

论苏轼的“无还”之道

朱良志

内容提要 “无还”是苏轼艺术哲学的核心概念,它主要是在佛经《楞严经》影响下产生的。苏轼以“无还”为中心建立的理论,从“性”上言,要变外在“道”的追求为内在妙明本心的发现;从“见”上言,由渺然归程的寻觅转向对当下直接生命体验的重视;从“变”上言,要超越生成变坏的表相而直呈随处充满的生命真实;从“物”上言,化“留意”于物的物我相互奴役为齐同物我的契合如如境界。这一思想直接影响他关于艺术创造、赏鉴等相关问题的看法,也是深埋在其纷纭复杂艺术哲学思想内部的一条主脉。苏轼是中国传统文人艺术的思想领袖,以他为首的文人集团的形成,标志着传统文人艺术真正成为—种与重载道、顺秩序—脉思想相抗衡的思潮。以“无还”为基础概念的苏轼艺术哲学思想,对南宋以来文人艺术的发展产生了根本性的影响。

北宋苏轼(1036—1101)的艺术哲学思想广博而深邃,其中有关“无还”的思考,在其整个艺术思想中占有重要位置。本文以此概念为中心,梳理他的艺术哲学思想理路,并对其中一些关键性问题尝试作—新的诠释。

在苏轼有关这方面的论述中,“还”大体有四义:首先,“还”,即有所依,这就绝对的终极价值(道、神、理等)而言,依附于一个意义的决定者;其次,“还”,即归,这就生命的安顿而言,像神的净界、道的殿堂、美的天国,都是漂泊性灵的容留之所;第三,“还”,即生生灭灭之接续,这就时空变化之次第言,“还”,意味着纠缠于变动不居的生灭过程;第四,“还”者,往也,与物往还,这就人心与外境相对而生的结构而言。

但在他看来,期望一个绝对的终极价值标准来衡量,人独立存在的意义何在?要在虚妄的屋檐下寻—膝容身地,是对当下此在人生的漠视,而随生成变坏的世界流转,最终必被表相世界所拘牵,物我相对,只能使二者处于彼此奴役的状态中。

苏轼提出的“无还”之道,从“性”上言,要变外在“道”的追求为内在妙明本心的发现;从“见”上言,要由渺然归程的寻觅转向对当下直接生命体验的强调;从“变”上言,要超越生成变

坏的表相而直呈随处充满的生命真实;从“物”上言,要化“留意”于物的物我相互奴役为齐同物我的契合如如境界。

他提出“无还”,是要扭转生命的飘移状态,还归自性,重视当下直接的生命体验,由此成就生命的圆满。不从外在的追求中获取,发明生命本然的力量,故称“无还”。这一思想直接影响他关于艺术创造、赏鉴等相关问题的看法,可以说是深埋在他纷纭复杂的艺术哲学思想内部的一条主脉。

一、关于“无还”的概念

苏轼的“无还”概念来自佛经。《楞严经》(以下简称《楞严》)有“八还辨见”说,它通过八种“可还之境”的辨析,来谈“能见之性”(自性)的不可还。八还,即明还日轮、暗还黑月、通还户牖、拥还墙宇、缘还分别、顽虚还空、郁埤还尘、清明还霁。此处以八还概括世间一切所有之间的关系。还者,往还也,因缘也,相互对待、彼摄互生之关系也。可还之境,是生灭之境。如明还日轮,有日则明,无日则暗,明暗在变灭中,它是因缘中的显现,是虚妄的存在。本经卷二说:“诸可还者,自然非汝。不汝还者,非汝而谁?”^①人内在那个常住不坏的灵明、那个真实自在的“能见之性”是不可还的,它是非因缘的、永恒的存在。该经提出“无还”说,是要将众生从生灭轮转的漂溺中拯救出来,因为“一切众生从无始来,生死相续,皆由不知常住真心、性净明体,用诸妄想”^②,故陷轮转中。很显然,《楞严》“无还”哲学的核心,是还归真我、自性。

《楞严》之“无还”说,对中唐以来文人艺术的发展有重要启发^③。《楞严经》在唐代中期译出之后,以其圆融的义理、雅驯的文辞和富有睿智的机锋,迅速在道俗中流传,北宋以还尤为文人所宝爱,其影响可与《维摩诘经》对文人艺术的影响相比。“无还”的核心思想,与文人艺术追求的境界有密合之处:其一,它强调在成住坏空的世界中,有一种“常住”之心,也就是“真我”,是不灭的、自在的。而文人艺术在一定程度上说,是对“真性”追求的艺术,二者有深层契合。其二是自性平等观,“无还”哲学强调一切众生都具有清净本然的生命觉体(如来藏清净心),故众生平等。一花一世界,一草一天国,文人艺术强调一朵小花也是一圆满俱足世界的理论,正与此相合。其三,是它的“能见”性。众生本有的清明因客尘所染而遭遮蔽,修行过程即是通过瞬间直觉,直呈内在生命的本明。这里包含的让世界自在呈现的思想,也与文人艺术追求的境界相通。

苏轼一生虽未入佛门,却是在家的佛教修行者,于佛学有极深修养。在佛教诸经中,《楞严经》对他影响最深。他有诗云:“《楞严》在床头,妙偈时仰读。返流归照性,独立遗所瞩。”^④他从《楞严》中,受到的最大启发就是归复自性、独立无还的思想。他给友人书札说:“老拙慕道空,能诵《楞严》之语。”^⑤他一生多在贬谪之途中,伴着他漫长而艰苦的旅行,常有此经^⑥。

苏轼的“无还”概念,即从《楞严》中转出。其《病中独游净慈谒本长老、周长官以诗见寄仍邀游灵隐因次韵答之》诗云:“卧闻禅老入南山,净扫清风五百间。我与世疏宜独往,君缘诗好不容攀。自知乐事年年减,难得高人日日闲。欲问云公觅心地,要知何处是无还。”最后一句自注:“《楞严经》云:‘我今示汝无所还地。’”^⑦《次韵道潜留别》诗云:“为闻庐岳多真隐,故就高人断宿攀。已喜禅心无别语,尚嫌剃发有诗斑。异同更莫疑三语,物我终当付八还。到后与君开北户,举头三十六青山。”^⑧“物我终当付八还”,由《楞严》八还,说超越物我分别、返归真性的道理。他还以醉酒来说“无还”之意:“偶见此物真,遂超天地先。醉醒可还酒,此觉无所还。”^⑨“无还”,在他看来,就如同陶潜“试酌百情远,重觞忽忘天”^⑩的境界。

苏轼将“无还”铸成其哲学的核心观念,也受到《庄子》影响。《庄子》哲学有“大归”和“无遁”两个重要概念。《知北游》说:“人生天地之间,若白驹之过隙,忽然而已。注然勃然,莫不出焉;油然漻然,莫不入焉。已化而生,又化而死,生物哀之,人类悲之。解其天弢,堕其天袞,纷乎宛乎,魂魄将往,乃身从之,乃大归乎!”^①“大归”就是无所归去,以无归为大归之道——别无归处,才是生命最终归处。庄子将生命的安顿,奠定在对“天弢”、“天袞”(弢为箭袋,袞为外衣,在此均指对真性的遮蔽)解除的基础之上,由此返归生命的真性:“天”。“大归”,不是归向一个外在的理想目标,而是于内在生命体悟中获得。

庄子又有“无遁”的哲学思考。“藏舟于壑,藏山于泽,夜有大力者负之使走,这大力者,就是变化。在“无动不变”的世界中,唯有一种方式是可以“藏”的,那就是“若夫藏天下于天下而不得所遁,是恒物之大情也”^②。“藏天下于天下”,就是不藏。他说:“用心若镜,不将不迎,应而不藏,故能胜物而不伤。”^③不藏是存养生命的根本之道。

庄子的“大归”、“无遁”哲学与《楞严》“无还”思想有某种相通之处。苏轼论“无还”,将二者融合起来。其《送蹇道士归庐山》诗云:“法师逃人入庐山,山中无人自往还。往者一空还者失,此身正在无还间。”^④他将庄子“与物往还”观念与佛教“无还”融为一体。他的《大还丹诀》,是一篇妙文字,由道教的大还丹诀,敷衍当下妙悟的思想:“凡物皆有英华,矜于形器之外,为人所喜者,皆其华者,形自若也。而不见可喜,其华亡也。故凡作而为声,发而为光,流而为味,蓄而为力,浮而为膏者,皆其华也。吾有了然常知者,存乎其内,而不物于物,则此六华者,苟与吾接,必为吾所取。非取之也,此了然常知者与是六华者盖尝合而生我矣。”^⑤此文无关炼丹吃药之术,通过英华的“形自若”,说人不为外物所迁,妙然契合于英华之中的“无还”之理。“无还”者,大还也。

苏轼将“无还”哲学作为其思想的核心,是因他看出“还”(或“归”)是个体生命面对的根本问题,就像“君子于役,如之何勿思”^⑥的古诗中所抒发的“家”的召唤,这是人的“乡关之恋”。“还”(或“归”),更是人生命价值思考的核心,委身于某种道德、审美标准的屋檐,颤栗地靠依一个终极的价值标准——抽象绝对的精神本体,于是觉得生命有了落实,有了安顿,这是一种依附性的存在观。在这里,人存在于一个更大的存在的庇护和证明之中,人的存在本身并不具有独立意义,他是所谓“真理”阴影下的存在,是为证明某种外在存在合法性而获得存在的存在。苏轼以“还”为他的艺术哲学的核心,就是要扭转这样的“颠倒见解”。他要以呈露自性的圆足生命,来确定生命存在的价值;以当下直接的生命体验,来重新搭就安顿自我的衡庐。“无还”是苏轼在长期生命颖悟中所确立的“生命存在观”。

由服务于群体、服务于外在的标准,到还归自身、还归个体活泼的生命证验,“无还之道”,是苏轼生命价值标准的重置。“浩然天地间,惟我独也正”^⑦,在理论上,他要建立自己独立的“正思维”,这一正思维,关乎他的艺术哲学基础的转向。

他要超越爱憎的拣择,所谓“莫作往来相,而生爱见悲”^⑧。美丑的预设,在他看来也不成立。他说:“是以美恶横生,而忧乐出焉,可不大哀乎。”^⑨他更要抛弃渴望仙灵拯救的迷思。他有诗说:“寒尽山中无历日,雨斜江上一渔蓑。神仙护短多官府,未厌人间醉踏歌。”^⑩相比成仙成佛的眺望,还是当下的江上踏歌更可靠。正因此,“无还”概念虽由《楞严》转出,并不意味着他要“还”于经典,他有诗云:“行遍天涯意未阑,将心到处遣人安。山中老宿依然在,案上《楞严》已不看。欹枕落花余几片,闭门新竹自千竿。客来茶罢空无有,卢橘杨梅尚带酸。”^⑪“无还”不是对所“还”目标的选择,而是彻底的超越,也包括《楞严》本身。

苏轼是中国传统文人艺术的思想领袖,以他为首的文人集团的形成,标志着传统文人艺

术真正成为与重载道、顺秩序一脉思想相抗衡的一种思潮,对南宋以来文人艺术的发展产生了根本性的影响。“无还”思想是其艺术哲学思想体系的核心。这里从以下几方面讨论其内在理论构成。

二、庐山真面目

首先从“性”上来说苏轼的“无还”之道,这里由《题西林壁》小诗谈起。

诗为苏轼在庐山时所写,元丰七年(1084),他与朋友游西林寺,豁然有悟,题此诗于西林寺之壁。诗云:

横看成岭侧成峰,远近高低无一同^②。不识庐山真面目,只缘身在此山中。

这首脍炙人口的小诗,表达的内容很丰富,极易被理解为:跳出庐山来看,站得更高,看得更远,换个角度看,不同的角度,会看出不同的美景。这样的理解是误读,与此诗意了无关涉。小诗的关键不在“看”,无论如何变换角度、选择视点,还是对象化的“看”,而此诗的关键在让“庐山真面目”,即世界的真实相、人的生命真性呈现出来,即“能见之性”的呈露。

“身在此山中”,横看竖看,是视点的变化;“远近高低无一同”,是人在对境关系中形成的对外在世界的印象。此时庐山是对象化的存在,受人的知识的约束,服从于人的审美标准的判断,又是人的情感投射的接受者。“只缘身在此山中”一句,就是针对人与外在世界在物质上的纠缠与裹挟而言,二者处于相互关系的制约中、因果链条的束缚中、生生灭灭的流荡中,一句话,人处于与物的“往还”中。而“庐山真面目”,是一“无所还去”的世界,是人的真性的呈现。所谓“真面目”,不是庐山的真相(庐山并无概念化的真相),而是在不依人分别见的基础上,让生命真性无碍地呈现。若将庐山推到人的对面,审视它,解释它,以至爱它,欣赏它,庐山真实的光不在,剩下的是一个人的知识、审美等映照下的幻影。

苏轼另有一诗说:“朝见吴山横,暮见吴山从。吴山故多态,转侧为君容。幽人起朱阁,空洞更无物。”^③此可与《题西林壁》同参。不是庐山、吴山之“容”幻而不实,而是观者要有“空洞更无物”的态度,由知识的见解识之,高山低山、有名无名、美与不美等区别就会出现,归于“空洞更无物”的态度,跳脱人与世界的对象性关系,臻于“圆”的妙悟境界,一任世界自在兴现。

明祝枝山《书东坡记游卷》记载东坡一段遗文:“仆初入庐山,山谷奇秀,平生所未见,殆应接不暇,遂发意不欲作诗。已而见山中僧俗皆云:‘苏子瞻来矣。’不觉一绝云:‘芒屨青竹杖,自挂百钱游。可怪深山里,人人识故侯。’既自晒前言之谬,复作两绝云:‘青山若无素,偃蹇不相亲。要识庐山面,他年是故人。’又云:‘自昔忆胜赏,初游杳霭间。如今不是梦,真个是庐山。’”^④苏轼这段议论,可以帮助我们对《题西林壁》的理解,所谓“要识庐山面”、“真个是庐山”,即在回答“庐山真面目”的问题,所强调的正是真性的归复,而不是外在的辨识、亲和与审美。

《题西林壁》“远近高低无一同”句的“无一同”,指的是分别知识见解的差异相,是“二”而非“一”。而“一”是世界如其真性的显现,此即苏轼所说的“同”。在苏轼的存世文献中,多见其对“同”的强调,这当然不是否定世界的差异性存在,而是强调“不二法门”,超越分别见解,这是发明“庐山真面目”的根本途径。如上引《次韵道潜留别》诗中所说的“异同更莫疑三语,物我终当付八还”,前一句出自晋人之典故^⑤,说明“将无同”的道理^⑥。“将无同”,意即“大概差不多吧”(“将无”,“莫非”,晋人婉转的语言表达)。或重名教,或重自然,都是知识的见解,苏轼并不

是说二者思想倾向相近,而是借此强调超越知识分别的观念。他在庐山时,有赠法芝上人(即昙秀)写竹诗:“洞外复空中,千千万万同。劳师向竹颂,清是阿谁风?”²⁰由竹中看出“同”,也在说超越分别的思想。

而作为真性显现的“庐山真面目”,并非绝对的精神本体,或是抽象的“美本身”。苏轼的思想与北宋理学的“理一分殊”观有根本差异。其《观妙堂记》一文对此有很好的讨论²¹。此文以庄子的手笔,写一段不忧道人与欢喜子关于“妙”的对话。此堂名来自老子的“欲以观其妙”²²。不忧道人问:妙在何处?欢喜子回答的落脚点在“并无妙道”,没有一个外在于我的抽象的绝对精神本体,没有一个外在于我的终极价值标准,在“萧然是非、行住坐卧、饮食语默”的过程中,也“具足众妙,无不现前”²³。由他律归于自律,由群体归于自身,由渺远的“道”的追求,归于人“自性”的显现,这是苏轼“无还”之道的根本,也是南禅“一行三昧”说的核心。

苏轼不仅将“无还”视为无所滞碍的生命存在境界,也将其视为至高的艺术理想境界。苏轼一生工诗、精书、好画、喜谈琴,以下通过他论琴和论画的一些著名观点来看这个问题。

先说琴。苏轼著名的《琴诗》表达了与《题西林壁》相似的思考:

若言琴上有琴声,放在匣中何不鸣?若言声在指头上,何不于君指上听?²⁴

苏轼在《与彦正判官》札中曾谈到此诗所作背景²⁵。说“声”,说“指”,是知识见解,是技巧功夫,以及与此技巧相得之物质手段,然而声妙,既不在琴,又不在指,在那琅然清圆的心性之上,在人的活泼真性中,由人真心濬发。苏轼说:“譬用筌蹄以得鱼兔,及施灯烛以照丘坑。获鱼兔矣,筌蹄了忘,知丘坑处,灯烛何施?”²⁶所谓“得月忘指”是也。

他在《听聪师琴》中也谈到声从何出的问题,诗云:“松风拂松独,鹤忆子笼中。鸣铁击珊瑚,一两曲水泻。玉壶千万声,至和无攫掣,至平无按抑。不知微妙声,究竟从何出。散我不平气,洗我不知心,此心知有在,尚复此微吟。”²⁷至和无攫掣,至平无按抑,至平至和,说的是无分别的不二门,意思是“真琴声”由真性而出,不能停留在外在技法和声音来说琴之妙。

其《醉翁操》云:“琅然清圆,谁弹响空山无言,惟翁醉中知其天。月明风露,娟娟人未眠。荷蓑过山前,曰有心也哉此贤。醉翁啸咏,声和流泉。醉翁去后,空有朝吟夜怨。山有时而童颠,水有时而回川。思翁无岁年,翁今为飞仙,此意在人间,试听徽外三两弦。”²⁸此说欧阳修之事,讨论琴声何来,强调当下直接的体验,不在琴,不在指,在“徽外”,在瞬间的际会,在那个不可重复的当顷,在“一期一会”中。当下,目前,际会,真实的生命体验,就是“庐山真面目”。人人心中有个“琅然清圆”,将自己的“衷曲”奏出,不必遵从圣典,不必仰慕飞仙,不必重复别人的智慧,不必鄙视自己的陋颠。没有尺度,就是尺度,超越价值的追求,就是价值。

再说画。这里由画中的“孤鸿灭没”的境界谈起。苏轼讨论绘画,认为吴道子、王维都是成大境界者,而他尤为倾心王维所达到的境界(“于维也敛衽无间言”),何以有此评价?他论王维画说:“作浮云杳霭,与孤鸿落照,灭没于江天之外,举世宗之,而唐人之典刑尽矣。”²⁹这句话正是他的“无还”境界的典型征象。

这被后代艺道中人概括为“孤鸿灭没”四个字(文人画中所说的“天际冥鸿”、“寒塘雁迹”也是此意)陈白阳、董其昌等以此为崇高的艺术境界。怎样理解“孤鸿灭没”的境界呢?苏轼一生重视的“孤鸿”意识,与其说是对无可奈何命运的感伤,倒不如说表达对“真面目”持守的信心。自两汉以来,文献中谈孤鸿的甚多,但多在说“惊鸿”一瞥的逡巡,说“宾鸿”急急的归意(如李商隐:“欲问孤鸿向何处,不知身世自悠悠。”³⁰),而东坡说的是“孤鸿”,其要义则落在超越

“归”而返归真性的呈露上,落在“无还”之思上。

“缺月挂疏桐,漏断人初静。时见幽人独往来,缥缈孤鸿影。惊起却回头,有恨无人省。拣尽寒枝不肯栖,寂寞沙洲冷。”^③一首《卜算子》,将其“孤鸿”理想和盘托出。所谓孤鸿意识,在无所系而振翅,无所归而自怜,更是一种常住灵明真性的发现。它说孤独,说凄凉,说冷逸而无人解省,但并不渴望理解,而是认此孤独。他说,“鸿飞那复计东西”!虽然无定,但并不期望有一个止定处,飘渺而无归——永远在“无还”中。

唯孤鸿,才能无还。在《后赤壁赋》中,苏轼夜游赤壁,在四顾寂寥的恐惧中,有横江而来的孤鹤飞过,归而有梦,与羽衣道士对话,它正是“飞鸣过我”的孤鹤的化身。这为两篇《赤壁赋》作结,也是写他的人生理想。其意旨与上举《卜算子》词颇相似,即突出他的飞鸿(飞鹤,即飞鸿之喻)意识,飘渺孤鸿之影,空幻不实,与天同游,孤独而无所羁绊,飘渺而不可把捉,于世界中,出世界外,彰显出一种超然的生命态度。这样的态度,出生死,等巨细,平尊卑,舍爱憎,超越历史与现实,所谓当下圆成是也。这是其人生的目标,也是其艺术至高境界的标准。

由此看他评王维的“孤鸿灭没”,便豁然可解。他既不是说王维画有迷朦之美,又非强调王维艺术的象外之妙(具有多重意蕴),而认为王维画中有一种发明真性的境界,呈现出无所系缚的存在状态。如果停留在外在“审美”角度看,作为职业画家的吴道子显然高于“业余”画者王维。在苏轼看来,吴道子的画是从属性的,而王维的画则是独自心灵的吟唱。

三、庐山烟雨浙江潮

以下再由“见”,来谈苏轼“无还”之道所寓有的让真性“敞亮”的思想。

讨论中国传统美学,常常涉及“照亮”的问题。这是当代中国传统美学研究的一个重要问题,研究界注意到柳宗元的“美不自美,因人而彰”、王阳明的看花由“寂”到“一时明亮起来”的论述、石涛的“石,我石也,非我则不古;泉,我泉也,非我则不幽;山林,知我山林也,非我则落寞而无色”^④,都是这方面有代表性的观点。叶朗先生在其《美在意象》一书中,将“明朗万物”作为一重要问题拈出^⑤,具有重要的理论价值。这一问题还可以推进讨论。宋元以来,受道禅万物一齐、无法生忍等思想影响,反对先入的主观意识、主体形式,并不主张我“照亮”世界,而是一种“敞亮”——因人去除了心灵的遮蔽,让真性呈露出来,消弭了主客、心物的关系,世界在真性中敞开,故一时明亮起来。它既非心照亮物,也非物照亮心,更不是心物之间的互相照亮,是没有心物关系的自在兴现。

苏轼对此问题有重要发明。这里也由苏轼一首诗引入讨论:

庐山烟雨浙江潮,未到千般恨未消。及至到来无一事,庐山烟雨浙江潮。

据说这是苏轼临终前留给儿子苏过的一首诗,诗近于佛教的法偈,所涵思想,深可玩味。

前后两句“庐山烟雨浙江潮”,虽用语重复,境则殊异。开始的“庐山烟雨浙江潮”指代天下好风景,这是苏轼要超越的境界,可以通过三方面来看:一是未见之时“恨未消”,何以有此遗憾?原出于对风景的“爱”。《楞严经》中说,佛问阿难,你当初为何“舍世间深重恩爱”而出家,阿难说:“我见如来三十二相,胜妙殊绝,形体映彻,犹如琉璃”^⑥,羡慕不已,所以出家。佛说你这只是“爱”的抉择,并非发明本心。受佛道思想影响,“永离爱恶”是苏轼的基本思想坚持。得之则喜,失之则忧,合之则爱,反之则憎,心灵永在情欲泛滥中,以这样的心境去面对世界,与

世界必然在在隔阂。所以他说：“予以是知一切法，以爱故坏，以舍故常。”^②二是因认为风景“美”而去追求。苏轼认为，美与丑，是知识的见解。他说：“天下之物，不能感入之心，而人心自感于物也。天下之事，不能移入之情，而人情自移于事也。……庄叟所谓‘山林欻举壤欻使我欣欣然而乐欻’，夫山林之茂，举壤之盛，彼自茂盛尔，又何尝自知其茂盛而能邀人之乐乎？盖人感于情，见其茂盛而乐之也。此谓之无故之乐也。有无故之乐，必有无故之忧，故曰乐又未毕也，而哀又继之，信哉是言也。”^③在中国审美思想史上，很少有人发现《庄子》这段话的重要内涵。对美丑问题有洞彻之见的苏轼，由此来论证美的泛滥给人性灵带来的混乱。其中一句山林“何尝自知其茂盛而能邀人之乐”，直击其“自性论”的本质。三是奠定在“爱”、“美”基础上的追逐本身，为满足内在欲望，千里迢迢去追求胜境，苏轼认为此殊不可取。他受到父亲苏洵“风行水上、自然成文”学说之影响，推崇本无心于相求、不期然相会的无目的哲学，一如禅家所谓“道不在求、过在觅处”。总之，在苏轼看来，“庐山烟雨浙江潮，未到千般恨未消”是迷妄不悟的境界。

后一句“庐山烟雨浙江潮”，当然表达的不是见到实景后有“不过尔尔”的悔意，而是意在超越一切目的性的追求，超越美丑分别和爱憎欲望，一任世界自在显现。山林不知茂盛，更不知邀人之乐，只是自在显现而已。若依《楞严》之表述，前一境为“所见之尘境”，后一境为“能见之性”澄明显现之境，二境有霄壤之别。

《楞严》提出“八还”说，是为了辨析“见”的问题，所谓“八还辨见”，要在辨析“能见之性”与“所见之境”的区别。“能见之性”是一切众生本来具有的清净圆明的觉性，它与“所见之境”截然不同，不是所“见”方式不同，它不是“见”(jiàn)，而是“见”(xiàn)，是当下直接的呈现，与外在对象化的观照完全不同。《楞严》说：“吾不见时，何不见吾不见之处？若见不见，自然非彼不见之相。若不见吾不见之地，自然非物，云何非汝？”^④它的意思是，当能见之性受到遮蔽时，就无法呈现。如以外在“看”的方式显现能见自性，当然无法显现那个常住灵明的自性本相，如果超越外在“看”的方式，呈现能见自性，不从物质表相上去追逐，这自性就彰显出来。

苏轼这首悟道诗几乎可视为《楞严》此段论“见”之语的印证。你把外在世界当“风景”（我观看中的“庐山烟雨浙江潮”），要求符合某种审美标准，契合情感的欲求，获得某种知识谱系的认可，此时“风景”是对象，你是在“看”它，在“牢笼”它，不是让它自现，你所看到的不是庐山的烟雨、浙江的大潮，所见为“尘境”——心灵的尘避之境。此时“实境”遁然不存。而“及至到来无一事，庐山烟雨浙江潮”，是“自然非物，云何非汝”？物我之间对象感消除了，“无一事”——没有了高下尊卑平险美丑之别，没有爱的搔首踟躇，没有我与世界的界限，山水林木和我共同组成一个“意义相关的世界”，于是“庐山烟雨浙江潮”一时明亮起来，此时起潜龙于大壑，那个常住的“能见之性”一时圆明起来、彰显出来。这就是“敞亮”，正是因为绝去了“照亮”的欲望，庐山烟雨浙江潮才“敞亮”开来。

苏轼由《楞严》的“八还辨见”中所析出的让真性“敞亮”的思想，成为其艺术哲学的重要发现，他将此贯彻到艺术评论中。他对陶诗“采菊东篱下，悠然见南山”有段辨析，即透出端倪：“因采菊而见山，境与意会，此句最有妙处，近岁俗本皆作‘望南山’，则此一篇神趣都索然矣。”^⑤他为什么对“望南山”很反感，是因为“见”（读“现”）和“望”是两种截然不同的观照态度。他认为“见（现）南山”之妙，正在一种非对象化的呈现。他有一段文字谈自己所作之诗：“卜游吴兴，有《飞英寺》诗云：‘微雨止还作，小窗幽更妍。盆山不见日，草木自苍然。’非至吴越，不见此景也。”^⑥小诗正表现出一种自在兴现的境界。

围绕此一思想，苏轼有不少著名表述，有些几乎成为宋元以来艺术哲学中表现澄明之境

的“字句教”如：

(一)空山无人,水流花开。这两句话,是苏轼在《十八罗汉颂》中提出的^④。这里所体现的就是任世界自在兴现的思想,宋元以来成为中国艺术追求的境界。袁中道《天池》说:“诵苏子瞻‘空山无人,水流花开’之偈,宛然如画。”^⑤清初浙江《画偈》开篇即说:“空山无人,水流花开。再诵斯言,作汉洞猜。”^⑥石涛以此八字为文人艺术不言之秘。沈德潜《说诗碎语》卷下说:“司空表圣云:‘不着一字,尽得风流’;‘采采流水,蓬蓬远春’;严沧浪云:‘羚羊挂角,无迹可求’;苏东坡云:‘空山无人,水流花开’。王阮亭本此数语,定《唐贤三昧集》。”清画家戴熙说:“吾隐吾无隐,空山花自开。”^⑦“空山无人,松语泉应。”^⑧等等。

苏轼对此空山无人、水流花开的境界体会极深。有一则传说谈到,一年夏天的傍晚,东坡与山谷湖边纳凉,当时正是荷花盛开季节,清风吹来,香气四溢,二人心情可谓好极。东坡出联云:“浮云拨开,明月出来,天何言哉?天何言哉?”山谷见湖中游鱼,对曰:“莲萍拨开,游鱼出来,得其所哉!得其所哉。”^⑨二人对联所露出的机锋,就是“空山无人,水流花开”的境界。苏轼《澹轩铭》说:“以船撑船,船不行,以鼓打鼓,鼓不鸣。子欲察味而辨色,何不坐于澹轩之上,出澹语以问澹叟,则味自味,而色自形。”^⑩味自味,色自形,正是自在兴现的境界。

空山无人,才能水流花开。这并不意味“主观”放弃了对世界的控制,让“客观”世界自在显现。此时并无主观,也无主观相对之客观,同时也不是以人常住灵明照亮外在世界,使寂寞世界一时明亮起来。它是一个瞬间生成的“生命境界”,我回到世界中,与世界共同组成一个有意义的宇宙。是这一瞬间生成的生命宇宙从寂寞的深渊中跳出,圆满俱足,智周法界。

(二)何夜无月,何处无竹柏。苏轼在《记承天寺夜游》记载一次夜间游乐经过:“元丰六年十月十二日夜,解衣欲睡,月色入户,欣然起行,念无与为乐者,遂至承天寺,寻张怀民。怀民亦未寝,相与步于中庭。庭下积水空明,水中藻荇交横,盖竹柏影也。何夜无月,何处无竹柏,但少闲人如吾两人耳。”^⑪

“何夜无月,何处无竹柏”后来也成为传统艺术观念中影响深远的观点。夜夜有月,处处有竹柏影,时空嘉会,人人都有,因人没有心之“闲”——心灵被葛藤纠缠,被欲望吞噬,一点灵明在幽昧中,好月好影每被爽失。而当人解除了外在束缚,在一时的“闲”心中,世界“敞开”了,瞬间恢复了光亮,我的灵明沐浴在智慧的光明中。因敞开,而有光亮;互为奴役,哪里会有光明?

南京博物院藏有文徵明《中庭步月图》,画诸友人夜间庭中漫话之场面。画上自题云:“人千年,月犹昔,赏心且对樽前客。愿得长闲似此时,不愁明月无今昔。……碧梧萧疏,流影在地,人境绝寂,顾视欣然。因命童子烹苦茗啜之,还坐风檐,不觉至丙夜。东坡云:‘何夕无月,何日无竹柏影,但无我辈闲适耳。’在知识、爱憎、目的的拣择中,人们变得迟钝和麻木,真性如被乌云遮蔽。在那夜的明月清晖下,在朋友相见的热烈气氛中,在淡淡酒意的氤氲里,文徵明和朋友们突然发现一个久已丧失的“陌生宇宙”。

(三)闲者便是主人。苏轼曾说:“江山风月,本无常主,闲者便是主人”^⑫。《赤壁赋》也谈到“主人”问题:“且夫天地之间,物各有主,苟非吾之所有,虽一毫而莫取,惟江上之清风,与山间之明月,耳得之而为声,目遇之而成色,取之无禁,用之不竭,是造物者之无尽藏也,而吾与子之所共适。”^⑬

苏轼所说的“主人”,是传统美学中的一个重要概念。白居易对此有系统论述。他在讨论园林时,强调要有“一园水竹我为主”的意识。他有诗云:“不斗门馆华,不斗林园大。但斗为一人,一坐十余载。回看甲乙第,列在都城内。素垣夹朱门,蔼蔼遥相对。主人安在哉,富贵去不回。”

池乃为鱼凿，林乃为禽栽。何如小园主，拄杖闲即来。”^⑤主人，不是园林物质财产的拥有者，想那些旧园之“主”，如今何在？人世荒忽，主人频易。曾经的“主人”，随历史的风烟飘渺无影，总是见断墙残垣，总是见园池易主。真正的“主人”，是与物优游之人，意义世界的生成，是当下即有的，胜地本来无定主，只要会之以心，出之以悟，人人都是山林的主人。

苏轼的“主人”说，承乐天之说，是“能见之性”莹然呈现之人。所强调的是瞬间妙悟，当下即成。因为我来了，世界向我敞开，寂寞的世界一时明亮起来，一个价值宇宙豁然生成。沈周《天池亭月图》题诗也受到乐天、东坡此说的影响：“天池有此亭，万古有此月。一月照天池，万物辉光发。不特为亭来，月亦无所私。缘有佳主人，人月两相宜。”^⑥万古的明月，当下的此夜，因为有了“佳主人”，一时敞亮开来。

（四）一点空明在何处。苏轼一生好园池奇石，曾在扬州发现两块奇石，他以盆水盛之，置几案间，取杜甫“万古仇池穴，潜通小有天”^⑦诗意，名其为“仇池石”。并有诗记其观望所感：“梦时良是觉时非，汲水埋盆故自痴。但见玉峰横太白，便从鸟道绝峨眉。秋风欲作烟云意，晓日令涵草木姿。一点空明在何处，老人真欲住仇池。”^⑧日日相对的双石，时有烟云流荡其间，如历草木华滋之象，他忽然觉得“一点空明”朗照内外，洞彻灵府，荟蔚草木，潜通天地，虽是“小”石，却别有洞天。

他还有一块“壶中九华”石，名字也为其所命。并有诗云：“清溪电转失云峰，梦里犹惊翠扫空。五岭莫愁千嶂外，九华今在一壶中。天池水落层层见，玉女窗明处处通。念我仇池太孤绝，百金归买碧玲珑。”^⑨芥子纳须弥，九华一壶中，天地的万种风华，凝聚于眼前的光明之中。

他玩石，非为爱石，乃在“时时一开眼，见此云月眼自明”（《轼近以月石砚屏献子功中书公复以涵星砚献纯父侍讲子功有诗纯父未也复以月石风林屏赠之谨和子功诗并求纯父数句》），乃在“一点灵明”中的发现，由此潜通天地，会归宇宙。这里表达的思想，与古代赏石理论中所说的“石令人隗”正相合^⑩。中国人欣赏石的十二字诀（瘦漏透皱、清丑顽拙、苍雄秀深）中有“秀”一字，“秀”，是秀出的意思，但“隗”比“秀”则更进一层，它不仅强调这是一个美的世界，更强调豁然洞悟中的“敞开”，“隗”是妙悟中的发现。石令人“隗”，我与石无所遮蔽，故跃然而“隗”。苏轼说“九华今在一壶中”，所谓“今”，就是当下此在的生命发现，是我与石的敞开。如他在《大别方丈铭》中所说：“我观大别，三门之外，大江方东。东西万里，千溪百谷，为江所同。我观大别，方丈之内，一灯常红。门闭不开，光出于隙，晔如长虹。”^⑪

一灯常红，真是苏轼“敞亮”说的绝妙象征。

四、何必论荣枯

以下再由“变”来说他的“无还”之道。

《楞严》有一段佛与波斯匿王关于变化的对话，这位大王向佛吐露忧伤。他说：“我观现前，念念迁谢，新新不住”^⑫，我的容颜，少年时春泽丰美，而今形色枯衰，发白面皱，真令人伤感。佛告诉他，就像眼前的恒河水，三岁时看如此，十年后看还是如此，如今你六十二岁看并无变化：“汝面虽皱，而此见精性未曾皱，皱者为变，不皱非变，变者受灭，彼不变者元无生灭。”^⑬超越生灭的轮转，在皱中看不皱，在变中看不变，让那“能见真性”常驻。

苏轼的艺术哲学显然受到《楞严》此方面思想的影响。“变”是他一生思考的纽结之一。在他看来，“道无分成，佛无灭生”^⑭，艺道也应在变中追求不变，在方便法门中彰显实相世界，苏轼将自己的审美理想，凝定在“不变”性（或称永恒）中，也就是“无还”之中。

他的两篇《赤壁赋》,其实是有关变与不变的哲学论文。二赋作于1082年,时苏轼被贬黄州,是其生平低潮期。前篇作于当年初秋,后篇作于是年冬初,后文是对前篇思想的承续和总结,必须将二文连起来看,才能理解苏轼的思想脉络。前篇隐括了《庄子》的“秋水”故事,秋水时至,百川灌河,河神(河伯)欣然自喜,咆哮着顺流东行,至于大海,于是有与海神的对话,河神本来“以天下之美为尽在己”,然在大海面前,“乃见尔丑”。《赤壁赋》也由七月水的泛滥膨胀写起,夜泛赤壁的诗朋酒侣,在万顷波涛中行进,“白露横江,水光接天,纵一苇之所如,凌万顷之茫然”,浩浩乎如行太空,飘飘乎如登仙府。似得解脱,似很畅然,然而那悲伤的调子从江面、从天穹、从游者的心中涌起,“客”在洞箫声中感叹历史、诉说英雄,说滔滔历史的哀伤,说大小相较的压抑,所谓“驾一叶之扁舟,举匏尊以相属,寄蜉蝣于天地,渺沧海之一粟,哀吾生之须臾,羡长江之无穷,挟飞仙以遨游,抱明月而长终”。短暂此生,何可依托?仙不可依,月不可托,价值的终极标准并不存在,量的计较毫无意义,功名索取的意义也荡然消弭于历史的时空。一切终极价值的追寻,一切可以安顿的说辞,尽皆拆去,只剩下一个孤独的我徘徊于历史与当下、有限与无限中。

“苏子”的回答以“变”而立论。其实从二赋时间过程看,也隐藏着“变”的节律,初秋长江的饱满和喧嚣,到了《后赤壁赋》的秋末冬初,复归于水净沙平,所谓“江流有声,断岸千尺,山高月小,水落石出”,诗人感叹道:“曾日月之几何,而江山不可复识矣!”这正是时空变化节律所使然,《楞严》所谓“水之皱”。而“苏子”则道出其“不皱”之理:“逝者如斯,而未尝往也,盈虚者如彼,而卒莫消长也。盖将自其变者而观之,则天地曾不能以一瞬;自其不变者而观之,则物与我皆无尽也,而又何羡乎!”^⑥这里不是说变与不变是一对矛盾,更不是说变中有不变、不变中有变的辩证思维(当今此一误解极深),而是要超越密密移动的变,超越生成变坏的节奏,超越由变所带来的利欲荣名、大小多少等的考量,追求“卒莫消长”的永恒。其所谓“惟江上之清风,与山间之明月,耳得之而为声,目遇之而成色,取之无禁,用之不竭,是造物者之无尽藏也,而吾与子之所共适”,正是“瞬间永恒”的冥思、当下妙悟的宽慰。天地之间,物各有主,我做了这世界的“主人”,自适于其间,获得了永恒。

他的《百步洪》诗,是两篇《赤壁赋》思想的另一种表达,他写道:“我生乘化日夜逝,坐觉一念逾新罗。纷纷争夺醉梦里,岂信荆棘埋铜驼。觉来俯仰失千劫,回视此水殊委蛇。君看岸边苍石上,古来篙眼如蜂窠。但应此心无所住,造物虽驶如余何。”^⑦岁月如流,如禅师们所说,一念之间,鹞子已过海外新罗国。在密密移动的世界中,去追逐,去迷恋,终然如铜驼荆棘^⑧,留下一片惘然。“君看岸边苍石上,古来篙眼如蜂窠”^⑨,极言自古以来人的利欲追逐的迷妄征程。诗中强调的“但应此心无所住”^⑩、“无所住”即“无还”。无所还,便无所哀伤,造物虽趋进不已,我心不与之竞逐,便有永恒的平宁。

以下通过他论画的“荣枯”、论书的“三反”来申说此论。

(一)荣枯。苏轼论艺术,特别瞩目“荣枯”(即生、成、变、坏)二字,并将超越荣枯发展为一种独特的艺术创造原则。他有诗云:“过眼荣枯电与风,久长那得似花红。”^⑪荣枯变化,如电如风,无有止息,花无百日之好,故人必须超越生灭表相来体验世界。他给龟山辩才禅师的诗中说:“羡师游戏浮沔间,笑我荣枯弹指内。”^⑫他认为,不能以浪花的生灭来看大海之性,不能以荣枯生灭的沉浮来观世界真实。他见一寺院春来枯柏发新芽,作赞词云:“堂上柏枯,其留复生。此柏无我,谁为枯荣。方其枯时,不枯者存。一枯一荣,皆方便门。人皆不闻,瓦砾说法,今闻此柏,灼然常说。”^⑬他将枯荣生灭、浮沔乍现,视为观照实相世界的方便法门,不限于枯,不避于荣,荣枯乃世俗之流观,以法眼观之,无枯无荣,如其诗说:“出处荣枯一笑空,十年社燕与

秋鸿。谁知白首长河路，还卧当时送客风。”^⑤

这样的思想，直接影响他的创作。苏轼并不以画名世，但受王诜、李公麟、米芾等友人影响，也偶为墨戏。画史上流传和今存世其少量画作，多为枯木竹石（如故宫所藏《枯木怪石图》），这是意味深长的。世态风华，为何独对这老朽之木有兴趣？是他的审美能力出问题了吗？当然不是，这其中就与他的整体生命态度有关。

画枯木怪石的传统并不始于苏轼，五代以来贯休、李成、郭熙等都有这方面的作品，他同时代的吴传正等也善枯木寒林，但真正从思想上认识此一形式价值的，首推苏轼。他的枯木竹石图等，是一种典型的由哲学思考推动的艺术创造，他画枯木寒林，在于超越荣枯，不是以枯来表达生命的绝望，更不是通过枯来隐喻新生。他在《次韵吴传正枯木歌》中说：“天公水墨自奇绝，瘦竹枯松写残月。梦回疏影在东窗，惊怪霜枝连夜发。生成变坏一弹指，乃知造物初无物。”^⑥他将枯木的创造，当作超越荣枯、呈露生命真性的方式。

苏轼的这一创作倾向，甚至带来了中国艺术风味的变化。如赵子昂晚年得东坡之法，喜作枯木怪石，时人评云：“坡仙喜墨是信手，松雪晚年深得之。两竿瘦竹一片石，中有古今无尽诗。”^⑦

（二）三反。苏轼在评黄山谷书法时，曾提出“三反”之说。山谷书法以倚侧为重要特点。如传世名迹《范滂传》，以倚侧取势，笔致横溢，风姿跌宕，有飘洒回环之趣。苏轼评之云：“鲁直以平等观作欹侧字，以真实相出游戏法，以磊落人书细碎事，可谓三反。”^⑧其实这“反”的特点，也体现在他自己的书法中。山谷说：“或云东坡作‘戈’多成病笔，又腕着而笔卧，故左秀而右枯。此又见其管中窥豹，不识大体，殊不知西施捧心而颦，虽其病处乃自成妍。”^⑨山谷点出东坡倚侧病枯中所隐含的追求，联系东坡对美丑、枯妍等整体观念看，这样的评价是符合东坡书法理论追求的。

三反之“反”，乃“无返”也，亦即“无还”，通过端庄流丽、枯妍美丑的“相反”的运作，达到超越技术、知识的斟酌，超越变与不变的盘桓，复返真性的境界。“反”首先引进的是一种反常规的动力，破除世俗的作气、甜腻气、圆熟气，在枯妍、美丑等变化形式之外，追求沉静深稳的境界——返归正道、正脉、正见。无论书道、书风如何变化，无论外在的法度如何盘旋，或二王，或汉风，或颜柳，或欧褚，唯从自己的“真性”出发，从书家直接的生命体验出发。

在老子、庄子之后，苏轼是对美丑问题有重要贡献的理论家。他将道家哲学的思考落实到具体的审美活动中。在他看来，形态本身的细腻柔美，并一定能带来绘画之美，而粗处、恶处、丑处、枯槁之处，或有大美藏焉。超越美丑，方得大美。他在《和子由论书》诗中说：“吾虽不善书，晓书莫如我。苟能通其意，常谓不学可。貌妍容有颦，璧美何妨橢？端庄杂流丽，刚健含婀娜。好之每自讥，不谓子亦颇。书成辄弃去，缪被旁人裹。皆云本阔落，结束入细么。子诗亦见推，语重未敢荷。迩来又学射，力薄愁官箠。多好竟无成，不精安用伙。何当尽屏去，万事付懒惰。吾闻古书法，守骏莫如跛。世俗笔苦骄，众中强崑駮。钟张忽已远，此语与时左。”^⑩诗中谈到“貌妍容有颦”、“璧美何妨橢”、“端庄杂流丽”、“刚健含婀娜”、“守骏莫如跛”，等等，表面上看，都属形式上的考虑，但绝非形式上的均衡术，如太圆而熟，而救之以缺，直立过于僵硬，而医之以跛侧。苏轼的意思是要超越一切形式上的斟酌，返归生命真性，由自己的真实体验出发。也就是他所说的“苟能通其意，常谓不学可”，一如后来董其昌反复强调的“气韵不可学”，因在于心，在于自己的心灵发明中，那“一点灵明”，不是通过知识的积累就可以达到的。不要拘拘于笔法上的圆满，不要斤斤于由某家法出，某家有何长处，某家有何短处。他说自己的观点“与时左”，但也无妨，其“晓书莫如我”的自信，正来源于此。

“吾闻古书法,守骏莫如跛。”这个“跛”字,正是其所谓“三反”之道也。

五、无一物中无尽藏

本文前引苏轼《次韵道潜留别》诗中有“物我终当付八还”一句,《楞严》以“八还”来概括“诸世间一切所有”的因缘和合、相互迁系的关系,明和暗、清和浊、通和塞、虚和实等一切变化,都有其“本因处”,人们对世界的认识,是在种种“还”——相互关系——中产生的。苏轼这句诗的意思是,正因为有种种因缘,也形成了物我之间的相对关系,人们对世界的把握,是在知识、情感等作用形成的,是“有所去”的产物。

在苏轼的“无还”思想中,“物”是其关注的概念之一。他要超越物我之间的相对性存在,建立一种“无所去”的物我关系。如《楞严》说:“若真汝心,则无所去。”^⑧苏轼这方面的思考,有一些人所未及之处。

(一)物本无物

他的《涵虚亭》诗云:“水轩花榭两争妍,秋月春风各自偏。惟有此亭无一物,坐观万景得天全。”^⑨不同的景物有不同的特点,在不同的时空中又形成不同的样态,物的形式作用于人的心目,是差别的、变化的。诗中所言涵虚亭的“虚”,不是视觉中的虚空,乃在说一种超越分别之上的空观哲学,说一种“无所去”的真性印可。心中一无挂碍,故能小中现大,膺有当下此在的圆满。此中之“坐观”,也不是坐亭中远视的意思。目光所及,怎能得天下万全之景!立足于视觉之观照,物总是差别、杂多的。而由人的灵明空性去印认,则是“无殊”的。“坐观”乃虚静之观。其《望云楼》诗云:“阴晴朝暮几回新,已向虚空付此身。出本无心归亦好,白云还似望云人。”^⑩心中无物,故而能泛观万物,得天地之大全。其著名的诗句“欲令诗语妙,无厌空且静。静故了群动,空故纳万境”^⑪,也表达了类似的思想。

苏轼有一首高妙的《白纸赞》:“素纨不画意高哉,倘著丹青堕二来。无一物中无尽藏,有花有月有楼台。”^⑫陶潜有无弦琴之说,白居易有素屏之好,而苏轼有白纸之思,物虽有异,其意一也!它与早期画论中“绘事后素”的思想不同,那是对人德性修养的强调,而陶、白、苏三家之虚白论,乃在虚空之思,要荡涤一切外在的尘埃,归复虚静灵素的本质状态,由此去与世界相优游。“是身如虚空,万物皆我储”^⑬——有虚白之心,才能万物皆备于我。

苏轼白纸诗的后二句,攸关传统文人艺术的哲学追求。超越于物,才能拥有万物,春花秋月、华楼丽阁,才能随性而起。突破与表相世界的“往还”,归于真性,于无物中有物,无尽宝藏、万般美景,在了无一物的自性心空中呈现。

苏轼评友人《墨花图》说:“造物本无物,忽然非所难。花心起墨晕,春色散毫端。飘渺形才具,扶疏态自完。”^⑭所言“造物本无物”一语,在苏轼存世文献中多次出现。如《次荆公韵四绝》中有云:“细看造物初无物,春到江南花自开。”^⑮在《次韵吴传正枯木歌》中又说:“生成变坏一弹指,乃知造物初无物。”造物本无物,不是物由空而生,而是说生成变坏乃瞬间之事,执著于物则毫无意义,也即他在《怪石供》中对佛印禅师所说的:“尝以道眼观,一切世间,混沌空洞,了无一物,虽夜光尺璧与瓦砾等,而况此石!”^⑯

(二)寓意于物

寓意于物,而不留意于物,是苏轼重要的美学观念。《宝绘堂记》对此有充分的阐述:“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,虽微物足以以为病,虽尤物不足以为乐。老子曰:五色令人目盲,五音令人耳聋,五味令人口

爽,驰骋田猎令人心发狂。然圣人未尝废此四者,亦聊以寓意焉耳。”^⑨其诗文中也多及于此:“平生寓物不留物,在家学得忘家禅。”^⑩他题李伯时《山庄图》说:“居士之在山也,不留于一物,故其神与万物交,其智与百工通。”^⑪

不留意于物,亦即不为物所“留”,超越于万物之上。其《超然台记》云:“物非有大小也,自其内而观之,未有不高且大者也。彼其高大以临我,则我常眩乱反复,如隙中之观斗,又焉知胜负之所在?是以美恶横生,而忧乐出焉,可不大大哀乎?”^⑫此文主体思想出自《庄子》,强调以物为量,物无贵贱。认为留于物,必然会美恶横生,引起忧乐感受,此乃灾祸本源。

相对于“留意于物”,“寓意于物”则稍难理解。学界或将“寓意”释为以物为象征、比喻、寄托,这是对苏轼思想的误解。造物初无物,物何可寄托?寓意于物,亦即他所说的“游心寓意”,与物同游,与万物共成一个独特的体验世界。

寓意于物,还包含契合天地生生节律的意思。他的“常形常理”说就与此有关。他在《净因院画记》中说:“余尝论画,以为人禽宫室器用皆有常形。至于山石竹木,水波烟云,虽无常形,而有常理。常形之失,人皆知之。常理之不当,虽晓画者有不知……”^⑬他曾有诗道:“平生师卫玠,非意常理遣。”^⑭中国哲学强调,万物是一个联系的有机生命统一体,物与物之间是相联的,生命之间彼摄共存,交光互网,这相通的根源就是“理”,所以苏轼说:“物一理也,通其意则无适而不行。”^⑮东坡的“常形常理”说也与此密切相关。这个“理”,不是概念,是在澄明的心灵体验中与世界相参相契之境界。他的“寓意”,涵有契合天地之节律——“常理”的意思。此与理学的“理一分殊”说有根本不同。

(三)万象自往还

苏轼的“无还”之道,力戒与物“有所去”的往还。此往还,其实是物我之间的互为奴役,以物我相对性为基础,以知识、情感等把握为特点。

苏轼要建立另外一种形式的物我往还之关系。其诗云:“我心空无物,斯文定何闲。君看古井水,万象自往还。”^⑯此中之“往还”,与“有所去”的沾滞不同,它强调脱略一切束缚,在虚静状态中,与万物相优游。因其非我非物,此“往还”是苏轼“无还”之道所达到的最高境界,心在与物优游、共成一天,是“无所去”之往还,也就是他所说的“大还之道”。他在黄州所作《临江仙》结末处的“小舟从此逝,天涯度余生”^⑰,一任性灵优游于世界,就是“万象自往还”的境界。他用饮酒来谈这方面的证验:“顾引一杯酒,谁谓无往还。寄语海北人,今日为何年。醉里有独觉,梦中无杂言。”^⑱这是一种“独觉”式的往还。

苏轼特别推重这随物宛转的境界。其《曲栏》诗写道:“流水照朱栏,青红乱明鉴。谁见槛上人,无言观物泛。”^⑲无言观物泛,此“观”非外在之观,乃是庄子式的“游鱼之乐”。其《迁居临皋亭》诗写道:“我生天地间,一蚁寄大磨。区区欲右行,不救风轮左。”^⑳人的微弱的生命如蝼蚁,虽一蝼蚁,附着在天地的大轮上,来回转动,往复回还,优游中度,总在契合中。虽一卑微之物,也因同于造化轮转而自致永恒。

他引《楞严》来说明此一境界:“身如芭蕉,心如莲花。百节疏通,万窍玲珑。来时一,去时八万四千。此义出《楞严》,世未有知之者也。”^㉑身如芭蕉,空观也;心如莲花,与世界优游,活泼自现也。臻于此往还中,玲珑宛转,无所滞碍。正所谓一念心清净,处处莲花开。

(四)妙用恒沙

苏轼论花鸟画诗云:“谁言一点红,解寄无边春。”^㉒一点花红,竟然可囊括无边春色,此乃中国艺术哲学中当下圆满思想最为灵动的表达之一。上文谈及的芥子纳须弥、九华一壶中的“壶中九华”石、小有洞天的仇池石,也蕴涵小中现大的思想。

小中现大,是《楞严》重点论述的境界,该经卷四详论“一为无量,无量为一,小中现大,大中现小”的道理。小中现大,不是量的扩展,而是心灵境界的推升。像东坡所说的“圆”的境界就是如此。他说:“佛以大圆觉,充满河沙界。”^②“如转丸珠,廓然圆明。他以佛教的“妙用恒沙”来释“圆”的精神。恒河沙数,一粒微尘,就是浩瀚海洋。他说:“净名毗耶中,妙喜恒沙外。初无往来相,二土同一在。”^③“百千灯作一灯光,尽是恒沙妙法王。”^④

他在颍州为官时,朋友来札谈到是杭州好,还是颍州好的问题,苏轼作诗覆之云:“太山秋毫雨无穷,巨细本出相形中。大千起灭一尘里,未觉杭颖谁雌雄。”其中最后一句自注云:“来诗云,与杭争雄。”^⑤等泰山与微尘,以微尘见大千。其《次韵旧韵赠清凉长老》有云:“但怪云山不改色,岂知江月解分身。”南宋王十朋注云:“佛书云:月落千江。又传灯录:僧问龙光和尚,宾头卢一身何为赴四天供,师曰:千江同一月,万户尽逢春。所谓月印万川。但怪云山不改色,山河依旧,色色如此。一即一切之谓也。”^⑥王氏以传统哲学的“月印万川,处处皆圆”思想来注释此诗,是恰当的把握。

结 语

苏轼的“无还”之道是平宁的,这平宁来自他一生的颠簸。他的性情看起来如此达观,但生命所历却总在坎坷中。晚年在海南儋耳的寂寞中,他写道:“寂寂东坡一病翁,白须萧散满霜风。小儿欢喜朱颜在,一笑那知是酒红。”^⑦此诗不啻为他满蕴生命忧伤的自画像。他盘桓在此“无还”之道中,强调自性的归复,其实是在砥砺生命的信心。春来了,海棠花开了,他带着眼泪把赏:“东风袅袅泛崇光,香雾霏霏月转廊。只恐夜深花睡去,更烧高烛照红妆。”^⑧他一遍遍地拨亮生命的灯芯,照彻无边世界,就是怕花儿睡去、谢去,他希望心中的花儿永远鲜妍地绽放。

① 《楞严经》卷二,《大正藏》第19册,日本大正新修大藏经刊行会1960年重印本。《楞严经》,乃《大佛顶如来密因修证了义诸菩萨万行首楞严经》之略称,又称《大佛顶首楞严经》、《大佛顶经》,凡十卷,唐代中天竺沙门般刺蜜帝译。

②④④⑥⑤⑧ 《楞严经》卷二,《大正藏》第19册。

③ 如明末董其昌说:“盖书家妙在能合,神在能离,所以离者,非欧、虞、褚、薛名家伎俩,直要脱去右军老子习气,所以难耳。那吒拆骨还父,拆肉还母,若别无骨肉,说甚虚空粉碎,始露全身!晋、唐以后,惟杨凝式解此窍耳,赵吴兴未梦见在。余此语悟之《楞严》八还义:‘明还日月,暗还虚空,不汝还者,非汝而谁?’然余解此意,笔不与意随也。”(董其昌:《容台集》别集卷二,明崇祯三年董庭刻本)而清初八大山人画常钤一枚印章“八还”,以表达超越“还”而直呈真性的思想。

④ 苏轼:《次韵子由浴罢》,《苏文忠公全集》之《东坡后集》卷六,明成化刻本。

⑤ 苏轼:《与程天侔》,《苏文忠公全集》之《东坡续集》卷七。

⑥ 如他说:“轼迁岭海七年,每过私忌斋僧供佛,多不能如旧,今者北归,舟行豫章、彭蠡之间,遇先妣成国太夫人程氏忌日,复以阻风滞留,斋荐尤不严具,敬写《楞严经》中文殊师利法王所说圆通偈一篇,少伸追往之怀……”(孔凡礼编《苏轼文集》卷六九,中华书局1986年版,第2204页。)

⑦ 王十朋《东坡诗集注》卷一七,四部丛刊影印宋刻本。

⑧ 苏轼:《次韵道潜留别》(《苏轼诗集》卷二三,王文浩注,孔凡礼点校,中华书局1982年版,第1233页)。道潜,号参寥子,赐有“妙总禅师”。1074年,苏轼在杭州时就与其有交往,1680年苏轼被贬黄州,道潜曾来黄州陪他一年有余。苏轼《参寥泉铭》说:“余谪居黄,参寥子不远数千里从余于东城,留期年。”(《苏轼文集》第二册,第566—567页。)

⑨ 苏轼:《和陶连雨独饮》,《苏轼诗集》卷四一,第2252页。

⑩ 陶渊明《连雨独饮》,袁行霈《陶渊明集笺注》卷二,中华书局2003年版,125页。

⑪ 《庄子·知北游》,王叔岷《庄子校注》下册,中华书局2007年版,第821页。

⑫ 《庄子·大宗师》,《庄子校注》上册,第221页。

- ⑬ 《庄子·应帝王》《庄子校注》上册,第298页。
- ⑭ 苏轼《送蹇道士归庐山》《苏轼诗集》卷三〇,第1597页。
- ⑮ 《苏轼文集》卷七三,第2328页。
- ⑯ 《诗经·王风·君子于役》程俊英等《诗经注析》上册,中华书局1991年版,第198页。
- ⑰ 苏轼《过大庾岭》《苏轼诗集》卷三八,第2056页。
- ⑱ 苏轼《和王抚君宋座客》《苏文忠公全集》之《东坡续集》卷三。
- ⑲ 苏轼《超然台记》《苏轼文集》卷一一,第351页。
- ⑳ 苏轼《赠梁道人》《苏轼诗集》卷二四,第1294页。
- ㉑ 苏轼《赠惠山僧惠表》《苏文忠公全集》之《东坡集》卷一〇。
- ㉒ 苏轼《题西林壁》《苏轼诗集》卷二二,第1219页。《东坡诗集注》、《宋文忠公全集》本均作“无一同”,而文渊阁四库全书本作“各不同”,今通行本作“各不同”。
- ㉓ 苏轼《法惠寺文翠阁》《苏文忠公全集》之《东坡集》卷四。
- ㉔ 卞永誉《式古堂书画汇考》书卷二五《中国书画全书》第六册,上海书画出版社1993—1999年版,第596页。
- ㉕ 此语苏轼多次言及,如《虔州景德寺荣师湛然堂》:“卓然精明念不起,兀然灰槁照不灭。方定之时慧在定,定慧寂照非两法。妙湛总持不动尊,默然真入不二门。语息则默非对语,此话要将《周易》论。诸方人人把雷电,不容细看真头面。欲知妙湛与总持,更问江东三语掾。”(王十朋《东坡诗集注》卷三。)
- ㉖ 晋书有这样的记载:“(阮瞻)见司徒王戎,戎问曰:‘圣人贵名教,老庄明自然,其旨同异?’瞻曰:‘将无同。’戎咨嗟良久,即命辟之,时人谓之‘三语掾’。”(《晋书》卷四九,中华书局1974年版,第1363页)而《世说新语》有不同记载:“(阮宣子)有令闻,太尉王夷甫见而问曰:‘老、庄与圣教同异?’对曰:‘将无同。’太尉善其言,辟之为掾。世谓三语掾。”(《世说新语·文学》徐震铎《世说新语校笺》,中华书局1984年版,第112页)一般认为《晋书》所记比较合理。
- ㉗ 苏轼《和庐山芝上人竹轩》《东坡诗集注》卷九。
- ㉘③⑩ 苏轼《观妙堂记》《苏轼文集》卷一二,第404页,第404页。
- ㉙ 《老子》第一章 楼宇烈《老子道德经注》,中华书局2011年版,第2页。
- ㉚ 苏轼《琴诗》《苏文忠公全集》之《东坡续集》卷二。
- ㉛ 苏轼《与彦正判官》《苏轼文集》卷五七,第1729页。其云:“古琴富与响泉韵磬并为当世之宝,而铿金瑟瑟遂蒙辍惠报锡之间,赧汗不已。又不敢远逆来意,谨当传示子孙,永以为好也。然某素不解弹,适忆老枉道见过,令其侍者快作数曲,拂历铿然,正如若人之语也。试以一偈问之:‘若言琴上有琴声,放在匣中何不鸣?若言声在指头上,何不于君指上听?’录以奉呈,以发十里一笑也。”苏轼《琴诗》可能受到《楞严经》的影响,该经卷四云:“世间三有众生及出世间声闻、缘觉以所知心,测度如来无上菩提,用世语言入佛知见,譬如琴瑟笙篪琵琶,虽有妙音,若无妙指,终不能发。汝与众生,亦复如是。宝觉真心,各各圆满,如我按指,海印发光。汝暂举心,尘劳先起,由不勤求无上觉道,爱念小乘,得少为足。”
- ㉜ 苏轼《观妙堂记》《苏轼文集》卷一二,第404页。
- ㉝ 苏轼《听聪师琴》,张大命编《太和正音琴经》卷一〇,明万历刻本。
- ㉞ 苏轼《醉翁操》《太和正音琴经》卷一〇。
- ㉟ 苏轼《又跋宋汉杰画山》《苏轼文集》,卷七〇,2216页。
- ㊱ 李商隐《夕阳楼》,冯浩《玉溪生诗详注》卷一,清乾隆德聚堂刻本。
- ㊲ 苏轼《卜算子》,唐圭璋编《全宋词》第一册,中华书局1965年版,第295页。
- ㊳ 此段话源自四川省文物商店所藏石涛《山林胜境图》中的自跋。
- ㊴ 叶朗《美在意象》,北京大学出版社2010年版。该书在封底将宗白华的“象如日,创化万物,明朗万物”的话作为题记。
- ㊵ 《楞严经》卷一《大正藏》第19册。
- ㊶⑧⑩ 王十朋《东坡诗集注》卷一一。
- ㊷ 孔凡礼编《苏轼文集》之《苏轼佚文汇编》卷七第2612页收有疑为苏轼所作的《渔樵闲话录》上下篇,这段话为其中文字。
- ㊸ 孔凡礼编《苏轼文集》卷六七,第2092页。《东坡志林》卷五也载此,所述略有区别:“陶潜诗‘采菊东篱下,悠然见南山’,采菊之次偶然见山,初不用意,而境与意会,故可喜也。今皆作望南山。”
- ㊹ 苏轼《题渊明饮酒诗后》《苏轼文集》卷六八,第2129—2130页。
- ㊺ 如第九尊颂云:“饭食已毕,麈尾而坐。童子茗供,吹钥发火。我作佛事,渊乎妙哉。空山无人,水流花开。”第十六尊颂云:“盆花浮红,篆烟缭青。无问无答,如意自横。点瑟既希,昭琴不鼓。此间有曲,可歌可舞。”(苏

- 轼:《十八罗汉颂》《东坡禅喜集》卷一,黄山书社影印首都图书馆藏明天启刻本,2010年。)
- ④⑧ 《袁中郎全集》卷八,明崇禎刻本。
- ④⑨ 汪世清、汪聪:《浙江资料集》,安徽人民出版社1984年版,第29页。
- ⑤⑩ 戴煦:《习苦斋画絮》卷二,光绪十九年刻本。
- ⑤⑪ 戴煦:《习苦斋画絮》卷三。
- ⑤⑫ 这是一则传说,记载苏轼与黄山谷、佛印禅师三人游湖中联对的故事。究竟是否属实,尚难考定,然而其中所言,比较符合他们的思想状况。
- ⑤⑬ 孔凡礼编《苏轼文集》卷一九,第577页。
- ⑤⑭ 据明贺复徵《文章辨体汇选》卷五五九所引,清文渊阁四库全书本。
- ⑤⑮ 《东坡志林》卷一〇,明刻本。
- ⑤⑯⑰ 苏轼:《赤壁赋》《苏轼文集》卷一,第5页,第5页。
- ⑤⑱ 《白氏长庆集》卷六九,《白居易集》第四册,中华书局1979年版,第1450页。诗作于唐开成三年至四年间(838—839)。
- ⑤⑲ 汪柯玉:《珊瑚网》卷三七名画题跋,《中国书画全书》第五册,第1109页。
- ⑤⑳ 杜甫:《秦州杂诗》《杜工部集》卷十,汲古阁刻本。
- ⑥① 苏轼:《双石》《苏轼诗集》卷三六,第1880页。
- ⑥② 苏轼:《壶中九华诗并引》《苏轼诗集》卷三八,第2047页。苏轼认为,此石体现出“小中现大”的思想,本于《楞严经》,该经卷四云:“我以妙明不灭不生合如来藏,而如来藏唯妙觉明圆照法界,是故于中一为无量,无量为一,小中现大,大中现小,不动道场遍十方界,身含十万无尽虚空,于一毛端现宝王刹,坐微尘里转大法轮,灭尘合觉,故发真如妙觉明性。”
- ⑥③ 如明末《小窗幽记》(上海古籍出版社1999年版)云:“形同隼石,致胜冷云。”“石令人隼。”“窗前隼石冷然,可代高人把臂。”《小窗幽记》,一名《醉古堂剑扫》,十二卷,一说是明陈继儒所辑,一说是明陆绍珩所辑,此书曾传入日本。今传有日本嘉永六年刻本(1853年)。
- ⑥④⑤ 《苏文忠公全集》之《东坡集》卷四〇。
- ⑥⑥ 苏轼:《无名和尚传赞》《苏文忠公全集》之《东坡后集》卷一九。
- ⑥⑦ 王十朋:《东坡诗集注》卷八。
- ⑥⑧ 传说西晋索靖有先见之明,身值繁盛之时,觉得天下将有大乱,指着洛阳宫门铜驼,叹曰:“会见汝在荆棘中耳”,后果然如此(参见《晋书》卷六〇,第1648页)。
- ⑦①⑦② 苏轼:《百步洪》二首之一《苏轼诗集》卷一七,第891页,第891页。
- ⑦③ 苏轼:《吉祥寺僧求阁名》《苏文忠公全集》之《东坡集》卷三。
- ⑦④ 苏轼:《龟山辩才师》《东坡诗集注》卷四。如《楞严经》卷五所说:“我观世间六尘变坏,唯以空寂,修于灭尽身心,乃能度百千劫,犹如弹指。”
- ⑦⑤ 苏轼:《东莞资福堂老柏再生赞》《苏轼文集》卷二二,第637页。
- ⑦⑥ 苏轼:《游宝云寺,得唐彦猷为杭州日送客舟中手昼》《苏文忠公全集》之《东坡集》卷一八。
- ⑦⑦ 《苏文忠公全集》之《东坡后集》卷三。
- ⑦⑧ 元人许有壬之评(许有壬:《至正集》卷二九,清文渊阁四库全书本)。
- ⑦⑨ 苏轼:《跋鲁直为王晋卿小书尔雅》《侯鯖录》卷三引此文(《苏轼文集》卷六九,第2195页)。
- ⑦⑩ 《豫章黄先生文集》卷二九,四部丛刊影印宋刻本。
- ⑧① 苏轼:《和文与可洋川园亭三十首》之一《苏轼诗集》卷一四,第666页。
- ⑧② 据宋施元之《施注苏诗》卷一一,清文渊阁四库全书本。
- ⑧③ 苏轼:《送参寥师》《苏轼诗集》卷一七,第905页。
- ⑧④ 诗见《东坡禅喜集》。
- ⑧⑤ 苏轼:《赠袁陟》《苏轼诗集》卷二四,第1264页。
- ⑧⑥ 苏轼:《墨花》《苏轼诗集》卷二五,第1353页。
- ⑧⑦ 王十朋:《东坡诗集注》卷二四。
- ⑧⑧ 苏轼:《怪石供》《苏轼》卷六四,第1986页。
- ⑧⑨ 苏轼:《宝绘堂记》《苏轼文集》卷一一,第356页。
- ⑧⑩ 苏轼:《寄吴德仁兼简陈季常》《苏文忠公全集》之《东坡集》卷一五。
- ⑨① 苏轼:《书李伯时山庄图后》《苏轼文集》卷七〇,第2211页。
- ⑨② 《苏轼文集》卷一一,第351—352页。

- ⑨4 苏轼《净因院画记》《苏轼文集》卷一一,第367页。
- ⑨5 《苏文忠公全集》之《东坡后集》卷四。
- ⑨6 苏轼《君谟飞白书赞》,倪涛传《六艺之一编》卷三三九,清文渊阁四库全书本。
- ⑨7 苏轼《书王定国所藏王晋卿画着色山》《苏轼诗集》卷三一,第1838页。
- ⑨8 苏轼《临江仙》,唐圭璋编《全宋词》第一册,中华书局1965年版,第287页。
- ⑨9 苏轼《独饮》《苏文忠公全集》之《东坡续集》卷三。
- ⑩0 王十朋《东坡诗集注》卷二四。此诗为《和子由岐下诗》组诗中的一首。
- ⑩1 《苏文忠公全集》之《东坡集》卷一二。
- ⑩3 苏轼《书鄱陵王主簿所画折枝》《苏轼诗集》卷二九,第1525页。
- ⑩5 苏轼《赠苏州定慧长老》《东坡诗集注》卷四。
- ⑩6 苏轼《戏答佛印偈》《东坡禅喜集》卷三。
- ⑩7 苏轼《轼在颖州与赵德麟同治西湖未成改扬州三月十六日湖成德麟有诗见怀次韵》《东坡诗集注》卷八。
- ⑩8 王十朋《东坡诗集注》卷五。
- ⑩9 《苏文忠公全集》之《东坡续集》卷二。
- ⑩10 《苏文忠公全集》之《东坡集》卷一三。

(作者单位 北京大学哲学系)

责任编辑 张颖

·书讯·

《中国当代文学史料丛书》

吴秀明 主编

浙江大学出版社2016年7月陆续出版

本丛书打破传统的“作家或文体”编纂思路,选择“公共性文学史料”、“私人性文学史料”、“民间与‘地下’文学史料”、“台港澳文学史料”、“影像与口述文学史料”、“文代会等重要会议史料”、“文学期刊、社团与流派史料”、“通俗文学史料”、“戏改与‘样板戏’史料”、“文学评奖史料”、“文学史与学科史料”等11个楔入点,用“主题或专题”体例来编选当代文学史料。其意为为文学研究者提供第一手的文学史料,同时也为当代文学学科建设做点实实在在的基础性的工作,进而为构建“当代文学史料学”作必要的准备。

本丛书编选,主要强调史料的立体多维及其自身的独立价值。因此,进入编者视野的,除了代表性或权威性的文章外,更多的还是林林总总的有关文件决议、讲话报告、书信日记、思潮动态、会议综述、社会调查、域外信息等泛文本史料,包括“大历史”、“小历史”、“心态史”、“边缘史”、“异质史”等。这也是本丛书的独特之处,它可藉此将我们的思维视野投向被一般文学史所忽略了更隐密然而往往对文学更有决定作用的细枝末节,从这个角度对当代文学史料进行全面系统而又富有趣味的梳理和呈现。当代文学迄今有近七十年历史,它已累积了相当丰沛的史料,现在是可以而且应该考虑“文学史料学”的问题,有必要编选一套与其丰富存在相适的、有特色的大型文学史料丛书。

本丛书系教育部哲学社会科学后期资助项目,浙江大学文科高水平学术著作出版基金项目。

方从义（元）

云山图卷

（27×144.5cm 纽约大都会艺术博物馆藏）

【本期《论苏轼的“无还”之道》一文作者朱良志认为，
这幅山水颇能尽苏轼“无还”的趣味。】

