

慧洪以禅论艺的美学意蕴

皮朝纲

内容提要 慧洪对如何理解王维所画“雪中芭蕉”的含义,提出了一条重要原则,要以“法眼”去审视、诠释画中所“寄寓”的“神情”。这是从审美本体论的角度提出的领会、解释禅宗画和禅意画的重要原则。“神情寄寓于物”的论断深刻揭示了“存在”(神情)与“存在者”(物)的关联,强调以“法眼”去审视、领会、解释由艺术家所创建的意义世界(神情)。慧洪提出的“诗者,妙观逸想之所寓也”的命题有着重要的理论意义,蕴含着禅宗美学的丰富内容。

关键词 慧洪 以禅论艺 雪中芭蕉 意义世界 法眼

慧洪(1071年—1128年)^[1],字觉范,号寂音,系黄龙慧南(1021年—1069年)^[2]的法孙、真净克文(1025年—1102年)^[3]的法嗣,是两宋禅宗史上的重要人物。他的著述很多,如《林间录》、《禅林僧宝传》、《临济宗旨》、《石门文字禅》、《冷斋夜话》、《天厨禁脔》等。他能通唯识论奥义,并博览子史奇书,工诗能文,在京城及江南士大夫中享有盛誉。他的诗文既多,词句也美,可以作为他提倡文字禅的一种范本。他曾概括和总结前人和自己的创作实践经验,提出了一些重要的诗文理论;他以禅论艺,为黄龙派的禅宗美学思想^[4]补充了新的内容。

他在《冷斋夜话》(四库本)中提出了一段为后人不断称引的言论:

诗者,妙观逸想之所寓也,岂可限以绳墨哉!如王维作画雪中芭蕉,目法眼观之,知其神情寄寓於物,俗论则讥以为不知寒暑。

慧洪对如何理解王维所画“雪中芭蕉”的含义,提出了一条重要原则,那就是要以“法眼”去审视、诠释画中所“寄寓”的“神情”。应当说,这是从审美本体论的角度,提出的应如何领会、解释禅宗画和禅意画的重要原则:要以佛家的眼光,依据一定的佛教教义,去剖析作品所寄寓的某种禅理、禅意、禅趣。应当说,“神情寄寓于物”的论断深刻揭示了“存在”(神情)与“存在者”(物)的关联。所谓“存在”,不是指具体的自然存在物,或作为自然存在物的整体自然界,而是指它们得以出场和持续的基础和依据,它的基本涵义是“显示”。“存在者”则是存在显示出来的东西——可以是“真象”,也可以是“假象”,但它们是在“显示”中出场的。但作为“显示”的“存在”本身是隐蔽的,它只是使被显示者(存在者)显出为一可见之对象(无论是真象还是假象),它本身则隐匿于被显示者(存在者)之中而从不是对象、实体,它本身是“无”。慧洪论断的深刻之处,就在于提醒人们要从王维的“雪中芭蕉”——“存在者”去追问它所寄寓的“神情”——“存在”;这就要求人们抛弃世人的“俗论”——这种公众意见常常成为事实上的至高主体,使人们受其束缚,而应该以“法眼”去审

视、领会、解释由艺术家所创建的意义世界(“神情”)。应当指出,研究禅学以及受禅学思想影响的种种文化现象,辨明禅学所属的宗派是十分重要的,从某种意义上说,还是第一要义。慧洪系黄龙派门人,他坚持临济宗旨,但在禅学上又有自己的独立看法,就是强调禅与语言文字的密切关系,视语言文字为“心”(禅、道)的直接显现,是生命的直接流露^[5]。在他看来,无论是诗文还是书画创作,都是禅宗门人的“佛事”,诗文书画艺术是学人参禅悟道的方便法门。因而慧洪称赞苏轼:“东坡居士,游戏翰墨,作大佛事,如春形容,藻饰万象。”^[6]因此,慧洪在评论王维所画“雪中芭蕉”时,就强调以佛家的眼光,去审视其中所寄寓的与佛教禅宗相关的“神情”。

禅宗作为晚唐以后普遍的社会意识,必然对艺术创作和美学理论产生深刻的影响。王维一生与南北宗禅师都有密切往来。他早年信仰北宗,在开元以后,他全面接受了南宗宗旨,倾心皈依南宗。据史书记载,他经常邀约数十名禅僧共饭谈玄,游心物外^[7]。到晚年,他的艺术达到了诗、画、禅三者圆融无碍的境界。他追求一种玄妙空灵、清淡悠远之美,这同他追求一种无为清静、超然物外的人生理想是分不开的。他的许多诗篇,充满禅意,王士禛曾说“辋川绝句,字字入禅”^[8]。他是把绘画、绣像等艺术创作视为一种佛事活动来加以赞美的。他在《赞佛文》中称“左散骑常侍摄御史中丞崔公第十五娘子”是:“教从半字,便会圣言;劝则剪花,而为佛事。”在《荐福寺光师房花药诗序》中称道光禅师:“上人顺阴阳之动,与劳偈而作;在双林之道场,以众花为佛事。”他强调通过绘画、绣菩萨像等佛事活动,来涤除习染之妄心,以获得真如之净心,所以他在《给事中窦绍为亡弟故驸马都尉于孝义寺浮图画西方阿弥陀变赞·序》中说:“尚兹绘事,涤彼染业。”

在唐宋,不少文人雅士都把诗文书画作为墨戏禅道的方便法门,常常以木石花鸟、山云海月,墨戏人生,以作为因缘悟道的机缘。潘天寿先生在《佛教与中国绘画》中指出:在禅宗盛炽时期,“禅宗的宗旨,主直指顿悟,世界的实相,都足以解脱苦海中的波澜,所以雨竹风花,皆可为说禅者作解说的材料,而对于绘画的态度,因与显密之宗,用作宗教奴隶者不同,可是木石花鸟,山云海月,直到人事百般实相,尽是悟禅者自己对照的净镜,成了悟对象的机缘,所以这时候佛教在方便的羁绊绘画以外,并迎合其余各种材料,使得当时的绘画,随禅宗的隆盛,而激成风行一时,盛行文人禅僧所共同适合的一种墨戏。”一大批文人墨客,强调心灵对外物的决定作用,不为物役而心为物宰,通过直觉,顿悟本心,让生命之流活泼欢畅,以进入自由的人生境界。他们在咫尺之间,了悟对象机缘,以禅理悟绘画,以绘画悟禅理。王维画“雪中芭蕉”,就是通过绘画寄寓禅理。

世传王维画“雪中芭蕉”,久负盛名,至于“雪中芭蕉”的含义到底是什么,在这个问题上,无论是古人的解执还是今人的看法,都存在很大的分歧,历来诉讼不已,莫衷一是。

争论问题之一,是此画的构图真实与不真实。一种人力证“雪中芭蕉”为实有。如宋人朱翌《瓮壹寮杂记》认为“雪中芭蕉”为实有之事:“岭外如曲江,冬大雪,芭蕉自若,红蕉方开花。知前辈呈呈支支不苟。”此种意见,自宋以来,赞成者甚多。一种人则指责王维“雪中芭蕉”非“关中极寒之地”所有,因而失实。明人谢肇淛《文海披沙》卷三曰:“作画如作文,少不检点,便有纰缪。如王右丞‘雪中芭蕉’,虽闽广有之,然右丞关中极寒之地,岂容有此耶!”第一种看法显然过于牵强,第二种看法则忽视艺术真实与生活真实的区别。但无论前者还是后者,都只着眼于存在者本身,而未追问使存在者被显示出来的存在——艺术家创构的意义世界,这才是艺术生命之所在。

争论问题之二,是有关此图的艺术构思问题。王维这幅作品,最早的著录,见于宋人沈括《梦溪笔谈》卷十七:“余家所藏摩诘画《袁安卧雪图》,有雪中芭蕉,此乃得心应手,意到便成,故造理入神,迥得天意,此难可与俗人论也。”沈括的主旨,是在举王维“雪中芭蕉”以反驳张彦远批评王

维“画物不问四时,如画花往往以桃、杏、芙蓉、莲花“同画一景”。沈氏认为绘画创作应该是心手相应,意之所到就是画之所成,超越自身而进入意义世界。由于王维的绘画不滞留于“存在者”而为物役,充分地发挥了审美想象力,使之“意到便成”,从而“造理入神”,创建了“迴得天意”的意义世界。应该说沈氏的反驳是触及到了王维这幅画的本质之所在的。因为中国古代山水画的重要特点之一,就是常常突破物理时空的限制,而追求一种心灵的时空,使生命向意义生成。王维画花“不问四时”,把桃、杏、芙蓉、莲花“同画一景”,这是把不同的时间集中在一个空间,突破了物理时空的限制,而创构了一个心灵世界,这是绘画家要表现的独特的生命体验。王维“雪中芭蕉”所创造的世界,不是一个外在于人的物理空间,而是与人内在一体的意义结构。后来的一些文艺评论家,多沿袭沈括之说。应当说,慧洪关于王维“雪中芭蕉”系“神情寄寓于物”的论断与沈氏之说是一脉相承的。

慧洪的超人之处,在于明确指出对文人禅意画的解释,只有以佛家“法眼观之”,才能“知其神情寄寓于物”。所谓“法眼”,是指彻见佛法正理之智慧眼,即菩萨为救度一切众生,能照见一切法门之眼,也称之为菩萨智^[9]。在禅门宗师看来,艺术家就应该具备这种“法眼”——烛幽发微的审美眼光,才能审视、领会、解释禅宗画与禅意画的“寓意”之所在。文人的禅意画,按景物与禅意之关系,可以分为“以禅入画”和“以画喻禅”。肖燕翼先生在《评析董其昌的“画禅”》^[10]一文中,以董其昌的“画禅”为例,指出“以禅入画”,是以所描绘的景物组成一种禅境,表现他“对境无心”、“无住为本”的禅意;而“以画喻禅”,则是运用对景物的构思,对禅理作形象的释义,它与前者之不同,在于不是以描绘的景物去组成一种禅的境界,而是以描绘的景物(其景物是分散而缺乏有机的联系)对禅理作形象的解释。显而易见,王维的“雪中芭蕉”乃是“以画喻禅”。

对于王维此画的寓意是什么,今人有三种见解:第一类可以陈寅恪、陈允吉等人为代表。他们看法的共同点,是将芭蕉解为易坏不坚之物,以喻肉身。陈寅恪云:“考印度禅学,其观身之法,往往比人身于芭蕉等易于解剖之植物,以说明阴蕴俱空,肉身可厌之意。”^[11]陈允吉认为:“王维‘雪中芭蕉’这幅作品,寄托着‘人身空虚’的佛教神学思想。这种神学寓意的实质,不论从认识论或者人生观来说,都体现出一种阴冷消沉的宗教观念,它的思想倾向是对现实人生的否定。”^[12]第二类是黄河涛先生,他不同意陈允吉的观点。他认为:“王维此画的寓意在于倾吐内心对当时炽盛一时的禅宗佛教的热情,表现了一种对于适意人生追求的执著。王维此画显然并未停留在芭蕉之身‘空虚不实’的寓意上,而是在此上进了一步。……他所称道的是雪山童子那种不驻芭蕉之身的舍身求法的精神。……王维碑铭中‘云地比丘,欲成甘蔗之种’句,仍在于以王维的舍身来强调雪山童子不顾芭蕉之身的舍身求法的精神。这也正是王维在‘雪中芭蕉’中所要寄寓的心意。”^[13]上述两种意见都是对王维“雪中芭蕉”所创构的意义世界的言说,是从不同的角度对“神情”(存在)的走近。因“存在”(禅、道)的本性是隐匿的,这种源始的隐匿使“存在”永远在澄明的状态中保持着自身的“神秘”,人只能永远处于走近存在之“近”处,而不能完全达于“存在”。王维的“雪中芭蕉”所寄寓的“神情”——创构的意义世界,也只是对“存在”(禅、道)的走“近”,对“存在”的言说;后人的领会与解释,又只是对王维所创构的意义世界的走“近”,是对存在言说的言说。第三类以钱钟书先生为代表。他在《中国诗与中国画》一文中作了详尽论述。他不是泛泛地把“雪中芭蕉”同佛教思想联系起来;也不是一般地把它同“禅理”联系起来,而是具体地把它同禅宗的“不可思议”的“话头”联系起来:“禅宗有一类形容‘不可思议’的‘话头’,和西方古修辞学所谓‘不可能事物喻’,性质相同……假如雪中芭蕉含蕴什么‘禅理’,那无非是像什么井底尘,山头浪,火里莲等等,暗示

‘希有’或‘不可思议’。”其见解十分精辟,给人以启迪。禅宗艺术所创构的意义世界,也同“不可思议”的“话头”一样,常常在澄明的状态中保护着自身的不可思议的“神秘”,人们只能处于走近存在之“近”处,而不能完全达于“存在”,千方不要徒劳无益的加以“道破”,而“不可道破”乃是禅宗生命美学的重要原则之一^[14]。

需要指出,慧洪是从本体论的角度来评论王维画“雪中芭蕉”,而且是把王维“雪中芭蕉”作为例子来佐证他从审美创作的角度所提出的“诗者,妙观逸想之所寓也,岂可限以绳墨哉”的论断的。这里有几点值得注意:

第一,“诗者,妙观逸想之所寓也”的命题,有着重要的理论意义,它不仅是追问诗歌作品的本质是什么,而且追问诗歌作品的本源是什么。所谓诗歌作品的本质,是指规定着诗歌作品出场并存留的东西;所谓诗歌作品的本源,则是指使诗歌作品出场并持续的东西,即使诗歌作品获得自己本质的东西。要追问诗歌作品的本质如何,即它是如何出场并持续的,首先得追问诗歌作品的本源如何,因为“某种东西的本源就是这件东西的本质的来源”^[15]。在慧洪看来,诗歌创作是要寄托“妙观逸想”所产生和形成的“神情”——即建构的“意义世界”(真),这存在之真乃诗歌作品的本源,是诗歌作品更为根本的东西。他曾多次强调诗歌应寄寓某种“情意”。他在《冷斋夜话》卷三“池塘生春草”条中,对谢灵运“池塘生春草,园柳变鸣禽”一联的“妙意不可言传”之处进行评论时指出:“古之人意有所到,则见于情,诗句盖其意也。谢公平生喜见惠连,梦中得之,盖当论其情意,不当泥其句也。”他十分赞赏一些诗人之诗作“所寓得其妙”,其所寓之情意有不可思议之美。他在《冷斋夜话》卷一“东坡得陶渊明之遗意”条中,分析陶诗之所以有“奇趣”时指出:“大率才高意远,则所寓得其妙,选语精到之至,遂能如此。似大匠运斤,不见斧凿之痕。”谢、陶作品所“寓”之“情意”都“得其妙”,其“妙意在不可言传”,实乃诗人所建构的意义世界之光的朗照,是内在真实生命的展示。

第二,在慧洪看来,作诗是寄寓诗人由“妙观逸想”所产生的“神情”,因而不应该加以种种限制。诗人在“妙观逸想”中,奇思飞腾,佳句纵横,即是“雪里芭蕉失寒暑,眼中骐驎略玄黄”^[16],也是许可的,不能拘泥于事实的真实加以指责,因为它符合艺术的真实,这种真实乃是存在之真,是诗人的全部可能性的无蔽性的敞开。慧洪举出苏轼“平生万事足,欣欠惟一死”来佐证他的看法^[17]。慧洪指出,在“世俗”之人看来,苏轼之诗句是不合生活逻辑的,既然“平生万事足”,又何以会出现“所欠惟一死”之叹呢!但在慧洪看来,苏轼此诗,看似违背常理,但却真实地表现了苏轼的人生体证,表现了一种“英特迈往之气,不受梦幻折困,可畏而仰哉”^[18]。这就是一种本真生存,而诗人就是一种本真生存的执著者。

第三,慧洪的“妙观逸想”是指塑造艺术形象,开拓艺术意境,建构意义世界的审美构思过程,所谓“所寓”之“神情”乃是“妙观逸想”的产物。慧洪提出的“妙观逸想”说蕴含着禅宗美学思想的多重内容。他在《冷斋夜话》卷七“东坡留戒公疏”条中,指出苏东坡的“留戒公疏”也是苏氏“妙观逸想”的结晶:“苏坡妙观逸想,托之以为此文,遂与百世俱传也。”东坡为挽留“石塔长老”,撰写了这篇情真意切而又充满禅机的文字,从一个侧面反映出“妙观逸想”所蕴含的禅宗美学的意蕴。现试作如下注释。

“妙观”之“妙”,是精微深远、不可思议之意。“妙”是佛家的审美范畴。智颢《法华经玄义》:“妙者,褒美不可思议之法也。”“不可思议”是佛家惯用的否定式表述,往往是状佛教最高义理、实相本体,所以“妙”又有“更无等比,更无过上义”^[19]、“华多无碍”义^[20]、“精微深远”义^[21]等等。“妙

观”之“观”，系“观照”之义。慧远《大乘义章》二曰：“粗思名觉，细思为观。”“观”为达观真理之谓，即智慧之别名，它乃心之思，包括想象在内的寻思真理的内心活动系统。在众多的大乘经典里，“观”和“观心”是属于同义词。而“观法”也可以称之为“观心”。“法”指现象，在佛家看来，无论客观世界的现象，还是心中想象的境相都称之为“法”。以般若智慧照见诸法实相理体，因此“观法”又称之为“观照”。而“照”是与般若智慧紧密相联的主体感知能力，或者说是指心的一种神妙无方的直觉认知能力；则“观照”，是以般若智慧照见事理。因此，“妙观”者，是指以一种神妙的直觉感知力，仰观俯察，优游灵府，对客观的自然、社会现象的深入观照，以及对内心情感的再度体验，见得真切，观得精微，以把握审美对象（外在的客观世界的现象，以及内在的情感体验）的审美意蕴的过程。这是审美构思活动的第一层面。“逸想”之“逸”，是闲适自在、洒脱不羁之意。朱景玄《唐朝名画录》以“不拘常法”为“逸”。窦蒙《语例字格》曰：“纵任无方曰逸。”张谦宜《现斋诗谈》称：“飘逸者，如鹤之飞，如云之行，如蓬叶之随风。”这些说法，都表明了“逸”是指审美构思的出人意外，超尘拔俗，不拘常法，即“白云在空中，好风不收”^[22]、“落落欲往，矫矫不群。缙山之鹤，华顶之云”^[23]的特性。由此可见，所谓“逸想”，乃是指审美创作构思中那种自由自在、洒脱超然、神奇飘逸、变化莫测的审美想象。慧洪还在一些菩萨画象赞中，指出艺术家是通过“逸想”来塑造妙不可言的菩萨象的。他在《慈氏菩萨栴檀象赞》中说：“何人寄逸想，游戏浮沓间，比如幻之力，刻此栴檀像。坐令众妙好，秀发千光中。天冠束绀发，铢衣络华鬘。种种妙庄严，成此功德聚。当时亿万众，感极则悲号。”^[24]在《观音菩萨画象赞》中说：“何人毫端寄逸想，幻出百福庄严身。屹然欲动千光集，譬如将回紫金山。湛然欲瞬众好生，譬如欲折青莲华。”^[25]总之，“逸想”乃是审美构思活动的第二层面。它是在“妙观”的基础上打破主体心灵结构原有的平衡，因情起兴，神思飞越，所展开的一种自由适意、超尘脱俗的心灵遨游。那么，所谓“妙观逸想”则是指审美意象营构活动中，审美主体进行审美观照而后寄形骸之外，神思飞越然后穷变化之端的自由任运的审美心理状态和心理过程，它常常伴随着审美情思的萌生、审美意象的熔铸、审美意境的开拓以及意义世界的建立。应当指出，这种“妙观逸想”乃是一种存在之思（诗之思），而非存在者之思，它不是逻辑推理、心机计算，而是对存在显示的本真的领悟，是非思量的妙悟，是真实生命存在的呈现。慧洪强调的是审美构思过程中进行般若观照的重要性，通过般若观照获得般若体验的重要性。只有以般若智慧观照诸法（包括客观世界的现象和内心世界的境相）的实相理体，掌握那种不可思议的、精微深远的禅道的底蕴，才能令神思翱翔，产生神奇无方的情思，熔铸美妙丰满的意象，开拓意蕴深厚的意境，建构澄明无蔽的意义世界。

注释

[1][2][3]陈垣《释氏疑年录》卷八、卷六、卷七，中华书局 1988 年版。

[4]参见拙著《禅宗美学史稿》第九章，电子科技大学出版社 1994 年版。

[5]慧洪《临济宗旨》：“心之妙不可以语言传，而以语言见。盖语言者，心之缘，道之标帜也。标帜审则心契，故学者每以语言为得道浅深之候。”

[6]慧洪《石门文字禅》卷十九。

[7]见《旧唐书》本传。

[8]《带经堂诗话》卷三。

[9]参见《大品般若经》卷二、《无量寿经》卷下、《大智度论》卷三十。

[10]载《故宫博物院院刊》1989 年 3 期。