

## 禪學對唐代詩歌美學的影響

邱湘雲\*

### 摘要

「禪宗」大顯於唐朝，「詩歌」也大盛於唐朝，禪學與詩學交會於一時，進而又激發出「美學」的火花。「禪」與「詩」所追求的境界之美有許多相通之處，例如重「直觀」、重「妙悟」、重在「不言而喻」等。「禪」的道理深奧渺遠，藉由詩歌形式寫成「禪詩」，其禪理得以表達盡致；「詩」則追求鮮明意象，不少詩歌因「禪」學思想的加入而大大提升了意象境界。唐代著名詩人幾乎都曾與禪宗交涉過，而且不管是在詩歌創作或詩歌理論上都表現出對「意境」的重視，詩歌「意境」說的形成就是受禪宗思想啓迪而來。

本文探討「禪學對唐代詩歌美學的影響」，「前言」之後，先述唐代詩、禪交涉的情形，並探討其時代因素，次論佛教對唐代美學的啓示，而後尋繹禪學與美學相通的命題，由此先概括了解禪學與詩歌美學的關係，最後再探討在此禪風影響下，唐代詩歌中所展現的禪學之美，這些表現可歸納為：(一)禪理之美、(二)禪境之美、(三)禪趣之美及(四)禪味之美四部分。

詩人元好問曾說：「詩為禪客添花錦，禪為詩家切玉刀」，因為「詩」，使得禪家有一更好的表現形式；因為「禪」，使得詩歌更富深刻意涵，更具高遠意境，唐代「禪宗美學」和「詩歌美學」互通互融，詩、禪一味，箇中之美深值吾人細細去品味。

關鍵字：唐代詩歌；美學；禪

---

\* 永達技術學院國文科兼任講師

## 一、前言

佛教是中國文化重要內涵之一，自東漢傳入中國六百餘年後來到隋唐，唐代可說是歷代中國佛教最為興盛的時期<sup>1</sup>，此時佛教之盛由開立出的「八宗」<sup>2</sup>可知，八宗各具特色，之後因為種種因素，他宗薪火漸弱，唯禪宗直至今日仍歷久而不衰，對後世影響的層面也最深廣。

什麼是「禪」？禪的梵文為 *dhyana*，音譯為「禪那」，意譯則為「靜慮」之意，修「禪」就在使心清淨不染，能專注於觀心正慮以達般若實智<sup>3</sup>，此宗主張「禪」法不向外尋而向內求，一念覺悟便可成佛。

各宗各派中何以禪宗獨盛？一是因為禪宗「中國化」最深，最適合中國本土發展，它不只融入了中國固有的儒、道思想，對前代有所承傳，還能融合、創新，開立出不同的宗派來<sup>4</sup>。其次是禪宗最為「平民化」，其不講繁文縟節的平實宗風深得庶士寒門的支持。其三則因禪宗修行最為「生活化」，「搬柴運水無非是禪」，「禪法」隨時、隨地、隨手而可得，所謂「禪即生活」，這種修行方法最為簡便，能將高深佛法落實於生活中而不必得於殿堂上求之，因此不分在家出家，不論貧富貴賤皆能欣然受之。

禪法形式活潑而多樣，尤其當「禪學」與「美學」結合後更使「修禪」成了具有美學意義的修行方式；「美學」也因「禪學」加入而使日後各種文藝都沾染禪風之美，美學領域更因禪學色彩而擴展了它的縱深。

禪宗思想對唐人詩歌、小說、繪畫、音樂、雕塑，乃至於茶道等藝術都產生了本質上的影響，這其中又以「詩歌」方面的表現最為突出。「禪宗」自六祖慧能後大盛於唐，「詩歌」則是唐代最大的文學成就，唐朝文化最為興盛者就屬此二事，二者在同一時空下因緣際會，進而融攝互通。究竟禪學如何影響詩歌

<sup>1</sup> 黃懺華《中國佛教史》：「隋唐時代者，中國佛教全盛之時期。」（台北：新文豐出版公司，1983年），頁165。

<sup>2</sup> 此八宗依成立先後看，分別是法華（天台）、三論、唯識（法相）、淨土、律、華嚴、禪及密宗等八宗。

<sup>3</sup> 《佛光大辭典》（高雄，佛光出版社，1989年，五版），頁6451。

<sup>4</sup> 所謂「一花開五葉」，從一禪門中又開立出臨濟、曹洞、法眼、沩仰、雲門等五大支脈。

美學的表現？本文便要來一窺究竟。

## 二、唐代詩、禪交涉的情形

由於唐代禪風鼎盛且詩壇繁榮，因此禪家與詩家時相往來：唐人習禪成風，文人「以禪入詩」而僧人「以詩示禪」，二者目的不同，卻也相輔相成。據郭紹林統計：《全唐詩》收錄唐代詩歌共 48,900 首，其中士大夫涉佛的詩有 2,700 首，僧人所作之詩則有 2,500 首，總計二者便佔全書 10% 以上<sup>5</sup>，數量並不算少。本文也運用統計法來看：《全唐詩》中題目中有「僧」字的詩計 635 首，有「上人」的 835 首，有「和尚」的 46 首，有「寺」院字的 1541 首，而有「蘭若」的則計 61 首<sup>6</sup>，總計這些贈答僧人或遊歷僧寺的作品便有 1470 首，可知當時詩、僧過往之頻繁。

再由時代來看：自初唐開始，詩人便常出入佛門境地，如陳子昂〈酬暉上人獨坐山亭有贈〉：「鐘梵經行罷，香林坐入禪。巖庭交雜樹，石瀨瀉鳴泉。水月心方寂，雲霞思獨玄。寧知人世裏，疲病苦攀緣。」此詩以「水月」比喻暉上人的心境不執不著，空寂而不染；以「雲霞」形容禪師思如雲霞獨行空中，超妙且深奧，全詩由寫景而寫人，表達了作者對佛教超脫境界的欣然神往。

盛唐時期佛教漸盛，詩人與佛教過從更密，其中又以王維信佛最深，王右丞曾拜慧能弟子一神會為師，在京師時也曾「日飯十數名僧，以玄談為樂」，由詩文可見他所交游的僧人當中，聞名於時的就有道光禪師、璿上人、道一禪師、瑗公上人及北上傳法的神會禪師等十餘僧，他的詩處處可見佛學境界的深刻體悟，因此後人譽之為「詩佛」。

再如李白一般歸為道家人物，但他的〈答湖州迦葉司馬問白何人也〉一詩說自己是：「青蓮居士謫仙人，酒肆藏名三十春。湖州司馬何須問，金粟如來是後身。」太白自號「青蓮居士」，「青蓮」是佛教修行「九品蓮花」中的最上品，而「金粟如來」則運用了《維摩詰經》的典故，由此可見被稱為「詩仙」的李

<sup>5</sup> 郭紹林《唐代士大夫與佛教》，（台北：文史哲出版社，1983年）。

<sup>6</sup> 依元智大學〈全唐詩檢索系統〉所統計：<http://cls.admin.yzu.edu.tw/QTS/HOME.HTM>。

白其實也是深諳佛理。

「詩聖」杜甫一般歸為儒家人物，然而他對佛教也有過接觸，如〈夜聽許十一誦詩〉：「余亦師祭、可，心猶縛禪寂。」晚年〈秋日夔府詠懷〉一詩也說：「心許雙峰寺，門求七祖禪。」可見子美對佛教也是深心嚮往，希望在佛教中能得到短暫的慰藉。

中唐詩人奉佛尤其普遍，如白居易任杭州太守時最有名的就是參訪「鳥窠禪師」一道林禪師而得到了啓悟（《五燈會元》卷二）。在〈醉吟先生傳〉中樂天形容自己：「栖心釋氏，通學小中大乘法。」可見他對佛教的濡染既多且雜，詩中也常見他與僧人交遊的身影。晚年樂天信佛益深，常往來洛陽香山寺，還和香山如滿等百餘僧結一僧社，名為「香火社」。

眾所皆知，中唐韓愈以摒斥佛老為己任，但退之先生交游當中卻有不少僧界友人，晚年更與大顛和尚相往來，有〈與大顛和尚書〉：「所示廣大深迴，非造次可喻」，顯然退之對佛理也有肯定的時候。再如〈五月六日夜憶往歲秋與徹師同宿〉詩：「...萬里飄流遠，三年問訊遲。炎方憶初地，頻夢碧琉璃。」由詩題「同宿」也可見他與僧人交情匪淺。

晚唐李商隱政途不順遂，妻子又已亡故，他在《樊南乙集序》中說：「三年已來，喪失家道，平居忽忽不樂，始克意事佛，方願打鐘掃地，為清涼山行者。」人生在世不稱意，這使義山對佛教更加忻慕，甚至曾有出家為僧的念頭。他有一首〈題僧壁〉詩：「若信貝多真實語，三生同聽一樓鐘。」過去、現在、未來三世都凝聚於當下的剎那而不可分別，在一瞬之間超越了一切時空、因果。這首詩表達學禪當下特殊的時空感受，因此陸昆曾稱此詩：「義山事智玄法師多年，深入佛海，是篇最為了意<sup>7</sup>。」

以上可知自初唐至晚唐，著名詩人都曾受佛教薰染，他們都將佛學上的體悟表現在詩歌作品中，南懷瑾先生就曾指出<sup>8</sup>：

李（白）、杜（甫）、王（維）、孟（浩然）、高（適）、岑（參），到韋物、

<sup>7</sup> 轉引自劉學鍇、余恕誠《李商隱詩歌集解》（北京：中華書局 1988 年）第 1945 評。

<sup>8</sup> 南懷瑾《禪宗與道家》（上海：復旦大學出版社，1981 年）。

劉長卿與大歷十才子等人便很明顯的加入佛與禪道的成分，再變為元和、長慶風尚的，如淺近的白居易、風流靡艷的元稹，以及孟郊、賈島、張籍、姚合，乃至晚唐文學如杜牧、溫庭筠、李商隱等等，無一不出入於佛、道之間，而且都沾上禪味，才能開創出唐詩文學特有芬芳的氣息與雋永無窮的韻味。

由此可見：詩家與禪家在唐朝相互交流，相互援引，各自為對方注入源頭活水，當文學與宗教相互融合後又綻放出美學上奇特清香的瑰麗花朵。

### 三、詩、禪交涉的時代因素

上述可知唐代詩、僧交涉頻繁，但詩、禪是在什麼因素下相互交融？其時代背景如何？本文以為其中因素可歸納為以下兩點：

#### （一）唐朝前期：時代興盛，兼容並蓄

隋、唐是中國歷經三百年分裂後重新統一的時期，由於政治穩定，連帶使得經濟、文化也得到空前的發展，佛教便在這樣的時代背景下急速開展：由於帝王提倡，重視僧寶，風行草偃下使得佛寺日益興盛<sup>9</sup>，譯經事業日益發達，有名的僧人也特別多，甚至連日本、韓國等國家都曾派僧人來唐朝留學，中國佛教因此而傳揚海外。

整體而言，唐朝這一泱泱大國所展現的時代特色就是「兼容並蓄」四字：表現在政治上便是南北統一，表現在社會上是各民族的融合，其他如文學、藝術等各方面也都展現這種「兼容並蓄」的宏闊胸襟。思想上也是如此：唐代儒、釋、道三家並立，雖然當時立道教為國教，但各宗各派得以自由發展，不同的思想體系相容並存，相互撞擊、相互吸收，而後又擦出新的火花，使思想更為

---

<sup>9</sup> 《大慈恩寺三藏法師傳》（《大正藏》第 50 冊）記載唐太宗時有佛寺 3716 所；《法苑珠林》卷 100（《大正藏》第 53 冊）說高宗時有寺 4000 所；《舊唐書》卷 43 記載玄宗時有寺 5338 所，《資治通鑑》卷 248 則載武宗下令廢除佛教時，拆毀寺院 4600 所，蘭若 40000 處，勒令還俗的僧尼多達 26 萬人。詳參李映輝〈唐代佛教寺院的地理分佈〉，《湘潭師範學院學報(社會科學版)》，1998 年第 4 期。

活躍，視野更爲開拓，進而大大提升了彼此的境界。除此之外，各個不同領域間也能相互交會：例如佛學思想和詩歌、繪畫、音樂、雕塑、建築等藝術交涉，審美主體性得以充分發揮，因而又促進了文學藝術各種風格流派的發展，其中「詩歌」與「禪學」交涉的成果更是豐碩。所謂「有容乃大」，唐朝美學就在這種「兼容並包」的時代風格中展現出它的多采多姿，進而創造出文化上的輝煌成就。

## （二）唐朝後期：時代衰落，尋求解脫

唐朝本是盛世，但自安史之亂後國勢便急速走向下坡；唐朝後期政治不平靖，朝臣把持重權，文人無法施展抱負，當儒家「治平天下」成爲不可能，道家的「逍遙仙山」又不可得時，士人期盼能有另一種與儒、道不同，卻又有些相通的哲學思想來淡化其內心憂慮，使心理得到平衡，苦惱得以解脫，最後終於找到了中國化的佛學——即禪學來安頓心靈，舉例來看：王維早期的詩說明他也曾有番雄心壯志，但在安史之亂中他因隨扈不及而爲賊人所虜，並迫以僞署，內心的悲痛可想而知；亂事平定後他還遭到降職，加上此時妻子、母親都已去世，因此四十歲後的王維說自己：「一生幾許傷心事，不向空門何處銷？」（〈酬張少府〉）之後又看到朝廷主政非人，朝綱日敗，復感嘆道：「自顧無常策，空知返舊林」（〈嘆白髮〉），政治上的風波使詩人無意於人世名利而奉佛日誠，雖然右丞自幼便接觸佛教（出生時的名字及年長後的字號皆取自《維摩詰》經），但卻是因爲「傷心」人事才更加走向佛門。

再如中唐的柳宗元，早年的他積極任事，卻因參與政治改革得罪朝廷，遠貶永州，由一朝重臣而流落遠荒，內心感到極度痛苦。初到永州時居無定所，只好寄居在重巽師父的龍興寺中，由此而得以接觸經書、禪堂，他有一首〈晨詣超師院讀禪經〉詩：

汲井漱寒齒，清心拂塵服。閒持貝葉書，步出東齋讀。真源了無取，妄跡世所逐。遺言冀可冥，繕性何由熟？道人庭宇靜，苔色連深竹。日出霧露餘，青松如膏沐。澹然離言說，悟悅心自足。

此時的他對佛教有了更深一層的體會<sup>10</sup>，他曾說自己：「吾自幼好佛，求其道，積三十年，世之言者罕能通其說，於零陵(永州)，吾獨有得焉。」(《送巽上人赴中丞叔父召序》)也漸體悟到：「予策名二十年，百慮而無一得，然後知世所謂道，無非畏途，唯出世間法可盡心爾。」(《送元暲南遊詩》)貶官雖是人生一大打擊，但也是在南遷之後作者才專心於佛法，在處境艱難，心情惴惴時唯有醉心佛法才能求得排解，使人在精神境界上有所提升。「久為簪組累，幸此南夷謫」(《溪居》)，可見作者甚至覺得能脫離政治樊籬而貶謫南荒倒是一件幸事，佛教素養使他淡忘了名利、得失，並啟發他在貶謫之時還能寫下許多展現自然的清麗篇章。

至於晚唐時期，國勢更如將下之夕陽，只留幾抹殘存的餘暉，對此多感的文人騷客豈不感慨萬千？為尋求精神慰藉，他們也來到佛門，如溫庭筠〈題僧泰恭院〉寫道：「憂患慕禪味，寂寥遺世情。所歸心自得，何事倦塵纓。」何以文人總在不得志後投入佛教的懷抱而找到心靈寄託？溫庭筠這首詩告訴我們：是佛教的「禪味」使得熱情文人能由現實中超脫而出，讓心靈擺脫桎梏而重新回到自由自得的精神境界。

#### 四、佛教對唐代美學的啟示

美學家李澤厚先生曾說：

佛教關係於中國文化者至鉅，其尤顯著者，若哲學、若文學、若藝術，乃至社會風俗習慣，自六朝以迄今茲，直接間接受其影響者實多。此近世學者所公認也。<sup>11</sup>

佛教既影響中國文化甚鉅，佛教的特色又是如何？太虛大師以為：「中國佛學的特質在禪」，馮友蘭先生《中國哲學史》也提到<sup>12</sup>：「禪宗盛行以後，其

<sup>10</sup> 王樹海、王鳳霞〈佛禪對柳宗元山水詩的影響芻議〉，《社會科學戰線》2000年第1期，頁105~114。

<sup>11</sup> 李澤厚《華夏美學》(台北：時報文化公司，1989年)，頁178。

<sup>12</sup> 馮友蘭《中國哲學史新編》第四冊，(北京：人民出版社，1984年)，頁258。

他宗派的影響逐漸衰微，甚至消失，『禪』成為佛教或佛學的同義語。」在未涉及本文主題之前應先了解佛教（或者說禪學）對整個中國美學的影響。概括而言佛教對唐代美學的啓示至少有以下幾方面：

### （一）自然美的召喚

按中國寺院建築大致有兩種：一是矗立在幽遠深山中，一是建造於繁華城市裡，所謂「天下名山僧佔多」，簡樸無華的寺院處於深林之中而師心自然，其所呈現的是真樸的妙境；城市裡的寺院雖較為繁華，但為顯示學佛的美好境地也多仿效「林園」一即以「人文山水」的形式將「自然山水」與人為建築融合為一，塵囂之中走入佛寺往往予人一股清涼之感，在此淨地，「人」與「自然」，「佛境」與「美境」融合為一體，二者相得益彰，如此美好的境界難怪會令佛子信眾們欣然歸往。

### （二）藝術美的誘導

藝術之美表現在許多方面，以文學而言，唐代佛教對文學藝術的影響比六朝時期還要深遠，以文學形式而言：為接引大眾，所以翻譯佛經多用通俗口語，這間接影響了唐代以後話本、白話小說及俗文學的發展；詩歌走向白話也是受了佛教啓發，胡適《白話文學史》提到<sup>13</sup>：

初唐...是一個白話詩的時期。...白話詩有種種來源，...第四個來源是宗教哲理。宗教要傳佈得遠，說理要說得明白清楚，都不能不靠白話。

文中說初唐是「白話詩」的時期，其實它也影響了後來的盛唐、中唐及晚唐。按初唐有名詩僧不少，其詩作多是言語淺近者，如王梵志〈觀影元非有〉一詩：「觀影元非有，觀身一是空。如採水底月，似捕樹頭風。攬之不可見，尋之不可窮。眾生隨業轉，恰似在夢中。」此詩在淺近譬喻中蘊含深刻的佛教哲

<sup>13</sup> 胡適以為白話詩來源有四種，即民歌、打油詩、歌妓和宗教與哲理等。見《白話文學史》上卷第二編(台北：遠流出版公司，1986年)，頁1-2。



理；此外他有一首著名的打油詩〈土饅頭〉<sup>14</sup>：「城外土饅頭，餡草在城裡，一人喫一個，莫嫌沒滋味。」此詩表面看來輕鬆諧趣，表達的卻是「生死」的一大課題，全詩淺俗一如口語，但詩人的豁達早已表現在字裡行間。

再從文學技巧來看：佛經或用大量的譬喻（如《百喻經》），或用寄託性的寓言來吸引大眾，這對後來中國寓言（如柳宗元的〈三戒〉）也有不小的影響，而佛經故事中豐富的人物、神奇的想像、誇張及鋪敘的手法也都賜予唐代敘事文學新的滋養成分，對傳奇類（如陳玄祐的《離魂記》）的故事內容更是多所啓發。

### （三）社會美的展現

社會美乃指人類社會中的美，包括「個人美」和「群體美」兩方面，但看敦煌壁畫或莫高窟中所雕刻的不朽作品，其所刻劃的人物雍容秀麗，風神飄逸，呈現一種人物的風範，也示現修行所能達到的美好境界，這種人物美可說是「個人美」的展現。而為教化人心，佛寺多以繪畫或雕塑形式呈現佛經故事，藉由圖像告誡人們因果報應之可畏或極樂世界之美好，使得意者知所警惕而不敢造次，也使失意者有所嚮往而得精神上的慰藉，如此防止了反社會行爲，也安定了人心。再如佛教主張「無緣大慈，同體大悲」的無我精神，提倡「人間佛教」以建立人間淨土，這些又呈現了「群體美」的一面，因此佛教對社會美而言也有向上提升的作用。

### （四）心靈美的醒覺

佛教教義以為：一切人類所感知的物象或內在情感都是虛妄的，唯有「本心」、「自性」才是真實的。「本心」的覺悟是超越一切有無、是非、得失而達到精神上的絕對自由，這和審美心靈正好相通，因為「美」的醒覺也是非邏輯而需心靈的直覺感悟，是自由無限而不可束縛的，至於悟後的「境界」也如美的「意境」一般是一種「心境」的呈現—只可意會而難以言傳，種種有關「本心」

---

<sup>14</sup> 胡適大力推崇王梵志的白話詩，經常手抄其詩句贈人，同註 13。此詩見該書扉頁，胡適手書。

的強調再次說明佛學和審美過程確有相通之處。

以上不管是自然美、社會美或是藝術美，其根根源都出自「心靈」之美，倘若沒有一顆審美的心靈便無法感知世界的種種美好，「禪」宗尤其重視「自心」，重視言語道斷的直覺體驗，因此佛教哲學，尤其是禪宗哲學便成了繼儒家和道家之後深刻影響中國古典美學的又一派別。

## 五、禪學與美學相通的命題

詩、禪交涉一如上述，但禪學如何影響唐代的美學？我們不妨出入禪學原典，將禪宗思想與中國文藝美學相較，如此便可以發現：禪學和美學有不少範疇是相互呼應的：

### （一）禪學的「緣起性空」與美學「虛實」論

《金剛經》說：「凡所有相皆是虛妄，若見諸相非相，即見如來。」所謂「虛妄」、「空」不是「無見」、「斷見」的虛無之空，而是「非空之空」的「真空」，緣「空」而能生「有」；此「有」也絕非「常見」、「有見」之實有，而是「非有之有」，因此稱為「妙有」，「真空妙有」正如《心經》所述是「色不異空，空不異色，色即是空，空即是色」，正因為是虛空，一切萬物方得在此歷歷朗現，自由往來，既是變幻無時而又生生不息。

禪學這種觀點和文藝美學「虛實」技巧頗為相似，按「虛實論」在中國古代藝術創作及評論中有其重要地位，詩、文、書、畫、戲劇各門藝術皆講究「虛實」的運用。什麼是詩歌美學中的「虛實」？唐僧皎然〈詩議〉曾提到：

夫境象非一，虛實難明，有可見而不可取，景也；可聞而不可見，風也；雖繫乎我形而妙用無體，心也；義貫眾象而無定質，色也；凡此等，可以偶虛，亦可以偶實<sup>15</sup>。

「可見而不可取」就是一種「虛實」的表現，但此景到底如何？今以王維

---

<sup>15</sup> 許清雲《詩式輯校新編》（台北：文史哲出版社，1984年），頁4。

〈山中〉一詩為例：「荊溪白石出，天寒紅葉稀。山中元無雨，空翠溼人衣。」此詩著寫山中之景，山中並未下雨，卻會「溼了人衣」，這便是「以虛寫實」的描寫方式。有處是「實」，無處是「虛」，詩人不於「有」處而於「無」處下筆，美學「虛實」之妙於此可見。右丞不只是詩人，還是個畫家，他所開創的南宗畫派不作工筆描繪而著重「寫意」，這也是以「實」寓「虛」的另一表現；所謂「虛實相生，無畫處皆成妙境」，正如中國繪畫中「留白」之處反能予人無窮的想像空間，這不也是「虛實相生」之道？詩、畫對「虛」、「實」的運用和禪學的「真空妙有」一樣，都意味著能「在虛空寂靜中體驗繁複變化的妙有之美」。

再就審美主體而言，司空圖《二十四詩品·沖淡品》說：「素處以默，妙機其微」，「默」就是「虛」，「微」就是「實」，唯有當心境極為淡泊、虛靜的時候才能對大自然神奇微妙之美有會心的感悟，這和禪宗「真空妙有」的道理也遙相呼應，當主體在進入宗教或審美體驗時都須摒塵念，除浮躁，寧神息心，如此才能識得真性或見到真美。宇宙是「虛涵萬有」，詩人心境亦是如此，宋朝蘇軾也有類似的體悟，他說：「欲令詩語妙，無厭空且靜。靜故了群動，空故納萬境。鹹酸雜眾好，中有至味永。詩法不相妨，此語當更請。」（〈寄參寥師〉）錢鍾書《談藝錄》〈創作論〉中引到東坡這首詩，並且說<sup>16</sup>：

在醞釀文思時，著重在虛心和寧靜。只有虛心，才能採納不同意見；只有專一，才能專心體察，看到問題；只有靜心，才能看得細緻。所以在醞釀文思時，重在虛心和寧靜。蘇軾在這裡提出：「欲令詩語妙，無厭空且靜」，即著重虛靜。「靜故了群動，空故納萬境。」心靜不浮躁，才能仔細觀察。瞭解了各種各樣的活動，吸收了各種各樣的境界，才能反映各種新的生活，寫出新的境界，才能使詩語妙。

所謂「空故納萬境」，這樣的文學創作論與禪學「空觀」思想正可直接聯繫。東坡另有〈涵虛亭〉一詩：「唯有此亭無一物，坐觀萬景得天全」，這也說明唯有當「心」能虛空如亭時才能洞見大自然的一切，當「心」澄明如鑑時才能照見萬物在此鏡中朗現出鳶飛魚躍的生命本體。

<sup>16</sup> 周振甫、冀勤編著：《談藝錄導讀》（台北：洪葉文化事業有限公司，1995年），頁260。

以上可見文學藝術的「虛實」論與禪宗「空」觀思想有密切的關連，當然它與道家的「有無論」也多少相關，畢竟禪宗已中國化，所以也吸收了道家的思想。

## (二)「不著於相」與「不著一字」說

依《六祖壇經》來看，禪宗的觀物態度是「無念，無住，無相」，所謂「無念」並非一念不起，而是於一切念上「不染著於相」，《壇經》〈機緣品〉便記載這樣的故事：

臥輪禪師偈云：「臥輪有伎倆，能斷百思想，對境心不起，菩提日日長」，慧能聽聞言：「此偈未明心地。若仿行之，是加繫縛」，因另示一偈：「慧能沒伎倆，不斷百思想，對境心數起，菩提作麼長。」

萬法本是無常而遷流不止，唯有在百思想中「無執無著」，不染萬境方可得本體之清淨。《壇經》「三無」功夫就是要我們於念而「無念」，念念「無住」，不住於相就是「無相」，這「無念」、「無相」、「無住」的思想其實是「三面一體」，都是「不著於相」的意思，若能以此態度觀物則可不受束縛，可遣除一切執著，進而達到無煩無惱的自由解脫之境。

不執著於外相除了有不拘縛的消極意義外還有其積極的作用，即《金剛經》所說：「應無所住而生其心」，心無住著則能發揮其自由無礙的作用，由「無住」而「生心」，「禪」的特色之一就是反對任何定法，主張參禪要有「活句」，「勿死在句下」，「禪」法也有多樣的表現形式，這些都是「無住生心」的實際體現。

同樣地，文學藝術也貴在活潑多義性，尤其詩歌之中常用最少或最具象徵性的文句來表達最豐富的意蘊，使整首詩有一種「言在此而意在彼」的妙境。最高超藝術表現往往都是意涵豐富的，它橫看可以成「嶺」，側看又可成「峰」，這樣的詩不停滯於某一層面，反而能如多角水晶，是一個多平面、多層次的境界創構：第一層次看到的是直觀感受的摹寫，第二層次是活躍生命的傳達，到

了第三層次則是最高靈境的啓示<sup>17</sup>。

所以禪家的「不著於相」影響了文藝的「不落於象」，如皎然認為：詩要能「但見情性，不睹文字」，不執著於文字表面方可領略文字之外的「韻外之致」，司空圖《二十四詩品》則主張詩要「不著一字，得盡風流」，要「妙在酸鹹之外」，表現「景外之景」、「象外之象」或「味外之味」，如此才是「詩道之極」，畢竟文字有限，難以將「無限」的部分表達盡淨，因此朱光潛先生才會說詩的境界是要在「剎那中見終古，微塵中見大千<sup>18</sup>」，有限中寓含無限之意，這種「不著文字」，追求有限（實）之外的無限（虛）應該就是文學藝術所要追求的最高境界。

### （三）「唯心所造」與「審美主體」論

據《壇經》記載：慧能大師頓悟後讚嘆：「自性能生萬法」，「自性」就是「真如佛性」，它是世間一切法的本源；《觀無量壽經》：「是心作佛，是心是佛」，自性就是「本心」，心造一切法，一切法唯此一心，《華嚴經卷十·菩薩說偈品》<sup>19</sup>也說：「心如工畫師，畫種種五陰，一切世界中，無法而不造」，所謂「三界唯心」，宇宙中所有的存在都是由心所變現，「心」才是萬物的本體，「一切從心轉」、「一切唯心造」，「心造諸如來」，連淨土也是從「心」而生。再看《壇經·行由品》所載的故事：

...值印宗法師講涅槃經時有風吹幡動，一僧曰風動，一僧曰幡動，議論不已，慧能進曰：「不是風動，不是幡動，仁者心動」，一眾駭然。

能感知外在「物動」其實是因為自己「心動」，這則公案所強調的還是「心」，禪宗特別重視「心」的主體性。

再來看美學：美學創作也是「以心為美」的，就創作者而言，「心」是感受客觀外物的一面明鏡，是創造美的主體所在；就鑑賞者來看，要有一顆「虛

<sup>17</sup> 宗白華〈中國藝術意境之誕生〉，《美學散步》（上海：上海人民出版社，1981年），頁63。

<sup>18</sup> 朱光潛《文藝心理學（上）》（台北：金楓出版有限公司，1987年），第12頁。

<sup>19</sup> 《大正藏》第9冊，頁485。

空的心」，有「心靈的感受力」才能體悟「美的所在」。若能以虛空的審美心靈來觀照，對禪門而言是發現了「佛」，對美學而言則是發現了「美」。

按唐代畫家張璪《繪境》曾說：繪畫創作是「外師造化，中得心源」<sup>20</sup>，符載也說：「物在靈府，不在耳目，故得於心而應於手」<sup>21</sup>，這裡再次說明藝術創作最重要的仍在「心」的部分，因此畫家所描繪的事物並非事物客觀本身，而是心靈接觸後所得的「意中之象」，以「流水」為例：水在常人眼裡看來並無特別之處，但藝術家心中的水卻有千變萬化的不同面貌，因為藝術家不只用眼睛看它的外貌，還用「心」去細膩感受萬物的神態，能由以「目」接物轉為以「心」接物。

「心」是藝術所自出，但話又說回來，「心」實在很抽象，要如何感知？我們可以文藝作品為媒介去感受創造者的心靈境界，因為「境」是由「心」所變現的，梁啟超《自由書·惟心》說道：「境者，心造也。一切物境皆虛幻，惟心所造之境為真實。」（《飲冰室合集》卷二），這便是「藝術的真實」，創作者的心境不同，所呈現的境界當然不同；鑑賞的每個人心境也有不同，所以一百人可能有一百種心境，即使是同一個人，少年時代和老年時代的心境也會大不相同：例如同是桃花，有人看來是「桃花流水窅然去，別有天地非人間」的喜，有人卻是「人面不知何處去，桃花依舊笑春風」的悲<sup>22</sup>，可見文學藝術反應了創作者心境上的不同，難怪梁啟超會說：「天下豈有物境哉！但有心境而已」，這與佛家的「一切唯心造」之說正相呼應。

#### （四）「頓悟」說與「妙悟」說

「頓悟」是禪門最大特色，所謂「頓悟」就是當下直覺體悟到佛性所在，「頓悟成佛」主張「悟時即法性至理一體；一悟一切悟，而無階級次第之分」，如此一掃依傍，直揭主體自由的真義，「直指人心，見性成佛」。按自六祖慧能開始，「禪」的意義發生根本性的轉變，它擺脫了傳統佛教繁瑣的神學理論及宗

<sup>20</sup> 見張彥遠《歷代名畫記》所載，《中國美學史資料匯編》（台北：明文書局，1983年）頁298。

<sup>21</sup> 符載〈觀張員外畫松石序〉，同上註，頁307。

<sup>22</sup> 前詩出自李白〈山中問答〉，後詩出自崔護〈題都城南莊〉。

教禮儀，開闢出一條簡捷易行的成佛之路，修禪也從以往嚴格的禪定修行轉化成活潑而充滿機鋒的修行方式。

禪宗主張當下頓悟，直指心源，這樣的思想與詩歌境界亦相彷彿，因為「禪」與「詩」所要表達的都是超出言、理之外的高超境界。這種高超的境界有何特殊之處？孫昌武《佛教與中國文學》提到<sup>23</sup>：

禪宗講的「頓悟」境界有以下幾個特徵：一，既然一機一境都是法的具體顯現，認識它（例如一山一水）也就是認識法身整體，因此一切境界必然是完整渾成的；二，禪表現在生活之中，體現禪趣的境界又必然是生機勃勃的，而不是僵死枯寂的；三，外境本空，人們觀照外境不能執著，必須除去一切塵勞妄念，達到自然靜定。在這些認識的指引下，創造詩的境界，也必然是渾然一體的、生動活潑的，情景交融的。

可見禪宗「頓悟」境界和詩歌「化境」最為相似，宋代嚴羽《滄詩詩話》便已指出：「大抵禪道惟在妙悟，詩道亦唯在妙悟」，禪道與詩道確有許多相通之處<sup>24</sup>：

1. 詩與禪都不善邏輯思維，而崇尚「直觀」與「別趣」，或從違反常理中尋求理趣，或從矛盾歧異中尋求統一，是「形象思維」的「直覺」感受。
2. 詩與禪皆常用「比擬」手法使抽象哲理更加「形象化」。
3. 詩與禪皆以「超脫」現實的心理距離「觀照」人生。
4. 「禪」要於妙悟中見機微，以不說為說，使言語之外尚有無窮趣味，正如詩歌「不著一字，得盡風流」。
5. 佛家主張「生活即禪」，「平常心是道」，詩家也重尋常自然，所以唐詩中有「能飲一杯無？」等極為口語化的詩句，也有「清泉石上流」等極為常見之景，雖是直接拈出，卻有超然的禪趣隱涵於字裡行間。

整體而言，禪宗「頓悟」與詩家「妙悟」都是一種重在「當下」的直覺體悟，其悟後的境界都是超脫的、渾成的，而且是生機盎然的。

<sup>23</sup> 孫昌武《佛教與中國文學》，（台北：東華書局，1989年），頁107。

<sup>24</sup> 參黃永武《中國詩學研究》（思想篇）（台北：巨流圖書公司，1999年），頁224。

### (五)「不立文字」與「境界」論

宋代《五燈會元》曾記載一則有關慧能的故事：

尼無盡藏者常讀《涅槃經》。師（指慧能）暫聽之，即為解說其義。尼遂執卷問字。祖（指六祖慧能）曰：「字即不識，義即請問。」尼曰：「字尚不識，曷能會義？」祖曰：「諸佛妙理，非關文字。」

此處揭示禪宗另一觀念—「諸佛妙理，非關文字」，所謂「迷人從文字中求，悟人向心而覺」，學佛若執著於文字之相則易陷入文字迷障而永遠無法開悟，回溯佛經記載「禪」法初傳的情形是<sup>25</sup>：

世尊昔在靈山會上拈花示眾，是時眾皆默然，惟迦葉尊者破顏微笑。  
世尊云：「吾有正法眼藏，涅槃妙心，實相無相，微妙法門，不立文字，教外別傳，付囑摩訶迦葉。」

「禪悟」內容本難以文字言語來傳述，但不藉文字，佛法又由何而得？這則故事告訴我們：禪是「以心傳心」，「即心即佛」，佛法妙在文字之外，但這「不立文字」又非棄絕文字，而是「隨說隨掃」，「不執著於文字」之意，如果真能摒除語言文字的葛藤便能把握事物本質，超越世俗認知經驗或僵化思想，擺脫現實的束縛，掃盡語言所形成的一切虛相，進而達到高超的境界。

任何語言文字都是第二性的，所謂「說似一物則不中」，語言只能表達概念於萬一，一如「指月」之喻，如果一味鑽研文字本身以探求本義就會像誤手指為月體一樣地落入謬誤。禪宗洞若觀火，了解到語言文字本來就有侷限性，它無法表述世界的本體，有時甚至還會歪曲事物的本質，若執著於文字相就容易受到誤導，減少文字駢枝方能看到事物的真貌。

禪宗「不立文字」解消人為的表達方式，解構人造的世界而復歸天地，這「不立文字」不單純是語言文字的問題，它也具有美學的象徵意義：由「不立文字」、「直指人心」又引申出重體驗、非理性，追求一種「無言之美」的美學轉向，其終極關懷在於人類心靈情感本體的不斷超越與提昇，其影響直接表現

<sup>25</sup> 《大正藏》48冊（台北：新文豐出版社，1983年），頁293。



在士人的文藝創作、審美情趣及人生態度等方面<sup>26</sup>。

詩家也以爲文字只是一種憑藉的「象」，所謂「境生象外」，能有「韻外之致」、「味外之旨」才是藝術的最上乘，於文字之外看到「情性所在」的「言外之意」或「意外之言」，體悟到「意與境渾」的「自然之美」，因此「意境」美學的特徵是渾然無迹、自然天成，如「清水出芙蓉，天然去雕飾」<sup>27</sup>。當「自然美」成了意境美學的特色之後，詩、畫、林園等藝術便以「師心造化」、「師化自然」爲美；自然是簡淡幽遠的，詩畫美學也崇尚這種簡淡之風，例如王維一派的潑墨、寫意畫，或後來的禪畫都憑筆就能融入禪宗空靈淡遠的意境，呈現自心對於生命的體悟，讓「意」與「境」在自然當中通而爲一，境中有意，意寓境中，在此境界主客合一、情景交融而虛實相生。可以說禪學和美學相同，它們同時體會到「文字無法言說」的妙處，進而形成了一種只可意會而不能言傳的渾成「境界」，這種境界又稱爲「意境」，「拈花微笑」就是禪門高妙意境的表現，沒有憑藉任何語言，以幾近「無待」的狀況超越一切概念與邏輯，直接心領神會，這樣不必言說的境界便是佛家追求的最高層次。

而靈山會上佛陀拈花，迦葉會心，「拈花」還形成一種象徵意義，後世宗徒便常透過象徵、譬喻、暗示等方法來啓悟大眾。「象徵」的特質是「含蓄」而不說盡，詩歌表達也以「含蓄不露」爲尚，唐代司空圖《二十四詩品》便有「含蓄」一品，宋代嚴羽《滄浪詩話》也說詩要「不涉理路，不落言詮」，因爲詩的委婉性及象徵性有助示禪，所以詩歌形式多爲禪家所引借運用，禪境的「不可言說」性與詩境的「含蓄象徵」性正相彷彿，詩與禪在「含蓄不露」這一點上可以相互借鑑，禪境和詩境渾然如一。

#### （六）「佛遍一切處」與「美的發現」

禪宗大顯於世還因它能將玄奧妙理落實於生活當中：「佛法在世間，不離世間覺，離世覓菩提，恰如覓兔角。」（《壇經·般若品》）。佛道無相而遍一切

<sup>26</sup> 曾議漢〈「見山只是山」—不立文字與禪形上美學的終極關懷〉，（台北：華梵大學），《第六次儒佛會通學術研討會論文集，2002年》，頁427—440。

<sup>27</sup> 李白〈經離亂後天恩流夜郎憶舊遊書懷贈江夏韋太守良宰〉詩。

處，既遍一切處，則搬柴運水、吃飯穿衣等平常生活具是禪意，只要能以智慧觀照，自然能與道相契，契悟世間萬法都具佛性。按「佛」諸法身中有「毗盧遮那佛」一詞，「毗盧遮那」就是「遍一切處」之意，一切處的範圍非常廣大，盡虛空而遍法界。《壇經·般若品》曾說：「善知識，心量廣大，遍周法界；用即了了分明，應用便知一切。一切即一，一即一切；來去自由，心體無滯，即是般若。」，一即一切，一切即一，佛法不只不離人間，它還無所不在，所謂「青青翠竹，皆是法身；郁郁黃花，無非般若」，翠竹、黃花即使再平凡，在悟道者看來卻都是佛的化身。東坡宿江西廬山龍興寺與常聰和尚論「無情說法」時也寫出了類似的名句：「溪聲便是廣長舌，山色無非清淨身，夜來八萬四千偈，他日如何舉似人」，溪水、山色，無一不在示法，只要用心體悟，一夜之中竟有如八萬四千首偈語充盈於耳際。

佛遍一切處，道無所不在，當達到了悟境界時，「滴水可觀滄海」、「一葉而可知秋」，從粒沙也可想見大千世界，因為「一法遍含一切法，一月普現一切水。一切水月一月攝，一地具足一切地。」（《永嘉證道歌》），「千江有水千江月，萬里無雲萬里天。」（《嘉泰普燈錄》<sup>28</sup>）有水即有月，月代表處處可見的佛法，因此李澤厚先生說<sup>29</sup>：

禪宗修養最高的境界是能在瞬刻中得到永恆，剎那間已成終古...，在時間上是瞬刻永恆，在空間則是萬物一體，這是禪的最高境地。

「佛法」無處不在，同樣地「美」也是無處不在，觸處皆有佛，也觸處皆有美，法國印象派大師雷諾瓦說過：「美無處不在，對於我們的眼睛，不是缺少美，而是缺少『發現』」，只要肯細心觀察，美便是無處不在，所以從另一個角度來看，孟浩然〈春曉〉一詩何嘗不是這種思想的表達：「春眠不覺曉，處處聞啼鳥」只是「不覺」而已，只要我們肯用「心」去感覺、去體會生活中的所見所聞，相信我們也會發覺生活中「處處有啼鳥」，處處皆「美」了。

<sup>28</sup> 前者見《大正藏》48冊（台北：新文豐出版社，1983年），頁396；後者見《卍新編續藏經》79冊（台北：新文豐出版社，1994年），頁402。

<sup>29</sup> 李澤厚《中國古代思想史論》，（台北：風雲時代出版公司，1990年），頁208。

## 六、詩歌美學中的禪學表現

一般研究詩、禪關係時多將這類詩歌分為兩類：一是「以禪入詩」，二是「以禪喻詩」<sup>30</sup>，「以禪入詩」是把禪理引入詩中，旨在闡述禪理，其宗教哲理意味較濃，嚴格說來是示道之作，並不算是具有詩意的作品，姑且可稱之為「禪言詩」，它與美學範疇相距較遠；「以禪喻詩」則詩意較濃，具審美價值，這才是本文所要討論的內容，以下便將這種具禪學意味又具美學價值的詩粗略分為「禪理之美」、「禪境之美」、「禪趣之美」及「禪味之美」四類，並各舉一些詩人名句以窺探其內涵所在。

### （一）禪理之美

#### 1. 「真空妙有」之理

就一般所知：唐代詩人中受佛學影響最深者當推盛唐的王維，王維禪學修養最深，這使他能寧心靜性以「觀照」物象，了知諸法性空的般若實相，當他走進大自然的山山水水時，能與天地、宇宙有最和諧的接觸。王維既是詩人又虔心向佛，宗教體驗與審美體驗便很自然地融合在一起，因而誕生出許多既富深意而又優美無比的文學佳構。

本文考查《全唐詩》中右丞有詩四百餘首，發現他的詩最喜用「空」這一字，有「空」字的詩句便達八十五首之多<sup>31</sup>，例如：

「空山」不見人，但聞人語響	〈鹿砦〉}
鵲巢結「空林」，雉雊響幽谷	〈晦日遊大理韋卿城南別業〉
寂寞柴門人不到，「空林」獨與白雲期	〈早秋山中〉
峽裏誰知有人事，世中遙望「空雲山」	〈桃源行〉
「空山」新雨後，天氣晚來秋	〈山居秋暝〉

<sup>30</sup> 詳杜松柏《禪學與唐宋詩學》（台北：黎明文化事業公司，1976年），第三章及第四章，頁205—363。

<sup>31</sup> 依元智大學〈全唐詩檢索系統〉所統計：<http://cls.admin.yzu.edu.tw/QTS/HOME.HTM>。

以上都是作者對「空」的體悟，但不管是「空山」、「空林」或「空谷」，這些「空」字都不是「空寂一無所有」，而都應理解為「包含萬有的廣大虛空」，按右丞深諳「真空妙有，無異無礙」的禪家三昧，他曾說：「欲問義心義，遙知空病空。山河天眼里，世界法身中。」（《夏日過青龍寺謁操禪師》）可知詩人對「空」的體悟正是佛家「真空妙有」的體現，一如《壇經》所言：

心量廣大，猶如虛空。……虛空能含日月星辰、大地山河，一切草木，惡人善人，惡法善法，天空地獄，盡在空中，世人性空，亦復如是。」

詩人觀照大自然時體悟到「色不異空，空不異色」的道理，所謂「言為心聲」，於是詩歌也表現出「色空一如」的深邃思想，這種思想可能來自禪宗的「空觀」思想，因此右丞好用「空」字應是受到佛教的影響<sup>32</sup>。

再如作者〈辛夷塢〉這首詩：「木末芙蓉花，山中發紅萼，澗戶寂無人，紛紛開且落。」這首詩雖無「空」字，但所表達的也是「空」宗的思想：大自然的一切是那樣清寂、靜謐，既「開」又「落」，既「有」又「空」，既生滅無常卻又充滿生機，作者喜愛這種情景而不佔為己有，任憑花開花落，此時的心境想必也是既「有」又「空」，無牽無掛，無縛無礙，既無心而又有意识地觀照自然界的一切，不即不離，不住於相而一任自然。就在此時此刻詩人看到的美既在剎那，又在永恆，既是生生滅滅，又是生生不息，在剎那美感中感觸到永恆的超然境界。右丞山水詩往往借事物表現哲理，他給我們多樣的審美感受—「以有限文字來表達無限情感」，而這究竟是審美體驗還是宗教體驗？究竟是藝術境界還是哲學境界？其實都是，因為在右丞詩歌中所有的美都「融合」為一，這種高超的融合藝術也是禪家「和合無礙」的精神表現。

總之，宗教體悟與審美體驗在王維山水詩中得到了和諧統一，只因作者深具佛學素養，能徹悟禪門妙法，深得禪家三昧，難怪他的詩會被譽為是「字字禪理」（王士禎〈書溪西堂詩序〉）的上乘之作。

<sup>32</sup> 劉敏〈論王維山水田園詩空靈的意境追求〉，《黔南民族師範學院學報》第5期（2002年），頁28。

## 2. 「無常幻滅」之理

眾所周知：李商隱最有名的就是「無題」詩的創作；題名為「無題」，儼然已說明詩中所寫有「文字難以言說」的意味，這好似禪家的「不立文字」，因為文字永遠無法表達深邃的情感，所以乾脆以「無題」為題，以不說為說。

義山〈無題〉詩共十六首，有名詩句如：

- A · 昨夜星辰昨夜風，畫樓西畔桂堂東。身無綵鳳雙飛翼，心有靈犀一點通。隔座送鉤春酒暖，分曹射覆蠟燈紅。嗟余聽鼓應官去，走馬蘭台類轉蓬。
- B · 颯颯東風細雨來，芙蓉塘外有輕雷。金蟾齧鎖燒香入，玉虎牽絲汲井迴。賈氏窺簾韓掾少，宓妃留枕魏王才。春心莫共花爭發，一寸相思一寸灰。
- C · 來是空言去絕蹤，月斜樓上五更鐘。夢為遠別啼難喚，書被催成墨未濃。蠟照半籠金翡翠，麝熏微度繡芙蓉。劉郎已恨蓬山遠，更隔蓬山一萬重。
- D · 相見時難別亦難，東風無力百花殘。春蠶到死絲方盡，蠟炬成灰淚始乾。曉鏡但愁雲鬢改，夜吟應覺月光寒。蓬山此去無多路，青鳥殷勤為探看。

綜觀這些詩可以發現：「春心莫共花爭發，一寸相思一寸灰！」表達了對情感幻滅，世事無常的體悟。「劉郎已恨蓬山遠，更隔蓬山一萬重」，當歡樂已成往事、相思已成灰燼、春蠶絲盡、蠟炬淚乾而雲鬢已老時方才明白人生有種種欲求不得的痛苦及憾恨，於是這些無題詩表達同一主題，都透露出作者對「諸行無常」、「求不得苦」的深刻體悟。

除「無題」詩外，義山其他詩歌也詠嘆美好事物的凋零與衰落，如〈登樂遊原〉：「向晚意不適，驅車登古原，夕陽無限好，只是近黃昏。」夕陽西下本是美景，作者卻在此體悟到世間事物「美」則「美」矣，終究仍將走向幻滅。這樣悲傷的感概不時貫穿於文字之中，形成義山詩歌的主調，這樣的作品寓有

一種「淒美」風格，由〈錦瑟〉一詩更可見到這種情調：

錦瑟無端五十弦，一弦一柱思華年。莊生曉夢迷蝴蝶，望帝春心托杜鵑。  
滄海月明珠有淚，藍田日暖玉生煙。此情可待成追憶，只是當時已惘然。

吳言生賞析此詩時說<sup>33</sup>：

「錦瑟華年」是時間的空，莊生夢蝶是「四大的空」，「望帝鵑啼」是身世的空，「滄海遺珠」是抱負的空，「藍玉生煙」是理想的空，「當時已惘然」、「追憶更難堪」是情感的空……然而正是在這種種「空」中又幻化出錦瑟華年等一系列的色相。作者見色生情，傳情入色，因色悟空，又因空生色，陷入難以自拔的深淵。所謂「一切有為法，如夢幻泡影」，這首詩頗有「色即是空，空即是色」的佛學意味。

人生無常，繁華如夢而往事如煙，美好春色都已凋枯，遠大理想也已幻滅，自己追求的對象更是可望而不可及，作者此時的體悟不就如《金剛經》所言：「一切有為法，如夢幻泡影，如露亦如電，應作如是觀」？尤其在「錦瑟華年」之時經歷了種種的人生遭遇，其無奈與失落可想而知，然而也正是這種色空感及無常感才營造出「求不得苦」的痛楚，進而形成義山詩歌「淒美」的藝術魅力。

除此之外，多情詩人以直覺所體悟到的不止是個人的無常，還有歷史生命的無常，義山尚有不少詠史、懷古之作，同樣表達了歡樂如夢的無常幻滅感，例如：

- A．巫峽迢迢舊楚宮，至今雲雨暗丹楓。微生盡戀人間樂，只有襄王憶夢中。〈過楚宮〉
- B．一笑相傾國便亡，何勞荊棘始堪傷。小憐玉體橫陳夜，已報周師入晉陽。〈北齊二首之一〉
- C．乘興南游不戒嚴，九重誰省諫書函。春風舉國裁宮錦，半作障泥半

<sup>33</sup> 吳言生〈論李商隱詩歌的佛學意趣〉，《文學遺產》1999年第3期。

作帆。〈隋宮〉

D·冀馬燕犀動地來，自埋紅粉自成灰。君王若道堪傾國，玉輦何由過馬嵬。〈馬嵬之一〉

E·海外徒聞更九州，他生未卜此生休。空聞虎旅傳宵柝，無復雞人報曉籌。  
此日六軍同駐馬，當時七夕笑牽牛。如何四紀為天子，不及盧家有莫愁。〈馬嵬之二〉

楚襄王與巫山神女的歡會終是幻夢；隋煬帝鑿河南游，盛絕一時，而今唯餘水調悲吟；玄宗寵愛貴妃，風流一世，然而愛情盟誓終是空夢一場，帝王繁華也終將沉沒於無常之流中。無常流轉，好景轉眼成空，詩人在個人和歷史中領悟到「有求皆苦、無常幻滅」的佛教真諦，這種體驗是如此深切，因而更加趨使作者走向佛門以尋求解脫。

義山雖悟得「無常苦空」之理，終究卻因情執太深而無法跳脫出來，一如詩中以「春蠶」作繭自縛，用縷縷情絲綑縛自己；也如詩中的蠟炬，焰盡成灰，滴滴悲淚銷融自己，即使義山有過一定程度的禪悟體驗，終因對生命、對情感至死不渝的執著使他陷入泥淖而無法自拔，他無法像王維，王維的詩表達了禪宗澄心靜慮、不執不著的一面，義山的作品至情至性，雖也是「即事而真」、「觀色悟空」，可惜卻未能「因空而入道」。所以有人說：如果王維是「詩佛」的話，李商隱則堪稱為「情禪」<sup>34</sup>，因為後者的詩偏重於世事無常、情感幻滅的體證，表現出對無常的反省及對執著的企望超越，這令人想到《紅樓夢》，這本書有個別稱就叫《「情僧」錄》，書中主題也是由「觀色悟空」進而「因空悟道」。《維摩詰經·佛道品》曾說：菩薩度人「引諸好色者，先以情欲牽，後令入佛智<sup>35</sup>。」李商隱「諸行無常」、「有求皆苦」，曹雪芹「紅樓如夢」等主題多少都可見到佛家的影子。

<sup>34</sup> 同上註。

<sup>35</sup> 《大正藏》第14冊（台北：新文豐出版社，1983年），頁550。

## (二) 禪境之美

根據近人曾祖蔭研究，中國古代「意境說」的美學特徵是：(1) 意與境渾 (2) 境生象外 (3) 自然之美<sup>36</sup>，本文則由以下兩方面來看「禪境之美」：

### 1. 「無我」之境

王國維《人間詞話》曾指出：

(詩詞)以境界為尚……有有我之境，有無我之境。……有我之境，以我觀物，故物皆著我之色彩。無我之境，以物觀物，不知何者為我，何者為物。

按王維的詩表現了「無我之境」，他的詩追求「湛然常寂」，創造出物我渾一、神與物化的渾融境界，這可以他在輞川閒居所寫的詩為例：

獨坐幽篁裡，彈琴復長嘯。深林人不知，明月來相照。 〈竹里館〉  
 文杏裁為梁，香茅結為宇。不知棟里雲，去作人間雨。 〈文杏館〉  
 颯颯秋雨中，淺淺石溜瀉。跳波自相濺，白鷺驚復下。 〈欒家瀨〉  
 木末芙蓉花，山中發紅萼。澗戶寂無人，紛紛開且落。 〈辛夷塢〉  
 空山不見人，但聞人語響；返景入深林，復照青苔上。 〈鹿砦〉

以上都屬「無我」之境的客觀描寫，因此明代胡應麟《詩藪》說：「右丞輞川諸作，卻是自出機軸，名言兩忘，色相具泯。」王士禛也說：

……如王裴〈輞川〉絕句，字字入禪。他如「雨中山果落，燈下草蟲鳴」、「明月松間照、清泉石上流」，以及太白「欲下水晶簾，玲瓏望秋月」、……妙諦微言，與世尊拈花，迦葉微笑，等無差別。(《帶經堂詩話》卷三)

此中表現的正是一種「象外之象」，「景外之景」，所謂「萬物靜觀而皆自得」，當詩人與天地宇宙相接觸時，朗然便見物性（變幻無常之性）與我性（性空無礙之性）一致，而除去一切世俗妄念執著後，一首詩就如一畝方塘，可以映照出「詩佛」整個人物形象的身影，可以澄澈如天地之鑑，一切萬物皆在虛

<sup>36</sup> 曾祖蔭《中國古代文藝美學範疇》，（台北：文史哲出版社，1987年），頁265。



空中自由來往而各得其所。詩人就在這種自性、物性、佛性都融合到澄明寂靜的體驗中進入了無我境界，達到王士禛所說禪家「悟境」與詩家「化境」的高度融合<sup>37</sup>。空山無人，水流花開，禪境可通詩境，詩歌當中情、景、理、事水乳交融，「我」也與天地同流，與萬物為一；右丞詩作用字渾融而似無跡可求，在詩境中物境、情境及意境相互交融，呈現一片「物我合一」的境界，任運自然、物我兩忘，襟懷間不時透出禪悅灑脫的風致，展現深邃玄冥的思想美及藝術美。

## 2. 「清空」之境

中唐柳宗元的山水詩意境獨特，他常藉助大自然的山水來觀照寂靜而又冰清玉潔的內心世界<sup>38</sup>，這一來與他才情秉賦及遭際閱歷有關，二來也是受到當時佛教的影響<sup>39</sup>。在〈永州八記〉裡我們看到他在自然山水中體味到了「心凝神釋」的高妙意境，而這種「與萬化冥合」的心靈境界正是受佛教影響所致，佛家講出世、重自然、追求平靜清幽的境界，這些都對柳宗元的審美趣味有不小的影響，最有名的詩就是〈江雪〉：「千山鳥飛絕，萬徑人踪滅。孤舟蓑笠翁，獨釣寒江雪」，一般賞析這首詩時多以儒家觀點來看，說這漁翁象徵作者自己，江雪中獨立代表困境中的堅持，但「詩無達詁」，詩歌之美就美在它的豐富多義性，我們不妨以佛學角度來重新賞析這首詩：這首小詩讓我們看到千山萬徑下的大千世界已成潔白一片，正所謂「繁華落盡見真淳」，全白的世界好像回到大地太初空無而真實的本源世界，若依民間說法，冬天大雪覆蓋大地，所有病毒也被凍死，表示明年收成會更好，這是祥瑞之兆，因此冬天大雪常被稱為「瑞雪」，這正如禪家的主張：須先「空」掉一切才能重新見到「道」之所在，也正如美學家所主張，須有一空虛的心靈才能發現事物的美。至於「獨釣寒江」的

<sup>37</sup> 見其《蠶尾續文》，轉引自王洪、方廣錫等《中國禪詩鑑賞辭典》（北京：中國人民大學出版社，1992年，頁158。

<sup>38</sup> 同上註，頁291。

<sup>39</sup> 王樹海、王鳳霞〈佛禪對柳宗元山水詩的影響芻議〉，《社會科學戰線》2000年第1期，頁105。

漁翁則表示此境雖是「鳥絕」、「踪滅」，但絕非空寂、死寂，因為子厚自己說過：「其境過清，不可久居」（〈永州八記·至小丘西小石潭記〉），一片潔白的世界中仍有漁翁這一點人影立於其上，代表仍有「天地之心」獨立於其間。由子厚詩文可以看到一種無人之境的寧靜之美，因此《中國禪詩鑑賞辭典》也將這首詩列為「中國禪詩」之一<sup>40</sup>。

此外，子厚作詩頗喜著寫漁翁，如〈漁翁〉這首詩：

漁翁夜傍西巖宿，曉汲清湘燃苦竹。煙銷日出不見人，欸乃一聲山水綠，  
迴看天際下中流，岩上無心雲相逐。

「漁翁」是一隱逸形象，「煙銷日出不見人，欸乃一聲山水綠」，「不見人」是因人（漁翁）與自然和諧地融合在同一畫面中，人與自然互相映襯。「無心徵逐」更說明了作者此時此刻的心境。再者這首詩的場景在水涯，「水」在佛教代表一種潔淨，可以洗淨一切，所以本文認為子厚的詩隱然表現了佛家的「清空」之境。

### （三）禪趣之美

禪宗本是活活潑潑且「妙趣橫生」的，以下便舉「耳目之樂趣」及「無理之妙趣」來加以說明：

#### 1. 耳目之樂趣

如李白有《聽蜀僧浚彈琴》一詩：

蜀僧抱綠綺，西下峨眉峰。為我一揮手，如聽萬壑松。  
客心洗流水，餘音入霜鐘。不覺碧山暮，秋雲暗幾重。

按太白雲遊佛教聖地—峨嵋山時結識了高僧—廣浚，兩人遂結為知音。廣浚博古通今，並彈得一手好琴，這首詩中除了「為我一揮手，如聽萬壑松」二

<sup>40</sup> 同註 37。

句以外沒有其他文字是形容廣浚的琴音，但他的琴藝超凡脫俗可以想見，因為只要他「一揮手」便使人有「如聽萬壑松」般的震撼感受，在這場音樂饗宴中，作者體驗到禪意十足的「耳目之樂趣」。

再如常建〈題破山寺後禪院〉：

清晨入古寺，初日照高林。竹徑通幽處，禪房花木深。山光悅鳥性，潭鳥空人心，萬籟此俱寂，但餘鐘磬聲。

萬物聲響全然靜寂，只有禪院的鐘聲裊裊在空谷中回蕩，這鐘聲悠悠迴蕩著，彷彿我們也感受到那肅穆莊嚴的禪門世界，感受到剎那間的永恆，心境隨那鐘聲飄向遠方，飄到廣闊無際的虛空境界，在山水和佛寺合一處得到了審美的愉悅與慰藉，而「竹徑通幽處」則另表現出一種曲折、搖曳之美，由此而生發的「曲徑通幽」四字更出現在《紅樓夢》的大觀園中，這種曲折美還成爲日後中國文學、藝術及林園所追求的美學範疇之一<sup>41</sup>，在「竹徑通幽處」我們感受到那「曲折有致」的「物外之趣」。

## 2. 無理之妙趣

詩家造語有時看似不合理，不合邏輯，卻能造成「錯置」的驚喜效果，進而產生一種奇趣，這種情形蘇軾稱作「反常而合道」（《詩人玉屑》），賀裳謂之「無理而妙」（《載酒園詩話》<sup>42</sup>），其實這種詩句往往「不合於理而合於情」。按唐代詩歌本以表達情意爲尚，重點不在說理，正如嚴羽《滄浪詩話》所說：「詩有別裁，非關書也。詩有別趣，非關理也。」「無理而妙」就是一種「別裁」、「別趣」、看似無理，卻在言外展現了奇特的意趣。

曹雪芹《紅樓夢》裡曾有一段類似的體驗：香菱向黛玉學詩，黛玉推薦由王維的詩入手，香菱看了王維〈使至塞上〉一詩：「大漠孤煙直，長河落日圓」一句時說：

<sup>41</sup> 同註 37，頁 200。

<sup>42</sup> 前者見宋·魏慶之《詩人玉屑》（台北：台灣商務印書館，1974 年）卷十；後者見郭紹虞編選，富壽蓀校點《清詩話續編》（上海：上海古籍出版社，1983 年）第一冊。

想來煙如何「直」？日自是「圓」的，這「直」字似無理，「圓」字似太俗。合上書一想，倒像是見了這景似的，若說再找兩個字換這兩個，竟再找不出兩個字來。

又讀王維「日落江湖白，潮來天地青」時說：

「白」、「青」兩個字也似無理。想來必得這兩個字才形容得盡，念在嘴裡倒像有幾千斤重的一個橄欖。<sup>43</sup>

可見王維的詩看似太白、太直，但也形成一種「別趣」，類似情形還如其他作品：

荊溪白石出，天寒紅葉稀，山路元無雨，空翠濕人衣。〈山中〉  
行到水窮處，坐看雲起時。偶然值林叟，談笑無還期。〈終南別業〉

「山中無雨」卻會「溼了人衣」，既是「水窮」之處卻又是「雲起」之始，這些詩句都看似無理，卻能絕處逢生，或許正因為看似無理才益加啓人思索，思索是否有更深的意涵蘊藏於文字之下。

此外王維善寫景物，但他著寫景物的手法與人迥異，他在寫「靜」時往往著眼在「動」態的表現上，例如：

人閑桂花落，夜靜春山空。月出驚山鳥，時鳴春澗中。〈鳥鳴澗〉  
空山不見人，但聞人語響。返景入深林，復照青苔上。〈鹿砦〉  
...明月松間照，清泉石上流。竹喧歸浣女，蓮動下魚舟...〈山居秋暝〉

照理「動」是嘈雜，但在右丞的詩裡卻能以「動」來襯顯「靜」：在「靜夜」之中，月的出現使山鳥「驚」「鳴」起來，可見夜有多靜；「空山」本也寂靜，卻有「響」聲蕩漾於其中；因為詩人靜定才敏銳地感受到「竹喧」及「蓮動」的聲音，能聽見最微細的聲響，可見這山有多靜寂。詩人善用熱鬧字眼，寫出的不是更熱鬧而是更加地幽靜，這種「寓靜於動」不也可說是種「無理而

<sup>43</sup> 見《紅樓夢》第四十八回（台北：里仁書局，1984年），頁737。

妙」？宗白華論中國藝術意境之誕生時就曾說道<sup>44</sup>：

禪是動中的極靜也是靜中的極動。寂而常照，照而常寂，動靜不二，直探生命本原。禪是中國人接觸佛教大乘義後體認到自己的心靈深處而發揮到哲學境界與藝術境界，靜穆的現照與飛躍的生命構成藝術的二元，也是構成禪的心靈狀態。

在王維詩歌當中我們再次看到所謂「空」絕非死寂一片，所謂「靜」也不等於「枯寂」，動、靜二者相互烘托，相反而能相成。

#### （四）禪味之美

##### 1. 平淡之味

茲以中唐白居易為例：樂天作詩特別講求詩要明白如話，要「老嫗能解」，以下便舉他的幾首詩來看，首先是〈偶題閣下廳〉一詩：

靜愛青苔院，深宜白鬢翁。貌將松共瘦，心與竹俱空。暖有低簷日，春多颯幕風。平生閑境界，盡在五言中。

詩中白鬢老翁就是作者晚年的人物形象及生活寫照，詩一開始便說出自己悅樂的心情，這種悅樂和一般的喜悅不同，它是一種「禪悅之喜」；而由「心與竹俱空」一句可知作者此時的心境是沖淡空明的；春日照在簷角，散發出不盡的暖意，春風輕拂，帘幕輕飄，前六句以景象烘托出作者的心境是舒暢愜意的；詩在最後總結道：「平生閑境界，盡在五言中」，整首詩所要表達的就是這種「閑淡」的境界，而他所用文字是「淺淡」的，所寫情境是「簡淡」的，這一切都是為了表達作者晚年「閑淡」的學佛心境。

再如〈天竺寺送堅上人歸廬山〉一詩：

錫杖登高寺，香爐憶舊峰。偶來舟不繫，忽去鳥無踪。豈要留離偈，寧勞動別容。與師俱是夢，夢裡暫相逢。

<sup>44</sup> 宗白華《藝境》，（北京：北京大學出版社，1987年），頁156-157。

本詩旨在抒寫別情，但因二人都有佛學修養，所以這分別不是「黯然銷魂」而是淡似忘情的，之所以不為離情所動是因為作者了悟世間人與人的關係是「夢裡暫相逢」，人生聚散本是夢，又何必為聚而喜，為離而悲？而「偶來舟不繫」、「忽去鳥無踪」表達的也是一種不執不著的淡泊之情，全詩用禪理淡化別情，別俱一番禪味。

此外樂天到杭州時與西湖靈隱寺韜光禪師時相唱和，留下不少的詩篇佳作，如〈寄韜光禪師〉一詩：

一山門作兩山門，兩寺原從一寺分，東澗水流西澗水，南山雲起北山雲。  
前台花發後台見，上界鐘清下界聞，遙看吾師行道處，天香桂子落紛紛。

按詩中「兩寺」乃指下天竺寺與靈隱寺，歷代二寺高僧迭出。詩人先將二寺的地理、歷史作一聯繫，將二寺的環境氛圍靈動地烘托出來，整首詩用字通俗平易、明暢淺切，也再次展現了文字的平淡之美，這種「淡」不僅是語言色澤上的「淡」，更多的是創作主體心境上的「淡」，「淡泊」之極便呈現出一種「自然之美」。

## 2. 無窮之餘味

唐代張彥遠《歷代名畫記》說：

夫畫物等忌形貌彩彰，歷歷具足，甚謹甚細，而外露巧密。所以不患不了而患於了，既知其了，亦何必了，此非不了也，若不識其了，是真不了也。

「不患不了而患於了」，這句話說明詩歌、繪畫都是以「不說盡」為美，詩歌最忌一語道盡，而要以「餘味無窮」者為佳，以王昌齡〈題僧房〉一詩例：「棕櫚花滿院，苔蘚入禪房。彼此名言絕，空中聞異香」，這首詩中「苔蘚入禪房」表示人跡罕至，而苔蘚一直向閑寂的僧房延伸而去，可見禪房靜寂之深，幽居此中的僧人想必已達心如止水的境界，因此說「名言已絕」，言語在此根本是多餘的，下句「空中聞異香」則以不說為說，用此歌頌僧人境界之高，整首

詩彷彿也讓我們聞到了「天香之味」。

此外唐詩中還有不少著寫寺院鐘聲的詩句，例如：

不知香積寺，數里入雲峰。古木無人徑，深山何處鐘？泉聲咽危石，日色冷青松。薄暮空潭曲，安禪制毒龍。（王維〈過香積寺〉）

野廬風自蕪，山碓水能舂。……高僧暝不見，月出但聞鐘。（岑參〈題山寺僧房〉）

蒼蒼竹林寺，杳杳鐘聲晚。荷笠戴夕陽，青山獨歸遠。（劉長卿〈送靈徹上人〉）

不見其寺，但聞其聲，鐘聲在幽深的山谷中隱隱迴蕩。晚鐘悠揚而縈繞耳際，鐘聲象徵對僧人品德的讚賞，對此樂地的依戀不捨，也象徵對友人的殷殷祝福，這鐘聲幽微邈遠，似有似地無迴蕩在腦際，使整首詩充滿「悠揚無盡的餘味」。

再如孟浩然〈過融上人蘭若〉詩則是另一種的禪味表現：「山頭僧室掛僧衣，窗外無人水鳥飛。黃昏半在下山路，卻聽泉聲戀翠薇」，按浩然亦與禪僧酬唱，還常棲宿於禪寺僧房，與禪師們討論禪理，「山頭僧室掛僧衣」，表示此時融上人沒有功課，處於閒適隨意的狀態；「窗外無人水鳥飛」，表示此時無人叨擾，水鳥的自在一如人的自在，一派自然，大有「生活即禪」的意味。至於僧人在做什麼？詩人並未明說，但不難想像僧人此時正陪著詩人海闊天空的聊著，因為第三句一下就跳到詩人黃昏告別僧人回家時的感受：黃昏已至，不得不下山，但心中仍不由自主的留戀著山上，似乎不願回到塵世去。聽著陪伴自己一徑自山中流出的溪聲，詩人覺得自己正如小溪，對眼前這片蒼翠青山有著無限的眷念。這首詩表面上看是寫景，但字裡行間表達了作客山中的閒適之樂，其喜愛及眷戀之情含蓄地流露於文字之中，一如溪流，悠悠不盡。

以上只是列舉數家說明詩歌中的禪理、禪趣、禪境及禪味之美，由這之中我們發現禪林宗風為唐代詩歌開拓了新的意境，而這些意境難以言傳，只能用最為含蓄、最具象徵的方式來表達於萬一，正如禪家的「不可言說」。唐詩中有「景外之景」、「韻外之致」及「味外之旨」，而這些都是「如人飲水，冷暖自知」，

有待讀者自己一一去咀嚼尋味。

## 六、結語

以上論述唐代禪宗思想與詩歌美學的關係，禪學本是宗教哲學，但所述課題與審美理論息息相關，歷代文學藝術不管在形式或內容發展上都受到佛教禪理的啓迪，不了解禪門思想就難以解讀唐代詩歌文化裡的深邃內涵。

「禪宗」與「詩歌」是唐朝歷史上的雙葩，一是宗教，一是文學，當代文化最盛者就屬此二事，二者本屬不同領域，但在因緣際會下二者得以相互融攝，因而造就了唐朝獨特的文化特色。在唐人作品中我們看到「禪學」與「詩學」重直悟、重心性、不執著及「遍一切處」等共同特點，也看到唐詩中蘊涵豐富的禪理、禪趣、禪境及禪味之美，莊子曾說：最高超的境界是「技進於道」，「美」的最高境界和「禪」的最高境界在藝術境界裡相逢，進而又開出詩歌的清香花朵，如果將禪風佛理自唐詩中抽離，唐代詩歌表現想必失色不少。

至於詩歌理論方面，唐代美學的重要成果就是「意境」說的誕生，「意境」論是中國古典美學中的重要範疇，魏晉時已有「意象」論的提出，但唐代美學家並未停留在「意象」這一範疇上，而是能藉由禪宗思想的啓迪將「意象」提升到「意境」這一新的美學範疇上<sup>45</sup>，如此更加推動了唐代以後詩歌及繪畫等藝術境界的拓展。

金代詩人元好問曾說：「詩為禪客添花錦，禪為詩人切玉刀」（〈嵩和尚頌序〉），因為「詩」，禪家有了更好的表現形式；因為「禪」，詩歌被賦予了深刻意涵，以上討論讓我們照見禪宗和詩歌美學互通互融的情形，「詩、禪一味」，箇中之味如何？就待我們細細去品味…。

## 參考文獻

- 《大正藏新修大藏經》，1983年，台北：新文豐出版社  
《卅新編續藏經》，1994年，台北：新文豐出版社

---

<sup>45</sup> 葉朗：《中國美學史大綱》（台北：滄浪出版社，1986年），頁264。



- 《佛光大辭典》，1989年，高雄：佛光出版社
- (五代)劉昫著，黃永年譯注《舊唐書》，1992年，台北：錦繡出版社
- (唐)司空圖作，陳國球導讀《二十四詩品》，1999年，台北：金楓出版社
- (唐)張彥遠《歷代名畫記》，1965年，台北：台灣商務書局
- (唐)皎然著，周維德校注《詩式校注》，1993年，杭州：浙江古籍出版社
- (唐)釋慧能著，張火慶導讀《六祖壇經》，1987年，台北：金楓出版社
- (宋)司馬光著，(元)胡三省注《資治通鑑》，1983年，台北：臺灣商務印書館
- (宋)魏慶之《詩人玉屑》，1974年，台北：台灣商務印書館
- (宋)嚴羽《滄浪詩話》，1985年，台北：新文豐出版社
- (宋)釋普濟《五燈會元》，1971年，台北：廣文書局
- (明)胡應麟《詩藪》，1973年，台北：廣文書局
- (清)王士禛著，戴鴻森校點《帶經堂詩話》，1963年，北京：人民文學出版社
- (清)曹雪芹《紅樓夢》，1984年，台北：里仁書局
- 王洪、方廣錫《中國禪詩賞辭典》，1992年，北京：中國人民大學出版社
- 王國維《人間詞話》，1982年，台北：學海出版社
- 王樹海、王鳳霞〈佛禪對柳宗元山水詩的影響芻議〉，《社會科學戰線》，2000年第1期
- 朱光潛《文藝心理學》，1987年，台北：金楓出版有限公司
- 杜松柏《禪學與唐宋詩學》，1976年，台北：黎明文化事業公司
- 吳言生〈論李商隱詩歌的佛學意趣〉，《文學遺產》1999年第3期
- 佛光山《國際禪學會議論文集》，1990年，高雄：佛光山
- 李明〈山居秋暝的景與情〉，《咸寧專學報》，2001年，第21卷第4期
- 李映輝〈唐代佛教寺院的地理分佈〉，《湘潭師範學院學報(社會科學版)》，1998年第4期
- 李澤厚《中國古代思想史論》，1990年，台北：風雲時代出版公司
- 李澤厚《華夏美學》，1989年，台北：時報文化公司

- 林文欽編《中學美學研究資料選集》，2003年，高雄：春暉出版社
- 周振甫、冀勤《談藝錄導讀》，1995年，台北：洪葉文化事業有限公司
- 宗白華《美學散步》，1981年，上海：上海人民出版社
- 宗白華《藝境》，1987年，北京：北京大學出版社
- 明文書局編輯部《中國美學史資料匯編》，1983年，台北：明文書局
- 南懷瑾《禪宗與道家》，1981年，上海：復旦大學出版社
- 胡適《白話文學史》，1986年，台北：遠流出版公司
- 孫大知〈詩爲禪客添花錦，禪是詩家切玉刀—談王維詩中的禪理〉，《玉溪師專學報》，1994年第6期
- 孫昌武《佛教與中國文學》，1989年，台北：東華書局
- 敏澤《中國美學思想史》，1989年，濟南：齊魯書社
- 梁啓超《飲冰室合集》，1989年，北京：中華書局
- 許清雲《詩式輯校新編》，1984年，台北：文史哲出版社
- 郭紹林《唐代士大夫與佛教》，1983年，台北：文史哲出版社
- 郭紹虞編選，富壽蓀校點《清詩話續編》，1983年，上海：上海古籍出版社
- 傅怡靜〈從生活家園到精神家園—就「青山」、「空山」意象看王維詩境的本質〉，《樂山師範學報》，2003年第18卷1期
- 單世聯·徐林祥《中國美育史導論》，1992年，南寧：廣西教育出版社
- 曾祖蔭《中國古代文藝美學範疇》，1987年，台北：文史哲出版社
- 曾議漢〈「見山只是山」—不立文字與禪形上美學的終極關懷〉，《第六次儒佛會通學術研討會論文集》，2002年，台北：華梵大學
- 馮友蘭《中國哲學史新編》，1986年，北京：人民出版社
- 黃永武《中國詩學研究》，1999年，台北：巨流圖書公司
- 黃懋華《中國佛教史》，1983年，台北：台灣新文豐出版公司
- 葉朗《中國美學史大綱》，1986年，台北：滄浪出版社
- 劉敏〈論王維山水田園詩空靈的意境追求〉，《黔南民族師範學院學報》，2002年，第5期
- 劉學鍇、余恕誠《李商隱詩歌集解》1988年，北京：中華書局

蕭麗華〈論詩禪交涉—以唐詩為考索重心〉，《中華佛學學報》1996年第1期

霍然《唐代美學思潮》，1993年，高雄：麗文文化出版社

韓林德〈禪宗與中國美學〉，《中國審美意識的探討》，1989年，北京：中國戲劇出版社

郭紹虞編選，富壽蓀校點《清詩話續編》，1983年，上海：上海古籍出版社

# The Influence of Zen on the Aesthetics of the Poetry of the Tang Dynasty

Shiang-yun Chiu \*

## Abstract

Zen Buddhism and poetry were both prosperous in Tang Dynasty; in that time, they integrated and then fired up the sparkle of aesthetics. Zen and poetry had much in common in the pursuit of the beauty of artistic conceptions. Zen was so profound and vague that it could be only understood by the expression of Zen poetry. Since Tang poetry explored vivid images, a great number of poems were enriched in the aspect of images through incorporating themselves with Zen. Nearly all famous Tang poets had the experience of studying Zen, and expressed their emphasis on artistic conceptions whatever in the composition or theories of poetry. Therefore, the theory of artistic conceptions resulted from the enlightenment of Zen.

This article explores the influence of Zen on the aesthetics of Tang poetry. After the preface, I discuss the Buddhism enlightenment of Tang aesthetics, then the age elements of the incorporation of Zen and poetics, and last the topics of the communication between Zen and aesthetics. By means of this, I summarize the relations between Zen and the aesthetics of poetry, and then explore the beauty of Zen in Tang poetry. In this article I shall sum up the expression of Zen in Tang poetry into four parts---- the aesthetics of Zen logic, the aesthetics of Zen artistic conceptions, the aesthetics of Zen delight, and the aesthetics of Zen taste, which are explained with examples.

---

\* Part-time Lecturer , Yung-Ta Institute of Technology and Commerce

Zen was much better expressed through the form of poetry. In return, Tang poetry contained more profound connotations and artistic conceptions. In Tang dynasty, the Zen aesthetics and poetry aesthetics incorporated each other, as is worth our appreciation.

**Key Word : poetry of Tang Dynasty ; aesthetic ; Zen**