

紫柏真可的“文字般若”说 与禅宗的审美主义

皮朝纲

(四川师范大学 文学院, 成都 610068)

摘要:在中国禅宗思想史及其美学思想史上,晚明“四大高僧”之一的紫柏真可占有重要的地位,当禅门衰落、禅风凋敝之时,他以恢弘禅宗为己任,大力倡导文字般若,力图以此和会三教,融通各宗学说,为禅宗的复兴寻找一条新路。在他对文字般若的诠释中,蕴涵着独特的文艺美学思想,为禅宗的审美主义补充了新的内容。

关键词:紫柏真可;文字般若;文字心之光;禅宗美学

中图分类号:B83-0;B946.5 **文献标志码:**A **文章编号:**1000-5315(2009)01-0069-09

在中国禅宗思想史及其美学思想史上,晚明“四大高僧”之一的紫柏真可占有重要的地位,当禅门衰落、禅风凋敝之时,他以恢弘禅宗为己任,大力倡导文字般若,力图以此和会三教,融通各宗学说,为禅宗的复兴寻找一条新路。在他对文字般若的诠释中,蕴涵着独特的文艺美学思想,为禅宗的审美主义补充了新的内容。

—

紫柏真可(1543—1603),字达观,晚号紫柏,俗姓沈,江苏吴江人。年十七辞亲远游,于苏州虎丘云岩寺从僧明觉出家^{[1]10}。年二十“从讲师受具戒”,曾至武塘景德寺“掩关三年”,复回吴门,后辞明觉,行脚四方^{[1]10}。曾潜心深究“相宗奥义”^{[1]10}。万历元年(1573)至京师,亲近华严宗匠遍融,又曾从禅门大师嘯岩、暹理等参学^{[1]10}。他“见象季法道陵迟,惟以弘法利生为家务”,乃于万历十七年(1589)与其弟子刻方册本藏经(即《径山藏》,在真可去世

后,才由门人桐城吴用先施资刻经数百卷)^{[1]11}。他曾拟与“四大高僧”之一的憨山德清合修《明传灯录》,因德清“适以别缘触圣怒,诏逮下狱”,后被遣戍海南,未果^{[1]13}。万历二十八年(1600)又曾亲赴京师,营救因拒不执行朝廷重敛矿税命令而入狱的南康太守吴宝秀,经多方调护,吴终被赦免^{[1]13-14}。后来,他曾说他有三事抱憾终身:“老憨不归,则我出世一大负;矿税不止,则我救世一大负;传灯未续,则我慧命一大负。若释此三负,当不复走王舍城矣。”^{[1]14}万历三十一年(1603),突“妖书”事发,忌者乘机弹劾,被诬为妖书制造者,银铛入狱,死于狱中^{[1]14}。

纵观真可的一生,乃是以一个禅僧的身份,欲起禅门于衰敝之中,救大法于危难之时的一生,他所抱恨的出世、救世与续慧命的“三大负”,正充分说明了他以恢弘禅宗为己任,“以弘法利生为家务”的特点。憨山德清在《紫柏老人集序》中曾对此作了充分的评价:“今去楚石二百余年,有达观禅师出,当禅宗已坠之时,蹶起而力振之,得无师智,秉金刚心,其荷负法门之志,如李陵之血战,纵张空拳,犹挥驻

收稿日期:2007-10-07

作者简介:皮朝纲(1934—),男,重庆南川人,四川师范大学文学院教授。

日。虽未犁庭扫穴,而一念孤忠,与啮雪吞毡者,未可以死生优劣议也,真末法一大雄猛丈夫哉。然师赋性不世情和合,至老见客未效一额手。虽未踞华座,竖槌拂,然足迹所至半天下,无论宰官居士,望影归心,见形折节者,不可亿计。”^[1]

但真可并非专究禅门一宗,专嗣一人。他曾自述为学经历:“于禅家机缘语句,颇究心焉,而于教乘汗漫,犹未及也。及读天台智者观心颂,始于教有人。……洎万历元年,北游燕京,谒暹法师于张家湾,谒礼法师于千佛寺,又访宝讲主于西方庵,末后参遍老于法通寺。”^{[1]卷十四,300-301}在明代综合三教、融通各宗学说的时代风尚中,他对禅宗思想的主要贡献,乃是对文字般若的充分论述,以及和会三教与各宗学说的理论建构^①。顾大韶在《跋紫柏尊者全集》中作了概括性的评介:“昔人叹中峰辍席不知道隐何方?以予耳目所及,如达观可大师,真末法中龙象也。读其书,想见其志气雄爽,为人真切。最可敬者,不以释迦压孔老,不以内典废子史。于佛法中,不以宗压教,不以性废相,不以贤首废天台。盖其见地融朗,圆摄万法,故横口所说,无挂碍,无偏党。与假墙倚壁,随人妍媸者,大不侔矣。其于《石门文字禅》,东坡《禅喜集》,称之不去口,盖‘此方真教体,清净在音闻’,欲以文字般若作观照实相之阶梯,不妨高抬慧业,诱掖利根,则又此老之深心密意也。”^{[2]附录,692}

真可之所以十分重视文字般若在明心见性中的巨大作用,乃是针对当时禅宗以参禅为唯一悟入之途径,而竭力排斥经教的弊端,特别是在机锋棒喝盛行之后,不少禅僧乱逞机锋,胡弄棒喝,不重真参实悟的严重弊端,而提出的拯救禅门的复兴之路。他严厉批评当时丛林的“七大错”,其中的第一、二、五、六、七等,都是针对当时丛林无视经典、盲修瞎炼之风,几乎每一大错都与对经典的排斥、废弃有着直接或间接的关联。他明确指出:“一者,以为禅家古德机缘,可以悟道,悟道断不在教乘上”;“二者,以为知见理路,障自悟门,道不从眼耳入,须一切屏绝,直待冷灰豆爆,发明大事,始为千了百当,一得永得”;“五者,人生未必无欲,有欲能治而弗随,非贤者不能,又有纵而不制者,颇藉多生慧种,稍涉猎教乘,或得一知半解,即眼空一切,以为古人造理不过如此,本来无事,何必别参,于逆顺境风之中,又东飘西荡,作不得一毫主宰”;“六者,三教重任,各无定

见,学儒未通,弃儒学佛,学佛未通,弃佛学老,学老未通,流入旁门,无所不至”;“七者,在家出家之人,较唐宋黑白,天渊不同,……凡亲师访友,譬如摘桃,宁遐管其树之曲直,唯在桃美而已”^{[1]卷三,77}。

他分别从历史渊源、祖师典型和佛学依据等几个方面,对语言文字的重要性,对文字三昧在实现明心见性过程中的重要地位,作了详细论述。

首先,他明确指出,重视文字三昧可以上溯至释迦牟尼:“释迦文佛以文设教,故文殊师利,以文字三昧辅释迦文”,“于楞严会上进退二十五圣”,而文殊师利“独选择观音当机”^{[1]卷一,29};释迦文佛,“亦退三十二亿恒河沙菩萨”,而“独进观世音”,这是因为观世音乃“以闻思修(引者按:三慧)入,近乎文字三昧”^{[1]卷一,29},这就是《楞严经》中所谓的“此方真教体,清净在音闻”^{[1]卷一,29},所以释迦文佛与文殊师利均选择观世音入世传法。这就是说,重视文字三昧,不仅可以上溯至释迦牟尼,而且还有佛典根据。

其次,他指出,从达摩开始,历代祖师都是重视文字三昧的,有祖师典范可从。他举出达摩为例。达摩是十分重视文字三昧的,所以以《楞伽经》传授心法。人们关于不立文字之说,并非达摩本意:“初祖果以心相语言文字,必屏黜而后得心,则《楞伽跋陀罗宝经》,祖何未尝释卷,且密以此经授可大师,可授璨,璨授信,信授忍,忍授曹溪大鉴,鉴复精而深之。”^{[1]卷一,52}他指出,“道可顿悟,情须渐除”,而“鼻祖所传之心,道也。《楞伽》所谓转识成智之法,治情之具也。倘闻道而不治情,此果真闻道者乎?此必魔外也。我如来法中无有是事。所以知鼻祖忧深虑远,既传其心矣,复密授此经,为治情之具”^{[1]卷一,52}。这就从“顿悟”和“渐除”两个方面,说明了参禅悟道既需要不依赖语言文字的悟性,又需要离不开语言文字的理性,把初祖达摩作为重视文字三昧的典范。

再次,他吸取天台宗三因佛性之说,论证文字三昧的合理性与普世性。天台三因佛性:正因佛性,即人人 with 生俱来的真如佛性;了因佛性,即能够认识真如佛性的智慧;缘因佛性,即能开启智慧,从而证悟真如佛性的各种条件。这一理论,是指明人们可以借助诸如文字等等条件,以开启智慧的观照,从而明心见性的心理历程。而真可则把人的智慧分为三种,提出三般若之说,即文字般若、观照般若与实相般若,并以此三般若配三因佛性:“夫般若有三种,

所谓文字般若,观照般若,实相般若是也。又此三般若,名三佛性,缘因佛性,了因佛性,正因佛性是也。”^{[1]卷一,42}他又指出:“凡佛弟子,不通文字般若,即不得观照般若,不通观照般若,必不能契会实相般若。实相般若,即正因佛性也。观照般若,即了因佛性也。文字般若,即缘因佛性也。今天下学佛者,必欲排去文字,一超直入如来地,志则高矣,吾恐画饼不能充饥也。”^{[1]卷一,30}

从上可见,真可用明确的语言说明了文字三昧与禅的不可分割的联系,虽然人们承认禅是只可意会难以言传的,但人们谁也不能否认,禅宗的存在、传承和流布又是不能离开文字的,而真可对此作出了理论阐释^②。

二

大家知道,从北宋中叶开始,“文字禅”逐渐兴盛,成为宋代文化,特别是禅宗文化的一大景观。已有学者指出,“文字禅”有广义与狭义之分,其狭义的“文字禅”,乃是诗与禅联姻的结晶。禅宗(佛教)的生命哲学与诗的艺术语言的携手,既促进了禅宗(佛教)哲学的诗化,也推进了诗的哲学(禅学)化;在此一历史文化语境下,“文字”不仅仅是“外在意义上的工具”,而它本身“就具有一种高度抽象的精神”,“诗化的文字是宋人存在的家园”^{[3]141}。在宋代,禅僧“参究话头和妙悟自性相一致”,诗人“研炼句法与反向内心相一致”,表明“宋人已将翰墨生涯转换为一种陶冶精神的活动,因而‘文字’对于宋代禅僧和居士来说,也就有了几分形而上的准宗教的意义”^{[3]140-141}。

文字禅的兴起,不仅为禅宗美学的发展提供了契机,而且为禅宗美学补充了新的内容。北宋僧人慧洪不仅从理论上论证了文字禅的合理性,而且以他既多又美的诗文为他倡导文字禅提供了标本,为禅宗美学作出过重要贡献^③。慧洪成为后代僧人居士,特别是明代高僧提倡文字三昧的楷模,被推尊为“僧中班马”^{[4]5135}。真可非常推崇慧洪,多次称赞慧洪。顾大韶在《跋紫柏尊者全集》中,说真可“其于慧洪《石门文字禅》”“称之不去口”^{[2]附录,692}。而真可在为慧洪的《石门文字禅》所写序中,以春与花譬禅与文字的密切不可分割的关系,高度称赞慧洪是

达摩提倡的文字三昧被忽视数千年后,而重新加以倡导,使之流布的高僧大德。他说:“此一枝花(引者按:指文字禅),自瞿昙拈后,数千余年,掷在粪扫堆头,而寂音(引者按:慧洪)再一拈似,即今流布。疏影撩人,暗香浮鼻,其谁为破颜者。”^{[1]卷十四,284}真可高度重视文字三昧在明心见性过程中的巨大作用,进一步沿着慧洪等宋僧的理路推进禅(佛)哲学的诗化与诗的哲学化,诗化的文字三昧,成为明代僧人和居士存在的精神家园,文字般若学说为禅宗审美主义提供了新的理论武器和新的阐释空间。

真可多次、反复强调文字般若在识心见性、开启和激发生命之美的过程中的重要作用:

娑婆界中,苟无文字般若,则观照般若无有开发。观照般若既不开发,则将何物了知正因般若。^{[1]卷一,42}

有缘因佛性,然后能熏发我固有之光。固有光开,始能了知正因佛性。^{[1]卷一,42}

若得缘因佛性熏炙之,则根尘之初,圆满本光,终必开解。解则会行,行则终证。^{[1]卷十一,242}

盖非文字无以起观照,非观照无以鉴实相。非实相,则菩萨无所宗极也。极者何,之证谓也。^{[1]卷十一,234}

如众生正因佛性虽在,不得缘因佛性熏之,则了因不开。了因不开,则正因终不得而复矣。^{[1]卷十五,319}

在明代,文字般若是一个内涵相当广泛的概念。何谓“文字般若”?明末四大高僧之一的藕益智旭曾解释道:“万象万行与音声点画,同名文字般若。”^{[5]1050}这是在文字禅的广义层面上解释“文字般若”,不仅泛指一切以文字为媒介、手段或对象的参禅悟道等佛事活动,也包括自然、社会、艺术领域的“万象万行与音声点画”的种种现象。

在真可关于文字般若的言说中,广泛涉及了诗词、书法、绘画、音乐、工艺美术等等文艺现象与审美现象,论述了这类文字般若与禅(心)的密不可分的内在关系。他明确提出了文字般若是“心之光”、“道之光华”的重要命题:“心外了无法,文字心之光”^{[1]卷二十,417}、“文字语言,道之光华”^{[1]卷二十二,467}、“三藏十二部”、“一千七百则机缘”,凡“彼种种,皆我固有之光也”^{[1]卷四,103}、“会万物归己者,书无内外,理无精粗,都来一片心光,曾无别物”^{[1]卷五,115},等等。他还明确指出,诗、乐等等文艺现象和审美现象,乃

是这“一片心光”的呈现：“此片心光……在诗，情动于中，天机触发，歌咏之不足则舞蹈之。此心在乐，为韶为濩。昔孔子在齐，见牧牛童子，视端而目正，喟然叹曰：‘此必听韶乐而出者也，丘驱之晚矣！’”^{[1]卷五,115-116}

包括诗乐书画在内的文字般若既然是心之光华，那么，在紫柏真可那里，“心”的内涵是什么？“心之光”的内涵是什么？“文字心之光”这一命题有何重要的美学意蕴？真可是一个心性本体论者，他把心作为产生万物的终极根源：“心生则种种法生。……心作天堂，心作地狱，心作圣人，心作众人，至于大之天地，广之万物，皆心之造作。”^{[1]卷十,220} 必须指出，在真可那里，现象界的万事万物皆为一心所变现的“心”，乃是如来藏自性清净心，即真心，而不是根尘虚妄之污染心，即妄心。他多次复称说的“心外无法，何法非心？心本妙物而无累也，妙则泛立曲当，无累则超然而无待也”^{[1]卷二十一,452}之“心”，即是如来藏自性清净心，即真常心；其所说的“一心不生，万法无咎，人物交臻，本来廓如也”^{[1]卷十,216}之“心”，则是根尘虚妄之心，即污染心，所以真可说“心生则道失，物弃欲自存”^{[1]卷十,227}，“如此妄念，终朝汨汨，毕世辛勤，不过最初一点妄心不能空耳。我故曰：饮食、男女、声色、获利，非能障道者，为此妄心也”^{[1]卷三,73}。

所谓的“妄心”也就是众生攀缘的根尘之心，而真心则是所谓的无心、心生万法之心。真可于此对于“然未尝有心也”^{[1]卷三,74}的特别强调，即是在说明真妄乃是相对之立说。虽然，真妄为相对而立说，但是两者皆源于一心。所以真可曰：“此个真心，情生则转为根尘。尘相既无，见体亦无，情空则根尘元是真心。根尘真心，迷之成二，悟之元一。”^{[1]卷三,76}

真可明确指出，“心”为天下最美者也：“至芳至洁至广至大者，心也。”^{[1]卷三,69}那么，“心之光”的内涵是什么呢？

佛教高度赞美光明，视光明为快乐、幸福之最高境界——审美境界，认为只有佛、菩萨才始终与“光明”相伴随，这就是“佛光”。而佛光则有无与伦比的强大功能。《探玄记》卷三曰：“光明亦二义，一是照暗义，二是现法义。”^{[6]卷三十五,163中} 即是说，佛、菩萨的智慧，能照亮黑暗、破除迷妄，显现法身、彰显真理。佛光分身光（色光）与智光（心光、智慧光）。《智度论》四十七曰：“光明有二种，一者色光，二者

智慧光。”^{[6]卷二十五,339中}“身光（色光）”，即人们通常所看见的佛与菩萨顶上的一轮圆光；而佛与菩萨的“身光（色光）”，则来自他们的“智光（心光、智慧光）”——这是佛教认证真理的特殊智慧，主要指般若智所具有的无幽不照的强大功能。达观真可也指出：“大哉心光，智不可知，识不可识。阴阳不能笼罩，有无不能形容。破障除昏，凡圣无与等者。谓之大神呪，大明呪，无上呪，无等等呪，不亦宜乎！”^{[1]卷十一,230}

在达观真可看来，心具有真妄同源的性质，因而心不仅是显发真常唯心的体用，同时也是众生虚幻根尘的变现。因此，一心之退妄显真就是修行的重要意义。

既然心之真妄同源，那么，心光也就有真妄之别。他说：“夫光有真妄，真则照万古而无待，妄则粘六尘而发光。……故因境生心，谓之粘妄发光；不因境生而孤明圆照，始谓之无待之光。”^{[1]卷一,33}“然光有邪正，善用之则谓之妙光，不善用之，谓之粘妄发光。”^{[1]卷二十三,484} 因此之故，真可十分强调在修行中退妄显真，他以颜回为例说：“颜子隳肢体，外形骸也；黜聪明，空妄心也。妄心空则真心露，形骸外则法身全。”^{[1]卷九,206} 只有“妄心空”——空去“粘妄发光”，才能“真心露”——显露“无待之光”（“无待之光”即是如来藏自性清净心——真心之光）。真可强调去蔽显真：“六尘封蔽（引者按：蔽，遮蔽），一心光蔽矣。”^{[1]卷四,98}“夫五欲覆盖，心光不明，有能揭之，千古长旦，不亦快哉！”^{[1]卷七,161} 只有去蔽才能使真心之光朗然呈现：“自心清净，戒根本洁；自心空寂，定水本澄；自心明彻，慧光圆满。……身心解脱，则逆顺境缘，千差万别，皆发挥我自心之光也。”^{[1]卷四,96}“三障既荡，本心光圆。本心光圆，则自利利他，无往而不克矣。”^{[1]卷七,167}

在真可那里，“心光”——“无待之光”（真心之光），乃是“以理折情”^{[1]卷二十一,436}、“以理养心”^{[1]卷三,39}——也就是除去众生根尘所生之妄念（“情”）而回归众生本具的“自性佛性”（“理”）。

在我们了解了真可的“心光”之内涵以后，就可以进一步剖析他所提出的文字般若是“心之光”、“道之光华”的重要命题的美学意蕴了。

我们在上面已经指出，在明代，“文字般若”，不仅泛指一切以文字为媒介、手段或对象的参禅悟道等佛事活动，也包括自然、社会、艺术领域的“万象

万行与音声点画”的种种现象。而真可用诗词、书法、绘画、音乐、工艺美术等等文艺现象,论述了这类文字般若与禅(心)的密不可分的内在关系,并且指出这类“文字般若”——文艺现象乃是“心光”的呈现,是众生本具的“自性佛性”(“理”)的朗然敞亮。所以,紫柏真可说“文字般若”乃是“心光发朗”,“凡吐一言一句,长篇短什,足为万古灯明,用除痴暗”^{[1]卷十一,227};“盖一切语言文字,皆自心之变也”^{[1]卷十六,341}。也就是说,文艺现象之美,乃是来自于“以理折情”、“以理养心”也就是去蔽之后而回归众生本具的“自性佛性”(“理”)而呈现的真心之光(“无待之光”——佛教真理)。或者换个角度说,在文艺现象中置入了“心光”——(“无待之光”、佛教真理、人人本具的“自性佛性”)所以才显现出美。

这使我们想起海德格尔在《艺术作品的本源》中所讲的一段话。他指出,“在艺术作品中,是真理,而不仅是真实的某物在活动”;当“自我遮蔽的存在者……如此被照亮”之后,“这种光(引者按:指‘存在之真理’之光)将自身的光芒融入了作品。这种融入作品的光芒就是美。美是真理作为无遮蔽状态而发生的一种方式”^{[7]449-500}。这里有两点值得注意:第一,在海德格尔看来,艺术既是真理置入作品,同时也就是真理的形成和发生。也就是说,艺术是存在和真理的一种表现模式。诚然,他所讲的真理,并不是我们通常所讲的客观真理,而是指存在者的存在从遮蔽状态显现出来的东西。他所讲的存在者的真理与存在者的存在其实是一个意思。其对美的本质的规定,也是从这一基本立场出发的^④。第二,他提出“这种融入作品的光芒就是美。美是真理作为无遮蔽状态而发生的一种方式”。也就是说“美是作为无蔽的真理的一种现身方式”^{[8]276},美是“当真理自行设置入作品,它便显现出来”^{[8]302},美是“真理自行设置入作品”所“显现出来”的“光芒”^⑤。

令人感兴趣的是,海德格尔关于艺术的本质是真理——存在置入作品,是自行遮蔽着的存在“被照亮”后的光芒,“这种融入作品的光芒就是美”的论述,与紫柏真可关于文艺现象之美,乃是置入了“心光”——也就是“以理折情”而去蔽之后回归众生本具的“自性佛性”(“理”)而呈现的真心之光(“无待之光”)的朗现的论述,何其相似乃尔,可以说明中国古代思想家成熟的美学智慧。必须指出,真可以艺术创作和艺术鉴赏的经验、原则,去诠释艺

术创作乃“心光”的展示,艺术作品之美乃“心光发朗”所致,这种以艺诠佛的方法,表现出佛门的审美价值取向和文艺美学观点,反映了佛门中人的一种叙事模式,体现出中国佛教对于艺术的态度和佛教美学的某些特点。他总结著名画家吴道子、李伯时的创作经验说:“唐吴道玄,宋李伯时,皆以画鸣于世,虽风致各臻所妙,然离自心光,皆无所施其巧焉。予以是知二子者,皆以道寓技者也。”^{[2]卷一,637}这就指出了:第一,吴道玄、李伯时之所以能“画鸣于世”,取得巨大成功,乃是能充分呈现“心光”,若果“离自心光”,都不能充分发挥他们的艺术才能,“皆无所施其巧焉”;第二,吴道玄与李伯时,都各有擅长,各有风格特色,“风致各臻所妙”,但他们的共同经验,都是遵循了不“离自心光”的创作原则;第三,吴道玄与李伯时“皆以道寓技者也”,都是以技进于道,使技提升到道的境界,充分使“心”(道)得以朗现的伟大画家。真可还在《示皆闻》中,高度赞扬李伯时能以“笔头三昧,发挥自心光明,庄严三宝,报佛深恩”^{[1]卷五,122}。在中国绘画史上,吴、李皆有盛名,宋人邓椿《画继》称:“画之六法难于兼全,独唐吴道子、本朝李伯时始能兼之耳。”^{[9]77}唐代吴道子是佛像的宗师,宋人郭若虚《图画见闻志》称:“吴道子画,今古一人而已。”^{[10]39}元人汤垕《画鉴》称:“吴道子笔法超妙,为百代画圣。”^{[9]478}他的佛像画为世所推崇的原故,“全在吴氏线纹表现的力量上”^{[11]109}。后代佛像画的线纹,乃承吴道子余绪,但“日趋平拖细润,结果遂失去其单独的表现的力量,而附丽于颜色以生存”,“所以佛像人物画,唐以后就几乎不足观了”^{[11]109}。只有宋代名画家李伯时能“运用佛像的线法,描写人物,成白描派的宗师”^{[11]109}。元人汤垕《画鉴》称:“人物于画,最为难工,盖拘于形似位置则失其神韵气色。顾陆之迹,世不多见,唐名手至多,吴道子画家之圣也,照映千古。至宋李公麟伯时一出,遂可与古作者并驱争先。”^{[12]59}紫柏真可选择吴、李作为典型个案进行分析,表明他不仅熟悉画史,而且有很高的鉴赏能力,他很有见地地指出吴、李的成功之处在于以“笔头三昧,发挥自心光明”,其作品之美,源自心光的朗然呈现。

他明确提出了绘画“本于自心”的重要命题,指出“自心”乃绘画之“祖”(本源)。他说:“夫画本未画,未画本于自心。故自心欲一画,欲两画,以至千万画,画画皆活,未尝死也。……未画画母,无心天

地万物之祖。既知其母,复得其祖。”^{[1]卷二十一,437-438}又说:“夫见画不见笔,见笔不见手,见手不见心,见心不见心之前者,谓之见见可乎。苟借画见笔,借笔见手,借手见心,借心见心之前者,谓之不见见可乎。”^{[1]卷十五,306}真可提出了绘画应“见心”,而且应“见心之前者”。所谓“心之前者”,乃指“性”而言。他曾说过:“心乃独处于性情之间者也。故心悟,则情可化而为理;心迷,则理变而为情矣。若夫心之前者,则谓之性,性能应物,则谓之心。应物而无累,则谓之理。应物而有累者,始谓之情也。”^{[1]卷一,31}这就是说,绘画创作应展示、呈现真心、“自性佛性”。

他还在《题赵生画扇》一文中,论述了绘画与自心的关系。他说:“雾势昏晓,山形有无,且不可以心测,又岂可以笔墨尽哉。然墨光之初,心路之始,必有主人存焉。故达者知云雾昏晓无常,即例山形等耳,然后笔笔墨墨,横拖竖抹。意之所到,笔之所随,主客升降,初无常位。意果意乎,笔果笔乎。吾于密郎扇头,得赵生矣。”^{[1]卷十五,304-305}对此段论述,试分解如次:第一,真可指出了“云雾昏晓无常”,山形若隐若现,若有若无,变幻莫测。既不可以心测度,又不可以笔墨描绘。中国山水画家却能运笔用墨,穷形尽相,得山水之性情。第二,中国山水画家在进行艺术构思、运笔用墨之“初”“始”,一定有意在笔先——审美主体(“主人”)的“心光”存焉,而画家则是通过山水画以呈现自己的“主人”——“心光”。第三,虽然“云雾昏晓无常”,然而画家则可利用山水画的程式,发挥笔墨特性之所长,大胆创意,根据云雾山形的变化,“横拖竖抹”,意到笔随,笔意两融而相忘。人们就可从赵生的画扇中“得赵生矣”,即窥见赵生的审美个性——本来面目(“心光”)。真可还在《跋周叔宗书法华歌》中,明确指出可从唐宋著名书法家张旭、米友仁的作品中窥见他们的“心光”。他说:“若有人问大白牛儿(引者按:即心),毕竟在甚么处?张草米书挥笔处,细听蹄响墨池边。”^{[1]卷十五,316}宋人陈思《书苑菁华》称:“张旭书,兰性颠逸,超绝古今。”^{[13]48下}明人陶宗仪《书史会要》称:米友仁(字元晖,宋代著名书画家米元章之子)“学嗜古善书,黄庭坚尝戏之诗云:‘虎儿笔力能扛鼎,教字元晖继阿章。’心画之妙得于家传,父作子述。识者谓宋之有元章元晖,犹晋之有羲之献之”^{[14]744下}。张、米之法书均为“心画之妙”。而真可则指出,可在张旭、米芾的“挥笔处”“墨池边”去“细

听”那个“大白牛儿”——“心”的跃动。他还以“画花”、“生花”、“纸花”为例,论证均为人心之所造,都是个体生命的表征,都是“心之光”的呈现。他说:“或者爱画花而不爱生花,有笑之者曰:爱假而不爱真,愚矣乎!其人曰:生花造化所化,画花吾心所画;造物乃吾心中之影,子以影生者为真,吾以心生者不为假。吾非乎,子非乎?必有知者,然后可辨也。”^{[1]卷十,214}又说:“人言此花假,我谓此花真。红白香欲浮,作者之精神。于此观天地,离心无纤尘。况居天地者,谩夸造物新。智者见之智,仁者见之仁。通塞本无窟,万事存乎人。”^{[1]卷十九,398}总之,在真可看来,“画花”乃“吾心所画”,“纸花”乃具“作者之精神”,“以心生者不为假”,它们都是“心之光”的朗照。

紫柏真可视包括文艺在内的文字般若为“心光”、“心华(花)”的论述,对文艺的本质的领悟,可谓深得个中三昧。这也引起了后代文艺理论家和美学家的共鸣。清代戏曲小说美学家李渔就曾明确提出“文章者,心之华也”的命题:“文章者,心之华也,溯其根荄,则始于天地。天地英华之气,无时不泄,泄于物者,则为山川草木;泄于人者,则为诗赋词章,故曰:文章者,心之华也。”^{[15]370}可以说,李渔对“文章者,心之华也”的论述,乃是对真可“文字语言,道之光华”这一命题的更加明确的论述,更具文艺美学的色彩。清代美学家刘熙载曾将文艺视为一种“心学”。他说:“文,心学也。心当有余于文,不可使文余于心。”^{[16]571}“扬子云谓言为‘心声’,可知言语亦心学也,况文之为物,尤言之精者乎!”^{[17]37}“扬子以书为‘心画’,故书也者,心学也。”^{[17]169}他强调文艺创作必须有感而发,有为而作,“昔人词咏古咏物,隐然只是咏怀,盖其中有我在也”^{[17]118}。刘氏强调文艺为“心学”,则是对真可之论的进一步发挥和补充。

三

真可在多次、反复强调文字般若在识心见性、开启和激发生命之美的过程中的重要作用的时候,曾多次用了春花之喻,详论禅(心)与文字的关系:“盖禅如春也,文字则花也。春在于花,全花是春;花在于春,全春是花。而曰:禅与文字,有二乎哉?故德

山、临济，棒喝交驰，未尝非文字也；清凉、天台，疏经造论，未尝非禅也。”^{[1]卷十四,284}对于真可春花之喻，有人批评他把“德山、临济，棒喝交驰”也作为“文字禅”。其实，在明末佛门，已普遍把“万象万行与音声点画，同名文字般若”^{[5]1050}，因而真可才在广泛的意义上把“德山棒”、“临济喝”也视为文字般若。至于真可把华严（清凉）、天台的“疏经造论”也称之为“禅”，这“并非疏忽，或者有意搅混水，实在是明以后佛教各宗均失其特点而溶入禅学之中的缘故。禅宗之变异也就尽在不言之中了”^{[18]285}。人们必然会提出这样的问题，为什么真可要以春喻禅、以花喻文字？我们知道，在中国文化、文学中，赞美春天、描写春天，乃是一个永恒的主题，因为春天象征着宇宙那无穷的生命力，它会使万物蓬勃生长而富有生命活力；它也象征着人类那旺盛的生命力，它会使人悦豫之情畅而充满生命活力。佛典赞美春天之语比比皆是。它们特别指出春天使万物复苏，百花竞艳，一片生气勃勃的景象。《大乘理趣六波罗蜜经序》云：“德产之致也密，化育之功也大。春风发吹，万物咸滋，旭日升昼，群阴尽释。”^{[6]卷八,865上}《庐山莲宗宝鉴念佛正愿卷第七》云：“不得春风花不开，花荣须感春风力。”^{[6]卷四十七,355下}《法界安立图》云：“春风俱一拂，何处不花红。”^{[19]490上}《佛本行集经》云：“初春佳丽好时节，果木林树悉开花。如此美景可欢娱，仁色丰盈甚端正。”^{[6]卷三,782上}《方广大庄严经》云：“节物方春甚佳美，与诸婬女相娱乐。众鸟和鸣似歌颂，飞花处处皆盈满。”^{[6]卷三,522上}在我们看来，真可以春喻禅（心），乃是因为春天象征着那人生宇宙之本源的“心”的生命活力。真可明确指出，“春生万物”^{[1]卷十五,322}，“春阳之在万物，物无不化也”^{[1]卷二十二,458}；它使百花竞艳，“一片春光万卉融”^{[1]卷六,145}，“春来花满枝”^{[1]卷二十,421}，其千姿百态，美不胜收，“万卉在春，秣纤俱丽，各各自足”^{[2]卷一,631}。在真可看来，喜爱春天的百花绽开，是人们的本性，“春来谁不爱花红，蓦地东风起太空”。总之，真可以春喻禅（心），是说明禅（心）也如春天一样，是有强大的、无穷的生命力的。以花（特别是春花）喻包括文艺在内的文字般若，是要证明作为“心光”、“心花”的文艺正如春天的百花一样，它乃是生气灌注的、富有勃勃生机的生命之物。人们正可从“一花可识无边之春”^{[1]卷二十,437}，“如观一枝花，洞悉春无畔”^{[1]卷二十五,517}，从文艺可识创作主体之

“心”（本来面目），“如春在花，春不可见，而花可见者也”^{[1]卷二十一,443}。总之，在我们看来，真可春花之喻，并非随意拈出，乃是具有他的深意的。让我们从真可春花之喻中，进一步了解他的文艺美学观点。真可的春花之喻，表明真可十分重视通过文艺作品这种文字般若，去表现禅意、禅趣，去表现那作为宇宙人生之本源的“自心”的光明之美；同时，要求文艺作品这种文字般若与“禅”（心）的完美融合，使文艺即禅（心），禅（心）即文艺——正如春与花的浑然一体（“春在于花，全花是春；花在于春，全春是花”）。真可不少论述涉及他以艺诠佛的方法，进一步论证了文艺在悟心中的作用，论证了文艺乃是“心光”、“心华”朗现。他说：“文字如花，自心如春”^{[1]卷十六,341}，“语言黼黻，晔若春花”^{[1]卷二十二,467}。即是说华美的文辞，宛如春天的花朵，明亮而有光彩^⑥。

真可在为宋僧慧洪的《石门文字禅》所撰写的序中，明确用了春花之喻（见前引文），他把慧洪的全部作品称之为融禅（心）与文字为一炉的“文字禅”（亦即春与花相融无碍，“春在于花，全花是春；花在于春，全春是花”）。他高度赞扬慧洪是“自瞿昙拈后，数千余年”能再次高举文字禅的大旗的人物。他说慧洪之作，是“横心所见，横口所言，斗千红万紫于三寸枯管之下，于此把住，水泄不通，即于此放行，波澜浩渺，乃至逗物而吟，逢缘而咏”，都是慧洪“心光”、“心华”之呈露，“此一枝花”真是“疏影撩人，暗香浮鼻”^{[1]卷十四,284}，给人以极大的审美愉悦。

被明代高僧尊称为“僧中班、马”的慧洪，是两宋禅宗史上的重要人物，他大力提倡文字禅，并把文字禅加以理论化与系统化，他的《石门文字禅》是一部重要著作。《四库全书总目提要》评价说：“许顛《诗话》称其著作似文章巨工，仲殊、参寥辈皆不能及。陈振孙《书录解题》亦谓其文俊伟，不类浮屠氏语。……要其诗边幅虽狭，而清新有致，出入于苏、黄之间，时时近似。在元祐、熙宁诸人后，亦挺然有以自立。固未可尽排也。……特以词藻论之，则与《参寥子集》均足各名一家耳。”^{[20]1331下-1332上}真可以春花比喻慧洪之作，以论证文艺作品是“自心”的呈现，可以在识心见性、开启和激发生命之美的过程中发挥重要的作用。

紫柏真可以春花之喻论三祖僧璨《信心

铭》^[6]卷四十八,376中-377上、永嘉玄觉《证道歌》^[6]卷四十八,395下-396下:“皖山、永嘉,并得教外别传之妙,贵在坐断语言文字,直悟自心。而《信心铭》、《证道歌》,则千红万紫,如方春之花……”^[1]卷十六,333据灯录记载,《信心铭》为禅宗三祖僧璨所撰,是一篇长达146句、共584字的四言诗。它以诗的形式弘宣达摩禅法,曾汲取《楞伽经》自性清净的如来藏思想,以及般若、华严、涅槃等佛典的精神,宣扬不二法门,成为后世禅宗的先声。永嘉玄觉禅师的《证道歌》,是一首长达1800余字的七言哲理诗,无论在中国诗歌史还是禅宗史上都是一部重要著作。它比长诗《孔雀东南飞》还多100多字,其文采斐然,实为中国诗歌史上的难得之作,它也是后代禅者的必读书目^⑦。真可称这两篇作品的成功之处在于“并得教外别传之妙”,能“直悟自心”,因而能如“千红万紫”般的光明灿烂,如春天之花的明媚可爱。

他以春花之喻论书法:“宋仲珩篆书,妙绝古今,精密圆活,神气流注,如春著花。余虽至愚,贪玩不知目劳,况智者乎!”^[1]卷十五,301宋仲珩为明代著名书法家。明何乔远《名山藏》称:“璫(字仲珩)精篆、隶、真、草书。……小篆之工,为国朝第一。”^[21]166上明朱谋壘《续书史会要》曰:宋璫“工大小二篆,并精行草。评者云,其书法端劲温厚,秀拔雄逸,规矩二王,出入旭、素,当为本朝第一”^[22]812下。而真可则明确指出宋氏篆书取得了巨大成就,是“妙绝古今”的上乘之作,其“精密圆活,神气流注”的风采,正如春著于花,明媚可爱,使览者“贪玩不知目劳”,获得充分的审美享受。

他以春花之喻论诗文。他高度称美半山老人(王安石)《拟寒山诗》:“月在秋水,春在花枝。若待指点而得者,则非其天矣。吾读半山老人《拟寒山诗》,恍若见秋水之月,花枝之春,无烦生心而悦。

果天耶,非天耶!具眼者试为荐之。”^[1]卷十五,311他还自述读半山老人《拟寒山子诗》后,“受持千百万过,心地花开,香浮鼻孔,鼻孔生香”^[1]卷十五,313。王安石有《拟寒山拾得二十首》^[23],吸取、承继了寒山诗的风格,以通俗的语言表达了深邃的佛理,集中体现了他对佛教、禅宗的领会^⑧。紫柏真可明确指出半山老人的《拟寒山诗》有巨大的感染力,其作品之美有如“春在花枝”,读之使人“心地花开,香浮鼻孔”,“无烦生心而悦”。他在《寄开之大郎二郎》中论诗的句意时说:“句到意不到,剪花能引蝶,蝶醒呼不来。意到句不到,蜜在瓶中藏,游蜂宁闻香。句意俱到,譬如春在花枝,谁瞞不思。句意俱不到,残红逐流水,春色浪头寻。”^[2]卷三,665指出“句意俱到”的优秀篇什,“譬如春在花枝,谁瞞不思”,读之会使人思绪联翩。真可在《跋唐修雅法师听法华经歌》一文中,称赞唐代修雅法师的《法华经歌》^[6]卷四十八,1097上-中,认为“大雄氏于法华会上三周九喻,横说竖说,形容妙法,可谓曲尽慈肠矣”,但却不如修雅法师之歌之妙:“然终不若是歌,拈提本妙,使大心凡夫,一读其歌,当处现前。而法华富有六万余言,演说妙法,不为不广,然皆死句也。惟雅得活句之妙,能点死为活。譬如一切瓦砾铜铁,丹头一点,皆成黄金白璧。又如月在秋水,春著花枝,其清明秣鲜,岂岂指点然后知其妙哉!”^[1]卷十五,321他高度赞扬修雅法师之作能“得活句之妙”,有如“春著花枝”,“清明秣鲜”。晚明四大高僧之一的藕益智旭,也曾高度赞扬唐修雅法师的《听法华经歌》是“绝妙好词”,其词“无不从妙心流出,无不还归妙心”^[5]1095。这“从妙心流出”又“归还妙心”之论——亦即“绝妙好词”与“妙心”的不二一的完美融合,可说是对真可以春花之喻(“文字如花,自心如春”)解读修雅法师《听法华经歌》的补充说明。

注释:

- ①参见:麻天祥《中国禅宗思想发展史》,湖南教育出版社1997年版,第277页。
- ②麻天祥在《中国禅宗思想发展史》的第十二章第一节《真可混融诸家文字般若》中作了深入细致的分析,本文借鉴了他的看法。见该书第277—282页。
- ③参见:皮朝纲《慧洪以禅论艺的美学意蕴》,《中国美学沉思录》,四川民族出版社1997年版。
- ④参见:朱立元主编《现代西方美学史》,上海文艺出版社1996年版,第530页。
- ⑤海德格尔在《艺术作品的本源》的“后记”中说:“真理是存在者之为存在者的无蔽状态。真理是存在之真理。美与真并非比肩而立的。当真理自行设置入作品,它便显现出来。这种显现(Erscheinen)——作为在作品中的真理的这一存在并且作为作品——就是美。因此,美属于真理的自行发生(Sichereignen)。”见孙周兴选编《海德格尔选集:上》,上海三联书店1996年版,第302页。

- ⑥“黼黻”：《淮南子·说林训》：“黼黻之美，在于杼轴。”高诱注：“白与黑为黼，青与赤为黻，皆文衣也。”“语言黼黻”：指华美的文辞，明宋濂《〈郭考功文集〉序》：“文学侍从之臣，亦皆博习经艺，彰露文采，足以……摅其献替赞襄之益，致其黼黻藻会之盛。”“晔”者，明亮，有光彩，宋玉《神女赋》：“晔兮如华，温乎如莹。”
- ⑦参见：杜松柏《禅门开语诗二百首》，中国社会科学出版社1999年版，第255-256页。杨咏祁等编著《悟与美——禅诗新释》第七章《寓道长篇》对《信心铭》与《证道歌》的分析，四川人民出版社1998年版。
- ⑧徐文明《出入自在——王安石与佛禅》第九章第二项“拟作寒山”，对王安石《拟寒山拾得二十首》诗作了简要分析。河南人民出版社2001年版，第224-233页。

参考文献：

- [1]紫柏尊者全集[G].福建莆田广化寺佛经流通处,2003.
- [2]送宝山庆公之姑苏访丁南羽序[M]//紫柏尊者别集.福建莆田广化寺佛经流通处,2003.
- [3]周裕锴.禅宗语言[M].杭州:浙江人民出版社,1999.
- [4]憨山德清.古杭云栖寺中兴尊宿莲池大师塔铭并序[G]//云栖法汇·云栖大师塔铭.福建莆田广化寺佛经流通处影印(江北刻经本).
- [5]满益智旭.满益大师全集(六)[M].福建莆田广化寺佛经流通处,1979.
- [6]大正藏[G].台北:台湾新文丰出版公司,1983.
- [7]海德格尔.艺术作品的本源[G]//朱立元.二十世纪西方美学经典文本:第二卷.上海:复旦大学出版社,2000.
- [8]海德格尔选集:上[G].孙周兴选编.上海:上海三联书店,1996.
- [9]俞剑华.中国画论类编:上卷[G].北京:人民美术出版社,1986.
- [10]郭若虚.图画见闻志:论吴生设色[G]//图画见闻志.俞剑华注释.上海:上海人民美术出版社,1964.
- [11]邓以蛰.国画鲁言[G]//邓以蛰全集.合肥:安徽教育出版社,1998.
- [12]汤屋.画论[G]//于安澜.画论丛刊:上卷.香港:中华书局香港分局,1997.
- [13]陈思.书苑菁华·唐遗名子吕总续书评·草书十二人[G]//影印文渊阁四库全书:第814册.台北:台湾新文丰出版公司,1986.
- [14]陶宗仪.书史会要:卷六[G]//影印文渊阁四库全书:第814册.台北:台湾新文丰出版公司,1986.
- [15]李渔.名词选胜序[G]//吴毓华.中国古代戏曲序跋集.北京:中国戏剧出版社,1990.
- [16]刘熙载.游艺约言[G]//刘熙载论艺六种.徐中玉,萧荣华校点.成都:巴蜀书社,1993.
- [17]刘熙载.艺概[M].上海:上海古籍出版社,1978.
- [18]麻天祥.中国禅宗思想发展史[M].长沙:湖南教育出版社,1997.
- [19]明仁潮.法界安立图卷下之下·七法界总论[G]//卍新纂续藏经:第57册,972经.日本国书刊行会,1989.
- [20]永瑆,等.四库全书总目:卷一百五十四·集部七·别集类七.石门文字禅[G]//影印文渊阁四库全书.台北:台湾新文丰出版公司,1986.
- [21]何乔远.名山藏[G]//马宗霍.书林藻鉴书林记事.北京:文物出版社,1984.
- [22]朱谋壘.续书史会要[G]//影印文渊阁四库全书:第814册.
- [23]王安石.临川文集:卷三拟·寒山拾得二十首[G]//影印文渊阁四库全书:第1105册.台北:台湾新文丰出版公司,1986.

[责任编辑:唐 普]