

禪畫（史）的去脈絡書寫初探

——以岡倉天心與久松真一為例

國立中央大學藝術學研究所 張竣昱

前言

久松真一（Hisamatsu Shin'ichi, 1889-1980）《禪與美術》（*Zen and the Fine Arts*）、岡倉天心（Okakura Kakuzo, 1863-1913）《東洋的理想》（*The Ideals of the East*）¹ 兩本書，是日人在西化影響之下，意圖對英語世界展現東方美術的重要著作。二書對於禪畫的書寫方式及選材，近來都有對其反省的相關研究，尤其指出「禪與美術」一書去歷史與社會脈絡的問題，而中文世界對此仍沒有太多的著墨。

本文希望透過二書原文的分析，指出二書共同包含與排除的歷史與社會面向。藉由回溯岡倉與久松歷史背景與人物關係，除了時代之下的書寫考量，期望將去脈絡化書寫的現象連結至其他可能的歷史解釋。第一部分先陳述問題意識與研究視角，第二部分則回顧二書對於禪畫歷史部分的選擇，第三部分試圖從社會變化，為岡倉天心的歷史書寫提出可能的解釋，最後著墨於岡倉的同期人物鈴木大拙，試圖點出其影響久松真一的去脈絡書寫。

關鍵字

禪畫、久松真一、《禪與美術》（*Zen and the Fine Arts*）、岡倉天心、《東洋的理想》（*The Ideals of the East*）、現代化

¹ 原書於 1904 年出版。本文採用 2007 年新版：Kakuzo Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, Berkeley: Stone Bridge Press, 2007.

一、問題意識與研究視角

Gregory Levine 的 “Two (or More) Truths: Reconsidering *Zen Art*² in the West” 一文中，提及西方對於禪的理解多認為它不可言傳，具有感受性與神秘主義的傾向。只有經過特別的儀式，才能臻至禪的境界。這些印象多來自鈴木大拙 (D. T. Suzuki, 1870-1966) 在西方的巨大影響力與其無數的著作，所引發美國 1950 年代的「禪潮」(Zen boom)。久松真一認為若要欣賞禪畫，也必須在真正體會禪意之後才能實現，並在《禪與美術》一書中列出 Zen art 的七大特色：不均齊 (asymmetry)、簡素 (simplicity)、枯高 (austere sublimity, or lofty dryness)、自然 (naturalness)、幽玄 (subtle profundity, or profound subtlety)、脫俗 (free from attachment)、寂靜 (tranquility)，³ 並透過這些特色分析日本的繪畫、工藝、建築，闡發作品中的禪意。但這樣的討論方式，使得西方對於禪的理解無法進入歷史與社會面向。歷史上的人物也並非以久松真一提出的理論看待作品。然而這種討論方式的風行，使得現代世界多將自己的理解強加於過去的歷史，因而看不見時空背景的特殊性。⁴

Levine 的文章提及胡適曾經批判過鈴木大拙的禪學體系，指責其去歷史化的視野。隨著往後的歷史發展，兩人亦有許多的紙上來往。對於期間激烈的爭辯，〈胡適與鈴木大拙的禪學論辯〉⁵ 一文指出其根本原因在於研究方法與個人信念的不同。這樣的解釋，或許合乎 Levine 一文主張的多元觀點與方法，但拉回 Zen art 的領域中，仍然無法解釋禪畫長期缺乏脈絡書寫的時代現象。《禪與美術》一書之日文版是 1957 年出版，英文版則是 1971 年，如此去脈絡的書寫選擇是否在更早以前的年代就有出現？

另外，同樣是日人書寫的日本美術書籍，另有岡倉天心於 1904 年出版的《東洋的理想》，此書可視作引介東方美術至西方的先驅之一。但二書成書於不同年代，時代背景差異極大，若是同樣存在著去脈絡化的書寫傾向，是否存在著某些

² 以往多將 Zen art 翻譯為禪宗美術。但以目前的研究趨勢，這個名稱仍然具有爭議性（例如：Zen art 是否皆為禪宗的作品？「Zen」意指「禪宗」還是「具有禪意」？）本文在此不翻譯 Zen art 一詞，但為了討論方便，繪畫仍暫且使用「禪畫」一詞。

³ 中文名稱翻譯取自〈http://jensenproperty.blogspot.tw/2011/05/blog-post_4219.html〉（查閱日期：2014/1/15），並有註明摘自《中華佛教百科全書（二）》，頁 546.1—551.2。

⁴ 以上討論可見 Gregory Levine, “Two (or More) Truths: Reconsidering *Zen Art* in the West,” in Gregory Levine, Yukio Lippit eds, *Awakenings: Zen Figure Painting in Medieval Japan* (New York: Japan Society, 2007), pp. 53-61.

⁵ 施文蓓，〈胡適與鈴木大拙的禪學論辯〉，《法光》119 期（1999，8）。取自台灣大學文學院佛學數位圖書館暨博物館：
〈<http://enlight.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-BJ013/bj013133046.pdf>〉（查閱日期：2014/1/15）

關聯？以下將會先檢視二書對於禪畫的書寫情形，接著再從相關的人物關係和時代背景，試著從其中摸索出可能存在的連結。

二、岡倉天心的禪畫史書寫

《東洋的理想》（以下簡稱《東洋》）成書於1904年（明治37年）。對於禪畫著墨最多的是〈足利時期〉（Ashikaga Period）一章，⁶亦即室町時期（1336—1573），他章則僅寥寥數語帶過，其中一段文字頗令人玩味：

宋代是藝術與藝術批評的興盛期。如同馬遠、夏圭、牧谿、梁楷等人在一幅畫中表達廣袤的思想，十二世紀自徽宗（本人即為傑出的畫家與贊主）始的畫家相當欣賞這種精神。但卻要到足利時期的畫家，才能代表日本思想中的印度傾向，在強度與純度上真正地吸收禪思想，從儒家的形式主義中解放。這些畫家都是禪僧，或過著如禪僧生活的俗人。在這種影響下的藝術形式，其本質傾向純淨、莊嚴而簡樸。⁷

這段文字有幾個地方值得留意：（一）禪的簡樸性質與儒家的形式主義，（二）足利時期的畫家真正吸收了禪的精髓。這兩點構成了《東洋》一書對於禪畫的基本論調。

《東洋》舉出足利時期武士之理想境界為例：「並非使用刀，而是成為刀」，⁸進而指出該時代的軍事英雄都是精神上的英雄。《東洋》一書在介紹禪畫之前，先導出禪宗的特質：內在精神的強調。「一切皆從心靈中尋找，從任何知識形式的枷鎖解放思想。禪甚至破除偶像，受啟發的禪修者將佛的圖像丟入火中，排除形式與儀式。文字妨礙思想，禪宗的教誨甚至以破碎的句子和強烈的隱喻闡述，

⁶ Kakuzo Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan* (Berkeley: Stone Bridge Press, 2007), pp. 101-112.

⁷ “The Sung dynasty was a great age of art and art-criticism. Their painters, especially from the time of Kiso, in the twelfth century, himself a great artist and a patron, had shown some appreciation of this spirit, as we see in Bayen and Kakei, in Mokkei and Riokai, whose small works express vast ideas. But it required the artists of Ashikaga, representing the Indian trend of the Japanese mind released from Confucian formalism, to absorb the Zen idea in all its intensity and purity. They were all Zen priests, or layman who lived almost like monks. The natural tendency of artistic form under this influence was pure, solemn, and full of simplicity.” Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, pp. 108-109.

⁸ “Not to use the sword, but to be the sword—pure, serene, immovable, pointing ever to the polar star—was the ideal of the Ashikaga knight.” Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 105.

對於中國文人式的語言講究相當輕蔑。」⁹ 如此反外顯、反具象的禪宗形象為《東洋》一書所用，定位為足利時期的時代精神。「日本美術自足利時期的大師們以降——雖曾一度於豐臣與德川時期稍嫌退化——皆穩定地朝向東洋式的浪漫主義理想；亦即，將精神的表現視為藝術的最高成就。」¹⁰ 《東洋》一書曾將漢代與六朝的文物定位為形式主義美的表現，¹¹ 兩相對照之下，《東洋》認為禪自印度傳入中國之後，受制於自周代以來發展的儒家 / 形式主義思維規範，自中國文化發展以來從沒有真正地被理解。然而日本自鎌倉時期的武士階級便接納禪宗思想，¹² 發展至足利時期內化「正確」理解而外顯於各種美術表現；乃至之後的桃山和江戶時期都有禪宗思想的蹤影。《東洋》在此所宣示的，正是日本如何澄清一個悠久的東方文化傳統，並予以正確地流傳。

但如此抽象的思想，如何與具體實際的美術連結？《東洋》提及，人的心靈雖具有佛性，但長期被所謂的「知識」所困，須將心靈自分類的束縛解放。人會將事物的屬性錯誤地理解為事物本質，如同被欺騙一般。即便是宗教啟示也會導致誤解，因為這些話語都將相似的特質理解為事實。對於受啟發的禪修者而言，要真正使心靈自由就必須透過「自制」(self-control) 一途。¹³ 《東洋》在這方面著墨不多，但其舉出以往對於修禪之人的比附，闡明即使「世界充滿了存在一事蘊含的哀戚」，¹⁴ 仍必得平靜而沉著地戰鬥，甚至爭鬥。最重要的是在過程中維持自己的本質，因而勝過內心自我。在美術方面，《東洋》指出足利幕府的貴族從豪華 (luxury) 漸漸轉移到精巧 (refinement) 的概念，例如他們雖然以居處茅屋為樂，但實際上屋子的比例和材質相當考究而昂貴。其他還有如「在茶室中以圖畫或花瓶佈置」、「地方大名平時將稀世珍寶收藏著，待玩賞時卻僅用輪流方式一一呈現」、「昂貴的內著衣物」、「以樸素的刀鞘包藏著相當精良的武士刀」等例子。美的表現在足利時期變得較為隱顯而含蓄，¹⁵ 「要留下永恆的印象，剛強與活力固然重要，然而所有藝術表現形式的本質是留下想像空間，暗示作品自

⁹ “Everything was sought in the soul, as a means of freeing thought from the fetters in which all forms of knowledge tended to enchain it. Zenism was even iconoclastic, in the sense of ignoring forms and rituals, for Buddhist images were cast into the fire by Zen who obtained enlightenment. Words were considered as encumbrance to thought, and the Zennistic doctrines were set forth in broke sentences and powerful metaphor, to the great disparagement of the studied language of the Chinese literati.” Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, pp. 105-106.

¹⁰ “Japanese art ever since the days of Ashikaga masters, though subjected to slight degeneration in the Toyotomi and Tokugawa periods, has held steadily to the Oriental Romantic ideal—that is to say, the expression of the Spirit as the highest effort in art.” Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 104.

¹¹ Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 104.

¹² Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 98.

¹³ Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 106.

¹⁴ Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 107.

¹⁵ Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, pp. 107-108.

身概念的完成。」¹⁶ 以往重彩鮮豔的表現到了足利時期被捨棄，而將藝術表現盡可能地簡化，水墨因而在此時興起。¹⁷

一如先前提到儒家的形式主義，《東洋》應是對於文字的明確性、封閉性給予批判，進而認為禪在脫離中國之後才有機會還原本貌。相對於文字的封閉性，《東洋》或許認為繪畫可供讀者更多的想像空間，甚至為了能將想像空間極大化，而採用了除去色彩的水墨。色彩的多樣在此如同文字一般具有封閉傾向，限縮想像，違反藝術表現形式和禪的本質。《東洋》在此對於室町水墨的重構，展現出禪宗「正確」理解的具體應用與傳承。

《東洋》行文談到室町時期的兩位水墨畫僧代表：雪舟等揚（1420—1506？）、雪村周繼（1504—1589）。雪舟的畫被認為具有直接而自制的特色，是相當典型的禪畫特色。「面對他的畫，我們會感受到其他畫家無法給予的安全與沉靜。」¹⁸ 雪村則被認為具有自由、閒逸、趣味性，體現禪的另一特點。「整個（作畫）經驗似乎只是個消遣，而他自身強健的心靈樂於身處剛強本質的繁茂之中。」¹⁹ 除此之外，另有此段文字：「作畫如同創造世界，具有賦予生命的構成法則；因此雪舟或雪村的偉大作品並非是對於本質的描摹，而是如同短論一般。對他們而言，並無高低之分，亦無莊嚴或優雅之分。觀音圖或釋迦圖並不比衣服簡單的花卉圖或竹子圖來得更重要。每一筆皆蘊含著生與死，總體構成一個概念：生命中的引吭。」²⁰ 相較於思想鋪陳用了近全章的篇幅，對於兩位室町代表畫家的介紹僅止於如此短小的篇幅（不及一頁）。沒有包含對於畫家個別作品、生平的探討。另外值得注意的是，《東洋》著墨於畫家創作過程中所蘊含的意義，然不同題材的禪畫在當時社會脈絡中的重要程度不同，甚至亦曾被寺院當成贊助的回禮。²¹ 《東洋》對於不同畫作的需求來源與數量等皆無陳述，另外，先前亦引述《東洋》認為禪有時候是反偶像崇拜的，而此段引文則有原創性的定位傾向。然而反偶像崇拜這個特點並非是禪在不同歷史時空中的共有特性。那麼禪宗

¹⁶ “Virility and activity were necessary in order to make an everlasting impression; but leaving to the imagination to suggest to itself the completion of an idea was essential to all forms of artistic expression, for thus was the spectator made one with the artist.” Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 108.

¹⁷ Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 109.

¹⁸ Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 110.

¹⁹ “It is as if to him the whole of experience were but a pastime, and his strong soul could take delight in all the exuberance of virile nature.” Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 110.

²⁰ “...Composition is like the creation of the world, holding in itself the constructive laws that give it life. Thus a great work by Sesshu or Sesson is not a depiction of nature, but an essay on nature; to them there is neither high nor low, neither noble nor refined. A picture of the goddess Kwannon, or of Sakya, will be no more important a subject than a painting of a single flower or a spray of bamboo. Each stroke has its moment of life and death; all together assist to interpret an idea, which is life within life.” Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 109.

²¹ Robert T. Singer, “Old Worlds, New Vision: Religion and Art in Edo Japan,” *Edo: Art in Japan 1615-1868* (Washington: National Gallery of Art, 1998), p. 214.

對於圖像傳統的承襲情形究竟如何？《東洋》在此章中亦無提及。而對於贊助的陳述，僅有一句「至於足利將軍則對這些藝術提供許多的贊助」，²² 寺院體系則盡數略去，並無提及兩者之間的贊助關聯。〈足利時期〉一章自始至終，都著墨於禪宗的思想鋪陳，並沒有陳述社會關係與經濟概況，亦即《東洋》的室町水墨史缺乏對於社會脈絡的鋪陳，省去了藝術、寺院體系、政治權威之間的三方來往。

《東洋》一書對於禪的描述僅止於此，其後的〈豐臣與德川初期〉、〈德川末期〉二章對於佛教沒有任何著墨，直至〈明治時期〉一章才有最後的定論。《東洋》指出「德川幕府給予佛教世襲特權，其和平與世俗的態度，使得佛教無法同化日漸甦醒的神道信仰。令人難過的是我們也因而任由佛寺與修院等珍寶毀壞散落，和尚與僧侶們在立即毀滅的威脅之下改入神道信仰。當然改信者的狂熱也多為這場葬禮（受迫改信）添了滅絕的柴薪。」²³ 《東洋》曾提及日本美術在桃山與江戶時期曾一度退化，而《東洋》一書正是以佛教禪宗的精神層面為日本美術定位。亦即，世俗性是貶低的標準之一，而桃山與江戶時期的美術定位正是建基於這項標準（《東洋》亦曾比喻修禪者的自制修行便是和世俗的觀念、意識等對抗）。²⁴ 《東洋》在此為佛教文物的哀悼，部份也是因為失去許多極具精神性的禪畫文物，為一個黃金時代的逝去而惋惜。從鎌倉時期的興起，足利時期的正確還原與傳承，直至明治的傾頹，Zen art 在《東洋》一書中被確立為極具崇高價值的文化傳統，也是日本自認得以在整個亞洲文明中站穩腳跟的獨特基礎。

三、久松真一的禪畫（史）書寫

不同於《東洋》的歷史敘寫，《禪與美術》（以下簡稱《美術》）則是對於 Zen art 的作品賞析專書。前文提及《美術》一書以七大特色²⁵ 解釋 Zen art 的作品特質，並在文中提出例示，這些例示所提供的效果最終是要傳達 Zen art 背後的禪意。在此先概要說明《美術》以雪舟《秋冬山水圖》（冬景）【圖 1】一作，展示七大特色的分析方式。

²² “For Ashikaga Shoguns were great patrons of art....” Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 110.

²³ “The Buddhistic sects, weakened as they had been by the peaceful and worldly attitude of the Shogunate, which had granted them hereditary privileges, were quite unable to assimilate this awakened energy of Shintoism, and to this fact we owe the sad destruction and scattering of the treasures of the Buddhist temples and monasteries, when the monks and priests were forced to turn Shinto by threats of instant annihilation. Indeed the zeal of the new converts themselves often added the torch of destruction to this funeral pyre of forced conversion.” Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 128.

²⁴ Okakura, *The Ideal of the East: with Special Reference to the Art of Japan*, p. 107.

²⁵ 不均齊（asymmetry）、簡素（simplicity）、枯高（austere sublimity, or lofty dryness）、自然（naturalness）、幽玄（subtle profundity, or profound subtlety）、脫俗（free from attachment）、寂靜（tranquility）。

《美術》認為雖同是「禪意山水畫」(Zen landscape)，²⁶ 但雪舟此幅作品卻和牧谿及玉澗之《瀟湘八景圖》的典型特色大不相同。雪舟的構圖符合不均齊的特色，群山的深度也有幽玄之感，樹石乾癟的形狀顯現出強烈的枯高意境，這裡指的幽玄並非具有神秘感或憂鬱感的幽暗，而是不令人感到害怕的沉靜之感。畫中人物循著小路而上，使得畫面顯得安寧，遠方的大宅坐落於群山環抱之間，更使畫面顯得寂靜；該人物似乎可以在此獲得充分的休息。這幅作品的構圖與位置，和梁楷的《出山釋迦圖》【圖 2】很相似，梁楷畫中的樹根表現出枯高貌，在雪舟畫中樹的構成也是如此，不均齊與寂靜在此成了最大的特色。此處並非呈顯早期中國山水畫派中的微小細節，而是畫家粗放參差的筆觸。簡素也是特色之一，畫中的所有物件呈現完美的自然感，沒有人工強加或特別講究的質地，呈現出畫家雪舟之所見，有一種從刻意設計中解放的意味。筆觸與構圖皆呈現自然的樣貌，沒有設計與目的感；或者應說是「無目的的目的」，世俗的考量無法入侵這樣的意境之中。遺世獨立，在一片山水景致中展現脫俗的境界。²⁷

《東洋》一書認為禪批判的是文字或繪畫媒材所具有的封閉性質，因此必須盡量從中解放。《美術》在雪舟畫作的分析中也呈現這種傾向，全文對於「自然感」、「不經設計」、「無人工世俗感」等等特性相當強調。作品本身雖然是人工所為，但是其忠於禪的精神表現，以最少的人工條件創造出完整的意義世界，這一點正是《東洋》所強調的「藝術表現形式的本質是留下想像空間」。²⁸ 另外，若從《東洋》所述的自制來看，可以發現《東洋》與《美術》都相當講求「平和」，即使是外在表面上相當強烈的表現，內心仍須保得安閒而維持自我。因此，雖然《美術》分析出雪舟的畫具有較為強烈的枯高表現（樹石），但最後仍然強調整體畫面給予人寧靜、安詳、脫俗的氛圍。至此，「禪意」的複合特質已從作品分析中漸漸浮現。

有關於《美術》一書所憑藉的禪，Levine 曾於文中概略提及其概念與背景：「久松真一相當期望能為西方讀者澄清七大特色皆為『禪』，是因為它們和『無相自我的自覺』(Self-Awareness of the Formless Self) 相互融合。」²⁹ 其中，「無」(Nothing) 的概念曾被久松真一的老師西田幾多郎 (1870—1945) 用以解釋為「無相自我的『無』」，久松真一於《美術》一書中也由此發展出「絕對的無」(Absolute Nothing) 的觀念用以解釋禪。³⁰ 久松真一認為人必須經由宗教式的領悟後才能真正理解 Zen art 的特色，禪師或悟得的在家禪修者也因此享有體驗與詮釋禪的權威。³¹ 《美術》所提的「無」和相關概念事實上更加複雜，在此也

²⁶ Shin'ichi Hisamatsu, *Zen and the Fine Arts* (Tokyo: Kodansha International, 1971), p. 63.

²⁷ 參見 Hisamatsu, *Zen and the Fine Arts*, pp. 63-64.

²⁸ 見本文頁 3。

²⁹ Levine, *Awakenings: Zen Figure Painting in Medieval Japan*, p. 56.

³⁰ Hisamatsu, *Zen and the Fine Arts*, p. 50.

³¹ Levine, *Awakenings: Zen Figure Painting in Medieval Japan*, p. 56.

比較難以澄清，但其中提到的「無相」(Formless)對於固定形式的否定，於《東洋》中亦可見得。對於無的討論傾向，除了西田幾多郎之外，鈴木大拙在概略討論日本水墨畫時也有相當類似的詮釋傾向。³²

以上二書的禪畫（史）介紹，比較像是哲學觀念的介紹。Levine 曾於文中提及類似的禪畫介紹書籍也幾乎無法避開禪觀念的敘述。³³ 本文的回顧則顯示出這些大量的觀念鋪陳，最後多用於詮釋創作觀念，以及畫面的構成。另外，《美術》一書所選的圖版以宋代、室町時期最多，認為此時為禪宗發展的最盛期。³⁴ 《美術》雖提及室町時期有許多的中國作品流入，³⁵ 然而在談到繪畫、建築時卻也如同《東洋》一般將寺院的角色，以及與幕府之間的關係省去。

四、 岡倉時代宗教批判的「啟蒙」意識

前文提及《東洋》曾述寫日本佛教衰頹與神道信仰興起一事，《東洋》於 1904 年（明治 37 年）出版，然而 1868 年（明治元年）發生了「廢佛毀釋」。原是明治政府頒布「神佛分離令」，針對神道信仰與佛教長久以來的混合情形，意圖將神道分離出並大力提倡其為日本原生宗教。然而後來卻出現神道信仰排擠佛教的效應，佛教的眾多寺院文物因而毀壞殆盡，《東洋》所指即為此事。對於日本而言，這是一起國內的宗教變動，然而事實上對於傳統佛教的抨擊聲音仍有後續。

Robert Sharf 於“The Zen of Japanese Nationalism”一文指出日本佛教在廢佛毀釋之後，面臨來自內部與外部的多重危機，包含來自政府的稅徵，寺院體系原有贊助制度的崩壞，但最重要的是來自國內對於既有宗教景況不滿的批判。Sharf 指出明治時期的大學院校多已是西學思潮風行的場所，這些批判聲音多來自於這群在大學院校中受教育的知識份子，其中不乏佛教徒。這些現代佛教的領袖從西方對於基督教之制度批判的角度切入，控訴日本的佛教在江戶時期的腐敗與宗派鬥爭，導致佛教完全背離最根本的精神性。其中原因正是長久以來的制度與宗派傳統，因而必須從內部進行改革；甚至認為當時對於佛教的打壓其實正是淨化佛教的推動力量，才能回歸至佛陀的本意。這個結果後來造成佛教的現代化、人文主義化，被認為是「純淨的佛教」(pure Buddhism)，使得佛教變成具有經驗性

³² 鈴木大拙的著作在本文討論範圍之外，可參考 Daisetz Teitaro Suzuki, “General Remarks on Japanese Art Culture,” *Zen and Japanese Culture*, Princeton (N.J.: Princeton University Press, 1970), pp. 26-27.

³³ Levine, *Awakenings: Zen Figure Painting in Medieval Japan*, p. 57.

³⁴ Hisamatsu, *Zen and the Fine Arts*, p. 40.

³⁵ Hisamatsu, *Zen and the Fine Arts*, p. 23.

和理性，得以在世界宗教中佔有一席之地。³⁶

此外，Sharf 更指出在強調神道信仰之本土性的同時，佛教也因而被認為是「異國」的產物。但經過這些現代化的變革後，成為日本在東亞文明中特立突出的資產。在西化的潮流之下，除了澄清佛教應有的經驗性與理性，更強調「原初」的精神性，使得佛教在日本的歷史傳統中佔有相當重要的地位。更重要的是，這個定位得以與政府確立國家認同（國體）的政治意識與進程相契合。「正因為其原本並非講求制度」，禪因而得以在這股「啟蒙運動」式的批判之下得以倖存。³⁷

Sharf 在此對於禪的非制度性認定或許還有待商榷，但有助於理解禪的現代化傾向。回顧前述對於《東洋》一書的分析，可以發現《東洋》對於禪畫史的核心觀念與鋪陳進路，確實符合禪的現代化講求的精神性。更由此認為室町時期真正理解與內化了禪，進而選擇以「禪」概括整個室町水墨史，並定位為日本美術的黃金時期。其後岡倉對於江戶佛教衰微原因的描述，也符合世俗特質的標準，進而推論其導致自身的弱化，被明治時期的神道信仰擊潰。岡倉天心與費諾羅沙（Ernest Francisco Fenolosa, 1853-1908）這對師徒同為日本近代保存國內美術與歷史文物的重要人物。如果將《東洋》一書放入當時佛教現代性的進程來看，岡倉天心或許想透過此書的歷史敘述，力圖將佛教推入日本近代國家認同的政治進程中，進而保存佛教／東方文物（這點也可以呼應《東洋》對於佛教文物盡失的惋惜）。

有關於歷史與社會脈絡的抽離，特徵之一即為寺院體系、贊助制度與政府角色的忽略。雖然如此社會性的美術史討論方式在 20 世紀中後期始蔚為主流，但試想即便有所萌生，在當時的社會脈絡與個人書寫動機之下，也很可能不會進入討論範疇。岡倉天心所採取的論述進路並非實錄式的史料選錄與鋪陳，因此不應僅以美術史書寫傳統的演進看待。然而即便如此，《東洋》一書仍被後世定位為重要的英語美術史書籍之一，亦可知岡倉欲呈現給西方世界的東方特色。

五、久松真一與鈴木大拙

同樣是向西方推廣禪，鈴木大拙實際影響力與著作數量，都比岡倉天心來得

³⁶ Robert H. Sharf, "The Zen of Japanese Nationalism," in Donald S. Lopez Jr.(ed.), *Curators of the Buddha: the Study of Buddhism under Colonialism* (Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1995), pp.119-120.

³⁷ Robert H. Sharf, "The Zen of Japanese Nationalism," pp.119-120.

多。鈴木大拙曾在其著作《明治的精神與自由》³⁸ 當中闡述「自由」的概念。Harrootunian 說明其中鈴木談到政治上的高度壓制，雖然會帶來社會秩序，也勢必會造成傷亡並引發革命。然而他認為革命其實也只是一種微小的反饋，更會造成不必要的傷亡，應該加以避免。無論做出什麼樣的改變，都會被更大規模的「全體主義」力量反制，造成國內情勢危機。Harrootunian 認為，雖然鈴木沒有特別說明，但他所指的高壓狀態應該就是 1930 年代的軍國主義時期，而鈴木的思維其實正和冷戰思維不謀而合。鈴木大拙在美國活躍的年代正是冷戰時期，他對於「自由」的思考與禪學的關聯也因而受到影響。鈴木強調「精神上的自由」是所有掙扎與衝突的根本，「自由」如同「平等」一般無法被物質化，必須先理解「精神」與「自由」兩者之間的共有特性。他將以往自由與自由主義所依恃的政治與經濟層面，轉移至精神、文化、思想層面。Harrootunian 認為鈴木的這篇短論不僅顯示出他對於明治以來的禪學論調持之以恆，將自由一詞去政治化。這樣的論調使得他得以融入美國社會亟需安全感的 1950 年代，進而聲名大噪。³⁹

久松真一於《美術》一書中採取的詮釋面向專注於美術，和鈴木大拙的泛論不同。然而他與鈴木是同事關係，日後更根據西田幾多郎與鈴木的理念與論述創立「F.A.S.」禪協會（英文縮寫分別代表「無相的自我」（Formless self）、「站在全人類的立場」（taking the standpoint of All humankind）、「超越歷史的歷史」（creating Suprahistorical history），力圖確立與推廣禪本身超越歷史、文化、國族的精神。⁴⁰ 從岡倉天心的明治時代背景，直至鈴木大拙及久松真一；雖然在觀念細節上的詮釋方式不同，然而對於精神面的訴求卻是禪的現代化進程中的一貫傳承。三人對於禪與禪畫的書寫方式皆因歷史的機緣，而一致呈現精神性的詮釋。在這個景況之中，社會脈絡的歷史書寫也更不為人所知。

結論

本文試圖對於禪畫長期以來缺乏社會性脈絡的書寫，提出初步的問題與探索。岡倉天心《東洋的理想》一書中，已經呈現了以精神性為主，缺乏社會脈絡的歷史書寫，同樣的書寫也出現在久松真一《禪與美術》。兩者對於禪的敘述都反映出強烈的精神性、反封閉性（例如提倡留白與反對文字），也都忽略了寺院體系與政治面向。這樣的傾向或許可以上溯至明治時期以來對於傳統佛教的制度

³⁸ 鈴木大拙，〈明治の精神と自由〉，《玄想》，1947年5月，頁272—85。此處的討論來自於 Harry Harootunian, "Postwar America and the Aura of Asia," in Alexandra Munroe (ed.), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989* (New York: Guggenheim Museum, 2009), pp. 44-55.

³⁹ Harry Harootunian, "Postwar America and the Aura of Asia," in Alexandra Munroe (ed.), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, pp. 52-53.

⁴⁰ Donald S. Lopez Jr.(ed.), *Curators of the Buddha: the Study of Buddhism under Colonialism*, p.132.

性批判，以及後來大力強調佛教原有精神層次之禪的現代化。這個傾向，被 1940 至 1950 年代的鈴木大拙與久松真一所繼承，並隨著二人的知名著作，成為西方，甚至全世界對於禪的主流印象。

由於涉及政治、思想、史論等領域，事實上有諸多細節難以呈現，仍有許多待解決的問題，例如禪的現代化如何批判傳統佛教寺院體系？其如何理解過去的歷史與美術？是否有更明確的資料指出久松真一對於鈴木大拙體系的吸收程度？鈴木大拙在禪的現代化風起雲湧之時，處於什麼樣的位置？另外，禪在明治的理性傾向和 1950 年代的反理性傾向相互矛盾，這其中的轉變為何？本文在此給出了「現代化」的探索方向，種種問題還留待更多的回答。

參考資料

專書

1. Harootunian, Harry, "Postwar America and the Aura of Asia," in Alexandra Munroe (ed.), *The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989*, New York: Guggenheim Museum, 2009, pp. 44-55.
2. Hisamatsu, Shin'ichi, *Zen and the Fine Arts*, Tokyo: Kodansha International, 1971.
3. Levine, Gregory, "Two (or More) Truths: Reconsidering Zen Art in the West," in Gregory Levine, Yukio Lippit eds, *Awakenings: Zen Figure Painting in Medieval Japan* (New York: Japan Society, 2007), pp. 53-61.
4. Okakura, Kakuzo, *The Ideal of the East: With Special Reference to the Art of Japan*, Berkeley: Stone Bridge Press, 2007.
5. Sharf, Robert H., "The Zen of Japanese Nationalism," in Donald S. Lopez Jr.(ed.), *Curators of the Buddha: The Study of Buddhism under Colonialism*, Chicago, Ill.: University of Chicago Press, 1995, pp.107-160.
6. Suzuki, Daisetz Teitaro, "General Remarks on Japanese Art Culture," *Zen and Japanese Culture*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1970, pp. 21-37.

期刊

1. 施文蓓，〈胡適與鈴木大拙的禪學論辯〉，《法光》119期（1999）。取自台灣大學文學院佛學數位圖書館暨博物館：
<<http://enlight.lib.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-BJ013/bj013133046.pdf>>（查閱日期：2014/1/15）

網頁資料

1. 「久松真一」的日本茶 禪 美學——不均齊 簡素 枯高 自然 幽玄 寂靜：
<http://jensenproperty.blogspot.tw/2011/05/blog-post_4219.html>（查閱日期：2014/1/15）

圖版目錄

【圖 1】雪舟等揚，《秋冬山水圖》（冬景），室町時期，紙本墨畫，47.7 x 30.2 公分，東京國立博物館藏，來源：<http://juemon.com/artimg/jpsesh17.jpg>（查閱日期：2014/1/22）

【圖 2】梁楷，《出山釋迦圖》，南宋，絹本設色，119 x 52 公分，日野原宣藏，來源：<http://i4.topit.me/4/b6/c9/1130904365d93c9b641.jpg>（查閱日期：2014/1/22）

