

自然·藝術·宗教·自我

—《石門文字禪》中景畫詩禪之交融

周 裕鏊（中國四川大學）

在宋代關於自然、藝術與自我之關係的建構中，詩僧惠洪的著述起了不可忽視的作用。在《石門文字禪》中我們可以發現，惠洪對待風景和藝術的觀念深受王安石、蘇軾、黃庭堅諸公的影響，不僅借鑒其構思立意，而且借鑒其術語詞彙和修辭手段，有時甚至讓人覺得他只不過是諸公的應聲蟲或傳聲筒而已。然而，作為一箇篤信佛教的僧人，惠洪筆下的風景和藝術常常帶有宗教色彩，表現出欲念與審美的衝突，宗教幻覺下的變形，觀照自然的人文眼光，以及山林江湖“箇中人”的身份認同。在王蘇黃諸公的自然、藝術、自我三維之外，他突出了宗教一維，這就使得《石門文字禪》中的自然、藝術與自我之間的關係變得更為複雜和豐富，形成了一種景、畫、詩、禪交融的文本。因此，本文將結合《冷齋夜話》的論述，探究《石門文字禪》中惠洪是如何站在僧人的立場給予風景詩畫以全新的觀照與書寫，以期揭示其在藝術觀念史上的意義。

一、橫陳與法供：禪觀風景的無欲之欲

衆所周知，惠洪《冷齋夜話》論詩有箇突出特點，即借用佛教的觀念或術語去詮釋唐宋詩人作品的寫作技巧，比如以“換骨奪胎法”代指借鑑前人的構思（卷一），以“妙觀逸想”說明詩歌創作本無禁忌（卷四），以“影略句”借喻詩歌的互文見義（卷四），以“句中眼”形容詩歌的韻味（卷五）；又如稱王安石、黃庭堅的集句詩“筆端三昧，遊戲自在”（卷五），稱蘇軾“橫看成嶺側成峯”一詩“於般若橫說豎說，了無剩語”（卷七）¹。

同樣，在《冷齋夜話》裏，惠洪也常站在佛教禪宗的立場去詮釋前輩詩人有關風景的描寫。比如《蘇王警句》：

唐詩有曰：“長因送人處，憶得別家時。”又曰：“舊國別多日，故人無少年。”荆公用其意，作古今不經人道語。荆公詩曰：“木末北山烟冉冉，草根南澗水泠泠。綠成白雪桑重綠，割盡黃雲稻正青。”東坡曰：“桑疇雨過羅紋膩，麥隴風來餅餌香。”如《華嚴經》舉因知果，譬如蓮花，方其吐華，而果具莖中。（《冷齋夜話》卷五）

這是講詩句之間的因果關係，王詩意謂，因為綠成雪白的蠶絲，所以嫩綠的桑葉重新生長出來；因為收割完黃雲般的麥田，所以稻田的秧苗一片青綠。蘇詩意謂，當雨過桑疇的時候，已知蠶將吐絲結繭，而綠絲織就羅紋；當風過麥田的時候，已知小麥將豐收，麪粉將做成餅餌。這本是詩人之狡獪，惠洪卻

¹ 惠洪《冷齋夜話》，《稀見本宋人詩話四種》本，江蘇古籍出版社2002年版。

有意與《華嚴經》說佛法“舉因知果”的手段聯繫起來。又如《王荊公詩用事》：

舒王晚年詩曰：“紅梨無葉庇華身，黃菊分香委路塵。歲晚蒼官纔自保，日高青女尚橫陳。”

又曰：“木落岡巒因自獻，水歸洲渚得橫陳。”山谷謂予曰：“自獻、橫陳事，見相如賦，荆

公不應用耳。”予曰：“首楞嚴經亦曰：‘於橫陳時，味如嚼蠟。’”（《冷齋夜話》卷五）

“橫陳”二字，黃庭堅以為出自司馬相如賦。李壁《王荊公詩注》亦謂：“《周禮》掌客注有‘橫陳’字。又騷詞：‘橫自陳兮君之前。’”²而惠洪卻認為《楞嚴經》也有這樣的描寫。他在《楞嚴經合論》中曾專門解釋“橫陳”二字之含義：“問曰：‘於橫陳時，何義也？’曰：‘女子裸形時也。’司馬相如好色賦曰：‘華容自獻，玉體橫陳。’譯者用此土美詞，緣飾吾聖人之意耳。”³從辭源上說，王安石詩中的“自獻”、“橫陳”應該是點化司馬相如賦，而惠洪卻寧願以《楞嚴經》的描寫來看待故意橫躺於詩人面前的岡巒洲渚。

我們發現，惠洪在《冷齋夜話》中稱道的前人詩句，往往在《石門文字禪》中可找到仿效的例子，如《登控鯉亭望孤山》：

水面微開笑靨，山形故作橫陳。彭澤詩中圖畫，為君點出精神。（卷一四）⁴

這明顯脫胎於前舉王詩。“水面”意為江水的面容，江水蕩漾如美人微露笑靨，而孤山則如睡美人橫躺水上。上句是水之“華容自獻”，下句是山之“玉體橫陳”，與王詩的描寫如出一轍。具有諷刺意義的是，這二句似乎並無《楞嚴經》“我無欲心，應汝行事，於橫陳時，味如嚼蠟”的意思，反而可看出惠洪對“於橫陳時”津津有味的欣賞，儘管其欲求的對象只是自然風景而已。

惠洪更愛用“笑靨”、“煙鬢”之類的詞將山水比作女性，除前舉詩外，“笑靨”之用如“湘山破曉立娉婷，秀抹鉛華餘積雪。故應山亦為余喜，隔岸遙看圓笑靨”⁵；“雨絲纔歇轉輕雷，無數晴峯笑靨開”⁶。至於以“煙鬢”喻山，乃從王安石、蘇軾詩中借鑑而來，如“鍾山對吾戶，春曉開煙鬢”⁷，“武林散煙鬢，一峯螺髻孤”⁸之類的描寫，不勝枚舉。

在《石門文字禪》中，還有比“山形故作橫陳”更大膽露骨的作品。惠洪在西湖邊閱讀林逋的詩集時，循着蘇軾“欲把西湖比西子”的思路，作出充滿欲望的聯想和想象：

長愛東坡眼不枯，解將西子比西湖。先生詩妙真如畫，為作春寒出浴圖。（卷一六《讀和靖西湖詩戲書卷尾》）

這首詩中的風景、詩歌和繪畫都有雙關性：景—西子和西湖，詩—蘇詩和林詩，畫—春寒出浴圖（明說）和西湖煙雨圖（暗示）。值得注意的是，蘇軾將西湖比西子，乃在於其容貌的淡妝濃抹，屬於審美的範疇；而惠洪的春寒出浴圖，則着眼於美人的肉體，屬於情色的範疇。這種聯想和想象，顯然有違佛教的

² 《王荊公詩注》卷四二《清涼寺白雲庵》，《四庫全書》本。

³ 惠洪《楞嚴經合論》卷八，《卍續藏經》本。

⁴ 《石門文字禪》，《四部叢刊本》。按：以下凡引《石門文字禪》者，皆只標卷次題目。

⁵ 卷三《乾上人會余長沙》。

⁶ 卷一一《妙高老人臥病遣侍者以墨梅相迓》。

⁷ 卷四《同敦素沈宗師登鍾山酌一人泉》。

⁸ 卷六《湘西飛來湖》。

清規戒律，因此遭到僧友思睿（廓然）的痛斥和規勸。不過，惠洪卻從佛理的角度對自己語言越軌的行為作出辯護：

居士多情工比類，先生詩妙解傳真。只知信口從頭詠，那料高人作意瞋。雲墮鬢垂初破睡，山低眉促欲嬌春。何須夢境生分別，笑我忘懷歡愛頻。（卷一一《偶讀和靖集戲書小詩卷尾云長愛東坡眼不枯解將西子比西湖先生詩妙真如畫為作春寒出浴圖廓然見詩大怒前詩規我又和二首》之一）

在此，他雖然再次將西湖山水比作慵懶嬌娜的美女，卻按萬法平等的佛理解釋說，無論風景還是美女，自己都將其視為夢境而已，不生分別之念。

惠洪對山水的欲念不只表現為眼根的“好色”，也表現為舌根的“好味”。儘管他好用《楞嚴經》“味如嚼蠟”的比喻，但只用於形容“世味”（世俗趣味）給他的無聊感覺，面對青山綠水，他愛使用的詞卻是“嚼芳鮮”。這一詞本來出自蘇軾詩：“知君苦寂寞，妙語嚼芳鮮。”⁹蘇詩稱讚友人以美妙的詩語來品嚐牡丹花的芬芳鮮美。惠洪則把此詞推衍到對山光水色的品嚐回味：“家住湘山湘水邊，氣清日應嚼芳鮮。”¹⁰“肝膽秋光磨洞徹，齒牙嶽色嚼芳鮮。”¹¹“嚼嶽色之芳鮮，飲湘流之甘寒。”¹²如果說蘇詩“嚼芳鮮”尚屬於藝術欣賞的通感的話，那麼，惠洪欲以“齒牙”去“嚼”山光水色之“芳鮮”，則更多地帶有六根互用的意味，面對“嶽色”不用眼睛，而用齒牙，感官之功能互換，同時更將“芳鮮”之味與詩人“齒牙”之感具體化，強化了詩人對山光水色的感官欲望，即與“魚鰕纔說口生津”¹³相類似的口腹之欲。

當自然風景被惠洪視為一種可以咀嚼的對象時，那麼它們的性質便具有幾分祭獻和供養——即“法供”的意味，而詩僧作為“三寶”之一的“僧寶”，則理所當然地可享用風景進獻的“法供”。正如惠洪在一首詩中所言：“開軒咄嗟辦法供，一味萬壑松風聲。”¹⁴這裏借用了《世說新語·汰侈》“石崇為客作豆粥，咄嗟便辦”的典故，意思是一打開軒窗，法供就置辦完畢，這“法供”就是窗外萬壑松風之聲。換言之，萬壑松風聲為詩人提供了“一味”的法供。進一步說，“一味”本身就可能帶有禪學的隱喻，即所謂禪宗燈錄所載“一味禪”或《維摩經》所言“禪悅為味”¹⁵。在贈給江西派詩僧善權的詩中，惠洪也提及山水供養之事：“道人少小來廬山，水光山色供盤餐。坐令山水秀傑氣，繚繞胷中成塊搏。”¹⁶水光山色直接就是善權的檀越，提供食材，任其咀嚼，獲得秀傑之靈氣，再轉化為胸中的詩意。在另

⁹ 《蘇軾詩集校注》卷三二《雪後便欲與同僚尋春一病彌月雜花都盡獨牡丹在爾劉景文左藏和順閣黎詩見贈次韻答之》，張志烈、馬德富、周裕鐸主編《蘇軾全集校注》，河北人民出版社2010年。

¹⁰ 卷六《聽道人誦公琴》。

¹¹ 卷一一《贈湧上人乃仁老子也》。

¹² 卷二一《潭州開福轉輪藏靈驗記》。

¹³ 卷一一《次韻李端叔見寄》。

¹⁴ 卷三《七夕卧病敦素報云道夫已至北山遲遲未入城其意耽酒用其說作詩促之》。

¹⁵ 《天聖廣燈錄》卷八《筠州黃檗驚峯山斷際禪師》：“有僧辭歸宗，宗云：‘往甚處去？’云：‘諸方學五味禪去。’宗云：‘諸方有五味禪，我者裏祇是一味禪。’”《維摩詰經》卷上《方便品》：“雖復飲食，而以禪悅為味。”

¹⁶ 卷二《贈巽中》。

一首擬人化的詩中，惠洪塑造了一箇“竹尊者”的形象，並想象以自然景色爲之供養：“戲將秋色供齋鉢，抹月披雲得飽無？”¹⁷ 無論是“盤餐”還是“齋鉢”，都由自然景物主動“供”給“道人”和“尊者”。

正是這種獨特的視角，使得王、蘇、黃諸公偶一爲之的自然供獻給人美景的詩句，在惠洪詩中踵事增華，變本加厲。比如王安石詩有“暮林搖落獻南山”¹⁸、“木落崗巒因自獻”¹⁹ 兩例“獻”字的用法，都是形容樹葉落盡露出山形。黃庭堅詩有“苦雨已解嚴，諸峯來獻狀”²⁰、“雲獻楚天高”²¹的用例，都是形容雲散露出山峯或天空。蘇軾則有“山供詩筆總眉愁”²²的句子，謂山如眉黛而給詩人提供詩材。而在《石門文字禪》中，這種“獻”、“供”字的用法關涉更多的景色：

西山向人亦傾倒，犯雲爭來獻層臺。（卷四《重陽後同鄒天錫登滕王閣》）

雲披靑嶂，風檻爭卷簾。（卷七《次韻游南嶽題石橋》）

雪雲卷山去，天宇獻遼遼。（卷七《和杜司錄嶽麓祈雪分韻得嶽字》）

沃野獻新綠，殘晴釀晚陰。（卷九《次韻衡山道中》）

嶽麓雪雲獻樓閣，橘洲煙雨學丹青。（卷一二《湘西暮歸》）

沃野不辭常自獻，暮雲無事解歸來。（卷一三《送興上人之歸宗》）

三湘在圖畫，開屏供卧披。（卷七《次韻過醴陵驛》）

數筆江村供晚望，一蓑煙雨助詩愁。（卷一二《彥周借書》）

樓迫峴雲供醉望，夜晴漢月洗吟魂。（卷一三《寄黃嗣深使君二首》之一）

自然景物“獻”“供”出來的是層疊、遼遼、新綠之類的美學風格，以及丹青、圖畫、屏風、筆墨之類的藝術作品。至於自然美景爲何會向詩人主動奉獻，這與《楞嚴經》的“轉物”觀念頗有關係，筆者已另有文專論及此，茲不贅述。

人們對自然山水的觀照，本質上是一種審美，是不帶欲求、超功利的活動，“耳得之而爲聲，目遇之而成色”²³。正如王國維所說：“美之對象，非特別之物，而此物之種類之形式；又觀之之我，非特別之我，而純粹無欲之我也。”²⁴ 惠洪也不例外，他將生活之欲帶來的煩惱，轉化爲觀照山水的審美活動。這種活動理應與禪宗的修行相一致，即信州鵝湖大義禪師所謂“欲界無禪，禪界無欲”²⁵。然而，如前所述，當惠洪將山水視爲橫陳玉體、多情笑靨、梳理煙鬟、芳鮮滋味、甚至出浴美人之時，將山水的呈現視爲自然的主動供獻之時，其潛意識裏肯定帶有食色之欲與佔有之欲，這無疑違背了“禪界無欲”

¹⁷ 卷一〇《崇勝寺後竹千餘竿獨一根秀出呼爲竹尊者》。

¹⁸ 《王荊公詩註》卷四一《歌元豐五首》之五。

¹⁹ 同上卷四二《清涼寺白雲庵》。

²⁰ 《山谷內集詩註》卷一九《勝業寺悅亭》，《四部備要》本。

²¹ 同上卷二〇《贈惠洪》。

²² 《東坡詩集注》卷一六《次韻送張山人歸彭城》。

²³ 《蘇軾文集校注》卷一《赤壁賦》，《蘇軾全集校注》本。

²⁴ 《靜安文集·叔本華之哲學及其教育學說》，《王國維遺書》第5冊，上海古籍書店1983年據商務印書館1940年版影印。

²⁵ 《景德傳燈錄》卷七《信州鵝湖大義禪師》，《大正藏》本。

的原則。正如黃庭堅作《漁父詞》，有“新婦磯頭眉黛愁，女兒浦口眼波秋，驚魚錯認月沈鉤”之句，自言“以水光山色替却玉肌花貌”，而蘇軾卻戲謔指出：“此乃真得漁父家風也，然纔出新婦磯，又入女兒浦，此漁父無乃太瀾浪也。”²⁶ 惠洪以“玉肌花貌”之詞寫“水光山色”之景，正與黃詞出於同一機杼，由此遭到嚴肅僧友的怒責，乃咎由自取。儘管我們相信，惠洪在觀照風景中所追求的愉悅感，是心靈從“欲界”中解放出來的自由感，但當他把“水光山色”當作“玉肌花貌”的替代品時，實際上無意識地展現了審美、參禪與欲望之間的衝突和緊張。他試圖用禪界、欲界皆為夢境本無分別的解釋來緩解此種張力，強調“橫陳”出自《楞嚴經》，其咀嚼之“芳鮮”，已與“味如嚼蠟”別無二致，即所謂“我無欲心，應汝行事”。不過，比“瀾浪漁父”更不雅的“浪子和尚”之號似已深入人心，難以消除。

二、翔舞與推墮：宗教幻覺中的風景變異

佛經中常用幻師炮製的魔幻世界來比喻衆生所在的現象世界。幻師就是魔術師，他創造幻覺的過程就是“幻出”的過程。而據大乘十喻的理解，世界萬法皆“如幻”，即如幻師“幻出”的世界，虛幻不實。

黃庭堅首次將“幻出”一詞用到藝術評論中，他稱文同畫墨竹是“能和晚煙色，幻出歲寒身”²⁷，稱自己作草書是“晚學長沙小三昧，幻出萬物真成狂”²⁸，將繪畫和書法都視之為幻師無中生有的把戲。在《石門文字禪》中，“幻”或“幻出”更成為描述人工藝術（包括繪畫、雕刻、建築等等）的口頭禪。比如，他以“道人三昧力，幻出隨意現”、“怪老禪之遊戲，幻此花於縑素”來稱賞花光仲仁禪師畫的墨梅²⁹；以“偶寄逸想，幻此沙門”來稱道蘇軾畫應身彌勒³⁰；以“頓入毫端三昧，而幻此一幅之上”、“何人毫端寄逸想，幻出百福莊嚴身”來讚賞釋迦、觀音畫像³¹；以“以如幻之力，刻此旃檀像”來讚美木刻佛像³²；並以“幻出寶坊金碧開”、“幻出寶構”、“幻出樓閣”、“幻出樓觀”來讚歎寺院殿閣³³。不僅如此，惠洪還把自然景物也看成是幻化的結果，觀真山是“曉煙幻出千萬峯”³⁴，觀假山是“幻出匡廬雙劍閑”³⁵。

值得注意的是，惠洪用“幻”或“幻出”這樣的詞，大多數是形容僧人的藝術創作或佛教的藝術作品。然而，從佛教的世界觀來看，與其說藝術家是魔術師，毋寧說欣賞者是夢遊人。當欣賞者意識到自己是夢遊人時，則無論是藝術世界還是自然世界，便都是無中生有的幻覺。惠洪在《飛來峯》詩中明確地表達了這一看法：

²⁶ 《蘇軾文集校注》卷六八《跋黔安居士漁父詞》。

²⁷ 《山谷內集詩注》卷七《次韻子瞻題无咎所得與可竹二首粥字韻戲嘲无咎人字韻詠竹》之二。

²⁸ 同上卷八《戲答趙伯充勸莫學書及為席子澤解嘲》。

²⁹ 卷一《仁老以墨梅遠景見寄作此謝之二首》之二、卷二〇《王舍人宏道家中蓄花光所作墨梅甚妙戲為之賦》。

³⁰ 卷一九《東坡畫應身彌勒贊》。

³¹ 卷一八《釋迦出山畫像贊》、《漣水觀音畫像贊》。

³² 卷一八《華藏寺慈氏菩薩贊》。

³³ 卷一三《送興上人歸宗》、卷二一《潭州大滄山中興記》、《重修龍王寺記》、《信州天寧寺記》。

³⁴ 卷五《季長出示子蒼詩次其韻蓋子蒼見衡嶽圖而作也》。

³⁵ 卷一一《李德茂家有硯石如匡山雙劍峯求詩》。

意行忽出門，欲留聊植杖。雲開飛來峯，巋然眉睫上。氣勢欲翔舞，秀色無千嶂。萬物皆我造，何從有來往。大千等毫末，古今歸俯仰。心知目所見，皆即自幻妄。如窺鏡中容，容豈他人像。頗怪胡阿師，乃作去來想。此意果是非，一笑聲輒放。且復臨冷泉，舉手弄清漲。（卷三）

按照“萬法皆心造”的觀念，目所見的飛來峯只是我心之鏡中幻妄的投影。無論是巨大的空間“大千”和久遠的時間“古今”，都與我此時此刻“俯仰”之間的幻覺有關。既然心之鏡中只有自我，沒有他者，那麼飛來峯也不過是我心創造的產物。這樣一來，胡僧關於此峯所謂“飛來”的說法，也就毫無根據了。既然大千世界都是幻化的產物，那麼在風景觀賞者的眼中，藝術幻覺不可避免地造成現象世界的變異。就以《飛來峯》為例，靜態的青山變異為動態的“氣勢欲翔舞”，就有賴于心之所造。事實上，在《石門文字禪》中，關於青山的書寫，動態翔舞比靜態橫陳更為常見：

湓江萬朵真藍潑，寒空翔舞狂如活。（卷二《送德上人歸宗》）

經行遲立望吳山，氣勢飛翔爭入楚。（卷三《次韻超然》）

湘山解事不須招，數峯入座爭翔舞。（卷六《臥病次彥周韻》）

青山猶不老，千疊似翔鷺。（卷九《宿本覺寺》）

我行淺麓驚回地，君在翔鷺杳靄間。（卷一一《和答素首座》）

窗外雲閒如去鶴，門前山好似翔鷺。（卷一五《無盡見和復次其韻五首》之二）

扶策經行此堂上，萬峯翔集漢江津。（卷一六《崇山堂五詠為通判大樂張侯賦·靜隱堂》）

霄然洞開雲水鄉，橫峯側嶺爭回翔。（卷二一《潭州大瀉山中興記》）

各種地理不同、形狀各異的山峯，都如同杭州靈隱寺的飛來峯一般，氣勢飛動，凌空如活。而且，惠洪筆下的山峯並不只是一座“飛來峯”，而是數峯、萬峯、萬朵、千疊同時飛舞，如同衆鳥翔集一般，生動非凡。儒家傳統的“山如仁者靜”的觀念在此完全被顛覆。

在惠洪的審美幻覺中，山林中靜態的寺院建築也如羣峯一樣呈飛翔之勢：“亂峯踴卓不容數，寶構翔空盤萬礎。”³⁶“萬峯纏煙霏，一線盤空路。丹楹出翔舞，半在生雲處。”³⁷“曹溪寶林甲天下，樓觀翔空盤萬瓦。”³⁸“鐘鼓五千指，翔空樓殿開。”³⁹“蟠岸千楹，寶勢翔空。”⁴⁰這種對樓閣“翔空”的想象，與前舉“幻出寶坊”、“幻出寶構”之類的書寫是一致的。儘管《詩經》已用“如鳥斯革，如翬斯飛”⁴¹，唐人已用“飛閣流丹，下臨無地”⁴²來描寫建築，但那只是形容房屋的飛檐而已，而惠洪則是指整箇寺院的寶構樓觀，萬礎盤空，千楹翔舞，其描寫的動態感和誇張程度，遠非前人所可比，其間“如幻三昧力”的宗教想象的作用不可小覷。

如果說樓觀的“翔空”是因從仰視角度看山上雄偉的佛寺而產生的幻覺，那麼，另外一箇形容佛寺

³⁶ 卷六《送悟上人歸瀉山禮觀》。

³⁷ 卷六《次韻游方廣》。

³⁸ 卷八《餞枯木成老赴南華之命》。

³⁹ 卷九《謝大瀉空印禪師惠茶》。

⁴⁰ 卷二一《雙峯正覺禪院涅槃堂記》。

⁴¹ 《毛詩正義》卷一一《小雅·斯干》，《十三經注疏》本。

⁴² 《王子安集》卷五《滕王閣詩序》，《四庫全書》本。

建築的“墮”字則更具佛教隱喻性質。惠洪在遊覽山林之佛寺時，常有“忽驚梵宇墮林梢，寶勢飛翔照深壑”⁴³、“忽驚寶構從空墮，便覺風光與世分”⁴⁴的感覺，這從空而墮的梵宇寶構，顯然是非世間的，來自另一箇世界，所謂“梵釋龍天之宮”，泛指佛經中梵天居住的梵王宮以及帝釋居住的忉利天宮，由各種寶物構成的極為華麗的宮殿。爲了稱讚佛寺的莊嚴妙麗，惠洪常用“梵釋龍天之宮”作比喻，此喻本自蘇軾描寫廬山東林寺：“使廬山之下，化為梵釋龍天之宮。”⁴⁵而在《石門文字禪》中，這種描寫幾乎已成套路，例如：

疑師以三昧力搏取梵釋龍天之宮置於人間，不然，何其幻怪神異如此其多耶？（卷二一《潭州大瀉山中興記》）

天花墮飄，舞雨旋風，疑登梵釋龍天之宮。（卷二一《雙峯正覺禪院涅槃堂記》）

化瓦礫之墟，爲梵釋龍天之宮。（卷二二《華嚴院記》）

是望刹，皆天下之冠，蓋梵釋龍天之宮從空而墮者也。（卷二四《送因覺先序》）

殿閣宇室，間見層出，如化城，如梵釋龍天之宮，從空而墮人間。（卷二六《題白鹿寺壁》）

厦屋崇成，盤崖萬礎，飛楹層閣，塗金間碧，如化成梵釋龍天之宮。（卷二九《嶽麓海禪師塔銘》）

我們注意到，在這些“梵釋龍天之宮”的比喻中，惠洪除了沿襲蘇軾的“化爲”一詞之外，還特別強調其從空“墮”於人間的性質，強調其以“三昧力”（即“如幻三昧”）而爲“化城”的性質。綜上而言，“墮”、“翔”與“幻”、“化”便共同組成了惠洪關於山林寺院書寫的宗教隱喻系統，其背景知識則爲佛經中有關幻師的化城以及梵王宮、忉利諸天宮的描寫。

鑒於佛寺本身的宗教屬性，詩人會很自然地與梵釋龍天之宮發生聯想，然而當這種聯想形成一種慣性時，便容易出現“萬物皆著我之色彩”的情況。既然觀賞佛教建築與自然山峯可共同分享“翔舞”、“翔空”的比喻，那麼基於同樣的邏輯，從空而“墮”的美景便很容易與佛經中那些降臨人間的神奇世界發生聯繫。《石門文字禪》中有關雪景的書寫最爲典型，試例示如下：

魂清寒妥貼，寺近汨羅江。夜迴疑生月，夢驚聞打窗。地爐無宿火，經閣有殘缸。起望兜綿界，誰推墮陋邦。（卷九《和曾逢原待制觀雪》）

這首詩最新奇之處是將白雪覆蓋的大地稱爲“兜綿界”。兜綿即兜羅綿，又曰堵羅綿。唐釋慧琳《一切經音義》卷三：“堵羅綿，梵語，細綿絮也。沙門道宣《注四分戒經》云：‘草木花絮也，蒲臺花、柳花、白楊、白疊花等絮是也。取細軟義。’”兜綿界，即白絮世界。兜綿在佛經中有二義，一爲軟白義，如《摩訶般若波羅蜜經》卷二四：“三十一者眉間白毫相，軟白如兜羅綿。”一爲飄颻義，如《大方等大集經》卷三八：“如兜羅綿隨風飄散。”此二義以喻雪景，可謂再貼切不過。惠洪更愛用“華藏界”、“薔薇林”之類佛教用詞來比喻白雪世界：

⁴³ 卷三《游南嶽福嚴寺》。

⁴⁴ 卷一二《過瀉山陪空印禪師夜話》。

⁴⁵ 《蘇軾文集校注》卷二二《東林第一代廣惠禪師真贊》。

今年湘山三尺雪，大松夜倒蒼崖冽。曉驚誰推華藏界，墮我坐前光不滅。（卷五《次韻雪中過武岡》）

湖山蘆菊林，為我花連夜。想見老居士，擁衲清入畫。（卷六《宿湘陰村野大雪寄湖山居士》）

湘西雪連日，荒寒發明鮮。誰持華藏界，墮我宴坐邊。遙知毘耶老，蘆菊開滿前。想見散華女，笑頰微渦旋。（卷六《大雪寄許彥周宣教法弟》）

“華藏界”即《華嚴經》中的蓮華藏世界海：“一切虛空界，光明遍充滿。”大雪覆蓋的世界格外明亮，所以惠洪有意取“華藏界”的光明遍滿之義喻之。“蘆菊”，梵語音譯，亦作“瞻蔔”，義譯為鬱金花。唐段成式《酉陽雜俎》卷一八：“諸花少六出者，唯梔子花六出。陶貞白言：梔子翦花六出，刻房七道，其花香甚，相傳即西域蘆菊花也。”蘇軾詩形容雪曰：“蘆菊無香散六花。”趙次公注：“蘆菊，梔子花，與雪花皆六出。”⁴⁶ 蘆菊花色白而六出，與雪花相似，更重要的是，蘆菊是佛經中的花，更符合惠洪的書寫立場。《維摩詰經》卷中《觀眾生品》：“如人入瞻蔔林，唯嗅瞻蔔，不嗅餘香。”因此惠洪由雪滿園林聯想到花開的蘆菊林，再由此而想到毘耶城裏的維摩詰居士及其丈室中散蘆菊花之天女。

“蘆菊”在蘇詩裏是作為雪花的比喻而出現的，而在惠洪詩中，蘆菊林則是由觀雪者的宗教幻覺而產生的“開滿前”的景物，是與佛教徒（僧人或居士）的生活起居（宴坐、擁衲）相關的場景，並以其佛典的運用與“墮我前”的“華藏界”一起構築成光明純潔的佛國世界。在這些詩的描寫中，雪景無疑產生了變異，其自然屬性讓位於宗教屬性，不再是真實的世界，而是幻化成的佛教徒詩意棲居的禪境。

在描繪雪景時，惠洪一再用到“墮”這一動詞，這與其形容寺院建築的神奇如出一轍。“墮”字意味着美景來自另一箇迴出凡間的世界，不知由誰將其推落到人世，也許是佛祖，也許是天公，也許是造化。這一“墮”字也時時被他運用到其他觀景詩中，成為他生動的風景描寫的關鍵詞之一。無論是“巖色墮馬首，嵐光忽滿襟”⁴⁷，還是“多謝秋山每傾倒，潑雲秀色墮欄干”⁴⁸，當惠洪用“墮”字來表現他對美景的驚訝之時，我們都會自然而然地想到從空而降的不可思議的世界。

三、畫詩與寫詩：由自然創造的藝術

我曾在《風景即詩與觀者入畫》一文中論及在宋代出現的對待自然、藝術與自我之間關係的兩種新觀念，並引用了不少《石門文字禪》中的詩文為例⁴⁹。有證據表明，這兩種新觀念首先由惠洪揭櫫出來，為同時或稍後的詩人所響應風從。

當然，在宋人的藝術觀念的建構過程中，惠洪的貢獻絕不止以上兩點。比如著名的“有聲畫”之說，就最早見於《石門文字禪》，而後才成為宋人以之代詩的口頭禪。惠洪有一首詩題為：“宋迪作八境絕妙，人謂之無聲句。演上人戲余曰：‘道人能作有聲畫乎？’因為之各賦一首。”（卷八）宋迪以其絕

⁴⁶ 《蘇軾詩集校注》卷二四《章錢二君見和復次韻答之二首》之一。

⁴⁷ 卷九《次韻衡山道中》。

⁴⁸ 卷一六《崇山堂五詠為通判大樂張侯賦·致爽亭》。

⁴⁹ 《風景即詩與觀者入畫——關於宋人對待自然、藝術與自我之關係的討論》，《文學遺產》2008年第1期，第66—72頁。

妙的“無聲句”（瀟湘八景圖）爲時人所稱道，惠洪則應演上人之邀寫下八首“有聲畫”（瀟湘八景詩），欲與宋迪對話。這組詩不僅將靜態的空間並置的畫面轉化爲動態的時間延續的影像，而且有意增加了音響效果，如嘔軋的雁叫、風中的笛聲、黃鳥的啼鳴、打窗的落雪、五更的畫角、船篷下的孤吟、煙寺的晚鐘、淅瀝的風聲等等，充分調動了“有聲畫”的長處。除此之外，他的詩中還有幾次使用這一術語：

欲收有聲畫，絕景爲摹刻。興來勿復緩，轉顧成陳迹。（卷一《同超然無塵飯柏林寺分題得柏字》）

東坡戲作有聲畫，竹外一枝斜更好。（卷一《華光仁老作墨梅甚妙爲賦此》）

戲爲有聲畫，畫此笑時興。（卷四《次韻天錫提舉》）

第二例最易理解，是說蘇軾“竹外一枝斜更好”的詩句，就如同一幅有聲的墨梅，這無非是“詩中有畫”的翻版。第三例則道出詩歌與繪畫的區別，詩歌（有聲畫）不僅可描繪風景，而且可表現景中之情感（笑時興）。第一例中詩、畫、景關係相對複雜，詩人欲收藏的到底是有聲音的繪畫，還是有畫面的詩歌？到底是“有聲畫”摹刻“絕景”，還是“絕景”摹刻“有聲畫”？我們當然可以說“絕景爲摹刻”是倒裝句，意謂用“有聲畫”來摹刻“絕景”，但是，對照惠洪其他有關自然與藝術關係的書寫，以“絕景”來摹刻“有聲畫”也非常可能。

事實上，《石門文字禪》中不僅有“窗含滿眼新詩”⁵⁰、“行看洞中境，都是寂音詩”⁵¹這樣直接把風景當作詩歌的詩句，表達“風景即詩”的觀念，而且更有直接把風景看作能擺弄筆墨的詩人的例子，試看以下的說法：

雨窗燈火清相對，畫出淵明五字詩。（卷一一《至筠二首》之二）

古今不隔諸緣淨，畫出巖中道者詩。（卷一〇《石臺夜坐二首》之二）

衝雪來尋覺範，思時出說靈源。此夕蔣陵二老，畫出韋郎五言。（卷一四《贈誠上人四首》之二）

首例的“畫出淵明五字詩”，“淵明”其實當爲“韋郎”，即唐詩人韋應物，有“那（寧）知風雨（雪）夜，復此對牀眠”之句，爲宋人稱道⁵²。惠洪既言“雨窗燈火清相對”，當然是化用韋詩。第三例是指“蔣陵二老”一即誠上人和惠洪風雪夜燈火相對，其情景亦與韋詩相近，所以稱“畫出韋郎五言”。第二例中的“諸緣”爲佛教語，指人之六根攀援的塵境，“諸緣淨”，是指此詩前文“滴階寒響雪消後，通火活紅灰陷時”遠離塵緣的場景，“巖中道者詩”當然是指惠洪之詩。以上三例皆屬於惠洪所欣賞的“清景”或“清境”。《冷齋夜話》卷三《荆公鍾山東坡餘杭詩》：

⁵⁰ 卷一四《寄巽中三首》之一。

⁵¹ 卷八《游廬山簡寂觀三首》之二。

⁵² 《韋蘇州集》卷三《示全真元常》：“寧知風雪夜，復此對牀眠。”《冷齋夜話》卷二《韓歐范蘇嗜詩》：“東坡友愛子由，而性嗜清境，每誦‘何時風雨夜，復此對牀眠’。”蘇轍《樂城集》卷七《逍遙堂會宿二首》引曰：“轍幼從子瞻讀書，未嘗一日相舍。既壯，將遊宦四方，讀韋蘇州詩，至‘安知風雨夜，復此對牀眠’，惻然感之，乃相約早退，爲閑居之樂。”

山谷云：“天下清景，初不擇賢愚而與之遇，然吾特疑端為我輩設。”荆公在鍾山定林，與客夜對，偶作詩曰：“殘生傷性老耽書，年少東來復起予。夜據槁梧同不寐，偶然聞雨落堦除。”東坡宿餘杭山寺，贈僧曰：“暮鼓朝鐘自擊撞，閉門軟枕有殘缸。白灰旋撥通紅火，卧聽蕭蕭雪打牕。”人以山谷之言為確論。

我們可明顯看出前舉惠洪詩與王、蘇詩之間詩意的相近，也可發現宋人這些“清景”與韋應物詩的關係。令人感興趣的是“畫出”二字，彷彿是雨夜燈火相對的清景創造了類似韋應物所寫的五言詩，而非五言詩表現了這樣的清景。簡而言之，是清景畫出詩篇。“畫出”二字語意雙關，暗示其刻畫出的既是“無聲詩”也是“有聲畫”。

更值得注意的是下面這兩箇例子：

夕陽寒帶殊山雨，寫出蕭郎醉裏詩。（卷一六《次韻蕭子植承務四首》之一）

西山出雲青未了，九客凭欄一笑時。秋天便是一張紙，寫取江南覺範詩。（卷一六《世明九客同登滕王閣索詩口占》）

第一例中，夕陽映雨的光影、殊山的形狀以及飄來的寒意，共同寫出蕭郎在酒醉後應體會到的詩篇。第二例的主語則是“秋天”，它作為一張紙，以高出層雲的西山和憑欄一笑的九客寫成惠洪的詩。這裏的“寫出”或“寫取”二字，將“風景即詩”進一步誇張為“風景寫詩”，很可能是惠洪自己的創造。“風景寫詩畫詩”的說法，可看作受到黃庭堅“天開圖畫即江山”⁵³的啟發，不過，與之不同的是，“天開圖畫”是一種自然無心的呈現，而“風景寫詩畫詩”卻是一種人為有意的創作。當然，這所謂“人為”者，其實就是詩人面對的具有藝術氣質的大自然。

這樣一來，與此“風景寫詩畫詩”的觀念相對應，《石門文字禪》中出現了不少直接以“數筆”來形容山水美景的詩句，諸如：

數筆江村供晚望，一蓑煙雨助詩愁。（卷一二《彥周借書》）

忽驚林杪湘山露，誰作江天數筆秋。（卷一二《游太平古寺讀舊題用惠上人韻》）

山學春愁眉黛，水如含笑花香。睡起憑高凝睇，淺紅數筆殘陽。（卷一四《贈瀟山湘書記二首》之一）

一舸春色紅鱗動，數筆海山青玉開。（卷一五《次韻魯直寄靈源三首》之一）

數筆湘山衰眼力，一犁春雨隔清談。（卷一五《寄嶽麓禪師三首》之一）

倚欄天際數歸帆，春在滄州數筆間。（卷一六《又登鄧氏平遠樓縱望見小廬山作》）

數筆瀟湘春自曉，橘叢蘿落露人家。（卷一六《次韻曾機宜游山湘江晚望》）

以“數筆”寫風景最早見於惠洪細讀過的西湖處士林逋的詩集，共有兩例：“清猿幽鳥遙相叫，數筆湖山又夕陽。”⁵⁴“且看輦轂千蹄曉，復憶溪山數筆晴。”⁵⁵其後百餘年無人響應，只是在惠洪詩中纔得

⁵³ 《山谷集》卷一五《王厚頌二首》之二，《四庫全書》本。

⁵⁴ 《林和靖集》卷二《湖山小隱二首》之二，《四庫全書》本。

⁵⁵ 同上卷三《寄輦下莫降秀才》。

以繼承發揚。而這以後，南宋元明就用得很普遍，正可見出惠洪之影響。這種寫法或許與“江山如畫”、“天開圖畫”的觀念有關，但是當惠洪追問“誰作江天數筆秋”之時，顯然涉及到誰是令人驚異美景的執筆者的問題，答案不言而喻，大自然就是能不斷畫出“數筆”美景的神奇藝術家。

如果以上我們的分析成立，那麼從某種意義上可以說，惠洪將宋人關於自然模仿藝術（江山如畫）、自然等同藝術（風景即詩）的看法，進一步推衍為自然創造藝術（風景寫詩作畫）的觀念。當然這一切，都在前輩詩人的啓發下逐步形成。

此外，還有一箇現象值得注意，惠洪無論說“寫出蕭郎醉裏詩”還是說“誰作江天數筆秋”，其實都是帶着潛在的人文藝術眼光，或者說是站在人文藝術的立場上來觀察自然的。在此，風景不是純然的自然意象，而是經過欣賞者的藝術心理過濾或異化的人文意象。比如在惠洪的題畫詩中就能看到“數筆”一詞的使用：

數筆何處山，領略分樹石。遠含千里姿，間見復層出。我本箇中人，慣卧蒼崖側。借路行人間，勃土相歎得。那知一幅中，見此晚秋色。悠然欲歸去，遠壑誰同陟。旁人笑絕纓，捲卷成陳迹。

（卷一《仁老以墨梅遠景見寄作此謝之二首》之二）

這首題畫詩為華光仲仁禪師所畫“遠景”而作，其寫法跟惠洪其他寫景詩並無二致，畫中山水就是他生活於其中的真山水，甚至其結句“捲卷成陳迹”，都與前舉《同超然無塵飯柏林寺分題得柏字》“興來勿復緩，轉顧成陳迹”的結句大致相同。在這裏，“有聲畫”、“無聲詩”與“絕景”之間的界限渾然莫辨。由此可知，那些構成自然風景的“數筆”，不過是從華光仲仁這樣的藝術家手裏移植過來的畫具罷了，歸根結底是藝術改變了自然，或者說藝術眼光改變了自然。

四、箇中人：風景與藝術中的自我認同

惠洪在題畫或寫景時，並不僅僅是一箇理性的旁觀者，而有時更像是一箇帶着強烈情感的參與者，認為自己本身就存在於被欣賞的圖畫或風景之中，是所謂的“箇中人”，或是期盼以“箇中人”的身份成為畫與景的組成部分。如前所舉他在觀看華光仲仁“遠景”圖時，自稱“我本箇中人，慣卧蒼崖側”，曾生活在類似圖中表現的自然場景裏，而且表示“悠然欲歸去”，重新回到那箇遠離人間塵土的清境，嵌入仲仁的“遠景”圖之中去。在別的題畫詩中，也可看到類似的表述：

曉烟幻出千萬峯，箇中我曾如懶融。天公亦如妬清境，戲推墮我塵網中。……去年雪夜宿絕頂，笑聲響落千巖風。今年千巖在掌握，烟雨又復分西東。（卷五《季長出示子蒼詩次其韻蓋子蒼見衡嶽圖而作也》）

由於惠洪所次韻的是韓駒（子蒼）關於“衡嶽圖”的題畫詩，所以這裏的“箇中”應指衡嶽山中。“懶融”指唐法融禪師，住牛頭山。此處題“衡嶽圖”，應該作“懶瓚”，《林間錄》卷下：“唐高僧號懶瓚，隱居衡山之頂石窟中。”懶瓚、懶融與懶安（大安禪師）號“禪林三懶”⁵⁶ 疑此處連類而及之，為

⁵⁶ 卷二〇《懶庵銘》。

了次韻而換懶瓚爲懶融。《石門文字禪》多處詠及懶瓚事，惠洪自己也曾數次寓居衡嶽福嚴、南臺、方廣、法輪、雲峯諸寺，因而自稱“箇中人”。去年他曾夜宿在衡嶽圖畫般的清境裏，今年這清境已作爲圖畫在其手的掌握之中。這是很有趣的感覺，從去年到今年，自我、風景、圖畫三者彷彿完成了一次輪迴。

至於寫景時“箇中人”一詞的使用，在惠洪詩中更爲常見：

鍾山盤萬丈，雲破見尾脊。殷勤度邑屋，分此一寸碧。升空帶青小，撐漢螺髻出。我亦箇中人，登覽增眼力。（卷四《提舉范公開軒面鍾山名曰寸碧索詩》）

煙霏含空青，向晚望逾好。欲行落瀑邊，俊鶻屢側腦。偶攜白髮禪，步盡青松道。孤鴻聊送目，瘦策自扶老。甚欲東澗陰，縛屋安井竈。我亦箇中人，歸計嗟不早。永愧巖上僧，松鬣和雲掃。

（卷三《泊舟星江聞伯固與僧自五老亭步入開先作此寄之》）

我本箇中人，久負未歸債。我自負名山，名山豈余棄。（卷七《次韻曾機宜題石橋》）

在觀照或回憶山水時，惠洪的自我意識特別強烈，哪怕在與他人唱和，也忘不了強調作爲“箇中人”的自己。而且其詩中的口吻，與其說是他把自己歸屬於那些“名山”，不如說是他更想成爲“名山”的主人。

這種強烈的自我意識深受蘇軾影響，而無論圖畫或風景的“箇中人”的說法，也正是首見於蘇軾之作：“平生自是箇中人，欲向漁舟便寫真。詩句對君難出手，雲泉勸我早抽身。”⁵⁷這是見圖畫而言；“日暖桑麻光似潑，風來蒿艾氣如薰。使君元是此中人。”⁵⁸這是見風景而言。惠洪的寫法顯然“奪胎”於此，然而有兩點值得注意：一是將“箇中人”的生存狀態進一步具體化、場景化；二是“箇中人”的身份認同頗有差異，蘇軾是“使君”，一箇想退隱的士大夫官員，而惠洪卻始終將自己定位於一箇歆慕古德的僧人。

正是這種差異，使得惠洪面對名山勝水和其他特定清境時，總會想起與之相關的高僧大德的軼事，如杭州飛來峯慧理的呼猿，鍾山定林寺僧遠的飲澗，廬山慧永的松下杖策，衡山懶瓚的煨芋拭涕，如此等等，不僅表示歆慕，而且常以之自喻。惠洪有一首《上元宿百丈》詩：

上元獨宿寒巖寺，卧看篝燈映薄紗。夜久雪猿啼巖頂，夢回清月在梅花。十分春瘦緣何事，一掬歸心未到家。却憶少年行樂處，軟紅香霧噴京華。（卷一〇）

相傳王安石之女讀至“十分春瘦”一聯，稱惠洪爲“浪子和尚”⁵⁹，因而此詩也飽受後人譏評。但此詩或許可看作惠洪修行過程中的一次檢討，感歎自己未能忘情絕愛，所謂“一掬歸心未到家”，此“到家”二字乃是禪宗對心性覺悟的隱喻⁶⁰。還可討論的是，此詩作於洪州百丈山，且其中有“夜久雪猿啼巖頂”之句，我們可將其描寫與《冷齋夜話》的記載對讀：

智覺禪師住雪竇之中巖，嘗作詩曰：“孤猿叫落中巖月，野客吟殘半夜燈。此境此時誰得意，

⁵⁷ 《蘇軾詩集校注》卷一一《李頎秀才善畫山以兩軸見寄仍有詩次韻答之》。

⁵⁸ 《蘇軾詞集校注》卷一《浣溪沙·徐門石潭謝雨道上作五首》之五，《蘇軾全集校注》本。

⁵⁹ 吳曾《能改齋漫錄》卷一一《浪子和尚》，中華書局1960年版。

⁶⁰ 禪籍有“到家一句”之說，如《楊岐方會和尚語錄》：“出門便作還鄉計，到家一句作麼生道？”

白雲深處坐禪僧。”詩語未工，而其氣韻無一點塵埃。予嘗客新吳車輪峯之下，晚起臨高閣，窺殘月，聞猿聲，誦此句，大笑，栖鳥驚飛。……親證其事然後知其義。（《冷齋夜話》卷六《誦智覺禪師詩》）

“車輪峯”就是指百丈山，惠洪住此山時，曾誦讀智覺禪師（即永明延壽）之詩，並親自體會到詩中所寫的禪境。無獨有偶，智覺詩中刻畫禪境的巖、夜、月、燈、猿五字，也全部出現在《上元宿百丈》詩中：寒巖、夜久、清月、篝燈、雪猿。這當然不是巧合，而是惠洪把自己想象成智覺詩中那箇“坐禪僧”，在百丈山夜宿經歷詩中的“此境此時”。

另一箇常被惠洪提及的禪境或詩境，就是《冷齋夜話》中所載華亭船子和尚（德誠禪師）那首著名的詩偈所展現的場景：“千尺絲綸直下垂，一波纔動萬波隨。夜靜水寒魚不食，滿船空載月明歸。”⁶¹如果說惠洪住山時曾親證智覺禪師詩意，那麼臨水時則常試圖體驗或仿效船子和尚的作為。在這種情況下，他企盼成為華亭吳江的“箇中人”，也就是船子和尚的“詩中人”。這樣的詩句在《石門文字禪》中隨處可見：

何當効船子，華亭從釣舟。（卷一《次韻超然游南塔》）

我漁意不在金鱗，湘浦華亭一樣春。苑頭佐舟未乾沒，問法僧來寂寞濱。古師政與人意合，有問自應忘所答。一波纔動衆波隨，光徧千燈無壞雜。（卷五《次韻思禹思晦見寄二首》之一）

行將侶白鷗，浩歌作遠逃。已作華亭叟，月明水一篙。（卷五《清臣先臣過余於龍安山出羣公詩為示依天覺韻》）

獨愛華亭百衲師，小艇橫蓑一竿竹。久住湘江諳水脉，揭蓬慣看湘西月。（卷五《復和答之》）

何當一棹華亭上，閑唱波寒月滿舟。（卷一〇《次韻無代送僧歸吳》）

當惠洪作為一箇自我意識強烈的參與者介入風景時，這使得青山綠水發生了另一種變異，即演變成他參禪修道的場所，從而帶有宗教的意味。這只要閱讀他的《述古德遺事作漁父詞八首》之《船子》中“萬疊空青春杳杳，一簑煙雨吳江曉，醉眼忽醒驚白鳥”（卷一七）的景物描寫，便會明白這一點。

在《石門文字禪》中有一箇比企求成為“詩中人”更突出的傾向，這就是試圖成為“畫中人”，將身處風景中的自我當作繪畫的主角。其中最有名的要數《舟行書所見》一詩：

剩水殘山慘淡間，白鷗無事小舟閒。箇中著我添圖畫，便似華亭落照灣。（卷一六）

我曾經從“觀者入畫”的角度分析過這首詩：“惠洪是坐在船上看風景的，剩水殘山、白鷗小舟既是他所見的風景，又是他身處其間的環境。……詩人扮演了兩種角色：一是風景畫的觀賞者，二是風景畫的構成者。如果沒有詩人自我的參與，這幅畫是不完整的。所以畫中一定要‘著我’，畫面才具有‘華亭落照灣’一樣的意義。顯然，惠洪在看到眼前的風景時，腦海中浮現出關於船子和尚生活畫面的種種聯想，他希望有一幅圖畫能記錄自己和風景，將眼前這閑淡的一刻化為像船子和尚公案故事一樣的永恆。”

⁶² 這裏要特別指出的是，在惠洪希望自己與風景共同入畫之時，始終保持了一箇僧人的自我身份認同，

⁶¹ 《冷齋夜話》卷七《船子和尚偈》。

⁶² 見前揭《風景即詩與觀者入畫——關於宋人對待自然、藝術與自我之關係的討論》。

因為同樣是漁舟上的“箇中人”，蘇軾“欲向漁舟便寫真”的意識就與船子和尚的公案了無關係。

在其他“觀者入畫”的表述中，惠洪力圖成為與古德媲美的宗教形象流傳後世的想法也時有所見，比如：

此翁胸次足江山，萬象難逃筆端妙。君看壁間耐凍枝，煙雨楂芽出談笑。想當卻立礧礧時，醉魂但覺千巖曉。恨翁樹間不畫我，擁衲扶筇送飛鳥。併作《玄沙息影圖》，禪齋長伴爐煙裊。（卷四《法雲同王敦素看東坡枯木》）

玄沙，指唐玄沙師備禪師，事具《景德傳燈錄》卷一八、《禪林僧寶傳》卷四。《山谷內集詩注》卷九《觀伯時畫觀魚僧》：“橫波一網腥城市，日暮江空煙水寒。當時萬事心已死，猶恐魚作故時看。”任淵注：“山谷舊跋此畫為《玄沙畏影圖》。按：《傳燈錄》：‘玄沙宗一大師，姓謝氏，幼好垂釣。年甫三十，忽慕出塵。乃棄釣舟，落髮。後得法於雪峯。’”《山谷內集詩注目錄》附《年譜》：“舊本《畫觀魚僧》題云：‘子瞻畫枯木，伯時作清江游魚，有老僧映樹身觀魚而禪，筆法甚妙。予為名曰《玄沙畏影圖》，并題數語。’”惠洪此詩因觀蘇軾畫枯木圖而聯想到李公麟（伯時）所畫觀魚僧，進而聯想到黃庭堅為圖所取之名。認為如果自己入畫，正如玄沙禪師映樹身，觀魚而禪，只可惜蘇軾沒有在枯木圖中畫上自己。

更多的時候，惠洪直接希望以“寂音尊者”的形象進入圖畫，與船子、玄沙、懶融（懶瓚）這樣的高僧為伍，共同成為經典的釋家類畫卷流傳人間：

知誰沙步泊漁舟，舟中應容寂音老。愛山誰復如君者，一幅湘西和我畫。（卷五《季長出權生所畫巖麓雪晴圖》）

朝來誰扣門，寂音老尊者。扶筇坐山堂，詩眼不知夜。不入人間世，誰將作圖畫。（卷六《景醇見和甚妙時方閱華嚴經復和戲之》）

我與湘峯色，俱堪入畫圖。（卷六《湘西飛來湖》）

怒龍闢未已，角尾相攀牽。巨石為解紛，背腹遭虬纏。千年毒不死，槎牙帶雲煙。樹間宜畫我，乞與人間傳。（卷八《游廬山簡寂觀三首》之三）⁶³

最後這一首有點狂妄，不僅期盼有人“畫我”，而且乞求這圖畫還能在人間流傳。但這種狂妄多少有幾分依據，因為他居住在長沙湘西時，真有一位本地畫家曾為他寫真：“巨公要人貌已偏，戲畫寂音老尊者。繩牀壞衲氣深穩，霜須瘴面情閑暇。”⁶⁴畫中的“寂音老尊者”儼然是他詩中一貫描繪的高僧形象，而這正是惠洪所自期與自詡的形象。

惠洪在自然風景和詩畫藝術中這種強烈的“箇中人”的身份認同，也許有如下原因：其一，他所關注的風景或詩畫中表現的風景，多為他參禪修道時曾經居住過的山林，如衡山、廬山、鍾山、靈隱山、百丈山、石門山、洞山等等，而這些山林都有歷代高僧修行的遺蹟。其二，他試圖以對山林江湖“箇中人”身份的強調，來抵禦“軟紅香霧噴京華”之類少年行樂的誘惑與煩惱，表現一種“禪心已作沾泥絮

⁶³ 《游廬山簡寂觀三首》之二有“都是寂音詩”之句，可見此處“畫我”即畫“寂音尊者”。

⁶⁴ 卷七《贈鄒處士》。

不逐春風上下狂”⁶⁵的願力志向。其三，他認同高僧修行的山林江湖，也是向世人表示自己的價值取向，以回擊那些所謂“浪子和尚”的譏評。其四，這種身份認同也來自他對高僧見賢思齊的崇敬和嚮往，期望繼承其弘揚佛法的事業，重振禪宗“本色住山人”的宗風。

結 語

在禪宗的書寫傳統裏，關於自然與宗教的關係，早已有“青青翠竹盡是法身，鬱鬱黃花無非般若”的觀念，山林大地皆說佛法，如惠洪欣賞的蘇軾遊廬山至東林所作偈：“溪聲便是廣長舌，山色豈非清淨身。夜來八萬四千偈，他日如何舉似人。”⁶⁶即以溪聲山色演說佛法。然而，本文所關注的問題並不在此，而在於惠洪自我與自然、藝術、宗教的關係。通過以上討論，惠洪這個詩文僧對景、畫、詩、禪的關係的獨特認識，已經較清晰地呈現在我們面前。在《石門文字禪》中，他將多種二元對立的因素，如欲念與無欲之糾結，虛妄與真實之矛盾，作詩與參禪之衝突，通過藝術的中介融合在一起，獲得一種充滿張力的平衡。由此，他在自然觀照中進行藝術審美，在藝術審美中建構宗教境界，在宗教境界中實現自我定位，一步步由“浪子和尚”完成向“寂音尊者”的轉型。而其描寫天外飛來的神奇世界的修辭手法，及其所塑造在山水世界中“觀者入畫”的自我形象，有的已為後人所仿效⁶⁷，成為宋詩書寫傳統和藝術觀念中的重要一環。同時，惠洪作為與士大夫“文字飲”相區別的“文字禪”寫作態度⁶⁸，也使其成為宋代禪宗文學書寫的重要典範之一。

2015年5月9日作於成都江安花園

⁶⁵ 《冷齋夜話》卷六《東坡稱賞道潛詩》。

⁶⁶ 《冷齋夜話》卷七《東坡廬山偈》。

⁶⁷ 如趙蕃《淳熙稿》卷一七《用洪覺範詩為首作四絕》：“剩水殘山慘澹間，道人名字滿江干。向疑此語來天上，何意真成朝暮看。（其一）釣舟無事白鷗閒，自是江湖境界寬。我欲汎然隨所往，竹君誰與報平安。（其二）箇中著我添圖畫，能畫今誰如輞川？但寫一簑仍一笠，不須羽服記蹁躚。（其三）便似華亭落照灣，要人彈壓媿詩孱。餘霞散盡空無綺，新月初升勢已彎。”

⁶⁸ “文字飲”首見於韓愈《醉贈張祿書》：“不解文字飲，惟能醉紅裙。”《五百家注昌黎文集》卷二補注：“東坡詩云‘賢王文字飲’、‘文字先生飲’，皆祖此語。”