

论东晋佛教诗之类型及其嬗变^{*}

刘运好

内容提要 随着佛教与华夏文化的不断融合,佛教文学也随之诞生,至东晋而蔚为大观。就诗歌而言,佛教之玄言体、赠答体、颂赞体、山水体都产生于这一时期,并渐臻成熟。佛教诸体诗歌的产生与成熟,在说理类型、内容主旨、表现风格、审美境界上为华夏文学增添了新的审美元素,使本土诗歌由质实走向空灵、由体物说理走向象意圆融。深入研究东晋佛教诸体诗歌及嬗变轨迹,不仅能够揭示不同体式诗歌的审美特点及其变化,而且能够揭示东晋诗歌发展演变的深层历史动因。

关键词 东晋 佛教诗 类型 嬗变

佛教传入华夏,随着与华夏本土文化的不断融合,勃兴了一种新兴的文学样式——佛教文学,深刻影响了华夏文学的审美特质。这个问题早已引起学界关注,近年有关佛教与文学理论、题材、主旨、文体、语言等方面的研究论文不断见诸于学术期刊。仅就佛教与东晋诗歌研究而言,孙昌武先生之支遁研究,陈允吉先生之玄言诗与佛偈研究,以及蒋述卓、张伯伟、普慧等先生关于玄言、山水诗与佛教研究,皆新见迭出^①;既弥补了传统文学史之缺憾,也给研究者诸多启示。本文所论并非着眼于佛教与东晋诗歌的关系,而是从佛教诗体的类型切入,按照诗歌体式及其所显现的理论形态,拟分为佛教之玄言体、赠答体、颂赞体、山水体四类加以论述,揭示不同类型佛教诗歌的审美特点及嬗变轨迹,剖析东晋诗歌发展演变的深层历史动因。

一 由玄释分证到生生互证:佛教玄言体的类型转变

佛教初入华夏,由于和本土文化的差异性,对诗歌创作影响不彰。早期佛教对诗歌的微弱影响仅仅停留在少数诗歌对佛教语言的汲取上,如西晋初李密《赐钱东堂诏令赋诗》:“人亦有言,有因有缘。官无中人,不如归田。明明在上,斯语岂然。”^②其“有因有缘”显然是佛教用语。然而,佛教对诗歌真正产生深刻影响是在东晋。这一时期,名士、名僧交流甚广,名僧逐渐融入名士的文化圈中,名士也以精通佛教为风流儒雅的标志。一方面名士受佛学影响,诗歌创作自觉接受佛教的影响;另一方面僧侣文人受玄风的影响,自觉进行玄言诗创作。二者互相推衍,使东晋玄言诗开始由阐释玄理转向融贯玄释,出现了佛教玄言诗。这类诗首先出自名僧支遁之手,而后进入名士创作之中。如果仅就名士佛教玄言诗而言,则又经历了由以佛释玄、因玄释佛向玄佛交融的嬗变轨迹。

* 本文为国家社会科学基金项目“魏晋经学与诗学关系研究”(项目编号08BZW032)成果之一。

① 参见孙昌武《支遁——袈裟下的文人》(《中国文化》1995年第2期)、陈允吉《东晋玄言诗与佛偈》(《复旦学报》1998年第1期)、蒋述卓《支遁与山水文学的兴起》(《学术月刊》1988年第6期)、张伯伟《禅宗与诗学》(浙江人民出版社1992年版)、普慧《慧远的禅智论与东晋南朝的审美虚静说》(《文艺研究》1998年第5期)等。

② 本文所引诗歌,皆据逯钦立《先秦两汉魏晋南北朝诗》,中华书局1983年版。

以佛释玄，即以玄理为基本理论形态，援佛理以证玄理。东晋前期玄言诗，主要阐释玄理，郭璞、庾阐《游仙诗》乃至《兰亭诗》，尚无佛教影响的痕迹。在玄言诗中，玄心与佛理交织，前期或以谢安《与王胡之诗》六章为代表。其二曰：“内润伊何？亶亶仁通。拂羽伊何？高栖梧桐。颀颀应木，婉转蛇龙。我虽异迹，及尔齐踪。思乐神崖，悟言机锋。”强调以仁修德，本属于儒家思想，而且凤鸟振羽高栖梧桐的诗歌意象也取自《诗经·卷阿》。然而诗人所强调的修德乃是超越尘世、顺乎自然，显然以玄学为主要内容；而“思乐神崖，悟言机锋”则又取自佛教。以阐释玄理为主体，在追求道家的超越中又融注佛心，是其基本特点。但是，随着佛教影响的深入，佛教玄言诗的玄理逐渐淡化，佛理则日趋浓郁。如苻朗《临终诗》曰：“四大起何因，聚散无穷已。既适一生中，又入一死理。冥心乘和畅，未觉有终始。如何箕山夫，奄焉处东市。旷此百年期，远同嵇叔子。命也归自天，委化任冥纪。”朗乃苻坚从子，后来降晋，拜镇东将军、青州刺史。太元中，因王国宝进谗言而被杀，临终时作此诗。诗言四大皆空，生死一理，冥寂心和，无终无始，本有箕山之志，却如嵇康被刑于东市，然虽死亦是回归自然，委身冥寂之运化而已。援引佛教的轮回观念，阐释庄子的生死哲学，是典型的以佛释玄的玄言诗。如果说儒道融合是两晋玄言诗的基本倾向，那么融入佛理则标志着玄言诗的转向。然而，这一类诗歌说理的核心是“玄”而非“佛”，玄理是表达主旨，佛理只是印证玄理而已。

因玄释佛，即以佛理为基本理论形态，援玄理以证佛理。佛教初入中土，由于文化形态的差异性，传播不广，于是借老庄的名词概念阐释佛理的“格义”学成为佛教本土化的主要手段。虽然随着中国佛教的发展成熟，“格义”学逐渐被摒弃，然而玄学却被作为一种佛理的阐释方式而保留在佛学中。在诗歌创作上，即使专门阐释佛理的诗歌，也难免烙有玄学的印记。如王齐之《念佛三昧诗四首》：“妙用在幽，涉有览无。神由昧彻，识以照粗。积微自引，因功本虚。泯彼三观，忘此毫余。”（其一）“寂漠何始，理玄通微。融然忘适，乃廓灵晖。心悠缅域，得不践机。用之以冲，会之以希。”（其二）“神资天凝，圆映朝云。与化而感，与物斯群。应不以方，受者自分。寂尔渊镜，金水尘纷。”（其三）“慨自一生，夙乏惠识。托崇渊人，庶藉冥力。思转毫功，在深不测。至哉之念，主心西极。”（其四）慧远《念佛三昧诗集序》曰：“夫称三昧者何？专思寂想之谓也。思专，则志一不分；想寂，则气虚神朗。气虚，则智恬其照；神朗，则无幽不彻。斯二者，是自然之玄符，会一而致用也。”^①可见，三昧即专思寂想；修持三昧，方可智照万物，洞彻幽隐，感物通灵，动必入微；最后进入智落宇宙、暗蹈大方的自由境界。此诗首先总述寂照的体用关系，然后分别从寂与照两方面论述之，最后说明修持三昧对期生西方净土的意义。所论之有与无、冲与希的关系则又源自老庄哲学。而这一时期僧侣文人的诗歌创作，一方面深受佛经偈颂的影响，另一方面也无可避免地接受玄学影响。如鸠摩罗什《十喻诗》：“一喻以喻空，空必待此喻。借言以会意，意尽无会处。既得出长罗，住此无所住。若能映斯照，万象无来去。”佛经的颂诗以梦幻、泡影、露珠、电光比喻般若“假有”与“性空”的关系；而罗什则以“言”、“意”比喻“象”、“空”。其中因言会意、遗言得意则也是玄学的基本命题。这一类诗歌说理的核心是“佛”而非“玄”，佛理是表达主旨，玄理只是用来阐释佛理的一种方式。

玄佛交融，即指诗歌说理，玄言与佛理彼此交融，难以分割。从创作主体上说，玄学修养与佛学修养极为深厚，方可融会贯通，不著痕迹；从文化融合上说，佛教文化与华夏文化已高度融合，佛教已经完成了中国本土化的进程。东晋后期的佛教玄言诗才具有这种诗歌形态。郗超《答傅郎诗》六章是比较完整的玄佛交融的诗歌。如其一：“森森群像，妙归玄同。原始无滞，孰云质通。悟之斯朗，执焉则封。器乖吹万，理贯一空。”其二：“暧暧末叶，运钟交丧。绵绵虚宗，千载靡畅。谁能愍中，仰诸名匠。并譬一方，明心绝向。”前章谓森罗万像，同归玄妙；形下之器，皆归一空。执着则滞，朗悟则明。全诗乃以般若性空为主旨，却又引《庄子·齐物论》之“器乖吹万”以喻佛理之空。后章言末

① 《广弘明集》卷三〇上，《乾隆大藏经》第一一六册，河北佛教协会2005年影印本，第212、211页。

代昏昧，思想或散漫或执着，皆不得空宗要领，惟有秉持中性，空澈其心，不偏不倚，方可悟空。所阐释乃禅学空观之理，然“明心绝向”是佛境，亦是玄境。郗超佛学修养深厚，所作《奉法要》一文比较全面地阐释了佛学基本要义，此二诗则是其佛学思想的诗学表达。再如湛方生《后斋诗》：“解纓复褐，辞朝归藪。门不容轩，宅不盈亩。茂草笼庭，滋兰拂牖。抚我子侄，携我亲友。茹彼园蔬，饮此春酒。开椀攸瞻，坐对川阜。心焉孰托，托心非有。素构易抱，玄根难朽。即之匪远，可以长久。”辞官归隐，安居陋室，享受田园之乐，人伦之亲，欣赏山水之美，证悟“非有”之空。而“托心非有”、“素构易抱”的人生境界，既是般若的境界，也是老庄的境界，实际上又是虽居方内却又超然方外的理想人生境界。另如史宗《咏怀诗》：“有欲苦不足，无欲亦无忧。未若清虚者，带索被玄裘。浮游一世间，泛若不系舟。方当毕尘累，栖志老山丘。”虽取意用语，皆出道家，然以玄释佛，所言之超然尘俗、栖息山丘之志，则是玄佛共同的人生取向。故《诗话总龟》评之曰：“观其诗句，脱去畛封，有超然自得之气，非寻常介夫所能作也。”^①这一类诗歌说理亦“佛”亦“玄”，玄理佛理，生生互证。

此外，佛教传入中国，起初也与神仙道教混杂。庐山沙门成仙的故事成为方内、方外共同的话题。影响于诗，则出现了湛方生《庐山神仙诗》，序曰：“寻阳有庐山者，盘其彭蠡之西。……太元十一年，有樵采其阳者，于时鲜霞褰林，倾晖映岫，见一沙门，披法服，独在岩中。俄顷振裳挥锡，凌岩直上，排丹霄而轻举，起九折而一指。既白云之可乘，何帝乡之足远哉！穷目苍苍，翳然灭迹。”诗曰：“吸风玄圃，饮露丹霄。室宅五岳，宾友松乔。”修证佛法，既非涅槃，亦非期于西方净土，而是飞升于丹霄、玄圃，吸风餐露，与赤松、王乔为友。佛道与仙道杂糅，成为佛教诗歌中玄释合流的新倾向。

东晋玄佛融合的深层次原因，究其本质而言，玄学与佛学都是建立在对人生痛苦底色的认识上。因此，玄学追求“越名任心”的超越，佛教追求“寂灭性空”的解脱，二者在人生践履上有相通之处；佛教追求“内观”、“自证”，道家追求“心斋”、“坐忘”，二者是在心性修养上有相通之处；佛教所追求的话语方式、审美境界，与玄学也有诸多相通之处。这种文化土壤使佛教玄言诗的产生成为了历史的必然。而佛理的融入也改变了此前玄言诗的理论形态，昭示了东晋玄言诗的发展嬗变。由玄释分证到生生互证，则又昭示了佛教玄言诗的内在发展嬗变。

二 由抒情谈玄到阐释佛理：佛教赠答体的内容转变

玄言与佛理的融合，也改变了东晋赠答诗的思想内容与理论形态，从而产生了佛教赠答诗。佛教赠答诗的产生，不仅使赠答对象发生了变化：或发生在名士之间，或发生在方内与方外之间；而且赠答内容也发生了变化：由抒情谈玄转变为阐释佛理。上文所论述的谢安《与王胡之诗》六章以及郗超《答傅郎诗》六章，均属于名士之间的佛教赠答诗，其内容的转变主要表现在佛教义理对赠答诗的说理渗透。而方内与方外的赠答诗，其内容的转变则主要表现于方内与方外在精神取向、生存方式选择上的冲突与融合。这种二元并存的现象最为真切地反映了华夏文化与异域文化碰撞与交融的复杂关系，既为赠答诗注入新的内容，又能显现东晋赠答诗的发展变化。

精神取向选择上的融合，生存方式选择上的冲突，是名士与名僧赠答诗的主要内容。随着佛教浸染日深，名士、名僧交游日广，栖心佛教，成为名士、名僧共同的精神取向。然而身居方内，追求精神超越于方外，是名士基本的生存方式，这与僧侣强调身心双修，显然具有一定的差异。因此也形成了名士与名僧精神取向的融合与生存方式选择上的冲突的并存局面。现存的以阐释佛理为主题的名士、名僧之间的赠答诗当以张君祖与康僧渊之赠答为最早^②。这两组六首赠答诗，完全摆脱了此前赠

① 阮阅《诗话总龟》卷四七《神仙门》，人民文学出版社1987年版，第460页。

② 康僧渊，《广弘明集》、《释文纪》等均作庾僧渊。“庾”乃“康”之形讹。张、康之赠答是在东晋成帝七年之后，是目前所见最早的名士与名僧之间的赠答诗。

答诗的模式，以玄言诗形式，讨论佛教义理。如张君祖《赠沙门竺法颢三首》之二：“至人如影响，灵慧陶亿劫。应方恢权化，兆类蒙慈悦。冥冥积尘昧，永在岩底闭。废聪无通照，遗形不洞灭。明哉如来降，豁矣启潜穴。幽精沦朽壤，孰若阿维察。遥谢晞玄畴，何为自矜洁。”诗以道家的“至人”、“玄畴”指代浮屠、佛境，谓佛如物影回声，须臾不离，陶养天地；以方便法门，化育兆类。众生冥昧，永闭尘岩，虽去聪明、遗形骸，亦不能洞察万物的生灭。惟有如来，智照幽微；阿维经卷，论入朽壤。虽远离西山，也可遥见佛境，何必一定要归栖西山而自作矜洁呢？诗所强调的核心是般若之“性空”，而不是所处之“境空”，由此也可见佛教渗透于士大夫之初所带有的世俗化倾向，故竺法颢辞归西山，诗人“作诗以赠，因亦嘲之”。然康僧渊《代答张君祖诗》则曰：“真朴运既判，万象森已形。精灵感冥会，变化靡不经。波浪生死徒，弥纶始无名。舍本而逐末，悔吝生有情。胡不绝可欲，反宗归无生。达观均有无，蝉蜕豁朗明。逍遥众妙津，栖凝于玄冥。大慈顺变通，化育曷常停。幽闲自有所，岂与菩萨并。摩诘风微指，权道多所成。悠悠满天下，孰识秋露情。”诗谓森罗万象与本体性空判然有别，惟有心性冥寂，才能会通精灵，一切运化无不归之本原，以无名贯之。若舍本逐末，必生悔吝之情，何不断绝欲望，归于“无”宗，超越尘俗，齐一有无，逍遥佛法，栖寂玄冥之境，发大慈悲，化育万物！虽冥寂与菩萨有别，然亦如摩诘所喻之佛教微旨，以入世为方便法门。然而，芸芸众生孰能识其明净的本性！因为僧渊强调身心双修，认为张君祖“未能冥达玄通”，故作此诗以阐明佛理。虽然名士、名僧都笃信佛教，然而张君祖强调“遥谢晞玄畴，何为自矜洁”，惟在精神超越方外，故不赞成竺法颢归栖西山，故以诗“嘲之”；康僧渊强调“逍遥众妙津，栖凝于玄冥”，身心皆在方外，认为张君祖“未能冥达玄通”，故作诗反唇相讥。精神蕲向一致，生存方式的选择却不同，从而形成了名士、名僧在文化上融合与冲突二元并存的现象。

生存方式选择上的融合，精神蕲向选择上的冲突，也是方士与名僧赠答诗的内容之一。虽然方士与僧侣都选择一种超越方外的生存方式，但是在精神蕲向上僧侣皈依佛门，方士信奉仙道，二者不同，因此造成道、佛冲突与交融并存。如《法苑珠林》卷六一载：“有外国道人名僧佉咤，寄都下长干寺。……时有一人，姓张名奴，不知何许人，不甚见食而常自肥悦，冬夏常着单布衣。佉咤在路行，见张奴，欣然而笑。佉咤曰：‘吾东见蔡豚，南讯马生，北遇王年，今欲就杯渡。乃与子相见耶？’张奴乃题槐树而歌曰：‘蒙蒙大象内，照曜实显彰。何事迷昏子，纵惑自招殃。乐所少人往，苦道若翻囊。不有松柏志，何用拟风霜。闲豫紫烟表，长歌出昊苍。澄虚无色外，应见有缘乡。岁曜毗汉后，丽辰傅殷王。伊余非二仙，晦迹之九方。亦见流俗子，触眼致酸伤。略遥观有念，宁曰尽矜章。’佉咤曰：‘前见先生，禅思幽岫，一坐百龄，大慈熏心，靖念枯骨。’亦题颂曰：‘悠悠世事，感滋损益。使欲尘神，横生悦怿。惟此哲人，渊觉先见。思形浮沫，瞩影遄电。累蹶声华，蔑丑章弁。视色悟空，玩物伤变。舍纷绝有，断习除恋。青条曲荫，白茅以荐。依畦啜麻，邻崖饮滂。慧定计昭，妙真曰眷。慈悲有增，深想无倦。’”^①张奴乃修炼仙道的方士，所以其诗承认茫茫万象的真实存在，认为苦于执着佛理，不往仙乡，是“迷昏”、“纵惑”。惟有志向高洁，澄心方外，优游于烟霞之表，超越于声名之外，方可隐迹而至九天方外。佉咤乃虔心向佛的僧侣，所以其诗指出，众生惑于世事损益，悦于精神超越。惟有佛教先哲，才能觉悟解脱。视宇宙形影如“浮沫”、“遄电”，超越尘世，因色悟空，断俗入无。在畦陇山林之中，修证定慧本性。显然，张奴表现的是神仙境界，而佉咤描绘的是佛教境界。虽都是超以方外，宗归毕竟不同。这也揭示了佛道文化冲突与融合并存的现象。

此外，精神蕲向与生存方式选择上的双重冲突，也是在家与出家之人赠答诗的主要内容。由于佛教徒毁发弃家，以牺牲家庭伦理为代价。这种非此即彼的生存方式的选择，就无可避免地造成僧俗之间的冲突。竺僧度与其妻杨苕华的赠答诗，则是僧俗之间生活方式选择发生冲突的典型代表。《高僧

^① 《法苑珠林》卷六一，上海古籍出版社1991年版，第445页。

传》卷四载：竺僧度，俗名王晞。出家前，求同郡杨德慎女苕华为妻，未及成婚，苕华父母双亡，度母亦卒。度睹世代无常，乃舍俗出家。苕华服丧毕，作与度书，并赠诗五首，其一曰：“大道自无穷，天地长且久。巨石故叵消，芥子亦难数。人生一世间，飘若风过牖。荣华岂不茂，日夕就雕朽。川上有余吟，日斜思鼓缶。清音可娱耳，滋味可适口。罗纨可饰躯，华冠可耀首。安事自剪削，耽空以害有。不道妾区区，但令君恤后。”度复书，亦答诗五首，其一曰：“机运无停住，倏忽岁时过。巨石会当竭，芥子岂云多。良由去不息，故令川上嗟。不闻荣启期，皓首发清歌。布衣可暖身，谁论饰绛罗。今世虽云乐，当奈后生何。罪福良由己，宁云已恤他。”^①苕华赠诗以现世为着眼点，强调修身利己。谓大道无穷，巨细相融，方内亦可得道。况且人生短暂，荣华易凋，所以应当享受世俗人生之欢乐，不可剪发去家，溺于佛教之“空”，妨害现“有”之乐。而僧度答诗以来世为着眼点，强调修己度人。谓运化不息，故有川上之嗟；巨细一空，方闻皓首清歌。世俗虽乐，不可修行后世；既不修己，何能超度世人？这类赠答诗，一方面真实展示了佛教与世俗伦理的悖离，因此也不可避免地产生了生活方式选择上的冲突；另一方面也说明佛教已经渗透于社会的底层生活之中。

佛教赠答诗在心灵交流的层面上，真实揭示了佛教文化与中土文化冲突与融合的二元并存的状态。从精神层面上说，以交融为主；从存在层面上说，以冲突为主。随着佛教本土化过程的完成，佛教不仅成为精神文化滋润着苦难人生，而且也成为一种合理的存在而影响了社会结构。在形式上，这类诗歌尤其是名士之间的佛理赠答诗，与一般玄言诗并无显著差别，惟在玄言中浸润佛理而已。但是方内与方外的佛教赠答诗——特殊的创作主体和酬赠对象，由抒情谈玄而转向阐释佛理的内容变化，使东晋赠答诗也表现出与前代不同的风貌。

三 由质实走向空灵：佛教颂赞体的风格转变

佛典与诗有天然的联系。陈允吉《汉译佛典中的文学短章》曰：“佛典作为释迦牟尼和其他圣者言教的结集，其问题主要由偈颂和长行两大部分构成。……偈颂的梵语原文是为 Gāthā……意译曰‘颂’或者‘诗’，简言之乃是借助韵文来进行说法的形式。”^②佛经偈颂直接影响了东晋佛教颂赞的产生，而东晋佛教颂赞体诗歌与玄言诗也有割不断的联系。东晋颂赞，以佛像与高僧为主要表现对象。据《释文纪》记载，东晋共存像赞三十四首，其中佛像赞十九首，高僧像赞十四首，另有《灯赞》一首；颂三首，其中佛像颂二首，高僧颂一首。上文所引的佉咤答张奴赠诗一首，亦称之颂。而佛教颂赞体的出现，标志东晋诗歌的艺术风格从质实而走向空灵。

东晋佛教之颂赞，经历了由颂赞佛像而逐渐发展为颂赞佛像和高僧并存的变化过程。在诗歌艺术上，或叙事与抒情结合，如殷晋安《文殊像赞》：“文殊渊睿，式昭厥声。探玄发晖，登道怀英。琅琅三达，如日之明。寔寔神通，在变伊形。将廓恒沙，陶铸群生。真风幽暖，千祀弥灵。思媚哲宗，寤言祇诚。绝尘孤栖，祝想太冥。”^③首先叙述文殊菩萨智慧渊博，声名昭著，修养深厚，境界高远；然后叙述其普照三界，形变神通，化育众生，弥贯千载；最后抒发虔诚思静之情，绝迹冥寂之愿。或以叙事为主，情寓其中。如孙绰《支愨度赞》：“支度彬彬，好是拔新。俱禀昭见，而能越人。世重秀异，咸竞尔珍。孤桐峰阳，浮磬泗滨。”以叙述的口吻赞美支愨度清谈文质彬彬，见解新颖，析理昭晰，超越常人；如峰阳之孤桐，泗滨之浮磬，秀异瑰珍，为世人所重。或说理与描述结合，如孙绰《支孝龙赞》：“小方易拟，大器难像。桓桓孝龙，克迈高广。物竞宗归，人思效仰。云泉弥漫，兰风

① 释慧皎撰、汤用彤校注《高僧传》，中华书局1992年版，第173—174页。

② 陈允吉《佛教与中国文学论稿》，上海古籍出版社2010年版，第18页。

③ 《广弘明集》卷一五上，《乾隆大藏经》第一一五册，第587页。

胖响。”先以小道易测、大才难摹之说理，引出对支孝龙容仪威武、气度高远的描述，再以“物竞宗归”之说理为转折，以云气弥漫、兰风振响夸张描述众人思念仰望之情。或以描述为主，理寓其中。如王齐之《萨陀波仑入山求法赞》：“激响穷山，愤发幽诚。流音在耳，欣跃晨征。奉命宵游，百虑同冥。叩心在誓，化乃降灵。”全诗重点描述在山泉激荡、流音在耳之时，萨陀波仑满怀勃发之诚意，澄澈冥寂之心境，宵游晨征，入山求法，叩心虔诚，感化而使神灵降临。其“叩心在誓，化乃降灵”的描述之中弥漫着佛教的理趣。支遁《善思菩萨赞》与其诗在艺术上十分相近，然其像赞表现手法更加多样，或直接抒情，如《于道邃像赞》：“英英上人，识通理清。朗质玉莹，德音兰馨。”没有铺垫，直抒对于道邃的赞美之情；或全为说理，如《善宿菩萨赞》：“体神在忘觉，有虑非理尽。色来投虚空，响朗生应聆。托阴游重冥，冥亡影迹陨。三界皆勤求，善宿独玄泯。”阐释冥寂玄照、因色悟空之理。代表了东晋佛教像赞的最高成就。

东晋佛教颂赞有两种值得注意的现象：第一，所赞之佛像并非真实的存在，而是心灵的意象，如王齐之《诸佛赞》：“妙哉正觉，体神以无。动不际有，静不邻虚。化而非变，象而非摹。映彼真性，镜此群粗。”^①谓诸佛正觉性空，意念之动而非有，寂静而非无，运化而不变，有象而假有，其归结点则是以法性之真，智照万物之象。因为佛教认为“因常啼念，佛为现像灵”，可知所赞之佛像乃是由诵念佛经而产生的心灵意象。此外，支遁《四月八日赞佛诗》也是通过虚构想象描摹佛的神态，虽是五言体式，却与此赞具有相同的审美特质。第二，所赞对象并非佛像而是具体的物象，以咏物而阐释佛理，如支昙谛《灯赞》曰：“既明远理，亦弘近教。千灯同辉，百枝并曜。飞烟清夜，流光洞照。见形悦景，悟旨微妙。”^②以灯光照明清夜，洞察万物，比喻佛理“既明远理，亦弘近教”的伟大功绩。上述两类独特像赞的出现，在美学史上也有两重意义：一是心灵意象的描写，使文学由写实转向虚构，无论对绘画抑或文学都凸显了想象的重要意义。二是以咏物而阐释佛理，既促进了咏物诗的发展，也拓展了传统诗歌托物言志的表达功能。而心灵意象之描写、寓理于物之表达，在审美风格上使质实与空灵共生，也使东晋玄言诗说理的“淡乎寡味”走向了审美化、意境化。

无论是儒家“诗言志”、道家“真能动人”，还是汉代“感于哀乐，缘事而发”的理论，都偏重于强调文学的再现性，其结果强化了文学的写实功能，形成了文学质实的审美风格。汉赋与乐府是这类文学的代表。至曹丕“文气”说，开始强调文学的表现性，强化了文学的表现功能，为形成文学空灵的审美风格提供了可能。其实，玄言诗有一个被忽略的事实是“以玄对山水”的审美意义。孙绰《庾亮碑文》曰：“公雅好所托，常在尘垢之外。虽柔心应世，夙屈其迹，而方寸湛然，固以玄对山水。”^③亦即以一种超然尘垢的空明澄澈的审美心境，在山水之中发现造化日新的玄理，使山水成为表现主体的载体。然而，大多数玄言诗的误区在于：以本质的抽象代替了现象的描写，忽略了诗歌意象的营构，形成了另一种文学质实的风格，从而缺少空灵的审美境界。佛教的颂赞，虽然没有完全脱去玄言诗的桎梏，但是优秀的颂赞往往以“缘起性空”、“即色悟空”为思维次序，诗人逐渐在物色的展开中表达抽象的义理，自觉营构诗歌意象，于是物象的昭晰切状与意象的空灵境界开始融合，诗歌的意境也由此诞生。如支遁《阿弥陀佛像赞》描写对佛教世界的想象：“甘露敦洽，兰蕙助馨。化随云浓，俗与风清。葳蕤消散，灵飙扫英。琼林谐响，八音文成。珉瑶沉粲，芙蕖晞阳。流澄其洁，蕊播其香。”以甘露兰蕙比喻教化众生，有晶莹清幽之美；以灵风吹散落花描绘佛国世界的清澈，在空灵之境中又蕴涵着绚丽之景；而以玉树临风之天籁，初阳芙蕖之清丽，琼玉之粲色，流水之澄澈，兰蕊之馨香，比喻佛音梵呗之美，化无形为有形，以视觉写听觉，在通感与博喻的运用中，使意象纷纭，诗味盎然，

① 《广弘明集》卷三〇上，《乾隆大藏经》第一一六册，第213页。

② 严可均《全晋文》卷一六五，中华书局1958年版，第2425页。

③ 《世说新语·容止》刘孝标注引，余嘉锡《世说新语笺疏》，中华书局1983年版，第616页。

与此赞之序文所描述的佛国奇丽境界相得益彰。支遁的高僧像赞，特别善于抓住人物特征，着力描绘其遁迹自然的超然神姿，冰清玉质的胸襟气度，如《竺法护像赞》：“护公澄寂，道德渊美。微吟穹谷，枯泉漱水。”虽意象简约，不似佛像赞那样乱花迷眼，然而或取境清幽澄澈，或取象玲珑晶莹，别有艺术魅力。即使以佛经翻译见长的鸠摩罗什，偶有诗歌创作，也涉笔成趣，境界高远。其《赠沙门法和颂》：“心山育明德，流薰万由延。哀鸾孤桐上，清音彻九天。”赞美沙门法和心存山林，修养明德，流芳万途，因此久远。特别是后两句以凤鸾鸣于孤桐，清音响彻九天，比喻其情性高洁、德音远播，意象雅洁，境界空阔，尤其富有诗歌的韵味。注重诗歌意象的营构，在昭晰切状的物象描绘之中，凸显了空灵的境界，从而使诗歌说理走向了审美化、意境化。这就矫正了部分玄言诗仅以诗歌形式表达玄理的流弊。

总之，佛教颂赞对诗歌艺术表现、意象营构都进行了有意义的艺术探索。特别是心灵意象的描绘，寓理于物的手法，不仅使玄言诗的说理走向审美化，而且也使中国诗歌由再现发展为表现。而质实与空灵融合的诗歌风格，直接提升了诗歌的审美境界。这也从一个侧面揭示了东晋玄言诗的嬗变趋向。

四 由写景说理到景理圆融：佛教山水体的境界转变

原始佛教与山林泉壑有着不解之缘，中国佛教亦然。东晋以道安为首的北方僧团，以支遁为首的会稽文人集团，以及以慧远为首的庐山僧团，或结寺名山大川，或徜徉山水泉林。山林泉壑不仅成为名士、名僧超越世俗的精神皈依，而且也作为审美观照对象进入文学领域。因此东晋以还，佛教山水文学渐渐蔚然兴起，其中以佛教山水体诗最为引人注目。如果按照时间次序，东晋佛教山水诗可以分为三个阶段：康僧渊与张君祖对豫章山水的描绘是第一阶段；支遁与名士对会稽山水的描绘是第二阶段；慧远与僧团对庐山山水的描绘是第三阶段。至宋谢灵运集其成，标志着中国佛教山水诗的完成。而东晋佛教山水诗的发展也经历了一个由写景、说理分离到写景、说理圆融的审美境界的转变。

沈曾植认为支遁是“康乐总山水庄老之大成”的先导者^①，萧驰将“以山水为题材的诗作”的“观察的起点移至咸康末”^②，似乎都不够准确。从现存的材料看，康僧渊与张君祖赠答诗，不仅是名僧、名士之间最早的赠答诗，而且也因其细致描绘豫章山水而成为佛教山水诗的先导^③。此组赠答诗打破西晋赠答模式，以描摹山水之景，阐释佛教义理为主体，故就其实质来说，乃是佛教山水诗。如张君祖《赠沙门竺法颖三首》曰：“郁郁华阳岳，绝云抗飞峰。峭壁溜灵泉，秀岭森青松。悬岩廓峥嵘，幽谷正寥笼。丹崖栖奇逸，碧室禅六通。泊寂清神气，绵眇矫妙踪。止观著无无，还净滞空空。外物岂大悲，独往非玄同。不见舍利弗，受屈维摩公。”（其一）“邈邈庆成标，峨峨浮云岭。峻盖十二岳，独秀阁浮境。丹流环方基，瑶堂临峭顶。涧滋甘泉液，崖蔚芳芝颖。翘翘美化伦，眇眇陵岩正。肃拱望妙觉，呼吸睇龄永。苟能夷冲心，所憩靡不净。万物可逍遥，何必栖形影。勉寻大乘轨，练神超勇猛。”（其三）二诗结构相同，前八句写景，再四句叙述，后六句说理。均以写景开始，叙述为转折，说理为收束。所表达的主旨是强调修证佛法，惟在心空，若刻意栖隐形影，追求性空，亦是心生执着，并非大乘般若之境，所说之理都隐含着劝止竺法颖归隐西山之意。康僧渊《又答张君祖》曰：“遥望华阳岭，紫霄笼三辰。琼岩朗璧室，玉润洒灵津。丹谷挺樛树，季颖奋晖薪。融飙冲天籁，逸响

① 沈曾植《与金潜庐论诗书》，《滟湖遗老集》，民国戊辰刻本，第1页。

② 萧驰《佛法与诗境》，中华书局2005年版，第4页。

③ 竺法颖事迹无考，然从所归之西山，可知与康僧渊当同居一地，即豫章西山。康僧渊生卒不详，但早于支遁，盖无疑义。综合《高僧传》与《世说新语·栖逸》的记载，此赠答诗的创作时间必在康僧渊成名后、庾亮去世前，即咸和七年（332）至咸康六年（340）之间，比支遁佛教山水诗要早很多。支遁渡江以及山水创作虽然不详具体时间，但据相关材料考证，支遁山水诗创作当在永和九年（353）后，比康僧渊、张君祖赠答诗创作时间晚十年以上。

互相因。鸾凤翔回仪，虬龙洒飞鳞。中有冲漠士，耽道玩妙均。高尚凝玄寂，万物息自宾。栖峙游方外，超世绝风尘。翘想晞眇踪，矫步寻若人。咏啸舍之去，荣丽何足珍。濯志八解渊，辽朗豁冥神。研几通微妙，遗觉忽忘身。居士成有党，顾盼非畴亲。借问守常徒，何以知反真。”此诗与张君祖诗结构基本相同，然其中增加了咏怀的内容。其主旨则是赞美竺法颖栖身西山，耽道玄冲，冥寂高尚，齐一万物，栖游方外，超绝尘世；表达追踪其人，舍弃荣华，涤志于佛教八种解脱之境，以期冥照几微，空诸一切。他批评张君祖墨守尘俗，不知隐身丘壑，反璞归真。值得注意的是：此组赠答，虽旨在阐释佛理，却对豫章山水进行了细致描绘。如张诗或写山陵葱茏，云绕峻岭，峭壁流水，青松秀美，上有峥嵘之悬崖，下有寥廓之幽谷；或写云岭巍峨阔远，独如秀美的娑婆世界，下有水流环绕山脚，上有瑶堂俯视山岭，涧出甘泉，崖满灵芝，陵岩耸立，巧得造化之工。康诗写山岭上接紫霄，三辰笼罩，禅室如山岩之朗璧，灵泉洒落，玉润其间，树竦山谷，枝条辉映，和风吹于天籁，回声飘荡相连，风鸟回翔，虬龙飘雨。张诗描绘豫章山水之灵秀，康诗凸现豫章山水之神奇。然而，张诗写景、说理衔接生硬，缺少连贯的意脉；康诗写景、说理虽比张诗连贯，却并没有达到浑然圆熟的艺术境界。直至支遁的出现，才使佛教山水逐渐走向成熟。

支遁对佛教山水诗进行了多方面的艺术探索。说理、咏怀与山水描绘大多都能圆融统一。其《咏怀诗》、《述怀诗》七首以及《咏禅思道人》等，都是即境即思，寓目感物而抒写情怀。如《咏怀诗》之三：“晞阳熙春圃，悠缅叹时往。感物思所托，萧条逸韵上。尚想天台峻，仿佛岩阶仰。泠风洒兰林，管籁奏清响。霄崖育灵葛，神蔬含润长。丹砂映翠瀨，芳芝曜五爽。苕苕重岫深，寥寥石室朗。中有寻化士，外身解世网。抱朴镇有心，挥玄拂无想。隗隗形崖颓，罔罔神宇敞。宛转元造化，缥瞥邻大象。愿投若人踪，高步振策杖。”诗人即景叹时，感物玄思，既遥想天台山林美景：石阶峻伟，清风兰林，湍瀨清响，云葛神蔬，灵芝丹砂，重岫石室；又悬想隐居山林的大化之士：超越世网，抱朴守真，挥玄守道，性空无物，玄远澄澈，顺乎自然，达于大道；最后抒发追踪大德、振策山林的愿望。写景抒怀，混合无迹。而此诗“隗隗形崖颓，罔罔神宇敞”，写山崖颓然而去，万象化为一空，说理与意象二元一体，相生相融。“即色游玄”既是支遁佛教哲学的核心，又是其佛教山水诗歌意境的构成要素。如“品物缉荣熙，生途连惚恍。……大同罗万殊，蔚若充甸网。寄旅海沔乡，委化同天壤”（《咏大德诗》），描写品物光华，与道共生；万象森罗，大同于无，满野葱蔚，笼之于空；寄身鸥鸟之游，则去智忘机，顺乎自然。一切事物的本体都存在于现象之中，宇宙人生的真谛也存在于“万殊”、“蔚甸”的万象之中，是即色证空，而非败色悟空。这种审美境界的产生又与支遁所强调的“凝神玄冥，灵虚响应”的审美心理密切相关，如《咏怀诗》之四：“闲邪托静室，寂寥虚且真。逸想流岩阿，朦胧望幽人。慨矣玄风济，皎皎离染纯。时无问道者，行歌将何因。灵溪眇惊浪，四岳无埃尘。余将游其岫，解驾辍飞轮。芳泉代甘醴，山果兼时珍。修林畅轻迹，石宇庇微身。崇虚习本照，损无归昔神。暖暖烦情故，零零冲气新。近非域中客，远非世外臣。儻怕无为德，孤哉自有邻。”诗人遁迹林泉，并非是远离众生，而是“近非域中客，远非世外臣”，超越于世而不离于世，在修林石宇的清幽寂静境界中，心境虚空，寂照生命的本根，回归皎洁的本性，解脱世俗的烦恼，澹泊无为，与道为邻。这种在林泉物色中证悟生命的本体，是建立在闲静、寂寥、虚真的审美心理上。由此可见，在支遁少数优秀的佛教山水诗中，山水已经不再是静观的审美对象，而是即色即境，蕴涵着主体生命的体悟；说理与写景也不再截然分开，而即色即空，理寓景中。所以沈曾植曰：“支公模山范水，固已华妙绝伦。”^①当然，以写景始，以说理结，仍然是支遁佛教山水诗的基本特点。这种模式直至谢灵运也依然存在，所以沈曾植又曰：“谢公卒章，多托玄思。风流祖述，正自一家。”但是，正是这部分咏怀山水的诗歌，即思即境，圆融统一，昭示了佛教山水诗艺术上开始走向成熟。而庐山僧团的佛教山水诗整

^① 沈曾植《八代诗选跋》，《海日楼札丛·海日楼题跋》，辽宁教育出版社1998年版，第366页。

体艺术成就都很高，标志着佛教山水诗真正走向了成熟。

以慧远为核心的庐山僧团佛教山水诗创作，以庐山山水为描写对象。其基本特点是，山水与佛理浑融一体，完全脱去了写景—说理、说理—写景的刻板结构模式。如慧远《庐山东林杂诗》：“崇岩吐清气，幽岫栖神迹。希声奏群籁，响出山溜滴。有客独冥游，径然忘所适。挥手抚云门，灵关安足辟。流心叩玄扃，感至理弗隔。孰是腾九霄，不奋冲天翻。妙同趣自均，一悟超三益。”先写庐山山水之美：崇岩、幽岫、风声、泉响，纷纭沓至，风光满眼。接写诗人登东林而神游的过程：冥游、忘适、挥手、流心，身虽不能至，而神已入境。最后抒发神游的感悟：惟有展翅云天，才能升腾九霄，庐山山水的灵秀与无欲平正的佛心归趣妙同，缘色而悟，即超越三界，顿入佛境。山水、神游、悟理，因“栖神迹”之想象而融为一体。所以，庐山既是人间灵境，也是佛教圣境。写景，以声之希，泉之滴，化动为静；气之清，岫之幽，化浓为淡。叙述，以抚云门，辟灵关，化无形为有形；叩玄扃，感至理，缘有形而入无形，几乎已经达到了艺术的化境。其《游石门诗》前有序言，细致描写了游览之经过、山水之奇丽，以及所顿悟之佛理，是一篇非常优美的散文。其诗类似佛经之颂，具有总括序文的意味。首先概括因无端而生超然兴致，借石门之游而发之；然后描述游览之时迎风褰衣，如在云端，遥望山崖，如登仙境，驰步山岩，身体轻盈，举首如登仙人宫门，恍若凌空虚度；最后写仿佛见到仙人端坐虚轮之上，因此而顿悟神仙终究与物同化，未若物我俱灭、体证终极的涅槃境界。从结构上说，抒写游览之缘由、感受，以及顿悟之佛理，一气浑成，有结构而无结构之迹；从说理上说，由“矫首登灵阙，眇若凌太清”的飘然若仙之感，而引出“端坐运虚轮，转彼玄中经”的神仙之想象，从而顿悟“神仙同物化，未若两俱冥”，过渡自然，不落斧痕。同样进入一种艺术的化境。《游石门诗》另有刘程之、张野和王乔之和诗三首，以王乔之和诗最有特色：“超游罕神遇，妙善自玄同。澈彼虚明域，暖兹尘有封。众阜平寥廓，一岫独凌空。霄景凭岩落，清气与时雍。有客越其峰，长河濯茂楚，险雨列秋松。危步临绝冥，灵壑映万重。风泉调远气，遥响多啾啾。遐丽既悠然，余盼覩九江。事属天人界，常闻清吹空。”起调四句说理，稍显平弱，然其写景、叙述则别有特色。写登高远眺，本是山岭绵延，却是平坦寥廓，独有一峰凌空，九霄云影依岩落下，清气葱岭和谐一体。孤标之峰造神化之极，然游客越其峰巅，见长河滋润茂盛之楚木，惊雨飘落郁郁之秋松，下临绝冥，山壑万重，飘风吹落泉雨，山气湿润，远处鸟声和鸣，悠扬入耳。远处之秀丽悠然而逝，惟有九江映现眼前，虽在天人之间，却如闻清冷空澈之佛音。写景上，移步换形，写出不同视角所见景物的特点；用词上，用“平”写远望众山之特点，用“独”状孤峰独特之情状，用“列”摹惊雨落下之视觉，都准确灵动；而且结构上，叙事融入写景之中，说理亦由眼前之景自然引出，一气贯注，境界圆融。特别值得一提的是，庐山僧团的佛教山水诗创作，写出了庐山山水的特点，在这一点上又超越了支遁，直接沾溉了谢灵运。由此可见，佛教山水诗由张君祖与康僧渊发端，经支遁之发展，到慧远已经完全成熟，至谢灵运惟集其成而已。这种文学嬗变的轨迹似乎至今尚未引起人们的关注。

东晋佛教文学的勃兴，有着重要的文学史意义。佛教独特的认知方式，部分地解构了中国传统的诗学理论；佛教天国的奇异境界，扩大了中国诗歌的表现领域；佛教缘起性空的般若学说，不仅强化了诗人对现象界的关注，使玄言诗开始自觉营造诗歌意象，而且缘色而空，使诗歌从质实走向空灵；由体物说理走向象意圆融。无论是玄言、赠答，还是颂赞、山水，其说理类型之不同，表现内容之变化，表达模式之转换，审美境界之形成，都与佛教及佛教文学有千丝万缕的联系。一言以蔽之，佛教文学的勃兴影响了中国文学的审美特质。中国诗歌的意境从实践到理论都受到佛教及佛教文学的影响。

[作者简介] 刘运好，安徽师范大学文学院教授。发表过论文《论慧远之“神趣”说》等。

(责任编辑 孙少华)