

§ 古典文学研究 §

典范与传统：惠洪与中日禅林的“潇湘八景”书写

周 裕 锴

(四川大学 中国俗文化研究所, 四川 成都 610064)

摘 要: 本文旨在讨论“潇湘八景”诗在中日禅林里的书写情况。首先探究惠洪的“有声画”(诗)与宋迪“无声句”(画)之间的经典对话,然后指出惠洪的“潇湘八景”诗的典范性为中日禅林所共同认可,其书写范式为日本五山禅僧所仿效。由此考察统计五山禅林“潇湘八景”诗的创作规模,并分析其书写传统的形成。最后探讨“潇湘八景”诗入禅的文化背景,其诗的禅意化与“文字禅”观念的流行同步,其书写传统可视为“文字禅”影响下中日文学艺术交流的一个绝佳象征。

关键词: 潇湘八景; 宋迪; 惠洪; 中日禅林; 五山诗僧; 文字禅

中图分类号: I207.22 **文献标志码:** A **文章编号:** 1006-0766 (2014) 01-0071-10

目前,学术界关于宋代“潇湘八景”现象的研究已取得极为丰硕的成果,其中尤以堀川贵司、衣若芬、内山精也等人的论著最为突出,或涉及潇湘图之起源,或分析八景图之意蕴,或揭示潇湘八景的诗画关系,或探讨八景的文化现象和域外传播,其视野之开阔,资料之翔实,分析之精到,见解之深刻,均令人称道。^①若就“潇湘八景”之课题而言,似乎已无更多的探讨余地。然而笔者发现,如果抛开士大夫文艺传统,而单从中日禅林诗歌的书写典范和传统切入,“潇湘八景”现象仍可有充分的诠释空间。其中至少有这样三个问题值得探讨:其一,以“潇湘八景”为题材的禅林书写究竟起源于何时,有没有一个大家公认的写作典范?其二,这种题材的诗在中日禅林里的书写情况究竟如何,有多大规模,是否形成一种书写传统?其三,这种典范的认同和传统的建立,究竟体现了中日禅林的一种什么文化现象,与禅学的走向是否相关?以下仅申愚见,就教于方家。

一、典范对话 “无声句”与“有声画”

所谓“潇湘八景”现象,其实包含两个向度,一个是绘画的向度,即一切以“潇湘八景”为题材的绘画作品。另一个是诗歌的向度,即一切题咏《潇湘八景图》之题画诗,以及以“潇湘八景”命名的写景诗。

众所周知,《潇湘八景图》的始创者是北宋中后期画家宋迪,宋英宗治平年间(1064—1067)曾任湖南转运司判官,《八景图》当作于任职湖南之后。沈括(1031—1095)的《梦溪笔谈》最早提到宋迪的这组画作“度支员外郎宋迪工画,尤善为平远山水。其得意者,有‘平沙落雁’、‘远浦归帆’、‘山市晴岚’、‘江天暮雪’、‘洞庭秋月’、‘潇湘夜雨’、‘烟寺晚钟’、‘渔村落照’,谓之‘八

作者简介: 周裕锴(1954—),男,四川新繁人,四川大学中国俗文化研究所教授。

基金项目: 2011 年度国家社会科学基金项目一般项目“石门文字禅校注”(11BZW050)

^① 堀川贵司《潇湘八景: 诗歌と絵画に見る日本化の様相》,东京: 临川书店,2002 年。衣若芬系列论文:《阅读风景: 苏轼与“潇湘八景图”的兴起》,见王静芝、王初庆等著《千古风流: 东坡逝世九百年纪念学术研讨会》,台北: 洪业事业有限公司,2001 年,第 689—717 页。《漂流与回归: 宋代题“潇湘”山水画之抒情底蕴》,《中国文哲研究集刊》(台北)2002 年第 21 期,第 1—42 页。《玉润〈潇湘八景图〉东渡日本之前“三教弟子”印考》,《美术史研究集刊》(台北)2008 年第 24 期,第 147—174 页。《朝鲜安平大君李瑬及“匪懈堂潇湘八景诗卷”析论》,《域外汉籍研究集刊》第一辑,2005 年,第 113—139 页。内山精也《宋代八景现象考》,《传媒与真相——苏轼及其周围士大夫的文学》,上海: 上海古籍出版社,2005 年,第 430—462 页。诸公论著甚多,不胜枚举。

景’,好事者多传之。”^①《梦溪笔谈》在元祐三年(1088)以后陆续写成,所以宋迪的《八景图》应该是宋神宗熙宁、元丰年间(1068—1085)的作品。尽管有典籍记载五代的黄筌(903—965)、李成(919—967)等人有早于宋迪的《潇湘八景图》存在,但据学者考证,其资料的可靠性值得怀疑。^②总而言之,宋迪首创《潇湘八景图》,已为学界所公认,毋庸赘述。

在诗歌方面,现存最早题咏《潇湘八景图》的是惠洪(1071—1128)作于宋哲宗元符二年(1099)的一组诗,^③题为《宋迪作八境绝妙,人谓之无声句,演上人戏余曰“道人能作有声画乎?”因为之各赋一首》。^④诗题中出现两个文艺学术语“无声句”和“有声画”。“无声句”是指图画,即所谓“无声诗”,最早见于黄庭坚(1045—1105)诗文“李侯有句不肯吐,淡墨写出无声诗。”^⑤“既不能诗成无色之画,画出无声之诗。”^⑥“无声句”大约是时人的习称,所以惠洪称“人谓之”云云。而“有声画”则指诗歌,除了这组诗的诗题外,《石门文字禅》卷一中另有《同超然无尘饭柏林寺分题得柏字》“欲收有声画,绝景为摹刻”,《华光仁老作墨梅甚妙为赋此》“东坡戏作有声画,竹外一枝斜更好”,卷四中有《次韵天锡提举》“戏为有声画,画此笑时兴”。^⑦“有声画”的概念无论是演上人还是惠洪提出来的,总之其身份都是禅僧,并首见于惠洪诗文集。

惠洪《潇湘八景图》的诗题告诉我们,宋迪以其“潇湘八景”的“无声(诗)句”为时人所称道,而惠洪则应演上人之邀写下了八首“有声画”。值得注意的是,正如诗题所显示的那样,宋迪“作八境绝妙”的“无声句”,是“潇湘八景”绘画向度的典范,惠洪“为之各赋一首”,似乎隐然欲以绝妙的“有声画”与宋迪对话,并试图在“潇湘八景”的诗歌向度为世人作出示范。虽然惠洪的组诗是在与演上人的戏谑对话后完成,但其对后世禅林同题诗歌的影响,却远远超出了戏谑所应有的效果。内山精也指出“惠洪不仅是现存‘潇湘八景’诗最早期的作者,同时他也是在《潇湘八景图》与宋迪密不可分这种认识的基础上进行题咏的。”^⑧所言甚当。在这里需要补充的是,惠洪诗与宋迪画密不可分,不仅分别是“潇湘八景”诗与画的最早期的作者,而且也是“潇湘”题材的诗歌向度与绘画向度为后人推崇仿效的两个典范,其影响延及宋元明清乃至域外。诚如日本五山诗僧义堂周信(1325—1388)所言“八景云者,蜀之万川也,楚桃源也,潇湘也,而悉托文人以显。……独潇湘,则歌咏图画者极多,若僧史寂音,画工宋度支,是最显于世者也。”^⑨更如彦龙周兴(1458—1491)所说“潇湘八景者,滥觞于宋复古之绘,浸烂于垂须佛之诗。”^⑩

宋迪《潇湘八景图》历代仿效者甚多,其典范性已为学界所公认,^⑪然而惠洪诗的典范性却罕有学者论及。关于宋代及域外“潇湘八景”诗的流行,学者往往关注苏轼(1037—1101)《宋复古画潇湘晚景图三首》、《虔州八境图八首》所起的重要作用。^⑫不过,更明显的事实是,苏轼诗中并没有出

① 沈括《梦溪笔谈》卷十七,胡道静校注《新校正梦溪笔谈》,上海:上海人民出版社,2011年,第120页。

② 参见内山精也《宋代八景现象考》,《传媒与真相——苏轼及其周围士大夫的文学》,第434页。

③ 参见周裕锴《宋僧惠洪行履著述编年总案》第二卷,北京:高等教育出版社,2010年,第45—46页。

④ 惠洪《石门文字禅》卷八,《四部丛刊》本,第5页A。

⑤ 黄庭坚《山谷诗集注》卷九《次韵子瞻子由题憩寂图二首》其一,《山谷全集》,《四部丛刊》本,第13页B。

⑥ 黄庭坚《豫章黄先生文集》卷十四《写真自赞六首》其一,《四部丛刊》本,第6页B。

⑦ 惠洪《石门文字禅》卷一,第7页B、13页A;卷四,第17页B。

⑧ 内山精也《宋代八景现象考》,《传媒与真相——苏轼及其周围士大夫的文学》,第435页。

⑨ 义堂周信《空华集》卷十三《大慈八景诗歌集叙》,上村观光编《五山文学全集》第二卷,京都:思文阁出版社,1973年,第1710页。“僧史寂音”指惠洪,自号寂音,曾修僧史,作《禅林僧宝传》,《石门文字禅》卷二十四有《寂音自序》。“宋度支”指宋迪,曾官度支员外郎,故称。

⑩ 彦龙周兴《半陶文集》卷三《题便面》,玉村竹二编《五山文学新集》第四卷,东京:东京大学出版会,1967—1981年,第1104页。“垂须佛”三字见于《石门文字禅》卷九《初过海自号甘露灭》“海上垂须佛,军中有发僧”之句,本非惠洪自号,但日本禅僧好以此称惠洪,竟成其别号。

⑪ 内山精也《宋代八景现象考》指出“宋迪之后,以‘潇湘八景图’为画题骤然普及,许多画家对此进行了实际创作。现存的系列组画,是南宋初期的画院画家王洪(美国普林斯顿大学所藏),宋末元初的画僧牧溪(日本文化厅、根津美术馆、出光美术馆等所藏)以及玉润(日本正木美术馆藏)等仅有的几种作品。”见《传媒与真相——苏轼及其周围士大夫的文学》,第444页。

⑫ 如衣若芬《阅读风景:苏轼与“潇湘八景图”的兴起》;《苏轼对高丽“潇湘八景”诗之影响——以李奎报〈虔州八景诗〉为例》,《宋代文学研究丛刊》第10期,高雄:丽文文化事业公司,2004年,第205—229页。

现“潇湘八景”中的任何一个名目，只是到了惠洪那里，才正式出现与《梦溪笔谈》记载吻合的八个诗题，才建立了“潇湘八景”诗固定的书写模式。

《石门文字禅》中共有两组“潇湘八景”诗，其一就是前举《宋迪作八境绝妙》那组，其诗题和内容如下：

湖容秋色磨青铜，夕阳沙白光蒙蒙。翩翩欲下更呕轧，一十五五依芦丛。西兴未归愁欲老，日暮无云天似扫。一声风笛忽惊飞，羲之书空作行草。（平沙落雁）

东风忽作羊角转，坐看波面纤罗卷。日脚明边白鸟横，江势吞空客帆远。倚栏心绪风丝乱，苍茫初见疑凫雁。渐觉危樯隐映来，此时增损凭诗眼。（远浦归帆）

宿雨初收山气重，炊烟日影林光动。蚕市渐休人已稀，市桥官柳金丝弄。隔溪谁家花满畦，滑唇黄鸟春风啼。酒旗漠漠望可见，知在柘冈村路西。（山市晴岚）

泼墨云浓归鸟灭，魂清忽作江天雪。一川秀发浩零乱，万树无声寒妥帖。孤舟卧听打窗扉，起看宵晴月正晖。忽惊尽卷青山去，更觉重携春色归。（江天暮雪）

橘香浦浦青黄出，维舟日暮柴荆侧。涌波好月如佳人，矜夸似弄婵娟色。夜深河汉正无云，风高掠水白纷纷。五更何处吹画角，披衣起看低金盆。（洞庭秋月）

岳麓轩窗方在目，云生忽收图画轴。软风为作白头波，倒帆断岸渔村宿。灯火荻丛营夜炊，破心应作出鱼儿。绝怜清境平生事，蓬漏孤吟晓不知。（潇湘夜雨）

十年车马黄尘路，岁晚客心纷万绪。猛省一声何处钟，寺在烟村最深处。隔溪修竹露人家，扁舟欲唤无人渡。紫藤瘦倚背西风，归僧自入烟萝去。（烟寺晚钟）

碧苇萧萧风淅沥，村巷沙光泼残日。隔篱炊黍香浮浮，对门登网银戢戢。刺舟渐近桃花店，破鼻香来觉醇醪。举篮就依博一醉，卧看江山红绿眩。（渔村落照）

这八首诗题的文字和先后顺序，与《梦溪笔谈》的记载丝毫不差。八首均为七言古诗，音节抑扬顿挫，描写细致生动，富有想象力，使静态的图画充满了动感，并增加了呕轧的雁叫、风中的笛声、滑唇黄鸟的啼鸣、五更的画角、船篷下的孤吟、淅沥的风声等音响，还有画题原有的烟寺钟声，充分调动了“有声画”的长处。另一组的总诗题就叫《潇湘八景》^①，作年未详，但可断定写于为演上人作“有声画”之后。其诗题和内容如下：

朝霞散绮仗天容，无际山岚分外浓。风土萧条人迹静，林蹊花木自鲜秾。（山市晴岚）

秋霁湖平彻底清，沧浪隐映曜光轮。寒光炯炯为谁好，倚岸凭栏兴最清。（洞庭秋色）

长空暝色黯阴云，六出飘花堕水滨。万境沉沉天籁息，溪翁忍冻独垂纶。（江天暮雪）

岳麓苍苍莽莽中，萧萧江雨打船蓬。一声长笛人何去，蓑笠蓑衣宿苇丛。（潇湘夜雨）

目断青帘在水湄，临风漠漠映斜晖。渔郎笑傲芦花里，乘兴回家何处归。（渔村落照）

水国烟光映夕晖，谁家仿佛片帆归。翩翩鸥鹭西风急，凝盼沧洲眼力微。（远浦归帆）

轻烟罩暮上黄昏，殷殷疏钟度远村。略彳横溪人迹静，幡竿缥缈插山根。（烟寺晚钟）

寂寞蒹葭乱晚风，江波敛滟浸秋空。横斜倦翼归何处，一点渔灯杳霭中。（平沙落雁）

这组诗采用七言绝句形式，八首的先后顺序与《梦溪笔谈》记载不同。由于整组诗没有出现诸如“宋迪”或“图画”之类的字样，因此我们难以断定这到底是题画诗还是写景诗。无论如何，惠洪的两组诗，确立了“潇湘八景”诗无论是作为题画还是写景的基本模式。

与苏轼不同之处在于，惠洪对《潇湘八景图》所描绘的对象异常熟悉，有直接的生活经验和感知。苏轼一生足迹从未到过湖南，而惠洪一生则多次往返或寓居湖南，在湘江边先后度过约十年时光。他第一次游湖南是在元祐八年（1093），早于作《宋迪作八境绝妙》组诗六年。换言之，惠洪写作这两组诗之时，其身份是“潇湘八景”的曾经亲临者或现时在场者。日本五山僧也认识到这一点，

^① 惠洪《石门文字禅》卷十五，第26页A-27页A。

如东沼周曦(1390—1462)指出“觉范维舟宿碧湘,曾游入梦暮云长。”^①这意味着日本禅僧注意到惠洪(字觉范)在长沙碧湘门外舟中的经历,并将他与潇湘联系起来。

二、垂须佛后又言诗 “潇湘八景”书写典范的认同

需注意的是,惠洪不仅是“潇湘八景”诗的首创者、亲临者、在场者,而且是这个写作传统中的第一个禅僧。正因如此,他被中日禅林共同视为“潇湘八景”诗的当然代表和创作典范。至少在禅僧的眼里,“潇湘八景”诗的“起点”是惠洪而非苏轼。南宋居简禅师(1164—1246)《题潇湘八景》曰“少时诵寂音尊者‘潇湘八景’诗,诗虽未必尽八景佳处,然可想而知其似也。忽展横幅于飞来浓翠间,咏少陵所谓‘湖南清绝地’,便觉精爽飞越。”^②按居简的描述,他自己是通过诵读惠洪之诗来想象“潇湘八景”的佳处的。

明末清初百痴行元禅师(1611—1664)《题扇中芦雁》一文亦曰“觉范洪题宋迪平沙落雁图云:‘湖容秋色磨青铜,夕阳沙白光蒙蒙。翩跹欲下更呕轧,一十五五依芦丛。西兴未归愁欲老,日暮无云天似扫。一声风笛忽惊飞,羲之书空作行草。’诚谓有声画,可与宋迪无声句比隆者也。今观此扇中画雁,或飞或宿,出没于长芦浅渚间,生意真机,勃勃欲动,画乎诗乎,有声无声,吾不得而名之矣。商飙披拂,正当斯时,汝宜默诵大悲神咒以呵护之,不然,恐逐队成群泼天飞过去也。”^③百痴禅师显然也是通过阅读惠洪的“有声画”来想象宋迪“无声句”的,并且在观画之时力图用“无声”画面的生动形象来印证“有声”诗语描写的真实性。同时,他还在欣赏诗画时有意识地提到“默诵大悲神咒以呵护之”的佛事行为,并暗用了禅宗的一段公案。^④关于“潇湘八景”与禅林书写的关系,后文将进一步论及,兹不赘述。

惠洪“潇湘八景”诗的典范意义在日本五山诗僧那里更得到一致公认。惟肖得岩(1360—1437)在《平沙落雁图叙》中指出“若潇湘八景之图,按《湘山野录》,云出于宋复古氏。然坡集唯称复古‘潇湘晚景’而已,不件系其八,可怪也。及寂音《石门集》,八篇具焉,称之无声句,妙绝可想见矣。其首‘平沙雁落’也。明僧德廉模兹一景以示予,索之题辞。”^⑤所言《湘山野录》,应是《梦溪笔谈》,当为日本禅林传抄汉籍时张冠李戴,不过这误记本身则可能与《湘山野录》作者文莹的僧人身份有关。叙中不认可苏轼与“潇湘八景”之关系,而称惠洪《石门文字禅》“八篇具焉”,这可能也因惠洪的禅僧身份。此外,宋迪《潇湘八景图》的模仿者德廉,其身份也是僧人。总之,惟肖得岩在此叙中隐然勾勒出从八景图的记录者、八景诗的首创者到八景图的模拟者以及八景图的题辞者这一僧人书写传统。这种关于“潇湘八景”现象的叙述,与当今学界建构的士大夫文人诗画的传统颇有差异。

正如惟肖得岩《平沙落雁图叙》所述明僧德廉“模兹一景”的情况那样,在中日绘画史上,《潇湘八景图》的仿作者不少是僧人,著名的如智永、法常、若芬等。^⑥至于“潇湘八景”诗歌向度的禅林书写,则大多以惠洪诗为模仿的范本。彦龙周兴曾在《潇湘八景并渔樵对问图》中这样描述五山禅林八景诗的创作盛况“夫八境之诗,长篇短篇,出于垂须佛之手,自尔拟而作者,如蚘之有余。”^⑦这里“八境”二字出自惠洪“宋迪作八境绝妙”之语,“长篇短篇”指惠洪七言古诗和七言

① 东沼周曦《流水集》卷三《次韵房州见寄鹿苑堂头和尚》,《五山文学新集》第三卷,第356—357页。

② 释居简《北磻集》卷七,文渊阁《四库全书》第1183册,台北:台湾商务印书馆影印,1986年,第106页。

③ 清元说、超宣等编《百痴禅师语录》卷二十六,《嘉兴大藏经》第28册,台北:新文丰出版公司,1987年,第136页。

④ 《碧岩录》卷六第五十三则“马大师与百丈行次,见野鸭子飞过。大师云‘是什么?’丈云‘野鸭子。’大师云‘什么处去也?’丈云‘飞过去也。’大师遂扭百丈鼻头,丈作忍痛声。大师云‘何曾飞去?’”

⑤ 惟肖得岩《东海瑠华集》卷三,《五山文学新集》第二卷,第796页。

⑥ 《补续高僧传》卷二十三载智永作《潇湘夜雨图》,牧溪法常、玉润若芬《潇湘八景图》今存日本。

⑦ 彦龙周兴《半陶文集》卷三,《五山文学新集》第四卷,第1137页。

绝句两组“八景”诗。“虺”为百足虫，“如虺之有余”极言其多，语本黄庭坚诗“有余不足夔怜虺”。^①彦龙周兴认为，自从惠洪诗问世以后，“拟而作者”多如虺足。这可从惟肖得岩的诗集中得到旁证，其一诗题曰“湘江暮雨之篇，乃仲方笔而称之，巨福秀江上坐所索也。相字从水，拟寂音八景之作，可谓雅训矣。仲干哀之，命余着语，拒焉不允，辄用玉翁韵书其侧，特觉秽形而已，一莞。”^②惟肖得岩提到的仲方圆伊之诗，便是模拟惠洪八景之作。所谓“湘江暮雨”，当是“潇湘夜雨”之别称。惟肖得岩因自己拟作而不够“雅训”，所以“特觉秽形”。

事实上，当五山诗僧在书写“潇湘八景”系列的诗歌时，往往会不由自主地想到惠洪的经典作品，并将自己所见到的图画与惠洪的描写相对照。如东沼周曦《江天暮雪》诗曰“南州昔有佛垂须，胸次能堆万斛珠。吐作潇湘暮天雪，至今梅竹白模糊。”^③希世灵彦（1404—1489）《题潇湘八景图诗》曰“问道潇湘天下奇，我知八景不同时。如今并入画图里，便是江南觉范诗。”^④横川景三（1429—1493）《潇湘八景图》曰“一景为稀况八之，垂须佛后又言诗。画图初觉潇湘好，秋月斜悬夜雨时。”^⑤景徐周麟（1440—1518）关于“八景”的题咏，更多地与惠洪联系起来，如其《八景图》诗曰“谁驱八景画中收，最爱洞庭湖上秋。身未南游心到此，月清夜放惠洪舟。”观看绘画的同时吟诵诗歌，由此身未到潇湘而心已至洞庭，阅读风景而想象游览；又如其《潇湘夜雨》诗曰：“八景闻名觉范诗，画师三昧墨淋漓。悄然坐我潇湘下，白日青天夜雨时。”“悄然坐我潇湘下”的艺术幻觉效果，既产生于画师的水墨三昧，又何尝不是惠洪诗勾起的想象。甚至在那些不提惠洪之名的“八景”诗中，我们仍能感受到惠洪的影子，如景徐周麟的《湖上八景》诗“一景新添有声画，袖中携去琵琶湖”之句，^⑥其“有声画”三字显然出自前举惠洪之诗。又如心田清播（1375—1447）《潇湘八景图》诗“秋来聊报雁奴道，湘水南涯着个僧”之句，^⑦则很容易使人联想起惠洪常津津乐道的“个中着我添图画”的妙观逸想。^⑧

三、潇湘想象：五山“八景”诗创作规模及传统的形成

全面查阅五山文学的文献资料会发现一个引人注目的现象，即有集传世的五山诗僧超过半数或多或少留下有关“潇湘八景”的诗作。不可否认，已有中日学者注意到《潇湘八景图》对日本绘画的重要影响及其文化意义，不过关于“八景”诗在日本流行的情况，学界尚无相对准确的统计和考察。笔者翻检《五山文学全集》和《五山文学新集》中有关“潇湘八景”的诗作，做出如下统计：

统计上：《五山文学全集》中的“潇湘八景”诗有（按照所在《全集》卷数、诗作者、所出文集名称及卷次、诗题、所在页码的顺序，以下《新集》亦同）：

第一卷 清拙正澄，《禅居集》：《潇湘八景》8首，第460、461页。

第二卷 中岩圆月，《东海一沤集》卷一：《潇湘八景》1首（为五言古诗，实为四首五绝，亦见于《新集》第四卷），第891页。

义堂周信，《空华集》卷六《洞庭秋月图》1首（为五律），第1503页。

绝海中津，《蕉坚集》：《题江天暮雪图》1首，第1932页。

第三卷 鄂隐慧藏，《南游稿》：《潇湘夜雨》1首，第2653页。

岐阳方秀，《不二遗稿》中卷《题渔村夕照》1首，第2954页。

① 黄庭坚《山谷诗集注》卷十一《寺斋睡起二首》其一，第2页A。

② 惟肖得岩《东海瑠华集》（七言绝句），《五山文学新集》第二卷，第986页。

③ 东沼周曦《流水集》卷三，《五山文学新集》第三卷，第343页。

④ 希世灵彦《村庵稿》上卷，《五山文学新集》第二卷，第290页。

⑤ 横川景三《补庵京华前集》，《五山文学新集》第一卷，第223页。

⑥ 所引景徐周麟三首诗，分别见《翰林葫芦集》卷三、四，《五山文学全集》第四卷，第129、183、185页。

⑦ 心田清播《听雨外集》，《五山文学新集》别卷一，第691页。

⑧ 《石门文字禅》卷十六《舟行书所见》：“个中着我添图画，便是华亭落照湾。”参见周裕锴《风景即诗与观者入画——关于宋人对待自然、艺术与自我之关系的讨论》，《文学遗产》2008年第1期。

第四卷 景徐周麟,《翰林葫芦集》卷三 《八景图》1首、《江天暮雪》1首、《潇湘夜雨》1首,第129、145、154页;卷四 《山市晴岚》1首、《远寺晚钟》1首、《渔村夕照》2首、《潇湘夜雨》1首、《洞庭秋月 平沙落雁》1首、《远浦归帆 江天暮雪》1首、《江天暮雪》2首(前者有“尽驱明白八篇景”句)、《平沙落雁》1首,第183、184、186、189、223页;卷五 《远寺晚钟》1首、《渔村夕照》1首、《山市晴岚》1首、《潇湘夜雨》1首、《远浦归帆》1首、《洞庭秋月》1首、《江天暮雪》1首、《平沙落雁》1首,第259、260页。

统计2 《五山文学新集》中的“潇湘八景”诗有:

第一卷 横川景三,《补庵京华前集》:《潇湘八景图》1首(其中有“垂须佛后又言诗”句),第223页 《补庵京华续集》:《潇湘夜雨》1首、《潇湘八景图》1首,第445、453页;《补庵京华别集》:《洞庭秋月》1首、《潇湘八景》8首(七、六、五、四言绝句各2首),第535、593、594页 《补庵京华新集》:《诗补潇湘八景》1首(原有秋月、夕照、落雁、归帆)、《八景同帧图》1首,第652、699页 《补庵京华外集》上卷 《烟寺晚钟轴》1首,第764页。

第二卷 希世灵彦,《村庵稿》上卷 《江天暮雪图》1首、《奉和一条相公题潇湘夜雨图》1首、《题潇湘八景图》1首(有“便是江南觉范诗”句),第230、247、290页;中卷:《远浦归帆图》1首,第331页。

惟肖得岩,《东海瑀华集》卷三 《平沙落雁图叙》1首(寂音石门集)、《平沙落雁图》1首、《平沙落雁》1首、《湘江暮雨》1首(拟寂音八景之作)、《题江天暮雪图》1首,第796、887、986、1027页。

第三卷 天境灵致,《无规矩坤》:《潇湘八景》8首,第112页。

东沼周曦,《流水集》卷三 《江天暮雪》2首(后者有“南州昔有佛垂须”句)、《洞庭秋月》1首、《潇湘夜雨》1首、《远浦归帆》1首、《平沙落雁》1首、《扇面八景》1首、《扇面潇湘八景》1首(五绝),第343、396、406页。

邵庵全雍,《建长寺龙源庵所藏诗集四一桂老人诗》:《扇面洞庭秋月》1首,第648页。

雪村友梅,《宝觉真空禅师录》坤卷 《潇湘八景》8首、《远浦归帆 渔村夕照》1首、《烟寺晚钟 山市晴岚》1首、《潇湘夜雨 洞庭秋月》1首、《平沙落雁 江天暮雪》1首,第813、814页。

第四卷 正宗龙统,《秃尾铁笏帚》:《扇面八景》1首,第117页。

中岩圆月,《东海一沤集》卷一:《潇湘八景》4首(四首五绝写八景),第265页;《一沤余滴》:《潇湘八景》4首(四首五绝写八景,与一沤集同),第588页。

彦龙周兴,《半陶文集》卷二 《八景尾拟潇湘八景》1首,第946页。

第五卷 兰坡景茝,《雪樵独唱集·绝句之一》:《潇湘夜雨图》1首,第49页 《绝句之二》:《烟寺晚钟》1首、《题潇湘八景图》1首,第67、68页。

瑞溪周凤,《卧云稿》:《渔村夕照 洞庭秋月 同帧》1首、《远浦归帆》1首、《山市晴岚》1首、《潇湘夜雨》2首、《远浦归帆图》1首、《烟寺晚钟图》1首、《江天暮雪》1首、《渔村夕照》1首、《平沙落雁图》1首、《平沙落雁图相府障》1首、《远寺晚钟》1首,第538、547、550、551、552、553、558、560、562、566、567、578页。

天隐龙泽,《默云稿》:《烟寺晚钟》2首、《潇湘夜雨》1首、《山市晴岚》1首、《渔村夕照》1首、《远浦归帆》1首、《洞庭秋月》1首、《平沙落雁》1首、《江天暮雪》1首,第1173、1174页。

第六卷 秋涧道泉,《秋涧泉和尚语录》下卷 《潇湘八景》8首,第103、104页。

南江宗沅，《渔庵小稿》：《渔村夕照》1首，第165页 《南江宗沅作品》：《平沙落雁》1首，第245页。

万里集九，《梅花无尽藏》卷二 《便面八景》2首，第707、709页。

别卷一 江西龙派，《江西龙派》：《洞庭秋月》1首、《烟寺晚钟》1首、《题张德廉平沙落雁图》1首、《平沙落雁图》1首、《平沙落雁》1首，第249、290、306、312、313页。

乾峰士县，《乾峰和尚语录》卷四 《潇湘八景图》8首，第548、549页。

心田清播，《听雨外集》：《烟寺晚钟》1首、《潇湘夜雨图》1首、《潇湘八景图》1首、《平沙落雁图》1首，第681、690、692、697页。

远江释等连，《诗轴集成》：《潇湘八景赞·潇湘夜雨一》1首，第1019页。

宝渚释一庆，《诗轴集成》：《山市晴岚二》1首，第1019页。

西崦遗老周藤，《诗轴集成》：《渔村夕照三》1首，第1019页。

泉南龙惺，《诗轴集成》：《远浦归帆四》1首，第1019页。

渭北澄听，《诗轴集成》：《烟寺晚钟五》1首，第1019页。

箕山释祖默，《诗轴集成》：《洞庭秋月六》1首，第1020页。

泉南周凤，《诗轴集成》：《平沙落雁七》1首（见《卧云稿》），第1020页。

江左周曦，《诗轴集成》：《江天暮雪八》1首（见《流水集》卷三），第1020页。

别卷二 驴雪鹰灞，《驴雪稿》：《夜雨》2首、《秋月》2首、《晚钟》2首、《皈帆》2首、《暮雪》2首、《夕照》2首、《落雁》2首、《晴岚》1首、《山市》1首、《八景扇面》1首，第180、181、188、189、190、227页。

天祥一麟，《天祥和尚录坤》：《山市晴岚》1首，第368页。

经统计，可得到这样几组数据：（1）去其重复，“潇湘八景”诗作者共有33人，“潇湘八景”诗共168首。（2）以“八景”（含潇湘八景、扇面八景、便面八景、八幅等）为题的诗共有24例。（3）以“潇湘八景”为题、每组八首的组诗共7例。（4）以“八景”为题而每题下只一首诗的共15例，此类诗多半因为所题画“八景同帧”。（5）每二景为一首诗的共11例，含以“潇湘八景”为题的4首五绝（每二景为一首），多因其画“二景同帧”。（6）从体裁来看，五言绝句7首，五言律诗1首，六言绝句2首，四言诗2首，其余全为七言绝句，共156首，占总数的92.8%。（7）除去八景、二景同帧诗之外，单景诗题数量多寡依次为“平沙落雁”16首，“潇湘夜雨（湘江暮雨）”15首，“江天暮雪”13首，“烟（远）寺晚钟”12首，“洞庭秋月”、“渔村夕照”各9首，“远浦归（皈）帆”8首，“山市晴岚”7首。（8）单个作家中以景徐周麟“八景”诗数量第一，共20首。

根据统计结果，可得到这样几个结论：其一，写作“潇湘八景”诗的五山诗僧人数众多，覆盖面广，包括禅宗临济宗各派系，且相互间有明显的师承关系。其二，五山的“潇湘八景”诗绝大多数为七言绝句，这意味着，虽然五山诗僧熟悉惠洪那组以“有声画”与“无声句”对话的七言古诗，但他们选择仿效的却是七言绝句的组诗。这与南宋以来禅林诗偈以七言绝句为主的书写风气是一致的。^①其三，在《全集》和《新集》之外，应当还有一定数量“潇湘八景”诗的存在，鉴于未完备的统计已有如此惊人数量，我们可以断定“八景”诗已成为五山文学的一个重要书写传统。

四、文字禅 “潇湘八景”入禅的文化背景

“潇湘八景”书写传统是宋元文化向日本输送移植的结果。惠洪两组“八景”诗是此传统的起点，而宋元一些著名禅师的“八景”书写则进一步使之成为禅林的惯用题材。南宋橘洲宝昙（1129—1197）有《题寿居仁远浦归帆》，北磻居简（1163—1246）有《老仙平沙落雁》，希叟绍昙

^① 如《江湖风月集》、《无象照公梦游天台石桥颂轴》两部诗歌总集所收全为七绝，《中兴禅林风月集》收七绝80首，五绝20首。参见朱刚、陈珏《宋代禅僧诗辑考》附录，上海：复旦大学出版社，2012年，第688—735页。

(?—1297)有《和曹泰寓省元潇湘八景(卜算子)》八首,元初玉润若芬有《潇湘八景图》并八诗传世。^①宝昙、居简与惠洪,在五山诗僧那里常常被相提并论,作为文学僧的典范得到推崇,其作品理当为日僧熟悉。至于若芬的“八景”诗画对日本的影响,更有实体的文化遗产可作旁证。

但为何这样一个普通的绘画或写景题材能扩展为中日禅林普遍的书写传统呢?其中原因固然多样,但窃以为有两点值得注意:

第一点,“潇湘八景”的题材在中日双方都出现一种禅意化的倾向。在中国宋元明清各朝,“八景”的名目成为新的禅宗话头,用于上堂说法或诗偈写作。南宋释智昭《人天眼目》卷六新增“禅林方语”,其四字方语中竟依次列“洞庭秋月”、“江天暮雪”、“烟寺晚钟”、“山市晴岚”、“平沙落雁”、“渔村夕照”、“远浦归帆”、“潇湘夜雨”。更有趣的是,“潇湘八景”的八个题目,是《人天眼目》禅林方语中收录的仅有的绘画画题。换言之,在宋代传世的众多画卷和题画诗中,仅有“潇湘八景”的题目成为禅林新增的话头。在后来的禅籍中,可发现一些以此新增方语说禅的例子,如报恩从伦(1223—1281)《林泉老人评唱投子义青和尚颂古空谷集》卷二第二十三则曰“红蓼滩头,白苹影里,虽避却潇湘夜雨,还蹉过烟寺疏钟。”又如《雪岩祖钦禅师语录》卷一载祖钦(?—1287)《住湘西道林禅寺语录》:“竹篱茅舍江村外,远浦归帆挂夕阳。”《五灯全书》卷八十七《南岳丹霞香林真禅师》:“上堂,挥拂子曰‘潇湘夜雨。’复以拂子打圆相曰‘洞庭秋月。’”《祖庭钳锤录》卷下“通容曰‘大慧说亦说得是,近礼解亦解得亲,但平沙落雁一句,作么生道?’”《攸宁静禅师语录》卷四《二十三祖鹤勒那尊者颂》:“洞庭秋月,山市晴岚,平沙落雁,远浦归帆。万里天边飞一鹤,别峰无地立玄谈。”^②这些纳入禅宗话语系统的词语,显然比其他绘画题目更易得到中日禅僧的青睐。

将这些禅宗话语带到日本的首推元代清拙正澄(1274—1339),这位东渡日本整顿禅林的大师,在其《潇湘八景》组诗中,几乎对这八个新增“禅林方语”逐一进行阐释:

玉龙洒润楚云寒,衡水沆波漏未残。若具摩醯顶门眼,暗中一点不相瞒。(潇湘夜雨)
天连八百里平湖,灏气清寒魂魄孤。谁向君山高处望,苍龙吞却夜明珠。(洞庭秋月)
夕霭溟蒙梵宇深,高楼清杵震鲸音。声边耳畔闲来望,唤尽时人万古心。(烟寺晚钟)
楚楫吴樯次第回,高低云影近人来。自家认取波罗岸,更借天风阵阵催。(远浦归帆)
云笼暝色苦寒侵,洒玉飘琼水面沉。冻得虚空赤骨律,岸头何止没腰深。(江天暮雪)
野店村桥贸易多,暖烘宿雾接云萝。饱柴饱米宁论价,靛面拈来付与他。(山市晴岚)
野径腥风起暮尘,小舟无数集江滨。家家晒网斜阳里,知是谁家得锦鳞。(渔村夕照)
水退汀洲岸碛斜,群鸿初下乱如麻。白苹红蓼孤湾外,一阵横飞避钓槎。(平沙雁落)

八首诗中不少词语可在佛典禅籍中找到出处:(1)摩醯顶门眼——《福州雪峰东山和尚语录》上堂云“大启毗卢楼阁门,亚竖摩醯顶门眼。”(2)暗中一点不相瞒——《石田法薰禅师语录》卷二元日上堂云“大雪满长安,春来特地寒。新年头佛法,一点不相瞒。”(3)苍龙吞却夜明珠——《大慧普觉禅师语录》卷八示众“海神失却夜明珠,擘破弥卢穿七窍。”(4)鲸音——《祖庭事苑》卷四《雪窦祖英下》释曰“鲸本无声,因鲸跃而蒲牢鸣,故曰鲸音。”(5)声边耳畔——《楞严经》卷三“钟鼓音声前后相续,于意云何?此等为是声来耳边,耳往声处?”(6)自家认取——《圆悟

^① 释宝昙《题寿居仁远浦归帆》:“筑室江南欲尽头,故将沙尾系行舟。如何落日苍茫外,一幅西风去不收。”见《全宋诗》第43册,北京:北京大学出版社,1998年,第27128页;释居简《老仙平沙落雁》:“楚天如纸字横斜,纸阔行疏对落霞。传得夜来沙上影,不传书信伴梅花。”见《全宋诗》第53册,第33177页;释法澄等编《希叟绍昙禅师广录》卷七,《卮续藏经》第122册,台北:新文丰出版公司,1994年,第314页;衣若芬《玉润〈潇湘八景图〉东渡日本之前“三教弟子”印考》,第161—162页。

^② 报恩从伦《林泉老人评唱投子义青和尚颂古空谷集》,《卮续藏经》第117册,第559页;昭如希陵等编:《雪岩祖钦禅师语录》,《卮续藏经》第122册,第489页;超永编《五灯全书》,《卮续藏经》第141册,第745页;通容辑著《祖庭钳锤录》,《卮续藏经》第114册,第759页;德亮等编《攸宁静禅师语录》,《嘉兴大藏经》第33册,第509页。

佛果禅师语录》卷二上堂“证取自家境界。”又卷十小参“何不自家究取？”（7）波罗岸——《古尊宿语录》卷四十二《宝峰云庵真净禅师住洞山语录》：“证大寂灭，到波罗岸，出生死辙。”（8）虚空赤骨律——《圆悟佛果禅师语录》卷五上堂云“寸丝不挂，犹有赤骨律在；万里无片云处，犹有青天在。”（9）靛面拈来——《禅宗颂古联珠通集》卷八“南阳无缝塔”高峰原妙颂“国师塔样最尖新，靛面拈来不露文。”（10）锦鳞——《禅宗颂古联珠通集》卷十七秀州华亭船子德诚禅师曰：“钓尽江波，锦鳞始遇。”枯木法成颂“一叶轻舟泛海隅，金钩钓得锦鳞羸。”（11）白苹红蓼——《慈受怀深禅师广录》卷一上堂云“白苹红蓼岸边秋，短桨轻帆与自由。要会到家一句子，长江依旧水东流。”这些有禅籍出处的词语，往往是禅宗内部约定俗成的有独特意义的宗门行话。^①

清拙正澄开创的以“潇湘八景”说禅的传统，在后来的五山诗僧那里或多或少地保留下来，如景徐周麟的《江天暮雪》诗，就对画面展开了禅意的联想“山店揜扉船覆蓬，漫天吹雪暮江风。尽驱明白八篇景，^②卷入玄沙三幅中。”这首诗在对白雪皑皑的图画的观照中，把惠洪（号明白庵）的“潇湘八景”诗（特指“江天暮雪”）与玄沙师备禅师（835—908）的一段公案联系起来，白色的画面犹如玄沙的白纸三幅，充满了意味深长的禅意。^③从前面所举惠洪的两组“潇湘八景”诗来看，似乎本身并无多少禅学的内涵，但由于惠洪的僧人身份及其以“文字禅”命名的诗文集，很容易让禅林的读者生出“诗中有禅”的联想。

第二点，“潇湘八景”的禅意化倾向，与宋元及日本五山禅林的“文字禅”观念分不开。尽管在禅宗传法谱系上，惠洪因没有法嗣传承而在南宋禅林里逐渐被边缘化，然而他的过人才华和创作实绩却得到不少禅僧公开或私下的羡慕，并步其后尘，其中著名的有竹庵土珪、橘洲宝昙、北磬居简等。而惠洪的“文字禅”之说也暗地得到南宋一些禅师的支持辩护，如瞎堂慧远（1103—1176）在《答陈郎中》书中指出“然文字禅，不可不学。他日参究己事未明，只于教乘中作个知解宗徒、义学沙门，有何不可？”^④在五山禅林后期，“文字禅”更成为一种流行的风尚，不少禅僧不仅对其内涵表示宽容和理解，甚而进一步公开推崇和提倡。兹举数例如下：

主宾分位荫凉话，文字说禅甘露诗。

某，佩祖师印，说文字禅，雪连燕山，大明国里行脚；云近凤阙，奉天殿前赐衣。

文字说禅，学东鲁得西来意；行藏知命，习南郭勒北山移。^⑤

元有天隐，说文字禅，秉书记笔，皆州之异产也。

栖芳一代活宗师，至文字禅，则波澜浩渺，后生岂可窥涯涘乎？

昔祖翁得先正觉之道，充然为足，而后游中华，学文字禅，规模全室，而借润竹庵等诸老。

千光、惠日、大觉、正觉尔来唱文字禅者，盖横岳一派之出于东海，海之一滴也。^⑥

定惠东堂大和尚：说文字禅而端居一室，金曰文哉从周。^⑦

仅从上引数例就可看出，有文字禅倾向的禅僧不在少数。“文字禅”三字已变成对禅僧的赞美词汇。

在五山诗僧眼里，中华之禅文化是通过文字而传到日本的，习禅不可脱离诗文的修习。诚如万里集九（1428—？）所说“诗熟则文必熟，文熟则禅必熟，莫为易也，莫为难也。”^⑧诗文的修习与禅

① 参见周裕锴《禅宗语言》下编第二章第四节“行话”，杭州：浙江人民出版社，1999年，第270—278页。

② “明白”是惠洪自号，《石门文字禅》卷二十有《明白庵铭》。

③ 宋释道原《景德传灯录》卷十八《福州玄沙师备禅师》：“师一日遣僧送上雪峰和尚。雪峰开缄，唯白纸三幅，问僧‘会么？’曰‘不会。’雪峰曰‘不见道，君子千里同风。’其僧回，举似于师。师曰‘遮老和尚蹉过也不知。’”宋释法应集、元释普会续集《禅宗颂古联珠通集》卷三十一有“玄沙白纸三幅”公案并宋元禅僧颂古十二首。

④ 齐己如本、祖淳法慧编《瞎堂慧远禅师广录》卷三，《卮论藏经》第120册，第957页。

⑤ 以上三条见横川景三《小补东游集》之《次韵益之见寄文叔诗》、《补庵京华前集》之《笑云西堂住相国同门疏》、《补庵京华后集》之《继章住建仁江湖》，《五山文学新集》第一卷，第82、222、390页。

⑥ 以上四条见彦龙周兴《半陶文集》卷三之《景筠字说》、《秦英字说》、《跋旭岑果藏主诗卷》、《与人绝交书》，《五山文学新集》第四卷，第1066、1111、1118、1150页。

⑦ 天隐龙泽《翠竹真如集》卷一《诸谢》，《五山文学新集》第五卷，第702页。

⑧ 万里集九《梅花无尽藏》卷六《答仲华丈六扁诗序》，《五山文学新集》第六卷，第915页。

的修习是同步的。而这种观念也来自惠洪《石门文字禅》春花之喻的启发,横川景三如此申说“禅文诗如春在花,儒释道似水归海。”^①按照佛教华严法界观来看,春是真如,花是事相,春为全体,花为分身,因此,参禅、赋诗、作文,无非是佛事的不同表现而已,原本为一。

如果说宋元时期的诗僧在禅门里常遭到轻蔑的话,那么在日本五山时期,作诗已成为深受禅门高僧喜好的传统,诗僧亦为禅门所推重。正如卧云山瑞溪周凤(1391—1473)所说“文章已一小技,诗又于此尚为末,何况于道乎!然则诗实吾徒不可学者乎?故以清凉觉范为诗僧,有识所恨也。但近古高僧,皆有诗集,后生相承而学之耳。……且论诗论禅,岂有二哉!至于参句参意,惟一也。若不舍文章末事,而得吾道本色,则可谓大全焉。”^②应该说,这种诗禅一体的观念在五山文学中占据主导地位,而惠洪就是五山诗僧心目中“参诗如参禅”的杰出典范。当然,在五山诗僧看来,不光是论诗如论禅,而且论画亦如论禅。景徐周麟在《题画》诗中指出“古人论画似论禅,教外别传王辋川。咫尺淡浓山既雨,天公水墨夕阳边。”^③正是这种诗、画、禅相通观念,使得一个本属文人画范畴的“潇湘八景”,堂而皇之成为禅林文学的重要主题之一。彦龙周兴曾赞叹“觉范出江之南,而赋湘江八景,称之天下之英。”^④而横川景三则称誉“觉范著《文字禅》,实为天下英物。”^⑤这意味着惠洪所赋《潇湘八景》,在五山诗僧评价体系里,几乎就是“文字禅”的当然代表。

从某种意义上说,由惠洪开创并由中日禅林继承发扬的“潇湘八景”诗书写传统,可以被看作“文字禅”影响下中日文化交流特别是文学艺术交流的一个绝佳象征。

Norm and Tradition: Monk Huihong and Poetic Writings on the “Eight Xiaoxiang Scenes” in Zen Buddhist Temples in China and Japan

Zhou Yukai

(Institute for Non-Orthodox Chinese Culture, Sichuan University, Chengdu, Sichuan 610064)

Abstract: This paper discusses the composition of Xiaoxiang landscape poems in Zen Buddhist temples in both China and Japan. Beginning with the classical communication between Monk Huihong's poems on the Xiaoxiang scenes, which he called “audible paintings”, and Wu Di's Xiaoxiang landscape paintings, known as “soundless poems”, the author points out that Huihong's Xiaoxiang poems were acknowledged by Buddhist monks in China and Japan, and the style was imitated by Zen monks in Japan's Five Mountain Buddhist temples. The author goes on to estimate the number of such poetic writings on the Xiaoxiang landscape, and explores the formation of such a tradition. Finally, the paper examines the cultural background for the appearance of Zen poems on the Xiaoxiang landscape, which paralleled with the idea of the cultivation of Zen through learning. The composition of Xiaoxiang landscape Zen poetry is an excellent example representing literary and artistic communication between China and Japan.

Key words: the eight Xiaoxiang scenes, Song Di, Monk Huihong, Chinese and Japanese Zen Buddhist temples, monk poets in the Five Mountain temples, cultivation of Zen through learning

(责任编辑: 龙 石)

① 横川景三《补庵京华前集》之《天隐住真如江湖疏》,《五山文学新集》第一卷,第290页。“如春在花”之喻屡见于《石门文字禅》,如卷三《送朱泮英随从事公西上》:“气如春在花。”卷十五《读法华五首》其三“叶叶花花总是春。”卷十九《灵源清禅师赞五首》其四“如春在花,如意在琴。”卷二十五《题准禅师语录》:“如春在花木,而不知其所从来。”明释真可《石门文字禅序》曰“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!”

② 瑞溪周凤《小补集》卷首序,《五山文学新集》第一卷,第3页。

③ 景徐周麟《翰林葫芦集》卷四,《五山文学全集》第四卷,第198页。

④ 彦龙周兴《半陶文集》卷三《千江字说》,《五山文学新集》第四卷,第1066页。

⑤ 横川景三《薈菴集》之《天英住相国道旧》,《五山文学新集》第一卷,第851页。