

## 重讀《淨土宗三經》與〈畫山水序〉 ——試論淨土、禪觀與山水畫、山水詩

黃景進\*

### 一、前言

最近重讀《淨土宗三經》<sup>1</sup>與宗炳的〈畫山水序〉，起因是近月來閱讀一些關於中國山水詩的論著，覺得信奉西方淨土的慧遠，與山水畫論家宗炳，均甚受重視，為求印證學者的說法，有必要閱讀一些基本的原典著作。

本文特別挑選《淨土宗三經》，是因為在筆者所接觸的有限的論文著作中，對慧遠思想與山水詩的關係研究，較集中於「法身」、「佛影」部分<sup>2</sup>，至於慧遠思想中很重要的淨土信仰則較少受到注意。基於某種程度的懷疑，才重讀幾部淨土宗的經典，也的確發現有些問題尚待釐清。本文將重新考察廬山僧團之淨土觀與佛影觀，並說明慧遠可能立願將廬山建立為山水佛國淨土的可能性。

曾至廬山向慧遠求教的宗炳，其〈畫山水序〉被視為晉宋之際最重要的畫論<sup>3</sup>。〈序〉中提到一個山水畫的重要問題，即如何可能在很小的畫幅之中容納巨大山水。自宗白華以來，學者多從「透視法」的角度解釋宗炳的說明。本文將重新思考此問題，並從道、釋兩家的觀物法說明中國山水畫的特點。

一些山水詩的論著頗注意「意境」問題，並注意到，從意境角度去探討山水詩

\* 黃景進，國立政治大學中文系退休教授。

<sup>1</sup> 《佛說無量壽經》、《佛說觀無量壽佛經》、《佛說阿彌陀佛經》。

<sup>2</sup> 即視自然山水為佛的化身——佛影，由自然山水可以體悟佛的法身或法性本體，參見蔣述卓：《佛經傳譯與中古文學思潮》（南昌：江西人民出版社，1990年），頁74。

<sup>3</sup> 《中國山水文化》中提到：「宗炳在〈畫山水序〉中提出的『澄懷味像』、『山水以形媚道』，體現了當時山水美學理論的最高成就……。」見李文初等著：《中國山水文化》（廣州：廣東人民出版社，1996年），頁134。

的創作始於唐代王昌齡<sup>4</sup>。本文最後「餘論」將比對王昌齡論山水詩的資料，論證王氏創作論與禪觀、畫論的關係。

## 二、淨土與山水

蕭馳〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉<sup>5</sup>，是近年發表的，對晉宋山水詩的力作。其中從淨土世界的角度解釋與廬山僧團有關的山水詩文，是一般山水詩的論著較少見到的，頗值得作進一步的探討。由於廬山慧遠所信奉的是西方阿彌陀佛淨土，故筆者擬先由《淨土宗三經》中的內容看山水淨土所可能遇到的問題。

在慧皎《高僧傳·慧遠傳》中<sup>6</sup>，記載兩件大事，一是慧遠聽到北天竺有關石室佛影的傳說，深受感動，一心想要瞻仰，於是在廬山營築龕室，並畫像（即「佛影」）其中。另一是在東晉安帝元興元年（402），和弟子劉遺民、周續之等一百二十三人，在精舍無量壽像前，建齋立誓，共期往生西方淨土，並命遺民作〈發願文〉。後面這一件事，其重要性與影響力絕對大於前者，但學者在論慧遠的山水觀時，大都只注意慧遠〈萬佛影銘並序〉中的法身思想，而忽略其淨土信仰，是非常可惜的，而蕭馳能注意及此，可謂卓見。

據慧皎《高僧傳》，慧遠之師道安「每與弟子法遇等，於彌勒前立誓，願生兜率」，亦即道安是信奉彌勒淨土，希望往生兜率天宮。而據湯用彤的考察，彌勒曾受釋迦遺命，要留住世間「決疑」，故道安信奉彌勒淨土的目的是為了解決一些佛經的疑惑<sup>7</sup>。慧遠改信彌陀淨土，期往生西方極樂世界，則在於「遠公既持精靈不滅之說，又深懼生死報應之威，故發弘願，期生淨土」<sup>8</sup>。接下來的問題是，慧遠

<sup>4</sup> 李文初等著《中國山水文化》云：「意境問題儘管在山水詩的創作中一開始就存在，但作為一個美學課題被人們進行理論性的研究，或被詩人自覺地運用到創作中去，那還是唐以後的事。」（頁271）。《中國山水詩論稿》中提到：「山水詩作為明確概念提出，首見於唐代詩人王昌齡的《詩格》中……。」見朱德發主編：《中國山水詩論稿》（濟南：山東友誼出版社，1994年），頁4。

<sup>5</sup> 收入蕭馳：《佛法與詩境》（北京：中華書局，2005年）。

<sup>6</sup> 〔梁〕釋慧皎撰，湯用彤校注：《高僧傳》（北京：中華書局，1997年）。

<sup>7</sup> 湯用彤：《漢魏兩晉南北朝佛教史》（增訂本）（北京：崑崙出版社，2006年），頁197。

<sup>8</sup> 同前註，頁323。案：普慧認為彌勒只是菩薩，彌陀則是佛，故更推進一步。參見普慧（張弘）：《南朝佛教與文學》（北京：中華書局，2002年），頁64。

所奉持的是何經典？據湯用彤考察，慧遠曾致書鳩摩羅什，請教許多佛經中的疑問，其中有一問提到《般舟三昧經》的夢中之喻<sup>9</sup>。可能是根據湯先生的提示，學者們亦認為慧遠奉持的是東漢支婁迦讖譯的《般舟三昧經》<sup>10</sup>。查支婁迦讖譯的《般舟三昧經》提到得見阿彌陀佛的經文，只見於〈行品第二〉，亦即開頭章節部分：「佛言，菩薩於此間國土，念阿彌陀佛專念故得見之。」<sup>11</sup>文中所強調的是專心持念故得見之。用幾個夢中之喻，是要證明，若能專心想念，確能見佛，顯然是為了加強聽眾的信心。經中只有一處描寫阿彌陀佛的形象：「佛言，專念故得往生。常念佛身有三十二相八十種好。巨億光明徹照，端正無比。」<sup>12</sup>其中「巨億光明徹照」確實是阿彌陀佛的形象特徵。但令人感到不滿足的是，經文完全未提到西方極樂世界的景象，而這正是西方淨土最吸引之處。試想，如果只有阿彌陀佛，而無淨土，又如何吸引人？就全部經文看來，本經的目的並不在描寫西方淨土世界的景象，而是反覆強調要如何精進修行。因此，我大膽揣測，廬山僧團的淨土信仰，應不只依賴《般舟三昧經》。

由於《般舟三昧經》並未描寫西方淨土世界的景象，故未列入淨土宗的主要經典。要知道西方淨土世界，必須閱讀所謂《淨土三經》：《佛說無量壽經》（曹魏康僧愷譯）、《佛說觀無量壽佛經》（劉宋曇良耶舍譯）、《佛說阿彌陀佛經》（姚秦鳩摩羅什譯）<sup>13</sup>。在《淨土宗三經》中，《佛說無量壽經》分上下二卷，算是三經中的大經。這部經的重要性，在於詳細說明阿彌陀佛及西方極樂世界的由來。原來是有一位國王，聽佛宣說教法以後，便放棄了王位，出家為比丘，法名法藏。他發願修行，共發四十八願，只要有一條不實現，就不成佛。後來果真實現所有大願，在西方形成淨土，也成了阿彌陀佛。阿彌陀是梵文音譯，意譯有無量壽、無量光二義。即意指要以長時間無量的壽命救度三世之眾生，並以無量的光明廣度十方

<sup>9</sup> 湯用彤：《漢魏兩晉南北朝佛教史》，頁 330。

<sup>10</sup> 任繼愈主編：《中國佛教史》（北京：中國社會科學出版社，1981年），卷 2，頁 619；普慧：《南朝佛教與文學》，頁 64；及蕭馳：〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉，《佛法與詩境》，頁 33。

<sup>11</sup> 《大正藏》，第 13 冊，頁 899a。案：支譯有一卷本與三卷本，一卷本的文字較通順，故採用之。

<sup>12</sup> 同前註，頁 899b。

<sup>13</sup> 此依弘學注：《淨土宗三經》（成都：巴蜀書社，2005年）順序。

眾生<sup>14</sup>。關於西方淨土的景觀與生活，宋王日休《龍舒增廣淨土文》卷二〈淨土總要一〉的介紹頗為扼要：

統言。《大藏》不止有十餘經言西方淨土事，其大略謂，彼處以七寶莊嚴，無地獄餓鬼禽畜以至蝸飛蠕動之類，常清淨自然，無一切穢雜，故名淨土。其人皆蓮華中生，長生不老，衣食宅宇隨意化成。其景序長春，無復寒暑。大受快樂，無一切苦惱，故名極樂世界。<sup>15</sup>

據此可知西方淨土之吸引人，基本上有兩個原因：第一是《佛說阿彌陀佛經》所謂：「其國眾生，無有眾苦，但受諸樂，故名極樂。」這種只有樂而無苦的世界，誰不心嚮往之？其次，在此所見所聞皆是清淨莊嚴，毫無穢雜。很令人印象深刻的是，凡所能見到的建築、樹木，皆是由寶物合成。包括國土、講堂、精舍、宮殿、樓觀，甚至樹木等，皆由自然七寶金、銀、琉璃、珊瑚、琥珀、硨磲、瑪瑙等合成；榮色光曜，不可勝視<sup>16</sup>。上述極樂世界，或許會被認為只是佛教徒幻想中的理想世界，其實並不盡然。《佛說無量壽經》中有一段佛與阿難的對話：

佛告阿難：「譬如世間貧窮乞人，在帝王邊，形貌容狀，寧可類乎？」  
阿難白佛：「假令此人在帝王邊，羸陋醜惡，無以為喻，百千萬億不可計倍。……皆坐前世不植德本，積財不施，富有益慳，但欲唐得，……犯惡山積。……是故死墮惡趣，受此長苦。罪畢得出，生為下賤，……所以世間帝王，人中獨尊，皆由宿世積德所致。……積善餘慶，今得為人，乃生王家，自然尊貴。」<sup>17</sup>

以貧窮乞人與帝王相對比，其實就是以濁世之人與淨土之人相對比。故上述的淨土世界其實是以人間最高級的、帝王宮庭園林為藍本所設計出來的世界，並非純是無中生有。要知阿彌陀佛前身原是法藏比丘，而法藏在未出家前原是一國之君。因此，從非宗教的俗眼看來，所謂的阿彌陀佛淨土，不妨看成是某國王所捐獻的園林，提供給佛教信徒修道之用；對阿彌陀佛的崇拜，不妨看成是對捐獻園林護法的某國王的頌讚。

<sup>14</sup> 同前註，頁7。

<sup>15</sup> 《大正藏》，第47冊，頁257b。

<sup>16</sup> 以上描述見《佛說無量壽經》，引自弘學注：《淨土宗三經》，頁25-28。

<sup>17</sup> 同前註，頁28。

蕭馳用佛教淨土的角度看山水詩，認為在登山攀援活動中，經詩人的「觀想」，淨土信仰已經與佛教垂直向上的宇宙觀念相結合（恰如登崑崙山尋不死藥以成仙）<sup>18</sup>。雖然頗富創意，卻未考慮到淨土宗經典所描述的淨土景象。其一，蕭先生用彌勒淨土的兜率天解釋慧遠〈廬山記〉的廬山景象<sup>19</sup>，卻忘記了慧遠信奉的是西方彌陀淨土，而非彌勒淨土。其二，筆者並不反對山水淨土的觀念，但如果用慧遠廬山僧團所崇奉的西方淨土來看，必須先考慮一個問題：西方淨土中有無「山水」？如上所述，西方淨土可能是以帝王宮庭園林為藍本，故淨土中並無大的山水。《佛說無量壽經》還特別指出：「又其國土，無須彌山，及金剛圍，一切諸山；亦無大海、小海、溪渠、井谷。佛神力故，欲見則現。亦無地獄、餓鬼、畜生諸難之趣。……」<sup>20</sup>在《佛說觀無量壽經》的十六觀中，亦無觀「山」；雖有觀「水」，但不是指山水之水，而是觀想水之透明，以比擬淨土琉璃大地之清淨<sup>21</sup>。另外，從經文亦可看出，西方淨土純是休憩之處，在這裏除了聽講佛法外，並不需要什麼勞動，因此也不可能有山水需要攀援。不過，筆者並不反對廬山僧團可能有山水淨土的觀念，理由之一是：西方淨土並不是唯一的淨土，淨土其實是很多的。如隋天台智者大師《淨土十疑論》第三疑就提到「十方諸佛，一切淨土」、「一切諸佛土，實皆平等」、「普廣菩薩問佛：十方悉有淨土，世尊何故偏讚西方彌陀淨土。」<sup>22</sup>袁宏道《西方合論》卷一，論「諸方淨土」亦云：「如東方藥師佛，南方日月燈佛，上方香積佛，佛佛各有淨土。」<sup>23</sup>據《佛說無量壽經》所說，法藏比丘是在聽了世自在王佛說了二百一十億諸佛刹土之後，從中攝取諸佛妙土清淨之行，才立下四十八大願。可見阿彌陀佛淨土，原是參考了幾乎難以數計的淨土版本，擷取其精華所建立而成，故稱「極樂世界」<sup>24</sup>。其實，每位佛、菩薩在修行時，都會立下誓願，因此，隨著諸佛、菩薩所到之處，都可能有淨土。不僅如此，佛教寺院亦可稱為淨土。隋慧遠《大乘義章》卷十九云：「言淨土者，經中或時名佛刹，或

<sup>18</sup> 蕭馳：〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉，收入《佛法與詩境》，頁 44-45。

<sup>19</sup> 同前註，頁 43。

<sup>20</sup> 弘學注：《淨土宗三經》，頁 23。

<sup>21</sup> 同前註，頁 93。

<sup>22</sup> 《大正藏》，第 47 冊，頁 78b。

<sup>23</sup> 同前註，頁 391a。

<sup>24</sup> 弘學注：《淨土宗三經》，頁 26。

稱佛界，或云佛土，或復說為淨刹、淨界、淨國、淨土。」<sup>25</sup>這裏提到淨土有許多別名，可見凡有佛菩薩說法的道場皆可稱為淨土。而其中「佛刹」、「淨刹」，亦常用來指稱山林中的佛教寺院，蓋以其能隔離俗人所居、充滿煩惱的世界。

尤其值得注意的是，廬山僧團所作詩文均深讚廬山之美，且將山水與仙境聯想在一起。如慧遠所作〈廬山略記〉<sup>26</sup>提到殷周之際隱士匡續曾受道於仙人，因其隱居廬山，故廬山被視為神仙之廬。另外也提到杏林神醫董奉在此昇仙的事。其〈廬山東林雜詩〉<sup>27</sup>一開始就說：「崇岩吐清氣，幽岫棲神跡。」又說「孰是騰九霄，不奮沖天翻」，似乎將自己想像為會飛昇雲霄的羽人（神仙）<sup>28</sup>。廬山諸道人〈遊石門詩序〉除了極力讚美石門山水之「神麗」外，又說「開闢之際，狀有靈焉，而不可測也」，亦即山水之間充滿著神靈，與慧遠〈廬山東林雜詩〉所謂「崇岩吐清氣，幽岫棲神跡」，正相呼應。又說：「乃其將登，則翔禽拂翮，鳴猿厲響。歸雲迴駕，想羽人之來儀。」即由禽猿的叫聲想到羽人神仙的來臨，亦與慧遠〈廬山東林雜詩〉相呼應。〈遊石門詩〉云：「望崖想曾城，馳步乘長岩……矯首登靈闕，眇若凌太清。端坐運虛論，轉彼玄中經。神仙同物化，未若兩俱冥。」直接指明因石門之高峻想到神仙，而「眇若凌太清」同樣是將自己想像為羽人一樣的飛入雲霄。這些詩文將廬山與仙境聯想在一起，是有其現實原因的。由慧遠〈廬山略記〉看來，當時的廬山還不是十分開發的地方，這與其山勢頗為險峻有關。如云：「其山大嶺，凡有七重。……高巖仄宇，峭壁萬尋，幽岫穿崖，人獸兩絕。」但也正因為是人獸均難到達的地方，反而吸引道佛隱逸之士。「第三嶺極高峻，人之所罕經也。太史公東游，登其峰而遐觀，南眺五湖，北望九江，東西肆目，若登天庭焉。其嶺下半里許有重巖，上有懸崖，古僊之所居也。其後有巖，漢董奉復館於巖下，

<sup>25</sup> 〔唐〕王梵志著，項楚校注：《王梵志詩校注》（上海：上海古籍出版社，1991年），上冊，頁59註5引。

<sup>26</sup> 本文依據〔清〕嚴可均編：《全上古三代秦漢三國六朝文》（北京：中華書局，1995年）。慧遠〈廬山略記〉見《全晉文》卷162，《全上古三代秦漢三國六朝文》，第3冊，但題為〈廬山記〉。

<sup>27</sup> 逯欽立輯校：《晉詩》卷20，《先秦漢魏晉南北朝詩》（臺北：木鐸出版社，1983年），中冊，頁1085。下引廬山諸道人〈遊石門詩並序〉、廬山諸沙彌〈觀化決疑詩〉均見此卷。

<sup>28</sup> 葛洪《抱朴子·對俗》：「古之得仙者，或身生羽翼，變化飛行，失人之本，更受異形，……」道教常用羽人指神仙。

常為人治病。」可見愈是險絕之處反而為仙人所愛。廬山僧人在觀廬山或遊廬山時會想到神仙，與廬山之險峻與當時尚未十分開闢，是有密切關係的。另外，在登廬山的過程中，所見皆是未被破壞、最天然的林相，很容易讓人想到道家玄學所崇尚的自然之道。而山中景物會隨著日影和天氣變化而變化，這種「多變性」（或「善變性」）亦讓人覺得彷彿有某種神靈存在。還有，在山中隨時會吸入林木所散發的強烈清氣（新鮮氣），由於會提振人的精神，亦被修道之士認為是一種養神的「靈氣」。更重要的，由於完全拋棄凡塵俗事煩惱，在這種深山幽林中行走，更會產生一種特殊感覺，彷彿精神脫離軀殼得到充分自由，可以隨便遨遊，故謂「神以之暢」（廬山諸道人〈遊石門詩序〉），意指精神可以自由遨遊，簡言之為「暢神」。廬山諸道人更因此想到，這就是神仙家所謂的「羽化登仙」。以上這些分析，其實也是說明廬山僧團是頗受到當時流行的玄言詩的影響的，如廬山諸沙彌〈觀化決疑詩〉云：「觀化悟自然，觀化化已及。……五道化為海，孰為知化仙。萬化同歸盡，離化化乃玄。……」明顯是一首典型的玄言詩<sup>29</sup>。由廬山僧團的山水詩文很容易讓人想到著名的玄言詩人孫綽。孫綽〈遊天台山賦〉<sup>30</sup>云：「仍羽人於丹丘，尋不死之福庭。」亦由遊山想到羽人在丹丘守著不死藥<sup>31</sup>。並云在山中過了一兩夜，終於到了「仙都」，其中有「雙闕、瓊臺、朱闕、玉堂、建木、琪樹」等等，很像神仙的都城所在。尤其特殊的是，在仙都不僅看到道教仙人王喬「控鶴以沖天」，也看到佛教應真（羅漢）「飛錫以躡虛」。最後又說：

散以象外之說，暢以無生之篇（案：李善注曰：象外謂道也。無生謂釋典也）。悟遣有之不盡，覺涉無之有間。泯色空以合迹，忽即有而得玄。釋二名之同出，消一無於三幡。恣語樂以終日，等寂默於不言。渾萬象以冥觀，

<sup>29</sup> 陳順智云：「東晉後期玄言詩還有一個特點，那就是以廬山慧遠代表的僧詩的再度興起，尤其是陶淵明詩歌的出現，將玄言詩推向一個高峰。」見陳順智：《東晉玄言詩派研究》（武昌：武漢大學出版社，2003年），頁89。又云：「總體說來，東晉僧詩仍然屬於玄言詩系統，就此而言，或許東晉僧詩的出現與否無關宏旨，但若將東晉僧詩置於中國詩歌的發展長河之中來觀照則意義重大。」（頁199）

<sup>30</sup> 據臺北華正書局2005年《增補六臣註文選》卷11，又參〔梁〕蕭統編，張啟成、徐達等譯注：《文選全譯》（貴陽：貴州人民出版社，1994年）。

<sup>31</sup> 此二句乃據屈原〈遠遊〉：「仍羽人之丹丘兮，留不死之舊鄉。」丹丘乃晝夜長明之處，為傳說中仙人所居之處。

兀同體於自然。

孫綽曾說過「以玄對山水」<sup>32</sup>。〈遊天台山賦〉更從自然山水中，將玄學和佛學融合在一起，蓋二者均追求對現實人生的超越和解脫，與自然融為一體<sup>33</sup>。慧遠〈廬山略記〉除了提到一些神仙傳說外，到後面又提到野夫見人著沙彌服凌雲直上之神蹟。這頗似孫綽〈遊天台山賦〉所謂應真（羅漢）「飛錫以躡虛」。廬山諸道人〈遊石門詩序〉亦在談一些有關神仙的想像之後，又回歸佛教：「乃喟然嘆：宇宙雖遐，古今一契。靈鷲邈矣，荒途日隔。不有哲人，風跡誰存？」<sup>34</sup>這是由石門的山水美景想到佛陀道場「靈鷲山」。由廬山僧團的山水詩文可以得到這種印象：好的山水不僅是適合神仙棲隱，也是佛徒最好的修道之處。而這種觀念正是延續東晉中期以來玄佛交融的產物，具體而言，則有可能是受到孫綽的影響。談到這裏，我們必須回歸山水淨土的問題。按照玄學的邏輯，道是自然，而最能體現自然的是山水。山水不僅體現自然之道，在山水中棲隱，更能避免各種塵累煩惱，故在玄學家眼中看來，山水其實就是理想世界。更從當時玄學與佛學交流所衍生的觀念看來，山水不僅是玄學家眼中的理想世界，也是佛徒眼中的理想世界。廬山僧團詩文所反映的正是這種觀念：好的山水是仙佛所同樣喜歡的道場。既然過去廬山為神仙之廬，則現在亦不妨成為佛國淨土<sup>35</sup>。慧遠隱居廬山三十年不下山，豈不就是要完成這個大願？

學者們對慧遠山水法身、佛影之說非常關注，但對佛影的來源與意義似不清楚。根據一些記載，在古天竺那竭城南山中有一石窟，其石壁上有佛的影像。此石窟似是釋迦牟尼佛生前修道之處，故窟前石上仍有佛的足跡，另外還有佛浣衣處<sup>36</sup>。就此記載看來，可能因佛陀在此窟中住的時日較久，因每天長時間靜坐，加上外來光

<sup>32</sup> 《世說·容止》第 24 則「庾太尉在武昌」注引孫綽〈太尉庾亮碑〉。

<sup>33</sup> 參李澤厚、劉綱紀主編：《中國美學史》（臺北：谷風出版社，1987 年），卷 2，頁 588。

<sup>34</sup> 逵欽立輯校：《晉詩》卷 20，《先秦漢魏晉南北朝詩》，中冊，總頁 1085。

<sup>35</sup> 蕭馳亦云：「總之，廬山『山水佛教』提供了一個佛教與中土神仙信仰、道家思想融合之絕妙例證。……在這一融合裏，中土以山為靈場和『神仙之廬』的觀念，使輝映佛影的廬山變成了佛的靈場和『報身』（佛影）之廬。」見蕭馳：〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉，頁 54-55。但筆者的論證過程與蕭文有很大不同，讀者若有興趣，不妨加以比較。

<sup>36</sup> 關於佛影的傳說，蕭馳蒐集很多資料，此據其所引《洛陽伽藍記》卷五的記載，見蕭馳：〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉，收入《佛法與詩境》，頁 39。



線照射的關係，故在背後石壁上留下身影<sup>37</sup>。後來有人到此參觀，看到壁上佛影，想到佛在此修行之刻苦專一，不免深受感動；甚至有人看到佛影就想到佛的真容，「相好具足，儼然如在」<sup>38</sup>。因此，在古天竺，佛影原是象徵佛陀專心求道、堅忍不拔的精神。慧遠聽到此傳說之後，「欣感交懷，志欲瞻覩」，乃在廬山立臺畫佛像，又寫了〈萬佛影銘〉，其序云：

法身之運物也，不物物而兆其端，不圖終而會其成。理玄於萬化之表，數絕乎無形無名者也。若乃語其筌寄，則道無不在。是故如來或晦先跡以崇基；或顯生塗而定體。或獨發莫尋之境；或相待於既有之場。獨發類乎形，相待類乎影。推夫冥寄，為有待邪？為無待邪？自我而觀，則有間於無間矣。求之法身，原無二統。形影之分，孰際之哉！……神道無方，觸像而寄。百慮所會，非一時之感。（《全晉文》，卷162，頁2403a）

這段話的主軸在佛的「法身」與「物」的關係：法身無形但可以「運物」。運物基本上有兩種方式，一種是以「形」，即法身自己化成形象；一種是以「影」，即假借別的事物顯示自身。表面看來，形是「無待」，是獨立自由的；影是「有待」，是寄托在別的事物，是不自由的。其實兩者並無本質上的差別，因為都是法身所運之物；真正獨立自由的，是無形的「法身」、「神明」<sup>39</sup>。形、影與法身的關係就是「形、影、神」三者的關係；形、影雖會變化消失，神則是不變的。就在慧遠發表〈萬佛影銘〉的當年——義熙九年，陶淵明亦作了〈形影神〉詩，即是反對佛教的神不滅說<sup>40</sup>。在到廬山之前，慧遠在襄陽，就曾寫過〈襄陽丈六金像頌〉，可見對佛像之重視是一貫的<sup>41</sup>。〈萬佛影銘序〉是為了說明立佛影臺的目的，而佛影乃

<sup>37</sup> 當釋迦牟尼佛在洞中靜坐時，洞口的光照射進來，因受到身體阻擋，身體背後的石壁較不受光。於是石壁上顏色形成受光與不受光的區別。如果在此窟中住的時間較久，又每天長時間靜坐，石壁上不受光部分就形成佛影。此種佛影是自然光與靜坐身體所形成，並非人工刻畫，身影非常淺淡，且無明顯輪廓。故愈靠近石壁愈不容易看清佛影，反而愈是後退愈看得清楚。這正如有的油畫，因未用線條描繪物的輪廓，只是一些色塊組合，故靠近時不知是何物體，只有後退幾步才看清所畫為何。

<sup>38</sup> 蕭馳〈大乘佛教的受容與晉宋山水詩學〉引玄奘《大唐西域記》卷二文（《佛法與詩境》，頁39）。

<sup>39</sup> 以上解釋參考李澤厚、劉綱紀主編：《中國美學史》，卷2，頁406。

<sup>40</sup> 參顧紹柏校注：《謝靈運集校注》（臺北：里仁書局，2004年），頁558。

<sup>41</sup> 案：此涉及到晉代以來，佛教藝術——如繪畫、雕塑等的發展，參見李澤厚、劉綱紀主編《中國美學史》，頁402-403。

是模仿佛陀的身形而作，則佛陀的畫像（佛影）與佛陀身形的關係，就必然是論述重點之一。但學者在解釋這序文時，只將重點放在「法身」上面，或是從法身的角度談佛影，而忽略了「形」的部分；於是序文中「形、影、神」的關係，變成似乎只有「影、神」的關係。其實，序文中的形正是指佛陀在世時的色身，影指佛陀的一些畫像。序文的真正目的是要說明，佛陀之色身與佛陀之畫影，雖然有「形」與「影」之差別，其實質則一，因為都是佛的「法身」、「神明」的「變相」。既然如此，佛陀色身雖然入滅，但見到佛的畫影，仍應如見到佛陀之身一樣，記取其在本世時慈悲濟世的精神。要知道，法身是無形的，所以，不應該是由佛影畫像直接去觀想法身，而是由佛影去觀想佛的色身。謝靈運〈酬從弟惠連〉云：「分離別西川，迴景歸東山。」謂自從西川（實指浦陽江）離別之後，就回到始寧東山故居。迴景之「景」為「影」之本字，迴景指轉身之身影<sup>42</sup>；詩中是用景（影）字代指身體。慧遠建佛影臺，正是用佛影來代表佛陀之色身。廬山諸道人〈遊石門詩序〉云：「宇宙雖遐，古今一契。靈鷲邈矣，荒途日隔。不有哲人，風蹟誰存？應深悟遠，慨焉長懷。」表現出對佛陀在靈鷲山講道的無限景仰。佛影臺的建立，應該是意味著要繼承佛陀在靈鷲山講道的精神。

在《高僧傳・慧遠傳》中，建佛影臺與「建齋立誓，共期往生西方淨土」，是分開敘述，似乎是兩件無關的事。其實兩者是有某種聯繫的。首先，往生淨土正是依靠佛的法身的接引。而為求見到佛的法身，就必須先修禪定觀想佛相，這就是所謂的「念佛三昧」。湯用彤曾特別指出，道安信奉的彌勒淨土，與慧遠信奉的彌陀淨土，均須修定坐禪。又云入三昧定即指禪定，故《廣弘明集》載慧遠之〈念佛三昧詩集序〉，言念佛三昧，已明其為禪定<sup>43</sup>。為何要修念佛三昧？湯先生云：「按《僧傳》謂宋慧通于禪中見無量壽佛，光明暉然。蓋見佛往生，均須由修定得之。遠發願生淨土，故必行念佛三昧。」<sup>44</sup>據此，所謂「念佛三昧」除了口宣佛號之外，更重要的是必須修習禪定；在禪定中觀想佛相，久而久之，會在禪定中見到阿彌陀佛的真身（即光明的法身），於是就會得到佛的接引、往生淨土。三昧即是禪定，故謝靈運〈廬山慧遠法師誄〉云：「乃延禪眾，親承三昧。」《般舟三昧經・

<sup>42</sup> 參顧紹柏校注：《謝靈運集校注》，頁 250。

<sup>43</sup> 湯用彤：《漢魏兩晉南北朝佛教史》（增訂本），頁 198、329。

<sup>44</sup> 同前註，頁 330。

行品》云：「持是行法，便得三昧。現在諸佛悉在前立。」這就表示，《般舟三昧經》所談正是「念佛三昧」，也就是在禪定中觀阿彌陀佛的形相，而到了甚深禪定時，佛的真身（法身）就可能現前。《般舟三昧經》曾用幾個夢中之喻，說明若能專心想念，確能見佛的真身。在周續之代擬的〈發願文〉中提到：「今幸以不謀，而僉心西境，叩篇開信，亮情天發，乃機象通於寢夢，欣歡百於子來。」<sup>45</sup> 則慧遠因勤於修念佛三昧，亦曾於夢中見到阿彌陀佛的真身（法身）。念佛所以必須見到佛的法身，是因為見到法身即意味著與佛建立感通的關係，如此才能在往生時，得到佛的接引；佛教徒之重視法身，是因為若能見到佛的法身就等於得到保證——可以得佛接引往生淨土。其次，《淨土宗三經》皆是由釋迦牟尼佛講西方淨土故事，故三經的經題皆由「佛說」開頭；這表示，釋迦牟尼佛是鼓勵人修念佛三昧、往生西方淨土。隋天台智者大師《淨土十疑論》中即有一問：「世尊何故偏讚西方彌陀淨土？」<sup>46</sup> 由慧遠於〈萬佛影銘序〉中對法身的重視看來，其在廬山立佛影臺，除了紀念佛陀之精神外，似乎亦用以鼓勵眾人修「念佛三昧」。《高僧傳·慧遠傳》云：「遠與弟子劉遺民、雷次宗、周續之等於精舍無量壽像前，建齋立誓，共期西方。」可見廬山精舍亦供奉無量壽佛（即阿彌陀佛）的畫像，此畫像即是修念佛三昧時，在禪定中觀想的對象。晉安帝義熙八年（412）五月慧遠在廬山立臺畫佛像，九年九月刻銘於石。慧遠〈萬佛影銘〉敘其事。並遣弟子道秉往建康，請謝靈運亦為之作銘<sup>47</sup>。二人的銘文均在讚美佛影之外，亦稱美佛像所在的廬山山水。《高僧傳·慧遠傳》云：「乃背山臨流，營築龕室，妙算畫工，淡彩圖寫，色疑積空，望似煙霧，暉相炳燿，若隱而顯。」可見慧遠建佛影臺，明顯有意將佛影與廬山山水合而為一，故佛影亦用淡彩，顯得若有若無（當然，亦是有意模仿天竺石室佛影）。值得注意的是，謝靈運〈佛影銘序〉除了說明受託寫作原由之外，又說：「當相尋於淨土，解顏於道場。」<sup>48</sup> 乃是將佛影與淨土結合起來。其〈過瞿溪山飯僧〉亦云：「望嶺眷靈鷲，延心念淨土。」即由所望山嶺想到佛陀講道之靈鷲山，又由靈山想到淨土。由廬山諸道人與謝靈運的詩文看來，佛影、山水、淨土三者已

<sup>45</sup> 〔梁〕釋僧祐撰，蘇晉仁、蕭鍊子點校：《出三藏記集》（北京：中華書局，1995年），頁567。

<sup>46</sup> 《大正藏》，第47冊，頁78b。

<sup>47</sup> 參見顧紹柏校注：《謝靈運集校注》，頁360。

<sup>48</sup> 同前註，頁359。

經合而為一，若說慧遠有意將廬山建立為一山水佛國淨土，似亦不無可能。

《淨土宗三經》中的《佛說觀無量壽佛經》，乃劉宋初年曇良耶舍譯，雖與慧遠的時代不相接，但有學者認為是受到廬山僧團提倡西方淨土的影響而翻譯，進一步為慧遠的觀想念佛找到了經典根據<sup>49</sup>。《佛說觀無量壽佛經》提出十六觀，第一「日想觀」觀日沒，是設定西方為觀想目標。第二「水想觀」，是觀想水的清淨，以比喻「淨土」。此二觀並沒有正式觀淨土景象，是屬於「假想觀」。由三至六觀依次為：「地想觀」、「寶樹觀」、「寶池觀」、「寶樓觀」，是觀想淨土的景物。第七觀「華座觀」是觀想阿彌陀佛所坐的蓮華座。第八「像觀」，是觀想佛的畫像或木像，是為觀佛的真身作準備。第九至第十一觀，依次為「真身觀」、「觀音觀」、「勢至觀」，即觀阿彌陀佛的真身及左右脇侍觀世音和大勢至二菩薩。以下有觀往生時佛來接引的景象，不妨從略。經名叫《佛說觀無量壽佛經》，就表示重點還是落在觀無量壽佛（即阿彌陀佛）的法身。前面提到，《般舟三昧經》只有觀佛沒有觀淨土，故佛家禪法中的念佛三昧，原先可能只有觀想佛的形相而已，並無觀淨土景物這回事；觀淨土可能是後來發展出來的，但重點仍是要觀佛的法身，因為必須觀佛才能蒙佛接引。談到這裏就牽涉到一個問題，佛的法身可以觀看？如前所說，梵音「阿彌陀」具有無量壽與無量光二義，故阿彌陀佛身相有如巨大的光體，《般舟三昧經》即形容為「巨億光明徹照」。從神話學的角度看，頗具有太陽神的原型<sup>50</sup>。但阿彌陀佛處於西方，其光明有柔和的一面。其二脇侍中，觀世音菩薩代表慈悲，專救人於苦難，是阿彌陀佛柔和的一面；大勢至菩薩代表智慧，以理性之光普照一切，令人脫離「地獄、畜生、餓鬼」三途惡道，代表阿彌陀佛剛猛的一面（案：《維摩詰所說經·菩薩行品第十一》云：「以智慧劍破煩惱賊。」）。據經文所說，阿彌陀佛身高十萬億那由他恒河沙由旬，全身諸毛孔能演出光明如須彌山。如此廣大光明的身相，自不是肉眼凡夫所能直視。《高僧傳·智嚴傳》記智嚴因對自己的戒行有疑，後泛海重到天竺，值羅漢比丘，羅漢乃為嚴入定，往兜率宮諮彌勒。《高僧傳·慧覺傳》云罽賓比丘達摩曾入定往兜率天，從彌勒受菩薩

<sup>49</sup> 普慧：《南朝佛教與文學》，頁 66。

<sup>50</sup> 本文完成後始見陳揚炯：《中國淨土宗通史》（南京：江蘇古籍出版社，2002 年），其中已提到阿彌陀佛的出現與古印度太陽神崇拜及波斯太陽神話有關（頁 57、166），惟說明甚簡略。筆者則是直接從《般舟三昧經》及《佛說觀無量壽佛經》的經文導出其神話意義。

戒，後以戒法授覽。《高僧傳·道法傳》亦云道法入定，見彌勒放齋中光，照三途果報。這些例子皆是在禪定中見彌勒菩薩真身，應屬念佛三昧的觀想，由此亦可類推，要見阿彌陀佛的真身亦只能透過禪定觀想。但並不是一開始學禪定觀想即可見到佛的真身，而是先要藉佛的各種造像進行觀想：或觀釋迦牟尼佛，或觀阿彌陀佛，或觀彌勒菩薩，或觀觀世音菩薩等。南北朝時石窟造像成風，即是為禪行而興建，這些佛菩薩像正是僧人禪定觀想的對象<sup>51</sup>。

如上所說，若用《佛說觀無量壽佛經》的觀法，可以觀出一幅帝王宮庭園林圖。但是，若以廬山山水為目標，是不是也可以觀出一幅「廬山圖」？從文藝創作的角度看，法藏比丘立大願，至淨土世界的完成，其實就像作家立志完成一部作品一樣；淨土其實是理想世界的象徵。《佛說觀無量壽佛經》是寫「念佛者」對已經完成的淨土世界的觀法，可以說是讀者的角度。可是，創作者法藏比丘在完成其淨土世界的過程中，同樣必須在禪定中進行許許多多的觀法，不斷修正，直到完成一完美作品為止。如果將《佛說觀無量壽佛經》的觀法，與劉勰《文心雕龍·神思篇》描寫的「神思」過程相結合，相信更能完整呈現創作過程中的想像活動。對所謂山水詩與山水畫的意境，其創作過程為何，應有更清楚了解。

### 三、道釋觀物法與山水畫

宗炳〈畫山水序〉是晉宋之際由人物畫向山水畫轉變的一篇重要論文，被視為新審美意識的代表<sup>52</sup>。但是它用的是玄學化的語言（與上引慧遠的〈萬佛影銘序〉相同），文字非常簡約，對不了解當時玄、佛理論的現代讀者看來，可能會有「霧裏看花」之憾。由於當時正處玄學與佛學快速交流的狀態，現代學者或從玄學角度、或從佛學角度加以解釋，均能言之成理。這裏且先討論中間一段、文字解釋較無爭議的話：

<sup>51</sup> 參陳揚炯：《中國淨土宗通史》，頁 191。案：慧遠曾致書鳩摩羅什法師問十八事，請其決疑。前五事為：「初問答真法身」、「次重問答法身」、「次問答法身像類」、「次問答法身壽量」、「次問答三十二相」（《鳩摩羅什法師大義》〔通稱《大乘義章》〕，《大正藏》，第 45 冊，頁 122c）。足見慧遠對法身的重視。蕭馳亦頗能注意及此（見前引文，頁 34）。

<sup>52</sup> 《中國山水文化》中提到：「這種新的山水審美意識，可用劉宋時代山水畫論家宗炳在〈畫山水序〉中提出的『暢神』這一術語來概括。」見李文初等著：《中國山水文化》，頁 123。

且夫崑崙山之大，矐子之小，迫目以寸，則其形莫睹；迥以數里，則可圍於寸眸。誠由去之稍闊，則其觀彌小。今張綃素以遠映，則崑閬之形可圍於方寸之內。豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迥。是以觀畫圖者，徒患類之不巧，不以制小而累其似，此自然之勢。如是，則嵩華之秀，玄牝之靈，皆可得之于圖矣。<sup>53</sup>

這一段話講的是，畫家如何可能將實際上極為巨大的山水，容納在非常有限的畫幅之中，而又能表現山水之美。宗白華於〈論中西畫法的淵源與基礎〉曾加以解釋說：「宗炳在西洋透視法發明以前一千年已經說出透視法的祕訣。……這就是因遠近的距離之變化，大的會變小，小的會變大，……」<sup>54</sup>這是從西方透視法的角度解釋〈畫山水序〉，頗為學者所接受。但宗先生又說：「然而中國山水畫卻始終沒有實行運用這種透視法，並且始終躲避它，取消它，反對它。如沈括評斥李成仰畫飛檐……這是根本反對站固定視點的透視法。」<sup>55</sup>這又認為中國山水畫一直沒有採用西式定點透視法。宗先生後面這個論斷是絕對沒有問題的，也因此反而使筆者對前面「透視法」的解釋感到懷疑。因為宗炳論有限畫幅能容納巨大山水的話，一直為後來論畫者所繼承。茲舉數例如下：

姚最〈續畫品並序〉：「蕭贛：嘗畫團扇上為山川，咫尺之內，而瞻萬里之遙；方寸之中，乃辯千尋之峻。」<sup>56</sup>

《宣和畫譜》：「（隋）展子虔江山遠近之勢尤工，故咫尺有千里趣。」<sup>57</sup>

王維〈山水訣〉：「或咫尺之圖，寫千里之景。東西南北，宛爾目前，替夏秋冬，生於筆下。」<sup>58</sup>

李白〈觀元丹丘坐巫山屏風〉：「高咫尺，如千里。」杜甫〈戲題王宰畫山水圖歌〉：「尤工遠勢古莫比，咫尺應須論萬里。」<sup>59</sup>

王船山《詩釋》：「論畫者曰，咫尺有萬里之勢，一勢字宜著眼。」

<sup>53</sup> 據俞崑：《中國畫論類編》（臺北：華正書局，1984年），上冊，頁583。

<sup>54</sup> 宗白華：《美學與意境》（臺北：淑馨出版社，1988年），頁168。

<sup>55</sup> 同前註。

<sup>56</sup> 俞崑：《中國畫論類編》，上冊，頁371。

<sup>57</sup> 岳仁譯注：《宣和畫譜》（長沙：湖南美術出版社，1999年），頁25。

<sup>58</sup> 俞崑：《中國畫論類編》，上冊，頁592。

<sup>59</sup> 何志明、潘運告編：《唐五代畫論》（長沙：湖南美術出版社，1997年），頁47、53。

可見「咫尺千里」或「咫尺萬里」已成論畫者常言。咫尺，言畫幅小；咫尺千里，謂短小的畫幅畫出了千里遠的山川形勢<sup>60</sup>。這正是宗炳所說的「豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迥」。如果宗炳所說的是透視法，而透視法又為中國山水畫家所拋棄，為何宗炳的話又一直為論畫者所崇奉？這是不是意味著，宗炳的話有可能並不是在講透視法？是不是宗炳的話造成某種誤解？就文字上看，宗炳的確是根據視覺原理，即調整遠近距離可以改變物的大小比率，於是人站在數里之外的遠處就可看到山的全體，以此說明巨大山水亦能容納在很小的畫面上。這很容易造成一種印象，以為山水畫家是站在遠處看山水才能將千里的山水畫在咫尺畫幅上。而實際上，畫家若站在數里之外的遠處，只能看到山的輪廓，根本看不清其具體景物，又何能作出山水畫？所以筆者認為，宗炳的話雖然暗合透視原理，卻不是在講透視法。因為透視法是一種繪畫技巧，畫家可據以作畫。而宗炳所說，並不是要人據此原理作畫，只是用以證明可以在狹小的畫幅中容納廣大山水而已，故後人論畫亦皆接受其說。前引宗先生論中國畫不用固定視點的透視法，實已指出，中國山水畫家採取的是一種特殊的觀物法。茲以與宗炳時代較接近的顧愷之〈畫雲臺山記〉（下簡稱〈畫記〉）加以說明<sup>61</sup>。〈畫記〉中提到張天師及其弟子，其實是一個著名的道教故事。即張道陵為了度趙昇，曾給予七次試驗，而趙昇皆能通過，故稱七試趙昇。前六試都是針對人性弱點<sup>62</sup>，至第七試為最後一試，亦最為關鍵，目的是要試趙昇對天師的信心。故事緊張曲折，高潮迭起，甚具小說張力。雲臺山即為第七試之背景。

只要大略一看〈畫記〉，就可知圖的設計相當複雜。據作者云，全部畫作可分「三段山」看，而張天師試弟子之場景是在上段部分，所占畫面應不到全畫三分之一，其它全是景物。故雲臺山雖是作為張天師試弟子的背景，但已有以山景為主體

<sup>60</sup> 岳仁譯注：《宣和畫譜》，頁 25。

<sup>61</sup> 〈畫記〉全文根據俞崑：《中國畫論類編》，上冊，頁 581。

<sup>62</sup> 如第一試不讓趙昇入門，是要試趙是否真心學道。第二試用女色誘惑。第三試用路上遺金誘惑。第四試讓趙昇在山中遇虎，試其是否懦弱。第五試，讓趙昇市上買絹，被賣絹人誣未交錢，試其是否容易動氣。第六試讓趙昇看管田穀，由乞丐試其是否有慈悲仁愛之心。詳見周啟成注譯：《新譯神仙傳》（臺北：三民書局，2004 年），頁 157-59。案：商務版《文淵閣四庫全書》所收葛洪《神仙傳》卷五張道陵條，無七試趙昇故事。故周譯本於「張道陵」條增加《漢魏叢書》本《神仙傳》張道陵七試趙昇故事。

的趨向，是由道釋人物畫向純山水畫過渡的畫作。其中景物占據畫的大部分，包括很多後來山水畫的元素，如山峰、雲彩（卿雲）、山崗、丹崖、石壁、石亭、石澗、泉水、石瀨、碣石等。而桃樹、松樹、鳳、虎等的搭配，則塑造一種神仙洞府氣氛。顯然，整個構圖非常複雜，但頗能亂中有序。其中頗多主客搭配。如以崗勢配山峰、以弟子配天師、以鳳舞配雲臺、以虎飲配澗水等，使不顯得孤立單調。而當中，有靜態的峰、崗、崖、樹等與動態的人物、鳳、虎、泉水等相結合。並且注意到光影的向背、丹崖與綠樹的色彩相對，另以不規則變化的澗水貫串上下、東西。顯得多彩多姿，有聲有色，極富變化。後來山水畫的主要元素及其構圖方法，幾乎已經具備於此。

本文的目的不在分析畫的內容及其構造，而是想提出一個問題：畫中複雜的景物是從什麼角度看到的？或者說，畫家是如何看到這麼多的景物的？就〈畫記〉文字看來，顧愷之作畫頗注意到「寫實性」。故特別提出山有陰陽向背，及應將卿雲畫在西邊，以反映日出於東。又謂畫丹崖上的天師，因山高入遠，故其坐姿不能畫得十分完全，衣服顏色亦較淡。又講求石澗泉水在山中出沒，或西或東，以求自然。凡此皆看出頗有寫生的觀念。可是如果從寫生的角度看，不免會有一個問題：畫家是站在什麼方向、位置，可以看到如此全面的景物？是不是因為畫家很會挑選位置，故其所面對的，正是美景最集中之處？我不敢否定這個可能性。不過，就〈畫記〉文字看來，畫家似乎是要畫出一個雲臺山的全景，而不只是畫出某一面向的風景圖。如果是這樣的話，畫家的取景就很耐人尋味。畫家如何看到雲臺山全景？更特殊的是，有些景物本來應該是在山的內向面才能看到，但也移到外面。例如張天師之試弟子以及鳳舞、虎飲等，即應是山內之景較為適當。就〈畫記〉內容看來，畫家的用心是要將山的吸引人的美景，包括外面及內面，全部集中呈現在一個外向的平面上，可以說是一個精華版的景物圖。顧愷之〈魏晉勝流畫贊〉云：「凡畫，人最難，次山水，次狗馬，臺榭一定器耳，難成而易好，不待遷想妙得也。」<sup>63</sup> 則將這些美景集中在一起，目的應是要引發觀者的「遷想妙得」——亦即更多的想像。山水畫的這種外向特色，剛好與遊山賦或遊山詩相反。如孫綽〈遊天台山賦〉，所寫都是山內之景，而非山的外向之景。

站在山水畫家的立場，總是希望能將山水的美景全面而集中呈現出來，如此則

<sup>63</sup> 俞崑：《中國畫論類編》，上冊，頁 347。



必須有籠罩山水全景的視野，這如何可能？以山而言，山體如此高大，範圍又廣，人的眼睛根本不可能看到全景，又如何可能將美景集中在一起？為解答這個問題，茲先舉孫綽〈遊天台山賦〉加以說明。序文一開始將天台山與臨近海、陸傳說中的神山相比，指其亦屬山嶽之「神秀」者。而所以不列於名山之中，少人登臨，亦無王者祭祀，實因其地處臨海僻遠之處，尚未經人開發居住。然而天台山的圖畫已在人間流傳<sup>64</sup>，這表示已有人上去過。是哪些人？由「非夫遺世玩道、絕粒茹芝者，烏能輕舉而宅之；非夫遠寄冥搜、篤信通神者，何肯遙想而存之」幾句看來，似指修神仙術、採藥煉丹的人才會畫出山形圖。因為唯有那些修神仙術的人才能上去，也才會想進入此山。此序文正好證明前面所說，愈是險絕、尚未開發之處，愈為神仙所喜。序文所要傳達的信息，是強調天台山亦屬神仙洞府，只是過去沒被發現。但現在已有修神仙術者進去，並根據他們所見畫出山形圖，以方便後來入山者。孫綽即因看到此圖，而想像自己入山一遊的情形。由於山中榛莽未闢、大都無路可通，因此，在賦的正文中，孫綽想像自己有如長了羽翼的仙人——「羽人」，可以到處遊觀<sup>65</sup>，並把自己比為羽人在山中守著不死藥<sup>66</sup>。此賦提供一條重要線索，就是山形圖的製作與講求採藥煉丹求仙的道士有關。案：古本《山海經》中的《五藏山經》據說有圖<sup>67</sup>。魯迅《中國小說史略》謂：「（《山海經》）所載祠神之物多用糲（精米）與巫術合。蓋古之巫書也。」學者多從其說<sup>68</sup>。則似乎古巫有一種特有的山形圖，其製法仍藉由方士流傳下來，後為道士所使用。道士為採藥煉丹，不得不廣涉山川，為了在進出山時不迷失方向，他們自己還製作了山形圖，像金丹派的

<sup>64</sup> 參蕭統編，張啟成、徐達等譯注：《文選全譯》，頁 614。

<sup>65</sup> 〈賦〉文云：「整輕翻而思矯，理無隱而不彰。」善注：「《方言》矯，飛也。」五臣注，銑曰：「喬，舉也。乃思欲整翻而高舉，以遊於中也。翻，鳥羽也。神仙皆乘駕鳥行，故曰輕翻也。」（見華正版《六臣注文選》）。張啟成、徐達等譯注《文選全譯》則云：「我想學鳥兒整理羽翼飛上山。任何隱微的事理都能夠顯現。」案：「整輕翻而思矯」，實際是指將自己想像為羽人——即仙人。參見下注 66。

<sup>66</sup> 〈賦〉文云：「仍羽人於丹丘，尋不死之福庭。」五臣注，濟曰：「羽人，仙人也。言因仙人於丹丘，尋求不死之庭，謂求仙之處。」案：此二句乃據屈原〈遠遊〉：「仍羽人之丹丘兮，留不死之舊鄉。」丹丘乃晝夜長明之處，為傳說中仙人所居之處，故云留不死之舊鄉（參見朱熹：《楚辭集註》〔臺北：文津出版有限公司，1987 年〕，卷 5，頁 108）。

<sup>67</sup> 參袁珂注：《山海經校注》（臺北：里仁書局，1981 年），「出版說明」。

<sup>68</sup> 袁珂譯注：〈前言〉，《山海經全譯》（貴陽：貴州人民出版社，1991 年），頁 6。

「五岳真形圖」，就是一種山岳鳥瞰圖<sup>69</sup>。由此可說，在古代最擅長於畫山形圖的，可能就是道士。就孫綽〈遊天台山賦〉看來，道士在製作山岳鳥瞰圖時，亦有可能加入某種羽人神仙崇拜的因素。本來道士為採藥煉丹，長年在山中遊觀，對山形自然相當熟悉。而他們在山中觀察山川形勢，很自然地採取由上而下的鳥瞰俯視角度，這無疑地會使視野更為廣闊，有利於繪製山形圖。但因目的在煉丹成仙，在山上遊觀時會將自己想像為羽人在守著不死藥。甚至在製圖時，亦可能產生心理轉移作用，將自己想像為羽人，能以鳥瞰俯視角度觀看山形。於是，山形圖染上一層神秘色彩。一方面，它是通往神仙洞府的指引；一方面，若在山中迷路甚至遇到危險時，它能夠幫助脫身，於是被視為具有保身、防身的神祕力量——有如符咒。故山形圖最初可能只是在同道之間流傳，並不外漏。

山水畫在初期，原是由道釋人物畫的背景蛻變而來，並且，顧愷之正是此轉變期的關鍵人物<sup>70</sup>。由顧愷之的名字看來，有可能是來自信天師道的家庭<sup>71</sup>。《貞觀公私畫史》與張彥遠《歷代名畫記》記顧畫均列有「列仙圖」，其〈畫雲臺山記〉亦以張天師試弟子故事為中心，可能與天師道的家庭背景有關。由孫綽因看到「天台山圖」而作〈遊天台山賦〉，我懷疑顧愷之是否也因看到「雲臺山圖」，才想要畫雲臺山？實際上，顧氏並未到過雲臺山<sup>72</sup>，正如孫綽未到過天台山一樣。顧氏設計雲臺山圖，能以山的全景為其視野，而不是偏於某一個面向，應是採取道士鳥瞰式觀物法。鳥瞰的優點是無視覺上的死角，不會有視覺看不到之處，因此適合用來觀照山水全景。但要畫山水還必須能將許多山水景物儘量容納在畫幅中，且其物相仍很清楚。在這方面，佛教的禪觀就提供更有效的方法。論佛教觀物法與山水畫的關係，《維摩詰所說經》是一部需要注意的經典。維摩詰居士「辯才無礙，游戲神通」（〈方便品第二〉），正合清談家胃口，故在當時非常受歡迎。張彥遠《歷代

<sup>69</sup> 見李文初等著：《中國山水文化》，頁 29。

<sup>70</sup> 《中國畫學全史》中提到：「自晉室南渡後，因地理學術之關係，繪畫思想，益以革新。如衛（協）之弟子有顧愷之者，相繼崛起，兼擅佛畫，及其他人物畫，更別出心裁，為山水傳真。于是山水畫始由人物畫之背景脫胎而出，獨立成門。實為我國繪畫進步史上開一新紀元。」見鄭午昌（昶）撰，陳佩秋導讀：《中國畫學全史》（上海：上海古籍出版社，2001 年），頁 42。

<sup>71</sup> 參李澤厚、劉綱紀主編：《中國美學史》，卷 2，頁 533。

<sup>72</sup> 參郭因：《中國繪畫美學史稿》（北京：人民美術出版社，1981 年），頁 21。

名畫記》云：「顧生首創維摩詰像，有清羸示病之容，隱几忘言之狀，陸與張皆效之，終不及矣。（張墨、陸探微、張僧繇並畫維摩詰居士，終不及顧之所創者也。）」<sup>73</sup>可見顧愷之首創維摩詰畫像且甚為成功。顧曾師衛協，協為晉朝著名道釋人物畫家，有「神仙畫」、「楞嚴七佛圖」等（見張彥遠《歷代名畫記》）。顧愷之亦兼擅道釋人物，可能有受到衛協畫風的影響。《維摩詰所說經》除描寫維摩詰之善辯外，亦描寫維摩詰之許多神變。其中，〈不思議品第六〉最與山水畫有關。《維摩詰所說經》主要內容是寫毗耶離大城中有長者維摩詰，「已曾供養無量諸佛，深植善本。得無生忍。辯才無礙，遊戲神通，逮諸總持」<sup>74</sup>。為幫助更多眾生，乃「以方便現身有疾」，若有前往問疾者，維摩詰即「廣為說法」，使其開悟。時釋迦牟尼佛亦欲遣弟子前往問疾，但連問九大弟子、三大菩薩，皆因曾被維摩詰所訶斥，而不敢前往。問至文殊師利菩薩，終於答應，並帶八千菩薩、五百聲聞，及諸天人恭敬圍繞，入毗耶離大城維摩詰舍（見〈文殊師利問疾品第五〉）。〈不思議品第六〉即寫長者維摩詰為使眾多來訪者有位可坐，乃現「神通力」，使一小室居然容納下須彌燈王所遣三萬二千師子之座，而這些師子座雖皆高廣嚴淨，但卻無所妨礙。爾時舍利弗大為讚歎。維摩詰因言：

舍利弗，諸佛菩薩有解脫名不可思議，若菩薩住是解脫者，以須彌之高廣內芥子中，無所增減，須彌山王本相如故。而四天王、忉利諸天不覺不知己之所入，唯應度者乃見須彌入芥子中。是名不可思議解脫法門。

這段話有兩個重點，一是住不可思議解脫，一是「芥子納須彌」。「芥子納須彌」是佛法中有名的譬喻，字面意思是說極微細的芥草中可以納入極高廣的須彌山。這在現實中本來是不可能發生的，但因菩薩住於「不可思議解脫」，故能讓不可思議的事變成事實。同類譬喻又有「以四大海水入一毛孔」、「十方眾生供養諸佛之具，菩薩於一毛孔，皆令得見。又，十方國土所有日月星宿，於一毛孔，普使見之」。顯然，關鍵點是在於什麼是「住於不可思議解脫」？按照字面解釋，不可思議解脫，就是從不可思議的事物中解脫出來，也就是讓不可能的事變為可能。本〈品〉一開始提到，為使眾多來訪者有位可坐，維摩詰乃「現神通力」，才使一小

<sup>73</sup> 何志明、潘運告編：《唐五代畫論》，頁 179。

<sup>74</sup> 〈方便品第二〉。本文所據為李英武注：《禪宗三經》（成都：巴蜀書社，2005 年）中《維摩詰所說經》，頁 353。

室居然容納下須彌燈王所遣三萬二千師子之座；可見「住於不可思議解脫」是指能使不可能變為可能的一種「神通力」。案：〈弟子品第三〉提到「時維摩詰即入三昧，令此比丘自識宿命，曾於五百佛所殖眾德本。……時維摩詰因為說法，……」這表示，當維摩詰要施展某種神通時，「即入三昧」。故〈香積佛品第十〉提到，為使眾多菩薩於日中之前可食，維摩詰「即入三昧」，以「神通力」示諸大眾……。簡言之，就是運用神通使大眾看到非常遙遠的眾香國，見其佛與菩薩正準備要進食極香的飯。後來，維摩詰又化出一尊菩薩，到眾香國向香積如來化了鉢飯，又帶了眾香國的諸多菩薩來見維摩詰。這一去一回居然只不過須臾之間而已。並且，維摩詰又化出九百萬師子之座，嚴好如前，讓眾香國諸菩薩皆坐其上。以上這些「神通力」皆是維摩詰「入三昧」所產生的。前面已經說過，入三昧即是入禪定。又《維摩詰所說經・菩薩品第四》提到三脫門，即三解脫門。據李英武注云：「三解脫門乃依無漏之空、無相、無願等三昧而入，此三昧猶如門戶之能入解脫，故稱三解脫門。」<sup>75</sup>可見「三解脫門」指的是三種「解脫三昧」，亦即三種解脫禪定。由此似可說，所謂「住於不可思議解脫」，即指「住於不可思議解脫三昧」。三昧是一種禪定工夫，當菩薩進入「不可思議」的三昧禪定時，就會產生「不可思議」的「神通力」。因為是在禪定中，故說「住於……」。由此可知，維摩詰所施展的「神通力」，皆是在禪定時所觀想的現象。

寫到這裏，我們終於回到問題的原點，即宗炳所提出的，如何可能在有限畫幅中容納巨大山水。〈畫山水序〉所謂「且夫昆侖山之大，矐子之小，迫目以寸，則其形莫睹；迴以數里，則可圍于寸眸。誠由去之稍闊，則其觀彌小」，不就是《維摩詰所說經・不可思議品》的「芥子納須彌」？以微細之物容納廣大之物，這種神通，在佛經是很常見的，如《佛說無量壽經》亦云：「一一華中，出三十六百千億光。一一光中，出三十六百千億佛，……」<sup>76</sup>所謂芥子納須彌，其實就是依照芥子的大小，將須彌山用極高比率縮小，使之相容。表面看來，宗炳似乎在強調，只要站在遠處，就可將巨大山形「圍于寸眸」，讓人誤以為重點是在距離的遠近。其實宗炳又說：「豎劃三寸，當千仞之高，橫墨數尺，體百里之迴。」可見「大小比率」才是問題關鍵所在。因此，山水畫家並不須站在遠處看山水作畫，他只要將山

<sup>75</sup> 李英武注：《禪宗三經》，頁 378。

<sup>76</sup> 弘學注：《淨土宗三經》，頁 29。

水景物的比例高度縮小，就能輕易在尺幅中畫出千里之山水。而縮小比率是整體性的，即縮小山的同時，其所有景物亦以相同倍數縮小，故不覺得局促。所以，「以須彌之高廣內芥子中，無所增減，須彌山王本相如故。而四天王、忉利諸天不覺不知己之所入」。當須彌山被納入芥子時，其比率雖極度縮小，但其山腰所居住的四大天王所有眷屬，及山頂忉利諸天眾多眷屬亦不覺與平常有何改變，即因所見任何事物，其比率亦被同時縮小。故山水畫家將山水大物畫進小的畫幅中，與佛家所說的「芥子納須彌」的原理是一樣的；前面所舉畫論中「咫尺千里」、「咫尺萬里」等例子，皆可見佛家這種原理的應用。就宗炳與佛教的淵源看來，對《維摩詰所說經》芥子納須彌的故事必定是很熟悉的，故所舉例子亦很相近。由此筆者懷疑，當時畫家如顧愷之等，亦有可能從所熟悉的《維摩詰所說經》等佛經中得到啟示，將禪觀之法運用在山水畫中。不過，對於宗炳的話，還需要做進一步的說明。假如將有人物點綴其中的山水畫與人物畫做一比較，明顯可以看出二者在畫人物是很不一樣的。即在人物畫中，人的五官與身體衣褶等，畫得比較詳細。而在山水畫中，人物畫得比較簡略，甚至只簡單幾筆勾勒，只見臉形不見五官。這種差異，實與兩者被縮小的程度不同有關。即人物畫中的人物被縮小的程度不大，故可畫得詳細，於是人物像似在近處。而山水畫中的人物與一切景物全被大大地縮小，通常只能畫出大概輪廓，看起來像是在遠處。正因為如此，會造成一種錯覺，以為山水畫家是站在很遠的地方看山水作畫。而宗炳即是根據此種看畫所造成的錯覺，說明有限畫幅中可以容納巨大山水。

徐復觀在評論宗炳這段話時，並未提到「透視法」，而是注意到人物畫與山水畫的區別；是從人物畫轉向山水畫的角度評論〈畫山水序〉的意義。徐先生認為在畫人物時，沒有對象何以能為畫者之眼光所收而加以表現的問題，也就是說，畫者在畫人物時，其眼光能很容易掌握人物的全身，並且將人物稍做縮小置於畫幅，並無困難，故不需要解釋。另有一種情形，即僅以山水作人物畫之背景，因不必要求山水之真實性，故亦無此問題。現在因宗炳要將真山真水表現於畫面之上，故不能不發生如上之反省<sup>77</sup>。筆者認為徐先生的觀點是比較深刻的。晉宋之際，山水景物逐漸從道釋人物畫的背景脫離出來，成為畫面主體，所以會出現宗炳〈畫山水序〉中所提出的理論性思考；而其第一個要解釋的就是：如何可能在很小的畫幅之中容

<sup>77</sup> 徐復觀：《中國藝術精神》（臺北：臺灣學生書局，1974年），頁241。

納巨大山水。筆者在前面提到道士山形圖與山水畫的關係，這裏需要再補充的是，晉宋時期亦為區域性地志的勃興時期，且出現了相當出色的山水區域地志，如東晉袁山松的《宜都山川記》、羅含的《湘中山水記》，宋盛弘之的《荊州記》等，其中往往有很優美的山水描寫<sup>78</sup>。論晉宋山水詩與山水畫，似不應忽略當時地志與區域性地圖（尤其是山形圖）的發展。

《維摩詰所說經》之受到歡迎，與其中許多神變相很有關係。此種神變相常被做為畫的題材而稱之為〈維摩詰變相〉<sup>79</sup>。其中之一如〈佛國品第一〉提到有五百長者子「俱持七寶蓋」要來供養佛。而因佛之「威神」（即神通力），使諸寶蓋合為一蓋，遍覆三千大千世界，並使此世界之廣長之相，悉於中現。這有如希臘荷馬史詩《伊里亞得》寫阿契里斯之盾，上面描繪當時希臘之各種生活面相一樣。這正是畫家的本領，能將很複雜的內容集中表現在一個畫面中，而各物相仍能辨認清楚。但另一方面，這亦是對畫家的一種要求，即畫面中應有的物相不能省略。清方薰《山靜居畫論》云：「畫境異乎詩境，詩題中不關主意者，一二字點過。畫圖中具名者必逐物措置，惟詩有不能狀之類，則畫能見之。」<sup>80</sup>這說明，在詩中有時只要點出物的名字即可，而不必形容其狀貌細節，因與主題不甚相關。但畫中則不能用點名略過的方式，而必須畫出物相，讓人可以辨識。〈佛國品第一〉所反映的正是這樣一種觀法，同樣，山水畫中所畫景物雖多，且被高度縮小，但各種物相仍然清楚可辨。另外亦值得注意的是，《維摩詰所說經》多次提到「置於掌中」的神變相：

又，舍利弗！住不可思議解脫菩薩，斷取三千大千世界，如陶家輪，著右掌中，擲過恆沙世界之外，其中眾生，不覺不知己之所往；又復還置本處，都不使人有往來想，而此世界本相如故。（〈不思議品第六〉）

又，菩薩以一佛土眾生置之右掌，飛到十方遍示一切，而不動本處。（〈不思議品第六〉）

維摩詰即以神力持諸大眾並師子座，置於右掌，往詣佛所。到已著地，稽首佛足，右繞七匝，一心合掌，在一面立。（〈菩薩行品第十一〉）

<sup>78</sup> 參王立群：〈地學向文學的滲透——晉宋地記與山水遊記〉，收入《中國古代山水遊記研究》（開封：河南大學出版社，1996年）。

<sup>79</sup> 如《貞觀公私畫史》載：「（晉）張墨畫一卷，『維摩詰變相圖』。」

<sup>80</sup> 俞崑：《中國畫論類編》，上冊，頁239。

這裏提到菩薩或維摩詰能以神力持佛土眾生於掌中，頗能與山水畫家運用寸筆就能畫出山水與眾多景物相比。尤其第一例中，謂「如陶家輪，著右掌中」，更明顯指出，這種威力與藝術家的製作可以相通。《佛說無量壽經》亦云：「無量壽佛……神智洞達，威力自在，能于掌中，持一切世界。」<sup>81</sup>可見將極大的國土世界持於掌中亦是佛教常見的神通。而畫論家亦有畫山水如「運諸掌」之說：

王微〈敘畫〉：「嗚呼！豈獨運諸指掌，亦以神明降之，此畫之情也。」<sup>82</sup>

朱景玄〈唐朝名畫錄序〉：「伏聞古人云：畫者聖也。蓋以窮天地之不至，顯日月之不照。揮纖毫之筆，則萬類由心；展方寸之能，而千里在掌。……」<sup>83</sup>

李嗣真〈畫後品〉：「張僧繇：……至於張公，骨氣奇偉，師模宏遠，豈惟六法精備，實亦萬類皆妙。千變萬化，詭狀殊形，經諸目，運諸掌，得之心，應之手，……」<sup>84</sup>

這些例子所強調的是，當畫家在畫山水時，山水彷彿被畫家運在掌中一樣，隨其心意所至即時表現在手中筆下；「運諸掌」表示容易之意。由於畫家是用筆畫畫，故用「運諸掌」稱讚其能隨心所欲表現山水。案：《孟子》已有「天下可運於掌」的說法<sup>85</sup>，若用以譬喻畫家運用掌中之筆畫出千里山水，算是頗為貼切。類似用法，在古籍中仍可舉出不少例子，如《漢書·東方朔傳》載其〈答客難〉云：「今則不然，聖帝流德，天下震懼，諸侯賓服，連四海之外以為帶，安於覆盂，動猶運之掌。」《列子·湯問》云：「大王治國誠能若此，則天下可運於一握。」葛洪《抱朴子·對俗》云：「苟得其要，則八極之外，如在指掌。」這些都可作畫論家「運諸掌」的根據。不過，《孟子》等之說比較強調對巨大事物的操控能力，並未涉及事物的形相性問題；而佛典所說，則指能將眾多事物（包括大物）容納在很小的範圍中，並且維持其形相的可辨識性，因此更接近畫理。上引朱景玄〈唐朝名畫錄序〉云：「展方寸之能，而千里在掌。」表示掌握方寸之筆可以畫出千里之山水，

<sup>81</sup> 弘學注：《淨土宗三經》，頁 24。

<sup>82</sup> 《歷代名畫記》引，見俞崑：《中國畫論類編》，上冊，頁 585。

<sup>83</sup> 何志明、潘運告編：《唐五代畫論》，頁 75-76。

<sup>84</sup> 同前註，頁 30。

<sup>85</sup> 《孟子·梁惠王上》云：「老吾老以及人之老，幼吾幼以及人之幼，天下可運於掌。」〈公孫丑上〉云：「武丁朝諸侯、有天下，猶運之掌也。」

與宗炳所謂「豎劃三寸，當千仞之高；橫墨數尺，體百里之迴」亦頗接近；其重點固然是強調畫家能在狹小的畫幅中容納巨大的山水，但既然是論畫，自也意指畫中能清楚表現許多物相。故筆者認為，「運諸掌」就典故來源講，的確是出自《孟子》，但就其用在解釋山水畫的創作，則可能兼取佛典之說。

北宋郭熙、郭思父子所著《林泉高致》<sup>86</sup>，其中〈山水訓〉有兩段話論觀物取象之法，甚值得注意：

山水大物也，人之看者須遠而觀之，方見得一障山川之形勢氣象，若仕女人物，小小之筆，即掌中几上，一展便見，一覽便盡，此看畫之法也。

學畫花者以一株花置深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。學畫竹者，取一枝竹，因月夜照其影於素壁之上，則竹之真形出矣。學畫山水者何以異此？蓋身即山川而取之，則山水之意度見矣。真山水之川谷，遠望之以取其勢，近看之以取其質。真山水之雲氣，四時不同，……<sup>87</sup>

由第二段之屢次提到「真山水」，可知郭氏父子相當重視寫生技法。第二段舉畫花之法，認為可將一株花置於深坑中，臨其上而瞰之，則花之四面得矣。意即花是小物，故畫花可用俯視鳥瞰之法，從四面將花看清楚。然而山水是「大物」，在現實中無法「臨而瞰之」，故必須「遠望之以取其勢，近看之以取其質」。此正可證筆者上述的觀點，若只從遠處見山，只能看到山之輪廓——即山之勢，不可能看到景物的實質細節；若要看景物的實質細節，則必須近觀。將兩段話合觀，則可看出，若能將山水置於掌中觀察，就能從四面將全山水看得清楚，是最理想的。《高僧傳·佛圖澄傳》云：「（澄）善誦神咒，能役使鬼物，以麻油雜胭脂塗掌，千里外事，皆徹見掌中，如對面焉。」這是指佛圖澄能運用神咒，將千里外事攝入掌中，因而看得非常清楚。這種法術若用在戰爭中，豈非料敵如神、百戰百勝？案：慧遠〈遊山記〉云：「自託此山二十二載。凡再詣石門，四遊南嶺。東望香鑪，秀絕眾形；北眺九流，凝神覽視。四巖之內，猶觀之掌焉。傳聞有石井方湖，足所未踐。」<sup>88</sup>這是說因住廬山達二十二年，且多次踐履山中勝景，亦注意廬山與周圍九

<sup>86</sup> 本文根據俞崑：《中國畫論類編》，上冊，頁 632-634。

<sup>87</sup> 李來源、林木編：《中國古代畫論發展史實》（上海：上海人民美術出版社，1997 年），頁 110 收錄《林泉高致》，將本段文字標題為「觀物取象之法」。

<sup>88</sup> 嚴可均編：《全晉文》卷 162，《全上古三代秦漢三國六朝文》，頁 2399。



流江水之關係，故對大部分景物非常清楚：「猶觀之掌焉」。可見「觀之掌」是一種比喻，即將原本是「大物」的山水忽然變成「小物」，可置於掌中，從而很容易將其中景物從四面觀察得一清二楚。慧遠〈廬山略記〉一文記廬山景物，很可能就是運用這種「觀之掌焉」的觀法才寫出的。當然，從現實面而言，將山水置之掌中以觀，根本是不可能的。可是，對於熟悉佛教經典，且每日都要作禪定觀照的佛教徒慧遠而言，又似乎是很平常、很自然的想法。沈括〈論畫山水〉云：「大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。若同真山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重悉見，兼不應見其谿谷閒事。又如屋舍，亦不應見其中庭及後巷中事。……似此如何成畫？李君（卻）〔蓋〕不知以大觀小之法。其閒折高、折遠，自有妙理，豈在掀屋角也！」<sup>89</sup>文中一方面認為畫山水不可能用觀真山之法，因為人的視線容易被遮住，只能看到山的一小部分，很多山景會看不到；一方面則舉出觀假山之法，說明山水畫家如何以大觀小，能看到山的全景。這與《林泉高致》所說，「將一株花置於深坑中，臨其上而瞰之」，其思考模式頗為接近，即都是用可以實證的方法談畫。但也因過於講求實證，比起佛家之置掌中以觀，就顯得相當笨拙。

根據上面的說明，可以簡單歸納出中國山水畫的觀物特點。即一方面採取道教山形圖的鳥瞰觀物法，使視野更為自由，不受限制。一方面則採取佛家觀物法，將景物高度縮小，使一幅畫中能容納高而廣的山水及更多景物，並且其物相仍能清楚辨認。

#### 四、餘論：禪觀、山水畫與山水詩

上面兩節，或從佛教經典看山水淨土，或從佛教禪觀看山水畫。那麼，是不是也能從佛教經典與禪觀看山水詩的創作？這裏可以先提出的是，「山水詩」這個名稱，就目前所知，最先是出現在王昌齡所論「三境」之「物境」中：

物境一。欲為山水詩，則張泉石雲峰之境，極麗絕秀者，神之於心。處身於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。<sup>90</sup>

<sup>89</sup> [宋]沈括撰，胡道靜校注：《新校正夢溪筆談》（香港：中華書局香港分局，1975年），頁170。這段話是批評李成「仰畫飛檐」的畫法。

<sup>90</sup> [宋]陳應行編，王秀梅整理：《吟窗雜錄》（北京：中華書局，1997年），卷4，頁206-207收王昌齡〈詩格〉「詩有三境」條，另二境為「情境」、「意境」。

古人稱自然山水為「物色」，故文中將山水稱之為「物境」；山水詩描寫的就是這種「物境」。文中指出，在創作山水詩時，要「張泉石雲峰之境，極麗絕秀者，神之於心」，也就是說心中要先想像一「極麗絕秀」的理想山水。其次，要在心中仔細觀照境中的景物，「瑩然掌中」指可以觀照得非常清楚。接下去說「然後用思，了然境象，故得形似」，這是進一步要針對境中物象逐一觀察，彷彿見到真實的物一般清楚。可以說，整段話的重點在如何觀察想像中的山水：境指所觀察的山水的範圍，象指境中之個別景物形象。與這段話很相似，《文鏡秘府論・南卷・論文意》云：

夫置意作詩，即須凝心，目擊其物，便以心擊之，深穿其境。如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中。以此見象，心中了見，當此即用。如無有不似，仍以律調定之，然後書之紙，會其題目。山林、日月、風景為真，以歌詠之。猶如水中見日月，文章是景，物色是本，照之須了見其象也。<sup>91</sup>

這段話包括創作的兩個階段：前半指在想像物境時要清楚，後半指創作完成後要讓人看起來像真山水一樣，非常逼真（形似）。顯然，後段是以前段為基礎。其前段內容與上引「三境」中論「物境」幾乎完全一樣，重點亦強調要看清物象，並且用同樣的比喻：「如登高山絕頂，下臨萬象，如在掌中。以此見象，心中了見……」這是說，作者彷彿居高臨下，能看到物的全貌，物的各種形象都清楚呈現在眼裏。兩段話均出現觀物象猶如在「掌中」的比喻，以此說明對物象的觀察非常清楚。看到這裏，相信讀者早已想到上引《維摩詰所說經》所說「置於掌中」，及慧遠所謂「猶觀之掌焉」的話。這裏必須再強調的是，佛家在禪定中的觀想，是非常仔細的。如觀佛的身相就要觀三十二相、八十種好（簡稱「相好」），亦即包括大的特徵與小的特徵。前引《佛說觀無量壽佛經》的觀法，正可藉以了解佛家禪觀的特色。首先，觀想的目標是非常明確的。以本經而言，主要是觀想阿彌陀佛與極樂世界的莊嚴。其次，觀想時並非天馬行空式的漫遊，而是非常有步驟甚至頗具邏輯性的：要對淨土中的景物逐一觀察，而非一次同時觀很多物象（參見第一節）。再次，觀察每一物象皆要求仔細清楚。如釋迦牟尼佛告阿難及韋提希云：「水想成已，名為粗見極樂國地。若得三昧，見彼國地，了了分明，不可具說。是為地想，

<sup>91</sup> 〈論文意〉出自王昌齡〈詩格〉，見張伯偉：《全唐五代詩格彙考》（南京：江蘇古籍出版社，2002年），頁147說明，引文見該書，頁162。

名第三觀。」<sup>92</sup>又佛告阿難云：「如此妙華，是本法藏比丘願力所成，若欲念彼佛者，當先作此妙華座想，作此想時，不得雜觀，皆應一一觀之，一一葉、一一珠、一一光、一一臺、一一幢，皆令分明，如於鏡中，自見面像。」<sup>93</sup>文中所謂「了了分明」、「皆令分明」，與王昌齡所謂「了然境象，故得形似」、「以此見象，心中了見」，顯見極為接近。而這些觀法皆是指「在心中詳細觀察分明的意思」<sup>94</sup>，這與王昌齡論作山水詩應想一物境「神之於心」，亦相同。筆者曾指出，王昌齡的創作論與佛教的禪觀有關<sup>95</sup>，上引這些資料應可作為佐證。

前面論顧愷之〈畫雲臺山記〉曾指出，站在山水畫家的立場，總是希望能將山水的美景全面而集中呈現出來，有如提供一個精華版的景物圖。而王昌齡論「物境」亦云：「欲為山水詩，則張泉石雲峰之境，極麗絕秀者，神之於心。」兩者甚為吻合。另〈畫記〉中提到許多物象，如山峰、雲彩（卿雲）、山崗、丹崖、石壁、石亭、石礪、泉水、石瀨、礪石等，亦合乎王氏所謂：「處身於境，視境於心，瑩然掌中，然後用思，了然境象，故得形似。」即這些物象皆清楚可辨。且王昌齡〈論文意〉云：「言其狀，須似其景。語須天海之內，皆納於方寸。」<sup>96</sup>與上引佛教觀法及畫論顯然有相近之處。故筆者認為，王氏論山水詩有可能受到佛家禪觀與山水畫論兩方面之影響<sup>97</sup>。

<sup>92</sup> 弘學注：《淨土宗三經》，頁 105。

<sup>93</sup> 同前註，頁 108。

<sup>94</sup> 同前註，頁 124。

<sup>95</sup> 見拙著：〈唐代意境論研究〉，《意境論的形成》（臺北：臺灣學生書局，2004 年），頁 132-133；及第 3 章第 3 節。

<sup>96</sup> 張伯偉：《全唐五代詩格彙考》，頁 170。

<sup>97</sup> 見拙著：《意境論的形成》，頁 249。