

# 论王维诗作中的禅趣

史双元

在王维诗集中，许多作品包含着浓厚的佛家思想，这是众所周知的事实。他作诗常运用佛典入对句，既多又巧，这是要相当谙熟佛教典籍才能做到的。如：法云地，净居天，因缘法，次第禅；雁王，鹿女；天眼，法身；三贤，七圣，青莲，水田；初地，化城；……他用写了一些纯粹宣扬佛教义理的诗作：“了观四大因，根性何所有”，“妄识皆心累，浮生还死媒”，“空虚花聚散，烦恼树稀稠”，“眼界今无染，心空安可迷”……这些押韵的佛教讲义无疑降低了王维作品的思想性，艺术性，但是“诗佛”王维毕竟不同于只会作偈子诗的诗僧，李梦阳《空同子》云：“王维诗高者似禅，卑者似僧。”这实在是得其三昧之言。王维另有一部份艺术性较高的“禅诗”确实能默契“南宗”“但睹性情，不立文字”之旨，不发讨论，而将自己所理解的禅理，所感受的禅境融入诗情画意之中，化为具有美学意义的象征性图景，与清秀灵异的山水景物融合在一起描写，既含蓄隽永，神韵超然，又平淡自然，深入人心，犹如花落香浮，月印水底。又如“羚羊挂角，无迹可求，非有妙悟，难以领略。”（郭绍虞《照隅室古典文学论集》P192论王维诗）其禅味、禅趣、禅境只在似有似无间，可以神会，难以实指。这些诗，人们既可从“世俗”的角度去欣赏，得到美的感受（物质世界缤纷万千，皆是客观存在，皆是“实有”，此乃世俗所共见，名之曰“俗见”；相对于此，把物质看作精神的幻相，视物质为“假有”，认为其本质是“非有”，此乃佛门子弟之“独悟”，名之曰“胜义”）；那些高人逸士又可以从“胜义谛”的角度对此拈花微笑，缘此而感悟生慧，也就是说这些诗大多有“俗”、“真”，明、暗，显、隐二相；从画面本身形象看，只是一幅幅清新优美，生动活泼的山水小品，但古人又认为是“穷幽入玄”之作（《瀛奎律髓》语），读之“身世两忘，万念皆寂”（《诗薮·内编》卷六）。这些诗部份地代表了王维诗作的成就，但也引起评论的分歧，我们有必要深入探索一下这些诗中包含的禅理，禅趣、禅境，以实事求是地评价王维思想，加深欣赏的层次，并帮助解开某些疑点。

我们先看一看王维的名作《终南别业》：“中岁颇好道，晚家南山陲。兴来每独往，胜事空自知。行到水穷处，坐看云起时。偶然值林叟，谈笑无还期”。这首诗以自在安闲的口吻表现了作者与大自然，与山中人亲切交流的态度。“行到水穷处”，一般人可能要兴阑而返，或大为扫兴。王维则不同，“水穷”则坐下“看云”，并不因此一“穷”而扰乱心中的自在平静，也就是说，一切都不着意，都不放在心上，只是随遇而安。若比较一下同样喜欢啸咏于山林的阮籍的态度，我们就能进一步体味王维任其自然之心。史载阮籍往往“率意独驾，不由径路，车迹所穷，辄恸哭而反”。阮籍、王维兴趣大致相同：阮籍是“率意”，王

维是“兴来”；阮籍是“独驾”，王维是“独往”；阮籍遇“车迹所穷”，王维也“行到水穷”；但阮籍“恸哭而反”（因为阮籍本欲“驾言出游，以写我忧”，但出门又遇行路不通，便触发内心“世路维艰”的感慨，不由爆发真情。可见阮籍之寄情自然其实多少有点矫情，心中之世情时时放不下），而王维却“水穷”则“看云”，无所滞碍，真正是寄逸兴于山林，不起世虑。王维如此超然，不仅是个性闲淡所致，更主要是吸取了南宗“任性”“无住”之旨。徐增《唐诗解读》卷五云：“行到水穷处，去不得处，我亦便止，倘有云起，我便坐而看云起。坐久当还，偶遇林叟，便与谈论山间水边之事，相与留连，则不能以定还期矣。于佛法看来，总是个无我，行无所事。行到是大死，坐起是得活，偶然是任运，此真好道人行履，谓之一好道不虚也。”而庵将王维这种任运自在的态度和佛教思想联系起来看，并非完全私心臆说。王维自南阳遇神会后，便倾心南宗，身体力行。南宗最重要的思想之一便是“任性”，“无住”。“任性”即不矫情，不迷性，如马祖道一所云：“平常心是道，平常心者，无造作，无是非，无取舍”。“无住”也就是对一切境遇不生忧乐悲喜之情，不粘不著，都不“住”于心中。“我此法门以无住为本。无住者人之本性，于世间善恶好丑，乃至冤之与亲，言语触刺欺争之时，并将为空”。（《六祖坛经》）据《诸宗镜录》卷九十八载，罗山道闲问：“去住不宁时如何？”石霜庆诸答：“直须尽却”，而石头全溪回答：“从他去住，管他作什么”，这就是说真正“禅”的态度应是“从他去住”。后来临济义玄也说过“要行即行，要坐即坐”，而牛头慧忠答学人问也说是“说行即去，须住即住，此即是真道。”《六祖坛经》云：“心念不起为坐，内见自性不动，名为禅。”大慧《顿悟入道要门论》云：“定者对境无心。”王维将这一宗旨融合到了诗境中：“苟身心相离，理事俱如，则何往而不可”（王维《与魏居士书》），通过“行到水穷处，坐看云起时”的形象画面表现在他默契“任性”“无住”之旨的生活态度。人们既可以欣赏形象本身的悠然韵味，又由此而生发开去体味到其中隐含的某些生活哲理，佛家之旨，“诗虽然不是讨论哲学和宣传宗教的工具，但是它的后面如果没有哲学和宗教，就不易达到深广的境界”（朱光潜《中西诗在情趣上的比较》，见《中国比较文学》P42）。这首诗并没直接宣传佛教义理，它不离形象但又不囿于形象，不粘不滞，超脱空灵，味在咸酸之外，“诗乎，机与禅言通，以若有若无为美”（《汤显祖集·诗文集》卷三十一《如兰一集序》）。从艺术上看，这种义理渗入形象的“痴诗”还是有值得借鉴之处的。故沈德潜《虞山释律然息影斋诗抄序》评价王维此诗“能悟入上乘”。

王维的《过香积寺》也是一首“字字入禅”之作。其诗云：“不知香积寺，数里入云峰。古木无人径，深山何处钟？泉声咽危石，日色冷青松。薄暮空潭曲，安禅制毒龙。”赵殿成评论这首诗的结句云：“毒龙宜作妄想比喻，犹所谓心马意猿者”。其实，诗人不仅在末两句中借用了佛典，以表明闻法悟道后身心晏然，入于禅定，降伏妄想之意，前面六句中也已分别从视觉（渺渺云峰），听觉（隐隐钟声），触觉（冷冷日色）几方面形象化地写出了因“不知”而寻，闻钟声而悟，悟而得“清凉安住”之境的过程。从“世俗”的角度看，这只是一次“过香积寺”的游览活动，从“胜义”的角度看，乃是一次由求法而得法的参禅过程，故结尾以“安禅”无虑作结。从艺术的角度看，尾联直叙禅言、禅理，并不及前面六句隐含禅味之妙。特别是颔联以深山之中传来隐约的钟声，表达佛教的召唤，写得空灵超脱，如野云孤飞，不着迹象，特别富于禅味，（香积寺并不在深山，而在平原上。这里，作者采

用了一种“虚实难明”的造境手法，明显地“流露出一种禅趣”！）也许作者心有所悟而适闻钟声，一片化趣凝成诗句，即“禅宗所谓‘现量’也”（《姜斋诗话》卷下评王维诗），也许是作者于香积寺闻法后，虔诚的宗教感情导致了“心造的幻影”，似乎身处深山幽岩，聆钟而惊悟，然后将虚就实，虚实结合，以深山古刹悠悠钟声，隐隐点出身处其境时难以言喻的恍然若失、向往追寻之意。但无论属于哪种情况，这钟声带有宗教召唤的象征意味却是难以否认的。当然，以钟声表达宗教召唤也并非王维一人，杜甫《游龙门奉先寺》也写过“已从招提游，更宿招提境。阴壑生虚籁，月林散清影。天阙象纬逼，云卧衣裳冷。欲觉闻晨钟，令人发深省。”闻钟而深省，其意自见。常建《题破山寺后禅院》：“清晨入古寺，初日照高林。曲径通幽处，禅房花木深。山光悦鸟性，潭影空人心。万籁此都寂，但余钟磬音。”在空寂的禅院内唯一缭绕的只是钟声，作者全身心感受的也只是这种钟声的启悟。刘长卿《送灵澈》：“苍苍竹林寺，杳杳钟声晚。荷笠带斜阳，青山独归远。”日暮钟声召唤，和尚独自归去，写实乎？象征乎？《敦煌曲子词》中有《苏莫遮·五台山曲子六首》，其五云：“上南台，林岭别净境孤高，岩下观星月，远跳遶方恩情悦，或听神钟，感愧捻香蕪”；这也是写因闻钟而“止”“定”其思。著名成实师的弟子有名叫“僧钟”的；彭际清称《华严》、《般若》、《四十二章经》如“静夜钟声，发人深省。”而将钟声对宗教徒的感召讲得最清楚的还是黑格尔：“塔楼上的钟塔是专为宗教礼仪形式而设的，因为钟声特别适合于基督教的礼拜，这种依稀隐约的庄严的声响，能感发人的心灵深处”（黑格尔《美学》第三卷P99）。我们再看看王维另外的一些诗：“寒灯坐高馆，秋雨闻疏钟。白法调狂象，玄言问老龙”。“谷口疏钟动，渔樵稍觉稀。悠然远山暮，独向白云归”。“燃灯昼欲尽，鸣磬夜方初”。“唯有白云外，疏钟间夜猿”……白云，日暮，秋雨，寒灯，那隐约的钟声，岂只是人间的回声，实在是灵魂深处的共鸣。诗人就在这种钟声中，进入一种“宗教迷狂”的状态，“到虚幻的彼岸，到时间空间以外，到似乎置身于世界的深处”（《马克思恩格斯全集》一卷P651）感受禅定的愉悦。

有关王维的作品还有件争论不休的公案，就是王维所画的“雪中芭蕉”到底是什么含意。“雪中芭蕉”一事，历来解说纷纭。《梦溪笔谈》卷十七引张彦远《画评》说“王维画物，多不问四时”；沈括自己则认为“此乃得心应手，意到便成”；《猗觉寮杂记》则力证“雪中芭蕉”为实有：“岭外如曲江，冬大雪，芭蕉自若，红蕉方开花，知前辈虽画史亦不苟”（转引自《王右丞集注》附录三）。王士禛《池北偶谈》卷十八说“大抵古人诗画只取兴会神到”……我们认为孤立地观察，就会有盲人摸象各执己见之病，“解铃还须系铃人”，要弄清这幅画还须联系诗人自己的思想、生平和其它作品。王维既是诗人又是画家，他的作品是“诗中有画，画中有诗”（东坡语）。据沈括所载，原画实际上主要是《袁安卧雪图》，“雪中有芭蕉”。而王维诗中也有一幅《袁安卧雪图》，这就是《冬晚对雪忆胡居士家》：“寒更传晓箭，清镜览衰颜。隔牖风惊竹，开门雪满山。洒空深巷静，积素广庭闲。借问袁安舍，悠然尚闭关。”这位胡居士是一位在家学佛参禅的居士，王维与他多有来往并曾赠诗以敦其学佛之志。王维此诗借用东汉袁安大雪独卧的典故，将理想化的高士形象写出，也是为了勉励胡居士精勤修道，达到“清凉安住”的境界。对于佛教徒来说，雪山之地乃是佛之所在的崇高境界，据佛本生经，过去世释迦牟尼出家后即是到雪山苦修行的。凡植根于雪山者也无不是精进勤修者。《大般若波罗密多经》卷五百七十二第六分陀罗第十三云；

如是菩萨勤修者，众门渐增亦不自见，而能成为一切佛法，如雪山中有妙药树，枝条不枯不折，如是菩萨勤修精进者，所有胜行，不退不失。

王维“平生喜作雪景。”（《画筌》）据《宣和画谱》所载，即有《雪岗图》、《雪渡图》、《雪江胜赏图》、《雪江诗意图》、《雪岗渡关图》、《雪景山居图》，《群峰雪霁图》等二十幅，对雪景的喜爱当是与佛教信仰有关的。在这首诗中，作者借用袁安卧雪的典故，描绘“山中高士晶莹雪”的清寒境界，同样表达的是对佛国清凉世界的向往，而绘画时，又在雪山上添上一株不合时宜的芭蕉，就更是象征之笔了。陈寅恪《禅宗六祖传法偈之分析》早就指出：“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，肉体可厌之意。”可再举几例以佐证之：《楞伽阿跋多罗宝经注解》卷第三上：“除一真如涅槃妙心之外，余皆虚妄，故云如幻梦芭蕉也”；《注大乘入楞伽经》卷第五“如实知行犹如芭蕉，叶叶析除，实不可得”；鸠摩罗什等译《禅秘要法》：“先自观身，使皮皮相裹，犹如芭蕉，然后安心”；王维《净觉禅师碑铭》云：“雪山童子，不顾芭蕉之身。”芭蕉本易坏不坚之物，以喻肉身，而雪山之中有此常住不坏之芭蕉，则勤修精进者亦得如是。诗画合观，“袁安卧雪图”中“雪中芭蕉”之神理意趣也许更容易把握一些。

如果说雪中芭蕉直接表现了对植根于佛国清凉世界的向往，那么《苦热》诗则通过描写炎炎人世的烦热而衬托了禅悟境界的清凉愉悦。诗云：“赤日满天地，火云成山岳。草木尽焦卷，川泽皆竭涸。轻纨觉衣重，密树苦阴薄。莞簟不可近，絺绤再三濯。思出宇宙外，旷然在寥廓。长风万里来，江海荡烦浊。却顾身为患，始知心未觉。忽入甘露门，宛然清凉乐。”诗的前八句极力夸张尘世炎热之可怖，后八句描写作者急欲超脱炎热尘世，进入“清凉安住”之门的向往，并寓寄了心“觉”则万事宁贴，无有“热恼”，只有“清凉”的佛理。可见这首诗并非仅仅写实而已。诗的后四句已点明了它的象征意义：所谓“觉”，《维摩诘经》注：“凡得道名觉”；至于“甘露门”，《法华经》云：“普智天人尊，哀愍群萌类，能开甘露门，广度于一切”；而“清凉安住”之乐更是被专门用来形容佛国境地的。如《金光明最胜王经卷》（《大正藏》第三十九册P254）云：

“清凉之风喻能除烦恼炎热，四来吹四门，四门喻常、乐、我、净四观。……经譬如七宝楼观，有四阶道清凉之风来吹四门。”

又，《大般若波罗密多经卷》（《大正藏》第七册P930）云：

“旷野即喻生死，人喻有情，热喻众惑，渴喻贪爱。”

此诗正是将人世趋炎附势，热衷于竞争奔走，众多烦恼如热毒攻身的情况，比喻为草木焦卷，川泽竭涸，热不可耐，众善丧亡的情景，而将佛国世界表现为旷然无虑，清凉无边的境界。王维在其它诗篇中，也常常写到身处佛地即“不风而清凉”（参《青龙寺昙壁上人兄院集并序》等诗），后来释德清也做过一首《苦热行》，两首合观，更容易理会：“人世苦炎热，余心向清凉。直以无可触，故能安如常。譬若火浣布，得之愈增光，视彼区区者，错然谁敢当。”当然，憨山身处其中而安乐如常，也许更与禅宗相近。

王维是山水诗派的代表作家，登山临水之作自然不少，但他的诗作中又常常表现出一种异样的情趣和观照，一种因物而悟，独自为乐，“道契玄微”，若有所得的神态。比如对于“水”，他喜爱的是深林之中，无人之处，一段独自流淌，清亮晶莹的山泉：“静言深溪里，长啸高山头”，“青泉丽已净，绿树郁如浮”，“日日泉水头”，“清泉石上流”，

“悦石上之流泉”……这清泉应当说象征着诗人的追求和情趣。他又喜欢乘兴而往，缘溪寻源，或万念俱寂，临水而坐：“言入黄花川，每逐清溪水”，“高馆临澄陂，旷然荡心目”，“檀栾映空曲，青翠漾涟漪”，“净观素鲛，俯映白沙”，“君问穷通理，渔歌入深浦”……对水的观照已与人生哲理的思索联系在一起。他有时还表达出一种物与我、人与水融为一体，妙合无间的境界：“我心素以闲，清川淡如此”，是人的轻淡之心溶入水中？还是清川之净清融了人的杂质。“秋天万里净，日暮澄江空”，“澄波淡将夕”，“淡然望远空”，空净的内心和空净的外界既是二，又是一。还有“清川兴悠悠，空林对偃蹇”，“寂寥天地暮，心与广川闲”……。对于这种奇妙的人与水合一的境地，如果联系王维的佛教思想来看，也许会解释得更清楚。因为佛家常以净水来比喻佛法，或比喻人们得法后发见的清净无染的自性，此在佛经中是随处可见的，这里仅引一例，《大般若波罗蜜多经》卷五百六（《大正藏》第七册P926）云：

又如水大渍草木根，能使倾拔随流而去，甚深般若波罗蜜多亦复如是，能灭一切见趣烦恼习气根本永不复生。又如水大性本清洁，无垢无浊，甚深般若波罗蜜多亦复如是，体无烦恼，故名清洁，能离诸惑，故名无垢，一相非异故名无浊。如人夏热遇水清凉，热恼有情得闻如是甚深般若波罗蜜多，必获清凉，离诸热恼，又如泉池甚深难入，如是般若波罗蜜多诸佛境界甚深难入。……又如净水，洗除垢秽，令得清静，如是菩萨通达般若波罗蜜多，离诸烦恼，即得清静……

水有此等妙用，故佛家又有了“水观”、“水定”种种修行法。所谓“水观”，就是临水而观，得水之空灵，“空”去尘俗，“空”去自我，融入对象中，即所谓“潭影空人心”（常建诗），“宗教，就是人的自我空虚行为”。（《马克思恩格斯全集》第一卷P648）或者观水而悟出净与不净，动与非动，有与无，空与实的种种关系。“心将流水同清净”（岑参《太白胡僧歌》），“禅机指水悟深沉”（〔清〕文悌庵送慈禧太后回京蹕路）。对于禅宗来说：“木石花鸟，山云海月”，“尽是禅悦者自己对照的净境”（潘天寿《佛教与中国绘画》）。所以，佛教徒每每通过观水来观心。观水坐禅又常常在幽冷无人处。兹举一例，《西阳杂俎续集》卷六下：“临瀛西北有寺，寺僧智通，常持《法华经》入禅，每晏坐，必求寒林静境，殆非人迹所到。”所谓“水定”则是禅定之一种，即“使身之内为水”，与水化为一体。总之，“水观”，“水定”都是佛教徒的修炼方法。《楞严经》曾记载了一个禅定者与水化为一体的故事：

（月光童子）“顶礼佛足白佛言，我忆往昔恒河沙劫，有佛出世名为水天，教诸菩萨修习水观，入三摩地。……我于时初成此观，但见其水未得有身，当为比丘室中安脩。我有弟子窥窗观室，唯见清水遍在室中，了无所见，童稚无知，取一瓦砾投于水内，激水作声，顾盼而去。我出定后顿觉心痛，如舍利弗遭违害鬼。我自思惟已得阿罗汉道，久离病缘，云何今日忽生心痛，将无退失？尔时童子捷来我前说如上事。我则告言，汝更见水，可即开门，入此水中，除去瓦砾。童子奉教，后入定时，还复见水，瓦砾宛然，开门除出。我后出定，身质如初”。（《大正藏》第十九册P126）

这个故事极其形象地描写了身化为水的水观奇迹。又《唐高僧传·法进传》也有类似的记载：

法进常于寺后竹林坐‘水观’，家人取柴，见绳床上有好清水，拾两白石安着水中。进暮还寺，觉背痛，问其家人，云安石子，语令明往可除此石。及旦进禅，家人还见如初清水，即除石子，所苦即愈。

王维诗中经常描写独自一人，面对寒林净溪，临水晏坐，与水合一的境界，因人论诗，比照

佛典，我们觉得这与佛教徒坐禅入定，得清净自在心的修炼方法是有一定关系的。他是以诗人之心吸取了“水观”、“水定”之趣，达到了与水为一，空灵澄彻的境地。

除了深山闻钟的感悟之境，水我相融的“彻悟”之境外，王维诗中还常常写到因物而悟的“参悟”之境，传达出“与物同化”，“形累毕于神化”的悠悠神韵。山水草木本来就无意志，无感情，春花秋落，随季节而变化；山寒水瘦，因自然而变迁，佛家却看中这一点，要求人们也委命自然，顺应造化。在他们心目中，山水草木似乎更得禅悟三昧，人应当“参物而悟”。“青青翠竹，总是法身，郁郁黄花，无非般若”（僧肇悟）。“欲识常住不凋心，向万物变迁处识”（《五灯会元》卷四）；“神在直接意义上，只是自然界”（《列宁全集》38卷P163）；要学自然之道，当然莫过于取法大自然；“木末芙蓉花，山中发红萼，涧户寂无人，纷纷开且落。”（王维《辛夷坞》）深山之中，人迹不到，这芙蓉花却照样“任命自在”，纷纷开落。执着为“有”，不执着为“空”，此花毫无“执”见，随开随落，不“有”不“空”。“纷纷”二字表现了“不生亦不灭，不常亦不断”（龙树《中论》）的超然之态。“何须待零落，然后始知空”（僧文益《看牡丹》诗），“不生不灭，如来异名”（《楞伽经》），此花“非常非坏”（《大般若经》）亦生亦死，亦悬亦解，这与其说是自然现象的描述，不如说是作者“参物之悟”；“道无不在，物何足忘”（王维《荐福寺光师房花药诗序》），诗人“在其中看到了不可思议的妙谛”：“一色一香，无非中道。”（智顓《法华玄义》卷四），“万物是同一实在所显示出来的东西。”（西田几多郎《善的研究》P57）如来拈花，迦叶微笑，“因华可以成实，睹末可以达本”（道安《道地经序》），凭借一朵花，作者领悟了“道”，“道”也就这样在两者之间流通了，会合成一体。恩格斯说过“中国的佛教徒”其“教义在某些方面同泛神论相似，相信神的本原散布于全世界，并存在于自己的创造物中”（《马克思恩格斯全集》十四卷P292）。在这无人的涧户边，诗人看到了一朵花的自然生态，也看到了自己任其自然的心态，同时又发见了大自然最深奥又最浅显的秘密，看到了“神的本原”，“真如”的直观显现——万物皆有的“自然”本性，也明白了恢复自然本性就是获得“真如”。诗人因花而悟，又与之融为一体，在写下这种感悟时就不再将主观和客观对立，写物也就是写人，“自然的实体仍然是主客未分的直接经验的事实”（《善的研究》P62）。因此说，这不执著，不贪恋，纷纷开落的“自然”之性到底是属于花，还是属于人，还是属于佛性，已无法分清，也无须分清，因为三者已合为一体。为了帮助理解，我们再比较一些另外的例子：《祖堂集》卷一九记录云和尚“偶睹春花蕊繁花，忽然发悟，喜不自胜”，此即因花得道。刘长卿《寻南溪常道士》云：“溪花与禅意，相对亦忘言”。花香禅意合为一体。布莱克名诗《天真的预兆》：“从一粒砂子可看出一个世界，从一朵野花窥见极乐之土，将无限握在掌心，使每一时辰联系‘永恒’”（用伍蠡甫译，王佐良译稍异）。华兹华斯《不朽的形象》中也说：“我看最低微的鲜花都有思想，但深藏在眼泪达不到的地方”。柯律治《丁登寺旁》的主旨也是“自然界最平凡、最卑微之物都有灵魂，而且它们是同整个宇宙的大灵魂合为一体的”（见王佐良《英国文学论文集》）。乔治桑《印象和回忆》说：“我有时逃开自我，俨然变成一棵植物。”（转引自《美的研究与欣赏》丛刊第一集）凡高说：“我在全部自然中，例如在树木中，见到表情，甚至见到心灵”（《欧洲现代画派画论选》P28）。马蒂斯也说，对于自然，“人须透进它们里头去，人须自己成为物”（同上P78）。联合国教科文组织出版的《信使》在一九八三年第二期中介

绍王维《辛夷坞》说：“它成功地表达了从树的内部体验树木发芽开花这样的意思”。弗朗索瓦·程在他的著作《中国诗话》中也评论这诗说：“在字的深处，巧妙地隐藏着这样的意思；兴致勃勃地走进树身，和他一起变化”。以上所引无非是说：物中有“道”，与外物为一，契入外物，就是得“道”，也就是得了“真如”，因此作者力求进入并表现出这种物我为一，纯物的感觉。“由禅的‘见性’体验形成”，“既没有主观的观察，也没有客观的被观察”达到“物我两忘”的境地（《西田多几郎与日本哲学》《国外社会科学》84.3），物、我、道化合成一体，一心“三观”，一花三身。如果以上所举还只是一种切线式的理解，我们还可以参照一下当代日本禅学大师铃木大拙在《禅与心理》一书中对芭蕉（1644—1694）的一首俳句的分析，这首俳句也很简单：

“当我细细看，啊，一棵荠花开在篱墙边。”

这无人过问，破损的篱墙边的一朵纯朴的小花，“没有一点引人注意的意念”，却自在地开放着，它引起了诗人“真诚的感叹”（这主要是通过俳句本身特有的情调来表达的）。“这位诗人在每一片花瓣上都见到生命或存在的最深神秘”，“禅的趋近法是直接进入物体本身，而且可以说是从它里面来看它，去认识这朵花，乃是变成这朵花……当我这样做，花就对我说话，而我就知道了它所有的秘密……不只如此，伴同着我对这朵花的‘知识’，我知道了宇宙所有的秘密，而在其中也包括了自身的秘密，这个秘密到现在为止，一直逃开了我所有的追求，这是因为我把自己分成为两个：追求者与被追求者，物体与影子，何怪我永远未能抓住我的自我。”禅师说禅境，以其独特感悟作诠释，应是比较可信的。马克思说：“宗教是那些还没有获得自己或是再度丧失了自己的人的自我意识和自我感觉。”（《马克思恩格斯选集》第一卷P1）这是最精辟的论断。佛教徒追求的无非也是这种同化于物，“丧失自我”的感觉。这种“物我为一”的思想，现代外国诗人也表达过，如詹姆斯·莱特的《赐福》：“突然，我意识到，若是我挣脱了躯壳，我将化作一树春花”。但是，思想的完全裸露使诗歌显得浅显。然而，在王维诗中却纯以境界出之，达到神遇物化，天衣无缝的地步，这在艺术上是值得借鉴的。

佛教思想对于王维的诗歌，无论是内容还是风格，都有很深的影响。黑格尔曾经说过“艺术的内容就是理念，艺术的形式就是诉诸感官的形象”（《美学》一卷P83），用这客观唯心主义的观点解释王维诗中的禅境倒是十分合拍的。当然，这些“禅境”“禅趣”诗本身的艺术成就还是不容否认的。而对于我们，其欣赏价值也就在于其中“世俗”的美学成份，即达情之景，传悟之境和高度的艺术技巧。这正象人们欣赏大雄宝殿的结构与色彩，牙雕念珠的精巧工艺，而不在于其中包含的特定时代的信仰象征。

王维是古今中外普遍认可的一位重要诗人，他作品中的佛教思想又是客观存在的。因此，弄清他诗作中“禅境”的含义，看清这水中之月倒影是在地上还是在天上也就有了一定的意义。