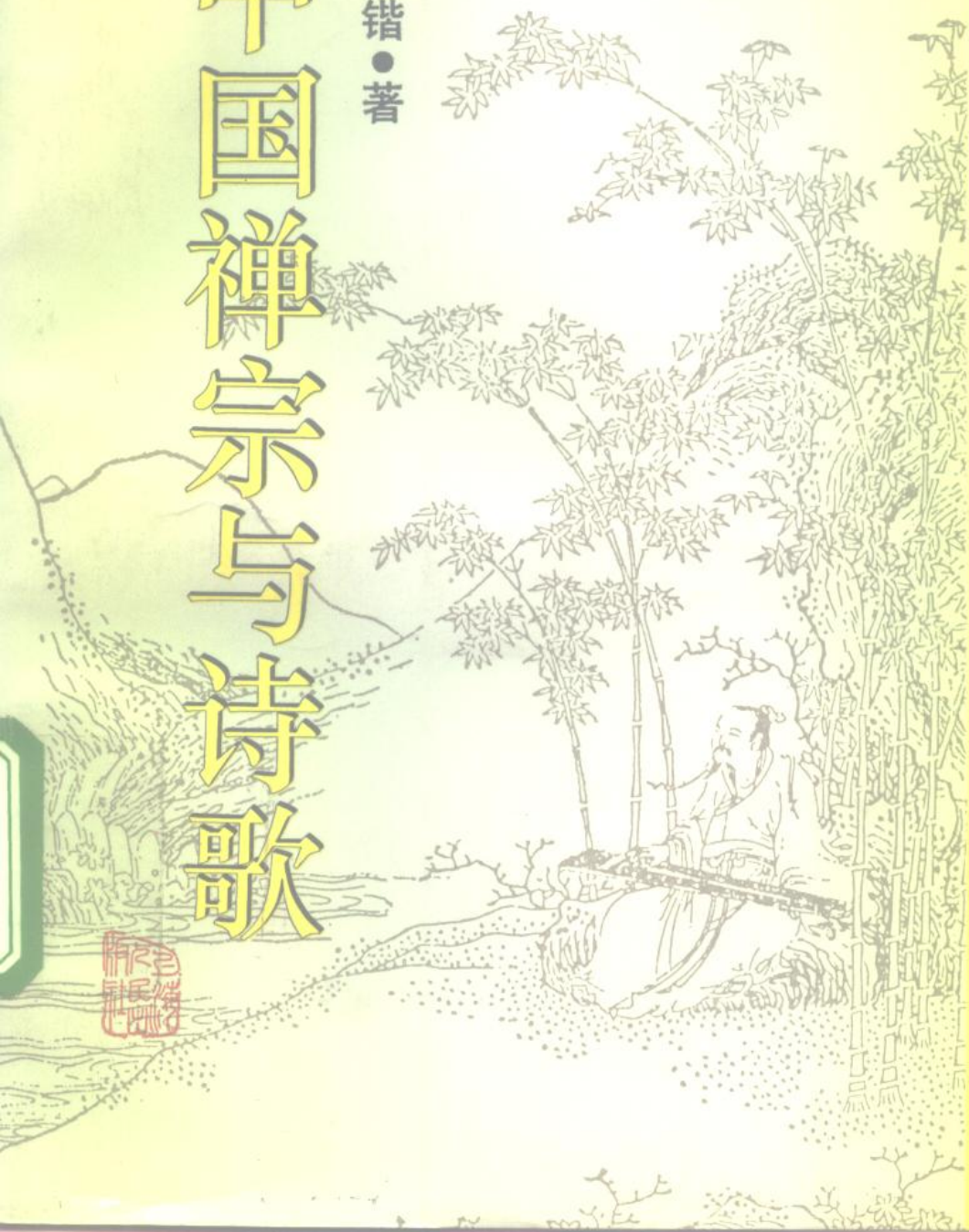


周裕锴·著

# 中国禅宗与诗歌



D740.0  
7

83025



\*200034417\*



# 中国禅宗与诗歌

周裕锴 ● 著

上海人民出版社

(沪)新登字101号

责任编辑 张美娣  
封面装帧 徐蔚桦

中国禅宗与诗歌

周裕锴 著

上海人民出版社出版、发行

(上海绍兴路54号)

新华书店上海发行所经销 上海新华印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 10.5 插页 1 字数 249,000

1992年7月第1版 1992年7月第1次印刷

印数 1—3,000(内精装500本)

ISBN 7-208-01436-1/K·345

定价 平装本7.40元 精装本9.75元

## 前 言

佛种东传，遍播华土，与中国固有的传统文化相杂交，经过选择、淘汰、同化、变异，在中国思想、文化、艺术领域绽开了缤纷的花朵，而禅学与诗学的相互渗透无疑是其中最绚丽多姿而又久开不败的奇葩。

诗禅相通是中国智慧和印度智慧相融合的象征。人们常说，中国是诗歌的国度。又说，禅宗是中国化的佛教。因而，佛教的中国化在很大程度上是指佛教的诗化，禅宗发展史的种种事实正鲜明地展现了这一诗化过程。由“背境观心”的闭目瞑想到“对境观心”的凝神观照，由“孤峰顶上”的避世苦行到“十字街头”的随缘适意，由枯燥烦琐的经典教义到活泼隽永的公案机锋，无论是静观顿悟还是说法传教，由于中国诗文化的熏染，禅宗日益抛弃了宗教的戒律而指向诗意的审美。至于禅宗对诗歌的渗透，更不待言。唐宋以来的诗论及创作，到处闪现着禅学的影子。我们可以开出一长串习禅诗人的名单，可以编成若干册禅意盎然的诗集，可以纂辑一大本以禅喻诗的诗论资料，还可以从影响深远的意境、韵味、活法、饱参、妙悟、兴趣、童心、性灵、神韵等一系列诗论中，发现与禅宗的千丝万缕的联系。由于禅宗意识的渗入，中国诗人从观照、欣赏到构思、表现的方式都发生了深刻的变化，艺术思维日益由浅直粗糙走向深微精美，中国古典诗歌也开辟出不同于儒家传统诗教的新境界。

诗禅相通而互为参照系，显然为中国的宗教与艺术研究提供

了新的视角。且不说从诗的角度谈禅有助于我们把握禅宗作为宗教哲学的特殊性质（我以为禅宗的本质是一种诗化的宗教哲学），单就禅对诗的影响而言，就涉及中国诗学的创作论、鉴赏论、风格论、艺术史哲学、思维方式、语言符号结构等重要理论问题，涉及到诗歌理论、诗歌史、诗歌批评三方面诗学内容。正因如此，研究诗歌和禅宗之间的种种关系，对于我们认识中国的诗学传统、总结中国文学史的发展规律、构建富有民族特色的诗学理论体系，尤有重要的启示意义。

本书正是力求成为一部系统研究中国禅宗史和诗歌史关系的专著：勾勒禅宗的嬗递轨迹，探讨诗人和禅、禅僧和诗的联系，追寻偈颂的诗化过程，描述在不同禅风影响下中国诗歌各个历史时期、不同流派诗人的风格特点，揭示诗禅契合的各个层面，阐释以禅喻诗的各种形态及其美学内涵，进而展示中国诗学的演进规律及其民族特征。

“禅玄无可示，诗妙有何评？”（齐己《逢诗僧》）参禅作诗是一种神秘的直觉思维过程，禅与诗的妙处有如“羚羊挂角，无迹可求”。谈禅说诗，岂容易哉！然而，禅对诗的渗透或诗对禅的吸收，最终都凝固成一个个语言符号，而且禅宗虽标榜“不立文字”，最终还是“不离文字”，有那么多偈颂语录、公案话头供学人参究领会。所以，我有这样的信念：完全可以通过诗和禅留下的语言符号，去剥开其物质外壳下包藏着的精神内核，去发掘其表层结构下覆盖着的深层结构。诚然，对语言符号的剖析难免有“死于句下”、“堕入理障”之嫌，难免会丧失诗和禅某些精妙的东西，但总比“只可意会，不可言传”的搪塞要真诚切实一点，何况这种剖析或许还能揭示出禅师和诗人都尚未自觉到的精彩内容呢！

其实，谈禅说诗的真正困难之处不在于二者本身的玄妙精微，而在于一千多年的双向渗透过程中产生的极为庞杂的现象。如果

把我们的考察对象比作名山大川,那么,如何选择一种与此庞大景观相对应的观照方式就显得尤为重要。从时间角度看,诗禅相通好比一条源远流长、波澜变化的大河,其上游、中游、下游各有不同的形态。禅在变迁,诗在发展,静态地考察诗禅的异同,有如分析河流的横截面,只能得到片面的知识。“随流始得妙,住岸却成迷。”(《五灯会元》卷十四兴元大浪和尚语)因而本书尽可能沿着这条长河顺流而下,寻幽访胜,阐明不同时期禅宗与诗歌相互融合的主要特点,从历史发展中把握诗禅精神。从空间角度看,诗禅相通好似叠嶂起伏、云遮雾绕的大山,“横看成岭侧成峰,远近高低各不同”,其“真面目”是极难把握的。不过,我想通过横看、侧看、远看、近看、高处看、低处看等不同的角度去观照,毕竟比站在一个地方去仰观俯察更能接近把握山的“真面目”。因而本书尽可能运用多视角透视:微观的诗法讨论,宏观的美学概括,横向的诗禅相通的内在机制,纵向的诗风禅风的演变轨迹,以期勾勒出这座大山的总体风貌。

由于研究对象涉及到不同的文化领域,所以 I 有意无意地采用了比较文学常用的两种研究方法:一是影响与模仿的研究(Influence & Imitation Study),注意发掘诗与禅的“事实联系”;二是平行研究(Parallel Study),着重比较诗与禅作为两种不同的文化形态在文化精神方面的共通性。或许,前一种方法可以避免生拉硬扯的牵强附会,后一种方法可以防止执著一端的偏激狭隘。我始终相信,人类的心智概念的形式具有某种普遍性,这不仅表现在诗与禅两种文化的双向渗透和彼此对应上,也体现于中国和西方在思维方式、语言艺术、审美意识方面的某些默契暗合上。基于这种认识,本书在注意探讨总结民族诗学特征和规律的同时,也力图将其纳入具有世界文化背景的现代诗学体系之中。总之,从比较中认识对象,发现特征,总结规律,是我研究诗禅奉行的基本准则。

各种内容、各个层次的比较,构成本书的主要骨架,如渐修与顿悟、公案禅与看话禅、禅偈与僧诗、唐诗与宋诗、参禅与打诨等等,单看目录就可略见一斑。

由于研究对象的关系,本书既未过多挞伐禅宗的唯心主义实质和精神鸦片的作用,也未特别指出禅宗对国民心理封闭性的消极影响,因为批判的工作早已有有人做了并还会有人去做,读者也早具备了免疫力,用不着我饶舌。本书倒是更多地注意禅宗对艺术思维的积极影响,注意禅宗对中国诗学发展举足轻重的意义。因为我相信,一个延续了上千年的文化现象必然有其现实的合理性,必然蕴含着—一个民族甚至整个人类都能理解接受的智慧的结晶。

面对着玄妙而又庞杂的研究对象,我常常感到苦恼和困惑,好在有前人和时贤的宏论巨著供我参考借鉴,往往在山穷水尽之处,又见柳暗花明。为了使研究更系统全面,本书汲取了不少他人的研究成果,博采众长而“夺胎换骨”。不过,这“百衲衣”的基本样式和主要布料还是笔者自己裁剪的,并自信有“自家实证实悟者”,有“自家闭门凿破此片田地、即非傍人篱壁、拾人涕唾者”。至于是否“断千百年公案”,读者自会鉴别,而我则真诚地期待着批评和指教。

一九九一年六月二十五日

四川大钵楼

# 目 录

前 言	1
第一章 禅学的诗意	1
一、拈花微笑与面壁九年	1
二、渐修与顿悟	4
三、平常心是道	8
四、离经慢教与呵佛骂祖	11
五、公案语录与棒喝机锋	15
六、看话禅与默照禅	21
第二章 习诗的禅僧	26
一、偈颂的流变	26
二、宗门第一书	33
三、诗僧与僧诗	38
四、蔬笋气或酸馅气	45
五、文字禅与儒者禅	53
第三章 习禅的诗人	60
一、维摩诘居士	60
二、广大教化主	68
三、贾岛时代	73
四、半山与东坡	79
五、诗到江西别是禅	87
六、心学与狂禅	95

D129/18



<b>第四章</b>	<b>空灵的意境追求</b> ·····	104
一、	三境通禅寂·····	104
二、	思与境偕·····	111
三、	韵味与冲淡·····	119
四、	《诗格》、《诗式》与《诗品》·····	128
五、	兴趣说与神韵说·····	139
<b>第五章</b>	<b>机智的语言选择</b> ·····	147
一、	苦吟者的困惑·····	147
二、	句中有眼·····	154
三、	打诨通禅·····	162
四、	不犯正位，切忌死语·····	171
五、	翻著袜与翻案法·····	179
六、	活参与活法·····	188
<b>第六章</b>	<b>自由的性灵抒发</b> ·····	197
一、	天然本色·····	197
二、	冲口出常言·····	203
三、	诚斋活法诗·····	211
四、	童心说与性灵说·····	220
五、	随园的神通·····	230
<b>第七章</b>	<b>以禅入诗的意义</b> ·····	240
一、	题材的山林化·····	240
二、	语言的通俗化·····	246
三、	意向的哲理化·····	253
四、	趣味的平淡化·····	262
<b>第八章</b>	<b>以禅喻诗概说</b> ·····	270
一、	以禅品诗·····	270
二、	以禅拟诗·····	275

---

三、以禅参诗·····	282
四、以禅论诗·····	286
<b>第九章 诗禅相通的内在机制</b> ·····	297
一、价值取向的非功利性·····	297
二、思维方式的非分析性·····	302
三、语言表达的非逻辑性·····	307
四、肯定和表现主观心性·····	314
<b>结    语</b> ·····	320
<b>后    记</b> ·····	325

# 第一章 禅学的诗意

## 一、拈花微笑与面壁九年

无论是禅宗典籍记载的禅宗发展史，还是禅宗的思想观念和行方式的发展史，都是对印度佛教繁琐经义的背叛，对印度佛教所提倡的苦行、戒律、禁欲等以长期艰苦磨难为解脱途径的方式的背叛。从世俗生活中体会宗教感情，从审美过程中获得神学启悟，这就是中国禅宗的特色，它从一开始就染上神秘的诗意色彩，一开始就和诗学结下不解之缘。

先看一则禅宗最早的“教外别传”的传说，据《五灯会元》卷一记载，当年佛祖释迦牟尼在灵山聚众说法，拈花示众，听者都不明白其中的奥妙，只有迦叶尊者破颜微笑。佛祖对他的心领神会格外赏识，当众宣布把“正法眼藏”付嘱摩诃（梵语“大”之意）迦叶。于是，聪明的迦叶成了禅宗的开山祖师。所谓“正法”，即全体佛法；“眼”，指朗照宇宙；“藏”，指包含万物。“正法眼藏”即佛家所指至高无上的真谛妙论。这种伟大佛法的内容是：“涅槃妙心，实相无相，微妙法门，不立文字，教外别传。”也就是所谓“以心传心”的禅宗宗旨。这则传说当然是禅宗门徒为争佛门正统而臆造出来的，不过，它却集中鲜明地展示了禅宗精神。

佛祖拈花，迦叶微笑，这是一幅多么动人的画面。没有谆谆教诲，也没有滔滔雄辩，只有两位智者间的“心有灵犀一点通”，那拈花的动作中包含着无穷的妙谛，那微笑的神态中闪烁着悟性的光

辉。繁缛严肃的宗教承传在这里成为一种简洁平易的心灵交流,是这则传说的第一个意义。禅宗认为,佛教的真谛只有靠内心神秘的体验才能体会到,而任何语言文字都无法表达这种体验,“悠然心会,妙处难与君说”,以沉默的微笑来代替悟道的喜悦,是这则传说的第二个意义。佛教典籍中常以花喻佛性,拈花示众,即以暗示象征代替言说阐释。用花作为传教的媒介,实质上就是用形象直观的方式来表达和传递那些被认为本不可以表达和传递的东西,是这则传说的第三个意义。一花一世界,一叶一乾坤,花既是可供观赏的自然物象,又是体现佛性的一种符号,因观花而悟道,由诗的审美情味指向禅的神学领悟,是这则传说的第四个意义。

禅宗称自己为“宗门”,称别的佛教宗派为“教门”。所谓“不立文字,教外别传”,实际上是“教上别传”,超佛越祖之谈。禅宗并非不要佛教教义,而是把教义看作宗门的“第一义”。“第一义”是不可言说的,所以南岳怀让禅师说“说似一物即不中”(《古尊宿语录》卷一),清凉文益禅师说“我向尔道”的已是“第二义”(《五灯会元》卷十)。拈花微笑的传说的精神实质正在于此。《云峰悦禅师语录》的一则公案很典型:

上堂,僧问:“灵山拈花,意旨如何?”师云:“一言才出,驷马难追。”进云:“迦叶微笑,意旨如何?”师云:“口是祸门。”(《古尊宿语录》卷四十)

一落言筌,便成谬误;若经道破,已非真实。因而驷不及舌,“口是祸门”。后世的宗门公案里之所以有那么多莫名其妙的动作,如天龙、俱胝禅师的“一指头禅”(见《五灯会元》卷四),百丈、黄蘗禅师师徒间的耳掴相见(见《景德传灯录》卷九),还有所谓“德山棒、临济喝”,其实都和拈花微笑如出一辙,不用言语,而用动作来示教或示悟。

据说摩诃迦叶所领悟的“正法眼藏”在印度传了二十七代,到

了第二十八代菩提达摩，正当中国的南北朝时代。达摩渡南海到中国传教，于梁武帝普通七年(526年)到达广州，舍筏登岸，受到了刺史萧昂的礼遇。达摩在金陵见到笃信佛教的梁武帝：

梁武帝问达摩大师：“如何是圣谛第一义？”摩云：“廓然无圣。”帝云：“对朕者谁？”摩云：“不识。”帝不契。(达摩)遂渡江，至少林，面壁九年。(《从容庵录》卷一)

梁武帝哪里知道“正法眼藏”的精义，被达摩没头没脑的话给懵住了。达摩知他是个钝根，大失所望，渡江北上。他在嵩山少林寺，“面壁而坐，终日默然，人莫之测，谓之壁观婆罗门”(《五灯会元》卷一)。因此，后人把达摩的禅法(习禅方式)称为壁观禅。

壁观禅是早期禅宗的一种重要禅法。《续高僧传》说明壁观禅的相貌是：“舍伪归真，凝住壁观，无自无他，凡圣等一，坚住不移，不随他教，与道冥符，寂然无为。”也就是所谓“参禅打坐”(凝神静坐)。旧的禅定方法，有种种繁琐的规定，坐禅有五大法门——调息、不净、慈悲、因缘、念佛，还有四禅定——坐禅修行的四个阶段。而达摩打破了这些规定，提出了“理入”和“行入”的修行方法，“理入”就是在禅定中体悟到超越现实的真如境界，“行入”就是在禅定中得失随缘，在精神上排除苦难、忧患和欲求。不过，这种禅法还带着印度禅学的痕迹，与后来南宗禅的通脱大不相同。虽然南宗兴起后反对坐禅，但禅定的方式却不仅流行于隋、唐时期，而且贯穿于整个禅宗发展史的始终。因为坐禅与中国道家思想中的“心斋”、“坐忘”有相通之处，在封建士大夫中间始终很有市场。

禅在梵语中是沉思，译为思维修或静虑，它的意思是将散乱的心念集中，进行冥想，止息意念，得到无我无念的境界。然而，根据现代心理学的研究，这种凝神沉思的状态，正是人的潜意识十分活跃的时候，往往能使人下意识产生无数奇幻的联想。另一方面，以禅定的方式进行直觉观照与沉思冥想，人的思维就会摒弃逻辑和

理性的制约,观照的对象与人的心灵相互交融,浑然莫辨。这对于哲学和逻辑学是一种谬误,但对于艺术创作与欣赏却有极宝贵的价值。

不少诗人意识到禅定式的观照对诗歌创作的重要意义。唐人刘禹锡曾经夸赞一位和尚的诗,认为这与僧人的禅定有着密切的关系,即所谓“因定而得境”,“能离欲,则方寸地虚,虚而万景入”(《秋日过鸿举法师院便送归江陵引》)。最著名的是苏轼在《送参寥师》诗中提出的观点:

颇怪浮屠人,视身如邱井,颓然寄淡泊,谁与发豪猛?细思  
乃不然,真巧非幻影。欲令诗语妙,无厌空且静:静故了群动,  
空故纳万境。

空和静就是一种禅定状态,排除一切外界干扰的空心澄虑的静默观照,万象毕来,呈现眼前,景象不知不觉进入脑中,没有理智和逻辑的介入,这就是诗思的状态。这里没有“斗酒诗百篇”的豪猛,只有“诗从静境生”(齐己《寄酬高辇推官》)的淡泊。

## 二、渐修与顿悟

少林寺的达摩被禅宗奉为东土初祖,他把禅学奥旨又传给了一个中国高僧慧可,是为二祖;慧可传给僧璨,为三祖;僧璨传给道信,为四祖;道信传给弘忍,为五祖。弘忍有两个得意弟子:神秀(606—706年)和慧能(638—713年)。据《坛经》记载,慧能二十四岁往蕲州黄梅(今属湖北省)双峰东山寺参拜弘忍。弘忍先令慧能在寺内随众作劳役,于碓房踏碓舂米。弘忍将传法衣,上座弟子神秀先写了一个得法偈书于廊壁上,其偈说:

身是菩提树,心如明镜台。时时勤拂拭,莫使有尘埃。

然而这一偈未得弘忍心许。慧能虽不识字,也请人于壁上代书一

偈,其偈说:

菩提本无树,明镜亦非台。佛性常清净,何处有尘埃。

慧能这一偈,把菩提树、明镜台都看成虚无的,自然要比神秀对“空”的理解彻底得多,因而得到弘忍的赏识,密授以法衣(袈裟)。于是慧能成为禅宗六祖。他得到法衣后,立即南下到岭南,后于曹溪(今广东省曲江县)宝林寺弘扬佛法,提倡顿悟自性,开创禅宗之南宗。神秀在荆州玉泉寺说法,后来被武则天召至长安,倡渐修之说,称为禅宗之北宗。于是禅宗有所谓南顿北渐之分。

《坛经》记载的传衣故事不可尽信,事实上,敦煌抄本《楞伽师资记》卷一就是把神秀当作弘忍的接班人的。而且,据神秀和弘忍禅法之间的关系来看,《楞伽师资记》的说法更为可信。弘忍的“东山法门”,主张“背境观心,息灭妄念”,而神秀的北宗则要求人们“凝心入定,住心看净,起心外照,摄心内证”(《荷泽神会禅师语录》)。所以,神秀当年寻师访道,遇五祖弘忍以坐禅为务,乃叹伏曰:“此真吾师也。”(《五灯会元》卷二)可见他们的禅法都接近于达摩的壁观禅。

神秀的中心理论是,心如明镜,本自清净,只因为心不净才产生善恶差别,所以须“时时勤拂拭,莫使有尘埃”,也就是说,必须通过长期修习才能逐步领悟佛理而成佛,禅定工夫必须持之以恒,莫使心灵受外界尘埃的污染。他的偈语,完整地浓缩了佛教“戒(防非止恶)——定(息虑静缘)——慧(破惑证真)”三阶段方式,形象而又通俗地表明了佛教对于世界的理解以及对解脱方式的理解。

然而,在慧能看来,这种时时拂拭、天天坐禅实在太麻烦。既然众生都有佛性,佛即在自性中,又何必向外去求,成佛只在一念之悟,刹那之间,顿悟自性,便可成佛,“一念愚即般若绝,一念智即般若生”(《坛经》)。这是一种何等简捷的功夫!既然成佛在于“一念”,在于刹那顿悟,那么传统佛教所主张的读经、明律、念佛、坐禅

等一系列修行功夫，也就失去了重要意义。慧能对坐禅的理解也不同于神秀，他只管坐禅的实质和功能，而不在乎其静坐的形式，“无障无碍，外于一切善恶境界，心念不起，名为坐；内见自性不动，名为禅”（《坛经·坐禅品》）。从此，行住坐卧皆是禅，再不必像达摩那样面壁九年。当然，慧能并不是要完全否定渐修，他认为佛法无顿、渐之分，但人有利（聪明）、钝（愚笨）之分，有迷、悟之分，对于愚迷之人，还是要先通过渐劝手段，才能最后达到顿悟。

我们这里且不谈慧能这次宗教革新的意义，只是想说明“渐修”和“顿悟”两种修行方式对中国古代诗论的启示。慧能的弟子神会曾对顿悟说有过一段详尽完整的解释：

自心从本已来空寂者，是顿悟；即心无所得者，为顿悟；即心是道，为顿悟；即心无所住，为顿悟；存法悟心，心无所得，是顿悟；知一切法是一切法，为顿悟；闻说空，不著空，即不取不空，是顿悟；闻说我不著，即不取无我，是顿悟；不舍生死而入涅槃，是顿悟。（《荷泽神会禅师语录》）

这里所说的“即心是道”、“存法悟心”、“知一切法是一切法”、“不舍生死”等等，都悟到诸法“如实”的存在，具有肯定现实的方面。正因如此，顿悟的结果，不是指向彼岸世界，而是指向现实人生，这就与表现现实人生的诗歌有了携手的可能。从盛唐孟浩然的“弃象玄应悟，忘言理必该”（《来阁黎新亭作》）的悟道，到晚唐齐己的“禅关悟后宁疑物，诗格玄来不傍人”（《道林寺居寄岳麓禅师二首》）的禅悟诗玄的对举，再到北宋吴可的“凡作诗如参禅，须有悟门”（《藏海诗话》）的诗禅相通说，可见随着晚唐两宋时期禅宗影响的深入，人们越来越自觉地将禅之悟与诗之悟沟通起来了。

禅悟是东方思维中的一种特有表现方式，它关系哲学心理学中常说的直觉、体验、灵感、想象、独创等，但却非其中每一概念所能涵盖，它与艺术思维能力有共通性。“禅则一悟之后，万法皆空，



棒喝怒呵,无非至理。诗则一悟之后,万象冥会,呻吟咳唾,动触天真”(胡应麟《诗薮》内编卷二)。日本学者铃木大拙先生说:“禅如果没有悟,就像太阳没有光和热一样,禅可以失去它所有的文献、所有的寺庙以及所有的行头,但是,只要其中有悟,就会永远存在。”(《禅与生活》第四章)同样,诗的思维也离不开悟性,没有悟性的诗人,就像没有翅膀的鸟。悟使人心花开放,茅塞顿开,左右逢源,纵横自在,悟使诗人获得自己本心的创造能力,这种创造力正如禅家所谓的“般若智”一样,本来就潜藏在他心中。所以宋人严羽的《沧浪诗话》说:“禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟。”

过去学术界往往把诗之妙悟等同于禅之顿悟,其实妙悟应当包括“渐修”和“顿悟”两个阶段。一个不识字的和尚,可能不暇修持,灵心一动,即可悟道。然而,一个没有丝毫艺术修养的人,却不可能灵心一动,而写出优美的诗来。因为,禅不需用语言,诗却离不开语言。禅可以一念悟众生即佛,一念迷佛即众生(照《坛经》的说法),而诗却“意翻空而易奇,言征实而难巧”(《文心雕龙·神思》)。所以,严羽尽管声称他的学诗方法“谓之顿门,谓之单刀直入”(《沧浪诗话》),但实际上,他开的一长串须熟参的诗人的名单,以及“朝夕讽咏”的熟读方法,何尝不是“时时勤拂拭”的渐修过程。从这个意义上说,诗人的妙悟是一种渐悟,在长期艺术实践的基础上,掌握写诗的精微规律。这一精微规律如禅家的正法眼藏,必须在熟读前人大量作品的基础上,通过直觉、经验领悟到它,这就需要渐修的功夫。因此,唐宋以降以禅喻诗的诗人们常把学诗过程比作由渐修而至于顿悟的过程:

虽然,方外之学,有为道日损之说,又有学至于无学之说,诗家亦有之。子美夔州以后,乐天香山以后,东坡海南以后,皆不烦绳削而自合,非技进于道者能之乎!(元好问《陶然集诗序》,《遗山先生文集》卷三十七)