

[DOI]10.16164/j.cnki.22-1062/c.2020.06.007

# 藻饰万象——苏轼题画诗与佛教

康倩

(北京大学中文系,北京 100871)

[摘要] 苏轼诗之所以能够出唐人之右,为宋诗开创新的格局,其中一个很重要的原因就是受到佛教经典的涵濡。选择题画诗这一“美学共同体”作为切入点,梳理苏轼佛禅题画诗产生的历史文化背景,苏轼习佛的因缘、路径,经典阅读情况,进而体认和阐述苏轼佛禅题画诗中所呈露的禅意、禅理、禅趣,在通观苏轼的文艺思想的基础上,重点阐释其题画诗创作的四个理论命题:虚静观、物化观、无住观以及空幻观。

[关键词] 苏轼;题画诗;佛教;画学;诗学

[中图分类号] I207.22;B948

[文献标志码] A

[文章编号] 1001-6201(2020)06-0050-09

北宋时期的诗画艺术,继续沿着中晚唐以来的禅化路径演进着,并且在创作和理论批评两方面齐头并进,促进了在禅学濡染、禅风拂动下诗、画艺术精神与美学风格的转型,出现了以诗画为代表的禅宗美学的成熟与炽盛。对此,李泽厚曾指出:“禅宗从中晚唐到北宋益流行,宗派众多,公案精致,完全战胜了其他佛教派别。……禅宗喻诗,当时已是风会时髦;以禅说画(山水画),也绝不会待明末董其昌的‘画禅室’才存在。他们早就有内在联系了,他们构成了中国山水画发展成熟的思想条件。”<sup>[1]</sup>这个论述中所提到的禅、诗、画,这三者在诗画创作和理论批评这个特定的语境中,在内在精神和思维路径上有紧密的联系,在美学精神上处于同一链条之中,构成了禅宗美学这一艺术精神共同体。无论是以禅喻诗,还是以禅说画,都有一个从孕育阶段到成熟和风气化的过程,这个成熟和风气化的时期就在晚唐和北宋,而尤以北宋为标识。北宋文人诗客雅好以禅喻诗,对于宋诗品格的塑造所产生的影响及所形成的诗学精义俱不容低估。不但如此,以禅喻诗风气还向当时的画坛扩散和滲染,亦使以禅喻画成为一时之风气。

在以禅喻诗和以禅喻画两个方面,苏轼都独树一帜,而这又在他的题画诗中得到了集中体现。“东坡居士,游戏翰墨。作大佛事,如春形容,藻饰万象,有为无声之语。”<sup>[2]</sup>苏轼题画诗受佛学涵濡具有文本事实,苏轼题画诗和他的与之相涉的其他诗文之制,共同参与了北宋禅宗诗学的建构,也是北宋禅宗诗学所结出的丰硕之果。本文选择苏轼题画诗进行考察,通过梳理苏轼题画诗产生的历史文化背景、苏轼习佛的因缘和路径、苏轼阅读佛禅典籍情况,揭示苏轼题画诗与佛禅之间的因缘关系,阐发苏轼佛禅题画诗中蕴涵的禅意、禅理、禅趣,并且在此基础上整体通观苏轼的文艺思想,选择苏轼题画诗创作中的虚静观、物化观、无住观、空幻观四个理论问题进行深度阐释。不足之处,在所难免,祈请方家批评指正。

## 一、苏轼佛禅题画诗的文化成因

话题需要从苏轼与佛教的因缘关系说起。苏轼题画诗美学趣味的形成与他的家庭环境、学佛过程、仕宦沉浮、僧俗交友等密切关联。苏轼在幼年时就受到佛教浸染,对他后来文化性格的形成起到了潜移默化作用。苏轼的出生地眉山自唐以来便盛行佛教,眉山西南一百余里处是佛教名山峨眉山,佛教圣物“莲华”也是眉山代表风物。此外,还值得一提的是中国第一部官版的汉文《大藏经》,所谓的“蜀版”和“开宝藏”也梓刻于川。同时,苏轼的父亲苏洵、母亲程氏与佛教也有着千丝万缕的联系。苏洵的思想虽

[收稿日期] 2020-03-20

[基金项目] 国家社科基金重大项目(18ZDA236)。

[作者简介] 康倩,女,北京大学博雅博士后,文学博士。

然以儒学为核心,但他与佛僧交往密切,在思想和艺术两个层面都留有受佛禅影响的痕迹。苏辙在《赠福景顺长老二首》中讲到:“辙幼侍先君,闻尝游庐山,过圆通,见讷禅师,留连久之。元丰五年,以遣居高安,景福顺公不远百里惠然来访,自言昔从讷于圆通,逮与先君游,岁月迁谢,今三十六年矣。”<sup>[3]</sup>苏洵也曾带着苏轼、苏辙两兄弟游览佛教圣地。《中和胜相院记》载,苏洵父子三人一同前往成都,在一次大慈寺中和胜相院的造访中,苏轼兄弟在父亲的带领下结识了惟度、惟简两兄弟,并且成为日后的好友<sup>[4]</sup><sup>384-385</sup>。据孔凡礼《苏轼年谱》,苏轼初次接触到佛僧就是这一次。苏洵也与净因怀琏禅师有过交往,嘉祐六年(1061),净因怀琏禅师曾以阎立本的画赠予苏洵,苏洵为此画作《水官诗》。苏轼在《次韵水官诗(并引)》<sup>[5]</sup><sup>386</sup>的引中对此事有记载:“净因大觉怀琏师,以阎立本画水官遗编礼公。公既报之以诗,谓轼,汝亦作。轼顿首再拜次韵,仍录二诗为一卷献之。”这是苏轼的第一首禅诗,也是第一首题画诗,意义甚为重要。纵览苏轼的一生,其与佛教产生因缘就是在家学影响下,通过对佛寺画像的感性认知,进而步入佛经阅读,而我们研究苏轼的佛禅题画诗,则更能从中体会到他诗画美学情趣中的一些最为鲜活的成分。苏轼母亲程氏出生在佛教氛围浓厚的家庭里,苏轼在《十八大罗汉颂》<sup>[6]</sup><sup>147</sup>、《真相院释迦舍利塔铭》<sup>[6]</sup><sup>122</sup>中有关于他的父母及外祖父与佛禅交往的记录。由《思无邪斋铭》<sup>[6]</sup><sup>108</sup>及《与子由弟第十五首》<sup>[6]</sup><sup>60</sup>可知,苏辙也经常与苏轼讨论佛法。比如,有一次子由过生日,苏轼以檀香观音像为寿,并作《子由生日以檀香观音像及新合印香银篆盘为寿》诗:“此心实与香俱煮,闻思大士已应闻。”<sup>[5]</sup><sup>2015</sup>此外,苏轼的妻子王润之、侍妾王朝云也都是佛教徒,在苏轼的诗文《阿弥陀佛赞》<sup>[6]</sup><sup>261</sup>、《朝云墓志铭》<sup>[6]</sup><sup>471</sup>中都有陈述。

学界通过考察苏轼与佛僧的交往,认为东坡禅属于云门和临济法脉。孙昌武先生在《苏轼与佛教》一文中详尽考辨了苏轼与僧人的交往。陈中浙在《苏轼书画艺术与佛教》一书中从艺术史的角度梳理了苏轼与佛僧的交游往来,认为苏轼与禅宗、净土宗佛僧均有密切往来,其中频繁往来者有怀琏大觉禅师及其弟子、道潜、佛印、惟简等,均对苏轼产生较大影响<sup>[7]</sup>。苏轼与众多佛僧的交往不仅仅局限在佛经学理的探讨,书画交流、题画诗互赠更是长情之事,尤其是“乌台诗案”之后,友人渐有疏离,亲人戚戚,而方外人士则给予他更多生活中的关怀和人生的开悟,使他在遭受厄运打击时生命意识和精神境界实现了一次真正的超越。苏轼平生阅读了大量的佛典,他虽然不专攻佛禅义理,但却是佛禅精神的实践者。苏轼与佛僧交游所产生的影响并非是单向度的,而是双向度的,因此就苏轼这一方来讲,在他与一些诗僧、画僧唱和的题画诗中,较为充分地显示出他禅学化的一面,有的甚至写成了偈诗,而道潜、佛印等僧人与苏轼的唱和之作则显示出了他们文学化的一面。《卜算子·黄州定慧院寓居作》<sup>[8]</sup>是苏轼具有代表性的一首词,从题目可以看出,这首词是苏轼初到黄州在定慧院居住时创作的。定慧院,应该是定慧寺中的一个禅院,在今天湖北省黄冈市东南,系苏轼贬谪黄州时寓居的地方,在这里苏轼在人生遭受毁灭性打击后进行了深入思考,对生命意义获得了哲学层面的超越性领悟,应该说这其中不乏来自佛禅的启迪,因此黄州可视为苏轼文学创作的一个精神文化地标。苏轼所生活的北宋,佛禅寺院对于士人而言具有多重功能,有学者对苏轼诗词散文进行分析,得出北宋寺院具有以下的功用:馆舍、诗歌传播的媒介(题壁)、浴室、画院或者优秀艺术作品陈列室、精神皈依的宗教场所、大型聚会的场所、山水旅游胜地、考场、医疗疾病场所<sup>[9]</sup>。由此可知,佛教寺院对于苏轼而言具有广泛的社会的、文化的、生活的功能,成为他生活中的一部分,尤其是在需要排遣人生的不惬意之时,在这样的情况下,佛禅在精神层面对他产生影响并诉诸笔端,就是再自然不过的了。

苏轼读的佛经较为驳杂,但对其诗风影响较大的当属《维摩诘经》《华严经》《楞严经》《维摩经》《圆觉经》《金刚经》等,而其中文笔流畅、词语赡博、事理圆融的《华严经》对苏诗博辩的说理艺术影响尤深。近年来的研究中,有学者对苏轼阅读佛禅典籍并进而影响到他诗歌创作这个问题进行了具体的考察,如梁银林就撰写系列文章,阐述了佛教经典对苏轼的影响<sup>①</sup>,以及在不同时期苏轼对佛教经典的不同取舍。又如萧丽华在《从王维到苏轼——诗歌与禅学交会的黄金时代》中<sup>[10]</sup>,将苏轼佛禅诗歌、诗论与佛典一一进行比勘,揭示了苏诗中的佛典来源。所论甚详,大可参见,因此这里不再赘述。此外,苏轼又融摄

① 梁银林撰写的苏轼与佛教经典系列论文:《佛教“水观”与苏轼诗》,载《西南民族大学学报》(人文社科版)2005年第10期;《苏轼诗与〈维摩经〉》,载《文学遗产》2006年第1期;《苏轼诗与〈楞严经〉》,载《社会科学研究》2010年第1期;《佛禅事典与苏轼诗》,载《贵州社会科学》2014年第3期。

《楞严经》的义理、譬喻、事相,以及《维摩诘经》的修行问题,认为世间的修行与出世间的修行在本质上是没有什么区别的,都是达到解脱的方便法门,这在他的思想和创作中都得到了体现。又,《华严经》法界缘起空观以平等的观念对待外境,影响了苏轼的价值取向与人生态度,《金刚经》中的“梦幻”思想,对苏轼佛禅题画诗中的经典意象营构起了作用。苏轼对佛禅经典的理解,在他不同的人生阶段,有不同的摄取与诠释,这对苏轼的生命意识、文学创作乃至艺术风格均产生了特定的影响。佛禅经典对苏轼安顿其遭贬谪后的失意心灵,以及促使他通过诗作,包括佛禅题材的题画诗来抚慰精神上的创伤,确实发挥了作用。

严羽是中晚唐以来以禅喻诗的集大成者和理论完成者,他在《沧浪诗话·诗辨》中指出:“大抵禅道惟在妙悟,诗道亦在妙悟。且孟襄阳学力下韩退之远甚,而其诗独出退之之上者,一味妙悟而已。惟悟乃为当行,乃为本色。然悟有浅深,有分限,有透彻之悟,有但得一知半解之悟……”<sup>[11]</sup>而明代董其昌则开以禅论画之先风,他在《容台别集》卷四《画旨》中言:“禅家有南北二宗,唐时始分。画之南北二宗,亦唐时始分也;但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水,流传而为宋之赵干、赵伯驹、伯驥,以至马(远)夏(珪)辈。南宗则王摩诘始用渲淡。”无论是以禅论诗还是以禅说画,都不是骤然而起,都是经过了漫长的孕育阶段,而苏轼恰恰在这两个方面都发挥了重要的作用,是其中的一个极其重要的环节,他在创作和批评两个方面都对诗画艺术禅意与禅境、审美境界的开拓做出了贡献。敏泽先生在《中国美学思想史》中对“禅”与“悟”有专门论析,他指出:

宋代禅宗广泛流行,士大夫知识分子谈禅成风,以禅喻诗成为风靡一时的风尚。其结果是将参禅与诗学在一种心理状态上联系起来。参禅须悟禅境,学诗需悟诗境,正是在“悟”这一点上,时人在禅与诗之间找到了他们的共同点。<sup>[12]</sup>

诗人与禅客,或者说作诗与参禅,从表面上来看,是两种性质不同的活动,但是共同点在一个“悟”字上。在这一方面,苏轼也不例外。苏轼的佛禅题画诗将自己对人生际遇的感悟、对佛禅之理的领悟、对画家心境的体察、对画面的观感交相为悟,并最终融汇在一起,从而诗人之眼与画家之眼相互视看,诗人心象与画作心象相互印证,诗境与画境相互映照,从而实现了诗境与画境双悟,而其间发挥“媒妁”作用的则正是禅境。这个过程,对于苏轼而言,既是以禅喻诗,同时也是以禅喻画。以禅喻诗,在苏轼佛禅题画诗中表现更多的是譬喻。苏轼佛禅题画诗的般若譬喻种,最明显的主题是人生的虚幻不实。《书〈破琴诗〉后》:“此身何物不堪为,逆旅浮云自不知。偶见一张闲故纸,便疑身是永禅师。”<sup>[6]344</sup>《题杨次公蕙》:“幻色虽非实,真香亦竟空。”<sup>[6]334</sup>《次韵子由书王晋卿画山水二首》其一:“老去君空见画,梦中我亦曾游。桃花纵落谁见,水到人间伏流。”<sup>[6]350</sup>苏轼在人生的主题之外,结合其对绘画美学思想的体悟,创造并丰富了以禅入诗、以诗喻禅、以禅说画的各色题材。因此,苏轼在其般若譬喻的题画诗作品中,也体现出一种苏轼特有的禅味,这种东坡禅具有两重滋味:一是世间与出世间两皆无得,才是“究竟空”;一是勿逐昨梦,以幻为戏,正是“游戏三昧”。东坡以禅入诗、以禅说画的结果,是在佛禅题画诗中融入人生哲思与诗人对人事深刻的省思与领悟,因而也造成苏轼诗歌颇具理趣的思辨性与议论性。我们可以说,苏轼由此展现了个体生命禅悦与坚定的自在之境界,同时也完成了北宋诗风“超越或扬起个人悲哀”、“议论性”、哲学性之走向,从而打开宋代理趣诗的发展,也促进了文人画的产生,并且对后世文人画哲学层面的美学意蕴产生了深远的影响。

## 二、苏轼佛禅题画诗的禅意、禅理、禅趣

如果我们将题画诗看作对所题之画的一种诠释,那么苏轼的佛禅题画诗在诠释方面有什么样的特点呢?这便涉及苏轼佛禅题画诗中的禅意、禅理、禅趣问题。有学者说:“在诗文家笔下,禅意又称禅理、禅味、禅悦。它通常的意义是偏指禅家所讲的从净心戒定而获得的一种空灵静谧、与自然圆融的所谓语境。反映在诗句上,则往往是含蓄、淡泊、隽永、韵味悠扬。”<sup>[13]</sup>此论对于我们理解苏轼佛禅题画诗颇有启发。苏轼的佛禅题画诗对于所题之画的诠释,往往富于佛学之理解,属于佛理领悟和禅悦机趣。在诗中,他或以绘画为证道成佛之手段,或以绘画为幻境的创造,或以游戏三昧贯通诗与画,或以禅喻画、以画证禅,体现出围绕这些维度或层面进行诠释性题咏的特点。苏轼佛禅题画诗中流露的禅意,蕴藏的禅理,洋溢着禅趣,俱因于此。苏轼佛禅题画诗禅意的呈露,不仅仅体现在对画中的诸如梅、兰、竹、菊、枯木、怪石等意象的禅味再阐发,以及对所咏画面呈现之旷远宁静意境、平淡如烟色调、含蓄简约笔触的

一往情深,更主要的是苏轼能够快捷地领悟到绘画作品中的禅意空间,并且在诗歌的语言空间维度中作进一步的延伸性展开,从而在多重感官下让读者感受到禅意弥漫。“绘画不同于文学,它只能以水墨的浅淡与深浓、构图的俯仰与远近来传神、体道,表现时代艺术精神。这便是体现在山水画中的淡、远的禅宗意蕴。”<sup>[14]</sup>苏轼所题赋的山水画,多为水墨山水,内容常常是“云烟缥缈”“积翠浮空”,这些物象、意象寄托着苏轼心中对虚静、空远之山水的向往之情。诸如“眼明小阁浮烟翠,齿冷新诗嚼雪风”<sup>[6]131</sup>、“白鹤楼前翠作堆,萦云岭路若为开”<sup>[6]152</sup>、“朱楼深处日微明,皂盖归时酒半醒”<sup>[6]153</sup>、“薄暮渔樵人去尽,碧溪青蟑绕螺亭”<sup>[6]153</sup>、“云烟缥缈郁孤台,积翠浮空雨半开”<sup>[15]</sup>、“江上愁心千叠山,浮空积翠如如烟”、“山耶云耶远莫知,烟空云散山依然”<sup>[6]317</sup>这些诗句,均是苏轼用清润的诗笔,将山水画中峰峦出没、云雾显晦、淡墨轻岚之态娓娓道之,禅意富赡,诗情盎然。趣远之心,由来已久,而在宋代蔚然成风,这种审美趣味的产生,自然是与禅宗诗学在当时文化公共空间的弥漫分不开的。“淡”意为迷漫,言“淡”则往往意味着水墨墨章而禅境生,徐复观有曰:“萧散淡泊、闲和严静的趣远之心,此乃中国画的极谊,也是欧阳修所提倡的古文的极谊。”<sup>[16]</sup>对此,李泽厚曾经如此讲到:

禅宗喜欢讲大自然,喜欢与大自然打交道。它追求的那种淡远心境和瞬间永恒,经常假借大自然来使人感受或领悟。其实,如果剔去那种附加的宗教内容,这种感受或领悟接近一种审美愉快。审美愉快有许多层次和种类。其中有“悦志悦神”一大类。禅宗宣扬的审美感受,脱掉那些包裹着的神学衣束,也就接近于悦神类的审美体现了。……特别是在欣赏大自然风景时,不仅感受到大自然与自己合为一体,而且似乎感到整个宇宙的某种合目的性的存在。这是一种非常复杂的高级审美感受<sup>[17]</sup>。

“淡泊之境”“趣远之心”与禅境相互映发,“远”对应着文人士大夫“达退观”的“退”,有退隐江湖之意,而“淡”与“远”正是归隐的心路之径;以烟云来衬托景的深远是中国绘画常用之法,中国美学中的“远”这一范畴,更多的是指陈一种超越了具体的时空观念的心理距离,故而实为一种心之“远”。清代画论家华琳(1791—1850)提出“推”字以说明中国画面上明晖借映、“远”之表述:“推之法得,斯远之神得矣”,“将何以为推乎?余曰‘似离似合’四字实推之精髓”<sup>①</sup>。“远”不是以堆叠穿斫的几何学的机械式的透视法表出,而是由“似离似合”的方法视空间如一、有机统一的生命境界<sup>[18]259</sup>。这恰恰符合佛教证悟的要求“不即不离,无缚无脱”<sup>[19]30</sup>。那么,华琳又是如何用“推”去注释这种“不即不离”呢?他说:“无他,疏密其笔,浓淡其墨,上下四旁,明晦借映。”这也恰恰解释了绘画中烟江叠嶂之“远”意的生成机理,以及苏轼为何用“烟翠”等缥缈的意象来诠释“远”。更进一解,我们又可以说这与老子所言的“无”很接近:“道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其中有象。恍兮惚兮,其中有物。窈兮冥兮,其中有精。”(《老子》第二十一章)中国人于有限中体悟无限,又于无限中领会有限,这种意趣不是一去不复返的,而是回旋往复的<sup>[18]262</sup>。“望断水云千里,横空一抹晴岚。”<sup>[5]2655</sup>“不知人间何处有此境,径欲往买二顷田。君不见武昌樊口幽绝处,东坡先生留五年。”<sup>[6]317</sup>这不仅仅是画家心目中的理想家园,也是苏轼在庙堂与江湖徘徊踟蹰之际的理想家园。

在“文字禅”背景下产生的“以文字为诗”的宋诗中,能体会到一种强烈的理性精神,而且这种理性精神还往往表现为一种博辩的说理艺术,这种博辩的说理艺术正是宋代士大夫义玄双修、禅教相融所获得的最大收益<sup>[20]</sup>。苏轼在《虔州八景图》之一说道:“却从尘外望尘中,无限楼台烟雨濛。山水照人迷向背,只寻孤塔认西东。”<sup>[6]152</sup>在模糊不清、变化不定的烟雨之中,城中的楼台排列于天地之间,若隐若现。那浩渺浑苍的水光山色,炫人眼目,置身在这气象阔大、朦胧迷幻的郊野,无法分辨南北东西,只好寻找在波涛汹涌中的一座孤塔作为参照系。“却从尘外望尘中”颇值得玩味,它涉及如何进行审美观照的问题。苏轼曾经提出审美应当“游于物外”而不要“游于物内”<sup>[4]351</sup>,并且在《超然台记》里面讲到审美距离的问题:“物非有大小也,自其内而观之,未有不高且大者也。彼其高大者以临我,则我常眩乱反复,如隙

① 参见:《中国画论类编》,人民美术出版社1986年版,第301—302页。华琳指出:“胎骨既定,纵欲不高不深不平而不可得。为三远为不易!然高者由卑而推之,深者由浅以推之,至于平则不必高,仍须于平中之卑处以推及高。平则不必深,亦须于平中之浅处以推及深。”又,“假使以离为推,致彼此间隔,则是以形推,非以神推也”。又,“凡作画何处不当疏密其笔,浓淡其墨,岂独推法用之乎?不知遇当推之势,作者自宜别有经营。于疏密其笔,浓淡其墨之中,又绘出一段斡旋神理。倒转乎缩地勾魂之术。捉摸于探幽扣寂之乡”。华琳在这里详细用疏密之笔,浓淡之墨来解释了苏轼题画诗中的使用朦胧意象来构建“远”之用意。

中之观斗,又焉知胜负之所在?是以美恶横生而忧乐出焉,可不大哀乎!”<sup>[4]351</sup>因观察角度的不同,所以观察结果各异。宋代画家郭熙在《林泉高致》中曾就提出“三远法”并有言:“真山水之风雨,远望可知,而近者玩习不能究错综起止之势;真山水之阴暗,远望可尽,而近者拘执不能得明晦隐见之迹。”因为中国画表现采用的是散点透视方式,所以观赏者的视线也可以、应该是流动的、多向度的,苏轼在卧游山水画时的高低俯仰、身所盘桓的节奏变化运动与在真实山水中的游览并无二致。所以,苏轼在诗中曾云“赖有高楼能聚远,一时收拾与闲人”<sup>[5]591</sup>道出了中国诗人、画家对空间的感知、体悟和表现特点。

苏轼佛禅题画诗表现出的禅趣,主要有两方面:一是表现在题画诗的创作态度上,具有浓郁的禅悦倾向,苏轼的题画诗创作往往采取的是一种随意的、戏谑的、轻松自如的闲吟、慢兴、戏作,具有缓和紧张、消弭分裂的作用,从而在心理学的意义上与宗教解脱相通;另一方面,苏轼对所题画作的选择往往与画作本身的题材有关,他的选择体现出对画家、画作的艺术趣味和画艺游戏态度的认同,因此这些题画诗便成为苏轼本人墨戏鉴赏观的流露。经历宦海的苏轼对《坛经》中的“随所住处恒安乐”<sup>[21]</sup>,有着一种深情的认识。苏轼被贬谪到黄州之后,“随缘自娱”“随缘委命”的思想更加显露,禅宗思想成为他生存的一个支撑。由于外部直接压力的一时解脱,苏轼获得了一种萧散无碍的创作心境,这使他的创作呈现出最佳态势,没有忧虑,没有恐惧,没有攀缘,只有与自然相对统一的轻盈的心灵状态,心存菩提,触目春山。比如他的题画诗《又书王晋卿四首》之《西塞风雨》:“斜风细雨到来时,我本无家何处归。仰看云天真箬笠,旋收江海入蓑衣。”<sup>[22]</sup>这首诗轻快的语调,很容易让读者联想到张志和的《渔歌子》:“西塞山前白鹭飞,桃花流水鳜鱼肥。青箬笠,绿蓑衣,斜风细雨不须归。”苏轼所歌赋之画是王晋卿根据张志和《渔歌子》的意境而作,苏轼以诗叙写王晋卿画中的张志和自道其隐居江湖、寄情山水之乐,虽“无家可归”,但在“仰看云天真箬笠”的胸次怀抱下,实则可以处处为家,浪迹江湖,以获得在青山绿水间自由自在、自得其乐和高蹈出尘的自我满足。苏轼“以全部感觉在对象世界中肯定自己”<sup>[23]</sup>,在绘画空间的表达之余进行歌咏,继以时间的延续,在无碍的怀抱中感觉世界,正如他在《与子明元》中所说:“吾兄弟俱老矣,当以时自娱,世事万端,皆不足以介意,所谓自娱者,亦非世俗之乐,但胸中廓然无一物,即天壤之间,山川、草木、鱼虫之类,皆足矣供吾家乐事也。”苏轼在佛禅题画诗里,喜欢冠以“墨戏”“戏作”“游戏”之名<sup>①</sup>,这自然传达出了他对所题画作之笔意和画境的一种解读,以及他与该画作、画家之间所形成的审美主客体关系。苏轼把“墨戏”作为书画的功用,也为后人所认同。潘天寿在《佛教与中国绘画》一文中曾就宋代禅宗与绘画的关系做过这样的阐述:“五代及宋,都属于禅宗的炽盛时期……盛行文人禅僧所共同合适的一种墨戏,如僧人萝窗静宝等的山水、树、石、人物,都随笔点染,意思简当,表现不费装饰的画风,又僧人子温的蒲桃,圆悟的竹石,慧丹的小丛竹,都有名与墨戏画中。”<sup>[24]</sup>正因为佛教经典对苏轼有着深厚的涵濡,使苏轼在佛禅题画诗中对这些画作的禅意、禅理、禅趣心有灵犀,而苏轼在题画诗中所作的进一步的意义阐发和意象营构,以及对于“墨戏”的推崇,无疑促进了文人画审美意识的自觉与成长。陈师曾在《文人画之价值》中说:“殊不知画为物,是性灵者也,思想者也,活动者也,非器械者也,非单纯者也……所贵艺术者,即在陶写性灵、发表个性与其感想。而文人又其个性优美、感想高尚者也;其平日之所修养品格,迥出于庸众智商,故其于艺术也,所发表抒写者,自能引人入胜,悠然起淡远幽微之思,而脱离一切尘垢之念。”<sup>[25]</sup>传统文人画艺术主张的核心是趣文人之趣、感文人之感、思文人之思,释道文化的浇溉对文人画艺术精神的生成起了至关重要的作用,而苏轼则是文人画艺术精神发展过程中非常重要的一个环节,他的佛学素养和追求禅悦的人生精神影响了他的绘画鉴赏观,其对绘画的鉴赏观在其佛禅题画诗中又得到了进一步的淬炼和升华,故而苏轼佛禅题画诗于中国传统文人画审美意识自觉与话语体系的生产,可谓功莫大焉。

① 比如:《戏书李伯时画御马好头赤》,在《书试院中诗》的引之中交代了题画诗《试院观伯时画马绝句》的写作心态:“予又戏作绝句:‘竹头抢地风不举,文书堆案睡自语。忽看高马顿风尘,亦思归家洗袍袴。’伯时笑曰:‘有顿尘马欲入笔。’疾取纸来写之后。三月六日所作皆是也。眉山苏轼书。”以上参见苏轼著,李之亮笺注:《苏轼文集编年笺注》,巴蜀书社2011年版,第349页。又如:《戏书吴江三贤画像三首》,《续丽人行》引中题:“李仲谋家有周昉画背面欠伸内人,极精,戏作此诗。”《戏咏子舟画两竹两截鸚鹄》。同时,他在《次韵水官诗》《题文与可墨竹》中也表露过自己对丹青的态度——“丹青偶为戏”“斯人定何人,游戏得自在”。以上诗文分别参见苏轼撰,(清)王文诰辑注,孔凡礼点校:《苏轼诗集》,中华书局1982年版,第564页、第811页、第1590页、第2723页、第86页、第1439页。

### 三、苏轼佛禅题画诗的美学意蕴

在中国历史的长河中,佛教的融合出现了两次高峰:第一次是魏晋时期,与玄学融合;第二次高峰,就是在宋代。从晚唐到北宋,文人们的精神世界开始从初盛唐时的外向型转向内省型,从开放到内敛、从狂放到细腻,这是唐宋之际中华文化风格和文人精神的重要转折。禅宗那种一切皆空的世界观、自然惬意的人生哲学、清静超俗的生活情趣,与宋代士大夫那种内省、封闭、细腻的心理性格一拍即合,禅宗风靡天下,士大夫禅宗化,禅宗士大夫化,进而儒、禅、道合流,这一点在传统文人画艺术精神方面体现得尤其鲜明而突出。苏轼在《祭龙井辩才文》中如此讲道:“孔老异门,如释分宫,又于其间,禅律相攻。我见大海,有此南东,江河虽殊,其至相同。”<sup>[4]1961</sup>苏轼的哲学和文艺思想中,儒释道三家融汇掺杂,根据他的处境和作文时的语境而择其可用者为用,随其所用而灵活为变,但无论如何,佛禅思想始终是他诗歌与绘画观念的一个重要资源。这里,仅就苏轼题画诗和他的这个文艺观中的几个与佛禅思想摄入有密切关系的理论范畴作一些分析。

#### (一)虚静观

苏轼说:“虚而一,直而正,万物之生芸芸,此独漠然而自定,吾其命之曰‘静’。”<sup>[6]144</sup>苏轼诗学和绘画观中的“虚静”观,我们可以从他关于画竹的美学观入手进行分析。苏轼认为,“成竹在胸”的审美意象之形成,首先要求画家有虚静的审美心态,并且产生“身与竹化”的审美体验。苏轼的“虚静”论的生成,有佛禅精神的参与。佛家有“虚心玄鉴”“独觉冥冥”<sup>[26]147</sup>云者,强调以虚静之心观照诸法实相。苏轼吸收了佛家的虚静观,使其与道家的“虚静”观相互糅合,并且加以一定的改造,形成了他绘事造艺方面的“空静”说,主张创作时要内心保持空明澄澈状态,以有助于展开自由想象的翅膀。苏轼的“空静”说并非如释子那样四大皆空、万念俱灰,也并非主张在诗歌、绘画中表现纯粹的“空静”理念。苏轼说:“欲令诗语妙,无厌空且静。静故了群动,空故纳万境。”<sup>[6]177</sup>这说明作诗时应有一种空与静的心境,这是构成审美意象的前提条件,因为处于静的境界可以掌握各种动态,处于空的境界可以容纳万般景象。这来源于佛家的心量说。禅宗提倡心量扩大,犹如虚空。因为在佛家看来,虚空无始无边,可包容万物,人心虚空,就可想象古今四方的事物。苏轼并不认为现实世界全部是虚空,这是他不同于佛家处。但是他吸收了佛家虚空的观点,经以改造来说明艺术创作中的最佳审美心态状况,重点强调的是以“空静”所代表的这种澄明豁达的心境去构思,去想象,有助于成就艺事。此外,禅宗的虚无思想也对苏轼产生了影响,甚至更为明显一些。苏轼晚年在《自题金山画像》中说道:“心似已灰之木,身如不系之舟。”<sup>[5]2641</sup>我们且不管这种精神状态和思想境界是不是苏轼的主动追求,但却真切地影响了他的诗文美学见解,涵盖了他关于诗歌、绘画、书法理论见解在内的美学思想之全部。

苏轼的虚静观,借鉴了南北朝时期著名佛理学僧僧肇(385—414)的般若空静观。僧肇在《不真空论》中有一个根本观点,就是主张“即万物之自虚”,强调“即动而求静”,认为“若动而静,似去而留,可以神会,难以实求”。意思是说,这世界看来像运动,实际上是静止;看来像消逝,实际在停留。因此,只能从精神上去体会“若动而静”的佛教真理。他认为,认识世界本体的“空”,不依靠感性认识和理性认识,而要靠“照”(直观),只有“般若”是能洞察真谛的特殊智慧,所以“圣人虚其心而实其照,终日知而未尝知也。故能默耀韬光,虚心玄鉴,闭智塞聪,而独觉冥冥者矣”<sup>[26]147</sup>。意思是说,只有“圣智”能隐藏智慧与聪明,能用虚静的心进行深远的直观,闭目塞听才能悟到真谛。他又说:“是以般若可虚而照,真谛可亡而知,……斯则不知而自知。”<sup>[27]76</sup>意思是说,般若虽虚静,但能洞察;真谛虽无相,却可鉴知。这种特殊的认识,与苏轼所说的“空且静”自然有所不同,但是在用虚静止性进行直观以悟得真谛这一点上,彼此又有相通之处。佛家认为“人怀爱欲不见道”<sup>[28]</sup>,意思也是强调要排除心中尘念杂思,达到胸怀豁朗高洁,才能见道。苏轼《送参寥师》一开头就说:“上人学空苦,百念已灰冷,剑头唯一吷,焦谷无新颖。”中间又说:“颇怪浮屠人,视身如丘井,颓然寄淡泊,谁与发豪猛,细思乃不然,真巧非幻影。”意思是说,高闲上人苦修苦行,寻求超乎色相意思的空境,各种欲望杂念都灰冷消退,思想上绝无波澜,生命似乎已经枯萎。诗的最后说:“阅世走人间,卧身观云岭。”说的是身在人间观察世象,横卧山岭体察身世,所呈现的就不完全是佛家的空静观了,并不认为世界一切皆是空。这正说明苏轼吸收了佛家的空静观,经过改造运用于诗歌创作中,认为在面对现实进行感受、想象、构思活动时,要有空静的审美心胸,只有处于静的

境界,才能了然掌握各种动态;只有处于空的境界,才能容纳万般景象。这就发展了佛家的空静观,并且将之成功地运用到艺术理论批评上来。

## (二)物化观

禅宗主张个人的内心与佛界和一,人与万物合一。《涅槃无名论》说:“天地与我同根,万物与我一体。”<sup>[27]209</sup>而且这种“同根”与“一体”,要如同河水流入海水那样,达到“内外不迹”的状态。苏轼在援禅入诗时对禅宗的世界观进行了一定的改造,将“物化”引入艺术创作领域,针对创作活动中的主体与客体关系立说,提出自己的创作主张。苏轼在《书晁补之所藏与可画竹三首》中言:“与可画竹时,见竹不见人。岂独不见人,嗒然遗其身。其身与竹化,无穷出清新。庄周世无有,谁知此凝神。”<sup>[5]1522</sup>这是一则苏轼关于“身与竹化”非常有名的论证。此外,苏轼类似的论述还有许多,如“居士之在山也,不留于一物,故其神与万物交,其智与百工通”<sup>[6]600</sup>,以及“物之相物,我尔一也”<sup>[6]240</sup>等等,不一而足。艺术家在观照艺术对象时,如果能彻底摆脱外界的干扰,达到“见竹不见人”这种“无意”的空灵状态,进而达到“嗒然遗其身”的“无我”状态,从“无意”“无我”再进一步,便是达到了“身与万物交”的“物我合一”的状态。艺术家精神高度集中于艺术对象时,实际上就是超越了物我之间的界限,把自己幻化成所要表现的物象本身,仿佛“我”的思想、情感、性格即为物所有之思想、情感、性格;而“物”也仿佛成了“我”的化身,“物”与“我”合而为一了。这正是画家从以“我”观物变为以物观物的一个过程,是创作主体将自己完全融入表现对象之中,其情形正如演员完全融入了自己所饰角色那样。

苏轼的基于释道思想的物化美学观,首先深刻而细致地描述了文艺创作的审美活动心理过程,其次揭示了艺事活动过程中直觉的重要性。苏轼的物化美学观,不仅阐发了文艺创作中形象思维的特点与规律,同样也有强调自然天成艺术风格的意旨。无论是画家还是诗人,都是在创作中表现物化了的自己,故而得心应手、浑然天成。这也是苏轼的诗文书画创作呈现出“风行水上涣”而自然天成艺术风格的主要原因。

## (三)无住观

禅宗反对固定停滞,主张变化流通、“无念”“无住”“无相”。《金刚经·妙行无住分第四》云:“菩萨于法应无所住,行于布施。所谓不住色布施,不应住声、香、味、触、法布施……若菩萨不住相布施,其福德不可思量。”<sup>[29]27</sup>《如理实见分第五》云:“凡有所相皆是虚妄。若见诸相非相,即见如来。”<sup>[29]30</sup>我们平时看到的一切物的形相,实际都不是它们真正的形相,事物真正的形相(实相)是“无相”。这样,世界上一切都不值得执着,这就叫“无住”。《坛经》中也有云:“无念为宗,无相为体,住为本。何名无相?无相者,于相而离相。无念者于念而不念。无住者,为人本性。念念不住……念念不住,即无缚也。”<sup>[30]31</sup>所谓“无念”,不是没有念头,而是有念头,但是又不为此念头所束缚。所以,虽然时刻有念头,实际上并没有念头。所谓“无相”“无住”也是一样,都肯定人有“相”“住”的本性,但又强调“离相”“无住”。这里的“相”指的是世间万物的相状。人生在世,必定要与世间之物发生关系,如果不为这些世间之物所束缚,能够进退自如、无拘无束,便对修行有所助益,此正所谓“心体无滞,即是般若”<sup>[30]91</sup>是也。

禅宗“无住”观对苏轼浸渗有加,并且影响了他的艺术观念,他吸收禅宗“无住”观的相关认识,将之运用到文学和绘画创作及理论批评之中,拓展了他的思想视野,丰富了他的艺术思想,使他的美学观念达到一个新的高度。苏轼认为诗歌、绘画离不开描写现实生活和刻写外界事物,而现实生活是变化的,外界事物也是变动不居的,所以应该写出事物的生机变化,只有这样才能表现出事物活泼自然的生命力。苏轼的题画作《惠崇春江晓景》诗:“竹外桃花三两枝,春江水暖鸭先知。蒌蒿满地芦芽短,正是河豚欲上时。”该诗并没有仅仅停留于画面的再现,而是更侧重于画外之音的传达,河豚也许是看不见的,苏轼正是用“无住”的眼光、灵动的诗笔,写出“河豚欲上”,极其富于变化,将惠崇画笔下生机勃勃、春意盎然的春景画面进行了无限的空间延伸,增添了画外的“象外之象”和“味外之味”。对于这种禅宗无住观理解及其对诗学的影响渗透,钱锺书先生在《谈艺录》中通过“活参”与“死参”的角度进行了诠释,钱锺书引《钝吟杂录》文中语:“禅家死句活句与诗法并不相涉。禅家当机煞活,若刻舟求剑,死在句下,便是死。”钱锺书先生还回应了后世学者对苏轼题画诗中往往出现艺术真实与生活真实冲突的问题:“譬如读‘春江水暖鸭先知’之句而曰‘鹅岂不先知’,便是死在句下。”<sup>[31]242</sup>因此,得出的结论是:禅句无所谓死活,在学人之善参与否<sup>[31]246</sup>。此外,苏轼对“无住”观的理解,还直接影响到他的绘画鉴赏与品评。苏轼



在《宝绘堂记》里提出了“不留意于物”的观点：“君子可以寓意于物，而不可以留意于物。寓意于物，虽微物足以为乐，虽尤物不足以为病。留意于物，虽微物足以为病，虽尤物不足以为乐。”<sup>[6]129</sup>“寓意”而不“留意”，作为一种态度，可以作两方面解，既是苏轼的一种人生态度，同时也是他的一种审美观照态度，这两个方面又是密切地关联在一起的。而在面对一幅绘画作品进行品评和题咏时，苏轼在所作之题画诗里也大多采取的是这样的一种态度。我们以为，苏轼在他题画诗中所表现出的这种欣赏品评态度，在思维方式上与禅宗主张的“于诸境上心不染”的“无住”观有着极为相似的一面。

#### （四）空幻观

“人生如梦，一樽还酹江月。”这是苏轼对生命的叹咏。苏轼在他的佛禅题画诗创作中，多次流露出这种人生态度，如“寓世身如梦，安闲日似年”<sup>[5]459</sup>、“吴生画佛本神授，梦中化作飞空仙”<sup>[5]829</sup>、“三年归来真一梦，桥山松桧凄风霜”<sup>[5]770</sup>、“十年江海寄浮沉，梦绕江南黄苇林”<sup>[5]1524</sup>、“人间何有春一梦，此身将老蚕三眠”<sup>[5]1609</sup>、“老去君空见画，梦中我亦曾游”<sup>[5]1772</sup>、“望断水云千里，横空一抹晴岚”、“江上愁心千叠山，浮空积翠如云烟。山耶云耶远莫知，烟空云散山依然”等等。笔者统计，“梦”在苏轼 160 首题画诗<sup>[32]107</sup>中出现了 16 次，“空”出现了 41 次，“幻”虽然只出现了两次，但这并不妨碍苏轼对画作中“空幻”世界的垂爱，也不遮蔽他对人生如梦的感悟。苏轼在题画诗中呈露出的“不即不离”“无缚无脱”的人生观，显然是受到大乘佛教中“空”的影响。《心经》如此说“空”：“空中无色，无受、想、行、识；无眼、耳、鼻、舌、身、意；无色、声、香、味、触、法；无眼界。乃至无意识界；无分明，亦无无明尽，乃至无老死，亦无老死尽；无苦、集、灭、道，无智亦无碍。”<sup>[29]130</sup>告知人们要通过对“空”的圆觉体知，来除五蕴、扫外相、破心执。《金刚经》如此说“空”：“一切有为法，如梦幻泡影，如露亦如电，应作如是观。”<sup>[29]112</sup>主张“应无所住而生其心”。《圆觉经》如此说“空”：“诸佛世界，犹如空华”，“其所证者，无得无失，无取无舍”，“如昨梦故，当知生死及与涅槃，无起无灭，无来无去”<sup>[19]30-31</sup>。般若经的核心思想就是“空”，但佛教所说的“空”，非一无所有之“空”，亦即认为，世间的万事万物，都是有条件的，这个条件就是“缘”，即一切都会随着条件的变化而变化，条件具备了，就产生了（缘起）；条件不复存在了，它就消亡了（缘灭）。因此，世间的一切事物，都不是一成不变的，而是一个念念不住的过程，因此都是没有自性的、无自性的“空”。当然，苏轼并非简单地将自己的诗作为佛教空幻观的传声筒，而是通过高超的意象营构而又似信手拈来的情景交融诗句，以象喻的艺术手法表现之，所以“空幻”的禅理、禅意和禅趣在苏轼的这些题画诗中，便如“镜花水月”“羚羊挂角”般妙合无垠地溶解在诗中，只可细细品之，而不可形迹求之，这既是苏轼的高明之处，当然也是禅学介入诗学之后给诗画艺术带来的美学“红利”吧。

题画诗在宋代蔚为大观，与当时的文化精神、时代氛围、士人生活，以及诗歌、绘画创艺活动的异常活跃密不可分，而佛禅题画诗在其时的题画诗创作中更是一股非常活跃的力量，这自然得益于禅宗在当时的广泛传播，以及对文人士大夫精神世界和日常生活的介入。从中晚唐开始而到宋代达到盛开灿放景致的禅宗美学，成就了宋诗、宋画的艺术品格，而题画诗以其可以缩合诗与画之特点，可以说在这方面对于宋代禅宗美学的发展贡献良多。苏轼的题画诗很“宋诗”、很“苏轼”，苏轼题画诗所营造出的意义世界和美学精神，在禅理、禅意、禅趣方面对北宋诗学、画学增添了无尽的魅力，影响和推动了后世的题画诗、文人画创作和批评中禅宗美学的继续发展。

#### 【参考文献】

- [1] 李泽厚. 美的历程[M]. 北京:生活·读书·新知三联书店, 2009:173.
- [2] 梁廷楠, 汤开建, 等点校. 东坡事类[M]. 广州:暨南大学出版社, 1992:288.
- [3] 苏辙. 苏辙集[M]. 陈宏天, 高秀芳, 点校. 北京:中华书局, 1990:214.
- [4] 苏轼. 茅维. 苏轼文集[M]. 北京:中华书局, 1986.
- [5] 苏轼. 苏轼诗集[M]. 王文诰, 辑注. 孔凡礼, 点校. 北京:中华书局, 1982.
- [6] 苏轼. 苏轼文集编年笺注[M]. 李之亮, 笺注. 成都:巴蜀书社, 2011.
- [7] 陈中浙. 苏轼书画艺术与佛教[M]. 北京:商务印书馆, 2006.
- [8] 苏轼. 苏轼词编年笺注[M]. 邹同庆, 王宗堂, 校注. 北京:中华书局, 2007:275.
- [9] 李明华. 苏轼诗歌与佛禅关系研究[D]. 长春:吉林大学, 2011:21-22.
- [10] 萧丽华. 从王维到苏轼——诗歌与禅学交会的黄金时代[M]. 天津:天津出版社, 2013.
- [11] 严羽. 沧浪诗话[M]. 北京:中华书局, 2017:12.



- [12] 敏泽. 中国美学思想史[M]. 济南: 齐鲁书社, 1989: 290.
- [13] 刘石. 苏轼创作中与佛禅有关的问题[J]. 贵州社会科学, 1992(3): 42-44+24.
- [14] 黄河涛. 禅与中国艺术精神的嬗变[M]. 北京: 商务印书馆国际有限公司, 1994: 255.
- [15] 王文浩. 苏轼全集[M]. 长春: 时代文艺出版社, 2001: 739.
- [16] 徐复观. 中国艺术精神[M]. 北京: 九州出版社, 2014: 338.
- [17] 李泽厚. 中国古代思想史论[M]. 北京: 人民出版社, 1986: 210.
- [18] 宗白华. 艺境[M]. 北京: 商务印书馆, 2011.
- [19] 赖永海, 主编. 圆觉经[M]. 徐敏, 译注. 北京: 中华书局, 2010.
- [20] 周裕楷. 文字禅与宋代诗学[M]. 上海: 复旦大学出版社, 2017.
- [21] 丁福保, 笺注. 六祖坛经笺注[M]. 一苇, 整理. 济南: 齐鲁书社, 2012: 116.
- [22] 曾枣庄. 苏诗汇评[M]. 成都: 四川文艺出版社, 2000: 1408.
- [23] 马克思. 1844年经济学—哲学手稿[M]. 刘丕坤, 译. 北京: 人民出版社, 1979.
- [24] 潘天寿. 潘天寿美术文集[M]. 北京: 人民美术出版社, 1983: 196.
- [25] 陈师曾. 中国绘画史[M]. 北京: 中国和平出版社, 2014: 113.
- [26] 石峻. 中国佛教思想资料选[M]. 北京: 中华书局, 1981.
- [27] 僧肇, 著. 张春波, 校释. 肇论校释[M]. 北京: 中华书局, 2010.
- [28] 薄益智旭, 撰. 释明学, 主编. 佛说四十二章经解[M]. 成都: 巴蜀书社, 2014: 93.
- [29] 赖永海, 主编. 金刚经·心经[M]. 陈秋平, 译注. 北京: 中华书局, 2010.
- [30] 慧能, 著. 郭朋, 校释. 坛经校释[M]. 北京: 中华书局, 1983.
- [31] 钱钟书. 谈艺录[M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2001.
- [32] 张毅. 宋元文艺思想史[M]. 北京: 中华书局, 2019: 107.

## Embellishing Everything: On Su Shi's Painting Poems and Buddhism

KANG Qian

(Department of Literature, Peking University, Beijing 100871, China)

**Abstract:** The reason why Su Shi's poems can surpass any poet of Tang Dynasty and creates a new pattern for the poetry of Song Dynasty, is mainly that his poems are influenced by Buddhist classics. The paper chooses the artistic community of his painting poems as the starting point, combing the historical and cultural backgrounds of the generation of his poems of Buddhist and Zen paintings, the reasons for his learning Buddhism, his route of learning Buddhism and his reading of Buddhist classics to recognize and interpret Zen implication, Zen principle, and Zen flavor shown in his poems, and on the basis of looking at Su Shi's general literary and artistic thoughts, mainly interprets the four theoretical propositions of Su Shi's painting poetry creation: the view of emptiness and stillness, the view of non-existence and the view of emptiness and illusion.

**Key words:** Su Shi; Painting Poems; Buddhism; Painting Learning; Poetics

[责任编辑: 秦卫波]