯能除千年暗，一智慧能灭万年愚”。^④

审美思维是心物契合，物我交融，主客归一的，而生长于禅宗心性本体论中的“悟”这一认识方法也具备了和审美思维相类似的特点。慧能指出人的对象性思维的缺陷性和片面性，目的在于破除人的思维上的顽固性，禅宗的顿悟就是对对象性思维的终止与勘破。禅宗美学因此摆脱了思维的粘缚，呈现出圆融不二的自由境界。禅宗美学在对人与

① 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社，1991年12月第一版第121页

② 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社，1991年12月第一版第132页

③ 《云门匡真禅师广录》。

④ 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社，1991年，12月第一版，第126页

世界的观照中所表现出来的思维方式和精神境界具有东方的思想品格和浓郁的、活泼的生命意趣，它走的是一条超越西方人与自然、人与世界对立的道路。禅宗美学所做的努力就是使我们越过理智回到那唯一的实在世界，而这个实在世界永远以其未经分化的整体方式存在着。在心性本体论中，禅宗美学用“自性是佛”彻底消解二元对立，展现了一种冥主客、一物我、人与世界浑然一体的苍茫境界，一个无分别的人与自然同生共运、圆融自在的境界。心性本体论中，以“心”统摄万法，以“空无”超越“有”和“无”的对立，因此，使“心”与“物”，“人”与“自然”，“有”和“无”之间的对立消失，从而成为整一无差别整体。相应的，在认识论上，就要求提倡“顿悟”，的认识方式，这是一种整体性的认识方式，正如惠能所说的自性般若观照，并非是主观认识客观，是超越主客分别的一种观察，一种直觉，是将一切消融于自心的一种体悟。这种对自性的观照使人回归内心的反思内省，以心灵去体验意识本原，去感悟人生朴素自然的境界，回归到自身原初那种不染不垢的清静状态中去，从而体味自己的精神对世俗的超越与解脱，体验永恒。我们从禅宗的“三境界说”中可以感悟到禅宗思维的整体性特征。青原惟信禅师谈到自己的禅悟体验时说：

老僧三十年前未参禅时，见山是山，见水是水。及至后来，亲见知识，有个入处。见山不是山，见水不是水。而今得个体歇处，依前见山只是山，见水只是水。^①

在第一阶段中，“存在着主观与客观的二元性。在把山、水及一切构成我们世界的其他事物区别开来时，我们也就把我们自己与他物区别开来了。“我”是这一区分的基础，“我”把自己置于万物的中心地位。但这个“我”仅是“自我”，而非“真我”。“真我”不可得，于是产生了从“自我”到“无我”的飞跃，遂迈入第二阶段。在第二阶段中，“不存在任何分别、任何客体化作用、任何肯定性和任何主客体的二元对立”，“万物皆空”。由于它只是对分别之否定‘无分别’，依然陷入一种差别中，因为它与‘分别’对立并反对分别。……否定性的观念也必须被否定。空必须空掉自身，这样，我们就到达了第三阶段。当我们达到第三阶段时，就有一种全新的分别形式。这是一种通过否定‘无分别’而认识到的‘分别’。在此我们可以说：‘山只是山，水只是水。’山水在其总体性和个体性上揭示了自身，而不再是从我们主观性立场上看到的客体。”^②这里，可以看出“禅悟”与一般的思维不同，一般的思维方式是，区分出主体与客体，主体对客体进

① 《五灯会元》卷17

② 阿部正雄《禅与西方思想》上海译文出版社1989年版第9—20页

行分析、归纳、推理或者努力从事物现象的外部特征去把握其背后的真理，这是一种二元对立的、对象性思维的认识论，是精确而细致的自然科学的认识方法，而不是审美的艺术的把握世界的方法。而禅宗的“悟”的认识论则是超越了主客体、自心与佛心的对立，同时又不远离对立，而是在对立中超越，追求从事物的本性上认识事物，洞见事物的本性，从而达到无所不知的智慧，这是一种审美地、艺术地把握世界的方法。

人类只有把客体当作主体对待，只有把世界当作另一个自我与之交往对话才能获得艺术的掌握方式，我们知道，掌握世界的四种方式是思辩的，宗教的，实践的，艺术的，而禅宗虽属宗教，但其思维方式却和艺术的掌握方式相近。因为它并不崇拜外在权威，它把超越的基点放在自心清静上。在禅宗思维中主体与客体，人与世界，人与人之间不是异己的存在，是自我自由的静观自己的对象，这也正是审美的思维方式，审美的思维是你中有我，我中有你的，人与世界的关系不是人与物的关系，不是主体与客体的关系，而是主体与主体的关系，这样也就获得了审美关系中的自由愉悦状态，而不是冷静理智的认识。诚如铃木大拙所言：

人生是艺术，而且必须完全像艺术那样忘掉自己、失去自己。那里应该没有一点儿人的努力的痕迹。禅的生活是像鸟在空中飞、鱼在水中游那样自由自在的生活。禅希望得到生命本来的自由，或者说，禅希望的是内在的生活。这是不依赖于任何律法去创造的自由的生活。^①

由此可见，禅宗思维与艺术思维有极大的相似性，所以铃木大拙把禅宗认识论中的思维视为艺术思维。

（二）、禅悟的非逻辑性与审美直观

禅宗，以“顿悟”达到对于自性的直观感悟。《五灯会元》中记述了释迦牟尼说法的一段情景：世尊在灵山会上，拈花示众，是时众皆默然，唯迦叶尊者破颜微笑。世尊曰：‘吾有正法眼藏，涅槃妙心，实相无相，微妙法门，不立文字，教外别传，付嘱摩诃迦叶！’这里的“拈花示众”，未云何意，全凭人们自己感悟，独有迦叶一人感悟是花非只花，而是实相的非有之相，是道体心传，以心印心；迦叶的微笑是感悟之心见于形，是一种始于相悟的超相感悟，迦叶对于佛祖之花也是无所住心、顿见自性的。迦叶观花，心感于花，生出内心愉快，这在审美上是一种直觉的愉悦。因此，我们可以从审美经验上解释这样的佛禅公案，找到佛禅思维方式中的美学内容。迦叶的会心微笑，是自性在感知中的发现，是在感性中又不离感性的超越，作为载体的花，它所包涵和能包涵的意

① 铃木大拙《禅者思索》第37页

义，在未被从花中分离出来的情况下，就已经作为圆融整体被接受了。可见“禅悟”是一种超理性的直观体认。理性思维方式的特点是主客二分，主体以概念的推演、思维的抽象、语言的描述，通过一定的认识过程，达到对客观事物的把握，获得一定的知识。与此不同，禅悟的主要目标在于顿见本心，自然而然地呈现本心本性。而本心本性又是清静的、无规定的心灵状态，因此只能体悟。这种直觉体悟是在见闻觉知之中自在展开的，是既理性而又超理性的。禅宗妙悟具有非逻辑的特征，禅宗号称“教外别传”，基本特征就是不诉诸知性的思辨，不去论证有无色空，不强调冥思苦想，不倡导长修苦练，而是重视在生活中直接领悟自性本身，刹那之间顿悟成佛。禅师多倡导非逻辑性的行为和思维方式，在表现形式上禅师多用当头棒喝、答非所问的方式启迪学生认识，在《五灯会元》中，记载这种认识方式的公案很多，诸如“赵州吃茶”和“马祖扭鼻”等。禅宗的认识论为什么采取非逻辑性顿悟思维方式？这种顿悟的非逻辑性特点有什么美学意义？

首先，禅宗提倡“顿悟”非逻辑性，对于审美直观有较大启发意义。禅宗的传教的方式标榜“不立文字”、“以心传心”，认为“真如”是不能用语言文字说出来的。因为语言的表达功能是有限的，不能够表达禅宗教义的丰富性、无限性。即使他们不得不使用语言文字时，往往用比喻、隐语点到为止，或故意答得牛头不对马嘴；或故意自相矛盾、违背常理；或态度沉默，什么也不说。据说唐代著名禅师南岳怀让参悟八年才忽然有所体会，他对六祖慧能说：“某甲有个会处”，慧能问他什么体会，他说：“说似一物即不中！”（《五灯会元》卷三）这就是禅宗有名的“不说破”原则，意思是说禅意、真如、佛法大意，用什么词语、具体物象来表述，都会失去本来面目，只能凭借参禅者内心体验，直觉了悟，做出含糊玄妙的回答。美体验之“悟”即审美直观，也同样呈现出非逻辑性。因为艺术创作中的符号，都要求以尽可能用简略的、巧妙的艺术形式如语言、色彩、线条、声音等，都包含尽可能丰富、含蓄、深邃的思想情感内容。老子的“大音希声，大象无形”（《老子·四十一章》）庄子的“意之所随者，不可以言传也”，（《天道》）等真知灼见，及后来，钟嵘在《诗品》提出了“文有尽而意有余”刘勰则在《文心雕龙》中要求“文外曲致”（《神思》），“余味曲包”（《隐秀》）。到唐代，司空图强调“韵外之致”、“味外之旨”（《与李生论诗书》），“不著一字，尽得风流”（《诗品二十四则，含蓄》），味在“咸酸之外”（《与李生论诗书》）等，都从审美的内容方面强调审美内涵的含蓄性、模糊性，不可言喻性。因此，艺术形式简约性与艺术内涵丰富性的对立，也必然要求审美体验通过非逻辑性体悟来实现。所以，艺术作品在审美欣赏过程中，要

得到对审美对象深刻领会，获得审美超越，其根本途径与方法，同样是“悟”。张彦远说：“凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智”。《历代名画记》正是在审美的体验过程中，在审美想象活动的展开之时，获得一种对于自然深层奥妙、宇宙人生真谛的审美妙悟。清代美学家叶燮在《原诗》中也指出：

“可言之理，人人能言之，又安在诗人之言之；可证之事，人人能述之，又安在诗人之述之！必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表，而理与事无不灿然于前者也。”

不可言之理，不可述之事，体现了内容不确定和内涵的丰富性，对这种特殊内容的把握，只能在审美欣赏的过程中，通过“默会”也即是“悟”才得以深切把握。“悟”既是禅宗教旨核心所在，又是中国古典美学的精髓所在。禅悟与诗悟的关系，钱钟书先生《谈艺录》有中肯之论：

学道学诗，非悟不进。

禅与诗，所也。悟，能也。用心所在虽二，而心之作用则一。了悟以后，禅可不著言说，诗必托诸文字；然其为悟境，初无不同。

出世宗教之悟，比于暗室忽明，世间学问之悟，亦似云开电射，心境又无乎不同。盖人共此心，心均此理，用心之处万殊，而用心之途则一。^①

可见，悟是直达心性的妙悟顿修，是一种特殊心理感悟，与艺术和审美活动有相似之处，并对中华审美心理体验和产生了积极的影响。悟是一种带有神秘色彩的直觉思维和认识方法，它可以未经概念、判断和推理等有意识的逻辑思维而直接快捷地接触对象，无须解析外在客体，不必推理论证，仅凭着直观感觉而把握对象。直觉是一种敏感的自由观照，是一种对外在现象的直觉感受能力和对内在本质的直接领悟能力。它从整体上心领神会地把握对象，进入一种“豁然开朗”、“恍然大悟”的心理境界，这种妙悟式的直觉体验具有特殊效应。正是在这一点上，禅宗表现了与美学的内在沟通。审美体验也是不受理性认识的约束与规范的非逻辑的直觉体验，因此，我国文人士大夫历来都借“妙悟”来探寻审美创作和欣赏的特征，恰如严羽《沧浪诗话》所指出的：“禅道唯在妙悟，诗道亦在妙悟。唯物乃为当行，乃为本色。”禅宗的悟，很容易被人理解为神秘主义。其实，悟的方法并非神秘，它是在直觉经验中把握自我，实现人的觉醒。虽说，悟本身属非理性思维方式，但是，悟的根本，并不失去其理性的意义，它是直达本质的感性观照。它在审美直观中，通过心灵的“共感”洞彻自己深层生命的跃迁。禅宗之“悟”是一种

① 钱钟书《谈艺录》，中华书局1984年版第98页，第101页，第286页

不假外求、直指内心、不拘于感性又不离感性、直观思维方式。禅悟所具有的诸多特征，也为诗思所具备。不论是诗歌创作还是诗歌欣赏，都不依靠概念、判断、推理等逻辑思维形式，而依赖审美直观。对于诗思“触景生情”、“因物起兴”、“神与物游”的这种不离感性又不拘于感性的直观状态，刘勰、钟嵘就有论述。刘勰在《文心雕龙·神思》中曰：“夫神思方运，万涂竞萌，规矩虚佳，刻缕无形，登山则情满于山，观海则意溢于海，我才之多少，将与风云而并驱矣。”^①钟嵘则又鲜明地提出“即目所见”的“直寻”说。他在《诗品序》中说：“观古今胜语，多非补假，皆由直寻。”在此，刘勰的“神与物游”与钟嵘的“直寻”，都强调诗人要从现实生活的感性材料中捕捉意味深长的诗歌意象。诗学“顿悟”和审美“直觉”是相通的，两者都能够直接非逻辑的把握事物的本质规律。

（三）、“性本自悟”与美的创造

禅宗之“悟”提倡“自悟”不拘泥于师尊先见，看重自我顿悟、自见心性。体现出禅悟的个体性亲历性的特点。

《坛经》云：“善知识，众生无边誓愿度，不是慧能度，各于自身自性自度”。^②这里禅宗提倡于自身自度，对于禅师来说，参禅不是知识学问，不是认知与了解而是一种亲历的体验与确证。同样，要获得审美感悟，审美主体就必须通过自己亲自去欣赏，去感受，去把握，去体验审美对象才行。否则，没有自己对于审美对象所做的直接欣赏、亲身体会，就不可能领略到对象的美。在禅悟和纯粹美的经验中，正如艺术欣赏，尤其是音乐和书法欣赏，不能靠别人耳提面命，而只能自己去听、去看，这种欣赏经验只能保存在自己个人的心灵中，而无法真正拿出来与大家分享，因为它们无法转化为语言概念。悟道者都只能自己去悟，而不可能分享师尊宿祖的禅悟经验。也许可以勉强说，禅宗所要求的自我觉悟，并非是一般的“自我”对某种真理的觉悟，并非一般地领会到“我心即佛”之类的道理，而是自我在当下现实中对自己生命活动的真切体验，它可以发生于吃饭穿衣、砍柴搬水或见山见水、鸟语花香之中，可以体现为一日不休的劳作生活或触目皆真的自然欣赏，但却不能概念化为某种道理或语言思想，甚至也不能通过示范来告知他人，如《古尊宿语录》卷十四赵州语：“尿是小事，须是老僧自去始得。”正是这一特征，将禅悟与基督教的神启之悟更鲜明地区别开来，也与其他宗教更鲜明地区别开来。唯有禅宗，才如此浸润于人的感性生活，才选择如此个人化的悟道方式，因此，也

① 《文心雕龙译注·神思》刘勰著，陆侃如 牟世金 译注，济南，齐鲁书社，1980年9月第359页

② 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本 北京，北京文物出版社，1997年12月第127页

唯有它才最富于审美精神。在此，禅悟也与所有宗教信仰经验明显区别开来：信仰本身即是一个“他者”的范畴，信仰总是信仰他人；而禅悟却把所有悟道者置于开创者的境地，“悟”是由每个人创造出来的，正如在审美经验中美是由每个人创造出来的一样。

（四）、“无念”之悟与审美“静照”

禅宗的“悟”丰富了审美心态的理论。进入审美体验，不同于一般的体验，必须有一定的必要条件，主体必须具有特殊的心理状态，中国美学在这一问题早有丰富的见解，但是禅宗“悟”的方法论却使这一理论内涵更丰富了。

首先，老子为了达到对“道”关照提出了“涤除玄鉴”的理论，“涤除”，就是从主观世界洗除尘垢性的欲念；“玄鉴”，就是达到心灵深处光明如镜，具有抱朴守一的道心，这样才能“致虚极，守静笃。万物并作，吾以观复”。庄子在这个基础上提出了虚静生心、同于大通的“心斋”、“坐忘”的心境论。先看庄子关于此的论述：

若一志，无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气，耳止于听，心止于符。气也者，虚而待物者也。唯道集虚。虚者，心斋也。”^①“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。”^②

说明了，要想获得那种“观道”的体验，主体必须排除，一切主观的欲念，超越功利，保持内心一种虚静澄明的心境。后来，在此基础上，宗炳提出“澄怀味象”、“澄怀观道”的命题。刘勰在《文心雕龙》中说：“陶钧文思，贵在虚静”。皎然诗论：“意静神王，佳句纵横”。苏轼诗句：“欲令诗语妙，无厌空且静”。这些都是阐述审美创造主体具备虚静之心的重要。要进入审美状态，主体必须强行的达到虚静的心理状态，为了达到这一状态，必须采取多种手段，如“涤除”、“坐忘”等这样，只有到了禅宗的“顿悟”这一审美心态的达成，才变的真正的自由无碍。

禅宗讲顿见佛性清静本性，在方法上要求“于相而离相”，意思是祛除妄念，静观自己的清静本性，这个清静之悟是不受功名利禄的妄念所干扰束缚的，虽身处于现实之中且不受外物污染，从而体验“般若三昧”，这就是禅体验的所谓“不离不染”，“不即不离”的超越。需要强调的是，所谓“离相”是在万相之中而心不执著、不局限于现象，不为境相所惑、所障，并非断绝、脱离现象界，一片空白。由心性本体论我们得知，“自性”是“源”，宇宙、生命、万物都是“流”，自性化生万物。按照这种思路，自性应是高于万物的，是绝对真理。然而，禅宗的思维恰恰是超越了这种矛盾性，在禅宗看来，

① 《庄子》北京，中国文史出版社，2002年5月第一版第47页

② 《庄子》北京，中国文史出版社，2002年5月第一版第79页

自性与万物却并无差别，烦恼即菩提。按照禅宗的说法，“源”与“流”是根本一致的，这个一致，不是既对立又统一的。而是根本就是无差别的一体。所以在认识论领域，禅悟要求的“于相而离相”、“心不住念”。禅宗在要求“离相”的同时也强调“于相”也就是“于相而离相”。这里的“离相”不是“无相”而是在相中超越相。在为了达到“观道”、“见性”的目的，禅宗所采取的方法也与老、庄提倡的方法不一样。禅宗采取“不住于念”的方式，就是强调不执著物，不执著于我的超脱、方式。这种“无念”不仅要执著于主体自身的功利、主观的欲念，甚至连“见性”、“观道”的目的都忘记，都超脱，连自身要达到得“清静”状态都忘记，而是“万法自现”，在任性随缘中自然顿见“真如”不需要主体努力的去“坐忘”、去“涤除”去“看净”。可以看出禅宗“于相而离相”的顿悟方式，比老子、庄子、宗炳的审美体验理论了更自由，更接近审美体验的任用自由的心理状态，更丰富了审美心态理论。

我们再看审美体验有什么特点？审美体验虽然立足于现实生活的基础之上，但也需要对世俗人生采取“不即不离”的态度，以致超越现实。通过审美观照产生的美感，必须超越现实功利，必须进入“于相而离相”境地，使整个身心处于自由和谐状态。这样才能调动审美经验，使感觉、知觉、想象、思维等心理功能充分地协调运转。呈现出精神境界的高度自由和谐状态。明代汤显祖云：“诗乎，几与禅通……要皆以若有若无”。所以艺术领域审美的关照中，这与佛家的禅悟颇有相通相似之处。禅宗讲究“顿悟”的心理状态是达到轻松自在的心境，是明澈自在、烛照万物的心境，是去相而不离相的心境。只有具备这样的审美心理才能引发审美体验，这种审美心理是人进行审美感知必须具备的主观条件。宗白华先生对这种“顿悟”通于审美的心态作如下描述：

艺术心灵的诞生，在人生忘我的一刹那，即美学上所谓“静照”。静照的起点在于空诸一切，心无挂碍，和世务暂时绝缘。这时一点觉心，静观万象，万象如在镜中，光明莹洁，而各得其所，呈现着它们各自的充实的、内在的、自由的生命，所谓万物静观皆自得。这自得的、自由的各个生命在静观里吐露光辉。^①

禅宗之悟是一种不假外求的宗教修行方法，是不立文字、只可意会、不可言传的“拈花微笑”式的参禅悟道的方法，审美活动同样具有“只可意会，不可言传”的特点。清代诗论家王士禛指出优美的诗篇多是入禅之作，“其妙谛微言，与世尊拈花、迦叶微笑等无差别。”^②

① 宗白华《美学散步》上海，上海人民出版社1981年6月第一版第25页

② 王士禛《带经堂诗话》卷三

第三章 “心”、“境”互依——意境的审美范畴论

意境是中国美学最重要最具中国民族特色的美学范畴。在我国的美学中的地位可以和西方美学中的典型相对举。从古至今，研究意境的学者之众，发表论著之多，超过了其他任何一个美学范畴。因为，对它的研究是发展和建设中华民族文化的重要内容之一。我国美学家一直把意境视为艺术美的最佳境界，诚如王国维所说：“词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。”^①王国维这里“境界”和“意境”被当作同意混用，即指“意境”。宗白华先生半个多世纪以前指出：“就中国艺术方面——这中国文化史上最中心最有世界贡献的一方面——研寻其意境的特构，以窥探中国心灵的幽情壮采，也是民族文化的自省工作。”^②可见，意境的确是我国文艺美学中重要的范畴，所以在认真总结前人研究成果的基础上，不断对这一审美范畴做出科学的分析，以期更准确的揭示意境的构成及其内涵是十分有必要的。

一、历史上意境内涵的解读与缺失

“意境”一词，作为审美概念，最早正式提出和运用的是在唐代，而就其源流来说，可追溯到先秦时期，《周易·系辞》中：“圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言……”^③这里最早提出了“意”与“象”的关系问题，可以说，是意境理论的前身。与此同时，老庄也给意境理论提供了哲学依据：“道之为物，惟恍惟惚，惚兮恍兮，其中有象，恍兮惚兮，其中有物。”^④那恍恍惚惚就是有物有象之境，这正与艺术意境有类似之处，成为后来意境理论的阐发依据。佛教传入，对意境理论形成有着直接的启迪作用，佛家所倡导的“心外无物”或“境存于心”的“境界”说，是心中之境，意中之境。这境界是指佛教解脱人生痛苦，达到最高理想境界的涅槃世界。“意境”说的真正出现，始于初唐王昌龄在《诗格》中提出的“诗有三境：一曰物境，二曰情境，三曰意境”的观点；中唐皎然在此基础上，将王昌龄的“三境”统一成一个整体，将“意境说”又向前推进了一步，晚唐司空图的“四外说”，即“韵外之致”、“味外之旨”、“象外之象”、“景外之景”，是对意境内涵全面而深刻的表达，标志着意境说诗歌理论的进一步深化和成熟；而南宋严羽“以禅喻诗”则选取了一个独特的视角，把诗人创造意境时的主体

① 王国维《人间词话》济南，齐鲁书社，1983年5月修订版第128页

② 宗白华《美学散步》中国艺术意境之诞生，上海，上海人民出版社，1981年6月第一版.6页

③ 《十三经注疏》上海古籍出版社，1997年第82页

④ 《老子》第二十一章

精神状态精当地表述为“妙悟”，开辟了意境理论发展的新境界；清初王夫之“情景结合”学说和王士禛“神韵说”所谓“不着一字，尽得风流”的主张使意境说臻于完善，王国维提出“境界说”的一整套理论，强调“意与境浑”、“意境两浑”等观点，则成为其后的研究者基本思路。如朱光潜先生认为，意境是“情趣与意象的融合”，宗白华先生指出：“化实景为虚景，创形象以为象征，是人类最高的心灵、具体化、肉身化，这就是艺术境界”。他认为“意境是‘情夕’与‘景夕’（意象）的结晶品，并深刻指出：“艺术家以心灵映射万象，代山川而立言，他所表现的是主观的生命情调与客观的自然景象交融互渗，成就一个鸢飞鱼跃，活泼玲珑，渊然而深的灵境”。^①纵观我国美学界对意境的研究，虽然不同时期、不同学者对意境的内蕴有不同的界定，但都具有内在的一致性，也就是对于意境的基本构成，都概括出了其共同的特征，要而言之，则是“情景交融”或“意与境浑”，具体而言，则是主客、时空、象内与象外的对立统一。此论优点在于从主观、客观的结合上解释了意境的产生，看到了意境中的“意”与“境”圆融一体的特征。但情景交融只是创造与生发意境的条件和重要的方式或手段，并不等于意境本身，意境也不等于情景交融，情景交融只是意境的基础特征之一，不能说明其本质。从本体论的角度来看，意境的本质是消融主客之分，超越主客之分的，是主客一体、意境两浑的。我们认为意境理论的形成显然深受禅宗心学的影响。据此，我们从心性本体论的视角阐释意境理论的内涵成为可能。

二、禅宗美学视域中的意境理论

鉴于历史上对意境理论的解读存在缺失，流于肤浅，因此，我们试图对意境理论寻求新的解读、新的阐释。我们试图在禅宗美学视域中解读意境理论，解读的理论基点是禅宗思想中“心性”本体论和“顿悟”认识方法论。我们的重点是从这两个角度对意境的内涵作出解读，在禅宗美学视域进行的解读，意境会呈现出什么样的特征？

禅境作为佛教概念，是为了摆脱人生的痛苦，渐修顿悟，进入一种心灵的自由境界，而意境作为艺术概念，是为人的审美自由而设立的。这两个概念分别属于教宗和艺术两个不同的意识范畴，似乎不相关涉，但禅境里闪动着诗境的飘逸倩影，诗境中洋溢着禅境的轻灵空寂，它们之间存在着融通的可能，从而在禅宗美学视域中解读意境也成为可能。

（一）、“境”的缘起——从辞源学视角解读意境

从辞源学考察，可以看出意境与禅境的关系密切。“境”原本是一个地域概念，指

^① 宗白华《美学散步》中国艺术意境之诞生，上海，上海人民出版社，1981年版第69第70页

疆土、疆界或领土。《诗·大雅·江汉》：“于疆于理”，^①郑玄笺：“正其境界，修其分理”。班昭《东征赋》：“到长垣之境界，察野农之居民。”此处的“境界”指的就是地域。“守封疆、谨境界”，是秦汉时期常用的词语，但多未赋予心理内涵。意境之“境”在佛教经典中多有论述，其内涵不再是纯粹的地理之“境”。《俱舍论》卷二：“六根六识十二名内，外谓所余色等六境”，又《大乘起信论》：“离心则无六尘境界”。“境”这里指一种直观的、感性的心理空间。丁福保《佛学大辞典》中说：“心之所游履攀缘者，谓之境。如色为眼识所游履，谓之色境；乃至法为意识所游履，谓之法境。”、“界”通常又分作三：欲界、色界、无色界。境与界往往相连使用，在想象中形成各种意象，从而使作为疆域、领土的概念，逐渐被移用于描述人的内心世界。丁福保《佛学大辞典》中释“境界”为：“自家势力所及之境土。又，我得之果报界域，谓之境界。”从这段引文中可看出，佛教之“境界”指的是佛教徒修持达到的程度和佛教徒修持所经历的心理阶段。佛教将这个佛教徒修持经历的心理阶段，称之为“境界”。因此，“境”就从地理内涵转向内在心灵意识领域。东汉以后在佛经的翻译中，开始广泛使用“境界”这个概念，诸如：“了知境界，如幻如梦。”^②“一切境界，本自空寂。”^③从此处可见佛家所谓的“境界”，实为意中之境域，即在主体心灵中所构成的精神世界，这与诗人和艺术家对意境的把握有相通、相似之处。“境”及“境界”一词不但最早出现在翻译的佛教经典著作中，而且及至后来因禅境与诗境本质上相通，被更多用于文学批评领域，并成为其中的核心范畴。禅宗作为中国佛教的代表，继承并发展了佛教的“境界说”，形成了极具审美特性的“境界说”，使禅境通向诗境。与此同时，禅境也在向诗境渗透。正由于诗境与禅境互相渗透、相互融通，才使许多诗论家开始尝试以禅境来创构诗境。诗论家开始用一些佛境用语来分析意境的创造过程。中唐诗人王昌龄第一次将佛教之“境”引入诗论并提出了“三境说”。

他在《诗格》中说：

诗有三境，一曰物境。欲为山水诗则张泉石云峰之境，极丽秀绝者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。二曰情境。娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后驰思，深得其情。三曰意境。亦张之于意而思之于心，则得其真矣。

由此我们可以得出结论，“意境说”始终深受中国佛教的影响。禅境与意境相通并经一

① 《十三经注疏》上海古籍出版社 1997 年第 573 页

② 《华严梵品行》

③ 《景德传灯录》

步启发了意境理论的诞生。

(二)、“心”、“境”一体——从禅宗心性本体论视角解读意境

在弄清楚禅境与意境关系的基础上，我们需要进一步弄清在禅宗美学视域中意境理论的内涵是什么？这种解读有什么新意？

第一，“境”在“心”中——心性本体论中的“意”与“境”的关系

禅宗心性本体论中的“心”是统摄性的，是“万法”、“三界”的根源。“心”的本体性地位从根本上奠定了意境本质是上偏于主体心灵领域的美学观念。禅宗与其他宗教的一个重要的区别，就是不单纯地依靠信仰，禅宗追求心灵的慧悟，它脱离文字与语言，全靠心的感受，正如禅诗所说“达摩西来一字无，全凭心地用功夫”。尤其是中国的“禅”。禅宗有“观境见心”之说，在他们看来，万物皆由心造，马祖道一说：“凡所见色，皆是见心；心不自心，因色故有心”。^①可以看出，禅宗的心是顿见佛性的根基，这导致了中国美学从对于“取象”的追问转向了对于“取境”的追问。过去强调的更多的是“目击可图”，禅宗的心性本体论，使得中国美学有可能开始新的美学思考：从经验之世界，转向心灵之境界。从美学史上看，对内在化、心灵化的审美追求，从道家倡扬“虚静之心”就已经开始，道家美学明显带有心灵化的特点，倡扬以虚静之心观道，但它所主张的对“道”（自然之道）的体验，重心在外部自然，即以自然为本体的。而禅宗则主张“道由心悟”，把注意力直接转向人的内心，禅宗自性论主张“万法唯心”，“一切万法尽在自身心中”^②试图将一切问题都诉诸“心”来加以解决。所以禅宗进一步发挥了“心”的作用，把“心”绝对化、本体化，认为世界万物皆是虚妄，唯有人的“心”是真实的、世界万物的真实性来自于“心”的观照，并认为自性是每个人都具有的本质属性，它存在于自己的心里，唯有靠自己心灵的感受和体验，才具有实在性。它强调在“自性”的基础上，达到“自悟、自证，具大知见”的目的。也就是说，主张用自己的心灵体悟到“自性”从而获得精神上的彻底解脱和自由。在自悟中，人的心灵与外部世界融为一体，形成一种新的表象，即“境”。如上文所言，“境”不是纯客观的物象，不是机械的客体形式，而是由人的心灵所熔铸而成的心象。这种心象是人在生活中由心灵观照而产生的，是人生体验的产物。认为人们只有处身于“境”，才能彻悟宇宙的奥义、人生的真谛。禅宗的这种将“境”视为人生体验的观点，就把“意境”的理解放在偏于心的领域内进行，方回把诗中展现的种种境界，统统视为诗人之“心境”。皎然在《诗式》中说“缘

① 《祖堂集》卷十四道一传

② 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社，1997年12月第136页

境不尽曰情。”可见他也把境和内心的情联系。此外，王昌龄在《诗格》中对诗歌意境的产生做了分析，他说：

诗有三格。一曰生思：久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率然而生。二曰感思：寻味前言，吟讽古制，感而生思。三曰取思：搜求于象，心入于境，神会于物，因心而得。

从这段话中，我们看出诗歌意境创造中，无论是生思、感思、还是取思都注重创造者的心灵，意境是诗人确立诗人主观世界与客观世界会合交融时一种可感的审美形态，从根本上说，王昌龄的“三境说”中的“物境”与“情境”也都是意境，都是诗人的意中之境，不过是不同诗人所创造的不同意境有浅有深、有显有隐而已。因此，到了宋朝以后，便愈来愈一致地以“意境”统称，认为它是偏于主观心灵的美学范畴。

从艺术的实践创作来看，即使在王国维所倡言的“无我之境”中我们所感受的不仅仅是大自然的宁静、寂寥、旷远，我们仍然可以读到作者潜隐于诗词之外的心境。当然，我们承认，主体的愁思苦怨、悲天悯人、抑或豪情万丈、气吞万里的情志，在“无我之境”中不再外在明显的彰显出来，我们读到往往是，一山、一水、一草、一木，但这里的一山、一水、一草、一木，不再是纯然山水草木本身的意义，而是饱含了丰富人生境界、宇宙的本体和生命的山水草木。正如，英国诗人勃莱克的一首诗：“一花一世界，一沙一天国，君掌盛无边，刹那含永劫”。^①因此对于饱含意境自然界的理解，必须放在心灵的领域，在心灵领域体悟更为深远的宇宙的生命和本体，沉冥到那无边际的深中去，去体验那最生动的意蕴，就像禅者在挑水砍柴中在顿悟中顿见佛性，并不仅仅停留在挑水砍柴中。因此“意境”之境是偏于主观心灵的，“境”不是一个客观的范畴，它是主体是在心物交融中产生的偏于主观的，呈现于主观心灵的范畴，而不是人人皆可以触摸的可见实体。这一点在谢灵运的诗歌中表现得很明显，我们在读他的诗歌时，接触最多的是关于山水的描写，按照禅宗心性本体论的观点，黄花与般若、翠竹与法身、“我性”与“佛性”都是本一的，无差别的，在禅的眼中这黄花中可见般若、翠竹中可见法身、我性中潜隐佛性。那么对于谢诗山水诗的理解，就应该与山水中体悟山水后面的心境，体味寄情于山水的意旨，所以，王夫之说：“一切景语皆情语”可谓一语中的。任何景都是经过心灵浸润的，也必须在心灵的领域里才能真正的解读出景外的超然境界，境外的心性底色。因此，禅宗心性本体论从根本上规定了，“意境”是偏于心灵的主观范畴，

^① 宗白华《美学散步》中国艺术意境之诞生，上海，上海人民出版社，1981年六月第一版第81页

不是主观与客观、“意”与“境”的简单相加。历史上对于“意境”就有这样一种解释，那就是比较机械地将“意”与“境”拆开来讲，好像任何一首诗、一联一句诗都是“意”与“境”二元的简单复合。这种说法首见于伪托白居易作的《文苑诗格》，其中一条云：“或先境而后意，或先意而后境。古诗‘路远喜行尽，家贫愁到时’，家贫是境，愁到是意。又诗‘残月生秋水，悲风惨古台’，月台是境，生惨是意。如果空言境，入浮艳；若空言意，又重滞。”“境”与“意”都不可空言是对的，所以从字从句上析意与境，无疑是对一乎整体境界的肢解，在残存的《文苑诗格·诗论》中说：“一古之诗莫出于二句：一曰意句，一曰境句。境句则易琢，意句难制。境句人皆得之，独意不得其妙者，盖不知其旨也。”这种把“意”与“境”的肢解的方式来阐释其内涵的做法，显然不是意境内涵的本意。我们从心性本体论的角度认为“意境”是偏于主观心灵领域的美学范畴，只有这样才能更准确地阐释意境的发生与表现。

第二，“心”、“境”互生——心性本体论中的“心”与“境”的关系

如上文所述意境虽然是偏于“心”的主观范畴，但偏于“心”并不排斥“境”。那么心境的关系到底是怎么样的？对“心”与“境”的关系的正确理解也将决定我们对意境内涵的准确解读。

意境，在唐以来众多诗论尤为关注。一般认为，意境即审美主体的“意”与审美客体的“境”两者结合的美学境界。“意”是诗人在诗歌形象的创造过程时的主观思想感情，“境”是诗歌形象所反映的客观环境景物，两者相互渗透，相互融合，就形成了意境。我们认为这种说法有失偏颇，流于肤浅。禅宗的心性本体论为我们更深刻地了解意境的内涵提供了新的角度。中国的美学智慧诞生于儒家美学、道家美学，但禅宗美学的问世，则使中国美学的意境内涵更为精致、深远、丰富、空灵。我们从禅宗心性本体论中的“心”与“境”的关系中来阐述意境理论的内涵。

在心与境的关系上，禅宗认为“心”、“境”互依，这一点对我们全面的解读意境的内涵至关重要。

正如《禅源诸论集都序》说：

所变之境既皆虚妄，能变之识岂独真实？心境互依，空而似有故也。且心不孤起，托境方生，境不自生，由心故现。心空即境谢，境灭即心空，未有无境之心，曾无无心之境。如梦见物，似能见所见之殊。其实同一虚妄，都无所有，诸识诸境亦复如是。

这里既谈“心不孤起，托境方生”又谈“境不自生，由心故现”所以不能分开来看，不

能偏于某一方而排斥另一方，心和境相互依存。禅宗的心性本体最大的特点是对主客对立关系的泯灭，是对“观相体道”式的先天主客二分模式的超越。从本体论的角度来看，意境的本质包含着主客一体，情景、意境是一个整体。主体即客体，此时的主体客体化，同时客体即主体，此时的客体也主体化。作为意境的构成，有特定的情(主体)，同时又有一定的景(客体)，但这绝不是一般意义上的情或景，而是“一切景语皆情语”、“景中全是情”的主客二元消融状态。我们不能仅仅以主观化或客观化简单概括，更不是许多人认为那样，所谓“情景交融”或“主客合一”。这实质上还是主客二分的思维方法。禅宗心性本体论中的“万法唯心，心无则全无”都体现了心性的本体性地位。我们认为意境的内涵不应该用主客二分的思维把握，传统上认为意境的构成分为“意”和“境”或者虚、实，两部分，即使后来再强调虚实融合，意境融合等，但是都不可避免的沿着先分而后合的思路，合是分之后的合。这种理论虽然看到了意境的圆融和谐形态，但仍是用主客二分的思维模式来解读意境理论的。中国的文化理念是“和”的观念，“天人合一”是中国文化理念的核心，我们从禅宗的心性本体也可以做出类似的解释“境”由“心”变，故“境”“心”一体，心境互依，且心不孤起，托境方生，境不自生，由心故现。心空即境谢，境灭即心空，未有无境之心，曾无无心之境，心物同一。^①这标志着主体与客体在心境中的融合。这种心境一体、主客一体的禅宗心性论思想，在诸多论述中都有体现。六祖慧能那著名的偈语：“菩提本无树，明镜亦非台。本来无一物，何处惹尘埃”^②揭示了此旨。慧能的“梵我合一”观：我心即佛，佛即我心，世界万物，佛我僧俗，主体客体，此岸彼岸，一切的界限皆被消解。正如六祖慧能在《坛经》所言：

世界虚空，能含万物色相，日月星宿，山河大地，泉源溪涧，草木丛林，恶人善人，恶法善法，天堂地狱，一切大海，须弥诸山，总在空中。世久性空，亦复如是。达于万象浑一，归于本心之境。^③

所谓“青青翠竹，尽是真如；郁郁黄花，无非般若。”^④也表达了禅宗对现实世界的体悟，世界万事万物原是浑然一体，青青翠竹，就是真如；郁郁黄花，就是般若。人“心”若不强作分辨，“物”与“我”又哪有什么区别呢？这是“无我”的要求。这里的无我，指的是任运自然，没有意识到我的主观意志，不是庄子强行的忘我，不是形如槁木、心如死灰，仍然是活泼泼的具体存在。只有无我才能“性空”，空能吐纳万境。禅宗这一思

① 《宗境录》第四册，卷34

② 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社1991年12月第一版第117页

③ 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社1991年12月第一版第131页

④ 《大珠禅师语录》卷下

维态势，恰恰也是意境的情景交融、物我合一的思维关键之所在。因为，在心性本体层面混淆物我主客之界，使其浑然一体。使禅宗心性本体论体现出泯主客、^物无我的思想。禅宗心性空观将客体看作是“我心”的幻化，从而达于“万物一如”之境，我们从禅宗的心性本体“心”与“境”关系的论述中获得一种整体性、统一性的把握世界的理念。禅宗心性本体论中“心”与“境”的关系反映在艺术领域就是意境中“意”与“境”的关系。因此，对于意境内涵的把握我们不再把那“意”和“境”二者看作是对立的，不再强分何为“境”何为“意”而是“意与境浑”，境就是意的派生，境是在意中产生的，是意的变体，景是情的派生，是情的变体。这样意和境，情和理在本质上就是一体的，就是相互融洽契合的。而不是先分而后为一的。境是一种意象结构。但当物象一旦构成境，它就把实的变成空的，象是“有”，境却是“无”，象只是观照的空间，而境却是游历的空间，艺术家在对自然宇宙的观照之中，其“心原”与自然的“造化”在接触的瞬间突然产生一种感悟。这种感悟在霎时间不分物我，不分时空，既感知了物象、也参悟了永恒，天人合一而悠然自得。所以意境产生于对自然的直感顿悟之中。在识、境一体、情、境一体、意、境一体而契然相融中，体验到有限的景中蕴含着无限的情，此时主客、时空、象内象外本为一体，动静结合，虚实相生，景中全是情，情中全是景，正如宗白华所说：“中国艺术意境的生成，既得屈原的缠绵悱恻，又须得庄子的超旷空灵。缠绵悱恻，才能一往情深，深入万物的核心，所谓“得其环中”，超旷空灵才能如境中花，水中月，羚羊挂角，无迹可求，所谓“超以象外”。^①缠绵悱恻的深情是意境中之“意”，超旷空灵是意境中的“境”，意是境中之意，境是意中之境，可见，屈原缠绵悱恻之情与庄子超旷空灵之境，“得其环中”与“超以象外”分别是意境的这一整体内涵的两个要素，不可偏废。

（三）、“境”由心悟——从禅宗认识论视角解读意境

禅宗思维方式与审美的思维方式有相似之处，随着“禅悟”思维方式的引入，禅宗思维向审美思维渗透并进而影响了意境理论的形成和发展。思维方式是认识论中的方法论，思维方式的不同会导致思维所获得结果不同。禅悟的认识方法论对意境理论的形成起着至关重要的作用。

第一，顿悟的思维方式是“于相而离相”的，顿悟的结果是离相，导致意境理论追求“象外”的审美意趣。

^① 宗白华《美学散步》中国艺术意境之诞生。上海，上海人民出版社，1981年6月第一版第77页

禅宗顿悟结果是一种人生境界的实现。“境”在这里具有本体意义，它是人清静自性的存在状态，只有达到禅境才能洞见人的清静本性，禅境的达成也就是“本性”、“佛性”的显现。“境”在这个层面上和“本性”、“佛性”同义，具有本体性的地位。所以，禅宗顿悟的终极目的是对这种禅境的实现。禅“境”是“于相而离相”的，“离相”说明“境”在世相之外，“于相”又说明“境”在世相之中。所以清静本性的洞见、成佛境界的达成，要求于相外，但又不离开世相。禅宗顿悟的根底在自我的心灵超越世相，同时从世相中获得直观心源的禅境。因此，禅一心致力于启发人的悟性，其惯用的方法是借取日常生活中活生生的事象作暗示，通过联想的飞跃，达到直觉式的顿悟。可以看出，禅境的达成是一种以可感知者显示不可感知者的独特思维途径，这是一种目击道存式的思维方式。禅宗这种顿悟的思维特点对意境的产生和内涵的丰富起了重要作用。首先，意境有别于传统儒家的“立象尽意”，也不同于老庄玄学的“得意忘象”，而是籍以具体有限的事象沟通的象外之意，人们力求透过有限的事象，引发和体验那无限丰富、深广的象外之意、象外之境。这个对象外之境的美学崇尚很明显受到禅悟的于“青青翠竹中，顿见法身，郁郁黄花，体味般若”思维方式的影响。禅宗所提供的新的美学智慧，使得中国美学有开始了新的转折，即从经验之世界，转向心灵之境界。“意境”第一次成为中国美学关注的中心。对“象外之象”、“景外之景”、“味外之味”、“韵外之致”的追求取代了工笔描写的“象”的追求，禅悟过程侧重内省式的体味和领悟，而意境的主要追求不在于外观形象的描绘，而在于主体心境、内在体验的呈现，不再追求“象”、“形”精神描摹，而是着力于“意”的化境和象外之“境”的生成。将诗歌艺术引入了更深的层次，将“意境说”发展成为抒情性艺术作品的最高评价标准。所以说，真正使意境理论得以发展并推向核心位置的是禅宗悟的思维方式，王昌龄在禅宗思想影响下，明确指出物境、情境、意境三境，只有意境能“得其真矣”，在三境中，物境、情境、意境，心灵化的内在情意次第增长，美学价值也依次提升，意境因此得到了推崇。意境是一个超感性、超具象、超理性、生成于具体艺术形象之外的美学范畴。诗人必须充分发挥主观能动性和创造性，“张之于意而思之于心”，才能动中摄静、静中寓动，创造出一个浓缩着无穷韵味的静态“意境”。而欣赏者也必须发挥主动性和自觉性才能将之再创造出一个动静统一、灵气飞动、妙不可言的静态意境。可见，禅悟的直观性突出了意境之“意”，深化了古典诗歌抒情写意的民族特征，影响了中国古典艺术不追求刻意求真的写实，而崇尚心灵的灌注与拥抱，客观上促成了中国抒情艺术的高度发达，从而影响了中国诗学美学的走向。抒情艺术的高度发达又使意境说倍受重视，以致于发展

成为中国古代美学的核心范畴。皎然认为谢灵运诗的高超成就来自禅悟思维的影响，由于禅学修养之高，才使他作诗能“发皆造极”。可见受禅宗顿悟思维的影响，意境理论无论在深度还是广度上都获得了重大发展。如王昌龄的《诗格》、皎然的《诗式》、司空图的《二十四诗品》等，都对“意境”理论进行探讨。严羽揭示禅宗思维对艺术思维方的影响，从而展开了对意境说更集中更深刻的研究。意境理论的内涵至严羽较以前更丰富起来，严羽又对这种诗禅兼具的“悟”的思维特点和意境的特征及由此带来的审美效果进行了深入的探讨，他说：

夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。而古人未尝不读书、不穷理。所谓不涉理路、不落言筌者，上也。诗者，吟诵情性也。盛唐诗人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处莹彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷。^①

这里，严羽基本上概括出了意境的本质特征，即意境是追求象外的无限深远的境的，这一审美意趣的形成显然受禅悟思维的影响。李泽厚先生说：“无论庄、易、禅（或儒、道、禅），中国哲学的趋向和顶峰不是宗教，而是美学。中国哲学思想的道路不是由认识、道德到宗教，而是由它们到审美。”^②正因如此，禅境才能这样明显地影响到意境，受禅悟思维方式的影响才使意境的内涵更丰富起来。

第二，禅悟之悟具有无所执著、超越差别的特点，禅悟的这一特点对意境内涵的理解具有重要意义。

禅宗常把境界分为三种：第一境是“落叶满空山，何处寻行迹”，这是主体尚未和客体合一，尚未超越客体的境界，主体尚未开悟，主体尚未摆脱“何处寻行踪”的执著，未进入“心外无法，法外无心”的境界。第二境是“空山无人，水流花开”，这里修持者摒弃了逻辑的二元思维，接受了“色空”观念，鄙弃世俗万物，认为世界是空幻不实的色相，打破了我执、物执，呈现出一种空无的境界，这种境界被称作“忘境”。忘境只做到所谓“离相”，而一味执空，所以也是一种执著，必须再否定。第三境是“万古长风，一朝风月”，在这境界里“万古”与“一朝”已无差别，在时间上刹那已成永恒，在空间里万物也无差别，融为一体，万古长风就是一朝风月，反之亦然。修行者摆脱了一切执著，进入真正的“梵我合一”境界，这种得悟后的境界被称作“化境”。修行者达到了这种境界，世间的一切对立在他心中都被消解，一切矛盾全都自行协调，物我

① 郭绍虞《沧浪诗话校译》北京，人民文学出版社，1960年第20页

② 李泽厚《中国古代思想史论》北京，人民出版社，1986年第215页

合一，梵我合一，超越了时空、因果和一切矛盾对立，进入通达无碍的无限世界，感受到的是“处处自在”的自由。

从三境界说中可以看出，禅宗顿悟的结果是无所执著、超越差别、看空差别的。这一点在禅宗的“性空”的思想中也可以得到证明。禅宗的“性空”或“无”的观念，不是超出有之外，与有对立的形而上学的东西，而是包含有与无在内的“无”，它是有与无的对立性的克服和超越。在对立中，有与无是平等的，谁也不低于谁，谁也不高于谁。禅宗认为这超越有无对立的是“空”，“空”意思就是要既不执着于有，也不执着于无；既不执着于肯定，也不执着于否定，从而也就既不执着于生，也不执着于死，既不执着于善，也不执着于恶，不执着就是“空”。禅宗的“真我”就是这个“空”，就是这个有与无相互转化的动态的整体。所以悟到“真我”，也就是从这个动态的整体的角度看待事物，既不执着于“自我”，也不执着于某一事物或某一方面。执着就是限制，“空”则无限制，乃是自由。所以在认识论领域的禅悟也是既不执著于我心也不执著于心外的物。这种不执著的思维方式，提供了解读意境的内涵新的角度。在心性本体论中，我们分析了“心”与“境”的关系，这个关系的核心是心境互依，心不孤起，托境方生，境不自生，由心故现。这句话深刻地揭示了“心”和“境”二者不是对立的，而是本为一体，表现物我浑一之境。可以说，以无分别之心去观物，这种观物的方式从开始就是物我浑一的，这种浑一正是意境追求的艺术境界。反映在意境领域“意”与“境”本身就是浑然一体的，不能分开来看。所以对于意境内涵的领略，也应该不能偏于一边，或执著于“意”或执著于“境”而意境的美在“意”与“境”之间，在于有无之间，在于无分别，是“一朝风月，万古长风”的境界。有的人认为，意境只在“意”而非“境”这只是说出了意境的心灵化的特点，意境的确是偏心灵化的美学范畴，但并不执著于心灵，很多意境优美诗歌看不到任何心性化的痕迹，因为心境本一体，心境互溶，如花中之蜜，水中之盐，可体味而不能做强分别。例如，韩持国在《胡持练令》写道：“燕子渐归春悄，帘幕垂清晓”。这句辞是纯景物的描写，也就是王国维的“无我之境”。心性化的情感没有被外露的直接展示出来。当然我们也不认为，意境是只偏于“境”而无“意”。因为，只偏于任何一方都不是意境的真正对象。如况周颐认为此境中必须“有人”。

词境以深静为至。韩持国《胡持练令》过拍云：“燕子渐归春悄，帘幕垂清晓”。境至静矣，而此中有人，如隔蓬山，思之思之，遂由浅而见深。盖写景与言情，非二事也，善言情者，但写景而情存其中。^①

① 《惠风辞话》卷二

细究“无我之境”并非真的无我，而是我情化于境中，于境中深处隐现。因此，禅宗顿悟具有无所执著，不做人为的强行分别，超越差别整体对待的特点，反映在对于意境内涵的把握上，就是要在超越“意”与“境”、“心”与“物”、“情”与“景”的差别，不执著于一边，既不能单从性灵化的“意”的角度来解读^心，也不能执著于“境”的角度来解读^境。他们是一体，不可分的，互相融渗于一体的。从这种整体性、超越性、无执著性、禅悟的思维方式，解读意境的内涵更符合意境的本质。

（四）、“体有味无”、“空灵静远”——意境的美学特征

第一，“体有味无”

意境之美表现为从有限世相体味到无限的意蕴。

人们提出的“情景交融说”，只是就某一侧面对意境理论做出局部性规定，并没有真正掌握中国意境理论的整体性内涵。意境最根本的美学意义在于，由有限体味无限，创造出一个虚实统一的、具有象外之象的、能引起读者无限情思的审美艺术想象空间。禅宗思想对瞬间永恒的体悟表现为从有限之象体味无限意蕴的审美体验。“有”指有限的人间世相，平常的人间生活，诸如挑水担柴，困来即眠，饥来则食等，“无”指的是平常生活中，顿见生活的意义，顿见宇宙的真谛，悟到佛性的空灵。体有味无，就是指在自性中体味佛性，不离开缤纷艳丽的现实世界却体悟到深层的空灵淡远，在有分别的世界中顿见无所分别，瞬间即永恒，那么，在艺术领域，体有味无就是从有限的象追求无限的境，象是有，境是无，从有限的象体味到境外之境。禅宗美学中讲的顿悟就是在开悟的瞬间超越一切因果，时空，分别，从而体悟到世界，人生，宇宙的永恒。开悟是顿见佛性，所以开悟的瞬间可以体悟到永恒，禅宗的第三境界是“万古长空，一朝风月”。这就说出了瞬间体味永恒、刹那间成终古。既然只有在瞬间见永恒，那么对永恒的体悟也不能超越当下的感性现实，在顿见佛性的超越中也不能离开担水砍柴的俗世生活。佛性不在别处，是在琐碎的日常生活中，是在^山见是山，见水是水的分别中。人在分别中超越我执、物执，体味到无所分别，从所有的束缚中解放出来。从当下的瞬间体悟自由的永恒。同样艺术意境的无穷意蕴的体味也必须从有限的世相开始，从有限的象体味到象外之境。也就是在有限的形、景、言、象之中体味无限的神、韵、意、趣等，意境的内涵就体现在从有限景象中体味到无穷的灵动悠远之境。在意境的具体构成中，强调独特的时空观，有限的景传达无限的情，传达对人生的感喟、宇宙的体悟，诗的境界在刹那间见终古，在微尘中显大千，在有限中寓无限。如王勃《滕王阁序》中的名句：“落霞与孤鹜齐飞，秋水共长天一色。”在这样一种无限与有限之间，面对此景此物，自然而

生的是“天高地迥，觉宇宙之无穷；兴尽悲来，识盈虚之有数”的感叹。意境的最高境界是“境外之境”即司空图所说的“韵外之致”、“味外之旨”、“象外之象”、“景外之景”，王士禛所云“不著一字，尽得风流”，也是“镜中之花，水中之月，羚羊挂角，无迹可求。”虚静空灵，清远澄澈，闲云野鹤，表达了诗人对精神彼岸的执着追寻和探求。从有限的世间万象中，体悟到无限的永恒，无限之中蕴含有限，有限中可体悟到永恒的无，这深刻的真意，正是中国艺术意境的精髓。人生的有限和宇宙万物的无穷无尽形成鲜明的对比，刘禹锡提出“境生于象外”的观点与此相通。意境是体验形而上的东西，是那些禅师的悟道，看到花开了，听到莺叫了，一下子领悟禅宗就是在当下活生生的生命中，从现实的生动活泼的生命中体验宇宙的本性，宗白华也讲：“中国的艺术有一种哲学的美。‘意境’必须要有形而上的东西。要蕴含着人生感、历史感、宇宙感。‘意境’概念之所以重要，是因为它集中体现了中国古代思想家、艺术家的形而上学的追求。这是中国艺术和美学的一个特点。”^①

我们这里坚持认为意境的特征表现为“体有味无”表现为从有限的形、象中体味无限的韵味、象外之境，认为意境的内涵是有和无的关系。这种观点和常见观点认为意境是情和景、意与境，主观和客观的统一是有差别的。在主客、情景、意境的统一说中认为意境是二者的融合或者相加，这种观点只是看见了意境的外部特征，而非体味到意境的真实内涵。意境的内涵结构是表现为不可分的整一性，方回说“心即境也”，刘禹锡说“境生象外”都体现出意境是一个统一的不可分的范畴。在意境的内涵中，有无、虚实、情景，意境的浑然一如。有中蕴无，无中生有，有无虚实互相涵盖，这样才能在有限的象中显现无限的意韵，有限的景传达着无限的情，意境在有无虚实之间。

第二，“空灵静远”

意境之美表现为“空灵静远”的美。对于意境的分类，大都沿用王国维的有我之境、无我之境。意境深邃的诗境里大都呈现出来的是消解了情累、物累的无我执、物执，无悲、无喜的空灵静远的无我之境。在其艺术思维中，意与象皆进入了实相无相的空寂境界，在王维的《辛夷坞》中“木末芙蓉花，山中发红萼^落。涧户寂无人，纷纷开且落。东坡的《罗汉赞》：“空山无人，水流花开”。诗通过花在幽深的山谷里自开自落的情景反映出一种任运自在，空灵静远的生命意趣，诗中“我情”几近杳不可察，感受到只是淡泊宁静、空灵旷远的之境，达到了对宇宙本体的感悟，在刹那间顿悟到无限永恒。陶渊明《饮酒》“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲

^① 宗白华《美学散步》中国艺术意境之诞生，上海，上海人民出版社，1981年6月第一版第65页

辨已忘言。”抒写陶渊明归隐后的悠闲恬静，也把空灵淡远渲染到极致。这种空灵境界的产生，这种审美意识的追求怎样产生发展起来的呢？

首先，禅宗以“心”为本体，这个“心”是个体的，即所谓“我心即佛”、“佛即我心”，人人心中自有佛性，所以禅宗否定一切外在的偶像，它所追求的终极目标就是佛性即“我心”的彻底显现。但在现实生活中，人的“自性”亦即佛性，常常被各种杂念俗务所遮蔽，因此，要使佛性显现，就必须去蔽，即摆脱一切理性思考和功利目的，让心灵处于空灵清澈的状态，进行直觉的观照，“顿悟”便随之发生，这种“心”本体领域的空灵清澈反映在审美理想上就是追求空灵的美学境界。

其次，禅宗的心本体是本来无一物的空无，这种本体的空无影响了艺术的空灵境界的产生。“本来无一物”是一种彻底的空。它既是一种哲学思想，也是一种人生境界，一种无著无碍、自由超越的境界。“性空”本是般若思想但在后来禅宗那里得到了继承和发扬。禅宗六祖慧能曾与神秀比偈语，神秀的偈语是：“身是菩提树，心如明镜台。时时勤拂拭，莫使惹尘埃。”而慧能的偈语是：“菩提本无树，明镜亦非台。本来无一物，何处惹尘埃。”^①慧能比神秀的高明之处在于从空无观看到佛心本净，比神秀“空”的彻底。《五灯会元》卷三还记载：“一夕，西堂、百丈、南泉随侍。师（马祖道一）问：‘正恁么时如何？’堂曰：‘正好供养。’丈曰：‘正好修行。’泉拂袖便走。师曰：‘唯有普愿，独超物外。’马祖道一之所以称赞南泉普愿，就在于他的举动能够独迈于空灵不著之境，是一种彻底的否定，一种彻底的空。“本来无一物，何处惹尘埃”。这种彻底否定虽然是“空”，但是这个“空”不是“无”或“没有”，不是绝对的虚空，而是既有既无、既无既有，是无与有的统一。禅宗的要义就在于引导人们正确地认识这两者的统一，并处理好它们的关系。处理好这种关系就能够由瞬间进入永恒，由有限把握无限。禅宗所谓“自见本性”就是指通过“顿悟”去体验宇宙的奥义“空”，从而卸下心中的包袱，摆脱各种理性和意志的束缚，消除各种痛苦、烦恼的纠缠，进入绝对的自由和超脱，使自己的真心即“佛性”显示出来。禅宗的这种以对“空”的体验为人生最高境界的观点进入唐宋美学的领域，便形成推崇空灵淡远的艺术境界。这种审美观在中唐皎然的诗论中得到最早表述。他的《诗式》基于对“空”的境界的理解，推崇“但见情性，不睹文字”为诗道大极，要求诗人经过艺术的创造达到自然天成；同时又主张“采奇于象外，状飞动之趣，写真奥之思”，创造意味含蓄隽永的艺术形象。刘禹锡的“境生于象外”的观点也是强调诗歌创作不能拘泥于客观现实的表象，而应对有限的物象加以突破，使之虚实

① 周绍良著 敦煌写本《坛经》原本，北京，北京文物出版社1991年12月第一版第117页

相间、融为一体，形成意蕴含蓄的诗境。司空图继承和发挥他们的观点，从艺术审美的角度提，同时又强调诗歌不仅需要创造“象外之象”和“景外之景”的深邃意境，而且要求达到“韵外之致”和“味外之旨”的美感效应，从而揭示出形象的有限性与意味的无限性辩证统一的艺术审美规律。受此影响，在艺术境界上就追求“不着一字，尽得风流”的空灵妙绝。受禅宗这种空灵妙绝境界说的影响，中国古代文艺创作就特别注重空灵意境的营造。如王维的诗《鹿柴》：“空山不见人，但闻鸟语声。返景入深林，复照青苔上。”（韦应物《夜望》）“南楼夜已寂，暗鸟动林间。不见城郭事，沉沉惟四山。”无论是夜幕里的林鸟，还是沉沉的四山都显出一种闲静状态，诗境清静虚空，文字平淡从容。以山空林静衬映人的静默寂寞，一动一静中反映心理上的空寂，一有一无中再现自然的灵机。把空灵境界表现得淋漓尽致。对它可以使欣赏者发挥自由的艺术想象，去填补未见的艺术空间，达到一种心灵自由的审美的境界。这种自由的境界正是禅宗和艺术所追求的空灵静远。这种空灵超旷境界的写照正如宗白华所说：“中国人对‘道’的体验，是‘于空寂处见流行，于流行处见空寂’，唯道集虚，体用不二，这构成中国人的生命情调和艺术意境的实相。”^①虽然庄子的超旷境界对中国艺术境界的影响要比禅宗早得多，而且禅宗的某些境界，如任运自在、自在无碍等直接受庄子的影响，但禅宗的“本来无一物”却是庄子所不具有的彻底空。它是构成一切禅意和空灵之境的前提。禅宗之空灵比老庄之虚空更任用自如，对中国美学意境的美学思想影响也更大，禅宗的心性本体论的根本在于不起妄心，于自性中洞见空寂佛性，从而彰显出空灵静远的美学思想。如果说“禅是动中的极静，也是静中的极动，寂而常照，照而常寂，动静不二，直探生命的本源”（同上），那么，“静照的起点在于空诸一切，心无挂碍，和世务暂时绝缘。这时一点觉心，静观万象，万象如在镜中，光明莹洁，而各得其所”^②禅宗的境界就是这样空灵静远。

其次，禅宗倡静观。禅宗比老庄的静观更能展现意境的空灵静远的内涵。禅宗美学讲“万法自见”。要了解这句话的内涵，我们先来分析两个概念，即“看”与“见”的区别，铃木大拙曾经剖析二者的区别说：“看和见都与视觉有关，但‘看’含有手和眼，是‘看’一个独立于看者之外的对象，所看与能看是彼此独立的。‘见’与之不同，‘见’表示纯粹‘见’的活动。当它和性即本性或本心连在一起时，便是见到万物的究竟本性而不是看。”^③《坛经》中说“万法尽是自性见”，可见禅宗美学讲究“现”，而庄子则

① 宗白华《美学散步》上海，上海人民出版社，1981年6月第一版第83页

② 宗白华《美学散步》上海，上海人民出版社，1981年6月第一版第25页

③ 铃木大拙《禅风禅骨》北京：中国青年出版社，1989，第37页

是“以道观之”(望),所谓“道眼”观“道相”,所以庄子美学则是讲究“看”的。尽管在庄子看来“道无所不在”,然而之所以如此的关键却是要有“至人”、“至人之用心若镜。”而禅宗的诞生,在美学上所酝酿的恰恰就是一场深刻的从“看”到“见”的转折。我们知道,禅宗之前的佛教,强调的是“看净”,即看护之意。而禅宗则是从“看净”到“见性”,值得注意的是,这里的“见”实际上是“现”,在庄子美学,只是“无心是道”,“至人无待”,这实际并非真正的无心。禅宗则从“无心”再透上一层,提出“平常心是道”。在禅宗美学看来,“无心”毕竟还要费尽心力去“无”,例如,要“无心”就要抛开原有的心,而这抛开恰恰就是烦恼的根本源泉。心中一旦有了“无心”的执著,就已经无法“无心”了。实际上,道就在世界中,顺其自然就是道,而以“无心”的方式进入世界同样会使人丧失世界。这其中的奥秘,就是禅宗讲的那个既不道有也不道无、既不道非也不道是的原因。这样,当禅宗美学面对世界之时,甚至就并非是在“求真”,而是只为“息见”,“息见”体现在认识方法上就是静观,主体先于心中存一“静”字,以此观照事物,在意念中看风吹蟠动时,引起风动还是蟠动的争论,六祖慧能回答说:众人妄想动与不动,非风蟠动,法本无动与不动,所言动者,人心自动耳。^①可见,心动则蟠动,心静则蟠静,一切取决于本心,而不关事实。皎然《诗式》将禅宗静观引入诗论:“静,非如松风不动,林狹未鸣,乃谓意中之静;远,非如渺渺望水,杳杳看山,乃谓意中之远”。“静”、“远”,是指诗人主观精神的体验。正如陶渊明所道:“心远地自偏”(《饮酒》)。正因为如此,在艺术意境的表现中,往往得到这样的审美效果,即“意中之静”,“意中之远”,意境之美,表现为静美。对于外部世界是生命律动的,而对于主体心境则是一片静穆。现实世界之生命律动是真实的,谁也不能让它静止,意中之静却是可以达成的,这是一种自我观照。在艺术意境中,二者相反相成:意中之静辐射于万物,万物的律动深蕴着主体的精神灵气,创为罕见的宁静幽远之境,但这“静”却不能是一片没有生命的死寂,否则就不能构成优美的艺术审美境界。艺术思维充满了动与静的辩证关系:“动中有静,静中有动,神藏于静,静出于动。”^②宗白华先生说:“静穆的观照与跃动的生命构成艺术的两元,也是构成禅的心灵状态。”^③艺术意境的审美归宿,是静美,也就是王国维所说的优美。意境的创造途径,就是正确把握动与静的辩证关系,以动静两极的相反相成造成的静寂幽远的境界。

① 李森《中国禅宗大全》吉林,长春出版社的1991年8月第一版第233页

② 王国维《人间词话》成都,四川人民出版社,1982年4月第6页

③ 宗白华《美学散步》,中国艺术意境之诞生,上海,上海人民出版社1981年6月第一版83页

参考文献

- 1、慧能著 郭朋校释：《坛经校释》北京，中华书局 1983 年 9 月第一版
- 2 周绍良编著 《敦煌写本坛经原本》北京，文物出版社 1997 年 12 月第一版
- 3 [宋]普济著 苏州雷点校《五灯会元》中华书局 1984 年 10 月第一版
- 4、《祖堂集》卷三 上海：山海古籍出版社 1994
- 5、弘忍《最上乘论》大正藏台湾：新文丰出版公司 1983 年
- 6、神秀《观心论》禅宗编 第一册中国佛教丛书 南京 江苏古籍出版社 1995
- 7、杨亿《景德传灯录》大正藏 第五十一卷 台湾 新文丰出版公司 1983
- 8、李淼《中国禅宗大全》吉林，长春出版社的 1991 年 8 月第一版
- 9、刘勰《文心雕龙译注·神思》，陆侃如 牟世金 译注，济南，齐鲁书社 1980
- 10 《古尊宿语录》，上海古籍出版社 1991 年年，9 月，
- 11、许慎：《说文解字》北京 中华书局，2002 年，
- 12、《庄子》北京，中国文史出版社，2002 年 5 月第一版
- 13、《十三经注疏》上海古籍出版社 1997 年第 82 页
- 14、《老子》第二十一章
- 15、《惠风辞话》卷二
- 16、王国维：《人间词话》济南，齐鲁书社 1983 年 5 月修订版
- 17、朱自清：《诗言志辨》，上海，华东师范大学出版社，1996 年
- 18、胡适：《胡适说禅》，北京，东方出版社，1993 年 5 月第一版
- 19、方立天《佛教哲学》中国人民大学出版社 1984 年第一版
- 20、印顺《中国禅宗史》江苏人民出版社 1990 年
- 21、任继愈《中国哲学史隋唐卷》人民出版社 1994
- 22、汤用彤《隋唐佛教史稿》中华书局 1982
- 23、宗白华：《美学散步》上海，上海人民出版社 1981 年 6 月第一版，
- 24、钱钟书：《谈艺录》，中华书局 1984 年版，第 98 页，第 101 页，
- 25、郭绍虞：《沧浪诗话校译》北京，人民文学出版社，1960 年
- 26、李泽厚：《美学三书》合肥，安徽文艺出版社 1999 年
- 27、李泽厚：《中国古代思想史论》北京，人民出版社，1986.年

- 28、叶朗：《中国美学史大纲》 上海人民出版社，1985年11月第三版
- 29、葛兆光：《中国禅思想史》北京大学出版社1995年12月第一版
- 30、葛兆光：《禅宗与中国文化》山海人民出版社1986年第一版
- 31、铃木大拙：《禅风禅骨》(中译本)
- 32、铃木大拙著 王雷泉等译：《禅宗与精神分析》贵州人民出版社，1998年
- 33、阿部正雄《禅与西方思想》上海译文出版社1989年版
- 34、《海德格尔诗学文集》华中师范大学出版社1992年版。
- 35、周来祥主编《中国美学主潮》 山东大学出版社1992年六月第一版
- 36、仪平策：《中国美学文化阐释》首都师范大学出版社2003年8月第一版

致 谢

当我在论文的最后一页写下“致谢”这两个字的时候，我觉得它应该放到第一页。也许我的想法有些荒唐，但感谢在学习、生活上对我有莫大帮助的恩师、亲人、在我的心中永远显得那么重要，能够在此向他们致以最诚挚的谢意是上苍给我的恩赐，没有这些人对我的鼓励，关心、帮助也不会有这篇论文的诞生，所以我仍然倔强的认为致谢应该放在论文的首页，放在心灵的首位。

首先，要向我的授业恩师仪平策老师表达我最深切、最诚挚的谢意，能够跟随仪平策老师学习是我今生的荣幸，他仁厚的心肠、高尚的人格、严谨的作风，都让我在以后的学习、生活中受益无穷。永远不能忘记您对我的关切之情，永远不能忘记您对我付出的辛勤汗水。谢谢您，仪老师！

其次，我要深深地感谢在硕士学习期间为我授业解惑的各位老师，他们是马龙潜老师、王文成老师、凌晨光老师、祁海文老师、李鲁宁老师、程相占老师等老师，你们渊博的学识，精彩的讲解，极大的开阔了我的学术视野，让我受益匪浅。感谢你们辛勤的教导和无私的帮助。

再次，深深地感谢参加论文评审的各位老师，您在百忙之中抽出宝贵时间给我的论文予以指导，付出了艰辛的劳动，向您说声，谢谢！

最后，还要感谢我的同门师妹崔海英、王卓斐，挚友张娟、杨彬、毛夫国、吴春雷，感谢你们在我的学习生涯中给予我莫大的鼓舞和热情的帮助。

感谢源于生活中的感动，生活因感动而精彩！

孙 民

2005年3月