

敦博本六祖壇經的禪宗美學思想及其學術意義

黃連忠

高苑科技大學通識教育中心

論文摘要：

敦博本六祖壇經是現存五種敦煌寫本壇經中最為完整的一本，也保存了唐代六祖惠能的早期素樸風格的語錄，這份文獻是研究禪宗美學的重要材料，其中以「頓悟」、「自性」、「三無」為中心的禪悟思想已然具備美學範疇的邏輯與系統，含蘊的思想也是禪宗美學的核心，透過本體的思維與境界的判攝，反省禪宗美學研究方法的進路與理論的核心是本文研究的目標。

以六祖壇經為中心開展的禪宗美學思想，影響極為深遠，也緊密的連繫著中國哲學、文學、藝術等各種類型文化的思維，其具備的學術價值與深刻的美學意義，正是本文討論的重點與研究的內容。

關鍵詞：六祖壇經、敦煌、禪宗、美學、惠能

論文大綱：

- 一、前言
- 二、敦博本六祖壇經在中國美學史的位置
- 三、敦博本六祖壇經的禪宗美學思想的特質與意義
 - (一)萬法皆在自性而無念為宗的形上本體
 - (二)萬法盡通般若而無相為體的境界型態
 - (三)萬法自在無礙而無住為本的修行工夫
- 四、結論

一、前言

禪宗美學在本質上是一種以生命解脫與無限自由為終極目標的生命美學，從人性昇華或轉化到佛性的形上本體論，從開悟呈現完美人格的審美境界論，從生活自由無礙創造的美感歷程，都反應了禪宗美學獨特的思想特徵及範疇，也是中國美學文化體系中一個重要的環節，並且與文學的詩歌創作、哲學的實踐理論、藝術的空間思維與文化的價值意識等面向，緊密的連繫而成為一個以「禪」為中心的中國禪宗美學體系，其中《六祖壇經》（以下簡稱《壇經》）無疑就是禪宗最為根本的經典，也是禪宗美學體系的核心。

唐代荷澤神會之後的禪宗發展，一直是以《壇經》為根本的聖典，這部經典是佛教中國化的具體產物與關鍵文獻之一，不僅在禪宗祖位傳承上具備了「歷史紀錄」與「六祖地位」的雙重認證，也記錄了惠能身為六祖的「祖師語錄」與「禪學思想」，甚至成為六祖惠能以後傳承法脈的憑證。雖說如此，從惠能圓寂（西元 713 年）至今，將近 1300 年，其中各種版本的《壇經》先後出現，文字或有出入，特別是約從七百年前元代僧人宗寶在至元二十八年（1291）校讎三種《壇經》異本，而成為宗寶本《壇經》，即是後來的明藏本，因此流行至今約七百年，這七百年間席捲天下，使得佛教的僧人信徒都視宗寶本《壇經》為「想當然爾」的「壇經版本」，深入印象，先入為主，故對近代敦煌本或敦博本《壇經》視之為錯訛的「異本」。敦煌寫本《壇經》的出現是歷史中的一個異數，也開啓了研究禪宗的另一個視窗，兩相對照比較之下，即能看出早期的寫本具有特殊的學術史意義，這對吾人還原《壇經》的原貌或是依此了解惠能的禪學思想是非常重要的路徑。從現存的五種敦煌寫本《壇經》陸續發現的過程與研究中，¹可以確定敦博本是現存最早及最完整的《壇經》版本，這對惠能思想或是研究禪宗美學的根本典籍而言，無疑的是至為關鍵的文本，可惜這個版本與其他敦煌寫本一般，充滿著許多俗寫文字或是錯訛字形，必須經過細密的校正，因此，筆者從 2002 年開始發心以

¹ 現存的五種敦煌寫本《壇經》，分別為現藏於敦煌縣博物館文書編號 077 的敦博本《壇經》，第二本是現藏於大英博物館的編號斯 5475 號的敦煌本，其他各本是北圖有本（北京圖書館有字 79 號殘片）、北圖岡本（北京圖書館岡字 48 號）與旅圖本（殘存首尾照片）。

敦博本《壇經》為底本，²細細參酌與校訂其他版本的敦煌寫本與諸家校本，到了2006年5月終於有了初步的成果，而成《敦博本六祖壇經校釋》一書。³本文研究的動機即是思考在代表早期素樸的敦博本《壇經》，其內容含蘊的禪宗美學思想之系統及範疇為何，以及探討這部典籍在中國傳統美學上的學術意義。

再者，任何一門現代學科的建立，都有賴於「範疇」(category)的提出，也就是建立了研究的分類與論題討論的核心，透過各項範疇的建立與討論，即能成立一門獨立的學問。因此，透過敦博本《壇經》的理解與研究，可以論證禪宗美學的形上本體、審美境界與美感歷程的修行工夫三方面考察，⁴此亦為本文研究的方法與進路。

二、敦博本六祖壇經在中國美學史的位置

從宗寶本《壇經》討論禪宗美學或是惠能美學思想的進路，一直是近現代談論禪宗美學的一個切入點，但是敦煌本《壇經》(斯 5475)的出現，帶來一些衝擊，儘管是滿篇的俗字或訛字，但是畢竟象徵了早期流傳至敦煌的一個抄本，其重要性實在無法讓人忘懷。關於此點，研究禪宗美學主題的專家皮朝綱先生在《禪宗的美學》一書中已經點出這個關鍵點，在此書的第三章「六祖革命與中國美學傳統的完形」一文中多次提及敦煌本《壇經》的重要性。其中，皮先生提到敦煌本《壇經》中惠能偈語中「佛性常清淨」，後來被改成「本來無一物」的例子，是一種「在般若智慧上更為徹底和明暢」，並且表示：「這也正好說明，慧能雖開創了禪宗，而禪宗的大發展卻是在慧能去世之後，當然，這個大發展在總體上

² 敦博本《壇經》的發現是一項重大的學術事件，那是敦煌名士任子宜在1935年發現與收藏的一個《壇經》寫本，這一份寫本的前後，記有任子宜手書發現此抄本的時間與地點。此外，這部禪籍包含了五種文獻，其中敦博本《壇經》為編號的第四種，其他分別為：《菩提達摩南宗定是非論》、《南陽和上頓教解脫禪門直了見性壇語》、《南宗定邪正五更轉》與《注般若波羅蜜多心經》等。此經相關考據，請參閱楊曾文及筆者的論文。

³ 詳見拙作(黃連忠)：《敦博本六祖壇經校釋》，台北：萬卷樓圖書股份有限公司，2006年5月初版。

⁴ 筆者淺見以為可套用《大乘起信論》中「體、相、用」的範疇模式，其中美學的「形上本體」是為「本體」，「審美境界」是為「相貌」，「美感歷程」是為「作用」。因為思想本體是禪宗美學的理論根源，故可視為「本體」；審美境界是指開悟境界的描述，故可視為「相貌」，美感歷程的發明與心靈自由的創作，具備修行工夫詮釋的意義，故可視為「作用」。

是沿著慧能開創的道路前進的。」⁵此外，敦博本《壇經》的出現，學界發現這個抄本較敦煌本更為完整，筆者經過前後十年的間續探索，發現敦博本優於敦煌本的六項理由及其學術價值：

第一，敦煌本相對於敦博本漏抄了五段九十八字，敦博本首尾完整。⁶

第二，敦博本抄寫秀麗工整，格線清晰，行距字數都十分均勻。敦煌本抄寫較為雜亂，錯訛字較多，行距字數不齊。

第三，因為敦博本的發現，楊曾文指出「使人重新考慮同種《壇經》流傳範圍和流行限制」，據楊先生的研究發現，從唐末到宋初，流傳的《壇經》版本，應是以敦博本為中心的抄本系列。⁷

第四，敦博本《壇經》保留了晚唐五代時期的生活語言及俗寫文字的原貌，這對《壇經》的形成，晚唐五代禪宗口語傳播留下了重要的研究素材，不僅可以與其他敦煌寫本對照比較，也可以藉此查考從廣東流傳到敦煌一帶的河西方音之變化。

第五，敦博本的抄寫書手頗有文人字的手跡，此點對於敦煌寫本書手的考述與唐代寫經生及其書法藝術的相關問題，具有啓發後續研究的意義。⁸

第六，在敦博本《壇經》中有「挪抬」與「平抬」的書寫手法，證明當年胡適以為敦煌本《壇經》確有可能是神會或神會一系的作品，而敦煌本《壇經》中卻沒有出現如此的書寫手法，在敦博本《壇經》則是出現了三次，⁹顯示這個抄本

⁵ 見皮朝綱：《禪宗的美學》，高雄：麗文文化公司，1995年9月初版，頁48。

⁶ 楊曾文在〈敦博本《壇經》及其學術價值〉一文中曾經指出「敦博本抄漏字句較少。據比較核查，敦煌本抄漏三行六十八字。」（見楊曾文校寫：《新版·敦煌新本六祖壇經》，北京：宗教文化出版社，2002年6月第2次印刷，頁223。）這個說法後來被學界大量引用，卻不詳查是否如此，筆者近四年來因寫作與研究敦博本《壇經》的緣故，詳審原文，初成《敦博本六祖壇經校釋》一書，發現敦煌本相對於敦博本《壇經》並非漏抄「三行六十八字」，而是漏抄了五段九十八字。

⁷ 見楊曾文校寫：《新版·敦煌新本六祖壇經》，北京：宗教文化出版社，2002年6月第2次印刷，頁233-235。

⁸ 關於此點，請參閱顧吉辰：〈唐代敦煌文獻寫本書手考述〉，《敦煌學輯刊》，1993年第1期，總第23期，1993年1月出版，頁25-31。另，可參閱王元軍：〈從敦煌唐佛經寫本談有關唐代寫經生及其書法藝術的幾個問題〉，《敦煌研究》，1995年第1期（總第43期），1995年2月15日出版，頁156-164。

⁹ 胡適認為神會是《壇經》的作者，在其〈荷澤大師神會傳〉一文中指出神會是「南宗的急先鋒，北宗的毀滅者，新禪學的建立者，《壇經》的作者」的看法（見《胡適文存》第4集第2卷，台北：遠流出版社，1986年第2版，頁288。），若以神會一系與《壇經》的關係考察，筆者以為敦博本《壇經》的出現，卻提供了一個十分重要的線索，胡適提出神會是《壇經》作者或神會一派所作的論斷，可是胡適只看到敦煌本《壇經》，他未看到敦博本《壇經》，因為在敦博本中提到神會的地方有三處，分別是第44折（鈴木大拙所析）的原文在「神會」一詞前竟然三度使用了

的書寫背景，值得深入探究。

既然敦博本《壇經》優於敦煌本，又是現存最早的全本，又極有可能是流行於唐五代的主要《壇經》版本之一，其學術價值及其對禪宗美學思想的影響就益顯得重要了。雖然，現存《壇經》的版本可以概分為敦煌本、惠昕本、契嵩本與宗寶本，但是從惠昕本以後屢經後人修訂增補，尤其近七百年來流行的宗寶本更是受到學界絕大部份關愛的注意，在詮釋學上是具有其流傳與讀者再詮釋的歷史意義。然而以敦博本《壇經》為中心的敦煌寫本，應該是研究早期禪宗美學思想素樸的原型，尤其禪宗在惠能之後的五家七宗，開創出各具風格的宗風，究其根源，應是以敦博本《壇經》為中心的開展。

在近現代研究中國美學史的潮流中，許多關注的重點並非一開始就注意到《壇經》或禪宗的美學思想，例如葉朗《中國美學史大綱》一書中，介紹中國古典美學的發端、展開、總結與中國近代美學的四項主題內容中，大體上還是著重在詩歌、小說、戲曲與繪畫藝術方面，對於禪宗美學方面並未專題探討。¹⁰在葉朗出書之前由北京大學哲學系美學教研室編輯出版的《中國美學史資料選編》(1980年版)一書中，也完全未提及禪宗美學的相關主題。在敏澤於1989年齊魯書社出版的《中國美學思想史》第二卷中，並未深入論及禪宗美學的思想。除此之外，李澤厚、劉綱紀主編的《中國美學史》，也尚未論證唐代禪宗美學的範圍。但是在20世紀90年代的上半期，以「禪宗」為主的東方美學理論開始受到重視，¹¹在1995年8月由北京西苑出版社出版的《中華美學史》，已在書中第三章「隋唐雄風：中華審美領域的燦爛創造」第二節中談到隋唐佛學與隋唐五代美學的關係，並提及到禪宗興旺及其對中國美學的深刻影響。另在2006年4月由四川人民出版社出版的張法《中國美學史》一書中，在第四章唐代美學第五節中論及禪宗思想的美學。以上的散篇提要，並未能揭顯禪宗美學的精華。專章論及禪宗美學的著作，從1992

應用文書信中的「挪抬」(挪空一字)的敬稱用法，這個用法也用在對「六祖」、「大師」的尊稱手法上，可見在抄手或原文本中「惠能大師」與「神會」是等同地位對待的。在第45折中，神會排在「十弟子」的最後，或許是因為年資最淺，也可能是作者的關係，但是在此使用了明顯的「挪抬」的敬稱用法。到了第48折更為明顯，書及「神會」時竟使用了「平抬」(另起一行)的敬稱用法。

¹⁰ 參見葉朗：《中國美學史大綱》，上海：人民出版社，1985年11月第1版。

¹¹ 可參見王學海：〈20世紀中國美學研究主流的審視〉一文，《汕頭大學學報》(人文社會科學版)，2002年第18卷第1期，頁24。

年王海林的《佛教美學》與 1997 年的祁志祥《佛教美學》，是由佛教思想對中國美學思想的影響立論，著眼在宏觀的視野。¹²真正注意到禪宗美學思想特質並為之專論的學者是張節末與皮朝綱，張節末在 1999 年 12 月由浙江人民出版社出版的《禪宗美學》一書，即已提出中國美學史上發生過兩次大的突破，其中是莊子的美學經由魏晉玄學再轉化到禪宗美學，以為禪宗美學貢獻了中國美學的是一種極為精巧而微妙無窮的心靈審美經驗。另外，皮朝綱他在 1991 年 6 月由成都科技大學出版社出版他與董運庭合著的《靜默的美學》一書，在 1995 年 9 月在高雄麗文文化公司出版更名為《禪宗的美學》。同時，在 1994 年 12 月成都電子科技大學出版社出版的《禪宗美學史稿》，後來皮先生在 2003 年 10 月在同一出版社出版了《禪宗美學思想的嬗變軌跡》，更是將相關的研究推向高峰。¹³然而綜合諸家所論，筆者以為敦博本《壇經》在中國美學史上的位置，應有下列四項意義：

第一，敦博本《壇經》做為現存最早及最完整的一個《壇經》版本，其內容代表了早期素樸的禪宗思想，提供了一個禪宗美學理論的討論素材。

第二，敦博本《壇經》的內容中提到的「佛性」、「三無」、「頓悟」、「般若」、「一行三昧」等主題，都是禪宗美學主要討論的課題，也影響到後來的詩歌、詩評、繪畫、園林、書法等引發的審美體驗與美感經驗等範疇。

第三，敦博本《壇經》開創了禪宗美學討論的範疇，特別是建構了「即本心自性即佛性」的「心」美學範疇，深化與擴大了美學形上本體思想的內涵。

第四，敦博本《壇經》提供了生命美學對於存在價值與生命終極理想的反省，代表中國傳統美學的另一個「完型」，將感官知覺的美感經驗向上推高一個層次，達到無限自由與解構詮釋的新境界。

三、敦博本六祖壇經的禪宗美學思想的特質與意義

(一)萬法皆在自性而無念為宗的形上本體

¹² 有關於佛教美學的相關著作與論文近年來有逐漸增多的趨勢，值得後續觀察。參見王海林：《佛教美學》，安徽：安徽文藝出版社，1992 年 9 月第 1 版。另參祁志祥：《佛教美學》，上海：人民出版社，1997 年 1 月第 1 版。

¹³ 另有一本相關禪宗美學的專著是由潘知常所著之《生命的詩境——禪宗美學的現代詮釋》，由杭州大學出版社於 1993 年 7 月出版的這本書，因其學術性質不夠嚴謹，故本文不予討論。

何謂自性？自性的梵語為 svabhāva，法相唯識學家多稱為自相，原義是指諸法各自具其真實不變的本性，佛教一般稱「無自性」，是指諸法皆因緣所生，並無永恆不變的自體本性，故稱為「無自性」。但是在敦博本《壇經》中卻將「自性」一詞形容成「法自性」或「佛性」，並且將「人的本性」、「法性」與「佛性」三者結合起來，而成為惠能立論的基礎，也是惠能做為中國禪宗實際開創者的重大關鍵因素與貢獻，也是佛教中國本土化思維的重大轉變，因為惠能巧妙的溝通了先秦以來儒家心性論中「本心」之說與佛教「佛性」之說，其中以「萬法皆在自性」的「法自性」說明人的本性即是佛性，佛性也就是法性，法性等同於人的本性。這個聯結的功能與意義，即是為禪宗的立論找到一個儒佛會通的平台，也是禪宗美學思想形上理論與價值的根源。除此之外，惠能的自性論是強調人類無限自由的主體性，這與美學藝術中的創作主體性中對自我意識的昇華與超越，可以在主體審美精神上有了相互交融的可能性，也就是說惠能的自性論提供了創作與審美體驗中心靈超然物外感悟的路徑。

在敦博本《壇經》中總共出現「自性」一詞達 54 次之多，可以說是惠能立論的核心思想，¹⁴然而這與禪宗美學何干呢？那是因為禪宗特殊的生命情調直透性靈的底層，做為判斷與感受的主體，竟然是了無所有「法自性」，同時對於審美距離的完全打破，直澈心源的頓悟直覺思維，已經超越了感官感性的層次，提昇到性靈相應契合與宇宙實相體悟的本體，這是禪宗美學獨特的貢獻與特質，也是惠能在敦博本《壇經》中呈現的思想特徵。

敦博本《壇經》以無念為宗的自性思想，有以下三項具體的內容：

第一，結合佛性論與般若空思想的精華——

在敦博本《壇經》與後代惠昕本一句偈語「佛性常清淨」改變成「本來無一物」，可以探知兩者的差異，筆者並不同意學界一般將這一句話的轉變，視為惠能的佛性論被後人修改為般若思想的擴大論述。事實上，惠能在敦博本《壇經》中是以般若思想相應於佛性論的立論，說明眾生法性自在無礙的道理。敦博本《壇經》中說：

¹⁴ 本來惠能是講解《摩訶般若波羅密經》的般若思想，結果「般若」一詞卻只出現了 36 次，可見惠能實際是闡述「萬法皆在自性」的思想。

善知識！我此法門從般若生八萬四千智慧。何以故？為世人有八萬四千塵勞，若無塵勞，般若常在，不離自性。悟此法者，即是無念、無憶、無著。莫起誑妄，即自是真如性。用智慧觀照，於一切法不取不捨，即見性成佛道。¹⁵

其中「般若常在，不離自性」一句，最是能夠點出自性中含有般若妙智慧的性質。換句話說，因為世人有八萬四千塵勞的緣故，因為不能彰顯自性的般若，若是經由頓悟的過程，即知自性的本體就是「無念、無憶、無著」，這也是合於般若思想「一切皆空幻而不執著」的理論路徑。再者，惠能三無思想中「無念為宗」的立論，在此引文也可以看出「無念」是即本體即工夫的思路，因為再用般若的智慧觀照，在一切法上都不執著，即能達到悟見自性的體驗本性而成就佛道。因此，自性的實際內涵即是般若，般若的妙智慧是來自於「不取不捨」，頓悟此法者是在「無念」的本體中。換句話說，自性的佛性論與般若的一切皆空思想對惠能而言並無分別，所以不能說後來惠昕本將惠能的佛性論轉換成般若空思想。

第二，真如本性的自性即是無念的本體——

敦博本《壇經》中說：

是以立無念為宗。即緣迷人於境上有念，念上便起邪見，一切塵勞妄念從此而生。然此教門立無念為宗，世人離境，不起於念，若無有念，無念亦不立。無者無何事？念者念何物？無者，離二相諸塵勞；念者，念真如本性。真如是念之體，念是真如之用。自性起念，雖即見聞覺知，不染萬境，而常自在。¹⁶

其中，所謂的無念為宗，應是指「無念法門」是惠能禪法的根本宗旨，這個「無」字並非是「沒有」的意思，無念不能解釋成「完全沒有念頭」，否則禪宗美學將頓時進入斷滅空的錯誤中，以為禪宗美學的立論基礎是什麼都沒有，這是錯誤的。相對的，也不能解釋成老莊思想的「無」，因為老莊思想的「無」是指「無人為的自然」，如果套用在惠能的三無思想上，就會成為「無須人為努力即可達到自然的本性」，這是對惠能般若觀照的誤解，因為惠能說「真如是念之體，念是真如之用」，

¹⁵ 敦博本《壇經》第 27 折，另見拙作（黃連忠）：《敦博本六祖壇經校釋》，台北：萬卷樓圖書股份有限公司，2006 年 5 月初版，頁 102。

¹⁶ 敦博本《壇經》第 17 折，另見拙作《敦博本六祖壇經校釋》，頁 56。

意思是真如法性是無念的本體，無念是真如的作用，這是體用一如的思路，其中的「無」是「無者，離二相諸塵勞」，惠能的「無」是「離」的意思，是超越的意思，超越生滅對立的兩種相貌，這是無念的本體，也是禪宗美學的形上本體，一切的生命美感與經歷，最後將超越提昇到無分別是非的境界。

第三，經由般若觀照而達至無念的本體——

敦博本《壇經》中說：

汝若不得自悟，當起般若觀照，剎那間妄念俱滅，即是自真正善知識，一悟即至佛地。自性心地，以智慧觀照，內外明澈，識自本心。若識本心，即是解脫。既得解脫，即是般若三昧。悟般若三昧，即是無念。何名無念？無念法者，見一切法，不著一切法；遍一切處，不著一切處。常淨自性，使六賊從六門走出，於六塵中不離不染，來去自由，即是般若三昧，自在解脫，名無念行。莫百物不思，當令念絕，即是法縛，即名邊見。悟無念法者，萬法盡通；悟無念法者，見諸佛境界；悟無念頓法者，至佛位地。¹⁷

惠能以爲吾人若不能自己領悟，應當以般若智慧觀照自己的身心，般若智慧有如太陽的光亮，能夠照滅妄念的黑暗，以此認識自己的本心，當下就能解脫。其中，本心是包含萬法的，自性是其中含藏的法性，也是佛性，所以萬法的發生根源與流轉變化的作用，因此說萬法皆在自性。再者，「無念法者，見一切法，不著一切法」中的「無念」是無念法門的意思，是離開妄念而不執著的意思，因此透過般若智慧觀照，使用無念法門的不執著，就會進入「即是般若三昧，自在解脫，名無念行」的境界，換句話說是以無念的法門達至無念的本體，這也是體用一如的思路。同時，般若實相的真如自性，也是人性之美的根源，無念的本體如春花開秋月圓般的自在無礙，一切現成，不假分別，也是成佛的根本。換句話說，人性之美的根源是無念的本體，透過美的實踐與體驗，終能完成生命大美的成佛事業。

(二) 萬法盡通般若而無相為體的境界型態

敦博本《壇經》頓悟禪思想的美學義蘊，其中關鍵是悟境的美感，然而悟境

¹⁷ 敦博本《壇經》第31折，另見拙作《敦博本六祖壇經校釋》，頁118-120。

已經超越了生滅的對立與言語意識的分別，那又如何可以成立其論證的範疇呢？其中，「無相」的觀念往上聯結了「無念為宗」的形上本體，往下開啓了「無住為本」的修行工夫，呈現了無相而頓悟自性的美感，那是頓悟自性真實的相貌，在敦博本《壇經》中說：

何名無相？無相者，於相而離相。……善知識！外離一切相，是無相。但能離相，性體清淨。是以無相為體，於一切境上不染，名為無念。¹⁸

離開一切相貌的執著，就能顯發「性體清淨」，然而這清淨的性體，卻是離開對一切相貌的執著而顯發的，不能以意識分別與妄念生滅的心去看待，這對禪宗美學的建構而言，卻是一項重大的影響，也是惠能禪宗美學思想的特質之一。

除了「性體清淨」的超絕美感之外，惠能還用了「合為一體」以形容眾生本性般若之智，在敦博本《壇經》中說：

故知本性自有般若之智，自用智慧觀照，不假文字。譬如其雨水，不從天有，原是龍王於江海中，將身引此水，令一切眾生，一切草木，一切有情無情，悉皆蒙潤。諸水眾流，卻入大海，海納眾水，合為一體。眾生本性般若之智，亦復如是。¹⁹

用般若智慧的觀照，離開對文字的執著，因為般若實相的智慧無所不在，因此會像雨水一般讓一切有情無情得到蒙潤，所有的雨水會納入於法性的大海，同時將「自性」、「法性」與「佛性」合為一個整體，這個整體的體相卻是「無相」的境界。關於此點，敦博本《壇經》中又說：

聞其頓教，不信外修，但於自心，令自本性常起正見，一切邪見煩惱，塵勞眾生，當時盡悟，猶如大海，納於眾流，小水大水，合為一體，即是見性。²⁰

惠能以為依頓悟法門的修習，即可於自心中讓含藏覺悟的本性生起正見，照破塵勞煩惱，如果達於悟境，即如海納眾流大小之水，合於一個佛性的本體，惠能以為這就是見性的境界。

除此之外，從萬法盡通而合於一個本體的無相境界，卻是開展一個以「無相」

¹⁸ 敦博本《壇經》第17折，另見拙作《敦博本六祖壇經校釋》，頁52-54。

¹⁹ 敦博本《壇經》第28折，另見拙作《敦博本六祖壇經校釋》，頁106。

²⁰ 敦博本《壇經》第29折，另見拙作《敦博本六祖壇經校釋》，頁110。

為法門的禪法系統，此處可以分為下列三點說明：

第一，般若的無相與無相的戒法總合為一的禪法境界型態——

在敦博本《壇經》中開宗明義即說：「惠能大師於大梵寺講堂中，昇高座，說摩訶般若波羅蜜法，授無相戒。」其中摩訶般若波羅蜜法是指無上妙智慧解脫法門，無相戒則是不執著於任何事物或相貌的戒法，其戒法的精神則是「不執著」而已，如同於菩薩戒的戒法精神，其終極的根本意義，就是「永遠都不退失菩提心」。無上妙智慧解脫法門的基本內涵是般若的無相，無相戒的基本內涵是不執著的無相，兩者以無相的精神而總合為一，體用一如，內外一致，展現禪宗思想一切無礙的境界風姿。

第二，受無相戒與歸依自性三身佛的觀念轉化——

惠能以為「三身佛在自法性，世人盡有」的觀念，所以要自歸依，而非外求他人為自己歸依，這是禪宗自悟自修的精神，因為一切法皆在自性。本來從原始佛教以來，歸依與受戒是成為佛弟子的入門課程，惠能居然改變對其中某種外相形式的執著，歸依的佛並非是泥塑木雕的佛像，歸依的法並非是佛教的經律論典籍，歸依的僧並非是圓頂的比丘僧，而是歸依自己本性中原來具足的佛性，因為那才是成佛的根本，惠能將這種歸依自性三身佛與受無相戒的精神，從外在的形式提昇到心靈本性的層次，這對禪宗美學而言是具有重大影響的。

第三，無相懺悔與自性懺悔的提昇——

懺悔的理論在原始佛教教義的發展中，當比丘僧犯下罪行的時候，釋迦牟尼佛會令其自行懺悔或是悔過，並且在每半個月定期舉行布薩（講說戒法），並於結夏安居（印度夏雨季三個月安居不外出）的最後一日為自恣日（僧眾舉出自己所犯的過失）。因此，佛教徒將懺悔視為道業精進的一項法門，惠能從原始佛教懺悔的理論中汲取其精神，以為「念念不被愚迷染」即是懺悔，而且是「自性若除即是懺」，是指在自己本性中完全跳脫「是非善惡對立」的分別，並且以「不觸惡緣」為修行的境界呈現，回歸自心本性的觀照與省察，惠能說：「若解向心除罪緣，各自性中真懺悔。」除去了製造罪惡因緣的根本種子，即是在自己的本性中切實的觀照，發露於本心，了達諸法皆空，通顯般若自性的光輝。

（三）萬法自在無礙而無住為本的修行工夫

貫串整部敦博本《壇經》的思想內涵，可以歸納成「無住」兩字，也就是「不執著」的意思。本來美學中審美的本質就是自由無礙，審美的愉悅也是自由無礙的愉悅，在惠能的頓悟禪思想中，「無住」即是自由心靈的解放，「無住」正是自性的本體，「無住」是開悟的境界，「無住」也是修行的工夫，本體、境界與工夫三者是有如海納眾水而合為一體。形上本體是無形無相，無去無來，無生無滅；開悟境界是有始無終，自由無礙，有生無滅；修行工夫是一切無住，念念不住，念念相續，如敦博本《壇經》中說：

無住者，為人本性，念念不住，前念、今念、後念，念念相續，無有斷絕。若一念斷絕，法身即離色身。念念時中，於一切法上無住。一念若住，念念即住，名繫縛。於一切法上，念念不住，即無縛也，是以無住為本。²¹

所謂「無住者，為人本性」，是指人的自性原本就是「無住」，一切都不執著的意思，修行的時候就要以「念念不住」為修行工夫的要領，在生活中保持「前念、今念、後念，念念相續，無有斷絕」的不執著工夫，雖然念念相續，但卻是念念不執著的相續，而且無有斷絕的是念念不執著的心念，所以可以達到「無縛」而自在解脫的境界，所以惠能說其修行工夫是「以無住為本」，以不執著為修行工夫的要領。

從無住的修行工夫，惠能將其提昇到「一行三昧」的禪法境界上，一行三昧本是指心專注於一行而修習的正定，在《大智度論》卷 47 中提到一行三昧是「與畢竟空相應」的三昧，可見其含有禪定而解脫的意義，在敦博本《壇經》中說：

一行三昧者，於一切時中，行、住、坐、臥，常行直心是。……但行直心，於一切法上，無有執著，名一行三昧。迷人著法相，執一行三昧，直言坐不動，除妄不起心，即是一行三昧。若如是，此法同無情，卻是障道因緣。道須通流，何以卻滯？心不住法，道即通流，住即被縛。²²

在此所謂的直心，即是禪宗語錄公案中經常提到的「平常心」，所謂「平常心是道」，是馬祖道一禪師提到的「道不用修，但莫污染」的修行工夫，也是南泉普願禪師接引渡化趙州從諗的語句。所謂「於一切法上，無有執著」，即是無住的修

²¹ 敦博本《壇經》第 17 折，另見拙作《敦博本六祖壇經校釋》，頁 52。

²² 敦博本《壇經》第 14 折，另見拙作《敦博本六祖壇經校釋》，頁 46-48。

行工夫，所以「心不住法」，是指心不應執著在任何境界或方法的意思，只要不執著，就是「道即通流」，有些微執著就會被煩惱綁住而生死輪迴。

此外，惠能也以爲「即煩惱是菩提」，所以轉化煩惱的修行工夫即是「摩訶般若波羅蜜」的無住法門，在敦博本《壇經》中說：

即煩惱是菩提。前念迷即凡，後念悟即佛。善知識！摩訶般若波羅蜜，最尊、最上、第一，無住、無去、無來。三世諸佛從中出，將大智慧到彼岸，打破五陰煩惱塵勞，最尊、最上、第一。讚最上乘法，修行定成佛。無去、無住、無來往，是定慧等，不染一切法，三世諸佛從中變三毒為戒定慧。²³

惠能以爲前念迷惑執著即是凡夫，後念頓悟佛性本來無住就是佛陀，從凡夫到佛陀是當下轉化的，轉化的法門即是無住的不執著，由此法門「三世諸佛從中出」，所以無住的般若是佛母，也是成佛的法門，可以乘此大智慧的法船到達涅槃的彼岸，是最尊無上第一的法門，透過如此修行的法門必然能夠成就佛果，也因爲如此，無住的不執著能夠將貪瞋痴三毒轉化爲解脫的戒定慧。

四、結論

南宗的惠能頓悟禪思想在中唐以後開始席捲天下，文士的階層受到惠能頓悟思想的啓發，帶動了一場思想的革命，也就是說《壇經》的思想帶給唐代以後的文人在人生哲學、藝術思維與審美情趣方面，得到一種禪思想的浸潤與激盪，並且從其中煥發出炫耀的美學光彩。其中，敦博本《壇經》做爲最早期與最素樸的一個《壇經》版本，卻能看出埋藏於深處的美學因子與土壤，讓唐代從皎然《詩式》、司空圖《詩品》到嚴羽的《滄浪詩話》與王漁洋的神韻詩論，都能得到充分的養份，做爲一個中國美學史中探討的素材，敦博本《壇經》其實扮演著舉足輕重的角色。

在惠能的南宗禪興起以前，中國古典美學的範疇多半帶有社會現實或文以載道的性質，但是南宗禪興起之後，將中國美學中的審美經驗與判斷，提昇到心靈安適的層面，這是一種革命性的轉變，將執著外相而封閉的心靈完全解放，帶來

²³ 敦博本《壇經》第 26 折，另見拙作《敦博本六祖壇經校釋》，頁 100。

新的境界與領悟，也主導了後代美學思想在妙悟範疇方面的發展方向，提昇與深化了中國美學的內涵。也正是由於中國美學在禪宗興盛之後，開始重視直覺的體驗與超絕的感悟，雖然不同於西方美學的系統架構與知性分析，但是著重心靈的體驗與解脫現實生活的訴求，卻是一飛沖天的成為晚唐以後萬眾矚目的焦點，也成為主導詩學評論、小說戲曲、藝術創作、哲學思維與文化浸染而相關於美學的主流思想之一。

敦博本《壇經》不能算是一部完整的美學著作，其內容思想仍是以禪宗的立場為主，但是其影響中國人的價值思維卻是十分久遠的，美學只是其中的一個環節而已。相對的，透過「美學」的這個孔徑，卻可以重新審視《壇經》思想的奧妙與精華，在自在無礙的心靈自由中，相應了人生宇宙的美感實現，創造了以東方美學直覺主觀體驗的特質，這種特質可以說不僅是惠能或《壇經》所帶來的轉變，更可以說是數千年來植基於中國的土壤中，吸取了無數偉大與美麗心靈的結晶，最後又以「一切法不取不捨」存實留真，會歸到每一位眾生本心自性之中，平等的展現在每一個眾生的現實生命裡，煥發出自在無礙的精神。因此，敦博本《壇經》提供了一個美學討論素材的原型，更激盪出萬法盡通皆在自性的無限光彩。

參考文獻舉要

- (1) 葉朗、于民主編：《中國美學史資料選編》，北京大學哲學系美學教研室，1962年編，北京：中華書局，1980年出版。
- (2) 葉朗：《中國美學史大綱》，上海：人民出版社，1985年11月第1版。
- (3) 胡適：《胡適文存》第4集第2卷，台北：遠流出版社，1986年第2版。
- (4) 李澤厚、劉綱紀主編：《中國美學史》，北京：中國社會科學社，1987年出版。
- (5) 敏澤：《中國美學思想史》，山東：齊魯書社，1989年出版。
- (6) 王海林：《佛教美學》，安徽：安徽文藝出版社，1992年9月第1版。
- (7) 潘知常：《生命的詩境——禪宗美學的現代詮釋》，杭州大學出版社，1993年7月出版。
- (8) 皮朝綱：《禪宗美學史稿》，成都：電子科技大學出版社，1994年12月出版。
- (9) 張涵、史鴻文著：《中華美學史》，北京：西苑出版社，1995年8月出版。
- (10) 皮朝綱：《禪宗的美學》，高雄：麗文文化公司，1995年9月初版。（此書本為皮朝綱、董運庭合著，於1991年6月由成都科技大學出版社出版之《靜默的美學》後在台出版更名為《禪宗的美學》）

- (11) 祁志祥：《佛教美學》，上海：人民出版社，1997年1月第1版。
- (12) 張節末：《禪宗美學》，浙江：人民出版社，1999年12月出版。
- (13) 楊曾文校寫：《新版·敦煌新本六祖壇經》，北京：宗教文化出版社，2002年6月第2次印刷。
- (14) 皮朝綱：《禪宗美學思想的嬗變軌跡》，成都：電子科技大學出版社，2003年10月出版。
- (15) 張法：《中國美學史》，四川：人民出版社，2006年4月出版。
- (16) 王元軍：〈從敦煌唐佛經寫本談有關唐代寫經生及其書法藝術的幾個問題〉，《敦煌研究》，1995年第1期(總第43期)，1995年2月15日出版，頁156-164。
- (17) 顧吉辰：〈唐代敦煌文獻寫本書手考述〉，《敦煌學輯刊》，1993年第1期，總第23期，1993年1月出版，頁25-31。
- (18) 王學海：〈20世紀中國美學研究主流的審視〉，《汕頭大學學報》(人文社會科學版)，2002年，第18卷第1期，頁24。
- (19) 羅琳會：〈《壇經》禪美學思想初探〉，《康定民族師範高等專科學校學報》，第11卷第3期，2002年9月，頁26-28。
- (20) 鍾芸梅：〈論《壇經》的美學義蘊〉，《天府新論》，2004年6月，頁187-188。
- (21) 張海沙、馬茂軍：〈宗教革命與詩學觀念的革新——《壇經》的詩美學意義〉，《文學評論》，2005年第5期，頁164-170。
- (22) 孫敏明：《慧能心性論及其美學意義》，浙江師範大學碩士論文，2005年5月。